الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التّبسي – تبسة

كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)
تخصص: لسانيات وتحليل الخطاب

الخطاب النّقدي عند محمود بخيت الربيعي
ـ مقاربة من منظور نقد النّقد ـ

إشراف:
أ.د. عمر زرفاوي

إعداد الطّالب:
فريد زغلامي

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
1	ليلى بلخير	أستاذ	جامعة العربي التّبسي- تبسة-	رئيسا
2	عمر زرفاوي	أستاذ	جامعة العربي التّبسي- تبسة-	مشرفا ومقرّرا
3	الطيب بودربالة	أستاذ	جامعة مصطفى بن بولعيد- باتنة02-	عضوا مناقشا
4	يوسف وغليسي	أستاذ	جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة-	عضوا مناقشا
5	سفيان زدادقة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة محمد لمين دباغين- سطيف02-	عضوا مناقشا
6	لزهر فارس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة العربي التّبسي- تبسة-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016 / 2017

بسم الله الرحمن الرحيم

مـــقـــدّمـــة

قد لا يختلف اثنان في أن هناك تجارب ومشاريع نقدية عربية لا تزال في الظل حُجبت، وضرب عنها النّقاد ونقاد النّقد صفحا لأسباب عديدة أبرزها فيما يتراءى إلينا على الأقل: عدم مواكبة هذه التجارب النقدية لما استجد في حقل النقد الأدبي المعاصر من تيارات ومناهج نقدية كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية وغيرها، يضاف إلى ذلك انشغال النّقاد ونقاد النّقد بالأصوات البارزة على الساحة النقدية التي كان للإعلام، بالإضافة إلى ما تقدّمه من طروحات نقدية جديدة، دور كبير في انتشارها وتوجيه الأنظار إليها، ومن هذه الأصوات على سبيل الذكر لا الحصر: " عبد الله الغذامي "، "صلاح فضل "، "عبد السلام المسدي "، " عبد الملك مرتاض "، " محمد مفتاح " وهلم جرا.

وتعد تجربة " محمود بخيت الربيعي " النقدية من بين التجارب التي لم تلق اهتماما من قبل النقاد ولا نقاد النقد على حد سواء؛ وذلك على الرغم من ثراء هذه التجربة وتنوع اهتماماتها بالخطابات المختلفة: شعرا، سردا، ترجمة، نقدا، تحقيقا، تنظيرا.

وانطلاقا من الإيمان بضرورة العكوف على مراجعة الإرث النقدي العربي الحديث والمعاصر، بتقويم مساره، وانتخاب محاسنه وتبيانها، والوقوف على مرجعيات هذا الخطاب وأصوله المعرفية في أرض الميلاد والنشأة، وجدواه في مقاربة مبدعات فنية لها مزاجها الثقافي الخاص، وكذا مدى تمثّل النقاد العرب لآليات وإجراءات المناهج النقدية المتبناة في القراءة والتحليل، وفاعليتها في استنطاق النصوص، ثم ما وقعت فيه هذه القراءات من عثرات وهنّات منهجية، وتمحلات وإسقاطات، واستغلال للنصوص وتطويعها لتسويغ صحة الآراء والنظريات، ارتأى الباحث الولوج إلى الخطاب النقدي عند " محمود الربيعي " تعرفا ومساءلة؛ وذلك لأهمية هذا الخطاب الذي أسهم في إثراء النقد العربي المعاصر خاصة بممارساته التطبيقية التي كان لها الفضل مع غيرها في تخليص النقد العربي المعاصر من ربقة الممارسات الانطباعية والإسقاطية، خاصة هذه

الأخيرة التي تجد دائما ما تطلبه في النصوص الإبداعية، متغييا من وراء ذلك التعريف بجهده وتحديد مكانته النقدية عن طريق إبراز أعماله، وكشف النقاب عن منجزاته في حقل النقد الأدبي؛ إذ قدّم " محمود الربيعي " مادة نقدية مهمة، لم تدرس من قبل دراسة مستقلة، تحتاج إلى الفحص والمراجعة النقدية.

من هنا جاءت فكرة الرسالة التي تسعى للبحث في الكفاية المنهجية وقدرتها التوصيفية في قراءات " محمود الربيعي " النقدية، والكشف عن منابعها ومشاربها ومرجعياتها، ومدى استثمار " الربيعي " للآليات الإجرائية لـ " مدرسة النقد الجديد " الأنجلو ساكسونية وأدواتها المنهجية في مقاربة النصوص الإبداعية، وكيفية التعامل مع هذه الإجراءات والأدوات النقدية؛ ولتحقيق ذلك تحاول هذه الدراسة الإجابة عن العديد من التساؤلات التي يمكن صياغة بعضها كالآتي:

- فيما تتمثل مرجعية الخطاب النقدي عند " محمود الربيعي "؟ وما مدى تأثيرها عليه؟
- ما هي أهم معالم التنظير في هذا الخطاب؟ وهل هناك توازن بين الجهد التنظيري والممارسة التطبيقية؟
- كيف تجلّت صورة النّص الأدبي (شعرا وسردا) في المقاربة النقدية عند " محمود الربيعي "؟
- ما هي أهم الأدوات والآليات المنهجية التي استنام إليها " محمود الربيعي " في قراءاته للخطابات الأدبية؟
- هل اقتصار " محمود الربيعي " في مقارباته النقدية للأنواع الأدبية، شعرا وسردا قديما وحديثا، على آليات وإجراءات نقدية بعينها يفضي إلى أن هذه الآليات تستجيب للتغيرات الحاصلة على مستوى الأجناس الأدبية؟ أي ما مدى راهنية وفاعلية الإجراءات النقدية التي استند إليها " الربيعي " في ممارساته النقدية؟

- هل ما مارسه " محمود الربيعي " في خطابه النقدي يمكن وصفه في بعض جوانبه بأنه نقد إبداعي عَبَرَ خلاله من اللغة الثانية إلى اللغة الأولى، مادام أنه ينطلق من فضاء النص محاورا للغته الفنية، رافضا لإصدار أحكام قيمية في حقه؟ ألا يعتبر رفض إصدار الأحكام القيمية، كما يعتقد " محمود الربيعي "، على الإبداع حكما قيميا؟ ثم ألا يعد الاكتفاء بالنظر في لغة الخطاب الإبداعي وجعل هذه الأخيرة هي الإبداع أخذا لخيط واحد من خيوط النسيج، واعتباره النسيج كله؟

ثمّة جملة من الدوافع، بالإضافة إلى ما تقدّم، كامنة وراء اختيار هذا الموضوع، يمكن إجمالها فيما يأتي:

- جدة الموضوع؛ فهذه، في حدود المعلوم، أول دراسة أكاديمية تُفْرد للخطاب النقدي عند " محمود الربيعي " بحثا مستقلا، وهو ما كان دافعا قويا للإقبال على هذا الموضوع.
- توفّر معظم كتابات " محمود الربيعي "، سواء ما كان منها مؤلفات أو مقالات أو أبحاث جمعت أغلبها مؤخرا في كتب مستقلة.
- ندرة الدراسات والبحوث الأكاديمية في الجزائر، وربما في المغرب العربي، التي تعرّضت للنقد الأنجلو ساكسوني دراسة وتعرفا ومساءلة واستفادة مما قدّمه؛ إذ توجّه النقد الأدبي المغاربي عموما منذ انفتاحه على النقد الأدبي الغربي تجاه المدرسة الفرنسية.
- الاهتمام بالمشاريع النقدية العربية التي تبنّت الرؤية البنيوية وما بعدها اهتماما كبيرا دون الالتفات إلى المشاريع والتجارب النقدية السابقة عليها، والتي كان لها أثر كبير في تهيئة الأرض لاستقبال طروحات البنيويين وغيرهم؛ وذلك بما قدّمته من نقد للممارسات الانطباعية والسياقية زعزع حصونها.

وبتضافر هذه الأسباب والدوافع، وقلق الأسئلة والإشكالات، والسعي لبلوغ تلك الأهداف والغايات المسطّرة، تم جمع مصادر البحث ومراجعه، والنظر فيها وفحصها فتهيأت خطة هذه الدراسة على شكل: مدخل وأربعة فصول وخاتمة وملحق.

مدخل هذه الدراسة هو عبارة عن مساءلة إبستيمولوجية لحقل "نقد النقد"، معنون بـ: "نقد النقد، الأصول النظرية والمقولات المنهجية"، تم التطرق فيه أولا إلى مفهوم " نقد النقد"، لننتقل ثانيا إلى الحديث عن إشكالية ترجمة مصطلحي (Critique de la Critique) و (Méta critique) في الثقافة النقدية العربية المعاصرة، لنتوقف ثالثا عند فروع واهتمامات "نقد النقد"؛ وبما أن موضوع هذا الحقل المعرفي ومجال اشتغاله هو النقد الأدبي بشقيه "النظري والتطبيقي"، فقد توصّلنا إلى أن "نقد النقد" ينقسم بدوره هو الآخر إلى "نقد النقد النظري" الذي يهتم بالبحث في الأسس والمبادئ النظرية والمعرفية والفكرية والجمالية للخطاب النقدي، و"نقد النقد التطبيقي" الذي يعتني عموما بمعاينة صورة الخطاب الإبداعي في المقاربة النقدية موضع الدرس.

ومن خلال النظر والتأمل في بعض العروض النظرية، على قلّتها، التي قدّمت نقد النقد إلى القارئ العربي والممارسات التطبيقية له، تم، في الجزئية الرابعة من هذا المدخل، استقصاء واستخلاص ومن ثمة اقتراح مجموعة من الآليات والأدوات الإجرائية التي يتوسّل بها نقد النقد، وهي: (نقد المرجعيات، النقد الحواري، النقد الهرمنيوطيقي، نقد اللغة الواصفة)، رأى الباحث أنّها قد تمكّن ناقد النقد في وضعنا الراهن من مساءلة ومراجعة الخطاب النقدي وتحليله ونقده، مع عدم التسليم بمطلقيتها وكفايتها وحدها لمراجعة الخطاب النقدي؛ وذلك بسبب الديناميكية والتحوّل المستمر الذي يميّز النقد الأدبي.

ليعرّج هذا المدخل خامسا على عدد من وظائف ومهام " نقد النقد" التي أناطه بها عدد من الباحثين الذين يسعون، في كل مرّة، إلى التنظير له وروز جوانبه. وبما أن " نقد

النقد " مشروع لمّا يكتمل بعد ومازال في طور البناء والتشييد؛ فإنه لا يمكن الجزم بما سينجزه ومن ثمة تحديد مهماته ووظائفه بدقة.

لينتهي هذا المدخل أخيرا إلى تبيان مجموعة من الأهداف والغايات التي يصبو "نقد النقد" لتحقيقها من وراء مساءلته ومراجعته للخطابات النقدية، والتي تكسبه شرعية وجوده وحضوره واستقلاله عن غيره من الحقول المعرفية الأخرى.

أما الفصل الأول من هذه الدراسة فقد كان محاولة لاستثمار آلية نقد المرجعيات، إحدى الآليات المقترحة في المدخل لقراءة المتون النقدية وتحليلها، للكشف عن الأصول والخلفيات المعرفية والفكرية والجمالية للخطاب النقدي عند " محمود الربيعي ".

ولمّا كان الخطاب النقدي عند "محمود الربيعي " يمتحّ تصوراته وآلياته في مقاربة الخطاب الإبداعي من المبادئ والأسس النقدية لمدرسة النقد الجديد الأنجلو ساكسونية، كما يتّضح ذلك جليا في كتاباته النقدية وتصريحاته وحواراته ومقابلاته، تلك المدرسة التي عصفت، منذ ستينيات القرن الماضي، بالكثير من القيم النقدية التي كانت متداولة آنذاك في التفكير النقدي العربي والمصري على وجه الخصوص؛ فإن هذا الفصل من الدراسة قد مُحِض لتقصّي بعض الأصول النظرية والتاريخية والمرجعيات الفلسفية والجمالية لمدرسة النقد الجديد؛ وذلك من خلال البحث في نشأة هذه المدرسة، وتتبع المراحل التاريخية التي مرّت بها، والمبادئ والأسس النقدية التي قامت عليها، والخلفيات التي بَنَتْ عليها نظرتها للنصوص الإبداعية كتأثرها بالعلوم التجريبية والفلسفة المثالية؛ ممثلة في الفلسفة المثالية الكانطية (نسبة إلى الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط")، وفلسفة الجمال عند "بندتو كروتشيه"، بالإضافة إلى تأثرها بمرجعيات فنية كالمدرسة التصويرية ومذهب الفن للفن وغير ذلك.

وقد توقّف الفصل الثاني لتجلية أهم معالم التنظير في الخطاب النقدي عند "محمود الربيعي"، فوجد أنه يتميّز بقلة جهده فيه بالمقارنة مع ممارساته التطبيقية، كما أنه

يختلف عنده من خطاب إلى آخر؛ إذ لا يولي أهمية مثلا للرواية والقصة بالمقارنة مع بعض الأجناس أو الخطابات الأخرى، وذلك على الرغم من أنه خصص كتابا مستقلا محضه لجنس الرواية؛ لذا كان التركيز في هذا الفصل على تنظيراته للشعر والنقد باعتبارهما قد نالا حصة الأسد واستنزفا كل جهده في هذا الجانب.

أما الفصل الثالث فقد سعى، من منظور نقد النقد التطبيقي، إلى معاينة صورة الخطاب الشعري في المقاربة النقدية عند " محمود الربيعي "؛ وذلك بالكشف عن أهم الآليات الإجرائية والأدوات المنهجية التي وظّفها " محمود " في تحليله للخطابات الشعرية. في حين خُصص الشطر الثاني من هذا الفصل للحديث عن أبرز الخصائص والسّمات التي تزيت بها القراءة النقدية للخطاب الشعري عند " الربيعي "، والتي اختطت بفضلها سبيلا جعلها تتفرد عن المقاربات النقدية العربية المعاصرة للنصوص والخطابات الشعرية.

وأما الفصل الرابع فقد خُصص، ومن منظور نقد النقد التطبيقي أيضا، لمحاولة الكشف عن صورة الرواية الفلسفية/ الرمزية لـ " نجيب محفوظ " في الخطاب النقدي عند "محمود الربيعي" من خلال كتابه " قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ "، والكتاب يقع في حوالي مائتين وأربعين صفحة من القطع المتوسط، ويضم مقدمة نظرية وست دراسات تطبيقية على ست روايات محفوظية؛ وهي (" اللّص والكلاب "(1961)، " السّمان والخريف "(1962)، " الطريق "(1964)، " الشّحاذ "(1965)، " ثرثرة فوق النيل"(1966)، " ميرامار"(1967). وقد سعينا في هذا الفصل إلى أن نقف على أهم عناصر البناء الفني وأبرز القضايا التي ركّز عليها " محمود الربيعي " في دراسته للروايات الأربع الأولى، وأسلوبه في معالجتها وتحليلها والكشف عن أبعادها ودلالاتها. فوجدنا تشابها كبيرا في تحليله لهذه الروايات، وهو ما لمسناه أيضا في مقاربته للروايتين المتبقيتين " ثرثرة فوق النيل"(1966)، و" ميرامار"(1967).

وبعد هذه الفصول جاءت الخاتمة مشتملة على خلاصات مكثّفة لأفكار البحث ونتائجه وملاحظاته، ومجموعة من التوصيات والمقترحات التي نأمل، بإذن الله، إنجاز بعضها في المستقبل، وأن يجد البعض الآخر آذانا صاغية من الباحثين سواء في الدراسات ما قبل التدرّج أو ما بعدها.

كما خُصصت صفحات في نهاية البحث للتّعريف بسيرة " محمود الربيعي " الحياتية والعلمية وببليوغرافيا بأهم أعماله في مجال التأليف؛ وذلك لقلة من يعرف جهد "محمود الربيعي " في عالم النقد الأدبي، فكثيرا ما يصادف المرء وهو يحاور بعض الطلبة والأساتذة من لا يعرف " محمود الربيعي "، ولا ما أنتجه من أعمال نقدية أو ما ترجمه عن الإنجليزية من كتابات رصينة.

ولمّا كانت هذه الدراسة محاولة للتّعرف على الخطاب النقدي عند " محمود الربيعي " ومساءلته؛ وذلك من خلال البحث في مرجعياته وتنظيراته ومعاينة صورة الخطابات الأدبية فيه، لزم أن تكون الطريقة المتّبعة في طرح أفكار هذا الموضوع ملائمة لمسلك القراءة المقدّمة؛ لذا اعتمد البحث على بعض إجراءات " نقد النقد " التي استقاها من بعد العروض النظرية التي قدّمت " نقد النّقد " إلى القارئ العربي، وأيضا من بعض الممارسات التطبيقية له، كما استعان استعانة كبيرة بالوصف والتحليل كإجراءين نقديين يعمل أحدهما على وصف المقولات والآراء النقدية التي بدت في كتابات الناقد، ثمّ يحللها الآخر بناءً على ما تأتى للباحث من اطلاع على الخلفية المعرفية للرؤية النقدية عند "محمود الربيعي "، واستفاد البحث أيضا من معطيات المنهج التاريخي خاصة في تتبع نشأة مدرسة النقد الجديد والمراحل التي مرّت بها، بالإضافة إلى الاستعانة بالمنهج المقارن في ردّ بعض النصوص النقدية لـ " محمود الربيعي " إلى مضانها الأولى.

وقد استند البحث في جانبه التوثيقي على جملة من المصادر والمراجع؛ أما المصادر فتمثّلت في مؤلفات " محمود الربيعي " ومقالاته التي شكّلت ركنا ركينا وسندا معينا، بل لو لها لما خرج هذا البحث إلى الوجود أصلا. أما مترجمات " محمود الربيعي " عن الإنجليزية فلم تدْرج ضمن المصادر؛ لأنها ترتبط بكتّابها ومؤلفيها أكثر من ارتباطها بمترجمها، وإن كان لا ينكر أحد الجهد الذي بذله " محمود الربيعي " في نقل هذه المؤلفات الأجنبية إلى اللغة العربية، وما كان لهذه المترجمات من أثر ملحوظ على الخطاب النقدي عند " الربيعي " خاصة كتاب " تيار الوعي في الرواية الحديثة " لـ "روبرت همفري " (R. Humphrey).

أما مراجع البحث فقد تنوّعت من حيث الاختصاص بين أدبية ونقدية وفلسفية، وتنوّعت من حيث المادة بين نظرية وتطبيقية، ولمّا كان من العسير على الباحث أن يعدد في سطور محدودة كل موارد بحثه، ومن التّعسف ذكر بعضها دون الآخر؛ فإن قائمة المصادر والمراجع تبقى كفيلة بإعطاء صورة أكثر وضوحا عن ذلك.

وأما عن الصعوبات التي اعترضت سبيل إتمام هذا البحث على الوجه الذي كان يريد الباحث أن يكون عليه فيقف على رأسها عدم القدرة إلى الوصول لجميع مؤلفات "محمود الربيعي " ومن أهمها (مقالات نقدية 1978م، وفي حدود الأدب 2008م)؛ وذلك رغم المساعي الحثيثة والمحاولات المتكررة للحصول عليها. بالإضافة إلى ذلك عدم وجود دراسات رصينة سابقة على هذا البحث اتّخذت من الخطاب النقدي عند " محمود الربيعي " موضوعا لها تنير طريقه وتضيء سبيله، وهذا وإن كان دافعا قويا للإقبال على هذا الموضوع؛ فإنه شكّل في الوقت نفسه عائقا حال دون إنجازه على الوجه المطلوب.

وبعد هذا يبقى من الواجب أن نتقدم بجزيل الشكر وخالصه لجامعة العربي التبسي، وقسم اللغة والأدب العربي، على وجه الخصوص، الذي منحنا فرصة البحث

العلمي، وتعهّدنا أساتذته وعمّاله، حفظهم الله، بالرعاية والاهتمام، ونخصُّ بالذكر الأستاذ الدكتور " عمر زرفاوي " الذي تفضّل بالإشراف على هذا العمل، فمنحه رعاية فائقة واهتماما كبيرا، فكان بذلك نعم المرشد والمعين؛ لذا فإن عبارات الشكر والثناء لا تكفي وفاء وعوضا لما يدين به هذا البحث تجاهه، كما نشكر كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، ولا يفوتنا في هذا المقام أن نتقدم بالعرفان الجميل، وأسمى عبارات التقدير والاحترام إلى اللّجنة المناقشة التي ستتجشم عبء قراءة هذا البحث وتقويمه وتوجيهه الوجهة السليمة، داعينا الله عزّ وجل أن يجازيهم عنا خير الجزاء، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

مدخل:

نقد النقد:

الأصول النظرية والمقولات المنهجية

يدرك الكثير من الباحثين صعوبة الإقبال على " نقد النقد " تنظيرا وممارسة، وتتأتى هذه الصعوبة من مناحي متعددة؛ فإذا كان النقد ليس كما يقال: إنه« علم مكتسب يمكن لكائن من كان الإبحار بين أمواجه دون شروط مسبقة»[1]، يحتاج مرتاده إلى باع طويل في المعرفة والفن والذوق...؛ فإن ناقد النقد« يفترض فيه أن يكون أكثر معرفة من الناقد»[2]، هذا من جهة، ثم إن " نقد النقد " حقل معرفي تكَشَّفَ إلى الوجود متأخراً، في ثمانينيات القرن الماضي، ولايزال لحد اليوم سوى« مشروع يصعب تحديده وتعريف وظيفته ومقاصده»[3]، ومصطلحاته ومفاهيمه وآلياته الإجرائية، من جهة أخرى.

كما أن الوعي بأهمية " نقد النقد " ودوره في الحياة النقدية لا يشدُّ إلا مجموعة قليلة من الأكاديميين؛ إذ الأفق المهيمن هو أفق النقد، فهو يطغى على الكثير من الدراسات والأبحاث، على الرغم من أن " نقد النقد " قد أصبح في السنوات الأخيرة مطلبا وضرورة لأسباب متعددة يقف على رأسها: التراكم على مستوى الخطاب النقدي، هذا الأخير الذي قُدِّمت في إطاره دراسات كثيرة قاربت الإبداعات الأدبية قديمها وحديثها بمناهج نقدية مختلفة. فكانت الحاجة ماسة إلى خطاب يُعرِّف بالنقد الأدبي ويراجعه ويسائله، ويبين فلسفته وآلياته وإجراءاته ومبادئه وأهدافه، ويصحح مساره، ويسعى إلى الإسهام في تحولاته؛ لأن الاكتفاء بتلقي الخطاب النقدي، وترديد ما يقوله دون مساءلة ولا تبين لقيمته من جهة، وثغراته وتمحلاته من جهة أخرى يؤدي إلى نوع من التكلس والنمطية والركود في الحياة النقدية، وتسلط كل رأي بما يعتقده.

---

1) محمد بن طلال الرشيد :« لغة النقد بحاجة إلى ناقد»، مجلة علامات في النقد، م13، ع49، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، سبتمبر 2003، ص381.

2) محمد بلوحي، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000، ص7.

3) محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1999، ص113.

من هنا أتى دافع الوقوف أولا للتعرف على نشاط " نقد النقد" وبعض من آلياته ووسائله الإجرائية التي يتوسل بها في مقاربة الخطاب النقدي، وجزء من وظائفه ومهامه، وطرف من غاياته وأهدافه.

أولا: مفهوم نقد النقد:

يلحظ المتتبع للكثير من الدراسات التي حاولت تقديم خطاب " نقد النقد" إلى القارئ العربي أنها لا تكاد تخلو من محاولة ضبط لمفهوم "نقد النقد"، منطلقة في معظم الأحيان من موضوع هذا الحقل المعرفي؛ أي النقد الأدبي. ويظهر أن هذه المفاهيم تتقاطع ولا تختلف كثيرا، وتتسم في أغلبها« بالإيجاز الذي يقصر عن الإيفاء بضرورة إرساء المصطلح على أسس علمية و منهجية واضحة»[1]، غير أن الملفت في هذا أن " سامي سويدان " مترجم كتاب " تزفيتان تودوروف" (Tzvetan Todorov) " نقد النقد رواية تعلم" (Critique de la Critique un Roman d'apprentissage) لم يبادر في مقدمة ترجمته إلى تبيان المقصود من هذا المصطلح "نقد النقد"، وهو ما لا نجد له أثرا في الكتاب كله.

يعد الناقد المصري "جابر عصفور" من بين أوائل النقاد العرب الذين حاولوا تقديم مفهوم لـ "نقد النقد" بصورته المتعارف عليها اليوم؛ إذ يشير إلى أنه« قول آخر عن النقد، يدور حول مراجعة "القول النقدي" ذاته، وفحصه، وأعني مراجعة مصطلحات النقد، وبنيته

1) رشيد هارون: «الأسس النظرية لنقد النقد»، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، م2، ع1، بغداد، العراق، حزيران 2012، ص 123.

المنطقية، ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية، وأدواته الإجرائية»[1]. وتأتي أهمية اصطفاء هذا المفهوم على غيره من المفاهيم الأخرى لسببين:

أولهما: ريادته: فبالنظر إلى تاريخ نشر مقالة "نقاد نجيب محفوظ" ضمن مجلة فصول (1981) يتبين لنا أنه سابق على تاريخ نشر كتاب " تودوروف " لأول مرة سنة (1983)، بَلْهَ عن ترجمته إلى اللغة العربية سنة (1986م).

ثايهما: بُعْد هذا المفهوم عن اختزال "نقد النقد" في صورة سجالية/انتقادية، خلافا لما سبقه من محاولات سعت إلى التبشير بـ" نقد النقد " على أنه كذلك؛ منها محاولة "عباس محمود العقاد" في مقدمة ديوانه "بعد الأعاصير"؛ إذ رأى أنه لا مناص لنا اليوم من " نقد النقد " الذي سيعمل على تخليص النقد العربي المعاصر من الهوى والعصبية التي ألمت به[2].

ومنها أيضا المحاولة التأصيلية " لعبده عبد العزيز قلقيلة" في كتابه "نقد النقد في التراث العربي"؛ إذ يعني عنده« تلك الكتب النقدية التي ألفها أصحابها مفندين بها كتبا نقدية أخرى»[3].

وبالعودة إلى مفهوم "جابر عصفور" لـ "نقد النقد" نلحظ أنه قد ركز فيه على المراجعة؛ فهو مراجعة للغة النقد ومنطلقاته وفرضياته وآلياته الإجرائية. لكن هل تقتصر هذه المراجعة على الممارسة النقدية أم تتعداها إلى التنظير النقدي؟ يجيبنا "جابر

1) جابر عصفور:« نقاد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية»، مجلة فصول، م1، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، أبريل 1981، ص164.

2) ينظر: عباس محمود العقاد، ديوان من دواوين، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2001، ص291.

3) عبده عبد العزيز قلقيلة، نقد النقد في التراث العربي، منشورات مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1975، ص8.

عصفور" في موضع آخر واصفا الكتابات التي يصنفها في باب " نقد النقد " قائلا: إنها« الكتابات التي تراجع النشاط النقدي في فعل الممارسة من منظور الوصف والتفسير والتقييم»[1]، ومن هنا يتبين أن " نقد النقد " عند "جابر عصفور" يقتصر على فرع من فرعي " نقد النقد " وهو "نقد النقد التطبيقي". وهو ما يتجسد فعلا في مقالته " نقاد نجيب محفوظ " التي تناول فيها بالدراسة والتحليل والتفسير والتقييم بعض الممارسات التطبيقية للنقاد العرب المعاصرين على نصوص " نجيب محفوظ " الروائية.

ومن المفاهيم الفضفاضة التي قُدمت لـ " نقد النقد " نعثر على مفهوم لـ "محمد مريني" الذي يعرفه قائلا:« نقد النقد خطاب واصف للنقد، إنه يجعل من النصوص النقدية مدار اشتغاله»[2]. ويبدو أن هذا المفهوم يدور في فلك مفهوم "جابر عصفور" السابق؛ إذ يشير مصطلح "النصوص النقدية"، في الأغلب الأعم، إلى الممارسات التطبيقية على النصوص الإبداعية.

أما "محمد الدغمومي" فيذهب إلى أن " نقد النقد "« بناء معرفي إجرائي وظيفي يعمل بإستراتيجية واحدة ليست أبدا إستراتيجية التنظير أو النظرية الأدبية أو النقد، وإنما يستهدف من خلال معرفة طبيعية الممارسات النقدية (آلياتها، مبادئها، غاياتها، معرفتها) الوصول إلى أحد المرامي الآتية:

- ❖ كشف الخلل فيها.
- ❖ تدعيم هذه الممارسة.
- ❖ تبرير هذه الممارسة.

1) جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1998، ص267.

2) محمد مريني:« نقد النقد في المفهوم والمصطلح والمقاربة المنهجية»، مجلة علامات في النقد، م16، ع64، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، فبراير 2008، ص40.

❖ تحديد تشغيل الإجراءات في ممارسة منهج ما.

❖ فحص النظريات النقدية والأدبية بما هي بناءات معرفية»[1].

لقد سقنا هذا المفهوم – على طوله !– لنتبين منه ما يأتي:

1– لا يقصر " محمد الدغمومي " وظيفة " نقد النقد "، مثل النقاد السابقين، على النظر في الممارسات التطبيقية ونقدها؛ أي "نقد النقد التطبيقي"، وإن كان يلحّ على هذا الفرع الأخير أكثر من "نقد النقد النظري"، وهو ما يَحُدُّ من " نقد النقد " ويُضَيِّقُ مجاله.

2– إشارته إلى أن " نقد النقد" يعمل بإستراتيجية واحدة يدل على أن " نقد النقد " مشروع قد اكتمل، فضبطت مفاهيمه وآلياته الإجرائية وأهدافه، إلا أن الواقع بخلاف ذلك؛ إذ يقر "محمد الدغمومي" ذاته أن " نقد النقد "« حتى الآن سوى مشروع يصعب تحديده وتعريف وظيفته ومقاصده»[2]، وعلى فرض أن "نقد النقد" قد اكتمل، فإن حصره في منهجية واحدة في القراءة والتحليل يصيّره دوغمائية جامدة تتسلط بما تعتقده.

3– يتفق الباحث مع "محمد الدغمومي" في ذهابه إلى أن الإستراتيجية التي يعمل وفقها " نقد النقد" تختلف عن إستراتيجية النقد الأدبي؛ لأن اختلاف موضوع المقاربة بين الحقلين يؤدي بالضرورة إلى اختلاف الآليات والأدوات الإجرائية والأهداف المتوخاة.

أما " محمد بلوحي" فينظر إلى " نقد النقد " على أنه خطاب« يتساءل عن صلاحية المناهج النقدية المتبعة في قراءة الإبداع والظواهر الأدبية، وعن الأصول المعرفية والابستيمولوجية لهذه المناهج، وما هو الموقف الذي ينبغي أن يتخذه ناقد النقد وهو يتفحص أعمالا نقدية تحتك مباشرة بالإبداع الفني»[3]، ولعل هذا بعض ما كان

1– محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص52.

2– المرجع نفسه، ص113.

3– محمد بلوحي، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد)، ص7.

يصبو إلى تحقيقه " تزفيتان تودوروف " من وراء تأليف كتابه " نقد النقد رواية تعلم " حيث يقول:« إنني أرغب أولا في معاينة الكيفية التي تم فيها التفكير بالأدب والنقد في القرن العشرين؛ وأن أسعى في الوقت نفسه لمعرفة ما قد تكون عليه فكرة صحيحة عن الأدب والنقد. كما أنني أرغب من ثم في تحليل التيارات الإيديولوجية الكبرى لهذه المرحلة كما تتجلى من خلال التفكير حول الأدب، وأن أسعى في الوقت نفسه إلى معرفة أي موقف إيديولوجي أكثر متانة من المواقف الأخرى»[1]. فما يجمع بين هذه الغايات وأهداف ناقد النقد العربي: النظر في الطريقة التي توسل بها النقاد في مقاربة المبدعات الفنية؛ وذلك لمعرفة مدى صلاحية هذه الكيفية و متانتها في تحليل الظواهر الإبداعية.

يَنْظرُ "باقر جاسم محمد" إلى " نقد النقد " على أنه خطاب يختلف عن النقد الأدبي من جهة الموضوع خاصة؛ فإذا كان« موضوع النقد الأدبي يتضمن عنصرا واحدا وهو دراسة الأعمال الأدبية وطرق تلقيها وتذوقها، ...[فإن] موضوع نقد النقد يتضمن عنصرين مختلفين: أولهما النقد الأدبي في مستوييه النظري والتطبيقي، وثانيهما الأعمال الأدبية»[2].

من هنا يظهر اختلاف رؤية "باقر جاسم محمد" إلى هذا الحقل المعرفي الجديد، الذي دعا بحماسة إلى استقلاله عن النقد الأدبي، عن رؤية النقاد العرب التي تطرقنا إليها سابقا؛ إذ وسَّعَ من دائرة اشتغال " نقد النقد "، فلم يعد عنده مقتصرا على النظر في المقاربات النقدية للنصوص الأدبية، وتحليلها، وتقييمها، بل صار يشتمل على مناقشة الأسس النظرية للخطابات والتيارات النقدية، بالإضافة إلى ذلك يَجْعَلُ من مهام ناقد النقد:

1- تزفيتان تودوروف: نقد النقد رواية تعلم، تر(سامي سويدان)، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص16.

2- باقر جاسم محمد:« نقد النقد أم الميتانقد؟ (محاولة في تأصيل المفهوم)»، مجلة عالم الفكر، م37، ع3، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يناير، مارس2009، ص118.

تقديم قراءة نقدية للأعمال الإبداعية تستلهم وتتناص مع القراءات النقدية السابقة أو تتجاوزها.

وفي المحصلة نخلص إلى أن : " نقد النقد" هو خطاب معرفي يسعى إلى مراجعة النقد الأدبي، بشقيه النظري والتطبيقي، وتحليله وفهمه، عن طريق النظر في مرجعياته وخلفياته المعرفية والفكرية ومبادئه، وآلياته وأدواته الإجرائية، وغاياته، ولغته النقدية ... .

ثانيا: إشكالية المصطلح

شكلت، ولا تزال، ترجمة المصطلحات النقدية الغربية الوافدة إلى الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة هاجسا معرفيا وإشكالية كثيرا ما استوقفت النقاد والباحثين، فأُنْجِزَتْ في سبيل ذلك العديد من الدراسات والرسائل العلمية، متغيبة الوقوف على أسباب هذه الشرذمة الاصطلاحية ومن ثم تقديم بعض المخارج والحلول لتجاوز هذه الأزمة.

ومن الأبحاث التي مُحِضَتْ لدراسة هذه الإشكالية نجد، على سبيل الذكر لا الحصر، الرسالة العلمية التي أنجزها الناقد الجزائري "يوسف وغليسي" والتي عنونها بـ " إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد".

وليس مصطلحا (Critique de la Critique) و (Méta critique) بمنأى عن هذه الإشكالية، فقد تُرجما، على حد اطلاعنا، إلى " نقد النقد "، وهي الترجمة الأكثر استعمالا ودورانا في النقد العربي المعاصر، و" ما بعد النقد " و" النقد الشارح " و" قراءة القراءة " و" الميتانقد ". وإذا كان " تودوروف " قد هجر ما كان« يفترض أن يستعمله وهو "Métacritique" الجاري في استعمالاتهم اللغوية الجديدة كقولهم: "Métalangage"»[1]

1) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها)، دار هومه، الجزائر، ط1 ، 2005، ص ص222،223.

وفضَّلَ استعمال مصطلح (Critique de la critique) بدلا عنه؛ فإن تعدد ترجمة هذين المصطلحين في الثقافة النقدية العربية المعاصرة إلى ما كنا قد ذكرناه ينبئ عن نوع من إرادة القوة النتشوية، نسبة إلى الفيلسوف الألماني فريدريك نتشه (F.Nietzsche)، في ترجمة المصطلحات النقدية الوافدة، واعتداد كل ناقد برأيه والتعصب إليه.

يشير العديد من النقاد والباحثين في كثير من المناسبات إلى أن أول ترجمة لمصطلح (Critique de la critique) كانت على يدي "سامي سويدان" الذي ترجم كتاب "تزيفيتان تودوروف" (Critique de la Critique un Roman d'apprentissage) إلى (نقد النقد رواية تعلم)، وذلك سنة (1986م)؛ أي بعد حوالي ثلاث سنوات من صدور هذا الكتاب لأول مرة باللغة الفرنسية. إلا أن الملاحظ أن مصطلح "نقد النقد" قد شهد رواجا في الثقافة النقدية العربية، بدلالات مختلفة، قبل هذه الترجمة بردح من الزمن.

فقد استعمل، في حدود ما هو متوفر لدينا من مصادر، لأول مرة في خمسينيات القرن الماضي، وكان ذلك في مقدمة ديوان "بعد الأعاصير" لـ " عباس محمود العقاد". كما أثيرت على صفحات جريدة "الأهرام" في ستينات القرن الماضي« أزمة النقد الفني في حلقات موضوعها "نقد النقد" ومدى عبث المحترفين لصناعة النقد بهذا الفن الجميل»[1]، ثم إن لـ"عبده عبد العزيز قليقة كتاب معنون بـ " نقد النقد في التراث العربي " نشره سنة 1975م.

ويبدو أن استعمال مصطلح " نقد النقد " في هذه المرحلة كان استعمالا عفويا« ينطلق من المعنى اللغوي للمصطلح، دون استيعاب لأسسه النقدية والفلسفية»[2]. أما

1) بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، السعودية، ط3، 1986، ص60.

2) محمد مريني:« نقد النقد في المفهوم والمصطلح والمقاربة المنهجية»، ص39.

المرحلة الثانية لتداول مصطلح " نقد النقد " فقد تجلّت منذ بداية ثمانينيات القرن الماضي، وكانت الانطلاقة مع مقال " نقاد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية" لـ " جابر عصفور " الذي نُشر في مجلة فصول سنة (1981م)؛ أي قبل نشر كتاب " تودوروف " لأول مرة بحوالي سنتين، وقد لاحظنا آنفا أن " جابر عصفور" كان على وعي بدلالة هذا المصطلح، وعلى وعي بهذا الحقل المعرفي الذي بدأ يتشكّل؛ بدليل أنه قدّم مفهوما لمصطلح " نقد النقد " لا يبتعد كثيرا عن المفاهيم التي وُضعت له فيما بعد.

غير أن " جابر عصفور " يستعمل مقابلا آخر كترجمة لمصطلح (Métacritique) وهو مصطلح " ما بعد النقد "؛ إذ يذهب إلى أن هذا الأخير« مستعار من " المنطق الرمزي " عبر " علم اللغة "، ذلك أن ما بعد النقد هو عملية مراجعة تشبه – في جذورها– العملية التي تراجع بها نفسها اللغة باستخدام كلماتها، أو العملية التي تجعلنا نتحدث باللغة العربية – مثلا– عن اللغة العربية ذاتها»[1]، وهو يشير هنا إلى مصطلح "Métalangage ".

لكن ترجمة السابقة (Méta)، في هذا الوضع بالذات، بمصطلح "ما بعد" لا تخلو، في حقيقة الأمر، من إشكال والتباس بالمابعديات، (ما بعد الحداثة، ما بعد البنيوية، ما بعد الكولونيالية...)، على اعتبار أن« دلالة هذه السابقة في العلوم الإنسانية تعني الإخراج والإبعاد، كما تعني الاحتواء والإدخال. فإلى أيّ المعنيين يُراد؟ إلى الأول أم إلى الآخر؟ وأيهما أليق بالمقام؟»[2]، فهل إذا تحدث ناقد عن كتابات ناقد آخر محللا إياها ناظرا في مبادئها ومرجعياتها ومصطلحاتها وآلياتها الإجرائية، نقول: إن النقد الثاني

1) جابر عصفور: « نقاد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية»، ص177.

2) عبد الملك مرتاض، مائة قضية... وقضية، دار هومه، الجزائر، ط1، 2012، ص53.

يقع خارج إطار النقد الأول، وينفصل عنه؟ ألم ينسج النقد الثاني على النقد الأول؟ ولولا هذا الأخير لما كان ليعرف النور؟.

أما إذا كانت "ما بعد" التي يصطنعها "جابر عصفور" كترجمة للسابقة "Méta" تشير إلى تراتيبة زمنية فهذا لا ينكره أحد، أما أن تشير إلى نوع من الإبعاد أو الانفصال أو حتى الأفضلية، فهذا ربما ما لا يتفق معه فيه أحد.

وليت " جابر عصفور " اكتفى بهاتين الترجمتين لمصطلح "Métacritique"؛ إذ راح في مقام آخر يترجمه بمصطلح " النقد الشارح "، وفي ذلك يقول« هكذا بدأ مصطلح النقد الشارح (Métacritism) يظهر في موازاة اللغة الشارحة (Métalangage) ويلح كلاهما على الاستخدام النقدي بوصفهما دالين على التفات النقد إلى نفسه، وعلى وعي لغته بحضورها المائز في إشارتها الذاتية»[1]، ولا يشير، كما هو ملاحظ، ظاهر مصطلح " النقد الشارح " إلى مفهومه الذي أراد " جابر عصفور " أن يدل عليه، بخلاف مصطلح " نقد النقد " المتداول، كما أن الشرح آلية لا يكاد يخلو منها حقل معرفي.

وقد تُرجم مصطلح (Critique de la critique) أيضا إلى " قراءة القراءة " وكان من بين النقاد العرب المعاصرين الذين نقلو المصطلح الفرنسي إلى هذه الصيغة الناقد الجزائري " عبد الملك مرتاض " في مقالته " الكتابة التحليلية بين التراث والحداثة " (1993م)، غير أنه عدل في كتاباته الأخيرة إلى توظيف مصطلح " نقد النقد " بديلا عن مصطلح " قراءة القراءة "، فاختار للفصل الأخير من كتابه " في نظرية النقد "عنوان: " في نقد النقد" رائيا أن ترجمة " سامي سويدان" مصطلح "critique de la ctirique" بـ " نقد النقد"« تقبّلها ذوق النقاد العرب المعاصرين تقبلا حسنا»[2]، ويصف " عبد الملك

1) جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص271

2) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص222.

مرتاض" هذه الترجمة في كتابه الأحدث زمنا " مائة قضية...وقضية " (2012م) بأنها« ترجمة عربية صحيحة»[1]، قائلا عن مصطلح " نقد النقد " : إنه« المصطلح الذي نميل إلى استعماله»[2].

ويعثر الناظر في الخطاب التنظيري لـ" نقد النقد"، على قلّته، على ترجمة أخرى لمصطلح (Critique de la critique) أو (Métacritique) وهي " الميتانقد " وهي ترجمة كان قد اصطنعها الباحث العراقي" باقر جاسم محمد " في مقالته " نقد النقد أم الميتانقد؟ (محاولة في تأصيل المفهوم)"، والتي دعا فيها إلى ضرورة استقلال " نقد النقد" عن النقد الأدبي، على اعتبار أن " نقد النقد " حقل معرفي يختلف عن النقد الأدبي في الموضوع، والمصطلح، والآليات الإجرائية، والأهداف التي يتغيّاها. من هنا رأي أن« مصطلح نقد النقد لم يعد صالحا لوصف المرحلة الجديدة»[3]؛ أي المرحلة التي استقل فيها " نقد النقد " بنفسه، واستوى حقلا معرفيا واضح المعالم والحدود! ويرجع فقدان مصطلح " نقد النقد " شرعية وجودة للأسباب الآتية[4]:

1- إن مصطلح " نقد النقد " يعبر عن مرحلة سابقة في تطور ما اصطلح عليه بـ " نقد النقد". تلك المرحلة التي لم يكن " نقد النقد" قد حقق لنفسه منزلة الحقل العلمي المستقل.

2- لا يعبِّرُ المصطلح في صورته هذه عن مغايرة جوهرية في ما نعنيه بالنقد الأدبي في ممارسته المألوفة، بقدر ما يجعل منه تعقيب، وربما تعقيب قادح على النقد الأدبي.

3- إنه لا يحقق مبدأ الاقتصاد في التعبير الاصطلاحي.

---

1) عبد الملك مرتاض، مائة قضية...وقضية، ص54.

2) المرجع نفسه، ص56.

3) باقر جاسم محمد:« نقد النقد أم الميتانقد؟ (محاولة تأصيل المفهوم)»، ص121.

4) المرجع نفسه، ص121.

إذا كان مصطلح " نقد النقد " لم يتجاوز في السياق العربي بعد« دائرة الالتباس المضاعف الآتي من اجتماع كلمتين هما في الأصل كلمة واحدة يضاف التباسها الأصلي إلى التباس آخر ينجم عن إضافة غامض إلى نفسه»[1]؛ فإن الالتباس يتضاعف أكثر فأكثر بإلصاق مصطلح أجنبي معرّب هو "الميتا" "Méta" بمصطلح عربي أصيل هو " النقد "، وهذا ما حذرت منه المجامع العلمية اللغوية أثناء وضع المصطلحات العلمية والفنية وترجمتها حفاظا على سلامة اللغة العربية؛ إذ دعت إلى ضرورة« تجنب استعمال السوابق واللواحق الأجنبية؛ لأن اللغة العربية لغة اشتقاقية وليست إلصاقية، ووجوب اعتماد الأساليب العربية في وضع المصطلحات»[2]، كما أن المصطلح الأجنبي المعرّب "الميتا" (Méta) تختلف دلالته من حقل معرفي إلى آخر بحيث يصعب، في كثير من الأحيان، ترجمته، والقبض على دلالته الحقيقية في اللغة الهدف؛ إذ تعني هذه السابقة الإغريقية في« حقل العلوم الإنسانية والفلسفية بالذات غير ما تعنيه في الكيمياء العضوية مثلاً، فهي تعني في حقول العلوم الإنسانية: الاحتواء، أكثر مما تعني الإبعاد والإخراج»[3]، فإذا نحن أخذنا بدلالة مصطلح "الميتا" على الاحتواء، وأجرينا ذلك على "نقد النقد"، دل هذا الصنيع على وجود حقل معرفي (النقد) ينضوي تحت حقل معرفي آخر ويدخل تحت لوائه (الميتانقد)، فيصير بذلك النقد الأدبي فرعا معرفيا، وجزءًا لا يتجزأ من الحقل المعرفي الجديد (نقد النقد)، فيكون " باقر جاسم محمد " من حيث إنه دعا إلى ضرورة« فك التداخل والاشتباك بين النقد

1) محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 113.

2) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص5.

3) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص224.

الأدبي والحقل العلمي الجديد [نقد النقد]»[1]، واستقلال كل منهما عن الآخر، قد أحكم، من حيث لم يشعر، الارتباط بينهما وشدّه.

أما قوله بأن " الميتانقد " لا يبتعد عن مصطلحات كالميتافيزيقا مثلاً فذلك شأن آخر؛ لأن مصطلح الميتافيزيقا هو تعريب للمصطلح الأرسطي (Métaphysique)، وليس إلصاقا لمصطلح إغريقي (الميتا) بمصطلح عربي (النقد)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى؛ فإن الفلاسفة العرب قد ترجموا مصطلح (Métaphysique) بمصطلح (ما وراء الطبيعة)؛ لأنه يدل على ذلك فعلاً في اللغة التي نقل منه؛ إذ تشير لفظة " الميتافيزيقا " إلى كل« الموضوعات الخارجة عن نطاق التجربة ونطاق الزمان والمكان»[2]. من هنا يبدو أن تشبيه " باقر جاسم محمد " للميتانقد بالميتافيزيقا لم يكن في محله، فإذا كانت "الميتافيزيقا"، بوصفها علما، تختلف عن " الفيزيقا "، علم الطبيعة، من حيث الماهية، وموضوعات الدراسة فإن موضوع " الميتانقد " هو النقد الأدبي ذاته.

وخليق بنا، ونحن ننفض أيدينا من محاولة مناقشة بعض الترجمات التي قدّمت لمصطلح (Critique de la critique) أو (Métacritique)، أن نصطفي من بينها أقربها وأدقها في الدلالة على هذا الحقل العلمي الجديد، وقد وقع اختيارنا على مصطلح "نقد النقد" للأسباب الآتية:

1- تداوله وشيوعه بين النقاد العرب حتى قبل ظهوره في النقد الغربي، واستقرار دلالته، والوعي به؛ لأن« ما يقرر حياة المصطلح هو الاستعمال وليس الوضع، فالوضع هو بمثابة الولادة، وليس كل مولود يكتب له العيش والحياة؛ لأن العيش يقرره تعامل

1) باقر جاسم محمد:« نقد النقد أم الميتانقد؟ محاولة تأصيل المفهوم» ، ص122.

2) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط1، 1986، ص362.

المجتمع مع المولود الجديد وتعهده بالرعاية والعناية. والمصطلح الذي يلقى القبول والاستعمال من قبل الجمهور هو الذي يحظى بالبقاء والاستمرار، أما المصطلحات التي لا تستعمل فهي بمثابة موتى لا وجود لهم إلا في سجلات النفوس»[1].

2- صياغة علماء الكلام، وخاصة الأشاعرة منهم، مصطلحاتهم على هذه الشاكلة؛ إذ كانوا يقولون:« فناء الفاني، وخفاء الخافي، وزمان الزمان، وزمان زمان الزمان...»[2] كما كان " عبد القاهر الجرجاني " قد سبك لأول مرة مصطلح " معنى المعنى "، مشيرا إلى ضرب آخر من الدلالة لا يصل إليه المرء من ظاهر اللفظ وحده[3]. والعودة إلى التراث ومسايرته في اختيار المصطلحات ووضعها، من بين أهم المبادئ الأساسية التي أقرتها (ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي) التي نظمها مكتب تنسيق التعريب، التابع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في فيفري 1981م بالرباط[4]، وهو المبدأ ذاته الذي آثره المجمع العلمي العراقي في اختيار المصطلحات ووضعها.

3- تقبل الحس النقدي العربي لمصطلح " نقد النقد " وارتضاءه له، وهو ما لاحظناه عند بعض النقاد العرب المعاصرين أمثال: "عبد الملك مرتاض" وغيره، مما أدى إلى شيوع هذا المصطلح أكثر من المصطلحات الأخرى.

---

1) علي القاسمي: « لماذا أهمل المصطلح التراثي»، مجلة المناظرة، الرباط، المغرب، س4، ع6، 1993، ص38، نقلا عن: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص79.

2) ابن حزم الظاهري، الفصل في الملل والأهواء والنحل، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ج5، ص31.

3) عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح (محمود محمد شاكر)، مكتبة الخانجي، القاهر، مصر، ط5، 2004، ص262.

4) فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص172.

ثالثا: فروع نقد النقد واهتماماته:

لعله قد اتضح مما تقدم ذكره أن موضوع " نقد النقد " ومجال اشتغاله هو النقد الأدبي بشقيه النظري والتطبيقي، ومادام الحال كذلك، فإن " نقد النقد " ينقسم بدوره هو الآخر إلى قسمين:

1. **نقد النقد النظري:** وينشغل هذا الفرع بمناقشة الأسس النظرية والمعرفية للخطاب النقدي موضع الدرس، والبحث في مرجعياته الفكرية والفلسفية والجمالية والسوسيولوجية والتاريخية وحتى الإيديولوجية؛ إذ من مساعي " نقد النقد "« إلقاء مزيد من الضياء على أصول المذهب النقدي وتبيان أصوله المعرفية، وتوضيح الخلفيات التي يستمد منها مرجعياته على المستويين المعرفي والمنهجي معا»[1]، فمن الأمثل لـ" نقد النقد" ، والقول لـ "عبد الملك مرتاض "، أن يكون«...تأثيلا لمصادر معرفتهم (النقاد)، وتجذيرا لأصول نزعاتهم النقدية»[2]، كما يأخذ هذا الفرع من " نقد النقد " على عاتقه النظر في المبادئ الأساسية والأدوات والآليات الإجرائية التي يتوسل بها الخطاب النقدي، والغايات والأهداف المتوخاة من وراء الرؤية النقدية التي يروم الخطاب النقدي تحقيقها بصفة خاصة، وما يسعى إليه المذهب النقدي بصفة عامة.

ولا يفوته التأمل والتفكر في أمر المصطلحات والمفاهيم النقدية بوصفها مفاتيح لكل العلوم والخطابات المعرفية، ومن ثَمّ موضعتها في السياق العام للنظرية النقدية؛ بتبيان دورها وأهميتها، وأيضا خللها وقصورها، والسعي للمشاركة في تصحيح مسارها، والإسهام في تحولاتها. ولا يفوت ناقد النقد النظري كذلك تحليل لغة الخطاب النقدي التنظيري باحثا في طبيعتها وتقنياتها وأساليبها وخصائصها ومميزاتها وآليات اشتغالها.

---

1) عبد الملك مرتاض، نظرية النقد، ص227.

2) المرجع نفسه، ص253.

2. **نقد النقد التطبيقي:** يركز هذا القسم على الممارسة التطبيقية في الخطاب النقدي عند ناقد بعينه أو مجموعة من النقاد؛ أي معاينة صورة الخطاب الإبداعي في المقاربة النقدية، وما حققته تلك الآليات والإجراءات النقدية التي اعتمد عليها الناقد في إضاءة العمل الأدبي وسبر أغواره وتفجير مكامنه، ومدى تناسب وانسجام هذه القراءة النقدية مع طبيعة النص المنقود وحقائقه، واتساق ذلك مع الأسس المعرفية والمنهجية للناقد؛ أي مدى وفاء الناقد للمنهج أو الاتجاه النقدي الذي تبناه في الاقتراب من النصوص الإبداعية وقراءتها وتحليلها؛ ومن ثم فإن " نقد النقد التطبيقي"، في بعض جوانبه، هو« استقراء للنص النقدي التطبيقي مبينا الجوانب الإيجابية فيه، ومؤشرًا أيضا على جوانب الإخفاق بالارتباط مع النص الأدبي الذي درسه النص النقدي»[1].

كما يقوم " نقد النقد التطبيقي " على توصيف لغة القراءات النقدية للنصوص الإبداعية ودراستها من جوانب متعددة. إضافة إلى ذلك فإن ناقد النقد التطبيقي سيكون على علاقة بنصين هما: النص الأصلي ونص الناقد، فهو بالتالي على موعد مع إنجاز« قراءتين لا قراءة واحدة. فهو سيقرأ النص الأدبي والنص النقدي معا بصفته قارئا، ومن ثم بصفته ناقدا»[2]، وقراءة ناقد النقد للنص الأدبي تختلف بالضرورة عن قراءة الناقد له من ناحيتين: فهي لن تكون متطابقة مع قراءة الناقد للنص الأدبي، ومتفقة معها حذو القذة بالقذة، من جهة، كما أنها لن تكون على هيئة المقاربة النقدية المعهودة التي تلتزم بتحليل النص الأدبي وفق آليات وإجراءات محددة سلفا؛ لأن قراءة ناقد النقد إما أن« تتخذ شكل ردود واعتراضات وتصويبات لآراء الناقد الأول، أو قد تنزع إلى إعادة فحص وتقويم

1) باقر جاسم محمد: « نقد النقد أم الميتانقد؟محاولة تأصيل المفهوم»، ص119.

2) المرجع نفسه، ص119.

النص الأدبي برمته، وقد تشمل عملية إعادة الفحص والتقويم أجزاء منه. وبهذا الوصف، فإن قراءة نقد النقد ستكون ذات جوهر حواري متعدد الأطراف»[1].

إضافة إلى أن قراءة ناقد النقد للنص الأدبي تكون، في الغالب، ضمنية متواشجة ومتداخلة مع مراجعة ناقد النقد للنص النقدي، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن« الاحتكام إلى النص الأدبي سيكون من أهم وسائل ترجيح رأي على آخر في أي اختلاف بين النص النقدي والنص الذي يتناوله بالنقد»[2]، وهو ما سيجعل النص الأدبي هو الذي يتكلم دون أن تفرض عليه إسقاطات من الخارج.

رابعا: من الآليات الإجرائية لنقد النقد:

يرتكز كل خطاب في المعرفة الإنسانية على مجموعة من الآليات والأدوات تمكنه من مباشرة موضوعه والاقتراب منه وفهمه، فتعمل تلك الآليات على تقديم فهوم وصور متعددة للخطابات، مما يحفز بعض القراء المنتجين لتجريبها على خطابات تقترب من الخطاب الأول الذي مورست عليه تلك المقاربات بواسطة تلك الإجراءات.

وإذا كان الخطاب النقدي يلجأ في كل مرة، يشعر فيها بإفلاسه، إلى طرائق وأساليب مستحدثة يسعى من خلالها إلى فهم الخطاب الإبداعي، وكشف خصوصيته وتميزه، وسبر أغواره؛ فإن الأمر ذاته ينسحب على "نقد النقد"، باعتباره مشروعا لم يكتمل بعد، ومازال يبنى ويشيّد، من جهة، بالإضافة إلى ديناميكية موضوعه (الخطاب النقدي) وتغيره وعدم استقراره على حال، من جهة أخرى.

من هنا سيحاول الباحث تقديم مجموعة من الآليات الإجرائية التي يرى أنها قد تمكن، إلى جانب الأدوات النقدية المعروفة والمستقرة من: وصف، وشرح، وتحليل،

1) المرجع السابق، ص120.

2) المرجع نفسه، ص120.

وتفسير، ومقارنة، ناقد النقد من تحليل الخطاب النقدي ونقده، دون أن نُسلِّم بأنها إجابة شافية، وحقيقة مطلقة تتسلط بما تعتقده.

وإن إقدامنا على البحث عن بعض الأدوات التي يتوسل بها "نقد النقد" وينتهك بها موضوعه، متأت من كون« نقد النقد يفترض الاستناد إلى أرضية نظرية مسبقة ومكتسبة صفة السلطة المعتد بها حتى نُجنب عملنا الأحكام الاعتباطية»[1]، وهذه الآليات لا تعدو أن تكون مجرد اقتراحات لإشكاليات طارئة؛ إذ البحث العلمي هو« بمثابة "علبة أدوات" نوظف منها ما نحتاج إليه للاستقراء واقتراح الحلول، وتأسيسا على هذا يجوز تعديلها أو استبدالها بحسب الغايات المقصود بلوغها، وليست أبدا سلطة متعالية نهائية»[2].

1- نقد المرجعيات:

يكاد يجمع أهل الذكر من الباحثين والنقاد على أن المذاهب والمدارس النقدية على اختلافها وتعددها تقوم في أصلها على مرجعيات فكرية، وفلسفية، وتاريخية، ودينية ...، ولا يوجد مذهب أو مدرسة نقدية تقوم على فراغ أو بالاعتماد على نفسها؛ فالمرجعيات تشكل بذلك أرضية تقيم عليها المدارس النقدية والمناهج وجودها، وفي ذلك يقول "عبد الملك مرتاض":« إن معظم المذاهب النقدية تنهض، في أصلها، على خلفيات فلسفية على حين أنا لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، وينطلق صميم ذاته الأدبية»[3]؛ إذ« ليس للفلسفة حدود ترتضي بها أو تقف عندها، فهي في صلب كل تفكير وفي صميم كل بناء معرفي، ومحركة لكل سؤال حول الإنسان والحياة واللّغة والجمال والقيمة»[4]، فالناظر في تاريخ النقد الأدبي الغربي يجد أنه ولد من رحم الفلسفة، وترعرع

1) محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث و مدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط1، 1998، ص7.

2) المرجع نفسه، ص11.

3) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص97.

4) محمد الدغمومي، نقد النقد والتنظير في النقد العربي المعاصر، ص ص89، 90.

في أحضانها منذ أفلاطون (Plato) وأرسطو (Aristotle)، ولعل السر في عجز النقد العربي اليوم عن ابتداع نظرية نقدية عربية خالصة، يكمن في أن التراث الأدبي والنقدي العربيين لم يكونا، في أغلب الأحوال، غارقين في الفلسفة ولا متماسين معها، ولا ممتحين لتصوراتهما من منابعها؛ وذلك لعدة اعتبارات مختلفة: اقتصادية، جغرافية، دينية، ... .

وتأسيسا على ما تقدم تلوح المهمة الملقاة على عاتق ناقد النقد، وهي البحث عن الجذور الفكرية والفلسفية... وهلم جرا التي تستمد منها المدارس والمناهج النقدية والخطابات المنضوية تحتها أسسها النظرية وآلياتها وأدواتها الإجرائية. والهدف المرجو من وراء الحفر والكشف عن المرجعيات: التأكيد على خصوصية المناهج والمدارس النقدية الغربية، وارتباطها بالبيئة الثقافية التي نشأت فيها، بكل ما يحمله لفظ البيئة من دلالة على الدين والتاريخ والفلسفة...، فالمناهج النقدية الغربية لم تظهر فجأة ولا انبثقت من فراغ؛ إذ« لم تكن عبثا من عفو الخاطر، أو تجسيدا لنزوة أفراد، كلما خاب مسعاهم في اتجاه أزاحوه، وأقاموا غيره، بل القضية أعقد مما يتصورها المرء، فهي نتاج مناخ فكري وحضاري لمسيرة أمة عبر تاريخها الطويل»[1]، فلا يمكن، والحال هذه، نقل المناهج الغربية بحذافيرها، وتمثلها، ومحاولة تطبيقها على نصوص أدبية ولدت في بيئة ثقافية لها خصوصيتها كالبيئة العربية مثلا، دون محاولة كشف الخلفيات الثاوية في المزاعم النظرية التي عادة ما تدعي العلمية والموضوعية، وإجراء حوار فعال مع هذه المناهج والاستفادة مما تقدمه من آليات وإجراءات نقدية تساعد على إضاءة النصوص الأدبية وفهمها، لأن رفض هذه المناهج جملة بحجة خصوصية النص لا يؤدي في الحقيقة إلا إلى العزلة والانغلاق، مثلما أنا قبول هذه المناهج كما هي والدعوة إلى ذلك لا يزيد الثقافة العربية إلا تبعية للآخر وذوبانا فيه.

1) عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في النقد العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص23.

وفي ظل وضع المطابقة الذي شهده المشهد الثقافي العربي، مطابقة مع الذات أو مع الآخر، تبرز ثقافة الاختلاف بوصفها أداة تسعى« لتعميق الرؤى الذاتية من جانب والحوار مع الآخر، والتفاعل معه من جانب آخر... وتجاوز السجال إلى الحوار، ونقد الذات الامتثالية، والدعوة إلى ذات هي مجموع ذوات كفؤة وقادرة على إنتاج الفعل والتفاعل مع الآخر على نفس المستوى من المقدرة والإمكانية»[1]؛ ويتم كل ذلك بمنظور وفي أفق نقدي حواري، نقد للأنا الامتثالية مع نفسها أو مع غيرها، ونقد للآخر يكشف من خلاله عن مركزيته وتطابقه مع ذاته، وحوار مع الذات يمكّننا أن ننهل من الماضي التليد العناصر المضيئة التي تتوافق ومتطلبات الحاضر، وتدفع به خطوات متسارعة للحاق بالآخر المتطور، والإسهام معه في تشييد الحضارة والمحافظة عليها، وحوار مع الآخر بما يمكن الذات من إعادة بناء نفسها، وتحقيق الانطلاقة، والخروج من واقع التبعية والاستهلاك إلى أفق الاختلاف والإنتاج في مختلف المجالات.

2- النقد الحواري:

ظهرت فكرة "الحوارية" بوصفها ظاهرة أدبية/سردية أول مرة مع الناقد الروسي "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtin) حيث لاحظ أن الأعمال الروائية لـ "ديستويفسكي" (Dostoyensky) تتعدد فيها الأصوات تعددا ملفتا، خلافا للأعمال الروائية الأخرى التي يهيمن عليها صوت الراوي، فقد كشفت أعمال "دستوفسكي"، حسب باختين، عن« نمط جديد من الكتابة الروائية التي تتميز بالتنوع الكبير في الأصوات والتعبيرات كما في الأفكار والمواقف ووجهات النظر التي تعبر عنها تلك الأصوات وملفوظاتها الخاصة»[2]،

1) عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية (إشكالية التكون و التمركز حول الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص8.

2) ميخائيل باختين، شعرية دوتسويفسكي، تر(جميل نصيف التكريتي)، توبقال، المغرب، د.ط، 1986، ص11، نقلا عن: معجب الزهراني، مقاربات حوارية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2013، ص349.

فلم يعد الروائي يسيطر بصوته على الراوي ويوجهه، ومن ثَمَّ يُقصي صوت المخالف والمعارض، بل صارت الرواية مسرحا لتعدد الأصوات وتنوعها واختلافها، فالرواية ، كما يرى باختين، في« حاجة إلى قائلين يحملون إليها خطاباتهم الإيدولوجية الخاصة»[1]، ومنه فإن مفهوم الحوارية، من منظور باختين، يتحدد بوصفه نفيا مزدوجا« لمنطق "التراتبية" الذي يبرر الإعلاء أو الحط من شأن صوت ورأى وفكر آخر ومنطق المركزية الذي يُوَلِّدُ في ذات المؤلف وكتاباته التوهم بأن آراءه وأفكاره ومواقفه هي المعيار الذي لا ينبغي تقديم الشخوص وأقوالها وأفعالها إلا انطلاقا منه وعودة إليه»[2].

وإذا كان "باختين" قد أفاض في الحديث عن الحوارية في الخطاب الروائي، فوضّح معالمها، وجلّى حدودها، فإنه لم يشر صراحة إلى "النقد الحواري" كما يتداول اليوم في أوساط الباحثين والنقاد، وإنما يرجع الفضل في ذلك إلى« كتابات تودوروف في مرحلة "ما بعد البنيوية" وقد تمثلت ذروتها الفكرية في كتابيه "فتح أمريكا" و"نحن والآخرون"، بينما بلغت ذروتها المعرفية – النقدية في كتابيه "باختين: المبدأ الحواري" و"نقد النقد"»[3].

يحدد "تزفيتان تودوروف" هوية ووظيفة "النقد الحواري" قائلا:« يتكلم النقد الحواري ليس عن المؤلفات، وإنما إلى المؤلفات – أو بالأحرى– مع المؤلفات، وهو يمتنع عن استبعاد أي من هذين الصوتين الحاضرين»[4]، إذ ينبغي لناقد النقد وهو يتكلم إلى المؤلفات أو معها أن لا يتسلط بصوته، فيُغَيِّبُ صوت محاوره، أو يظهره، في أحسن الأحوال، كأثر باهت لا يكشف عن رؤيته الحقيقية، بل أن يُسمع صوت محاوره، ساعيا معه للوصول إلى الحقيقة، وما دامت هذه الأخيرة لا تُمتلك فيمكن« أن تشكل أفقا

1– محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص101.

2– معجب الزهراني، مقاربات حوارية، ص350.

3) المرجع نفسه، ص354.

4) ترفيتان تودوروف ، نقد النقد رواية تعلم، تر(سامي سويدان)، ص148.

مشتركا، نقطة وصول مشتهاة (عوضا عن أن تكون نقطة انطلاق)»[1]، فالوعي بعدم امتلاك الحقيقة عند أي طرف من أطراف الحوار، من جهة، والاقتناع بعدم التخلي عن البحث عنها مع المحاور وضده، من جهة أخرى، يجنب النقد الحواري أن يكون تماهيا أو تاريخا أو انطباعا أو دوغمائيا متصلفا.

يذهب " تودوروف " إلى أن "النقد الحواري"« شائع في الفلسفة، حيث يجرى الاهتمام بالمؤلفين لما لديهم من أفكار، ولكنه غير معهود كثيرا في الأدب، حيث يعتقد أن التأمل والإعجاب كافيين. بيد أن الأشكال ذاتها حاملة للإيديولوجية ويوجد نقاد أدب – وإن كانوا نادرين– لا يكتفون بالتحليل، وإنما يناقشون مؤلفيهم، مبينين بذلك أن النقد الحواري ممكن أيضا في حقل الأدب»[2]. فإذا كان النقد الحواري عزيز في النقد الأدبي، فيمكن أن يجد له مكانا أثيرا ومحترما في "نقد النقد"، على اعتبار أن هذا الأخير يقوم أساسا على تقديم قراءات متعددة في رؤى وأفكار النقاد، ومصطلحاتهم، وآلياتهم الإجرائية، محاورا لمؤلفاتهم مناقشا لها، مسمعا لصوت ناقده، غير متسلط بصوته.

يمثل الاختلاف والتنوع جوهرا ومرتكزا أساسيا في النقد الحواري؛ لأنه لا يمكن لأي حوار أن يبدأ وينطلق دون اختلاف، فالاختلاف لا التطابق هو الذي يولّد الحوار؛ لأن الاكتفاء بترديد أفكار النقاد، وعرضها، دون مناقشتها، ووضعها موضع المساءلة والمراجعة، يحجب رؤية الحقيقة والوصول إليها، بل يؤدي إلى نوع من التكلس والنمطية والدوغمائية؛ إذ« الامتناع عن الحوار مع المؤلفات، وبالتالي الحكم على حقيقتها يبتر أحد أبعادها الأساسية الذي هو تحديدا: قول الحقيقة»[3]، فالاحتفاء بالأفكار والرؤى النقدية وموافقتها تماما، دون إبداء رأي فيها، يشبه صنيع بعض النقاد الذين يكتفون في تحليلهم

1) المرجع السابق، ص147.

2- المرجع نفسه، ص151.

3- المرجع نفسه، ص147.

للنصوص الإبداعية بكيل التقريظ والمدح، وهي من الحالات التي لا يمكن أن يكون فيها النقد حوارا، فإذا وجد« الناقد نفسه باتفاق كامل مع مؤلفه: لا يمكن لأي نقاش أن يحصل. إذ يجد الحوار نفسه وقد استبدل بالتقريظ»[1]، كما أن صرف الجهد كله في تقصي هنّات وسقطات النقاد دون الوقوف على قيمة مؤلفاتهم ومدى دنوها من الظاهرة الإبداعية، والاقتراب منها يصيّر " نقد النقد " انتقادا وينأى به عن الحوارية المأمولة التي تعترف بالآخر، مثلما تؤمن بحضور الذات، وقدرتها على فهم الآخر وتجاوزه، يقول "تودوروف":« لقد كان ديدور يكتب للعثور على الحقيقة، فهل يعتبر إهانة له الاعتراف بذلك بإكمال السعي وراءها معه وضده؟»[2]، بل الذي يعد من عدم الاحترام للمفكرين والنقاد الاكتفاء بتكرار أفكارهم، وإعادة صياغتها، وتركيبها، دون تحليلها ومراجعتها وتطويرها، والبحث في شقوقها ومضمراتها، وإبداء الرأي فيها، والحكم عليها، والإفادة منها، وتجاوزها.

3 – النقد الهرمنيوطيقي:

تعد "الهرمنيوطيقا" (L'herméneutique) من إحدى أهم إفرازات الفكر الغربي منذ عصر النهضة الحديثة، تلك الفترة التي سعى فيها رجال الدين البروتستانت (Le protestant) إلى إصلاح المنظومة الدينية، وإعادة تفسير الكتاب المقدس وفق روح العصر ومستجداته. غير أن المرء لا يعدم وجود أصول للهرمنيوطيقا في الفكر الإغريقي القديم؛ إذ يُرجع بعض المؤرخين ممارساتها إلى تلك« المجهودات التي بذلها الأثينيون في

1– ترفيتان تودوروف ، نقد النقد رواية تعلم، تر(سامي سويدان)، ص151.

2– المرجع نفسه، ص148.

العصر الكلاسيكي من أجل استخراج معنى الملاحم الهوميرية[نسبة إلى هوميروس] التي أصبحت لغتها تمتنع عن الفهم المباشر»[1].

تُشير " الهرمنيوطيقا " في الأوساط الدينية الغربية إلى« مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني(الكتاب المقدس)»[2]، وما لبثت "الهرمنيوطيقا" أن انتقلت إلى أوساط ثقافية مختلفة وأخذت دلالات ومفاهيم متعددة، فمنذ« القرن التاسع عشر وسعت نطاقها لتشمل مشكلة التفسير النصي ككل»[3]، ومن بين الخطابات التي استثمرت الهرمنيوطيقا، واستفادت منها في المقاربة والتحليل نجد: النقد الأدبي الذي دأب على تجديد نفسه بالاستفادة من غيره، والاتكاء على ما يستجد في أغلب دوائر العلم والمعرفة، وكان أول من نقل الهرمنيوطيقا من دائرة اللاهوت إلى النقد الأدبي وعديد من العلوم والفنون الأخرى الفيلسوف الألماني "فريدريك شلايرماخر" (F.Shleirmacher)؛ وذلك لتكون« علما أو فنا لعملية التأويل وشروطها في تحليل النصوص»[4].

يشير مصطلح "التأويل" في أدق معانيه إلى« تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل، وإعادة صياغة المفردات والتراكيب، ومن خلال التعليق على

1) عبد العزيز بوالشعير، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، منشورات الاختلاف، الجزائر ودار الأمان، المغرب، ط1، 2011، ص17.

2) نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط7، 2005، ص13.

3) تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، تر(أحمد حسان)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 1991، ص86.

4) لطفي فكري محمد الجودي، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي ديوان ترجمان الأشواق نموذجا، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص29.

النص الأدبي»[1]؛ فهو بذلك يركز على شرح وإبانة ما استغلق وغمض وخفي في نص ما. وبشكل عام يقصد بالتأويل« توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة»[2]، أما مصطلح "الهرمنيوطيقا" فيعني في أبسط معانيه« اتجاه يهتم أساسا بقواعد تفسير النصوص في مختلف الحقول (التاريخية، الدينية، الأدبية)»[3]؛ أي الاهتمام بقواعد الممارسات التأويلية ونظرياتها.

وقد عُنيت "الهرمنيوطيقا" في النقد الأدبي خاصة بطرح« تساؤلات كثيرة ومعقدة ومتشابكة حول طبيعة النص الأدبي وعلاقته بالتراث والتقاليد من جهة، وعلاقته بمفسره أو ناقده من جهة ثالثة»[4]، وقد استأثرت العلاقة الأخيرة بين النص ومفسره باهتمام كبير من قبل فلاسفة الهرمنيوطيقا خاصة "هانز جورج غادامير" (H.G. Gadamer)، وأخذت عنده بعدا فلسفيا وأنطولوجيا. وقد ظلت هذه العلاقة مهمشة وبعيدة عن التناول منذ الفكر اليوناني القديم، فكان لـ"غادامير" تأثير بالغ في نظريات ما بعد البنيوية التي أولت اهتماما كبيرا للقارئ.

إذا كانت " الهرمنيوطيقا "، بصفة عامة، هي« نظرية القواعد التي تحكم التأويل»[5]؛ أي مجموعة المبادئ والأسس التي ينبني عليها أي فهم لنص أو مجموعة علامات يمكن اعتبارها كذلك؛ فإن " النقد الهرمنيوطيقي " بوصفه أداة أو آلية إجرائية في " نقد النقد " تقوم على تحليل وتفكيك النصوص النقدية، من خلال فحص ومراجعة آلياتها

1) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص88.

2) المرجع نفسه، ص88.

3) محمد مريني:« نقد النقد، في المفهوم والمقاربة المنهجية»، ص50

4) نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص212.

5) عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص77.

وأدواتها الإجرائية، ووضعها تحت محك المساءلة؛ بغرض استكشاف مدى قدرتها على فهم النصوص الأدبية وتفسيرها، وراهنية هذه الآليات، وفاعليتها وصلاحيتها وخصائصها ومميزاتها، وأيضا إدعاءاتها وإسقاطاتها وإكراهاتها؛ أي، بصفة عامة، فحص ومراجعة الفهوم السابقة للنصوص الأدبية، والأدوات والأساليب المستثمرة في سبيل ذلك؛ لأن " نقد النقد "، وكما تقرر لدينا سابقا، يرفض أي ممارسة تأويلية تدّعي امتلاك الحقيقة المطلقة والقدرة دون غيرها على سبر معاني النصوص واستكناهها، كما يشجب أن يتحول هو الآخر (نقد النقد) إلى نزعة يقينية دوغمائية.

ومن هنا يمكن للنقد الهيرمنيوطيقي أن يستفيد خاصة من الهرمنيوطيقا الفلسفية لـ "هانز جورج غادامير" الذي تبنى أسلوبا في التفكير متحررا من مختلف« النزعات المذهبية ومضادا لكل النزعات التعالمية والدوجماطيقية اليقينية التي تدعي وجود الحقيقة الموضوعية، فالحقيقة تظل في اعتقاده [غادمير] دوما حقيقة إنسانية بالنسبة لنا، وليست حقيقة في ذاتها»[1]، لذلك انتقد "غادمير" المنهج والمنهاجوية في كتابه "الحقيقة والمنهج" (1960م)، ورأى بأن« المنهج غير قادر على كشف حقيقة جديدة؛ المنهج لا يفعل أكثر من التصريح بصنف الحقيقة المضمر سلفا في داخله»[2].

وإذا افترضنا مع "بول ريكور" (Paul recoeur) أنه لا يوجد« سبيل إلى قوانين عمومية للتفسير؛ فلدينا فقط نظريات متعارضة ومنفصلة تتعلق بقواعد التأويل»[3]؛ فإنه لا يمكن، والحال هذه، الاكتفاء باستثمار آليات معينة في قراءة النصوص وتفسيرها دون مراجعتها وفحصها، والنظر في صلاحيتها ومتانتها، وتجاوزها كل ما أمكن ذلك، حتى لا نتصلب عند فهم معين لا نتعداه، فتفقد النصوص روحها، وتستحيل إلى قوالب فارغة؛ إذ

1) عبد العزيز بوالشعير، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، ص16.

2) عادل مصطفى، فهم الفهم، ص280.

3) المرجع نفسه، ص79.

النص، والقول لعلي حرب، « يشكل كونا من العلامات والإشارات يقبل دوما التفسير والتأويل، ويستدعي أبدا قراءة ما لم يقرأ فيه من قبل»[1]، وهذا الكلام لا ينسحب، بطبيعة الحال، على جميع النصوص، بل يخص تلك الجديرة منها بالقراءة، وإعادة القراءة؛ أي التي تحمل فضاءات دلالية، وإمكانات تأويلية لا تنضب.

4- نقد اللغة الواصفة:

تتمثل وظيفة الناقد، بصفة عامة، في قراءة الأعمال الأدبية وتحليلها، وتعتبر لغة هذه الأعمال الوسيط الأهم، إن لم نقل الوحيد، الذي يلتقي الناقد النص من خلاله، فيعمد إلى تحليل هذه اللغة، وكشف بنياتها ومضامينها، ليقدم أخيرا هذا الجهد في لغة نقدية تختلف من ناقد إلى آخر.

يأتي خطاب ناقد النقد في مرتبة ثالثة، فيحلل لغة الناقد الواصفة، باحثا في طبيعتها وتقنياتها وأساليبها وخصائصها ومميزاتها، وتتبع مراحل هذه اللغة، والمسار الذي اتخذته في القراءة والتحليل، وعلاقة كل ذلك بالخلفيات الفكرية والمنطلقات المنهجية والتكوين الثقافي للناقد؛ لأن« لغة النقد في جوهرها هي التجسيد الفعلي والحي لفكر الناقد وقدراته وتوجهاته»[2].

يستخدم مصطلح " اللغة الواصفة " (Métalangage) للإشارة إلى لغة تتحدث عن لغة أخرى وصفا وتفسيرا. ويطلق على اللغة المتحدّث عنها " لغة الموضوع "، وأما اللغة المتحدث بها فتسمّى " اللغة الواصفة "، ويعود فضل ظهور هذا المصطلح الأخير كما يذهب إلى ذلك " جابر عصفور " إلى " رودولف كارناب " (Rudolf Carnap) الذي ميّز في إطار الوضعية المنطقية بين اللغة الموضوع واللغة الواصفة لها، فقد« ذهب

1) علي حرب، نقد الحقيقية، المركز العربي الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص6.

2) عبد السلام محمد، لغة النقد العربي القديم، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص9.

في كتابه "مقدمة إلى علم الدلالة" أننا إذا كنا نبحث أو نحلل لغة من اللغات (ونرمز لها بالرمز "ل1")، نظل بحاجة إلى لغة أخرى (ونرمز لها بالرمز "ل2") نصوغ فيها نتائج بحثنا في "ل1"، أو نصوغ فيها قواعد استخدام "ل1"، وفي هذه الحالة، نسمي "ل1" لغة الموضوع، ونسمي "ل2" لغة الشرح*»[1].

وإذا نحن سحبنا ما تقدم على الخطاب النقدي و" نقد النقد "، أمكننا القول: إن لغة الخطاب النقدي تمثل اللغة الموضوع بالنسبة لخطاب " نقد النقد " الذي يوسم بأنه لغة واصفة تصف لغة النص النقدي وتحللها. من هنا يمكن عدُّ محور "نقد اللغة النقدية الواصفة" من المحاور الأساسية التي يتكأ عليها ناقد النقد في تحليله للخطابات النقدية بحيث تصبح لغة الخطاب النقدي مدخلا هاما يلج منه "ناقد النقد" إلى النصوص النقدية بغية فهمها وتفسيرها.

إن التأمل في لغة النقد الأدبي وتحليلها، كما التأمل في لغة الإبداع، لا يمكن عده بأي حال ترفا فكريا ولا تزجية للفراغ، بل هو في الحقيقة يعبر عن أرق معرفي يساور كثيرا من الباحثين؛ لأن وضوح هذه اللغة ودقّتها وعلميتها يسهّل على القرّاء غير المنتجين فهم النصوص الإبداعية واستيعابها، كما أنه يفتح أمام القراء المنتجين آفاقا جديدة لإعادة قراءة النص الإبداعي وتأويله.

لقد عُبِّر عن اللغة النقدية التي تحاور الإبداعات الأدبية وتحللها بمصطلحات متعددة، منها: " اللغة الواصفة "، " ما وراء اللغة "، " الميتالغة "، " اللغة الشارحة "، "اللغة الثانية "...، واختار الباحث من بين هذه الترجمات لمصطلح (Métalangage) مصطلح " اللغة الواصفة "؛ لأنه يُعَدُّ، من وجهة نظرنا على الأقل، الأقرب في الدلالة من

*) يترجم "جابر عصفور" مصطلح "Méta" بـ: الشرح، كما أشير إلى ذلك سابقا أنه يترجم "Métacritique" بـ: النقد الشارح.

1) جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص272.

الترجمات الأخرى على اللغة النقدية التي تصف الإبداعات الأدبية وتحللها، بالإضافة إلى تداوله بين الباحثين والنقاد أكثر من الترجمات الأخرى.

من المعلوم أنه قد كان للاتجاهات والمدارس النقدية الحديثة والمعاصرة تأثير واضح على لغة الخطاب النقدي؛ إذ ازدحمت هذه الأخيرة، بفعل هذا التأثير بالمصطلحات والمفاهيم والقضايا النقدية، بحيث يكتشف الناظر المتفحص إلى هذه اللغة الأرض التي تقوم عليها، والنظرية النقدية التي تمتحّ منها وجودها، فانقسمت هذه اللغة تبعا للاتجاهات التي يتبناها كل ناقد إلى: لغة معيارية ولغة وصفية ولغة إبداعية.

1- اللغة النقدية المعيارية: يشير هذا المصطلح في أدبيات " نقد النقد " إلى صنفين من أصناف اللغة النقدية الواصفة:

1-أ- اللغة النقدية الانفعالية: في هذه الصنف تبرز ذاتية الناقد بروزا ظاهرا، وتتجلى من خلال تلك الأحكام النقدية، والتقويمات الانطباعية الذوقية تجاه الإبداعات الأدبية، ويرتبط هذا القسم من اللغة النقدية« بالجانب الانفعالي ومداخلة النفس وما يخالجها من مشاعر في تصديها للظاهرة ميدان البحث؛ ولذلك تتخذ من لغة التقويم والتقدير موقفا لها، وترسم اللغة بهذا الوضع حدود ذلك الموقف طبقا لحالة الشعور أو الانفعال؛ أي أن الذات تصبح مصدرا لهذه القرارات اللغوية...»[1]. في هذا الموقف تصبح الذات الناقدة وكأنها تتحدث عن نفسها من خلال النص الإبداعي.

1- ب- اللغة النقدية القياسية: ويعني هذا القسم أن الناقد يحتكم في مقارباته إلى مجموعة من المعايير والمقاييس والقوانين القبلية التي تَشَرَّبها أثناء تكوينه المعرفي وارتضاها مدخلا نقديا لتفسير الأعمال الإبداعية وإضاءتها؛ فالناقد هنا« يقيس النص

1) عبد السلام محمد رشيد، لغة النقد العربي القديم، ص17.

الأدبي إلى قاعدة أو معيار سابق؛ إذ يحتكم إليه سواء كان داخليا له علاقة ببناء النص من الداخل أو خارجيا يُعنى بما حول النص»[1].

فتنساق اللغة النقدية، دون اختيار منها، إلى معجم النظرية النقدية التي يمتح منها الناقد خطابه« فلغة الناقد أو المحلل تستمد معطياتها من نظم قبلية سابقة على وجود النص ويحاول أن يجد لها طريقا في التطبيق والإفادة منها في مقاربة النص»[2]، فتتحرك اللغة النقدية في دائرة المقاييس ومصطلحاتها التي استنام إليها الناقد في عمله.

2- اللغة النقدية الوصفية: وتتسم هذه اللغة بأنها لا تحتكم في الغالب إلى معايير ومقاييس نقدية محددة، ولا ترسل أحكاما أو تقويمات انطباعية بشأن النصوص والأعمال الأدبية، وإن كان لا يخلو، في حقيقة الأمر، تفكير نقدي من الارتهان إلى مرجعية تؤطر رؤيته النقدية، وتمدّه بآليات في القراءة والتحليل، إلا أن خبرة بعض النقاد تجعلهم ينفلتوا من رقابة هذه الآليات والإجراءات النقدية بطرق ذكية، فلا يعلو بعد ذلك صوت المنهج على صوت النص، ولا على لغة الناقد؛ لأن الناقد الواصف« يعمل على السياقات التي يقدِّمها ويتيحها النص وتفرزها معطياته»[3]؛ أي أن وظيفة هذه اللغة تتمثل في تفسير الظاهرة الأدبية وتحليلها، وكشف خواصها ومميزاتها، وبيان العلاقات القائمة بين بناها الداخلية والتفاعل بينها، بعيدا عن ذوقية ذاتية، ومعيارية ضاغطة.

3- اللغة النقدية الإبداعية: يلحظ المتتبع لحركية الفكر النقدي أنه منذ سبعينيات القرن الماضي تقريبا شهدت اللغة النقدية عند بعض النقاد تحولا رهيبا، فانتقلت من اللغة المعيارية الوصفية التي مَيزت الخطاب النقدي لفترة طويلة، ولا زالت، إلى لغة ميلودرامية جذابة تلفت النظر إلى نفسها، بل قد تفوق فنيتها وشعريتها جمالية النص الإبداعي

1) المرجع السابق ، ص18.

2) المرجع نفسه، ص19.

3) المرجع نفسه، ص19.

المقارب، ولعل بعض هذا ما يوصف به نص رولان بارت (Roland Barthes) في كتابه (S/Z) (1970) الذي حلل فيه القصة القصيرة لبلزاك (Balzac) ساراسين (Sarrasine/Sarazine)، بحيث انتقلت لغة النص النقدي في هذا المؤلف من اللغة الثانية إلى اللغة الأولى، لغة الإبداع، إذ« النص النقدي الذي قدمه "بارت" نص ممتع مثير، ولكن يمتزج فيه التشويق بالغواية، على نحو يدني بالنص إلى حال من الشعر، وينأى به عن النقد في الوقت نفسه، فالإثارة الممتعة التي يخلقها هذا النص ترجع إلى "بارت" أكثر مما ترجع إلى بلزاك»[1].

وليس "رولان بارت" الوحيد في عملية العبور التي حققها نصه النقدي، بل يكاد الأمر يشمل كثيرا من نقاد ما بعد البنيوية أمثال: "إيهاب حسن"، "جاك دريدا" (Jacques derrida)، وجماعة ييل (Yale) التي تضم عددا من النقاد التفكيكيين الأمريكيين كـ: "بول ديمان" (Paul De Man) و"جيفري هارتمان" (Geaffrey hartman) و"هارولد بلوم" (Harold Bloom) باستثناء "جوزيف هيلس ميلر" (J.H.Miller) الذي يقول عنه"عبد العزيز حمودة" : إنه من بين« قلة تمسكت بالتفرقة بين لغة الإبداع ولغة النقد»[2].

ولعل الالتجاء إلى هذه اللغة النقدية مَرَدّه ذلك الطموح الذي كان يحدو هؤلاء النقاد وغيرهم في أن يقبل النقد الأدبي ذات يوم بوصفه جنسا أدبيا جديدا يضاف إلى الأجناس القائمة، وبوصول هؤلاء النقاد إلى ما يصبون إليه، يصبح عند ذاك« ظهور

1) إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر (جابر عصفور)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص ص 272، 273.

2) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع272، 1998، ص311.

العمل النقدي الجديد حدثا يحتفى به في تاريخ الأدب بقدر ما يحتفى بالعمل الفني في تاريخ النقد»[1].

وأخيرا لابد من التنويه إلى أنّ تقسيم اللغة النقدية، وتصنيفها بهذه الشاكلة، لا يعدو، في الحقيقة، أن يكون توصيفا لهذه اللغة كما تتجلى في بعض الأعمال النقدية، ولا يعني هذا البتة أن هناك نصوصا نقدية لغتها معيارية تماما أو وصفية أو إبداعية؛ إذ لا تتناقض هذه الأصناف ولا تتعارض، بقدر ما تتكامل وتتداخل وتتعالق، فكل نص نقدي يعبر عن نفسه بلغة تحمل درجة من المعيارية والوصفية والإبداعية، غير أنها تختلف من حيث درجة حضورها وهيمنتها على الخطاب النقدي.

خامسا: من وظائف ومهام نقد النقد:

يضطلع خطاب " نقد النقد "، بوصفه حقلا معرفيا متميزا عن غيره، بمجموعة من الوظائف والمهام أناطه بها عدد من الباحثين الذين يسعون، في كل مرة، إلى التنظير له وروز جوانبه؛ وبما أن " نقد النقد "، كما تبين لنا سابقا، مشروع لمَّا يكتمل بعد؛ فإنه لا يمكن الجزم بما سينجزه، وتحديد مهماته بدقة. وبعد النظر فيما قدمّه بعض الدارسين يمكن صياغة وعرض بعض وظائف " نقد النقد " في شكل نقاط كالآتي[2]:

1- يفكك " نقد النقد " مقولات النقد الأدبي؛ وذلك بغرض فحص العناصر الإيديولوجية الثاوية في المزاعم النظرية، والكشف عن طبيعة المؤثرات الثقافية

1) المرجع السابق، ص314.

2) ينظر: باقر جاسم محمد:« نقد النقد أم الميتانقد؟ (محاولة تأصيل المفهوم)»، ص ص 122، 123، عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص ص 227-253، جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 296، جابر عصفور، « نقاد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية»، ص165، رشيد هارون: «الأسس النظرية لنقد النقد»، ص125.

والاجتماعية والسياسية التي كوّنت الحاضنة السياقية له، وجعلت الناقد يتبنى منهجا نقديا دون سواه.

2- يكشف عن صيرورة النقد الأدبي وتحولاته.

3- يعمل على إعادة تشكيل وعي القارئ غير المنتج ليكون على بصيرة تتجاوز مسألة فهم ما قاله الناقد الأدبي بحق عمل أدبي بعينه إلى مسألة معرفة كيف قال الناقد ذلك ولِمَا؟

4- يدرس لغة النقد الأدبي وآلياته بوصفها معطى أدبيا ذا طبيعة خاصة يقوم على المزاوجة بين حرية الإبداع من جهة والالتزامات المنهجية والمعرفية من جهة أخرى.

5- يُلقي مزيدا من الضياء على المذهب النقدي الذي يتبناه الخطاب النقدي موضوع الدراسة، وينظر في أصوله المعرفية، ويوضح الخلفيات التي يستمد منها مرجعياته على المستويين المعرفي والمنهجي معا؛ وذلك بهدف إضاءة أفكار النقاد وتأثيل مصادر معرفتهم، وتجذير أصول نزعاتهم النقدية.

6- يناقش مدى انسجام أسس النص النقدي المنهجية، ومنطلقاته الفكرية ونتائجه مع حقائق النص الأدبي المنقود من جهة، ومع منطلقات الناقد نفسه من جهة أخرى.

7- يقوم " نقد النقد " بقراءة مزدوجة، فهو يقرأ النص النقدي قراءة محاورة واختلاف، وفي الوقت نفسه ينجز قراءته الخاصة للنص الأدبي المنقود.

8- يراجع مصطلحات النص الأدبي ومفاهيمه وآلياته وأدواته الإجرائية وفرضياته التفسيرية؛ أي مساءلة المفاهيم والتصورات النقدية الكبرى التي فرغ منها التنظير النقدي، وانطلقت الممارسات النقدية من التسليم بها.

سادسا: من أهداف وغايات نقد النقد:

يصبو " نقد النقد "، مثله مثل أي خطاب في المعرفة، إلى تحقيق عدد من المقاصد والأغراض التي تكسبه بعضا من شرعية وجوده وحضوره، واستقلاله عن غيره من الحقول المعرفية الأخرى. إلا أن رصد كل ما يرنو إليه " نقد النقد " غير متأت الآن؛ لأنه، كما تقرر سلفا، حقل مازال في طور البناء والتشييد، ومن ثم لا نستطيع القطع بكل أهدافه التي يتغيّاها، غير أن ذلك لا يمنع من عرض بعض من هذه الأهداف استنبطها الباحث من عدد من الدراسات والبحوث، على قلّتها، التي حاولت، وما تزال، التأسيس لهذا الحقل المعرفي الجديد. ومن بين هذه الأهداف[1]:

1- يهدف " نقد النقد " من المراجعة والمساءلة النقدية إلى تبيان قيمة المبادئ الفاعلة في الأعمال النقدية على نحو يؤدي إلى تعميقها واستكمال لوازمها وتوابعها، وإحكام إجراءاتها وأدواتها، وتدعيمها وتبريرها وإغناءها، ومن ثم تبنيها في الممارسات النقدية، أو كشف خلل هذه المبادئ وجمودها وتخلفها عن اللحاق بالمتغيرات المتسارعة المتلاحقة في الواقع الفعلي لسياقات الممارسة والتنظير، وعندئذ تغدو المراجعة كاشفة عن ضرورة تأسيس انقطاع معرفي يفصل بين مرحلة نقدية وأخرى، وبداية تيار واعد بالقياس إلى التيارات السائدة التي أصابها التكلس، مما يؤدي إلى نوع من الركود في الحياة النقدية، وتسلط كل رأي بما يعتقده.

---

1) ينظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 296، جابر عصفور:« نقاد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية»، ص168، محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص52، محمد الدغمومي:« نقد النقد أسئلة المنهج»، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 18، الرباط، المغرب، 1991، ص ص302-308، سامي سليمان أحمد، حفريات نقدية، دراسات في نقد النقد العربي المعاصر، مركز الحضارة العربي، مصر، ط1، 2006 ص ص8، 9.

2- البحث عن الخصوصية والوضع الاعتباري للنقد ضمن أشكال الدراسات الأدبية وغير الأدبية.

3- إنتاج وعي نظري جديد وجدي حول الموضوع أو المواضيع السابقة.

4- تنظير للنقد الأدبي، وإيجاد نمذجة له أو عدة نماذج.

5- إضاءة بعض الممارسات النقدية التي تشتغل في الظل، وكشف النقاب عنها والتعريف بها وتأكيد مكانتها؛ إذ هناك مشاريع وتجارب نقدية لم تأخذ حظها من الاهتمام والدراسة.

6- اكتشاف المستويات المتعددة التي تنطوي عليها النصوص النقدية، من ناحية والاعتداد بأدوار العمليات والآليات التي يستخدمها الناقد في تحليل النصوص النقدية من ناحية ثانية.

7- إكساب القارئ قدرات تحليلية متجددة تمكنه من التعامل مع الكتابات النقدية التي يتلقاها.

الفصل الأول:

مرجعية الخطاب النقدي عند محمود الربيعي

لا يعْزُبُ عن علم أهل الذكر من النُّقاد والباحثين أن الخطاب النقدي العربي قد يمَّمَ وجهه منذ عصر النهضة الحديثة تجاه النقد الأدبي الغربي؛ وذلك بحكم التكوين العلمي للنقاد في جامعات بلدانهم أو عن طريق البعثات العلمية إلى الخارج، إضافة إلى مخلّفات الاستعمار الأجنبي الذي ظلّ لردح من الزمن باسطا نفوذه على العديد من الأقطار العربية؛ إذ المغلوب، كما قرر ابن خلدون ذلك قديما، مولع دائما بتقليد الغالب. فكان من نتاج ذلك ظهور مدرستين في النقد، تنتمي إحداهما إلى المدرسة الفرنسية والأخرى إلى المدرسة الإنجليزية.

لقد كان من رواد المدرسة الإنجليزية في الخطابين الأدبي والنقدي عند العرب: "جماعة الديوان"، و"جماعة المهجر"، و"جماعة أبولو" ، وظلّت الرومانسية هي التوجه الذي عُلّقت به هذه الجماعات طوال النصف الأول من القرن العشرين.

ولا يخفى أن للمدرسة الإنجليزية تأثير كبير على الخطاب النقدي المصري، والثقافة المصرية عموما، على الأقل في تلك الفترة، أكثر من المدرسة الفرنسية؛ ويرجع البعض ذلك كما أسلفنا إلى« النفوذ الإنجليزي والثقافي بمصر طوال تلك المرحلة»[1] وظلّت الرومانسية الطابع الغالب الذي يصبغ الخطاب النقدي المصري طيلة النصف الأول من القرن العشرين.

مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات انتقل إلى الوطن العربي، وخاصة إلى مصر، تيار نقدي جديد عصف بالكثير من القيم النقدية التي كانت متداولة آنذاك عُرف بـ " مدرسة النقد الجديد"، وكان أول من حمل لواءه ودعا إليه الناقد المصري"رشاد رشدي"، وخاض في سبيل ترسيخ المبادئ النقدية لهذه المدرسة معركة

1) محمد زغلول سلام، النقد الأدبي المعاصر(في النصف الثاني من القرن العشرين– النقد الجديد– الواقعية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2007، ص03.

نقدية مع الناقد " محمد مندور"[1]، الذي كان يمثل الاتجاه الواقعي، امتدت من سنة 1961م إلى 1964م، شكّل خلالها "رشاد رشدي" ائتلافا نقديا أطلق عليه " جمعية النّقاد " يضُمُّ« عددا من تلاميذه مثل: سمير سرحان ومحمد عناني وفاروق عبد الوهاب وعبد العزيز حمودة وآخرين. وتنادي هذه الجمعية برأي إليوت في "المعادل الموضوعي"، وتهتم بمبنى العمل الفني (...) ولا ترى أن من حق النقاد التعامل مع أي من الإطارات المرجعية الخارجة على العمل الأدبي، وإنّما لابد من التعامل معه من داخله، والاهتمام به ككيان مستقل»[2].

إلى جانب "رشاد رشدي" ومريديه كان هناك عدد من الباحثين الذين لم ينظموا إلى هذا الائتلاف، لسبب أو لآخر، وإن آمنوا بهذه الأفكار والمبادئ النقدية الجديدة ودافعوا عنها في كل منبر أتيح لهم فيه ذلك، ومن بين هؤلاء: الناقد المصري "محمود بخيت الربيعي" الذي سافر إلى لندن في بداية ستينيات القرن الماضي لإكمال تعليمه العالي، فتلقى هناك مبادئ " النقد الجديد " على أيدي نقاد إنجليز مازالوا يحتفظون بالأفكار النقدية التي بثّها النقاد الجدد في الجامعات والكتب. وعلى الرّغم من أن "النقد الجديد" قد انتهى إلى ما انتهى إليه؛ فإن "محمود الربيعي" ما زال يؤمن بجدواه وصلاحية أدواته وآلياته الإجرائية التي تركّز في التحليل النقدي على النص الأدبي تركيزا شبه مطلق، وفي ذلك يقول:« لم يزحزحني تقلّب المشهد النقدي عن الطريق الذي اعتقدت في صحته، وهو منهج" النقد الجديد " الذي يعكف على التحليل المستقصي للنّص الأدبي. وهذا المنهج يوحّد بين وجهي العملة الواحدة من النقد والإبداع، ويغرق في المادة الأولية للأدب، وهي النصوص. كذلك لاءم هذا النهج

1) ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، دار جسور، الجزائر، ط1 ، 2007 ، ص53.

2) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 141،1996.

ثقافتي الأم، وطبيعتي الشخصية، التي ترتاح إلى العيش في أعماق النص، والسّباحة الحرة في أعماقه، وتتجافى عن النظريات المستوردة، وبخاصة منها ما كان فجا مستوردا»[1].

ما إن عاد "محمود الربيعي" إلى مصر سنة 1965م عمل على نقل ما تشرّبه هناك من رؤى ومبادئ نقدية إلى طلبته في الجامعات المصرية (دار العلوم والجامعة الأمريكية)، والجامعات العربية(الجزائر والكويت)، كما نشر " الربيعي" آراء وأفكار النقاد الجدد عبر العديد من كتبه، التي طغى عليها استثمار إجراءاتهم في مقاربة العديد من الخطابات الأدبية (الشعرية والنثرية، القديمة والحديثة) على التنظير النقدي.

ومما تقدم ذكره كان لزاما محاولة الوقوف لتقصي الأصول النظرية والخلفيات التاريخية والمرجعيات الفلسفية والفنية لمدرسة النقد الجديد، التي أثّرت بأفكارها وآرائها النقدية على الخطاب النقدي عند "محمود الربيعي".

أولا: في نشأة مدرسة النقد الجديد:

النقد الجديد تسمية أُطلقت على حركة نقدية ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين في كل من إنجلترا وأمريكا، وبزغت شمس هذه المدرسة في ظل سيطرت الدراسات الانطباعية والسِّيرية والتاريخية والاجتماعية على الدراسات النقدية، لذا قام النقد الجديد« مناهضا للاهتمامات الاجتماعية للنقد اليساري، مصرّا على المتطلبات الشكلية للشعر كشعر وليس كعقيدة إيديولوجية أو وثيقة تاريخية، ومراجعا للمفاهيم النقدية السائدة»[2]، فكان ثورة راديكالية لتنقية النقد من كل المقاربات التي لا تجعل

1) محمود الربيعي، بعد الخمسين، سيرة ذاتية، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ج2، ص ص84، 85.
2) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص53.

النص الأدبي بؤرة اهتمامها، وتنشغل بالظروف والملابسات المحيطة به، كما رفضوا إلى جانب ذلك أن يكون للأدب أيّ غاية أو رسالة اجتماعية أو دينية أو أخلاقية... .

ظهر مصطلح "النقد الجديد" لأول مرة في« محاضرة ألقاها "جون سبنجارن" في كولومبيا عام 1910م»[1]، وفي العام الموالي نشر "جون سبنجارن"(J.Spingarn) هذه المحاضرة " بعنوان " النقد الجديد " ثم ضمّها فيما بعد إلى مجموعة من المقالات ونشرها في كتابه " النقد الإبداعي (مقالات في الوحدة العبقرية والذوق) "[2]، ليعود هذا المصطلح إلى الظهور بعد زمن من اختفائه كعنوان كتاب لرائد هذه المدرسة ومؤسسها الناقد الأمريكي "جون كرو رانسوم"(J.C.Ransom) سنة 1941م، وعَدَّ بعض النقاد هذا الكتاب« إنجيل هذه الحركة»[3] بامتياز. وكان "رانسوم" يعني بمصطلح " النقد الجديد"« أعمال النقاد الذين ينتمون إلى حركة الحداثة الجديدة وقتئذ: "ريتشاردز" و"إليوت" و"ليفيز" و"إمبسون"»[4]، ثم أصبح عنوان هذا الكتاب فيما بعد اسما للمدرسة النقدية، والذي ربما قد يكون مُنح متأخرا بعض الشيء بالمقارنة مع الأفكار النقدية التي ظهرت في إنجلترا أثناء الحرب العالمية الأولى، والتي صارت لاحقا أهم المبادئ النقدية لمدرسة النقد الجديد.

تشكّلت مدرسة النقد الجديد(الأنجلو أمريكية) من تجمعين نقديين كبيرين في كل من إنجلترا وجنوب أمريكا، أما الأول فتمثّله دائرة سكروتيني(Scrutiny) وهي« مدرسة نقدية تخصّصت بالقراءة المدققة[القراءة الفاحصة] للنصوص في جامعة

1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، مصر، د. ط، 1997، ص302.

2) J. Spingarn, The New Criticism In: Creative Criticism (Essays On The Unity Of Genius And Taste), Henry Holt And Company, New York, U.S.A, 1917, PP 3-47.

3) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص49.

4) صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث – قضاياه ومناهجه – منشورات كتب عربية، د.ط، د.ت، على الرابط: www.kotobarabia.com ، ص140.

كمبريدج»[1]، ويرأس هذه الجماعة الناقد الإنجليزي "فرانك ريموند ليفز"(F.R. Leavis) الذي أسس رفقة زوجته" كويني دوروثي روث" (K.D.Rorth)« مركزا لدراسة النظرية والنقد بجامعة كمبردج، ثم أسسا مجلة نقدية رائدة "سكروتيني Scrutiny " (التي تعني: التمحيص، أو الفحص الدقيق)، وقد صدر عددها الأول في ماي 1932»[2] وامتدت حتى سنة 1953م، وكانت تدعو لفترة طويلة من تاريخها إلى دراسة النص الأدبي دراسة محايثة عن السياقات الخارجية، وطوّر " ليفيز" « طريقة جديدة في تحليل النصوص وقراءتها قراءة فاحصة، تؤكد أن أي تناول للشعر لا يتصل بالنص نفسه اتصالا شديدا هو تناول لا قيمة له»[3].

وأما التجمع الآخر فتمثّله مجموعة من النّقاد والشّعراء في جنوب أمريكا وبالضبط في ولاية " تينسي "، وتتألف هذه الجماعة من« دائرة الشعراء الهاربين الملتفين حول "جون كرو رانسوم"، وطالبيه السابقين في جامعة "فاندر بليت"(Vanderbilt): آلن تايت(Allen Tate) وروبرت بان وورن(Robert penn Warren)، مع واحد من طلبة تايت نفسه" كلانث بروكس" (Cleanth brooks) ويمكن أن نضيف إلى هذه المجموعة بعض النقاد من خارج جنوب الولايات المتحدة مثل " آر. بي. بلاكمر"(R.P.Blackmur) و(مع بعض التحفظات) "آيفر وينترز"(Yvor Winters) من جامعة سطانفرد والناقد الحر "كينيث بورك"(Kenneth Burke)»[4]، وأطلقت على هؤلاء النقاد الأمريكيين مجموعة من الأسماء منها« النقاد الجنوبيين والنقاد الهاربين، والنقاد الريفيين، والنقاد الهاربين، على أن الاسم الذي استقر

1) محمد عزّام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1999، ص58.

2) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص51.

3) محمد عزّام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص58.

4) كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ1890، تر(خميسي بوغرارة)، مراجعة وتقديم (يوسف وغليسي)، مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، د. ط، 2004، ص98.

هو النقاد الجدد»[1]، ودافع هؤلاء النقاد عن الجنوب الزراعي الأمريكي ضد امتداد الشمال الصناعي؛ لذلك نعتوا، من قبل خصومهم خاصة، بالنقاد الزراعيين والنقاد الرجعيين. وصدر عن هذه الجماعة مجموعة من المجلات والدوريات عبّر من خلالها النقاد الجدد في أمريكا عن أفكارهم وآرائهم النقدية، ومن بينها« مجلة الجنوب ويحررها " بروكس" و" روبرت بن وارن" من 1935إلى 1942 ومجلة كينيون ويرأسها " رانسوم" من 1938 إلى 1959، ومجلة سيواني التي يديرها " آلن تيت" من 1944 إلى 1945»[2].

يُرجعُ العديد من النقاد ظهور حركة النقد الجديد إلى بعض الأعمال النقدية الرائدة لـ " توماس ستيرنز إليوت"(T.S. Eliot)؛ إذ أن« أهم وأقوى مدرستين نقديتين في الفترة الممتدة بين الأزمة الكبرى والحرب الباردة – النقاد الجدد في الولايات المتحدة ودائرة "سكروتني" في بريطانيا– ترجعان بأصولهما الفكرية مباشرة إلى "إليوت" وتستشهدان بكتاباته باستمرار»[3]؛ فقد كان " إليوت "، وخاصة في مرحلته الجمالية رائدا لما عرف في الغرب بـ " المدرسة الموضوعية " في النقد الأدبي، حيث نادى« أبناء هذه المدرسة بالموضوعية كمبدأ في النقد، وبالمنهج التحليلي وسيلة لشرح الأعمال الأدبية وتفسيرها من داخلها، بوصفها كائنات عضوية مستقلة عن نفس الشاعر وميوله الشخصية»[4]، فكان لـ " إليوت" أثر بالغ في مدرسة النقد الجديد

1) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط5، 2007، ص313.

2) قنسنت . ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر(محمد يحي)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، 2000، ص21.

3) كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ1890، ص79.

4) سمير سرحان، النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكاتب، القاهرة، مصر، د.ط، 1990، ص ص9، 10.

وخاصة في مؤسس هذه الحركة " جون كرو رانسوم " الذي طالما اعتبر« حركة النقد الجديد(...) خارجة من معطف إليوت ونقده الموضوعي»[1] .

وامتح النقاد الجدد أيضا بعضا من مبادئهم النقدية مما عُرف في النقد آنذاك بـ"مدرسة التحليل اللفظي"، والتي ترى أن« وظيفة النقد ينبغي أن تنحصر في فحص الكلمات على الصفحة بالترتيب الذي وضعها به الكاتب، وتحقيقا لهذه الغاية فإن الناقد يستعين باللّغويات والسميانتيات[علم الدلالة]، وكان ريتشاردز ومن بعده تلميذه إيمبسون زعيما هذه المدرسة في إنجلترا»[2].

وأما استفادتها من "إ.أ. ريتشاردز" (I. A. Richards) فقد تجلّت أكثر في مرحلته الموضوعية قبل أن ينصرف إلى البحث في سيكولوجية القارئ.

من الأسباب التي جمعت بين النقاد الجدد في أمريكا الجنوبية وأعضاء "دائرة سكروتني" الإنجليزية احتفاء كل منهما بالأدب؛ إذ كان النقاد الجدد في أمريكا اللاتينية يدافعون عن الجنوب التقليدي والريفي الزراعي ضد الشمال الصناعي الذي أصبح يزحف باتجاه الجنوب لتغيير نمط الحياة التقليدي، ونظروا إلى الأدب بوصفه مُخَلِّصًا وسلاحا فعّالا ضد كل ذلك، وهو الأمر ذاته الذي نافح من أجله الملتفون حول مجلة "سكروتني" لأنه يحافظ، حسبهم دائما، على« العقلية الناضجة للمجتمع العضوي ما قبل الصناعي – الممثل في فنون الريف الإنجليزي ومهاراته وطقوسه– ضد نظام الحياة الحديثة(...)»[3]، كما كان لكتاب " دراسة في الشعر الحداثي" (1927) لـ "روبرت جرايفز"(R.Graves) و" لورا رادينج"(L.Riding) إسهاما كبيرا في ربط«

1) صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث – قضاياه ومناهجه –، ص180.
2) محمد عزّام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص42.
3) كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ1890، ص103.

علاقة بين "هاربي تنيسي" والنقد البريطاني، وتشاركا في تأسيس التقاليد الحديثة المتمثلة في القراءة المقربة(الفاحصة)»[1].

يكاد يتفق العديد من النقاد على أن مدرسة النقد الجديد من بين أوائل التيارات النقدية التي نادت« بتقويض أسس القراءة السياقية، انطلاقا من اهتمامها بالأبعاد الداخلية للنص الأدبي، ومطالبة النقد باستكشاف العمل الفني في ذاته ولذاته، فلا يقيمه بمقاييس خارجة عنه سواء أكانت هذه المقاييس خلقية أم اجتماعية أم تاريخية(...)»[2]، ومما يميّز نقّاد هذه المدرسة عن غيرهم أيضا أنهم« شارحوا نصوص وليسوا أصحاب نظريات، انطلاقا من النّص وليس أي شيء آخر، ومن هنا كان لهم الفضل في الدخول لمشروع النّص من خلال عالم اللّغة وتركيباتها»[3]؛ لذلك يصعب، في الكثير من الأحيان، القبض على الآليات والأدوات الإجرائية التي يستنيم إليها النقاد الجدد في مقاربة النصوص الإبداعية، فهم وحدهم يعرفون ما يقومون به كما يقال.

ثانيا: المراحل التي مرّت بها مدرسة النقد الجديد:

مرّت مدرسة النقد الجديد، في محاولتها إرساء مقاربة نقدية محايثة للنصوص الأدبية، كغيرها من الاتجاهات والمدارس النقدية، بمراحل معينة نجملها فيما يأتي:

1- المرحلة الأولى: حدثت هذه المرحلة خلال عشرينيات القرن الماضي؛ ففي هذه الفترة بدأ مجموعة من النقاد في إنجلترا وأمريكا ينشرون بعض الأفكار النقدية الجديدة

1) المرجع السابق، ص131.

2) أحمد يوسف، القراءة النسقية – بين سلطة البنية ووهم المحايثة – منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ج1، ص152.

3) عزّت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 2002، ص265.

في الصحف والمجلات، ومن بين هؤلاء النقاد نعثر على " إليوت" و" ريتشاردز" و"وليام إمبسون" (**W**illiam **E**mpson) في إنجلترا و"رانسوم" و "آلن تيت"... وغيرهم في أمريكا الجنوبية؛ إذ راح هؤلاء يعبّرون عن« أفكار وتأليف أعمال قُدّر لها أن تشكّل مبادئ مدرسة النقد الجديد بعد عقد من الزمن»[1].

لم يكن النقاد الجدد الأمريكيون خلال هذه المرحلة، على خلاف النقاد الجدد في إنجلترا، في مراكز تأثير تسمح للأكاديميين وطلاب الجامعات بالاطلاع على هذه الأفكار النقدية الجريئة، حيث كان معظمهم في هذه الفترة« صحفيين أدبيين أحرار أو شعراء يشغلون مناصب تدريسية بعيدا عن مراكز التأثير الأكاديمي المشهورة "وينترز" في كاليفورنيا، "رانسوم" و"تيت" في تينيسي، "بروكس" و "وورن" في لويزيانا»[2] . ومن بين أعمال النقاد الجدد الرائدة التي ظهرت في هذه المرحلة نجد على سبيل الذكر لا الحصر: كتابا "الغابة المقدّسة" (1920م) و"تقديرا لجون دريدان"(1924م) لـ "ت.س.إليوت" حيث كانا بمثابة إستراتجية جديدة للنقد الحداثي في إنجلترا، وأثّرا على أعضاء مدرسة النقد الجديد منذ نشأتها، يضاف إلى ذلك كتاب "دراسة في الشعر الحداثي" لـ" روبرت جرايفز" و"لورا رايدينج" الذي دافعا فيه دفاعا شرسا على الشعر الحداثي، ودعا إلى ضرورة تقييم الشعر حسب المعايير النقدية الجديدة لـ"إليوت"، حيث «استهدفا بذلك إخراج النقاد وقراءة الشعر عامة من العادات النقدية والقرائية التي اكتسبوها من جراء التعامل مع المختارات الفيكتورية»[3]، فالنقاد في هذه الفترة كانوا« يعتمدون على مكانة الشاعر وشهرته أكثر من الاعتماد على القراءة [الموضوعية] والمتأنية للقصيدة نفسها»[4].

---

1) قنسنت . ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص45.

2) كريس بولديك، النقد و النظرية الأدبية منذ 1890، ص100.

3) المرجع نفسه، ص94.

4) المرجع نفسه، ص ص 94، 95 .

والشيء نفسه نعثر عليه لدى رائد من رواد مدرسة النقد الجديد وهو" ريتشاردز" الذي يؤكد في أشهر مؤلفاته "النقد التطبيقي"(Pratical criticism) (1929) ما ذهب إليه كل من "روبرت جرايفز" و"لورا رادينج " من ضرورة الارتقاء بالقراءة النقدية عن طريق تخليصها من القراءات الانطباعية الساذجة التي تستند على شهرة صاحب العمل على حساب النص ذاته، أو تنثر القصائد إلى معادلات نثرية، فقام في هذا الكتاب«بتصنيف مفيد للأخطاء العديدة التي يمكن ارتكابها في قراءة الشعر»[1] .

وتعتبر هذه المرحلة نبراسا أضاء الطريق للمراحل التالية من عمر مدرسة النقد الجديد؛ فإعادة تقييم الشعر على أساس معايير نقدية جديدة تتنافى مع ما كان متداولا في تلك الفترة، والتركيز على طريقة بناء الشعر، واستبعاد مكانة الشاعر ومنزلته في الحكم على قصائده، تكون قد بشّرت بمبادئ نقدية جديدة ليست في تاريخ مدرسة النقد الجديد (الأنجلو سكسونية) وحسب، وإنما في سائر المدارس والمناهج النصانية التي أتت تترا بعد الحرب الكونية الثانية.

2- المرحلة الثانية: وتعد من أزهى سنّي مدرسة النقد الجديد، حيث هيمنت طيلة فترة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي؛ وبدأ في هذه الفترة بالذات العمل على ترسيخ مبادئ النقد الجديد خاصة في المؤسسات والدراسات الأكاديمية، فمع« نهاية الثلاثينيات ارتسمت هناك حركة إستراتجية ترمي إلى ترسيخ النقد الجديد أكثر في الدراسة الجامعية للأدب، أدت إلى نوع من الهجرة المهنية: ففي سنة 1937م انتقل"رانسوم" إلى كلية كينيون في ولاية أهايو حيث أسس مجلة كنيون بالإضافة إلى ملتقى سنوي للنقاد، وبعد سنتين تحصل "تيت" على زمالة كاتب بجامعة برينستن، أما "وورن" فقد هاجر شمالا إلى جامعة مينيسوتا سنة 1942م؛ كما وجد شابان متعاطفان

1) المرجع السابق، ص94.

مع النقد الجديد : "و. ك.ويمزاط"، و"روني والاك" مناصب عمل بجامعة يال،(...)، ثم التحق بهما "بروكس" في 1947م»[1] .

وقد كان هذا الانتقال إلى الجامعات عاملا مهما ساعد على اتصال العديد من الطلبة والأساتذة بهذا الرعيل من النّقاد، والتعرّف على أفكارهم ومبادئهم النقدية من خلال المحاضرات والندوات التي كانت تقام في أقسام الأدب، إضافة إلى ظهور العديد من الأعمال التي اتخذت كمقررات تدريسية لأقسام الأدب في بعض الجامعات، من مثل: "فهم الشعر" لـ" كلينث بروكس" و"روبرت بن وورن"(R. P. Warren) المنشور سنة (1938م) ؛ إذ أسهم هذا الكتاب في وضع« مقاربات النقد الجديد في شكل مدرسي ينأى عن الدراسة التراجمية أو التذوقية البسيطة أو البحث عن المضمون»[2] كما يذهب "رينيه ويليك"(R. Wellek) إلى أن كتاب " فهم الشعر"« عمل أكثر من أي كتاب آخر على توصيل أساليب النقد الجديد باعتبارها شيئا يمكن تعلمه وتقليده»[3].

وظهر في هذه المرحلة أيضا بحث آخر لـ " جون كرو رانسوم" بعنوان "شركة النقد"(1937م) دعا فيه إلى توطين النقد في الجامعات والمؤسسات الأكاديمية، وفي ذلك يقول: إن« أملي في إقامة معايير ذكية للنقد أضعه في أساتذة الأدب أو أساتذة الأدب الإنجليزي في هذا البلد. فهذه مهمتهم. لابد أن يتسم النقد بطابع علمي أكثر؛ أي يصبح أكثر دقة ومنهجية، ويعني هذا أنه لابد أن يتطور بجهود الدارسين الجماعية والمتواصلة ويعني هذا أن موقعه الصحيح هو في الجامعات»[4]، كما نشرت في هذه الفترة العديد من الأعمال النقدية من مثل: "سبعة أنماط من الغموض"

1) كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، ص ص100،101.
2) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص52.
3) قنسنت . ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص59.
4) المرجع نفسه، ص59.

لـ"إمبسون" سنة (1930م)، "وراء آلهة غريبة" لـ" إليوت" سنة(1934م) " الجاسوس المزدوج " لـ "بلاكمر" سنة (1935م)، "بحوث رجعية" لـ" آلن تيت" سنة(1936م) "البدائية والانحطاط" لـ" وينترز" سنة(1937م)، "النقد الجديد" لـ "رانسوم" سنة (1941م)،... .

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن بعض كبار النقاد الجدد أخذت اهتماماتهم في هذه المرحلة تتجاوز مبادئ النقد الجديد الشكلية إلى اهتمامات ثقافية أوسع، وكان "إليوت"، الأب الروحي للنقد الجديد،« أول من تحرّك متجاوزا النقد الجديد(...) [حيث] ألّف في النقد الاجتماعي طيلة الثلاثينيات والأربعينيات، كذلك تجاوزت اهتمامات "ريتشاردز" بعد أواخر الثلاثينيات النقد الجديد العادي»[1] ، فكان تجاوز بعض مبادئ النقد الجديد من قبل عدد من رواد المدرسة ذاتها مدخلا أساسا للطعن في شرعية بقائها، ومهاجمة كل من ظلّ متمسّكا بشكلية المدرسة رافضا لأي تعديلات عليها. وعلى الرغم من ذلك فقد احتفظ أولئك الرواد، الذين تجاوزوا دوغمائية النقد الجديد، ببعض المبادئ والأسس وحتى الممارسات الشكلية؛ فقد ظلّ "ريتشاردز" يؤمن بـ«أسبقية العناصر الشكلية على المضمون في الأدب»[2] رغم توجهه إلى دراسة علاقة القارئ بالنّص الأدبي من الناحية النفسية.

وأما عن المجلات والدوريات النقدية التي كان أعضاء مدرسة النقد الجديد ينشرون فيها أفكارهم في هذه المرحلة نجد« المعيار لـ" إليوت"(1922-1939) وسكروتيني(المخبار) لـ " ليفيز"(1932-1953) في إنجلترا، ثم في أمريكا مجلة الجنوب ويحررها "بروكس" و "روبرت بن وارين" (1935- 1942)، ومجلة كينيون

1) المرجع السابق، ص46.

2) محمد العمري، نظرية الأدب في القرن العشرين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص33.

ويرأسها "رانسوم"(1938 – 1959)، ومجلة سيواني التي يديرها " تيت" من(1944-1945) ثم أدارها من بعده من يتعاطفون مع نفس الخط»[1] .

3- المرحلة الثالثة: وحدثت هذه المرحلة على مدى عشر سنوات: من أواخر الأربعينيات إلى أواخر الخمسينيات. وفي هذه المرحلة بدأت حركة النقد الجديد تفقد نوعا من حيويتها وروحها النقدية الثائرة« فبعد الحرب العالمية الثانية لم يعد نموذج "النقد الجديد" في القراءة النقدية قضية ثورية مثيرة، بل غدا ممارسة تقليدية في حجرات الدراسة تستدعي التحدي من المغامرين أكثر في ميدان النقاش النقدي»[2] .

وعلى الرغم من هيمنة مبادئ النقد الجديد في هذه الفترة، الخمسينيات تحديدا، على الساحة النقدية، وخاصة في أمريكا وإنجلترا، إلا أن نجاح النقاد الجدد في تجديد القراءة النقدية« أثار بعض الملل والاستعداد لمعارضة وتحدي مبادئ النقد الجديد»[3] فتعرض بسبب ذلك إلى هجمات مناوئة مختلفة من قبل أطراف نقدية متعددة، نذكر من بينها: نقاد مدرسة شيكاغو، مثقفي نيويورك... وغيرهم.

لقد أخذ العديد من النقاد الجدد في هذه المرحلة خاصة، وإن برز ذلك قبل هذه الفترة، ينزعون إلى اتجاهات نقدية مختلفة« ففي أواخر الأربعينيات وسّع " إليوت" و"ريتشاردز" و" ليفيز" و"بلاكمر"و"وينترز"و"كينث بيرك" من مشاريعهم ليضموا لها جوانب تاريخية واجتماعية، وإن كانوا جميعا احتفظوا بمبادئ وممارسات شكلية معينة»[4]، ولأجل ذلك تقلص عدد النقّاد الجدد المؤمنين بالممارسات الشكلية المحضة غير أن هناك من بينهم من ثبت على مبادئ الحركة طيلة حياته كـ: "جون كرو رانسوم" و"آلن تيت" و"كلينث بروكس" وخاصة هذا الأخير الذي كان من أكثر

1) قنسنت . ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص45.

2) كريس بولديك، النقد و النظرية الأدبية منذ 1890، ص138.

3) المرجع نفسه، ص138.

4) قنسنت . ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص ص 60، 61.

المدافعين عن شكلية النقد الجديد؛ فحتى« إلى فترة متأخرة من الثمانينيات كان يُدعى إلى كثير من الجامعات الأمريكية ليمثل وجهات نظر النقد الجديد»[1]، كما نجد، إضافة إلى هؤلاء، بعض النقاد المتحمسين الذين ربما التحقوا متأخرين بمدرسة النقد الجديد أمثال: "و.ك. ويمزات"(W. K. Wimsatt) و"رينيه ويليك".

وقد انتهت حركة النقد الجديد كمدرسة نقدية مجددة وثائرة على الإجراءات التقليدية في مقاربة النصوص الأدبية، وأُعلن موتها في أواخر الخمسينيات، بيد أن هذه المرحلة أفرزت العديدة من الكتابات والأعمال النقدية الهامة في تاريخ الحركة كلها منها: "الجرة محكمة الصنع" لـ" كلينث بروكس"(1947م)، "الهدف المشترك والسيرة الكبرى" لـ " ليفيز"(1948م)، "نظرية الأدب" لـ"رينيه ويليك" و" أوستن وورن"(AustinWarren)(1949م)، "الأيقونة اللفظية" لـ" و.ك.ويمزاط" (1954م)، "المدافعون الجدد عن الشعر" لـ"موري كريجر" (1956م)، " النقد الأدبي" لبروكس و"ويمزات" (1957م)... .

4- المرحلة الرابعة: لقد صار من الواضح لأنصار النقد الجديد، وكذا خصومه على حد سواء، أن النقد الجديد قد انتهى في أواخر الخمسينيات، إلا أن العديد من أفكاره وآلياته وإجراءاته النقدية أثرّت تأثيرا عميقا في المناهج النقدية والتأويلية التي توالى ظهورها على الساحة النقدية منذ ستينيات القرن الماضي؛ فقد كان له« في وقت لاحق تأثير على تطور النقد الفرنسي الجديد، والنقد الأدبي البنيوي منه خاصة كما

1) المرجع السابق، ص46.

ظهر ذلك في أعمال رولان بارت المبكرة »[1]، وإن استنكف النقاد البنيويون في ذكر فضل هذه المدرسة عليهم.

فأهمية هذه المرحلة تكمن في أنه من جهة أصبح لا يتكلم الكثير عن مدرسة النقد الجديد، ولا ينادي بفاعلية آرائها في مقاربة الأعمال الأدبية، ومن جهة أخرى صار العديد من النقاد يتشبثون برؤية النقد الجديد المتمثلة أساسا في محايثة النصوص الأدبية وعزلها عن السياقات الخارجية، ثم التركيز على مورفولوجيتها وبنيتها الداخلية والعلاقة بين عناصرها؛ لذلك عُدّ النقد الجديد بمثابة العباءة التي خرجت منها العديد من المناهج والإستراتجيات النقدية المعاصرة، وفي هذا الصدد يقول: "عبد الناصر حسن محمد" « من المعروف على سبيل المثال أن جذور النص الأدبي المغلق والنص اللغوي المفتوح ولانهاية المعنى عند التفكيكيين تبدأ في داخل تربة النقد الجديد الذي يجمع بين كل هذه المتناقضات. هذا بالإضافة إلى أن النقد الجديد في مرحلته النفسية عند "ريتشاردز" يعتبر رائدا مبكرا لنظريات التلقي التي سوف تزدهر في فترة السبعينيات»[2] .

هكذا سَرَتْ أفكار ومبادئ مدرسة النقد الجديد بعمق وانتشرت بعموم وسعة بين النقاد الحداثيين وما بعدهم، حتى وإن تنكّر هؤلاء لذلك أو لم يعوا هذا التأثير أصلا، وفي ذلك يقول "وليام كاين"« يبدو النقد الجديد عاجزا أو مفتقرا للمؤيدين ومتهاويا وميتا أو في طريقه للموت. ولم يعد اليوم أحد يتكلم باسم النقد الجديد، لكن الحقيقة هي أن النقد الجديد يعيش ويزدهر، وهو يبدو عاجزا لأن قوته بالغة الانتشار إلى حد أننا لا

1) Leroy Searle, New Criticism, in the Guide to Literary Theory and Criticism, edited by Michael Groden, Martin Kreiswirth, and Imre Szeman, The Johns Hopkins University Press, U.S.A, 2nd edition, 2005, p 691.

2) عبد الناصر حسن محمد، التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، د. ط، 1999، ص ص32، 33.

نعي وجودها»[1]، فالنقد الجديد، وإن كان قد أعلن من قبل عن موته، فهذا الموت نوع من الخلود، مادام أن النص الأدبي سيبقى بؤرة السجال بين النقاد على مرّ العصور.

ثالثا: من المبادئ والأسس النقدية لمدرسة النقد الجديد:

قامت مدرسة النقد الجديد، مثلها مثل كل المدارس والاتجاهات النقدية، على مجموعة من المبادئ والأسس النقدية ظلّت لفترة طويلة تتردد في الجامعات الإنجليزية والأمريكية وحتى العربية، وإن أكد العديد من المتتبعين لأعمال النقاد الجدد أنه« كثيرا ما تكون عقائدهم غير واضحة»[2]؛ فإن ذلك لا يثني المرء عن الوقوف على بعض المبادئ الأساسية لهذه المدرسة، والتي يمكن إجمالها فيما يأتي:

1. دعا النقاد الجدد في دراساتهم إلى التركيز على النص الأدبي في حد ذاته بمعزل عن جميع السياقات والمؤثرات الخارجية، وفي ذلك يقول "ف.ر. ليفيز"« إن أي تناول للشعر لا يتصل بالنص نفسه اتصالا شديدا لا قيمة له، وإن على الناقد أن يجعل همه تحليل النّص، وعدم إدخال أحكام عليه من خارجه»[3]؛ فالنص ولا شيء غير النص. فالنقاد الجدد يتعاملون مع« القصيدة أو النص الأدبي باعتباره قطعة لفظية أثرية مكتفية ذاتيا»[4]، وهو المبدأ ذاته الذي نادت به البنيوية فيما بعد، وعرّض كلا منهما إلى انتقادات عديدة؛ إذ لا يمكن لأي مولود أن يولد من فراغ، أو يوجد نفسه، أو يقوم من صميم ذاته.
2. اتخذ النقاد الجدد القراءة الفاحصة(Close Reading) أداة إجرائية في مقاربة الأعمال الإبداعية، وهي« تقنية نقدية تحليلية متوازنة دقيقة ومفصلة للنصوص الأدبية بغية

1) قنسنت . ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص47.

2) جورج واطسون، مطلع القرن العشرين، ضمن : مختارات من النقد الأنجلو أمريكي الحديث، تر(ماهر شفيق فريد)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، مصر، د. ط، 2000، ص232.

3) محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص166.

4) Leroy Searle, New Criticism, p 691.

اكتشاف معانيها وتقييم آثارها»[1]، تعمل على تقصّي« معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية ورموزه وإشاراته وكل العناصر الجوهرية التي تضيء دلالاته وتفك مغاليقه»[2]؛ أي تحليل بنية العمل الأدبي من داخله، بالكشف عن مكوناته وعناصره الأساسية والعلاقة بينها، دون الشطط إلى موضعة النص في السياق الذي ولد ونشأ وترعرع فيه.

3. يرفض النقاد الجدد الفصل بين الشكل والمضمون، إذ يرى "كلينث بروكس" في واحدة من أشهر مقالاته أنه« لا يمكن في أي عمل أدبي ناجح الفصل بين الشكل والمضمون»[3]، فالمعنى متحد بالمبنى، وأي محاولة قرائية تجترئ على بتر الصلة بينهما، ومعاملة كل جزء منهما على حدة، مكتوب لها الفشل من البداية، كما اعتبروا القصيدة التي لا يتلاحم فيها الشكل والمضمون قصيدة مفككة. ولكن إذا كانت وحدة الشكل والمضمون« تلفت النظر إلى تماسك أجزاء العمل الفني، فهي تشجع الإيهام بأن تحليل أي عنصر من عناصر العمل الفني يعود بالفائدة، سواء كان التحليل متعلقا بالمضمون أو الصنعة [الشكل] وعلى هذا فهي تعفينا من الالتزام بأخذ العمل الفني ككل متكامل»[4].

4. على الرغم من أن النقاد الجدد قد رفضوا رفضا قاطعا فكرة الفصل بين الشكل والمضمون، إلا أنهم أعطوا في مقارباتهم النقدية أهمية قصوى للمبنى على حساب المعنى؛ إذ« تتوقف قيمة القصيدة عند الناقد الجديد على مبناها وليس على معناها

---

1) J. A .Cuddon, The penguin dictionary of literary theory, revised by (C. E. Preston), Penguin books, London, England, 1999, p142.

2) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص54.

3) Cleanth Brooks, The Formalist Critics, The Kenyon Review, Kenyon College Gambier University, Ohio, U.S.A, Vol. 13, No. 1 (Winter, 1951), p72.

4) رنيه وليك وآستن وآرن، نظرية الأدب، تر(عادل سلامة)، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، د.ط، 1992، ص42.

ومن الهرطقة استخراج المضمون من القصيدة أو تلخيص النص لأنه يختزل المعنى في مقولة أو عبارة، ويضع الأدب موضع المناقشة مع الفلسفة والعلم والسياسة»[1]. وعليه يكون اهتمام النقاد الجدد بالشكل واعتبار المضمون فئة خاضعة له أدى إلى الفصل بينهما، ويتأكد تخمين " ويليك " السابق بأن التشدق بهذه الوحدة، على الرغم من أهميتها، يُخوّل أن تحليل أي منهما يفي بالغرض، دون الحاجة إلى تناول العمل الأدبي في كل مستوياته.

5. تأثرا بالعلوم التجريبية والبيولوجية الحديثة والرومانسية أيضا راح النقاد الجدد يدعون إلى ضرورة توفر الوحدة العضوية في الأعمال الأدبية، ومقاربتها على أساس من ذلك؛ إذ يرى "كلينث بروكس" أن« الاهتمام الرئيس للنقد الأدبي يتعلق بمشكلة الوحدة، هذه الوحدة التي يشكلها العمل الأدبي أو يفشل في تشكيلها، وعلاقة الأجزاء المختلفة بعضها ببعض في بناء هذا المجموع»[2]؛ فهم يعتقدون أن أجزاء النص الأدبي ومكوناته« لا يمكن أن تبحث منفردة؛ إذ يوجد بينها خيال واحد، وتربط بينها علائق وثيقة في شكل القصيدة أو ما سمي عندهم بالوحدة العضوية»[3]، فالنص وحدة كلية وكيان لغوي متلاحم الأجزاء.

إن لجوء النقاد الجدد إلى تشبيه العمل الأدبي بالكائن الحي يخدم رؤيتهم في استقلالية النص عن رحمه الثقافي، وفي ذلك يقول "و. ك. ويمزات"« إن فكرتنا الحديثة عن العمل الفني على أنه وحدة موجودة على نحو منفصل، مستقلة، بمعنى من المعاني، أو تدور حول ذاتها، فكرة وثيقة الصلة بفكرة الشكل العضوي الحيوي»[4]

---

1) قنسنت . ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص51.

2) Cleanth Brooks, The Formalist Critics, p72.

3) محمد زغلول سلام، النقد الأدبي المعاصر(في النصف الثاني من القرن العشرين– النقد الجديد– الواقعية)، ص26.

4) و. ك. ويمزات، المدخل الأنطولوجي، ضمن : مختارات من النقد الأنجلو أمريكي الحديث، تر(ماهر شفيق فريد)، ص 329.

إلا أن الذي غاب عن النقاد الجدد في تشبيههم هذا أن الكائنات العضوية مثلها مثل أي كائن آخر لا يمكن لها بأي شكل من الأشكال أن تولد من فراغ أو تستغني عن الوسط الحيوي الذي نشأت ونمت وترعرعت فيه؛ ويذهب في ذلك "رينيه ويليك" إلى أن« الاصطلاح المعتاد الذي يتحدث عن " كيان عضوي" مضلل بعض الشيء؛ إذ أنه يؤكد ناحية واحدة فحسب : وهي " الوحدة في التنوع "، ويوحي بمقارنات بيولوجية قد لا تكون دائما ذات علاقة»[1].

6. يأبى النقاد الجدد على الأدب أن يحمل رسالة معينة، أو أن يكون وسيلة لغاية ما(سواء أكانت اجتماعية أو دينية أو أخلاقية أو سياسية...)، حيث يقول" إليوت" « من المحقق أن الشعر ليس غرسا لمبادئ الأخلاق، وليس توجيها دينيا أو معادلا للدين إلا إذا أسأنا استخدام الكلمات إساءة فظة»[2]، فلا يحقق الفن عند النقاد الجدد إلا نوعا من المتعة الجمالية التي لا ترتبط بتاتا بأي مكاسب أو فوائد مهما يكن نوعها؛ إذ يصرح " إليوت " بذلك قائلا« نحن لا نسأل أنفسنا بعد رؤية قطعة من فن المعمار، أو سماع قطعة من الموسيقى، ماذا استفدنا أو ربحنا من رؤية هذا المعبد أو سماع تلك الموسيقى»[3].

7. رفض النقاد الجدد أن يهتم الناقد بالحكم على العمل الأدبي بجودته أو رداءته، وإنما لابد من« الاهتمام بالتحليل العلمي للنص، ونبذ التقويم المعياري ما أمكن ذلك؛ أي الحذر من الإسراف في إطلاق الأحكام لاسيما التي تعوزها الأدلة التعليلية والحيثيات النصية»[4]، إلا أنه يصعب، في حقيقة الأمر، تجنب الأحكام النقدية، مهما ادعى من ادعى من النقاد قدرته على ذلك؛ لأن أول خطوة من خطوات تحليل الأعمال الإبداعية

1) رنيه وليك وآستن وآرن، نظرية الأدب، تر(عادل سلامة)، ص42.

2) ت. س. إليوت، المختار من نقد ت. س. إليوت، تر(ماهر شفيق فريد)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، 2000، ج1، ص90.

3) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص 160.

4) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص55.

تمارس حكما نقديا، فاختيار نص للمقاربة من بين الركام الهائل من الإبداعات الشعرية أو النثرية لا يخلو من اعتراف ضمني بقيمة هذا العمل، وقدرته على الاستجابة لآليات تحليلية معينة دون غيره، بالإضافة إلى تأثيره على الناقد.

8. نادى "إليوت" ومن شايعه من النقاد الجدد بضرورة أن يتخلص الأديب من عواطفه ومشاعره وانفعالاته، وأن يعمل جاهدا على إزالة ذاتيته، وألاّ تظهر شخصيته جليّة في أدبه؛ وفي ذلك يقول " إليوت "« ليس الشعر إطلاقا لسراح الانفعال وإنما هروب من الانفعال، إنه ليس تعبيرا عن الشخصية وإنما هروب من الشخصية»[1]، ومن ثَمّ دعا "إليوت" إلى توظيف تقنية جديدة في الكتابة الشعرية أطلق عليها تسمية " المعادل الموضوعي"(Objective Correlative)، والتي بسطها في قوله:« إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في شكل فني هو العثور على " معادل موضوعي " أو – بعبارة أخرى – مجموعة من الموضوعات أو مواقف أو سلسلة من الأحداث تكون شكلا لذلك الوجدان "المحدد" بحيث أنه عندما تُقدّم الوقائع الخارجية – التي ينبغي أن تنتهي بخبرة حسية – يثار الوجدان على الفور»[2].

ناهيك عن صعوبة ما يدعو إليه "إليوت"، إن لم نقل استحالته، من قدرة الشاعر على التخلص من عواطفه أو انفعالاته والهروب منها وانفصاله عن ذاته، وتمكّنه في كل مرة من إيجاد "معادل موضوعي" يساوي ويوازي تلك الانفعالات والعواطف؛ فإن "إليوت" ذاته في أشهر قصائده " الأرض الخراب "(The Waste Land) لم يستطع أن يتخلص من تلك الروحانية الصوفية والرومانسية المتشائمة التي ضاقت ذرعا بحال أوروبا بعد الحرب الكونية الأولى، حيث« شهدت [في] تلك السنوات اضمحلالا في الأخلاق، وبعدا عن مقومات الحياة، وجهلا بعناصرها الأولية، وإيمانا بقوة المادة

1) ت. س. إليوت، المختار من نقد ت. س. إليوت، تر(ماهر شفيق فريد)، ج1، ص365.
2) المرجع نفسه، ج1، ص152.

وزعزعة في القيم الروحية»[1]، فكانت هذه القصيدة بمثابة ردة فعل على تفشي تلك القيم الأخلاقية المتردية، تتسم بإسراف عاطفي، حاول "إليوت" بتوظيفه للأسطورة أن يخفيه قدر المستطاع.

9. دعا النقاد الجدد إلى إعادة الترتيب القيمي للشعراء على أساس الجودة الفنية لشعرهم لا على أساس شهرتهم بين النّاس، حيث ذهب " إ. أ. ريتشاردز" في كتابه "النقد التطبيقي"(Pratical criticism) إلى أن« الإعجاب بشيللي أو ميلتن هو في الحقيقة احترام لأيقونات الشهرة الشعرية ولا يعتمد على نوعية شعرهما»[2].

10. من مبادئ النقاد الجدد التي تبلورت متأخرة نوعا ما مقولتي: المغالطة القصدية(The Intentional Fallacy) والمغالطة التأثيرية(The Affective Fallacy)، وقد ظهرتا في مقالتين لـ "و. ك. ويمزات" و " مونرو بيردسلي"(M. Beardesyle) في الفترة مابين 1946م– 1949م، نشرتا في مجلة " سيواني "، ثم جمعهما "ويمزات " بعد ذلك في كتابه "الأيقونة اللفظية"(The Verbal Icôn) 1954م[3]، وهما مغالطتان، بحسب "ويمزات" و"بيردسلي"، كثيرا ما كرّسهما النقد الرومانسي في مقارباته للأعمال الإبداعية.

وتعني " المغالطة القصدية " ربط النّص بنيّة وقصد صاحبه، وقصر جزء من التحليل النقدي أو جُلّه على البحث عن غرض النّاص؛ لذلك رأى "ويمزات" و"بيردسلي" بأن« نية الكاتب لا هي بالأمر الممكن التوصل إليه، ولا هي بالأمر المستحسن كمعيار للحكم على نجاح عمل من أعمال فن الأدب»[4]؛ لذا ناديا بدراسة

1) فائق متى، إليوت، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، د. ت، ص97.
2) كريس بولديك، النقد و النظرية الأدبية منذ1890، تر(خميسي بوغرارة)، ص125.
3) جورج واطسون، المشهد في منتصف القرن، ضمن : مختارات من النقد الأنجلو أمريكي الحديث، تر(ماهر شفيق فريد)، ص ص 241، 242.
4) المرجع نفسه، ص242.

النصوص الأدبية بعيدا عن مقاصد وأغراض مؤلفيها، وأكدا أن« النّص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف ورقابته على معانيه»[1].

وقد كان لهذا التصور، كما لا يخفى، أثر عميق في تطور النقد المعاصر الذي نادى في ستينيات القرن الماضي بموت المؤلف، حتى صارت الكتابة مع "رولان بارت" (Roland Barthes) «هدم لكل صوت، ولكل أصل»[2].

أما "المغالطة التأثيرية" فهي« خلط بين القصيدة وآثارها(...) تبدأ بمحاولة استمداد معيار للنقد من الآثار النفسية للقصيدة، وتنتهي بالانطباعية والنسبية»[3]؛ لذلك سعوا إلى تخليص النقد من وهم البحث عن آثار النصوص على نفسية القراء واتخاذ ذلك معيارا نقديا للحكم على جودتها وقيمتها.

كانت هذه محاولة للملمة أهم الأسس والمبادئ النقدية التي قامت عليها مدرسة النقد الجديد، وإن لم تكن بالغة الدلالة على كل معتقدات النقاد الجدد؛ لأن من مزايا هذه المدرسة أنها لم تبادر لوضع نظريات محددة، بقدر ما كانت« عملية النزعة وطريقة للتدريس أكثر منها عقيدة شكلية»[4] .

رابعا: الأصول المعرفية والفلسفية والجمالية لمدرسة النقد الجديد:

المتتبع لتاريخ الفلسفة القديمة والحديثة يلحظ أن الفلاسفة قد كلفوا بالأدب والنقد والتنظير لهما منذ زمن بعيد، فمن "سقراط"(Socrate) و"أفلاطون" و "أرسطو" و"ابن رشد" و"ابن سينا" و"ابن باجه" وآرائهم في الآداب والفنون، ومرورا بـ"إيمانويل كانط" (I. Kant) و"فريدريك هيغل"(F. Hegel) وإلى حد ما "كارل ماركس"(K. Marx)،

1) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص54.

2) رولان بارت، هسهسة اللغة، تر(منذر عياشي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999، ص75.

3) جورج واطسون، المشهد في منتصف القرن ، ضمن : مختارات من النقد الأنجلو أمريكي الحديث، تر(ماهر شفيق فريد)، ص242.

4) المرجع نفسه، ص242.

وصولا إلى "بندتو كروتشيه"(B. Croce) و"جان بول سارتر"(J. P. Sartre) و"جاك دريدا"(J. Derrida)، هذا الأخير الذي أعاد الاعتبار للكلمة المكتوبة، وقوّض رأي "سقراط" وتلاميذه في مركزية المنطوق؛ لذلك نجد "عبد الملك مرتاض" يتساءل: « وإذا كانت الكتابة هي الأدب وإذا كانت الفلسفة قامت منها هذا المقام غير المحمود، قبل مجيء "جاك دريدا" على الأقل، أليس ذلك يعني أن علاقة الفلسفة بالنقد قديمة؟»[1].

فكأن بعض الفلاسفة قد عُنُوا بالأدب والنقد، إن لم نكن مبالغين، أكثر من المسائل الوجودية والأخلاقية، وهذا حال أحد أشهر فلاسفة عصرنا وهو الفيلسوف الفرنسي "جاك دريدا"، الذي اهتم بالنصوص الأدبية أيّما اهتمام، و« كلف بها كلفا شديدا، حتى كأنه عُني في حياته الفكرية بالتنظير للنقد الأدبي أكثر مما عُني بالاشتغال بقضايا الفلسفة ومعضلاتها»[2]. فقد عُرف الناقد الأدبي منذ زمن بعيد على أنه« رسول موفد من حقل الفلسفة إلى حقل الأدب»[3]، فلا غرو، إذًا، أن يكون النقد ممتحًّا لكثير من تصوراته حول الإبداعات الأدبية والفنية من حقل الفلسفة. وحال مدرسة النقد الجديد(الأنجلو سكسونية) لا يختلف عن حال المدارس والمناهج النقدية التي استمدّت العديد من مبادئها وأسسها النقدية من خلفيات فكرية وفلسفية سابقة عليها.

وبعد النّظر في عدد من نصوص النّقاد الجدد، وأيضا في الدراسات السابقة لهذا البحث، تَبَيّن أنّ مدرسة النقد الجديد بَنَتْ نظرتها إلى النصوص الإبداعية تأثرا بالعلوم التجريبية والفلسفة المثالية؛ ممثلة في الفلسفة المثالية الكانطية (نسبة إلى

1) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص85.

2) المرجع نفسه، ص88.

3) و. ك. ويمزات، المدخل الأنطولوجي، ضمن : مختارات من النقد الأنجلو أمريكي الحديث، تر(ماهر شفيق فريد)، ص323.

الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط")، وفلسفة الجمال عند "بندتو كروتشيه". بالإضافة إلى تأثرها بمرجعيات فنية كالمدرسة التصويرية، ومذهب الفن للفن، والوحدة الشعرية عند "صمويل تيلور كولوردج " (S. T. Coleridge)، والرمزية الفرنسية وغيرها. وفي هذا الموضع من البحث سنشير إلى أهم هذه المؤثرات:

1- العلم التجريبي:

يرى العديد من الباحثين والنقاد أن الفلسفة الغربية ظلت منذ ما يقارب ثلاثة قرون تقريبا تتجاذبها ثنائية الداخل والخارج، فمثّل تأرجحها المستمر بين هذين القطبين« محور الاختلاف بين فكر واقعي يعتمد التجربة الحسّية كأساس للمعرفة الإنسانية، وفكر مثالي يضع أسس المعرفة داخل العقل البشري»[1]، غير أن هذا الاختلاف لم يقف على الفلسفة وحدها، بل تعدّاها إلى الفكر والخطاب النقدي الذي هو منذ نشأته متأثر بالفلسفة ممتحٌ لأغلب تصوراته حول النصوص الإبداعية منها.

فمنذ انبجاس النهضة العلمية الحديثة ابتداءً من القرن السادس عشر للميلاد أُحدثت نوع من القطيعة الإبستمولوجية مع ما كان متداولا في العصور الوسطى؛ ذلك أن هذه النهضة اتكأت على الكشوفات الحديثة التي اتخذت من التجربة وسيلة للمعرفة، وقطعت صلتها مع الفكر الغيبي الميتافيزيقي.

وقد واكب ذلك إصلاحات جذرية للمنظومة الدينية قدّمها الكهنة البروتستانت، من خلال إعادة تفسير الكتاب المقدس تفسيرا عقليا يتماشى مع روح العصر ومستجداته، وكشف تهافت المنطق والقياس الأرسطي الذي طالما استندت إليه الكنيسة في توطيد سلطتها؛ فأدى ذلك إلى« انفصال الفرد عن التقيد بما لا يستسيغه أو يعتقده في داخلية نفسه»[2]، أو تعجز التجربة الحسية عن إثباته أو الوصول إليه.

1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص97.

2) عبد القادر تومي، أعلام الفلسفة الغربية في العصر الحديث، كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر، ط1، 2011، ص10.

وإذا كان التفكير العلمي مع تجريبية " جون لوك " و" فرانسيس بيكون" وغيرهما قد منح« المعرفة التي تبدأ بالعالم المادي المحسوس ثقلا يضعها في مركز الكون»[1] على خلاف الفلسفة المثالية المرافقة له، والتي جعلت« المعرفة الإنسانية داخل العقل البشري(...) و[ووضعت] الإنسان، تبعا لذلك، في محور الوجود»[2]؛ فإن النقد الجديد يستمد مرجعياته وأدواته النقدية ورؤيته المعرفية من هاتين الفلسفتين على الرغم من أنهما تبدوان للوهلة الأولى على طرفي نقيض، لكنهما في واقع الأمر« تتداخل دائرتهما بقدر ما تتباعدان، فالإيمان بقدرات العقل، سواء في واقعية (أو تجريبية لوك) أو مثالية " كانط " يضع نهاية للفكر الغيبي، ويفتح الطريق أمام المعرفة القائمة على التفكير المنطقي من ناحية، والتفكير العلمي القائم على التجربة الحسية والمادية من ناحية أخرى»[3]، من هنا يزول إشكال الحديث عن أثر التجريبية في مدرسة النقد الجديد، ثم إتباع ذلك بالحديث عن أثر المثالية الكانطية في المدرسة ذاتها، وإن كان ذلك لا ينفي، بطبيعة الحال، وجود مواطن عديدة وجوهرية للاختلاف بين الفلسفتين.

اهتم النقاد الجدد، كما أشير إلى ذلك سابقا، بالنّص الأدبي في حد ذاته بعيدا عن جميع السياقات والمؤثرات الخارجية، فركّزوا بذلك على دراسة العناصر والمكونات الداخلية للعمل الأدبي والعلاقات التي تربط بينها. ويعد هذا الالتفات إلى دراسة الأشياء من الداخل من« الصيحات النقدية التي خرجت إلى الوجود في ظل سيطرة العلم التجريبي على الساحة الفكرية»[4]، من هنا كانت« الدعوة إلى الانسحاب إلى

1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص97.

2) المرجع نفسه، ص81.

3) المرجع نفسه، ص81.

4) عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في النقد العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، ص78.

داخل النص، إلى دراسته من الداخل، تمثّل محاولة النقاد الجدد للأخذ بالمنهج العلمي وتجريبيته»[1].

ويتجلى أثر العلم التجريبي في النقد الجديد في مواضع عدة منها على سبيل المثال: اتخاذهم الموضوعية العلمية ركيزة أساسية في دراسة الخطابات الأدبية والشعرية منها خاصة، وتمثّل كتابات الناقد الإنجليزي "أ. إ. ريتشاردز" هذا التوجه أحسن تمثيل، حيث سعى في مؤلفه "العلم والشعر"(1926) إلى« تطبيق المنهج العلمي على دراستنا للشعر، والقضاء على ذيول المنهج الانطباعي»[2]، وجاء كتابه "النقد التطبيقي"(1929) ترسيخا وتطبيقا للقراءة العلمية للخطاب الشعري؛ ففي القسم الثاني منه قام بعرض التجربة القرائية لطلبته في جامعة كمبريدج؛ إذ وزّع عليهم في فترة سابقة مجموعة من القصائد مُغْفِلاً أسماء مبدعيها، وكذا الإشارات الزمنية الدالة على العصور التي قيلت فيها، ثم طلب منهم قراءتها مرات كثيرة والتعليق عليها، وقام بعد ذلك بجمع انطباعاتهم حولها، وصنّفها، وناقشها، وأصدر أحكامه عليها. فتوصّل إلى أن الكثير من القراء يعتمدون في تحليلهم للنصوص الشعرية على الأحكام المسبقة من شهرة أصحاب هذه النصوص وزمنها والظروف التي قيلت فيها ...، بدل قراءة وتحليل النصوص في حد ذاتها[3]؛ لذلك دعا " ريتشاردز" إلى ضرورة فحص كلمات النصوص على الصفحة كما وضعها ناظمها، تجنبا للإسقاطات المتأتية من الاعتماد على السياقات الخارجية في تفسير النصوص.

ويلتقي النقاد الجدد في هذا الشأن مع العالِم التجريبي الذي يطمح دائما أن يرى العينة المختارة للتحليل على حقيقتها، عن طريق الكشف عن مكوناتها وبناها

1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص117.

2) ماهر شفيق فريد: «الاتجاه التحليلي في النقد المعاصر»، مجلة الفكر المعاصر، ع 52، يونيو1969، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ص86.

3) ينظر: المرجع نفسه، ص87.

وعناصرها؛ لذلك فإن« الناقد الجديد يهدف دائما إلى غاية محددة، وهي أن يرى العمل الأدبي كما هو على حقيقته»[1]، ولبلوغ غايته هذه يلجأ إلى التحليل؛ والتحليل أداة علمية خلّفها، كما هو معلوم، العلم التجريبي وكان لها أثر حاسم على العلوم الإنسانية ومنها الخطاب النقدي على وجه الخصوص.

من هنا نفهم سبب رفض النقّاد الجدد البحث عن قصدية المؤلف أو أثر العمل الأدبي على القارئ، أو ما سماهما "و. ك. ويمزات" و " مونرو بيردسلي" بـ "المغالطة القصدية" و"الوجدانية"، فمادام أنّه لا سبيل لإثبات قصدية النّاص لبعد عصر المؤلف عن عصر القارئ أو رفض النّاص التصريح بذلك أصلا، بالإضافة إلى عدم إمكانية رصد التأثيرات النفسية للنصوص على جمهور القراء العريض وعدم جدوى ذلك أيضا؛ فإن الالتفات إلى فحص الكلمات على الصفحة بتوظيف تقنية القراءة الفاحصة، من منظورهم، هو الأنجع لتحقيق الموضوعية النقدية، متأثرين في ذلك بالتجريبية التي اهتمت بفحص الأشياء ومعاينتها، وعدم الإيمان بكل ما لا يقوم الدليل المحسوس على إثباته.

ولعل ذلك الفصل المبكر بين العاطفة والعقل، والذي حدث بضغط من تجريبية "جون لوك" منذ منتصف القرن السابع عشر، يجد له المرء أثرا كبيرا في تبلور تقنية "المعادل الموضوعي " عند " ت. س. إليوت "، هذا الأخير الذي رأى بأن الشعر ليس تعبيرا عن المشاعر والعواطف والانفعالات بل هو هروب منها، وراح يؤكد على أن« للأديب شخصيتين واحدة تنفعل وأخرى تخلق، والأديب لا يبلغ درجة النضج في الخلق الفني إلا إذا ازداد انفصاله عن ذاته المنفعلة»[2]، ووظيفة الشاعر هي أن يجد معادلات موضوعية موازية ومساوية لانفعالاته ومشاعره وأحاسيسه، فمعيار النضج الفني عند " إليوت " يحصل بانفصال« الشاعر بذاتيته عن مادته وأن يترك هذه المادة

1) رشاد رشدي، ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص99.

2) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص74.

لعمل عقله الخلاق، فبهذا وحده ينجو العمل الأدبي من الذاتية وتتحقق له الموضوعية»[1].

2- الفلسفة المثالية الكانطية:

يُقسّم علماء الجمال الاتجاهات الفلسفية التي أثرت في الأدب والنقد إلى اتجاهين كبيرين هما: النزعة المثالية والنزعة الواقعية، يندرج تحت كل اتجاه منهما مجموعة من المذاهب الأدبية والنقدية التي تأثرت بإحدى هاتين النزعتين من قريب أو من بعيد[2]. فكان من آثار الفلسفة المثالية على الأدب والنقد أن« وجد في الأدب مذهب الفن للفن، كما كان نتيجة لها أيضا أن وجد في النقد المذهب التأثري، نزعة الأسلوبيين الخاص التي تمثلها مدرسة النقد الحديث الأمريكية[*]»[3] .

يُعَدّ الفيلسوف الألماني" إيمانويل كانط" من أبرز الفلاسفة الممثلين للنزعة المثالية الألمانية، والذي لم يقتصر تأثير فلسفته على المذاهب الأدبية والنقدية في ألمانيا فحسب، بل لقد كان« لفلسفته صداها في الأدب ونقاده في أوروبا وأمريكا»[4].

من هذا المنطلق سنحاول أن نعرض بعض الأفكار الجمالية التي نادى بها "كانط" والتي كان لها تأثيرها على مدرسة النقد الجديد:

---

1) المرجع السابق، ص75.

2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د. ط، 1997، ص277.

*) خالف "محمد غنيمي هلال"ومعه جمع من النقاد المصريين في ترجمتهم لمصطلح "New Criticism" ما كان متداولا آنذاك، حيث ترجموه بـ " النقد الحديث " تارة و بـ "مدرسة النقد الحديثة" تارة أخرى بدلا من الترجمة الشائعة والأقرب إلى اللّفظ الأجنبي وهي "النقد الجديد"، ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص49. هذا بالإضافة إلى أن "محمد غنيمي هلال" يخلط في هذا الموضع بين مدرستين مختلفتين تماما هما المذهب التأثري أو المدرسة الانطباعية ومدرسة النقد الجديد. وللاستزادة حول الفروق الجوهرية بين هاتين المدرستين، ينظر: رشاد رشدي، ما هو الأدب، ص90 وما بعدها.

3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص277.

4) المرجع نفسه، ص274.

1. اهتم " كانط " بخصائص العمل الفني في ذاته وفي داخله، فهو يرى أن كل عمل ذو وحدة جوهرية فيها نفسها تنحصر الغاية منه، وعنده أن العمل الفني له بنية ذاتية وجماله في هذه البنية[1]، فقد نادى في تنظيراته الفلسفية، وخاصة في كتابه " نقد ملكة الحكم "، بضرورة التركيز في الدراسة الجمالية على العمل الفني في حد ذاته، دون اعتبار للعناصر أو المؤثرات الخارجية التي تسهم، من قريب أو بعيد، في ظهوره سواء كانت هذه العوامل نفسية أو اجتماعية أو تاريخية ...، كما أنّ جمال العمل الفني عنده يتوقف على جمال العناصر الداخلية المكونة له، وهذه الرؤية نابعة من تصور فلسفي يرى أن الحقيقة توجد داخل الأشياء لا خارجها. ولعل هذا ما دعت إليه مدرسة النقد الجديد تحت مسمى "القراءة الفاحصة" التي تقتلع النص من محيطه السياقي، وتعامله كبنية مغلقة على نفسها بعيدا عن جميع محاضنه وسياقاته المختلفة. كما أن جمال العمل الفني تحققه العلاقات المختلفة بين عناصره الداخلية المكونة له.
2. الجمال عند " كانط " هو الصورة الغائية لموضوعه، فإذا كان لكل شيء غاية تدرك أو يظن وجودها؛ فإن غاية الجمال مدركة في موضوعه، ونحن أمام أي عمل جميل نحس بعلاقات جمالية تكفينا للسؤال عن غايته[2]؛ لذلك فالفن الجميل حسب " كانط "« ضرب من التمثّل ذو غاية في ذاته»[3]، فالعمل الفني عنده ليست له غاية معينة ندركها، أو رسالة سامية يؤديها، فهو يؤكد أن في الجميل« غائية شكلية بحتة، أي غائية من دون غاية، يكون مستقلا تماما عن تمثّل الخير، لأن هذا الأخير يفترض

1) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص68.

2) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص255.

3) إمانويل كَنْت، نقد ملكة الحكم، تر(غانم هنا)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص230.

غائية موضوعية، علاقة الشيء بهدف محدد»[1]، فـ " كانط " يستبعد من الجمال كل غاية ذرائعية أو مصلحة أو رسالة مهما تكن قيمتها.

ويجد المرء لهذه الرؤية المثالية للجمال صداها في مدرسة النقد الجديد، التي أعنتت نفسها في رفض رسالية الأدب، أو استخدام الأدب بوصفه وسيلة لغاية معينة (أخلاقية، اجتماعية، سياسية...)، فالأدب في منظورهم لم يخلق ليكون وسيلة لغاية غير نفسه، وفي ذلك يقول " إليوت":« إن محاولة ربط الشعر من قريب بأية مسائل اجتماعية أو دينية محاولة خطرة؛ إذ إنها تفرض على الشعر قوانين ينفذها، والشعر لا يعترف بمثل هذه القوانين»[2]، فلا قبح ولا جمال في موضوع الفن عند النقاد الجدد فالشاعر الذي يصف الخير والشر وصفه جميل في كلتا الحالتين، حيث يذهب " جون كرو رانسوم" إلى أن« الشاعر الحديث ينبغي ألا يعير في صنعته أدنى اهتمام للأخلاق أو الإله أو الوطن؛ لأنه إنما يبتدع نتاجا منفصما يظهر فيه فنه»[3].

3. من أهم المبادئ الجمالية التي سعي أيضا " كانط " لترسيخها في نقد الفن: إعطاء الشكل أو الدال أهمية على حساب المضمون أو المدلول؛ إذ يتشظى الفكر الفلسفي الغربي إلى« طريقتين اثنتين: طريقة "هيجل" (...) وتتعصّب هذه الطريقة لجمالية المضمون(المدلول)، وطريقة " كانط " التي تتعصّب لجمالية التعبير(الدال)»[4]. وطريقة "كانط" هذه تعد من أشهر الطرق المتبعة في نقد النص الأدبي، وخاصة من قبل المناهج والمدارس النصانية المعاصرة، التي أولت اهتماما كبيرا لجمالية وفنيّة الصياغة، ولم تعتبر المضمون إلا جزءا من المبنى كبقية الأجزاء الأخرى المكونة له أو ترفضه تماما كما فعلت البنيوية. وحال مدرسة النقد الجديد لا يختلف عن هذه

---

1) المرجع السابق، ص130.

2) T. S. Eliot, The Use of Poetry and The Use of The Cricitism, p139.، نقلا عن : محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص ص159، 160.

3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص302.

4) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص90.

المناهج، حيث أعطت أهمية كبرى للمبنى على حساب المعنى، على الرغم من أنّها رفضت الفصل بينهما؛ إذ« تتوقف قيمة القصيدة عند الناقد الجديد على مبناها وليس على معناها»[1]، إلا أن مدرسة النقد الجديد لا ترفض المعنى تماما، وإنما تجعله« فئة خاضعة للمبنى وأيضا عنصرا لا ينفصل عنه»[2].

لقد بدا واضحا مما تقدّم ذكره مدى أثر الأفكار الجمالية للفلسفة المثالية الكانطية في صياغة المبادئ والأسس النقدية لمدرسة النقد الجديد.

3- فلسفة الجمال عند بندتو كروتشيه:

يعتبر الفيلسوف الإيطالي "بندتو كروتشيه"(B. Croce) أحد الفلاسفة الذين كان لأفكارهم الفنية والجمالية أثر كبير في النقد الأدبي، وخاصة في نزعته المثالية فقد« بدأ "كروتشيه" دراسته بالتاريخ، والآداب، وانتهت به هذه الدراسة إلى الإقبال على الفلسفة. وكان طبيعيا أن تأخذ فلسفته لونا يتجه فيه إلى النقد وتذوق الفن والجمال»[3].

وقد طرح "كروتشيه" في كتاباته، التي مَحَضَ بعضها لدراسة الفن مثل" علم الجمال"، و" المجمل في فلسفة الفن"، العديد من الرؤى والأفكار الجمالية المتعلقة بالفن، ومن بين هذه الأفكار التي كان لها أثر فيما بعد على النقاد الجدد:

1. ليس الفن محاكاة للطبيعة، بل هو خلق مستقل عنها، ولا يملك أدنى ارتباط بها، بل هو الذي يخلع على أشياء الطبيعة، في كثير من الأحيان، معظم جمالها. كما أنّه لا جمال ولا قبح في موضوع الفن، فهو يصف الخير والشر، ووصفه في كلتا الحالتين جميل، وإنّما القبح الفني في التعبير، وفي اختلال الوحدة أو انعدام التساوق[4].

---

1) قنسنت . ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر(محمد يحي)، ص51.

2) المرجع نفسه، ص51.

3) و. ل. ديورانت، قصة الفلسفة، تر(فتح الله محمد المشعشع)، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط6، 1988، ص580.

4) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، د. ط، 1988، ص45، ومحمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص298.

فـ"كروتشيه" يفنّد الرأي القائل بأن الفن محاكاة للطبيعة. كما يضيف "كروتشيه" أيضا بأن لا وجود لرسالة أو غاية معينة في الفن سواء كانت (اجتماعية أو أخلاقية أو دينية...)، فوصف الشر والخير في الفن جميل إذا ما جُوّدت الصياغة، وتألقت العبارة، فقد فصل "كروتشيه" بهذا بين الفن والمنفعة، ويمثّل لذلك قائلا:« إنّك لا تستطيع أن تحّكم على (Francesca) دانتي بأنّها منافية للأخلاق، وعلى (Cordelia) شكسبير بأنّها أخلاقية إلا إذا استطعت أن تحّكم على المربع بأنّه أخلاقي وعلى المثلث بأنه لا أخلاقي»[1]، ولعل هذا ما عبّر عنه " جون كرو رانسوم" فيما بعد حينما قال« الشاعر الحديث ينبغي ألا يعير في صنعته أدنى اهتمام للأخلاق أو الإله أو الوطن، لأنه إنما يبتدع نتاجا منفصما يظهر فيه فنّه»[2] ، أو ما وصف به " آلن تيت " ديوان "الأغنيات السبع والعشرين" لـ" إزرا باوند" (Ezra Pound) قائلا: « هذه الأشعار ليس لها معنى، ولكنّها أشعار ممتازة»[3].

2. يذهب "كروتشيه" أيضا إلى رفض تجزيء العمل الفني إلى شكل ومضمون أو مبنى ومعنى، فهو« ضد التفريق بين اللفظ والمعنى، الشكل والمضمون، ويرى القيمة كلها في الشكل»[4] . يبدو واضحا هنا تأثر النقاد الجدد بطروحات "كروتشيه"؛ ذلك أنّ مسألة ربط الشكل بالمضمون، ورفض الفصل بينهما، وإعطاء الأولوية للشكل على حساب المضمون، من المساعي الأساسية التي دأب النقاد الجدد على ترسيخها في الحياة النقدية؛ لذا يتساءل " آلن تيت " في حيرة بادية ممن يحاول الفصل بين المبنى

1) بندتو كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، تر(سامي الدروبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص35.

2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص302.

3) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص21.

4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص300.

والمعنى قائلا:« هل في الإمكان التمييز القاطع بين اللغة والمضمون؟ أليس المضمون واللغة شيئا واحدا؟»[1] .

3. من القضايا الجمالية الهامة التي تعرّض لها "كروتشيه"، وكان لها تأثيرها على النقاد الجدد لاحقا، « وحدة العمل الأدبي، وأنّ الألفاظ والجمل تذوب في هذه الوحدة ذوبان قطع المعدن في التمثال»[2]، فالعمل الفني، بالنسبة إليه، يُشكّل وحدة عضوية منسجمة ومترابطة داخليا، مكتفية بذاتها؛ لذلك تجد النقاد الجدد من المهتمين« بالطبيعة العضوية للنّص الأدبي ودراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الأساسية (...)»[3].

وربما يتجسد تأثير الفلسفة الجمالية لـ "بندتو كروتشيه" في أعضاء مدرسة النقد الجديد، وفي صورتها الأكمل، في كتابات الناقد "جون سبنجارن" صاحب كتاب " النقد الجديد" الذي كان تلميذا لـ " كروتشيه"، وسار على درب أستاذه، وظلّ ينهل من فلسفته طيلة مشواره النقدي؛ لذلك تجد "سبنجارن" يصف أثر "كروتشيه" عليها قائلا:« (...) وإذا كنت قديما قد انضويت تحت لوائه فهاأنذا أعود إليه مرة أخرى فيما أعتزم أن أقوله (...)»[4].

4- مذهب الفن للفن:

في الوقت الذي بلغت فيه الرومانسية أوجها، وسيطر على التحليل النقدي ربط شخصية الشاعر وذاته بأدبه، وتيقّن جمع من النّقاد بأن الشاعر الحق من تظهر شخصيته جلية في شعره، وقوي الإيمان من جهة أخرى بنفعية الأدب، ظهرت نزعة موضوعية معادية لهذه الرؤى وثائرة عليها، تمثّلت فيما عُرف آنذاك بمذهب الفن للفن

1) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص55.
2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص300.
3) المرجع السابق، ص54.
4) طائفة من النقاد، مختارات من النقد الأنجلو أمريكي الحديث، تر(ماهر شفيق فريد)، ص209.

والذي جاء« كردة فعل على المذاهب التعليمية والأخلاقية والنفعية في الأدب والفن»[1].

لقد تبيّن مما ذكرنا سابقا أن فلسفة " كانط " المثالية كان لها تأثير كبير فيما جاء بعدها من مذاهب أدبية ونقدية، وكانت بمثابة النبراس الذي أضاء الطريق أمام النقاد لتقييم الفن عامة والأدب خاصة في ضوء مقاييس جمالية خالصة. ويعتبر مذهب الفن للفن من بين المذاهب التي« انبثقت من المبادئ الكانتية في العقد الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا، حيث عاد المثقفون المهاجرون إلى باريس، وحيث بدأت حقبة من علم الجمال الكانتي الجديد والغامض، أشاعتها "مدام دي ستايل" في كتابها (عن ألمانيا) و"فيكتور كوزان" في محاضراته بالسوربون (محاضرات في الفلسفة)، وفيها يقول: إن الفن للفن، ولا يمكن أن يكون الفن طريقا للنافع، ولا للخير، ولا للأمور القدسية، لأن الفن لا يقود إلا إلى ذات نفسه»[2]. ثم ما لبثت الفكرة أن انتشرت فتلقفها مجموعة من الأدباء، ومن أوائل هؤلاء: الشاعر والقاص "تيوفيل غوتيه" (T. Gautie)، ففي مقدمة قصته الفتاة (دي موبان) الصادرة سنة 1826م يقول: « لا وجود لشيء جميل حقا إلا إذا كان لا فائدة له»[3]، ثم يصرّح في صحيفة " الفنان" قائلا:« نحن نعتقد في استقلال الفن، فالفن لدينا ليس وسيلة ولكنه الغاية، وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى، ولم نستطع – قط– التفرقة بين الفكر والشكل(...) فكل شكل جميل هو فكرة جميلة»[4] .

وإلى جانب "غوتيه" اعتنق مذهب الفن للفن مجموعة من الشعراء كالشاعر والقاص الأمريكي "إدغار آلان بو"(E. A. Poe)، والشاعر الفرنسي ذائع الصيت

1) محمد عزّام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص11.
2) المرجع نفسه، ص11.
3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص289.
4) المرجع نفسه، ص ص 289، 290.

"شارل بودلير"(CH. Baudelaire)، الذي تأثر تأثرا كبيرا بـ" كانط " و" بو". وفي معرض حديثه عن الشعر يقول "بودلير":« ليس للشعر غاية وراء نفسه، فإن اتجه الشاعر نحو غاية خلقية فقد أنقص من قوته الشعرية»[1].

ومما تقدّم ذكره يمكن استخلاص أهم المبادئ التي يقوم عليها هذا المذهب:

أ- معارضة الرومانسية من خلال الدعوة إلى إزالة ذاتية الشاعر وشخصيته من أدبه.

ب- رفض وجود أية غاية أو منفعة للأدب سوى الجمال.

ج- وحدة الشكل والمضمون، بحيث لا استقلال لأحدهما عن الآخر.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر انتقلت مدرسة الفن للفن إلى انجلترا فاعتنق مبادئها العديد من النقاد ومنهم " أوسكار وايلد "(O. Wilde) الذي كان يرى أن لا فائدة ترجى من وراء الفن، ويدعو إلى التركيز على شكل العمل الفني، حيث يقول:« الشكل كل شيء إنّه سرّ الحياة، ابتدئ بعبادة الشكل ولن يبقى من الفن سرّ لا ينكشف لك»[2].

وفي النصف الأول من القرن العشرين ظهر كتابان لأحد أبرز الأعضاء المؤسسين لمدرسة النقد الجديد، وهو الشاعر والناقد الأمريكي الأصل الإنجليزي الجنسية "ت. س. إليوت"، وهما : "الغابة المقدّسة"(1920م) و"تقديرا لجون دريدان" (Homage to John Dryden) (1924م)، أعلن فيهما "إليوت" عن مبادئه الجديدة في صيغة ضد رومانسية، تحاكي إلى حد كبير المبادئ التي طرحها مذهب الفن للفن فقد كتب في أحد أشهر مقالاته " التقاليد الأدبية والموهبة الفردية" التي ضمّها لكتابه "الغابة المقدّسة " أنّ« الشاعر ليس له شخصيّة يعبر عنها، وإنما هو فقط أداة وسيطة من نوع خاص، (...) والنّقد النزيه والتّذوق الحساس لا يستهدفان الشاعر بل

1) إحسان عباس، فن الشعر، دار الشرق، عمان، الأردن، ط1، 1996، ص152.

2) محمد عزّام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص14.

الشعر»[1]، فالشعر عنده« ليس إطلاق العنان للعاطفة بل هو الهروب منها، إنه ليس التعبير عن الشخصية بل الهروب منها»[2].

ومن خلال كلام "إليوت" السابق يتضح تأثره تأثرا بالغا بمقولات مذهب الفن للفن، وخاصة فكرة إزالة الذاتية من الأدب، وهي من أهم المبادئ التي مافتئ مذهب الفن للفن يُعْنِتُ نفسه من أجل ترسيخها.

أما رفض رسالية الأدب التي نادت بها مدرسة الفن للفن، والتي تعني عدم وجود أية غاية أو منفعة أخلاقية أو تاريخية أو دينية للأدب سوى الجمال، يجد المتتبع صدى كبيرا لها في مدرسة النقد الجديد، ففي مقدّمة كتاب "فهم الشعر" لـ"كلينث بروكس" و"روبرت بن وورن"« أدانا استخدام الشعر لأي هدف غير ذاته، سواء كان هذا الهدف تاريخيا أو أخلاقيا»[3]، فالشعر للشعر مثلما أن الفن للفن.

وفيما يتعلّق بوحدة الشكل والمضمون وإعطاء أهمية أكبر للشكل على حساب المضمون التي دعا لها رواد مذهب الفن للفن، فقد لاقت استحسانا وقبولا من قِبلِ النقّاد الجدد الذين رفضوا التشطير التقليدي للعمل الأدبي إلى شكل ومضمون، كما أولوا عناية في القراءة النقدية للمبنى على حساب المعنى، حتى أصبح عندهم أكبر بكثير من مجرّد وسيلة لإيصال الفكرة، كما نُظِرَ له قديما، « فالنقد الجديد أضفى على فكرة الشكل مفهوما يجعل منه الغاية بدل الوسيلة(...) فالشكل عندهم هو المحتوى متحققا بعبارة " مارك شو" الشهيرة»[4]، وهو ما لاحظّناه وكشفنا عنه عندما تطرّقنا آنفا للحديث عن المبادئ النقدية لهذه المدرسة.

---

1) كريس بولديك، النقد و النظرية الأدبية منذ1890، تر(خميسي بوغرارة)، ص80.

2) المرجع نفسه، ص86.

3) شكري عيّاد، المذاهب الأدبية والنّقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، رقم: 177، الكويت، د. ط، 1993، ص102.

4) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث – من المحاكاة إلى التفكيك– دار المسيرة، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص78.

4. المدرسة التصويرية (شعراء الصورة):

تدين مدرسة النقد الجديد للمدرسة التصويرية(Imagism) بمجموعة من الأسس والمبادئ في الخطاب الشعري ونقده. وقد أرسى دعائم هذه المدرسة في بدايات القرن التاسع عشر كل من الشاعر والناقد الأمريكي "إزرا باوند" والنّاقد والفيلسوف الإنجليزي "توماس هيوم"(T. Hume) وعدد من طلبتهم وحواريهم[1].

اختلفت قيمة ووظيفة الصورة الشعرية في القصيدة الحديثة عمّا كانت عليه قديما؛ إذ« كانت جزءا أو عنصرا في القصيدة الكلية ولا شيء أكثر من ذلك. أما الشاعر الحديث فقد عكس الوضع لأنه يريد صورا لتعبر عن كل التعقيد الموجود في كل حالة، ويريد من الصور أن تؤدي الهزة التي هي غاية الشعر؛ ولذلك تلعب الصورة دورا خطيرا في الشعر الحديث»[2]، واهتمّ بها شعراء الصورة وأولوها عناية في أشعارهم ومقارباتهم النقدية حتى سمّوا بها.

وقد أعجب النقاد الجدد بأشعار التصويريين أيما إعجاب، وأثنوا عليها في العديد من المواضع، ففي تعليق لـ "آلن تيت" على "الأغنيات السبع والعشرون" لـ " إزرا باوند " يقول:« هذه الأشعار ليس لها معنى ولكنها أشعار ممتازة. ويؤكد أن مؤلفها يعد من أجل ذلك حديثا جديدا كل الجدة»[3].

كما تأثر النقاد الجدد بطريقة شعراء الصورة في نظم الشعر، فـ" إليوت " مثلا في قصيدته " الأرض اليباب (الخراب) " تأثرا بنهج " إزرا باوند" في الكتابة الشعرية إذ« استعار طريقته في الاقتباس، والتي تقوم على نقل الشعور الداخلي للإنسان الحديث ممزوجا بالماضي وأصدائه، وقد مشى "إليوت" في هذا الطريق إلى النهاية حتى إنه في قصيدته " الأرض اليباب" المؤلفة من 304 أبيات اقتبس ما لا يقل عن

1) ينظر: محمد عزّام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص15.
2) إحسان عباس، فن الشعر، ص95.
3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص302.

خمسة وثلاثين كاتبا وشاعرا ومن عدة أغاني شعبية، وحشد فيها جملا من ست لغات أجنبية إحداها السنسكريتية»[1] ، كما يبدو تأثر "إليوت" بالصياغة النظمية للشعر عند التصويريين في ذلك« التتابع الفجائي في القصيدة دون تهيئة أو تفسير؛ إذ المهم أنْ يتّبع القارئ التجربة العاطفية، لا تدرج البناء الفكري فيها »[2].

أما إذا صرف المرء وجهه تلقاء بعض الآراء النقدية للنقاد الجدد وجد أنّهم يسايرون التصويريين في مناداتهم بإعادة الترتيب القيمي لأدباء وشعراء الإنجليز على أساس القيمة الجمالية والفنية لإبداعاتهم لا على أساس شهرتهم بين النّاس، فقد ضاق التصويريون ذرعا برومانسية القرن التاسع عشر واعتمادها المفرط على الصنعة البلاغية؛ مما دفعهم إلى المناداة بنهاية عصرها، وقد عبّر "هيوم" عن ذلك بقوله:« لقد ختمت الرومانسية فيما يبدو لي دورتها وغدت مستهلكة، ولن يكون لدينا في الشعر أي ازدهار إلا حين نهتدي إلى وسائل صنعة جديدة وإلى عُرف جديد»[3]، أما "إزرا باوند" فقد كان من أوائل الشعراء النقاد التصويريين المنادين« بالثورة على الترتيب الموروث للشعر الإنجليزي قبل الحرب العالمية الثانية في مهاجمته لميلتن[صاحب ديوان الفردوس المفقود] وشعر "فيكتور هيغو" والشعر الرومانسي، لذلك نجد أن "باوند" قد استحسن شعر "يايتس" لأنه تخلص من الحمولة البلاغية البالية»[4] والتي تميّز بها الخطاب الشعري في القرن التاسع عشر، ففي رأيه أن« ميلتن في الفردوس المفقود قد أكل من تفاحة التكلّف البلاغي، و"شيلي" ابنه الهزيل»[5]. وفي تقييمه للأدب الإنجليزي وظّف "باوند"« شعره التصويري المعاصر كمعيار لكل الحقب، من خلال المعالجة

1) إحسان عباس، فن الشعر، ص96.

2) المرجع نفسه، ص98.

3) محمد عزّام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص18.

4) كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية إليه منذ1890، تر(خميسي بوغرارة)، ص49.

5) المرجع نفسه، ص51.

المباشرة، وتجنّب المحسنات البلاغية، والدقة والذكاء»[1]، وبعد هذا التقييم المتحيّز إلى أهمية توظيف الصورة في الخطابات الشعرية، وتجنب الزخرف اللّفظي قدر المستطاع ينتهي إلى إدانة القرن التاسع عشر بالبلاغة الخطابية الواعظة والعاطفة الغامضة والبلادة.

وفيما يتعلّق بقضية الشكل والمضمون أو " المبنى والمعنى" عند التصويريين فهم يرفضون، وخاصة "باوند"، الفصل بينهما، ويرى "باوند" في التحامهما قمة جمال القصيدة« فالحدود مشتركة بين التعبير والمضمون(...) فالشكل معبر عن المعنى والشكل هو المعنى»[2].

فإذا ما حاولنا أن نقارن بين الرؤية النقدية التي نافح عنها شعراء ونقّاد المدّرسة التصويرية وآراء النقّاد الجدد، فيما بعد، في رفضهم التكلف البلاغي والعاطفة المفرطة خلال القرن التاسع عشر، والتي ظهرت جلية في أشعار الرومانسيين، وأيضا في مناداتهم بعدم الفصل بين الشكل والمضمون، وجدنا أنّ النقاد الجدد قد تأثروا تأثرا بالغا بطروحات وأفكار المدرسة التصويرية؛ فقد دعا "إليوت" مثلا إلى« إعادة بناء نقد شكسبير حول الصورة الشعرية عوض الشخصية المسرحية»[3]، والصورة الشعرية، كما علمنا سابقا، هي العنصر الأساسي الذي حاول "باوند" من خلاله تقييم الموروث الشعري الإنجليزي. كما دعا النقاد الجدد، على شاكلة التصويريين، إلى التّخلي عن«التقاليد الرومانسية الفيكتورية في معظمها، المشكوك فيها وحتى المتعفنة»[4].

من خلال ذلك أعادوا ترتيب الأدباء الإنجليز وفق الصورة الشعرية التي يلتحم فيها المجرد بالمحسوس، ومن هنا« تأتي الملاحظة الموجهة من "إليوت" الذي خصّ

1) المرجع السابق، ص52.

2) محمد عزّام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص21.

3) كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ1890، تر(خميسي بوغرارة)، ص79.

4) المرجع نفسه، ص81.

شعر "جون دن" بالامتياز لأن فيه تلاحما بين الفكرة والحس (...) بينما شكك في قدرة بعض الشعراء اللاحقين على إحداث التناغم بين الفكر والحس، وذهب إلى أنّه من "جون ميلتن" إلى "سوينبرن" حصل في الشعر الإنجليزي تفكك في الإحساس»[1]، فقد أعلى النقّاد الجدد من مكانة "جون دن"(J. Doone) وشعره الميتافيزيقي، وسخروا من الشعر الرومانسي خاصة في عصره الفيكتوري؛ فقد ذهب "ريتشاردز" في كتابه "النقد التطبيقي" إلى أن « الإعجاب بـ"شيلي" أو "ميلتن" هو في الحقيقة احترام تقليدي لأيقونات الشهرة الشعرية، ولا يعتمد على نوعية شعرهما»[2]، فكأن قيمة هذين الشاعرين لم تشييد على أساس القيمة الفنية والجمالية لشعرهم، وإنّما سبقهم هذا كان من باب تقديس الماضي والتراث ليس أكثر. وكنتيجة لإعادة التقييم هذه أصبح "شيلي" و" ميلتن" موضع سخرية في مدرسة النقد الجديد، بينما تكرّس "جون دن" كنموذج للقيمة الشعرية يقاس عليها بقية الشعراء، حتى ذهب "جون كرو رانسوم" إلى أن«"جون دن" أفضل من شكسبير نفسه»[3].

1) المرجع السابق، ص81.

2) المرجع نفسه، ص125.

3) المرجع نفسه، ص125.

الفصل الثاني:

معالم التنظير في الخطاب النقدي

عند محمود الربيعي

قد لا نجانب الصواب إذا قلنا: إن أغلب فروع المعرفة، إن لم تكن كلها، تتفرع إلى قسمين: قسم نظري تصوري مفاهيمي، وقسم تطبيقي عملي إنجازي. ومن المعلوم أيضا أن القسم النظري عادة ما يستنبط من التجارب المتكررة والممارسات المتعددة والنظر والتفحص العميق في موضوع المعرفة، أما إذا حدث عكس ذلك، فكان الانطلاق من نظرية جاهزة لتفسير ظاهرة متجددة أو ظاهرة تنتمي إلى وضع معرفي وتاريخي مغاير؛ فإن خللا ما قد حدث لابد أن يراجع، ويُعدّ ذلك ضرورة خاصة إذا تعلّق الأمر بموضوع ينتمي إلى حقل العلوم الإنسانية.

يُطلق مصطلح نظرية عادة على كل« تركيب عقلي مؤلف من تصورات منسقة، تهدف إلى ربط النتائج بالمبادئ»[1]، أو كل« تركيب عقلي واسع يهدف إلى تفسير عدد كبير من الظواهر، ويقبله أكثر العلماء في وقته من جهة ما هو فرضية قريبة من الحقيقة»[2]، أو« جملة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات»[3]، هذا عن المفهوم العلمي التجريبي وحتى الفلسفي نوعا ما، غير أن النظرية بالمعنى الأدبي والنقدي تختلف عن النظرية بالمعنى التجريبي الفيزيائي والرياضي، هذه الأخيرة التي تقوم على« وضع الفرضيات والتجريب، وإصدار القوانين التي تتحول إلى نظريات وقواعد مجرّدة عامة تتعالى عن الزمان والمكان»[4]؛ بخلاف النظرية في الأدب والتي

1) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، د.ط، 1982، ج2، ص477.

2) المرجع نفسه، ج2، ص478.

3) مراد وهبه، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، مصر، د. ط، 2007، ص648.

4) جميل حمداوي، صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، مكتبة المثقف، بغداد، العراق، ط1، 2015، ص42، على الرابط:http://almothaqaf.com . غير أن النظريات العلمية التجريبية الفيزيائية والرياضية وغيرها لم تعد منذ زمن تتميز بتلك الصرامة العلمية والمنهجية واليقينية المطلقة وتتعالى عن الزمان والمكان خاصة منذ ظهور النسبية الخاصة والعامة لإنشتاين(Einstein)، وفيزياء الكوانتيم(Quntum) التي من أهم مبادئها مبدأ اللادقة أو اللايقين الذي صاغه هايزنبارغ (Heisenberg) حيث بيّن فيه أن« الأزواج الكمية مثل موضع الجسيمات وسرعتها لا يمكن أن تعرف في آن واحد بالدقة المطلقة... يعني إذا كانت سرعة الجسيمة معروفة بدقة فإنه من المستحيل معرفة =

تعني« مجموعة من الآراء والأفكار المتسقة والعميقة المترابطة المستندة إلى نظرية المعرفة أو فلسفة محددة والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته»[1]؛ أي البحث في« مصدره وماهيته ومهمته»[2]، أما "رينيه ويليك" و " أوستن وورن" فيعرّفان نظرية الأدب بقولهما: إننا« نطلق عبارة النظرية الأدبية على دراسة أسس الأدب، وأقسامه، وموازينه وما أشبه»[3]، في حين يذهب جوناثان كللر(J.Culler) إلى أن نظرية الأدب تهتم ببيان« التقرير التنظيمي لطبيعة الأدب ومناهج تحليله»[4]؛ إذ يجعل من اهتمامات نظرية الأدب، بالإضافة إلى البحث في ماهية الأدب وجوهره، دراسة مناهج واتجاهات تحليل الظاهرة الأدبية، وهو ما أقدم عليه كل من "رينيه ويليك" و" أوستن وورن" في كتابهما " نظرية الأدب"، حين محضا البابين الثالث والرابع للحديث عن "المدخل الخارجي لدراسة الأدب" و" الدراسة الداخلية للأدب"، وإن كان الحديث عن المناهج والاتجاهات النقدية هو أدخل في نظرية النقد وتاريخه منه في نظرية الأدب.

واستنادا إلى مفهوم نظرية الأدب كما صاغه "شكري عزيز ماضي" يُعرّف الباحث الجزائري" فارس لزهر " نظرية النقد قائلا: إنّها« كتلة من الأفكار العميقة، المتناسقة المستندة إلى خلفية فلسفية، تبحث في ثلاثة محاور كبرى، هي: نشأة النقد وطبيعته ووظيفته. ولا مانع من التعرّض لاتجاهات النقد، وعلاقته ببعض المدارات المعرفية

= أين تكون الجسيمة؛ وبالعكس، إذا عرف الموضع بدقة، فسرعة الجسيمة غير معروفة». ينظر: ماركوس تشارون، نظرية الكمية لا يمكن أن تؤذيك، دليل إلى الكون، ترجمة: يعرب قحطان الدّوري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008، ص ص 198، 199.

1) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص12.

2) المرجع نفسه، ص12.

3) رنيه وليك وآستن وآرن، نظرية الأدب، تر(عادل سلامة)، ص59.

4) جونثان كولر: « ما النظرية؟»، تر(مصطفى بيومي عبد السلام)، مجلة نوافذ، ع26، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ديسمبر2003، ص10.

الأخرى وعلى رأسها علوم اللّغة»[1]، من هنا فإن نظرية النقد تبحث في منابع ومصادر النقد الأدبي ومرجعياته، وفي ماهيته وجوهره وخصائصه وعلاقاته ووظائفه وما يقدّمه للنّص والقارئ، بالإضافة إلى البحث في مناهجه واتجاهاته من حيث الأصول والمرجعيات والآليات والأدوات النقدية ...، في حين أن التنظير النقدي« خطاب ميتا- نظري يفكّر في " النقد " بما هو مشكل معرفي، ويقترب إليه من خلال المستوى النظري والمفاهيمي والمنهجي، ويعمل من أجل وضع ممكن في مقابل ما هو سائد»[2]؛ أي أن من مهام التنظير النقدي، إضافة إلى ما تضطلع به نظرية النقد، تصحيح النقد الأدبي وتنقيته مما يشوبه من إسقاطات وإكراهات تلوي أعناق النصوص لتستجيب لآليات وأدوات نقدية معينة، ويبحث عن بديل صالح لما هو قائم وغير ملائم لطبيعة النصوص الحاضرة، وفي ذلك يلتقي مع " نقد النقد " في إحدى أهم وظائفه التي أناط بها نفسه منذ ظهوره.

غير أن الحديث عن التنظير في التفكير النقدي العربي الحديث والمعاصر يختلف عنه في الثقافة النقدية الغربية؛ لأن هذه الأخيرة انطلقت في بناء تنظيراتها مما هو متوافر لديها من نصوص أدبية وتراث نقدي وفلسفي عريق، بخلاف ما عليه الثقافة النقدية العربية التي يممت وجهها منذ عصر النهضة الحديثة تجاه النقد الغربي، واحتذت نموذجه في مقاربة النصوص والتنظير للنقد، وضربت، في كثير من الأحيان، صفحا عن تراثها الأدبي والنقدي.

إلا أن هناك من النقاد من شعر بضرورة الاختلاف والاستفادة من الآخر بالأخذ والطرح دون الوقوع في شرك تبعيته المطلقة؛ إذ وجد« التنظير في النقد العربي نفسه منذ

1) فارس لزهر، نظرية الأدب والنقد عند زكي نجيب محمود، أطروحة دكتوراه علوم، إشراف: يحي الشيخ صالح، كلية الآداب واللّغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009- 2010، ص14.

2) محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص81.

البدء أمام نموذج قوي يغري بالإتباع (كذا)، نظرا للصفة الكونية التي يبشر بها، ولكنه في الوقت نفسه يتساءل عن خصوصيته الماثلة في الإحساس بالمغايرة»[1]، وهو ما شكّل هاجسا معرفيا دفع العديد من النقاد إلى البحث عن« حل مناسب، تارة بنقل نموذج عبر تبنيه وترجمته، وتارة برفضه والتحفظ في كل نزعة تدعيه، وتارة عبر إجراء عمليات مصالحة وتوفيق انطلاقا من فعل انتقاء أو تطويع»[2].

وأما المقصود بالتنظير في هذا الموضع من البحث فهو جملة المفاهيم والآراء والأفكار والتصورات، على قلّتها، المتناثرة في بعض كتب ومقالات " محمود الربيعي " والتي تمثّل رؤيته في قضايا أدبية ونقدية معينة، ويأتي مصطلح التنظير مقابلا لمصطلح التطبيق؛ الذي هو ممارسة وتجريب لهذه الآراء والمفاهيم والأفكار والتصورات، أو بعضها، على نصوص إبداعية ونقدية بعينها.

لا يخفى على قارئ كتابات" محمود الربيعي " ذلك التفاوت الجليّ بين ما ألفه في شقي النقد الأدبي؛ إذ طغى الشق التطبيقي على الشق التنظيري، وهو ما نلحظه في أغلب كتاباته كـ(قراءة الشعر، قراءة الرواية، من أوراقي النقدية، في النقد الأدبي وما إليه ...)، ولا نكاد نعثر على أكثر من كتاب (في نقد الشعر)، ومجموعة مقالات مُحضوا للتنظير خاصة. وإذا كانت هذه منقبة تحسب لـ " الربيعي " في زمن طغى فيه التنظير على التطبيق بشكل مفرط، بل وأحيانا مخيف؛ فإن تلك الممارسات التطبيقية إن لم تنضبط بآليات وأسس منهجية واضحة يعمل الناقد على تبّيانها كلما سنحت له الفرصة قد تتحول إلى انطباعات ذاتية، أو تغيب في أحسن الأحوال عن القارئ، فتجده يستغرق وقتا طويلا في الكشف عنها واستجلائها، ومن ثمّ تجريبها على نصوص ومتون أخرى.

1) المرجع السابق، ص299.

2) المرجع نفسه، ص299.

يُقِرّ " محمود الربيعي " في حوار له مع " محمد حماسة عبد اللطيف " بقلة جهده في التنظير للنقد الأدبي بالمقارنة مع ممارساته التطبيقية؛ وفي ذلك يقول: « أعترف بأن إنجازي في النقد النظري قليل إذا قيس بإنجازي في النقد التطبيقي، لكنّي لا أرى ثمة خللا بين الجانبين، فالمعرفة النظرية محدودة، وتجلياتها التطبيقية غير محدودة (...)»[1]، ولعل ما وصف به " محمود الربيعي" " فرانك أوكونور" (F.Oconnor) بقوله: إنه« لا يُقعّد كثيرا، ولا يعمل في مستوى نظري، إنه– على عكس ذلك – يضع يديه، بل يغمسهما، بل يغرقهما في النصوص الإبداعية»[2] يكاد ينطبق عليه حذو النعل بالنعل؛ إذ لا نكاد نعثر، كما قلنا سابقا، على طول مسيرة " محمود الربيعي " النقدية التي تمتد من ستينيات القرن الماضي إلى يوم الناس هذا، على أكثر من كتاب ومجموعة مقالات، ضمّها فيما بعد إلى بعض كتبه، خصصت للتنظير.

وإذا كان هذا هو حظ " محمود الربيعي " من التنظير عموما؛ فإن هذا الأخير يختلف عنده من خطاب لآخر؛ إذ لا يولي أهمية للرواية والقصة في تنظيراته بالمقارنة مع بعض الأجناس أو الخطابات الأخرى، على الرّغم من أنه خصص كتابا مستقلا محضه لجنس الرواية؛ وعليه سيكون تركيزنا، فيما سيأتي، على تنظيراته للشعر والنقد اللذان أخذا تقريبا كل جهده في هذا الجانب.

1) محمد حماسة عبد اللطيف، فتنة النص، بحوث ودراسات نصية، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، 2008، ص156.

2) فرانك أوكونور، الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، تر(محمود الربيعي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط، 1993، ص9.

أولا: الشعـر

1- مفهوم الأدب:

لعله من غير اللائق أن نتعرّض لرؤية وموقف " محمود الربيعي " من الشّعر دون أن نعرّج أولا على تصوّره للأدب عموما من حيث الماهية والخصائص والوظائف.

قد لا نختلف في أنّه من الصعوبة بمكان تحديد مفهوم قار، أو مانع جامع بلغة المناطقة، للأدب، وتأتي هذه الصعوبة من مناح متعددة؛ إذ تختلف دلالة الأدب من أمة إلى أخرى ومن قطر إلى آخر، بل تتعدد دلالته في الأمة والقطر الواحد، هذا بالإضافة إلى تطوّر مفهومه عبر الزمن، وتنوّع هذا المفهوم من مدرسة أدبية أو نقدية إلى أخرى حيث لا يجد السؤال عن ماهية الأدب إجابة شافية واضحة.

والمتتبع لكتابات " محمود الربيعي " يعثر على مفاهيم متعددة وأحيانا متناقضة للأدب، تظهر من خلال ما يضفيه عليه من خصائص أو ما ينيطه به من وظائف. وتتقلب هذه المفاهيم بين المفهوم البنيوي والوظيفي(*)، وما يشمل الأدب وغير الأدب، فمن المفاهيم البنيوية التي تشمل الأدب وغيره قوله:« الأدب نشاط إنساني حيوي جاد»[1]، لكن كثيرا من نشاطات الكائن البشري حيوية وجادة، بل قد لا يضاهي الأدب في هذه الصفات الكثير من العلوم والفنون الأخرى، كما أن الأدب لا يتزي بهذه الخصائص على مرّ السنين والدهور؛ إذ يفقد بعضها في عصور الضعف والانحطاط الأدبي.

---

*) المراد بالمفهوم البنيوي: طبيعة الشيء وخصائصه وسماته المميزة، أما المفهوم الوظيفي فيراد به: مهمة الشيء ودوره ومفعوله، ينظر: سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر(عبود كاسوحة)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د. ط، 2002، ص ص 6- 8.

1) محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، دار غريب، القاهرة، مصر، د . ط، 2001، ص298.

وقريب من مفهومه هذا قوله أيضا: إن الأدب هو ذلك« الطائر الثائر المستعصي الجميل»[1]، لا شك أن الأدب الحقيقي يتّسم بالجمال والبهاء، كما أنه قد يستعصي على كاتبه وقارئه على حد سواء، لكن وصفه بأنه " طائر ثائر " قد يعني شيئا وقد لا يعني أي شيء، فهل هو ثائر على صاحبه أو على واقعه أو قارئه أو المجتمع عامة؟ وهذا المفهوم مثله مثل سابقه قد ينسحب على الأدب أو الفن عموما.

ومن مفاهيمه البنيوية الأكثر تحديدا وضبطا من المفهومين السابقين قوله:« الأدب هو ذلك التكوين التركيبي اللّغوي المتوزان»[2]، فهو بالتالي بناء لغوي مركّب منظم، لكن هذا المفهوم رغم اقترابه من ماهية الأدب؛ فإنه لا يشف عن الطبيعة الحقيقية له؛ إذ كثيرا ما نعثر على نصوص علمية تجري عليها تلك الأوصاف والخصائص، ولكنّها لا تنضوي تحت مسمى " الأدب "، ولا أدل على ذلك من المنظومات النحوية والفقهية وغيرها. ويعد هذا المفهوم المبدأ الرئيسي الذي يعتمد عليه " محمود الربيعي " في تحليله للنصوص الشعرية والنثرية؛ إذ يرى أن« المحور الأساسي في العمل الإبداعي هو الشكل اللّغوي الذي يأخذه، وذلك؛ لأن الأدب تشكيل لغوي في نهاية الأمر؛ ولهذا ينبغي أن يكون المدخل إلى فهمه وتحليله وتقديره مدخلا لغويا»[3].

تلك، إذا، بعض المفاهيم البنيوية التي يقدّمها " محمود الربيعي " للأدب، لكن ما يمثّل إشكالية هي مفاهيمه الوظيفية، فهو مثلا يرى أن« الأدب نقد للحياة»[4]، وهذا المفهوم، كما هو معلوم، مأخوذ حرفيا من مفهوم " ماثيو أرنولد"(M. Arnold) للشعر

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط ، 2001، ص260.
2) المصدر نفسه، ص29.
3) محمود الربيعي، قراءة الشعر، دار غريب، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، 121.
4) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص249.

عندما عرّفه قائلا: إنّه« نقد للحياة»[1]، وقد جاء هذا التحديد في إطار الرّد على المفهوم الرومانسي الذي يرى في الشعر تعبيرا عن الذات، يتعالى على الواقع والعالم المحسوس فجعل الشاعر بذلك كأنه يعيش في برج عاجي أو قارة منفصلة. ويفسّر " أرنولد " مقولة "الشعر نقد للحياة " بأنّه« استخدام الشاعر للأفكار الأخلاقية في سبيل الحياة استخداما قويا»[2]، فهل كان " محمود الربيعي " يقصد بتحديده للأدب بأنّه " نقد للحياة " هذا المعنى الذي أراده " ماثيو أرنولد "؟ قد يكون ذلك وقد لا يكون.

ولعل هذا ما يعتبر إشكالية أو تناقضا في مفهومه الوظيفي للأدب؛ لأنك مرة تجده ينظر للأدب على أنه« رؤية خاصة للواقع أداتها اللّغة، رؤية تمرّ بالواقع ولكنّها تستقل عنه استقلالا قد يصل إلى حد التباين معه، والأدب يتّجه إلى تعميق الإحساس بالواقع لا إلى تلقين درس ما في ناحية من نواحي الحياة»[3]، لكنك بالمقابل تراه في موضع آخر، وهو في معرض الحديث عن الرعيل من الشعراء الذين جاءوا بعد " القطامي التغلبي " (ت 101هـ)، يصرّح قائلا: « إذا كان الأدب نتاجا سياسيا اجتماعيا فكريا، فإن الجيل الناشئ بعد القطامي واجه حياة تختلف في مقوماتها الأساسية عن الحياة التي كانت موجودة في الجيل السابق»[4]، فكيف يكون الأدب مرة مستقلا عن الواقع استقلالا يصل إلى درجة التباين والاختلاف، ثم يكون في أخرى نتاجا سياسيا اجتماعيا فكريا بامتياز؟ وكيف نجمع بين قوله السابق بأنه ليست من مهام الأدب" تلقين درس ما في ناحية من نواحي الحياة"، وإقراره بأن الأدب« عمل مؤثر في إعداد الإنسان للحياة من النواحي

1) ماثيو أرنولد، فصول في النقد، تر(علي أدهم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط، 1994، ص31.

2) محمد عزّام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص10.

3) محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، ص194.

4) القطامي، الديوان، تح (محمود الربيعي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1،2001، ص600.

الذهنية والعاطفية والروحية»[1]، أو قوله: إن« الأدب كيان موضوعي يُصفّي منابع الإحساس لدى النّاس، ويضبط عواطفهم، وينشّط طاقتهم المتخيلة، ويجعلهم قادرين على رؤية الحياة على النحو الصحيح»[2]؟ ولا تفسير عندي لهذا إلا أن " محمود الربيعي " كان متأثرا في صياغته لمفهوم الأدب ووظيفته بـ " ماثيو أرنولد"، من جهة، الذي اعتبر الشعر " نقد للحياة " و« وسيلة لجلب الرّاحة النفسية لنا، وبعث العزاء في أنفسنا»[3] ومتأثر من جهة أخرى بالنّقاد الجدد وعلى رأسهم " إليوت " الذي نظر إلى الشعر بوصفه« بناء مستقلا عن كل شيء عداه، يأخذ رحلته في الزمن، مستمدا صفاته من خصائصه الذاتية التي لا صلة بينها وبين ظروف تأليف النّص، أو حياة المؤلف»[4]، وهو ما سنلمس له أثرا أكبر في حديث " محمود الربيعي " عن وظيفة الشعر وصلته بقائله وواقعه.

2- مفهوم الشعر:

لعل ما قيل سابقا عن صعوبة الإمساك بمفهوم محدد للأدب يكاد ينطبق على الشعر حذو النعل بالنعل، ولا غرابة في ذلك؛ لأن الشعر جزء لا يتجزأ من الأدب، أو بالأحرى الجزء الأهم والأخطر منه. وربّما لا يبالغ المرء إذا قال مع " صمويل جونسون " (S. Johnson) في محاورته مع " جيمس بوزويل "(J. Boswell):« إنه لأسهل عليّ كثيرا أن أحدد لك " ما ليس بالشعر "، أما تحديد " ما الشعر " فأمر في غاية الصعوبة، ذلك أنّ النّاس جميعا يعرفون الضوء، ولكن من منهم يستطيع تقديم تعريف له»[5]، فتحديد ما لا يكون شعرا أسهل بكثير من تحديد ماهية الشعر؛ إذ يوجد لكل

1) المصدر السابق، ص194.
2) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص28.
3) سمير سرحان، النقد الموضوعي، ص69.
4) محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص39.
5) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص80.

مدرسة أدبية ونقدية مفهومها للشعر، بل قد يكون لكل شاعر مفهومه للشعر، وأكثر من ذلك فإن المرء قد يعثر على« مفاهيم للشعر بعدد القصائد الشعرية الجيدة»[1].

وبالرّغم من الصعوبة التي تكتنف تحديد مفهوم الشعر؛ فإن ذلك لم يقف حائلا أمام الكثير من النقّاد والمنظّرين ولم يمنعهم من طرح تصورتهم الخاصة لماهية الشعر ومن بين هؤلاء نجد: " محمود الربيعي " الذي خصص كتابه " في نقد الشعر" لبيان« مفهوم الشعر وغايته؛ وذلك من خلال النظريات النقدية في العالم»[2]، ابتداءً من نظرية المحاكاة في العصر الإغريقي وصولا إلى النظرية الموضوعية عند " ت. س. إليوت "، إلا أن القارئ لا يعثر في الكتاب على تصور " محمود الربيعي " لمفهوم الشعر؛ إذ كان مأخوذا بتجلية ماهية الشعر في النظريات النقدية التي تعرّض لها بالدراسة والتحليل، وإن لم يخف إعجابه بمفهوم " إليوت " للشعر بوصفه معادلا موضوعيا للعاطفة وليس تعبيرا عنها.

لكن هذا لا يعني أن " محمود الربيعي " لا يملك تصورا خاصا لمفهوم الشعر؛ إذ سنجده في كتبه اللاحقة يسعى إلى تبيان ذلك وكشفه، فهو مثلا يتساءل في افتتاحية مقاله " الشعر والنقد " ضمن مؤلفه " في النقد الأدبي وما إليه " عن ماهية الشعر قائلا:« ما الشعر؟»[3]، ثمّ يورد العديد من المفاهيم لمجموعة من الفلاسفة والشعراء والنقاد حاولوا تحديد مفهوم الشعر كـ: " أرسطو "، " هوراس " (Horace)، "سدني " (Sidney)، "وردزورث " (Wordsworth)، " أرنولد "، " كولوردج "، " إليوت "، ... وغيرهم، ليخلص

1) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص10.

2) المصدر نفسه، ص7.

3) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص78.

في الأخير إلى تصوره الخاص القائل بأن:« الشعر فن قولي»[1]، مؤكدا أن هذا المفهوم«صيغة يمكن استخلاصها والاتفاق عليها»[2].

لا ريب ولا خلاف أن الشعر" فن قولي "، وهو من أهم ما يميّزه عن فنون وإبداعات أخرى، لكن هل يمكن عدّ كل فن قولي شعرا؟ أليس النثر الأدبي من قصة ورواية وخاطرة... فن قولي هو الآخر؟ أعتقد أن الإجابة عن هذين السؤالين كفيلة بتوضيح أن هذا المفهوم واسع وفضفاض، يشمل الشعر وغيره من الفنون القولية. وهو ليس كما أكد " الربيعي" بأنه صيغة يمكن الاتفاق عليها لتحديد مفهوم الشعر.

وقريب من هذا الموضع في الكتاب ذاته يعرّف الشعر قائلا: إنه« علم اصطلاحي له معناه وقواعده وحدوده»[3]. إن وسم " الربيعي " للشعر بأنّه " فن " ثم " علم " يوحي بأنه لا يرى فرقا بين المصطلحين، وهو ما سنلحظه في تعريفه للنقد الأدبي فيما بعد، على الرّغم من استقرار معناهما، ووضوح الفروق بينهما منذ القدم؛ فإذا كان العلم هو« جملة المعارف التي تتسم بالوحدة والعمومية وقادرة على إيصال البشر إلى نتائج خالية من المواضعات والأمزجة والمنافع الذاتية، وناشئة من علاقات موضوعية نتأكد من صحّتها بمناهج التحقق»[4]؛ فإن الفنّ هو« الطاقة التي يتميّز بها الإنسان الموهوب وتساعده على أن يخلق من عمله الواعي، وأحيانا اللاواعي كائنات وأشياء لم توجد أصلا»[5]، أو بتعبير أكثر تخصيصا؛ فإن الفن يطلق على« جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال، كالتصوير، والنحت، والنقش، والتزيين، والعمارة، والشعر

1) المصدر السابق، ص81.

2) المصدر نفسه، ص81.

3) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص96.

4) مراد وهبه، المعجم الفلسفي، ص431.

5) محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب، دار مدني، البليدة، الجزائر، د. ط، 2003، ص201.

والموسيقى وغيرها»[1]، فالعلم يختلف عن الفن من حيث الوسيلة والغاية ومعيار الصدق فكيف نجعل من الشعر ذلك الفن الإنشائي علما؟

الأرجح أن " محمود الربيعي " متأثر في صياغة هذا المفهوم بـ " إليوت " الذي نظر للشعر على أنّه كيان موضوعي معادل للمشاعر والأحاسيس وليس تعبيرا عنها فموضوعية الشعر من هذا المنطلق تقرّبه من العلم أكثر من الفن؛ لأن من خصائص الفن التعبير عن إحساس ورؤية وخصوصية مبدعه.

ومن بين المفاهيم التي يقدّمها " الربيعي " للشعر أيضا قوله: إن« الشعر كيان ذهني وروحي ولغوي يخضع لتقاليد نوعية خاصة»[2]، ويخالف هذا المفهوم المفهومين السابقين؛ لأنه أكثر تفصيلا منهما وإيضاحا لطبيعة الشعر وجوهره؛ إذ يجمع بين مصدر الشعر ووسيلته، والنواميس التي يسير وفقها، فمصدره الأول الذهن؛ والذهن، كما هو معلوم، أكثر التصاقا بالعقل والإدراك والفهم، أما مصدره الثاني فهي الروح؛ والروح أكثر التصاقا بالنفس والأحاسيس والمشاعر، أما وسيلته فهي اللّغة، وهذا أمر متفق عليه بين العام والخاص، وهو بالإضافة إلى ذلك يخضع لتقاليد أدبية وجمالية مترسّخة في الثقافة التي ينتمي إليها.

وأعود مرة أخرى لأكد أن " محمود الربيعي " متأثر أيضا في صياغته لهذا المفهوم بـ " ت. س. إليوت "؛ فهذا الأخير احتفى بالشعر الميتافيزيقي[*] أيما احتفاء؛ لأن فيه تلاحما بين الفكر والإحساس أو الوجدان؛ إنه حسب " إليوت " ذلك الشعر الذي« يتحرك بين الفكر المجرد والشعور العيني، ويستوقفنا- إلى حد كبير- من طريق التضاد

1) جميل صليبا، المعجم الفلسفي،ص165.

2) محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، ص231.

*) مصطلح يطلق على الشعر الفلسفي، ومن أعلامه " جون دن " و " جون دريدان " و " لوكر يتويس " و" دانتي" و"جوته " ...؛ للتوسّع في ذلك ينظر: ت. س. إليوت. المختار من نقد ت. س. إليوت، ج3، ص565 وما بعدها.

والاستمرار، ومن طريق الطرق الغريبة التي يبين بها أن الفكر والشعور وجهان مختلفان لواقع واحد»[1]؛ لهذا اهتمّ به " إليوت "، ومحض له جزءا كبيرا من دراساته وأبحاثه، وركّز خاصة على شعر " جون دن " و " جون دريدان "، وقد خصص لهذا الأخير كتابين هما:(تقديرا لجون دريدان 1924، وجون دريدان الشاعر، الكاتب المسرحي الناقد 1932)، ويقول عنه: إنه« الشاعر الذي منح الإنجليز الكلام»[2]؛ لهذا السبب سنجد اهتماما كبيرا من " محمود الربيعي " بشعر " عباس محمود العقّاد "، على الرّغم مما يقال عنه؛ لأن " العقّاد " جمع في شعره بين الفكر والإحساس، وهو ما سنقف عنده في الفصل التالي.

يضاف إلى ذلك أن تنويه " الربيعي " بضرورة أن يخضع الشعر إلى " تقاليد نوعية خاصة " مُتأتٍ هو الآخر من تأثير " إليوت " الذي نظر للشعر على أنّه« تركيز لعدد كبير جدا من التجارب، ثم شيء جديد تماما يتولد عن هذا التركيز»[3]، وظهرت دعوته للعناية بالتقاليد الأدبية والفنية في مقالته " التقاليد الأدبية والموهبة الفردية"(1919) التي ضمّها، فيما بعد، إلى كتابه " الغابة المقدّسة "(1920)، والتي رأى فيها أنّه« ليس لشاعر أو فنان في أي فن معناه الكامل بمفرده، فدلالته وتذوقه إنما هما تذوق لعلاقته بالشعراء والفنانين الأموات. وليس في مقدورك أن تقيّمه بمفرده. وإنّما ينبغي عليك – لأغراض المقابلة والمقارنة– أن تضعه بين الأموات»[4]؛ أي« ضرورة الإحساس بالماضي في الحاضر، بمعنى أن يحيا الماضي في الحاضر بتقاليده ومعالمه العامة

1) ت. س. إليوت. المختار من نقد ت. س. إليوت، ج3، ص563.

2) المرجع نفسه، ج1، ص196.

3) شفيع السّيّد، نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، 2014، ص214.

4) ت. س. إليوت. المختار من نقد ت. س. إليوت، ج1، ص365.

الثابتة، فيكون له أثر كبير في توجيه هذا الحاضر»[1]؛ ولهذا كثيرا ما كان يشار لـ "إليوت " بأنه ناقد كلاسيكي بامتياز.

ويرى " محمود الربيعي " أن السّيل العارم من الانتقادات التي تعرّضت له الرومانسية مما جعلها في وضع هش لا تحسد عليه، كان ناجما عن عناية شُعرائها بذواتهم ومشاعرهم الخاصة من ناحية، وعدم اهتمامهم من ناحية أخرى بالتقاليد الأدبية وفي ذلك يقول: « إن الرومانتيكية بتعليقها أهمية كبرى على " الذات "، وجعلها محور اهتمامها قد سمحت للفرد أن يصنع قوانينه الخاصة، ويحاول فرضها على العالم كله. ومعنى هذا أنها لم تعلّق أهمية تستحق الذكر على القوالب والأسس الفنية التي أرسى قواعدها الشعراء الممتازون على مرّ التاريخ، وبعبارة أخرى لم تهتم بالتقاليد الاهتمام الواجب. ونتيجة لذلك كان الشاعر الرومانتيكي في مكان أقل حصانة من المكان الذي كان فيه شعراء التقاليد من أمثال فرجيل الروماني، وملتن الإنجليزي، وغيرهم ممن استعانوا بالنظرات المسلمة فيما يتصل بطبيعة الشعر»[2].

مما يلاحظ أيضا على هذه المفاهيم التي قدّمها " محمود الربيعي "، إضافة إلى ما تقدّم، أنّها مفاهيم بنيوية، بخلاف ما لاحظناه على مفهومه للأدب الذي يجمع بين البنيوي والوظيفي، فهل يعني هذا أنّ " الربيعي " يُجرّد الشّعر من أيّ وظيفة أو غاية سواء كانت جمالية أو تعليمية أو أخلاقية أو سياسية أو نفسية أو اجتماعية أو غيرها؟

3- وظيفة الشعر:

لم يتفق الأدباء والنقاد والفلاسفة يوما على الوظيفة أو المهمة أو الدور المناط بالشعر، فمنهم من ذهب إلى أن غايته المتعة وحسب، ومنهم من أكد على أن هدفه

1) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص156.

2) المصدر نفسه، ص146.

الأسمى هو تقديم منفعة ما، أما المتعة فتأتي تالية أو لا تكاد تذكر، ومنهم من رأى بأن الشعر متعة ومنفعة في الوقت ذاته. ولا أدل على مثل هذا الاختلاف والتباين ما وقع بين فلاسفة الإغريق قديما كـ" أرسطو" و" أفلاطون "، وفلاسفة العرب المسلمين كـ " الفارابي " و" ابن رشد " و " ابن سينا " و " ابن باجة " و " الكندي " وغيرهم، ثم بين النقّاد العرب القدامى كـ" ابن قتيبة " و" ابن طباطبا " و" الآمدي " و" القاضي الجرجاني " و" ابن رشيق القيرواني "...، أو بين المدارس الأدبية والنقدية الحديثة؛ كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية والسريالية والبرناسية، أو بين المدارس السياقية والنسقية وما بعد البنيوية؛ مما يحتاج التفصيل فيه إلى بحث مستقل.

لا يعثر القارئ وهو يتفحص كتابات " محمود الربيعي " التنظيرية للشعر على إشارات واضحة يمكن أن تُوحي بأنه يربط الشعر بغاية أو هدف أخلاقي أو سياسي أو ديني...، بل نجده يشيد بالعديد من النقّاد القدامى، وفي أكثر من وضع من كتاباته، الذين رفضوا أن يرتبط الشعر بأية وظيفية دينية أو أخلاقية أو سياسية ما عدا المتعة التي تبعث راحة نفسية، وتحدث توازنا في عواطف السامع. ومن بين هؤلاء النقاد: " ابن طباطبا العلوي" في " عيار الشعر "، " ابن سلام الجمحي " في " طبقات فحول الشعراء " " القاضي الجرجاني " في " الوساطة بين المتنبي وخصومه"، و" الآمدي " في " الموازنة بين الطائيين"[1].

غير أن هذا لا يعني البتة أن " محمود الربيعي " يُجرّد الشّعر من أية غاية أو هدف أو وظيفة ما؛ وهو ما يؤكده قائلا: « ليس محظورا على الشعر أن تكون له فائدة ولكن المحظور أن يكون مفهومنا للشعر نابعا من تفكيرنا في فوائده»[2]؛ أي أنه لا ضير

1) ينظر: محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص ص57- 61، ومحمود الربيعي، نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، 2000، ص37- 39.

2) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص161.

بأن يكون للشعر غاية ما، لكن ما لا يمكن قبوله هو أن يعتمد تحديدنا لهذا الشعر أو قيمته انطلاقا مما يقدّمه من منافع.

يذهب " محمود الربيعي " إلى أن الهدف الأسمى للشعر هو أن« نتمتع به متعة جادة واعية تجعلنا أكثر فهما لأنفسنا، ومن ثمّ أكثر وعيا بالحياة من حولنا، وأكثر سيطرة عليها»[1]، وهذه المتعة التي نجنيها من الشعر، حسبه، إنّما نستمدّها من بنية القصيدة وتشكّلها لا من أي شيء آخر، وفي ذلك يقول: « إن المتعة المتحصلة منها [القصيدة] متعة متصلة بهذه الفلسفة التركيبية، وبهذه الهندسة الخاصة، وليست متصلة بأية عنصر من خارج القصيدة»[2]، ولعل هذا ما عبرّ عنه النقاد الجدد حينما رفضوا أن ترتبط المتعة التي نحصل عليها من الفن بشيء خارج عنه، وفي ذلك يقول " إليوت ": « نحن لا نسأل أنفسنا بعد رؤية قطعة من فن المعمار، أو سماع قطعة من الموسيقى، ماذا استفدنا أو ربحنا من رؤية هذا المعبد أو سماع تلك الموسيقى»[3]، فلا قبح ولا جمال في موضوع الفن، فالشاعر الذي يصف الخير والشّر عندهم وصفه جميل في كلتا الحالتين وإنما القبح والجمال يكمن في طريقة التعبير والصياغة، وفي هذه النقطة يذهب " جون كرو رانسوم " إلى أن« الشاعر الحديث ينبغي ألا يعير في صنعته أدنى اهتمام للأخلاق أو الإله أو الوطن؛ لأنه إنّما يبتدع نتاجا منفصما يظهر فيه فنه»[4].

بالإضافة إلى هذا يرى " الربيعي " أن قيمة الشعر تتجلى في كونه يمنحنا رؤية كلية للحياة بما يتوفّر عليه من طاقة متخيلة تجعلنا لا نقصر رؤيتنا لهذا العالم على الواقع المادي المحسوس؛ وفي ذلك يقول: « إننا ما لم نر الحياة رؤية شعرية نظلّ

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص13.
2) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص29.
3) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص160.
4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص302.

حبيسي جانبها المادي. غير قادرين على الفكاك منه، فضلا عن القدرة على السيطرة عليه، وتوجيهه التوجيه الملائم، وبعبارة أخرى نظلّ عاجزين عن رؤية المستقبل رؤية صحيحة فضلا عن القدرة على صنع هذا المستقبل»[1]. والحقيقة أن الوظيفة التخيلية التي تمكّن الكائن البشري من ألا يكون أسيرا للواقع همه حلّ ما يصطرع فيه من مشكلات وما يطرحه من قضايا مادية صرفة، وحجزه عن التطلع إلى ما ورائه من آفاق واسعة، لا تقتصر على الشعر وحده، بل يتميز بها كل فن أو صناعة جادة.

يؤكد " الربيعي " أيضا أن من المهام الأساسية التي يضطلع بها الشعر الجيد أنّه« يعيد العالم الميّت بالنسبة لنا إلى حالة الحياة، أو لنَقُل يعيدنا نحن الأموات إلى الحياة حيث يعطينا إحساسا جديدا بهذا العالم، ورؤية جديدة له»[2]؛ أي أن الشعر هو من يجدد رؤيتنا للأشياء بعدما فقدت نضارتها، أو فقدنا نحن الإحساس بها بسبب الصورة الآلية والنمطية التي شكلناها عنها. وهذه الوظيفة كثيرا ما دندن حولها الشّكلانيون الرّوس؛ إذ ذهبوا إلى أن« مهمة الفن تحديدا هي أن يعيد إلينا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات مألوفة لوعينا اليومي المعتاد»[3]، وأداة ذلك أو وسيلته هي " التغريب " أو "نزع الألفة" (Defamiliarization) الذي يعني« إسقاط الألفة عن الأشياء»[4]، أو«الخروج عما هو مألوف في الاستعمال اللّغوي اليومي»[5].

من هنا يمكن القول: إنّ " محمود الربيعي " لا يسند للشعر أي مهمة نفعية سواء كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية أو سياسية أو غيرها، وقصارى ما يمكن أن يقدّم لنا الشعر، حسبه، أنه يمتّعنا، ويمنحنا رؤية كلية للحياة تعتقنا من أسر واقعها المادي، كما

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص12.

2) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص164.

3) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر(جابر عصفور)، دار قباء، القاهرة، مصر، د. ط، 1998، ص29.

4) المرجع نفسه، ص30.

5) شفيع السّيّد، نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، ص198.

أنه يجدد رؤيتنا لهذه الحياة وأشيائها بعدما فقدنا الإحساس بها، أو فقدت جمالها وسحرها بسبب الرتابة والألفة، فإذا حقق الشعر كل هذا فهو في حِلٍ من كل فائدة أو مكسب نفعي من ورائه.

4- علاقة الشاعر بشعره:

لا يُماري أحد في أن لكل صنعة صانع، ولكل إبداع مبدع، وعلى الرّغم من ذلك فقد اختلف الأدباء والنّقاد ومن ورائهم المدارس الأدبية والنقدية حول علاقة الشاعر بشعره، فهناك من رأى بأن الشعر تعبير عن ذاتية الشاعر وآماله وآلامه كالرومانسية ونظرية التعبير مثلا، وانطلاقا من هذه الرؤية ظهرت مدارس واتجاهات نقدية تبحث في أثر الشاعر على شعره ومدى ارتباطه به كالاتجاه البيوجرافي (السّيري) ومدرسة التحليل النفسي.

وفي الاتجاه المقابل رأى البعض الآخر بأن الشعر ليس تعبيرا عن عواطف الشاعر ومشاعره وأحاسيسه وذاته عموما، وإنّما هو خلق فني لا علاقة له بنفسية صاحبه، ومن بين من مثّل هذه الرؤية ودعا إليها: نظرية الخلق، والبرناسية(مدرسة الفن للفن)، والسريالية، فكان لهذه المدارس الأدبية أثر عميق فيما جاء بعدها من مناهج واتجاهات نقدية: كالشّكلية الرّوسية، والنقد الجديد (الأنجلو ساكسوني)، والبنيوية؛ هذه الأخيرة التي نادت بموت المؤلف، ورأى منظّروها بأن« الكتابة هدم لكل صوت، ولكل أصل. فالكتابة هي هذا الحياد، وهذا المركّب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا. الكتابة، هي السواد والبياض، الذي تتيه فيه كل هوية، بدءا بهوية الجسد الذي يكتب»[1]، وما النّص إلا تناص.

1) رولان بارت، هسهسة اللغة، تر(منذر عياشي)، ص75.

يظهر جليا أن " محمود الربيعي " في تنظيره لعلاقة الشاعر بشعره مؤمن بالرأي الثاني داعٍ إليه، وفي ذلك يقول: « إنني من أنصار القول بموضوعية الإنتاج الأدبي واستقلاله عن ذات صاحبه»[1]، وكذلك قوله: « لقد صح عندي أنه يجب أن نثق بالشعر قبل الشاعر، وأن نثق بالفن قبل الفنان، ذلك أن الفن يبقى والفنان يزول، بل إن الفن يبقى والبيئة ذاتها تزول»[2]. لا خلاف بأن الشعر أو الفن عموما أبقى من مبدعه، لكن ألم يُخلّد الفن أسماءً تتداولها الألسنة في كل عصر وفي كل حين، وبالمقابل طويت أسماء أخرى عايشت هؤلاء الفنانين فلم تعد تذكر ولا تعاد؟ وقلّما تجد من لا يعرف " امرئ القيس" و "المتنبي" و" أبا تمام " و" نزار قباني " ... وغيرهم، لكن القلة من تحفظ ما قال هؤلاء الشعراء، وماذا قالوا؟ وكيف قالوا؟ وتمتع بما قالوا، بل إن القلة، وخاصة في عصرنا، من تقرأ أصلا ما قال هؤلاء الشعراء وأمثالهم.

وفي هذا السياق يذهب " الربيعي" إلى أن« أساس الشعر ليس " التعبير عن" بل "التعبير بـ " أو " التعبير"، وكفى»[3]؛ أي أن ما يقوم عليه الشعر ليس التعبير عن المشاعر والأحاسيس والآمال والآلام، وإنّما هو هذه الهندسة التشكيلية التركيبية التي تظهر في طريقة بناءه وانسجامه. وقد سعى " الربيعي " إلى التأكيد على هذا المبدأ متأثرا في كل ذلك بـ " إليوت "؛ مرة حينما يعلن أن« القصيدة بصفتها معادلا موضوعيا للمشاعر؛ أي كونها معمارا لغويا له هندسته ونسقه الخاصّان به، مما يجعلها مستقلة عن البيئة التي قيلت فيها، وعن حياة الشاعر التي قالها(...)»[4]، وأخرى لمّا ألح على دور التقاليد الأدبية، الفكرة التي كثيرا ما دندن حولها " إليوت " وعُرف بها وعرفت به، في صناعة القصيدة بالمقارنة مع دور الشاعر الذي لا يكاد يظهر؛ وفي ذلك يقول: إن«

1) محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، ص107.

2) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص27.

3) المصدر نفسه، ص26.

4) المصدر نفسه، ص29.

انتماء القصيدة إلى فن الشعر أعمق كثيرا من انتماءها إلى من ألّفها، ولأن مؤلفها لو لم يعمل ضمن تقاليد القالب الشعري لما كانت القصيدة أصلا»[1]، ويبني على هذه الأسس رؤيته النقدية التي تؤمن بعدم أهمية حياة الشاعر في مقاربة شعره؛ لأنه ينتج فنا منفصلا عن ذاته؛ لهذا يصرّح قائلا: « لا أرى القارئ الناقد محتاج إلى شيء من حياة الشاعر لنفهم شعره على المستوى التحليلي النقدي، وذلك لسبب واضح لدي– ويسير غاية اليسر– وهو أن القصيدة لها حياتها الخاصة التي لا تتوازى، ولا تتقاطع، مع حياة الشاعر على الإطلاق»[2].

الحق أن كلا الموقفين في النّظر إلى علاقة الشاعر بشعره يحمل نوعا من التطرف؛ فالإيمان بأن ما يعبّر عنه الشاعر ما هو إلا أحاسيسه ومشاعره وآلامه وآماله، وتحليل شعره على أساس من هذه الرؤية يجعل الشعر ناقلا أمينا لحياة صاحبه أو بالأحرى سيرة ذاتية له، والشعر بطبيعة الحال، أعمق من أن يكون مجرّد تعبير عن نفسية صاحبه أو سيرة ذاتية له، ولو كان الشّعر كذلك لما سُمّي شعرا أصلا.

وفي المقابل يعتقد أصحاب الموقف الثاني أن الشعر مُنْبتّ الصلة عن منشئه، أو هو في أحسن الأحوال معادل موضوعي لمشاعره وأحاسيسه، وليس تعبيرا عنها بل هو هروب منها، غير أن معاملة الشعر من هذا المنطلق جعلت القراءة النقدية تشبه، في كثير من الأحيان، عمل الميكانيكي في معاملته لقطع الغيار، بما تصطنعه من رسومات ومخططات وجداول...، أبعدت القارئ عن النّص عوض أن تقرّبه منه، ناسية أو متناسية أن الأدب أو الفن عموما يحمل، ولا بد، أثرا من آثار مبدعه، فهذا الإبداع لم ينبت من فراغ أو ظهر فجأة.

1) محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، ص209.

2) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص33.

5-علاقة الشعر بواقعه:

لعل ما قيل آنفا عن الاختلاف الواقع بين الفلاسفة والنقاد والمنظّرين حول علاقة الشاعر بشعره، ومدى أثر هذه العلاقة في فنّه من عدمها، يتشابه كثيرا مع الاختلاف حول علاقة الشعر والشاعر بواقعه، فمن قائل: إنه مادام الشاعر ابن بيئته وابن واقعه فلا شكّ ولا ريب بأن هذا الانتماء له أثر عميق في فنه بوجه من الوجوه، يستدعي الكشف والإبانة، وقد مثّل هذا الاتجاه في الأدب والنقد كل من المدرسة التاريخية والواقعية، على وجه الخصوص، وبعض المدارس ما بعد البنيوية التي حاولت إصلاح البنيوية والدراسة النسقية عموما؛ بتطعيمها بالدراسة السوسيولوجية كالبنيوية التكوينية والاتجاه السوسيونصي.

في حين أنكرت الاتجاهات النسقية (الشكلية الروسية، النقد الجديد، البنيوية خصوصا) التي قامت على أنقاض الاتجاهات السياقية أن يكون هناك تأثير مباشر للواقع على الشاعر وشعره، ومن ثَمَّ رفضت رفضا قاطعا أن يستفيد النقاد من واقع الشاعر في تحليل ومقاربة شعره، ولو تبيّن أنّ لهذا الواقع تأثير كبير على الشاعر وفنّه؛ لأنهم يرون أن للشعر حياته الخاصة.

وبما أن " محمود الربيعي " متأثر، كما علمنا سابقا، بالنقاد الجدد " الأنجلو ساكسونيين " فهو يرى رأيهم في علاقة الشعر بواقعه، وإن وجدت بعض الاستثناءات التي أشرنا إليها لمّا تحدّثنا عن مفهوم الأدب عنده، حيث يذهب إلى أن للأدب عموما« رؤية خاصة للواقع أداتها اللّغة، رؤية تمرّ بالواقع ولكنّها تستقل عنه استقلالا قد يصل إلى حد التباين...»[1]، فالأدب، وإن مثّل رؤية وموقفا من الواقع؛ فإنه في الوقت نفسه، يستقل برؤيته لهذا الواقع، بحيث لا يحاكيه أو يصوّره بصورة حرفية فجة؛ إذ هو، في أحسن

1) محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، ص194.

الأحوال، معادل موضوعي له؛ لذلك يذهب " محمود الربيعي" إلى أن القصيدة الشعرية« لا تعكس الواقع الحرفي في أية صورة من صوره بمقدار ما توازيه وتعادله»[1]؛ لأن تصوير الشّعر للواقع تصويرا حرفيا يجعله عرضة للتغيير أو فقدان قيمته وأثره بتغير هذا الواقع، الذي لا يستقرّ على حال؛ لذا فإنه« ليس من الضروري لتكسب القصيدة شرعيتها أن يكون لها أساس من الواقع، وأن الذي نشهده أمامنا في القصيدة واقع فني مكتمل، سواء كان صورة فنية معتمدة على حادثة فعلية أم كان صورة فنية معتمدة على حادثة خيالية، ولا يضير القصيدة مطلقا أن تكون الحادثة التي تبنى عليها محض خيال»[2].

ولعل بعض هذا ما عبّر عنه النقاد الجدد حينما نظروا إلى العمل الأدبي على أنه« كائن مستقل له حياته الخاصة (...) وهي الحياة التي تهمّنا»[3]؛ إذ لا ينكر" إليوت" مثلا بأن« العمل الأدبي قد يعكس بعض صور المجتمع، ولكن هذا لا يعني أن المجتمع يتدخّل في الخلق الأدبي فيحدد شكله أو قيمته أو معناه (...) فالذي يحدد العمل الأدبي ويعطيه كيانا أولا وقبل كل شيء هو الأدب نفسه»[4].

ما يمكن قوله في هذا الصدد: إن الظاهرة الأدبية، مهما كان جنسها، وثيقة الصلة بما يحيط بها من ظروف ومؤثرات خارجية، فهي ليست نبتا شيطانيا انبثق فجأة أو نشأ من فراغ؛ إذ من أخرج الإبداع إلى النور، وأعطى له الحق في الوجود« إنسان له سمات نفسية معينة، وعاش في مجتمع لا بدّ أن نُظمه وقيمه أثّرت في تفكيره وكيانه، وكانت له انتماءات سياسية واقتصادية وطبقية وعنصرية في سياق تاريخي له خصائصه المميزة»[5]؛ لذلك فإن محاولة« عزل النّص نهائيا عن جملة السياقات دعوى أخرى تجنح

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص26.
2) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص35.
3) رشاد رشدي، ما هو الأدب، ص96.
4) المرجع نفسه، ص16.
5) نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص338.

إلى التطرف»[1]، غير أن هذه الصلة لا تعني أن الأديب يصوّر واقعه أو يحاكيه محاكاة مطلقة، حيث لو كان الأمر كذلك لاستبدلنا الأدب بالتاريخ، أو كل المجالات والوسائل والأجهزة التي تصور لنا الواقع تصويرا حرفيا؛ لأنها بما تمتلكه من إمكانات تقرّبنا من هذا الواقع أكثر من أي شيء آخر.

6- لغة الشعر:

لا شكّ أن اللّغة هي عصب كل فن قولي، بل هي أساس كل تواصل وجسر تفاهم بين البشر. وقد شغلت الإنسان منذ القدم محاولا تعلّمها وإتقانها، فإذا تهيئ له ذلك مَنَّى النّفس بالتفكير والتعبير والإبداع تحت مظلّتها، ولا تزال تراوده حتى يقع في شِرَاكِها، أو قد تُقْبَضُ روحه وفي نفسه شيء منها، وما« ذلك إلا لأن اللّغة هي التفكير، وهي التخيّل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها»[2].

وإذا كان هذا شأن اللّغة عموما؛ فإن أمرها يزداد خطرا وتعقدا وصعوبة وتأبيا وجمالا إذا ما تعلّق الأمر بالإبداع والشعر على وجه الخصوص؛ بسبب ما يجنح إليه من عدول وانزياح عن الاستعمال العادي والعلمي للغة؛ وذلك بما يبثّ في ألفاظها ومفرداتها وتراكيبها من معاني ودلالات جديدة لم تكن موجودة من قبل في مظانها من معاجم وقواميس تلك اللغة، أو حتى في استعمالات الأدباء والشعراء السابقين.

تحدّث " محمود الربيعي " في بعض كتاباته عن لغة الشعر وفيها، وأولى لها اهتماما بالغا خاصة في ممارساته التطبيقية، وقد جاءت هذه العناية من اعتقاده أن« أداة

1) حبيب مونسي، نقد النقد(المنجز العربي في النقد الأدبي)، دار الأديب، وهران، الجزائر، د. ط، 2007، ص117.

2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998، سلسلة عالم المعرفة، رقم 240، ص93.

الشاعر الأولى (وأخشى أن أقول الوحيدة) هي اللّغة»[1]؛ لأن الشعر في نهاية الأمر تشكيل لغوي، ولا يمكن التفكير فيه خارج نسيجه اللّغوي الأسلوبي إلا بما يحيل عليه هذا النسيج.

ويبدو واضحا أن " الربيعي " في تصوّره للّغة الشعر يفاضل بينها وبين لغة النثر والكلام العادي؛ وذلك بما تحوزه هذه اللّغة من صور ورموز ومجاز وموسيقى وسحر دلالي...؛ إذ يذهب إلى أننا« نتفق – بالصّمت – على أن اللّغة الشعرية لغة فوق اللّغة التي نتفاهم بها في حياتنا العادية، كما نسلّم بأن التعبير الشعري تعبير فوق نظيره في النثر»[2]؛ غير أن هذا لا يعني إطلاقا التكلّف في« اختيار الكلمات والتعابير المتحجّرة من بطون القواميس واستعمالها في الشعر»[3]، بل تعدّ البساطة في التعبير الشعري، حسبه دائما، من« أمضى أسلحة الشعر الذي(كذا) يستخدمها في الوصول إلى النفس الإنسانية»[4]؛ فالغموض والإلغاز والتعمية كالتشدّق والتقعّر سواء بسواء يفقد الشعر معناه ورونقه وجماله، ويقف حاجزا بينه وبين جماهير القراء، فيزورّون عنه وينفرون منه، ولكن هذا لا يعني أيضا التدنّي إلى« حد تبني العامية لغة للشعر»[5]، أو توظيف لغة النثر في الشعر؛ لأن في ثقافتنا العربية ومنذ القدم وصولا إلى ستينيات وسبعينيات القرن الماضي« لم يخلط أحد بينه وبين الشعر الذي هو علم اصطلاحي له معناه، وقواعده، وحدوده»[6]

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص93.
2) المصدر نفسه، ص20.
3) المصدر نفسه، ص79.
4) المصدر نفسه، ص79.
5) المصدر نفسه، ص79.
6) محمود الربيعي، في النقد الأدبي(ما إليه)، ص96.

وإنّما المراد بالبساطة هنا استعمال تلك« الكلمات والتعابير التي تمتلك حيوية خاصة لجريانها على ألسنة النّاس، وحضورها في وجدانهم»[1].

ولأن " محمود الربيعي "، مثله مثل النقاد الجدد، لا يفصل بين شكل الأدب ومضمونه أو بين لغته ومعناه، ويراهما لحمة واحدة لا تقبل التجزيء، وهو ما سيتضح لنا في الفصل التالي، راح من هذا المنطلق يؤكد أن« اللّغة في الشعر هي المعنى ذاته؛ وذلك أن هذا الذي نسميه معنى لا يمكن التفكير فيه على الإطلاق إلا من خلال فحص تطور البناء اللّغوي للقصيدة»[2]؛ إذ يستحيل الحصول على المعنى أو الوصول إليه بمعزل أو بعيدا عن نسق الألفاظ والتراكيب اللّغوية؛ لأنه جزء منها، وأي محاولة للفصل بينهما تتجنى على القصيدة في حد ذاتها.

وعلى الرّغم من أن " محمود الربيعي " لا يفصل مبنى الشعر عن معناه، إلا أنه، وتأثرا بالنقاد الجدد أيضا، الذين رأوا بأن« المعنى فئة خاضعة للمبنى وأيضا عنصرا لا ينفصل عنه»[3]، وبأن قيمة القصيدة« تتوقف على مبناها وليس على معناها»[4]، يُقدّم المبنى على المعنى؛ ومن ذلك قوله مخبرا عن نفسه:« كانت المعاني دائما تتوارى في مؤخرة ذهني، معطية الصدارة لنسق الكلام، ووصف العبارة، وسياق القول، وموسيقى اللّغة»[5]. كما يذهب إلى أنه« لو كان " للموضوع " قيمة في الشّعر لرتبت قيمة الشعراء دائما حسب سبقهم لهذا " الموضوع " أو ذاك، ولكان الشاعر الذي وقف على الأطلال أول مرة – مثلا – في الشعر العربي القديم هو أفضل من كل من وقف عليها بعد ذلك وأشعر منه. ولم يقل بذلك أحد من النقاد القدامى أو المحدثين. والعبرة بالطبع بما يحققه

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص160.

2) المصدر نفسه، ص160.

3) قنسنت . ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر(محمد يحي)، ص51

4) المرجع نفسه، ص51.

5) محمود الربيعي، في النقد الأدبي(ما إليه)، ص27.

واصف الأطلال من أساليب جديدة في الموضوع(...)»[1]، ويؤكد ذلك عندما يقول: إن«الجاحظ كان أقرب إلى طبائع الأمور حين قال عن الشعر إنه " صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"، وأما المعاني فهي" مطروحة في الطريق "»[2].

لذا ترى " الربيعي " يُقدّم الأسلوب في الشعر على كل ما عداه، بل يراه الشعر نفسه، ويعبّر عن ذلك قائلا: إن « الأسلوب في الشعر ليس أحد عناصره، فضلا عن أن يكون عنصرا خارجيا أو من عناصر الزينة فيه. الأسلوب في الشعر هو الشعر ذاته»[3].

الحق أن النظر في المقبوسات السابقة يظهر تناقضا جليا في موقف " الربيعي " من قضية المبنى والمعنى في الشعر، فهو تارة يجزم بأنه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون ومعاملة كل منهما على حدة؛ لأن العمل الأدبي كالكائن الحي الذي يستحيل فصل روحه عن جسده؛ إذ« الأسلوب في الشعر هو معناه»[4]، وتارة أخرى يشايع "الجاحظ " في مذهبه عندما اعتقد أن المعاني مطروحة في الطريق، ويعرفها القاصي والداني؛ إنّما مدار الأمر كلّه على النسوج والتراكيب الأسلوبية ممثلة في«(...) إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك(...)»[5]، من هنا يكون" الربيعي " قد فصل بين المبنى والمعنى بتقديم وتفضيل أحدهما على الآخر، من حيث كان يريد أن يلاحم و يواشج بينهما.

وإذا كان " الربيعي " قد حصر الشعر من قبل في الأسلوب؛ فإنه بالمقابل يرى أن« المجاز هو الأسلوب، فنحن نرمز ولا نخبر، والشعر يبدأ من نقطة مجازية؛ أي أن

1) محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص230.
2) المصدر نفسه، ص161.
3) المصدر نفسه، ص161.
4) المصدر نفسه، ص161.
5) الجاحظ، الحيوان، تح(عبد السّلام هارون)، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ج3، ص131.

رؤيته للحياة هي رؤية فوق الرؤية المباشرة، الحرفية، الواقعية(...)»[1]؛ ليخلص في الأخير إلى نتيجة مفادها: أن «الشعر هو المجاز، والمجاز هو الشعر»[2].

إنه مع إيماننا مع " محمود الربيعي " وغيره من النقاد والبلاغيين القدامى منهم والمحدثين بأن« استخدام اللّفظ على المجاز هو الذي يميّز لغة الأدب عن لغة الإخبار والتقرير والعلم»[3]؛ فإن حصر الشعر في المجاز، بل جعل كل مجاز شعرا رؤية تجنح إلى التطرف؛ فأين هي موسيقى الشعر التي يقول عنها " الربيعي ": إن« الموسيقى في الشعر هي روحه، وهي عنصر أساسي من عناصره(...)»[4]؟ أتعدّ هي الأخرى مجازاً؟ إن جعل الشعر مجازا فحسب هو إساءة لهذا الشعر أكثر منه إبانة وتجلية لحاله؛ لأن الشعر أرقى وأكبر من أن يحصر في المجاز أو في غيره.

كما أن القول بأن " المجاز هو الشعر " هو فتح للباب أمام كل من ينسج مجموعة من المجازات والصور، ويخطّ عددا من السطور والجمل، فيعتقد نفسه شاعرا، أو يعتقد فيه أشباهه كذلك، بل هو خلط بين الشعر والنثر، وخاصة الفني منه، الذي كثيرا ما يلجأ إلى توظيف المجازات والصور الفنية، وخاصة أن " محمود الربيعي " يفرّق بين النثر والشعر، وفي ذلك يقول: « من المعلوم أن النثر أنواع، ومنه النثر الشعري القائم على الخطاب الشعوري لا الذهني، وهو يتوفّر على نوع من الشاعرية التي تعتمد الصور والمجازات والرموز والبرهنة العاطفية، هذا فن قديم في اللّغة العربية، ولم يخلط أحد بينه وبين الشعر»[5]، فكيف نقول إذًا: إن " الشعر هو المجاز، والمجاز هو الشعر"؟.

---

1) محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص162.

2) المصدر نفسه، ص162.

3) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعّرة، نحو نظرية نقدية عربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 2001، سلسلة عالم المعرفة، رقم 272، ص ص288، 289.

4) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص96.

5) المصدر السابق، ص96.

ويرفض " الربيعي " بالإضافة إلى ما تقدّم أن ترتبط لغة الشعر بأداء أي غرض مهما يكن نوعه؛ وفي ذلك يقول:«(...) وأما في الشعر فاللّغة – على وجه اليقين – ليست وسيلة لأداء شيء ما بمقدار ما هي غاية في حد ذاتها»[1]؛ فهي من هذا المنظور لغة خلق وليست لغة تعبير، غير أن الإغراق في هذا التصور قد يؤدي إلى الغموض والإلغاز والمجّانية، فتغدو اللّغة الشعرية لا تحيل إلاّ على نفسها، مما يقطع، في أغلب الأحيان، صلتها بقارئها، ويسيء إليها كما يسيء إليه.

ثانيا: النّـقــد:

خصص " محمود الربيعي " جُلّ كتاباته للنقد الأدبي تنظيرا وممارسة، وهو الذي كَلَفَ بهذا الحقل المعرفي كلفا شديدا منذ ستينيات القرن الماضي، بيد أن النّاظر في هذه الكتابات، كما سلف، يجد أن الممارسة التطبيقية طغت على التنظير، ورغم ذلك لا يعدم المتتبع لدراسات " الربيعي " وأبحاثه العديد من التصورات والأفكار والآراء التنظيرية حول مفهوم النقد الأدبي، وظيفته، أنواعه، علاقاته، لغته، وهو ما سنحاول التّعرف عليه في الصفحات الآتية:

1- مفهوم النقد الأدبي:

لا يخفى على النّقاد والباحثين صعوبة تحديد وضبط مفهوم ثابت ومتفق عليه للنقد الأدبي عموما؛ إذ لكل مدرسة أو اتجاه أو مذهب نقدي مفهومه الخاص الذي استنبطه إما من ممارسات نقدية على نصوص معينة، أو تأثرا بمرجعيات ثقافية وعلمية مختلفة، هذا بالإضافة إلى تطوّر مفهوم النقد وتغيّر معانيه ودلالته عبر العصور، واختلاف ذلك من ثقافة إلى أخرى.

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص160.

ومن يتتبع مفهوم النقد الأدبي على مرّ تاريخه سواء عند العرب أو الغرب سيجده تقريبا« مرة الحكم على الأعمال الأدبية ودراستها، وأخرى فن تمييز الأساليب وشرحها وتفسيرها، وثالثة الكشف عن نمط العلاقات التي تنتظم بنية النّص الأدبي وتوصيفها وأخيرا وليس آخرا كما يقال، فن تأويل النصوص وقراءتها قراءة موضوعية من واقع بنية النّص ومنطق تشكّله»[1]، وقد وُجِد النقد قبل هذه التحديدات كما أنه لن يقف عندها؛ إذ كلّما ظهرت كتابات جديدة، وانفتح النقد على حقول معرفية مختلفة، واتّصل بثقافات متعددة، وترسّخت على أساس من ذلك أدوات وآليات قرائية جديدة، عادة ما يظهر تحديد جديد للنقد الأدبي الذي يصطبغ بالديناميكية والتحول المستمر.

والحقّ أن محاولة حصر مفاهيم النقد الأدبي في الثقافتين العربية والغربية منذ كان تمييزا لجيّد الكلام من رديئه وصولا إلى استوائه قراءة نقدية، بكل ما يحمل مصطلح قراءة من معنى، وتحليل هذه المفاهيم ودراستها والمقارنة بينها يحتاج إلى دراسة مستقلة لا نروم في هذا الموضع من البحث سلك دروبها.

قدّم " محمود الربيعي " في كتاباته مجموعة من المفاهيم والتحديدات للنقد الأدبي سعى من خلالها إلى بيان جوهر وماهية هذا الحقل المعرفي، والمتأمل في هذه المفاهيم يجدها تتفق ولا تكاد تختلف إلا في بعض التفاصيل والجزئيات الصغيرة، بل تقوم هذه المفاهيم شارحة ومبينة لبعضها البعض، فهو مثلا يذهب إلى أنه« لا خلاف على أنّ النقد هو علم(أو فن!) تفسير النصوص الأدبية، وبيان قيمتها»[2]، وفي موضع آخر يرى أن النّقد« هو علم أو فن تحليل الأدب»[3]، بل إنّ هذا المفهوم يتحوّل إلى عقيدة نقدية راسخة لا تتزعزع، وفي ذلك يقول: « إنّ عقيدتي لا تزال ثابتة في أنّ النقد الأدبي هو علم

1) صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث – قضاياه ومناهجه –، ص23.

2) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص5.

3) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص245.

(أو فن!) قراءة النصوص الإبداعية قراءة تكشف عن معناها وقيمتها(أو تكشف عن معناها ومن ثمّ عن قيمتها)، وكلّما تقدّم بي العمر رسخت عقيدتي هذه»[1]، أما في كتابه " مقالات أدبية قصيرة " فيعرّف النقد على أنّه« فن النّظر في النصوص الأدبية، بالقدرة على تفسيرها، ووضعها في مكانها الصحيح من المسيرة العامة للأدب، ومن ثمّ قيمتها»[2]، ويحددّه أيضا في مقدمة ترجمته لكتاب " حاضر النقد الأدبي " على أنه«صورة جديدة للعمل الإبداعي»[3]، كما يعتقد أن « النقد الأدبي هو تحليل النّص الأدبي وليس تاريخ هذا النّص، أو بيئة هذا النص، أو مؤلف هذا النّص»[4].

مما تقدّم يتبين أن النقد الأدبي عند " محمود الربيعي " يتّصف بمجموعة من الصفات، وينهض بعدد من الوظائف، تحدد ماهيته وجوهره، وتميّزه عن النشاطات الأخرى، من ذلك قوله: إنّ " النقد علم "، ولفظ " علم " لا يراد به في هذا الموضع بالذات العلم بالمعنى التجريبي والفيزيائي المحض؛ لأن طبيعة موضوع النقد (النّص الأدبي) وما يميّزه من أثر ذاتية صاحبه عليه، والواقع والظروف التي ظهر فيها، وتوظيفه للصور الفنية من مجازات وغيرها، ينأى بالدراسة النّقدية عن العلمية الصرفة، بل إنّ انتقاء النصوص للمقاربة والتحليل يخضع في الأغلب لاختيارات ذاتية، وربما المقصود بالعلمية هنا هي الموضوعية المتأتية من تحليل النّص الأدبي بعيدا عن سياقاته وظروفه الخارجية التي أسهمت من قريب أو بعيد في ظهوره، كما يوحي ببعض ذلك المفهوم الأخير الذي قدّمه " الربيعي " للنقد، أو أنّ المراد بها علمية منهجه ولغته، وفي ذلك يقول« نحن في عصر التفكير العلمي، وإذا أردنا لفرع المعرفة الذي نهتم به، وهو النقد الأدبي، أن يحرز

1) المصدر السابق، ص32.

2) محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، ص226.

3) مجموعة من المؤلفين، حاضر النّقد الأدبي، مقالات في طبيعة الأدب، تر(محمود الربيعي)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1975، ص13.

4) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص6.

القيمة اللائقة به فلابد أن نسعى إلى تقريبه من ركب العلم العام، بأن نجعل أدواته جميعا علمية منهجه، ووسائله، ولغته، وهو أمر ظفرت به فروع عدة من المعرفة تنتمي، مثل النقد الأدبي، إلى حقل الدراسات الإنسانية»[1]، لكن السؤال الذي يبقى مطروحا: كيف يتمّ ذلك؟ وبأي طريقة؟ مادمنا نتعامل مع نصوص أدبية تتميز بالتفرّد والتّنوع والاختلاف.

وينظر " الربيعي " للنقد الأدبي أيضا على أنه فنٌ، لكنّك تجده مرة يجعل لفظ "الفن" بين قوسين متبوعا بعلامة تعجب، ومرة مجرّدا من كل ذلك، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على أن " الربيعي " ليس على يقين تام بأن النقد فنٌ، على الرّغم من أنّه يصرح باعتقاد ذلك اعتقادا جازما، وإلا لِما يجنح إلى توظيف علامة التعجب التي تدل على الانفعال والاستغراب والاستنكار؟

والحق أن اعتبار النقد الأدبي علم وفن في الوقت ذاته هو جمع بين المتناقضات؛ إذ يختلف كل واحد منهما عن الآخر، كما أُشير إلى ذلك سابقا، في الوسيلة والغاية ومعيار الصدق. كما أنّ النظر إلى النقد الأدبي على أنه فن هو خلط بين الإبداع والنشاط المنصرف إلى دراسته وفهمه.

ويذهب " محمود الربيعي " أيضا إلى أن النقد هو تحليل أو تفسير النصوص الأدبية، ويبدو أنه لا يرى أيضا فرقا بين المصطلحين، على الرّغم من أن التحليل هو تفكيك وتجزيء لهيكل النّص، ومعرفة لبنياته، وكيفية تشكلها، أو هو باختصار إجابة عن السؤال: كيف قال النّص ما قاله؟ أما التفسير فهو بحث في الأسباب والدوافع والسياق والنتائج، إنه باختصار إجابة عن أسئلة من نوع: ماذا قال النَص؟ ومن قال؟ ولم قال؟ وغيرها .

1) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص5.

يرى " الربيعي " أن هدف القراءة النقدية هو الكشف عن قيمة النصوص الأدبية ويأخذ مصطلح " القيمة " عنده معنىً خاصا يختلف عن دلالته المعجمية المعروفة؛ إذ مرة يقصد به دلالة ومعنى النّص الأدبي؛ وذلك في قوله: «(...) النقد الأدبي هو علم(أو فن!) قراءة النصوص الإبداعية قراءة تكشف عن معناها وقيمتها(أو تكشف عن معناها ومن ثَمَّ عن قيمتها)...»[1]، ويريد به أخرى: الكشف عن مدى إسهام وإضافة نص من النصوص إلى التقاليد الأدبية لأدب أمة من الأمم أو للأدب عامة، ويُستشف ذلك من تصريحه بأن النقد الأدبي هو« فن النّظر في النصوص بالقدرة على تفسيرها، ووضعها في مكانها الصحيح من المسيرة العامة للأدب، ومن ثَمَّ قيمتها»[2].

والمتأمل في هذه المفاهيم لا يسعه إلا أن يقتنع بأن مفهوم النقد الأدبي عند "محمود الربيعي " يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم القراءة الفاحصة عند النّقاد الجدد، من جهة وبقضية التقاليد الأدبية التي أرسى دعائمها " ت. س. إليوت " في مقالته الشهيرة " التقاليد الأدبية والموهبة الفردية " وفي العديد من كتاباته، من جهة أخرى.

2- أنواع النقد الأدبي:

يؤمن " محمود الربيعي " إيمانا راسخا بأن النقد الأدبي الجدير بهذا الاسم هو الذي يحلل النّص الأدبي تحليلا داخليا، معتمدا اعتمادا كبير على آلية " القراءة الفاحصة " دون أن ينحرف إلى البحث في حياة ونفسية المؤلف أو بيئة النّص أو تاريخه...؛ إذ لا يمكن أن يُسَمّى من يلجأ إلى مثل هذه الممارسات ناقدا أدبيا؛ لأنه لم يُعْنَ بالنّص ذاته وإنّما بما يحيط به من سياقات وظروف خارجية، وفي ذلك يقول: إنّ« النقد الأدبي هو تحليل النّص الأدبي وليس تاريخ هذا النّص، أو بيئة هذا النّص أو مؤلف هذا النّص»[3]

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص32.
2) محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، ص226.
3) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص6.

لذا يرى أنّ« معالجة النّص الأدبي من داخله هي التّحدي الحقيقي الذي يواجه المشتغلين بهذا الحقل»[1]، ومن هنا كانت دعوته جهيرة إلى معاملة الأدب على أنه« كيان له روح وحياة، مستهدفين الوصول إلى جوهر التقاليد الأدبية، وإلى سمات الأدب المستخلصة عن طريق القراءة الفاحصة له هو لا لما حوله، ومستهدفين أخيرا الوصول إلى نظرية الأدب»[2].

لهذا السبب نرى أن " محمود الربيعي " يرفض تقسيم النّقد الأدبي إلى ما هو متعارف عليه بين النّقاد في عصرنا إلى نقد سياقي وآخر نسقي وثالث ما بعد بنيوي؛ إذ يعتقد أن أغلب الاتجاهات والمناهج المنضوية تحت هذه الفروع؛ إما أنّها تحوم حول النّص ولا تدخله، أو تبدأ منه وتنتهي خارجه، أو تبدأ خارجه وتنتهي إليه؛ إذ« المدخل الطبيعي لفحص النّص الأدبي ينبغي أن يكون " أدبيا " (وليس نفسيا أو اجتماعيا أو بنيويا أو حتى أسلوبيا)»[3].

ولعل هذا ما دفعه إلى تقسيم النقد الأدبي في الحياة الثقافية العربية المعاصرة إلى قسمين هما: " النقد الأكاديمي "، و" النقد الصحفي". ويرى أن النوع الأول« يتمُّ داخل أسوار الجامعات. وهدفه تعليمي في المكان الأول. وهو يعنى بالبحث عن الحقيقة بحسب إمكانات القائمين به، وعلى قدر ما يتاح لهم من مادة وتسهيلات. وهذا النوع غالبا ما يتّجه إلى تراث الماضي، وقلّما يتّجه إلى تراث الحاضر، فهو يقف متحفظا أمام المادة الأدبية المعاصرة بحجّة أنّه ينبغي أن تمرّ فترة كافية لإتاحة النّظر إلى هذه المادة على نحو موضوعي»[4]، في حين يرى أن " النّقد الصحفي " هو ذاك النّقد الذي يظهر

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي(وما إليه)، من تقديم : محمد حماسة عبد اللّطيف، ص14.

2) مجموعة من المؤلفين، حاضر النقد الأدبي، مقالات في طبيعة الأدب، تر(محمود الربيعي)، مقدمة الترجمة، ص29.

3) محمود الربيعي، في النقد الأدبي(وما إليه)، ص263.

4) محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، ص15.

في«الصحافة اليومية، وفي الصحافة الأسبوعية والشهرية، وهو غالبا ما يجعل مادته معاصرة؛ أي أنّه غالبا ما يختار من المادة الأدبية المبدعة ما لم يكد يجفّ مداده بعد. إنه يتابع آخر ما أنتجته المطابع، ويعرض لآخر الصيحات الأدبية في الساحة. وقد يهتم بإنتاج الشباب، وبالتجارب الأدبية التي لم تستقر بعد(...)»[1].

ويستطرد " الربيعي " في ذكر طبيعة وصفات كلا النوعين، وما يتميز به نقد على آخر، وتلك الحساسية أو الحسد المتبادل بين الناقد الأكاديمي والناقد الصحفي؛ ليصل في الأخير إلى أنه كي يحدث نوع من التكامل والانسجام في النّقد الأدبي لا بد أن يتخلى كل قسم من هذين القسمين عن بعض صفاته ومميزاته للقسم الآخر.

والحقّ أن " الربيعي " لم يكن سبّاقا إلى هذه الفكرة أو أن هذه النتيجة، بتعبير آخر، نابعة تماما من واقع الثقافة النقدية العربية المعاصرة، بل لقد تأثر في ذلك بمقالتي "وظيفة الخيال " لـ " جرام هيو "، و" هل المنهج العلمي ضيق المجال لـ " إميليو كاكي" اللّتان ترجمهما " الربيعي " في كتابه " حاضر النقد الأدبي "[2]؛ إذ ناقشا طبيعة هذه المسألة ووضعها في الفكر النقدي الغربي، وخاصة الأنجلو ساكسوني، وما تثيره من مفارقات، والحلول التي يمكن العمل بها للتخفيف أو الحدّ من غلواء الشقاق والخلاف بين هذين النوعين من النقد.

والنّاظر في واقع التفكير النقدي العربي المعاصر يجد فعلا الكثير من الصفات والمميزات والمشاكل والعوائق التي سطّرها " الربيعي " في حديثه عن النقد الأكاديمي والنقد الصحفي، لكن هذا لا ينفي أن كلا النوعين يخرج اليوم من شرنقته التي وضع فيها نفسه لأسباب وعوامل متعددة، فصرنا نرى الناقد الأكاديمي يكتب في العديد من الجرائد

1) المصدر السابق، ص16.

2) مجموعة من المؤلفين، حاضر النقد الأدبي، مقالات في طبيعة الأدب، تر(محمود الربيعي)، ص ص 90- 95، ص ص 127- 128.

والصحف، ويحتفي بالأعمال الإبداعية الجديدة، ولا يركّز كل جهده على دراسة تراث الماضين، ويوجّه طلبته إلى دراسة أعمال الشباب، والكشف عن دلاليتها وجماليتها ... .

وفي المقابل صار الناقد الصحفي يُدْعي للحضور والمشاركة في الندوات والملتقيات الأكاديمية الخالصة، بل صار الناقد الأكاديمي يشيد ببعض الكتابات النقدية الصحفية التي كان يراها لوقت قريب غير جديرة بالاهتمام، وهذا ما حدث مع " محمود الربيعي " نفسه الذي صرّح بأن كتاب " البحث عن اليقين المراوغ – قراءة في قصص يوسف إدريس – " لـ " فاروق عبد القادر "« يسهم في تحسين ظنّي بنوع من الكتابة، كنت أراه في صدر حياتي، ونظرا لأن دربتي أكاديمية خالصة– غير جدير بحسن الظّن. ويمكن أن أطلق على هذا النوع من الكتابة: " النقد الصحفي "، دون أن أُحَمّل هذه التسمية أي قدر من الإقلال من شأنه. لقد أكّد لي هذا الكتاب أن هذا النوع من النقد ضروري لحياتنا الثقافية، وينبغي أن يشكّل مع نوع آخر مناسب من " النقد الأكاديمي " صورة النقد العربي– بعمومه – في المستقبل»[1].

إنّ تقسيم " الربيعي " للنقد الأدبي في الثقافة العربية المعاصرة إلى " نقد أكاديمي " وآخر " صحفي " هو تقسيم بحسب الوظيفة التي يشغلها الناقد أو المؤسسة التي ينتمي إليها سواء بعقد ثابت أو مؤقت، وإن كان لا ينفي أحد وجود هذين النوعين من النقد الأدبي في ثقافتنا؛ فإن هذا التقسيم لا يُمثّل حقيقة وجوهر النقد العربي الحديث والمعاصر؛ إذ لا ينطلق من واقع هذا النقد في حد ذاته، فعدم اعترافنا بالكثير مما يكتب تحت مظلّة النقد الأدبي لا يعني أن هذا الأخير غير موجود، فالناظر في النقد العربي منذ عصر النهضة الحديثة على الأقل يجده، رغم تبعيته للثقافة النقدية الغربية، متنوع تنوعا كبيرا لا يجحد؛ فمنه: التاريخي والاجتماعي والنفسي والأسطوري والبنيوي

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص170.

والسيميائي والأسلوبي والسوسيونصي والثقافي...، بغض النظر عن اختلافنا أو اتفاقنا حول ما قدّمت هذه الاتجاهات والمناهج النقدية إلى النّص الأدبي.

3- وظيفة النّقد الأدبي :

لا ينكر أحدٌ أهمية النقد الأدبي ومكانته في أي ثقافة من الثقافات الإنسانية؛ إذ بفضله تعرف قيمة إبداعات الأمة وأثرها ودورها في الحياة عموما. أما على مستوى النّص الأدبي فيضطلع النقد بوظائف هامة من خلال ما يقدّمه من خدمات جليلة للمبدع والنّص والقارئ على حد سواء. ومعرفة هذه الوظائف سبيل لإدراك حقيقة النقد الأدبي وجوهره وحاجة المجتمع إليه.

من يطالع كتابات " محمود الربيعي " يجده قد وقف في العديد من المواضع على دور النقد ووظيفته بالنسبة لكل من النّص والقارئ، لكنّه أغفل أو تغافل عن ما يقدّمه النقد للمبدع وما يجنيه منه. ولعل ذلك صادر عن قناعته النقدية التي ترفض أثر الكاتب على نصّه بأي وجه من الوجوه، متأثرا في ذلك بالنّقاد الجدد، وهو ما أشرنا إليه مرارا في هذا البحث.

ولعل من أهم ما يقدّمه الناقد للمبدعين، وخاصة الشباب منهم، ما ينهض به من« الكشف عن المغمورين من الأدباء والموهوبين والتبشير بالأعمال الإبداعية الدفينة والعمل على انتشالها من وهدة الإهمال ومؤامرات الصمت»[1]، والأمثلة على ذلك كثيرة لعل من أبرزها في عالمنا العربي: اكتشاف " سيد قطب " للروائي العالمي " نجيب محفوظ " وتقديمه للنّقاد بعد أن كان مغمورا، وظهر ذلك في المقالات العديدة التي نشرها " سيد قطب " في مجلة " الرّسالة " في أربعينيات القرن الماضي. كما أن النّقد، في كثير من الأحيان، يمثّل« دليل المنشئ للنّص بما يوجّه نظره إليه من إخفاقات ونكوص وما يقوده

1) صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث – قضاياه ومناهجه –، ص47.

إليه من تجارب إبداعية راقية وطرق من الفنّ سامقة جديدة ليكون بذلك جزءا لا يتجزأ من النشاط الإبداعي وإحدى الوسائل الناجعة في بناء الموروث الإبداعي وترميم الذاكرة الثقافية للأمة»[1]، من هنا يكون الإصرار على تجاهل دور النقد وأهميته بالنسبة للمبدع ليس في صالح المبدع ولا النقد في حد ذاته.

يلاحظ من اطّلع على مفهوم النقد الأدبي عند " محمود الربيعي "، الذي سبق وأن وقفنا عنده، وهو مفهوم وظيفي بامتياز، بعض ما يتصوّره من مهام ووظائف النقد الأدبي التي من أهمها فيما يعتقد: تحليل النّص الأدبي وكشف معناه، وتبيان قيمته، وقد تطرقنا إلى مقصوده من مصطلح " القيمة "؛ إذ مرة يريد به معنى النّص الأدبي، وأخرى التقاليد الأدبية لأمة من الأمم أو للأدب عامة.

والحقّ أن " الربيعي " لم يقتصر في تبيانه لهذه الوظائف بعرض مفهوم النقد الأدبي، وترك المجال للقارئ للوصول إلى هذه المهام بنفسه، بل نجد كتاباته تكشف عن ذلك بكل وضوح؛ إذ يرى أن الوظيفة الأساسية للنقد الأدبي تتمثل في« تفسير النّص وبيان قيمته(مهمته كانت كذلك ولا تزال)»[2]، وذلك من خلال« الكشف عن معاني البناء الأدبي، ووصف فلسفة التشكيل، ووصف عمل الرموز، ثم الوصول إلى المعاني الأدبية للعمل»[3]؛ أي أن وظيفة النقد بالنسبة للنّص الأدبي وظيفة وصفية كشفية بامتياز، تتم بعيدا عن نفسية الأديب أو سيرة حياته، وكذا نفسية المتلقي وأثر النص الأدبي عليه؛ إذ« التركيز [كل التركيز] على النّص الأدبي وتحليله وإضاءته»[4]، ولعل هذا ما سعى النقّاد الجدد إلى ترسيخه في الفكر النقدي عندما حددوا المهمة الأساسية

1) المرجع نفسه، ص45.

2) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص262. وقد لا حظنا من قبل أن " محمود الربيعي " لا يرى فرقا بين مصطلحي " تحليل" و " تفسير "، ويوظفهما بمعنى واحد، مثلما وقفنا على دلالة مصطلح " القيمة " عنده.

3) المصدر السابق، ص144.

4) المصدر نفسه، ص198.

للنقد الأدبي على أنّها« استكشاف بناء العمل الأدبي وليس عقل المؤلف، ولا ردود أفعال القراء، وسبيلهم إلى ذلك، هو التحليل أو القراءة الفاحصة»[1].

ولا تقف وظيفة النقد عند " الربيعي " بالنسبة للنّص على وصف بنية النّص وكشف معناه وقيمته، بل تتعدى ذلك إلى وظيفة تمييزية، تقوم على تمييز جيد النص من رديئه، وغثّه من سمينه عن طريق ما يسميه بـ " الغربلة "؛ إذ يرى أن« النّقد يغربل عمل الأدباء، والزمن يغربل عمل النّقاد»[2]، ولا يخفى على القارئ أن مصطلح الغربلة ارتبط ارتباطا وثيقا بـ " مخائيل نعيمة " صاحب كتاب " الغربال" ، فهو أول من اجترحه وحدد مفهومه وبيّن وظيفته؛ إذ رأى أن وظيفة الناقد تتمثل في« غربلة الآثار الأدبية لا غربلة أصحابها»[3]، ومن المعلوم أن« قصد المغربل من الغربلة ليس إلا فصل الحبوب الصالحة عما يرافقها من الأحساك والأوساخ. والقصد من النقد الأدبي هو التمييز بين الصالح والطالح. بين الجميل والقبيح. بين الصحيح والفاسد»[4].

والحق أن هذه الوظيفة ارتبطت بالنقد الأدبي منذ انبجاسه، ولا تزال قائمة بين دنيا النّاس إلى اليوم، رغم إدعاء الكثير من النقاد في عصر الحداثة أفول هذه الوظيفة؛ مما جعلهم يعملون جاهدين على تثبيت مصطلح " القراءة " بدلا من مصطلح " النقد " المتداول؛ لأن هذا الأخير يحمل في جذره اللغوي دلالة الحكم النقدي القائم على تمييز الجيد من الرديء، والصالح من الفاسد، وتبيان الايجابيات من السلبيات.

غير أن " محمود الربيعي " يرفض في العديد من كتاباته أن تكون وظيفة الناقد الأدبي إصدار الأحكام النقدية خاصة تلك التي تعوزها الأدلة التعليلية؛ حيث يعتقد أن«

1) شفيع السّيّد، نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، ص273.

2) محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص9.

3) مخائيل نعيمة: «الغربلة»، مجلة الهلال، ع7، الفالجة، مصر، 1 أبريل1923، ص689.

4) المرجع نفسه، ص690.

القارئ أصبح يريد أن يرى منهج الناقد وهو في حالة عمل من خلال النصوص، بدل سماع حكم يتفضّل به عليه هذا الناقد»[1]، وهو ما سنتعرّض إليه في الفصل التالي.

ولا تفسير عندي لما تقدّم إلا أحد أمرين: إما أن يكون " محمود الربيعي " قد وقع، وهو ينظّر لوظائف النقد الأدبي، في تناقض، فهو مرة يرى أن من مهام النقد غربلة الآثار الأدبية؛ أي تمحيص جيّدها من رديئها، وفي مرات عديدة يصرّح بأن الدور الجوهري للنقد الأدبي هو تحليل النصوص الأدبية، والكشف عن معناها، وتبيان قيمتها بعيدا عن إصدار الأحكام.

وأما الأمر الآخر فيتعلق بدلالة مصطلح " الغربلة " ذاته، فقد تكون دلالته عند "الربيعي" تختلف عن دلالته الأصلية في النّقد الأدبي كما وظّفها " مخائيل نعيمة " ومن جاء بعده، مثلما رأينا من قبل اختلاف دلالة مصطلح " القيمة " عنده مع الاستعمال المتداول، ولا يوجد دليل من كتابات " الربيعي " يثبت ذلك أو ينفيه.

هذا عن دور النقد الأدبي وما يقدّمه للنّص، أما عن ما يؤديه النقد من خدمات جليلة للقارئ؛ فإن " الربيعي " يذهب إلى أن القيمة الحقيقية للنقد الأدبي تتمثل في مساعدته القارئ على تذوق النص [2]؛ أي أن الناقد هو من يأخذ بيد القارئ فيكشف معه عن جمالية النّصوص وإبداعيتها ودلالاتها الخفية، ومعانيها المستترة ومراميها البعيدة؛ وهو ما لم يكن بمقدور القارئ الوصل إليه وحده؛ لأسباب عديدة يقف على رأسها: خبرة النّاقد وثقافته وتخصصه وتمرّسه وكثرة مخالطته للنصوص، وهو ما يفتقده أغلب القراء. فالناقد الأدبي يحمل همَّ« تقريب النّص الإبداعي إلى النّاس بغية تحبيبهم فيه، وزيادة

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص130.

2) ينظر، مجموعة من المؤلفين، حاضر النقد الأدبي، مقالات في طبيعة الأدب، تر(محمود الربيعي)، مقدّمة الترجمة، ص14.

رقعة القراء، والارتفاع بنوعية القراءة(...)»[1]؛ وذلك من خلال جعل« النّص الأدبي مفهوما ومؤثرا لدى جماعات أوسع فأوسع»[2]، وقريب من هذا ما عبّر عنه " إليوت " حينما رأى أن الوظيفة الجوهرية للنقد الأدبي تتمثل في« رفع مستوى فهم الأدب والاستمتاع به»[3]، بل أكد على أن الناقد لا يكون ناقدا أدبيا إلا« إذا كان اهتمامه الأول في كتابته للنقد يتمثل في مساعدة قرائه على أن يفهموا ويستمتعوا»[4].

من هنا فإن النقد الأدبي في تصور " محمود الربيعي " يضطلع تجاه القراء بعدد من الوظائف تتمثل في مساعدتهم على تذوق النصوص وفهمها، وتحبيبهم فيها، وزيادة عددهم، والتأثير عليهم. غير أنه لا يمكن حصر ما يؤديه النقد من وظائف تجاه القراء فيما سلف، بل إن من مساعيه أيضا تصحيح أذواق القراء، وتنبيههم إلى إبداعات كانت غائبة عنهم، وخلق نوع من التواصل الحميمي بينهم وبين النصوص، واستثارتهم للإقبال عليها، وإمتاعهم ... وغيرها من الوظائف والمهام سواء المتصلة بالعملية الأدبية ذاتها أو فوق الأدبية، والتي حرصت العديد من الدراسات والأبحاث على كشفها وتجليتها [5].

1) محمود الربيعي، من أوراقي النّقدية، ص228.

2) محمود الربيعي، في النقد الأدبي(وما إليه)، ص160.

3) ت. س. إليوت، في الشعر والشعراء، تر(محمد جديد)، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط1، 1991، ص151.

4) المرجع نفسه، ص153.

5) ينظر: مخائيل نعيمة: «الغربلة»، ص ص 691، 692. عبد النبي اصطيف:« وظيفة النقد الأدبي»، مجلة المعرفة، ع432، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، 01 سبتمبر 1999، ص ص89- 93. زكي نجيب محمود« الفلسفة والنقد الأدبي»، مجلة فصول، م4، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1983، ص14 وما بعدها، فارس لزهر، نظرية الأدب والنقد عند زكي نجيب محمود، ص ص391- 409.

5- علاقة النقد الأدبي بالعلوم الأخرى:

انفتح النّقد الأدبي في العصر الحديث على العديد من العلوم والمعارف المختلفة وخاصة الإنسانية منها، فاستفاد من مفاهيمها ومناهجها ومنطلقاتها النظرية عموما ونتائجها المتوصل إليها في تطوير أدواته وآلياته الإجرائية التي وظّفها في تحليل وتفسير العديد من النّصوص الأدبية، ولا يخفى أن علاقة النقد بالعلوم الإنسانية علاقة قديمة، فقد ارتبط منذ نشأته تقريبا بالفلسفة والمنطق وعلوم اللغة من نحو وصرف وبلاغة ...وغيرها.

غير أن استفادة النّقد الأدبي من العلوم الإنسانية الحديثة كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ والأنثربولوجيا لم يكن محل اتفاق وترحاب بين كافة النّقاد، ففي حين سارع بعضهم إلى تطبيق مناهج هذه العلوم ومبادئها وتصوراتها على النصوص الأدبية بغية استنطاقها، وكشف مكامنها، وسبر أغوارها أولا، وعلمنة النقد وجعله أكثر موضوعية ثانيا، راح فريق آخر يحذّر من التساهل في تطبيق مناهج هذه العلوم على النصوص الأدبية، مما يؤدي في كثير من الأحيان إلى التعسّف والإسقاط وليّ أعناق النصوص للاستجابة إلى تصورات ومبادئ نظرية وآليات وأدوات إجرائية ولدت ونشأت في أحضان حقل معرفي مغاير.

ويعدّ " محمود الربيعي " أحد النقاد المعارضين لفكرة انفتاح النقد الأدبي على العلوم الأخرى؛ إذ يرى أن النقاد الذين يميلون إلى تطبيق مناهج هذه العلوم على الأدب« لا يتوفرون على دورهم باعتبارهم نقاد أدب، ويتطوعون للقيام بأدوار آخرين لم يطلبوا إليهم – للأسف– أن يقوموا بتلك الأدوار. فنقاد الأدب يتقمصون في حديثهم عن الأدب أدوار علماء النفس، وعلماء الاجتماع، وعلماء السياسة، وعلماء الاقتصاد وينسون دورهم الأساسي وهو النقد الأدبي»[1]، فهؤلاء الصنف من النقاد، حسب " الربيعي " دائما،«

1) محمود الربيعي:« حاضر النقد الأدبي العربي »، مجلة البيان، ع155، الكويت، فبراير(شباط) 1979، ص28.

يتلهفون على استنطاق الأدب سيكولوجيا واجتماعيا وسياسيا واقتصاديا، ولكنهم لا يستنطقونه أدبيا...»[1]؛ أي أن ما يقوم به هؤلاء النقاد لا يمكن أن يدخل تحت مظلة النقد الأدبي، فسمه ما شئت (نقد نفسي، نقد اجتماعي، نقد سياسي، ...) إلا أن يكون نقدا أدبيا؛ لأن الواحد منهم يتخلى عن مهمته الأساسية وهي« إضاءة النّص الأدبي، وتفسير بنيته، وشرح تفاعل عناصره، ليتحدث عما ليس من مهمته، فيتحدّث بمناسبة النّص عن أشياء من خارجه، كالسياسة والاجتماع وعلم النفس والتاريخ وغير ذلك مما لا تنتجه بنية النّص المقروء»[2].

وعلى الرّغم من موقف " الربيعي" المناوئ لانفتاح النقد الأدبي على العلوم الإنسانية؛ فإنه يرى أن هذه العلاقة التي نسجها النقد مع بعض هذه العلوم لم تكن فاشلة فشلا تاما، كما أنّها لم تكن ناجحة نجاحا لافتا، وفي ذلك يقول: « حاول النقد الأدبي في تاريخه الحديث أن يعقد " أحلافا " مع فروع عدة من العلوم، كعلم النفس، وعلم الاجتماع، ولا أظن أنه نجح في ذلك نجاحا باهرا، وإن كنت أقول إنه لم يخفق في ذلك إخفاقا تاما»[3].

إن تجاهل استفادة النقد الأدبي مما قدّمته تلك العلوم وما تقدّمه للإنسانية جمعاء لن يكون في صالح النقد بتاتا، كما أن الاعتماد المطلق على مناهج هذه العلوم ونتائجها ثم إسقاطها على النصوص الأدبية دون مراعاة لخصوصيتها، ولا للسياق الثقافي والحقل المعرفي الذي ولدت ونشأت فيه هذه العلوم، واعتبار هذه الإسقاطات نقدا أدبيا يعتبر تجنن على النصوص الأدبية وعلى النقد في حد ذاته، ولعل الموقف الأسلم والأحكم أن يكون الناقد على اطلاع كافٍ على ما توصلت إليه هذه العلوم وما حققته من إنجازات،

1) المصدر السابق، ص28.

2) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، تقديم: محمد حماسة عبد اللطيف، ص7.

3) المصدر نفسه، ص177.

وأن يجعل من ذلك خلفية معرفية يستفيد منها أثناء مقاربته وتحليله للنصوص الأدبية دون أن يقع في حتمياتها السببية، وينساق وراء الإسقاطات المخلة.

6- لغة النقد الأدبي:

تعدّ دراسة لغة النقد الأدبي من أبرز القضايا التي لم تلق عناية كبيرة في النقد العربي الحديث والمعاصر أو حتى القديم، فمن يبحث عما كتب حولها لن يعثر إلا على بعض الأبحاث والدراسات المتفرقة في المجلات والدوريات، أو عدد من الرسائل الأكاديمية التي لم يطبع أغلبها بعد؛ وذلك على الرّغم من أهمية وخطر اللغة النقدية في النقد الأدبي؛ إذ تعتبر أهم الوسائط أو لعلها الواسطة الوحيدة بين الناقد والقارئ.

ولعل العزوف عن دراسة لغة النقد الأدبي العربي وتحليلها ودراسة بنياتها ودلالتها وتقويمها وكشف ما لها وما عليها، وتوجيهها الوجهة السليمة بالإضافة إلى أسباب أخرى، هو ما أدى إلى سقوط هذه اللّغة وتماديها في متاهات الغموض والإلغاز والتعمية، بل وفقدان المعنى في بعض الأحيان، وهذا وغيره هو ما حدا بـ " منى المديهش " مثلا أن تكتب " الحيزبون والدردبيس في لغة النقد الحديث ...! " [1] في إشارة ساخرة إلى بيتي " صفي الدين الحلي" :

إنّما الحيزبون والدردبيس .... والطخا والنقاح والعطلبيس

لغة تنفّر السّامع منها .... حين تروى وتشمئز النفوس

وقد تعرّض " محمود الربيعي " في بعض كتاباته إلى لغة النقد الأدبي، بل أفرد لذلك مقالا كاملا ضمن مؤلفه " في النقد الأدبي (وما إليه) "[2]، جاء فيه على بيان أهمية

1) منى المديهش:« الحيزبون والدردبيس في لغة النقد الحديث ...! »، موقع جريدة البيّنة، مؤسسة البيّنة للإعلام، العراق، على الرابط:http://www.al-bayyna.com

2) ينظر: محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص ص250 – 257.

العناية بهذه اللّغة، والحالة التي تعيشها لغة النقد الأدبي العربي الحديث، وما تعانيه من مشكلات تقف حائلا أمام تقدّم النقد الأدبي عندنا ولحاقه بركب النقد العالمي، كما قدّم بعض الحلول والمقترحات للنهوض بهذه اللّغة ومن ثَمَّ بالنقد الأدبي عموما.

ويبدو موقف " محمود الربيعي " من لغة النقد سواء في تنظيراته أو حتى في ممارساته التطبيقية موقفا يجاري في كثير من تفاصيله المنطق والعقل وما يجب أن تكون عليه هذه اللغة؛ إذ يرى أن من « الأمور التي تساعد النقد الأدبي عندنا على التقدم نحو الموضوعية أن تكون اللّغة التي يستعملها لغة علمية دقيقة تكون وعاءً محكما للأفكار زيادة أو نقصان»[1]؛ أي أن تغدو« لغة دقيقة في شتى النواحي، قادرة على استيعاب الأفكار، مبرأة من التميع والإنشائية الزائفة»[2].

من هنا يتأسف " الربيعي " لحال لغة النقد العربي الحديث والمعاصر التي ابتعدت، في كثير من الأحيان، عن الموضوعية والدّقة والانضباط، وسقطت في الغموض والإلغاز والإنشائية وركاكة الأسلوب ورداءة الترجمة، حيث يذهب إلى أن النقد الأدبي عندنا ظَلّ« يتعامل – في الجانب الأكبر منه – بلغة فضفاضة يعوزها الطابع العلمي، لغة تصلح وسيلة لاختبار القدرة على نوع من التعبير بصفته هدفا في ذاته، ولكنّها لا تصلح وسيلة لتوصيل الحقائق العلمية والموضوعية. وقد ساعد هذا النوع من التعبير على فصل النقد الأدبي على المد الحضاري نحو الموضوعية، كما ساعد على أن يصبح النقد مطية ذلولا يتحول إليه كل من أخفق في فرع من فروع المعرفة الأخرى»[3].

ولو اقتصر ما ذكر " محمود الربيعي " من حال لغة النقد العربي الحديث على صغار النّقاد والباحثين لهان الأمر، أما أن يطال ذلك لغة كبار النقاد والباحثين أمثال:

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص253.
2) المصدر نفسه، ص250.
3) المصدر نفسه، ص ص 251، 252.

"عبد السلام المسدّي"[1]، و" كمال أبو ديب "[2]، ويمنى العيد[3]، وسيزا قاسم[4]...وغيرهم، فهنا يتعيّن دق ناقوس الخطر، وأن يقف النّقاد الغيورون على اللّغة العربية وقفة رجل واحد لتصحيح ما شابها من أخطاء لغوية شائعة، وغموض وإلغاز، وركاكة أسلوب، وهجنة، ورداءة ترجمة ...، وإلا خرج علينا من يتكلم بكلامنا عن كلامنا مما ليس من كلامنا.

إن النّاظر في لغة الكتابة النّقدية عند " محمود الربيعي " سواء التنظيرية، التي اقتبسنا كثيرا منها في هذا الفصل، وسيظهر بعضها فيما سيأتي، أو التطبيقية، التي ستبدو جلية في الفصلين التاليين، أنها، في الغالب، لغة وصفية قياسية[5] واضحة بسيطة ودقيقة، بعيدة كل البعد عن الحذلقة والتّنطع والإنشائية، لا يخالطها العيُّ والفساد معجميا ولا تشوبها الضحالة والركاكة أسلوبيا، تشفُّ عن المعنى في سهولة ويسر، ولا يحتاج القارئ معها إلى كدّ ذهني لبلوغ ما ورائها.

كما لا يعمد " الربيعي " في تحليلاته النقدية إلى الدوائر والخطوط والأسهم والجداول والمعادلات الجبرية... وغيرها، بل تراه يعجب أيما عجب، ويندهش أيما اندهاش من بعض الباحثين والنقاد الحداثيين العرب الذين يجنحون إلى هذه الأشكال للتوضيح والإبانة عوض استخدام اللغة النقدية الواصفة التي تقرّبنا من النّص الإبداعي أكثر من غيرها[6].

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص ص 190، 191، 193.
2) المصدر نفسه، ص ص160، 161.
3) المصدر نفسه، ص ص160، 161.
4) المصدر نفسه، ص ص203، 204.
5) ينظر: عبد السلام محمد رشيد، لغة النقد العربي القديم ، ص ص 17- 19.
6) ينظر: محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص ص160، 161، 189، 190، 193، 200، 201، وغيرها.

غير أن الجدير بالملاحظة هنا أن " محمود الربيعي " الذي ظلّ يدعو دعوة جهيرة إلى أن تكون لغة النقد لغة علمية موضوعية دقيقة تحيل على المعنى مباشرة، ويلتزم ذلك في كتاباته التنظيرية والتطبيقية، تراه في بعض المواضع الأخرى ينادي بأدبية الخطاب النقدي، وضرورة أن تتحول لغة النّاقد إلى لغة إبداعية تلفت النظر إلى نفسها، وفي ذلك يقول: إن« الموقف الأمثل بالطبع أن يكثر لدينا " النّاقد المنشئ " على نحو ما هو عليه في الغرب، ويتحوّل النقد نفسه إلى " إبداع " يتجدد الاهتمام به لا لحججه وأفكاره و"حرفيّته " بل لأسلوبه الإبداعي الدائم»[1]. فكيف يكون النّقد علما تتميز لغته بالموضوعية والدّقة، وفي الوقت نفسه أدبا أساسه الخيال المجنح واللّغة الإبداعية التي تتميز بالانزياح عن اللغة العلمية أو العادية المستعملة في الحياة اليومية؟ وعلى أساس من هذا، فكيف يمكن أن نجمع بين نشاطين مختلفين كل الاختلاف في الغاية والوظيفة والأداة؟

ليس ممجوجا عند بعض الباحثين والنّقاد أن تغترف اللّغة النقدية من البلاغة والفن والجمال التعبيري، فـ« لمن يؤمن بعبقرية الجرجاني أن ينظر إلى لغته الجميلة المتأنقة، وله أن يقتنع بعد ذلك بأن لغة تؤدي وظيفتها الوصفية النقدية، مع حلاوة إيقاع وبلاغة بيان، هي أنفع من لغة تصف بجفاء، وتحلل بخشونة، وتقرأ الجمال بالقبح»[2]، لكن ما يعد مرفوضا ولا يمكن قبوله بحال، أن تتحول لغة النّقد إلى لغة أدبية إبداعية محضة، وأن يتحوّل النقد بموجب ذلك إلى أدب، ويُطَالبُ بأن يكون جنسا من أجناسه؛ لأنه« لو سَلّمنا بأدبية النقد، كما نسلّم بأدبية الكتابة الروائية والشعرية، لما أمِنّا أن تختلط المفاهيم وتلتبس مع بعضها البعض فلا يمسي أحد يفهم للآخر شيئا مما يقول(...)»[3]؛ إذ«الأدب

1) محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، ص296.

2) عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة، الجزائر، ط1، 2015، ص19.

3) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها)، ص ص27، 28.

هو الأدب، ولكن النّقد هو النقد، وإن الأدب ينتمي إلى أشكال التبليغ في مستواها الأرقى على حين أن النقد ينتمي إلى الإديولوجيات، والثقافات، والاتجاهات الفكرية، والنظريات المعرفية على اختلافها. فالكتابة أدب قوامه الخيال، والنقد كتابة قوامها المعرفة. وإذا كان المفكرون لا يطالبون الأديب بأن يكون عالما ولا مفكرا، ملما بكل النظريات والثقافات فإنهم لا يتساهلون مع الناقد الذين(كذا) لا يفتؤون يطالبونه بالطوائل؛ أي بضرورة الإلمام بمعظم الثقافات والنظريات التي لها صلة مباشرة، وغير مباشرة أيضا، باحترافية النقد»[1].

ويعتبر " المصطلح النقدي" مما يتّصل بلغة النقد اتصالا وثيقا، ويمثّل ركنا ركينا فيها لا تقوم إلا به، بل لا يمكن أن يوسم خطاب بأنه نقد إذا خلى منه وافتقر إليه. ولا يختلف أهل الذكر من العلماء والباحثين والنقاد حول أهمية المصطلح ودوره في تحصيل العلوم والمعارف، بل يتفقون على أن مصطلحات العلوم هي مفاتيحها، وزبدتها، ورحيقها لأن« التحكم في اللغة المصطلحية، هو في النهاية، تحكم في المعرفة المراد تبليغها وتعبير عن مدى كفاية المشتغل على ضبط أنساق هذه المعرفة»[2].

لذلك لا تزال العناية بالمصطلحات قائمة منذ عهود وعصور خلت، ومن يطالع التراث العربي القديم سيلحظ ذلك في كل فن أو علم من العلوم، دينيا كان أم دنيويا. وقد زاد الاهتمام بأمر المصطلحات والمفاهيم عندما انفتح العرب على غيرهم من الثقافات الأخرى، فكان لا بد لهم« من أن يضعوا لما يستجد مصطلحات مستعينين بوسائل أهمها: الوضع والقياس والاشتقاق والترجمة والمجازر والتوليد والتعريب والنحت»[3]. ولم يقتصر الاهتمام بالمصطلحات على العلماء العرب الأوائل، بل لقد أولى العديد من الباحثين

1) المرجع السابق، ص30.

2) لحسن دحو:« كاريزما المصطلح النقدي العربي: تأملات في الوعي النقدي و صياغة المفهوم»، مجلة المخبر، ع7، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011، ص 207.

3) أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص5.

العرب المعاصرين أهمية قصوى للمصطلحات والمفاهيم حتى استحدثوا في سبيل ذلك العديد من المراكز المتخصصة عهدوا إليها بوضع المصطلحات وضبطها كالمختبرات والمجامع العلمية اللغوية.

يُعرّف المصطلح عموما على أنه« لفظ وافق عليه العلماء المختصون في حقل من حقول المعرفة والتخصص للدلالة على مفهوم علمي»[1]، فهو بذلك علامة لغوية اصطلحت عليها جماعة علمية تربط بين دال أو تعبير صوتي ومدلول أو مفهوم، لا يمكن الفصل بينهما مثل وجهي الورقة الواحدة.

أما المصطلح النقدي فهو« رمز لغوي (مفرد أو مركب) أحادي الدلالة، منزاح نسبيا عن دلالته المعجمية الأولى يعبر عن مفهوم نقدي محدد وواضح، متفق عليه بين أهل هذا الحقل المعرفي، أو يرجى منه ذلك»[2].

ولا ريب أن المصطلح النقدي، شأنه شأن غيره من المصطلحات في مختلف العلوم، يمثل نواة مركزية، ومحورا أساسيا في الخطاب النقدي، فهو من أولى قنوات التواصل بين النقاد في اللغة الواحدة، وجسر للتبادل الثقافي والحضاري بين الشعوب والأمم المختلفة. إلا أنه قد شابت المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة معضلات ومشكلات متعددة، وصلت بالكثير من الباحثين إلى وسمها بالأزمة الاصطلاحية، ويلخص "عبد الغني بارة" مشكلات المصطلح النقدي ومظاهر تأزمه في نقاط أهمها: تعدد المصطلحات للمفهوم الواحد، تعدد المفاهيم للاصطلاح النقدي الواحد، ذاتية المفاهيم الاصطلاحية (عدم تنسيق الجهود بين الباحثين والنقاد أثناء وضع

1) محمد حلمي خليل: «المصطلح الصوتي بين التعريب و الترجمة»، مجلة اللسان العربي، ع21، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، 1983، ص 112.

2) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص24.

المصطلح وترجمته)، الخلط بين المصطلحات والكلمات العادية[1]، وهو ما أفضى إلى اضطراب وبلبلة في استخدام المصطلح النقدي وتوظيفه، مما أدى إلى غموض الخطاب النقدي. وتُرجع"منتهى الحراحشة" بعضا من أسباب إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد إلى« حرفية الترجمة، واستقبال النظريات النقدية الغربية، وسكونية المجامع اللغوية في الوطن العربي، وتنوع المناهج النقدية، وغياب النظرية النقدية العربية»[2].

ولعل من أهم الأسباب التي شحذت تفاقم إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي الجديد: تنفس المصطلح النقدي بعد هجرته إلى بيئة أخرى لها خصوصيتها الحضارية التي تختلف اختلافا كبيرا عن البيئة الغربية التي لفظته أول مرة؛ لأنه لا يمكن أن« تتم عملية نقل المصطلح من الثقافة التي ينتمي إليها دون تبسيطه وإفقاره وإلغاء كثافته وإرغامه على النزول في غير أوطانه»[3]؛ ذلك أن أي مصطلح أو مفهوم يجسد«خلاصة أفكار ونظريات وفلسفات معرفية في النسق المعرفي الذي أوجده، وينتمي إلى بنائه الفكري؛ إذ غالبا ما يتجاوز المفهوم بناءه اللفظي ويتخطى جذره اللغوي، ليعكس كوامن فلسفة الأمة التي أنتجته ودفائن تراكمات فكرها ومعرفتها، وما استنبطته ذاكرتها المعرفية من محمولات إيديولوجية»[4]. ولا أدل على ذلك من مصطلحات نقدية عربية تراثية منغرسة في البيئة الثقافية العربية القديمة من مثل: السرقات الشعرية، الصدق الفني أو الكذب، عمود الشعر، الفحولة، البيت الشعري، الأسباب، الأوتاد... .

1) عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في النقد العربي المعاصر، ص 298-311.

2) منتهى الحراحشة:« من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة و المعاصرة»، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب والعلوم الإنسانية، م6، ع2، جمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية، أربد، الأردن، 2009، ص 202.

3) محمد لطفي اليوسفي:« قراءة في المصطلح النقدي»، مجلة جامعة الأقصى، م14، ع1، يناير 2010، ص45.

4) لحسن دحو:« كاريزما المصطلح النقدي: تأملات في الوعي النقدي و صياغة المفهوم»، ص 213.

لقد وقف " محمود الربيعي " في بعض كتاباته عند ما يعتور المصطلحات النقدية في الثقافة العربية المعاصرة من مشكلات وأزمات حالت دون تقدّم الخطاب النقدي العربي، وإنجاز وتحقيق ما كان مرجوا ومأمولا منه؛ لذلك يرى أن« تحديد المصطلحات والاتفاق على مفاهيمها ينبغي أن يكون البداية الصحيحة»[1] للنقد عندنا قبل التّوجه إلى الانشغال بأحدث القضايا النقدية وأدقها.

من أولى المآزق الاصطلاحية التي يشخّصها " الربيعي " في النقد العربي المعاصر هي عدم التزام بعض النّقاد بالمصطلحات المتداولة في السّاحة النقدية، فهو على الرّغم من تعاطفه مع " عبد العزيز حمودة " في نقده للخطاب النقدي الغربي والعربي الحداثي ضمن مؤلفه " المرايا المحدّبة "، يأخذ عليه مخالفته في استعمال بعض المصطلحات النقدية لما هو شائع بين النّقاد والقراء، مما يزيد اضطراب الخطاب النقدي ونقد النقد على حد سواء؛ إذ يذهب إلى أنه« في سبيل التبسيط أو تبسيط التبسيط(على ما ورد سلفا) يقدّم[عبد العزيز حمودة] من ترجمة المصطلحات ما لا يساعد عندي على وضوح الموقف النقدي العربي الحديث، فهو يفضل كلمة " البينصية " ترجمة لمصطلح Intertexuality وكنّا قد تعودنا(أو كدنا أن نتعود) على كلمة " تناص "، كما تُقدّم عبارة " القراءة اللصيقة " ترجمة لمصطلحClose Reading وكنا قد تعودنا على عبارة "القراءة الفاحصة "»[2]؛ فنُبْل الغاية[تبسيط الخطاب النقدي الحداثي] لا يشفع لـ " عبد العزيز حمودة " ولا يجيز له إحداث فوضى واضطراب اصطلاحي مضاعف؛ وذلك باجتراحه ترجمات جديدة لمصطلحات نقدية غربية أخذت ترجمتها العربية السابقة طريقها للتداول والاستعمال؛ لهذا يفضل " الربيعي " في موضع آخر الإبقاء على كلمة تفكيكية كترجمة لمصطلح(Déconstruction)، بالرّغم من إيمانه بأنها ليست الترجمة الأنسب والأقرب

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص254.

2) المصدر نفسه، ص168.

لروح المصطلح الغربي؛ وفي ذلك يقول: « ليست كلمة تفكيكية – كما يتّضح معناها عند دريدا– أنسب كلمة يترجم بها مصطلحDeconstruction، ولكن نظرا لتوالي استخدام الكلمة في النقد العربي، أحافظ هنا على استخدامها وذلك حتى لا أضيف مزيدا من البلبلة إلى مجال تضطرب فيه ترجمة المصطلحات غاية الاضطراب»[1].

يتطرق " الربيعي "، وهو يعرض كتابي " النقد والحداثة مع دليل ببليوجرافي" لـ"عبد السّلام المسدّي " و" أثر اللّسانيات في النقد العربي الحديث " لـ " توفيق الزّيدي" لإشكالية اصطلاحية أخرى تعترض سبيل النقد العربي المعاصر، وهي التداخل بين الكلمات العادية والمصطلحات وعدم التفريق بينهما؛ إذ تبدو في توطئة الفصل الرابع من كتاب "عبد السّلام المسدّي" آنف الذكر« مشكلة إطلاق الكلمات والعبارات إطلاقا، وتسميتها مصطلحات»[2]، وهذه معضلة واجهت النقد العربي الحديث منذ انفتاحه على الثقافة الغربية، وشروعه في الترجمة عنها، خاصة وأن كثيرا ممن تصدّوا لهذا المشروع العلمي لم يكونوا مؤهلين تأهيلا كاملا لذلك، « وهكذا، بدلا من أن يتعامل القارئ مع مصطلح نقدي يحمل دلالة اصطلح عليها في عرف علماء النقد، يجد نفسه أمام ألفاظ عادية خاصة بناقد معين اقتبسها من الأصل الأجنبي وحاول أن يقدمها إليه كما هي، دون أية محاولة لاستكناه دلالاتها الخفية، الأمر الذي يزيد من غموض وغرابة المصطلح المترجم»[3].

من هنا يذهب " الربيعي " إلى أن الناظر في القائمتين بالمصطلحات اللتين ألحقهما " توفيق الزيدي " بكتابه " أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث "، وسمى إحداهما بـ" المصطلحات المستقرة " والأخرى بـ " المصطلحات المتأرجحة " يجد

1) محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص60.

2) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص188.

3) عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في النقد العربي المعاصر، ص309.

أن«تسمية هذه الكلمات بالمصطلحات فيه " تجاوز كبير "؛ وأن الأحرى أن تسمى ترجمة لمصطلحات أجنبية في كلمات أو عبارات عربية استخدم فيها الحس الشخصي، ولم تكتسب بعد أي قدر من الاستقرار والتداول والاتفاق يجعل منها مصطلحات»[1]، ويقدّم "الربيعي " أمثلة من القائمتين كـ: " تداول " في مقابل Alternance، و" زمنية " في مقابل Diachronie، و" عبارة " في مقابل Parole، و" مقطوعة " في مقابل Séquence، ويعلّق على ذلك قائلا:« إن هذه الكلمات العربية ليس لها معنى اصطلاحي على الإطلاق لمن لا يعرف أصلها الأجنبي؛ وإذا نُحّي عنها أصلها الأجنبي فقدت كل ظل أدبي أو نقدي؛ والدليل على أن المؤلف نفسه يدرك هذا أنه يرفدها دائما بأصلها الأجنبي، فأين معنى كونها مصطلحا إذن؟»[2].

غير أن ما عابه " محمود الربيعي " على " عبد السّلام المسدّي " وعلى " توفيق الزيدي" في هذا الموضع وفي مواضع أخرى[3] من إطلاق الكلمات العادية وتسميتها مصطلحات، وكان الأولى بها أن تسمى ترجمة للمصطلحات لا مصطلحات، كما أنها إذا عزلت عن أصلها الأجنبي فقدت دلالتها النقدية والاصطلاحية، بالإضافة إلى عدم التركيز على توضيح المصطلحات والتعريف بها عند تقديمها للقارئ، يقع فيه حذو القذة بالقذة في كتابه " في نقد الشعر "؛ إذ ألحقه بمسرد ضَمّ أكثر من مائة وثمانين مصطلحا أجنبيا[4] أرفدها بترجمة لها إلى اللّغة العربية، غير أن العديد من هذه المصطلحات، هي في أحسن الأحوال، كلمات أو عبارات عربية عادية يصعب، بل قد يستحيل، وسمها بالمصطلح؛ لأن هذا الأخير، كما يصرّح " الربيعي "، ذاته هو« ذلك الذي يقف معتمدا على نفسه، وعلى رصيده في أذهان المشتغلين به ونفوسهم، دون حاجة على الإطلاق

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص219.
2) المصدر نفسه، ص219.
3) ينظر: المصدر نفسه، ص221.
4) ينظر: محمود الربيعي، في نقد الشعر ص ص 193- 200.

إلى تذكير النّاس بالأصل المأخوذ عنه»[1]، ومن بين هذه العبارات أو الكلمات التي يسمّيها " الربيعي " مصطلحات نقدية: الإحساس بالماضي (في مقابل) Sence of the past، الإحساس التاريخي(في مقابل)Sense Historical، الأصالة (في مقابل)Originality، الإفراط العاطفي(في مقابل)Sentimentality [2]، الحيدة (في مقابل)Disinterestedness، السكينة (في مقابل)Tranquility [3]...، ومثل هذه الكلمات أو العبارات كثيرة في هذا المسرد، وهي كما يلاحظ القارئ لا تمتّ إلى المصطلح بسبب.

بالإضافة إلى ما تقدّم نعثر في هذا المسرد على عبارات وكلمات لا يدرك معناها الكثير من القراء؛ لأن " الربيعي " لم يكلّف نفسه، وهو الذي عاب ذلك على غيره، توضيح هذه الكلمات والتعريف بها ولو بإيجاز، ومن الأمثلة على هذه العبارات: " الصور الحوافل المتساوقة " (في مقابل) Seminal Images [4]، " المقدرة السلبية " (في المقابل)Negative Capability [5]، البصيرة الشعرية (في مقابل) Poetic Insight[6]...، فكيف يطمئن القارئ إلى أن هذه الكلمات مصطلحات في نقد الشعر؟ ومن اصطلح عليها؟ وكيف وأين تمّ ذلك؟.

يعتبر تعدد المصطلحات للمفهوم النقدي الواحد من أكثر المشكلات أيضا التي يعاني منها المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، وقد أرقت هذه المعضلة وتؤرق النقاد والباحثين والقراء عموما؛ لما تشيعه من الفوضى والاضطراب والالتباس،

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص219.
2) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص193.
3) المصدر نفسه، ص195.
4) المصدر نفسه، ص194.
5) المصدر نفسه، ص198.
6) المصدر نفسه، ص194.

وكمثال على ذلك فقد أحصى الباحث الجزائري " يوسف وغليسي " أكثر من خمسة وثلاثين ترجمة عربية للمصطلحين الأجنبيين(Sémiologie) و(Sémiotique)[1]، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على شيوع الذاتية والفردية في ترجمة المصطلحات واجتراحها، وعدم التنسيق بين النقاد والباحثين أنفسهم، وبينهم وبين الهيئات والمجامع اللّغوية التي يعهد إليها عادة مهمة وضع المصطلحات وتسمية ما يُستجد في حقول العلم والمعرفة.

وقد عرّج " محمود الربيعي " على هذه الأزمة التي تعصف بالمصطلح النقدي في الثقافة العربية، وإن كان له هو الآخر نصيب منها، حيث لاحظ أن البلبلة والخلط الذي يميّز لغة النقد الأدبي عندنا متأتية في بعض نواحيها من انتشار توظيف مصطلحات عديدة للمفهوم الواحد؛ وفي ذلك يقول: « (...) يمكن أن يتّضح الاضطراب الكامل في ذهن القراء من الأسئلة المتكررة التي يواجه بها الإنسان من الطلبة عن الفروق بين كلمات تستخدمها اللّغة العربية مثل" الرومانتيكية " و" الرومانطقية " و " الرومانسية " و"الابتداعية "، وهي كلّها مستخدمة في مقابل مصطلح Romanticism أو الفرق بين "مسرح العبث " و " مسرح اللامعقول " في مقابل مصطلح Theatre of Absurd أو عن الفرق بين" تيار الوعي " و " تيار الشعور " في مقابل مصطلح Stream of Consciousness وقد وصل البعض في ترجمة هذا المصطلح حدا جعله معه " تيار اللاوعي " فعكس معناه تماما. وحتى المصطلحات الشائعة لا تزال تلقى في ترجمتها إلى اللغة العربية اضطرابا بينا، وخذ مثلا مصطلح Novel الذي لا يزال مترددا بين " الرواية " و " القصة " و" القصة الطويلة " الخ. أما الموقف الأحدث في ترجمة المصطلحات فقد

1) ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص ص101- 107.

تجاوز الاضطراب إلى " الإلغاز " مما جعل كثيرا مما يكتب باسم النقد الأدبي مثيرا للسخرية ومثيرا للإشفاق!»[1].

في هذا المقبوس، على طوله، يؤكد " محمود الربيعي " بأن من أسباب الأزمة الاصطلاحية عندنا توظيف مقابلات عربية عديدة للمصطلح الأجنبي الواحد؛ مما يحدث اضطرابا وتشويشا في ذهن القارئ، ويعتبر مصطلح (Romanticism) من بين المصطلحات التي طالها التشرذم والتعدد والفوضى الاصطلاحية، كما هو مبين أعلاه، غير أن " الربيعي " الذي وضّح ذلك فيما تقدّم يذهب في موضع آخر إلى أن مصطلح "الرومانتيكية " من بين المصطلحات المستقرة في الثقافة العربية؛ وفي ذلك يقول: « لا أعرف أحدا قبل الأخوين " شليجل" استخدم مصطلح " رومانتيكي " و " رومانتيكية " في المجال الأدبي، ولا أعرف أحدا قبل " محمد مندور " – وقد يصحح لي أحد هذا القول – أطلق مصطلح " شعراء الديوان" على شكري والمازني والعقاد. والمصطلحان الآن مستقران. ومن الخير استخدامهما وإعطاؤهما مزيدا من الاستقرار، لأن ذلك يساعد على ضبط لغة الدرس النقدي المقارن لدينا على وجه الخصوص، ولغة الدرس الأدبي على وجه العموم»[2]، فكيف استقر مصطلح " الرومانتيكية "؟ ومتى وأين؟ أليس " محمود الربيعي " ذاته من صرّح آنفا بأنّه يتلقّى من طلابه أسئلة متكررة عن الفروق بين الترجمات العربية لهذا للمصطلح الأجنبي؛ مما يدل على عدم استقراره واضطرابه؟

يعدّ المصطلح الأجنبي (Stream of Consciousness) من بين المصطلحات النقدية التي انتقلت إلى الثقافة العربية، وكانت بسبب الترجمة ضحية للتعدد والتشرذم الاصطلاحي، وقد بيّن " محمود الربيعي " متأسفا بعض الترجمات التي تقابل هذا المصطلح الأجنبي عندنا، وهي: " تيار الوعي " ، " تيار الشعور "، " تيار

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص ص 253، 254.

2) محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص85.

اللاشعور"، إلا أن ما أُغْفل هنا أن " الربيعي " ذاته كانت له يد طولى في هذا التعدد والفوضى الاصطلاحية؛ باعتباره أول من ترجم كتاب " تيار الوعي في الرواية الحديثة"(Stream of Consciousness In The Modern Novel) لـ " روبرت همفري"(R. Humphrey) في سبعينيات القرن الماضي، ونشر في السنة ذاتها(1973) التي نشرت فيها هذه الترجمة كتابه (قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ) الذي محض قدرا مهما منه للكشف عن مدى حضور أساليب وتقنيات تيار الوعي في روايات المرحلة الفلسفية من تاريخ " نجيب محفوظ " الروائي، وهو ما سنعرض إليه في الفصل الرابع.

ويتجلّى إسهام " محمود الربيعي " فيما حدث للمصطلح الأجنبي (Stream of Consciousness) من بلبلة وتعدد اصطلاحي أثناء نقله إلى اللّغة العربية في كتابه "قراءة الرواية " خاصة؛ إذ تجده مرات عديدة يوظّف مصطلح " تيار الوعي " كمقابل للمصطلح الأجنبي[1]، ومرة يستعمل مصطلح " تيار الشعور[2]، وثالثة " تيار الأفكار"[3]، وأخرى " المنولوج الداخلي " [4]، على الرّغم من أن " المنولوج الداخلي " تقنية من تقنيات " تيار الوعي "، وليس هو " تيار الوعي "، وهو ما أشار إليه " روبرت همفري " في كتابه " تيار الوعي في الرواية الحديثة "[5] الذي ترجمه " الربيعي" ذاته، كما ألمعنا إلى ذلك سابقا.

1) ينظر: محمود الربيعي، قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، 1997، ص ص22، 24، 26، 34، 72، 73، 78 وغيرها.

2) المصدر نفسه، ص ص27، 67.

3) المصدر نفسه، ص22.

4) المصدر نفسه، ص111.

5) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر(محمود الربيعي)، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، د. ط، 1984، ص44 وما بعدها.

وبهدف محاولة تجاوز الأزمة الاصطلاحية التي عصفت بالخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر، ظلّ " محمود الربيعي " يأمل في إنجاز معجم نقدي يسهم، ولو على نحو ما، في ضبط لغة الخطاب النقدي من خلال التخفيف من غلواء التطرف، والفوضى والإبهام والغموض الاصطلاحي؛ وقد عبّر عن هذا الحلم الذي يراوده في أكثر من موضع كتاباته، ومن ذلك مثلا قوله: « أود أن أنجز في المستقبل معجما نقديا تحليليا لمصطلحات النقد الأدبي. وأنا أعلم أن جهودا قد بذلت في هذا المضمار، ولكنني أحلم بعمل كبير ينهض على أساس إحصائي شامل، ويتبني منهجا في الحصر والتبويب والتحليل يربط بين الظواهر، ويتبع التطور التاريخي للتعابير النقدية، ويضع يد الدارسين على مواطن التأثير والتأثر، ومواطن الجمود والتطور، ومواطن الأصيل والدخيل. مثل هذا المعجم في نظري كفيل بأن يحقق فائدة كبرى في ضبط لغة النقد الأدبي الحديث، والمساعدة على تذليل كثير من الصعوبات والعقبات الموجودة في طريق هذا النّقد»[1]، غير أن هذا الأمل أو الحلم لم يتحقق لحد كتابة هذه السطور، ولو خرج هذا المعجم إلى النّور سيكون بالفعل إضافة نوعية للمعاجم النقدية العربية المعاصرة، لكن لا أعتقد أنه سيكون له أثر كبير في تجاوز الأزمة الاصطلاحية في النقد العربي المعاصر ما لم يتخل النقاد والباحثون في المشرق والمغرب عن الذاتية والفردية، وتعمّد مخالفة الآخر في ترجمة المصطلح الأجنبي أو في اجتراح مصطلحات جديدة، ويسارعوا إلى التنسيق فيما بينهم وبين المجامع والهيئات اللّغوية؛ لتوحيد المصطلح وضبطه، والالتزام بقرارات وتوصيات هذه الهيئات في الكتابات النقدية؛ لتجنيب القارئ التشويش والاضطراب، ووضعه في حيرة من أمره.

1) محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص16، ومحمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، ص306.

الفصل الثالث:

من آليات وسمات المقاربة النقدية للخطاب الشعري عند محمود الربيعي

ظَلَّ النص الشعري منذ خروجه من بطون الشعراء محل اهتمام وعناية كبيرين من قبل النقاد، وما ظهور المناهج والمدارس النقدية في العصر الحديث إلا محاولة لسبر أغوار ذلك العالم واكتناهه. وقد اختلفت هذه المدارس والمناهج في الطريقة التي تلج بها هذه النصوص، فجاءت المناهج السياقية في رحلتها النقدية، فحاولت تفسير النص الشعري انطلاقا من العوامل الخارجية التي تسهم في ميلاده سواء كانت (تاريخية، أو نفسية، أو اجتماعية...)، ثم لمّا لاحظ ثُلَّةٌ من النقاد أَنَّ هذه المناهج ابتعدت عن النص، وهو قطب الرحى في العملية الإبداعية، بتطرقها لعوامل سياقية خارجية (كنفسية المؤلف تأثير العوامل البيئية أو التاريخية...)، دعوا إلى الاهتمام بالنص الأدبي في حد ذاته ودراسته بوصفه بنية مغلقة؛ وذلك بعزله عن جميع السياقات الخارجية. وقد أُطلق على هذه الرؤية تسمية: المدارس والمناهج النصية. وتعد مدرسة النقد الجديد الأنجلو ساكسونية من بين أعتق المدارس التي دعت إلى ضرورة التركيز أثناء المقاربة النقدية على النص الأدبي في حد ذاته دون الشطط إلى خارجه.

اتخذ الناقد المصري" محمود الربيعي " من القراءة النصية، التي جاء بها النقاد الجدد، وسيلة إجرائية دَلَفَ من خلالها إلى النصوص الشعرية، محاولا استنطاق هذه النصوص انطلاقا من البنيات والتراكيب اللّغوية، باحثا عن ما تُكنّه، رافضًا أي مدخل آخر للأدب غير المدخل اللّغوي؛ وفي ذلك يقول: « المحور الأساسي في العمل الأدبي هو الشكل اللغوي الذي يأخذه وذلك؛ لأن الأدب تشكيل لغوي في نهاية الأمر؛ ولهذا ينبغي أن يكون المدخل إلى فهمه وتحليله وتقديره مدخلا لغويا»[1].

ولعل سفر" محمود الربيعي " إلى لندن لإكمال تعليمه العالي، وتتلمذه على نقاد إنجليز، كانوا في تلك الفترة لازالوا يحتفظون بالمقاربات والتحليلات النقدية التي زرعها

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص121.

أعضاء مدرسة النقد الجديد في الجامعات، ومن بينهم نجد: " ت. س. إليوت، وريتشاردز و ف. ر. ليفيز..." ، كان دافعًا كبيرًا لصقل ذائقته النقدية.

أولا: من آليات المقاربة النقدية للخطاب الشعري عند محمود الربيعي:

من خلال تتبع بعض الأعمال النقدية لـ " محمود الربيعي " في مقارباته لنصوص شعرية، لاحظنا أنه ارتكز على مجموعة من الآليات في محاولة الاقتراب من هذه النصوص وإضاءتها، فعملنا على استقاء أهمها، فاستوت على هذه الشاكلة:

1- اختيار النصوص الشعرية المُقَارَبة:

تعد مسألة اختيار النصوص الأدبية من بين القضايا التي شغلت الفكر العالمي على طول مسيرة البشرية؛ إذ إن اختيار نصوص بعينها، سواء أدبية أو نقدية، وتقديمها إلى القراء ليس بالأمر الهين، وهو يحتاج إلى جهد كبير من قبل من يقوم بهذا العمل، ثم إن اختيار نصوص معينة من بين الركام الهائل في الإبداع الأدبي أو النقدي يعطي دلالة واضحة على رؤية من يقوم بهذا الاختيار.

وقد اعتني النقاد العرب القدامى بهذه المسألة عناية كبيرة، فظهرت العديد من المصنفات التي اهتمت باختيار نصوص إبداعية وتقديمها للقراء، وأمثلة ذلك ما ظهر في كتاب " المفضل الضبي" المعروف " بالمفضليات " أو " جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي "، أو " كتب الحماسة أو الأمالي" ...، وتصبح لمسألة الاختيار أهمية أكبر عندما تطرح هذه النصوص المختارة على بساط التحليل والتفسير النقدي.

ومن بين الذين شغلتهم هذه المسألة الناقد المصري" محمود الربيعي " الذي يؤمن من جهة« بحرية الناقد في اختيار النصوص الأدبية التي يتعامل معها»[1]، لكن هذه الحرية ليست مطلقة، وإنما مقيدة بمجموعة من الشروط يطلق عليها " سلامة الاختيار

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص 20.

الأدبي"؛ إذ يقول: « لابد أن يتأسس إجراء الانتقاء من التراث القومي، أو المنجز العالمي على " ذوق سليم " مؤيد بثقافة واسعة، ومعرفة عميقة ووعي تام بلغة النص المختار وطبيعة القراء، فينتقي من يقوم بالاختيار النصوص ذات المعاني المخاطبة للفكر الإنساني بعامة ويتجنب النصوص الجافة، ذات المعاني المحدودة، سواء كانت هذه النصوص عربية أم أجنبية»[1] ، فلابد، إذا، أن يقوم هذا الاختيار على دراية واسعة، وتمحيص دقيق للنص، وخاصة إذا كان موجهًا للمقاربة النقدية، فقد تطفو أحيانا القراءة النقدية على بعض النصوص الإبداعية، حتى تكاد هذه الأخيرة تتوارى في لُجّة التحليل النقدي، خاصة إذا كانت هذه النصوص جافة ذات معاني قاصرة، فوظيفة الناقد هي أن يحسن اختيار النصوص التي يتعامل معها، ما دام أن هدفه هو إحياء هذه النصوص وبعثها إلى الوجود من جديد بعد أن كستها طبقة من الغبار على رفوف المكتبات.

لذا ينعى" محمود الربيعي" القائمين على الدرس النقدي في البلاد العربية إهمالهم لهذا المبدأ الرصين من أوجه الدرس الأدبي، والذي ظَلَّ راسخًا على طول مسيرة الأدب العربي، فيقول:« إذا نظر المرء حوله الآن دهش للإهمال الواضح لهذا النوع المفيد من أوجه " الدرس الأدبي "، فقد انتهى الحال لدينا إلى ما يشبه " التفرقة العنصرية " بين ألوان هذا الدرس فحديث المدارس والنظريات والصيحات المستحدثة (ومنها البنيوية والأسلوبية خاصة!) يحتل مكان الصدارة، ويأتي النقد التطبيقي وسيرة الكتاب تاليا لذلك، في حين تدفع ألوان أخرى من الدرس الأدبي إلى مؤخرة الركب. وأما الاختيار الأدبي فلا يكاد يجد عناية على الإطلاق إذ إنه يحتل ذيل القائمة»[2]؛ لذلك يعطي "محمود الربيعي" مسألة " اختيار النص الأدبي " أهمية كبيرة، إذ يجعلها المرحلة الأولى من

1) محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة، ص 6.

2) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص ص30، 31.

مراحل علاقته بالنص الأدبي الذي يريد قراءته وتحليله؛ وفي ذلك يقول: « يمكن أن أجمل مراحل علاقتي بالنص الأدبي فيما يلي: أولا: مرحلة الاختيار، وفي هذه المرحلة أكون سائحا حرا، يأخذ ويدع، ويختار ويطرح ويرضى ويغضب. وقد أرضى عن عمل ثم أعود فأغضب عليه، وقد أختار عملا أضمه إلى خبراتي ثم أهمله فلا أعود إليه. وأنا في هذه المرحلة أمتلك حريتي كاملة، وأحس أن النص الذي أمامي يمتلك كذلك خصائصه كاملة، ويكون بيني وبينه خط وهمي واضح كل الوضوح. وأتأمل حالي وحاله في وعي كامل دون أن أحس بأنني مضطر إلى أن أقربه إليّ أكثر من اللازم »[1].

إذ يلفي القارئ " محمود الربيعي " يجعل هذا المبدأ من المبادئ الأساسية في مقارباته لنصوص شعرية مختلفة؛ ويتعمد تبريره، في كثير من الأحيان، للأسباب التي دفعته لاختيار النص المُقَارَب. فقد انتقى قصائد (قديمة وحديثة) اعتبرها نماذج صالحة لبث أفكاره النقدية، ومن بين هذه القصائد (قصيدة جاهلية لبشر بن عوانة يصف فيها صراعه مع أسد، وقصيدة للمثقب العبدي يصف فيها ناقته، وقصيدة لأبي الطيب المتنبي يرثي فيها " خولة " أخت سيف الدولة)، وأما من القصائد الحديثة (قصيدة أروع من عينيك لا لفارق شوشة، و قصيدة لبنان لأحمد شوقي، وقصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي، وقصائد للعقاد...)، فهذه المزاوجة بين النصوص القديمة العمودية والحديثة العمودية والحرة، يكشف لنا أن " محمود الربيعي " اعتمد مبدأ الجودة الفنية في اختيار هذه النصوص، ودليل ذلك أنه أعطى لكل هذه النصوص حظها من التحليل والفحص المعمق، الذي قام على التركيز على النص الأدبي وما تجود به بنياته بعيدا عن جميع السياقات الخارجية.

1) المصدر السابق، ص33.

لكن على الرغم مما تقدم يمكن القول: إن انتخاب نص للمقاربة النقدية من بين الدواوين الشعرية التي تزخر بها أمة شاعرة كالأمة العربية يبقى أمرا صعبا؛ لأن أغلب النصوص تتوافر على قيم جمالية وأسلوبية... تدعو قُراءها المنتجين إلى كتابة نصوص نقدية تقارع النص الإبداعي، فتبقى مسألة اختيار النصوص الإبداعية للقراءة والتحليل تتحكم في أغلب أحوالها عوامل ذاتية.

2- القراءة الفاحصة:

يطرد توظيف آلية " القراءة الفاحصة " في العديد من الكتابات النقدية لـ" محمود الربيعي "، وهو من بين الإجراءات التي نادى النقاد الجدد بالاعتماد عليها في مقاربة النصوص الأدبية؛ إذ يؤكدون من خلالها أن« أي تناول للشعر لا يتصل بالنص نفسه اتصالا شديدا هو تناول لا قيمة له، و أن على الناقد أن يجعل همه تحليل النص، وعدم إدخال أحكام عليه من خارجه»[1].

وتقوم القراءة الفاحصة للنصوص الإبداعية على ضرورة« تقصي معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية، ورموزه وإشاراته وكل العناصر الجوهرية التي تضيء دلالاته وتفك مغاليقه ويدل هذا المفهوم المركزي على فحص النصوص المفردة بعيدا عن بيئتها الثقافية والاجتماعية (...) »[2].

ولعل ميل "محمود الربيعي " منذ نعومة أظافره إلى بنائية النص الأدبي وتعلقه بها تعلقا شديدا أكثر من أي شيء آخر أسهم في تقبّله لتقنية " القراءة الفاحصة"، بوصفها وسيلة تحليلية تركز على النص الأدبي في حد ذاته، ومن ثمة تُهمل العوامل السياقية من(نفسية المؤلف، وظروفه الاجتماعية، والبيئة التي ظهر فيها العمل الإبداعي ...)؛ إذ

1) محمد عزّام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص ص58، 59.

2) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص54.

يروي عن نفسه قائلا:« كانت هندسة الألفاظ تسحرني، وكانت موسيقى العبارة هي التي تحملني بعيدا إلى أفاق الخيال، وكنت أرى في هندسة الصوت إشباعا كافيا لفكري وعاطفتي معا، ولذا لم أرتح مطلقا إلى وصف شوقي ضيف لشعر "علي محمود طه" (مثلا) بأنه "ضجيج الألفاظ الخلابة"- أراد شوقي ضيف أن يعيب على الشاعر ولوعه بالألفاظ دون احتفاله بالمعاني، ورأيت أنا أن أساس الشعر ليس " التعبير عن "- بل " التعبير بـ" أو "التعبير"، وكفى.»[1]، فنجاح هذا التأثير في نَفْس "محمود الربيعي" يصدق عليه قول المتنبي:

إنمـــا تـــنجح المقالـــة فـــي المـــرء إذا صـــادفت هـــوى فـــي الفـــؤاد.

يذهب " محمود الربيعي " إلى أن القراءة الفاحصة« هي التي تختبر العمل من داخله بتحليله، ثم إعادة تركيبه، إذ يكشف العمل الفني عن معناه ومغزاه، وذلك عن طريق فحص مبناه»[2]، ويضيف قائلا:« القراءة النقدية الفاحصة هي نوع من المغامرة المحسوبة التي يلقي فيها الناقد الموهوب بنفسه في لجة العمل الأدبي، داخلا إياه من بابه الطبيعي الذي هو لغته المشتملة على معجمه وتراكيبه وصوره ورموزه... »[3] .

وتتجلى تقاليد "القراءة الفاحصة" عند "محمود الربيعي" في العديد من مقارباته النقدية للنصوص الشعرية ومن ذلك مثلا: ما جاء في تعليقه على ديوان " أحد عشر كوكبا" لـ"محمود درويش"؛ إذ ركز في عرضه لهذا الديوان على البناء الداخلي لقصائده من (تراكيب لغوية، وبلاغة، وعروضية، ورموز، وإشارات...)، دون أن يشطط إلى

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص26.
2) المصدر نفسه، ص 105.
3) المصدر نفسه، ص 105.

العوامل الخارجية التي أسهمت في إنتاج هذه القصائد، من ذلك قوله :« يعتمد محمود درويش في هذا الديوان على أداء شعري ينهض على سطر طويل يفضي إلى سطر شعري طويل وهذا يوفر الإحساس بالمعاني المفتوحة التي تتضافر نامية حتى جلاء المعنى النهائي العام، كذلك يعتمد على المزج الحر بين بلاغة الأسلوب الحديث القائمة على خلق الرموز والتسلسل الدرامي، والوحدة العضوية، والمعادل الموضوعي للعاطفة، وبين بلاغة الخطاب بالمعنى التقليدي القائم على وضوح الموسيقى، المتمثل في بحور الشعر الحر كما صنّفها دارسوه، ووضوح القافية الذي لا يخطئه قارئه»[1].

ويؤكد على أن الطريقة المثلى التي يجب أن تقرأ بها قصائد الديوان هي تقنية " القراءة الكاشفة "، وهي نفسها القراءة الفاحصة، التي« ترصد فيها المعالم اللغوية، وتوصف هذه المعالم، وتحدد العلاقات، وكيف تعمل داخل الشعر، ويبحث من خلال كل ذلك عن المعنى الشعري للقصيدة. وإذ تعطى القراءة مساحة واسعة في مجال التحليل اللّغوي وتستخرج الاحتمالات المتعددة للبنية الشعرية، تكون قد كشفت– في الوقت ذاته– عن قيمة القصيدة؛ ذلك لأن الشعر الجيد يكشف عن ذات نفسه على قدر ما يعطيه الناقد من الفحص المستقصي ومن تقليب الأمور فيه على وجهها»[2].

لكن لأي قارئ أن يسأل: هل يمكن للقراءة الفاحصة وحدها أن تضيء العمل الأدبي، وتكشف لنا عن معناه انطلاقا من مبناه؟ يجيبنا " محمود الربيعي " ضمنيا عن هذا التساؤل بالنفي وذلك أثناء عرضه للجزء الثاني من ديوان " أحد عشر كوكبا " لـ"محمود درويش" الذي عنونه بـــ " خطبة الهندي الأحمر – ما قبل الأخيرة – أمام الرجل الأبيض " قائلا: في هذا الجزء:« يتطور المعنى كاشفا عن أصول المأساة، بانيا

1) المصدر السابق، ص ص 76، 77.

2) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص 162.

رمزا شعريا للمواجهة الحضارية غير المتكافئة، ومعبرا بسطور شعرية طويلة عن اتساع مساحة التاريخ والجغرافيا معا»[1] ، فلا يمكن للقراءة الفاحصة أن تهدينا وحدها للوقوف على دلالة الرمز في هذا العنوان، وعلاقته بالمأساة الأصل، والقضية الأم : " فلسطين ".

فرسالة الرجل الأبيض المثلثة الوجوه:« الفاتح المسلح والمبشر والباحث عن الثروة»[2] منذ 1492م، العام الذي عبر فيه " كريستوف كولومبس " (Chr. Columbus) المحيط الأطلسي مكتشفا العالم الجديد، هي الرسالة ذاتها التي حرصت بريطانيا أن تبثها وهي تزرع الكيان الصهيوني في فلسطين.

إنّها مواجهة بين حضارتين غير متكافئتين، كما يعبر " محمود الربيعي"، وإن لم يتطرق لتوضيح فيما يتمثل عدم التكافؤ بينهما؛ لأن ذلك قد يزري بمنطق القراءة الفاحصة التي يتبناها آلية في المقاربة والتحليل. وهو الأمر الذي جعل عرضه لهذا الجزء من الديوان مقتضبا لا يشبع نهم القارئ الباحث عن المسكوت عنه وراء الخطاب.

فعنوان هذا الجزء " خطبة الهندي الأحمر – ما قبل الأخيرة – أمام الرجل الأبيض " جملة اسمية مبتدؤها محذوف، وتقدير الجملة " هذه خطبة..." ، فكأني بـ "محمود درويش " ينقل في ثوب قصيدة شعرية ما ألقاه رجل من الهنود الحمر أمام الرجل الأبيض، هذا هو المعنى الظاهر، ولكن غير المصرح به قد يكون أن : الهندي الأحمر الذي ظل ردحا من الزمن تلميذا للرجل الأبيض ها هو ذا يلقي خطبة أمام أستاذه. وإذا نظرنا إلى الخطبة بمفهومها الديني فستأخذ القراءة منعرجا آخر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يمكن أن تكون هذه خطبة الرجل العربي، ممثلا في شخص

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص 75.

2) عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز العربي الثقافي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1،1997، ص19.

"محمود درويش "، إلى المحتل. وهي " ما قبل الأخيرة "؛ لأن الأخيرة قد تكون خطبة من كلام أو من أي شيء آخر.

3- تحليل الأساليب ورفض التقييم النقدي:

لقد قيل منذ القديم: إنَّ النقد هو تمييز الجيد من الرديء، واعتمد معظم النقاد على أذواقهم الخاصة في إصدار هذه الأحكام على الشعر؛ مما سبب في الكثير من الأحيان نفور الشعراء واشمئزازهم، خاصة من تلك الأحكام التي تفتقر إلى الأدلة التعليلية الواضحة.

ولَمَّا أطلت شمس العصر الحديث دعا العديد من نقاده إلى نبذ هذه الأحكام، والانشغال بتحليل البناءات اللّغوية والتراكيب والأساليب الفنية لهاته النصوص، حتى إننا رأينا مصطلح" النقد " بدأ يتوارى ليحل محله مصطلح " القراءة ". ويعد " النقاد الجدد " من بين أوائل النقاد الذين دعوا إلى الاهتمام « بالتحليل العلمي للنص، ونبذ التقويم المعياري ما أمكن ذلك؛ أي الحذر من الإسراف في إطلاق الأحكام لاسيما تلك التي تعوزها الأدلة التعليلية والحيثيات النصية فقد صار الحكم لدى النقاد الجدد جزءا من العملية التحليلية ذاتها»[1]، وقد تجسدت هذه الدعوة في العديد من الكتابات النقدية العربية وخاصة المتأثرة بالنقد الغربي.

يذهب " محمود الربيعي" إلى أن« معالجة النص الأدبي من داخله هي التحدي الحقيقي الذي يواجه المشتغلين بهذا الحقل. وهو يفرق بين الناقد وغيره بطريقته في تناول النص الأدبي، فإن تناوله من داخله بأن يرصده رصدًا بطيئًا هادئا، ورأى كيف تتفاعل عناصره، وكيف ينمو ويحقق خصوصيته، وبيّن منهجه وهو في حالة عمل من خلاله. فذلك هو الناقد الأدبي الحقيقي . أما إذا جلس في عليائه متسلطا على الأديب وعلى

1) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص55.

القارئ معا مشغولا بتوزيع الأحكام، متخذا من الصولجان أداة عمل، وأحيانا أداة إرهاب وهو لا يحمل المصباح الذي يضيء به الطريق أمام القارئ ويساعده على الرحلة متفردا في عالم النص، فهو إذن ليس بناقد وإن ملئ الدنيا كلاما وضجيجا، وظهر كل يوم على صفحات الصحف... » [1]، فهو يدعو النقاد إلى ضرورة تسليط الضوء على النص الأدبي في حد ذاته، ودراسة العناصر الداخلية التي تشكله، بعيدا عن الأحكام التعسفية التي لا تفيد القارئ شيئا يذكر، وفي ذلك يقول:« إن القارئ أصبح يريد أن يرى منهج الناقد وهو في حالة عمل من خلال النصوص، بدل سماع حكم يتفضل به عليه هذا الناقد»[2].

ويتأسف " محمود الربيعي " لكثرة الأحكام في عصرنا، والانشغال بها أكثر من محاولة تقديم قراءة جادة للنصوص الأدبية تنهض على تحليل هذه النصوص وإضاءتها من داخلها؛ مما أدى إلى الوصول إلى نتائج غير مرضية في الدراسات النقدية، وفي ذلك يقول:« من الظواهر المقلقة في حياتنا النقدية كثرة الأحكام، والنتائج، وقلة ضروب التحليل الأدبي، ولا تعليل لهذه الظاهرة الضارة سوى أننا نتوارث الأحكام والنتائج، ولا نعني أنفسنا مشقة الوصول إلى نتائجنا عن طريق تحليل النصوص. وقد ترتب على هذا تكدس الدراسات التي ترى فيها التبعية واضحة؛ الأمر الذي يعمق في المدى القريب والبعيد ظاهرة الركود التي نعاني منها في الدرس الأدبي»[3].

بيد أن رفض إصدار أي حكم على أي نص إبداعي ما هو في حد ذاته إلا حكم أدركنا ذلك أم لم ندركه؛ فاختيار نص ما للمقاربة من بين الركام الهائل من الإبداعات الشعرية والنثرية وحتى النقدية لا يخلو، في رأينا، من اعتراف ضمني بقيمة هذا العمل

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص 14،(مقدمة الكتاب لمحمد حماسة عبد اللطيف).
2) المصدر نفسه، ص 130.
3) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص 189.

وقدرته على الاستجابة لآليات تحليلية معينة، وتأثيره على الناقد أو الدارس أولا وأخرا. هذا من جهة، كما أن " إليوت " وغيره من نقاد عصره الذين طوروا آليات القراءة النقدية الفاحصة لم يرفضوا إصدار الأحكام النقدية مطلقا، بل إن " إليوت " و"ريتشاردز " ومن تأثر بهما من أمثال " ليفيز " و " إمبسون " كما في كتابه " سبعة أنماط من الغموض " كانوا يقسمون الشعراء الإنجليز انطلاقا من معيار اتصال الفكر والإحساس أو الانفصال بينهما في القصائد. إضافة إلى أن هؤلاء النقاد كانوا يحفلون بالأشعار التي تحمل صورا وتعابير قريبة من الحياة اليومية التي يحياها الشاعر بين أفراد مجتمعه، وتُزدرى بالمقابل الأشعار التي تستعمل صورا غامضة وبعيدة عن اللغة اليومية، من جهة أخرى. وقد نجح مجموعة من الشعراء من أمثال: " شكسبير " و"جون دن " و " كيتس " في اجتياز هذا الاختبار القائم على المعيارين السابقين، بينما أخفق في ذلك معظم الشعراء الفيكتوريين كـــ " ميلتن " و " شيلي" ويوصف شعر هذين وغيرهما من الشعراء الرومانسيين من قبل النقاد الجدد بـــ «عدم النضج وخداع الذات»[1].

وقد يأخذ علينا القارئ أننا نطالب " محمود الربيعي " بأن يقتفي آثار هؤلاء النقاد، مادام من المتأثرين بهم، حذو القذة بالقذة، فيقع بذلك في فخ المطابقة والمماثلة لا الاختلاف والمغايرة والحوار الفعّال مع الآخر. لكن ما نود قوله: إن القراءة الفاحصة التي ابتدعها النقاد الجدد، وحاول " محمود الربيعي " استثمارها في مقارباته للخطابات الأدبية، لم تخلُ من الأحكام، وإن غلب على بعضها التحليل النحوي، واستجلاء المعاني المتعددة والمتناقضة في آن؛ فإن ذلك لا يمنع من تسجيل بعض الأحكام النقدية، كما عند "إمبسون " الذي ينهي قراءته الفاحصة بإصدار حكم نقدي مفاده أن« شعر القرن التاسع عشر قليلا ما كان متعدد المعاني بينما يمتاز شعر شكسبير بثراء من التعددية

1) كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ1890، تر(خميسي بوغرارة)، ص97.

الدلالية»[1]. فالحكم النقدي لا يُزري بمنطق القراءة النقدية الفاحصة، ما لم يكن حكما مسبقا صادرا عن هوى وتعصب غير مشفوع بأدلة تعليلية وقراءات وتحليلات متروية.

ويبدو أن " محمود الربيعي "، وهو الذي رفض الحكم النقدي مطلقا، يقع أحيانا فيما ظل يدافع عن رفضه من الحياة النقدية دفاعا مريرا، ففي تحليله لمجموعة من القصائد للناقد والأديب" عباس محمود العقاد " يدعو القارئ من جهة إلى السفر معه في "شعر العقاد" بعيدا عن أنصاره الذين يرفعون شعره عادة إلى عنان السماء، ويرون أن الجمع بين الفكر والشعور فتحا شعريا عربيا، وبعيدا عن خصومه الذين اتهموه بالمفارقة بين التنظير النقدي القائم على ضرورة تعبير الشاعر عن نفسه، وبين إبداعه الشعري القائم على الفكر والعقل الخالي من المشاعر، ولكنه يبدي في الوقت ذاته إعجابا واضحا بشعر العقاد لسببين :

أولهما : أن موازنات العقاد الفكرية في قصيدته "هذا وهذا وهذا " ترتبط مثلا بما يعيشه الإنسان من هموم في حياته اليومية.

ثانيهما: جمع العقاد المثمر، حسب " الربيعي " دائما، بين الفكر والإحساس؛ فصرنا نعقل الفكرة من جهة الإحساس بها. فبعد أن يعرض " محمود الربيعي " هذه الأبيات للعقاد من قصيدته "هذا وهذا و هذا"[2]:

قلـــت لعمـــرو :خـــانني خالـــد! و خـــانني عمـــرو، فمـــاذا أقـــول؟

أبلغتهـــا زيـــدا فمـــا زادنـــي عـــن صـــاحبيه، فأتـــاني الـــذهول

نـــاجيتهم ســـرا، وبـــي خيفـــة ممـــن أناجيـــه، ففيـــه فضـــول

1) المرجع السابق، ص 96.

2) عباس محمود العقاد، ديوان من دواوين، نهضة مصر للطباعة والنشر، د. ط، 1996، ص11.

ثـــق مـــن خيانـــات بنـــي آدم إذن. وقـــل أنـــتم ثقـــات عـــدول

لا تشـــك هـــذا عنـــد هـــذا، ففـــي هـــذا، و هـــذا، عنصـــر لا يحـــول

كـــل بنـــي الـــدنيا- ومـــن بيـــنهم أنـــت- فـــروع جمعتهـــا الأصـــول

يقول عنها:« هذه الموازنات الفكرية تتصل أحيانا بمشاعرنا فتختلط بها، وتخاطب هموما حاضرة في كل نفس، وتشيع-عندئذ- ظلالا تتجاوز " التقسيمات الذهنية " إلى نوع من تفجير الأحاسيس المتصلة بأصول عميقة في وجدان الإنسان. وهكذا يقع القارئ في أسر الفكرة ولكن من جهة الإحساس بها، وصيرورتها ركيزة كاشفة لتأمله هو نفسه للأشياء، وعندئذ لا يمكن الفصل بين الفكر والوجدان، ويصح ما كان يقول به العقاد نفسه من أن الشعر الجيد لا يمكن أن يخلو من الفكر»[1]، ولعل هذا ما عبر عنه " إليوت " عندما خص « شعر جو دن بالامتياز لأن فيه تلاحما بين الفكرة والحس في شكل إحساس منسجم متكامل»[2]، فاحتفاء " الربيعي" بشعر العقاد لم يكن نابعا من القيمة الفنية التي يحوزها هذا الشعر، وإنما لجمعه بين الفكر والحس على شاكلة الشعراء الميتافيزيقيين الذين خصّهم النقاد الجدد بالعناية والاهتمام دون غيرهم من شعراء عصرهم.

لعله قد صار جليا بأن قضية الحكم على العمل الأدبي" بجودته أو رداءته " بدأت تفقد بريقها عند النقاد الحداثيين، وصار الاهتمام بإضاءة العمل الأدبي من داخله، وتبيين الوشائج التي تحكم عناصره، والقيم الجمالية والفنية التي يتسم بها هي محل انشغالهم.

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص 139.

2) كريس بولديك، النقد و النظرية الأدبية منذ 1898، ص81.

لكن قضية إصدار الأحكام النقدية في حق المبدعات الفنية لا يمكن أن تزول تماما، مهما تغنى هؤلاء النقاد بالموضوعية، وتسربلوا بمصطلح القراءة بدلا من مصطلح النقد؛ لأن الناقد إنسان مركوز فيه حب الجمال والميل إليه، وازدراء القبح والنفور منه، وإن زرع من زرع أزهارا في الشر.

4- المعادل الموضوعي:

من المعلوم أن المعادل الموضوعي تقنية جديدة في الكتابة الشعرية كشف عنها الشاعر والناقد الإنجليزي "ت. س. إليوت "، ودعا إلى توظيفها في الإبداع لمّا لاحظ إفراط الشعراء الرومانسيين في التعبير عن عواطفهم، وظهور شخصياتهم جلية في أشعارهم.

وتقتضي هذه التقنية أن الشاعر عندما ينفعل وتتجمع لديه عواطف وأحاسيس معينة، ثم إذا أراد أن يعبر عنها بحث لها عن معادلات حسية أو أحداث... توازي تلك الانفعالات، بحيث إذا ما ذكرت هذه الموضوعات الحسية انفجرت العواطف وتدفقت كالينبوع، وهذا ما عبر عنه " ت. س. إليوت" بقوله:« إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في شكل فني هو العثور على " معادل موضوعي" أو – بعبارة أخرى– مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث تكون شكلا لذلك الوجدان " المحدد " بحيث أنه عندما تقدم الوقائع الخارجية– التي ينبغي أن تنتهي بخبرة حسية– يثار الوجدان على الفور»[1].

انتقلت فكرة "المعادل الموضوعي" وافدة إلى العالم العربي في ستينيات القرن الماضي مع جملة الأفكار النقدية لــ "ت. س. إليوت" ، فعكف على تمثّلها العديد من الشعراء كـ " صلاح عبد الصبور" و" علي أحمد سعيد"(أدونيس) ...، وبمنطق المنفعل

1) ت. س. إليوت ، المختار من نقد ت. س. إليوت، تر (ماهر شفيق فريد)، ج1، ص 150.

دعا الكثير من النقاد وقتئذ الشعراء إلى توظيف هذه التقنية للحد من غلواء ظهور شخصياتهم جلية في أشعارهم.

ويعد الناقد المصري "محمود الربيعي" من بين النقاد العرب الذين تبنوا فكرة "المعادل الموضوعي" حتى غدت عنده تقنية تحليلية، وعنصرا مهما يطلبه " الربيعي " في أغلب النصوص التي يقاربها، سواء كانت شعرية أو نثرية. ولعل ذلك يرجع إلى تتلمذه على أيدي نقاد إنجليز أثناء سفره إلى لندن لإكمال تعليمه العالي، فتشرَّب هذه التقنية من منبعها، وقد عبر عنها بقوله:« الشاعر قد يعبر عن شيء في حياته، وقد يعبر عن شيء تفتقر إليه حياته. وفي الحالات التي يعبر فيها عن شيء في حياته لا يعبر عن ذلك على نحو مباشر(وكيف يكون التعبير على نحو مباشر شعرا؟) إنما يقيم من هذا الشيء نسقا شعريا»[1]، وقد أكد "محمود الربيعي" في مقاربته لقصيدة " بعد المنفى " لـ " أحمد شوقي " التي يقول فيها[2]:

أُنـــادِي الرَّســـمَ لـــو مَلَـــكَ الجوابَـــا وأجزِيـــه بِـــدمعِي لـــو أثَابِـــا

وقَـــلَّ لحقِّـــه العبـــراتُ تجـــري ولـــو كانـــت سَـــوادَ القَلّـــبِ ذَابَـــا

سَـــبِقن مُقَـــبِّلاتِ التُـــربِ عنـــي وأَدِّيـــنُ التَّحيـــةَ والخِطابـــا

فَنَثـــري الـــدَّمعَ فـــي الـــدِّمنِ البـــوالي كنظمـــي فـــي كواعبهـــا الشَّـــبَابا

وقـفتُ بها كما شـاءت وشـاءوا وقوفًـــا عَلَّـــمَ الصَّـــبرَ الـــذَّهابَا

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي و ما إليه، ص 34.

2) أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة ، بيروت، لبنان، د. ط، 1988، ج1، ص ص 64، 65.

لَهـــــا حـــــقٌّ وللأحبـــــاب حـــــقٌّ رشـــفتُ وصَـــالهُم فيهـــا حِبابـــا

و مـــــن شَـــكرَ المنـــاجِمَ محســـناتٍ إذا التبـــرُ انجلـــى؛ شـــكر الترابـــا

وبـــــين جـــــوانحي وافٍ ، ألـــــوف إذا لمـــح الـــديار مضـــى، وثابـــا

رأى مَيـــلَ الزَمـــان بهـــا، فكانـــت علـــى الأيـــام صـــحبته عتابـــا

أن هذه الأبيات ما هي إلاّ:« محاولة جاهدة لإقامة نوع من التوازن بين عواطف إنسان (وهو الشاعر) وبين المعطيات الخارجية التي تعادلها وذلك لأن الشعور لا يمكن أن يتشكل إلا إذا عودل بمعادل قولي. وتتضام هذه المعطيات الخارجية في الأبيات في عنصرين كبيرين، أحدهما مادي، والآخر بشري، ويتمثل العنصر المادي في الوطن ويتمثل العنصر البشري في الناس الذين تربطهم بالشاعر عواطف حميمة من أبناء هذا الوطن»[1] ، كما رأى "الربيعي" أن قصيدة " لبنان" لـ " أحمد شوقي " أيضا، والتي مطلعها[2]:

السِّـــحرُ مـــن سُـــود العيـــون لقيتُـــهُ و البـــــابليُّ بلحظـــــن سُـــــقِيتُهُ

ماهي إلا معادلات موضوعية لأحاسيس الشاعر بثها من خلال التعبير اللّغوي، وفي ذلك يقول: « لقد بنى على طريقته الخاصة قصيدة تعادل أحاسيسه، وظَّفَ فيها مهارته وخبرته

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص ص 16، 17.

2) أحمد شوقي، الشوقيات، تع(يحي شامي)، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص156.

في التعبير والتركيب»[1] ، كما أكد " الربيعي" أن استخدام " شوقي " لألفاظ الطبيعة من: صيف، وشتاء، ومروج ... لا يمكن أن نفهمه إلا على أنه معادل موضوعي لأحاسيس الشاعر المتفجرة، ففي قول " أحمد شوقي "[2]:

سـيناءُ شـاطره الجـلالُ فـلا يُـرَى إلاّ لـه سُـبُحاتُهُ و سُـمُوته

والأبلـقُ الفـرّدُ انتهـت أوصـافهُ فـي السُّـؤود العـالي لـه و نعوتُـه

مَلَـكَ الهِضـابَ الشُّـمِّ سُـلَّطانُ الرُّبَـى هَـامَ السَّـحابُ عروشَـه و تخوتَـه

أبَهـى مـن الوشِّـي الكـريم مروجُـه وألـذُّ مـن عَطـلِ النُّحـورِ مُروتُـه

يَغشَـى رَوابيـه علـى كافورهَـا مِسـك الوهـادِ عَتيقِـه و فتِيتُـه

و كـأنَّ أيـامَ الشَّـبابِ ربوعُـه وكـأنَّ أحـلامَ الكعـابِ بيوتُـه

وكـأنَّ رَيعـانَ الصِّـبَا ريحانُـه سِـرُّ السُّـرورِ بجـودِه و بقوتِـه

يعلق " الربيعي " على هذه الأبيات قائلا:« هكذا نرى أن شوقي قدَّم في هذا القسم قيما تعبيرية بالغة التنوع فمن قوة "الجلال الملكي" إلى جو الفصول الطبيعية، ومن زخارف المناظر الطبيعية وعطائها، إلى ما يعادل كل ذلك من أحاسيس البشرية المتفجرة

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص223.

2) أحمد شوقي ، الشوقيات، ج2 ، ص 152.

وهل نستطيع أن ندرك معنى الصيف والشتاء، والمروج والروابي، والكافور، والمسك حق الإدراك إلا في ضوء كونها موازية معادلة على نحو مطلق، لأيام الشباب وأحلام الكعاب، وريعان الصبا... »[1].

فقد ركّز" محمود الربيعي "، إذا، على تقنية " المعادل الموضوعي " ومحاولة استجلائها من الأشعار، وخاصة من قصائد " أحمد شوقي " على اعتبار أن هذا الأخير شاعر كلاسيكي، لا يسمح لنفسه في العمل الفني بالتعبير المباشر عن مشاعره وأحاسيسه، وإنما يحاول- وعلى طريقة الإحيائيين- البحث عن ما يوازي هذه العواطف. وإن كان في حقيقة الأمر هناك بون شاسع بين خصائص الشعر العربي والشعر الدرامي لـ " شكسبير" الذي وقف" إليوت " على تقنية " المعادل الموضوعي بين تضاعيفه، بخلاف مسرحية " هاملت " التي تفتقر لذلك التوازن بين أحاسيس" هاملت " التي أراد " شكسبير " أن ينقلها إلينا والموضوع المعادل لها وهو المسرحية ذاتها.

لكن الملفت في قراءات " محمود الربيعي " النقدية أنها، وعلى خلاف النقاد الجدد خاصة " إليوت " ومن شايعه، لم تزدرِ النصوص الشعرية الرومانسية التي يسرف أصحابها في التعبير عن ذواتهم ومشاعرهم، ولا تقيم معادلا موضوعيا لذلك، بل لم تُحْدِث هذه الأفكار النقدية الثورية التي آمن بها " الربيعي " أي قطيعة بينه وبين النصوص الرومانسية؛ بدليل أنه كثيرا ما كان ينجز مقاربات نقدية لنصوص شعرية غارقة في الرومانسية، من مثل : تحليله لقصيدة الأطلال لـ " إبراهيم ناجي "، وقصيدة " أروع من عينيك لا " لـ" فاروق شوشة " ومجموعة من القصائد لـ " عباس محمود العقاد "...، أو تقديمه لدواوين تصطبغ بصبغة رومانسية من مثل: ديوان " لغة من دم العاشقين" لـ " فاروق شوشة "، وديوان " أغنيات نضالية " لـ " محمد الصالح باوية "، وديوان نافذة في

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص 221.

جدار الصمت للثلاثي " محمد حماسة عبد اللطيف " و " أحمد درويش " و" حامد طاهر"...، ولا تفسير عندي لذلك إلا ما قد أشار إليه" محمود الربيعي " نفسه بقوله: «(...) لقد وجدت في نفسي استجابة للكثير مما قال إليوت. وصحيح أنني لم أتخل له بسهولة عن الروح الرومانسية التي كانت عميقة الجذور في نفسي، ولكن الجانب المتعلق بنضج رد الفعل الناشئ من تركيب القصيدة، لا من العوامل الخارجية، راق لي إلى أقصى حد»[1].

مما تقدّم ذكره يمكن القول: إنّ النّاقد المصري " محمود الربيعي " قد استثمر مجموعة من الإجراءات النقدية (اختيار النصوص الأدبية المقاربة ، القراءة الفاحصة ، تحليل الأساليب ورفض التقييم النقدي، المعادل الموضوعي)، فحاول من خلال بعضها، بعد أن يقع الاختيار على عمل شعري بعينه، أن ينفذ إلى النصوص الشعرية، ساعيا من وراء كل ذلك إلى إضاءة جوانبها؛ بغرض مساعدة القارئ على فهمها فهما عميقا، معتبرا المدخل اللّغوي هو المدخل الوحيد لقراءة النصوص الشعرية وتحليلها، وأي محاولة لولوجها من غير هذا المدخل (من مثل : نفسية المؤلِف، تاريخية النص، بيئة النص...) محكوم عليها بالفشل منذ البداية؛ لأنها، حسب رأيه، تبدد جهدا حول النص لا فيه.

ثانيا: من سمات المقاربة النقدية للخطاب الشعري عند محمود الربيعي

تتميز القراءة النقدية للخطاب الشعري عند " محمود الربيعي " بمجموعة من الخصائص والسمات، اختطت بفضلها سبيلا جعلها تتفرد عن المقاربات النقدية العربية المعاصرة للخطاب الشعري، ويعود الفضل في ذلك إلى الآليات والأدوات الإجرائية التي

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص39.

استثمرها "محمود الربيعي" في قراءة هذه النصوص. ويمكن إجمال هذه الخصائص والسمات فيما يأتي:

1- الرؤية الموضوعية المتوازنة:

يظهر على المقاربات النقدية للنصوص الشعرية التي قدّمها " محمود الربيعي " أنها تحاول أن تتزي برؤية موضوعية متوازنة؛ وذلك« بتوجيه نظرة ثاقبة حيادية خالية من المؤثر العاطفي- في قضايا وظواهر معنية- فتتجلى في اعتقاده بضرورة تركيز الناقد على النص الأدبي دون الانشغال بصاحبه أو بظروف مجتمعه وعصره، كما تعني الموضوعية باحتكام الناقد إلى النظرة المتوازنة عندما يعرض لنص أدبي قديم أو جديد، فلا يعيب القديم لمجرد قدمه ولا يستحسن الجديد لمجرد جدته، وحداثته. و إنما ينظر إليهما بعين العدل بأن يعطي لكل منهما حقه في العناية... »[1]، وقد محض " محمود الربيعي " الفصل السادس من كتابه " في نقد الشعر " لشرح هذه النظرية التي صاغ معالمها الناقد والشاعر" ت. س. إليوت "، وقد وصفها " محمود الربيعي "، بشيء من الإعجاب، قائلا: إنها« أهم نظرية في نقد الشعر في القرن العشرين...»[2] ، ويعبر " الربيعي " عن تأثره بالنظرية الموضوعية التي تركز على النص الأدبي بعيدا عن جميع السياقات الخارجية بقوله: « لقد وجدت في نفسي استجابة للكثير مما قاله إليوت، وصحيح أنني لم أتخل له بسهولة عن روح المتعة الرومانسية التي كانت عميقة الجذور في نفسي، ولكن الجانب المتعلق بنضج رد الفعل الناشئ من تركيب القصيدة لا من العوامل الخارجية راق لي إلى أقصى حد»[3]؛ لذا يرفض أن تكون حياة الأديب وشخصيته أساسا يبني عليه التحليل النقدي، وربما يتجلى هذا الرفض واضحا في مقدمة

1) محمود الربيعي، مقالات أدبية قصيرة،(مقدمة حسن البنداري للكتاب)، ص4.

2) محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص 175.

3) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (و ما إليه)، ص ص 8، 9.

تحليله لقصيدة " بشر بن عوانة " التي يصف فيها صراعه مع أسد، وهذه القصيدة مثبتة في المقامة البشرية لبديع الزمان الهمذاني والتي مطلعها[1]:

أَفَـــاطِمُ لـــو شَـــهِدْتِ بـــبطن خَبْـــتٍ وَقَـــدْ لاقَـــى الهِزبْـــرُ أَخَـــاكِ بِشْـــرا

حيث يقول عنها:« ولا يعنيني الآن- بعد أن وجدتها- أن تكون لشاعر حقيقي جاهلي يُدعى بشر بن عوانة، أو أن تكون من شعر بديع الزمان، وأن بشر بن عوانة لم يوجد قط فبحسبي أن القصيدة نص ماثل الآن أمام عيني إنها ملكي، وأستطيع أن أقلب فيها النظر بكامل حريتي »[2] .

من خلال هذه المقولة يعبر " محمود الربيعي "عن الآلية التي يقارب بها هذا النص، من خلال التركيز على القصيدة في حد ذاتها بعيدة عن مؤلفها؛ إذ إن حياة الشاعر عنده لا يمكن أن تفيد المجال النقدي أي شيء يذكر؛ ذلك أن للقصيدة حياتها الخاصة التي لا تعبر بالضرورة – وفي أغلب الأحيان- عن الحياة الشخصية للشاعر. ولنتساءل بيننا وبين أنفسنا- وقبل أن نتطرق لكلام " محمود الربيعي " – هل الشخصيات التي عرضها " شكسبير" في مسرحياته المشهورة، أمثال: " هملت " و" عطيل "... تعبر عن حياة " شكسبير" حقا؟ يقول " محمود الربيعي " : « إنني بكل صراحة – وبدون أدنى مواربة- لا أرى أن القارئ الناقد محتاجٌ إلى شيء من حياة الشاعر لنفهم شعره على مستوى التحليل النقدي، وذلك لسبب واضح لدي- و يسير غاية اليسر- وهو أن للقصيدة

1) بديع الزمان الهمذاني، المقامات (المقامة البشرية)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص298 .

2) محمود الربيعي ، في النقد الأدبي (و ما إليه) ، ص 31.

حياتها الخاصة التي تتوازى، ولا تتقاطع مع حياة الشاعر على الإطلاق»[1]، وربما لا يخفى على القارئ هنا تأثر " محمود الربيعي"، في رفضه ربط شخصية الأديب وحياته بأدبه، بالنقاد الجدد الذين سارعوا إلى رفض المقاربة النقدية التي تعتمد على حياة المؤلف وشخصيته في تفسير الأدب؛ وفي ذلك يقول " الربيعي ":« لقد نسف "إليوت" في مرحلة مبكرة جدا من مراحل تفكيره النقدي فكرة " النقد البيوجرافي " نسفا وجاء " وورن " و" ويليك " فأجهزا على بقية الباقية منها، ومع ذلك لا يزال لها في حياتنا النقدية بريق عجيب. ولا تفسير عندي لهذا البريق إلاّ الاستنامة الكسول إلى جمع معلومات من هنا ومعلومات من هناك عن حياة الشاعر، ثم شرح الشعر شرحًا سطحيا يطرد (أو لا يطرد) مع هذه الحياة، وذلك كله لا يقدم شيئا مفيدًا لحركة النقد الأدبي التي لن تستفيد إلا إذا نهضت على تطوير منهج موضوعي ناضج في تحليل النصوص»[2]، ويؤكد "محمود الربيعي" أيضا على أن العمل الإبداعي، وخاصة الشعر، ليس تعبيرا عن الواقع المادي، ولا نقلا لهذا الواقع نقلاً مباشرا كما يعتقد الواقعيون، وإنما هو واقع تخيلي يرسمه الشاعر؛ لذلك يعرض أبياتا " للمثقب العبدي" يصف فيها ناقته ليوضح لنا موقفه من هذه المسألة.

يقول " المثقب العبدي"[3]:

إِذَا مَـــــا قُمْـــــتُ أَرْحُلُهـــــا بليـــــل تَـــــأَوّهُ آهَـــــة الرّجـــــلِ الحـــــزينِ

تقـــــول إذا درأتُ لهـــــا وضـــــيني أهـــــذا دينـــــهُ أبـــــدًا و دِينـــــي

1) المصدر السابق، ص 33.

2) محمود الربيعي، في النقد الأدبي و ما إليه، 34.

3) المفضل الضبّي، تح (أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون)، دار المعارف ، القاهرة، مصر، ط2، د. ت، ص ص 291، 292.

أكـــــلٌ الـــــدَّهرِ حِـــــلٌّ و ارْتِحَـــــالٌ أَمَـــــا يُبْقِـــــي علـــــي و لا يقِينـــــي

يقول " الربيعي" معلقا على هذه الأبيات: « نحن نقبل أن الناقة في الشعر يمكن أن تتأوه ويمكن أن تتكلم دون أن نحس في ذلك أدنى صدمة أو غرابة، ولكننا إذا عدنا لأنفسنا خارج الشعر للحظة أدهشنا أن يكون ذلك ممكننا، ويعني ذلك أن كل ذلك ممكن شعريا، غير ممكن ماديًا، وإذا كان الأمر كذلك فأين هي " الواقعية " التي يراد لنا أن نعثر عليها في الشعر، والتي يُراد لها أن تقتحم أذهاننا بالقوة عن طريق حشد الآراء في الدراسات النظرية حشدًا لتخبرنا بأن الشعر(و بخاصة الجاهلي منه) ابن البيئة، وأنه يصور ما يرى ويصف الواقع حوله... ونتيجة لذلك لا يفيد في ذلك أن نفحص العناصر التي يتركب منها لنستخرج منها المعنى الذي يُحتمه هذا التركيب»[1]؛ أي أنّ محاولة تفسير الواقع الشعري في ضوء الواقع المادي الحياتي الذي نشأ فيه لن يزيد هذا النص الشعري إلاّ إرهاقا؛ فلو كان الشعر محاكاة حرفية للواقع لما كُنَّا في حاجة إلى هذا النظم البديع، الذي يعيد إحساسنا بأشياء داخل هذا الواقع كُنَّا قد انصرفنا عنها، أو بالأحرى صرنا لا نعيرها اهتماما لأنها صارت من الأشياء المألوفة في حياتنا. ولعل هذا ما عَبَّرَ عنه "كلينث بروكس" عندما عرَّفَ النقد الجديد بقوله: « إنه النقد الذي يفصل النقد الأدبي عن دراسة المصادر، والخلفيات الاجتماعية، وتاريخ الأفكار، والسياسة، والآثار الاجتماعية وهو الذي يسعى إلى تنقية النقد الشعري من الاهتمامات الخارجية(...)»[2]. بيد أن هذا لا يمكن أن يحجب عنا قيمة السياق الخارجي في تحليل النصوص الإبداعية؛ إذ الإحاطة بالخلفية السياقية للظواهر الإبداعية عند الانبراء لتفسيرها ضرورة ملحة، ولا يمكن لأحد

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص 21.

2) عبد الرحمن عبد الحميد علي، النقد الأدبي بين الحداثة و التقليد، دار الكتاب الحديث، مصر، د.ط، 2005م، ص 201.

يحترم عقله أن ينكر ذلك؛ لأن الظاهرة الإبداعية، مهما يكن نوعها، وثيقة الصلة بما يحيط بها من ظروف ومؤثرات خارجية، فهي ليست شيئا انبثق فجأة أو نشأ من فراغ؛ إذ من أخرج الإبداع إلى النور، وأعطى له الحق في الوجود« إنسان له سمات نفسية معينة، وعاش في مجتمع لابد أن نظمه وقيمه أثرت في تفكيره و كيانه، وكانت له انتماءات سياسية واقتصادية وطبقية وعنصرية في سياق تاريخي له خصائصه المميزة»[1]، وبالمقابل يكون الإقبال على النصوص لتحليلها، وفك شفراتها وفي ذهن الناقد رؤية تفسيرية معنية (سواء اجتماعية أو نفسية ...) يريد أن يَصْدُر عنها ويحلل النص في ضوء آلياتها، وإجراءاتها التفسيرية النابعة من ركائزها المعرفية والفلسفية معا، يعد، وفي رأي البحث، أخذا لخيط واحد من خيوط النسيج النصي المعقد، مما يجعله ذات بعد واحد، فلا تراع فيه بعد ذلك تعددية دلالته واختلافها، يضاف إلى ذلك أن النصوص (شعرية كانت أو نثرية) تأبى في كثير من الأحيان أن تنصاع إلى مقاييس علم النفس أو علم الاجتماع ...، مما يجعل محاولة فرض آليات هذه العلوم وتقنياتها التفسيرية على الآثار الأدبية تعسفا في حقها، فتتحول النصوص الإبداعية إلى وثائق تاريخية أو نفسية أو اجتماعية...، فتغيب بذلك القيم الجمالية والفنية والأسلوبية في لجج البحث عن المضامين والأفكار الاجتماعية والنفسية والتاريخية والأخلاقية للخطابات الأدبية. وفي ظل هذا الإشكال الذي تأبى معه بعض التفسيرات النقدية التخلي عن دور السياق في إنارة النص الأدبي، وترفض معه بعض القراءات الأخرى هذه التفسيرات واصفة إياها بالتعسفية والإسقاطية، تبرز إمكانية ترك النصوص الإبداعية تفصح عن نفسها، وتسفر عن وجهها،

1) نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة ، مصر، ط1، 2003، ص 338.

وتكون هي السائل لا المسئول، وتقرأ في ظل السياق الذي تجود به عناصر النص ومكوناته، لا المفروض عليها من الخارج.

وتقتضي النظرية الموضوعية أيضا' كما يحلو لمحمود الربيعي أن يسمها، إضفاء نظرة متوازنة على النصوص الأدبية التي يتعرض لها الناقد بالتحليل والتفسير، فلا يعيب القديم لمجرد قدمه وسلفية عهده، ولا يستحسن الجديد لمجرد حداثة سنه وجدّته. وربما هذا ما حدث فعلا مع "محمود الربيعي" في كتبه : " في النقد الأدبي و ما إليه " و" قراءة الشعر " ومن أوراقي النقدية "، عندما قام بتحليل نصوص شعرية (قديمة وحديثة)، فلم يسترسل في إطلاق الأحكام بجدة أو قدم هذه النصوص، و إنما نظر بعين العدل لكل نص شعري، وأعطى لكل واحد منها حقه من العناية والتحليل انطلاقا من لغة هذه النصوص تحديدا لا من أشياء أخرى.

2 – كينونة العمل الأدبي (التحام الشكل والمضمون):

شغلت قضية " الشكل والمضمون " العديد من النقاد في العصر الحديث، واحتفاء بها قامت العديد من المدارس والمناهج النقدية، منها من اهتمت بالمضمون وسعت إلى البحث عنه في تضاعيف النص الإبداعي، ولم تول أهمية كبيرة للشكل كالواقعية وغيرها، ومنها من اهتمت بالشكل ورفضت المعنى من اللّغة كالشكلية الروسية وإلى حد ما البنيوية، ومنها من رأتهما متلاحمين لا يمكن الفصل بينهما، وركّزت على الجانب الشكلي أثناء المقاربة النقدية؛ إذ رأت أن دراسته وفحصه من أنجع السبل للكشف عن المضمون، ومن بين هذه الأخيرة نجد: مدرسة النقد الجديد(الأنجلو سكسونية).

يؤكد " محمود الربيعي " تحت هذا العنوان " كينونة العمل الأدبي " على أن الأدب كيان متكامل (من شكل ومضمون) يستحيل فصل أحدهما عن الآخر؛ يذوبان في بعضهما البعض كقطع المعدن التي تذوب في التمثال، وفي ذلك يقول:« من الحقائق

البديهية أن عناصر المحتوى الأدبي تنحل في شكله محددة صورته وملامحه، كما أن عناصر المحتوى تذوب في شكله إذ تشكله. وتكون النتيجة أن هذا الأدب لا هو شكل، ولا هو مضمون، وإنما هو " كينونة " جديدة ماثلة»[1] ، ويُشبّه "محمود الربيعي"، في موضع آخر، العمل الفني بالنسيج الذي يستحيل فصل أجزائه عن بعضها البعض، إذ يقول:« العمل الفني في حقيقة الأمر نسيج لا يمكن فيه فصل الموضوع عن الشكل وهما يكونان منه ما تكونه السدي واللحمة من النسيج»[2]، وهذا ما عبر عنه "النقاد الجدد" حينما اعتبروا العمل الأدبي كيانا عضويا متكاملا لا يمكن الفصل فيه بين الشكل والمضمون، فرأوا بأن القصيدة« التي لا يتلاحم فيها الشكل والمضمون قصيدة فاشلة كما اعتبروا العادة النقدية التي تعامل الشكل والمضمون كلا على حدى بدعة» [3] .

ومن هنا اتسمت القراءة النقدية للشعر عند " الربيعي " بأنها لا تفصل الشكل عن المضمون أثناء التحليل؛ لذلك دعا إلى ضرورة اهتمام القارئ الناقد أثناء مقاربته للنصوص الشعرية بلغة هذه النصوص؛ لأنها حاملة للمعنى المراد كشفه، وفي ذلك يقول:« نحن إذ نواجه القصيدة نواجه لغة معينة، وهذه اللّغة مليئة بالمعنى بطبيعة الحال، ولكن علاقتها بمعناها ليست علاقة الإناء بما فيه، وإنما هي علاقة الشيء بذاته– إن صح التعبير– أي أن اللّغة في الشعر هي المعنى ذاته؛ وذلك أن هذا الذي نسميه معنى لا يمكن التفكير فيه على الإطلاق إلا من خلال فحص تطور البناء اللغوي في القصيدة، ومن العبث الإصرار على الحصول عليه بمعزل»[4]؛ أي أنه لا يمكننا أن نستقصى المعنى من نص شعري بعيدا عن لغته، فالقصيدة جسم يتحد فيه الشكل والمضمون

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي و ما إليه، ص104.

2) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص78.

3) كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ1890، تر(خميسي بوغرارة)، ص81.

4) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص160.

فيكونان لنا كائنا حيا لا يمكن فصل جزء منه عن الآخر، وعند محاولة الاقتراب من نص شعري ينبغي علينا أن ننطلق من لغته، ونحاول أن نستنطق هذه اللّغة من (صور، ورموز وأساليب، ومعجم...) لتبوح لنا بمكوناتها، وفي ذلك يقول " محمود الربيعي " : « ينبغي أن نتخذ العلاقات اللّغوية، والرموز، وأساليب التصوير، و الإيقاع الخاص، سبيلنا إلى الكشف عن المعنى الشعري للشعر، ولا نبدأ بفكرة مجردة في الدماغ نحاول البحث عنها. ونحن إذا تأملنا الأمر جيدا أدركنا أن المعنى الشعري ليس سوى الشكل، كما أن الشكل ليس سوى المعنى الشعري»[1]، فالرحلة في عالم النص الشعري عند " محمود الربيعي" تبدأ من لغته لتصل في الأخير إلى المعنى المستنبط من هذه اللّغة، لا المعنى الذي نمتلكه نحن في أذهاننا قبل أن نقرأ هذا النص قراءة نقدية متأنية.

وربما تتجلى هذه الخاصية التي تعتمد على استنباط المعنى الشعري من اللغة في قراءة " محمود الربيعي " لقصيدة " الكمنجات " التي وردت في ديوان " أحد عشر كوكبا " لمحمود درويش؛ إذ انطلق في تحليله لها من باب عروضي، ليصل في الأخير إلى المعنى المراد من تكرير لازمة بعينها في هذه القصيدة، يقول: «... ينتهي محمود درويش بقصيدة لافتة للنظر هي قصيدة "الكمنجات". وفي تلك القصيدة يثبت الشاعر كلمة "الكمنجات" لتصبح لازمة يبدأ بها كل سطر شعري، ولا يزال يفرع منها، أو ينوع اللحن عليها، حتى تتحول– وهي الكلمة– إلى نواة مشعة يبدأ منها المعنى ليرتد إليها. وإلى جانب هذه اللازمة في القصيدة تبرز مع تطور المعنى لازمة أخرى هي القافية التقليدية الواضحة التي تصنع– إلى جوار اللازمة الأولى– جوا من الإلحاح الموسيقي يبرز الرتابة المقصودة التي تصل أحيانا حد الإملال المقصود والذي تكون نتيجته تركيز

1) المصدر السابق، ص130.

الأذن والذهن على معنى واحد يحفر حفرا ويجسم تجسيما وهو معنى الضياع: ويكفي لإدراك ذلك أنه يكرر المقطع التالي ثلاث مرات في القصيدة التي هي قصيدة قصيرة:

الكمنجات تبكى مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس»[1].

غير أن تركيز " محمود الربيعي " على القصيدة في حد ذاتها لاستنباط المعنى المراد، جعله يغفل بعض المعاني الفرعية التي تتناسل على سطح القصيدة متفرعة من المعنى الكلي لقصيدة " الكمنجات " وهو ضياع الأندلس وتضييعها، وهي القضية التي يدندن حولها الديوان كله، مذكرا العرب المعاصرين بأن ضياع الأندلس في ذلك الزمان هو شبيه بضياع فلسطين من أيديهم في هذا الزمان. ومن بين هذه المعاني التي يمكن تلمسها من تكرار "محمود درويش" للمقطع الآتي:

« الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس»

ذلك الأسى الذي انتاب الغجر، أولئك القوم الرحالة الذين عُرِف عنهم أنهم لا يستقرون عادة في مكان واحد، وهم في رحلتهم إلى الأندلس وقد بلغهم خبر طرد العرب منها؛ لأنهم كانوا فيما يرويه لنا التاريخ ، ينعمون في جوارهم بالأمن والتسامح والكرم والجود، ويدركون ما ينتظرهم من الصليبين مثلما حدث لآبائهم في غرب أوروبا في بدايات القرن الخامس عشر. فموسيقاهم ورقصاتهم الشهيرة ، والتي يرمز لها درويش هنا بالكمنجات، توحي بذلك الحزن الذي يتملكهم، فهي تبكي معهم على العرب الخارجين من الأندلس. وهنا لا يخفى تناص هذا المقطع الشعري لـ " محمود درويش" مع بيت " أبي البقاء الرندي " في رثائه للأندلس :

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص ص 74، 75.

حتى المحاريبُ تبكي وهي جامدةٌ حتى المنابرُ تَرثِي وهي عِيدانُ

وما يلفت أيضا انتباه قارئ هذه القصيدة ذلك التغير الذي يطرأ على التكرار الثالث والأخير للمقطع السابق الذي يختم به " محمود درويش " قصيدته؛ حيث بدّل موقع السطرين الشعريين ليصرا : « الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكى مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس»[1]

وكأن الغجر القادمين إلى الأندلس يتلقون العرب بالدموع والآهات على أبواب الأندلس وهم خارجون منها، فكان ذلك آخر لقاء بينهم على تلك الأرض الطيبة.

3- رفض تحوّل الخطاب الشعري إلى معادل نثري:

يرفض " محمود الربيعي "، وعلى شاكلة النقاد الجدد، أن تتحول القصيدة في المقاربة النقدية إلى صيغة نثرية، معتقدا أن ذلك يشوّه الشعر، ويفقده ماءه، بل إنه يُساء بهذا الفعل إلى القارئ في حد ذاته، وفي ذلك يقول: «... لست في حاجة إلى تأكيد خطأ هذا النهج [يقصد تحويل الشعر إلى معادل نثري] وخطورته على الشعر وعلى المتلقي، وذلك لأنه يتجاهل لُبّ الموضوع، وهو أن الشعر شعر، والنثر نثر، كما يتجاهل الأمر البديهي، وهو أنه لو كان نثر القصيدة يساوي القصيدة لما كان هناك معنى لصياغة القصيدة في شكل قصيدة، ولما كان هناك معنى لخلود الشعر، ولاستوت قدرة " المتنبي "، مثلا، مع قدرة شراحه(أقصد ناثري شعره)»[2] . ولا يخفى على القارئ تأثر " الربيعي "

1) محمود درويش، أحد عشر كوكبا، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1993، ص 28.

2) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص14.

هنا بما قدّمه " جون كرو رانسوم " في مقالته " شركة النقد " التي نشرها ضمن كتابه " جسد العالم " والتي استثنى فيها من النقد كل ما كان« مناقشة [للانطباعات] الشخصية حول الأعمال الأدبية، أو تأثيرها على القراء، وروتينات التلخيص والمعادل النثري ...»[1]، وهو الأمر نفسه الذي نبّه عليه " كلينث بروكس " في الفصل الأخير من كتابه " الجرة محكمة الصنع " تحت مسمى " هرطقة التلخيص" حين راح يؤكد على أنه من« الهرطقة استخراج المضمون من القصيدة أو تلخيص النص لأنه يختزل المعنى في مقولة أو عبارة، ويضع الأدب موضع المناقشة مع الفلسفة والعلم والسياسة ويفصل الشكل عن المضمون»[2]

لذلك يلحظ المتتبع للقراءات النقدية للخطابات الشعرية التي قدّمها " محمود الربيعي" أنها، في الأغلب الأعم، تتجنب نثر الأبيات الشعرية أو شرح المفردات الغامضة، وتنفر من الطريقة التقليدية في التنبيه على الصور البلاغية من تشبيهات واستعارات....، فتلجأ، هروبا من ذلك، إلى البحث عن المعاني الشعرية في النسيج اللّغوي بتوظيف تقنية القراءة الفاحصة خاصة، وذلك عن طريق اتخاذ« العلاقات اللغوية، والرموز، وأساليب التصوير، والإيقاع الخاص، سبيلنا إلى الكشف عن المعنى الشعري، ولا نبدأ بفكرة مجردة في الدماغ نحاول البحث عنها»[3] .

ويقدّم " محمود الربيعي"، في سبيل توضيح ما يقصده من " المعادل النثري"، مثالا على ذلك من قصيدة " بعد المنفى" لـ " أحمد شوقي " التي يقول فيها[4]:

1) كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر(خميسي بوغرارة)، ص 101.
2) قنسنت .ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص 51.
3) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص130.
4) أحمد شوقي، الشوقيات ج1، ص ص64، 65.

أُنـــادِي الرَّســـمَ لـــو مَلَـــكَ الجوابَـــا وأجزِيـــــه بِـــــدمعِي لـــــو أثَابِـــــا

و قَـــلَّ لحقِّـــه العبـــراتُ تجـــري ولـــو كانـــت سَـــوادَ القَلّـــبِ ذَابَـــا

سَـــبِقن مُقَـــبِّلاتِ التُـــربِ عنـــي وأَدِّيـــــنُ التَّحيـــــةَ و الخِطابـــــا

فينثر" الربيعي" هذه الأبيات، في سخرية بادية، على النحو الآتي:« إنني أتوجه بالنداء إلى الأثر الباقي من الديار(التي هي الوطن) لو أن هذا الأثر يستطيع أن يجيب ندائي، كما أنني أكافئه بدموعي لو أنه عاد إلى حالته التي كان عليها، والدموع الجارية أقل من أن تفي بحق هذا الأثر الغالي، حتى لو كانت هذه الدموع صميم القلب قد تحلل وجرى على شكل دموع ولم تكن ماء ينحدر من العين. لقد أصبحت دموعي تشبه شخصا يسبقني إلى أرض الوطن، تقبل ترابه، وتقوم عني بتعظيمه ومحادثته...»[1]، ثم يُبيّن بعد ذلك أن ما تحوزه أبيات" أحمد شوقي " السالفة« أكثر بكثير جدا مما في هذه المحاولة المتواضعة لنثرها... [لأن] الشعر لا يساوي أي نثر يمكن أن ينحل إليه»[2].

وقد لا نجد، في الحقيقة، من يختلف مع " محمود الربيعي " في ذلك؛ لأن الشعر شعر والنثر نثر، وتقاليد كل منهما تكاد تكون شبه مستقرة في البنية الذهنية والثقافية لكل المجتمعات تقريبا، حتى أنه يصعب بل يكاد يستحيل صياغة الشعر في قالب نثري أو النثر في قالب شعري؛ لذلك جوبهت قصيدة النثر، ولا تزال، بالرفض والاعتراض منذ ظهورها على الساحة الأدبية العربية خاصة.

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص15.

2) المصدر نفسه، ص 16.

غير أن المتتبع لأعمال " محمود الربيعي " يجده يَعْدِلُ، في بعضها، عن معتقده النقدي السابق؛ ففي تحقيقه لديوان " القطامي " (عُمير بن شُيَيْم التغلبي) نلحظ، في الجزء الذي خصصه لتحليل بعض أشعار هذا الديوان، أنه يلجأ في مرات عديدة إلى نثر أبياته، ضاربا بذلك صفحا عمّا كان قد حذّر منه في مناسبات كثيرة. ومن أمثلة ذلك نثره لبيت " القطامي " الذي يقول فيه واصفا إبلا مجهدة[1] :

طَوَاهَا السُّرَي فالنِّسْعُ يَجْرِي كَأَنَّهُ وِشَاحُ فَتَاةٍ دَقَّ عَنْهُ مَخَاصِرَهُ

على النحو الآتي « ... يذكر لنا أن سير اللّيل أضمرها حتى جعل الحبل الذي يُشَدُّ به الرحل يجري على صدرها ويضطرب، وكأنه وشاح فتاة دقيقة الخصر»[2]، ومثل هذا النثر لأشعار " القطامي" كثير في تحقيق " الربيعي" للديوان.

وقد يلتمس من لم يطالع الكتاب لمحققه " الربيعي " العذر؛ كونه اتبع تقليدا علميا في تحقيق الدواوين ونشرها، إلا أن ذلك قد يشفع له لو أثبته في القسم الذي عرض فيه الديوان، أما وأن يتم مثل هذا النثر وغيره لأشعار" القطامي " في الباب الذي خصصه "محمود الربيعي " لمقاربة وتحليل هذه النصوص؛ فإن ذلك يتناقض مع ما آمن به، وظلّ يدعو إليه عبر صفحات كتبه.

4- تلمّس الصراع الدرامي في الخطاب الشعري:

ما يميز التحليل النقدي للخطاب الشعري عند "محمود الربيعي" أيضا تصور القصيدة الشعرية مسرحية مصغرة، يُمثّل الصراع بؤرة الاهتمام فيها، وإن لم يشر " الربيعي" في كتاباته إلى ذلك صراحة، مثل أغلب القضايا والمبادئ النقدية التي يعتنقها،

1) القطامي، الديوان، تح (محمود الربيعي)، ص229.

2 – المرجع السابق، ص 454.

غير أن مقارباته للعديد من القصائد الشعرية، القديمة أو الحديثة، تمكّن القارئ، من خلال التوظيف المتكرر للمصطلحات المسرحية، تلمّس ذلك والوقوف عليه في سهولة ويسر.

يعتبر تمثّل القصيدة الشعرية مسرحية مصغرة أو بناء دراميا مكتملا يتكون من بداية ووسط ونهاية، تتخلله صراعات وتوترات ومنولوجات وحلول وانفراجات ...طرح جديد ومغاير لتقاليد الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر، ولا يجد له جذورا أو إرهاصات في التفكير النقدي العربي القديم لأسباب مختلفة. فيا ترى من أين استقى " الربيعي" هذه الرؤية؟ وكيف وظّفها في قراءة الخطاب الشعري؟

قد لا يخفى على متتبعي الشأن النقدي العام أن النقاد الجدد ومن حذا حذوهم هم من أوائل من نظروا للقصيدة الشعرية على أنّها« أداء مسرحي كلامي، وليست تواصلا معلوماتيا نفعيا»[1]؛ إذ أعلن " كلينث بروكس " أن« هيكل القصيدة يشبه بناء المسرحية والصراع في قلب وجوده»[2]، كما حلل " كينث برك "« الأدب كفعل درامي»[3]، وفضّل كل من " كلينث بروكس" و" روبرت بن وورن" في سفرهما الهام " فهم الشعر" التعامل مع « القصائد الشعرية ككيانات عضوية مسرحية» [4]، وركزا إلى جانب كل من " جون كرو رانسوم" و " آلن تيت " في مقارباتهم النقدية المختلفة على كشف« الصراعات المسرحية داخل القصائد الشعرية»[5].

وعليه يكون النقاد الجدد قد أثْرُوا القراءة النقدية الفاحصة بأطروحة مبتكرة لم تكن متداولة من قبل؛ إذ يعد مثل هذا التصور« تجسيدا هاما لمنطق اللاذاتية الشعرية التي

1) كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، ص146.
2) قنسنت. ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص52.
3) المرجع نفسه، ص 61.
4) كريس بولديك، النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، ص101.
5) المرجع نفسه، ص 102.

تسمح بتقديم المبدأ الحركي للقصيدة كصراع داخلي بحت»[1]، فتجنبًا للحديث عن تجربة الشاعر التي تقع خارج النص، والتي تتنافى مع المبادئ النقدية للنقاد الجدد، يتم اللّجوء إلى مسرحة الخطاب الشعري.

ولعل تمثّل النقاد الجدد القصيدة الشعرية مسرحية مصغرة كان دعوة مبكّرة لتآكل الحدود وسقوط الحواجز بين الأجناس الأدبية، تلك الدعوة التي ستلقى صدىً واسعا فيما بعد.

أما بالنسبة للنّقد العربي فقد لاقت الفكرة استحسانا من بعض النّقاد المتأثرين بآراء مدرسة النقد الجديد، ومن بينهم رائد هذه المدرسة في العالم العربي " رشاد رشدي" الذي كان يرى أن « الأدب بجميع أنواعه سواء كان شعرا أو قصة قصيرة أو رواية هو شكل من أشكال الدراما لأنه يعتمد في الأساس على الصراع الذي تولّده المفارقة الكامنة في الموقف الذي تقوم عليه الرواية أو القصيدة أو القصة القصيرة تماما مثل الموقف الذي تقوم عليه المسرحية»[2]، وإن كان "رشاد رشدي" لم يعمل على كشف عناصر البناء الدرامي في مقارباته للخطاب الشعري على قلّتها.

من الإشارات العديدة الدّالة على تبنّي "محمود الربيعي" للأطروحة التي تتمثّل القصيدة الشعرية مسرحية مصغرة، وتقاربها على أساس من ذلك؛ تحليله لقصيدة "بشر بن عوانة" التي مطلعها[3]:

أَفَــاطِمُ لــو شَــهِدْتِ بــبطن خَبْــتٍ وَقَــدْ لاقَــى الهِزبْــرُ أَخَــاكِ بِشْــرا

1) المرجع السابق، ص 93.

2) رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط، 1998، ص9.

3) بديع الزمان الهمذاني، المقامات (المقامة البشرية)، ص 298.

حيث يقسّم هذه القصيدة المتكونة من أربعة وعشرين بيتا وفقا للبناء المسرحي إلى مقدمة ووسط ونهاية؛ فيذهب إلى أنها« تتكون من مدخل يستغرق تسعة أبيات (1– 4)، يليه تحضير للاشتباك الفعلي يستغرق تسعة أبيات(5– 13). وهذا التحضير يصور معركة كلامية، أو استعرضا لقوة الجانبين، أو عملية جس نبض محسوبة تقوم بها كل قوة للقوة الأخرى. ويأتي بعد التحضير التحام سريع تحسم به المعركة يستغرق ستة أبيات (14– 19)، ثم تختتم بتعليق متوازن على المعركة في خمسة أبيات عن مزيد من القيم، وعن إنصاف للنفس والغير في صراع الأنداد(20–24)»[1]؛ إذ جرت هذه القصيدة، على حد وصفه، في أسلوب محبوك متدرج من« مدخل إلى عرض إلى تأزم إلى ذروة إلى انفراج»[2] .

ويعثر القارئ أيضا على تقسيم مشابه للسّابق في مقاربة " الربيعي" لقصيدة "المثقب العبدي" التي مطلعها[3]:

أَفَـــاطِمُ قَبْـــلَ بَيْنِـــكِ مَتِّعِينِـــي وَمَنْعُـــكِ مـــا سَـــأَلْتُ كَـــأَنْ تَبِينِـــي

بحيث يرى أنها مثلها مثل أي تشكيل شعري آخر مكوّنة من« بدء، وصلب، ومنتهى»[4] كما يشير إلى أن " المثقب العبدي" بمجرد أن يُتِمّ وصف ناقته تصل« القصيدة إلى ذروة لا يبقى معها سوى انفراج التأزم، وهدوء الصراع، وانجلاء الموقف عن لحظة تنوير. وتتوهج لحظة التنوير هذه في الأبيات الأربعة الأخيرة من القصيدة»[5]، هذا علاوة على

1) محمود الربيعي، النقد الأدبي (وما إليه)، ص37.

2) المصدر نفسه، ص 46.

3) المفضل الضبي، المفضليات، تح (أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، د. ت، ص288.

4) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص240.

5) المصدر نفسه، ص 246.

توظيف " الربيعي " لمفاهيم مسرحية كالتوتر والموقف والمفارقة والمونولوج والذروة... وغيرها في العديد من مقارباته النقدية للخطاب الشعري. إلا أنّ العنصر الدرامي الذي أخذ النصيب الأكبر والحظّ الأوفر من اهتمام " الربيعي" في تحليله للقصائد الشعرية هو " الصراع الدرامي "؛ وذلك بالمقارنة مع غيره من عناصر البناء الدرامي الأخرى.

يمثّل الصراع عنصرا جوهريا وتقنية أساسية في البناء الدرامي؛ إذ لا يمكن لأي عمل درامي أن يقوم إلا به. وبما أن المسرح يعتبر من أعرق الفنون الدرامية؛ فإنه لا يُتصور وجود مسرحية دون صراع. ويعرّف هذا الأخير على أنه « نضال بين قوتين متعارضتين ينمو الحدث الدرامي بمقتضى تصادمهما»[1]، أو بعبارة أخرى هو صراع بين« إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى من البشر»[2]؛ فالإرادة الإنسانية الواعية هي التي تخلق الصراع وتشارك فيه.

وينشأ الصراع الدرامي، كما يذهب إلى ذلك " رشاد رشدي "، من« جهل أحد الطرفين بحقيقة الآخر رغم اشتراكهما في العلم بقسط من هذه الحقيقة»[3]، فكل طرف من أطراف الصراع يملك جزءا من أجزاء المعرفة بالطرف الآخر، كما يجهل جزءا آخر؛ مما يفضي إلى نوع من المفارقة التي تجمع الاختلاف مع الاتفاق. ففي مسرحية "عطيل" لـ "شكسبير" تعلم " ديدمونة" بمقدار الحب الذي يكنّه لها " عطيل" ، كما أن " عطيل" ذاته على دراية بعظيم حب "ديدمونة" له، فهما متفقان على حب كل منهما للآخر، غير أن "عطيل" كان يظنُّ أن حب ديدمونة له ليس حبا لـ " عطيل" الشخص، وإنما لرجاحة عقله ونبالة أخلاقهٍ؛ وذلك بسبب كبر سنه وجنسه ولون بشرته المختلف. وهو ما أفضى إلى

1) عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص69.
2) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1998، ص110.
3) رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص31.

إثارة نوع من عدم الثقة في الطرف الآخر، أذكاها " إياجو" بمكيدته؛ مما أدى إلى صراع بين الإرادتين اللّتين تتفقان بقدر ما تختلفان.

لقد وقف "محمود الربيعي" على عنصر الصراع الدرامي بوصفه تقنية من تقنيات البناء في الخطاب الشعري؛ بحيث يلحظ المتتبع ذلك في العديد من قراءات "الربيعي" النقدية. ففي تحليله لقصيدة " بشر بن عوانة "، المشار إليها سابقا، يتكرر مصطلح "الصراع" ، بدء من العنوان " صراع مع الطبيعة أو صراع مع الفن! إلى آخر صفحة من هذه الدراسة التي لا تتجاوز عدد صفحاتها سبعة عشرة صفحة، حولي عشرين مرة، هذا فضلا عن ورود مصطلحات مسرحية أخرى من مثل: التوتر، المنولوج، الذروة، الانفراج... .

يَعْتَبِرُ " الربيعي" كل من "الهزبر" و" بشر" في قصيدة "بشر بن عوانة"« عنصرا الصراع»[1] ، وصراعهما كان من أجل البقاء. إلا أنّه بالعودة إلى أدبيات المسرح يصعب موضعة مثل هذه الصراعات ضمن ما يصطلح عليه بالصراع الدرامي؛ لأن صراع "بشر" مع " الهزبر" كان صراعا جسمانيا/ بدنيا لا يهدف أحدهما من خلاله إلى قهر إرادة الآخر؛ إذ لا يعني الصراع الدرامي« صراعا بدنيا؛ لأن عنصر الإرادة يكون عادة غير موجود»[2]، وإن حاز " بشر" على إرادة واعية؛ فإن هذه الأخيرة تنتفي في " الهزبر" باعتباره حيوانا، وبالتالي يكون صراعا، إن جاز تسميته كذلك، من جانب واحد، إضافة إلى ذلك فإنه صراع غير مقصود ولا متعمد؛ لأن الصراع الدرامي« ليس صراعا عفويا يجيء نتيجة للصدفة المحضة»[3].

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي (وما إليه)، ص38.
2) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص 102.
3) المرجع نفسه، ص 125.

وفي موضع آخر من كتابات " الربيعي " النقدية يقف على العديد من الصراعات الدرامية في تحليله لقصيدة " الأطلال" لـ " إبراهيم ناجي"؛ إذ يرى أن الصراع الأوّلِي في هذه القصيدة يُمَثِّله صراع النفس مع الجسد في الحب، ففي قول " إبراهيم ناجي"[1]:

قـــد عرفنـــا صـــولةَ الجســـمِ التـــي تحكـــم الحـــيِّ وتطغـــى فـــي دمـــاه

وســـمعنا صـــرخةَ فـــي رعـــدِهَا ســـوطُ جـــلادٍ وتعـــذيبُ إلِـــهْ

أَمَرْتنَـــا فَعَصـــينَا أمْرَهـــا وأبيّنـــا الـــذّلَ أن يَغْشَـــى الجِبـــاهْ

حكـــمَ الطّـــاغِي فكُنَّـــا فـــي العُصـــاةِ وطُرِدْنَـــا خَلْـــفَ أســـوارِ الحيـــاهْ

يشير " الربيعي" إلى أنه قد« انتصر المحبان في الصراع فعصما حبهما من أن يهوى مهاوي الجسد»[2].

وأما الصراع الآخر فينشأ، على حد وصف " الربيعي "، بين الشعور الأساسي المتمثل في ذكريات الشاعر الماضية وشعور مقابل له وهو لحظة الشاعر الراهنة، ويَسْتدلُ على هذا الصراع من قول " إبراهيم ناجي"[3]:

يـــا حبيبًـــا زرتُ يومًـــا أيْكَـــهُ طـــائرُ الشّـــوقِ أغنـــي ألَمِـــي

لـــكِ إبطـــاءُ الـــدلالِ المـــنعمِ وتجنـــيْ القـــادرِ المحـــتكمِ

وحنينـــي لـــكِ يكـــوي أعظمـــي والثـــواني جمـــرات فـــي دمـــي

1) إبراهيم ناجي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، 1986، ص135.

2) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص59.

3) إبراهيم ناجي، الديوان، ص136.

وأنـــا مرتقـــبٌ فـــي موضـــعي مرهـــفُ السّـــمعِ لوقـــعِ القـــدمِ

ويرى "الربيعي" أن هذين الشعورين« حين يحتكان يتصارعان، فينشأ عن صراعهما أزمة، وهذه الأزمة تبلغ ذروة تنفرج بعدها على نحو ما، وإذ تنفرج الأزمة يبدأ شعور جديد...»[1].

أما الصراع الثالث فينشأ في نفس الشاعر، على شاكلة الصراع السابق، بحيث تتمزق هذه النفس إلى شطرين، ويتجسد ذلك في« صراع الذات بين الإقدام والإحجام، فهل يستجاب للكرامة المجروحة فينتهي الحب؟ أم يستجاب لدوافع النفس المنجذبة فيستمر الحب؟ تلك هي بؤرة الصراع، والتقلب على حدّين قاطعين كلاهما المستحيل»[2] ، ويمثّل " الربيعي " لهذا الصراع بقول الشاعر[3]:

جنّـــــتِ الـــــرِّيحُ ونادتـــــ ـــــهُ شـــــياطينُ الظّـــــلام

أختامًـــــا كيـــــف يحلـــــو لـــــك فـــــي البـــــدءِ الختـــــام

يـــــا جريحًـــــا أســـــلمَ الجـــــرّ حَ حبيبًـــــا نَكَـــــأهْ

هـــــو لا يبكـــــي إذا النـــــ ـــــاعي بهـــــذا نبـــــأهْ

أيهـــــا الجبّـــــارُ هـــــل تصـــــ ـــــرعُ مـــــن أجـــــلِ امـــــرأهْ

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص61.

2) المصدر السابق، ص68.

3) إبراهيم ناجي، الديوان، ص139.

كما يذهب "الربيعي"، وهو في معرض تقديمه لديوان أغنيات نضالية للشاعر الجزائري " محمد الصالح باوية "، إلى أن الشاعر« يهدف في بعض القصائد إلى إقامة مواقف متقابلة تساعد على خلق عنصر صراع درامي داخلي في العمل الشعري»[1] .

أما المجموعة الشعرية " نافذة في جدار الصمت " لـ" محمد حماسة عبد اللطيف وحامد طاهر وأحمد درويش" فتصور، على حد وصف " الربيعي " لها،« صراع الشاعر مع الكلمة بغية اقتناص المجهول، والقبض على المستحيل، وهذا الصراع مقرون بالوحشة الكائنة في روح الشاعر التي يحاول أن يجعلها تتحسس طريقها إلى نفوسنا»[2]، كما أنّها تصوّر في الوقت ذاته كيف« يتصارع الشعراء الثلاثة أيضا مع الهموم الخاصة، ولكنهم– باستثناء قصائد قليلة– يحاولون محاولة جادة جعل هذه الهموم الخاصة فنا يخرجها عن خصوصيتها، التي ليست لها أهمية عامة، ويحولها إلى قيمة عامة»[3].

ما قدّم، في الحقيقة، هو جزء ضئيل من مقاربات "محمود الربيعي" للخطاب الشعري التي اعتبر فيها "الصراع الدرامي" عنصرا أساسيا وجزءا لا يتجزأ من بنية القصيدة؛ مما يسم خطابه النقدي الموجه لقراءة الشعر عموما بأنه يتمثل القصيدة الشعريّة مسرحية مصغرة يمثّل " الصراع الدرامي" عمودها الفقري.

وإذا كان لا يأخذ كثيرا على النقاد الجدد تمثّلهم القصيدة الشعرية مسرحية مصغرة يشكّل الصراع الدرامي قلبها النابض؛ باعتبار الأواصر الوثيقة والموغلة في القِدم بين الدراما والشعر الغربيين؛ ذلك أن «... الدراما في نشأتها الأولى – عند اليونان– كان

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص84.

2) محمد حماسة عبد اللطيف وحامد طاهر وأحمد درويش، نافذة في جدار الصمت، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، د. ط، 1975، (مقدمة الديوان)، ص7

3) المرجع السابق، ص9.

الشعر هو صورتها الوحيدة»[1]؛ فإن الأمر يختلف بالنسبة للثقافة العربية التي لم تعرف المسرح إلا مع أواخر القرن التاسع عشر، فيكون تصور القصيدة العربية مسرحية لها بداية ووسط ونهاية، تتخللها صراعات درامية وتوترات وانفراجات... هو، في الحقيقة، نسج لمفاهيم ورؤى ثمّ سحب النصوص لقراءات تأباها، أو ليٌّ لأعناق النصوص حتى تعانق أفكارا مسبقة.

1) أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط،1997، ص19.

الفصل الرابع:

صورة الرواية الفلسفية/ الرمزية لنجيب محفوظ في الخطاب النقدي عند محمود الربيعي

تعتبر الرواية العربية من أكثر الفنون النثرية التي استرعت اهتمام النقاد في عصرنا الحاضر، ويعود ذلك إلى مجموعة من الدوافع، لعل أهمها: ثراء الساحة الأدبية بالعديد من المبدعات الروائية المنمازة كمًا وكيفًا، بالإضافة إلى لمعان بعض الأسماء الروائية عربيا وعالميا، وهذا ما حدث مع الروائي المصري " نجيب محفوظ " منذ حصوله على جائزة نوبل للآداب سنة (1988م).

وبالرغم من أن السبب الأخير يعد من بين أهم الأسباب التي دفعت إلى العناية بأسماء روائية معينة عناية ملفتة، إلا أن ذلك لا يبيح لنا الجزم بأن هذه الأسماء الروائية لم تلق حظها من الدراسة والتحليل إلا بعد حصولها على مثل هذه الجوائز التقديرية، بل إن " نجيب محفوظ " ذاته قد تقاطبت على أعماله الروائية الكثير من الدراسات النقدية منذ نبّه إلى موهبته الإبداعية "سيد قطب " في مقالاته التي نشر العديد منها في مجلة " الرسالة " منذ أربعينيات القرن الماضي.

والحديث عن عالم " نجيب محفوظ " الروائي يجرنا، في الحقيقة، إلى الحديث عن المداخل النقدية المختلفة والمتعددة وحتى المتناقضة التي سعى من خلالها الباحثون والنقاد إلى سبر أغوار النصوص المحفوظية؛ من خلال الكشف عن معانيها ومضمراتها وجمالياتها وإديولوجياتها، إما بقراءات تحليلية جادة، أو بإسقاطات وإكراهات نقدية متمحلة.

وقد نشر " جابر عصفور" في ثمانينيات القرن الماضي دراسة في مجلة " فصول " تحت عنوان: " نقاد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية "[1]، وقف فيها على العديد من الدراسات النقدية التي قاربت النص الروائي المحفوظي قراءة أو إسقاطا. وتعتبر الدراسة

1) جابر عصفور:« نقاد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية»، ص ص 161- 179.

التي قدّمها " محمود الربيعي " في كتابه " قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ " (1973) واحدة من بين تلك القراءات التي أشار إليها " جابر عصفور "، وإن لم يتوقف عندها مطولا.

يُعدّ " محمود الربيعي " واحد من النقاد القلائل الذين محضوا جُلّ دراساتهم النقدية الروائية، إن لم نقل كلها، لنتاج " نجيب محفوظ " الروائي. فقد خصص كتابه " قراءة الرواية " لتحليل ست روايات لـ " نجيب محفوظ "، وهي: " اللّص والكلاب"، " السّمان والخريف "، " الطريق "، " الشّحاذ "، " ثرثرة فوق النيل "، و" ميرامار ".

أولا: مراحل الرواية عند نجيب محفوظ:

قبل أن نتطرق، ومن منظور نقد النقد التطبيقي، إلى محاولة الكشف عن صورة الخطاب الروائي المحفوظي في المقاربة النقدية عند " محمود الربيعي "، يجدر بنا التوقف أولا للحديث، ولو باختصار، عن المراحل التي مرّ بها النتاج الروائي لـ " نجيب محفوظ"؛ وذلك بغرض كشف الأسباب التي دفعت " محمود الربيعي" لاختيار الروايات الست لـ" نجيب محفوظ "، السابق ذكرها، للمقاربة والتحليل دون غيرها.

يقسّم النّقاد، عادة، المراحل التي مرّت بها الرواية عند " نجيب محفوظ " إلى أربع مراحل:

1- الرواية التاريخية/الرومانسية: وتضم هذه المرحلة باكورة أعماله الروائية ممثّلة في رواية "عبث الأقدار"(1939)، " رادوبيس "(1943)، " كفاح طيبة"(1944) ويلحق بهذه الروايات روايته المتأخرة "العائش في الحقيقة" (1985).

وقد استلهم " نجيب محفوظ " في هذه المرحلة« تاريخ مصر الفرعونية، وقدم فيها إشارات ورموزا، تتصل ببعض قضايا المجتمع المعاصر»[1]، ويذهب بعض النقاد إلى أن السبب الذي دفع " نجيب محفوظ " لاتخاذ الزمن الفرعوني موضوعا له في هذه الروايات يتمثّل في أنه« أراد أن يُذكّر المصريين بماضيهم الفرعوني المجيد، في فترة بدا فيها المصريون مستسلمين للاحتلال الإنكليزي، ولملك مستهتر ليس مصري الأصول»[2]، فقد تطلع في الروايات الثلاث الأولى إلى« نقد السلطة السياسية في زمنه، ممثلة بالملك فاروق وحاشيته، راجعا إلى سلطة قديمة قاسمت السلطة الملكية الحاضرة كثيرا من رذائلها، وموهما أنه ينقد حاكما قديما لا علاقة له بالحاضر»[3].

2- الرواية الاجتماعية/ الواقعية: وتشتمل هذه المرحلة على روايات:

"القاهرة الجديدة"(1945)، "خان الخليلي"(1946)، "زقاق المدق"(1947) "السّراب"(1948)، "بداية ونهاية"(1949)، وأهمها الثلاثية: "بين القصرين" (1956)، " قصر الشوق" (1957)، " السكرية " (1957).

وقد عُني " نجيب محفوظ " في هذه المرحلة« بتصوير بعض أزمات الواقع المصري قبل ثورة 1952 على المستوى الاجتماعي والسياسي»[4]، وما عجّ به المجتمع المصري آنذاك من فاقة وطبقية وفساد ورشوة وانحراف ورذيلة وصراعات فكرية واستسلام وخضوع للاستعمار الأجنبي.

1) طه وادي، الرواية السياسية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص258.

2) فيصل دراج، نجيب محفوظ رائد الرواية العربية، سلسلة(سير وأعلام)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص10.

3) المرجع نفسه، ص10.

4) طه وادي، الرواية السياسية، ص258.

3- الرواية الرمزية/ الفلسفية: جاءت هذه المرحلة بعد فترة صمت وعزوف عن الكتابة فسّرها بعض النقاد على أن " نجيب محفوظ " ظلّ يعتقد بأن ثورة يوليو 1952م« حققت قدرا من العدالة الاجتماعية والحرية السياسية التي كان يدعو إليها في كتاباته»[1]، لكن لمّا تبيّن له أن الثورة قد انحرفت عن مسارها المأمول، اتّجه إلى نشر عدد من الروايات عمل من خلالها على نقد ممارسات السلطة في المرحلة الناصرية (نسبة إلى فترة حكم جمال عبد النّاصر)؛ فالإنسان المصري ما كاد« يشعر بالتحرير من فسادات ماضي ما قبل الثورة حتى صدم بواقع ما بعد الثورة»[2] .

وقد طوّر " نجيب محفوظ " خلال هذه المرحلة في أسلوب الكتابة الروائية، حيث لجأ إلى توظيف البعد الرمزي، ولم يعد يُعنى بوصف الدقائق والتفاصيل الجزئية، وصارت الكلمة عنده تحمل أكثر من معنى. وتمثّل هذه المرحلة روايات: " أولاد حارتنا "(1959) " اللّص والكلاب "(1961)، " السّمان والخريف "(1962)، " الطريق "(1964)، " الشّحاذ " (1965)، "ثرثرة فوق النيل"(1966)، " ميرامار"(1967).

ولعل خصوصية هذه المرحلة واهتمام النقاد بها جعلهم لا يتفقون على تسمية واحدة لها، فمن يطالع الأدبيات النقدية التي كتبت حول روايات هذه المرحلة يقف على تسميات مختلفة وأحيانا متناقضة، من غير أن تجد في كثير من الأحيان تبريرا أو تسويغا لهذا التعدد أو الاختلاف.

1) المرجع السابق، ص258.

2) محمد على سلامة:« تشابه الشخصيات في روايات نجيب محفوظ، نماذج من (السمان والخريف) و(الطريق)»، مجلة إبداع، ع1-3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، يناير – مارس، 2002، ص69.

يطلق " محمود أمين العالم " على هذه المرحلة تسمية " الرواية الفلسفية "، وعلى الرّغم من أنه أقر بأن تسميات هذه المراحل فيها كثير من التعسف؛ فإنه لاحظ من جهة أخرى بأنها« تعبّر عن الطابع الغالب ظاهريا على كل مرحلة، فضلا عن أنّها تسميات ضرورية ونافعة من الناحية المنهجية»[1] . وقد اختار " فيصل دراج " التسمية نفسها لِيَسِم بها هذه المرحلة، معتبرا الروايات التي تنتمي لها هي، في جميع الحالات،« رواية عن الإنسان المغترب ... هذا الاغتراب مهما كانت أشكاله سياسي بامتياز، يدور حول " الإنسان الوعي" لاغترابه في المرحلة الناصرية»[2]. ولم يخالف "جورج سالم" هو الآخر هذه التسمية، مبررا ذلك بأن هذه الروايات تطرح « مشكلات إنسانية تعتمد على التجريد، والبحث عن معنى الحياة والعدالة والحرية والوجود والخير والشر وغيرها من المشكلات الفلسفية واللاهوتية»[3].

ولأن بعض النقاد يرون في النتاج الروائي لـ " نجيب محفوظ " وحدة واحدة لا انفصام بينها، تستلهم وجودها من الواقع المصري الحديث، فقد جاءت تسمياتهم لهذه المرحلة تنويعا على مصطلح " الواقعية " الذي وصفت به روايات المرحلة السابقة، فهذا " صبري حافظ " يسِمها بأنها " واقعية جديدة "« واقعية لأن رواياتها تنطلق من أرض الواقع، ولكنها جديدة، ولم يسبق للروائي أن تناول الروايات التي قبلها بهذه الطريقة

1) محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص31.

2) فيصل دراج، نجيب محفوظ رائد الرواية العربية، ص23.

3) جورج سالم:« نجيب محفوظ و الرواية السياسية»، مجلة الأقلام، ع12، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ديسمبر1972، ص63.

الجديدة»[1]. وأما " حامد النسّاج " فيختار لهذه المرحلة مسمى " الواقعية النقدية "؛ وذلك لأن الروائي يتعرض بالنقد إلى تجربة الاتحاد الاشتراكي، ويعرّي المنتفعين من الثورة ومن النظام الاشتراكي، ويرى أن الروائي استطاع أن يتخذ موقفا مما يجري حوله؛ إذ إنه تناول المتناقضات كلها[2]، وأما " رجاء النقاش " ففي مقالة له ضمن مؤلفه " أدباء معاصرون " راح يطلق على هذه المرحلة اسم " الواقعية الوجودية "، رائيا بأن " نجيب محفوظ " قد انتقل في هذه المرحلة من« المحلية إلى العالمية وبدأ يخطو خطوات أولى في طريق المشكلة الإنسانية العامة، وبعبارة أخرى في طريق " النزعة العالمية "»[3]، في حين اختار لها " طه وادي " اسم " الواقعية الفلسفية "، حيث رأى بأن " نجيب محفوظ " قد اتجه في هذه المرحلة إلى« كتابة روايات يغلب عليها البعد الرمزي والتفسير الميتافيزيقي والتساؤل الفلسفي عن علاقة الإنسان بالكون...»[4].

وأما " محمود الربيعي " و " فاروق مغربي " فيطلقان على هذه المرحلة اسم " مرحلة ما بعد الثلاثية "[5]، وبغض النظر عن عدم تبريرهما لمثل هذا الاختيار؛ فإن هذه التسمية لا تقدم صورة حقيقة لهذه المرحلة المميزة من نتاج " نجيب محفوظ " الروائي،

---

1) صبري حافظ:« استجداء الحقيقة»، نقلا عن: فاروق مغربي:« روايات ما بعد الثلاثية لنجيب محفوظ»، مجلة علامات في النقد، م11، ع58، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ديسمبر2005، ص432.

2) ينظر: سيد حامد النسّاج، بانوراما الرواية العربية، ص ص59– 62، نقلا عن: فاروق مغربي« روايات ما بعد الثلاثية لنجيب محفوظ»، ص432.

3) رجاء النقاش:« الواقعية الوجودية في السّمان والخريف»، ضمن: أدباء معاصرون، كتاب الهلال، ع 241، فبراير، 1971، ص166.

4) طه وادي، الرواية السياسية، ص259.

5) محمود الربيعي، قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، 1997، ص15 وفاروق مغربي:« روايات ما بعد الثلاثية لنجيب محفوظ»، ص432.

بقدر ما تتسع لتشمل العديد من الروايات التي جاءت بعد هذه المرحلة، والتي يجمعها بعض النقاد، في العادة، تحت مسمى " العودة إلى الواقعية " أو المرحلة التراثية " .

4- الرواية التراثية/ العودة إلى الواقعية: وتضم هذه المرحلة روايات: " المرايا " (1972)، " الكرنك " (1974)، " حكايات حارتنا " (1975)، " قلب الليل " (1975)، " حضرة المحترم " (1975)، " ملحمة الحرافيش " (1977)، " عصر الحب "(1980)، " أفراخ القبة "(1981)،" ليالي ألف ليلة " (1982)، " الباقي من الزمن ساعة " (1982)، " رحلة ابن فطومة " (1983)، " يوم قتل الزعيم " (1985)، " حديث الصباح والمساء " (1987)، " قشتمر " (1988).

في هذه المرحلة« عاد "محفوظ" لعالمه المفضل عالم الأحياء الشعبية التي نشأ فيها، وظل في معظم أعماله عاشقا لها، كما استمر يكتب على ضوء المفاهيم الواقعية للأدب»[1]، وقد استلهم " نجيب محفوظ " في بعض من هذه الروايات التراث السردي والسّيري العربي القديم كما في رواية" ألف ليلة وليلة " و "رحلة ابن فطومة".

ثانيا: كتاب قراءة الرواية؛ دوافع وأسباب اختيار النماذج التطبيقية:

يذكر " محمود الربيعي " أن أول من نبّهه إلى " نجيب محفوظ " هو الناقد المصري " عبد المحسن طه بدر"[2] صاحب مؤلف " نجيب محفوظ، الرؤية والأداة " وهي دراسة مهمة للرواية المحفوظية ما قبل الثلاثية، وقد كان ذلك في أوائل الستينيات، فترة تكوين " محمود الربيعي " في لندن، ومنذ ذاك الحين لم تنقطع صحبة الناقد لأعمال

1) طه وادي، الرواية السياسية، ص259.

2) محمود الربيعي:« في صحبة روائي عظيم»، مجلة إبداع ع1-3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، يناير – مارس، 2002، ص36.

الروائي، فأثمرت هذه الصحبة في سبعينيات القرن الماضي كتابا نقديا هو " قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ "، بالإضافة إلى عدد من المقالات المنشورة في المجلات العلمية والثقافية.

يقع كتاب " قراءة الرواية " في حوالي مائتين وأربعين صفحة من القطع المتوسط ويضم مقدمة نظرية وست دراسات تطبيقية على ست روايات محفوظية. وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عن دار المعارف سنة (1974م)، ثم أعيد نشره مرة أخرى عن دار غريب سنة (2000م) دون إضافات جديدة، ودون تخصيص مقدمة أخرى للطبعة الثانية، بل أُثبتت في هذه الطبعة المقدّمة ذاتها التي دبجت في الطبعة الأولى؛ مما يشي بأن " الربيعي " لا يزال على معتقده النقدي القديم، على الرّغم من الرياح النقدية العاتية التي عصفت بالكثير من المبادئ النقدية المتداولة آنذاك.

يتحدث " محمود الربيعي " عن كتابه " قراءة الرواية " قائلا:« كان كتابي تعبيرا عن رغبتي في التخفف من امتلائي بعالم " نجيب محفوظ "، كما كان تعبيرا عن بعض معتقداتي في الصيغة التي ينبغي أن يُتعامل بها مع النص الروائي»[1]. ويعلل خلو كتابه من الهوامش، باستثناء الإشارة إلى مواطن النصوص المقتبسة من الرواية المدروسة، التي تظهر عادة في حواشي الكتب الأكاديمية بقوله:« إنني رأيت أنّها نوع من " العكاكيز " التي قد تعوقني في رحلتي داخل النص أكثر مما تساعدني»[2]، إلا أن القارئ غير المطلع على مثل هذا التبرير، أو من لم يكن على إحاطة بالخطاب النقدي عند " محمود الربيعي" قد يصدر حكما قاسيا في حق هذه التحليلات التطبيقية، معتبرا إياها دراسات

1) محمود الربيعي:« في صحبة روائي عظيم»، ص37.

2) المصدر نفسه، ص38.

تذوقية أو انطباعية؛ لأنها تخلو في طياتها من مرتكزات منهجية واضحة لا تجلو إلا بنظرة متفحصة.

لقد اختار " محمود الربيعي " في كتابه " قراءة الرواية "، كما أشير إلى ذلك سابقا، ست روايات لـ " نجيب محفوظ "، كنماذج ومدونات للقراءة والتحليل، تنتمي جميعها إلى المرحلة الفلسفية أو الرمزية، وهي: " اللّص والكلاب "(1961)، " السّمان والخريف "(1962)، " الطريق "(1964)، " الشّحاذ "(1965)، "ثرثرة فوق النيل"(1966)، " ميرامار"(1967).

لم يُقدّم " الربيعي " في كتابه هذا أو في أي موضع آخر، على حد اطلاعنا، أي سبب أو دافع جعله يختار هذه الروايات دون غيرها، غير أن المتتبع لكتاباته النقدية، والتي يلتزم فيها عادة بتطبيق آليات النقد الجديد " الأنجلو ساكسوني "، وخاصة تقنية القراءة الفاحصة، يدرك أن هذا الاختيار لم يكن عشوائيا، واجتماع تلك الروايات بالذات في هذا المؤلف لم يكن اتفاقا على غير اختيار مقصود.

لا يخفى أن " محمود الربيعي "، وكما هو مشار إلى ذلك في العديد من المواضع في هذا البحث، يقوم منهجه النقدي على فكرة أُمٍ أو مبدأ أساس؛ وهو العمل من داخل النصوص، ورفض مغادرتها من خلال ربطها بظروف وسياقات محيطة بها أسهمت في ميلاد النص من قريب أو بعيد. ولا يقتصر هذا التشديد من " محمود الربيعي " على النصوص الشعرية فحسب، بل يتعدى ذلك إلى النصوص الروائية التي هي، في كثير من الأحيان، بنت بارة للواقع الذي ولدت فيه؛ وفي ذلك يقول: « إن ترك النّص ومغادرته إلى ما حوله من ظروف محيطة أو اعتراف مؤلف لأمر عجيب كل العجب، وهو بكل أسف محبب إلى أقصى حد لدى كثير ممن كتبوا عن " نجيب محفوظ "، وكوّنوا مكتبته النقدية،

وإن الدخول إلى الرواية من غير بابها الطبيعي – الذي هو لغتها– لأمر عجيب كذلك كل العجب»[1]؛ لذلك تجده ينادي بأن« العمل من داخل " النص المحفوظي " هو صمام الأمان الوحيد الذي يعصم الدرس الأدبي من أن يحمل اسما غير اسمه أو يدّعي لنفسه قدرات لا يمتلكها، أو يستغل في تحقيق أهداف غير أهدافه»[2].

من هنا يمكن الوقوف على أحد الأسباب التي دفعت " الربيعي " لاختيار الروايات الست، سالفة الذكر، للمقاربة والتحليل دون غيرها، فالروايات التي انتقاها تنتمي جميعها إلى " المرحلة الفلسفية " من مراحل تطور النتاج الروائي عند " نجيب محفوظ "، وهي مرحلة يغلب عليها، كما سبق ذكر ذلك، البعد الرمزي؛ إذ الكثير من أحداثها والعديد من شخصياتها هي رمز لشيء ما، وليست صورة واقعية لشيء ما؛ حمالة للكثير من المعاني، مولدة للعديد من الدلالات. فهي من خلال هذه الخصائص والمميزات تسعف " الربيعي " في تطبيق تقنية " القراءة الفاحصة "، التي تركز على تحليل النصوص من الداخل بعيدا عن سياقاتها وظروفها الخارجية، أكثر من نصوص " نجيب محفوظ " الأخرى؛ لذا يمكن فهم هذا الاختيار على أنه انتقاء لنصوص تتفق وآليات النقد المفروضة على هذه النصوص.

ولعل السبب الآخر الذي دفع " الربيعي " لاختيار هذه النصوص دون غيرها، هو توظيف " نجيب محفوظ " في تلك الروايات السّت لألوان متعددة من التكنيك المستخدم عادة في روايات " تيار الوعي "، من مثل : " المنولوج الداخلي "، " التداعي الحر للأفكار والذكريات "، " الرمز" ...، وفي ذلك يقول " محمود الربيعي " :« (...) لم يتقدم " نجيب محفوظ " في مجرى التيار[يقصد تيار الوعي] إلا بدءا من " اللّص والكلاب "

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي و ما إليه، ص107.

2) المصدر نفسه، ص110.

ومرورا بـ " الطريق "، و" الشّحاذ "، و " ثرثرة فوق النيل "، و" السّمان والخريف "، وانتهاء بـ" ميرامار" التي يتحول بعدها إلى نوع من التقليدية الجديدة»[1]. وقد شُغِل " الربيعي " في كتابه " قراءة الرواية " وفي بعض مقالاته باستجلاء بعض أساليب وتقنيات تيار الوعي من روايات " نجيب محفوظ " سالفة الذكر.

وربما يعود اهتمام " محمود الربيعي " بتقصّي هذه التقنيات في روايات المرحلة الفلسفية لـ " نجيب محفوظ " إلى أنّه كان يشتغل بالموازاة مع تأليفه لكتاب" قراءة الرواية " في ترجمة كتاب " روبرت همفري"(R. Humphrey) " تيار الوعي في الرواية الحديثة "(Stream of Consciousness In The Modern Novel) (1974)[2]، فكان لهذه الترجمة تأثيرها على انتقاء روايات المرحلة الفلسفية لـ " نجيب محفوظ " في كتاب " قراءة الرواية "؛ بغرض كشف مدى حضور أساليب وتقنيات تيار الوعي فيها.

إن الحقيقة التي يمكن أن تقال هنا: إن روايات " نجيب محفوظ " ، على اختلاف المراحل التي مرّت بها، وعلى الرّغم من توظيفها خاصة في المرحلة الفلسفية لبعض تقنيات تيار الوعي، لا ترقى لأن تكون رواية تيار وعي كما هي عند كُتّاب هذا الاتجاه أمثال: " جيمس جويس "(J. Joyce)، " دورثي رتشاردسون "(D. Richardson)، "فيرجينيا وولف "(V. Woolf)، " وليم فوكنر"(W. Faulkner)؛ وفي ذلك يقول "محمود الربيعي " ذاته : « إذا كان تيار الوعي عند " جويس " يشوّه اللغة، ويهشّم التعبير عن عمد برفع علامات الترقيم، واستخدام المؤثرات الصوتية الخاصة، وصولا بالأسلوب إلى رسم صورة موازية موضوعية لتدفق الوعي من الذهن البشري، فإن " تيار الوعي "

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي و ما إليه، ص147.

2) وهو ما يرويه " الربيعي " في الجزء الأول من سيرته الذاتية، ينظر: محمود الربيعي، في الخمسين عرفت طريقي، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص ص 177، 178.

لدى " محفوظ " يبدو – بالمقارنة– في صورة متواضعة جدا. إنه يبقي اللّغة تقليدية تقريبا، وإنه ليرشد قارئه– وبخاصة في ميرامار– إلى الحدود الفاصلة بين فيضان وعي الشخصية وبين السرد والوصف والإخبار وما إلى ذلك مما يقوم به المؤلف العليم»[1].

درس " الربيعي " في كتابه " قراءة الرواية " روايات " نجيب محفوظ " السّت كل رواية على حدة، وهو يرى أن مثل هذا التناول يتيح« الفرصة واسعة لإلقاء الضوء على أعمال " نجيب محفوظ " باعتبار كل عمل منها وحدة مستقلة، لا تكمل شيئا آخر، ولا تكتمل بشيء آخر، فدراسة كل عمل على هذا النحو تفتح أمام الدارس مجالا واسعا ومحددا في الوقت نفسه لامتحان الجزئيات الدقيقة، والتغلغل إلى الزوايا البعيدة في العمل الفني»[2]؛ لذا يدعو " محمود الربيعي " النّقاد إلى دراسة الأعمال الروائية لـ " نجيب محفوظ "« عملا عملا، بل فصلا فصلا، وفقرة فقرة، وهل أقول عبارة عبارة، وكلمة كلمة»[3]، ومن يطّلع على مقاربات " الربيعي " لروايات " نجيب محفوظ " يجده بالفعل تناول بعض أعماله عملا عملا، لكن ذلك لم يكن كافيا للإحاطة بهذه الروايات من جميع الجوانب: الفنية والفكرية ...، بالإضافة إلى التكرار والتشابه الكبير في تناول عناصر البناء الفني وبعض القضايا الأخرى.

مما تقدّم يجدر بنا، ونحن بصدد معاينة صورة الرواية المحفوظية في الخطاب النقدي الروائي عند " محمود الربيعي " ممثلا في كتابه " قراءة الرواية "، أن نقف على أهم عناصر البناء الفني وأبرز القضايا التي ركّز عليها " محمود الربيعي " في دراسته لهذه الروايات، وأسلوبه في معالجتها وتحليلها والكشف عن أبعادها ودلالاتها.

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص152.
2) محمود الربيعي، قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، ص13.
3) المصدر السابق، ص108.

ثالثا: الرواية الفلسفية/ الرمزية المحفوظية في الخطاب النقدي عند محمود الربيعي:

1- رواية اللّص والكلاب:

1-أ- الإطار العام للرواية:

تروي "اللّص والكلاب" قصّة اللّص " سعيد مهران " وهو خارج لتوّه من السجن بعد أن قضى فيه أربع سنوات، بسبب خيانة زوجته " نبوية سليمان " وأحد أعوانه السابقين " عليش سدرة " اللّذان دلاّ الشرطة على مكانه، مقررا الانتقام من كل من خانه.

يتوجّه " سعيد مهران " بعد إطلاق سراحه رأسا إلى منزله؛ لاسترجاع ابنته "سناء"، التي تركها في المهد، وماله وكتبه، فيقابل بجفول ابنته التي لم تعرفه، وضياع ماله وأكثر كتبه، وبمباركة من خفير الحكومة.

خرج وقد اسّودت الدنيا في وجهه ولم يجد مكانا يأويه إلا مسكن الشيخ الصوفي " علي الجنيدي " المفتوح دائما للزوار والمريدين، غير أن طقوسية المكان وتجاهل الشيخ لم يرق لـ " سعيد "، فقرر لقاء أستاذه والأب الروحي " رءوف علوان " الصحفي بجريدة " الزهرة "، المناضل من أجل التغيير والعدالة، الرجل الذي سرت روحه في " سعيد مهران "، فآمن بأفكاره الاشتراكية الثورية التقدمية، وتطلعاته المستقبلية.

إلا أن " سعيد " أصيب قبل اللقاء ببعض الدهشة وهو يتفحص ركن " رءوف علوان " في الجريدة؛ فهاهو قلم الثورة والفقراء يثير العديد من المواضيع البرجوازية من

مثل: " موضة السيّدات "، " مكبرات الصوت " ...، غير أن اللقاء الذي تم في فيلا " رءوف علوان " في استقبال فاتر، ورغبة " رءوف علوان " في التخلص منه، والثراء الفاحش الذي حققه بسبب انتهازيته ووصوليته نتيجة تغيّر الظروف بعد ثورة يوليو(1952) ... سبب لـ " سعيد مهران " خيبة أمل كبيرة«(...) كذلك أنت يا رءوف، لا أدري أيكما أخون من الآخر، ولكن ذنبك أفضع يا صاحب العقل والتاريخ، أتدفع بي إلى السجن وتثب أنت إلى قصور الأنوار والمرايا؟ أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والأكواخ؟ أما أنا فلا أنسى»[1]، فقرر حينذاك " اللّص " الانتقام من جميع " الكلاب ".

ولم يجد " سعيد مهران " من يعينه على تنفيذ مهمته، التي نذر لها نفسه منذ خروجه من السجن، إلا صديق قديم يملك مقهى في صحراء العباسية هو المعلم " طرزان " الذي زوده بمسدس، وكذلك " نور"، فتاة من فتيات الليل وصديقة قديمة لـ "سعيد " منذ كان حارسا لعمارة الطلبة، التي مكّنته من سيارة أحد زبائنها، كما كانت شقتها مأوى له فيما بعد.

ولمّا توفر لـ " سعيد مهران " المسدس والسيارة توجّه ليلا إلى منزل " عليش سدرة" و" نبوية " للانتقام منهما، غير أن رصاصته تطيش فتصيب إنسانا بريئا " شعبان حسين " الذي اكترى من " عليش سدرة " منزله، بعد أن أيقن هذا الأخير بعودة " سعيد" للانتقام، وقد رمت له الجرائد بهذه الأنباء السيئة، ومنها جريدة " الزهرة " التي أخذت بقلم " رءوف علوان " تهاجمه وتصفه بأبشع الصفات، وهو ما زاد في حنق "

1) نجيب محفوظ، اللّص والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص48.

سعيد "، فقرر توجيه ضربته القادمة إلى " رءوف علوان " نفسه، وذلك بعد أن وفّرت له " نور " قماشا خاط منه بدلة عسكرية؛ ليتنقل في آمان ودون أن يتعرّف عليه أحد.

اتّجه " سعيد مهران " إلى قصر " رءوف علوان " وظّل ينتظره في ترقّب إلى حين وصوله، فلمّا نزل من سيّارته صاح به " سعيد " منبّها، فانطلقت رصاصات في سرعة مفاجئة من أحد حراس " رءوف "، فاضطرب " سعيد " وأخذ يطلق النّار في عجلة، ثمّ فرّ يعدو مسرعا.

ولمّا جاءته " نور " بالجرائد في اليوم التالي اكتشف أنه لم يصب مرة أخرى هدفه، بل أصاب بوابا بريئا، وأخذت الجرائد وخاصة جريدة " الزهرة " تألب الرأي العام ضده، فاعترته مرارة شديدة لما حدث، وضاعف ذلك وقعا على نفسه مغادرة " نور" للشّقة دون رجعة، فصمم هو الآخر على الرحيل، وبعد ليال قضاها في حضرة الشيخ " علي الجنيدي " عاد إلى شقة " نور " آملا في عودتها، ولكنّ فور وصوله حاصرته الشرطة، فالتجأ إلى المقبرة وأخذ يطلق الرصاص، فانهال عليه وابل خرق أزيز أذنيه، ولم يجد في الأخير بدّ من الاستسلام بلا مبالاة وهو يردد: "يا كلاب ، يا كلاب".

1- ب- قراءة محمود الربيعي لرواية اللّص والكلاب:

ركّز " محمود الربيعي " في تحليله لرواية " اللّص والكلاب " على مجموعة من العناصر والبنى الفنية، بالإضافة إلى عدد من القضايا الاجتماعية والأخلاقية التي لم يدرجها تحت عناوين مستقلة، نذكر منها:

1 – ب–1– أسلوب التّقابل في رواية اللّص والكلاب :

يتساءل " الربيعي " في بداية تحليله لرواية " اللّص والكلاب " عن الأسلوب الفني الذي يوظّفه " نجيب محفوظ " لرصد حركة " سعيد مهران "، الشخصية الرئيسية، وبقية الشخصيات الأخرى، ويجيب عن ذلك قائلا:« إنه أسلوب التقابل الذي يخلق التوتر الفني القائم على رؤية المتناقضات تعمل في مجال إنساني واحد»[1]، ومن يطالع رواية " اللص والكلاب "، بل العديد من أعمال " نجيب محفوظ " التي تنتمي إلى هذه المرحلة، يلحظ أنه وظّف أسلوب التقابل على مستويات متعددة وبأشكال مختلفة، إن على مستوى الحدث أو الشخصية أو الزمن أو حتى المكان، وهو، في الحقيقة، يحتاج إلى بحث مستقل ينهض بدراسة هذا الأسلوب دراسة معمّقة تقف على دوره في البناء الفني وفي إثراء الجوانب الدلالية والجمالية في الرواية.

ويشرعُ " الربيعي "، بعد أن أكّد أن أسلوب التقابل هو الركيزة الأساسية التي يوظّفها " نجيب محفوظ " في بناء أحداث روايته وشخصياتها وقضاياها ومواقفها، في التمثيل لهذا الأسلوب رائيا أنه يتجسد بداية في« موقف " سعيد مهران " نفسه، فهو يكظم مشاعره، متظاهرا بأنه يريد أن يتفاهم – على حد تعبيره – في حين تعمل هذه المشاعر في اتّجاه معاكس على طول الخط»[2]، ويحدث هذا التقابل الحاد في الحوار الذي دار بين " سعيد مهران "، من جهة، و" عليش سدرة " وأعوانه والمخبر الحكومي" حسب الله "، من جهة أخرى، حول ابنته " سناء " وممتلكاته من مال وكتب استحوذ عليها " عليش " بزواجه من " نبوية " زوجة " سعيد " قبل دخوله السّجن.

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص17.

2) المصدر نفسه، ص17.

يبدو أن ظاهر الحوار الخارجي الذي يدور بين الطرفين، وخاصة الغريمين " سعيد " و " عليش "، « يجمع الهدوء والحكمة والمنطق»[1]، فهاهو " عليش " يرحّب بـ " سعيد " محمدلا على خروجه من السّجن« حمدا لله على سلامتك»[2]، ويضيف« ما فات فات، وكل ما حصل يقع كل يوم، وقد تحدث أمور مؤسفة وتنهار صدقات قديمة، ولكن لا يعيب الرجل إلا العيب»[3]، فما يجد من " سعيد "، متظاهرا، إلا الموافقة قائلا:« أوافقك على ما قلت حرفا بحرف»[4]، ويستطيع القارئ أن يستخرج أكثر من مثال على هذا الشكل من الحوار.

وفي المقابل نجد أن هذا الحوار يتمّ« تكثيفه إلى أبعد حد إذا ارّتد " منولوجا داخليا " بين " سعيد مهران " وبين نفسه، ليعلن عن مشاعره الحقيقية»[5] التي تتناقض مع ما يتفوّه به ظاهرا، فهذا " سعيد مهران " يخاطب " عليش سدرة " في نفسه قائلا:« اجمعهم حولك يا جبان. إنما جئت أجس حصونك. وعند الأجل لا ينفع مخبر ولا جدار»[6]، وهاهو يرّتد مرة أخرى إلى نفسه مخاطبا المخبر الذي طلب منه قصر موضوع الحوار حول ابنته " سناء " « وزوجتي وأموالي يا جرب الكلاب! الويل.. الويل»[7] .

ولا يتمّ هذا التقابل على مستوى المضمون فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى التعبير المستخدم في الحوار؛ إذ« الحوار الخارجي مهذّب ومصقول ومتخيّر بحكمة بالغة، وهو

1) المصدر السابق، ص18.
2) نجيب محفوظ، اللّص والكلاب، ص13.
3) نجيب محفوظ، اللّص والكلاب، ص13.
4) المرجع نفسه، ص13.
5) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص17.
6) نجيب محفوظ، اللّص والكلاب، ص13.
7) المرجع نفسه، ص14.

في الداخل مطلق على سجيته، وحافل بالشتائم التي تبتدئ من أوصاف خفيفة نوعا ما مثل وصف " سعيد مهران " – في نفسه – أحد أعوان " عليش سدرة " بأنه " خنفساء "، وتنتهي بألفاظ أشد – حسب غليان نفس " سعيد مهران " – مثل: " يا جرب الكلاب"، و"يا ابن الأفعى"»[1].

يقف " الربيعي " في تحليله لهذه الرواية على مجموعة من التقابلات الأخرى، منها ما هو معنوي كالذي« يتجلى في خلق تقابل بين " سعيد مهران " خريج السّجن، وما يحيط بذلك من ظلال خاصة، و" سعيد مهران " المثقّف الذي يسأل عن كتبه بلهفة حقيقية»[2]، ومنها ما يتمّ على مستوى المواقف« لقد ولج " سعيد مهران " هذا الباب المفتوح، ولكن كل الدلائل تشير إلى أن بينه وبين الأبواب المفتوحة الحقيقية – أبواب الهداية – ألف جدار سميك، وألف باب مغلق. إن الشيخ يحاوره معرّضا بالمأوى الدائم الروحي، في حين أن أعماقه هو تصرخ طالبة نوعا من المأوى القريب»[3]، وتقابل على مستوى الشخصية الروائية فـ« " سعيد مهران " يعرفه غرماؤه، أما الناس الذين يحبهم فينكرونه، أنكرته ابنته من قبل، ويبدو الآن أن الشيخ ينكره كذلك»[4]، وكذا ما هو حاضر حاضر من تقابل على مستوى العاطفة بين " سعيد مهران " و" نور "؛ إذ« الحياة في ضيافة نور ضرورة، وإظهار المشاعر الطيبة نحوها رد للجميل، لكن لا حب في القلب وإنما فيه عطف ورثاء. إنها تحبه، ولكن حبها له ضرب من الضياع، وخيبة الأمل والانتحار»[5].

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص18.
2) المصدر نفسه، ص17.
3) المصدر نفسه، ص19.
4) المصدر نفسه، ص19.
5) المصدر نفسه، ص26.

وعلى الرّغم مما وقف عليه " الربيعي " من صور للتقابل في الرواية (لفظي، معنوي، ...)، ودرجاته، وعلى مستوى العناصر البنائية المكونة للرواية(الحدث، الشخصيات)؛ فإنه أغفل كثيرا من أشكال التقابل وصوره ومستوياته، ولم يركّز على تبيان العلاقات التي يخلقها الفعل التقابلي داخل النسيج النصي، ودوره في تفعيل وإثراء الجوانب الجمالية في الرواية.

ومن أمثلة التقابل التي لم يكشف عنها " الربيعي "، وتمثّل، فيما نحسب، ثنائية ضدية قامت عليها الرواية من البداية إلى النهاية: التقابل التخالفي بين " اللّص" و" الكلاب "، الذي يبدأ من عنوان الرواية إلى آخر صفحة فيها؛ فاللّص هو " سعيد مهران" أو بصفة أعم كل مطحون موتور يعيش على حافة المجتمع، تدفعه ظروف خاصة لارتكاب أخطاء يحاسب عليها، في حين ترتع " الكلاب " حرة طليقة بلا محاسبة ولا معاقبة، ويمثّل هذا الطرف من الثنائية كل من خان " سعيد مهران "؛ ممن استولوا على أمواله وممتلكاته(عليش ونبوية)، أو من خان مبادئه (رءوف علوان)، أو من يتظاهر بتطبيق القانون (المخبر حسب الله) وينقضّ عليه لمصلحته الشخصية كلما سنحت الفرصة، يقول " سعيد مهران " مخاطبا " نور "« أكثرية شعبنا لا تخاف اللّصوص ولا تكرههم ... ولكنّهم بالفطرة يكرهون الكلاب»[1].

وقد جاءت لفظة " اللّص " مفردة مقدّمة على لفظة " الكلاب " في إشارة إلى أن " سعيد مهران " على الرّغم من مساندة الجماهير له شعورا لا فعلا« يتحدّث عنك ناس كأنك عنترة... »[2] ، يبقى وحيدا، يتساقط أنصاره واحدا تلو الآخر، يفقد الدعم شيئا فشيئا

1) نجيب محفوظ، اللّص والكلاب، ص126.

2) المرجع نفسه، ص126.

حتى من أقرب النّاس إليه (نور، الشيخ علي الجنيدي)، في حين يتزايد " الكلاب " كل يوم على الرّغم من كثرتهم، وهو ما يخلق نوعا من عدم التوازن بين القوى المتصارعة.

وقد أسهم التقابل بين " اللّص " و " الكلاب "، الذي تتناسل منه كل التقابلات الأخرى، إن لم نقل كل البنى والعناصر الفنية والعلاقات التي تربط بين أجزاء الرواية، في زيادة المعنى قوة ووضوحا وتركيزه في ذهن القارئ، وتشويقه ودفعه إلى قراءة الرواية إلى نهايتها، كما أضفى هذا التقابل على الرواية مسحة جمالية أنتجتها تلك الملفوظات المتقابلة التي تولّدت من الثنائية الضدية الرئيسية، وصيغت بأسلوب بلاغي غير متكلف.

كما أن تقديم " نجيب محفوظ " للفظة " اللّص " على " الكلاب " في أكثر من موضع، يشي بعنايته بالشخصية الرئيسية في الرواية والاهتمام بها، ودفع القارئ لتتبع حركاتها وسكناتها وجميع أفعالها، بل والتعاطف معها.

ويستطيع المتتبع أن يستخرج تقابلات كثيرة ومتنوعة من رواية " اللّص والكلاب " لم يشر إليها " الربيعي " في دراسته، منها ما هو على مستوى الشخصية الروائية، كالتقابل بين " سعيد مهران " و " رءوف علوان " أو بين " سعيد " و" نبوية "، أو بينه وبين " عليش سدرة"؛ أي التقابل بين الوفاء والخيانة. وهناك تقابل آخر على مستوى البنى الاسمية ذاتها، فهل " سعيد مهران " هو سعيد بالفعل؟ وهل " رءوف علوان " هو رءوف بالفعل؟ فسير أحداث الرواية وما انتهت إليه يثبت وجود تناقض بين الاسم والمسمى. وتقابل آخر يتم على مستوى " الزمن "، بين ماض يميّزه الوفاء والصفاء وحاضر تشوبه الخيانة والكدر. وتقابل مكاني بين شقة " نور " وخلوة الشيخ " علي الجنيدي "؛ بين ما يوفره المكان الأول من طعام وشراب وجنس، وما يقدّمه الثاني من زهد وعفّة وطهارة، بين الذي فُتح مؤقتا ليوصد سريعا، والآخر الذي كان ولا يزال مفتوحا دائما وأبدا.

غير أن ما يستدركه القارئ على " محمود الربيعي " لا يقدح فيما قدّمه من دراسة لأسلوب التقابل في رواية اللّص والكلاب، بل إن ريادته في تحليل هذا الأسلوب في الرواية تشفع له فيما أغفله أو تغاضى عنه؛ إذ لا نعلم، على حد اطلاعنا طبعا، دراسة تعرّضت لمقاربة أسلوب التقابل في الرواية العربية قبل دراسة " محمود الربيعي " التي قدّمها في كتابه " قراءة الرواية " سنة (1974م).

1- ب- 2- تيار الوعي في رواية اللّص والكلاب :

يُعدّ " تيار الوعي"(Courent de conscience) من الأساليب الإبداعية التي مثّلت« الثّورة الحقيقية في تاريخ التطور الروائي»[1]، وأسهمت في تغيرات كبرى مسّت جوانب متعددة من الرواية الكلاسيكية؛ إذ انتقلت الرواية من وصف الحياة الواقعية للشخصيات الروائية وسلوكياتها المختلفة إلى التركيز على نقل الحياة الذهنية لشخصية أو أكثر وما يعتمل فيها من ذكريات وأفكار ومشاعر وهواجس...، كما خُلخلت الحبكة الفنية للقصص، ولم يعد للمكان ولا للزمان أهمية قصوى كالتي كانا يحتلانها من قبل، وشوّهت اللغة، ورُفعت علامات الترقيم...[2]. ولم تأتِ هذه التطورات التي حدثت على مستوى الكتابة الروائية فجأة، ولم تنشأ من فراغ، بل كانت نتيجة لما شهده العالم الغربي من أحداث سياسية وثورات علمية واقتصادية كان لها أثرها العميق على الفرد وإبداعه.

ويجمع الكثير من الباحثين على أن أول من وظّف مصطلح " تيار الوعي " هو عالم النفس" وليام جيمس "(W. James) في كتابه " مبادئ علم النفس "(1890م)

1) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر(محمود الربيعي)، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، د. ط، 1984، ص8.

2) ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص126.

وذلك« ليعبّر [به] عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن»[1]، وقد استعمل نقاد الأدب هذا المصطلح، فيما بعد، للتعبير عن« نوع من القصص يركز فيه أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات»[2]؛ وذلك بتوظيف تقنيات وأساليب مختلفة من مثل: " المنولوج الداخلي "، و" مناجاة النفس"، و" التداعي الحر للأفكار والذكريات "...، ومثّل هذا الاتجاه عدد من الروائيين يعتبرهم النقاد شوامخ رواية تيار الوعي في الأدب العالمي: جيمس جويس"، "دورثي رتشاردسون"، "فيرجينيا وولف "، " وليم فوكنر".

انتقل " تيار الوعي" إلى الرواية العربية في ستينيات القرن الماضي، وتأثر به عدد من الروائيين العرب من أمثال: " نجيب محفوظ "، " عبد الرحمان منيف "، "حنا مينة"، "مؤنس الرزاز "، " غسّان كنفاني "، ومن الجزائر:" واسيني الأعرج"، " رشيد بوجدرة " وغيرهم.

لقد سعى " محمود الربيعي " في تحليله لرواية " اللّص والكلاب " ضمن مؤلفه " قراءة الرواية "، وفي مقال له " أسلوب تيار الوعي في روايات نجيب محفوظ " ضمن كتابه " في النقد الأدبي وما إليه " إلى محاولة الكشف عن مدى حضور أسلوب تيار الوعي في الرواية المحفوظية، معتبرا إياه« الأسلوب المفضل لدى " نجيب محفوظ " في اللّص والكلاب»[3]. وقبل أن يشرع " الربيعي " في التمثيل لهذا الأسلوب من الرواية يعرّفه قائلا: إنه« يعتمد – كما هو معروف – على تسجيل الانطباعات بالترتيب الذي

1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص66.
2) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص20.
3) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص24.

تقع به على الذهن، متجاوزا في ذلك منطق الواقع الخارجي الذي يخضع ترتيب الأحداث فيه لعاملي الزمان والمكان»[1].

يدلل " الربيعي " على فيضان وعي " سعيد مهران " من افتتاحية الفصل السابع من الرواية، وهو في طريقه لتوجيه ضربته الانتقامية لكل من " عليش سدرة " و" نبوية "؛ إذ يحاور " سعيد مهران " نفسه قائلا: « قمة النجاح أن يقتلا معا، نبوية وعليش. وما فوق ذلك أن يصفّى الحساب مع رءوف علوان، ثم الهرب، الهرب إلى الخارج إن أمكن. ولكن من يبقى لسناء؟ الشوكة المنغرزة في قلبي. أنت تندفع بأعصابك بلا عقل. عليك أن تنتظر طويلا ثم تنقض كالحدأة. الآن لا فائدة من الانتظار. أنت مطارد. وبحادثة السّيارة ستشتد المطاردة...»[2]، ويعلّق " الربيعي " على هذا المقطع قائلا:« لقد أمدّه وعيه المتفجر بالحجة ونقيضها، ولكن صورة الخيانة هاجمته، ومثل ممثلوها – عليش ونبوية ورءوف علوان – في مجرى شعوره في صورة واحدة، وتغلبت – نتيجة لذلك – الرغبة في الانتقام»[3]، ولم يكلّف " الربيعي " نفسه أكثر من ذلك؛ إذ لم يعمل على تبيان أنواع التكنيك المستخدم في هذا المقطع ودلالته، ولا ووظائفه، ولا طريقة تقديمه، ولا ما أضفاه من جمالية على النّص السردي.

وإذا كان المقطع السردي السابق يجمع بين ثلاثة أنواع من التكنيك المستخدم عادة في روايات تيار الوعي، وهي: " المنولوج الداخلي "، و" التداعي الحر للذكريات والأفكار"، و" المونتاج الزمني "؛ فإن ذلك لا يكفي وحده لخلق رواية من روايات تيار الوعي كما تجسدت عند روادها وأعلامها الأوائل؛ ذلك أن تصوير الحياة الذهنية أو فسح

1) المصدر السابق، ص24.

2) نجيب محفوظ، اللّص والكلاب، ص ص 75، 76.

3) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص25.

المجال للوعي كي ينساب أو يتدفق لا يقتصر فيه الأمر على توظيف تقنية أو أكثر من تقنيات تيار الوعي؛ لأن« رواية غرضها تصوير الذهن لابد أن تبقى على ولائها لطواعية ذلك الذهن ومجاله وغرابته. ومثل هذه الرواية عرضة لفقدان القالب، ولفقدان المعنى إلى حد ما»[1]، فرواية تيار الوعي تشبه أفكارا لم تتم صياغتها بعد، تعوزها الحبكة الفنية والترابط والتنظيم المنطقي للأحداث، والتقيد بالقواعد اللغوية، والالتزام بعلامات الترقيم بالإضافة إلى استخدام الرموز والصور على نحو انطباعي أو ذاتي أو حتى عبثي وغير ذلك، وهو ما يقف عليه قارئ " يوليسيس" (Uylsses) لـ " جيمس جويس " أو " السيدة دالاوي "(Mrs Dalloway) لـ " فرجينيا وولف " أو غيرها من روايات تيار الوعي، يأتي ذلك كله بغرض« (...) إقناع القارئ بخصوصية الذهن وواقعيته على النحو الذي يُقدّم به، وكذلك للتعبير عن أفكار خاصة بهذا الذهن»[2].

من هنا يتّضح أن كثيرا من الأحكام التصنيفية التي تدرج العديد من الروايات العربية تحت مسمى " تيار الوعي " تفتقد إلى الدقة والرّوية وتجاري الموضات الأدبية والنقدية لا غير، على الرّغم من عدم اختلافنا في أن معظم هذه الروايات توظّف تقنية أو أكثر من تقنيات تيار الوعي، كما هو الحال مع روايات المرحلة الفلسفية لـ" نجيب محفوظ" بدءا من " اللّص والكلاب" وانتهاء بـ" ميرامار"، أو " مدن الملح "، " النهايات"، "قصة حب مجوسية " لـ " عبد الرحمان منيف "، أو " متاهة الأعراب في ناطحات السّحاب " لـ" مؤنس الرزاز"... وغيرها.

1) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص112.

2) المرجع نفسه، ص106.

1- ب-3- القضايا الاجتماعية والأخلاقية والفلسفية في رواية اللّص والكلاب:

لا يفتأ " محمود الربيعي " يذّكر قارئه في كل مرة بأن النشاط الذي يمكن أن يسمّى نقدا أدبيا، بالمعنى الدقيق للكلمة، هو الذي يهتم فيه صاحبه بالنّص الأدبي في حدّ ذاته بعيدا عن السياقات والظروف التي أسهمت، من قريب أو بعيد، في ميلاده؛ إذ« ليس المهم في الفن ما يقال، وإنّما المهم كيف يقال في إطار تقليد قالب فنّي معين»[1] ، كما أن« الاهتمام بطبائع الأشياء ذاتها – لا بالأفكار المجردة التي يتصور أنّها تحكمها- هو الرّوح المسيطر على الحركة النقدية»[2]، ويمثّل، حسبه دائما، كل عمل من أعمال " نجيب محفوظ "« وحدة مستقلّة، لا تكمل شيئا آخر، ولا تكتمل بشيء آخر»[3]، ويرى أن« ترك النّص ومغادرته إلى ما حوله من ظروف محيطة أو اعتراف مؤلف لأمر عجيب كل العجب، وهو بكل أسف محبب إلى أقصى حد لدى الكثير ممن كتبوا عن نجيب محفوظ، وكونوا مكتبته النقدية»[4]، ويعتبر أن« المنهج الملائم في قراءة نجيب محفوظ" الروائي " هو المنهج الروائي الذي يبدأ من الرواية وينتهي بها»[5].

بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع " محمود الربيعي " حول ما يمكن أن يسمّى " منهجا روائيا "، ومن أين ومتى دخل هذا المصطلح إلى قاموس النقد الروائي؟ فإن " محمود الربيعي "، على الرّغم من التحذير النظري الذي اقتبسنا جزءا منه في هذه

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص32.
2) المصدر نفسه، ص10.
3) المصدر نفسه، ص13.
4)) محمود الربيعي، في النقد الأدبي و ما إليه، ص107.
5) المصدر نفسه، ص141.

الصفحة، كثيرا ما تبدأ مقارباته النقدية للنصوص الروائية من البنية النّصية، وسرعان ما تغادرها للحديث عن القضايا المختلفة التي تطرحها هذه الرواية أو تلك. وهو ما يعثر عليه القارئ وهو يطالع مثلا تحليل " الربيعي " لرواية " اللّص والكلاب " الذي افتتحه بالحديث عن الأساليب الفنية في الرواية ودلالات بعض رموزها، ليختمه بالتطرق إلى بعض القضايا الاجتماعية والأخلاقية والفلسفية المعروضة في هذه الرواية.

يذهب " محمود الربيعي " إلى أن« القضية الكبرى التي تطلّ– عليّ على الأقل – من وراء هذه العمل هي قضية العدالة»[1]؛ وهي حقيقة تقع عليها عين كل من يتأمل رواية " اللّص والكلاب " تأملا عميقا؛ إذ يعالج " نجيب محفوظ " إشكالية ميزان العدل المختل في المجتمع المصري بعد ثورة يوليو1952م، من خلال تسليط الضوء على شخصية " سعيد مهران " الذي ينال عقابه نتيجة أفعاله الإجرامية، في حين يبقى اللّصوص الحقيقيون(عليش سدرة، نبوية، رءوف علوان) طلقاء لا تطالهم يد القانون؛ فإذا كان " سعيد مهران "« لصا بالمعنى العادي المباشر البسيط؛ فإن عليش سدرة ونبوية لصّان بالمعنى المعقد، لقد سرقا شيئا لا يرى بالعين ولا يلمس باليد، ولكنّه حاضر في كل ضمير حيّ حضورا بديهيا»[2]، وأما "رءوف علوان" فهو« بالمعنى الكلي لهذه الكلمة؛ سرق مجتمعا بأسره، وحول مسيرته، وذلك حين رفع شعارات معينة وسلك ضدها على طول الخط، ليرتع أخيرا في النعيم المادي الذي كان للذين نادى بفسادهم، ووجوب تقويضهم»[3] ، فما كان من " سعيد مهران " إلا أن أخذ القانون في يده وراح يعاقب كل من أفلت من يد العدالة باسم العدالة، وهو يحلم بمجتمع تسوده العدالة الاجتماعية وتكافؤ

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص28.

2) المصدر نفسه، ص29.

3) المصدر نفسه، ص29.

الفرص وزوال الطبقية؛ تلك المبادئ التي نادت بها الثورة، وتشرّبها من " رءوف علوان " قبل أن يرتد.

أما القضية الأخرى التي تعرّض لها " الربيعي " أثناء تحليله لرواية " اللّص والكلاب " هي قضية الوفاء للقيم والعلاقات الإنسانية، وهي قضية أخلاقية بحتة، وإن كان من الصعب فصلها عن القضايا والقيم الاجتماعية، إذ« أُغلق في وجهه[سعيد مهران] باب الوفاء فخانه أقرب النّاس إليه»[1]، فقد خانته زوجته " نبوية " وأحد أعوانه السابقين " عليش سدرة " حينما دلاّ رجال الشّرطة على مكانه؛ ليتخلصا منه، ويخلو لهما الجو؛ إذ« غلبت الانتهازية ثمالة الحياء والتردد، فقال عليش سدرة في ركن عطفة أو ربما في بيتي" سأدل البوليس عليه لنتخلص منه"، فسكتت أم البنت، سكت اللّسان الذي طالما قال لي بكل سخاء: أحبك يا سيد الرجال. هكذا وجدت نفسي محصورا في عطفة الصيرفي ولم يكن الجنّ نفسه يستطيع أن يحاصرني، وانهالت عليّ اللكمات والصفعات»[2].

غير أن خيانة " نبوية " و" عليش "، على لؤمها ودناءتها حسب " سعيد مهران "، لا تقارن بخيانة " رءوف علوان " الذي رفع شعارات ثورية ومبادئ نضالية آمن بها " سعيد "، ولكن استجابة لمتغيرات معينة ومآرب شخصية غيّر " رءوف " قناعاته وحوّل مسيرته من نصير للفقراء داع إلى القسّط في تقسيم الثروة وتكافؤ الفرص إلى انتهازي وصولي أُثري على حساب الآخرين، « هذا هو رءوف علوان، الحقيقة العارية، جثة عفنة لا يواريها تراب، أما الآخر فقد مضى كأمس أو كأول يوم في التاريخ أو كحب نبوية أو كولاء عليش ... تخلقني ثم ترتد، تغيّر بكل بساطة فكرك بعد أن تجسّد في شخصي، كي

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص37.

2) نجيب محفوظ، اللّص والكلاب، ص48.

أجد نفسي ضائعا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل، خيانة لئيمة لو اندك المقطم عليها دكا ما شفيت نفسي»[1]. فـ " رءوف علوان " هو رمز للمثقفين الذين خانوا مبادئ الثورة الاشتراكية، وتسلقوا على حسابها، فأثروا إثراء مريبا، بدعوى الثورة على المُلاّك الكبار ومحاربة الطبقية.

وقبل أن يختم " الربيعي " قراءته لهذه الرواية يُعرّج على قضية هامة كثيرا ما أرّقت " نجيب محفوظ " في رواياته التي تصنّف عادة ضمن المرحلة الفلسفية، وتتمثل هذه القضية في مسألة " القضاء والقدر"؛ إذ يرى " محمود الربيعي " أن لرواية " اللّص والكلاب "« فلسفة تتعلّق بقضية الموت والحياة؛ عالم الغيب وعالم الشهادة، وضربات القدر التي يصعب تفسيرها»[2]، حيث نلتقي بـ" سعيد مهران " عاجزا عن تفسير ما يقع من أحداث، فقد توجّه إلى منزل" عليش " و" نبوية " للانتقام منهما، إلا أن رصاصته تطيش فتصيب إنسانا بريئا لا يعرفه« قتلت شعبان حسين. من أنت يا شعبان؟ أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفني. هل لك أطفال؟ هل تصورت يوما أن تقتل بلا سبب؟ أن تقتل لأن نبوية سليمان تزوجت من عليش سدرة؟ وتقتل خطأ ولا يقتل عليش أو نبوية أو رءوف صوابا؟ وأنا القاتل لا أفهم شيئا ولا الشيخ علي الجنيدي نفسه يستطيع أن يفهم»[3]، ولا يتوقف الأمر عند قتل " شعبان حسين " خطأً مكان "عليش" أو "نبوية"، بل ما زاد ذلك تعقيدا وحيرة في نفسه حين تطيش رصاصته الموجهة إلى "رءوف علوان" هذه المرة فتصيب بوابا بريئا لا علاقة لـ " سعيد مهران " به، من قريب أو بعيد، وهو ما ظلّ يخشاه حينما كان يستعد لتوجيه ضربته لغريمه« ما أعبث الحياة إن قتلت غدا جزاء قتل رجل لم

1) المرجع السابق، ص47.

2) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص36.

3) نجيب محفوظ، اللّص والكلاب، ص90.

أعرفه. فلكي يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك. لتكن آخر غضبة أطلقها على شرّ هذا العالم. وكل راقد في القرافة تحت النافذة يؤيدني. ولأترك تفسير اللغز للشيخ علي الجنيدي»[1]؛ لذلك يذهب " محمود الربيعي " إلى أن " نجيب محفوظ " يبدو في الرواية« حائرا أمام لغز القدر الخالد حيرة أي مفكر آخر، وهو لا يملك إلا أن يترك التساؤل دون جواب»[2].

هذه أهم القضايا التي تعرّض لها " الربيعي " أثناء مقاربته لرواية " اللّص والكلاب". وهو على الرّغم من دعوته إلى ضرورة الالتزام في التحليل النقدي بالنّص ولا شيء غير النّص، إلا أنّه بدأ في هذه القراءة من نّص " اللّص والكلاب " وانتهى خارجه.

مما تقدّم يمكن القول: بأنه لولا وجود إشارات في نصوص " نجيب محفوظ " الروائية دفعت النقاد والباحثين إلى تلمّس آثار لها في واقع النّاس السياسي والتاريخي والاجتماعي...، لما توجّه الدّارسون إلى تقصّي ذلك والكشف عنه، وإن كان المرء لا يجزم، بطبيعة الحال، بعدم وجود دراسات نقدية لأدب " نجيب محفوظ " تطرّفت في التفسير حتى غاب النّص وامّحى في ظلّ البحث عن المضامين والأفكار والرؤى والإديولوجيات، غير أن نبذ مثل هذه التفاسير لا يبيح لنا ممارسة تطرف من نوع آخر؛ بغلق النّص على نفسه، وفصله عن جذوره ومنابته الأولى؛ إذ النّص المحفوظي، كبقية النصوص الأدبية، لم يولد من فراغ، ولم يظهر فجأة، بل تخلّق في ظِلّ ظروف وسياقات مختلفة، لو انتفت أو اختلفت لما أمكن لنا، في الحقيقة، أن نرى هذا النتاج الثّر لـ" نجيب محفوظ " من روايات وقصص أخذت البعيد والقريب، وسحرت القاصي والداني، وهذا لا

1) المرجع السابق، ص125.

2) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص36.

ينفى، طبعا، العبقرية الإبداعية التي رُزقها " نجيب محفوظ "، والتي ضنّت الساحة الإبداعية العربية أن تنجب شبهها.

2- رواية السّمان والخريف:

2-أ- الإطار العام للرواية:

تروي "السّمان والخريف" قصّة شاب (عيسى الدّباغ) في الثلاثينيات من عمره مناضل قديم في حزب الوفد المصري، يترقّى في المناصب الحكومية، غير أن رياح التغيير تهبّ سريعا، فتقضي ثورة يوليو (1952م) على أحلامه وتطلعاته، حين يحال على التقاعد بعد التحقيق معه في لجنة التطهير، وثبوت إدانته باستغلال نفوذه في ترقية موظفين بصفة استثنائية وأداء خدمات مقابل هدايا ورشاوي...، وتعجّل هذه الأحداث بالقضاء على مشروع زواجه من " سلوى " ابنة " علي بك سليمان "، مستشار وزاري وأحد رجال الملك فاروق، التي سيتزوجها فيما بعد ابن عمه " حسن علي الدّباغ " الذي صار بفضل الثورة نائبا لمدير في شركة.

يسافر " عيسى الدّباغ " إلى الإسكندرية مهاجرا من القاهرة التي شهدت سقوطه وانكساراته، طالبا للراحة والسلوى، فيلتقي على كورنيش النيل بـ " ريري "، إحدى فتيات الليل، يعيش معها أشهرا في شقته، ولمّا علم بحملها منه، يطردها طردا قاسيا خوفا من المسؤولية والفضيحة، ثم يعود إلى القاهرة فور علمه بوفاة والدته، ويتزوج بعدها زواج مصلحة من " قدرية "، امرأة عاقر لكنها غنية، رأى فيها نوعا من التأمين الذي لا يحتاج معه بعدها إلى عمل في ظل الحكومة الجديدة التي قضت على تطلعات الماضي، وإن حققت بعض الانتصارات والإنجازات التي كان يأمل تحققها على يدي حزبه. لكنه سئم

حياة العطالة، فراح يملئ فراغه بالسفريات ومعاقرة الخمر، والضياع على طاولات القمار غير أن ذلك لم يمنعه من تتبع الأحداث السياسية والتاريخية الجِسَام التي مرّت بها مصر كتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي بلهفة وحرقة شديدتين.

وفي إحدى سفرياته إلى الإسكندرية يلتقي بـ " ريري " وقد أنجبت منه طفلة، إلا أنها أنكرته. فقد تزوجت " ريري " من رجل آخر تبنّى البنت، وصارت تدير محلا له وتكسب قوتها بعمل شريف، فتسّود الدنيا في وجهه ويقرر عدم العودة إلى" قدرية ".

تشاء الأقدار أن يلتقي في مطعم شابا من ممثلي العهد الجديد، يحمل وردة حمراء في يده، تذكّر " عيسى " أنّه قد شهد شخصيا التحقيق معه قبل إقالته من الوزارة، وما لبث " عيسى " أن غادر المحلّ ماضيا إلى ميدان التحرير، ليجلس في الظلام على أريكة تحت تمثال " سعد زغلول "، ولم يستغرق في الجلوس طويلا وإذا بالشاب ذاته يجلس إلى جانبه، طالبا عقد حوار فكري معه، إلا أن هذا الشّاب التمس عدم رغبة " عيسى" في الحديث، فما كان منه إلا أن تحوّل ماضيا نحو المدينة، وظلّ " عيسى" يتابعه بعينيه إلى آخر الميدان، فخطر له أن يتبعه، فوثب قائما في نشوة وحماس، عازما على اللّحاق به، تاركا مجلسه تحت تمثال " سعد زغلول " غارقا في الوحدة والظلام والضياع.

2- ب- قراءة محمود الربيعي لرواية السّمان والخريف:

هذا عن الإطار العام والمباشر لرواية " السّمان والخريف ". أما " محمود الربيعي " فقد قدّم في كتابه " قراءة الرواية " دراسة نقدية مستقلة لـ " السّمان والخريف " تناول فيها مجموعة من المسائل والقضايا لم يسمّها باسمها، ولم يضع لها عناوين مستقلة، لعل أهمها:

2- ب-1- القضايا السياسية والتاريخية في رواية السّمان والخريف:

يذهب " محمود الربيعي " إلى أن رواية "السّمان والخريف" رواية سياسية بامتياز، تصوّر أحداثا وقعت في تاريخ مصر المعاصر(حريق القاهرة 1952، ثورة يوليو 1952، تأميم قناة السويس1952، العدوان الثلاثي1956)؛ وفي ذلك يقول: لقد« اختار نجيب محفوظ أن يبني روايته من مادة سياسية وأحداث وطنية. وإذن فلا يحق للقارئ، بل لا يمكنه، أن يتجاهل ذلك؛ لأن مدخله الطبيعي والوحيد إلى الخصائص الفنّية لهذا العمل، والحال هذه، مدخل سياسي»[1]، ويضيف واصفا هذه الرواية« وهكذا ترى أنّها وهي العمل الفني تتخذ لنفسها مجالا سياسيا محددا في التاريخ، وفي وجدان القارئ» [2].

وربما لا يختلف قارئ رواية " السّمان والخريف " مع " محمود الربيعي " في أن هذه الرواية هي بالفعل ذات بعد سياسي واضح؛ إذ تُرى وتُفسّر كثير من أحداثها وقيمها وشخصياتها من خلال هذا البعد، حيث تبدأ بحدثين هامين (حريق القاهرة، وثورة يوليو) يؤثران على بقية الأحداث الأخرى: كإقالة حكومة الوفد، وإحالة " عيسى " على المعاش، إثر خروجه في التطهير بسبب الفساد، وفسخ خطوبته على " سلوى "...؛ مما يسبب له غربة وضياعا وإحساسا بعدم الانتماء، وعدم القدرة على الاندماج في الوضع الجديد.

كما تكشف هذه الأحداث عن قيم متناقضة من إخلاص " عيسى " للعهد القديم، ورفضه القيام بأي عمل في ظلّ الحكومة الجديدة، بخلاف صديقيه (إبراهيم خيرت وعباس صديق) اللّذان ينافقان الحكومة الجديدة، ويتمسّحان بها، على الرّغم من

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص39.

2) المصدر نفسه، ص39.

انتماءاتهم السياسية لحزب الوفد البائد، وكذا ما يحققه ابن عمّه " حسن علي الدباغ " بعد الثورة من ترقٍّ في المناصب، وثراء فاحش، على الرّغم من تشدقه بمبادئ الثورة الداعية إلى العدالة الاجتماعية، وتكافؤ الفرص، والتوزيع العادل للثروة.

لكن ما يمكن عدّه تعارضا أو تناقضا في الموقف النقدي عند " محمود الربيعي" ما يصرّح به في أن المدخل القرائي الوحيد لرواية "السّمان والخريف" هو المدخل السياسي بخلاف جزمه النظري في كثير من كتاباته بأن« الدخول إلى الرواية من غير بابها الطبيعي – الذي هو لغتها– لأمر عجيب كذلك كل العجب»[1]، أو تأكيده على أن« قياس الأدب بالسّياسة وإخضاع قوانينه لقواعدها أو قواعد الدين ينتهي عادة بأصحابه إلى طريق حرج»[2]. وهذا التناقض أو التعارض يمكن حمله على أن الرؤى النظرية كثيرا ما تصاغ بعيدا عن النصوص؛ إذ تجتلب اجتلابا من سياقات حضارية وبيئات ثقافية مختلفة اختلافا كبيرا عن بيئة النّص المقارب.

2- ب-2- دلالة الرّموز في الرواية:

لم يقتصر الاهتمام بالرّمز في الكتابة الإبداعية العربية المعاصرة على الخطاب الشّعري وحده، بل تسلل توظيف الرّمز والعناية به إلى الكتابة الروائية أيضا، ويعود ذلك إلى مجموعة من الأسباب من بينها: التأثر بالرواية الغربية وخاصة رواية تيار الوعي التي وظّفت الرّمز بشكل واسع، وكذلك مجافاة التقريرية والخطابية ومحاكاة الواقع التي خيّمت على الرواية العربية لفترة طويلة، بالإضافة إلى نقد الوضع السياسي المتأزم وتجنّب مواجهة السّلطة في الوقت نفسه.

1) محمود الربيعي، في النقد الأدبي و ما إليه، ص107.

2) المصدر نفسه، ص137.

ويعتبر " نجيب محفوظ " من أكثر الروائيين العرب الذين اهتموا بتوظيف الرّمز في كتاباتهم؛ إذ لا تكاد تخلو من ذلك حتى أكثر رواياته واقعية أو تاريخية، فرواياته الأولى : " عبث الأقدار "، " رادوبيس "، " كفاح طيبة "، على الرّغم من أنّها« تجري في التاريخ المصري القديم، ولكن الروايات الثلاث تشير إشارات رمزية واضحة إلى واقع اجتماعي حديث في حياة بلادنا أثناء الحكم الملكي البائد»[1]. أما روايات " نجيب محفوظ " التي لا يكاد يختلف النقاد على رمزيتها فهي تلك التي يدرجونها، عادة، تحت مسمى الرواية الفلسفية أو الرمزية، والتي تضمّ رواياته المتتابعة من "أولاد حارتنا" إلى "ميرامار"، فهي « روايات كما يقال ذات أطروحة، أو ذات قضية محددة، تسعى لتأكيدها بمختلف الأحداث والشخصيات والمواقف (...) ولهذا جاءت الأحداث والشخصيات والمواقف، رموزا وأقنعة للتعبير عن هذه الأطروحة أو القضية»[2]؛ إذ غلب على هذه الروايات البعد الرّمزي والإشاري، ومثّلت أحسن تمثيل انتقال الرواية العربية من سرد المطابقة إلى سرد الإيحاء.

ويعدّ طغيان البعد الرمزي على هذه الروايات من بين الأسباب، كما أشير إلى ذلك سابقا، التي دفعت " محمود الربيعي " لاختيار روايات المرحلة الفلسفية/ الرمزية لـ " نجيب محفوظ " دون غيرها للمقاربة والتحليل في كتابه " قراءة الرواية "؛ إذ الرّمز« يمزج بين الفكرة والشّكل في وحدة عضوية لا تنفصم، بحيث إن تغيير الشّكل ينطوي أيضا على تبديل الفكرة»[3]. وهذه الخاصية التي يتميّز بها الرّمز جعلها " النقاد الجدد" (الأنجلو سكسونيين) قاعدة أو مبدأً أساسيا في الحكم على الأعمال الأدبية؛ فالقصيدة التي لا

1) محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، ص32.

2) المرجع نفسه، ص107.

3) نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص303.

يتلاحم فيها الشكل والمضمون تعتبر عندهم قصيدة مفككة؛ إذ« لا يمكن في أي عمل أدبي ناجح الفصل بين الشكل والمضمون»[1]؛ وأي محاولة تجترئ على بتر الصلة بينهما، ومعاملة كل واحد منهما على حدة مكتوب عليها الفشل من البداية. وتأثرا بـ " النقاد الجدد " ظلّ " محمود الربيعي " يؤكد عبر صفحات كتبه أن العمل الفني« نسيج لا يمكن فيه فصل الموضوع عن الشكل وهما يكونان منه ما تكونه السّدي واللّحمة من النسيج»[2]، ووجد في روايات " نجيب محفوظ " الرّمزية سنده التطبيقي، فعمل في كثير من مواضع كتابه " قراءة الرواية " على تفسير رموزها وكشف دلاليتها.

لقد حاول " محمود الربيعي " في قراءته لرواية " السّمان والخريف " تفسير بعض رموزها، غير أنه أغفل البعض الآخر من مثل: البعد الرمزي للعنوان، رمزية بعض الشخوص الروائية...، ويمكن عرض كل ذلك كالآتي:

2 - ب- 2-1- البعد الرمزي للعنوان:

تحوز العناوين، بوصفها علامات سيميائية وعتبات نصّية، أهمية كبيرة بالنسبة للنصوص الأدبية؛ إذ الصياغة الفنية الناجحة لها هي بمثابة المفتاح الأساسي في فكّ مغاليق النّص وسبر أغواره، بالإضافة إلى أنّها من أكثر العتبات التي تدفعنا إلى قراءة النّصوص أو الإعراض عنها.

ولعلنا لا نختلف في أن " نجيب محفوظ " من أكثر الروائيين العرب توفيقا في اختيار عناوين نصوصه؛ فمن يطالع رواياته يدرك مدى تلك الأهمية التي أولاها لانتقاء عناوينها وتكثيفها، بحيث تشير إلى المعنون وتحيل عليه إحالة جلية.

1) Cleanth Brooks, The Formalist Critics, p72.

2) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص78.

وإذا كان " محمود الربيعي " لم يُعْنَ في تحليله لرواية " السّمان والخريف " بالكشّف عن دلالية عنوانها، كما هو الحال في قراءاته الأخرى لنصوص " نجيب محفوظ"؛ فإنه لا مانع من محاولة تقديم تفسير لهذا العنوان من خلال ربطه بمحتوى الرواية.

السّمان« طائر مهاجر، يستوطن أوربة وآسية، ويهاجر إلى أفريقية ومناطق البحر الأبيض المتوسط، ويسمّى الفري والسلوى. ولذلك كان رمزا للهجرة والاغتراب»[1]، ومن هنا فإن " السّمان " إشارة واضحة لـ " عيسى الدّباغ "، الذي ما إن حُلّت الأحزاب، وخرج في التطهير، اعتاد الهجرة وعدم المكوث في مكان واحد من القاهرة إلى الإسكندرية إلى رأس البرّ... طلبا للراحة والسّلوى.

أما الخريف فقد يكون دلالة على فترة حكم حزب الوفد الذي ينتمي إليه " عيسى الدّباغ "، وربما يشمل فترة الحكم السّابق على الثورة (الحكم الملكي البائد)، أو إشارة إلى حياة " عيسى " التي صارت خريفا بمجرد إحالته على المعاش، وتجريده من أي مسؤولية في الحكومة الجديدة.

2- ب- 2-2- البعد الرمزي لأحداث الرواية:

يُمثّل الحدث أو الفعل بنية أساسية في الرواية؛ إذ لا يمكن تصوّر حكاية تنهض دون حدث. ويعرّف الحدث، عادة، على أنّه« كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة

1) منذر أبو شعر، السّمان والخريف لنجيب محفوظ، منتدى نور الأدب، على الرابط: http://www.nooreladab.com/vb، تاريخ الدخول: الخميس 2015/06/25، الساعة: السادسة وخمسون دقيقة.

أو إنتاج شيء»[1]، أما " يوري لوتمان " (Y. Lotman) فيحدد مفهومه بقوله« العمل الذي به تتغير منزلة الشخصية»[2].

وقد سعى " محمود الربيعي " في تحليله لرواية " السّمان والخريف " إلى الكشف عن دلالية الأبعاد الرمزية لبعض أحداث هذه الرواية، من ذلك مثلا:

***) حريق القاهرة:**

على الرّغم من أن " حريق القاهرة " هو حدث واقعي من تاريخ مصر المعاصر، إلا أنه بمجرد دخوله إلى العمل الأدبي صار يحمل دلالة إيحائية، فإذا كان في الظاهر يعني خرابا ودمارا حلّ بالقاهرة؛ فإنه بوصفه« معنى رمزيا يشير إلى أن شيئا ما قد التهم، وأن تطهيرا قد تمّ، جددت به مصر جلدها، لتبدأ حقبة جديدة من الأحداث، إنه يشير إلى القلق الوطني، وغسل الشوائب، وتوديع عهد وبناء عهد جديد على الأنقاض»[3]، إن هذا الحدث يمثّل بتعبير آخر« ثورة تطهيرية على الذات»[4]، وإيذانا بتحوّل في مسار الشخصية الروائية، فها هو " عيسى الدّباغ " يناجي نفسه قائلا: إن« هذا الطوفان سيقتلع الحكومة والحزب وشخصه في النهاية»[5]، وهي نبوءة تتحقق بتقدم أحداث الرواية.

من هنا فإننا نظلم الفن التعبيري عند " نجيب محفوظ " إذا مررنا على عبارات كتلك التي يرددها رجال يحرّضون المتظاهرين« احرق.. خرّب .. يحيا الوطن»[6] مرورا

1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص74.
2) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص145.
3) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص43.
4) المصدر نفسه، ص42.
5) نجيب محفوظ، السّمان والخريف، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص7.
6) المرجع نفسه، ص8.

سريعا، وفهمناها على معناها القريب؛ إذ تتكرر هذه العبارات على لسان المحرّضين مرة، وبين " عيسى الدّباغ " وبين نفسه أكثر من مرّة، في إشارة إلى أنه رغم الحرق والتخريب؛ فإن ذلك سيخلص ويطهر الوطن عن قريب من المحتل والخونة والمفسدين، إن« النّار والخراب والدخان شعارات اليوم الفظيعة، ولكن الخيانة اللابدة في الأركان أفضع»[1].

***) هَجْرُ القاهرة:**

ما إن خمدت نار الثورة وحُلّت الأحزاب وسقط الحكم الملكي؛ خرج " عيسى " في التطهير وأحيل على المعاش، فأحسّ بعد فترة من العطالة بالغربة وعدم الانتماء، وأنّه منفي في مدينته، فقرر هجر القاهرة إلى الإسكندرية، و« تحمل هذه الهجرة بعدا رمزيا واضحا، لقد انتهى عهد جيل ما قبل الثورة، وانفض سوقه، والدنيا التي يعيش فيها ليست دنياه. وهجرة " عيسى الدّباغ " إلى الإسكندرية تحمل كل هذه السّمات؛ فهي، أولا، خروج عن مجاله الطبيعي، وهو من هذه النّاحية نوع من النّفي، وهو ثانيا، يصل إليها بعد انتهاء الموسم، ويرى فيها ثالثا، وجوها غريبة، ويسمع ألسنة غريبة، مما يرمز إلى التغيير الكلي الذي أصاب الحياة بحلول العهد الجديد»[2]، غير أن هذه الهجرة لم تحقق لـ " عيسى الدّباغ " ما كان يأمله، فالتغيير الجذري لم يطل مركز القرار (القاهرة)، بل عمَّ ذلك كل أرجاء مصر، فلم يعد، وهو من الجيل الزائل، باستطاعته أن يتلاءم مع الجيل الجديد؛ إذ غدا مطرودا ضائعا منفيا في وطنه.

1) المرجع السابق، ص8

2) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص ص51، 52.

***) اللقاء بين "عيسى الدّباغ" والشّاب من ممثلي العهد الجديد:**

من الأحداث التي استرّعت انتباه " محمود الربيعي " في تحليله لرواية " السّمان والخريف " وحمّلها رمزية خاصة؛ ذلك اللّقاء الذي تمّ في آخر الرواية بين " عيسى الدّباغ" وشاب من ممثّلي العهد الجديد تحت تمثال " سعد زغلول "؛ إذ يرى " الربيعي " بأن في« حديث الشّاب إشارات رمزية غنية إلى أنه يريد أن ينتشل عيسى الدّباغ من الماضي. ويحاول أن يصله بالحاضر؛ فيغريه بتغيير مناخه المكاني[من تحت تمثال " سعد زغلول" الغارق في الوحدة والظلام] الذي يرمز إلى مناخه النفسي. وهو يعبر صراحة عن الصعوبة التي يجاهد ضدّها عيسى الدّباغ للانفصام من الماضي»[1].

يشير جلوس " عيسى " تحت تمثال " سعد زغلول " إشارة واضحة إلى تمسّكه بالماضي والحنين إليه، أما الشّاب فهو يرمز لفكر ثورة يوليو التي جاءت لتطهر مصر من كل أشكال الانحراف والفساد الذي خلّفه ممثّلو السلطة من الجيل الماضي، ولتحقق في الوقت نفسه بعض الانجازات والانتصارات التي كان " عيسى " ومن معه في حزب الوفد يأملون أن تتحقق على أيديهم كتأميم قناة السويس، وطرد المحتل البريطاني... .

لم يكن " عيسى الدّباغ " مناوئا للثورة منذ البداية، على الرّغم من فقدانه لامتيازات كثيرة كان يتمتع بها قبل الثورة؛ لذلك تجده يقرّ في مجلس سمر مع بعض أصدقائه قائلا:« الحقيقة إنّ عقلي يقتنع أحيانا بالثورة ولكن قلبي دائما مع الماضي، والمسألة هل يمكن التوفيق بين عقلي وقبلي؟»[2]، ولمّا تناهى إليه خبر تأميم " قناة السويس " اعترف بينه وبين نفسه بأنه« عمل كبير حقا لدرجة أنه لا يصدق. بذلك أقرّ عقله. أما قلبه

1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، ص62.

2) نجيب محفوظ، السّمان والخريف، ص100.

فغاص في صدره كالمريض وأكله الحسد»[1]، من هنا لم يكن اقتفاء " عيسى" لأثر ذلك الشاب من ممثّلي العهد الجديد في آخر الرواية أمرا مفاجئا، بل إنه تصالح بين العقل والقلب، بين الماضي والحاضر، وسعي للاندماج في مدّ الحياة الجديدة؛ إذ لم يعد هناك معنى للهروب والعبث والضياع.

2- ب- 2-3-البعد الرمزي للشخصيات:

تشكّل الشخصية ركيزة أساسية وبنية هامة في الخطاب الروائي والسردي بصفة عامة، وذلك بالمقارنة مع بنى أخرى كالحيز والزمن والحدث؛ إذ تفقد هذه الأخيرة قيمتها إذا لم يحدث تفاعل بينها وبين الشخصية الروائية.

ويعرّف صاحب " معجم مصطلحات نقد الرواية " الشخصية على أنّها« كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف»[2]، وتتفرع الشخصيات في الرواية إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية.

وقد أولت الدراسات النقدية السّردية الحديثة كالبنيوية والسيميائية وغيرها اهتماما كبيرا للشخصية الروائية، وقُدّمت في إطار ذلك العديد من الأعمال التنظيرية والتطبيقية التي كان لها أثر واضح في توجيه الأنظار أكثر فأكثر إلى هذا المقوم الأساسي من مقومات الرواية، كما نبّهت إلى ضرورة« فك الارتباط بين الشّخص والشخصية، واعتبار الشخصية، في القصص التخييلي، كائنا ورقيا متخيّلا»[3]، فحتى وإن كان للشخصية

1) نجيب محفوظ، السّمان والخريف، ص114.

2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص114.

3) محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات، ص270.

الروائية أو السّردية عموما وجود تاريخي؛ فإن ذلك« لا يمنع الراوي من أن ينسب إلى شخصيات روايته أقوالا وأفعالا ومشاعر لم يذكرها لها التاريخ»[1]، كما يقف القارئ على مثل ذلك في روايات "جرجي زيدان" التاريخية التي نسب فيها إلى كثير من شخصياتها أقوالا وأفعالا لم تقع أصلا، أو ما نُسب إلى شخصية "هارون الرشيد " في " ألف ليلة وليلة" وغيرها، وهو ما يحتاج إلى بحث مستقل.

ولعلنا لا نجانب الصّواب إذا قلنا بأن " نجيب محفوظ " من أكثر الروائيين العرب اهتماما بشخصياته الروائية، ويظهر ذلك منذ باكورة أعماله "عبث الأقدار"، " رادوبيس "، " كفاح طيبة "، وربّما أكثر الشخصيات شهرة والتي عُرِف بها " نجيب محفوظ " وعُرِفت به هي شخصية " كمال عبد الجواد " في الثلاثية، بالإضافة إلى شخصيات روايات المرحلة الفلسفية؛ كشخصية " سعيد مهران " في " اللّص والكلاب "، و " عيسى الدّباغ " في " السّمان والخريف "، و" صابر سيد الرحيمي " في "الطريق"، و "عمر الحمزاوي" في " الشّحاذ "...؛ ومن هنا فإنه لا غضاضة في تصنيف روايات هذه المرحلة ضمن رواية الشخصية بامتياز.

على الرّغم من ورقية العديد من شخصيات روايات " نجيب محفوظ " في مرحلته الفلسفية؛ فإنه قد وظّف بعضا منها للإشارة إلى نماذج بشرية لها وجودها الواقعي إبان تلك المرحلة من تاريخ مصر المعاصر، وهذا، بالطبع، بعد إجراء العديد من التعديلات والتحويرات؛ لتبدو خلقا جديدا لا علاقة له بالواقع.

وقد أغرت الشخصيات الرمزية لـ" نجيب محفوظ " الكثير من النقاد، فانكبوا على دراستها وتحليلها، ومن أولئك نجد: " محمود الربيعي" في كتابه " قراءة الرواية " الذي

1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص114.

أخذت فيه بعض شخصيات رواية " السّمان والخريف " حظها من التفسير ومحاولة الكشف عن الأبعاد والدلالات الثاوية خلفها، غير أنه غض الطرف عن بعض الشخصيات الأخرى، فلم نجد مانعا من محاولة تقديم تفسير لها انطلاقا من النّص الروائي ذاته.

يذهب " محمود الربيعي " إلى أن شخصية " عيسى الدّباغ " بُنيت فنيا لتكون« رمزا للماضي الذي يتصف بصفات خاصة، وقد جوبه بالحاضر الثائر، المتوثب، كما جوبه قبل ذلك بتحجره الذاتي وإفلاسه»[1]؛ إذ لم يستطع " عيسى " أن يتلاءم مع العالم الجديد/ الحاضر الذي حدثت عليه تغيرات جذرية على مستويات مختلفة: سياسيا واجتماعيا واقتصاديا...، إلا أن النظر إلى شخصية " عيسى " بوصفها رمزا للماضي قد يكون نوعا من التعميم المبالغ فيه؛ لأن ذاك الماضي كما كان ركحا حمل على ظهره شخصيات مخلصة له، مثّلَ في الوقت نفسه مسرحا للكثير من الشخوص التي تعمل سرّا للثّورة عليه وتغييره.

إن " عيسى الدّباغ " رغم إخلاصه لماضيه السياسي والنضالي؛ فإنه كان مخلصا له بالعاطفة لا بالعقل؛ إذ يقول في ذلك مناجيا نفسه: إنك« وإن كرهت العهد الجديد بقلبك فإنك لا تستطيع أن ترفضه بعقلك»[2]، ويصرّح بذلك أيضا في سمر جمعه مع بعض أصدقائه من العهد البائد« الحقيقة إن عقلي يقتنع أحيانا بالثورة ولكن قلبي دائما مع الماضي، والمسألة هل يمكن التوفيق بين عقلي وقلبي»[3]، وقد استطاع " عيسى " في الأخير أن يحلّ هذه المسألة ويوفق بين عقله وقلبه، حين اقتفى أثر الشّاب من ممثلي

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص45.
2) نجيب محفوظ، السّمان والخريف، ص76.
3) المرجع نفسه، ص100.

العهد الجديد تاركا مجلسه تحت تمثال " سعد زغلول " غارقا في الوحدة والظلام؛ لذلك يمكن اعتبار شخصية " عيسى الدّباغ " من خلال أحداث الرواية رمزا للذات المخلصة لمبادئها، المكترثة لقضايا الوطن رغم كل ما يحدث لها من انهزامات وانكسارات، أو ما تقع فيه من أخطاء أو هفوات.

أما شخصية " حسن الدّباغ " فترّمز إلى الانتهازية والوصولية وتحقيق المآرب على حساب المبادئ، فـ " حسن "« المحسوب على الثّورة بطريقة تجعله وكأنه يتحدث باسمها حين يتحدّث عن الفساد، ولكننا نجد أن كل ما فعله من الناحية العملية أنه تبادل مع عيسى الموقع، حين عقد مصاهرة مع المال، والجاه، والمجد الذاهب، فتزوج سلوى بنت علي سليمان، وقد كانت في الأصل خطيبة عيسى الدباغ»[1]، كما أنه ترقّى بعد الثّورة في المناصب، وأُثري ثراءً فاحشا بعدما كان قبلها موظفا بسيطا في الدرجة الخامسة، فقد خان المبادئ الثورية التي كان يتشدّق بها، ويناضل من أجلها، كضرورة إحلال العدالة الاجتماعية، والتوزيع العادل للثروة وغيرها، بل إنه يمعن في انتهازيته حين يصاهر" علي سليمان بك "، غني من سلالة غنية ومستشار وزاري خطير، طلبا للمال والجاه، وتأمينا على المستقبل من أي طارئ يطرأ.

وأما " سلوى "، خطيبة " عيسى " في العهد السابق وزوجة " حسن " في العهد الجديد، فقد تكون رمزا لمصر، التي لا تستشار في أمورها الخاصة، ولا تراعى مصلحتها إلا من خلال تحقيق مآرب شخصية ذاتية ضيقة؛ إذ يوافق الأب " علي بك سليمان " علي خطبتها من " عيسى "، ولكن ما إن تهب رياح السياسية، ويخرج "عيسى" في التطهير، يفسخ الأب بنفسه تلك الخطوبة دون مشورة " سلوى "، ويقبل بتزويجها من

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص49.

"حسن" المنتفع من الثورة وصاحب المنصب الرفيع؛ فكأن " سلوى " لا تمتلك شخصية مستقلة وقوية قادرة على تقرير مصيرها بمفردها، ويعبر عن ذلك " نجيب محفوظ " قائلا: «(...) ولم يكن ينتظر الكثير من شخصيتها»[1].

وفيما ظلّ "عيسى الدّباغ" متشبثا بموقفه من العمل في ظلّ الحكومة الجديدة، راح صديقاه " إبراهيم خيرت "، محام وكاتب يتحمّس بقلمه في الصحف للثورة، ويثور على الحزب والحزبية ويطالب بمحو الماضي، و" عباس صديق "، موظّف في الحكومة الجديدة، ينافقان الحكومة القائمة، ويتمسّحان بها، على الرّغم من انتمائهما السياسي لحزب الوفد المُحل، فهما رمز للشخصية المتلونة التي لا تعير اهتماما للقناعات والمبادئ، بل تميل حيث ما مالت مصلحتها الشخصية.

حاولنا هنا مع " محمود الربيعي " الكشف عن بعض الدلالات والأبعاد الرمزية لعدد من الشخصيات الروائية في رواية " السّمان والخريف "، ووصلنا إلى أن " نجيب محفوظ " قد صاغ هذه الشخصيات صياغة فنية بارعة، حسر فيها على ما كان يدور في أعماق الذات المصرية آنذاك، وما يصطرع فيها من قيم ومبادئ متناقضة.

ومما تجدر الإشارة إليه أيضا: ذلك التشابه الكبير بين الشخصيات الروائية عند "نجيب محفوظ " في هذه المرحلة، فشخصية " عيسى الدّباغ " تشبه إلى حد ما شخصية "سعيد مهران " في " اللّص والكلاب "، وتزداد نسبة هذا الشّبه مع شخصية " صابر سيد الرحيمي " في رواية " الطريق "، و شخصية " عمر الحمزاوي " في رواية " الشّحاذ " و"أنيس زكي " في رواية " ثرثرة فوق النيل "؛ إذ تظهر هذه الشخصيات في الثلاثينيات أو الأربعينيات من عمرها، تنتمي في أغلبها إلى الطبقة البرجوازية المثقفة، معتدة بنفسها

1) نجيب محفوظ، السّمان والخريف، ص45.

ناقمة على الحاضر وما جرّه من مآس، تحنُّ إلى الماضي، مكترثة بقضايا أمّتِها إلى غير ذلك من الصفات المشتركة. ولا يقتصر هذا التشابه على الشخصية الرئيسية فحسب، بل يتعدى ذلك إلى الشخصيات الثانوية؛ كالتشابه الكبير بين " رءوف علوان " في " اللّص والكلاب " و" حسن الدّباغ " في " السّمان والخريف "، أو بين " نور " و" ريري " في الروايتين ...، ورصد هذا التشابه بين شخصيات " نجيب محفوظ " في هذه المرحلة والكشف عن أسبابه ودلالته، يحتاج، في الحقيقة، إلى بحث مستقل

3- رواية الطريق:

3-أ- الإطار العام للرواية:

تروي " الطريق " قصّة الشّاب " صابر سيد الرحيمي " الذي عاش حياة عاطلة ملؤها التهتك والمجون، فقد وفّرت له أمه " بسيمة عمران "، وكانت تاجرة أعراض، كل ما يحتاجه من مال ورعاية، حتى أنها اختارت له شقة في شارع " النّبي دانيال " بعيدا عن جو عملها الموبوء. وبوشاية تصادر ثروة الأم، وتقضي في السّجن خمس سنوات، وحين غادرته تبدّت في صورة هزيلة أوهنها المرض. ولمّا أحسّت بدنو أجلها أفضت إلى "صابر" بالحقيقة التي أخفتها عنه مدة ثلاثين سنة؛ فالأب لم يمت كما كان يعتقد، بل هو رجل من أعيان القاهرة فرّت منه " بسيمة " مع آخر وهي تحمل " صابر " في أحشائها. ورغم تردد " صابر " فقد شجعته للبحث عن الأب " سيد سيد الرحيمي "، وقدّمت له شهادة زواجها منه، وصورة جمعتهما تساعده في مهمته؛ لأنه سينعم في ظله بالحرية والكرامة والسّلام.

ما إن فارقت الأم الحياة استهلّ " صابر " رحلته في البحث عن أبيه في كل أرجاء الإسكندرية، إلا أن محاولته باءت بالفشل، فقرر السفر إلى القاهرة علّه يعثر عليه هناك. وصل إلى القاهرة وظلّ يبحث عن فندق رخيص حتى وجد نفسه في شارع "الفسقية" أمام فندق القاهرة، وما إن ولجه قابله رجل طاعن في السّن " خليل أبو النجا " يجلس إلى مكتب الاستقبال وبجانبه زوجته " كريمة "، فتاة في عزّ الشباب كان قد ابتاعها من زوجها السابق، وسرعان ما توثّقت علاقة " صابر " بالفندق كأنما جاءه على ميعاد.

أخذ " صابر " من يومها البحث عن أبيه، فهداه دليل هاتف الفندق إلى طبيب في ميدان الأزهار، ولكن بمقابلته تأكد أنه ليس الأب الموجود في الصورة التي يحملها معه، إلا أن ذلك لم يثنِ من عزمه؛ فراح يسأل كل من يلقاه، كما نشر إعلانا في جريدة "أبي الهول"، أين تعرّف على "إلهام"، صحفية بذات الجريدة، وظلّ يتحين الفرص لمقابلتها حتى توثّقت صلته بها، وهي المرة الأولى التي لم ينظر فيها إلى الجنس الآخر نظرته الشهوانية المعتادة، والتي لم تسلم منها حتى " كريمة " زوجة " خليل أبو النجا ". ومن حين نشر الإعلان توالت عليه اتصالات وقام بمقابلات غير مجدية، فجميعهم يحملون اسم " سيد سيد الرحيمي "، ولكن ليس منهم من يبحث عنه.

ولم يكن شيء يعزّيه على طول انتظار اتصال من الأب إلا تلك المغامرات الجنسية مع " كريمة " التي تبدأ دائما بعد منتصف اللّيل، أو تلك اللقاءات المتكررة مع إلهام في وضح النّهار، وفي علاقة محبة صافية.

وما إن بدأت " كريمة " تتوجّس من اقتحامها غرفة " صابر " ليلا، سارعت إلى إحكام خطة للتخلّص من زوجها " خليل أبو النجا "، ليخلو لهما الجو، وأوحت إلى "صابر" في أحد لقاءاتهم بأنه هو من سينفذ ذلك.

يقوم " صابر " بتنفيذ الجريمة كما رسمتها له، إلا أن قلة خبرته بما أقدم عليه جعلته يترك آثارا كبيرة بأنه القاتل، غير أن سهام الاتهام توجّه في البدء إلى " علي سريقوس"، لكن سمر " صابر " مع " محمد السّاوي "، أحد أصدقاء " خليل أبو النجا " ومن قام بعد وفاته على إدارة الفندق، وأسئلته المتكررة وتصرّفاته كادت أن توقعه، وعرف من خلال " محمد السّاوي "، الذي كلّف من قبل رجال الشرطة أن يحدّث " صابر " عن خيانة "كريمة"، بأن " كريمة " كانت متزوجة من ابن خالتها، وتطلقت منه وتزوجت " خليل أبو النجا "، غير أن ابن خالتها هذا كان يتسلل إلى بيت أمها حين تكون " كريمة " في زيارتها، فساورته شكوك بأنها غدرت به، واستعملته لتحقيق مأربها في التخلّص من زوجها الشيخ.

في فجر اليوم التالي غادر " صابر " الفندق متّجها إلى بيت الأم حيث تقيم "كريمة" بعد مقتل زوجها، وما إن فتحت له الباب راح يفتّش في غرفة نومها عن ابن خالتها، ودار بينهما حوار ساخن، وأثناء ذلك سمعا طرقا قويا على الباب أيقن من خلاله أن الشرطة كانت تترصّده، فقبض على عنقها حتى أرداها قتيلة، وانتهى به الأمر في السّجن ينتظر حبل المشنقة.

3- ب - قراءة محمود الربيعي لرواية الطريق:

أَوُلى " محمود الربيعي " في قراءته لرواية " الطريق " أهمية كبيرة للشخصية الرئيسية، ولأسلوب الأداء الفني، إلا أن ذلك لم يمنعه من تفسير بعض رموزها، والإشارة إلى أوجه الشبه بينها وبين رائعة " أوديب ملكا " لـ " سفوكليس "(Sophocles).

من هنا كان لزاما، ونحن بصدد معاينة صورة الرواية المحفوظية في الخطاب النقدي الروائي عند " محمود الربيعي "، أن نقف على كيفية تناوله لهذه العناصر الفنية.

3- ب -1- الشخصية في رواية الطريق:

يذهب " محمود الربيعي" إلى أن« الشخصية التي تُلقي بظلالها على كل شخصية عداها في الرواية هي شخصية " صابر الرحيمي "، ويمكن أن نطلق على كل الشخصيات الأخرى شخصيات ثانوية»[1]، ويحتاط " الربيعي " لهذا التعبير الأخير قائلا: إنه« ليس معنى كون هذه الشخصيات ثانوية أنّها فقيرة أو تافهة بالضرورة، وإنما معناه أنها شخصيات أريد لها أن تكون هكذا، تؤدي دورا يساعد الحدث على التقدم، ولا تشكل عصب هذا الحدث»[2]، ويدرج في هذا القسم الأخير: شخصية الأم " بسيمة عمران" و"إلهام "، و" كريمة" ، فيما يرى أن بقية الشخصيات الأخرى التي يلتقي بها " صابر " في القاهرة كـ: " محمد السّاوي "، و" علي سريقوس "، و " إحسان الطنطاوي "، و" محمد الطنطاوي "، و" خليل أبو النجا" يقتصر« دورها على تكملة الإطار الذي تضطرب فيه الأحداث، ويمكن أن يقال إنها تلعب دورها في " خلفية " الأحداث لا في صميمها»[3]،

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص 65.
2) المصدر نفسه، ص65.
3) المصدر نفسه، ص66.

وأما الأب " سيد سيد الرحيمي " الذي يحتل اهتمام الشخصية المحورية من بداية رحلتها إلى غايتها؛ فإنه لا يعدو عند " الربيعي " قيمة« رمزية مغرقة، وهو معنى أكثر منه شخصية إنسانية»[1].

من هنا يلحظ القارئ بأن تصنيف " الربيعي" للشخصية الروائية في رواية " الطريق" يتمّ على أساس الدور الذي تنهض به في مجرى الأحداث، لكن في تحليله للشخصية لا يأخذ هذا الفعل الذي تقوم به أي اهتمام من قِبله، بل إن الحدث في حد ذاته يفقد قيمته أمام تيار الشعور المنساب في ذهن " صابر الرحيمي "؛ إذ يرى أن« رواية الطريق عمل فني مروي من داخل البطل، لا من خلال تطور أحداث خارجية، وبواسطة احتكاك شخصيات معينة»[2]؛ لذلك لا يُولي " الربيعي " لأحداث الرواية ولا لبقية الشخصيات الأخرى، بخلاف شخصية " صابر الرحيمي "، أهمية تكاد تذكر، على الرّغم من قيمتها التي لا تجحد؛ لأنه ينطلق، في الحقيقة، من فكرة مسبقة تعتقد أنّ هذه الرواية كبقية روايات المرحلة الفلسفية، هي رواية تيار وعي تروى من ذهن " صابر الرحيمي " فلا قيمة فيها لحدثها ولا لحيّزها ولا لزمانها...، إلا من خلال أثرها على شعور الشخصية المحورية، ويسعى للبرهنة على ذلك ولو على حساب النّص ذاته، حيث يؤكد ذلك قائلا: إن« هناك بؤرة واحدة، مضيئة وعميقة، يمكن أن ترصد من خلالها معطيات الرواية كلها؛ إذ تجتمع فيها خلاصة الأسلوب الفني الذي جنّده " نجيب محفوظ " لأداء هذه المعطيات، هذه البؤرة هي ملتقى التيار الذهني والشعوري عند البطل»[3]، لكن قارئ الرواية يدرك أنّها تمتلك أكثر من مدخل للقراءة والتحليل، فعناصرها وبنياتها الفنية من أحداث وشخوص

1) المصدر السابق، ص65.
2) المصدر نفسه، ص67.
3) المصدر نفسه، ص67.

وزمان ومكان ولغة... تعتبر مداخل صالحة، بل أساسية لفهم هذه الرواية وإدراك جمالياتها وأبعادها ومراميها.

يركّز " الربيعي" في تحليله لشخصية " صابر الرحيمي " تركيزا كبيرا على ما يدور في ذهن هذه الشخصية من حوار داخلي أو حديث نفس، ويمكن تلمّس ذلك في مواضع عديدة من قراءاته لهذه الرواية [1]، حتى إن بقية الشخوص الأخرى وعناصر البناء الفني من مكان وغيرها لا يرى فيها " الربيعي " سوى حوافز لإثارة تيار الوعي في ذهن الشخصية؛ حيث يذهب مثلا إلى أن " صابر " بمجرد استقراره في "فندق القاهرة"« تتعاون صفات المكان على تفجير تيار وعيه، فتتداعى ذكرياته على نحو حر، ولكنها على حريتها مرتبطة بأصل واحد»[2]، هذا على الرّغم مما يمكن أن يفضي إليه تحليل المكان في رواية " الطريق " من دلالات تساعد على فهمها وتعمّقها.

وعلى الرّغم من تصريح " الربيعي " أثناء مقاربته لرواية " الطريق " بأن همه الوحيد هو« قراءة العمل قراءة أدبية خالصة، تؤثر ألا تبتعد كثيرا أو قليلا عن النّص»[3]؛ فإنه في تحليله لشخصية " صابر الرحيمي " يفسّر سلوكه تفسيرا واقعيا طبيعيا يعيده إلى التأثير الحاسم للوراثة والبيئة التي عاش فيها، حيث يقول: « إنه [صابر الرحيمي] مهيأ بحكم التركة المثقلة التي خلّفتها له أمه ذات التاريخ المعقد في المهنة وفي الزواج، وبحكم الإعداد الخاص الذي أعدته إياه، مهيأ لمستقبل متجانس مع نوع الماضي الذي عاشه وحتى نوع الماضي الذي اكتنف ظروف أسلافه قبل أن يولد هو»[4]، وهو، في الحقيقة،

1) ينظر: المصدر السابق، ص67، 68، 71، 72، 73، 78، 82، 83، 84.
2) المصدر نفسه، ص72.
3) المصدر نفسه، ص75.
4) المصدر نفسه، ص69.

تفسير يتجاهل النّص في حد ذاته؛ إذ نجد الأم " بسيمة عمران " قد اختارت لابنها منذ البداية شقة في شارع " النّبي دانيال" بعيدا عن جو عملها الموبوء، وذلك ما ناجى به " صابر " نفسه في الرواية متحسّرا: « لو أنشأتك أمك نشأة مناسبة لكنت اليوم قوادا سعيدا، لكن صانتك في النبي دانيال لتتعذب أبد الدهر »[1].

أما الشخصيات الأخرى، غير شخصية "صابر الرحيمي"، فلم يَجُدْ عليها " محمود الربيعي" بتحليل يمكن أن يكون ذال بال؛ إذ لا يأتي على ذكرها إلا في سياق الحديث عن علاقتها بالشخصية المحورية، وكأن " الربيعي " مازال مستغرقا في صورة البطل من المنظور الرومانسي أو الكلاسيكي القديم؛ وذلك على الرّغم مما تحتله شخصيات كـ: " إلهام " و" كريمة " و " بسيمة عمران " و" سيد سيد الرحيمي " من مكانة، وما تقوم به من دور مهم في رواية " الطريق "، والقارئ للرواية يدرك مدى تلك العناية الفائقة التي أحاط بها " نجيب محفوظ " هذه الشخصيات من خلال ما حمّلها من رؤى فنية وفكرية ومضامين سياسية واجتماعية، يفضي التحليل الهادئ والعميق إلى الكشف عنها وتبيانها، مما يدل على أن " نجيب محفوظ " لم يستغرق كل فنه الروائي في رسم الشخصية المحورية، بل تتشكل هذه الأخيرة وتنمو وتتطور بتفاعلها مع الشخصيات الثانوية، فهذا "صابر الرحيمي " تُبنى شخصيته بتأثير من أمه " بسيمة عمران " التي أبعدته عن جو عملها، وأغدقت عليه مما تكسبه، فعاش عاطلا، وحين ماتت« تركته في مواجهة الحياة بغير كفاءة»[2] من تأهيل أو علم أو حرفة، وشبثته بأمل غامض ظلّ يسعى وراءه حتى انتهى ينتظر حبل المشنقة؛ لذا لا يمكن الغض من قيمة هذه الشخصيات، واعتبارها ظلالا لا تقدم ولا تأخر.

1) نجيب محفوظ، الطريق، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص84.

2) محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، ص135.

3- ب- 2- أسلوب الأداء الفني في رواية الطريق:

يرى " محمود الربيعي " أن الأسلوب الفني الذي وظّفه " نجيب محفوظ " لتقديم رواية " الطريق " هو أسلوب تيار الوعي؛ بل يذهب أبعد من ذلك حين يقول: إن« رواية الطريق عمل فني مروي من داخل البطل، لا من تطور أحداث خارجية، وبواسطة احتكاك شخصيات معينة»[1]، مؤكدا على أن« القسم الأعظم والأهم من قيمة الرواية- وأكاد أقول قيمة الرواية كلها- لا يكمن في تسلسل الحدث الخارجي، وإنما في تلك الخلفية الذهنية والشعورية التي تجعل لهذا الحدث معنى مندمجا في السياق العام للرواية. وهذه الخلفية غير منظورة بل منسابة من وعي البطل انسيابا»[2].

ويدلل " الربيعي " على قوله السابق ببعض المقاطع الروائية يصنّفها تحت تكنيكين عادة ما يستعملان في روايات تيار الوعي وفي غيرها، وهما: " المنولوج الداخلي"، و"مناجاة النفس ". ومن الأمثلة التي يسوقها على توظيف " نجيب محفوظ " للمنولوج الداخلي ما جاء في الصفحة الأولى والثانية من الرواية، أين يقف " صابر الرحيمي " في المقبرة يتلقّى التعازي في وفاة والدته؛ فيرتد إلى نفسه من حين لآخر محاورا إياها، وفي ذلك يقول " الربيعي ":« الملاحظ منذ البداية أن الصمت لا الحوار – أو لنقل الحوار الداخلي الصامت لا الحوار الجهير الفعلي – وهو ما يتجه إليه البطل " صابر الرحيمي"»[3].

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص67.
2) المصدر نفسه، ص67.
3) المصدر نفسه، ص67.

غير أن هذا الحوار لا ينساب ويتدفق بحيث يشعر القارئ من خلاله أنه يتعرف على الهوية الذهنية لـ" صابر الرحيمي "، كما هو الحال مع رواية تيار الوعي، بل إن الراوي يقطع هذا الحوار مرات عديدة؛ إما ليصف حالة " صابر الرحيمي " أو طقوس عملية الدفن وغيرها، وبخلاف ما يذهب إليه " الربيعي " بأن رواية الطريق يسيطر عليها من البداية الحوار الداخلي الصامت؛ فإن الراوي يعود بنا على امتداد أكثر من سبع صفحات[من الصفحة السابعة إلى الصفحة السادسة عشر] إلى ذلك الحوار الفعلي الجهير الذي دار بين " صابر " وأمه " بسيمة عمران " بعد خروجهما من السّجن، والأمثلة على هذا الشكل الأخير من الحوار كثيرة في الرواية، تدور في الغالب بين "صابر الرحيمي " والشخصيات الأخرى، بل إن الفصل الأخير[الفصل السابع عشر] يكاد يكون حوارا كاملا بين "صابر الرحيمي" والمحامي " محمد الطنطاوي ".

وأما التكنيك الآخر من تكنيكات تيار الوعي الذي يذهب " الربيعي " إلى أن " نجيب محفوظ " وظّفه على نحو واسع في رواية " الطريق " هو تكنيك " مناجاة النفس" هذا الأخير يعرّفه " روبرت همفري " قائلا: إنه« تكنيك تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا»[1].

ومن الأمثلة التي يستشهد بها " الربيعي " على مناجاة " صابر الرحيمي " لنفسه وهو في رحلته من الإسكندرية إلى القاهرة:« (...) وكيف يكون الحال لو أن من تبحث عنه قد خلّفته وأنت لا تدري في ركن من الإسكندرية لم يبلغه مسعاك؟ ومن ضمن لك أن يكون حظك في القاهرة خيرا منه في الإسكندرية؟ وكم في البحر من أمواج وكم في

1) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص56.

السماء من نجوم. وعجيب أن يكون بعيدا هذا البعد كله من تحمل روحه وجسده بين جنبيك. وما أبعدك عنه إلا شهوة عمياء انتزعتك من أحضانه لتلدك في ماخور...»[1] ويعلّق "الربيعي" على هذه المناجاة قائلا: إنه من هذه النقطة بالتحديد« يبدأ حديث النفس الذي رأيناه حتى الآن ساكنا بعض الشيء ومحدودا بعض الشيء، يبدأ في الاتساع والعمق والتحول إلى تكوين تيار ثابت في وعي الشخصية.»[2].

ولعل ما قيل سابقا عن طريقة توظيف " نجيب محفوظ " للمنولوج الداخلي في هذه الرواية يكاد يتطابق، حذو النعل بالنعل، مع الكيفية ذاتها التي قدّم بها تكنيك " مناجاة النفس " أو التداعي الحر؛ إذ لا يلاحظ القارئ انسيابا أو تدفقا متواصلا للأفكار والمشاعر والذكريات يشي بأن الرواية تسجّل ما يرد على ذهن الشخصية بالترتيب الذي تسقط به، أو أنه يتلقّى كل ذلك من ذهن الشخصية مباشرة، فمن يطالع الرواية لا يخفى عليه ذلك الترابط الذي يميز الأسلوب الفني في الرواية، مما يدل على الحضور المتميز للمؤلف الذي يتستر عادة خلف الراوي، ويظهر ذلك جليا من خلال الوصف والتعليق على الأحداث، والقصص التقليدي الصريح، والالتزام بشروط الحبكة الاعتيادية، والقواعد اللغوية، والتقيد بعلامات الترقيم...، وهي خصائص ومميزات تفتقر إليها رواية تيار الوعي التي تقوم أساسا على إيهام القارئ بنقل ما يرد على ذهن الشخصية من مشاعر وأفكار وذكريات دون تحوير أو تبديل. من هنا يمكن القول، كما ألمعنا إلى ذلك سابقا، بأن توظيف تقنية أو أكثر من تقنيات تيار الوعي لا يكفي وحده لخلق رواية يمكن تصنيفها ضمن روايات تيار الوعي.

1) نجيب محفوظ، الطريق، ص22.

2) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص71.

3- ب- 3- دلالة الرموز في رواية الطريق:

شكّل الكشف عن دلالة بعض الرموز في قراءة " محمود الربيعي " لرواية "الطريق"، كما في العديد من مقارباته لنصوص " نجيب محفوظ "، محورا واضحا، وإن لم يفرد لذلك مبحثا خاصا، بل يأتي تفسيره لها في ثنايا تحليله لشخصيات هذه الرواية أو أحداثها... .

وسنحاول في هذا الموضع أن نتعرّف على كيفية تعامل " محمود الربيعي " مع رموز رواية " الطريق "، وأسلوبه في استنطاق مكامنها، وتأويل دلالاتها الثاوية وراء ملفوظاتها.

3- ب-3-1- البعد الرمزي لشخصية " سيد سيد الرحيمي ":

تعتبر شخصية " سيد سيد الرحيمي" من أهم شخصيات رواية " الطريق "، وتمثّل محركا أساسيا للأحداث؛ إذ تحتل بؤرة اهتمام " صابر الرحيمي " من بداية رحلته في البحث عنها إلى غايتها؛ وذلك التماسا للحرية والكرامة والسلام.

لا تعدو شخصية " سيد سيد الرحيمي " في السياق العام والمباشر للرواية رجلا هجرته زوجته مع آخر حاملة في أحشائها ابنه " صابر " الذي كُلّف بعد ثلاثين سنة بالبحث عنه، أما على المستوى الإيحائي أو الإشاري، ومن خلال أوصاف هذه الشخصية في الرواية؛ فإنها تتجاوز قصة بحث عن أب.

من هنا يذهب " محمود الربيعي " إلى أن شخصية " سيد سيد الرحيمي " تمثّل قيمة« رمزية مغرقة، وهو معنى أكثر منه شخصية إنسانية»[1]؛ لذلك يتساءل " الربيعي" عن معنى هذه الرحلة البحثية وهدفها قائلا:« هل هي مثلا البحث عن الأصول والتقاليد التي لم تثبت النتائج العملية سوى أنه التماس للحرية، والكرامة، والسلام، من سراب خادع لا وجود له، ومن ثمّ فهو لا يوفر حرية، أو كرامة، أو سلاما؟ »[2].

وإذا كان " الربيعي "، من خلال هذا النّص، يومئ إلى رمزية الرحلة في كونها بحثا عن الأصول أو الجذور والتقاليد ممثلة في شخص الأب " سيد سيد الرحيمي "؛ فإنه لم يقطع بذلك، بل جعلها في صيغة تساؤلية دفعا لمظنة غلق باب الاجتهاد في تأويل هذا الرمز وإعطائه أكثر من دلالة، هذا من جهة، ثم إن " الربيعي "، وانطلاقا من القراءة الفاحصة التي تبدأ من النّص وتنتهي عنده، لم يشر إلى تلك الدلالة الرمزية التي رددها العديد من النقاد في كون " سيد سيد الرحيمي " رمز لله/ الأب في التصور النصراني على وجه الخصوص[3]، على الرّغم من وجود أدلة كثيرة في النص الروائي تشير إلى هذا المعنى إشارة واضحة؛ يظهر ذلك في صفاته وأفعاله الخارقة التي تأتي على لسان "بسيمة عمران " أو المحامي " محمد الطنطاوي " فيما ينقله في الفصل الأخير من الرواية عن الصحفي " علي برهان ".

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص65.

2) المصدر نفسه، ص65.

3) ينظر: جورج سالم: « نجيب محفوظ والرواية السياسية»، ص168، محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، ص 137 وما بعدها، جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 1988، ص42 وما بعدها.

ومما يدل على هذا المعنى من نّص الرواية ما تصف به مثلا " بسيمة عمران " "سيد سيد الرحيمي" قائلة: إنه« سيد ووجيه بكل معنى الكلمة، لا حد لثروته ولا نقوده»[1] أو في قولها ردا على سؤال لـ " صابر «(...) ستجد في كنفه الاحترام والكرامة، وسيحررك من ذل الحاجة إلى أي مخلوق» [2]، وهي صفات يستبعد أن تتصف بها شخصية إنسانية عادية. ومن الإشارات أيضا التي تدل على المعنى السابق ما ناجي به " صابر " نفسه وهو يتفحص الصورة« لم تكذب أمه حين قالت: إنه صورة منه، ولكنه كما يكون القمر على الورق، صورة من القمر في كبد السماء»[3]، في إشارة إلى الحديث: « خلق الله آدم على صورته(...)»[4]. وتكتمل صورة " سيد سيد الرحيمي " في آخر الرواية بما ينقله المحامي " محمد الطنطاوي " من أخبار عنه رواها له صديقه الصحفي " علي برهان " كقوله: « إنه لم يكن له هواية في هذه الدنيا إلا الحب»[5]، أو « كان ومازال مليونيرا، لا عمل له إلا الحب»[6]، أو في قول " سيد سيد الرحيمي " عن نفسه مخاطبا "علي برهان":« إنّي أتجول بين قارة وأخرى كما يتجول أصبعك بين طرفي شاربك»[7].

من هنا لم يكن " صابر " يبحث عن أب بقدر ما كان يبحث عن إله/ مخلص ينتشله من حياة الانحراف والجريمة ليمنحه الحرية والكرامة والسلام، ولكنه أخطئ الطريق فلم يصل إلى مبتغاه؛ لأن علاقته بـ " الرحيمي " بنيت منذ البدء على« علاقة نفعية خالصة. علاقة من يريد أن يأخذ دون أن يعطي شيئا، وحتى دون أن يفعل شيئا كي

1) نجيب محفوظ، الطريق، ص12.

2) المرجع نفسه، ص14.

3) المرجع نفسه، ص16.

4) محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، تح (مصطفى ديب البغا)، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، ط3، 1987، ج6، رقم الحديث 5873.

5) نجيب محفوظ، الطريق، ص166.

6) المرجع نفسه، ص167.

7) المرجع نفسه، ص171.

يستحق ما يريد أن يأخذه. إن الرحيمي لن يكون بالنسبة إليه حتى وإن عبده كإله، أكثر من عجل من ذهب»[1]، في إشارة إلى اتكالية الإنسان العربي، وانتظاره المعجزات من غيره لا من نفسه؛ وتأتي صرخة صابر في نهاية الرواية كاشفة عن هذا المعنى في قوله: « يبدو أنه لا جدوى من الاعتماد على الغير»[2].

3- ب- 3-2- البعد الرمزي لشخصية الشّحاذ:

يعتبر " الشّحاذ " من الشخصيات التي تجذب انتباه القارئ منذ اللّحظة التي يصل فيها " صابر الرحيمي " إلى القاهرة بحثا عن أبيه. وتأتي سيرة هذه الشخصية على لسان " محمد السّاوي " محدثا بها " صابر " في سمر جمعهما بعد اغتيال هذا الأخير لـ " خليل أبو النجا "؛ حيث يقول عنه« كان في شبابه فتوة داعرا (...) ثم فقد كل شيء من قوة ومال وبصر فتسوّل»[3]، وهي صورة تتناقض مع المديح النبوي الذي يردده عاليا في لحن لحن ثابت ورتيب بصوت لطيف طالما أُعجب " صابر " به:

طـــه زينــة مديــحي صــاحـب الوجـه الملـيحي

النصـــارى واليـــهود

أسلــموا على يديه

يرى " محمود الربيعي " أن هذا اللّحن« يشكل لازمة، ويسمع منذ الآن لدى كل نقطة من نقاط التحوّل في مجرى الحدث العام، يسمع عند اشتداد التوتر الجنسي عند

1) جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، ص45.

2) نجيب محفوظ، الطريق، ص174.

3) المرجع نفسه، ص133. وقد رأى " صابر " الشّحاذ بوضوح لأول مرة وهو في طريقه للتخلص من أداة الجريمة، حيث بدا له في صورة أثارت اشمئزازه، ينظر: الرواية، ص ص102، 103.

صابر الرحيمي، ويسمع في حالات اليأس الشديد من بلوغ الهدف، ويسمع لدى الإرهاص الشديد بوقوع الجريمة(...)»[1]، وبالتالي فهو يمثّل، حسب الربيعي دائما، « علامة خارجية متسلطة، توفر إحساسا بالعالم الخارجي، يشبه ذلك الإحساس الذي وفره رنين جرس التليفون في موقف آخر»[2].

غير أن بعض النقاد والباحثين رأوا في " الشّحاذ " ومدائحه خلافا لما ذهب إليه " الربيعي "، فهذا " محمود أمين العالم" يرى بأن " الشّحاذ " على الرّغم من أنّه« أعمى ولكنّه يبصر الغيوب. وهو بمدائحه يتسول الحقيقة الغائبة»[3]، ولعل رواية " الشّحاذ " التالية لراوية " الطريق " تثبت بعض هذا الزعم، فـ" عمر الحمزاوي " الذي جاء عنوان الرواية وصفا لحالته الروحية لا المادية« ليس أعمى وليس متسولا. ولكنه عبر الرواية يفقد شيئا فشيئا رؤية الظواهر، ويكف عن التعلق بالجاه والمال والعمل، وترتفع مدائحه شيئا فشيئا بحثا عن الحقيقة ونشوة اليقين»[4].

أما " محمد شبل الكومي " فيذهب إلى أن " نجيب محفوظ " يقدّم« معادلا موضوعيا لحالة صابر في صورة شحاذ كفيف يظهر له كلما خرج من الفندق في مهمة البحث عن أبيه، فهو فقير وفاقد للرؤية»[5]؛ فقير لأنه لا يملك إلا دراهم معدودات حصّلها من بيع أثاث منزله في الإسكندرية، فاقد للرؤية لأنه لا يبصر الطريق الموصل

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص71.

2) المصدر نفسه، ص84.

3) محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، ص103.

4) المرجع نفسه، ص103.

5) محمد شبل الكومي، الواقعية الطبيعية في رواية "الطريق" ضمن: نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص22.

إلى الأب، وإن ظهر له مرات عديدة في صورة " إلهام " / الحب/ العمل/ الحرية / الكرامة/ السلام إلا أنه يختار طريق " كريمة "/ المتعة/ الجريمة.

ولعل سيرة " الشّحاذ " التي جاء " محمد السّاوي " على ذكرها في نهاية الرواية تثبت ذلك التقارب الكبير بينها وبين سيرة " صابر الرحيمي "؛ فهو مثله مثل " الشّحاذ " كان فتوة داعرا لا عمل له إلا الخمر والنّساء بسبب ما كانت تغدق عليه أمه، ولكن بموتها وجد نفسه فاقدا لكل شيء من مال وبصر وحرفة أو شهادة يكمل بها طريق الحياة من دون الاعتماد على الغير؛ مما اضطره لتسوّل الحقيقة الغائبة / الأب " سيد سيد الرحيمي " لتجديد ماضيه.

في حين يرى " جورج سالم " أن الشّحاذ الأعمى يرمز إلى الإيمان السلبي؛ أي« الإيمان الأعمى الذي لا يستطيع أن ينقذ الإنسان ولا يمكن أن يهديه إلى الطريق، لأنه إيمان لا يدفع إلى العمل بل هو الإيمان العاجز المشلول»[1]، فحال " صابر" هي حال "الشّحاذ " فكلاهما يتسول الآخر، ولا يعتمد على نفسه، مؤمن به أكثر من إيمانه بذاته؛ فـ " صابر " حين عرضت عليه " إلهام " العمل رفض ذلك متحججا بأنه لا معنى لأي شيء من دون العثور على أبيه " سيد سيد الرحيمي ".

3- ب-3-3- البعد الرمزي لحلم صابر الرحيمي:

لا شك أن قارئ روايات المرحلة الفلسفية عند " نجيب محفوظ " يشد انتباهه ذلك التركيز المتكرر على الأحلام سواء ما كان منها يقظة أو مناما، ويعود ربما ذلك لتأثره

1) جورج سالم، «نجيب محفوظ والرواية السياسية»، ص170.

بالرواية النفسية ومن بعدها رواية تيار الوعي اللّتان وظّفتا الظاهرة الحلمية بشكل واسع، أو لتأثره بالتحليل النفسي الفرويدي، نسبة إلى " سيغموند فرويد "(S.Freud)، في خضم دراساته النفسية والفلسفية.

غير أن الظاهرة الحلمية في روايات " نجيب محفوظ " لم تلق اهتماما كبيرا من قبل النقاد؛ إذ لم نعثر، على حد اطلاعنا، على دراسة أو مبحث خاص، فيما كتب عن روايات " نجيب محفوظ "، تعرّض لهذه الظاهرة بالتفسير والتأويل. لكن هذا لا ينفي أن بعض النقاد أشاروا في تحليلاتهم للرواية المحفوظية إلى الأبعاد والدلالات الرمزية التي تومئ إليها الظاهرة الحلمية في الرواية، ومن بين هؤلاء نجد " محمود الربيعي " في مقاربته لرواية " الطريق "؛ إذ توقف عند حلم " صابر الرحيمي " الذي رآه في الليلة الأولى التي قضاها في صحبة " كريمة " مبرزا دلالته وبعده الرمزي.

لقد رأى " صابر " فيما يرى النائم أن شخصا اتّصل به في هاتف الفندق يدّعي أنه " سيد سيد الرحيمي " وهو ينتظره بمحل " فتركوان "، المكان الذي كان يلتقي فيه صابر وإلهام، ولمّا وصل "صابر" إلى هناك رأى شخصا يجلس إلى المائدة التي كثيرا ما كان يجلس إليها هو وإلهام، فلم يشكّ لحظة في أنه صاحب الصورة التي يحملها معه تصافحا وتبادلا أطراف الحديث، لكنّه فوجئ بأن أباه هو في الوقت نفسه أبا لـ " إلهام "، وبحركة آلية قدّم له " صابر " الصورة التي جمعت " سيد سيد الرحيمي" بأمه قبل ثلاثين سنة، ووثيقة زواجها منه، وشهادة تحقيق الشخصية، تفحصها الرجل مليا، وببرودة تامة وضعها فوق بعضها ومزّقها إربا، ولم يستطع " صابر" أن يثنيه عن ذلك، وحين هاجمه مستنكرا

فعله الذي يمحو وجوده على الأرض، تنكر له الأب، وطلب منه ألا يريه وجهه مرة أخرى[1].

يرى " محمود الربيعي " أن هذا الحلم الذي جاء متقدما في رحلة البحث عن الأب " سيد سيد الرحيمي " يرمز إلى أن« باب الأمل المفتوح للحياة الكريمة قد أوصد أمام " صابر الرحيمي "، وأن الباب الوحيد الباقي أمامه هو باب المغامرات مع كريمة. ولم يعد له خيار– فيما يشير إليه هذا الحلم باعتباره رمزا – يومئ إلى الطريق الذي ستسلكه الأحداث. وقد سارت الأحداث في هذا الطريق بالفعل، وخاض صابر ظلمات كريمة دون تحفظ، وقاده ذلك إلى الجريمة، وأسلمه إلى نهاية الطريق»[2]، فمنذ اللّحظة التي اختار فيها طريق كريمة أوصد بيده باب الحرية والكرامة والسلام، هذه المعاني التي افتقدها في حضن أمه، وقفل إلى القاهرة باحثا عنها في سرايا أبيه، ولاحت له مرات كثيرة في طريق " إلهام " سواء في حلمه أو في يقظته؛ لأنها« كأبيه فيما تعده به»[3]، لكن استهتاره وتهتكه وما عاش عليه دهرا في الإسكندرية حال دون ذلك، فانتهى به الأمر في السّجن ينتظر حبل المشّنقة.

1) حاولنا تلخيص حلم " صابر " لتعذر نقله حرفيا بسبب طوله، ينظر: نجيب محفوظ، الطريق، ص ص 60– 62.
2) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص77.
3) نجيب محفوظ، الطريق، ص85

4 – رواية الشّحاذ:

4– أ – الإطار العام للرواية:

تروي الشّحاذ قصة " عمر الحمزاوي "؛ كهل تجاوز الأربعينيات من عمره، برجوازي، محام لامع، وشاعر وثوري سابق، متزوج من "كاميليا فؤاد"/ زينب نصرانية تركت دينها لأجله، وله بنتان: " بثينة "؛ طالبة علوم وشاعرة، أما "جميلة" فمازالت صبية، وينتظر مولودا ذكرا.

تبدأ الرواية من حيث كان يجب أن تنتهي، وهو حال كل روايات هذه المرحلة من تاريخ " نجيب محفوظ " الروائي، من توجّه " عمر الحمزاوي " إلى الطبيب، وهو في الأصل صديق قديم من أيام الجامعة، ملتمسا علاجا لمرض مفاجئ ألمّ به، غير أن الطبيب، وبعد أن أجرى كل فحوصاته، طمأنه بعدم وجود أي خلل عضوي يدعو للقلق. لكن " عمر " أصرّ على أنه اجتاحه نوع من الضجر والملل لا يجد له مبررا، فنصحه الطبيب بالاعتدال في طعامه وشرابه، وممارسة الرياضة، وأخذ إجازة طويلة.

فاجأ الطبيب " عمر " بأن ذكّره بالماضي الذي يحاول أن ينساه؛ أيام الثورة والإضرابات والحلم بالمدينة الفاضلة، والأصدقاء القدامى الذين لم يعد يعرف منهم " عمر " إلا " مصطفى المنياوي "، كاتب مسرحي تحوّل إلى بيع اللّب والفشار إيمانا منه بأن الفن قد فَقَدَ دوره في عصر العلم، و" عثمان خليل"، ثائر متطرف، عمّر طويلا في السجن، وهو ينتظر أن يفرج عنه.

أخذ " عمر " بنصيحة الطيب، فسافر مع زوجته وبناته لقضاء إجازة على شاطئ البحر، واعتدل بالفعل في طعامه وشرابه، ومشى كليومترات عديدة...، لكن لا جدوى؛ إذ

ملَّ كل ما يحيط به حتى زوجته التي ضحت بكل شيء من أجله. غير أن سعادته باكتشاف شاعرية ابنته " بثينة " غطّت على بعض من الضجر ولو مؤقتا، وإن نكأت جروح الماضي؛ فقد ترك كتابة الشعر حين لم يسمع له أحد.

وبحثا عن نشوة مفقودة اقتحم " عمر " عالم الجنس بلا تحفظ، حتى إنه هجر بيته كلية، لكن ما لبث أن انسلّ من هذا المستنقع دون أن يحقق ما كان يصبو إليه.

وفي ليلة من لياليه المستهترة خرج وحيدا عند الثالثة صباحا إلى الطريق الصحراوي، أوقف السيارة إلى جانب الطريق المقفر، وغادرها إلى ظلمة شاملة، وأخذ يراقب الأفق حتى رقّ الظلام، وانبثت فيه شفافية، وانتشر الضياء، فاجتاحته نشوة، وأظلّه يقين عجيب لم يعهده من قبل، حينها أجزم أن ما كان يبحث عنه قد تجلى له في هذا الفضاء الخالي.

وفي صباح ذلك اليوم استيقظ على صوت " مصطفى المنياوي " ينبئه بأن زوجته في مستشفى الولادة، حينها تذكر بأنه ينتظر مولودا، سارع إلى هناك، وفي بهو المستشفى التقى بـ" مصطفى" وبـ" بثينة " التي أقنعته بالعودة إلى عشّهم بعد فراق طويل.

ولم تمض أيام قلائل حتى اقتحم عليه " عثمان خليل " مكتبه خارجا من السجن، تعانقا طويلا، وأخذهما الحديث حتى تذكرا أيام المظاهرات والإضرابات، ويوم الحساب العسير حين قبض على " عثمان خليل " وفرّ هو و" مصطفى المنياوي ". ودعاه "عمر" يومها إلى بيته هناك أين تعرّف " عثمان " على " بثينة "، وتوطدت علاقته بها.

ظلّ " عمر " يترقب من على شرفته أو على ضفاف النيل نشوة الفجر التي جادت عليه بها الصحراء في تلك الليلة المشهودة، لكن الفجر خرس، فقرر أن يهجر كل شيء

طلبا لتلك النشوة، فأوكل إلى زوجته التصرف فيما يملك، وعهد لـ " عثمان " بمكتبه، ولم يستطع أي أحد منهم أن يثنيه عن عزمه، فانتهى به الأمر في حديقة نائية يتردد بين الحلم و الواقع، وينتظر رحمة الفجر المنشودة.

ولكن " عثمان " قطع عليه يوما خلوته فارا من الأمن، وترجاه أن يعود إلى منزله؛ لأنه تزوج " بثينة " وترك في بطنها جنينا ولم يبق لهما في هذه الدنيا غيره، ولكن ما لبث أن اهتدى الأمن إلى مكانه، وحاصروه في كوخ "عمر"، وانطلقت رصاصة طائشة فأصابت هذا الأخير، وقبض على " عثمان "، واقتيد معه " عمر " الذي فرّ من عالمه الواقعي، لكنه أعيد إليه عنوة ومصابا.

4- ب- قراءة محمود الربيعي لرواية الشّحاذ:

عالج " محمود الربيعي " في تحليله لرواية " الشّحاذ " بعضا من المسائل والقضايا، يمكن إجمالها فيما يأتي:

4- ب-1 – قضية الصراع بين العلم والفن في الرواية:

تعدّ قضية الصراع بين العلم والفن أو بصورة أدق بين العلم والأدب من القضايا التي شغلت الفكر الإنساني منذ عصر النهضة الحديثة، وخاصة مع أوج الثورة الصناعية، لكن الغرب تجاوز، نوعا ما، هذه المسألة حين أعطى لكل مجال قدره وقيمته ووظيفته، وسعى إلى جعل أحدهما عاصما للآخر من الانحراف والزلل.

غير أن هذه القضية أخذت، ولازالت، أبعادا خطيرة في العالم العربي المنبهر لحد الآن بالحضارة الغربية الحديثة؛ إذ ومن منظور براجماتي بحت، ازدرى كثير من المثقفين العرب، بله عوامهم، الفن وانتقصوا من قيمته، خاصة في ظل الانتكاسات المتكررة التي

تعرّضت لها الأمة العربية في القرن العشرين، فقصروا التطور والرّقي على التقدم الصناعي والتكنولوجي.

وقد وقف " نجيب محفوظ " في رواية "الشّحاذ" عند هذه القضية من خلال الحوار الذي يجريه من حين لآخر بين الأقطاب المثقفة في الرواية("عمر الحمزاوي"، "مصطفى المنياوي"، " عثمان خليل "). ولفتت هذه المسألة الخطيرة انتباه " محمود الربيعي "، كما تلفت انتباه كل قارئ لهذه الرواية، فحاول تحديد المعاني الكامنة في الحوارات التي تدور بين المثقفين الثلاث حول هذه القضية، والأهداف التي توجهها، ووجهة نظر " نجيب محفوظ " الفنية في ذلك، وموقف " محمود الربيعي " نفسه من هذه القضية.

من الحوارات التي حللها " محمود الربيعي " وسعى فيها للكشف عن موقف الشخصيات المثقفة في الرواية من العلم والفن، وأيهما أجدر بالاهتمام، ما دار بين " عمر الحمزاوي " و" مصطفى المنياوي " في مرحلة متقدّمة من الرواية[1]، من هنا يذهب " الربيعي " إلى أن السؤال عن قيمة الفن بالمقارنة مع قيمة العلم في هذا الحوار« يصبح مسألة هينة إذا قصد به حجم الفائدة المادية التي تعود من وراء الاشتغال بالفن، إذا قيس بحجم الفائدة التي تعود من وراء الاشتغال بالعلم، وتصبح القضية في هذه الحالة حسابا للرّبح والخسارة، وليست معرفة مكان الربح– حينئذ – محتاجة إلى مجهود»[2]، ولعل هذا الاحتمال يستشفّ مما ينقله " مصطفى المنياوي " على لسان " عمر الحمزاوي ":«(...) قلت وقتذاك إنك تريد أن تعيش وأن تنجح »[3].

1) ينظر: نجيب محفوظ، الشّحاذ، مكتبة مصر، القاهرة، د. ط، د. ت، ص ص 20– 23.

2) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص92.

3) نجيب محفوظ، الشّحاذ، ص21.

غير أن هناك إشارات وشواهد عديدة في الرواية توجّه المسألة وجهة أخرى، وتجعل هذا الاحتمال الأخير مرجوحا؛ إذ أن زهد " عمر الحمزاوي " في الفن لم يكن دافعه الأوحد حب النجاح والإثراء، إن كان دافعا أساسا لترك الاشتغال بالفن، فقد جاد على ابنته " بثينة " باعتراف قصير يثبت دافعا آخر، إن لم يكن الوحيد، وراء انصرافه عن الفن« (....) – ولكني أسألك عما أوقفك؟

تداخلت شفتاه في سخرية ولكن سرعان ما ارتفع إلى حال من الجدية الصادقة ودفعته رغبة صريحة إلى الاعتراف فقال:

– لم يسمع لغنائي أحد.

وسألت بثينة:

– هل من الضروري أن يستمع لغنائنا أحد؟ »[1]

لقد صمت " عمر " لأن أحدا لم يسمع لغنائه، ولكن احتجاج " عمر " ضد الفن لا يقارن باحتجاج " مصطفى المنياوي " ضده وتحمسه للعلم، على الرّغم من أنه كان فنانا ترحّب الطليعة بمسرحياته كما يصفه " عمر ". فهل الذي صرف " عمر " عن الفن هو ذاته الذي حوّل " مصطفى المنياوي " من كاتب مسرحي إلى بائع للّب والفشار؟ لا نجد، في حقيقة الأمر، إجابة صريحة عن هذا التساؤل لا في النّص الروائي ولا في مقاربة " الربيعي" له، إلا بعض الإشارات التي يمكن أن تهدينا إلى ذلك.

1) نجيب محفوظ، الشّحاذ، ص39.

يدو حوار بين المثقفين الثلاث في الرواية حول بنية الفن الحديث وما اعتراه من غموض؛ وذلك في تعليق على مقطع من قصيدة لـ " عمر الحمزاوي " كتبها قبل أزمته النفسية؛ إذ يلوّح "عثمان خليل" بعدم فهمه لما كتبه " عمر "، غير أن "مصطفى المنياوي " يسارع قائلا: «

– لكن الفن الحديث يتنفّس في هذه الثورة

فقال عثمان بازدراء:

– إنّها أنين نظام يحتضر.

فقال مصطفى:

– ربما كان هذا حقا على المستوى الحضاري، ولكنني أقول كفنان قديم: إنها أزمة فنية أيضا، أزمة فنان يبحث عن شكل جديد بعد أن أعياه المضمون.
– ولما أعياه المضمون؟
– لأنه كلما عثر على موضوع وجده مبتذلا من كثرة الاستعمال.
– ولكن الفنان يضفي من نفسه على موضوعه فيصير جديدا في هذه الحدود على الأقل.
– لم يعد هذا مقنعا في عصر الثورات الجذرية، عصر العلم، وقد تبوأ العلم العرش، فوجد الفنان نفسه ضمن الحاشية المنبوذة الجاهلة، وكم ودَّ أن يقتحم الحقائق الكبرى ولكن أعياه العجز والجهل، وحزّ في نفسه فقدان عرشه فانقلب (غاضبا) أو (عدوا للرواية) أو (لا معقولا)، ولمّا استحوذ العلماء على الإعجاب بمعادلتهم غير مفهومة نزع الفنانون المنهارون إلى سرقة الإعجاب باستحداث آثار

شاذة مبهمة غريبة، وأنت إن لم تستطع أن تلفت أنظار النّاس بالتفكير العميق فقد تستطيعه بأن تجري في ميدان الأوبرا عاريا.

ولأول مرة يضحك عثمان عاليا، واستطرد مصطفى:

- ولذلك اخترت أبسط الطرق وأصدقها وهو أن أكون مسليا»[1].

لقد سقنا هذا الحوار على طوله ! لنكشف من خلاله عن موقف " مصطفى المنياوي " من هذه القضية، ودواعي انصرافه عن الفن إلى تسلية العوام؛ إذ يبدو أنه، وهو المثقف، متأثر بما حققه العلم من تقدم أعجبت به عامة النّاس، فنبذت إثر ذلك كثيرا من إعجابها القديم بالفن وأهله، فما كان من الفنان إلا أن استحدث أساليب فنية غامضة؛ بغية أن يلفت إليه الأنظار بعدما سرق العلم أغلبها، غير أن من الفنانين من كان صادقا مع نفسه ومع فنّه فلم يستطع المزايدة معه، فتصالح مع واقعه سريعا، واختار طريقا آخر دان له كثير من المعجبين، كما هو الحال مع " مصطفى المنياوي " الذي آمن بأنه« لا فائدة من تجاهل الجماهير»[2]، بخلاف " عمر " الذي لم يستطع أن يتجاوز انتكاسته الفنية مما ضاعف من أزمته النفسية.

ويفسّر " محمود الربيعي " ما تقدّم تفسيرا مذهبيا، على الرّغم من إيمانه النقدي بضرورة الاقتصار في التحليل على النص وعدم مجاوزته إلى ما يقع خارجه، كان في غِنىً عنه، حيث يرى بأنه« قد تولّى الدفاع عن تمرد الفنان، وامتيازه، ورسالته الهادية كل من ينتمي بالروح إلى الرومانتكية، والنسبة الطاغية من الذين صمتوا، لأن المجتمع لم يفقه غناءهم، ومن ثمّ لم ينصت إليهم، كانت من هؤلاء(...) بينما تولت " الواقعية

1) نجيب محفوظ، الشّحاذ، ص ص148، 149.

2) المرجع السابق، ص40.

الاشتراكية " الدفاع عن وجهة النظر المقابلة»[1]، ويصنّف " الربيعي " من هذا المنطلق "عمر الحمزاوي " ضمن الرؤية " الرومانتيكية "، أما " مصطفى المنياوي " و " عثمان خليل " فيصنفهما في إطار " الواقعية الاشتراكية " باعتبارهما« نصيرين لفكرة الفنان ابن الجماهير، وصداها الأمين، لا أستاذها ورائدها»[2].

من خلال الحوار السّابق يمكن حمل الاحتجاج الكبير ضد الفن من قبل "مصطفى المنياوي " على أنه احتجاج ضد شكل معين من أشكال الفن الحديث، لا ضد الفن في حد ذاته؛ إنه رفضٌ لتحوّل الفن لمعميات وألغاز غير مفهومة لا لشيء سوى محاولة خطف الإعجاب والاهتمام من القراء والمتتبعين. ولعل هذا الموقف هو وجهة نظر "نجيب محفوظ " الروائي من هذه القضية، وإن تعذّر القطع بذلك؛ لعدم وجود علامات ودلائل كافية تثبت أو تنفي؛ إذ لم يصدر حكما قاطعا في الرواية يجعلنا نجزم بموقفه، فزواج "بثينة " طالبة العلوم والشاعرة التي تتوجه بأشعارها إلى الذات الإلهية من " عثمان خليل " الاشتراكي والثوري المتطرف يفتح المسألة على احتمالات ورؤى متعددة، بل ومتناقضة.

أما موقف " محمود الربيعي " من قضية الصراع بين العلم والفن فهو موقف معتدل وواضح، ربما يتفق معه فيه القاصي والداني، إلا من أخذهم بهرج العلم، فنسوا بأن للفن الحقيقي دور خطير في النهضات والاختراعات العلمية، وعاصم، في كثير من الأحيان، للعلم من أن ينحرف انحرافا مدمرا، ويتخلى عن دوره المنوط به، وهو سعادة الإنسان، بدل تشيئه أو قتله، وفي ذلك يقول: إن« محاولة التفريق بين العلم والفن – على النّحو الذي يجعل منهما قيمتين متقابلتين – مسألة ليس من السّهل قبولها في هذا العصر

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص ص 94، 95.

2) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص95.

الذي نعيش فيه. ويمكن أن يقال إن الوضع الصحيح لهما أنهما قضيتان متكاملتان وليسا قضيتين متقابلتين»[1].

4- ب- 2 – التحولات النفسية للشخصية الرئيسية في الرواية:

من أكثر المسائل التي ركّز عليها " محمود الربيعي " في تحليله لرواية " الشّحاذ " تتبعه للتحولات النفسية التي مرّت بها شخصية " عمر الحمزاوي " منذ اللّحظة التي زار فيها الطبيب شاكيا من ضجر وملل ألمَّ به.

ويلخّص " الربيعي " رحلة " عمر الحمزاوي " التي كان لها أثر كبير فيما طرأ من تطورات مسّت حياته النفسية في قوله: لقد كان« (...) شاعرا حالما، ثم صار ثائرا متطرفا، ثم انقلب إلى برجوازي راكد، ثم إلى مغامر في عالم العلاقات النسائية، ثم انتهى قابضا على الهواء في مرحلة تتردد بين عالم الحلم وعالم الواقع»[2].

يلتقي القارئ أول ما يلتقي في رواية " الشّحاذ " بـ " عمر الحمزاوي " وقد رغبت نفسه عن كل ما يتعلّق بالماضي السياسي والفني؛ لذا يرجع " الربيعي " السبب الحقيقي الذي يقف وراء الأزمة التي يمرّ بها " عمر " إلى تحلله من أي معتقد يقيه مغبة الوقوع في التناقض بين وجهي الحياة الداخلي والخارجي، وفي ذلك يقول: إن « " عمر الحمزاوي"، وقد انطفأ في نفسه ضوء الفن وضوء المعتقد، يعاني انهيارا داخليا مردّه ذلك التناقض الداخلي بين أشواق النفس التي لا تحد، والواقع المصمت الذي يتجلى في الثروة، والعمل الروتيني، والأسرة، والنتيجة الملل الذي لا يعرف لنفسه بداية ولا نهاية ولا

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص91.

2) المصدر نفسه، ص89.

منبعا ولا مصبا»[1]، وهو في ذلك يخالف كل من " عمر الحمزاوي " نفسه والطبيب في تصورهما للعلة الحقيقية التي تكمن وراء المرض المفاجئ؛ إذ يرى أن" عمر"« مخطئ، ولكنّه معذور، حين يتصور أن العمل، أو الأسرة، أو روتين الحياة، هو مصدر هذا الملل، أو حين يتصور أنه ربما كان لهذا الملل سبب عضوي، وطبيبه مخطئ، ولكنّه معذور، حين ينصح له بتغيير شامل وإجازة طويلة»[2].

لقد جفّ نبع الثورة في نفس " عمر الحمزاوي "، وتخلّى عن الفن، ولو إلى حين، غير أن تيار التغيير والتطور العاطفي لم يقف عند هذا الحد، بل لقد« أصاب الملل جوهر علاقته بزوجته فيما أصاب، وكان ذلك أثناء إقامته في الإسكندرية»[3]، هذه العلاقة التي كانت كل المؤشرات تدل على دوامها واستمرارها، فزواجهما لم يكن تقليديا بالمرّة، فقد ضحّت " زينب " بعقيدتها وأهلها من أجله، لكن« ما كان في الماضي علاقة حب ترمز إلى الحيوية والكفاح والبناء أصبح اليوم علاقة روتينية متجمدة، ترمز إلى التحجّر الأكبر في حياته»[4].

انتهت علاقة " عمر " بزوجته إلى طريق مسدود، فما كان منه، بحثا عن شفاء من مرضه، إلا أن اتّجه إلى عالم العلاقات النسائية، فاستقرت علاقته، في البدء، مع "وردة" التي أقام لها عشّا ورفض طلبا مماثلا لغيرها، وانتشت نفسه معها حتى ظنّ أن فراقهما يكاد يكون مستحيلا، لكن هذه« التجربة انهارت، وانهارت في الواقع بأسرع مما نتوقع، وبأسرع ما تضمن لها عناصرها العاطفية والمادية التي رسمها لها نجيب محفوظ،

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص100.
2) المصدر نفسه، ص100.
3) المصدر نفسه، ص103.
4) المصدر نفسه، ص115.

والسبب في انهيارها هو الانهيار الداخلي وفقدان التوازن اللّذان أحدثا صدعا في نفس عمر الحمزاوي »[1]، لقد عافتها نفسه، فهجرها قبل أن تهجره، وأخذ يلتقط النساء من الملاهي الليلية بلا تحفظ، لكن ما لبثت روحه أن« اتخمت بهذه المغامرات كما اتخمت من قبل بالدسم والمال»[2].

ويواصل " الربيعي " تتبعه للتطورات والتغيرات التي مرّت بها نفسية " عمر الحمزاوي "، ليقف هذه المرّة على ما اعتراه من« انتعاش مؤقت عندما علم أن ابنته بثينة شاعرة، وعندما ناقشها في ذلك، لقد أغرته هي بالعودة إلى الشعر، فدبّت في النفس حركة، ولكنّها على حد تعبيره " مجرد حركة طارئة ثم ما لبثت أن تجمدت"»[3]، إلا أن الانتعاش الأكبر الذي هزّ كيانه، وأيقن أنه ما كان يبحث عنه من نشوة مفقودة، وافاه في تلك الليلة التي« انفرد مع الطبيعة في صحراء الهرم فتغلغل في أسرارها على نحو مباشر، وامتلأت نفسه بشعور لا عهد له به من قبل، وفُتِح له بذلك باب جديد لم يسبق له أن استشرفه من قبل في أزمته كلها»[4].

لكنّ الفجر الذي كشف له في تلك الليلة عن معنى الوجود وسرّه خرس رغم ترقب طويل ومتواصل؛ لذا قرر " عمر " التحلل من كل شيء يصله بالواقع الذي يفسد عليه نشوته، و« استمرّ به الحال حتى انتهى مصمما على الذهاب. والحالة التي انتهى إليها حالة تجمع الحلم إلى الواقع، والرّمز إلى الحقيقة»[5]؛ إنه انفصام كامل وتصدّع خطير في الجانب الروحي من هذه الشخصية؛ مما يشي بأن التّصوف ليس حلا جذريا لما

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص105.
2) المصدر نفسه، ص106.
3) المصدر نفسه، ص107.
4) المصدر نفسه، ص107.
5) المصدر نفسه، ص117.

يضطرب في الواقع من أزمات مختلفة، بل هو هروب مؤقت لا يستبعد أن يعود الفرد منه خائبا، وربما مصابا كما حدث مع " عمر الحمزاوي ".

4- ب- 3 – أسلوب الأداء الفني في الرواية :

يقوم تحليل الأسلوب الفني لرواية " الشّحاذ " عند " محمود الربيعي " على عقد مقارنة بينه وبين بعض الأساليب المستخدمة في عدد من روايات المرحلة الفلسفية لـ " نجيب محفوظ "، وقد ركّز في سبيل إبانة ذلك على أسلوبين اثنين هما: " أسلوب البطل الفرد "، و " أسلوب تيار الوعي ".

4- ب-3-1-أسلوب البطل الفرد:

على الرّغم من أن " محمود الربيعي " لم يقف مطولا عند هذا الأسلوب، أو بالكاد أشار إليه، في تحليله للروايات السابقة أو اللاحقة لرواية " الشّحاذ " في كتابه " قراءة الرواية "؛ فإنه يذهب هنا إلى أن« الأسلوب الفني المستخدم في رواية " الشّحاذ " أسلوب قريب الشبه من الأسلوب المستخدم في روايات أخرى من روايات تلك المرحلة من إنتاج " نجيب محفوظ "، مثل " اللّص والكلاب "، و" السّمان والخريف "، و" الطريق ". وهو أسلوب البطل الفرد، الذي تتجمع الشخصيات الباقية في العمل حوله، تتبع منه وترتد إليه.»[1]، ويرى أنه أسلوب قريب الشبه وليس شبيها تماما أو هو ذاته؛ لأن في الروايات السابقة على رواية " الشّحاذ " من المرحلة نفسها تبدو« الشخصية المحورية كالهرم الشامخ، ويهيم ما عداها من الشخصيات على سطحها، يتحرك في مدارها، ويتحرك لصالحها ولتكبير خصائصها، وكذلك تتجمع الأحداث كلها لتضاعف الإحساس

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص110.

بالشخصية الرئيسية، وبالقيمة التي تمثّلها. أما هنا في " الشّحاذ " فقد أخذت الفكرة مكانا ملحوظا في تطور العمل، وأخذته لحسابها الخاص على نحو أكثر بكثير مما كان عليه الحال في الروايات الأخرى. كذلك وقفت بعض الشخصيات هنا – في بعض المواقف – في نفس المستوى الذهني والشعوري الذي تقف فيه الشخصية الرئيسية، على نحو نحس معه أن هذه الشخصيات تناطح الشخصية الرئيسية وتحاول أن تطغى عليها»[1]. لكن كلام " الربيعي " هنا يبقى كلاما نظريا بحتا تعوزه الأدلة والبراهين النصية؛ إذ لا يبين لنا مثلا: كيف أن الفكرة حازت دورا كبيرا في نمو وتطور نص " الشّحاذ "، كما لم يحدد لنا الشخصيات التي وقفت ندا لشخصية " عمر الحمزاوي "، الشخصية الرئيسية، تناطحها وتحاول أن تطغى عليها. بل إن " الربيعي " ذاته لم يُعِرْ الفكرة في تحليله لرواية "الشّحاذ" ذلك الاهتمام الكبير الذي حظيت به شخصية " عمر الحمزاوي " وهو يتتبع تحولاتها النفسية مثلا.

وإذا كنّا لا ننكر مع " محمود الربيعي " قيمة الشخصيات الأخرى، بَلْه الشخصية المحورية، في رواية " الشحاذ "، وما لعبته من دور فعّال في نمو وتطور الأحداث، بل أثرها الذي لا يجحد على شخصية " عمر الحمزاوي "؛ فإننا بالمقابل لا نعثر في تحليل "الربيعي" لرواية " الشّحاذ " على دراسة لهذه الشخصيات يمكن أن تكون ذا بال، على الرّغم مما تحوزه هذه الشخصيات من رؤى فنية وفكرية ومضامين سياسية واجتماعية وغير ذلك يفضي الوقوف عليها إلى فهم النص وإنارته أكثر؛ إذ استغرق " محمود الربيعي" كل جهده، واستنفذ كل طاقته في تحليل شخصية " عمر الحمزاوي "، حتى لم يدع موضعا يمكن أن تطل منه الشخصيات الأخرى أو تنفذ كشخصية " مصطفى المنياوي " أو " عثمان خليل " أو " بثينة "... .

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص110.

4- ب-3-2- أسلوب تيار الوعي:

مثلما سعى " محمود الربيعي " إلى تحليل " أسلوب البطل الفرد " في رواية " الشّحاذ " عن طريق البحث في أوجه التشابه والاختلاف بين هذا الأسلوب وبين طريقة توظيف " نجيب محفوظ " للأسلوب ذاته في الروايات السابقة على هذه الرواية من المرحلة نفسها؛ فإنه سار في دراسته لبعض تقنيات تيار الوعي في رواية " الشّحاذ " على النهج ذاته، ومن ذلك قوله: إن« هناك ناحية أخرى مهمة تقترب بأسلوب رواية " الشّحاذ " من أسلوب تلك الروايات وهي الاعتماد الكبير على الحقيقة المصورة من داخل الشخصية، بدل الاعتماد، في الرواية التقليدية مثلا، على الحقيقة المصورة بأبعادها الخارجية المعروفة. والأسلوب المستخدم هنا – وهو أسلوب حديث النفس أو تيار الوعي– أسلوب مخفف، إذا قيس باستخدامه في الروايات التي ذكرتها»[1].

إن ما يمكن الإشارة إليه بداية أن " الربيعي "، من ناحية، يرى أن رواية " الشحاذ " تعتمد اعتمادا كبيرا على " الحقيقة المصورة من داخل الشخصية "، وهو جوهر أسلوب تيار الوعي؛ إذ يوظّف الروائي أو القاص في سبيل إيهام القارئ بذلك تقنيات متنوعة كـ " المنولوج الداخلي "، " مناجاة النفس"، " التداعي الحر للذكريات والأفكار "...، غير أنه ومن ناحية أخرى، يذهب في الفقرة نفسها إلى أن أسلوب تيار الوعي المستخدم في رواية " الشحاذ " أسلوب مخفف إذا ما قورن بتوظيفه في الروايات السابقة(" اللّص والكلاب" "السّمان والخريف"، "الطريق")، وهو، فيما نحسب، تناقض كان من الأجدر ألا يقع فيه ناقد بحجم " محمود الربيعي "، فمن جهة، يركز الروائي تركيزا كبيرا على نقل ما يدور في خلد الشخصية وما يعتمل داخلها، وهو كما ألمعنا جوهر وغاية تيار الوعي، ومن جهة

1) محمود الربيعي، قراءة الرواية، ص111.

أخرى، يرى أن هذا الأسلوب مخفف؛ أي لا يكاد يظهر إلا في مواضع معدودة، وهو ما يؤكده " الربيعي " حين يقول: إن « نجيب محفوظ يدّخر هذا الأسلوب[أي تيار الوعي] هنا للمواقف الحاسمة التي تشكل معالم على الطريق في تطور كل من الحدث والشخصية وتحتل منعرجاته، لا أجزاءه المستوية المتشابهة»[1]؛ أي أن " نجيب محفوظ " لا يعتمد هذا الأسلوب اعتمادا يكاد يكون مطلقا، كما يوحي ببعض ذلك ما نقلناه عن " الربيعي " آنفا.

ومما هو قمين بالملاحظة في هذا السياق أيضا أن " محمود الربيعي "، كما في الاقتباس الأول، لا يفرّق بين " حديث النفس"(المنولوج الداخلي)[2] وبين " تيار الوعي" بوصفه اتجاها قائما بذاته في الكتابة الروائية الحديثة، ودليل ذلك أنه يوظّف حرف العطف " أو " الدال على التخيير بين المصطلحين، على الرّغم من وجود فروق بينهما؛ إذ إن " حديث النفس "(المنولوج الداخلي) تقنية من تقنيات تيار الوعي، وليس هو تيار الوعي، وهو ما أشار إليه " روبرت همفري " في كتابه " تيار الوعي في الرواية الحديثة"[3] الذي ترجمه " الربيعي " ذاته، يضاف إلى ذلك أن " الربيعي " أشار في موضع آخر إلى معنى قريب من هذا حين يقول: إن«(...) المناجاة، وحديث النفس والهواجس، لا تكفي وحدها لخلق عمل من أعمال " تيار الوعي "»[4]، وهذا يدل على أن

1) المصدر السابق، ص111.

2) والملاحظ أيضا أن "محمود الربيعي" يستعمل مصطلح " حديث النفس " مرة للإشارة إلى " مناجاة النفس "، ينظر قراءة الرواية، ص71، ومرة يستعمل المصطلح نفسه للإشارة إلى "المنولوج الداخلي" كما في هذا الموضع، على الرغم من أنه في ترجمته لكتاب "روبرت همفري""تيار الوعي في الرواية الحديثة "، يستعمل مصطلحي " المنولوج الداخلي " و" مناجاة النفس " بمعنيين مختلفين، ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص44، وص56.

3) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص44 وما بعدها.

4) محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص147.

توظيف تقنية أو أكثر من تقنيات تيار الوعي في رواية ما ليس معناه أن هذه الرواية من روايات تيار الوعي.

إن من يطلع على مقاربات " الربيعي " لروايات " نجيب محفوظ " الفلسفية يجده أنه تناول هذه الأعمال عملا عملا، غير أن ذلك لم يكن كافيا للإحاطة بهذه الروايات من جميع الجوانب: الفنية والفكرية...، بالإضافة إلى التكرار والتشابه الكبير في تناول عناصر البناء الفني والعديد من القضايا الأخرى، وهو ما لاحظناه في الروايات الأربع التي حاولنا عرض ومناقشة ما جاء في مقاربة " الربيعي " لها، وهو ما نلمسه أيضا في تحليل " الربيعي " للروايتين المتبقيتين " ثرثرة فوق النيل " و " ميرامار "، حيث تعرّض في الأولى إلى رمزية المكان (العوامة)، ورمزية الزمن، ورمزية الشخصيات(أنيس زكي، أحمد نصر، وعلي السيد...)، وهو النمط ذاته الذي سلكه " الربيعي " في تحليله لرواية "ميرامار" حين حاول الكشف عن رمزية المكان(البنسيون) الذي تدور فيه الأحداث، وكذا رمزية شخصياتها(زهرة، عامر وجدي، حسني علام، سرحان البحيري، ميرامار، طلبة مرزوق...)، وعلاقاتها ورؤيتها للماضي والحاضر. وقد حاول " محمود الربيعي " من خلال التركيز على رمزية العناصر الفنية المشكلة للرواية كالأحداث والأمكنة والأزمنة والشخصيات إقناع القارئ أن هذه الروايات روايات رمزية تتأرجح على حافة الواقع أكثر مما تقع فيه، ولعل سعيه لإثبات ذلك نابع من إيمانه الراسخ بأن العمل الأدبي مستقل عن الواقع مهما بدت ملامح اتصاله به؛ لأن له واقعه الخاص الذي يولد وينمو فيه.

خـــــاتـــــمة

حاولت هذه الدراسة تسليط الضوء على الخطاب النقدي عند " محمود بخيت الربيعي" من منظور نقد النقد؛ وذلك من خلال البحث في مرجعيته وخلفيته النقدية ممثلة في مدرسة النقد الجديد الأنجلوساكسونية، ثم أهم معالم التنظير فيه، لتعرّج بعد ذلك على آلياته الإجرائية وأدواته المنهجية في مقاربة الخطاب الشعري، ثم سمات وخصائص هذه المقاربة، لتقف أخيرا عند صورة الرواية الفلسفية/ الرمزية لـ " نجيب محفوظ " في هذا الخطاب من خلال كتاب " قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ "، وقد سبق هذه الفصول الأربعة مدخل نظري منهجي تطرقنا فيه إلى " نقد النقد" من حيث المفهوم وإشكالية المصطلح والآليات الإجرائية والوظائف التي اضطلع بها والأهداف والغايات التي يتوخاها.

وقد وصل البحث بعد رحلته هذه إلى جملة من النتائج والملاحظات والاقتراحات والتّوصيات يمكن رصدها في الآتي:

- إن " نقد النقد " حقل أو نشاط معرفي لا يزال سوى مشروع في طور البناء والتشييد يحتاج إلى العديد من الدراسات التنظيرية والتطبيقية التي تُجلّي وظائفه ومهامه، وتبيّن غاياته وأهدافه، وتكشف عن آلياته وإجراءاته التي يتوسّل بها في مقاربة موضوعه، وتزيح اللّبس والغموض الذي يعتور مفاهيمه ومصطلحاته.
- لم يسلم " نقد النقد " من الشرذمة والاختلاف في ترجمة مصطلحاته، هذه الإشكالية التي كثيرا ما خيّمت على النقد العربي الحديث والمعاصر منذ اتصاله بالنّقد الغربي؛ إذ تُرّجم المصطلحان الأجنبيان (Critique de la Critique) و(Méta critique) المعبران عن مفهوم واحد إلى: " نقد النقد "، " الميتانقد "، " ما بعد النقد "، " النقد الشارح "، " قراءة النقد ". غير أن الترجمة الأكثر استعمالا ودورانا بين الباحثين والنّقاد العرب هي " نقد النقد ".

- تبيّن لنا أن موضوع " نقد النقد " ومجال اشتغاله هو النقد بشقيه النّظري والتطبيقي لذلك فقد تفرّعت اهتمامات " نقد النقد " إلى قسمين:

أولهما: " نقد النقد النظري "؛ ويهتم بالبحث في الأسس والمبادئ المعرفية والجمالية للخطاب النقدي، كما ينهض بالبحث في مرجعياته وأصوله الفكرية والفلسفية.

ثانيهما: " نقد النقد التطبيقي "؛ ويهتم عموما بمعاينة صورة الخطاب الإبداعي في المقاربة النقدية موضوع الدّرس.

- لم يقدّم نقاد النقد وسائل إجرائية واضحة لتحليل الخطابات النقدية ودراستها، غير أنه من خلال النظر والتأمل في بعض العروض النظرية، على قلّتها، التي قدّمت " نقد النقد " إلى القارئ العربي وأيضا بعض الكتابات المترجمة تم استقصاء واستخلاص ومن ثمّ اقتراح عدد من الآليات والأدوات الإجرائية، وهي:(نقد المرجعيات، النقد الحواري، النقد الهرمنيوطيقي، نقد اللغة الواصفة)، رأى الباحث أنّها قد تمكّن ناقد النقد من مساءلة ومراجعة الخطابات النقدية ونقدها، مع عدم التسليم بقدرتها وحدها على تحليل الخطاب النقدي؛ بسبب ما يميّزه من ديناميكية وتحوّل مستمر.
- امتّح " محمود الربيعي " تصوراته النقدية وآلياته وأدواته الإجرائية في مقاربة النصوص الإبداعية من مدرسة النقد الجديد الأنجلوساكسونية؛ إذ شكّل سفره إلى لندن في ستينيات القرن الماضي لإكمال تعليمه العالي تحولا كبيرا في حياته النقدية، حيث تلقّى هناك وتشرّب على مهلٍ مبادئ وأسس النقد الجديد التي أثرت فيما بعد تأثيرا كبيرا على خطابه النقدي.
- تعدّ مدرسة النقد الجديد من بين أوائل المدارس النقدية التي نادت بضرورة تقويض أسس التفسير السياقي والتذوقي للأعمال الأدبية، ومن ثمّ دعت إلى ضرورة الاهتمام

بالنّص الأدبي في حد ذاته، بوصفه بنية مغلقة على نفسها، فالنّص ولاشيء غير النّص. إلا أنه عند الحديث عن المدارس والمناهج النصانية في النقد العربي المعاصر، كثيرا ما توجّه الاهتمامات إلى الشّكلانية الروسية(1915م- 1930م)، على الرّغم من أن الدّعوة إلى قراءة النّص الأدبي بمعزل عن جميع السياقات والمؤثرات الخارجية قد ظهرت بوادرها قبل ذلك أو مزامنة لها مع مقالات "ت. س. إليوت" و "إ، أ، ريتشاردز" في إنجلترا، ومع دراسات " جون سبنجارن " في أمريكا.

- قامت مدرسة النقد الجديد على مجموعة من المبادئ والأسس النقدية ظلّت لفترة طويلة تتردد في الجامعات الإنجليزية والأمريكية وحتى العربية التي انتقل إليها هذا التيار في ستينيات القرن الماضي، وحمل لواءه " رشاد رشدي " وتلامذته ومريديه. وعلى الرّغم من أن النقاد الجدد محللو وشارحو نصوص أكثر منهم أصحاب نظريات فإن ذلك لم يُثْنِ النقاد والباحثين عن الوقوف على أبرز مبادئ وأسس هذه المدرسة والتي من بينها: القراءة الفاحصة للنصوص الأدبية، ورفض الفصل بين الشكل والمضمون، والاهتمام بالمبنى على حساب المعنى، ومعاملة العمل الأدبي على أنه وحدة عضوية، ورفض رسالية الأدب، رفض التقويم المعياري والاهتمام بالتحليل العلمي للنص ... .
- تَبيّن لنا بعد النظر في عدد من نصوص النقاد الجدد، وأيضا في الدراسات السابقة لهذا البحث، أن مدرسة النقد الجديد بنت نظرتها إلى النصوص الإبداعية تأثرا بخلفيات ومرجعيات مختلفة مثّلت رافدا حقيقيا لهذه المدرسة، وأسهمت مساهمة فعّالة في بلورة مبادئها وأسسها النقدية، لعل أهمها: العلوم التجريبية، الفلسفة المثالية ممثّلة في الفلسفة المثالية الكانطية(نسبة إلى إيمانويل كانط)، فلسفة الجمال عند " بندتو كروتشيه "، المدرسة التصويرية، مذهب الفن للفن... .

- يختلف التنظير في الثقافة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة عنه في الثقافة الغربية لأن هذه الأخيرة انطلقت في تنظيراتها مما هو متوافر لديها من نصوص أدبية وتراث نقدي وفلسفي عريق، بخلاف ما عليه الثقافة النقدية العربية التي يمّمت وجهها منذ عصر النهضة الحديثة تجاه النقد الغربي، واحتذت نموذجه في مقاربة النصوص والتنظير للنقد، وضربت، في كثير من الأحيان، صفحا عن تراثها الأدبي والنقدي.
- هناك تفاوت جَليّ بين ما ألّفه " محمود الربيعي " في شقي النقد الأدبي؛ إذ طغى الشّق التطبيقي على الشّق التنظيري، وهو ما نلحظه في أغلب كتاباته كـ (قراءة الشعر، قراءة الرواية، من أوراقي النقدية، في النقد الأدبي و" ما إليه "....)، ولا نكاد نعثر على أكثر من كتاب(في نقد الشعر) ومجموعة من المقالات خصصت للتنظير.
- يختلف التنظير في الخطاب النقدي عند " محمود الربيعي " من جنس أدبي إلى آخر إذ لا يولي أهمية كبيرة للرواية والقصة في تنظيراته بالمقارنة مع الشعر أو النقد؛ وذلك على الرغم من أنه خصص كتابا مستقلا محضه لجنس الرواية.
- يعثر المتتبع لكتابات " محمود الربيعي " على مفاهيم متعددة وأحيانا متناقضة للأدب حيث تتقلب هذه المفاهيم بين المفهوم البنيوي والمفهوم الوظيفي، وما يشمل الأدب وغير الأدب، وبين المفاهيم الفضفاضة والأكثر تحديدا وضبطا. أما ما يمثّل إشكالية أو تناقضا في مفهوم " الربيعي " للأدب: اعتباره مرة نقدا للحياة، وأخرى مستقلا عنها استقلالا قد يصل حد التباين والاختلاف؛ وتفسير ذلك أن " الربيعي" كان متأثرا من جهة بـ " ماثيو أرنولد" الذي نظر للشعر على أنه " نقد للحياة "، ومتأثر من جهة أخرى بالنقاد الجدد الذين قالوا باستقلال الأدب عن كل ظروف تأليفه.
- عرّف " محمود الربيعي " الشعر بأنه فن قولي، وهذا المفهوم، كما هو معلوم، واسع وفضفاض يشمل الشعر وغيره من الفنون القولية، كما عرّفه أيضا على أنه " علم " على الرّغم من أن العلم يختلف عن الفن من حيث الوسيلة والغاية ومعيار الصدق.

وهو متأثر في ذلك بـ" ت، س، إليوت " الذي نظر للشعر على أنه كيان موضوعي معادل للمشاعر والأحاسيس وليس تعبيرا عنها، فموضوعية الشعر من هذا المنطلق تقرّبه من العلم أكثر من الفن.

وتأثرا بـ " إليوت " أيضا راح ينظر للشّعر على أنه " كيان ذهني وروحي ولغوي يخضع لتقاليد نوعية خاصة"، فـ " إليوت " مثله مثل " الربيعي " اهتم بالشعر الذي يظهر فيه تلاحم بين الفكر والإحساس؛ إذ اهتم " إليوت" الشعر الميتافيزيقي و " الربيعي " بشعر " العقاد " الذي يجمع فيه بين الفكر والإحساس، كما أن تنويهه بضرورة أن يخضع لتقاليد نوعية خاصة متأت من تأثير " إليوت " الذي ظهرت دعوته للعناية بالتقاليد الأدبية والفنية في مقالته الشهيرة " التقاليد الأدبية والموهبة الفردية ".

ومما يلاحظ أيضا على هذه المفاهيم التي قدّمها " محمود الربيعي " للشّعر أنها مفاهيم بنيوية، بخلاف ما لاحظناه على مفهومه للأدب الذي جمع فيه بين البنيوي والوظيفي.

- لا يُسند " الربيعي " للشعر أي مهمة أو غاية نفعية سواء كانت دينية أو اجتماعية أو سياسية أو غيرها، وقصارى ما يمكن أن يقدّمه الشّعر، حسبه، أنه يمنح متعة تبعث راحة نفسية مما يحدث توازنا في عواطف السامع أو القارئ، ويجعله أكثر فهما لنفسه وللحياة من حوله وقدرة على السيطرة عليها، بالإضافة إلى ذلك فإنه يجدد رؤية المرء للأشياء بعدما فقد الإحساس بها، أو فقدت هي جمالها وسحرها ونضارتها بسبب الرتابة والألفة والنمطية، فإذا حقق الشعر كلّ هذا فهو في حلٍّ من كل فائدة أو مكسب نفعي من وراءه.
- إن الشّعر، حسب " محمود الربيعي " دائما، وإن مثّل رؤية وموقفا من الواقع فإنه في الوقت نفسه يستقل برؤيته لهذا الواقع، بحيث لا يُحاكيه أو يصوّره بصورة حرفية فجّة

إذ هو في أحسن الأحوال معادل موضوعي له؛ لأن الشّعر الذي يصوّر الواقع تصويرا حرفيا هو عرضة لفقدان قيمته وأثره بتغيّر هذا الواقع الذي لا يستقر على حال، وهذا ما عبّر عنه النقاد الجدد حينما نظروا إلى العمل الأدبي على أنه كائن حي له حياته الخاصة.

- لقد أولى " محمود الربيعي " في كتاباته، وخاصة الممارسات التطبيقية، اهتماما بالغا للغة الشّعر؛ إذ يعتقد أن الوسيلة الأساسية للشاعر هي اللّغة، فالشّعر في نهاية الأمر تشكيل لغوي، ولا يمكن التفكير فيه خارج نسيجه اللّغوي إلا بما يحيل عليه هذا النسيج.
- يُقَدّم " الربيعي " الأسلوب في الشّعر على كل ما عداه، بل يراه الشّعر نفسه، وبالمقابل فإنه يحصر الأسلوب في المجاز؛ ليخلص إلى نتيجة مفادها أن " الشّعر هو المجاز والمجاز هو الشّعر"، غير أن حصر الشّعر في المجاز، بل جعل كل مجاز شعرا هو إساءة لهذا الشّعر أكثر منه إبانة لحاله؛ لأن الشّعر أرقى وأكبر من أن يحصر في المجاز أو في غيره، كما أن القول بأن المجاز هو الشّعر هو خلط بين الأجناس الأدبية وكسر للحدود بينها(الشّعر والنثر الفني على سبيل المثال)، على الرّغم من أن " محمود الربيعي " يفرّق بين الأجناس الأدبية ويرفض كسر الحدود بينها.
- يرفض " محمود الربيعي " أن ترتبط لغة الشعر بأداء أي غرض أو هدف مهما يكن نوعه، فهي من هذا المنظور لغة خلق وليست لغة تعبير، لكن الإغراق في هذا التّصور قد يؤدي إلى الغموض والإلغاز والمجانية، فتغدو اللغة الشعرية لا تحيل إلا على نفسها، مما يقطع، في أغلب الأحيان، صلتها بقارئها، ويُسَاءُ إليه كما يُسَاءُ إليها.
- إن النقد الأدبي في تصور " محمود الربيعي " هو علم وفن في الوقت نفسه، يهدف إلى تحليل النصوص الأدبية بغرض الكشف عن معناها وقيمتها ووضعها في المكان

الملائم من تاريخ الأدب، ولا يخفى ارتباط هذا المفهوم ارتباطا وثيقا برؤية النقاد الجدد لهذا الحقل المعرفي، وخاصة فيما عبروا عنه بالقراءة الفاحصة، وأيضا قضية التقاليد الأدبية التي أرسى دعائمها " ت، س، إليوت ". لكن اعتبار النقد الأدبي علم وفن في الوقت ذاته هو جمع بين المتناقضات؛ إذ يختلف كل واحد منهما عن الآخر في الوسيلة والغاية ومعيار الصدق، كما أن النظر إلى النقد على أنه فن هو خلط بين الإبداع والنشاط المنصرف إلى دراسته وفهمه.

- يؤمن " الربيعي " إيمانا راسخا بأن الناقد الأدبي الجدير بهذا الاسم هو الذي يحلل النّص الأدبي تحليلا داخليا، معتمدا اعتمادا كبيرا على آلية القراءة الفاحصة، دون أن يميل إلى البحث في حياة ونفسية المؤلف أو بيئة النص وتاريخه ... .
- وقف " الربيعي " في بعض المواضع من كتاباته على دور النقد ووظيفته بالنسبة لكل من النّص والقارئ، لكنّه أغفل أو تغافل عن ما يقدّمه النقد للمبدع وما يجنيه منه ولعل ذلك صادر عن قناعته النقدية التي لا تؤمن بأثر المؤلف على نصّه بأي وجه من الوجوه.
- إن الوظيفة الأساسية للنقد الأدبي بالنسبة للنّص، كما يتصوّرها محمود الربيعي، هي وظيفة وصفية كشفية بامتياز، تقوم على تحليل النّص الأدبي بوصف بنائه وتشكيله وعمل رموزه، بهدف الوصول إلى معناه وقيمته بعيدا عن نفسية الأديب أو سيرة حياته، وكذا نفسية المتلقي وأثر النص الأدبي عليه.

أما ما يُقدّمه النقد الأدبي للقراء فإنه يتجسّد في مساعدتهم على تذوّق النصوص وفهمها والكشف عن جمالياتها ودلالاتها الخفية ومعانيها المستترة ومراميها البعيدة؛ بغرض التأثير عليهم وتحبيبهم في هذه النصوص وزيادة عددهم.

- يعد " محمود الربيعي " من النّقاد المعارضين لفكرة انفتاح النقد الأدبي على العلوم الأخرى كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ والأنثربولوجيا وغيرها، ولا يَعْتبِر من يلجأ إلى تطبيق مناهج هذه العلوم ومبادئها وتصوّراتها على النصوص الأدبية ناقدا أدبيا؛ لأن الوظيفة الحقيقية للناقد الأدبي، حسبه، تتمثل أساسا في تحليل النص وإضاءته من داخله وجعله مفهوما للقراء.
- إن اللغة النقدية عند " محمود الربيعي " سواء في تنظيراته أو في ممارساته التطبيقية لغة وصفية علمية دقيقة بعيدة عن الإنشائية الزائفة والتّكلف والتنطع الممجوج والغموض والإلغاز، تشفّ عن المعنى في سهولة ويسر، لا يحتاج القارئ معها إلى كدٍّ ذهني لبلوغ ما ورائها، لا تعمد إلى الدوائر والخطوط والأسهم والجداول والمعادلات الجبرية... أثناء مقاربة النصوص وتحليلها.
- على الرّغم من دعوة " الربيعي " إلى علمية لغة النقد وموضوعيتها، والتزام ذلك في تنظيراته وممارساته التطبيقية؛ فإنه في بعض المواضع الأخرى نادى بأدبية الخطاب النقدي، وضرورة أن تتحوّل لغته إلى لغة إبداعية تلفت النّظر إلى نفسها.
- وقف " محمود الربيعي " في بعض كتاباته عند إشكالية المصطلح النقدي في الثقافة النقدية العربية المعاصرة وأزماته التي حالت دون تقدّم الخطاب النقدي عندنا، وقد شخّص ذلك في العديد من النقاط أهمها: عدم التزام بعض النقاد بالمصطلحات المتداولة في الساحة النقدية، التداخل بين الكلمات العادية والمصطلحات وعدم التفريق بينهما، تعدد المصطلحات للمفهوم الواحد، تسمية ترجمة المصطلحات مصطلحات عدم التركيز على توضيح المصطلحات والتعريف بها عند تقديمها للقارئ العربي وغير ذلك، إلا أننا وجدنا أن بعض ما عابه " الربيعي " على غيره كان له نصيب منه في بعض كتاباته.

- اتّخذ " محمود الربيعي " من القراءة النصية المحايثة التي جاء بها النقاد الجدد أداة إجرائية دلف من خلالها إلى النصوص الشّعرية، محاولا استنطاقها انطلاقا من البنيات والتراكيب اللّغوية، باحثا عن معاني هذه النصوص، رافضا أي مدخل إليها غير المدخل اللّغوي. غير أن رفض التفسير السياقي وربط النّص بما يحيط به من مؤثرات خارجية رفضا تاما، والتشبّث بالمدخل اللّغوي وحده في مقاربة النصوص، هو أخذ لخيط واحد من خيوط النسيج النّصي المعقد ثم معاملته على أنه النسيج كله؛ لأن النّص الإبداعي لم يولد من فراغ ولا انبثق فجأة.
- وجدنا من خلال تتبعنا لأعمال " محمود الربيعي " النقدية في مقاربته لنصوص شعرية أنّها تركّز على مجموعة من الآليات والأدوات النقدية محاولة من خلالها الاقتراب من هذه النصوص وإضاءتها ومساعدة القراء على فهمها فهما عميقا، وتتمثّل هذه الآليات في: اختيار النصوص الشعرية المقاربة، القراءة الفاحصة، تحليل الأساليب ورفض التقييم النقدي، المعادل الموضوعي.
- تزَيّت المقاربة النقدية للخطاب الشعري عند " محمود الربيعي " بمجموعة من السّمات والخصائص، جعلها تتفرّد وتتميز عن الدراسات النقدية العربية المعاصرة للخطابات الشّعرية، وتتمثّل أهم هذه الخصائص في: الرؤية الموضوعية المتوازنة، كينونة العمل الأدبي، رفض تحوّل الخطاب الشعري إلى معادل النثري، تلمّس الصراع الدرامي في الخطاب الشعري.
- اختار " محمود الربيعي" في كتابه قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ " ست روايات لـ " نجيب محفوظ " كنماذج للمقاربة والتحليل، وهي: " اللّص والكلاب" "السّمان والخريف "، " الطريق "، " الشّحاذ "، " ثرثرة فوق النيل "، و" ميرامار "، ولم يكن هذا الاختيار عفويا، بل وقفت وراءه دوافع وأسباب معينة وجهها معتقد " الربيعي" النقدي، ومن بينها: إيمان " الربيعي " الراسخ بجدوى العمل من داخل النصوص دون

غيرها، ورفض مغادرتها إلى سياقات وظروف محيطة بها أسهمت من قريب أو بعيد في ميلادها. من هنا وجد في روايات المرحلة الفلسفية، السابق ذكرها، والتي تتميز برمزيتها، سنده التطبيقي، فكان انتقاء هذه النصوص بالذات لأنها تتفق وآليات النقد المفروضة عليها. وأما السبب الآخر فيتمثّل في توظيف " نجيب محفوظ " في هذه المرحلة لألوان مختلفة من تقنيات " تيار الوعي"، فكان " محمود الربيعي " حريصا على استجلاء هذه التقنيات من النصوص التي يحللها؛ وبهذا الصنيع يستطيع أن يُمَثِّل لكتاب " تيار الوعي في الرواية الحديثة " لـ " روبرت همفري " الذي كان "الربيعي " يشتغل على ترجمته بالموازاة مع تأليفه لكتاب " قراءة الرواية ".

- يعتبر " محمود الربيعي " من بين أوائل النقاد العرب الذين درسوا أسلوب التقابل في الرواية العربية؛ إذ لا نعلم، على حد اطلاعنا، دراسة نقدية سبقت تحليله لهذا الأسلوب في الرواية، على الرغم مما أغفله من صور وأشكال التقابل ومستوياته والعلاقات التي خلّفها الفعل التقابلي في رواية " اللص والكلاب "، ودوره في إثراء الجوانب الدلالية والجمالية في الرواية.
- إن " محمود الربيعي " على الرّغم من التحذير النظري من مغبة ترك النص ومغادرته إلى غيره من ظروف وسياقات محيطة به؛ فإننا كثيرا ما نجده في مقارباته للنصوص الروائية يبدأ من البنية النصية وسرعان ما يغادرها للحديث عن قضايا اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية أو فلسفية تطرحها هذه الرواية أو تلك، كما لا حظنا ذلك في تحليله لرواية " اللّص والكلاب "، أو " السّمان والخريف "، أو " الطريق " أو غيرها.
- اهتم " محمود الربيعي " في كتابه " قراءة الرواية " اهتماما كبيرا بتحليل الشخصية المحورية أو الرئيسية في الرواية، ولم يَجُدْ على الشخصيات الثانوية بقراءات أو تحليلات إلا فيما ندر، على الرّغم من المكانة الهامة التي تحتلها هذه الشخصيات وما أحاط بها " نجيب محفوظ" من عناية فائقة في رواية المرحلة الفلسفية، بالإضافة إلى

دورها في نمو وتطور الأحداث، وأثرها على تشكل واكتمال ملامح الشخصية المحورية.

- إن " محمود الربيعي " وعلى طول مسيرته النقدية التي تمتد منذ ستينات القرن الماضي لم يغير عقيدته النقدية التي يمكن إجمالها في استقلالية النص الأدبي عن كل ما يحيط به من سياقات خارجية أسهمت في تكوينه من قريب أو بعيد، وضرورة تجنب استحضار هذه السياقات عند التصدي لمقاربته. وعلى الرغم من تهاوي الكثير من هذه الأفكار في ظل بروز اتجاهات نقدية معاصرة كالسيمائية والتناصية والنقد الثقافي، إلا أن " محمود الربيعي " ظل وفيا لتلك الأفكار النقدية التي تشرَّبها أثناء فترة تكوينه العالي بلندن، ولا نعلم، على حد اطلاعنا طبعا، ناقدا عربيا مازال لحد اليوم يتكلم باسم النقد الجديد باستثناء "محمود الربيعي".

مقترحات وتوصيات:

هذه بعض التّوصيات والمقترحات التي نأمل أن ننجز بعضها في المستقبل، بإذن الله، وأن يجد البعض الآخر آذانا صاغية وواعية من الباحثين سواء في الدراسات ما قبل التّدرج أو ما بعدها:

- تقديم دراسة نقدية معمّقة في السيرة الذاتية لـ " محمود الربيعي " التي جمعها في كتابيه: " في الخمسين عرفت طريقي " و " بعد الخمسين "، وبحث علاقة هذه السيرة بالخطاب النقدي عنده.
- السّعي للحصول على أطروحته للدكتوراه المعنونة بـ (Women Writers and Critics in Modern Egypt)، والتي ناقشها بكلية " الدراسات الشرقية والإفريقية" بلندن سنة 1965م، ثمّ العمل على ترجمتها ونشرها، وهي تعتبر من أوائل الدراسات

التي تعرّضت إلى الأدب والنقد النسوي في مصر وفي العالم العربي، ولم تترجم إلى حد كتابة هذه السطور.

- عقد مؤتمر وطني أو دولي بعنوان: " أثر النقد الأنجلوساكسوني في النقد العربي المعاصر"، وتخصيص محور لدراسة الخطاب النقدي عند " محمود الربيعي " سواء ما كان منه تنظيرا أو ممارسة.
- دراسة أسلوب التقابل في روايات " نجيب محفوظ "، والتي تنتمي إلى المرحلة الفلسفية/ الرمزية منها خاصة (من أولاد حارتنا إلى ميرامار)، دراسة معمّقة تقف على دور هذا الأسلوب في البناء الفني وفي إثراء الجوانب الدلالية والجمالية في هذه الروايات.
- تخصيص بحث لرصد أوجه تشابه الشخصيات الروائية في المرحلة الفلسفية/ الرمزية من نتاج " نجيب محفوظ " الروائي؛ للكشف عن أسباب ذلك ودلالته.
- لم تلق الظاهرة الحُلْمِية (نسبة إلى الأحلام) في روايات " نجيب محفوظ " اهتماما كبيرا من قبل النقاد؛ إذ لم نعثر، على حد اطلاعنا، على دراسة أو مبحث خاص، فيما كتب عن روايات " نجيب محفوظ "، وخاصة الفلسفية/ الرمزية منها، تعرّض إلى هذه الظاهرة بالتفسير والتأويل، وهو ما يحتاج إلى بحث مستقل.

المصادر والمراجع

1- المصادر:

1-1- المؤلفات:

الربيعي (محمود) :

- بعد الخمسين، سيرة ذاتية، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2004،ج2.
- في الخمسين عرفت طريقي، سيرة ذاتية، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2000.ج1.
- في النقد الأدبي (و ما إليه)، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط ، 2001.
- في نقد الشعر، دار غريب، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
- قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، 1997.
- قراءة الشعر، دار غريب، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
- مقالات أدبية قصيرة، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، 2001.
- من أوراقي النقدية، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.
- نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، 2000.

1- 2- المقالات:

الربيعي (محمود) :

- « حاضر النقد الأدبي العربي »، مجلة البيان، ع155، الكويت، فبراير(شباط) 1979.
- « في صحبة روائي عظيم»، مجلة إبداع ع1-3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، يناير – مارس، 2002.

2- المراجع:

2- 1- الكتب باللّغة العربية:

- إبراهيم(زكريا)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، د. ط، 1988.
- إبراهيم(عبد الله)، المركزية الغربية (إشكالية التكون و التمركز حول الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
- الألفى(أسامة) وآخرون، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2012.
- أمين العالم(محمود)، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2012.
- بارة(عبد الغني)، إشكالية تأصيل الحداثة في النقد العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
- البخاري(محمد بن إسماعيل): صحيح البخاري، تح (مصطفى ديب البغا)، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، ط3، 1987، ج6.
- بلوحي (محمد)، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000.
- بوالشعير (عبد العزيز)، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، منشورات الاختلاف، الجزائر و دار الأمان، المغرب، ط1، 2011.
- بومنجل (عبد الملك)، تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة، الجزائر، ط1، 2015.
- ثامر(فاضل)، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

- الجاحظ، الحيوان، تح(عبد السّلام هارون)، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ج3.
- الجرجاني(عبد القادر)، دلائل الإعجاز، تح (محمود محمد شاكر)، مكتبة الخانجي، القاهر، مصر، ط5، 2004.
- حافظ(صبري)، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1996.
- أبو زيد(نصر حامد)، إشكالية القراءة و آليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط7، 2005.
- حرب(علي)، نقد الحقيقية، المركز العربي الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.
- حسن محمد(عبد الناصر)، التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، د. ط، 1999.
- عبد اللطيف (محمد حماسة) و طاهر(حامد) ودرويش (أحمد)، نافذة في جدار الصمت، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، د. ط، 1975، ص7.
- عبد اللطيف(محمد حماسة)، فتنة النص، بحوث ودراسات نصية، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، 2008.
- حمودة (عبد العزيز) ، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1998.
- حمودة(عبد العزيز)، المرايا المحدبة للبنيوية إلى التفكيك عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، ع272، 1998.
- حمودة(عبد العزيز)، المرايا المقعّرة، نحو نظرية نقدية عربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 2001، سلسلة عالم المعرفة، رقم 272.
- درويش (محمود) ، أحد عشر كوكبا، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 4، 1993.

- الدغمومي (محمد) ، نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1999.
- راغب(نبيل)، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
- رشدي (رشاد)، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط، 1998.
- رشدي(رشاد)، ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.
- الرويلي(ميجان) و البازعي(سعد)، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط5، 2007.
- زغلول سلام(محمد)، النقد الأدبي المعاصر(في النصف الثاني من القرن العشرين– النقد الجديد– الواقعية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2007.
- الزهراني(معجب)، مقاربات حوارية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2013.
- سرحان(سمير)، النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكاتب، القاهرة، مصر، د.ط، 1990.
- سليمان أحمد(سامي)، حفريات نقدية، دراسات في نقد النقد العربي المعاصر، مركز الحضارة العربي، مصر، ط1، 2006.
- السّيّد(شفيع)، نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، دار غريب، القاهرة، مصر، د. ط، 2014.
- شوقي (أحمد) ، الشوقيات ، دار العودة ، بيروت– لبنان– دط، 1988م ،ج1.
- شوقي (أحمد) ، الشوقيات، تع(يحي شامي)، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1996.

- صالح(عبد المعطي) وآخرون، قراءات نقدية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1.
- الضبي(المفضل)، المفضليات، تح(أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، د. ت.
- طبانة(بدوي) ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، السعودية، ط3، 1986.
- طرابيشي(جورج)، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 1988.
- الظاهري(ابن حزم)، الفصل في الملل و الأهواء و النحل، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ج5.
- عباس(إحسان)، فن الشعر، دار الشرق، عمان، الأردن، ط1، 1996.
- عبد الحميد علي(عبد الرحمن)، النقد الأدبي بين الحداثة و التقليد، دار الكتاب الحديث، مصر، د.ط، 2005م.
- تومي (عبد القادر)، أعلام الفلسفة الغربية في العصر الحديث، كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر، ط1، 2011.
- العجيمي(محمد الناصر)، النقد العربي الحديث و مدارس النقد الغربية، دار محمد على الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس و كلية الآداب و العلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط1، 1998.
- عزّام(محمد)، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1999.
- العشماوي(محمد زكي)، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1994.
- عصفور (جابر)، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1998.

- العقاد (عباس محمود)، ديوان من دواوين، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2001.
- العمري(محمد)، نظرية الأدب في القرن العشرين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.
- عمير بن شييم التغلبي (القطامي)، الديوان، تح: (محمود الربيعي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1،2001.
- عيّاد(شكري)، المذاهب الأدبية والنّقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 1993.
- غنيمي هلال(محمد)، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، مصر، د. ط، 1997.
- فرحات(أسامة)، المونولوج بين الدراما والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط،1997.
- قلقيلة (عبده عبد العزيز)، نقد النقد في التراث العربي، منشورات مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1975.
- لطفي فكري محمد الجودي()، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، ط1، 2011.
- ماضي(شكري عزيز)، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
- متى(فائق)، إليوت، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، د. ت.
- محفوظ(نجيب)، السّمان والخريف، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.
- محفوظ(نجيب)، الشّحاذ، مكتبة مصر، القاهرة، د. ط، د. ت.
- محفوظ(نجيب)، الطريق، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.
- محفوظ(نجيب)، اللّص والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.

- محمد جاد(عزّت)، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 2002.
- محمد(عبد السلام)، لغة النقد العربي القديم، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، ط1، 2008.
- محمود خليل(إبراهيم)، النقد الأدبي الحديث – من المحاكاة إلى التفكيك– دار المسيرة، عمان، الأردن، ط2، 2007.
- مرتاض (عبد الملك) ، مائة قضية... و قضية، دار هومه، الجزائر، ط1، 2012.
- مرتاض(عبد الملك)، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998، سلسلة عالم المعرفة، رقم 240.
- مرتاض(عبد الملك)، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005.
- مصطفى(عادل)، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007.
- مونسي(حبيب)، نقد النقد(المنجز العربي في النقد الأدبي)، دار الأديب، وهران، الجزائر، د. ط، 2007.
- النادي (عادل)، مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987.
- النقاش(رجاء)، أدباء معاصرون، كتاب الهلال، ع 241، فبراير، 1971، ص166.
- الهمذاني(بديع الزمان)، المقامات (المقامة البشرية)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت–لبنان– ط1، 2009، ص 298.
- وادي(طه)، الرواية السياسية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، و الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
- وغليسي(يوسف)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008.

- وغليسي(يوسف)، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، دار جسور، الجزائر، ط1، 2007.
- يوسف(أحمد)، القراءة النسقية – بين سلطة البنية ووهم المحايثة – منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ج1.

2-2- الكتب المترجمة:

- أرنولد(ماثيو)، فصول في النقد، تر(علي أدهم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط، 1994.
- إليوت (ت. س)، في الشعر والشعراء، تر(محمد جديد)، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط1، 1991.
- إليوت(ت. س) ، المختار من نقد ت. س. إليوت، تر (ماهر شفيق فريد)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د.ط،2000،ج1.
- إليوت(ت. س)، المختار من نقد ت. س. إليوت، تر(ماهر شفيق فريد)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، 2000، ج1.
- أوكونور(فرانك)، الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، تر(محمود الربيعي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط، 1993.
- إيجلتون(تيري)، مقدمة في نظرية الأدب، تر(أحمد حسان)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 1991.
- بارت(رولان)، هسهسة اللغة، تر(منذر عياشي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999.
- بولديك(كريس)، النقد والنظرية الأدبية منذ1890، تر(خميسي بوغرارة)، تقديم ومراجعة(يوسف وغليسي)، مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، د.ط، 2004.

- تشارون(ماركوس)، نظرية الكمية لا يمكن أن تؤذيك، دليل إلى الكون، تر(يعرب قحطان الدّوري) الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008.
- تودوروف(تزفيتان)، نقد النقد رواية تعلم، تر(سامي سويدان)، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
- تودوروف(سفيتان)، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر(عبود كاسوحة)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د. ط، 2002.
- ديورانت(و. ل)، قصة الفلسفة، تر(فتح الله محمد المشعشع)، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط6، 1988.
- سلدن(رامان)، النظرية الأدبية المعاصرة، تر(جابر عصفور)، دار قباء، القاهرة، مصر، د. ط، 1998.
- كروتشيه(بندتو)، المجمل في فلسفة الفن، تر(سامي الدروبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.
- كريزويل(إديث)، عصر البنيوية، تر (جابر عصفور)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.
- كَنْت(إمانويل)، نقد ملكة الحكم، تر(غانم هنا)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
- ليتش(قنسنت . ب)، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر(محمد يحي)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 2000.
- مجموعة من المؤلفين، حاضر النّقد الأدبي، مقالات في طبيعة الأدب، تر(محمود الربيعي)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1975.
- همفري(روبرت)، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر(محمود الربيعي)، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، د. ط، 1984.
- واطسون(جورج) وآخرون، مختارات من النقد الأنجلو أمريكي الحديث، تر(ماهر شفيق فريد)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، مصر، د. ط، 2000.

- وليك(رنيه) وآرن(وآستن)، نظرية الأدب، تر(عادل سلامة)، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، د. ط، 1992.

3- المقالات:

- اصطيف(عبد النبي):« وظيفة النقد الأدبي»، مجلة المعرفة، ع432، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، 01 سبتمبر 1999.
- بن طلال الرشيد(محمد) : «لغة النقد بحاجة إلى ناقد»، مجلة علامات في النقد، م13، ع49، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، سبتمبر 2003.
- جاسم محمد(باقر): «نقد النقد أم الميتانقد؟ (محاولة في تأصيل المفهوم)»، مجلة عالم الفكر، م37، ع3، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يناير، مارس2009.
- الحراحشة(منتهى): «من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة و المعاصرة»، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب و العلوم الإنسانية، م6، ع2، جمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية، أربد، الأردن، 2009.
- دحو(لحسن): «كاريزما المصطلح النقدي العربي: تأملات في الوعي النقدي و صياغة المفهوم»، مجلة المخبر، ع7، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011.
- الدغمومي(محمد): «نقد النقد وأسئلة المنهج»، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، سلسلة ندوات و مناظرات، رقم 18، الرباط، المغرب، 1991.
- سالم(جورج): « نجيب محفوظ و الرواية السياسية»، مجلة الأقلام، ع12، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ديسمبر1972.

- شفيق فريد(ماهر): «الاتجاه التحليلي في النقد المعاصر»، مجلة الفكر المعاصر، ع 52، يونيو 1969، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان.
- عصفور(جابر): «نقاد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية»، مجلة فصول، م1، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، أبريل 1981.
- علي سلامة(محمد): « تشابه الشخصيات في روايات نجيب محفوظ، نماذج من (السمان والخريف) و(الطريق)»، مجلة إبداع، ع1-3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، يناير – مارس، 2002.
- كولر(جونثان): « ما النظرية؟»، تر(مصطفى بيومي عبد السلام)، مجلة نوافذ، ع26، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ديسمبر 2003.
- مغربي(فاروق): « روايات ما بعد الثلاثية لنجيب محفوظ»، مجلة علامات في النقد، م11، ع58، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ديسمبر 2005.
- نجيب محمود(زكي)، «الفلسفة والنقد الأدبي»، مجلة فصول، م4، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1983.
- نعيمة(مخائيل): «الغربلة»، مجلة الهلال، ع7، الفالجة، مصر، 1 أبريل1923.
- هارون(رشيد): «الأسس النظرية لنقد النقد»، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، م2، ع1، بغداد، العراق، حزيران 2012.
- هليل(محمد حلمي): «المصطلح الصوتي بين التعريب و الترجمة»، مجلة اللسان العربي، ع21، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، 1983.
- اليوسفي(محمد لطفي): «قراءة في المصطلح النقدي»، مجلة جامعة الأقصى، م14، ع1، يناير 2010.

4- المعاجم والقواميس:

- بوزواوي(محمد)، قاموس مصطلحات الأدب، دار مدني، البليدة، الجزائر، د. ط، 2003.

- زيتوني(لطيف)، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- صليبا(جميل)، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، د.ط، 1982، ج2.
- فتحي (إبراهيم)، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة و النشر، صفاقس، تونس، ط1، 1986.
- القاضي (محمد) و آخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
- مطلوب(أحمد)، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- وهبه(مراد)، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، مصر، د. ط، 2007.

5- الرسائل الجامعية:

- فارس (لزهر)، نظرية الأدب والنقد عند زكي نجيب محمود، أطروحة دكتوراه علوم، إشراف: يحي الشيخ صالح، كلية الآداب واللّغات، قسم اللغة والعربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009- 2010.

6- المواقع الإلكترونية:

- أبو شعر(منذر)، السّمان والخريف لنجيب محفوظ، منتدى نور الأدب، على الرابط: http://www.nooreladab.com/vb، تاريخ الدخول: الخميس 2015/06/25، الساعة: السادسة وخمسون دقيقة.
- حمداوي(جميل)، صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، مكتبة المثقف، بغداد، العراق، ط1، 2015، على الرابط:http://almothaqaf.com .
- قراءة النص الأدبي في التجربة النقدية عند الربيعي من ثلاثة أجزاء، وهي منشورة على اليوتيوب بتاريخ: 2014/06/25م على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=q6bbEEjnCM.

- المديهش(منى):« الحيزبون والدردبيس في لغة النقد الحديث ...! »، موقع جريدة البيّنة، مؤسسة البيّنة للإعلام، العراق، على الرابط:http://www.al-bayyna.com.
- هويدي(صالح)، النقد الأدبي الحديث – قضاياه ومناهجه – منشورات كتب عربية، د.ط، د.ت، على الرابط: www.kotobarabia.com .

7- الكتب والمقالات والمعاجم باللغة الأجنبية:

7- 1- الكتب:

- (Groden)Michael, (Kreiswirth) Martin, and (Szeman) Imre, the Guide to Literary Theory and Criticism, The Johns Hopkins University Press, U.S.A, 2nd edition, 2005.
- (Spingarn)Jean, The New Criticism In: Creative Criticism (Essays On The Unity Of Genius And Taste), Henry Holt And Company, New York, U.S.A, 1917.

7-2- المقالات:

- Cleanth Brooks, The Formalist Critics, The Kenyon Review, Kenyon College Gambier University, Ohio, U.S.A, Vol. 13, No. 1 (Winter, 1951).

7-3- المعاجم :

- J. A .Cuddon, The penguin dictionary of literary theory, revised by (C. E. Preston), Penguin books, London, England, 1999.

ملحق:

محمود بخيت الربيعي

سيرة وببليوغرافيا

1-السيرة الذاتية[1]:

هو محمود بخيت الربيعي الشاعر[2] والناقد[3] والمترجم[4] والمحقق[5] والأستاذ الجامعي المرموق، ولد في 15 يناير1932 في جهينة الغربية محافظة سوهاج بأرض جمهورية مصر العربية، ينتهي نسبه إلى قبيلة ربيعة التي عاشت في صحراء الحجاز وأتى بعض جنودها إلى مصر منذ أن قاد " عمرو بن العاص " الجيش العربي المسلم إليها فاتحا، ومع صعوبة الحياة في شبه الجزيرة العربية هاجر كثير من أفراد هذه القبيلة إلى مصر، فنزلوا في الصعيد وأسسوا قرية لهم جنوب أسوان، ثم انطلقوا شمالا إلى سوهاج حيث المكان الذي استقرت فيه جهينة.

---

1) قدّم محمود الربيعي سيرته الذاتية في كتابين هما: " في الخمسين عرفت طريقي" (ط1 في 1991م، وط2 في 2000م)، و" بعد الخمسين " (2004م)، وأيضا في مقالة (التكوين) من كتابه: مقالات أدبية قصيرة، ص ص267 – 277، وأيضا في ندوة أقيمت على شرفه في دار العلوم في جامعة القاهرة بعنوان: قراءة النص الأدبي في التجربة النقدية عند الربيعي من ثلاثة أجزاء، وهي منشورة على اليوتيوب بتاريخ: 2014/06/25م على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=q6bbEEjnCM، أما سيرته بقلم غيره، فينظر: سيد محمد السيد قطب وعبد المعطي صالح، محمود الربيعي، جماليات التوازن، ضمن: قراءات نقدية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص ص 40- 44.

2) نشر العديد من القصائد في الصفحة الأدبية لجريدة الزمان وجريدة الأهرام وغيرها، ولم يُطبع له ديوان لحد الساعة، بل هو الذي لم يشأ ذلك، وللاطلاع على بعض هذه القصائد ينظر: محمود الربيعي، في الخمسين عرفت طريقي، ص ص 59، 60، و محمود الربيعي، بعد الخمسين، ص100.

3) نشر العديد من البحوث والكتب النقدية كما هو موضح في متن هذا البحث، وسنشير إليها مفصلة في ببليوغرافيا كتاباته.

4) ترجم بعض الكتب النقدية من اللغة الإنجليزية، وهي: تيار الوعي في الرواية الحديثة لروبرت همفري، والصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، لفرانك أوكونور، وحاضر النّقد الأدبي، مقالات في طبيعة الأدب، لمجموعة من النقاد والباحثين.

5) حقق وأخرج ديوان القطامي (عمير بن شييم التغلبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م.

تعلّم تعليما نظاميا استمر ربع قرن من الزمان(*) فقد أُلحق بـ " مدرسة جهينة الأولية " في السادسة من عمره، وبعد أن أنهى التعليم الإلزامي التحق بمعهد أسيوط الديني، ثم في سنة (1951م) التحق بمعهد القاهرة التابع للأزهر الشريف لينهي فيه المرحلة الثانوية، وفي هذه الفترة حفظ قدرا هائلا من المتون والشّروح، وتفتحت شهيته للمطالعة، ونظرا لميله للأدب العربي ونقده فقد أقبل عليهما بشغف كبير؛ حيث قرأ كتابات " مصطفى لطفي المنفلوطي "، وبعض كتب " طه حسين "، وبعض كتب " أحمد حسن الزّيات "، وبعض كتابات " محمد حسين هكيل "، وقرأ لـ " سلامة موسى "، و " مارون عبود "، و" ميخائيل نعيمة "، و" محمد مندور " وغيرهم، كما قرأ في الشعر قراءات واسعة؛ فقد قرأ، كما يروي في سيرته، شعر " أحمد شوقي" كله، وسحره " علي محمود طه"، وقرأ مع معظم دواوين شعراء المهجر الشمالي، وقرأ لـ " إبراهيم ناجي "، كما أُعْجِب بالشعر الجديد الذي غزا الساحة الأدبية في ذلك الوقت. أما قوالب الأدب الأخرى من مسرحية ورواية وقصة قصيرة فقد تأخر غرامه بها.

حصل على الثانوية الأزهرية بتفوق، وقد وضعه ذلك في مفترق طرق أربعة: (طريق كلية الشريعة، وطريق كلية أصول الدين، وطريق كلية اللغة العربية، وطريق كلية دار العلوم)، وبخلاف كثير من الأزهريين آنذاك فقد تمكنت " دار العلوم " من نفسه، حالمًا بالعبور عبر البحر إلى أوروبا، وتجديد مغامرة الروّاد من الصعيدين أمثال: " رفاعة الطهطاوي " و " طه حسين ".

تقدّم إلى مسابقة الالتحاق بدار العلوم في جامعة القاهرة في خريف 1954م، وحين أعلنت النتائج كان من أوائل الناجحين، وبعد أربع سنوات تحصّل على الليسانس الممتازة بمرتبة الشّرف سنة 1958م.

*) خمس سنوات في التعليم الإلزامي، وتسع سنوات في الأزهر، وسنتين تفرّغ فيهما لحفظ القرآن الكريم، وأربع سنوات في دار العلوم، وخمس سنوات في جامعة لندن.

عُيّن في سبتمبر 1958م مدرّسا بمدرسة " رياض الإعدادية " بباكوس بالإسكندرية، وفي هذه الفترة لم يكن يفارقه حلم عبور البحر إلى أوروبا، وإكمال الدراسات العليا هناك، وما لبث أن أستقرّ في الإسكندرية حتى بلغه من صديقه " أحمد مختار عمر" أن دار العلوم وفّرت منحتي تفرّغ للدراسات العليا، وأنه استقال من التّدريس والتحق بقسم " فقه اللغة "، وحثّ بدوره " محمود الربيعي " على الاستقالة السريعة والالتحاق بقسم الأدب، وقد استقال بالفعل وترك الإسكندرية عائدا إلى دار العلوم في يوم من أيام ديسمبر سنة 1958م، وانتظم في السنة التمهيدية للماجستير في قسم الأدب. وبإيعاز من " أبي فهر محمود محمد شاكر" وبإشراف من " عمر الدسوقي " سجّل موضوعا لنيل شهادة الماجستير، وقد كان تحقيقا وإخراجا لديوان القطامي (عمير بن شييم التغلبي). وقد تتلمذ في دار العلوم في هذه الفترة وقبلها في مرحلة الليسانس على شيوخ وكهول وشبّان، وكان من الشيوخ آنذاك: " علي السباعي"، " علي الجندي "، " عطية صالح "، " عباس حسن" " علي حسب الله "، أما من الكهول فكان: " إبراهيم أنيس "، و" محمود قاسم "، ومن الشباب: " تمّام حسّان "، و" غنيمي هلال "، و" عبد الرحمان أيوب "، و " محمد حلمي" و " كمال بشر " وغيرهم.

وفي شهر أبريل من عام 1960م عُيّن معيدا بقسم الأدب بدار العلوم، وفي السنة نفسها أعلنت الدولة عن مجموعة كبيرة من البعثات العلمية إلى أوروبا، وتقدّم بأوراقه إلى بعثة النقد الأدبي الحديث إلى انجلترا، وحين ظهرت الترشيحات رُشّح في هذه البعثة احتياطيا، وبعد المقابلة مع لجنة انتقاء الطلبة المرشّحين للبعثة إلى أوروبا أُعلنت النتيجة بأنه مرشّح أصلي فيها، فَنَحَّى جانبا فكرة الحصول على الماجستير من دار العلوم، وبقي عنده ديوان القطامي محققا ومدروسا حتى أخرجه على النّاس سنة 2001م.

وأسرع بالزواج في يوليو 1960م، وانغمر في الإعداد للسفر، وحُدّد له بالباخرة موعد السفر من بورسعيد إلى لندن في 17 سبتمبر 1960م. التحق بكلية " الدراسات الشرقية والإفريقية " بلندن، وقضى فيها خمس سنوات كاملة، نال منها درجة الدكتوراه عن رسالة بعنوان " المرأة كاتبة وناقدة في مصر الحديثة "(Women Writers and Critics in Modern Egypt) بإشراف " روبرت سارجنت "(R. Sargent)، وهي لم تترجم ولم تنشر إلى حد كتابة هذه السطور. وولدت له في هذه الفترة ابنته " مي " في مارس 1962م، أما ابنه " أمين " فولد في فبراير 1966م.

وصل إلى مصر من لندن في أغسطس 1965م، وعاد إلى دار العلوم معيدا فيها، ثم عُيّن بعدها مدرّسا بالكلية ذاتها في قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن، وكلّف بتدريس مادتي " النقد الأدبي الحديث " و " الأدب المقارن " لطلاب الليسانس والدّراسات العليا. أُعِير للعمل في كلية الآداب بجامعة الجزائر في خريف 1969م، وقضى فيها أربع سنوات كاملة، ورُقّي في سنة 1972م أستاذا مساعدا في دار العلوم، وتوّج بالأستاذية(أستاذ التعليم العالي) بعد اثني عشر عاما من حصوله على الدكتوراه، وبالتحديد في أوائل عام 1977م. أُعير بعدها للعمل كأستاذ للنقد الأدبي في جامعة الكويت في سبتمبر 1978م، وفي سنة 1983م عاد إلى دار العلوم، لكنه لم يمكث فيها طويلا حيث انتقل في سنة 1986م إلى هيئة التدريس بالجامعة الأمريكية في القاهرة، ومازال لحد الآن وقد تجاوز الثمانين من عمره أستاذا عاملا فيها. وقد ناقش وأشرف طيلة هذه الفترة على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه في دار العلوم وجامعة الجزائر وجامعة الكويت والجامعة الأمريكية بالقاهرة وغيرها.

ولم يقتصر نشاط " محمود الربيعي " على التدريس في الجامعات المصرية والعربية، بل لقد كان ولا زال عضوا بارزا في العديد من الهيئات العلمية والثقافية، كما شغل مناصب إدارية هامة، ومن ذلك:

- شغل منصب رئيس قسم اللّغة العربية بكلية الآداب بدار العلوم في سنة 1973.
- عضو في المجالس القومية المتخصصة.
- عضو اتحاد الكتّاب المصريين.
- عضو الجمعية المصرية للأدب المقارن.
- تولّى وكالة دار العلوم (وكيل لشؤون التعليم والطلاب ووكيل لشؤون الدراسات العليا والبحوث) سنة 1983م لمدة ثلاث سنوات، لكنّه استقال بعد سنتين من توليته.
- عضو في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة؛ وذلك منذ أن كان اسمه " المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ".
- عضو اللّجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة بدار العلوم.
- أصبح رئيسا لقسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية في القاهرة سنة 1998م.
- انتخب عضوا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة عام 2008م.
- انتخب نائبا لرئيس مجمع اللغة العربية في القاهرة بالإجماع في مارس 2016م خلفا للراحل الدكتور " محمد حماسة عبد اللطيف " – رحمه الله –.
- قدّم العديد من الأحاديث في الإذاعة المصرية، وفي هيئة الإذاعة البريطانية، وكذلك في التلفيزيون المصري في برنامج " أمسية ثقافية " الذي كان يقدّمه " فاروق شوشة "، كما قدّم حلقات أدبية في التلفزيون الكويتي.

بالإضافة إلى هذا فقد شارك " محمود الربيعي " في العديد من الملتقيات والمؤتمرات المحلية والدولية، من ذلك:

- مؤتمر المستشرقين البريطانيين في أكسفورد عام 1963م.
- مؤتمر المستشرقين البريطانيين في أدنبرة في أسكتلندا عام 1964م.
- مؤتمر طه حسين في غرناطة – إسبانيا – عام 1990.
- المؤتمر العالمي للأدب المقارن الذي أقيم في مركز الدراسات اللّغوية والأدبية المقارنة بكلية الآداب بجامعة القاهرة عام 1995.
- المؤتمر السنوي لتجمع دارسي الشرق الأوسط (MESA) في شيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1998.

حاز " محمود الربيعي " على جائزة " نجيب محفوظ " في الأدب عن كتابه " قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ " في ديسمبر 2012م، وكرّمته دار الكتب والوثائق القومية في مصر في مايو 2009م، ورشّح لنيل جائزة الملك فيصل العالمية سنة 2014م.

2- **ببليوغرافيا كتابات محمود الربيعي**[1]:

ألّف " محمود الربيعي " العديد من الكتب النقدية، وترجم البعض عن اللّغة الإنجليزية، ونشر الكثير من البحوث والمقالات الثقافية في المجلات والدوريات العربية المتخصصة والجرائد اليومية المعروفة، نذكر منها:

1) ينظر: محمود الربيعي، في الخمسين عرفت طريقي، ص ص 156، 157، 159، 195، 197، 200، 201، 217، وأيضا: محمود الربيعي، بعد الخمسين، ص ص 238- 247.

أولا: المؤلفات:

1- في نقد الشعر، عن دار المعارف، القاهرة، مصر، سنة 1968م، وعن دار غريب، القاهرة، مصر، سنة 2000م.

2- قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، عن دار المعارف، القاهرة، مصر، سنة 1974، وعن دار غريب، القاهرة، مصر، سنة 2000م.

3- نصوص من النقد العربي(مع مقدّمة تحليلية)، عن دار المعارف، القاهرة، مصر، سنة 1977، وعن دار غريب، القاهرة، مصر، سنة 2000م.

4- مقالات نقدية، عن مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، سنة 1978م.

5- النقد والبلاغة (للمستوى الخاص)، نشر بالاشتراك مع مصطفى الشكعة ويوسف الحمداوي عن وزارة التربية والتعليم المصرية، سنة 1986.

6- في الخمسين عرفت طريقي (الجزء الأول من سيرته الذاتية)، نشر في طبعة خاصة سنة 1991م، وعن دار غريب، القاهرة، مصر، سنة 2000م.

7- الكتاب الأساسي في تعليم العرب الأجانب (ج3)، نشر بالاشتراك مع السعيد بدوي ومحمد حماسة عبد اللّطيف، عن جامعة الدول العربية، سنة 1993م.

8- من أوراقي النقدية، عن دار غريب، القاهرة، مصر، سنة 1996م.

9- قراءة الشعر، عن دار غريب، القاهرة، مصر، سنة 1997م.

10- في النقد الأدبي " وما إليه "، عن دار غريب، القاهرة، مصر، سنة2001م.

11- مقالات أدبية قصيرة، عن دار غريب، سنة 2001م.

12- أوديب بين سوفكليس وتوفيق الحكيم، نشر مرة واحدة عن دار الثقافة العربية، دون تاريخ.

13- بعد الخمسين(الجزء الثاني من سيرته الذاتية)، عن دار غريب، القاهرة، مصر، سنة 2004م.

14- في حدود الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2008م.

ثانيا: الترجمة:

15- F. O' Conno, The lonely Voice، ترجمه بعنوان : " الصوت المنفرد"، نشر مرتين؛ الأولى عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة، مصر، سنة 1967م، والثانية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1993م.

16- R. Hamphrey, Stream of Conscicousness in The Modern Novel ترجمه بعنوان : " تيار الوعي في الرواية الحديثة "، نشر مرتين؛ الأولى عن دار المعارف، القاهرة، مصر، 1974م، والثانية عن دار غريب، القاهرة، مصر، سنة 2000م.

17- The Critical Moment، ترجمه بعنوان: " حاضر النقد الأدبي "، وهو لمجموعة من الباحثين والنّقاد، نشر مرتين؛ الأولى عن دار المعارف، القاهرة، مصر، سنة 1975م، والثانية عن دار غريب، القاهرة، مصر، سنة 1998م.

ثالثا: تحقيق النصوص:

18- حقق وأخرج ديوان القطامي (عمير بن شييم التغلبي)، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2001م.

رابعا: البحوث والمقالات: وقد جمع العديد منها في كتبه المذكورة سابقا:

1-البحوث المنشورة في المجلات والدوريات المتخصصة:

1- قضية المعجم الشعري وأثرها في النقد الحديث، مجلة المجلة، مصر، 1966م

2- عقبات في طريق النقد العربي الحديث، مجلة المجلة، مصر، 1967م.

3- الصوت المتوحّد، مجلة المجلة، مصر، 1968م.

4- دراسة العقّاد بين الشيوع والاحتكار، مجلة المجلة، 1969م.

5- من اتجاهات النقد في الغرب، حوليات دار العلوم، مصر، 1969م.

6- أوديب توفيق الحكيم، مجلة المجاهد الثقافي، الجزائر، 1970م.

7- أوديب سوفكليس، مجلة المجاهد الثقافي، الجزائر، 1972م.

8- بحيرة الزيتون وفن القصة القصيرة، مجلة المجاهد الثقافي، الجزائر، 1972م.

9- أغنيات نضالية، مجلة المجاهد الثقافي، الجزائر، 1972م.

10- تيار الوعي في الرواية الحديثة، مجلة الثقافة الجديدة، مصر، 1974م.

11- قراءة قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي، حوليات دار العلوم، مصر، 1975م.

12- موسم الهجرة إلى الشمال، الموقف العربي، سوريا ، 1975م.

13- كيف أقرأ العمل الأدبي؟ مجلة الكاتب المصري، مصر، 1975م.

14- قضية الأدب والمجتمع، مجلة الكاتب المصري، مصر، 1976م.

15- أزمة الحياة الأدبية، مجلة الكاتب المصري، مصر ، 1977م.

16- عن القراءة والقراءة العربية، مجلة الهلال، مصر، 1978م

17- شعر العقاد، حوليات كلية الآداب، الكويت، 1980.

18- محو منهج في نقد الأدب العربي، مجلة الدوحة، قطر، 1981م.

19- لغة الشعر المعاصر، مجلة فصول، مصر، 1981م.

20- توازن البناء في شعر شوقي، مجلة فصول، مصر، 1982م

21- روعة الاقتراب من شعر المتنبي، مجلة إبداع، مصر، 1984م.

22- النقد والحداثة مع دليل ببليوجرافي لعبد السلام المسدّي (عرض ومناقشة)، مجلة فصول، مصر، 1984م.

23- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث لتوفيق الزيدي (عرض ومناقشة)، مجلة فصول، مصر، 1984م.

24- مجلة " إبداع " في مرآة النقد، مجلة إبداع، مصر، 1984م.

25- من مشكلات الحداثة (ملاحظات عن لغة النقد العربي الحديث)، مجلة إبداع، مصر، 1984م.

26- بناء الرواية لسيزا قاسم (عرض ومناقشة)، مجلة عالم الكتاب، مصر، 1984م.

27- لغة القصة القصيرة، مجلة القاهرة، مصر، 1985م.

28- ندوة فصول، مجلة فصول، مصر، 1986م.

29- الناقد العربي الحديث في مفترق الطرق، مجلة العربي، الكويت، 1986م.

30- شارات المجد المنطفئة، مجلة العربي، الكويت، 1987م.

31- صراع مع الفن أو صراع مع الطبيعة، مجلة دراسات عربية، مصر، 1987م.

32- الشاعر والمدينة، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1988م.

33- نجيب محفوظ والنقد الأدبي، مجلة البيان، الكويت، 1989م.

34- مولع بشعر المتنبي، مجلة الهلال، مصر، 1991م.

35- العقاد والشعر؛ النظرية والتطبيق، مجلة الشعر، مصر، 1991م.

36- مستقبل الثقافة في مصر – قراءة حرة في نص تنويري – مجلة مجمع اللغة العربية، مصر، 1991م.

37- شهادة نقدية، مجلة فصول، مصر، 1990.

38- ليالي المسك العتيقة، مجلة العربي، الكويت، 1992م.

39- مدن بلا نخيل، مجلة العربي، الكويت، 1993م.

40- مداخل معاصرة لدراسة النص الأدبي، عالم الفكر، الكويت، 1994م.

41- الشعر والنقد، مجلة فصول، مصر، 1997م.

42- الشيخ الذي لم يكن تقليديا، مجلة العربي، الكويت، 1997م.

43- المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك لعبد العزيز حمودة (عرض ومناقشة)، مجلة الهلال، مصر، 1997م.

44- ذكريات حميمة (عن محمود شاكر)، مجلة الهلال، مصر، 1997م.

45- شهادتي في العربي، مجلة العربي، الكويت، 1998م.

46- التكوين، مجلة الهلال، مصر، 1998م.

47- إنجاز عظيم ولكن !، مجلة الهلال، مصر، 1999م.

48- البحث عن اليقين المراوغ لفاروق عبد القادر (عرض ومناقشة)، مجلة العربي، الكويت، 1999م.

49- النّص المحفوظي: نظرة من قريب، مجلة فصول، مصر، 1999م.

50- صورة الشعر العربي في قرن من الزمان، مجلة الهلال، مصر، 1999م.

51- حرية الإبداع وحرية التلقي، مجلة إبداع، مصر، 1999م.

52- الاستغراق الشعري: صور من المتنبي، مجلة ألف، مصر، 2001م

53- شنق زهران، مجلة الهلال، مصر، 2001م

54- لمن يكتب الناقد؟، مجلة الهلال، مصر، 2001م.

55- في صحبة روائي عظيم، مجلة إبداع، مصر، 2002م.

56- تواصل الأجيال، مجلة الهلال، مصر، 2002م

57- الحب عندي هو تجويد العمل، مجلة العربي، الكويت، 2002م.

58- حين تشوّه المعاني، مجلة الهلال، مصر، 2002م.

2-المقالات الثقافية:

59- نجيب محفوظ وعبقرية المكان، جريدة الأخبار، مصر، 12/ 12/ 1984م.

60- معنى الحداثة، جريدة الأخبار، مصر، 1985/12/04م.

61- مقولة الغزو الثقافي، جريدة وطني، مصر، 1986/12/16م.

62- البنيويون حولوا الأدب إلى إحصاءات، جريدة الشرق الأوسط، لندن، 1986/10/01م.

63- الثقافة ووحدة الأمة، جريدة الأهرام، مصر، 12/25/ 1987م.

64- حيرة التعليم الجامعي، جريدة الأهرام، مصر، 1988/04/22م.

65- الأفكار لا الأفراد، جريدة الأهرام، مصر، 1988/04/29م.

66- المؤتمرات الأدبية، جريدة الأهرام، مصر، 1988/08/02م.

67- العلماء لا يقفون في الطابور، جريدة الأهرام، مصر، 1988/09/03م.

68- أدب الاختيار، جريدة الأهرام، مصر، 1988/09/30م.

69- فلنتأمل، جريدة الأهرام، مصر، 1988/10/07م.

70- دار العلوم بين ماضيها التاريخي وحاضرها الضائع، جريدة الجمهورية، مصر، 1988/10/09م.

71- الظاهرة المحفوظية، جريدة الأهرام، مصر، 1989/03/17م.

72- الابتكار والإلهام، جريدة الأهرام، مصر، 1989/06/22م.

73- الكتاب المدرس، جريدة الأهرام، مصر، 1990/03/02م.

74- ذكريات ثقافية/ جريدة الأهرام، مصر، 1990/04/20م.

75- ترتيب الأولويات، جريدة الأهرام، مصر، 1990/07/06م.

76- أبو حيان يحرق كتبه، جريدة الأهرام، مصر، 1990/08/03م.

77- النص الأدبي فلسفة خاصة لرؤية الواقع، جريدة الوفد، مصر، 1991/01/15م.

78- الفقيه والحب، جريدة الأهرام، مصر، 1991/06/11م.

79- المتصايحون بالتراث يقعون على أضعف ما فيه، جريدة الوفد، مصر، 1991/07/04م.

80- منهجي في قراءة الشعر العربي(1)، جريدة الوفد، مصر،1991/12/10م.

81- منهجي في قراءة الشعر العربي(2)، جريدة الوفد، مصر،1991/12/17م.

82- الشعر والنقد، جريدة الأهرام الدولي، مصر، 1991/12/30م.

83- أرفض سياسية الهرولة، جريدة الوفد، مصر، 1994/01/20م.

84- نجيب محفوظ المظلوم، جريدة الأهرام، مصر، 1994/11/11م.

85- في مواجهة النّص الأدبي، جريدة الأهرام، مصر، 1995/06/16م.

86- سيّد النسّاج، جريدة الأهرام، مصر، 1996/03/08م.

87- على نقاد قصيدة النثر أن يحلوا التناقض في التسمية، جريدة الوفد، مصر، 1997/01/07م.

88- إبراهيم عيسى ودوحة الشعر العربي، جريدة الأهرام، مصر، 2000/12/22م.

فهرس المحتويات

مقدّمة:..... 01- 09

مدخل: نقد النقد : الأصول النظرية والمقولات المنهجية..... 10

أولا: مفهوم نقد النقد..... 12

ثانيا: إشكالية المصطلح..... 17

ثالثا: فروع نقد النقد واهتماماته..... 25

1- نقد النقد النظري..... 25

2- نقد النقد التطبيقي..... 26

رابعا: من الآليات الإجرائية لنقد النقد..... 27

1- نقد المرجعيات..... 28

2- النقد الحواري..... 30

3- النقد الهرمنيوطيقي..... 33

4- نقد اللغة الواصفة..... 37

4 -أ- اللغة النقدية المعيارية..... 39

4- أ-1- اللغة النقدية الانفعالية..... 39

4- أ-2- اللغة النقدية القياسية..... 39

4- ب- اللغة النقدية الوصفية..... 40

4-ج- اللغة النقدية الإبداعية..... 40

خامسا: من وظائف ومهام نقد النقد..... 42

سادسا: من أهداف وغايات نقد النقد..... 44

الفصل الأول: مرجعية الخطاب النقدي عند محمود الربيعي..... 46

أولا: في نشأة مدرسة النقد الجديد..... 49

ثانيا: المراحل التي مرّ بها النقد الجديد..... 54

1- المرحلة الأولى..... 54

2- المرحلة الثانية..... 56

3- المرحلة الثالثة..... 59

4- المرحلة الرابعة..... 60

ثالثا: من المبادئ والأسس النقدية لمدرسة النقد الجديد..... 62

رابعا: الأصول المعرفية والفلسفية والجمالية لمدرسة النقد الجديد..... 68

1- العلم التجريبي..... 70

2- الفلسفة المثالية الكانطية..... 74

3- فلسفة الجمال عند بنتدتو كروتشيه..... 77

4- مذهب الفن للفن..... 79

5- المدرسة التصويرية (شعراء الصورة)..... 83

الفصل الثاني : معالم التنظير في الخطاب النقدي عند محمود الربيعي..... 87

أولا: الشعر..... 93

1- مفهوم الأدب..... 93
2- مفهوم الشعر..... 96
3- وظيفة الشعر..... 101
4- علاقة الشاعر بشعره..... 105
5- علاقة الشعر بواقعه..... 108
6- لغة الشعر..... 110

ثانيا: النقد الأدبي..... 115

1- مفهوم النقد الأدبي..... 115
2- أنواع النقد الأدبي..... 119
3- وظيفة النقد الأدبي..... 123
4- علاقة النقد الأدبي بالعلوم الأخرى..... 128
5- لغة النقد الأدبي..... 130

الفصل الثالث: من آليات وسمات المقاربة النقدية للخطاب الشعري عند محمود الربيعي..... 145

أولا: من آليات المقاربة النقدية للخطاب الشعري عند محمود الربيعي..... 147

1- اختيار النصوص الشعرية المُقَارَبة..... 147
2- القراءة الفاحصة..... 150
3- تحليل الأساليب ورفض التقييم النقدي..... 154
4- المعادل الموضوعي..... 159

ثانيا: من سمات المقاربة النقدية للخطاب الشعري عند محمود الربيعي..... 164

1- الرؤية الموضوعية المتوازنة..... 165

2- كينونة العمل الأدبي (التحام الشكل والمضمون)..... 170

3- رفض تحوّل الخطاب الشعري إلى معادل نثري..... 174

4- تلمّس الصراع الدرامي في الخطاب الشعري..... 177

الفصل الرابع: صورة الرواية الفلسفية/ الرمزية لنجيب محفوظ في الخطاب النقدي عند محمود الربيعي..... 187

أولا: مراحل الرواية عند نجيب محفوظ..... 189

1- الرواية التاريخية/ الرومانسية..... 189

2- الرواية الاجتماعية/ الواقعية..... 190

3- الرواية الرمزية/ الفلسفية..... 191

4- الرواية التراثية/ العودة إلى مابعد الواقعية..... 194

ثانيا: كتاب قراءة الرواية؛ دوافع وأسباب اختيار النماذج التطبيقية..... 194

ثالثا: الرواية الفلسفية/ الرمزية المحفوظية في الخطاب النقدي عند محمود الربيعي..... 200

1- رواية اللّص والكلاب..... 200

1-أ- الإطار العام للرواية..... 200

1-ب- قراءة محمود الربيعي لرواية اللّص والكلاب..... 202

1- ب-1- أسلوب التقابل في رواية اللّص والكلاب..... 203

1 - ب-2- تيار الوعي في رواية اللّص والكلاب..... 208

1- ب-3- القضايا الاجتماعية والأخلاقية والفلسفية في رواية اللّص والكلاب..... 212

2 - رواية السّمان والخريف..... 217

2-أ- الإطار العام للرواية..... 2170

2- ب- قراءة محمود الربيعي لرواية السّمان والخريف..... 218

2- ب-1- القضايا السياسية والتاريخية في رواية السّمان والخريف... 219

2- ب-2- دلالة الرّموز في الرواية..... 220

2- ب-2-1- البعد الرّمزي للعنوان..... 222

2- ب-2-2- البعد الرمزي لأحداث الرواية..... 223

2- ب-2-3- البعد الرمزي للشخصيات..... 227

3- رواية الطريق..... 232

3-أ- الإطار العام للرواية..... 232

3-ب- قراءة محمود الربيعي لرواية الطريق..... 235

3- ب-1- الشّخصية في رواية الطريق..... 235

3- ب-2- أسلوب الأداء الفني في رواية الطريق..... 239

3- ب-3 - دلالة الرموز في رواية الطريق..... 242

3-ب-3-1- البعد الرمزي لشخصية " سيد سيد الرحيمي "..... 242

3- ب-3- 2- البعد الرمزي لشخصية الشّحاذ..... 245

3- ب-3- 3- البعد الرمزي لحلم " صابر الرحيمي "..... 247

4- رواية الشّحاذ..... 250

4- أ- الإطار العام للرواية..... 250

4- ب- قراءة محمود الربيعي لرواية الشّحاذ..... 252

4-ب-1- قضية الصراع بين العلم والفن في الرواية..... 253

4-ب- 2 - التحوّلات النفسية للشخصية الرئيسية في الرواية..... 258

4-ب-3- أسلوب الأداء الفني في الرواية..... 261

4- ب-3-1- أسلوب البطل الفرد..... 261

4 -ب-3-2- أسلوب تيار الوعي..... 263

خـــاتمـــة..... 266

قائمة المصادر والمراجع..... 279

1-المصادر..... 280

2-المراجع..... 281

ملحق: محمود بخيت الربيعي؛ سيرة وببليوغرافيا..... 293

1-السّيرة الذاتية..... 294

2-ببليوغرافيا كتابات محمود الربيعي..... 299

فهرس المحتويات 307

ملخص البحث..... 315

ملخص البحث

1)ملخص البحث باللغة العربية.

2)ملخص البحث باللغة الإنجليزية.

3)ملخص البحث باللغة الفرنسية.

استهدف هذا البحث الأكاديمي التعرّف على الخطاب النقدي عند " محمود بخيت الربيعي" ومساءلته من منظور نقد النقد؛ وذلك لأهمية هذا الخطاب الذي أسهم مع غيره في إثراء النقد العربي المعاصر خاصة بممارساته التطبيقية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد قدّم " محمود الربيعي " مادة نقدية مهمة، لم تدرس من قبل دراسة مستقلة تحتاج إلى الفحص والمراجعة النقدية. وقد اتبعت هذه الدراسة خطة منهجية تركبت من مقدّمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة وملحق.

أُفْتُتِحَتِ المقدّمة بتمهيد، لتكشف ثانيا عن الغاية والهدف من هذا البحث، لتقف ثالثا عند مجموعة من الأسئلة والإشكالات التي تروم هذه الدراسة الإجابة عنها، لتعرّج رابعا على أهم وأبرز دوافع وأسباب اختيار هذا الموضوع، لتفصّل خامسا في خطة البحث، وسادسا في الطريقة المتبعة في طرح أفكار هذا الموضوع، لتنتقل سابعا إلى وصف مصادر البحث ومراجعه، لتقف أخيرا عند أهم الصعوبات التي اعترضت إنجاز هذا البحث على الوجه المطلوب.

أما المدخل فهو عبارة عن مساءلة إبستيمولوجية لحقل "نقد النقد"، معنون بـ"نقد النقد: الأصول النظرية والمقولات المنهجية"، تم التطرق فيه أولا إلى مفهوم " نقد النقد" لننتقل ثانيا إلى الحديث في إشكالية ترجمة مصطلحي (Critique de la Critique) و(Méta critique) في الثقافة النقدية العربية المعاصرة، لنتوقف ثالثا عند فروع واهتمامات "نقد النقد"، وتم في الجزئية الرابعة استقصاء واستخلاص ومن ثمة اقتراح مجموعة من الآليات والأدوات الإجرائية التي يتوسّل بها نقد النقد، وهي: (نقد المرجعيات، النقد الحواري، النقد الهرمنيوطيقي، نقد اللغة الواصفة)، رأى الباحث أنّها قد تمكّن ناقد النقد في وضعنا الراهن من مساءلة ومراجعة الخطاب النقدي وتحليله ونقده، مع عدم التسليم بكفايتها وحدها لمراجعة الخطاب النقدي؛ وذلك بسبب الديناميكية والتحوّل المستمر الذي يميّز النقد الأدبي، ليعرّج هذا المدخل خامسا على عدد من وظائف ومهام " نقد

النقد" التي أناطه بها عدد من الباحثين الذين يسعون، في كل مرّة، إلى التنظير له وروز جوانبه، لينتهي أخيرا إلى تبيان مجموعة من الأهداف والغايات التي يصبو "نقد النقد" لتحقيقها من وراء مساءلته ومراجعته للخطابات النقدية، والتي تكسبه شرعية وجوده وحضوره واستقلاله عن غيره من الحقول المعرفية الأخرى.

أما الفصل الأول من هذه الدراسة فقد كان محاولة لاستثمار آلية "نقد المرجعيات"؛ للكشف عن الأصول والخلفيات المعرفية والفكرية والجمالية للخطاب النقدي عند " محمود الربيعي ". ولمّا كان الخطاب النقدي عند "محمود الربيعي " يمتحّ تصوراته وآلياته في مقاربة الخطاب الإبداعي من المبادئ والأسس النقدية لمدرسة النقد الجديد الأنجلو ساكسونية، كما يتّضح ذلك جليا في كتاباته النقدية وتصريحاته وحواراته ومقابلاته؛ فإن هذا الفصل قد مُحِض لتقصّي الأصول النظرية والتاريخية والمرجعيات الفلسفية والجمالية لمدرسة النقد الجديد؛ وذلك من خلال البحث في نشأة هذه المدرسة، وتتبع المراحل التاريخية التي مرّت بها، والمبادئ والأسس النقدية التي قامت عليها، والخلفيات التي بَنَتْ عليها نظرتها للنصوص الإبداعية كتأثرها بالعلوم التجريبية والفلسفة المثالية؛ ممثلة في الفلسفة المثالية الكانطية (نسبة إلى الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط")، وفلسفة الجمال عند "بندتو كروتشيه"، بالإضافة إلى تأثرها بمرجعيات فنية كالمدرسة التصويرية ومذهب الفن للفن وغير ذلك.

وقد توقّف الفصل الثاني لتجلية أهم معالم التنظير في الخطاب النقدي عند "محمود الربيعي"، فوجد أنه يتميّز بقلة جهده فيه بالمقارنة مع ممارساته التطبيقية، كما أنه يختلف عنده من خطاب إلى آخر؛ إذ لا يولي أهمية مثلا للرواية والقصة بالمقارنة مع بعض الأجناس أو الخطابات الأخرى، وذلك على الرغم من أنه خصص كتابا مستقلا محضه لجنس الرواية؛ لذا كان التركيز في هذا الفصل على تنظيراته للشعر والنقد باعتبارهما قد نالا حصة الأسد واستنزفا كل جهده في هذا الجانب.

أما الفصل الثالث فقد سعى، من منظور نقد النقد التطبيقي، إلى معاينة صورة الخطاب الشعري في المقاربة النقدية عند " محمود الربيعي "؛ وذلك بالكشف عن أهم الآليات الإجرائية والأدوات المنهجية التي وظّفها " محمود " في تحليله للخطابات الشعرية. في حين خُصص الشطر الثاني من هذا الفصل للحديث عن أبرز الخصائص والسّمات التي تزيت بها القراءة النقدية للخطاب الشعري عند " الربيعي "، والتي اختطت بفضلها سبيلا جعلها تتفرد عن المقاربات النقدية العربية المعاصرة للنصوص والخطابات الشعرية.

وأما الفصل الرابع فقد خُصص، ومن منظور نقد النقد التطبيقي أيضا، لمحاولة الكشف عن صورة الرواية الفلسفية/ الرمزية لـ " نجيب محفوظ " في الخطاب النقدي عند "محمود الربيعي" من خلال كتابه " قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ ".

وبعد هذه الفصول جاءت الخاتمة مشتملة على خلاصات مكثّفة لأفكار البحث ونتائجه وملاحظاته، ومجموعة من التوصيات والمقترحات. كما خُصصت صفحات في نهاية البحث كملحق للتّعريف بسيرة " محمود الربيعي " الحياتية والعلمية وببليوغرافيا بأهم أعماله؛ وذلك لقلة من يعرف جهد " محمود الربيعي " في عالم النقد الأدبي، وما ترجمه عن الإنجليزية من كتابات رصينة.

Abstract

The aim of this research is to study the critical discourse of Mahmoud Bekhit el Rabaie" from a criticism criticizing perspective. The corpus was chosen for the important contribution given by the author to the contemporaneous Arabic criticism. "El Rabaie", first, practiced criticism, and, second, his work was not studied. The study is as follows into: An introduction defining the methodology, the objectives and the reasons of the research, it limits also the questions to be answered. It exposes also the method adopted and the principal difficulties encountered.

Then, follows a preamble which is a sort of an epistemological questioning of the criticism of criticism. Here are studied some notions criticizing criticism, such as the Arabic equivalences of it and of meta-criticism, and the concerns and branches of this kind of criticism. It is concluded with some deductions and propositions of some mechanisms and procedural means applied in criticizing the criticism which are: background criticism, dialogic criticism, hermeneutic criticism, and meta-language criticism. Those are considered making it easy for the critic of criticism the review, the analysis and the assessment of critical discourse, although they are not perfectly sufficient because of the continuous evolution of the literary criticism. The preamble exposes, then, the functions attributed by certain researchers to the criticism of criticism. Finally, it discusses some objectives of this kind of criticism that give it a certain validity to analyse and assess critical discourses.

The first chapter is an attempt to apply the criticism of backgrounds in order to discover the origins and the ideological and aesthetic backgrounds of critical discourse of "Mahmoud Rebiai". The author extracts his conceptions and critical mechanism of literary innovation from principles and basis of new Anglo Saxon criticism school, which is obvious in his works, interviews and declarations. Thus, this chapter will explore the theoretical, historical, philosophical and aesthetic origins of the new criticism, by reviewing it apparition, evolution and its principal basis, and also the background on which are based its principles, as being influenced by the experimental science and the idealistic philosophy of Kant, and the aesthetic philosophy of Krutch and some other influencing artistic trends.

The second chapter is dedicated to uncover the theorization criteria in the critical discourse of "El Rabaie". It is concluded that his efforts in theorizing is less important than his critical practice. It differs from one discourse to another; we observe thus little importance given to novel or short story in comparison with other genres. For that we will focus on his theorization for poetry and criticism, because in these two fields he had great contributions.

The third chapter tends, from the criticism of practical criticism perspective, to explore the image of poetry discourse in the critical approach of "El Rabaie" in order to uncover the most important critical mechanism and methodical means used by him to criticize poetry. The second part of this chapter exposes important properties and aspects of the criticizing reading of poetry adopted by "El Rabaie".

Abstract

From the same perspective, the fourth chapter studies the image of philosophical symbolic novel of " Nadjib Mahfoud" in the critical discourse of "El Rabaie".

The research ends with a conclusion where results and propositions are exposed. Also is annexed in the end the scientific biography of "El Rabaie".

Résumé

Cette recherche académique à vocation d'identifier le discours critique auprès de " Mahmoud Bekhit El Rabaie" pour son intérêt qui a contribuée avec d'autre pour enrichi le critique arabe contemporaine avec ces pratiques et d'une autre façon indépendante mérite un examen et révision critique, cet étude a suivi un processus méthodique qui se caractérise d'une:(introduction, quatre chapitre, conclusion, annexe).

La présentation à été commencé par une introduction pour découvrir la deuxièmes la fin l'objectif de cet recherche, comme elle est arrivée à la troisième devant des interrogations et problématique que demande cette étude pour répondre après elle a drivé sur les raisons de choisir cet objet, septième on est orienté vers les ressources et références, finalement on est arrivé devant les difficultés envisagée pour réaliser cette recherche de la manière requise.

Pour L'introduction est une interrogation épistémologique du champ "critique de la critique " intitulé " les actifs théoriques et argument méthodologiques" nous tenons tout d'abord la notion de critique de la critique pour déplacer une seconde à la traduction problématique(critique de la critique) et (méta critique) dans la culture critique arabe contemporaine, d'arrêter troisièmement devant les branches et intérêts critique de la critique, et dans la quatrième partie de cet introduction on proposé un ensemble de mécanismes et de procédures qui soulèvent la critique de la critique à savoir (critique des références, critique dialogique, critique herméneutique, critique de Métalangage). Le chercheur a vu qu'elle peut aider dans notre actuelle d'interroger et de révise et d'analyser le discours critique et de les critiquer à cause du dynamique et transfert continue qui distingue le critique littéraire, et puis il est divisé sur des ensembles des fonctions et taches critique de la critique qui lui confiée par un certain nombre de chercheurs qui tentent. pour enfin finir par montrer un ensemble de buts et d'objectifs qui aspirent critique de la critique à atteindre d'après ces interrogations et révisions pour les discours critiques, qui leur acquérit la légitimité d'existence la présence et l'autonomie des autres domaines cognitives.

Pour le premier chapitre de cette étude, comme essai d'investir l'option critique des références pour découvrir les origines et l'arrières cognitive et intellectuelle et esthétique de discours critique auprès "Mahmoud el Rabaie" a perception et les mécanismes d'approche du discours créatif des principes et fondements critiques pour la nouvelle école Anglo-Saxonne du critique, il exprime clairement dans ses écritures critiques et ses déclarations et conversations et interviews. Ce chapitre peut être purement fait la théorie et les origines historiques et références philosophique et l'esthétique pour la nouvelle école critique, après la recherche à la création de cette école, en suivant les étapes historiques qu'elle a passé, et les principes et fondements critique, et les arrières qu'elle a sa vision au textes créatif comme l'affection des sciences expérimentales et philosophie idéal ; représenté par "Emanuel- Kant ", et la philosophie de la beauté à la "B. Croce" , en addition son affection des références artistique comme l'école Imagisme et l'art pour l'art… .

Le deuxième chapitre a finalisé d'éclaircir les plus importants principes du théorition dans le discours critique chez "Mahmoud el Rabaie", il a trouvé qu'il se

distingue la moindre de son effort par rapport a ses pratiques appliquées, on il se varie d'un discours à autre ; pace qu'il s'intéresse pas du roman et le récit contrairement ou genre ou autre discours, malgré qu'il a consacré un ouvrage autonome pour le genre roman, c'est pour sa qu'il a basé dans ce chapitre sur les théorèmes des poèmes et critiques pace qu'il sont récolté tout son effort de ce coté.

Le troisième chapitre a essayé d'une vision critique de la critique appliqué une prospection de l'image du discours poétique à l'approche critique auprès "Mahmoud el Rabaie " à découvert les mécanismes et procédures méthodologique qui la recruté lui-même dans son analyse des discours poétiques. Dés que le deuxième part est consacré de ce chapitre pour évoquer la parole sur les meilleurs critères par lequel est décoré la lecture critique de discours poétique chez "Mahmoud el Rabaie ", par elle est tracé un chemin et les distingués sur les approches critiques arabes contemporaine des textes et discours poétiques.

Le quatrième chapitre est consacré aussi à une vision critique de la critique appliqué, essayant de découvrir l'image philosophique/ symbolique du roman de "Nagib Mahfoud " dans le discours critique chez "Mahmoud el Rabaie " d'après son ouvrage : "lecture du roman, prototypes de Nagib Mahfoud".

Après ces chapitres nous avons atteint la conclusion qui contient des remarques intrusifs les idées du recherche et ses résultats, remarques, ensembles des instructions, propositions, comme il des pages à la fin de l'étude comme annexe d'identifier la biographie de "Mahmoud el Rabaie ", la vie, scientifique, bibliographie des ses ouvrages plus importantes, pace qu'il est moins connu dans le monde critique littéraire, aussi ce qui est traduite de l'anglais des écrits sérieuses.

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LARECHERCHE SCIENTIFIQUE
L'UNIVERSITE LARBI TÉBESSI -TÉBESSA-

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET DE LETTRES ARABES

Thèse présentée en vue d'obtention de Doctorat Troisième cycle (L.M.D)

Option **: Linguistique et analyse du discours**

Le discours critique chez Mahmoud Bekhit El Rabaie

-étude d'une perspective du critique de la critique-

Sous la direction de :
Pr. Zerfaoui Amor

Présenté par :
Zoghlami Farid

Membres du jury

N°	Nom et prénom	Grade scientifique	Université d'origine	Qualité
1	Belkheir Leila	Professeur	Unversité Larbi Tébessi-Tébessa-	President
2	Zerfaoui Amor	Professeur	Unversité Larbi Tébessi-Tébessa-	Encadreur et rapporteur
3	Bouderbala Tayeb	Professeur	Unversité Mostefa ben Boulaid-Batna02-	Examinateur
4	Oughlici Youcef	Professeur	Unversité des frère Mentouri-Constantine-	Examinateur
5	Zedadka Soufiane	Maître de conférence classe "A"	Unversité Mohamed Lamine Debaghin -Setif02-	Examinateur
6	Fares Lazhar	Maître de conférence classe "A"	Unversité Larbi Tébessi-Tébessa-	Examinateur

Année universitaire: **2016/2017**