الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللّغة و الأدب العربي

التخصص: نقد حديث ومعاصر

المنهج الفني في النقد الروائي العربي

إعداد الطالبين:

بن صحراوي يوسف

بن طـــــراد يوسف

إشراف الدكتورة:

أحمد الحاج أنيسة

لجنـــــة المنـــــاقشة:

الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
حاج علي ليلى	ابن خلدون تيـارت	رئيســـــــــاً
أحمد الحاج أنيسة	ابن خلدون تيـارت	مشرفـاً و مقرراً
نعار محمد	ابن خلدون تيـارت	منـــــــاقشاً

السنة الجامعية :

1442هـ/1443هـ الموافق لـ 2021م/2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نتقدم بعظيم الشكر والامتنان للأستاذة الفاضلة الدكتورة أحمد الحاج أنيسة التي ساندتنا بتوجيهها وإرشادها، وكانت لنا السراج المنير في عملنا هذا، رجاؤنا من الله أن يرفعها من العلم درجات.

كما نتقدم بالشكر إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة ابن خلدون. وإلى كل من كان سببا من قريب أو من بعيد في إتمام هذا البحث.

إهداء

الحمد لله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى أما بعد:

إلى صاحب السيرة العطرة، إلى من كان سندا وعونا لي، الذي كان له الفضل الأول في بلوغي التعليم العالي والدي الحبيب أطال الله في عمره

إلى الشمس التي أنارت لي طريق النجاح أمي الغالية طيّب الله أثرها

إلى إخوتي من كان لهم بالغ الأثر في تخطي كثير من العقبات والصعاب

إلى من شاركني هذا العمل المتواضع؛ زميلي يوسف

إلى أصدقائي

إلى جميع أساتذتي الكرام من الطور الابتدائي إلى الجامعي

إلى كل الإخوة والخلان

إلى كل القراء

يوسف بن طراد

إهداء

إلى التي وقفت دوما إلى جانبي، فرحت لفرحي وتألمت لألمي، إلى من أنارت دربي بصلاتها ودعائها، وتسبيحها الذي لم يصلني منه سوى حرف السين، ذلك الحرف هو الذي أعاد ترميمي يا أماه.

إلى الذي حملني بقلبه قبل ذراعه، إلى الذي أستعيد قوتي كلما نظرت لوجهه، كنت الساقي لزهوري كلما ذبلت يا أبي الغالي.

إلى الذين شد الله عضدي بهم، إلى نور بيتنا وأضلعي الثابتة التي لا تميل، إخوتي الثلاثة ووردة البيت رابعتهم.

إلى الذين لم يميلوا حين مالت أيامنا، إلى رفقاء الدروب وشركاء الذكريات، أصدقائي الأوفياء.

وإلى شريك بحثي هذا، تشاركنا أيام الجامعة مذ وطأتها أقدامنا، تشاركنا الأكل والشرب والسهر والأمنيات، ومن عجائب الصدف، أن تشاركنا الاسم نفسه، يوسف أخي في الله

إلى كل من نسيهم قلمي وذكرهم قلبي

أهديكم عملي المتواضع هذا.

يوسف بن صحراوي

مقدمة

مقدمة:

عرفت الحياة الأدبية كما هائلا من القصص ودواوين الشعر والروايات والمسرحيات، وبما أن الرواية لعبت دورا كبيرا في العصر الحديث، لامتلاكها مقومات التأثير في المجتمع، ولكونها أقدر الأجناس الأدبية تعبيرا عن الواقع وأكثرها تعمقا واهتماما بقضايا العصر. ونظرا للزخم الهائل الذي عرفه الإنتاج الروائي العربي، كان لزاما أن تنطلق بالتزامن معه حركة نقدية تعنى بدراسة النصوص الروائية ونقدها، ولكن هذه الحركة شقت طريقها ببطء شديد في النقد العربي، ويعود سبب ذلك لإشكالية استقطاب المناهج الغربية وإمكانية تلاؤمها مع طبيعة النصوص العربية.

والمتتبع للدرس النقدي العربي يلمس حجم التراكم الحاصل في الكتابات المنجزة حول قضية المنهج، إذ أن النقد الروائي شهد تحولات عديدة يرجع سببها للانفتاح على مناهج النقد الغربي وآلياته الإجرائية المختلفة، التي انتقل فيها النقد الأدبي من مرحلة لأخرى فكان البحث يهتم بالمؤلف من خلال نصه والسياق الذي أنتجه فيه، لتأتي بعدها مرحلة أخرى بمثابة ثورة على السابق والتي عنيت بدراسة النصوص من الداخل متجاهلة الظروف الخارجية المنتجة لها.

ومن بين هذه المناهج، المنهج البنيوي والسيميائي والأسلوبي والتفكيكي والفني، ولعلنا نلفي أن أقرب هذه المناهج لطبيعة الأدب هو المنهج الفني فهو يأخذ من الذاتية والموضوعية ويسعى لتفسير مضامين الإبداع الأدبي ليسهل فهمه ويساعدنا على إدراك أبعاده الفنية والجمالية.

ولعل هذا الاقتراب من طبيعة الأدب هو ما شدنا إليه كمنهج أقمنا عليه دراستنا، فهو لم ينتهج تلك الصرامة المفرطة التي تحاول جعل النقد الأدبي قائما على أسس علمية، بل تفطن إلى ضرورة المحافظة على دراسة القيم الفنية التي تجعل من الأدب أدبا، والسبب الثاني الذي حفزنا للتطرق لهذا الموضوع هو قلة الدراسات المتطرقة له نظريا، وكذا ندرة الأعمال التطبيقية التي تتبعه منهجا في تحليلها للنصوص الإبداعية، وهذا ما قادنا إلى طرح الإشكاليات التالية: ما مفهوم المنهج الفني؟ وما هي تجلياته في النقد الروائي العربي؟

ولنجيب على هذه الإشكالية اعتمدنا على المنهج الوصفي وبعض إجراءات نقد النقد، كما اتبعنا خطة بحث تضمنت مقدمة ومدخلا وفصلين وخاتمة.

أما المدخل فقد استهللنا به بحثنا بتناولنا لمفهوم الرواية وعناصر تكوينها كما تطرقنا للحديث عن المراحل التي مر بها النقد الروائي منطلقا من السياق وصولا إلى النسق.

أما الفصل الأول فجاء بعنوان "المنهج الفني في النقد" تناولنا فيه لمحة عن النقد الفني، كما تطرقنا فيه إلى مفهوم المنهج الفني مبرزين أهم ركائزه، لننتقل لذكر خصائصه، وإبراز العلاقة بينه وبين علم الجمال، مع ذكر القيم الجمالية له والعناصر التي يقوم عليها، كما قمنا بتتبع مراحل تطوره عبر التطرق لأصوله عند الغرب وعند العرب، لننهي الفصل بأهم ما جاء به أعلام هذا المنهج.

أما الفصل الثاني فوسمناه بـ "تطبيقات المنهج الفني في النقد الروائي العربي" والذي كان عبارة عن دراسة تطبيقية لنماذج في النقد الروائي ضمن إجراء نقد النقد، لننطلق فيه من رؤية الناقدة السورية

ماجدة حمود النظرية للنقد عموما و المنهج الفني خصوصا، وإبرازنا لتطبيقات المنهج الفني في نقدها الروائي، لنقوم بنفس العملية مع الناقدين المصريين: محمود أمين العالم ومحمود الربيعي بالتطرق لمفاهيمهم النظرية وتطبيقاتهم للمنهج الفني في نقدهم الروائي.

لننهي بحثنا بخاتمة لخصنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع ولعل أهمها : "النقد الأدبي أصوله ومناهجه" لسيد قطب، "اتجاهات النقد المعاصر في مصر" لشايف عكاشة، "مناهج النقد الأدبي الحديث" ليوسف وغليسي، "أربعون عاما من النقد التطبيقي" لمحمود أمين العالم.

كما واجهتنا بعض الصعوبات أهمها ندرة المصادر التي تناولت المنهج الفني نظريا، وكذلك ندرتها في الجانب التطبيقي في النقد الروائي، وعدم توفر الكثير من المراجع.

وفي الأخير، ما هذه المذكرة إلا نقطة بداية لمشوار علمي أرقى وأفضل –بإذن الله– فنحمد الله سبحانه وتعالى، أن وهبنا أزكى النعم (الصحة والعقل) لنكون في هذا المقام الطيب، كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذتنا المشرفة أحمد الحاج أنيسة التي أنارت لنا دروب بحثنا هذا، وسارت معنا فيه لتعيدنا إلى الطريق كلما أوشكنا أن نحيد عنه، فلها منا جزيل الشكر والعرفان، كما لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر المسبق لأساتذتنا الكرام، الذين سيأخذون على عاتقهم مهمة قراءة هذا البحث ومناقشته.

مدخل

مدخل:

تعتبر علاقة الأدب بالنقد علاقة تكاملية، فالعمل الأدبي الجيد يلهم الناقد فيصبح مبدعا في نقده خادما بلغته المبدعة النص الأدبي كيفما كان جنسه، وإن نجاح أي عمل أدبي مهما كان جنسه متوقف على موضوعية الناقد وتقبل المبدع الرأي المخالف لأن هدفهما واحد في خلق إبداع راق.

كما "يرتبط النقد بالإبداع ارتباطا وجوديا، وإن بدا أنه تال للإبداع، لأن النقد يبدأ مباشرة بعد ولادة النص الإبداعي، فالمبدع يمعن النظر قبل غيره في نصه المنتج"[1]، ثم يقوم بنقده بتغيير لفظة مكان أخرى أو حذف ما هو زائد ...إلخ.

وإذا أهملنا نقد المبدع لنصه الإبداعي وحاولنا أن نؤرخ للعملية النقدية منذ أن رأت النور ألفناها قد صحبت الشعر أولا، لأنه كان ديوان العرب، وهو أسبق من النثر الذي كان عندهم، ولاتضحت أبعادها بكل جلاء، لأن النقد فيها لم يكن ليتجاوز الاستحسان أو الرفض غير المسببين أي أن وجهة نظر الناقد ليست غير وجهة تأثرية خالية من أي تعليل منطقي لكونها تقوم على الانطباع الذاتي وهذه الذاتية قد تختلف من واحد إلى آخر على وفق عوامل ومكونات معرفية ومكتسبة.[2]

ومع مرور الزمن ظهر بعض النقاد الذين عملوا على تجاوز الأحكام الانطباعية في نقد الأعمال الأدبية، رغبة منهم في الارتقاء بالنقد الأدبي إلى مدارج الموضوعية العلمية المجردة من النزعات والأهواء الفردية.

1- فائق مصطفى وعبد الرضا علي- في النقد الأدبي الحديث- مديرية دار الكتب- الموصل- العراق- ط 1- 1989- ص 93
2- ينظر المرجع نفسه- ص 93

والنقد وظيفته الأساسية إظهار مواطن القوة والضعف والحسن والقبح في النص، فالناقد هو ذلك الملهم والمرشد الذي يضيء للقارئ العمل الأدبي ويسهل له مهمة تذوق هذا الفن، ولطالما ساهم هذا النقد في اكتشاف جماليات الرواية التي تمثل أعلى درجات الإبداع بمنحها المتعة الذوقية للمتلقي الذي يشعر من خلالها بجمالية ومثالية هذا العالم، وقبل الحديث عن النقد الروائي لابد من إعطاء تعريف للرواية و تحديد عناصرها أولا.

مفهوم الرواية:

إن الرواية، من حيث هي نوع أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا، فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي في حقيقة الأمر، والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب، والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين، ولكن اللغة والخيال لا يكفيان، وهما عامان في كل الكتابات الأدبية. ومن أجل ذلك نلفي الرواية، من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء، تنشد عنصرا آخر هو عنصر السرد، أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي.[1]

1- ينظر عبد الملك مرتاض- في نظرية الرواية- عالم المعرفة- الكويت- د ط- 1998- ص 27

ولهذا السرد أشكال كثيرة: تقليدية كالحكاية عن الماضي، وهي الشكل السردي لرائعة ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والمقامات بشكل عام. وجديدة كاصطناع ضمير المخاطب، أو ضمير المتكلم، أو استخدام أشكال أخرى كالمنجاة الذاتية، والحوار الخلفي، والاستقدام والاستئخار.[1]

كما تعتبر الرواية أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم، ظهرت إلى الوجود جنسا أدبيا متميزا في القرن الثامن عشر، وارتبط ظهورها بنشأة الطبقة الوسطى في أوربا التي اتخذت منها أداة للتعبير عن مثلها وتطلعاتها، ففي هذا القرن نرى الطبقة الوسطى قد صارت صاحبة النفوذ الأكبر في المجتمع، وأصبحت بذلك القوة الأولى التي يتجه إليها الأدب ويعبر عنها، وصاحب ظهور هذه الطبقة زيادة عدد جماهير القراء بصورة ملحوظة، ولم تعد الطبقة الإقطاعية هي المتلقية للفن، ولكن جمهور القراء تحول ليصبح في الريف مكونا من بعض أصحاب المحال وأغنياء المزارعين.[2]

وفي المدن من التجار والموظفين، واشتد إقبال الجماهير على الفن الروائي لاعتدال أسعاره، وإن كان أغلب قراء الرواية من النساء، وذلك لانشغال الرجال بأعمالهم والفراغ النسبي لدى النساء في بيوتهن وكان ظهور هذه الطبقة الجديدة من القراء بطابعها المميز ومزاجها الخاص يمثل انقلابا في القوة التي يستمد منها الروائي التأييد، ويحاول التعبير عنها في الوقت نفسه، وبعد أن كان الروائي يستمد الحماية المادية والمعنوية من الطبقة الإقطاعية بدأ يتجه إلى القراء الجدد، وأخذ الناشرون وبائعو الكتب يحلون محل الطبقة الإقطاعية، ولما كان مزاج الطبقة الوسطى وتفكيرها يختلف جذريا عن مزاج الطبقة الإقطاعية

1- ينظر عبد الملك مرتاض- في نظرية الرواية - ص 26، 27

2- ينظر فائق مصطفى وعبد الرضا علي- في النقد الأدبي الحديث- ص 134

وطبيعة تفكيرها، كان طبيعيا أن تظهر الرواية الفنية المناقضة لفن الطبقة الإقطاعية الرومانسي في وظيفتها وبنائها الفني، والأسس التي تفرق بين الرواية الفنية وبين غيرها من الأشكال الفنية التي سبقتها، تنحصر في أن الرواية الفنية تتجه إلى الواقع في الوقت الذي تتجه فيه الأشكال الأخرى إلى خلق عالم قائم على الوهم والإسراف في الخيال، وبينما تحترم الرواية الفنية التجربة الذاتية والحس الفردي، تعتمد الأشكال الأخرى على المطلق والمثالي والمجرد.[1]

وشأنها شأن أي جنس أدبي فإن الرواية تتكون "من عدة عناصر يختلف في تحديدها النقاد لكن أغلبهم يتفقون على تحديدها بخمسة هي العقدة والشخصيات والبيئة والفكرة والأسلوب".[2]

العقدة: "هي مجموعة أو سلسلة الأحداث التي تجري في القصة متصلة ومرتبطة فيما بينها، إن مصطلح (العقدة أو الحبكة) يدل على تخطيط أو حبك شيء على نحو مقصود ومخطط وهو ما يفعله الروائي الذي يحبك خيوط العمل الروائي ليوصل القارئ إلى نتيجة ما".[3]

تتكون العقدة عادة مما يأتي:

"- العرض: وهو يشمل بداية الرواية حيث يقدم الروائي المعلومات الضرورية عن الشخصيات والبيئة التي تجري فيها الأحداث.

- الحدث الصاعد: هنا تظهر أسباب الخلاف أو الأزمة إذ تبدأ العقدة بالصعود والتطور ببطء.

1- ينظر فائق مصطفى وعبد الرضا علي- في النقد الأدبي الحديث- ص 134

2- المرجع نفسه- ص 134

3- المرجع نفسه- ص 134

– الذروة: وهي النقطة التي تتأزم فيها الأحداث فتصل العقدة إلى أقصى درجات التكثيف والتوتر.

– الحدث النازل: وهو يعقب الذروة حيث يشرع التوتر بالانتهاء تمهيدا للحل.

– الحل أو الخاتمة: وهو القسم الأخير من العقدة وفيه تأتي النتيجة التي تنتهي إليها أزمة الرواية".[1]

الشخصيات: يقصد بهذا عنصر الأشخاص الذين تدور عليهم حوادث الرواية وترتبط الشخصيات ارتباطا وثيقا بالعقدة ولا تنفصل عنها إلا فصلا قسريا للدراسة والتوضيح. ترسم الشخصيات في الروايات الجيدة رسما حيا ومقنعا. فنراها تتحرك وتحيى على صفحات الرواية على نحو طبيعي مثلما يتحرك ويحيى البشر على أرض الواقع. وفي الوقت نفسه تبدو دوافع تصرفاتها وبواعث سلوكها معروفة ومقنعة، الأمر الذي يجعل القارئ يتابع هذه الشخصيات ويتلهف إلى معرفة مصائرها في الرواية، وتظل حية في ذاكرته، فلا ينساها بعد الانتهاء من قراءة الرواية.[2]

السرد: وهو نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية، فحين نقرأ (وجرى نحو الباب وهو يلهث، ودفعه في عنف، ولكن قواه كانت قد خارت، فسقط خلف الباب من الإعياء) نلاحظ هذه الأفعال جرى، يلهث، دفع، خار، سقط، هي الأفعال التي تكون في أذهاننا جزئيات الواقعة، ولكن السرد الفني لا يكتفي عاده بالأفعال، ويستخدم العنصر النفسي الذي يصور به الأفعال.[3]

1- فائق مصطفى وعبد الرضا علي- في النقد الأدبي الحديث- ص 134، 135

2- ينظر المرجع نفسه- ص 135، 136

3- ينظر المرجع نفسه- ص 137، 138

البيئة (الزمان والمكان): وهي زمان ومكان الأحداث التي تصورها الرواية، إذ لابد أن يكون لكل رواية زمان ومكان معلومان محددان، على نقيض الحكاية التي لا تصور زمانا ومكانا محددين، ويمكن اعتبار زمان ومكان التحدث أسلوبا فنيا يستخدمه القاص للوصول إلى المحاكاة، أي تقريب العمل القصصي من أذهان القراء، بجعله ممكنا أو محتملا لأن أي نتاج أدبي يفتقر إلى الزمان والمكان لا يعد معقولا ولا يتفق مع خبراتنا اليومية والواقع المعيش، وهذا يعني أن وظيفة الزمان والمكان في العمل القصصي هي خلق الوهم لدى القارئ لأن ما يقرا قريب من الواقع أو جزء منه.[1]

الفكرة: لكل رواية فكرة هي مغزاها أو معناها العام، أو هي وجهة نظر الروائي أو فلسفته في الإنسان والمجتمع والحياة، والفكرة عادة، ولاسيما في الروايات الفنية، لا تتمثل في فقرة من فقراتها أو مشهد من مشاهدها، وإنما تتمثل في نسيج الرواية كله، ولا تفهم إلا بعد الانتهاء من قراءة العمل الروائي كله، كما أن الفكرة لا تأتي في أسلوب مباشر، كأن يقولها الروائي نفسه عن طريق شخصية من الشخصيات، وإنما تصور بأسلوب فني غير مباشر من خلال تفاعل عناصر العمل الروائي وسير الأحداث وسلوك الشخصيات.[2]

الأسلوب: لكل روائي طريقته الخاصة في اختيار الكلمات وترتيب الجمل وتنسيق الحوادث. ويتميز الأسلوب القصصي عادة بالبساطة والدقة والوضوح، إذ أن الأسلوب في القصة يأتي وسيلة وليس غاية في ذاته، أي وسيلة لتحقيق الأغراض التي يريد القاص تحقيقها في عمله، عندئذ يكون لكل كلمة وجملة

1- ينظر فائق مصطفى وعبد الرضا علي- في النقد الأدبي الحديث - ص 138

2- ينظر المرجع نفسه- ص 139

دورها المحدد في ذلك، أما الكلمات والجمل التي لا تسهم في تحقيق أي غرض من أغراضها، فإنها مهما تكن قيمتها من الناحية البلاغية والجمالية، تغدو زائدة وفضلة يمكن الاستغناء عنها.[1]

النقد الروائي من السياق إلى النسق:

كثيرة هي المقاربات النقدية التي تسعى إلى دراسة النصوص الأدبية من جوانب مختلفة، بناء على توجهات أصحابها ومنطلقاتهم الفكرية ومرجعياتهم الثقافية التي تختلف من فترة إلى أخرى بحسب التغيرات التي يتبناها العصر، وبذلك ينتقل النقد عبر مختلف مراحله من طريقة إلى أخرى في تعامله مع الإبداع الأدبي، وأثناء هذا التغيير يسعى دائما للوصول إلى رؤية أوضح وفهم كامل للنص.

لقد حظيت الرواية بجملة من الدراسات على مستويات مختلفة كانت تهتم في الأول بالسياق ثم انتقلت إلى النسق مراعية بالدرجة الأولى مسيرة النقد وتحولاته، حيث كانت مسيرة النقد طويلة تمتد جذورها إلى أعماق التاريخ البشري وكان الناقد قد بدأ نقده فطريا بالتأثر والانطباع، غير أنه كلما ارتقى الفكر البشري وتطور المجتمع الإنساني تميزت فيه طوابع تغلب على هذا العصر أو ذاك، و كلما تقدم الزمن ترسخت قواعد متفق عليها وصار النقد يخضع لها.

والمتتبع لمسار النقد الروائي يجد أن أولى المناهج التي اعترضت له هي المناهج السياقية أولها المنهج التاريخي: الذي "يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون".[2]

1- ينظر فائق مصطفى وعبد الرضا علي- في النقد الأدبي الحديث- ص 139

2- يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- جسور للنشر والتوزيع- المحمدية- الجزائر- ط1- 2007- ص 15

وهو يفيد كذلك في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ما، ويعين على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع، انطلاقا من قاعدة (الإنسان ابن بيئته). كما يتكئ النقد التاريخي على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية: فالنص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، إذن فالنقد تأريخ للأديب من خلال بيئته، وعلى هذا فهو مفيد في دراسة تطور أدبي ما، لكن لا في الكشف عن نتائج هذه الدراسة، فالمنهج التاريخي- شأنه شأن الخطوط الأولية في الرسم- يمحى عندما تكتمل الصورة.[1]

هذا ما يقودنا بالضرورة إلى منهج آخر ألا وهو المنهج الاجتماعي، إذ يعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية، وقد انبثق هذا المنهج- تقريبا- في حضن المنهج التاريخي، وتولد عنه، واستقى منطلقاته الأولى منه، خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة، وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور. بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان، إذ يشف المحور الزمني عن إمكانية أن يرتبط التغير النوعي للأعمال الأدبية، بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة، وعبر اختلافات المكان- أيضا- إذ أن لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة.[2]

1- ينظر يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- ص 15

2- ينظر صلاح فضل- مناهج النقد المعاصر- ميريت للنشر والمعلومات- ط 1- القاهرة- مصر- 2002- ص 45

لقد أسفر ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع، ويمكننا القول بان المنهج الاجتماعي هو الذي تبقى في نهاية الأمر من المنهج التاريخي، وانصبت فيه كل البحوث والدراسات التي كانت في البداية متصلة بفكرة الوعي التاريخي، إذ سرعان ما تحول هذا الوعي إلى وعي اجتماعي يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع، وبفكرة الطبقات، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعي، وليس على المستوى الفردي، بمعنى انه كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرا عن الواقع الخارجي، كان ذلك مدخلا لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته، باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية والفنية.[1]

جاء بعد ذلك المنهج النفساني: الذي يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي التي أسسها سيغموند فرويد في مطلع القرن العشرين، فسر على ضوئها السلوك الإنساني برده إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور)، وخلاصة هذا التصور أن في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة، تبحث دوما عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك، ولما كان صعبا إخماد هذه الحرائق المشتعلة في لاشعوره، فإنه مضطر إلى تصعيدها، أي إشباعها بكيفيات مختلفة (أحلام النوم، أحلام اليقظة، هذيان العصابيين، الأعمال الفنية)، كأن الفن –إذن– تصعيد وتعويض لما لم يستطع الفنان تحقيقه في واقعه الاجتماعي، واستجابة تلقائية لتلك المثيرات النائمة في الأعماق النفسية السحيقة، والتي قد تكون رغبات جنسية

1– ينظر صلاح فضل– مناهج النقد المعاصر – ص 45، 46

(بحسب فرويد)، أو شعورا بالنقص يقتضي التعويض (بحسب آدلر)، أو مجموعة من التجارب والأفكار الموروثة المخزنة في اللاشعور الجمعي (بحسب يونغ).[1]

وتجمع عامة البحوث والدراسات على أن الناقد الفرنسي شارل مورون الذي إليه يعزى مصطلح النقد النفساني،قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا إذ فصل النقد الأدبي عن علم النفس، وجعل من الأول أكبر من أن يبقى مجرد شارح وموضح للثاني، مقترحا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته، بل يستعين به وسيلة منهجية في دراسة النصوص الأدبية.[2]

تعتبر مرحلة المناهج السياقية مرحلة معرفية للأدوات الإجرائية التي حققت حضورها في دراسة النصوص على اختلاف أنساقها المعرفية، وظروفها البيئية ونشأتها والسياقات الخارجية لها، فجعلت السياق الدور الحاسم في فهم النص وتحديد معاني الألفاظ وضبط دلالتها، فهي تجعل السلطة للمؤلف وتفسيره إضافة إلى اهتمامها بالعوامل المنتجة للعمل الأدبي (المؤلف، التاريخ، المجتمع)، وقد جعلت المؤلف عمدتها في الرؤية والتحليل ومحورها الأساس في التفسير، وتدخل في إطارها ثلاث مراحل: مرحلة النقد التاريخي- النقد الاجتماعي- النقد النفسي.

كانت هذه لمحة عن أهم المناهج السياقية التي درست الرواية مستعملة نظريات المعرفة الإنسانية لمحاورة النصوص الروائية، حيث انطلقت من النص إلى خارجه، وأعطت للسياق الأولوية. لكنها عجزت

1- ينظر يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- ص 22

2- ينظر المرجع نفسه- ص 23

عن تقديم فهم جديد للإبداع، يراعي ما للغة من الخصائص والطاقات التي تؤهلها لأن تصنع نصا يخاطب العمق الإبداعي.

خضعت الدراسات الأدبية والنقدية إلى ما يعرف بفعل التطوير خلال العصر الراهن، مثلما حدث في جميع ميادين المعرفة، كانت الحاجة إلى التطوير نابعة من قصور المناهج السياقية التي أهملت النص الأدبي وصرفته إلى العوامل المنتجة للعمل الأدبي: المؤلف، التاريخ، المجتمع... حيث تمثل الأدب والنقد تحديدا خلال هذه الفترة، بالجمود والسلبية، ولم يعد يعرف الأدب إلا بأنه مجال لحفظ نصوص الأولين ومعرفة سيرهم الذاتية، كما صرف الاهتمام عن الأدب وقيمته في تطوير مهارات الدارسين. انتقلت- إذن- الدراسات الأدبية والنقدية إلى مرحلة جديدة تحاول أن تتخطى سلبيات المناهج السياقية، لتؤسس صرحا جديدا هو المناهج النسقية، التي جلبت الكثير من الاهتمام وغيرت وجهة النظر القائلة بعشوائية نتائج الدراسات الأدبية وكانت الميزة العلمية وانفتاحها على العلوم الطبيعية والدقيقة أشد الخصائص أهمية فيها.[1] ومن بين هذه المناهج:

المنهج البنيوي:

استمدت البنيوية روافدها من ألسنية دوسوسير، فقد هجر دوسوسير الدراسات اللغوية التاريخية، في شكلها المعروف ب(النحو المقارن) الذي انشغل بدراسته وتدريسه ردحا من الزمن، وراح يضطلع بالدراسات الوصفية المنكفئة على النسق اللغوي الآني، التي كان من آلائها أن اغتنى الدرس اللغوي

1- ينظر حفيظة بن عبد المالك- مناهج النقد الحديث والمعاصر بين السياق والنص- مجلة أدبيات- المجلد 1- العدد 2- ديسمبر 2019- ص 188

الحديث بثنائيات جديدة من طراز (اللغة والكلام) و(الدال والمدلول) و(الآنية والزمانية) و(الوصفية والتاريخية) وغيرها من الرؤى الألسنية التي شكلت المهد الفكري للمنهج البنيوي الذي ترعرع بعد ذلك في أحضان الفكر الشكلاني. [1]

"إن البنيوية منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة، تتمثل النص بنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته، مستقلا عن غيره". [2]

يتركز النقد البنيوي في دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم، وتحليلها يعني إدراك علاقتها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدى به وظائفها الجمالية المتعددة، ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهري في العمل الأدبي هو الذي لا يرتبط بالجانب الخارجي، سواء بالمؤلف أو سياقه النفسي ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية ولا بالتاريخ وصيرورته، وإنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب، أي تلك العناصر التي تجعل الأدب أدبا، تلك العناصر التي يمكن اعتبارها ماثلة في النص محددة لجنسه الفني ومكيفة لطبيعة تكوينه وموجهة لدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد. [3]

1- ينظر يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- ص 65
2- المرجع نفسه- ص 71
3- ينظر صلاح فضل- مناهج النقد المعاصر- ص 91، 92

المنهج الأسلوبي:

هناك نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية واللسانيات "فمن حقائق المعرفة أن الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب، وما فتئت الصلة بينهما قائمة أخذا وعطاء بعضها في المعالجات وبعضها في التنظير، غير أن كلا العلمين قد قويت دعائمه وتجلت خصائصه فتفرد بمضمون معرفي جعله خليقا بمجادلة الآخر في فرضياته وبراهينه وما يتوسل به إلى إقرار حقائقه".[1]

إن الدراسة الأسلوبية تتميز بطابعها التراكمي، بمعنى أن البحوث الأولى فيها لا تعد بنتائج تكافئ الجهد الذي يبذل فيها، إذ تقتصر على توصيف النصوص في ذاتها وإبراز خواصها التعبيرية، لكنها كلما تكاثرت، أتاحت للباحثين فرصة المقارنة بين النتائج العميقة لملامح التباين والاتفاق، إذ إننا لا ندرك أهمية تمثل مجموعه من الملامح في الخطاب الأدبي إلا بقدر ما نكشفه لها من خصوصية، والخصوصية تتعلق بالدرجة الأولى بالسمات الفارقة المميزة للنص عن غيره، والمحددة لطبيعته المختلفة عما سواه، معنى ذلك أن الأسلوبية بهذا المفهوم تخضع لفكرة التنامي المعرفي عن طريق تعرف الآليات لإجراء المقارنات بين النتائج التي يصل إليها الباحثون وتحليل الفروق بين الأساليب المختلفة.[2]

1- عبد السلام المسدي- الأسلوبية والأسلوب- الدار العربية للكتاب- طرابلس- ليبيا- ط 3- د ت- ص 5- 6

2- ينظر صلاح فضل- مناهج النقد المعاصر- ص 115، 116

"كما أن هناك مجموعة من الإجراءات البحثية في علم الأسلوب تنتمي إلى مجال الإحصاء ويمكن أن تقدم عونا كبيرا في تحديد الظواهر الأسلوبية ورصدها بالدقة الكافية".[1]

المنهج السيميائي:

بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، نشأ علم جديد يسمى السيميائية حينا والسيميولوجيا حينا آخر، يتبنى العلامات (اللغوية وغير اللغوية) موضوعا له، وقد جاء هذا العلم بإسهام أوربي وأمريكي مشترك، وفي فترتين متلازمتين نسبيا، على يدي العالم اللغوي السويسري فردينان دوسوسير، والفيلسوف الأمريكي شارلز سندرس بيرس، تعتبر اللغة في هذا العلم نسقا من العلامات "يعبر عن أفكار، ومنه فهي مشابهة للكتابة، وأبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية، وأشكال المجاملة والإشارات العسكرية،... إلخ.. إنها- وفقط- الأهم بين كل هذه الأنساق".[2]

"ولم تقف السيميائية عند حدودها العلمية، بل تجاوزتها إلى الوسائل المنهجية، حيث تحولت من علم موضوعه العلامة، ومنهجه التحليل البنيوي، إلى منهج قائم بذاته"[3]، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، فهي إذن علم يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون، ويدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية.

1- صلاح فضل- مناهج النقد المعاصر- ص 114
2- يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- ص 93
3- المرجع نفسه- ص 97

المنهج التفكيكي:

نشأت هذه النظرية على أنقاض البنيوية، ازدهرت في السبعينيات من القرن الماضي، و" ترتبط التفكيكية أو التقويض باسم الكاتب الفرنسي جاك دريدا الذي عرف بتعدد جوانبه وخصب اهتماماته".[1]

"لأن عملية التفكيك ترتبط أساسا بقراءة النصوص وتأمل كيفية إنتاجها للمعاني وما تحمله بعد ذلك من تناقض فهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه، ومن ثم فإن مقاربتنا لها لا يمكن أن تكون عن طريق قراءة نص النقد فحسب وإنما باستعراض بعض المشاهد الأساسية في أبيات التفكيك وتأملها والتعليق عليها".[2]

تسعى التفكيكية إلى تحرير النص الحي المفتوح من قيد القراءة الأحادية المغلقة، القاتلة، فقد كان دريدا يبتغي تأسيس ممارسة فلسفية أكثر منها نقدية، تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد ونهائي وصريح.[3]

المنهج الفني:

جاء المنهج الفني بمجيء حركة النقد الجديد التي تعتبر حركة نقدية أنجلوأمريكية سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين، وكان كتاب (النقد الجديد) لجون كرو رانسوم إنجيل هذه الحركة،

1- إبراهيم محمود خليل- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك- دار المسيرة- عمان- ط 1- 2003- ص 110

2- صلاح فضل- مناهج النقد المعاصر- ص 133

3- ينظر يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- ص 174

الذي صار عنوانه اسما للمدرسة كلها، ليتبعه في حركته كل من بارت وسارج دوبر فسكي، فصار عنوانا للمناهج النسقية الجديدة (بنيوية، سيميائية، فنية...).[1]

ثم انتقل النقد الجديد إلى الوطن العربي مع نهاية الخمسينيات وبداية ستينيات القرن الماضي، وكان فارس هذه المرحلة بدون منافس هو الدكتور رشاد رشدي، وقد آزره في جهوده بعض طلبته حاملين الراية معه وبعده، كما اضطلعوا في تقديم النظرية النقدية الجديدة، وقد صدرت جميع مؤلفاتهم عن الأنجلو المصرية، ضمن سلسلة (مكتبة النقد الأدبي)، ويمكن أن نشير في هذه الجهود إلى كتاب (النقد الجمالي) للناقدة اللبنانية روز غريب الذي يحمل تاريخا متقدما نسبيا هو سنة 1952، بالإضافة إلى أسماء أخرى كالدكتور محمود الربيعي الذي تبدو حتى بعض عناوين كتبه (قراءة الرواية، قراءة الشعر) محاكية محاكية لبعض كتب النقد الجديد (فهم الشعر، وفهم الرواية) للناقدين كلينث بروكس وروبرت ب.وورن. وجهود الدكتور مصطفى ناصف الذي درس الأدب العربي من موقع "التحليل اللغوي الإستاطيقي" والدكتور لطفي عبد البديع الذي آمن بأن "البحث الإستيطيقي" هو الذي يتطلبه الشعر، والدكتور أنس داود الذي درس الأدب وفقا لمنهج "الرؤية الداخلية".[2]

وهكذا فإن ما عرف في نقدنا العربي المعاصر باسم (المنهج الفني) يمكن أن يكون صدى عربيا مباشرا لمدرسة (النقد الجديد) الأنجلو الأمريكية، بصرف النظر عن التسميات المنهجية الفرعية التي يطلبها كل ناقد على ممارسته النقدية الخاصة، كـ"النقد الجمالي" لدى روز غريب، و"النقد الموضوعي"

1- ينظر يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي - ص 49، 50

2- ينظر المرجع نفسه- ص 57، 58

لدى سمير سرحان ومحمود الربيعي كذلك، و"النقد التحليلي" لدى محمد عناني، و"التحليل اللغوي الإستاطيقي" لدى مصطفى ناصف، و"البحث الإستيطيقي" لدى لطفي عبد البديع، و"منهج الرؤية الداخلية للنص الأدبي" لدى أنس داود...[1]

بعد اطلاعنا على أهم المناهج النقدية السياقية منها والنسقية وتتبعنا لمسار النقد الروائي العربي، مرورا بكل منهج نقدي قام بتحليل الرواية وفقا لمبادئه وآلياته، يتضح لنا أن النقد الروائي في محاولته لإيجاد طريقه نحو اكتشاف القيم الفنية والجمالية قد مر بثلاث مراحل:

– المرحلة الأولى: كانت الممارسات النقدية فيها تتم في سياق محتدم بالأحداث والصراعات الوطنية والاجتماعية والديمقراطية والقومية العاصفة، انعكس هذا على الجانب التحليلي والتقييمي للممارسة النقدية، فقد غلب السياق السياسي والاجتماعي المحتدم على النقد الأدبي، وعلى الرغم من غلبة هذا السياق على مجمل الدراسات النقدية إلا أننا لا نستطيع أن نتنكر لبعض الاجتهادات والإضافات النقدية التطبيقية التي حاولت آنذاك أن تقترب من القيمة الفنية والجمالية، وكانت تحرص عليها في إطار الدلالة السياسية والاجتماعية العامة للأدب.[2]

– المرحلة الثانية: كانت امتدادا للمرحلة الأولى برؤيتها الدلالية الاجتماعية للإبداع الروائي، وإن حاولت أن تعمق قدرتها على تحديد واكتشاف البنية الفنية والقيمة الجمالية.[3]

1- ينظر يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- ص 58

2- ينظر محمود أمين العالم- أربعون عاما من النقد التطبيقي- دار المستقبل العربي- القاهرة- د ط- 1994- ص 7

3- ينظر المرجع نفسه- ص 8

– المرحلة الثالثة: والتي كانت امتدادا للمرحلة الأولى من حيث الحرص على الدلالة الاجتماعية وإن تكن انضج من تلك المرحلة الثانية من حيث أنها أصبحت أكثر تطورا ونضجا في القدرة على تحديد واكتشاف البنية الفنية والقيمة الجمالية في ارتباط حميم بالدلالة العامة للعمل الأدبي.[1]

1– ينظر محمود أمين العالم– أربعون عاما من النقد التطبيقي– ص 8

الفصل الأول

المنهج الفني في النقد

النقد الفني:

غدا النقد الأدبي في العصر الحديث نوعا من المعرفة، حافلا بأصول وقواعد ونظريات ومناهج تشكل منعطفا في تطور الظواهر الفنية والجمالية في قراءة الأدب وتطوره وتذوقه وتحليله والغوص في ثنايا وغايات النصوص الإبداعية. ويعد النقد الفني أبرزها في العصر الحديث ولكن ليس من السهل الحديث عن النقد الفني إذ أن الفن مجاله واسع، فقد كتب فيه الفلاسفة والمفكرون والنقاد كتبا ومقالات لا تعد ولا تحصى واختلفت الآراء والوجهات ولعل ما قيل في الفن من آراء: الرأي الذي يرى الفن محاكاة للطبيعة كما نجد عند أفلاطون الذي أطلق اسم فنون المحاكاة على الفنون الجميلة كالشعر والتصوير والموسيقى، فالفن حسب هذا المنظور ليس إلا نقلا حرفيا عن الواقع وصورة طبق الأصل عن الوجود، أما أرسطو خالف رأي أستاذه بقوله «إن الفن محاكاة للطبيعة » ولكن أرسطو فهم المحاكاة على نحو آخر إذ أنه لم يقصد بالطبيعة الكونية بل قصد بها القوة الخلاقة في الوجود.[1]

ثم توالت الآراء والنظريات في طبيعة الفن ووظيفته وعلاقته بالواقع والحياة، وهي آراء ونظريات متباينة يناقض بعضها بعضا، ولعل من أهمها النظرية التي ترى أن الفن ظاهرة اجتماعية ونشاط إنساني يعبر عن تطلعات الجماعات الإنسانية ومثلها، أي أن الفن إحساس ذاتي نابع من محصلات ظروف اجتماعية تشترط على الناقد ذوقا فنيا جماليا يمكن اكتشافه من خلال الغوص في العمل الإبداعي

1- ينظر فائق مصطفى وعبد الرضا علي- في النقد الأدبي الحديث- ص 11، 12

فالفن وسيلة أو أداة مهمة لتحقيق الترابط الاجتماعي وذلك لأنه يعبر عن أهداف الجماعة ومطالبها فهو يركز على انعكاس أحاسيسه المشتركة بين أبناء المجتمع.[1]

ونجد أن كلمة الفن في اللغات الأوروبية «النشاط الصناعي النافع بصفة عامة »، أي أن كلمة فن أطلقت على الأعمال والنشاطات التي تنعكس بالنفع على الإنسان كالتجارة، البناء ... إلخ، ثم أطلقت على النشاطات الإنسانية التي تحقق غايات جمالية مثل الشعر، الرسم وهذا ما يهمنا، لأنها تعبر عن الجانب الوجداني فتعكس مشاعر الإنسان ومواقفه تجاه الوجود والحياة. ومن التعاريف الدقيقة لمصطلح «الفن» في الدراسات النقدية العربية الحديثة تعريف الدكتور محمد النويهي وهو تعريف تكاد تتوافر فيه كل خصائص وعناصر الفن، يقول النويهي: الفن هو الإنتاج البشري الذي يعبر عن عاطفة منتجة نحو الوجود وموقفه منه تعبيرا منظما مقصودا يثير في متلقيه نظير ما أثاره الوجود في منتجه من عاطفة وموقف.[2]

ويتضمن هذا التعريف أربع خصائص رئيسة للفن ينبغي أن تتوافر فيه حتى تطلق عليه كلمة فن، وهذه الخصائص هي:

أولا: أن الفن نشاط وعمل إنساني خلاق وجهد إبداعي يقوم به الإنسان، فهو ليس نقلا حرفيا للواقع وإنما يصوغه صياغة خاصة فهو إبداع ونشاط خلاق.

1- ينظر فائق مصطفى وعبد الرضا علي- في النقد الأدبي الحديث- ص 12

2- ينظر المرجع نفسه- ص 13، 14

ثانيا: إن جوهر الفن وأساسه يقوم على التعبير عن عاطفة الإنسان وموقفه الوجداني اتجاه تجارب تثير أحاسيسه وانفعالاته وعواطفه فيصوغها بأسلوب فني ويوصلها إلى غيره من البشر، فالفن إحساس وعاطفة ثم أفكار عميقة صادقة تضمن له البقاء.

ثالثا: لا يعد كل تعبير عن العاطفة والشعور فنا إذ هناك ضروب من التعبير عن عواطف الإنسان، يطلق عليها التعبير الغريزي التلقائي الذي يشاهد عند الإنسان العادي، فهذا الإنسان كثيرا ما يعبر عن فرحه وحزنه وهذا لا يكون إلا آنيا سرعان ما يزول، فلا يضمن لهذه الانفعالات الاستمرارية والبقاء ولا يعتبر فنا.

رابعا: التعبير في الفن في الوقت نفسه لا يكتمل فنيا إلا إذا أصبح قادرا على إيصال عواطف الفنان ومواقفه إلى الآخرين حتى يتسنى لهم مشاركته فيما يحس به فإن لم تكن هذه المعاير في الفن لن يكون هناك نقد فني.[1]

يعد النقد الفني موضوعا من المواضيع الحساسة في العصر الحديث إذ أن الهدف الأول منه السعي وراء أساس عقلاني لتقدير الفن، "فهو علم منهجي موضوعي يعتمد في تقاليده ومعاييره على العلوم الحديثة مثل علم النفس والجمال والمنطق والفلسفة والأخلاق، بل إنه يمتد ليشمل بعض المعايير التي نجدها في علوم البيولوجيا والكيمياء والرياضة وخاصة عندما يحلل الكيان العضوي للعمل الفني".[2]

1- ينظر فائق مصطفى وعبد الرضا علي- في النقد الأدبي الحديث - ص 14، 17

2- نبيل راغب- النقد الفني- دار مصر للطباعة- الفجالة- د ط- د ت- ص 5

يعتبر النقد الفني عملية قراءة وتحليل للعمل الفني ليساعد بذلك الأفراد المتذوقين أو العاديين في الرؤية السليمة لما يتضمنه العمل الفني من نواحي جمالية وإبداعي فهو حديث مكتوب أو منطوق حول الفن، يشمل الثناء والمقارنة والوصف والشرح وأحيانا عدم الاستحسان ومن الطبيعي أن يصدر النقد الجيد من أناس ذوي قدرة على الرؤية الدقيقة في ميدان الفن.

يمكن القول أنه عملية وصف وتذوق للعمل الفني فالناقد يحاول تفسير وتوضيح الأعمال الفنية باعتماده على الذوق الخاص القائم على التجربة الشخصية فالنقد الفني نقد بناء ينهض بالفنون إلى أرقى المستويات ويجعل التجربة الجمالية أفضل مما هي عليه وأكثر وضوحا، إذن فالنقد الفني هو"التذوق في أعلى مستوياته".[1]

إن آلية التذوق تكاد تكون إبداعا أو بالأحرى أنها لا تختلف عن آلية الإبداع لأن الإبداع رؤية جديدة والنقد رؤية صحيحة لهذه الرؤية، أي أن الرؤيتين يجب أن يكون لهما منظور واحد لكي نتمكن من فهم وتذوق وتفسير العمل الفني[2]. الذي يعتمد في تحليله وتفسيره على المنهجية بعيدا عن التعصب والانحياز عكس ما كان عليه العصر الجاهلي لأن الناقد الموضوعي يتخذ من العمل الفني نقطة انطلاق تعتمد عليها كل العناصر في تشكيلها.

إن النقد الفني ليس مجرد استعراض فني أو سرد أدبي أو مادة يسجل من خلالها الناقد الفني الأحداث و النشاطات الفنية أو أنه يختص في مجال معين، بل هو تأكيد على دراسة قضايا الفنون بواقعية وجدية وتعمق كبير وله عدة مجالات ما يهمنا منها النقد الفني الأدبي.

1- عفيف البهنسي- النقد الفني وقراءة الصورة- دار الوليد- د ط- د ت- ص 13

2- المرجع نفسه- ص 14

شروط النقد الفني:

-قراءة الصورة:

تعتبر هذه المعرفة، معرفة الفنان وهي معرفة موضوعية تاريخية تشريحية ضرورية للنقد يحدد فيها الناقد الأسلوب الفني للتعبير عن عالم الجمال الفني فهي تتجلى في حرية المبدع، فالناقد هو المتذوق في أعلى مستوياته فهو ينظر إلى رؤية الفنان والعمل الفني أي أن أساس نقد العمل الفني هي الظروف النفسية والثقافية والاجتماعية تتجلى فيها ذاتية الفنان ومضمونه فهو يعيش في ظروف اجتماعية وأخلاقية يتجادل معها في العمل الفني، ولكن لكل عمل فني مضمون وإلا لا يعتبر فنا فالمحتوى أو المضمون من بين المسائل الهامة التي يتساءل عنها الناقد، فالغرض الأساسي من النقد الفني هو غرض تقييمي فالسؤال الذي يطرحه الناقد الفني سواء كان قارئا فنيا أو جماليا هو تحديد مشروعية العمل، ولكن الحكم على أي عمل يرتبط بموقف القارئ المحلل وبالتالي يخضع إلى نسبية، وبالتالي نجد بأن نقد العمل الفني لن يحمل معنى الحسم.[1]

- تعليم قراءة الصورة وتربية النقد الفني:

إن النقد الفني من المسائل التربوية العامة في العصر الحديث، لأن النقد ليس الكشف عن الأخطاء فقط وإنما التعمق والتأمل في عمل المبدع، فالنقد هو ثقافة وقدرة على الحكم وهذا الحكم يهيئ المثقف لفهم العمل الفني فإن مهمة تربية النقد الفني أصبحت عسيرة فهي ليست عملية تعليم فقط وإنما هي تتجاوز ذلك إلى آلية التذوق لأنها مرتبطة بعوامل مختلفة بعضها نفسي وبعضها اجتماعي وبعضها

1- ينظر عفيف البهنسي- النقد الفني وقراءة الصورة- ص 13، 20

أخلاقي ولذلك فإن تربية التذوق الفني هي تربية موقف ثقافي إزاء شيء جمالي، وهذا الشيء الجمالي لا يعني صورته فحسب بل جميع أبعاده، فإن فكرة الفن للفن لا تحتاج إلى تربية منهجية وإنما تكتفي بالمادة الراهنة التي تكون التذوق، فالصورة لا تفترق عن المضمون في الفن ولذلك فإن المضمون الجديد والصورة الجديدة هما صيغة الفن المبدع، فغاية التربية تقوية المقدرة على التذوق، فالناقد الفني أو المتذوق ليس مبدعا إلا إذا استطاعت قوته الذاتية أن تسيطر على الموضوع ولكنه يبقى ناقدا لأنه يعالج الموضوع ويتذوقه ويكشف أسرار الجمال فيه بالإضافة إلى ذلك يجب أن يكون الناقد الفني ذا قدرة بليغة وفصاحة وبيان لكي يكتب ويبين ويشرح ويفسر ويحلل هذا التذوق الفني الجمالي الذي يولد من خياله الواسع.[1]

فلابد للناقد أن يوظف قواعد فنية موضوعية كما يجب عليه أن يتحلى بالانفتاح على ألوان وأنماط من التجارب الشعورية، ولو لم تكن من مذهبه الخاص في الشعور، ولابد له كذلك من خبرة لغوية وفنية، وموهبة خاصة في التطبيق، ولابد كذلك من مرونة على تقبل الأنماط الجديدة، التي قد لا تكون لها نظائر يقاس عليها، وهذا ما يعرف بالفسحة الفنية الشعورية.[2]

1- ينظر عفيف البهنسي- النقد الفني وقراءة الصورة - ص 23، 31

2- سيد قطب- النقد الأدبي أصوله ومناهجه- دار الشروق- القاهرة- ط 8- 2003- ص 133

مفهوم المنهج الفني:

يسعى المنهج الفني إلى دراسة الظاهرة الأدبية مركزا على المبادئ الفنية دون الاستعانة بالوسائل الخارجية مثل التاريخ وعلم النفس والاجتماع،"فهو المنهج الذي يتناول العمل الأدبي باعتباره معادلا فنيا للواقع لا مجرد تعبير أو تصوير له، والذي لا يعتمد في تحليل النص الأدبي على ظروفه الخارجية فحسب وإنما يحلله في ضوء مكوناته الداخلية".[1]

إن الأثر الأدبي صياغة ونظم وأسلوب وقيم تعبيرية وتصويرية وموسيقية تنبئ عن معان وخواطر وتكشف عن أحاسيس ومشاعر، والمنهج الذي يعنى بكل هذا إنما هو المنهج الفني الذي يتناول النص الأدبي تناولا فنيا تحليليا، وتبقى الأولوية لهذا المنهج فهو المنهج الأجدى والأنفع إذ أنه يتماشى مع طبيعة الأدب وجوهر الفن وعناصر الإبداع ،"وهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب وطبيعة الفنون على وجه العموم".[2]

إن الهدف من تحليل المكونات الداخلية هو تخليص متبني هذا المنهج من قاعدة ربط النص الأدبي بصاحبه أو بالأسباب والظروف التي أحاطت به، وتأكيده على ضرورة الانطلاق من النص الأدبي ذاته تأكيدا لمبدأ (أدبية الأدب)، الشعار الذي هو أهم مبدأ يميز المنهج الفني- والاتجاه الجمالي عامة- عن بقية المناهج.[3]

1- شايف عكاشة- اتجاهات النقد المعاصر في مصر- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- د ط- 1985- ص 181

2- سيد قطب- النقد الأدبي أصوله ومناهجه- ص 132

3- ينظر شايف عكاشة- اتجاهات النقد المعاصر في مصر- ص 202

ويأتي المنهج الفني على رأس المناهج التي وضعها سيد قطب إذ أثنى عليه كثيرا وأبدى إعجابه به كونه يعتمد أولا على التأثر الذاتي للناقد، وثانيا على عناصر موضوعية وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار .[1]

يقوم المنهج الفني على ركيزتين أساسيتين:

أولاهما:

التأثر الذاتي للناقد، وهو الذي يعتمد على الذوق الفني الخاص القائم على التجارب الشعورية الذاتية، و على الناقد أن يتمتع بحس رفيع مرهف، كما يشترط عليه أن يكون واسع الاطلاع على النتاج الأدبي و مأثوراته باعتباره انطباعيا بالدرجة الأولى، وبعد انتقال الانطباعية من الفن التشكيلي إلى النقد الأدبي استقلت بوصفها منهجا ذاتيا حرا "يسعى الناقد خلاله إلى أن ينقل للقارئ ما يشعر به تجاه النص الأدبي،تبعا لتأثره الآني و المباشر بذلك النص دون تدخل عقلي أو تفكير منطقي صارم، وسيلته الأساسية في هذا المسعى هي الذوق الفردي الذي يعكس تأثر الذات الناقدة بالموضوع الإبداعي".[2]

"لا يقوم النقد الأدبي على القراءات الذوقية الذاتية المباشرة وحدها، لأن الأعمال الأدبية ليست مجرد مادة موضوعة لنحبها أو نرفضها فقط، إنها تحمل في ذاتها أيضا أسباب قبولنا أو رفضنا لها والقراء العاديون في مقدورهم دائما أن يعبروا عن إعجابهم أو رفضهم لعمل أدبي ما، ولكنهم غير قادرين دائما

1- ينظر سيد قطب- النقد الأدبي أصوله ومناهجه- ص 132

2- يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- ص 9

على شرح وتحليل موقفهم هذا، لسبب أساسي هو أن الحكم النقدي لا يقوم فقط على المعرفة الحدسية واللاشعورية، ولكن أيضا على المعرفة الواعية، أي على التحصيل والخبرة".[1]

ثانيهما:

القواعد الفنية الموضوعية، وهذه تتناول القيم الشعورية و القيم التعبيرية للعمل الفني، إذ يستعين الفنان بخبرته اللغوية والفنية لينقل هذا الشعور إلى المتلقين بشكل معبر يثير انفعالاتهم، ولا تؤتى هذه الموهبة لأي ناقد كان، كما أن المعرفة بالأصول وحدها لا تكفي بل على النقاد أن يبرعوا في تطبيقها فالكثيرون" يخطئون و ينحرفون بهذه الأصول".[2]

ومنه فإن الأعمال النقدية تقوم في مجموعها على أسس بعضها موضوعي أي متصل بالحكم على الجمال كما هو في الأشياء الجميلة، وبعضها ذاتي أي متصل بالجمال من حيث هو في رأي المتلقي وبعبارة أخرى: إن الحكم الجمالي قد ينصب على جمال في الشيء ذاته فيكون موضوعيا، وقد ينصب على الشعور الممتد فيعد ذاتيا.[3]

وما يجدر بنا الإشارة إليه هنا على أنه ليس من الضروري علينا دائما أن نفصل بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي فمشكلة اختلافهما تتحطم في بعض الأحيان فيمتزج عناصرهما ويتداخلان بحيث لا يمكن الحديث عن واحد منهما متميزا كل التميز ومنفردا عن الآخر.[4]

1- حميد لحمداني- الفكر النقدي الأدبي المعاصر- مطبعة آنفو برانت- ط 3- 2014-ص 12

2- سيد قطب- النقد الأدبي أصوله ومناهجه- ص 133

3- ينظر عز الدين إسماعيل- الأسس الجمالية في النقد العربي- دار الفكر العربي- القاهرة- ط 3- 1974- ص 67، 68

4- ينظر المرجع نفسه- ص 67

كما أن كل تحليل أو حكم نقدي نصفه بأنه ذاتي لا يمكن أن يكون كذلك إلا بشكل نسبي، وهو يكون ذاتيا لأنه يهمل الموضوع لحساب الرأي الشخصي. وعلى الجانب الآخر فإن كل تحليل أو حكم نقدي نصفه بأنه موضوعي لا يمكن أن يكون كذلك إلا بشكل نسبي، وهو يكون موضوعيا لأنه يهتم بالنص ويتبع طرائق الاستدلال المنطقي ويحد من الحدس والتذوق. وهذا يعني أن القراءة الموضوعية لا تخلو أبدا من الجانب الذاتي وأن القراءة الذاتية لا تخلو أبدا من جانب موضوعي، والتمييز بينهما لا يحدث إلا تبعا للعنصر الغالب لا غير.[1]

وإذا ما أردنا التفصيل في المنهج الفني فلابد من التحدث عن نقاط أربع هي:

أولا:

يجب أن نواجه الأثر الأدبي الذي نريد نقده وتعديله وتقويمه بالقواعد والأصول الفنية المقررة في اللغة وعلوم البلاغة[2]لنتعرف من خلال هذه المواجهة على أمرين ضروريين:

أولهما: هو جنس هذا النص الأدبي شعرا كان أم نثرا، ثم نوع هذا الشعر من بين فنون الشعر المعروفة كالمدح و الفخر والهجاء والمدح والغزل والرثاء وغيرها. ثم نوع هذا الجنس النثري من بين فنون النثر كالرسالة والمقامة والمقالة والقصة والرواية وغيرها.

ثانيهما: معرفة مدى ما توفر لكل نوع من هذه الأنواع من الخصائص المقررة له لدى العلماء، إذ قد تعارف العلماء على أن كل نوع من تلك الأنواع له ما يميزه عن سواه سواء كان في الشعر أم في النثر.

1- ينظر حميد لحمداني- الفكر النقدي الأدبي المعاصر- ص 15، 16

2- ينظر سيد قطب- النقد الأدبي أصوله ومناهجه- ص 132

ثانيا:

أن ينظر الناقد للنص الأدبي من أجل تحليله ونقده، ينظر إليه نظرة تعتمد على التأثر الذاتي من جانب وعلى القواعد الموضوعية من جانب ثان، بحيث لا يكتفي بجانب عن الآخر، حتى يكون نقده وتحليله مؤديا إلى إصدار الأحكام الصائبة في نهاية الأمر، "فهو منهج ذاتي موضوعي."[1]

والنظرة الذاتية للنص تعني ألا يتجرد الناقد من إحساسه الذاتي وذوقه الشخصي، غير أنه من الضروري للناقد –لكي لا يطغى الجانب الذاتي فيه على غيره من العناصر الموضوعية في النص– أن يكون ذا موهبة واستعداد فني للقيام بهذا العمل وأن يكون ذا تجارب وممارسات شعورية ذاتية، وأن يكون– قبل الخوض في هذا المجال– قد اطلع اطلاعا واسعا على نماذج أدبية وعلى نماذج نقدية، "فإن الذوق الذي نتحدث عنه والذي لا مفر له من الحكم على الأثر الفني، إنما هو الذوق الذي مرده إلى أصالة الحاسة الفنية وإلى الدربة والمران والتثقيف."[2]

وما دمنا قد سلمنا بأن الفن موضوع غير دقيق بطبيعته، أي ليس له دقة العلم وموضوعيته، وأن جانب الفردية متوافر فيه بل شرط أساسي لامتيازه، فيكون من البديهي أن نسلم بذلك في منهج دراسة الفن نفسه، إذ يجب أن نعترف صراحة بهذا الجانب التأثري في الفن، ونعمل حسابه عند الحكم على الأثر الفني وتقدير قيمته كما يجب ألا نتردد في الاعتراف بالعنصر الشخصي في الفن، وهنا ندرك حقيقتين أساسيتين من حقائق النقد الأدبي وهما أولا الاعتراف بمبدأ التذوق والتأثر، والثاني الحد من هذه

1– سيد قطب– النقد الأدبي أصوله ومناهجه– ص 132

2– محمد زكي العشماوي– فلسفة الجمال في الفكر المعاصر– دار النهضة العربية– بيروت– د ط– 1980– ص 142

التأثرية وعدم الخضوع إلا لما كان منها مدربا، فليس مجرد الاستحسان كافيا للحكم بالجودة وإنما ينبغي أن يصدر الاستحسان ممن هو أصيل في هذا الفن وعارف به.[1]

إذن فقد أدرك النقاد أن الرجوع إلى الذوق أمر لا مفر منه في الحكم على الأثر الفني وتقديره، ولكن وجبت الإشارة في هذا الصدد أننا إذ نتحدث عن الذوق فإننا لا نعني به الأثر النفسي السريع الذي يتركه في نفوسنا نص أدبي أو قصيدة شعرية، أو المتعة الوقتية الخاطفة التي تعقب قراءتنا لعمل أدبي، وإلا لكان مثلنا في هذه الحالة مثل الذي يشغله الهيكل العام عن رؤية التفاصيل الدالة الموحية، ولكان حكمنا على الأثر الفني حكما فجا غير صادر عن التأمل. وإنما نعني بكلمة الذوق الأدبي تلك الموهبة الإنسانية التي أنضجتها رواسب الأجيال السابقة، وتيارات الثقافات المعاصرة، والتي امتزجت جميعها فكونت هذا الشيء المسمى بحاسة التمييز أو التذوق الأدبي، الذي ليس مجرد تأثرية خرقاء، كما أنه ليس إحساسا أرعن، ولا هو لذة فحسب.[2]

والنظرة الموضوعية للنص تعني أن يكون الناقد ملما بالقواعد والأصول الفنية التي قررتها علوم اللغة وبخاصة علوم البلاغة والتي يجب أن تتوفر في الأنموذج الأدبي بعامة، وفي نوع هذه النماذج من الشعر والنثر بصفة خاصة.

فالتذوق هو الملكة النقدية الأولى، غير أن التجربة النقدية في الأدب قطعت مراحل كثيرة كانت تتجه كلها نحو الحد من هيمنة الذات لفائدة هيمنة الموضوع، وقد كانت هذه الرحلة تعني في نفس الوقت الحد من هيمنة الحدس لصالح مزيد من هيمنة الفكر والتحليل والإقناع وتأمل الظواهر واكتشاف

1- ينظر محمد زكي العشماوي- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر- ص 142

2- ينظر المرجع نفسه- ص 144، 145

العلاقات المسؤولة عن خصوصيات الأعمال الأدبية في النصوص وخارج النصوص، ومما ساعد على هذا الانتقال تطور جملة من العلوم الإنسانية قدمت للنقاد تصورا أرحب للظاهرة الأدبية، سواء فيما يخص بنيتها الداخلية (المنطق واللسانيات) أم فيما يتعلق بأثر المبدع (علم النفس) أم فيما يتعلق بتأثير الواقع (علم التاريخ وعلم الاجتماع).[1]

ثالثا:

أن يوضح الناقد القيم الشعورية في النص.

والقيم الشعورية في كل إنتاج أدبي عالم مترامي الأرجاء بعيد الأمداء قل بل نادرا أن يتشابه فيه أديبان في شيء ومن المستحيل أن يتشابه فيه أديبان في كل شيء إذ من المقرر الدال على عظمة خلق الله للناس أن كل إنسان عالم بأسره يختلف كثيرا عن الإنسان الآخر وبخاصة في أحاسيسه ومشاعره ونظرته إلى الكون والحياة ومن تبيان الناس في أحاسيسهم ومشاعرهم، وتميز الأدباء عن غيرهم من الناس في رقة هذه المشاعر وشفافية هذه الأحاسيس، يصبح النقد لتلك الفنون الشعرية أو النثرية فرصة رائعة تطلع الإنسان على تصورات الأدباء للكون والحياة، وهو في الوقت نفسه عمل يشوق الناقد والقارئ أن يتعرف على أبعاده وأغواره ومنطلقاته.

"لكن التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد تعبير. بل رسم صورة لفظية موحية للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين. وهذا شرط العمل الأدبي وغايته، وبه يتم وجوده ويستحق صفته"[2]

1- ينظر حميد لحمداني- الفكر النقدي الأدبي المعاصر- ص 16

2- سيد قطب- النقد الأدبي أصوله ومناهجه- ص 12

ومن أجل ضبط القيم الشعورية التي يبحث عنها الناقد في الأثر الأدبي فإن علينا أن نحصي إلى الحد المستطاع تلك الأمور التي يجب أن يقف عليها الناقد وهو يتعرف على القيم الشعورية في النص الأدبي.

وقد اصطلح النقاد على أن أبرز هذه الأمور ثلاثة:

-التعرف على الطابع الخاص الذي يميز صاحب النص الأدبي عن سواه من الأدباء

-التعرف على قدرة الأديب على أن ينظر إلى الكون والحياة نظرة عامة شاملة، يتجاوز بها الجزئيات الصغيرة المحلية والآنية إلى الكليات الكونية ضد الجزئيات الضاربة في التاريخ ماضيه وحاضره ومستقبله، إذ "يحتاج أتباع هذا المنهج إلى خصائص في الناقد وإلى ألوان من الدراسات الفنية واللغوية."[1]

- التعرف على الصدق الفني عند الأديب من خلال نصه الأدبي أي صدق التأثر بالموقف وصدق التأثير في القارئ أو السامع.

أما الطابع الخاص الذي يميز الأديب عن سواه فهو أول سمة يبحث عنها الناقد في أديب من الأدباء، إذ هذه السمة دليل أصالة الأديب ودليل قدرته على أن يصوغ كل عمل أدبي بأسلوبه الخاص وطابعه الشخصي، وسواء أكان الفن الأدبي الذي يتناوله الأديب شعرا أو نثرا فإنه قادر على أن يطبعه بطابعه الشخصي بحيث يدرك القارئ -فضلا عن الناقد- أن هذا الطابع خاص بذاك الأديب وأن تلك السمات سماته.

1- سيد قطب- النقد الأدبي أصوله ومناهجه - ص 132

وليس هذا الطابع الشعوري طريقة إحساس فقط ولكنه طريقة إحساس وطريقة تعبير و طريقة سير في الموضوع وأسلوب تناول للحياة من خلال رؤية خاصة. وهذا الطابع الخاص يمكن تقسيمه إلى أقسام ثلاثة: شعوري، لفظي، تخيلي.

رابعا:

أن يوضح الناقد القيم التعبيرية في النص

للقيم التعبيرية في الأدب أهمية كبيرة تنبع من أنها سمة للأدب يتفرد بها عن العلم،"وهذا يشابه التفرقة التي وضعها رشاد رشدي بين لغة التعبير ولغة الخلق فالأولى يحتاج إليها العالم أو المتكلم ويحتاج إلى الثانية الأديب"[1] لأن الحقيقة العلمية نستطيع أن نعبر عنها في صور متعددة دون أن يؤثر ذلك على دلالتها في قليل أو كثير، إذ الهدف هو تأدية هذه الحقيقة العلمية فحسب.

أما في الأدب فالأمر جد مختلف، لأن الحقيقة الشعورية لا نستطيع أن نعبر عنها في صورتها المؤثرة الموحية إلا إذا كانت الألفاظ والتعبيرات قادرة على بث هذا التأثر وذاك الإيحاء.

ومن أجل ذلك كان من الضروري–عند التعبير عن الحقيقة الشعورية– أن تختار الألفاظ، وأن تنظم وتنسق العبارات وأن تختار بدقة طريقة السير في الموضوع وتنميته شيئا وراء شيء، وأن تكون هذه الألفاظ قد روعي فيها عدم الاكتفاء بمجرد دلالتها الذهنية وإنما تضاف إليها مؤثرات أخرى كالصور والظلال والإيقاع الموسيقي للكلمات.

1– شايف عكاشة– اتجاهات النقد المعاصر في مصر– ص 184

خصائص المنهج الفني:

لا يكتفي المنهج الفني بالمرحلة الذوقية الانطباعية بل يحتاج بالضرورة إلى التعدي إلى مرحلة ثانية و هي التبرير و التفسير الموضوعي فلا يمكن للناقد أن يقف على عتبة "المرحلة التأثرية مكتفيا بأن يقول:هذا جميل وذاك قبيح، وهذا أسود وذاك أبيض، فإنه في الحقيقة لا يعتبر عندئذ ناقدا على الإطلاق، بل يعتبر معتوها أو مستهترا لا يعبأ بما يقوله أحد ولا ينبغي أن يعبأ"[1] فهو كباقي المناهج النقدية يتميز بخصائص نذكر منها:

"نظرته إلى العمل الأدبي على أنه ليس مجرد تشخيص للواقع أو تعبير عنه وإنما هو (معادل فني) له، فالأثر الأدبي كيان جديد، خصائصه مستقلة عن خصائص الواقع، وهو يتخذ شخصيته الخاصة بعد ولادته".[2]

"نظرته إلى اللغة في العمل الأدبي على أنها ليست مجرد ثوب أو وعاء أو زينة، وإنما هي عالم يعج بأنواع من الدلالات و الرموز ومن أجل هذا، رفض الوقوف-في تحليل العمل الأدبي- عند معناه الحرفي، وتعداه إلى سبر أغوار المعاني البعيدة".[3]

لكن ليس بالضرورة أن أي عمل أدبي، أو صورة أدبية، أو عبارة لغوية، في حاجة إلى البحث في أبعادها اللغوية.

1- محمد مندور- الأدب وفنونه- دار نهضة مصر- الفجالة- القاهرة- د ط- د ت- ص 140،141- نقلا عن يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- ص 11

2- شايف عكاشة- اتجاهات النقد المعاصر في مصر- ص 202

3- المرجع نفسه- ص 202

"تخلصه من قاعدة ربط النص الأدبي بصاحبه أو بالأسباب و الظروف التي أحاطت به، وتأكيده على ضرورة الانطلاق من النص الأدبي ذاته تأكيدا لمبدأ (أدبية الأدب) الشعار الذي هو أهم مبدأ يميز المنهج الفني و الاتجاه- الجمالي عامة- عن بقية المناهج".[1]

تجدر الإشارة هنا أنه رغم تخلي المنهج الفني عن قضية ربط الأدب بظروفه الخارجية، فإنه لم يهمل الاستعانة بمختلف النواحي الثقافية والعلمية، لكن هذه الاستعانة مختلفة عما لدى أصحاب الاتجاهات السياقية، فهو يعتبرها مجرد وسيلة لدراسة العمل الأدبي لا غاية في ذاتها.

تخلصه من الأحكام الثابتة المطلقة التي ورثتها الدراسة النقدية عن المنهج التاريخي وتقاليده وذلك بتطرقه لخصائص الظاهرة الأدبية المشتركة بين الأدباء في كل العصور.

مزجه بين التاريخ و النقد حينما يعمد إلى استخلاص الخصائص العامة لحياة العصور الأدبية.

إفادته من دراسة المذاهب الأدبية التي مرت بها الآداب العالمية كافة، وهذا مجال واسع يحتاج إلى ثقافة عميقة وجهد دائب.

تكملته للعمل الأدبي وإضافة جذرية له فمهمة الناقد فيه لا تكمن في إعادة تبسيط العمل الأدبي إذ أن العمل النقدي ليس القيام بالتوضيح و الشرح، و النص الأدبي لا يتطلب دائما التبسيط بقدر ما هو في حاجة إلى اكتشاف حقائقه، أو إلى توليدها في سياقه الفني.

1- شايف عكاشة- اتجاهات النقد المعاصر في مصر- ص 202

"عدم تركيزه على عملية التقييم واعتبارها تتويجا طبيعيا لعملية التحليل و رفضه لقضية (الحكم) القائم على التقدير الكلي، والذي يرتبط –عادة(بمعايير غير أدبية)".[1]

"إضفاؤه لونا من التوافق في تحليل العمل الأدبي بين محتواه و قالبه الفني فهو لم يجزئ دراسته بين دراسة للمضمون وأخرى للشكل، وإنما كان تحليله منصبا على المحتوى والبناء بحيث يتعذر التمييز بينهما، وذلك لأنها، أساسا، عملية متداخلة ومتكاملة، المحتوى يخدم البناء، والعكس صحيح".[2]

و من العدل الإشارة هنا إلى أن أتباع المنهج الفني رغم دعوتهم لتآزر الشكل و المضمون إلا أنهم قد غلبوا الجانب الشكلي و البنائي على المضمون.

المنهج الفني وعلم الجمال:

إن مصطلح علم الجمال هو ترجمة لكلمة إستطيقا، وقد ولدت هذه الكلمة من رحم الفلسفة الغربية خلال القرن الثامن عشر، ويعد الفيلسوف باو ماجارتن سنة 1750 أول من أطلق هذا اللفظ ثم انتقل استعماله إلى سائر الثقافات والعلوم الإنسانية كالأدب والفن، فالإستطيقا هي مفهوم قديم قدم الإنسان نفسه فقد صاحب الحضارات البشرية كلها دون استثناء وقد اتخذت لها طابعا خاصا مع كل حضارة.[3]

تعد فلسفة الجمال أحد المفاهيم الثلاثة التي تنتمي إليها أحكام القيم، الجمال الحق والخير الذي يبحث في الجمال ونظرياته وأحكامه حسب رؤية فلسفية، فالجمال يعد في الخير أو النافع وفي التوازن

1- شايف عكاشة- اتجاهات النقد المعاصر في مصر- ص 203

2- المرجع نفسه- ص 203

3- ينظر دنيس هويسمان- علم الجمال (الاستطيقا)- ترجمة أميرة حلمي مطر- مراجعة أحمد فؤاد الأهواني- تقديم رمضان بسطاويسى محمد- المركز القومي للترجمة- د ط- 2015- ص 8

والتناسق والتناغم، والنظام يعد أحد مبادئ القيم الجمالية الذي يجمع الأجزاء، وبعضهم يعد الجمال علاقة بين أجزاء الشيء والجمال هو الصدق وغاية فلسفة الجمال البحث في ماهية الجمال وليس إحصاء أنواع الجمال، كما أكد على ذلك الفيلسوف اليوناني سقراط (صوت سقراط في المحاورات يعبر عن وجهة نظر أفلاطون) لتلميذه هيباس في إحدى إجاباته لسؤال أستاذه عن الجمال، ويقول أفلاطون: إن ما يجعل لهذه الحياة قيمة إنما هو ذلك المشهد، فلا ريب في أن الجمال حكم راجع إلى إحساس الإنسان إذ أن الجمال هو تجربة إنسانية فهو ضرب من أضرب اللغة وشكل من أشكال التواصل، فلا يمكن أن تكون للجمال تلك القيمة إلا في ضوء ضوابط ترفعه إلى مستوى القيم الإنسانية، وهذا ما نجده في الاتجاه الموضوعي الذي يرى أن ما يجعل الشيء جميلا هو توافر مجموعة من الخصائص، وهناك من يرى أن الجمال في الذات المدركة وهناك وجهة نظر ثالثة ترى أن الجمال في التفاعل بين الذات والشيء المرئي.[1]

يعرض تاريخ الفكر إجابتين عن الجمال

أولاهما: الاتجاه الذي يرى أن الجمال لا يمكن أن يقدم في تصورات لأنه قيمة في ذاته، وهو الاتجاه الذي يرى الجمال عبارة عن فكرة.

ثانيهما: الاتجاه الذي يرى أن الجمال ليس شيئا في ذاته، وأن له طابعا عينيا واقعيا، يمثل هذا الاتجاه الفيلسوف هيجل الذي يرى أن الجمال نمط معين لتمثيل الحقيقة وإظهارها في طابع حسي.

1- ينظر دنيس هويسمان- علم الجمال (الاستطيقا)- ص 9

وهناك وجهة نظر أخرى ترى أن الجمال ليس صفة للأشياء المادية أو فكرة فحسب، وإنما الجمال هو فعل خلاق ينشأ من العلاقة التي تنشأ بين الإنسان والموضوع الذي يتوجه إليه.[1]

فما يصنعه الإنسان من أعمال فنية مهما اختلفت المادة الوسيطة التي يشكل من خلالها عمله الفني مثل الكلمة في القصة والشعر، والصوت في الموسيقى، لأن عمل المبدع هو عبارة عن تأليف بين ممكنات لأنه لا يخلق المادة التي يبدع من خلالها العمل الفني، وإنما يركب المادة (الموجودة من قبل، ويشترك معه أفراد كثيرون في استخدام هذه المادة مثل اللغة التي يستخدمها الشاعر في صياغة قصائده) ويعيد بناءها في صورة مختلفة تعبر عن تجربته وإحساسه الداخلي والخارجي، وشعور الإنسان تجاه ما يقدمه المبدع من أعمال فنية هو ما نطلق عليه الشعور بالجميل.[2]

وعلم الجمال علم معياري فلسفي يدرس المبادئ العامة للموقف الجمالي الإنساني إزاء الواقع والفنون بكل أشكالها، فهو علم يحلل المفاهيم والتصورات الجمالية ويبحث في المسائل التي يثيرها أي التأمل في موضوعات التجربة الجمالية كالأحكام والقيم الجمالية، والمنهج الجمالية وقوانينه. إنه علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح.[3]

وإذا ما اتجهنا إلى الموروث العربي وجدنا ابن منظور يعرف الحسن بقوله: "الحسن ضد القبح ونقيضه وهو نعت لما حسن"[4] وكأن ابن منظور يرى أن أصل هذه القيمة الجمالية هو الحسن.

1- ينظر دنيس هويسمان- علم الجمال (الاستطيقا)- ص 9
2- ينظر المرجع نفسه- ص 10
3- ينظر المرجع نفسه – ص 10، 11
4- ابن منظور- لسان العرب- مادة حسن

الجمال قيمة مرتبطة بالغريزة والعاطفة والشعور الإيجابي، وهو يعطي معنى للأشياء الحيوية فكل إنسان يراه بشكل مختلف، إنه بذلك علم ماهية الوعي الجمالي ووظيفته بصورة عامة وعلم الفن باعتباره أرقى مظهر له، وبهذا يكون موضوع علم الجمال الظواهر الجمالية المختلفة وقوانين الوعي الجمالي في الحياة والفن.[1]

فالعمل الفني ليس صدى للواقع أو تصويرا دقيقا له أو نقلا لظاهرة أو ناحية، صحيح أن الواقع قد يكون المادة التي يتغذى عليها العمل الأدبي الفني، ولكن العمل يعد حلقة لا تحمل آثار ذلك الواقع وإن بقيت هذه الآثار، يكون العمل الأدبي الفني قد ابتلعها، ليقطع صلتها بالواقع فالصورة المصنوعة أفضل من الصورة الطبيعية.

إن الفرد في التجربة الجمالية لا يتطلع قدما إلى أي هدف مقبل فالموقف الجمالي ليس كالإدراك العلمي الذي يخدم غرضا لم يتحقق بعد سائرا في اتجاه المستقبل بل إن الوعي الجمالي يستقر عند الموضوع وقد يؤدي بالقارئ إلى الاعتقاد بأن المشهد الجمالي لا يهتم إلا بالاستمتاع باللحظة الحاضرة، وأنه لا يعبأ بالمستقبل على الإطلاق، فالكثيرون قد أكدوا في وصفهم للتجربة الجمالية أهمية الاستغراق فيما يدرك مباشرة، ومن هنا قيل أن هذه التجربة لا زمنية أي أنها لا تهتم بالماضي أو المستقبل وإنما ينصب التفكير على الحاضر فقط.

من بين الإنجازات الهامة التي تسجل لهذا العصر التطور الكبير الذي أصاب البحث العلمي على صعيد العلوم والأدب خاصة، نجد أن النقد لعب دورا مهما للإفادة من العلوم الإنسانية وخاصة علم

1- ينظر دنيس هويسمان- علم الجمال (الاستطيقا)- ص 11

الجمال وغيره من العلوم الاجتماعية الفلسفية، فقد يصبح بوسع النقد بعد اعتماده على أصناف مختلفة من العلوم أن يكتشف القوانين العامة التي تنظم الأجناس الأدبية. إذ أن المنهج الجمالي يتولى الصدارة من حيث الأهمية في الدراسات النقدية وذلك من خلال قدرته على التغلغل في ثنايا الخطاب الإبداعي وتقويمه.

القيم الجمالية للمنهج الفني:

يقوم المنهج الفني الجمالي على دراسة النصوص الأدبية وتذوقها تذوقا جماليا يبين قيمتها الفنية مثيرا فينا المتعة والرضا والإنعاش، إذ "هو نقد للفن مبني على أصول الإستاطيقي أو علم الجمال، فهو يدرس الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه"[1]،وهو العلم الذي يبحث في الجمال والذوق والفنون الجميلة , ويختص بتوضيح فكرة الجمال كسمة مميزة للأعمال الفنية كما يضع المبادئ السليمة التي تكمن وراء الأحكام الجمالية، كما "نقصد به المنهج الذي ينطلق من الرؤية النصية في دراسة العمل الأدبي، ويتعامل مع مفاهيم الرموز والأساطير المبثوثة في السياق اللغوي".[2]

يعرف علم الجمال بأنه المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها " فعلم الجمال يبحث في طبيعة وقيمة الفن"[3]، فعندما نقول الفن أو الاستمتاع به نتحدث عن ثلاثة ألفاظ

1- روز غريب- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي- دار العلم للملايين- بيروت- ط 1- 1952- ص 5

2- شايف عكاشة- اتجاهات النقد المعاصر في مصر- ص 207

3- جيروم ستولنيتز- النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية- ترجمة فؤاد زكريا- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندرية- ط 1- 2007- ص 34

هامة وهي: الفن والإستيطيقي والجمال، فكل لفظ من هذه الألفاظ يختلف عن الآخر في ميدان المنهج الجمالي.

نجد أن كثيرا من الناس يخلط بين هذه الألفاظ، فعند انبهارهم بموضوع أو إعجابهم به يطلقون عليه عملا فنيا أو عملا جميلا أو إستيطيقي وغير أن كل لفظ من هذه الألفاظ له معنى خاص في ميدان علم الجمال، فلفظ الفن يشير إلى إنتاج موضوعات أو صنعها فهو عمل فني، والجمال يشير إلى قيمة الشيء وجاذبيته للمتلقي أما الإستيطيقي هو لفظ ليس بشائع فهو أقل استخداما إذ أنه لفظ يوناني فهو إدراك للموضوعات والتطلع إليها، فخلق الموضوعات وإدراكها وقيمتها تختلف كل الاختلاف[1]، فهذه المصطلحات تختلف فيما بينها إذ أن كلا من هذه الألفاظ يشير إلى ميدان مختلف من ميادين الدراسة في علم الجمال.

"حاول النقاد العرب منذ القديم أن يعلوا من قيمة الشكل، وفي العصر الحديث التفت بعض نقادنا إلى الشكل وأولوا الدراسات الجمالية اهتمامهم مثل مصطفى ناصف وعز الدين إسماعيل، واهتم عدد آخر بجانب من هذه الدراسات الجمالية وهي الدراسات الأسلوبية مثل شكري عياد وعبد السلام المسدي وسعد مصلوح".[2]

فالمنهج الفني ينطلق من فكرة ميدانية هي أن النص ليس وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية أو إيديولوجية أو أخلاقية، فكلها يتضمنها النص الأدبي لا باعتبارها خارج النص أو دخيلة عليه أو مستقلة عنه، فهي جزء منه تكونه وتتكون به، فلا نطلب هذه المواد خارج البنية الجمالية للنص فليست المعارف

1- ينظر جيروم ستولنيتز- النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية - ص 40

2- إبراهيم السعافين وخليل الشيخ- مناهج النقد الأدبي الحديث- جامعة القدس المفتوحة- ط 1- 1997- ص 202

المختلفة في صورها الذاتية المستقلة هي نفسها في النص الأدبي إذ تصبح خصائصها في النص الأدبي مختلفة عن خصائصها المستقلة، إذ أنها فقدت استقلالها في حقلها التاريخي والاجتماعي وأصبحت تعتمد على وجودها الجمالي في نص لا يحقق هويته إلا من خلال الشكل الفني.[1]

فإذا كان جدل بين المذاهب الأدبية فهو لا يقف عند التعارض فالمذاهب تتبادل التأثير والتأثر، إن هذا الجدل ظهر بين المناهج المختلفة، فالمنهج الجمالي وقف عند مقولات المناهج السياقية أي المناهج السابقة التي تهتم بالسياق وتقيم علاقة عضوية بين الفن والحياة أي الفن والتجربة الإنسانية، فقد عارض المنهج الجمالي فكرة (المرأوية) أي أن الفن مرآة للحياة.[2]

ورأى أن الفن أسمى من أن يكون مجرد مرآة تعكس ما في الحياة فالتجربة الجمالية تعزلنا نحن والموضوع معا فحين ننظر للموضوع في ذاته نفصله عن علاقاته المتبادلة بالأشياء الأخرى ونشعر كأن الحياة قد توقفت فجأة، إذ أننا نستغرق تماما في الموضوع ونترك أية فكرة خارجية.[3]

وإن المدرك لا يهتم بالأمور الماضية كما أن الموقف الجمالي يهتم بالموضوع وحده، أو ما يسمى بنظرية الفن للفن وهي من أبرز نظريات علم الجمال في النقد الأدبي ومن رحمها ولدت عدة مذاهب مثل الشكلانية والبنيوية والأسلوبية، فهي نظرية تعزل الأدب عن أي سياقات اجتماعية فلسفية فالفن غاية في حد ذاته، ويرى المنهج الجمالي بأن:

1- ينظر إبراهيم السعافين وخليل الشيخ- مناهج النقد الأدبي الحديث - ص 202، 203
2- ينظر المرجع نفسه - ص 203
3- ينظر جيروم ستولنيتز- النقد الفني- ص 82

- "الفن الحقيقي مستقل عن التجربة الإنسانية وموضوعاتها.
- للفن قوانينه الذاتية المستقلة
- مهمة الفن أن يخضع (الحياة) مثلما يخضع المواد والعناصر الأخرى لعالمه وليس العكس".[1]

وقد نجد أن للمنهج الفني نقاط التقاء مع النظرية الشكلية وخاصة أن هذه الأخيرة هي وليدة المنهج الجمالي، فالنظرية الشكلية هي نظرية النقاء الفني الجمالي ونجد أيضا أن النزعة الشكلية تهدف إلى تربية الذوق فالشكل عنصر أساسي أثاره المنهج الجمالي، فقد دعا إلى الاهتمام بالشكل فهو الجدير بالعناية والاهتمام كما أن هذه القضية مثارة منذ القديم فقد عرفها نقدنا العربي القديم بقضية اللفظ والمعنى، فإذا كان بعض النقاد يلمحون إلى إمكانية الفصل بين اللفظ و المعنى أو بين الشكل والمضمون نجد أنه من غير الممكن الفصل بينهما.[2]

عناصر المنهج الفني:

بعد هذه الجولة في المنهج الفني وما يدور حوله من آراء وأفكار وملاحظات نبرز أهم العناصر التي يقوم عليها هذا المنهج:

احترام الشكل:

قد بدأ اهتمام النقاد الجماليين بالعناصر الشكلية فالنص الأدبي مستقل عن العوامل الخارجية والشكل ركيزة أساسية في المنهج الجمالي والمنهج الفني أو عالم الفن فهو يتناول جوانب مختلفة أهمها:

1- إبراهيم السعافين وخليل الشيخ- مناهج النقد الأدبي الحديث- ص 203
2- ينظر المرجع نفسه- ص 207

الدقة: وهي وضع الأشياء في موضعها الصحيح، فالأشياء تكون جميلة عندما تكون في موضعها، وتكون قبيحة في غير موضعها، "فهذا الذي نقومه بقولنا إنه جميل أو قبيح".[1] فأول مؤهلات الفنان هو أن يضع الشيء في مكانه.

الجودة: وهي القدرة على استخدام الألفاظ استخداما حسنا ينسجم مع الأصول والقواعد، وبين أناقة الذوق ورهافة الإحساس.

مراعاة النظام: ويقصد بها وضع الألفاظ والتراكيب وضعا خاصا يمتاز بصفات معينة ترضي الذوق وتريح الإحساس، ومن هذه الصفات الانسجام و التناسب.

الصورة الفنية: إن الصورة الفنية تجمع بين الخيال والقدرة الفنية، فالخيال هو الروح والقدرة الفنية هي الجسم.

الموسيقى: تشمل الوزن والقافية وهي عنصر أساسي في الشعر بمقياس الجماليين، فبدونهم لا يكون هناك فن جميل وتتمثل مهما كانت أهمية المعاني المتصلة به.[2]

التزام الموضوعية:

يقصد بها استبعاد العواطف الشخصية وحساب النفع والضرر والجمال والقبح من عملية الحكم النقدي في التجربة الجمالية، وعلى هذا الأساس يفرق بعضهم بين نوعين من الذوق هما: الذوق بمعناه العام وهو الذي يختلف بين الناس وتتعدد الأسباب لذلك الاختلاف، والذوق بمعناه الخاص وهو الذوق

1- عز الدين اسماعيل- الأسس الجمالية في النقد العربي- ص 35

2- ينظر هدى قزع- المنهج الجمالي عند الغرب- المصباح.. مجلة نوافذ ثقافية- العدد 707- ت 09-09-2011- ص 1

الجمالي الذي يحكم على جمال البحث في العمل الفني، ويكاد يظفر باتفاق الجميع كما تظفر قواعد النحو في العبارة اللغوية بالاتفاق العام.[1]

إنكار قيمة المحتوى :

وترتب هذا المبدأ على المبدأ السابق ألا وهو "احترام الشكل، وقد كانت المدرسة الكلاسيكية تحترم الشكل، ولكنها لم تكن تهمل المضمون أو المحتوى، أما المدرسة الجمالية فهي تتعصب للشكل وتنكر المضمون، ولا تنحصر قيمة الشعر عندها في مضمونه بحد ذاته سواء كان واقعيًا أو مثاليًا أو رجعيًا، وإنما هي في كيفية التعبير عن المضمون فهي ترى أن المهم هو الشاعر وكيفية تعبيره ، وليس الموضوع في حد ذاته".[2]

وهذا يعني أن المنهج الجمالي أو الفني يعتمد على الذوق في تلمس اللذة الفنية ولكنه الذوق المعلل المبني على الأسس والمعايير لا الذوق الشخصي، ما نريد أن نقوله هنا أن علم الجمال من أكثر العلوم الإنسانية قابلية للحوار فهو أكثرها تأثيرا في النقد الأدبي.

ولابد من الإشارة إلى أن هناك من يضن أن المسافة بين النقد وعلم الجمال واسعة باعتبار أن النقد الأدبي يتناول جزئيات الخطاب الإبداعي ويستغرق في تفاصيل دقيقة لها علاقة بالمفردة والتركيب والصورة والإيقاع وما إلى ذلك، بينما يهتم علم الجمال بالقوانين العامة للخطاب ونحن نرى أنهما متكاملان وكل منهما يحتاج إلى الآخر لخدمة الإبداع الأدبي بأشكاله المختلفة.

1- ينظر هدى قزع- المنهج الجمالي عند الغرب- ص 1

2- ينظر المرجع نفسه- ص 1

أصول المنهج الفني:

أصول المنهج الفني عند الغرب :

يرجع ظهور إرهاصات علم الجمال إلى الحضارات القديمة في بابل ومصر والهند والصين وقد تطورت التأملات الجمالية بدرجة كبيرة في اليونان القديمة، حيث وضع مفكروها هذه التأملات في صياغة نظرية تناولت حقيقة الجمال ومعناه ومعاييره والعوامل الموضوعية والذاتية في القيم الجمالية، فعالجوا هذه المسائل الجمالية معالجة منهجية علمية وقد كان أكسبنوفان في القرن السادس أول من اهتم بالمسائل الجمالية، وعد معيار القيمة الجمالية هو نفسه المنفعة والأخلاق فوحد بين الجمال والخير والمنفعة، أما ديمقريطس فكان أول فيلسوف يوناني ينظر إلى الجمال نظرة موضوعية مادية فالجمال عنده انتظام أجزاء الأشياء المادية وتناسبها.[1]

وقد أكدت الفلسفة السفسطائية إنسانية الظاهرة الجمالية باعتبار أن الإنسان محورها، وأبرزت قيمة الإدراك الحسي والانطباعات المرافقة له وطالبت بحرية الفرد في التعبير عن مكنوناته العاطفية وانفعالاته كما يرى بروتا جوراس قيمة الجمال في مجمل نظرته إلى القيم الإنسانية وفق مذهبه القائل الإنسان معيار كل شيء، أما جروجياس فقد صاغ نظرته عن الجمال مبتعدا عن ربطها بفكرة الحقيقة فأكد على الخطابة لسحر تركيبها اللغوي التي تتجاوز الإقناع إلى حد إثارة الانفعالات والعواطف وسلب الإنسان إرادته، أما فيتاغورث رأى الجمال رياضيا هندسيا.يهدف العمل الفني إلى التعبير عن الحقيقة بصدق

1- ينظر دنيس هويسمان- علم الجمال (الاستطيقا)- ص 11

وبدأت مع سقراط معارضة أي نظرية تجعل الفن غاية لذاته وتقييمه على المعيار الحسي، إذ أن الجمال هو ما يحقق الخير النافع وله غاية هادفة فأقام الفن على أساس النظر العقلي لا على إثارة الانفعال.[1]

يرى النقاد الغربيون أن لهذا المنهج مصطلحات مختلفة وتسميات عديدة فمنهم من يطلق عليها اسم المنهج الجمالي فيما يسميها آخرون المنهج الانطباعي بينما ينعتها آخرون بالمنهج الشكلي،" لدينا-إذن- ثلاث كلمات أو أربع هي: شكلي ، وفني ، وجمالي ، وأسلوبي... صارت مصطلحات-أو كالمصطلحات- للدلالة في أقل الدلالات- على إضفاء الأهمية في النص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي وتهوين أهمية المحتوى".[2]

فهو من أعرق الفنون عند الأمم كلها،فقد كان الجمال عند الإغريق يمثل الخير أو الحق "ومن ذلك نظرية الإلهام عند أفلاطون التي تنطلق من محاكاة المثل العليا أو صورة الجمال المطلق".[3]

وذهب أيضا إلى "أن الجمال الحقيقي هو ما يصدر عن الحقيقة أو عالم المثل وجعل الجمال أحد أقطاب مثلث عالم المثل الحق والخير والجمال. ومع ذلك فقد رأى أيضا أن الجمال هو الانسجام والتناظر والتناسب، إذن حاول فهم الجمال المحسوس من خلال المقارنة بين الأشياء، وخلص أخيرا إلى استحالة تعريف الجمال تعريفا بالحد".[4]

1- ينظر دنيس هويسمان- علم الجمال (الاستطيقا)- ص 12

2- علي جواد الطاهر- مقدمة في النقد الأدبي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ط 1- 1979- ص 434

3- رامي أبو شهاب- المنهج الجمالي عرض وتحليل- مجلة الجوبة – العدد 20- 2008

4- عزت السيد أحمد- الجمال وعلم الجمال- حدوس وإشراقات للنشر- عمان- الأردن- ط 2- 2013- ص 19

وقد بنى فلسفته الجمالية على أساس أنطلوجي، مستمدا فلسفته من النظرية الجمالية الفيتاغورثية والنظرية السقراطية، وكان أول فيلسوف يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال فأقام للجمال مثالا هو الجمال بالذات فقد حدده بالحب الإلهي والخير والجمال الإلهي، وهو المثل الأعلى الذي تشارك به جزئيات العالم المحسوس ومن هنا جاءت فكرة المحاكاة وأصبح الفن محاكاة العالم الحسي لعالم المثل.[1]

فهو يعتبر الفن محاكاة للجمال و تحقيقا للذة الجمالية من خلال العمل الفني وجمال الفكرة، فكلما كان تناسب بيين الشكل الخارجي و الموضوع كلما كانت لذة و تذوق جمالي لدى المتلقي، كما نجد أن أرسطو يؤيد فكرة أن الفن يعتمد على المحاكاة.

فهو أول من تحدث عن اللذة و المأساة فهذه الأخيرة هي محاكاة فعل نبيل تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير[2] يتضح من هذا القول أن أرسطو اهتم بالفن من منطلق أنه محاكاة للأشياء الجميلة والنفوس النبيلة فغاية الفن جمالية، فكلمة جمال تعني الإستطيقا عند اليونان وإن هذا اللفظ " يدل على أشياء جميلة وأشياء تكون لها قيمة بالنسبة إلى الإدراك الحسي".[3]

لم تكن لأرسطو نظرية في الجمال تحدد معنى أو مفهوم الشيء الجميل بل قدم شرحا فقط لعملية الحكم الجمالي دون تعريفه وبيان خصائصه ووجوده بوصفه ظاهرة جمالية فقد أشاد بمفهوم المحاكاة وقصره على الفنون نافيا شمولها لكل أنواع الإبداع ولاسيما النظر الفلسفي وأكد أن الفن ليس محاكاة الجميل في ذاته وإنما هو محاكاة للطبيعة وفقا لمعيار عقلي كلي، فالفن مكمل للطبيعة والجميل ليس مفارقا وإنما هو

1- ينظر دنيس هويسمان-علم الجمال (الاستيطيقا) ص 12

2- ينظر محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- دار الثقافة- بيروت- لبنان- د ط- 1973- ص 65

3- جيروم ستولنيتز- النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية- ص 49

موضوعي كامن في الواقع، وقد فصل بين موضوع القيمة الجمالية عن القيمة الأخلاقية، كما أوضح أن قيمة الفن تكمن في فعله في النفس البشرية أي في وظيفتها التطهيرية التي تقوم على التحرر من بعض الانفعالات والعواطف السلبية عبر معايشتها فنيا، فالفنون مثل الموسيقى والدراما توقظ المشاعر والعواطف الأخلاقية وتدعو الإنسان إلى اتخاذ موقف أخلاقي، ذلك لأن الانفعال الفني الذي يتوهج حماسه هو انفعال النفس بوصفها حاملا للحياة الأخلاقية.[1]

"فهو قد حصر إدراك الجمال بحاستي السمع والبصر، ورأى أن الجمال هو انسجام الوحدة في التنوع والاختلاف، الوحدة التي تجمع في داخلها التنوع والاختلاف في وحدة منسجمة".[2]

كما اهتم فلاسفة عصر التنوير روسو وديدرو بالظاهرات الجمالية، ونظرا إلى الطبيعة بوصفها نموذج النشاط الجمالي، وتمسك ديدرو باعتبار الإنسان معيار الجمال، فالجمال عنده هو "إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء"[3]، فهو يميز ما هو جميل وما هو لذيذ، "وأكد هوبز على الجانب الاجتماعي في القيمة الجمالية، فنظر إلى الجمال نظرة تطورية، وقال إن الحكم الجمالي هو حكم قيمة مرتبط بزمان ومكان وشخص معين".[4]

"وكان للمدرسة الإنجليزية تأثيرها الكبير في تفسير الجمال وربطه بالإحساس والتمييز بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة، على يد كل من هيوم الذي أرسى الاتجاه الذاتي في علم الجمال، ولوك، وأدموند بيرك مؤلف كتاب (أصل مفهومي الجلال والجمال) الذي اعتمد في دراساته الجمالية على علم

1- ينظر دنيس هويسمان- علم الجمال (الاستيطيقا)- ص 12، 13
2- عزت السيد أحمد- الجمال وعلم الجمال- ص 19
3- محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- ص 295
4- دنيس هويسمان- علم الجمال (الاستيطيقا)- ص 15

النفس الاختباري، ولهذا أمكن عده أحد مؤسسي علم الجمال التجريبي، وكذلك ويليم هوجارت في كتابه (تحليل الجمال) الذي أكد فيه ضرورة الرجوع إلى الطبيعة بوصفها معيارا للتعرف على القيم الجمالية ومعرفة تكوين الأحكام الجمالية".[1]

يعتبر رجل التنوير الألماني ألكسندر باوماجارتن، رائدا في الجماليات الحديثة، ومن أهم المفكرين في تاريخ التفكير الجمالي في العصر الحديث، كما أنه كان أول من استخدم مصطلح الإستيطيقا للدلالة على علم الجمال في كتاب نشره سنة 1750 باللغة اللاتينية بعنوان الإستيطيقا، وكان قد قصد به تأسيس علم مستقل (علم الجمال) يبحث في العلاقة بين الشعور والإحساس والكمال، أي قسم المعرفة الحسية الدنيا. وقد جعل مهمة علم الجمال، بوصفه علما فلسفيا، التوفيق بين ميدان الشعور الحسي وميدان الفكر العقلي، ومن ثم التوفيق بين حقيقة الشعر والفن من ناحية وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى.[2]

ويعد "كانت" أيضا من أبرز منظري هذا المنهج الذي يحدد الجمال بقوله "الجميل هو الذي يرضي الجميع بدون سابق فكرة أو صورة ذهنية"[3] فالفن يمدنا بالسرور كما اهتم بخصائص العمل الفني في ذاته لأن كل عمل فني له قيمة جوهرية جمالية فنية.

وقد استخدم كانت في كتابه نقد العقل الخالص الإستيطيقا بمعنى علم المبادئ القبلية للحساسية وللإدراك الحسي وهي الزمان والمكان، لكنه في كتابه نقد ملكة الحكم الذي يعد دعامة قوية في بناء علم

1- دنيس هويسمان- علم الجمال (الاستيطيقا)- ص 15

2- ينظر المرجع نفسه- ص 15

3- ص 189- 192 من kant- critique of judgment – نقلا عن روز غريب- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي- دار العلم للملايين- بيروت- ط 1- 1952- ص 7

الجمال تجاوز من سبقه ووضع نظرية نقدية جمالية أكثر تكاملا وشمولية ومعارضة للنظرية الأفلاطونية، ورأى كانت أن عالم الفن الجميل يقع في المنتصف بين العالم الحسي والعقلي، أي بين العقل العملي والعقل النظري، أو الملكة الوسط بين ملَكتي المعرفة والرغبة فقد استعمل كانت إستيطيقا بمعنى الحكم التقديري الخاص بالجمال وقد جهد كانت في تحليل الشروط الأولية للحكم الجمالي ساعيا إلى تأسيس منطق للذوق على غرار ما أنجزه بالنسبة لميداني العلم والأخلاق بالاعتماد على المنهج الترانسندنتالي (الشروط الواجب توافرها في الحكم الجمالي لكي يكون ممكنا)، فرفض تفسير التجربة الجمالية بردها إلى عوامل خارجية، وأكد الصفة الذاتية للحكم الجمالي، أنه حكم حدس مرتبط بالذات، أي حكم ذوقي ذاتي. ولما كانت الشروط الذاتية لملكات الحكم واحدة عند كل الناس، فأحكام الذوق تتصف بالكلية. لهذا يعرف كانت الجمال أنه «قانونيه دون قانون» وهو رمز الأخلاقية.[1]

واستمر هذا المناخ الفلسفي النقدي في علم الجمال حتى ظهور محاولة هيجل الموسوعية للتوفيق بين الافلاطونية الجديدة والكانتية، لإرساء فلسفة ميتافيزيقية مثالية للجمال والفن.

وتعد محاولة هيجل "امتدادا لفلسفة كانت المثالية، على الرغم من أنه نقده وخالفه في مواطن كثيرة فلو لم يوجد كانت لما كان لفلسفة هيجل أن توجد"[2]، "فقد بحث في التناقضات الجدلية للقيمة الجمالية والعوامل الموضوعية التي تتحكم بتطور الجمال وتحققه الفني. وانطلق في كتابه علم الجمال من فرضيته

1- ينظر دنيس هويسمان- علم الجمال (الاستيطيقا)- ص 15 ،16

2- محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- ص 309

القائلة أن الفن وسيلة الروح المطلق في وعيها لذاتها، وهو تحقيق لفكرة المطلق، فالروح في اتجاهها إلى المثل العليا تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الإلوهية، فالجمال هو التجلي الحسي للفكرة".[1]

وبتحليل تطور العلاقة الجمالية، تمكن هيجل من وضع تفسير فلسفي لتاريخ الفن ومراحله الأساسية الثلاث: المرحلة الرمزية القديمة، والمرحلة الكلاسيكية اليونانية، ثم المرحلة الرومانسية في العصور الحديثة، وقد أكد هيجل أن موضوع علم الجمال هو الجمال الفني وليس الجمال الطبيعي لأن الجمال الفني أرفع مقاما بوصفه وليد إبداع الروح والوعي والحرية.[2]

كما يرى أن "الفن لم يعد حركة ثانوية بل هو ظاهرة خلق ضرورية، وهو حالة فكر الأولى بلا منازع من يومها، والروائع الفنية ما عادت انعكاسات أو لعبا بل صارت تعبيرات العواطف الصادقة التي نسميها اليوم رسالات فنية"[3]، فقد خالف "كانت" بقوله أن الجمال ليس ذاتيا فقط فهو موضوعي كذلك.

أما ماركس فقد حدد علم الجمال تبعا لنظريته المادية الجدلية، يعتقد ماركس أن الظروف الاقتصادية والاجتماعية، وخاصة العلاقات الطبقية المستمدة منها تؤثر على كل جانب من جوانب حياة الفرد، من المعتقدات الدينية إلى النظم القانونية والأطر الثقافية، من وجهة نظر ماركسية كلاسيكية فإن دور الفن ليس تمثيل مثل هذه الظروف بصدق فحسب، بل السعي إلى تحسينها، وعده علما يدرس تمثل أو فهم الإنسان الجمالي للعالم والواقع حسب قواعد منتظمة، تتناول طبيعة التطور الاجتماعي وقوانينه في كل

1- دنيس هويسمان- علم الجمال (الاستيطيقا)- ص 16

2- ينظر المرجع نفسه- ص 16

3- إبراهيم السعافين وخليل الشيخ- مناهج النقد الأدبي الحديث- جامعة القدس المفتوحة- ط 1- 1997- ص 201

مرحله تاريخية. وأكد أن الفن والإبداع الفني جزء مهم من علم الجمال، فالجمال في الفن يعبر عن مصالح الطبيعة الصاعدة والفن مهمته التعبير عن القوانين الموضوعية والجدلية في الواقع الاجتماعي والثقافي. ومهمة علم الجمال التحليل العلمي الدقيق والتقييم الموضوعي للجوانب المختلفة لطبيعة الفنون: أصلها، وجوهرها، ومضمونها، ودورها، وعلاقتها بأشكال الوعي الاجتماعي والتاريخي.[1]

هذه التعريفات على كثرتها وتنوعها، وهي ليست إلا جزءا يسيرا من عدد هائل من أمثالها، توحي إلينا بمجموعة من النقاط:

أولا: استحالة الإجماع على تعريف منطقي، جامع مانع.

ثانيا: عدم ضرورة ذلك أصلا، فهذا التنوع ليس إلا غنى في المضمون، وتأكيدا لطبيعة الجمال العصية على التعريف، وعصيانها على التعريف ليس عيبا بقدر ما هو فتح آفاق واسعة على مزيد من الرؤى تفتح بوابات أكثر لفهم الجمال.

ثالثا: كل هذه التعريفات تدور حول محور أو محاور واحدة متقاربة، وإنما الاختلاف في أسلوب التعريف ولغته، المرتبط أصلا بجانب لا يمكن إغفاله من جوانب فهم الجمال وهو الجانب الذاتي.

رابعا: تنقسم التعريفات حول محورين أساسيين في تحديد الجمال واحد منها ذاتي والآخر موضوعي، الذاتي يجعل الجمال منبعثا في النفس المتلقية للموضوع الجمالي، والثاني يجعل الجمال متمحورا حول جملة خصائص وصفات شكلية كالتناسق والتناظر والانسجام وغيرها.

1- ينظر دنيس هويسمان- علم الجمال (الاستيطيقا)- ص 17

خامسا: لا يخلو الأمر من بعض التفردات التي تبدو غريبة أو بعيدة عن هذين المحورين، ولكنها بطريقة أو بأخرى ترتد إليها.[1]

1- ينظر عزت السيد أحمد- الجمال وعلم الجمال- ص 27

أصول المنهج الفني عند العرب:

كان النقاد العرب يعتمدون اعتمادا كليا على الذوق الخاص في نقدهم الشعر، فكان الناقد إذا سمع بيتا من الشعر يقابله بشيء واحد إما إعجاب أو استهجان دون أن يزيد عن ذلك شيئا.

ويمكن القول بأن تاريخ النقد الأدبي كان في معظم الثقافات الإنسانية متصلا بتلك الرحلة الطبيعية التي قطعتها الممارسات النقدية في التعبير شفويا عن الانطباعات الشخصية و إصدار أحكام القيمة، وبين البحث عن وسائل إقناعية نصية وخارج نصية لتعزيز وصف النصوص أو تأكيد مدلولاتها وقيمها الجمالية، والواقع أن أحكام الذوق والانطباعات الشخصية بقيت رهينة على الدوام بملكات ذاتية ومعارف شخصية يصعب غالبا تحديد طبيعتها، لذا كان من الطبيعي أن يتحدد مسار تطور النقد والحكم النقدي بدرجات التقدم في العلوم والمعارف القادرة على فهم وتحليل الظاهرة الأدبية من جهة، وثانيا على تقديم المبررات المنطقية الحجاجية لتأكيد هذه الظاهرة أو تفسيرها، هذه هي المهمة العسيرة التي سار عليها ولا يزال يضطلع بها النقد وتبحث فيها مناهجه عبر تاريخ تطور الدراسات الأدبية في مختلف بقاع العالم.[1]

هذا النمط من النقد الشفوي مثل في الواقع المرحلة ما قبل التعليلية للممارسة النقدية الأدبية. لقد بدا لنا أن الثقافة العربية القديمة ممثلة في تقويم الأشعار قدمت أمثلة بارزة على هذا النوع الخاص من الممارسة النقدية الشفوية التي تتميز بالعفوية وتخليق الذائقة الأدبية وتنمية القدرة الحدسية على تقويم الخصائص الجمالية في الشعر العربي القديم، اعتبرنا هذه الحالة نموذجا متميزا لما يمكن أن نطلق عليه

1- ينظر حميد لحمداني- الفكر النقدي الأدبي المعاصر- ص 11

(طفولة النقد الأدبي) وقد تجلت في العالم العربي من خلال الأحكام التقويمية المباشرة التي كان يصدرها بعض الشعراء الكبار.[1]

فكان "حين يصدر الناقد حكما جماليا على عمل فني فإنه يكون في أحد وضعين: إما أنه يحدثنا عن خصائص الشيء نفسه فيبين فيها جمالا وقبحا بحسب مفهومات عامة خارجية للجمال والقبح، فهو عندئذ ناقد موضوعي أو بعبارة أخرى هو يحدثنا عن موضوعية الجمال أو القبح في الشيء الذي عرض له"[2]، وهذا ما لم يكن موجودا إذ ذاك فقد اعتمد النقاد القدامى في حكمهم على الوضع الثاني فقط و هو النقد الذاتي إذ أن الناقد كان "يحدثنا عن إحساسه الخاص إزاء هذا العمل، فيكون إحساس الرضا حينا والنفور حينا، فهو عندئذ ناقد ذاتي".[3]

تجلى هذا النقد الذوقي الانطباعي في حكومات النقاد بين الشعراء فكان النابغة يجلس في سوق عكاظ يقصده الشعراء للحكم بينهم ليفضل شاعرا على الآخر "ولكن لماذا؟ ما علة هذه الأحكام؟ هذا ما لم يكن الناقد مطالبا به إذ ذاك، فحسبه أن يكون مشهودا له بالذوق وحسبه أن يتذوق، وأن يتأثر فيحكم".[4]

1- ينظر حميد لحمداني- الفكر النقدي الأدبي المعاصر - ص 3
2- عز الدين إسماعيل- الأسس الجمالية في النقد العربي- ص 67
3- المرجع نفسه- ص 67
4- سيد قطب- النقد الأدبي أصوله ومناهجه- ص 134

ورغم محاولات بعض النقاد لتعليل أحكامهم إلا أنها ظلت تعليلات ساذجة وسطحية لا تتعلق بالقيم الشعرية، وظل النقد على هذا الحال أيام الجاهلية وصدر الإسلام.

"ولم يكن النقد العربي ليتوقف عند هذا الحد، فقد حاول أن يتجاوز المرحلة التأثرية إلى المرحلة التعليلية وحاول أن يضع قواعد وأصولا للنقد لم يخرج في الغالب عن حدود المنهج الفني".[1]

صنف ابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء" الشعراء إلى طبقات بلغ بها عشرا ورغم أنه عمل في كتابه عملا فنيا إلا أنه لم يتجاوز الأحكام المفردة ولم يكن يتعرض للقيم الشعورية.

جاء بعدها ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" محاولا أن يضع قواعد لنقد الشعر بتقسيمه لأربعة أضرب:" ضرب حسن لفظه وجاد معناه وضرب حسن لفظه و علا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلا وضرب جاد معناه وقصرت الألفاظ عنه وضرب منه تأخر لفظه و تأخر معناه".[2]

لكننا نرى أن ابن قتيبة لم يخط بالمنهج الفني إلا خطوة أولية لأن تعليقاته هو وابن سلام كانت بعيدة عن التعليل يتخللها كثير من السذاجة وكثير من الخطأ.

أراد بعد ذلك قدامة بن جعفر أن يخطو خطوة جديدة بالنقد، فطبق في كتابيه"نقد الشعر"و"نقد النثر" على الشعر أقيسة عقلية جافة مما أدى إلى أن تبوء محاولته بالفشل لاتباعه اتجاها فلسفيا منطقيا علميا بحتا مغفلا المنهج الفني تماما ومبتعدا عن المناهج الأدبية جميعها.

1- سيد قطب- النقد الأدبي أصوله ومناهجه- ص 135

2- المرجع نفسه- ص 136

عاد المنهج الفني لينمو من جديد في القرنين الرابع و الخامس للهجرة على يدي رجلين من رجال النقد الأدبي ورجلين من رجال البلاغة "فأما الرجلان الأولان فهما:ابن بشر الآمدي في "كتابه الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحتري" وأبو الحسن الجرجاني في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" وقد سار كلاهما على مراعاة القيم التعبيرية والقيم المعنوية في حدود نعدها اليوم ضيقة محدودة".[1]

لا يمكن إنكار فضل هذين الرجلين بأنهما قد تقدموا بالمنهج الفني تقدما ملحوظا إلا أن حكميهما ظلا قاصرين لا يتجاوزان موازنة بيت ببيت، أو معنى بمعنى أو تشبيه بتشبيه ولا يتجاوز هذا إلى الأحكام الشاملة إلا قليلا، كما اعتمدا على الذوق –الذي يخطئ عندهما– وعلى المأثور من استحسان الأوائل واستهجانهم للمعاني وطرق التعبير.[2]

أما الرجلان الآخران فهما أبو هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) وعبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة).

لم تضف جهود أبي هلال شيئا في النقد الأدبي على ما جاء به الآمدي وأبو الحسن الجرجاني، لكن عبد القاهر جاء بكتابين: (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) ورغم أن كتابه أسرار البلاغة لم يخل من آثار المنهج الفني إلا أنه مال أكثر إلى إقامة القواعد البلاغية على أسس نفسية، وله الفضل في أنه قد خطا بالنقد الأدبي خطوة ممتازة فقد حاول في كتابه (دلائل الإعجاز) أن يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفني، كما أنه كان السباق إلى تقرير (نظرية النظم) ومفادها أن ترتيب المعني في الذهن هو الذي

1- سيد قطب– النقد الأدبي أصوله ومناهجه – ص 136

2- ينظر المرجع نفسه – ص 140

يقتضي ترتيب الألفاظ "كما أنه لا اللفظ منفردا موضع حكم أدبي ولا المعنى قبل أن يعبر عنه في اللفظ، وإنما هما باجتماعهما في نظم يكونان موضع استحسان أو استهجان".[1]

جاءت بعدها محاولة ابن رشيق وكان له فضل في التلخيص والتقعيد في النقد الأدبي، وأن لم يكن له السبق فيما أتى به فقد سبقه ابن قتيبة الدينوري والآمدي والجرجاني وغيرهم فيما ذهب إليه.

باستعراضنا لأهم محطات المنهج الفني في النقد الأدبي القديم يتجلى لنا أن الفضل الأكبر في التنظير للمنهج الفني بين القدامى يعود إلى عبد القاهر الجرجاني والذي وقفت خطوات النقد الأدبي بعده إلى حين استئنافها في العصر الحديث.

1- سيد قطب- النقد الأدبي أصوله ومناهجه - ص 143

أعلام المنهج الفني:

عرف في النقد العربي المعاصر المنهج الفني الذي يمكن أن يكون صدى عربيا مباشرا لمدرسة النقد الجديد، و هنا نعرض أهم ما جاء به أبرز رواد المنهج الفني في العالم العربي:

رشاد رشدي:

يعتبر رشاد رشدي من أوائل النقاد الذين قدموا المدرسة الحديثة في النقد، التي ركزت على العناصر الموضوعية والتحليلية في تناول العمل الفني، لأن النقد كان يتراوح بين التفسير الاجتماعي للعمل الفني أو التعبير عن شخصية الأديب وحياته الشخصية ما كان يؤدي بالنقد نفسه إلى أن يقدم انطباعاته من وقائع تجربته على أنها نقد وتحليل، فرشاد رشدي في دراسته النقدية قدم نقدا موضوعيا، كما دعا إلى استقلال الأدب عن الظروف الخارجية، واتضح هذا في محاولة خلقه مدرسة نقدية تدعو إلى المنهج الفني

على أن رشاد رشدي لا ينكر أن العمل الأدبي قد يفصح عن بعض الظروف الخارجية، لأن العمل الأدبي "لا يمكن أن ينشأ من لا شيء فهو مثل كل مناحي النشاط الأخرى... منشؤه الحياة".[1]

وفي ضوء ما مر يصل رشاد رشدي إلى أن العمل الأدبي ليس مجرد وثيقة اجتماعية أو نفسية لونها الأديب إنما هو "عالم موضوعي كائن بذاته"[2]، ومن خلال هذا يتكشف لنا أن النقد عند –رشاد رشدي– يهتم بالعمل الأدبي ذاته لا باستقراء الحقائق الخارجية التي يتضمنها.

1– رشاد رشدي– ما هو الأدب– مكتبة الأنجلو المصرية– ص 30– 31– نقلا عن شايف عكاشة– اتجاهات النقد المعاصر في مصر– ص 181

2– رشاد رشدي– مقالات في النقد الأدبي– مكتبة الأنجلو المصرية– ط 1– 1962 – ص 8

محمد العشماوي:

على عكس رشاد رشدي فإن العشماوي يسمح بإمكانية استعانة النقد بالمجالات العلمية "ولكن يشرط ألا تخرجه هذه العلوم على المهمة الأساسية التي أنيط بها وهي العناية بالأثر العلمي ذاته".[1]

يرى العشماوي أن كل عمل فني يرتكز على حقائق اجتماعية أو تاريخية أو نفسية أو فلسفية ولكن ليس لهذه الحقائق قيم فنية في ذاتها كما أنه يرى أن اللغة الأدبية تختلف عن اللغة في النشاطات العلمية "فاللغة الأدبية هي جزء من النص الأدبي بينما لا تكون في بقية مناحي الأنشطة سوى علامات إشارية".[2]

محمود الربيعي:

في دراسته الأدبية اتخذ محمد الربيعي (نظرية المعادل الفني) كمبدأ أساسي، إذ أن العمل الأدبي عنده ما هو إلا تركيب فني معادل للواقع وكيان جديد مستقل عنه ،وحينما واجهته ثنائية الشكل و المضمون نفى الأساس الثنائي لهذه القضية مبرزا أن المعنى و الشكل هما المعنى الأدبي فعناصر الشكل تذوب في المحتوى وتشكله كما أن عناصر المحتوى تتحلل في الشكل وتحدد ملامحه، فالعمل الأدبي ليس شكلا ولا مضمونا بل كيان جديد يتكون منهما.

1- شايف عكاشة- اتجاهات النقد المعاصر في مصر- ص 184

2- المرجع نفسه- ص 184

بالرغم من هذا فإن نظرة الربيعي لم تسلم من الانحياز إلى العنصر الشكلي و السر في هذا –على حد قوله– "أن العمل الأدبي ما هو سوى نشاط إبداعي يتشكل في شكل لغوي"[1]. وقد ناصر الجاحظ في فكرة أنه ليس مهما في الفن ما يقال وإنما المهم كيف يقال.

أكد الربيعي على ضرورة المحافظة على (أدبية الأدب) عند تحليل العمل الأدبي ،كما أنه يؤمن بعدم فعالية (الحكم) في دراسة العمل الأدبي ففي نظره أن النص الأدبي يحتاج إلى إضاءة وتحليل أكثر مما هو في حاجة إلى التقدير ففهم العمل الأدبي لا يتطلب بالضرورة إصدار حكم عليه بالجودة أو الرداءة.[2]

أنس داود:

في محاولته لتأصيل منهج فني أكد أنس داود على ضرورة مراعاة البناء الداخلي للعمل الفني ففي كتابه (الرؤية الداخلية) تجلت محاولته في تأصيل المنهج الفني بقوله: هو منهج الداخلية للنص الأدبي، فرؤيته للعمل الفني لا تستند على مسبقات فكرية ولا ترصد وقائع التاريخ الشخصي والاجتماعي، وإنما تشتغل على النص وحده بتتبع علاقاته الداخلية فأنس داود شأنه شأن النقاد السالف ذكرهم لا ينفي أن يستعين الدارس بالمحاولات العلمية في تحليل العمل الأدبي ،إلا أنه يصر على أن تكون هذه العلوم مجرد وسيلة لا غاية.[3]

1– محمود الربيعي– مقالات نقدية– مكتبة الشباب– القاهرة– 1978– ص 59– نقلا عن شايف عكاشة– اتجاهات النقد المعاصر في مصر– ص 186

2– ينظر شايف عكاشة– اتجاهات النقد المعاصر في مصر– ص 187

3– ينظر المرجع نفسه– ص 188

نبيل راغب:

يمكن القول أن من أهم ممثلي الاتجاه الفني في العالم العربي هو نبيل راغب، فقد نشر منذ سنة 1967 كتابا بعنوان دال على توجهه نحو دراسة الشكل الروائي والجوانب الفنية والجمالية فيه وهو كتاب (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، كما بقي ملحا على دراسة الجانب الفني في كتابه الثاني: (فن الرواية عند يوسف السباعي).[1]

في كتابه الأول (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ) نجد أن نبيل راغب يلح على جانب أحكام القيمة في نقده، فالحكم – عنده- على الناقد بالنجاح أو الفشل مسألة ضرورية في كل عملية نقدية، أما إذا انتقلنا إلى كتابه الثاني (فن الرواية عند يوسف السباعي) سنلاحظ تطورا ملحوظا في الجانب النظري، فهو يحتفظ دائما بالمنهج الفني إلا أنه يدعو إلى التخلص من أحكام القيمة بل من أي حكم على المادة الإبداعية سواء كان إيجابيا أم سلبيا.[2]

إن مهمة الحكم على العمل الأدبي في نظره متروكة للقارئ، فيما بعد، إذ يطلب منه أن يشارك الناقد في مهمته الجمالية، ولا يتم ذلك إلا بالاستحضار الدائم للنصوص المدروسة حتى لا يقف الناقد حاجزا بين النص، والقارئ.[3]

1- ينظر حمبد لحمداني- بنية النص السردي- المركز الثقافي العربي- ط 3- 2000- ص 85

2- ينظر المرجع نفسه- ص 87

3- ينظر المرجع نفسه- ص 88

الفصل الثاني

تطبيقات المنهج الفني في

النقد الروائي العربي

لا شك أن الرواية هي من أكثر الأجناس الأدبية عمقا ومن أقدرها على فتح آفاق بعيدة وتعبير عن المواضيع بأشكال ودلالات متعددة وهي تفعل ذلك حينما تعجز الفنون الأخرى ولهذا أصبحت الرواية أداة بحث بها يمكن استكشاف العالم لأنها تنطوي على قدرات عالية لا تحد أو توضع في مستوى تقني معين، لقد كسرت الرواية القيد الذي كبلها وحبسها في التقليد وتجاوزت بدايتها إلى نوع ينشغل بالذات والعالم معا.

فقد عرفت الرواية في عصرنا الحديث بخصوصية بنائية كجنس أدبي، وهذه الخصوصية البنائية هي تعبير إبداعي بمختلف أشكاله الأدبية والمعرفية، ولهذا فالرواية هي بحق البنية الأدبية الزمنية الإبداعية الخاصة المعبرة بلغتها السردية عن الوعي التاريخي المعرفي الوجداني القيمي بهذه المرحلة التاريخية الجديدة، وبهذه الأشكال والإمكانيات المتعددة المتنوعة من حيث التشكيلات والأساليب والخبرات الذاتية، والاجتماعية، والتاريخية، والمعرفية الفنية والجمالية، تكاد الرواية الحديثة أن لا يكون لها تشكيل بنيوي محدد مغلق، بل أصبحت تتسم بتشكيل بنيوي مفتوح على إمكانيات تشكيلية إبداعية لا حد ولا نهاية لتنوعها.[1]

وبهذا تكاد الرواية الحديثة أن تصبح الوعي الإبداعي الأدبي بالنسيج العميق المتشابك لخبراتنا الإنسانية التاريخية المعاصرة وقد كانت الممارسة النقدية تتم في سياق محتدم بالأحداث وقد انعكس هذا

1- ينظر محمود أمين العالم- أربعون عاما من النقد التطبيقي- ص 14، 15، 16

على الجانب التطبيقي والتقييم النقدي للرواية ثم تطورت هذه الدراسة النقدية وأصبحت تتعمق في اكتشاف البنية الفنية والقيمة الجمالية للرواية.[1]

وقد تمت دراسة الرواية من خلال بعض المناهج النسقية الجديدة التي تعزل النص الأدبي عن سياقه الخارجي، ومن بين هذه المناهج النسقية نجد المنهج الفني الذي يعتبر من بين أهم المناهج التي أعطت الأولوية للداخل على حساب الخارج حيث أصبح الناقد الفني يبحث ويتعمق في جماليات الرواية العربية، و قد ارتأينا أن نأخذ نماذج لتحليل بعض النقاد الذين طبقوا المنهج الفني في تحليلاتهم للروايات العربية المعاصرة، ومن بين النماذج التي تطرقنا إليها ضمن إجراء نقد النقد هي الناقدة السورية ماجدة حمود بنقدها لروايات غادة السمان وغسان كنفاني منتهجة النقد الفني الجمالي، كما تناولنا جهود الناقد المصري محمود أمين العالم مبرزين نظرته للنقد والأدب ومحللين لأعماله النقدية، التي درست رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف، بتطبيق لآليات المنهج الفني، لننتهي أخيرا بتطرقنا إلى معالم المنهج الفني لدى محمود الربيعي وتجربته التطبيقية في النقد الروائي بتحليله لرواية السمان والخريف لنجيب محفوظ.

1- ينظر محمود أمين العالم- أربعون عاما من النقد التطبيقي – ص 7، 8

المنهج الفني عند ماجدة حمود:

ترى ماجدة حمود أن النقد مازال يتمتع بسمعة سيئة في وطننا العربي، نظرا للمفاهيم الخاطئة المقترنة به، إنه يعني كشف العيوب والنواقص، أي تسليط الضوء على الجوانب السلبية في النص الأدبي دون ذكر للجوانب الإيجابية، ومازلنا إلى اليوم لا نستطيع الفصل بين النقد الموجه للنص الأدبي، والنقد الموجه لصاحب النص الإبداعي، إذن ترى حمود أن النقد مازال بعيدا عن أن يكون نشاطا فكريا وذوقيا هدفه البناء والرقي، عن طريق التفسير والتحليل والتقييم، كما أن هدفه التأسيس لأجناس أدبية جديدة علينا، عن طريق التعريف بها والحديث عن نشأتها وتطورها.[1]

وفي حال إمعاننا النظر في طبيعة هذا النشاط النقدي لوجدناه مركبا عندها من مجموعة من الثقافات والعلوم (علم النفس، علم اللغة، علم الاجتماع، والفلسفة، علم الجمال...) تصقلها دقة في الحس ورهافة في الذوق وعمق في الرؤية. كما تشترط أن يكون الناقد مثقفا "يمتلك مرونة فكرية تنأى به عن القوالب الجامدة وتجعله أكثر انفتاحا على الثقافات وأكثر قبولا للرأي المعارض والذوق المختلف".[2]

نجد أن ماجد حمود تعطي أهمية كبيرة للنقد الذاتي إذ أنها ترى أن "المرونة الفكرية جديرة أن تكسبنا حسا نقديا فاعلا في الحياة وفي الأدب معا، لأن أي تطور حقيقي، لابد أن يسبقه نقد بناء، يضع يده على جوانب الضعف ليتم تجاوزها، كما يضع يده على جوانب القوه ليتم تطويرها، لذلك حين نمتلك

1- ينظر ماجدة حمود- علاقة النقد بالإبداع الأدبي- منشورات وزارة الثقافة- سورية- د ط- 1997- ص 9

2- المرجع نفسه- ص 10

القدرة على النقد الذاتي في حياتنا وفي أدبنا نستطيع النهوض بأنفسنا وإبداعنا، أي نستطيع تغيير مجتمعنا وإنتاجنا الأدبي نحو الأفضل".[1]

تؤكد أن دور الناقد الأدبي هو دور الوسيط بين المرسل أي (الكاتب) وبين المستقبل أي (القارئ) ولكنها تشير إلى أن الناقد ليس وسيطا محايدا، بل هو وسيط فاعل إذ بإمكانه ترغيب المستقبل حين يمتدح الأثر الفني ويبرز جمالياته كما بإمكانه أن ينفر المستقبل حين يسفه الأثر ويبرز سقطاته. وترى أن من المستحيل تطبيق الموضوعية بشكلها المطلق في مجال الأدب فالناقد بالنسبة لها إنسان له فكر خاص به، كما أن له مزاجا خاصا به، تؤثر فيه الظروف التاريخية والاجتماعية التي يعيشها، وأن تجاربنا في الحياة وفي الثقافة لا بد أن تؤثر على طبيعة أذواقنا ورؤانا وأفكارنا.[2]

وقد عدت النقد الأدبي نشاطا فكريا وذوقيا عليه أن يأخذ من العلم ما يطوره ولا يؤثر على هويته كي لا يبدو صورة عن نقد أو فكر الآخرين وذوقهم فالنقد في نظرها لن يفلح "في تذوق نص أدبي إذا وضع في ذهنه مناهج غريبة عنه أي إذا انطلق من خارج ظرفه التاريخي والاجتماعي والنفسي".[3]

وفي نظرها، النص النقدي الجيد هو الذي توجد فيه من الذاتية ما لا يمكن أن يخطر على بال: كحماسة النقد للنص الأدبي، ذوقه في تناول مواضع الجمال فيه، ارتجاله واعتماده على طبعه الخاص في إطلاق الحكم بل نجد فيه بضع نفحات من الوحي والإلهام، لكننا في المقابل نجد فيه كثيرا من الموضوعية

1- ماجدة حمود- علاقة النقد بالإبداع الأدبي - ص 10
2- ينظر المرجع نفسه- ص 11
3- المرجع نفسه- ص 12

كالاستفادة من معطيات العلوم الإنسانية واستخدام المنطق في الحوار واعتماد المبادئ العقلية التي تنظم الأفكار وتمنع الزيغ والانحراف.[1]

وأكدت أن العمل النقدي الجيد هو الذي تمتزج الذاتية بالموضوعية فيه حين نعلل بعض جوانبه و"حين نطلق أحكام قيمة، مع أن هذه الفعاليات (التحليل، التعليل، التقييم) تبدو لنا عقلية بحتة، لكننا حين نتعمق في رؤيتها نلاحظ تداخل الذوق والمزاج والتكوين الذاتي والظرفي مع الأحكام العقلية".[2]

بما أن الإبداع الفني يعني عدم تكرار نماذج سابقة وعدم جمود في قوالب ثابتة، أي يعني تحولا إلى كل ما هو مدهش واستثنائي، لهذا نستطيع أن نعد الإبداع تجاوزا لكل القواعد الثابتة، والقوانين الجامدة، وعلى هذا نجد أن ماجدة حمود تعد النقد التقليدي نقدا قاصرا فهو يعتمد أطرا ثابتة لا تستطيع تفهم الإبداع ومن ثم تناوله وفق قوانين جديدة تكشف جمالياته وتجاوزاته لكل ما هو مألوف ومثل هذا الكشف لابد له من توافق الذاتية والموضوعية، عندئذ نجد لدينا نقدا مبدعا يتجاوز الأطر الثابتة كما وجدنا أدبا مبدعا وبذلك نحصل على نص نقدي متميز يمتعنا ويفيدنا في آن واحد، لأنه لم يكتف بجملة من المعارف والعلوم وإنما استعان بالحدس والإلهام والذوق.[3]

ترفض ماجدة حمود اعتماد الموضوعية وحدها إذ ترى أننا "بحاجة إلى ناقد يستطيع الموازنة بين ذوقه وعقله بين مزاجه ومعارفه أي يوازن بين ذاتيته وموضوعيته، فلا يطغى على نقده الجانب التأثري أو الجانب الموضوعي وقد يبدو لنا العمل النقدي في مرحلة الكمون أقرب إلى الجانب التأثري، فالناقد إما

1- ينظر ماجدة حمود- علاقة النقد بالإبداع الأدبي - ص 13
2- المرجع نفسه- ص 13
3- ينظر المرجع نفسه- ص 13

أن يكون معجبا بالنص الأدبي أو غير معجب ثم تبدأ المرحلة التالية التي هي أقرب إلى الموضوعية يتأمل فيها النص الأدبي ثم يحلله فيحاول أن يستجلي أسباب إعجابه بالنص أو أسباب نفوره".[1]

ومن خلال هذا يتكشف لنا أن النقد عند ماجدة حمود نقد ذاتي موضوعي يسعى إلى الكشف عن الأسس الجمالية داخل الأعمال الأدبية. فالجانب الذاتي عندها يستطيع "أن يهب النص النقدي حيوية وجاذبية، خاصة إذا استطاع الناقد إقامة توازن بين انفعالاته ووجدانه و بين معارفه والأسس النظرية التي ينطلق فيها العمل الفني".[2]

تطبيقات ماجدة حمود للمنهج الفني على المغامرة الروائية لدى غادة السمان:

بدأت ماجدة حمود شغلها النقدي بالكتابة عن النقد الأدبي بعامة والأدب المقارن والنقد القصصي بخاصة، وأصدرت عدة كتب نقدية في هذه المجالات، ثم اهتمت بالنقد الروائي ولاسيما اتجاهه الجمالي المعرفي في كتابيها (جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان) و (جماليات الشخصية الفلسطينية لدى غسان كنفاني). وعاملت الاتجاه الفني على أنه الاشتغال النقدي على المبنى الفني الروائي لكشف معانيه تركيزا على جماليات الفضاء الروائي ومقوماته من العنوان والمفتتح واللغة والشخصيات والخاتمة إلى بنية الخطاب الروائي وتقنياتها المختلفة المؤلفة للتنوع السردي، وشكل كتابها الأول ضوءا على مغامرة غادة السمان الروائية التي حققت تطورا في جمالية رواياتها المتميزة بغناها شكلا ومضمونا، وهي تنور حال الإنسان العربي الذي قهرته الحروب والقيم الزائفة، وتجسد خصوصية هذه المعاناة عبر بناء فني مبتكر.[3]

1- ماجدة حمود- علاقة النقد بالإبداع الأدبي- ص 14

2- المرجع نفسه- ص 14

3- ينظر عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 2006- ص 260

وأوضحت حمود أن الروائية غادة السمان اختارت فضاءات روائية زمنية ومكانية بالغة الحساسية منذ روايتها (بيروت 75)، عام بدأت الحرب الأهلية اللبنانية نحو تقديم إرهاصات أدت إلى حدوثها كالتفاوت الطبقي الرهيب بين سكانها واستغلال الإنسان وتشيئه وتدمير البيئة من أجل الحصول على المزيد من المال... الخ. وتناولت جماليات افتتاحية الرواية والفضاء المكاني (مدينة بيروت) والشخصيات في تعالقها معها التي تبدو ملتحمة بفضائها المكاني مدغومة بتشوهاته، بتأثير انشغالهم بأنفسهم وأحلامهم، فقد دمرت بيروت أية إمكانية للتواصل الإنساني، لهذا حين يلتقي كل من فرح وياسمينة بعد فترة في بيروت، لن يتعرف احدهما على الآخر إذ بدت علاقتهما آنية تستمد ملامحها من طبيعة المكان المشوهة التي لا توحي باستقرار العلاقات الإنسانية (السيارة اليخت... الخ).[1]

ولم تغفل حمود عن التعالقات النصية في بلوغ المعاني الدلالية للشخصيات، "فلعل مما يمنح هذه الشخصية صوتا متميزا عن ياسمينة هو اللقاء بينها وبين فاوست ومواجهته للشيطان (نيشان)، إذ يلتقي نيشان مع مفيتوفليس، وعلى مستوى البناء الفني والدلالي"[2]. كما أمعنت في تحليل جماليات اللغة الروائية كاللغة السردية ولغة الحوار ولغة الموروث، فقد أفضت المشاهد الحوارية، على قلتها، حيوية على الفضاء الروائي وقد بدت لغة الحوار محكومة بهموم الحياة اليومية وبالمواضعات الاجتماعية التي تنشا عليها

1- ينظر عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية - ص 260، 261

2- ماجدة حمود- جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان- دار الطليعة- بيروت- د ط- 2005- ص 16- نقلا عن عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 261

الشخصية، فجسد لنا الحوار صراع الأفكار بين الرؤية التقليدية التي يؤمن بها الرجل في مسألة الزواج والرؤية المتحررة التي تؤمن بها المرأة.[1]

وعنيت الناقدة بالإحالات الكلامية، وأفادت أن السمان عززت الصبغة الروائية (لكوابيس بيروت) باللغة الساخرة فلجأت إلى تنويع لغة خطابها الروائي لتغني دلالاته، فجمعت بين اللغة التصويرية واللغة الساخرة، فإذا كانت اللغة الكابوسية قد اعتمدت التصوير لتجسيد الظلمة التي تخنق الإنسان، باعتبارها لغة للواقع المأساوي ونتيجة له، فإن اللغة الساخرة خير معبر عن رفض هذا الواقع وتقزيمه من اجل تجاوزه. كما تأملت حمود مليا في لغة التقابل والتضاد، التي تبدو جمالياتها في قدرتها على استفزاز مخيلة المتلقي، حتى أنها تدفعه إلى مراجعة شاملة لحياته وقناعاته.[2]

نظرت حمود في حيوية اللغة وهي تسرد الأزمة الداخلية للشخصية بطريقة يحس فيها المتلقي بأنه أمام أزمته هو؛ فقد أبرزت بؤس حياتنا عبر بؤس حياة الشخصية، خاصة حين تتناول الكاتبة حقيقة من حقائق الحياة، يهجس بها كل إنسان: الموت. لذلك يحس المتلقي بأن لغة الشخصية باتت لغته الخاصة، تنطق بهمه عبر صوت الشخصية أيضا، وأكملت جهدها في جمالية اللغة الروائية بالنظر في التناص، فقد أسهم التناص الشعبي (المثل) في تقديم روح البيئة اللبنانية، مثلما نبهت حمود إلى مزايا اللغة الغرائبية في استحضار أحلام اليقظة التي تعتري بعض الشخصيات.[3] وقد اهتمت كثيرا بجماليات العنوان في روايات

1- ينظر عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 261
2- ينظر عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية – ص 261
3- ينظر المرجع نفسه- ص 262

السمان، لكشف دلالاته في النص، فاختارت عنوان (كوابيس بيروت) تجسيدا للبنية الفنية للرواية والمقولة الأساسية فيها، "فالكوابيس تنبض بلحظات رعب أنجبتها الحرب الأهلية اللبنانية".[1]

وقد قامت بوضع بحث شامل عن غادة السمان وجماليات العنوان في مؤلفاتها كلها، على أن جماليات لغة العنوان هي انعكاس لجماليات لغة النص الملموسة في البنية الروائية من حيث غرائبيتها ومقدرتها التخييلية وكثافتها الشعرية، كما هي انعكاس لتطور هذه البنية من الناحية الفكرية والجمالية. ولمست في عنوانات روايات السمان التي ظهرت في الستينات المرجعية الفكرية الوجودية، ثم اختلفت لصالح لغة أكثر جمالية، تعكس تطور الأداء الجمالي لدى الكاتبة التي باتت ترتبط بالمرجعية الواقعية والتراثية (العربية والغربية) والسيرة الذاتية.[2]

لم تفصل حمود المكان عن الزمان في النظر إلى جماليات الفضاء المكاني مقارنة لشعرية الفضاء الروائي وإذا كان عنوان (بيروت 75) يحمل دلالات مكانية صريحة، فإن عنوان (كوابيس بيروت) يحيل البطلة إلى فضاءات كابوسية مؤطرة بدلالات مغلقة تفضي إلى ظلمة القبور (دهليز البيت، الغرف التي لا تعرف النوافذ المفتوحة، السقيفة...الخ)، وحين نجد الأماكن المفتوحة (الشارع مثلا)، نظن أنفسنا أننا خرجنا من وهدة الموت، لكننا نجدها قد جاءت مصحوبة بالموت، مخالفة بذلك دلالاتها المألوفة (الحرية، الحياة، النور...الخ). وقد استفادت كثيرا في تدعيم اتجاهها الجمال المعرفي من العلامية في التعرف إلى

1- ماجدة حمود- جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان- ص 29- نقلا عن عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 262

2- ينظر عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 262

جماليات الشخصيات مثل الشخصية الرمز، على سبيل المثال، فظهرت شخصية بحرية الزهران في رواية (ليلة الميار) أقرب إلى رمز لبنان.[1]

ونجد أن ثمة تواشجا بين الاتجاه الجمالي المعرفي والحوارية أيضا، مما تمنحه الاتجاهات النقدية الحديثة كالنظر في تعدد الأصوات. الذي يؤدي إلى إثراء جماليات الفضاء الروائي، مثلما جسد التنوع اللغوي في (الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقيه)، عبر تعدد للأصوات، وتعالت نبرات المعنى والدلالة في روايات غادة السمان، وحسب تحليل حمود، بالأخذ بالاتجاه الجمالي المعرفي وتواشجه مع بعض المناهج النقدية الحديثة لإضاءة معنى الذات العامة وما تواجهه من مشكلات وإشكاليات وتحديات.[2]

"ولعلنا نقدر جهد ماجدة حمود في تطبيق الاتجاه المعرفي الجمالي على البنية الروائية والتحليل الشكل والمضمون دون فصل بينهما، فقد دعمت تحليلها بإضاءة جماليات الفضاء الروائي، ولا سيام العتبات النصية واللغة والشخصيات والحوارية".[3]

تطبيقات ماجدة حمود للمنهج الفني على روايات غسان كنفاني:

باشرت ماجدة حمود في كتابها (جماليات الشخصية الفلسطينية لدى غسان كنفاني) المزج بين المبنى والمعنى عناية بالجانب النضالي وأساليب التعبير الروائي عنه، واختارت دراسة الشخصية الفلسطينية لدى كنفاني بوصفها محور الإبداع السردي، وشديدة الاتصال بالعناصر الفنية الأخرى كالسرد والزمان والمكان، ولأنها تجسد الروح الفلسطينية التي تقاوم أعتى الظروف، وزادت من العناية بالجانب النضالي

1- ينظر عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية – ص 262
2- ينظر المرجع نفسه- ص 262، 263
3- عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية – ص 263

توكيدا على بعده الوطن والقومي، لتهيمين لغة التبشير العقائدي والشعاراتية على أشكال النظر في المبنى الفني والتقني، ولعل مثل هذا الكلام في مقدمتها ما يدخل في الخطبة وليس في النقد[1]:

"فبدت حياة الفلسطيني نضالا مستمرا من أجل الحياة الكريمة التي لن تكون إلا باستعادة الوطن!".[2]

وهذا ما جعلها تضفي التبشير العقائدي والشعاراتية على شغل كنفاني بقولها: "فقد رأى أن نبل قضيته لا يكفي لتقديم عمل أدبي متميز، فسعى إلى تطوير شخصيته الإبداعية لتتناسب ومأساة الوطن، وحاولت حمود في دراستها أن تقيم توازنا بين الجمالي والنضالي في إبداع كنفاني، غير أن هذا التوازن اتجه إلى تحليل المحتوى في ما هو أكثر من تحليل الجمالي والمعرفي، ولذلك قللت من الأخذ بتقانات هذا الاتجاه التي قاربتها كثيرا في كتابها السابق عن غادة السمان.كما وضعت حمود، بعد المقدمة لمحة عن السيرة النضالية لكنفاني من رجولته المبكرة ورحلته المعذبة إلى الكويت (1955- 1960) وثقافته الاشتراكية إلى إقامته الطويلة في بيروت أو الحياة التي فتحت ذراعيها له (1960- 1972) و زواجه من مربيه الأطفال الدانماركية «آني» حتى اغتياله المروع في بيروت (8/ 7/ 1972) ليبقى رمزا في حياته وفي استشهاده، ثم وصفت تكوينه الاجتماعي وأعماله في الصحافة والأدب والمقاومة الفلسطينية.[3]

احتوى الفصل الأول نظرة عامة إلى جماليات الشخصية الفلسطينية، وتعريفا بسيرة معاناة كنفاني بين الخطاب الإبداعي والسيرة الذاتية، غير أن ذلك يجانب هذا الاتجاه الجمالي، لأنه يضيف إلى

1- ينظر عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 263

2- ماجدة حمود- جماليات الشخصية الفلسطينية لدى غسان كنفاني- دار النمير- دمشق- 2005- ص 5- نقلا عن عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 263

3- ينظر عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 263، 264

النصوص اعتبارات خارجية، فقد ساقت آراء كثيرة عن أفكاره الماركسية والوجودية، وقرنت إبداعه بإقامته في الكويت ومهنة التدريس، وأشارت في مجمل عرضها إلى أن كنفاني ابتعد عن[1] "سيرته الذاتية كلما أوغل في نضج التجربة الإبداعية، إذ لم نجد في أعماله الأخيرة إلا ملامح بسيطة تكاد لا تذكر لسيرته الذاتية، فقد تم التلاحم بينه وبين قضية فلسطين التي باتت نبض وجوده وإبداعه حتى استشهد في سبيلها".[2]

وباشرت حمود في توصيف جماليات المكان والزمان عند كنفاني وفق المنظور السيري، حتى أنها اعتمدت على رسائله إلى غادة السمان، وهي رسائل عاطفي ومزاجية إلى حد كبير، لا تتلاقى مع موضوعها (فلسطين الهوية والحياة)، ودخلت في عمليات وصف المخيم موطنا للقهر والبؤس والتحدي، وهو الفضاء المكاني الاشمل في روايته (ما تبقى لكم) و(العاشق) و(عائد إلى حيفا) و(برقوق نيسان) والأبرز (أم سعد) و(الأعمى والأطرش).

ونظرت في الزمان الفلسطيني داخل الروايات، فقد بدت "الرواية الكنفانية رواية تاريخية، من هذا المنطلق بالذات، فالتاريخية هنا لا تعني حوادث ووقائع فقط، وإنما روحا إنسانية في لحظة نهوض، فتجسد زمنها عبر فعل المقاومة، كي تتمكن من مواجهة مصيرها وأزمتها. وبفضل كنفاني عايشنا زمن النكبة بكل تفاصيله المؤلمة، كما عايشنا زمن اللجوء، وقد بدأ الفلسطيني يصنع انتصاره، ويثبت وجوده في عالم

1- ينظر عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية - ص 264

2- ماجدة حمود- جماليات الشخصية الفلسطينية لدى غسان كنفاني- ص 41- نقلا عن عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 264

يغتال هويته ويمسخ كيانه كل يوم، فكان التاريخي لديه صوت للماضي وقد التحم بالحاضر وبالمستقبل".[1]

وتناولت الناقدة في الفصل الثاني جماليات تقديم الشخصية لدى كنفاني، والطريقة الأبرز هي الطريقة الواقعية التقليدية التي تمازجت مع الطريقة الحديثة كما هو الحال مع شخصيات (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم)، وعزت هذا التمازج إلى تعامل كنفاني مع المؤثر الأجنبي كجوانب اللقاء بين (ما تبقى لكم) و(الصخب والعنف) لفونكر، ثم ترسخ أسلوب الرواية الحديثة في (الأعمى والأطرش)،كما نلاحظ أن ثمة رؤى تعبيرية للشخصية الأسطورية دخولا لرواياته الأخيرة في سرد الحداثة، من منطلق أن الحداثة قضية فلسفية تمس وجود الإنسان ورؤيته للواقع، وأن أية حداثة لا تضع الإنسان في حسابها لن تكون حداثة حقيقية، خاصة في مجال الإبداع الروائي الذي يمتزج فيه الواقع بالمتخيل.[2]

وفي الفصل الثالث عرضت الشخصية الفلسطينية والموروث الديني والشعبي لدى كنفاني، من خلال الأمثال الشعبية على وجه الخصوص، حيث "أنه يجسد لنا روح المكان الفلسطيني ونتعرف على المخزون اللغوي الذي هو مخزون فكري وشعوري للإنسان الفلسطيني، مما يسهم في تكوين شخصيته وانتمائه إلى الموروث العربي دون أن يخسر خصوصيته،كما استطاع أن ينقل لنا الموروث الشعبي الذي يجسد روح القرية الفلسطينية، هذا المكان الذي أهمله كثير من الكتاب العرب".[3]

1- ماجدة حمود-جماليات الشخصية الفلسطينية لدى غسان كنفاني- ص 60- نقلا عن عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 264، 265

2- ينظر عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 265

3- ماجدة حمود- جماليات الشخصية الفلسطينية لدى غسان كنفاني- ص 131- نقلا عن عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 265

كما درست في فصلها الرابع صورة الآخر لدى كنفاني، ولاسيما صورة الصهيوني وصورة الانجليزي، ثم صورة العربي، ولا تندغم الصورة الأخيرة مع صورة الآخر على الرغم من رأيها الاستنتاجي، فقد قدم كنفاني، برأيها "الآخر المعادي (الصهيوني، الإنجليزي) في صورة سلبية يستحيل معها الحوار إلا بلغة السلاح، في حين لم يبد الآخر العربي في صورة واحدة، فهو معاد يحمل صفات سلبية، حين يكون مسؤولا في السلطة، أو يحمل صفات القهر مثل الفلسطيني حين ينتمي للشعب الفقير".[1]

وبحثت في الفصل الخامس جماليات الشخصية النسوية لدى كنفاني من صورة المرأة السلبية إلى صورة المرأة الإيجابية فهو "في غمرة حماسته لهذه النماذج المشرقة لم ينس الوجه الآخر للمرأة، فقدم لنا المرأة الضعيفة والمترددة التي تشكل الدموع والقهر جزءا من ملامحها، وإن كنا نلاحظ غلبة النموذج الإيجابي على النموذج السلبي، كأنه يريد أن يعبر بالفن عن حلمه بامرأة جديدة، تسهم إلى جانب الرجل في تحرير الوطن، فرسم لنا امرأة على شاكلته، إذ أسقط عليها، أحيانا، صوته ونضاله، وجعلها تعيش هم الوطن والإنسان !".[2]

وفي الفصلين السادس والسابع أوجزت حمود الرأي "حول جماليات شخصية الطفل والشخصية الفلسطينية والسلاح لدى كنفاني توكيدا على التربية النضالية للناشئة من جهة، والمحتوى النضالي من

1- ماجدة حمود- جماليات الشخصية الفلسطينية لدى غسان كنفاني - ص 162- نقلا عن عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 265

2- المرجع نفسه- ص 198- نقلا عن عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 266

جهة أخرى، وهو غرض دراستها بالدرجة الأولى، أما تحليل الجماليات فكان إلماحا في انغمار النقد بما أضفته حمود من قيم على تحليل المحتوى".[1]

المنهج الفني عند محمود أمين العالم:

إن تجليات المشروع الفكري والنقدي الأدبي عند محمود أمين العالم الذي امتد طوال عقود، والتعرف إلى جهوده الأدبية والنقدية التطبيقية فقد شكل محمود أمين العالم في هذا المضمار علامة لافتة في مسيرة الفكر العربي المعاصر، والنقد الروائي خاصة.[2]

لقد مثل محمود أمين العالم في هذه الوجهة مرحلة هامة من مراحل تطور الفكر العربي المعاصر ومع كونه برز بوصفه مفكرا ماركسيا إلا انه خاض في حقول معرفية للأزمنة البنيوية، وكذلك الجمالية الفنية في الفكر العربي.

إن معالم المشروع الفكري عند محمود أمين العالم هو الالتزام بكل ما تنطوي عليه الإشكاليات الخاصة للفكر العربي النقدي المعاصر، وخاصة في الحداثة والتعاطي مع تجلياتها وفتوحاتها وانعكاس ذلك على الفكر العربي المعاصر، فالأصول المرجعية والفلسفية التي حكمت طبيعة الفكر النقدي لمحمود أمين العالم فهي ترجع إلى الفلسفة الماركسية التي وجد العالم بأنها الكفيلة بفهم المشكلات التي يعيشها العرب،

1- عبد الله أبو هيف- اتجاهات النقد الروائي في سورية- ص 266

2- ينظر بسام علي عبد الله المومني- محمود أمين العالم مفكرا وناقدا- رسالة دكتوراه- كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية- 2015- ص 6

وخاصة المشكلة الثنائية التي حكمت الفكر منذ عصر النهضة وصنعت ما يمكن أن نسميه الأزمة التحديثية.[1]

إن الجهود الأدبية والنقدية عند العالم لا تقل أصالة عن جهوده الفكرية الفلسفية، وظهر أن العالم حاول أن يقدم ما يمكن أن نسميه نظرية في النقد والأدب، حيث ركز على الدلالة الاجتماعية للأدب وبحث في طبيعة الأدب، حيث ركز على الدلالة الاجتماعية للأدب وبحث في طبيعة علاقته بالواقع، وأكد أهمية نظرية الالتزام في الأدب، مستوحيا من خلالها النظرة الماركسية إلى الأدب، فالأدب ينبغي أن يصدر عن فكرة الالتزام بمعناه شامل الذي يعني الالتزام بقضايا التقدم الإنساني فالأدب في هذه الناحية تعبير إنساني في جوهره، والالتزام بموقف اجتماعي معين، وفيما يتعلق بالأدب العربي فإنه ينبغي بالأديب الانخراط في قضايا مجتمعه وأمنه لكي يكون أدبه أدبا ملتزما.[2]

وكان محمود أمين العالم مثاليا يميل إلى تمجيد الذات على حساب الموضوع، قبل أن يكون ماركسيا، فقد كان التحول المثير في إعداده لمذكرة الماجستير في الفلسفة عن (نظرية المصادفة) في الفيزياء الحديثة فقد صادف أن وقع بين يديه كتاب (المادية والنقد التجريبي) لمؤلفه فلاديمير اليتش وبعد قراءة هذا الكتاب بدأ يتحول إلى الماركسية، ويصف لنا العالم بقوله: "لقد بدأت هذا البحث غارقا حتى آذني في الفكر المثالي، هادفا إلى اتخاذ المصادفة معولا لتفويض الموضوعية العلمية وهذا ما اعترفت به بداية البحث".[3]

1- ينظر بسام علي عبد الله المومني- محمود أمين العالم مفكرا وناقدا – ص 6
2- ينظر المرجع نفسه- ص 10، 11
3- المرجع نفسه- ص 13

ينظر العالم إلى الفكر بأنه عملية ذهنية لإنتاج المعرفة بالواقع المعيش في تجلياته المختلفة، وبناء على هذا التعريف يظهر لنا الترابط الذي يحكمه ما بين الفكر والواقع، فالفكر هو نتاج الخبرة والتجربة والمعايشة الحية المستخلصة من الواقع، وهو غير مستقل وغير سابق على الواقع، فليس هناك فكر في المطلق اللهم إلا الفكرة عن المطلق ، فالعالم لا يقصد بالفكر هنا مجالا معرفيا معينا بل يقصد به الفكر الذي يستنبط ويتجلى في مختلف أشكال التعبير ، فمن هنا نرى أن العالم يسلط نقده إلى الفكر العربي المعاصر بكافه أشكاله ومستوياته.

ويبين العالم بعض السمات التي يتسم بها الفكر العربي ومن هذه السمات:

- افتقاد الفكر العربي للنظرية العلمية الواضحة والخبرة العلمية، فهو يتسم بالشتات والتخليط الفكري، والانتقائية والميوعة الفكرية.
- إنه يتسم بسيادة الثوابت النصية الأصولية والتماثلية غير التاريخية والثنايات التوفيقية والرؤى اللاعقلانية، والتعميمات المطلقة والإسقاطات الذاتية والإيديولوجية.[1]

قدم لنا العالم خلال مشواره عددا من الأعمال الفكرية والأدبية والفلسفية ويأتي كتابه الفلسفي (فلسفة المصادفة) في مقدمة هذه الأعمال، وبين العالم بأن هذا الكتاب عبارة عن معركة فكر أساسية يصفي فيها نفسه من الجوانب المثالية في تفكيره، ثم يأتي كتابه الثاني والسابق في النشر على فلسفة المصادفة معارك فكرية.[2]

1- ينظر بسام علي عبد الله المومني- محمود أمين العالم مفكرا وناقدا- ص 42، 43

2- ينظر المرجع نفسه- ص 94

ويأتي كتابه الثالث (ماركيوز أو فلسفه الطريق المسدود) والذي يوضح فيه موقفه من الفلسفة الغربية، ويضيف العالم إلى كتابه النقدي الأول معارك فكرية مجموعة من كتبه اللاحقة وهي (الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر) الصادر عام 1986، و(مفاهيم وقضايا إشكالية) الصادر عام 1989 و(الفكر العربي بين الخصوصية والكونية) الصادر عام 1996 و(مواقف نقدية من التراث) الصادر عام 1996 ،والحقيقة أن هذه الخماسية للعالم تناقش قضايا وإشكاليات الفكر العربي المعاصر في علاقاته بالتراث من جهة والفكر الغربي من جهة ثانية، إن الطابع العام لكتاباته الفلسفية والذي يعطينا مؤشرات على تفكيره وموقفه الفلسفي العام هو الطابع النقدي الجدلي الذي ينطلق من خلاله في كتاباته الفكرية والفلسفية [1] والأمثلة على ذلك كثيرة منها :

– دعوة العالم إلى مراجعة تراثنا الفلسفي الحديث وأن نقف منه موقف التمحيص والنقد فيجب أن نقيم لأنفسنا وجهة نظر شاملة متجانسة شاملة موضوعية.

أعنى أمين العالم بالاهتمام بالأدب والنقد التي رافقت مسيرته الفكرية طوال عقود وهو مع هذه الإسهامات والجهود الفكرية قد قدم دفعة لافتة للحركة الثقافية العربية معاصرة، وجاءت إسهاماته هذه محدثه بسمات وتأثيرات قوية في حركة الأدب الواقعي الملتزم. كما ارتبط اسم محمود أمين العالم في الحركة الثقافية المعاصرة بمجموعة من القيم الفكرية المتقدمة أسهمت في بناء نظرية علمية جديدة في فهم الأدب، كان لها تأثير قوي في جيل كامل من الكتاب الواقعيين، وظهرت جهوده الجلية في بداية

1– ينظر بسام علي عبد الله المومني– محمود أمين العالم مفكرا وناقدا– ص 94

الخمسينات وساهم في غضون التحولات الاجتماعية والاقتصادية بتحويل وتطوير أدبنا العربي حتى يصبح عاملا محركا في الحياة مؤثرا في أحداثها.[1]

لقد قدم العالم الكثير في مجال الفكر والفلسفة والسياسة والنقد الأدبي ويكفي أن نسجل له أنه بدأ من كتابه المشترك مع الدكتور عبد العظيم أنيس في (الثقافة المصرية)، الذي أسسا فيه تيارا مهما في النقد الأدبي العربي يعطي أهمية للمضمون وعلاقته بالحركة الاجتماعية وبالواقع.[2]

ينظر العالم إلى العمل الأدبي صورته ومادته على أنه ليس لغة ومعان، بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية بمعنى آخر تتكامل به الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا داعيا إلى أن يكون أدبنا أدبا واقعيا ينبع من حياتنا العامة ويحمل خلاصة تجاربها فكلما ازدادت معرفه الكاتب بالواقع وتعمقت خبرته فيه كلما تضاعفت مقدرته الفنية أصالة وإحكاما.[3]

ففي الأدب قانونان أو مبدآن لا يتناقضان مع طابع الإبداعي الخلاق مبدأ العلية، الذي يعبر عن المصدر الاجتماعي للأدب، ومبدأ الغائية الذي يعبر عن الفاعلية المؤثرة للأدب في الحياة، فالأدب في نظر محمود أمين العالم مرتبط بالمجتمع ارتباط العلة بالمعلول فلا شيء يغير علة ويغير معلولا فالكل يسبح في بحر من العلل والمعلولات في نسيج من الضرورة والحتمية، ويؤكد العالم بأن الأدباء الذين ينكرون

1- ينظر بسام علي عبد الله المومني- محمود أمين العالم مفكرا وناقدا – ص 119
2- ينظر المرجع نفسه- ص 119
3- ينظر المرجع نفسه – ص 119

معلولية الأدب للحياة ويعتقدون أن الأدب مرتبط بشخصية مبدعة إنما ينطلقون من تصور مثالي لمنزلة الأديب في المجتمع، ومن حيث أنه منعزل عن المجتمع.[1]

فيرى العالم بأن العمل الأدبي ظاهرة اجتماعية تعبر عن الواقع والصراع الاجتماعي الذي يتخذ فيه العمل الأدبي موقفا بين أطراف هذا الصراع، وهو توجيه للحياة وليس مجرد تعبير عنها أو مسايرة لها، وعليه فمحمود أمين العالم لا يفسر العمل الأدبي والفني بحرفية كتاباته ورموزه ولا بحرفية تاريخية، وإنما بما يتركه من أثر جمالي وموضوعي في المكان والزمان، لكن العالم عندما دعا أن يكون العمل الفني والأدبي مرتبطا بالحياة غير منفصل عنها فإنه يدعو إلى تحويل الأعمال الفنية إلى مجرد وثيقة اجتماعية أو نفسية بل يدعو إلى احترام البعد الاجتماعي في تلك الأعمال، فالأدب تعبير عن الحياة وبناء لحركة المجتمع البشري، لهذا فهما يقومان بوظيفة اجتماعية واحدة.[2]

تناول محمود أمين العالم خصوصية التعبير الأدبي والفني، ويقصد بها بوجه عام ما تتميز وتنفرد به التعابير الأدبية والفنية، أو بوجه خاص قومية هذه التعابير. والواقع إن خصوصية التعابير الأدبية والفنية ترجع إلى معطيات وعوامل وآليات متعددة، منها الذاتي، ومنها الموضوعي، ومنها ما هو ذاتي وموضوعي في آن واحد. أما الذاتي فيتعلق بالجانب الأسلوبي من التعبير، كما يتعلق بما يتضمنه التعبير من خبرة شخصية خاصة من ثقافة ووعي وموقف، وانتماء عقائدي وفكري واجتماعي. أما الموضوعي، فيتعلق بارتباط التعبير موضوعيا وعمليا بلغة محددة، وبانتماء قومي وتاريخي محدد، وبيئة جغرافية واجتماعية محددة، بل وبعصر محدد، وانعكاس هذا في القيمة الجمالية والدلالية للتعبير، فالأديب والفنان مهما انعزلا

1- ينظر بسام علي عبد الله المومني- محمود أمين العالم مفكرا وناقدا - ص 120

2- ينظر المرجع نفسه- ص 121، 122

عن مجتمعهما، وعاشا في برجهما العاجي، فهما يتنفسان مجتمعهما وعصرهما، ويتعاملان معه في كل لحظة من لحظات حياتهما، فكريا، وعلميا وقيميا. ولهذا فهناك تداخل وتفاعل بين ما هو ذاتي وموضوعي في الأعمال الأدبية والفنية، وتختلف الأعمال الأدبية والفنية باختلاف مستويات هذه العوامل، والآليات الذاتية والموضوعية المتداخلة المتفاعلة.[1]

ورغم تأكيد العالم على ارتباط الأدب بالواقع، يرفض القول بواقعية كل أدب فيرى أن العمل الأدبي، مهما كانت تسوده العاطفة الذاتية، أو التجريدية المعقدة، فمصدره خبرة الواقع، ومضمونه موقف من الواقع ودلالة مؤثرة فيه مهما كانت حدودها ومداها... فالأدب والفن انعكاس للواقع، ولا مناص من القول بأن العالم يعد من المثقفين العرب الذين اختصوا بالنقد وتفرعوا له ووقفوا حياتهم وجهودهم على قراءة النصوص وفحصها، كما أنه يعد من النقاد الذين مارسوا النقد بشكل مستقلا عن الأدب، وأشار العالم إلى البداية الجادة في انشغاله بالنقد والتي تمثلت في البيان الذي أصدره مع عبد العظيم أنيس في عام 1954 ونشره في جريدة الوفد بعنوان (الأدب بين الصياغة والمضمون) الذي كان ردا على مقال طه حسين بعنوان (الأدب بين الألفاظ والمعنى) وقد أثار هذا البيان ردود فعل عنيفة من جانب طه حسين وأشد عنفا من جانب العقاد وقام جدل بينهما كان إيذانا ببلورة المدرسة الجدلية في النقد الأدبي.[2]

لقد بدأ العالم يمارس النقد الأدبي مستندا إلى منطلقه العلمي الأول ومنهجيته الماركسية، مبينا وظيفة النقد الحقيقية وأهميته، فالنقد عنده ليس ممارسة مهنية روتينية ولا واجبا اجتماعيا يقوم به على تأفف

1- محمود أمين العالم- مفاهيم وقضايا إشكالية- مكتبة الإسكندرية- د ط- د ت- ص 211، 212

2- ينظر بسام علي عبد الله المومني- محمود أمين العالم مفكرا وناقدا- ص 124

ولكنه مشاركة فعالة منتجة، وغاية ما كان يسعى إليه العالم أن يجعل النقد إلى جانب الأدب والفن في خدمة المجتمع وأداة من أدوات بنائه وتغييره، وإذا كان الأدب والفن نقدا للحياة وكشفا لقيمها الجديدة، فإن النقد، لا يقف عند حدود التحليل الجمالي والاجتماعي للأدب فحسب، وإنما هو نقد لهذا النقد للحياة، وهو نقد لهذا الكشف ولهذه التنمية للحياة، وهو حكم على القيمة الجمالية والقيمة الاجتماعية للأدب، وهو دعوة متصلة لمزيد من النضج الفني، ومزيد من التمرس بالحياة والمشاركة في تطوير الحياة وتجديدها، إنه ليس رصدا أو تسجيلا، وإنما حكم وتقييم ودعوة لا ينفصل فيها الجانب الفني عن الجانب الاجتماعي عن الجانب الفكري، هذه هي وظيفة للنقد الأدبي.[1]

فالدراسة الأدبية على أساس علمي دراسة مشروعة وضرورية لاكتشاف ما هو عام في الأعمال الأدبية، بينما النقد الأدبي هو عملية تطبيقية، تكشف ما هو مميز في العمل الأدبي، فهو تحديد شكلي فني جمالي للبنية الداخلية للعمل الأدبي، ويسعى أيضا إلى تحديد دلالة وقيمة هذه البنية في السياق الأدبي والتاريخي والاجتماعي لبروز هذا العمل الأدبي.[2]

إن رحلة هذا التطبيق النقدي في مجال الرواية عبر الأربعين سنة الماضية قد مرت على ثلاث مراحل تتسم بالاتصال و الانقطاع النسبي في وقت واحد. المرحلة الأولى هي مرحلة الازدواج بين رؤية نظرية نقدية من ناحية وعدم القدرة على تطبيق هذه الرؤية تطبيقا صحيحا في العملية النقدية من ناحية

1- ينظر بسام علي عبد الله المومني- محمود أمين العالم مفكرا وناقدا - ص 130

2- ينظر محمود أمين العالم- ثلاثية الرفض والهزيمة- دار المستقبل العربي- ط 1- 1985- ص 18

أخرى، وذلك لأسباب معرفية وموضوعية، مما جعل الممارسة النقدية يغلب عليها طابع التعميم والتوجيه دون أن تخلو تماما من البعد الفني والجمالي.[1]

أما المرحلة الثانية فهي نقلة أكثر نضجا من المرحلة الأولى في الممارسة النقدية، تتسم بمحاولة الاقتراب من إزالة هذا الازدواج الذي كان وما يزال قائما.أما المرحلة الثالثة التي تعد أعمق غوصا في محاولة التعرف وتحديد تضاريس البنية الفنية للرواية في أدبنا العربي المعاصر وأكثر اقتدارا في محاولة الكشف عما بين هذه البنية الفنية والدلالة العامة من علاقة جدلية حميمة.[2]

وما ينبغي أن نحرص عليه في النقد الأدبي نفسه من إحاطة دقيقة وإدراك شامل للمعطيات الداخلية للعمل الفني والإبداعي، ويكمن تحديد الأعمال الأدبية والفنية في الصورة أو الشكل أو الصياغة لأنها تكاد تكون جوهر ما يكون الأدب أدبا والفن فنا فيصاغ هذا الموضوع في الرواية بإرادة التشكيل، وإرادة الصياغة لإعادة بناء هذا الموضوع الخام بحيث ينتسب إلى الأدب والفن، وبعض النقاد يعرفون المنهج الفني بأنه إرادة تشكيل وإرادة صياغة وهذا صحيح إلى حد كبير.[3]

1- ينظر محمود أمين العالم- أربعون عاما من النقد التطبيقي- دار المستقبل العربي- مصر- د ط- 1994- ص 8
2- ينظر المرجع نفسه- ص 8، 9
3- ينظر محمود أمين العالم- تأملات في عالم نجيب محفوظ- ص 15، 16

تطبيقات محمود أمين العالم للمنهج الفني على رواية مدن الملح:

إن التيه هو الجزء الأول من مدن الملح التي تعتبر أنها مرحلة جديدة من نضج الأدب عند عبد الرحمن منيف وفي الرواية العربية، تعتبر هذه الرواية حكاية عن واقع اجتماعي يجري فيه صدام حضاري بين مستويين مختلفين من المفاهيم والتقاليد والقيام خلال مشروع إنتاجي معين هو استخراج النفط وتكراره وتسويقه لصالح قوة أجنبية هي «الأمريكان» وبالرغم من أن هذا الموضوع الذي يكاد يشير إلى بلد عربي معين، فإن المضمون الذي يعبر عنه هذا الصدام الحضاري يكاد يبلور قانون الصراع في وطننا العربي كله، ويكاد يرمز إلى معالمه العلمية والفكرية الأساسية، ولهذا فالرواية في مضمونها العام أكبر من مجرد موضوعها الخاص حسب محمود أمين العالم.[1]

وسط الصحراء القاسية العنيدة في وادي العيون تنبثق هذه البقعة الخضراء وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء وتشعر فيها بحالة من تلك الحالات القليلة التي تعبر فيها الطبيعة عن عبقريتها وطموحها، ويرى محمود أمين العالم على أن العبقرية معنى من معاني الخصوصية النادرة المبدعة والطموح معنى من معاني التطلع إلى ما هو ابعد، وإلى تجاوز ما هو قائم، بهذا الشموخ يبدأ واقعنا الروائي ثم نخرج لنتحرك في وادي العيون، حيث لا يتدفق الماء بالخضرة والنماء فحسب، بل يتدفق الناس كذلك بالوداعة والرضا والحنان.[2]

عنى محمود أمين العالم بوصفه لصحاري الجزيرة العربية ولا سيما عنايته بجماليات الصحراء التي تمحورت في عدة جوانب، الجانب الأول يختص بأوقات تضفي على الصحراء حالة مؤقتة تزول بزوال

1- ينظر محمود أمين العالم- أربعون عاما من النقد التطبيقي- ص 43

2- ينظر عبد الرحمن منيف- مدن الملح التيه- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- لبنان بيروت- ط 11- 2005- ص 9

الوقت، ولكنها تترك انطباعا مشهديا شديد التأثير بسبب المدى الواسع، وقد كان اتساع الصحراء باتساع السماء، أما الجانب الثاني كما يرى محمود أمين العالم يتعلق بجمال الصحراء الواسعة والعيش البدوي فيها وخيراتها وهذا قبل دخول الأمريكان واستخراج النفط الذي بسببه وبسبب الأمريكان أصبحت طبيعتها قاسيه ولا يمكن العيش فيها.

ولكن في أي زمان نحن؟ لا يهم فالزمان هنا يقاس بالأحداث الكبيرة ولسنا نعيش أحداثا كبيرة في البدايات الأولى لحركتنا في هذا الواقع الروائي فإن ذلك اليوم الذي تبدأ فيه رحلتنا داخل الرواية في حياة وادي العيون ولد «لمتعب الهزال» ولد ذكر، ولد أواخر الربيع عند العصر، ومنذ أربعين أو خمسين سنة قاد «جازي الهزال» والد متعب معارك حامية ضد الأتراك الذين كانوا يحتلون وادي العيون وانتصر عليهم، ونجح في إجلائهم عن الوادي، فالزمن لا يتحدد إلا بالأحداث الكبيرة، فوادي العيون حسب محمود أمين العالم حدث كبير لأن التحديد الزماني قد أخذ يغزو حياته من جديد مع غرباء من الفرنجة يتكلمون العربية ويتلون آيات من القرآن، إنهم الأمريكان جاؤوا بتوصية من الأمير يحملون ويستخدمون أجهزة ويذهبون إلى أماكن لا يفكر أحد في الذهاب إليها، ثم يرحلون ولكن بعد عشرة أيام يعود رجل منهم بهذا التحديد الزمني للرحيل والعودة، ويبدأ أهل وادي العيون ووادي العيون يدخلون مرحلة جديدة من حياتهم بأحداث وإيقاعات متلاحقة ومتصارعة، هنا تبدأ أحداث الرواية ويبدأ زمنها الخاص.[1]

1- ينظر محمود أمين العالم- أربعون عاما من النقد التطبيقي- ص 44

بدأنا مع وادي العيون الذي تشد إليه الرحال أو يرتحل عنه ولكن كان هناك مكان آخر يتخذ معيارا وقيمة لأبعد ما تكون الحركة وهذا المكان هو مصر، ثم سرعان ما يختفي وادي العيون كما يختفي المكان المعيار والقيمة لتتعدد الأمكنة ولتدخل الحركة في دلالة ووظيفة جديدة مفاجئة.[1]

يكاد أن يكون متعب الهزال هو مصدر الدفعة الأولى لحركة الرواية كما يرى محمود أمين العالم فهو أول من يستشعر الخطر لمجيء الأمريكان كأنما هي مسؤوليته متصلة بأسرة الهزال عبر التاريخ، فكما بدأ أبوه جازي الهزال في محاربة الأتراك، يبادر ابنه للتصدي للأمريكان رغم توصيات الأمير بمساعدة الأمريكان لأنهم جاؤوا لمساعدتهم في استخراج الذهب والنفط، فيقول متعب لابن الراشد الرجل الأول بعد الأمير الذي استقبل الأمريكان، يقول له متعب اسمع ا يا ابن الراشد "نأكل التراب ونقدم للضيوف أولادنا لكن لا نرضى أن نهز رؤوسنا مثل العبيد لكل كلمة يقولونها. وعندما يطالبهم الأمير بأن يقدموا للأمريكان كل مساعدة بعد أن يغطي كلامه بالحرص على الأخلاق والتمسك بالدين، يرد عليه «متعب» الله يخزيهم ما نريدهم ولا نريد مساعدتهم وحين يقول ابن الراشد للأمير إحنا مع الحكومة يا طويل العمر اللي تختاره الحكومة فيه خيرة لله.[2]

يقول متعب للأمير بما يشبه التهديد وإذا كنا حتى اليوم ما حملنا سلاحا في وجوه بعض لا احد يدري باكر ويش يحصل وهكذا تشير الرواية إلى أحداث كبيرة وخطيرة مقبلة من بعيد. الأمريكان يواصلون انجاز مشروعهم وابن الراشد يقدم الخدمات والتيسيرات لهم ولهذا يرتفع التساؤل بين الناس وقد

1- ينظر محمود أمين العالم- أربعون عاما من النقد التطبيقي- ص 45

2- ينظر المرجع نفسه- ص 45

قام محمود أمين العالم بذكر السؤال لأن هذا السؤال تتولد منه أحداث، أميرهم يدافع عنهم ويحميهم، أم أمير الأمريكان؟[1]

في مواجهة هؤلاء يقف متعب الهزال وحيدا في البداية ثم أخذ الناس يشاركونه الشكوك الذي يصرح بها دون أن يصرحوا هم بها وقد وصفه العالم وأكثر من وصفه فذات يوم حمل سلاحه وذهب إلى معسكر الأمريكان ولكن ماذا يستطيع أن يفعل؟! ويبدي لنا العالم في تحليله للرواية أن المشروع الأمريكي في التنفيذ كانت أولى خطواته مجزره النخل رمز التراث والجذور التاريخية والاستقرار، أما الخطوة التالية فكانت مطالبة أهل وادي العيون بالرحيل عن الوادي برضاهم وإلا فبالقوة، إن الأمريكان يريدون أرضا بغير سكان فقد كان تحليل العالم تحليلا منطقيا يصف نوايا الأمريكان إلى الغاية التي كان يسعى إليها الأمريكان وهذا ما نراه في تحليله لهذه الرواية.[2]

يكون متعب الهزال قد اتخذ قراره ورحل وانطلق بعيدا إلى أين؟ لا احد يعلم، ولكن لن يتخلى أبدا عن الوادي بغير شك، وسيواصل مقاومته لهذا المشروع كما فعل أبوه وجده من قبل مع الأتراك، وهكذا بدأ متعب يتحول الى أسطورة غامضة للرفض والمقاومة، وقد اخذ أهل وادي العيون يشدون رحالهم إلى «عجزة»على طريق السلطاني فإلى روضة المشتى فالحدرة حيث نهاية رحلتهم، على أنها لم تكن رحلة بل كانت على حد تعبير متعب قبل الرحلة أنها نهاية عالم أو ربما نهاية مرحلة من المراحل الطويلة التي سيطرت على الحياة في هذه الصحراء البعيدة المنسية.[3]

1- ينظر محمود أمين العالم- أربعون عاما من النقد التطبيقي- ص 45

2- ينظر المرجع نفسه- ص 46

3- ينظر المرجع نفسه- ص 46

تحول الوادي إلى معسكر عمل لاستخراج النفط ومن الوادي بدأ مشروع مد أنابيب إلى موقع آخر يطل على البحر، ليكرر النفط ويتم تصديره وقد أوضح لنا العالم أن هذا الموقع هو «حران» في الرواية ولعل حران هي تحريف روائي للموقع المرجع وهو الظهران، فهذه ملاحظة لاحظها العالم في تحليله والتي تعتبر مجهودا من مجهوداته المبذولة لإيصال الفكرة إلى المتلقي. وكذلك كان الأمر بالنسبة لحران هذا الميناء الذي كان محدود السكان ومحدود الأهمية أخذ يتحول إلى مركز صناعي يحتاج إلى العديد من الأيادي العاملة من قلب الصحراء من عجرة وهكذا كما يمتد طريق الأنابيب من وادي العيون إلى حران يمتد طريق من حران إلى عجرة، قليلون من كانوا يقطعون هذا الطريق أما اليوم فقد أصبح طريق استجلاب الأيادي العاملة، وكان «ابن الراشد» قد تحول إلى مقاول يذهب إلى قلب الصحراء لاستجلاب العمال ثم يستولي على رواحهم ليفرض عليهم الإقامة فيعجزون عن الرحيل لو أرادوا ذلك وبدأت تبرز شرائح اجتماعية جديدة على شاكلة ابن الراشد، وقسمت حران إلى عدة أقسام، مدينة للأمريكان ذات أبنية خاصة مجهزة ومدينة أخرى للعمال حيث يسكنون في (براكات)، وقد أخذت حران تنمو وتقوى مؤسسة السلطة فيها، لقد أصبحت فيها أشكال من الصراعات بين السلطة التي تتمثل في الأمير والأمريكان وفئة المثقفين وأصحاب المصالح الجديدة أمثال ابن الراشد والعمال الذين أخذت صدورهم تمتلئ بالحقد لما يلاحظونه من فروق في حياتهم ومساكنهم ومساكن الأمريكان وطعامهم فبدأ الحقد بينهم، كان على شكل سخرية وشتائم وإضراب عن العمل والتظاهر وإطلاق الشعارات والهتافات العدائية ضد الأمريكان، بل تكاد تكون تحديا للسلطة.[1]

1- ينظر محمود أمين العالم- أربعون عاما من النقد التطبيقي- ص 47، 48

فقد ولد محمود أمين العالم علاقة جدلية في هذه الرواية أي بين الشكل والمضمون إلى حد أننا نراه يجعل الصورة من جديد تابعة للمضمون خادمة له، وعلى العموم تظل فكرة الجدل عند العالم الحاصل بين الشكل والمضمون هي محور القسم المنهجي للكاتب، غير أن هذه الفكرة المحورية على أهميتها تبقى منتمية إلى إطار عام هو نظرية الأدب.[1]

حقا إن الإضراب والتظاهر ينفجران بشكل مباشر كرد فعل لإجراء تعسفي معين هو استغناء الشركة الأمريكية عن عامل إلا أن هذا الانفجار كان ثمرة تراكمات طويلة مختلفة للتمايز الطبقي بين العمال والأمريكان لسوء معيشتهم ومعاملاتهم، فضلا عن مقتل مفضي الجدعان طبيبهم الشعبي الفقير الذي قتله رجال جوهر، أي أن الانفجار المحلي لم تصوره الرواية كرد فعل عملي أحادي الجانب وإنما قدمته كنتيجة لتراكمات نفسية واجتماعية واقتصادية وقيمية، ولهذا كانت مطالب الأحزاب لا تقتصر على عودة المفصولين بل تطالب كذلك بالتحقيق في مقتل مفضي الجدعان، ولقد انتهى الإضراب بترحيل الأمير وقائد الجند وعودة المفصولين والوعد بتشكيل لجنة للتحقيق نجاحا ولكنه نجاح مؤقت يتربص فيه كل جانب بالآخر وهكذا انتقل محمود أمين العالم من بداية الواقع الروائي حيث الوادي الأخضر إلى الصراع الاجتماعي ولكن يجب أن يتطلب تحديد أدوات ومصطلحات منهجية خاصة بالرواية نفسها وهذا ما عجز عنه محمد أمين العالم عن إبرازه، "ومن المهم أن نشير في هذا المقام إلى خلو الكاتب من أي مرجع في الدراسة الفنية في الرواية".[2]

1- ينظر حميد لحمداني- بنية النص السردي- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء المغرب- ط 3- 2000- ص 93

2- المرجع نفسه- ص 93

ولعل هذا ما جعل تحليل محمود أمين العالم يعتمد على الأنساق البنائية في الرواية أكثر مما طبق منهجا فنيا يساعد في خلق منهجية للتحليل وتجميع النتائج.

وكما رأى العالم التضاريس الأساسية لرواية مدن الملح في هذا الجزء إلا أن هذه التضاريس لا تكتمل إلا بتحديد بعض النتوءات البارزة التي تتمثل في شخصياتها وأساليبها اللغوية.[1]

اهتم محمود أمين العالم بالنقد الجمالي في الجزء الثاني من رواية مدن الملح بالشخصيات التي يكاد كل منها أن يكون نموذجا لبطولته حيث تمثلت في شخصية كل من الهزال ومتعب، وشخصية مفضي الجدعان، وشخصية ابن النفاع، كما كان هذا الجزء عبارة عن رؤية تفاؤلية «مدن الملح ».

أما متعب الهزال فهو الذي تحركت به أحداث الرواية منذ البداية بتوجسه من المشروع الأمريكي ورفضه ومقاومته له، ورغم انه غادر وادي العيون مبكرا إلا انه ظل طوال الرواية هاجسا من هواجسها وخطرا يتهدد المشروع الأمريكي، ويشد عزائم الناس للمقاومة وهو امتداد لتراث النضال ضد الاحتلال التركي، أما مفضي الجدعان هو رجل بسيط للغاية، فقد كان رجل بسيط للغاية فقد كان الطبيب الشعبي لأهل حران فهو طبيب يعالج بعض الحالات التي لم يستطع الدكتور صبحي معالجتها، فان مرضي الجدعان يمثل المقاومة ذات الطابع الأخلاقي والقيمي.[2]

1- ينظر محمود أمين العالم- أربعون عاما من النقد التطبيقي- ص 48

2- ينظر المرجع نفسه- ص 49، 50

أما ابن النفاع فهو الذي كفل مرضي الجدعان ليخرجه من السجن وهو الذي آواه عنده بعد الإفراج عنه، ومن بيته خرجت جنازته وهو الذي قاد تظاهرات العمال وقد أكد للناس الباحثين عن من قتل« مرضي الجدعان» وعن سبب ما يحدث من مصائب، وكان يقول أن الأمريكان هم أصل العلة.[1]

وكاد يكون ابن نفاع التجسيد العملي لمتعب الهزال الذي أصبح أسطورة، ومن خلال سلوك ابن النفاع عند موت أكوب نكاد ندرك المعنى الحقيقي لاتهام الأمريكان بالفكر في الرواية، يموت أكوب سائق السيارة الأرمني المسيحي الذي كان ينقل الناس من عجرة إلى عران وبالعكس، وكان محبوبا ينافس صديقه راجي سائق السيارة الأخرى ولكنه في الشدة يكون له أكثر من صديق فيموت أكوب ويرفض إمام المسجد المشاركة في دفنه لأنه في نظره كافر فيتدخل ابن نفاع فيطلب بأن يغسل كأي مسلم ويدفن في كأي مسلم.[2]

ويسعى محمود أمين العالم في هذه الدراسة إلى محاولة للكشف عن ملامح سوسيولوجيا النص "التي يبدو أن العالم اهتدى إليها باجتهاده الشخصي، تتجلى واضحة من خلال تمييزه بين الدلالات الفكرية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية التي تشكل محتوى الرواية ،وبين الدلالة الفكرية والسياسية والاجتماعية التي تتولد عن طريق المعمار الفني".[3]

في مقابل هذه الشخصيات تتضح شخصية بارزه نسائية وهي «وضحة الحمد» زوجة متعب الهزال ذات الرأي الحكيم، ثم هناك «نجمة المثقال» المتنبئة للمستقبل، ثم هناك «خزنة الحسن» معاونة مفضي

1- ينظر عبد الرحمن منيف- مدن الملح التيه- ص 582
2- ينظر محمود أمين العالم- أربعون عاما من النقد التطبيقي- ص 50
3- حميد لحمداني- بنية النص السردي- ص 94

الجدعان في عمله التطبيقي في حياته، ثم هناك «أمينة» الفتاه الصغيرة ابنة ابن النفاع والتي تعلقت بغزال مات ليلة موت مفضي الجدعان، وهناك أيضا شخصيات نسائية أمريكية تأتي بهن السفن.[1]

فنلاحظ أن محمود أمين العالم ركز على الشخصيات أكثر مما ركز على البناء الفني في الرواية و يرى أن لغة الرواية وأسلوبها السردي نتبين فيه النبض الجماعي كذلك والرواية لا تفتعل ولا تزعم لنفسها لغة خاصة وان تكن لها لغتها الخاصة ،إن لغتها هي لغة السرد العادي الخالي من المحسنات والزحاف، وإن الغة تكاد أن تكون لغة وصفية تقريرية، وهناك لغة جماعية هي لغة الناس أهل وادي العيون التي ركز عليها محمود أمين العالم فباسمهم يتم التعبير ويتم السرد وتتحقق البنية الأسلوبية للرواية، ولهذا يرى العالم أن الفقرات تبدأ وتنتهي باسم الجماعة فهي حسية تستعمل لغة تعبر عن حيوية الواقع الاجتماعي وهذا ما يؤدي إلى خلق ازدواجية، بل يفرض أشكالا متنوعة من التعابير اللغوية في أغلب الحالات.[2]

فمحمود أمين العالم ربط الاتجاه الفني على لغة السرد الجماعية، وقد ظهرت عليها بعض السمات الأسلوبية التعبيرية الأخرى ذات دلالة في بنية الرواية:

– كثير من الجمل لا تستكمل تصوير عناصرها بل تترك هامشا غير محدد للتصورات الممكنة، ويتمثل هذا في الإشارة إلى أشياء أخرى لا تقال ولا تحدد، واكتفاء بما تثيره هذه الإشارة من أفق مفتوح للتأمل والخيال. فمثلا عندما يتحدث متعب الهزال كما تقول الرواية عن طيب الهواء في وادي العيون وعن عذوبة الماء لا يقتصر حديثه على هذا وإنما يضيف أشياء أخرى كثيرة وهكذا نجد دائما بقايا

1– ينظر محمود أمين العالم– أربعون عاما من النقد التطبيقي– ص 51

2– ينظر حميد لحمداني– بنية النص السردي– ص 94

أحاديث بقايا أحلام، وتوقعات أحداث، يكتفي السرد الروائي بالإشارة إليها إشارات عامة دون تحديد، تاركا بهذا هامشا مفتوحا للتأمل والخيال.[1]

– ما أكثر ما نجد الأسلوب السردي اتجاها إلى التعبير التقريري الجزم القاطع الذي سرعان ما يتم الاستثناء عليه، ولهذا يجتمع التقرير والاستثناء في تشكيل كثير من الأحاسيس والمشاعر والأفكار الفردية والجماعية، فبعد تقرير إحساس ما حدث ما تبرز كلمة «لكن» لتعد من فاعلية التقرير السابق فالأمر ليس مجرد لازمة أسلوبية للكاتب وإنما هو أسلوب تعبيري عن طبيعة الحركة الصراعية لأشخاص الرواية ولأحداثها بين الكائن ، ولا كائن لعل هذا هو أصل كلمة لكن حسب رأي محمود أمين العالم.[2]

– ولنفس هذه الفلسفة التعبيرية يكثر التعبير الاحتمالي «ربما» بل تكاد الرواية تعبر عن شيء بشكل قاطع نهائي جازم فهناك دائما هذه ربما في محاولة لعدم إغلاق الإمكانات المفتوحة للتأويل والتفسير فضلا عن تعبير الرواية في أكثر من موضع عن صعوبة التفسير عامة لكثير من ظواهر الحياة وهكذا تتسم لغة الرواية بهذا الأسلوب التعبيري الذي يجرى دائما تاركا وراءه هامشا مفتوحا للتأمل والخيال مترددا بين التقرير والاستثناء مشبعا باستمرار بروح الاحتمال والتساؤل، انه أسلوب يتناسج تناسجا عميقا مع عملية التحول والتغيير الغامضة غير محددة المعالم التي يتخلق فيها وبها هذا الواقع الجماعي الخاص.[3]

1- ينظر محمود أمين العلم- أربعون عاما من النقد التطبيقي- ص 52، 53

2- ينظر المرجع نفسه- ص 53

3- ينظر المرجع نفسه- ص 53، 54

– على أنه رغم الطابع الوصفي الظاهري الغالب للغة الرواية فما أكثر ما يلف أسلوبها بالشعر والرمز سواء كان شعرا ورمزا متضمنين في بنية الجملة، على أن الرواية بجانب هذه الرعشات الشعرية الضمنية والجهيرة يتحرك في داخلها حس شعري شفاف عميق عام صادر من تلك المودة الحارة الرفيعة الصادقة، والرواية تعبر في سردها بلغة عربية فصيحة وأن عبرت في حوارها بأسلوب نستشعر فيه نكهة اللهجة البدوية وملامح سماتها وتعبيرها الخاص دون أن نبتعد عن خط التعبير العربي الفصيح، هذا فضلا عن الاستعانة بكثير من الأمثلة الشعبية البدوية التي كانت تعمق الخصوصية التعبيرية الجماعية للرواية، هذه هي رواية التيه التي عبرت عن واقع عربي فهي رواية واقعية لا بتعبيرها الأدبي الروائي وتفجر هذه المعالجة الواقعية، في الرواية رؤية تساؤلية إنسانية بل اشتراكية رغم ما يمتلئ بها طريقها الموضوع والذاتي من مشاكل وعقبات ومعاناة رهيبة، لهذا قال محمود أمين العالم أن هذه الرواية هي مرحلة جديدة من النضج في أدب عبد الرحمن منيف وفي الرواية العربية عامة.[1]

المنهج الفني عند محمود الربيعي:

يعد محمود الربيعي واحدا من القلائل الذين لديهم رؤية واضحة للعالم، تكونت لديه من خلال التأمل المتواصل في منهجه النقدي، وموقعه من المناهج الأخرى، وموقعه من الكون نفسه، وأن هناك جدلا حيا بين هذا المنهج وهذه الرؤية، كل منهما يغذي الآخر وأن هذا المنهج من الصفاء والشفافية والانسجام بحيث يتيح له أن يكون قادرا على تفسير الظواهر، والأشياء، والأحداث اليومية، والوقائع،

1– ينظر محمود أمين العالم– أربعون عاما من النقد التطبيقي– ص 55، 56

والمشاهدات، فضلا عن تفسير البناء الفني للنص الأدبي. ومن المدهش أن هذا التفسير يأتي سلسا لا تعمل فيه ولا اعتساف، ولا تكلف ولا اقتسار، إن هذا النمط من العلماء أو من النقاد قليل.[1]

لم يشغل محمود الربيعي منذ أن بدأ عمله الجامعي في أواخر الخمسينيات بغير النقد الأدبي دارسا حتى اكتمل تأهيله العالي في جامعة لندن، ليشتغل معلما يعلم الشباب في الجامعة، كيف يفهمون النص الأدبي ويحللونه ويفسرونه، وباحثا متمكنا متميزا يثري المكتبة النقدية بأبحاثه وكتبه، ومترجما مقتدرا يختار من الكتب ما يمكن أن يتلاءم مع النسيج العربي ويطور منه، كما شارك بالأبحاث في المجلات الكبرى وبعض المؤتمرات ذات الأهمية، ومن بعد اشتغاله لأحد المناصب، سارع بعد عامين إلى تقديم استقالته منه، مؤثرا العودة السريعة إلى مهمته الأولى التي نذر لها نفسه ووقته، وأخلص لها فأخلصت له وهي النقد الأدبي.[2]

ربما يكون محمود الربيعي من أكثر النقاد استماتة في الدفاع عن استقلالية النص الأدبي، التي تتحول لديه إلى عقيدة نقدية راسخة: "تتلخص عقيدتي النقدية في استقلال العمل الأدبي عن كل ظرف من ظروف تكوينه وبخاصة ما يتصل بالظروف السياسية والاجتماعية، إنني أؤمن بأن العمل الأدبي نشاط بشري حيوي كامل في ذاته، مستقل بنفسه، له أصالته وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة، وأدين بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة تفاعل حيوي لا علاقة فعل ورد فعل، أو علاقة صورة منعكسة في مرآة لذا يدهشني جدا ما يهتم به كثيرون من فحص العناصر المكونة للمجتمع على أساس أنها هي التي تؤثر على الأدب بصفته إنتاجا هو ابن بيئته. ويدهشني أكثر ما يحدث من الربط العضوي بين حياة

1- ينظر مقدمة محمد حماسة عبد اللطيف- في النقد الأدبي وما إليه- محمود الربيعي- دار غريب- القاهرة- د ط- 2001 ص 6
2- ينظر المرجع نفسه- ص 6، 7

الأديب الذاتية (وصحيفة أحواله المدنية) وأدبه، فيفسر الثاني في ضوء الأول. وأرى الأدب في كل صوره طائرا متأبيا مستعصيا جموحا، لا يخضع لتوجيه شيء من خارجه، ولا يستجيب إلا للعناصر التي تشكل كيانه هو، وأرى أن هذا المخلوق المتخلق من عناصر أولية (هي السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد) إنما هو مخلوق جديد يحيا حياة لا تحددها العناصر الأولية له، ولا يحدث أثره على نحو محكوم بهذه العناصر".[1]

ذلك أن "العمل الأدبي تكوين جمالي لغوي إيقاعي يعادل الحياة، ويحقق على نحو فريد صورة هذه الحياة"[2] في نظر محمود الربيعي الذي يؤثر الدخول إلى عالمه الأدبي من باب لغوي: "مدخلي إلى نقد العمل الأدبي مدخل لغوي، وأنا من المؤمنين بأن العمل الأدبي إنما هو بناء لغوي".[3]

كما يعتبر الربيعي اللغة "هي كل شيء: هي الفكر وشعور والقول، فأنا أفكر باللغة، وأحس باللغة. وإني لأعجب من هؤلاء الذين يفصلون بين الفكر واللغة، وكأنهم يقولون إن الأفكار ترقد جاهزة في الذهن، ثم تأتي الأثواب اللغوية فتكسوها وتخرجها إلى حيز الوجود. كذلك أعجب من الذين يفصلون بين العواطف واللغة. كأنهم يقولون إن العواطف ترقد جاهزة في النفس ثم تجيء اللغة لتحملها إلى حيز الوجود".[4]

1- محمود الربيعي- من أوراقي النقدية- دار غريب- القاهرة- د ط- د ت- ص 12- نقلا عن يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- ص 60

2- المرجع نفسه- ص 13- نقلا عن يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- ص 60

3- المرجع نفسه- ص 13- نقلا عن يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- ص 60

4- محمود الربيعي- من أوراقي النقدية- ص 13، 14- نقلا عن يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي- ص 61، 62

إذا حاولنا أن نعرف الأدوات والآليات النقدية التي يستعين بها منهج محمود الربيعي على العمل في النص الأدبي كان علينا أن نتعقب كل الأبحاث التطبيقية في الرواية أو في القصة القصيرة، لنجمعهما أداة بعد أخرى، لأنه لم يشأ قط أن يصوغ هذه الأدوات أو مفردات العمل النقدي مجردة عارية عن التطبيق. إنه دائما يقدمها وهي في حالة عمل حي في نص من النصوص، وذلك لأن هذه الأدوات أو الآليات أو مفردات العمل النقدي، تختلف من نص إلى آخر لأن النصوص لا تكرر نفسها، ومن هنا فإن كل نص يحمل معه وسائله الخاصة به التي تصلح له هو، ولا تصلح بالضرورة لغيره، ولأنه إذا كانت هناك أدوات تصلح لتناول كل نص على الإطلاق، كان مؤدى هذا أن الناقد لديه قوالب جاهزة تفسر عليها النصوص جميعا أو أن لديه مكنة نقدية يدخل فيها النص من ناحية ليخرج من الناحية الأخرى مفسرا.[1]

1- ينظر مقدمة محمد حماسة عبد اللطيف- في النقد الأدبي وما إليه- محمود الربيعي- ص 11، 12

تطبيقات محمود الربيعي للمنهج الفني على رواية السمان والخريف:

أكد محمود الربيعي في بدايته لتحليل رواية «السمان والخريف» لنجيب محفوظ، أن هذه الرواية قد تخضع الدارس إذ اكتفى بالمفهوم المباشر لأحداثها، التي توهم بأنها مجرد تسجيل واقعي لأحداث سياسية واجتماعية معينة في تاريخ مصر، إذ نجد في بداية الرواية الشاب الذي وقف في محطة القطار لكنه لم يجد أحدا، فساوره قلق فتفحص الوجوه بدافع غريزي فوجدها تعكس انقباضا مخيفا، وتحركت في أعماقه غريزة تتنبأ بالمخاوف، تقدم بحذر فسأل رجلا ماذا في البلد هل هي مظاهرات؟ بل هي النار والخراب، فالرواية توهم بأنها أحداث اجتماعية وسياسية فهو لا ينكر أن يكون الواقع المصري في مرحلة من مراحله، ولكنه ينفي أن تكون غاية هذه الرواية قد توقفت عند هذا التشخيص فقط وانعكاس الواقع في رواية السمان والخريف ما هو إلا جانب واحد قد لا يكون أهم الجوانب في حين تمثل الجوانب الأخرى قيما رمزية أكثر منها واقعية.[1]

ولنرى ما قد تعطيه لنا القراءة المباشرة لهذه الرواية: فهي تصور قصة هذا الشاب الذي ينتمي إلى عهد ما قبل الثورة (ثورة 23 يوليو)، تقضي الثورة على تطلعاته، وطموحه، فيسافر إلى الإسكندرية، طلبا للسلوى، وقد رأى بعينه تحركات الجيش، كما "رأى المظاهرات الصاخبة وعانى طوال الوقت من عواطف متضاربة أطاحت به في دوامة مالها من فرار".[2]

ويصادف واحدة من بنات الليل يعيش معها فترة، ويترك في أحشائها جنينا، ثم يعود إلى القاهرة بعد وفاة والدته، ويتزوج، ويعيش حياة عاطلة في القاهرة، ورأس البر، والإسكندرية حيث تنكره أم طفلته غير

1- ينظر شايف عكاشة- اتجاهات النقد المعاصر في مصر- ص 97

2- نجيب محفوظ- السمان والخريف- دار الشروق- القاهرة- ط 5- 2012- ص 35

الشرعية، وقد أصبحت الآن سيدة تكتسب رزقها بعملها الشريف، أما هو فيدرك أن حياته الزوجية قد انهارت تماما، وقد وجد في نفسه بادرة همة في أن يتبع شابا، من ممثلي العهد الجديد، حاول أن يعقد معه حوارا فكريا وهو يجلس في الظلام تحت تمثال سعد زغلول.[1]

ذلك هو المعنى العام الذي يستنتجه ويتوصل إليه المتلقي أو القارئ، وقد اهتم الربيعي بالبحث عن أبعاد لمعان وتأويلات أخرى تختفي في العلاقات الموجودة داخل هذا العمل، فالربيعي لم يكتف بالوقوف عند هذا الحد في دراسته للرواية، فقد اهتم بالنقد الجمالي متوغلا في أعماق الرواية. تتبع الربيعي الأطوار التي مر بها عيسى الدباغ، الشخصية البارزة الأولى في رواية السمان والخريف وقد تميزت شخصية عيسى الدباغ بأنها شخصية طموحة وعنيدة، يصل بها عنادها أحيانا إلى المكابرة، فهي شخصية قوية، حيث امتنعت أن تساير الموجة الجديدة، ورفضت أن تلون جلدها حسب الظروف، كما حدث لكثير من المحيطين بها فهي ليست انتهازية.[2]

فهذه الشخصية القوية كانت من جماليات هذه الرواية ومن العناصر الفعالة، إضافة إلى ذلك شكلت الظروف الزمانية والمكانية وغيرها من الشخصيات المحيطة بشخصية عيسى مجالا ديناميكيا في العمل الروائي فهي تعطي طابعا فنيا جماليا عاليا.

ومن بين السمات التي تميزت بها شخصية عيسى الدباغ هي الشجاعة، فعندما سئل في المحكمة من طرف الرئيس، أجابه بقوة "كلام فارغ أريد دليلا واحدا"[3]، ويسجل له موقف آخر عن العزيمة والإرادة

1- ينظر شايف عكاشة- اتجاهات النقد المعاصر في مصر- ص 197

2- ينظر المرجع نفسه- ص 197

3- نجيب محفوظ- السمان والخريف- ص 40

والصبر عندما أحيل من عمله "سوف أجد عملا خيرا من وظيفتي"[1]، فكل هذه السمات التي تميزت بها شخصية عيسى هي عناصر حية وديناميكية كونت منه شخصية إيجابية على أن هذه الخصال أو السمات التي تميز بها ما هي سوى نتائج لتجارب ومواقف مرت بها هذه الشخصية الفنية، ولذلك سنحاول متابعة تحليل الناقد للتجارب التي مر بها عيسى الدباغ.

لخص محمود الربيعي كل التجارب التي مر بها عيسى الدباغ من الثرثرة الطويلة الفارغة في مقاهي القاهرة، إلى الضرب على غير هدى في شوارع الإسكندرية وارتياد حاناتها إلى الدخول في مغامرات جنسية مأساوية مع ريري، إلى زواج المنفعة من قدرية إلى الضياع على مائدة القمار، في تجربة واحدة هي رحلة الضياع، التي تمثل الخيط الرئيسي الذي يربط كل أبعاد هذه الرواية.[2]

في تحليل محمود الربيعي لبداية رحلة الضياع، التي بدأت بمهاجرة عيسى الدباغ للقاهرة متوجها إلى الإسكندرية، وجد الربيعي أن هذه الرحلة أو الهجرة تحمل بعدا رمزيا واضحا يشرحه بقوله: "لقد انتهى جيل ما قبل الثورة، وانفض سوقه، والدنيا التي يعيش فيها ليست دنيا، وهجرة عيسى الدباغ إلى الإسكندرية تحمل كل هذه السمات، فهي أولا، خروج عن مجال عمله الطبيعي، وهي من هذه الناحية نوع من النفي، وهو، ثانيا، يصل إليها بعد انتهاء الموسم، ويرى فيها، ثالثا، وجوها غريبة، ويسمع ألسنة

1- نجيب محفوظ- السمان والخريف- ص 46

2- ينظر شايف عكاشة- اتجاهات النقد المعاصر في مصر- 198

غريبة، ما يرمز إلى التغيير الكلي الذي أصاب الحياة بحلول العهد الجديد،"[1] فجماليات الفضاء الروائي ومقوماته من شخصيات إلى بنية الخطاب حققت فيها شخصية عيسى الدباغ جمالا فنيا.

أما الطور الثاني من رحلة الضياع فكانت معاشرة عيسى الدباغ لريري معاشرة مبعثها السأم، وهذه التجربة الجنسية لا تخلو من إشارات رمزية، فهي تشير إلى أنه لا يزال مصرا على متابعة رحلته في اتجاه معاكس للتيار الجديد. ثم تأتي رحلته مع الضياع في تجربته الزوجية مع قدرية ابنة السيدة التي رغبت في شراء منزل أسرته بعد وفاة أمه، وكيف أن علاقته بقدرية قامت على أساس تبادل المصالح، إذ كان يرمي من وراء بيع منزل أمه لأم قدرية الحصول على قدرية نفسها، وأم قدرية ترمي من وراء شراء منزله بيع ابنتها له، فكل طرف يتطلع إلى البيع وإلى الشراء في نفس الوقت، ويرمز شراء قدرية الذي لم يكن مبنيا على أسس متينة إذ كان لمجرد أن عيسى الدباغ وجد نفسه في حاجة إلى امرأة، ولاحظ أن قدرية في حاجة إلى رجل، مقابل بيع منزل أمه الذي لا يريد التخلص منه كلية، إلا أن عيسى الدباغ لا يزال يسبح بين أمواج الماضي المتمثل في محاولته للمحافظة على بيت أمه وأمواج الحاضر المتمثلة في الزواج بقدرية مقابل بيع ماضيه (منزله)، إلى ماضيها (أمها).[2]

بدأت حياة عيسى الدباغ تتغير تدريجيا حتى أصبح يتردد عن الجلوس إلى موائد القمار والشراب، محاولا التخلص من واقعه، إلا أنه لم يفلح أيضا في هذه التجربة من التخلص من رحلة ضياعه، فتقول الرواية وانهمك في اللعب بجامع روحه واستمتع بالحرارة والحماس والأمل والاندماج في حيوية فائرة ونسي

1- محمود الربيعي- قراءة الرواية- دار غريب- القاهرة- د ط- د ت- ص 45- نقلا عن شايف عكاشة- اتجاهات النقد المعاصر في مصر- ص 198

2- ينظر شايف عكاشة- اتجاهات النقد المعاصر في مصر- ص 199

كل شيء حتى التاريخ ونحسه، وعايش اللذة في جنونها، وسرت تقلصات عدة في جهازه العصبي كيوم أعلن حل الأحزاب، وتساءل ماذا تصنع زوجته في هذه اللحظة؟ هل يدور الكلام بينها وبين أمها؟ لعل العجوز تقول لها رضينا بالهم والهم لا يرضى بنا، وستقول أيضا عاطل مرفوت لسوء السمعة ولا يحمد ربنا.[1]

وقد أكد محمود الربيعي في هذه المرحلة تطور شخصية عيسى الدباغ وعوامل التحول في رواية (السمان)، بدأت تؤدي عملها بالفعل، وإن كانت لا تؤديه على نحو المباشر، وهنا نرى قيمتها الجمالية في هذا التحول، وانتقال خياله من الواقع الذي كان منغمسا فيه وهو مائدة القمار إلى التفكير في زوجته وعتاب أمها له، وهذا يرمز إلى بداية الشعور بفساد ما هو فيه، أي نجواء الماضي الذي كان متمسكا به، أما البادرة الثانية التي تؤكد هذا في شخصية عيسى الدباغ فهي نبوءة العراف ذي الزي الهندي، الذي قرأ كف عيسى الدباغ:

وارتفع صوت الرجل العراف قائلا:

– عمرك طويل وستنجو من مرض خطير

ثم بعد تأمل

وستتزوج مرتين وتنجب ذرية

فانتبه باهتمام فاستطرد الرجل قائلا:

1– ينظر شايف عكاشة– اتجاهات النقد المعاصر في مصر– ص 199

– وفي حياتك تقلبات كثيرة ولكن لا خوف عليك بفضل إرادتك الحديدية، ولكن ستتعرض لخطر الغرق في البحر!

–البحر؟

هكذا يقول الكف، وأنت رجل طموح بلا هوادة وستجد دائما رزقك موقورا ولكن عصبيتك تفسد عليك صفو حياتك في كثير من الأحيان.

هكذا لعبت شخصية العراف دورها في الرواية، مضيفة دورا مهما في حياة عيسى الدباغ، فقد ساهمت في البناء الفني الجمالي للرواية.[1]

ويحلل الناقد هذه النبوءة فيرى "أن المرض الخطير الذي سينجو منه عيسى الدباغ يشير إلى حالة الملل والضياع التي تهدده الآن بصورة خطيرة، وهذا يشير إلى بداية محاولته للتحول تجاه المجتمع الجديد، أما مسألة زواجه مرتين، وإنجابه ذرية، فتشير إلى أنه سيحيى نوعين من الحياة، واحدة قد عاشها بالفعل في ظل المجتمع القديم، وقدم فيها من الأفكار ما اعتقد– في بعض المراحل– أنه صواب، وواحدة أخرى سيحياها في ظل المجتمع الجديد وسيقدم له فيها أيضا من فكره ما قد يكون نافعا، وأخيرا فإنه سيتعرض لخطر الغرق في البحر، سيكون عرضة للعودة إلى مد الحياة العام، عرضة لأن يجرفه تيار الحياة الجديدة، مغيرا بذلك مجرى حياته الحالية، وقاضيا على وحدته وسوء ظنه وضياعه".[2]

1– ينظر شايف عكاشة– اتجاهات النقد المعاصر في مصر– ص 200

2– محمود الربيعي– قراءة الرواية– ص 48، 49– نقلا عن شايف عكاشة– اتجاهات النقد المعاصر في مصر– ص 200

وتصل شخصية عيسى الدباغ إلى آخر مطاف تحولها أثناء لقائه بعد منتصف الليل بشاب تحت تمثال سعد زغلول، ولهذا الموقف فيما يرى الناقد أبعاد شتى منها على سبيل المثال، اختيار مكان معين تحت تمثال رجل الإصلاح، وزمان معين بعد منتصف الليل، إشارة إلى مفترق الطرق، وإلى زوال الماضي وقرب سطوع الحاضر، مما يؤذن بأن التحول الذي هو على وشك أن يتم إنما يتم في طريق الضياء، ثم اختيار إنسان معين: شاب ينتمي إلى الحياة الجديدة. على أن هذا التحليل لشخصية عيسى الدباغ الروائية لا يجعلها تؤدي بالضرورة دورا محددا، كأن ترمز مثلا إلى شخص معين في المجتمع المصري في مرحلة من مراحله التاريخية، أو إلى طراز من الناس في هذه الحياة، وإنما قد تكون معادلا فنيا لجيل بشري بأسره، أو هي على حد تعبيره رمز للماضي الذي اتصف بصفات خاصة وجوبه بالحاضر الثائر، كما جوبه من قبل بتحجره الذاتي وإفلاسه. [1]

ويؤكد محمود الربيعي أن روايات نجيب محفوظ الواقعية لم تخل قط من الوصف المستقصي أحيانا لعنصري المكان والزمان على وسطيته واستجاب لطبيعته التي لا تعرف المغامرة وتقدس النظام، ولم يذهب وخاصة في تيار الوعي مذهب المنحازين المغامرين من صناع الأساليب الجديدة وعبادها في عالم الرواية.[2]

1- ينظر شايف عكاشة- اتجاهات النقد المعاصر في مصر- ص 200، 201

2- ينظر محمود الربيعي- في النقد الأدبي وما إليه- ص 153

خاتمة

خاتمة:

من خلال بحثنا توصلنا إلى جملة من النتائج وما من نتيجة إلا وتفضي أسئلة جديدة تفتح منافذ أخرى للبحث، ومن هذه الدراسة سنحاول أن نلخص أهم النتائج التي توصلنا إليها:

– كانت الساحة النقدية شاهدة على بروز العديد من المناهج النقدية حيث كان يعتبر اللاحق بمثابة الثورة على السابق. وكانت الدوافع الأساسية وراء تنوع هذه المناهج هي عملها على أن تواكب متطلبات العصر. ومن بين المناهج نجد تلك التي كانت تعرف بالمناهج السياقية ولعل أهمها المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي والتي كانت في مجملها تهتم بالسياق الخارجي للنص من حيث الظروف المتعلقة به وبصاحبه. ولقد كانت تضع النص وما يحتويه من جوانب جميلة في مقام الهامش من الاهتمام. وأمام هذا التعنت الصريح من لدن المنظرين لهذه المناهج السياقية. ظهرت المناهج النسقية والتي كان من بينها المنهج الفني.

– يعد المنهج الفني من بين أهم المناهج لدى النقاد وذلك راجع للثورة التي أحدثها في تناول النص الأدبي حيث أعطى اهتمامه بداخل النص على حساب الخارج، ودعى إلى استقلاليته عن محيطه السياقي، ويمكن القول أن الناقد مع النقد الفني أصبح غير ملزم بالبحث في العوامل الخارجية.

– يلتمس الباحث في حقل النقد الفني إشكالية قد تعيق تلقي هذا المصطلح وهو تعدد التسميات حيث يجد المتأمل العديد من المفاهيم مثل الجمالي أو الشكلي وهذا ما يضع المتلقي في حيرة من أمره.

– من الأمور التي تبناها منظرو هذا المنهج هو العمل على جعل الفن غاية في ذاته ونجد أن الفضل في التنظير للمنهج الفني في النقد العربي يرجع إلى سيد قطب، الذي يعد الأب الروحي لهذا المنهج فقد أعطى طبعة خاصة لخلفيته المعرفية واعتبره بعدا عربيا خالصا.

– يعمل المنهج الفني على التعامل مع النص الأدبي من منطلق كونه صورة عضوية متكاملة، موحدة الشكل والمضمون، يترابط فيها العام بالخاص، أو بعبارة أخرى الجزء مع الكل، حيث يعتبر النقاد الذين يشتغلون بالنقد الفني أن النص يبنى بالدرجة أولى على جملة العلاقات الفنية.

– يعمل المنهج الفني على الكشف عن الجوانب الجمالية في النص، بالمقابل العمل كذلك على جعل النص الأدبي كائنا حيويا يتطور وفق سيرورة العالم الذي ينتمي إليه، واعتباره النص كيانا فنيا يقتضي دراسة لغوية جمالية.

– يعتمد المنهج الفني على الذاتية والموضوعية في دراسته للأعمال الإبداعية، إذ لا يمكن الاستغناء عن الذاتية وما تتركه الأعمال الأدبية من انطباعات فينا، فهي ما تجعل من الأدب أدبا.

قائمة المصادر

و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1- حميد لحمداني- بنية النص السردي- المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب- ط.3- 2000.

2- سيد قطب- النقد الأدبي أصوله ومناهجه- دار الشروق القاهرة- ط.8-2003.

3- شايف عكاشة - اتجاهات النقد المعاصر في مصر- ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر- د ط - 1985.

4- عبد الرحمن منيف- مدن الملح التيه- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- لبنان بيروت- ط 11- 2003.

5- عبد الله ابو هيف اتجاهات النقد الروائي في سورية - اتحاد الكتاب العرب - دمشق-2006.

6- ماجدة حمود جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان دار الطليعة بيروت- د ط -1997.

7- ماجدة حمود علاقة النقد بالإبداع الأدبي منشورات وزارة الثقافة- سورية – د ط -1997.

8- محمود الربيعي- قراءة الرواية- دار غريب القاهرة- د ط – د ت.

9- محمود الربيعي- من أوراقي النقدية- دار غريب القاهرة- د ط – د ت.

10- محمود أمين العالم أربعون عاما من النقد التطبيقي-دار المستقبل العربي- القاهرة- د ط- 1994.

11- محمود أمين العالم- ثلاثية الرفض والهزيمة- دار المستقبل العربي مصر- د ط-1994

12- محمود أمين العالم- تأملات في عالم نجيب محفوظ - الهيئة العامة للتأليف والنشر المطبعة الثقافية عمان- د ط -1997.

13- مقدمة محمد حماسة عبد اللطيف- في النقد الأدبي وما إليه- محمود الربيعي- دار غريب القاهرة- د ط -2021.

14- نجيب محفوظ- السمان والخريف- دار الشرق القاهرة- ط 5- د ت .

15- يوسف وغليسي- مناهج النقد الأدبي جسور للنشر والتوزيع- الجزائر- د ط- 2007.

ثانيا: المراجع:

أ : مراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم السعافين- وخليل الشيخ- مناهج النقد الأدبي الحديث- جامعة القدس المفتوحة- ط.1-1997 .

2- إبراهيم محمود خليل- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك- دار المسيرة- عمان- ط1- 2003 .

3- ابن منظور- لسان العرب- مادة حسن

4- حميد لحمداني- الفكر النقدي الأدبي المعاصر- مطبعة أنفو برانت- ط 3- 2014 .

5- رشاد رشدي- ما هو الأدب- مكتبة الأنجلو المصرية- د ط – د ت.

6- رشاد رشدي- مقالات في النقد الأدبي مكتبة الأنجلو المصرية – ط 1- 1962 .

7-روز غريب- النقد الجمالي- وأثره في النقد العربي- دار العلم للملايين- بيروت- ط 1- 1952.

8- صلاح فضل- مناهج النقد المعاصر- ميريت للنشر والمعلومات- القاهرة- ط 1 – 2002.

9- عبد السلام المسدي- الأسلوبية والأسلوب- الدار العربية للكتاب- ط 3- د ت.

10- عبد المالك مرتاض- في نظرية الرواية- عالم المعرفة الكويت- د ط -1998 .

11- عز الدين إسماعيل- الأسس الجمالية في النقد العربي- دار الفكر العربي- القاهرة- ط 3- 1973.

12- عزة السيد أحمد- الجمال وعلم الجمال- حدوس وإشراقات للنشر- ط 2- 2013.

13- عفيف البهنسي - النقد الفني وقراءة الصورة- دار الوليد- د ط- د ت.

14- علي جواد الطاهر- مقدمة في النقد الأدبي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت- ط1- 1979.

15- فائق مصطفى وعبد الرضا علي- في النقد الأدبي الحديث- مديرية دار الكتب الموصل- العراق- ط 1-1989.

16- محمد زكي العشماوي- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر- دار النهضة العربية بيروت-د ط -1980.

17- محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- دار الثقافة بيروت- لبنان- د ط – 1973.

18- محمد مندور- الأدب وفنونه - دار نهضة مصر- الفجالة القاهرة- د ت.

19- محمود الربيعي - مقالات نقدية- مكتبة الشبات- القاهرة- د ط -1978 .

20- نبيل راغب النقد الفني- دار مصر للطباعة - الفجالة- د ط – د ت.

ب: مراجع مترجمة:

1- جيروم ستولينتيز- النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية - ترجمة فؤاد زكريا- دار الوفاء لدنيا الطباعه والنشر- الإسكندرية- ط 1-2007 .

2-دنيس هويسمان - علم الجمال (الاستطيقا)- ترجمة أميرة حلمي مطر- مراجعة أحمد فؤاد الأهواني - تقديم رمضان بسطاويسي محمد- المركز القومي للترجمة – د ط -2015 .

رابعا :المجلات

1- حفيظة بن عبد المالك- مناهج النقد الحديث والمعاصر بين السياق والنسق- مجلة أدبيات المجلد 1- العدد 2- ديسمبر.

2- رامي أبو شهاب- المنهج الجمالي عرض وتحليل- مجلة الجوية العدد 20- 2008

3- هدى قزع- المنهج الجمالي عند الغرب- المصباح..- مجلة نوافذ ثقافية- العدد07- 2011.09.09.

خامسا: رسائل الدكتوراه:

1- بسام عبد الله المومني- محمود أمين العالم مفكرا وناقدا- رسالة دكتوراه- كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية -2015 .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة..... أ

مدخل 04

مفهوم الرواية.....06

النقد الروائي من السياق إلى النسق.....11

الفصل الأول: المنهج الفني في النقد.....23

النقد الفني 24

شروط النقد الفني.....28

قراءة الصورة.....28

تعليم قراءة الصورة وتربية النقد الفني.....28

مفهوم المنهج الفني.....30

خصائص المنهج الفني.....39

المنهج الفني وعلم الجمال.....41

القيم الجمالية للمنهج الفني.....45

عناصر المنهج الفني.....48

أصول المنهج الفني.....51

أصول المنهج الفني عند الغرب.....51

أصول المنهج الفني عند العرب.....60

أعلام المنهج الفني 65

الفصل الثاني: تطبيقات المنهج الفني في النقد الروائي العربي 69

تمهيد.....70

المنهج الفني عند ماجدة حمود.....72

تطبيقات ماجدة حمود للمنهج الفني على المغامرة الروائية لدى غادة السمان.....75

تطبيقات ماجدة حمود للمنهج الفني على روايات غسان كنفاني.....79

المنهج الفني عند محمود أمين العالم.....84

تطبيقات محمود أمين العالم للمنهج الفني على رواية مدن الملح.....93

منهج الفني عند محمود الربيعي.....103

تطبيقات محمود الربيعي للمنهج الفني على رواية السمان والخريف.....107

خاتمة..... 114

قائمة المصادر و المراجع 117

فهرس الموضوعات 122

ملخص

تدور هذه الدراسة في مجملها حول المنهج الفني وتجلياته في أعمال النقد الروائي العربي، ومن خلال تسليط الضوء عليه يتضح لنا أنه يندرج ضمن المناهج النسقية، التي حاولت دراسة الأدب باعتباره معادلا فنيا للواقع لا مجرد تصوير له، كما نجد أن من أبرز خصائصه أنه يعتمد على التأثر الذاتي للناقد، والقواعد الفنية الموضوعية، فهو منهج ذاتي موضوعي.

وقد تطرقنا في النصف الثاني من بحثنا هذا لبعض النماذج التطبيقية التي حاولت دراسة بعض الروايات العربية بالمنهج الفني كتطبيقات الناقدة ماجدة حمود ومحمود أمين العالم وكذا محمود الربيعي.

abstract

This study, in its entirety, revolves around the artistic approach and its manifestations in the works of Arab literary criticism. The subjective influence of the critic, and the objective technical rules, it is an objective subjective approach.

In the second half of our research, we touched on some of the applied models that tried to study some Arabic novels using the artistic method, such as the applications of the critic Magda Hammoud and Mahmoud Amin Al-Alem, as well as Mahmoud Al-Rubaie.