منظومة

المناهج التاريخية

الفصل الأول

المنهج التاريخى

يعد المنهج التاريخى أول المناهج النقدية فى العصر الحديث، وذلك لأنه يرتبط بالتطور الأساسى للفكر الإنسانى، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث، وهذا التطور الذى تمثل على وجه التحديد فى بروز الوعى التاريخى. وهذا الوعى التاريخى هو الذى يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة.

وفيما يتصل بالمجال النقدى على وجه الخصوص، نجد أن الإطار الفكرى انبثق داخله هذا الوعى التاريخى كما تمثل على وجه التحديد فى المدرسة الرومانسية، لأنها كانت من الوجهة التاريخية عند نشأتها خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وانزياح دائرتها خارج المنطقة الأوربية والغربية المركزية إلى الثقافات الأخرى ومنها الثقافة العربية إبان النصف الأول من القرن العشرين، كانت الرومانسية هى التى تبلور وعى الإنسان بالزمن وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء، والقضاء بشكل نهائى على فكرة الدورات الزمانية - أو الحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ، بمعنى أن الأفكار التى كانت سائدة قبل الحركة الرومانسية كانت تضع العصور الذهبية فى الماضى، وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللاً وانهيارًا وتدهورًا.

جاءت الحركة الرومانسية لتعكس هذا الوضع بشكل أساسى ولترى مسيرة الإنسان فى الزمن طبقًا لقوانين النشوء والارتقاء ، والتطور، والانتقال من المراحل البدائية إلى المراحل الأكثر تقدمًا.

كانت الفلسفة - بطبيعة الحال- باعتبارها المجال النظرى لوضع الأفكار الأساسية فى الثقافة الإنسانية هى التى تمثل فيها هذا الوعى التاريخى،

وذلك بتصور العصور الماضية على أنها قد تدرجت من العصور البدائية التى كانت تسود فيها الأنظمة الأسطورية إلى العصور الدينية ثم إلى العصور الإنسانية الحديثة.

الرومانسية - إذن - فى الفكر النقدى، هى التى بدأت التوجه إلى التمثيل المنتظم للتاريخ، باعتباره حلقة من التطور الدائم يتم فيها تصور الأدب باعتباره تعبيرًا عن الفرد والمجتمع، وبالتالى فهو يرتبط بهذه الجدلية التى تعكس علاقة الفرد بالمجتمع ، وباعتباره - وهذا هو الأهم - تعبيرًا عن الحياة فى تدفقها وانهمارها.

إذن ربط الأدب بالواقع الاجتماعى والثقافى بأبعاده المتعددة، وتحميله وظيفة تغيير هذا الواقع، كان هو جوهر النظرية الرومانسية فى علاقة الأدب بالحياة، وهو الذى انطلقت منه لمعارضة أشكال الأدب السابقة عليها، خاصة الكلاسيكية التى كانت ترى فى الأدب مجرد محاكاة للأقدمين، باعتبارهم يمثلون النموذج الأرقى للإبداع، وهذه المحاكاة عكسها المنظور التاريخى عندما وضع هؤلاء الأقدمين فى موضعهم الطبيعى فى سلم التطور البشرى، بحيث لا تكون أعمالهم هى النماذج المثلى للمبدعين فى العصور التالية. ندرك هنا فلسفة التغيير الجوهرية التى جاءت بها الحركة الرومانسية وفى كيفية احتضانها لنشوء هذا الوعي التاريخى.

وقد ترتب على ذلك شىء بالغ الأهمية وهو تمثل الإنتاج الأدبى فى جملته باعتباره عاكسًا لحركة الحياة والمجتمع، وتطوراتها، وممثلاً على وجه الخصوص للطاقة الثورية فيها، ولإرادة التغيير، وفقدان الحكم والضيق بالواقع والتمرد.

الثورة - إذن - كانت تعكس التفاعل الحيوى للإبداع الأدبى مع الواقع الاجتماعى الخارجي، بمعنى إحلال منظومة من المثل الاجتماعية والثقافية والأدبية ، مخالفة للمنظومات السائدة.

يرتبط بذلك نمو حركة البحث العلمى الأكاديمى فى الأوساط الثقافية والبيئات الجامعية على السواء، ومحاولة رصد أكبر عدد من البيانات عن

العصور السابقة، كان هذا يمثل الترجمة العلمية للنزعة التاريخية فى دراسة الأدب ونقده، وضرورة الاهتمام بالتوثيق، وعدم قبول الأشياء كمسلمات، والاعتماد على العقل والبرهان، والتعامل مع النصوص من منطلق تحديد درجة نسبتها إلى أصحابها وتوثيقها، ودراسة المصادر الأدبية، وعلاقات التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين، وعلاقات الآداب المحلية بالآداب العالمية . كل هذا أكمل التصور الزمنى، وإلى جانب تمثل التاريخ كسلسلة من الحلقات التى تخضع لقوانين التطور والارتقاء هناك تمثل المكان مرة أخرى باعتباره إطارًا آخر تنتظم فيه علاقات الإبداع المحلية ، والإقليمية والعالمية فى دوائر متفاعلة ومتداخلة فى الآن ذاته ، أى أن التنظيم العلمى للمادة الأدبية ودراساتها بتحديد مصادرها، وتوثيق نصوصها، وتحليل مخطوطاتها والكشف عن علاقاتها وعوامل التأثير والتأثر فيما بينها، كان الخطوة التالية فى المنهج التاريخى الذى ترتبت على تأسيسه طبقًا لفكرة الوعى التى رسختها المدرسة الرومانسية .

ولعل هذا التوجه فى توثيق المادة الأدبية وتنظيمها زمنيًا، ثم ترتيبها طبقًا لأهميتها كان مرتبطًا - أيضًا - بنشأة الطباعة وإعادة النشر والإمكانات الهائلة الجديدة التى توافرت فى عصر الطباعة .

لم يكن ذلك ممكنًا فى العصور السابقة ،لأن طبيعة تداول الأعمال ذاتها، واعتمادها على نماذج المخطوطات لم تكن تسمح بإقامة مثل هذا النظام. وهذا النظام يعتبر سمة جوهرية مرتبطة بطبيعة التطور فى العصرالحديث، ولعل هذه النقطة - على وجه التحديد- هى من تلك النقاط التى مازالت قائمة وضرورية فى البحث الأدبى، إذ أن الخطوة الأولى التى ينبغى على الباحث أو الدارس أن يتأكد منها قبل الشروع فى بحثه، هو أن يتساءل عن مادته ، ومدى تحققه من نسبتها إلى أصحابها، الأمر الذى ترتب عليه الاهتمام بالمؤلفين ، وتوثيق حياتهم وكتابة تاريخهم، ثم الكشف عن مصادرهم فى التأليف، ووضعهم على الخرائط الثقافية العامة.

وفى منتصف القرن التاسع عشر تقدم الفكر التاريخى خطوة هائلة

نتيجة للفلسفة الجدلية عند «هيجل» وعلى وجه التحديد ابتداء من الفلسفة الماركسية.

لقد أصبحت الماركسية منذ نهاية القرن التاسع عشر تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخى للأدب والفن ، فالماركسية فى تمثلها لبناء الحياة المختلفة- ومصطلح البناء مأخوذ من مجال المعمار- أدارت تصورها على أساس أن هناك أبنية سفلى وأبنية عليا.

فالأبنية السفلى تتمثل فى حقائق الحياة المادية المتعينة المتمثلة فى الوجود الفعلى الخارجى للمجتمعات والبشر فى تجسدها المادى فى الجانب الاقتصادى ، والسياسى، ونظم العلاقات الاجتماعية على وجه التحديد فى الإنتاج المتمثل فى الحياة ابتداء من طرق المعيشة وأنماط الحياة الرعوية والصناعية .. إلخ، والبنية السفلى لا تعنى حكم قيمة بأنها أدنى من غيرها، بل تعنى على العكس من ذلك تصورًا مكانيًا.

أما الأبنية العليا فهى تنبثق من هذه البنية السفلى، وتتمثل فى القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية ، ولعل الطبقة الأشد تبلورًا ورهافة فيها وبعدًا عن هذه البنية السفلى، ولكن اعتمادًا فى الآن ذاته عليها هى الآداب والفنون.

وقد اعتمدت الماركسية - إلى جانب ذلك - على تصور فلسفى للعصور المختلفة، واعتمدت على وجه الخصوص على مقولة «الحتمية التاريخية»، أى أنها طبقًا لمنظومتها الفكرية الفلسفية تمثلت التاريخ البشرى باعتباره مراحل لابد أن تتوالى على النمط الذى وضعته ، وقد تمثلت فى الإنتاج الفكرى والأدبى طبقًا لمحورين:

- **المحور الأول:**

هو انبثاقه المباشر وتكيفه الضرورى بالواقع المادى الملموس فى المجتمع والحياة ، وهذا إقصاء لكل الجوانب المثالية والفكرية والذهنية فى تكييف الأدب والفن، والتركيز على الجوانب المادية.

● المحور الثانى:

ربط الإنتاج الأدبى والفنى والفكرى بالتسلسل طبقًا لحتمية ثابتة، وجبرية لا فكاك منها. كل الفنون تبدأ بطريقة فطرية انطباعية عشوائية، تخضع للنظام الرأسمالى، ولابد أن تصب فى نهاية الأمر فى المستقبل الاشتراكى، وكل الآداب والفنون التى لا تتجه هذه الوجهة فهى مضادة لحركة التاريخ وفاقدة لمصداقيتها، هذا هو المنظور الماركسى الجوهرى، فهو تاريخى حتمى.

لعبت النظرية الماركسية دورًا هامًا فى تكريس نموذج محدد للتطور التاريخى بعدما كان مفتوحًا فى النظريات السابقة عليها خاصة الرومانسية، وذلك عن طريق الدعوة إلى حتمية التطور التاريخى نحو الاشتراكية، وبهذا أصبحت تضع الإنتاج الأدبى والفنى فى قوالب طبقًا لمحددات متعينة سلفًا بحدود النظرية ، بالرغم من المراجعات الكثيرة أو وجوه النقد العميقة التى أدخلها الماركسيون المنحرفون فى مجال الأدب، ويكفى - هنا - أن نشير إلى اسم بالغ الأهمية ، وصانع النظرية الماركسية المتطورة فى الأدب، والمنشق على الفكر الروسى الذى تحدد ابتداء من عام ١٩٣٣ فى المؤتمر الأول للكتاب الاشتراكيين، وهو «جورج لوكاش» ، ونشير هنا إلى تصور لوكاش للرواية لأنه يرتبط بالمنظور التاريخى فى دراسة الأدب، والفكرة التى نريد الإشارة إليها هى أنه لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه الرواية التاريخية، لسبب بسيط هو أن كل رواية لابد أن تكون تاريخية، وغاية ما هنالك أنها إذا كانت تدور عن القديم فهى تتصل بالتاريخ القديم، أما إذا كانت تدور فى الوقت الراهن فهى تتصل بالتاريخ المعاصر، وليس من حق الأدب ألا يكون تاريخيًا، بمعنى - وهذه هى النقطة المحورية التى نود الإشارة إليها - أن التاريخ لم يعد مجرد احتمال من احتمالات متعددة فى الإبداع الأدبى والفنى أو طريقة من الطرائق المختلفة فى تناول هذا الإبداع بالبحث والدراسة والنقد، وإنما أصبح قدرًا لابد للمبدعين أن يلتزموا به، ولابد لمن يعالج أعمالهم بالنقد والدراسة أن يتمثله ويستقرئ قوانينه، ويطبقها على هذا الإنتاج.

فالتاريخ ابتلع الأدب، ابتلع الفن، ابتلع الثقافة، لكن التاريخ بمنظور محدد بقوانين متعينة سلفًا، وهو أنه عليه أن يساق سوقًا كما تساق المجتمعات لكى يفضى فى نهاية الأمر إلى التحقق الاشتراكى فى الفردوس الموعود فى المستقبل القريب، سواء أسرعت الشعوب فى طريقها لتحقيق هذا النموذج الفردوسى أو تباطأت، لكنها مضطرة أن تذهب إليه فى نهاية الأمر إلى جانب هذا التمثل الصارم لخضوع منطق الإبداع، والبحث والدراسة للجبرية التاريخية.

هناك مناهج أخرى فى النقد كانت أكثر تخففًا ومرونة من المنهج الماركسى، تسلم بمبادئه، ولكنها تفسح هامشًا لحرية الفرد، وحرية المبدع، وحرية الباحث، وحرية الناقد، بحيث لا يصبح مضطرًا إلى أن يندرج فى هذه المنظومة الحتمية ، سنشير إلى أهم هذه المناهج:

الواقعية النقدية :

وقد تبلورت فى منتصف القرن العشرين، بعد الحرب العالمية الثانية ، وتمثلت فى نظرية الالتزام الوجودية، والتى تمثلت فى قضية علاقة المبدع بالواقع تمثلاً فيه كثير من الحيوية والمعاصرة والتطوير للفكرة التاريخية. فالمبدع أو الأديب - على وجه التحديد- يعتبر قائدًا فكريًا فى مجتمعه، وهذه القيادة الفكرية تجعله لا يستطيع على الإطلاق أن يتجاهل أهم القضايا الجوهرية التى تواجه المجتمع فى صراعاته الداخلية ، أو فى صراعاته الخارجية مع الغازى الذى يمكن أن يحتل وطنه مثلاً. وقد كانت تجربة الوجودية مع النازية وغزو ألمانيا لأوربا تجربة مريرة فى الحفاظ على استقلال الأوطان وهويتها، وكذلك التجربة الداخلية فى صراع الطبقات ، وضرورة الدفاع عن الحرية ، حرية الفرد تجاه قمع كل السلطات.

هناك عدد من القضايا الأساسية ، اعتبرت الفلسفة الوجودية أن المشتغل بالفكر الأدبى إبداعًا ونقدًا، لا يستطيع بحال أن يتخذ موقفًا سلبيًا منها ولا أن يهرب من أداء وظيفته وتحمل مسؤوليته تجاهها.

الوجـودية - إذن - فى الفكر الإبداعى وفى الفكر العـام، ولكن الإبداع كان هـو البلورة الصافية لهذا الفكر تقضى بأن هناك ثنائية جوهرية تحكم علاقة المبدع بالحياة، هذه الثنائية تتمثل فى : الحرية / المسؤولية، بمعنى أنه لا أحـد يلزمك بتـبنى قـضـيـة لابد أن تتـبناها أنت، وهذا هـو مـجلى الحرية. الحياة موقف بالنسبة للفكر الوجودى الأدبى، تتحدد أقدار الناس وقيمهم طبقًا لمدى قدرتهم على صناعة مشروعاتهم فى الحياة ، وطبقًا لنوعية المواقف التي يتخذونها أثناء صياغتهم لهذه المشروعات.

إن المسؤولية والحرية هما طرفا الجدلية الجديدة التى تغرس الوجود الإنسـانى فى التـاريخ، وتمثل التطور النقـدى للمنظور التـاريخى عند الوجوديين، وبين قطبى الحتمية التاريخية، والموقف الوجودى. كانت قد اختمرت المدرسة التاريخية الحقيقية فى دراسة الأدب.

ولابد لنا أن نرجع إلى الوراء قليلاً، ونقفز من منتصف القرن العشرين إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لنعرف الخط الثانى من الفكر التاريخى النقدى.

وقد تمثل الخط الثانى على وجه التحديد فى مجموعة من النقاد الكبار أصحـاب الدعـوات الأسـاسـيـة فى ربط الأدب بالحـيـاة ، وتـأصيل طرائق التحليل النقدى لهذا الأدب، بالإفادة من المعطيات التاريخية، ومن العلوم المختلفة، نشير فقط إلى اسمين جوهريين ممن أسهموا فى تشكيل الاتجاه التـاريخى فى النقد الأدبي بعيدًا عن قطبى الأيديولوجيـة الماركسيـة من ناحية والوجودية من ناحية أخرى، وهذان الاسمان هما «تين» و«لانسون».

أما «تين» فهـو ناقد فـرنسى كبيـر عـاش فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، حيث ربط الأدب بالعوامل الثلاثة الأساسية المكونة له، وهى:

١- البيئة.

٢ - الجنس.

٣- الوسط.

ونظرية «تين» تعتبر ترجمة معتدلة للنظريات الحديثة فى ربط الأدب بالحياة، والتى تتحكم فيها العوامل الزمانية والمكانية المؤثرة فيه والتى تصبغ أدبه.

وقد أخذ على نظرية «تين» من الوجهة الفكرية عدم إفساحها مكانًا ملائمًا للعبقرية الشخصية . كان لجعل البيئة والظروف الخارجية التى تحدد نوعية الإبداع ومستواه ، ما يغفل أن هذه البيئة كثيرًا ما يتعايش فيها مبدعون، فينبغ أحدهم وينتج أعمالاً غاية فى القوة والجمال ، ويظل آخرون غير قادرين على هذا الإنتاج، وكلهم خضعوا لنفس المؤثرات الخارجية، الأمر الذى يتطلب إفساح مكان للعنصر الفردى وأهمية الموهبة الفردية فى الإبداع الأدبى.

ولكن «تين» قد تدارك هذه الفكرة عندما أشاد بعبقرية شكسبير فى مقدمة كتابه عن الأدب الإنجليزى.

إن هناك أشخاصًا أدباء كبارًا، يرتفعون بقاماتهم عن الوسط الذى عاشوا فيه ، ويحققون بمواهبهم مستويات نوعية من الإبداع لا يمكن أن تفسر فقط طبقًا لنظريته السابقة، بل لابد من إدخال معامل آخر، وهو معامل الموهبة الفردية وعبقرية الأشخاص فى حساب الناقد والدارس للإبداع الأدبى .

وفى بداية القرن العشرين تبلور المنهج التاريخى فى الأوساط العلمية والأكاديمية عند أستاذ عظيم هو «لانسون» وهو يعنينا هنا بصفة أساسية لأمرين:

الأول: أنه من أكثر الأساتذة الذين أثروا فى النقد العربى ، ويكفى أن نعد من تلاميذه على الأقل طه حسين من الجيل الأول من نقادنا العرب، ومحمد مندور من الجيل الثانى، الأمر الذى يجعل اللانسونية - وهى التسمية التى نطلقها على المنهج التاريخى فى النقد نسبة له لأنها تبلورت لديه - ذات أثر كبير على النقاد العرب.

الثانى: أن لانسون على وجه التحديد فى كتابه «منهج البحث فى الأدب» وهو كتاب بالغ الوجازة والكثافة والجمال، نستطيع أن نتبين الخطوط الأساسية للمنهج التاريخى فى دراسة الأدب ونقده فيه، فقد كان كتاب لانسون هذا هو البلورة العلمية الأخيرة للمحددات الأساسية فى المنهج التاريخى فى النقد الأدبى.

ولكن النقد التاريخى ما لبث أن تطور وانزلق إلى نوع آخر من النقد وهو الذى نطلق عليه النقد الاجتماعى، ويكفينا هنا أن نشير إلى العلاقة الجوهرية بين النقد التاريخى من ناحية، والنقد الاجتماعى من ناحية أخرى تثبت وأن حاضنة النقد الاجتماعى كان هو النقد التاريخى، بمعنى أن أهم المبادئ التى نمت بعد ذلك واستقرت فى النقد الاجتماعى قد نشأت فى حضن النقد التاريخى.

ولذلك نجد من العسير فى الثقافة العربية - إلى درجة كبيرة - أن نفصل بين التوجهين، لأن الحدود متداخلة بين المنهجين، وربما كانت وسيلتنا فى الفصل بينهما هى نفس الوسيلة التي أشرنا إليها عند الحديث عن «لوكاش» عندما قال: إن البحث والنقد إذا توجه إلى التاريخ القديم كان تاريخيًا وإذا توجه إلى العصر الحديث، يمكننا أن نسميه حينئذ اجتماعيًا.

والنقد الاجتماعى نفسه قد أثر بدوره فى توسيع دائرة اهتمام النقد التاريخى بالعصور القديمة ، فبينما كانت الدراسات التقليدية السابقة تهتم فى العصور القديمة بالإبداع الأدبى المرتبط فحسب بحركة الساسة وقيام وسقوط الدول، وبلاط الملوك والخلفاء والحكام والولاة، استطاع النقد الاجتماعى أن يطور فى هذا المفهوم التاريخى ليجعل الاهتمام ينصب - أيضًا - على الهامش المقموع، والمبدعين البعيدين عن السلطة، وأدباء الشعب ومن تغفلهم المصادر، وتسقطهم الذاكرة التاريخية الرسمية ، وخاصة فى الإبداعات الكبرى الجماعية للشعب، مما عنيت به على وجه التحديد مدارس الفلكلور، ودراسة الفنون الشعبية والأدب الشعبى. كان هذا مظهرًا من مظاهر تأثير التوجه الاجتماعى فى تطوير المفاهيم التاريخية فى الأدب ونقده.

والآن نتبين مجموعة النتائج الأساسية المترتبة على دراسة المنهج التاريخى:

أولاً: ما يتصل بالتوزيع النوعى للأجناس الأدبية ، بمعنى أن تناول وتنظيم الإنتاج الأدبى فى المراحل التاريخية المختلفة كان من الضرورى تقسيمه إلى شعر ونثر، وملاحظة الفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية المختلفة وانقسامها إلى شعر غنائى وشعر ملحمى وشعر مسرحى، ثم فى العصور التالية إلى شعر غنائى، وكتابات سردية قصصية وروائية ، وكتابات مسرحية ونثرية ، كان هذا التقسيم من الوسائل الهامة للمنظور التاريخى فى النقد الأدبى ،لأن دراسة خارطة الأنواع الأدبية وتحولاتها المختلفة وأشكال تداخلها أصبح من مهام حركة النقد الأدبى ، الذى كان علم التاريخ يقدم النموذج التصورى والنظرى له .

ثانيًا: تنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية، وكتابة تاريخ الآداب ، والتاريخ الأدبى نفسه يدين فى هذا للمنهج التاريخى النقدى فى نشأته وازدهاره ، التاريخ الأدبى باعتباره علمًا موازيًا ومتداخلاً ومستقلاً عن النقد.

لكن النموذج الذى ساد فى تاريخ الأدب - للأسف - أصبح نموذجًا تقليديًا، لأنه جمد بعض المقولات الجوهرية واتكأ عليها وأخذ يكررها طبقًا لهذا النموذج فى تاريخ الأدب، وأصبح هناك تبعية مباشرة تربط الأدب بالأحوال السياسية والاجتماعية، بمعنى أنه يتعين على الدارس أن يبدأ من خارج منطقة الأدب، يبدأ عند دخوله الكتابة عن أية ظاهرة أدبية بالاكتفاء بترديد المقولات التاريخية المذكورة عن الحياة السياسية والاجتماعية مع ذكر إشارات عابرة تعتمد على «الأكلاشيهات» المتداولة عن الحياة الاقتصادية، ثم عن الأوضاع الثقافية. وعندما يفرغ الدارس من ذلك لكي يتحدث عن الظاهرة الأدبية التي وضعها موضع دراسته ، وتمثل مجال تخصصه، يكون قد انقطع نفسه، ولم يعد أمامه إلا أن يشير إشارات عابرة

إلى الأعمال الإبداعية فى ذاتها لكى يربطها ربطًا آليًا بكل المعلومات والبيانات التى سبق أن قدمها كمداخل لدراسته .

المشكلة فى هذا التصور أنه يفتقد إلى عنصرين جوهريين، وهذا هو مأزق النموذج السائد فى المنهج التاريخى، وهذان العنصران هما:

العنصر الأول: يتمثل فى أنه يتكئ على مجالات معرفية وعلمية، لا يملك الباحث فى الأدب الأدوات التى تمكنه من البحث فيها، وتجهيز مادته بنفسه.

فعلوم السياسة والإقتصاد والاجتماع والتاريخ لها أدواتها وطرائقها ووسائل تحليلها، والباحث فى الأدب - عادة - يعتمد على غيره من المتخصصين فى تشكيل مادته التاريخة لأنه لا يملك الوسائل والأدوات التى تجعله يضيف إضافة حقيقية للمادة المدروسة، بحيث يكون تابعًا لغيره ومستخدمًا لمادة سابقة التجهيز دون أن يتمكن من إضافة شىء إليها أو تعديل مقولة من مقولاتها، هذا هو العيب الأول فى الاستخدام الآلى لمنظومة المنهج التاريخى فى تحليل الأدب.

العنصر الثانى: وهو أخطر من الأول، لأن البيانات التى يجمعها من هذه المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية غير قادرة على الإطلاق على الكشف عن القيمة النوعية للأعمال الإبداعية التى يحللها، فالكشف عن القيمة النوعية لمستوى الشعر أو القصة أو الرواية أو المسرحية، وبيان قيمتها الجمالية هى الوظيفة الحقيقية لدارس الأدب، لأن دارس الأدب وناقده هما الخبيران فى الأدب ونقده ، والخبرة بالمادة تقتضى القدة على معرفة المستوى الإبداعى، فإذا تساوت لدى دارس الأدب كل الأعمال الإبداعية، ووضعت على نمط واحد، فقد فَقَدَ قدرته على التمييز، وتنازل عن مهمته التخصصية فى دراسة المادة الأدبية. هذا الكشف عن القيمة النوعية لا تفلح الأدوات المستعارة من المجالات المعرفية الأخرى فى تحقيقه عند مقاربة نص إبداعى، وعندئذ نجد أن تاريخ الأدب كثيرًا ما يفتقر لهذه

الوظيفة الجوهرية، وهى القدرة على أن يضع أعمالاً إبداعية موضع تقدير طبقًا لقيمتها الجمالية، وذلك لسبب بسيط هو أنه نتيجة للمنهج الذى يستخدمه الدارس، فإنه يميل إلى التركيز على تلك النصوص التى تخدم الإشارات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى ركز عليها، وتصبح الأعمال الأدبية مجرد شواهد على هذه الحقائق ، مما أدى إلى جعل الدراسة الأدبية مجالاً للتعتيم على المستويات الأدبية، ومجالاً لإضعاف قدرة الباحث على قراءة النصوص وتحليلها واكتشاف المعايير الجمالية والنقدية الصالحة لهذه القراءات الكاشفة عن قيمة العمل الأدبى، لكن ليس معنى ذلك أننا نطالب باستبعاد تاريخ الأدب. وإنما يجب على دارس الأدب أن يطور مفهومه وأساليبه، وأن يبحث عن أدواته التى لا يصبح فيها عالة على غيره من ناحية ، وألا يفقد قدرته على تمييز القيمة النوعية لمادته من ناحية أخرى ولكن يظل تاريخ الأدب الذى كان أحد النتائج المهمة جدًا للمنهج التاريخى فى نقد الأدب فرعًا مهمًا من الدراسة الأدبية، لابد من الاهتمام به وتطويره.

من النتائج المترتبة على تحكيم المنظور التاريخى ، ما نعرفه فى تاريخ الآداب العالمية والعربية من دراسة المذاهب الأدبية المختلفة والمرتبطة بعصور متعددة ، ما نعرفه - مثلاً - فى مذاهب النقد الأدبى ابتداء من الكلاسيكية إلى أن نصل إلى المناهج الحداثية الأخيرة. ولأننا نعرف أن الكلاسيكية إما أن تكون هى الكلاسيكية القديمة ذاتها، أو الكلاسيكية الجديدة التى ترتبت على بعث النظريات القديمة، وتأويلها وتفسيرها فى عصر النهضة، وكذلك الرومانسية التى نشأت فى الفترات التاريخية من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وانتقلت إلى العالم العربى فى القرن العشرين بتجليات مختلفة ، إلى غير ذلك من المذاهب الأدبية التى نشأت بعد الرومانسية وظل لها تأثيرها فى مذاهب النقد الأدبى.

والنقطة الأخيرة التي أود أن أشير إليها فى عرضنا للمنظور التاريخى هى النقطة الخاصة بالمصطلحات.

إن المنهج التاريخى فى نقد الأدب يستعير مصطلحاته - بطبيعة الحال- من مجالات التاريخ، التى تتحدث عن العصر والبيئة وغيرهما، كذلك يستعير مصطلحاته من تلك المصطلحات التى نشأتظ ونضجت وتطورت على مر التاريخ ، وأصبحت علامة على منظومات فكرية ، ومذهبية، إلى جانب ذلك فإن المنهج التاريخى قد يستعير مصطلحاته من علم الأحياء عندما يتحدث عن النشأة والتحول والتطور والموت ، وقد يستعير بعض مصطلحاته من علم الاجتماع .

إذن نجد الجهاز المفاهيمى «منظومة المصطلحات» فى المنهج التاريخى تستقى من هذه العناصر مرتبة على النحو التالى : التاريخ أولا، أى المصطلحات التى اختمرت عبر المراحل التاريخية واستقرت فى الوعي الثقافى، وثانيًا المصطلحات المتنوعة من علم الأحياء.

أهم مراجع المنهج التاريخى

١- المنهج التاريخى : للدكتور حسن عثمان.

٢- منهج البحث فى الأدب واللغة : ترجمة الدكتور محمد مندور.

٣- البحث الأدبى : الدكتور شوقى ضيف.

٤- مصادر الشعر الجاهلى: الدكتور ناصر الدين الأسدى.

٥- مناهج البحث فى الأدب : الدكتور شكرى فيصل.

٦- مفاهيم نقدية: تأليف رينيه ويليك ، ترجمة محمد عصفور.

●●●●●

الفصل الثانى

المنهج الاجتماعى

يعتبر المنهج الاجتماعى من المناهج الأساسية فى الدراسات الأدبية والنقدية، وقد انبثق هذا المنهج - تقريبًا - فى حضن المنهج التاريخي، وتولد عنه ، واستقى منطلقاته الأولى منه : خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة وتحولاتها طبقًا لاختلاف البيئات والظروف والعصور. بمعنى أن المنطلق التاريخى كان هو التأسيس الطبيعى للمنطلق الاجتماعى عبر محورى الزمان والمكان، إذ يشف المحور الزمانى عن إمكانية أن يرتبط التغير النوعى للأعمال الأدبية، بالتحولات التى تحدث فى الحقب التاريخية المختلفة، وعبر اختلافات المكان - أيضًا - إذ أن لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة.

لقد أسفر ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع ، ويمكننا القول بأن المنهج الاجتماعى هو الذى تبقى فى نهاية الأمر من المنهج التاريخى ، وانصبت فيه كل البحوث والدراسات التى كانت فى البداية متصلة بفكرة الوعى التاريخى. إذ سرعان ما تحول هذا الوعي إلى وعى اجتماعى يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع، وبفكرة الطبقات، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعى، وليس على المستوى الفردى، بمعنى أنه كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرًا عن الواقع الخارجى كان ذلك مدخلاً لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلى للأعمال الإبداعية والفنية.

ولقد أسهمت نظرية الانعكاس التى طورتها الواقعية فى تعزيز هذا التوجه الاجتماعى لدراسة الأدب، لكن المشكلة الأولى التى واجهت

الدراسات التي تربط بين الأدب والمجتمع كانت تتمثل فى فرضية مؤداها أنه كلما ازدهر المجتمع فى نظمه السياسية والاقتصادية وفى ثقافته وإنتاجه الحضارى ، نشب نوع من التوقع بأن هذا لابد أن يصحبه - أو من الطبيعى أن يصحبه - ازدهار أدبى ، غير أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات المختلفة أثبتت أن هذا التلازم ليس صحيحًا. فكثير من الفترات التاريخية التى كانت تعانى فيها المجتمعات من تفكك سياسي ، وتدهور اقتصادى، وترد اجتماعى شهدت ازدهارًا وتوهجًا أدبيًا وفنيًا. ولعل ذلك يتضح إذا ضربنا مثلاً من تاريخنا العربى، فالعصر العباسى الثانى الذى كان نموذجًا لتفكك الدولة وانتقال مركزية السلطة من العرب إلى الأعاجم، ونشوء الدويلات وتفسخ المجتمع وتحلل كثير من ظواهره كل تلك الظواهر السلبية هى التى اقترنت - على وجه التحديد- بنشوء كوكبة من كبار شعراء العربية ، وهم الذين يمثلون ذروة الإبداع الشعرى فى الثقافة العربية .

إذن كيف يمكننا أن نقيم الربط بين تدهور المستويات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية من ناحية وازدهار مستوى الإبداع الأدبى من ناحية أخرى؟.

كيف يتم تفسير ذلك؟

لقد قدم الماركسيون ابتداء من ماركس نفسه تصورًا واضحًا لتفادى ذلك، يطلق عليه تصور العصور الطويلة ، ويرى هذا التصور أن العلاقة بين الأبنية الاجتماعية من ناحية والأبنية الثقافية والإبداعية ليست علاقة مباشرة وفورية، ولكنها تسفر عن نتائجها بإيقاع بطىء، بمعنى أنه يمكن أن يكون هناك مظاهر للقوة فى المجالات المختلفة، ويكون الأدب فى موقف ضعيف،لأنه لما يستوعب بعد هذه المظاهر، وعندما يبدأ فى استيعابها وتمثلها، وتفاعله الداخلى للابتكار والإبداع نتيجة لها، يمكن أن تكون الدواعى التى أدت إلى هذا الازدهار قد زالت، فيبرز الأزدهار على وجه

الحياة فى الفترة التى تكون أسبابه فيها قد اختفت، لأن العلاقة تقتضى فترات تخمر، وفترات تأثير بعيدة المدى وبطيئة الإيقاع .

لكننا لو نظرنا إلى التاريخ فى جملته ، نجد أن التوازى بين الجانبين يتم على مستوى العصور الطويلة ، وليس على مستوى المنحنيات القصيرة جزئيًا، أى إنه فى المثال الذى ضربناه ، يمكن أن نقول إن هناك عصر ازدهار عربى و تمثل فى نشأة إمبراطورية عربية إسلامية كبرى فى امتلاكها لأدوات القوة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية على فترات متفاوتة، وأن هذه الإمبراطورية العربية الكبرى ، لم تلبث أن تمخضت عنها ثقافة عربية ناضجة ومزدهرة فى مجملها. هذا ما يطلق عليه «قانون العصور الطويلة» الذى يرفض قياس الأدب فى علاقته بالمجتمع فى فترات زمنية وجيزة، وإنما يحاول أن يمد هذا القياس على فترات زمنية طويلة، وبهذا أمكن تفسير ظواهر ارتباط الأدب بالمجتمع ارتباطًا زمنيًا طرديًا وليس عكسيًا، بالرغم مما وجه إليه من انتقادات قبل ذلك .

كانت الماركسية والواقعية الغربية تعمل جنبًا إلى جنب فى تعميق الاتجاه إلى الاعتداد بالنقد الاجتماعى. وبمنظور التلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية ، والأعمال الأدبية من ناحية أخرى، وقد أسهم فى ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساعه بتنوعات متعددة كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه «علم اجتماع الأدب» أو سوسيولوجيا الأدب، وقد تأثر هذا العلم فى نشأته بالتطورات التى حدثت فى نظرية الأدب من جانب، وما حدث فى مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر، وتبلور فى منتصف القرن فى تيارين متوازيين ومتباعدين فى الآن ذاته:

التيار الأول :

يطلق عليه علم اجتماع الظواهر الأدبية ، وهو تيار تجريبى أمبيريقى، يستفيد من التقنيات التحليلية التي انتظمت فى مناهج الدراسات الاجتماعية مثل الإحصائيات والبيانات، وتحليل المعلومات ، وتفسير

الظواهر انطلاقًا من قاعدة معلومات محددة ، يبينها الدارس طبقًا لمناهج دقيقة ويستخلص منها النتائج التى تسفر عنها.

وهذا التيار الأمبيريقى التجريبى فى دراسة اجتماعية الأدب، يرى الأدب باعتباره جزءًا مكونًا من الحركة الثقافية مثله مثل بقية مظاهر الحياة الثقافية، ويرى أن تحليل الأدب من هذا المنظور يقتضى تجميع أكبر قدر من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، فعندما نعمد إلى دراسة الرواية ، فإننا ندرس الإنتاج الروائى فى فترة محددة ، ونضع البيانات الإحصائية الشاملة له ، نجد أن الإنتاج الروائى جزءٌ من الإنتاج السردى الذى يتمثل فى القصة والقصة القصيرة والرواية ، فنأخذ فى التوصيف الكمى لهذا الإنتاج : عدد القصص والراوايات التي أنتجت فى هذه البيئة، وعدد الطبعات التى صدرت منها، ولو أمكن أن نصل إلى عدد القراء الذين تداولوها، والاستجابات المتعددة ، ودرجة الانتشار ، وما تعرضت له من عوائق، وما أثارته من ردود فعل، مستخدمين فى ذلك أكبر قدر من البيانات الإحصائية الأمبيريقية حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الإنتاج والتسويق والتوزيع وغير ذلك، كل ذلك يستخلص منه نتائج بالغة الأهمية هى التى تكشف عن حركة الأدب فى المجتمع ومدى انتشاره أو تقلصه ، وردود الفعل الناجمة عنه.

تزعم هذه المدرسة فى دراسات سوسيولوجيا الأدب نقاد غربيون ، من أهمهم فى المدرسة الفرنسية «سكاربيه» وله كتاب فى علم اجتماع الأدب، وهو يدرس كظاهرة إنتاجية ترتبط فى آلياتها وفى قواعدها بقوانين السوق، ويمكن عن هذا الطريق دراسة الأعمال الأدبية من ناحية الكم فى الدرجة الأولى.

أهم ما يؤخذ على هذه المدرسة ، أنها تغفل الطابع النوعي للأعمال الأدبية، تستوي عندها الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة ، مع تلك الرواية التى انتشرت لأنها تعتمد على الإثارة أو غير ذلك من الأشياء التي تؤدى إلى الانتشار . فى منظور هذا الاتجاه تستوي الرواية البوليسية مع

الروائع الأدبيـة الخـالدة ، لأن الأسـاس الذى يحكم هذه الدراسـات فى الدرجة الأولى يعتبر أساسًا كميًا لا علاقة له بالكيف، فهو يدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر اجتماعية ، وبما أنها ظواهر اجتماعية فاللغة التى تسعفه فى هذه الدراسة هى لغة الأرقام، وكل ما يتصل بالأعمال الأدبية من العوامل الخارجية مثل عدد النسخ، وعدد الطبعات، ومجموع القراء، وإذا كانت قد ترجمت إلى لغات أخرى، أو تحولت الرواية مثلاً إلى فيلم سينمائى أو أنتجت فى مسلسل تليفزيونى ، كل ذلك يترتب عليه اتساع للدوائر التواصلية، وتغير فى الأعداد الكمية للمتلقين.

ويمكن أن نستخلص من هذا المنظور بعض المؤشرات النوعية إذا أردنا . ولكن هذا المنظور لا يمتلك إمكانية الحكم على الأعمال الأدبية، فهو لا شأن له بالقيمة أو الكيف، وبالتالى لا يمتلك رؤية جمالية للأعمال الإبداعية.

ولكن هذا المنظور ما لبث أن تطور وارتبط بمجالات يمكن أن تتصل بشكل ما بالجانب الجمالى والنوعى للأعمال الإبداعية. وسنضرب لذلك مثلاً بدراسة تطبيقية، لأن الدراسات التطبيقية هى التى يمكن أن تكشف عن القيمة الفعلية للمناهج والآثار المترتبة عليها، وهذه الدراسة التطبيقية أجريت فى الثقافة العربية وقد أجرتها منذ آونة باحثة سويدية وهى «مارينا ستاغ» وقد ترجمت إلى اللغة العربية فى كتاب بعنوان «حدود حرية التعبير» ، هذه الدراسة توظف التقنيات التجريبية والإحصائية والتحليلية، ولكن بطريقة تختلف عن التوظيف السابق للمدرسة التجريبية فى علم اجتماع الأدب، وذلك لأنها تختار ظاهرة محددة ، وهي ظاهرة سقف الحرية التى يتمتع بها كتاب القصة القصيرة على وجه التحديد فى مصر فى فترة حكمى عبد الناصر والسادات، أى فى ثلاثة عقود، منذ الخمسينيات وحتى بداية الثمانينيات، وهي تتخذ منظورها من منطلقات منهجية ، حيث ترى أن الإبداع القصصى هو أكثر أشكال الإبداع ارتباطًا بحركة المجتمع، وأن هذا الإبداع - غالبًا - ما يصطدم بعوائق تتمثل فى الممنوعات والمحرمات الاجتماعية، نتيجة للمنظومة القيمية السائدة، وهى الممنوعات الثلاثة التقليدية :

١- المنوعات السياسية .

٢- المنوعات الدينية .

٣- المنوعات الأخلاقية.

ترى الكاتبة - وهذا هو المنطق الثانى المنهجى للدراسة - أن الحرية قرينة الإبداع، وأن مؤشر قمع الحرية هو أهم مؤشر لتدخل المجتمع فى تكييف الإنتاج الأدبى، لا عند ممارسة هذا المجتمع للحظر فحسب ، ولكن حتى قبل أن يمارس هذا الحظر لدى الكاتب ذاته ، بمعنى أن الكاتب الذى يعرف بحكم خبرته الاجتماعية أن أعماله تمنع إذا اتسمت ببعض الجرأة، فإنه يمارس على نفسه نوعًا من الرقابة الداخلية، فالرقابة الخارجية تنتج رقابة داخلية يمارسها الكتاب ذواتهم. لذلك فإن مؤشرات المصادرة والحظر ومنع التداول والعقوبة بالسجن هى التى يمكن أن نقيس بها درجة حرية التعبير المسموح بها فى المجتمع، ودرجة حرية التعبير ذات علاقة وثيقة بالقيمة النوعية للأعمال الإبداعية، فهي ليست مؤشرًا كميًا فحسب، ولكنها مؤشر نوعى يمكن قياسه.

لقد عمدت الباحثة إلى تحديد حالات الكتاب المصريين، الذين تعرضت أعمالهم الإبداعية فى مجال القصة القصيرة للحظر كليًا أو جزئيًا بمنع النشر أو الرقابة أو الحذف أو تعرضوا هم شخصيًا للسجن نتيجة لنشرهم هذه الأعمال ، أو اضطروا إلى التحايل على هذا الحظر بنشر أعمالهم والهجرة بها خارج حدود الوطن ، فدرست تلك الحالات التى هاجر فيها الكتاب بأعمالهم لينشروها فى أماكن أخرى تخلصًا من الرقابة المفروضة عليهم.

هنا نجد أن تطبيق «مارينا ستاغ» للمنهج الأمبيريقى فى سوسيولوجيا الأدب أدى إلى ربط التطور الحضارى لمجتمع من المجتمعات بالتطور الإبداعى لكتابه، وأن قياس مستوياته يكون بمدى ما يتاح لهؤلاء الكتاب من هامش حرية ضيق أو واسع فى نشر أعمالهم التى تخالف منظومة القيم المستقرة فى المجتمع والتي تزعم السلطات المتعددة فى المجتمع أنها داعية

لهذه المنظومة، والحريصة على عدم المساس بها، وهى فى حقيقة الأمر كما تكشف الدراسة ترعى مصلحتها ومصلحة المؤسسات التى تنتمى إليها.

من هذا المنظور نرى أن الدراسة السوسيولوجية للأدب عندما تتخذ منطلقا مرتبطًا بجوهر الأدب وهو التعبير عن الذات الفردية والاجتماعية، يمكن لها أن تنجو من محدودية الدراسات الكمية التى لا تستطيع تقييم الظواهر طبقًا لخواصها النوعية.

صحيح أن النماذج التي أتيح للباحثة أن تدرسها، والتي تعرضت للقمع والمصادرة والنشر فى الخارج، أو تعرض أصحابها للسجن والمساءلة ليست بالضرورة هى أفضل النماذج التي أبدعت فى المجتمع المصرى فى تلك الحقبة التاريخية المحددة، وليس التعرض للمنع أو القمع مقياسًا للجودة ، ولكنه أحد المقاييس، هذا ومن جانب آخر فإن هناك أعمالاً أخرى لا تقل عن تلك الأعمال التى صودرت جرأة وشجاعة وطموحًا إلى تحريك منظومات القيم ، ولكنها تؤدى ذلك بطريقة نوعية بالغة المكر والدهاء عندما تعتمد إلى الرمز والمجاز وغير ذلك من التقنيات الفنية، دون أن تتيح لغباء القائمين على الرقابة ، والمدافعين عن السلطة أن يدركوا خطورتها أو أهميتها، خاصة إذا لم يعرف أصحابها بنشاط مباشر يستثير هذه السلطات.

إن الأديب الكبير عندما يمارس عمله الثقافى فى حدود إبداعاته، ويحول خطابه الثورى من مستواه المباشر فى الخطابات غير الأدبية إلى مستواه الإبداعى الذى يستخدم تقنيات فنية عالية الإتقان، يستطيع أن ينجو من المؤاخذة المباشرة لهذه السلطات، ويكون خطابه أكثر قدرة وفاعلية فى خلخلة منظومة القيم وتحريك المجتمع فى الاتجاه الذى يتخيره.

ومع ذلك نجد أن بعض دراسات سوسيولوجيا الأدب التجريبية لها أهمية بالغة فى الكشف عن علاقة الإنتاج الثقافى بالمستويات متعددة الفاعلية فى بنية المجتمع من سياسية ، واقتصادية ، واجتماعية.

أما النقد الذى يوجه لهذا الاتجاه ، بالإضافة إلى أنه غير قادر على

الكشف عن الخواص النوعية للأعمال الأدبية، أنه يكتفى برصد الظواهر ولا يتعمق فى إمكانية تفسيرها وربطها ربطًا عميقًا، بل ويقيم التوازى بين ظواهر غير متجانسة أصلاً، لأن الأدب إنتاج تخيلى وإبداعى يغاير نوعيًا طبيعة الحياة الخارجية بكل ما يعتمل فيها من عوامل متعددة. فإقامة التناظر بين مستويات غير متجانسة يعتبر نقطة ضعف جوهرية تعيب الدراسة السوسيولوجية للآداب بالطريقة الأمبريقية أو التجريبية ، الأمر الذى يجعل نتائج عملها فى نهاية المطاف مجرد إضافة لمجموعات من البيانات والمعلومات التي تخدم علماء الاجتماع ودارسيه أكثر مما تخدم نقاد الأدب والمتخصصين فيه، فالمقياس الذى اتخذه هذا الاتجاه مطعون فيه من الوجهة النقدية، لأن النقد فى جوهره لابد أن يمسك بتلك العناصر التى تقود إلى التمييز النوعى، ومع أن النقد الحديث يزعم دائمًا التخلص من أحكام القيمة إلا أنه عندما يفقد صلاحيته وإمكانيته للتمييز بين المستويات المختلفة فى الأعمال الإبداعية يصبح معيبًا فى جوهره.

من هنا وبالتوازى مع الاتجاه السابق وربما قبله بفترات تاريخية ، بدأت تنشأ مدرسة أخرى فى سوسيولوجيا الأدب، وهى التى يطلق عليها المدرسة الجدلية وهى أكثر خضوعًا للمفاهيم الفلسفية منها للمفاهيم الاجتماعية.

التيار الثانى:

ويطلق عليه المدرسة الجدلية، وهي تعود إلى هيجل نفسه ورأيه الذى بلوره فيما بعد ماركس فى العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية فى الإنتاج الأدبى والإنتاج الثقافى، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية.

المنظر الأساسى لهذا الاتجاه هو «جورج لوكاش» فيلسوف الواقعية الأكبر فى النصف الأول من القرن العشرين، وذلك عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاسًا وتمثيلاً للحياة، وقدم بعض الدراسات الأخرى التي تعد إسهامًا مبكرًا فى نوع آخر من الدراسات السوسيولوجية للآداب، وهو الذى يسمى «سوسيولوجيا الأجناس الأدبية»

وهى التى تربط بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات، فكانت كتاباته عن طبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية ، وصعود البورجوازية الغربية هى التطبيق العملى لهذا المنظور .

ظلت أفكار لوكاش تتصف بطابعها الفلسفى والميتافيزيقى، لأنها تنبثق من تصور أساسى، مفهومه أن دراسة الظواهر الأدبية لابد وأن تكون دراسة شاملة ، لا تقف عند الجزئيات ، وإنما تدرس الظاهرة فى كليتها وشمولها. الأدب- إذن- يصبح من المنظومة الثقافية ، ويصبح ارتباطه بها عضويًا، والمنظومة الثقافية هى التعبير الفكرى والفلسفى عن حركة المجتمع ذاته.

جاء بعد لوكاش أكبر منظر لهذا التيار من سوسيولوجيا الأدب، وهو «لوسيان جولدمان». ينطلق جولدمان من مبادئ لوكاش ويطورها، ويصطنع جملة من المصطلحات الجديدة ، والتقنيات الإجرائية التحليلية المبتكرة التي جعلت الاتجاه الذى تبناه يطلق عليه (علم اجتماع الإبداع الأدبى)، وهو يهتم فى الدرجة الأولى بالجانب الكيفى، وليس الجانب الكمى الذى كانت تهتم به مدرسة «سكاربيه».

ينطلق جولدمان من مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة التى يمكن أن نوجزها فى النقاط التالية :

أولاً: يرى جولدمان أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد، وإنما تعبر عن الوعى الطبقى للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب وإن كان فردًا لكنه يختزل ضمير الجماعة، حيث تتجلى لديه رؤية الجماعة التى ينتمى إليها، هذه هى النقطة الأولى فى نظرية جولدمان، فالأدب ليس إنتاجًا فرديًا، ولا نعامله باعتباره تعبيرًا عن وجهة نظر شخصية، لأن وجهة النظر هذه تتجسد فيها عمليات الوعى الجماعى والضمير الجماعى، وأكثر من ذلك، كلما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق، كان تجسيده للمنظور الجماعى أوضح وأقوى ، كأننا هنا نميز بين مستويات الأدباء على اعتبار قدراتهم فى تمثيل

الضمير الجماعي ، فهناك أدباء يمتلكون وعيًا مزيفًا، فيعبرون عن منظورات شخصية، وغالبًا ما يسقط إنتاجهم فى الإهمال والنسيان، لأن القارئ لا يجد فيه ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء. وهناك أدباء آخرون يمتلكون القدرة على التمثيل الصحيح للوعى الصادق والحقيقى والممكن ، لأن هناك درجات من الوعى الحقيقى المنجز بالفعل، والوعى الممكن المستشرف للمستقبل والمكتشف لآفاقه.

ثانيًا: إن الأعمال الأدبية ذاتها تتميز بأبنية دلالية كلية، وهذه الأبنية الدلالية تختلف من عمل لآخر، وهو ما يفهم من العمل فى إجماله، ويمكن أن نجد تناظرًا بين بنية الوعي الجماعى من ناحية والبنية الدلالية من ناحية أخرى كأنهما حلقتان يمكن لهما الالتحام، بمعنى أننا فى قراءتنا للأعمال الأدبية ، فإننا ننحو إلى إقامة بنية دلالية كلية ، تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر فى العمل الإبداعى، وعندما ننتهى من القراءة تتكون لنا صورة عن بنيته الدلالية الكلية ، وهذه الصورة هى المقابل المفهومى والمقابل الفكرى للوعى والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب.

ثالثًا: إن نقطة الاتصال بين البنية الدلالية ، والوعى الجماعى الطبقى، هى أهم الحلقات عند جولدمان والتى يطلق عليها مصطلح «رؤية العالم» ، فكل عمل أدبى يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبى المنفرد فحسب، لكن الإنتاج الكلى للأديب ، ولعصر معين ، وعن طريق رؤية العالم يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفية تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الإبداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية الخارجية من ناحية ثانية.

انطلاقًا من هذا المنظور فى علم اجتماع الإبداع الأدبى، أسس جولدمان منهجه فى سوسيولوجيا الأدب، والذى يطلق عليه المنهج التوليدى كما نسميه فى المشرق والمنهج التكوينى فى المغرب العربى . أجرى جولدمان عددًا من الدراسات التى ترتبط - أيضًا - بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل لوكاش من قبله، وقد أصدر كتابه الشهير «من أجل تحليل

سوسيولوجى للرواية» ، درس فيه نشأة الرواية الغربية، وكيفية تحولاتها المختلفة فى مراحلها المتعددة تعبيرًا عن رؤية البورجوازية الغربية للعالم.

الإضافة الحقيقية لهذا المنهج هى أنه لم يغفل الجانب الكيفى فى دراسته للأعمال الأدبية، بل اعتمد على وجه التحديد على هذا الجانب القيمى الكيفى، لشرح مدى العلاقة بين الأعمال الإبداعية والوعى الجماعى، عندما جعل مستوى الأديب يتمثل فى قدرته على صياغة رؤية للعالم، هى التى تعبر عن الوعى الجماعى المتحقق والممكن فى الآن ذاته، وعندئذ لا يمكن أن يستوى عمل روائى عظيم بعمل بوليسى مثلاً، لأن الرؤية الفقيرة والمحدودة والآلية لهذا العمل البوليسى تجعله مجرد أداة للتسلية والإثارة، ولكنه لا يمكن أن يحمل رؤية للعالم بكل ما يملكه هذا المصطلح من خصوبة وتعقد وتشابك. لكن تظل الإشكالية الأساسية لدى هذا المنهج متمثلة فى أنه يقيم تناظرًا بين ظواهر غير متجانسة ، الحياة الاجتماعية الخارجية من ناحية، والأعمال الأدبية التحليلية اللغوية من ناحية ثانية، مازالت الفجوة بين المنطقتين فادحة وقائمة. وهذه تعتبر أكبر نقطة ضعف فى التيارين السابقين من سوسيولوجيا الأدب والتيار الكمى عند سكاربيه، والتيار الكيفى عند لوسيان جولدمان ولوكاش. صحيح أن منهج جولدمان حاول إقامة التجانس وتضييق الفجوة بين الأدب والحياة، خاصة عبر اللغة ولكنها مازالت قائمة إلى حد ما.

نشير أيضًا إلى بعض الدراسات التطبيقية فى الثقافة العربية التى استخدمت منهج التوليدية فى تحليل ظواهر الأدب العربى، وهى دراسة شيقة وطريفة قام بها على وجه التحديد عالم اجتماع عربي وليس ناقدًا أدبيًا وهو التونسى الطاهر لبيب، وقد درس الطاهر لبيب رسالته للدكتوراه فى أوروبا على يد جولدمان وكان أستاذه المشرف، درس ظاهرة فى غاية الطرافة، وهي ظاهرة الغزل العذرى فى العصر الأموى. درسها من ناحية تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية وهم الشعراء العذريون، حاول أن يقيم علاقة بين ظاهرة متميزة فى تاريخ الشعر العربى فى الفترة الأموية من ناحية، وطبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء من

ناحية أخرى، ومدى نجاحهم فى تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعى.

وهناك دراسة أخرى لشاعر وناقد مغربى وهو محمد بنيس، حاول فيها أن يربط بين الإبداع الشعرى العربى المعاصر والظواهر السوسيولوجية فى المغربى العربى على وجه التحديد، وهي دراسة تتميز بالتماسك المنهجى. وهناك دراسات أخرى تطبيقية كثيرة قدمها بعض النقاد على الأدب العربى، استخدم فيها مبادئ البنيوية التوليدية، وكانت هذه محاولة لالتقاط العلاقة الدقيقة والحساسة ما بين الأعمال الإبداعية، والتيار الاجتماعى ومدى قدرتها على بلورة رؤية العالم.

ولكن يظل مصطلح رؤية العالم فى نهاية الأمر من أهم المصطلحات التى تعين الناقد على إجراء هذه المقاربة من منظور سوسيولوجي أدبى.

على أن التطور الذى حدث فى المناهج النقدية الحديثة فى العقود الأخيرة منذ السبعينيات قد أسفر عن تولد تيار جديد فى سوسيولوجيا الأدب يختلف عن التيار الكمى والتيار الكيفى السابقين، هذا التطور أفاد من معطيات علم جديد نشأ فى العقود الأخيرة وهو «علم النص» وهذا التيار الجديد يطلق عليه علم الاجتماع النصى، الذى يفيد من معطيات علمى النص والسوسيولوجيا على وجه التحديد. لكى يجعل المقاربة السوسيولوجية أكثر ارتباطًا بالوسيط الحقيقى الفعلى بين الأدب والحياة، هذا الوسيط الفعلى هو اللغة، لأن اللغة هى مادة الأدب، ومادة التواصل فى الحياة، فاللغة - إذن - من منظور علم اجتماع النص الأدبى هى المرشحة لأن تكون الجسر الحقيقى الذى يمعن التحليل النقدى فيه، فيستطيع أن يربط بين الأدب من ناحية والحياة من ناحية أخرى عبر منطقة متجانسة. فاتخاذ اللغة منطقة للبحث النقدى فى علم اجتماع النص الأدبي هو الوسيلة لتفادى الهوة النوعية بين الظواهر المختلفة.

الخطاب الأدبى - إذن - شديد التجانس والقرب من خطاب الحياة العامة ، ويمكن لتحليل العلاقة بينهما أن يكون هو المدخل الملائم الذى

يجمع الظاهرتين ، ويتفادى الطابع المفاهيمى الفلسفى للمناهج والتيارات السابقة فى سوسيولوجيا الأدب، لأن هذه المناهج السابقة كانت تقتصر فى دراسة الأدب على المفاهيم والأفكار المنبثقة عنها، حتى أن مصطلح رؤية العالم فى نهاية الأمر هو تصور فلسفى وذهنى وفكرى، ولكنه ليس تصورًا تعبيريًا أو لغويًا، وليس مرتبطًا بجذور الظاهرة الأدبية ذاتها.

علم اجتماع النص الأدبى له إرهاصات كثيرة وتاريخ عريض هو الذى يمثل الحلقة الأخيرة فى سوسيولوجيا الأدب التي أفادت من تطور المناهج النقدية المحدثة ، والبنيوية، والسيميولوجية والنصية، لكى تعثر على الواسطة الملائمة التى يمكن عن طريقها الدراسة العلمية الخصبة والجادة للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، الذى يمثل هذا التيار ناقد يسمى «بيير زيما»، وله كتاب بعنوان «النقد الاجتماعى»، استطاع من خلاله أن يبلور الاتجاهات التى سبقته، ويعرض أهم الصعوبات والانتقادات التى وجهت إليها ، ويقترح تصورًا أكثر نضجًا وتطورًا فى سوسيولوجيا الأدب.

مراجع النقد الاجتماعى

١- التحليل الاجتماعى للأدب: تأليف سيد ياسين- دار المعارف.

٢- منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى: د. صلاح فضل - دار المعارف.

٣- البنيوية التكوينية : لوسيان جولدمان - مُترجم.

٤- النقد الاجتماعى : بيير زيما - ترجمة عايدة لطفى.

●●●●●

الفصل الثالث

المنهج النفسى الأنثربولوجى

إن اعتبار المنهج النفسى والأنثربولوجى من قبيل منظومة المناهج التاريخية، إنما يتم بشكل تقريبى - لأننا كما سنرى فيما بعد سنتبين أنهما امتدا بظلهما، وتجاوزا منطقة البحث التاريخى إلى منطقة البنيوية وما بعدها ، فامتزجا بها وأصبحا جزءًا مكونًا من تجلياتها المتعددة، وللمنهج النفسى فى النقد الأدبى جذور بعيدة يمكن أن نشير إليها باقتضاب، لكنها تتمثل فى تلك المراحل التى لم تكن قد تبلورت فيها بشكل منهجى طرائق النقد دائمًا كانت تنبثق باعتبارها ملاحظات ترد فى بعض ظواهر الإبداع، وتفسر قدرًا من وظائفه فى ضوء عدد من الملاحظات التقنية أو الفطرية، يمكننا - مثلاً- أن نجد فى نظريات أفلاطون عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة فى مدينته الفاضلة ، بداية لهذا الالتفات العميق للجانب النفسى فى بعث فلسفة الأدب ووظائفه، كما يمكننا أن نلاحظ أن «نظرية التطهير» ذاتها عند «أرسطو» إنما تربط الإبداع الأدبى بوظائفه النفسية، وإذا استعرضنا بعض اللوحات العميقة ، والنفاذة التى نعثر عليها فى طوايا النقد العربي القديم سنجد أن كثيرًا منها ردد مقولات متشابهة عن علاقات الشعر بنفس المبدع ، وتعبيره عنها، وعن الروابط المتشابكة والمعقدة التى يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب ، وبين بواعثها وأهدافها، ووظائفها النفسية لدى المبدع ولدى المتلقى من جانب آخر.. كل ذلك يمكننا أن نعثر على بلورة منظمة ، وواضحة له فى كتاب رائد من رواد النقد العربى الحديث وهو الأستاذ «محمد خلف الله أحمد» الذى نشره بعنوان «من الوجهة النفسية فى بحث الأدب ونقده».

برغم ذلك، فالمنهج النفسى بدأ بشكل علمى منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد فى نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات «فرويد» فى التحليل النفسى وتأسيسه لعلم النفس، استعان فى هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع فى الأدب والفن، كتجليات للظواهر النفسية، من هنا يمكن أن نعتبر ما قبل «فرويد» من قبيل الملاحظات العامة التى لا تؤسس لمنهج نفسى بقدر ما تعتبر إرهاصًا وتوطئة له، لكن المنهج ذاته يبدأ مع تكون علم النفس، أو علم التحليل النفسى عند «سجموند فرويد».

كانت النقطة التى انطلق منها «فرويد» فى هذا الصدد تتمثل فى تمييزه بين الشعور واللاشعور، بين الوعى واللاوعى، بين مستويات الحياة الباطنية واعتبار اللاوعى أو اللاشعور هو المخزن الخلفى غير الظاهر للشخصية الإنسانية ، واعتباره متضمنًا للعوامل الفعالة فى السلوك وفى الإبداع وفى الإنتاج.

وكان اهتمامه منصبًا - فى الدرجة الأولى - على تفسير الأحلام باعتبارها النافذة التي يطل منها اللاشعور، وباعتباره الطريقة التى تعبر بها الشخصية عن ذاتها ، وتلتف حول قوانين الكبت والمنع الاجتماعيين، وكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغريًا لاعتبار الفن مظهرًا آخر من مظاهر تجلى العوامل الخفية فى الشخصية الإنسانية.

اعتبر «فرويد» الأدب والفن تعبيرًا عن اللاوعى الفردى، ومجلى تظهر فيه تفاعلات الذات وصراعاتها الداخلية، وذلك عندما حدد خصائص العلم بمجموعة من الأوصاف، فى مقدمتها: التكثيف.. والإزاحة. والرمز ، بمعنى أن الحلم يعمد إلى الظواهر المبسوطة فيوجزها بإسقاط تفاصيلها الكثيرة، ويكثفها بطريقة بالغة، ثم يقوم بنقلها من مجال حسى إلى مجال حسى آخر ، ويستخدم فى ذلك رموزًا متعددة، وسرعان ما أدرك «فرويد»

وتلاميذه أن هذه القوانين ذاتها المتمثلة فى التكثيف والإزاحة والرمز، هى التى تحكم أيضًا طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص.

لجأ «فرويد» - كما هو معروف- إلى تاريخ الأدب يستمد منه كثيرًا من مقولاته ومصطلحاته فى التحليل النفسى ، فسمى بعض ظواهر العقد النفسية - مثلاً - بأسماء شخصيات أدبية، مثل عقدة «أوديب» ، وعقدة «ألكترا».. وغيرها . كما لجأ إلى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية ، وبعض الأعمال الأدبية والشعرية ، وبعض الرموز الأخرى للتدليل على نظرياته فى التحليل النفسى، وفى العلاقة بين الشعور واللاشعور وفى القوانين التى تحكم هذه العلاقة وهي قوانين التداعى وغيرها. كان «فرويد» يعمل فى منطقة التحليل النفسى، ويهتم فى الدرجة الأولى بالظواهر المرضية مثل العصاب.. وانفصام الشخصية وغيرها، وكان ربط الإبداع الأدبى بمثل هذه الظواهر المرضية إيذانًا باعتبار المبدع إحدى حالات الشذوذ التى يمكن عن طريق تحليلها الكشف عن الحالات السوية الأخرى، ولم يكن ذلك يقلق منهج «فرويد» ولا تلاميذه فى التحليل، لأن نقطة ارتكازهم ، وبؤرة اهتمامهم تتمثل فى الدرجة الأولى فى الكشف عن القوانين الخفية والمضمرة التى تعمل بها الذات الإنسانية.. الكشف عن طبقات الشخصية .. الكشف عن حالاتها المختلفة وتجلياتها والتوسل بكل ذلك لعلاج ما يصيبها من أمراض أو حالات شاذة.

سنجد أننا لو عدنا للنموذج التوصيلى الذى يفهم العملية الأدبية باعتبارها مجموعة علاقات متشابكة بين ثلاثة أطراف ، المرسل .. والمرسل إليه... والرسالة. يمكننا أن نعتبر أن التحليل النفسى للأدب انطلق ابتداء من العناية بالمرسل أى المبدع الأديب ذاته ، والربط بين إنتاجه من ناحية ، وبين تاريخه الشخصى من ناحية أخرى ، هذا التاريخ الشخصى الذى يتمثل فى مجموعة الخبرات المتراكمة لديه منذ سن الطفولة الباكر، وكما هو معروف فى مناهج التحليل النفسى فإن أشد الفترات حسمًا فى توجيه

سلوك الإنسان فى المستقبل طيلة عمره هى سنوات الطفولة.. السنوات الأولى فى حياته ، حيث تتكون استجاباته ، ومشاعره ، وتوتراته ، وتتكون طريقة نظرته للأشياء ، واستراتيجية مواقفه فى الحياة ، ويتكون ما هو أعمق من ذلك تجذرًا فى داخله، وهو تلك المناطق الحساسة التى تظل تحكم فيما بعد منظومة رموزه واستجاباته العاطفية والوجدانية، فإذا ما عانى شيئًا من الحرمان فى هذه الطفولة الباكرة، أو لقى بعض التجارب القاسية كانت هى المشكلة لأهم ملامح طريقته فى السلوك وفى التصور وفى بناء الرموز، فإذا ما كان هذا الإنسان فيما بعد مبدعًا أو شاعرًا أصبح محكومًا بجملة تجاربه الطفولية تلك، وأصبحت هى التى تمثل الجذر الأساسى لإبداعه والمرجعية الحقيقية لما يستخدمه من رموز، ولما يوظفه بعد ذلك من أدوات الإبداع الأدبى.. يرتبط بالنظر إلى العلاقة بين العالم الباطنى وإلى الإبداع الأدبى، يرتبط بذلك تيار آخر يتجلى فى الدراسات النفسية ، يجعل التفوق فى الإبداع نظيرًا لنوع من العبقرية ثم يقرن هذه العبقرية بلون من ألوان الجنون، فذروة التفوق فى الإبداع توازى ذروة الشذوذ عن النسق السوى للحياة النفسية.. هناك عدد كبير من الدراسات تقرن بين العبقرية والجنون وترى أن الإبداع الأدبى فى جوهره إنما هو مظهر من مظاهر وصول التوتر فى نفس المبدع إلى ذروته، وعدم قدرته على التكيف مع الجماعة بعد ذلك مما يتجلى فى الخلق الفنى والأدبى.. دراسات العبقرية والجنون تسهم فى هذا الربط العميق والخطر بين حالات الشذوذ الإبداعى من ناحية، وسلوك المجانين من ناحية ثانية.. لكنها أسهمت إلى حد كبير فى نشأة فرع من فروع الدراسات النفسية والأدبية هو الذى يسمى «علم نفس الإبداع» . وعلم نفس الإبداع لا يعتمد على الفروض النظرية البحتة ، ولا ينطلق من مقولات تصورية خالصة، وإنما يحاول دائمًا أن يضع هذه الفروض موضع الاختبار والتجربة ، وذلك عن طريق دراسة حالات الإبداع الخاصة المرتبطة بالأجناس الأدبية المحددة، مثل أن تكون مرتبطة بالشعر، أو مرتبطة بالرواية أو القصة، أو مرتبطة

بالمسرح دراسة «أيكلينيكية» ميدانية، هذه الدراسة الميدانية تتمثل فى اعتبار المبدعين حالات يتم إخضاعها للتحليل عن طريق مجموعة من الاختبارات، والأسئلة المصممة بطريقة منهجية وعلمية واستخلاص النتائج الخاصة عنها، كما يتم إخضاع مسودات الأعمال الإبداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل أيضًا، لأن هذه المسودات تكشف عن حالات الاختيار والتصويب وأسبابها العميقة، وعن كيفية نشوء مسار التعبير لدى المبدع والتعديلات التى يدخلها عليه، ونوع هذه التعديلات فى الاستجابة للفكرة العميقة لديه، أو التعبير الأوضح عما يريد التعبير عنه من عواطف وحساسيات، أو فى البلورة المتميزة لعدد من رموزه وكلماته الأخيرة المفضلة.. بمعنى أن تحليل هذه المسودات يضع أمام المحلل النفسى مادة أولية يستطيع أن يدرس عبرها كيفية تفاعل الذات مع اللغة ، وعمليات التصويب وأسبابها العميقة ونتائجها فى إشباع النموذج الذى يريد المبدع أن ينشئه، لأن المنظور النفسى يفترض أن عملية الإبداع ذاتها إنما هى إشباع لحاجة نفسية عميقة، وأن التعديلات التى تطرأ على النصوص الأدبية إنما تمضى فى سبيل الاقتراب من نموذج هذا الإشباع.

لدينا فى الثقافة العربية مدرسة نشأت منذ منتصف القرن الماضى، وأصبح لها إنجازها المتفرد فى مجال علم نفس الإبداع . أسسها عالم جليل هو «د.مصطفى سويف» الذى يعتبر كتابه «الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة» بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التى لم تلبث أن تشعبت بعد ذلك لدى تلاميذه فكتبوا بحوثهم ودراساتهم اللاحقة عن بقية الأجناس الأدبية ، كتب «د. شاكر عبد الحميد» «الأسس النفسية للإبداع الفني فى القصة القصيرة» ، وكتبت «د. سامية الملة» «الأسس النفسية للإبداع الفني فى المسرح» وتكونت فى الثقافة العربية نواة مدرسة لعلم نفس الإبداع.

المشكلة الجوهرية التى تواجهنا عند النظر إلى هذا الإنتاج تتمثل فى شقين:

الشق الأول: إن بؤرة الاهتمام فى هذه الدراسات تتركز حول حقائق النفس الإنسانية، وأن الإبداع والأدب يوصفان كأمثلة ونماذج للكشف عن هذه الحقائق، بمعنى أنه كما كان اللغويون القدماء يستخدمون الشعر - مثلاً - كشواهد على قواعدهم النحوية ، فإن علماء النفس المحدثين يستخدمون الشعر وغيره من أشكال الأدب كشواهد على مبادئهم، وقواعدهم النفسية، فتصبح دراسة الأدب ونقده مجرد هامش موضح لمنظور علمى يرتبط بدراسة النفس الإنسانية بتجلياتها المختلفة، ومجرد شاهد على بعض الحالات التى توصف بأنها شاذة .. تهميش الأدب واعتباره مظهرًا للشذوذ باستخدام مصطلحات علم النفس يعد النتيجة الأولى لتوظيف هذا المنهج.. الشق الثانى يمثل إشكالية أخرى فى هذا التيار من الدراسات النفسية للأدب ونقده، تتمثل فى أن أدوات التحليل والإجراءات التى تستخدم المنظور النفسى غالبًا ما تنجح فى إضاءة قطع متناثرة، وأجزاء يسيرة من النص الأدبى.. هى تلك القطع والأجزاء التي تتجلى فيها عمليات الإسقاط، أو الإشارات للحالات النفسية المتعددة ، أو بعض الرموز المرتبطة بالتاريخ الباطنى لشخصية المبدع، مما لا يمثل فى جملته إلا نسبة ضئيلة من العمل الأدبى ذاته . فأقصى ما يصل إليه التحليل النفسى هو أن يشرح بعض الاختبارات التصويرية، أو يفسر بعض الإشارات الأدبية ، أما أن يلقى بضوئه على جملة النص بأكمله فهذا ما لا يحدث فى كل الحالات.. معنى ذلك أن قصارى ما يبلغه المنهج النفسى لتحليل الأعمال الأدبية إنما هو إضاءة بعض المناطق الخاصة فى العمل الأدبى تاركًا بقية المناطق - وهى الغالبية- فى الظل ، لأن فهمها وتفسيرها لا ينتمى إلى هذا المجال، ولا تفلح معها أدواته.

أما النتيجة الأخيرة المرتبطة بقصور منهج التحليل النفسى تتمثل فى عدم إمكانية عقد علاقة سببية بين العامل النفسى من ناحية، والإبداع ذاته من ناحية أخرى، بمعنى أننا لا نستطيع أن نقول إنه كلما تحقق هذا العامل النفسى أنتج لدينا ذلك المظهر الإبداعى المتمثل فى الأعمال الأدبية. إن

عدم إمكانية الربط السببى بين الظواهر يجعل حصرها فى النطاق النفسى نوعًا من التعسف غير المبرر، بمعنى أن آلافًا من الناس يتعرضون لحالات التوتر الداخلى الشديد لحالات الكبت.. لحالات العصاب إلخ .. لكن عددًا قليلاً منهم هم الذين يبدعون أعمالاً أدبية، الأمر الذى يجعل الربط بين هذين الطرفين ربطًا غير علمى وغير سببى ويجعل شرح الحالات النفسية تفسيرًا غير كاف للظواهر الإبداعية وغير مقنع، كذلك نجد أن التحليل النفسى إذا كان ناجحًا فى إضاءة بعض الأجزاء ، وتفسير كيفية نشأتها ، وتولدها ، فإنه لا يستطيع بحال أن يمدنا بأدوات تعيننا فى تمثل قيمتها الموضوعية والجمالية، بمعنى أن تجذر النص فى نفس المبدع لا يكشف عن مستواه الفنى ، لأنه يرتبط بسؤال آخر: كيف تولد هذا العمل؟ بغض النظر عن قيمته فى ذاته .

فالتحليلات النفسية يمكن أن تمارس بنجاح على الأعمال الأدبية من الدرجة الثانية والثالثة، ولذلك لا تقدم لنا معيارًا - أو لنقل - عناصر صالحة للدخول فى حكم قيمة، حتى ولو كان هذا الحكم منبثقًا من العمل الأدبى ذاته، بمعنى أنها لا تطرح علينا سؤال القيمة الموضوعية، مكتفية بالاستغراق فى سؤال القيمة الذاتية ، من هنا سنجد أن القصيدة يمكن أن تكون لها أهمية بالغة جدًا فى الكشف عن حياة المبدع ، أو منعطف خطير فى تصوراته ، لكن ذلك لا يسعفنا بحال فى الكشف عن مستوى القصيدة ذاتها إذا كانت بهذا الاعتبار تستحق البقاء أم لا. هذا ناجم من أن بؤرة التركيز فى الدراسات النفسية لا تتمثل فى النص، وإنما تتمثل فى المرسل وعلاقة النص به، ربما كان بوسع دراسات التلقى من منظور نفسى أن تعوض قليلاً هذا الجانب، لأن النص إذا كان بالغ التأثير لدى عدد أكبر من المتلقين فى ظروف متعددة فلابد أن له قيمة موضوعية تتجاوز قيمته الذاتية بالنسبة للمبدع هى التى تضمن له القيام بهذه الوظيفة، فنحن إذا ما أعطينا الجانب النفسى أهمية - كى لا يقتصر فحسب على منطقة التولد والإبداع (علاقة النص بالمرسل) - وجعلناها تشمل من الوجهة

النفسية أيضًا تأثير النص فى المتلقى فسنجد أن هذا التأثير عندما يتم رصده بطريقة موضوعية فى شرائح متعددة من المتلقين وفى ظروف متفاوتة يمكن أن يكون مؤشرًا واضحًا على القيمة الموضوعية للنص الأدبى، وعلى مستواه الجمالى فى الدرجة الأولى.

لم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت، وتشعبت ، ونشأت إلى جانب تيارات التحليل النفسى عند «فرويد» وتلاميذه اتجاهات أخرى كان لها أثرها البالغ أيضًا فى اكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلى بالإبداع الأدبى.. ومن أهم هذه التيارات مدرسة «يونج» فى «علم النفس الجماعى». كان «كارل يونج» تلميذًا ورفيقًا لفرويد لكنه لم يلبث أن استقل عنه وأسس مفاهيمه عن «اللاشعور الجماعى» متجاوزًا بذلك الطابع الفردى الذى اقتصرت عليه دراسات «فرويد».

يرى «يونج» أن الشخصية الإنسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية ، وإنما تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة فى القدم، وأن هذه الشخصية تحتفظ فى قراراتها بالنماذج ، والأنماط العليا التى تختمر فى الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة ، هذه النماذج ، والأنماط العليا تدخل فى تركيب طريقة التخيل الإنسانى ، وطريقة التصور، وطريقة الشعور ، وفى منظومة القيم ، والفاعلية النفسية للإنسان.. كان لاتجاهات «يونج» ونظرياته فى الأنماط البشرية ، والنماذج العليا أثر كبير فى تطوير الدراسات المفسرة للظواهر الأدبية ، والمرتبطة بالنقد الأدبى.. يمكن أن نعتبر الناقد الكندى الكبير «نورثروب فراى» من أهم النقاد الذين وظفوا نظريات «يونج» فى علم النفس الجماعي فى تحليل الأدب.عرض «فراى» لمبادئ نظريته فى كتابه الكبير الذى ترجم إلى اللغة العربية مؤخرًا «تشريح النقد» إمكانية تفسير الأدب العالمى ، خاصة فى تجلياته فى الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة، وهناك دراسات أخرى إضافة إلى ذلك تقدم إمكانية تفسير الثقافات الشرقية ذاتها على أساس عدد من

الأساطير الكبرى الغارقة فى ميثولوجيا الثقافة القديمة ترتبط بنماذج «يونج» العليا، باعتبار أن هذه النماذج تمثل الأبنية العميقة التي تحكم الإبداع الفنى والأدبى بصفة أساسية ، مبدعًا ، أو غير ذلك ليرتبط بالتصورات الجماعية مما يدخل فى مجال الأنثربولوجيا، وتلك هى نقطة الجمع بين علم النفس والأنثربولوجيا فى تيار واحد لأن المنطلقات كانت فى تلك الحالتين إما نظريات التحليل النفسى عند «فرويد» أو نظريات اللاشعور الجمعى عند «يونج».

يضاف إلى ذلك تيار نفسى اخر كانت له أهمية خاصة فى تحليل تجليات الإبداع الأدبى وهو المتمثل فى مدرسة «أدلر» الرمزية ، وتلك المدرسة التى تقرن بين الأحلام والرموز الأدبية بشكل باهر.

لكن النقلة التى حدثت فى منهج النقد المعتمد على المقولات النفسية بدأت منذ منتصف القرن، ومع بداية المناهج البنيوية على وجه التحديد ، لأن أحد المؤسسين للتفكير البنيوى كان «جان بياجيه» إذ إنه واحد من أعلام المفكرين فى القرن العشرين الذين اهتموا بعلم نفس الطفولة، وبكيفية تكون اللغة عند الأطفال وكان من أهم من قدموا الأساس للبنيوية التوليدية فى دراسته عن علم نفس الأطفال، وكيفية تكون اللغة لديهم.

لكن الذى أعلن الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب فى منهج شديد التماسك كان هو العالم النفسى الآخر الفرنسى «لاكان» إذ إنه يعتبر المؤسس لعلم النفس البنيوى، فعلى يديه تطورت مناهج التحليل النفسى للأدب بشكل جذرى.. المقولة الرئيسية التى نجدها عند «لاكان» والتى مكنته من إحداث هذه النقلة النوعية فى الدراسات النفسية تتمثل على وجه التحديد فى اعتباره اللاشعور مُبَنْينًا بطريقة لغوية بمعنى أن البنية التى تحكم اللاوعى هى بنية لغوية فى صلبها تعتمد على التداعى وعلى غير ذلك من قوانين اللغة التى أسسها «سوسير» فى بداية القرن. وطبقًا لذلك إذا كانت بنية اللاوعى بنية لغوية، فإن الأدب يعتبر أقرب التجليات

اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي ، ويصبح تحليل الأدب من منظور نفسى مرورًا بالتوازى بين بنية الوعى وبنية اللغة هو المدخل الصحيح لمنهج النقد النفسى. نظرية «لاكان» مركبة ومعقدة وبالغة الخصوبة ، ومن أهم من قام بعرضها وكتابتها إلى جانب كتابات لاكان نفسه عالم عربى مصرى هو «د.مصطفى صفوان» وتعد كتابات «مصطفى صفوان» بالغة الأهمية بالفرنسية، وبعضها مترجم إلى اللغة العربية فى هذا الصدد.

سنجد بعد هذه النقلة أن دراسات علم النفس ذاتها قد تشعبت فى ميادين كثيرة تجريبية ، ووظيفية، وأخذت تمتد لتشمل دراسة «الذاكرة» وكيفية عملها، والقوانين التي تحكم قيامها بوظيفتها، وأصبحت هذه الدراسات المرتبطة بوظائف الذاكرة، والمعتمدة على جانب فسيولوجى يتمثل فى بحث كيفية قيام المخ بوظائفه ، وعلى جانب معملى يرتبط بالتجارب التى تجرى على عينات مختارة لاختبار كيفية تلقيها وماذا تحتفظ به، والقوانين الفاعلة فى حركة الذاكرة ، كل ذلك أخذ يصب فى فرع جديد يسمى «الذكاء الاصطناعى» من فروع علم النفس التجريبى.. دراسات «الذكاء الاصطناعى» أصبحت ذات أهمية بالغة عندما تطبق على النصوص الأدبية، لأنها تعتمد على مؤشرات علمية متنامية ودقيقة تشرح لنا فى الدرجة الأولى لا كيفية إنشاء الأعمال الأدبية، وإنما كيفية تلقيها والاستجابة لها وفهمها. هنا تلتئم دائرة الدراسات النفسية بحيث لم تعد تقتصر على المرسل، ولم تعد تتجلى فى بعض الشذرات المتفرقة فى النص الأدبى، وإنما أخذت تصب بدورها فى المتلقى ، وتشرح كيفية استجابته الذهنية والتخييلية والحسية للأعمال الأدبية، ونوع هذه الاستجابة وكيفية فهمه لها، وشروط هذا الفهم، ومستويات تلقيها المختلفة، وما يدخل ذلك من عوامل فى تحديدها.

أصبحت إذن الدراسات النفسية لا تقتصر على الإبداع، ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص، وإنما تشمل أيضًا عمليات التلقى والاستجابة، والفهم وبناء المتخيل مما يجعل الدائرة التواصلية تكتمل بهذا اللون من الدراسات النفسية.. سنجد أن المنظور النفسى قد أصبح داخلاً بشكل قوى فى

التحليلات الأدبية، مستخدمًا لا تلك المناهج التاريخية السابقة على المنظومة البنيوية، وإنما بعض آليات التفكيك التى ترتبت على البنيوية، وبعض آليات التأويل التي جاءت بعدها، بحيث أصبح لنا الآن مجموعة من الأدوات المنهجية المرتبطة والمستفيدة من ميادين علم النفس المتعددة، ابتداء من الميدان التحليلى عند «فرويد» للميدان الجمعى عند «يونج» ، للميادين التجريبية الجديدة والإكلينيكية التطبيقية على حالات محددة إلى آخر التجليات المرتبطة «بالذكاء الاصطناعى» .. أصبح لنا من كل ذلك جهاز منهجى يستمد مقولاته من فروع علم النفس المختلفة ، وبحوثه المتعددة ، ليضىء عملية التواصل الأدبية التى تشمل كما قلنا المرسل .. والمتلقى .. والنص ذاته ، وأصبح بوسع الدارس الآن ألا يجعل من التحليل النفسى للأدب مجرد ذيل أو هامش أو شاهد للدراسات النفسية العامة ، وإنما يجعلها شيئًا قائمًا بذاته يصطنع بؤرته الخاصة به ، ويهدف إلى إضاءة بعض الجوانب المرتبطة بالظواهر الأدبية جنبًا إلى جنب مع تقنيات أخرى تستمد مادتها من العلوم المجاورة لعلم النفس فى كشف طبيعة الأدب مثل علوم اللغة، والرمز على وجه التحديد ، وكان اقتران المنهج النفسى بالأبنية اللغوية هو الجسر الذى مكن الدراسات النفسية من أن تعبر من منطقة الشذوذ التى كان ينظر بها إلى الأدب والظواهر الجزئية، إلى منطقة تحليل البنية الكلية للعمل الأدبى فى المناهج الحديثة بتوظيف التقنيات المستخدمة فى الدراسات النفسية التجريبية.

●●●●●

المراجع

١- من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده : أد. محمد خلف الله أحمد.

٢- التفسير النفسى للأدب : د. عز الدين إسماعيل.

٣- مجموعة أعمال فرويد الكاملة : مترجمة.

٤- الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة : د. مصطفى سويف.

٥- تشريح النقد : نرثروب فراى - ترجمة محيى الدين صبحى.

●●●●●