الفصل الثالث

الصراع الجدلي والحصاد الأخير

- نقد الواقعية للمذاهب الأخرى
- من السياق الأدبي إلى السياق الاجتماعي

obeikandl.com

obeikandl.com

نقد الواقعية للمذاهب الأخرى

خاضت الواقعية معارك حادة ضد المذاهب الأدبية الأخرى ، – ولا تزال حتى الآن فى صراع جدلى خصب مع الاتجاهات التى ولدت بعدها ، خاصة الاتجاه الطبيعى الذى تزعمه « زولا » والذى تعود خطورته إلى اختلاطه بالواقعية ومحاولة احتوائها وامتصاصها على ما فيه من قصور بين وعجز شديد . ثم انتقل الصراع بعد ذلك إلى الطليعية التى استغرقت – ولا تزال – حيزا كبيرا من الساحة الفكرية والأدبية فى القرن العشرين ، والتى يعتبر صمود الواقعية أمامها وانتصارها عليها فى أحيان كثيرة آية على أنها منهج قد ولد ليعيش ، وأن فيه من عناصر الحيوية والقدرة على التجدد والتطور ما يضمن له الانبعاث مرة أخرى كلما استنفذ دورة من دوراته الكثيرة أو انتهى إلى غاية من غاياته المتعددة .

ويحسن بنا قبل أن نتقدم فى بيان معالم هذا الصراع أن نكشف بايجاز عن علاقة الواقعية بما سبقها من المذاهب حتى نستحضر الصورة كاملة .

* * *

أما علاقة الواقعية بالرومانتيكية فلا إشكال فيها ولا غموض ، لأن الواقعية قد أخذت على عاتقها القضاء على تمجيد الذات الرومانتيكى ، والحد من الارتكاز الأساسى على الخيال الواهم ، واستبعاد الأسلوب الرمزى المبهم ، وقصر دور الأسطورة فى الأدب على مجال محدود كما أشرنا من قبل ، كما عارضت التصور الرومانتيكى للطبيعة التى تثبت فيها الحياة وتتخذها مادة للتجسيم ومناطا للمناجاة .

وقد يبدو لدى بعض النقاد أن الفروق ليست بمثل هذا الوضوح بين الواقعية والكلاسيكية بمدلولها الفرنسى والألمانى[1] فالكلاسيكية هى الأخرى مثل الواقعية كانت تبتغى الموضوعية والنموذجية – بمعنى ما – وهى فى الحقيقة ذات نزعة تعليمية ، بيد أن الواقعية ترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعى وليس نموذجا إنسانيا عالميا مطلقا ، كما ترفض ما تفترضه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها ، وتكسر مستويات الأسلوب كما سنرى فيما بعد عند تناول الحياة

(١) انظر : Wellek, Conceptos de critica literaria. Ed. cit., p. 190.

فى الأدب ، وكذلك من أهم ما تستحدثه الواقعية الوعى التاريخى بالتطور الحديث ، وبموقف الإنسان الذى يعيش فى مجتمع معين ، لا هذا الإنسان الأخلاقى الذى لم يكن يواجه فى الكلاسيكية غير الله ، والذى كان إلى حد كبير مبتوت الصلة بما حوله ومخلوع الجذور من أرضه ومعدوم الانتماء إلى وسطه . وبهذا يظل ما يميز الواقعية عن هذه المذاهب التى سبقتها هو طبيعة رؤيتها للعالم وللتطور التاريخى ، وهى رؤية تعتمد لتشمل بتفسيرها نشأة هذه المذاهب نفسها قبل أن تتعرض لها بالنقد والتحليل .

فالواقعية ترى أن الرومانتيكية فى تصورها للعالم كانت تعبر عن تمرد وهى عميق ضد التطور السريع لنظام الانتاج الرأسمالى بطريقة شديدة التناقض بطبيعة الأمر ، لأنه سرعان ما لبث نفس هؤلاء الثائرين الرومانتيكيين أن تحولوا عندما واتتهم الفرصة إلى اقطاعيين رجعيين كأنهم قدموا من وراء الجبال ، لكننا نجد فى أعماق الحركة الرومانتيكية على أية حال هذا التمرد العفوى ضد الرأسمالية ، أما بالنسبة لكبار كتاب العصر الذين لم يكن بوسعهم تجاوز الآفاق البرجوازية فقد كانوا يجهدون فى الوصول إلى صورة عريضة واقعية للعالم ، هذا الموقف كان يحمل فى طياته معضلة فريدة ، إذ لم يكن بوسعهم أن يكونوا رومانتيكيين بالمعنى المعهود للكلمة ، لأنهم لن يتمكنوا حينئذ من متابعة الزمن فى تقدمه ، ولم يكن بوسعهم كذلك أن يهجروا الهجاء الرومانتيكى للرأسمالية وحضارتها ، لأنهم سيتعرضون اذن للون من العمى يجعلهم يتمدحون بالمجتمع ويدافعون عنه ، لهذا فقد كان عليهم أن يرتفعوا فوق الرومانتيكية بالمعنى الجدلى ، أى كان عليهم أن يحاربوها ويحتفظوا بها فى نفس الوقت كى يرتفعوا إلى مستوى أعلى منها[١] .

ولنضرب مثلا على الوعى الواقعى بارتباط العناصر الرومانتيكية بالإطار التاريخى والاجتماعى ثم تجاوزها بعد ذلك ، يتجلى فى نقد الواقعيين للتشاؤم الرومانسى الشهير حتى فى أرقى تعبيراته وأنضجها وأقربها إلى روح التمرد الثورى ، فقد أراد « فيكتور هوجو » زعيم الرومانتيكية أن يعرض لقرائه فى قصته الكبرى « البؤساء » موقفا اجتماعيا ونفسيا لبطله « جان فالجان » فأخذ يصف بطاقته الغنائية الشاعرية الفذة سفينة تمخر البحر وقد سقط منها أحد الأفراد ، فتظل السفينة تمزق الأمواج حتى تختفى رويدا فى الأفق بينما يصارع هذا الفرد فى وحدة قاتلة أذرع البحر العاتية التى لا ترحم ، ويغرق فى نهاية الأمر وحيدا منهوكا بدون أدنى بارقة لأى أمل فى النجاة ، وطبقا لوصف

(١) انظر : Lukacs. Ensayos sobre el realismo. Ed.cit., p. 90.

« فيكتور هوجو » فإن هذه الرؤية تمثل خاصية مميزة لمصير الفرد فى المجتمع ، الفرد المخطئ ، وما نراه فى الأمواج من عدم اكتراثها أو اختلاجها بالرحمة هو رمز لمجتمع عصره فى قسوته ولا إنسانيته ، فرؤيته إذن تعبر بطريقة غنائية دقيقة عن شعور عام لدى جماهير الناس فى المجتمع الرأسمالى ، لأن العلاقة المباشرة المحسوسة بين الأفراد فى الطبقات الدنيا تتلاشى كل يوم أكثر من سابقه فيشعر الإنسان أن عزلته تشتد باستمرار كلما ضاق عليه الحصار ، مما يجعله يرتطم فى نهاية الأمر بمجتمع قد خلا من الإنسانية ، إلا أن عدم إنسانية هذا المجتمع تبدو فى نظر الفرد كما لو كانت طبيعة ثانية قاسية مشئومة ، مع أنها فى الواقع ليست سوى محصلة للتطور الاقتصادى المؤقت الذى يعزل الأفراد ، فعندما يصف « فيكتور هوجو » المشاعر النابعة من هذا الموقف فهو يعبر غنائيا عن شىء واقعى محسوس لدى الجماهير ، وهو لذلك شاعر عظيم ، بيد أن الواقع الموضوعى لهذه الظاهرة فى المجتمع لا يتطابق مع هذا التعبير ، لأن انعدام الإنسانية ليس طبيعة ثانية ولا قدرا آخر يمتد بآثاره إلى ما وراء طاقات الإنسان بل هو تعبير خاص عن العلاقات الجديدة بين الأفراد فى ظل الأوضاع السائدة ، ومن هنا فإن الواقعية عندما ترى هذه الظاهرة مرتبطة بأسبابها العميقة فإنها ترى فى نفس الوقت منهجها الواضح فى تجاوزها ، إذ تستطيع بقدرتها على الاستبصار أن تستشرف عالما تتغير فيه طبيعة العلاقات ، وبالتالى يموت فيه هذا الحزن المشئوم .

* * *

أما صراع الواقعية ضد الطبيعية فقد اتخذ وجهة تتجاوز مجرد النقد التاريخى البحت ، لأن الطبيعية أولا قد ولدت فى حجر الواقعية وحسبت عليها حتى أخذت هذه الأخيرة بأخطائها وذنوبها ، لأنها قدمت نفسها على أنها وريثة الواقعية الشرعية وخطوة بعدها فى الاتجاه العلمى ، وكان من الضرورى أن تمر فترة ليست بالوجيزة نسبيا حتى يتضح فى المجال الأدبى أن هذه الخطوة كانت فى الفراغ ، وأن الطبيعية فى حقيقة الأمر ليست سوى انحراف عن المنهج الواقعى القويم ، ونظرا لخطورة هذا الجدل وأهمية بالنسبة لأدبنا العربى الذى وقع بعض نقاده فى حبائل الخلط بين هذين المذهبين فإن من واجبنا أن نعرض أولا أصول المذهب الطبيعى كما وضعها مؤسسه الأول ، ثم نقدم بعد ذلك نقد الواقعية الحاسم لها وموقفها الواضح من القضايا والمبادئ التى اعتمدت عليها .

يعلن « زولا » مؤسس الطبيعية عن التزامه بالمنهج العلمى فى القصة ويسميها « القصة التجريبية » لتتوافق بدقة مع النموذج الذى يحتذيه ويكاد يلتزم حرفيا به ، وهو منهج

« كلود برنارد » فى كتابه « مدخل لدراسة الطب التجريبى » والذى يقول عنه : هذا الكتاب الذى ألفه عالم يعتبر رأيه حجة قاطعة سأتخذه أساسا صلبا لى ، وسأحاول العثور فيه على جميع أبعاد المشكلة ، وعندما استشهد ببعض نصوصه يكفينى أن أحل كلمة « قصصى » محل كلمة « طبى » لتستقيم لى النظرية كحقيقة علمية[١] .

وقد أغراه بهذه المحاولة بعض التشابه السطحى بين موقف « كلود برنارد » الذى ركز اهتمامه على اخراج الطب من دائرة الفن والممارسة الحدسية إلى نطاق العلم والدرسات التجريبية ، وموقفه هو كأديب ينشد هدفا مماثلا لذلك للوهلة الأولى وهو « التسامى » بفن القصة أو بفن الأدب عموما إلى علم الأدب الذى يعتمد بدوره على المنهج التجريبى . فإذا كان المنهج العلمى يؤدى إلى معرفة الحياة الطبيعية و « الفسيولوجية » فلابد أن يؤدى أيضا فى تصوره إلى معرفة الحياة العقلية والعاطفية ، لأن المسألة إنما هى اختلاف فى الدرجة فحسب[٢] .

هذه الثقة المطلقة فى العلم وقدرته على ضبط جميع أوجه النشاط الإنسانى حتى فى أعقد صورها الخلاقة كانت نوعا من النشوة التى أسكرت بعض مفكرى نهاية القرن الماضى وفى مقدمتهم « زولا » الذى دعا الكتاب الطبيعيين إلى أن يلاحظوا ويجربوا ، حتى يتولد عملهم من الشك الذى يشعرون به تجاه بعض الحقائق المجهولة أو الظواهر التى لا تفسير لها ، حتى تتجلى أمامهم فجأة فكرة تجريبية وتدفعهم للتحقق من صدقها ، فيعكفون على تحليل هذه الظواهر فى أعمالهم حتى يصبحوا فى نهاية الأمر سادتها ومالكيها .

وعلى هذا فإن القصاص مثل العالم تماما فى اعتماده على الملاحظة والتجربة ، فالملاحظة تقدم له الأشياء كما ترى عادة ، وتعتبر نقطة انطلاق له يبنى على أساسها شخصياته وظواهره ، ثم لا يلبث أن يبرز فيه جانب المجرب فيحرك شخصياته داخل اطار حكاية خاصة للبرهنة على أن تعاقب الحوادث هو الذى يفرض نهاية الظواهر المدروسة ، وهى دائما تجربة « تحت المراقبة » على حد تعبير « كلود برنارد » نفسه ورحلة لا تهدف سوى البحث عن الحقيقة العلمية .

ويضرب « زولا » مثلا على ذلك بشخصية « البارون هولت » التى تدور حولها

---

(١) انظر : Zola, Emile, Le roman expérimental. Trad. Barcelona. 1972, p. 29.

(٢) نفس المصدر ص ٣٠ .

إحدى قصص « بلزاك » كنموذج لدراسة مدى الضرر الناجم عن طبيعة هذه الشخصية ومزاجها الخاص والذى يقع عليها كما يقع على أسرتها والمجتمع من حولها ، فمنذ اللحظة الأولى التى يختار فيها المؤلف موضوعه يعتمد على وقائع لاحظها فى الحياة ، ثم يمارس تجربته باخضاع شخصية « هولت » لمجموعة من المواقف التجريبية فى أوساط محددة ليكشف عن طبيعة عاطفته وحركتها ، فالمؤلف لا يعتمد على الملاحظة فحسب ، ولا يقف عند حد التصوير الفوتوغرافى ، وإنما يتجاوز ذلك إلى التجربة بهذا المفهوم الخاص عند « زولا » ويتدخل بطريقة مباشرة بوضع بطله تحت ظروف تكشف عما يريد أن يوضحه فيه .

وبهذا تصبح المشكلة هى معرفة نتيجة وضع عاطفة ما فى ظروف اجتماعية محددة ودراسة انعكاساتها من وجهة النظر الفردية والاجتماعية ، فى عملية توازى تماما الدراسة العلمية للظواهر الطبيعية .

وانطلاقا من الحصيلة العلمية فى نهاية القرن الماضى يولى « زولا » أهمية كبرى فى نظريته لمسألتى الوراثة والبيئة ، وهو بهذا يسير على نفس الخط الذى استنه « تين » من قبل دون أن يعترف له بالسبق ، بل يذكر فحسب نظرية « داروين » فى أصل الأجناس ومنهج « كلود برنارد » ليخلص من ذلك إلى القول بأنه إذا كان من الضرورى لدراسة الكائن الحى معرفة وظائف أعضائه والعلاقات « الفسيولوجية » فيما بينها فإنه لابد لمعرفة أسرة ما أو مجموعة من الأحياء من دراسة الوسط الاجتماعى الذى تنتمى إليه ، ثم يعبر عن ثقته المطلقة فى مستقبل العلم على أساس أن « الفسيولوجيا » ستشرح لنا ذات يوم بلا شك عمليات التفكير والشعور لدى الإنسان ، وعندها سنعرف كيف تقوم الآلة الإنسانية بوظيفتها – على حد تعبيره – وكيف يفكر الفرد ويحب وينتقل من التأمل إلى الانفعال ، بل كيف يعبر هذه الحدود إلى الجنون ، فكل هذه الظواهر العضوية تتم تحت تأثير الوسط ، ومحور القصة التجريبية هو معرفة « ميكانيزم » الظواهر الإنسانية وأسباب الأنشطة العقلية والحسية وبيان تأثير الوراثة والبيئة ، بعد أن نضع الإنسان فى الوسط الاجتماعى الذى خلقه بنفسه ثم أخذ يعدله كل يوم ويتكيف طبقا له[1] .

وطبقا لزولا » إذا كان عالم الحيوان يجد نفسه مضطرا عند الحديث عن حشرة ما أن يدرس بالتفصيل النبات الذى تعيش عليه فيتناول شكله ولونه وعصارته فإنه يقدم وصفا

---

(١) نفس المصدر ص ٣٤ .

ضروريا لتحليل الحشرة نفسها ، وهذا الوصف لازم عمليا وليس مجرد تمرينات رسام ، كذلك نجد أن الوصف القصصى الذى يتناول الإنسان فى ملبسه ومأكله ومسكنه وقريته واقليمه ضرورى لا محيد عنه ، إذ أن هذه كلها مكملات له ولا يمكن رصد ظواهره العقلية والعاطفية دون البحث عن أسبابها ونتائجها فى الوسط المادى[١] .

لكن إذا كان الإنسان فى صفاته وسلوكه نتيجة حتمية ضرورية للعوامل السابقة فما هو دور حريته وشخصيته ؟ وبعبارة أخرى ألا يعد ذلك جبرية قدرية لا فكاك منها ؟ يحاول « زولا » رد هذه التهمة بقوله « إننا وصفيون لا قدريون ، والفرق بينهما كبير ، فنحن لا نتعرض لجوهر الظاهرة وإنما نصفها فحسب ، وإذا كانت القدرية تفترض أنه لابد من حدوث الظاهرة مهما كانت الظروف ، نجد أن الوصفية تركز الضوء على هذه الظروف دون أن تحكم بضرورة انتاجها الجبرى للظاهرة » وهذا هو نفس منهج « كلود برنارد » العلمى الذى يتخذ « زولا » كلماته شعارا له ، ثم يبرز الجانب الأخلاقى الذى طالما عيب على الطبيعية – وأحيانا على الواقعية أخذا بجريرتها – بقوله : « سأوجز دورنا الأخلاقى التجريبى ، نحن نوضح بأعمالنا ما هو نافع وما هو ضار عندما نصف الظواهر الإنسانية والاجتماعية حتى يمكن فى نهاية الأمر السيطرة عليها وتوجيهها ، ونعمل مع كل مفكرى هذا العصر فى مهمة غزو الطبيعة وتعزيز قدرة الإنسان عليها ، وإذا قورن هذا بموقف الكتاب المثاليين الذين يعتمدون على اللامعقول وما وراء الطبيعية وما يؤديان إليه من الوقوع فى هوة التجريد العميقة لا تضح اننا فى جانب القوة والأخلاق[٢] .

ويبذل « زولا » جهدا كبيرا فى محاولته لاحتواء الواقعية ووراثتها عندما ينادى بأن الطبيعية ليست إلا منهجا فى التحليل والتجريب ، من استخدمه كان طبيعيا أيا كان أسلوبه ، وعلى هذا فإن « ستندال » طبيعى ، مثله فى ذلك مثل « بلزاك » مع اختلاف أسلوبه إذا قورن بتدفق « بلزاك » لكن كلا منهما ينحو فى رأيه إلى التحليل والتجريب ، ولهذا فالطبيعية على عكس الرومانتيكية لا تنحصر فى أسلوب بلاغى بعينه ، ولا تخضع لمزاج جماعة بذاتها ، بل هى أدب مفتوح على جميع الجهود الشخصية ، تعتمد على تطور العقلية البشرية ، وتبحث عن الوثائق التى تكشف عن إنسان ما لتكتشف ركنا متواضعا من الحقيقة عن هذا الشخص ، وعلى هذا فلابد من شخصيات واقعية لروايه التاريخ الحقيقى لها والعلاقات القائمة فيما بينها فى الحياة اليومية : « لابد من أن نبدأ كل

---

(١) انظر : Zola. La formule critique appliquéau roman.

(٢) نفس المصدر ص ٥١ .

شيء من جديد ، وأن نعرف الإنسان من منابع وجوده قبل أن ننتهى على طريقة المثاليين فى ابتداع النماذج ، ابتداء من الآن على الكتاب أن يأخذوا المبنى من قاعدته ، وأن يضيفوا أكبر عدد ممكن من الوثائق المعروضة طبقا لنظامها المنطقى »[١] .

كما أن من خصائص القصة الطبيعية عنده أنها غير شخصية بمعنى أن القصاص ليس إلا كاتبا أو ناسخا لا يصدر أحكاما ولا يستخلص نتائجا ، وبهذا تختفى شخصيته ويحتفظ لنفسه بعواطفه مكتفيا بمجرد عرض ما يرى ، هذا هو الواقع سواء ارتجفنا أمامه أم ضحكنا ، ولنستخلص نحن القراء النتائج التى نراها ، بالاضافة إلى أن الطابع اللاشخصى للقصة يعتمد على سبب فنى آخر ، وهو أن التدخل المنفعل للكاتب يصغر القصة وينسف صفاء خطوطها ويضيف عنصرا غريبا على الأحداث يقضى على قيمتها العلمية ، فكما أنه لا نتصور من عالم كيماوى أن يقطب حواجبه ممتعضا من « النتروجين » لأنه جسم لا يلائم الحياة ، ولا أن يهش ويبش « للأوكسجين » لأنه على العكس منه ، كذلك القصاص الذى يشعر بضرورة استهجان الرذيلة أو استحسان الفضيلة يسىء إلى الوثائق التى يقدمها ، لأن تدخله يفقد العمل الأدبى قوته ولا يصبح نتيجة له صفحة مستقاة من الواقع بل مادة معالجة معدلة بعواطف المؤلف التى لا تنفصل عادة عن أحكامه المسبقة وأخطائه المحتملة ومزاجه الخاص[٢] .

وقد أدرك معاصرو « زولا » أنفسهم أن هذه الموضوعية العلمية التى يدعيها ليست إلا خداعا واضحا ، لأنها تحجب عنه رؤية الصراع الحى بين الماضى والمستقبل ، وتجعله يرى الأشياء والأحداث ثابتة فى نقطة واحدة لا تتزحزح عنها كلحظة متوقفة من الزمن ، وقد كتب إليه « تين » يقول :

« عندما تغلق جميع النوافذ ، وتضغط على القارئ من خلال قصة فريدة ، وتضعه وجها لوجه أمام مخلوق عجيب سواء كان مريضا أو مجنونا فإنه سيشعر بالخوف وربما بالغثيان ، أما الفنان الحقيقى فلابد له من فلسفة جامعة ورؤية شاملة متشابكة ، الأدباء اليوم يتخصصون أكثر مما ينبغى لهم ، يسرفون فى الانغلاق على أنفسهم ويبدهم المجهر كى يتفحصوا فلذة صغيرة من الكل الشامل »[٣] .

ومعنى هذا أن الفنان الطبيعى — حتى فى نظر معاصريه — قد فقد الرؤية الشاملة

---

(١) راجع لنفس المؤلف أيضا : Le naturalisme au théâtre. Trad. con el titulo "El Naturalismo". 1972.

(٢) نفس المصدر ص ١٢٢ .

(٣) انظر : Fischer. La necesid del arte. Ed. cit., p. 94.

للواقع ، فلم يعد للوقائع عنده نظام من الأولوية اللازمة ، فهو يعنى بالتفصيلات العرضية مثل عنايته بالخواص الجوهرية ، فأى حوار هام أو حدث حاسم تتم معالجتهما مثل طنين النحل أو ظهور بائعة البيض – على حد تعبير أحد النقاد – كلها تعتبر واقعية بنفس القدر ، وبالتالى لها نفس الدرجة من الأهمية ، هذا التسجيل الفوتوغرافى للشروط والظروف ، وتصورها بطريقة ثابتة خالية من الروح الجدلى يخلق احساسا بالعبث ومناخا سلبيا قاهرا محبطا ، وبهذا فإن الطبيعية قد مهدت للنزعات اللاانسانية وسبقتها ، مهدت لهذا الخضوع اليائس الملول للأشياء الذى وجد أوضح تعبير عنه فى الفنون بعد ذلك .

لقد أبرزت الطبيعية التجزؤ والقبح والضعة فى العالم البرجوازى ، ولكنها لم تتقدم نحو رؤية أبعد ، لم تعرف التطور الاجتماعى إلا على أنه محصلة سلبية للوراثة والبيئة عاجزة عن التخلص من قدرها الحتمى ، فكان لزاما عليها أن تقع فى براثن الرمزية أو الصوفية المدعاة ، إذ أصبحت ضحية لرغبتها فى اكتشاف معنى الحياة الغامض عليها المبهم من خلف الواقع الاجتماعى[١] .

وإذا كنت الطبيعية – كما رأينا – قد صارعت المثالية البرجوازية القديمة إلا أن ذلك تم على حساب تنازلات كبيرة تدريجية أمام التيار التبريرى فى التطور الفكرى العام ، لأن محور النزعة التبريرية يتمثل فى الوقوف عند سطح الظواهر ليستبعد من العالم أعمق مشاكله وأكثرها الحاحا وحسما .

وإن وصف الواقع اليومى بجميع تفاصيله لا يمكن أن يقدمنا خطوة واحدة فى تصوير التناقضات الاجتماعية الكبرى ولا فى اكتساب وعى شعرى بالحياة ، خاصة إذا تذكرنا أن هذه التناقضات تتفتت عادة وتفقد حدتها فى الواقع اليومى ولا تبدو إلا نادرا بأشكالها المتعددة الثرية ، بل لا تبدو أبدا بكل نموها وصفائها ، والنتيجة الحتمية للطبيعية أنها تجعل الحياة اليومية نفسها أشد ضيقا وفقرا مما هى عليه ، إذ لا تبرز تناقضاتها الحقيقية ولا ترتفع على ما فيها من أوساط مبتذلة عن طريق الاستقطاب النموذجى العميق . فيجب أن نميز إذن بوضوح بين الطابع المتوسط اليومى كقاعدة موجهة ، وبين الأعمال الهامة فى الحياة التى لا تمثل سوى المادة فحسب ، والتى تستغل الظاهر الجمالى لما فى الحياة اليومية لتقدم نماذج إنسانية دالة فى ارتباطاتها المتعددة .

كان « بلزاك » يقول ان « وولتر سكوت » لا يصف الأحداث التاريخية الكبرى

---

(١) نفس المصدر ص ٩٥ .

لمجرد الوصف ، بل يهتم أساسا بالبحث عن أسباب وقوعها ولماذا حدثت ، ولا يصف بالكامل أية معركة كبرى ولا يحلل « الاستراتيجية » أو « التكتيك » ولكنه يعرض الحالة النفسية والاجتماعية والأخلاقية للجانبين من خلال أحداث صغيرة شائعة مركزة فى أعمال محددة تجعلنا نفهم لماذا كان يجب أن يغلب المنتصر(١) .

وهذا التصور ليس بالسهولة التى يبدو عليها للوهلة الأولى . فالطبيعية كما رأينا تقف على طرف النقيض عندما يرفض « زولا » باصرار توجيه السؤال السابق « لماذا ؟ » معلنا أنه يتعارض مع الروح العلمى والفنى ، ويفرض على الكتاب الالتزام بوصف « كيفية » وقوع الأحداث ، ثم يأتى بعد ذلك شرحه لقوانين الصدفة فيؤدى إلى نتائج فى منتهى الخطورة ، فهو من ناحية يعنى الكف عن تحليل العوامل العميقة التى تكشف ارتباطات الظواهر الاجتماعية والإنسانية مكتفيا بتوجيه نظر الكتاب إلى ما يطفو على سطح الحياة اليومية ، كما أن هذا الموقف من ناحية أخرى يثير الجوانب الشخصية النفسية بمفهومها الزائف المحدد كعناصر مكملة لازمة ، فبدلا من عرض الشخصيات المحددة بطريقة فنية عضوية وابراز الأسباب الاجتماعية العميقة للأحداث التى تعتبر القوى الأم المحركة لها فى كلها الداخلى الواقعى يصف الكتاب طبقا لهذا المنهج وبطريقة موسوعية سطحية هزيلة آلية الحياة الاجتماعية التى يرقبونها ثم يضعون فيها شخصياتهم كما يضعون قطعا أخرى من مكوناتها الطبيعية الميتة(٢) .

وكما ألمحنا من قبل فإن الإسراف فى الوصف يقتل الروح الملحمى عند الطبيعيين ، إذ أن استقلال التفاصيل تترتب عليه نتائج وخيمة عندما يجهد الكتاب أنفسهم فى وصف فتات الحياة بأكمل وبأكثر الطرق تجسيما ، فقد يصلون بهذا إلى مرحلة متقدمة من الاتقان الفنى فى الظاهر ، إلا أنهم لا يستطيعون أن يربطوا أوصافهم بمصائر الأشخاص فتقع فى اطار مستقل خارج عن البناء الفنى ، وكلما كان الكاتب مغرقا فى طبيعيته بذل جهدا كبيرا لاختيار أشخاص عاديين من الواقع اليومى ولم يستطع أن يضفى عليهم سوى المشاعر والكلمات الخاصة بالحياة اليومية ، مما يجعل الحوار نثريا بحتا خاليا من كل أثر لشعر الحياة الحقيقى ، ويجعل الوصف وسيلة مصطنعة لفن مصطنع ، ويجعل الأفراد الموصوفين فى نهاية الأمر عاجزين تماما عن اقامة أية علاقة بالأشياء الموصوفة ، ويختفى نهائيا العنصر الملحمى من العمل الأدبى ، إذ لا يكفى مجرد التتابع فى الارتباط الملحمى ،

---

(١) نقلا عن :
Lukacs, Ensayos. Ed. cit., p. 157.

(٢) نفس المصدر ص ١٩٣ .

مهما أخذت اللوحات – صغيرة أو كبيرة – تترى في تسلسل زمني دون ارتباط ضروري عظيم ، ويثبت الحدس الفني الحقيقي وجوده في فن الرواية بوسائل في منتهى التعقيد ، إذ أن الكاتب نفسه ينبغي أن يتحرك بمهارة بالغة بين الماضي والحاضر حتى تتضح أمام القارئ تفرعات المصائر الملحمية ، والحدس بهذه التفرعات هو وحده الذي يتيح الفرصة للقارئ لمعايشة التتابع الزمني في العناصر التاريخية المحددة .

* * *

وإذا كنا قد رأينا أن ضرورة خلق النماذج تعد من أهم أسس الواقعية الجمالية فإن هذا يقوم في وجه الاتجاهات التي تبرز بافراط الجانب العضوي في الوجود الإنساني ، كما نرى عند « زولا » ومدرسته ، وفي وجه الاتجاهات الأخرى التي تنحصر بالإنسان في المستوى النفسي البحت ، فكل هذه النزعات تبدو متعسفة حتى على مستوى التقييم الجمالي الشكلي ، لأنه من وجهة نظر الكتابة الجميلة لا يمكن أن نفهم لماذا يجب أن يكون الصراع الشهواني – بما يقتضيه من مشاكل أخلاقية واجتماعية – في مستوى أعلى من الحاجات الحسية الفطرية ، ولا يمكن أن ينتظم مضمون الحياة في مستويات منها الجوهري ومنها الثانوي العرضي إلا إذا أخذنا في اعتبارنا تصورا شاملا للانسان وهو يؤدي رسالته الاجتماعية والتاريخية ، واعترفنا بوظيفة الفن في تحديد أهم مراحل الطريق الذي يقود إلى تحقيق هذه الرسالة ، ففي هذه الحالة فحسب يمكننا أن نميز مستويات الواقع بطريقة تسمح بتنوير النموذج وتوضيح طريقه وترك ما هو ثانوي في الظل ، ويصبح بوسعنا أن ندرك حينئذ أن الوصف – مهما كان دقيقا وكاملا من الناحية الفنية – للأعمال العضوية ، سواء كانت عملا جنسيا أو عذابا أو معاناة يعني تحديد المستوى للقوام الاجتماعي والتاريخي والأخلاقي للشخصية ، وهذا ليس وسيلة – بل هو بالأحرى عائق – في طريق التعبير الفني عن الصراعات الإنسانية الأكثر حيوية وجوهرية ، تلك الصراعات ذات الارتباط الحميم بأهداف الإنسانية وبالتعبير الكامل عنها في شمولها وتشابكها ، ولهذا فإن المضمونات الفجة ووسائل التعبير الحرفية التي جاءت بها الطبيعية لا تؤدي إلى اثراء التجربة الأدبية ، بل على العكس من ذلك تؤدي إلى افقارها ودمغها بالقصور[١] .

وقد كان السبب الاجتماعي الحاسم للانحراف من الواقعية إلى الطبيعية هو أن تطور الطبقات المتوسطة البرجوازية قد أصاب حياة الكتاب بتحول كبير ، فلم يعد الكاتب

---

(١) انظر المصدر السابق ص ١٥ .

يعيش ويصارع معركة عصره الكبرى من أولها إلى آخرها ، بل انروى فى ركن قريب أو بعيد كمجرد شاهد بسيط يؤرخ لما يراه من الحياة العامة ، و« زولا » يعترف بوضوح أن « بلزاك » لابد وأن يكون قد عانى الإفلاس كى يستطيع وصف شخصياته بهذه الحيوية ، ولابد أن يكون قد عرف أسرار حياة الدهاليز فى باريس حتى يتمكن من خلق نماذجه تلك ، أما هو فبدلا من الوحدة الجدلية للنموذج والفرد يبحث على أساس علمى مزعوم – لكنه هزيل وخطير معا – عن المستوى المتوسط محدود الذكاء ، معتمدا على إحصائيات آلية ليصف الواقع الرمادى المطفئ على مستوى تنمحى منه جميع التناقضات الكبرى الداخلية حيث يستوى لديه العظيم والصغير ، الذكى والحيوانى ، وحيث ينقد الواقع روحه الاجتماعى ، وتختلط فيه العناصر الجوهرية الحاسمة بالعناصر الثانوية العارضة دون تمييز بينهما .

وجاء المذهب التعبيرى ليرث هذا القصور الطبيعى ويمضى فيه إلى مداه ، فقد اتقنت التعبيرية تصوير الانطباعات النفسية التى تنجم عن هذا السطح ، ولكنها بعدت بها مرة أخرى عن قاعدتها الاجتماعية ، مما يجعل من المستحيل تجسيم الأسباب الموضوعية للظاهرة المعروضة ، وكذلك الرمزية فصلت بطريقة تامة أعراض الشعور – حتى السطحية منها – عن عالمه وظروفه الاجتماعية ، مصورة الجدلان العام والاحباط المطلق .

على أن الحركة التعبيرية التى أحدثت تشقق طريقها أوائل القرن الحالى اكتسبت أثر الحرب العنيفة الأون واهتزت التى أعقبتها تأثيرا كبيرا إذ سيطرت على الأذهان فكرة عامة وهى أن العالم الجديد المتفجر ليس من الممكن تقديمه أو عرضه أدبيا بالوسائل الفنية العتيقة ، بل لابد من لغة جديدة كالصراخ المتفرع الذى ينبعث من إنسان معذب مجروح لا يستطيع أن يعى بالضبط ما حدث من حوله[1] .

ومن الوجهة الجمالية فإن الجديد فى منهج التعبيريين هو أن عملية التجريد التى كانت موجودة من قبلهم قد وصلت عندهم إلى غايتها القصوى ، وأصبحت الموجه الأساسى لهم ، وهم فى هذا قد تلاقوا مع الرمزيين ، فكلاهما يصبغ منهجه الإبداعى بالطريقة الذاتية المحضة ويفصل الشخصيات التى يعرضها عقليا عن أساسها الواقعى بصراحة وصدق ، مما يتيح لهم فرصة الاحتفاظ ببنية الواقع المباشر .

وأصبحت مهمة الكاتب التعبيرى تتمثل فى نقل عملية الإبداع التى توجد فى خيال

---

(١) انظر : Fischer, Ernst, Polemica sobre realismo, Ed. Buenos Aires, 1972, p. 134.

المحدثين إلى بنية العمل الأدبى نفسها ، أى اعطاء صيغة ما للجوهر ، لأن هذا هو العامل الحاسم فى أسلوبه ، ولا ينبغى أن نغفل فرقا هاما بينه وبين الكاتب الواقعى وهو أن هذا الجوهر لا صلة له بالتركيز والتسامى الموضوعيين للملامح النموذجية العامة الماثلة فى الواقع الموضوعى بصفة دائمة ، فالكاتب التعبيرى يجرد ملامحه من الانعكاس الذاتى خلال المعايشة ، مقتصرا على ما هو جوهرى من وجهة نظره الشخصية ، تاركا جميع العناصر الصغيرة التى لا معنى لها فى تصوره ، وهى على وجه التحديد العوامل الاجتماعية الموضوعية ، وبهذا ينتزع عناصره المختارة من اطارها الزمانى المكانى المسبب .

* * *

ومن المعروف أن منهج الإبداع فى التعبيرية يرتبط بقضاياها الأيديولوجية ارتباطا مباشرا ، وليس هذا ناتجا من مجرد الولاء للنظرية التعبيرية التى كثيرا ما تتسم بالتناقض والغموض ، ولكن لما تشتمل عليه نفس الأعمال من خصائص تغلب عليها صبغة البرامج المعلنة مسبقا ، ففى فترة ازدهار التعبيرية بالذات تبرز فيها بوضوح عملية الانطباع فى تأليف الواقع ، وموقف التعبيريين بالنسبة للواقع – سواء من وجهة النظر الفلسفية وعلاقتها بالواقع الموضوعى أو من وجهة النظر العملية بالنسبة للمجتمع – يتميز بلون غالب من المثالية التى تحاول التمسح بنوايا موضوعية لا تخفى ذاتيتها .

وكما تبدو التعبيرية من كتابات « وورنجر Worringer» فإن الهدف الأساسى منها هو النفاذ إلى ما هو جوهرى ، لكن عندما يقوم أحد مفكريها وهو « ماكس بيكارد Max Picard» بتطبيق هذا الهدف على طريقة الإبداع فى التعبيرية يتضح لنا مدى ما فيه من تجريد فهو يقول : « إن التعبيرى بطبيعته شجى ، وحتى يبدو أنه لم تحدث لديه أية ردود فعل وسط الأشياء فإنه ينطلق نحوها من الخارج فى اندفاع عظيم ، لأنه بهذا الاندفاع الشجى يمكنه أن يلتقط الأشياء وهى فى اعصار الفوضى ، ومع ذلك فإن هذه النزعة الشجية لا تكفى لتثبيت الأشياء وسط الفوضى ، بل لابد من تحويلها ، يجب أن نكون تجريديين فى تقديمنا للنماذج حتى لا ينزلق ما نحصل عليه مرة أخرى فى عالم الفوضى ، يجب التركيز على الانفعال فى شىء واحد حتى يوشك على الانفجار »[1] .

وهنا يبرز نقاد الواقعية فى تعليقهم على هذه المبادئ التعبيرية ما يلى :

أولا : أن الواقع يتم تصوره مسبقا لدى التعبيريين على أنه عالم من الفوضى ، أى أنه يستعصى على المعرفة وغير قابل للفهم إذ لا يقوم على أية قوانين .

---

(١) انظر : Picard. Mzx, Das end des Impressionismus, Zurich, 1920, Trad., p. 315.

ثانيا : أن منهج التقاط الجوهرى الذى يسميه هنا « شيئا » لابد أن يكون عن طريق عزله وقطعه وتحطيم ما عداه من أشياء .

ثالثا : أن الوسيلة التى تتبع لالتقاط هذا الجوهر – وهى الانفعال – تعتبر من الناحية المبدئية لا معقولة وبالتالى تعارض بشدة ما يقبله الذكاء والفهم[١] .

* * *

وكانت السيريالية من أهم الحركات التى أعقبت المرحلة الأولى للواقعية كرد فعل لها ، ونفس كلمة سيرالية تتراوح فى معناها بين « ما وراء الواقعية » أو « ما فوق الواقعية » أى أنها تشير إلى تجاوزها صراحة بحثا عما عداها ، وبالرغم من أن السيرياليين فى رأى نقاد الواقعية كانت ضجتهم فرقعة فى الهواء أكثر منها ضوءا وحرارة فقد بذلوا جهدا كبيرا فى تمجيد الخيال الجامح والحياة عليه ، والمغالاة فى رؤاهم الخاصة وأطياف أحلامهم اللامعقولة فى تيارات خفية يبحثون من خلالها عن وسائل الهروب من الواقع الخارجى ، وقد دعا زعيمهم « أندريه بريتون » عام ١٩٢٤ فى اعلانه عن السيريالية إلى « الرفض المطلق » وهى دعوة غير قابلة للتنفيذ عمليا لما فيها من تناقض ، لأن القبول المطلق يمكن تصوره مهما كان مؤسفا ، أما الرفض فلا يمكن إلا أن يكون نسبيا مثله فى ذلك مثل الحرية والواقعية نفسها ، فالفنان بوسعه أن يتخلص من بعض القيود ليخضع لقيود أخرى ، أما أن لا يلتزم بأى قيد فهذا من المستحيل عمليا[٢] .

ولكن أعمق دلالة للسريالية فيما نحن بصدده هى أنها كانت مواجهة خارجة على الواقعية وثائرة ضدها بالرغم من أنها فى بعض مراحلها المتأخرة بدت كما لو كانت تعود إلى بعض منطلقاتها الفكرية ويكفى للتدليل على ذلك أن نشير إلى بعض المبادئ التى أعلنها زعيم السيريالية فى مقال بعنوان « حدود لا تطوق السيريالية » عام ١٩٣٧ ومنها :

١ – اعتناق المادية الجدلية واعتبار مبادئها هى أساس السيريالية خاصة ما يتصل بأولوية المادة على الفكر ، واعتبار جدلية « هيجل » هى علم القوانين العامة لحركة العالم الخارجى والفكر الإنسانى ، واعتناق التصور المادى للتاريخ ، إذ أن جميع العلاقات الاجتماعية والسياسية وكل النظم الدينية والتشريعية والتصورات النظرية التى يتمخض عنها التاريخ لا يمكن شرحها إلا من خلال ظروف الوجود المادية للعصر الذى نشأت

---

(١) انظر : Falk, Walter, *Impresionismo y expresionismo*. Trad. Madrid, 1963. p. 216.

(٢) انظر : Levin, Hary, El Realismo Frances, Ed. cit., p. 554.

فيه ، وضرورة الثورة الاجتماعية التي تنهى الصراع الذى ينشب فى مرحلة ما من التطور بين قوى الانتاج المادية للمجتمع ، أى صراع الطبقات .

٢ – وطبقا لشهادة كل من « ماركس » و « انجلز » فإن من العبث الإصرار على أن العامل الاقتصادى هو وحده الذى يحدد مجرى التاريخ ، إذ أن العامل الحاسم يتمثل فى نهاية الأمر فى « إنتاج الحياة الواقعية وتكرره » كما يعلنان أن مختلف أجزاء البنية العليا تمارس أيضا فاعليتها فى تطور الصراعات التاريخية ، وقد تكون هى الحاسمة فى تحديد شكلها الأخير[١] .

* * *

وبالرغم من أن السيريالية تدعو إلى هدم العالم الخارجى لتقيم مكانه عالما يعتمد على الرؤى الخاصة والتداعيات النفسية التى تكسر حدود الوجود الموضوعى لتحيل محله الوجود الذاتى فإن « بريتون » لا يكتفى بإعلان اعتناقه للمادية الجدلية – كما رأينا – بل يحاول كما فعل الطبيعيون من قبل احتواء الواقعية بعد تأويلها بشكل تصبح فيه السيريالية هى أوضح شرح لها ، لا على طريقة « بضدها تتميز الأشياء » كما تقول الحكمة العربية ، وإنما على اعتبار أنها هى الشكل المتطور للواقعية المنفتحة على حد تعبيره ، فهو يقول : منذ نشرت بيان السيريالية عام ١٩٢٤ لم أدخر جهدا فى الإشارة إلى الطرق المتعددة للمغامرة العقلية الكبرى ولفت الأنظار إلى توافقها ، وقد بذلت جهدا خاصا فى سبيل البرهنة على أن الاتجاه العقلى المتفتح الذى يتميز به موقف العلماء المحدثين لابد وأن يصحبه اتجاه إلى واقعية منفتحة على السيريالية تهدم البناء المغلق الذى شيده كل من « ديكارت » و « كانت » ، وتقلب رأسا على عقب الحساسية الخاصة بالفن[٢] .

على أن السيريالية لم تكن عبثا ولا عدما ، فيمكننا أن نجد فيها بعض العناصر الإيجابية التى لم تتردد الواقعية – حتى فى شكلها الاشتراكى المتزمت – فى استخدامها أحيانا ، ومن أهم هذه العناصر أنها تعد من أعمق التعبيرات الموضوعية عن روح الفكاهة فى العصر الحديث، إذ أنه عقب الحرب العالمية الأولى تأكد فى مجال الفن بفضل أعمال «بيكاسو»و«دى شيريكو» أن التمثيل البصرى للإنسان قد تغير، وجاءت اكتشافات «فرويد» فى اللحظة المناسبة لتغمر بضوء شديد قاع الهوة التى فتحت عندئذ بتنحية الفكر المنطقى والشك فى أمانة الشهادة الحسية كما يرى السيرياليون . وبالإضافة إلى تلك التيارات

(١) انظر : Breton, André La clé des champs. Jean Jacques, Pauvert 1967. Trad., p. II.

(٢) نفس المصدر ص ١٢ .

برزت هناك طريقة خاصة فى الاحساس بالأشياء تعتمد على روح الفكاهة المتولد من قصور الطبيعة بأشكالها العرضية ، واعتبار الفكاهة هى انتصار مبدأ اللذة على الظروف الواقعية فى لحظة معينة .

أما عن استخدام الواقعية الاشتراكية لهذا العنصر الطريف من السيريالية فنجد نموذجا له عند الشاعر المفكر الاشتراكى الفرنسى « لويس أراجون » الذى كتب فى عام ١٩٥٢ تعليقا على ماكان يسمى حينئذ بجوائز «ستالين» فى فن الرسم يقول: «لاينبغى أن نغفل تنوع الأعمال الفائزة، خاصة عندما نقف أمام إحدى هذه اللوحات التى تمثل رأس تمثال الحرية الأمريكى وقد أطل من كل حدقتيه وجه شرطى، وتدلت هراوة بيضاء من العين اليسرى فأصبحت كدمعة يذرفها تمثال الحرية وقد هتف بى أحد الرفاق: لكن هذا سيريالية!، ومصدر ذلك العجب هو أن فكرتنا عن الواقعية كثيرا ماتختلط بالنزعة الفوتوغرافية الطبيعية، ولاشك أن تمثال الحرية هذا من ابداع الفنان، فآلة التصوير لن تقدمه لنا بهذا الشكل على الإطلاق، لكن هذا الإبداع واقعى لأنه يعبر بطريقة مذهلة عن الواقع، عن الخاصية الحقيقية النموذجية للحرية الأمريكية، وما يفصل الواقعية عن السيريالية فى مثل هذه الحالات ليس وسيلة التعبير وإنما هو المضمون الذى يعبر عنه »[1]. وعلى هذا فإذا كانت السخرية موجهة لأحد الشعارات الروسية-مهما كانت درجتها من الصدق الواقعى-فإنها لن تظفر حينئذ بالدخول فى حرم الواقعية الاشتراكية بهذا المنطق الحزبى.

* * *

أما المعركة الجدلية الخصبة التى مازالت قائمة حتى الآن بين الواقعية وخصومها فهى تلك التى يخوضها فلاسفة الواقعية ضد بعض الاتجاهات الطليعية العدمية أحيانا ، أو ضد جميع مظاهر الأدب الطليعى أحيانا أخرى . فهناك من يرى أن الحركة الطليعية هى وحدها ذات القيمة الحقيقية فى أدب العصر ، وأن ما يسمى بالواقعية قد ترك أساسا المشاكل الحاسمة للعصر الذى نعيش فيه ، وعمد إلى وضع الأقنعة عليها ، لهذا فهى غير جديرة بأن تعكس الواقع اليوم ، حيث يتم لون من التحالف المشئوم بين « التكنولوجيا » من ناحية و « البيروقراطية » التى لا تنفصل عنها من ناحية أخرى ، وكلاهما وثيق الصلة بالحضارة الحديثة ، لتزييف الواقع واستلاب الإنسان ، ولذلك فإن أية « أيديولوجية » تفترض عالما صحيح البنية تعتبر غير واقعية لأنها تموه الحقائق . وهناك من يتخذ موقفا عكسيا لذلك

(١) انظر : Aragon. Luis, Parenthèse sur les prix Stalin, Les letres françaises, No. 409. Trad. 1952.

من الطليعية ويرى أنه إذا كان تعريف أرسطو القديم عن الإنسان باعتباره « حيوانا اجتماعيا » مازال صحيحا إلى الآن إلى حد كبير فإنه يشير إلى المشكلة الجوهرية فى الأدب الواقعى منذ منابته إلى اليوم ، لأن التفرد الإنسانى والتوحد الشخصى لكل النماذج الأدبية الكبرى لا يمكن أن ينفصلا عن الظروف المحددة تاريخيا وإنسانيا واجتماعيا والتى تحكم وجودها ، وهذا على طرف النقيض من نزعة الأدباء الطليعيين الذين يحددون الجوهر الإنسانى لشخصياتهم فى عزلتها وتوحدها ، فالفرد عندهم يوجد وحده منذ الأزل ، وسيظل إلى الأبد مستقلا عن أية علاقة إنسانية ، ومن باب أولى اجتماعية .

* * *

وقد اعترف أحد كبار الكتاب الأمريكيين « توماس وولف » بأن شعوره بالحياة يعتمد أساسا على اقتناعه بأن الوحدة ليست وضعا غريبا على الاطلاق بالنسبة للانسان ، ولا قاصرا على أشخاص متفردين مثله ، بل هى الواقع الذى لا مفر منه ، إذ أنها تمثل قلب لوجود الإنسانى نفسه[1] . والإنسان الذى يشعر بذلك قد يدخل فى علائق مع أفراد آخرين ، ولكن بشكل سلبى خارجى متجاور فحسب ، إذ سيظل بقية الأفراد منفصلين مقتصرين على أنفسهم ومحرومين من العلاقات الإنسانية الحميمة . ولا ينبغى أن نخلط ذلك ببعض الشخصيات المتفردة فى الأدب الواقعى ، حيث يتصل الأمر بمواقف عابرة حتى ولو استمرت فى بعض الظروف ، وربما كانت هذه الوحدة خارجية محضة مثل عزلة « فيلوكيتت » عند « سوفوكليس » حينما أرسى قلاعه على شواطئ جزيرة مهجورة ، أو نتيجة لتطور داخلى ضرورى محتوم مثل حالة بطل « التربية العاطفية » « لفلوبير » ولكنها دائما جزء من حياة اجتماعية وتاريخية محددة ولحظة حادة فى علاقاتهم التى يتقاسمونها مع أشخاص آخرين بتأثيرات عميقة متبادلة ، وضرورتها ناجمة عن أنه نتيجة خصائص مميزة للنماذج البشرية الاجتماعية ، وبجانب هذه الشخصيات تهدر الحياة المشتركة وتضرب بأمواجها على شطآنهم حيث تتوقف مصائرهم على بعض ، وبهذا لا تصبح وحدة تلك الشخصيات سوى مجرد قدر اجتماعى خاص لا شرطا إنسانيا عالميا كما فى الطليعية .

* * *

وفى هذا الأدب الطليعى الذى يدمغ الإنسان بطابع الفردية ، وينكر العلاقة لجدلية الخصبة بينه وبين مجتمعه لا يمكن أن يعتبر الهروب إلى الحالات المرضية الشاذة دليلا

---

(١) راجع : Lukacs, La significacion actual del realismo. Ed. cit., p. 21.

على النقد الاجتماعى الايجابى ، لأنه يعتمد أساسا على رؤية للعالم كأنه كابوس ثقيل دون أية رغبة فى اليقظة الصاحية ، لأنه إذ ينغلق على العالم الداخلى للإنسان – دون أن يستشرف آفاقه خارج ذاته – فإن تجسيمه المرضى يصب فى الفراغ .

والواقع أن هذه النزعة المرضية لها جذور تاريخية عند مدرسة « فرويد » التى جنحت إلى دراسة الحالات المرضية كأساس للحالات العادية ، وإلى بحث الحلم لمعرفة اللاشعور ، يقول أحد كتاب الطليعية المعاصرين « موسيل » :

« لو كان للإنسانية أن تحلم جماعيا لا نبثق من حلمها موسبرجر » وهذا الموسبرجر ليس سوى سفاح سادى شبه أبله ، وما نراه عند « موسيل » يمثل لدى كثير من كتاب الطليعية الطبيعة الإنسانية العادية كحقيقة نهائية لا سبيل إلى تغييرها[١] .

* * *

فالابتعاد عن العالم يجعل الواقع مجرد كابوس ثقيل ، ولنتذكر « كافكا » ، أو يجعله مجرد وعى أبله معتوه ، وإذا كان « جويس » يتصور العالم على أنه تيار وعى مشوش غير منتظم فإن هذا قد اكتسب عند « فوكنر » طابع الكابوس المعتوه ، وطريقة « بيكيت » فى تصميم أعماله إنما هى تكرار لهذه الصورة للعالم كما بلغت ذروتها فى قصة « مولوى » ، فهو أولا يهبط مرضيا بالإنسان إلى الحضيض حتى يستحيل إلى وجود أبله شبه نباتى ، وعندما يصبح من الضرورى تقديم العون له بطريقة ملغزة وغير قابلة للتفسير – طبقا لمبدأ الطليعية فى أن الوجود الإنسانى لغو ولغز لا معقول – فإن من يحاول مساعدته يهبط بدوره إلى حضيض البله ، وهكذا نجد أن الحكايتين المتوازيتين اللتين تعرضان من خلال تيار التداعى تنتهيان بنا إلى مثلين للإنسان أحدهما تام البله والآخر فى طريقه إلى أن يلحق به . ولا غرو إذن عندما نجد ناقدا فرنسيا حديثا هو « موريس نادو » يلخص المغزى الأخير لأعمال « بيكيت » باعتبارها محصلة الرؤية الطليعية للعالم على النحو التالى :

« انغماسا فى خلود العدم ، لسنا سوى فقاعات تنفجر الواحدة منها تلو الأخرى ، على سطح مستنقع آسن ، محدثة ضجة رخوة نسميها الوجود »[٢] .

* * *

وإذا تناولنا بعض القضايا الفنية الخاصة مثل تيار الوعى والزمن والتفصيلات لرأينا بوضوح اختلاف موقف الواقعية منها عن الطليعية ، ومن أهم الفروق بين الموقفين أن

---

(١) نفس المصدر ص ٣٥ .

(٢) انظر : Garcia, Leocadio, Literatura y sociologia, Buenos Aires, 1973. p. 178.

الطليعيين يتميزون بالاستجابة الوهلية غير المتأنية لهذه الظواهر ، بينما يحرص الواقعيون على اخضاعها لنوع من النقد الذى يتيح لهم فرصة رؤيتها على بعد وتطويعها الواعى بعد ذلك ، يقومون بهذا على الأقل فى ممارستهم لعملية الابداع وان كنا نرى بعضهم فى تصريحاته النظرية لا يدرك بالوضوح الكافى هذا الفرق فى التناول ، مثال ذلك ما يأخذه بعض نقاد الواقعية على « توماس مان » من اعجابه غير المشروط بالكاتب الطليعى « جيمس جويس » وطريقته فى استخدام تيار الوعى ، إذ أنهم عندما يدرسون عن كثب استخدام « توماس مان » نفسه ككاتب واقعى لتيار الوعى يجدونه شديد الاختلاف عن طريقة « جويس » ، فهو لا يستخدمه كهدف فى حد ذاته وانما كوسيلة لتصوير الواقع النفسى لا تجعله يغفل بأية حال الواقع الخارجى لأن كلا منهما هو الواقع الموضوعى .

وشبيه بهذا ما يحدث بالنسبة لمشكلة الزمن ، فمما لا شك فيه أن تصور كثير من أدباء اليوم عن الزمن يختلف جذريا عن التصور التقليدى ، وذلك بتأثير نظرية النسبية وغيرها من مؤثرات الحضارة المعاصرة ، ولكنه لا يزال تصورا شخصيا بحتا لا موضوعيا واقعيا ، ومن هنا فقد لوحظ عند نفس الكاتب الواقعى « توماس مان » شخصيات تشعر احساسها بالزمن بهذا الطابع الحديث كخاصية تصبغها بصبغة العصر وتبرز من خلال تعقيداتها ، فى نفس الوقت الذى نجد فيه شخصيات أخرى فى العمل الأدبى ذاته تسير داخليا فى الزمن العادى الموضوعى مما يسمح بموقعة هذا العمل ولا يخرج به بعيدا عن التصوير الواقعى الشامل لكلتا التجربتين الزمنيتين ، ويدعنا بعض الكتاب نشتم من تجربتهم للزمن الشخصى رائحة الظاهرة المرضية غير الصحية ، فيصورونها على أنها شىء غير طبيعى لا يلبث أن يندغم فى النسيج الطبيعى للتجربة الكلية[1] .

* * *

كذلك نرى هذا الاختلاف فى الموقف عند تناول تفصيلات الواقع الجزئية الصغيرة ، فلا يوجد كاتب حقيقى لا يعنى بتكثيف هذه الجزئيات واستخدامها فى رسم لوحته ، ولكن يبدأ بعد ذلك الفرق بين الكاتب الطليعى والواقعى ، فالأول يكدس كل ما يلتقطه من فتات الحياة هذا دون تمييز وكأنه يريد لصورته أن تمتلئ بأكبر قدر من التفاصيل ، فتكون النتيجة هى المطابقة الصورية لا الحقيقية – كما رأينا عند الطبيعيين – وأكبر مثال على ذلك هو « جيمس جويس » أستاذ « بيكيت » والأب الشرعى المباشر لهؤلاء الطليعيين ، بينما نجد الكاتب الواقعى – كما شرحنا من قبل – يقف موقف التأنى من هذه الجزئيات

---

(١) انظر : Lukács. La significacion actual..., Ed. cit., p. 53.

إذ يمحصها جيدا كى يميز منها ما هو جوهرى ثمين مما هو عارض غث ويفرز بأصابعه هذا الفتات ليعرف الهش من الصلب وينتقى العناصر الجوهرية الصلبة التى تصلح أساسا لرسم الواقع ودمغه .

وإذا كان من أهم الأسس الجمالية التى يقوم عليها الأدب الطليعى مبدأ استخدام المجاز الكلى – ولا نقول الرمز – فلأنه هو الوسيلة الوحيدة التى تسمح بتقديم رؤية مفككة للعالم المتحلل ، وبهذا يخلق هوة كبرى بين الإنسان والواقع ، لأنه يرفض الجانب الذى نراه من الوجود وما له من معنى وما يقتضيه من أنشطة ، ويظن أنه يستطيع بذلك أن يعبر عما هو جوهرى فى رؤيته للعالم، لكن كما يقول فيلسوف هذا الأدب « وولتر بنجامين » فالعالم الذى يصور بهذا الشكل « سوف يرتفع فى مرتبته لكنه سوف يفقد قيمته فى نفس الوقت »[١] .

* * *

أما الأدب الواقعى فإن كل تفصيل دقيق منه لا يمكن أن ينفصم عن جوهره الوحيد الذى يتميز بالفردية والنموذجية معا ، وذلك مقابل النزعة المجازية الحديثة التى تكاد تقضى على ما هو نموذجى وتنتزع بذلك ما فيه من تماسك ويصبح التفصيل الجزئى متعسفا ومجرد شىء خاص لا دلالة له ، إذ تتحول الجزئيات الثابتة فى هذا الاطار المجازى إلى فكرة مجردة ، ولعل أوضح مثل لهذا الأدب هو « كافكا » الذى كان يصرخ بقوله « نحن أفكار عدمية مجنونة تنبت فى العقل الالهى » ، وإذا حاول أحد نقاده ومعاصريه « ماكس برود » أن يعطى لكلماته التى يقول فيها : « إن عالمنا هو مجرد حماقة شريرة ، يوم سىء » معنى فلسفيا بتأويلها على أساس أنها تحمل فى طياتها شيئا من الأمل رد عليه « كافكا » بقوله « آه .. الأمل .. لابد أن هناك ما لا حصر له من الأمل .. لكن ليس من أجلنا »[٢] .

* * *

ومن هنا نصل إلى نقطة الخلاف الأساسية بين الاتجاهين ، وهى افتقار الأعمال الأدبية الطليعية إلى منظور المستقبل كما بيناه ، إذ يرفض زعماؤها بشدة واصرار – وباحتقار أيضا – أية اشارة لهذه المنظور ، مع أنه هو الذى يحدد المبدأ النهائى للاختيار بين ما هو جوهرى وما هو عرضى ، وهو العامل الحاسم فى تقرير مضمون العمل الأدبى وشكله حيث تتوج بهذا المنظور الخطوط الرئيسية للخلق الفنى ، فالإنسان الذى يرسمه العمل

---

(١) نفس المصدر ص ٥٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١٠٢ .

الأدبى يسير فى الاتجاه الذى تحدده نظرة الكاتب للمستقبل ، وهذه النظرة هى التى تبرز الخصائص التى تعوق عملية تطوره أو تساعدها ، وكلما كانت هذه النظرة واضحة كان اختيار المواقف والتفاصيل حكيما وصائبا ، أما إذا غامت فإن الاختيار ينساق لرؤية شخصية تجعله يعتبر الطبيعة الإنسانية شيئا جامدا لا يتطور .

هذا فى مجمله هو موقف النقد الواقعى المحافظ من الأدب الطليعى ، مع بعض التعديلات التى طرأت عليه فى نهاية الستينات ، ولا يختص « لوكاتش » بهذ الموقف بل يشاركه فيه كثير من كبار نقاد الغرب ، ويكفى أن نشير إلى مفكر ايطالى هو « جالفانو دى لافوليى » الذى يؤكد أن أدب الطليعية لا يؤدى إلا إلى سوء الفهم والخلط ، فلو كانت الطليعية قد اقتصرت على رفض الأشكال والوسائل التقليدية لأصبحت مثمرة خصبة من الوجهة التاريخية ، ولكن تجديداتها لم تلق بالا للمضمون ، وأصبحت نوعا من تملق الصيغ والأشكال كأنها حساسية مطلقة ، كما أنها بتمجيدها للفرد تحتضن القيم الرأسمالية بالرغم من تصريحات بعض أقطابها بيكاسو » وغيره[1] .

* * *

ومع أن الواقعية تدرك بوضوح أن التجربة التى يحياها الأدباء والمفكرون فى المجتمعات المعاصرة تثير فيهم كثيرا من مشاعر الضيق والعذاب والنفور والضياع وتجعلهم يفقدون الثقة فى أنفسهم وغيرهم ويحتقرون كل شىء وتؤدى بهم فى نهاية الأمر إلى اليأس والعدمية ، مما لابد له وأن ينعكس فى أعمالهم حتى لا تكون زائفة مطلية باللون الوردى ، مع أنها تدرك كل ذلك فهى لا تسأل « هل يوجد هذا حقيقة فى الواقع ؟ » وإنما تسأل بكل بساطة « هل هذا هو كل ما فى الواقع ؟ » وإذا كان لابد من تصويره فهل نتركه دون تغيير ؟

* * *

على أن هناك جناحا آخر من فلاسفة الواقعية – على رأسهم « فيشر » – ينتهى إلى نتيجة مماثلة وإن كان يسلك إليها طريقا مغايرا ، فهو يرى أن الاصرار على قبول منهج واحد للأدب يفضى إلى الفقر والعقم ، وليس المهم بالنسبة لهم بأى منهج يعالج الفنان مشكلة الاستلاب مثلا ولكن المهم هو أن نعرف هل يتواطأ مع العالم الذى يمارس الاستلاب ويدوس الإنسان أم يتخذ موقفا مناصرا لقضاياه ؟

---

(١) انظر : Della Volpe. Galvano. Critica del Gusto, Milano, 1964. Trad., p. 228.

لهذا يرون ضرورة التمييز القاطع بين مجموعة من الكتاب الطليعيين الذين أدركوا بعمق مشكلة الإنسان فى المجتمع الحديث ولم يترددوا فى تصوير أبعاد مأساته ، ولم يكفوا عن تجريب كل الوسائل الفنية الجديرة بصدق التصوير – مثل « كافكا وجويس وموسيل » – ومجموعة أخرى تسلبه كل قدرة على التغيير وتحيله إلى مجرد وضع بدائى يجد فيه نفسه وقد ألقى به إلى هذا العالم دون حول ولا طول ، هذه المجموعة الأخيرة تغفل حقيقة هامة وهى أن المجتمع من صنع الإنسان ، ولهذا يظل دائما قادرا على تغييره وإعادة تشكيله ، وتقع فى تشاؤم أشد خطرا من التشاؤم الفطرى الساذج ، وينتهى موقفها إلى اليأس الموحش الذى يبلغ ذروته فى قهقهة ميتافيزيقية رهيبة ولا يفضى إلى أى منطلق بناء ، مثل هذه المجموعة – وعلى رأسها « بيكيت » و « كولين ويلسون » لا تستحق سوى الرفض من الواقعية وغيرها من المذاهب التى تخدم الإنسان .

* * *

فمن الضرورى إذن إعلان الحرب على الفن الذى يرتاح لاستلاب الإنسان ويزيف الحياة بتقديمها على أنها مظهر للشؤم الكونى المحتوم ، لأن الإنسان هو الشخصية المركزية فى سلم القيم الواقعية ، الإنسان الذى يعيش ويكدح فى المجتمع ، وبهذا تصبح أهم وظيفة للفن هى تقديم العون له ومساعدته بعرض علائقه الخصبة مع الطبيعة والمجتمع ومع نفسه ، من الضرورى الالتزام بالحياة ضد الموت ، بالمستقبل ضد التصور الخاطئ للأوضاع الأزلية الظالمة ، بحرية الإنسان ضد هذا العالم الذى يستلبه ويقهره . وهذه هى قناعة الواقعية فى الفن ، تقف ضد التجمد لصالح الحركة ، وكما كان يقول بريشت : « مادامت الأشياء هكذا ، فلا ينبغى أن تظل على هذه الوتيرة »[1] .

(١) انظر : Fischer, El Problema de real en el arte moderno Trad., Buenos Aires, 1972, 108.

من السياق الأدبى إلى السياق الاجتماعى

هذه هى محصلة الواقعية الأخيرة ، نقل مركز الثقل من السياق الأدبى البحت ووضعه فى الإطار العام للسياق الاجتماعى . وإذا كنا قد رأينا أن المبدأ الموجه للابداع الفنى فى الواقعية هو رصد الانعكاس الاجتماعى فى الأدب فإن مهمتنا الآن هى تحديد الآثار الناجمة عن هذا الموقف بالنسبة للنقد الأدبى خاصة ، وقد تبلورت هذه الآثار فى علم جديد هو « اجتماعية الأدب » لابد لنا من تتبعه فى مولده وبيان أهم مكوناته النظرية ونتائجه التطبيقية ، ثم إبراز المعالم الأساسية لأكبر مدارسه وقواعد البحث التى تنتهجها كل مدرسة .

* * *

ومع أن مولد هذا العلم الجديد لم يتم بصفة نهائية إلا فى منتصف القرن العشرين ، إلا أن كثيرا من الباحثين يروقه أن يفتش عن الأصول البعيدة له ، وسنرى أننا قد لمسنا بالفعل بعض هذه الأصول فى عرضنا لتاريخ الواقعية ، فإذا عدنا الآن للتعرض لها باختصار فإن ذلك يستهدف بيان تشابك الجذور والمنابت والروافد التى مالبثت أن صبت فى مجرى واحد .

ويميل بعض الباحثين إلى اعتبار « مدام دى ستيل » هى رائدة هذا الاتجاه ، فيعثر على مشروع « علم اجتماع الأدب » فى عنوان الكتاب الذى وضعته عام ١٨١٠ وهو « عن الأدب باعتبار علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية » والذى حاولت فيه اعتمادا على أفكار عصرها الاجتماعية – خاصة مبادئ « مونتسكيو » – أن تشرح خواص الأدب القديم والحديث فى الشمال والجنوب ، وأن تدرس تأثير الدين والعادات والقوانين فى الأدب وتأثير الأدب بدوره على جميع هذه المنظمات ، وعلى هذا يمكن اعتبارها رائدا فعليا فى نظرتهم الصائبة وإن كانت المبادئ الاجتماعية التى بنت عليها نتائجها لم تساعدها فى الوصول إلى هدفها الحقيقى ، ونفس هذه النزعة الاجتماعية هى التى دعتها إلى تفضيل الأدب الألمانى حينئذ لأنه « ربما كان الأدب الوحيد الذى يتخذ النقد منطلقا له ، بينما فى فرنسا تعتبر سيطرة الطبقة الأرستقراطية هى السبب فى محافظة الفن على الذوق[1] .

* * *

(١) انظر : Leenhardt. Jacques, Sociologia de la creacion Literaria. Trad. Buenos Aires. 1972.. P. 47.

وإذا كانت هناك فكرتان أساسيتان قد ولدتا وأخذتا حظهما من النمو فى الوسط المحيط « بمدام دى ستيل » وهما روح العصر والطابع القومى فإننا نجد توزيعا ثلاثيا لهما فى مبادئ « تين » التى سبق أن عرضناها وهى الجنس والوسط واللحظة التاريخية المحددة باعتبار أن امتزاج هذه العناصر الثلاث هو الذى يحدد الظاهرة الأدبية ، وقد رأينا أن أهم ما كان يفتقده « تين » إنما هو فكرة واضحة متميزة عن العلوم الإنسانية وما يفصلها عن العلوم الطبيعية من خصائص ، كما اعترض عليه « لانسون » بعد نصف قرن قائلا : « إن تحليل العبقرية الشعرية لا يجمعه بتحليل السكر سوى الاسم فحسب »[١] .

لكن بالرغم من ذلك فإنه لا يسع أى مؤرخ للأدب أو دارس للنقد منذ « تين » أن يغفل على الاطلاق الظروف الخارجية للعمل الأدبى ، خاصة النشاط الاجتماعى النابع منه والمتولد عنه ، وبهذا تكون أهميته أنه أثبت بشكل لم يعد يقبل الجدل حقيقة أصبحت بفضله مسلمة وهى أن الأدب يمثل جزءا من الواقع الفردى والاجتماعى المحسوس ، وأن ظواهره لابد من تلقيها وفهمها وشرحها كبقية الظواهر التى نجدها فى عالمنا الذى قدر لنا أن نعيشه .

* * *

وعندما نتتبع نشأة هذا العلم فى بلدان أخرى غير فرنسا نجد أن التقاليد الفلسفية والتراث الاجتماعى فى المانيا قد قاما بتوجيه الدراسات الأدبية فيها الوجهة الاجتماعية منذ وقت مبكر أيضا ، إذ أن تراث كل من « هيجيل » و« ماركس » قد ظل حيا تتناقله الأجيال ، ولكن هناك بعض المفكرين الذين تجدر الإشارة إليهم خاصة « ف . ميهرنج Mehring. » الذى حدد تصوره للعلاقة بين المؤسسات الاجتماعية والآثار الأدبية على النحو الذى عبر عنه بقوله : « إن التراث الفكرى والأيديولوجى يمارس تأثيره على الأعمال الأدبية النابتة من الخلفية المادية التاريخية ، ولكن هذا التأثير يشبه إلى حد كبير تأثير الشمس والمطر والرياح على شجرة ما تمتد جذورها إلى أرض الواقع المادية وعوامل الإنتاج الاقتصادى والأوضاع والأنظمة الاجتماعية »[٢] .

* * *

أما فى روسيا فقد بدأت تتكون منذ مطلع القرن العشرين نظرية اشتراكية للأدب

---

(١) انظر : Escarpit, Robert, Sociologia de la literatura, Trad., Argentina, 1962, P, 15.

(٢) انظر : Leenhardt, Jacpues, op. cit., P. 53

خاصة من الوجهة الاجتماعية ابتداء من « بليخانوف » ثم انتهى الاهتمام الشديد بالفعالية السياسية فيما بعد بالنقد الأدبى الروسى – والشيوعى عموما – إلى التركيز فى دراسة الأدب على جانب التوثيق الاجتماعى الذى ينبغى أن تؤديه الأعمال الأدبية معغلا الجوانب الأخرى لاجتماعية الأدب ، ونجد تحديدا صارما لهذا الموقف فى عبارات « شدانوف » الذى كتب عام ١٩٥٦ يقول « لابد من دراسة الأدب فى علاقته التى لا تنفصم بالحياة الاجتماعية من ناحية البنية السفلى التى تشكلها العوامل التاريخية والاجتماعية ذات التأثير الحاسم فى الكاتب ، لقد كان هذا هو دائما المبدأ الموجه للبحث الأدبى السوفييتى ، وهو يعتمد على المنهج الماركسى اللينينى لتلقى وتحليل الواقع باستبعاد وجهة النظر الشخصية المتعسفة التى تعد كل كتاب وحدة قائمة بذاتها معزولة عن غيرها ، فالأدب ظاهرة اجتماعية تتمثل فى تلقى الواقع من خلال الصور المبدعة » . والنتيجة المنهجية المترتبة على ذلك هى أن « المنهج التاريخى هو أساس البحث الأدبى السوفييتى ، ومعيار العمل الفنى الأول هو مدى أمانته فى عكس الواقع بجميع مكوناته »[1] .

ولعل الاعتراض الأساسى على هذا الموقف قد اتخذ صيغته الحادة داخل الاتحاد السوفييتى نفسه من المدرسة الشكلية التى وإن كانت قد أدينت رسميا إلا أنها ظلت ذات نفوذ فكرى واضح ، لأنها فى حقيقة الأمر تطوير للمدرسة الألمانية « الفيلولوجية » التى دعت إلى تأسيس « علم الأدب » على قواعد جمالية لغوية مضبوطة ، وتعد نظرياتهم حتى الآن اهم اعتراض جاد على المناهج المتعددة لاجتماعية الأدب عموما .

على أن هناك حقيقة تاريخية هامة ، وهى أنه عندما شق علم الاجتماع طريقه المستقل فى البحوث الإنسانية ابتداء من « كومبت » و « سبنسر » و « دركهايم » ترك الأدب جانبا نظرا لتعقد ظواهره وافتقاد اليقين فى بياناته وتعريفاته ، ولهذا فإن مبادئ اجتماعية الأدب لم تتم إلا فى النصف الأول من القرن الحالى من خلال مجموعة من الأفكار الأساسية التى لم يقدر لها أن تتبلور فى بناء متماسك إلا حديثا بعد الخمسينات ، كما ينبغى الإشارة إلى دور الأدب المقارن – باعتباره من أحدث العلوم الأدبية – فى أضافة كثير من البيانات الهامة فى هذا الصدد .

ويعتبر بعض الباحثين أن كتاب « هنرى بير Henri Peyre » عن « الأجيال الأدبية » المنشور عام ١٩٤٨ بمثابة الميلاد الشرعى لاجتماعيةالأدب ، لأنه قد برهن على الدلالة

---

(١) انظر : Escarpit, op. cit., P. 18.

الخاصة لمشكلة الاستلهام الجماعى المتمثلة فى الأجيال الأدبية ، مما يعتبر نقطة الانطلاق فى الدراسات الاجتماعية الحديثة للأدب ، ثم أعقبه كتاب ميشو Michaud « مدخل لعلم الأدب » الذى نشر فى « اسطنبول » عام ١٩٥٠ وعرضت فيه لأول مرة بوضوح منهجى ومصطلحات اجتماعية فكرة اجتماعية الأدب الأساسية[١] .

بينما يميل باحثون آخرون إلى اعتبار كتابات « لوكاتش » هى نقطة التحول الحاسمة فى دراسات اجتماعية الأدب ، إذ أن كل البحوث السابقة عليه وجزء غير يسير من البحوث المعاصرة تستهدف البحث عن التطابق بين العمل الأدبى ومضمون الضمير الجماعى ، ومن السهل معرفة نتائج هذا النوع من الدراسات ، فبقدر ما يعتبر الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعى تتأكد فعالية هذا المنهج عند تطبيقه على الأعمال غير الخلاقة التى تصور الواقع دون تحويل يذكر ، وعلى أحسن الفروض فإن هذا المنهج يقتصر على الغض من شأن مضمون الأعمال الكبرى عندما يلح على إبراز ما تصوره مباشرة عن الواقع مهملا كل ما يتصل بالابداع الخيالى . وعلى العكس من ذلك نرى أن « لوكاتش » يبحث عن التطابق بين الايداع والضمير الجماعى ، لا على مستوى المضمون ، وإنما على مستوى القيم والبنية التركيبية فى كل منهما وخاصة على مستوى التماسك فيما بينهما . وبهذا تخلو بحوثه من نقطة الضعف المعيبة ، فنفس القيم والتماسك يمكن أن نجدهما فى عوالم ذات مضامين مختلفة جد الاختلاف ، مما يجعل التحويل الخيالى لا يمثل أى عائق فى سبيل وجود علاقة حميمة بين الثقافة والمجتمع ، بل على العكس من ذلك بقدر ما يستطيع العمل أن يحقق أعلى درجة من التماسك المميز يصبح عملا هاما ذا وحدة داخلية أشد خصوبة فى دراسة اجتماعية الأدب[٢] .

* * *

فهناك منهجان واضحان فى دراسة اجتماعية الأدب وتحليلها على مستويات مختلفة :

الأول : يمكن تسميته علم اجتماع الظواهر الأدبية وما يرتبط بها من وسائل الاتصال والنشر والتلقى والتأثير فى القارئ من خلال الأنظمة المختلفة ، وفى هذا المجال تلعب الاحصائيات والاستفتاءات والبيانات الاجتماعية دورا بالغ الأهمية . وأكبر دعاة هذا المنهج هو « اسكاربيت » .

---

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٢٠ .

(٢) انظر : Goldmann, Lucien, Sociologia de la creacion literaria, Trad. Buenos Airs, 1972, P. 215.

والثانى : يمكن تسميته بعلم اجتماع الابداع الفنى فى الأدب ، وموضوعه هو الخلق الجمالى فى صلته بالمؤلف والمجتمع ، وزعيم هذا الاتجاه هو « جولدمان » ويلتقى معه فى المنهج اتجاه « سيميولوجى » يعنى بالتركيز على التحليل الاجتماعى للرموز الفنية فى الأدب من صور وأخيلة وتراكيب دالة للكشف عن الطابع الاجتماعى لمبادئها الجمالية ، وهذا هو اتجاه جماعة من المفكرين والنقاد الإيطاليين .

* * *

أما المنهج الأول فيدرس الظاهرة الأدبية كغيرها من الظواهر الاجتماعية ، ولن اعترف بطبيعتها الخاصة المميزة إلا أنه لا يتجاوز مجرد الاعتراف بهذا المبدأ دون أن تترتب عليه « معاملة » أخرى لها تسمح بالكشف عن خصائصها المميزة ، ويطبق زعيم هذا المنهج مصطلحات الاجتماع والاقتصاد على الأدب ، فيقسم دراسته على ثلاث مراحل محددة هى : الانتاج والتسويق والاستهلاك .

وعند دراسة المرحلة الأولى يتناول الكاتب باعتباره منتج السلعة الأدبية ، فيكشف عن انتماءاته الطبقية والزمنية والعنصرية بما لا يتجاوز ما رأيناه عند « تين » كثيرا ، ثم يعنى بفكرة الأجيال الأدبية التى تتكون من مجموعات متجانسة تتصدر الحياة الأدبية كل حوالى سبعين عاما ، وإن اختلفت فى أعمارها وآرائها ، ولذلك يفضل تسميتها بالطوائف أو الأفواج الأدبية . ويرى أنها توشك أن تمثل دورات زمنية وأن لم تكن مضطردة بدقة .

ثم يتناول بالتحليل الأوضاع الاقتصادية للكتاب وظروفهم المالية والمهنية على وجه التحديد ، ومتى بدأت الكتابة تعتبر مهنة يمكن أن يعيش عليها صاحبها ، وتطور الظروف الاجتماعية المحيطة بالأدباء على مر التاريخ ، ونظام الارتزاق بالأدب الذى كان سائدا فى العصور الوسطى عن طريق « حامى الأديب » المتكفل برعايته المادية ، وارتباط ذلك بالبنية الاجتماعية والاقتصادية ، ومما يدعو للاعتزاز أنه يستشهد فى هذا الصدد بدراسة عميقة موسعة قدمها الدكتور طه حسين فى مؤتمر الكتاب الدولى الذى عقد فى « فينيسيا » عام ١٩٥٢ عن دور الكتاب فى المجتمعات المعاصرة مبتدئا بتحليل موقف مؤدبى الملوك والأمراء ونظام الحماية الأدبية فى العصور الوسطى . والواقع أن مثل هذا العرض للظواهر الأدبية ودلالتها الاجتماعية يعتبر شديد الخصوبة ، خاصة بالنسبة لأدبنا العربى الذى يتسرع كثير من الناس بادانته دون تحليل ظروفه التاريخية بفعالية وعمق ، والوصول عبر

هذا التحليل إلى القوانين الاجتماعية التى كانت تحكم مسيرته ، وبحوث مثل هذه لا تلقى ضوءا جديدا على أدبنا فحسب وإنما يمكن أن تثرى عموما نظرية اجتماعية الأدب كما اتضح من بحث الدكتور طه حسين المشار إليه .

* * *

وفى المرحلة الثانية يدرس الجوانب الاجتماعية والاقتصادية الخاصة بتسويق الكتاب ، فيتناول طبيعة عملية النشر والعوامل التى تتحكم فيها فى المجتمعات و « ميكانيزم » التوزيع وظروف الجمهور وأثر النقد ووسائل الإعلان الحديثة فى ترويج الكتاب أو كساده ، معتمدا فى دراسته على أكبر قدر من البيانات الاحصائية ، ويبدو لنا أن هذه المرحلة بالذات هى أبعد المراحل عن دراسة العمل الأدبى بصفته الخاصة ، إذ تنصب على الظروف الخارجية ، وتشمل الظاهرة الثقافية بأوسع مدلولاتها ، وهى وأن كانت ذات فائدة قصوى فى بيان الأوضاع الثقافية لمجتمع ما إلا أنها لا تكاد تتصل بدراسة الأثر الأدبى ذاته .

ثم ينتهى هذا المنهج أخيرا إلى دراسة الاستهلاك الأدبى أو القراءة وأنواعها وظروفها ، مبتدئا بالجمهور وافتراضه الضرورى عند الكتاب وكيف يتبلور فى جمهور حقيقى ، وما يفرضه ذلك عادة على الكتاب من مواقف ، ومحللا معايير النجاح الاقتصادى والنجاح الأدبى الذى قد يتجاوز حدود المكان بالترجمة إلى لغات أخرى ، وحدود الزمان بالبقاء والخلود .

وهنا يمكن التركيز على قضايا التذوق الفنى وطبيعته الفردية أو الاجتماعية مما يتيح الفرصة لدراسة علاقة الظواهر الجمالية بالطابع الاجتماعى للأدب[١] .

ولا ريب أن تطبيق هذا المنهج بشكل حرفى ينتهى إلى نوع من الآلية الشديدة التى تهدد بالوقوع فى دائرة الابتذال ، وإن كان هذا بصفة عامة هو خطر التطبيق الحرفى للمناهج المحدة ، إلا أن مثل هذا المنهج الذى عرضناه يغرى بوضع الدراسات الاجتماعية فى قوالب احصائية جامدة من ناحية وغريبة عن طبيعة الأدب من ناحية أخرى . لذلك فإننا نلاحظ أن هذه المدرسة نفسها عند التطبيق تلجأ إلى استحدام تنويعات أخرى على المنهج تسمح لها بتقديم نتائج خصبة شيقة ، وأهم ما نشر منها حتى الآن فى هذا الصدد هو بحث قام به « اسكاربيت » نفسه مع مجموعة من مساعديه على الأدب الفرنسى منذ

---

(١) انظر Escarpit, Robert, Sociologia de la literatura. Trad. Argentina, 1962.

اختراع المطبعة حتى الآن ، وقد وجدوا أنه طبقا لقوائم الكتب المحفوظة فى المكتبات العامة تصل جملة الأعمال الأدبية المطبوعة إلى حوالى مائة ألف عمل ، ثم انتهوا من تحليل المراجع الكبرى لتاريخ الأدب وأهم الدراسات المعاصرة أى أن عدد الأسماء المتداولة فى هذه المصادر على تنوعها لا يتجاوز ألف كتاب ، ومعنى هذا أن ما تستبقيه ذاكرة التاريخ الأدبى لا يتعدى ١٪ من مجموع الأعمال المنتجة ، وهذه نسبة تفرض كثيرا من الحذر على أية دراسة اجتماعية للأدب ، خاصة عندما تكون دراسة كمية كالتى يدعو إليها هذا الباحث ، ثم قاموا باجراء استفتاء تجريبى على مجموعة تناهز خمسة آلاف من الشباب المجندين ذوى المستويات التعليمية المختلفة التى تتراوح بين الابتدائية والجامعة لمعرفة نوعية قراءاتهم وأسماء الأدباء الذين يعرفونهم ، وتعتبر النتائج التى وصلوا إليها طريفة وهامة ومدهشة بالنسبة للأدب الفرنسى وللظواهر الثقافية هناك بصفة عامة[١] .

ولكن أهم ما وجه إليه من نقد هو أن هذا المنهج لا يمكن أن يكون مثمرا فى الدراسة الأدبية إلا إذا أخذ فى اعتباره جانب الابداع الفنى نفسه بالاضافة إلى مشاكل النشر والتلقى للأعمال الأدبية وذيوعها ، وحاول أن يمتد بتحليلاته وهياكله الاحصائية بحثا عن قوانين عامة للتحولات الاجتماعية للأدب يمكن الاهتداء بها فى المستقبل . إذ تساعد على الإنارة الداخلية للآثار نفسها[٢] .

* * *

ولهذا أعلن كثير من الباحثين فى الندوة الخاصة باجتماعية الأدب التى عقدت فى « بروكسل » عام ١٩٦٨ رفضهم لاجتماعية الأدب السطحية التى تقتصر على استخدام الاحصاءات والتى تظن أنها قد بلغت المدى عندما تدلنا على الطبقة أو الحالة الاجتماعية التى ينتمى إليها بعض الشخصيات المؤثرة فى الحياة الأدبية ، كما أنهم لا يتفقون مع المنهج الاجتماعى الذى يعتقد أنه يستطيع أن يشرح جميع الظواهر الثقافية بمجرد إحالتها على الأوضاع الاقتصادية ، لأن الأدب يصبح عندئذ مجرد مجموعة غير عضوية من الانعكاسات الساذجة البحتة ، ولهذا فإن التحديد المادى البدائى يعجز عن اعطاء الظواهر الأدبية حقها العادل فى التقدير ، ويقع فى خطأ لا يقل خطورة عن خطأ المثالية التى تنادى بالاستقلال المطلق للابداع العقلى .

---

(١) عنوان البحث هو « الصورة التاريخية للأدب لدى الشباب فى فرنسا » ، وهو منشور فى كتاب :
Literatura y sociedad. Trad. Barcelona, 1969, pp. 160- 206.

(٢) نفس المصدر ص ٢١٠ .

فاجتماعية الأدب الجادة لا يمكن أن تتجاهل الواقع الخاص بالأدب والمتمثل فى استمرار الأشكال الفنية وحركية القيم والمثل التى تتحكم فى ابداعها ، ومن السذاجة أن نزعم أن أى تغيير فى البنيان الأسفل للمجتمع ينعكس آليا فى الفن بظهور موضوعات وصيغ جديدة ، فهذه التحولات لا يمكن أن تتوفر لها القدرة على تغيير الأرصدة الأدبية القائمة من أشكال وموضوعات وبواعث إلا عندما تصل من الحدة إلى درجة الثورة الحقيقية والتحول التاريخى ، عندئذ فقط تشرخ ضغوط البناء السفلى بطريقة واضحة المبنى الذى تعاونت على إقامته التقاليد الأيديولوجية والأشكال والأساليب والقيم الأدبية ، ولا تصبح الآثار المباشرة الناجمة عن هذه الضغوط ملموسة إلا أن أدت إلى ظهور أساليب جديدة أو أجناس أدبية مستحدثة تعتبر أساسا لظهور شكل جديد يعبر عن فهم مختلف للإنسان والعالم .

وقد حاول بعض المفكرين والنقاد الايطاليين تقديم تصور جديد لاجتماعية الأدب عن طريق ما أسموه بظاهرة « السوق والمتحف » اللذين يتجاوران دائما ، بل هما بالأحرى واجهتان لنفس البناء الاجتماعى ، إذ أن الثمن والقيمة كلمتان محرفتان عن مواقعهما ، لأنهما يدلان على النوعية الجمالية للعمل الفنى فى نفس الوقت الذى يشيران فيه إلى تكلفته ، وعلى هذا فهما يمارسان نشاطهما معا فى المجال العملى المتحرك من ناحية والنظرى الثابت للظاهرة الجمالية من ناحية أخرى . وإذا كان المتحف هو الصورة الواقعية لاستقلال الفن فهو فى نفس الوقت يمثل التعويض الذى تحظى به الأعمال الفنية بعد أن تهبط إلى مستوى السوق وتنغمس فى حمامه الصحى ثم لا تلبث أن تنتفض إلى أعلا ، أو يلفظها السوق نفسه بعد أن ينوء بحملها ، إلى عالم « الأولمب » الكلاسيكى الصعب المرتقى ، وهى عملية تظل غامضة علينا حتى نندهش أمامها وندرك أن سبب وجود المتحف هو التسامى الذى يتم فى رحابه فوق الواقع التجارى للعمل الجمالى ، إذ أنه يقع فى نهاية مشوار الفن كسلعة ، حيث يخمد فيه رنين المال آخر الأمر ، ففى المتحف يخفى الواقع وجهه بين السحب ، ويعرض الانتاج الفنى على أنه الشىء الوحيد الذى لا يمكن شراؤه ، ويعتبر النضال ضد المتحف – رمز التجمد أحيانا – هو الشعار الطبيعى لكل الحركات الطليعية ، شعارها الضرورى العميق من أجل التجديد وكسر القواعد القائمة[١] .

لكن هذا التناول المجازى للظواهر الفنية والأدبية سرعان ما تبلور عند بقية ممثلى

---

(١) انظر : Sanguineti y otros, Literatura y sociedad. Trad. Barcelona, 1969, p. 20.

المدرسة الإيطالية فى نظرية تخضع عناصر القيمة – لا عوامل السعر – للتحليل الفنى العميق ، كما سنرى فى مكانه من هذه الدراسة .

والحق أن أهم مدرسة عالمية تعرضت لاجتماعية الأدب حتى الآن هى التى تزعمها لوسيان جولدمان » (١٩١٣ – ١٩٧١) والتى تركز على اجتماعية الابداع الأدبى بشكل أصيل وخصب تترتب عليه نتائج هامة فى مجالى الأدب والاجتماع معا ، وبالرغم من أن التسمية التى أعطاها لها وهى « بنائية التولد فى اجتماعية الأدب » قد تصدم القارئ العربى إلى حد ما إلا أن تحليلها ضرورى لمعرفة التيار العام الذى تجاريه فى الفكر الغربى والخصائص التى تتميز بها فى داخله .

فهى أولا مدرسة ترتكز على أسس البنائية الحديثة التى امتدت منذ منتصف القرن الحالى حتى الآن لتشمل جميع جوانب الفكر المعاصر وتدرسها كأبنية متكاملة ذات قوانين علمية محددة ، لا كوحدات جزئية متناثرة ، ويعد العالم اللغوى السويسرى « دى سوسير » هو رائد هذه المدرسة الأول ، ولكن أكبر الداعين لها الآن فى الغرب هما عالم النفس الكبير « جان بياجيه » والعالم الأنثروبولوجى الفذ « ليفى ستراوس » ، ومن المسلم به أنها أصبحت منهج البحث الغربى المعاصر سواء فى العلوم الطبيعية التى حظيت فيها بقبول اجماعى – خاصة فى الرياضيات – أو العلوم الإنسانية التى تطمح بتطبيقها إلى بلوغ دقة المجموعة الأولى ، وقد امتد تطبيق هذا المنهج الآن من الفلسفة واللغة وعلم النفس إلى التاريخ والاجتماع والأدب وغير ذلك من العلوم[١] .

وسنرى نموذجا حيا له فى دراستنا لمنهج « جولدمان » . وتأتى ثانيا صفة « التوالد » لتشير إلى خاصية أساسية فى هذه البنائية بالذات هى أنها ليست اطارا ثابتا جامدا شكليا لا يتغير ، وإنما تتميز بالحركة والتوالد الدائمين ، ولا يتم رصدها كاملة مرة واحدة ، وإنما لابد من مراعاة عملية التناسل المستمرة فيها ، والواقع أن هذه الصفة ليست من ابتداع « جولدمان » ولكن يعود الفضل فيها إلى أستاذه « جان بياجيه » الذى كثيرا ما يقارن الآن بشخصية « فرويد » نفسه للثورة التى أحدثها فى مجال علم النفس الحديث .

ويصوغ « جولدمان » نظريته فى اجتماعية الابداع الفنى فى اطار القوانين العامة ، فكما أنه لا يمكن الفصل بين التاريخ وعلم الاجتماع كذلك لا يمكن الفصل الجذرى

(١) انظر كتابنا عن « نظرية البنائية فى النقد الأدبى » مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الثانية ١٩٨٠ .

بين القوانين الأساسية التى تسيطر على السلوك الابداعى فى المجال الثقافى وبين تلك التى تتحكم فى السلوك اليومى لكل إنسان فى الحياة اجتماعيا واقتصاديا . هذه القوانين التى يناط بعلم الاجتماع مهمة استنباطها من الواقع بقدر ما تصلح أو تنطبق على أنشطة عامل أو مهنى أو تاجر فى ممارستهم لصنعتهم وفى حياتهم العائلية تصلح كذلك للتطبيق على « راسين » أو « شيكسبير » أو غيرهما من الكتاب فى اللحظة التى أدوا فيها أعمالهم .

على أنه من الضرورى عند تطبيق هذه الفكرة أن نأخذ فى اعتبارنا حقيقة هامة ، وهى أنه داخل الاطار الشامل للقوانين العامة توجد خصائص وقوانين خاصة يتميز بها بعض القطاعات الاجتماعية ، وعادة ما تحملنا هذه الخصائص إلى أبعد مما كنا نتوقعه بكثير ، ومع ذلك فلابد من استنتاج القوانين العالمية للسلوك لنرى إلى أى حد يمكننا انطلاقا منها أن نشرح القواعد الخاصة التى يتميز بها الابداع الثقافى والأدبى على وجه الدقة داخل الاطار الاجتماعى العام .

ولهذا فإننا لو حاولنا فهم الابداع الثقافى منعزلا عن الحياة الاجتماعية العامة التى ينشأ فيها لكان ذلك فى عقمه وعدم جدواه شبيها بنزع كلمة من جملة أو جملة من مقال ، لا لضرورة دراسية مؤقتة ، وإنما جذريا وبصفة دائمة .

كذلك ليس من المقبول دراسة الانتاج الأدبى بمعزل عن مبدعه وعن علاقاته الاجتماعية والتاريخية المنغمس فيها ، لأن هذا يفضى بنا إلى تكوين صورة جزئية لا تتوافق مع الواقع الخصب المتعدد الجوانب .

* * *

ويرى « جولدمان »[1] أن الخصائص الجوهرية للسلوك البشرى عامة ، بما يشمل مظاهر الابداع الفنى يمكن ايجازها فى ثلاث :

١ – الاتجاه إلى التكيف مع الواقع المحيط بالإنسان ، ومن هنا يكتسب السلوك معنى خاصا بالنسبة للبيئة .

٢ – النزعة إلى التماسك فى بنية تركيبية شاملة .

---

(١) انظر : Goldmann, Lucien. El estructuralismo. Genetico, Sociologia de la creacion literaria. Trad. Buenos Aires, 1971, p. 207.

٣ – خاصية النشاط « الديناميكى » والاتجاه إلى تعديل البنية التى يعتبر جزءا منها وتطويرا لها .

أما بالنسبة للمشكلة الأولى فمن الواضح أنها تتعقد وتتشابك بقدر ما نرى من علاقات مباشرة وغير مباشرة بين العالم الأدبى الخيالى من ناحية وعالم البيئة الواقعى من ناحية أخرى ، وبالرغم من أن هذه العلاقات تتم عن طريق وسائط متعددة إلا أنها توجد على مستويين : مستوى الشروط التى يتم فيها وضع المبادئ والمقولات التى يتركب منها هذا العالم الأدبى ، ومستوى الوظيفة « الأنثروبولوجية » للابداع الخيالى . فإذا كان الفنان يستطيع أن يخلق فى عمله عالما متوحدا متماسكا ذا دلالة فإن السبب فى ذلك هو أنه ينطلق من هذه المبادئ أو المقولات الجماعية التى رسمت خطوطها الأولى ، وبهذا ينحصر عمله فى تضمين عالمه أثناء خلقه ما قام بوضعه بقية أعضاء الجماعة وتعميقه ، على شرط ألا نفهم من ذلك أن الفنان المبدع إنما هو مجرد عاكس للضمير الجماعى ، إذ توجد رابطة جدلية أخرى أبعد من الانعكاس بينه وبين هذا الضمير ، فالعمل الفنى عندما يطابق تطلعات واتجاهات الضمير الجماعى بطريقة تضفى عليه الصبغة الاجتماعية الواضحة فإنه يحقق أيضا على المستوى الخيالى نوعا من التماسك يستحيل أو يندر أن نعثر عليه فى الواقع ، وبهذا المعنى فهو من صنع شخصية فذة يكتسب من ممارستها خاصية فردية متميزة .

* * *

على أن هناك فكرتين جوهريتين ينبغى أن نوضحهما قبل أن نمضى فى تتبع مذهب « جولدمان » : الفكرة الأولى هى « البنية الدالة » والثانية « رؤية العالم » إذ أنه يتوقف على فهمهما ادراك المحاور التى تدور عليها نظريته الخلاقة .

أما البنية فيتبع « جولدمان » فى تعريفها مبدئيا الخطوط العامة التى وضعها « جان بياجيه » إذ يقول : « توجد بنية ما عندما تجتمع بعض العناصر فى وحدة شاملة ، تتميز بخصائص محددة لمجموعها ، بحيث تتوقف هذه العناصر – جزئيا أو كليا – على مميزات الوحدة الشاملة »[1] .

وعلى هذا يرى « جولدمان » أن هناك فرضا أساسيا تترتب عليه نتائج هامة فى

(١) انظر : Piaget, Jean. Logique et équilibre. Trad. Tomo II, p. 34.

اجتماعية الأدب وهو أن الأعمال الإنسانية تتميز دائما بخاصية كبرى وهى أنها أبنية دالة لا يمكن فهمها ولا شرحها إلا من خلال الدراسة التوليدية ، وأنه لا يمكن الفصل بين عمليتى الفهم والتفسير فى أى بحث ايجابى لهذه الأعمال .

بيد أن تحديد هذه الأبنية ليس أمرا سهلا ولا ميسورا فى جميع الأحوال ، خاصة لاحتمال وقوع الخطأ عند تحديدها أو فصها بطريقة لا تدع وحداتها سليمة صالحة للتناول ، ولهذا فإننا كى نعرف البنية الواقعية المكتملة للحياة الإنسانية والتاريخية لابد من تقطيعها إلى وحدات ذات دلالة تتفادى خطر التفصيل الخاطئ الذى يجعلها تبدو خالية من المعنى أو ينتهى بها إلى مجرد تراكيب تعتمد على الصدفة والتشابه الطبيعى ، والمرشد الوحيد للباحث كى لا يقع فى هذا الخطأ هو تتبع المجموعات البنائية ذات الدلالة المتماسكة .

* * *

أما الفكرة الثانية فهى رؤية العالم وطابعها الاجتماعى الطبقى ، فكل إنسان ينزع إلى أن يجعل من تفكيره وعواطفه وسلوكه وحدة تركيبية متماسكة ذات معنى ، وفى هذا الاطار فإن الابداع الثقافى – سواء كان دينيا أم فلسفيا أم أدبيا – يمثل نمطا من السلوك المتميز بقدر ما يحقق فى مجال خاص هذه الوحدة التركيبية المتماسكة ذات المغزى ، أى بقدر ما يقترب من الهدف الذى ينحو إليه أعضاء قطاع اجتماعى محدد .

.فانتماء الفرد لقطاع اجتماعى ما له آثاره البعيدة على تفكيره وعواطفه وسلوكه داخل الاطار الاجتماعى الشامل ، فإذا كان هذا الفرد ينتمى إلى قطاعات اجتماعية متعددة فإنه يمثل فى مجموعه حينئذ خليطا ضعيف التماسك ، ومن هنا تبرز صعوبة دراسة الضمير الفردى لما يتميز به من تعقد وتشابك ، بينما على العكس من ذلك نجد أن دراسة الضمير الجماعى لقطاع معين أسهل بكثير ، إذ أن الفوارق الفردية الناجمة من انتماء كل فرد إلى عدة قطاعات اجتماعية سرعان ما تلغى فى هذه الحالة الأخيرة .

على أنه من الضرورى التمييز الواضح بين نموذجين مختلفين من القطاعات الاجتماعية وما ينبع فيها من ضمائر نظرا لأهميتها فى الابداع الثقافى : فهناك جماعات مثل الأسرة والتنظيمات المهنية تهدف فى سلوكها الجماعى إلى تحسين أوضاعها داخل البنية العامة لمجتمع محدد ، ويطلق على الضمير الجماعى النابع من هذه القطاعات ضميرا أيديولوجيا ، وتنطبق عليه هذه التسمية بشكل أدق كلما اتسم بطابع اجتماعى مركز تلعب فيه المصالح

المادية دورا أساسيا ، ومن جانب آخر هناك بعض القطاعات الاجتماعية المتميزة تتجه بضميرها وميولها وسلوكها لأحد أمرين : إما إلى إعادة التنظيم الشامل لجميع العلاقات الإنسانية وكذلك لعلاقة الإنسان بالطبيعة ، وإما إلى المحافظة على هذه البنية الاجتماعية القائمة ، هذه الرؤية الشاملة للعلاقات الإنسانية وعلاقة الإنسان بالكون تؤدى بهذا النمط من الضمير الجماعى إلى أن يكون له مثله الخاصة بالفعل أو بالقوة ، ولذلك يطلق عليه – تمييزا له من النوع الأول – مصطلح « رؤية العالم » . وينبغى أن نلاحظ أنه فى كثير من الأحيان فإن هذا النمط الثانى من الضمير الجماعى مع احتفاظه بالمصالح المادية التى لا تفقد أهميتها فى تكوينه فإن اتجاهه للوحدة والتماسك يحتل مكانا أبرز بكثير مما نراه فى النمط الاجتماعى الأول . والذى يمثل العامل الحاسم فى الخلق الأدبى هو تلك الرؤية للعالم النابعة من الضمير الجماعى لفئة محددة ، وكثيرا ما يطلق على هذه الفئة اسم « الطبقة الاجتماعية »[1] .

وإذا ركزنا الضوء على الجانب الشخصى فى رؤية الإنسان للعالم وجدنا أنها لا تمثل معتقداته الفكرية وتصوراته عن الحياة فحسب ، وإنما تشمل أيضا مشاعره ومطامحه النابعة من موقفه الشامل ، فهى ليست مجرد صيغة نظرية ذات طابع فلسفى أو سياسى أو أخلاقى ، وإنما هى قبل كل ذلك الوعى العاطفى المباشر والشامل لمختلف مظاهر الحياة الاجتماعية .

ولنأخذ بعض الأمثلة على ذلك ، عندما ينتقل إنسان ما من الريف إلى المدينة مضطرا للعمل ، ويجد نفسه فجأة وسط ضجيج المصانع أو زحمة الشوارع أو برود المكاتب فإنه لا مفر سيعانى من وضعه الجديد ، فإذا عاد إلى مسكنه ليلا سوف تجتاحه نوبات الحنين لماضيه ويتمثله فى الحياة الهادئة المسالمة التى كان يحياها فى قريته بين رفاقه وعشيرته ، ولا شك أن عدم رضاه هذا مع ما يمتزج به من لذة الجديد والحنين للماضى الأليف كل هذا يمثل رؤيته للعالم . كما أن رجل الأعمال الذى يدرك بحاسته المنتبهة للسوق وذبذباته أنه على وشك الافلاس ، ويستقبل فى مكتبه مندوبى احدى الشركات الكبرى التى تطمع فى ابتلاع أعماله ، يشعر بأن من واجبه مداراة ارتباكه وخوفه وكرهه وعدائه لهم ، كل هذه المشاعر المريرة تمثل عناصر حيوية من رؤيته للعالم حينئذ وتعدل جذريا من طبيعة السياق الاجتماعى المنغمر فى تياره .

---

(١) انظر : Goldmann, op. cit., p. 209.

ومثل ثالث نجده عند سائق خاص يتابع باعجاب وحسد نجاحات سيده ويهرع ليفتح له باب السيارة عندما يهم بركوبها أو النزول منها سواء كان وحده أم بصحبته أحد أفراد أسرته ، يفعل هذا بمنتهى العناية والدقة والنشاط ، هذه العناية وذلك الاعجاب يمثلان جزءا من وعيه الشامل المباشر بالحياة . وعلى هذا فإن رؤية الإنسان الاجتماعية للعالم أعظم شمولا وحيوية وفعالية من مجرد وجهته الايديولوجية أو تصوراته النظرية المجردة عن الحياة ، فغالبا ما تكون تجربة الإنسان العميقة الواقعية وميوله وعواطفه ومطامحه الاجتماعية غير واضحة فى وعيه بالقدر الكافى ، وكذلك عداواته ومكروهاته وما يترتب عليهما من مشاعر وانفعالات تلعب به وتسوق حياته وسط تيار لا يدرى هل ينسجم مع الوسط المحيط به أو يخرج عليه[١] .

* * *

من هنا فإن العمل الفنى العظيم لا يعبر عن رأى الكاتب وإنما عن رؤيته للعالم بشقيها الجماعى والفردى ، وهو يعتبر مظهر الوعى الجمالى الذى يصل فى الأدب إلى أقصى درجة من الوضوح الذهنى والعينى فى ضمير المفكر أو الشاعر .

لهذا فإن على الناقد عند بحثه عن هذه الرؤية فى نص محدد أن يركز على :

(أ) العناصر الجوهرية فى العمل المدروس .

(ب) دلالة العناصر الثانوية فى مجموعه .

ولا ينبغى له أن يقف عند المستوى الفكرى فى دراسته لرؤية العالم بل لابد له من دراسة مكوناتها المتعددة ذات الصبغة العاطفية أيضا بحثا عن الأسباب الاجتماعية والفردية التى أدت إلى التعبير عن هيكلها العام من خلال هذا العمل بالذات وفى هذا المكان والزمان المحددين وبتلك الطريقة الخاصة المتميزة .

وقد يحدث أحيانا أن تؤدى عناية الكاتب بوحدة عمله الجمالية إلى ابداع أثر ذى بنية متكاملة إذا ترجمها النقد إلى لغة المفاهيم العقلية قدمت رؤية مختلفة عن تفكير مؤلفها ، بل ربما متعارضة معه ومع معتقداته ومقاصده التى دفعته إلى تأليف عمله ، ذلك لأنها قد تمثل تحولا غير واع فى ولائه الطبقى أو محافظة يستنكرها على انتماءاته القديمة ، ولهذا فإن علم اجتماع الأدب – والنقد عموما – ينبغى مهما تناول المقاصد

---

(١) انظر : G.N. Posplov, Literatura y sociologia, Trad. Buenos Aires. 1967, p. 86.

الواعية للمؤلفين كمؤشر واحد من كثير من المؤشرات ، وكنوع من تأمل الأثر الأدبى تأملا قد تكون له ايحاءاته الكثيرة ، لكنه لا يعدو أن يكون لونا من التأمل النقدى لا يجوز الاعتماد النهائى عليه فى تحديد الرؤية الشاملة للعمل الأدبى .

وإذا كانت ميزة الفلاسفة والأدباء والفنانين هى الاحساس القوى برؤية الجماعة للعالم والتعبير عنها – كل بلغته – بطريقة متماسكة متناسقة ، فإن هذه الرؤية غالبا ما لا تتطابق بشكل حرفى مع ما تعترف به الفئة الاجتماعية التى ينتمون إليها ، بل تكتسب طابعا نقديا لا تبريريا ، وتتسم العلاقة بينهما على أية حال بالتعقد والتشابك والغنى ، ولذا فإن أية تبسيطات لها تعتبر مجازفة غير مأمونة العواقب ، ويعتقد « جولدمان » أن « الإنسان كائن شديد التعقيد ، متعدد الوظائف فى غمار الحياة الاجتماعية ، ولهذا فهناك مالا حصر له من الوسائط المتنوعة بين تفكيره والواقع المادى من حوله ، مما يجعل من الصعب حصره وافقاره فى اطار نظام اجتماعى آلى مبسط »[١] . وبهذا يحتاط ضد الاحالة العفوية المتعجلة للطبقة الاجتماعية فى دراسة العمل الأدبى ، مما قد يؤدى إلى اغفال دلالته الخاصة واهمال قيمته الفنية ، ويحدد العلاقة بين المجتمع والابداع الثقافى من خلال عملية بناء الضمير الجماعى الذى يعرضه المبدع على مستوى الفكر التصويرى أو الخلق الفنى فيصل به إلى أقصى درجة من التماسك ، ويقدم فيه مجموعة من القيم ربما كانت لا تزال فى مرحلة التكوين .

وبعد توضيح هذه المفاهيم الأساسية يمكننا تلخيص مبادئ بنائية التوالد فى دراسة اجتماعية الأدب فى النقاط التالية :

١ – العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والابداع الأدبى لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنسانى عموما ، وإنما ترتبط فحسب بالتركيبات والأبنية الذهنية التى يطلق عليها سلم القيم ، ويتم تنظيم هذا السلم عن طريق ضمير طائفة اجتماعية محددة ، وفى نفس الوقت يتجسم من خلال العالم الخيالى الذى يبدعه الكاتب .

٢ – تعتبر تجربة الفرد الواحد أقصر وأوجز من أن تسمح بابداع بنية ذهنية مثل هذه ، إذ لابد لهذه البنية من أن تكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد يتقون فى مواقف متشابهة ، أى لعدد من الأفراد الذين تتركب منهم طائفة اجتماعية متميزة لما عايشوه خلال زمن طويل وبشكل مكثف من قضايا وتجارب جهدوا فى البحث عن

---

(١) نقلا عن : Goldmann, Recherches dialectiques. Trad., p. 48.

حلول موفقة لها ، ولذلك يمكننا أن نقول إن هذه الأبنية الذهنية إنما هى أنظمة ذات دلالة تقوم على سلم من القيم ، ولا تعتبر ظواهر فردية ، بل اجتماعية .

٣ – وبالنسبة للباحث ، تمثل العلاقة المشار إليها بين بنية ضمير الطائفة الاجتماعية وعالم العمل الأدبى وجهين لعملة واحدة ، واعتمادا على هذا المنظور فإن المضامين المختلفة تماما ، بل والمتعارضة ، كثيرا ما تتوافق بنائيا ، أو تقوم بينها علاقة مفهومة على مستوى سلم القيم ، فقد يكون هناك عالم خيالى غريب تماما فى الظاهر عن التجربة المحددة ، مثل قصص الجان ، ولكنه يتطابق فى بنائه بشكل مدهش على تجربة طائفة اجتماعية خاصة ، وعلى هذا فليس هناك أى أثر للتناقض بين قيام علاقة حميمة تربط الإبداع الأدبى بالواقع الاجتماعى والتاريخى من ناحية وأشد مظاهر الخيال الخلاق من ناحية أخرى .

٤ – وداخل هذا الإطار فإن أمهات الأعمال الأدبية الكبرى يمكن دراستها بنفس المنهج الذى تدرس به الأعمال المتوسطة القيمة ، بل ان النوع الأول يقدم امكانات أكبر للدراسة والبحث الايجابيين ، ومن هنا فإن الأبنية ذات المستويات الدالة التى يرسمها هذا المنهج تمثل على وجه الدقة العنصر الذى يضفى على العمل الأدبى وحدته الجمالية ، واكتشافها يسهم فى قياس مدى قوة العمل وتماسكه فنيا ويشرح لنا الأسباب الموضوعية العميقة للمكانة التى يحتلها هذا العمل .

٥ – ان أبنية سلم القيم التى تحكم الضمير الجماعى والتى تعرض فى العالم الخيالى فى الإبداع الفنى ليست شعورية ، وهى كذلك ليست لا شعورية بالمفهوم النفسى للعبارة الذى يفترض مظهرا من مظاهر القهر ، بل هى عملية لا شعورية ربما كانت أشبه بالعمليات التى تحكم الوظائف العضلية والعصبية والتى تحدد خصائص حركتنا وملامحنا ، ولهذا فإن توضيح هذه الأبنية – وبالتالى فهم العمل الأدبى – لا يتأتى من خلال الدراسة الأدبية المحضة ، ولا من بحث مقاصد المؤلف الواعية ، ولا من دراسة نفسيته فحسب ، وإنما عن طريق البحث البنائى الاجتماعى .

٦ – على الباحث فى اجتماعية الأدب إذن أن يحاول فى المقام الأول اكتشاف البنية المسئولة عن العمل بأكمله ، مراعيا لهذا الغرض قاعدة أساسية لا يحترمها النقاد عادة إلا نادرا ، وهى أن يأخذ فى اعتباره كل العمل الأدبى دون أن يضيف إليه شيئا ، كما يجب عليه أن يشرح توالد النص مجيبا على السؤال التالى :

إلى أى مدى كان لعملية تكوين هذه البنية التى اكتشفها ووضحها طابع وظيفى ؟

وبأى شكل تؤدى مهمتها ؟ وإلى أى حد تعتبر سلوكا له مغزى بالنسبة لشخص فردى أو جماعى فى موقف معين ؟

٧ – وأخيرا فإن هناك تُصورا دقيقا للقيمة الجمالية العامة والأدبية الخاصة ترتكز عليه بنائية التوالد فى اجتماعية الأدب ، وهو ينبع من الفكرة الكلاسيكية فى علم الجمال ابتداء من « كانت » و « هيجل » حتى « لوكاتش » والتى يمكن تحديدها بأنها عبارة عن التوتر المتسامى عليه بين التعدد والثراء الملموس من جانب والوحدة التى تنتظم هذا التعدد فى كل متماسك من جانب آخر . وفى داخل هذا الإطار فإن العمل الأدبى يكتسب قيمة وأهمية بقدر ما يبدو فيه هذا التوتر وقد تم التسامى عليه وتجاوزه بقوة وفعالية ، أى أنه كلما كان ثراء عالمه المحسوس أعظم وجدناه أشد تنظيما وأكثر تبلورا فى وحدة بنائية متماسكة[١] .

* * *

وطبقا لهذه المبادئ يصبح بوسعنا الآن أن نحلل الخواص المميزة للعمل الأدبى وأن نتعرف على المنهج الكفيل بالكشف عنها كما تحدده بنائية التوالد . من البديهى أن الأشياء المباشرة فى الحياة ليس لها طابع بنائى ، لأنها حينئذ لا تعدو أن تكون خليطا من عدد لا يستهان به من عمليات التحليل والتركيب التى لا يستطيع أى عالم أن يدرسها بالشكل الذى يجدها عليه ، ومن المعروف أن التقدم الملموس فى العلوم يعود على وجه الدقة إلى امكانية خلق مواقف فى المعمل بطريقة تجريبية تحل محل الخليط الذى تمتزج فيه عوامل التشويش للوصول إلى المواقف الخالصة التى تتمثل أحيانا فى ترك جميع العوامل ما عدا بعض العناصر التى يراد دراسة مفعولها ، ولسوء الحظ فإنه لا يمكن فى التاريخ تحقيق مثل هذه المواقف ، وهذا يجعل المشكلة الجوهرية الأولى من الوجهة المنهجية فى العلوم الاجتماعية والتاريخية هى تحديد « التكنيك » الذى يتيح الفرصة لابراز العناصر الأساسية المختلطة بغيرها فى الواقع التجريبى .

وبالتالى فمن الممكن القول بأننا فى لحظات معينة نجد الواقع الاجتماعى والتاريخى يفرض نفسه كخليط شديد التشابك والتعقيد ، لا يتكون من أبنية معينة وإنما من عمليات تركيبية وتحليلية لا يمكن دراستها بشكل علمى إلا عندما تتحدد طبيعتها بالدقة اللازمة ، ومن هنا فإن الدراسة الاجتماعية لقمم الابداع الثقافى تكتسب أهمية قصوى فى علم

---

(١) انظر : Goldmann, Sociologia de la creacion literaria. Ed. cit., p. 15.

الاجتماع العام ، وذلك لأنه فى اطار الأحداث التاريخية والاجتماعية تتميز قمم الإبداع الثقافى بخواص محددة تعود إلى تركيبها وأبنيتها المنظمة من ناحية وإلى ضعف وقلة عدد العوامل المشوشة فيها من ناحية أخرى .

وهذا يعنى أن كثيرا من هذه الأعمال أصلح للدراسة البنائية من الواقع التاريخى الذى تمخض عنها والذى تعتبر بدورها جزءا منه ، كما يعنى أيضا أن هذه الأعمال الكبرى عندما تعقد أواصر الصلة بينها وبين الوقائع التاريخية والاجتماعية التى تعبر عنها تمثل مؤشرات حاسمة فى دراسة هذه الوقائع بصورتها الصافية المركزة التى تشبه المواقف المجهزة علميا فى العمل .

* * *

وإذا كان كل ضمير فردى يمثل خليطا من اتجاهات مختلفة وتناقضات عديدة فإنه ينزع بالرغم منها إلى تحقيق وحدة متماسكة ذات طابع أيديولوجى شامل .

والخاصية المميزة للعمل الثقافى أنه يقدم على مستويات مختلفة – يعنينا منها هنا المستوى الأدبى – كونا متماسكا إلى حد يتفاوت فى القوة والضعف ، يعكس رؤية للعالم قامت بوضع أسسها فئة اجتماعية متميزة ، ومن الطبيعى أن أعضاء هذه الفئة لا يدركون هذا التماسك إلا على بعد وبطريقة تقريبية ، وفى هذا الصدد فإن المؤلف لا يعكس الضمير الجماعى كما يظن الاجتماعيون الوضعيون ، ولكنه على العكس من ذلك يرفع هذه البنية إلى مستوى عال من التماسك فيصبح عمله هو الممثل للوعى الجمالى من خلال الضمير الفردى ، وهو الوعى الذى يعرضه بعد ذلك على الفئة التى يفترض منها أنها تنزع إليه – دون أن تدرك ذلك – فى تفكيرها وميولها وسلوكها ، وبهذا فإن خاصية العمل الأدبى ترجع إلى مستواه من التماسك وإلى مدى ما يعبر عنه من قيم فردية وجماعية فى نفس الوقت[1] .

فليس معنى العمل الأدبى هذه الحكاية أو تلك ، لأننا نجد نفس الأحداث مثلا فى « أورستيادا » « لاسخيلوس » و « اليكتر » « لجيراردو » و « الذباب » « لسارتر » ، وهى أعمال لا تمت لبعضها بصلة فيما هو جوهرى وهو دلالتها ومغزاها ، ولا فى نفسية هذه الشخصية أو تلك ، ولا فى بعض خصائص الأسلوب التى تتكرر من حين

(١) انظر المصدر السابق ص ٢١٠ .

لآخر ، ولكن معنى العمل الأدبي الذى يبرز خاصيته المميزة هو أنه « كون متماسك » تنمو فى داخله أحداث معينة وتتخذ مواقعها مع نفسيات الشخصيات ، وتندمج فى داخل تعبيراته المتماسكة لوازم المؤلف الأسلوبية .

ومن هنا فإن هذه المدرسة إذ تعتبر العمل الأدبي وحدة بنائية متماسكة تشرح قوانينها والروابط التى تجمع بين البنية والصيغة ، وتصل نتيجة لذلك إلى شرح العمل الأدبى فى مجموعه ، بل وتكتشف فى بعض الأحيان علاقات حميمة بين الأثر الأدبى والتيارات الاجتماعية والفكرية التى كانت سائدة فى عصره ، وذلك عن طريق التحليل الداخلى لبنية هذا الأثر وصلتها بالأبنية الاجتماعية ، مما يؤدى إلى نتائج جديدة تدهش المؤرخين أنفسهم[١] .

* * *

أما منهج البحث فى اجتماعية الأدب – طبقا لهذا المذهب – فهو أن الباحث ينطلق من نص يمثل بالنسبة له مجموعة من المعلومات والمعطيات التى تشبه أية معلومات يقوم بجمعها أى عالم اجتماعى آخر لا يلبث أن يواجه المشكلة الأولى وهى معرفة مدى ما فى هذه المعلومات من دلالة وهل تمثل بنية تصلح موضوعا لبحث ايجابي مثمر .

ولكن الباحث فى اجتماعية الأدب يجد نفسه فى موقف خاص تجاه هذه المشكلة يمتاز عن موقف غيره من الباحثين الاجتماعيين ، إذ أنه فى معظم الأحوال يمكن التأكد من أن الآثار الأدبية التى قاومت الزمن وتجاوزت الجيل الذى أبدعت فيه إلى غيره من الأجيال لابد وأن تكون ذات بنية دالة . ومن هنا فإن هذا الموقف المتميز لأعمال الإبداع الأدبى كموضوع للدراسة يفرض على الباحث مسئولية أكبر من غيره ، وهى أن يكون النموذج الذى يرسمه كفيلا بتفسير أكبر نسبة من مجموع العمل الأدبى إن لم يصل إلى تفسيره بأكمله .

ويتبع الباحث مراحل التحليل البنائى التالية :

المرحلة الأولى هى الفهم ، وعلى أساس أن فهم العمل الأدبى إنما هو عملية عقلية بحتة ينبغى ألا تختلط بالامتزاج الوجدانى السلبى أو الغور على النفس من خلال النص بتلاقى الأرواح التى تعزف على نفس الوتر ، وإذا كان لا مفر من تدخل بعض العوامل

---

(١) انظر :

Goldmann, Lucien, Le dieu caché. Trad. con el título El hombre lo absoluto. Barcelona, 1968, p. 17.

العاطفية التى تدعونا لأن نأخذها فى اعتبارنا فلابد من مقاومة هذه النزعة متى اتخذنا موقف التحليل العلمى .

وكما أشرنا من قبل فإن نقطة الانطلاق هى النص نفسه الذى يقدم لنا مجموعة من البيانات ، وأول ما ندرسه من النص هو ما هى العناصر ذات الدلالة فيه ؟ وما مدى دلالتها ؟ وإلى أى حد تمثل بنية متماسكة ؟ وبالتالى : ما هى العناصر الأخرى التى يمكن رفضها لتناقضها أو سطحيتها ؟ ولا شك أنه ينبغى أن يكون النص الذى نخضعه لهذه الدراسة من الوضوح والسعة بحيث لا يسمح بتناقض التفسيرات البنائية ، ويجب عندئذ – كما قلنا – ألا ننتقص منه أو نزيد عليه ، ولا أن نحاول البرهنة من خلاله على افتراض مسبق لدينا كأن نثبت مثلا اشتهاء « أوديب » اللاشعورى لأمه « جوكاستا » أو غيرة « هاملت » من أبيه مما لا يعتمد على فقرة معينة من النص المدروس . ولابد من التحقق من كل شىء عن طريق التحليل المتمهل ، إذ أن الأبنية ذات الدلالة لا تقفز أمام أعيننا مرة واحدة ولا تنكشف عند الضربة الأولى ، لكن عندما يتضح التماسك الداخلى للنص نجد أن أكثر التفاصيل عفوية أو تعارضا فى الظاهر سرعان ما اكتسبت مدلولها المتكامل .

إلى هنا ونحن فى مرحلة الفهم التى ترتبط عادة بالمرحلة التالية لها وهى :

مرحلة الشرح ، وبالرغم من اختلاف مجالها نظريا عن المرحلة الأولى إلا أنها فى الواقع تمتزج معها فى عملية واحدة ، فإذا كان الفهم يميز البنية الدالة للعمل الأدبى فإن الشرح يشمل إدراج هذه البنية فى أخرى أكبر منها تكشف عن كيفية تولدها . ويرتبط الشرح بالواقع الخارجى متجاوزا العمل الأدبى الخاضع للتحليل ، إذ أنه يبحث عن أبنية مشابهة للبناء الذى يتمثل فى النص ، ومن المألوف أن يشمل هذا الواقع الخارجى الحياة النفسية للمؤلف ورؤيته للعالم الذى تشاركه فيها فئة اجتماعية محددة ، أما الشروح النفسية البحتة فيعتبرها « جولدمان » جزئية تعتمد على الصدفة كما سنرى بعد قليل ، بينما نجد أن الشروح التى تقوم على الأسس الاجتماعية تستطيع تجاوز مجرد المقارنة المبدئية للمضمونات والعثور على الكون المتماسك المبنى على قوانينه الخاصة فى العمل الأدبى وما يشف عنه من رؤية للعالم ، ولكن الناقد لا ينبغى له أن يكتفى بالوصول إلى تحديد هذه الرؤية بل عليه أن يدرس الأسباب الشخصية والفنية التى جعلت التعبير عن هذه الرؤية يتم بتلك الطريقة بالذات دون سواها من وسائل التعبير الفنية[١] .

---

(١) انظر المصدر السابق ص ٣٦ .

ويعتمد البحث فى اجتماعية الأدب على أسلوب التردد والتذبذب الدائمين بين المجموع والأجزاء ، هذا التذبذب هو الذى يسمح للباحث بصياغة نموذج يستطيع أن يتحقق من صحته بدراسة العناصر المكونة له ليعود فى الحال إلى المجموع مدققا فيه النظر ثم لا يلبث أن يرجع إلى الأجزاء لاستكمال البحث فيها وهكذا حتى يصل إلى يقين تام من صحة نتائجه وغناها وصلاحيتها للنشر . على أن هذه العملية يمكن أن تشمل فى بعض مراحلها المتقدمة – لا فى بداياتها – اجراء منهجيا أكثر تنظيما وجماعية ، وهو أن يقوم الباحث بعد وضعه للنموذج الذى يفترض امكانية تطبيقه بمساعدة مجموعة من زملائه وأعوانه بعرض هذا النموذج على العمل الذى يدرسه فقرة فقرة إن كان نصا نثريا أو بيتا بيتا ان كان نصا شعريا وجملة جملة ان كان نصا مسرحيا ليحدد ما يلى :

(أ) مدى تطابق كل وحدة تخضع للتحليل على النموذج الكلى المفترض .

(ب) قائمة العناصر الجديدة والعلاقات التى لم ترد فى النموذج المبدئى .

(جـ) عدد المرات التى تتكرر فيها العناصر المتوقعة والعلاقات المفترضة .

ومثل هذا التحقق يتيح للباحث فرصة تصحيح هيكله حتى يتطابق مع جميع أجزاء النص من ناحية وتكتسب نتائجه درجة عالية من اليقين من ناحية أخرى إذ تحدد نسبة تكرر العناصر والعلاقات التى يتكون منها النموذج الشامل .

* * *

وإذا كان من الصعب أن نحدد مسبقا الوقائع الخارجة عن العمل الأدبى التى تشرح خصائصه الفنية المميزة فإن كثيرا من مؤرخى الأدب والنقاد يلجأون إلى تحليل نفسية المؤلف كى يشرحوا هذه الخصائص ، وهناك اعتراضات جدية على استخدام الشروح والتفسيرات النفسية للأدب نذكر منها :

أولا : أن ما نعرفه حقيقة عن نفسية الكاتب الذى لم نقابله – وغالبا ما يكون قد توفى منذ سنوات طالت أم قصرت – قليل إلى درجة أن هذه التحليلات النفسية المزعومة له لا تعدو أن تكون فى أحسن أحوالها مجرد أبنية ذكية لامعة لنفسية متخيلة ابتدعت فى معظم الأحوال اعتمادا على الوثائق المكتوبة ، خاصة العمل الذى تحاول شرحه ، مما يجعلها تدور حينئذ فى حلقة مفرغة ، لأن هذا التحليل النفسى الشارح للأثر الأدبى ليس إلا استنتاجا من الأثر نفسه .

ثانيا : أن التحليلات النفسية للأدب لا تصل اطلاقا إلى شرح نسبة من العمل الأدبى

تتجاوز بعض العناصر الجزئية أو الملامح العامة ، ولما كان الشرح الذى لا ينجح فى تفسير نسبة تربو على خمسين أو ستين فى المائة من العمل الأدبى ليست له قيمة علمية ، إذ يظل من الممكن تقديم شروح أخرى تفسر جزءا من النص يصل إلى نفس القدر ، فإن الاكتفاء بمثل هذه النتائج يؤدى إلى فوضى لا حد لها ، إذ يصبح من الممكن تلفيق صور مختلفة لنفس الكتاب ، وبهذا يصبح معيار الاختيار بين التأويلات المختلفة متوقفا على ذكاء هذا الناقد أو ذاك دون أسس علمية ثابتة .

ثالثا : وهذا هو أهم الاعتراضات – فإنه على فرض أن الدراسات النفسية تتمكن من شرح بعض جوانب العمل الأدبى ، وكثيرا ما تتمكن من ذلك بالفعل ، فإن هذه الجوانب أو الخواص ليس لها قيمة أدبية أو جمالية فى حد ذاتها ، إذ أن أنجح الشروح السيكولوجية التحليلية لن تقول لنا مطلقا ماذا يميز هذا العمل الأدبى الرائع عن كتابات ورسوم المجانين فى المستشفيات العقلية .

أما المنهج الاجتماعى فى دراسة الإبداع الأدبى فإن بوسعه أن يحدد الرؤى المختلفة للعالم فى عصر معين ، مما يلقى ضوءا غامرا على مضمون الأعمال الأدبية ودلالتها ، ويفتح الطريق بعد ذلك أمام نوع من الدراسات الجمالية الاجتماعية التى تبحث العلاقة بين رؤية العالم من ناحية والكون الصغير المتمثل فى أشخاص وأشياء العمل الأدبى من ناحية أخرى ، وتصبح مهمة النقد الأدبى هى تحديد العلاقة بين هذا الكون والوسائل الفنية التى اختارها المؤلف للتعبير عنه[١] .

* * *

كذلك يختلف « جولدمان » مع البنائية اللغوية الشكلية ويشرح وجوه الاختلاف بينها وبين البنائية التوليدية الاجتماعية ، ويقدم فى هذا الصدد اعتراضا جوهريا فحواه أنه إذا كان هناك – طبقا لمقولة « دى سوسيير » – فرق أساسى بين اللغة والكلام ، على اعتبار أن اللغة هى مجموعة من الأنظمة التعبيرية التجريدية ذات القوانين العامة والتى تعتبر محصلة تاريخية وكيانا قائما بذاته ، أما الكلام فهو استخدام الأفراد الواقعى لهذه اللغة ، فإنه لا يمكن بالتالى تطبيق المراحل المنهجية الخاصة باللغة على الكلام ، ولهذا لا يمكن اثبات الخواص الدلالية للغة فى حد ذاتها ، لأن كل الدلالات قابلة لأن تخرج من جرابها ، فاللغة لا توصف بأنها حزينة ولا مرحة ، ولا متحمسة ولا منطفئة ، ولا جافة

---

(١) نظر : Goldmann, Le dieu caché, Ed. cit., p. 412

ولا موحية ، لأنها هى كل ذلك وأكثر بكثير ، انها إذ تشمل بالفعل كل الامكانات الدلالية المختلفة فهى لا تملك احداها فقط ولا تفضلها على ما سواها ، وعلى العكس من هذا فإن الكلام – وهو تعبير الإنسان فى وسط اجتماعى معين – يكتسب دلالات محددة ، وتهتم الدراسات اللغوية البنائية بالأنظمة التى تسمح بالتعبير عن أى مدلول ، بينما نجد أن شغل النقد الأدبى الشاغل إنما هو مدى هذه الدلالة وما يحيط بها من شتى الملابسات .

لهذا فإن الأعمال الأدبية تدخل فى نطاق الكلام أكثر مما تدخل فى نطاق اللغة ، ومن هنا تعترض البنائية التوليدية على زعماء البنائية اللغوية من أمثال « بارت » و « جريماس » وغيرهم من الذين يتصورون أن الأبنية تمثل وحدات مستقلة غير تاريخية ولا زمنية ، بينما تتصورها البنائية التوليدية على أنها من خواص عمل شخص ما – فردا كان أو جماعة – ونتيجة لعملية تخضع فى تطورها للتغيير الجزئى أو الكلى ، وعلى هذا فإن الدراسة البنائية اللغوية لا تستطيع أن تبرز فى العمل الأدبى ما يميزه باعتباره عملا فنيا ويعطيه صبغة خاصة داخل الاطار اللغوى الشامل ، كما لا تستطيع أن توضح الوسائل الفنية التى استخدمها الأديب فى أبنيته إلا عندما تحلل دلالتها وتميزها بوضوح .

* * *

وقد قدم « جولدمان » تطبيقا لمنهجه دراستين فى غاية العمق والأهمية ، إحداهما عن الرؤيا المأساوية عند كل من « باسكال » فى تأملاته و« راسين » فى مسرحياته ، أما الدراسة الثانية فقد قدم فيها شرحا أصيلا لمراحل تطور القصة الحديثة فى فرنسا طبقا للبنية الاقتصادية الغربية عموما من الاهتمام الخاص بأعمال « أندريه مالرو » كنموذج وأسماها نحو اجتماعية القصة » . ويهمنى أن أستعرض باقتصار أهم مراحل ونتاج هذه الدراسة الاخيرة لأنها أصبحت المثل الذى ينسج على منواله كثير من الباحثين الآن ، ولا يستطيع أى دارس للنقد الأدبى أن يسقطها من حسابه .

يحدد « جولدمان » العناصر الفعالة فى الربط بين البنية الاقتصادية – اقتصاديات السوق وقيم التحويل التى تسيطر عليه مثلا – وأبنية الانتاج الأدبى خاصة القصة فى فترة محددة على النحو التالى :

أولا : وجود عقلية عامة تقدر الانتاج البشرى طبقا لقيمته المادية التحويلية مما يجعل رموزه – مثل المال – تكتسب قيمة مطلقة ، ويتولد من هذه الأوضاع نوع من الاستياء

وعدم الرضا يتجسمان فى بعض الأفراد المشكلين ، ويتم التعبير عنه أدبيا من خلال أبطال القصة ، هذا الاستياء والتأزم مصدرهما أن كثيرا من القيم التى وأن لم تكن عالمية إلا أنها تتجاوز الحدود الفردية مثل الحرية والمساواة والعدل والملكية والتسامح والنمو الحر للشخصية ، كل هذه لا تزال تكمن فى أعماق المجتمع الذى أصبح محكوما بقوانين العرض والطلب ، ولكن الروح اللماح – للكاتب أو الفيلسوف – سرعان ما يفطن إلى القيود والعوائق التى يضعها المجتمع فى سبيل تحقيق هذا القيم التى يفخر بالحفاظ عليها ، فالعلاقة الجدلية التى تقوم فى البنية الاجتماعية بين القيم الأصلية والعملية نجد نظيرها المطابق فى البنية الأدبية القصصية بين القيم التى يبحث عنها البطل المشكل وتلك التى يستطيع أن يصل إليها من خلال عمليات الاحباط التى تلاحقه .

ونظرا لطبيعة التغيرات الاقتصادية التى نجمت فى العقد الأول من هذا القرن فإن القصة ذات البطل المتأزم تفقد أهميتها هى الأخرى وتأتى مرحلة جديدة يتحول فيها الاقتصاد الحر إلى رأسمالية استعمارية تبلغ فى تأزمها فيما بعد درجة قصوى توحى فيها لكثير من الناس أنها تلفظ أنفاسها الأخيرة أمام الاشتراكية الطالعة ، وتتقهقر المنافسة الحرة لتحل محلها نظم احتكارية رهيبة لا تحد من سطوتها حينئذ عمليات التنظيم والتوجيه التى تقوم بها الدولة فيما بعد ، وليس من الغريب أن تزدهر فى هذه الفترة الفلسفة الوجودية التى يعيش فيها الفرد – لا بالاتكاء على إمكاناته الشخصية مثل العقل والحدس – وإنما فى الحدود التى تجعله يتشابه مع غيره من أفراد جنسه مثل الموت والطبيعة الإنسانية والعذاب ، وفى القصص المعاصرة لهذه الفترة تعرض رؤية العالم أساسا من خلال نوعية ومزاج البطل الجديد حيث يفقد ظلاله وهالته ، وتخف جاذبيته ، ويضعف بروزه بين العناصر التى تتركب منها الظروف المحيطة به . ومن هنا تنحسر أهمية حياة الأفراد وينتقل مركز الثقل إلى الجماعة أو الأسرة أو الوسط عموما ، ولا يلبث تكافؤ البطل المتأزم أن يختفى بدوره عندما تقوى الوسائل الرسمية المنظمة للانتاج والاستهلاك ، وعندما يتضح أن الرأسمالية تعيش بأطول مما تنبأت لها به الاشتراكية نتيجة للتعديلات المستمرة فى أنظمتها الهيكلية .

* * *

ثانيا : يميز « جولدمان » ، فى القصة الغربية الحديثة ثلاث مراحل محددة فى مضمونها الاجتماعى والاقتصادى وتركيبها الفنى المنبثق عنه :

– قصة البطل المتأزم أو المشكل المعبرة عن الاقتصاد الحر والتى تمجد الفرد ذا القيمة المقدسة وإن تصارعت فيه القيم كما رأينا .

– القصص التى تحاول الغاء القيم الفردية ، واحلال ايديولوجيات أخرى محلها ، ذات طابع اشتراكى غالبا ، متجاوزة تاريخ حياة الأفراد لكتابة تاريخ الجماعات ، ويلاحظ أن هذا النوع مرحلى وانتقالى .

– أما المرحلة الثالثة فتبدأ فى رأيه منذ « كافكا » وتستمر حتى الآن وتتميز بالكف عن أية محاولة لاحلال السير الجماعية محل السير الفردية ، كما يتضح فيها غيبة الموضوع وانتهاء البحث المنظم عن قيم من أى نوع[١] .

وغنى عن الذكر أن حركة التجديد والتطور مازالت مستمرة ، وأن القصة بالرغم من مستحدثاتها الفنية لم تنته حتى الآن إلى الذوبان الشكلى الذى انتهى إليه المسرح الخالى من الأبطال « مسرح الغياب » والرسم الخالى من الشخصيات والوجوه والموسيقى التى تفتقر إلى الإيقاع .

ونتيجة لهذا التحليل فإن حركة « القصة الجديدة » ليست كما يتصور بعض النقاد مجرد تجارب شكلية بحتة أو هروب من الواقع الاجتماعى ، لأن هذا الواقع بطبيعة الأمر يفاجأ به الإنسان دفعة واحدة وليس مستمرا إلى الأبد بهذا الشكل أو ذاك ، ولكنه واقع « ديناميكى » متغير على مدار التاريخ ، وليس الأمر هو رهافة التلقى أو حدة التصور لالتقاط عناصر لم يتم إمساكها بعد لواقع ثابت ، وإنما هو ابداء نوع من الاستعداد الحدسى المفتوح لادراك متغيراته .

فنجد مثلا أن التصور الجديد للشخصية القصصية لا يعود إلى أن القصة الواقعية فى القرن التاسع عشر قد استنفذت قدرتها على الفهم والتصوير ، وأن القصة الحديثة بوسائلها التكنيكية الجديدة قد استطاعت أن تتعمق أكثر فى أغوار الشخصية الإنسانية ، ولكن ببساطة لأن الفرد الذى تحول إلى شخصية قصصية قد أصبح فردا آخر ، ولأن المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية قد عدلت بدورها سياق وجوده وتركيبه نفسه .

وهناك يمكن أن نلاحظ أن موقف « جولدمان » من الطليعية وغيرها من الحركات التجريدية يختلف جذريا عن موقف « لوكاتش » التقليدى ، إذ أنه يعمد إلى تفسيرها بربطها بطبيعة التطور الشامل للمجتمعات المعاصرة وبالتالى يشغل بالبحث عن أبنيتها الدالة وموازاتها بالأبنية الاجتماعية التى تحدد رؤيتها للعالم دون أن يعمد إلى تقييمها أو

---

(١) انظر : Goldmann, Lucien, Pour une sociologie du roman. Trad. Madrid. 1967 p. 33.

يرى فيها مظهرا للانحلال واللامعقولية والعبث كما فعل العجوز « لوكاتش » ، فمشكلة « جولدمان » إذن هى البحث عن التماسك الداخلى للنص والعثور على بنيته الدالة ، ثم تحديد الشخصية – ذات الصبغة الجماعية غالبا – التى تصوغ رؤيته للعالم وتتحكم ببنيتها فى العمل الأدبى وتمارس من خلاله وظيفتها الثقافية .

* * *

وإذا كانت المدرسة الفرنسية فى اجتماعية الأدب قد ركزت اهتمامها كما رأينا على القصة بصفة خاصة فإن المدرسة الإيطالية تولى أهمية كبرى للشعر وللصورة الأدبية بصفة عامة ، وسنقتصر فى تناولنا هنا على علمين من كبار نقادها ، وأولهما هو « جالفانودى لافولبى » الذى درس فى كتابه الهام[1] « نقد الذوق » الطبيعة العقلية والاجتماعية للصور الأدبية منطلقا من سؤال محدد هو : إلى أى مدى يمكن تحديد صورة الفكرة من خلال الكلمة ؟ على أساس أن التجسيم لا يعارض الدلالة ، لأن الصور الشعرية الأصيلة ليست فى واقع الأمر سوى تصورات عقلية ، ولهذا فإن من يميز بين المعرفة الفنية التى يمكن الوصول إليها عن طريق الحدس والصور والمعرفة العلمية التى يمكن الوصول إليها عن طريق التصورات الذهنية يقع فى لون من الصوفية الزائفة ، إذ أن الصور عندما تتحول إلى تصورات ذهنية وتتجسم فى كلمات مفهومة تنفصل من رحمها على التو وتتخلى على عالمها الفوضوى الأول ولا يمكن أن تعيش فى تكاثرها المبهم بدون أن تتمثل فى الكلمة التى تعادل التصور والتى تضفى عليها طابع التحديد والعالمية فمن الضرورى لكى تظفر المادة الشعرية بصيغتها دون أن تتمزق وتتلاشى فى حالة فقدان الشكل من أن تعثر على الفكرة التى تصبها فى قالب لغوى . وعلى هذا فإن الشاعر ليس بوسعه أن يتخلى عن الواقع أو التاريخ مكتفين فى الكلمات ، ولا يعتمد تأسيس الشعر عندئذ على ما فوق الطبيعة ، كما كان عند « هيجيل » باعتباره « التعبير المحسوس عن الفكرة » ، وإنما يعتمد أساسا على علم الاجتماع ، لأن دلالته تشير إلى مواقف اجتماعية محددة ، ولهذا فإن على التحليل النقدى أن يركز على الدلالة فى تناوله للبنية التركيبية ومؤشراتها الفكرية ، على أن يأخذ فى اعتباره أن كل دلالة إنما تنبع من موضوع أن تصور ينتهى إليه الفنان من تجربته الخاصة باعتباره فردا لا يمكن أن ينفصل عن البنيان الاجتماعى العام .

على أن الطابع التاريخى للعمل الفنى وروابطه الثقافية ينصهران فى مادته الشعرية

---

(١) انظر : Della Volpe, Galvano, Critica del gusto. Trad., 1964.

الأصيلة ، إذ يندمج محوره العقلى المحدد فى بنية ويصبح جزءا من اللذة الجمالية التى تنجم عنها ، ويمكننا أن نعثر على مثال لأهمية دراسة التصورات الأخلاقية الدينية والقيم التى تتمثل فى العمل الأدبى باعتباره كونا مصغرا فى « الكوميديا الإلهية للدانتى » حيث يتوقف فهمها على معرفة المستويات الاجتماعية والثقافية التى يعبر عنها من خلال اللغة المباشرة أو من خلال المجاز والرموز ، وعلى هذا يمكن شرحها على ضوء إيمان الإنسان الأوربى فى العصور الوسطى بالثقافة الإغريقية من ناحية والعناية الإلهية المسيحية من ناحية أخرى . وهذا بخلاف « فاوست لجوته » التى تنطلق أساسا من رؤية برجوازية غير دينية . وتكتسب من هذه الرؤية دلالتها ابتداء من تفاصيلها الأسلوبية إلى مغزاها الأخير . ويمكن أن نقول نفس الشىء عن الخلفية الاجتماعية البرجوازية المنحلة وأزمة القيم خاصة الدينية منها التى تشف عنها الصور والاستعارات والإشارات العديدة من شعر « اليوت » ، الثقة الثورية الشابة الناضجة عند « مایاكوفسكى » و « بريشت » ، وينتهى « ديلافولبى » من هذا التحليل إلى أنه « بمقدار عظمة الشعر وأصالته يقتضى تذوقه تحديدا أسلوبيا معينا ذا طابع اجتماعى مركز ، وهذا لا صلة له بالمنهج النقدى الوضعى ولا بالواقعية الماركسية « السوقية » إذ أن كلا المنهجين يبتعد عن الشعر بمقدار ابتعاده عن التاريخ »[1] .

فلابد إذن من توصيل العناصر الأسلوبية للشعر – باعتبارها تصويرا لغويا – بالقوة الفكرية للعلم والفلسفة والتذبذبات التاريخية . وعلى هذا فإن القراءة الاجتماعية للنص الشعرى تجد تبريرها الواضح فى أن كل حقيقة شعرية إنما هى بالتالى حقيقة اجتماعية ، كما أن عليها ألا تغفل لحظة عن استقلال الدلالة وحرية الرمز اللغوى تجاه الواقع المدلول عليه . فالطابع الاجتماعى للعمل الأدبى إنما هو مطلب موضوعى لأنه ليس سوى محصلة العملية الجدلية للأفكار ، وطبقا لذلك فإن الفنان لا يسعه أن يغفل الحقيقة والواقع . حتى وإن درب منهما على وعى ، ومن هنا تنبع الصيغة الواقعية الفعلية لكل أعمال الإبداع الفنى التى تعبر عن أفكار وحقائق تاريخية نسبية وتقوم بتوصيلها للغير فى شكل يختلف عن الحقائق العملية والفلسفية المطلقة ، أو التى يظن فى مرحلة معينة أنها كذلك .

* * *

أما المفكر الإيطالى الثانى الذى نود أن نعرض بإيجاز لخلاصة اتجاهه فهو « أومبيرتو ايكو » الذى يعنى بتأصيل المنهج « السيميولوجى » فى اجتماعية الأدب و« السيميولوجية »

---

(١) انظر نفس المصدر ص ٢٦ و١١٥ .

أو علم الرموز علم جديد طموح تنبأ بمولده « دى سوسيير » ولا يقف عند حد دراسة العلاقة الطبيعية بين الأصوات ودلالاتها كما فهم منه بعض المفكرين العرب ، وإنما يدرس جميع النظم والرموز الإنسانية ودلالاتها وتطورها ، خاصة فى وسائل الاتصال الحديثة من راديو وتليفزيون وسينما وغيرها ، ومدخله إلى الأدب هو دراسة إشاراته اللغوية وقيمها الجمالية ، ويرى « ايكو » أن اجتماعية الأدب تنتهج مسالك مختلفة ، فمن الممكن أن نرى فى العمل الأدبى مجرد وثيقة متصلة بمرحلة تاريخية معينة ، ومن الممكن أن نتصور العنصر الاجتماعى على أنه عنصر يشرح الحلول الجمالية للعمل الأدبى ، كما أن من الممكن دراسة العلاقة الجدلية بين هاتين الوجهتين ، أى بين العمل كحقيقة جمالية من ناحية والمجتمع كسياق مفسر شارح من ناحية أخرى ، بحيث نرى أن العنصر الاجتماعى هو الذى يحدد الاختيارات الجمالية ، فى نفس الوقت الذى تصبح فيه دراسة العمل وخواصه البنائية من عوامل فهم مجتمع ما بشكل واضح .

وفى إطار هذا المنهج الثالث يمكننا أن ندرس الوظيفة « السيميولوجية » أى الرمزية للأدب التى تنصب على تحليل البنيات الكبرى للتوصيل الاجتماعى ، على اعتبار أن وصف العمل الأدبى كمجموعة منتظمة من الرموز والإشارات يجعل من الممكن إبراز البنيات الدالة فيه بطريقة محايدة وموضوعية ، بدون أن نركز على دراسة الدلالات المتشابكة الأخيرة التى يعزوها التاريخ إلى العمل باستمرار على أساس أنها هدفه النهائى ، وعلى هذا فإن السياق الاجتماعى نفسه والأيديولوجية التى يعبر عنها العمل كله يعتبران رمزا أو إشارة شاملة ، ويتم استبعادهما بصفة مؤقتة من الدراسة « السيميولوجية » ، لكن هذا التحديد فى البحث لا يتم فى حقيقة الأمر إلا فى الظاهر فحسب ، إذ إننا لا نستطيع أن نميز دالا أو مؤشرا ونعنيه دون أن نسند إليه ولو بشكل ضمنى دلالة ما .

ولهذا يرى « ايكو » أن الوصف « السميولوجى » لأبنية العمل الأدبى يعد من أخصب المناهج التى تساعد على وضعه فى سياقه التاريخى والاجتماعى ، إذ أن منهجه « الدائرى » يتيح الفرصة للتدرج من السياق الاجتماعى الخارجى إلى السياق التركيبى الداخلى للعمل الذى يتم تحليله ، وينتهى إلى وضع وصف دقيق طبقا لمعايير منسجمة ، ويبرز بالتالى الانسجام البنائى بين السياق التركيبى للعمل والسياق التاريخى المنغمر فيه .

وبهذه الطريقة نرى أن كيفية « انعكاس » السياق الاجتماعى فى الأدب – باستخدام مصطلح المرآة الكلاسكى فى الواقعية – يمكن أن يتحدد بشكل بنائى من خلال وضع مجموعة من الأنظمة المتكاملة من الرموز والاشارات يمكن وصفها بالتوافق والانسجام ،

ومن خلال قراءة مبدئية للعمل الأدبى يمكننا أن نميز فيه بكل وضوح وصفاء المجموعات الرمزية التالية :

(أ) « أيديولوجية » المؤلف .

(ب) ظروف السوق التى أدت إلى ظهور الكتاب أو إنتاجيته أو شيوعه وتداوله .

(جـ) أبنيته الفنية ، مثل بناء الحدث والشخصيات والأشكال الجمالية والتناول اللغوى والحلول الخاصة بالأسلوب وتركيب الجمل أو الفقرات فيه .

(د) كل هذا بهدف توضيح العلاقة بين العمل الأدبى – بأبنيته المختلفة من أحداث وصور وأسلوب – و « أيديولوجية » المؤلف أو رؤيته للحياة وظروف السوق الذى أنتج فيه العمل أو كان موجها إليه[١] .

* * *

وبالرغم من كل هذه المحاولات الجادة فى تقنين مناهج البحث فى اجتماعية الأدب باعتبارها حصاد الواقعية الأخير فى الميدان النقدى فإن كثيرا من الباحثين لا يزالون يتوجسون ريبة منها ، ويخافون أن تنتهى إلى حصر الأدب فى وظيفته الاجتماعية المباشرة ، ويعترف بعضهم بأنها قد تؤدى إلى نتائج هامة فى دراسة الذوق الأدبى العام أو توضح الأعمال العادية ذات القيمة المتوسطة ، أما الأعمال الكبرى فلا يزال هؤلاء النقاد يؤمنون بأنها تند عن أى شرح أو تفسير عقلى من الوجهة الاجتماعية ، إذ أن التفسير الداخلى فقط هو الذى يسمح بفض سرها ومعايشة عملية إبداعها . ومن هنا ينادون بضرورة حماية الفرد الخلاق من ظلم المنهج الاجتماعى .

ولكن ينبغى أن نتذكر دائما أن الأدب – حتى فى الحالات التى يجسم فيها عملا عبقريا – إنما هو انعكاس وتأويل لوضع اجتماعى فى لحظة محددة من تطوره التاريخى ، هذا الوضع يعتمد على التوتر القائم بين المثال والواقع ، ولا يكون الأدب فنا حقيقيا إلا إذا صور هذا الوضع الاجتماعى بكل تناقضاته الداخلية ، بل أنه لا يقف عند مجرد التصوير ، فهو تحويل واعطاء صيغة ذات معنى وعالم متماسك ، وقد رأينا أن بعض هذه المناهج التى تتجاوز النطاق الآلى للدراسة الاجتماعية لا تتردد أمام الأعمال الخلاقة الكبرى ، بل ترى فيها وحدها المجال الخصب الذى تتبلور فيه الرؤية الجماعية للحياة

---

(١) انظر : Eco, Umberto. La Definicion del arte, Trad., Barcelona, 1971.

فى أسمى وأدق أشكالها التى يعجزالتاريخ نفسه عن تقديمها بهذا الصفاء والتماسك ، كما ترى أن خلود هذه الأعمال هو المؤشر الحقيقى لتقبلها من جانب المجتمع الذى تعبر عنه ودخولها فى تراثه التاريخى الفعال فيما بعد .

obeikandl.com