الباب الأول
المناهج السياقية

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الأول
المنهج التاريخى

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الأول

المنهج التاريخى

كان النقد الأدبى قبل «أرسطو» نقدًا تأثريًا غير قائم على مناهج أو مدارس محددة الأصول، انطباعيا يعتمد على الذوق الشخصى العشوائى الذى لا تحده حدود، ولا تحكمه قواعد، ولا تضبطه مناهج.

حتى جاء الفيلسوف الإغريقى «أرسطو» فوضع لأول مرة فى تاريخ البشر نظرية فلسفية عامة لجميع الفنون عندما أرجعها جميعا إلى محاكاة الطبيعة والحياة، ثم قرر أنها تختلف بعد ذلك فى الوسيلة، فالأدب يحاكى الطبيعة باللغة، والموسيقى تحاكيها بالنغم، والرسم والتصوير بالخطوط والألوان، ومن ثم قرر «أرسطو» وحدة الفنون فى مصدرها وهدفها رغم اختلاف وسائلها.

كانت نظرية المحاكاة التى وضعها أرسطو تتمثل فى أن «الطبيعة هى الأم، التى هى مصدر الأمن والخوف، والرضا والغضب، وكل الأمور المتقابلة التى تولد المفارقة التى هى بذرة الإدراك الفنى، وكان الفن هو الذى يصور تلك الطبيعة بكل جوانبها: معترك الحياة، كما هو الحال فى محاكاة الحروب فى ملحمتى (الإلياذة) و(الأوديسة) «لهوميروس»، وما وراء الحياة المادية من شئون العالم الآخر كما هو الحال فى أعمال «أسخيلوس» و«يوربيديس»، والتعالى على الحياة المادية بإدراك معنى الرمز فيها كما هو الحال فى المحاكاة الكائنة فى بعض أعمال «أرستوفانيس»، والحياة الشعورية الداخلية للإنسان كما هو الحال فى تصوير عواطف الرغبة، والطمع، والضعف عند (أوديب) «لسوفوكليس».

وكان واضحًا فى المحاكاة الأرسطية أنها لا تتعلق بالجانب المادى المحسوس من الطبيعة، الأشجار، والجبال، والمياه، والوديان، قدر تعلقها بالجانب الإنسانى المتمثل فى سلوك الناس وأفعالهم، ولذلك جعل «أرسطو» الفعل الإنسانى قلب

العمل الفنى، وجعل المنظر الطبيعى إطاراً خارجيا يتحرك فيه الناس الذين يقومون بهذا الفعل»[1].

والمحاكاة التى نادى بها «أرسطو» تتخذ بالضرورة واحداً من طرق ثلاث: «أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع، أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون»[2].

أى أن الأديب أو الشاعر عليه محاكاة ما كان، أو ما يكون، أو ما يجب أن يكون، أو بعبارة أدق، المحاكاة تكون للواقع، وللمكن، وللمثال.

وظلت الأعمال الأدبية تدور فى فلك نظرية المحاكاة من لدن «أرسطو» حتى بدايات القرن التاسع عشر، وظل النقد الأدبى معياريا كما رسم خطوطه وحد حدوده «أرسطو» إلى أن ظهرت المدرسة الرومانسية التى ثارت على الاتجاهات الكلاسيكية القديمة، وكذلك الكلاسيكية الجديدة، وشهدنا مرة ثانية عودة المنهج التأثرى فى ظل المدرسة الرومانسية لكن بشروط وضوابط.

كان النقد فى مرحلته الكلاسيكية إذن نقداً معياريًا، يعتمد على قواعد محددة لا يمكن أن يحيد عنها، منها: قاعدة نقاء النوع الأدبى، وضرورة وحدة الزمان والمكان ووحدة الحدث فى الدراما، وقد سادت تلك القواعد فى النقد الأوروبى طوال الحقبة التى انتشرت فيها مبادئ الكلاسيكية الجديدة إبان القرون: السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، ونظراً إلى اعتماد ذلك النقد على القواعد المقررة سلفًا لم يعن بالتجديد فى الأدب؛ لأن فى التجديد خروجًا على تلك القواعد والمعايير.

---

(١) د/ محمود الربيعى: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى. مجلة عالم الفكر مجلد ٢٣ العددان الأول والثانى ١٩٩٤م. ص ٣٠٠.

(٢) أرسطو: فن الشعر ص ١٠ نقلا عن كتاب الدكتور «محمد غنيمى هلال»: النقد الأدبى الحديث ص ٥٦ - ٥٧.

وما إن بدأت الرومانسية فى الأدب الأوروبى بالظهور حتى رافقها نقد آخر بعيد عن النقد المعيارى الذى رافق الكلاسيكية، فظهرت تيارات فكرية كثيرة أدت إلى ظهور المناهج السياقية: التاريخية منها والاجتماعية والنفسية.

«كانت الرومانسية هى التى تبلور وعى الإنسان بالزمن وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء، والقضاء بشكل نهائى على فكرة الدورات الزمانية أو الحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ، بمعنى أن الأفكار التى كانت سائدة قبل الحركة الرومانسية كانت تضع العصور الذهبية فى الماضى، وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللا وانهيارا وتدهورا.

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

«إن ربط الأدب بالواقع الاجتماعى والثقافى بأبعاده المتعددة، وتحميله وظيفة تغيير هذا الواقع، كان هو جوهر النظرية الرومانسية فى علاقة الأدب بالحياة، وهو الذى انطلقت منه لمعارضة أشكال الأدب السابقة عليها، خاصة الكلاسيكية التى كانت ترى فى الأدب مجرد محاكاة للأقدمين، باعتبارهم يمثلون النموذج الأرقى للإبداع هذه المحاكاة عكسها المنظور التاريخى عندما وضع هؤلاء الأقدمين فى موضعهم الطبيعى فى سلم التطور البشرى، بحيث لا تكون أعمالهم هى النماذج المثلى للمبدعين فى العصور التالية، ندرك هنا فلسفة التغيير الجوهرية التى جاءت بها الحركة الرومانسية، وفى كيفية احتضانها لنشوء هذا الوعى التاريخى»[٣].

بيد أن هذه المدرسة كان لها إرهاصات ظهرت إبان القرن السابع عشر، فقد شبت معارك أدبية ونقدية بين أنصار القديم والمحدثين، وتلخصت آراء المحدثين فى:

---

(٣) د/ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر. الطبعة الأولى ميريت للنشر والمعلومات القاهرة ٢٠٠٢م ص ٢٦ - ٢٧.

(أ) إننا نمتاز عن الذين تقدمونا لأننا جئنا بعدهم، ولأن الفكر الإنسانى دائم التحول والتطور، نفس الشيء بالنسبة للتقنيات التى تعتمدها الفنون، فهى تتحسن بدون توقف.

(ب) إن مسألة الذوق متغيرة واعتباطية، لذلك فإن هذين العنصرين لا يمكن أن نعتمد عليهما، ونعتبرهما كمعيار، علينا إذن أن نسلك مبدأ العقل ذا الصفة الشاملة والمطلقة[٤].

كان لنشأة العلوم الإنسانية والطبيعية وتطورها، وقيام الثورة الفرنسية دور بارز فى إرساء قواعد لنظرية جديدة فى الأدب والنقد بدأت مع القرن التاسع عشر رأت هذه النظرية أن الأديب أو الشاعر ليست مهمته هى محاكاة الطبيعة، أو محاكاة نماذج مثلى، وإنما هو يبدعها ويخلقها خلقا جديدا، على نحو ما كان يرى «أفلاطون».

وإذا كانت الأشياء والعلوم تتطور وترقى، فكذلك الإنسان يتطور ويرقى أيضا، ولا يجب أن يقف عند صورة قديمة مثلى يرددها دون إحساس منه أو دون أن يضفى عليها شيئا من شخصيته وبيئته وعصره.

لقد ظهر جيل من النقاد تمرد على الأحكام المعيارية، داعيا إلى المنهج التأثرى المحكوم بمنهج علمى؛ فرأى أن يربط النقد بالعلوم الطبيعية الجديدة حتى يتحرر الناقد من مسألة الذوق الاعتباطى، ويطون مضبوطا بقواعد منهجية علمية.

ومن هؤلاء الناقد الفرنسى الكبير «سانت بوف» (١٨٠٤ - ١٨٦٨م) الذى يعد رائد هذا الاتجاه فى فرنسا، وقد بدأ نقده رومانسيا سنة ١٨٢٩م حيث نشر أول مقالة نقدية له عن تاريخ المسرح والشعر فى القرن التاسع عشر، حاول فيها أن يثبت أن للشعر الرومانسى جذورا قديمة، وأن للشعراء الرومانسيين أسلافًا عظامًا،

---

(٤) د/ خالد سليكى: من النقد المعيارى إلى التحليل اللسانى (الشعرية البنيوية نموذجا) عالم الفكر مجلد ٢٣ عدد ١، ٢ سنة ١٩٩٤ ص ٣٦٣.

وأخذ بعد ذلك يكرس جهوده كلها للنقد الذى نجح فى أن يضع له مفهومًا جديدًا يتلخص فى أن غاية النقد موضوعية، هى استيعاب ودراسة كل ما يتصل بالعمل الأدبى، ذلك أن ما يثبت عنه من خلال كتاب أو مؤلف إنما هو الإنسان نفسه: حياته وفكره وروحه، ولذلك فهو يرى أنه لكى ندرس أديبا يجب أن نسعى إلى تعرف موهبته تعرفا مباشرا من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله، وانطلاقا من هذا المفهوم النقدى الذى يجمع فيه بين مؤثرات البيئة الاجتماعية وشخصية الأدباء فى نتاجهم وأمزجتهم الطبيعية، راح يعنى بدراسة شخصيات المؤلفين والكتاب ويصنفها تصنيفا علميا غريبا فى أجناس بشرية، كما يصنف التاريخ الطبيعى أنواع الحيوانات فى فصائل طبقا لخصائصها الفسيولوجية المختلفة، فقد كان يعتقد أن هناك فصائل من النفوس البشرية، تماما كما توجد أجناس وفصائل حيوانية ونباتية مختلفة فى التاريخ الطبيعى(٥).

لقد سعى «سانت بوف» إلى محاولة إخراج النقد من كثير من المتاهات والمغالطات التى ظلت الدراسات الأدبية أسيرة لها، ولمدة طويلة من الزمن، كما سعى هذا الناقد إلى الاقتراب من السرد الأدبى.

ويمثل «بوف» من بين كل معاصريه من أمثال «نيزارد» Nizard، و«جراردن» Gerardin حالة فريدة ومجهودا جديا لتجاوز تلك الأدوات التى كانت مسيطرة «كالبلاغة الجوفاء» ذلك النوع من النقد الذى وسم بـ «النقد المطلق».

تأتى أصالة هذا الناقد إذن من كونه أراد أن يعطى للنقد الأدبى بعدًا إبداعيًا، كما أن هذه الأصالة تأتى من كون «بوف» هو أول من كرس معظم جهوده للنقد، ومعه ظهر هذا الميدان كمجال مستقل، ولا أدل على ذلك من مقالاته التى كان

---

(٥) د/ إبراهيم عبد الرحمن: تراث جماعة الديوان النقدى، أصوله ومصادره. مجلة فصول مجلد ٣ العدد الرابع ١٩٨٣م ص ١٥٦.

ينشرها كل يوم اثنين، والتى سماها بأحاديث الإثنين، وكان كل مقال منها مخصصًا بكاتب معين أو لنقد عمله[٦].

لكن هذا الناقد بالرغم من نشاطه وإيمانه بآرائه فإن النقد التطبيقى الذى خلفه لا يحقق ما كان يدعو إليه، بل كان على زعم أحدهم أشبه فى نقده بالشرطى الذى يلقى القبض على المارة بطريقة اعتباطية، فقد كان يوظف كل شىء بدءًا من الحياة الخاصة للكاتب، ومرورًا بعلم النفس والسياسة والفلسفة وانتهاءً بمجالات أخرى، لقد كان يبحث ويهيم بالجانب البيروجرافى، وما يرتبط بالحياة الاجتماعية للمؤلف غافلاً ما هو أهم وأساسى وهو النص الأدبى ذاته الإبداع لا المبدع.

إن نظرة سريعة فى كتابه (أحاديث الاثنين)، وكتابه (تاريخ بور رويال) تؤكد لنا أن هذا الناقد قد أجهد نفسه فى البحث وراء الشخصيات، ولم يتوصل إلى معرفة موضوعية، أو يقينية، ولكنه فى الغالب كان يكتفى بإمكانيات حدسه الخاص، ومن ثم سجلت عليه بعض المآخذ منها:

(١) إن نقده يتسم بالذاتية واستنتاجاته نسبية فهو لا يستند على أسس علمية وموضوعية.

(٢) البحث فى شخصية الكاتب التى تظل بعيدة عن الأثر ولا علاقة لها به.

باختصار إن موضوع النقد عنده، هو الحياة النفسية والاجتماعية للمؤلف، إنه كتابة السيرة الذاتية للكاتب أو إعادة كتابتها، وما النص إلا وثيقة أخرى لتسهيل عملية البحث فى شخصية صاحبه[٧].

---

(٦) د/ خالد سليكى: من النقد المعيارى. مرجع سابق ص ٣٦٤.

(٧) المرجع السابق ص ٣٦٥.

ثم يأتى دور الناقد الفرنسى «هيبوليت تين» (١٨٢٨م - ١٨٩٣م) الذى حاول أن يتجاوز المزالق التى سقط فيها أستاذه «بوف»، فحاول أن يبتعد عن تلك الذاتية التى عرف بها «بوف»، ورأى أن ثمة ثلاثة عوامل تؤثر فى الأدب:

١ - **الجنس أو النوع**: ويتعلق الأمر بمجموع الخصائص النوعية، فأدب أمة ما، يختلف عن آخر بسبب تباين تلك الخصائص التى تعنى لديه تأثير المناخ والتربة، والحوادث الجسام، والدوافع الغريزية، والعناصر الوراثية، والنزعات الدفينة والعادات، فهو يقسم البشرية إلى أجناس لها خصائص فسيولوجية نفسية مختلفة كالجنس الآرى والسامى.

٢ - **البيئة**: تلك الأوضاع التى يخضع لها الإنسان، ويقصد بها البيئة الطبيعية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية.

٣ - **العصر**: أو الأحداث التاريخية والوقائع التى تحدث فى لحظة تاريخية معينة أو هو التطور الذى تحقق فى الماضى، وما يترتب عليه من حركة مكتسبة.

مع وجود ملكة بارزة تتحكم فى الكاتب وتوجه إنتاجه الأدبى.

وخلاصة نظريته أنه يرى فى العمل الأدبى مركبا كليا يمكن عن طريق هذا المنهج الكشف عن عناصره وتحليلها والحكم عليها.

وهو يمثل لذلك بالأدب الإنجليزى الذى خصص له دراسة مطولة، فيرى أنه نتيجة للجنس الإنجليزى الذى نشأ فى جو معين، وظروف تاريخية خاصة ومعتقدات دينية محددة، وليس «شكسبير» و«ملتون» سوى منتجات تعبر عن مركبات مختلفة لهذه القوى التى يراها تصنع الأدباء والآداب.

نعم لقد فصل «تين» أصول نظريته فى المقدمة الضخمة لكتابه الكبير عن (تاريخ الأدب الإنجليزى) زاعمًا أن فى استطاعة الناقد أو المؤرخ أن يفسر آداب الشعوب وآداب الأفراد على ضوء الجنس أو العنصر، والبيئة، والعصر، وبهذه

العناصر الثلاثة حاول أن يفسر اختلاف نفس الأدب فى عصر عن عصر، وفى بيئة عن أخرى، وبالمثل يفسر اختلاف أديب عن آخر.

إننا يمكننا القول بأن نقد «تين» يتسم بالحكم على الآثار من خلال فرضيات جمالية وأخلاقية، ومنهجه فى الشرح ينتمى إلى انطباعية خالية من القيمة الموضوعية، فقد ظل حبيس مثالية فلسفية تبعده عن الحقيقة الوضعية.

ولهذا نجد الناقد الكبير «جوستاف لانسون» (١٨٥٧م - ١٩٣٦م) فى كتابه (منهج البحث فى الأدب)، والذى ترجمه إلى العربية الدكتور «محمد مندور» أحد تلامذته، نجد «لانسون» ينتقد بشدة منهج «تين» التاريخى؛ لأنه يراه عاجزاً عن تفسير كل شىء عندما نرى أديبين ينشآن فى عصر واحد، وبيئة واحدة، بل أسرة واحدة أحيانا كـ «كورنى» الكبير وأخيه، و«شينييه» وأخيه، ومع ذلك ينبغ أحدهما فى الأدب وتشرق صفحاته، على حين يتفه الآخر وتكبو كلماته، كما انتقد أيضا إقحام النظريات العلمية على الدراسة الأدبية على نحو ما فعل الناقد الفرنسى «برونتيير» عندما أخذ يطبق نظرية التطور الدارونى على دراساته الأدبية، فيزعم مثلا أن المواعظ الدينية هى التى تطورت فأنتجت المذهب الرومانسى، وأمثال ذلك من تعسفات، بل ينكر «لانسون» على مؤرخى الأدب استخدام منهج البحث التاريخى العام مميزا بين تاريخ الأدب، والتاريخ العام، لأن تاريخ الأدب يدرس ماضيًا مستمراً فى الحاضر، ودائم التأثير فيه بحكم أن الأعمال الأدبية دائمة الحياة والتأثير بفضل ما فيها من قيم إنسانية وجمالية باقية على الزمن، على حين أن التاريخ العام يدرس ماضيًا منقطعًا لا يؤثر فينا اليوم بطريق مباشر [٨].

الجدير بالذكر أن «لانسون» من أبرز النقاد الذين ينتمون إلى المنهج التاريخى فى النقد، ويرجع إليه الفضل فى بلورة المنهج التاريخى فى أوائل القرن العشرين، وكان له تأثير كبير على النقاد العرب الذين اعتمدوا هذا المنهج فى مؤلفاتهم

---

(٨) د/ محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون. دار نهضة مصر ٢٠٠٢م ص ١٢٤.

واتجاهاتهم النقدية من أمثال الدكتور «طه حسين»، والدكتور «محمد مندور» قبل أن يتحول إلى المنهج الاجتماعى أو (الأيديولوجى)، . . . وغيرهما.

ومهما يكن من أمر، ومهما تكن المآخذ، فإن هذا لا ينفى أن (سانت بوف» و«هيبوليت تين» قد رسخا قواعد منهج جديد فى النقد يسمى بالمنهج التاريخى، وهو يعد بحق أول منهج فى القرن العشرين يستعين ويعتمد على علوم أخرى، وهذا ما لابد منه، لأن العلوم الأخرى تثريه وتكسبه إطاراً يعين الناقد فى نقده والباحث فى بحثه حتى لا يقع فريسة للنقد الذاتى أو الانطباعى الذى تؤثر فيه الأهواء والمطامع، والظروف النفسية للناقد.

لقد طبع عصر الثورة العلمية التقنية المعرفة الإنسانية بطابعه، فأصبح اشتراك عدد من العلوم فى دراسة ظاهرة ما أساسا من أسس التفكير، وسمة من أهم سماته، وغدا استخدام طرائق مركبة فى دراسة الظواهر المختلفة مبدأ شاملا يفترض الحد الأقصى من الاهتمام بالعوامل والظروف، وغير ذلك مما يؤثر فى أداء الناس لهذا النشاط أو ذاك فى مجالات الاقتصاد والإنتاج والثقافة والبحث العلمى، وبات شرطًا محددًا لنجاح دراسة هذه الظواهر جميعًا.

إن طرق الدراسة المركبة تعمق وعينا للطبيعة، ووظائف الظواهر المختلفة وقوانينها، وهى نقيض للمحافظة والجمود الفكرى، كما أنها فى الوقت نفسه تطوير لتقاليد الماضى، وتجديد لها يبعث فيها الحياة، وهذا ما تؤكده نجاحات المعرفة الإنسانية فى مختلف ميادينها المعاصرة[٩].

علاقة المنهج التاريخى بالمنظومة السياقية:

إن النقد التاريخى يندرج تحت المنظومة السياقية لأنه يسلط الأضواء على جوانب لها علاقة من قريب أو بعيد بالعمل الأدبى؛ إذ إنه يتجه بالدراسة نحو

---

(٩) د/ فؤاد المرعى: فى العلاقة بين المبدع والنص والمتلقى عالم الفكر مجلد ٢٣ العددان الأول والثانى ص ٣٣٥.

المبدع، وبيئته، وعصره، والظروف الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والعلمية التى أثرت فى شخصيته أولاً، وفى إنتاجه الأدبى أو الفنى ثانيًا.

وقد شاع الاتجاه السياقى فى منتصف القرن التاسع عشر فى أوربا، وإن كانت جذوره تمتد إلى زمن أبعد من ذلك، وفكرة السياق على ما يرى «ستولنيتز»: «من أقوى أفكار القرن التاسع عشر تأصُّلاً وأعظمها تأثيرًا، والمقصود بها هو أن الشىء لا يمكن أن يفهم منعزلاً، وإنما يفهم فقط بدراسة أسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة.

ولا شك فى أن واحدًا من أسباب ظهور المناهج السياقية فى موطنها الأصلى هو الرغبة فى التخلص من الأحكام الذاتية بجعل النقد علمًا أو متشبها بالعلم، استهداء بمنطق العلوم الوضعية الصرف، وعلى هذا الأساس كانت المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية تمضى قدمًا لدراسة الأدب والفن بتبيين العلاقة بين المبدع ومجتمعه وتاريخه وظروفه النفسية(١٠).

ومن ثم يميل المنهج التاريخى فى النقد إلى اعتبار ظهور الفنان، أو المبدع حادثا تاريخيا تدفع إليه الظروف التاريخية العامة، وتبرزه البيئة كأنه ظاهرة من ظواهرها التى لابد من وجودها فى اللحظة الواجب ظهوره فيها.

غاية المنهج التاريخى:

إن الهدف أو الغاية التى يسعى إليها المنهج التاريخى تتمثل فى: «تعيين العمل الأدبى فى خط سير الأدب، وتحديد مدى ما أضافه إلى التراث الأدبى فى لغته، وفى العالم الأدبى كله، وأن نعرف: أهو نموذج جديد أم تكرار لنماذج سابقة مع شىء من التجديد؟

وهل ما فيه من جدة يشفع له فى الوجود؟ أم هو فضلة لا تضيف لرصيد الأدب شيئا؟

---

(١٠) د/ مرشد الزبيدى: اتجاهات نقد الشعر العربى فى العراق. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٩م.

هذا وأمثاله قيم فنية تضاف إلى قيمة العمل الأدبى فى ذاته، كما تضاف إلى صاحب هذا العمل عند الحكم على قيمته الكاملة وتحتاج إلى تتبع فنون الأدب ومذاهبه، واتجاهاته وأطواره، وتقتضى دراسة عامة ومستفيضة دقيقة، مضافة إلى الدراسات الخاصة فى الأدب والذوق.

ومن غايته أيضا: تحديد مدى تأثر العمل الأدبى بالمحيط ومدى تأثيره فيه، فإنه من المهم أن نعرف ماذا أخذ هذا العمل الأدبى من البيئة وماذا أعطى لها؟ وأن نحدد بذلك مدى العبقرية والإبداع، ومدى الاستجابة العادية للبيئة»[١١].

لقد ترتب على ظهور هذا المنهج «نمو حركة البحث العلمى الأكاديمى فى الأوساط الثقافية والبيئات الجامعية على السواء، ومحاولة رصد أكبر عدد من البيانات عن العصور السابقة، كان هذا يمثل الترجمة العلمية للنزعة التاريخية فى دراسة الأدب ونقده، وضرورة الاهتمام بالتوثيق، وعدم قبول الأشياء كمسلمات، والاعتماد على العقل والبرهان، والتعامل مع النصوص من منطلق تحديد درجة نسبتها إلى أصحابها وتوثيقها، ودراسة المصادر الأدبية، وعلاقة التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين، وعلاقات الآداب المحلية بالآداب العالمية، كل هذا أكمل التصور الزمنى، وإلى جانب تمثل التاريخ كسلسلة من الحلقات التى تخضع لقوانين التطور والارتقاء هناك تمثل المكان مرة أخرى باعتباره إطارا آخر تنتظم فيه علاقات الإبداع المحلية، والإقليمية والعالمية فى دوائر متفاعلة ومتداخلة فى الآن ذاته، أى إن التنظيم العلمى للمادة الأدبية ودراستها بتحديد مصادرها، وتوثيق نصوصها، وتحليل مخطوطاتها والكشف عن علاقاتها وعوامل التأثير والتأثر فيما بينها، كان الخطوة التالية فى المنهج التاريخى الذى ترتبت على تأسيسه طبقا لفكرة الوعى التى رسختها المدرسة الرومانسية»[١٢].

---

(١١) سيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه، ط دار الشروق الطبعة السابعة ١٩٩٣م، ص ١١٥.

(١٢) د/ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر. مرجع سابق ص ٢٨.

ولا شك أن الفلسفات والمذاهب المتعددة التى ظهرت بعد منتصف القرن التاسع عشر قد استفادت من المنهج التاريخى، وجعلته ضرورة من ضروريات نموها وازدهارها، وبالمثل استفاد المنهج التاريخى أيضا من هذه الفلسفات والاتجاهات.

ففى منتصف القرن التاسع عشر تقدم الفكر التاريخى خطوة هائلة نتيجة للفلسفة الجدلية عند «هيجل»، وعلى وجه التحديد ابتداء من الفلسفة الماركسية.

لقد أصبحت الماركسية منذ نهاية القرن التاسع عشر تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخى للأدب والفن، وقد اعتمدت الماركسية على تصور فلسفى للعصور المختلفة، واعتمدت على وجه الخصوص على مقولة «الحتمية التاريخية» بمعنى أن كل شىء يتطور ليصب فى النهاية فى المستقبل الاشتراكى؛ حتى «جورج لوكاش» المنشق على الفكر الروسى عام ١٩٣٣م حينما يضع تصورا للرواية فإنه يقول لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه الرواية التاريخية لسبب بسيط هو أن كل رواية لابد أن تكون تاريخية، وغاية ما هنالك أنها إذا كانت تدور عن القديم فهى تتصل بالتاريخ القديم، أما إذا كانت تدور فى الوقت الراهن فهى تتصل بالتاريخ المعاصر، وليس من حق الأدب ألا يكون تاريخيا بمعنى أن التاريخ لم يعد مجرد احتمال من احتمالات متعددة فى الإبداع الأدبى والفنى أو طريقة من الطرائق المختلفة فى تناول هذا الإبداع بالبحث والدراسة والنقد، وإنما أصبح قدراً لابد للمبدعين أن يلتزموا به، ولابد لمن يعالج أعمالهم بالنقد والدراسة أن يتمثله ويستقرئ قوانينه، ويطبقها على هذا الإنتاج(١٣).

وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الفلسفة الوجودية على الساحة وتمثلت فى قضية علاقة المبدع بالواقع ومدى التزامه به، لكنها أتاحت للمبدع والباحث والناقد حرية الاختيار، فلم تحتم عليه ضرورة الالتزام كما فى الفلسفة الماركسية، وإنما كانت تقوم على ثنائية جوهرية تتمثل فى الحرية والمسئولية بمعنى أنه لا أحد يلزمك بتبنى قضية، لابد أن تتبناها أنت.

(١٣) المرجع السابق ص ٣١ - ٣٢.

لقد تطورت وازدهرت المدرسة التاريخية فى ظل الحتمية التاريخية، وفى ظل الموقف الوجودى، وهذه الاتجاهات والفلسفات الجديدة تأثرت بلا أدنى شك بالمنهج التاريخى؛ فالمبادئ التى قام عليها النقد الاجتماعى هى نفس المبادئ التى نشأت فى حضن النقد التاريخى، وامتزج الاتجاهان حتى أصبح من العسير الفصل بينهما فيما بعد.

ومن ثمرات امتزاج المنهج التاريخى بالمنهج الاجتماعى نشأة ما يعرف بالأدب الشعبى، فقد استطاع النقد الاجتماعى أن يطور من مفهوم النقد التاريخى ليجعل الاهتمام ينصب على الهامش المقموع، والمبدعين البعيدين عن السلطة، وأدباء الشعب، ومن تغفلهم المصادر، وتسقطهم الذاكرة التاريخية الرسمية، وخاصة فى الإبداعات الكبرى الجماعية للشعب مما عنيت به على وجه التحديد مدارس الفلكور، ودراسة الفنون الشعبية والأدب الشعبى.

* * *

النتائج المترتبة على استخدام المنهج التاريخى

كان للمنهج التاريخى الفضل فى دراسة الأنواع والأجناس الأدبية، وتقسيم الإنتاج الأدبى على اختلاف مراحله إلى قسمين: شعر ونثر، وإليه يرجع الفضل فى تقسيم الشعر إلى شعر غنائى، وشعر ملحمى، وشعر مسرحى، ثم انقسام الإنتاج الأدبى فى العصور التالية إلى شعر غنائى، وكتابات سردية قصصية وروائية، وكتابات مسرحية نثرية. كان هذا من الوسائل الهامة للمنظور التاريخى فى النقد الأدبى.

ويدين التاريخ الأدبى، وكتابة تاريخ الآداب، وتنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية (كالعصر الجاهلى، وعصر صدر الإسلام، والعصر الأموى، والعصر العباسى الأول، والعصر العباسى الثانى، وعصر الدول والإمارات، والعصر الحديث) كل هذا يدين بالفضل للمنهج التاريخى فى نشأته وازدهاره.

كما أن من النتائج المترتبة على تحكيم المنظور التاريخى دراسة المذاهب الأدبية المختلفة والمرتبطة بعصـور متعددة، كالكلاسيكية القديمـة والجديدة، والرومانسية، والواقعية، وغيرها إلى أن نصل إلى المناهج الحداثية الأخيرة.

***

obeikandl.com

المنهج التاريخى فى النقد العربى

عـرفنا مما سـبق أن المنهج التـاريخى ظهـر فى أوروبا فى النصف الأول من القرن التـاسع عشر، ثم استـوى على سوقه إبان النصف الثانى من القـرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، غير أن شجرة هذا المنهج لم تؤت ثمارها فى العالم العربى إلا فى النصف الأول من القرن العشريـن حيث ظهر جيل تتلمذ على أيدى نقاد غربيين ينتهجون هذا المنهج.

لكن الأستاذ «سيد قطب» يرى أن المنهج التاريخى له جذور فى النقد العربى القـديم، وإن هذه الجذور تمتـد إلى مـرحلة التدوين التـى بدأها «الجاحظ» بكتـابه (البـيـان والتبـيـين)، وبعد أن اسـتـعرض نماذج مـن كتاب (الـبيان والـتبيـين) «للجاحظ»، ومن كـتاب (العقد الفـريد) «لابن عبد ربه»، ومن كتـاب (الأغانى) «لأبى الفرج الأصـفهانى» ومن كتـاب (الأمالى) «لأبى على القالى»، ومن كـتاب (يتـيمـة الدهر) «للثـعالبـى»، ومن كتـاب (زهر الآداب) للحـصرى، نراه يبـدى ملاحظاته فيقول:

«وهكذا نرى الجاحظ يبدأ بمجرد الجمع والاستطراد حول المعنى الواحد، ولا يعنى بنسبة النصـوص لأصحابها، فيـتابعه بنفس الطريقة «ابن عبـد ربه» فى العقد الفريد مع شىء من التبـويب العظيم، وفى أحيان قليلة يذكر أخـذ قول من قول، ولا يبعـد صاحب الأمالى عن هذا النهج كـثيراً مع عناية ظاهرة بشـرح الغريب، بينما نجد صـاحب الأغانى ينتقل نقلة بعـيدة فيدخل فى صمـيم المنهج التاريخى، يذكر النص، وينسبـه لصاحبه بسلسلة من الرواية، ويذكر أخـباره ويقبل الرواية أو يرفضـها ويعلل الرفض، ويسـتشهـد ببعض الحـوادث والرواة على كذب رواية أو صدقها، ويذكـر طبقة الشاعر فى بعض الأحيـان وطريقته، ومن يشترك معـه فيها . . .إلخ، وهذا من صـميم المنهج وأصـوله الصـحيـحة، وشىء من هذا يصنعـه صاحب اليتيمة بعده، وأقل منه ما يصنعه صاحب زهر الآداب، إذ كثيراً ما يكتفى

بخطوة الجاحظ، وابن عبد ربه ويقف عندها فى جميع ما قيل عن المعنى الواحد، وبذلك يعد صاحب الأغانى خير من كتب فى هذا الباب»[١٤].

أما فى العصر الحديث ومع بداية النهضة فإننا نجد أن المنهج التاريخى قد اعتُمد فى جل الدراسات الأدبية العربية حيث تجلى أول ما تجلى عند «حسين توفيق العدل» فى كتابه «تاريخ الأدب» الذى يذهب فيه إلى أن تاريخ أدب اللغة تابع فى تقسيمه للتاريخ السياسى والدينى فى كل آن، لأن الأحوال السياسية أو الدينية تكون فى العادة عامة؛ فإما أن تبعث الأفكار وتحرك الميولات لمزاولة المعارف، وإما أن تكون سببًا فى وقوف الحركة الفكرية فى الأمة بما يلحق السياسة أو الدين من ضعف، باعتبار أن ابتداء زهو اللغة العربية وقيامها بمقتضيات الملك والسياسة إنما كان منذ ظهور الإسلام، فكان الداعى الأول الذى بعث من همم العلماء لخدمة اللغة هو الدين طلبًا للوصول إلى معانى القرآن الكريم، وتعرف الشريعة السمحة. . . ولم تزل الهمم منصرفة إلى خدمتها والتدوين بها إلى أن انتاب البلاد الإسلامية ما انتابها من تفرق القائمين بها منذ العصور المتوسطة إلى هذا العهد ووقفت الحركة الفكرية، وانقطع سند التعليم إلا فى القليل كما انقطع تلاحق الأفكار. . . وعلى هذا رأينا أن نقسم الكلام على تاريخ اللغة العربية إلى خمسة عصور:

عصر الجاهلية - عصر صدر الإسلام - العصر الأموى - عصر الدولة العباسية والأندلس - عصر الدول المتتابعة إلى العهد الحديث.

لقد اعتمد «حسين توفيق العدل» على التقسيم التاريخى، وهى قراءة لم تتعود عليها الدراسات النقدية العربية من قبل، وبذلك أسس لقراءة جديدة فتحت الباب أمام الدراسات الأدبية، وتلاه نقاد آخرون تبنوا الطريقة المنهجية نفسها فى الدراسات النقدية مع إضافات بسيطة ومنهم «الإسكندرى» فى كتابه الوسيط و«أحمد حسن الزيات» فى مؤلفه تاريخ الأدب العربى و«حسن توفيق العدل»

---

(١٤) سيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه . مرجع سابق . ص ١٦٤.

و«محمد حسن نائل المرصفى» وغيرهم من دارسى تاريخ الأدب العربى فى بداية النهضة العربية الحديثة.

كما تعد كتابات «جورجى زيدان»، و«أحمد السكندرى»، و«الشيخ المهدى» تمهيداً لإرساء قواعد المنهج التاريخى فى العالم العربى، فقد أخذت هذه الدراسات تدرس عصور الأدب، والظروف السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية وتتحدث عن آثارها فى الأدب، فى موضوعاته وأسلوبه وتعبيره، وتدرس شيئا عن الشخصيات الأدبية فى كل عصر، نعم إنها حددت العصور بالأحداث السياسية، وهذا مجافٍ لطبيعة التاريخ الأدبى، ولكنها على كل حال كانت بداية طيبة فى عصر النهضة.

ويعد «طه حسين» رائد هذا الاتجاه فى القرن العشرين بين نقاد العرب؛ فقد سلك هذا المنهج سلوكا حقيقيا فى كتابه الأول (تجديد ذكرى أبى العلاء)، ثم توالت مؤلفاته منتهجا فيها هذا الاتجاه التاريخى، متأثرا حينا «بسانت بوف»، و«هيبوليت تين»، وحينا «بجول لمتر» و«برونتيير»، وأحيان كثيرة متأثرا «بلانسون»، ناهيك عن تأثره بعلماء الاجتماع، وقد يخلط المنهج التاريخى بالمنهج النفسى فى بعض مؤلفاته لكن الأساس الذى ينطلق منه هو المنهج التاريخى.

شرع «طه حسين» يبحث عن منهج يتفق مع دراسته الحديثة، ويعينه على فهم الأعمال الأدبية فهما لا يقل حظا من الوضوح عن مثيله فى الأدب الغربى فكان هذا الاتجاه الجديد الذى تبناه «طه حسين» وراح يدعو إليه بكل ما أوتى من قدرة على التعبير وهو المنهج التاريخى.

ولَسْنَا مغالين إذا زعمنا أن «طه حسين» أول من وضع هذا المنهج فى صورته المختلطة من مبادئ «بوف»، وقواعد «تين» موضع التطبيق فى دراسة الأدب العربى القديم خاصة والحديث عامة فيما أخذ ينشره منذ عودته من فرنسا، من مقالات ودراسات يطول بنا الأمر إذا رحنا نقف عندها هنا، نذكر منها كتابه (فى الشعر الجاهلى)، وكتابه (حديث الأربعاء) الذى جعله على غرار (حديث الإثنين)

«لسانت بوف»، وكتاب (مع المتنبى) الذى يعد أوضح كتبه جميعا وأدلها على اتباعه هذا الاتجاه فى دراسة الشعراء القدماء.

ولقد أنكر «طه حسين» الوجود التاريخى لمعظم الشعراء العذريين لأنه لم يستشعر وجود شخصيات خاصة وراء الأشعار.

ونراه يتساءل - فى معرض حديثه عن القدماء والمحدثين فى كتاب (حديث الأربعاء) الجزء الثانى، والذى نشر فى جريدة السياسة عام ١٩٢٣م - عن علة دراسة الشعراء، ويجيب عن هذا التساؤل بعرض المنهج الذى ارتضاه، فيقول:

«إلام تقصد إذا عرضت لشاعر من الشعراء وأردت أن تقرأ شعره وتفهمه ثم تنقده؟ تقصد فيما أظن إلى أشياء:

الأول: أن تصل إلى شخصية الشاعر، فتفهمها وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت، فتعرف كيف أحس ما أحس، وكيف شعر بما شعر به، ثم كيف وصف إحساسه، وأعرب عن شعوره؟

الثانى: أن تتخذ هذه الشخصية وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء، وسيلة إلى فهم العصر الذى عاش فيه هذا الشاعر، والبيئة التى خضع لها هذا الشاعر، والجنسية التى نجم منها هذا الشاعر، فأنت لا تقصد إلى فهم الشاعر لنفسه، وإنما تقصد إلى فهم الشاعر من حيث هو صورة من صور الجماعة التى يعيش فيها... إذن فأنت تنقد الشاعر لتفهم شخصيته أولا، ثم جماعته أو عصره أو بيئته، أو هذا كله ثانيا، وهناك شىء ثالث تقصد إليه حين تقرأ الشعر وتحاول نقده وهو اللذة: اللذة الفنية، اللذة التى تجدها إذا نظرت إلى شكل جميل، أو استمتعت إلى قطعة من الموسيقى، أو خضعت لمظهر من مظاهر الطبيعة الساحرة، عقلك وشعورك يعملان إذن حين تقرأ الشعر، وحين تنقده، لأنك تريد أن تفهم، وتريد أن تلتذ[١٥].

---

(١٥) د/ طه حسين: حديث الأربعاء (٢/ ٥٢ - ٥٣) الطبعة الثالثة عشرة. دار المعارف. القاهرة.

ويصرح «طه حسين» برغبته فى التوفيق بين مبادئ «سانت بوف»، وقواعد «تين»، ونظرية «جول لمتر» يقول:

«سل «سانت بوف» ينبئك بأنه يعنى قبل كل شىء إذا قرأ قصيدة من الشعر، أو فصلا من النثر، بأن يجد شخص الشاعر أو الكاتب، وبأن يحلل هذا الشخص، ويصل إلى دقائقه ودخائله، كما يفعل علماء التاريخ الطبيعى فى معاملهم، ولكن الشخص وحده لا يكفيه ولا يعنيه، وإنما هو يتخذ هذا الشخص وسيلة إلى النوع، يتخذ هذا الجزئى وسيلة إلى الكلى.

ثم سل «تين» ينبئك بأن شخص الشاعر، أو الكاتب ومزاجه وعواطفه وكل ما يكون نفسه، لا يعنيه إلا من حيث هو أثر من آثار العصر الذى عاش فيه، والبيئة التى خضع لها، والأمة التى نجم منها، فالشخص عنده أثر من آثار هذا العصر، وهذه البيئة، وهذه الأمة.

ثم سل «جول لمتر» Jules Lemaitre ينبئك بأن هذا كله لغو وثرثرة، وأن الفن وحده هو الذى يعينه، ويعنيه من حيث إنه يؤثر فى النفس، فيبعث فيها العواطف على اختلافها، ويبعث فيها الرضا والإعجاب.

وفى الحق أن الناقد لا يقنع بما كان يقنع به «سانت بوف»، أو «تين» أو «جول لمتر» أو غيرهم من النقاد، وإنما يود لو استطاع أن يوفق إلى هذا كله، ويستخلص منه غرضا شاملا يطلبه ويسمو إلأيه حين ينقد، فيفهم شخصية الشاعر أو الكاتب، وعصره، وفنه[١٦].

وإذا كان الدكتور «طه حسين» يسبق النصوص أحيانا، ويتأثر بشعوره الخاص فى تكوين الرأى، فإننا نجد الدكتور «أحمد أمين» أقرب إلى أصول المنهج، فهو أبدا بجوار النصوص يجمعها ويرتبها وينطقها برفق، ويسجل النتائج فى هدوء يصنع ذلك فى مجموعته (فجر الإسلام، وضحى الإسلام، وظهر الإسلام،

---

(١٦) د/ طه حسين: حديث الأربعاء مرجع سابق (٢/ ٥٢ - ٥٤).

وعصر الإسلام) حيث يدرس فيها تطور الفكر العربى الإسلامى، ومظاهر هذا التطور فى جميع الاتجاهات الفكرية، وذلك من خلال الأحداث والنصوص والروايات، وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجغرافية فى الفكر والأدب بصفة عامة، فإذا تعرض للأشخاص تعرض لهم بوصفهم نماذج تظهر فيها هذه التأثيرات العامة، فالجاحظ مثلا نموذج لامتزاج الثقافات فى القرن الثالث، والمبرد نموذج للثقافة العربية الخالصة. . . وهكذا.

وأما كتابه المشترك مع الدكتور «زكى نجيب محمود» عن (قصة الأدب فى العالم) فينحو نحواً استعراضيًا للآداب العالمية فى أول الأمر عند الكلام عن (الأدب المصرى) و(الأدب الصينى) و(الأدب الهندى) و(الأدب الفارسى القديم) و(الأدب العبرى) فلا يتعرض للصلات بين هذه الآداب بالسلب أو الإيجاب.

ولكنه حين يبدأ فى استعراض الأدب اليونانى يأخذ فى استعراض التسلسل والتأثر والتأثير بينه وبين الأدب الرومانى، وبين الآداب فى العصور الوسطى فى إنجلترا، وفرنسا، وأسبانيا، وألمانيا، وإيطاليا، وبذلك يدخل فى صميم المنهج التاريخى(١٧).

وسار على هذا الدرب الأستاذ «طه أحمد إبراهيم» فى كتابه: (تاريخ النقد عند العرب)، والدكتور «محمد خلف الله أحمد» فى بحثيه القصيرين (التيارات الفكرية التى أثرت فى دراسة الأدب)، و(نظرية عبد القاهر فى أساس البلاغة).

والدكتور «عبد الوهاب عزام» فى كتابه (المتنبى) سار أيضا على هذا المنهج التاريخى، و«العقاد» فى كتبه: (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى)، و(ابن الرومى حياته من شعره) امتزج فيها المنهج التاريخى بالمنهج النفسى الذى ارتضاه العقاد لنفسه، والمنهج الفنى القائم على الذوق السليم.

---

(١٧) سيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه . ص ١٧٨.

وممن نهجوا هذا المنهج، وانتحوا هذا المنحى الدكتور «زكى مبارك» فى كتابه (النثر الفنى فى القرن الرابع)، والأستاذ «أحمد حسن الزيات» فى كتابه (أصول الأدب)، والأستاذ «أحمد الشايب» فى كتابه (النقائض فى الشعر العربى)، وكتابه عن (الشعر السياسى)، والدكتور «محمد مندور» فى بداية مشواره النقدى، وتمثل هذا الاتجاه فى كتابه (النقد المنهجى عند العرب).

وممن مثل هذا الاتجاه خير تمثيل الدكتور «شوقى ضيف» فى كتبه: (الفن ومذاهبه فى الشعر العربى)، و(الفن ومذاهبه فى النثر العربى)، و(التطور والتجديد فى الشعر الأموى)، و(البحث الأدبى طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره)، و(الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور)، و(البلاغة تطور وتاريخ)، وسلسلة كتبه فى تاريخ الأدب العربى (العصر الجاهلى)، و(العصر الإسلامى)، و(العصر العباسى الأول)، و(العصر العباسى الثانى)، و(الأدب العربى فى العصر الحديث).

ونما هذا المنهج على أيدى جيل تخرج فى كلية الآداب من أمثال الدكتورة «سهير القلماوى» فى (ألف ليلة وليلة)، والدكتور «نجيب البهبيتى» فى كتابه (أبو تمام) والأستاذ «محمد كامل حسين» فى (الأدب المصرى الإسلامى).

على أية حال لقد نما المنهج التاريخى نموا عظيما على أيدى الباحثين والنقاد العرب الذين ظهروا فى النصف الأول من القرن العشرين، وإن كان هذا المنهج قد استمر عند بعضهم إلى أواخر القرن العشرين فى الأبحاث والدراسات الأكاديمية.

العقاد والمنهج التاريخى:

من العسير على أى باحث أن يختزل جهود ناقد عظيم كالعقاد، أو غيره من النقاد الكبار الذين ظهروا فى القرن العشرين، ووضع أعماله جميعها فى بوتقة منهج واحد من المناهج، فمما لا شك فيه أن جميعهم قد استفادوا من كل المناهج النقدية المتاحة لهم فى زمنهم وفى بيئاتهم، وقد سبق لنا فى هذا الفصل الذى نحن بصدده أننا قد صنفنا جهود «طه حسين» النقدية ضمن المنهج التاريخى، وهذا لا

يعنى أن الدكتـور «طه حسـين» لم يستفـد من المناهج النقدية الأخـرى، وهذا ما سوف نبرزه خلال الحـديث عن النقد النفسى، وكيف أن «طه حسـين» استفاد من المنهج النفسى فى كثير من أعماله، والدكـتور «محمد مندور» رغم اختياره للمنهج الاجتـماعى (الأيـديولوجى) إلا أن بدايته كـانت مع المنهج التاريخـى، وغيرهـما كثيرون يضيق المقام عن حصرهم.

وإذا كان الحديث بصدد ناقـد كبير هو «العقاد» الذى يعد أكبر عـقلية عربية فى القرن العشرين، فالأمر ليس هينـا أن نحجمه فى إطار منهج واحد، وأن نجعل أعماله كلها تدور فى فلك هذا المنهج، إلا إذا نطقت كل آثاره باتباع منهج معين لا يحيـد عنه، ولا يرتضى سواه، هنالك لا نسـتطيع التخـمين، ولا يعتـرينا نصب التصنيف.

والحقيـقة التى لا مراء فيهـا، أن «العقاد» قد ارتضى لنفسـه المنهج النفسى، وهذا مـا سنبينه - إن شـاء الله تعالى - فى الفـصل التـالى، ولكن هذه العقليـة الموسوعية لا بد وأن تظهر فى أعمالها آثار من مناهج شتى ومعارف متنوعة.

ولما كان حـديثنا فى هذا الفصل عن المنهج التاريخى فـإننا لا يعوزنا الدليل على وجود هذا المنهج فى كتابات العقاد الأدبية والنقدية، فلقد ظهرت ملامح هذا المنهج التاريخى فى مـعظم كتابات العقاد حـتى فى كتبه التى صنفهـا النقاد ضمن المنهج النفسى.

لقد أقام العقاد محاولته أو منهجه فى كتابة سيرة «ابن الرومى» على دعامتين أخـذ الأولى من آراء «سانت بوف» وهى فكرته الـقائلة بأن العـمل الأدبى إنما هو الإنسان نفسه: حياته وفكره وروحه، ومن ثـم فإن فهم هذا العمل الأدبى وتفسيره لا يتحققان إلا بالتعرف بطريقة مباشـرة على موهبة الفنان من خلال تربيته وثقافته وحيـاته وأصله، والثانية من قـوانين «تين» القائلة بأن الفنان نتـاج البيئة والعـصر والجنس، وأن الفن نتاج الفنان، وبلغة العلم تلك القوانين القـائلة بحتمية الظروف والملابسات.

وقد قام العقاد لتشييد هذا البناء العلمى لسيرة ابن الرومى بدراسة خمسة موضوعات أساسية انطوى كل منها على عناصر أخرى فرعية: العصر الذى نشأ فيه «ابن الرومى»، وهو القرن الثالث للهجرة، بنواحيه المختلفة، السياسية والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية والأدبية، وحياة ابن الرومى وثقافته المنوعة كما تصورها أشعاره، وأصله اليونانى وما تركه من أثر على سلوكه وتفكيره وعبقريته، وبيئته الخاصة والعامة، وما كان يواجهه فيها من أحداث ومواقف، متخذا من هذا كله وسيلة إلى دراسة صناعته الفنية التى يراها ثمرة لهذه المؤثرات المختلفة التى صنعت ابن الرومى وشكلت عبقريته، واتجهت بشعره هذه الوجهة الخاصة التى لا يدانيه فيها شاعر آخر من شعراء عصره[١٨].

وليس من ريب أن التوفيق قد حالف العقاد فى بعض الموضوعات وانتهى فى أكثرها إلى آراء جديدة تعد إضافة نقدية إلى الدراسات السابقة حول ابن الرومى خاصة والقرن الثالث للهجرة عامة، ولكن خطورة هذا المنهج أبعدته فى كثير من الأحيان عن جادة الصواب، فأن يعتبر العقاد الشعر وثيقة تاريخية أمر ينطوى على خطر كبير؛ لأن الحقيقة الواقعية غير الحقيقة الأدبية، ناهيك عن انسياق العقاد فى تيار العنصرية حينما يتناول العنصر وأهميته فى فهم شخصية الأديب فيتحدث عن تأثير الأصل اليونانى فى تكوين شخصية ابن الرومى، وتشكيل عبقريته، إذ يقول:

«وما من شك فى أن الشاعر الذى تحدّر من أصل يونانى أيا كان مقره غير الشاعر الذى تحدّر من أصل عربى أيا كان مقره، إنه صاحب عبقرية تعبد الحياة، وتحيا مع الطبيعة، وتلتقط الصور والأشكال، وتشخص المعانى، وتقدم الجمال على الخير... ولا نعرف صنعة أجمع لهذه الخصال كلها من صنعة العبقرية

---

(١٨) إبراهيم عبد الرحمن: تراث جماعة الديوان النقدى (أصوله ومصادره قراءة مقارنة) مجلة فصول. المجلد الثالث. العدد الرابع ١٩٨٣م ص ١٥٧.

اليونانية التى اتسمت بها فى الجملة فنون الإغريق، فقد كان الإغريق بجملتهم كما كان ابن الرومى بمفرده. . .».

ولو صدقت هذه المقولة لاقتصرت العبقرية الشعرية على الذين ينحدرون من أصول يونانية، ولأصبح كل يونانى بالضرورة شاعرا عظيما[١٩].

ويبدو تأثير هذا الاتجاه واضحا تمام الوضوح فى كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى) حيث نراه يقسم الشعراء التقليديين تقسيما خاصا يقوم على ملاحظة نوعين من البيئة التى يراها قد أثرت فى صنع شخصياتهم وتشكيل الخصائص المميزة لفنهم الشعرى، هما البيئة الكبرى وهى البيئة المصرية العامة، والبيئة الصغرى ونريد بها البيئات الخاصة التى نشأ فيها هؤلاء الشعراء فى داخل البيئة العامة، وراح «العقاد» يزاوج فى هذه الدراسة بين آراء «تين» و«سانت بوف» عن طريق رصده لمؤثرات البيئة والجنس والعصر فى هؤلاء الشعراء.

يقول «العقاد» فى مقدمة هذا الكتاب:

«ومعرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر، فى كل أمة وفى كل جيل، ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص، وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص، لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعا. . . وكل إدراك لخطوات التجديد فى الأدب المعاصر هو إدراك ناقص مبتور ما لم يقترن به إدراك هذه الحالة التى لا نظير لها بين آداب اللغات الأخرى، وهى الحالة التى استلزمها تعدد البيئات الأدبية عندنا فى الجيل الماضى ولنا أن نلم بها فى هذه المقالات»[٢٠].

***

(١٩) المرجع السابق ص ١٥٧.

(٢٠) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى. ص ٣، ٤ الهيئة العامة المصرية ١٩٧٥م.

نماذج من النقد التاريخى

من كتاب (تجديد ذكرى أبى العلاء) للدكتور «طه حسين» اخترنا هذا النموذج الذى يبلور نظرية المنهج التاريخى فى إطار تطبيقى، هذا النموذج الذى اخترناه يغنينا عن تلخيص طريقة هذا المنهج، وطريقة مؤلفه، يقول المؤلف:

«ليس الغرض من هذا الكتاب أن نصف حياة أبى العلاء وحده، وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية فى عصره، فلم يكن لحكيم المعرة أن ينفرد بإظهار آثاره المادية أو المعنوية، وإنما الرجل وما له من آثار وأطوار نتيجة لازمة، وثمرة ناضجة لطائفة من العلل التى اشتركت فى تأليف مزاجه، وتصوير نفسه، من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان.

من هذه العلل المادى والمعنوى، ومنها ما ليس للإنسان به صلة، وما بينه وبين الإنسان اتصال؛ فاعتدال الجو وصفاؤه، ورقة الماء وعذوبته، وخصب الأرض وجمال الربى، ونقاء الشمس وبهاؤها.. كل هذه علل مادية تشترك مع غيرها فى تكوين الرجل وتنشىء نفسه، بل وفى إلهامه ما يعن له من الخواطر والآراء، وكذلك ظلم الحكومة وجورها، وجهل الأمة وجمودها، وجدب الآداب الموروثة وخشونتها، كل هذه أو نقائضها تعمل فى تكوين الإنسان عمل تلك العلل السابقة، والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى الإنسان نظرتنا إلى الشىء المستقل عما قبله وما بعده، ذلك الذى لا يتصل بشىء مما حوله، ولا يتأثر بشىء مما سبقه أو أحاط به، ذلك خطأ لأن الكائن المستقل هذا الاستقلال لا عهد له بهذا العالم، إنما يأتلف هذا العالم من أشياء يتصل بعضها ببعض، ويؤثر بعضها فى بعض، ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال، وأن ليس فى هذا العالم شىء إلا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة أخرى، نتيجة لعلة سبقته، ومقدمة لأثر يتلوه، ولولا ذلك لما اتصلت أجزاء العالم، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب، ولما شملتها أحكام عامة، ولما كان بينها من التشابه والتقارب قليل ولا كثير.

إذا صح هذا كله، فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره، قد عمل فى إنضاجها الزمان، والمكان، والحال السياسية، والاجتماعية، بل والحال الاقتصادية، ولسنا نحتاج إلى أن نذكر الذين فإنه أظهر أثرا من أن نشير إليه، ولو أن الدليل المنطقى لم ينته بنا إلى هذه النتيجة لكانت حال أبى العلاء نفسه منتهية بنا إليها؛ فإن الرجل لم يترك طائفة من الطوائف فى عصره إلا أعطاها وأخذ منها، كما سنرى فى هذا الكتاب، فقد حاج اليهود والنصارى، وناظر البوذيين والمجوس، واعترض على المسلمين، وجادل الفلاسفة والمتكلمين، وذم الصوفية، ونعى على الباطنية، وقدح فى الأمراء والملوك، وشنع على الفقهاء وأصحاب النسك، ولم يعف التجار والصناع من العذل واللوم، ولم يخل الأعراب وأهل البادية من التفنيد والتثريب، وهو فى كل هذا يرضى قليلا ويسخط كثيرا، ويظهر من الملل والضيق ومن السأم وحرج الصدر ما يمثل الحياة فى أيامه بشعة شديدة الظلام.

فالمؤرخ الذى لا يؤمن بالمذاهب الحديثة، ولا يصطنع فى البحث طرائقه الطريفة، ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال المحتوم، ولا يسلم بأن الشىء الواحد على صغره وضآلته إنما هو الصورة لما أوجده من العلل، ولا يطمئن إلى أن الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان، المؤرخ القديم الذى يرفض هذا كله، ولا يميل إليه ملزم مع ذلك أن يبحث عن حياة أبى العلاء، فإن لم يفعل ذلك استحال عليه أن يفهم الرجل، وأن يهتدى من أمره إلى شىء.

«... يدل ما قدمناه على أننا نرى الجبر فى التاريخ، أى أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة، وتنزل منازلها المتباينة بتأثير العلل والأسباب التى لا يملكها الإنسان، ولا يستطيع لها دفعا ولا اكتسابا، ذلك رأى نراه، وسنثبته فى موضعه من الكتاب.

وإنما نقول هنا إن هذا الرأى سيلزمنا أن نسلك فى البحث عن حياة أبى العلاء طريقا خاصة، ربما لم يألفها المؤرخون، ذلك أنا لا نعتقد انفراد الأشخاص

بالحوادث، وإنما نعتقد أن الحوادث أثر لطائفة من المؤثرات، وعلى هذا لا نستبيح لأنفسنا أن نضيف أثرا من الآثار لشخص من الأشخاص، مهما ارتفعت منزلته وعلت مكانته، ومهما عظم أثره وجل خطره، وإنما كل أثر مادى أو معنوى ظاهرة اجتماعية أو كونية، ينبغى أن ترد إلى أصولها، وتعاد إلى مصادرها، وأن تستقى من ينابيعها، وتستخرج من مناجمها، وهى جماعة العلل التى أشرنا إليها آنفا.

فليس «المأمون» وحده هو الذى ابتدع فتنة القول بخلق القرآن، وإنما تلك فتنة أحدثها عصره، واندفع المأمون بحكم المؤثرات المختلفة إلى أن يكون مظهرها، كما اندفع خلفاؤه من بعده إلى ذلك بحكم هذه المؤثرات.

إنما الحادثة التاريخية والقصيدة الشعرية، والخطبة يجيدها الخطيب، والرسالة ينمقها الكاتب الأديب، كل أولئك نسيج من العلل الاجتماعية والكونية، يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء.

«. . . وإذ قد بينا أن الرجل خاضع فى أدبه وعلمه لزمانه ومكانه، فليس لنا بد من أن نقدم بين يدى هذا الكتاب، فصلا فى عصر أبى العلاء، وآخر فى بلده، ولما كانت الأسرة أشد ما يحيط بالرجل أثرا فيه خصصنا فصلا آخر لأسرة أبى العلاء، فإذا فرغنا من هذا كله عمدنا إلى الحياة التاريخية للرجل، ففصلناها تفصيلا، ثم انتقلنا منها إلى منزلته الأدبية، فبينا قسمته من الشعر والنثر، وخصائصه فيهما، ثم إلى منزلته العلمية فشرحناها شرحا مستوفى، ومن بعد هذا كله، تناولنا فلسفته فاجتهدنا فى أن نكشف عنها ونجليها، ونبين تأثرها بما قبلها، وتأثيرها فيما بعدها، معنيين عناية خاصة بفلسفته الإلهية والخلقية، لكثرة ما كان فيهما من اختلاف الآراء، وافتراق الأهواء[٢١].

---

(٢١) د/ طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء. الطبعة التاسعة، دار المعارف، القاهرة، ص ١٥ - ٢١ بتصرف.

هكذا رأينا «طه حسين» يعرض لمنهجه الذى اختـاره فى مقدمة كتابه (تجديد ذكرى أبى العلاء) ورأيـناه متحمسـا لهذا المنهج الجديد، مؤكـدا أننا لا نستطيع أن نفهم شخصية المبدع إلا بالاعتمـاد على بسط وتوضيح السياقات المحيطة به من بيئة وحوادث وظروف سياسية واجتماعية واقتصادية.

***

obeikandl.com

عيوب المنهج التاريخى

إن من أبرز الانتقادات التى وجهت إلى المنهج التاريخى هو أنه لا يفسح مجالا ملائما للعبقرية الشخصية؛ فهو بقوانينه وضوابطه يلغى الخصائص والبواعث الشخصية، وطول معاناة الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يجرفهم إلى إغفال قيمة العبقرية الشخصية، وحسبانها من آثار البيئة والظروف.

وللدكتور «طه حسين» تعليق يوضح هذا المأخذ ويؤكده فى كتابه (فى الأدب الجاهلى)، فبعد أن لخص الدكتور آراء «سانت بوف» و«هيبوليت تين» و«برونتيير» راح يعقب على هذه الآراء بما يفيد عدم ثقته، بل ربما استنكاره، فيقول:

«لن يظفر (أى تاريخ الأدب) من هذا بشىء ذى غناء، لأنه مهما يقل فى البيئة والزمان والجنس، ومهما يقل فى تطور الفنون الأدبية، فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد، ولن يوفق هو إلى حلها، وهى نفسية المنتج والصلة بينها وبين آثاره الأدبية، ما هى هذه النفسية؟ ولم استطاع «فكتور هوجو» أن يكون «فكتور هوجو» وأن يحدث ما يحدث من الآيات؟

العصر؟ فلم اختار هذا العصر شخصية «فكتور هوجو» دون غيره من أبناء فرنسا جميعا، ومن فرنسا خاصة؟

البيئة؟ فلم اختارت البيئة «فكتور هوجو» دون غيره من الفرنسيين؟

الجنس؟ فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة فى شخص «فكتور هوجو» دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلا قويا صحيحا؟

«وبعبارة موجزة: سيظل التاريخ الأدبى عاجزا عن تفسير النبوغ، ولن يوفق هو إلى تفسير النبوغ، وإنما هى علوم أخرى تبحث وتجد، وقد تظفر وقد لا تظفر، ولن يستطيع التاريخ الأدبى أن يكون علما منتجا حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقدة النبوغ».

ومن العيوب الواضحة لهذا المنهج التبعية المباشرة التى تربط الأدب بالأحوال السياسية والاجتماعية، بمعنى أن يتعين على الدارس أن يبدأ من خارج منطقة الأدب، يبدأ عند دخوله الكتابة عن أية ظاهرة أدبية بالاكتفاء بترديد المقولات التاريخية المذكورة عن الحياة السياسية والاجتماعية وإشارات عابرة تعتمد على «الأكلاشيهات» المتداولة عن الحياة الاقتصادية، ثم عن الأوضاع الثقافية، وعندما يفرغ الدارس من ذلك لكى يتحدث عن الظاهرة الأدبية التى وضعها موضع دراسته وتمثل مجال تخصصه يكون قد انقطع نفسه، ولم يعد أمامه إلا أن يشير إشارات عابرة إلى الأعمال الإبداعية فى ذاتها لكى يربطها ربطا آليا بكل المعلومات والبيانات التى سبق أن قدمها كمداخل لدراسته.

والدارس حين يتناول الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، لا يقدم جديدا لأنه لا يملك الوسائل والأدوات التى تجعله يضيف إضافة حقيقية للمادة المدروسة حيث يكون تابعا لغيره ومستخدما لمادة سابقة التجهيز، هذا هو عيب الاستخدام الآلى لمنظومة المنهج التاريخى فى تحليل الأدب.

أضف إلى ذلك أن الباحث يميل إلى التركيز على تلك النصوص التى تخدم الإشارات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى ركز عليها، وتصبح الأعمال الأدبية مجرد شواهد على هذه الحقائق، مما أدى إلى جعل الدراسة الأدبية مجالا للتعتيم على المستويات الأدبية، ومجالا لإضعاف قدرة الباحث على قراءة النصوص وتحليلها واكتشاف المعايير الجمالية والنقدية الصالحة لهذه القراءات الكاشفة عن قيمة العمل الأدبى.

ومن ثم يصبح واجبا على دارس الأدب أن يطور مفهومه وأساليبه، وأن يبحث عن أدواته التى لا يصبح فيها عالة على غيره من ناحية، وألا يفقد قدرته على تمييز القيمة النوعية لمادته من ناحية أخرى[٢٢].

---

(٢٢) د/ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ص ٤١.

والأستاذ/ «سيد قطب» فى كتابه (النقد الأدبى أصوله ومناهجه) قد حدد ثلاثة أشياء وجعلها من أخطر عيوب المنهج التاريخى، وهى: الاستقراء الناقص، والأحكام الجازمة، والتعميم العلمى.

وهو يرى أن الاستقراء الناقص يؤدى دائما إلى خطأ فى الحكم، ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة، والظواهر الفذة التى لا تمثل سير الحياة الطبيعية، فألمع الحوادث، وأبرز الظواهر ليست أكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة، وما نراه نحن أكثر دلالة قد لا يكون كذلك فى ذاته بل ربما كان انجذابنا الخاص للإعجاب به أو الزراية عليه هو عنة ما نرى فيه من دلالة بارزة، والأسلم أن نجمع أقصى ما نستطيع الحصول عليه من الظواهر والدلائل: حادثة أو نصا أو مستندا، وألا نصدر أحكامنا إلا بعد الانتهاء من جميع هذه الأسانيد، فذلك أضمن وأكفل بالصواب.

والأحكام الجازمة فى المنهج التاريخى خطرة كذلك مثل الاستقراء الناقص، ولا سيما ونحن نواجه فى الغالب مسائل تاريخية قديمة ليست لدينا جميع مستنداتها، فالظن والترجيح، وترك الباب مفتوحا لما يجد كشفه من المستندات، أسلم من الجزم والقطع.

ويضرب الأستاذ/ «سيد قطب» بعض الأمثلة على الأحكام الجازمة فيقول:

«الترجمة من الهندية فى عصر النهضة الإسلامية هى التى أوجدت شعر الزهد فى الدولة العباسية»، «اتساع نفوذ الفرس هو الذى أوجد شعر المجون والخمريات»، «كثرة الجوارى هى السبب فى انتشار الغناء..»، «عزلة الحجاز عن السياسة هى التى خلقت الغزل هناك» .. إلخ.

هذه الأحكام عرضة للخطأ لما فيها من الجزم، ولاقتصارها على سبب واحد لوجود ظاهرة أدبية أو اجتماعية، وقلما يكون للظاهرة الواحدة سبب واحد، ولابد من دراسة مجموعة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسة والفكرية والاقتصادية والشخصية التى لابست هذه الظواهر وسبقتها.

والتعميم العلمى هو كذلك من أخطار المنهج التاريخى، لقد وجدت نزعات لهذا التعميم على إثر انتصار طرق البحث الأدبية، فحينما نشأ مذهب «دارون» فى النشوء والارتقاء اتجه البحث الأدبى إلى استخدام نظرياته، ومعاملة الأدب معاملة الأحياء المتطورة من حال إلى حال، فهو يتطور تطور الأحياء، وكان خطره فى البحوث الأدبية عظيما؛ لأن الأدب بطبيعته غير العلم، وقد لا تتمشى أطواره مع سنة التطور المنتظم، فالأدب هو قصة المشاعر والأحاسيس، ورواسب الشعور قد لا تتابع تطور الأحياء، وقد يكون فيه من الانحناءات والانعكاسات أكثر مما فيه من الخط المستقيم(٢٣).

تلك كانت بعض المآخذ والانتقادات التى وجهت إلى المنهج التاريخى، وهذه العيوب لا تغض من قيمة هذا المنهج الذى فتح للآداب آفاقا جديدة، وللنقد ميادين رحبة، إذ رأينا لأول مرة فى القرن العشرين منهجا علميا للنقد الأدبى بعيدا عن التأثرية والانطباعية التى سادت قرونا، وأصبح النقد إلى حد كبير موضوعيا يستند إلى قواعد وقوانين ركينة أثرت البحث الأدبى أيما إثراء.

***

(٢٣) النقد الأدبى أصوله ومناهجه مرجع سابق ص ١٤٨ - ١٥٠.

الفصل الثانى
المنهج الاجتماعى

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الثانى

المنهج الاجتماعى

انبثق هذا المنهج من المنهج التاريخى، ونشأ فى أحضانه، ويكاد يكون منطلق هذا المنهج الاجتماعى هو نفس المنطلق الذى خرج منه المنهج التاريخى من حيث إن العمل الأدبى هو نتاج الأديب متأثرا بالبيئة، وبالعصر، وبالجنس، وبالحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، غير أن المنهج الاجتماعى كان أكثر تطورا واقترابا من مضمون العمل الأدبى من المنهج التاريخى الذى كان يهتم بالسياقات المحيطة بالعمل أكثر من اهتمامه بالعمل ذاته.

يقول الدكتور «صلاح فضل»: «يمكننا القول بأن المنهج الاجتماعى هو الذى تبقى فى نهاية الأمر من المنهج التاريخى، وانصبت فيه كل البحوث والدراسات التى كانت فى البداية متصلة بفكرة الوعى التاريخى؛ إذ سرعان ما تحول هذا الوعى إلى وعى اجتماعى يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع، وبفكرة الطبقات، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعى، وليس على المستوى الفردى، بمعنى أنه كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرا عن الواقع الخارجى كان ذلك مدخلا لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته، باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلى للأعمال الإبداعية والفنية[1].

وقد مر هذا النقد فى رحلته الطويلة بمراحل متشابهة تارة ومتباينة تارة أخرى، عرف خلالها عدة مصطلحات شكلت معالمه وأرست قواعده، وجعلته يصمد حينا من الدهر أمام رياح المناهج النقدية المتتابعة العاتية، ومن أهم

---

(١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط/١ ميريت للنشر، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ٤٥ - ٤٦.

المصطلحات التى عرفها هذا النقد: مصطلح: (النقد الواقعى)، ومصطلح: (النقد الماركسى)، و(النقد الأيديولوجى)، و(النقد الواقعى الاشتراكى)، (والنقد الاجتماعى).

ويرجع ظهور مصطلح(النقد الواقعى) إلى القرن التاسع عشر، وقد ظهر هذا النقد كرد فعل عكسى لكل النظريات التى تربط النظر إلى النص الأدبى بالعالم الداخلى النفسى للمؤلف كما فى مدرسة التحليل النفسى، والمدرسة الرومانتيكية حيث كانت تعود بجذور العمل الأدبى إلى ذات مبدعه ومن ثم إلى ذات قارئه، أما الواقعية فإنها تعود به إلى عالم يقع خارج عالم النفس، وهو عالم الأشياء، والأفكار، والعوامل الفعالة فى تكوين الواقع الخارجى.

كان الولوع بالواقع الخارجى بكل تفاصيله هو الهدف الذى توخته «الواقعية الأدبية» كما تسمى نفسها أحيانا، أو«الواقعية النقدية» كما تسمى نفسها أحيانا أخرى، وكان العمل الأدبى يجود على قدر ما يذكرنا بالواقع، أو - على الأقل - على قدر عدم تناقضه مع قوانين الواقع التى نعرفها، والتى تحكم حركة حياتنا اليومية، وقد طغى هذا المفهوم - عند الواقعيين - على فنون الأدب كلها.

وقد مكنت هذه الواقعية لنفسها فى جبهتين على وجه الخصوص، الأولى: إعلان العداء لكل ما هو عاطفى، أو مثالى، أو رومانتيكى، والثانية: تبنى أسلوب نثرى فى التعبير الأدبى يهدف إلى تحقيق أكبر قدر من مطابقة الواقع، وقد انتشرت هذه الواقعية فوصلت إلى أمم كثيرة فى العالم، وأصبح مشروعا التسليم بوجود واقعيات متعددة ومتباينة، وأصبحنا نواجه فروقا فى الواقعية بين كاتب واقعى، وكاتب واقعى آخر، بل بين مدخل واقعى نقدى، ومدخل واقعى نقدى آخر، وهكذا أمكن التمييز الواضح بين واقعية أعمال «بلزاك»، وواقعية أعمال «زولا»، وواقعية أعمال «جورج إليوت»، وواقعية أعمال «ديكنز»، وواقعية أعمال «هنرى جيمس»، وواقعية أعمال «دريسير»، وواقعية أعمال «تولستوى»، وواقعية أعمال «دستويفسكى»، إنهم جميعا واقعيون، من حيث إنهم يتجهون إلى القارئ العادى،

ويهتمون ببناء الشخصية العادية، ويصورون الشخصية وهى تضطرب فى أحداث الحياة العادية، أو بعبارة«رينيه ويليك»: «يصورون الحقيقة الموضوعية المائلة تصويرا موضوعيا»، ولكنهم يختلفون فيما بينهم بعد ذلك فى أسلوب تصوير تلك الواقعية[٢].

وانبثق «النقد الماركسى» فى الذوق والنظرية من «النقد الواقعى» فى القرن التاسع عشر، وهو يستشهد بأقوال معدودة لكل من «ماركس» و«إنجلز»، ولكنه مذهب لا وجود له قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وكان «فرانتز مهرنج» (١٨٤٦م - ١٩١٦م) فى ألمانيا، و«جورجى بليخانوف» فى روسيا أول ممارسى النقد الماركسى، ولكنهما كانا من وجهة النظر المذهبية السوفيتية اللاحقة من الخارجين على السنة المقبولة؛ فقد اعترف كل منهما بقدر من استقلالية الفن، واعتبر النقد الماركسى علما موضوعيا يدرس المكونات الاجتماعية للعمل الأدبى لا مذهبًا يحدد المسائل الإستطيقية يفرض المواضيع والأساليب على الكتاب[٣].

كان النقد الماركسى نقدا أيديولوجيا ذا صبغة سياسية يعنى بالمضمون الأيديولوجى أكثر من عنايته بالشكل والجمال فى العمل الأدبى، ومع أن بعض النقاد الأيديولوجيين أولى الجمال بعض اهتماماته إلا أن هذا الاهتمام ظل حبيس الدراسات النظرية.

فالناقد الماركسى «جورجى بليخانوف» (Georghi Plekhanov) كان يرى أن إهمال الناقد للجانب الجمالى يؤدى إلى جهل تام بحقيقة النقد الأدبى، وإلى تحريف وجهة النظر النقدية المادية نفسها، كما يرى أن على الناقد الاجتماعى

---

(٢) د. محمود الربيعى: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى، مقال بمجلة «عالم الفكر» مجلد ٢٣، عدد ١، ٢، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت ١٩٩٤، ص ٣٠٧.

(٣) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١١٠، فبراير ١٩٨٧م، ص ٣٩١.

واجبان، يتمثل الواجب الأول منهما فى: تحليل الأثر أو العمل الأدبى واستخراج المعادل الاجتماعى منه، ويتمثل الواجب الثانى فى: البحث عن أوجه الجمال فى نفس العمل، يقول «بليخانوف»:

«وبصفتى نصيراً للتصور المادى للعالم سأقول: إن الواجب الأول للناقد يكمن فى ترجمة فكرة ذلك النتاج من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع فى تحديد ما يمكن أن نسميه المعادل السوسيولوجى للظاهرة الأدبية المعطاة»(٤).

ويقصد «بليخانوف» بالمعادل السوسيولوجى هنا ما يمثل وجهة نظر ما حول الواقع، أى أحد التصورات الأيديولوجية الموجودة فى الساحة الفكرية، والتى يلتقى معها العمل الإبداعى.

أما عن الواجب الثانى فى العملية النقدية، وهو الاهتمام بالجانب الجمالى فى العمل الأدبى، فيقول عنه «بليخانوف»: «والفعل الثانى فى نقد مادى متماسك منطقيًا، يجب أن يتمثل - مثلما فعل المثاليون - فى تقييم الخصائص الجمالية للأثر موضوع الدرس»(٥).

ويعلق الدكتور «حميد لحمدانى» على أقوال «بليخانوف» فيقول: «لابد من الإشارة هنا إلى أن الترتيب: (الواجب أو الفعل الأول، والفعل الثانى) يفترض بعض المسلمات النظرية التى لم يصرح بها «بليخانوف» ولكنها يمكن أن تستخلص بسهولة من تحديداته السابقة منها:

١ - أن الوصول إلى المضمون الأيديولوجى فى النص الأدبى ممكن دون تحليل الجانب الجمالى ما دام تحليل المضمون فى نظره يأتى فى مقدمة عمل الناقد: (الواجب الأول).

---

(٤) جورجى بليخانوف: الفن والتصور المادى للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ط/١، ١٩٧٧ ص ٥٠.

(٥) المرجع سابق، نفس الصفحة.

٢ - أن التقييم الجمالى - وفق تعبير «بليخانوف» نفسه - هو خطوة لاحقة، ومكملة فقط لعمل الناقد.

وإذا كان الجانب الفنى يلقى - على الرغم من كل شىء - عناية بالغة فى الجانب النظرى من تفكير «بليخانوف» فإننا نلاحظ توجه الناقد الأحادى البعد فى مجال التطبيق؛ إذ لا نراه يلقى بالاً للجانب الجمالى سواء فى الدراسات التى تناول فيها بعض الأعمال المسرحية، أم فى تلك الدراسة التى أقامها حول رواية (ما العمل؟) لـ «تشيرنيشيفسكى» (Nikolai Tchernychevskiy)[٦].

ولما كانت الدعوة الأساسية للمنهج الاجتماعى تتمثل فى أن الأدب لابد أن يكون مرآة للمجتمع فقد واجهت أنصاره مشكلة وهى أن البنية الثقافية فى بعض المراحل الزمنية جاءت مخالفة للبنية الاجتماعية بمعنى أن الأدب قد يزدهر فى عصر تتخلف فيه الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وقد يحدث العكس؛ فهناك عصر ازدهار سياسى واقتصادى واجتماعى، وفى ذات الوقت يشهد هذا العصر تخلفًا ثقافيا وأدبيا.

لكن «ماركس» حاول تفادى هذه المشكلة، وإيجاد حل لها من خلال طرح فكرة (العصور الطويلة)، وتتمثل هذه الفكرة فى أن العلاقة بين الأبنية الثقافية والإبداعية من ناحية، وبين الأبنية الاجتماعية من ناحية أخرى ليست علاقة مباشرة وفورية، ولكنها تتحقق وتعطى نتائجها بعد فترة طويلة لأن هذه العلاقة تحتاج إلى فترات تخمر، وفترات تأثير بعيدة المدى، بطيئة الإيقاع.

وانتشرت الماركسية خارج روسيا فى العشرينات من القرن العشرين، «ووجدت لها أتباعًا ومريدين فى معظم الأقطار، وظهرت فى الولايات المتحدة حركة ماركسية فى أوائل الثلاثينات لم يطل بها الأمد، وكان أشهر دعاتها

---

(٦) د. حميد لحمدانى: النقد الروائى والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائى، المركز الثقافى العربى، ط/١، بيروت، ١٩٩٠، ص ٥٩ - ٦٠.

«جرانفيل هكس» الذى أعـاد تفسير الأدب الأمريكى بشكل لا يثيـر حفيظة أحد، غير أن كتـاب «برنارد سميث» (القوى الفاعلة فى النقـد الأمريكى) (١٩٣٩) كان أجرأ فى محاولته كتابة تاريخ للنقد الأمريكى من وجهة نظر اجتماعية[٧].

وقد أقامت نظرية النقد الماركسية تصورها بناء على مفهومين أساسين:

الأول: فكرة الأبنية التحتية والأبنية الفوقية، حيث تتجسد الأولى فى حقائق الحياة المادية المتعينة المتمثلة فى الوجـود الفعلى الخارجى للمجتمعات وفى تجـسيـدها المادى فى الجـانب الاقـتـصادى والسـيـاسى ونظم العلاقـات الاجتماعـية، بينما تنبثـق الأبنية الفوقيـة من هذه الأبنية التحتـية متمثلة فى القـوانين والشرائع والأنظمة الاجتمـاعية، ولعل الطبقة الأشد تبلوراً ورهافة فيـها وبعداً عن هذه البنية السفلى ولكن اعتمادا عليها فى الآن ذاته هى الآداب والفنون.

والآخر: مفهوم الانعكاس الآلى، وإذا كان المحكى عـند اليونان هو الطبيعة فعند أصحاب هذه النظرية هو المجتمع.

ولما كانت البنيـة الفوقية تتشكل مـن الفن والقانون والسياسة والـدين بتأثير قوى من البنية التحتية أو الإدراك الاجتماعى الواعى للعلاقات الاقتصادية والصراع الطبقى فقـد رأت النظرية استحالة دراسـة الأعمال الأدبية والفنية بمـعزل عن البنية التحتية للثقـافة بحقائقها الاقتصادية والاجتمـاعية، وبهذا الفهم فإنه «ليس لدارس الأدب إلا أن ينقل الأفكار من لغة الآثار الأدبـية إلى لغة علم الاجتـماع، أو ليس عليـه إلا أن يكشف عن الأفكار الاجتـماعـية والمذاهب العـقائدية فى النـصوص الفنية»[٨].

---

(٧) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، مرجع سابق، ص ٣٩٢.

(٨) حسين الواد: القـراءة والكتابة، منشورات جامـعة تونس ١٩٨٨، ص ١٧٥، نقلا عن: د. عبد الـناصر حسن محـمد: نظرية التوصيل وقـراءة النص الأدبى، المكتب المصرى، القاهرة ١٩٩٩، ص ١١ - ١٢.

وفى منتصف العقد الرابع من القرن العشرين قدم مؤتمر كل الكتاب الروس مصطلح «الواقعية الاشتراكية» سنة ١٩٣٤م ذلك المصطلح الذى أوجب على الأدب أن يتعامل مع قضية الصراع الطبقى، ويتبنى دائما صوت الطبقة العاملة، وأن يكون الكاتب نفسه دائما من أبناء هذه الطبقة، وعليه أن يعمل على إحساس القارئ بالمجتمع الذى يحكمه الصراع الطبقى، وأن يحفزه على الاشتراك فيه، وأوجب على الأدب أيضًا أن يكون له هدف مستقبلى، هو نشر الأفكار الاشتراكية والمساعدة الواعية المقصورة على تذويب الفوارق الطبقية، وتوجيه الصراع الطبقى برمته نحو نصرة الطبقة العاملة، وحسم الصراع لصالحها، بحيث يصبح المجتمع فى النهاية طبقة واحدة هى هذه الطبقة[٩].

وهكذا يضحى الأدب تعليميًا بشكل صريح، بل يرسم لنا عالمًا مثاليًا لأنه لا يصور لنا الحياة كما هى، بل كما ينبغى أن تكون طبقا للمذهب الماركسى، والنقاد الماركسيون الجيدون يفهمون أن الفن يؤدى عمله من خلال الشخصية والصور والأفعال والمشاعر، وتركيزهم على مفهوم النمط هو الجسر الواصل بين الواقعية والمثالية، فالنمط لا يعنى ما هو متوسط، أو ما يمثل فئته فقط، بل هو النمط المثال، أو النموذج، أو - ببساطة - البطل الذى يجب على القارئ أن يحذو حذوه فى حياته[١٠].

ومنذ الحرب العالمية الثانية أصبح النقد الاشتراكى «نقدًا قومى النزعة، ضيق الأفق، لا يتهاون مع أى إشارة للمؤثرات الخارجية، ووضع الأدب المقارن على القائمة السوداء، وتحول النقد إلى وسيلة من وسائل تحقيق الانضباط الحزبى لا فى روسيا وتوابعها فقط بل فى الصين أيضًا فيما يبدو، فاختفت النظرات الأصيلة التى

---

(٩) د. محمود الربيعى: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى، مرجع سابق، ص ٣٠٩.

(١٠) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، مرجع سابق، ص ٣٩١ - ٣٩٢.

جاءت بها الماركسيـة حول العمليات الاجتماعية والدوافـع الاقتصادية من النقد فى تلك الفترة اختفاء تاما»[١١].

وتتحدد مبادئ الواقعية الاشتراكية فى:

١ - الأمانة للحقيقة التاريخية الحزبية والقومية.

٢ - الالتحام العميق بالحياة والواقع.

٣ - إبداع شخصيات نموذجية فى مواقف نموذجية.

٤ - البرهان على الطابع العام لعمليات التحـول الاجتماعى من خلال صور فردية للأشخاص والأحداث.

٥ - تحليل العلاقـات الاجتمـاعية بطريـقة لا تعكس فحـسب اتجاه الماضى والحاضر، وإنما تشير أيضًا إلى طبيعة تطورها فى المستقبل[١٢].

ومما لا شك فيه أن الماركسية، والواقعية الغربية كانتا تعملان «جنبا إلى جنب فى تعـميق الاتجـاه إلى الاعتـداد بالنقد الاجـتمـاعى، وبمنظور التـلازم بين البنى الاجتـماعية من ناحـية، والأعمال الأدبيـة من ناحية أخرى، وقـد أسهم فى ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساعه بتنوعات متعددة، كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العـشرين أطلق عليه «علم اجتماع الأدب»، أو «سوسـيولوجيا الأدب»، وقد تأثر هذا العلم فى نشأته بالتطورات التى حدثت فى نظرية الأدب من جانب، وما حدث فى مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر»[١٣].

ويعتبر بعض الباحثين كتابات «لوكاتش» «نقطة التحول الحاسمة فى دراسات اجتمـاعية الأدب؛ إذ إن كل البحـوث السابقة عليه وجـزء غير يسيـر من البحوث

---

(١١) المرجع السابق، ص ٣٩٢.

(١٢) د. صـلاح فضل: منهج الـواقعـية فى الإبـداع الأدبى، ط/ ٢، دار المعارف، القـاهرة ١٩٨٠، ص ٨٤.

(١٣) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص ٤٨ - ٤٩.

المعاصرة له 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 فى إبراز ما تصوره مباشرة عن الواقع مهملاً كل ما يتصل بالإبداع الخيالى، وعلى العكس من ذلك نرى «لوكاتش» يبحث عن التطابق بين الإبداع 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(١٤).

ومن الحق أن يقال: «إن أبحاث «لوكاتش» الفكرية والنقدية هى التى أسست المنهج الاجتماعى الجدلى، وإن مفهوم «الوعى الاجتماعى» فى النص الأدبى، والصفة أو الهوية الطبقية الملازمة له هو مفهوم لوكاتشى فى الأساس»(١٥).

ومع ظهور «لوكاتش» وأبحاثه وآرائه فى دراسة اجتماعية الأدب وتحليلها ظهر تياران متوازيان ومتباعدان فى ذات الوقت:

التيار الأول: تيار علم اجتماع الظواهر الأدبية، وما يرتبط بها من وسائل الاتصال والنشر والتلقى والتأثير فى القارئ من خلال الأنظمة المختلفة، وفى هذا المجال تلعب الإحصائيات، والاستفتاءات، والبيانات الاجتماعية، وتحليل المعلومات دوراً بالغ الأهمية، وأكبر دعاة هذا الاتجاه «روبير اسكاربيت» وله كتاب فى علم اجتماع الأدب، وهو يدرس الأدب كظاهرة إنتاجية ترتبط فى آلياتها، وفى

---

(١٤) د. صلاح فضل: منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٢١٩.

(١٥) حكمت الخطيب: فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٢٣.

قواعدها بقوانين السوق، فيقسم دراسته على ثلاث مراحل محددة هى: الإنتاج والتسويق والاستهلاك.

ومما يؤخذ على هذه المدرسة أنها تغفل الطابع النوعى للأعمال الأدبية، فتستوى عندها الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة مع تلك الرواية التى انتشرت لأنها تعتمد على الإثارة، أو غير ذلك من الأشياء التى تؤدى إلى الانتشار، فالحكم هنا راجع إلى الكم لا إلى الكيف؛ إذ إنه يدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر اجتماعية، وبما أنها ظواهر اجتماعية فاللغة التى تسعف فى هذه الدراسة هى لغة الأرقام، وكل ما يتصل بالأعمال الأدبية من العوامل الخارجية مثل عدد النسخ، وعدد الطبعات، ومجموع القراء، وإذا كانت قد ترجمت إلى لغات أخرى(١٦)، وهكذا.

التيار الثانى: ويطلق عليه المدرسة الجدلية، وهى تعود إلى «هيجل» نفسه ورأيه الذى بلوره فيما بعد «ماركس» فى العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية فى الإنتاج الأدبى والإنتاج الثقافى، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية، والمنظر الأساسى لهذا الاتجاه هو «جورج لوكاتش» (١٨٨٥ - ١٩٧١) فيلسوف الواقعية الأكبر فى النصف الأول من القرن العشرين، وجاء من بعده «لوسيان جولدمان» (١٩١٣ - ١٩٧٠) الذى انطلق من مبادئ «لوكاتش» وطورها، وهو يهتم فى الدرجة الأولى بالجانب الكيفى لا بالجانب الكمى كما كان يفعل «اسكاربيت».

«وتميزت أعمال «جولدمان» بتركيزها على علم اجتماع المعرفة وعلم اجتماع الأدب، وجددت كتاباته النقد الماركسى، وأضفت عليه قيمة معاصرة تتجاوز إطاره الدوغمائى، وقد أهّله اطلاعه الواسع على الفلسفة الألمانية لابتكار منهجية جديدة فى الدراسات الأدبية تدعى «السوسيولوجيا الجدلية للأدب»، ولكنه اتباعًا للموضة الشائعة أسماها: «البنيوية التكوينية».

---

(١٦) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ٥٠ - ٥١.

وهى منهجية تحاول البحث عن العلاقات الرابطة بين الأثر الأدبى وسياقه الاجتماعى - الاقتصادى الذى سبق تكوينه، ولا ينظر إلى هذه العلاقات على أنها مجرد تساوق أو توازٍ بسيط بين بنية الأثر الأدبى وبين شروط إنتاجه الاجتماعية والاقتصادية، وإنما يعتبرها اندماجا تدريجيا بين سلسلة من الجمل أو الكليات النسبية(١٧).

يضاف إلى مفهوم الجمل أو الكليات مفهوم التماسك بمعنى أنه يوجد تماسك داخلى للنظام المفهومى كما توجد مجموعة من المخلوقات الحية فى الأثر الأدبى، إنه متشكل من جمل أو كليات يمكن فهم أجزائها انطلاقًا من الأجزاء الأخرى، وتفهم على أحسن وجه انطلاقا من بنية المجموعة.

هذا الاندماج المتدرج الشامل للجمل الجزئية يحدث انطلاقا من عمليتين أساسيتين هما: الفهم والتفسير؛ أما الفهم فمهمته توضيح «البنية الدلالية» البسيطة نسبيًا والمحايثة للأثر الأدبى، ومن مخاطر البحث فى هذه المرحلة الأولية اكتشاف عدد من البنيات الدلالية فى الأثر الأدبى الواحد تدل دلالة جزئية، ومهمة الباحث الانتباه إلى البنية القادرة على إقامة علاقة شاملة أو قريبة من الشمول بينها وبين الأثر الأدبى، كما ينبغى للباحث فى مرحلة الفهم هذه أن يمتنع عن إضافة عناصر دخيلة على النص، أو دلالات غير منتزعة من النص ذاته.

وتأتى بعد ذلك عملية التفسير، ومهمتها إقامة العلاقة بين الأثر الأدبى والواقع الخارجى، وذلك عن طريق إقامة العلاقة بين البنيات الدلالية المنتزعة بواسطة القراءة التفسيرية، وبين البنيات الذهنية المكونة للوعى الجماعى لفئة أو طبقة اجتماعية(١٨).

---

(١٧) محمد نديم خشفة: تأصيل النص، المنهج البنيوى لدى لوسيان جولدمان، ط/١، مركز الإنماء الحضارى، حلب - سوريا ١٩٩٧، ص ٩ - ١٠.

(١٨) المرجع السابق، ص ١٠ - ١١.

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

انطلاقًا من هذا المنظور فى علم اجتماع الإبداع الأدبى أسس «جولدمان» منهجه فى سوسيولوجيا الأدب، والذى يطلق عليه المنهج التوليدى كما نسميه فى المشرق العربى، والمنهج التكوينى فى المغرب العربى(١٩).

ويتضح فى أعمال «جولدمان» أثر الإسهام البنيوى الواضح فى تطوير علم اجتماع الأدب، ولكن «جولدمان» يفرق فى هذا المجال تفريقًا حاسمًا بين البنيوية الشكلية، والبنيوية التكوينية، فالأولى تركز على الأنساق البنيوية بصورة تؤدى إلى الفصل بين شكل الأنساق ومحتوى السلوك الإنسانى، وتفصم عرى التفاعل بين النسق البنيوى والموقف التاريخى والاجتماعى الذى يرتبط به، بينما لا تفعل البنيوية التكوينية ذلك فضلاً عن وعيها العميق بالحس التاريخى، وبأن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل فى تفاعلها وجدلها معا جوهر المنهج الإيجابى لدراسة الأدب والتاريخ، كما أن البنيوية التكوينية تختلف عن البنيوية الشكلية فى أنها لا ترى أن النسق البنيوى يشكل الجزء الجوهرى أو القطاع الأهم الذى يحكم السلوك الإنسانى العام، وإنما تدعو إلى ضرورة أن يكون هذا النسق كليًا وشاملا، وليس قطاعيًا أو جزئيًا(٢٠).

---

(١٩) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ٥٩.

(٢٠) د. صبرى حافظ: أفق الخطاب النقدى، ط/ ١، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٠٥.

وقد لقى هذا المنهج الذى أسسه «جولدمان» رواجا فى الغرب وفى الوطن العربى، غير أن التطور الذى حدث فى المناهج النقدية الحديثة فى العقود الأخيرة من القرن العشرين وبالتحديد منذ السبعينيات قد أسفر عن نشأة تيار جديد فى سوسيولوجيا الأدب، يطلق عليه «علم الاجتماع النصى» الذى يفيد من معطيات علمى النص والسوسيولوجيا على وجه التحديد لكى يجعل المقاربة السوسيولوجية أكثر ارتباطًا بالوسيط الحقيقى الفعلى بين الأدب والحياة، هذا الوسيط الفعلى هو اللغة، لأن اللغة هى مادة الأدب، ومادة التواصل فى الحياة[٢١].

وهكذا ظل «النقد الأدبى المتأثر بعلم الاجتماع هو المهيمن على حركة النقد الأدبى العربى الحديث، منذ الخمسينيات من القرن العشرين، من باب الأيديولوجية والمذهب الواقعى على وجه الخصوص، ثم سرعان ما مازجت الأيديولوجية والمذهب الواقعى تأثيرات الاتجاهات الجديدة، فيما عرف بعلم الاجتماع الأدبى كما تكون على أيدى منظريه البارزين، ممن نقلت بعض أعمالهم الأساسية إلى العربية أمثال «لوسيان جولدمان» و«روبير اسكاربيت» و«بيير زيما».

وساعد ذلك على التقليل من وطأة الأيديولوجية، متعاضدًا مع التعديلات الكبرى التى طالت النقد الأيديولوجى لدى منظرين ماركسيين أعادوا تقدير قيمة الشكل فى العمل الفنى واستقلالية النص الأدبى فى صوغ مجتمعه الخاص، مثل «تيرى ايجلتون» و«ماشيرى» و«لوى التوسير»، وأعيد تقييم عناصر هامة مثل التقاليد والتناص والتاريخ والمجتمع، وهى تفعل فعلها فى التشكل الأيديولوجى، بل إن نقاد ما بعد الحداثة، ممن ينضوون تحت لواء النزعات اليسارية مثل «فريدريك جيمسون» (F.Jameson)، دعوا إلى الانتفاع من الثقافة الشعبية فى تقعيد (من القاعدة) بنية النص الأدبى، لأن الإنتاج الأدبى فى شكله متميز عن المضمون

---

(٢١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ٦٢.

والواضح للعمل الأدبى، مثلما أعـيد تعريف مفاهيم أدبية ونقدية كثـيرة، استفادة من البنيوية وما بعدها بالدرجة الأولى[٢٢].

***

(٢٢) د. عـبد الـله أبو هيف: النقـد الأدبى العـربى الجديد فـى القصـة والرواية والسـرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ١٩١.

obeikandl.com

عيوب المنهج الاجتماعى

أخذت على هذا المنهج بعض المآخذ منها:

١ - تعلقه بأحادية المعنى وذلك حين اعتقد أصحابه أن لكل أثر أدبى معنى واحداً يتعين على الناقد الوصول إليه ونقله إلى لغة المفاهيم.

٢ - إغفاله للنصوص والأعمال الأدبية الغامضة والطعن فى قيمتها إذ عدها غير متناسقة البناء.

٣ - أنه منهج يكشف عن شخصية القارئ وعن مواقفه الفكرية أكثر مما يكشف عن العمل الأدبى ذاته.

٤ - فقدانه القدرة على التمييز بين الآثار الأدبية الجيدة والرديئة على السواء الأمر الذى جعله يتناول أعمالاً أدبية مشهورة فرضت نفسها على مر العصور[٢٣].

* * *

(٢٣) د. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى، ص ١٧، ط/١، المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات. القاهرة، ١٩٩٩م.

obeikandl.com

المنهج الاجتماعى فى النقد الأدبى العربى

لقى المنهج الاجتماعى رواجًا فى العالم العربى من الكتاب والنقاد على حد سواء منذ أوائل القرن العشرين، وكان من أوائل النقاد العرب الذين تبنوا فكر المنهج الاجتماعى «سلامة موسى» الذى انطلق إلى منهجه الاجتماعى فى النقد متأثرًا فيه بزعماء المدرسة الفرنسية من أمثال «إميل دور كايم» و«ليفى بريل» وغيرهما ممن ذهبوا إلى أن الأدب انعكاس للمجتمع ورد فعل للحياة الاجتماعية، ومن ثم استعانوا بالأدب على فهم كل من المجتمع والحياة، ومن هنا ربط «سلامة موسى» بين الحياة والأدب فى كتابه المسمى (الحياة والأدب)، ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب فى كتابه الذى سماه (الأدب للشعب)، لكنه مع هذا كله لم يتمكن من وضع أسس مذهب نقدى كامل.

وجاء الدكتور «محمد مندور» الذى تحول عن النقد الجمالى والتاريخى إلى النقد الاجتماعى الأيديولوجى ذلك المنهج «الذى يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن التاسع عشر بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة اصطراعًا يسير بالمجتمع نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون، ونحو الأرفع كأحلى وأجمل ما يكون»[٢٤].

وقد تجلت الفلسفة الاشتراكية فى اتجاهين:

الاتجاه الأول: هو الذى يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدى الهادف، وتزعم هذا الاتجاه الدكتور «لويس عوض» الذى بدت فى كتاباته الأولى إرهاصات هذا الاتجاه النقدية، وبخاصة مقدماته لقصيدة «شيللى» (بروميثيوس طليقًا)، ولمقالات (فى الأدب الإنجليزى الحديث)، ولديوان «بلوتولاند» تلك المقدمات التى

---

(٢٤) جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ط/٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨١، ص ٢٠.

عبر فيها عن مفهومه الاشتراكى، الذى يربط ما بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية والفكرية.

وفى كتابه عن (الاشتراكية والأدب)، وفى التطبيقات الواقعية التى يقدمها فى دراساته النقدية نراه يركز اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع، ومن هنا كان زعيما لهذا الاتجاه الذى سار فيه كل من: الدكتور «محمد مندور»، والدكتور «عبد الحميد يونس» فى دراساته عن الأدب الشعبى التى ربط فيها بين صورة الأدب ومادته على نحو ما ربط بين غاية الأديب واحتياجات المجتمع، والدكتور «عبد القادر القط» فى دراساته عن الأدب المصرى المعاصر، التى تحدث فيها عن السلبية فى القصة المصرية، والدكتور «على الراعى» فى تطبيقه لهذا المفهوم الاجتماعى على دراساته فى الرواية المصرية، و«فؤاد دوارة» فى كلامه عن الرومانسية فى كتابه عن النقد المسرحى.

والدكتور «لويس عوض» فى اتجاهه هذا لا يريد للنقاد أن يصدروا البيانات السياسية باسم النقد الأدبى، وإنما يريد لهم أن يتحرك ضميرهم الأدبى والفنى قبل ضميرهم السياسى، ومعنى هذا أنه لا يريد للناقد أن يكون حارسًا على الثورة أكثر من الفنان حتى لا ينتقل الناقد من تحليل العمل الفنى ورصد ظواهره إلى تحديد موقفه من الواقع الاجتماعى(٢٥).

الاتجاه الثانى: هو الاتجاه الذى يأخذ بالاشتراكية على المستوى الواقعى الملتزم، وقد تبلور هذا الاتجاه على يد «محمود أمين العالم» الذى يرى أن الأدب والفن ما هما إلا نقد للحياة وكشف وتنمية لقيمها الجديدة، ولما كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة من حيث تأثير الحياة فى الأدب، وتأثير الأدب فى الحياة، فإن النقد هو الآخر لابد له أن يشارك فى هذه المسيرة الوظيفية المتفاعلة؛ فالمسيرة النقدية غير منفصلة عن مسيرة الأدب والحياة معا فى تفاعلهما وترافدهما، تفاعلاً وترافدًا ينطويان على معنى التكامل والالتزام.

---

(٢٥) المرجع السابق، ص ٢٢.

ومن هذا المنطلق أصبح «محمود أمين العالم» رائدا لاتجاه جماعة النقاد الذين نادوا بضرورة تحمل الأديب أو الفنان لمسئوليته، وطالبوه بأن يلتزم بوسائله الفنية الخاصة بمشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله.

وهو الاتجاه الذى يضم كلا من: «عبد العظيم أنيس»، و«عباس صالح»، و«بدر الديب»، و«لطيفة الزيات»، و«عبد المنعم تليمة»، و«سامى خشبة»، و«صبرى حافظ»، والناقد الأديب «بهاء طاهر»[٢٦].

وعلى الرغم من هيمنة النقد الاجتماعى، فى ممارسته الأيديولوجية المباشرة، على النقد الأدبى لأكثر من ثلاثة عقود من الزمن، فإن الجهد النظرى المؤلف، لا يوازى انتشار هذا النقد فى الممارسة، لأن الساحة تركت أساسًا لتعريب الكتب والمقالات التى تبنت هذا المنهج فى الأدبيات الرسمية السوفييتية والماركسية، ثم شرع فى السبعينيات، النقاد والباحثون يعنون بالإطار النظرى الناقد والمنفتح على النظرية الأدبية، وكان كتاب «غالى شكرى» (مصر) «الماركسية والأدب» (١٩٧٩) من الجهود الأولى المتكاملة فى هذا السياق المختلف، ثم ألحقه بكتابه «سوسيولوجيا النقد العربى الحديث - دفاع عن النقد» (١٩٨١)، تصحيحًا لنظرة سائدة على حركة النقد الأدبى، لا ترى فى الأدب إلا تعبيرًا سياسيًا مباشرًا، موجهًا من حزب أو سلطان، أو ملتزمًا بأفكار وعقائد[٢٧].

ومن أبرز النقاد الأيديولوجيين العاملين على تصويب علاقة الأدب بالسياسة، وعلى تحديد دلالات العلاقة الروائية الناقد «فيصل دراج» (فلسطين) فى كتابيه «الواقع والمثال: مساهمة فى علاقات الأدب والسياسة» (١٩٨٩)، و«دلالات العلاقة الروائية» (١٩٩٢).

---

(٢٦) المرجع السابق، ص ٢٣ - ٢٤.

(٢٧) انظر: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ١٧١.

يعيدنا «فيصل دراج» إلى أجواء المعارك النقدية حول الأدب والسياسة والأدب والأيديولوجيا، وهى معارك استغرقت جهداً وطاقات نقدية وحبراً مديداً على ورق كثير منذ كتاب «الأدب والأيديولوجيا فى سورية» (١٩٧٤)، إلى مئات المقالات والأبحاث فى الدوريات العربية، وعشرات المحاضرات والندوات حول الأدب والأيديولوجيا على وجه الخصوص.

وفى أوائل الثمانينات عربّت «آمال انطوان عرمونى» (لبنان) كتاب «روبير اسكاربيت» (Robert Escarbit) «سوسيولوجيا الأدب» الذى ظهرت ترجمته بالعربية عام (١٩٨١)، إشارة إلى فهم يفترق عن الفهم الماركسى الأرثوذكسى لعلاقة الأدب بالمجتمع وبالأيديولوجية، بتأثير المناهج العلمية الجديدة لدراسة الأدب، وتجلى هذا الفهم عربيًا فى كتاب «السيد يسين» (مصر) «التحليل الاجتماعى للأدب» (١٩٨٢).

لقد تعرف النقاد والباحثون إلى هذا الفهم المختلف الذى بدأ يطبع النقد الأدبى بطوابعه، على نحو قليل أو كثير، ولا سيما منهج «لوسيان جولدمان»، الذى عرّب «جمال شحيد» (سورية)، لأول مرة بالعربية، نصوصًا له فى كتابه «فى البنيوية التركيبية - دراسة فى منهج لوسيان غولدمان» (١٩٨٢)، ووجد أنه مفيد لتطوير النقد الأدبى العربى الحديث، من أجل آفاق جديدة لفهم النص الأدبى أو الفلسفى، فالبينونة التكوينية، تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص، رابطة إياه بحركة التاريخ الاجتماعى الذى ظهر فيه.

وقد عمد «شحيد» إلى دراسة هذا المنهج تاريخيًا وفكريًا ونقديًا، وسلط الأضواء على حياة «جولدمان»، وأصول منهجه عند «لوكاتش»، وما يتميز به هذا المنهج، وأردف دراسته بتعريبه لنصوص من «جولدمان»: سوسيولوجيا الأدب، التشيؤ، البنيوية التكوينية والإبداع الأدبى، قصيدة القطط لشارل بودلير، المنهجية فى كتاب الإله الخفى، الوصية النظرية لجولدمان.

وبعد صدور كتاب «جمال شحيد» بعامين أصدر الناقد الجزائرى «محمد ساري» كتابه (البحث عن النقد الأدبى الجديد) ١٩٨٤ خصصه (للنقد البنيوى التكوينى) وتطبيقاته، فجعل الباب الأول لنظرية النقد عند لوكاش وغولدمان؛ عرض فيه (نظرية الرواية عند لوكاش) ممهدًا لها بلمحة سريعة عن حياة لوكاش الذى عاش فى المجر فى مطلع القرن العشرين تحت ظل إمبراطورية إقطاعية، ثم هاجر إلى ألمانيا حيث ظل فيها حتى قيام الحرب العالمية الأولى، واختلط فيها بالمثقفين الذين كان التيار الرومانسى المناهض للرأسمالية يجمعهم، فاتجهوا إلى تمجيد العصور القديمة، ليتمكنوا من تحقيق هويتهم، وهجر بعضهم المدن إلى الأرياف هربًا من الاغتراب الذى يعانيه فى المدينة.

كما عرف الناقد بجهود «جولدمان» فى إرساء قواعد المنهج البنيوى التكوينى، وفى القسم التطبيقى من الكتاب حاول الباحث الإحاطة بهذا المنهج فى النقد الجزائرى الجديد (الإشكالية فى رواية العشق والموت فى الزمن الحراشى). وفى القصة القصيرة الجزائرية، حيث ناقش كتاب: القصة القصيرة فى عهد الاستقلال للناقد الجزائرى محمد مصايف، فأخذ عليه فصله بين (الشكل) و(المضمون)، وحديثه عن القصة وكأنما هى وثيقة اجتماعية وسياسية، وإهماله العناصر الفنية للقصة، ثم ختم الباحث كتابه بفصل عن (النماذج القصصية) عرض فيه لـ: الليل ينتحر، والجراد المر، والتفكيك، والتلميذ والدرس، والشمس تشرق على الجميع، والزلزال. وفى كلها كانت معالجته تقليدية لا بنيوية تكوينية، يكتفى فيها بتلخيص مضمون القصة فقط، ولعلها مقاربات كُتبت من قبل الباحث قبل أن يهتم بالمنهج البنيوى الذى نظر له جيدًا[٢٨].

وما أمله «شحيد»، بادر إليه «بدر الدين عرودكى» (سورية) فى تعريب أول نص كامل لجولدمان (Lucien Golmann)، وهو «مقدمات فى سوسيولوجيا

---

(٢٨) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣، ص ٢٦٧.

الرواية» (١٩٩٣)، وهذا الكتاب يقدم المنهج الاجتماعى، بتلويناته البنيوية والماركسية على خير ما يرام، فى حين صدوره لأول مرة (١٩٦٤)، ولثانى مرة معدلاً (١٩٦٥)، رابطًا منهجه الجدلى «بالمعنى الذى قصده «هيجل» عندما كتب «الحقيقى هو الكلى»، أن الفاعل الحقيقى فى الإبداع الثقافى هو فعلاً الجماعات الاجتماعية، لا الأفراد المنعزلون، لكن الفرد المبدع يؤلف جزءًا من الجماعة، غالبًا بفعل ولادته أو وضعه الاجتماعى، ودائمًا بالدلالة الموضوعية لمبدعه، ويحتل فيها مكانه ليست حاسمة، ولا شك، ولكنها ممتازة على كل حال»[٢٩].

وجدير بالذكر أنه منذ منتصف الثمانينيات من القرن العشرين، اتسعت مساحة النقد الاجتماعى المتأثر بالاتجاهات الجديدة فأقبل على ممارسته نقاد كثيرون، منهم الناقد المغربى «محمد بنيس» الذى حاول أن يربط بين الإبداع الشعرى العربى المعاصر والظواهر السوسيولوجية فى المغرب العربى على وجه التحديد، وهى دراسة تتميز - كما يقول الدكتور «صلاح فضل» - بالتماسك المنهجى[٣٠].

ومن هؤلاء النقاد «عبد الرازق عيد» (سورية) و«محمد برادة» (المغرب) فى: دراسته «باب الساحة: مساءلة الانتفاضة والأيديولوجيا» (١٩٩١)[٣١]، و«فريال جبورى غزول» (العراق) فى دراستها: «إيديولوجية بنية القص: لطيفة الزيات نموذجًا» (١٩٩٣)[٣٢].

---

(٢٩) لوسيان جولدمان: «مقدمات فى سوسيولوجية الرواية» (ترجمة بدر الدين عرودكى) - دار الحوار - اللاذقية - ص١٢.

(٣٠) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ٦١.

(٣١) محمد برادة: باب الساحة، مسائلة الانتفاضة والإيديولوجيا فى مجلة «بيادر» (تونس) - العدد ٤، ٥ - ١٩٩١ - ص ٩٩ - ١٠٩.

(٣٢) فريال جبورى غزول: إيديولوجية بنية القص: «لطيفة الزيات نموذجا» فى مجلة «فصول» (القاهرة) - المجلد ١٢ - العدد ١ ربيع ١٩٩٣ - ص ١٠٨ - ١٢٢.

ومنهم أيضًا «محمد جمال باروت» (سورية) و«صلاح الدين بوجاه» (تونس)، وثمة نقاد منهم عدلوا فى مناهجهم كما هو الحال مع «عبد الرازق عيد» الذى وضع عدة كتب مثل كتابه المشترك مع «محمد كامل الخطيب» عن «حنا مينه»، و«عالم زكريا تامر القصصى: وحدة البنيوية والفنية فى تمزقها المطلق» (١٩٨٩)، و«فى سوسيولوجيا النص الروائى» (١٩٨٨).

ويرى «عبد الرازق عيد» أن دراسات كتابه «محاولة منهجية تطبيقية تسعى للعثور على الشكل فى المضمون، والمضمون فى الشكل، عبر وحدتهما فى تفاعلهما الجدلى، باعتبار أن النص الإبداعى لا يمثل بنية محددة للعالم فحسب، بل ورؤية وموقف المبدع نفسه، من أجل إعادة الاعتبار للنص ومنتجه»[٣٣].

وهذا التطور فى الرؤية هو ما جعل ناقدًا كبيرًا من نقاد الواقعية والأيديولوجية، هو «محمود أمين العالم» يطور كثيرًا فى منهجه النقدى، كما فى كتابيه «ثلاثية الرفض والهزيمة» (١٩٨٥)، و«أربعون عامًا من النقد التطبيقى: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة» (١٩٩٤)، تفصح مقالات الكتاب الثانى عن ذلك التطور بأجلى معانيه، من فترة لأخرى، فقد تفهم العالم نفسه النقد الموجه للممارسة النقدية السالفة، كما فى قوله:

«ولهذا فإن التقييم العام الذى نقرؤه عند العديد من الكتاب والنقاد والدارسين حول غلبة الطابع السياسى والأيديولوجى والدعائى الخالص، أو الطابع الانعكاسى الآلى المباشر الذى يسود الممارسة النقدية للمدرسة التى تمثلها صفحات هذا الكتاب بمراحلها المختلفة، مما يكاد يخرج بها من إطار النقد الأدبى نفسه، هو - فى تقديرى - تقييم فيه كثير من التعميم المخل الذى تنقصه الدقة والمتابعة والشمول، بل يفتقر أحيانًا إلى الموضوعية، وقد يكون أحيانًا أخرى أسير هذه

---

(٣٣) نقلا عن: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ١٧١ - ١٧٣.

المنهجية الشكلانية للأدب التى تحاول أن تجعل منه مجرد نقص مفارق مستقل تمامًا عن واقعه الاجتماعى والتاريخى والثقافى والإنسانى عامة»[٣٤].

ونلمس مثل هذا التطور لدى نقاد آخرين أمثال «يمنى العيد» فى أعمالها من مرحلة لأخرى، غير أن نقادًا حافظوا على ممارستهم النقدية الأيديولوجية بأكثر مظاهرها، مباشرة وتبشيرية وشعارية، كما هو الحال مع «محمد كامل الخطيب» فى كتبه الكثيرة، وقد لقيت نقدًا واسعًا، ولا يختلف آخر كتبه «الرواية واليوتوبيا» (١٩٩٥) عما سبق، ولا سيما اللغة اليقينية الجازمة فى معرفة التاريخ والفن.

وعلى العموم، يجعل «الخطيب» نقده فى خدمة الفكرة، ويندر أن نقع على تحليل فنى أو تلمس لتطور فنى، ويستغرب المرء معالجته الظاهرة فى إطارها الأوروبى وحده، وهو الذى ينتقد على الدوام المركزية الأوروبية، مثلما يلفت النظر اعترافه الخجول بأن الظاهرة قابلة للتأمل من مقتربات أخرى[٣٥].

وكانت مساهمة «حميد لحمدانى» التنظيرية والتطبيقية الأبرز فى ميدانها فى كتابه «النقد الروائى والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائى» (١٩٩٠)، إذ عالج فى القسم الأول النظرى الإيديولوجى فى الرواية والرواية كاديولوجيا، والإيديولوجيا فى الرواية بين «جولدمان» و«باختين»، والنقد الروائى الاجتماعى، وأصوله خارج العالم العربى، ولا سيما دور «باختين» و«بيير زيما» فى بناء سوسيولوجيا النص الروائى، ويمثل هذا الدور انطلاقة شاسعة عن النقد الواقعى والإيديولوجى.

وكانت المساهمة الثانية المهمة فى هذا المجال لدى «صلاح الدين بوجاه» (تونس) فى كتبه «فى الواقعية الروائية: الشىء بين الجوهر والعرض» (١٩٩٣)،

---

(٣٤) محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقى: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربى - القاهرة ١٩٩٤ - ص ٩.

(٣٥) محمد كامل الخطيب: الرواية واليوتوبيا، دار المدى - دمشق ١٩٩٥ - ص ٧.

و«فى الواقعية الروائية: الشىء بين الوظيفة والرمز» (١٩٩٣)، و«مقالة فى الروائية» (١٩٩٤).

لا تظهر الإيديولوجيا فى نقد «صلاح الدين بوجاه» مثلما يمعن فى تحليله السردى المستفيد من الاتجاهات الجديدة على نحو شديد الإشراق والجاذبية، لذلك تبدو نتيجة كتابه الأول مقنعة كما تجلوها المدونة المعتمدة وهى روايات لروائيين عرب هم «على الدوعاجى» و«نجيب محفوظ» و«حنا مينة» و«الطيب صالح» و«صبرى موسى»: «فالإنسان العربى، نظرًا لمروره بمرحلة المخاض المشار إليها آنفًا، أضحى أكثر من أى زمن مضى فى حاجة إلى أوثان فردية وجماعية تسنده وتشعره بالأمن لكن تحول الشىء إلى وثن بدا مزامنًا لعملية أخرى تتجسد فى تحول الإنسان من متبوع إلى تابع، فبدت عناصر الكون الروائى متداخلة، وفى حالة تبادل دائم للوظائف»[٣٦].

ولا يجب أن نغفل هنا أهمية الجهد الذى بذله «فخرى صالح» فى ترجمة بعض النصوص التى تضىء المنهج الاجتماعى فى النقد، وهى كتاب «تيرى إيجلتون» «النقد والأيديولوجية» وصدر ضمن منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٢ - والكتاب الذى ضم مجموعة حوارات مع «رولان بارت»، و«بول دى مان»، و«جاك دريدا»، و«نورثروب فراى»، و«ادوارد سعيد»، و«جوليا كريستيفا»، و«تيرى ايجلتون» «النقد والمجتمع» (١٩٩٤)، وصدر ضمن منشورات المؤسسة نفسها[٣٧].

***

(٣٦) صلاح الدين بوجاه: فى الواقعية الروائية: الشىء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٣ - ص ١٧٠.

(٣٧) انظر: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ١٩١ - ٢٠٠.

نموذج للنقد الاجتماعى

إن رصد صورة المرأة فى الرواية والإحاطة بها من جميع وجوهها، واحد من أهم المؤشرات التى يُمكن من خلالها متابعة التحولات الجوهرية فى المجتمع، أى مجتمع، إن لم يكن المؤشر الأهم(٣٨).

فموقف المجتمع من المرأة، ومن قضية مشاركتها فى التنمية، ومن قضية تحريرها وتحرّرها من الجهل والفقر والعبودية والامتهان الاجتماعى والاستغلال الجنسى يعكس مستوى تطور هذا المجتمع أو ذاك كبنية اقتصادية اجتماعية، ويحدد موقفه التقدمى أو الرجعى. ذلك أن الموقف الاجتماعى من المرأة فى زمان ما، محكوم بمستوى تطوّر المجتمع.

ولا يأتى ذلك الموقف فى الأصل من منظومة إيديولوجية، ولا يتوقف على طبيعة العرق أو الجنس أو القومية، كما لا تستطيع أن تتحكم به شريعة، إلا إذا كان البناء الاجتماعى - بعلاقاته الإنتاجية التاريخية - كفيلاً بضمان استمرارية أحكام تلك الشريعة إزاء قضية المرأة! حتى إذا حدثت التغيرات النوعية فى البناء الاجتماعى الواحد، وتقدمت علاقاته الإنتاجية، كان على الشريعة أن تتغير، أو تغير فى مواقفها من قضية المرأة، كما هو الموقف من سائر القضايا التى لحقها التطور! وهنا يتسع هامش الاجتهاد للمشرعين، وتتزايد التأويلات بالاستناد إلى النص الشرعى إلاهيا كان أو وضعيا متوارثا، رغم أن النص واحد - فى الغالب - منذ القدم! إلا أن التطور حتم على حماة النص الشرعى فتح باب الاجتهاد، من أجل ملاقات التحولات الحتمية الجارية فى النظام الاجتماعى...

---

(٣٨) د. سليمان الأزرعى: مؤشرات التحول الاجتماعى، المرأة فى روايات ريف الشمال والبادية الأردنية، مقال بمجلة الموقف الأدبى، عدد ٤٠٦، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٥٠ - ٥٦.

وكيلا يقف الشرع فى معاداة مصالح الناس فى حياتهم، وينهار النظام الأيديولوجى بكامله، نراه يستجيب للتأويل فى هذه الحقبة الزمنية أو تلك من مراحل التطور الاجتماعى.

إن أى عمل روائى لابد له من حاضنة اجتماعية تحتضن الرجال والنساء، وبمقدورنا تحديد مستوى التطور الاجتماعى من خلال موقف تلك الحاضنة من المرأة وقضيتها. . .

ويستطيع الباحث أن يواصل متابعة تلك التحولات، عبر واحد من أهم مؤشرات التحول التى تضمنتها الرواية الأردنية، وهو صورة المرأة فى الرواية الأردنية(٣٩).

لقد جاءت الرواية الأردنية سجلا أمينا لوضع المرأة، حفظ من خلال رصد أدوارها صورتها الاجتماعية، ونقل موقف المجتمع الأردنى منها ومن قضيتها فى مختلف مستويات تطوره، سواء فى البادية أو الريف أو الحواضر المدنية.

وربما كانت روايات (ذاكرة التكوين) التى تستوقف أى باحث، من أكثر الأعمال الروائية الأردنية حفظًا لصورة المرأة فى أقدم أدوارها. ذلك أنها توقفت عند نماذج نسائية فى البادية والريف، ونقلت صورًا متباينة تتراوح ما بين أسوأ أشكال امتهان المرأة وتكريس عبوديتها، وبين المواقف التى تعكس الصور المجيدة لكفاح المرأة فى الأرياف والبوادى، بصدد ترجمة إنسانيتها، وتأكيد دورها ومسئوليتها تجاه العملية الاجتماعية.

ويبدو أن لكل تشكيل اجتماعى تاريخى قسماته الأساسية، بغض النظر عن المكان والعرق والجنس كما أشرنا! فمرحلة الفروسية تُفضى بقيم ومواقف ونماذج وأدوارًا متشابهة! والمجتمع الزراعى يُفضى بنماذجه وأدواره وأبطاله على مستوى

---

(٣٩) راجع كتاب سمير قطامى: (الحركة الأدبية فى شرق الأردن منذ عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٦٧)، وزارة الثقافة والشباب، عمان، ١٩٨١.

الرجال والنساء، بغض النظر عن المكان والعِرق والقومية! وكذلك المجتمع المدنى الصناعى أو التجارى! . ذلك أن الجميع محكومون بالعلاقات الإنتاجية التى يقوم عليها النظام الاجتماعى، وهى بدورها التى تحدد الأدوار والمواقف ومصالح النماذج والطبقات والشرائح الاجتماعية، كما تحدد شكل تعامل تلك البنية الاجتماعية مع المرأة وقضيتها(٤٠).

ويبدو أن الصورة الأكثر مأساوية لحالة المرأة فى المجتمع الأردنى، قد سجلتها روايات (ذاكرة التكوين)، ذلك أنها توقفت عند الأشكال الاجتماعية المبكرة للتكوين الأردنى، أى البادية والريف، تمامًا كما سجلت الصورة النقيض فى الريف، فى العديد من الحالات! حيث برز دور المرأة الاجتماعى من خلال مساهمتها الجبارة فى أعمال الإنتاج، إلى جانب ما أوكل إليها من مهام جسيمة، تتعلق بالأسرة وسائر وجوه العمل فى النظام الاجتماعى(٤١).

وتسجل (رواية) «غالب هلسا» المكثفة «زنوج وبدو وفلاحون» التى تدور أحداثها فى البادية الأردنية ما بين ١٩٢٥ و١٩٥٥، والتى ترصد تشكيلة مجتمع البادية، ذلك التشكيل المبكر، الذى يعْبُرُ الأزمة التاريخية كنظام اجتماعى داهمته عناصر التغيير باقتحامية قصدية واثقة، لكن قيم الماضى لا تزال مصرة على البقاء، رغم تلك الاهتزازات التى دوت فى الأساس المادى، غير أن الطبيعة الأصولية فيما يسمى (الأصالة) فى مجتمع البادية، لا تسمح بولادة الظواهر الجديدة بالسهولة تلك. . . وهنا يكمن الأساس المعرفى لتفسير حالات فصام الشخوص فى تلك الأعمال الروائية، فهى تعيش الحاضر بمفردات الماضى، وتتعامل مع الحاضر بالموروث(٤٢).

---

(٤٠) راجع: (النزوع الواقعى الانتقائى فى الرواية الجزائرية)، واسينى الأعرج، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٥. وكتاب (الأدب والتغيير الاجتماعى فى سورية)، عبد الله أبو هيف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠.

(٤١) راجع: عبد القادر الشيخلى: (غوركى والمرأة)، دار ابن رشد، عمان ١٩٨٤.

(٤٢) راجع: (دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى)، حسين مروه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦.

إن صورة اضطهاد المرأة فى (زنوج وبدو وفلاحون) هى من أبلغ الصور التى حاولت الرواية الأردنيـة رصدها؛ ذلك أنها لم تتوقف عند الجـوانب الإجرائية فى اضطهاد مـجتمع البـدوى (الفارس) للمـرأة، بل حاولت النفاذ إلى أعـماق ذلك الكائن المغلوب تاريخيًا، وسجلت إيقاعه البـشرى من الداخل، بعيدا عن التعاطف الساذج أو البرىء مع قضية المرأة.

يرسم «غالب هلسا» خريطة المجتـمع الرعوى الفروسى من الخارج، ويحدد عليهـا مواقع الشرائح الاجـتماعيـة قبل أن يغوص إلى العـمق فى ذلك التكوين، وينفذ إلى عوالم الشخوص والنماذج:

«الخيام تمتد من الشمال إلى الجنوب بخط شبه مستقيم. خيام سوداء مصنوعة من شعر الماعـز، يسكنها أفراد القبيـلة. وأخرى صغيرة الحجـم للزنوج والفلاحين وصناع الأدوات المنزلية والأسلحـة، مصنوعة من الخيش أو شَعـر الجمال. . . ومع الضحى، يقبل الورّادون يسوقون حميرًا مـحملة بقرب الماء. زنوج وفتيات وصبايا فى المؤخرة. . .» (الرواية . ص١٩).

وفى هذا التقسيم الصارم لنظام السكن وأدوار الأفـراد، تتربع الخيمة الكبرى للشيخ زعـيم القبيلة المطاع فى موقع بارز، كـما يتبدى تقـسيم العمل الاجـتماعى بالصـرامة إياها، حـيث الزنوج والفـلاحون يعـملون مـعا فى المواقع الأسـاسيـة والحاسمـة على مستوى العمليـة الإنتاجية، وإلى جانبـهم تماما تقف المرأة بكل ما أوكل إليها من مهام. وهنا يكمن التناقض بين الدور الـفعلى والحاسم لهذه الفئات والنماذج فى العـملية الإنتـاجية، وبين النـظرة الدونية للفئـة السائدة فى المجـتمع الرعوى - لتلك الفئات المضطهدة[٤٣].

(٤٣) راجع: «منهج الواقعـية فى الإبداع الأدبى»، د. صـلاح فضل، الهيـئة المصرية العـامة للكتاب، ١٩٧٨.

فالنساء يعددن العشاء للرجال، ويمهدن المراح لاستقبال الغنم والإبل، ويحضرن الماء مع الزنوج، ويقمن بعمل البيوت وتربية الصغار، ويتحملن غطرسة الرجال والفرسان ونذالاتهم الجنسية:

«يسرع الشيخ إلى (المحرم) فتنهض النساء باستعجال حاملات مغازلهن، والغلايين الطويلة، ويهرولن مسرعات. وتنصرف زوجاته إلى مضاجعهن، تدعوه صاحبة الدور: «هنا». ويصبح الشيخ فى المنام شرسًا. يداه كمخلبين تخرمشان، ولهاثه ثقيل كالحشرجة، والرجال من وراء الستار ينادونه مقهقهين: على هونك يا لاقى الخير. على هونك على العجوز. يتوتر جسد الشيخ فجأة، وينخر كأنه حصان، ثم يرفس المرأة بقسوة وينصرف. والمرأة مخزية مهانة، تتوجع وتئن». (الرواية، ص ١٨).

ولا يتوقف أمر امتهان المرأة عند حدود قهرها اجتماعيا وبشريا وإيخاسها حقها حتى فى أحاسيسها عبر المشاركة الجنسية كطرف فى ثنائية متكافئة، بل تجرى تنحيتها وإبعادها وإنكارها حقها فى تأكيد بشريتها حتى فى أبسط الفرص فى المجتمع الذكورى.

«فى (المحرم)، تصمت النساء عندما يرتفع صوت الربابة وإنشاد الشعر. يستخفهن اللحن، فيرددنه من خلال أفواه مطبقة». (الرواية، ص ١٤).

ويبدو أن «غالب هلسا» كروائى واقعى جرىء، قد رصد فى روايته أبلغ صور امتهان المرأة جنسيا واجتماعيا وإنسانيا فى المجتمع القبلى الرعوى الأردنى، بما كان كافيا لظلمه حيا وميتا من قبل (رقيب الإعلام الأردنى). الذى أوصى بمنع دخول أعماله الروائية وتداولها فى الأردن، وإتلاف ما تواجد منها فى رفوف المكتبات العامة والرسمية(٤٤).

---

(٤٤) راجع: كاروز، جون «فى الرواية الأخلاقية».

لقد نفـذ (هلسا) إلى أعمـاق شخوص البـادية، وتغلغل فى نسيج المجـتمع البدوى بحكم قربه من ذلك التكوين زمـانًا ومكانًا. . . وفى أصدق أشكال الرصد الواقعـى، كشف عن النتـائج الاجتـماعيـة المدمرة لسـيطرة الفرسـان على المرأة، واضطهادهم السافـر لها دونما رحمة، ودونما شعور منهم بأى ذنب، بحكـم طبيعة الوجدان التاريخى الذى تكون لدى أفراد مجتـمع الفرسان فى غياب أبسط مفاهيم حقوق الإنـسان. . . لقد كشف عن العـذرية الزائفة للمجتـمع الفروسى الأردنى، وربما كان ذلك من أهم الدواعى التى سـوغت لرقيب الإعلام الأردنى، فى سـياق قرار قبلى تسلطى، منع تداول أعماله الـروائية فى وطنه، رغم شهرته الأدبية على مستوى الوطن العربى:

«عندما تزوجت الشيخ، لم تكن قد رأته إلا مرة واحدة. أرعبها وهو يطلب منها ماء ليشرب. . . وظل رعبها منه قائما. . . كانت تخون الشيخ مع آخرين. . . رعيـان ورجال من القبـيلة وزنوج!. كانت تزدريهم ولكنهـا تحس معهم بمشـاركة عميقة تحن إليها دائما». (الرواية . ص ١٨).

ولا يتوقف اضطـهاد الفرسـان على نسائهم ونسـاء القبيلة عنـد (هلسا) فى «زنوج وبدو وفلاحون»، بل يتـعداه إلى اضطهاد الفرسان للنساء من خـارج الفئة السائدة اجـتماعيـا، (فئة الفـرسان). . . وليس حالة زوجـة الفلاح (زيدان) التى طالعتنا فى مقـام سابق، غير تعبـير عن التطاول اللاعقلانى لتلك الفئـة المتغطرسة على المرأة المستضعفة، فى أبشع صور اضطهادها فى المجتمع الفروسى الرعوى.

وتتكرر صورة اضطهاد المرأة عند الفرسان فى رواية قاسم توفيق «مارى روز تعبر مدينة الشمس»، التى تتكئ على حكاية شعبية تكشف جوهر الموقف الفروسى الشرقى من المرأة.

فـ (مارى روز) فتاة مسيحيـة، تعيش على خدمة أبيها الكاهن فى قرية (دير شمس) المسيحية المسالمة الواقعة فى محاذاة البادية. . . ترفض طالبيها للزواج، بغية التفرغ لخدمة أبيها الكاهن المسن، وتقدم الخدمات الإنسانية الصغيرة للعابرين.

وذات مساء تتوقف كوكبة من فرسان البدو أمام الدير يطلبون الماء. وتلبى (مارى روز) الطلب، فيقع زعيم الفرسان (كليب الفوزان) صريعا للشهوة.

وحين يطلبها من أبيها الكاهن، يرفض الكاهن بسبب اختلاف المذهب. فينذر الفارس الكاهن وقريته. ويعطيهم مهلة لا تزيد عن شهر للخروج من المأزق. ويؤكد لهم أنه سيوافيهم بعد شهر ويعود بالعروس، بعد أن يكونوا قد قبلوا بالذهب، أو يعمل السيوف فى لحومهم!.

وتنتهى المهلة ويعود (كليب الفوزان) إلى (دير شمس)، ليجد (مارى) وقد «فضلت الانتحار على أن تصبح قطعة لحم بين أسنان كليب». . . وكان كليب (قد أكل ثدى عروس قبلها).

ورغم أن مهمة (توفيق) فى روايته كانت مختلفة، ولم يكن يقصد تعرية موقف المجتمع الفروسى من المرأة وقضيتها بمقدار ما كان يقصد تعرية البنية المدنية وموقفها من تلك القضية بالاتكاء على (الحدّوتة) الشعبية، إلا أنه دونما قصدية، نجح تماما فى تعرية موقف مجتمع الفرسان الرعوى القبلى، والجشع الجنسى الذكورى للفارس البدوى مرة أخرى فى الرواية الأردنية.

وتكتمل صورة المرأة الأردنية فى مجتمع البادية، أقدم تشكيلات المجتمع الأردنى عند «سليمان القوابعة» فى «حوض الموت» حيث المرأة فى المجتمع البدوى أو البدوى المطل على النمط الريفى - المتمتع بشىء من الاستقرار النسبى - محور تدور عليه حجارة الرحى التى تطحن كل ما يقع تحتها!.

وبالإضافة إلى المهام الجسيمة التى توكل للمرأة فى نمط الإنتاج الرعوى، فإنها تتحمل النتائج المدمرة للحروب القبلية والغزوات. كما تتحمل تبعات القيادة والتفوق الذكورى الجاحد، لذلك التكوين الاجتماعى. . . وليست حالة العجوز (هجة)، وجدة (جدعان) وزوجة الشيخ (مبارك) غير شواهد حية، لكفاح المرأة واحتمالها وبطولاتها واضطهادها فى مجتمع البادية فى آن معا.

ويبدو أن اضطهاد المرأة ونبذها واحتقارها من ملازمات المجتمع المتخلف مؤسسيا. وتتضح تلك الجدلية كلما عدنا إلى الوراء، وراقبنا أى مجتمع قبل تطور علاقاته الإنتاجية وتوجهه نحو علاقات السوق الرأسمالية. فكلما عُدنا إلى الوراء فى النشأة والتكوين، كلما اتضح الطابع الذكورى للمجتمع، تلك الذكورية التى تتم - بالتأكيد - على حساب المرأة ودورها وكرامتها الإنسانية.

ولا يتأكد لنا مثل ذلك الاستنتاج فى الرواية الأردنية التى اتخذت من مجتمع البادية ـــ كمجتمع ذكورى فروسى - مكانا لها وحسب، بل نلاحظ ذلك أيضًا فى مجتمعات أخرى متقاربة من حيث مستواها الحضارى، وخارج المجتمع البدوى الأردنى.

فرواية «برارى الحُمَّى» لإبراهيم نصر الله، تسجل هى الأخرى مثل تلك الانتهاكات الإنسانية بحق المرأة فى المجتمع السعودى، وتأتى الصورة مشابهة بحكم التقارب فى التكوين الاجتماعى مع مجتمع البادية الأردنية!. وليست حالة العمة (جرادة) الزوجة المتقدمة فى السن سوى حالة مشابهة للمرأة فى المجتمع البدوى الأردنى، إن لم تكن أكثر مأساوية!. فقد قام زوجها بترحيلها وتشريدها من بيتها ونقل زوجته الشابة لتحل مكانها، لأن المعلم الأردنى سكن بالقرب من بيت زوجته الشابة!... وحرصا على شرفها، تمت عملية النقل والتشريد للعجوز، لكى تسكن مكان الزوجة الشابة بالقرب من المعلم الأردنى!. إذ لا خوف عليها من الشاب بحكم تقدم سنها.

أما فى رواية «جمال ناجى» «الطريق إلى بلحارث» التى اتخذت من الأراضى السعودية مكانا لها هى الأخرى، فقد رأينا الصورة نفسها تتكرر مجددا! فالجميع يطمعون فى الوصول إلى (ظفرة) الراعية والراقصة السوداء، صاحبة الجسد النارى، ولا يرون فيها أكثر من ذلك!.. إنها جسد حار لا أكثر وكلهم يطمعون فيها... ولكنها فى الحسبة الاجتماعية لا تعدو أكثر من عبدة سوداء!. هكذا تأتى صورتها مطابقة لأختها فى التكوين الأردنى المبكر.

أما زوجة على المعلم الوافد، فتفقد هى الأخرى كرامتها وكيانها الإنسانى فى الحاضنة الاجتماعية إياها، برغم ما تتمتع به من ثقافة وتعليم. فالمجتمع الذكورى يطغى على كل شىء.

فإذا تتبعنا نماذج النساء الأخريات فى رواية (ناجى)، رأينا الأمر مختلفا تماما بحكم اختلاف المكان ومستوى تطور علاقاته الاجتماعية، وعثرنا على (ناديا) حلم البطل الذى تركه وراءه فى عمان ودخل مغامرة الغربة فى بلاد النفط من أجلها. كما عثرنا أيضًا على الأم الصابرة المكافحة التى قضت شبابها وراء مكانة الخياطة، لكى تؤمن المتطلبات اللازمة لتعليم أبنائها... وهكذا يتبدى أثر الحاضنة الاجتماعية وطبيعتها على المرأة وحقوقها ودورها الاجتماعى، حيث يتقلص ذلك الدور إلى حدٍ يتقارب فيه وضعها مع وضع المرأة فى مجتمع الجوارى كلما كانت العلاقات الإنتاجية فى المجتمع أكثر تخلفا...

والطريف فى الأمر، إن المجتمع المتخلف يستمد المسوغات الشرعية لصياغة موقفه الرجعى من المرأة، من خلال موروثه السفلى بالمفهوم المطلق، وقد يكون ذلك الموروث عُرفا اجتماعيا، أو قيما متوارثة، أو منظومة عقدية(٤٥).

وتكشف الأعمال الرواية التى ترصد مرحلة الانتقال من التكوين البدوى المعتمد على التنقل إلى التكوين الريفى المعتمد على الاستقرار مثل تلك الحقائق التى توصلنا إليها فيما يتعلق بقضية المرأة.

ففى روايتها «شجرة الفهود» تلاحق «سميحة خريس» تطورات مجتمع الرواية، مذ كان هضبة خاوية جرداء، إلى أن تحول إلى مستوطنة زراعية معمورة بالسكن والحياة والفهود الصغار والكبار من أبناء الفهد الأكبر.

---

(٤٥) انظر: جورج لوكاش: «دراسات فى الواقعية الأوروبية»، ترجمة أمير إسكندر، مراجعة د. عبد الغفار مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.

وتعكس رواية (خريس) صورتين للمرأة: الأولى، صورة المرأة فى المجتمع الريفى الزراعى المتخلص للتو من الطابع البدوى المعتمد بعملية الإنتاج، وما يلزمها من أعمال فى الأرض والدفاع عنها وعن الممتلكات، وصد أية مخاطر تهدد مجتمع الرواية.

وربما كانت صورة المرأة التى رصدتها الرواية الأردنية - فى الريف الأردنى - أقل قسوة واضطهادا من تصورتها فى البادية. إلا أننا نجد فى العديد من الأعمال الروائية الوجه الآخر الذى يكشف عن الدور البطولى للمرأة فى الريف الأردنى، سواء على صعيد ما أوكل إليها من مهام إزاء نمط الإنتاج الريفى، أو على صعيد المهمات المعيشية اليومية والأعباء الاجتماعية.

وعموما، فإن صورة المرأة فى الرواية الأردنية التى اتخذت من الريف الأردنى مكانا لها، تراوحت بين موقعين ومشهدين: مشهد المرأة المستضعفة المدحورة اجتماعيا وإنسانيا. ومشهد المرأة المكافحة التى تقف فى وجه التحديات الموضوعية والذاتية.

وتعكس حالات الزوجات الأربع للفهد الأكبر عند سميحة خريس، صورة المرأة فى المجتمع الذكورى فى أبشع تشكيلاتها، وأسوأ أشكال استثمارها واستغلالها اللاإنسانى.

(غزالة) الزوجة الأولى تتجرع الغصة، كلما أضاف الفهد الأكبر زوجة جديدة... وينتهى العسل بسرعة، بمجرد خطأ صغير ترتكبه (غزالة)، حين تشتم الأرملة البدوية (تمام) على بئر الماء. فيبادر الفهد بالزواج منها تعويضًا لها عن شتم غزالة. الزوجة الأولى.

ولا يكون التعويض صونًا لكرامتها كامرأة، بل لإرضاء أخوتها الذكور الفرسان، وخشية وقوع مصادمة قبلية، وطمعًا فى أن تنجب المزيد من الأبناء، بعد أن تثبتت صلاحيتها فى هذا الاتجاه، وأنجبت لزوجها السابق - شهيد الثورة العربية الكبرى - توأما من الصبيان.

أما الزوجة الثالثة (ذهب) البدوية الصغيرة، فتضاف إلى مجموعة المقتنيات من الجوارى. ولا تتوقف عن الإنجاب هى الأخرى، لتمتلئ الهضبة بالفهود الصغار والكبار.

ولعل حالة (نوار) الصغيرة، ابنة المناضل القومى الذى رحل وتركها لليتم، هى الأكثر مأساوية بين جميع زوجات الفهد. فقد بكت صبيحة زواجها، وارتمت فى حضن أمها كأى طفلة، لأنها لم تكتشف سر عملية الزواج إلا فى تلك الليلة.

هذه هى الصورة الأولى للمرأة فى المرحلة الأولى من مراحل تشكل مجتمع الرواية.

أما الصورة الثانية، فهى على النقيض تماما من الصورة الأولى. إذ يختلف المكان، وتختلف الحاضنة الاجتماعية. فنرى زوجة (عدنان) الباشا فى (السلط)، حاضرة الأردن الأولى حتى الأربعينات، ترتدى ألبسة الفرسان، وتمتطى الخيول، وتتفقد المزارع، وتعزف على العود فى (شق) النساء، والرجال يستمعون!. وتلك صورة معكوسة تماما لما رأيناه عند غالب هلسا فى «زنوج وبدو وفلاحون». حيث شاعر الربابة يبوح بآلام الإنسان فى مجلس الرجال، والنساء يسترقن السمع فى (المحرم)، ويرددن اللحن بشفاه مطبقة، وبكآبة النساء فى وطن الذكور الفرسان.

ولقد ظلت صورة المرأة فى الهضبة على ما هى عليه من المأساوية والابتذال، إلى أن حدثت الصدمة الحضارية لذلك التكوين الاجتماعى المتخلف، وأطلت الهضبة على الشام والسلط، وعاد ليث من دمشق بأفكاره الحزبية التحررية، يطرح تعريب جيش بلاده، وفك التبعية للغرب، وتحرير المرأة. كما عاد الفهد الأكبر من رحلة السلط، ليدخل مجتمع الهضبة فى حياة جديدة وصراع جديد ذى طابع اجتماعى، ينعكس مباشرة على وضع المرأة وحقها الإنسانى.

هذه حال المرأة فى الريف الخارج حديثًا من عباءة البادية.

أما فى الريف المستقر. والذى استكمل تقاليده الاجتماعية بسبب عوامل الزمن، فتأخذ حالة المرأة أكثر من صيغة. وتختلف بين ريف الجنوب وريف الشمال أحيانًا، بحكم قرب الشمال من حاضرة الشام - على الأرجح - وتوفر الموارد الطبيعية التى تساعد على الاستقرار، وتطور الزراعة فى الريف، بما تقتضيه المساهمة اليومية للنساء فى عملية الإنتاج، الأمر الذى يسهل وضعها فى موقع اجتماعى أقل قسوة...

ويمكننا التأكد من صحة ذلك الاستنتاج، إذا ما توقفنا عند عدد من الأعمال الروائية الأردنية التى أنجزها كتاب جنوبيون، واتخذت أعمالهم الروائية من الريف الجنوبى مكانًا لها، وسيكون لنا مع هذا الموضوع وقفةٌ أخرى...

***

الفصل الثالث

المنهج النفسى

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الثالث

المنهج النفسى

مفهوم المنهج النفسى ونشأته:

لكل نظرية علمية أو أدبية إرهاصات تسبقها تكون بذرة أو نواة لهذه النظرية، ونحن حين نتحدث عن نظرية التحليل النفسى فى الأدب والنقد فإننا ينبغى أن نشير إلى بعض هذه الإرهاصات وتلك البدايات لهذا المنهج.

وأرى أنه ليس من المغالاة أن نعتبر جذور هذا المنهج ضاربة فى أعماق التاريخ إلى العصر اليونانى حيث يمكننا «أن نجد فى نظريات أفلاطون عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة فى مدينته الفاضلة بداية لهذا الالتفات العميق للجانب النفسى فى بعث فلسفة الأدب، ووظائفه، كما يمكننا أن نلاحظ أن نظرية «التطهير» ذاتها عند أرسطو إنما تربط الإبداع الأدبى بوظائفه النفسية»[1].

وقد فطن إلى وجود الملاحظة النفسية فى الأدب العربى القديم وكذلك فى النقد الأدبى والبلاغة العربية فى العصر العباسى وغيره من العصور، الأستاذ «أمين الخولى» حيث نشر فصلا فى المجلد الرابع من الجزء الثانى من مجلة كلية الآداب ١٩٣٩م بعنوان «البلاغة وعلم النفس» والدكتور «محمد خلف الله أحمد» فى كتابه «من الوجهة النفسية فى بحث الأدب ونقده»، وقد أشار الأستاذ «سيد قطب» فى كتابه «النقد الأدبى أصوله ومناهجه» إلى بعض هذه الملاحظات النفسية فى النقد والبلاغة العربية.

---

(١) د/ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ص ٦٥ - ٦٦ ط. ميريت للنشر والمعلومات القاهرة ٢٠٠٢.

وعلى الرغم من هذا فإن هذا المنهج لم يظهر بشكل علمى منظم إلا فى العصر الحديث وبخاصة فى القرن العشرين بعد ظهور مدرسة التحليل النفسى على يد «سجموند فرويد» وتطبيقها على الإبداع الأدبى، واستفاد منها نقاد الأدب فى تفسير الأعمال الأدبية.

أما عن مفهوم هذا المنهج النقدى فيتلخص فى أنه المنهج الذى يعتمد على نظريات «فرويد» فى التحليل النفسى؛ وذلك لتحليل نفسية الأديب أو المبدع بشكل عام، من خلال عمله الأدبى أو الفنى، إذ إن هذا العمل يمثل بالضرورة شخصية مبدعه، ويعبر بصدق عن مشاعره المكبوتة فى عالم اللاشعور، ولا تلبث هذه المكبوتات تسيطر بقوة على شعوره حتى يخرج هذا العمل إلى الوجود، والناقد حين يركز على شخصية المبدع فإنما يريد الوصول إلى الأسباب الحقيقية التى دفعته إلى إبداع هذا العمل موضوع النقد، سواء تمثلت هذه الدوافع فى جنسه أو فى بيئته أو فى عصره (كما قال «سانت بيف» و«هيبوليت تين») أو فى شخصيته ومزاجه الخاص.

والناقد حينما يبحث فى هذه الدوافع والأسباب إنما يهدف من وراء هذا كله إلى الوصول إلى فهم أعمق وتفسير أدق لتميز شاعر عن شاعر أو كاتب عن آخر فى تناول الألفاظ أو العبارات أو الصور الشعرية مما يقربنا من فهم النص أو العمل الأدبى.

لقد قدم «فرويد» نظرياته السيكولوجية فى سلسلة من المنشورات أهمها «تفسير الأحلام» (١٩٠٠)، و«ثلاثة إسهامات لنظرية الجنس» (١٩٠٥)، و«محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى» (١٩١٦م)، و«الذات والهى» (١٩٢٣م)، نشر «فرويد» كتابه الشهير (تفسير الأحلام) عام (١٩٠٠م) وقد احتوى الكتاب على نظريته السيكولوجية التى يمكن إجمالها فى عناصر ثلاثة[٢].

(٢) د/ محمود الربيعى: مداخل نقدية إلى دراسة النص الأدبى مقال بمجلة عالم الفكر مجلد ٢٣ العددان الأول والثانى ١٩٩٤م ص ٣٠٢ - ٣٠٣.

(١) إن ثمة منطقة فى النفس الإنسانية تقع وراء المنطقة الواعية (التى هى الذاكرة والأحاسيس) يمكن أن نسميها منطقة اللاوعى ونحن لا نعيها، ولكنها موجودة وهى منطقة مؤثرة فى منطقة الوعى على نحو دائم وحاسم.

(٢) إن عالم النفس محكوم بمجموعة من العناصر الفعالة النشطة التى يمكن أن نسميها «العقد والدوافع».

(٣) إن أقوى هذه الدوافع هو الدافع الجنسى، وهو يعمل بصفة نشطة منذ لحظة الميلاد، وبخاصة فى صيغته التى يسميها «فرويد» (عقدة أوديب).

وظلت هذه العناصر الثلاثة محور النظرية السيكولوجية إلى أن جاء «كارل يونج» أحد تلاميذ «فرويد» ونقل محور الاهتمام من الدوافع النفسية المتعلقة بالجنس - كما يراها فرويد - إلى دوافع أخرى سماها «يونج» (اللاوعى الجمعى) أى أنه جعل الدافع الرئيسى جمعيًا لا فرديا، وهكذا يرتبط التفسير الأدبى بمعنى أسطورى فى عقل الجماعة، لا بموقف جنسى فردى فى نفس الأديب، وهذا ما سوف نتناوله بشىء من التفصيل والتوضيح فى الفصل الرابع تحت عنوان «المنهج الأسطورى».

قامت نظرية «فرويد» على أساس وجود دوافع وغرائز تؤثر على أفعال الإنسان، وأقوى هذه الدوافع غريزة الجنس التى أطلق عليها «فرويد» «اللبيدو»، وأن هناك منطقة تسمى منطقة اللاشعور أو اللاوعى تكبت فيها النزوات والرغبات حتى تظهر فى الأحلام، أو فى الأعمال الإبداعية.

لكن «فرويد» قد عدل نظريته بعض الشىء، وتوصل إلى غريزتين أساسيتين توجهان هذا الجهاز النفسى أو السلوك الإنسانى عمومًا، هما:

- غريزة الحب أو الحياة «الإيروس: eros» وتمثل الحاجات النفسية البيولوجية التى تتيح للفرد الاستمرار فى حياته والمحافظة على بقاء نوعه.

- غريزة الموت أو الفناء «التناتوس: tanatos».

وتمثل مختلف الرغبات التى تدفع الفرد إلى العدوان والتدمير.

وقد انتهى «فرويد» إلى هاتين الفرضيتين بعد أن عدل من نظريته، إذ كان يعتقد أن الغرائز الجنسية «libido» هى الطاقة التى توجه سلوك الإنسان.

ولكنه اكتشف أن «اللبيدو» قد لا يتجه دوما نحو الآخرين بل قد يرتد إلى الذات فيغرق الفرد فى حب نفسه، وهذا ما يسمى بالنرجسية، أو يوقع الأذى والألم بنفسه للحصول على الإشباع الجنسى، وهذا ما يسمى بالمازوخية «masochisme»، وقد يحصل على هذا الإشباع بإيذاء الناس وإيلامهم، وهذا ما يسمى «بالسادية» sadisme» .

وفى ضوء نظرية التحليل النفسى، وما يتصل بها من لا شعورٍ وغرائز جنسية وأحلام ومكبوتات، ولج «فرويد» عالم الفن والفنانين ليعرض عليه بضاعته السيكولوجية فكان من الأوائل الذين رسخوا بالنظرية والتطبيق علاقة علم النفس بالأدب والفن والنقد، إذ تناول بالتحليل النفسى شخصيات الفنانين وأعمالهم الفنية وعملية الخلق الفنى والمتلقى.

ولا يتسع، بطبيعة الحال، صدر هذا المدخل لعرض كل آرائه فى هذا المجال، ويكفى أن نشير إلى بعضها، فالفنان عنده إنسان عصابى أقرب إلى الجنون لحظة العملية الإبداعية، وبعد الفراغ منها، فهو إنسان عادى سوى فى كامل وعيه.

ومن هنا، اختلف الفنان عن العصابى الحقيقى فهو يستطيع تخطى عتبة اللاشعور، والإفلات من رقابة الأنا الأعلى محققا رغباته ومكبوتاته بوسائله الفنية الخاصة وهو بعد ذلك، إنسان عادى سوى، وهذا ما لا يستطيعه الإنسان العصابى غير الفنان[٣].

---

(٣) زين الدين المختارى: المدخل إلى نظرية النقد النفسى. سيكولوجية الصورة الشعرية فى نقد العقاد نموذجا ص ١٠ - ١١، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨م.

لقد أشار «فـرويد» إلى الموتيفات الرئيـسية فى النقد النفـسى، فالفنان عنده عصابى يحمى نفسه - عن طريق الخلق الفنى - من الجنون، ولكنه يمنع بذلك أى علاج حقـيقى، والشاعر حـالم ينشر أوهامه فيـعطيها بذلك دعما اجـتماعيـا غير متوقع.

إن الفنان - فى رأيه - «رجل انطوائى يعانى من نزعات غريزية حادة تعجزه عن أن يتلاءم مع مقتـضيات الحقيقـة العملية، فيلوذ بعالم الخيـال، حيث يجد ما يعوضـه عن عدم إشبـاع رغباته، فهـو يحول مطالبه التى لا يمكـن تحقيقـها إلى أهداف ممكنة التـحقيق - روحـيًا على الأقل - عن طريق مـا يسمـيه فـرويد بقوة التسـامى، وهى إحدى الحيل الدفـاعية التى تقيـه شر العقـاب أو المرض، ولكنها تحتـجزه فى عالم خيـالى لا يكون فيه بعـيداً عن العصـابية، ولكن الفنان - على خلاف العصابى أو المجنون - يجد طريقًا للعودة إلى الواقع، فهو يحتفظ بقدر من المرونة يسمح له بأن يقف على مسافة من عالم الواقع، ويبقى مع ذلك موصولاً به بحيث يستطيع العودة إلى المجتمع والاندماج فيه»[٤].

يقول «أرنولـد هوسر»: «إن نظرية «فرويد» تـكشف عن الكثيـر من جوانب الفن وعلاقـاته بغيره مما لم يفطن إليـه الباحثـون من قبل»[٥]، ولكنه يرى أن هذه النظرية لا تشـتمل إلا على فكرة واحـدة ذات أصالة هى فكرة التـسامى، فلـهذه الفكرة أهمية كبرى فى تفسير الإبداع الفنى.

ونظرية التحليل النفسى ترى أن الدوافع الغريزية للـفنان أقوى منها عند غيره من الناس.

«إن رد فعل الفنان إزاء عدم تحقيق رغباته أشد حدة، لهذا فحاجته ملحة إلى طريق بديل، إنه يزعم لنفسه قوة أكبر، وسيطرة على الحياة أكبر، وكمية من الحب

---

(٤) عـثمـان نويه: حـيرة الأدب فى عـصـر العلم، ص ٧٣. دار الكتاب الـعربى القـاهرة ١٩٦٩م.

(٥) مرجع سابق ص ٧٥.

أكبر، وحظا أوفر من نباهة الذكر والنجاح، فينصرف عن الروتين العادى للحياة اليومية، ويجد فى عالم الأوهام الجزاء الذى يضن به عليه الواقع، لكن فراره إلى الخيال ليس متفقا على الإطلاق مع السلوك الطبيعى السليم فى الحياة، واجتنابه الطريق الطبيعى يجعله دائمًا انطوائيًا قلقًا، ويجعله أقرب ما يكون إلى العصابى.

إن وظيفة العمل الفنى فى حياة الفنان وظيفة متنوعة كثيرة الأوجه فهو حل لتوتر مستعصٍ، أو وسيلة لإحداث توتر فى وجود يكون كئيبًا محبطًا لولا ذلك، وقد يصبح جزءًا من كينونة الفنان أهم وأثمن من الحياة نفسها، فهو مصدر الكبرياء والزهو والرضا عن النفس، وإبداع الأعمال الفنية قد يكون دفاعيًا ضد خوف فقد السيطرة على الحياة أو على الذات، لكنه قد يكون أيضا صورة من صور الاستسلام وإنكار الذات. . . .»[٦].

والهدف النهائى من تفسير التحليل النفسى للعمل الفنى يكمن فى تفسير المضامين الخفية الكامنة وراء المضامين الظاهرة، فالصورة الشعرية مثلا لها معنى خفى غير معناها الظاهرى، وهذا المعنى الخفى لا يدركه القارئ حق الإدراك للوهلة الأولى من مطالعته للعمل الفنى، وإن تأثر به أشد التأثر فهو من مبتكرات اللاشعور إلي حد ما، يؤثر فى عقل القارئ فى استخفاء.

إن الشاعر قد يختار كلمة مكان أخرى أو صورة مكان صورة دون أن يعرف على التحديد لماذا صنع ذلك.

«قد يختار تعبيرًا يحمل معنى ليس فى عقله الواعى، ولكنه حاسم فى تقرير نجاح عمله الفنى، ويخبرنا الفنانون أنهم كثيرًا ما فكروا فى حذف بعض التفصيلات فى بعض أعمالهم دون أن يفطنوا مباشرة إلى الصلة بين هذه الأجزاء وبين باقى العمل الفنى، ثم يستكشفون فيما بعد أن هناك مبررات قوية للإبقاء على هذه التفصيلات، وأنهم حين كتبوها كانوا يسيرون بوحى من المنطق

---

(٦) حيرة الأدب ص ٨٤ - ٨٥.

اللاشعورى، ومعنى هذا أن الفنان قد يضع فى عمله الفنى من المعنى أكثر مما قصد إليه، واعتمد على مصادر يدل عليها التحليل النفسى أكثر مما يدل عليها أى شىء آخر»[٧].

إن عالم اللاوعى تختزن فيه التجارب البعيدة التى يراد لها أن تنسى لأنه لا يمكن التعبير عنها لأن المجتمع لا يمكن أن يقبل ذلك، لكن هذه التجارب لا تلبث أن تبحث لها عن قناع تظهر به فتتخذ الأحلام مجالا لظهور هذه «الممنوعات المقنعة».

«فى هذه النقطة نرى الصلة بين العالمين النفسى والأدبى، فإذا كانت تجارب النفس المكبوتة تسعى إلى الظهور من خلال الأحلام، فإن الأخيلة والأوهام لدى الكاتب المبدع تسعى إلى الظهور من خلال القوالب الأدبية، وهكذا يحقق الأديب المبدع إنجازا مذهلا لأنه يظهر فضله على غيره من المكبوتين بقدرته على التعبير عن كبته بطريقة مقبولة، بل شائقة، يسعى المجتمع إلى معرفتها، وينجذب إليها، ويشجع عليها، والأديب المبدع يشبه الطفل - عند فرويد - فى أنه يخلق لنفسه عالما من الوهم، ويعامله بغاية الجدية والاهتمام، ويودعه كل ما لديه من عاطفة، ويفصله عن العالم الواقعى المحسوس، وكذلك يفعل الطفل فى لعبه»[٨].

يجدر بنا أن نقول إنه على الرغم من الجهود الكبيرة التى بذلها هذا العالم (فرويد) فى تحليل طبيعة الإبداع الفنى، فإنه لم يصل إلى حل حاسم لها، وصرح أن وسائل التحليل النفسى عاجزة عن فك مغاليق العملية الإبداعية، بل على هذا المنهج أن يلقى عدته أمام الفنان المبدع، لأنه لم يصل إلى حقيقة عمله الفنى الإبداعى، وكل ما توصل إليه لا يتعدى بعض المظاهر والحدود.

ومن هنا، أشار «فرويد» فى أكثر من مناسبة إلى أن الأدباء والفنانين والشعراء، هم وحدهم أدرى بأسرار النفس الإنسانية، وإليهم يرجع الفضل فى

---

(٧) مرجع سابق ص ٨٦.

(٨) د/ محمود الربيعى: مداخل نقدية ص ٣٠٣.

اكتشاف اللاوعى، وعلى علماء النفس والطب النفسى الإفادة من مكنونات الأعمال الأدبية والفنية.

والجدير بالذكر أن فرويد لم يكن أديبًا، ولا ناقدًا أدبيًا، ولكن آراءه النفسية كان لها أقوى الأثر فى أدب القرن العشرين ونقده.

إن الغرض من التحليل النفسى للفن بعامة هو البحث عن المضمون الكامن وراء المضمون الظاهر للعمل الفنى... فهم يؤكدون من خلال المضمون الكامن للنص العلاقة اللاشعورية بالحالة الذهنية أو النفسية لمنشئه؛ ونتيجة لهذا فإننا نجد القراءة النفسية للأثر الأدبى تربط دائما الحالة الذهنية بعملية الإبداع الفنى منتهجة إحدى الطرائق التالية:

أ - البحث عن عملية الخلق والإبداع.

ب - الدراسة النفسية للأدباء بأعيانهم لتبيان العلاقة بين مواقعهم وأحوالهم الذهنية وبين خصائص إنتاجهم الأدبى.

ويمكن تلخيص أثر «فرويد» فى الأدب والنقد فى نقاط ثلاث[٩]:

أولها: ظهور مدارس أدبية مثل السريالية تعتمد على اختراق الحجب، والمعطلات، والتعبير الكامل الحر بلا معقب عن العناصر غير العاقلة فى الشعور واللاشعور.

الثانى: أن الأدباء والقصاصين والمسرحيين منهم بخاصة قد أخذوا يرسمون شخوص رواياتهم أو مسرحياتهم على أساس من نظرية «فرويد»، وهذا أصدق فى الاتجاه القصصى الذى يدعى بتيار الوعى والتداعى العفوى للأفكار والمعانى.

ومن أبرز كتاب تيار الوعى «جيمس جويس» و«فرجينيا وولف» فى الشكل على الأقل.

(٩) عثمان نويه: حيرة الأدب فى عصر العلم ص ٨٩ - ٩٠ دار الكتاب العربى القاهرة ١٩٦٩م.

ولا شك فى أن هذا المذهب أثر مباشر من آثار التحليل النفسى، فهذا النوع من القصص أشبه ما يكون بما ينطق به المريض النفسى أثناء إجراء عملية التحليل له على يد الطبيب النفسى.

الثالث: النقد السيكولوجى (الذى نحن بصـدده) وهو ميل النقاد إلى تحليل الأدباء نفسيا وتفـسير إنتاجهم الأدبى على أساس نتـائج هذا التحليل، ومن الجدير بالذكر أن هذه العملية غير مأمونة إلى حد ما إذ إنها تركز العناية فى المؤلف لا فى جمال مـا أنتج، وسوف نعرض فى نهاية هذا الفصل لـعيوب هذا المنهج، وبعض الانتقادات التى وجهت له.

* * *

obeikandl.com

منهج التحليل النفسى فى النقد الأدبى الغربى

لقد تأثر كثير من نقاد الأدب بعلم النفس، ويكفى القول بأن أهم الاتجاهات فى النقد فى القرن العشرين، والذى لاقى قبولا ورواجا فى الغرب والشرق على حد سواء هو اتجاه التحليل النفسى الذى نعرض له فى هذا الفصل، وهو يقوم على أساس أن سلوك الإنسان لا يمكن تفسيره إلا على أنه نتيجة تداخل حاجات ودوافع واعية ولا واعية، وأن كل هذه الحاجات والدوافع تنحو نحو التعبير الرمزى كما فى الأحلام والفنون الجميلة، وقد كان من نظريات هذا الاتجاه أن الفنان يعبر من خلال عمله عن رغباته اللاوعية وأحلامه بشكل رمزى متسام، حتى جاء «إدموند برجلر» بفكرة فحواها أن الفنان يدافع عن نفسه لا شعوريا ضد رغباته اللاوعية.

وازدهرت حركة الاعتماد على منهج التحليل النفسى فى النقد الأدبى بكتاب «كونراد إيكن» Conrad Aiken: (الشكوك: ملاحظات حول الشعر المعاصر) الذى ظهر عام ١٩١٩م، وبالرغم من ميل «ماكس إيستمان Max Eastman، و«فلويد ديل» Floyd Dell - محررى مجلة الجماهير - إلى التأكيد على القيم الاجتماعية، فإنهما ساعدا بالتأكيد على تعميم المدخل النفسى.

كما أخذ «روبرت جريفز» Robert Graves فى إنجلترا يكتب من وجهة النظر النفسية الجديدة متأثرًا فى ذلك بنظرية «رفرز» W. H. Revers القائلة بتصارع النزعات اللاشعورية، هذا، وقد دعا «هربرت ريد» Herbert Read إلى استخدام هذا الاتجاه النفسى فى النقد، وذلك فى كتابه (الفكر والرومانسية) الصادر عام ١٩٢٦م[١٠].

---

(١٠) ولبر سكوت: تعريفات بمداخل النقد الأدبى الخمسة، نقلا عن كتاب: مقالات فى النقد الأدبى، للدكتور / إبراهيم حمادة، ص ٨، ط/ دار المعارف، مصر ١٩٨٢م.

إن أهم تأثيرات «فرويد» فى النقد نجدها فى قول «جلبرت مورى»:

«إن فكرة الكبت والإشباع تعادل فى ميدان النقد فكرة التطهير عند أرسطو» كما أن أعمال «إليوت» و«ريتشاردز» وعودة الاهتمام بدراسة السيمانتيات ترجع فى كثير من عمقها واتجاهها إلى التحليل النفسى، كما أنها أدت إلى ظهور مدرسة «كينث بيرك» Kenith Burke النقدية التى تقول بأن العلاقة بين المحتوى والشكل لا يمكن فهمها إلا إذا نظرنا إلى الفن على أنه إستراتيجية تحدق بموقف من المواقف، وأن الشخصية الرئيسية فى رواية كبيرة ما هى إلا إسقاطات لا شعورية لعوامل توترية فى شخصية الكاتب نفسه . . . إلخ.

إننا يمكننا القول بعد قراءة رواية «دون كيشوت» وسيرة حياة «سرفانتس»: إن بهذه القصة انعكاسات كثيرة لحياة المؤلف فى قلقه، وولعه بالمبارزة، وتطوعه فى الجيش، واشتراكه فى المعارك عن غير موهبة ووقوعه فى يد قراصنة مراكشيين يبيعونه بيع الرقيق، وفشله المتكرر فى أن يكون شاعرا أو قصاصا أو كاتب مسرح كل هذا التوتر نراه فى «دون كيشوت» و«سانكو بانسا» فى مغامراتهما لفك أسر الأرقاء وحروبهما مع طواحين الهواء، وحماقتهما وحكمتهما.

وإن ما أصاب «دستويفسكى» من كبت على يد والده القاسى وأعراضه الماسوكية، ونفيه لسيبيريا أربع سنوات، وخدمته العسكرية فى سيبيريا كانت زادا «للجريمة والعقاب» نجد أصداءها واضحة فى حياة «راسكلينكوف» فى رواية «الجريمة والعقاب».

وقد قام أتباع هذا الاتجاه بتفسير الأعمال الفنية المختلفة عن طريق قراءة العمل الفنى رمزيا، والربط بين هذه القراءة وبين مادة السيرة الذاتية للفنان، ومن خلال هذا القول ألقى كثير من الضوء على الغموض الذى يكتنف شخصية الفنان الخالق، ومشكلة الخلق الفنى.

ويكفى أن نشير إلى الاهتمام الذى لقيه «هاملت» من التحليل النفسى؛ فلقد قام «إرنست جونز» بتفسير هذه المسرحية فى ضوء التحليل النفسى، وفى هذا التفسير تتبين مزايا وعيوب فهم العمل الأدبى على أساس التحليل النفسى.

إن اللغز فى مسرحية «شكسبير» هو فى تردد «هاملت» فى الانتقام من عمه الذى قتل أباه، يقول دكتور «جونز»:

«إن «هاملت» لا يستطيع قتل القاتل الذى اقترف جريمة كان هو نفسه يتمنى لا شعوريا أن يقترفها بسبب حبه الجنسى لأمه، وهذا من غير شك يساعد على تفسير أحد الجوانب المحيرة فى المسرحية، أعنى العلاقة المضطربة غير التقليدية بين «هاملت» وأمه، وما يسود المشاهد التى جمعت بينهما من جو خانق للأنفاس»(١١).

غير أن النقاد الذين يعتقدون أن الموقف الأوديبى لا يفسر المسرحية هم على حق تماما، إذ لا يستطيع أحد أحس بواقعية شخصيات «شكسبير» ومواقفهم وجمال اللغة التى يتكلمونها أن يعتقد أن عقدة أوديب هى التفسير الصحيح للمسرحية، وأنها جوهر العمل الفنى أو مصدر وحيه الحق.

وكما رأينا فى تفسير «هاملت» من انغماس النقد فى رموز جنسية فكذلك كانت العادة فى النقد الأدبى الفرويدى «وغالبا ما كان يتجنى على معنى العمل الفنى وعلى وحدته، ولكن هذا النقد مثله مثل النقد الماركسى أسهم فى تزويد العديد من النقاد المعاصرين بوسائل نقدية رغم أنهم ليسوا فرويديين؛ فقد استخدم «إدموند ولسون» فى (الجرح والقوس) المنهج الفرويدى ببراعة من أجل الوصول إلى تحليل نفسى لكل من «ديكنز» و«كبلنج»، وفى إنجلترا دافع «هربرت ريد» عن «شيلى» وفسر «وردزورث» بالاستعانة بهذه المدرسة»(١٢).

(١١) حيرة الأدب فى عصر العلم. مرجع سابق ص ٧٩ - ٨٠.

(١٢) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية ص ٤٧١، ترجمة د. محمد عصفور - سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - العدد ١١٠ - شباط - ١٩٨٧م.

لقد طغى الجانب الأدبى من نظرية «فرويد» على الجانب العلاجى وذلك بعد وفاة «فرويد» سنة ١٩٣٩م، وأصبح الاتجاه إلى تحليل الشخصيات الأدبية - من الوجهة النفسية - نهجا معتمدا فى النقد الأدبى، وقد اتسع مجال المادة الإبداعية المتناولة فى هذا المجال فشمل النثر بعد أن كان مقصورا على الشعر، والملاحظ أنه - فى مجرى الزمن - كان ثمة تعديلات مقصورا على الشعر، والملاحظ أنه - فى مجرى الزمن - كان ثمة تعديلات تطرأ على المنهج الفرويدى فى تحليل الأدب، وكانت هذه التعديلات غالبا ما تميل إلى تطعيم الجانب السيكولوجى بعنصر أدبى تحليلى، هكذا تناول الناقد الأدبى السيكولوجى «بروك» أعمال «مارك توين» من خلال عنصرى (الإحباط والمرارة) مستخدما نظرية فرويد فى التفسير، ومطعما إياها بتحليلات أدبية لغوية تثير الإعجاب[١٣].

وليس من ريب أن النظرية الفرويدية - بفروعها المتعددة كنظرية التسامى، واللاوعى، والدافع - قد أثرت النقد الأدبى أيما إثراء، ولكن اللافت للنظر فى هذه النظرية هو الاتجاه «البيوجرافى» الذى شاع فى النقد الأدبى فى الشرق والغرب.

«وهو اتجاه يقوم على التسليم بالصلة العضوية التى لا تنفصم بين حياة الأديب وأدبه، ووجوب رؤية أحدهما فى ضوء الآخر.

وهذا المنهج يعنى بأمور فى مقدمتها البحث فى طريقة عمل ذهن الكاتب، وكيفية اكتمال التجربة الأدبية لديه، وفى عملية الإبداع الأدبى ذاتها، وما تحفل به نفس الأديب من عالم يعى بعضه، ولا يعى بعضه الآخر، ومدى تأثير صفاته المكتسبة والموروثة على أدبه وتأثير كل ذلك على حياته السلوكية، ثم أثر كل ذلك على إنتاجه الأدبى فهذا النهج ذو شقين، يتحركان فى مرونة بين تحليل نفس

(١٣) مداخل نقدية ص ٣٠٤.

الأديب، وتحليل أدبه برؤية كل منهما فى ضوء الآخر، واعتبارهما - كما يقال - وجهين لعملة واحدة»(١٤).

إن القراءة النفسية للأعمال الأدبية والفنية لم تقف عند آراء «فرويد» ونتائجه، بل سار تلاميذه فى توسيع نظريته فى التحليل النفسى، محاولين تطبيق آرائه، وتوسيعها من خلال توظيفها فى مقاربة النصوص الإبداعية، ومن أهم هؤلاء التلاميذ «إرنست جونز» Ernest Jones و«أتورانك» Ottorank و«شارل مورون» Charles Mauron .

غير أن هناك من التلاميذ من انشقوا عن «فرويد» وخالفوه الرأى؛ وبذلك نادوا بنظريات أخرى كان لها أثر بالغ فى فهم الإبداع وتفسيره، ومنهم «ألفريد أدلر» Alfred AdLR الذى تقوم نظريته على أن الحياة النفسية للفرد يحكمها الشعور بالنقص أو الدونية، بخلاف نظرية «فرويد» التى ترى أن الحياة النفسية للفرد يحكمها «الليبيدو»، كما نجد أن «أدلر» لا يعطى أهمية كبيرة للاوعى عند الإنسان، بل إنه لا يفصل بين الوعى واللاوعى، إلا أن نظريته لم يكن لها التأثير الكبير فى الأدباء والنقاد.

أما الثانى فهو المحلل النفسى «يونج» الذى يتجلى إسهامه فى نظريته حول «النماذج العليا واللاشعور الجمعى»، ويجعل منهما الأساس الذى تقوم عليه العملية الإبداعية، فالنماذج العليا تقع فى جذور كل فن، متصفة بالرسوبية التى يكون لها دورٌ فعّالٌ فى تشكيل الرؤيا الفنية، أما اللاشعور الجمعى فيختزن الماضى الجنسى للأمم منذ عصورها البدائية، ويتجلى فى الأعمال الإبداعية متخذاً من الأشكال الرمزية أداة للتعبير عنه، وبذلك فهو نمط من اللاشعور استمد وجوده من الوراثة.

* * *

(١٤) مداخل نقدية ص ٣٠٥.

المنهج النفسى فى النقد العربى

لا شك أن المنهج النفسى أو السيكولوجى قد لقى رواجا عظيما فى النقد الأدبى الحديث فى العالم العربى، وتوالت الدراسات النظرية والتطبيقية التى تجعل موضوعها تحليل شخصية الأديب، أو نقد النص الأدبى على نهج سيكولوجى، ولا يزال هذا النهج يحظى باهتمام داخل أروقة الجامعات وخارجها، ومن الطبيعى - كما يقول الدكتور محمود الربيعى - أنه ليس كل ما يكتب تحت راية النقد النفسى له قيمة تستحق الاهتمام.

ومن الدراسات المبكرة فى هذا المجال ما نشره الأستاذ «أمين الخولى» عام ١٩٣٩م؛ فقد نشر فصلاً فى المجلد الرابع من الجزء الثانى من مجلة كلية الآداب بعنوان (البلاغة وعلم النفس) والذى لاحظ فيه وجود اتصال وثيق بين علم البلاغة وعلم النفس حين بحث فى تعريف البلاغة عند البلاغيين القدامى، وكذلك فى تقسيمهم أضرب الخبر بمراعاة حال المخاطب، ولاشك أن هذا المنهج كان له تأثيره الواضح على الأستاذ «أمين الخولى» فى تفسيره الموضوعى للقرآن الكريم.

ثم يأتى دور الدكتور «محمد خلف الله أحمد» الذى تابع فى جامعة الإسكندرية أبحاثه فى العلاقة بين علم النفس والأدب، وتكونت له أثناء ذلك وجهة نظر شرحها فى كتابه (من الوجهة النفسية فى بحث الأدب ونقده) وهو يحمل طابعا نظريا، وتكمن قيمته إلى حد كبير فى إشاراته التراثية، ومحاولة تفسير بعض آراء «عبد القاهر الجرجانى» على أساس من علم النفس، ويعد الفصلان الثانى والثالث ثمرة عظيمة القيمة لخبراته العلمية والعملية.

ففى الفصل الثانى شرح المؤلف بعض التصورات الأدبية الأساسية التى حاول علم النفس أن يطرقها من الناحيتين النظرية والتجريبية، وفى الفصل الثالث تطبيق لوجهة نظره فى نقاش بين «كولردج» و«وردزورث» يدور على أسس نفسية وذوقية، ويرى الدكتور «عز الدين إسماعيل» أن هذا الكتاب يعد أول محاولة جديدة مثمرة لشرح العلاقة بين الأدب وعلم النفس على أسس موضوعية.

كذلك يحمل كتاب «حامد عبد القادر» (علم النفس الأدبى) طابعا نظريا، وله طابع وسط بن الترجمة والتأليف.

وله أيضا كتاب (فلسفة أبى العلاء مستقاة من شعره) وفى هذا الكتاب يعزو الباحث سلوك أبى العلاء كالعزلة والزهد والطموح الأدبى إلى إصابته ببعض العقد النفسية منها: ظاهرة الدفاع عن النفس، وظاهرة التعويض، وأقام تعليله على أساس العقل الظاهر والعقل الباطن، ولعله كان يقصد بالأول الشعور، وبالثانى اللاشعور.

وفى تصوره أنه إذا كان العقل الظاهر قد رضى عند المعرى بالهزيمة واطمأن إلى الشعور بالعجز فإن العقل الباطن على النقيض من ذلك لا يرضى بالهزيمة والعجز بل يريد أن يحولهما إلى الانتصار والقوة عن طريق التعويض.

ويعزو الباحث سر تكلف الشاعر وتصنعه فى شعره بعدما آل إلى الزهد والعزلة إلى غريزة فطرية فى كل إنسان هى «حب الظهور والاستعلاء» وهى الغريزة التى أقام عليها «أدلر» نظريته فى التحليل النفسى، وعلى أساسها فسر الإبداع الفنى(١٥).

ولم يكد ينتصف القرن العشرون حتى أصبح لدينا فى الثقافة العربية مدرسة نشأت، وأصبح لها إنجازها المتفرد فى مجال علم نفس الإبداع أسسها عالم جليل هو د/ «مصطفى سويف» الذى يعتبر كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة) ١٩٥٠م بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التى لم تلبث أن تشعبت بعد ذلك لدى تلاميذه فكتبوا بحوثهم ودراساتهم اللاحقة عن بقية الأجناس الأدبية؛ فمثلا كتب «مصرى حنورة» (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية)، وكتب أيضا (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية)، وكتب د/

---

(١٥) حامد عبد القادر: فلسفة أبى العلاء مستقاة من شعره، ص ٦٨ - ٧٤، لجنة البيان العربى، المطبعة النموذجية، القاهرة ١٩٥٠م.

«شاكر عبد الحميد» (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى القصة القصيرة)، وكتبت د/ «سامية الملة» (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرح)، وهكذا تكونت فى الثقافة العربية نواة مدرسة لعلم نفس الإبداع[١٦].

وقد نما «المنهج النفسى» فى القرن العشرين نموا عظيما على يدى الدكتور «طه حسين» فى كتابيه عن أبى العلاء المعرى، وفى سائر كتبه على نحو ينقص فى بعضها ويزيد فى البعض الآخر، ونما أيضا على يدى جماعة الديوان ممثلة فى عبد الرحمن شكرى من خلال الشخصيات التى تناولها فى مقالاته، والمازنى فى مقالاته المتفرقة فى (حصاد الهشيم) و(خيوط العنكبوت) ثم فى كتابه عن (بشار)، وللأستاذ «أمين الخولى» كتاب بعنوان (رأى فى أبى العلاء) غير البحث الذى أشرنا إليه سابقا.

وبرز هذا الاتجاه واضحًا عند الأستاذ «العقاد» فى سائر دراساته عن الشخصيات الأدبية فى مقالاته المتفرقة فى (الفصول)، و(المطالعات) و(المراجعات)، وساعات بين الكتب)، و(يوميات)، ثم تبلور واتضح فى كتابه عن (ابن الرومى حياته من شعره)، وكتابه عن (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى)، وفى كتبه عن (عمر بن أبى ربيعة)، و(أبو نواس - الحسن بن هانئ) وقد فسر فيه العقاد شخصية أبى نواس، ومن ثم شعره على أساس من نظرية النرجسية، وهى نظرية إغريقية قديمة عن (نارسيس) عاشق ذاته، وهذا الكتاب لم يبلغ مبلغ الكتاب الأول (ابن الرومى - حياته من شعره) فى تجسيد النظرية النفسية أو التحليل النفسى، وذلك بسبب غلبة الناحية الفلسفية التى يميل إليها العقاد حيث ينتمى العقاد إلى مدرسة «كارليل» الفلسفية فكثيرا ما كان يجنح إلى النواحى الفلسفية التى تبعده عن منهج التحليل النفسى فى كثير من الأحيان وللعقاد أيضا كتاب (جميل بثينة) يعتمد المنهج النفسى فى دراسته.

---

(١٦) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ص ٧٢.

وللدكتور «محمد النويهى» كتاب (ثقافة الناقد الأدبى) وتناول فيه جوانب المعرفة النفسية اللازمة للناقد كى يحسن فهم العمل الأدبى والحكم عليه.

أما كتابه عن (شخصية بشار) ١٩٥١م، فلا يختلف فى منهجه عن كتاب العقاد عن (ابن الرومى)، لكن النويهى يعود فيطالعنا عام ١٩٥٣م بكتاب آخر عن (نفسية أبى نواس) حاول فيه شرح شعر الشاعر على أساس من صفات نفسية حددها، وقد رأى المؤلف فى هذا الكتاب أن أبا نواس كان شاذًا من الناحية الجنسية وأن سبب هذا الشذوذ هو عقيدته النفسانية التى تكونت فى عقله الباطن حين تزوجت أمه بعد وفاة أبيه، وأن هذا الشذوذ يفسر عجزه عن تحقيق رغبته الجنسية مع النساء وميله إلى الغلمان ثم هو يتبين آثار ذلك فى شعره.

وتناول د/ «عز الدين إسماعيل» كثيرا من نصوص الشعر الجديد مستخدما المنهج النفسى، وذلك فى كتابه: (الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، وكتاب (التفسير النفسى للأدب)، وكتاب (الأدب وفنونه).

ومن المعروف أن الدكتور «عز الدين إسماعيل» لم يثبت فى مسيرته النقدية على منهج أو اتجاه واحد فى النقد الأدبى، مثله مثل نقاد كثيرين دائما يجددون أنفسهم، ويواكبون كل جديد فى نظريات النقد، فقد تبنى فى فترة من الفترات الاتجاه الاجتماعى فى بعض دراساته وخصوصًا فى كتابه (الشعر فى إطار العصر الثورى)، وتبنى الاتجاه الجمالى فى كتابه (الأسس الجمالية فى النقد العربى)، أما الاتجاه النفسى فقد تجلت معالمه بصورة خاصة فى كتابيه المذكورين آنفًا (الأدب وفنونه)، و(التفسير النفسى للأدب)، وفى هذين الكتابين تبلورت بعض أسس نظرية النقد النفسى، وتقوم طريقته فى المعالجة النقدية على التفسير والتحليل والتقويم والاعتماد على المعرفة العلمية السيكولوجية بعيدًا عن هيمنة الأحكام الذوقية المتميعة(١٧).

---

(١٧) انظر: زين الدين المختارى: المدخل إلى نظرية النقد النفسى، ص ٥٨.

وظهرت آثار هذا المنهج كذلك فى دراسات الدكتور «إسماعيل أدهم» عن (توفيق الحكيم) و(خليل مطران)، كما ظهرت فى كتاب (كتب وشخصيات)، وكتاب (التصوير الفنى للقرآن) للأستاذ «سيد قطب»، وللباحث العراقى «ريكان إبراهيم» كتابان فى هذا الاتجاه أحدهما بعنوان: (الوجودية والتحليل فى العمل الأدبى)، والآخر بعنوان: (نقد الشعر فى المنظور النفسى).

ناهيك عن كثير من البحوث والدراسات الجامعية والمقالات المتناثرة فى المجلات المتخصصة وغيرها.

وحتى تتضح لنا معالم هذا الاتجاه وذلك المنهج رأيت أن أعرض لدور الأستاذ «العقاد» فى تأصيل هذا المنهج، وتبنيه فى معظم كتاباته حتى أصبح منهجا أساسيا، واتجاها لا ينبو عنه.

* * *

العقاد والمنهج النفسى:

لقد تبنى العقاد هذا الاتجاه ودافع عنه بكل ما أوتى من قوة، وكان اهتمامه التطبيقى لجوانب هذا المنهج أكثر من اهتمامه النظرى، وإذا سئل عن سبب تفضيله لهذا المنهج دون غيره من المناهج الأخرى نراه يقول:

«إذا لم يكن بد من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة، فمدرسة «النقد السيكولوجى» أو النفسانى أحقها جميعا بالتفضيل فى رأيى وفى ذوقى معا؛ لأنها المدرسة التى نستغنى بها عن غيرها ولا نفقد شيئا من جوهر الفن، أو الفنان المنقود.

إن المدرسة الاجتماعية تفسر لنا عوامل العصر فى المجتمع الواحد، ولكنها لا تفسر لنا الفوارق بين مائة شاعر أو كاتب يعيشون فى مجتمع واحد وفى حقبة واحدة.

والمدرسة الفنية أو البلاغية تفسر لنا أسباب شيوع الذوق المختار إيثاراً لأسلوب من التعبير على أسلوب، ولكنها قد تعرفنا بالصانع وبالقدرة على الصناعة، ولا تنفذ من وراء ذلك إلى الإنسان الذى يصنع، والإنسان الذى يتذوق ذلك الفن من فنون الصناعة اللفظية أو المعنوية.

أما الناقد السيكولوجى فإنه يعطينا كل شىء إذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة فى شعر الشاعر وكتابة الكاتب، ولابد أن تحيط هذه البواعث إجمالاً أو تفصيلا بالمؤثرات التى جاءته من معيشته فى مجتمعه وفى زمانه.

وآية القدرة فى يد الناقد السيكولوجى أن يشمل العصر كله بمقاييسه النفسانية حين يهتدى إلى وجوه المشابهة فى الأعماق، فيرجع بها إلى سبب واحد شامل لجميع المناهج والأساليب والدوافع السيكولوجية وإن بدا عليها أنها تفترق بينها أبعد افتراق[١٨].

ويقول فى موضع آخر:

«إن مدارس النقد الأدبى لكثيرة فى الأزمنة الماضية، وفى هذا الزمن الذى شاعت فيه الدراسات النفسية أيما شيوع، وإننا نقدرها كل قدرها، ونقدر الكثيرين من أعلام النقد الذين تناولوا الأعمال الأدبية على أصولها.

نحن نقدر المدرسة التاريخية كما نقدر المدرسة الاجتماعية، ونقدر المدرسة الفنية، كما نقدر معها المدرسة اللغوية والبلاغية، وكل منها قد دل على شىء من قيم الأدب لا نستغنى عن الدلالة عليه، ولكننا نفضل عليها المدرسة النفسية لأن المدرسة النفسية تغنينا عنها، ولا تلجئنا إلى مزيد من البيان بعد المعرفة لنفس الشاعر وبواعثها الظاهرة فى معانيه وألفاظه وأسلوبه وأغراضه النفسية المتمثلة فى تلك المعانى والألفاظ وذلك الأسلوب.

---

(١٨) العقاد: يوميات (٢/ ١٠) ط. ثالثة دار المعارف.

نحن نعرف كل ما نريد أن نعرفه، وكل ما يهم أن يعرف متى عرفنا نفس الشاعر، وعرفنا كيف يكون أثرها فى كلامه، وكيف يكون أثر هذا الكلام فى نفوس الناس، ولكن المدارس الأخرى لا تكفى هذه الكفاية للعلم بالشاعر وشعره... ولهذا نفضل المدرسة النفسية لأنها تحيط بالمدارس كلها فى جميع مزاياها، ولا تحيط مدرسة من المدارس التاريخية أو الاجتماعية أو اللغوية أو الفنية بمدرسة النقد النفسانى إذا جهلنا ملامح الشاعر، وجهلنا المميزات بينها وبين غيرها مع وحدة البيئة والزمان[١٩].

رأينا مما سبق أن العقاد يتبنى هذا المنهج، ولا يفتأ ينافح عنه فى كل مناسبة من المناسبات، ويرى أن هذا المنهج هو أصلح المناهج النقدية لفهم شخصية الأديب والسمات المميزة لشاعر دون شاعر أو كاتب دون كاتب رغم وحدة البيئات ووحدة الزمان، من أجل هذا رأينا أن يكون النموذج الأول من نماذج المنهج النفسى فى النقد الأدبى العربى للعقاد حتى يتسنى للقارئ أن يفهم حدود هذا المنهج وأدواته ونتائجه لا سيما إذا كان صاحب النموذج أو المثال هو العقاد أشهر شخصية نقدية فى القرن العشرين.

يحاول الأستاذ «محمد خليفة التونسى» وهو من أخلص المحبين للعقاد أن يشرح هذا الاتجاه، ويحدد معالمه وملامحه فيقول فى كتابه (فصول من النقد عند العقاد) ص ٥١:

«إنه منهج نفسى يزن جميع الأعمال والأقوال والحركات وما إليها فى الوجود ويفسرها ويعللها ببواعثها فى نفس الإنسان ونظرة الوجود الحى، ولا يبالى بظواهرها وعناوينها إلا بمقدار ما تؤدى تلك البواعث وتدل عليها ... إلخ». ثم يستدرك فى هامش الصفحة نفسها فيقول:

---

(١٩) المرجع السابق: (٢/ ٤١١).

«يجب التفرقة بين هذا المنهج النفسى الشعرى كما وضحناه، والمنهج النفسانى الذى يحاول فهم أسرار الأدب والنقد عن طريق نظريات علم النفس.. فاعتقادى أن علم النفس وغيره نافع فى الاسترشاد به، ولكنه لا يستطيع أن يكشف أسرار الأدب وتمييز جيده من رديئه، وقد جرب فى أوروبا ففشل.. ويتعاطاه هنا بعض الأكاديميين فلا يدلون على تذوق صحيح للأدب، ولا يصلون إلى حكم سليم فى مسائله، ومن هؤلاء الأستاذ «محمد خلف الله أحمد» صاحب كتاب (من الوجهة النفسية فى الأدب والنقد) وهناك فرقٌ بين فن النفس وعلم النفس، فالفنانون نفسيون بالفطرة، وعلم النفس وحده عقيم، وماذا تفيد الشمس فى هداية الأعمى»[٢٠].

ولعل من أفضل النماذج التى تجسد اتجاه التحليل النفسى عند «العقاد» هو كتاب (ابن الرومى حياته من شعره)، والذى تناول الشعر على أساس نفسى أو «بيوجرافى» شرح فيه «العقاد» أحداث حياة «ابن الرومى»، وعاداته، ومناقبه، ومثالبه، وأحواله النفسية جميعا كل ذلك من خلال شعره.

يقول «العقاد» محللا مزاج «ابن الرومى»، وأخلاقه، وأثر هذا المزاج فى إسرافه فى كل شهوات النفس والجسد، وأثر هذا الإسراف ذاته فى مزاجه، وأثرهما معا فى وسوسته، وأثر هذه الوسوسة فى استطراداته الشعرية:

«ولعل الأصوب أن نقول إن ابن الرومى وقع من مزاجه وإسرافه فى حلقة موبقة لا يدرى أين طرفاها، فمزاجه أغراه بالإسراف، والإسراف جنى على مزاجه؛ فإن هذا الإسراف الموكل بالاستقصاء فى كل مطلب ورغبة خليق ولا غرو أن يسقم جسمه، وينهك أعصابه، ويتحيف صوابه، بيد أنه لا يسرف هذا الإسراف إلا وفى جسمه سقم، وفى أعصابه خلل، وفى صوابه شطط لا يكبح جماحه، فالعلة هى سبب الإسراف، والإسراف هو سبب العلة..!

(٢٠) نقلا عن كتاب: النقد والنقاد المعاصرون للدكتور محمد مندور، ص ٦٩، ط/ نهضة مصر، القاهرة ١٩٩٧م.

وهو من هذه الحلقة الموبقة فى بلاء واصب، ومحنة لا قبل بها للضليع الركين، فضلا عن المهزول الضئيل، وعلاقة كل ذلك باختلال الأعصاب وشذوذ الأطوار بدءًا وعودًا، ثم عودا وبدءًا، أوثق علاقة من جانب الجسد ومن جانب التفكير.

ولا تعوزنا الأدلة على اختلال أعصاب ابن الرومى، وشذوذ أطواره من شعره أو من غير شعره، فإن أيسر ما تقرأه له أو عنه يلقى فى روعك الظنة القوية فى سلامة أعصابه، واعتدال صوابه، ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت فى قراءته والقراءة عنه حتى ينقلب إلى يقين لا تردد فيه.

وكل ما تعلمه عن نحافته، وتَفَزُّز حسه، وشيخوخته الباكرة، وتغير منظره، واسترساله فى الوجوم، واختلاج مشيته، وموت أولاده، وطيرته، ونزقه وشهوانيته الظاهرة فى تشبيبه وهجائه، وإسرافه فى أهوائه ولذاته، ثم كل ما تطالعه فى ثنايا سطوره من البدوات والهواجس قرائن لا تخطئ فيها الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب، وشذوذ الأطوار، بل لا تخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال والشذوذ.

ونقول «نوع الاختلال» لأن هذه الكلمة عنوان واسع يشمل من الحالات النفسية والجسدية مثل ما تشمله كلمة «الصحة» أو أكثر، فهذا صحيح وهذا صحيح، ولكن البون بينهما جد بعيد، وهذا مختل الأعصاب وذاك مختلها ولكن الخلاف بينهما فى الأخلاق والمشارب كأبعد ما يكون بين فردين مختلفين من بنى الإنسان، فتختل أعصاب المرء فإذا هو جسور عنيد، معتسف للأخطار، هجام على المصاعب، لا يبالى العظائم، ولا يحذر العواقب، وتختل أعصاب المرء فإذا هو وديع مطيع، حاضر الخوف، متوجس من الصغائر، يبالغ فى تجسيمها، أو يخلقها من حيث لم تخلق، ولم يكن لها وجود فى غير وهمه، وبين الحالتين - لا بل فى كل حالة من الحالتين - نقائض وفروق لا تقع تحت حصر، ولا تطرد على قياس.

وبديهى أن ابن الرومى لم يكن من الفريق الأول فى نوع اختلاله، ولكنه كان من الفريق الثانى الذى يستحضر الخوف، ويكثر التوجس ويختلق الأوهام.

ومن أصحاب هذا المزاج من يخاف القضاء، أو يخاف الماء، أو يخاف حيوانات منزلية لا قوة لها ولا ضراوة كالقطط والكلاب والجرذان، فابن الرومى واحد من هؤلاء نحسب أنه كان مستعدا لهذه الهواجس طول حياته فى صحته ومرضه، وفى شبابه ومشيبه، ونحسب أن استقصاءه للمعانى الشعرية، والإلحاح فى تفريعها، وتقليب جوانبها إن هو إلا علامة خفيفة من علامات هذا الوسواس الذى لا يريح صاحبه، ولا يزال يشككه ويتقاضاه التثبت والاستدراك، فيمعن ثم يمعن حتى لا يجد سبيلا إلى الإمعان.

ولكنه مع استعداده للهاجس فى شبابه ومشيبه قد تمادى به الوسواس فى أعوامه الأخيرة حتى أصبح آفة متأصلة غلبت على أقواله وأفعاله جميعا، فليس له عنها محيص، فأفرط فى الطيرة، واشتد خوفه من الماء لا يركبه ولو أدقع ودعاه إلى ركوبه من يمنونه الإرفاد وحسن الضيافة، وصور لنا ما يعتريه من خوف الماء تصويرا لا يدل إلا على حالة مرضية، ولو كان التشبيه فيه من مجاز الشعر وتهويل الخيال، وهذا بعض ما قاله فى مخاوفه وأهوال ركوبه:

ولو ثاب عقلى لم أدع ذكر بعضه ... ولكنه من هوله غير ثائب

أظل إذا هزته ريح ولألأت ... له الشمس أمواجا طوال الغوارب

كأنى أرى فيهن فرسان بهمة ... يليحون نحوى بالسيوف القواضب

والماء الذى يصفه هنا ماء دجلة لا ماء البحر، ولا ماء المحيط»[٢١].

فالعقاد يحاول فيما عرضنا أن يحلل نفسية ابن الرومى من خلال شعره، ويرجع الوسواس الذى اتصف به ابن الرومى، وخوفه من الأشياء المألوفة إلى

(٢١) العقاد: ابن الرومى حياته من شعره ص ١٣٣ - ١٣٦ دار الكتاب العربى الطبعة السابعة ١٩٦٨م بيروت. لبنان.

وجود اختلال فى أعصابه، وهذا الاختلال على حد زعمه سببه الإسراف فى كل شىء، كما أن هذا الاختلال له علاقة وثيقة بالجسد من ناحية، وبالتفكير من ناحية أخرى.

وحتى تبدو لنا هذه النظرية واضحة جلية نلقى بعض الضوء على صورة أخرى من الصور التى عرضها العقاد عن ابن الرومى، يحاول العقاد فى هذه الصورة أن يبرر نظرة ابن الرومى الساخرة، وشيوع السخرية فى شعره معزيا هذا إلى التناقض الذى اتصف به ابن الرومى، والذى كان سمة عامة من سمات حياته، ووضعا طبيعيا لظروفه المتناقضة، وأصوله المتفرقة، فيقول العقاد:

«ويحتاج الأديب أحيانا إلى هذا التناقض، كما يحتاج إلى استحضار الإحساس فى غير أوانه، أو يحق لنا أن نقول: إن شاعرنا خاصة قد استفاد من هذا التناقض مضاءً وحدة فى ملكة السخر التى اشتهر بها، وبلغ فيها أوجه، فإن النقائض والمفارقات ألزم لوازم هذه الملكة بعد دقة الملاحظة، وهاهنا معدن النقائض والمفارقات التى يعانيها الساخر فى نفسه، وقد يستغنى بها عن مراقبة غيره.

كان ابن الرومى ساخرًا ولا جرم، كان شاعر النقائض فى عصر النقائض، وكان شاعر الفطنة الوحية فى عصر الرياء المضحك، أو عصر الاختلاف بين الظواهر والبواطن، والبعد الشاسع بين ما هو كائن وبين ما يدعى ويستوجب؛ فلا جرم يسخر وعناصر السخر فى نفسه وفى زمنه، وقدرة السخر فى قلبه وفى عقله ولا جرم يسخر وهو مهيأ للسخر فيما عدا ذلك بتعدد أصوله، وتوزع أهوائه وعصبياته، فإن صاحب العصبية الواحدة خليق أن يتحيز ويتنطس ويغلو فى الجد والمرارة، ولكن صاحب العصبيات الكثيرة لا يستطيع أن يفعل ذلك ولا يسعه إلا أن يستخف ويضحك من تلك الدعاوى وتلك المظاهر التى يضعها غيره من الناس موضع الجد والقداسة.

وهاهنا شاعر ينتمى أبوه إلى الروم، وتنتمى أمه إلى الفرس، ويدين هو بدين العرب، وينتسب فى ولائه إلى أبناء النبى العربى ويتقاسم ولاءه عدوان

لدودان من العباسيين والطالبيين، فأين تكون العصبية، وأين تكون المطاعن والمثالب؟ . . . فقد اجتمع لابن الرومى إذن من عناصر السخر ما لم يجتمع لأحد فى عصره: اجتمعت له دقة الملاحظة، والإحساس وعمق الشعور بالمناقضات فى نفسه وفى زمنه، وسعة النظر إلى الفوارق، وسماحة العطف التى تقابل مرارة العصبية فهو ساخر لا يبالى فى سخره، وعابث مطبوع على العبث بكل شىء حتى صحبه ونفسه، يستخدم السخر فى الهجاء والمديح والمطايبة والمعاتبة ويعرض لك فى متحفه الكبير تلك الصور الهزلية التى لا مثيل لها فى شعر شاعر واحد من شعراء العالم كله ثم لا يأنف أن يريك بينها صورة له، بل صورا شتى لا يعوزها حظ من العناية وأمانة الصناعة.

فهذا الوجه الذى فصل للصلاة والتعبد فى الفلاة وجه من هو؟

إنه وجه ابن الرومى فيما صوره لنا حيث يقول:

شغفت بالخود الحسان وما ... يصلح وجهى إلا لذى وَرَعِ

كى يعبد الله فى الفلاة ولا ... يشهد فيها مشاهد الجمع[٢٢]

ويتحول «العقاد» فى صورة ثالثة إلى «عالم نفسى» حينما يحلل ظاهرة التشاؤم والطيرة عند ابن الرومى، فنراه ينتقل من التعريف إلى ذكر الأسباب، ومن ذكر الأسباب إلى الأعراض ثم يخلص إلى النتائج، يقول «العقاد»:

«الطيرة شعبة من مرض الخوف الناشئ من ضعف الأعصاب واختلالها . . . فأصل البواعث التى أصابت ابن الرومى بداء الطيرة هو اختلال الأعصاب قبل كل شىء؛ فالرجل السليم لا يتطير ولا يتشاءم؛ لأنه ينتظر من الدنيا خيرا ولا يحس النفرة بينه وبينها، ومن ثم لا يحس الخوف والتطير منها وقد تصادفه الحوادث كما تصادف الناس كافة فتقع على نفسه موقعا خفيفا يملك معه عزمه ويضبط معه شعوره، فهو فى غنى عن الحذر والتوجس مذ كان يلقى الخطر - حين يلقاه -

(٢٢) العقاد: ابن الرومى حياته من شعره، مرجع سابق ص ١٤٠ - ١٤١.

بعدة كاملة ونفس مطمئنة، لا يتسلف الفـزع منه قبل وقوعه، ولا يفرط فى الفزع منه متى وقع، واستحال عليه دفـعه، وقد تؤدى به هذه الطمأنينة إلى نقيض الطيرة فيـحتـجب عنه الخطر الصحـيح والمتوهم على السـواء، ويستسلم لـلأمن الصادق والكاذب استسلام المتطير لكاذب الخوف وصادقه، وظاهر الوهم ومكنونه. . . فهو أبدا فى حالة سلم وأمان، إذ يكون المتطير أبدا فى حالة حرب وارتياب.

هذه طبيعـة السليم من حيث التطير خاصة والخوف من الطـوارئ عامة، أما مختل الأعصاب فالصغائر مكبرة فى حـسه، والأشباح والأطياف كثيرة فى وهمه، يتخيل ويتـوهم ثم يفزع مما يتخيل ويتوهم، ثـم يزيده الفزع من الأخيلة والأوهام فإن كان إلى ذلك شاعرا، وكان خياله قويا فللطيرة عنده معين لا ينضب من الخلق والابتكار والطوارق»[٢٣].

نلاحظ مما سـبق أن العقـاد يرى أن التشـاؤم عند شخص مـا إنما يرجع إلى اختلال فى أعـصابه، ويزيد من حدة التشاؤم لديه إذا كان شـاعرا ويملك قوة فى خياله؛ وهذه الأسباب مجتمعة قد وجدت فى شخصية ابن الرومى.

لقد رأى العـقاد أن الأخبـار التاريخـية الواردة عن حيـاة ابن الرومى قليلة، فرأى أنه يمكن تعـويض ذلك بإعادة تشكيل صـورة له من شعره، واثقـا من أنها ستكون صورة مطابقة لصورته التاريخية، وذلك بناءً على أن شعره شعر صادق.

ويتجلى المـنهج النفسى فى نقـد العقاد من خـلال دراسته وتنـاوله للصورة الشعـرية فى شعر الشعـراء وأعمال الأدباء لا سـيما شعـر ابن الرومى، والصورة الشعرية عند العقاد لها جانبـان حسى وباطنى، والناقد الأدبى البارع فى نظر العقاد هو الذى يراعى الجانبين عند تحليله لأى صورة شعرية.

---

(٢٣) العقاد: ابن الرومى حياته من شعره، مرجع سابق ص ٢٠٨ - ٢٠٩.

وقد أولى العقاد سيكولوجية الصورة الشعرية اهتماما خاصا، بدا هذا الاهتمام فى معظم كتبه ومقالاته الأدبية والفنية، ولسنا ندعى أنه أفرد كتبا مخصوصة لهذا الاتجاه وإنما هى تظهر فى كل أعماله، يقول أحد النقاد(٢٤):

«والحق، أن الإقرار بأن العقاد أولى سيكولوجية الصورة الشعرية عناية خاصة، أو أفرد لها دراسةً قائمةً برأسها، أمرٌ فيه شيءٌ من المبالغة والغلوّ، ولكن آراءه النقدية فى الشعر، المتفرقة فى تضاعيف كتبه ومقالاته تَشِى - من طرف خفىٍ - باقتراب واضحٍ من بعض سمات الصورة الشعرية من الناحية النفسية، كالإدراك الحسى والباطنى، والتصوير الشعورى المشخص...

فالصورة الشعرية عند العقاد، يجب أن تنتهى إلى الداخل بعد إدراكها من الخارج، لإعادة صياغتها وإخراجها فى إهاب حى، يمتزج فيه الجانب الحسى التعبيرى، بالجانب النفسى الباطنى، وفى هذا السياق، يقول «عبد الحى دياب»(٢٥):

«إن الصورة، فى تصور العقاد، تمر بمرحلتين، الأولى: إدراك من الخارج إلى الداخل، وهو الإدراك الحسى؛ فى صورة كاملة وتقديمها إلى المتلقى نابضة بالحياة(٢٦).

معنى هذا، ينبغى أن يكون الشاعر على حظ وافر من الإحساس ما يجعل ملكته الشاعرية، فى تصور العقاد، أشبه بالعدسة المصورة ذات الإحساس الواسع الدقيق، لا يفوتها التقاط جزئيات الصورة فى رسم كامل ودقيق للعالم.

---

(٢٤) زين الدين المختارى «فى كتابه: المدخل إلى نظرية النقد النفسى سيكولوجية الصورة الشعرية فى نقد العقاد نموذجا، ص ٦٤ - ٦٨، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٨م.

(٢٥) عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقدا، ص ٤٣٥، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥م.

(٢٦) عباس العقاد: ابن الرومى حياته من شعره. ص ٢٦٤.

وبناء على هذا الفهم النفسى للصورة الشعرية بين الإدراك الحسى والباطنى، يرى العقاد أن ابن الرومى كان بارعا فى استخدام حواسه معتمدا على رؤيته فى يقظة حسه وشعوره الباطنى، بعيدا عما يمكن أن يفهم من سبحات الوعى الباطن.

وقد تعود هذه البراعة إلى قدرته على «التشخيص» بوصفه عنصراً رئيسيا فى عملية التصوير الشعرى؛ إذ عليه تتوقف جودة الصورة الشعرية أو رداءتها، وهو دليل الملكة الخالقة التى تستمد قدرتها من باعثين نفسيين هما «سعة الشعور، ودقته»؛ فالشعور الواسع هو الذى يستوعب ما فى الأرضين، والسموات من الأجسام والمعانى، فإذا هى حية كلها، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة. والشعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل مؤثر ويهتز بكل هامسة ولامسة، فيُستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة وهى هامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة»(٢٧).

معنى هذا، أن الشعور مرتبط بملكة الشاعر الخالقة وموهبته المبدعة، وهو مشروط فى عملية التصوير الشعرى، يساعد الشاعر على تجسيد ما يعتمل فى نفسه من الأجسام والمعانى. ووظيفته، فى نظرنا، ليست احتواءً كميًّا لأشياء الطبيعية، يحكم سعته فحسب، وإنما انتقاء نوعى لها، تتطلبه تلك الدقة.

وهذه الأشياء، فى الواقع، لا تملك لنفسها حراكا ما لم يكن لها من الداخل تيقظ نفسى، يخرجها من حالة الجمود والهمود، إلى حالة النشاط والحيوية، فى صورة متحركة نابضة بالحياة، وهى فى تصور العقاد، لا تسر لذاتها أو تُحزن لذاتها، وإنما تسر الأشياء أو تحزن بما تكسوها الخواطر من الهيئات، وتعيرها الأذهان من الصور.

فابن الرومى فى تصور العقاد قد ملك جهازاً حسيا ونفسيا شديد الدقة والحساسية، لا يقنع بنقل ما يقع على الحواس من مرئيات، ومسموعات،

---

(٢٧) المرجع السابق ص ٢٥٥.

ومشمومات، وملموسات والمقابلة بينها دون إشراكها بنشاط الوعى الباطنى، . . . .» كلا! فإن هذه اليقظة الحسية لتصاحبها يقظة فى الشعور الباطنى، تسرى به فى كل مسرى وتنفذ به إلى كل منفذ وتترجم العواطف والأخلاق كما تترجم المناظر والألحان».

نفهم من هذا، أن الصور الشعرية، تحتاج - فضلا عن الحس الظاهر - إلى نشاط داخلى يساعد الشاعر على إدراك ظواهر الأشياء وبواطنها، لتحويلها إلى صورة واعية تدس فى ثنايا حسيتها أفكارا وخواطر، وتعكس، فى الوقت نفسه، حالة نفسية وجدانية، وإدراكا ذهنيا، لأن التصوير فى الشعر هو عملية ضبط للوجود الظاهر والوجود الباطن وجعل هذه العوالم تدرك بالحس، بالحدس، بالعقل، بالرؤيا. . .[٢٨].

إن الشعر كأى خلق آخر نسج خيوطه الإحساس والعاطفة والفكرة. . وأن أى تحليل للفن يجب أن يقوم فى ضوء العلاقات والارتباطات المتداخلة الملتحمة بين الخيوط المشكلة للنسيج، والتى لا يمكن لها أن توجد منفصلة بعضها عن بعضها الآخر»[٢٩].

ومن هذا المنطلق، دعا العقاد إلى تخليص الشعر العربى من وطأة الحسية التى رانت عليه قرونا طويلة كما نعى، فى الوقت نفسه، على الشعراء المقلدين إفراطهم فى الوصف الحسى وتوهمهم أنهم ببراعة التشبيه بالمحسوسات يصلون إلى قمة الشعر؛ فهم بهذا الوصف فى غفلةٍ شديدةٍ فى الحقيقة النفسية والشعورية للتصوير الذى «هو من عمل النفس المركبة، من خيالٍ وتصورٍ، وشعورٍ»[٣٠].

---

(٢٨) ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها فى إبداع أبى نواس ص ٢٧، ط/ ١ المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٢م.

(٢٩) نعيم اليافى: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ٧٥، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٨٢م.

(٣٠) عباس العقاد: ساعات بين الكتب ص ٣٠٩.

وهكذا يحكم العقاد على الشعر؛ فالشعر الصادق عنده هو الشعر الذاتى الذى لا ينفك يعرض صورة واضحة للشاعر وبيئته، ومن هذا المنطلق راح العقاد يهاجم الشعراء الغيريين على نحو ما فعل مع «شوقى»، و«البارودى»، و«حافظ إبراهيم»، أعنى موقفه من الشعراء الكلاسيكيين، ووسم العقاد شعر شوقى فى الديوان بأنه شعر القشور والطلاء، لأنه لم يلمح وراءه شخصية خاصة.

يقول العقاد فى معرض نقده:

«اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به، وليس هم الناس أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وما سمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه، وإذا كان وكدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار، فما إن زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شىء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، . . . وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الأزاهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية»[٣١].

---

(٣١) د/ شوقى ضيف: شوقى شاعر العصر الحديث ص ٨٥ - ٨٦ دار المعارف.

ويستمر العقاد فى حملاته الشديدة على شوقى فيقول:

«فى «أحمد شوقى» ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تتبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس.

وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله، فمنه ما هو مزيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة، وليس فيه إلا لفظ ملفق وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة، ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه لأنه أشبه شىء بالوجوه المستعارة التى فيها كل ما فى وجوه الناس، وليس فيها وجه إنسان.

ومن هذه الصنعة شوقى فى جميع شعره، فلو قرأته كله وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنسانا اسمه شوقى يخالف الأناسى الآخرين من أبناء طبقته وجيله لأعياك العثور عليه، ولكنك قد تجد هنالك خلقا تسميهم ما شئت من الأسماء وشوقى اسم واحد من سائر هذه الأسماء.

وليس هذا بشعر النفس الممتازة، ولا بشعر النفس الخاصة، إن أردنا أن نضيق معنى الامتياز، وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذى هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة، وإنما ذلك ضرب من المصنوعات غلا أو رخص على هذا التسويم»(٣٢).

ويمثل العقاد لشعر الشخصية بأبيات ينتزعها انتزاعا من قصيدة طويلة للمتنبى، فيقول:

«. . . وسوء الظن بالناس شعور يخامر جميع المجربين المحنكين الذين عركوا الزمان وخبروا تقلبات القلوب ونفذوا إلى خبايا السرائر، ولكن المتنبى وحده هو الذى يقول حين يسىء الظن بالناس:

---

(٣٢) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٥٤ الهيئة العامة ١٩٧٥م.

ومن عـرف الأيام معـرفتى بهـا وبالناس روى رمـحه غيـر راحم

فليـس بمرحـــوم إذا ظفـــروا به ولا فى الردى الجارى عليهم بآثم

وهو كلام طبـيعة لا زيف فـيها، بل هو كـلام تجريب لا شك فـيه، ولكنه تجريب المتنبـى خاصة دون سـائر المطبوعين وسـائر المجربين، لأنه الرجل المغـامر الطواف الذى عاش فى زمان الدول الدائلة والمطامع الغادرة، ولقى الناس فى ميدان الشح والتربص والمخاتلة وتعـود أن يتفلسف فى تسويغ أخلاقـه بفلسفة «الطبع» لا بفلسفة الأخلاق ولا بفلسفة العرف، ولا بفلسفة الدين»[٣٣].

ويفرق العقـاد بين ما سماه شعر الـشخصية وشعـر النموذج، ذاهبًا إلى أن شوقى شاعر نماذج، وليس بشاعر النفس البشرية أو الشخصية الإنسانية، ولا يعنى العقاد بشعر الشخصية أن يتحـدث الناظم عن شخصه ويسرد تاريخ حياته كما فهم الشوقيون فى ذلك الحين، وإنما شعر الشخـصية هو كلام الشاعر الذى يعبر به عن الحياة كـما يحسهـا هو لا كما يحسهـا غيره، ولابد من أجل هذا أن يمتـار شعره بمزايا وصفات وتجارب لا يشبه فيها الآخرين، ولا يشبهه فيها الآخرون، ولابد من أجل هذا أيضا أن يصبح شـعره ثروة جديدة تضاف إلى نفوس الأحيـاء لأنها تفتح لهم فى الحياة جوانب جديدة وتمدهم فى الحياة بأسباب جديدة.

ولكن شوقى يفتقـر إلى هذا النوع من الشعر افتقاراً شديداً، فـعلى كثرة ما نظم فى مدح الأمير عـباس الثانى، لا نعرف فى رأى العقاد من هو الأمـير عباس الثانى، ولا نستطيع أن نتعرف على نفسيـته ولا على شخصيته من تلك الأوصاف الكثيرة التى يفترض فيها أنها تصفه للناس، وللتاريخ.

«وفى رأى العقاد أن اخـتفاء الشخصيـة فى مسرحيات شـوقى وفى مدائحه ومراثيه إنما يرجع فى أسبابه النفسية إلى اختـفاء الشخصية فى نفسه كما يرجع فى أسبابه الفنية إلى وقـوفه عند شعر النموذج، وليس معنى هذا أن العـقاد ينكر شعر

(٣٣) العقاد: مرجع سابق ص ١٥٦.

النماذج كل الإنكار، وإنما هو يعترف به كمرحلة فنية فى تطور الشعر، ولكنها ليست المرحلة التى يقف عندها الشعر فى مسيرته الطويلة الصاعدة، لأنها المرحلة الأقل نضوجا، والأقل قيمة، والتى لا بد لنظرية الشعر فضلا عن نظرية النقد من أن تتخطاها إلى مرحلة أخرى أكثر عمقًا وأبعد مدى، تلك هى المرحلة التى تسمى بشعر الشخصية، والتى وجدت فى العقاد أول رسول لها فى العصر الحاضر، على نحو ما وجد شعر النماذج فى شوقى رسوله الأكبر فى العصر الحديث بل خاتم رسله أجمعين»(٣٤).

وحقيقة الأمر أن العقاد حينما نادى بالذاتية فى الشعر، وسلك فى دروبها كل مسلك، وطفق يجعلها مقياس الشعر الصحيح الصادق كان متأثرًا بالمدرسة الرومانسية فى الأدب والنقد لا سيما المدرسة الرومانسية الإنجليزية، فقد انتقلت إلى دواوين العقاد - بفضل قراءاته الواسعة - تجارب شعرية من تجارب الرومانسيين الإنجليز نذكر منها قصيدة «شلى» الغزلية Emilia Epipsy Chidion التى تأثرها العقاد فى قصيدته: (غزل فلسفى)، وقصيدة «كيتس» عن الشعراء (Ode on the Poets) التى عارضها العقاد فى قصيدته (حظ الشعراء)، وقصيدة «توماس هاردى» (The Two Houses) والتى سجل حوارا بين منزلين، يفخر فيه القديم على الجديد بتجاربه مع السكان الذين تعاقبوا عليه، هذه القصيدة قد وجدت طريقها إلى شعر العقاد فى قصيدته (بيت يتكلم).

وكما استوحى تجارب (عابر سبيل) من «وردزورث» و«هاردى» فقد استوحى موضوع ديوانه (هدية الكروان) من قصائدهم فى وصف القبرة، والبلبل،

---

(٣٤) جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ص ١٥٩ - ١٦٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثانية ١٩٨١م، وانظر العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٦٤.

والوقواق، واختار العقاد الكروان على غير عادة الشعراء العرب القدامى والمحدثين[٣٥].

والمطالع لأعمال العقاد الأدبية والنقدية يمكنه ملاحظة أن العقاد فى كل إبداعاته الأدبية، والنقدية، والسياسية، والفكرية، والدينية إنما كان يصدر فى كل هذا عن اتجاهات ثلاثة أثرت فيه أيما تأثير، وملكت عليه لبه وجنانه، وامتزجت بمشاعره ووجدانه، ودار فى فلكها قلمه ولسانه، هذه الاتجاهات الثلاثة هى **الاتجاه الرومانسى** متأثرا بالشاعر الرومانسى الإنجليزى «كولردج» Coleridge، وكان العقاد معجبا به كل الإعجاب، وظهر هذا الاتجاه فى إبداعه الشعرى، **والاتجاه التاريخى** متأثرا بالناقدين ("سانت بيف" Sainte Beuve ١٨٠٤م - ١٨٦٩م) و(هيبوليت تين H. Taine ١٨٢٨م - ١٨٩٣م)، **والاتجاه النفسى** متأثرا بمدرسة التحليل النفسى، والتى أسسها «فرويد».

وما من شك فى أن هذه الاتجاهات قد امتزجت فى فكر العقاد وثقافته، وكانت كرحيق الأزهار المختلفة حينما يتحول فى بطون النحل إلى شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للناس، وعلى الرغم من هذا الامتزاج فإننا نستطيع أن نميز اتجاها جليا قد غلب على الاتجاهين الآخرين، وطغى عليهما حتى شعر العقاد نفسه أنه اتجاهه الوحيد ومنهجه الفريد، هذا الاتجاه هو اتجاه (المنهج النفسى) لا سيما فى كتبه ومقالاته النقدية، حتى فى عبقرياته لم يسلم العقاد من تناول هذا المنهج فى دراسة وتحليل شخصيات إسلامية مثل أبى بكر، وعمر، وعلى، وخالد... وغيرهم.

---

(٣٥) إبراهيم عبد الرحمن محمد: تراث جماعة الديوان النقدى (أصوله ومصادره قراءة مقارنة) ص ١٥٢ مقال بمجلة فصول المجلد الثالث العدد الرابع ١٩٨٣م.

طه حسين والمنهج النفسى:

وما لاحظناه على العقاد من تعدد الاتجاهات لديه وتنوع المشارب الثقافية يمكننا ملاحظته أيضا على غيره، فهذا عميد الأدب العربى الدكتور «طه حسين» قد تعددت روافد الثقافة لديه، وتنوعت المناهج والاتجاهات فى بناء صرح فكره العتيد، وتنقل بين المناهج المتنوعة فى النقد ينهل منها حيث يشاء.

بدأ «طه حسين» آراءه النقدية فى جريدة (العلم) منذ عام (١٩١٠م)، وكان نقده فى تلك الآونة انطباعيا لغويا يتناول جزئيات العمل الأدبى، ويبدو ذلك فى نقده للشاعر «حافظ إبراهيم»، و«مصطفى لطفى المنفلوطى» فى كتابه (النظرات) وهو فى هذا النقد اللغوى كان متأثرًا بأستاذه «سيد بن على المرصفى» الذى أحبه طه حسين كل الحب فيقول: «حب الأستاذ ودرسه قد أثرا فى نفسى تأثيرا شديدا، فصاغاها على مثاله، وكونا لها فى الأدب والنقد ذوقا على مثال ذوقه.

إيثار للبدوى الجزل على الحضرى السهل، وكلف بمناحى الإعراب فى فنون القول، ونبو عن تكلف المولدين لأنواع البديع وانتحالهم لألوان الفلسفة والمنطق، وبغض شديد لحكم الضرورة فى الشعر، وللفظ السهل المهلهل يقع بين الألفاظ الجزلة الفخمة إلى غير ذلك مما هو إلى مذهب القدماء من أئمة اللغة ورواة الشعر أدنى منه إلى مذهب المحدثين من الأدباء والنقاد.

كل قديم فى هذا المذهب جيد خليق بالإعجاب لرصانته ومتانته، وكل جديد فيه ردىء سفساف لحضارته وهلهلته، فإذا كان من المحدثين من أخذ نفسه بمذاهب القدماء، فسلك مسالكهم وتأثر خطاهم فهو حقيق أن نقرأه وننظر فيه، وإلا فدرسه لألسنتا فساد، ولملكاتنا كساد، وعلينا أن نلقى بيننا وبينه من الصد والإعراض حجابا صفيقا»(٣٦).

---

(٣٦) طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء ص ٥ - ٦ الطبعة التاسعة. دار المعارف. القاهرة.

وفى الواقع لم يستمر «طه حسين» على افتنانه بمذهب «المرصفى» لا سيما بعد سفره إلى فرنسا، وتأثره «بسانت بيف»، و«هيبوليت تين»، و«جول ليميتر»، و«برونتيير» وغيرهم من النقاد الأوروبيين.

ومن أجل ذلك نراه يعلن ثورته على النقد التقليدى اللغوى الجامد، والذى كان يفضله فى مرحلة من مراحل حياته؛ يقول «طه حسين» فى مقدمة كتابه (تجديد ذكرى أبى العلاء): «مذهب الأستاذ المرصفى نافع النفع كله إذا أريد تكوين ملكة فى الكتابة وتأليف الكلام، وتقوية الطالب فى النقد وحسن الفهم لآثار العرب، وليس يريد الأستاذ أكثر من ذلك، ولكن هذا المذهب وحده لا يكفى لإجادة البحث عن الآداب، وتاريخها على المنهج الحديث»[٣٧].

ومن ثم يحاول «طه حسين» تطبيق المنهج التاريخى الذى استوحاه من الناقدين «سانت بيف» و«هيبوليت تين» على بعض أعماله، ثم لم يقنع بهذا المنهج وحده فيتمنى لو جمع كل المناهج فى منهج واحد فيقول:

«وفى الحق أن الناقد لا يقنع بما كان يقنع به «سانت بوف»، أو «تين»، أو «جول لمتر» أو غيرهم من النقاد، وإنما يود لو استطاع أن يوفق إلى هذا كله، ويستخلص منه غرضا شاملا يطلبه ويسمو إليه حين ينقد، فيفهم شخصية الشاعر أو الكاتب، وعصره وفنه»[٣٨].

يتضح مما سبق أن «طه حسن» كان يرغب فى التوفيق بين أكثر من اتجاه أو منهج، وهذا ما نلاحظه فى أكثر أعماله النقدية.

فعلى الرغم من اهتمامه بالنقد اللغوى فى بداية حياته إلا أنه ارتضى المنهج التاريخى فى معظم مؤلفاته على نحو ما رأينا فى كتابه (فى الأدب الجاهلى) وكتابه

---

(٣٧) المرجع السابق ص ٧.

(٣٨) طه حسين: حديث الأربعاء ج٢ ص ٥٣ الطبعة الثالثة عشرة. دار المعارف. القاهرة.

(مع المتنبى)، وقد مزج الدكتور «طه حسين» المنهج التاريخى بالمنهج الفنى فى كتابه (من حديث الشعر والنثر)، وكذلك كتاب (حديث الأربعاء).

وإذا كنا بصدد الحديث عن المنهج النفسى فإننا لن يعوزنا الدليل على وجود هذا الاتجاه فى كتابات «طه حسين» لا سيما كتابه (مع أبى العلاء فى سجنه) الذى يكاد يكون حديثا نفسيا يسجل فيه تأثراته الخاصة من مصاحبة أبى العلاء، وفى الفقرات التالية يتحدث عن السبب النفسى وراء «اللزوميات» عند أبى العلاء، والتى يشق فيها أبو العلاء على نفسه فيلزم ما لا يلزم من القوافى، وينظم فيها على جميع الحروف، ومنها الصعب الذى لا يرد فيه الشعر، ويتكلف فى ذلك تكلفا ظاهرا يفسد الشعر إفسادا، ويرجع هذا كله إلى الفراغ وقسوته، وعبث الشيخ بهذه الصعوبات لتمضيته فيقول:

«وكانت نتيجة لزومى للشيخ آناء الليل وأطراف النهار شهرا أو بعض شهر هى هذه التى أريد أن أصورها لك، وأعرضها عليك، وأول ما أواجهك به من ذلك، وأنا أقدر أنك ستلقاه منكرا له ثائرًا عليه، وهو أن اللزوميات ليست نتيجة الجد والكد، وإنما هى نتيجة العبث واللعب، وإن شئت فقل: إنها نتيجة عمل دعا إليه الفراغ، ونتيجة جد جر إليه اللعب، ولأوضح ذلك بعض التوضيح فقد أهدّئ من ثورتك، وأحول إنكارك إلى إقرار واعتراف.

فقد لزم أبو العلاء داره لا يبرحها نصف قرن كم يكون من سنة ومن شهر ومن أسبوع ومن يوم ومن ساعة، وقدر أنك اضطررت إلى أن تلزم سجنا من السجون، وليكن هذا السجن دارك التى رتبتها كما تريد وتهوى أثناء هذا الدهر الطويل فهل تتصور احتمالك للإقامة فى هذا السجن أثناء هذه الأعوام المتصلة فى حياة مطردة مستوية، يشبه بعضها بعضا كما يشبه الماء الماء؟!

وهل تقدر أن القوانين المدنية الحديثة حين أرادت أن تشق على المجرمين وتلائم بين جرائمهم الشنيعة وآثامهم القبيحة، وما تترك هذه الآثام والجرائم فى حياة الأفراد والجماعات من آثار ليست أقل شناعة وقبحا، وبين العقوبات المتكافئة

لها، الرادعة لهم ولأمثالهم فقد فرضت السجن مع الفراغ ومع العمل اليسير أو الشاق آمادا تختلف طولا وقصرا ولكنها لا تبلغ نصف هذا الدهر الذى لزم فيه أبو العلاء سجنه بل لعلها لا تتجاوز ثلثه فى أكثر الأحيان؟

ومن الحق أن أبا العلاء لم يقبض عليه، ولم يفرض على نفسه الراحة المتصلة، والفراغ المطلق، فما أظنه كان يستطيع أن يحتمل ذلك أو يصبر عليه، ولكنه كان يقرأ كثيراً ويملى كثيراً، ويلقى التلاميذ والطلاب والزائرين فيتحدث إليهم ويسمع منهم، ولكن هذا كله على كثرته وتنوعه لا يستطيع أن يملأ وقت الشيخ، ولا أن يغير ما فيه من التشابه والاستقرار والاطراد، ولم يكن أبو العلاء ينفق وقته كله مع الناس قارئًا أو ممليًا أو متحدثًا، وإنما ينفق بعض هذا الوقت فى هذه الأعمال، وينفق بعضه الآخر فارغا لنفسه خاليا إليها، ولعل الوقت الذى كان يفرغ فيه إلى نفسه، ويخلو فيه إليها أن يكون مساويًا له أو أن يكون أقل منه شيئا، وهو قد كان على كل حال وقتا طويلا يتكرر فى كل يوم دون انقطاع لا أثناء عام أو أعوام، بل أثناء عشرات الأعوام، ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه شغل عنها بالحديث إلى زوجه أو بمداعبة بنيه، وما أحسبه كان يتحدث إلى خادم فيطيل الحديث، وما أرى إلا أن خادمه كان ينصرف عنه إذا انصرف الناس، بعد أن يرتب له من أمره ما يحتاج إلى الترتيب، ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه يستطيع أن يقطع الوقت بالقراءة؛ فهو لم يكن يقرأ إلا إذا وجد قارئًا لأنه كان كما حدثنا مستطيعا بغيره، ولم يكن يكتب أيضا لنفس السبب، وما أرى أنه عرف الكتابة والقراءة التى يعرفها أمثاله من المكفوفين. . . كان إذن يخلو إلى نفسه وإلى وقته ولا يجد من الناس ولا من القراءة ولا من الكتابة ولا من أى عمل من الأعمال اليدوية ما يعينه عليها، وما أرى أنه كان كثير النوم، وإنما كانت حياته القانعة الخشنة خليقة أو تؤرقه، أو أن تجعل حظه من النوم قليلا.

فماذا كان أبو العلاء يصنع أثناء ساعات الفراغ تلك التى كانت تفرض عليه فى كل نهار وفى كل ليل، وفى كل أسبوع، وفى كل شهر وفى كل عام أثناء نصف قرن؟

كان يفكر . . ولكن يفكر فى ماذا؟ يفكر فيما كان قد حصل من علم وأدب وفلسفة، وفيما كان يقرأ عليه من ذلك، وفيما كان يتهيأ لإملائه منه على الطلاب والتلاميذ.

ونحن نعرف أن غير أبى العلاء من الأدباء والفلاسفة والمعلمين والمبصرين قد شغلوا بالتفكير وبالإنشاء وبالتعليم، قرءوا وفكروا فيما قرءوا، وأملوا واستعدوا للإملاء، وأنشئوا وجدوا فى الإنشاء ولكن هذا كله لم يملأ أوقاتهم، ولم يشغلهم عن الحياة الاجتماعية ولا عن المنزلية الخاصة، ولم يحرمهم الاستمتاع بما أبيح لهم من طيبات الحياة، بل لم يرد بعضهم عن الاستمتاع بما حرم عليهم من سيئات الحياة، فهم قد وجدوا الوقت للتحصيل والإنتاج والمشاركة فى الحياة الاجتماعية والمنزلية، وهم قد وجدوا مع ذلك أوقات للفراغ والراحة، فما ظنك برجل كأبى العلاء قد صُرِف عن الحياة الاجتماعية، وعن الحياة المنزلية، وعن طيبات الحياة وسيئاتها، وكف بصره فلم يشغله حتى النظر إلى ما حوله من الأشياء؟ إذن فقد كانت أوقات الفراغ لأبى العلاء طويلة شاقة أطول مما يستطيع، وأشق مما يطيق، ولم يكن له بد من أن يستعين على هذه الأوقات بما يسليه ويلهيه فى براءة للنفس ونقاء للقلب، وطهارة للضمير حتى يدركه النوم وحتى يدخل عليه الطلاب والزائرون، وبماذا تريد أن يتسلى ويتلهى فى براءة وطهارة ونقاء، وفى خلو إلى النفس وانقطاع عن الناس واستغناء عنهم أيضا؟ لا بد له أن يلتمس التسلية والتلهية عند نفسه، وعند نفسه وحدها، وقد فعل، فاستجابت له ذاكرة قوية، وحافظة نادرة، وعقل ذكى بعيد آماد التفكير، فأما ذاكرته أو حافظته فقد وجد فيها ما سمع من الشيوخ، وما قرأ فى الكتب، وما روى من الشعر وما وعى من الأخبار والآثار، وأما عقله فقد وجد فيه ما حصل من العلم على اختلاف ألوانه، ووجد فيه بنوع خاص هذه المقدرة على استقصاء الأشياء والنفوذ إلى أعماقها.

ونظر أبو العلاء فرأى نفسه بين الألفاظ التى لا تكاد تحصى، وبين هذه المعانى والآراء التى لا تكاد تحصى أيضا، ولم يجد معه إلا هذه المعانى وتلك

الألفاظ، ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة لا يطاق احتمالها، ولا يمكن الصبر عليها، فما قيمة ما حفظ من اللغة، وما قيمة ما حصل من العلم إذا لم يعيناه على قطع أوقات الفراغ هذه؟

غيره من الناس يلعب النرد والشطرنج، ويضرب فى الأرض، ويلم بالمجالس والأندية، ويجد فى كسب القوت، ويستمتع بألوان اللذات، وليس هو فى شىء من هذا، فلم لا يلعب بهذه الألفاظ؟ ولم لا يلعب بهذه المعانى؟ ولم لا يتخذ من الملاءمة بينهما على أكثر عدد ممكن من الأوضاع والأشكال والضروب سبيلاً إلى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ؟

أما أنا فما أشك فى أنى لم أخطئ، ولم أخدع نفسى حين اعتقدت أنى شهدته يعبث بالألفاظ والمعانى ألوانا من العبث، لأنه لم يكن يستطيع أن يصنع غير هذا، ألوانا من العبث كثيرة الاختلاف، نثر مرسل، ونثر مسجوع، وشعر حر، وشعر مقيد، والشعر الحر هو الذى يقوله الناس جميعا فيلتزمون أوزانه وقوافيه المعروفة، والشعر المقيد هو الذى يقوله أبو العلاء فيلتزم فيه ما لا يلزم، وهو لا يلتزم ما لا يلزم فى القافية وحدها، وإنما يلتزم ما لا يلزم من المعانى أيضا، وهو لا يلتزمها فى المعانى التى أودعها ديوان اللزوميات فحسب، وإنما يلتزمها فى المعانى التى أودعها كتاب (الفصول والغايات) أيضا»[٣٩].

* * *

(٣٩) نقلا عن كتاب (النقد الأدبى أصوله ومناهجه) للأستاذ سيد قطب ص ٢١٠ - ٢١٣.

أهم الانتقادات التى وجهت للمنهج النفسى

إن مما لاشك فيه، أن مدرسة التحليل النفسى قدمت للأدب والفن خدمات جليلة، وحققت للنقد مكسبًا منهجيًا جديدًا، إذ فتحت أمامه آفاقًا واسعةً فى تعمق الصور الفنية، وزودته بمفاتيح سيكولوجية لتحليل شخصيات الأدباء والفنانين؛ فهى من هذه الناحية ذات فضلٍ كبير لا ينكر، فى إرساء قواعد نظرية النقد النفسى.

غير أن لهذا المنهج فى دراسة الأدب ونقده آثارًا سلبية واجهت انتقادات كثيرة وهى انتقادات لا تبطل منهج التحليل النفسى من أساسه بقدر ما تسعى إلى مناقشته وإثرائه، ذلك أن دراسة عملية معقدة غامضة كعملية الإبداع الفنى بوسائل تجريدية وفرضيات تخمينية، يكون مآلها التعقيد والغموض أيضًا، ثم إن هذا المنهج سلب أهم حق للأعمال الأدبية والفنية، وهو الحق الجمالى والاجتماعى، حين حصر اهتمامه فى دراسة شخصيات الفنانين على حساب الأثر الفنى؛ فكانت المعالجة فى النهاية معالجة «إكلينيكية» أو «عيادية»؛ لأن الأساس الذى انطلق منه أساس طبى.

ومن المآخذ التى أخذت على هذا المنهج أن أصحابه يعتقدون أن الفنّ أو الإبداع الأدبى إنما يشبه الحلم، والحقيقة أن الفن مختلف فى قيمته عن الحلم من حيث أن الفنان أو المبدع بشكل عام يسيطر إلى حد ما على إنتاجه، أما الحالم فلا سيطرة له على حلمه، فالحلم يمكن أن يكون إفشاءٍ إجباريا، أما الفن فهو تعبير مركب، وقد تنبه إلى هذا النوع من التمييز كلا من «ليونيل ترلنج» Lionel Trilling، و«كينيث بيرك» Kenneth Burke، بالإضافة إلى أمور أخرى مرتبطة بذلك فى عدد من المقالات كانت تهدف إلى التعريف بمجالات علم النفس وحدوده عند كل من الكاتب والنقاد(٤٠).

---

(٤٠) د/ إبراهيم حمادة: مقالات فى النقد الأدبى، ص ٦٠.

وقد أشار الدكتور صلاح فضل إلى أهم الانتقادات التى وجهت إلى أصحاب هذا المنهج، وحدد هذه الانتقادات فى ثلاث نقاط[٤١]:

(١) إن بؤرة الاهتمام فى هذه الدراسات تتركز حول حقائق النفس الإنسانية، وإن الإبداع والأدب يوصفان كأمثلة ونماذج للكشف عن هذه الحقائق، بمعنى أنه كما كان اللغويون القدماء يستخدمون الشعر - مثلا - كشواهد على قواعدهم النحوية، فإن علماء النفس المحدثين يستخدمون الشعر وغيره من أشكال الأدب كشواهد على مبادئهم وقواعدهم النفسية، فتصبح دراسة الأدب ونقده مجرد هامش موضح لمنظور علمى يرتبط بدراسة النفس الإنسانية بتجلياتها المختلفة، ومجرد شاهد على بعض الحالات التى توصف بأنها شاذة.

(٢) إن أدوات التحليل والإجراءات التى تستخدم المنظور النفسى غالبا ما تنجح فى إضاءة قطع متناثرة، وأجزاء يسيرة من النص الأدبى.. هى تلك القطع والأجزاء التى تتجلى فيها عمليات الإسقاط أو الإشارات للحالات النفسية المتعددة، أو بعض الرموز المرتبطة بالتاريخ الباطنى لشخصية المبدع، مما لا يمثل فى جملته إلا نسبة ضئيلة من العمل الأدبى ذاته، فأقصى ما يصل إليه التحليل النفسى هو أن يشرح بعض الاختبارات التصويرية، أو يفسر بعض الإشارات الأدبية، أما أن يلقى بضوئه على جملة النص بأكمله فهذا ما لا يحدث فى كل الحالات.

معنى ذلك أن قصارى ما يبلغه المنهج النفسى لتحليل الأعمال الأدبية إنما هو إضاءة بعض المناطق الخاصة فى العمل الأدبى، تاركا بقية المناطق - وهى الغالبية - فى الظل؛ لأن فهمها وتفسيرها لا ينتمى لهذا المجال، ولا تفلح معها أدواته.

---

(٤١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر. ميريت للنشر. القاهرة ٢٠٠٢ ص ٧٢ - ٧٤.

(٣) والنتيجة الأخيرة المرتبطة بقصور منهج التحليل النفسى تتمثل فى عدم إمكانية عقد علاقة سببية بين العامل النفسى من ناحية، والإبداع ذاته من ناحية أخرى، بمعنى أننا لا نستطيع القول أنه كلما تحقق هذا العامل النفسى أنتج لدينا ذلك المظهر الإبداعى المتمثل فى الأعمال الأدبية.

إن عدم إمكانية الربط السببى بين الظواهر يجعل حصرها فى النطاق النفسى نوعا من التعسف غير المبرر، بمعنى أن آلافا من الناس يتعرضون لحالات التوتر الداخلى الشديد، لحالات الكبت.. لحالات العصاب.. الخ.. لكن عددا قليلا منهم هم الذين يبدعون أعمالا أدبية، الأمر الذى يجعل الربط بين هذين الطرفين ربطا غير علمى وغير سببى، ويجعل شرح الحالات النفسية تفسيرا غير كاف للظواهر الإبداعية وغير مقنع».

تلك كانت بعض المآخذ والانتقادات التى وجهت صوب منهج التحليل النفسى.

***

الفصل الرابع
المنهج الأسطورى

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الرابع

المنهج الأسطورى

ينطلق المنهج الأسطورى فى النقد الأدبى من فكرة مركزية تسمى: «الأنماط العليا»، أو «النموذج البدائى» تستمد مرجعيتها الأساسية من مفهوم «الذاكرة الجمعية»، أو «اللاوعى الجمعى»، الذى يمثل الحامل الرئيسى لنظرية «يونج» (Jung) فى التحليل النفسى، والذى يعنى أن ثمة أنماطا أولية ما تزال تمارس تأثيرها فى هذه الذاكرة منذ فجر التاريخ إلى اليوم.

نشأ هذا المنهج وترعرع بين أحضان علوم ثلاثة كان لها أكبر الأثر فى نشأته وتطوره، فقد كان وليد مدرسة التحليل النفسى، وأثرا مباشرا من آثارها، وامتدادا طبيعيا لها على درب البحث فى النفس الإنسانية وما تنتجه من آثار أدبية وفنية، ومحاولة تفسير هذه المنتجات فى ضوء النظريات العلمية الحديثة.

وتغذى على ما أثمرته الدراسات الأنثروبولوجية، وشرب من ماء الفلسفة الرمزية، ومن أجل هذا نراه منهجا ذا ملمح خاص، فهو وسيط بين منظومة المناهج السياقية فى النقد الأدبى (المنهج التاريخى - المنهج الاجتماعى - المنهج النفسى - المنهج الأسطورى)، ومنظومة المناهج الحداثية (البنيوية - الأسلوبية - السيميولوجية - التفكيكية - علم النص).

إن الأساس الذى قام عليه هذا المنهج يتمثل فيما عرف «باللاشعور الجمعى»، الذى نادى به «كارل جوستاف يونج» وهو أحد تلاميذ «فرويد» ورفيقه على الدرب لكنه اختلف عن أستاذه فى بعض الآراء، وانفرد بآراء جديدة كانت مبعثا لمدرسة جديدة ومنهج فريد متميز.

كان «فرويد» يرى أن الإنسان فى أى مجتمع مهما كان متحضرا تنتابه نزوات غريزية ونزعات فطرية لكنه بحكم القانون، والدين، والأخلاق والعادات

والأعراف مضطر إلى كبت هذه النزوات حتى يستطيع التكيف مع مجتمعه، فتنتقل هذه النزوات إلى عالم اللاشعور، وتسمى عملية الانتقال هذه بعملية (الكبت) Re-pression»، غير أن هذه الرغبات غير المسموح بها، تبقى ويؤثر بقاؤها على الشعور.

واعتبر «فرويد» أن أهم غريزة من هذه الغرائز المكبوتة هى غريزة «الجنس» وهى من أقوى الغرائز على حد زعمه، وجعلها «فرويد» محور اهتمامه، وبؤرة انطلاقه إلى تفسير بعض الأعمال الأدبية والفنية، وقد يحدث لهذه الغريزة ما يعرف بالتسامى، فتظهر العواطف النبيلة والمشاعر والأحاسيس الدينية، وكل ما يتعلق بالروح.

لكن تلميذه «كارل يونج» رأى أن «المشاعر والأحاسيس الدينية والعواطف المتعلقة بالروح حين تفسر كلها بأنها ليست سوى رغبات جنسية مكبوتة ثم تسامت إنما يعادل تفسير العلماء بأن الكهرباء ليست سوى شلال ماء أحضره شخص ما ثم وضعه فى أنبوبة من خلال «توربين»، أو بعبارة أخرى «إن الكهرباء ليست سوى شلال ماء ممسوخ حضاريا نقل عبر أسلاك»[1].

وأكد «يونج» أن اللاشعور الفردى الذى اكتشفه «فرويد» غير كاف لتفسير كثير من الظواهر والرؤى والخيالات، فالرؤى الأسطورية مثلا لا يمكن تفسيرها والبحث عن جذورها فى ضوء اللاشعور الفردى؛ لأن هذه الرؤى تنبعث من الدماغ على وجه التحديد، وليس من بقايا ذاكرة فردية، ولكنها موروثة عبر التاريخ البشرى، وهذه الوراثة النفسية تسمى «باللاشعور الجمعى» وهى مقابلة للوراثة «البيولوجية» و«المورفولوجية» وتكون متحدة عند أفراد الكائن البشرى جميعا بغض النظر عن تباعد المجتمعات واختلاف البلدان.

---

(١) عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى ص ١٥ ط دار المناهل - بيروت - لبنان ١٩٨٧م.

ومن ثم توصل «يونج» إلى مفهوم جديد، وهو مفهوم «اللاشعور الجمعى» (Collective Unconscious) الذى تأسست عليه المدرسة النمطية أو الأسطورية، ويعرفه «يونج» بأنه هو «الذى كمن فى أنسجة الدماغ فلا يكشف عن وجوده الحى إلا عبر مجال الرؤيا الإبداعية لأنه فوق فردى، يظهر عند الإنسان المبدع فى رؤى الفنان، ووحى المفكر، وتجربة المتصوف»[٢].

ولهذا نجد «يونج» يركز على الإبداع الفنى بصفة خاصة، ويقسمه إلى نوعين:

«النوع الأول: السيكولوجى، وهو الذى يعالج مواد مستمدة من مجال الشعور الإنسانى مثل دروس الحياة، الصدمات العاطفية، تجارب الحب، أزمة المصير الإنسانى، وهذه الموضوعات يرتفع بها الفنان بعد أن يتمثلها نفسيا من مستواها العادى إلى مستوى التجربة الشعرية ويمنحها التعبير الذى يهب قارئها صفاءً أكثر، وعمقا أعظم لبصيرته الإنسانية.

وقد سمى «يونج» هذا النوع من الإبداع الفنى (سيكولوجى) لأنه لا يتجاوز فى فاعليته حدود المقبول النفسى؛ ذلك لأن كل ما يشتمل عليه هذا النوع - سواء أكان تجربة أم تعبيرا فنيا - إنما يندرج تحت باب ما يمكن فهمه، بل إن التجارب الأساسية برغم كونها لا معقولة لا تتسم بشىء من الغرابة، فهى تبدو مألوفة منذ البداية، الهوى والقدر المحتوم، التسليم بصروف الدهر، الطبيعة الأزلية بجمالها وجلالها.

أما النوع الثانى: فيسميه الإبداع الكشفى Visionary، والتجربة فيه ليست تجربة عادية، إنها شىء غريب يستمد وجوده من أغوار النفس الإنسانية، تجربة أزلية تفوق كل قدرة بشرية على الفهم، الفنان معرض للخضوع لها، والإذعان لسلطانها، وتظهر قيمة هذه التجربة وقوتها فى ضخامتها لأنها تولد من الأعماق

---

(٢) المرجع السابق. ص ١٤.

السرمدية جبارة شاذة متشعبة الجوانب، فهذا النوع من الإبداع يستمد تجاربه من اللاشعور الجمعى، ونجد هذه الرؤى فى (راعى هرمس) لدانتى، وفى الجزء الثانى من (فاوست) لجوته، وفى (الفيض الديونيزى) لنيتشه، وفى (خاتم نيبلونجن) «لفاجنر»، و(الربيع الأوليمبى) لشبتلر، وشعر «وليم بليك»، كما نجدها فى شطحات «جاكوب بويهم» الشعرية، وتوجد على نحو أكثر إثارة عند «رايدر هجارد»، فقد أمدته التجربة الأولية بالمادة اللازمة فى روايته (هى). . . وربما امتدت قائمة هذه الأعمال إلى أكثر من ذلك.

إن ما تظهره الرؤى فى هذا النوع من الأدب هو من تلك الصور المخزونة فى ذلك النسق النفسى الذى شكلته عوامل الوراثة والمسمى «باللاشعور الجمعى» تلك الصور ذات الصيغة البدائية التى تنحدر من طقوس بدائية قديمة، أو من مكرورات أسطورية نسجت فى ثوب جديد، والفنان حين يفعل ذلك يستعيد تلك الصور إنما يتسلل إلى رحم الحياة التى يقر فيها الجميع، والتى تشكل إيقاع الوجود الإنسانى، فتهيئ للفنان أن يصل بأحاسيسه ومشاعره للإنسانية جمعاء؛ لأنه يستمد حيوية إبداعه من حيوية الجنس البشرى، ومن هنا يصبح العمل الأدبى الناتج رسالة إلى الإنسان فى جميع أجياله؛ لأن الفنان إنسان جمعى يحمل اللاشعور البشرى، ويشكل الحياة النفسية اللاشعورية للجنس الإنسانى»[٣].

إن اللاشعور الجمعى يفترض وجود غرائز وعوامل فطرية قبلية يتأثر بها النشاط الإنسانى؛ فالإنسان يستبقى لاشعوريا المناطق المعرفية ما قبل التاريخية والتى عبر عنها بشكل غير مباشر فى الأسطورة، وهذا ما يفسر الميل إلى القصص الأسطورى.

وإذا كان اللاشعور الفردى أو الشخصى يتكون غالبا من العقد، فإن اللاشعور الجمعى يتكون من الأنماط العليا، أو النماذج البدائية، وهى تلك الصور

---

(٣) المرجع السابق ص ١٩ - ٢١ بتصرف.

الكونية التى وجدت منذ أزمنة بعيدة الغور لا يدركها حصر، وهذه الصور البدائية متعددة متنوعة لا تظهر فى أحلام الأشخاص أو فى الأعمال الأدبية إلا عندما تتشكل حياة الشعور وتتقولب فى موقف أحادى غير حقيقى عندئذ تتحرك هذه الصور بالفطرة فتبدو فى أحلام الأفراد، ورؤى الفنانين، أو العرافين، لكى تعيد التوازن النفسى للعصر.

لقد عاشت تلك الصور فى اللاشعور الجمعى، ولكنها انبثقت من خلال الفرد مثلها فى ذلك مثل التنفس، فالتنفس يحدث فى كل فرد، ولكننا لا نستطيع تفسيره على المستوى الفردى، والصور الميثولوجية ليست ممتلكات فردية، وإن كانت تنبعث من خلال الفرد ولكنها تستحوذ على البشر أكثر من كونهم يستحوذون عليها.

وهكذا تصبح هذه الصور وصولا، عن طريق الفنان المبدع والشاعر الملهم، إلى أعمق أعماق النفس، حيث يغادر عالم الفرد ليصل إلى الأرضية المشتركة للبشر جميعا، فليس ثم سوى العالم بكل بساطته وتجرده من كل طابع شخصى فردى مثلما نحلل المواد المكونة لجسم الإنسان فتعود إلى مادة الكربون التى تشكل جميع الأجسام، وهنا نجد عبر الرموز الأسطورية أن العالم يتكلم، وكلما ازداد الرمز عمقا كلما كان أقرب للعالمية والشمول الإنسانى فتتذكر عبارة «جيرهارد هوبتمان» (Gerhard Hauptman): «إن الشعر يطلق خلال كلماته رنين الكلمة البدائية الأولى»(٤).

ويقسم «كارل يونج» الأنماط العليا إلى مرتبتين: الأولى: الأنماط العليا الشخصية «Personalities» وهو ذلك النوع من الأنماط التى يمكن أن تجرب مباشرة فى شكل شخصى، كالظل The shadow، والنفس Anima، والحكيم

---

(٤) Jung: The Spirit in Man, Art, and Literature, Trans by: R.E.Hull,Bantheon Books NewYork,1960, p:80 وانظر: «المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى» ص ٢٤.

Wise old man، والثانية: يسميها أنماط التحول «Archtypes Transformation»، وهذه الأنماط رموز حقيقة وأصيلة لا يمكن تفسيرها كعلامات Signs، أو مجازات Allegories، إنما هى رموز غامضة حبلى بالمعانى والدلالات التى لا تنضب ولا تنفد.

تلك هى الأنماط العليا، والظواهر المصاحبة لها كما وضحها «يونج» وتشكل هذه الأنماط أحد الأسس التى قام عليها التفسير النمطى أو التفسير الأسطورى الذى أصبحت مهمة الناقد فيه إنسانية فى المقام الأول، فالناقد لا يكتفى بمجرد البحث عن جماليات العمل الفنى، ولا يقنع بشرحه وتفسيره ولا يرضى بإيجاد الروابط بينه وبين صاحبه أو أحوال مجتمعه، ولكنه يتجاوز ذلك كله حين يبحث عن الماضى الثقافى والاجتماعى والإنسانى لهذا العمل الإبداعى.

«وإذا كان «كارل يونج» قد اكتشف من الناحية «الأمبريقية» كما هائلا من الصور المتماثلة فى الرؤى الكشفية، والأحلام، والأساطير، أو المكرورات وخيالات المبدعين تظهر فى كل الأزمنة، وفى جميع الأماكن بحيث تشمل الكون كله فى سائر عصوره، وبين أفراد لا تربطهم رابطة مما أكد لديه أن هذه الصور لا تنتشر عن طريق الهجرة، أو اللغة، أو الاقتراض، بل قد تكون هذه الصور مستقلة عن كل معرفة تقليدية فردية مكتسبة، الأمر الذى دفعه إلى افتراض وجود تلك الذاكرة البشرية اللاشعورية الضخمة التى تحوى تجارب الأسلاف، وموروثات العصور الموغلة فى القدم، ليؤكد أن الإنسان الحديث مهما بلغ من تحضر فما زال سلفه البدائى يكمن فى أعمق أعماق نفسه، فإن علماء الأنثروبولوجيا الذين اهتموا بدراسة المجتمعات الإنسانية على اختلاف ثقافتها وبيئاتها وأنصبتها من التخلف أو التحضر من قبله متبعين فى ذلك المنهج التطورى المقارن، قد تجمعت لديهم أيضا كميات هائلة من المواد والموروثات المتماثلة تتضمن العادات والتقاليد والمعتقدات والطقوس والأنظمة والأفكار تشبه فيها أكثر الشعوب بداوة أرقاها تحضرا، ومع هذا التباعد بين المجتمعات يصبح تفسير هذا التشابه بالهجرة تفسيرا قاصرا، كما

أن وحدة الأصل لا تنهض دليلا عليه، ولا يقوم اقتراض مجتمع من آخر تعليلا معقولا له لانعدام وجود روابط أو صلات ثقافية بين هذه المجتمعات»[٥].

ومن ثم كان لزاما على أصحاب المنهج الأسطورى الاستفادة والاعتماد على ما توصل إليه علماء الأنثروبولوجيا من طقوس ومعتقدات وعادات للمجتمعات البدائية، واستخراج هذه المعتقدات والأساطير من أعمال الأدباء والشعراء القدامى والمحدثين.

ولما كان هذا المنهج يعتمد فى أصوله على الأسطورة وجب أن نشير إلى معناها، أو وضع تعريف محدد لها.

تعريف الأسطورة:

تتعدد تعريفات الأسطورة تعددًا واسعًا، بسبب تعدد منطلقات الدرس الأسطورى وغاياته وتداول المصطلح فى مختلف مجالات العلوم الإنسانية، أى صلته بما يسمى: «الحضور الكلى» فى المعرفة، أو «الدراسات البينية» التى تعنى تردد موضوع واحد بين أكثر من حقل معرفى.

ومن اللافت للنظر أن ثمة تباينًا، أحيانًا، بين تلك التعريفات، يمتد ليشمل الباحث الواحد أحيانًا أيضا، وغالبا ما يكون لكل تعريف دوره الوظيفى، بحيث يطوعه هذا الباحث أو ذاك، أو يلوى عنقه، لصالح الحقل المعرفى الذى يشتغل فى مجاله.

ومهما يكن من أمر هاتين السمتين المميزتين لمجمل اتجاهات الدرس الأسطورى، التعدد والتباين، فإن ثمة قاسمًا مشتركًا يجمع بينها جميعًا، هو أن الأسطورة: «رواية أفعال إله أو شبه إله.. لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام

---

(٥) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى. ص ٣٨.

اجتماعى بذاته أو عُرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها»، أو هى «مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كى ينظم تجربة حياته فى وجود غامض خفى إلى نوع ما من النظام المعترف به». وقد اشترط «جريمال (Grimal)» لتسمية مغامرات العقل الأولى بالأساطير أن تكون تلك المغامرات حول تكوين العالم وولادة الآلهة، أى: «الأساطير التيوجونية» (المتعلقة بنسب الآلهة)، أو «الأساطير الكوسموجية» (المتعلقة بنشأة الكون).

وغير خافٍ ما يضمره هذا الحد لدى «جريمال» من دلالة على المعطى الأساسى للأصل الإغريقى لكلمة «Myth» التى كانت، فى نشأتها الأولى، تعنى: الحكاية المقدسة، أى الحكاية التى تروى تاريخًا مقدسًا، أو حدثًا جرى فى الزمن البدائى، وتعلل كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها كائنات عليا، اتصفت أفعالها بالقدسى والخارق(٦).

فالأسطورة إذن هى خلاصة تجارب حضارية متعددة، وحصيلة أجيال متتالية، وهى جوهر تفكير وتأمل طويلين عبر عصور متلاحقة، والأسطورة أيضا رمز، يقبله الناس كافة منذ أزمان بعيدة، وفى الأسطورة أيضا تكمن صور شعرية موسومة بآلاف الخبرات، وبكل الألوان والاتجاهات، لأنها من صنع الناس، ولأن كل عصر يضيف إليها شيئا يتواءم مع تفكيره وحسه، والأدب قد ارتبط بالأسطورة منذ الأزل، لأن الأديب أو الشاعر هو الأقدر على استيعاب تلك الصور، وبلورتها بعد أن يضيف إليها شيئا من خياله الخاص.

---

(٦) انظر: مرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة ص ١٠، وانظر أيضا: د. نضال الصالح: النزوع الأسطورى فى الرواية العربية المعاصرة، ص ١٢، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠١.

أهم نقاد هذا المنهج فى الغرب

اعتمد نقاد المنهج الأسطورى على علم النفس متمثلا فى آراء «يونج»، وعلى دراسة علوم الإنسان (الأنثروبولوجيا) بما قدمته من ثروة طائلة من الأساطير البدائية والعادات والمعتقدات للشعوب فى فجر التاريخ، وكذلك استند على علوم (الآركيولوجيا) وما قدمته من كشوف ونقوش وحفريات جسدت ووثقت هذه الأساطير والمعتقدات البدائية، وعلى الفلسفة الرمزية متمثلة فى آراء «كاسيرر»، لكن التأثر الأكبر والفضل الأعظم كان مرهونًا بما قدمه كل من «تايلر» و«جيمس فريزر» فى مجال الأنثروبولوجيا، ومن الضرورى أن نعرض فى إيجاز دور كل منهما.

لعل عبارة «ولا يجب أبدًا أن ننسى الأصل» التى استشهد بها «تايلر» فى كتابه (الثقافة البدائية) The Primitive Culture، توضح الفكرة التى تشكل اتجاه المدرسة «الأنثروبولوجية» وهى فكرة «الإرث» والتى نبعت من تلك التشابهات الغريبة التى تجمعت للباحثين خلال دراساتهم وملاحظاتهم بين كثير من الطقوس، والعادات، والمعتقدات، والحكايات التى تتشابه فيها المجتمعات البدائية، والمجتمعات المتحضرة دليلا على وراثة هذه المواد والممارسات من المراحل البدائية للمجتمع، كما أن تماثل هذه الموروثات يدفع من ناحية أخرى إلى القول بوحدة النسق الفكرى الذى قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت، فقد مر الإنسان إذن على اختلاف بيئاته بمراحل ثقافية واحدة، واختزن موروثات من المراحل الثقافية السابقة ليستبقيها فى النماذج والأنماط الثقافية اللاحقة تختلف مضمونا ومحتوى إلى حد ما ولكنها تبقى نسقا وشكلا.

وفى إطار نظرية التطور القائم على افتراض وجود وحدة سيكولوجية يشترك فيها الناس جميعا على اختلاف ثقافاتهم، عرض «تايلر» نظريته عن التطور الثقافى للمجتمعات الإنسانية، وقد استخدم مفهوم الرواسب الذى يقوم على أساس أن

بعض سمات المجتمعات المعاصرة تمثل متخلفات أو رواسب للأشكال الأولية والمتتابعة التى مرت بها هذه المجتمعات[٧].

ويرى «تايلر» أن الإنسان فى المجتمعات الأولى كان يتمتع بقدرة خاصة تكاد تكون نوعا من الملكة على صنع الأسطورة نتيجة نظرته العامة إلى الكون، وإيمانه بحيوية الطبيعة لدرجة تصل إلى حد تجسيد مظاهرها كلها على نحو رمزى، فالطقوس التى كان يؤديها كانت تهدف إلى أشياء أخرى غير ما تنبئ به ظواهر تلك الطقوس، بمعنى أنها كانت تجسيداً لبعض الأفكار الغامضة لديه عن وجود كائنات عليا تملأ الكون، ولم تكن تلك الكائنات التى زخرت بها أساطيره سوى نوع من العون المادى الذى ساعد على إضفاء شكل من أشكال الوجود والذاتية على تلك الأفكار، كما لم تكن سوى رموز لهذه الأفكار نفسها[٨].

وهنا يربط «تايلر» بين الأسطورة والرمز، ومن ثم أصبحت الأسطورة فى نظر الفلسفة الرمزية فعالية مجازية ورمزية وتتضمن فى داخلها الحقائق التاريخية أو الأدبية أو الدينية أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز تم استيعابها بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفى.

ويمكن تلمس مصادر هذه النظرية لدى فلاسفة الإغريق الأوائل الذين فسروا الأساطير على أنها كنايات ومجازات اخترعها مؤلفون فضلوا اللجوء إلى التلميح والرمز والاستعارة[٩].

---

(٧) د/ حسين فهيم: قصة الأنثروبولوجيا. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة ٩٨. فبراير ١٩٨٦، ص ١٣٦، وانظر أيضا: المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى، ص ٤١.

(٨) انظر: التحرير: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى. مقال بمجلة عالم الفكر ص ١٢ المجلد ١٦، العدد ٣ الكويت ١٩٨٥.

(٩) د/ نزار عيون السود: نظريات الأسطورة. مجلة عالم الفكر ص ٢١٤ المجلد ٢٤ العددان ١، ٢ ١٩٩٥م.

ثم كان كتاب سير «جيمس فريزر» (الغصن الذهبى) الذى ظهر فى اثنى عشر مجلداً يتضمن دراسة فى السحر والدين تتعقب أساطير متعددة تعود إلى عصور موغلة فى القدم تصل إلى بدايات ما قبل التاريخ لتؤكد شرعية الأسطورة واستبقاءها فى الذاكرة الجمعية، ثم قام «فريزر» بإعادة كتابته موجزاً نزولاً على رغبة الكثيرين من القراء تيسيراً لقراءته وتناوله، وقد بذل - كما يقول فى تصديره - جهده ليحتفظ بالمبادئ الأساسية للكتاب الأصلى، والهدف المبدئى لهذا الكتاب هو تفسير القاعدة الفريدة التى كانت تنظم عملية تولى منصب الكهنوت الخاص بالإلهة «ديانا» فى «أريكيا»، وتقوم هذه القاعدة على أنه لا يجوز إلا لعبد هارب أن يقطع غصنا من شجرة تنمو فى معبد «نيمى» ليمكنه بعد ذلك أن يتقدم لمنازلة الملك الكاهن فإذا انتصر عليه تولى الحكم مكانه متخذا لقب ملك الغابة(١٠).

لقد عالج «جيمس فريزر» الميثولوجيا الإغريقية بوصفها وجها من وجوه الديانة الإغريقية، وقال بتبعية الأسطورة للطقس ونشوئها عنه، وقد رأى «فريزر» أن ثمة اعتقاداً كان شائعًا فى المجتمعات القديمة بأن هناك وسائل تمكنهم من اتقاء شرور الطبيعة حولهم وأنهم «يستطيعون أن يعجلوا فى سير الفصول، أو يبطئوا منه بفن السحر، ولذا قاموا ببعض المراسم، وقرءوا الرقى والتعاويذ ليحثوا المطر على السقوط، والشمس على الإشراق، والحيوانات على التكاثر، وفواكه الأرض على النمو»(١١).

وقد اكتسبت تلك المراسم أو الطقوس بفعل الزمن سمة القدسية التى تحولت بفعل الزمن أيضا إلى ما عرف فيما بعد بالأديان.

---

(١٠) انظر: جيمس فريزر. الغصن الذهبى، دراسة فى السحر والدين. ترجم بإشراف د. أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١، ج١ ص ٧٢.

(١١) جيمس فريزر: أدونيس أو تموز. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩ ص ١٥.

وهذا ما أكده د/ «عبد المنعم تليمة» بقوله: إنه على الرغم من التطور الذى حققه الإنسان البدائى فى مواجهة الطبيعة، وفى تسخيرها للوفاء بحاجاته الأساسية، فقد ظلت سيطرته عليها ومقدرته على تفسير ظواهرها الخارقة قاصرتين، ولذلك كان يحس بالعجز إزاءها لكنه لم يستسلم. . بل لقد تخطى كل ذلك بأداة فذة خلق بها عالما جديدا، ولم يكن هذا العالم المخلوق وهما، وإنما كان هدفا عجزت أدوات الإنسان وخبرته العملية عن خلقه، وكانت تلك الأداة الفذة فى يد الإنسان البدائى هى الأسطورة(١٢).

إن «جيمس فريزر» يقدم من الحياة الإنسانية المواد ذاتها التى يقوم عليها الأدب، والتى يعمل النقد على الاستفادة منها وتنظيرها، فهو يحدثنا عن تعاقب الفصول، وما نجم عنه من عادات وطقوس، وعن عبادة الشجرة وبقاياها فى العصر الحالى، والزواج المقدس وارتباطه بخصب التربة، ونيابة الملوك عن الآلهة، وعن التابو والرموز الكارزمية ويقف طويلاً عند «أدونيس» و«اتيس» و«أزيرس»، ويتبسط فى الطقوس والشعائر الشعبية والرسمية، والنوع الأول ما تزال بقاياه قائمة لدينا نحن «المتحضرين»، وعن الماء والنار والحيوان والأشجار والجن والشيطان، والأرواح الحبيسة والأرواح الطليقة، وعن الانقضاض على المقدس والتهامه، وغير ذلك من الموضوعات التى دفعت «فراى» إلى اعتبار «الغصن الذهبى» كتابًا فى النقد الأدبى، حقق شهرة واسعة جدا، فقد فاقت شعبيته مؤلفات عظيمة فى الأنثروبولوجيا: «تايلر»، و«مورجان»، و«مالينوفسكى»، و«براون». . .

دراسات كثيرة قدمها الأنثروبولوجيون، وقد ساعدت هذه الدراسات على خلق النقد الأسطورى وتعزيزه، مما جعله يتعاظم وإن ببطء. فقد كان القرن التاسع عشر قرن الاتجاه نحو العلم التطبيقى، وإن كانت معظم النظريات الاجتماعية قد

---

(١٢) د/ عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب. دار العودة بيروت لبنان ١٩٧٩م ص ٢٨.

ظهرت فيه، إلا أن النقد الأسطورى حظى باهتمام كبير فى النصف الأول من القرن العشرين. وقد يكون ردًا على الاتجاه المادى الجارف.

هنا اتسعت دائرة نطاق النقد الأسطورى فأضاف إلى اهتماماته السابقة ما أنجزته العلوم الأنثروبولوجية فى دراستها للطقوس الفصلية وتأثير تغيرات الطبيعة فى الأنماط الأولية ونشأة الأدب وتنوعه، وهى نشأة مرافقة لنشأة الطقوس الفصلية والموسمية، وتنوع يقابل تنوع هذه الطقوس، وقد أخذت المصطلحات الأنثروبولوجية تدخل النقد الأسطورى، وقد استخدم «فراى» العديد من هذه المصطلحات مثل بياكولاتيف (طقس التضحية بين المقدس والعبد) وألاستور (انتقام الإله أو الأرواح) وغير ذلك من المصطلحات.

لقد دعمت الأنثروبولوجيا نظرية «يونج» فى اللاوعى الجمعى، فعقدة أوديب ليست خاصة بمجتمع أوديب، بل تظهر فى المجتمعات المماثلة، إلا أنها لا تظهر فى بعض المجتمعات التى تلعب فيها الأم دورا كبيرًا، كما يرى «مالينوفسكى»، وهذا ما جعل «فراى» يوسع من حدود النظرية الأسطورية فى النقد، فليس هناك أنماط أولية فقط، وإنما هناك أيضًا أنماط أدبية نشأت من الطقوسية الموغلة فى القدم فالأدب ظاهرة طقسية لا تعرف بدايتها، إن الفلسفة تبدأ «بطاليس» والتاريخ «بهيرودت» وهما من أقدم الظواهر، لكن الأدب مجهول البداية، وهو الرحم الذى تخلق فيه التاريخ والفلسفة والاجتماع. . .[١٣].

ومما بات واضحًا أن للغصن الذهبى إلى جانب أعمال «تايلر» الفضل فى نشوء نوع جديد من الدراسات الأدبية والنقدية، فقد تحول فريق من الباحثين عرف بـ«مدرسة كمبردج» للدراسات الكلاسيكية إلى دراسة الفن والفكر الإغريقيين بتسليط المعارف والنظريات الأنثروبولوجية المقارنة عليهما، وصار القول بالأصل الأسطورى والتكوين الشعائرى للفن هو اتجاه هذه المدرسة.

---

(١٣) انظر: د/ حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطورى. منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩م دمشق ص ٧١ - ٧٢.

وكان من رواد هذا الاتجاه فى النقد مس «جين هاريسون» التى نشرت كتابها (تيمى) Themis سنة ١٩١٢م، وهو دراسة للأصول الاجتماعية فى دين الإغريق كما تنعكس فى الدراما والشعر والفن المنظور، ويضم هذا الكتاب الذى أهدى لـ«جلبرت مورى» بحثا له بعنوان (جولة حول الأشكال الشعائرية التى احتفظت بها المأساة الإغريقية)، كما يتضمن فصلاً آخر كتبه (كورنفورد F.M.Cornford) وعنوانه: (فصل فى نشأة الألعاب الأوليمبية)، وقد كان الكتاب بمثابة البيان المشترك لهذه المدرسة فى الدراسات الكلاسيكية، وفى العام نفسه نشر «كورنفورد» كتابا آخر هو كتابه (من الدين إلى الفلسفة) (From Religion to Philosophy) وهو تتبع أنثروبولوجى للأصول الشعائرية للفكر الإغريقى للفلسفة.

وفى عام ١٩١٣م نشر «جلبرت مورى» كتابه (يوربيدس وعصره) (Euripides and his age) درس فيه مسرحيات «يوربيدس» بالنظر إلى الأصول الشعائرية للمأساة.

ونشرت الآنسة «هاريسون) (الفن القديم والشعائر) Ancient Art and Ritual، وهو خلاصة عن صلات القربى بين شعائر الخصب البدائية والإنتاج الأرقى المتمثل فى المسرحيات وفن النحت، وفى السنة التالية نشر «كورنفورد» (أصول الملهاة الأتيكية) (The Origin of the Attic comedy)، وحلل فيه الملهاة الإغريقية على الأسس نفسها(١٤).

وتعد الناقدة الإنجليزية «مورد بدكن» من أوائل النقاد الذين اقتنعوا بمبادئ «كارل يونج» ونادوا بتطبيقها على النقد الأدبى؛ فقد درست فى كتابها (الأنماط العليا فى الشعر) سنة ١٩٣٤م قصيدتى (الملاح العجوز) و(اليباب) باعتبارهما قصيدتين تتناولان نمط الانبعاث.

---

(١٤) ستانلى هايمن: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم (١/ ٢٨) دار الثقافة بيروت لبنان ١٩٨١م.

إن كتاب (النماذج العليا فى الشعر) من الكتب القلائل التى يتلازم فيها العنوان والموضوع لأنه يتحدث فحسب عن النماذج العليا فى الشعر، ويتألف الكتاب من ستة فصول يثير الأول منها مشكلة النماذج العليا كما تمثلها الروايات التراجيدية، ويتناول كشف «إرنست جونز» لعقدة أوديب فى (هاملت)، ثم تعالج الفصول الخمسة الأخرى الموضوعات الآتية على التوالى: أنموذج الولادة الجديدة فى قصيدة «الملاح القديم»، أنموذج الجنة والنار عند «كولردج» و«ملتون» و«دانتى»، نساء يعتبرن نماذج عليا فى الشعر، الشيطان والبطل والله نماذج عليا، بعض النماذج العليا فى الأدب المعاصر(١٥).

وفى الولايات المتحدة كان النقد الأسطورى أنجح محاولة للحلول محل النقد الجديد، فقد أتاح الحديث عما كان النقد الجديد قد أهمله من مواضيع الشعر، وعن الفلكلور وعن المحتوى(١٦).

ومن النقاد الأمريكيين الذين سلكوا نفس الطريق، وإن لم يبلغوا ما وصل إليه فريق كمبردج فى إنجلترا «وليم تروى»، وهو ناقد أدبى يعمل على أساس من الأساطير والشعائر، وقد حلل القصة (الزولائية) على قاعدة النموذج الأساسى لقصته (أورفيوس)، و(يوريديس)، وفسر (لورنس)، فرأى فيه الرب المحتضر أو الملك الضحية، وقرأ مؤلفات «مان» على أساس عدد من الأساطير الأساسية، ومع أنه يعتمد على «فريزر» فإنه يستمد كثيرا من «ماركس» و«فرويد».

كما نجد «فرنسيس فرجسون»، وهو ناقد أمريكى يرتكز نقده حول الدراما من خلال النماذج القرابينية القديمة التى تصورها مأساة (أوديب الملك) «لسوفوكليس»، وقد جرب كذلك أن يقرأ شعراء وقصصيين مثل «دانتى»،

---

(١٥) المرجع السابق (١/ ٢٥٠).

(١٦) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية. ترجمة د. محمد عصفور. عالم المعرفة العدد (١١٠) فبراير ١٩٨٧م ص ٤٨٢.

و«جيمس» و«لورنس» على الطريقة نفسها فى قطع ينشرها فى المجلات، وقد حافظ فى (فكرة المسرح) ١٩٤٩ على فهمه الخاص للأرسطوطالية.

وقد وجدت بعد هذين الدارسين محاولات جادة قليلة تنحو نحو النقد الشعبى فى مجالات الأدب الفنى كمحاولة «راندل جرل» Randall Jarrel، و«جوزيف كمبل» و«مارى أوستن» و«ريتشارد تشيز»، ولكن كثيرا من هذه المحاولات يصيبه الخلط والتشوش والسطحية.

كما كان «كينيث بيرك» وهو ناقد أمريكى ينظر إلى الأدب كعمل رمزى يعتمد فى مفهومه للعمل الرمزى على «الأنثروبولوجيا الاجتماعية» وغالبا ما كان يناقش المحرمات والمعبودات والنماذج الطقسية من خلال متابعته للعلاقة الضمنية بين الشاعر والقصيدة والمتلقى.

كما نجد «فيليب ويلرايت» فى (النافورة المشتعلة) ١٩٥٤م، وقد حافظ على نظراته الخاصة بدلالات الشعر.

ويعد «نورثرب فراى» من أهم وأبرز نقاد هذا الاتجاه فى الغرب؛ فقد بدأ بتفسير ممتاز للأساطير الشخصية التى خلقها «وليم بليك»، وذلك فى كتابه (التماثل المخيف) ١٩٤٧م، ومزج فى كتابه (تشريح النقد) ١٩٥٧م بين النقد الأسطورى، وبين بعض الأفكار المستمدة من النقد الجديد، ويهدف التشريح إلى الوصول إلى نظرية شاملة فى الأدب لا يحد مراميها حد.

لقد عرض «فراى» فى هذا الكتاب لمبادئ نظريته وهى إمكانية تفسير الأدب العالمى، خاصة فى تجلياته فى الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة، وهناك دراسات أخرى إضافة إلى ذلك تقدم إمكانية تفسير الثقافات الشرقية ذاتها على أساس عدد من الأساطير الكبرى الغارقة فى ميثولوجيا الثقافة القديمة ترتبط بنماذج «يونج» العليا، باعتبار أن هذه النماذج تمثل الأبنية العميقة التى تحكم الإبداع الفنى والأدبى بصفة أساسية مبدعا أو غير ذلك ليرتبط بالتصورات الجماعية مما يدخل فى مجال

الأنثروبولوجيا، وتلك هى نقطة الجمع بين علم النفس والأنثروبولوجيا فى تيار واحد لأن المنطلقات كانت فى تلك الحالتين إما نظريات التحليل النفسى عند «فرويد» أو نظريات اللاشعور الجمعى عند «يونج»[١٧].

انطلق «فراى»، فى محاولات تأصيله للمنهج، من مفهوم الـ«ميثة (Mythos)»، الذى يعنى: الأسطورة فى حالتها الأولى، أى حين كانت الوظيفة الطقسية، وحدها، هى التى تحددها، قبل أن تتحول، بفعل الممارسة، إلى ما سمى فيما بعد بالأسطورة.

وقد رأى «فراى» أن ثمة أربع «ميثات» أساسية يعبر كل منها عن فصل من الفصول الأربعة فى دورة الطبيعة، فـ«ميثة» الربيع تنتج «الكوميديا/ الملهاة»، و«ميثة» الصيف تنتج «الرومانس/ الرواية»، و«ميثة» الخريف تنتج «التراجيديا/ المأساة»، و«ميثة» الشتاء تنتج «الهجاء».

وبعد تتبعه لخصائص كل «ميثة»، وما يتمخض عنها من شكل أدبى، خلص إلى القول إنه منذ ما قبل «سوفوكليس» بزمن بعيد إلى اليوم لم تتغير تلك «الميثات»، وإن الأدب برمته ليس سوى تنويعات عليها، و«ليس هناك أدباء يبدؤون أدبا جديدا، إنهم يتابعون ويغيرون ضمن الإطار العام للميثة فقط»، وإنه «مهما ربا عدد الأدباء، فإنهم يظلون ضمن الدائرة المغلقة التى أحكمتها الأسطورة»[١٨].

وانطلاقًا من ذلك، فقد كان «فراى» لا يرى بين الأدب والأسطورة «أى فرق، لا فى النوعية، ولا فى الشكل إلا قليلا»، وجل هذا الفرق، فى رأيه، ينحصر فيما ينتجه النص الأدبى من «انزياح» عن الأسطورة الأصل، ولذلك فإن مهمة النقد تنحصر، فى رأيه أيضا، فى اكتشاف درجة الانزياح التى ينتجها هذا النص عن مصدره الأسطورى.

---

(١٧) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر. ميريت للنشر والمعلومات الطبعة الأولى ٢٠٠٢م ص ٧٦.

(١٨) انظر: نورثروب فراى: «نظرية الأساطير فى النقد الأدبى». ص ١٧.

ويذهب «كلود ليفى شتراوس» إلى أننا إذا أردنا أن نعرف العقل الإنسانى فى جذوره وأصوله الأولى التى ما زالت تمارس تأثيرها فينا حتى اليوم، وإن كنا قد أضفنا إليها تعقيدات لا حصر لها فلنحلل اللاشعور الجماعى للإنسانية كما يتمثل فى أساطير البدائيين[١٩] ذلك أن جوهر هذه الأساطير يقوم فى رأيه على استحضار الماضى المنسى وتطبيقه كالشبكة على بعد الحاضر لكى يستخرج منه معنى يتطابق فيه الوجهان - التاريخى والبنيانى - اللذان يفرضان على الإنسان واقعه المخصوص.

وعلى الرغم من أن أهداف «شتراوس» ودراساته قد أسهمت إسهاما فعالا فى تأسيس منهج فى النقد الأدبى يغاير ما نحن بصدده - وهو المنهج البنيوى - غير أن التقنيات التى استخدمها هى تقنيات المنهج الأسطورى: المتماثلات الأسطورية واللاشعور الجمعى، والبناء القبلى، مع محاولة الوصول إلى نوع من الجدولة الرياضية أو المصفوفة الجبرية التى تعبر عن كل التحولات والتجمعات الممكنة فى الذهن البشرى اللاشعورى»[٢٠].

***

(١٩) د. فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنائية، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت ١٩٨٠ - ص ٢٣.

(٢٠) د. فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنائية، مرجع سابق. ص ١١، وانظر المنهج الأسطورى ص ٥٤.

المنهج الأسطورى فى النقد العربى

حظى المنهج الأسطورى فى النقد العربى باهتمام شديد، فمنذ النصف الأول من سبعينيات القرن العشرين لقى هذا المنهج - من لدن عدد غير قليل من النقاد العرب - حفاوة بالغة، ورواجا عظيما لا يقل بأية حال عما حظى به المنهج النفسى أعنى منهج التحليل النفسى، وكان الشعر الجاهلى هو محور الدراسات النقدية القائمة على المنهج الأسطورى، ولم ينل الشعر العربى المعاصر اهتماما كافيا من نقاد هذا الاتجاه إلا فى بعض المحاولات المتفرقة التى سوف نعرض لها فيما بعد.

ولعل دعوة الدكتور «طه حسين» - حين وضع كتابه (فى الشعر الجاهلى) سنة ١٩٢٥م لتطوير المناهج فى دراسة الأدب العربى القديم، وتنقية التراث الأدبى من شبهة الانتحال، وتأصيل نصوصه، تماما كما عمل الأوروبيون فيما يتصل بتراث الحضارتين القديمتين الإغريقية والرومانية[٢١] - من أهم الدعوات التى لاقت رواجا وآتت أكلها فى محاولة الدارسين توثيق نصوص الشعر القديم وتحقيقها، وكسر حاجز الرهبة والقداسة تجاه الشعر القديم بإخضاعه لمناهج البحث الحديث، كما أولى «طه حسين» اهتمامه للأساطير عنصرا هاما من عناصر التراث والتاريخ لا يفهم عصر ما قبل الإسلام بدونها، ويبدو ذلك فى توسعه فى كتابتها جزءا من السيرة؛ فالأدب العربى فى هذه الفترة ليس بدعا فى الآداب القديمة «تبحث عن فلسفة العرب ودينهم ونظمهم المختلفة وحياة عقولهم وعواطفهم فلا تجدها إلا فى الشعر»[٢٢].

وقد اشتدت العزيمة لبحث الأسطورة تالية لعمليات وعى التراث السردى الشعبى والأدبى، متداخلة معها، لاكتناه آفاقها فى الذهنية العربية من جهة،

---

(٢١) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلى، قضاياه الفنية والموضوعية. مكتبة الشباب. القاهرة ١٩٧٩ ص ١١٨.

(٢٢) د. طه حسين: قادة الفكر ط٩، دار المعارف، القاهرة ص ١٠.

وتثميرًا لإمكاناتها السردية من جهة أخرى. وثمة أبحاث ودراسات كثيرة حاولت الإحاطة بالبعد الأسطورى فى المكونات الثقافية العربية وامتدادها المستمر والراهن، وهذا واضح فى الأعمال التالية على سبيل المثال، لا الحصر: «فى طريق الميثولوجيا عند العرب» (١٩٥٨) لمحمود سليم الحوت (فلسطين)، و«المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام» (١٩٧٠) لجواد على (العراق)، و«الطوفان فى المراجع المسمارية» (١٩٧٥) لفاضل عبد الواحد على (العراق)، و«مغامرة العقل الأولى: دراسة فى الأسطورة» (١٩٧٦) لفراس السواح (سورية)، و«الأساطير: دراسة حضارية مقارنة» (١٩٧٩) لأحمد كمال زكى (مصر)، و«البطل فى الأدب والأساطير» (١٩٧٩) لشكرى محمد عياد (مصر)، و«ملاحم وأساطير من أوغاريت» (١٩٨٠)، و«ملاحم وأساطير من الأدب السامى» (١٩٨٩) لأنيس فريحة (لبنان)، و«من الأساطير العربية والخرافات) (١٩٨٠) لمصطفى الجوزو (لبنان)، و«إمبراطورية إبلا» (١٩٨٩) لعلى القيم (سورية)، و«الوعى الجمالى عند العرب قبل الإسلام» (١٩٨٩) لفؤاد مرعى (سورية)، و«الأسطورة عند العرب فى الجاهلية» (١٩٨٨) لحسين الحاج حسن (لبنان)، و«الإسلام وملحمة الخلق والأسطورة» (١٩٩٢) و«العنف والمقدس والجنس فى الميتولوجيا الإسلامية» (١٩٩٤) لتركى على الربيعو (سورية)، و«موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها» (١٩٩٤) لمحمد عجينة (تونس) . . إلخ.

وكان خليل أحمد خليل من أوائل المفكرين العرب الذين طرحوا أسئلة الأسطورة على الثقافة العربية الحديثة فى كتابه «مضمون الأسطورة فى الفكر العربى» (١٩٧٣)، وعلى الرغم من تأثره الواضح بأفكار عالم الأنثروبولوجيا البنيوى المعروف «ليفى شتراوس»، فإنه مس عددا من القضايا الراهنة حول حضور الأسطورة فى نسيج التعبير الشعبى والسلوك الاجتماعى فى الوقت نفسه، على أن الأسطورة بعد ذلك «تشكل جزءا مهما من البنية الأيديولوجية للمجتمع يمكنها من

أن تغير أو تؤخر المجتمع حسب موقعها من بنيته الختمية»[٢٣] حسب تقديم فؤاد شاهين للكتاب، وما يعنينا هو ارتياد خليل أحمد خليل لمناطق بحث بكر، ولا سيما دراسته للأسطورة بوصفها فلسفة العرب الأولى، من خلال أسطورتين عربيتين صرف هما «ناقة الله»، و«إرم ذات العماد»، ومتابعته «لمسلسل الأساطير الإسلامية والشرقية الذى ظل يتكرر حتى أواخر العصور الوسطى»[٢٤].

وثمة رأى قابل للنقاش حول التجارة محوراً للاحتفالية العربية القديمة، مما سيكون مثار أبحاث تالية مثل بحث فكتور سحاب (لبنان) «إيلاف قريش: رحلة الشتاء والصيف» (١٩٩٢)، وبرهن خليل عن نظرته بتخصيص الفصل الأطول من كتابه «الأسطورية الجنس والتجارة فى ألف ليلة وليلة»، وهى نظرة لا تخلو من آثار المثاقفة بالتركيز على الفنطرة والغرائبية.

وتحتل أبحاث فاضل عبد الواحد على (العراق) أهمية خاصة فى الكشف عن السرد الأسطورى القديم، كما فى كتابه «الطوفان فى المراجع المسمارية» (١٩٧٥)، ويقدم فيه نصوصا أدبية وسردية عن قصة الطوفان، لا تسجل فقط «تفاصيل وافية عن هذه الكارثة المروعة التى تعرض لها الجنس البشرى فى قديم الزمان، وإنما لأنها تحتوى أيضا - وخاصة النسخة البابلية - على تفاصيل دقيقة فى غاية الأهمية عن معتقدات السومريين والبابليين بخصوص خلق الإنسان»[٢٥].

وتابع على جهوده بعد قرابة عقدين من الزمن، فى كتابه «سومر أسطورة وملحمة» (١٩٩٧)، ويحوى الكتاب آخر ما استجد فى حقل النصوص الأدبية المسمارية التى دونت بالسومرية والأدبية البابلية.

---

(٢٣) خليل أحمد خليل: «مضمون الأسطورة فى الفكر العربى» - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت ١٩٧٣ - ص ٧.

(٢٤) المصدر نفسه ص ٣٥.

(٢٥) فاضل عبد الواحد على: «الطوفان فى المراجع المسمارية» - جامعة بغداد - مطبعة أوفست الإخلاص - بغداد ١٩٧٥ - ص ٧.

ويؤكد فى كتابه أن نظرة سريعة على تفاصيل محتويات هذا البحث «ترينا أن السومريين لم يتركوا ضربًا من ضروب الأدب إلا طرقوه: الملحمة والأسطورة، أدب الحكمة وأدب السخرية، كما أنهم ألفوا فى الغزل، وكتبوا التراتيل والصلوات لتمجيد آلهتهم، ونظموا قصائد فى رثاء ذويهم وأعزائهم، وفى رثاء مدنهم»[٢٦].

ويؤشر كتاب حسين الحاج حسن (لبنان) «الأسطورة عند العرب فى الجاهلية» (١٩٨٨) إلى آفاق البحث العربى عن الأساطير العربية القديمة، تطويراً لشغل باحثين سابقين أشرنا إلى أبرزهم، فيخصص فصلاً لتعريف الأسطورة ونشأتها، وفصولا للأساطير الاجتماعية، الحياتية والخيالية، والأساطير الدينية، العبادات المختلفة وعبادة الأصنام. ومن تفصيله للأطوار التى مرت بها الشعوب البدائية، يذكر حسن: عبادة الأشخاص، عبادة الجن، تشكل الجن، عبادة الملائكة، عبادة الروح، عبادة الشمس، عبادة القمر، عبادة النار، عبادة الأشجار، عبادة الكواكب[٢٧].

غير أن «موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها» لمحمد عجينة هى الأوفى فى بابها، إحاطة شاملة بموضوعها: مدخل إلى الأساطير، أساطير الخلق والأصول، أساطير الكواكب، أساطير المظاهر الطبيعية، أساطير الكائنات اللامرئية، أساطير البطولة والمؤسسات الإنسانية، مميزات الكون الأسطورى عند العرب ودلالاته.

ولا يمارى أحد فى الثراء الأسطورى العربى، فثمة تفريعات لكل نوع، وتفريعات لهذه التفريعات، وسأذكر نموذجًا من أساطير المظاهر الطبيعية، فهى تحوى الأنواع الرئيسة التالية:

---

(٢٦) فاضل عبد الواحد على: «سومر: أسطورة وملحمة» - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٩٧ - ص ٦.

(٢٧) حسين الحاج حسن: «الأسطورة عند العرب فى الجاهلية» - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٨ - ص ١١٧ - ١٣٢.

الأساطير ذات الصلة بالتربة والحجارة والجبال.

الأساطير ذات الصلة بالماء والآبار ومنابع المياه.

الأساطير ذات الصلة بالنار.

الأساطير ذات الصلة بالشجر والنبات.

الأساطير ذات الصلة بالهواء والريح.

أساطير الحيوان.

الأساطير ذات الصلة بالحيوانات الوحشية.

تقديس الحية - الجان.

الطير فى الأساطير.

حيوانات أسطورية.

أما النوع الفرعى الأخير، فيضم:

الهامة.

أسطورة العنقاء.

العنقاء وخالد بن سنان العبسى.

العنقاء وحنظلة بن صفوان.

العنقاء والبوم وسليمان فى قصة رمزية.

البراق[٢٨].

---

(٢٨) محمد عجينة: «موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها» - دار الفارابى - بيروت والعربية محمد على الحامى للنشر والتوزيع - تونس ١٩٩٤ - الجزء الثانى - ص ٢٣٣ - ٣٤٠.

obeikandl.com

إنه بحث واسع وعميق عن الموروث السردى العربى، وهو شديد الثراء، فى تنوعه وتعدد دلالاته. صحيح أننا عرضنا لأشكال من التراث الأدبى الشعبى، ولكن هذه الأشكال جميعها سردية، وهى فى أساس تطور السردية العربية القديمة، وكان قد ظهر كتاب شامل عن «التراث القصصى عند العرب» (١٩٩١) لمؤلفه مصطفى عبد الشافى الشورى (مصر) يرى فيه أن هذا التراث ممتد بجذوره فى الثقافة العربية وممتد فى العصور الأدبية كلها، غير أنه لا يضيف شيئًا إلى جهود البحث عن هذا التراث، لأنه مسبوق وغير دقيق، ومن المفيد أن نشير إلى أن الغربيين أنفسهم صاروا يعترفون بقيمة هذا التراث وتأثيره على تراث الإنسانية عمومًا، كما فى كتاب ا.ل. رانيلا «الماضى المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية» (١٩٨٦ - وقامت بترجمته نبيلة إبراهيم عام ١٩٩٩)[٢٩].

وكانت دراسة الدكتور «محمد عبد المعيد خان» المبكرة عن الأساطير العربية فى كتابه (الأساطير والخرافات عند العرب) ثمرة من ثمرات دعوة الدكتور «طه حسين» إلى اهتمام بالأساطير، ولكنه يجد صعوبة فى محاولة استجماع أسطورة عربية وإمكانية استنتاج نظام ميثولوجى خاص بالأساطير العربية، ومع هذا فإنه قد وضع لنفسه منهجا يتجه فى وجهتين:

الأولى: مقارنة الأخبار التى دونت فى كتب التاريخ والأدب أو نقشت على الأحجار بعضها ببعض مع ما يواجه ذلك من صعوبات تتمثل فى ضياع الأدب القديم لعرب الجاهلية الأولين لندرة الكتابة، بالإضافة إلى أن كل ما نقل عن العصور الخالية إنما نقل تحت تأثير العقيدة الدينية، وأمام هذه الصعوبات كما يقول المؤلف أن نعتاض بالاستمداد من أساطير فلسطين وبابل واليمن لأن ذلك يفيد فى تكميل الحلقات المفقودة فى سلسلة تفكير العربى الجاهلى إلى جانب ما نقله

---

(٢٩) د/ عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠ دمشق، ص ٧٧ - ٨٠.

المستشرقون من تراجم النقوش الحميرية والنبطية والسبئية ومقارنته بما جاء فى التوراة والقرآن والأدب الجاهلى.

الوجهة الثانية: بحث هذه المسائل من ناحية عقلية الأمة العربية وخيالها فى ضوء بيئتها الطبيعية والاجتماعية لأن البحث فى الأساطير بحث فى التفكير ومناهج النظر البشرى(٣٠).

ولم يحاول المؤلف أن يعقد صلة ما بين الشعر والأدب فى مرحلة ما قبل الإسلام، وبين الأساطير باعتبارها ملهمة هذا الشعر وذاك الأدب عند الجاهليين كما يقول، كما وقع المؤلف بعد ذلك فريسة لآراء بعض المستشرقين فيما يتعلق بالعقلية العربية والخيال العربى، فكان خلاصة ما توصل إليه أن العربى بتأثير البيئة على غرائزه ونزعاته لا يذهب إلى التفكير فيما وراء الطبيعة، كما يميل إلى المادة أكثر من ميله إلى المعنى والروح، مما أصاب خياله بنوع من القصور قعد به عن إنشاء الملاحم الطويلة، فهو قليل الابتكار، وإن لم يكن عاريا من الخيال دائما إلا أن الخيال التصويرى - كما يقول - هو الغالب على عقله، وهذا الخيال يولد الأسطورة التصويرية؛ ذلك لأنه يتصور الأشياء، ولا يخترع القصص حولها(٣١).

ثم تأتى محاولة الدكتور «عز الدين إسماعيل» بكتابيه (المكونات الأولى للثقافة العربية) ١٩٧٢م، و(النسيب فى مقدمة القصيدة الجاهلية) ١٩٧٨م، وفى كتابه الثانى يرى د/ «عز الدين إسماعيل» أن استهلال القصائد الجاهلية بهذا النسيب لم يكن محاكاة أو تقليدا، بل صدر الشعراء فى ذلك عن مشاعر كامنة فى نفوسهم تمثل نوعا من القلق الوجودى لأن هذا القلق، إزاء الكون ومعمياته لم

---

(٣٠) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى. مرجع سابق ص ١٠٤ - ١٠٥.

(٣١) د/ محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت ط٤، ١٩٨٢، ص ٤٨.

يكن مجرد مشاعر فردية تعتمل فى نفس فرد دون آخر بل هى مشاعر مشتركة تمثل موقفا إنسانيا مشتركا(٣٢).

ويتقدم د/ «عبد الله الطيب» فى كتابه (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) خطوة حين يجعل النسيب وثيق الارتباط بعقائد الجاهليين الأولين فى تقديس الأنثى وتأليه الخصوبة، وهذا التقديس والتأليه يدخلان فى مضمون النسيب خفية فيحدثان فيه إيحاء بروح أخاذ من نوع العبادة الغامضة.

وقد تنبه الدكتور «الطيب» إلى وظيفة الشاعر فى المجتمع القديم فجعله أقرب إلى الكهان والعرافين، وأمثالهم من أهل الوجدان والتطلع إلى الملأ الأعلى، وحين يتحدث عن قرض الشعر يرى أن الشاعر تعتريه حالة جذب روحى ونشوة شعرية حيث تلم به دوافع تجارب من الماضى طال اختباؤها فهو يروم استخراج خبىء تجارب الماضى التى توحى إليه بالبيان، وفى هذه الحالة يرتفع الشاعر عن مطلق الفردية البشرية إلى شىء من البطولة.

ويلاحظ الدكتور «الطيب» أن العرب رمزوا للمرأة بأصناف من الشجر كالنخلة، ويربط بين ذلك وبين عبادة النخلة عند أهل نجران، ومقالة لبعض حديثى العهد بالشرك من أصحاب الرسول ﷺ «اجعل لنا أنواط كما لهم ذات أنواط» وسدرة المنتهى، واعتقاد العامة فى إيقاد السدر.

وهو حين تنبه إلى الارتباط الوثيق بين النسيب وعقائد الجاهليين فى تقديس الأنثى وتأليه الخصوبة، نراه يرصد رموز المرأة فى الشعر الجاهلى من حيوان كالناقة، وشجر كالنخلة والسرحة، وغيرها من الرموز كالسفينة والشمس والنار والسحابة، ويربط بين هذه الرموز وبين عبادة المرأة رمزا للخصوبة، ويحاول بعد ذلك أن يصل ما جاء من نعت المرأة ومقاييس جمالها عند العرب بالتراث اليونانى ممثلا فى النموذج «الأفروديتى». ويعلق د/ «عبد الفتاح محمد أحمد» على هذا بقوله: وعلى الرغم من أهمية ووجاهة ما وصل إليه الدكتور الطيب فى بعض الأحيان إلا أن نقص مصادره، وعدم توغله فى أساطير القدماء التى تمثل ينابيع

---

(٣٢) د/ عز الدين إسماعيل: النسيب فى مقدمة القصيدة الجاهلية. روح العصر، الرائد العربى - بيروت ١٩٧٨م ص ١٨.

الصورة فى شعر ما قبل الإسلام أدى إلى كثير من الإبعاد والغموض نتيجة للفروض الظنية والملاحظات الانطباعية التى تفتقر إلى التوثيق، ومثال ذلك قوله بأخذ العرب للنموذج «الأفروديتى» عن اليونان وتقليده فى شعرهم وهو ما يثبت التوثيق التاريخى واللغوى نقيضه تمامًا»(٣٣).

وفى كتاب «قراءة ثانية لشعرنا القديم» ينظر صاحبه الدكتور «مصطفى ناصف» إلى شعر ما قبل الإسلام على أنه فن متكامل لا يعول فى شرحه على بعض الظروف الخاصة لشاعر من الشعراء، وإنما نحن - كما يقول - بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التى يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعى، لا عن عقل فردى أو حالة ذاتية، ويوشك الشعر الجاهلى كله أن يكون على هذا النحو؛ بمعنى أن مراميه فوق ذوات الشعراء(٣٤).

وعلى الرغم من اقترابه من تحديد مفهوم الأنماط العليا التى دعا إليها «يونج» وتطبيقها على الشعر العربى القديم إلا أنه عجز عن تحديدها تحديداً كاملاً كافيًا، فقد اكتفى بعرض الإسقاطات الروحية والعاطفية للشاعر مما يعد ابتساراً لمفهوم اللاشعور الجمعى الذى لا ينفصل عن العقائد والطقوس الميثودينية، لذلك جاءت بعض تحليلاته على الرغم من دقتها ومتعتها غير مستقيمة مع الأصول الأسطورية كتحليله لصورة الفرس حين رآه رمزاً للأبوة والبطولة، بينما تجعله الأساطير السامية رمزاً للشمس.

وللدكتور «طه باقر» فى هذا الاتجاه كتاب (ملحمة جلجامش) ١٩٧٥م والتى تناولها أيضا بالدراسة د/ «محمد نجيب البهبيتى» تحت عنوان (المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ) ١٩٨١م والذى يرى أن ملحمة جلجامش تطوى وراءها أشياء أكبر من كونها ملحمة شعرية بناها خيال أمة وتاريخها، لقد كان يشعر أنها «كتاب مقدس اتخذه شعب ليدير حوله صلواته وعباداته»(٣٥).

---

(٣٣) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى. مرجع سابق ص ١٤٥.

(٣٤) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم ط٢. دار الأندلس ١٩٨١م ص ٥٣.

(٣٥) د. محمد نجيب البهبيتى: المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨١. ص ١٧.

وقد ربط د. «البهبيتى» بين جلجامش ورستم وأسفنديار وموسى بن ميشا وذى القرنين وهرقل والخضر فى جرأة ينقصها الكثير من التوثيق العلمى والدقة المنهجية.

وتعد محاولة الدكتور «عبد الجبار المطلبى» فى بحثه النقدى الذى ورد فى مجلة كلية الآداب جامعة بغداد ع ١٢ سنة ١٩٦٩م تحت عنوان (قصة ثور الوحش وتفسير وجودها فى القصيدة الجاهلية) دراسة رائدة فى مجال تطبيق مناهج النقد الحديث الذى يستخدم تقنيات من العلوم الأخرى مثل العلوم النفسية والأنثروبولوجية والأركيولوجية من أجل الوصول إلى فهم أعمق وتفسير أفضل للشعر نتاج النفس الإنسانية فى مراحلها المتقدمة، ولعلها أول دراسة تطبق المنهج الأسطورى فى تفسير صورة من صورة الشعر القديم.

ويضع الدكتور «نصرت عبد الرحمن» لدراسته «الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى فى ضوء النقد الحديث) إطارا نظريا يعتمد على فكرة اللاوعى الجماعى التى قال بها «كارل يونج» وما تحويه هذه الفكرة فى داخلها من حقيقة كونية ينطق بها الشعر، ومن معرفة قبلية لا غنى عنها فى فهمه، وذلك فى بحثه عن الصورة والرمز الدينى.

ويتجه الدكتور «على البطل» فى كتابه (الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى) ١٩٨٠م نحو دراسة الشعر القديم فى ارتباط صوره الفنية بالأساطير والمعتقدات الدينية والممارسات الشعائرية القديمة التى كانت المنبع الأول لهذه الصور.

ويعلق صاحب كتاب (المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى) على هذه الدراسة بقوله:

«ولعل هذه الدراسة من أبرز الدراسات فى مجال نقد الفن القديم وتفسيره تفسيراً ميثولوجيًا منهجيًا وتأتى هذه الميزة من ناحيتين:

الأولى: إن الدراسة تحيط بمعظم صور شعر ما قبل الإسلام الفنية فى أنماطها المكرورة ولا تقف عند صورة بعينها تخرجها من سياقها الفنى القديم لتقيم حولها تفسيرا، مما قد يؤدى إلى تفتيت هذا التراث والافتئات عليه.

الثانية: إن الدراسة لا تكتفى بالقول باللاشعورية الجمعية للفن القديم القريب من منابع البدائية، ولكنها توغل بعد ذلك للبحث عن الأنماط العليا والمكرورات الأسطورية لهذا الفن، شعر ما قبل الإسلام، فتبحث الدراسة عن النمط الأعلى للأم المرأة وللحيوان والإنسان، ولذلك ألقت هذه الدراسة بظلالها واضحة على الدراسات التى تلتها من حيث المنهج والأدوات والنتائج»[٣٦].

وللدكتور «أحمد كمال زكى» دراسات متعددة فى إطار هذا المنهج نذكر منها: (التشكيل الخرافى فى شعرنا القديم) ١٩٧٨م، (الأساطير دراسة حضارية مقارنة) ١٩٧٩م، (التفسير الأسطورى للشعر القديم) بحث فى مجلة فصول العدد الثالث أبريل ١٩٨١م، (التفسير الأسطورى فى الشعر الحديث) بحث أيضا فى مجلة فصول العدد الرابع يوليو ١٩٨١.

وهو فى دراسته (التشكيل الخرافى فى شعرنا القديم) يختار الخرافة «لأنها جزء من الأساطير العربية التى توشك أن نهملها إهمالا مطلقا من ناحية، ولأنه يرى من ناحية أخرى أن عواملها أو أسبابها كلها تجتمع بالضرورة لتصوغ العمل الأدبى شاء الأدباء أم لم يشاءوا.

لكن ما ذهب إليه د/ زكى من أن الخرافة جزء من الأساطير العربية قول فيه نظر؛ لأن الخرافة هى حكاية بطولية أبطالها فى الغالب من البشر أو من الجن، وليس لها علاقة بالآلهة، لكن الأسطورة حكاية مقدسة تبرز علاقة الإنسان بالآلهة، فهى إذن ذات بعد دينى، ولها صلة بالمعتقدات على خلاف الخرافات.

---

(٣٦) المنهج الأسطورى، مرجع سابق. ص ١٧٢.

ويعالج الدكتور «أحمد كمال زكى» (التفسير الأسطورى للشعر القديم) معترفا بقدرة الشاعر الجبارة على تشكيل الصور الشعرية من فتات التصور القديم للوجود الأول، وكلما كان الشاعر قريبا من عصر الفطرة - والجاهلية أحد أشكال الفطرة - سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التى تصوغ قصيدته أو تتحكم فى صياغته بنحو أو آخر، فلا مهرب أمامه من الرمزية أو من المجاز أو حتى من الخضوع لسحر بعض الكلمات - فيما ورثه من تعاويذ - وتقبل أنماط أسلوبية معينة، ويورد الدكتور «زكى» نماذج لذلك مثل ترديد عبارات فى الشعر «لله درك، أبيت اللعن» وغيرها بمثابة طقوس تطهير تتعوذ بها، وترديد الفعل «صبح» وما يدل عليه من سلوكية الجد واللهو، فهو يرد عند الغارة، كما يرد عند شرب الخمر، حيث يعقد هذا الترداد الصلة بين هذه الأفعال وبين نجمة الصبح العزى أو الزهرة الإلهة الدموية التى تقدم لها القرابين البشرية حينا، وراعية الخصب والخمر حينا لآخر، فهذا الضرب من التكرار مستند إلى قيمة أسطورية كما يرى الدكتور «أحمد كمال زكى».

ويقرر الدكتور «زكى» فى نهاية مقاله أن التفسير الأسطورى للأدب وللشعر بخاصة ما يزال فيه جوانب كثيرة لم يكشف عنها بعد، وأن ما قدمه الرواد فيه شعراء ونقاد وأنثروبولوجيين يوحى بأن للأسطورة اليوم دورا قد يقلب أنواع التقويم الأدبى رأسا على عقب.

ويحاول الدكتور «مصطفى الشورى» فى كتابه (شعر الرثاء فى العصر الجاهلى) ١٩٨٣م أن يفسر بعض طقوس الموت وشعائره تفسيراً يعود بها إلى الأساطير والقصائد القديمة التى شاعت لدى شعوب منطقة الشرق الأدنى القديم.

ولم تقدم هذه الدراسة ما يمكن أن يعتبر إضافة على المنهج الأسطورى، أو ما يمكن أن يكون متميزا فى هذا المجال أو فى الرؤية والتناول، لكن ما عرضه من رؤى فى كتابه قد سبقه بها باحثون وشملتها الدراسات السابقة بشكل ما.

وفى بحثها عن (رمز الأفعى فى التراث العربى) ١٩٨٤م تحاول الباحثة «ثناء أنس الوجود» كشف العلاقة بين الإنسان العربى القديم، وبين الأفعى معبودة، وتأثره فى هذا الشأن بالحضارات والثقافات المجاورة، كما ترصد الوظيفة المزدوجة التى اكتسبتها الأفعى فى التراث الدينى كالأفعى الحارسة، والأفعى الشريرة، وذلك من خلال متابعة فى التراث العربى مقارنة بتراث شعوب المنطقة، وتبين امتزاج البقايا الميثولوجية بأصول الديانات السماوية فى نفوس كثير من المعاصرين من أتباع هذه الديانات فيما يعرف باللاشعور الجمعى أو المثل العليا.

لقد تحولت الباحثة «ثناء أنس الوجود» بدراستها عن الأفعى فى التراث العربى إلى المجال الأنثروبولوجى، ولم تعد الدراسة تفسيرا أسطوريا لصورة الحية فى الشعر العربى بقدر ما أصبحت دراسة تربط حضارات المنطقة وثقافاتها يمكن أن تفيد فى مجال التفسير الأسطورى.

وبعد هذه الرحلة إلى الشعر الجاهلى عبر الدراسات والتفسيرات التى قامت على أسس المنهج الأسطورى نستطيع أن نقول بأن الشعر الجاهلى قد فاز بنصيب عظيم وحظ غير قليل من الدراسات الأسطورية لسببين فى رأيى: أولهما: لاقترابه من منابع الفطرة الأولى للعقلية العربية البدائية، وثانيهما: لانتشار الوثنية وعبادة الآلهة المتمثلة فى رموز حجرية أو نباتية أو حيوانية، الأمر الذى يفسح مجالا للدراسات الأسطورية التى تبحث فى المعتقدات الأولية، وتوارثها فى عقل الجماعة وظهورها فيما يعرف باللاشعور الجمعى الذى اكتشفه «كارل يونج».

وعلى الرغم من الجهود المبذولة فى هذه الدراسات إلا أنها اصطدمت ببعض العقبات «متمثلة فى ضياع معظم التراث الشعرى القديم أو محاولات تضييعه لأسباب مختلفة بالإضافة إلى قلة ما بين يدى أصحاب هذه الدراسات من كشوف ونقوش وكتابات قديمة تصل ما انقطع بين هذا التراث الشعرى وأصوله، مما جعل بعض نتائج هذه الدراسات تبدو غير يقينية أو غير واضحة المعالم»[٣٧].

---

(٣٧) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى، ص ٢٠٣ - ٢٠٤.

ولا يفوتنى فى هذا المقام أن أنبه إلى أهمية الكتاب القيم الفريد (المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى، دراسة نقدية) للدكتور «عبد الفتاح محمد أحمد» ١٩٨٧م والذى جعلته أساسا فى انطلاقى لتوضيح مفهوم المنهج الأسطورى فى النقد الأدبى العربى.

أما عن الدراسات الأسطورية فى الأدب الحديث فسنعرضها فى عجالة حتى لا يطول المقام ومنها:

(الأسطورة فى الشعر المعاصر) (بيروت ١٩٥٩) لأسعد رزوق الذى يرى أن الأسطورة فى الشعر العربى جاءت نتيجة استقبال قصيدة «اليوت» المشهورة «الأرض اليباب» ويعالج موضوعه على هذا الأساس.

فكما أن قصيدة «اليوت» ترثى حضارة الغرب المحتضرة المسرعة إلى الموت المحتوم، كذلك نجد الشعر العربى الحديث ينحو هذا المنحى، فهو ليس أكثر من صدى الشاعر الإنجليزى الأمريكى «اليوت»، والفرق بين الشعراء العرب و«اليوت» هو أنهم عمدوا إلى الرموز الشرقية للأسطورة، وابتعثوا آلهة شرقية لم ترد عند «اليوت».

الدراسة الثانية التى ظهرت هى (مضمون الأسطورة فى الفكر العربى) (بيرت ١٩٧٣) لخليل أحمد خليل، وهى لا تعتبر دراسة أدبية بقدر ما تعتبر تشخيصًا لاتجاه الفكر العربى نحو الميتافيزيقا، ولذلك يفسر تخلفنا فى كل شىء بالفكر الأسطورى، فحيثما كان التخلف تكون وراءه الأسطورة، أو بالأصح الفكر الأسطورى الموجه لتصرفاتنا، ولهذا يربط بين الفكر الأسطورى وبين العبودية الاجتماعية، بينه وبين التسلط السياسى وقيام الأنظمة القهرية، وما شابه ذلك من أنواع الإعاقات لظهور الفكر العلمى الاجتماعى.

ومن ذلك أيضا كتاب (الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر) للدكتور «محمد فتوح أحمد» ١٩٧٨م، و(أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث)

١٩٧٨م للباحثة الفلسطينية «ريتا عوض»، ولها أيضا: (أدبنا بين الرؤية والتعبير) ١٩٧٩م، وللدكتور «أنيس فريحة» (ملاحم وأساطير من الأدب السامى) ١٩٧٩م، و(التفسير الأسطورى للشعر الحديث) للدكتور «أحمد كمال زكى» ١٩٨١م، وللباحث الدكتور «فراس السواح» دراسات فى المنهج الأسطورى أهمها: (مغامرة العقل الأولى، دراسة فى الأسطورة) ١٩٨١م، وله أيضا: (لغز عشتار، الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة) ١٩٩١م، وهناك أيضا محاولة الدكتور «أنس داود» فى كتابه (الأسطورة فى الشعر العربى الحديث.

وللدكتور «على البطل» أبحاث عديدة فى هذا المجال منها: (الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السياب) ١٩٨٢م، و(شبح قايين بين «إيديث سيتويل» و«بدر شاكر السياب») ١٩٨٤م، وله أيضا: (الأداء الأسطورى فى الشعر العربى المعاصر) ١٩٩٢م، وقد تأثر غير واحد من النقاد العرب بجهود الدكتور «على البطل» حتى إن بعضهم كان يقتبس بعض أفكاره وتصوراته دون الإشارة إلى أصل هذه الاقتباسات كما فعل الدكتور «محمد الجزائرى» فى كتابه (بدر شاكر السياب التمثيل الواعى للأسطورة)[٣٨]، والدكتور «مصطفى الشورى» فى كتابه (شعر الرثاء فى العصر الجاهلى) ١٩٨٣ فقد تأثر كثيرا بدراسات الدكتور «على البطل».

وللدكتور «محيى الدين صبحى» كتاب بعنوان (الرؤيا فى شعر البياتى) ١٩٨٦م، وله أيضا: (دراسات رؤوية) ١٩٨٧م، وللباحث «أحمد عتمان» بحث فى مجلة فصول ١٩٨٣ بعنوان: (على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب)، وللدكتور «حنا عبود» (النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطورى) ١٩٩٠م و«حنا عبود» هو أحد أبرز المشتغلين بهذا المنهج، وأحد أهم الذين أبدوا

(٣٨) انظر: د. مرشد الزبيدى: اتجاهات نقد الشعر العربى فى العراق من منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩.

حفاوة بأطروحات «نورثروب فراى» ترجمة وتطبيقا ونقدا، فهو الذى قام بترجمة كتاب «فراى» (نظرية الأساطير فى النقد الأدبى) ١٩٨٧م إلى اللغة العربية، ولعل من أهم ما قدمه فى هذا المجال هو أن ثمة مطابقة بين أقدم أوغاريتى وأحدث شاعر سورى، وأن عبثية «كامو» و«يونيسكو» وسواهما لا تزيد على عبثية بعض النصوص التى عرجت عليها الألواح السومرية[٣٩].

وللدكتور «محمد عجينة» كتاب بعنوان (موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها) ١٩٩٤م، وللدكتور «نذير العظمة» (سفر العنقاء، حفرية ثقافية فى الأسطورة)، وللدكتور «قاسم المقداد» (هندسة المعنى فى السرد الأسطورى الملحمى، جلجامش) ١٩٩٦م، وللدكتور «شكرى محمد عياد» (البطل فى الأدب والأساطير) ١٩٩٧م.

وفى مجال نقد القصة القصيرة نجد للباحث المغربى «بنعيسى بو حمالة» بحث فى مجلة فصول ١٩٨٣م بعنوان: (فى البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المغربية).

وفى مجال نقد الرواية العربية فى إطار المنهج الأسطورى نجد محاولة الدكتور «نضال الصالح» فى كتابه القيم (النزوع الأسطورى فى الرواية العربية المعاصرة)، وعودة للشعر العربى الحديث .

هذا بخلاف بعض الأبحاث والرسائل الجامعية التى لم تنشر وظلت حبيسة مكتبات الجامعات.

وبعد هذه الإطلالة أقول إن عرضى لهذه الأبحاث لا يدعى الحصر، وإنما هو شاهد على وجود هذا المنهج فى النقد الأدبى العربى، فإن كان قد فاتنى شىء

---

(٣٩) د. حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطورى، ط١ اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٠م، ص ٦.

من هذه الأبحاث فـإنى ألتمس إليكم المعـذرة لانتشار الدوائر الثـقافيـة فى العالم العربى من جهة، ومن جهة أخرى فإنى قد أشرت فى بداية عملى إلى أننى سأذكر بعض الشـواهد على كل منهج، وليس كل الـشواهد، فكتـابى هذا ليس تأريخـا للنقد، وليس فهرسا ومعجما لكل الأعمال النقدية فى العالم العربى.

استعرضت فـيما سبق بعض الأعمال النقـدية التى قامت على أساس المنهج الأسطورى فى تفسير الشـعر الجاهلى، وحتى تتضح الملامح التطبيـقية لهذا المنهج رأيت أن أعرض لنمـاذج نقدية أسطورية لتفسـير الشعر العربـى الحديث، وكذلك نموذج نقدى قام على المنهج الأسطورى للرواية العربية الحديثة.

* * *

obeikandl.com

نماذج نقدية فى ضوء المنهج الأسطورى

أولا: نموذج للنقد الأسطورى لتفسير الشعر الحديث:

من دراسة للناقد «أحمد عتمان» بعنوان (على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب) - وهذه الدراسة وردت بمجلة فصول النقدية التى تصدر فى القاهرة المجلد الثالث، العدد الرابع ١٩٨٣م - اخترنا هذا النموذج النقدى.

بدأ الباحث حديثه بتعريف الأسطورة فقال: «الأسطورة هى خلاصة تجارب حضارية متعددة، وحصيلة أجيال متتالية، وهى جوهر تفكير وتأمل طويلين عبر عصور متلاحقة، والأسطورة أيضا رمز، يقبله الناس كافة منذ أزمان بعيدة، وفى الأسطورة أيضا تكمن صور شعرية موسومة بآلاف الخبرات، وبكل الألوان والاتجاهات، لأنها من صنع الناس، ولأن كل عصر يضيف إليها شيئا يتواءم مع تفكيره وحسه، وإذا كان الشعر قد ارتبط بالأسطورة منذ الأزل، فلن يشذ عن ذلك شعرنا العربى قديمه وحديثه... والدراسة التى بين أيدينا تحاول إبراز دور الأسطورة الإغريقية فى نتاج واحد من أبرز فرسان الشعر الحرّ هو «بدر شاكر السياب».

وبعد أن استعرض الباحث آراء كل من د/ «إحسان عباس»، ود/ «أحمد كمال زكى» فى أسباب نشوء هذه الظاهرة وشيوعها فى الشعر العربى الحديث، نراه يعقب بقوله:

«ومن الشعراء الذين تغلغلت الأسطورة فى حياتهم «بدر شاكر السياب» حيث تسربت الأسطورة إلى داخل تكوينه النفسى والفكرى، وأصبحت جزءا لا يتجزأ من مفهومه للشعر ورؤيته للحياة، يعده «ماهر شفيق فريد» أحد الثالوث الإليوتى فى الأدب العربى مع (لويس عوض وصلاح عبد الصبور) أى أنه من أكثر المتفعين بإليوت ونزعته فى استخدام الأسطورة، يقول «السياب» نفسه: «لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس كما هى اليوم، فنحن نعيش فى عالم لا

شعر فيه؛ إننى أعنى أن القيم التى تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيها للمادة لا للروح، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير والخرافات التى لا تزال تحتفظ بحرارتها؛ لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح - من جهة أخرى - يخلق أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته فى خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن».

ومن الجلى أن استخدام الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر - فى رأى «السياب» - يمثل اتجاها هروبيا ونزعة انهزامية، بعد أن وجد الشاعر فى الأسطورة نقيض الواقع، فلجأ إليها يائسا مغلوبا على أمره، هذا على الأقل ما نفهمه من كلام السياب، وعلى أية حال فإن وظيفة الأسطورة فى شعر السياب - وغيره من الشعراء المعاصرين - أصبحت قضية أدبية وتقدية ملحة دار حولها جدل طويل لا يزال محتدما.

وبعد هذا المدخل، عرض الباحث لنماذج عديدة تتناول الأسطورة فى شعر السياب، اخترنا من بين هذه النماذج ثلاثة نماذج قصيرة تتضح من خلالها رؤية الناقد، وكذلك رؤية الشاعر لأن بها أكبر حشد من أساطير الشرق والغرب على حد قول الناقد، يقول الناقد:

«وتضم قصيدة السياب - أيضا - قصة المسيح عليه السلام وصلبه - فى عقيدة المسيحيين -، وكذا أساطير تموز وأتيس الشرقية، التى ترمز إلى البعث والربيع، وهو بذلك يدعو إلى التعايش الحضارى بين مختلف الشعوب والأجناس إذ أنهم قد عرفوا جميعا أساطير متشابهة ومتقاربة، إن لم تكن واحدة متناقلة هنا وهناك، ولعل أكبر حشد من أساطير الشرق والغرب هو الذى نجده فى قصيدة (مرثية الآلهة) المنشورة فى ديوان (أنشودة المطر) حيث يقول السياب:

ألا كم رفعنا من إله وكم هوى

إله وأضحى ثالث وهو رابع

وما كان معبودا سوى ما نخافه

ونرجوه أو ما خيلته الطبائع

فتموز مثل اللات والرعد ما رمى

بغير الذى تطوى عليه الأضالع

وكم أله التمر التهامى معشر

لما ليس يحيا دونه الناس راكع

فلما شكا بعد الأثافى قدرها

وضنت على الشدق الحفى المراضع

ترى «فحم» إذ يلقاه راجفا

و«فولاذ» من تلماح عينيه مائع

ويا عهد كنا كابن حلاج: واحدا

مع الله إن ضاع الورى فهو ضائع

أكل الرجال الجوف أن يملأوا به

خواء الحشا هذا الإله المضارع

فعاد الفقير الروح من ليس كاسيا

به ظاهرها منا فحل التنازع

وفى حاشية على البيت السادس من هذا المقتطف يقول السياب: «جردت من الفحم والفولاذ» شخصين لإلهين من الأرباب الجدد أتباع «زيوس» الجديد - الذهب - وعاملتهما كاسمى علم، ومنعتهما من الصرف.

وفى أبيات هذه القصيدة يجمع السياب - فى حديثه - الأديان الوثنية والسماوية فى صورة أقرب ما تكون إلى فلسفة الأديان منها إلى الروح الشعرية، وتحتاج هذه الأبيات إلى تأمل عميق، وتفسير دقيق، وكثير من الشرح والتعليق، قبل أن نتفهم ماذا يريد السياب فى النهاية، فهو فى البيتين الأولين يشرح سر نشوء الأديان الوثنية بثلاثة أسباب رئيسية، هى الخوف والرجاء وخصب الخيال؛ وهى أسباب يقبلها علماء الأساطير ودارسو فلسفة الأديان، وإن لم تكن الأسباب الوحيدة، فالوثنيون قد عبدوا ما يخشونه مثل الأعاصير والبراكين والأوبئة وما إلى ذلك، فجعلوا لها قوى إلهية تكمن فيها وتحركها، ومن ثم يمكن استرضاؤها بالصلاة والقرابين والنذور، وعبدوا كذلك ما يرجون نفعه، كالشمس والقمر، ثم تخيلوا مخلوقات شبه إلهية أخرى كثيرة، ثم يشرع السياب فى تطبيق هذه النظرية على سائر الأديان الوثنية فيمازج ويزاوج بين أساطير العرب فى الجاهلية وأساطير بابل والإغريق وغيرهم، ثم يصل إلى القول بأن العصر الحديث لا يخلو من أساطير وآلهة وثنية؛ فالذهب يتربع على العرش وكأنه زيوس جديد، ويقف حوله فى خشوع إلهان آخران هما: «الفحم» و«الفولاذ»!

فالسياب يريد القول - إذن - إن أهل عصرنا بما يفعلونه من تقديس للمادة والآلة، ليسوا أفضل من أصحاب الديانات الوثنية الذين عبدوا تموز، واللات، وزيوس، وغيرها.

وفى ديوان (أنشودة المطر) قصيدة للسياب تحمل عنوان (رسالة من مقبرة إلى المجاهدين الجزائريين)، ومنها نقتطف الأبيات التالية:

وعند بابى يصرخ المخبرون

«وعرٌ هو المرقى إلى الجلجلة!

والصخر، يا سيزيف، ما أثقله

سيزيف إن الصخرة الآخرون»

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على «الأطلس»

آه لوهران التى لا تثور

والجلجلة هى الجبل الذى حمل المسيح صليبه إلى قمته، و«سيزيف» (سيسيفوس) فى الأساطير الإغريقية ملك كورنثة الأسطورى، اشتهر بأنه أكثر البشر دهاء، وبلغ من مكره أنه عندما جاءه الموت (مجسدا) صارعه ثم قيده بالحيلة فى الأصفاد، مما ترتب عليه عدم موت أى مخلوق لفترة من الزمن؛ إلى أن جاء «آريس» إله الحرب، وحرر رب الموت، ثم أفشى سيسيفوس سر الإله زيوس، وخدع هاديس إله العالم السفلى نفسه، فعوقب سيسيفوس فى الجحيم بعذاب أبدى، هو أن يرفع صخرة إلى أعلى الجبل، وعندما تصل الصخرة إلى القمة تتدحرج ثانية إلى أسفل السفح، وهكذا يظل سيسيفوس صاعدا هابطا، بعبئه الصخرى أبد الدهر، ويصور السياب حياته فى الجحيم، حيث يقف المخبرون ببابه يصرخون، وفى الأبيات القليلة التى اقتطفناها يربط الشاعر بين سيسيفوس والمسيح عليه السلام، وكذا مقولة فيلسوف الوجودية «جان بول سارتر»: «الجحيم هم الآخرون»! وفى النهاية يحث سيسيفوس أن يلقى الصخرة ويحرض (وهران) على الثورة ضد الآخرين وتحطيم صخرة المستعمرين.

وفى الديوان نفسه يعنون السياب إحدى القصائد بالعنوان التالى «سربروس فى بابل»، والعنوان وحده كفيل بإظهار اتجاه الشاعر نحو جمع أساطير الإغريق، وخلطها بأساطير الآشوريين وجاء فى هذه القصيدة:

ليعو «سربروس» فى الدروب

فى بابل الحزينة المهدمة

ويملأ الفضاء زمزمة

يمزق الصغار بالنيوب، يقضم العظام

ويشرب القلوب

عيناه نيزكان فى الظلام

وشدقه الرهيب موجتان من مُدَى

تخبئ الردى

أشداقه الرهيبة الثلاثة احتراق

يؤج فى العراق

ليعو سربوس فى الدروب

وينبش التراب عن إلهنا الدفين

تموزنا الطعين

وسربروس (كيربيروس) هو فى الأساطير الإغريقية حارس العالم السفلى، وهو كلب له ثلاثة رءوس (أو خمسون) فاغرة الأفواه على الدوام، تنفث سما زعافا من أحشائه، وينتهى جسمه بذيل تنين، أما شعر رأسه وظهره فثعابين تسعى وتتلوى، وفى قصيدة السياب يعوى (كيربيروس) - حارس العالم السفلى الإغريقى - فى مدينة بابل الآشورية، ويعيث فيها فسادا.

إنه الموت الذى يقضى على الحياة الخصبة فى المدنة، ولكنه - فى الوقت نفسه - ينبش التراب عن الإله الشرقى الدفين «تموز»، ثم تقبل إلهة الجمال والربيع والخصب والبعث «عشتار» (إيزيس الفرعونية) وتجمع أشلاء «تموز» (أوزوريس) برغم مطاردة «كيربيروس» الوحشية، ويسيل منها الدم الذى منه ستخصب الحبوب، وتنبت من جديد براعم الزهور، ومن رحم ينزّ بالدماء يولد الضياء، وهكذا يأتى البعث بعد الموت، وبعد دفع الثمن والتضحية من أجله»[٤٠].

(٤٠) أحمد عتمان: على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب، مجلة فصول، المجلد الثالث. العدد الرابع ١٩٨٣ ص ٣٧ - ٤٢.

ثانيا: نموذج من نقد الرواية العربية فى ضوء المنهج الأسطورى:

لعل من أهم النماذج النقدية للرواية العربية فى ضوء المنهج الأسطورى محاولة الدكتور «نضال الصالح» فى كتابه (النزوع الأسطورى فى الرواية العربية المعاصرة)، وفى هذه الدراسة يرجع المؤلف بداية النزوع الأسطورى فى الرواية العربية إلى نهاية عقد الأربعينيات من القرن العشرين، واعتبر رواية (عودة الروح) للأديب المصرى «توفيق الحكيم» هى أول نص عربى ينزع إلى استلهام الأسطورة، وعلى الرغم من أنه تناول فى دراسته أكثر من رواية عربية تحقق فيها الجانب الأسطورى - مثل: رواية (إيزيس وأوزوريس) للكاتب «عبد المنعم محمد عمرو»، ورواية (مارس يحرق معداته) للروائى الفلسطينى / الأردنى «عيسى الناعورى»، ورواية (نرسيس) للروائى السورى «أنور قصيباتى»، و(العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح) للأديب والناقد المصرى «لويس عوض»، و(رامة والتنين) لإدوار الخراط... وروايات أخرى - لكننا آثرنا أن يكون النموذج المختار من هذه الدراسة هو بحثه حول رواية «توفيق الحكيم» (عودة الروح).

يقول الباحث الدكتور «نضال الصالح»:

«لعل رواية توفيق الحكيم: «عودة الروح» أول نص روائى عربى ينزع إلى استلهام الأسطورة، ولعلها أول نص روائى عربى أيضا يرتبط ارتباطا وثيقا بالظاهرة التى تعالجها هذه الدراسة، أى: النزوع الأسطورى، ذلك أنه ليس ثمة أسطورة فى الرواية، بل ثمة استلهام لأسطورة، هى أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية، أى: أسطورة «إيزيس وأوزوريس».

والنزوع الأسطورى فى هذه الرواية يتجلى من خلال تلك المطابقة التى ينتجها الروائى بين شخصية «سنية» التى يتهافت على حبها أفراد أسرة واحدة و«إيزيس» بطلة الأسطورة الفرعونية، ومن خلال ما تشير إليه الأولى من حمولة رمزية دالة على الثانية بوصفها رمزاً لمصر، إذ تنبه محسن إلى أن: شعرها مقصوص على أحدث طراز، وذهبت عيناه تتأمل نحرها العاجى غاية فى البياض،

يعلوه رأس مستدير غاية فى السواد، يلمع لمعانًا أخاذًا، كأنه قمر من الأبنوس. وخطرت لمحسن صورة يراها فى الكتاب المقرر هذا العام للتاريخ المصرى، صورة يحبها كثيرًا، وطالما قضى شطرًا من حصص التاريخ يطيل إليها النظر وهو سابح فى عالم الأحلام، لا يُنزله منه إلى الأرض إلا صوت المدرس وقد بدأ فى شرح الدرس، تلك صورة امرأة، شعرها مقصوص أيضًا... وأسود لامع كذلك.. ومستدير كالقمر الأبنوس: إيزيس» (ج١: ١٤٣ - ١٤٤).

ومهما يكن من أمر انتماء الكثير من جزئيات المحكى فى هذه الرواية إلى الكثير من جزئيات السيرة الذاتية لتوفيق الحكيم، فإنها تتجاوز ما هو سيرى خاص إلى ما هو جمعى عام، يمتد ليعنى مصر كلها، بل إنه يمكن عدها محاولة روائية لكتابة سيرة مصر فى مطلع القرن العشرين، قبل ثورة سعد زغلول ١٩١٩ وخلالها، وتتجلى هذه السمة فيها من خلال نمذجة الحكيم لشخصياتها الرئيسية التى تغادر إطارها الواقعى لتكتسب معانى ودلالات خارج هذا الإطار من جهة، ثم لمكونات عالمه الروائى الأخرى، التى تتم صياغتها داخل الرواية بوصفها حوامل جمالية للتعبير عن تلك المعانى والدلالات من جهة ثانية.

فالشخصيات الرئيسية الثلاث: «محسن»، و«عبده»، و«سليم» التى تهيم حبا بسنية، ابنة الجيران، تمثل معادلا فنيا للشعب المصرى، كما تمثل «سنية» نفسها معادلا فنيا لمصر، ويتبدى ذلك من خلال إلحاح الروائى، فى مواقع كثيرة من الرواية بجزأيها، على تسمية الأسرة التى تنتمى إليها تلك الشخصيات: «الشعب»، كما يتبدى من خلال المطابقة التى يقيمها «محسن»، كما أشرت إلى ذلك آنفًا، بين «سنية» و«إيزيس». ولعل توزيع الروائى شخصياته الثلاث تلك على وظائف اجتماعية ومعرفية مختلفة يثمن ما يمكن عده محاولة منه للتعبير عما كان يضطرم فى الشارع المصرى آنذاك من أسئلة المثقفين عن معانى التحرر والانتماء والنهضة، فقد كان «محسن» طالبا شابا، و«سليم» ضابطا، و«عبده» مشروع مهندس، ولعله، أيضا، إشارة إلى ما كان يعتور ذلك الشارع من حالات التمزق

والفرقة التى كانت تبدد جهود أولئك المثقفين، وتجعلها أسيرة أوهام خاصة بكل فئة منهم عمن يبدو مؤهلا لنيل ود الأمة، كما تمثلها سنية فى الرواية.

لقد أحب محسن، وعبده، وسليم، كل على طريقته، «سنية»، ابنة جارهم الدكتور حلمى، وابتكر - كل على طريقته أيضا - الوسيلة التى تمكنه من الاستئثار بقلبها، وعلى الرغم من أن سبيلهم إلى لقائها كان محكوما بعنصر المصادفة، الذى يتمدد فى الرواية باسطا نفوذه على مكوناتها كلها، فقد كان هذا اللقاء نوعا من الكشف عن قتام الواقع الذى كانوا يعانونه جميعا، بل الذى يعانيه أبناء مصر كلهم، إذ ما إن كان كل منهم يعود من منزلها، حين يلقاها أول مرة، حتى يستعر لديه إحساس حاد بسطوة المفارقة بين عالمهم الذى يحيونه وعالم سنية، بين الواقع والمثال، فحين خلا محسن لنفسه مساء لقائه الأول بها لتعليمها أصول الغناء «شعر.. بسوء تلك المعيشة: خمسة أشخاص فى حجرة واحدة! لأول مرة أحس بالحنق على تلك المعيشة المشتركة، التى كانت دائما منبع هناء وصفاء وغبطة للجميع.. أى للشعب، حسب كلمتهم المتعرف عليها» (ج١: ١٠٦). والإحساس نفسه انتاب عبده بعد لقائه الأول بها أيضًا حين أصلح لأسرتها سلك الكهرباء: «أحس إحساس محسن تماما عندما عاد هو الآخر من منزل الجيران للمرة الأولى، أحس الاشمئزاز، إذ يعيشون خمسة فى غرفة واحدة» (ج١: ٢٠٦)، كما انتاب «سليم» حين عاد من تفحص بيانو الأسرة: «أحس لأول مرة غرابة هذه المعيشة، كيف أنه استطاع حتى الآن أن يحيا مع أربعة أو خمسة فى حجرة واحدة» (ج١: ٢٢٢). لكأن ثمة هوة سحيقة كانت تفصل بين «الشعب» وجذره الحضارى، ولذلك فقد كان الثلاثة يتلهفون للتوحد بهذا الجذر، أو لاستعادته، أو للحظوة به.

كان كل منهم يسعى إلى خطب ود «سنية» بوصفه خلاصا من وحدة شائهة تخفى تحتها تمزقًا واقعيًا، لا يمكن التحرر منه إلا من خلال شخصية قادرة على جمع أوصال هؤلاء العشاق لترد إليهم الحياة، على النحو الذى فعلته إيزيس، بطلة الأسطورة بأوصال حبيبها أوزوريس، إذ لم يكن ثمة معنى لهذه الحياة فى وسط أسرى مبعثر، والعلاقات فيه محكومة بالأهواء.

وإذا كانت «سنية» قد تمكنت من تطهيرهم من آثار الفرقة، فوحدتهم باتجاهها، فقد انتهت بهم إلى حب أكبر، حب الثورة التى قادها «سعد زغلول»، فانخرطوا جميعهم فيها، كما لو أنهم قد بعثوا من الموت، والتى دفعت كلا من عبده وسليم إلى إذابة رغباتهما الذاتية فى آلام محسن، كما دفعت الأخير نفسه إلى تجاوز إخفاقه فى استمالة سنية إليه، ثم إلى إذابة «أشجانه فى أشجان بلده. الشعب كله ينسى ذاته ويندفع مع الموج ليلتحم مع القائد.. الذى ظهر ليقود المد الثورى الجديد ويعيد لمصر الروح».

ومما يعزز رمزية «سنية» ومرجعيتها الأسطورية ما تجهز به الرواية نفسها فى خاتمة جزئها الثانى، إذ يقول الآثارى الفرنسى: «أمة أتت فى فجر الإنسانية بمعجزة الأهرام لن تعجز عن الإتيان بمعجزة أخرى.. أو معجزات! أمة يزعمون أنها ميتة منذ قرون، ولا يرون قلبها العظيم بارزاً نحو السماء من بين رمال الجيزة! لقد صنعت مصر قلبها بيدها ليعيش إلى الأبد!» (ج٢: ٢٤٠)، ثم من خلال إشارة الروائى إلى تفجر تلك الثورة «فى شهر مارس. مبدأ الربيع. فصل الخلق والبعث والحياة» (ج٢: ٢٤٠)، كما تشير إلى ذلك أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية، القائلة بميلاد حياة جديدة فى مطلع الربيع من كل عام، حيث تتمكن «إيزيس» من جمع أشلاء حبيبها «أوزوريس» وتعيده إلى الحياة.

والرواية، بالإضافة إلى إشارتها للمعطى الرمزى الأسطورى فيها، لا تدخر جهدا فى إبراز ما يعزز هذا المعطى، ويعلى من شأنه وحضوره فى تضاعيف السرد، ومن أمثلة ذلك ما يتصل بصورة سنية خاصة، التى كانت بالنسبة إلى محسن «المعبود» الذى يجب أن لا يطوله أحد، والذى يجب أن يظل فى عليائه المقدس العصى على الامتهان، فحين حاول عمه سليم التغزل بمفاتنها الجسدية: «شعر بما لم يشعر به عابد ورع تقى متنسك وقد رأى أحداً يهين معبوده بكلمات بذيئة» (ج١: ٢٢٤). ثم تسمية مصطفى لها بـ «إلهة الشرفة» (ج٢: ١٦٧)، وما

يتردد من حوارات بين كثير من الشخصيات تدفع بذلك المعطى إلى الواجهة دائما، وقبل ذلك كله تصدير كل جزء من جزئى الرواية بنص من «كتاب الموتى».

لقد حاول الحكيم أن يوفر لروايته كل ما يمكنه من استثمار الأسطورة الإيزيسية، وأن تكون هذه الأسطورة متكأه الفنى للتعبير عن الأطروحة المركزية لخطابه الروائى، أى أطروحة انبعاث مصر من موتها الذى سكن حركة التاريخ فيها آنذاك، ولذلك لم يكن يدخر جهداً فى بث كل القرائن الكافية للمطابقة بين مستويى التعبير لديه: المستوى الواقعى والمستوى الرمزى، وإلى حد بدت الرواية معه مشغولة باستجماع كل ما يفصح عن خطابها إلى بؤرتها السردية، الأمر الذى قد يفسر تلك الاستطالات الزائدة والنافلة فى عملية السرد، كما فى حكاية الدكتور حلمى، والد سنية، عن مديرية بحر الغزال حيث قضى شطراً من حياته فى السودان، وحديث القطار الذى أقل محسن إلى قريته دمنهور، وسوى ذلك. كما يفسر إجماع كثير من النقاد على القول إن الحكيم كان يفرض أفكاره على شخصياته، ويُنطقهم بما يعجزون عن النطق به بطبيعتهم، كما كان يتدخل دائما لتحقيق تلك المطابقة التى أشرت إليها فى أكثر من موقع سابق، ولإخضاع حركة السرد لرؤى سابقة على النص، وليست منطلقة من صيرورة هذه الحركة وتطورها الطبيعيين.

والرواية، بعامة، شاهد ممتاز على تقاليد الكتابة الروائية العربية، إذ ينصاع الشكل الفنى فيها إلى صيغة زمنية متواترة، تظل لصيقة بالمعنى الخطى للزمن. وليس صحيحًا، فى هذا المجال، ما رآه محمد زغلول سلام من أن الروائى قد أحسن «نسج خيوط القصة وربط الصورة الجزئية بالصورة الكلية»، والصحيح هو ما ذهب إليه فى موقع آخر من دراسته للرواية من أن سيطرة الفكرة على الشكل، أو غلبة الفلسفة على الواقعية، أدت إلى اختلاط صور الشخصيات الواقعية برموزها، وأضعف خطوطها، كما أضعف بناءها الفنى.

وإذا كان ثمة ما يسوغ للروائى استخدام العامية المصرية على نحو مثير: أى: إلحاحه على تجسيد روح «الشعب» كما يتمثل فى الأسرة، فإن هذه العامية لم تكن معللة جماليا على نحو كاف، وكثيرًا ما كانت تسلب الرواية، وفى مواقع كثيرة منها، معنى انتسابها إلى الأدب، من غير أن ينفى هذا أهميتها ودورها فى التأسيس لخطاب روائى عربى جديد، يمثل النزوع الأسطورى أحد علاماته الأولى.

* * *

obeikandl.com

عيوب المنهج الأسطورى

لا شك أن المنهج الأسطورى قد أثرى النقد الأدبى فى النصف الأخير من القرن العشرين حيث أضفى هذا المنهج بعداً جديداً على الدراسات النقدية لم يكن موجوداً من قبل، كما ساعد هذا المنهج على كشف الصلة بين الأدب والعقل الجمعى.

لكن ثمة بعض الاعتراضات والمآخذ التى أخذها عليه بعض النقاد من أمثال الناقد الأمريكى «مالكولم كاولى» Malcolm Cowley» الذى يرى أن كثيراً من قراءات هذه المدرسة إنما تشبه جلسات تحضير الأرواح، وحلقات السحر الشعبى؛ فعندما يتلو الناقد تعويذته ويلوح بعصاه السحرية يتحول كل شىء إلى شىء آخر.

«وتؤدى عملية التحول النقدى هذه إلى المبالغة فى تفخيم الأعمال الأدبية والارتفاع بها إلى مستوى الوصايا أو الكتب المقدسة، بالإضافة إلى أنها تتضمن حطا من قدر مؤلفيها، وتتلاشى الكتابة الأصلية لصاحبها ليبقى النص المقدس بما يحمله من معنى.

كما أن هذا النوع من النقد يبعد القراء فزعا من قراءة التحف الأدبية لأنه يجعلها كما يرى «كاولى» تبدو صعبة بدرجة مستحيلة لأنها توحى بأن على المرء لكى يتمكن من قراءتها أن يطالع رفًّا من الكتب، وأن يفكر مليًّا فى التلميحات والإشارات الخبيئة فى كل جملة من العمل الأدبى، ويحسب «كاولى» أيضا أن كثيرا من النقاد يُغْرَوْن بإحلال تلفيق الناقد محل ما قال المؤلف على وجه الحقيقة، وفى هذه الحالة فقد استولى «يعقوب» على حق بكورة «عيسو»، أما الناقد المبدع فلم يحتل مكان المؤلف فحسب بل إنه أيضا ساقه إلى التيه[٤١].

وثمة اعتراض أساسى كما يقول «سكوت» يوجه إلى النقد النمطى أو الأسطورى هو أنه لا يؤدى إلى تقييم الأدب بقدر ما يؤدى إلى تفسير الإعجاب

---

(٤١) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى مرجع سابق ص ٢٢٦.

بأعمال معينة، ولعل هذا ما أرادته «مسز لانجر» حين رأت أن تطبيق هذه النظرية على الفن بجعله وظيفة تعبيرية فطرية قد أدى إلى عدم التمييز بين الفن الجيد والفن الردىء، فوضعتهما هذه النظرية على قدم المساواة(٤٢).

ويبدى «رينيه ويليك» بعض الاعتراضات على هذا المنهج بقوله:

«لكن مخاطر هذه الطريقة (يقصد طريقة المنهج الأسطورى) واضحة للعيان؛ إذ تختفى الحدود الفاصلة فيها بين الفن والأسطورة، وحتى بين الفن والدين، وتختزل غيبيتها اللاعقلانية كل الشعر إلى أداة نقل لعدد محدود من الأساطير عن الانبعاث والتطهير، وبعد أن نفك رموز العمل الفنى وفق هذه المصطلحات نحس أننا انتهينا إلى الإحساس باللاجدوى والتكرار الممل، وهذا هو عيب الكثير من كتابات «ولسون نايت» التى استخلصت حكمة غيبية من «شكسبير»، و«ملتون» و«بوب»، و«وردزورث»، وحتى «بايرون»(٤٣).

تمثلت اعتراضات «ويليك» على المنهج الأسطورى فى ثلاثة محاور رئيسية وهى:

(أ) اختفاء الحدود الفاصلة بين الفن والأسطورة من جهة، وبين الفن والدين من جهة أخرى.

(ب) المنهج الأسطورى يختزل العمل الأدبى، ويجعله مجرد ناقل لعدد محدود من الأساطير.

(جـ) الإحساس بالتكرار وعدم الفائدة بعد فك رموز العمل الأدبى على الطريقة الأسطورية.

---

(٤٢) المرجع السابق ٢٢٧.

(٤٣) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة د/ محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة عدد ١١٠ فبراير ١٩٨٧م الكويت ص ٤٨٢.

أما بالنسبة لممارسى هذا المنهج فى العالم العربى فإن أبرز المآخذ التى تؤخذ عليهم هو أن نقدهم فى كثير من الأحيان لم يخل من الانطباعية التى يجب أن يكون النقد الموضوعى بمنجاة منها.

كما أن من أبرز سلبيات هذه الدراسات النقدية القائمة على المنهج الأسطورى عدم تماسك المنهج عند كثير من الذين سلكوا هذا المنهج وتناولوه فى أعمالهم.

ومن الملاحظ على هذه الدراسات أيضا أن فرضياتها فى بعض الأحيان كانت فى حاجة إلى التوثيق بعودة أشمل إلى العلوم الأركيولوجية والنقوش القديمة والأساطير السامية.

وعلى الرغم من هذه المآخذ وتلك الاعتراضات فإننا لا نستطيع أن ننكر أهمية هذا المنهج فى إضاءة العمل الفنى أو الأدبى، وتفسيره، وربطه بالعقل الجمعى حيث الصورة الأولى التى انطبعت فى ذهن الإنسان وتوارثها عبر القرون والأجيال الأمر الذى كشف لنا سر التماثل بين بعض العادات للإنسان المعاصر، والعادات القديمة للإنسان البدائى، وفسر لنا سر الجنوح نحو الأساطير، وميل الشعوب المتحضرة على اختلاف بيئاتها إلى تداول تلك الأساطير والخرافات.

إن هذا المنهج هو أكثر المناهج السياقية جدية فى محاولة الكشف عن الحياة الكامنة فى النص على أساس من فهم صحيح لطبيعة هذا الفن ووظيفته فى حياة الإنسان؛ فهو يعالج الفن على أساس واضح من فهم لطبيعة الفن القديم الميثودينية، ومن إدراك سليم لوظيفته فى حياة الإنسان تعبيراً ورمزاً وبقاءً.

***