المحاضرة 1

المحاضرة الأولى

مفهوم سوسيولوجيا الأدب:

تعود أصالة سوسيولوجيا الأدب إلى كونها تعمل على إقامة «علاقات بين المجتمع وبين العمل الأدبي وتصفها، فالمجتمع سابق في وجوده على العمل الأدبي، لأن الكاتب مشروط به يعكسه ويعبر عنه ويسعى إلى تغييره، والمجتمع حاضر في العمل الأدبي، حيث نجد أثره ووصفه وهو موجود بعد العمل لوجود سوسيولوجيا للقراءة وللجمهور الذي يقوم هو أيضا بإيجاد الأدب، ولوجود إحصائية لنظرية التلقي».

وإذا عدنا إلى الوراء تبين لنا أن أفلاطون كان أول ناقد على الإطلاق اهتم «بالناحية الاجتماعية باعتبارها معيارا لاستحسان الشعر، فقد طرد الشعراء من جمهوريته الفضلى لأنهم يفسدون الأخلاق، أما الذين ينظمون الشعر لتأجيج حماسة المحاربين فلهم التقدير كلّه» لأنهم أكثر ارتباطا بمجتمعهم، فهم أبناء الواقع الذي يعيشونه، وهذه هي النظرة الاجتماعية للأدب.

إنَّ علم اجتماع الأدب منهج خارجي، وهذا لكونه «لا يرد النص إلى سياقه التاريخي فقط، بل إلى سياقه الاجتماعي أيضا، ومشاكل علم اجتماع الأدب متعددة، وتتعلق بتعريف موضوع الدراسة نفسه، وبالتعاليق بين هذا الموضوع والمجتمع الذي أنتجه وبتحديد مقاصد التحليل».

ويؤكد هذا المنهج على الصلة الوطيدة بين الأثر الأدبي والمجتمع الذي أنتجه «إذ إن المشكلات الاجتماعية الحيوية للعصر الذي يعيش فيه الفنان هي التي تحفزه على الإنتاج...»، فبدون هذه المشكلات لن تكون هناك إبداعات تعبر حقيقة عن جوهر المجتمع وقضاياه المختلفة.

والملاحظ أن النقد السوسيولوجي في مجال الأدب ارتبط بالرواية دون غيرها من الأشكال الأدبية الأخرى، وهذا لكونها «أكثر الأجناس الأدبية اهتماما برصد تحركات الإنسان داخل المجتمع، وعلاقته بأفراده، فالرواية هي الشكل الذي يخاطب به مجتمع ما نفسه، وهي الطريقة التي يحيا بها الفرد ليكون مقبولا في مجتمعه» ، فهي مرآة لما يحدث في المجتمع كونها تصور الصراعات والاضطرابات والأزمات الحاصلة في المجتمع، فعالمها مستمد من الواقع الاجتماعي الذي تعيد صياغته بطريقة فنية تجعلنا أكثر انغماسا فيه لقربه منا.

أمَّا سوسيولوجيا الرواية فهو منهج نقدي ينصب اهتمامه في «البحث عن سببية الظاهرة الروائية، ويركز على الجوانب المفسرة لحدوث النص الروائي، ما يجعل الحديث عن العناصر الخارجية بالنسبة إلى النص يشغل مكان الصدارة»، بمعنى أنه للعوامل والظروف الاجتماعية الأثر الأكبر في إنتاج النص الروائي.

وعموما فإن النقد السوسيولوجي للرواية ارتبط بجملة من الفرضيات، أهمها:

«-أنَّ الأدب يماثل المجتمع والثقافة السائدة فيه

- أنَ الأدب وسيلة إعلامية مرتبطة بالرأي العام من حيث تأثيره في القيم والاتجاهات العامة في سلوك الأفراد والجماعات.

- الأدب وسيلة للضبط الاجتماعي داخل المجتمع».

ولم تكن هذه الفرضيات التي يقوم عليها المنهج السوسيولوجي بمنأى عن بعض المآخذ والتي من بينها:

«1-تعلقه بأحادية المعنى، وذلك حين اعتقد أصحابه أن لكل أثر أدبي معنى واحد يتعين على الناقد الوصول إليه ونقله إلى لغة المفاهيم.

2-رفضه للنصوص والآثار الأدبية الغامضة والطعن في قيمتها، إذ عدها غير متناسقة البناء.

3-أنه منهج يكشف عن شخصية القارئ ومواقفه الفكرية أكثر مما يكشف عن الأثر الأدبي ذاته.

4-فقدانه القدرة على التمييز بين الآثار الأدبية الجديدة والرديئة على السواء، الأمر الذي جعله يتناول أعمال أدبية مشهورة فرضت نفسها على مرَ التاريخ»، ويتغاضى عن النصوص الروائية الأخرى.

وللمنهج السوسيولوجي في نقد الرواية صور متعددة، عمل فيها نقاده على تطويره وتكييفه بغية الكشف عن خصوصيات الفن الروائي، لذلك يمكن الحديث عن ثلاثة أنماط في سيرورة ارتباط هذا المنهج بنقد النص الروائي.

المحاضرة الثانية

المنهج السويولوجي الوضعي في فرنسا (1).

1-مدام دوستايل.

2-سانت بيف.

1 -مدام دو ستايل: تشير أغلب الدراسات إلى أن سوسيولوجيا الأدب ترتسم معالمها منهجيا منذ أن «أصدرت الكاتبة والروائية الفرنسية مدام دوستايل (1766-1818) كتابها "الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية" عام(1800)، و "عن ألمانيا" عام (1813)، تتحدث فيه عن دور عامل الهوية القومية وعلاقته بالوسط الاجتماعي وتأثيراتها في الإبداع والذوق الفني والقول الأدبي، فقد تبين أن مبدأ الأدب تعبير عن المجتمع» وعن عاداته وتقاليده وأوضاعه الاجتماعية المختلفة.

كانت مدام دوستايل في بدايتها تبدو تلميذة للأيديولوجيين، إذ حاولت في كتابها «حول علاقة الأدب بالمؤسسات الاجتماعية (de la littérature considérée dans ses rapports avecles institutions sociales) شرح التنوع في الآداب استنادا إلى أسباب طبيعية، ومناخية، واجتماعية، وثقافية، كما تحاول إخضاع التاريخ إلى نظرة مستقبلية بتخطيط لبرامج الفن الجمهوري المتقدم، وإلى جانب أفكار القرن الثامن عشر المبتذلة بحرارة وحماس، هناك حدث جاد فيما يتعلق بالمسافات التاريخية أو الجغرافية (العصور القديمة، القرون الوسطى والعالم الحديث، شعوب الشمال، وشعوب الجنوب)».

وترى بأنه لا يمكن فهم الأثر الأدبي وتذوقه بعيدا عن الظروف الاجتماعية التي كانت سببا في ظهوره، فـ «الأدب في رأيها يتغير بتغير المجتمع، ويطرد تطوره مع تزايد القدر الذي يحظى به المجتمع من الحريات الفردية والعامة، ودليلها على ذلك أن الأدب الفرنسي مثلا أكره في عصر ما قبل الثورة على الاتجاه نحو الهجاء والتعبير بمرارة، فكأن أفق التاريخ كان أمامه مسدودا، خلافا لما بعد الثورة، فقد تغير هذا الأدب تغيرا كبيرا نتيجة التغيير الاجتماعي، وزيادة نصيب الأفراد من الحرية الشخصية. وبما أن الحرية الجديدة لم تكن فرنسية فحسب وإنما اتسعت لتكون أوربية، فقد شمل التغيير الأدب الأوربي كلَه...» بفعل النهضة التي حدثت في القارة الأوربية نتيجة التحولات السياسية والاقتصادية والثقافية التي شهدتها.

إن الأدب في مفهوم هذه الناقدة «وسيلة معرفة وأداة لتطوير العقليات، هو مفيد لأنه يجعل الماضي حاضرا، ويساعد على أن يعوض بالخيال عن استحالة فهمه [الماضي] بالمعاينة المباشرة الملموسة، لكنه يساعد أيضا على رؤية الإنسان الواقعي» اتجاه الواقع الذي يعيشه.

وارتكزت "دوستايل" في تحليلها على مفاهيم "مونستكيو" وآراء الألماني "هردر" التي تقر بتأثير عوامل البيئة على الرؤى الأدبية، إذ يرى "مونستكيو" أن «هناك مجموعة من الأشياء تتحكم في البشر (Leshommes): المناخ، الدين، القوانين، مبادئ التسيير، أمثال الأشياء الماضية العادات والسلوكات»، بمعنى أنها تتكلم عن روح الأدب الذي ربطت فيه بين طبيعة الأدب وبين الظروف المناخية، فذهبت إلى القول بأن «أدب الأمم الشمالية يسوده الحزن الانفعالي أو العاطفي، لأن هذه الأمم تتميز بغلبة العبوس والمزاج المتقلب بسبب قسوة التربة وخشونتها، في حين تسود أدب الأمم الجنوبية مشاهد الحب الممتزج بالظلال الوافرة لأن تلك الأمم تتحيز بالبرودة المعتدلة والنسمات الهوائية اللينة التي تجعل الطقس لطيفا ومحتملا، وإلى جانب عامل الطقس تضيف دو"ستايل" عوامل أخرى جمعتها تحت مفهوم "الطابع القومي" الذي يعد في –رأيها– نتاجا لتفاعل معقد بين عدد من النظم القانونية والدينية والسياسية» المتشابكة فيما بينها.

ولكي تؤكد صدق فكرتها، قدمت في كتابها "عن ألمانيا" مثالا على ذلك من خلال إعطائها «صورة لفكرتي ابن خلدون وفيكو عندما تناولت الفارق الجوهري بين الشخصية الفرنسية الشغوفة بالحوار والولوعة بالصياغات اللامعة الرشيقة، والشخصية الألمانية الممعنة في التفرد، المقدسة للعقلانية، المهتمة بالموضوع، ولو على حساب الشكل أو الصياغة، وناقشت

مدى انعكاس هذه الفروق الشخصية على الأدب وعلاقة ذلك كله بالمناخ الجغرافي والاجتماعي...»، فلكل بيئة خصوصياتها التي تفردها عن غيرها.

وترى بأن الرواية لا يمكن أن تتطور إلا في المجتمعات التي «يكون للمرأة فيها مكانة مرموقة محترمة من جانب الأفراد والجماعات، والتي يكون فيها احترام الحياة الخاصة للناس وما تتضمنه من علاقات اجتماعية وعاطفية، وهي أمور تتوفر فقط –على ما تذهب إليه مدام دو ستايل في المجتمعات الشمالية، ومن هنا فإنها ترى –مثلا- أن الإيطاليين لا يكتبون الروايات، لأنهم بوجه عام مسرفون في التحرر وعدم الالتزام بالقواعد، ولا يكنون للنساء سوى قدر ضئيل من الاحترام، على عكس الوضع في انكلترا على سبيل المثال»، حيث تتمتع المرأة فيها بمكانة مرموقة.

كما أكدت على أن أدب أي مجتمع مهما كان «يجب أن ينسجم مع المعتقدات السياسية فيه، وكانت ترى أن الروح الجمهورية الصاعدة في السياسة الفرنسية يجب أن تنعكس في الأدب بتقديم شخصيات المواطنين (الصغار) في أعمال جادة –كالتراجيديا- بدلا من قصرها على الكوميديا، كما رأت أن الأدب يجب أن يصور التغيرات التي تدل على الحركة نحو أهداف الحرية والعدالة، ورأت في كتابها (الأدب من حيث علاقته بالنظم الاجتماعية...ضرورة فهم الآداب الأجنبية عبر خلفياتها الاجتماعية والثقافية والأيكيولوجية لتطبق بعد ذلك فكرتها في كتابها "عن ألمانيا" (De l'Almagne)».

وترى مدام "دو ستايل" في مفهومها للأدب على أن «العرق هو الأكثر عمقا: "إنها الحالات الفطرية والموروثة التي ينقلها المرء معه إلى الضوء" والتي "تتغير مع الشعوب" يأتي بعد ذلك الوسط المحيط الذي ليس جغرافيا فحسب، بل إنه مركب كذلك من ظروف "اجتماعية" بقابليتها على التغير التاريخي، وأخيرا اللحظة التي يتيح التقاط الوقائع في تراتبها الزمني الدقيق، لنلاحظ أن هذا الترتيب الزمني يمكن أن يكون من ناحية أخرى مرتبطا بالتاريخ الخاص بفن من الفنون أو بتراث أدبي، وهكذا فإن لحظة تاريخ الدراما تختلف باختلاف الإشارة إلى السلف أو الخلف».

ويؤكد "روبار اسكاربيت" على أن محاولة "دي ستايل" لفهم الأدب وتحليله، سقطت منها «عناصر أساسية لهذا العلم المستحدث، إذ بقيت الناحية الاقتصادية وقضية القراء على هامش البحث، ناهيك بمسائل أخرى كقضية انتماء الكتاب الاجتماعي، ووسعهم الثقافي، وحقوق المؤلف والجمعيات الأدبية»، إذ لم تعط لهذه العناصر أية أهمية، لذلك كان مفهومها متسما بالقصور.

كما واجهت هذه الناقدة «مشكلة الثقافة، أي واجهت بالفعل مشكل الثقافات والتواصل فيما بينها كمسألة مجردة تتعلق بالانتقال من الخاص إلى العام، وكذلك كمسألة حسية تتعلق بالتحقيق الفعلي لجمالية حديثة، موافقة ومناسبة لظروف هذه العلاقة» فوقعت بذلك في مأزق، إلا أن هذا لا يمنعنا أن نقول بأن دي ستايل كانت فاتحة بدابة الدراسات الاجتماعية في مجال الأدب.

2 –سانت بيف: ينتمي "سانت بيف" إلى المرحلة الأولى من القرن التاسع عشر الذي عرف في «جزئه الأول تكون حقل مختص بتاريخ الأدب أريد له في الجزء الأول من القرن أن يصبح علما له مبادئه وغايته ووسائله الخاصة».

بحث "بيف" في الإنتاج الأدبي من حيث علاقته بالمجتمع والمؤلف في آن واحد، وكان مبدأه في مجال النقد الأدبي أنه «لا يوجد ما هو أكثر أصالة ولذة في تنوع المعلومات في وقت معا مع قراءة حياة عظماء الكتاب، إذ أجيد تأليفها، يتقمص الناقد مؤلفه ويعيش فيه وينتجه في نواحي مختلفة»، فعلى الناقد ألا يهمل الكاتب لأنه هو من أبدع النص وأنتجه. استفاد "بيف" من آراء النقاد الفرنسيين الذين سبقوه في القرن الثامن عشر، واستطاع إضافة «معرفته بالتاريخ الأدبي وبنظرية البيئة والزمن التي اكتسبها من الألمان، ثم إلى جانب هذا كله موهبته الخاصة وقوته الفطرية» في تحليل النصوص الأدبية والحكم عليها.

ويعد النقد بالنسبة له «وسيلة لبث الشعر الخفي بطريقة مبدعة، فالنقد الذي قصده وأراد ممارسته هو ابتكار وخلق دائم» معنى ذلك أن الرؤية النقدية متطورة.

ظهرت مقالات "بيف" النقدية تحت عنوان «"الصور قبل أحاديث الاثنين"، ويجب أن نضيف إليها المحاضرات التي ألقاها في لوزان عن (بورويال...ترك...منذ عام (1830) شيئا فشيئا النقد "المبشر" ويتخلص عن حدود المدرسة القاسية جدا عليه، لم يعد هدف النقد الحكم إذن، وإنما تعريف الكتاب ورسم صورة نفسية وأخلاقية وأدبية عنهم». وهذا ما جعل نقده قريبا من التاريخ، لكن منهجه هذا في «"أحاديث الإثنين" وفي "أحاديث الإثنين الجديدة"...اتخذ أسلوبا أكثر حرية وأكثر معرفة، ميل لاتخاذ موقف "علمي" ولكنه في الوقت نفسه إلحاح على الحاجة إلى إصدار الأحكام».

وأكد على أنه ليست هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكي المتميز فـ «الاعتقاد بأن المرء يستطيع بمحاكاته لصفات خاصة، كالنقاء والاعتدال والصحة والرشاقة، أن يصبح

كاتبا كلاسيكيا دون اعتبار للهدف الذي يقصد إليه والإلهام الذي يصدر عنه، مرادف للاعتقاد بأن "راسين" الأب قد خلف مكانه "راسين الابن" وفي هذا من الغباوة ما يقطع بانعدام روح الشعر عند من يدفعه إعجابه بالأب إلى خلع هذا الإعجاب عن الابن» فالإبداع بريء من كل هذا، إذ دعا إلى دراسة الأدباء انطلاقا من «خصائصهم الجسمية وحياتهم المادية والعقلية والخلقية والعائلية، وأذواقهم وعاداتهم، وآرائهم، ثم ترتيبهم في (فصائل) يرتبط كل منها بملامح مشتركة، وبذا أضحى النقد الأدبي عند سانت بيف أقرب إلى التاريخ الطبيعي للأدب» منه إلى النقد الأدبي الذي يهتم بالجوانب الفنية للنص.

إن الأدب بالنسبة له ليس منفصلا عن الإنسان، إذ قال: «باستطاعتي أن أتذوق مؤلفا أدبيا، لكن من الصعب علي أن أحكم عليه من غير معرفة بالكاتب نفسه، ذلك أنه مثلما تكون الشجرة يكون ثمرها، فالدراسة الأدبية تقودني بطريقة

طبيعية إلى الدراسة الإنسانية» لأنه حسب رأيه الكاتب هو من أبدع النص، لذلك لا يمكن فصل شخصيته عنه، بل وجب التطرق إلى كل ما له صلة بحياته الخاصة.

ولكي يدلل على أدبية النص لجأ إلى طرق عديدة منها «نقد أسلوبي دقيق ومفحم كاكتشاف كلمات محورية تتكرر بوتيرة غير عادية مثل كلمة "حياة" عند مدام دي ستايل، وكلمة "استمرارية" عند سينارنكور (Senarnecour) لديه ثقة الرومانسيين بقدرة الحواس والخيال والشعر، إلا أنه لا يتأثر بالمغالاة أو بالغرائب، وفي تقديمه للظواهر التاريخية يهتم أكثر بالتدوين الدقيق من إبراز مشاهد العظمة: "جوهر النقد" هو تحديد الزمن، ويرسم في بضع صفحات نبذة عن أصل فكرة أو نهج ما، ويهتم بالأدب المقارن دون أي تنظير ودون أن يفرض أبدا شرحا آليا...».

وحسب "بيف" فإن الناقد الجيد وجب عليه «ألا يكون متحيزا أو متحزبا، وألا يقترن بالناس إلا لفترة معينة، وعليه أن يعير المجموعات المختلفة، دون أن يرتبط بها أبدا» لأن همه ينصب حول البحث عن الحقيقة عن طريق التفسير مغايرا في ذلك النقد القديم.

إن مهمة الناقد حسب وجهة نظره هي: «أن يقرأ، فيفهم، فيجيب، ويقدر، ثم يسهل للآخرين ما قرأه، وما فهمه، وما أحبه...»، وبالتالي فإنه يسهل للقارئ ما استعصى عليه في النص.

وعلى الرغم من سيره على نفس منهج "تين"، إلا أنه خص هذا الأخير بنقد لاذع مؤكدا على أن «كل ما فعله "تين" هو محاولته أن يدرس بطريقة منهجية الفوارق الدقيقة التي تنتج عن الجنس والبيئة والزمان في تكوين العقول، وتشكيل المواهب، وتحديد خباياها، ولكنه يمكن القول بأنه لم ينجح النجاح الكافي، وعبثا يعطينا وصفا رائعا للجنس في قسماته العامة، وخطواته الرئيسية، وعبثا يرسم بلوحاته القوية ثورات الزمن وأجواء الأخلاق التي سادت في عصور التاريخ المختلفة...وعبثا يميز في مهارة بين الأحداث المتداخلة والمغامرات الخاصة التي تحتويها حياة الفرد...» ، لذلك وصف نقده بالقصور والعجز.

بالمقابل فإننا نجد في نقده قد اجتمعت فيه جملة من الخصائص أهمها استخدام الذوق والتعاطف مع الأعمال الأدبية، والاستفادة من النزعة التاريخية وتسخيرها من أجل استخلاص صورة المبدع، ومن خلال أدبه ومن خلال المعلومات المتوفرة عنه خارج أدبه مع الميل إلى التصنيف (classification) واكتشاف الأنماط الذهنية انطلاقا من دراسة النتاجات الأدبية.

إن ما يعاب على منهج "بيف" النقدي أنه كان أقربا إلى التاريخ، إضافة إلى إغفاله لعنصر مهم هو «التأويل، ذلك أنه كلما كان العمل الأدبي عظيما كان قابلا للتأويل، ومن ثم فإن هدف العمل الأدبي يظل خاضعا للدفع والجذب على خارطة النقد، كما أن الأدب ظاهرة فنية ليس طبيعية، وعلى الناقد ألا يسأل عن خلاصات جاهزة تتصل بعمل أدبي معين، وإنما يحاول تحري الرؤية التي تتميز به» عن طريق الغوص في مضمونه وكشف جمالياته. كما غلب على نقده «استخدام

الذوق والتعاطف مع الأعمال الأدبية، مما جعله نقدا انطباعيا في كثير من جوانبه وتقويميا أحيانا» الأمر الذي أدى به إلى الابتعاد عن المنطق في بعض الجوانب.

وعلى الرغم من هذه العيوب إلا أن النقد استطاع بفضله أن يتجدد «فالأمر لم يعد أبدا يتعلق—في نظره–بتصنيف الأعمال حسب الاستحقاق بخصوص أكثرها علاقة بنموذج جامد، إن الأمر لم يعد متعلقا بالحكم أكثر مما هو متعلق بفهم العلاقات، علاقات النتاج "الأدبي" بالإنسان وعلاقته بالنتاجات الأدبية السابقة والعتيقة، وطنية كانت أم خارجية، وهكذا أصبح النقد هو دراسة العلاقات» المتشابكة فيما بينها، وهو أمر لم يكن معروف من قبل.

المحاضرة الثالثة

المنهج السوسيولوجي الوضعي في فرنسا(2).

3–هيوبيلت تين.

4–كوستاف لانسون.

3–هيوبيلت تين: صنفه الكثير من الباحثين ضمن «أبرز المنظرين للمنهج التاريخي أحيانا، وأحيانا أخرى كمنظر رئيس للمنهج الاجتماعي.

انطلق في نظريته النقدية من رؤية أستاذه "بيف"، غير أنه اتجه «اتجاها آخر مختلفا كل الاختلاف، بحيث انتهى إلى نتيجة متباينة تماما مع فكرة سانت بيف، فهو لا يقتصر على دراسة شخصية الأديب، بل يرى أن هذه الشخصية لم تعد توجد بنفسها، وإنما خلقتها مؤثرات اضطرارية صبتها في القالب الذي هي عليه، هذه المؤثرات، هي الجنس والزمان والمكان، فدراسة هذه الشخصية ليست إلا دراسة هذه العوامل التي كونتها وخلقتها»، لذلك لا يمكن لنا أن نعزل المؤلف عن هذه المؤثرات التي لها دور كبير في إبداعه.

أما فيما يخص الجنس فإن دراسة "تين" له لم تكن« دراسة حاسمة، أما العصر فقد دخل في مفهوم البيئة، ويبقى تأثر الأدب بالبيئة، ومن الممكن أن يرتبط الأدب بالأوضاع الاقتصادية المادية والسياسية والاجتماعية، ولكن بطريق غير مباشر، وطبيعي أن هناك علاقات بين كل ألوان النشاط البشري، فمثلا تستطيع أن تجد علاقة بين طرق الإنتاج والأدب، من حيث أن النظام الاقتصادي له من القوة ما يتحكم به في أساليب حياة الأسرة، وتقوم الأسرة بدور مهم في الثقافة في معاني الجنس وفي الحب، وفي كل الأمور العادية والتقليدية في المشاعر الإنسانية»، فالعامل الاقتصادي حسب وجهة نظره يؤثر في تنشئة الفرد، إذ يجعل منه شخصية متوازنة ومستقرة بإمكانها أن تبدع.

أصدر "تين" كتابا قيما بعنوان «"تاريخ الأدب الإنجليزي" (Histoire de la littérature Anglaise) (1825) يمكن اعتباره بمثابة لمشروع مدام دو ستايل» في ربط الأدب بالمجتمع، كما كان شديد التأثر بالفلسفة الوضعية الممثلة في شخصية «أكوست كونت(Auguste Conte) (1778-1857)التي تبنت رؤية تاريخية مفادها أن الفكر الإنساني سواء تعلق الأمر بالحضارات أو بالأشخاص ينتقل بالضرورة من المرحلة اللاهوتية إلى المرحلة الميتافيزيقية، وبعد ذلك إلى المرحلة الوضعية، حيث لا وجود إلا لمبدأ أساسي واحد مطلق هو أنه ليس هناك ما هو مطلق، أي أن كل شيء نسبي».

وكان "تين" ينادي بضرورة تأثير المحيط الخارجي بكل معطياته التاريخية والاجتماعية في الأديب، وبذلك فإنه نجح في تبرير «وجود النقد العلمي وفي رسم مبادئه، يجب ألا نحكم إلا باسم مقاييس موضوعية، وأن نبحث بلا كلل عن المميزات والأسباب...»' وهو أمر لم يكن معروف من قبل وطفرة انتقالية في عالم النقد الاجتماعي.

كما فصل منهجه في مقدمة كتابه "تاريخ الأدب الإنجليزي"، إذ أوضح أن «تفسير خصائص الأدباء ومؤلفاتهم، يمكن أن نجده في ثلاث عناصر هي: 1-الجنس البشري الذي ينتمي إليه الأديب، 2-والعصر الذي عاش فيه، 3-والبيئة التي ينتمي إليها...».

و«يشمل مصطلح الجنس مجموعة من الأفكار عن الوراثة والأرض والمناخ، وتضم البيئة العوامل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، في حين يركز العصر على جوانب الاستقرار والتغير في الحضارة».

إن الجنس والعصر والبيئة بالنسبة له هي ««بعض طرق عامة في التفكير، وفي الشعور"، "إنها حالات للفكر"، إن العرق هو مجموعة استعدادات سيكولوجية فطرية وراثية تضاف عامة إلى ميزات تتأثر بالمزاج والبنية الجسمية، والبيئة هي "مجموعة الظروف التي يخضع لها شعب" ولا يمكن فصلها عن الزمان الذي هو باعث مكتسب، دفعة من الماضي إلى الحاضر، هو نقطة يصل إليها فكر شعب في صيرورته» التاريخية عبر المراحل التي مر بها.

ويعج نقده بالكثير من المصطلحات الوافدة من علوم مختلفة ك «الملاحظة (constatation)، التفسير (explication)، الترابط (Corrélation):(العلاقات)، شر الوجود، الأسباب (Causes)، تعيين الخصائص، المميزات (Caractéristiques)»' وهذا يدل على سعة اطلاعه الواسعة للتأكيد على سلامة منهجه وصحته.

كما التقت في تصوره النقدي «كل الأفكار النقيضة، فإذا كان قد اتجه بحماس شديد، كما رأينا نحو وضع الدراسة الأدبية في طريق العلم الوضعي، فإنه من وجهة أخرى ظل مشدودا إلى أفكار مثالية بعيدة من حيث المظهر على الأقل عن التصور العلمي، ذلك أنه كان على اتصال وثيق بأستاذيه في الفلسفة المثالية: سبينوزا (Baruch Spinoza) (1632-1677)، وهيجل (Freidrich Hegel) (1770-1831)»، فكان بذلك بعيدا عن الفلسفة الوضعية الحقة.

إضافة إلى ذلك نجده يربط في نقده العامل الاجتماعي والتاريخي بالعامل السيكولوجي مما أدى به إلى إصدار «تعميمات حدسية وفرضيات مبدعة، والحتمية الضيقة التي ينادي بها تنتهي إلى رؤية مجردة للفكر»' وهذا لكون العامل السيكولوجي يتحدد بالموهبة الرئيسية، سواء كانت فردية أم جماعية.

كما أهمل العبقرية الفردية، فكان بذلك مخططه حول «العرق والبيئة والزمن لا يشمل جميع مظاهر حقيقة هي في غاية التعقيد، خصوصا وأن مناهجه لا تطابق خاصية الواقع

الأدبي» التي تهتم بالنص وتركز عليه وعلى مبدعه، فهو «ينكر فردية الأديب وأصالته،

فليس في الأديب ولا في أدبه إلا قوانينه الثلاثة»، فهي من تحدد قيمة إبداعه وجودته.

4–كوستاف لانسون: حاول "لانسون" تطوير نظرة سابقيه خاصة "تين" و"برونيتر" وذلك «برفضه للتطرق العلمي، إذ أكد أنه لا يبني علم يحكي نموذج علم آخر، إذ يرتبط تقدم العلوم باستقلاليتها المتبادلة التي تسمح لكل علم بالانصياع لهدفه، ولكي يتسم تاريخ الأدب بشيء من العلمية يجب أن يبدأ بالامتناع عن إعطاء صورة سافرة عن العلوم الأخرى مهما كانت». وترجع هذه النظرة المنطقية إلى كونه أستاذا جامعيا عرف باتزانه، وباحثا أكاديميا موسوعيا، إذ لم يأخذ من "تين" و"برونتير"«إلا أقل الأمور صلاحا للمناقشة، فقد أخذ عن الأول فكرة البيئة، بينما أخذ عن الثاني فكرة التاريخ، وهو يؤكد أنه لكي ندرس الأدب يجب أن نبدأ بعدد من الأبحاث العميقة...تهدف إلى إبعاد كل أسباب الأخطاء التي تتعلق بالحوادث»، وذلك حتى يتمكن من دراسة الأدب دراسة منطقية.

أصدر "لانسون" مجموعة من الكتب أهمها «سنة (1909) كتابه الوجيز البيبليوغرافي للأدب الفرنسي، وهو يحتوي على حوالي خمسة وعشرين ألف مادة، ونشر بعد ذلك كتابه النقدي "الرسائل الفلسفية لفولتير"...كما توج أعماله النقدية ببحثه القصير الهام، "منهج التاريخ الأدبي" سنة (1910)».

وكان في منهجه النقدي يدعو إلى معرفة «النصوص الأدبية وبمقارنتها ببعضها البعض لتمييز ما بين السمة الفردية أو الجماعية، وما بين الأصالة والتقليدية، ثم لجمعها حسب المنهج أو المدرسة أو الحركة، وأخيرا لتحديد علاقة هذه المجموعات بالحياة الذهنية والمعنوية والاجتماعية في بلادها، وكذلك علاقتها بتطور الأدب والحضارة الأوربية، إلا أن المنهج والأساليب المتبعة في هذه الأبحاث لا يستعيد أبدا النظرة التأثيرية أو حتى الدوغماتية، وفي كل الأحوال تفترض أن يبقى الاستمتاع بالأدب هو الشيء الجوهري».

وهذه الرؤية تبدوا سليمة، غير أن الأدب ليس غايته المتعة بل الفائدة أيضا، وذلك بتربية الذوق وتوسيع الفكر.

وكان يرى بأن تاريخ الأدب لا يقتصر على دراسة الكتَاب الكبار، وإنما «يجب أن تطبق في مجال الأدب أيضا المناهج المألوفة في التاريخ: أن نميز العصور ونحدد من خلالها الاتجاهات المسيطرة، أن تظهر تسلسل الأحداث، ونقيم لكل عنصر

أو لكل نوع ندرس عصره، لوحة تأخذ بعين الاعتبار الصغار لتضع من جديد الكبار وفق الظروف المرافقة، أن نربط الحوادث الأدبية بوقائع أخرى للتاريخ، ومجمل القول إن نقدم الأدب في ديمومته وفي استمراره الحي...»، وذلك عن طريق إحياء المؤلفات الماضية وبعثها من جديد.

وحاول "لانسون "الابتعاد عن النظرة التجريدية لـ"تين" إذ انطلق من سوسيولوجيا استقرائية مبنية على مقارنة الوقائع والمجموعات، وعلى ضبط قوانين محددة تصف الظواهر المدروسة، وكان ذلك في محاضرة له بعنوان ««عن التاريخ الأدبي والسوسيولوجيا" اقترح دراسة أثر الأعمال الأدبية على الجمهور، محددا أن هذا الجمهور هو كائن جماعي حقيقي بمقدار ما هو أفق يتخيله الكاتب "على نمط الماضي أو على حلم المستقبل" إن الواقع الأدبي إذا ما أخذت جميع أبعاده بالاعتبار هو بالضرورة واقعية اجتماعية»، أي أن الأدب لا يمكن فصله عن المجتمع، فهو ظاهرة اجتماعية يعيد صياغة الحياة بطريقة فنية تخييلية.

إن فكره الرافض لمثالية "هيجل" قريب جدا من «فلسفة إميل دوركايم (Emile Durkheim) (1858-1917) فمنه أخذ مفهوم القانون الخاص للتاريخ، وطبقـه في مجالات الدراسات الأدبية، بمعنى أنه لا بد أن يكون للأدب قانونه الخاص، مثلما أن للمجالات العلمية الأخرى قوانينها الخاصة».

وانتبه الدارسون إلى أن "لانسون" كان شديد التأثر بالمنهج الوضعي الألماني، وتجلى ذلك في شخصية «"وليام شيرر" (1841-1886) في كتابه "تاريخ الأدب الألماني "(1883)، وهذا الكتاب اعتبر بداية التفكير في علم الأدب والنظر إلى النقد الأدبي كمعرفة مستقلة إلى جانب أنه أولى اهتمامات بالخلفيات البيوغرافية، وقد جعل فيه مؤلف الأدب نتيجة من نتائج مؤثرات ثلاثة.

- الإرث الثقافي (L'héritage culturel)
- المعيش (le véeu)
- الرؤية الشخصية (vision personnelle)
- والرؤية الشخصية مندمجة بالرؤية الفنية (vision artistique)».

ونتيجة لهذه الرؤية النقدية وجه له النقاد الفرنسيون تلك الفترة أصابع الالتهام وحكموا عليه ومن معه بإدخالهم «فقه اللغة الجرماني إلى النقد الفرنسي وخيانتهم للذوق القومي المبني على الإعجاب بالنماذج الكلاسيكية»، وهذا مجرد نقد ذاتي غير مؤسس على نظرة علمية القصد منه الإعلاء من الشخصية الفرنسية.

ومما عيب عليه في فكره النقدي أنه لم يكن «قادرا على إدراك القوة المحركة للمجتمعات، ولكل ما تنتجه من فكر وفلسفة وآداب، وقد ظل لانسون بالفعل عاجزا على فهم طبيعة العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع، كما عبر من جهة أخرى عن حيرته في فهم الدور الذي يساهم به الأدب في تطوير الواقع الاجتماعي»، إلا أنه يبقى له الفضل في الخروج من المثالية ومحاولة إيجاده لقوانين خاصة بالأدب تميزه عن بقية المجالات الأخرى.

المحاضرة الرابعة

المنهج السوسيولوجي المادي الجدلي (1)

1-هيجل

2-كارل ماركس وإنجلز

1-هيجل: يرى "هيجل" بأن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة، فمضمون الفن بالنسبة له ليس سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني، فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخيالات، ولا بد أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني، أو بمعنى آخر لا بد أن يتحول المضمون إلى موضوع، فيصبح بذلك للعمل الفني جانبان المضمون الروحي وهو الأسمى ثم المظهر المادي.

ويقسم "هيجل" الجمال إلى قسمين جمال فني وآخر طبيعي مفضلا الأول عن الثاني، وذلك كون الجمال الفني حسب نظره «يستمد تفوقه من كونه يصدر عن الروح، وبالتالي عما هو كائن عليه، ولا يمتلك ما يمتلكه إلا بفضل ذلك الأسمى، إن الروحي هو وحده الحقيقي، وما يوجد لا يوجد إلا بقدر ما يشكل روحية، الجمال الطبيعي انعكاس إذن للروح ولا يكون جميلا إلا بقدر ما يصدر عن الروح، وعليه، ينبغي أن نفهمه على أنه كيفية ناقصة للروح، كيفية متضمنة بذاتها في الروح، كيفية مجردة من الاستقلال وتابعة للروح»، فما هو أسمى وجميل تتضمنه الروح، وهي من تحس به وتتذوقه، وتستطيع أن تعبر عليه لأنه جمال مثالي لا يمكن تصور وجوده في الطبيعة، وأن الروح هي مصدر الحقيقة، لأنها تمثل الصفاء والنقاوة.

إن الحضور المثالي للروح لا يتجسد إلا في الفن لأن هذا الأخير ليست غايته اللهو، بل هو أسمى من ذلك. ويؤكد "هيجل" على ضرورة «تحرير الروح البشرية من المادة ومن كل الشروط الجزئية المحددة، وقد اعترض على كل نظرية تحيل الفن إلى عظة أو أداة في خدمة غاية منفصلة عن الفن وغريبة عنه، والفن كتجسيد حي للفكرة هو جزء من العقل المطلق إلى جانب الدين والفلسفة، وقد كان فصل هيجل للشكل عن المضمون مؤديا إلى اعتبار الفن نوعا من التمهيد للفلسفة على حد تعبير "نوكس"»، فالعقل هو من يصنع الفن لأن فيه التدبر والتخمين وصفة البحث الدائم والمستمر عما هو أسمى يمكن بواسطته تطهير النفس البشرية.

أما بالنسبة لاستخدام الفن كوسيلة تهذيب أخلاقية فهو يرى بأنه «انتهاك لصفته اللانهائية، التي هي بمثابة صفة جوهرية، لأن ما هو غاية في ذاته هو وحده اللامتناهي، أما ما يستخدم كوسيلة لغاية أخرى أبعد منه فهو تابع لغيره، متحدد بشيء آخر غير ذاته، وبما أن الفن مجدد بذاته فهو غاية في ذاته»، إذ أن ما يصدر عن الروح وما يخاطبها في آن واحد وجب أن يكون مثاليا نبيلا يحمل الجوانب الأخلاقية فهو شيء مفروغ منه.

كما يرى بأنه لا يمكن التفكير في الفن في ظل فئة التقليد، وذلك لكونه «معترف به كمكان لتجربة ما ورائية ممكنة كإظهار اللامتناهي في المتناهي، فهو إذن عمل الروحي الذي يعبر هنا عن طبيعته الأصلية: أي أن يكون قادرا على الاستيلاء على الواقعي بكامله لكي يكون فعليا، فنقد التقليد هو إذن التعبير عن الأمثلية المطلقة»، وهذا هو جوهر مفهوم الجمال لدى "هيجل"، أي الخروج عن المألوف والمعتاد.

إنَّ إستيقا "هيجل" في مفهومها ترتكز أساسا على مفهوم نقد الحكم لـ"كانط" على رغم من تجاوزها لها في أمرين «فهي إستيقا كانط، من وجهة النظر الذاتية إلى الموضوعية، كما أن هيجل يعطي بحثه في الجمال بعدا تاريخيا»، أي بمعنى أن الجمال عنده يرتكز في مفهومه على المنطق والبحث في الجوانب التاريخية له.

إنَ نظرته للفن هي نظرة جدلية مركبة بين الدين والفلسفة، فالجدل عنده «لا يدرس صور الفكر وقواعده فحسب، وإنما يدرس مادته أيضا ومادة المنطق —في رأيه–الفكر، وبالتالي فالمنطق هو دراسة لطبيعة الفكر الخالص، أو هو دراسة للحياة الباطنية للعقل، فعلم المنطق ينبغي أن ينظر إليه على أنه نسق العقل الخالص، أو ملكوت الفكر الخالص، وهذا الملكوت هو الحقيقة—بلا قناع–في ذاتها ولذاتها...»، وبهذا يغدو عنده المنطق هو العقل الذي حتما يقودنا إلى الحقيقة المطلقة التي لا تحتمل النقاش والتأويل.

وانتهى إلى أن الفكر جدلي الطابع يسير وفق «إيقاع ثلاثي من إيجاب إلى سلب إلى تأليف بينهما، تلك هي ماهية الفكر وطبيعة الروح: "فمن طبيعة الروح أن تنقسم على نفسها، ولكنها تعود بنشاطها الخاص فتشق لنفسها طريقا جديدا لكي تتوافق مرة أخرى، ومن ثم يكون الاتفاق النهائي اتفاقا روحيا، أعني مبدأ العودة إنما يكون في الفكر وحده فاليد التي أحدثت الجرح هي التي تداويه...»، والفن هو من صنع الفكر الذي تتقبله النفس.

وانتهى إلى أن الفن تجسيد لحقيقة المجتمعات لأنها هي من تحس به، فمعظم الشعوب «صبت أرفع تصوراتها في نتاجات الفن، وعبرت عنها بواسطة الفن، إن الحكمة والدين يتجسدان عينيا في أشكال يخلقها الفن الذي يضع بين أيدينا المفتاح الذي بفضله تمتلك القدرة على فهم حكمة العديد من الشعوب وديناتها، فقد كان الفن في الكثير من الأديان الوسيلة الوحيدة التي استخدمتها الفكرة الوليدة في الروح كي تغدو موضوعا للتصوير»، فعن طريق الفن يمكن لنا التعرف على ديانات الشعوب وطقوسها، وكذا عاداتها وتقاليدها وأعرافها وقيمها الاجتماعية المختلفة.

ويعود الفضل لـ"هيجل" في كونه أول من نظر للرواية تنظيرا اجتماعيا محضا ربط فيه «شكلها ومضمونها بالتحولات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوربي خلال صعود البرجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر». وهو تأكيد على أن هذا الفن الأدبي لصيق

بالحياة الاجتماعية، فظهوره كان مصاحبا للتغيير الجذري الذي حدث في أوربا بعد سلسلة من الثورات الرافضة للعبودية والاستغلال التي أدت إلى إسقاط الأنظمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ومن ثم حدث التحول الفكري الكبير بها والذي أثر على الحياة الأدبية التي أصبحت مرآة عاكسة لواقع المجتمعات الأوربية، فأصبح العمل الفني عند "هيجل" مرتكزا على ثلاث قضايا جوهرية هي:

«أولا: ليست الأعمال الفنية منتجات طبيعية، وإنما هي مصنوعات إنسانية.

ثانيا: أنها تخلق من أجل الإنسان وتقتبس من العالم الحسي وتخاطب حواس الإنسان، والفن يتصل على طريقته بالعالم الحسي، لكن يصعب رسم الحد الفاصل بينهما.

ثالثا: ينشد العالم الفني غاية خاصة محايثة له.

عند هذه النقاط ينتهي المطاف بالتأمل الخارجي».

ونجده يسقط هذه النقاط في مفهومه للرواية التي يقول عنها بأنها: «صراع بين شعر القلب ونثرية العلائق الاجتماعية، ومصادفة الظروف الخارجية، وبذلك فإن الرواية تضطلع بوظيفة (ملحمية برجوازية) داخل مجتمع منظم بطريقة نثرية (مبتذلة)، لأنها تسعى إلى أن تستعيد كليته وشعريته المفتقدتين»، فهو بذلك يلخص مضمون الرواية في إبراز الصراع بين الفرد والمجتمع «وجعل فضح الوهم مكونا أساسيا في المحكي الروائي، وافتراض نوع من الكلية في الرواية للعالم داخل الرواية». وهذه الرؤية نابعة من التحول الاجتماعي الجديد الذي ظهر في الساحة الأوربية، فرؤية الروائي انزاحت عما كانت عليه من قبل إذ «تبدلت سلوكات الأبطال –الفرسان–لتصبح ملائمة لأجواء الرواية الحديثة، صار أبطال الرواية يجابهون الواقع المبتذل الذي يقيم العقبات في وجوههم ويرغمهم على الخضوع لمواضعات الأسرة والمجتمع والدولة والقوانين، ومقتضيات المهنة...إن أبطال الرواية وهم من الشباب يجدون في تلك القيود والتنظيمات اعتداء على جميع "حقوق القلب الخالدة"». ومن هنا يصبح دور البطل تغيير كل ما يحيط به، لأنه يشعر بالخيبة إزاء هذا الواقع.

3–ماركس وإنجلز: يقوم جوهر الثورة النظرية التي قام بها كل من "ماركس وإنجلز" في كونهما عملا على تسليح الطبقة العاملة «برؤية وطبقا المادية في تفسير الظواهر الاجتماعية، ودور الممارسة تفسيرا ماديا، ووضعا مبدأ وحدة النظرية والممارسات، وأقاما طرحا ديالكتيكيا متكاملا، كما كشفا على الأساس الواقعي لكافة الظواهر الاجتماعية عن الإنتاج المادي الذي أتاح لهما وضع نظرية الدور الحاسم في التاريخ».

لقد أعطى "ماركس" تحليلا عميقا للاغتراب في المجتمع الرأسمالي بشتى جوانبه وأشكال ظهوره، حيث «يحس العامل بالاغتراب في المجتمع الرأسمالي، حيث لا ينتج لنفسه، بل لإنسان آخر معادله، ونتيجة لذلك يصبح منتوج عمله وعمله نفسه غريبين عنه عدوين له، ولكن الاغتراب في ظل الرأسمالية لا يقتصر على اغتراب العمل، إنه أيضا في الوقت نفسه ما سماه "كارل ماركس وإنجلز" (اغتراب الكائن الذي من نفس الجنس) اغتراب الإنسان عن الإنسان»، نتيجة الظلم والاستغلال.

اعتمد "ماركس وإنجلز" في نظرية المعرفة المادية للفن والأدب على الإبداع الفني باعتباره واحدا من الأساليب الفعالة لمعرفة الواقع، إذ الفن في نظرهما هو «انعكاس للواقع وكانا يؤكدان باستمرار أن لهذا الانعكاس طابعا طبقيا على الدوام في ظروف التشكيلات التي توجد فيها طبقات متناحرة، فقد أشار ماركس غير مرة إلى أن الطبقات المهيمنة على المجتمع تحاول دوما تصوير مصالحها الأنانية كمصالح عامة، وأن تفرض تصوراتها وأفكارها على الطبقات الأخرى، وذكر "ماركس" أن أفكار الطبقة المهيمنة في كل حقبة هي الأفكار المهيمنة، وهذا يعني أن الطبقة التي تشكل القوة المهيمنة أدبا هي في الوقت ذاته قوته المهيمنة روحيا»، لذلك وجب تحرير الطبقة المضطهدة للتعبير عن نفسها على اعتبار أنها هي من تمثل أغلبية المجتمع وصوته الحقيقي المدفون.

ونتيجة لذلك نجده يطرح في سنة (1844) أطروحته الأساسية المتمثلة في ضرورة تحرير الشعب الألماني عن طريق فسح المجال للبروليتاريا لأنها تمثل في نظره «الطبقة التي يتجسد في شروط حياتها كل شر المجتمع البرجوازي، فليس ثمة من طبقة أخرى تحتل في السلم الاجتماعي مرتبة أدنى من تلك التي تحتلها البروليتاريا، وليس ثمة من طبقة أخرى تتحمل مثلها وطأة كل المجتمع الباقي، وفي حين يقوم وجود سائر الطبقات الأخرى على الملكية الفردية، نجد البروليتاريا نفسها محرومة من تلك الملكية، ولا مصلحة البتة في بقاء المجتمع القائم، إنها لا تفتقر إلى وعي رسالتها، أي إلى العلم، إلى الفلسفة، ولسوف تغدو مرتكز الحركة التحريرية قاطبة ومحورها إذا تشبعت بذلك الوعي، بتلك الفلسفة، وإذا فهمت جميع شروط تحررها، وإذا استوعبت الدور العظيم الذي يؤول لها»، بذلك يمكن أن تنتصر على الطبقة المهيمنة وتفرض وجودها وتسير بالمجتمع نحو الأمام.

ويصنف "ماركس" الفن في أعلى الدراجات، إذ هو بالنسبة له «أرفع فرح يعطيه الإنسان لذاته، وهو وسيلة في المجتمع كي يعي ذاته، وهو بمثابة مرآة يرى فيها المجتمع **ما** يتعلق به، وأن الفنان هو الكائن الأكثر اجتماعية ويعبر عن ضمير المجتمع، وأن على الفنان أن يعبر عن الحياة، ولا يكون الشيء جميلا إلا إذا ظهر متصلا بالحياة» يعبر عن معاناة وآلام وطموحات الفئات المغيبة في المجتمع.

ويرى بأن النشاط الفني والتصورات الجمالية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمجتمع الذي وجدت فيه، فهي تتعلق «بمقاييس ليس لهم عليها أي سلطة، إنها متضمنة في الأيديولوجيا، أي في التمثيلات التي يصوغها مجتمع في لحظة محددة في تاريخه تبعا لمستوى التطور المادي والاقتصادي الذي بلغة ماركس وإنجلز—يشتركان في الكتابة غالبا- يقولانها بوضوح : (...) الأخلاق والدين، والماورائيات، وباقي الأيديولوجية، إضافة إلى أشكال الوعي التي تناسبها، تفقد من ذاك أي ظاهر استقلالي"، إن العبقرية التي تتركز في عدد من الفنانين الاستثنائيين، ليست هبة من الطبيعة، ولا نتاج غضب إلهي، وإنما هي نتاج قسمة العمل الاجتماعي».

وتعود رؤيته هذه إلى كونه معجب بالحضارة اليونانية العريقة، لأنها تمثل رافدا من روافد الثقافة والتربية، فهو منذ طفولته يعرف «قائمة مفضلية من الكلاسيكيين كيف له أن يتجاهل، أو يكون لم يتعلم محبة هوميروس(Homére) وسوفوكليس (Sophocle) وبراكيستل (Praxitele) وزوكسيس (Zeuxis)، وهو الذي دافع عن أطروحته في اختلاف فلسفة الطبيعة بين ديمقراطيس (Démocrite) وأبيقور؟ إنه نفسه نتاج خالص لهذه التربية ذات النزعة الإنسانية والبرجوازية التي تستجيب إلى المعايير الجمالية والثقافية التي جرى حفظها وتم تناقلها عبر التقليد» أنها تمثل جوهر الحضارة الإنسانية والمنبع الذي استقى منه الكثير من الفلاسفة والأدباء إنسانيتهم.

ويكشف لنا هذا المنطلق الفكري عن الفجوة العميقة والتناقض الذي وقع فيه، ويظهر ذلك بين «حداثة تحليلاته الفلسفية والسياسية، وبين كلاسيكية مشبعة بالنوستالجيا إلى عصر ذهبي مفقود وغير قابل للتعويض، قائم على ضفاف بحر إيجه، يعبر ماركس –وهو يجعل النموذج الإغريقي الصعب البلوغ، من الآن وصاعدا قاعدة لغيره–عن تعلقه بالمبادئ الكبرى للجمالية التقليدية، وتحديدا لمبدأ المحاكاة، وهو تصور لا يريد أبدا التورط في مغامرة للحداثة، لا تزال مترددة».

ويؤكد "ماركس" على أن الفن والأدب هما سلاح الطبقة، ففي المجتمع الطبقي نجدهما يعكسان مباشرة «الأفكار السياسية والأخلاقية والجمالية لطبقة بعينها، ويعبر الفن والأدب السائدان في عهد من العهود عن مشاعر أو أطماع الطبقة الحاكمة التي تسعى إلى استمرار فرض سلطتها من خلالهما، ويؤكد ماركس على أن الطبقة التي تسيطر على وسائل الإنتاج المادي هي التي تسيطر في الوقت نفسه على وسائل الإنتاج الفكري»، بينما الطبقة الأخرى تبقى تترصد إلى أن يحين دورها.

ويذهب "ماركس "إلى أن تاريخ الأدب والفن لا يمكن فصله وفهمه بمعزل عن الصراع الطبقي، وهذا لكون «تاريخها لا يصور ذلك الصراع فحسب، ولكنه هو نفسه أحد عناصر هذا الصراع، ذلك لأن الأفكار التي تخرج من الصراع منتصرة، وتمتلأ بها النفوس، لا تلبث أن تتجسد في الواقع، ويرى أن النقد الأدبي عن طريق الأفلام والأغاني يعتبر مقدمة ضرورية

للنقد الذي يستخدم القوة المسلحة» فيما بعد، لأنه يجهر علانية بما يريد إيصاله للمتلقي ويحفزه على الثورة على ما هو قائم.

وإذا ما تمعنا النظر في كتابات "ماركس وإنجلز" فإننا نجد تحليلهما للأدب ينحصر في ثلاثة مقولات أساسية هي:

«1-الأدب كشكل أيديولوجي يمكن النظر إليه كأخذ العناصر الجوهرية للبناء الفوقي للمجتمع، حيث أنه يعكس جوانب محددة من البناء التحتي للاقتصاد والبناء الاجتماعي بصفة عامة.

2-مناقشة الواقع الأدبي كأساس للأحكام النقدية.

3-النظر إلى الأعمال الأدبية كنشاط فني إبداعي تطوري وجدلي»، أي أنه لا يخرج عن إطار الصراع الطبقي.

ويقسم "ماركس «أشكال الوعي الاجتماعي إلى مستويين:

«1-أشكال الوعي الأيديولوجي.

2-أشكال الوعي "الموضوعي": (العلوم والفلسفة التي تقدم نظرية موضوعية كما هو شأن الماركسية مثلا في تقويتها للتحليل الاقتصادي والتاريخي، وإعلائها من قيمتها...) لهذا التقسيم أهميته الكبرى لأن من خلال المشاكل والصعوبات التي تعتريه سيطلق رواد النظرية النقدية».

وهذا التقسيم تعتريه بعض الأخطاء وخاصة في أشكال الوعي الأيديولوجي، إذ أنها لا تعبر حقيقة عما يجري في الواقع، وفي معناها الاجتماعي فهي تعبر عن مصالح وقيم خاصة، ومن جملتها الفن والأدب والدين وبعض النظريات الفلسفية.

كما ركز على أهمية الحواس في الفن، إذ اعتبر «أصل الفنون هو في مران الحواس وتربيتها على مر العصور منذ ما قبل التاريخ حتى اليوم، حتى أصبحت قوى اجتماعية، وكل حاسة من الحواس الإنسانية لم تكتسب فضلا على حواس الحيوان من ناحية حيوية محضة، ولا من ناحية فردية، ولكنها ارتقت وأصبحت إنسانية نتيجة للعوامل المادية الاجتماعية».

وينحصر دور الكاتب في تقديم عالمه كما هو عليه «في واقعية نصف هذا العالم بظواهره الاجتماعية وأشخاصه وطبقاته، مغمورا فيما هو فيه من ظلم وأباطيل حتى يكون العمل الأدبي مرآة للحقيقة تثير في القارئ ضرورة تغيير العالم المألوف إلى عالم سليم كريم، على أن يكون مصدر هذه الإثارة في العمل الأدبي نفسه، دون تدخل من المؤلف، إذ إن وسيلة المؤلف إليها هو غوصه في أعماق الحياة نفسها عن خبرة وسعة إطلاع، وعلى أن تكون قوة التصوير مظهرها في العمل الفني نفسه في تصويره الصادق للواقع في حيدة تامة».

ومن المعروف أن "ماركس وإنجلز" كانا من أتباع "هيجل «في الجانب المادي، فهما «يعتقدان أن ديليكتيك هيجل يعطي إثباتات صحيحة، ولكن بشكل مقلوب، يقول إنجلز في هذا الموضوع: مع هيجل كان الديالكتيك يقف على رأسه،

وتوجب إعادة وضعه على رجليه. أحال ماركس وإنجلز إذن إلى الواقع المادي السبب الأولي لحركة الفكر هذه التي حددها هيجل، وسمياه ديالكتيك مستعرين من هيجل اللفظة نفسها.

فهما يعتقدان أن هيجل على حق في القول إن الفكر والكون هما في تغير دائم، ولكنه أخطأ بتأكيده أن التغيرات في الأفكار هي التي تعطينا الأفكار، وإنما تتعدل الأفكار، لأن الأشياء تتعدل».

كما نجدهما يقاومان وبشدة الجمالية الهيجلية تحديدا في مفهوم عنصري المأساة والبطل، حيث «يتميز مفهوم البطل لدى هيجل بمظهرين متعاقبين: فهو البطل أولا في بداية العصور القديمة عندما كان البشر لا يزالون ينعمون بحرية كاملة، والبطل في نظره يمسي ذلك الإنسان الذي سبقه التطور التاريخي، فسعى مع ذلك إلى مقاومة مبادئ مجتمع جديد يجمع قواه، فدافع عن النظام القديم، حيث كان مندمجا، وهكذا فإن هيجل يمدح غوته لأنه اختار غتس فن برليشينغن كبطل مأساة، ذلك المواطن المصلي المتمرد على عهد فقد فيه مكانه».

بينما نجد "ماركس" على عكس "هيجل" فهو يرى بأن "غتس فن برليشينغن" الذي يعتبره رجلا شقيا، لا كبطل «يمثل الفروسية، تلك الطبقة الاجتماعية التي تجاوزها التطور التاريخي وحكم عليها بالزوال، إن شجبه لغتس التاريخي لا يؤدي من جهة إلى شجب المسرحية التي خصصها له غوته، فماركس يرى بعكس ذلك في تلك المسرحية، غنى تحرك تاريخي يرثي لغيابه لدى لاسال الذي يقتصر على توضيح مجرد التقدم».

إن الأمر الذي جعل من "ماركس "مختلفا عن غيره من المفكرين الاشتراكيين الذين سبقوه هو تبنيه لـ «الفهم المادي للتاريخ أو المادية أو التاريخية، وقد رفض ماركس مثالية الفيلسوف هيجل (1770-1831) الذي اعتقد أن التاريخ لا يعدو أن يكون بفتح ما يسمى (روح العالم) واعتبر ماركس الظروف المادية أساسية بالنسبة لكل أشكال التطور الاجتماعي والتاريخي...»، وأنها أيضا هي من توجه الأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية.

إن ما كتبه ماركس حول نظرية الفن والأدب كان قليل جدا، لأنه لم يجد الوقت ولا الفرصة السانحة لتطوير فكره وبلورته، وهذا مقارنة بحالة اللااستقرار التي أصابت عالم الفن في عصره، ومجمل ما كتبه في هذا الموضوع «يكشف لنا عن ثلاثة أوجه دون أن نتمكن من أن ندرك فيها مسبقا نوعا من الأفضلية، فهو ينطلق من التبعية التامة بالنسبة إلى الحالة الاجتماعية إلى الاستقلال المعترف به صراحة، مرورا بالخضوع للرقابة في سبيل العمل السياسي، ويبقى الفن إلى ذلك لدى الذين أتوا بعد ماركس وإنجلز حقلا محددا تحديدا ضعيفا وغير كاف، حيث الاختيار الشخصي والذوق الفني الخالص مدعو إلى أن يلعبا دورا محدودا»، إذ غابت عندهم المفاهيم الجمالية للنص الأدبي وأصبح مجرد تعبير عن وضعية طبقة ما مصورة تصويرا فوتوغرافيا لوضعها السياسي والاجتماعي والاقتصادي وما تتعرض له من مضايقات في حياتها اليومية.

المحاضرة الخامسة

المنهج السوسيولوجي المادي الجدلي(2)

3–جورجي بليخاموف

4–فلاديمير لينين

3– جورجي بليخانوف: يعتبر "بليخانوف" من أبرز النقاد المتشبعين بالفكر الماركسي والمدافعين عنه، إذ كان أول شخصية روسية حاولت «ربط مسائل علم الجمال بأفكار الاشتراكية العلمية ومعالجتها من واقع المادية التاريخية، وكان يعتمد على أفكار "ماركس وإنجلز" ويتبع أفضل تقاليد علم الجمال الثوري الديمقراطي الروسي ونقده الأدبي في نقده للنظريات المثالية المناهضة للعلم التي تعالج الأدب والفن»، إذ أكد على ضرورة امتثال الإستيقا الماركسية لدراسة «تحول الأذواق والمثل والمفاهيم الجمالية على ضوء التطورات الاجتماعية، فالفنون عنده دالة للمجتمع، وهي بذلك تعكس وتعبر عن السمات الأساسية لزمن معين ولجماعة اجتماعية محددة، وكل ذلك على أساس مختلف الأبنية الفوقية الأيديولوجية تعتمد –في التحليل الأخير– على الظروف الاقتصادية وعلاقات الإنتاج». فهو بذلك يدعو إلى المنفعة رافضا العبقرية الفردية ومذهب الفن للفن مؤكدا على أن هذا التوجه في الكتابة «يتقدم حين يشعر الفنانون بتناقض بائس بين أهدافهم وأهداف المجتمع الذي ينتمون إليه، ولا بد أن الفنانين إذ ذاك يناصبون مجتمعهم ألد العداء ولا يرون بارقة أمل لتغييره» لأنهم لا يعبرون عن واقع مجتمعاتهم ولا يطرحون البديل لهذا الوضع الذي هم عليه. إن الفن بما فيه الأدب بالنسبة لـ "بليخانوف" يغدو انعكاسا للحياة لا غير.

ولكي نفهم دور الفن في كيفية عكس الحياة من وجهة نظره ينبغي علينا «أن نفهم إوالية هذه الأخيرة، والحال أن صراع الطبقات لدى الشعوب المتمدنة يشكل واحدا من النوابض الرئيسية لتلك الإوالية (...)، ففي هذا المجتمع تعكس مسيرة الأفكار، تاريخ الطبقات وصراعات فيما تعبر الطبقات المتصارعة عن صبواتها وتطلعاتها بأفعالها وأفكارها، وهي تتواجه وتتحارب في أيديولوجياتها، مثلما تفعل في الميدان الاقتصادي». وهكذا فإن الأدب الحق هو الذي يستطيع تصوير ذلك الصراع بصدق.

إن الفن والأدب بالنسبة لـ"بليخانوف" ما هما إلا صورة حية للحياة الاجتماعية، ودورهما يكمن في إظهار الواقع والتعبير عن الراهن «وهو بذلك متأثر بالروابط التي يقيمها هيجل بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الفنية فللأولى تأثير كبير ومباشر في الإبداعات الأدبية. ويعتقد بليخانوف أن أي تعبير في هذه العوامل المؤثرة ينعكس على المستوى الفني»، فالتركيز هنا ينصب حول فائدة العمل الأدبي الذي بإمكانه أن يدفع بعجلة المجتمع إلى الأمام وخاصة الفئة البسيطة منه في إطار منهج محدد هو الاشتراكية العلمية.

إن وعي هذا الناقد بإلزامية التمييز بين الكتابة الإبداعية ومختلف أشكال التعبير الأيديولوجي لم يلق رواجا، بل على العكس «بقي حبيس المجال النظري وحده، بينما ظل خاضعا –في المجال التطبيقي–للنظرة الجدلية السابقة التي تعتبر الرواية شكلا عاديا من أشكال الأيديولوجيا. إن وعي بليخانوف بخصوصية الإبداع الأدبي على المستوى النظري لم يمكنه مع ذلك من تحديد الوسائل والأدوات التي تسمح باكتشاف الأبعاد الجمالية للرواية، كما أنه ظل على الرغم من كل شيء يحتفظ بالمفاضلة الواضحة بين أهمية الجانب الدلالي وأهمية الجانب الجمالي، فهو يرى أن اكتشاف الرؤية الأيديولوجية للكاتب هي أول شيء ينبغي أن يقوم به الناقد، وتبقى المهمة الثانية هي تقييم الجانب الجمالي». وهذا قصور فكري حسب اعتقادي، لأنه يركز على الأفكار بالدرجة الأولى ويضع الجوانب الفنية للنص في المؤخرة، وهي التي تبرز من خلالها براعة الروائي في تقديم نصه للقارئ.

ويعتبر هذا التمييز الذي جاء به صورة مطابقة لما قام به أستاذه "ماركس" بين التقويم الجمالي وقصدية الفن، غير أن هناك فرقا جوهريا بينهما «فالحكم الجمالي، في عرف بليخانوف متعلق بالحقل النظري البحث، في حين أن ماركس يجعل منه شكلا خاصا منالتقويم العلمي، زد على ذلك التمييز الدقيق بين اللذة الجمالية ودور الفن الاجتماعي، التسامي ناتج لدى بليخانوف من تأثير النقاد الراديكاليين الروس الستينيات وخاصة بيلنسكي وتشرنيشفسكي اللذين يستند إليهما بصورة خاصة، وهذا شأن جميع الماركسيين الروس بصورة متفاوتة في القوة أكثر منه من تطبيق صارم للمادية التاريخية والجدلية».

وعلى الرغم من أن "بليخانوف" حاول أن يؤسس علم جمال مادي أو علمي أو نظرية خاصة بالفن، إلا أنه «لم ينكر أن علم الجمال هذا يجب أن يكون ماركسيا (علم جمالي ماركسي)، وإن كان يرى إمكانية وجود علم جمال حقيقي بظهور الماركسية أو نظرة صحيحة للحياة على حد تعبيره».

ويميز "بليخانوف" بين دائرتين من النشاط : اقتصادي وغير اقتصادي يندرج كل من الفن والأدب في خانة الدائرة الثانية لكنهما مشروطان بالنشاط الاقتصادي، فالعلاقة بين الفن والأدب هي علاقة جدلية يتحدد فيها الوعي الجماعي بواسطة الوجود الاجتماعي، فهو يؤكد على أن «الوسط الذي يحدد مواقف الفنان، والفنان أسير هذا الوسط، وبالتالي فإن كل فنان محق على طريقته الخاصة، ومن هذا النوع من المحاكاة يتوصل "بليخانوف" إلى نوع من الموضوعية الزائفة، يصعب معها أن يحدد المرء أيا من الفنانين المحق، وأيا منهم يعطي صورة خاطئة عن العالم».

وفي عمله يركز على الجانب النفسي بالنسبة للشخصيات، نظرا لأهميتها الكبيرة لأنها «سيكولوجيا طبقات اجتماعية بكاملها، أو على الأقل شرائح اجتماعية بكاملها، ولأن العمليات التي تجري في نفوس الشخصيات الأدبية هي بالتالي انعكاس الحركة التاريخية» لأننا من خلالها نكتشف معاناة ذلك المجتمع في فترة تاريخية محددة.

والعملية النقدية الجدلية عنده تقوم في الأساس على فعلين: «الفعل الأول متعلق بضرورة اكتشاف الناقد للمعادل السوسيولوجي الذي يمثل أحد التصورات الأيديولوجية الموجودة في الساحة، أما الثاني فهو متعلق بتقييم الجانب الجمالي المرتبط بالخصائص الجمالية للأثر موضوع الدرس.

وتمر العلاقة عنده بين البنية الفوقية والبنية التحتية وفق الصيغة الآتية:

1-حالة القوى الإنتاجية.

2-العلاقات الاقتصادية المشروطة بتلك القوى.

3-النظام الاجتماعي والسياسي القائم على ذلك الأساس الاقتصادي.

4-سيكولوجية الإنتاج الاجتماعي المتحدد جزئيا بالاقتصاد وجزئيا بالنظام الاجتماعي والسياسي القائم عليه.

5-أيديولوجيات شتى تعكس تلك السوسيولوجيا. فهو بذلك يربط الأدب بالعلاقات الاجتماعية المختلفة وبالبنية الاقتصادية المشكلة لها، والنص الأدبي وجب عليه أن يصور هذا التشابك والتلاحم.

كما أكد بأن الشاعر على سبيل المثال لا يكون صوت أمته إلا «بقدر ما يعبر عن حقبة كبرى في التطور التاريخي للمجتمع، وعندما نحكم على كاتب كبير ينبغي كما نفعل عند الحكم على إنسان كبير، أن نحدد أولا بحسب "بلنسكي" الموفق، الموقع الدقيق للطريق الذي لاقى فيه الإنسانية». بمعنى مدى تعبيره عن واقعه وعن العلاقات الاجتماعية السائدة، فالفنان هنا هو الحلقة الأضعف، وهذا لكون الفن والأدب عنده لا يعبران فقط عن مشاعر الناس، بل يعبران أيضا عن أفكارهم ومواقفهم.

ولكننا نجده يتعارض في بعض المواقف مع أفكاره، فالإنسان الاجتماعي لا يعتبر كل شيء نافع جميل حسب رأيه، وهكذا فإننا إذا ما تعاملنا مع الفرد فإننا «نجد بليخانوف "كانطيا" مع الفن المنزه عن الغرض، والذي هو غاية في حد ذاته، وإذا قارن بين النفعية والجمالية نجده يعلي من الجمالية على أساس قيامها على الحدس، لأن مضمار الحدس أرحب وأكبر، وأن الإنسان عندما يستمتع بشيء فإنه يراه جميلا دون أن ينتبه إلى نفعه، بل أن هذا النفع لا يكتشف في الشيء الجميل إلا بعد التحليل العملي، بينما السمة الأساسية للمتعة الجمالية مباشرة، وبذلك تكون وجهة نظر الجمالية هي الغالبة على وجهة نظر النفعية».

وعلى الرغم من اختلاط الأمور عليه فإننا نجده دوما ينحاز إلى المنفعة، إذ نجده يستخدم مفردات «تؤكد هذه الأولوية التي يعطيها لاستخراج المضمون الأيديولوجي من العمل الأدبي عندما يستخدم بالنسبة لدراسة المضمون كلمة "تحليل" بينما يقتصر على كلمة "تقييم" عندما يتعلق الأمر بدراسة الجانب الجمالي، والتمييز بين هاتين الكلمتين المتباينتين لا يعد في نظرنا مسألة اعتباطية، ولا أهمية لها، بل لها دلالة واضحة على أسبقية المضمون على الجانب الفني في تصوير الناقد». وهو

فكر ماركسي محض يركز على المنفعة؛ أي الجانب الأيديولوجي للنص، وظهر هذا جليا عندما اعتبر الرواية شكلا عاديا من أشكال الأيديولوجيا، ففي الدراسة التي أجراها حول رواية «"ما العمل" لـ «تشيرنيشفسكي"...ومن استعراض النقط التي تناولها أثناء تحليل هذه الرواية نلمس السيطرة المطلقة لمناقشة المضامين، إذ يتعامل مع الرواية وكأنها نص أيديولوجي مباشر وعادي

يعبر مباشرة عن أفكار محددة، ويدخل في إطار الصراع الأيديولوجي الواقعي». وبذلك فهو لم يستطع اكتشاف النظرية الروائية التي هي قبل كل شيء إبداعا فنيا قبل أن تكون رؤية وتعبيرا أيديولوجيا.

وعلى الرغم من هذا التشدد السوسيولوجي فإنه يرفض وضع الفن والأدب في خدمة سياسة الحزب قائلا: «لا تأمر الجمالية الفن بشيء على الإطلاق، فهي لا تقول له: عليك أن تتقيد بتلك القواعد أو بتلك الأمثلة، بل تقتص بتواضع على مراقبة كيفية نشوء مختلف القواعد والأسئلة التي انتصرت في مختلف العصور التاريخية...فهي تجد أن كل شيء حسن في عصره...وهي موضوعية كالفيزياء».

ويرى بأن الأعمال الأدبية مهما كانت فهي تحمل فكرا ما وتحاول التعبير عنه فلا يمكن حسب رأيه «أن يوجد عمل أدبي بلا مضمون فكري، حتى الأعمال التي تعود لمؤلفين لا يهتمون بالمضمون، فهي تجسد بشكل أو بآخر فكرة معينة وتدافع عن رأي معين» لأنه لا يمكن تصور منجز أدبي دون فكرة يحتويها ويتبناها.

كما نجده في تحليلاته يركز على شخصية المؤلف وانتمائه الطبقي أكثر من البحث عن القيم الجمالية التي تشكل النص الروائي، ففي دراسة له بعنوان "تولتسوي والطبيعة" يقول: «إن الكونت تولتسوي لم يكن فقط ولفترة طويلة ابنا للأرستقراطية عندنا، بل وكان أيديولوجي هذه الأرستقراطية لفترة طويلة...وإذا كان بعض أيديولوجي الطبقة الواعية يعتبرون تولتسوي معلم الحياة فإنهم يضلون كثيرا جدا، يستحيل على البروليتارية أن تتعلم الحياة من الكونت تولتسوي».

والناقد الأدبي الذي يريد تحليل عمل أدبي ما حسب رأيه ملزم «بأن يدرك ما العنصر المعبر عنه في هذا الأثر من عناصر الوعي الاجتماعي أو الوعي الطبقي...وهذا يعني أن تحليل فكرة أثر من الآثار الفنية يجب أن يعقبه تقييم خصائصه الفنية»، بمعنى أن الأسبقية دوما للفكر مع ضرورة عدم إهمال الجوانب الجمالية وإلا عدَ النقد ناقصا.

إن النقد الأدبي الذي مارسه "بليخانوف" كان يسلط الضوء مباشرة على إلزامية تعبير الرواية عن «الأيديولوجيا الثورية إذا ما أراد أن يدرج في نطاق ما يسمى أدبا حقيقيا، وهذا ما يجعل القيمة الأدبية مشروطة بالوظيفة الأيديولوجية».

وأخيرا يمكن الحكم على الفكر النقدي لـ «بليخانوف" بأنه يندرج ضمن إطار النقد الماركسي السوسيولوجي الذي يركز على الأدب الهادف سعيا منه إلى تثبيت أفكاره.

4- فلاديمير لينين: ارتبط تطور الماركسية والشيوعية العلمية باسم "فلاديمير إيلنتش لينين" الذي ناضل ضد التيارين المعاديين للماركسية الانتهازية المعادية اليمينية والانتهازية اليسارية لكونهما يحملان «نفس الجوهر الطبقي البرجوازي الصغير، والعداء للماركسية وللحركة العالمية الثورية، إن إصلاحية اليمينيين وبنفس القدر الثورية المتطرفة التي هي في الجوهر روح المغامرات لدى اليساريين، وغياب الروح التنظيمية البروليتارية، والانضباط لدى هؤلاء وأولئك يلحقان ضررا فادحا بقضية الثورة، بقضية الاشتراكية، إذ أنهما تحكمان على الكادحين عن قصد بالاستسلام أمام البرجوازية بالهزيمة». لذلك وجب من منظوره التصدي لهما ومحاربتهما لأنهما تقفان عقبة في طريق البروليتاريا.

وكان "لينين" ينطلق في معالجته لقضايا الفن والأدب من تعاليم الماركسية، حيث ضمن في كتابه «"المادية والنقد" مذهب (النقد التجريبي) نقدا لاذعا (للنظرية المثالية)، وطور نظرية (الانعكاس) يتمثل في الإقرار بالموضوعية الفعلية للعالم الخارجي وانعكاسه في دماغ الإنسان، وحمل بلا هوادة على أي تساهل للمثالية واللاإدارية إزاء هذه المسألة، كما عارض "لينين" وبشدة نظرية (الهيروغليفات) القائلة: بأن المفاهيم والأحاسيس البشرية إن هي إلا رموز، وبين...أن الخلط في هذه المسألة العامة إنما يؤدي بالضرورة إلى اللاإدارية والمثالية»، فعلى الأدب أن يكون مرآة للواقع ومدافعا في الآن ذاته عن الطبقة الكادحة والمحرومة من المجتمع.

لقد ربط "لينين" الأدب بالتوجه الفكري والسياسي للحزب الشيوعي السوفياتي، ففي سنة «(1905) طرح...مبدأ تحزب الأدب، فالأدب مدعو إلى خدمة قضية الثورة خدمة صريحة، وإلى المساعدة في بناء الاشتراكية...» التي يسعى إلى إرساء دعائمها، والأدب باعتباره وسيلة فكرية هامة وجب عليه أن يدافع عن هذا الاختيار باعتباره الأنسب في تحقيق التوازن الاجتماعي.

كما رفض وبشدة في مقال له بعنوان "تنظيم الحزب وأدبه" سنة (1905) «كل نشاط أدبي لا يشارك في جهود الحزب، فالأدب يشغل في عرفه وظيفة اجتماعية وهو يوجه العمل الثوري من خلال وعي الوقائع الاجتماعية التي يثيرها ويحافظ عليها ويقويها في الوقت نفسه الذي تستفيد فيه بنفسها من الدروس الناتجة عن الكفاح الثوري، وتصبح الجمالية الماركسية في ذلك الإطار من التفكير نوعا من ثقافة المذهبة والدعاوة هدفه استخلاص الوسائل التي يقدمها الفن والأدب لمراقبة الوضع السياسي وتوجيهه». وهكذا فإن الفن والأدب لم يصبح دورهما يقتصر فقط في نشر الشيوعية والدفاع عنها، بل أسندت له مهمة أكبر تتمثل في تصحيح المسار السياسي إن لوحظ فيه اختلال ما في تطبيق تعاليم الاشتراكية.

بالإضافة إلى هذا أكد على ضرورة بناء الثقافة الاشتراكية انطلاقا من المعرفة العميقة لثقافة «الماضي، وبقدرة تمثلها تمثلا خلاّقا، والمبدأ الذي وضعه الحـزب بخصوص تطور

الفن الجديد، يقول: إننا لا نستطيع الانطلاق إلى الأمام بنجاح إلا إذا استوعبنا ما هو قيم في الفن الماضي». والمقصود هنا ذلك الفن الذي وقف في وجه البرجوازية والإقطاعية المستغلة.

كما شدد على ضرورة صدق العمل الفني لأن ذلك حسب نظره يصب في مصلحة الحزب الذي يمثل الشعب ويدافع عن مصالحه وحاجياته، فالفن يجب أن يعطي «لوحة موضوعية للواقع، ولقد نوه "ف. أ. لينين" مرات ومرات بالأهمية البالغة لهذه الموضوعية في الأدب، والفكرة التي تبرز في كل مقررات الحزب المتعلقة بشؤون الفن، هي أن من واجب الفنان السوفييتي أن يعطي تصويرا صادقا للواقع» دون تحريف أو تزييف، أي أن يصور كل مظاهر الاستغلال التي يتعرض لها الكادحون والبسطاء من الذين يمتلكون رؤوس الأموال.

إن عكس النصوص الأدبية للواقع عكسا صادقا بإمكانه توعية الشعوب وتنويرها على إدراك وعي مختلف الاتجاهات التاريخية لهذا الواقع «وعلى دوره الخاص، ومهامه، وغاياته، واستيعاب تجربته، وصدق الواقعية الاشتراكية هو أحد طرق نمو الوعي الاشتراكي الذاتي للجماهير، ولقد نوه "لينين" بهذه النقطة الهامة في تقويمه للدور التاريخي لرواية "غوركي" "الأم" بعد ثورة (1905)».

لكنه في مقابل ذلك نجده يدعو إلى حرية الإبداع الأدبي، وهذا ما تضمنه كتابه "في الثقافة والفن" إذ قال فيه: «مما لا شك فيه أن النشاط الأدبي هو الذي يتحمل أقل مساوية آلية، ومعادلة وسيطرة الأكثرية على الأقلية، ولا شك في أن التأكد في هذا الحقل من مجال عمل على جانب من العظمة بالنسبة إلى مبادرات شخصية وميول فردية، ومن مجال عمل بالنسبة إلى الفكرة والخيال وبالنسبة إلى الشكل والمضمون، لا شك أنه من الضرورة القصوى»، وبالتالي فهو لم يستثن حرية الإبداع في النص الأدبي، لكن هذه الحرية يجب أن لا تتجاوز الخطوط الحمراء المتمثلة في عدم الإساءة لقيم الاشتراكية ومبادئها.

ترك "لينين" نماذج تحليل سوسيولوجية جيدة خاصة لأعمال "تولستوي" الذي يعتبره نموذجه الأعلى في مجال كتابة الرواية «حيث استخدم بشكل عبقري نظرية الانعكاس الماركسية في تحليله للأدب، فقد كشف لينين وراء ركام مواعظ، حكيم باسنايا بوليانا الدينية الأخلاقية عن المضمون الموضوعي لتراث الفنان العظيم في ملء تشابكه وتناقضه، وأوضح أن مؤلفات تولستوي من حيث مضمونها مرآة الثورة الروسية، فقد عبر تولستوي بوصفه فنانا عظيما عما تراكم من خلال قرون عند ملايين الفلاحين من مشاعر الكراهية للنظام الإقطاعي والاحتجاج عليه في هذا عظمة تولستوي، كما يقول لينين: مضحك بوصفه بني "عدم مقاومة الشعر بالعنف" لكنه عظيم بوصفه المعبر عن تلك المشاعر وتلك الأمزجة التي تكونت لدى ملايين الفلاحين الروس، عشية الثورة البرجوازية في روسيا»، وهكذا يغدو "تولستوي" النموذج الأسمى بالنسبة

لـ"لنين" على اعتبار أنه يتقاطع معه في الرؤى وفي الفكر الاشتراكي تحديدا لأنه في رواياته يسعى دوما إلى نصرة الطبقة الكادحة والبسطاء من المجتمع.

المحاضرة السادسة

سوسيولوجيا الرواية(1)

1-جورج لوكاش ونظرية الانعكاس

1-"جورج لوكاش" ونظرية الانعكاس: ارتبط الفكر الفلسفي الاجتماعي لـ"جورج لوكاش" بالفلسفة الأوربية، والفكر التاريخي الثقافي، وهذا لكونه «بقي متمسكا بالهيجلية والكانطية الجديدة حتى النهاية، وكذلك بمدرسة فيبر- المدرسة الاجتماعية الألمانية- واقتدى خطوات أستاذه "ج. سيميل" (G. Simmel) وبعد أن أكمل بناء أفكاره استنادا لهذه الأرضية التقى بالماركسية وخاض تجربته فيها معتمدا على فينومينولوجيا الروح" لـ"هيجل"...إلى أن دخل من النقطة الضيقة في الماركسية وهي الوجودية والأدب، مركزا في عرض أفكاره على هيجل بالدرجة الأولى...فوضع كتابه "نظرية الرواية (1916)" الذي يعتبره صفوة أفكاره حول الأدب، والذي يسير لنا فيه قيام نظرية الرواية من التراث البرجوازي الضخم دون الربط الدقيق ما بين العلاقة الجدلية القائمة ما بين الرأس واليد، الفكر والإنتاج، أي علاقة العمل الذهني بالعمل المنتج...». وعلى الرغم من افتقار الكتاب لهذا الفكر إلا أنه لقي رواجا كبيرا واعتبر من أهم مؤلفاته التي تنظر للفن الروائي.

وتعتبر تاريخانية الفئات الجمالية أهم شيء استعاره "لوكاش" من "هيجل" إذ أسس نظريته للأجناس الأدبية على هذا المبدأ كونه ذو صلة وثيقة بالمجتمع، وذلك لأن «"نظرية الرواية" تؤكد أن الشكل الروائي هو انعكاس لعالم مفكك، وإنه ليفترق هنا عن هيجل، وقد كان ذلك عن غير ريب بتأثير الحرب في عام (1914)...ولا يتوقف هذا الكتاب...عن ربط التطور الأدبي بالتطور الاجتماعي، وربط البنية الأدبية بلحظة "جدل تاريخية فلسفية"...»، وهذا لكون كل مرحلة من المراحل التاريخية لمجتمع ما خصوصياتها وما يميزها عن الحقب السابقة واللاحقة لها، فلكل مرحلة أدبها الذي يعبر عنها.
ونتيجة لهذه الرؤية فإنه وجد نفسه ملزما برسم لوحة للمجتمعات التي تقاسمت التاريخ «فاليونان حضارة سبقت الأجوبة فيها الأسئلة، وحيث عاشت الروح في تناغم مع العالم، عالم مغلق وكامل، وحيث ارتبطت الأشكال اللازمنية النموذجية ببنيان هذا العالم: الملحمة والمأساة والفلسفة التي تعرض إنسان هوميروس الحي، والبطل التراجيدي، وحكيم أفلاطون عالم اليونانيين المغلق، هذا ستعود مسيحية القرون الوسطى إلى خلقه من جديد عند كل من سان توما ودانتي، والرواية تحل محل الملحمة حينما يصبح معنى الحياة إشكاليا، وعندما يعقب النثر الشعر الملحمي، والشعر نفسه غنائيا، عندها يظهر الفرد

الإشكالي في عالم محتمل "وتصبح الرواية ملحمة عالم بلا آلهة"». وهذا التأويل فيه ربط واضح لعلاقة الأدب والرواية بالمجتمع التي هي في الأصل سليلة الملحمة والتي تخلصت من الطقوس اليونانية ومن الفكر الألوهي إلى عالم آخر هو أكثر ارتباطا والتحاما بالواقع بعيدا عن عالم الغيبيات والأسطورة التي تجعل منه مجرد عمل خيالي يرفضه العقل

وما يميز "لوكاش" رؤيته الموسوعية للتاريخ الأدبي والعقلية الشمولية والنقدية الكبيرة، إضافة إلى اهتمامه بقضايا عصره إذ «كان بوجه خاص أسير التجربة الستالينية، فلقد تراءى له أن ثورة (1917) وضعت نهاية للتناقض في التاريخ، ومن هنا أباح لنفسه الحديث عن عودة الفن الروائي تحت لواء الواقعية الاشتراكية، كما تحددت بالتجربة الستالينية في الثلاثينيات من هذا القرن إلى منابعها الملحمية الأولى، فالملحمة هي تعريفا فن تلك المرحلة من تطور البشرية التي لم يكن فيها تناقض جوهري بين الفرد والمجتمع ، ولا شك أن عصر أكتوبر كان هو الآخر عصرا بطوليا بالمعنى الهوميري للكلمة...». لكن هذه الفترة تحديدا لم تكن تعني النهاية المطلقة للتناقض في التاريخ، الأمر الذي جعل منه يفجر نوعا آخر من التناقض بين الفرد والمجتمع، وبذلك تكون هذه الواقعية الاشتراكية الملحمية التي عبر عنها مفارقة للواقع، ولا تعتمد على أسس منهجية دقيقة.

وفي نظره يتم معرفة الأيديولوجيا السياسية والجمالية لأديب ما في «علاقتها مع مجموع فكره، وهذا بدوره يدخل في الرؤية الكونية التي تعطي له بناء الدالة، إن معرفة هذه الرؤية المأساوية تندرج في الفكر الشامل لـ "لوكاش"، وهذا يندرج بدوره في البناء الاجتماعي الذي أنتج الرومانسية المناهضة للرأسمالية وسط المثقفين في أوربا الشرقية بداية هذا القرن (1909-1917)». وهذه الرؤية ليست من فكره الخالص، إنما تبناها من المحيط الذي يعيش فيه المتميز آنذاك بالرفض العلني لكل أشكال الاستغلال نظرا لما لحق بالفئات الشعبية من ظلم واستعباد من طرف الرأسماليين، الأمر الذي أفرز وعي جمعي مناهض ورافض لهذا النمط من التسيير والتوجه الاقتصادي الذي جعل الهوة عميقة بين طبقات المجتمع.

وتتمحور الرؤية المأساوية لـ "لوكاش" في بنيتين دالتين هما: «أ-مبدأ كل شيء أو لا أي إما وإما، التضاد المطلق بين الأصالة والزيف، الحقيقة والخطأ، الإنصاف والإجحاف، القيمة وانعدام القيمة، دون أي خلط وسط...

ب-اليأس وانعدام آفاق المستقبل واستحالة تحقيق القيم الأصيلة في العالم الخارجي، وعدم وجود قوة اجتماعية قادرة على تحقيق الحياة»، فكل ما في العالم الخارجي مجرد من كل قيمة، وكل ما فيه نسبي لذلك يشعر كل من الفرد والمجتمع باليأس في تغيير وضعه إلى ما هو أحسن، فيغلب عليه الفشل والشعور بالضياع وعدم وجود أي قيمة لوجوده، لأنه غير فاعل وفعّال.

إن ارتكاز "لوكاش" في دراساته على النظرية الماركسية للتاريخ أتاح له الفرصة على اكتشاف المنجزات الكلاسيكية العظمى التي «تعبر عن "كلية الإنسان"، إذ تقدم مظهرا مزدوجا، لأنها تعكس، المراحل الكبرى للتطور الإنساني، وتقود في الصراع الأيديولوجي لبلوغ كلية الإنسان، إنه دور الإغريق، ودانتي وشكسبير، وغوته، وبلزاك، وتولستوي، وغوركي، ثم

يتطرق للعمل الواقعي "علاقة الإنسان بالمكونات التاريخية والاجتماعية"» وعدم انفصالها عنه لأنها تعبر عنه، فهي تحيلنا إلى مختلف صوره عبر العصور المتلاحقة، فهذه الأعمال تبقى خالدة داخل أشكال نموذجية غير محددة بزمن معين، وترتبط بعالمنا هذا في بنية الملحمة التراجيديا والفلسفة، أما عالمنا الذي نعيشه فهو واسع جدا عكس اليونانيين الذين تميزوا بمحدودية دائرتهم الميتافيزقية، لذلك فنحن لا نجد لأنفسنا داخل دائرتنا الغيبية عل أساس التنوع والتشعب الذي نحياه.

آمن "لوكاش" بالحتمية الاجتماعية لكل فرد، وبالقانون العام للمعرفة الإنسانية، فكل فرد بالنسبة له «يعتبر بطبيعته مرتبطا بالنسبة إليه بالفعل بشكل وثيقي، بل ليس لنا شرعيا الحق في أن نتكلم عن علم للمجتمع، أو عن سوسيولوجيا، إن المعرفة التي يمتلكها كائن ما عن نفسه ليست علما، وإنما هي وعي، فليست هناك سوسيولوجيا محافظة وأخرى ديناميكية، بل هناك وعي طبقي بورجوازي أو بروليتاري يعبر عن نفسه على مستوى وصف الوقائع الإنسانية أو تفسيرها»، وبالتالي فإن هذا الوعي هو الذي يحدد لنا طبيعة البنية السوسيولوجية وتشكيلاتها وأسباب الصراع الاجتماعي.

ويرى بأن الصراع يكون أكثر احتداما في المجتمعات ذات النظام الرأسمالي، ويكون بين نوعين من الوعي: «-الوعي الزائف (conscience Fausse) وهو وعي البرجوازية المهيمنة.

- الوعي الصحيح (conscience authentique) وهو وعي البروليتارية غير المهيمنة».

إن الحكم على النمط الأول بالزائف لأنه يمثل الفئة المالكة لوسائل الإنتاج وهي أقلية تخضع لسيطرة الأفراد، بينما الفئة المتبقية وهي الأكثرية فهي تمثل حقيقة الوعي وهي من تسعى لإسقاط الأفراد وضمان العيش المتكافئ، فالعمال هم من ينتجون بينما يحرمون من نسبة عالية من مستحقاتهم.

كما يرى بأن الوعي الطبقي هو أخلاقية البروليتاريا «وأن الوحدة بين نظريتها وممارستها هي النقطة التي تتحول فيها الضرورة الاقتصادية لصراعها المحرر إلى حرية بطريقة جدلية، وفي اللحظة التي يعرف فيها الحزب بأنه صيغة تاريخية وحامل فعال للوعي الطبقي فيصبح بذات اللحظة حامل أخلاقية البروليتاريا في الصراع...» والمدافع عن حقوقها لأنه يتبنى أفكارها وتمثل توجهه السياسي.

وتعتبر نظرية الرواية الفكرة الأكثر ترددا في أعماله، كما تظهر في المنجزات الفنية الكبرى التي «تعكس أزمة العصور وتصور ما حل بالحياة الإنسانية من تشويه للوعي نتيجة طغيان النظام الرأسمالي»، فالرواية بالنسبة له وجب عليها أن تصور عالم البؤساء والفقراء والمضطهدين من قبل الانتهازيين.

وقام بتصنيف الرواية الغربية في القرن التاسع عشر إلى ثلاثة أنواع هي:

«1-الرواية المثالية المجردة وتتميز بنشاط البطل وبشعوره البسيط بالنظر إلى تعدد العالم...

2-الرواية السيكولوجية التي تتجه نحو تحليل الحياة الداخلية وتتميز بسلبية البطل وبشعوره البالغ الاتساع...

3-الرواية التعليمية، وتتميز بالتجديد الذاتي، ومسايرة التغيرات التي تطرأ على الوسائل التعليمية المختلفة».

كما يرى "لوكاش" بأن الواقعية الحقة في الأدب لا تعود إلى علاقة هذا الأخير بالواقع الذي يقوم بنسخه، وإنما لأمر آخر متمثل في المنظور التاريخي والمستقبلي الذي يحتوي عليه هذا العمل، لذلك نجده يستخدم مصطلح الانعكاس استخداما متميزا، إذ «عاد إلى النظرية الواقعية القديمة التي ترى أن الرواية انعكاسا للواقع، لا بمعنى أنها تقتصر على وصف المظهر السطحي للواقع، بل بمعنى أنها تقدم انعكاسا أكثر صدقا وحيوية وفعالية للواقع...فالرواية يمكن أن تقود القارئ نحو استبصار أكثر عينية بالواقع، يتجاوز الإدراك العادي للأشياء، فالعمل الأدبي لا يعكس الظواهر الفردية المنعزلة، بل يعكس العملية المتكاملة للحياة...»، فيصبح بذلك الانعكاس تشكيل بنية ذهنية تصاغ في كلمات لأنه عادة ما يكون للناس انعكاس آخر يشمل العلاقات الاجتماعية والطبيعة الإنسانية، وبالتالي فإن الانعكاس يمس جوهر الإنسان، وليس فقط الموضوعات الخارجية.

ولكي يبرهن على فكرة الانعكاس هذه يرى بأن الذي «نادى به "جدانوف" وأمثاله إنما هو الطبيعية التي تجعل الأدب حبيسا للواقع، وكاتب مثل إميل زولا الذي عني بتمثيل الواقع كما هو بكل ما فيه من تفاصيل دقيقة وصغيرة في رأي لوكاش ليس واقعيا...وإنما طبيعي، أما بلزاك (Balzac) فهو الكاتب الواقعي، لأنه عني بإطلاق القوى الكامنة في شخصياته أكثر مما عني بصدق التمثيل الحرفي للواقع، فجاءت شخصياته متوافقة مع القوى الصاعدة للبرجوازية التي طرحت نفسها بديلا لطبقة النبلاء والإقطاع»، فهذا هو الانعكاس الحقيقي الذي يتعمق في الشخصيات بالكشف عن دورها وأفكارها.

إن الواقع بالنسبة لـ"لوكاش" له نظامه الخاص الذي «ينقله الروائي في شكل مكثف، والكاتب لا يفرض نظاما على العالم، ولكنه يزود القارئ بصوره لثراء الحياة وتعقدها، صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذي ينطوي عليه تعقد التجربة المعيشية وتعدد جوانبها، ولن يتحقق هذا العمل إلا إذا تحققت للعمل وحدة شكلية كلية تضم جوانب التناقض والتوتر في الوجود الاجتماعي».

ويؤكد على أن مهمة الأدب يجب أن تهدف إلى السيطرة على عملية التطورات ذات الأشكال المتعددة السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي لحقت بالمجتمع نتيجة الثورة في روسيا، هي في صالح التجسيد الاجتماعي، فـ«مهمة الرواية في فترة البناء والتشييد الاشتراكي تتمثل في تجسيد هذا الثراء بشكل محدد، وفي الصراع من أجل الإنسان الجديد ولخوض المعركة الموجهة لاستئصال استغلال العمال...لقد كافحت الرواية الاشتراكية... واستطاعت أن تحصل على...رواية تقترب من عظمة الملحمة، ولكنها تحافظ مع ذلك على الأسس الجوهرية المحددة التي تتميز بها الرواية (شولوخوف، فادييف، مانفيروف، وجلادكوف، وغيرهم)» من الروائيين الروس الذين حاولوا تقريب الواقع من الناس انطلاقا من مبادئهم الراسخة والمتمثلة في تعرية وفضح الرأسماليين والدفاع عن الطبقة الكادحة والمعوزة.

وبشر في نهاية كتابه "نظرية الرواية" بعالم جديد، وذلك انطلاقا من ما كتبه «دوستويفسكي، هوميروس أو دانتي الجديد، تستعير هذه المرحلة عصر (الإثم الأمثل)، ويرى تحقيق القيم الأصيلة في الواقع، تأثرت هذه الرومانسية المناهضة للرأسمالية لدى لوكاش بأحداث مختلفة أهمها ثورة أكتوبر، بعد شراسة الحرب العالمية الأولى رأى لوكاش ظهور عالم ستتحقق فيه قيمه المثلى، وتحقق هذا العالم في مسقط رأس دوستويفسكي...» على أساس أن هذه الثورة جاءت من أجل تحرير الإنسان، وسيادة الحرية والعدالة والتغيير الاجتماعي الذي هو بمثابة ضرورة حتمية.

وفيما يخص قضية التزام الكاتب سياسيا، فالإبداع الأدبي في نظره «لا حاجة به إلى وعي موجه، يقول: "إنه لخطأ محتوم أن نعتقد أن سياق نقل وعي صحيح إلى انعكاس صحيح واقعي وفني للحقيقة، هو مبدئيا مباشر وسهل أكثر من سياق وعي رائع"». إن هذه الرؤية تدل على رفضه للضغط السياسي في العمل الأدبي، فالأديب الحق هو الذي يصور الواقع دون ضغوطات، وهذا لكونه يرى الجمالية الماركسية من زاوية منفتحة دون توجيه من الحزب.

كما ميز الانعكاس العلمي عن الانعكاس الفني، وهذا لكون الأول «يعطي في عرفه صورة تصويرية للواقع، في حين يصور الأخير الواقع من خلال مخيلته، لا ينشأ الفن إذا عن مجرد إدراك حسي، بل عن إدراك حسي وقد صورته المخيلة عن عرض ثان (Représentation)»، وهذا لكون كل تصور جمالي للواقع مليء بالانفعالات، لا كما هو موجود في الحياة اليومية العادية التي هي بعيدة عما هو حسي ذاتي.

وقدم "لوكاش" وصفا للعمل الفني الصحيح رفض فيه التمثيل الفوتوغرافي، فالواقع في العمل الفني بالنسبة له ليس «مجرد تدفق أو تصادم آلي للجزئيات، بل إن له "نظاما" ينقله الروائي في شكل "مكثف" والكاتب لا يفرض نظاما على العالم، ولكنه يزود القارئ بصورة لثراء الحياة وتعقده، صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذي ينطوي عليه تعقد التجربة المعيشية وتعدد جوانبها، ولن يتحقق هذا العمل إلا إذا تحقق للعمل وحدة شكلية تضم جوانب التناقض والتوتر في الوجود الاجتماعي كافة». وإذا خلت الرواية من هذه الجوانب فإنها لا تمثل الواقعية الحقة لأنها تفتقر إلى الجوهر الاجتماعي المعبر عنه بطريقة فنية تعتمد في الأساس على مخيلة الكاتب وإحساسه في تقريب الواقع إلى القارئ.

ويرى أن وظيفة الأعمال الفنية ترتبط «حتما بوعي الشعب، غن الفن الواقعي كما يراه ويتمناه يساهم في دفع الديمقراطية "والاشتراكية"»، لأنه يعمل على فضح وتعرية الجوانب السلبية للإقطاعية والرأسمالية ويصور بكل صدق بؤساء الإنسانية المضطهدين من قبل الاستغلاليين.

كما قام بإزاحة نموذج البنية التحتية والبنية الفوقية، وهذا «بتأكيده على الأولوية المنهجية للمفهوم الماركسي عن الكلية الاجتماعية: إعطاء الأولوية لمفهوم الكلية: هو الضمان لمبدأ الثورة في العلم، وقد ركز هذا الاتجاه الذي استلهم هيجل على العلاقة بين الجزء والكل، ولكي يوضح لوكاش مفهوم هذه العلاقة استحضر نظرية ضمنية السلعة التي طورها ماركس في

كتابه رأس المال، ومفاد هذه النظرية...أن تبادل منتجات العمل الإنساني في السوق في ظل الرأسمالية يؤدي إلى تحويل العلاقات الاجتماعية إلى علاقات بين أشياء...» تفقد إنسانيتها بحيث تصبح خاضعة لقوانين طبيعية.

ونتيجة فشل رؤيته هذه عمل على تطوير نظريته الجمالية التي سعى فيها إلى معاداة الحداثة وذلك في إطار منهجي، إذ «مثل له كتَاب الواقعية العظام في القرن التاسع عشر مرحلة كانت البرجوازية فيها طبقة ثورية تناضل من أجل فهم العالم الاجتماعي في نطاق الحدود التي تسمح بها مصالحها في تأمين شكل جديد من أشكال الاستغلال، ومع ذلك ازدادت سيطرة الطبقة الرأسمالية بعد (1848) وأصبحت الرؤية الموضوعية عائقا أكيدا في وجه طبقة تحتاج إلى إخفاء اعتمادها على انتزاع فائض القيمة حتى عن نفسها، ومن ثم استحوذت الإثارة السطحية لا البنى الأساسية على الأدب البرجوازي حتى في حالة الكتاب الكبار من أمثال فولبير...». ونتيجة لذلك فإن الحداثة فقدت قيمتها لتصبح مجرد أسلوب شكلي يتميز بالتكلف لا غير، لذلك نجده يتساءل عما تمثله «أعمال تولتسوي؟ ما محتواها الفكري والثقافي الحقيقي؟ وماذا صنع المؤلف لكي يبني أشكالها الجمالية في الكفاح من أجل تعبير مناسب، لذلك المحتوى؟ فقط بدراسة متحررة من الأوهام اكتشفنا وفهمنا هذه العلاقات، ونحن في وضع يسمح لنا بأن نقدم تفسيرا صحيحا لوجهات النظر الواعية التي عبر عنها المؤلف، وأن نقيَم بدقة تأثيره في سير الأدب».

يبدو من خلال هذا أن "لوكاش" يعطي الأولوية للسياسة على حساب المجتمع على الرغم من تفضيله للمجتمع على الأدب.

المحاضرة السابعة

سوسيولوجيا الرواية (2)

2–لوسيان غولدمان" ونظرية التماثل ورؤية العالم

2–"لوسيان غولدمان" ونظرية التماثل ورؤية العالم: "لوسيان"غولدمان" فيلسوف فرنسي من أصل روماني وهو أحد مؤسسي اتجاه بنيوي في إطار علم اجتماع الأدب، والأساس النظري في عمله يتشكل أساسا من «طروحات كانط وهيجل، ومن دراسات عالم النفس السويسري جان بياجيه (J. Piaget) وأعمال الناقد الفرنسي رينيه جيرار (R. Gerard) وما قدمه أستاذه لوكاش»، إذ ارتبط بهذا الأخير ارتباطا كبيرا وخاصة بكتاباته الأولى المتمثلة في "الروح والأشكال" سنة (1910)، و"نظرية الرواية"سنة (1920)، و"التاريخ والوعي الطبقي" سنة (1923)، ومن هذه المؤلفات قسم "غولدمان"«المسار الفكري للوكاش إلى ثلاث مراحل: مرحلة الرؤية التراجيدية، مرحلة الرؤية الطوباوية، مرحلة الرؤية الماركسية الثورية، ويؤكد أن استعادة الإرث اللوكاتشي تعتبر من ألزم ضروريات الفكر الغربي في القرن العشرين، ولذلك يقدم عمله

كتركيب لإستيقا هذا المفكر محاولا أن يصهرها في تقسيمه الخاص» مترجما صيغتها السوسيولوجية في إطار بنيويته التكوينية التي خطى بها خطوة متقدمة في مجال فهم العلاقة بين الإبداع والواقع الاجتماعي، فكانت وجهة نظره أكثر تماسكا في منطلقها العلمي من أستاذه "لوكاش".

ومضمون رؤية "غولدمان "تكمن أساسا في البحث عن «العلاقة بين الرؤية الاجتماعية التي يعبر عنها الفيلسوف أو الأديب أو الفنان، لا شعوريا بفعل انتمائه أو تضامنه مع فئة أو طبقة اجتماعية أو ملَة دينية في أحد أطوارها الهامة أو الحاسمة، وبين الرؤية الفنية التي غالبا ما تشكل إحدى العوامل الممكنة التي تتمثل من خلالها هذه الرؤية».

ويؤكد على أن الأعمال الأدبية التي تكتب في فترة زمنية معينة تسعى دوما إلى «تكوين بنية ذات دلالة، وهذه الدلالة تشير إلى رؤية الكتاب والفنانين أو شريحة الأنتلجنسيا للعالم، والتوصل إلى فهم هذه الرؤية يحتاج إلى دراسة الأعمال الأدبية باعتبارها وحدة شمولية كلية الطابع (Totality) وبخلاف ذلك تبقى دراستنا للآثار الأدبية دراسة متجزأة تخفق في الاهتداء إلى الدور الذي يؤديه الأدب والفن في الحياة»، بمعنى أن لكل عمل فني دلالته المعبرة عن الواقع الاجتماعي في الزمن الذي كتبت فيه، هذا الواقع مرتبط أصلا برؤية المؤلف والبروليتاريا لما يحيط بهما.

لقد تجاوز "غولدمان" أستاذه "لوكاتش" في استنطاق الأعمال الأدبية من حيث بنيتها ودلالاتها وتشكيلاتها الثقافية، ومن هنا نجده «يمثل تطورا جدليا لمفهوم الأبنية العقلية الهيجلية التي استغلها لوكاش في أعماله المبكرة» من أجل توضيح رؤيته.

تنطلق البنيوية التكوينية لـ "غولدمان" من مبدأ أن أي «سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع به إلى إيجاد توازن بين فاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله، أي العالم المحيط به، ويحتفظ هذا النزوع نحو الموازنة على الدوام بطابع متغير ومؤقت، بما أن كل توازن كاف بهذا القدر أو ذاك بين البنى العقلية للفاعل والعالم الخارجي يؤدي إلى وضع يحول داخله سلوك الإنسان العالم...» ، وبهذا تصبح البنيوية التكوينية بمثابة ربط الفكر بالعالم الخارجي، بمعنى أنه وجب على الفكر الممثل في النص مسايرة ما يجري في الواقع، وأن يستوعبه ويعبر عنه.

ولمنهجه هذا خطواته التي ينطلق منها، تتمثل أولا في «البدء بقراءة ألسنية للنص عن طريق تفكيك بنياته إلى وحداتها الصغرى الدالة، وذلك باكتشاف (البنية السطحية للنص) وتباين بنيات الزمان والمكان فيه، ثم تركيب هذه الأجزاء للخروج منها بتصور (البنية العميقة) للنص، أو رؤية العالم كما تجسدت في الألسنية للنص».

أما الخطوة الثانية فتتمثل في «إدماج هذه البنيات الجزئية للوحدات الدالة في بنية أكثر اتساعا، وتفكيك هذه البنية الأشمل أيضا للعثور على دلالاتها الشاملة، وبهذا ننتقل من (النص المائل) إلى (النص الغائب) ...وبذلك تصبح قراءة النص الأدبي كشفا لبنياته المتعددة ثم إدماجها في البنية الاجتماعية لبيئة المبدع وعصره».

من هنا يتضح أن البنيوية التكوينية تبحث في أربع مستويات للنص، هي البنية الداخلية للنص، والبنية الثقافية أو الأيديولوجية، والبنية الاجتماعية والتاريخية.

ونلاحظ بأن "غولدمان" يجمع بين الفكرين الماركسي والبنيوي، أي بين الشكل والمضمون، فهو يؤكد على أن «الكاتب أو الأديب يتأثر بالمحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه، وهذا التأثير يأخذ أشكالا متعددة، فقد يكون على هيئة تكيف وانسجام بين الكاتب والواقع، وقد يأخذ شكل الرفض أو التمرد، وقد يصبح تركيبا للأفكار التي صادفها الكاتب في واقعه الاجتماعي»، وهكذا يصبح المنهج الغولدماني جمع بين بناء النص والعوامل الخارجية المؤثرة فيه بطرق وتقنيات مختلفة.

ويؤكد "غولدمان" على وجود اتجاهين في علم اجتماع الثقافة بصفة عامة وعلم اجتماع الأدب بصفة خاصة «الاتجاه الأول يسمى بالوضعية (positivism) وهذا الاتجاه يقف موقف المعارض لأي منظور تاريخي (prespective) ويهتم فقط بدراسة الواقع المعاش، أما الاتجاه الثاني والذي ينتمي إليه غولدمان يرفض التسليم (Admi) بأي فصل بين علم الاجتماع والتاريخي...» ، وهذا لكونه يرفض أي دراسة سوسيولوجية مهما كانت تتجاهل الجانب التاريخي، إذ بالنسبة له سوف لن تكون عميقة ولا أصيلة في آن واحد، لذلك فهو يصر على إدراج المنظور التاريخي في الدراسات الأدبية، وهذا ما عبر عنه في مؤلفه الموسوم بـ"الإله الخفي" الذي تناول فيه أبحاثا خصت «الينسينية، وباسكال، وراسين...وفيه لا يتجه...غولدمان نحو محتويات الفكر، بل نحو "البنية الخطية الأولى لفكر جمعي"، ونحو التأثير الذي يمكن أن نمارسه، فهو يدرس "البنيات المتفارقة- أي المتعارضة- للفكر التراجيدي" بمقاربة أعمال باسكال من راسين، وتحديده في قلب الينسينية المجموعة الاجتماعية والتيار الأيديولوجي اللذين يكشفان الظروف الاجتماعية والفكرية التي أدت إلى ولادة هذه الأعمال، وأسباب الصراع بين الينسينية التي ترفض كل أنواع الالتزام السياسي والسلطة، فالمجموعة الاجتماعية التي يعبر عنها باسكال وراسين يعبران من خلالها عن رؤية العالم، وإن كانت ضمنية تتألف أساسا من البرجوازية وطبقة نبلاء القضاء، ومن الأوساط البرلمانية...».

إن مشكلة فهم النص بالنسبة لـ "غولدمان" متصلة أساسا بالتلاحم الداخلي للنص، لذلك وجب علينا البحث في داخل النص عن «بنية دالة شاملة، أما الشرح (التفسير) فإنه مشكلة تتصل بالبحث عن ذات فردية أو جماعية، ونحن لا نظن أننا لا نواجه إلا ذاتا جماعية في أعمال الثقافة من حيث علاقتها ببنية عقلية تحكم العمل، ذات خاصية وظيفية وبالتالي خاصية دالة». ومعنى هذا أن النص هو عبارة عن بنية كلية ذات دلالة اجتماعية، ولفهم هذه الدلالة وجب تفكيك النص إلى بنيات جزئية لفهمها ثم إعادة تشكيلها من جديد لفهم ما يرمي إليه النص كبنية متلاحمة غير منفصلة عن الواقع الاجتماعي، ومن هنا يأتي انتماء "غولدمان" إلى أعلام المنهج النقدي الاجتماعي، والذي طوره فيما بعد وأصبح يعرف

باسم البنيوية التكوينية، والتي هي «بنية متغيرة ومتطورة، ترتبط بجماعة اجتماعية يمثلها المبدع في لحظة تاريخية محددة» تنظر إلى النص على أساس أنه بنية مترابطة تتميز بالحركية، وأن هذه الأخيرة ذات صلة بالعمق التاريخي والفردي.

نسجل هنا أن البنيوية التكوينية تهدف إلى «تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون، وبين حكم القيمة، وحكم الواقع، وبين التفسير والفهم، بين الغائية والحتمية»، فهي عملية مترابطة ومتشابكة فيما بينها تسعى إلى إيضاح الصلة بين النص الأدبي والواقع الاجتماعي.

إن العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي من منظوره إنما تتعلق فقط بالبنيات الذهنية أي «بهذه المقولات التي تنظم في نفس الوقت الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية والعالم المتخيل المبدع من طرف الكاتب، ليست هذه البنيات الذهنية ظواهر فردية، بل ظواهر اجتماعية، وهي لا تتعلق بالمستوى المفهومي، أو بالمضمون، أو بالنوايا الشعورية ولا تتعلق بأيديولوجيا المبدع، بل تتعلق بما يرى، بما يحس»، بمعنى أن الفكر البنيوي التكويني يركز على الواقع ومدى تأثيره في نفسية المؤلف الذي يعيد صياغته على شكل نص أدبي، فالفكر البنيوي هذا يؤكد على أن كل تفكير في العلوم الإنسانية إنما يأتي من الداخل، «هذا التفكير هو جزء من الحياة الفكرية للمجتمع، ومن خلالها للحياة الاجتماعية وباعتبار أن التفكير هو جزء لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية، فإن تطوره وتغيره يؤدي إلى تغيير –ولو جزئي حسب أهمية التفكير– الحياة الاجتماعية نفسها»، فكل سلوك إنساني له طابع دلالي هدفه تغيير وضعية معينة، وهذا ما ترمي إليه البنيوية التكوينية.

والرواية عند "غولدمان" هي في حقيقتها «قصة بحث عن قيم أصيلة وفق كيفية منحطة انحطاطا يتجلى فيما يتعلق بالبطل بشكل رئيسي عبر التوسيط وتقليص القيم الأصيلة إلى مستوى ضمني واختفائها بوصفها واقعا جليا». هذه القيم التي أصبحت عند "غولدمان" قيم الاستعمال التي تقدر الشيء لذاته في مقابل القيم المنحطة، قيم التبادل التي لا تقدر الشيء إلا بما يساويه من مال، وهذه القيم هي التي يقوم عليها المجتمع الرأسمالي، حيث قانون العرض والطلب فـ«الشكل الروائي ينقل إلى المستوى الأدبي الحياة اليومية في المجتمع الفرداني الذي يلازم بالضرورة الإنتاج الرأسمالي من أجل السوق، وهذا يقيم علاقة تجانس بين الشكل الروائي وعلاقات البشر اليومية» الخاضعة لقانون السوق، فالرواية تصور هذه الحياة بكل سلبياتها والتي يسيطر فيها الفرد على الجماعة بتحكمه في رأسمال المال ووسائل الإنتاج.

وظهرت نظرته هذه المرتبطة بالاقتصاد في مؤلفه "علم اجتماع الرواية" الصادر سنة (1964)، وتبدو فيه رؤيته قريبة جدا من مدرسة فرانكفورت الألمانية، وذلك من حيث «التركيز على "التماثل" بين بداية الرواية الحديثة، وبنية اقتصاد السوق، فهو يذهب إلى التحول من العصر "البطولي" للرأسمالية الليبيرالية إلى المرحلة الإمبريالية، كان قد وطد أقدامه بحلول (1910)على وجه التقريب، وأن هذا التحول قد ترتب عليه اختزال أهمية الفرد في الحياد الاقتصادية إلى أبعد حد، وأخيرا أدى تنظيم الأنساق الاقتصادية وإدارتها بواسطة الدولة والشركات في فترة ما بعد 1945(1945)إلى اكتمال هذه النزعة

التي تطلق عليها الماركسية اسم "التشيؤ"» نظرا لهيمنة عالم الأشياء على العالم وانحصار القيمة في قيمة السلعة، وبسبب عقم الرواية الكلاسيكية من حيث دالة الموضوعات، وانحصار تعبيرها فقط على الأفراد فإن عالم الموضوعات بدأ «يحل محل الفرد في روايات سارت، وكافكا، وروب غرييه، هذه المرحلة الأخيرة من كتابات غولدمان اعتمدت على نموذج مبسط نوعا ما من "البنية الفوقية –الأساس" وهو نموذج تصور معه غولدمان أن "الأبنية الأدبية" تناظر الأبنية الاقتصادية بطريقة مباشرة، ولهذا يتجنب هذا التشاؤم القاتم لمدرسة فرانكفورت، وإن كان يفتقر إلى استبصاراتها الجدلية العميقة» التي من شأنها أن توضح أكثر مدى تعبير النص الأدبي فعلا عن الواقع الاجتماعي المرتبط أصلا بالبنية الاقتصادية.

إن بنيوية "غولدمان "تقوم على مرتكزات أساسية تتمثل في:

«1-السلوك الإنساني، سلوك دال تنجزه الذات.

2-تسعى الذات بإنجازها للسلوك إلى خلق توازن بينها وبين العالم الخارجي (الطبيعي والاجتماعي).

3-تمتلك التوازنات التي تخلقها الذات داخل العالم خاصية تاريخية، فهي تخضع دوما لتغيير مستمر.

4-كل توازن جديد تنتج عنه بنيات ووقائع اجتماعية ورمزية».

نستنتج من هذه النقاط الأربعة أن العمل الأدبي ما هو إلا ترجمة ذاتية للسلوك الاجتماعي المرتبط بالجانب التاريخي الذي يسعى من خلاله المؤلف إلى خلق حالة من التوازن بين الواقع الاجتماعي للأفراد والجماعات والفترة التي يعيشونها، وأن البنيات الاجتماعية الجديدة ناجمة في الأصل عن التغير الحاصل في سلوكات المجتمع بفعل الظروف الاقتصادية.

وعموما فإن البنيوية التكوينية تهدف إلى «تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون، بين حكم القيمة وحكم الواقع، بين التفسير والفهم، بين الغائية والحتمية، وحتى إذا ما بقي العديد من نواياها في مستوى الآمال وبعضها قطعيا بصورة مبالغ فيها، فإن صياغة المبدأ بهذا الشكل لا يمكن رفضها»، فهي قريبة من المنطق يمكن للعقل استيعابها وفهمها.

إن منهج "غولدمان" القائم على البنيوية التكوينية يتكون من بعدين متلازمين «الأول: البنيوية، ويقصد به تحليل البنية الداخلية الدالة للعمل الأدب، والكيفية التي نكشف بها بنيته والثاني: التكوينية، ويقصد بها دراسة التكوين، أي ربط العمل بالبنى الفكرية الاجتماعية، وهو ما يطلق عليه المرحلة الثانية التي تهدف إلى التفسير...».

والملاحظ من خلال تجزيئ هذا المصطلح نجد أن عنصر الفهم مرتبط بالبنية الأدبية، لأن العقل هو الذي يهدف إلى إدراك مضمون النص، ليأتي بعدها عنصر التفسير الذي يتم فيه ربط النص بالحالة الاجتماعية، أي مدى تعبيره عن الواقع الاجتماعي الذي صوره.