



المقاربة الماركسية للظاهرة الأدبية
بحث في الأصول الفلسفية

The Marxist Approach to the Literary Phenomenon
Research in philosophical origins

عباس محمد

جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة، (الجزائر)، mohammed.abbes@univ-saida.dz

ملخص:

المعروف أن المقاربات النقدية تتعدد بتعدد الحمولات الفكرية والفلسفية التي تسندها، وربما كانت المقاربة الماركسية للظاهرة الأدبية أكثر ارتباطا وتشبعا بهذه الحمولات. وعليه تروم هذه الدراسة إلى الوقوف على أبرز اجتهادات الماركسية التي بلورت المنطلقات النظرية التي في ضوئها قرأت الظاهرة الأدبية في بعدها النصي والنقدي، بدءا بالكتابات التأسيسية عند كارل ماركس وفريدريك أنجلز وجورج بليخانوف وفق جدلية البنية التحتية-البنية الفوقية مروراً بفلاديمير لينين وفق نظرية الانعكاس، وصولاً إلى جورج لوكاتش وفق مقولات: الكلية والنمط والواقعية.

كلمات مفتاحية: الماركسية؛ البنية التحتية؛ البنية الفوقية؛ الانعكاس؛ الكلية؛ النمط؛ الواقعية.

Summary:

It is well-known that the critical approaches are numerous depending on the multiplicity of the intellectual and philosophical loads that support them, and perhaps the Marxist approach to the literary phenomenon was more closely related and saturated with these loads. Accordingly, this study aims to stand on the most prominent jurisprudence of Marxism that crystallized the theoretical starting points in the light of which I read the

literary phenomenon in its textual and critical dimensions, starting with the foundational writings of Karl Marx, Frederick Engels, and George Plekhanov according to the infrastructure-superstructure dialectics, passing through Vladimir Lenin according to the theory of reflection, and ending to George Lukács in accordance with the sayings: totality, style and realism

Keywords: Marxism; Infrastructure; Superstructure; Reflection; Totality; Realism.

1. مقدمة:

بداية نشير إلى أنه ليس في نيتنا، وبالطبع ليس في مكنتنا، استعراض كل ما خلفه الفكر الماركسي بمختلف اتجاهاته، بخصوص مقارنة الظاهرة الأدبية. وأخذا بعين الاعتبار لهذا التحرز، سندعى بالأكثر إلى قصر حديثنا على بعض الآراء الماثورة عن مؤسسي الماركسية (كارل ماركس – فريدريك إنجلز)، لننتقل بعد ذلك إلى إجمال الحديث عن ثلاث مقاربات ماركسية للأدب، منطلقين في ذلك، من التفرع المعروف الذي وضعه صاحبنا كتاب: Littérature—Histoire، وهي: نظرية الانعكاس، ونظرية رؤية العالم، ثم نظرية الايديولوجيا.

2. ماركس – إنجلز والظاهرة الأدبية:

من المعروف عند جلّ الباحثين المهتمين بالفكر الماركسي، أن مؤسسي الماركسية: كارل ماركس (1818-1883) وفريدريك إنجلز (1820-1895)، كانا بالأساس منشغلين بالصراع ضد الرأسمالية، بوصفها تشكيلة اقتصادية – اجتماعية، وضد فكرها على المستويات الاقتصادية والسياسية والحقوقية والجمالية... إلخ. ومعروف أيضا أنهما لم يخوضا في مسائل الفن والأدب، إلا متى كانت تتوافر لهما الفرصة توافقا مع متطلبات معركتهما على جبهة الايديولوجيا. وهذا يعني أنه «لم يخطر في بال ماركس وإنجلز أن يتفرغا لبناء مذهب جمالي متكامل مثلما فعل هيجل»⁽¹⁾

بمعنى أن الرجلين، وخلافا للتضخيم الذي يضيفه البعض على آرائهما في الفن والأدب، لم يسعيا إلى صياغة " نظرية جمالية "، بقدر ما نجد لديهما تعليقات حول الفن والأدب، مبنوثة في كتبهما المشتركة، وفي كتبهما المنفصلة المعروفة المشهورة من مثل: "البيان الشيوعي" و"مساهمة في الاقتصاد السياسي"، و"الايديولوجية الألمانية"، وغيرها. إنهما بالأحرى قدما تحليلا تاريخيا للأدب يقوم على تفسير الظاهرة الأدبية في ضوء الشروط التاريخية التي أنتجتها.

والمقصود بالشروط التاريخية هنا، هو أن العلاقات الاجتماعية التي يقيمها الأفراد فيما بينهم، لا يمكن أن تتصور منفصلة عن الأسلوب الذي ينتج به هؤلاء الأفراد حياتهم المادية. ذلك أن قوى الإنتاج وعلاقاته هي التي تشكل ما يسميه ماركس البنية الاقتصادية للمجتمع، أو الأساس الاقتصادي، أو البنية التحتية. وعلى قاعدة من هذه البنية التحتية تنشأ البنية الفوقية التي تتحدد في جميع أشكال التعبير السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية... الخ، أي الأشكال الإيديولوجية التي يعي من خلالها الأفراد الصراع. وقد كثف ماركس هذه الأطروحة في مقولته المشهورة: «ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، ولكن وجودهم الاجتماعي، على العكس، هو الذي يحدد وعيهم».⁽²⁾

ومن هنا، فما دامت الآثار الأدبية في المحصلة جزءا من البنية الفوقية، أي جزءا من الإيديولوجيا، فلا إمكانية — بتقرير الماركسية — لفهمها، إلا بفهم العملية الاجتماعية التي تشملها، أي إلا بتحليل وفهم العلاقات المحددة بين الطبقات الاجتماعية، وخصوصا ما يتعلق بإدراك مواقع هذه الطبقات في علاقاتها بنمط الإنتاج. ذلك بأنه «ينتج عن المبدأ المادي لدور الواقع الاجتماعي المحدد للوعي الاجتماعي، أن التغيرات الجارية في الوعي الاجتماعي — ظهور أفكار ونظريات ونظرات جديدة، واستبدال أفكار بأخرى... — مشروطة بتغيرات الواقع الاجتماعي. ولدى الانتقال من تشكيلة اجتماعية إلى أخرى يحدث انعطاف في الوعي الاجتماعي أيضا».⁽³⁾

غير أن هذا التحليل لم يقد الماركسية عند مؤسسها، إلى عدّ الأثر الأدبي، بما هو جزء من البنية الفوقية، مجرد انعكاس آلي للبنية التحتية، ذلك أنهما نفيًا على الدوام أية علاقة آلية بين البنيتين: التحتية والفوقية، على اعتبار «أن الوعي في المادية التاريخية ليس انعكاسا جامدا للواقع، يتبع تبدلاته بصورة أوتوماتيكية. إن انعكاس الواقع في وعي الناس الاجتماعي هو عملية معقدة...»⁽⁴⁾

وهذا ما عمل فريديريك إنجلز على توضيحه، من خلال سعيه إلى تخلص المادية التاريخية من ارتدادها إلى مفهوم ميكانيكي وقصري للتاريخ، أي من خلال سعيه إلى ردّ الانحراف الذي يغفل مسألتين:

1. إن التطور السياسي والقانوني والفلسفي والديني والأدبي... الخ، يستند إلى التطور الاقتصادي. فهناك تأثير لكل من هذه التطورات على الأخرى، وعلى البنية التحتية، بمعنى أنه لا يمكن إنكار التفاعلات بين الظواهر الاقتصادية والسياسية والثقافية.⁽⁵⁾

2. لا يمكن اعتبار الوضعية الاقتصادية هي الوضعية الوحيدة، والسبب في بروز مختلف التطورات الأخرى، وكأن هذه الأخيرة (التطورات) لا تمارس إلا تأثيراً سلبياً.⁽⁶⁾

وهذا ما عمل كارل ماركس - أيضاً - على توضيحه، من خلال حديثه عن تعقد العلاقة غير المتكافئة بين تطور الإنتاج المادي والإنتاج الفني. بمعنى أن الفنون، في بعض عصور ازدهارها لا تواكب التطور العام للمجتمع، ومن ثم لا ترتبط ارتباطاً مباشراً بالأساس المادي، أو البنية التحتية، وأحسن مثال على ذلك - في نظره - الإغريق الذين أنتجوا فناً عظيماً في مجتمع غير متقدم من الناحية الاقتصادية، يقول : «إن ما يشدنا إلى فهم (= الإغريق) لا يتناقض مع التطور الضعيف للمجتمع الذي نما فيه هذا الفن، بل هو، أكثر من ذلك، نتيجة له، وهو أكثر من ذلك، وثيق الصلة بالواقع، وبظروفه الاجتماعية التي لم تنضج، والتي تولد ذلك الفن منها، والتي لم يكن في الإمكان إلا أن يتولد منها، والتي لا يمكن أن تعود أبداً».⁽⁷⁾

وهذا ما أكده جان فريفييل عندما قال⁽⁸⁾: «فلقد أكد كارل ماركس، في عدد من المناسبات، تلك الحقيقة التي تقول، بأن العلاقة بين تطور الإنتاج المادي وازدهار الإنتاج الفني، ليست علاقة مباشرة أو متلازمة أو متسقة. ولا يتحتم بالضرورة أن يتفق مستوى وخصائص أحدهما مع مستوى وخصائص الأخرى».

واتساقاً مع هذا المنظور الماركسي، فإن هذا التحرز، لا يتعارض أو يتناقض مع الأطروحة الماركسية الأخرى التي تقول إنه إذا كانت طريقة إنتاج الحياة المادية هي التي تهيمن في الغالب على تطور الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، فإن الطبقة البرجوازية في إطار المجتمع الرأسمالي، لا تمتلك فقط وسائل الإنتاج، بل تحوز كذلك على الوسائل غير المادية، السياسية والقانونية والثقافية التي تعزز بها موقعها الاقتصادي.

و في هذه الحال، فإن وسائل الإنتاج تكون جزءاً من البنية التحتية، في الوقت الذي تعود فيه المؤسسات السياسية والحقوقية والثقافية إلى البنية الفوقية. ومنه، فإن وعي الأفراد الاجتماعي، أو مختلف تعابيرهم الفنية والإيديولوجية، ترتبط ارتباطاً جديلاً بالبنية التحتية.

وهذا يعني أن ماركس يؤكد على أن الأفكار والمفاهيم والآراء، أي الوعي الاجتماعي للأفراد، يتحول تبعاً لشروط حياتهم ولعلاقاتهم الاجتماعية ووجودهم الاجتماعي، بمعنى أن

الايدولوجيا تضفي المشروعية على هذه المؤسسات السياسية والقانونية والثقافية، كما تضفيها على علاقات الإنتاج، أي على العلاقات الطبقية.

وواضح أنه يترتب على هذا التحليل «أن أفكار الطبقة السائدة هي في كل عصر الأفكار السائدة أيضاً، يعني أن الطبقة التي هي القوة المادية السائدة في المجتمع هي في الوقت ذاته القوة الفكرية السائدة».⁽⁹⁾

وتساوقاً مع هذا الفهم، أولى كل من ماركس وإنجلز أهمية قصوى لرصد طبيعة الفن وإدماجه في نمط الإنتاج الرأسمالي. فهما مقتنعان أن قيم الاستعمال الأخلاقية والجمالية في المجتمع الرأسمالي تخضع لقوانين السوق، وللقيمة الوحيدة التي تحكم هذه القوانين، ألا وهي قيمة التبادل. بمعنى أن الآثار الفنية تتحول في ظل النظام الرأسمالي إلى سلعة. فمجتمع السوق لا يعير الاهتمام إلى خصائص الشيء الجمالية، بل يهتم بقيمة تبادل الشيء، وهي القيمة التي تحددها آليات العرض والطلب. فتجار اللوحات على سبيل المثال لا يهتمون بقيمة الاستعمال للوحة، إن ما يهمهم هو القيمة التجارية للوحة، أي اللوحة بوصفها استثماراً⁽¹⁰⁾. لذلك فإن وضعية الفنان في المجتمع الرأسمالي وضعية ملتبسة، حيث إن إنتاجه مرتبط بطريقة مباشرة بالتوزيع، وبالنتيجة بدور البنية الاقتصادية.

غير أن هذا التحديد، يغفل في تقديرنا تدخل عوامل أخرى لها من الأثر ما تجب الإشارة إليه، مثل تنظيم الدولة، والمؤسسات الثقافية، وعلاقات القوى بين الطبقات الاجتماعية في المجالات كافة، ووضعية مختلف عناصر الإنتاج الأدبي والفني، دون أن ننسى دور المخيال الجماعي الذي يسميه البعض الثقافة، والبعض الآخر الايدولوجيا، والذي يكون مجموع التمثيلات التي تتوافر عليها مختلف الشرائح الاجتماعية.

وإذن، هذه بعض مما يمكن استخلاصه من أفكار عامة، عن طبيعة الرؤية الجمالية في التحديد الماركسي. غير أن هذا ليس كل شيء فيها. فلقد صار في حكم المعلوم أن كثيراً من المهتمين بهذه الرؤية يشيرون إلى بعض الرسائل التي تبادلها كل من ماركس وإنجلز مع بعض من أشهر أدباء عصرهما، ويرون في هذه الرسائل صفة تعميمية ومفهومية، قادرة أن تتجاوز إطارها التاريخي، فتصير في قدرتها هذه، أقرب ما تكون إلى عمل فني يظل طازجاً حياً ومعاصراً باستمرار⁽¹¹⁾. والرسائل المعنية، هي تلك التي تبادلها إنجلز في أوقات متفاوتة مع ثلاثة من كبار كتاب عصره، هم، مينا كاوتسكي الروسية، وشيلر الألماني، وفرديناند لاسال الانجليزي.

ففي معرض مناقشته لرواية ميناكوتسكي الموسومة بـ (القدامى والجدد). يطرح إنجلز تحديده لمفهوم النمط أو النموذج في العمل الفني، فيبيدي -أولاً- إعجابه بتصوير الكاتبة لبعض شخصيات الرواية، وقدرتها على "إضفاء الصفة الفردية على الطبائع... إن كلاً من هذه الطبائع نموذج، ولكنه في الوقت نفسه فرد متميز، إنه هذا بالذات، ولابد أن يكون هذا". وفي المقابل يلاحظ - ثانياً - أن الكاتبة تفرط في التحمس لبطل الرواية (أرنولد) وتجعله "مفرطاً في الشهامة وتضفي عليه صفات مثالية، فتدوب شخصية (أرنولد) أكثر في المبدأ، وتبطل هذه الشخصية، بهذا أن تكون واقعية"⁽¹²⁾.

وتقريباً، نجد الملمح النقدي نفسه عند إنجلز، في معرض مناقشته لمسرحية فرديناند لاسال الموسومة بـ (فرانزفون سكنجن)، فهو ينتقد شخصيات المسرحية التي ظلت - في اعتقاده - مجرد أفكار، أي أن مواقف الشخصيات لم يتم بلورتها من خلال الفعل المسرحي، بل من خلال الكلام الخطابي، يقول⁽¹³⁾: «يبدو لي أن الفرد يتم تصويره ليس فقط بـ (ما) يفعل، بل كذلك بـ (كيفية) فعله إياه، ومن وجهة النظر هذه، أعتقد أن المحتوى الايديولوجي لدرامتك ما كان ليفقد أي شيء لو أن سمات مختلف الشخصيات كانت متميزة تميزاً أوضح فيما بينها، وموضوعاً بعضها في تعارض مع بعضها الآخر. وفي اعتقادي أن قد كان في وسعك هنا، من غير انزعاج، أن تأخذ بالحسبان دلالة شكسبير في تاريخ الدراما». وبالعودة إلى الرسالة المنوه بها أعلاه، والموجهة من إنجلز إلى الكاتبة مينا كاوتسكي، نجد رأياً واضحاً في واحدة من القضايا التي أثارت منذ ذلك الحين جدلاً كبيراً بين النقاد والمهتمين بالدراسات الأدبية، إنها قضية القصيدة (= الالتزام).

فبخصوص هذه القضية، يشير إنجلز صراحة إلى أن الالتزام، ليس من المفروض فيه أن يصاغ صياغة توضيحية، بل هو في حقيقة أمره تصوير أمين للعلاقات الواقعية، أي مجموع الحركة الداخلية للعمل الفني، عن طريق التقاط جوهر العلاقات الاجتماعية، يقول⁽¹⁴⁾: «... ولكني أعتقد أن العمل الأدبي القاصد أو الهادف لا يجب أن يفصح عن ذلك صراحة، وإنما يجب أن يترك ذلك للحل الذي يقدمه للمشكلة، وللحركة الداخلية نفسها، دون أن يكون في حاجة لأن يعلن أمام القارئ، وكأنما هو على منبر، عن الثورة التاريخية القادمة للصراعات الاجتماعية التي يصفها ويتحدث عنها».

ولعل هذه الصفة، التي تجعل من الالتزام (= القصديّة) بعداً ينبثق من حركة العمل الفني ذاته، هي ما وجدها إنجلز متحققة على قدر عال من الصدق والانسجام في أدب الفرنسي بلزاك.

فالمعروف عن هذا الأديب أنه تحيز في عمله الأدبي لخصومه السياسيين، ضدّاً عن قناعاته الشخصية، لأنه كان أميناً للمنطق الداخلي لعمله الأدبي، ولشخصياته التي صورها، ولحركة الواقع حوله. لذا نجد إنجلز يعد بلزاك سيداً من سادة الكتابة الواقعية، وأنه تعلم شخصياً من كتاباته – كما يعلن – أكثر مما تعلم من كل المؤرخين والاقتصاديين والإحصائيين الذين عاشوا في تلك الفترة وكتبوا عنها.

يقول إنجلز⁽¹⁵⁾: «... ولأن بلزاك اضطر إلى السير في طريق يخالف الطريق الذي سارت فيه الطبقة التي كان تعاطفه كله معها، ومعتقداته السياسية كلها تؤازرها، ولأنه رأى ضرورة أن يسقط وأن ينتهي النبلاء الذين أحيمهم، ولأنه وصفهم حتى لينسجم معهم المصير الذي آلوا إليه، ولأنه رأى أين يكون البشر الحقيقيون الذين سيسودون المستقبل، لذلك كله فإني أعتبر بلزاك أحد الانتصارات الكبرى في تاريخ الواقعية...».

وإلى ما سبق ذكره أعلاه، فإننا نجد لدى إنجلز بدرجة أكبر، ولدى ماركس بدرجة أقل، هامشاً محترماً من الاهتمام بكثير من المسائل التي لها علاقة بالفن والأدب، من مثل: طبيعة العمل الفني والموقف الطبقي، والتي أبان إنجلز بخصوصها عن أن الوضع السياسي والطبقي يمارس تأثيره المؤكد في كل عمل فني، لكن دون التغافل عن أن للعمل الفني تركيبه المعقد وتميزه الخاص. ومن مثل – أيضاً – دور القيمة المعرفية التي يؤديها الفن، وقد أشرنا أعلاه كيف أن إنجلز أعلن صراحة أنه تعلم من كتابات بلزاك أكثر مما تعلم من كتب المختصين في المجالات كافة.

وأما ماركس فقد شغله – إلى تفاصيل أخرى – هاجس البحث عمّا دعاه عدم التساوي أو التطابق أحياناً، بين تدني القاعدة الاقتصادية للمجتمع، وبين ازدهار أنواع قيمة من الفنون، كالملاحم الإغريقية التي تظل أبداً خالدة ومحل إعجاب وتقدير المتذوقين رغم زوال شرطها التاريخي.

3. نظرية الانعكاس:

لقد حاولنا أن نوضح في الفقرة السابقة، كيف أن مؤسسي الماركسية: ماركس وإنجلز، خصصا هامشاً محترماً من شغلهم الفكري والفلسفي لتفسير الظاهرة الفنية،

وذلك بربطها بشروطها التاريخية التي أنتجتها. والأمر لا يتعلق بالجانب الكمي في هذه الكتابات، بقدر ما يتعلق بالجانب الكيفي في هذه الكتابات، فهما قدما لأول مرة فهماً مغايراً لبنية المجتمع وتراثيته، وبالتالي للتعبير الإيديولوجية المختلفة المنبثقة عنه.

وما كان لمطور الماركسية حتى تلاءمت مع الحقائق المجتمعية العينية: فلاديمير إيلتش لينين أن يشذ عن هذه القاعدة. فنحن نجد في كثير مما كتب الرجل اهتماماً مضخماً بمسائل الأدب، خاصة بدوره وحزبيته.

غير أن ما تجب الإشارة إليه ابتداءً، هو أننا إذا كنا لمسنا اهتماماً واضحاً من جانب ماركس وإنجلز بالتفاصيل التي لها علاقة بالبعد الفني، فإننا نجد خلاف ذلك عند لينين. وتفسير ذلك - في تقديرنا - يرتد إلى أن الظروف التي أحاطت بلينين، ليست هي الظروف نفسها التي أحاطت بماركس وإنجلز.

لذا فإن همّ لينين تمحور حول الدعوة الصريحة والسافرة إلى أدب حزبي، وإلى تعبئة الثقافة عموماً لخدمة ما كان يدعوه " الحركة الثورية"، بمعنى امتلاك الجماهير للثقافة، والأدب جزء منها. ومن هنا ركز لينين دائماً على ضرورة تعليم الجماهير لامتلاك هذه الثقافة، وبالتالي تمكّنها من استيعاب الأدب والفن⁽¹⁶⁾.

ومفهوم أن الأدب المقصود هنا عند لينين، هو الأدب الذي على البروليتاريا الاشتراكية أن تطرحه من خلال مبدأ الأدب الحزبي وتطوره، وتطبقه في الحياة.

ويوضح لينين فيم يكمن الأدب الحزبي الذي يدعو إليه، يقول⁽¹⁷⁾: «إنه يكمن ليس فقط في أن الأدب لا يمكن أن يكون بالنسبة للبروليتاريا الاشتراكية وسيلة ربح لأشخاص أو مجموعة من الناس، ولكنه لا يمكن أن يكون على وجه العموم قضية فردية، مستقلة عن القضية البروليتارية العامة... إن على الأدب أن يصبح جزءاً من القضية البروليتارية العامة».

وانسجماً مع هذا الفهم يدعو لينين بلغة المناضل السياسي إلى سقوط الأدباء "اللاحيين"، الذين هم في تصوره، أولئك الذين يتعاملون مع الجماهير من فوق، دون أن يندمجوا في حركية الصراع الطبقي الذي تقوده الطليعة الواعية للطبقة العاملة كلها، يقول⁽¹⁸⁾: «لننشئ أدباً حراً حرية حقيقية ومرتبطة علناً بالبروليتاريا، يقف معارضاً الأدب، الحرّ رياء، والمرتبطة فعلاً بالبرجوازية».

والسؤال الذي يطرح نفسه: أين تكمن نظرية الانعكاس في هذا الكلام ؟ وقبل هذا ما المقصود بالانعكاس عموماً ؟

إن الانعكاس في أعم تعريفاته هو: «أن كل تصور للعالم الخارجي ليس إلا انعكاساً في الوعي الإنساني لهذا العالم الذي يوجد مستقلاً عنه، هذه الحقيقة الأساسية في العلاقة بين الوعي والكائن تنطبق كذلك بطبيعة الأمر على الانعكاس الفني للواقع»⁽¹⁹⁾.

وبالعودة إلى لينين، فإننا نقدر أن مقالاته التي كتبها بين عامي: 1908-1911 تحت عنوان: "ليون تولستوي مرآة للثورة الروسية"⁽²⁰⁾، هي المقالات تحديداً، التي توضحت فيها وتبلورت نظرية الانعكاس لديه. وفحواها أن الأدب نوع من المرآة التي تعكس الظروف الاقتصادية والمادية للمجتمع. بمعنى أن هناك علاقة انعكاس بين القاعدة المادية للظروف الاقتصادية والعمل الأدبي المنتج في كنفها. وفي الواقع، فإن هذا المنظور (= الانعكاس) لا يقف عند حد إدراك محتوى العمل الأدبي فقط، بل يتجاوز ذلك إلى إدراك وفهم عمل الكاتب، لذلك فإن هذا المنظور تتجاذبه ثلاثة مفاهيم أساسية: المرأة، والانعكاس، والتعبير⁽²¹⁾.

وفي الحق، فإن الانعكاس عند لينين، لا يعد انعكاساً ألياً بقدر ما هو انعكاس لمرآة متكسرة. يقول بيار ماشري⁽²²⁾: «وهذه المرآة المتكسرة معبرة بسبب ما لا تعكسه، بقدر ما هي معبرة بسبب ما تعكسه».

وبناء عليه، فإن لينين كان واعياً على ما يبدو بظواهر التشويه والتجزئة في الانعكاس، خصوصاً عندما يبين أن تولستوي مرآة تعكس تناقضات أدبه وفكره على مستوى آخر «الظروف المتناقضة التي أحاطت بنشاط الفلاحين في ثورتنا»⁽²³⁾. وهي التناقضات عينها التي تتميز بالثراء والغنى: «فلقد عكس تولستوي حقداً كان يغلي، وسعيّاً إلى الأفضل اختمر، ورغبة في الخلاص من الماضي، كما عكس عدم النضوج في الاسترسال في الأحلام وفي عدم التربية السياسية واللين الثوري. إن الظروف الاقتصادية التاريخية هي التي تفسر بروز نضال الجماهير الثوري واستعدادها لهذا النضال، كما تفسر تعاليم تولستوي، التي كانت تدعو إلى عدم مقاومة الشر، والتي كانت أخطر الأسباب التي أدت إلى إخفاق الجولة الأولى من الثورة»⁽²⁴⁾.

إننا نجد لينين هنا، يركز أكثر ما يركز على ضرورة فهم الواقع نفسه، وفهم المرحلة التاريخية، ووضع أعمال الأديب في قلب هذه الحركة الواقعية والتاريخية، ذلك لأن أفكار

تولستوي هي في المحصلة «مرآة لضعف ثورتنا الفلاحية ونقائصها، وانعكاس لضعف عزيمة القرية ذات النظام الأبوي»⁽²⁵⁾.

هذا عن الانعكاس، أما عن التعبير في مقالات لينين المنوه بها أعلاه، فلا يعني النسخ المباشر، بل هو بالأحرى «تشكيل غير مباشر، ناتج عن قصور النسخ»⁽²⁶⁾.

فتولستوي من هذه الناحية يترجم التناقضات التاريخية في الواقع، لكن ترجمته لهذه التناقضات، ليست من الضروري أن تكون هي نفسها تناقضات الواقع كلية. بمعنى أن العمل الأدبي لا يقدم صورة عن التاريخ بطريقته الخاصة، على اعتبار العمل الأدبي انعكاس وغياب الانعكاس، فطبيعته تتحدد بما ينقصه، أو بطابعه الجزئي. لذلك نجد لينين يركز على ضرورة فهم التناقضات في صلب العملية الأدبية لتولستوي، وإبراز ما هو نام في أثره، مع اتخاذ موقف انتقادي من بعض أفكاره، والكشف عن نواحي القصور والطوباوية في مؤلفاته: «فتعاليم تولستوي طوباوية لا شك في ذلك، وهي بمضمونها رجعية بأدق وأعمق ما في هذه الكلمة من معنى. إلا أن علينا أن لا نستنتج من ذلك إطلاقاً أن هذه التعاليم لم تكن اشتراكية، أو أنها لم تكن تنطوي على عناصر نقد قادرة على أن توفر مادة ثمينة لتنوير الطبقات التقدمية»⁽²⁷⁾.

وفي السياق ذاته، نجد لينين في هذه المقالات يعارض بشدة التفسير الميكانيكي والتبسيطي للمضمون الطبقي للعمل الفني، وربط ذلك بالمنبت الطبقي للفنان، ذلك لأن الفنان الأصيل - في نظره - كثيراً ما يتخذ في عمله الفني موقفاً معادياً للطبقة التي ينتمي إليها. وهذا ما تحقق - في تقديره - في شخص تولستوي المفكر والفنان. فهو من جهة إقطاعي مسيحي، ومن جهة أخرى نجد في مؤلفاته احتجاجاً رائعاً على الدجل والزيف الاجتماعي. فهو ينقد الاستغلال الرأسمالي ويفضح أعمال العنف التي تمارسها السلطة، ويكشف عن عمق التناقضات بين ازدياد الثروة وبين آلام العمال⁽²⁸⁾.

غير أن نظرية الانعكاس بهذا الشكل الذي بلورها فيه لينين، عرفت تراجعاً سلبياً خلال تطورات وتراكمات المقاربة الماركسية للأدب والنقد، خاصة في المرحلة الستالينية، عندما تحولت مع جدانوف إلى تأويلات ميكانيكية. بمعنى أنها صارت تركز في العمل الأدبي على محتواه وأفكاره التي يعبر عنها، وبالنتيجة إدراك العمل الأدبي من خلال علاقة سلبية وأحادية الجانب مع الواقع، دونما اهتمام بالشكل الفني لهذا العمل، ولطبيعته النوعية.

وبناء عليه، تمّ تعليق الإيديولوجي على حساب الفني، تماشياً مع مسعى الانحراف الذي توخى تمجيد السلطة السياسية، وتصوير الواقع الاجتماعي كما تحب هذه السلطة أن تراه.

ومن هنا تمت الدعوة إلى التعبير عن هذه العلاقة المباشرة بين الحركة الأدبية والمشاكل المعاصرة الخاصة بسياسة الحزب والسلطة، من خلال تعاليم فوقية صارت توجه إلى الأدباء.

ففي المؤتمر الأول للكتاب السوفيات سنة 1934، أشار جدانوف في تقريره المقدم إلى المؤتمر، إلى «أن الرفيق ستالين قد عيّن كتابنا مهندسين للنفس البشرية»⁽²⁹⁾. وهذا يعني أن على الكتاب «أن يستخرجوا المادة اللازمة لأعمالهم الفنية، لموضوعاتهم وشخصياتهم، وتعبيرهم الفني من الحياة، ومن تجارب رجال الحزب ومشروعات الصناعة والإنتاج»⁽³⁰⁾.

والمؤسف أن هذه النظرة الدوغمائية والتبسيطية لفهم الظاهرة الأدبية بمعايير تبعدها عن طبيعة الفن وعن جدل الحياة الاجتماعية سواء بسواء، طال النقد الماركسي في الأطراف، ومنه النقد الماركسي العربي خلال الخمسينيات والستينيات.

4. نظرية رؤية العالم:

تعد نظرية "رؤية العالم" واحدة من المفاهيم المركزية، ليس في الشغل النقدي الماركسي وحده، وإنما أيضاً في مجمل التفكير الماركسي الفلسفي، على اعتبار أنها مفهوم اندرج ضمن مسعى إيجاد المخارج للعلاقة الإشكالية المثيرة للجدل، بين البنية التحتية والبنية الفوقية.

والمعروف أن هذا المفهوم تبلور أول مرة عند أهم الدارسين والنقاد الماركسيين: جورج لوكاتش، ثم شاع بعد ذلك عند تلميذه لوسيان غولدمان.

ولعل السؤال الأولي الذي يتبادر إلى الأذهان، هو: ما هي المنطلقات التي يمكن حصرها من المنجز اللوكاتشي، بهدف تصور الأسس التي تشيدت عليها هذه النظرية.

في الواقع، ستتجه محاولتنا في الإجابة على هذا السؤال باتجاه التركيز على ثلاثة مفاهيم، نقدر أن جورج لوكاتش حاول من خلالها تطوير الجمالية الهيكلية، على اعتبار أنه يمثل نموذجاً من النماذج الجدلية في سوسيولوجيا الأدب، المتأثرة بجذر الجمالية الهيكلية، والمفاهيم هي: الكلية، والواقعية، والنمط.

أ - الكلية :

يقول بييرزيم⁽³¹⁾: « من الصعب، بل من المستحيل فهم النظريات الجدلية لجورج لوكا تش ولوسيان جولدمان أو أدورنو إذا لم ندرك بعض مبادئ ومفاهيم فلسفة هيجل النسقية، وبخاصة فلسفته الجمالية. إحدى الأفكار الأساسية لفلسفة هيجل، هي أن الواقع لا يمكن فهمه إلا ككل متسق، ككلية دالة. والفكر الذي لا يفهم العالم الموضوعي ككلية، بل يعزل الظواهر الفردية بعضها عن بعض يظل تجريدياً... ».

وواضح من منطوق كلام بييرزيم، أن الفلسفة التي يكون شاغلها هو فهم الكائن ككلية، هي الوحيدة القادرة على فهم الماهية المختلفة وراء الظواهر مادياً. وبذلك يصبح الفن لدى هيجل، شأنه شأن الفلسفة، متقلداً لدور معرفي من خلال الفهم الجيد للواقع عن طريق إبراز ما هو جوهري وراء الظواهر.

وفي الحق، فإن هذا المسعى الهيجلي الذي ينزع إلى إخضاع الفن للخطاب الفلسفي، سيكتسي أهمية خاصة بالنسبة للنقد الماركسي، سواء عند جورج لوكاتش، أو عند لوسيان جولدمان، وهما اللذان سارا في جُلِّ إنتاجهما النقدي على نهج يعد النصوص الأدبية، تتوافر على معادلات تصورية يمكن ردها إلى أنساق من المدلولات الايديولوجية والفلسفية. وهكذا نرى أن الكلية إذا كانت في مدلولها الماركسي كمفهوم، تعني تلك التركيبة التي تجعل من العناصر المتناقضة منسجمة ومتماسكة، فإنها عند جورج لوكا تش تعني مجموع العناصر العقلانية، أي كلية المواضيع.

لذلك - كما يرى لوكا تش -⁽³²⁾ فالموضوع يدرك في كليته، كما أن الذات التي تدركه هي الأخرى كلية. وتبعاً لذلك فإن العلم الذي يستطيع أن يكون علماً كلياً - في نظره - هو العلم التاريخي الجدلي. فليس هناك في الماركسية علم للحقوق، وثان للاقتصاد السياسي، وثالث للتاريخ، وهكذا، بل هناك فقط علم وحيد هو العلم التاريخي الجدلي الذي يدرس المجتمع في كليته.

وعليه، فالكلية عند لوكاتش، ليست هي بالقطع عملية " جمع " للأجزاء، وإنما هي في الأساس علاقة جدلية بين مختلف عناصرها، فالمسألة أبعد من أن تكون مجرد تبادل للتأثير بين شيئين، بل هي تأثير متبادل بين مختلف عناصر الكل.

إن لوكاتش كان مقتنعا، أن ما يميز الماركسية من غيرها، ليس هو منحها الأولوية للعوامل الاقتصادية في تفسير التاريخ، بل هي النظرة الكلية، يقول: « إن مقولة الكلية،

والسيادة المقررة، وفي كل القطاعات، لكل على الأجزاء، هي التي تكون جوهر المنهجية التي أخذها ماركس عن هيجل، وحولها بطريقة إبداعية... إن سيادة مقولة الكلية هي الحاملة للمبدأ الثوري في العلم».⁽³³⁾

وجدير بالتنويه أن لوكا تش لم يقف بهذا المفهوم (الكلية) عند تخوم التصور الفلسفي العام. بل هو نقله إلى فضاء الدراسات الأدبية، وواصل دفاعه عنه من خلال رصد السمات العامة التي يظهرها الفن في المصائر الفردية.

وجدير بالتنويه — أيضاً — أن لوكا تش لم يكتف باستخدام مفهوم الكلية بلفظه، بل هو غالباً ما كان يعبر عن هذا المفهوم بمصطلحات مشابهة، من مثل: الشمول، والماهية، والسيما الفكرية، والنظرة إلى العالم... الخ.

وهذا الفهم الذي يعتمد مبدأ الكلية، نظر جورج لوكا تش في أدب القرن التاسع عشر، مبتعداً عن الرؤية المرحلية والآلية له، يقول⁽³⁴⁾: «فنحن لو تأملنا القرن التاسع عشر تأملاً تاريخياً واقعياً، ولم نتعقب مراحل بطريقه آلية، فسنجد أنه يمتد من نهاية الثورة الفرنسية الكبرى، حتى اندلاع الثورة الاشتراكية في روسيا. وسنجد أن أدبه العظيم — منظوراً إليه ككل — إنما هو كفاح رائع متصل، ضد الاغتراب الشامل للإنسان، نتيجة لأشكال الحياة الرأسمالية التي بدأت تسيطر على الحياة البشرية...».

ثم بعد ذلك يحدد جورج لوكا تش الرؤية للعالم التي تبناها هذا الأدب: «هكذا نجد الأدب العظيم في القرن التاسع عشر يسير جنباً إلى جنب مع نقد المجتمع الرأسمالي وحضارته، كما أنه في نفس الوقت ينفصل عنه، لقد كان كفاحاً من أجل الشخصية الإنسانية الحقة. إن كلا الأمرين لا ينفصلان، فكل من ينزع الشخصية الإنسانية عن هذا الأساس الذي تقوم عليه، أو يحاول بطريقة مأساوية أن يبعدها عن ذلك المجال الذي تتحقق فيه، إنما ينتهي به الأمر إلى إعطاء صورة مجردة وكاذبة وجوفاء عن الإنسان»⁽³⁵⁾.

وبالنظرة نفسها التي نظر بها إلى كلية أدب القرن التاسع عشر، نظر إلى كلية التبدل الذي طال هذا الأدب في الفترة ما بين الحربين العالميتين، وإلى الرؤية إلى العالم التي أومأ بها، يقول: «بيد أن مثل هذا التبدل يتضمن ما هو أبعد من ذلك. إنني أفكر هنا في ذلك التشاؤم الفلسفي الذي كان يضرب جذوره بعمق في الظروف الاجتماعية لمرحلة ما بين الحربين العالميتين، فلم يكن من قبيل الصدفة أن نهض في كل مكان مفكرون عمقوا هذا التشاؤم، وأقاموا وجهة نظرهم في الحياة، أو تصورههم للعالم على بعض التعميمات الفلسفية

للأس... وحيثما تنوح فلسفات اليأس وتذرف الدمع على انهيار العالم وسقوط الحضارة، هناك يلمح الماركسيون آلام المخاض التي تنبئ عن مولد عالم جديد، ويسهمون في تخفيف ويلات العالم»⁽³⁶⁾.

ب- النمط:

تبين لنا في الفقرة السابقة، كيف أن لوكاتش أكد بقوة على أن "الكلية" ليست عملية جمع للأجزاء، بل هي في الأساس علاقة جدلية بين مختلف عناصر هذه الكلية. وبذا، فإن المنهجية الوحيدة - في نظره - القادرة على تحليل المجتمع وفهمه، هي المادية التاريخية، والتي تعد الكلية واحدة من مقولاتها الأساسية.

وبناء عليه، فإن الأدب العظيم - برأيه - « لا يصور مجرد نضالات الأفراد، وهموم الطبقة، وكأنه يلتقط صوراً جزئية من واقع حي ديناميكي، الأدب العظيم بالدرجة الأولى، إدراك للكل الإنساني، واستيعاب لشمولية العلاقات البنيوية التي تربط الإنسان بالطبيعة والتاريخ »⁽³⁷⁾.

وهكذا، ومن منطلق فهمه للكلية، بلور لوكاتش مفهومًا آخر هو: النمط type. ذلك أن لوكاتش كان يقيم تصوره لكلية نص أدبي على الأثر التوجيهي لهذا النص، وعلى مدى مساهمته في انطلاق القوى النامية في المجتمع - في حينه - نحو الديمقراطية والاشتراكية. وقد تجلّى هذا التأثير التوجيهي في تصوره لمفهوم "النمط"، الذي يعدّه الوسيط بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وبذلك تصبح الوساطة لديه بمثابة مفهوم "قيمي". فالنمط هو اندماج العالم الخاص بالعالم العام، وبمعنى آخر، هو عبارة عن تركيب بين الظاهرة الفردية والمثل النظري العام. ولهذا فإن الشكل الفني الوحيد القادر على بناء الخاص في "النمطي"، هو الذي يمكن أن يسمى واقعياً، يقول⁽³⁸⁾: « وهكذا يبدو "العام" دائماً واقعياً وملموساً، لأنه قد بني على أساس من الفهم العميق لما هو نموذجي في كل شخصية من الشخصيات المرسومة في الرواية، ومثل هذا الفهم هو من العمق بحيث أن "النموذجي" لا يحجب "الفردية"، بل على العكس يؤكد ويكشفه؛ ومن ناحية أخرى فإن العلاقة بين الفرد والوضع الاجتماعي والتي هي محصلة لهذا الوضع الاجتماعي، والتي تعمل من خلاله - أو ضده - هي علاقة واضحة ومحسومة مهما كان تعقدها وتشابكها».

ومنه، فإن مفهوم النمط لدى لوكاتش يحيل إلى القوى الكامنة في المجتمع، وهي القوى التي تعد من وجهة نظر الماركسية مهمة من الناحية التاريخية، لأنها تستطيع أن

تكشف عن البناء الداخلي للمجتمع، ومهمة الكاتب في هذه الحال « هي إبراز الاتجاهات والقوى " النمطية " في أفراد متعينين وفي أفعال مجسدة »⁽³⁹⁾.

ومن هنا يصبح النمطي بمثابة خاصية للتركيب الفني في الفن الواقعي، على اعتبار أن النمطية تتمثل في إبراز العام والأساسي من خلال عرض الجزئي والمفرد. وحتى يتسنى للكاتب عرض الشخصية النمطية على هذا النحو، عليه أن يربط بين الفرد والكيان الشامل للمجتمع، استناداً إلى وضعه هو، داخل التاريخ، وليس استناداً إلى مهارته.

يقول لوكاتش⁽⁴⁰⁾: « إن المقولة الرئيسية، والمعيار الرئيسي للأدب الواقعي هو النمط type، ذلك المركب الغريب الذي يربط الخاص والعام معاً بطريقة عضوية في كل الشخصيات والمواقف. وما يعطي للنمط جوهره ليس كونه ممثلاً للمتوسط الحسابي للنوع الذي ينتمي إليه، وليس مجرد وجوده الفردي مهما كان تصوره عميقاً، ولكنها تلك التحديدات الأساسية، الإنسانية والاجتماعية التي نجدها متمثلة في أوج تطورها وارتقائها، في أقصى تفتح للإمكانات الكامنة فيها، في ذروة عرضها لأطرافها البعيدة، مجسدة بذلك قمم وحدود الناس والمراحل التاريخية ».

ج- الواقعية:

نشير ابتداءً إلى أن تحديد جورج لوكاتش لمفهوم "النمط" كان سعياً منه إلى وضع التمايزات الفاصلة بين نوعين من الأدب: الأدب المجرد والطبيعي من جهة، والأدب الواقعي الذي يعكس الواقع بطريقة جدلية من جهة ثانية.

ومعروف أن الأدب الطبيعي يعيد إنتاج الأحداث والأفعال دونما إدماج لها في كل منسجم، وأن الانعكاس فيه يقف عند حدود الظاهرة ولا يتجاوزها إلى الجوهر، في حين أن الأدب الواقعي هو ذلك الذي يبني من خلاله الكاتب وضعيات وأفعالاً وخصائص نموذجية، وأن الانعكاس فيه هو بناء للنموذجي الذي يصبح أساساً للأسلوب الواقعي، وليس مجرد العرض الفوتوغرافي للمجتمع⁽⁴¹⁾.

ومن هنا، فإن تصور لوكاتش للواقعية يقوم على قدرتها على تصوير العوامل الأساسية المتحركة في السيرورة والميول الاجتماعية. وبذا تصير الرواية الواقعية، هي تلك التي تعكس الواقع عبر وصفها للمسار الذي تتخذه العلاقات بين الناس، وبين الناس والمجتمع، وبين الناس والطبيعة. فهي (أي الرواية) في هذه الحال بمثابة الانعكاس الحقيقي

لتطور المجتمع، عبر تصويرها للأنماط التي تربط بين السمات العامة والسمات الخاصة لمرحلة من المراحل.

يقول جورج لوكاتش⁽⁴²⁾: «... ولكن يجب التأكيد على نقطة واحدة هامة... لأنها توضح أن التصوير الحي للشخصية الإنسانية الكاملة لا يتيسر إلا إذا حاول الكاتب أن يخلق أنماطاً، والنقطة موضع النقاش هي العلاقة العضوية، التي لا تقبل الانحلال أو الذوبان، بين الإنسان من حيث هو فرد خاص، والإنسان من حيث هو كائن اجتماعي، أي من حيث هو عضو في المجتمع».

ومفهوم أن هذا التأكيد من جورج لوكاتش لا يعني تصويراً للعوامل والميول تلك، تصويراً انعكاسياً آلياً، وإنما يعني أن موضوع الانعكاس ترتبط بموقف الكاتب من مجتمعه وتطوره، والصورة الواقعية التي يرسمها الكاتب للمجتمع، لا يمكن أن تكون موضوعية، إلا إذا استطاعت أن تعكس اختياراً جيداً للمادة، وبالتالي تحويلها إلى مادة نمطية.

ومن هنا، ركز لوكاتش على مطالبة الكاتب بأن يدرك حركية عصره الجوهرية، على اعتبار أن الكتاب المرتبطين بالحياة الاجتماعية، هم وحدهم القادرون على خلق الأنماط، يقول⁽⁴³⁾: « ذلك لأن الحياة الداخلية للإنسان، بسماتها الأساسية وصراعاتها الأساسية، لا يمكن أن تصور بصدق إلا من خلال علاقاتها العضوية مع العوامل الاجتماعية والتاريخية... ولم يدرك الواقعيون الحقيقيون الكبار هذا الموقف ولم يصوره فحسب، وإنما فعلوا أكثر من ذلك، لقد أقاموا منه مطلباً على الناس أن ينهضوا به »

والواقع أن لوكاتش ظل طوال مساره النقدي الخصب والثري والمتجدد، وفيماً لمبدأ الواقعية في الأدب والنقد، ولم يتخل عنه لحظة واحدة، وهو في هذا التواصل والاستمرار عمل على تجاوز القراءات الأيديولوجية الآلية والتبسيطية، التي تقف عند تخوم تسويق الموقف السياسي، المعلن والمضمّر، في النص الأدبي ذلك لأنه كان يشدد على الدوام أن : « الواقعية ليست أسلوباً، فضلاً عن أنها ليست تكنيقاً للتعبير الأدبي، إن الواقعية هي في الحقيقة نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري، في صورة مغلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعي والإنساني بشكل نموذجي وفني موحى»⁽⁴⁴⁾.

وفي الخلاصة، نتضامن بالرأي مع السيد البحراوي بخصوص الأهمية القصوى لمفهوم "رؤية العالم" بالصيغة التي بلورها جورج لوكاتش، ليس فقط في الدراسات الأدبية،

ولكن — أيضاً — في مجمل الدراسات الماركسية، يقول: «إن أهمية هذا المفهوم تكمن في عدة عناصر، فهو أولاً كمصطلح يتميز عن مصطلح الايديولوجيا، حيث لا يعني نسق الأفكار مباشرة، وإنما يتضمن أيضاً المشاعر والأحاسيس والتفضيلات... الخ. ورغم أن هذه الأفكار والمشاعر هي أساساً خاصة بالكاتب نفسه، فإنها — عند لوكا تش — نتاج للطبقة أو الجماعة التي ينتمي إليها الكاتب، ومن ثمّ فهي تجسيد لرؤية العالم عند الطبقة أو الجماعة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن لوكا تش، حينما يعمد — في التحليل الأخير — إلى الوصول إلى رؤية الكاتب للعالم في عمله، من خلال معرفته بالنص وبالكاتب، فإنه يبدأ مرحلة هامة في النقد الماركسي والفكر الماركسي عامة، وهي مرحلة البحث عن الوسائط التي تحاول أن تنفي العلاقة الآلية بين البنية التحتية والبنية الفوقية، لأن لوكا تش هنا، لا يبحث عن صورة الواقع في الأدب، كما كان الوضعيون والميكانيكيون يفعلون، وإنما يبحث عن تصور الكاتب للواقع من خلال رؤيته، ورغم أن ثمة جذوراً واقعية للرؤية، إلا أنها تظل رؤية خاصة بالكاتب، وإن كانت دالة على طبقته أو جماعته وموقعها من التاريخ»⁽⁴⁵⁾.

5. نظرية الايديولوجيا:

على الرغم من أن « مفهوم الايديولوجيا من أشيع المفاهيم حالياً، واللفظ من أكثر الألفاظ تداولاً، ولكن معناه من أكثر المعاني إثارة للجدل، ومن ثم فهو أقل المفاهيم ثباتاً»⁽⁴⁶⁾.

لذلك لم يعرف مفهوم زخماً في التحليل والتفسير والتأويل عند المهتمين، مثلما عرف هذا المفهوم. ونحن — بطبيعة الحال — لسنا معنيين في هذا المقام برصد وتتبع التطورات التي لحقت بهذا المفهوم، ولا حتى التوافقات والتعارضات بإزائه، وإنما نحن معنيون بالدرجة الأولى بما له علاقة بتضميناته الأدبية والنقدية، وخاصة لدى المقاربة الماركسية.

ونحن كنا أشرنا أعلاه، إلى أن الأطروحة الماركسية المركزية، والتي تفهم المجتمع في تراكبه الصراع، تنطلق من محدد منهجي أساسي، يعد « أن الطبقة التي تسيطر على وسائل الإنتاج المادي، هي التي تسيطر في الوقت نفسه على وسائل الإنتاج الفكري، وتختلط السيطرتان لدرجة أن أفكار الذين يحرمون من وسائل الإنتاج الفكري تخضع في الوقت نفسه لتلك الطبقة المسيطرة»⁽⁴⁷⁾.

ومن هنا يصير مفهوماً - بحسب هذا المحدد المنهجي - أنه في المجتمع المنقسم إلى طبقات متناقضة ومتصارعة، يعكس الأدب والفن، بهذه الطريقة أو تلك، مجمل الأفكار السياسية والأخلاقية والجمالية لطبقة بعينها. وفي هذه الحال، فإن الفن والأدب السائدين في مرحلة من المراحل، يعبران - ضرورة - عن مشاعر وطموحات الطبقة المسيطرة، والتي تسعى إلى استمرار سيطرتها من خلالهما.

غير أن الإيديولوجيا بما هي جملة الآراء النظرية السياسية والحقوقية والأخلاقية والجمالية، ذات النزوع الطبقي، لا تتطابق - في الحقيقة - إلا جزئياً مع الأدب، الذي يملك هو الآخر بدوره موضوعه الخاص وشكله النوعي. ومن هنا يبرز أمران :

1. أن هذا الوضوح في جزئية التطابق لم يكن دائماً محسوماً وجلياً.
2. أن إشكالية الأدبي والإيديولوجي، ارتباطاً واستقلالاً سواء بسواء، ظلت دائماً حاضرة في الدراسات النظرية الأدبية والنقدية التي قاربت هذا الموضوع.

ونحن نتضامن مع حميد لحمداني عندما يقول مؤولاً: «لقد كان من الطبيعي إذا - وخاصة في المرحلة الأولى لاتصال النظرة الجدلية بالنقد الروائي - أن يهتم النقاد بمضامين الفن الروائي بالدرجة الأولى، وذلك قصد تحديد موقف المبدع من الصراع الاجتماعي، فكان الطابع الغالب على النقد الجدلي في صورته الأولى، هو الوصول السريع للمدلول الاجتماعي والإيديولوجي للأعمال الروائية، لذلك اتخذ هذا النقد طابعاً إيديولوجياً صريحاً»⁽⁴⁸⁾.

وفي الحق، ليس صعباً تسويغ هذا الأمر، خاصة إذا تأكد لنا أن معظم المحتكين بالتنظير الجمالي والممارسة النقدية في هذه الفترة، مثل لينين، ليسوا نقاداً بالدرجة الأولى، وإنما هم من المرتبطين بالعمل السياسي المباشر، لذا فإن رؤيتهم للعمل الأدبي كانت متناظرة مع رؤيتهم لكل أشكال التعبير الإيديولوجي الأخرى.

ولعل الخطوة الأولى - رغم قصورها - على طريق إقامة التمايزات الضرورية بين الأدب والإيديولوجيا، كانت من جورج بليخانوف، الشخصية الأكثر التصاقاً من غيره في هذه الفترة بالهموم الجمالية والأدبية.

يقول حميد لحمداني⁽⁴⁹⁾: «وهكذا فإن النقد السوسيولوجي للرواية - في بدايته الأولى - لم يكن يناقش تميز الرواية والأدب بشكل عام، وأول من طرق هذا الموضوع. هو "جورج بليخانوف". غير أننا سنلاحظ بأن وعي هذا الناقد بضرورة التمييز بين الكتابة الإبداعية، وأشكال التعبير الإيديولوجي المباشر، بقي حبيس المجال النظري وحده، بينما

ظل خاضعاً - في المجال التطبيقي - على الدوام للنظرة الجدلية السابقة التي تعتبر الرواية شكلاً عادياً من أشكال الإيديولوجيا».

وجاءت الخطوة الثانية المهمة على طريق إقامة التمايزات الضرورية بين الأدب والإيديولوجيا، والتي دشنها جورج بليخانوف، من أكبر ناقد ماركسي بعد ماركس، وهو جورج لوكاتش.

والحق أن هذا الناقد، ورغم اهتماماته السياسية التي شغلت هامشاً عريضاً من منجزه الفكري الساعي إلى تطوير الماركسية، أبدى إرادة قوية في عدم الارتهان إلى القراءات الإيديولوجية المتسعة والمتعسفة، حين التصدي لقضايا الفن والأدب.

يقول حميد لحمداني⁽⁵⁰⁾، بعد عرضه لما يعده التقاطاً من لوكاتش لما هو جوهر في أدب بلزاك، بعيداً عن الضيق الإيديولوجي: «... ومن خلال هذه الأسس الفكرية التي وجهت أعمال "بلزاك"، أثار "لوكاتش" موضوعاً شديداً الأهمية فيما يتعلق ببناء نظرية الرواية، وهو التفاوت الموجود أحياناً بين الانتماء الاجتماعي، والانتماء الفكري للكاتب... ولهذا السبب فإن "لوكاتش" كان من أوائل من نهوا بشكل واضح إلى ضرورة احتياط الناقد من الوقوع في الخطأ الفادح الذي ينشأ عن النظرة الميكانيكية في تفسير أعمال الروائيين، اعتماداً على انتماءاتهم الاجتماعية، أو اعتماداً على معتقداتهم التي يعلنون عنها بشكل مباشر، فعندما يتعلق الأمر بالإبداع الروائي فإنه قد يحدث أحياناً تفاوت كبير بين المعتقدات النظرية والإيديولوجية للكاتب، وبين الرؤية الفكرية التي تتحكم في عمله أو بعض أعماله، فالإبداع يحرق المبدع أحياناً حتى من أفكاره الراسخة».

وواقع الحال، أن الأمر لم يتوقف عند جهود الناقلين المذكورين أعلاه، وإنما كان الأمر شاغلاً مشتركاً، إلى هذا الحد أو ذاك، عند معظم المفكرين والنقاد، خاصة عند أولئك المعنيين بمقاربة الأدب مقارنة اجتماعية. ذلك أن إدراك العلاقة الجدلية بين الأدب والإيديولوجيا، وبالتالي وعي كل ما في دراسة التوجه الإيديولوجي للأدب من تعقيد، هذا بهم إلى التنبيه لأمرين اثنين:

1. يرتبط الأول بتحليل الحالة التي يتم فيها على نحو أو آخر تجاهل العلاقة الخاصة بين الأدب ونظرات المجتمع الإيديولوجية، وهو تجاهل له صلة مباشرة بالصراع الإيديولوجي.

2. ويرتبط الثاني بتحليل المؤلفات الفنية التي تجعلها وجهتها الاجتماعية المحددة، مظهرًا من مظاهر الصراع الإيديولوجي السافر، وبالتالي فإن التأويل الإيديولوجي لمؤلفات كهذه، له علاقة هو الآخر بالصراع الإيديولوجي.

6. خاتمة:

ومن هنا، وسعياً منهم إلى تجاوز قصور نظرية الانعكاس كما تبنت في الاجتهادات الماركسية العائدة إلى المراحل الأولى، شدد معظم النقاد المنتمين إلى الفكر الماركسي لاحقاً – كما يرى عبد العزيز جسوس⁽⁵¹⁾ – على العلاقة الوثيقة بين الأدب ظاهرة ونصوصاً بالإيديولوجيا، وإن اختلفوا بعد ذلك في طبيعة هذه العلاقة، ومنهم : لوسيان غولدمان، وبير ما شري، وتيري إيجلتون.

فلوسيان غولدمان ينظر إلى النص الأدبي باعتباره بنية تجسد (رؤية العالم) لدى الطبقة أو الفئة الاجتماعية التي ينتهي إليها الأديب، ويترتب على ذلك أن النصوص الأدبية لا تعكس رؤية العالم الخاصة بالأديب، بل تجسد رؤية الجماعة الاجتماعية التي ينتسب إليها في مرحلة تاريخية معينة. فالأدب بهذا المعنى تعبير فني عن البنية الفوقية المشروطة بالمجتمع والتاريخ.

أما بير ما شري فيذهب – خلافاً لغولدمان – إلى أن ارتباط الأدب بالإيديولوجيا لا يتم عن طريق ما يقوله النص الأدبي، وإنما عن طريق ما لا يقوله. فقارئ النص الأدبي لا تتبدى له البنية الإيديولوجية قابضة في أعماق النص حسب ما ذهب إليه غولدمان، وإنما يمكن الكشف عنها في الجوانب الصامتة منه، فالنص الأدبي لا يمثل بنية متجانسة ومتكاملة حتى تتمكن من اكتشاف عمقه الإيديولوجي، وإنما هو مليء بالثغرات والفجوات التي يضطر الأديب لتركها فارغة بحكم الإكراهات التي تحدق به، والتي لا تتيح له أن يقول كل شيء.

وأما تيري إيجلتون، فقد انتقد هو الآخر غولدمان، الذي ينحو – برأيه – منحنى مثالياً في تحليلاته، وخصوصاً في نظريته إلى الوعي الاجتماعي، باعتباره تعبيراً مباشراً عن الطبقة الاجتماعية، فيصبح النص الأدبي – تبعاً لذلك – تعبيراً مباشراً عن ذلك الوعي. فالنص الأدبي حسب إيجلتون " ليس تعبيراً عن الإيديولوجيا، وليست الإيديولوجيا تعبيراً عن الطبقة الاجتماعية، النص بالأحرى إنتاج محدد لإيديولوجيا.

مراجع البحث وإحالاته:

- (1)- فريفل، جان : كارل ماركس – الأدب والفن في الاشتراكية (تر: فؤاد أيوب) . دار دمشق للطباعة والنشر .
ت (؟)، ط (؟) . ص: 8.
- (2)- ماركس، كارل : مساهمة في النقد الاقتصادي السياسي . نقلا عن: فريفل، جان، كارل ماركس – الأدب والفن في الاشتراكية . ص : 61 .
- (3)- كيللي، ف. و (كوفالزون م.) : المادية التاريخية (تر: أحمد داود) . دار الجماهير الشعبية، دمشق (1983) .
ط (؟) . ص: 405 .
- (4)- المرجع نفسه . ص: 405 .
- (5) - MARX – Engels: œuvres choisies .ed : progrès , Moscou (1978) , p :712-713
- (6) - Roger Fayolle : La critique . ed : Armand colin , paris(1978) , p : 190 .
- (7)- ماركس، كارل : مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي، نقلا عن : جان فريفل : كارل ماركس – الأدب والفن في الاشتراكية . ص: 71 .
- (8)- فريفل، جان : كارل ماركس – الأدب والفن في الاشتراكية . ص : 69 .
- (9)- فادية، ميشال : الايديولوجية – وثائق من الأصول الفلسفية (تر: أمينة رشيد وسيد البحراوي) . دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت (1982) ، ط / 1 . ص: 39 .
- (10) - Picrre Zima : manuel de sociocritique .ed : picard (1985) . p :22
- (11)- ينظر دكروب، محمد : الأدب الجديد ... والثورة. دار الفرابي، بيروت (1980)، ط (؟). ص : 19 .
- (12)- ينظر المرجع نفسه . ص: 21-22 .
- (13)- إنجلز، فريدريك، نقلا عن : دكروب، محمد: الأدب الجديد ... والثورة. ص: 22
- (14)- إنجلز، فريدريك، نقلا عن : فريفل، جان : كارل ماركس – الأدب والفن في الاشتراكية . ص : 193
- (15)- المرجع نفسه . ص : 200 .
- (16)- ينظر لينين، ف. إ : في الأدب والفن، ج 2/ (تر: يوسف حلاق). منشورات وزارة الثقافة، دمشق (1973)،
ط (؟)، ص : 154 – 155 .
- (17)- لينين، ف. إ : في الأدب والفن، ج 1/ (تر : يوسف حلاق) . منشورات وزارة الثقافة، دمشق (1972) .
ط (؟) . ص: 52
- (18)- المرجع نفسه . ص : 56 .
- (19)- فضل، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط (؟) . ص : 124-125
- (20)- ينظر لينين . ف. إ : في الأدب والفن، ج 1 . ص : 203 – 228 .
- (21) - Pierre Macherey : Pour une théorie de la production littéraire .ed : Maspero , Paris (1980) . P:-42-143 .
- (22) - Ibid , P : 151
- (23)- لينين، ف. إ : في الأدب والفن، ج 1 . ص : 207-208 .

- (24)- المرجع نفسه . ص : 210 .
- (25)- نفسه . ص : 209 .
- (26) - Pierre Macherey : Pour une théorie de la production littéraire .P : 143
- (27)- لينين، ف. إ. : في الأدب والفن، ج 1 / ص : 226 .
- (28)- ينظر المرجع نفسه . ص : 206 .
- (29)- فضل، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . ص : 83 .
- (30)- المرجع نفسه . ص : 86 .
- (31)- زيماء، بيير : النقد الاجتماعي (تر : عايدة لطفي) . دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة (1991) . ط 1/ص : 47
- (32) - George Lukacs : Histoire et conscience de classe . ed : minuit , Pares (1960) , P : 48 .
- (33) - bid , P : 48 .
- (34)- لوكاتش، جورج : دراسات في الواقعية الأوروبية (تر : أمير اسكندر) . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (1972) . ص : 21 .
- (35)- المرجع نفسه . ص : 21 .
- (36)- نفسه . ص : 24 .
- (37)- شعلان، عبد الوهاب : المنهج الاجتماعي وتحولاته – من سلطة الايديولوجيا إلى فضاء النص . عالم الكتب الحديث، الأردن (2008) . ط 1/ص : 39 .
- (38)- لوكاتش، جورج : دراسات في الواقعية الأوروبية (تر : أمير اسكندر) . ص : 79 .
- (39)- ايجلتون، تيري : الماركسية والنقد الأدبي (تر : جابر عصفور) . مجلة الفصول، ع/3، 1985 . ص : 24 .
- (40)- لوكاتش، جورج : دراسات في الواقعية الأوروبية (تر : أمير اسكندر) . ص : 28 .
- (41) - Pierre Zima : Manuel de Sociocritique.P : 35.
- (42)- لوكاتش، جورج : دراسات في الواقعية الأوروبية (تر : أمير اسكندر) . ص : 30 .
- (43)- المرجع نفسه . ص : 30-31 .
- (44)- نفسه . ص : 21 .
- (45)- البحراوي، سيد : علم اجتماع الأدب . دار نوبار للطباعة، القاهرة (1992) . ط 1/، ص : 27 .
- (46)- فاديه، ميشيل : الايديولوجية – وتائق من الأصول الفلسفية . ص : 10 .
- (47)- فرجيل، جان : كارل ماركس – الأدب والفن في الاشتراكية . ص : 97 – 98 .
- (48)- لحمداني، حميد : النقد الروائي والايديولوجيا – من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي . المركز الثقافي العربي، بيروت (1991) . ط 1/ص : 56 .
- (49)- المرجع نفسه . ص : 57-58 .
- (50)- نفسه . ص : 62-63 .
- (51)- ينظر جسوس، عبد العزيز : إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر . المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات، مراكش (2007) . ط 1/ ص : 152 – 153 .