جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

النقد الاجتماعي

دراسة في النقد القصصي العربي الحديث

تنظير وإجراء

أطروحة قدّمها :

خالد علي ياس

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة ديالى
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور
فاضل عبود التميمي

الأستاذ الدكتور
متعب مناف جاسم

1434 هـ
2013 م

إنّ أية محاولة لدراسة الأدب بعيداً عن أصوله المعرفية ، والفلسفية ، والمجتمعية لهي محاولة من دون جدوى ؛ لأنّها تُفقد النص الأدبي أهم صلة له بعلم الجمال الذي يسمو النتاج الأدبي به ، ولكن في الوقت نفسه لا يمكن إغفال العلاقة الحركية بين هذا النص والحياة الاجتماعية والثقافية التي تواشجت بينهما بشكل خفي أو ظاهر افتراضات الواقع والوجود الإنساني ، وبهذا استطاعت النتاجات الإبداعية أنْ تعبر عن ذاتها على اختلاف أنواعها وأشكالها لاسيما في: الشعر ، أو السرد ، أو الدراما ، لتبدو التصورات المثالية المطلقة لها مجرد إغراق جمالي مبالغ فيه ؛ لأنّه لا يدل على إدراك معرفي حقيقي بطبيعة الأدب والفن ، وعلى هذا الأساس سيكون تتبّع النتاجات الفكرية ، والنقدية في هذه الدراسة منطلقاً من الدلالة الاجتماعية وما تؤديه من فروض جمالية على وفق التراكم المعرفي الذي أُنتج في الثقافتين الغربية والعربية معاً ، ضمن منظومة فكرية سوسيو – زمنية تبدأ من الإشارات الأولى لتنتهي عند مرحلة ما بعد الحداثة في الفكر الإنساني المعاصر .

نظرية المحاكاة (البداية المبكرة للانعكاس) :

لقد ارتبطت المنظومة الأدبيّة منذ البدء بمحاولات نقديّة أرادت التأصيل لعلاقة الأدب بالمجتمع ، وهي محاولات قادها رافد فلسفي طغى على الفكر الغربي في بداية تكوّنه وقد نهل من الطبيعة ، والكون ، والواقع الاجتماعي بما فيه من أحداث مختلفة ، ولعل أولى هذه المحاولات تمثلت بالآراء الجزئية التي أبداها أفلاطون (429 – 347 ق.م) بخصوص ظواهر أدبية سائدة مثل : المحاكاة ، ووجود الشعراء في المجتمع ، فقد تحدث هذا الفيلسوف في كتابه (الجمهورية) عن حقيقة الأدب وأثره في سلوك المواطنين ، وهو بذلك اقتفى أثر سقراط ولاسيما في حديثه عن المحاكاة التي تتجسد لديه بأناس يمارسون عملا اختياريا ، أو اضطراريا ، ويحسبون أنّ عملهم هذا يتمخض عن نتائج خيّرة ، أو شريرة ، ووفقا لذلك يكون فرحهم وترحهم [1] ، من هنا تأسست نظرية أفلاطون عن المحاكاة للعالم الطبيعي الملموس الذي هو بنظره نسخة مشوهة من عالم المثل ، فالكون لديه منقسم بين مثالي ومحسوس (مادي) ، والمحسوس – ما يعنينا هنا – يتمثل بمكونات الواقع من طبيعة ، أو نتاج أدبي أو لغوي ، ليصل من ذلك الى أنّ الفنان عندما يحاكي هذا الكون المحسوس إنما هو في حقيقة الأمر يحاكي الأصل الذي هو عالم المثل

[1] ينظر الجزأين الثاني والعاشر من الجُمهوريّة : أفلاطون : المحاورات الكاملة – المجلّد الأول نقلها إلى العربية شوقي داود تمراز : الأهلية للنشر والتوزيع (بيروت) : 1994 : 86–127 ، 444–485 .

فتغدو محاكاته محاكاة للمحاكاة ، وبهذا يبتعد عن الحقيقة ثلاث درجات لأنّ عمله أشبه بعمل المرآة التي تعكس الطبيعة المحيطة به ، وعلى الرغم من أنّ أفلاطون رفض آلية عمل الفنان بهذه الطريقة إلاّ أنّه يُعد أول من أشار الى مفهوم الانعكاس الذي سوف يغدو فيما بعد ركنا أساسا في عملية الإدراك الاجتماعي للأدب ، أي أنَّ أفلاطون يبدأ إدراكه للأدب انطلاقا من التصورات الذهنية الخالصة ، ثم يجسدها بعد ذلك إبداعا على شكل أنموذج محسوس (مادي) في عالم الواقع الاجتماعي ليكون هذا النتاج بعدها صالحاً للمحاكاة ، لذلك نجده يصنّف الشعراء على وفق ما تمثله أعمالهم في الحياة الاجتماعية ما بين نافعة وضارة ، وفي ضوء ذلك تمسّك بالشعراء الذين يمجدون الآلهة والأبطال بحس ملحمي ، وطرد من جمهوريته سواهم فكان عمل الأديب في نظره شبيها بعمل المرآة فمحاكاته للأشياء والظواهر آلية فوتوغرافية – أي حرفية ؛ كونه لا يقدم سوى صور مزيفة لا حاجة لنا بها ؛ لأنَّ ما نحتاجه – برأيه – وينفعنا هو الأصل لا الصورة ، لذا رفض الشعر لأنّه ارتبط بالحقيقة مع أنّه اعترف بعمل الشاعر الذي يعكس الحياة حوله بما فيها من حركة وصور لمحسوسات مادية [1] .

بينما حاول أرسطو (384–322 ق. م) تلميذ أفلاطون إبدال الوجه السلبي لمحاكاة أفلاطون بآخر إيجابي يتناسب مع وعيه الشكلي للأدب ، مع أنّه أعطى أهمية كبيرة في كتابيه عن الشعر والخطابة للشكل وحده ؛ ولم يبدِ أية عناية للمضمون ولاسيما في حديثه عن المأساة والملاحم ، إلاّ أننا يمكن أنْ نلمح آراء نقدية ذات مساس واضح بالواقع والمجتمع في هذين الكتابين ، ففي (فن الشعر) انطلق من رؤية نقدية تتجسد في سياق بنيوي للعالم ، إذْ يكشف الفن هذا العالم بأسلوب تدريجي تتحدد منه معالم الجمالية المترسخة بما هو كلي تام ، وعضوي كأنّه كائن حي ، وهي سمات الجمالية الكلاسيكية التي تنبع من التعالق بين الجوهر ،والظاهرة ، وهذه سمات ستتجسد فيما بعد بالجمالية الماركسية وإدراكها الاجتماعي للأدب والفن ، ولعل إحالة المآسي على أشخاص اعتياديين يتمثلون في الأدب كما هو موجود في المجتمع فهم إما أخيار أو أشرار ، والشاعر يتخير من هو أفضل ، أو أسوأ أو مساوٍ لما يراه في الواقع ، دليل واضح على تعلق ذهنية أرسطو ، وإدراكه المبكر للواقع الاجتماعي ، لذلك فهو يؤكد ضرورة أنْ يصور

---

[1] ينظر : الجُمهورية : 129 وما بعدها . ولتفاصيل أكثر عن محاكاة أفلاطون ينظر : جمهورية أفلاطون : د. أميرة حلمي مطر : الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة) : 1994 : 13 وما بعدها . فن الأدب (المحاكاة) : د. سهير القلماوي : دار الثقافة للطباعة والنشر (القاهرة) : 1973 : 71 .

الشاعر الناس أفضل مما هم في واقع حالهم [1] ، ليخرج من ذلك بنتيجة اجتماعية يتحدد في ضوئها شكل النوع الأدبي ، لأنّه يفرق بين المأساة والملهاة على أساس جمالي يصور الناس ضمن شريحتهم الاجتماعية ، فهم أما أدنياء وهذا يتناسب مع شكل (الملهاة) ، وأما ينتمون الى أعلى السلم الاجتماعي وهذا يتناسب مع شكل (المأساة) ، بهذا يتبين أنّه يوازن بين الشكل والموضوع وإنْ كان قد أغفل المضمون في نواح كثيرة ؛ لذا يعمد الى إدراك الواقع مرموزاً في الذاكرة التأريخية للثقافة اليونانية ، وهو واقع قابل لإعاة الإنتاج بحسب النوع ، فحين يتحدث عن (المحاكاة) فهو يتحدث عن تحويل للواقع وكل تحويل هو فعل يتجسد من خلال التصوير والتجريد فيبدو ذلك إدراكا دالا للنص يطبع الإبداع وتتراءى منه التصورات النقدية ؛ لذلك كان الإبداع عنده يمثل نوعا من التفرد الفكري الذي يقوم على إعادة ترتيب المخزون الجماعي بأسلوب فني جمالي خالص ، وحين يبين أسباب ظهور الشعر يُرجع ذلك الى طبيعة الإنسان وغريزته فضلاً عن لذة المحاكاة لديه ، ويؤكد أنّ الشاهد على ذلك هو الواقع وما يجري فيه قياساً بالخيال ؛ فالمحاكاة تُدخل السرور للمتلقي إما بسبب تطابق الموضوع بين الأفكار والموضوع المصور ، أو بسبب الاتقان العالي الذي يمتاز به الفن ، والمأساة بنظره ((لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل والحياة ، والسعادة والشقاوة [وهما] من نتائج الفعل ، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود ؛ والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ولكنّهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم)) [2] ، لذا تتوضح مهمة الشاعر لديه ليست في رواية ما وقع بل ما يمكن أنْ يقع ؛ أي أنّه يعتمد عملية إعادة خلق الواقع على وفق ما يمكن أنْ يسمى مشابهة الحقيقة .

ومن الحقائق المهمة التي أكدها أرسطو في ملاحظاته النقدية عن فن الشعر رفضه للمصادفة ، فهو يؤكد دائماً عند حديثه عن الحوادث التأريخية على ضرورة الاحتمال وإمكانية وقوعها ، لكنّه يرفض رفضا باتا الحوادث العارضة ؛ لأنّها خالية من الاحتمال أو الضرورة بقوله : ((وينبغي أنْ نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق ، وينبغي ألا تتألف الموضوعات من أجزاء لا معقولة : بل العكس ، لا يمكن أنْ يكون فيها أمر لا معقول)) [1] ، فعلى الرغم من نقده لهذه القوانين جميعا برؤية تقترب من المثالية لأنّه يطرح المسألة دائما

---

[1] ينظر : فنّ الشّعر : أرسطو طاليس : ترجمة عبد الرحمن بدوي : مكتبة النهضة المصرية (القاهرة) : 1953 : 8-9 .

[2] نفسه : 20 .

[1] فنّ الشّعر : 70 .

بشكل حدي أما الضرورة أو المصادفة وأما مستحيل محتمل أو لا يقبل التصديق ، لذلك نجد جمالياته النقدية ، وإدراكه للأدب والفن تنبثق جميعا من التزامه بثنائية (الجوهري) و(الظاهري) كما أشرت ، فالجوهري لديه يتمثل بالاحتمال والضرورة ، والظاهري يتمثل بالمصادفة والممكن غير المصدق .

أقول على الرغم من ذلك فهو يدرك التطور في الفن بوصفه احتمالاً قائماً بالضرورة على تطور الأشياء والظواهر بحيث يكون الواقع في ضوء ذلك احتمالا متحققا ، وعليه يفرض على الشاعر ضرورة ((أنْ يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث : فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه أو كما يجب أنْ تكون)) [2] ، ولهذا تتحقق عند هذا الفيلسوف والناقد الشكلي رؤية اجتماعية تدرك الإبداع وتصوره بأسلوب موضوعي يقترب كثيرا من الواقعية التي تبحث عن الحقيقة وعن تصور الإنسان لها ، لذا عدّه الكثير من مؤرخي نظرية الأدب في العصر الحديث مع أفلاطون مؤسسَين فكريينَ لعلاقة الفن بالمجتمع من خلال مفهوم الانعكاس المرآوي (Mirror – reflection) [3] .

أما كتابه عن الخطابة فقد حاول فيه توضيح الأساليب الشكلية ، والجمالية للخطابة لكنّ ذلك لم يخلُ من التفاتات الى سايكلوجية المستمع بأسلوب يقترب من الطبيعة الاجتماعية للإنسان مثل طباع الناس وعاداتهم وميولهم ؛ ولاسيما أنّه يجد في الخطابة فنا جدليا لمعرفة الناس جميعا ، فهي عنده حجاج خطابي يربط بين الجهات القانونية من جهة ، وعامة الناس من جهة أخرى ، ويعوّل في ذلك كثيراً على طريقة مخاطبة الجمهور ؛ لذا يفضل في ضوء ذلك الخطابة (المشاورية) [*] على الخطابة (المشاجرية) [**] لأنّها أيسر في الفهم الى ذهنية العامة من الناس [1] ، فآراء أرسطو في فن الخطابة تُظهر بوضوح الوظيفة التي أناطها له في التعبير الصادق عن سايكولوجية الإنسان والمجتمع ، لذلك يقترح وظيفة (التطهير) بوصفها أساسا محركا للفن

---

[2] نفسه : 71 – 72 .

[3] ينظر : علم اجتماع الأدب : د. عاطف أحمد فؤاد : دار المعرفة الجامعية (مصر) : 1996 : 71 .

[*] وهي التي تتعلق بالاجتماعات العامة والبرلمانات والجمعيات التشريعية ... الخ .

[**] وهي التي تتعلق بالمنازعات القضائية .

[1] ينظر : الخطابة لأرسطو : ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي : دار الرشيد للنشر (الجمهورية العراقية) – سلسلة الكتب المترجمة (14) : 1980 : 23 وما بعدها .

الدرامي ؛ لأنّه يجد الفن وسيلة لتخفيف الانفعالات وتحرير الإنسان منها ، حيث تصدر عن ذلك عاطفتان توجّهان الإنسان توجها اجتماعيا معينا ، هما الخوف والشفقة وأنّ الخوف سمة ذاتية بينما الشفقة سمة اجتماعية نفسية تتعلق بالآخر ، والفرد (الإنسان) ما هو إلاّ وجود اجتماعي يجمع السّمتَينِ معاً .

الجمالية الهيغلية (الرؤية المثالية للإبداع) :

لقد نشأ مع الفيلسوف والناقد الجمالي هيغل (1770 – 1831) أول تفسير اجتماعي نقدي للفن والأدب متخذا من الفكر المثالي (الروح المطلق) أساسا معرفيا لذلك ؛ من خلال مبادىء رئيسة حدّدها في أعماله جميعا تتمثل بالكلية والتناقض والفكرة الشاملة والحرية والتأريخ ، وخلافا لكانت (1724–1804) الذي وجد في الفن مادة مستقلة عن شرطها التأريخي والاجتماعي يؤكّد أنّ الفن ينطلق من التأريخ ويرتبط بالمجتمع ؛ لأنّ الأشكال الفنية عنده مضامين تتجسد في رؤى كلية للعالم تتمثل بالروح والفكر المطلق [*] .

وبما أنّ الفن عنده سعي روحي دؤوب دائم نحو الحقيقة يتجسد بوصفه إبداعا في ضمن أساسيات فلسفته تبدأ بالإدراك لتنتهي بالنزوع النقدي المرتبط بروح التأريخ ، كان – الفن – ضمن هذه الفلسفة ليس مجرد إدراك نوعي للعالم على أساس تشخيصي محسوس ؛ بل هو كما يرى (روجيه غارودي) قادر على أنْ ((يخلق أشكالا تعبّر فيها الشعوب عن المعنى العميق للحياة)) [2] ، وعندما يتحدث – هيغل – عن الجمال وما فيه من مخيلة وعبقرية وإلهام يؤكد أنْ لا يجوز على الفنان ((أنْ يبدأ بالاتكال على تصوراته الشخصية ، بل عليه أنْ يغادر المنطقة المسطحة للمثال المزعوم كيما يغوص في الواقع ... إذ يتوجب على الفنان أنْ يغرف لا من مخزون التجريدات العامة ، بل من خزان الحياة . الفن الذي وظيفته أنْ يعبر لا عن أفكار ، نظير الفلسفة ، بل عن أشكال خارجية واقعية)) [1] ، ولكن يجب التأكيد أنّ الفن عنده ليس تقليدا مباشرا أو محاكاة للواقع والطبيعة كما وجد عند أرسطو ، لأنّه يتخذ الفن وسيطا روحيا يعبر من خلاله الفنان

---

[*] يتجسد هذا الوعي في أعماله جميعا (فكرة الجمال – فن الشعر – الفن الرمزي والكلاسيكي والرومانسي – مدخل الى علم الجمال) .

[2] فكر هيغل : روجيه غارودي : ترجمة إلياس مرقص : دار الحقيقة (بيروت) : د.ت : 21 .

[1] فكرة الجمال (ج 2) : هيغل : ترجمة جورج طرابيشي : دار الطليعة (بيروت) : ط 2 – 1981 : 293 .

عن جوانب متباينة للوجود الإنساني ، ولهذا يدرك الإنسان ذاته مبتعداً عن جزئيات الحياة التي سوف تتحقق في كلية الفن ، أي أنّ إدراك الإنسان للشكل الحسي في الفن ينقله الى مرحلة الإبداع التي هي بالضرورة جوهر الواقع الكلي ، لذا يؤكد كثيراً على (الجماعة) وعلاقة الفرد الجدلية بها لأنّها تهبه ضميراً اجتماعياً يجنبه العزلة التي يُرجع في ضوئها الأشياء الى ذاته بدلا من العودة الى انتمائه الجماعي (الكل) ، وهنا يدرك الفنان الحقيقة بوصفها فنا خالصا يجمع بين الخيال وذاتيته وبين المجتمع بوصفه جماعة ينتمي إليها ، لذلك يتساءل أثناء دراسته لفلسفة الجمال عن كيفية استطاعة العالم الخارجي أنْ يصبح موضوعاً للتمثيل الفني ، ليصل الى نتيجة مفادها أنّ الواقع والمثال يتماهيان معاً بصورة الفن ، لأنّ فلسفة الفن في نظره ((لا تسعى الى فرض قواعدها على الفنانين في تحقيق الجمال ، وإنما عليها أنْ تبحث في الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه – واقعيا – في الأعمال الفنية ، دون أنْ تأخذ على عاتقها صياغة شروط ما للإنتاج الفني)) [2] ، فهيغل هنا يبدو ميتافيزيقيا ؛ لأنّ الفكرة عنده تتحدد بالفلسفة الميتافيزيقية ، والتناقض عنده يخرج من الفكرة نفسها وهو أصل لكل حركة ، وبذلك ينبثق الجدل عنده لأنّه ليس إلاّ تآلفا للاضداد في الأشياء وفي الفكر معاً ، فرؤيته للفن تقوم على تحقق العبور الانتقالي من الصورة الى المادة (الشكل) الى المضمون (الواقع) حيث تثمر هذه الفلسفة نظرته الى المطلق بوصفه وحدة تركيبية تنتج الأنا من جهة والعالم الخارجي من جهة أخرى ، وذلك عن طريق التمايز بين الجهتين ليكونا معا في نهاية الأمر وحدة كلية متماسكة .

وحينما يتحدث عن المحاكاة الذاتية للواقع يجد أنّها تتحقق من خلال مضمون الفن المحاكي ؛ لأنّه ليس ما هو لازم في ذاته ليكون حبيس حدود معلومة ، بل هو الواقع بتواشجه مع عرضية الأشكال والعلاقات والطبيعة ومساعي الإنسان اليومية الخاضعة للضرورات الطبيعية والمواقف والنشاطات التي يكمن مصدرها في حياة الأُسر والالتزامات المدنية ، وكأنّه في ذلك يتعامل مع الفن تعاملا خاصا يحاول فيه أنْ يحافظ على جوانبه الجمالية وفي الوقت نفسه يحاول انزاله مرتبة قريبة من الحياة اليومية المألوفة التي يجابهها الإنسان باستمرار ، فلا يجد في الشكل الشعري – مثلا – فنا ارستقراطيا يخص فئة اجتماعية بذاتها ، لتوظيفه مظاهر الحياة اليومية بتعقيداتها

---

[2] فلسفة هيغل الجمالية : د. رمضان بسطاويسي محمد غانم : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (بيروت) : ط 1 – 1991 : 18 . وينظر أيضاً : فكرة الجمال (ج2) : 236 ، 290 . هيغل والمجتمع ، جان بيار لوفيفر وبيار ماشيري : ترجمة منصور القاضي : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (بيروت) : ط 1 – 1993 : 54 .

البرجوازية الاعتيادية من استقامة وحكمة وأخلاق دارجة ، فمن الضروري لديه أنْ يقتبس الشعر مشاهده من حياة الطبقات الدنيا والمتوسطة ليكسب مضمونا محايثا مألوفا ، أي حياة الشاعر نفسه وحياة الجمهور ، وهذا ما أدى بنظره الى ولادة التيار الواقعي النزعة [1] ، وهو أمر أدركه فيما بعد بشكل تأويل اجتماعي أحال فيه ظهور الرواية على التغيرات الاجتماعية والطبقية ، إذ يرى في كتابه (علم الجمال) أنّ ((الشكل الروائي الجديد ملتصق بصعود البرجوازية وبهاجسها الأخلاقي والتعليمي الذي يؤدي الى ثورة البطل الرومانسية أو سقوطه أو مكابرته ، وتعيش المغامرة الروائية بالتالي في الأوهام نتيجة للفارق الكبير القائم بين الواقع المرجو والواقع المعاش)) [2] ، فهذه الآراء النقدية التي أبداها بشأن الرواية وعلاقتها بالمجتمع هي في حقيقتها نتيجة لأفكاره الفلسفية عن المجتمع المدني البرجوازي الذي يفرق فيه بين المواطن الاعتيادي ، والبرجوازي الذي يمثل بنظره بطلا للرواية ، فالعائلة والجماعة معا تمثلان الجذور الأخلاقية لهذا المجتمع الذي ينتج فردا وحيدا هو الفرد البرجوازي المرتبط بالدولة .

من هنا تترسخ في النقدية الغربية البذرة الأولى لمفهوم (البطل الإشكالي) الذي يصارع النظام القائم في سبيل قيم اجتماعية ينتمي إليها ، وبينما يرتبط هذا النوع من الأبطال لديه بواقعية النثر يبقى الجانب الروحي مرتبطا بالشعر ، فالنثر يمثل الحياة اليومية بمعناها الاعتيادي أو المبتذل في بعض الأحيان ؛ لأنّ الإنسان في ظل هذا الفن يعيش حالة من التبعية لعوامل خارجية تمثل القوانين والمؤسسات السياسية ، فيشعر في ضوء ذلك بجبرية الامتثال وإنْ كان ذلك خارجا عن إرادته ، أما الشعر فمرتبط لديه بالوجود الكلي الروحي الذي يعي فيه الإنسان أنّه جزء من كل كبير هو المجتمع ، لذلك يجنس الرواية بوصفها شكلا تابعا الى الملحمة ويحدد الفرق بينهما في اللغة ، فهي نثرية في الأولى وشعرية في الثانية ؛ أي أنَّ الرواية تُنتَج نتيجة لنزاع بين ذاتية الشعر وواقعية النثر ، وهي تمثل برأيه الملحمة البرجوازية الحديثة ؛ لأنّها ارتبطت فعليا بصعود الطبقة البرجوازية وخضعت للتعديلات جميعها التي جاء بها هذا العهد فكانت تفتقر الى ((شعر العالم البدائي الذي هو منبع الملحمة ، فالرواية بالمعنى الحديث للكلمة تفترض مقدما واقعا صار نثريا ،

---

[1] ينظر : الفن الرمزي – الكلاسيكي – الرومانسي : هيغل : ترجمة جورج طرابيشي : دار الطليعة (بيروت) : ط 2 – 1986 : 443 – 445 .

[2] الملحمة والرواية : ميخائيل باختين : مقدمة المترجم الدكتور جمال شحيد : معهد الإنماء العربي (بيروت) : ط 1 – 1982 : 10 .

وعلى ارضيته تسعى بقدر ما تسمح بذلك حالة العالم النثرية هذه ، الى أنْ تعيد للأحداث وكذلك للأفراد ومصائرهم ، الشعر الذي جردهم منه الواقع)) [1] .

إنّ نظرية المثال مازالت تؤثر في أفكار هيغل يوم ذاك لأنّه يضع الفن دائما في منزلة مشتركة بين الواقعي والمثالي مع أنّ الرواية لم تظهر وتستقر حتى تجاوزت الروح المثالية فكانت شكلا أدبيا مرتبطا بالواقع وبتحولات المجتمع ؛ لذلك وصف جورج لوكاش هذا التعارض بالعجز بسبب المثالية لأنّها أبعدت هيغل في بعض الأحيان عن إدراك علل المجتمع التي يؤولها وكأنّها نتاج ناجم عن تعارض الشعر والنثر .

لكنّ هيغل وعلى الرغم من المؤثرات المثالية الواضحة في فكره من خلال محاولاته التي فسّرت الفن تفسيرا روحيا منافيا للوعي الاجتماعي الذي يمكث داخل أعماله جميعا ، أقول على الرغم من ذلك يبقى مفكرا ، وناقدا قد أسس قوانين اجتماعية معبرة عن روح الثقافة ، فكان مثالا يتبّع في علم اجتماع القرن العشرين ؛ لأنّه يقيم صلة واضحة بين الأشكال الفنية والأشكال الاجتماعية ؛ فعدّه لوكاتش – بتأثير ذلك – في كتابه (هيغل الشاب – 1948) مفكرا اجتماعيا أفرد له فصلا خاصا تحدث فيه عن رؤاه الاجتماعية باحثا عن بدايات المنهج الجدلي لديه [2] ، فنزوع هيغل النقدي نحو الإبداع يتحقق اجتماعيا وجماليا برؤية كلية واحدة يكون التعليل المعرفي إزائها منبثقاً من الشكل والموضوع معاً ولكن بمبدأ الروح المطلق [*] ، وهذا يعني أنَّ هيجل على الرغم من تقادم الزمن على أفكاره لمّا تزل حاضرة في التفكير النقدي المعاصر لا لشيء إلاّ لأنّها تمتلك قوّتها المؤثرة في الحوار .

الجمالية الماركسية (الرؤية المادية للإبداع) :

---

[1] فن الشعر (ج1) : هيغل : ترجمة جورج طرابيشي : دار الطليعة (بيروت) : ط 1 – 1981 : 193 .

[2] ينظر : الرواية كملحمة برجوازية : جورج لوكاتش : ترجمة جورج طرابيشي : دار الطليعة (بيروت) : ط 1 – 1979 : 10 . علم الجمال عند لوكاتش : د. رمضان بسطاويسي محمد غانم : الهيئة المصرية العامة للكتاب : 1991 : 39 .

[*] يتوقف المفكر والناقد هربرت ماركيوز بشكل تفصيلي على المظاهر الاجتماعية لفكر هيغل عادّا الإطار التأريخي – الاجتماعي أول الأسس التي تقوم عليها فلسفته . ينظر : العقل والثورة – هيغل ونشأة النظرية الاجتماعية : هربرت ماركيوز : ترجمة الدكتور فؤاد زكريا : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر : 1970 : 28 وما بعدها .

لقد أثرت أفكار الفلسفة الميتافيزيقية (الكلاسيكية) الألمانية ممثلة بأفكار هيغل وفورباخ بمفكري المرحلة اللاحقة لها وفلاسفتها ، فكان كارل ماركس (1818 – 1883) وصديقه فردريك أنجلس (1820 – 1895) ممَنْ تأثر بأفكارهما عن الكون والإنسان والمجتمع ، لكنّهما عملا على تعديل هذه الأفكار الى مادية تتناسب مع وعيهما بالجدلية التأريخية التي ترى ضرورة وجود قوانين خاصة لنشوء المجتمع وتطوره ، ومع إشتهارهما بمعرفة واسعة في حقلي السياسة والاقتصاد عملا على تبني أساليب اجتماعية وأدبية واضحة ، فقد كان ماركس محبا للأدب مولعا به ، وهو قارىء جيد للآداب الكلاسيكية والمعاصرة معاً ، لذا قرأ هوميروس والملاحم اليونانية ودون كيخوته وشكسبير ودانتي وغيرهم في مراحل شبابه الأولى ، وحاول إنتاج كتابات تنتمي الى أنواع أدبية معروفة مثل الشعر والمسرحية الشعرية والرواية ، وفكر بدراسة بلزاك دراسة نقدية خاصة لكنّه لم يتمها [1] ، فهل أسس ماركس وأنجلز مبادىء علم اجتماع أدبي يمكن للنقد الحديث أنْ يستنير به ؟ ، حقيقة الأمر أنّهما لم يكونا معنيين وظيفيا بإنتاج نظرية نقدية ، أو جمالية كاملة لذلك جاءت آراؤهما متناثرة وجزئية في كتبهم عن السياسية والاقتصاد ، انطلاقا من أنّ الثقافة والأدب جزء من البنية الفوقية التي تواشجت جدليا مع البنية التحتية في تكوين المجتمع في الفكر الماركسي ، ولعل أصول هذا الفكر الجدلي للتأريخ تتوضح بمقولات شهيرة لهذين المفكرين بنيت على أساسها أفكارهما فقد قالا في الأيديولوجية الألمانية : ((إنّ إنتاج الأفكاروالتصورات والوعي مختلط بادىء الأمر بصورة مباشرة ووثيقة بالنشاط المادي والتعامل المادي بين البشر ، فهو لغة الحياة الواقعية ، إنّ التصورات والفكر والتعامل الذهني بين البشر تبدو هنا أيضاً على اعتبارها اصدارا مباشرا لسلوكهم المادي ... فالوعي لا يمكن قط أنْ يكون شيئا آخر سوى الوجود الواعي ووجود البشر هو تطور حياتهم الواقعية)) [1] .

ويقترب ماركس خطوة أكثر وضوحا من وصف علاقة البنية التحتية بالبنية الفوقية وبضمنها الثقافة قائلا : ((تقوم بين الناس ، في الإنتاج الاجتماعي لحياتهم ، صلات معينة ضرورية

---

[1] ينظر : الماركسية والنقد الأدبي : تيري إيغلتن : تقديم وترجمة جابر عصفور : مجلة فصول (الأدب والأيديولوجيا – ج 1) : المجلد الخامس : العدد الثالث : 1985 : 22 . وينظر أيضاً : استعادة ماركس : سعد محمد رحيم : دار ميزوبوتاميا للطبع والنشر والتوزيع (بغداد) – دار أفكار للدراسات والنشر (دمشق) : ط 1 – 2012 : 13 وما بعدها .

[1] الأيديولوجية الألمانية : كارل ماركس وفريدريك أنجلز : ترجمة الدكتور فؤاد أيوب : دار دمشق (دمشق) : ط 1 – 1976 : 30 .

مستقلة عن إرادتهم ، وهي علاقات إنتاج تقابل درجة معينة من درجات نمو قواهم الإنتاجية المادية ، ويؤلف مجموع هذه العلاقات الإنتاجية البنية الاقتصادية للمجتمع وهي القاعدة المشخصة التي تقوم فوقها بنية فوقية حقوقية وسياسية والتي تقابلها أشكال معينة من الوعي الاجتماعي . إنّ أسلوب إنتاج الحياة المادية يشرط سلسلة افاعيل الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية بصورة عامة)) [2] ، فوعي الأفراد عند هذين المفكرين مرتبط بالضرورة بوجودهم الاجتماعي ، لأن الأخير هو الذي يميز وعيهم لذلك يفرق ماركس بين الانقلاب المادي لشروط الإنتاج الاقتصادي وبين الأشكال الأيديولوجية ممثلة بالحقوق والسياسة والدين والفلسفة والفن ، فبواسطة هذه الأشكال يعي الناس الصراع ويخوضونه حتى النهاية من خلال تناقضات الحياة المادية وصراعها القائم بين قوى الإنتاج الاجتماعي وعلاقات الإنتاج [3] ، وبهذا يكون النتاج الجمالي (فن – أدب – ثقافة) جزءاً مهماً من البنية الفوقية للمجتمع لأنّه يمثل أيديولوجية الجمالية الماركسية بارتباطه مع الإدرك الاجتماعي الذي يسوّغ موقف طبقة مع أخرى ؛فهو معبر عن مصالح الطبقة السائدة ومنه تفهم العملية الاجتماعية، من هنا يتأتى رفض ماركس للواقع الاقتصادي الرأسمالي ؛ لأنّ سيادة طبقة غير البروليتارية يؤدي الى سيادة أفكار رأسمالية تؤدي الى افقار الطبقة العاملة ومفاهيم الاشتراكية في متابعة أفكار التعاون الاجتماعي ، والرفاه الشامل والمساواة ، وجميعها تجمعت معا من خلال إدانة شروط الرأسمالية ونظامها ، وهذا معْلم مهم من معالم الفكر الماركسي يتوضح في تعامله مع الفن بوصفه شكلا من أشكال تمثل العالم وهو وسيلة معرفية ورابطة اجتماعية وسلاح وظيفي يغني الوعي الإنساني ويتمثل مرآة للمجتمع . فالنتاج الإبداعي في ظل هذه الرؤية يغدو نائيا عن الآراء التي تفسره بالالهام والغموض وسايكلوجية المؤلف ، حيث يمكث هذا النتاج في المجتمع شكلا للإدراك ورؤية خاصة للعالم تتحقق منها مصالح الطبقات ؛ لأنّ الإبداع يمثل طموحات ومصالح هذه الطبقات ويدافع عنها ضد معارضيها ، فالأدب في نظر ماركس وأنجلز يمثل جانبا مهما وفاعلا في البنية الفوقية والعامل الاقتصادي – كما يؤكدان – ليس الوحيد القادر على التغيير والحسم .

---

[2] إسهام في نقد الاقتصاد السياسي : كارل ماركس : ترجمة أنطوان حمصي : منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي (دمشق) : 1970 : 25 .

[3] ينظر : نفسه : 25 – 26 . علم الاجتماع الماركسي : كونستانتينوف وف. كيل : ترجمة سعد صموئيل : دار الطليعة (بيروت) : ط 1 – 1970 : 12 وما بعدها . وينظر نظرية تطور المجتمع في : الناس والعلم والمجتمع : مجموعة من المؤلفين السوفييت : دار التقدم (موسكو) : د.ت : 51 وما بعدها .

لذلك اختار ماركس الفن مثالا عندما أراد أنْ يتأمل العلاقة الجدلية بين البنيتين الفوقية والتحتية بجعله وسيلة من وسائل الإنتاج على أساس العلاقة المتفاوتة بين نمو الإنتاج المادي ونمو الإنتاج الفني بقوله : ((بعض عصور الازدهار الفني لم تكن قط ذات علاقة بالتصور العام للمجتمع ولا بأساسه المادي ... ونذكر على سبيل المثال اليونان بالمقارنة مع المحدثين أو شكسبير ، وأنّه من المعترف به كذلك بالنسبة لبعض الأشكال الفنية كالملحمة مثلا ، أنّها لا يمكن قط أنْ تنتج في الشكل الكلاسيكي الذي خلدت فيه منذ أنْ يظهر الإنتاج الفني بوصفه إنتاجا فنيا أي أنّه من المعترف به اذن في ميدان الفن نفسه أنّ بعض إبداعاته الهامة ليست ممكنة إلاّ في مرحلة دنيا من النمو الفني ، وإذا صح ذلك على العلاقة بين مختلف الأنواع الفنية داخل ميدان الفن نفسه ، فإنه لا يفاجئنا بالفعل أنْ يصح ذلك أيضاً على العلاقة بين الميدان الفني بكامله وبين النمو العام للمجتمع)) [1] ، إذ أنّ ماركس هنا يركّز على العلاقة غير الكفوءة في التطور بين الإنتاج المادي للمجتمع ، وبين الإنتاج الفني ودليله على ذلك الأدب اليوناني العظيم الذي أُنتج في ظل مجتمع غير متقدم اقتصاديا ، فهذا التناقض بين الحتمية التأريخية والاجتماعية للفن اليوناني يحدد التفسير الذي يبتغيه ، فالفن اليوناني يفترض الميثولوجيا اليونانية ، أي أنّه يفترض الصياغة الفنية اللاشعورية للطبيعة وللأشكال الاجتماعية نفسها من جانب الخيال الشعبي وتلك هي مواده الأولية ، ولعل هناك مَنْ يرى أنّ ماركس يبتعد في بعض الأحيان عن ماديته في إدراك الأدب مسوّغا الأشياء بأسلوب عاطفي مثالي كما فعل وهو يتساءل عن سر المتعة التي يوفرها لنا الأدب اليوناني قائلا : ((ولكن الصعوبة ليست في أنْ نفهم أنّ الفن اليوناني والملحمة مرتبطان ببعض أشكال النمو الاجتماعي ، بل أنّ الصعوبة تقوم في أنّهما ما يزالان [كذا] يحملان لنا متعة فنية وفي أنّه ما يزال [كذا] لهما لدينا ، من بعض وجهات النظر ، قيمة القواعد والنماذج التي لا يمكن مجاراتها)) [1] ، ثم قارن بين حب الأدب وحبّ الطفولة الإنسانية وهو ما وصفه بعض المعادين لفكره بالعاطفية الهشة التي ليس لها علاقة بالمادية ، وحقيقة الأمر أنّه يؤكد على متعة هذا الفن بسبب وعيه الاجتماعي الذي كشف قدرة المجتمع اليوناني بإنتاج فن عظيم على الرغم من تخلفه اقتصاديا مما له دور في دعم الذائقة الإنسانية التي تتواشج معه بكثير من الاشتراطات .

---

[1] إسهام في نقد الاقتصاد السياسي : 292 – 293 .

[1] إسهام في نقد الاقتصاد السياسي : 294 .

ويكرر ماركس آراءه النقدية التي تحيل النص الأدبي الى موقف اقتصادي / اجتماعي في كتابه (العائلة المقدسة) حين ينتقد فيه آراء ناقد مثالي هو (سزلفا) من خلال ما كتبه الأخير عن رواية (خفايا باريس) لأوجين سو ، إذ يجد أنّ هذا الروائي موهم للقارىء لأنّه يشن حملة ضد الظلم الاجتماعي ، لكنّه في الوقت نفسه لا يتهم المجتمع الرأسمالي ، وقريب من ذلك موقفه من مسرحية (سِكنِغن) للاسال [2] ، والغريب في الأمر أنّ ماركس يحاكم فئة من الكتّاب بوعي سياسي اجتماعي واضح وهو وعي مرتبط حتما بنظريته في الاقتصاد ، ويقف عند فئة أخرى موقف اعجاب ولا يكاد ينتقد أعمالهم في ضوء الأيديولوجية وأخص بالذكر منهم كتّاب الملاحم اليونانية وشكسبير وغوته وسرفانتس وبلزاك ، وأعتقد أنّه بسبب العامل الشخصي يتحدد سرّ متعته بهذه الأعمال وليس لأنّها ذات دلالة اجتماعية معينة .

وتتوافق مع آراء ماركس في الفن والأدب ، آراء أنجلز الذي يعتقد بأنّ الفن أكثر تعقيداً من التنظير ، والتفكير السياسي ، والاقتصادي لابتعاده قدر الإمكان عن الأيديولوجية ، لذلك يدعو ، مقتفيا أثر هيغل في ذلك ؛ لارتباط ظهور الرواية في العصر الحديث بصعود الطبقة البرجوازية بكل ما تحمله من هواجس أخلاقية وتعليمية ، مستنتجا في ضوء ذلك عملية الانتقال الشكلي من الملحمة الى الرواية ، مؤكدا على ضرورة تعدد وجهات النظر المتناقضة فيها ، وقد التزم أيضاً بالموقف التأريخي ، وتأثير حركة العصر في الأدب كما ظهر في نقده لعمل لاسال (فرانس فون سكنجن) ، ومن المنطلق نفسه ينتقد رواية مينا كاوتسكي (القدامى والجدد) مسلطا الضوء على ما احتوته من تقابل جدلي بين الطبقة الارستقراطية في النمسا وعمال مناجم الملح ، لأنّه قد وجد في هذا التقابل بعدا جماليا أضفى صفة الفردية على طبائع شخصيات الرواية [1] .

ويبدو أنّ أنجلز يعطي مثل ماركس مكانة مهمة للأدب الكلاسيكي الذي يتخذه مثالا عندما يتحدث عن تأريخ تكوّن العائلة البدائية من خلال عمل باخوفن (حق الأم) [*] ، ويؤكد في ضوء ذلك معلقا على الأدلة التي يتخذها باخوفن بخصوص المجتمعات البدائية ، وصراع المفاهيم

---

[2] ينظر: الماركسية والنقد الأدبي : 25 . وينظر أيضاً : الجمالية الماركسية : هنري أرفون : ترجمة جهاد نعمان : منشورات عويدات (بيروت) : ط 1 – 1975 : 8 ، 14 .

[1] ينظر : نصوص مختارة : فردريك أنجلز : تحرير جان كنابا : ترجمة وصفي البني : وزارة الثقافة (دمشق) 1972 : 457 – 460 .

[*] باخوفن (Bachofen) هو يوهان يعقوب (1815 – 1887) مؤرخ وحقوقي سويسري ، صاحب كتاب (حق الأم) .

القديمة والجديدة فيها بأنّه ((ليس تطور الظروف الفعلية لحياة الناس ، [هو المهم] بل الانعكاس الديني لهذه الظروف في رؤوس هؤلاء الناس بالذات هو الذي افضى الى التغييرات الاجتماعية في وضع الرجل والمرأة الاجتماعي المتبادل)) [2] ، وأنجلز يرفض لأنّ باخوفن لا يرجع التطور الى المجتمع بل الى أفكار الناس ، لذلك ينتقد تفسيره لثلاثية أسخيلوس المسرحية (أوريستية) ؛ لأنّه يجدها تصويرا دراميا للمجتمع لا ينطلق من أساس مادي ، حين يقول : ((إنّ هذا التفسير الجديد ، ولكنّ الصحيح تماما لثلاثية (أوريستية) المسرحية هو من أروع وأحسن الاماكن في كل كتاب باخوفن ، ولكنّه يثبت في الوقت نفسه أنّ باهوفن يؤمن على الأقل بالأيرينيات وابولون وأثينا [**] كما كان يؤمن بهم اسخيلوس في زمنه ، أي أنّه يؤمن بأنّهم اجترحوا معجزة في العهد البطولي الإغريقي ... وواضح من هذا المفهوم الذي يقول إنّ الدين يقوم بالدور الفاصل في تأريخ العالم يؤدي في آخر المطاف الى الصوفية الصرف)) [3] ، فهذه السخرية الواضحة التي تجد باخوفن ناكصا في التفكير لأنّه يحيى زمنا قديما غير زمنه ، وهو بهذا موهوم مثل شخصية الدون كيخوته التي أعجب بها كثيراً مؤسسا الماركسية لأنّها تمثل افول مرحلة سابقة ، أقول إنّ هذه السخرية كانت متجذرة قديما في فكر أنجلز من خلال تصوراته السابقة التي تكونت في كتابه (جدل الطبيعة Dialectics of nature) عن الفن والفكر البدائي اللذين يرجعان في تصوره الى مبدأ العمل البدائي ، فالفن انعكاس جمالي لأهداف واقعية مرتبطة بالمجتمع الذي أنتجه ، ليغدو ليس مجرد خيال ووهم ، بل ارتباطا بحياة المجتمع البدائي اليومية وأسلوبه في رؤية العالم ، لكنّه لا يطالب الأدباء بأنْ يعبروا بأسلوب مباشر عن واقعهم بل عليهم أنْ لا يقدموا للقارىء حلا تأريخيا جاهزا حول الصراع الاجتماعي الذي يصورونه في أعمالهم ، لذلك عندما أراد الحديث عن المجتمع اليوناني في عصر البطولات ، والتنظيم العشائري القديم عاد الى (الإلياذة) محللاً شخصية الملك أغممنون وما حدث في عصره من حراك سياسي واجتماعي ، ليصل الى نتيجة جدلية في ضوء تحليله هذا تتلخص في أنّ الأدب اليوناني أشّر العلامات الأولى لانحلال المجتمع من خلال الحق الأبوي المتوارث في ثقافتهم ولولا هذا الافول – بنظره – لم يتم اختراع الدولة [1] ،

---

[2] أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة : أنجلس : دار التقدم (موسكو) : ترجمة إلياس شاهين : د.ت : 9 .

[**] اسماء آلهة في الميثولوجية الإغريقية .

[3] أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة : 10 – 11 .

[1] ينظر : أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة : 138– 141 .

أي أفول المجتمع العشائري وما ترشح منه من نتاجات أدبية (أعني الملحمة) ، وصعود مجتمع الدولة القانونية وما ترشّح منه من نتاجات أدبية (أعني الرواية) .

ولعل أفكار أنجلز تتجلى أكثر في مقالته (الاشتراكيون الحقيقيون) المنشورة في كتاب الأيديولوجية الألمانية [*] ، إذ يشير الى دراسته الناقدة (الاشتراكية الألمانية في الشعر والنثر) مبينا خطأ أفكار هذه الاشتراكية في إدراك الأدب ضمن تحولات المجتمع ، منتقلا من ذلك الى نماذج شعرية لشعراء اشتراكيين مبينا آراءه فيها ، كما في رأيه بقصيدة فردريك ساس المغناة عن مستقبل أوربا قائلا : ((من الواضح أنّ مخيلة الشاعر ولغته قد (انفجرتا) بصورة لا تقل عن مفهومه عن التأريخ)) [2] ، وبعد تحليله لمجموعة من القصائد يتساءل ساخرا : ((لماذا نتوقف عند هؤلاء التافهين حيث نستطيع أنْ نشاهد اساتذة من أمثال الهر رودلف شويرتلاين والدب الأكبر نفسه ؟ فلندع لمصيرها جميع هذه المحاولات ، التي كانت لطيفة لكنّها ناقصة جداً ، ولنلتفت الى اكتمال الشعر الاشتراكي !)) [1] ، وهنا تتمظهر الأيديولوجية السياسية عند أنجلز فعلى الرغم من اعجابه بهذه القصائد بقوله : ((لطيفة)) ؛ عدّها ناقصة لأنّها صادرة عن اشتراكيين طوباويين لا يعون الجدل الاجتماعي بمفهومه الماركسي ، فهل هذا يعني أنّ ماركس وأنجلز في تبنيهما مبدأ الأيديولوجية يُخضعان أنواع المعرفة جميعا ومنها الفن والأدب الى صرامة اقتصادية واجتماعية لا يمكن الفكاك منها بعيدا عن أي إحساس بالجمال ؟

بدءاً لابد من تأكيد أنّهما أقرا بأنّ كلّ معرفة هي أيديولوجية ؛ لذا فإنه لا يمكن تفسير هذه المعرفة الاّ باحالتها إلى البنية الاقتصادية (البنية التحتية) التي تتواجد فيها ، مما يحقق رؤية مادية للتأريخ ، وعليه فقد تساوى في نظرهما تأريخ المعرفة الإنسانية وتأريخ الأيديولوجيات ، وأنّ ماركس نفسه سبق أنْ حدد المجتمع في ظل هذه المعرفة بأنّه موجود واقعي قائم على أسلوب الإنتاج وطبيعته . والإنسان – بنظره – لا يعيش إلاّ في مجتمع ولا تتحقق ماهيته إلاّ بالإنتاج الذي يضفي عليه وجوده الواقعي ، لكنّ القارىء يجب أنْ يعي مقولات لهما تعكس صورة مغايرة لهذه الصرامة الفكرية مثل مقولة (أنجلز) التي تصوغ اعترافا مهما لتساؤلنا هذا : ((يتحمل

---

[*] على الرغم من أنّ ماركس وأنجلز قد ألفا هذا الكتاب في السياسة الاقتصادية ، إلاّ أنهما أحالا الأفكار المبثوثة فيه الى الأدب إحدى وثلاثين مرة وبشواهد مختلفة من الشعر والنثر والمسرح ، ولآداب متباينة من العصر القديم والوسيط (العصر الفكتوري) وعصرهما .

[2] ينظر : الايديولوجية الألمانية : 638 .

[1] الايديولوجية الألمانية : 644 .

ماركس واتحمل معه جزئيا مسؤولية كون الشباب [كذا] يعطون أحيانا الجانب الاقتصادي وزنا أكثر مما يستحق . لقد كنا أمام خصومنا ملزمين بتأكيد المبدأ الأساسي الذي كانوا ينفونه . لذلك لم نكن دائما نجد الوقت والمكان والمناسبة لنسند لبقية العوامل التي تشارك في الفعل المتبادل مكانها الذي تستحق)) [2] ، فضلا عن تأكيده – كما بينت – على عدم ضرورة أنْ يطالب القارىء الأديب بإيجاد حلٍّ تأريخي للصراع الاجتماعي ، وهذه آراء تتطابق مع آراء ماركس عن الفن والأدب ، ولاسيما ما أبداه من اعجاب بالأدب الملحمي اليوناني وسر استمرار تأثيره في القراء بما فيه من متعة يوفرها لهم مع أنّه نتاج مرحلة تأريخية قديمة مرتبطة بتناقضات مجتمع بدائي ، وهذا أمر يؤكد انشغالهما بالتكوين الجمالي للفنون ، ويؤكد تأثيرهما في النقاد الاجتماعيين للأدب لكنّهما مع ذلك لم يتركا منهجا نقديا تطبيقيا واضحا في النقد الأدبي ، لأنّ آراءهما النقدية مهما اقتربت من الإبداع لم تكدْ تغادر إدراكها المعرفي ذا الأصول الاجتماعية / الاقتصادية في ظل منظومة فكرية تعي التأريخ وتطبقه على وفق أصول المنهج الاجتماعي الجدلي [*] .

محاولات أخرى :

هناك محاولات لمفكرين آخرين سبقت محاولات هيغل وماركس وأنجلز ؛ لكنّها لم تكن بأهميتهم في التأثير في النقاد الاجتماعيين المعنيين بتحليل الأدب ومن هذه المحاولات محاولة المفكر الإيطالي جان بابيست ڤيكو (1668 – 1744) في كتابه المعروف (مبادىء العلم الجديد – 1725) الذي يؤكد فيه أنّ التطور التأريخي يدور في حلقة ثابتة ملتفا بشكل حلزوني ، وأنّ الشعوب جميعا تمرّ بهذه الأطوار ، وقد عني من خلال ذلك بالحوادث التأريخية وعلاقتها بتطور اللغة منطلقا من شهادات لا شعورية للناس تظهر أثناء الحورات العامة ، وقد تجسدت أولى المحاولات الواعية للربط بين الأدب والمجتمع في كتابه ؛ إذ يجد أنّ ملاحم هوميروس هي نتاج مجتمع عشائري ؛ اما الدراما فهي نتاج مجتمع المدينة حيث يتوفر جمهور مشاهد لها ، بينما

---

[2] سوسيولوجية الثقافة : د. الطاهر لبيب : معهد البحوث والدراسات العربية – الدراسات الخاصة (12) : 1978 : 51 – 52 .

[*] لتفاصيل أكثر عن الفكر الماركسي ينظر : أصول الفلسفة الماركسية : جورج بوليتزر وجي بيس موريس كافين : تعريب شعبان بركات : منشورات المكتبة العصرية (بيروت) : د.ت : 12 وما بعدها . نظرية الثقافة : مجموعة من الكتاب : ترجمة د. علي سيد الصاوي ومراجعة د. الفاروق زكي يونس : عالم المعرفة (الكويت) – 223 : 1997 : 227 وما بعدها .

كانت الرواية نتاجا لظهور التقنيات الصناعية مثل المطابع والورق وانتشار التعليم [1] ، ويبدو أنّ هناك تأثيراً واضحا لڤيكو على هيغل ولاسيما ضمن ارتباط الرواية بصعود الطبقة البرجوازية ، وتأثير التعليم الرأسمالي عليها ، وتأثير آخر على ماركس وأنجلز من خلال علاقة الشكل الملحمي بالمجتمع العشائري ، وبذلك يكون باحثا في مجال الطبيعة المشتركة للأمم ، وفي أدب الحضارات ، والتداخل بين النتاج الأدبي والبنية الاجتماعية التي تنتجه ، على أنّ أساس هذه البنية هو الذي ينتج الأجناس الأدبية معرفيا ، وقد اعتقد في ضوء ذلك أحد النقاد العرب المعاصرين أنّه تأثر (بابن خلدون) ضمن قضية علاقة التناظر بين الأنواع الأدبية والبنية الاجتماعية ولاسيما في فصل (في التفاوت بين مراتب السيف والقلم في الدول) الذي ادرجه ابن خلدون ضمن حديثه عن سلطة الدولة في مقدمته ، وهذا اعتقاد يحتاج الى إعادة النظر ؛ لأنّ ابن خلدون تحدث عن الأمر انطلاقا من ثقافة بيئته ذات البعد السياسي ، التي تلجأ الى السيف – كما يرى – في بداية تكوين الدولة ، ثم تستغني في وسطها عنه لتمدّ يدها للقلم بحثا عن الثقافة والترف ، وهذا بعيد عن تصور فيكو ووعيه الذي يجمع فيه بين الأنواع الأدبية والنسق الاجتماعي ؛ بينما يعده (غاستون بوتول) أحد المتأثرين (بأغوست كونت) لأنّه اعتمد في تنظيره الاجتماعي على ثلاث حالات تتلخص بدور المعتقد الإلهي الذي ينطبق على الشعراء لأنّهم مؤلفون للأساطير ، ودور الطبيعة البطولية التي تتميز بتحكم العقلية الارستقراطية ، ودور الطبيعة الإنسانية الذكية من حيث روح المساواة والفكر والعقل والواجب [1] ، وهذا اقرب معرفيا لفكر فيكو لأنّه يوازن بين حقلين معرفيين يتمثل الاول بالمجتمع بوصفه نسقا وثقافة تنتجه الجماعة ، ويتمثل الثاني بالأدب بوصفه نتاجا جماليا مرتبطا بالاول .

أما محاولة الناقدة الفرنسية مدام دي ستايل (1766 – 1817) فتعد المحاولة الحقيقية الأولى في فرنسا بانتمائها للنقد الاجتماعي ، وقد تجسد ذلك في كتابها (عن الأدب فى علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية) الذي يمثل دراسة منهجية للعلاقة التى تجمع الأدب والمجتمع ، وترى

---

[1] ينظر : في نظرية الأدب : شكري عزيز الماضي : دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع (بيروت) ط 1 – 1993 : 159 . مشكلات أساسية في النظرية الاجتماعية : جون راكس : ترجمة الكتور محمد الجوهري : منشأة المعارف بالاسكندرية : 1977 :161 .

[1] ينظر : الأدب والمجتمع : د. صبري حافظ : مجلة فصول : العدد الثاني : 1981 : 66 . مقدمة ابن خلدون : عبد الرحمن بن خلدون : تحقيق حامد أحمد الطاهر : دار الفجر للتراث (القاهرة) : ط 2 – 2010 : 318 – 319 .

فيه أنّ ((كل عمل أدبي يتغلغل فى بيئة اجتماعية وجغرافية ما ، حيث يؤدي وظائف محددة بها ، ولا حاجة الى أي حكم قيمي فكل شيء وجد لأنّه يجب أنْ يوجد)) [2] ، وهي تعتمد على الدين والقوانين والطبائع في إدراك التأثير المتبادل بين الإبداع والمجتمع بعيدا عن الجوانب السياسية والاقتصادية ، وبهذا تنتمي بتجربتها الى علم الاجتماع الوضعي لأنّها تدرس ما هو قائم في المجتمع وتنظر الى الأدب بوصفه معلولا لعلة قابعة في الوسط الاجتماعي تتجسد في واقع الأديب ، وهنا يأتي دور الناقد الاجتماعي من خلال كشفه لعوامل متباينة مثل الطبيعة والثقافة والدين والأخلاق وقد كان لها أثر فاعل في بناء شخصية الأديب ترشحت بشكل طبيعي في أدبه ، وهذا منهج اجتماعي تبناه مفكرون آخرون مثل أوجست كونت ، ودوركايم الذي نادى بضرورة دراسة الظاهرة الاجتماعية بوصفها شيئا من دون أنْ يُتخذ منها أي موقف أيديولوجي ، خلافا للمنهج الاجتماعي الجدلي الذي اعتمد الأيديولوجية أساسا له كما رأينا عند ماركس وأنجلز وسنراه عند المفكرين والنقاد الاجتماعيين المتأثرين بأفكارهما ، ولعل دي ستايل أفادت كثيرا من هذه النتائج مما شجعها على تفسير التناقض في روح الحوار (Spirit conversation) الخاص بالصالونات الأدبية في باريس ، مع النزعة الفردية الألمانية المتجسدة في الأدباء الالمان نتيجة – كما ترى – الطبائع الفردية والافتقار الى التلاحم الاجتماعي [1] ، بينما تأتي محاولة الناقد والمؤرخ هيبولت تين (1828 – 1893) تطويرا واضحا لأفكار دي ستايل ولاسيما في كتابه (تأريخ الأدب الانجليزي – 1863) الذي مهد فيه الى نظرية الانعكاس وقد حصر فيه العوامل المؤثرة في الأدب بثلاثة عناصر وجدها تتحكم بطبيعة الأدب في عصره ، وأول هذه العناصر الجنس (العِرْق) ويعني به الخصائص القومية التي يتغاير بها أدب أمة عن أدب أمة أخرى ، ويدخل في ذلك تأثيرات جانبية مثل المناخ والتربة والحوادث الكبيرة والطبائع وغيرها ، وثانيها البيئة من خلال علاقة الإنسان بشروطها وتأثره بأوضاعها لما له تأثير على حياة الإنسان وأفكاره ، أما العنصر الثالث فيتحدد بالزمن (التأريخ) ويعني لديه روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تأريخ التراث [2] ، ويبدو واضحا تأثر تين بسابقيه إذ أفاد من فيكو استلهام عنصر الزمن وما فيه من مؤثرات تأريخية على الأدب ، ومن مدام دي ستايل عنصر البيئة

---

[2] الأدب والمجتمع :50 – 51 .

[1] ينظر : علم اجتماع الأدب : د. عاطف احمد فؤاد : 36 .

[2] ينظر : في نظرية الأدب : 79 – 80 . النقد الأدبي وعلم الاجتماع (مقدمة نظرية) : محمد حافظ دياب : مجلة فصول (النقد الأدبي والعلوم الإنسانية) : المجلد الرابع : العدد الأول : 1983 : 61 .

والمجتمع وتأثير ذلك في صياغة الأدب ، لتبقى إضافته الجوهرية الى نظرية الأدب محصورة بعلاقة الأدب بالجنس البشري وخصائص كل أمة خلافا للأمم الأخرى ، لهذا انحصرت تطبيقاته النقدية بالكتاب الواقعيين في عصره ؛ معترفا من خلالها بالقوى الاجتماعية الماثلة في أدبهم مؤسسا بذلك دينامية العلاقة بين الأدب والمجتمع مؤكدا أنّه من الصعب على أي ناقد إنكار هذه العلاقة ، رافضا بذلك نظرية الإلهام والعبقرية التي كانت سائدة ، الأمر الذي أكده مرة أخرى في كتابه (فلسفة الفن) قائلا : ((إنّ البيئة والظروف العامة للعادات وروح العصر هي العوامل التي تحدد نوع الأعمال الفنية ، فلا يبقى منها إلاّ ما يتوافق مع هذه الظروف)) [3] ، وهكذا يتبيّن أنّ سلسلة البحث المعرفي النقدي الاجتماعي في بواكيرها الأولى لم تكن حكراً على مفكر واحد ، أو فيلسوف ، إنما كانت سلسلة متصلة الحلقات .

النقد الاجتماعي الروسي :

بتأثير اجتماعي واضح تبلور النقد الأدبي في روسيا ، إذ ظهر هذا التأثير منذ تشكل الوعي النقدي الاول في القرن الثامن عشر . وقد لازم خصيصة جوهرية ثابتة تكمن في الآراء النقدية الموجهة نحو قضايا اجتماعية وأخلاقية تتناسب مع المرحلة التأريخية التي يمر بها المجتمع الروسي ، وبهذا كانت الظروف الدرامية لحياة الناس الاجتماعية والتأريخية حافزا مهما في تباين تطور النقد الأدبي المهني والأكاديمي حتى أنها حفزت ناقدا مهما مثل بيلنسكي على إدراك هذه الحقيقة بقوله : ((لكل عهد من عهود الأدب الروسي وعيه الخاص لذاته المعبر عنه في النقد)) [1] ، ففي منتصف القرن الثامن عشر نادى الناقد فلاديمير إيغناتوفيج لوكين (1737 – 1794) بإدراك جديد للمحاكاة من خلال تطوير المسرحيات الأجنبية مع ما يوافق طباع المجتمع الروسي ، وقد مثّل ذلك خطوة لتكوين أدب قومي يخص المجتمع الروسي دون غيره ، وفي الثلث الأخير من القرن نفسه ظهرت أولى البوادر النقدية الواعية التي نادت بتحديد مفهوم التطور التأريخي / الأدبي ، فقد قام م.م.خيراسكوف بخوض اول محاولة لمماهاة تطور الشعر مع الأحداث التأريخية مع بيان العلاقة المشروطة للأدب ضمن طبيعة العصر ، وفي ضوء ذلك أكد

---

[3] منهج الواقعية في الإبداع الأدبي : د. صلاح فضل : الأعمال الكاملة : دار الكتاب المصري (القاهرة) – دار الكتاب اللبناني (بيروت) : ط 1 – 2004 : 26 – 27 .

[1] ينظر : تأريخ النقد الأدبي الروسي : مجموعة من النقاد : ترجمة الدكتور رؤوف موسى جعفر الكاظمي : دار المأمون للترجمة والنشر (بغداد) : ط 1 – 2010 : 27 – 28 .

أنّ ظهور (الأغاني) و (المآدب) مرتبط بالحقبة البطولية من تأريخ روسيا ، كذلك وجد أنّ (الترانيم الانشادية) ارتبطت فكريا بانتشار الفكر المسيحي [2] .

فهذا التغيير السوسيو/ شعري رسّخ المبادىء الأولى لواقعية أدبيّة تتوافق مع طبيعة المجتمع ، وما يجري فيه من أحداث وتحولات معرفية وثقافية ، وقد ظهرت هذه المبادىء فعلا في ثلاثينيات القرن التاسع عشر بولادة وعي نقدي جديد يدعو الى أدب واقعي اجتماعي الى جانب التيار الرومانسي الذي كان سائدا في تلك المرحلة ، وقد تجسد ذلك في رواية بوشكين الشعرية (يفغيني أونيغن) وكتابات بوريس غودونوف ولاسيما روايته (ابنة الآمر) ، وانتشر الأمر أواسط الثلاثينات مع ظهور النتاج الإبداعي لغوغول كما في مجموعته القصصية (ميرغورود) ومسرحيته الشهيرة (المفتش) ، وقد تزامن ذلك مع ظهور كتابات ليرمنتوف وولادة ما سمّاه النقاد الروس بـ (الشعر الواقعي) في الأدب الروسي ، وأخص منهم بالذكر الناقد الكبير بيلنسكي في مقالته الموسومة (حول القصة وقصص غوغول – 1835)) [1] ، من هنا سميت واقعية بوشكين (1799 – 1837) بالواقعية الفنية انطلاقا من تحديد مدى صلتها بالواقع الاجتماعي ، وقد اعتمد النقاد في ذلك ليس على نتاجاته الفنية الإبداعية فقط بل حتى النقدية التي دارت في العلاقة المتبادلة بين الكاتب ومجتمعه ، ويشاركه في هذه الصلة أيضاً القاص الشهير (غوغول) الذي أثر كثيرا في تغيير الجمالية الروسية نحو وعي خاص للواقع من حيث التصوير والرؤية ، وقد عنى بأعماله الأدبية ناقدان هما ب. آ. بليتينوف وبيلنسكي من خلال أشهر أعماله رواية (الأرواح الميتة) مؤكدَين أنّ اخلاصه للواقع متشرب بجو المجتمع المحيط به ، فضلا عن مقاسمته للشخصية في التفكير ، وقدرته على الكلام بلغتها ، وبالوعي نفسه أدرك غوغول الواقع نقديا ، حيث ساد في أعماله النقدية اتجاهان ، سعى الاول منهما الى وصف آراء الكتّاب الجمالية والنقدية تقريبا وصفا ينتمي الى الفكر الواقعي ؛ أما الآخر فقد رصد حركة النقاد وتحولهم من الفكر الرومانسي الى الواقعي ، فقد اهتم كثيرا بالتجاور بين المثالي (الرومانسي) والمادي (الواقعي) لدى الكتّاب والنقاد ، وهو يؤكد دائما على أنّ الفن لا ينحصر بمهام تصوير المجتمع والتأريخ ليكون واقعيا بل عليه أنْ يعالج الى جانب ذلك جوهريا إشكاليات الخلق والوجود [2] ،

---

[2] ينظر : نفسه : 44 وما بعدها .

[1] ينظر : تأريخ النقد الأدبي الروسي : 86 .

[2] ينظر : ينظر تفاصيل ذلك في : تأريخ النقد الأدبي الروسي : 98 وما بعدها . منهج الواقعية في الإبداع الأدبي : 41 – 42 . علم اجتماع الأدب : د. عاطف أحمد فؤاد : 45 .

فتحولات الواقع الاجتماعي ساعدت على تبدل الرؤية نحو عالم الأدب في ثلاثينيات هذا القرن في روسيا ، وقد أدت الى أفول الفكر الرومانسي الذي كان مسيطرا على الأدباء ، ثم اللجوء الى شكل أدبي جديد قادر على التعبير عن هذه التحولات ، فكان ظهور المذهب الواقعي ملازما لظهور الرواية للتعبير عن مشاكل الواقع الجديد في المجتمع ؛ مما تطلب من الكتّاب رؤية جديدة وقارىء جديد يدرك المناخ المغاير الذي هيمن على الأدب الروسي في هذه المرحلة .

أما تأثير الحركة الديسمبرية الشهيرة التي أدى فشلها الى تحول الرؤية وظهور الرواية بوصفها شكلا ادبيا مهيمنا في هذه المرحلة كما يذهب الى ذلك بعض الباحثين [1] ، فاعتقد أنّه غير واضح وهو بعيد عن الواقع الأدبي الروسي لأنّ الأشكال الأدبية تتحول عبر التأريخ اعتمادا على ركيزتين ، الأولى ترتبط بالطبيعة الجمالية لها وآليات تكونها ومغايرتها للأشكال أو الأنواع السابقة لها ، اما الأخرى فتتحدد بتحولات الواقع الاجتماعي ذات الأثر الكبير في سيكلوجية الكاتب والمجتمع في آنٍ واحد ، مثل التحولات الطبقية ، وتغيّر المفاهيم الثقافية والمعرفية وتبدل الذوق الفني الذي يتقبل نوعا دون آخر ، اما الظروف السياسية – الحركة الديسمبرية – فإن لها أثراً كبيرا في تحول رؤية الكتّاب الى الواقع المعيش ، وليس تحولا في الأنواع الأدبية ، لإنّ هذا الأمر أعقد من أنْ يتغير بهذه السرعة الكبيرة [*] ، ومن ناحية أخرى كان (ليو تولستوي) قد أظهر براعة خاصة في إدراك الواقع الاجتماعي من خلال أعماله الروائية ، وهذا موقف عفوي ظهر عند تولستوي نتيجة لتماسه المباشر بمجتمعه وما فيه من حراك طبقي ، فكان موقفه رافضا أزاء مشاكل عصره ولاسيما ما يخص العلاقة الجدلية بين الطبقة الاقطاعية والفلاحين ، وهذا ما جعل الكثير من المفكرين الماركسيين يعنون بأعماله السردية في القصة والرواية ؛ لذلك تجلت في أعماله رؤيتان ، رؤية تصور وطن المُلاّك الاقطاعيين ورؤية تصف حياة الفلاحين ؛ مع أنّ الأخيرة منهما كانت تمثل نقطة الارتكاز في أعماله جميعا ، لذلك فقد رفض الكثير من روائع الفن العالمي ولم يتوانَ عن رفض بعض أعماله مثل الحرب والسلام وآنا كارنينا لأنّهما – كما يرى –

---

[1] ينظر : الرواية الروسية في القرن التاسع عشر : د. مكارم الغمري : عالم المعرفة (الكويت) – 41 : 1981 : 29 .

[*] لمعرفة سوسيولوجية أكثر عن تحولات الأنواع الأدبية عبر التأريخ ينظر : نظريّة الأدب : عدد من الباحثين السوفيت : منشورات وزارة الثقافة والإعلام (الجمهورية العراقية) – سلسلة الكتب المترجمة (92) : دار الرشيد للنشر (بغداد) 1980 : 9 وما بعدها . مقدمة في نظرية الأدب : د. عبد المنعم تليمة : دار الثقافة للطباعة والنشر (القاهرة) : 1973 : 87 – 211 .

تحملان رؤية فاسدة ملوثة بتصويرهما المجتمع الأرستقراطي ، وهو وعي اجتماعي لازمه ليس في نتاجاته الأدبية فقط بل في كتاباته النقدية أيضاً مثل كتابه (ما الفن ؟) الذي يدعو فيه الى إنتاج فن مرتبط بالجماهير الفقيرة تحديداً [2] ، وهو في الوقت نفسه كان معنيا بشكل لافت بتحولات التأريخ في مجتمعه واعيا بتأثيرها المتشكل منذ بداية القرن التاسع عشر ، فهو يقول في حركة الديسمبريين والمرحلة التي ظهرت فيها : ((إنها حقبة مانزال [كذا] نحس بعطرها وضجيجها ولكنّها مع ذلك بعيدة عنا بما يكفي بحيث لا نتمكن من النظر إليها بهدوء)) [1] .

ولكنّه على الرغم من هذا التوجه الفكري لم يهمل الجانب الفني في أعماله من حيث بناء الشخصية وتصوير عالمها الداخلي اعتمادا على جوانب نفسية واجتماعية مما جعل الكثير من دارسيه يصفون أسلوبه بـ (ديالكتيك الروح) بسبب ما قدمه الى الواقعية الروسية من روايات خالدة ، وقد استمر تطور هذا الوعي للمجتمع مع (تشيخوف) ، و(تورجنيف) الذي يرى منتهى السعادة بالنسبة للأيب أنْ يصور حقيقة الحياة ، حتى لو كانت هذه الحقيقة لا تتطابق مع ميوله الشخصية ، وتظهر الرؤية الواقعية مع (دستويفسكي) بأسلوب جديد مغاير يقترب كثيرا من ما يمكن أنْ يسمى بـ(واقعية سايكلوجية) ، فعلى الرغم من عنايته الواسعة بالمجتمع وفئات الناس الفقيرة ، إلاّ أنّ أعماله لم تُعنَ بتصوير ذلك في لوحات مباشرة تتناسب مع تناقضات المجتمع بل راحت تتحسس العوالم الداخلية للشخصيات بما فيها من أخلاقيات وروحانيات خاصة ، وهي بذلك تحمل بصمة خاصة للواقع ، لأنّها لا تكتفي بالظواهر الاجتماعية المعتمدة على السلوك الخارجي للأفراد بل تغوص عميقا لكشف تأثير هذا السلوك في روح الإنسان وطبعه ، وهذه ميزة فارق بها دستويفسكي الكثير من الأدباء السابقين والمجايلين له ، فهؤلاء الكتاب جميعا أسهموا فنيا في إدراك المجتمع وتحولاته وتأثير التأريخ فيه ، لذا يؤكد الناقد الروسي (بيتر برانج) أنّ كتّابا أمثال غوغول ، وترجنيف ، وتولستوي ، ودستويفسكي كانوا جميعا معنيين بالقضايا السوسيو – أدبية في مجتمعهم وقد رافقهم في ذلك نقاد كبار مثل بيلنسكي وتشيرنشفسكي ودوبروليبوف وبيزاريف ، مما

---

[2] ينظر : في نظرية الأدب : 81 . منهج الواقعية في الإبداع الأدبي : 44–45 .

[1] تولستوي : هنري تروبا : ترجمة خليل الخوري : دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد) : ط 1 – 1991 : 486 .

مهد فيما بعد لإنشاء المدرسة الثقافية – التأريخية التي ساعدت كثيرا على تقوية العلاقة بين الأدب والمجتمع [2] .

بدأ النقد الروسي بداية مثالية خالصة مع بواكير أعمال بيلنسكي (1811 – 1848) المتأثر بشيللنغ وهيغل وهو يبحث في القيمة الذاتية للفن والبعد الشعوري للأفكار وتجانس الوعي واللاوعي وتصوير العالم بوصفه وحدة متكاملة ، ويبدو أنّه كان متأثراً أيضاً بالناقد الروسي المثالي نيكولاي ناديجدين (1804 –1856) ولاسيما بطروحات اجتماعية توازن بين الأدب ، والحياة بحيث بدأت تظهر لدى بيلنسكي بوادر مقاربة الحقيقة ومجريات الواقع في الأدب والوقوف على أدق تفاصيل الحياة ، لكنّه لم يلبث حتى تحول فكريا الى الاهتمام المباشر بالقضايا الاجتماعية والسياسية والتأريخية والفلسفية ، وقد مرّت كتاباته النقدية بثلاث مراحل ، تمثلت الأولى والثانية بأفكار مثالية خالصة لأنّه كان متأثرا فيها كما تبيّن بناديجدين وشيللنغ وديالكتيك هيغل ، أما المرحلة الثالثة التي بدأها بمقالة (حول اشعار ليرمنتوف – 1841) ومقالة (نظرة على الأدب الروسي – 1847) فقد بدأ يعلل الأدب الروسي وتأريخه تعليلاً منطلقاً من موقف واقعي واضح [1] ، وبسبب هذا التجاور الفكري بين رؤيتين احداهما مثالية والأخرى واقعية عرف بوصفه ناقداً جمالياً يجمع الموقف الثوري والديمقراطي معاً ، بحيث تبنى فكرة أن يكون العمل الفني الأصيل ثمرة روح متشبع بها – كما فعل هيغل – ، والفكرة في الفلسفة غير مثمرة لكنّها تتحول من خلال هذه الروح الى واقعة حقيقية وإبداع حي ، لذلك أبدى عنايةً كبيرةً لأعمال واقعية مثل رواية بوشكين (يفغيني أونيغن) التي يؤكد أنّها أول عمل فني قومي ، ويجد في ضوء ذلك أنّ بوشكين قد لجأ الى الرواية بدلاً من الشعر الملحمي الحماسي لضرورة واقعية حتمت عليه ذلك بسبب رغبته بتصوير المجتمع المعاصر الذي نفذ فيه بعمق من خلال هذه الرواية المعبرة عن نثر

---

[2] ينظر : الرواية الروسية في القرن التاسع عشر : 197 وما بعدها . علم اجتماع الأدب : عاطف أحمد فؤاد : 45 – 46 .

[1] ينظر : تأريخ النقد الأدبي الروسي :126–127 . وينظر أيضاً : في سبيل الواقعية : البروفسور أ . لافريتسكي : ترجمة الدكتور جميل نصيف ومراجعة الدكتورة حياة شرارة : منشورات وزارة الاعلام (الجمهورية العراقية) – (18) : 1984 : 8 وما بعدها .

الحياة بأسلوب شاعري [2] ، وهذا تأويل اجتماعي واضح للنوع الأدبي سبق أنْ لوحظ عند ڤيكو وهيغل وماركس.

وفي أربعينيات القرن التاسع عشر رسخ الإدراك الواقعي للفن في فكر بيلنسكي ، وبدأ يُصرِّح بضرورات المنهج التأريخي ، وكان لمجلة (أوتيتشيستفنية زابيسكي) النقدية فضل كبير في إظهار هذا الإدراك ، وقد ظهرت فيها الملامح الأولى لنقد الشخصية المفكرة الجديرة بحق الاعتراض لما تعانيه ، وقد كان ذلك ضمن دراسته لأشعار ليرمنتوف ، ولعلها التأثيرات الحقيقية التي ظهرت فيما بعد عند لوكاتش وغولدمان ضمن حديثهما عن شخصية البطل الإشكالي ، ثم صرح بعد ذلك في مقالته (حديث عند النقد – 1842) بضرورة رفض شعار الفن للفن والجمال للجمال ، مع تأكيده بأنّ الجمال واحدة من غايات الناقد لكنّه شدد بأنْ يتوحد لديه النقدان الجمالي والتأريخي ، اعتمادا على وعيه للواقعية التي يراها ((إعادة خلق للواقع مع كل الحقيقة التي ينطوي عليها هذا الواقع)) [1] ، لذلك يشيد بالتصوير الصادق للواقع الروسي في رواية أونيغن ، ويجد أنّ بوشكين سلك هذا الأسلوب لأنّه احب الطبقة التي ارتبط وعيه فيها ، وأنّ روايته مثال أدبي واضح على هذا الوعي وهذا حكم يعيد الى الذهن التصور الماركسي الجدلي الذي يجمع أدب الكاتب بفئته الاجتماعية ، لذلك يطلق على الرواية أنّها موسوعة الحياة الروسية مشيراً من خلالها الى إخلاص المؤلف للواقع اعتماداً على فرادة أبطاله وسببية وجودهم الاجتماعي والتأريخي والقومي ، وهو بذلك يخالف هيغل الذي وجد في الرواية ملحمة برجوازية للعصر الحديث ؛ فبيلنسكي يقطع الرواية نهائياً عن أية أصول ملحمية ويجعلها نتاجاً معرفياً لمرحلة تأريخية مرتبطة بالمجتمع الروسي الحديث ، لذا يصرح بأنّ بوشكين قد عبر عن المجتمع من خلال شخصيات روايته ((أونيغن ولينسكي وتاتيانا ، [وهي تمثل] المجتمع الروسي في مرحلة من مراحل تشكّله ، ونموه بصدق وكمال وأصالة وفنية مدهشة)) [2] ، وبسبب القدرة العالية للرواية على تصوير الحياة بتوحيد عالٍ بين ذاتية الكاتب وموضوعيته يفضلها على الدراما التي يجدها محدودة القدرة بالتعبير عن الأمر ذاته ، وهو يعبّر بأسلوب صريح عن علاقة الأدب بالمجتمع من

---

[2] ينظر : الممارسة النقدية : بيلنسكي : ترجمة فؤاد مرعي ومالك صفور : دار الحداثة (بيروت) : ط 1 – 1982 : 25 ، 60 .

[1] تأريخ النقد الأدبي الروسي : 153 . ولتفاصيل أكثر ينظر: المذاهب الأدبية : د. جميل نصيف التكريتي : دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد) : ط 1 – 1990 : 225 .

[2] الممارسة النقدية : 119 .

خلال الكتّاب الواقعيين لأنّ أعمالهم ليست مجرد تقليد للمجتمع بل انعكاساً له ، وهي ليست مجرد خيال بل حقيقة ماكثة في المجتمع المعاصر ، فهذه الأعمال تمثل برأيه الخيال والشعبية والحقيقة الكاملة للحياة التي يعرفها الناس عن قرب .

وفي الستينيات من القرن التاسع عشر بدأ تبلور أفكار نقدية لاسماء شابة جديدة مثل تشيرنيشيفسكي و دبرولوبوف وبيساريف وستراخوف ، وقد وقعت هذه الأفكار تحت تأثير النتاجات النقدية السابقة ولاسيما أفكار بيلنسكي الواقعية ، ولعل نيكولاي غافريلوفيج تشيرنيشيفسكي (1826–1889) أكثر من تأثر به فقد تبنى عنه الطابع القومي والمحلي في الإبداع الأدبي والفني ، بحيث أمسى النقد في هذه المرحلة ميداناً مفتوحاً لمناقشات معنيّة بشكل أساس بقضايا المجتمع وكان نتاجُ ذلك أنْ تفشت بين الجماهير المثقفة نظرة تدرك الإبداع الأدبي والنقدي بوصفه انعكاساً مباشراً للمنظومة الاجتماعية ، إذْ يؤكد تشيرنيشيفسكي في كتابه (علاقات الفن الجمالية بالواقع – 1855) على أهمية الواقعية وتأثيرها في الفن فيقول : ((إنّ الدفاع عن الواقع بالنسبة الى الخيال والسعي الى إقامة الدليل على أنّ النتاج الفني لا يستطيع حتماً تحمل مشابهة مع الواقع النابض بالحياة ، ذلك جوهر منطقنا)) [1] ، من هنا بدأت تأثيرات بيلنسكي التي بينها في حديثه عن المدرسة الطبيعة تظهر في أفكار تشيرنيشيفسكي ، فقد راح يطالب الأدباء بتصوير صادق متبصر لما في الواقع من حقائق اجتماعية مرتبطة بحياة الطبقات المضطهدة ، لذا يقرّ في مقالته (حول المصداقية في النقد – 1854) بأهمية تعميم إدراك الدلالة الاجتماعية – الجمالية في النتاج الأدبي مع ضرورة اعتماد مضمون فكري معبر عن ذلك بين أوساط الجمهور ، لانّ هذا التعميم هو الهدف الرئيس من أي عمل نقدي ، ففي هذه المقالة إشارة أولية واضحة لتأسيس علم جمال اجتماعي يتقصى قضايا الأدب برؤية واقعية خالصة ، الأمر الذي سوف ينضج بشكل كبير مع الناقد المجري جورج لوكاش فيما بعد ولاسيما أنّ لوكاش قد عاش جزءاً من حياته في الاتحاد السوفيتي وقد اطلع خلالها بشكل دقيق على النتاج النقدي الأدبي وما فيه من تحولات فكرية قبل الثورة البلشفية وبعدها ، وقد رسّخَ تشيرنيشيفسكي هذا الوعي الجمالي بمقالة أخرى له بعنوان (علاقات الفن الجمالية بالواقع – 1855) ناقش فيها علم الجمال الهيغلي الذي تبناه أستاذه بيلنسكي في أربعينات القرن التاسع عشر ، أي قبل أنْ يكتب أعماله النقدية بعقدين ، إذ يتمظهر في فكره بعد مهم ، لأنّه يعود فيها – المقالة – الى مسلمات فكرية للفيلسوف الالماني ل. فيورباخ محاولاً تجاوز المسائل الماهية المتسامية للفن للوصول الى تفسير مادي يدرك من خلاله الإبداع

[1] الجمالية الماركسية : 58 .

الفني ، ويعد هذا التحول أول توجه مادي / واقعي نحو الفن والأدب في تأريخ النقدية الروسية ، ولعل أفضل ما يمثل هذه المادية تعلقه الفكري بقضية الأدب والمجتمع بقوله إنّ الأدب ((واحد من أهم العناصر في حياة المجتمع ... واحد من أهم أجزاء التأريخ العام للشعب)) [2] .

عمل الناقد نيوكلاي إلكساندرفيج دبرولوبوف (1836 – 1861) على تطوير أفكار تشيرنيشفسكي معتمداً على طريقة نقدية ذات أساس اجتماعي – نفسي ، لذلك يعطي أهمية كبيرة للمؤلف ، على أساس أنّ مهمة تصوير الواقع واكتشافه مرتبطة أصلاً بذاتية المبدع المصور وعبقريته ، ويرى الناقد الروسي البروفسور لافرتيسكي أنَّ دبرولوبوف كوّن مفهومه الخاص عن الواقعية في نهاية العقد الخامس وبداية السادس من القرن التاسع عشر ، أي في المرحلة التي كان الوضع العام فيها يحتفي بالديمقراطية الثورية ، ومع ذلك ظل الصراع الفكري في أعماله يتجاذب بين الفكر الليبرالي وبين أيديولوجية الطبقات الاجتماعية [1] ، وهذه نتيجة طبيعية لأنّ الثقافة الروسية عاشت في هذا الوقت مرحلة حاسمة من الصراع الفكري بين التيارين ، بحيث اثرت كلتا الأيديولوجيتين الديمقراطية الثورية وليبرالية النبلاء في الثقافة بشكل عام ، لذلك يمكن ملاحظة تناقض فكري يشكل وعي الأدباء والنقاد ويظهر في نتاجاتهم .

بينما يجد الناقد ديمتري إيفانوفيج بيساريف (1840 – 1868) أنّه على المفكر أو الناقد الواقعي أنْ يتجاوز التخطيطات التقليدية الجاهزة كي يدرك العالم ، وأنّه لا بد من أنْ يحلل بأسلوب صارم المناهج الاجتماعية والفكرية السائدة في عصره ، مع تأكيده على الفئة المثقفة الشابة في المجتمع لأنّه شكك بوعي الطبقات المسحوقة ، وهو بهذا يوجه الثقافة توجيها طبقيا مرتبطا بالطبقة المتوسطة في المجتمع ، وهي محاولة لإنتاج ثقافة برجوازية خاصة بالمجتمع الروسي ، الأمر الذي سيخالفه كثيراً منظرو الثورة البلشفية الذين نادوا بضرورة إنتاج أدب بروليتاري معبر عن التحولات الفكرية والأيديولوجية في المجتمع الروسي الحديث ، ولا يختلف نيكولاي نيكولايفيج ستراخوف (1828 – 1896) عما تقدم برؤيته لقضايا المجتمع وعلاقتها بالأدب ، فهو يجد أنّ أهمية (تورجنيف) تكمن في فهمه لأحداث المجتمع التي انعكست في رواياته ، ويقرّ في مقالاته النقدية بانّها الوسيلة الأكثر كمالاً لمعرفة عمق الحياة الاجتماعية وهي الافضل من التجارب الكتابية بالتعبير بأسلوب تقدمي عن الحياة ، ومثله أعمال (تولستوي) ولاسيما رواية الحرب والسلام لما فيها من هارمونية جمالية واسعة للحياة الروسية والعالم الدفين للشخصيات ، وهنا

---

[2] في سبيل الواقعية :312 . وينظر : تأريخ النقد الأدبي الروسي : 202 .

[1] ينظر : في سبيل الواقعية :375 وما بعدها .

تكمن – برأيه – عبقرية تولستوي ، وفي بدايات القرن العشرين ترسخت فكرة العلاقة بين المجتمع والأدب حتى أنّ بعض المجلات الشهيرة في روسيا تبنت ذلك مثل مجلة جيزن (الحياة) وميربوجي (دنيا الله) ، إذْ بدأ النقاد من خلالهما إعلان ضرورة التناول الطبقي للأدب ولاسيما ما يخص الطبقة العاملة منه ، وأشهرهم أندرييفيج (1868–1905) وقد اتخذ من أعمال تشيخوف وغوركي مثالاً يحتذى لأنّه يجدها معبرة بشكل صادق عن الحياة الجديدة في نهاية القرن التاسع عشر [1] .

ويبدو تأثير الفكر الماركسي واضحاً في أفكار أندرييفيج والنقاد الآخرين المجايلين له في هذه المرحلة ؛ وهو تأثير مهد فكرياً لاندلاع الثورة البلشفية التي أسهمت بشكل فاعل في تغذية النقد الادبي بمبادئ الماركسية التي تجسدت مع ظهور المقالة الأولى لفلاديمير إيليتش لينين (1870–1924) وهي بعنوان (التنظيم الحزبي والأدب الحزبي – 1905) وفيها أدلجة حزبية واضحة للنتاج الجمالي وتوجيهه نحو قضية البروليتاريا ، لانّ الأدب والفن في رأية أداة من أدوات الجهاز (السياسي – الاجتماعي) الذي أسسته الثورة ، وقد أكد ضمن حديثه عن الثقافة وعلاقتها بالثورة على قواعد معرفية لا يمكن الحياد عنها ومنها : ((انّ فلسفة ماركس هي مادية فلسفية مكملة ، أعطت الإنسانية والطبقة العاملة بخاصة أدوات عظيمة للمعرفة)) [2] ، وقوله : ((إنّ الثورة الاشتراكية لن تكون كلياً ولا بصورة رئيسة ، فهي عبارة عن نضال البروليتاريا الثورية في كل بلد ضد برجوازيتها ، بل ستكون نضالاً تقوم به جميع المستعمرات والبلدان التي تظلمهاالامبريالية)) [3] ، ثم يؤكد بأسلوب أكثر صراحة ضمن مفهوم الأيديولوجية السياسية وعلاقتها بالفن والثقافة قائلاً : ((يجب أنْ نضع العمال والفلاحين نصب أعيننا دائماً ، ومن أجلهم يجب أنْ نتعلم تسيير الأمور والحساب ، وذلك ينطبق أيضاً على حقل الفن والثقافة)) [4] ، فهذا الوجوب والتشديد اللذان أصر عليهما لينين وجّها النظرية الجمالية بعامة نحو معرفة أيديولوجية حتمت على الناقد أنْ لا يدرك الأدب والفن إلاّ ضمن المفهوم العام الذي تطرحه هذه

---

[1] ينظر تفاصيل أفكار هؤلاء النقاد في : تأريخ النقد الأدبي الروسي : الصفحات 212 وما بعدها ، 224–225 ، 241 ، 271 وما بعدها .

[2] في الثقافة والثورة الثقافية : لينين : ترجمة إلياس شاهين : دار التقدم (موسكو) : ط 5 – د.ت : 5 .

[3] المختارات (ج3) : لينين : دار التقدم (موسكو) : الطبعة العربية : 1968 : 281 .

[4] خالد الى الأبد : لينين : دار التقدم (موسكو) : الطبعة العربية : د.ت : نقلاً عن : أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني : د. رقية زيدان : دار الهدى (فلسطين) : ط 1 – 2009 : 24 .

المعرفة ، وهو مزلق فكري خطير ؛ لأنّ للأدب والفن خصوصيتهما في إنتاج قوانينهما الجمالية مهما ارتبطا بمفاهيم أيديولوجية سياسية أو اجتماعية ، وبغير هذه الخصوصية يفقدان الكثير من اسسهما ومسوّغات وجودهما بوصفهما نتاجاً معرفياً خاصاً يعبر عن ذات المبدع ومجتمعه ورؤاه ، فهذه الآراء النقدية لم تكن مجرد رد فعل سريع أو انفعال رومانسي ، بل هي مبادئ ترسخت بفعل التغيير الاجتماعي في روسيا ، التغيير الذي شكل وعي المفكرين بحسب مفاهيم اجتماعية – ماركسية أرادت أنْ توحد الشعور نحو مكونات العالم الخارجي ولا تسمح بالخروج عنها ، لذلك يمكن معرفة إدراك لينين للنتاج الأدبي من خلال رؤيته للمجتمع نفسه وما يولده من شعور نحو الآخر لذا يقول : ((الشعور الاجتماعي يعكس الوجود الاجتماعي ، ذلك هو مذهب ماركس ، ويمكن للصورة أنْ تعكس الموضوع بأمانة تزيد أو تنقص ، ولكنّ من العبث أنْ نتحدث هنا عن أية هوية ، إنّ الشعور يعكس الوجود عامة ، تلك هي موضوعة عامة للمادية بكاملها ومن المستحيل ألاّ نرى الرباط المباشر وغير القابل للانفصام الذي يربطها بموضوعة المادية التأريخية القائلة إنّ الشعور الاجتماعي يعكس الوجود الاجتماعي)) [1] .

وكان هاجس لينين الأكثر أهمية أمرين كما يحددهما هربرت ماركوز في كتابه (الماركسية السوفيتية) وهما : العمل على ادخال الطبقة الفلاحية في مدار النظرية والاستراتيجية الماركسية ، والعمل على إعادة تحديد آفاق التطور الرأسمالي والثوري في العصر الامبريالي ، لذلك عُني كثيراً في كتابه (في الأدب والفن) بأعمال ليف تولستوي بوصفه مرآة للثورة ومعبراً عن مصالح الطبقة الفلاحية في المجتمع الروسي من خلال كشفه التناقضات في المجتمع وداخل الشخصيات على وفق ما سمّاه (التولستوية) قائلاً : ((صارخة حقا هي التناقضات في مؤلفات تولستوي ونظراته وتعاليمه ومدرسته ، نرى من جهة فنانا عظيماً لم يهبنا لوحات لا مثل لها للحياة الروسية وحسب ، بل مؤلفات أدبية من الدرجة الأولى على المستوى العالمي أيضاً ، ونرى من جهة أخرى اقطاعياً مأخوذاً بالمسيح .. ومن جهة أخرى احتجاجاً رائعاً في صراحته وقوته واخلاصه على الدجل والزيف الاجتماعيين ، ونرى من جهة أخرى (تولستويا) أي إنساناً ضعيفاً هستيرياً مضنى يدعى المثقف الروسي ... ومن جهة نقداً لا يرحم الاستغلال الرأسمالي

[1] المادية والمذهب التجريبي النقدي (تعليقات نقدية على فلسفة رجعية) : لينين : ترجمة الدكتور منير مشابك : مراجعة الدكتور فؤاد أيوب : دار دمشق (سورية) : 1971 : 323 .

وفضحاً لأعمال العنف التي تمارسها الحكومة ... كشفاً عن عمق التناقضات بين ازدياد الثروة وانجازات الحضارة وبين آلام العمال وازدياد وحشتهم ...)) [2] .

فالجذر الفكري الذي تعنيه التناقضات الصارخة يتحدد بالرؤية الى الواقع والأشياء المكونة لعالم الأديب ، حيث تتجاور الأفكار المادية والمثالية معاً في نتاجاته القصصية ، وبحسب ما يراه لينين تكون أفكار المبدع أما ايجابية (مادية) تنم عن أديب كبير لا يضاهى ، أو سلبية (مثالية) تمثل الاسفاف والضحالة الفكرية التي يقع فيها أي كاتب برجوازي لا يعي المصالح الشعبية ، وهو بهذا يحاكم الأدباء جميعاً ضمن مبدأ الالتزام بقضية البروليتاريا ثم الولاء للحزب ، لذا فأن الناقد الانكليزي المعروف (رامان سلدن) يشكك بما جاء في مقالته سابقة الذكر حول تنظيم وأدب الحزب ، مبيناً أنّه من غير الممكن في ظل أيديولوجية الحزب المسيطرة على فكره أنْ يمنح الكتّاب أية حرية فكرية ، ولاسيما أنّ لينين شدد على فكرة عدم تبني الحزب لطباعة النتاجات الأدبية الخارجة عن إطار فكره أو التي لم تلتزم بالمبدأ الشيوعي لأنّهم سيكونون مقصيين من مجلاته محرومين من النشر فيها [1] ، ويبدو أنّ لينين في مرحلة تكوّن الثورة وبناء المجتمع الشيوعي في روسيا (الاتحاد السوفيتي فيما بعد) لم يكن معنياً بالبنى الجمالية والتكوينية واللغوية للنتاجات الفنية والأدبية ، وأنّ الطابع الجدلي لديه غلّب قضية الانجذاب الى المضمون في آرائه النقدية ، حيث كان همه من قراءة العمل الأدبي الوصول الى مدلول أيديولوجي أو اجتماعي بشكل صريح ومباشر ، لذلك يطالب الكتّاب بموقف منحاز لخدمة الفكر الماركسي والترويج للطبقات الفقيرة في المجتمع قائلا : ((المهم كذلك ليس ما يعطيه الفن لبضع مئات من الناس ، وحتى لبضعة آلاف من مجمل السكان الذين يعدون بالملايين ، فإن الفن يخص الشعب ويجب أنْ يكون مفهوماً لهذه الجماهير ومحبوباً منها ، يجب أنْ يوحد إحساس هذه الجماهير وفكرها وأدرانها وأنْ يرفعها ، يجب أنْ يوقظ فيها الفنانين ويطورهم)) [2] ، وهو في ضوء ذلك يدعو الى إقامة فن جديد هو الفن الشيوعي الذي يكوّن شكلا مناسبا لموضوعه ، فن يحارب الطبائع البرجوازية ويرسخ قيم الشعب ومصالحه ، من هنا نمت فكرة الأدب البروليتاري لديه التي دعا بتأثيرها الى ضرورة

---

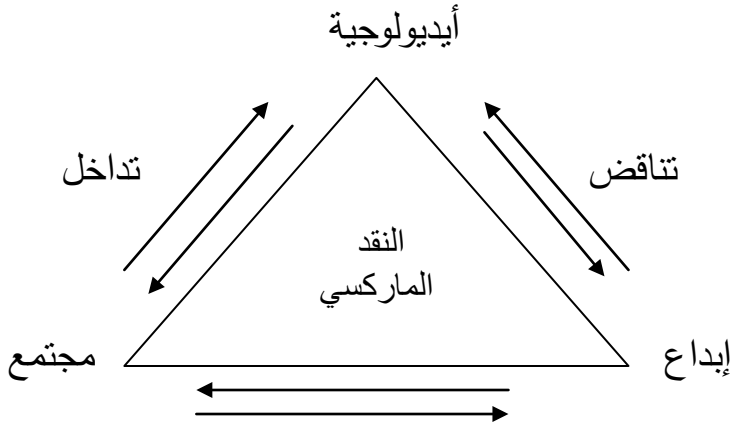
[2] في الأدب والفنّ (ج1) : لينين : ترجمة يوسف حلاّق : منشورات وزارة الثقافة (دمشق) : 1972 : 206 . وينظر أيضا : استعاة ماركس : 131 .

[1] ينظر : النظريّة الأدبية المعاصرة : رامان سلدن : ترجمة جابر عصفور : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة) : 1998 : 52-53 .

[2] في الثقافة والثورة الثقافية :228 .

تمييز الفن في النضال ضد مذهب الفن للفن لأنّه يمثل – كما يرى – الطبائع البرجوازية بكل ما فيها من فردية وفوضى ارستقراطية وجشع ، لذا يتوجب على البروليتاريا أنْ تدعم فكرة الأدب الحزبي وبالتالي لابد من أنْ يكون هذا الأدب جزءا من القضية البروليتارية العامة ، وبسبب هذا النوع من الآراء النقدية ذات الطابع الأيديولوجي الصارم تكونت آراء نقدية معاصرة في الساحة الأدبية الروسية ، تؤكد على أنّ الجانب الجمالي للإنتاج الفني لدى النقاد الماركسيين غير مهم ، وأنّهم ركزوا على الجانب الفكري فقط وبهذا أصبح النقد الأدبي لديهم وسيلة نضالية من أجل تغيير الوعي الجماهيري ، وهو رأي لا يقل أيديولوجية عن خصمه – الفن للفن – ويدل على عدم التدقيق بأسلوب موضوعي ، لأنّ بوادرالاهتمام بالبعد الجمالي ظهرت منذ ماركس وأنجلز ولاسيما في تعليق ماركس الشهير حول المتعة التي توفرها الملاحم للقارىء في كل عصر [*] .

ولا يمكن إغفال آراء مفكر ماركسي مهم مثل تروتسكي الذي روّج كثيرا في كتابه (الأدب والثورة) لابعاد جمالية خلافا لمن عاصروه مثل لينين وبليخانوف وجدانوف وصولا الى جورج لوكاش الذي اهتم بجمالية الشكل ، وألتوسير الذي زاوج بين البنيوية والماركسية ولوسيان غولدمان في البنيوية التكوينية وتلامذته الذين زاوجوا بين مناهج ما بعد الحداثة والنقد الماركسي ، أقول إنّ آراء هؤلاء النقاد جميعاً تدل على أنّ النقد الماركسي متطور تطور النقد نفسه بما فيه من معرفة مجاورة للعلوم كلها مع أنّه حافظ على مبدئه الأساس المتمثل بعلاقة الأدب بالمجتمع ، وهنا تكمن مزيّة هذا النقد لأنّه جمع ببراعة بين البناء والدلالة وحافظ على الشكل ولم يهمل المضمون مع مواكبته لتحولات الفكر في النظرية النقدية من الحداثة الى ما بعدها ، ويمكن التعبير عن أركان النقد الماركسي الكلاسيكي بالشكل الآتي :



[*] سبق أن توقفت عند هذه القضية في بداية هذا الفصل .

انعكاس

وضمن ذلك يمكن الإشارة إلى الالتفاتات الذكية للينين بطرحه السؤال الآتي وهو يبحث عن أهمية التناقض في أدب تولستوي : ما الذي أثار هذه التناقضات الصارخة في (التولستوية) وعن أي عيوب ونقاط ضعف تعبر هذه التناقضات ؟ [1] وقد استثمر الناقد الفرنسي بيير ماشيري هذا التساؤل في كتابه (نظرية الإنتاج الأدبي) مخصصا لنقد لينين مقالا بعنوان (لينين ناقدا لتولستوي – الصورة في المرآة) وكما هو واضح من العنوان أنّ ماشيري حاول ايضاح التناقض وتأويله من خلال نظرية الانعكاس التي سادت في النقد الماركسي بتأثير البنيتين التحتية والفوقية اللتين أكد عليهما ماركس نفسه ، ولكي يدرك رؤية لينين الى الواقع بأسلوب يضمن توحيد هذه الرؤية في مقالاته – عن تولستوي – تعامل معها جميعاً وكأنّها نص واحد معبر عن نتاج لعمل سياسي غير أدبي ، بحيث وازن بين هذه المقالات ونشاط لينين السياسي– الحزبي منذ 1908 وحتى 1911 بوصفها مرحلة تأريخية أنتجت هذه المقالات [2] ، وهذا يتناسب مع وعي لينين المنحصر بكون هذه التناقضات في رؤية تولستوي وتعاليمه لم تكن مجرد مصادفة لأنّها تعبير عن الظروف المتناقضة التي أحاطت بالحياة الروسية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ضمن وجهة نظر الاحتجاج التي حتمها مجتمع القرية الروسية ضد الرأسمالية الذي كانت أعمال تولستوي مرآة له ، لكنّ الإشكالية الحقيقية في كتابات لينين النقدية هي محاولته زج المبدأ السياسي داخل المبدأ الأدبي باستمرار فتعلو في نهاية الأمر الأيديولوجية السياسية وتضمر مقابل ذلك الرؤية النقدية ، ضمن محاولاته المستمرة التي تطوع المادة الأدبية الخالصة لقضية الجماهير الشعبية وكيفية ظفر البروليتاريا بالسلطة ، وهو ما كان موضوع حديثه في المقالات الأخرى عن تولستوي ضمن كتابه عن الأدب والفن مثل (تولستوي والحركة العمالية المعاصرة) ،(تولستوي والنضال البروليتاري) ، (تولستوي وعصره) .

وخلاصة ما يمثله نقد لينين لتولستوي تتحدد بثلاثة محاور أساسية هي : الأيديولوجية السياسية وفكرة الانعكاس (المرآة) والتعبير الأدبي وصلته بالجماهير الشعبية ، والحقيقة أنّ

---

[1] في الأدب والفن (ج 1) : 206 .

[2] ينظر : لينين ناقداً لتولستوي : بيير ماشري : مجلة فصول (الأدب والأيديولوجيا – ج 1) : المجلد الخامس : العدد الثالث : 1985 : 142 . وينظر : الطبعة الانكليزية من الكتاب :
A Theory of Literary production : Pierre Macherey : Translated from the French by Geoffrey Wall : LONDON , HENLEY AND BOSTON : 1978 : P.105-134.

نظرية الانعكاس عند لينين لا تعكس إلاّ وجها واحدا من الحياة (الواقع) ، الوجه المعبر عن اختياراته السياسية ، لذلك يكون ما تعكسه المرآة وما يترسخ فيها من صور اجتماعية عن الواقع ليس مهما ؛ لأن المهم وجه واحد يتحدد بالإطار الأيديولوجي ، أمّا الشكل الذي ترسمه المرآة فهو بعيد عن رؤية لينين للواقع في أعمال تولستوي ، وهي الرؤية نفسها التي أدرك فيها أعمال (غوركي) عندما تساءل في رسالة موجهة الى الأخير عن أي أدب يمكن أنْ يكتب وكيفية انشاء أدب (شرعي) منتظم ، وقد منع نشر مقالاته في قرار صادر عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الروسي بسبب عدم تضمنها مضامين شيوعية واحتوائها على أشياء معادية لهذا الفكر ، لذلك وبتأثير مباشر من هذه (الشرعية) يدين دستويفسكي مرةً لما في أعماله من رجعية ، ويعدّه في مرة أخرى عبقريا لأنّه تأمل الجوانب المرَضية في مجتمعه بأسلوب يتضمن الكثير من التناقضات والانعطافات معبر عنها بلوحات حية مأخوذة من الواقع [1] .

ولعل أفضل ما يوضح إدراكه للإبداع ما جاء في مذكراته عن الفن وقد لخصه بقوله : ((إنّ الفن هو ملك الشعب ويجب أنْ يمد أعمق جذوره الى اعماق الجماهير الكادحة الفقيرة ، يجب أنْ يكون مفهوماً لهذه الجماهير ومحبوبا لها ، يجب أنْ يوحّد إحساس هذه الجماهير وفكرها وإرادتها وأنْ يرفعها ، يجب أنْ يوقظ فيها الفنانين ويطورهم)) [2] ، ففي هذه الآراء – الأحكام – النقدية جميعا لم يكن لينين زعيما سياسيا مهتما بالبعد الجمالي بل باحثاً عن دلالة اجتماعية – أيديولوجية ، لأنّ إدراكه المعرفي لنظرية الفن ارتبط بميدان السياسة أكثر من ميدان النقد الأدبي ، لذا كانت رؤيته مضمونية ذات طابع جدلي تقترب في أجزاء كثيرة منها من الخطب السياسية أكثر من اقترابها من التعبير النقدي عن الأدب والفن .

ومن المتبنين للنقد الماركسي الناقد جورج فالينتينوفيج بليخانوف (1856 – 1918) الذي ينسب له أثر مهم في إرساء قواعد الماركسية الروسية في المرحلة التي ظهر بها لينين ، حيث كانت المدة من 1882 وحتى 1902 من اخصب المراحل الفكرية التي مرّ بها ولاسيما ما كتبه من مقالات بعنوان (رسائل بلا عنوان) بما تمثله من علامة دالة ضمن علم الجمال المادي في روسيا ، إذْ يطور فيها فكرة (نظرية عمل) التي تصف نشأة الفن في المجتمع البدائي مستنتجا من ذلك توقف الصلة الوثيقة للاذواق الجمالية على النظام الاجتماعي – السياسي وعلى العلاقات الاقتصادية القائمة والصراع الطبقي ، ويبدو واضحاً تأثره بأقطاب الماركسية الثلاثة (ماركس

---

[1] ينظر : في الأدب والفن (ج 2) : 14– 15 ، 70 ، 282 .

[2] في الثقافة والثورة الثقافية : 164 . وينظر : في الأدب والفن ج 2 : 267 .

وأنجلز ولينين) الذي يظهر ضمن حديثه عن نشأة الفنون وعلاقتها بالمجتمع البدائي ، ولاسيما من خلال حديث ماركس عن علاقة الملحمة بالمجتمع الإغريقي القديم ضمن كتابه (اسهام في نقد الاقتصاد السياسي) وحديث أنجلز في كتابه (أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة) الذي يعود فيه الى علاقة الفن بالمجتمعات الفطرية المتخلفة ، فضلا عن الجانب الاقتصادي الذي يغدو الفن في ضوئه عند ماركس إنتاجا وعند أنجلز شرطا في تكوّن اصل المجتمع الإنساني ، ومن ذلك قوله : ((أثبتت دراسة الفن لدى الشعوب البدائية أنّ الإنسان الاجتماعي لا ينظر في بادىء الأمر الى الأشياء والظاهرات إلاّ في زمن لاحق))[1] ، وهذا ما حفز أحد الباحثين على التساؤل عن ارادة بليخانوف على ربط الإحساس الجمالي بالتطور العقلي للإنسان في عهوده الأولى ، وعن سبب الفصل بين نظرة المنفعة وشعور المتعة التي توفرها الفنون البدائية ، وحقيقة الأمر أنّ بليخانوف قد وقع – كما بينت – تحت تأثير ماركس وأنجلز في ذلك وليس السبب – كما يؤكد الباحث – في ذلك يعود الى كون الإنسان الاول قد وقع تحت وطأة الحاجة المادية وهو في الوقت نفسه يلبي رغباته الفنية على أساس أنّ هذا الأمر كان منطلقا لبليخانوف في إدراكه للفن البدائي [2] .

أما تأثره بأفكار لينين فيغدو واضحا من خلال اعتماده النظام الاجتماعي – السياسي ؛ النظام الذي احتفى به لينين كثيراً في أعماله النقدية فكان نافذة له لإدراك الجمال الفني والأدبي ، فجمع – بليخانوف – الأدب بالفكر السياسي والأيديولوجي وأصبح الفن برأيه وبتأثير مباشر من المادية الجدلية ليس أمرا خاصا بالفنان فقط بل هناك ضرورة ملحة لمعالجة أفكار وموضوعاته في ضوء صراعات المجتمع ، أي ضرورة اندماج ذوقه الخاص بحتميات الحراك الاجتماعي والصراع الطبقي في عصره ومجتمعه ، لذا يؤكد على أنّ مواهب أي فنان حقيقي في العصر الحديث تسمو عالية في عظمتها إذا ما حقق الفنان شخصيته بالأفكار التحررية العظيمة في عصره بشرط أنْ تكون جزءا لا يتجزأ من كيانه لكيما يستطيع التعبير عنها بوصفه فناناً ومن ناحية أخرى ، يجب أنْ تكون له القدرة ليحكم على القيمة العظيمة للمبتكرات الفنية التي يبتدعها بين آونة وأخرى مفكرو البرجوازية المعاصرون له ، لذا حاول أنْ يمنح في دراسته عن الفن والحياة فكرة سيطرة

---

[1] الفن والتصور المادي للتأريخ : جورج بليخانوف : ترجمة جورج طرابيشي : دار الطليعة (بيروت) : ط 1 – 1977 : 21 .

[2] ينظر : المنهج الاجتماعي وتحولاته (من سلطة الأيديولوجيا الى فضاء النص) : د. عبد الوهاب شعلان : عالم الكتب الحديثة (الأردن) : ط 1 – 2008 : 12– 13 .

الدولة على الأدب منطقاً خاصاً يتناسب وأيديولوجية سلطتها السياسية بتأكيده : ((إنّ كل سلطة سياسية تفضل دائما الفن النفعي لأن مصلحتها تقضي بأن تسخّر المذاهب الفكرية لخدمة القضية التي تخدمها هي نفسها ، والسلطة تكون في بعض الأحيان ثورية ، وتكون في أغلب الأحيان محافظة أي رجعية ، مبيّنا أنّ من الخطأ الظن بأنّ وجهة النظر النفعية فيما يختص بالفن ، هي وقف على الثوريين بشكل حصري أو على مَن يحملون الأفكار التقدمية من الناس بشكل عام)) [1] .

إنّ التتبع الدقيق لأعمال بليخانوف يوصل الى نتيجة محيرة بخصوص رؤيته المتناقضة الى العالم ، ففي مرحلة من المراحل التأريخية التي مرت بها كتاباته النقدية انبرى للدفاع عن النزعات الراديكالية الديمقراطية في النقد الأدبي ، وقد ظهرت له في ذلك مقالات منها (بيلنسكي والواقع المعقول – 1897) و(آراء بيلنسكي الأدبية – 1897) و(نظرية تشيرنيتشيفسكي الجمالية – 1897) ، وفي مرحلة أخرى نجده نصيراً للواقعية المرتبطة بأيديولوجية البروليتارية ، لذلك يفرض على الناقد أنْ يتولى تقويم الإنتاج الفني في ضوء وعيه الاجتماعي – الطبقي ، بحيث يترجم الناقد هذا الإنتاج من لغة الفن الى لغة الاجتماع وصولا الى المكافىء الاجتماعي ، مما دفع بعضهم بوصف رؤيته الاجتماعية للأدب بـ (التصلب السوسيولوجي) بسبب تأكيده على زجّ الفن داخل الوضع الاجتماعي – الاقتصادي وهو في الوقت نفسه يرفض أنْ يضعه في خدمة سياسة الحزب [2] ، وعلى الرغم من أنّه لم يرفض فكرة فصل الأدب عن الأيديولوجية إلاّ أنّ وعيه النقدي ظل حبيس المجال التنظيري فقط ضمن قضية التمييز بين الكتابة الإبداعية وأشكال التعبير الأيديولوجي المباشر ، لأنّه أصرّ على حتمية اكتشاف الرؤية الأيديولوجية للكاتب أولا ثم بعد ذلك تأتي مهمة تقييم الجانب الجمالي ، ولعل ذلك يعود الى تشكل وعيه الفلسفي المنقسم بين الماركسية الجدلية وبين فكره كونه أحد قادة المناشفة المرتبطين بالطبقة البرجوازية في المجتمع ، لذلك سبق له أنْ تنبأ بأنّ بلدا مثل روسيا لا يمكن أنْ يعطي سوى دولة اتوقراطية استبدادية حتى لو ارتدت رداءً بلشفياً ، مما سبب وصمة له ومَن معه ممن نادوا بذلك مثل كاوتسكي وبرنشتاين

---

[1] ينظر كتاباه : الأدب بين المادية والمثالية : ج. بليخانوف : ترجمة حامد أحمد حمدان : القاهرة : د.ت : 74 . الفن والحياة الاجتماعية : بليخانوف : ترجمة إحسان حصيني : دار ابن الوليد (سورية) : د.ت : 74 .

[2] ينظر : الجمالية الماركسية : 20 – 21 . وينظر رأيه بذلك في : الفن والتصوّر المادي للتأريخ : 59–60 .

بالتحريفية والخروج عن المبادىء التي أسستها ثورة 1917 [1] ، ولكنْ مع هذا الانقسام حول شخصيته وأفكاره ظل أحد أشهر ممثلي الحركة الماركسية الذين تبنوا في كتاباتهم عن الفن والأدب منهجا تحليليا منطلقا من مبادىء سوسيو / أدبية ، فقد نظر الى الرؤية الجمالية للأدب على أنّها المعادل السوسيولوجي لأي عمل أدبي ؛ فضلا عن اعتماده تفسيراً سوسيو – أيديولوجي فيما يخص الاتجاه الشكلاني الذي ظهر في روسيا ضمن المرحلة التي ظهرت بها كتابات لينين ، مما يؤكد أنّ إدراكه للأدب يدور ضمن مفاهيم اجتماعية – ماركسية ولاسيما في كتابه (الفن والحياة الاجتماعية) الذي قدم فيه تحليلا اجتماعيا معمقا عن ظهور مذهبي (الفن للفن) و(الفن للمجتمع) .

في ضوء ذلك كان حماسه يزداد نحو توجيه الفن ضمن فكرة المبدأ الطبقي ، فقد أكد في (رسائل بلا عنوان) قضية أنّ العمل خلق للفن ، فالفن لديه ينتمي الى الإنسان العامل وخلاف ذلك يتحول الى لعب وعبث لا جدوى منه مما يجعل مساهمته كبيرة في تأسيس الفن البروليتاري الذي لاقى اهتماما كبيرا في النقد الأدبي في روسيا ، وبذلك ورغم الخلاف الفكري حول قدرته على تحليل الأدب بحسب ما ينقله(بيتربرانج) من أنّه كان عاجزا عن بناء نسق مغلق خاص بالبحث السوسيولوجي للأدب ، لأنّه كرس اهتمامه بعدد قليل من الكتّاب الذين حاول من خلالهم اختبار عقيدته الماركسية محللا وناقدا ، وبسبب تناثر أفكاره وتجزئتها كانت حافلة بالتناقضات ، ورغم الخلاف حول فكره ظل بليخانوف نصيرا للواقعية مواظبا على التحليلات الاجتماعية للأدب والفن ، وهو في ذلك كله مرتبط بشكل صارم بالأيديولوجية الماركسية التي أدرك من خلالها تحولات الواقع في الحياة الروسية الحديثة [2] ، ومثله لاناتولي فاسيليفيج لوناتشارسكي (1875 – 1933) أيضاً الذي عمل على ترسيخ النقد الماركسي وعلاقته بعلم الجمال ولاسيما في كتابه (أسس علم الجمال الايجابي – 1904) وقد أكد فيه أنّ التأويل الاجتماعي للإبداع غير كاف وحاول اللجوء الى الاستعانة بالفلسفة المادية ساعيا من خلال ذلك الى الحاق التحليل الأدبي بالصراع الثوري وقد دلت أعماله اللاحقة على هذا السعي ومنها : الحياة والأدب – 1905، الفن والثورة – 1906

---

[1] ينظر : استعادة ماركس : 130 .

[2] ينظر : علم اجتماع الأدب : د. عاطف أحد فؤاد : 48 . الواقعية اليوم وأبدا : بوريس بورسوف : ترجمة كامراه القره داغي : منشورات وزارة الإعلام (الجمهورية العراقية) – سلسلة الكتب المترجمة (19) : 1974 : 168 – 216 .

، الاشتراكية والفن – 1908 ، مرة أخرى عن المسرح والاشتراكية – 1908 ، رسائل حول الأدب البروليتاري – 1914 ، الدراما الاجتماعية – 1914 ، الشعر والحرب – 1915 [1] .

وفي ثلاثينيات القرن العشرين وبتأثير ماركسي مباشر تبنى الوعي النقدي مفهوما جديدا هو (الجمهور) ، ومع أنّه كان معروفاً قي عهد بوشكين إلاّ أنّه لم يصبغ بصبغة أيديولوجية حينها ، فكلمة جماهير (صفة الجمع) ذات دلالة اجتماعية خاصة في مفردات البلاشفة لأنّها تعني تنظيما أيديولوجيا مشتركا ، وبذلك يصبح الأدب جزءا من قضية البروليتاريا التي سعت إليها تعاليم لينين ، وبتأثير من أفكار بليخانوف بدأ النقاد يبحثون عن التناقضات بين المعتقد السياسي والإبداع ، وتأثر النقاد الشبان بطروحات الماركسية وقد جذبتهم بشدة ، بحيث اخذ النقد الأدبي في العهد السوفيتي بوضع مقاييس ثابتة للإنتاج الإبداعي مثل (اللازم) و(النافع) و(الدور التربوي) وأكد فنيا على ضرورة وجود (البطل الايجابي) بصفاته الإنسانية المرغوبة ، كالتكامل والجاهزية والبطولة بوصفه محفزا سايكولوجيا ودلالة اجتماعية على وعي البروليتاريا الناشىء ، ودعما لذلك أنشأ الحزب منظمة (بروليتكولت) المعنية بأدب وثقافة الجماهير (البروليتاريا) وبدأ قادتها بالبحث عن ما يسمى بـ (الفن النقي) [*] خلافا للفن السائد في القرن التاسع عشر .

وفي العام 1916 بدأت الملامح الأولى للمدرسة الشكلانية الروسية تظهر في الأوساط الثقافية بوصفها ردّ فعل ضد السائد والأيديولوجي وبتأثير من المدرسة المستقبلية التي كثيرا ما انتقدها لينين في كتاباته عن الأدب والفن لما تحمله من حس معادٍ للثورة البلشفية ، من هنا وضمن جماعة الجبهة اليسارية علا صوت نقاد شبان مثل : تريتياكوف ، ونيزاموف ، وشكلوفسكي للمطالبة بأسلوب جديد في الكتابة ، بحيث جرف التولع الشكلي الذي نادى به هؤلاء النقاد أغلب منظري الأدب آنذاك ، مما ولّد خصومة فكرية بين انصار المضمون (المعتقد الماركسي) وبين انصار الشكل (معتقد البرجوازية الصغيرة) وبسبب هذه التحولات السريعة والكبيرة في الثقافة الروسية وتحديدا عام 1922 اجتمع الكتاب البروليتاريون لتأسيس جماعة فكرية – ثقافية تمثلهم ، فتكونت بعد مخاض طويل الجمعية الروسية للكتّاب البروليتاريين (راپپ)

---

[1] ينظر : تأريخ النقد الأدبي الروسي : 291 .

[*] يعني الفن النقي ضمن مفاهيم الأيديوجية السوفيتية أنْ يقوم بالكتابة أشخاص منحدرون من وسط بروليتاري ، وأنْ يوجهوا كتاباتهم لأشخاص ينتمون الى الطبقة نفسها مستلهمين من حياة هذه الطبقة مادتهم الأدبية .

عام 1925 ، وتمثل رمزا مختصرا دالا على هؤلاء الكتّاب ؛ وقد اتخذت من مهمة العمل على توسيع وتعميق المضمون وتكوين شكل تركيبي جديد للأدب البروليتاري أساسا لها [1] .

ولعل الصراع الفكري بين أنصار مبدأ المضمون وأنصار مبدأ الشكل الجمالي حفّز مفكرا وناقدا مهما مثل ليف دافيدوفيج تروتسكي (1870 – 1941) منذ عشرينيات القرن العشرين على العمل نحو ايجاد طريق وسط بين الأمرين ، وقد رسخ أفكاراً في كتابه الشهير (الأدب والثورة – 1923) محاولا الخروج من الفكر الدوغمائي المغلق الذي فرضته الأيديولوجية البلشفية ، لهذا لم يرفض الشكلانية بشكل قاطع – وهو القائد البلشفي البارز في اليسار الملتزم – ولم يناصبها العداء كما فعل غيره ممَن تبنوا فكرا ماديا جدليا مثل لينين وجدانوف وبليخانوف ، وقد سعى لذلك من خلال تتبعه العلاقة الوثيقة بين المدرستين الشكلانية والمستقبلية عادّاً شكلوفسكي منظراً للمدرستين ، وأنّ المستقبلية هي أول من اقرّ بأهمية ابتكار الأشكال الفنية الصافية التي يجدها (أول فن واع في التأريخ ، والمدرسة الشكلية هي اول مدرسة فنية علمية) وبهذا يؤكد على أنّه ((لا يسعنا أنْ نستبعد المستقبلية من التطور المفضي الى فن الغد)) [2] ، فهذه الآراء تمثل خطوة جريئة ثانية في كسر التزمت النقدي للإبداع ، بعد الخطوة الأولى التي مهد بها كارل ماركس نفسه ، عندما أراد أنْ يفسر إدراكه الفني للملاحم فلم يخرج عن كونها تمثل متعة فنية للقارىء على اختلاف العصور ، مع أنّه كان يرى الفن جزءا من النتاج الاقتصادي المرتبط بمجتمع معين دون غيره ، وهذا تفويض للذات على حساب الشرط الاجتماعي الذي بنى نظريته عليه ، لذلك جاءت خطوة تروتسكي مكملة في زمن كانت الأيديولوجية السياسية تعم فيه وتطغى على الأفكار جميعاً ، وبذلك بدأ مناقشة مفهوم (الثقافة البروليتارية) متسائلا عن مدى استطاعة هذه الطبقة الاجتماعية بإنتاج ثقافة جديدة تناسب الحقبة الزمنية ، وهو المؤمن تماما بأنّ كل طبقة سائدة قادرة على إبداع ثقافتها الخاصة ، وبسبب ذلك اختلفت الآراء حول نتاجه النقدي فقد حكم عليه النقد الحديث بأنّه استطاع أنْ يمنح الأدب في عصره حرية شبه كلية ، لأنّه عمل على صيانة حرية مبدعة كاملة ضد الاستبداد المتعلق بالعقيدة بالنسبة الى الموضوع المعالج كما بالنسبة الى الشكل الذي يرتديه هذا الأخير ، بيد أنّ تلك الحرية ليست معلقة بالفراغ ، بل تستند الى تفسير ماركسي للنسيج الجمالي حيث يشكل الواقع الاجتماعي سلسلة ، والتعبيرات الثقافية

---

[1] ينظر : تأريخ النقد الأدبي الروسي : 354 – 363 .

[2] الأدب والثورة : ليون تروتسكي : ترجمة جورج طرابيشي : دار الطليعة (بيروت) : ط 1 – 1975 : 115 – 116 .

المتعددة لحمته ، أما معاصروه ولاسيما مَنْ كان شريكا له في العمل السياسي فقد وجدوا أنّه قد خرج عن تعاليم الفكر البلشفي مما أدى الى طرده من الحزب عام 1927 [1] ، وعلى الرغم من مناداته بضرورة الأدب الاشتراكي ودعمه للأدب البروليتاري الذي جعل له فصلا كاملا في كتابه ، تمظهرت حداثة تروتسكي الحقيقية في إدراكه للشكل الأدبي والفني الذي يجده نتاجا لمضمون اجتماعي ، إلاّ أنّه قد عزا إليه درجة استقلال كبيرة عن أي مؤثر أيديولوجي [*] ، ولعل عنايته بالطبقة الوسطى التي يراها ممثلة للأدب المعبر عن الثورة أكثر من البروليتاريا المشغولة بصنع الثورة مستند إلى أسماءَ سبق للينين أنْ هاجمها بقوة مثل بلناك والاخوان سيرابيون وفيسفولود إيفانوف وتيخونوف وبولونسكايا ومایاكوفسكي وإيسنين ، ويؤكد أنّ تنحية هؤلاء خسارة كبيرة للحزب بقوله : ((فماذا يتبقى لنا سوى بعض الكمبيالات غير المدفوعة ، مسحوبة على أدب بروليتاري لا يزال رهن المستقبل)) [2] .

أقول إنّ اهتمامه بالطبقة الوسطى بوصفها ممثلا للفن والأدب خلافا للحزب الذي اعتمد ثقافة البروليتارية منهجا لعمله ، ورؤيته للمذاهب الأدبية والفكرية بحيادية ضَمَنَ له الخطوة الأولى بإنتاج فكر محدث منسلخ عن الأيديولوجية الحزبية بشكلها الدوغمائي المطلق ، لذلك يستنكر متسائلا بهل أنّ الحزب سيخالف مبادئه لو اتخذ موقفا انتقائيا من الفن ، ويتطرق من خلال السؤال الى مناقشة الفكر الماركسي وضرورة مجاراته للتجديد ولاسيما ضمن قدرته على تقييم الفن الجديد وتتبع تحولاته جميعا ، معتقداً بأن دكتاتورية البروليتارية في الاتحاد السوفيتي قصيرة الأمد ، وأنّ الثقافة التي سوف تسود هي الثقافة الإنسانية ، مما جعله خصما لأصحاب الثقافة البروليتارية حتى نفي من روسيا عام 1929 وعدّ عدواً لسلطة الاتحاد السوفيتي [1] .

---

[1] ينظر : الجمالية الماركسية : 25 . ولتفاصيل عن الموقف العدائي منه ينظر : عشرة أيام هزت العالم : جون ريد : دار التقدم (موسكو) : د.ت : 267 – 295 .

[*] يؤكد الدكتور عبد الوهاب شعلان أنّ تروتسكي لم يستطع الخروج من السياج الدوغمائي المغلق الذي سحبت فيه أكثر النخب اليسارية معلقة اخطاءها على البرجوازية محللة الوقائع بعقلية المؤامرة . ينظر : المنهج الاجتماعي وتحولاته : 21 . وهو تأكيد صادق فيما يخص النخب اليسارية أما فيما يخص تروتسكي فهو خلاف ذلك ، لأنّ اطلاعا بسيطا على كتابه الأدب والثورة يبين مدى تحرره الفكري والتزامه بالمنهج الاجتماعي في الوقت ذاته .

[2] الأدب والثورة : 40 .

[1] الأدب والثورة : 40– 41 . وللاطلاع أكثر على حياة تروتسكي وفكره الفلسفي والسياسي ، ينظر : تروتسكي : أرفنج هاو : ترجمة : نديم نوري : المؤسسة العربية للدراسات والنشر – سلسلة أعلام الفكر العالمي

لقد ولّد الخلاف الاستراتيجي بين اعضاء الحزب البلشفي حول شخصية تروتسكي عناية بين أوساط أنصار جماعة الثقافة البروليتارية (راپپ) ، لذا وجهوا انظارهم نحو ناقد بدا في كثير من الأفكار مشابها له ، فكان الكساندر فورسكي (1884 – 1942) محط اعجاب هذه الجماعة ومن قبلهم لينين ، وكذلك القائد البلشفي البارز نيكولاي بوخارين (1888 – 1938) الذي خالف تروتسكي كثيرا بخصوص الثقافة البروليتارية لأنّه كان مناصرا متزمتا لها ، الأمر الذي تجذرت في ضوئه سلطة جماعة (راپپ) بحيث بدأت تميز أيديولوجيا بين المشاركين معها في المقاصد أو من هم خلاف ذلك ، وقد أدى هذا التجذر الى إعلان وتعميق فكرة (الواقعية الاشتراكية) في المرحلة المحصورة بين نهاية الثلاثينيات وأواسط الخمسينيات ؛ بعد أنْ دخلت روسيا منذ بداية الثلاثينيات مرحلة أيديولوجية قاسية هي المرحلة الستالينية ، المرحلة التي ظهر بها ناقد ومفكر أيديولوجي متزمت هو(أندريه جدانوف) الذي أعلن في المؤتمر الأول للكتّاب السوفيت سنة 1934 ما يأتي : ((إنّ الرفيق (ستالين) قد عيّن كتّابنا مهندسين للنفس البشرية ، فما معنى هذا ؟ وأية واجبات تقع على عاتقهم بهذه التسمية ؟ معناه أولا : معرفة الحياة لا بطريقة أرسطية ميتة ، ولا ببساطة كواقع موضوعي ، وإنما كواقع ينمو ويتطور ثوريا ، ولهذا لابد من أنْ يرتبط العرض الفني الأمين للواقع وللتأريخ بمهمة التربية الأيديولوجية للإنسان العامل وصياغته بروح الاشتراكية ، هذا هو المنهج الذي نسميه في الأدب والنقد منهج الواقعية الاشتراكية)) [2] ، وهو الذي صاغ العبارة الشهيرة بخصوص الجماعة الثقافية البروليتارية بأنّها (معمل للأيديولوجية البروليتارية الخالصة) [*] ، والحقيقة أنّ صياغة إعلان الواقعية المشتركة كان جهدا مشتركا بين ستالين والروائي الشهير مكسيم غوركي الذي كان لروايته المعروفة (الأم) أثر كبير في نشر أفكار هذا النوع من الواقعية ، وقد نمَّ هذا الإعلان عن أسس فكرية لا يمكن لأي مبدع أنْ يحيد عنها ، فلابد من تقديم تصوير تأريخي أمين للواقع ، مع ضرورة إبراز التحول الأيديولوجي لعلاقة العمال بالاشتراكية ، فضلا عن ضرورة الالتزام بالعقلية الحزبية المتفائلة بالبطولة ، وأنْ يكون ذلك مشرباً برومانسية ثورية وتصور خاص للأبطال السوفيت ورؤية خاصة للمستقبل ، لهذا يجيب

(بيروت) : ط 1 – 1979 : 79 – 187 . النّبيّ الأعزل – تروتسكي : اسحق دويتشر : ترجمة وتقديم كميل قيصر داغر : المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت) : ط 1– 1982: 15 وما بعدها .

[2] منهج الواقعية في الإبداع الأدبي : 72 .

[*] للاطلاع أكثر على أفكار جدانوف السياسية والفلسفية ، ينظر : حول تأريخ تطوّر الفلسفة : جدانوف : دار دمشق (سورية) : د.ت : 3 وما بعدها ..

ستالين عندما سُئل عن جوهر الواقعية الاشتراكية : (الواقعية الاشتراكية هي أنْ تكتبوا الحقيقة) ومن هذه الحقيقة غير القابلة للنقاش تتأتى آراء ستالين عن الأدب ، بحيث ارتدى – كما يصفه أحد النقاد الروس المعاصرين – جلباب القاضي فكان المرجع الأخير للأدب والنقد ، ليعم في ضوء ذلك الأسلوب التقريري والأحكام الحزبية والمفاهيم الأيديولوجية الصارمة ، وقد استمر هذا الأسلوب في عهد القائد السياسي (خروشوف) الذي أبدى اهتماماً زائداً بالأدب والفن من منطلق أنّ الحزب والدولة لهما الحق في أنْ يتدخلا في الشأن الثقافي ، لذا كان يميل الى الخطب المطولة أمام الفئة المثقفة من مبدعين وكتّاب ، وأكد على فكرة أدلجة الكتّاب واقصاء غير المرتبطين بقواعد فكرية – حزبية ، وسبب ذلك طرد الروائي المعروف بوريس بسترناك عند كتابته ونشره رواية (الدكتور زيفاغو) عام 1958 ، من اتحاد الكتّاب [1] .

وقد أدت هذه الارهاصات الفكرية الى ظهور مدارس مختصة بالتعبير عن علاقة النقد الأدبي بالأبعاد الاجتماعية ، وقد توقف الدكتور عاطف أحمد فؤاد المختص بعلم الاجتماع عند هذه المدارس مقسماً إياها على : [2]

1 -مدرسة الأساس : وتعني الأساس المادي وأبرز روادها فريش (1870 – 1929) وهو متخصص بأدب المدة الحديثة في تأريخ أوربا الغربية ، ومن أهم أعماله (الأدب والرأسمالية) و(سوسيولوجيا الفن – 1926) ، ويستلهم فريش آراء ماركس في البنية الفوقية عاكساً ذلك على أنماط الفن .

2 -مدرسة البناء الفوقي : وهي تابعة في أفكارها لبليخانوف ، وقد أحالت الأدب الى الأيديولوجية ، وينتمي لها فورنسكي ونيكرازوف وغيرهم ، وهي على الرغم من هذه الاحالة الاّ أنّها نادراً ما فسرت الأدب من حيث علاقته بالعامل الاقتصادي أو الاجتماعي .

3 -المدرسة السوسيولوجية : ظهرت في العشرينيات وتطلق على مَنْ تعاملوا مع الأدب تعاملا اجتماعياً غير ماركسي ، وكان شاغل روادها البحث في قضايا مثل المضمون

---

[1] ينظر في ذلك : تأريخ النقد الأدبي الروسي :402 ، 416–420. الماركسية والنقد الأدبي : 32 . ولتفاصيل عن فكر غوركي الواقعية وأسلوب ستالين السياسي المتشدد ينظر : كيف تعلمت الكتابة ومقالات أخرى : مكسيم غوركي : ترجمة مالك صقور: دار الحصاد للنشر والتوزيع (دمشق) : 39– 46 . البحث عن ستالين ديمقراطي (التراجيديا الروسية) : لطفي الخولي : مركز الأهرام للترجمة والنشر (القاهرة) : ط 1 – 1995 : 105 وما بعدها .

[2] ينظر : علم اجتماع الأدب : د. عاطف أحمد فؤاد : 49–56 .

وسوسيولوجية المؤلف وسوسيولوجية القارئ ، ومن أهم روادها ساكلين (1868 – 1930) وافيموف و كليتيالا (1867 – 1942) .

4 -مدرسة (The Forsotstvo) : وهي مدرسة فكرية سعت الى التوليف بين المدارس الماركسية والشكلية في النقد الأدبي ، ومن اهم روادها زيتلين وليفيدوف وفوزينيزكي ، وقد تعاطف معهما تروتسكي .

5 -المدرسة السوسيولوجية الشكلية : وهي تقترب كثيراً من أفكار المدرسة السابقة في ترسيخها لعلم اجتماع أدبي يتعامل مع الشكل بالنسبة نفسها التي يتعامل بها مع المضمون .

غرامشي (سوسيولوجية الثقافة) :

مما تجب الإشارة اليه أنّ أنماط النتاج الفكري الجدلي تكتمل بتجربة المفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي (1891 – 1937) الذي أبدى اهتماماً خاصاً بسوسيولوجية الثقافة والمثقف الى جانب اهتماماته السياسية والفلسفية ، وقد اهتم بالأيديولوجية بشكل خاص ولاسيما الجانب الوظيفي فيها لذا يراها ((تصوراً للعالم تمثله عقيدة تحفز لاعلى النظر بل على العمل ، وهذا التصور يظهر واضحاً في الفن وفي القانون وفي النشاط الاقتصادي ، وفي كل تجليات الحياة الفردية والجماعية)) [1] ، لذلك رفض النظر الى ماركس بوصفه مفكراً معصوماً من الخطأ ، ومن خلال ذلك اعاد التفكير في ثوابت ماركسية مثل التحالفات بين البروليتاريا والفلاحين وبين العمال الصناعيين والزراعيين ، وأكد أنَّ من يقوم بتوطيد هذه التحالفات هم الطليعة المثقفة ، فكان اهتمامه بالطليعة المثقفة وراء اهتمامه لاحقاً بقضية تثقيف البروليتاريا ناهجاً بذلك أسلوب الكثير من المفكرين الماركسين السابقين له مثل لينين وبليخانوف وغيرهم ، لكنّ ميزته في هذا الأمر تكمن في انشغاله بدور الوعي والثقافة في التأريخ ، لأنّه يجد أنّ للثقافة دوراً في تسريع حركة التأريخ ، من هنا جاء اهتمامه بسوسيولوجية الثقافة بوصفها نمطاً فكرياً – أيديولوجيا بقوله : ((يحق لنا القول أنّ جميع البشر مثقفون مع الاستدراك بأنّ جميع البشر لا يمارسون وظيفة المثقفين في المجتمع ، واذا كنا نستطيع التحدث عن مثقفين فالحديث عن غير المثقفين لا معنى له)) [1] ،

---

[1] الأيديولوجيا واليوتوبيا في الانساق المعرفية المعاصرة (دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون) : رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الاداب / جامعة الاسكندرية : عبد الله الانصاري : بإشراف الدكتور علي عبد المعطي محمد وماهر عبد القادر محمد : 2000 : 39 .

[1] قضايا المادية التأريخية : أنطونيو غرامشي : ترجمة فواز طرابلسي : دار الطليعة (بيروت) : 1971 : 131 .

بهذا الإدراك المعرفي لأنساق الثقافة في المجتمع استطاع غرامشي الحديث عن مفهوم (هيمنة الثقافة) مستوحياً ذلك من الهيمنة الاقتصادية التي شخصها ماركس في الطبقة البرجوازية الممتلكة لوسائل الإنتاج والمسيطرة على مؤسسات الدولة ، وقد قسم في ضوء ذلك المثقفين على نوعين ، النوع الاول هو (المثقف العضوي) ويحدده بطريقتين تعتمد الأولى تعريف المثقفين بالمكانة والوظيفة اللتين يشغلونهما ضمن بنية المجتمع ، أما الأخرى فهي ذات طابع تأريخي وتعتمد تحديد المثقفين بالمكانة والوظيفة اللتين يشغلونهما ضمن صيرورة تأريخية ، أما النوع الثاني فهو (المثقف التقليدي) ويمثل المثقفين المرتبطين عضوياً بطبقات زائلة أو في طريقها الى الزوال [2] ، فمكانة المثقف مرتبطة بوظيفته الاجتماعية ودوره في الحياة ، وبهذا يكون كبار المثقفين ليسوا الوحيدين في اهتمامات غرامشي بل كل مَنْ يكسبه نشاطه الفكري مكانة ووظيفة ضمن منظومة اجتماعية محددة تأريخيا ، مثل الكتّاب والفنانين والمعلمين والأطباء والسياسيين وغيرهم ، لذا يجعلهم مراتب متفاوتة بحسب صياغتهم للأيديولوجية ؛ ما بين مثقف مبدع الى مثقف مُنظِّم الى مثقف مُربى [*] ، لهذا يتساءل في أكثر من موضع ضمن أعماله عن كيفية التمييز بين المثقف وغير المثقف ؟ ومَن هو المثقف ؟ وهل يشكل المثقفون طبقة اجتماعية مستقلة قائمة بذاتها أم أنّ لكل طبقة اجتماعية فئة متخصصة من المثقفين ؟

إنّ وعي غرامشي العالي بأهمية الثقافة يحفزنا إلى التساؤل حول قدرته بإضافة رؤية جديدة الى الفكر الماركسي الذي أعطى اهتماما كبيرا للثقافة والمثقفين أم لا ؟ وإجابة هذا السؤال تكمن في الدور الكبير الذي أدّاه هذا المفكر في نقل عجلة الحراك الاجتماعي من أيديولوجية البنى التحتية التي تحتمي بالنتاج الاقتصادي وعلاقته بكل ما هو سياسي واجتماعي ، الى أيديولوجية البنى الفوقية من خلال مركزية الثقافة وما تستطيع تغييره في المجتمع ، ولعل ما يدل على ذلك قول (كروتشة) الذي أشار اليه – غرامشي – في كتابه (رسائل السجن) ، وهو قول يبيّن بأنّ المادية التأريخية غير قادرة على إنتاج طبيعة جمالية لأنّها مأخوذة دائما بالطبيعة الاقتصادية وتبقي مظاهر مثل الفن والدين والأخلاق والفلسفة تابعة لهذه الطبيعة ، بحيث تجد الاقتصاد في

---

[2] ينظر : فكر غرامشي السياسي : جان مارك بيوتي : ترجمة جورج طرابيشي : دار الطليعة (بيروت) : ط 1 – 1975 : 13–62 .

[*] المثقف (المبدع) هو الذي يصوغ الأيديولوجية وهو أكبرهم وزناً ، أما (المُنظم) فهو الذي يدير أو ينشر الأيديولوجية ، بينما (المُربى) هو أقلهم شأناً لأنّه يكتفي بتلقي الأيديولوجية بتوجيه مباشر من الفئات الأخرى .

كل مكان ولا تجد في مكان ما الفن أو أيّ شكل خيالي آخر [1] ، لذلك نجد الكثير من الأفكار التي روّج لها غرامشي مُجدِدا في الفكر الماركسي ، متداولة حتى الآن ضمن حقول معرفية مختلفة ولاسيما سوسيولوجية الثقافة والنقد الثقافي وعلم اجتماع الأدب .

[1] ينظر : سوسيولوجية الثقافة : 43 .