نظريـــة الأدب الماركسيـــة
بين التحول والتكيف

د. عز الدين إسماعيل*

« إن كل مدرسة أدبية جديدة هى ثورة - إنها أشبه بظهور طبقة اجتماعية جديدة »

شكلوفسكى

« لا يصير الفن افضل عندما يصبح الناس اغنى »

تيرى إيجلتون

١ –

هذه دراسة تخطيطية لجزء من مشروع أشمل يحيط بنظريات الأدب المختلفة التي عرفها العصر الحديث. خصوصًا فى القرن العشرين، ويقف على ذلك التنوع الهائل فى الرؤى والأفكار فى أصولها ومراجعاتها، لا من أجل رفضها أو اختزالها، ولا من

---

* الأستاذ بكلية الآداب – جامعة عين شمس ، والمشرف على قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية بمعهد البحوث والدراسات العربية .

(***مجلة البحوث والدراسات العربية ، العدد ٢٦ ، ديسمبر / كانون الأول ١٩٩٦ . – ص ص ٧٧ – ١٠٩)*** .

أجل الإعظام من شأنها أو التهوين منه، بل من أجل فهمها فى إطار دوافعها وشروطها الموضوعية والفكرية الخاصة، وليكون هذا الفهم وسيلة لفهم أعم، لا لطبيعة النشاط الإنسانى الذى يبذل فى هذا المجال فحسب، بل للإنسانية ذاتها فى سعيها الدائب عبر التاريخ، وفى زمننا الراهن، وفيما يستقبل من الزمان، من أجل أن تعرف ذاتها وتتلاءم معها.

من هنا ستكون وقفتنا فى هذا الجزء عند قطاع عريض وممتد من هذه النظريات الأدبية المرتبطة بالنظرية الماركسية بصفة عامة .

- ٢

والماركسية فى أساسها - كما هو معروف - نظرية فى الاقتصاد والتاريخ والمجتمع والثورة، قبل أن يكون لها أى تعلق بالأدب ؛ ومع ذلك فقد تكونت لها علاقة بالأدب، تشكلت فى إطار نظرى عام ، من خلال المراجعة المستمرة للمواطن المتناثرة فى كتابات ماركس وإنجلز المتعلقة بالأدب والنشاط الفنى بصفة عامة . ولأن كل جيل من العاملين فى هذا الحقل يراجع ما استقر على أيدى الجيل أو الأجيال السابقة ويبنى عليه، فقد نشأ نتيجة لذلك أكثر من نظرية ماركسية فى الأدب والفن . ومن هنا استطاع فورجاكس Forgacs أن يتحدث عن «النظريات الأدبية الماركسية»[1] بصيغة الجمع .

وعلى الرغم من تنوع نظريات الأدب الماركسية فإنها جميعا تشترك فى مسلّمة بسيطة تقول إن الأدب لا يمكن فهمه فهمًا صحيحًا إلا في إطار أوسع من الواقع الاجتماعى . فالماركسيون يذهبون إلى أن أى نظرية تعالج الأدب بعد عزله (بوصفه بنية صرفا على سبيل المثال ، أو بوصفه نتاجا للعمليات العقلية الفردية التى يقوم بها الكاتب - أى العمليات النفسية) وتبقى عليه فى عزلته، فتفصله عندئذ عن المجتمع والتاريخ، سوف تكون قاصرة عن شرح هوية الأدب الحقة .

وهذه المسلمة تدلنا فى الواقع على جانب مما يميز النظريات الماركسية عن كثير غيرها ؛ ولكن ما تدلنا عليه ليس كثيرا ، كما أنها فى ذاتها لا توضح ما الذى يجعل هذه النظريات ماركسية على وجه التعيين . ذلك بأن هناك مقاربات «اجتماعية» أخرى للأدب غير ماركسية، تشارك فى الأخذ بهذه المسلمة . ويمكن أن تعد معايير إريك أوبرباخ Erich Auerbach لدراسة الأدب الغربى فى كتابه المحاكاة Mimesis (١٩٧١م) مثال على هذا . هذا فضلاً عن أن هذه المسلمة تنطبق فى الواقع على مجموعة كاملة من ألوان النقد التاريخى التى بدأ ظهورها قبل ماركس والتأثير الماركسى فى أوروبا القرن التاسع عشر[١] .

- ٣ -

وعلى الرغم من أن هناك أرضية مشتركة بين بعض الاتجاهات الاجتماعية التي عاصرت النظرية الماركسية أو سبقتها، فإن نظريات الأدب الماركسية تظل محتفظة بتميزها عن النظريات الاجتماعية الأخرى الخاصة بالأدب، وذلك من خلال اعتمادها على جملة من المفاهيم الخاصة التى تتعلق برؤية العالم وفهمه . «فالحقيقة الاجتماعية لدى الماركسيين ليست أرضية مبهمة يخرج الأدب منها أو يدخل فيها، ولكن لها شكلا، وهذا الشكل متحقق فى التاريخ، الذى يرى فيه الماركسيون سلسلة من الصراعات بين الطبقات الاجتماعية المتعارضة، وأنماط الإنتاج الاقتصادى التى ينهمكون فيها . وهذا الشكل يتحقق كذلك فى أى مرحلة من حياة المجتمع ؛ لأن العلاقات الخاصة بالطبقة والمؤسسات الخاصة، السياسية والثقافية والاجتماعية ، ترتبط بنظام الإنتاج الاقتصادى بطريقة محددة . وبنية التاريخ وبنية المجتمع هما معا ما أطلق عليه ماركس وإنجلز صفة الجدلية dialectical ؛ وهو مصطلح يلفت النظر إلى القوى الحيوية والمتعارضة التى تعمل خلالهما»[٣] .

وهكذا يعترف الماركسيون للحقيقة الاجتماعية والحقيقة التاريخية ببنية جدلية تتمثل بالضرورة فى الأدب بوصفه نشاطًا وبوصفه إنتاجًا . **ومع ذلك فإن مداخل**

الماركسيين إلى الأدب تختلف .

والواقع أن «الملاحظات المتعلقة بالأدب والفن ، التى يمكن جمعها من كتابات مـاركس وإنجلز ، هى فى الأغلب الأعم **أحرى أن تتناول الثقافة من منظور الإنتـاج** ... والواقع أن الوثيقة الأكثر نفوذا فى الرؤية الماركسية للثقافة، تلك **الوثيقة المتمثلة فى مقدمة** كتاب «إسهام فى نقد الاقتصاد السياسى، (١٨٥٩)- **قد وضعت الثقافة كلها فى بنية فوقية تحددها القاعدة الاقتصادية.** وعندما يصل الأمر بقوى الإنتاج المادى فى المجتمع إلى الدخول فى صراع مع علاقات الإنتاج القائمة ، يتبع ذلك قيام ثورة اجتماعية ، إن عاجلاً أو آجلاً . **ووفقا للتفسير المتكرر لهذه المقدمة يصبح الأدب - بوصفه شكلا إيديولوجيا يصير الناس فيه على وعى بهذا الصراع ويناضلون من أجله-** يصبح مجرد انعكاس لنظام اقتصادى أكثر أصالة أو يكون مشتقا منه»[٤].

ويختلف الماركسيون فى كيفيات اقترابهم من الحقيقة الأدبية فى علاقتها بالواقع الاجتماعى ؛ «فمن الممكن أن يبدأ المرء - مثلا - بالنظر فى البنية التاريخية والاجتماعية ثم ينظر ما إذا كان العمل الأدبى يعكس هذه البنية أو يشوهها . لكن المرء فى وسعه كذلك - بالقدر نفسه من السهولة - أن يبدأ من مفهوم عام للأدب ، ثم يتحرك نحو الكتّاب والنصوص ومن ذلك إلى المجتمع ؛ أو يبدأ من نص بعينه ويتحرك نحو المؤلف ، والطبقة التى ينتمى إليها ، ودور هذه الطبقة فى المجتمع . وكل إجراء من هذه الإجراءات قد تبناه على المستوى العملى ماركسيون مختلفون ؛ كما أن هذه القائمة من الخيارات ليست كاملة بحال من الأحوال . وترجع حقيقة أن الاتفاق حول الإجراء محدود - ترجع جزئيا إلى الوضع الإشكالى للموضوع نفسه ، ألا وهو الأدب . فهل الأدب يعنى النصوص الأدبية ، أو الاستخدام الخاص للغة ، أو نوعا بعينه من الإنتاج الثقافى ؟ لكن الافتقار إلى الاتفاق ينشأ كذلك عن أنواع الاختلاف بين الماركسيين ...»[٥].

ومن الأفكار المتعلقة بحقيقة البنية الاجتماعية، التى كان لها أثرها فى صياغة نظرية الأدب الماركسية ما يجسده **نموذج القاعدة والبنية الفوقية**، الذى حدده ماركس فى مقدمة كتابه الذى سبق ذكره . فعلى النقيض مما كان الناس يعتقدون من أن أفكارهم ومعتقداتهم وعقائدهم الدينية وقوانينهم وتشريعاتهم ونظمهم الاجتماعية هى من **إبداع العقل البشرى والإلهى، «ينقض ماركس هذه الصياغة، ويذهب إلى أن النظم العقلية (الإيديولوجية) جميعا هى ألوان مما ينتجه الوجود الاجتماعى الاقتصادى الحقيقى»**[٦]. ويذكر سلدن Selden أن ماركس «قد صور هذه الفكرة من خلال استعارة تنتمى إلى عالم العمارة ؛ **فالبنية الفوقية** Superstructure (الإيديولوجيا والسياسة) **ترتكز على القاعدة Base** (العلاقات الاجتماعية الاقتصادية). وقولنا إنها (ترتكز على) لا يماثل على وجه الدقة قولنا (تنشأ عن)»[٧]، وكأنه يريد أن يبعد عن الأذهان فكرة السببية فى علاقة الظواهر الاجتماعية .

ومع ذلك فمنذ السبعينات من القرن الماضى حتى الحرب العالمية الأولى أخذ أغلب الماركسيين بفكرة الحتمية القائلة **بأن القاعدة تحدث ببساطة البنية الفوقية ، وأن البنية الفوقية تعكس القاعدة** (وهى فكرة عرفت باسم (الماركسية المبتذلة)) ... ومع ذلك لم يتحقق سوى قدر يسير من الاتفاق الحقيقى حتى بين الماركسيين فى القرن العشرين **حول الكيفية التى يتفاعل بها هذان المستويان فى البنية الاجتماعية** .

ولكن لما كان الأدب ، وفقا لقسمة المجتمع الثنائية هذه ، ينتمى إلى البنية الفوقية فإنه من الممكن أن تختلف النظرة إليه وفقا لنمط فهمنا للعلاقة بين القاعدة والبنية الفوقية . فإذا نحن وقفنا عند حدود الفهم المبتذل للماركسية، اتجه تفكيرنا

عندئذ إلى أن الأدب نتاج مباشر تقريبا لما يتمثل فى القاعدة الاجتماعية الاقتصادية ؛ أى أنه انعكاس لما يتمثل فى هذه القاعدة من صراع قائم أو محتمل بين طرفى قوى الإنتاج . لكننا إذا تجنبنا هذا الفهم الأحادى الاتجاه (الذى يوصف أحيانا بالآلية) . وفهمنا الأدب على أنه نتيجة شبكة معقدة من العلاقات، نكون قد التزمنا نظرية الأدب الماركسية على نحو ما تمثلت فى كتابات بعض المتأثرين بالنظرية الماركسية الصحيحة فى القرن العشرين .

٥ –

ومن الأفكار الأساسية المتعلقة بالأدب ، التى تشكل ركنا أساسيا فى نظرية الأدب الماركسية ، **الفكرة التى ترى فى الأدب «انعكاسا» للواقع** . وهى فكرة قديمة، تمتد من القرن التاسع عشر مرتدة إلى أرسطو الذى ذهب إلى أن الفن محاكاة أو تقليد للحياة ، بل ربما ظلت هذه الفكرة مؤثرة على نحو ما فى القرن العشرين إلى أن ظهرت البنيوية ؛ فقبل أن تخرج الثورة البنيوية إلى الوجود كان أصحاب نظرية الأدب يتناولون الأعمال الأدبية على أساس أنها تشير على نحو ما إلى حقيقة تقع خارجها . وقد احتفظت هذه الرؤية بسلطانها على التفكير الماركسى زمنا طويلا، لأن **ماركس نفسه** ذهب – على نقيض هيجل – **إلى أن الحقيقة الخارجية سابقة على ظهور الأفكار فى العقل ، وأن العالم المادى ينعكس فى عقل الإنسان ويترجم إلى أشكال من التفكير**[٨] **. ومن ثمّ فإن الأدب بوصفه نشاطا ذهنيا إنما يكون انعكاسا للواقع الخارجى ، الاجتماعى التاريخى.** والمهم هو كيف يفهم الناس هذا الانعكاس ؛ فالفكرة القديمة تجعل الأدب محاكاة للحياة ، ولكن الأمر يختلف مع النموذج الماركسى الحديث ، خصوصا نموذج الانعكاس كما بلوره جورج لوكاتش .

لقد عول لوكاتش فى نظريته الأدبية تعويلا كبيرا **على مفهوم الانعكاس.** إنه فى الوقت الذى يرفض فيه النزعة «الطبيعية» فى الأدب كما تمثلت فى الرواية

على وجه الخصوص، «يعود إلى الفكرة الواقعية القديمة، القائلة **إن الرواية تعكس الواقع ، لا بتقديم مظهره السطحى ، ولكن بإعطائنا انعكاسا للواقع أصدق وأكمل وأشد نصاعة وحيوية**»[٩]. **ومن ثم لم ير لوكاتش فى الأدب انعكاسا حرفيا للواقع كما تعكس المرآة الأشياء الموضوعة أمامها ؛ وإنما الأدب معرفة بالواقع** ؛ والمعرفة ليست مجرد إقامة علاقات بين مفردات الأشياء فى الواقع الخارجى والأفكار فى الرأس . وهذا الواقع وإن يكن قائما حقًا هناك قبل أن نعرفه فإنه يمثل وحدة جدلية شاملة ، بكل ما تنطوى عليه من حركة وتعارض بين مفرداتها . «ولكى ينعكس الواقع فى الأدب لابد له أن يمر من خلال عمل الكاتب الإبداعى الذى يمنح الأدب شكلا. **والنتيجة الحاصلة فى** حالة تشكيل العمل تشكيلا صحيحا **سوف تتمثل فى أن شكل العمل الأدبى يعكس شكل العالم الواقعى**»[١٠].

إن العمل الذى يبدو شبيها بالحياة لن يكون إذن واقعيًا بالضرورة عند لوكاتش ، كما أن العمل الذى يشوّه فى وضوح مظاهر الأشياء لن يكون بالضرورة غير واقعى . «إنه يصر على أن العمل الأدبى كلٌ مكتمل فى ذاته Self - contained»[١١] ؛ وهذا الكل المكتمل فى ذاته إنما يخضع لقوانينه الخاصة التى تميزه عن أى حشد من مفردات الواقع الذى يتعلق به . وفى هذا ما يؤكد **حرص لوكاتش الدائم على أن يستبعد نهائيا فكرة أن الأدب انعكاس مرآوى للحياة**، على نحو ما كان التصور الماركسى المبتذل .

ولوكاتش فى فهمه للعمل الأدبى يجمع بين حقيقتين : حقيقة أنه – أى العمل الأدبى – «كل مكتمل فى ذاته» ، تحكمه «قوانين موضوعية خاصة» ؛ **وحقيقة أنه انعكاس للعالم ، وإن يكن انعكاسا غير مرآوى** . وهو قد يبدو بهذا مُرْضِيًا لفريقين من الناس مختلفين فيما يتطلبونه من العمل الأدبى ؛ فمن الناس من يعتقد أن الأدب لابد أن يتعلق بالحياة الواقعة ؛ ومنهم من يرى أنه نوع من

الواقع له استقلاله الذاتى وله مشخصاته الذاتية الخاصة . على أنه لن يكون غريبا أن يجمع الناس فى تصورهم للأدب بين هاتين الحقيقتين ، إذ لا تعارض فى الواقع بينهما .

٦ –

وعلى الرغم من تماسك نموذج الانعكاس على نحو ما فهمه لوكاتش فإن فورجاكس يسجل جملة من الصعوبات النظرية التى يثيرها هذا النموذج ، يمكن تلخيصها فيما يأتى :

ا – إن الانعكاس لا يمثل نظرية عامة فى الأدب ، بل نظرية فى الأدب الواقعى ، ونظرية فى الرواية خصوصا ؛ «فلوكاتش يركز على الرواية لأنه يطور فكرة هيجل فى أن الرواية هى الشكل الأدبى الحديث ؛ هى محاولة إعادة تشكيل الوحدة الكلية التى تشمل الإنسان والعالم ، والتى احتوت عليها الملحمة ، وذلك عندما لم يعد من الممكن قيام هذه الوحدة فى إطار الرأسمالية ، ولكن صار من الممكن أن تتحقق مرة أخرى (فى رأى لوكاتش) فى إطار الاشتراكية»[١٢] .

ب – والانعكاس ليس نظرية وصفية بل نظرية تقويمية ، يتعلق بتقرير ما إذا كان العمل واقعيا أو غير واقعى . وقد تنطوى إجراءات مثل هذا الحكم على بعض العمليات الوصفية ، كالتمييز بين الشكل الصحيح والشكل غير الصحيح ، ووجود الأنماط أو غيابها ، والوحدة الكلية الصحيحة أو غير الموصلة ؛ ولكن يظل إصدار الحكم بالقيمة هو العمل المركزى .

جـ – وهو ليس نظرية لها كبير تعلق باللغة ؛ فاللغة عند لوكاتش لا تمثل مادة الأدب ، بل الأداة الشفافة له .

د – **وهو ليس نظرية تفرد دورا واضحا وثابتا للمؤلف** ؛ لأن الأهمية تنصرف عن المؤلف إلى انعكاس العالم فى العمل الأدبى نفسه ، «ولكن دون تهوين

من شأن الوجود المبدع للمؤلف»[١٣] إن المؤلف المبدع يَذْكرُ من خلال الوقوف على ما يعكس العمل الأدبى ؛ فالعمل هو الذى سيدل عليه ، إيجابا أو سلبا .

- ٧

وفى سبيل تحديد العلاقة بين العمل الأدبى والواقع طوَّرَ الناقدُ الفيلسوف الفرنسى **بيير ماشيرى Pierre Macherey** نموذجا يختلف عن نموذج الانعكاس الذى اعتمد عليه لوكاتش ، هو **نموذج الإنتاج** produtionن model ؛ والمقصود هو **إنتاج العمل الأدبى**[١٤] . وربما اتضح من هذا منذ البداية أن ماشيرى **سويف يركز اهتمامه على قوانين الإنتاج الأدبى**، التى تحكم - وفقا لنظرية مادية صرف - **تشكيله وظهوره فى الصورة النهائية التى يظهر فيها** ؛ «فهو يبدأ بتبنى نموذج ماركسى صريح فى الكتابة . إنه لابد أن يعالج النص بوصفه (إبداعا) أو نتاجا إنسانيا بارعا ؛ يعده (إنتاجا) production امتزجت فيه مواد متفاوتة أصابها التغير فى أثناء ذلك»[١٥]. فالأدب - عنده - شبيه بالعمل الإنتاجى ، الذى يصنع من المواد الغفل (الخام) منتجا نهائيا ؛ كما أنه **لا يرى فى المؤلف** مبدعا (وهو المفهوم الذى يوحى بأن الأعمال الأدبية يتم صنعها من لا شىء ، أو من نوع من الطين لا شكل له) بل **شخصا يحول الأنواع الأدبية القائمة من قبل ، والأعراف ، واللغة ، والإيديولوجيا ، إلى منتجات نهائية هى النصوص الأدبية** . إنه إذن - كما تقول إيفا كوريدور - «مجرد منتج للنص ؛ إنه عامل»[١٦] .

والواقع أن موضوع الإنتاج يشغل حيزا أساسيا فى النظرية الماركسية ؛ ويرتبط به موضوع الاستهلاك ؛ «فالإنتاج والاستهلاك تجمع بينهما فى وصف ماركس علاقة جدلية ؛ ويمكن أن يقال إن كلا منهما (ينتج) الآخر ؛ فالإنتاج (ينتج) الاستهلاك بطرق ثلاثة : بإعداد الشىء للاستهلاك ؛ وبتحديد الطريقة التى يتم بها الاستهلاك ؛

وبخلق الحاجة إلى الاستهلاك لدى المستهلك . فالإنتاج – وفقا لهذا – لا ينتج موضوعا للذات فحسب ، بل ينتج ذاتا للموضوع كذلك»[١٧] . وهذا معناه أن الأدب الذى تنتجه قوى المجتمع من شأنه أن ينتج – فى دوره – المتلقى الذى يبحث عنه ويستهلكه .

– ٨

وحين نقف على شرح العمل الأدبى بوصفه منتَجًا فى ضوء نظرية الإنتاج الماركسية يحق لنا أن نقرن النموذج الإنتاجى عند ماشيرى بهذه النظرية **لنرى ما يربط هذا النموذج بالنظرية الماركسية من جهة ، وما يمنحه خصوصيته وتفرده وتأسيسه لنظرية ماركسية جديدة فى الأدب من جهة أخرى .** ذلك بأن ماشيرى محسوب كذلك على البنيويين السيميولوجيين من حيث رؤيته للمؤلف على أنه إنما يعتمد فى عمله على عالم من العلامات والشفرات ، حتى «**إن اللغة (لتكتبه) وهو يكتبها**»[١٨] . وقد يبدو النموذج الإنتاجى لدى ماشيرى مغاير لنظرية الإنتاج الماركسية، ولكن ماشيرى استطاع أن يقيم على أساسه نظرية فى الأدب ، تدخل باطمئنان فى إطار ما نسميه نظريات الأدب الماركسية ، وذلك بتركيزه على موضوع الإيديولوجيا .

ولما كانت كل **العناصر التى** تدخل فى تشكيل العمل الأدبى **لا تبقى – من منظور ماشيرى – على حالها الذى كانت** – أو الذى هى – عليه فى الواقع ، بل يكتسب كل عنصر دلالة خاصة فى إطار هذا التشكيل ، **فإن إيديولوجيا المؤلف** – وهى عند ماشيرى ليست إلا عنصرا من هذه العناصر يضاف إلى عناصر الوجود الفعلى – إنما يطرأ عليها **من التحول ما يطرأ على عناصر الواقع المادى موضوع ذلك العمل . ومن ثم لا يكون العمل تعبيرا مباشرا عن إيديولوجيا المؤلف ، كما أنه لا يكون كذلك انعكاسا لذلك الواقع ، ولكن ما يتحقق فى العمل إنما هو لون من الإنتاج الخيالى**

لتلك الإيديولوجيا وذلك الواقع . وربما ظفر إنتاج الإيديولوجيا على هذا النحو الخيالى باهتمام خاص من ماشيرى ؛ «فهو يصف الإنتاج الأدبى ... بأنه (مسرحية) Staging للإيديولوجيا ؛ وهذا ما يوحى بأن الإيديولوجيا يتم إنتاجها وتحويلها فى الكتابة الروائية بالطريقة نفسها التى يحول بها النص المسرحى على خشبة المسرح»[١٩] .

إن نظرية الأدب عند ماشيرى قد ارتبطت بنظرية فى القراءة ، أصبح للقارئ بمقتضاها دور خاص يختلف عن دوره المألوف بل يتعارض معه ؛ فهو يهتم فى قراءة العمل الأدبى بالفجوات ومواطن الصمت لإبراز ما لم يقله العمل على أنه هو الأهم مما قاله صراحة . وهذه القراءة إنما تتم عن طريق فرض إطار نظرى محكم على هذه الفجوات وهذه المواطن . إن القارئ عند ماشيرى منظّر لما يقرأ ؛ وهو – من ثمّ – يجاوز مهمته المعهودة ، ويشرح العمل فى ضوء الفهم الماركسى للواقع ، الذى يضم المؤلف والنص والقارئ جميعا .

وأخيرا فإن تيرى إيجلتون Terry Eagleton يلخص لنا موقف **ماشيرى من مشكلة «الانعكاس»** من خلال تعليقاته – أى ماشيرى – على دراسة لينين لتولستوى («مرآة الثورة الروسية») ، حيث يرى إيجلتون أن هذه التعليقات «قد نجحت نجاحا باهرا فى إنقاذ نقد لينين من عملية انتقاص فجة من قيمته ؛ **إذ إنه إذا كان عمل تولستوى مرآة حقا فإنها تكون عندئذ**، على نحو ما أدرك لينين، **مرآة انتخابية ، احتشدت فيها صور مفتتة ، تكتسب أهميتها مما عكسته ومما لم تعكسه**»[٢٠] .ثم يعلق إيجلتون بقوله : «**ولكن هذه المرآة التى خضعت لهذا التعديل العنيف ربما استعصى القول عنها إنها مرآة على الإطلاق.**

والواقع أن ماشيرى فى مقالاته المتأخرة قد حول بطريقة فعالة مسألة علاقة (النص / الواقع) إلى مسألة وجودية (أنطولوجية) ، هى مسألة الواقع المادى للفن نفسه ، الذى يبرز بوصفه قوة فعالة فى **إعادة إنتاج الواقع الاجتماعى أحرى من أن يكون**

مجرد انعكاس له»[٢١].

وعلى هذا النحو يظل ماشيرى مخلصا لنظريته فى الإنتاج .

٩ –

وفيما يلى نتوقف عند وجوه الاختلاف بين نظرية الانعكاس ونظرية الإنتاج :

أ – وأول ما يلفت النظر فى خصوصية نظرية الإنتاج الأدبى أن ماشيرى بناء على نظرته إلى **النص الأدبى على أنه غير مكتمل** ، وعلى نظريته فى القراءة – قد أسقط عن النقد مهمة التفسير ، على أساس أن التفسير **لا يكون إلا لعمل مكتمل ومحكم وله معنى يتطلب الكشف عنه** ؛ وهذا غير متحقق فى العمل الأدبى . وبهذا تختلف **هذه النظرية عن نظرية الانعكاس فى تسليمها بفكرة المعنى الذى يمكن أن يكشف عنه التفسير فى النص** ، وبفكرة النص **المكتمل المحكم** . وكل ذلك مرجعه إلى الفارق الجذرى بين الانعكاس والإنتاج .

ب – وفى الوقت الذى ترتبط فيه نظرية الانعكاس عند لوكاتش ونظرية الإنتاج عند ماشيرى بالأدب الروائى ، **لا يبدو هناك ما يحول دون اشتمال نظرية الإنتاج بصفة خاصة على الشعر كذلك** ، مختلفة فى هذا عن نظرية الانعكاس التى تحددت بالأدب الروائى لأسباب فنية وتاريخية .

ج – وأيضا فإن **نظرية الانعكاس نظرية تقويمية** فى أساسها ، تريد أن تحكم على الأعمال ما إذا كانت واقعية حقا (الواقعية الصحيحة عند لوكاتش) أو لم تكن ، فى حين أن **نظرية الإنتاج نظرية وصفية** ، لا تسأل عن القيمة بل عن الماهية . **وبذلك يخلّص ماشيرى نظرية الأدب الماركسية من مهمة التقويم** ؛ « وذلك لأنه لا يرى أن الأعمال الأدبية تشتمل على **معرفة** بالواقع يمكن أن يحكم عليها الناقد ، سواء بصحتها أو عدم صحتها ؛ والأحرى أنه يرى

هذه الأعمال بوصفها نتاجات أو إنجازات لأشياء فى الواقع ، كما أن المعرفة فى تناوله هى شىء يجلبه الناقد ليحمله على هذه الأعمال »[٢٢] .

د – كذلك **لم تكن نظرية الانعكاس عند لوكاتش تهتم باللغة** واستخدامها فى النصوص الأدبية ، فى الوقت الذى عزت فيه نظرية الإنتاج **عند ماشيرى إلى اللغة مكانامهما فى النص الأدبى** ، ، وإن لم تكن النظرية التى يمكن أن يقال إنها قائمة على أساس لغوى »[٢٣] .

هـ – وفى الوقت الذى تعترف فيه **نظرية الانعكاس بالدور الإبداعى للمؤلف على نحو ما** من خلال ما يدل عليه العمل نفسه ، إلا بنظرية الإنتاج «تطمس الحضور المبدع للمؤلف عن طريق تقديم المؤلف على أنه شخص ما ، **لا يعى ما يصنعه نصه الخاص وعيا تاما** »[٢٤] . (التأكيد من عندى) .

– ١٠

ولقد عنيت نظرية الأدب الماركسية فى إحدى صياغاتها التى امتدت عبر الزمن بالبحث **فى مسألة كيفية انبثاق العمل الأدبى** ، شأنه شأن الفنون بعامة ، **من المجتمع** ، والعوامل المؤدية إلى ذلك ، وفى **المسألة الأخرى المتعلقة باتخاذ هذا العمل لنفسه شكلا خاصا** يميزه عن سائر الأعمال . وهاتان المسألتان الجوهريتان تنحوان – كما هو واضح – نحو المبادئ أو الأصول أو ما نسميه أحيانا البدايات ؛ فهما إذن سؤالان يتعلقان أساسا ببداية تكوين العمل الأدبى (أو تكوّنه) واتخاذه شكلا خاصا مميزا . ومن ثم كانت تسمية هذا الاتجاه فى النظر إلى الأدب ودراسته بالاتجاه التكوينى Genetic . وقد استقطب هذا الاتجاه جهود لوسيان جولدمان ، عالم الاجتماع الرومانى المولد ، الذى امتد نشاطه الفكرى إلى ميدان الفلسفة وميدان الأدب ، والذى تبلورت على يديه صياغة هذا الاتجاه فى أكمل وأدق صورها .

بداية نتذكر أن الاتجاهات الوضعية Positivist فى القرن التاسع عشر ، المتعلقة بالنشاط الأدبى ، قد ربطت بين العمل الأدبى ومنشئه (سيرة حياته إجمالا) ، وكان هذا الربط إجراءً أساسيا فى فهم العمل نفسه ، على أساس المبدأ العام القائل إن الأدب يعبر عن أفكار صاحبه ومعتقداته ونواياه ومقاصده . لكن بعض الشواهد التاريخية دلت على أنه من الممكن أن يكون ما يعتقده المؤلف ، أديبا كان أو مفكرا بصفة عامة ، مختلفاً عما تنضح به كتابته . وهذا ما أدى إلى خلخلة ما كان معتقدا من علاقة لازمة بين العمل وصاحبه ، يكون فيها العمل تعبيرا مباشرا عنه . وعند ذاك أصبحت معرفة السيرة الذاتية للمؤلف لا جدوى منها ، مادام العمل نفسه قد يحمل من الأفكار والنوايا ما يبلغ أحيانا حد التناقض مع أفكار المؤلف ونواياه . وشبيه بهذا فكرة « المغالطة المقصودة Intentional fallacy ، التى انتهى إليها ومزات وبيردسلى ، التى على أساسها راحا يركزان العمل النقدى على النص الأدبى وحده »[٢٥] . وقد كان هذا واحدا من الأسباب التى أدت فيما يعرف بالنقد الجديد وغيره من الاتجاهات الحداثية وما بعد الحداثية إلى استبعاد شخص المنشئ ، وتناول النصوص بمعزل عنه .

لقد تأسست فى باريس فى عام ١٩٦٠ جماعة « تل كل » «Tel Quel » البنيوية ، وصارت للبنيوية ، الهيمنة على الحياة الثقافية وفى المجالات المعرفية المختلفة طوال عقد الستينات . وكان طبيعيا عند ذاك أن يراجع الفكر الماركسى نفسه فى ضوء النظرية التى طرحتها البنيوية ، ليرى كيف يكون موقعه منها وموقعها منه . وقد أسفر ذلك عن تمثل لبعض وجوه الاتفاق بين النموذجين الفكريين ، الماركسى والبنيوى . ومن ذلك أن كليهما « يعتقد أن **الأفراد لا يمكن فهمهم بمعزل عن وجودهم الاجتماعى** . فالماركسيون يعتقدون أن الأفراد (حاملون) **لأوضاع فى النظام الاجتماعى، وليسوا أدوات حرة. والبنيويون** يرون أن الأعمال والأقوال الفردية لا معنى لها بمعزل عن النظم الدالة التى تولّدها. ومع ذلك فإنهم

يرون هذه البنيات الأساسية على أنها نظم تنتظم من تلقاء نفسها خارج الزمن ، فى الوقت الذى يرى فيه الماركسيون أنها تاريخية ، ومتغيرة، ومفعمة بالتناقضات»[٢٦] .

وفى هذا المناخ تم التزاوج بين الماركسية والبنيوية[٢٧] ، وكان ذلك على يد عالم الاجتماع لوسيان جولدمان ؛ فعلى يديه ولدت النظرية المسماة بالبنيوية التكوينية Genetic Structuralism . وهذه التسمية لا ينبغى أن تخفى أصولها الماركسية . وفى الوقت نفسه يشير جولدمان إلى اختلاف بنيويته هذه عن بنيوية المدرسة الفرنسية . إنها – أى بنيويته – تسند إلى اللغة دور التعبير عن رؤى للعالم (تتمثل فى البنيات العقلية لدى الفئات الاجتماعية المختلفة)، أى عن حقائق قائمة هناك من قبل ؛ وبهذا تتحدد وظيفتها، وتختلف فى الوقت نفسه **عن وظيفة اللغة فى البنيوية، حيث يناط بها إنتاج المعنى. اللغة فى بنيوية جولدمان ، ومن ثم فى الأدب، «هى وسيلة للتعبير عن حقيقة واقعة** سبقت إلى الوجود ؛ فالحقيقة الواقعة قائمة هناك قبل العمل الأدبى فى رؤية العالم وبنيتها العقلية»[٢٨] . هذا فى حين أن المعنى الذى تنتجه البنية اللغوية لا وجود له إلا مع هذه البنية .

وعلى هذا الأساس وجدنا جولدمان يرفض فكرة أن النصوص هى إبداعات العبقرية الفردية ، ويذهب إلى أنها «تقوم على أساس (بنيات عقلية عبر الفرد) ، تنتمى إلى فئات اجتماعية بعينها (أو طبقات)»[٢٩] .

كذلك لم تصح لدى جولدمان فكرة أن العمل الأدبى تعبير مباشر عن صاحبه، بحيث يمكن فهمه وتقديره على أساس من هذه العلاقة. ولكنه فى الوقت نفسه لم يذهب إلى حد استبعاد المؤلف من منظوره بصورة نهائية، وصرف الاهتمام كله إلى العمل نفسه، ولكنه إنما استبعد الربط القائم على أساس معرفة سيرة المؤلف ، بين العمل الأدبى وحياة هذا المؤلف وشخصه، ليضع بديلا لذلك يتمثل فى «العلاقة المتبادلة بين بنية العمل وما انتهى إلى تسميته (البنيات العقلية)

mental structures لفئة المؤلف الاجتماعية»[٣٠] .

وعلى هذا الأساس يبدو تحديد العلاقة بين العمل الأدبى ومنشئه مهما لفهم البنية الفكرية لهذا العمل ، لا لأن سيرة منشئ العمل الشخصية تفسر هذه البنية الفكرية، بل لأن هذا المنشئ وسيط بين البنية العقلية لفئته الاجتماعية وبنية العمل نفسه . وسيفضى فهم هذه العلاقة إلى تنحية فكرة أن المؤلف هو منشئ العمل ، ليحل محلها فكرة أن الوعى الاجتماعى الذى ينتمى إليه المؤلف هو ذلك المنشأ . ومن هنا كان مسعى جولدمان الأساسى هو الوقوف على هذا المنشأ ، ومعرفة الطريقة التى ترتبط بها الأعمال الأدبية بالمجتمع .

والنظرية التى انتهى جولدمان إلى صياغتها فيما يتصل بالمصدر الاجتماعى للعمل الأدبى تقوم على أساس أنه «يعتقد أن بعض الفئات الاجتماعية المتميزة تمتلك شكلا أعلى من الإيديولوجيا . يسميه هو رؤية العالم World View . ورؤية العالم تعبير عن تلك الفئات من المجتمع ، التى يتجه فكرها وشعورها وسلوكها نحو تنظيم شامل من العلاقات البشرية المتبادلة ، ومن العلاقات بين الناس والطبيعة . وهذه الفئات الاجتماعية يمكن أن تكون طبقات إما ثورية أو رجعية . وتعبر رؤية العالم عن نفسها بوصفها بنية عقلية ؛ وهذه البنية تكتسب ما سماه جولدمان (الإحكام) ، من خلال العمل الذى يقوم به الكتّاب والفلاسفة العظام ، الذين يمثلون الفئة الاجتماعية»[٣١] .

وقد يبدو لنا من خلال الربط بين العمل الأدبي ومصدره الأصلى ، وهو الفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها المؤلف ، أن دور المؤلف الذى يعترف به جولدمان فى الوقت نفسه قد أصبح دورا هامشيا إن لم نقل سلبيا، وكأن المؤلف لا يعدو أن يكون أداة حيادية تتحرك من خلالها البنية الاجتماعية المعينة (أى رؤية العالم لدى فئة بعينها من المجتمع) – وهى فى الوقت نفسه تمثل الحقيقة الواقعية – لكى تشكل البنية العقلية للعمل – وهى التى تمثل الفكر . ولو كان الأمر كذلك لارتدت النظرية

هنا بكليتها إلى انعكاسية لوكاتش فى يسر ، حيث يمكن – على نحو ما – استبعاد دور المؤلف ؛ ولكن الحقيقة أن جولدمان – على النقيض – فى الوقت الذى يرى فيه أن العمل الأدبى إنتاج جمعى collective بمعنى ما للفئات الاجتماعية ، يلقى على المؤلف فى عمله بمهمة التفضيل والإحكام للبنية العقلية (رؤية العالم) لدى الفئة الاجتماعية ، حتى يتمكن هذا العمل من أن يعيد إلى هذه الفئة وعيا مدقّقا لتلك البنية . إنه يكشف للجماعة – كما يقول جولدمان – «ما كانت تتحرك نحوه دون أن تعرفه»(٣٢) .

– ١١

وإذا نحن حاولنا أن نتعرف وجوه الاتفاق بين جولدمان ولوكاتش فسنجد أنهما يتفقان فيما يأتى :

ا – بصفة عامة يتفق جولدمان ولوكاتش فى قولهما بالاتصال المباشر بين العمل الأدبى والواقع الاجتماعى .

ب – ويتفقان فى أنهما لا يجعلان للغة فى نظرية كل منهما دورا أساسيا أو متميزا .

جـ – عندما يقوم جولدمان بتحليل البنيات العقلية – كما حدث ، مثلا ، فى دراسته المسرحية «فيدر» لكورنى – فإنه يرى هذه البنيات متمثلة فى شخوص المسرحية . ومن ثم يتشابه مفهوم البنية على هذا النحو عنده مع مفهوم الشكل Form الذى تنبه إليه لوكاتش فى عملية تجسيد الشخوص الممثلين للطبقات الاجتماعية فى العمل الروائى .

د – يأخذ كلاهما بالمبدأ الماركسى القائل بأن الحقيقة الواقعية لها وجود سابق على الفكر ، وأن الواقع والفكر يمثلان معا وحدة كلية جدلية .

هـ – كلاهما يحقق المعيارية . أما معيارية لوكاتش فتتعلق بتحقق العمل الأدبى، حين ينجح فى أن يكون واقعيا أو يخفق فى هذا . وأما معيارية جولدمان فتتعلق بقدرة المؤلف على إحكام التعبير عن البنية العقلية للفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها.

ولكن على الرغم من وجوه الاتفاق هذه بين المفكرين الكبيرين تظل هناك وجوه أساسية من الاختلاف بينهما ، يمكننا أن نذكرها فيما يأتى :

ا – على الرغم من اشتراكهما بعامة فى القول بعلاقه الأدب بالواقع الاجتماعى فإن لوكاتش يشرح هذه العلاقة على أساس من نظرية الانعكاس، فى حين يعتمد جولدمان فى تحديد هذه العلاقة على نظرية التعبير .

ب – وعلى حين يعكس العمل الأدبى المجتمع عند لوكاتش ، لا يعبر العمل عند جولدمان إلا عن فئة الكاتب الاجتماعية .

جـ – لم يظفر دور المؤلف باهتمام لوكاتش ؛ وهو كذلك لم يظفر من جولدمان إلا باهتمام نسبى ولكنه أساسى ؛ إذ صار للعمل الأدبى تعيينه الخاص بوصفه تعبيرا محكما عن البنية العقلية (رؤية العالم) لفئة اجتماعيه معينة . وهذا التعبير ، وعلى وجه الخصوص هذا الإحكام ، هو ما يمثل عمل المؤلف .

د – وعلى خلاف لوكاتش ، تقبل جولدمان شكل الأدب الحديث ممثلا فى أعمال روب جرييه ومسرحيات جان جينيه وشعر سان جون بيرس ، بل فى صور الفنان التشيكى شاجال ، وحاول أن يثبت واقعية هذه الأعمال[٣٣] .

هـ – وفى الوقت الذى تركز فيه نظرية لوكاتش على الفن الروائى (وله كتاب مستقل بعنوان «نظرية الرواية» The Theory of the Novel)، ينفتح جولدمان على الشعر بل على الفن التشكيلى كذلك ، وإن كانت تحليلاته الروائية هى الأكثر شهرة وتأثيرا .

- ١٢

ومع سقوط الإستالينية فى الاتحاد السوفيتى أصدر لوكاتش كتابا بعنوان : «معنى الواقعية المعاصرة» The Meaning of Contemporary Realism (١٩٥٦)، اتجه فيه بصورة أوضح إلى نقد الحدود التى وضعت للواقعية الاشتراكية ، والتى قامت على تلقينها أجهزة الثقافة السوفياتية منذ الثلاثينيات من هذا القرن ، ومن ثم راح يعيد النظر فى كتاباته السابقة عن بعض الكتاب المحدثين . ومع ذلك فإن حصيلة هذه المراجعة كانت تبريرا لما كان يقول به من قيمة للواقعية النقدية أو الواقعية الاشتراكية الصحيحة تضعها فوق كل أشكال الكتابة الأخرى .

وقد عرض لهذا الكتاب بالنقد تيودور أدورنو Theodor W. Adorno ، وهو ماركسى من مدرسة فرنكفورت فى ألمانيا ، متهما لوكاتش بالعقدية (الدجماطية) ، وبأنه حبس نفسه فى وجهة النظر المادية المبتذلة ، التى ترى العمل الأدبى انعكاسا للواقع الموضوعى . أما نظرية أدورنو الخاصة فتقول «إن الفن (والفن عنده يشمل الأدب) والواقع تفصل بين الواحد منهما والآخر مسافة، وأن هذه المسافة تكسب العمل الفنى وضعا متميزا يستطيع فيه أن ينتقد الوقائع الجارية»[٣٤] .

أما قيام العمل الأدبى بنقد الواقع فذلك مرده – عند أدورنو – إلى أن الأدب له «قوانينه الشكلية» الخاصة . ومن ذلك الإجراءات والتقنيات التى تحلحل فى الفن الحديث مادة الموضوع وتتعرفها ؛ وأن الفن أحرى أن يكون جوهرا للواقع وصورة له من أن يكون تصويرا فوتوغرافيا . والصورة فى العمل الفنى إنما تنشأ نتيجة لامتصاص الفنان (الذات) خلال عملية الإبداع لما يدركه من الواقع (الموضوع) . وهذا ما يعنى انصهار الذات والموضوع معا . والكتّاب الذين أشبعهم لوكاتش تأنيبا لنزعتهم الذاتية هم فى الحقيقة أولئك الذين جعلوا بينهم وبين الواقع مسافة مكنتهم من أن ينقدوه فى أعمالهم .

ويبدو أن لوكاتش لم يكن يُقْبِلُ بصفة عامة على أعمال الأدب

الحداثية، ويعدها رجعية reactionary ، وأنه لذلك لم يكن ليقبل ما يقدمه بعض الكتاب الحداثيين من صور للذات الفردية التعسة والمغتربة فى العصر الحديث على أنه ضرب من الواقع أو تطوير لأشكال وتقنيات أدبية تتعلق بالواقع الحديث[٣٥] .

لقد استنكر لوكاتش استخدام بعض الكتاب لتقنية المونولوج الداخلى interior monologue ، مدعيا أن هذه التقنية من شأنها أن تركز على الذات المفكرة فى العمل الروائى ، وتفصلها عن الواقع الاجتماعى الذى تعايشه وتفصل – من ثم – العمل عن الواقعية . ولكن أدورنو لا يسلم بهذا الفصل ، بل يرى أن المونولوج الداخلى قادر على أن يكشف عن الكيفية التى يكون بها الواقع فى الحقيقة . فالانفصال عن العالم ، وتأكيد الذاتية الذى ينشأ من المونولوج الداخلى . إنما يمثلان صورة صادقة للواقع فى حالته الكونية الممزقة ، حيث تتحكم الغربة فى الناس ، وتحولهم إلى مجرد ظلال لذواتهم . والكتاب المحدثون الذين ينحون هذا المنحى لا يعكسون ذلك الجانب الذاتى المغترب للأشياء دون أن يكونوا قادرين – فى رأى أدورنو – على تخطيه بتبنيهم منظورا صادقا ينشأ عن شكل واقعى صحيح .

كذلك الشأن فيما يتعلق بكاتب عبثى مثل «بيكيت» ، فإن أدورنو يتأمل فى مسرحيته المسماة «نهاية اللعبة» فيلاحظ استخدامه الشكل لإثارة الشعور بخواء الثقافة الحديثة ؛ إذ إنه على الرغم من الكوارث والانهيارات التى لحقت بالقرن العشرين مازلنا نصر على السلوك كما لو أن شيئًا لم يتغير ، كما نصر على اعتقادنا السخيف فى الحقيقتين العتيقتين ؛ حقيقة الوحدة وحقيقة الوجود الأساسى للفرد ، أو على امتلاء اللغة بالمعنى ... إن ما يظهر فى الخطاب من تمزق ، وما فى رسم الشخصيات من اختزال ، وما هنالك من غياب لحبكة القصة – كل ذلك يسهم فى التأثير الجمالى لعملية الوقوف على بعد مسافة من الواقع الذى تشير إليه المسرحية ، ويمنحنا – من ثمّ – معرفة «سلبية» بالوجود المعاصر[٣٦] .

ولا يختلف أدورنو مع لوكاتش فى النظر إلى الواقع ، لا على أنه العالم التجريبى

الذى نراه بأعيينا أو من وراء عدسة «الكاميرا» ، ولكن على أنه الوحدة الجدلية الشاملة ، أى البنية التى لا يمكن إدراكها إلا عن طريق نشاط فكرى يربط بين الأشياء ويرى كيفية وجودها على الحقيقة . ولكن أدورنو يختلف مع لوكاتش فى الدور الذى يعزوه إلى الفن ، حيث يذهب لوكاتش إلى أن الطريق الوحيد أمام الفن لكى يخترق غلاف المظاهر المادية هو أن يعكس الشكل الصحيح للوحدة الشاملة ؛ أما أدورنو فإنه إذ يرفض هذا يلح على أهمية القوانين الشكلية للعمل الفنى ، كما يعود فيؤكد المسافة التى تفصل بين العمل الفنى والواقع ، ويذهب إلى أن الفن يوجد فى العالم الواقع وله وظيفته فيه ، ولكنه مع ذلك يمثل النقيضة له . لذا فإنه ليس من شأن العمل الأدبى أن يقدم إلينا انعكاسا للواقع ومعرفة به ، ولكنه يعمل من خلال الواقع لكى يكشف عن تناقضاته . ومن ثم يقول أدورنو «إن الفن هو المعرفة السلبية بالعالم الفعلى»[٣٧] . على أن هذه المعرفة السلبية لا تعنى اللا معرفة ، بل المعرفة التى تستطيع تقويض الزيف ونفيه . وهذا النوع من النفى هو ما أدركه أدورنو فى المونولوج الداخلى الذى يستخدمه بعض الروائيين مثل بروست وجويس ؛ وهو نفسه ما كان يعيه عندما تحدث عن الوضع المتميز الذى يسمح للفن أن ينقد الواقع .

– ١٣

ويمكننا الآن أن نعين أهمية أفكار أدورنو فيما يتعلق بنظرية الأدب فى النقاط الآتية :

ا – أول ما يتضح لنا مميزا لموقف أدورنو هو أنه يرفض فكرة التماثل homology بين الواقع الخارجى وشكل العمل الأدبى على نحو ما رأيناها عند جولدمان ولوكاتش . وذلك على أساس من استقلال الأدب بقوانينه الشكلية ، ووقوعه – نتيجة لذلك – على بعد مسافة ما من شكل العالم الحقيقى .

ب – وهو وإن كان يختلف عن ماشيرى الذى لا يريد أن يعزو إلى العمل الأدبى

اشتماله على معرفة ، يعود فيتفق مع لوكاتش فى قوله باشتمال العمل الأدبى على معرفة بالواقع ، لكنه – أى أدورنو – يقلب مفهوم هذه المعرفة رأسا على عقب ، بأن يجعلها معرفة سلبية أخرى منها موضوعية . وهو من ثم يؤكد الدور النقدى المعارض الذى يقوم به العمل الأدبى الذى يحترم قوانينه الشكلية الخاصة .

جـ – ولقد أراد أدورنو فى نموذجه أن يؤكد إمكانية قيام علاقة أخرى بين النص والواقع أولى من علاقة الانعكاس ، هى علاقة المسافة المهيئة للموقف النقدى وللمعرفة السلبية .

د – وعلى الرغم من نقده لمبدأ الالتزام فى الأدب على نحو ما ظهر – مثلا – فى أعمال سارتر الأدبية ، النظرية والعملية ، ونفوره من أشكال الواقعية التى دافع عنها لوكاتش ، ووقوفه إلى جانب أعمال الروائيين الحداثيين أمثال جويس وبروست وكافكا ، فإن هذا لا يعنى أنه يتقدم بنظرية فى أدب الحداثة ؛ لأن حديثه عن القوانين الشكلية الملازمة للفن دائما إنما ينطلق على الأدب الحداثى وغير الحداثى ، كما أن الفن أجمع – عنده – يقف على بعد مسافة من الواقع .

– ١٤ –

من الواضح أن نظرية الأدب عند الماركسيين الأوائل لم تعول على اللغة كثيرا ولم تجعلها ركنا أساسيا من أركانها ، على الرغم من أن الأعمال الأدبية تتعلق باللغة تعلقا مؤكدا ومباشرا . والسبب فى هذا يرجع بصفة عامة إلى نظريتهم فى المجتمع ، وإلى موقع الأدب فيه ؛ فهم يرون المجتمع وحدة شاملة تقوم على بنيتين متجادلتين ، هما البنية التحتية والبنية الفوقية ، وتربط الأدب بالعالم المادى وإن كانت تميزه كذلك عما ليس أدبا . والأدب فى هذا المنظور يتعلق بشىء خارجه ؛ بحقيقة واقعة ، ليست لغوية ، ولكنها ربما كانت أكثر جوهرية من اللغة ؛ ولأن لها الأسبقية على اللغة (بما هى تفكير) ، كانت لها الأولوية كذلك والتقدم فى أى تفكير يشرح الأدب من هذا المنظور .

من هنا كان من الضرورى – لكى تظفر اللغة بالمكانة الأساسية فى نظرية تريد أن تشرح الأدب وأن تظل مع ذلك ماركسية – أن يطرأ تغير على تقدير أهمية اللغة فى المجتمع . وهذا ما أنجزته المدرسة التى تسمى مدرسة باختين ؛ وهى «تضم جماعة من العلماء السوفيت الذين ظهر نشاطهم عند نهاية مرحلة الشكلانية الروسية فى بدايات العقد الثالث من هذا القرن ، والذين خضعوا لتأثير عمل الشكلانيين فيهم كما خضعوا لتأثير الماركسية»[٣٨] . والأساس الذى استطاعت هذه المدرسة بناء عليه أن تنقل اللغة إلى مركز الاهتمام هو أن المجتمع نفسه ليس شيئا منفصلا عن اللغة ، وأن اللغة هى الوسيلة المادية التى يتم من خلالها التفاعل بين الناس فى المجتمع ؛ وليست الإيديولوجيا آخر الأمر سوى تجسيد لغوى مادى لهذا التفاعل .

على أن هذه المدرسة لم تهتم باللغة فى ذاتها ، كما صنع الشكلانيون[٣٩] ، كما لم تهتم بها بوصفها أداة تعبير ، ولكنها نظرت إلى اللغة على أنها خطاب وحوار : «وقد كان فولوشينوف Voloshinov يرى الألفاظ، أساسا على أنها علامات اجتماعية حيوية نشطة ، قادرة على أن تتحمل معانى مختلفة ودلالات إيحائية لدى الطبقات الاجتماعية المختلفة ، وفى المواقف الاجتماعية والتاريخية المختلفة»[٤٠] . وتحليل الخطاب – فيما يرى باختين – لا يقوم على أساس دراسة الكلمة فى إطار نظام اللغة أو فى نص منتزع من السياق الحوارى ، بل فى السياق الحوارى نفسه ، أى فى الإطار الحيوى الأصيل للكلمة . ومن ثم ينتقد باختين فكرة أن اللغة أحرى أن تكون «شيئا» أو موضوعا من أن تكون وسيلة للتفاعل البشرى . ومن هنا كانت نظرته إلى المعرفة التى يشتمل عليها الأدب على أنها ممارسة للغة فى نطاق الواقع ، وليست معرفة بالواقع .

– ١٥

إن نموذج باختين يختلف عن نموذج لوكاتش فيما يتعلق بالجانب المعرفى للعمل الأدبى ، حيث يرى لوكاتش أن العمل الأدبى يقدم معرفة بالعالم الواقع . ولا

يختلف أدورنو عن لوكاتش فى هذا إلا فى أن المعرفة التى يقدمها العمل الأدبى معرفة سلبية . أما باختين فإنه لا يتحدث عن معرفة بل عن ممارسة للغة فى نطاق الواقع .

كذلك فإن ممارسة اللغة فى نطاق الواقع تختلف عما ذهب إليه نموذج جولدمان التكوينى من جعل اللغة أداة للتعبير عن الأفكار . وهى كذلك تختلف عن نوع الاهتمام الذى ظفرت به فى نموذج ماشيرى ، حيث استبعدت فكرة أن الأعمال الأدبية تشتمل على معرفة بالواقع ، صحيحة كانت أو غير صحيحة ، وذلك لأن أى معرفة تعزى إلى هذه الأعمال إنما هى من عمل القراء / النقاد واجتهاداتهم .

وإذا كان أدورنو قد رأى فى استخدام بعض الكتاب لتقنية «المونولوج الداخلى» دلالة على الكيفية التى تمثلوا بها واقعهم ، فإن باختين يركز على تقنية «تعددية الصوت» polyphony فى الأعمال الأدبية ، ويدرسها من خلال أعمال ديستويفسكى الروائية على وجه الخصوص (حيث ميز بين أعمال الروائيين التى تقوم على هذه التقنية ، وأعمال الروائيين الأخرى ، التى تقوم على تقنية أخرى مقابلة ، هى تقنية الصوت الواحد monologue ، على نحو ما يتمثل فى أعمال تولستوى الروائية مثلا) ، لا ليقف على ما تقوله هذه الأعمال عن الواقع ، بل ليكشف عن المغزى الاجتماعى الذى تدل عليه هذه التقنية .

وعلى الجملة فإن العمل الأدبى لا يهم باختين لأنه يعكس صورة مؤلفه ، أو يعكس صورة موضوعية للعالم ، بل لأنه فى المقام الأول ممارسة للغة ؛ كما أن «مدرسة باختين فى جملتها يمكن أن تعد عندئذ مؤسسة لاتجاه ينفصل عن النظرة التى ترى فى الأدب انعكاسا واضحا أو مباشرا للواقع»[٤١] .

وفى حقبة الستينات من هذا القرن تعرضت «البنيوية» للهجوم الذى شنه عليها كثير من الماركسيين نتيجة لما نسب إليها من الوقوف بمعزل عن التاريخ ، وتأكيدها لما هو آت على ما هو تاريخى ، ولما قيل من ميلها إلى جعل اللغة والنظم العلامية بديلا من الحقيقة المادية غير اللغوية ، يحتل مكانها أو - على الأقل - يستبعدها . إن هذا المنحى من جانب «البنيوية» - إذا صح - يناجز الماركسية فى صميم فكرتها عن العلاقة بين الواقع المادى ، وعالَم الفكر (اللغة) ، حيث تكون الأولية فى الوجود للأول على الثانى ، ومن ثم تكون الحقيقة الماثلة فيه أوثق .

لكن هذا النقد الذى وجهه الماركسيون إلى البنيوية ، والذى يقوم على أساس من التمييز بين عالم الواقع وعالم اللغة ، لقى الرفض من كتاب «ما بعد البنيوية» ، وخصوصا **ديريدا** ، **الذى ذهب إلى أنه «لا معنى للتفريق بين اللغة وواقع سابق فى الوجود عليها ، ما دامت العمليات الاجتماعية والتفكير تتشكل جميعا باللغة ومن خلالها»**[٤٢] .

وقد كان طبيعيا أن يفضى الجدل بين الماركسيين والبنيويين إلى محاولة للتوفيق بين النظريتين بما يفرض على كلا الطرفين قبول القيام بنوع من التعديل فى صياغة المناطق المتنازع حولها . وهنا نجد أن جوليا كريستيفا (وهى من أعمدة جماعة «ثل كل» الباريسية) تحاول فى كتابها «السيميوطيقا» Semiotikè أن ترأب الصدع بين بنية الواقع وبنية الفكر، وبين الآنى والتاريخى ، فتذهب إلى أن القطاعات المعرفية الفكرية جميعا ، وكذلك مجالات النشاط الاجتماعى . ينبغى النظر إليها على أنها نظم دالة ، وأن يكون التعامل مع التاريخ بوصفه مجموعة من النصوص (بما يفهم منه أن النصوص هى التى تعيّن التاريخ وليس العكس) ؛ فهذا أصح من أن يكون تاريخا بلا لغة .

وفيما يتصل بعلاقة الأدب بالمجتمع حاولت كريستيفا فى كتابها «ثورة اللغة

الشعرية» La Rèvolution du langage poètique أن تربط بين ثورة اللغة والثورة الاقتصادية فى المجتمع فى شكل من التراسل بينهما ، دون أن يكون لثورة اللغة هذه ارتباط مباشر بتلك الثورة الاقتصادية ، بل دون أن يكون الكاتب نفسه واعيا على المستوى السياسى بهذه الثورة .

أما فيما يتصل بديريدا فإنه هو نفسه الذى قال بعد أن نقد اتجاهات ماركس الميتافيزيقية إنه «ربما أكد مرة أخرى أن هناك إمكانية ما للتنسيق بين ماركسية منفتحة Open Marxism وما أنا مهتم به»(٤٣) .

والواقع أن عددا من المشتغلين بالأدب والنقد فى أمريكا ممن يعدون من أنصار التفكيكية قد حاولوا الجمع فى مشروعاتهم بين الماركسية والتفكيكية . ونحن نجد من هؤلاء «لنتريشيا Lentricchia وبرنكمان Brenkman – على سبيل المثال – قد قاما بتحليلاتهم على أسس ماركسية ؛ وفى الوقت نفسه نجد أن إدوارد سعيد قد تحاشى ما أدرك أنه الحدود الضيقة فى الاتجاه الماركسى الصارم»(٤٤) . وربما كانت جياترى سبيفاك G.Ch. Spivak وميشال ريان Micheal Ryan – ضمن مجموعة أوسع – من أبرز المشتغلين بمحاولات الجمع والتوفيق بين الماركسية والتفكيكية . «وقد كان التزام سبيفاك الماركسى واضحا على وجه الخصوص فى تحليلها لوضع المرأة السياسى»(٤٥) ؛ وفى الوقت نفسه الذى لا يوفق فيه ريان فى كتابه «الماركسية والتفكيكية» (١٩٨٢) فى تقديم مركب يجمع بين المشروعين ، نراه «يقدم صياغة ، أو علاقة نصية إن شئت ، تعيّن نقاط التقاطع والتداخلات ووجوه الاتفاق والاختلاف على السواء»(٤٦) . والواقع أن الفصل الثانى من هذا الكتاب ، الذى يحمل عنوان «ماركس وديريدا»(٤٧) ، يعد كشفا مسهبا لعلاقة ديريدا بالماركسية

والحق أنه منذ أوائل الستينات قد اجتاحت الولايات المتحدة الأمريكية موجة عارمة من النشاط الفكرى الماركسى تمثلت فى المؤسسات الأكاديمية. وقد صحب هذه

الموجة وعزز منها إصدار جماعة من الشباب – آنذاك – لمجلة طلابية سموها «تلوس» Telos (وهى كلمة يونانية معناها النهاية)، كانت منبرا لذلك الفكر . وقد كان بعض محرريها من تلاميذ لوكاتش المباشرين . ومن ثم «خصصت هذه المجلة عددين متعاقبين منها فى عام ١٩٧١ وعام ١٩٧٢ لأعمال لوكاتش»[٤٨] . ثم كان الكتاب الذى أصدروه بعنوان «القارئ المثالى لمدرسة فرنكفورت» (١٩٧٧)، وقدم له «بول بيكون»، رئيس تحرير المجلة حينذاك، بمقدمة يتحدث فيها عن النظريات التى طورها منظروا الجناح اليسارى المتشائمون فى معهد فرنكفورت للبحث الاجتماعى .

– ١٧

وإلى جيل سبيفاك وريان ينتمى اثنان من أبرز المنهمكين فى الاتجاه الماركسى ، أحدهما أمريكى ، هو «فريدريك جيمسون Fredric Gameson ، والآخر إنجليزى ، هو «تيرى إيجلتون» Terry Eagleton ، بل لعل كلا منهما يعد زعيم هذا الاتجاه فى موطنه .

أما جيمسون فقد كان منذ البداية فى مركز ذلك التيار الذى أطلقت عليه صفة الماركسية . والذى تمثل فى نشاط مجموعة من العلماء الماركسيين الذين كانوا يعقدون حلقات الدراسة (السمنارات) فى مدينة «مينابوليس» وغيرها من مدن وسط الغرب الأمريكى ، والذين كانوا مسئولين عن تنظيم الدورات الأدبية الماركسية فى «جمعية اللغة الحديثة» . وهو فى كتابه «الماركسية والشكل» (١٩٧١) يلخص ما فهمه من اهتمام لوكاتش بالأدب ، ويعرّف ما سيصبح همه الخاص النظرى الدائم، **وهو بحث القيمة المعرفية (الإبستمولوجية) للنص وعلاقته بالواقع .**

وأما إيجلتون فقد بدأ فى أكسفورد فى رعاية أستاذه «ريموند وليامز»، الذى تبنى الاتجاه الماركسى فى دراسة الأدب ، وأصدر فى هذا الصدد كتابه «الماركسية والأدب» (١٩٧٧) الذى قدم فيه تحليلا للأدب والثقافة من منظور ماركسى تقليدى ، وحاول

أن يقرب المفاهيم الماركسية ، مثل «البنية التحتية والبنية الفوقية» ، و «الانعكاس» و«السيطرة» ، وغيرها من المفاهيم – أن يقربها لا إلى عقول المثقفين فحسب ، بل إلى عقول كثير من الأتباع من الطبقة العاملة . لكن وليامز لم يبد – فى تقدير تلميذه – على قدر كاف من الجرأة النظرية ، كما أنه لم يكن منهمكا فى السياسة بما يلزم . ولذلك ترك إيجلتون أكسفورد إلى كامبردج ، حيث راح يطور تعليمات أستاذه الماركسية بالاستعانة بالنظريات الأوروبية القادمة من فرنسا . وقد أصدر إيجلتون كتابه «الماركسية والنقد الأدبى» (١٩٧٦) ، وكتابه «النقد والإيديولوجيا؛ دراسة فى نظرية الأدب الماركسية» (١٩٧٨) ، وأخيرا كتابه «مقدمة لنظرية الأدب» (١٩٨٣) .

وفى هذا الكتاب الأخير يعقد إيجلتون الفصل الختامى منه بعنوان «النقد السياسى» ليصف بذلك نظرية الأدب التى شرحها فى هذا الكتاب بأنها سياسية . والواقع أنه يعمم هذا الوصف على كل نظريات الأدب ، محددا معنى السياسة هنا بقوله : «لست أعنى بما هو سياسى أكثر من الطريقة التى تنظم بها حياتنا الاجتماعية معا ، وعلاقات القوة التى تشتمل عليها . وإن كل ما حاولت أن أبينه فى هذا الكتاب هو أن تاريخ النظرية الحديثة فى الأدب هو جزء من التاريخ السياسى والإيديولوجى لحقبتنا»[٤٩] .

والواقع أن إيجلتون فيما يكتبه عن نظرية الأدب من المنظور الماركسى ينزع إلى تصحيح بعض الأفكار الرائجة نتيجة لفهم خاطئ لبعض نصوص ماركس ، أو نتيجة لتحوير أو تحريف أو اختزال لهذه النصوص على أيدى غلاة الماركسيين وفى مقدمتهم لينين نفسه . ومن هذا ما نقرؤه فى كتابه عن النقد والإيديولوجيا ، وهو فى الحقيقة فى صميم النظرية الماركسية فى الأدب . وفيه معالجة مسهبة لمشكلة القيمة الفنية كما تعرضها هذه النظرية . ومن ذلك قوله : «ليس هناك ذلك التماثل البسيط بين التطور المادى والفنى ؛ فالفن لا يصير أفضل فأفضل عندما يصبح الناس أغنى وأغنى . ولكن هذا لا يعنى – من جهة أخرى – أن العلاقات بين مجال تطور قوى الإنتاج

وإمكانات إنتاج القيمة الجمالية تكون مجرد مصادفة»[٥٠] . ثم يتطرق من هذا إلى الكلام عن قيمة النص ، لكى ينتهى إلى «أن النص القيم ليس دائما هو حامل القيم والقدرات (التقدمية) ، كما أنه ليس مجرد انعكاس لموضوع طبقى تقدمى»[٥١] .

والواقع أن إيجلتون يحاول فى جملة كتاباته أن يثرى أفكاره من خلال قراءاته الموسعة لدى المنظرين الآخرين وفى القطاعات المعرفية المختلفة . «وهو شبيه بجيمسون فى هذا ؛ ومع ذلك فالرجلان يختلفان اختلافًا واضحًا فى أسلوب خطابهما ؛ فحركة إيجلتون أكثر استقامة ، ولكنه أقل تشبعا بالجدلية ، وأقل تنقيبا ؛ وهو أبسط فى أفكاره وفى تطوراته ، ومن ثمّ كان عمله أكثر ملاءمة لأن يكون مقدمة لنظرية الجناح اليسارى النقدية ، أو كتابا مدرسيا فيها»[٥٢] .

هذا الجيل المعاصر من المنظرين للأدب ، المتأثرين بالماركسية (ريان وسبيفاك وجيمسون وإيجلتون وغيرهم ، خصوصا جماعة «تلوس») ، الذين ثبتوا أقدامهم فى واقع الخطاب النقدى المعاصر ، **إنما «يجاهدون من أجل الوصول إلى إجابات صحيحة عن المسائل الخاصة بقضايا الأدب والثقافة لم تستطع الماركسية - على الرغم من انتمائهم المذهبى إليها - أن تمدهم بها»**[٥٣] .

١٨ -

وأخيرا فربما كان التحول الذى ينتظر الماركسية الآن هو أن تعيد فهمها وتقديرها للظاهرة اللغوية بحيث تصبح اللغة هى الأساس والمنطلق لدراسة الأدب فى موقعه من المجتمع وفى علاقته به ، على نحو يفتح أمام الدارسين أو النقاد الاجتماعيين للأدب مجالا جديدا كانت النظريات الاجتماعية والماركسية للأدب - ومازالت حتى الآن - مبتعدة عنه ، ألا وهو مجال الشعر . ذلك بأن الاهتمام الذى استفاض فى العالم وبدأت تباشيره فى ثقافتنا العربية الراهنة بالفن الروائى على المستويين النظرى والعملى

كاد يثبت الاعتقاد – بصورة ضمنية – فى أن الأدب هو الفن الروائى . وإذا كان هذا الفن أكثر من غيره من الفنون الأدبية انتشارا ورواجا على مستوى الإنتاج والاستهلاك فإن هذه الظاهرة المألوفة تاريخيا لن تغير من حقيقة إنه كان – وسيظل – «واحدا» من هذه الفنون ، وأن النظرية الأدبية إنما تحقق صورتها الكاملة عندما تحدثنا عن الأدب إجمالا ، وليس عن صنف من صنوفه المختلفة .

والواقع أن الماركسية قد وجدت نفسها مضطرة أمام المؤثرات الكثيرة التى تعرضت لها خلال هذا القرن ، وعلى وجه الخصوص خلال العقود الثلاثة الأخيرة منه – إلى أن تطرح عنها نموذجها التقليدى الصارم ، وأن تستجيب للمتغيرات التى طرأت على ساحة الفكر والحياة فى العالم . وكما يتكلم العالم اليوم عن «ما بعد البنيوية» ، أو عن «ما بعد الحداثة» ، فإنه يتكلم كذلك عن «ما بعد الماركسية» ، ولكن «ما بعد» هنا تدل على أن النظرية التى كانت من إلهام الماركسية أصلا «لم تَمُتْ ولم تتوقف ، بل ما تزال حية ولها الحق فى أن تطور نفسها وتصححها»[٥٤] .

وأخيرا فإن الماركسية كما اضطرت إلى تصحيح نفسها وتطويرها على الدوام ، كانت فى الوقت نفسه عاملا مؤثرا فى الاتجاهات البنيوية والحدائية والتفكيكية وفى غيرها من النظريات الخاصة باستجابة القارئ أو بالتلقى . ولابد أنها فى التسعينات من هذا القرن ستشهد من التحولات ما يصعب تحديده وإن لم يصعب التنبؤ به .

الهوامش

(١) انظر : David Forgacs : Marzist Literey Theories, in Ann Jefferson & David Robey (eds.): Modern Literary Theory ; a comparative Introduction . Batsford Academic and Educational, London 1982, p. 134 .

(٢) Ibid., p. 195 .

(٣) Ibid .

(٤) Robert C. Holub : Reception Theory ; a critical Introdution . Methuen , London 1984 , p . 122 .

(٥) Forgacs : op. cit., p. 136 .

(٦) Roman Selden : Contemporary Literary Theory . The Univ. Press of Kentucky 1986, p. 23 .

(٧) Ibid., p. 24 .

(٨) Forgacs : op. cit., p. 139 .

(٩) Selden : op. cit., pp. 289

(١٠) Forgacs : op. cit., p. 139

(١١) Ibid., p. 141

(١٢) Ibid., p. 144

(١٣) Ibid., pp. 144 - 5

(١٤) انظر كتابه :
A Theory of Literary Production . Routledge & Kegen Paul, London 1978 .

(١٥) Selden : op. cit., p. 40 .

(١٦) Eva Corredor : Sociocritical and Marxist Literary Theory In Joseph Natoli (ed.): Tracing Literary Theory. University of Illinois 1987,

p. 118 .

(١٧) Holub : op. cit. pp. 125 - 6

(١٨) Forgacs : op. cit., p. 146

(١٩) Ibid., p. 148

(٢٠) Terry Eagleton : Against the Grain . Verso, London 1986, p. 21

(٢١) Ibid

(٢٢) Forgacs : op. cit. p. 151

(٢٣) Ibid

(٢٤) Ibid

(٢٥) Ibid., p. 152

(٢٦) Selden : op. cit., p. 23

(٢٧) الواقع أن هناك من يعدون كتابات كارل ماركس الاقتصادية بنيوية فى أساسها .

انظر : Selden : ibid., p. 49

(٢٨) Forgacs : op. cit., p. 154

(٢٩) Selden : op. cit., p. 38

(٣٠) Forgacs : op. cit., p. 152

(٣١) Ibid

(٣٢) Ibid., p. 153

(٣٣) انظر : Corredor : op. cit., p. 119

(٣٤) Forgacs : op. cit., p. 156

(٣٥) انظر : Selden : op. cit., p. 31

(٣٦) Ibid., p. 35

(٣٧) Forgacs : op. cit., p. 158

(٣٨) Ibid., p. 160

(٣٩) يشار إلى مدرسة باختين أحيانا على أنها مدرسة «ما بعد الشكلانية» – Post Formalism،

انظر :

Graham Pechey : Bakhtin, Marxism and Post - structuralism. In Francis Barker, et . al (eds.) : Literature, Politics and Theory. Methuen, London 1986, p. 105 .

(٤٠) Selden : op. cit. p. 16

(٤١) Forgacs : op. cit., p. 156

(٤٢) Ibid., p. 166

(٤٣) Richard A. Barney : Uncanny Criticism in the United States. In Natoli (1987), p. 200 .

(٤٤) Ibid., pp. 198 - 9

(٤٥) Ibid., p. 204

(٤٦) Ibid., p. 203

(٤٧) انظر : Michael Ryan : Marxism and Deconstructure . The John Hopkins Univ. Press, London 1986 .

(٤٨) Corredor : op. cit. p. 110

(٤٩) Terry Eagleton : Literary Theory ; an Introduction . Basil Blackwell, Oxford 1983 , p. 194 .

(٥٠) Terry Eagleton : Criticism and Ideology . Verso, London 1982, p. 181.

(٥١) Ibid., p. 186

(٥٢) Corredor : op. cit ., p. 116

(٥٣) Ibid., p. 117

(٥٤) Ibid., p. 122

* * *

معهد البحوث والدراسات العربية
INSTITUT DE LA RECHERCHE ET DES ETUDES ARABES
عضو اتحاد الجامعات العربية