المناهج التجريبية و الجدلية في سوسيولوجيا الأدب:

الموضوعية و السوسيولوجيا التجريبية للأدب

ترجمة: صليحة إمدوشن

يمكن تفسير الاختلاف الأساسي بين المناهج التجريبية و الجدلية في سوسيولوجيا الأدب، على أساس أن الأولى (أي التجريبية) تتّجه نحو المسلمة الويبرية للموضوعية العلمية، مع استبعاد أيّ حكم قيمي جمالي أو غير ذلك، في حين أن الثانية (أي الجدلية) تُطوّر بعض النّظريات الجمالية و الفلسفية الموجودة بمساعدة مفاهيم سوسيولوجة و سيميائية.

لقد تم التطرق من قبل إلى هذا الانفصال بين الفلسفة من جهة، والعلم (السوسيولوجيا، علم النفس) من جهة أخرى، حيث حاول أنصار السوسيولوجيا التجريبية للأدب، خاصة خلال الستينات، أن يضعوا حداً فاصلاً، واضحاً و دقيقاً، بين المقاربات الجمالية (الفلسفية) و الحجج الواردة من سوسيولوجيا الفن.

إنّهم يريدون، بهذا الفصل، تحويل سوسيولوجيا الأدب و الفن إلى علم تجريبيّ وموضوعيّ على طريقة ماكس ويبر. و لقد اهتمّ، هذا الأخير، بسوسيوولجيا الفن (الموسيقى والهندسة المعمارية) و رافع، في كتاباته، لصالح خط فصل واضح بين الأبحاث التّجريبية والأحكام الجمالية، فهو يلاحظ، بخصوص التّطورات التقنية للموسيقى خلال النهضة، أنّه: "يمكن للتاريخ التّجريبي للموسيقى، و يجب عليه أن يُحلّل مُركَّبات التطوّر التاريخي، دون التّصريح بالقيمة الجمالية للأعمال الموسيقية للفن". يحاول إذن ويبر، بالأحكام القيمية، إقصاء نقد الأعمال.

بالتّالي ليس غريبا، أن يحاول سوسيولوجيو الأدب، الذين تأثروا بويبر، فصل النّقد الأدبي والجمالية عن سوسيولوجيا الأدب. ولقد كتب هانس نوربرت فوجن (Hans Norbert Fugen) مثلا: "بما أن موضوع بحث السوسيوولجيا هو الفعل الاجتماعي، أي الفعل التّذاتي، فإنّها لا تعتبر العمل الأدبي كظاهرة جمالية. لأن معنى الأدب، حسبها، يكمن فقط في الفعل التّذاتي الخاص الذي يقتضيه الأدب".(فوجن،1964:14).

إنّ كون المنهج التّجريبي يرفض أن يكون نظريّةً للأدب أو جماليةً، يوضّح لنا لماذا لا يهتّم ببنية العمل (l'œuvre) (بالنّص في حد ذاته): " لهذا السبب، فإنّ كل تعليق يخصّ العمل الفنّي في ذاته، بالتّالي بنيته، يبقى بعيداً عن الأبحاث السوسيولوجية حول الفن".

(سيلبرمان،1978:193،1967). وعلى خلاف فوجن وسلبرمان(silbermann)، الممثّلين الألمانيين الأكثر أهمّية في التيار التّجريبي، فإنّ ت.و.أدورنو Theodor w. Adorno، ممثّل الفلسفة الجدلية (النظرية النّقدية)، يعتقد أنّه من المستحيل تجاهل العناصر المكوّنة للعمل الفني، كما أنّه مستحيل أيضا، حسبه، إلغاء الأحكام القيمية الجمالية في سوسيولوجيا الأدب، لأن الدراسة الجمالية للنّوعية غالبا ما تفسّر المظاهر الكمية لعمل ما: مثلا ألا يكون لنصّ الطليعة، صعب القراءة، أيّ نجاح في السوق، في حين أنّ نتاجات الأدب المبتذل تُباع بفضل رواسمها (clichés) الإيديولوجية و أنماطها (stéréotypes) الموضوعة لغرض تجاري.

إتّخذ أدورنو، في ("فرضية حول سوسيولوجيا الفن")، موقفاً ضدّ الأسس المنهجية لسلبرمان (وبشكل غر مباشر لويبر).

يؤكّد أدورنو، على خلاف سلبرمان، الذي يستند إلى الموضوعية، ضرورة وجود سوسيولوجية نقدية للأدب و الفن: "يوافقني سلبرمان في إثبات أن واحدة من المهام الأساسية لسوسيولوجيا الفنّ تكمن في نقد النّظام الاجتماعي السائد. يبدو لي، مع ذلك، أنّه من غير الممكن تحقيق هذه المهمّة مادام معنى المؤلّفات و نوعيتها قد وضعا جانبا (أو وضعا بين قوسين، إن صحّ التعبير). إنّ التخلّي عن الأحكام القيمية و وظيفة سوسيونقدية ليستا متوافقتين". (أدورنو، 1967: 100).

فالسّوسيولوجية النّقدية للأدب، إذن، لا تميل إلى نوعية نّص أدبي لهدف توضيح وظيفتها الاجتماعية(تأثيرها أو نجاحها) فحسب، إنّما أيضا وظيفتها الإيديولوجية (تبريرية، تأكيدية) أو النّقدية. فهذين المظهرين لا يمكن فصلهما. لهذا سيكون أسهل على الكاتب الذّي يهدف أساساً إلى تحقيق النّجاح التجاري، استعمال الرواسم (clichés)الشّعبية (ذات الغرض التجاري) و الأنماط السردية، منه من الكاتب الذي يضع نصب عينيه حلّ مشكل جوهري، سياسي، فلسفي أو جمالي، و الذي يفكّر أوّلا في القيمة الاستعمالية للكتابة و ليس في قيمتها التبادلية. و لطالما أهملت السوسيولوجيا التّجريبية للأدب الرابط الموجود بين النّوعية والكمّية؛ درست المظاهر الكمّية للإنتاج والاستهلاك الأدبي بمعزل (باستقلالية عن النوعية).

لقد تمّ إنجاز أبحاث هامة حول العناصر الكميّة، ليس فقط في ألمانيا والسويد (ك.أ. روسنجرن Rosengren، المظاهر السوسيولوجية للنظام الأدبي، ستوكهولم، 1968)، إنّما أيضا في فرنسا، خاصة من طرف مدرسة بوردو Bordeaux التي يسيّرها روبرت إسكاربيت (R. Escarpit). لكن يبدو أنّ أعضاء هذه المدرسة لم يتوصّلوا بعد إلى حلّ المشاكل التي تطرحها العلاقات بين النّوعية والكمّية.

يؤكّد هنري زلمنسكي (H. Zalamansky)، أحد مساعدي ر. إسكاربيت، فيما يخصّ الكميات الكبيرة للنّصوص ذات الغرض التجاري، أنّه لا يمكن تطبيق أيّ معيار نوعي (من نوع جمالي) في دراسة الأدب الجماهيري. فدراسة الأعمال "الكبيرة"، حسبه، يمكن جدا أن تكون حول المظاهر الجمالية: "عندما يتعلّق الأمر، بالمقابل، بدراسة مجموعة أعمال لمعرفة ما سيؤثر على الوعي الجماعي، فإنّنا لن نستطيع الاحتفاظ بمعيار جمالي، إذ أنّنا إزاء مشكل في الكمية لا في النوعية". (زلمنسكي، في: إسكاربيت، 1970: 127).

إنّ الحجّة التّي يُقدّمها أدورنو ضدّ سلبرمان، و التّي مفادها أنّ كمية الأدب الرخيص لا يمكن شرحها باستقلالية عن نوعيتها الجمالية (عن مظاهرها الإيديولوجية أو النقدية)، تبقى أيضا صالحة في حالة زلمنسكي.

لنتذكر، بهذا الخصوص، دراسة أمبرتو إيكو حول روايات جيمس بوند (James Bond) لـ لان فلامينغ (Lan Fleming)، والتي تُوضّح أنّ هذا الأدب الشعبي يتركّب من عدّة رواسم سياسية، تتناسب مع أنماط سردية تُظهر النّجاح التجاري لكلّ عمل فلامينغ. كما أنّ حجج فرانزيسكا رولوف–هاني (Franziska Ruloff-Häny) تصبّ في نفس السياق، إذ أنّها تُظهر، بشكل مُقنع، كيف تتداخل و تتكامل، في الروايات الشعبية، كل من الرواسم الأسلوبية الشهوانية (Erotique) والإيديولوجية بعضها مع بعض.

فالنّظريات الجدلية، إذن، لا تهتمّ فقط بالوظيفة الاجتماعية و الاقتصادية للأدب المبتذل، إنّما تحاول أيضا شرح العلاقة بين بناها الدلالية و السردية من جهة، و المنافع الاجتماعية، الاقتصادية و السياسية لبعض المجموعات، من جهة أخرى.

2. نماذج جدلية:

تحتلّ المناهج الجدلية، التي تتّجه نحو النّص و بناه، في مؤلّف تمهيدي، يستعرض جزؤه الثاني الأفكار الأساسية لسوسيولوجيا النّص، بؤرة الاهتمام. مع ذلك، فإنّه سيكون من الخطأ الافتراض أنّ المناهج التّجريبية قليلة الأهمّية بالنّسبة لنظرية الأدب و أنّها، في الحقيقة، تنتمي إلى السوسيولوجيا.

لنقل بادئ ذي بدء أن التّحليل النّصي نفسه يُعتبر نشاطاً تجريبياً يجب فيه على الحدس، الذي يحتلّ مكانة هامة في "النّقد الأكاديمي"، أن يترك مكانه للتحليل البنيوي (دون أن

يُعوّضه تماما). لكنّنا لا نكتشف أهمّية المناهج التجريبية لدراسة التصرّف الجماعي للقرّاء، في الحاضر و الماضي، إلاّ في إطار سوسيولوجيا التلقّي والقراءة.

سنرى كيف استخدم جوزيف جورت و جاك لينهردت (Joseph Jurt et Jacques Leenhardt)، في أعمال حديثة، بعض الأساليب التّجريبية لتبيان تلقّي عمل ما أو رواية ما في وضعية سوسيوتاريخية معيّنة، إنّهما يُثبتان أن الجمهور الأدبي، بعيداً عن أن يكون كلاًّ متجانساً، يُكرّر النّزاعات الاجتماعية و السياسية لمجتمع ما. كما يُبرزان أيضا أنّ مفهوم الوعي الجماعي، ليس تجريدا: يمكن أن يُجسَّد بأبحاث تجريبية تكشف عن الترابط الثقافي والإيديولوجي للجماعات "السوسيومهنية".

إنّ هذا التوجّه التّجريبي للمناهج الجدلية (الذي يظهر بشكل جليّ في " The Authoritarian Personality"، كتاب جماعي نشره ت.و. أدورنو و منظّرين آخرين)، لن يؤدّي إلى التخلّي عن النّقد الاجتماعي.

الجمالية الهيجلية و المناهج الجدلية في سوسيولوجيا الأدب:

إنّه من الصعب، ما لم يكن من المستحيل، فهم نظريات جورج. لوكاتش (Lukacs)، لوسيان ڤولدمان (L. Goldman) و ت.و. أدورنو (T. W. Adorno) الجدلية، إذا لم نأخذ بعين الاعتبار بعض مبادئ و أسس فلسفة هيجل النّظامية ، و خصوصاً جماليته. إنّ إحدى الأفكار الأساسية لفلسفة هيجل هي أنّ الحقيقة لا يُمكن أن تُفهم إلاّ ككلّ مترابط، ككليّة دالة. فالفكرة التّي لا تتصوّر العالم الموضوعي ككلّ، إنّما تعزل الظواهر الفردية الواحدة عن الأخرى، ستبقى مجرّدة. و المقاربة التّي تتصوّر الظواهر بالنّسبة للكلّ، الذي لها فيه دلالة، لتقيم، بعد ذلك، علاقات بينها، هي الوحيدة التي تُمثّل الحقيقة بشكل ملموس.

إنّ وظيفة الفيلسوف، حسب هيجل، هي فهم العالم ككلّ دال في تطوّر و ككليّة تاريخية. بالتّالي، ستُصبح هذه الجملة، المعروفة من ظاهراتية الروح، مفهومة: "الحقيقة في الكليّة، لكن الكليّة ليست إلاّ الجوهر الذي يتحقّق في الصيرورة". و الفلسفة التّي تفهم الكائن ككلّ هي في حالة تسمح لها بفهم الجوهر المختفي وراء الظواهر بشكل محسوس. المهمّ، أنّ هيجل قد عرف وظيفة الفّن استناداً إلى معايير فلسفية لجدليته. فالفنّ يؤدّي، حسب هيجل، مثله مثل الفلسفة، وظيفة معرفية يجب عليها أن تضمن فهماً أفضل للحقيقة. يجب على العمل الفنّي، مثل الفلسفة (التفكير التصوري)، أن يكشف الجوهر الموجود وراء الظواهر. و يلاحظ هيجل في جماليته، بخصوص الوظيفة المعرفية للفنّ: "إنّه هكذا، مرّة أخرى، بعيدا عن أن تكون مجرّد مظاهر و

توهّمات، بالنّسبة للحقيقة الجارية، فإنّ تجلّيات الفنّ تملك واقعاً أكثر رفعة، و وجوداً أكثر حقيقة". (هيجل، 1964: 38-39).

إنّ الفنّ ينفذ، شأنه في ذلك شأن الفلسفة، إلى غاية الواقع الحقيقي، إلى الجوهر. ينجح العمل الفنّي، و يظهر "العمل الكبير" قانونا عاما في ظاهرة خاصة: في طبع، في فعل أو في وضعية ما، فيصبح، بالتّالي، القانون العام، التصوّري، الذي يكتسي شكلاً خاصاً، سهل النفاذ للمعنى.

يفرض، إذن، هيجل، في المجال الجمالي، نظاماً بين العام و النّسبي من جهة، والشعور من جهة أخرى. إنّه يعترف أنّ الفنّ ينتمي إلى مجال آخر غير التفكير الفلسفي: "إنّ الجمال الفنّي، في الحقيقة، يتوجّه إلى الحواس، إلى الإحساس، إلى الحدس، إلى الخيال...، إنّه ينتمي إلى مجال مختلف عن مجال التفكير [...]". (هيجل، 1964: 27).

مع ذلك، فإنّ غرابة الفنّ هذه، بالنّسبة للتّفكير التصوّري و الفلسفة، ماهي، في نهاية الأمر، سوى مظاهر: لأنّ الروح ستتعرّف، في الموضوع الجمالي، على تأسيسها الخاص بها: "لهذا السبب، فإنّ العمل الفنّي، الذي يتحوّل فيه التّفكير من تلقاء نفسه، ينتمي إلى مجال التّفكير التصوّري، و الروح، بإخضاعه للفحص العلمي، لا تعمل إلاّ على إرضاء رغبتها الأكثر حميمية. (هيجل، 1964: 32).

إنّ خضوع الإبداع الجمالي و الأدبي للخطاب التصوّري للفلسفة، يظهر جليّا في موضع آخر، أين يُبدي هيجل رأيه دون غموض حول العلاقة التدرّجية التّي يقيمها، هو نفسه، بين الفنّ و "العلم الجدلي": "غير أنّ الفنّ، كما سنراه بوضوح في موضع آخر، بعيداً عن أن يكون الشكل الأكثر سموا للرّوح، لا يتلقّى قدسيته الحقيقية إلاّ في العلم". (هيجل، 1964: 32). و تفضي هذه المحاولة لإخضاع الفنّ للخطاب الفلسفي أهمّية خاصة لشرح و نقد الجمالية الماركسية (لـ لوكاتش و ڤولدمان). إنّها جمالية تُواصل التّقليد الهيجلي مع الزّعم أنّ كلّ النّصوص الأدبية لها "مقابلات" تصوّرية و أنّه من الممكن تقليصها إلى أنظمة مدلولات (إيديولوجية، فلسفية أو لاهوتية).. يستبعد ممثلوها تعدّد معاني النّص الأدبي مع مطابقته لمعنى خاص، معرّف في إطار الخطاب الماركسي.

الكليّة و "النمطية" عند لوكاتش:

يمكن اعتبار جمالية ماركس وإنجلز (Engels) كاستمرارية مادية للجمالية الهيجلية. أثناء مناقشة أثارها فرانز فون سيكنجن (1859) (Franz Von Sikingen)، ألقى ماركس و إنجلز اللّوم على المؤلّف (فرديناند لاسال (Lassalle)، واحد من مسيّري الحركة الاشتراكية في تلك الفترة) كونه قد جعل من البطل شخصيّة مجرّدة، الناطق باسمه الخاص و ليس شخصية حيّة. بعبارة أخرى، هما ينتقدانه لأنه جعل شخصياته تُعبّر عن أفكارٍ و حِكمٍ عامة عوض تركها تظهر من خلال صفات ذات طابع خاص، أحداث أو وضعيات خاصة.

نلاحظ، خاصة في حججهما، إعادة المقتضى الهيجلي القائل بأنّ الفنّان لا يجب عليه أن يعبّر عن الأفكار العامة إلاّ بطريقة خاصة، مخاطباً الحواس و ليس الملكات المعرفية.

أعاد ج. لوكاتش، الفيلسوف و عالم الجمال، الذي أعدّ، بعد الفترة المثالية (التي تنتمي إليها جمالية هايدڤير، روح و أشكال و نظرية الرواية)، جمالية نظامية و مادية، أعاد التصوّر النمطي ("Der Typus") الذي أدخله ماركس و إنجلز، و طوّره باستنتاجه من المقولة الهيجلية للكليّة. كان يأمل أن يسمح له هذا التصوّر بتمييز أدب مجرّد طبيعي عن أدب واقعي يعكس الحقيقة بطريقة محسوسة (بطريقة هيجل).

أين يكمن، إذن، الاختلاف بين الانعكاس المجرّد "الطبيعي" و الانعكاس المحسوس "الواقعي"؟. يكتفي الأدب الطبيعي، الذي لا يشمل عمل كاتب مثل زولا فحسب، بل أيضا التيارات الحديثة للطليعة، بإعادة أحداث، أفعال، أعمال أو ملفوظات معزولة دون إدماجها في كلّ متماسك.

إنّ الأمر مُتعلّق بانعكاس لا يتعدّى الظاهرة، و لا يتوغّل حتى الجوهر. بالتّالي، فهو لا يستجيب لمتطلبات الجمالية الهيجلية التي أعاد لوكاتش أفكارها الأساسية في تعريفه للواقعية (والطبيعية).

لم يكن إميل زولا الوحيد الذي أعاد الحقيقة بطريقة مجرّدة في تحقيقاته الصحفية، التي تستهدف تفاصيل الحياة الاجتماعية و غناها عوضا عن تماسكها: إنّ الطليعة التّعبيرية و السريالية تُخلّد التّجريد الطبيعي اعتمادا على شراكة و تلصيق تقنيات تُفجّر ترابط العالم بدلا من إثبات المثال الكلاسيكي (الهيجلي) للكليّة. تحتلّ هذه الفكرة اللوكاتشية، و التي فحواها أنّ الوسائل الأسلوبية للطليعة مجرّدة و "طبيعية"، مكانة هامة في النّظرية الماركسية ليو كوفلر (Léo Kofler) 1970، و في الواقعية الاشتراكية، كما طُوّرت في ألمانيا الجنوبية و الإتحاد السوفييتي.

يمكن اعتبار الجمالية "الماركسية – اللّينينية (léniniste)" لهذه البلدان كجمالية ذات أصل هيجلي تأثّر فيها علم المصطلحات بلوكاتش. (بيير زيما، 1978).

إنّ الكاتب "الواقعي" يبني، على خلاف الكاتب "الطبيعي"، وضعيات، أفعال و طبائع نمطية على طريقة ماركس و إنجلز. فكلمة "انعكاس"، إذن، لا تعني، عند لوكاتش، "عروضاً تصويريةً" للحقيقة، لكّن "بناءا للنمطيّ" الذي يصبح الأساس لأسلوب واقعي.

يبيّن لنا المرور من جمالية لوكاتش، التّي يُطوّر فيها المؤلّف المصطلحات الإنسانية والمثالية لجمالية هيدلبرغ في سياق مادي، كيفية استخدام مفاهيم هيجلية للجوهر و الكليّة من أجل تعريف النّمطي: "لا يتمّ السموّ بالموضوع، بصفته كليّة منظّمة بطريقة عقلانية، و مؤسّسة على روابط عقلانية، على مستوى الخاص، "النّمطي"، إلاّ عندما يكتسي الجزء صبغة عَرَضية وجوهرية، كاشفاً عن صيرورة". (لوكاتش، 1972: 169).

يمكننا أن نستنتج من هذه الفقرة، أنّ الخاص، الذي يُعتبر كمقولة جمالية، يشكّل تركيبا بين الظاهرة الفردية، المفردة و الحكمة النظرية العامة. فلا يمكن أن نسمّي واقعياً، حسب لوكاتش، سوى الشّكل الفنّي القادر على تأسيس الخاص في النمطي.

من الواضح أنّ لجمالية لوكاتش، شأنها في ذلك شأن كل جمالية ذات أصل هيجلي، صبغة آمرة و خاضعة في آن واحد، بالنّظر إلى أنّها تختزل وظائف الأدب في وظائف التّفكير التصوّري (الماركسي). تعتبر المتنافيات مثل طبيعي/واقعي، مجرّد/محسوس، مهم/غير مهم، أساس نظرية لا تخفي التزامها السياسي: إذ اختارت أن تكون إلى جانب ما تعتبره " قوى تقدمية للمجتمع".

يعتقد لوكاتش، على خلاف هيجل، الذي لا يولي اهتمامه للمهام التحرّرية للفنّ، أنّ الوظيفة المعرفية للأعمال مرتبطة مباشرةً بالفهم الفوري للشّعب. كما أنّ الفنّ يسهم، كما يراه و يتمنّاه، في نموّ الدّيمقراطية و "الاشتراكية".

يمكن إعادة النّظر في التصوّر اللوكاتشي لـ "الواقعية" لسببين:

1. أنّه مرتبط عن كثب بالتّقليد الأدبي لما يسميه لوكاتش و ممثّلي "الواقعية الاشتراكية" بـ "الواقعية النّقدية"، و التّي تنتمي إليها أعمال بلزاك، سكوت، إلى جانب الأعمال الحديثة لتوماس مان.

لقد حاول لوكاتش مرارا و تكرارا، وضع معايير جمالية عالمية مقبولة من خلال نصوص هؤلاء المؤلّفين؛ هذه المعايير كان من المفروض أن تكون قابلة للتّطبيق على النّتاج الأدبي المعاصر. ليس من التعسّف إذا كان ب. بريخت (B. Brecht) و آخرون قد لاموا لوكاتش على تكريسه، بطريقة مثالية و يقينية، بعض أشكال الماضي الأسلوبية. و نتيجة لذلك، العجز على فهم التطوّرات الحديثة، خاصة تجارب الطليعة التّعبيرية أو السريالية.

2. أنّ مفهوم الواقعية، في حدّ ذاته، في غاية الإشكالية، لأنّ مسألةَ معرفةِ إذا ما كان العمل الفنّي واقعياً، و إذا كان يمثّل وضعيات "نمطية"، لا يمكن أن تجد جوابا إلاّ بالنّسبة لتعريف خاص (فقط ممكن، و ليس ضروريا) للحقيقة. يميل بعض المنظّرين (أدورنو أو بلوخ (Bloch)، مثلا، الذّين يتبنّون تعريفا آخر للحقيقة غير تعريف لوكاتش، إلى وصف أعمال أدبية كلّها مختلفة، بأنّها واقعية (أعمال كافكا أو بيكيت، مثلا).

الكليّة و رؤية العالم لدى ڤولدمان:

تحتلّ مقولة الكليّة مكانةً هامةً في البنيوية التّكوينية لـ لوسيان ڤولدمان (Lucien Goldman)، الذي يتخّذ أعمال لوكاتش كنقطة انطلاق. فهو ينطلق، على خلاف هيجل في "ظاهراتية الروح"، و لوكاتش في "تاريخ الوعي الطبقي" (1923)، من فكرة أنّ الظواهر الفردية لا يمكن أن تُفهم فهما محسوسا، إلاّ في إطار تناسق إجمالي، لكنّه يختلف عنهما عندما يشير، في مقدمة كتابه "الإله الخفيّ" (1955)، إلى أنّه، في تفسير النصّ، لا يجب أن تكون العناصر الفردية تابعة لمجموعة، أو بكلّ بساطة مُستنتجة منها: يجب أيضا إثبات كيف أنّ المجموعة تظهر في كلّ عنصر من العناصر. هذا يعني، بشكل محسوس، أنّ كلّ إشكالية قصيدةٍ ما، مثلاً، يمكن أن تظهر مصغّرة في بيت من أبيات هذه القصيدة.

يدرس ڤولدمان بدقّة، في "الإله الخفيّ"، أفكار باسكال و يحاول إثبات أنّه يمكن إيجاد كلّ إشكالية الفلسفة التراجيدية لباسكال في بعض "أفكاره" المأخوذة بشكل منعزل. يحتلّ، إذن، التفاعل بين الكليّة و كلّ جزء من أجزائها مكانة هامة في تأويلية ڤولدمان.

يكتب ڤولدمان، فيما يخصّ تحليله للأفكار، أنّه يمكننا تمييز سيرورتين معرفيتين متكاملتين:

سيرورة الفهم و سيرورة التّفسير. يمكننا القول، إذا بسّطنا الأمور ، أنّ وصف التّرابط الداخلي لبنية ما (حكمة، فكرة لباسكال) مثلا، يوصل إلى فهم هذه الأخيرة، لكن من أجل التوصّل إلى شرح هذه البنية، فإنّه من الضروري أن نضعها في علاقة مع البنى الإجمالية:

أوّلا مع نصّ الأفكار بأكمله، و سيُفسَّر شكل و مضمون هذا النّص، بدورهما، نسبة إلى بنية أعمّ، أي رؤية العامل الجانيسنية (Janséniste) التّي لعبت دوراً سياسياً هاماً في النّصف الثاني من القرن 17، والتّي ربطها ڤولدمان بالوضعية الاجتماعية و بالمنافع الاجتماعية لنبالة البلاط (noblesse de robe).

من بين جميع الكليّات الممكنة، و التّي تربطها علاقة فيما بينها، في سيرورة الفهم و التّفسير، اثنتان فقط تظهران بأهمّية منقطعة النّظير: البنية الدّالة و رؤية العالم. البنية الأولى لا بدّ أن تكون جواباً للسؤال التّالي: كيف يمكننا فهم عملٍ فلسفيٍّ أو أدبيٍّ ككلٍّ مترابط، ككليّةٍ مترابطةٍ؟. يمكن اعتبار البّنية الدالة، حسب ڤولدمان، كالمبدأ الآمر، كالعامل الحاسم الذّي يجعل من النصّ الفلسفي أو الأدبي كلاًّ مترابطاً.

أثناء مناقشة مع أدورنو، خلال مؤتمر رويومنت (Royaumont) حول سوسيولوجيا الأدب، قال: "إنّ العمل الفنّي عالم كامل، و هذا العالم الكامل، الذي يُثمّن، الذي يتّخذ موقفاً، الذي يصف، و الذي يُثبت وجود بعض الأشياء، لديه، عندما نُترجمه، نظاماً فلسفيّاً كلازمة". (ڤولدمان، 1973: 532).

"نظام فلسفي": هاتان الكلمتان جدّ هامتان و يجب فهمهما في سياق هيجلي. فكل عمل أدبي يتضمّن، حسب هيجل، نظاماً تصوّرياً يمكن تعريفه بشكل متواطئ، و يجد هذا النّظام تعبيره في البّنية الدالة، التّي تُعتبر "بنية مدلولات"، حتّى نستخدم مصطلحات رولان بارث في S/Z. بتعبير آخر، يمكن نقل الأعمال الأدبية بنفس الطريقة إلى أنظمة فلسفية.

نجد هنا تفكير هيجل الذّي، حسبه، يُعبِّر الفنّ عن تصوّرات بطريقة عاطفية مخاطبا الحواس. و إذا لم يقم بذلك، فإنّه غير مترابط و رديء.

ينطلق ڤولدمان، على خلاف هيجل، من فكرة أنّ تعدّد معاني النّص الخيالي ظاهريٌّ فقط، و أنّه، في الحقيقة، يمكن تعريف أيّ منتوج أدبيّ بالاستعانة بمترادف تصوّري. ولقد أشرت سابقا، في "من أجل سوسيولوجيا نصّ أدبي" (باريس، 1978)، إلى أنّ هذا الاستدلال مجرّد وهم و غير مقبول لسوسيوولجيا النصّ. و يقوم هذا النّظام التصوّري الضّمني (sous - jacent) لعمل فنّي، حسب ڤولدمان، بوظيفة مزدوجة.

يُنظّم، من جهة، وحدة العمل، و يُعبّر عن رؤية العالم، و وعي جماعة اجتماعية من جهة أخرى. فالعمل الأدبي ليس نتاج مؤلِّفٍ بصفته فرداً، إنّما يكشف عن الوعي الجماعي،

المنافع و القيم الاجتماعية لمجموعة أو طبقة. فالأعمال الكبيرة هي الوحيدة التّي تُعبِّر، بترابطها، عن رؤية العالم و وعي جماعة ما.

ينطلق ڤولدمان، على خلاف هيجل و لوكاتش، من حكم قيمي جمالي مع التّأكيد أنّه على الفنّ و الأدب محاولة الوصول إلى ترابط على جانب كبير من الكمال. من المؤكّد أنّ هذا الحكم تعميم غير مقبول، و لا يأخذ بعين الاعتبار فن الطليعة (السريالي، التعبيري أو المستقبلي)، الذّي يرفض ممثلوه المسلّمة الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة للتّرابط.

ليست رؤية العالم، كما عرّفها ڤولدمان، فعلاً تجريبيّاً، إنّها لا تنتمي إلى عالم التجارب اليومية التّي تُميّزها سلالم قيمٍ نسبية الثبات. و لا يبنى وعي جماعةٍ اجتماعيةٍ بطريقة تظهر بها "رؤية العالم"، إلاّ في عملٍ "كبير": كليّة دالة من القيم و المعايير.

لهذا السبب، فإنّ رؤية العالم التّي نجدها في "عمل كبير"، لا تعبّر عن الوعي التّجريبي، الحقيقي لوعي جماعةٍ ما، إنّما تعبّر عن وعيّ مثاليّ، أقصى وعيٍ ممكن. إنّ الأمر متعلّق بوعي كامن، لأنّنا نجده في حالة ضمنية في العمل الذي يحلّله سوسيولوجيو الأدب ويعيدون بناءه.

سنرى كيف يجد ڤولدمان رؤية العالم الجانسيني في تراجيديات و دراما راسين وكيف يربطها، على المستوى الوظيفي، بنبالة البلاط (noblesse de robe). إنّه يتحدّث عن اِنسجام بنائي بين العمل (بنيته الدّالة) و رؤية العالم التّي نجدها سواء داخل العمل الراسيني أم خارجه (المعتقد الجانسيني).

نلاحظ هنا، إلى أيّ حدّ تُعتبر الحجج التّي قدّمها بعض النّقاد، من أجل إثبات أنّ النّظريات الأدبية الماركسية تعتبر النّصوص كإعادات آلية للحقيقة، تبسيطات غير عادلة. و الدليل على ذلك أعمال لوكاتش و ڤولدمان: يظهر فيها الأدب كشكل من أشكال الإنتاجية (وليس كإعادة جامدة) تتعدّى عالم التّجربة اليومية. إنّه (أي الأدب) يكشف عن الجوهر (لوكاتش) أو أقصى وعي ممكن (الوعي المثالي) لجماعة ما (ڤولدمان). فهو، إذن، يلعب دوراً فعالاً، بما أنّه يُنظر إليه كنشاط مُبَنْيَنٍ يُغيّر الواقع و يتعدّاه.

د. نقد أدورنو للجمالية الهيجلية:

إنّ وجهة النظّر التّي تبنّاها ت.و.أدورنو، أحد أبرز أعضاء مدرسة فرا كفور (Fracfort) (التّي تأسست عام 1923)، ، اتجاه جماليّة هيجل تبدو مغايرة تماما. و تتعلّق إحدى حججه الرئيسية بإمكانية تحويل الفنّ (الأدب) إلى تفكير تصوّري فلسفي، معتقدي أو علمي. إذ

يرى أنّه من المستحيل إيجاد مكافئات تصوّرية لنتاج أدبي، و هو، بالتّالي على خلاف تام مع ڤولدمان عندما يزعم أنّه يمكن اختزال نصّ أدبي، مأخوذ ككليّة متجانسة، إلى نظام تصوّري (إلى "رؤية عالَم").

يمكننا القول، بنوع من التّعميم، أنّ أدورنو يعرِّف الأدب كسلبية تميّزها مقاومتها للإيديولوجية، للفلسفة و للتّفكير التصوّري بكل بساطة. و أثناء قراءتنا لأدورنو، يجب الأخذ بعين الاعتبار كونه يتّخذ كنقطة انطلاق الإنتاج الفنّي لـ "الجمالية" و الطليعة، و أنّه، بالتّالي، لا يأخذ بعين الاعتبار إلاّ الأدب النّقدي (أدب مالارمي، جورج، كافكا و بيكيت) الذي يحاول، دائما بطريقة واعية (لنفكّر في مالارمي و جورج)، التحرّر من رواسم اللّغة التواصلية: لغة الإيديولوجية و التّجارة.

كيف يمكن تفسير مقاومة النّص الأدبي النّقدي للتواصل؟

- إنّ وجود عناصر تخلقية، وغير تواصلية داخل النّص، يُضعف وظيفته التواصلية ("وظيفته النّقدية « sa fonction de numéraire » السهلة و التمثيلية"، كما يقول مالارمي) و يتسبّب في انفصال نهائيّ بين الخيال و الايدولوجيا.

من النادر أن يلاحظ مناصرو النّظرية الماركسية للأدب هذه القطيعة، و حتى هيجل، حسب أدورنو، لم يلاحظها، ما يفسّر لماذا تمكّن من لعب دور رائدٍ لجماليةٍ خاضعة، كما طوّرها ماركسيين أمثال لوكاتش: "كان هيجل يعتبر الروح في الفنّ كدرجة لطريقة ظهورها، يمكن استنتاجها انطلاقا من النّظام، و سهلة، إن صحّ التّعبير، في كلّ جنس(genre) و ممكنة في كل عمل فنّي، على حساب القيمة الجمالية للغموض (أدورنو، 1974: 126).

يتّضح من نقد أدورنو أنّ خضوع الجمالية الماركسية (إختزاليتها) ليس ناتجا عن مسلمة الالتزام السّياسي فحسب، إنّما أيضا، و ربما خاصة، عن الفكرة التّي نجدها عند هيجل، لوكاتش و ڤولدمان، و التّي يمكن، حسبها، أن تُترجم الأعمال إلى أنظمة تصوّرية متجانسة.

و يرفض أدورنو، بالمقابل، أولوية التصوّر في الفنّ ليركّز على اللّحظات غير التصوّرية، غير التواصلية و التخلّقية للّغة الخيالية. باللّغة السّيميائية: إنّه يلحّ على دور الدّوال متعدّدة المعنى على حساب المدلولات، (التصوّرات). (فهو، بهذا الصدد، يتبع الشكلانيين الرّوس، ومنظّري حلقة براغ، خاصة يان ميكاروفسكي (Jan Mukarovsky).

إنّ الأدب النّقدي (أدب الطليعة مثلا)، كونه لغةً غامضةً و غير تواصلية، يناقض التّواصل الاجتماعي و أهدافه النّفعية و العملية. و يكتسي نقده مظهرين:

1. يبدو أنّه غير منسجم مع مبدأ الهيمنة (أدورنو، هورخيمر Horkheimer)، الذّي يمكن أن يتّخذ شكل مناورة إيديولوجية.

2. إنّه يرفض مسلّمة النّفعية الضّمنية للتّواصل ذي الغرض التّجاري، وينزع إلى التحرّر من قانون السوق و من الوساطة و ذلك عن طريق قيمة التبادل.

1) لقد حاول أدورنو و هورخيمر سابقا، في جدلية العقل (أمستردام Amsterdam 1947)، إثبات أنّ معظم أشكال التّفكير الفلسفي، كما هي موجودة منذ عصر الأنوار، عبارة عن أدوات للهيمنة، و ما يسميه ماركوس (Marcuse) بـ "مبدأ الارتجال . فالأمر متعلّق خاصة بتفكير يبحث عن الفاعلية التقنية، يصنِّف، يحسِب و يقِيس من أجل احتجاز الحقيقة في نظام.

إنّ تفكيراً كهذا يفضّل هيمنة الإنسان على الطبيعة التّي حُوّلت إلى مادة أوّلية. و هو تفكير يكتسب أهمّيته أكثر فأكثر في الفلسفة و العلوم الاجتماعية المعاصرة الموجّهة نحو الفاعلية التّقنية والمرتبطة دائما بـ "المنافع الكبرى" للصّناعة و التّجارة. و يؤكّد أدورنو و هورخيمر أنّ هذا التّفكير، الذي يسمّونه بـ أداتي (Instrumentale)، سينقلب على الذي يُفكّر في استخدامه بسيادة مطلقة: ضدّ الإنسان باعتباره موضوعا مهيمنا و مؤلّفا للخطاب العقلاني والنّظامي. إنّه يشتبك في نظام يدور فيه كلّ شيء حول الفاعلية، و تتوازى فيه هيمنة الإنسان على الطّبيعة مع استغلال الإنسان لأخيه الإنسان.

لن يُتَّخذ، إذن، أيّ إجراء ضدّ النّظريات و تصوّراتها إلاّ بالنسبة لمنفعتها التقنية. والتّفكير الذي يستند إلى العلوم الدقيقة و نجاحاتها، لا يأخذ بعين الاعتبار المضمون النّقدي لتلك النّظريات و أهمّيتها في السعادة أو التعاسة الإنسانية. (ج.هابرماز، التقنية و العلم كإيديولوجا، باريس، 1973)، إلاّ أنّنا نجد أنّ لأدورنو رأياً آخر، إذ يفكّر في إمكانية إعطاء توجّه جديد للنّظرية، و يكون ذلك بالأخذ بعين الاعتبار البعد النّقدي و التخلّقي للفنّ: "لم تعد الروح تظهر، في الأعمال الفنّية، كالعدوّ القديم للطبيعة. إنها تعتدل إلى حدّ التصالح". (أدورنو، 1974: 181).

كيف يمكن فهم جملة النظرية الجمالية هذه؟

إنّها تعني أنّ الأدب و الفنّ يتبنّيان، بفضل جوهرهما التخلّقي، غير التصوّري، سلوكا تجاه الحقيقة غير التّفكير التصوّري: سلوكا غير مهيمن، مُصالح، يميّزه غياب أيّ خطاب نظامي و تصنيفي. (إنّه لمن المهم ملاحظة أنّ نقد أدورنو للواقعية، يتقاطع، في بعض النقاط، مع النّقد الذي وجّهه جاك دريدا لـ "النّزعة المركزية" في الفلسفة الأوربية. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، باريس، 1967).

يخلص أدورنو إلى أنّه يجب على نظرية نقدية، ترفض خدمة الأهداف الإيديولوجية و الهيمنة الخاضعة، أن تمتصّ اللّحظات غير التصوّرية، و التخلّقية للأدب. و يشهد النّقد التّجريبي، الذي يمارسه أدورنو، محاولته للتّفكير كنموذج، إلى جانب البنية Paratactique (لا Hypotactique، لا تدرّجية) لنظريته الجمالية، على مجهوداته للتّوفيق بين المبدأ التخلّقي للفن مع البناء المنطقي و التصوّري للنّظرية.

2) لا يمكن الفصل بين المظهر الآداتي للنّظرية و النّفعية التّي تهيمن على مجتمع السوق. و ما يفسّر عدم تمثيل سوسيولوجيا الأدب و الفنّ في معاهد و مؤسسات السوسيولوجيا، هو كونها ليست نافعة لا للاقتصاد و لا لإدارة الدولة. فالنّظريات التي تتمتّع بفرصٍ أكبر للنموّ، هي تلك التي لا شكّ في منفعتها.

و على عكس ذلك، فإنّ الأدب الطلائعي، الذي يهدف إلى إضعاف الوظيفة التصوّرية و المرجعية للّغة، بتفضيل الدّال متعدّد المعاني و القابل للتّأويل، يقصي نفسه بنفسه من نظام تواصلٍ تُسيّره قوانين السوق.

إنّه (أي الأدب الطلائعي) يختار، حسب أدورنو، أن يكون عديم الفائدة، في مجتمع تُهيمن عليه قيمة التّبادل. و يتنافر شعر الطليعة (شعر مالارمي، ريمبو (Rimboud)، أو سيلان Celon)، بفضل انغلاقه، مع كلّ تفكير آداتي (ذو غرض تجاري أو إيديولوجي) و مع التواصل، بكل بساطة.

تكتسي، إذن، مقاومة الفن للتّفكير الآداتي، النّافعة، في جمالية أدورنو، مظهرين:

إنّها في نفس الوقت رفض للإيديولوجيا و لقيمة التّبادل، التّي يُعتبر فيها التّفكير الشفوي تواصلاً ذو غرض تجاري. و يلعب هذان المظهران للرّفض النّقدي، للسّلبية الجمالية، دوراً هاماً في تأويلات قصائد أدورنو. يحرّره الغموض والصّبغة الفريدة من نوعها للشّعر النّقدي سواء من المناورة الإيديولوجية أم من التّواصل ذي الغرض التّجاري. فمضمونها للحقيقة يختفي، حسب أدورنو، في لا هويتها و سلبيتها بالنّسبة للأنماط الإيديولوجية و قوانين السوق.

النقد و الإيديولوجيا لدى ماشيري (Macherey):

يرفض بيير ماشيري، شأنه في ذلك شأن أدورنو، اعتبار النّص الأدبي ككلّ متجانس، كتعبير عن رؤية العالم (ڤولدمان) أو عن إيديولوجيا. إنّه يعارض، مثل أدورنو، جمالية هيجل الكلاسيكية، التّي تُركّز على ترابط العمل و وحدة معناه: "لا يجب البحث في النّصوص،

كما كتب مع باليبار، عن علامات اتّساقها، لكنّ عن إشارات على التّناقضات المادية (المحدّدة تاريخيا) التّي تنتجها، و التّي تتواجد فيها على شكل نزاعات، حُلّت بطريقة غير متساوية". (باليبار، ماشيري، 1974: 37).

يُعتبر مفهوم "العمل" (الذي يتطابق معه مفهوم "المؤلّف")، بالنّسبة لتلامذة ألتوسير: ماشيري و باليبار، جزءا من "الإيديولوجيا الأدبية"، التّي يتعلّق الأمر بالكشف عنها كوسيلة هيمنة للبرجوازية. و بعيدا عن تعبيره عن إيديولوجية مترابطة (إيديولوجيا البرجوازية مثلا)، فإنّ النصّ يكشف، رغما عنه و رغما عن مقاصد المؤلّف، عن التّناقضات الإيديولوجية، التّي من المستحيل حلّها في الحقيقة الاجتماعية. إنّه لا يمثّل الايديولوجيا، لكنّه يعرضها بإظهار تناقضاتها و خلافاتها: "منها فكرة أنّ النصّ الأدبي ليس تعبيراً عن إيديولوجية (صياغتها في كلمات)، بقدر ما هو تمثيل لها، تعريتها، عملية، تنقلب فيها، بشكل ما، على نفسها [...]". (باليبار، ماشيري، 1974: 39).

يكشف النّص الأدبي، إذن، على خلاف النّظرية الماركسية لكنّ في مستوى آخر و بوسائل أخرى، يكشف عن حدود الايديولوجيا، و يسمح للقارئ (النّاقد) بتخطّيها و مراقبتها "من الخارج". ستكفّ الإيديولوجا، في هذه الحالة، عن ظهورها كطبيعيةٍ، "كأمر مفروغ منه": إنّها تبدي احتمال وقوعها و تاريخيتها. و لا توجد نتائج النّص الأدبي هذه سوى في وعي القارئ النّاقد(الألتوسيين « althusseriens »)، لأنّ البعد النّقدي للنّص، حسب ماشيري، ليس ناتجا عن قصد المؤلِّف، لكنّ عن كونه يعبّر عن الحقيقة (تناقضات الايدولوجيا) دون أن يُدرك ذلك.

يلاحظ ماشيري، بصدد بلزاك، في "من أجل نظرية الإنتاج الأدبي" أنّه: "يُعتبر عمل بلزاك، أكثر من أي عمل آخر، أفضل تمثيلية لهذا الواجب الذي يتواجد فيه كلّ كاتب، من أجل قول شيء، و حتى قول أشياء أخرى في نفس الوقت". (ماشيري، 1966: 326).

لم يقصد بلزاك بتاتا، في روايته "الفلاحون"، نقد إيديولوجية البرجوازية المتصاعدة، بل على العكس من ذلك: كان يحاول إثبات (حسب ماشيري) أنّ فلاحي مورفان (Morvan) يشكّلون خطرا على النّظام الإجتماعي. إنّه يثبت، في الحقيقة، دون أن يقصد ذلك، أنّ مجموعة الفلاحين في طريق الاختفاء و أنّ السبب الرئيسي في اختفائهم هو التطوّر السريع للرأسمالية الأدبيّة.

يبدو ضروريا، بقبولنا فكرة ماشيري التّي مفادها أنّ النّص الأدبي بنية غير متجانسة، و حتّى متناقضة، توجيه بعض الملاحظات النّقدية للمقاربة الألتوسيرية في نظرية الأدب:

1. لا يرى ماشيري، بإعادة فكرة ألتوسير (التي يدين بها لـ لاكان) دون تحفّظ، و التّي مفادها أنّه يجب وضع الايديولوجيا في اللاّوعي و أنّ الفرد (الكاتب) يقبل بطريقة لاواعية بعض الافتراضات الإيديولوجية، أنّ الممارسة الأدبية يمكن أن تكون، أنّها كانت دائما، نقداً واعياً للخطاب الإيديولوجي. كانت كذلك عند بلزاك، الذّي يقدّم للقارئ نقداً مفصّلاً – و واعيا تماما – للنّبالة ذات النّزعة الشّرعية، و التّي لها كلّ تعاطفاتها السياسية.

إنّ نقد الإيديولوجيا هو أيضا واعي عند المؤلفين أمثال موسيل (Musil)، سارتر و كامو، حيث يتّخذ أشكالاً أكثر دقّة ممّا هي عليه عند بلزاك، بالنّظر إلى أنّه يمتدّ، ليس فقط إلى "الوقائع التاريخية" و دلالة النّص، لكن أيضا إلى البنى السردية للقصة التّي تبدأ في التّفكير في تركيبها و تناقضاتها.

2. ينزع ماشيري، مثل باليبار، نحو تحويل الممارسة الأدبية إلى إيديولوجية، مثبتا أنها تنتمي إلى "الأجهزة الإيديولوجية للدولة". و منطلقا من فكرة أنّ كل كاتب يقترح (دون أن يبلغ غايته) حل تناقضات إيديولوجية في نصّه.

يبدو لي، بهذا الصدد، أن مقاربة أدورنو، التّي تمّ عرضها سابقا، أكثر دقّة: فمع أنّه يُسلّم أنّ للنّص الأدبي (قصائد ستيفان جورج مثلا) مظاهر إيديولوجية وردعية، إلاّ أنّه يعتبره (أي النصّ) كظاهرة مزدوجة تؤلّف عناصر نقدية مع عناصر إيديولوجية.

بالمقابل، وحسب ماشيري، فإنّ الأدب يُعتَبر، قبل كل شيء، ممارسة إيديولوجية، و طموحه في السيادة سيرورة مؤسّسة في إطار الهيمنة الثّقافية للبرجوازية. و الأدب، في نظر أدورنو، "فعل اجتماعي" (من أصل برجوازي)، و في نفس الوقت عالم مستّقل يظهر فيه ما وراء النّظام الاجتماعي السائد. فعلى خلاف تلامذة ألتوسير، الذّين ينزعون دائما إلى إرجاع الفنّ إلى أصله ("البرجوازي")، فإنّ أدورنو ينظر إليه، بالتّوازي مع الفلسفة الجدلية الحديثة التّي يمكن اعتبارها دائما، رغم نشأتها في مؤسسات برجوازية، كنفي لهذه المؤسسات.

المقال الأصلي:

Les méthodes empiriques et dialectiques de la sociologie de la littérature Pierre v. Zima & Picard Editeur