الأدوات الإجرائية في النقد السوسيولوجي: مصادرها وامتداداتها

د. علي حمدوش
جامعة مولود معمري-تيزي وزو

إن إدراك الترابط الوثيق بين الأدب والمجتمع يعود بنا إلى العصور القديمة أي إلى ذلك الزمن المجهول الذي بدأ الإنسان يكتب فيه الأدب ويعبر عن أفكاره بصور تخييلية عن الواقع الاجتماعي. ولعلنا نجد في نظرية المحاكاة التي نادى بها أفلاطون وطورها تلميذه أرسطو أقدم وثيقة فيما وصل إلينا للحديث عن التفاعل بين الأدب والمجتمع. فإذا كان اليونان القدماء أول من ترك لنا آثارا تدل على هذه العلاقة، فإن الحديث عن هذه الصلة لم ينقطع عبر مراحل تطور التاريخ. حقا أن النظرة الاجتماعية إلى الآثار الفنية ليست وليدة القرن التاسع عشر، فطالما وعى النقاد بُعْد الأدب وما فيه من آثار فنية وقيم جمالية، ولكنهم مع ذلك لم يصلوا إلى بلورة رؤاهم النقدية في نظرية عامة إلا في القرن التاسع عشر .

فإذا عدنا إلى الموروث الثقافي نجد البوادر الأولى عند الناقدة الفرنسية مدام دي ستايل MADAME DE STAEL (1817 – 1866) ثم بلغ درجة متقدمة منهجيا على يد هيبوليت تين HYPOOLYTE TAINE (1828 – 1893) أولا ثم على يد النقاد الماركسيين ثانيا، وقد ظهرت، في فرنسا خلال القرن التاسع عشر، مدرستان نقديتان، فعلى رأس الأولى مدام دي ستايل وتين، وهي تهتم بعلاقة الأدب بالبيئة والوسط الاجتماعي، وعلى رأس الثانية سانت بوف SAINTE BOEUVE (1804 -1868) وهو ينظر إلى الأدب في علاقته بمنتجه. وقد امتزجت هاتان المدرستان أحيانا، فاعتمد النقاد عليهما معا فيما بعد مغلبين الجانب الاجتماعي طورا والجانب الفردي طورا آخر حتى تبلورتا فيما بعد وأصبحتا متميزتين تميزا تاما ولا سيما من الناحية المنهجية .

إذا كان الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي كما نتصوره اليوم، يعود إلى القرن التاسع عشر، فمرد ذلك راجع إلى وعى النقاد بقيمة البعد الاجتماعي للآثار الفنية . ويعد كتاب مدام دي ستال المنشور في فرنسا سنة 1800 الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية DE LA LITTERATURE considérée dans ses

rapports avec les institutions sociales، رائدا في ذلك [1]، فهو أول محاولة لجمع مفهومي الأدب والمجتمع في دراسة واحدة منهجية، وفي مقدمة هذا الكتاب حددت مدام دوستايل موقفها حيث تقول: (لقد عزمت أن أنظر في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين)[2]. ثم راحت تؤكد هذه المقولة من خلال نصوص أدبية لمختلف الشعراء، إلا أن الخطوة العظيمة في تاريخ المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي كانت على يد الناقد الفرنسي تين الذي يعد أول ناقد فرنسي أصّل بمقولته الشهيرة: البيئة أو الوسط، الجنس أو العرق، اللحظة التاريخية أو العصر وقد شرح منهجه في مقدمة طويلة صدّر بها كتابه (تاريخ الأدب الأنجليزي) نشره سنة 1863م، مبينا ما يعنيه بكل عنصر من العناصر المشار إليها، يقول رنيه ويليك: يستثير اسم تين اليوم على نحو شبه اضطراري ثلاث كلمات: العرق، الوسط، اللحظة الحاضرة . لقد عرف بأنه مؤسس علم الاجتماع الأدب[3].

لقد عرف منهج تين في دراسة الآثار الأدبية نجاحا كبيرا طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بل امتد إلى أوائل القرن العشرين، ويعود السبب في ذلك إلى الطريقة العلمية التي عرض بها منهجه، وإلى شموليتها على الاستيعاب والتطبيق، ولعل هذه أهم مقومات المنهج العلمي. وإذا كان تين قد وضع منهجا اجتماعيا لدراسة الآثار الأدبية، فهذا لا يعني أنه كان ناقدا أدبيا، فإنما هو فيلسوف بالدرجة الأولى وهو الذي انصب اهتمامه على الآثار الفنية، لكن بالرغم من الفكر الفلسفي الذي يظهر من خلال مؤلفاته، وبالرغم من فلسفة القرن التاسع عشر ومحاولة إخضاع الأدب إلى العلوم المختلفة، واستفادته من تطوراتها، إلا أنه حول مشروعه إلى نظرية حتمية جبرية[4].

إذا كان تين قد وضع الآثار الفنية في إطارها التاريخي، فذلك ما فعله هيجل قبله، ولكن الفارق بينهما أن هيجل اتجه إلى التاريخ الجدلي في تفسير الفن . في حين توجه تين إلى التاريخ العام، ونظر إليه سكونيا ومن ثم اعتقد أنه حين يضع الأثر ضمن تلك اللحظة الساكنة وينطلق منها بإمكانه أن يفسر ذلك الأثر، ويصل إلى جوانب من حقيقته، وتبقى جوانب أخرى يفسرها انتماء الموضوع لغرض من الأغراض وحالة العصر، ولذلك فهو يرى أننا لكي نفهم أثرا فنيا أو مجموعة فنانين، يجب أن نتمثل بكل دقة الحالة العامة لروح العصر وتقاليده وعاداته.

إذا كان تين يعطي أهمية كبيرة لعلاقة الفن بالتاريخ في نظرة سكونية، يمكن التعليق على هذه المحاولة بأنه ليس من الضرورة أن يكون الأدب مرتبطا

باللحظة التاريخية السكونية، لأن الأدب الذي نظرت له المدارس اللاحقة، لم يعد كذلك بل هو أدب ولد لعصره ولعصور أخرى لاحقة، فكان لا بد من تطوير هذه النظرة السكونية لتاريخ الأدب، ولا سيما بعد انتشار الفلسفة الماركسية التي ركزت على قيمة الجانب الاجتماعي والاقتصادي في توجيه الفن .

إن الفلسفة الماركسية كونها فلسفة اجتماعية حملت على عاتقها تفسير حركة المجتمعات وتحولاتها إلى تلك الحركة، وذلك التحول الذي يحدث في بنيات المجتمع لعوامل اقتصادية، يؤدي إلى إحداث أفكار وقيم تعبر عن ذلك التغير والتحول، أي أن وسائل الإنتاج تحتم بل تفرض بنيات المجتمع الأساسية وهذا ما يفسر تطور المجتمعات وتحوّلها من نمط إلى آخر. ويفسر كذلك ما أنتجته تلك المجتمعات من أفكار وفنون، تختلف من جيل إلى آخر، ما دامت القوى المنتجة في تبدل، فإن المجتمعات تظل في تحول مستمر.

لقد ذهب بليخانوف PLEKHANOV (1856– 1918) إلى أن الأدب والفن هما مرآة الحياة الاجتماعية ونتيجة الصراع الطبقي وما ينتج عنه من صراع الأفكار، فعوض أن يعكس الأديب في عمله صورة المجتمع كما هي في الواقع فإنه ينخرط في الصراع الأيديولوجي وأن الأديب ليس بالضرورة معبرا عن انتمائه الطبقي، إذ يمكنه تجاوز أيديولوجية طبقته عندما يعبر عن الواقع في أعماله الإبداعية، يعني أنه يمكن أن يتبنى إحدى أيديولوجيات الطبقات الأخرى التي لا ينتمي إليها[5].

إذا كان مضمون الفن اجتماعيا بالضرورة، فهذا لا يعني أبدا إهمال أو إنكار الجانب الفردي في التجربة الإبداعية، ذلك أن الأثر الفني لكي يعكس ضمير عصره ووعيه فإنه يلزم لذلك شخصية خلاقة متميزة تعبر عن هذه الرؤية للعالم، ومن ثم فإن الأثر الفني العظيم لم يوجد إلا بفضل مجهود شخصي في عملية الخلق والإبداع، لأن الفن الحقيقي، ليس استعادة أو تقليدا لما سبق أن وجد، بل خطة رمزية تطل على المستقبل وتكشف عن قوة الإنسان المبدع وعظمته الفردية. والخلاصة أن المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي المرتكز أساسا على الفلسفة الماركسية موجه نحو الحركة والعمل وهو لا يتوجه فقط إلى تقدير المحتوى ومضمون العمل الأدبي، بالعودة إلى علاقات الطبقة التي يصدر عنها هذا العمل بل أيضا إلى مدى إسهامه في التمهيد لظهور آثار جديدة تمهد للمستقبل وإلى مدى إسهامه في تغيير الوضع الاجتماعي وتطويره، لأن البطل الحقيقي لا يكون متخلفا بالنسبة إلى عصره بل هو صادق لعصره، من هنا يمكن القول إن الاتجاه الاجتماعي في النقد ينطلق من خاصية

الفن الأساسية المتمثلة في انعكاس الواقع الاجتماعي في الآثار الفنية وعدم عزل الإنسان المبدع عن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه .

إن الفنان بحاسته أقرب إلى فهم حركة المجتمع والقوانين التي تحكمها، فالناقد الأدبي إذ يهتم بالكشف عن البيئة المحيطة بالإنسان المبدع، فمرد ذلك إلى أن سلوك الإنسان المبدع يحدد نمط تفكيره، ومن ثم نتاج هذا التفكير المتمثل في الأعمال الأدبية، ومن هنا شرعية دراسة التجربة الأدبية في صيغتها الاجتماعية مثل ما صنعها المبدع، وبمعنى آخر دراسة كيفية التعبير عن العلاقات الاجتماعية بين الناس وبين الفرد والمجتمع، وكذلك بين بنيات المجتمع ذاته، ومن هنا يكون أحد محاور النقد الأدبي هو البحث في الكيفية التي عبر بها الفنان عن الواقع الاجتماعي الذي عاش فيه، وعند ذلك نكون قد كشفنا عن أصالة الشخصية المبدعة .

إن النقد الأدبي في هذا الاتجاه يحاول قدر الإمكان أن يربط بين زوايا المثلث وأبعاده، وأعني بزوايا المثلث المجتمع والفنان بوصفه فردا ضمن المجتمع، والتجربة الفنية التي تمتد في علاقتها بالفنان الفرد وبالمجتمع . على أنه لا ينبغي الانطلاق من هذا للقول بأن الفن انعكاس ميكانيكي لواقع المجتمع أو صورة حقيقية له، لأن الفنان لا يعيد تركيب صورة الواقع وبناء أجزائه في عمل فني واحد، بل ينشرها ويلونها بألوان من ذاته الفردية، ومن هنا فإن ربط الفن بالمجتمع أو بالقيم الاجتماعية أمر طبيعي، من هذا المنظور أخذ هذا النقد في هذا الاتجاه يخطو خطوات نحو إيجاد نظرية في النقد تقوم على أسس اجتماعية .

يعد الناقد جورج لوكاش الذي سار على خطاه تلميذه لوسيان جولدمان من أكبر منظري هذا الاتجاه . وسنحاول أن نركز على أهم الأدوات الإجرائية التي جاء بها كل منهما (جورج لوكاش ولوسيان جولدمان) : إن أكبر حدث في تاريخ سوسيولوجيا الأدب ظهر مع مجيء جورج لوكاش ولوسيان جولدمان عندما ركزا على وحدة العمل وبنيته، حيث أوجدوا علاقة مشتركة بين البنى الذهنية التي تشكل الوعي الجمعي وبين البنى الشكلية والجمالية التي تشكل العمل الأدبي . بهذا المفهوم الجديد تحولت سوسيولوجيا المعرفة مع نظريات لوكاش إلى تحليلات فعالة حول مجموعة من البنى الذهنية والنفسية رغم أنها لم تطرح طبيعة نشأتها، فقد اهتمت بالجوانب التاريخية والوعي الطبقي الفلسفي، إذ اعتبر لوكاش (1825 – 1971) البنى الذهنية كحقائق تجريبية تبلورت عبر التاريخ من قبل مجموعات اجتماعية وطبقات خاصة[6]. ومنذ ذلك، تغيرت

جذريا سوسيولوجيا الأدب، فلم يعد العمل الأدبي انعكاسا للوعي الجماعي، كما أن العلاقة الأساسية لم تعد على مستوى المضمون بل على مستوى البنياني .

إن هذا التصور قد بات واضحا في أعماله خاصة في نظرية الرواية التي ميز فيها بين المجتمع القديم الذي كانت تمثله بامتياز وبين المجتمع الحديث الذي أخذت فيه التناقضات الاجتماعية في ظل البرجوازية وبداية تشكل الوعي الطبقي لدى الطبقة العمالية، ولهذا احتاج المجتمع الجديد إلى فن أدبي يستطيع التعبير عنه مثلما عبرت الملحمة عن المجتمع القديم . ويذهب لوكاش إلى أن العامل الجوهري لازدهار هذا الجنس الأدبي مرده إلى اشتداد وحدة التناقضات في المجتمع البرجوازي، وإلى ظهور الحاجة الماسة إلى من يجسد وضعها . وبالمقابل فإن فهم الرواية وتطوير أشكالها مقترن بفهم طبيعة الصراعات الاجتماعية وتطورها عبر المرحلة البرجوازية[7].

كما يلح على ضرورة التماثل البنيوي بين الشكل والمضمون أي بين تطور الجنس الأدبي من الناحية الفنية وبين نضال الإنسان من الناحية الاجتماعية من أجل بناء مجتمع جديد، ومن المفاهيم التي أثارها لوكاش وأخذت حيزا كبيرا في الدراسات النقدية ظاهرة المرآة، فهو يرفض الانعكاس الفوتوغرافي للحياة الاجتماعية بل يطالب بمعرفة عميقة حول هذا الواقع والحياة الاجتماعية. فالفنان الأصيل هو الذي يصبغ هذا الواقع في قالب فني متميز ينقل شكله الواقعي التاريخي في حركته الجدلية إلى عمل الأدب ليبين طبيعة العالم الحقيقية. إن الانعكاس عند لوكاش يتحاشى المباشرة ويدعو إلى التعمق في البحث عن العلاقة الحقيقية بين الذات الإنسانية والعالم الموضوعي .

تقر بعض الدراسات الحديثة أن قضية الشكل عند لوكاش تختلف عما هي عليه عند المدارس الشكلية الأخرى التي تعتمد على الأساليب والصياغة اللغوية . فالشكل برأيه هو المضمون الذي يصاغ في قالب فني، وبذلك يميز الشكل المضموني عن الشكل اللغوي (ليس الشكل عند لوكاش شيئا تقنيا أو لغويا كما هو لدى الشكلانيين ومن بعدهم البنيويين، إنه بالأحرى القالب الجمالي المعطى للمضمون، أما اللغة عنده فهي وسيلة للتعبير عن الشكل المضموني لا أكثر) [8]. ونفهم من هذا إلى أن لوكاش أراد أن يجعل من الشكل مضمونا أيديولوجيا مستمدا من المجتمع، والشكل موجود فيه مسبقا، فالكاتب هنا حسب لوكاش لم يعد خالقا للشكل بل كاشفا له، وبالتالي لا يستطيع القارئ أن يفهم العمل الأدبي كبنيات فنية في علاقاتها بالمجتمع كفئات اجتماعية تتواصل وتتعايش فيما بينها .

تجمع الدراسات النقدية الحديثة على أن لوسيان جولدمان LUCIEN GOLDMANN (1913 – 1970)[9]، سار على خطى أستاذه لوكاش خاصة في مراحل كتاباته الأولى التي تميزت بها كتبه الثلاثة الشهيرة (الروح والأشكال – 1911) و(نظرية الرواية – 1920) و(التاريخ والوعي الطبقي – 1923).

وعلى الرغم من الصداقة التي كانت تربطهما إلا أن ذلك لم يفقده روحه النقدية تجاهه، فميز في كتبه ما هو هام وغير هام، كما أبدى بعض التحفظات على عدد من المقولات الأساسية، وأن الكثير من هذه الأفكار التي اقتبسها من لوكاش كان الغرض منها ليس لتطبيقها على المجتمعات الأوروبية في القرن العشرين، وإنما على المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر، كما يظهر في كتابه (الإله الخفي) الذي كان موضوع أطروحته عن الحركة الجانسينية JANSENISTES من خلال خواطر باسكال ومسرح راسين مشددا على الروح المأسوية التي أعطاها أبعادا معاصرة، ومن كتبه الماركسية والعلوم الإنسانية والفلسفة وفي معظم كتبه أعطى لوسيان جولدمان أهمية كبيرة لعامل الثقافة أو الفاعل الثقافي الذي يقصد به الفرد المتجاوز فرديته، أي أنه ماثل في الجماعات البشرية والطبقات الاجتماعية التي تمارس دورها السياسي والثقافي في آن معا، كما تصدى جولدمان للنظريات الفرويدية التي تركز على مفهوم السيرة الذاتية للفرد على أنه المبدع الحقيقي، كما استفاد من لوكاش في كتابه (التاريخ والوعي الطبقي) فدَرَس الفاعل الثقافي التاريخي بالوعي الفعلي والوعي الممكن .

إن الإبداع الثقافي هو خير معبر عن نزعة الإنسان التاريخية، وشرح العملية الإبداعية من خلال الذات الفردية وفق منهج لوسيان جولدمان ستواجه صعوبات غير قادرة إلا على تناول عدد محدود من عناصر العمل، وعلى وجه التحديد تلك المرتبطة بسيرة الكاتب والمعبر عنها بشكل رمزي، لأن الطرح البنيوي في تشكلاته يفوق ما هو فردي . فالأعمال العظيمة تنشأ من أصل اجتماعي معين، وتعد تعبيرا متماسكا، وليست مجرد انعكاس لوعي جمعي . إنها تعبير عن طموحات فئة اجتماعية معينة عاشت في ظروف معينة، ولم تكن قادرة على صياغة هذه التطلعات التي عايشوها بطريقة فنية متماسكة[10].

يرى جولدمان أن موضوع الإبداع الحقيقي هي الفئات الاجتماعية وليس الفرد المعزول، والتطابق المنشود يحدث بين الرؤية الكونية المعبر عنها بالأثر الأدبي وبين الرؤية الكونية السائدة لدى الجماعة، وليس بين بنية الأثر الأدبي وبين الحياة النفسية أو الفردية للأشخاص[11]. إن فاعل الإبداع ليس الفيلسوف

أو الأديب إذ عبْر خطابه تتكلم جماعة أو ذات فوق فردية، فالعلاقة بين الرؤية للعالم والنتاج الثقافي تتحدد أيضا من تماثل البنيات الذهنية [12].

إن الأعمال الفنية أعمال فردية وجماعية في آنٍ، هي جماعية لأن الوعي الطبقي للمجموعة هو الذي ينطوي على مكونات رؤية العالم، وهي أيضا فردية لأن الأديب الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكونات ورفعها إلى أقصى درجة من التماسك كما أن بنية العمل المجاوزة للفرد، تحاول إيجاد أبنية جديدة وتخلق توازنا جديدا، وهذا لا يتحقق إلا بهدم الأبنية القديمة لتعيد التوازن المفقود[13].

بيد أن البنيوية غير التكوينية كما تمثلت عند أصحاب النقد الجديد (رولان بارت) و(تودوروف) تكتفي بتحليل النص من حيث أنساقه الداخلية . وإذا أردنا أن نفهم النص بشكل إنساني، فذلك لأن الإنسان هو المحرك الوحيد للتاريخ[14]. وإذا كانت مدرسة التحليل النفسي قد جعلت من اللاوعي الفردي أداة إجرائية في تحليلها للنصوص فإنها من منظور جولدمان تقودنا إلى منطقة مائعة يصعب تحديدها، كما أنها لا تشرح الأعمال المهمة داخل كليتها، وإنما تتناولها في جزئيتها، كما أنها لا تستطيع أن توضح الفرق بين العنصر المرضي والعنصر الفني. إن انتقادات لوسيان جولدمان في مواجهة الشكلية أو في البنيويات اللغوية كما يمثلها كلود ليفي ستراوس levis strauss في الأنتروبولوجيا، وولاكان في التحليل النفسي ورولان بارث في النقد البنيوي وكل هذه البنيويات، يتمثل في أن السلوك الإنساني لا يمكن أن يكون سلوكا إلا إذا كان دالا يهدف إلى خلق توازن بين الذات والحدث أو فاعله والموضوع الذي يؤثر فيه.

إذا كانت كل هذه المناهج تبحث عن التماسك التام، فإن رولان بارث يجده في البنية الداخلية للنص وفي النظام الشكلاني، وأما شارل مورون فيرى أن الأثر الأدبي نفسه يعلن عن وحدته الخاصة، ولكننا نجد مفتاح هذه الوحدة في النظام الانفعالي للشخصية اللاشعورية للمؤلف ذاته، أما جولدمان فيتفق مع بارث في دراسة البنية الداخلية للنص أولا ويتفق مع مورون بضرورة دراسة الحياة الانفعالية للمؤلف، ولكنه يتجاوزهما بالتأكيد على إدماج الأثر الأدبي ومؤلفهم في بنية أوسع هي البنية الاجتماعية والذهنية اللتين يمثلهما أو ينتمي إليهما[15].

إذا كان جولدمان يذهب إلى أن الأحداث لا تكتسب دلالتها الاجتماعية دون تحديد الفاعل، فما هي طبيعة هذا الفاعل ؟ ولماذا يرتبط الخلق الثقافي بفئة اجتماعية بدلا من أن يرتبطه بالفرد الذي أنتجه ؟ إن هذا الغموض أدى إلى نزاع وهمي هو أن التحليل السوسيولوجي لم ينف وجود ظواهر فردية في

الأعمال الأدبية كتلك التي تبناها فرويد، كما أنه لا ينفي ما قد يكون للمعطيات الفردية من تأثير على الإنتاج الفكري، وكل ما في المسألة أن هذه المعطيات الفردية لا تكفي لتفسير الإنتاج كنمط من التعبير وكظاهرة تاريخية في الوقت نفسه، معنى هذا أن هناك تمييزا ضروريا بين فاعل السلوك الليبدياني وفاعل العمل التاريخي، ومن البديهي رفعا لالتباس آخر أن الفاعل الجماعي قد يبلور ويدافع عن موقف فردي، وبتعبير آخر قد تكون الفردانية نتيجة لتصور جماعي يعبر عنه الفرد أو الفنان.

يبدو أن هذا الموقف يحتاج إلى تذليل خاصة إذا تعلق الأمر بكاتب لا صلة تربطنا به وبصفة علمية إثبات أن شعرية الصعاليك هي التي جعلتهم يشتهرون في عالم تاريخ الأدب، وهل نفسية جميل بثينة هي التي جعلت من شعره شعرا عذريا ؟ لقد طرح جولدمان السؤال حول ضرورة ربط الأثر الأدبي بالفاعل الجماعي غير أن الضرورة المنهجية لا تنطبق على كل أثر بل على الآثار التي لها حد من الانسجام Cohérence[16]. إن فهم هذا التلاحم والانسجام لبنية أدبية تظهر مكوناتها بمعنى لا يمكننا فعل ذلك إلا إذا ربطناها بالبنى الشاملة في المجتمع، يقول جولدمان: (إن تجربة الفرد الواحد أضيق من أن تخلق مثل هذه البنية الذهنية إذ لا بد أن تكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد يجدون أنفسهم في موقف متماثل) [17].

وعلى هذا النحو نجد أن السوسيولوجيا الجدلية تختلف عن السوسيولوجيا المضامين، وأن هناك فرقا كبيرا بين المدرستين، ففي الثانية يظهر العمل الفني كانعكاس حتمي للمجتمع، بينما يكون أساسيا في الأولى (إن العمل الأدبي ليس نتاجا بوصفه فردا ولكنه يكشف في الطبقة أو الفئة عن الوعي الجمعي والقيم الاجتماعية التي تتكون عبر المجموعات البشرية، ولا ينهض بها أفراد محددون، فالتاريخ تصنعه مجتمعات لا أفراد) [18].

إن تجربة الفرد وفق هذه المقولة قاصرة لا تستطيع أن تخلق مثل هذه الرؤية الذهنية التي تستلزم ذاتا جماعية، بل هي مجموعة من الذوات التي تجمعها ظروف معينة وآمال مشتركة. أما الفرد فما هو إلا ذاك المبدع الاستثنائي الذي يملك قدرات ثقافية متميزة، تسمح له بالتعبير عن هذه البنية بحكم الانصهار والانسجام مع الفئة التي عايشها. أما حين يعجز الفرد عن تحقيق هذا الالتحام، فإن ذلك مؤداه إما على نقص في وعيه أو على غياب أفكار التلاحم في محيطه. ومن هنا نجد جولدمان يميز بين صنفين من الوعي: وعي قائم واقعي يفرزه الواقع في فترة معينة، ناجم عن الماضي ومختلفة حيثياته

وظروفه، ووعي ممكن يتمثل فيما تفعله طبقة اجتماعية بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي[19]. إن أبعاد هذه النظرية يتمثل في البحث عن طريقة جديدة وتصور منهجي للبحث عن العلاقة بين الرؤى الاجتماعية التي يعبر عنها الأديب، وبين الرؤى الفنية والجمالية التي غالبا ما تشكل إحدى العوامل الممكنة التي تمثل هذه الرؤية الاجتماعية، وهذا ما لم يجده جولدمان في المناهج الأخرى[20].

إذا كانت أعمال جولدمان تنطلق من مرجعية المادية الجدلية لمحاولة فهم ثوابت الثقافة الإنسانية في منهج شمولي معتمدا على مدونة ذات نصوص متنوعة منها السوسيولوجيا والرواية والشعر والمسرح، يكون قد خلص بأنه أثرى الثقافة بكل تفرعاتها إلا أنه لم ينج من انتقادات تخص بعض الجوانب الجمالية للنص الأدبي، لأنه في رأي بعض النقاد كان أميل إلى الفكر والفلسفة منه إلى النواحي الجمالية من لغة وبلاغة وخيال ومتعة، وهذا ما أشار إليه رولان بارث وبيار زيما Pierre Zima في انتقاده للمنهج التقليدي والمنهج البنيوي التكويني الذي يرى فيه عدم القدرة على تحليل النصوص في المستويين اللغوي والسردي، وكانت مرجعيته في هذا تستند على أفكار جان موكاروفسكي MOKAROVSKI أحد أعضاء حلقة براغ التي كانت حريصة على ربط النصوص الأدبية في علاقاتها بالمجتمع بالمستويات اللغوية[21].

ومن الأفكار التي رفضها زيما ظاهرة الفاعل الجمعي أي عندما نجعل القارئ يتحدث باسم الجماعة التي ينتمي إليها وباسم قيمها، فإن هذا لا يفيد، لأن النص الأدبي لا يحيى إلا بمقدرته المجددة ومحاصرته الدائمة للقيم والمعايير الجمالية السائدة، لأن تغير الموضوع الجمالي مرهون بتحول الجمهور المتفاعل مع هاتيك المعايير والقيم. فكلما ظهر مدخل نقدي جديد تولدت عنه قراءات جديدة، تسهم في التحول اللانهائي للنصوص الأدبية وموضوعاتها الجمالية[22].

أما من حيث الامتداد فنجد هذا النقد السوسيولوجي، قد دخل إلى العالم العربي منذ الحرب العالمية الثانية. ظهر عند رواد كثيرين، كانوا يشتغلون بالأدب أمثال طه حسين وسلامة موسى ولويس عوض وأصحاب التيار الماركسي مثل حسين مروة، طيب تيزيني، محمود أمين العالم، جابر عصفور، صبري حافظ وغيرهم من الذين اتهموا بالخروج على النقد الأدبي، لأنهم ضلوا الطريق وكان الأجدر بهم أن يتوجهوا إلى علم الاجتماع بعد أن قدموا أحكاما ونظريات غير معللة[23].

أما في النقد المعاصر فقد ظهرت اتجاهات نقدية تعاملت مع المستجدات النقدية الغربية خاصة البنيوية التكوينية التي أثمرت بعض الدراسات الأكاديمية الجامعية التي تقدم بها محمد رشيد ثابت للجامعة التونسية والطاهر لبيب لجامعة السربون، وتميزت هذه الفترة بقصور القراءات التبسيطية، مما أدى إلى غموض في المصطلح نتيجة عدم التحكم في الترجمة الأدبية وتقديم مقابلات عربية للمصطلح الواحد، وهو ما أدى إلى تعدد استخدامها أكثر من ترجمة، ويظهر هذا الالتباس في ترجمة العبارة الفرنسية الدالة على البنيوية التكوينية، إذ هناك من ترجمها بالتركيبية أو التكوينية، فرشيد ثابت يترجمها بالهيكلية الحركية وبورايو عبد الحميد بالتكوينية خاصة في مقالاته عن البنيوية التكوينية ومدرسة التحليل النفسي، وعمار بلحسن بالبنيوية الجنينية.

إن هذا القصور في استخدام المنهج السوسيولوجي كدليل على المعاصرة دون تطبيقه في الدراسة تطبيقا حقيقيا، يعود إلى تسرع في ترجمة ما ينشر باللغات الأجنبية أو عدم التدقيق في البحث عن المقابل العربي للمصطلح أو النقل الحرفي الذي يضيّع معه المعنى ويضعف السياق[24].

الهوامش:

1- MADAME DE STAEL, DE LA LITTERATURE considérée dans ses rapports avec les institutions sociales : classiques

2- قصي الحسين، سوسيولوجية الأدب، دار البحار، بيروت، 2009، ص201.

3- وائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، جامعة دمشق، 2005، ص50.

4- عبد الرحمن بو علي، مجلة الوحدة (أثر المنهج السوسيولوجي في الدراسات النقدية العربية)، ص32.

5- حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، أنفو، المغرب، ط2، 2012، ص67.

6- جمال شحيّد، البنيوية التركيبية، سوسيولوجيا الأدب، وزارة الثقافة، عدد 216، دمشق، 1980، ص.28

7- وائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ص62. ينظر علي حمدوش، رسالة الدكتوراه، المتلقي في أدب أبي العلاء، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص 172.

8- وائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ص .67

9- ينظر علي حمدوش، رسالة الدكتوراه، المتلقي في أدب أبي العلاء، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص 70-90.

10- جابر عصفور، مجلة فصول، عدد 68، 2006، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عن البنيوية التوليدية : قراءة في لوسين جولدمان، ص 27.
11- محمد نديم خشفة، تأصيل النص، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1997، ص 15.
12- جمال شحيّد، البنيوية التركيبية، سوسيولوجيا الأدب، ص 29.
13- جابر عصفور، مجلة فصول، عدد 68، 2006، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عن البنيوية التوليدية ص37.
14- جمال شحيّد، البنيوية التركيبية، سوسيولوجيا الأدب، ص.92
15- محمد نديم خشفة، تأصيل النص، ص.15
16- الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، دار الحوار، اللاذقية، دمشق، 1987، ص50.
17- ينظر وائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ص80.
18- يوسف الأنطاكي: الآليات والخلفية الإبيستيمولوجيا، دار رؤية، القاهرة، 2009، ص 22.
19- جمال شحيّد، البنيوية التركيبية، سوسيولوجيا الأدب، ص40.
20- يوسف الأنطاكي: الآليات والخلفية الإبيستيمولوجيا، ص 21.
21- المرجع نفسه، ص 26.
22- أحمد الطايعي، القراءة بالمماثلة، منشورات زاوية، الرباط، 2007، ص116.
23- يوسف الأنطاكي: الآليات والخلفية الإبيستيمولوجيا، ص 28.
24- عبد الرحمن بو علي، مجلة الوحدة (أثر المنهج السوسيولوجي في الدراسات النقدية العربية)، ص33.