مجلة أبعاد/ مختبر الأبعاد القيمية للتحوّلات الفكرية والسياسية بالجزائر
جامعة وهران2 – المجلد 07/ العدد 1 – 30 جوان 2020
ISSN : 2353 – 0030
EISSN: 2602-697X

الفن كبراديغم للرفض واستطيقا جذرية للاحتجاج عند هربرت ماركوز

Art as a Paradigm of Criticism and as a Radical Aesthetics for Protesting in Herbert Marcuse's Philosophy

د. معرف مصطفى*[1]
mustapha_maref@yahoo.fr
[1] كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة سيدي بلعباس– الجزائر

****

تاريخ الإرسال: 2020/03/19 | تاريخ القبول: 2020/04/15 | تاريخ النشر: 2020/06/30

ملخص:
يرتبطُ الفنُ، عند الفيلسوف الألماني الأمريكي هربرت ماركيوز، بالنقد الجذري للواقع القائم، هذا الرفض (أو فلسفة النفي)، هو الحلم بعالم يصبح فيه الإنسان منكشفًا لذاته، ومتصالحًا معها تحقيقًا للحرّية والتّحرر. والفن، يمثل هذه القوة الرّافضة التي يدعو من خلالها إلى ضرورة تغيّير الواقع، ذلك أن الفن عند ماركيوز، هو الرفض العميق الذي يمكن للإنسان التّحرر من سلطة العقلانية التقنية، ولهذا فإنَّ الفن يعتبر ممارسة نقدية، واحتجاج عما هو موجود، وتعالٍ عن هيمنة العقلانية الأداتية، ومأزق الاستلاب والاستهلاك، الذي يعيدُ فيه المجتمع الصناعي إنتاج نفسه وبؤسه.
لذلك، يعتقد ماركيوز، أن المخيلة التي هي عنوان حرية الإنسان، ترفض الالتزام بحدود ما يفرضه مبدأ الواقع، مطالبة بعالم مغاير تمامًا لما هو قائم، وهو ما يعطي للرفض الجمالي بعده النقدي. لهذه الاعتبارات، يسهم الفنُ حسب ماركيوز، في صياغة الواقع وأسلوب حياة الإنسان، صياغة جديدة ثورية، ذلك أنَّ الرَّفض، لم يعد له من سبيل غير الفن والخيال، ما يعني أيضا الارتقاء والتسامي بالفن، باعتباره وعدًا بالسعادة، بإمكانه أن يكفل بذلك نهاية الانفصال بين الجانب الاستيطيقي والواقعي.

* المؤلف المرسل:

الكلمات المفتاحية : هربرت ماركيوز؛ الفن والاستلاب؛ فلسفة الرفض؛ استطيقا الاحتجاج؛ الفلسفة النقدية.

Abstract:

Art is related, according to Herbert Marcuse, to the radical criticism of real world. Adopting such philosophy of rejection seems as dreaming of a new world in which human beings are reconciled with themselves for more freedom and liberation. Art is an effective factor of change or a radical rejection that can free human beings from the manipulation and the authority of technological rationality. In this context, such critical practice is a rejection of actual existence, a transcendence to overcome the crisis of instrumentalism that characterises the industrial society. For this reason Marcuse thinks that, imagination itself represents human freedom since that it does not obey to what is imposed by the reality. It requires instead of that a new and different world. The critical role of art has a deep effect in reconstruction of real world and therefore in establishing a new way of living. This revolutionary transformation could be achieved only by art. Hence, the progress and sublimation of art pave the way for human happiness and that could certainly make end to the separation between aesthetics and reality.

Keywords: Herbert Marcuse; Art and Alienation; Philosophy of Rejection; Aesthetics of Protest; Critical Philosophy

مقدمة:

في سياق التحوّلات الكبرى التي أفرزتها الحداثة الغربية منذ عصر الأنوار، والتي اعتبرت نقطة تحول جوهرية في مسار الحداثة modernité، وفي وظل مختلف التصدعات التي عرفتها المجتمعات الغربية، مثل الاغتراب aliénation ونزعة الاستهلاك والتَّشيُّؤ réification، والانحدار إلى العقلانية الأداتية rationalité instrumentale، وضياع مكانة الفرد، وانحصار حريته نتيجة مختلف أنواع التسلط وأزمة المعنى وغيرها، كلّ ذلك كان دافعاً إلى توجيه النقد للقيم التي تأسست عليها الحداثة الغربية، والوقوف عند أزماتها، ومراجعة مفاهيمها كالعقلانية، والحرية، والتقدم.

أمام هذا الوضع الفكري والاجتماعي المتأزم، يتقدّم هربرت ماركيوز (1898-1979) ***Herbert Marcuse*** كأبرز المفكرين المعاصرين، المنتمين لمدرسة فرانكفورت، أو النظرية النقدية الجديدة التي تميّزت بدفاعها عن حرية الفرد ضد كل سلطة، وبدفاعها عن

ISSN : 2353 – 0030
EISSN: 2602-697X

أصالة العقل ضدّ كلّ مظاهر العبث واللاعقلانية التي بدأت تنتشر في العالم الغربي، حيث برز الضحايا الحقيقيون للنظام الرأسمالي الاستهلاكي، هؤلاء الذين أعياهم الملل من كثرة الرفاهية، لا لشيء إلاّ لأن هذه الحضارة الصناعية المتقدمة، قد منحتهم كل شيء، ولم يبق أمامهم سوى شيء واحد هو اليأس.

كان حلم ماركيوز، هو العمل على بناء حضارة جديدة متفتحة ومتفائلة، مؤمنًا في الوقت نفسه، بضرورة تغيّير الأوضاع، وبحتمية النفي وضرورة تجاوز ما هو قائم. ولعلّه وجد ضالته في الالتفاف على تلك المشكلات من خلال العودة إلى الفن[1]، وإلى البعد الجمالي كمخرج شفاف عملي وحضاري، كفيل حسبه، بترميم الحداثة الغربية وتجاوز أزماتها، توكيدًا لفلسفته النقدية، ومساهمة منه لتأسيس نظرية جمالية، حتى غدا الفن في منظور ماركيوز براديغم للرفض واستطيقا esthétique جذرية للاحتجاج.

1. الرفض الجمالي باعتباره نقدا جذريا:

يرتبطُ البعدُ الجماليُّ عند هربرت ماركيوز، بتحليله النقدي للحضارة الغربية في إطار الكشف عن فضاءات العقلنة في النظام الاجتماعي، منطلقًا من أرضية العمل العقلاني لأنه يسلم بأنَّ العقلنة أصبحت محايثة لتطور البشرية، غير أنها أصبحت استعبادية أكثر منها تحررية، بسبب كونها أفرزت عالما صارمًا في ضبطه الإرادي، إذ يلغي الاختلافات ويستبعد ما هو خاص، وينزع من الفرد كل دلالة.

ينتقد ماركيوز العقلانية الأداتية، التي لم تعد تُحقّق آمال الفرد في الحرية والسعادة، والتجائه إلى البعد الجمالي كان ملاذًا للخروج من الوضع المأساوي الذي آل إليه الإنسان الغربي المعاصر، وهذا ما قصده بقوله :"فمقدار ما يحفظ الفن مع وعد بالسعادة ذكرى الأهداف التي لم يتم إدراكها، يمكن له أن يشارك بوصفه "فكرة هادية" في الكفاح اليائس في سبيل تغيير العالم وضد صنمية القوى الإنتاجية، وضد استمرار استعباد الأفراد من قبل الشروط الموضوعية التي تبقى شروطا للسيطرة، يمثل الفن الهدف الأخير للثورات قاطبة الذي يضمن حرية الفرد وسعادته"[2].

[1] ينظر: بومنير، كمال، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2013، ص 161-167.
[2] ماركيوز، هربرت، البعد الجمالي: نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، تر : جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص 86.

إن تحليل ونقد سيطرة العقلانية الأداتية من قبل ماركيوز، مكَّنه من تبيان أثارها السلبية في تغيّيب الأبعاد الرُّوحية للإنسان، حتى أصبحت أفعاله أنماطًا من الخضوع والاستكانة. وهو النقد الذي وجهه أيضا يورغن هابرماس(1929) Jürgen Habermas، بدعوته للخروج والانتقال من عقل أداتي مُتمركز حول الذات، إلى عقل تواصلي مبني على اتفاق، وبعيد عن الضغوط والسيطرة والتعسف، فالتواصل يعيد إنتاج عالم المعيش Vécu، ومن خلاله تتبين أهمية إيتيقا النقاش في إنتاج التواصل السليم، بناءً على منهجية التّداول اللغوي التفاهمي وإعادة تشيِّيد البنى داخل عالم المعيش.

ومن ثم، تصبح كل سلوكات الإنسان خاضعة لما هو قائم ضمن العلاقات التي رسمتها وحددتها له، بحيث لا يملك سوى أن يمثل لهذا الواقع المغلق في ردود أفعاله. وأمام انسداد كل مجالات النقد، لم يبق لماركيوز إلاَّ الارتماء في أحضان المجال الجمالي، ثم يتحوّل النقد عنده من إجراء لتأسيس نظرية نقدية للمجتمع، إلى احتجاج من النوع الاستيطيقي. فهي بمعناها الحسي والفني، تعبير عن الكيفية التي يجب أن يقوم عليها الإنسان المستقبلي الحرّ، بوضعها للمعايير المناسبة لذلك المشروع، لأنّ البعد الاستيطيقي يستلزم وضعاً جديدًا ومعقولية جديدة، فلا يمكن بناء مجتمع ومحيط جديد في ظل الأوضاع الراهنة، لأن الشيء الجديد الذي تهدف إليه الاستيطيقا، هو بناء مجتمع جديد من حيث النوعية بالدرجة الأولى، ويتمّ بتغيّير الأوضاع تغيّرًا جذريًا، بحيث تحلّ محلّها ذهنية جديدة وحساسية جديدة nouvelle sensibilité.

إنّه رفض الفن لابتذال الثقافة وانحطاط الفرد، أو بالأحرى الرفض الجذري ذو الأبعاد الجمالية، ذلك أنّ الرفض لم يعد له من سبيل غير الفن والخيال، ولهذا فإنّ الفن يعتبر ممارسة نقدية واحتجاج عما هو موجود، وتعالٍ على هيمنة العقلانية الأداتية. يقول ماركيوز: "إن الفن ينطوي على عقلانية النفي، إنّه في مواقفه القصوى الرفض الأكبر، الاحتجاج على ما هو كائن، والأساليب التي يجعل بها الإنسان يظهر ويغني ويتكلم، والتي يجعل بها الأشياء ترن هي أنماط من الرفض، من المقاطعة، من إعادة الخلق لوجودها الواقعي، ولكن هذه الأشكال من النفي تدفع الغرامة المترتبة عليها للمجتمع المعادي المرتبطة به، فعالم الفن المخلوق من قبل أشكال النفي تلك، المفصول

ISSN : 2353 – 0030
EISSN: 2602-697X

عن عالم العمل الذي يعيد فيه المجتمع إنتاج نفسه وبؤسه، يظل على الرغم من كل حقيقته امتيازا"[1].

هكذا، اعتبر ماركيوز الفن البعد الوحيد الذي يعبّر من خلاله الفرد عن اختلافه وعن معاناته، جراء السيطرة التي فرضت عليه، ويتحرّر عبره من طغيان العقلانية الأداتية، لأن لوغوس الجدل في الماركسية السوفيتية على حدّ تعبير ماركيوز، لم يعد لوغوس تحرّر[2] . إنّ الالتجاء إلى الأفق الجمالي بوصفه النقد الوحيد المتبقي أمام الإنسان المعاصر الذي فرضت عليه أعظم أشكال السيطرة، يعني تسليمًا بتنازل النقد عن مهمة التغيّير الاجتماعي، وتعبير عن عجز المؤسسات الاجتماعية القائمة على تحقيق الحرية والسعادة الحقيقيين.

انطلاقاً من ذلك، يمكننا القول إنَّ اهتمام ماركيوز بالبعد الجمالي، هو تعبير عن فلسفة ترى في الفن خلاصًا للإنسان، قصد الخروج من سيطرة العقل الأداتي، فالبعد الجمالي الاستيطيقي بعد تحرري وانعتاق للإنسان المعاصر من شراهة النزوات الاستهلاكية التي أفقدته إنسانيته.

لاشك أنّ اهتمام ماركيوز بالبعد الجمالي، جاء مرتبطاً برفضه للوضع الذي يعيشه الفرد في المجتمع المعاصر، لذلك فإنّ الفن يتيح لهذا الفرد تجاوز ما هو معطى، والبعد الذي يفتح بابًا جديدًا للحرية ويبعث الذاتية الرافضة، فالرفض، يكمن في طبيعة الفن، وفي قدرته على وضع الواقع القائم موضع اتهام، واستحضار صور أخرى نافية لهذا الواقع، وهذا ما أشار إليه ماركيوز بقوله: "يفتح الفن بعدا ليس في متناول أية تجربة أخرى بعدا لا تعود فيه الكائنات البشرية والطبيعة والأشياء لمبدأ الواقع القائم". والفن في اعتبار ماركيوز قادر على تحرير الفرد من آليات العقلانية، وذلك بتجاوزه للنظام القائم والتنديد به.

لقد أخذ ماركيوز على عاتقه مهمة تحليل ملابسات الحضارة الغربية، وذلك من خلال الكشف عن النقائص الكامنة في طبيعة تكوينها ونسق القيم التي تحركها،

[1] ماركيوز، هربرت: الإنسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرابيش، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 1988، ص 99.
[2] ينظر: طرابيشي جورج : معجم الفلاسفة (الفلاسفة –المناطقة- المتكلمون- اللاهوتيون- المتصوفون)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 2006، ص 624.

موضحًا لنا كيف أن هذه الحضارة ورغم الطاقات المادية التي فجرتها كان من المفترض أن توفر للإنسان إمكانيات الانعتاق والتّحرّر والسعادة، إلاّ أنّها أصبحت مجرد وسائل للسيطرة، أدت إلى إفقار روحي وجمالي للإنسان، وأودت به نحو كوارث تهدد وجوده، لهذا فلا يرى ماركيوز من سبيل للخروج من هذا الوضع السوداوي إلاّ الفن، لأنّه يمثل عنده الأمل الذي يُعبر الفرد من خلاله على تطلعاته نحو حياة أفضل، خالية من القمع، وتتحقق فيه الحرية والسعادة المنشودة لدى الفرد، ويتحقق حلمه بعالم يصبح فيه باديًا لذاته ومتصالحًا معها. بهذا يبقى البعد الجمالي عند ماركيوز بعدًا ممكنًا لحماية الفرد من كل الضغوطات والذوبان داخل آليات العقلانية الأداتية، فهو الطريقة الوحيدة لتحرير الإنسان من مشكلات الواقع والتسامي على إكراهاته[1]. إنّ اهتمامه هذا بهدف الكشف عن فضاعات هذه العقلانية ودرجة زيفها، فيرى أن العمل الفني يثبت إمكانية وجود صورة أخرى للعقل تم قمعها أو إهمالها تتمثل في الخيال الفني، يقول ماركيوز: "إن الملكة العقلية التي تمارس حريتها هي الخيال"[2].

2. المخيلة كتحرير للإستطيقا وتجاوز لإكراهات العقلانية الأداتية:

يلعبُ الفنُ من خلال البعد الإستيطيقي ومجالاته المختلفة كالمخيلة imagination، دورًا هاماً في بناء مجتمع جديد، وتحرير الإنسان من هيمنة الاغتراب وأنواع القمع المختلفة، ويكون العنصر الجمالي عنصرًا إضافياً للحرية، بالإضافة إلى العناصر الجديدة المتمثلة في اليسار الجديد والتكنولوجيا المتقدمة.

وعليه، تحتلُّ مقولة الخيال أهمية بالغة في نظرية ماركيوز النقدية، فهي لا تعطي لنظريته دورًا معرفيًا فحسب، بل دورًا سياسيًا وإيديولوجيًا، "لأن البعد الإيستطيقي يشمل البعد الثقافي والسياسي معا" [3]، وهذا لا يتم إلا إذا اتّخذ كل من "الوعي والمخيلة لإحداث الثورة " وتغييرات جذرية من أجل إقرار عالم الحرية.

---

[1] ينظر: ماركيوز. هربرت، نحو التحرر: فيما وراء الإنسان ذي البعد الواحد، تر : إدوارد الخراط، دار الآداب، بيروت، ط1، 1972، ص 42.

[2] Marcuse herbert : Eros et Civilisation. Civilisation : contribution a Freud : trad : jean jerus et framkel, les éditions de minuit, Paris, 1982, p 160.

[3] Voir : Marcuse Herbert : Vers la libération. trad. : Baptiste Grasset, Editions de minuit, Paris, pp 40.41.

ISSN : 2353 – 0030
EISSN: 2602-697X

يكتسب الخيال والخيال الإبداعي الفني في فلسفة ماركيوز، أهمية خاصة من حيث أنه يأخذ بأيدينا خارج حدود الواقع القائم، وتبقى رمزيته محصنة ومستعصية على مبدأ الواقع وقسوته، فالخيال هو القدرة الذهنية الوحيدة التي بقيت حرة، مقابل العقلانية الأداتية التي تكبد حرية هذه الملكة العقلية، بحيث أن تسيير وتنظيم المجتمع يحد ويضيق من حرية الخيال. وقد انحصرت قوة الخيال بين مقتضيات العقل ألأداتي من ناحية، وبين التجربة الحسية التي شوهتها إنجازات هذا العقل نفسه، من ناحية أخرى، فتعرضت للقمع، ولم يسمح لها بأن تصبح شيئًا عمليًا إلاّ في داخل سياق عام من القمع، يقول ماركيوز: "إن المجتمع الصناعي المتقدم ضيق النطاق الرومانسي للخيال بل ألغاه وأرغمه على العمل على أسس جديدة بحيث تترجم الصور إلى إمكانيات ومشاريع تاريخية، بيد أن الترجمة تأتي رديئة ومشوهة على شاكلة المجتمع الذي يباشرها، وعندما كان الخيال يعمل خارج نطاق الإنتاج المادي كان مجرد لعبة وحقيقة وهمية، ولكن عندما أمسك التقدم التقني بخاصية الخيال، طبع الصورة بمنطقه الخاص مقلصا ملكة الفكر الحر، وما عاد الخيال ينشط إلا تبعا للاحتمالات التقنية التي يمكن أن تتحقق بفضل قدرات الحضارة الصناعية المتقدمة"[1].

أصبح الخيال في المجتمع الصناعي منحط القيمة، لا يمارس نشاطه إلا في نطاق ضيق، مقارنة بنطاق العقل الذي لطالما بقي المهيمن، فالخيال تبعا لهذا يمارس وفقا لما يخدم الإنتاج العلمي التكنولوجي، ويبقى ذلك تحت سيطرة العقل الأداتي دون أن ينعتق من أسره. لذلك فإن الوظيفة التي أسندت إلى الخيال في ظل هذا المجتمع، تقلّل من الأهمية التي يشكلها الخيال قياسا معه بالعقل، إلى درجة يبدو فيها التناقض قائم بينهما، وكما يقول ماركيوز: "إن الخيال من وجهة نظر الواقع ليس نافعا وغير حقيقي إنه مجرد لعب، حلم يقظة، ومن حيث هو كذلك فإنه يداوم الحديث بلغة مبدأ السعادة، بلغة الحرية مقابل القمع ولغة الرغبة والالتواء غير المحبط، في حين أن الواقع يسير وفق قوانين العقل ولا علاقة له مطلقا بلغة الحلم."[2]

[1] ماركيوز، هربرت، الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص 190.

[2] Marcuse Herbert : Eros est civilisation. op.cit, p 120 .

ووفقا للنظرية الفرويدية، فإن الخيال هو الملكة العقلية الوحيدة التي لا تزال إلى حد بعيد تحتفظ ببراءتها الأولى، وتمسك بحريتها واستقلالها اتجاه اكراهات الواقع، باعتبار أن الخيال يعيد التوازن المفقود بين منطق السيطرة ومنطق الارتواء. يقول أرنست فيشر(e.fisher) : "لو ترك الخيال دون رقابة فإنه ينتج صور تذكرنا بالحرية والسعادة الحقيقيين، في حين أن الوظيفة المنوطة به، تكون أساسا في إنتاج الأحلام التي تخدم دوما مصالح القوى الاجتماعية والسياسية القائمة، تلك التي تخشى دوما نقد الخيال أكثر من خشيتها من نقد العقل، لأنه لا يؤكد ما هو موجود بل ما يمكن أن يكون عليه الإنسان مستقبلا" [1].

فللخيال في نظر ماركيوز، قوة نافية وخلاقة في الوقت نفسه، من حيث أنه يملك القدرة على إدراك موضوع ما بالرغم من أن هذا الموضوع ليس قائما، كما "أنه يتمتع بدرجة عاليه من الاستقلال كما هو معطى ويشير إلى درجة عالية من الحرية وسط عالم من اللاحرية"[2]، حيث تعبر المخيلة والخيال عن كل نشاط حر وتلقائي، لعقل الإنسان لم تمتد إليه الممارسات القمعية والقهرية في الحضارة المعاصرة، فهو نشاط متحرر من الكبت الغريزي والقمع الحضاري الموجه للذات الإنسانية الفردية. والمخيلة قادرة على تحرير الإستطيقا والفن من قيود الواقع، بينما باتحادها مع الإستطيقا تستطيع تحرير الإنسان وإطلاق غرائزه الفطرية والطبيعية في حضارة أيروسية Eros جديدة.

ورغم كل محاولات الواقع للسيطرة على المخيلة إلا أنها ظلت متحررة من مبدأ الواقع معبرة عن مبدأ اللذة، ولقد أكد ماركيوز على ذلك فهو يرى أن المخيلة هي "القيمة العقلية الوحيدة التي لازالت حرة في مقابل مبدأ الواقع، كما تقوم المخيلة المرتبطة بمبدأ اللذة بمزج التصورات الخيالية، بدءًا بلعب الأطفال وحتى المراحل المتأخرة باعتبارها حلم يقظة متحرر من كل تبعية إلى الأشياء"[3].

وهكذا، تلعب المخيلة دورا أساسيا في إحداث تغييرات في مجالات مختلفة، تكون مهمتها خلق عالم خيالي أكثر واقعية من العالم الواقعي، لأن العالم الواقعي يحمل

[1] Fisher Ernest : A la recherche de la réalité : contribution à une esthétique moderne, trad louis lebrove, Edition de noel, Paris، 1970 p146.

[2] Marcuse Herbert: negation : essay in critical theory, benguin book, p 154.

[3] Marcuse Herbert: Eros est civilisation. op.cit. p140 .

ISSN : 2353 – 0030
EISSN: 2602-697X

سلبيات كثيرة، كما أنه صورة للعالم الرأسمالي القائم على المنفعة المادية والشيئية والاغتراب، في حين أن عالم المخيلة هو تعبير عما يجب أن يكون عليه أي أنه يحمل آمال المستقبل.

والمخيلة هي بالدرجة الأولى، تعبير ثوري ضد المعقولية السائدة والحسية السائدة الخاضعة للشيئية، ومنه تعمل على أخذ مكانها في الشؤون العامة للمجتمع، وتصبح المخيلة هي السلطة الأولى والأخيرة حتى في القضايا السياسية المختلفة. وهنا يظهر البعد الإستطيقي في المشروع الحضاري الجديد الذي تطالب به المخيلة حيث يكون الفن بجميع أبعاده وأشكاله المحرك للتغيير وللحرية ولإبراز وعي جديد متفائل جريء ومختلف، إنه مشروع الاستطيقا المستقبلية في إطار نظام تقوده المخيلة والحسية والجمالية هو مشروع ليس بمستحيل لأنه لا يوجد شيء مستحيل أو شيء يصعب تطبيقه أمام إرادة الإنسان ومخيلته الخلاقة، لأن المحرك الحقيقي للتاريخ وللزمان هي المخيلة التي تدفع بعجلة الصيرورة وتغير الأشياء والأوضاع بطرح البديل الذي كثيرا ما يكون في صراع مع الواقع ومع معقوليته.

تتحرك المخيلة بحرية داخل عجلة التاريخ في الماضي والحاضر والمستقبل، حيث تقوم بدورها الخلاق في أنها تسهم في الحفاظ على البنية العقلية البدائية للإنسان قبل خضوعها للأمر الواقع، والتي يطمح إلى التغيير والتعايش السلمي مع الغير، كما كان عليه الإنسان في القبيلة البدائية قبل أن تدخل عليه مفاهيم فردية جديدة قائمة على العلاقة التناحرية بين أفراد المجتمع، والصراع من أجل البقاء، فدور المخيلة هو المحافظة على الماضي ما قبل التاريخي، حيث كان الفرد جزءا من الكل.

بهذا، تستحضر من الماضي البنية الغريزية الحقيقية للإنسان، حيث تحتفظ ببيئة النفس ونوازعها قبل خضوعها لسيطرة الواقع، حاملة ذكريات ذلك العصر الذي كانت فيه حياة الفرد متوحدة توحدا مباشرا مع حياة النوع، تلك الوحدة التي كانت قائمة بين العام والخاص، تحت سلطان مبدأ اللذة. وكل ذلك يتم بفضل ملكة الذاكرة وتنميتها من طرف المخيلة التي تعمل على الحفاظ على التذكر وتنميته من أجل بناء مستقبل أفضل، كما تعمل على ترقية الإنسان ذاتًا وجسمًا، محاولة إحياء الماضي المثالي الضائع، وإحياء فردوس الماضي الذي يقوم أساسا على إحياء الرمزية الثقافية

القديمة المتمثلة في الأبطال الرومانسيين القدامى، كالأساطير اليونانية التي تخدم الحرية والحياة والتي لا تقوم على الشقاء والعنف مثل أسطورة "أورفي"، "نرسيس"[1]، "ديونيسوس" مثلا فهذه الآلهة اليونانية القديمة التي وردت في الميثولوجيا اليونانية صالحة لكي تصبح رموزا ثقافية خلاقة ومحررة. فهي ترمز إلى إمكانية بروز ثقافة غير قمعية بفضل الإستطيقا،حتى تصبح الحياة عبارة عن تسلية وحتى الموت هو الآخر يتحول إلى تجربة جمالية، وهكذا تكون المخيلة المبدعة، قد حققت مجتمعا مستقبليا لا يعرف الاضطهاد والعنف. حيث يتوجه الخيال للتوفيق بين الفرد والكل، وبين الرغبة وتحققها وبين السعادة والعقل.

واعتبارًا، فإن دور المخيلة عند ماركيوز هو البحث عن الحقيقة بتجاوز معطيات الواقع السائد، كما أنها تركز على الجانب الإبداعي الفني، فهي تغيير للمحيط بإحداثها لأشكال جديدة، وتغيير أيضا في المواقف والذهنيات إزاء ذلك الابتكار، ويتحول العداء للشيء إلى قبوله والعمل به. وبهذا فإن قيمة الخيال لا تخص الماضي فقط، ولكنها تتجاوزه لتشمل بذلك المستقبل، ذلك لأن صورة الحرية والسعادة يمكن أن تكون حافزا لتحرير الإنسانية من عبودية العقلانية الأداتية .

إن الخيال بهذا المعنى نشاط مبدع وخلاق، فهو لا يهدف إلى نقل ما هو قائم بل رفضه والاحتجاج عليه، فهو يرفض الالتزام بحدود ما يفرضه مبدأ الواقع وله قوة نافية وخلاقة في نفس الوقت، نافية لأنه يرفض الواقع القائم ولا يقبل به، وخلاقة من حيث أن لديه القدرة على خلق أشكال جديدة من المادة المعطاة وقادر أن يتحرر من طغيان العقل. يقول ماركيوز" الخيال هو الشكل الذهني الوحيد الذي بقي خارجا عن التنظيم الجديد للجهاز الذهني ومحتفظا بحريته أمام مبدأ الواقع"[2]، ويرى أن الخيال كعملية عقلية مستقلة، يتمتع بقدرة عالية على تحقيق ضرب من الانسجام والتوحد، وخلق عالم مثالي حر يتجاوز الواقع القائم، إذ يقول:"أن الخيال يخلق واقعه الخاص الذي يبقى محافظا على قيمته حتى ولو رفضه الواقع القائم"[3].

---

1 أسطورة نرسيس : يرمز للجمال المستحيل الرافض الذي يؤدي إلى الموت، فنرسيس كما جاء في الأسطورة قد مات وهو يتأمل صورة وجهه في بركة ماء، وأصبح يرمز للبحث عن إيروس مثالي خالي من الشيئية.

[2] Marcuse Herbert: Eros est civilisation. op.cit. p 25 .

[3] ماركيوز، هربرت، البعد الجمالي : نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، مرجع سابق، ص 88.

ISSN : 2353 – 0030
EISSN: 2602-697X

3. الطابع الخلاق لشكلية العمل الفني عند ماركيوز:

من خلال بسط نظرية الخيال ووحدة العمل الفني، سعى ماركيوز الى توضيح العلاقة بين الشكل والمضمون في الفن، وهي قضية اهتمت بنقد الجمالية الماركسية الأرثوذوكسية، بحيث ركزت هذه الأخيرة على المضمون في العمل الفني، والذي تحدده من وجهة نظرها، الشروط المادية القائمة في سياق العلاقات الاجتماعية السائدة دون أن تهتم بقضية الشكل، لأنها تعطي الأولوية للمضمون، دون الشكل.

في المقابل، فإن هربرت ماركيوز وعلى عكس ذلك، يعتبر أن أصالة العمل الفني تتجاوز تحديدات الجمالية الماركسية الأرثوذوكسية، ذلك أن الفن ليس مجرد انعكاس للعلاقات الاجتماعية السائدة، بل أكثر من ذلك فالفن الأصيل يتجاوز الواقع وهو مستقل عنه. وطبقًا لهذا، فإن أصالة العمل الفني عند ماركيوز، تكمن في الشكل الجمالي، وبهذا فإن طرحه يتعارض مع ما ذهبت إليه الجمالية الماركسية. يقول ماركيوز :" بخلاف الجمالية الماركسية الأرثوذوكسية، أرى أن طاقة الفن السياسية إنما هي كامنة في الفن نفسه، إن الفن يتمتع بمقتضى شكله الجمالي بقدر واسع من الاستقلال الذاتي عن العلاقات الاجتماعية القائمة، وبحكم استقلاله الذاتي هذا، يقف الفن موقف المعارضة من هذه العلاقات، وفي الوقت نفسه يتجاوزها."

ووفق هذا التميّز بين الشكل والمضمون انقسم النقاد إلى مدرستين، إحداهما تهتم بالمضمون والأخرى تميل إلى الشكل الجمالي، ولا ترى في المضمون أية قيمة فنية، جاعلة من الشكل الجمالي أساسا لكل عمل فني أصيل، وهو الاتجاه الذي مثلته المدرسة الشكلية، فهي لا تعتبر الفن مجرد انعكاس للشروط الاجتماعية، وبهذا التقدير ترفض الحكم على العمل الفني استنادًا إلى المضمون. يقول إيخنباوم "Eikhenbaum "وهو أحد الشكليّين الروسيّين : "إن مفهوم الشكل قد اكتسب معنى جديدا، فلم يعد مجرد ظرف بل هو تكامل ديناميكي وعيني له محتوى فني ذاته خارج كل تبادل للعلاقات"[1].

هذه النظرة التي تبنتها المدرسة الشكلية، تتقارب مع ما ذهب إليه "ماركيوز" حين أرجع أصالة العمل الفني إلى الشكل الجمالي، معتقدًا أن عامل التحول الذي يوجد في الفن قد أكدته على وجه الدقة مدرسة تعني بالإدراك الفني بوصفه غاية في ذاته، وتعني

[1] ماركيوز، هربرت، نحو التحرر: فيما وراء الإنسان ذي البعد الواحد، مرجع سابق، ص 50.

بالشكل باعتباره مضمونا، حيث إن الفن بفضل الشكل على وجه الدقة، يتعدى الواقع المعطى ويعمل في داخل الواقع القائم، فعامل التعدي خاصية ملازمة للفن وللبعد الفني[1].

غير أن العمل الفني، إذ يرجع إلى نفسه من خلال الشكل الجمالي، فهذا لا يعني إطلاقا نفيا للعلاقة القائمة بين الفن والواقع، لذلك يعتقد ماركيوز أن العلاقة القائمة بين العمل الفني والعلاقات الاجتماعية، ليست أحادية الجانب، بل هي علاقة جدلية لا تفصل الشكل الفني عن مضمونه الخاص إذ يقول: "إن الشكل الجمالي لا يناقض ولو جدليا، ففي العمل الفني يغدو الشكل مضمونا والعكس بالعكس".[2]

إن هذه الحقيقة المرتبطة بطبيعة العمل الفني تحديدًا، هو ما لم تقر به الجمالية الماركسية الأرثوذوكسية، حيث اكتفت بالمضمون الفني كإطار أساسي للعمل الفني متناسية بذلك جانبه الشكلي، لكن هذا لا يعني أن يتحول الفني إلى مجرد دراسة للشكل. فليست حقيقة الفن محض مسألة أسلوب، فثمة استقلال ذاتي ووهمي للفن، الابتكار الخاص والتعسفي لجديد ما، تقنية تبقى غريبة عن المضمون أو تقنية بلا مضمون، شكل بلا مادة، إنها استقلالا ذاتيًا فارغًا، هكذا يحرم الفن من عيانيته.

وفي سياق التمييز بين الشكل والمضمون ينتهي الفيلسوف الإيطالي "بنديتو كروتشه" الى حقيقة أن المضمون والشكل يجب أن يميزا في الفن، لكن لا يمكن أن يوصف كل منها على انفراد بأنه فني، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الفنية، أعني الوحدة لا الوحدة المجردة الميتة، بل الوحدة العيانية الحية.

4. التحويل الجمالي وأصالة العمل الفني عند ماركيوز:

استخلص "ماركيوز" من خلال كتابه "الثورة والثورة المضادة"، إلى أن الشكل الجمالي ما هو إلا جملة من السمات التي ترتبط بالعمل الفني كالانسجام، الإيقاع، التضاد... الخ، والتي تجعل من كل عمل من الأعمال الفنية كلا كافيًا نفسه بنفسه، يحمل بنية وتناسق خاصين، وبفضل هذه السمات يتحول العمل الفني لنظام موجه للواقع.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 52،
[2] ماركيوز، هربرت، البعد الجمالي : نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، مرجع سابق، ص 55.

ISSN : 2353 – 0030
EISSN: 2602-697X

بهذا المعنى، يكون الشكل الجمالي هو البنية الداخلية التي تحقق الشروط الفنية أو هو الفن الخالص الذي تتمثل فيه وتتحقق الشروط الفنية الأدبية، سواء أكان قصيدة غنائية، أو قصة مروية أو مسرحية، فإذا حكمنا على القصيدة من حيث الشكل مثلا، قصرنا أحكامنا على كل ما يتصل بتحقيق الصورة الخارجية لهذا الفن من وزن، موسيقى، وصياغة فنية. وبما قد يتحقق من خلال ذلك من جمال أو انسجام في الوحدة أو تناظر في الأجزاء، وعموما كل ما يتصل بالعنصر الشعري الغنائي في القصيدة، وصياغته وأسلوب تصويره. وكذلك الحال في المسرحية، فالشكل فيها هو كل ما يتصل ببنائها وتماسك هذا البناء وتدرجه من بداية إلى وسط إلى نهاية، ثم التحام أجزائه وروعة تصديره، بغض النظر عما يتضمن من مضامين أو يثير من قضايا إنسانية أو اجتماعية وأخلاقية.و طبقا لهذا الاعتبار فإن أصالة العمل الفني لا تتحدد في نظر ماركيوز في المضمون، وإنما في كيفية التعبير عن هذا المضمون. ذلك الفني هو ما تم تحويله فنيا عن طريق الشكل الفني. من هنا يكون المضمون أو المحتوى هو في غالب الأمر المادة الخام التي يشكلها الفنان في الصورة التي يريدها"[1]. وهذا ما ذهب إليه ماركيوز من أن الشكل الجمالي هو نتيجة تحويل مضمون معطى واقعة حاضرة أو تاريخية شخصية أو اجتماعية إلى كلية مكتفية بذاتها: قصيدة، مسرحية، رواية....الخ.

انطلاقًا من هذا، فإن أصالة العمل الفني لا تتحدد في نظر "ماركيوز" في إطار العلاقات الاجتماعية السائدة وإنما هو مستقل عنها، وله واقعه الخاص الذي يبقى محافظا على قيمته. ويعتقد ماركيوز أنّ العمل الفني يضع حدوده بنفسه ويحدد غايته بنفسه، وهو لا يتصور في العلاقة التي يضعها بين العناصر إلا وفقا لقانونه الخاص، وفق شكل التراجيديا أو رواية أو لوحة. وبفضل هذه العلاقة يتحوّل المضمون فيتلقى دلالة "معنى" بتعدي عناصره، وفي هذا النظام المتعدي يظهر الجمال كحقيقة للفن. وبفضل هذا التحويل الذي يتم على المستوى الفني، وهو التحويل الذي يحدث في تمثيل المضمون الخاص ذاته، تفتتح الآثار الفنية في الواقع القائم بعدا آخر بعد التحرر الممكن، ورغم أن ذلك، يعدّ من باب الوهم ولكنه وهم يتجلى في واقع آخر.

[1] العشماوي، محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1981، ص 153.

ينجم التحويل الجمالي في نظر ماركيوز، عن إعادة صياغة اللغة والإدراك والفهم، بحيث تكشف في ظاهرها عن ماهية الواقع. وهكذا يعد العمل الفني تمثيل للواقع واضعًا إياه في الوقت نفسه في قفص الاتهام، وعلى هذا النحو يكون للفن دور نقدي بحيث لا يندمج مع ما هو قائم. يقول ماركيوز :" إنه يخلق عالما لا وجود له، عالما ظاهريا ووهميا، لكن حقيقة الفن الهدامة، إنما تتجلى في هذا التحويل للواقع إلى وهم، وفي هذا وحده، إن كلمة أو لون أو صوت في هذا العالم جديدة مغايرة تخرج عن السياق المألوف للإدراك. والفهم ليقين العقل والحواس التي تطوق الإنسانية والطبيعة وتحدق بهما. إن الكلمات والأصوات والأشكال والألوان، تغدو معزولة مخالفة لوظيفتها واستخدامها المألوفين، حين تتحول إلى مركبات في الشكل الجمالي، وبذلك تتحرر برسم بعد جديد للوجود".[1]

فعن طريق الشكل يعارض العمل الفني الوضع القائم وينسلخ عنه، إنه انسلاخ يفك الفنان بواسطته تضامنه مع المجتمع المستلب، المنسلخ عن نفسه ليخلق العالم اللاواقعي "الوهمي"، حيث يمتلك الفن حقيقته ويوصلها ويبلغها، وفي الوقت نفسه يعيد هذا الانسلاخ ربط الفن بالمجتمع.

إن الفن عند ماركيوز لا يمثل"وعيًا زائفًا" أو مجرد وهم، وإنّما يمثل الوعي الحقيقي المضاد لما هو قائم، ونفي للذهنية السائدة والروح الواقعية الإمتثالية، وهذا ما يعطي الشكل الجمالي بعده التجاوزي، ويؤدي بفضل الفن وظيفته النقدية. بهذا فإن طبيعة الفن عند ماركيوز، تقوم على مبدأ واقع مختلف، مبدأ المغايرة، ومن خلال مغايرته يؤدي الفن وظيفته المعرفية المختلفة، التي تمكنه من تبليغ حقائق غير قابلة للتبليغ بأية طرق أخرى.

وإذا كان العمل الفني لا ينفصل عن منطقه الداخلي للشكل، فإن الشكل الفني نفسه يبرز ضرورة تجاوز الواقع والتعالي عليه، لكن من أجل العودة إليه وتغييره، وبالتالي يظهر الواقع الذي يشكله وكأنه الواقع الحقيقي. إن حقيقته تكمن في قدرته على تقويض احتكار الواقع القائم، أي احتكار الذين أقاموه، وبتكريسه لهذه القطيعة التي

[1] ماركيوز، هربرت، الثورة والثورة المضادة، جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1973، ص 116.

ISSN : 2353 – 0030
EISSN: 2602-697X

هي نتيجة الشكل الجمالي حيث يظهر عالم الفن الوهمي وكأنه هو الواقع الحقيقي. فعن طريق الشكل الجمالي يتجاوز الفن الواقع القائم ويعارضه، ويرفع الستار عن صور وإمكانيات تغييره، راسمًا صور جديدة لوضع إنساني خال من السيطرة والقهر، يكون فيه الإنسان أكثر حرية وسعادة.

5. الوظيفة الثورية للفن:

تعدذ مسألة تحديد وظيفة الفن الأساسية، من أبرز القضايا التي عرفت جدلاً حادًا، وصراعًا تناحريًا بين المنظرين والدارسين لموضوع الفن، منذ القرن التاسع عشر، وتجلى ذلك الخلاف، حول معرفة عما إذا كان للفن وظيفة اجتماعية وسياسية أي اعتبار الفن موجود من أجل الحياة، أم أن الفن وجد من اجل الفن ذاته،مكتفيا بذاته، ولا علاقة له بالمحيط الذي نشأ فيه ولا دور له في المجتمع، وهو ما ذهب إليه الجدل الذي قام حول الالتزام والشكل في الفن. أما ماركيوز فقد رسم للفن وظيفة طلائعية ثورية، نظرا لأهميته وللدور الفعال الذي يضطلع به، من أجل تحرير الإنسان من أشكال القمع المختلفة السائدة في النظام الرأسمالي،"فوظيفة الفن تتبدل في عالم يتغير ويتبدل هو الاخر"[1] وهو تعويض عن انعدام التوازن بين الإنسان والعالم .

يمثل النفي عند ماركيوز، الرفض والثورة والاحتجاج على الواقع القائم، وتلك هي طبيعة الفن الصحيح عنده، ومعنى ذلك، أن معارضة الاضطهاد هو المقياس الذي يميز به الفن الصحيح من الفن الزائف، فالفن عنده يصور حقيقة قائمة، وهو يحاول خلق حقيقة مختلفة، هي في الواقع نفي للحقيقة المتعارف عليها أو المفروضة،

إن هدف الفن، هو البحث عن الأشكال الفنية التي تعبر عن تجربة الجسد والروح، وماركيوز يرفض الشكل الجمالي الذي يمكن أن يعد عامل استقرار يسهم في بقاء المجتمع القمعي فيكون قمعيا، وهو الشكل الفني-حسبه- الذي تبناه الفن الكلاسيكي. إن معايير الفن الكلاسيكي هي معايير معروفة تستند على مقولات التناسق والتناسب والتوازن والتساوي.

وانطلاقاً من النقد الفني، سيما ذلك الذي قدمته الماركسية، اعتبرت الكلاسيكية ممثلة لقوة الاضطهاد على الدوام "إن الكلاسيكية هي المرادف الفكري للطغيان

[1] عوض، رياض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، لبنان، ط1، 1994، ص16 .

السياسي". فالشكل الجمالي يمثل قوى مقاومة النظام القائم، الذي يعظم الضحية ويمجدها، نظام يخضع البشر والأشياء لداعي المصلحة العليا، أو لداعي المجتمع القائم، ففي النظام الجمالي نجد الفن الحقيقي والأصيل، الذي يعقل العالم ويضبطه، عكس الفن الكلاسيكي البورجوازي، الذي كان إيديولوجيا، وعاكسا للنظام القائم.

كما يرى ماركيوز أن جوهر الفن يكمن في الشكل الجمالي في حدّ ذاته، فالشكل هو أحسن تعبير عن الوظيفة السياسية و"الالتزام" في الفن، باعتبار أن للفن وظيفة دعائية، ويحمل رسائل سياسية، بل تعني الوظيفة السياسية، العمل على رسم صورة جديدة للمجتمع وللسياسة التي ينتهجها من أجل تحرير الإنسان من قبضة الشيئية والاستغلال على مختلف أنواعه. ولا يتم ذلك إلا إذا استغل الفن على الواقع المعاش لكي يعطي فرصة للمستقبل ولما يجب أن يكون ليتحقق بفضل حسية الإنسان الجديدة ومخيلته، بحيث لا يصبح العمل الفني مجرد صورة طبق الأصل للواقع، حتى يتمكن من أداء دوره الخلاق. ويستطيع الفن أن يعارض تلك العلاقات السائدة، ويستعلي عنها، كما بإمكانه أيضا أن يغير الذهنية السائدة.

بهذا، فإن الفن الثوري l'art révolutionnaire، له دور في التحويل الجذري في الأسلوب، حيث يعتبر ماركيوز معجزة الأسلوب المتمثلة في القصيدة أو الرواية أو اللوحة أو القطعة الموسيقية وحين يخضع الأسلوب الذي هو تجسيد للشكل الجمالي الواقع لنظام آخر فإنه يخضع لقوانين الجمال.

يخاطب الفن عند ماركيوز، تجربة وعقلا، يعاودان صياغتهما في سياق أداء الإدراك والفهم لوظيفتها وضده -ضد العقل والحساسية الأداتيين- والفن الثوري يمكن نعته بعدة معان، فيمكن أن يكون ثوريا بالمعنى الضيق، إذا كان تحوله جذريا في الأسلوب والتقنية، حيث يبشر بتغييرات جوهرية في المجتمع بصفة عامة مثلما حدث مع التعبيرية l'expressionnisme وهي حركة فنية ظهرت في ألمانيا سنة 1906، وامتدت حتى أوائل العشرينيات، وقد نشأت في مجال الرسم، ثم امتدت إلى الشعر والقصة والرواية والمسرح، أعلنت عن رفضها للوضع الإنساني البائس، ثارت على القيم الزائفة السائدة

ISSN : 2353 – 0030
EISSN: 2602-697X

في المجتمع الرأسمالي[1]، مثلها مثل السريالية، فقد بشرتا بالطابع التدميري للرأسمالية الاحتكارية، وبولادة أهداف جديدة للتغيير الجذري.

إن تعريفا تقنيا صرفا للفن الثوري، لا ينبئ بشيء عن نوعية العمل ولا عن أصالته وحقيقته. فالفن لا يمكن أن يكون معبرا ومساندا للإيديولوجية الثورية حتى نحكم فعلا بثورية الفن. ولكي تكون العلاقة بين الفن والثورة على قدر كبير من الأهمية، يجب أن يكون الفن أكثر من كونه تعبيرا عن إيديولوجية ثورية، وليس عليه أن يكون مساندا للإيديولوجية الثورية كونه يحيل إلى ذاته من حيث هو مضمون صار شكلا، فطاقة الفن تكمن فقط في بعده الجمالي الخاص، أما علاقته بالممارسة العملية فهي بالضرورة غير مباشرة. بهذا فإن الوظيفة الثورية للفن تستلزم ثورة ثقافية، والثورة عند ماركيوز تعد نقطة التحول من منظومة السيطرة في الواقع القائم إلى تحرر الإنسان، وخلاصه من تلك السيطرة. من خلال قيام الفن بوظيفته التحريرية. وأهمية التخيل في تجاوز الهوة بين الواقع القائم والواقع العقلاني[2].

6. الفن بين تحرير الإنسان وتعديل الواقع:

يعتقدُ ماركيوز بأن على الفن أن يتعالى على الأهداف السياسية والنقدية للمجتمع، والتعالي هنا لا يعني تجاهل تلك الأوضاع، بل يعني التعبير عنها بطرق غير مباشرة، تستخدم الفن كوسيلة فنية لكي لا يسقط في قبضة الشيئية، ومن ثم، عليه أن يبقى وفيا للفكرة ولما هو كلي universel في الجزئيparticulier .

كما يرى ماركيوز، بأن على الفن أن يتحول إلى نوع من الاغتراب aliénation، يمكنه من الابتعاد عن الواقع بقدر الإمكان باللجوء إلى التجريد، وإلى ما هو كلي في الجزئي، ولا يخاطب الجماهير بلغة مباشرة، لأن من وظيفة الفن أن يعمل على زوال الطبقية التي وضعت من طرف المجتمع الطبقي. فهو يخاطب الإنسان باعتبار أن ما هو كلي يحمل بالضرورة ما هو جزئي، ويحلم أن يصبح في متناول كل الناس، ولا يبقى حكرا على طبقة بعينها. وفي اعتقاد ماركيوز أن الفن لا يستطيع أن يمثل الثورة، وكل ما يستطيع هو أن

[1] ينظر: محمد، رمضان بسطويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت-ادورنو نموذجا، مطبوعات نصوص90، القاهرة، ط1، 1993، ص ص 9-13.

[2] Voir :Marcuse Herbert : négation : essay in critical theory, benguin books, p 155.

يستحضرها في دائرة أخرى يستحضرها في شكل جمالي دون أي مضمون سياسي، بل يكون محكوم بضرورة الفن الداخلي، الذي يهدف إلى تحقيق عالم من الطمأنينة والحرية والانسجام.

لقد عبر ماركيوز عن هذا العالم الجميل الحر، بمثال "سترافينسكي" الذي كان يتصور الثورة في رباعيات" بتهوفن"، حيث يقول إن الرباعيات تجسد فكرة رفيعة عن الحرية يحتوي ويتجاوز في آن واحد ما أشار إليه بتهوفن بنفسه، حيث كتب إلى الأمير غالتزين عن أمله في تقديم المساعدة للإنسانية المعذبة بواسطة موسيقاه، إن الإنسان يقيس نفسه وحدوده فيها، فهي تؤلف جزءا من حصيلة صفات الكائن الإنساني ووجودها ضمنا له .

وهكذا، فإن الشكل الجمالي يكون محكوما بقوانين الفن الداخلية التي تكون مستقلة عن الواقع، كونها من إنتاج الخيال، ولأن الفن لا يمكن أن يصون حقيقته إلا إذا امتثل لقوانينه الذاتية المتميزة عما هو قائم في الواقع، ذلك أن المنطق الداخلي لأي عمل فني، يبرز منظورا جديدا ليتحدى من خلاله العقلانية الأداتية. وفي هذا الصدد نجد بريشت يقول: "إن عملا فنيا لا يدلل على سؤدده إزاء الواقع ولا يمنح الجمهور سؤددا على الواقع ليس بعمل فني"[1].

إن العمل الفني الذي لا يبرهن على استقلاله عن الواقع لا يعتبر عملا فنيا، لأن استقلاليته وابتعاده عن الواقع، تمكنه من التخلص من قبضة ما هو قائم، فهدف الفن الأصيل الرافض والمعارض لما هو قائم، هو التعبير عن حقيقة جديدة، حقيقة غير سائدة في الواقع.

إن أصل الفن هو الانسلاخ عن الواقع القائم، إنه انسلاخ ثان، يفك الفنان عن طريق تضامنه مع المجتمع المنسلخ عن نفسه، ليخلق العالم اللاواقعي "الوهمي"، حيث يمتلك الفن حقيقته ويوصلها ويبلغها، فهو يصون مضمونه الطبقي ويجعله شفافا، إنه يطعن الإيديولوجيا السائدة وينقضها.

[1] ماركيوز، هربرت، البعد الجمالي : نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، مرجع سابق، ص 45.

ISSN : 2353 – 0030
EISSN: 2602-697X

تحمل قوانين الجمال واقعا أكثر شفافية، اذ نجد مسرحيات وروايات كثيرة عبرت عن رفضها للوضع القائم، مثل روايات "فرانز كافكا "kafka " التي تقدم مثالاً على الفن الثوري الثائر، الرافض للوضع القائم في المؤسسة القمعية، ويعتبر ماركيوز كافكا أسطع مثال على ذلك فهو يبتر الصلات بالواقع المعطى دفعة واحدة، إذ يسمي الأشياء بأسمائها لكن من دون أن تصيب هذه الأسماء هدفها، ويغدو التباين بين ما يقوله وبين ما هو كائن تباينا لا يذلل ولا يقهر.

ورغم أن رفض" كافكا "للوضع القائم لم يكن مباشرًا، بل من خلال الشكل الجمالي الذي يتضمن الطاقة السياسية الرّافضة لما هو قائم في المجتمع القمعي، فهو يرفض كل فن تقليدي يعتمد على السرد، الدراما التقليدية، البطل التقليدي، لأنها في نظره تكرس ما هو قائم ولا تتحرر منه، فكافكا أعجب بالفن الذي عبر عنه ماركيوز في الثورة والثورة المضادة، والذي يقول فيه: "يجب على الفن أن يصبح قوة تغيير، أن يغدو قوة سياسية وتحقيق حلم التحرر يكون بواسطة الثورة وهذا ممكن" [1].

إن ذلك، يستوجب على الفنان، أن يكون ملتزمًا كل الالتزام بالعمل الفني، وأن يكون ثوريا في نفس الوقت، وأن الثورة على الواقع يجب أن تأتي في صفة كلمات وتعابير خالية من الصيغة المألوفة، أي يجب أن تكون ثورة خيالية مستمرة تنتج عالما جديدا وكمثال على ذلك الشاعر" ريمبو" "Rimbaud"، الذي عاش أحداث "بلدية باريس " سنة 1871، حيث حرر مشروعا ثوريا لدستور جديد، كانت أعماله الشعرية تعبر عن الثورة، ولكن بكيفية مختلفة تعكس التزامه السياسي، فلقد كان يبحث عن الكيفية التي يجب أن نعبر بها عن العالم في لغة جديدة، لأن الالتزام السياسي قد يصبح قضية تقنية فنية ولا يعني ذلك نقل الفن إلى العالم الواقعي، بل يجب التعبير عن الواقع في شكل جمالي جديد. جدير بتحرير الانسان من التشيء واحادية بعده *.

ومن هنا، تتأكد أهمية الشكل الجمالي في إبراز أشياء خفية في الواقع، ولكنها مقموعة لا تظهر للعيان بسهولة، كونها بحاجة إلى مهارات فنية لإبرازها إلى الوجود

[1] ماركيوز هربرت، الثورة والثورة المضادة، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الأداب، بيروت، ط1، 1973، ص 118.

* البعد الواحد : يصبح الإنسان ذا بعد واحد عندما يفقد قدرته على النفي على معارضة النظام القائم، فالبعد الواحد يساوى البعد الإيجابي المتمثل، المتكيف، المتصالح مع الواقع، والإنسان ذو البعد الواحد هو الإنسان المتشيء.

الفعلي، مثل" قصة البؤساء" لـ "فيكتور هيجو" " v.hego" التي تروي وضعا اجتماعيا شقيا لأشخاص معنيين. ولكن العبرة في الحقيقة من تلك القصة، هو التنديد باستغلال الإنسان للإنسان، وبالشقاء في ظل النظام الرأسمالي القائم على الطبقية والاستغلال، وهو بذلك ومن خلال تلك الرواية احدث تساميا من الجزئي إلى الكلي. فهذا العمل الأدبي يحمل قوة النفي والتعالي الجمالي في طياته، فهو إذن يسهم في عملية تحرر غير مباشرة لكن فعالة. وهو ما يؤكد أيضا صعوبة التمييز بين ما هو جزئي وكلي، بين الشكل والمضمون، بين الفن والثورة، لأن العلاقة بينهما علاقة تكاملية وتناحرية في نفس الوقت. يقول "ماركيوز" : "إن العلاقة بين الفن والثورة هي علاقة موحدة الأضداد لأن الفن يتبع منهجه الخاص الذي يختلف عن منهج البراكسيس الثوري، لكن رغم ذلك فإنهما يلتقيان من أجل تغيير العالم ومن أجل التحرر". فالفن بغرضه الجميل كما يقول ماركيوز في كتابه "فلسفة النفي" :" أنه الحاضر الذي يهدئ الرغبة المتمردة، وقد ساهم في التحقيق التربوي الذي ينظم الفرد المتحرر، والذي حملت له الحرية الجديدة شكلا جديدا لدرجة أنه يتحمل لا حرية الوجود الاجتماعي"[1].

وعلى الرغم من أن الفن لا يغير الواقع ولا يخضع لمقتضيات الثورة، لكن يستمد فعلا قوته وإلهامه من شكله وطبيعة ذاته، فماركيوز دافع عن الفن الذي يمثل ملاذا للحق الثوري، والثورة في نظره جزء من جوهر الفن.

فمن خلال تحليل الواقع الاجتماعي، يتبيّن وجود أشكال فنية تقابل وتناظر الطاقة الثورية للعالم المعاصر، ويظهر ذلك في الكيفية التي يتم بها تجميع الكلمات وترتيبها وتحريرها من الاستعمال السائد، من أجل خلق واقع مغاير لما هو قائم في المجتمع القمعي، فثورية الفن مبنية على المغايرة الجذرية ورفض قوانين الواقع. يقول ماركيوز : "ليس يسع الفن أن يصون حقيقته، ولا يملك أن يجعل ضرورة التغيير تحبس في الوعي إلا إذا انصاع لقوانينه الذاتية المتميزة عن قوانين الواقع بل المعاكسة لها"[2]. لذلك يعمل الفن على تشكيل الوعي القائم على إدراك ضرورة تغيير الواقع تغييرا جذريا، ومن ثم يحرر من العقلانية الأداتية والواقع القائم..

[1] ماركيوز، هربرت، فلسفة النفي : دراسات في الفلسفة النقدية، تر : مجاهد عبد المنعم مجاهد، منشورات دار الآداب، بيروت "لبنان"، ط1، 1971، ص 133.

[2] ماركيوز، هربرت، البعد الجمالي : نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، مرجع سابق، ص 45.

ISSN : 2353 – 0030
EISSN: 2602-697X

بهذا، فإن الفن عند" ماركيوز"، ذو طابع ثوري ونقدي، ويكون ذلك من خلال الشكل الجمالي الذي يخلق وعيا جديدا، يستعيد به الإنسان صور الحرية والسعادة الحقيقيتين، الصور التي قمعت وتم طمسها من قبل مؤسسات سياسية واجتماعية، حيث نبّهنا من خلال تحليلاته النقدية المستفيضة، في كشف خطورة تشكل مفهوم الإنسان المعاصر في غياب أبعاده وقيمه المغيبة.

بهذا المعنى، يفتح الفن بعدًا آخر للوجود الإنساني، ويمنحه طاقة سياسية للوقوف ضد الاستلاب ومواجهته، ذلك أنه لم يبق للإنسان-حسب ماركيوز- سوى قوى المقاومة الفنية كمخرج من التيه الإنساني. فمن خلال نقده للمجتمع المعاصر، أعطى للفن أهمية بالغة، حيث كان الفن سببا في إخراجه من سوداوية التشاؤم إلى أفق التفاؤل، ليصبح البعد الجمالي، تعبير عن القيم الجديدة التي يتصورها بديلا للإنسان في المجتمع المعاصر، حيث لجأ إليه ماركيوز، باعتباره الوسيلة الحقيقية التي يمكن أن يستخدمها الإنسان لكي يصل إلى التّحرر.

قائمة المراجع :

1. هربرت ماركيوز : البعد الجمالي : نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، تر : جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت لبنان، ط1، 1979.
2. ـــــــــــــ : الإنسان ذو البعد الواحد، تر : جورج طرابيش، منشورات دار الأداب بيروت لبنانً، ط3، 1988.
3. ـــــــــــــ : نحو التحرر فيما وراء الإنسان ذو البعد الواحد، تر : إدوارد الخراط، دار الأداب، بيروت، ط1، 1972.
4. ـــــــــــــ : فلسفة النفي : دراسات في الفلسفة النقدية، تر : مجاهد عبد المنعم مجاهد، منشورات دار الآداب، بيروت لبنان، ط1، 1971.
5. ـــــــــــــ : الثورة والثورة المضادة، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الأداب، بيروت، ط1، 1973.
6. كمال بومنير: قضايا الجمالية من اصولها القديمة الى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2013.
7. ـــــــــــــ : قضايا الجمالية من اصولها القديمة الى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2013.
8. طرابيشي جورج : معجم الفلاسفة (الفلاسفة –المناطقة- المتكلمون- اللاهوتيون- المتصوفون)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ً لبنان ً، ط 3، 2006، .
9. العشماوي، محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1981.
10. رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن.جروس برس، لبنان، ط1. 1994.

11. رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت-ادورنو نموذجا، مطبوعات نصوص90، القاهرة، ط1، 1993.

12. Herbert Marcuse, Eros et civilisation : contribution a freud : trad : jean jerus et framkel, les editions de minuit, Paris 1982.

13. _____ : Vers la libération ،trad : Baptiste Grasset, Editions de minuit, Paris .

14. _____ : négation : essay in critical theory, benguin books.

15. Fisher Ernest : A la recherche de la réalité : contribution à une esthétique moderne, trad louis lebrove, Edition de noel, Paris, 1970.

16. كمال بومنير، قضايا الجمالية من اصولها القديمة الى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2013.

17. طرابيشي جورج : معجم الفلاسفة (الفلاسفة –المناطقة- المتكلمون- اللاهوتيون- المتصوفون)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ً لبنان ً، ط 3، 2006، .

18. العشماوي، محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1981.

19. رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن.جروس برس-لبنان .ط1. 1994.

20. رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت-ادورنو نموذجا، مطبوعات نصوص90، القاهرة، ط1، 1993.