البُعد الجمالي والثورة

قراءة في فكر هربرت ماركوز

د. كمال بومنير(*)

الغرضُ من هذه المداخلة يتمثل في إبراز مكانة البُعد الثوري والتحرّري عند هربرت ماركوز، من خلال الحقبة الأخيرة من تطوره الفكري، والمتمحورة حول كتابه البُعد الجمالي. نحو نقد الجمالية الماركسية. وكان آخر ما كتب ماركوز(عام ١٩٧٧). لقد ظهر البُعد الجمالي بعد خيبة أمل عميقة في إمكان الثورة التي كان من المفروض أن تقوم بها القوى الجديدة التي عوّل عليها ماركوز في الستينيات من القرن العشرين، كالمنبوذين والمضطهدين والطلبة من الأجناس والألوان الأخرى، الخ. لذلك يأخذ الفن والجمال -في رأي ماركوز- على عاتقه الدور الثوري باعتباره البُعد الوحيد القادر على فضح الجوانب السلبية واللاإنسانية للعقلانية الأداتية التي ارتبطت بمنطق السيطرة وأحكمت قبضتها على الإنسان وهيمنت على أبعاد وجوده. وهو يقوم بهذا الدور لأنّ الفن نفسه يمكن أن يتجاوز الواقع القائم وينقل الإنسانَ إلى واقع آخر مغاير تماما لما هو سائد.إنّ الفن من حيث هو فن يعبّر عن حقيقة وعن تجربة وعن حاجة آسرة، وكلها عوامل أساسية في الثورة، وإن لم يكن مضمارها مضمار الممارسة الجذرية، وهذا يعني أن الفنَّ لا يستطيع أن يغيّر الواقعَ مباشرة لكنه يستطيع أن يسهم في تغيير وعي ودوافع الناس الذين يستطيعون تغيير الواقع. إنّ الفن يكون ثوريا -كما يقول ماركوز- عندما يحتج على الواقع القائم ويرسم صورة التحرّر الإنساني. وبنقده وثورته على الواقع يمكن أن يفتح أبعادا جديدة للوجود يكون فيها الإنسان حرا من كل أشكال السيطرة، بحيث لا يعود فيه الوجود خاضعا لمبدأ الواقع القائم ومؤسساته القمعية.

(*) أستاذ محاضر بقسم الفلسفة، جامعة الجزائر٢.

لكن كيف يمكن للبُعد الجمالي أو الفني أن يستحضرَ صورَ تحرّر وحاجات تحرّر تمتد إلى أبعاد التجربة الإنسانية. كيف يمكن أن يسهم في الثورة وفي التغيير؟ تلك هي الإشكالية التي سنحاول الإجابة عنها في هذه المداخلة.

إنّ اهتمام ماركوز بالجمالية، باعتبارها أفقًا جديدا لتجاوز أزمة العقلانية الأداتية، كان بغرض الكشف عن زيف الاعتقاد بهذه العقلانية التي أصيبت - في رأيه - بالضلال وانحرفت عن مسارها حينما اتخذت طابعا تكنولوجيا - أداتيا وسقطت في نهاية المطاف في أتون الشمولية والنزعة البربرية، وارتبطت بمشروع الهيمنة ليس على الطبيعة فقط بل وعلى الإنسان أيضا، والتي لم يعد يستطيع الإنسانُ منها فكاكا، وكأنها هي قدرهُ المحتوم الذي ينبغي أن يستسلمَ ويخضع له، ولهذا لم يقف ماركوز عند حدود هذه العقلانية التي ارتبطت بجملة الشروط التاريخية والسياسية التي عرفتها المجتمعات الغربية المعاصرة، وإنما يذهب إلى تأكيد ضرورة فصل هذه العقلانية عن السيطرة، وهذا يقتضي إعادة «توجيهها» من جديد وفق معايير وغايات فنيّة وجمالية. يقول ماركوز في كتابه المهم الإنسان ذو البُعد الواحد:

> إن الفن شأنه شأن التقنية، يخلق عالمًا جديدًا من الفكر والممارسة داخل العالم القائم بالذات. ويضع هذا الأخير موضع اتهام ولكن العالم الفني بعكس العالم التقني، هو عالم من الوهم والترائي. ولكن هذا الوهم أو الترائي مُشاكل للواقع الموجود، وتهديد الواقع القائم ووعده في آن واحد. وإذا كانت حقيقة الفن ضعيفة، واهنة، ووهمية (وهي اليوم كذلك أكثر منها في أي وقت مضى) فإنها تشهد مع ذلك على صحة صور الفن وقيمتها باعتبار أن هذه الصور هي صور لحياة لا قلق فيها. والحق أنه كلما كان المجتمع القائم لا عقلانيا، كانت عقلانية الفن أكبر[1].

إنّه من اللافت للنظر أنّ مصطلح «عقلانية الفن» يتضمن - على حسب ما يبدو - نوعًا من المفارقة لأنها تجمع بين مفهومين اعتبرا دومًا متعارضين، إذ لدينا من جهة مفهوم

(١) هربرت ماركوز، الإنسان ذو البُعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، دارالآداب، بيروت، ١٩٨٨، ص٢٤٩.

العقلانية القائمة على الانسجام المنطقي والصرامة في الاستدلال... إلخ. ومن جهة أخرى لدينا الجمالية بوصفها نشاطا فنيا يستند إلى قوى هي في جوهرها لاعقلانية، كالخيال والحساسية والانفعال... إلخ. غير أنه إذا عدنا إلى تحليله لهذه المسألة، وخاصة في كتابه البُعد الجمالي فسنجد أن معنى ذلك أن للعمل الفني منطقه الداخلي، ومن خلال هذا المنطق يبدو لنا الفن مختلفا عن العقلانية السائدة ومغايرا لطابعها الأداتي. وفي هذا الإطار تحديدًا يمكن القول بأنّ العقلانية الجمالية تسعى للوصول إلى صورة جديدة للواقع الإنساني، خارج السيطرة، ولا يمكن أن تصل إلى ذلك إلا عن طريق نقدها لمنطق السيطرة الذي ارتبط كما قلنا، بالعقلانية التكنولوجية، وبهذا المعنى، فإنه بإمكانها - حسب ماركوز - أن تساعد الإنسان على تجاوز الوضع القائم والانتقال إلى واقع جديد لا يكون فيه خاضعًا لهذه العقلانية .يفضي المنطق الداخلي للعمل الفني، إلى ظهور عقلانية مغايرة، وحساسية مغايرة، تتحديان العقلانية والحساسية المندمجتين بالمؤسسات الاجتماعية السائدة[1].

يعتقدُ ماركوز - انطلاقًا من منظوره النقدي - أن العقلانية الجديدة التي يمكن أن تظهر على المستوى الفني والجمالي، أو ما يسمى بالعقلانية الجمالية، لا ترفض المنجزات والمكتسبات العلمية والتكنولوجية التي حققتها المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا، ذلك أن ما حققته هذه المجتمعات هو شرط إشباع حاجات الإنسان، وفي تقليص وقت العمل، والقضاء على العمل المغترب، ولكن، وحتى يتحقق هذا التحرر المنشود، وتحقق المجتمعات ما يسميه ماركوز «التغير النوعي»، لتنتقل من السيطرة إلى التحرر، فإنه من الضروري توجيه المنجزات العلمية والتكنولوجية وفق غايات جديدة، إلى ما يمكن أن يحرّر الإنسان وينقذه من مخالب العقلانية الأداتية.

لا مراء في أن للعمل الفني والجمالي دور في تحقيق هذه الغايات والأبعاد الجديدة للحياة الإنسانية، يكون فيها الإنسان حرًا وسعيدًا، ولهذا تفطن إلى أهمية توظيف البعد الفني والجمالي في المجتمعات المتقدمة، وهذا ما جعله يؤكد على الدور النقدي والاحتجاجي للفن بل إن الرفض يكمن في طبيعة الفن نفسه، وفي قدرته على وضع القائم موضع اتهام، وعلى رسم صور جديدة للواقع يكون الإنسان فيها متحررا. إنّ الفن يمنح

(١) هربرت ماركوز، البُعد الجمالي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت ص١٨.

بديلا أساسيا للعقلانية الأداتية وفي إزاحة أوهامها بل وإنقاذا للإنسانية السائرة بخطى حثيثة نحو الكارثة التي تهددها باستمرار، ويضرب مثالًا عن الفن الاجتماعي والرافض لما هو قائم بالموسيقى عند السود في أمريكا، وهي موسيقى نشأت في ظل ظروف كانت تتميز بالاستعباد والقهر والقمع، حيث كان الجاز (Le jazz) عند هؤلاء السود تمردا فنيا ولغويا منظما، كان يسعى إلى هدم السياق الإيديولوجي القائم[1]. غير أنه، ولكي يحقق الفن وظيفته النقدية والتحررية، ينبغي أن تكون جذور الحاجة إلى التحرر وتغيير ما هو قائم كامنة في ذاتية الأفراد، أفي دوافعهم الغريزية وانفعالاتهم وأحاسيسهم وخيالهم - المقموعة من طرف العقل - التي ستمكن الأفراد من الانسحاب من شبكة العلاقات القائمة على السيطرة في الواقع القائم، بحيث يمكنهم من الانتقال إلى بعد آخر، ومجال أرحب لا يتقيد فيه فيما هو موجود، بل يتجاوزه. لقد قدّم فرويد[*] (Freud) تحليلا هاما فيما يتعلق بالقمع الحتمي لرغبات وأحاسيس والصور الخيالية وغرائز الإنسان الطبيعية التي تتبدى عنده على مستوى تطور الفرد بدءًا من طفولته حتى مرحلة وجوده الاجتماعي، كما على مستوى تطور الحضارة القمعية التي أخذت شكل المؤسسات الاجتماعية والسياسية. وهذا يقودنا إلى الحديث عن الخيال بوصفه قوة ذهنية تلعب دورا هاما إلى أقصى حد في البنية الذهنية - حسب ماركوز - لأن لها قوانينها الخاصة وقيمها الخاصة وتحتفظ بصور الحرية والسعادة التي تم قمعها عبر سيرورة الحضارة. الخيال هو القوة الذهنية الوحيدة التي بقيت محتفظة بصور وتطلعات الإنسان نحو واقع مغاير للواقع القائم يكون فيه حرًّا، غير أن هذه الصور

والتطلعات لا يمكنها أن تتحقق إلا بتوظيف العمل الفني والجمالي الذي يعتبر في رأي ماركوز البديل «الخيالي» للواقع القائم. انطلاقا من هذا يرتبط التحرر الإنساني عنده بالبُعد الجمالي، وهو يمثل لدى الإنسان المعاصر ملاذًا يمكن أن يسعفه على التحرر من سيطرة العقلانية، وعلى رفض القمع الذي يعاني منه الإنسان داخل المؤسسات السياسية والاقتصادية

(١) هربرت ماركوز. نحو التحرر. في ما وراء الإنسان ذو البُعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت ص ٤٦.

(*) للتعمق في مسألة تأثير فرويد على ماركوز انظر: هربرت ماركوز، الحب والحضارة، ترجمة مطاع صفدي، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٧.

القائمة. ولهذا يبقى التخيل قوة ذهنية تهدد دومًا ما هو قائم، وفي هذا السياق يشير إرنست فيشر (Ernest Fischer) إلى أن الخيال بوصفه عملية ذهنية تتضمن تلك الصور التي تذكر الإنسان بحريته وسعادته، كان يوضع دومًا «تحت الرقابة» من قبل المجتمع القائم ومؤسساته القمعية. يقول فيشر: لو تُرك الخيال «دون رقابة» فإنه سينتج صورًا ستذكرنا كثيرًا بالحرية، وانتعاش حياة الإنسان، في حين أن الوظيفة التي ينبغي أن تكون للخيال، حسب المجتمعات القائمة، هي أن ينتج «الأحلام» التي تخدم مصالح القوى الاجتماعية والسياسية القائمة. لكن الخيال لا يصرح بما هو موجود وقائم. بل ما يمكن أن يكون، وما يمكن أن يقع في المستقبل إنه يصور ما لم يتحقق بعد، وما لم يتم إشباعه[1].

«إنّ عالم العمل الفني «لا واقعي» بالمعنى العادي للكلمة لأنه عبارة عن واقع خيالي. لا واقعي لا لأنه شيء أقل من الواقع القائم، بل انه شيء أكثر، «مغاير» أيضا من وجهة النظر النوعية. وبصفته عالما خياليا، وهميا، يحتوي من الحقيقة أكثر مما يحتوي الواقع اليومي. إذ أن هذا الأخير مخادع في مؤسساته وعلاقاته، والضرورة تُصوَّر فيه كأنها خيار حر، والاستلاب كأنه تفتح للفرد. إذن ففي «عالم وهمي» تتبدى الأشياء كما هي وكما يمكن أن تكون في الحقيقة. وبفعل هذه الحقيقة ينقلب العالم: فالواقع المعطى، العالم العادي، يبدو الآن زائفا وكاذبا، ويسمى محض واقع خدّاع».[2]

انطلاقا من هذا، يمكن أن ينتقد الفن ويحتج على ما هو سائد في الواقع من سيطرة، و«يفصل» نفسه بنفسه عن هذا الواقع ومؤسساته التي تشوهت فيها حياة الإنسان وتشيأت.

إنّ الفن بنقده واحتجاجه على هذا الواقع يحاول أن يغير العلاقات الاجتماعية المتشيئة، ويفتح أبعادا جديدة للوجود يكون فيه الإنسان حرا من كل أشكال السيطرة، بحيث لا يعود فيه هذا الوجود خاضعا لمبدأ الواقع القائم ومؤسساته القمعية.

وهكذا، يمكن أن تكون الذاتية، أي ذاتية الأفراد، قوة ذهنية ونفسية وغريزية معارضة لما هو قائم، علمًا أن البُعد الفني والجمالي هو ما يسمح بالتعبير عن الذاتية التحريرية تتكون

(1) Ernest Fischer. **A la recherche de la réalité. Contribution à une esthétique Marxiste moderne.** Traduit de l'allemand par. J.L.Lebrave.(Paris :Editions Denoël, 1970) P. 146.

(٢) هربرت ماركوز، البُعد الجمالي، ص٦٨.

في تاريخ الأفراد الداخلي - تاريخهم الخاص الذي ما هو بماثل لوجودهم الاجتماعي، إنه تاريخ الخصوصي للقاءاتهم، لأهوائهم، لأفراحهم وأتراحهم[1]. إن ما يؤكد عليه هو أن يكون التغيير كليًا في مواقف الإنسان (فردا وجماعة) بحيث لا يبقى مقيدًا بما تمليه العقلانية السائدة، ولهذا يمكن أن يعثر الإنسان، من خلال الخيال والفن والجمال، على بُعد آخر للواقع القائم، لا يكون فيه مقيدًا بالعقلانية التي ارتبطت بالسيطرة، ويمكن أن يمثل الفن والجمال بُعدًا آخر، يمكن أن يتحرر فيه الإنسان من مبدأ الواقع لما يمكن أن يرسم فيه بُعدًا جديدًا للوجود الإنساني[2]، وبهذا المعنى يرتبط البُعد الجمالي بالنقد الجذري للواقع القائم من حيث أنه يضع هذا الواقع موضع اتهام، ويفتح بُعدًا آخر له، هو بُعد التحرر الإنساني الممكن، ولا مراء في أن البُعد الجمالي يستطيع أن يكون بديلًا للعقلانية السائدة.

لقد كان ماركوز حريصًا على إبراز دور الذاتية في مقاربته الجمالية الذي يمكن أن تحرّر الإنسان من ظاهرة التشيؤ التي أدت إلى استلابه وفقدانه لحرية واستقلاله الذاتي، حيث أصبح تابعا لقوى خارجة عن إرادته. ولهذا نادى بضرورة إعادة الاعتبار للذاتية، علمًا أن الماركسية الأرثوذكسية قد قلّلت من أهميتها لا كذات عاقلة، أي من حيث أنها ذلك الجانب الداخلي والباطني الذي يتضمن الانفعالات، اللاشعور، المخيلة... إلخ. أي الجانب اللامعقول من حياة الإنسان. لذلك، لا ريب أن الماركسية الأرثوذكسية التي أنقصت من دور الذاتية في العمل الفني وقعت في التشيؤ الذي حذّر منه ماركس نفسه، وذلك أنها وقعت في موقف معياري يعتبر القاعدة المادية، أي جملة الشروط الاقتصادية والاجتماعية، بمثابة الواقع الأساسي، وبالمقابل أنقصت من قدر القوى غير المادية، وصار البُعد الذهني والنفسي، وهو بُعد ذاتي، مجرد شذرة من الواقع المادي-الموضوعي، بل أصبحت الذاتية في ظل هذا التفسير مفهوما « برجوازيا» وهو أمر مشكوك فيه - حسب ماركوز - إلى حد بعيد، على اعتبار أن الذاتية عنده تمثل البُعد الوحيد الذي تبقى للإنسان المعاصر للانفلات من قبضة السيطرة، وهو الذي يمثل التحرر الإنساني المنشود، والانعتاق من التشيؤ، ولهذا بين أن

(١) هربرت ماركوز، البعد الجمالي ص ١٧.

(2) Flaurent Gaudez. «Subjectivité et intersubjectivité. De la dimension esthétique à une sociologie des œuvres» in la postérité de l'Ecole de Francfort (dir) de Alain Blanc et J-M-Vincent, Paris, éditions Syllepse, 2004, P.126.

نقد ماركس للمجتمع الرأسمالي كان الغرض منه تجاوز هذا التشيؤ الذي يعانيه الإنسان في ظل هذا المجتمع. وليس المقصود هنا الإنسان المجرد، ولكن الإنسان العيني، أي الإنسان باعتباره ذاتية وبكل ما تتضمنه من صفات بيولوجية وعقلية ونفسية.

إنّ البُعد الفني والجمالي عنده هو ما يسمح بالتعبير عن هذه الذاتية التي تم التقليل من شأنها من طرف الماركسية الأرثوذكسية التي لم تلتزم بموقف ماركس نفسه وراحت تطالب الفنان بالوقوف في صف الطبقة البروليتارية وفي التعبير عن أهدافها في حين أن الذاتية في العمل الفني تكون متحررة. يقول موضحا ذلك:

«فالفنُ، بتجاوزه الواقع المباشر، يحطم الموضوعية المتشيئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بُعدًا جديدا للتجربة: إنه بعث الذاتية المتمردة. وهكذا يحدث، على أساس التصعيد الجمالي، تسفيل للإدراك الفردي، في العواطف والأحكام والأفكار: طعن في صحة المعايير والحاجات والقيم السائدة. ويبقى الفن، رغم كل صفاته الإثباتية - الإيديولوجية، قوة منشقة»[1].

إنّ العملَ الفني يستند إلى الذاتية بالدرجة الأولى، فهو - في صورته الحرّة - الأداة التي يسترجع بها الفرد استقلاله الذاتي في وسط عالم التقنية الذي أصبح اليوم، في ظل المجتمعات المتقدمة صناعيًا عالم السيطرة، وبدلا من أن ننظر إلى الفن على أنه مجرد نتاج أو انعكاس للواقع الموضوعي، وفي معاملته كإيديولوجيا، من حيث أنه يدخل في عداد البنية الفوقية أو من حيث أنه إنتاج يتجاوز الفرد أو كونه مجرد بضاعة كبقية البضائع التي تعج بها أسواق المجتمعات المتقدمة صناعيا، ولهذا كان من الضروري، حسب ماركوز، أن نعيد الاعتبار لمكانة العمل الفني ودوره في صياغة الواقع الجديد، ولكن انطلاقا من الذاتية وما ينبعث من أعماقها من أفكار وأحاسيس ومشاعر تسمح بتكوين صور عن واقع إنساني متحرر، غير أن هذا لا يعني انفصال هذه الذاتية عن الواقع الاجتماعي، لأن العمل الفني في ارتكازه على الذاتية، من حيث أن الفنان، كما قلنا، يعبر عن فنه، وينتج الأثر الفني كتعبير عن هذه الذاتية، ولكن ذلك، لا يتم إلا في سياق اجتماعي. وإذا كان العمل الفني مرتبطا بهذا السياق

(١) هربرت ماركوز، البعد الجمالي، ص١٨.

ومتصلًا بالواقع وقضاياهُ ومشكلاته[١] فذلك لأنه يعبرّ في الوقت نفسه - وعبر الأبعاد الفنية نفسها- عن غاية لا يمكن فصلها عن ذاتية الفنان الرافضة للواقع والثائرة عليه. وهذا ما يوضحه ماركوز بقوله:

«إنّ صفات الفن الجذرية، أي وضع الواقع القائم موضع اتهام واستحضار صورة جميلة للتحرر، ترتكز تحديدا إلى الأبعاد التي بها يتجاوز الفن تعيينه الاجتماعي وينعتق من عالم القول والسلوك المتواضع عليهما، مع صونه في الوقت نفسه الحضور الساحق لهذا العالم. وبذلك يخلق الفن المضمار الذي فيه يغدو ممكنا ذلك الهدم للتجربة الذي هو سمته الأولى، وعندئذ يجري تعرّف العالم الذي يخلقه الفن على أنه عالم مكبوح ومشوه من قبل الواقع المعطى.»[٢].

لكن السؤال المطروح الآن هو: كيف يتجاوز العمل الفني تعيينه الاجتماعي؟

يرى ماركوز أن العمل الفني لا يرتبط مباشرة بمضمون الواقع، أو العلاقات الاجتماعية القائمة، لأنه إذا ارتبط بهذا الواقع، فإنه لا محالة سيؤكد هذا الواقع ولا يتجاوزه.

ولهذا، فإن العمل الفني يتمتع بقدر واسع من الاستقلال الذاتي تجاه الواقع القائم، ولا يتحقق ذلك إلا عن طريق ما يسمى بالشكل الجمالي (La forme esthétique) الذي يعيد صياغة الواقع على نحو مغاير تماما للواقع القائم، ويظهر المضمون المباشر في أسلوب العمل الفني، وفي بناء منطقه الداخلي، فالفن يتجاوز الواقع المباشر، فإنه بذلك، يحطم العلاقات المتشيئة للعلاقات الاجتماعية القائمة، ويفتح بُعدًا جديدًا للتجربة الإنساني[٣].

هذا، ويأخذ الفنُ على عاتقه الدور الاحتجاجي والنقدي، وهو دور سياسي، غير أنّ تأثير العمل الفني السياسي ليس مباشرا، بل يتم بصورة غير مباشرة، عبر عمليات شكلية،

(1) Jean-Marc Lachaud. «De la fonction critique de l'art d'aujourd'hui» in Ou en est la théorie critique? (dir) E. Renault et Y.Sintomer, Paris, éditions La découverte, 2003.P. 20.

(٢) هربرت ماركوز، البعد الجمالي، ص١٩.

(٣) محمد رمضان بسطاويس. علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت،أدورنو نموذجا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٨، ص ١٣٠.

وهذا يعني أن حقيقة العمل الفني لا تقاس بالمضمون الإيديولوجي أو السياسي الذي يحمله بل بالإبداع أو الابتكار الشكلي القادر على رفض الوضع القائم. وهو ما جعل ماركوز يعارض بشدة رد العمل الفني إلى مجرد انعكاس إيديولوجي للواقع من دون أن يتخلى عن الواقع نفسه. فكل عمل فني لا يحافظ على استقلاليته يكون معرضا للاندماج في الوضع القائم وهيمنة عقلانيته الأداتية.إنّ الفن المستقل - حسب ماركوز - يتّسم بسمة هدّامة تتحدى الوضع القائم، بخلاف المنتجات التي تكتفي بالتعبير عن هذا الوضع القائم أو تعززه. غير أنّ ما يبديه الفن المستقل من التحدي ليس مجرد سخط واحتجاج على العصر، أو إعلان وقوف مع هذا وضد ذاك؛ فلو كان الأمر كذلك لكانت الطبيعة المجردة التي تتسم بها الموسيقى قد حرمتها من أن تكون فنّا[1] غير أن استقلالية الفن هنا لا تؤدي حسب ماركوز إلى انغلاق الفن على ذاته فيتحول إلى ترف أو تسلية ولا يقوم بدوره في تغيير الوضع القائم، و إنما هي استقلالية تقتضيها ضرورة مواجهة العقلانية الأداتية التي حاولت اكتساح مجال الفن قصد إدماجه في منطقها أي منطق السيطرة.

«الفن مجاوزة تتغلغل في أبعاد المجتمع والطبيعة، حيث يتكون استقلاله الذاتي على أنه استقلال ذاتي مناقض. وحين يتخلى الفن عن هذا الاستقلال الذاتي، ومعه عن الشكل الجمالي الذي به يبين الاستقلال الذاتي عن نفسه، يقع في إسار الواقع الذي يسعى إلى فهمه و إلى اتهامه.»[2]، فهو بذلك يفضح الجوانب السلبية واللاإنسانية للعقلانية التي ارتبطت بمنطق السيطرة، وهو (أي الفن) يقوم بهذا الدور لأن الشكل الفني نفسه يتجاوز الواقع القائم، و ينقل الإنسان من خلال الصور أو التي يقدمها له - وهي صور الحرية والسعادة - إلى واقع آخر مغاير تمامًا للواقع القائم. من أجل ذلك ينبّه ماركوز في البُعد الجمالي إلى أنّ «وظيفة الفن النقدية، مساهمته في النضال في سبيل التحرر، تكمن في الشكل الجمالي».

إنّ العمل الفني لا يكون أصيلا أو حقيقيا بحكم مضمونه (أي بحكم اشتماله على تمثيل «صحيح» للشروط الاجتماعية)، ولا بحكم شكله «الخالص»، و إنما لأن المضمون صار

---

(١) آلن هو، النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت)، ترجمة، ثائر ديب، بيروت، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠، ص١٢٣.

(٢) هربرت ماركوز، البعد الجمالي، ص٦٢.

شكلا (..) فالشكل الجمالي يمثل الاستقلال الذاتي للفن عن «المعطى». بيد أنّ هذا الفصل لا ينتج «وعيا زائفا» أو مجرد وهم، بل ينتج بالأحرى وعيا مضادا هو نفي الذهنية والروح الواقعية - الامتثالية. فالشكل الجمالي والسيادة الذاتية والحقيقة مترابطة كلها بعضها ببعض. وهي جميعها ظاهرات اجتماعية-تاريخية تتجاوز نطاق الاجتماعي - التاريخي.[١]

بهذا المعنى يقوم الشكلُ الجمالي بتحويل وإعادة صياغة المضمون الذي يمثل الواقع الاجتماعي القائم إلى عمل فني (رواية، مسرحية، قصيدة شعرية، لوحة فنية...إلخ)، بحيث يظهر لنا هذا العمل ككلية مكتفية بذاتها، وهذا التحويل الذي تم من الناحية النفسية، هو ما يجعل الشكل الفني للعمل الذي يظهر كأثر فني يتخذ صورة متميزة عما هو قائم، بحيث يكتسب هذا الأثر الفني المتميز حقيقته التي تنتج له التباعد عن الواقع القائم ومتحررًا منه. وبهذا، فإن العمل الفني وبفضل الشكل، على وجه الدقة يتجاوز الواقع القائم، وهذا العامل - أي عامل التجاوز - هو خاصية ملازمة للبُعد الفني. إنّ الأثر الفني يظل وفيًا لبنية الفن، للشكل الروائي أو الدرامي...إلخ. وهو الشكل الذي يتيح له التباعد عن الواقع، إن الشكل يخفف من وقع النفي، فلا يعدو التناقض أن يكون تناقضا «مُصَعدًا» (Sublimé) يغير ويحول جوهر الواقع المعطى والتحرر من نير هذا الواقع[٢].

في ضوء ذلك يشير ماركوز إلى أنّ رد العمل الفني إلى الشكل الفني لا يعني الوقوع في النزعة الشكلانية (Formalisme) التي فصلت العمل الفني عن سياقه الاجتماعي والتاريخي، إذ لا يمكن، ونحن نتحدث عن الدور النقدي والثوري للفن، أن نفصله عن هذا السياق، غير أن ما ينبغي الإشارة إليه، هو أن هناك علاقة جدلية بين الشكل الفني والواقع، أو تحديدًا بين الشكل والمضمون ولكن يبقى أن للشكل الجمالي في رأيه الدور الأساسي، كما قلت سابقا، وبهذا المعنى، يمكننا القول أن العمل الفني يعبر عن ما تم رفضه في الواقع القائم، أي تلك الصور التي تعبر عن إمكانيات تحرر الإنسان وتحقيق سعادته دون أن يكون خاضعًا للسيطرة التي يفرضها الواقع القائم، وهي صور خيالية تعبر عن الرفض و إرادة قطع الصلة مع عقلانية السيطرة التي تحكم الواقع، وعن ضرورة إعادة صياغة المجتمع، غير أن

(١) المصدر نفسه، ص٢٠.

(٢) هربرت ماركوز. الثورة والثورة المضادة. ص ١٠٣.

هـذه الصور التي يقدمهـا الفـن إن هي إلا وهـم .»صحيح أن ذلك «وهم» (L'illusion) ولكن يتجلى فيه واقع آخر. وليست هذه هي الحـال إلا إذا أراد الفن نفسه وهمًا، وعالـم غير واقعي هو غير العالـم القائم ومن خلال هذا التحويـل على وجه التحديد يصون الفن ويتجاوزه في آن واحد، لا اتجاه ملكـة خيالية لا تعمرها غير الأوهام، وإنما باتجاه عالم من الممكنات العينيّة[١].

بناءًا على ما سبق، يمكن القول، مع ماركـوز، إن الفن لا يعمل على تغيير الواقع القائم تغييرًا مباشرًا، ولهذا السبب انتقد الجمالية الماركسية الأرثوذكسية التي أسندت للفن دورًا ثوريا وطالبت الفنان «الملتزم» وحثته على التمسك بالوقوف في صف الطبقة البروليتارية، وفي التعبير فنيا عن مصالحها، مضحية في ذلك بالقيم والأبعاد الجمالية نفسها. إنّ العمل الفني - في رأيـه - ليس تابعا للممارسة السياسية المباشرة، وليس انعكاسا للواقع، كما تدعي نظرية الانعكاس الماركسية أو الواقعية الاشتراكية، بل هو محكوم بمنطقه الداخلي المتمثل في الشكل الجمالي الذي يتجاوز هذا الواقع، ويعمل على تغييره، من خلال تغيير وعي الناس، وهو وعي قادر على تغيير الواقع وتحرير الإنسان أيضا لأنّ «طاقة الفن السياسية تكمن فقط في بُعده الجمالي الخاص. وعلاقته بالممارسة هي بالضرورة غير مباشرة. وكلما كان الأثر سياسيا بصورة مباشرة، فقد من قدرته على الإيعاد ومن جذرية أهدافه في التغيير. وبهذا المعنى، يمكن أن ينطوي شعر بودلير ورامبو على قدر من الطاقة الهدامة أكبر مما في مسرحيات بريخت التعليمية.»[٢]

من الواضح إذًا أنّ الفن لا يمكنه أن يعبّر عن طاقته الجذريـة أو الراديكالية، وقدرته على تغيير العالم الذي يعاني فيه الإنسان من السيطرة، إلا من جانب الشكل الجمالي، أما علاقته بالممارسة العملية، التي تتم على المستوى الاجتماعي والسياسي، فهي غير مباشرة، وكلما فقد الفنُ القدرة على النفي والرفض والاحتجاج وارتبط بالممارسة المباشرة أو أخذ طابعًا ثوريا مباشرًا (كما كان عليه الحال في الاتحاد السوفيتي مثلا) خسر بذلك قدرته على تجاوز الواقع القائـم، لأن وظيفة الفنّان لا تكمن في تصوير هـذا الواقع بل إنّ دوره يكمن

(١) المصدر نفسه. ص ١٠٤.

(٢) هربرت ماركوز، البعد الجمالي، ص١١.

بالأساس في تجاوزه، وفي تنصله من المضامين الإيديولوجية والسياسية القائمة (الاشتراكية والليبرالية). ويقدم لنا ماركوز أمثلة عن هذا من خلال بعض الأعمال الفنية، وخاصة الأدبية منها، التي ارتبطت بالممارسة النقدية للواقع القائم. منها على وجه الخصوص، أعمال صمويل بيكيت Samuel Beckett، فرانز كافكا (Franz Kafka)، برتولت بريشت (Bertolt Brecht) والسرياليين (Les surréalistes). لقد عبّر هؤلاء الأدباء عن النفي الجذري للواقع القائم وضرورة توصيل وعي جديد لتغيير هذا الواقع، فقد عبّر بيكيت - مثلا - في مسرحياته عن معاناة الإنسان في الحضارة الغربية التي تسعى من خلال عقلانيتها، إلى تحقيق الإنجازات المادية التي خدمت الجانب المادي الاستهلاكي، ولكنها لم تمكن الإنسان من حريته، بل أصبح سجين الحاجات اللامتناهية التي تفرزها الحضارة المادية، فسببت له الشقاء وأصبحت حياته عبثًا، لا معنى لها، من هنا، وجب رفض هذا الوضع اللاإنساني، ويبقى الفن عنده هو ملاذ الإنسان لتجاوز هذا الوضع. إن بيكيت - كما يقول ماركوز - يردُ وينبذ كل تسوية، فلا يبقى من شيء سوى الأدب، من حيث أنه أدب لا يحمل سوى رسالة واحدة: الخلاصُ من الأشياء في وضعها الراهن[1].

أما أعمالُ فرانز كافكا فقد شهدت بدورها على تدهور الفرد وضياعه في المجتمعات الغربية، حيث اختفت حريته وقمعت من طرف الأنظمة السياسية الشمولية ومؤسستها، التي تسلطت على الفرد، وعلى وجه الخصوص، تلك الأنظمة التي عرفتها أوربا، كالفاشية والنازية، ولهذا عمل كافكا، على الكشف عما يعانيه الفرد داخل هذه الأنظمة والمؤسسات، وعلى تبيان سبل التمرد عليها من خلال:بتر الصلة بالواقع القائم دفعة واحدة، إذ يسمي(كافكا) الأشياء، بأسمائها، ويغدو التباين بين ما يقوله الاسم، وبين ما هو كائن، تباينا لا يذل ولا يقهر(...) ومهما يكن من أمر فإن لغته الفنية تقطع الصلة بالنفاق و«المسخرة» وتقتحم خطوطها وخنادقها. إن الأثر الفني متمرد ببنيته بالذات[2].

وحسب ماركوز، تُعتبر مسرحيات بريشت (Brecht)نموذجًا لما يمكن أن يحققه الفن المعاصر، أي قدرة هذا الأخير، على تغيير الواقع القائم، لأن وظيفة الفن – حسب بريشت-

(١) هربرت ماركوز، الثورة والثورة المضادة. ص ١٣٤.

(٢) هربرت ماركوز .الثورة والثورة المضادة. ص ١١٨.

ليس أن يعكس واقعًا ثابتا وإنما بالأحرى يساعدنا في إعادة خلق العالم نحو ما يمكننا من تغييره، إذ لا يمكننا الاكتفاء بفهم الواقع والتعبير عنه، وإنما تغيير هذا الواقع نحو ما يحقق التحرر الإنساني.

أما بخصوص السريالية(*) (Le surréalisme) فقد ظهرت كغيرها من الحركات الفنية (الدادائية، التعبيرية، الانطباعية، إلخ..) كحركة ساخطة على الواقع القائم ومتنكرة لكل المبادئ والأصول والأفكار الاجتماعية والأخلاقية والسياسية واعتبرتها عديمة الجدوى ورجعية ومحكوم عليها بالزوال. لذلك عُرفت هذه الحركة الفنية بنزعتها النقدية واحتجاجها على المؤسسات السياسية والاجتماعية القائمة، وثورتها على القيم السائدة في المجتمعات الغربية، التي اعتبرتها قيما مزيفة، لا تعبر سوى عن لا معقولية ما هو سائد في هذه المجتمعات، إن السياق التاريخي والسياسي الذي ظهرت فيه السريالية (الحرب العالمية الأولى) كان له دون شك، تأثيره الكبير على هذه الحركة الفنية، وذلك لما ولدته الحروب في هذه المرحلة التاريخية، من أزمة عميقة في القيم، إثر النكبات السياسية والاجتماعية، والتي ولدت يأسا وتشاؤما لدى السرياليين، وهذا ما جعلهم يتمردون بفنهم (وخاصة في مجال الرواية والشعر والرسم) على الوضع القائم، مؤكدين في ذلك، على ضرورة تحرير الخيال الفني من كل إكراه وقيد، وبرفض قاطع لكل إخضاع للفن فرفعوا شعارهم: « كل الحرية في الفن» واعتبروا أن مهمة هذا الأخير في عصرنا هذا، هي أن يشارك، بوعي وبفاعلية في تغيير الوضع القائم، غير أنه ليس بوسع الفنان أن يقوم بهذه المهمة إلا إذا عمل بحرية، لإعطاء تجسيد فني لعالمه الداخلي(١)، المتمثل في التعبير عن خياله ورغباته وأحلامه وهواجسه الباطنية، التي لا تخضع فيه لمقتضيات وقوانين العقل والمنطق المقيد بما هو قائم في المجتمع، ولهذا وجد ماركوز في الحركة السريالية - كما قلنا - تعبيرًا صريحًا عن عملية الاحتجاج والنقد التي ينبغي أن يوجه لهذا المجتمع، قصد تغييره. «فالسريالية تتعلق بالخيال الشعري الذي يعبر عن نفسه ويتخذ شكله في اللغة الشعرية، وليست هذه اللغة، ولا يمكن

(*) السريالية، حركة فنية ظهرت في ١٩٢٤ على يد مجموعة من الفنانين الفرنسيين، أبرزهم أندريه بروتون، بول إيلوار، أبولينير، ولويس أراغون.

(١) أندريه بريتون. بيان السريالية، نقلا عن قيصر كميل. أندريه بريتون، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩، .ص ٣٥٩.

أن تكون لغة أداتية، وتبدو الأغاني والقصائد التي تشيد بالاعتراض والتحرر دائما قبل أوانها، أو بعد ميعادها، وهي تُبقي حقيقتها بهذا الأمل، أي الرفض المباشر»[١].

بهذا يمكننا القول إنَّ العمل الفني لا يمكن أن يكون إلا احتجاجًا على ما هو قائم، وهذا ما يجعله أداةً للإنعتاق وللتحرّر. والخيال عنده هو الكفيل بالتعبير عن واقع مغاير لما هو قائم للخروج من أسر الواقع الذي قمع الإنسان وسيطر عليه.

يتبين لنا أن للعمل الفني والجمالي عند ماركوز وظيفة نقدية وتحررية، وإذا كانت العقلانية الأداتية - السائدة اليوم في المجتمعات المتقدمة صناعيا - قد ارتبطت بالسيطرة، على الطبيعة والإنسان، فإن العمل الفني والجمالي بإمكانه، أن يعيد توجيه هذه العقلانية نفسها حتى لا تكون في خدمة السيطرة، ومن هنا فإن العمل الفني يعمل على إعادة توافق هذه العقلانية مع الغايات الإنسانية.

إنّ الفن يمثلُ لدى ماركوز - كما أشرنا إلى ذلك سابقا - بُعدا مغايرا نوعيا لما هو قائم وسائد في المجتمعات الحالية ولعقلانيتها الأداتية، ولهذا يمكن أن يقوم الفن بدور نقدي، لما يتضمن الفن من صور «خيالية» مغايرة لمقتضيات وآليات هذه العقلانية، ولهذا بقي الفن حرا إلى حد بعيد، ولم يتم استيعابه كليا على غرار النشاطات والفعاليات الإنسانية الأخرى.

لقد أكد ماركوز الدورَ النقدي للعمل الفني وحاول استخراج دلالاته وأبعاده الاجتماعية والسياسية قصد تغيير وضع الإنسان في المجمعات المعاصرة، وهي المجتمعات التي أصبحت تقودها العقلانية الأداتية نحو التدمير الذاتي. يمكن أن يلعب العمل الفني دورا ايجابيا ويسهم في تحقيق التحرّر الإنساني، ذلك أن هذا العمل «يعيد صياغة العالم» على نحو مغاير تماما للعالم الواقعي الذي يخضع للعقلانية الأداتية. ويظهر المضمون المباشر في أسلوب العمل الفني وبناء منطقه الداخلي، ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر فإنه يحطم العلاقات المتشيئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بُعدا جديدا للتجربة الإنسانية، ويبدو كإمكانية وحيدة للوجود الإنساني، والفن بذلك يتحول لقوة منشقة عن الواقع[٢].

---

(١) هربرت ماركوز .الثورة والثورة المضادة، ص ٤٤.

(٢) محمد رمضان بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ص١٣٠.

وبهذا المعنى، يمكن أن يحقّق الفنُ وظيفة النقد ولا يخدم الوضع القائم، بل يتجاوز منطق السيطرة الذي تكرسه العقلانية الأداتية وأجهزتها القمعية، فالفن هو البعد الذي يمكن أن ينقل الإنسان إلى نظام من الجمال والحرية يستعيد به وجوده وتتحقق له غايته، فلا يكون مجرد أداة أو شيء مثل الأشياء الأخرى.

هذه باختصار الصورة التي قدمها لنا ماركوز بخصوص وظيفة الفن ووظيفته الثورية في المجتمعات المعاصرة.

لكن السؤال الأساسي الذي نوّد أن نختم به هذا المداخلة هو: هل الفـنُ كافٍ لتجاوز الوضع القائم والسيطرة التي تعرفها المجتمعات المعاصرة كما يعتقد ماركوز؟ لقد حدثنا ماركوز نفسُه في كتابه البُعد الجمالي بأنّ «الفنّ لا يستطيع أن يغيّر العالم، لكنه يستطيع الإسهام في تغيير وعي وغرائز الرجال والنساء الذين يمكن لهم أن يغيروا العالم»[1].

(١) هربرت ماركوز، البعد الجمالي، ص٤٥.