

البعد النقدي والثوري للفن في فكر هربرت ماركيز.

The critical and revolutionary dimension of art in Marcuse Herbert thinking.

بلهادي الهاشمي

جامعة الجزائر 2- الجزائر-

Université d'alger 2

belhadi.elhachemi@yahoo.fr

الاميل: belhadi.elhachemi@yahoo.fr

المؤلف المرسل: بلهادي الهاشمي

تاريخ القبول: 2021/06/ 01

تاريخ الاستلام: 2021/05/ 23

ملخص: موضوع بحثنا يتمحور حول مكانة الفن في الخطاب الفلسفي عند هربرت ماركيز، و هو محاولة للإجابة على إشكالية رئيسية هي: كيف وظف ماركيز الفن في نقد الحضارة الصناعية المتقدمة؟ ولماذا وظفه؟. إشكالية البحث تهدف إلى إبراز كيفية استغلال ماركيز للبعد النقدي في الفن وكذا لبعده الثوري في سبيل تحرير الأبعاد الأخرى التي قمعتها المجتمعات الصناعية، إذ أن تحرر الإنسان من أسر البعد الواحد الذي تفرضه العقلانية الأدائية لا يتم إلا بتوفر وعي جديد يركز على الفن. وهذا ما استدعى منا اعتماد منهجية بحث تستند أساسا إلى التحليل والتي سمحت لنا من بلوغ بعض النتائج المركزية أهمها: أن الفن بالنسبة لماركيز مجال حرية وانعتاق، وأن له قدرة على التفكير السلبي والقدرة على الرفض والنقد، وأخيرا الفن في جوهره وعد بالتحرر.

الكلمات المفتاحية: فن؛ تحرر؛ قمع؛ حضارة؛ أدائية.

Abstract :

The topic of our research studies the position of art in Marcuse Herbert's philosophical discourse. We have tried to find out the answer to the principale problematic which is: how did Marcuse use art to criticise the developed industrial civilization? and why? Our problematic aims at showing how did Marcuse use both the critical and the revolutionary dimension in art to free the other ones, which were repressed by the instrumental reason. Therefore, we had to use methodological research

based on analysis so as to reach some results: according to Marcuse art is a space of freedom and a promise of liberation.

Keywords: aesthetic; release; repression; civilization; instrumentalization.

1. مقدمة:

لقد نال الفن نصيبا كبيرا من الاهتمام من طرف الفلاسفة ابتداء من الفلاسفة اليونان إلى يومنا هذا، وهو الاهتمام الذي يرجع إلى سبب أساسي ورئيسي ألا وهو الدور الذي يقدمه في حياة الإنسان بصفة خاصة، وحياته الاجتماعية بصفة عامة، إذ يبرز ذلك بوضوح من خلال موقف الفلاسفة اليونان ومن بينهم أفلاطون Platon الذي تطرق إلى مكانة الفن في المجتمع ودوره في تكوين المواطن اليوناني الصالح، أما أرسطو Aristote في كتابه السياسة فقد اعتبر الفن نشاطا إنسانيا أساسيا يمكنه من تحقيق صورة متكاملة للمجتمع الفاضل، ونفس الفكرة نجدتها عند الفارابي Al Farabi من خلال كتابه الهام "الموسيقى الكبير" بحيث جعل من الفن و بالخصوص الشعر والموسيقى سبيل لبلوغ المقصودات الإنسانية. أما في الفكر الغربي الحديث والمعاصر فإن أسماء الفلاسفة والمفكرين الذين أكدوا على مكانة ودور الفن والجمالية لا تحصى ولا تعد، وتعتبر مدرسة فرانكفورت Ecole Froncfort أحد الاتجاهات الفلسفية المعاصرة التي إهتمت بالفن وكذا من أهم الاتجاهات الفلسفية التي نظرت إلى هذا الأخير من باب نظريتها النقدية Théorie Critique ، وخاصة فلاسفة الجيل الأول للمدرسة وأبرزهم "هيربرت ماركيز" Herbert Marcuse ، إذ أن ماركيز قد حاول ربط الفن بالواقع السياسي الذي يعيشه الإنسان في ظل الأنظمة التسلطية التي حاولت إمتصاص البعد النقدي والثوري للفن.

لقد حاول ماركيز في فلسفته النقدية كمعظم فلاسفة مدرسة فرانكفورت تقديم قراءة نقدية لواقع المجتمع الصناعي الذي يعيش بالنسبة له أزمة عقل وأزمة حضارة بسبب نموذج العقلانية التكنولوجية التي جعلت من وحدة المتناقضات آلية لجعل الإنسان المعاصر يمثل ويستسلم لما هو قائم من خلال تحويل وعيه وتفكيره من الرفض إلى القبول. لهذا لم يجد ماركيز من سبيل للخروج من هذه الأزمة إلا في التحرر الذي يتطلب وعي جديد قادر على إحداث التغيير، ولا شك أن ماركيز وجد أدوات الرفض المناسبة لهذا الوعي الجديد في الماركسية التي تمثل بالنسبة له مرشد لعملية التحرر أو ما يسمى عند ماركيز بحركة اليسار الجديد التي أسند إليها مهمة التنوير والإعداد لحلم التحرر، وما اليسار الجديد إلا بديل لليسار الماركسي الذي

يعول على طبقة واحدة يعتبرها قادرة على إحداث ثورة وتغيير وهي البروليتاريا، في حين أن اليسار الجديد يظم فئات عديدة بما فيها الشباب والطلبة والأقليات المضطهدة.

إن ما يميز فلسفة ماركيز النقدية هو إيمانه على أدوات رفض ونقد أخرى غير تلك التي أخذها من الماركسية بل يعتمد أيضا على أدوات أخرى تكاد تختلف تماما في طبيعتها عن تلك التي نجدها في الماركسية مثل الفن الذي منحه ماركيز القدرة على مناهضة الواقع القائم، كما يعتبره أيضا مجال للحرية ووسيلة تحرر، لأن الفن بالنسبة له يناقض ويهدم الوعي الزائف الذي حدده مبدأ الواقع، ولهذا لجأ ماركيز إلى الفن وأكد على إمكانية مساهمته في خلق عقلانية جديدة قادرة على تجاوز صفة التشيؤ التي طبعت العلاقات الاجتماعية في تكامل بين العمل الفني وغرائز الحياة للحصول على حضارة تتحقق فيها السعادة من خلال الحصول على حضارة أكثر إنسانية وأكثر جمالاً.

لقد ارتأينا إذن في بحثنا هذا إلى دراسة موضوع الفن عند هربرت ماركيز وكذا علاقته بالواقع باعتباره وسيلة تحرر وثورة على مجتمع البعد الواحد من خلال تجسيد الثورة، ولإحاطة بهذا الموضوع قمنا بصياغة الإشكاليات التالية: ما أهمية ودور الفن في فلسفة ماركيز؟ وهي إشكالية قد تنطوي تحتها مشكلات جزئية منها: فيما يبرز البعد الثوري للفن عند ماركيز؟ وكيف يساهم الفن في تحرر الإنسان المعاصر من أشكال القمع في بعده الاجتماعي والبيولوجي؟ وما هي حدود رؤية ماركيز للفن ولبعده الثوري؟.

أما الهدف من هذا البحث هو إبراز أهمية الفن كأداة تحرر وانعتاق من أشكال السيطرة والقمع التي يعيشها الإنسان في ظل المجتمعات الصناعية، كما أن الهدف من هذا البحث هو تمييز موقف ماركيز تجاه الفن مقارنة بفلاسفة مدرسة فرانكفورت خصوصا والفلاسفة المعاصرين عموما، خاصة وأن ماركيز كان يعول في البداية على الثورة التي يقودها العمال كتجسيد للماركسية ولثورتها التي كان "كارل ماركس" Karl Marx يتبناها. ولهذا ارتأينا إلى اعتماد المنهج التحليلي في تحليل أفكار ماركيز في الفن، كما إرتأينا إلى اعتماد المنهج المقارن عندما تطرقنا إلى موقف ماركيز من الفن في سياق النظرية النقدية. ولبلوغ أهداف البحث، وكذا للإجابة على الإشكاليات المطروحة ارتأينا إلى تقسيم البحث إلى عناصر أساسية جاء أولها بعنوان "موقف ماركيز من الفن في سياق النظرية النقدية"، أما العنصر الثاني جاء بعنوان "نقد

ماركيوز لارثدوكسية الفن الماركسي"، والعنصر الثالث جاء بعنوان "دور الفن الثوري في تحرير البعد الاجتماعي للإنسان من منظور هربرت ماركيز"، أما العنصر الرابع جاء بعنوان "البعد الثوري للفن وعلاقته بتحرير البعد البيولوجي"، أما العنصر الخامس والآخر جاء بعنوان "نقد فلسفة ماركيز الجمالية".

2. موقف ماركيز من الفن في سياق النظرية النقدية ومصادر فلسفته الجمالية:

1.2 موقف ماركيز من الفن في سياق النظرية النقدية:

أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول.

2.2 مصادر فلسفة ماركيز الجمالية:

يمكن القول أن الحديث عن مصادر فلسفة ماركيز الجمالية لا ينفصل عن الحديث على مصادر فكره بصفة عامة، كما يمكن القول أن تحديد حقيقة فكره وتطوره يثير صعوبات، لا تقل عن محاولة تقييم المنهج الذي إتبعه في تحليله الحضاري أو مفهومه عن الإنسان والسعادة والحرية والعقل، أو تقييم مواقفه السياسية.

ولعل أن الصعوبة الحقيقية في تحديد مصادر فكر ماركيز بصفة عامة وفكره الجمالي بصفة خاصة، هو تنوع كتاباته التي أضفت عليه طابعا موسوعيا، إذ أن هناك أسماء كبيرة وكثيرة أثرت في تشكيل فكر ماركيز، منها ما عمل في الخفاء مثل هيدجر Heidegger ونيتشة Nietzsche، ومنها ما شكل محور تطور فكره، مثل هيجل Hegel والهيكلية الجديدة وماركس والدراسات الماركسية المعاصرة وأخيرا فرويد Freud وامتداداته. وغير خاف تباين أفكار ومواقف هؤلاء المفكرين، بل اختلاف لغتهم كلية، ورغم ذلك استطاع ماركيز - بطريقته الخاصة - أن يجعل كلا منهم يتحدث بلسان الإنسان المعاصر في المجتمع الصناعي المتقدم، إما على شكل إدانة للقمع وعقد الذنب واتهام الذات، واحتقار لما تسميه الحضارة بالذات الدنيا، كما نجده لدى هيدجر ونيتشة، أو على شكل وعد بمستقبل أفضل كما نجده لدى (فريدريك شيلر Friedrich Schiller)، أو على شكل تحليل علمي ودراسة نقدية منهجية لأسس الصراع الاجتماعي واغتراب الإنسان في عمله وإنتاجه، وتحديد مصدر ذلك الصراع في (البنية الاقتصادية والاجتماعية) كما نجده عند ماركس، أو تحليل لأسس الصراع في البنية الغريزية كما نجده لدى فرويد.

ويمكن القول بوجه عام، أن تفكير ماركيز تطور تحت تأثير الفلسفة الألمانية برمتها، وبصورة خاصة تحت تأثير هيجل وماركس ونييتشه، كما أنه أخذ الشيء الكثير من أستاذه هيدجر وأخذ شيئا أكثر من فرويد. أما فلسفة ماركيز الجمالية بوجه خاص فقد تطورت تحت تأثير كل هؤلاء الفلاسفة الذين سبق ذكرهم، إلا أننا سنحاول أن نركز بالخصوص على الأثر الذي تركه كل من كانط Kant وفريدريك شيلر.¹

أما تأثير فلسفة كانط الجمالية على ماركيز تبرز في محاولة هذا الأخير استخدام مقولات كانط وتوظيفها لأغراضه الخاصة، فهو يستخدم تصور كانط للجميل في الفن باعتباره تلاعبا بالحس والخيال، ويحاول توظيفه لأغراضه الخاصة، أعني لما هو أبعد من تحليل العمل الفني ذاته وهذا التأويل لكانط الذي يمر عليه ماركيز في الفصل الذي كتبه عن الحساسية الجديدة بكتابه "مقال عن التحرر" هو تأويل قد فصل القول فيه في الفصل الذي كتبه بعنوان البعد الجمالي في كتابه "ايروس والحضارة"، ويمكن إجمال فهم ماركيز لكانط هنا فيما يلي: "إن التعارض الأساسي في فلسفة كانط بين الذات والموضوع ينعكس في القيمة الثنائية بين ملكات الذات: بين الحساسية والذهن، بين الرغبة والمعرفة، بين العقل العملي والعقل النظري. ومع ذلك وجد ملكة ثالثة وسيطة بين العقل النظري (الذهن) والعقل العملي (الإرادة أو الرغبة)، وهي ملكة الحكم الجمالي التي تنقلها من مجال الطبيعة الذي يحكمه قانون العلية إلى مجال الحرية واستقلالية الذات، وتربط الملكات العليا التي تتعلق بالذهن والمعرفة بالملكات التي تتعلق بالرغبة، وهذه الملكة الوسيطة إنما تتوسط هاتين الملكتين بفضل مجال ثالث يميزها هو الشعور باللذة والألم، فالحكم الجمالي مرتبط بالشعور باللذة ومجال تطبيقه هو الفن."²

وعلى الرغم من مآخذ ماركيز على كانط ومنهجه الترنسندنتالي التي يرددها في أكثر من سياق من كتاباته، فإنه يرى أن تصوره للحكم الجمالي "لا زال يمدنا بأفضل دليل لفهم المجال الكامل للبعد الجمالي"، ذلك أن تصور كانط يمزج بين المعنى القديم للإستيطقي الذي ينتمي إلى الحس، والمعنى الجديد له الذي ينتمي للجمال والفن، وعلى هذا، يمكن القول بأن ماركيز يجد في تحليل كانط للحكم الجمالي سائر المفاهيم التي تدخل في نسيج رؤيته للتحرر كخاصية جوهرية مميزة للبعد الجمالي لديه: فالبعد الجمالي يكون متأصلا في الحس، وهو يجد عند كانط ما يعضد ذلك؛ إذ أن الخبرة الأساسية في البعد الجمالي لدى كانط هو المحسوس لا التصوري، فالإدراك الجمالي يكون في جوهره حدسا وليس تصورا. وطبيعة الحساسية هي

التلقي، أي المعرفة من خلال الوقوع تحت تأثير موضوعات معينة. ولكن الحس الجمالي عند ماركيز ليس هو الحس المحض وإنما هو الحس المتأصل في الغريزة والرغبة، وهو فوق هذا حس مرتبط بالعقل والمعرفة من خلال الخيال، وهنا مرة أخرى يحاول ماركيز أن يجد سنداً له عند كانط؛ فالإدراك الجمالي عند كانط يكون مصحوباً بالمتعة. وهذه المتعة تستمد من إدراك الشكل الخالص لموضوع ما بصرف النظر عن "مادته" وعن "غرضه" (باطنياً كان أو خارجياً). والموضوع المتمثل في شكله الخالص هو "الجميل". وهذا التمثيل هو العمل (أو بالأحرى اللعب) بالخيال. والإدراك الجمالي يكون في وقت واحد حساً وشيئاً ما أكبر من الحس، إنه يهب متعة، ولذلك يكون في جوهره ذاتياً. وهكذا يدخل ماركيز مفهوم الخيال كعنصر أساسي في البعد الجمالي مستنداً في ذلك إلى كانط، لأن نظام الأشياء ينشأ من النظام الذي يحكم اللعب بالخيال والبعد الجمالي عند كانط هو الوسط الذي يلتقي فيه الحس بالعقل³.

يحاول ماركيز أن يستخلص من فلسفة كانط الجمالية نتائج فيما يتعلق بمفهومه الخاص عن البعد الجمالي، فهو يرى أن التصالح بين الحس والعقل يعني تقوية الحس ضد طغيان العقل، ويطالب في النهاية بتحرير المحسوس من السيادة القمعية للعقل. وعند هذه النقطة يبدأ تأويل ماركيز لكانط في اتخاذ بعد إجتماعي سياسي: "فعندما تصبح الوظيفة الجمالية - على أساس من فلسفة كانط - وظيفة مركزية في فلسفة الحضارة، فإنها تستخدم للبرهنة على حضارة لا قمعية يكون فيها العقل محسوساً والحس معقولاً، أي أن الخيال في البعد الجمالي يستخدم معطيات الحس كمادته التجريبية على نحو يتيح له التحليق فوق الواقع القائم وتجاوزه، وبذلك يمكن إقامة أخلاق جديدة وتعير جديد عن الحرية⁴.

أما فيما يخص تأثير ماركيز بفريدريك شيلر فيمكن تلخيصه فيما يلي: لقد كان لفلسفة فريدريك شيلر وتطور نظريته التي تبحث عن الحرية عبر تحرير الحساسية بدل تحرير العقل أثر في فلسفة ماركيز الجمالية، أي أن شيلر كان هو العنصر المساعد لماركيز في العبور من المفهوم الكانطي للجمال إلى مفهوم الدور التحرري للفن في الحياة المعاصرة. فقد كان كانط يرى أن المسألة الأساسية هي تحرير الإنسان من الظروف اللاإنسانية، فجاء شيلر ليعطي هذه المسألة بعداً سياسياً، ويؤكد أن حلها يستوجب أولاً حل المسألة الجمالية باعتبارها تمهد السبيل نحو الحرية، لهذا نجد أن شيلر لم يقتصر على النظر إلى معاني الواجب والأخلاق والحرية أو النظر إلى ملكة العقل باعتبارها عنصر أولي صوري محض في الوجود البشري، بل وجد أن الإنسانية المكتملة إنما هي تلك التي تتحقق في النفس الجميلة أي التي تسير على هدى العاطفة المباشرة، فتمارس شتى الواجبات وتحقق أكثر التضحيات بطولية في سهولة الغريزة وتلقائية النزوع الطبيعي،

فقد حاول شيلر عن طريق - التربية الجمالية- تحقيق التصالح بين التربية الحرية والطبيعة بعد أن عمل الكثير من الفلاسفة إقامة الحواجز بين العقل والغريزة أملا في أن تكتسب الفضيلة طابع التلقائية الغريزية، ومنه يعتبر المجال الجمالي عند شيلر نقطة تلاقي بين الروح والمادة أو العقل والحس، أو الحرية والطبيعة، أو الصورة والمادة ولهذا يؤكد أن الجمال هو الحياة نفسها أو على الأصح الصورة الحية⁵.

لقد شخص شيلر مرض الحضارة الأوروبية الحديثة على أنه صراع بين قوتين هما قوة العقل وقوة الحس إلا أن شيلر رفض دكتاتورية العقل، لأنه أراد أن يقيم الأخلاق على أسس جمالية تعطي للحساسية حق المواطن في دنيا الحضارة البشرية، لهذا يؤكد شيلر أن حل المشكلة الأساسية للإنسان الأوروبي الحديث، رهن بتلك (التربية الجمالية) التي تضمن له التحرر من أسر الحاجة والقسر الخارجي، أي أن الفن هو التعبير الأسمى عن الحياة الحرة المطلقة التي قد استطاعت أن تتخلص تماما من كل أثر من آثار الخوف والقلق، والنزوع نحو اللامحدود والدليل على ذلك أننا حين نكون مستغرقين في الحالة الجمالية فإننا نشعر كما لو كنا قد تحررنا من أسر الزمن، أو كما أن إنسانيتنا عندئذ تتجلى بكل نقائها وتكاملها وبقيت بمنأى عن أي تأثير يمكن أن يلحق بها من جانب القوى الخارجية.

لقد حاول ماركيز أن يستمد من فلسفة شيلر الجمالية، ما كان يفتقده عند فرويد، فقد وجد فيها نزعة تؤمن بإمكان قيام حضارة بشرية جديدة، يكون قوامها تغليب مبدأ اللذة على مبدأ الواقع، ومحاولة أصيلة من أجل إعادة بناء الحضارة البشرية بالاستناد إلى القوة المحررة للوظيفة الجمالية. لقد تأثر ماركيز بشيلر إلى حد كبير في تأكيده على أن الوظيفة الجمالية هي القوة الكبرى الكفيلة بالقضاء على حالة الإغتراب التي وقع الإنسان المعاصر ضحية لها، وحينما واجه ماركيز المشكلة السياسية للإنسان المعاصر، لم يجد حلا لهذه المشكلة، اللهم إلا الحل الذي تقدم به شيلر من قبل، وهو الدعوة إلى تحرير الإنسان الأوروبي من ظروف المعيشة اللاإنسانية، عن طريق تحرير غرائزه من القمع، والكبت، وشتى مظاهر القسر الخارجية والداخلية معا. وقد كان شيلر يعتقد بأن (الواقع) لا يمكن أن يخلو من القسر إن لم يكن الواقع نفسه صورة من صور القسر، فوافقه ماركيز في هذا، وذهب معه إلى ضرورة ربط الحرية بعملية التحرر من ربكة الواقع لكي يعلم مع شيلر، أن الإنسان لا يمكن أن يكون حرا، إلا حين يفقد الواقع في نظره -طابعه الجدي- وهكذا دعا مع شيلر إلى ضرب من الإكتراث بالواقع، ونادى بأن من مصلحة الإنسان أن يتعلق

بالسعادة، وأعلن أن قيام حضارة إنسانية حقّة رهن بتحول الوجود البشري إلى لعب لا عمل، ومعنى هذا أنه حين يفقد الواقع طابعه الجدي اللاإنساني القائم على منطق الحاجة والفقر، فهناك يصل الإنسان الى حالة التحرر التي يمكن معها إشباع الحاجات والرغبات، دون الإلتجاء إلى شريعة العمل القائم على الإغتراب، وقد كان هذا اللعب - في نظر شيلر وماركيوز - هو بمثابة تحقيق الحرية. وهكذا فإننا ينبغي أن لا ندهش، عندما نرى ماركيز يعلن أن اللعب - في فلسفة شيلر - ليس مجرد ترف أو لهو، أو شيء كمالي صرف، وكأنما هو إجازة يتحرر فيها الإنسان من ضغط العالم القمعي، بل اللعب وظيفة جمالية، هي بمثابة مبدأ كلي يحكم الوجود بأسره، ويكون من شأنه إحلال المخيلة محل العقل. وما الإطالة في إبراز مدى تأثير ماركيز بشيلر الشاعر مقارنة بغيره، إلا لهدف تبيان المدى العميق لتغلغل نزعة شيلر الشعرية في فلسفة ماركيز.⁶

3. نقد ماركيز لأرثوذكسية الفن الماركسي

كرس ماركيز في كتابه "الماركسية السوفيتية" جهدا كبيرا لمناقشة الإتجاه الماركسي في الفن والذي تعامل مع علم الجمال بشكل إنتقائي مكيفا إياه لخدمة مواقف براجماتية. فاهتمام ماركس وانجلز Friedrich Engels منذ البداية كان إهتماما سطحيا بالمشاكل المتعلقة بعلم الجمال، وحتى عندما تحدثا عن الفن والأدب كان حديثهما أشبه بأداة بلاغية لإظهار جانب من نظريتهما الاجتماعية بشكل أكثر فاعلية وليس على الإطلاق بسبب صلة وثيقة بعلم الجمال، ولهذا كانت واقعيتهما مجرد محاولة إستقرائية تزعم تقديم تفسير جديد بعلم الجمال، ويتوقف ماركيز عند النظرية الجمالية السوفيتية كنموذج للتطبيق الماركسي الإستقرائي لأن الماركسيون السوفييت حاولوا أن يطوعوا علم الجمال الماركسي وفقا لإهتمامهم الخاص، حيث كانت الواقعية هي الشكل الجمالي المقر بشكل رسمي في الإتحاد السوفياتي، فالفن حين يصور الواقع في نظرهم يتعلم كيف يستوعبه وهذا الإستيعاب لا يشمل فقط أفكار ومشاعر ومطامح الفنانين، إنما يشمل أيضا أفكار ومشاعر أولئك الذين يتذوقونها.⁷

لقد عملت الواقعية الإشتراكية على رسم الخطوط العريضة التي يشيد على أساسها الفن من أجل خدمة المجتمع، كما عملت على تطوير نظام لتقويم قيمة العمل الفني يشتمل على ثلاثة معايير يجب تلبيتها لكي ينال العمل الفني الجدارة وهي: أولا الدرجة التي يصبح فيها العمل الفني جزءا من عمل حزب اشتراكي ديمقراطي متحد ومنظم.

ثانيا: التركيز الإيديولوجي وهو ما يستطيع العمل الفني أن يقدمه من تعزيز إيديولوجي لبناء إشتراكي عظيم.

ثالثا: تقييم العمل الفني من خلال الإحتكام إلى الناس ومعرفة الدرجة التي يصبح فيها العمل الفني مفهوما لدى العامة.⁸

وفي ظل هذه المعايير فإن الواقعية تعني لدى الإشتراكية الالتزام لهذه المعايير، كما حاول علم الجمال الماركسي ربط الفن مباشرة بالتطور السياسي الإشتراكي فأصبح الفن منفتحاً على الصراع الطبقي والتغيير الاجتماعي والعلاقات المادية، وفي عام 1934 تبنى أول مؤتمر مركزي للكتاب السوفييت هذا البيان كجزء من موقفهم العام أن الواقعية الإشتراكية هي منهج في الأدب والنقد، لذلك تتطلب من الفنان كشفاً صادقاً وتاريخياً عن الواقع في تطوره الثوري، فالصدق والدقة هما سمتا التعبير الفني في الواقعية، فعندما نقرأ الكتابات النظرية لأساتذة الواقعية الإشتراكية البارزين عن منهجهم الفني سنجد أن إنصات الشكل الجمالي للأثر الفني وأسلوبته للديناميات الاجتماعية يعد في نظرهم إيديولوجيا إمتتالية قمعية، لأن الفن الأمثل طبقاً لهم هو الذي يرد كل شيء إلى الوضع الطبقي ويرجع قدرة الأفراد إلى مكانتهم الاجتماعية⁹، هذا ما نجده عند "لينين" Lénine مثلاً الذي أكد على أن الأدب المرتبط صراحة بالبروليتاريا هو الأدب الحر حقاً، والذي يقوم على النظرة المادية التي ترى في الحياة ضرورة واعية ودوراً فعالاً للإنسان في العملية التاريخية، فالولاء للشعب أمر بالغ الأهمية ومظهر من مظاهر الإلتزام في الفن الواقعي بالنسبة "للينين" الذي يردد دائماً في كتاباته: "إن لواء النصر لن يعقد لأولئك الذين يثقون في الشعب، أولئك الذين ينهلون من نبع الإبداع الشعبي الواهب للحياة".¹⁰

لقد جاء نقد فلاسفة فرانكفورت بوجه عام وماركيوز على وجه التحديد موجهاً إلى الرؤية الماركسية للفن التي تنظر إلى نتاجات الثقافة (الفكرية والفنية) كإنعكاس لإهتمامات طبقة معينة، لهذا رفضوا تحليل الظواهر الثقافية ضمن النموذج البسيط للبنية الفوقية ومحاولة معالجتها بأسلوب النقد التقليدي لأن ذلك سوف يجعل الثقافة في عزلة عن المجموع الكلي الاجتماعي، كما أكدوا أن أي مفهوم للثقافة يراها من زاوية مجال مستقل عن المجتمع يتوجب رفضه ورفضوا بشدة عبارة "لينين": "أن الدور الحقيقي للفن في

المجتمع لا يتعدى كونه سنا صغيرا في آلة الدولة الاشتراكية وأن ما يقال عن الفن الحقيقي ما هو إلا نزع شاعرية صاحبة".

إن اهتمام فلاسفة مدرسة فرانكفورت كان منصبا على إستكشاف الأنماط التي من خلالها تتفاعل الظواهر الثقافية مع أبعاد المجتمع ككل ورفضوا رؤية الماركسية للفن والثقافة، ورأوا أن كليهما قادر على أن يكون عاكسا للمجتمع، لكن هذا الإنعكاس لا يأتي عن طريق الشكل الآلي المقرر والمعزز من قبل الماركسية، وذلك لأن أهم أهداف الثقافة هي الثقافة في حد ذاتها وأهم أهداف الفن هو الفن في ذاته وتجسده في الشكل الجمالي كمصدر للذوق. فالثقافة والفن يمتلكان الحركة النقدية في ذاتهما المسندة إلى العلاقات والأشياء، فحركة الفن والثقافة مثل الحركات الأخرى المنطقية التي تتجه نحو حل التوتر، ووسيلتها في ذلك تذوق الجمال وتطابقه مع الواقع، فالجمال يجب أن يحيا في العالم، ويتم تقديره وليس تسخيره لخدمة أهداف اقتصادية أو سياسية كما الأمر لدى الماركسية السياسية التي سخرت الثقافة والفن لنشر الواقعية الاشتراكية في المجتمع السوفيتي وعكسه الحقيقة من خلال عكسه الواقع وذلك بالربط بين الحيز الإقتصادي والثقافي.¹¹

إن النظام السوفيتي قد عمل بالنسبة لماركيز على توظيف الفن لخدمة غايات إيديولوجية وذلك من خلال إخضاع الفن للتوجيه السياسي وهو التوظيف الذي يمكن أن يكون عنصرا إيجابيا في مرحلة التصنيع الأولى على حد تعبير ماركيز، إلا أن الاستمرار في ذلك المنطق فيما بعد يقضي على أية فاعلية إنسانية ويتم التطابق بين (الفن، الإبداع، الأخلاق) وبين مصلحة الدولة. كما خلص ماركيز إلى أن الفن في الواقعية الاشتراكية يعمل فقط من أجل الحفاظ على المصالح التطبيقية فهو لا يتخطى أن يكون مسمارا لولبيا في مجموع المجتمع الإشتراكي الذي يرى أن الفنان يجب أن يكون على وعي كامل بالرسالة التاريخية للبروليتاريا وقضيتها الثورية، غير أن هذه الخلاصة توصل إليها ماركيز من خلال تحليله لأعمال بعض الكتاب والروائيين الذين ينتمون إلى الواقعية الاشتراكية أمثال "نيكولاي استروفسكي Nikolai Ostrovsslky"، كما خلص ماركيز إلى أن الواقعية الاشتراكية قد انشغلت في فننها بوصفه تفوق جديد على الطبيعة التي لم تعد ترهب الإنسان وأصبح الفن قادرا على أن يصور أن أكثر العقبات صعوبة قد تم تجاوزها، أي أن الماركسية أرادت أن يطمح فكرها الجمالي لتفسير الواقع الإنساني ورفضت فكرة الجمال المستقل عن الإنسان وهي بذلك تخالف الرومانتيكية التي بالغت بالنسبة للواقعية الماركسية في تركيزها على دور الفن وإظفائها طابعا كليا على عالمه الداخلي، في حين تنظر الماركسية إلى الواقع ككل

متكامل تتبادل فيه العلاقات والعلل والتأثير والتأثر، فقد درست المتطلبات والظروف الموضوعية للعلاقات التاريخية وأسستها المادية والإجتماعية.¹²

يرى ماركيز أن الماركسية يمكنها فقط أن تحتفظ بخصوصيتها كنظرية ثورية في الفن إذا إستطاعت أن تتوحد مع التحليل النفسي، وذلك من خلال الإهتمام بفكرة الذاكرة التي إحتلت عنده مكانة بالغة الأهمية خاصة في فكرة الإبداع الفني، وذلك ما نجده عند " فالتر بنيامين" أيضا فكلاهما جعل من فكرة الذاكرة الخاصية الأساسية للتحرر من الوعي التاريخي الزائف وتذكر القدرات الإبداعية داخلنا، وذلك ما أكد ماركيز في كتابه "إيروس والحضارة"، حيث أكد أن الذاكرة إذا ما تحركت صوب مركز التحليل النفسي فأسلوب حاسم للمعرفة، فإن هذا يزيد من مجرد أداة علاجية وذلك لأن الدور العلاجي للذاكرة يستمد من القيمة الحقيقة لها والتي تمكن في وظيفتها النوعية لحفظ الطاقات الكامنة، وهذا ما نجده عند "فالتر بنيامين" الذي أطلق عليه إسم (الدور العلاجي للذاكرة)، وهذه الرؤية عند كل من الفيلسوفين تساند تحليل سيغموند فرويد للذاكرة، حيث أكد فرويد على الدور العلاجي للذاكرة في مواجهة المثير الدائم المتمثل في التجربة اليومية، فالحياة اليومية عند كل من ماركيز، بنيامين، وفرويد تتطلب حاجة محسوسة للتحرر من الوعي التاريخي الزائف وهذا ما تقوم به الذاكرة، وذلك ما أغفلته الماركسية، إذ أن الوصف الماركسي للجوهر الإنساني لا يشير إلى تحول وتطور القدرات الإنسانية التي تميز تاريخ الأنواع، كما أن خطأ الماركسية يرجع إلى أنها أهملت الصفة الوجودية الإبداعية للبشر وحولتها إلى علاقة تاريخية يمكن أن تتحول في هذا الواقع بفضل رجال حقيقيين فتصبح بذلك المعرفة جزءا من ممارسة التحول، ولهذا يقر ماركيز طرحه أن الرؤية الماركسية شوهت معنى الجوهر الإنساني وذلك لأن التصور الماركسي وقع ضحية نزعة نسبية مغرقة في السهولة لأنها تغفل ديمومة الفن، أي أن الجمالية الماركسية ظلت حائرة في محاولتها تحقيق الوحدة الصعبة بل المستحيلة بين (الزمني والأزلي)، (ما هو نسبي وما هو عام وكلي)، ومن هنا صادف ماركس ومن أتوا بعده في تفسيرهم للفن معضلات لم يستطيعوا حلها نهائيا، إذ كانوا عبيد ميولهم الشخصية وضرورات العمل السياسي ولهذا كان تقدير ماركس للأدباء والفنانين تحدده عوامل تقع خارج إطار القيم الفنية والجمالية فظلت معالجتهم على هامش الجوانب الجمالية.¹³

إن الماركسية في نظر ماركيز لم تأخذ في حسابها الطاقة النقدية للفن، والنتيجة عن تصعيده للمضمون الاجتماعي داخل العمل الفني، وإن كان ذلك يعني إنعزال الفن عن الواقع المادي بجدليته وإشكاليته، لكن يعد شاهداً على الصراع القائم بين الذات والموضوع، فالفن يحيا فينا وعيا أسمى من الوعي الطبقي، إنه وعي بشري شامل ناتج عن أفراد يجمعهم شعور واحد هو الحاجة إلى التحرر وليس وعي طبقة معينة، وخير تعبير عن ذلك كما يرى ماركيز هو الإهداء الذي وضعه فريدريك نيتشه لكتابه "هكذا تكلم زرادشت" حيث قال: "إلى الجميع وإلى لا أحد" وذلك ما ينطبق في نظر ماركيز على حقيقة الفن الذي لا يحتفظ بوعي طبقة معينة، بل بوعي الكائنات البشرية ككل،¹⁴ فقدرة الفن على التغيير يعد منبعها الأساسي إختلاف الممارسات الجذرية لأي مجتمع، أما إذا اندمج الفن في وسط هذه الممارسات فسوف يؤدي ذلك بدوره إلى نتيجة معاكسة يفقد معها قدرته على التغيير، والأمر يتضح أكثر إذا ما فطنا إلى أن ما نريده ليس عالماً مسيطراً عليه وإنما عالم متحرر، وذلك ما أكدته "بريخت" **Brecht** حين قال: "إن الذين يريدون تصور العالم على أنه موضوع للسيطرة من خلال الفن بالأحرى لهم أن لا يتحدثوا عن الفن، لأن الفن يضع لنا التصور الممكن للسيطرة على العالم إلا أنه لا يمثل في ذاته سيطرة عليه"، فالفن الأصيل في نظر "بريخت" هو الذي يسود على الواقع ولا يسود في الواقع، وذلك يعادل رأي ماركيز حيث يرى الأخير أن الفن لا يمكن أن يعزز حقيقة معينة، ولا يستبدل نظاماً بنظام إلا من خلال سيره وفق قوانينه الذاتية التي تميزه عن قوانين هذا الواقع، فالفن لا يستطيع أن يغير برمته، ولكن يساعد في تغيير وعي الناس، ومن ثم فإن وظيفة الفن عند ماركيز إختلفت عن وظيفته عند الماركسية خاصة في طابعها الارثوذكسي.¹⁵

4. دور الفن الثوري في تحرير البعد الاجتماعي للإنسان من منظور هربرت ماركيز

لقد قاد اهتمام ماركيز بمسألة تحرر الإنسان المعاصر من أسر البعد الواحد، بعد أن أكد على ضرورة توفر وعي جديد وحساسية جديدة *Nouvelle sensibilité* تختص بترشيد فعل التحرر، متجاوزاً التصور التقليدي الذي حددته النظرية الماركسية، كما إستعاض بعناصر جديدة من خارج المجتمع الصناعي المتقدم، لتكون بديلة لقوى التغيير الأولى والتي إحتواها النظام القائم من خلال إدماجها، لينتقل إلى تحديد مجالات التحرر في إنسجام تام مع منطلقاته، فقد قال بتكاتف قوة العقل والخيال، هذه الأخيرة التي تعتبر قدرة مناهضة للعقل الأداتي ذاته من جهة، وقوة مناهضة ومتجاوزة لنظام الأشياء القائم من جهة ثانية لذلك

رأى أن الفن مجال يتحقق فيه ومن خلاله فعل التحرر نظرا لعلاقته بملكي العقل والخيال فكيف ذلك؟ وما هي المبررات التي إعتدتها ماركيز لجعل من الفن ميدان تحرر؟.

رأى ماركيز في الفن مجالا مستقلا عن النظام الاجتماعي القائم، كما أنه يملك إمكانية المعارضة الفعلية، والقدرة على نفي الوعي السائد في إطار هذا المجتمع. وهو ما جعل ماركيز يقيم تصوره للتحرر على دعامة الفن، حيث يقول: « وأزعم فضلا عن ذلك، أن الفن يتمتع، بمقتضى شكله الجمالي بقدر وسيع من الإستقلال الذاتي عن العلاقات الاجتماعية القائمة. وبحكم إستقلاله الذاتي هذا يقف الفن موقف المعارضة من هذه العلاقات، وفي الوقت نفسه يتجاوزها. هكذا يهدي الفن الوعي السائد والتجربة العادية »¹⁶، ويشير ماركيز إلى إقتضاره على الأعمال الأدبية الرفيعة كمقياس للفن، حيث يقول: « فإن مركزي الأول إلى مادة أدبية، وعلى الأخص أدب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وأنا لا أشعر بأني مؤهل للكلام عن الموسيقى أو الفنون التشكيلية، لكنني أعتقد أن ما يصح بالنسبة إلى الأدب يمكن أن ينطبق، مع التعديلات الواجبة، على الفنون الأخرى »¹⁷.

وليس في مبادرة ماركيز ما هو جديد فقد لجأ نيتشه أيضا إلى الفن لتأثره بأعمال الموسيقي " فاخر Wagner"، وكان موقفه من هذه الموسيقى كأعادة بعث لروح الإنسان الجديدة والأصيلة، كذلك نجد هذا الاهتمام عند تيودور أدورنو حيث ركز على أهمية البعد الجمالي والفني لتجاوز الواقع « ولذلك فإن اهتمام أدورنو بالنظرية الجمالية هو تعبير عن المناخ العام، وروح العصر التي ترى في الفن خلاصا من أسر النظام الاجتماعي والسياسي الذي لم يعد محققا لآمال الإنسان في حياة سوية تلي حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية » ويرتكز كل عمل فني على قدرة الخيال Imagination باعتباره قوة مناهضة للواقع وقد تكون قوة مناهضة كذلك للعقل ذاته، وهو ما يمكن من تجاوز وضع الحياة القائم، فالخيال يمتلك من آليات التجميع والتفريق والبناء والهدم ما يسمح بإبداعات جريئة تعوض بعض النماذج التي فقدت فعاليتها وأصبحت مرفوضة ولو على المستوى الشخصي، لذلك لجأ ماركيز لمجال الفن فيه تتحقق بعض صور التمرد على الواقع، وفيه تتجسد تطلعات التحرر، فمجال الفن مجال حرية وانعتاق .

لقد إعتقد ماركيز بإمكانية الفن كطريق للتحرر، من زاوية قدرته على مناهضة الواقع، حيث يقول: « كل عمل فني جدير بهذا الاسم سيكون بهذا المعنى ثوريا، مادام يهدم تصور العالم وفهمه ويشهد ضد الواقع

القائم ويرسم صورة التحرر الخارجية»¹⁸. وهذا الرأي يماثل تصور أدورنو الذي يؤكد أنه «ليست مهمة الفن نقد الواقع، وقوانينه، التي تقوم على مبدأ المردود، لأنه إذا قام الفن بذلك فإن هذه المهمة تحمل - في ذاتها - فشلها الخاص، ذلك لأن الفن يرتبط بالصورة الجمالية، وإذا ارتبط بمضمون الواقع، فإنه حين ذاك يؤكد الواقع ولا ينفيه»¹⁹. وهكذا تبدو تصورات ماركيز منسجمة مع التوجه العام للنظرية النقدية التي أسست لها مدرسة فرانكفورت، كما تنكشف علاقة التفاعل بين أقطابها خاصة بين أدورنو وماركيز فيما يتعلق بدور التجربة الفنية كقوة لمناهضة الواقع القائم. وقد تابع هيربرت ماركيز آراء أدورنو هذه، وذكرها في كتابه ايروس "الحب والحضارة" الذي بين فيه أن رفض الفن للواقع هو صورة إحتجاج على القمع غير الحتمي، ويسعى الفن عبر صوره وأشكاله الجمالية للكفاح من أجل تحقيق الشكل الأعلى للحرية وهو الحياة بدون قلق، وهي غاية كل فعل تحرري، غير أن تحقيقه على المستوى الفني لا يعني إمكانية ترجمته إلى الواقع العملي، فالتحرر الذي يوفره الفن من نموذج يوتوبي Utopique، لا يمتلك مصداقية الواقع، وقد يعتبر هذا النموذج التحرري أمرا مجردا ونظريا يمتنع عن النزول إلى واقع الأشياء، وقد يفهم كذلك على أنه المنفذ الوحيد للهروب من الواقع وفي النهاية توصف تصورات ماركيز بالخيالية غير قابلة للتحقق التجريبي²⁰.

رأى ماركيز أن التفكير في عالم أكثر تحرا يمكن أن تتيحه التجربة الفنية، فالفن يفتح مجالا للتحرر من نظام الواقع القائم حيث يقول: «سأقدم إذن بالأطروحة التالية: إن صفات الفن الجذرية أي وضع الواقع القائم موضع إتهام واستحضار صورة جميلة للتحرر، تركز تحديدا إلى الأبعاد التي بها يتجاوز الفن تعيينه الاجتماعي وينعتق من عالم القول والسلوك المتواضع عليهما»²¹. وهو ما يجعل وظيفة الفنان إنشاء رؤية جديدة، وتوفير مجالات جديدة تسمح للعقل باستشراف حلول بديلة وعناصر تغيير لما رسخته عقلانية السيطرة، ويفهم من ذلك أيضا أن التجربة الفنية الأصيلة عامل محوري لإرساء عقلانية بديلة غايتها إخراج الإنسان من المأزق الذي وضعته فيه حضارة القمع. بهذه الكيفية يدفع ماركيز عن تصوره الإنتقادات التي تضع فكرة التحرر الفني في مجال المجرد واليوتوبيا الحاملة بأن الفن يمنح آفاق للعقل والإرادة، يتحول تجسيدها إلى سلوك تحرري فعلي وواقعي، فالفن إذن مجال نتطلع من خلاله على أبعاد جديدة لتجاوز الواقع القائم عند كل مرحلة، فهو يتجاوز إطاره الزماني والمكاني ليوفر إمكانيات التحرر مستقبلا، ويؤكد ماركيز هذه الوظيفة حيث يقول: «بفضي المنطق الداخلي للعمل الفني إلى بزوغ عقلانية مغايرة وحساسية مغايرة لتحديان العقلانية والحساسية المندمجتين بالمؤسسات الاجتماعية السائدة»²². وهذا يبرز أيضا أن

العمل الفني النابع عن الذاتية يفرض عقلانية مختلفة عن العقلانية السائدة، خاصة وأن عقلانية النظام القائم تتحرك بدافع السيطرة.

إن تتبع كيفية التحرر التي يقترحها ماركيز يجد ضرورة إعماده على عامل الذاتية في كل فعل تحرري فيتخذ من قوتها عنصراً أساسياً للتمرد على الواقع الاجتماعي القائم. « فالفن، بتجاوزه الواقع المباشر يحطم الموضوعية المثبتة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بعداً جديداً للتجربة: إنه يبعث الذاتية المتمردة »²³. هذه الذاتية يجب أن تمتلك القدرة على التفكير السلبي والقدرة على الرفض والنقد ويتبين أن ماركيز يلجأ دائماً إلى قوة الفكر النقدية كأساس معرفة وكأداة لتجاوز قيود السيطرة، وقد أكد ماركيز « أن وظيفة الفن النقدية، مساهمته في النضال في سبيل التحرر »²⁴. وأن للفن قدرة على صياغة واقع جديد، وتحريره من تحديد وتنميط عقلانية السيطرة، ذلك أن « حقيقة الفن تكمن في قدرته على تقويض إحتكار الواقع القائم (أي إحتكار الذين أقاموه) ليعرف ما هو واقعي، ويتكرسه هذه القطيعة التي هي نتيجة الشكل الجمالي، يظهر عالم الفن الوهمي وكأنه هو الواقع الحقيقي »²⁵.

حدد ماركيز غاية للفن تمثلت في خلق وعي جديد يسمح للإنسان التحرر من وجوده الوظيفي الأداتي الذي هو تأدية دور اجتماعي فرض عليه فرضاً، وأن غايته في تحرير إمكانات الإنسان الذاتية من حساسية جديدة وقدرة المخيلة والعقل، مع تبني الفكر النقدي ومنه كانت « دعوة الفن هي أن يكون إدراكاً للعالم ينفر الأفراد من وجودهم الوظيفي ومن أدوارهم الاجتماعية دعوة الفن أن يعتق الحساسية والخيال والعقل في مجالات الذاتية والموضوعية »²⁶. ويلاحظ أن ماركيز لا يرى في الفن مجالاً يجسد الفعل التحرري فحسب، بل يجعل منه أداة تحرر أيضاً، من حيث أنها تهيئ الإطار النظري الذي يسند الفعل التحرري، وهذا يبدي تركيز ماركيز على قوى الذات في العمل الفني، وفي الوقت نفسه تركيزه على أدوات التحرر من منبع ذاتي، أي أن الفن مفتاح للتحرر والذات مصدر تلك القوة. فالغاية هي التحرر، والأداة هي الفن، وعناصر الطاقة الفنية هي الذات، ليعود بذلك إلى الإنسان كعامل محوري للتحرر حيث يتطلب تغيير الذات لضمان تغيير محوري، وينسجم هذا التصور مع قوله بإعادة بناء النموذج الحضاري إنطلاقاً من أساس طبيعي، كما أن إصلاح منظومة اجتماعية يبدأ بإصلاح الفرد أولاً، ولا يفهم من ذلك أن ماركيز

يملك حل التغيير الجذري المباشر، إنه يرتب ويعد لعمل تحرري، لأن « الفن لا يستطيع أن يغير العالم، لكنه يستطيع الإسهام في تغيير وعي وغرائز الرجال والنساء الذين يمكن لهم أن يغيروا العالم »²⁷

ربط ماركيز بين الفن والإيروس Eros كضمانة لديمومته، باعتبار أن الإيروس يمثل غرائز الحياة والطاقة الحيوية التي تدفع نحو حضارة أكثر إنسانية، حضارة لا قمعية، لذلك أقام ماركيز رابطاً يجمع بين الفن والإيروس كقوة للحياة، وكعامل لتجاوز نموذج الواقع القائم الذي يصادر أبعاد الوجود الحقيقية، حيث يقول: « إذ أن الفن منحاز إلى صف إيروس، فهو يؤكد بقوة وإلحاح غرائز الحياة في صراعها ضد الإضطهاد الاجتماعي والغريزي، وديمومة الفن وخلوده التاريخي عبر ألوف السنين من التدمير يشهدان على هذا الإنحياز »²⁸. فالفن يجب أن يكون مظهراً للحياة والسعادة، ومتى إقترن بغرائز الحياة، ومبدأ اللذة النابع عن الطبيعة البشرية دون تحويلها، ينتهي إلى جعل العمل الفني أكثر دلالة وأقدر على إحداث فعل التحرر. لذلك جمع ماركيز بين عناصر مختلفة في نسق منسجم، أي بين الفن والإيروس والتحرر، فالفن مجال ووسيلة للتحرر، والإيروس طاقة حيوية، تغذي العمل الفني وتوجهه نحو آفاق التحرر ونحو السعادة. ولعل إدراج ماركيز لعامل الإيروس يتفق مع نزعتة لإنشاء حضارة الإيروس أين يجد الإنسان سعادته، ويتخلص من البؤس والوهم ومظالم الإستغلال والإحتزال.

يرى ماركيز أن جوهر الفن يتضمن القدرة على التحرر، من حيث أن الخيال عامل رئيسي وذاتي في العملية الفنية، ويملك إمكانية مناهضة مبدأ الواقع ومناهضة العقل « وإذا كان المجتمع القائم ينظم كل إتصال عادي، فيوافق عليه أو يندد به تبعاً لمقتضياته ألاجتماعية فإن القيم الأجنبية عن المقتضيات الاجتماعية قد لا تجد وسيلة للتعبير عن نفسها غير الخيال. ذلك أن البعد الجمالي ما يزال ينطوي على حرية التعبير التي تتيح للكاتب والفنان أن يسميا الناس والأشياء بأسمائها، أي أن يسميا ما لا تمكن تسميته عن طريق آخر »²⁹. لذلك يستبعد ماركيز الطابع الإمثالي للفن، كونه يستمد طاقته المبدعة من إيمان الذات بالوظيفة العليا للعمل الفني، فهي أبعد من أن تكون وظيفة التأييد والخضوع، والفن الأصيل لا يجب أن يكون وسيلة لتأييد ما هو واقع، بل من الضروري أن يحتفظ على الدوام بقدرته على تجاوز الواقع، ومن هنا لا يمكن أن يكون حبيس نزعة إيديولوجية معينة، توجهه أو ترسم له مجالاً خاصاً لا يفلت منه ولا يتجاوزه، لا يجب أن يكون مرتبطاً بمنفعة ظرفية كذلك، أو دور محدود يؤديه خدمة لسيطرة أو هيمنة، وأن لا يكون في خدمة قواعد أو قوانين ثابتة، فهو يحمل جوهر القانون في ذاته، لذلك قال ماركيز: « إن الفن واقع تحت قانون المعطى، لكنه ينتهك في الوقت نفسه هذا القانون، ويتناقض تصور الفن كقوة

إنتاجية مستقلة بذاتها، ونفية في جوهرها مع التصور الذي يقول أن الفن يؤدي وظيفة تابعة، إثباتية، إيديولوجية في جوهرها، أي أنه يمجّد المجتمع القائم ويحله من خطايه»³⁰. ويبدو هنا أن ماركيز متأثر بفكرة كانط عن الأمر المطلق، أي العقل في تحديده للواجب الأخلاقي، ومنه فقد حدد أمرا مطلقا يفرض تغيير نظام الأشياء القائم حيث رأى بضرورة أن يتحدد الفن بموجه مطلق يضاهي مبدأ الإرادة الصوري الكانطي، فيعلن أن « إستقلال الفن الذاتي ينطوي على الأمر المطلق التالي: ومن الواجب أن تتغير الأشياء و أن يكن لتحرر الكائنات البشرية والطبيعية من فرص في أن تتاح يوما إمكانيته، فلا بد من تحطيم مشيك التدمير والخضوع الذي يأسرنا المجتمع فيه »³¹. إذن فالتغيير والتحرر غاية العمل الفني، وهو الأداة التي تخلص الإنسان من أسر الخضوع والامتثال والاستهلاك والتحرر عند ماركيز يمثل ما يجب أن يكون.

أشار ماركيز إلى إرتباط الفن كأداة تحرر بوعي يلازمه، دون أن يتحدد هذا الوعي بوضع اجتماعي ثابت، فالحاجة المتجددة إلى التحرر تقود إلى ضبط صورة وعي متجدد أيضا، أي أن كل وضع اجتماعي يحدد وعي أفراد، فالعملية لا تعرف نهاية، فهناك صراع دائم لأجل وجود أفضل، ويذهب ماركيز إلى القول بتجاوز الفن لخطاب الطبقيّة، وأنه موجه بشكل أكثر إتساعا إلى الشعب « و إمكانية تحالف بين الفن و"الشعب" تفترض أن ينسى الرجال والنساء المدارون من قبل الرأسمالية الاحتكارية ما حفظوه من لغة هذه الإدارة، وأن يستعيدوا ذاتيتهم وداخليتهم »³². فعلى كل فرد أن يكتشف ذاته العميقة، بعيدا عن تنميط وتكييف المجتمع، ويجب أن ينأى الذوق الفني عن الإلتضاع الذي رسمته أجهزة الإعلام والإعلان فالتحرر عند ماركيز نتيجة التزام ذاتي، بحيث تكون ذهنية الإنسان مهياً للتحرر، من خلال إعداد الفرد وتحليله من تنميط المجتمع، كما يفهم في الوقت نفسه أن التحرر العام والشامل أمر مستبعد ويحصل على التدرج، وهكذا « فالفن وعد بالتحرر أيضا. وهذا الوعد خاصية، وهو الآخر، من خصائص الشكل الجمالي، أو بتعبير أدق من الجمال بوصفه خاصية الشكل الجمالي، والوعد منتزع من الواقع القائم »³³. لقد حدد ماركيز رسالة للفن باعتباره حاملا لوعد التحرر، ووظيفته الإبقاء على أمل التحرر قائما، ومثل هذا القول يوحي بوجود أفق طوباوي في العمل الفني، غير أنه من الضروري تحويل هذه الإمكانية إلى ممارسة عملية في الواقع. حيث يقول ماركيز: « من المحتم أن يشتمل الفن على عنصر من الطوباوية: فالفن لا يستطيع أن

يحول رؤيته إلى واقع، بل يبقى علما "وهما"، حتى ولو رأى من حيث هو كذلك، إلى ما وراء الواقع وأمكن له استباقه. لكن الفن يصحح على هذا النحو مثاليته فالأمل الذي يمثل لا يجوز أن يبقى مجرد مثل أعلى، وذلك هو الأمر المطلق السري للفن الذي يقع تحقيقه وتحويله إلى واقع خارج نطاق مضمار الفن»³⁴. وحرصا على تجسيد الآفاق التي يكشفها الفن كمجالات للتحرر، من الواجب تجنب الغلو في التجريد، فالفن بحسب فهم ماركيز يرفض الواقع القمعي القائم بشكل يسمح بتجاوزه حقيقة، وليس نظريا فقط، وهو ما ينسجم مع حرص ماركيز على الانسجام بين النظرية والممارسة، وقد أعلن ماركيز أن « القانون الذي يخضع له الفن ليس قانون مبدأ الواقع القائم، بل قانون نفيه. غير أن النفي المحض لن يكون إلا مجردا، إلا طوباوية "سالبة" وطوباوية الفن الكبير لا تكمن أبدا في النفي المحض لمبدأ الواقع، بل في صونه من خلال تجاوزه»³⁵. فماركيز يريد أن تتحول كل عناصر الفن إلى أدوات تغيير بما في ذلك البعد المثالي والطوباوي منه.

لقد وجهت اعتراضات إلى ماركيز حول رسالة الفن، والشكل الجمالي كوسيلة تحرير، منها إنتقاد مجاهد عبد المنعم مجاهد الذي يعيب على ماركيز إنتصاره لصورة الفن البورجوازي دون غيرها، حيث يرى « أن هناك نوعية واحدة من الجمال هي التي تتيح إمكانية لبعد جديد هو بعد التحرير وهو الجمال البورجوازي. إذن فإن كل الفنون الأخرى لن تتيح إمكانية التحرر. وبدل أن يتحدث ماركيز عن الجمال كوسيلة تحرير يكرس كل ذكائه للدفاع عن جمال وحيد هو جمال المجتمع البورجوازي »³⁶. غير أن ماركيز لا ينتصر إلى شكل جمالي معين إنما يرى في بعض نماذج الفن البورجوازي إمكانات تبرز مشروعية رأيه، إضافة إلى عودة ماركيز المتكررة إلى التراث اليوناني خاصة الأسطوري، أين وظف "نرسيس" و" برومئيوس" و" ايروس" وغيرهم، ناقلا رسالة الفن التحررية.

خلص ماركيز إلى التأكيد على الاستقلال الذاتي للفن، والذي يمنحه القدرة على مناهضة الواقع القائم، وأن الفن مجال حرية وأداة تحرر، وصورة احتجاج على القمع ومظاهر الاستغلال فهو يهدم الوعي الزائف الذي حدده مبدأ الواقع، ومنه بيدي ماركيز إمكانية مساهمة الفن لخلق عقلانية جديدة وحساسية جديدة قادرة على تجاوز صفة التشيؤ التي طبعت العلاقات الاجتماعية وأن تغيير العالم لا يحصل إلا بتغيير الوعي الفردي أولا، والعودة إلى الطبيعة الإنسانية التي لم ينل منها التكيف، في تكامل بين الفن والإيروس أي بين الشكل الجمالي للعمل الفني وغرائز الحياة للحصول على حضارة أكثر إنسانية، وأكثر جمالا

وتحقيقا للسعادة، ويبقى الفن في جوهره وعد بالتححرر، يوجهه الأمر المطلق الذي يوجب تغيير الأوضاع باستمرار نحو الأحسن.

إن إهتمام ماركيز بالفن والجمال كان يهدف الكشف عن زيف الاعتقاد القائل بأن العقلانية التكنولوجية هي الصورة الوحيدة للعقلانية، وأن هذه الأخيرة هي قدرة الإنسان المحتوم الذي لا يستطيع التخلص منه بل عليه الإستسلام والخضوع له، وعليه نجد أن ماركيز لا يقف عند حدود العقلانية التكنولوجية المرتبطة بالسيطرة، وإنما يؤكد على ضرورة فصل هذه العقلانية عن السيطرة وهذا من خلال إعادة توجيهها توجيها جديدا ووفق معايير وغابات فنية وجمالية، وقد نجد المفكر الفرنسي "جيرار رولي Gerard Rolet" في عرضه وتحليله لفلسفة ماركيز يوضح أن العقلانية الجمالية، يمكن أن تكون عقلانية مخالفة للإشكالية التي عرفتتها المجتمعات المتقدمة صناعيا، هذا من خلال كونها عقلانية خالية من السيطرة،³⁷ ولعل النص التالي لماركيز هو خير دليل بالنسبة لجيرار رولي على صحة ما أقر به، إذ يقول ماركيز: "إن الفن شأنه شأن التقنية، يخلق عالما جديدا من الفكر والممارسة داخل العالم القائم بالذات، ويضع هذا الأخير موضع إتهام ولكن العالم الفني بعكس العالم التقني هو عالم من الوهم والتراخي، لكن هذا الوهم أو التراخي مشاكل للواقع الموجود، وتحديد 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 حياة لا قلق فيها، والحق أنه كلما كان المجتمع القائم لاعقلانيا كانت عقلانية الفن أكبر.³⁸

إن التعارض الموجود بين مفهوم العقلانية القائمة على الإنسجام المنطقي والصرامة في الإستدلال من جهة، والجمالية بوصفها نشاطا فنيا يقوم على الخيال والحساسية والإنفعال... الخ قد يدفعنا إلى الاعتقاد أن عبارة "عقلانية الفن-الجمالية" التي وظفها ماركيز في نصه تحمل نوعا من المفارقة، إلا أنه بمجرد أن نعود الى تحليل ماركيز لهذه المسألة في كتبه وخاصة البعد الجمالي سيتضح لنا أنه ليس هناك تعارض بين هذين المفهومين ذلك أن المقصود من هذه العبارة عند ماركيز هو أن للعمل الفني عقلانيته أي للعمل الفني منطق الدخلي الذي يجعله مختلفا عن العقلانية التكنولوجية ولمنطقها القائم على السيطرة، كما أن هدف العقلانية الجمالية هو نقد منطق السيطرة واستبدال الوضع القائم بواقع جديد خالي من السيطرة إذ يقول:

"يفضي المنطق الداخلي للعمل الفني إلى ظهور عقل مغاير وحساسية جديدة لتحديان العقلانية السائدة والحساسية المندمجين في المؤسسات الاجتماعية المسيطرة".³⁹

ما يؤكد عليه ماركيز هو أن العقلانية الجمالية لا تلغي المنجزات والمكتسبات العلمية والتكنولوجية التي حققتها المجتمعات المتقدمة لأن هذه الأخيرة ساهمت بشكل كبير في تحرير الإنسان من خلال الكشف عن إمكانيات تحرر واقعية تتجاوز كل التصورات التي كانت سائدة من قبل، غير أن بلوغ التحرر وسعادة الإنسان من خلال هذا التطور التقني يبقى مشروط بشرط أساسي ألا وهو إعادة توجيهها وفق غايات جديدة، كما يؤكد ماركيز على الدور النقدي والإحتجاجي للفن وكذا أهمية توظيفه في المجتمعات المتقدمة لبلوغ السعادة المنشودة وتحرير الإنسان من خلال القضاء على السيطرة، ولعل موسيقى السود في أمريكا تعتبر أحسن مثال يعبر عن الفن الاجتماعي والرافض لما هو قائم، إذ أن موسيقى الجاز Le Jazz عند السود هو تمرد فني ولغوي منظم يسعى إلى هدم السياق الإيديولوجي القائم والظروف المتميزة بالإستعباد والقهر والقمع، غير أن تحقيق الفن لتوظيفته النقدية والتحررية يبقى عند ماركيز مقيد بشرط يتمثل في ضرورة أن تكون الحاجة إلى التحرر وتغيير الواقع متجذرة وكامنة في ذاتية الأفراد ويقصد هنا بالذاتية جملة الدوافع الغريزية والإنفعالات والأحاسيس التي تمكن الأفراد من تجاوز واقع السيطرة والانتقال إلى بعد آخر ومجال أكثر حرية وغير مقيد بما هو موجود بل يتجاوزه⁴⁰، وبالتالي فالبعد الجمالي هو ما يسمح بالتعبير عن ذاتية الأفراد وقواهم الذهنية والنفسية والغريزية إذ يقول: "أن الذاتية التحررية تتكون في الحياة الداخلية للأفراد، في تاريخهم الخاص، غير المماثل لوجودهم الاجتماعي إنه تاريخ خاص للقاءاتهم وأهوائهم وأفراحهم وآلامهم".⁴¹ إذن ماركيز يدعو إلى إعادة الاعتبار للذاتية خاصة وأن الماركسية الأرثوذكسية قد قللت من أهميتها وأنقصت من دورها في العمل الفني وهو ما أوقعها في التشيؤ ذلك أنها جعلت القاعدة المادية أي جملة الشروط الاقتصادية والاجتماعية هي المعيار، وبالمقابل أهملت الأبعاد الذاتية المجردة (البعد الذهني والنفسي) التي أصبحت مجرد شذرة من الواقع المادي الموضوعي، وهو ما أعطى لها أيضا مفهوما بورجوازيا، وهو ما لا يمكن تقبله حسب ماركيز بل هو أمر مشكوك فيه على أساس أن الذاتية تمثل البعد الوحيد الذي تبقى للإنسان المعاصر للإنفلات من قبضة السيطرة والإنعتاق من التشيؤ.

لقد بين ماركيز أن نقد ماركس للمجتمع الرأسمالي كان الغرض منه هو تجاوز الإنسان للتشيؤ الذي يعانيه، والمقصود بالإنسان هنا هو الإنسان باعتباره ذاتية وبكل ما تتضمنه من صفات بيولوجية وعقلية ونفسية وليس المقصود الإنسان المجرد، وهذا يعني أن ماركس لم يقف عند حدود العلاقات الاقتصادية

المادية المحضة بل كان مهتما بالإنسان الذي يسعى إلى تحقيق ذاتيته ويعبر عن حاجاته الحيوية وملكانته وميوله وذاته، أي أن ماركس كان مهتما بالإنسان المتحرر كلياً من حالة الإغتراب التي كان يعانيها في المجتمع الرأسمالي والبعد الفني والجمالي عند ماركس هو ما يسمح بالتعبير عن ذاتيته،⁴² غير أن الماركسية الارثوذكسية لم تلتزم بهذا الموقف من خلال مطالبة الفنان بالوقوف في صف الطبقة البروليتارية والتعبير عن أهدافها إذ يقول ماركيز: "إن الذاتية قد اتخذت اليوم في الحقبة البروليتارية قيمة سياسية، إذ أصبحت تمثل قوة معارضة لسيرورة الإدماج الاجتماعي العدواني والاستغلال".⁴³

إن الأداة الأساسية التي تمكن الفرد من إسترجاع إستقلاله الذاتي في ظل المجتمعات الصناعية يكمن بالنسبة لماركيوز في العمل الفني، غير أن هذا الأخير يحتاج إلى إعادة الإعتبار لمكانته ودوره في صياغة الواقع الجديد، وكما أنه يحتاج إلى إعادة النظر إليه لا على أنه مجرد نتاج أو إنعكاس للواقع الموضوعي أو من حيث أنه إنتاج يتجاوز الفرد أو من مجرد كونه مجرد بضاعة كبقية البضائع التي تعج بها أسواق المجتمعات المتقدمة صناعياً، بل يجب النظر إليه على أنه سبيل لتحرر الإنسان من السيطرة، غير أن بلوغ هذا الهدف يستدعي الأخذ بعين الإعتبار الذاتية وما تبعثه من أفكار وأحاسيس ومشاعر تسمح بتكوين صور عن واقع إنساني متحرر، إلا أن هذا لا يعني عند ماركيز أن الذاتية تنفصل عن الواقع الاجتماعي لأن الفنان في تعبيره عن ذاتيته وفي إنتاجه للأثر الفني يقوم بذلك في سياق اجتماعي يرتبط به وبقضايا ومشكلاته من جهة ومن جهة أخرى فهو يعبر عبر الأبعاد الفنية عن غاية لا تنفصل عن ذاتية الفنان النائرة ضد الواقع⁴⁴، يقول ماركيز موضحاً ذلك: "إن صفات الفن الراديكالية، أي وضع الواقع القائم، موضع إتهام، واستحضار صور جميلة للتحرر، تتأسس على الأبعاد التي عن طريقها يستطيع الفن أن يتجاوز تحديده الاجتماعي فيتححر من عالم الخطاب والسلوك القائم".⁴⁵

إن فهم دور الفن التحرري عند ماركيز قد لا يكون سهلاً وممكناً إلا من خلال الإجابة على السؤال التالي: كيف يتجاوز العمل الفني تحديده الاجتماعي؟ أو بصيغة أخرى: إذا كان الفن مرتبط بالواقع، فكيف يتمكن من تجاوزه؟. ولعل أن موقف ماركيز عن دور الفن التحرري سيكون أصدق جواب لهذا السؤال، إذ أن ماركيز يرى أن العمل الفني يتمتع بقدر واسع من الاستقلال الذاتي تجاه الواقع القائم، وهذا الإستقلال يحصل عليه بواسطة ما يسمى بالشكل الجمالي La Forme esthétique الذي

يعيد صياغة الواقع على نحو مغاير تماما للواقع القائم وهذا بهدف تجاوزه وبالتالي تحطيم العلاقات المتشعبة للعلاقات الاجتماعية القائمة وفتح بعدا جديدا للتجربة الإنسانية. إضافة إلى ذلك فإن للفن دور سياسي الذي هو دور إحتجاجي ونقدي يتمثل في فضح الجوانب السلبية واللاإنسانية للعقلانية المرتبطة بمنطق السيطرة، والفن يقوم بهذا الدور من خلال تجاوز الشكل الفني للواقع ونقل الإنسان من خلال صور الحرية والسعادة إلى التي يقدمها له إلى واقع مغاير للواقع القائم وهذا ما يؤكد في قوله: " أني أعتبر الطاقة السياسية للفن تكمن في الفن نفسه، وبعبارة أوضح في الشكل الجمالي، بل أزعم فضلا عن ذلك أن الفن يتمتع بفضل الشكل الجمالي بقدر واسع من الاستقلال الذاتي عن العلاقات الاجتماعية القائمة والتي تجعل الفن يقف موقف المعارضة من هذه العلاقات وفي الوقت نفسه يعمل على تجاوزها"⁴⁶.

إذن ما يقوم به الفن بواسطة الشكل الجمالي هو إعادة صياغة المضمون الواقع الاجتماعي إلى عمل في سواء كان هذا العمل رواية أو مسرحية أو قصيدة أو لوحة فنية أو غيرها، بحيث يظهر هذا العمل ككلية مكتملة بذاتها " un tout autosuffisant " كما يظهره على شكل أثر متباعد متحرر ومتجاوز للواقع القائم،⁴⁷ إذن نستنتج أن التجاوز هي خاصية ملازمة للعمل الفني إذ يقول ماركيز: " أن الأثر الفني يظل وفيًا لبنية الفن، للشكل الروائي أو الدرامي.... الخ، وهو الشكل الذي يتيح له التبعاد عن الواقع، إن الشكل يخفف من وقع النفي، فلا يعدو التناقض تناقضا مصعدا (sublimé) يغير ويحول جوهر الواقع المعطى والتحرر من نير هذا الواقع".⁴⁸ كما يؤكد ماركيز على أن رد العمل الفني إلى الشكل الفني لا يعني الوقوع في نزعة شكلانية (formalisme) تفصل العمل الفني عن سياقه الاجتماعي والتاريخي وهو ما يعتبره مستحيلا، إضافة إلى ذلك فالفن عند ماركيز لا يعمل على تغيير الواقع القائم تغييرا مباشرا، وهذا ما جعله يقع في إختلاف مع الماركسية الأورثوذكسية التي توظف الفن لخدمة مصالح الطبقة البروليتارية، لأن هذا الأخير بالنسبة لماركيز ليس تابعا للممارسة السياسية المباشرة، كما أنه ليس انعكاسا للواقع، بل له منطقته الداخلي المتمثل في الشكل الجمالي الذي يتجاوز الواقع ويعمل على تغييره من خلال تغيير وعي الناس بهذا الواقع، يقول موضحا ذلك: " لا يستطيع الفن تغيير العالم، لكنه يستطيع أن يسهم في تغيير وعي ودوافع الرجال والنساء الذين يستطيعون تغيير العالم".⁴⁹

5. البعد الثوري للفن وعلاقته بتحرير البعد البيولوجي

يرى ماركيز أن ما يعرفه الإنسان المعاصر في ظل المجتمعات المتقدمة صناعيا من صور للقمع ومن عمق للسيطرة التي تمارس عليه تدفعنا إلى القول أن الإمكانيات العلمية والتكنولوجية وحدها غير كافية لتغيير

وضعه وتحقيق حريته ذلك أن السيطرة التي يعاني منها أصبحت تضرب بجذورها في أعماق بنيته الغريزية، مما يعني أن تحرير الإنسان من خلال إحداث تغيير على المستوى الإقتصادي والإجتماعي غير كافٍ، بل يجب أيضا تغيير الإنسان نفسه وذلك في أبعاده البيولوجية والسيكولوجية⁵⁰، وفي هذا السياق يقول ماركيز: "يمكن للمجتمع القائم أن يتحول إلى مجتمع حر، عن طريق تغيير راديكالي، ينبغي أن يصل هذا التغيير إلى بعد الوجود الإنساني البعد "البيولوجي"، ذلك الذي تعلق به الحاجات الحيوية للإنسان، وعملية إشباعها وطالما كانت هذه الحاجات والإشباعات تستديم وجودا عبوديا، فإن التحرر يفترض سلفا تغييرا في هذا البعد البيولوجي ويفترض ظهور حاجات غريزية وإستجابات جديدة للجسم والعقل على السواء"⁵¹.

إن التحرر إذن عند ماركيز يحدث عندما يحدث تصعيد للإشباعات المؤجلة داخلنا، وتستعيد المتعة مكانها الفعال دون أن يعرض ذلك حياتنا للخطر خاصة وأن القوى الإنتاجية في مجتمعنا قد وصلت إلى مستوى يسمح للإنسان أن يعود مرة أخرى للإستمتاع بغرائزه وذلك بفضل التقدم التكنولوجي، كما أنه إذا كان هدف الواقع القمعي هو زيادة الفائض فإن أيروس على العكس يحث على الفاعلية الإنسانية ووسيلته الوحيدة لذلك هي الجمال، فالإستطيقا هي المنفذ الوحيد الذي نستطيع أن نطل من خلاله على واقع جديد مغاير للذي نعيشه⁵².

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف تتمكن الإستطيقا من خلال عملها أن تحدث تصعيدا أو إشباعا غريزيا؟ إن الإجابة على هذا السؤال تتطلب منا عرضا مبسطا لمستويات الوعي الثلاثة الموجودة عند فرويد التي إعتد عليها ماركيز في صياغة نظريته، إذ يجدر الإشارة إلى أن ماركيز أخذ عن فرويد تفرقه بين المناطق الثلاث التي يتشكل وفقها الإنسان وهي اللاشعور والأنا والأنا الأعلى، فمنطقة اللاشعور فهي منطقة الفرد الداخلية التي تتحقق منها المتعة واللذة والإشباع الغريزيين كما أنها منطقة الخيال الحق، أما منطقة الأنا فتتمثل وظيفتها في الربط بين الداخل والخارج، أي بين المنطقة اللاشعورية والواقع الخارجي، وهذا الربط لكي يحدث لابد له من الملكة الخاصة التي تساعد على ذلك، وهذا ما يحدث الخيال ويتجسد في (الموقف الجمالي)، فالجمال هو الأرض الخصبة التي ينشأ فيها الخيال الذي يعد حلقة الوصل بين الجمال والواقع لأنه ينشأ من انتظام أنا اللذة في أنا الواقع، أما منطقة الأنا الأعلى فهي منطقة المعايير والقوانين التي يسير الفرد وفقا لها وهي المسؤولية عن قيام الحضارة، ووفقا لهذه النظرية يظهر دور

الخيال كمفهوم جمالي يقوم بوظيفته الأساسية وهي التعبير عن نفسه وعن الذات الناشئ فيها في ظل هذا الواقع، كما يحاول أن يثبت مشروعيته في علاقته بهذا الواقع وقدرته على الربط بين الداخل والخارج من مناطق الذات الإنسانية.⁵³

إن العلاقة بين الإستطيقا والإرتواء بالنسبة لماركيز قائمة في كون الإستطيقا بإمكانها الإرتقاء بالإرتواء من مجرد كونه إرتواء فرديا، حيث يكون ايروس هو المعنى العام للإرتواء ويكون الخيال هو حلقة الوصل بين الإستطيقا وايروس، فإذا كان التناقض يظهر واضحا بين المتخيلة ومبدأ الواقع كما يبدو في (الحلم، اللعب، تيار الشعور، أحلام اليقظة)، فإن المخيلة من حيث تجاوز للواقع ومطالبتها بالإرتواء تنفي المبدأ الفردي ذاته وترتبط بإيروس، لأنها لا تقتصر على الارتواء الفردي فحسب بل تعمل من أجل الوصول إلى واقع لا قمعي،⁵⁴ إذ يؤكد ماركيز أنه على الرغم من إحتواء ايروس الأوربي والنرسي على العلاقة الليبيدية، فإن هذه العلاقة تؤدي حتما إلى الموت والهلاك، وذلك لأنها تمثل فعلا منعزلا لإفراد منعزلين، لكن الحالة التي يصبح فيها عمل الإيروس هو ما فوق الفردي، وذلك من خلال تنشيط الإيروس ذاته على أرض مشتركة من خلال التصعيد الغرائزي، وهنا يتضح أن ماركيز مؤمن تماما بفكرة " ماكس شيلر" Max Scheler عن الارتباط بين وجود حالة جمالية وصورة الحضارة اللاقمعية، فالتصعيد المباشر للغرائز يعتمد الخيال المركب الموجود لدى ايروس الذي يقدم لنا إمكانية وجود ثقافة وواقع لا قمعي يميل إلى تعميم الجمال الذي من شأنه أن يساعدنا على رفض الإستبداد والإلتجاء إلى الإشباع.⁵⁵

إن الفن عند ماركيز ملتزم بمبدأ المتعة، كما يقدم لنا الشكل الجمالي تعبيرا دالا على الرغبة المقهورة، ومبدأ المتعة يظهر في كتاب "ايروس والحضارة" كممثل للدافع الغريزي، وكذلك يظهر الفن على أنه قوة رافضة للواقع القهري، ووفقا لهذه القيمة الجمالية يتم الإقرار بحقيقة الحواس غير المفاهيمية ضمن الدور الحر للخيال الإبداعي. وعلى الرغم من ذلك فإن فكرة ماركيز عن حضارة غريزية لا تشير إلى تحرير طاقة جنسية بوجه خاص، لكن بدلا من ذلك يرى أن الطاقة المتحررة سوف تنتج إثارة جنسية حسية لكل الأنشطة مما يجعل النشاط الإنساني في المقابل يرفض القيم القمعية، ويتحول النشاط في الحضارة الغريزية إلى ممارسة المتعة ذاتها عن طريق الملكات الإبداعية وهنا تأتي وظيفة الجمال بصفة عامة، حيث لديه إمكانية عالية في كونه يمثل إحتجاجا تجاه الأوامر القمعية، فيظل ثابتا ومحتفظا بكيانه بعيدا عن القمع، والتصعيد الجمالي هنا يعبر عن المضمون غير المصعد، ومن جانب آخر إذا كان الشكل الجمالي شكلا حسيا فإن المضمون وراء هذا الشكل المصعد يوضح لنا مدى إرتباط الفن باللذة والارتواء فاللذة المتحققة في إدراكنا

للشكل الجمالي هي التي توضح لنا مدى إرتباط الفن بالإشباع الغريزي، فالفن عند ماركيز يمثل بالدرجة الأولى إشباعاً لبيدي، كما أن الحساسية الجديدة في جانب منها تظهر العلاقة الواضحة بين الجمال والتحرر لأن هذه الحساسية تحتوي على مظاهر جنسية وجمالية معا، والحاجة إلى المال والجنس المتحرر هما مطلباً للمجتمع الجديد وإشباع كليهما يؤدي إلى خدمة غرائز الحياة، وماركيوز هنا يأخذ عن " فريديريك نيتشه" قوله أن الجميل يملك قيمة بيولوجية في ذاته، فإذا كان نيتشه عرف الجمال على أنه يؤدي إلى تحسين الحياة فإن ماركيز يشدد على الارتباط بين الجمال والسعادة، لذلك يظهر الارتباط الداخلي بين المكونات الجمالية والأحاسيس والحاجات الجنسية والإشباع الغريزي الحقيقي الذي يحدث في مجتمع جمالي خال من القمع، وكذلك التعبير الجمالي الذي يظهر كتعبير ثنائي، فهو مرتبط بالأحاسيس من جهة وبالفن من جهة أخرى فالفن لكي يقوم بوظيفته لابد من إحساس مرهف يستوعبه، كما يعبر التصعيد الغريزي عن المعيار الجمالي الحاسم الذي يهدف إلى عالم آخر يتحدث وفق لغة المتعة ومبدأ الرغبة واللذة،⁵⁶ ففي الوقت الذي تزداد فيه الأعباء النفسية عن تقيد الطاقات، يعد الهروب من الغريزة قمعا لها، وهذا الهروب ينشأ نوعاً من العدوان الذي يتوجه به الإنسان إلى ذاته وإلى الآخرين فيصبح البشر المتحضرون تعساء ومتوحشين،⁵⁷ ونداء ماركيز الدائم هو أن يتسع مفهوم الإشباع الغريزي عن ذي قبل، فإذا كان النتاج الطبيعي للواقع القمعي والحضارة القمعية هو وجود انفصال دائم بين ما هو روحي وما هو مادي، فإن الشكل الجديد للواقع الحضاري الثقافي الذي ينشده هو ذلك الشكل الذي تتسع فيه دائرة الغريزة، فيظهر ما يسمى بالغريزة الروحية، والتي تتجسد فيها الفكرة الجمالية لعقل حسي، خاصة وأن تشيؤ الإنسان في ظل المجتمع المعاصر لم يكن قاصراً فقط على المجال الاقتصادي والاجتماعي بل تطرق أيضاً إلى الحياة الجنسية فأصبح الفن كالبضاعة وساعد على ذلك الفن الزائف، فما تحفل به أفلام السينما من صور وتعبيرات جنسية لا يؤدي إلى إشباع حقيقي بل هو مجرد وهم يحط من شأن الجنس، فتقديم الفن الزائف للإشباع الجنسي مجرد ستار آخر للرأسمالية الشريرة.⁵⁸

إن الفن وحده الذي يكون قادراً على إنجاز مهمة أحداث تحرر حقيقي لقوى الإنسان وعلى رأسها الجنس في ظل حضارة أيروسية، لذا لابد من أن تعود العلاقة بين الفن والجنس إلى شكلها الصحيح الذي يصبح فيه كامنهما محاولة للتعبير عن الآخر وعن ذاتنا أيضاً فالإستيقا لابد من أن تبحث عن

مشروعيتها على اعتبار أنها أساس لنظام غير قمعي، وأنها تساعد وتؤدي إلى الإرتقاء وذلك لأن الإعلاء الحقيقي هو الذي يؤدي إلى رفض الإشباع الزائف الناتج عن طريق الفن الزائف، الذي يستخدم الجنس بصورة ذرائعية لخدمة أهداف معينة، وذلك من شأنه أن يقضي على ثورة الغرائز أمام الواقع، وهنا يعقد ماركيز مقارنة بين شكل الجنس والدور الذي يلعبه في الأدب الكلاسيكي الرومانسي، وبين شكله ودوره في الأدب المعاصر. ففي الأدب الكلاسيكي وكما يظهر من خلال بعض الأعمال الأدبية الموجودة عند "جوته" Goethe و "بودلير" Baudelaire وغيرهم، نجد أن مثل هذه الأعمال يظهر من خلالها الدرجة المتناهية التي يصل إليها التصعيد والتسامي بالجنس، إلا أن هذا التصعيد والتسامي لم يطمسا الجنس نفسه، لكنهما عملا على تجليه وإظهاره بشكل فعال، فالجنس في هذه الأعمال الفنية يظل حرا لا يقبل الإندماج في الواقع لأنه يرتفع فوق زيفه، أما عن الأدب المعاصر وكما ظهر في بعض الأعمال مثل: Hot in Roof وفي LOLITA وبعض الأعمال التي تصور مختالي نيويورك وسيدات بيوت الضواحي... وهذه الأعمال على الرغم من أنها تظهر البعد الجنسي بشكل واقعي وأكثر جرأة وشراسة، لكننا نجده في الوقت نفسه يفقد قدرته تماما ويصبح عنصرا أساسيا مندمجا في المجتمع لا نافيا له.⁵⁹

ومن هنا فإن تصعيد الجنس يمثل تمردا ورفضاً، لكن إنتشاره في شكل سلمي يعني نجاح المجتمع في تشكيله وتطويره وفق رغباته، والفن الحقيقي هو الذي يعي تماما ذلك، فيحاول ان يجعل من مطلب التحرر الجنسي مطلباً جمالياً وان يجتذب الجنس صفة مادام كلاهما يعتبر تحليلاً لحضارة ايروسية، ومن هنا نجد أيضاً ماركيز لم يكن راضياً عن شكل الجنس سواء في المجتمع الرأسمالي أم في المجتمع الاشتراكي، رغم انفتاحه الظاهري، بل إنفلاته قد أصبح الجنس فيه يمثل قيمة تجارية محددة موجهة ومستوعبة يتحقق بها إستقرار النظام القائم، وفي المجتمع الاشتراكي أصبح الجنس يمتص من قبل جهد الإنتاج وتستوعبه أخلاق العمل المفروضة لخدمة الأهداف العامة للمجتمع،⁶⁰ وفي هذا التوجيه قضاء على الايروس (اله الحب الشقي) لمصلحة اللوجس Logos ولمصلحة بروميثيوس Prometheus، وهو رمز الحضارة والعمل والجهد عن طريق القمع.⁶¹

فإذا كانت محاولة المجتمعات الماثلة هي السعي إلى إحداث شلل في كافة الجوانب الإنسانية والحيوية لدى الإنسان - خاصة في بنياته الغريزية- فإن التخلص من ذلك يتطلب تغييراً فعلياً في بعد الإنسان الحيوي البيولوجي الذي تنبثق منه الحاجات الحيوية اللازمة له، وهذه الحاجات يعد ظهورها مؤشراً إيجابياً لشكل جديد من الحياة، هذا الشكل بعيد كل البعد عن الضرورة والحمية، ولكن في المقابل على علاقة وثيقة

بكل من (الفن، الغريزة، الجمال واللعب)، وهذه العناصر قد سقطت من حساب الماركسية، فالماركسية في نظره قد أهملت البعد الحيوي اللازم للإنسان، وكان اهتمامها المباشر منصبا على أمور أخرى وبذلك نجد اتفاقا بين كل من فرويد وماركيوز في أنه لا النظام الاشتراكي ولا النظام الرأسمالي يستطيعان تجسيد فكرة الحرية، لأن الشكل الأوحده لهذه الفكرة ينشأ من انتظام أنا اللذة في أنا الواقع، وذلك يتجسد فقط من خلال الموقف الجمالي القائم على الخيال الحر، ورغم أن ماركيوز لم يكن راضيا عن فكرة الخيال المساعد لمعطيات الحواس، ولكن اخذ يعزز فكرته الجديدة التي ترى إمكانية وجود خيال واع جديد يعين على التحرر، سواء كان هذا التحرر على المستوى الاجتماعي العام أم على المستوى الشخصي الداخلي وذلك كما يتمثل في التحرر الغريزي، وهذا الخيال الواعي هو الخيال الجمالي ومجال تطبيقه الفن فيقول: "إن الخيال هو الطريق الأساسي للحرية وللنظام الجمالي الخالي من القمع، والسبيل الوحيد أمام الغرائز الجنسية لتستعيد من خلاله فاعليتها ويتحقق الإشباع الكامل".⁶²

لقد أراد ماركيوز أن يستبدل الواقع المألوف بواقع جمالي يسير وفق قوانين جمالية لأن الإدراك الجمالي عنده هو الإدراك الحقيقي الذي من شأنه أن يعيد للإنسان توافقه الداخلي والخارجي في مناخ عام من المتعة والإشباع، ولذا نجده يتفق مع "شيلر" في "الطابع الدافعي الغريزي للوظيفة الجمالية"، فإذا كان ماركيوز في كتابه "الإنسان ذو البعد الواحد" قد أنهى كلامه بنزعة متشائمة تعبر عن يأسه في إمكان تغيير الواقع الحالي إلى واقع أفضل فان موقفه هذا قد تحول تدريجيا في كتاباته اللاحقة، ففي "نهاية اليوتوبيا" 1968 غلب عليه الطابع الايجابي وكذلك في كتابه "نحو التحرر" الذي يظهر فيه القيم الجمالية على أنها الفاعلة التي تستطيع أن تقوم بدور التحول إلى مجتمع جديد وتساعد الإنسان في أن يستعيد ماهيته على اعتبار أنه كائن (ايروطقي).⁶³

إن محاولة ماركيوز الربط بين الفن والإشباع هي في الحقيقة محاولة لم يستطع من خلالها أن يبرهن على هذه العلاقة الموجودة بين الجمال والإشباع، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل التالي: ما الذي دفع ماركيوز إلى إقحام فكرة الغريزة في فلسفته الجمالية؟ وهو السؤال الذي تنكشف إجابته من خلال تتبع فكر ماركيوز العام، خاصة إذا ما وضعنا في الاعتبار ما لاقته آراء ماركيوز في التحرر من رواج شديد وشهرة واسعة بين الشباب، وماركيوز نفسه قد اظهر اهتمامه بهذه الفئة (الشباب) في كتاباته، فالشباب عنده عنصر من

عناصر القوة النافية الجديدة والتي علق عليها آماله وقد صنف هذه القوة إلى (الشباب اللامنتمي، الهيبز، الطلبة) كما سبق وأن اشرنا من قبل، وكان تركيزه الأساسي منصب على الطلبة، ومن هنا نستطيع أن نقول أن الدافع وراء حديثه عن التحرر الغريزي وإدخاله كشرط أساسي للتحرر العام، وربطه بالقيم الجمالية وفاعليات الخيال ما هي إلا محاولة منه لاستمالة الشباب أكثر ونيل استحسانهم وتأييدهم، وذلك من خلال مناقشته للأفكار المؤيدة لمطلبهم في ظل سياق فلسفي، فماركيوز الذي اخذ من قبل على المجتمع الرأسمالي استخدامه للجنس كسلعة، هاهو الآن يقوم بنفس الأسلوب فالجنس عنده هو العنصر المساعد على رواج فكره وليس عنصر التحرر، فالايروس على حد تعبير "بيروجيشان" تعبير غامض لقوى معقدة وغير ثابتة ويولد أفعالا جميلة أحيانا كما يولد أفعالا ذميمة أحيانا أخرى ولا يمكن أن يكون ملهما للقيم السلامية والجمالية⁶⁴، لكن ماركيز لكي يدعم فكرته الأساسية يلجأ إلى كثير من أصحاب الفلسفات النقدية التي رأى فيها أفاق جديدة للاحتجاج الجنسي، وتأكيدا للدوافع الشهوانية، وذلك كما ظهر عند (نيتشه، قورييه، شيلر وغيرهم) الذين ربطوا البعد الجمالي بالبعد الغريزي، وبالأخص "شيلر" الذي يشارك فرويد الرأي في تشخيصه أسباب الأزمة الحضارية التي عرفتتها المجتمعات الأوربية في عصره وعلى رأسها الصراع بين الغريزة الحسية والغريزة الصورية أي بين الحساسية والعقل، وهذا عكس ما كان متداول في الفلسفات السابقة وخاصة اليونانية التي مجدت العقل وأعطت الصدارة له على حساب الحساسية ما أقام طغيانا قمعيا ورقابة تسلطية ضد غرائز الإنسان وحيويته،⁶⁵ أي أن الحضارة الراهنة سلبت الإنسان إنسانيته وحولته إلى مجرد شيء وعزلته عن أبعاده الحيوية الأخرى ومن هنا فان المعالجة بالنسبة لماركيوز لا بد من أن تأتي بنفس الأسلوب أي عن طريق حضارة بديلة تقوم في اساسها على ما قد اهملته الحضارة السابقة، أي المطالب الروحية والغريزية والوجدانية،⁶⁶ أي أن ماركيز يقول بضرورة ظهور الحساسية الجديدة التي تكون منسجمة مع العقلانية الجديدة لهذا يقول: " في الحقيقة لا وجود هناك لتغيير اجتماعي نوعي لثورة ممكنة من دون انبثاق عقلانية وحساسية جديدين لدى الأفراد أنفسهم ولا وجود لتغيير اجتماعي جذري في الصانعين الفرديين لهذا التغيير".⁶⁷

6. نقد فلسفة ماركيز الجمالية.

يمكن القول أن نظرية ماركيز الجمالية قائمة على الإنتقاء التعسفي من فلسفات مختلفة ومتعارضة فيما بينها مما أدى إلى عجزه عن تكوين رؤية جمالية متجانسة، كما أن نظرية ماركيز الجمالية لم تستطع أن تقدم رؤية واضحة للبعد الجمالي عنده، فهو في بعض الأحيان يؤكد أن البعد الجمالي يمثل قوة مؤثرة على

الواقع ومشاركة في تغيير البعد السياسي والاجتماعي لكنه في الوقت نفسه يؤكد على استقلالية الشكل الجمالي نسبيا عن الواقع، فكيف يمكن التوفيق بين هذا وبين تأكيده على قدرة الفن على تغيير الواقع. كما يمكن القول أن محاولة ماركيز الربط بين ما هو فني وجمالي وما هو واقعي ثوري هو مجرد يوتوبيا utopie، وذلك لأن معالجة ماركيز للفن تمثل في شق منها ضرورة وفي شق آخر تمثل مبالغة ومغالاة، فالشق الأول يتمثل في ضرورة انفصال الفن عن ذلك الشكل السلعي الاستهلاكي أما الشق الثاني فيعتبر نوعا من المغالاة والمتمثل في فكرته عن ضرورة سيطرة البعد الجمالي اليوتوبي في كل شيء، وذلك لأن تسرب الجمالية في كل شيء يعد يوتوبيا حاملة ويهدد بخاطر المبالغة الجمالية، كما يفقد التجربة صلابتها⁶⁸.

لقد تجاهل ماركيز فكرة أن التمييز بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون هو شرط أساسي من شروط المعالجة السياسية، وأن المعالجة الحقيقية تقوم على معالجة ما هو قائم بالفعل وليس استبداله بوجود حالم. كما أنه في تحليله لأسباب عزلة وشقاء الإنسان المعاصر لم يفتن إلى أن الألم الحادث لهذا الإنسان لم يكن فقط نتيجة للفقر والحاجة والفن في هذه الحالة لا يصبح علاجاً شافياً ولن تستطيع التجربة الجمالية كما يعتقد أن تحل محل التجربة الواقعية، فالإنسان الجائع الذي يحمل همومه وغده لا يستطيع أن يقيم عملاً فنياً، أو يرسى دعائم ومعايير يجب أن يصبح عليها الفن، أو حتى يؤمن أن الفن هو وسيلة خلاصه، ففكرة الذاتية الخاصة بالعمل الفني وفاعلية الشكل الجمالي التي تنادي بأن تصبح الثورة نابعة من العمل الفني نفسه لمواجهة المضامين السياسية والاجتماعية هي فكرة تكون مقبولة فقط من قبل الفنانين والمتخصصين في الفن ولا يمكن أن تصلح لجميع الناس وتصبح وسيلة تحرر كما يعتقد ماركيز، لأنه ليس من السهل أن يخاطب العامة بهذه اللغة الصعبة والمتخصصة، فالإنسان العادي ينتظر من الفن أن يعبر عما بداخله بشكل مباشر، لذلك نجد أن المباشرة الفنية تفسر من قبل العامة على أنها تمثل رفضاً حقيقياً وفي المقابل فإن التباعد عن العكس يمثل هروبا، فنظرية ماركيز هنا تقع في خطأ مخاطبة العامة بلغة الخاصة، فتجعل من الفن وسيلة سياسية اجتماعية بالدرجة الأولى يقللها العامة⁶⁹.

على الرغم من أن نقد ماركيز ينصرف إلى التصور الماركسي للفن مثلما ينصرف أيضا إلى التصور البورجوازي للفن في المجتمعات الرأسمالية، فإن رؤيته للفن تظل واقعة في شراك التصور الماركسي للفن

باعتباره "وظيفة سياسية واجتماعية"، حقا إن الفن قد يكون له بعد سياسي واجتماعي لكن ماهية الفن لا تكمن في هذا البعد ولا في غيره من الأبعاد التي يمكن أن يعبر عنها: كالبعد الميتافيزيقي، أو الأخلاقي أو الديني... الخ، فهذه الأبعاد جميعا هي مجالات للرؤية الفنية الرحبة، لكن البعد الجمالي لا يمكن إختزاله الى أي منها، لان القيم الفنية والجمالية لها منطقها الخاص المستقل عن أي من هذه الأبعاد ولذلك فإن ماركيز لم يستطع أن يبرهن لنا على إستقلالية حقيقية للفن، وما نقصده بالاستقلالية الحقيقية للفن هو أن الفن لا يكون موجها للقيام بدور سياسي اجتماعي معين، وأن تحررية الفن لا تكمن في تمرده ومناهضته للواقع الاجتماعي بحيث يبدو "قوة منشقة". فاستقلالية الفن وتحرريته تكمن أساسا في أنه لا يلتزم - في تعبيره عن الواقع الاجتماعي أو أي بعد آخر - إلا بالبعد الجمالي. والحقيقة أننا لو أخذنا بتصور ماركيز للفن، فسيكون علينا ان نسقط من حساب الفن كثيرا من الاعمال الفنية العظيمة وإلا كيف يمكن في ضوء تصور ماركيز للفن أن نفسر مثلا اللوحات التي تنتمي الى فن الطبيعة الصامتة أو حتى الطبيعة الحية، بل كيف يمكن في ضوء هذا التصور أن نفسر أعمال الموسيقى الخالصة⁷⁰.

ولو تساءلنا بعد هذا كله ما الذي يقدمه لنا ماركيز عن دور الفن التحرري؟ فإن الإجابة هي أنه يقدم لنا رؤية طوباوية للفن على نحو صريح، ولم يحاول أن يبين لنا حتى العلاقة بين البعد الجمالي وأنماط العلاقات الاجتماعية من خلال دراسة علمية تحليلية مثلما فعل غيره من الماركسيين أمثال لوكاتش Lukacs وجولدمان Goldman... الخ، فهو بدلا من ذلك يقدم لنا تصورات عما ينبغي أن يكون عليه الفن من خلال لغة إنشائية خطابية تفتقر الى الطابع العلمي⁷¹.

7. الخاتمة:

لقد إستطاع ماركيز أن يقدم للفن بعدا ثوريا كما لم يفعل ذلك أي فيلسوف آخر في الفلسفة المعاصرة، وهو ما يمكن اعتباره إبداع فكري وفلسفي جدير بان يدرس، خاصة وان ماركيز يهدف من خلال الفن إلى تقديم حلول لازمة التي يعاني منها الإنسان المعاصر من كل الجوانب. كما أن قيمة الفن عند ماركيز تبرز أكثر في الحفاظ على طاقاتها النقدية من جهة وكذا تطويرها من جهة أخرى حتى تضمن بلوغ الهدف الأساسي للنظرية النقدية إلا وهو تغيير الواقع.

إن ماركيز استطاع بناء نظرة نقدية تباه المجتمع الصناعي المتقدم وكذا فهم أعمق لمستوى القمع الذي تمارسه المجتمعات الغربية على الإنسان المعاصر، وهو الفهم الذي قاده أيضا إلى اكتشاف نوع آخر من القمع وهو القمع الإضافي كإشارة إلى نظام السيطرة والتحكم الذي شمل جميع أبعاد الإنسان إذ أن

شبح البعد الواحد جعل الإنسان في المجتمعات الصناعية المتقدمة فاقدا للوعي بالتناقض الذي يعيشه، كما أنه أصبح كائنا مستسلما وعاجزا على التفكير السليبي بل متكيفا ومتصالحا مع مجتمع البعد الواحد، الذي قام بغزو حاجات الإنسان من خلال تزييف ثقافته والسيطرة التكنوقراطية التي تعبر عن ذلك التصالح بين السياسة والعقلانية التكنولوجية، التي استطاعت إدماج القوى التقليدية للثورة أو البوليتاريا التي تخدر وعيها وأصبحت عاجزة على إحداث تغيير وهو ما دفع ماركيز أيضا يعلق أماله على اليسار الجديد من أجل تجسيد مشروع الثورة الماركسية إلا أن الحديث عن اليسار الجديد أو القوى النافية الجديدة عند ماركيز لم يكن إلا مجرد فرضية وهو ما جعله يلجأ إلى الفن أو الإستيقا لاكتمال مشروعه التحرري، وبالتالي يمكن القول أن ماركيز أدرك أن تحرير الانسان لا يتحقق فقط من خلال التغيير الاقتصادي والاجتماعي بل أيضا من خلال تغيير الإنسان في أبعاده البيولوجية والسيكولوجية، ولهذا لم يكن الفن أو الجمال الذي لجأ إليه ماركيز إلا بهدف تحقيق الإشباع الجنسي والغريزي الذي هو الآخر تعرض للقمع والسيطرة على اعتبار أن هذه العناصر هي سعادة الإنسان المفقودة ولهذا ربط ماركيز بين ما هو غريزي وجنسي وبين ما هو فني.

يمكن أن نستنتج أن اهتمام ماركيز بالبعد الثوري للفن ما هو إلا تعبير عن اهتمام هذا الأخير بالفرويدية وللطاقات النقدية الكامنة فيها كما أنه اهتمام يعبر عن تجسيد للمقاربة الفرويد-ماركسية عند ماركيز، إذ أن ماركيز حاول الأخذ من الفرويدية ما كانت تفتقر إليه الماركسية في مسألة دور الفن التحرري خاصة ما يتعلق منها بانحياز الفن إلى غرائز الحب والحياة ضد القمع والكبت الاجتماعي، فيظهر للفن بعد جديد من خلال علاقته بالنشاط الغريزي وهو البعد التحرري للغرائز ولبنيتها التي تعتبر أساس تغيير وضع الإنسان، وهذا ما جعل ماركيز يشكل رؤية جديدة للإنسان وعلاقته بالحضارة وهو الاعتقاد بإمكانية قيام حضارة لا قمعية متحررة يتم فيها الاستمتاع بالغرائز من خلال تصعيد الإشباعات المؤجلة ووسيلة ذلك هو الجمال أو الجمال من خلال الالتزام بمبدأ المتعة مقابل مبدأ الواقع وكذا من خلال ظهور حساسية جديدة تقوم على الخيال الفني الذي له دور مهم وتأثير على الواقع، وهي الفكرة ذاتها التي أخذها ماركيز من فرويد.

يمكن القول أن مشروع ماركيز الثوري وعلاقته بالفن ما هو إلا تعبير عن مشروع ماركيز في التوفيق بين الماركسية والفرويدية من أجل بناء نظرية نقدية جديدة تستهدف كل أبعاد الإنسان، وخاصة البعد الاجتماعي والغريزي. وعلى الرغم أن هناك فلاسفة قد سبقوا ماركيز إلى هذه المحاولة التوليفية بين ماركس وفروي دالا أن محاولة ماركيز فريدة وأصيلة ما يجعل منها موضوع جدير للبحث.

8. قائمة المراجع:

- هربرت ماركيز، نحو التحرر. في ما وراء الإنسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرايشي، دار الآداب، بيروت، د.ط، 1972م.
- البعد الجمالي، ترجمة جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1982م.
- الإنسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرايشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط3، 1988م.
- الحب والحضارة، تر: مطاع صفدي، دار الآداب، بيروت، ط2، 2007م.
- الثورة والثورة المضادة — نحو حساسية ثورية جديدة — تر: جورج طرايشي، دار الآداب، بيروت، د.ط، د.ت.

• Marcuse Herbert. La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique Marxisme. Traduit de l'anglais par. Didier Coste paris. Edition du seuil. 1979

- احمد هادي، قيس، الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980.
- العالم، محمود أمين، هربرت ماركيز وفلسفة الطريق المسدود، ط1، بيروت، 1972م.

- بومنيير، كمال، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسيل هونيت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، د.ط، 2010.
- بومنيير، كمال ، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1،
- بسطاوي سي محمد، رمضان، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت - أدورنو نموذجاً، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، د.ط، 1988م.
- هوركهايمر، (ماكس) و ادورنو، (تيودور)، جدل التنوير، تر: د. جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006م .
- زكريا، فؤاد، هربرت ماركيز، دار الفكر المعاصر، القاهرة، د.ط، د.ت.
- كلينر، ديفيد ،"ماركيوز، نقد الحضارة البورجوازية"، أعلام الفلسفة السياسية المعاصرة، تر: د.نصار عبدا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1999 .
- مجاهد، عبد المنعم مجاهد، جدل الجمال والاعتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت.
- محمد توفيق، سعيد، البعد الجمالي عند ماكوزه، كلية الآداب مجلد 60، العدد 02، وحدة النشر العلمي، القاهرة، د.ط، 200م.
- ميتشنيكو، الكسي، المبادئ الأساسية للادب السوفيتي، مشكلات علم الجمال الحديث، تر: فريق العلماء، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، د.ط، 1979م.
- مصطفى، حنان، فلسفة الفن عند هربرت ماركوزه، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2016م.
- عبد السلام، سهير، مفهوم الاعتراب عند هربرت ماركيز، دار المعرفة، القاهرة، د.ط، 2003م.

9. هوامش:

¹ - قيس احمد هادي، الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيز، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ب.ن، ص 21-20

² - سعيد محمد توفيق، البعد الجمالي عند ماركوزه، كلية الاداب 02 (افريل 200)، ص 347.

- 3- المرجع نفسه، ص 348.
- 4- المرجع نفسه، ص 349.
- 5- قيس أحمد هادي، مرجع سبق ذكره، ص 34.
- 6- المرجع نفسه، ص ص 36-37.
- 7- حنان مصطفى، فلسفة الفن عند هربرت ماركوزه، ط1، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، 2016، ص 207.
- 8- المرجع نفسه، ص 208.
- 9- المرجع نفسه، ص 210.
- 10- الكسي ميتشنكو، المبادئ الأساسية للأدب السوفييتي، مشكلات علم الجمال الحديث، تر: فريق العلماء، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1979، ص ص 333-335.
- 11- حنان مصطفى، مرجع سبق ذكره، ص ص 211-212.
- 12- المرجع نفسه، ص ص 213-219.
- 13- المرجع نفسه، ص ص 220-222.
- 14- المرجع نفسه، ص 223.
- 15- المرجع نفسه، ص 224.
- 16- هربرت ماركيز، البعد الجمالي، ترجمة جورج طرايشي، ط2، دار الطليعة، بيروت، 1982م. ص 7-8.
- 17- المصدر نفسه، ص 8.
- 18- هربرت ماركيز، البعد الجمالي، مصدر سبق ذكره، ص 10.
- 19- رمضان بسطاوي سي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت- أدورنو نموذجاً -، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1988م، ص 26.
- 20- المرجع نفسه، ص 27.
- 21- هربرت ماركيز، البعد الجمالي، مصدر سبق ذكره، ص 18.
- 22- المصدر نفسه، ص 18-19.
- 23- المصدر نفسه، ص 19.
- 24- المصدر نفسه، ص 20.
- 25- المصدر نفسه، ص 21.
- 26- المصدر نفسه، ص 21.
- 27- المصدر نفسه، ص 45.
- 28- هربرت ماركيز، البعد الجمالي، مصدر سبق ذكره، ص 22-23.

- ²⁹-هربرت ماركيز، الانسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، ط3، دار الآداب، بيروت، 1988م، ص257
- ³⁰- هربرت ماركيز، البعد الجمالي، مصدر سبق ذكره، ص23.
- ²⁸- المصدر نفسه، ص 26
- ³²- المصدر نفسه، ص50
- ³³- هربرت ماركيز: البعد الجمالي، مصدر سبق ذكره، ص59.
- ³⁴- المصدر نفسه، ص72-73
- ³⁵- المصدر نفسه، ص 89.
- ³⁶- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.س.ن، ص 113
- ³⁷- د.كمال بومنيير، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2010، ص189-190
- ³⁸- هربرت ماركيز، الانسان ذو البعد الواحد، مصدر سبق ذكره، ص249.
- ³⁹ - Marcuse Herbert. **La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique Marxisme.** Traduit de l'anglais par. Didier Coste .Edition du seuil. Paris .1979 .p21
- ⁴⁰ - د. كمال بومنيير، جدل العقلانية، ص191-192.
- ⁴¹ - Marcuse Herbert. **La dimension esthétique.** p19.
- ⁴² - كمال بومنيير، جدل العقلانية، مرجع سبق ذكره، ص193-194.
- ⁴³ - Marcuse Herbert. **La dimension esthétique.** P35
- ⁴⁴ - د. كمال بومنيير، جدل العقلانية، مرجع سبق ذكره، ص195
- ⁴⁵ - Marcuse Herbert. **La dimension esthétique.** P20
- ⁴⁶ - **Ibid.** p9
- ⁴⁷ - د. كمال بومنيير، جدل العقلانية، مرجع سبق ذكره، ص197
- ⁴⁸ - هربرت ماركيز، الثورة والثورة المضادة، نحو حساسية ثورية جديدة، تر: جورج طرابيشي، دار الآداب بيروت، د.س.ن، ص103
- ⁴⁹ - المصدر نفسه، ص104

- 50- د. كمال بومنيير، *جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت*، مرجع سبق ذكره، ص 162-163.
- 51- هيربرت ماركيز، *نحو التحرر. في ما وراء الإنسان ذو البعد الواحد*، تر: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، 1972، ص 20.
- 52- حنان مصطفى، مرجع سبق ذكره، ص 187-188.
- 53- قيس احمد هادي، *الإنسان المعاصر عند هيربرت ماركيز*، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ب.ن، 1980، ص 30-31.
- 54- د. سهير عبد السلام، *مفهوم الاغتراب عند هيربرت ماركيز*، دار المعرفة، القاهرة، 2003، ص 123.
- 55- حنان مصطفى، مرجع سبق ذكره، ص 190-191.
- 56- المرجع نفسه، ص 191-192.
- 57- ديفيد كلينر، *ماركيز، نقد الحضارة البورجوازية*، اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة، تر: د. نصار عبدا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 25.
- 58- فؤاد زكريا، *هيربرت ماركيز*، دار الفكر المعاصر، القاهرة، د.س.ن، ص 77.
- 59- *هيربرت ماركيز، الإنسان ذو البعد الواحد*، مصدر سبق ذكره، ص 114.
- 60- محمود أمين العالم، *هيربرت ماركيز وفلسفة الطريق المسدود*، ط 1، د.د.ن، بيروت، 1972، ص 121.
- 61- المرجع نفسه، ص 132.
- 62- *هيربرت ماركيز، الحب والحضارة*، تر: مطاع صفدي، ط 2، دار الآداب، بيروت، 2007م، ص 209.
- 63- فؤاد زكريا، مرجع سبق ذكره، ص 75.
- 64- محمود أمين العالم، مرجع سبق ذكره، ص 141.
- 65- د. كمال بومنيير، *جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت*، مرجع سبق ذكره، ص 175.
- 66- حنان مصطفى، مرجع سبق ذكره، ص 203.
- 67- *ماركيز هيربرت، الثورة والثورة المضادة*، مصدر سبق ذكره، ص 58.
- 68- حنان مصطفى، مرجع سبق ذكره، ص 261-265.
- 69- المرجع نفسه، ص 266-276.
- 70- سعيد محمد توفيق، مرجع سبق ذكره، ص 368.
- 71- المرجع نفسه، ص 369.