ماحق لكتاب «واقعية بلا ضفاف»

الفن والمجتمع

بقلم روجيه غارودي
ترجمة سعد الدين دغمان

لم يهيء مؤسسا الماركسية ، ماركس وانجلز ، مباديء الجماليات منهجيا . ولكن من الممكن ان نجد في مؤلفاتهما احكاما على هذا الاثر الفني او ذاك ، كما نجد ، خلال ذلك ، بعض الملاحظات عن المنهج خاصة . وتعد هذه الاحكام والملاحظات عناصر ثمينة ، غير انه لا يكفي ان نضعها جنبا الى جنب حتى نؤلف علم جمال ماركسيا ، لان هذه الطريقة المدرسية في تجميع اسانيد مترابطة باستنتاجات وفقا لقواعد المنطق الشكلي ، لن تسمح بان تقودنا الى المرحلة الحالية في تطور الفنون .

اذا ، يجب ان ننهج نهجا مغايرا حتى نعطي للماركسية تطورا خلاّقا في مجال الفنون .

وتذكرنا اشارة موجزة لماركس ، انه ، كي يحد هذه المسالة في دراسة منهجية ، كان يستند فقط الى الانطلاق من علم الجمال عند هيجل مطبقا عليه نفس الطريقة النقدية التي طبقها على الفلسفة الهيجيلية عامة .

من الاوفق اذا ، ان نأخذ مباديء الفلسفة الماركسية كنقطة انطلاق لافكارنا ، وذلك كي نكتشف نقطة الاندراج لبحث في الجماليات.

فالكلام لا يتناول موضوعا هامشيا ، ولكنه يتناول التفكير في روح الماركسية نفسها ، حيث لاستنتاجاتها نتائج هامة فيما يخص تأويلها الاساسي .

ان قضية الفن هي قضية الخلق قبل كل شيء ، ولاجل هذا فان كل تشويه آلي او مثالي ، وكل ادراك اعتقادي للعمل الخلاق ، له في الجماليات نتائج مدركة مباشرة . وهكذا فان مفهوم الجماليات هو حجر المحك للتأويل الماركسي .

* * *

ثمة مناسبتان يمكن ان ترشدانا في البحث عن نقطة الانطلاق «لجماليات» ماركسية : المنهج الذي أكمله ماركس في «رأس المال» المكوّن «منطقه العظيم» المطبق على حالة خاصة في الاقتصاد السياسي، ثم المنهج الذي اكمله ماركس تحت اسم «المادية التاريخية» حيث اعطى امثلة تطبيقية ساطعة ، لاسيما في الثامن عشر من برومير لعهد لويس بونابرت .

وحين يتناول دراسة ظاهرة تاريخية ، فان ماركس يدل على ان البشر هم الذين يصنعون تاريخهم ، ولكنهم لا يصنعونه اختياريا : انهم يصنعونه في ظروف حتمية تنتج ضروراتها الداخلية عن الماضي .

اذا ، نقطة انطلاق ماركس هي نقطة انطلاق الفلسفة الالمانية ، خاصة فلسفة كانت وفخته وهيجل ، مع تصميمها على عدم التضحية بالعلم في سبيل امكانية المبادهة التاريخية ، ولا بالمبادهة التاريخية في سبيل ضرورات العلم .

ولكن ماركس ـ على النقيض من هذه المثالية الالمانية الكبرى التي كان لها استحقاق استخلاص «اللحظة الفاعلة» في المعرفة ، وبصورة اكثر شمولا دور العمل الخلاق للانسان ، حتى انها اعتبرت التاريخ بكامله خلقا متتابعا يقوم به الانسان نفسه ـ فهم هذا العمل الخلاق بطريقة جديدة مادية : ان ماركس لا يضع فردا مجردا منعزلا متعاليا خالقا للعالم ، ولا فردا له مع الشيء العلاقات التي كانت تفهمها الثنائية الديكارتية . بل على العكس ، فهو يلح على العمل المتبادل الثابت بين الانسان وبين موجودات الطبيعة الخارجية ، والمستقلة عنه ، ثم يبحث كيف تنبثق الحرية من الطبيعة على مستوى العمل الانساني .

وهو يعرّف هذه الوضعية بوضوح في «رأس المال» ، اذ يكتب: «ان نقطة انطلاقنا هي العمل في شكله الانساني خصوصا» . لان العمل في شكله الانساني خصوصا ـ بخلاف عمل النحلة او كلب الماء الذي يكون حسب امتداد الحاجة المباشر ، والذي لا يدخل اي واسطة مع الطبيعة ـ هو عمل الهدف منه موجود في وعي الانسان من قبل ان يتحقق في الطبيعة ، وهو عمل القصد منه هو القانون . ومع انبثاق الغائية هذا في الطبيعة بتحدد الانسان ككائن من كائنات الطبيعة لا يصيب الوجود تماما الا كوظيفة للمستقبل .

وهكذا ، اذا كان ماركس ينفصل انفصالا جذريا عن المثالية ، كافا عن ان يفهم العمل في شكله المجرد فقط كخلق مفاهيم ، فانه يتميز ايضا تميزا جذريا عن المادية الالية التي كانت تحيل ـ بانكارها اللحظة الفاعلة في المعرفة ودور الانسان الخلاق ـ المعرفة الى مجرد انعكاس سلبي للكائن ، كما كانت تحيل الانسان الى مجرد حاصل او ناتج عن ظروف كان قد كوّن فيها ، وهو يتطور فيها ايضا .

وفي الجماليات ، نجد تبدلا في اشكال نظرية المعرفة المختلفة. فالمثالية الموضوعية كانت تقود الى فهم متسام للجمال : فالجمال عند افلاطون مثلا كان سمة للافكار او الجواهر المتسامية بالنسبة للانسان .

والمثالية الذاتية ، كما هي عند بعض الرومانسيين ، وعند «نوفاليس» مثلا ، كانت تجعل من الجمال صنيعة او مقصد فرد ، بل

حتى «خلقا سحريا» يقوم به الفرد .

اما المادية الآلية ـ كما هي عند ديدرو مثلا ، او عند الماديين الفرنسيين في القرن الثامن عشر بصورة أعم ـ فكانت تجعل من الجمال خاصة من خواص الاشياء ، وكانت تقود الى المذهب الطبيعي محيلة المصنف الفني الى مجرد انعكاس مقلد للحقيقة ، مع الشاغل الوحيد في ان يختار من الطبيعة ، ويتأمل ما له قيمة اخلاقية كمثال .

ان «الجماليات» الماركسية تتميز جذريا عن هذه المفاهيم الثلاثة المنبثقة من المثالية الموضوعية ، والذاتية ، ثم المادية الآلية .

ولكن ـ بدلا من ان نعرّفها بتضاد ، اي في جدل ضد هذه الوضعيات ـ من الافضل ان ننطلق مما هو اساسي في المفهوم الماركسي عن العالم والانسان ، وعن المنهجية في المبادهة التاريخية ، وعملية الخلق التي تتضمنها المنهجية .

واذا كان الفن قد ولد من العمل ، فكيف حدث ان اكتسب وجودا مستقلا عنه ؟

ان الفن مظهر من مظاهر فاعلية الانسان ككائن مغير للطبيعة ، اى كعامل .

وقد برهن ماركس كيف ان الانسان ـ في نطاق العمل ـ يخلق اشياء لترضي حاجاته : ومجموع هذه الاشياء التي لا وجود لها ولا معنى الا بالنسبة للانسان وبه ، يؤلف طبيعة ثانية ، وعالما من التقنية وبمعنى أعم ، عالما من الثقافة لا يكف ابدا عن ان يكون طبيعة ، ولكنها طبيعة انسانية ، طبيعة مصاغة من جديد وفق مخططات انسانية .

وهكذا تكون قد خلقت علاقات جديدة بين الانسان وبين هذه الطبيعة المكونة من ناتجات ومؤسسات انسانية .

واذ يغير الطبيعة فان الانسان نفسه يتغير . لان خلق اشياء جديدة موافق لخلق ذات جديدة . ونحن بعيدون هنا عن المفهوم المثالي ـ الفختي مثلا ـ للعلاقات بين الذات والموضوع ، والذي يعتبر الفرد وحده خالقا وفقا له ، وبعيدون ايضا عن مفهوم المادية الديماغوجية ـ اي مادية هونباخ مثلا ـ المؤمنة بان الموضوع هو معطى مصنوع كاملا وثابت ، وان الذات ما هي الا المرجع السلبي له.

حقا ان الانسان ، اذ يعدد وسائل ارضاء حاجاته ، يخلق حاجات جديدة تعد ، كما اشار ماركس في مخطوطاته عام ١٨٤٤ ، الثروة الانسانية الحقيقية للانسان . وحين يخلق الانسان حاجات انسانية خصوصا يرتفع اكثر فوق حيوانيته الاولى . وهذه الحاجات لا تعبر فقط عن تلك العلاقة المباشرة والمتبادلة مع الطبيعة ، والتي تشخص المستوى الحيواني : اما اشباع الجوع او الرد على اعتداء . وهي (اي الحاجات) تعدد علاقات الانسان بالعالم ، جاعلة من الممكن شكلا غير مباشر من المعرفة ، هذا الشكل هو العلم . والعلم لا يمكن ان يتطور الا بالقدر الذي لا يكون الانسان فيه محاطا بضرورات مباشرة ، وانما حين يصير ممكنا (قيام) تفوق ما بالنسبة الى الحاجة . وهذا التفوق يبيح الانعطاف الخيالي والعبث الواعي لمقاصد ومضامين تسمح بتحقيقه ، كما يسمح بانعطاف المفهوم نهائيا .

ان اكتشاف المدى الفني للعمل الانساني ، وكذا القول في مداه العلمي ، يفرض سواء بسواء تفوقا يقطع الصلة المباشرة بين الحاجة وبين الشيء المباشر لارضائها . وهكذا فقط يصير ممكنا (وجود) تأمل لا يفهم الانسان بوساطته في الشيء ما له دلالة نفعية مباشرة في ذاته فقط ، اي ما (يستخدمه) كي يتغذى، ويلبس ، ويشتغل او يدافع عن نفسه ، ولكنه (يفهم) في هذا الشيء كل ما يظهر عمله الخلاق . وهكذا يبدأ المظهر الجماليحين يسر الانسان باكتشافه في الشيء الذي خلقه ، ليس فقط وسيلة لارضاء رغبة ، ولكن ما يحمل في هذا الشيء دلالة على عمله الخلاق . وهكذا كان ماركس يركز في مخطوطاته لعام ١٨٤٤ على حداثة الانسان الذي لا يشتغل وفقا لقانون النوع ، وانما (يشتغل) عالميا وفقا لقانون الانواع كلها ، ووفق قوانين الجمال.

ان الفن المولود من العمل لا ينفصل عنه بالضرورة ، ولا يتعارض معه ايضا على الاقل ، بل هو يفسر على العكس من ذلك الدلالة الكاملة للشيء الناتج عن الشغل ، وذاك ما سادعوه «بالقراءة المزدوجة» لهذه الدلالة حين يمثل الشيء منفعة مزدوجة للانسان : منفعته الاقتصادية المباشرة بوصفه ناتجا قابلا لان يشبع حاجة محددة ، ومنفعته الانسانية الاكثر شمولا (وأكاد اقول شبه الروحية) بوصفه شيئا يعيد للانسان صورته كخالق ، ثم بوصفه تجسيما للقدرة الخالقة عند الانسان ، وموقظا فيه شعور الفرح والاعتزاز ، ولكن ، في الوقت نفسه ، شعور الضيق والمسؤولية بالتذكر الثابت لهذه القدرة الخالقة .

وحين يرسم انسان العصر البرونزي نوعا من الزخرفة على اناء الخزف المستخدم في الشرب ، فان الباعث الزخرفي يكتسب استقلالا ما بالنسبة الى وظيفة هذا الشيء النفعية تماما . (في هذه الحالة يسر الانسان من عمله الخلاق الخاص .

وهكذا تتولد حاجة جديدة غير شائعة في نطاق الطبيعة ، وهي ـ مثلها مثل الحاجات الاخرى كلها التي خلقها الانسان ، ومثل كل الوسائل التي ابتدعها لارضاء هذه الحاجات ـ ستجر ثراء وتغيرا عميقا في الفرد نفسه : حتى ان حواسه سترهف وتتطور . فالعين القابلة ليس فقط لان تلتقط اشارة تنبيء بوجود خطر او غنيمة ، ولكن لان تتأمل الشيء اي لئلا تأخذه من حيث وظيفته في ارضاء مطلب بيولوجي ، بطريقة متبادلة ، وانما لكي تسر بهذا الشيء بكامله كتجسيم لذاتية الانسان ، وضيقه وآماله ، وأهليته كخالق ... ان هذه العين قد اضحت عينا انسانية . وكذلك حين تميز اذننا ضجة محرك الهليكوبتر من ضجة طائرة نفاثة ، فان هذه الحاسة تكون قد اعتادت ذلك بعد مراس تام ، بل وأدل من ذلك عندما تميز فيموسيقى «اوركسترا» وتستشعر كأنه الالم النوتة الخاطئة لواحد من عازفي الكمنجة . وكما كتب ماركس : فان حواسنا قد صارت منظرة : فهي تختصر في رد فعل مباشر ظاهريا المعرفة كاملة ، وكل القدرات التي اكتسبتها الانسانية كنوع خلال تاريخها . وفي هذه الحواس تعيش وتتطور ثقافة المجتمع كلها بدلا من ان تدوم فيها فقط ردود فعل الغريزة الحيوانية المباشرة وغير المتراكمة .

ان تأنيس الحواس هذا موافق لتأنيس الشيء : فالحواس تصير انسانية بعلاقاتها مع الطبيعة «المؤنسنة» التي هي موضوع العمل البشري .

ولبنية اعضاء الحواس ووظيفتها اساس بيولوجي طبيعي ، ولكنها قد اصبحت انسانية بوساطة تغير البشر التاريخي والاجتماعي .. كتب ماركس (يقول) : ان تكوين الحواس الخمس هو صنيعة التاريخ العالمي للمجتمعات البشرية .

ان الانسان الذي نسق هذه الحواس ليس فردا منعزلا ، وانما هو كائن اجتماعي يدخل من خلال المجتمع في علاقات معقدة مع الطبيعة ، وهذه الطبيعة نفسها ما هي الا نتاج العمل الاجتماعي .

* * *

ان الفن يشبه العمل من حيث هو تجسيم للانسان ، كما تشبه ناتجاته ناتجات العمل ، فهي غايات بشرية متجسمة ، ومقاصد انسانية متحققة .

اذا ، لا يوجد بين الفن والعمل هذا التعارض غير الممكن تجاوزه، والذي يخضع العمل دائما الى متطلبات حياتية وخدمية بالضرورة ، وبالتالي يضحي الخلق الفني حرية خالصة. ان غائية كانت اللامتناهية، والتي هي اساس كل مفاهيم الجمال المثالية والشكلية ، وقد افقرت في نفس الوقت مقولة العمل ، محيلة اياه الى تحقيق غايات نفعية تحقيقا دقيقا ومباشرا ، ومقولة الفن الذي صار فاعلية مجانية ولعبا .

وهذان هما حدان متضادان لنفس الفاعلية الخلاقة المحققةغايات بشرية ، والمشبعة حاجات انسانية ، وهي حاجات خاصة حينا ، بيولوجية في جوهرها ، ولكنها معقدة واجتماعية اكثر فاكثر ، وهي اخيرا حاجة الانسان الاعم والاشد عمقا معا : اي حاجة تحقيق انسانيته الخاصة بوساطة عمله الخلاق ، وهي حاجة « روحية » انسانية « خاصة » .

وعلى العكس ، فان ما هو حق ـ في كل مجتمع تجاري ولد معه «الاغتراب» من قبل وثنيي السلع، واكثر من ذلك ايضا ، فيكل مجتمع منقسم الى طبقات متصارعة حيث علاقات الاستغلال والسيطرة تزيد الاغتراب وتعممه ـ هو ان انقساما مزدوجا او انشقاقا يلعب دوره في الفعل الوحيد للعمل اصلا .

ومع نشاة الملكية الخاصة لوسائل الانتاج ، بات الانسان ، اي الخالق ، العامل المستعبد ، الرقيق او البروليتاري ، لا يملك وسائل الانتاج هذه ، اذ ذاك قطع الرابط العضوي بين الغاية الواعية التي يتوخاها الانسان في عمله وبين الوسائل التي يستخدمها حتى يبلغ تلك الغاية .. وهكذا صار الخالق منفصلا عن ناتج عمله الذي لا يعود اليه ، وانما يعود الى مالك وسائل الانتاج : مولى الارقاء ، السيد الاقطاعي ، او رب العمل الرأسمالي . اذا ، لا يحقق عمله غاياته الخاصة او مشروعاته الشخصية ، وانما يحققغايات شخص اخر . وهكذايكف الانسان في عمله عن ان يكون انسانا ، اي واضع غايات ، ليصبحوسيلة ولحظة في السياق الموضوعي للانتاج ، او وسيلة لانتاج السلع وفائض القيمة . فالاغتراب هنا اختلاس للملكية (المادية والمعنوية) .

وفي كل نظام ملكية خاصة لوسائل الانتاج ، لا يكون العامل منفصلا عن ناتج عمله فقط ، بل عن فعل عمله نفسه . والمالك لا يفرض عليه الغايات وحسب ، بل ووسائل عمله واساليبه . ان الحركات والانسقة قد فرضت من الخارج بوساطة المكان الذي حدد للعامل ضمن دورة الانتاج . ولقد صورت هذه الحركات والانسقة، ورسمت في قوالب ، تحت شكل غير انساني تماما ، ولاجل ايقاعات قد صارت مهلوسة غالبا ، بوساطة الاداة او الآلة حتى انها جعلت من العامل حسب تعبير ماركس : « زائدة من لحم في الة من صلب » : فالاغتراب هنا تجريد للشخصية .

ان مجموع وسائل الانتاج الموجود في فترة تاريخية معينة ، وان مجموع وسائل الثقافة والسلطة العلمية والتقنية التي تمثله ، هما ثمرة عمل وفكر الاجيال السابقة كلها . وحين يشتغل انسان ما، فان فاعليته تكون ممثلة في الانسانية السابقة جمعاء ، وان عمله هو التعبير عن « حياته النوعية » ، وعن كل ابداعات الجنس البشري المتراكمة . اما حين تكون وسائل الانتاج ملكية خاصة ، فان هذا الارث كله الذي تبدو مائلة فيه المهمة الخلاقة للانسانية الماضية كلها ، وللبشرية من حيث هي نوع ، يضحي في يد بعض الافراد الذين يتصرفون هكذا في جميع الاختراعات المتراكمة عبر الاف السنين من العمل والعبقرية الانسانيين .

ان الملكية الخاصة هي اذا الشكل الاعلى للاغتراب . وكما يقول ماركس في «رأس المال» : «فان القوة الاجتماعية قد اضحت قوة خاصة لبعض الافراد » ... ورأس المال هو السلطة المستبدة بالانسانية والمتسامية فوق الافراد كقوة غريبة وغير انسانية . فالاغتراب هنا تشويه للانسانية .

وهكذا يقودنا ضرورة هذا الاغتراب الى ان تفصل في العمل بين ما هو وسيلة في خدمة غايات لا يضعها العامل ، وبين ما هو ابداع ، ووضع غايات هي امتياز طبقي في كل مجتمع منقسم الى طبقات . ومع كل المخاتلات التي يتضمنها هذا الاجتماع بين العمل المستلب والعمل الخلاق : سيبدو العمل المستلب ـ الذي هو غالبا ظاهرة تاريخية ـ وكانه الشكل « الطبيعي » ، وبالتالي الضروري ، للعمل . اما العمل الخلاق ـ الذي يعرّف الفن ـ فسيكون منفصلا عن اصوله الارضية ، وسيبدو كهبة من السماء ، متساميا على الحاجات الانسانية .

وهكذا يمكن ان تتحدد الخطوط العريضة لنقد ماركسي في جماليات هيجل :

١ ـ ياخذ ماركس فكرة هيجل المحورية القائلة بان الانسان هو عملية خلق الفرد المستمرة بوساطة هذا الفرد (وهي فكرة اقتبسها هيجل عن فخته كذلك) . ولكن ماركس ، بخلاف فخته وهيجل ، لا يفهم هذا العمل الخلاق ، لا بالشكل المجرد والمستبد للابداع الروحياوابداع المفاهيم ، ولا بالشكل الفردي والرومانسي للابداع المنعزل والاختياري.

فالفعل الخلاق للانسان هو العمل المحسوس حسب نظرية ماركس المادية ، وهو لحظة الفعل المتبادل بين الانسان والطبيعة ، حيث تفرض الطبيعة على الانسان حاجاته ، وحيث يتخلص الانسان من تلك الطبيعة بالانتاج الواعي لغاياته .

وهذا العمل المحسوس اجتماعي كذلك ، وهو مكون قيمه تاريخيا، ومكون استمرارها التاريخي وتجسيمها الاجتماعي .

والابداع الفني مثبت لهذا العمل ، فهو اللحظة الرائعة فيه : لحظة اكتشاف غايات جديدة . وهو ليس تاليفا فقط ، ولكنه تحقيق الانسان كاملا .

٢ ـ يفرّق ماركس ، بخلاف هيجل ، بين الاغتراب والتوضيح(اي جعل الامر موضوعيا) فالتوضيع هو الفعل الذي يحقق به الانسان غاياته اذ ينتج شيئا ، على حين ان الاغتراب هو الشكل الذي يتخذه هذا التوضيع في كل بنية اقتصادية واجتماعية يسيطر عليها نظام السوق ، واكثر ايضا ، كل نظام تصبح فيه قوة العمل سلعة . وكما يقول فاسكيز في كتابه « افكار ماركس » ، فان : « التوضيع قد سمح للانسان ان يسمو من الطبيعي الى الانساني ، بينما يعكس الاغتراب هذه الحركة » .. مثل هذه الظروف التاريخية هي التي ادت الى فصل مفهوم الغاية ـ الذي هو امتياز الطبقات المسيطرة ـ عن تحقيق هذه الغايات ، تحقيقا يضحي معه وسائل كل اولئك الذين لا يملكون آلات الانتاج . من هذا الانفصال الاساسي الذي هو وليد الانقسام الطبقي ، نشات مظاهر الانفصال الاخرى : الانفصال بينالوعي واليد ، بين المشروع والتنفيذ ، بين العمل اليدوي والعمل الفكري، ثم بين العمل والفن .

٣ ـ وبخلاف هيجل ، لا يعتبر ماركس الفن كشكل من اشكال المعرفة فقط .. الفن عند هيجل « كالدين » لا يختلف عن الفلسفة الا بشكله ولغته : فهو يعبر بالصور او الرموز عما تعبر عنه الفلسفة بالمفاهيم تعبيرا اشد كمالا .

اماماركس ـ وبالتحديد لانه لا يفهم العمل ببساطة في شكله المجرد القائم على انتاج مفاهيم ، ولكن في شكله المحسوس القائم على انتاج وسائل جديدة سوف تولد حاجات جديدة ـ فيفتح امام الانسان الاجتماعي افقا لا متناهيا من الابداع والتغير .. ويمكن اكتشاف ما هو خاص في الفن ، سواء في موضوعه الذي لا يقتصر على ارضاء حاجة خاصة للانسان ، ولكن خصوصا حاجته الانسانية في ان يتجسد كخالق ـ بالمعنى الذي يقوله ماركس في « رأس المال » من انالانطلاق الحر في الشيوعية للقوى الخلاقة للانسان المتخلص من حاجته العضوية سيصير غاية في حد ذاته ـ وسواء في لغته التي لا تعني لغة التصور المعبرة دائما عن حقيقة ، عن موضوع او علاقة كانت قد تكونت ، وانما تعني لغة « الشعر » (بالمعنى الاكثر عمقا : فهي اللغة التي تعبر، ليس عن حقيقة كانت قد تكونت ، وانما عن حقيقة ما تزال في دور التكون ، غير متكاملة ، وتحمل في طياتها بذور مستقبل غير مرئيايضا).

* * *

وهكذا يسمح التفكير الماركسي في الجماليات ـ اذ نلخصهونحرره

من تقلباته الرومانسية او الصوفية ـ ان تتم الابحاث الاكثر دقة فيها (اي الجماليات) منذ قرن ونصف .

ولقد ولد المفهوم الحديث في الفن من تاكيد استقلال الانسان. فمنذ ذلك الوقت ، لم يعد الفن تقليدا ، وانما بات ابداعا .. وقد ضللت رومانسية ما هذا الفن مزيلة الحدود بين « الانا » واللاأنا ،بين الحلم والحقيقة . ولكن هذا ليس الا مظهرا من مظاهر الرومانسية .

ولكي نصور الامر باختصار نقول انه يمكننا ان نجد عند روسو الاصل لتيارين في الرومانسية :

ـ أحدهما متصل باحلام« سائح متوحد » وهو سيتطور في اتجاه « مثالية سحرية » سيكون نوفاليس الممثل النموذجي لها ، والذي سيحيا في حلم اتحاد صوفي مع الطبيعية .

ـ الآخر متصل « بالعقد الاجتماعي » ومنطلق من فعل الانسان المكون ثقافته و« استقلاله » في العالم الطبيعي كما في العالم الاجتماعي.

من هذا التيار ينبثق المفهوم المعاصر في الفن خلال روسو ، فالثورة الفرنسية،والفلسفة الالمانية الكلاسيكية عند كانط وفخته وهيجل، هذه الفلسفة التي استطاع ماركس ان يقول فيها : « انها كانت النظرية الالمانية للثورة الفرنسية » .

ان فخته هو نقطة الانطلاق هنا ، وهو ، كما اشار « غيرو » الفيلسوف الوحيد الذي خضع مذهبه لتاثير الثورة الفرنسية العميق بوصفها ظاهرة تاريخية ، بينما خضع الآخرون ـ كانت وحتى هيجل ـ لتاثير نظريات عصر التنوير .

وفي « ملاحظاته » المخصصة لتقويم حكم الجمهور على الثورة الفرنسية ، والتي نشرها عام ١٧٩٣ ، اثناء المرحلة الروبسبيرية الكبرى ، يطبق فخته على تبرير الثورة منهج الفلسفة الكانتية وسماتها وذلك بهدف اضفاء الشرعية على الانتقال من النظرية الى التطبيق: ففخته يساوي بين « الثورة الكوبرنكية » التي ذكرها « كانط في نظرية المعرفة ، والتي خلقت عالما جديدا من الحقيقة انطلاقا من عمل الفكر الحر والمستقل ، وبين الثورة التي تحققت في فرنسا ، ووضعت قانونا جديدا اعترف فيه للمواطن « بالمبادرة التاريخية » وبالحرية في الا يخضع الا للقوانين التي اشترعها هو نفسه ، او رضي بها .

وستكوّن هذه المساواة ، التي اعتمدت عليها اولية التطبيق والفعل ، روح مذهب فخته .

فما يدعوه فخته « الانا الخالصة » هو من يتكلم ويعمل في ذاته باسم الانسانية كلها . ويقدم عمل الفنان الخلاق النموذج منها :« فالفنون كما يكتب في مذهبه الاخلاقي ، هي التي تحول وجهة النظر المتعالية الى وجهة نظر مشتركة » .

ويطور غوته هذا المفهوم للفن ـ المبدع في نقده لتجارب فن التصوير عند ديدرو فيكتب قائلا : « ان الالتباس بين الطبيعة والفن هو داء عصرنا ... فالفن يجب ان يؤسس مملكته الخاصة في الطبيعة ..وان يخلق انطلاقا منها طبيعة ثانية .»

وقد سيطر هذا المفهوم للفن ، الذي يعد اصل الجماليات الحديثة كلها ، على فرنسا منذ بداية القرن التاسع عشر .

ثم تم الانتقال بوساطة مدام دي ستال كما اشار الى ذلك « جيلسون » .. فهي التي استخلصت الوجهة الاساسية للمثالية الالمانية ، اذ تكتب :« لم يدفع اي فيلسوف قبل « فخته » مذهب المثالية الى دقة علمية : فهو الذي جعل من فاعلية الروح العالم الكامل .. واتهم الجحود استنادا الى هذا المذهب . وكنا نسمعه يقول انه سيخلق الله في الدرس التالي : وانه سيبرهن كيف تولد فكرة الالوهية وتتطور في روح الانسان » .

ثم استخلصت النتائج الجمالية لهذا المفهوم : « فالالمان لايفترضون اطلاقا ـ كما نفعل نحن في العادة ـ تقليد الطبيعة وكانه الشيء الرئيسي في الفن ... وانما تتوافق نظريتهم الشعرية في هذا الخصوص توافقا تاما مع فلسفتهم » .

لقد ولد مفهوم الفن ـ الابداع .. وسيتناوله « دلاكروا » بقوة اشد مقتبسا اياه بصراحة عن مدام دي ستال ، وهو يكتب في صحيفته في ٢٦ يناير (ك٢) ١٨٢٤ قائلا : «حقا لقد وجدت تطور فكرتي عن فن التصوير عند مدام دي ستال » . وحين يطور فكره منهجيا في فصله الاساسي « واقعية ومثالية » سيأخذ في اعتباره آراء مدام دي ستال المحورية عن الفلسفة والجماليات الالمانية، عن الواقعية وعن دور الفن الاخلاقي ، ناقلا اياها بلا مزدوجين :

ـ الفن ليس تقليدا وانما هو ابداع .

ـ « يجب ان يسمو الفن بالروح لا أن يفتنها » .

اما بودلير فسيضع ، انطلاقا من مؤلف دلاكروا ومن محاوراته معه، اسس كل الجماليات الحديثة ، آخذا كذلك نظرية جوته المحورية، اي نظرية ابداع « طبيعية ثانية » من قبل الفنان .

وانه لشيء مبتذل في تاريخ الفن المعاصر ملاحظة اتساع الافق الفني في الزمان والمكان منذ قرن ، والانتباه المتزايد الموجه من الفنانين، خاصة التشكيليين منهم ، الى الفنون غير الغربية : الى الصور اليابانية المطبوعة على الخشب ، من قبل الانطباعيين ولا سيما فان جوج ،الى فنون اندونيسيا والباسفيك ، من قبل جوجان الى الفن الاسلامي والفارسي من قبل مايتس او يول كلي ،الى فنون اميركا قبل الكولومبية وافريقيا السوداء ، وآسيا وأوقيانيا ، من قبل السرياليين والتكعيبيين، خاصة « ليجيه » ، وبيكاسو .

ولكن يبدو لي ان تأويلات هذه الظاهرة التي لا خلاف عليها لم تستخلص حتى الان دلالتها العميقة .

فنحن نفسرها غالبا بحاجة يسيرة الى الهروب او التمرد ،كتصرف سلبي ببساطة : اي الرغبة في التخلص من تقليد .

ونضيف أحيانا انه منذ اللحظة التي طرح فيها الفنانون الفكرة القائلة بان الفن اليوناني الكلاسيكي وفن عصر النهضة يمكنهما وحدهما ان يقدما مقياسا للجمال ، منذ هذه اللحظة أخذ الفنانون الملتزمون بمذاهب جديدة يبحثون عن ضامن او تأكيد لمشروعاتهم في تقاليد اخرى ، سواء في الزمان ، وذلك بالرجوع من الفن الروماني الى الفن البيزنطي او فن سومر ، وسواء في المكان ،وذلك بالرجوع الى الفنون الغربية .

ومن غير شك ، فان هذه الاهتمامات ليست غائبة اطلاقا عن ابحاث مصورينا المعاصرين ، ولكن هذا ليس الا مظهرا ثانويا .

* * *

وحين لا يستدعي مقياس الجمال الرجوع الى حقيقة خارجية في المؤلف ، الى حقيقة معرفة تعريفا مسلما به وفق قواعد العقلانية اليونانية وتقنية عصر النهضة ، فان معرفة الواقع نفسها هي التي تؤخذ بالاعتبار : فتحديدها يتراءى اكثر فاكثر كوظيفة للتطور التاريخي للانسان والعلم والتقنية والعلاقات الاجتماعية ، وبكلمة موجزة كوظيفة لفاعلية الانسان .

وبالتالي فان اللوحة لا يمكن ان تعتبر بعد الان :

ـ لا كمرآة ينعكس عليها عالم خارجي ثابت .

ـ ولا كشاشة يعرض عليها عالم داخلي ازلي .

ـ ولكن « كنموذج » (بالمعنى الذي تعطيه الاحيائية الآلية لهذا اللفظ) ، «نموذج» مرن للصلات بين العالمين ، اي بين الانسان والعالم، نموذج مختلف في كل عصر تاريخي تبعا للقدرات التي يفرضها الانسان على الطبيعة ، وعلى المجتمع ، وعلى نفسه .

عن هذه الوجهة تصدر لغة التصوير الحديث .

فالرسم بات اقل فاقل الاطار لصورة او الاشارة المجردة لعاطفة، واضحى اكثر فاكثر الاثر او الخط لحركة ، لفعل .

واللون لم يعد بالضرورة النغمة المحلية للاشياء ، ولا اللقب

الانطباعي للشمس والحياة ، ولا رمزا لقيمة عاطفية تماما. فهو يكتسب قيمة بنائية ، ويخلق مدى مبنيا غير معطى أبدا .

والتأليف ليس بالضرورة اختلافا في الاخراج ، خاضعا لقوانين الاشياء الفيزيائية والهندسية ، وليس مجرد نسق تزييني او موسيقي، وانما هو بناء « لنموذج » معبر عن بنية فعل . وهو ليس خاضعا لاشياء خارجية ، او للمشاركة الخلاقة وحدها في صيرورة العالم .

وهكذا تغدو اللوحة موضوعا لا تقاس قيمته بالنسبة الى عالم يظن انه يمثله . وانما يقدر لذاته ، كشيء تقني ، مع ذاك الاختلاف الذي لم يخصص لخدمة عمل خاص ، ولكن ، كي يقدم ،في كل عصر ، «نموذجا» معبرا عن قدرتنا على الخلق او تغيير العالم ، وعن ثقتنا في هذه القدرة .

انطلاقا من هنا يظهر ما كان يمكن ان ندعوه تكامل «النموذج المرن» للانسانية العالمية ، الخاص بعصرنا . فالعلاقات بين الانسان والعالم، بين الطبيعة والثقافة ، لم تعد فيما بعد معبرا عنها من قبل المصورين وفق النموذج العقلاني والتقني فقط ، والمتكامل جوهريا في عصر النهضة ، ولكن باستلهام علاقات مدركة معبر عنها في لغة اخرى من قبل الفنانين غير الغربيين . ان ما هو مشترك واساسي في هذه الابحاث المتنوعة منذ قرن ، هو ان البديهيات الجوهرية في المفهوم الغربي للعالم منذ النهضة قد وضعت موضع التساؤل .

لقد اسست الجماليات ، التي صارت تقليدية منذ عصرالنهضة، على مفهوم للعالم والانسان ، كان الانسان وفقا له ، بوصفه فردا مركز كل شيء ومقياسه . فهو يقطن عالما قد حدد مداه تحديدا نهائيا بهندسة افليدس وفيزيائية نيوتن. وكانت قوانين الرؤية المقننةفي عصر النهضة ، تعبر عن هذا المفهوم للعالم والانسان . في هذا الاطار الثابت كان المصور يعيد بناء الظواهر المحسوسة ويرتبها وفققواعد دائمة مفترضة على انها قواعد الطبيعة والعقل معا .

هكذا على الاقل كانت النظرية ، لان اولئك الذين خلقوا روائع التصوير الكلاسيكي ، خلال القرون الاربعة الاخيرة ، كانوا عظماء على وجه الدقة بهذا الجانب في تصويرهم ، الذي افلت من مبادئهم. وكي لا نستذكر منها الا مثالا واحدا ، يكفي ان نتامل لوحة ليوناردو دوفنشي « بحث في التصوير » وهي الشهادة الباهرة على انسانية القرن السادس عشر ، ولكن مع الاخذ بعين الاعتبار تقنية ليوناردو دو فنشي ، وليس فنه .

وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، أخذ المصورون يكتشفون في الفنون غير الغربية ، وفيما وراء عصر النهضة ما كان مفقودا في الفن الغربي منذ أربعة قرون . وبدلا منالانطلاق من الظواهر المحسوسة ووضعها في نسق ، فقد أخذ هؤلاء بالعملية المعاكسة ، المألوفة عند فناني الحضارات الاخرى ، والتي تنحصر في الانطلاق من التجربة المعاشة للقوى غير المرئية ،ثم في خلق المعادلات المرئية القابلة لابرازها .

و« جعل غير المرئي مرئيا » كما قال « بول كلي » يعني الارتباط بروح الفن البيزنطي ، والفن الروماني ، هذه الروح التي ،ان لم يكن تقليدها قد انقطع ، فقد استنفد على الاقل منذ عصر النهضة .

في رؤية كهذه يظهر بوضوح مصدر الاخطاء المرتكبة في كل مرة قد اريد فيها تعريف الواقعية ، في نظام اشتراكي مثلا ، انطلاقا من مقاييسها ، المنبثقة من النهضة ، والذي (اي المصدر) كان يقود النقد البرجوازي الاشد محافظة ،في نهاية القرن التاسع عشر ، الى الا يرى في ما سبق النهضة ، بمفهومها عن المدى واللون والتأليف، الا معابثات بدائيين ، والا يرى في اي نظرية كانت تضع بدهياته موضع التساؤل ، بعد هذه الاخطاء ، الا انحلال المنحطين او تعسفهم .

ان مفهومنا الماركسي للواقعية لا يقوم على ان نأخذ ما هو اشد محافظة ، واكثر محدودية في النقد البرجوازي ، وانما يقوم على جمع ارث كل المراحل الكبرى الخلاقة للانسانية في سلسلة مبدعة بجراءة .

ان هذا أشد أهمية من كون مفهوم عقائدي للمادية التاريخية والجدلية قد أضفى مزيدا من السوء ايضا على نتائج هذا المفهوم الميتافيزيقي للنقد البرجوازي الاسوأ .هذا النقد الذي كان يأخذبدهيات جماليات النهضة على أنها أبدية وثابتة .

لنأخذ ببساطة ثلاثة امثلة من الاخطاء المرتكبة في الجماليات ، والناتجةعن تشويه آلي للمادية التاريخية .

١ ــ استخدام التصور الكلي للانحطاط في النقد الماركسي . كان ماركس يسخر من « هوس الفرنسيين الدعي » في القرن الثامن عشر، الذين كانوا يفكرون هكذا بفضل ماديتهم الآلية : نحن اسمى من اليونان القدماء بتقنيتنا واقتصادنا ، اذا فنحا اسمى من فنهم ! وهنرية فولتير تفوق الياذة هوميروس .

ان هذا التفكير ينسجم مع استقلال البنى الفوقية النسبي ،ويقود الى التفكير في ان نظاما اقتصاديا واجتماعيا منحطا لا يمكن ان يخلق الا مؤلفات منحطة .

وهذا نفسه ليس حقيقيا في الفلسفة كذلك : فحتى مرحلةالتفسخ الامبريالي قد شهدت مولد مؤلفات مهمة ، فيها ما نستطيع ان نتعلمه: وماركسيتنا نفسها كانت ستفتقر لو كنا نفكر مثلا كما لو ان هيسرل وهايدجر وفرويد وباشلار أوليفي ــ شتراوس لم يوجدوا .

ولكن هذا اكثر صحة في الفن : فمرحلة انحطاط الرأسمالية وتفسخ الامبريالية ، قد شهدت ازدهار الانطباعية عند سيزان وفانجوج وعند الحركة التكعيبية « والمتوحشين » ، كما شهدت في الادب مولد مؤلفات عديدة ، من كافكا الى كلودال .

٢ ــ هذا الاستخدام لمفهوم الانحطاط ليس الا حالة خاصة منخطأ اكثر شمولا : هذا الخطا الذي ينحصر في انه لا يرى في الفن الا بنية فوقية ايديولوجية ، والا انعكاسا لحقيقة مكونة بكاملها خارج تلك البنية . ان المفهوم الآلي للانعكاس ليس اقل قتلا للفنون منه للعلوم.

ان يكون الفن جزءا من البنى الفوقية ، وان يكون مثلها مرتبطا بمصالح طبقة ، فلا يشك ماركسي في هذا . ولكن ان نحول الاثر الفني الى مقوماته الايديولوجية ، فان هذا لا يعني فقط تجاهل خاصيته الفنية ، وانما يعني ايضا عدم الاخذ بعين الاعتبار استقلاله النسبي ، والتطور غير المتساوي للمجتمع والفن .

وقد اشار ماركس الى انه من اليسير ان نشرح الروابط التاريخية بين تراجيديات سوفوكليس والنظام الاجتماعي الذي ولدت في ظله ، ولكن يبقى بعد ذلك ان نعلل لماذا ما زالت اليوم ايضا ،وفي ظل نظام اجتماعي مختلف تماما ، تهبنا لذة جمالية ، وما زالت تبدو لنا وكانها نماذج لا يمكن تجاوزها.

٣ ــ وثمةخطا ثالث ينحصر فيتفسير هذا البقاء لقيمةالاثر الفني بظاهرة وحيدة ، وهي ان الفن شكل من اشكال المعرفة ، متجاوزا بذلك الانظمة الطبقية . ومن غير شك ، فللمؤلفات الكبرى حظ من المعرفة ، كما أكد ذلك مثلا ماركس في دراسته عن بلزاك ولينين عن تولستوي . ولكن ان نقصر الفن على هذا المظهر ، فذاك تجاهل لخاصيته المميزة ، مرة اخرى . ولا يكفي ان نقول مع هيجل ، ان الفن شكل من اشكال المعرفة ، لانه ليس صحيحا ان الفن يعلمنا بوساطة

الصور ما تعلمنا اياه الفلسفة او التاريخ بوساطة المفاهيم . فانا لا يمكنني ان « اترجم » دون كيشوت او هاملت او اي قصيدة اواي لوحة، او اي قطعة موسيقية ، الى مفاهيم . ذلك ان ما هو خاص بالاثر الفني هو كونه ، على وجه الدقة ، لا يستنفد ، سواء من حيث موضوعه او من حيث لغته .

من حيث موضوعه الذي هو الانسان ككائن فاعل مبدع .. انطبيعة ميتة عند سيزان تعطينا الشعور بتوازن على اهبة الانقطاع ، وهذا العالم ، المحوّل الى طاولة ، الى صحن وثلاث تفاحات ، لا يتراءى لنا بعيدا عن شفا الهاوية ، الا بعمل الانسان العظيم ، وبتأليف الفنان. ونحن نمتلك هنا التعبير المرن عن هذه الحقيقة وهي ان الواقع ليس معطى وانما مهمة يجب تأديتها . ان المؤلف هو ايقاظ المسؤولية، هو تذكر لما يكونه الانسان : مبدع ، مسؤول . وهذا حقيقي في انتيجون كما هو في فاوست .

ولغة الفن مرتبطة ارتباطا وثيقا بموضوعه. وهي مثله لا تستنفد. فهي خالقة الخرافات ، اي خالقة « نموذج » للانسان اثناء تجاوزه ذاته ، وفيما وراء الادراك الذي يعبر عما كان قد صنع ، تكون اللغة قصيدة او رمزا ، اي التقاء غير متوقع للعبارات التي لا تعطينا حقيقة كانت قد صنعت ، وانما تدلنا ، وتجعلنا نرقب حقيقة وهي توشك ان تحدث .

وليست هذه اللغة لغة المعرفة فقط ، ولكنها لغة الالحاح فهي تصرفنا ليس الى حضور وانما الى غياب ، الى نقص ،الى فراغ تحثنا على ان نملأه .

وتحمل الخرافة الشاهد على الحضور الايجابي والخلاق للانسان في عالم دائم التوالد والنمو . وكل اثر فني كبير واحد من هذه الخرافات .

فالفن معرفة اذا ، ولكنها معرفة متميزة بموضوعها ولغتها : فهي معرفة الانسان لقدرته الخلاقة ، وهي معرفة بلغة الشعر التي لا تستنفد .

ان هذا المفهوم للحقيقة الذي يلفت النظر اليه الاثر الفني ، يتضمن واقعية قابلة للتطور والتجدد بلا نهاية مثل تلك الحقيقة ، واقعية ليست فقط انعكاس تلك الحقيقة ، ولكنها مشاركة في خلق حقيقة جديدة .

وبالنسبة لماركسي ، فتاريخ الفن ليس هو تاريخ الوعي بالذات كما كان يعتقد هيجل ، ولكنه تاريخ خلق الذات .

ويقودنا الاقرار بهذه الميزة الخاصة للابداع الفني الى استنتاجات مشابهة لتلك التي يمكن ان تكون قد قننت للعلوم .

واذا عرّفنا نظريا الحقيقة بصورة قاطعة فسنتفي من الواقعية كل ما هو خلق لحقيقة جديدة ، وسنزعم اننا نحدد او نعين مقاييس حقيقة او حكمة مقبولة قبولا نهائيا .

بينما نقودنا معرفة دور الفن الخلاق ، ليس فقط الى ان نقبل، بل الى ان نتمنى في الفن ، كما في العلوم ، تعددا خصبا للاساليب والمدارس .

فانطلاقا من هذه الحركة الجمالية الكبرى امكن ان تبدأ في التكامل جماليات ماركسية ، لا لكي تطلب الى الفنان تصوير الكلمات لنسق في عبارة موجزة ، لحقيقة متخيلة او حكمة كانت قد قدست،ولكن لكي تدعوه ـ انطلاقا من الوعي الواضح بقوانين تطور التاريخ في عصرنا ، والوعي الحاد بمسؤوليته الخاصة تجاه هذا التطور ، وانطلاقا كذلك من الوعي الصريح بما تكونه الاشتراكية جوهريا ـ الى المشاركة في بناء مستقبل الانسان . وفيما عدا لحظة الصراع الطبقي السلبية ،حيث تتحدد بالتعارض مع الماضي ، فان الاشتراكية هي النظام القابل لان يجعل من كل انسان انسانا ، اي خالقا ، على جميع المستويات : في الاقتصاد ، والسياسة ، والثقافة .. ان اعطاء الفنان هذا الوعي يعني مساعدته على ان يلعب دوره الذي يقوم على تنبيه الناس للوعي بصفتهم الانسانية ، اي الابداعية .

ترجمة سعدالدين دغمان

الماركسية والمسألة القومية

بقلم

جورج طرابيشي

اول دراسة موسعة ضافية في اللغة العربية عن موقف الماركسية من المسألة القومية بمختلف صورها، وفيها فصل طويل عن موقف الماركسية من القضية اليهودية .

صدر حديثا عن دار الآداب ، بيروت

٥٠٠ ق. ل.