الدفاع عن الماركسية

المجلة النظرية للأممية الشيوعية الثورية

العدد 46

ضرورة الفن

الصفحة: 04

هل الفن ضروري؟

الصفحة: 07

الفن والمجتمع والثورة

الصفحة: 22

”بروميثيوس مقيدا“ منظور التنوير الإغريقي

الصفحة: 32

ما الذي يعنيه تجدد الاهتمام بالشعر؟

الصفحة: 36

تروتسكي: الثقافة والاشتراكي

للتواصل مع الأممية الشيوعية الثورية في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، يمكنكم مراسلتنا على العناوين الآتية:

البريد الإلكتروني لموقع ماركسي:
contact@marxy.com

بريد موقع الدفاع عن الماركسية:
contact@marxist.com

مجلة الدفاع عن الماركسية:

editor@marxist.com
In Defence of Marxism
PO Box 50525, London,
UK, E14 6WG
+44 (0)207 739 2544

زوروا مواقعنا:

www.marxy.com

www.marxist.com/arabic.htm

وصفحاتنا على مواقع التواصل الاجتماعي:

فايسبوك:

https://www.facebook.com/marxycom

تويتر:

https://twitter.com/marxycom

انستغرام:

https://www.instagram.com/marxy.imt

Subscribe

and buy back issues!

marxist.com/magazine

الغلاف "غيرنيكا"، بيكاسو (1937)

هل الفن ضروري؟

بقلم: آلان وودز

كتب الماركسي النمساوي، إرنست فيشر، كتابا مثيرا للاهتمام بعنوان "ضرورة الفن". صدر ذلك الكتاب لأول مرة في عام 1959، وقد ترك انطباعا عميقا في نفسي وإعجابا استمر معي منذ ذلك الوقت

يمكن للمرء، بطبيعة الحال، أن يختلف مع بعض المواقف الواردة فيه، لكنه يحتوي على بعض الأفكار العميقة للغاية. ومن بينها، على سبيل المثال، هذه الفكرة: «الفن ضروري حتى يتمكن الإنسان من التعرف على العالم وتغييره. لكن الفن ضروري أيضا بحكم السحر الكامن فيه»[1].

كيف نفهم هذه الكلمات؟

تخيلوا ولو للحظة واحدة عالما بلا فن، بلا لون، بلا موسيقى، بلا رقص أو غناء. إن مثل ذلك العالم سيكون مكانا لا يطاق، عالما قاتما وبائسا، حتى ولو افترضنا أن الجميع فيه يحصلون على ما يكفيهم من الغذاء والسكن والرعاية الصحية

في الواقع ستكون الحياة بلا معنى من دون البحث عن شيء أسمى وأكثر رقيا وجمالا من الواقع البائس للحياة اليومية

نظرة جامدة للماركسية

كثيرا ما يتم اتهام الماركسية بأنها عقيدة جامدة لا حياة فيها، وأنها لا تهتم إلا بالتحليل الاقتصادي. وهذا خاطئ تماما. تؤكد المادية التاريخية أن قابلية أي نظام اجتماعي اقتصادي للبقاء تتحدد في نهاية المطاف بقدرته على تطوير قوى الإنتاج

وهذا صحيح بلا أدنى شك. ولكن أن نستنتج من هذا البيان العام أن التطور المعقد والمتناقض لنوعنا البشري بأكمله يمكن اختزاله في عوامل اقتصادية بحتة، هو أمر سخيف بكل ما تتضمنه الكلمة من معنى

إن المادية تسعى إلى استكشاف الروابط المتعددة التي تربط كل أشكال الفكر -بما في ذلك الفن والدين- بالحياة الحقيقية للرجال والنساء الحقيقيين، أي بوجودهم الاجتماعي

إن التغيرات في طريقة تفكيرنا ترجع، في آخر المطاف، إلى التغيرات التي تطرأ على المجتمع. لكن العلاقة بين الفكر وبين الوجود الاجتماعي ليست علاقة آلية ولا هي ميكانيكية. بل إنها معقدة ومتناقضة، وبكلمة واحدة إنها: **ديالكتيكية**.

وعلى النقيض من أوهام المثاليين الذين يتصورون أن التاريخ البشري كله كان مدفوعا بقوة الأفكار و(ما هو مجرد امتداد لهذا الافتراض الأولي) بأفعال أفراد عظماء، فإن العقل البشري محافظ عموما ويتخلف عن الأحداث

وهذا التأخر المزمن في الوعي وتطور المجتمع، الذي تحركه حاجة قوى الإنتاج وعوامل موضوعية أخرى تتكشف بشكل مستقل عن إرادتنا، هو الذي يفسر الحاجة إلى الثورات الاجتماعية (والفنية أيضا)

ثقافتان

على مدى تاريخ ما نسميه الحضارة، أو المجتمع الطبقي، كانت الأفكار السائدة هي أفكار الطبقات السائدة التي تحتكر الثقافة، والتي تم، بشكل منهجي، حرمان الغالبية العظمى من الوصول إليها

وفي حين يرى المثاليون الفن كمظهر مستقل للروح الإنسانية، كشيء غامض وغير مفهوم من خيالات الدماغ، أو الإلهام الإلهي الذي ينزل من السماء

فإنه في المجتمع الطبقي هناك دائما ثقافتان على الأقل: الثقافة السائدة، والتي تشمل عادةً أكثر مدارس الفن والأدب تقدما، وثقافة موازية تتداول بين الطبقات المستغَلة

وكما كتب بليخانوف فإن:

«نفس الرأسمالية التي تشكل في مجال الإنتاج عائقا أمام استخدام جميع قوى الإنتاج المتاحة للبشرية الحديثة، تشكل أيضا عائقا في مجال الإبداع الفني»[2].

الثقافة كأداة للاضطهاد

تتميز حياة معظم الناس بالعمل الشاق الذي لا نهاية له في وظائف مملة بدون أفق. ومن أجل الفرار من هذا العمل الشاق يلجأون إلى نهج طرق مختلفة

وقد أشار الشاعر الفرنسي بودلير إلى الجنان الاصطناعية (*les paradis artificiels*)، مثل المخدرات والكحول، والتي تلعب دور جسر للهروب من الرتابة القاتلة للحياة اليومية[3].

ثم هناك تلك الجنة الاصطناعية الأخيرة، تلك العقاقير المخدرة الأكثر خطورة والتي نسميها الدين، والتي تقدم للرجال والنساء احتمالات مغرية لحياة من النعيم الأبدي... بعد الموت

واليوم، وعلى الرغم مما يسمى بحرية الصحافة، تلك السمة المميزة للديمقراطية البرجوازية، فإن الصحف اليومية القليلة الموجودة تخضع لسيطرة صارمة من قِبَل حفنة من الأثرياء مالكي وسائل الإعلام، ومحتواها في الأساس عبارة عن قمامة

يقال إن هذا يرجع إلى أن الشركات الكبرى "تعطي الجمهور ما يريده". لكن الواقع هو أن رأس المال يمنح الجمهور ما يعتقد أنه يستحقه. نظام غذائي ثابت من الهراء، والجنس، والرياضة، والفضائح، مع الحد الأدنى من السياسة والثقافة، وكل ذلك

مصمم بعناية لتلبية متطلبات أصحاب الأبناك والرأسماليين

من اليسير فهم الهدف من وراء هذا الترفيه: إنه محاولة لمنع الناس من التفكير في مشاكلهم ومنعهم من اتخاذ إجراءات إيجابية لحلها

وقد نجحوا في هذا بشكل ملحوظ. إن الحماسة التي يشجع بها مشجعو كرة القدم فريقهم ضد كل الفرق الأخرى تشكل وسيلة ممتازة لمنعهم من المشاركة في نضال طبقي موحد ضد أصحاب الأبناك والرأسماليين

ليس هناك شيء جديد في هذا. إنه المعادل الحديث لسياسة "الخبز والسيرك". فحتى في المجتمع العبودي، لم يكن الخبز وحده كافيا أبدا لإبقاء الجماهير في حالة من الغيبوبة والطاعة. وهذه هي الوظيفة الوحيدة لما يسمى بـ"الثقافة الشعبية"

إن التلفاز يقدم مشهدا مؤسفا للإفلاس الثقافي والأخلاقي. فقر في الأفكار، وافتقار تام إلى أي أصالة أو مضمون. وهو مشهد قادر على إنتاج شعور بالملل والاشمئزاز في أي عقل يمتلك الحد الأدنى من الثقافة

إنها إهانة لذكاء الشعب. لكن آخر ما تحتاج إليه الطبقة السائدة هو جمهور ذكي، فهذا أمر خطير في الواقع

لكن هذا التكتيك له حدود معينة. إذ سوف يأتي اليوم الذي سوف يظهر فيه نفس مشجعي كرة القدم هؤلاء حماسة أكبر في النضال من أجل طبقتهم. وكما قال فريدريك الأكبر ذات يوم: "سوف نضيع عندما ستبدأ تلك الحراب في التفكير"

الثقافة والطبقة العاملة

كثيرا ما سمعت أن الطبقة العاملة ليست مهتمة بالفن والثقافة. ومن الواضح لي أن أولئك الذين يدلون بمثل هذه التصريحات ليست لديهم أية معرفة على الإطلاق بالطبقة العاملة أو كيف تفكر وتشعر

إن هذا في الواقع تعبير عن الغطرسة المتأصلة في مثقفي الطبقة المتوسطة الذين لديهم اعتقاد راسخ بتفوقهم على بقية الجنس البشري. ولكن من خلال تجربتي فإن هذه الغطرسة عادة ما تخفي درجة مذهلة من الغباء والجهل

إن المجتمع الطبقي مصمم لخنق الإمكانات الفكرية للعمال، ومنعهم بكل الوسائل من اكتساب مستوى أعلى من الثقافة والفهم

لكن التعطش للتعلم، الذي تم قمعه لفترة طويلة، سرعان ما يظهر كلما نهض العمال إلى النضال. ونحن نرى هذا في كل إضراب، حيث تبدأ حتى العناصر الأكثر تخلفا من الطبقة العاملة في البحث عن الأفكار

يتجلى هذا بوضوح أكبر ألف مرة في خضم الثورة، عندما تبدأ الجماهير في أخذ مصيرها بأيديها وتشرع في تغيير المجتمع

إنهم يشعرون بشدة بالطبيعة المحدودة لفهمهم، ويسعون جاهدين للتعلم والفهم. وهذا السعي هو على وجه التحديد إشارة إلى أن الجماهير قد بدأت تتخلص من عقلية العبودية القديمة وصارت تسعى إلى أشياء أسمى، أي: الثقافة

الرأسمالية والفن

في ظل الرأسمالية بلغ اغتراب الفن عن المجتمع مستويات غير مسبوقة. فالفن الحقيقي يجد نفسه مضطهدا ومقصيا ومقيدا ومستبعدا من الجماهير وخاضعا ليد السوق الحديدية

يتذكر الشاعر الإنجليزي روبرت غريفز أنه عندما كان شابا نبهه رجل أعمال ثري إلى أن الشعر لا يجلب المال. فرد عليه الشاب: «ربما هذا صحيح، **ولكن لا يوجد شعر في المال**»[4].

وبنفس الروح، قال جون رسكين ذات يوم إن العذراء قد تغني عن حبها الضائع، لكن البخيل لا يستطيع أن يغني عن ماله الضائع. لماذا لا؟ لأنه إذا فعل ذلك، فلن يثير التعاطف، بل سيثير فقط عاصفة من الضحك[5].

من خلال الشعر يتواصل البشر مع بعضهم البعض بأكثر أفكارهم ومشاعرهم عمقا. لكن الرأسمالي لا يحب الناس، الذين هم بالنسبة له مجرد وسيلة لتحقيق غاية: آلات لإنتاج فائض القيمة

إن اهتمام الرأسماليين بالفن يتزايد بشكل عكسي مع رغبتهم في الاستثمار في تطوير الصناعة والعلم والتكنولوجيا وخلق أشياء مفيدة حقا لغالبية الجنس البشري

هناك سوق عالمية مزدهرة للفن، حيث يشتري المستثمرون بشغف أي شيء متاح، وغالبا بأسعار خيالية

أكبر مركز لهذه التجارة هو، بطبيعة الحال، الولايات المتحدة، التي تمثل ما لا يقل عن 42% من هذه التجارة. وغني عن القول إن هذا الإنفاق الضخم على الأعمال الفنية لا علاقة له بالجماليات

إن معظم الأعمال التي يتم شراؤها بهذه الطريقة ليست مخصصة للعرض، بل تعتبر **استثمارا اقتصاديا** أو -إذا جاز لنا أن نسمي الأشياء باسمها الصحيح- **المضاربة**.

تلك الأعمال الفنية لن يراها الجمهور، بل معظمها لن يراها حتى من اشتروها، الذين هم في الغالب البنوك والشركات الكبرى

أعمال فنية قديمة لا تقدر بثمن، كان ينبغي أن تكون ملكية مشتركة للبشرية جمعاء، يتم إخفاؤها في غرف مظلمة حيث لن ترى ضوء النهار أبدا. وهكذا يتم حرمان الجنس البشري من جزء ثمين من تراثه

تدمير الثقافة

إن البرجوازية، التي تعيش فترة انحطاطها النهائي، منخرطة في تدمير الثقافة على نطاق واسع. وتعني صرخة الحرب العالمية الجديدة "خفض الإنفاق" تطبيق اقتطاعات حكومية تقوض آخر ما تبقى

من عناصر الوجود شبه البشري التي انتزعت بالقوة من يد الطبقة السائدة في الماضي

فالمدارس وقاعات الحفلات الموسيقية والمسارح والمكتبات العامة كلها تقع تحت حد الفأس. وهذا يذكرنا بقوة بعبارة غورينغ الشهيرة: «عندما أسمع كلمة "ثقافة"، أسحب مسدسي»

إلا أن هذا لا يعني أن الفن لم يعد موجودا. ففي العمق، تستمر البراعم الخضراء في النضال للوصول نحو الهواء والضوء. لكنها محاصرة باستمرار بطبقة سميكة من المال والرعاية والامتيازات

فالمعارض الفنية ومتاجر الأعمال الفنية وشركات التسجيل واستوديوهات التسجيل محتكرة في أيدي نخبة من أرباب الأعمال

ومئات الآلاف من الفنانين الشباب الجيدين محرومون من الوصول إلى وسائل الثقافة. ولن يتم عرض أعمالهم أبدا

سوف يظهر هؤلاء الفنانون أثناء الثورة، عندما يتحررون من قيود الشركات الكبرى التي تسحق الفن

إن الفن والثقافة والتعليم ليس لهم قيمة جوهرية بالنسبة للرأسماليين. فهي أشياء لا تثير اهتمامهم إلا بقدر ما توفر مصدرا للإثراء لأولئك الذين هم بالفعل أثرياء بشكل فاحش. وبعبارة أخرى، **لا تثير الأعمال الفنية لديهم أي اهتمام إلا عندما تتحول إلى سلع.**

إذا كان بوسع البرجوازيين أن يفلتوا من العقاب عند إغلاق المدارس والمستشفيات من أجل توفير الضرائب، فسوف يفعلون ذلك بكل سرور. وإذا تمكنوا من إجبار الناس على دفع ثمن الخدمات العامة مثل المتاحف والمكتبات والمعارض الفنية، فسوف يقومون بخصخصتها. وإذا لم يوفر ذلك المال الكافي، فسوف يقومون بإغلاقها

وحقيقة أن هذه "المبادئ" تشكل تهديدا للثقافة والقيم المتحضرة هي أمر لا أهمية له من وجهة نظرهم. كل ما يهم هو أن يحكم رأس المال ويُسمح له بنهب العالم بأسره دون أي مانع أو عائق

والنتيجة لا مفر منها: استمرار الرأسمالية يعني موت الفن. إن إنقاذ الثقافة ورفعها إلى مستوى أعلى للأجيال القادمة يشكل مهمة أساسية من مهام الصراع الطبقي

تأسيس مجتمع أرقى

إننا نعيش في خضم تراجع عام لما كان يسمى الحضارة، وهذه هي النتيجة الحتمية لحقيقة مفادها أن النظام الاجتماعي الاقتصادي الحالي قد استنفذ ضرورته التاريخية

إن الحضارة مكبلة بقيدين عملاقين يعيقان التقدم، وهما: الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج والدولة القومية

تتسم الفترة الحالية في تاريخ الرأسمالية، من بين أمور أخرى، بغياب أي إبداعات فنية عظيمة، أو تفكير أصيل أو فلسفة أصيلة. إنها فترة من الضحالة الشديدة، والفقر الفكري، والفراغ الروحي

إن الطريق نحو الثورة الاشتراكية سوف يتم تمهيده بالنضال من أجل الدفاع عن مكتسبات الفن والثقافة ضد التهديد الذي يشكله انحطاط الرأسمالية واحتضارها

لا يمكن للطبقة العاملة أن تكون غير مبالية بمصير الثقافة. فهي الأساس الذي سوف يبنى عليه صرح الاشتراكية في المستقبل. ولا يجوز لنا أن نسمح للبرجوازية بهدمه!

إن النضال ضد الإمبريالية والرأسمالية يندمج حتما مع النضال من أجل الدفاع عن مكاسب الثقافة الإنسانية ضد قوة مدمرة تهدد بسحقها تحت الأقدام من أجل إشباع جشعها الذي لا يشبع

لا بد لنا أن ندافع عن المكاسب المتراكمة على مدى خمسة آلاف عام من الحضارة الإنسانية ونقدرها ونعتز بها ونحافظ عليها لصالح أطفالنا وأحفادنا

قبل وقت قصير من اندلاع الحرب العالمية الثانية، كتب تروتسكي بيانا عن الفن نُشر بتوقيع أندريه بريتون دفاعا عن حرية الفن. واستجابة لذلك لبيان، تم تأسيس الفدرالية الأممية للفن الثوري المستقل (FIARI) في عام 1938.

لدينا هنا نموذج ملهم لنتبعه!

أيها الفنانون والموسيقيون والكتاب والمثقفون! يجب أن تضعوا جانبا كل خوف وكل تردد وتتحدوا مع الطبقة العاملة في النضال الثوري لتحويل المجتمع وبناء عالم جديد صالح للعيش فيه

نحن ندعوكم للانضمام إلينا في النضال من أجل الثقافة ومكتسبات الحضارة الإنسانية ضد البربرية الرأسمالية

إنكم من خلال فنكم، يمكنكم تقديم مساهمة قيمة في النضال من أجل تحرر عمال العالم، وهو الشرط المسبق لتحرير الفن والحياة الثقافية من قيودها

لا تبقوا على الهامش!

لا تترددوا!

خذوا مكانكم الصحيح في صفوف الأممية الشيوعية الثورية!

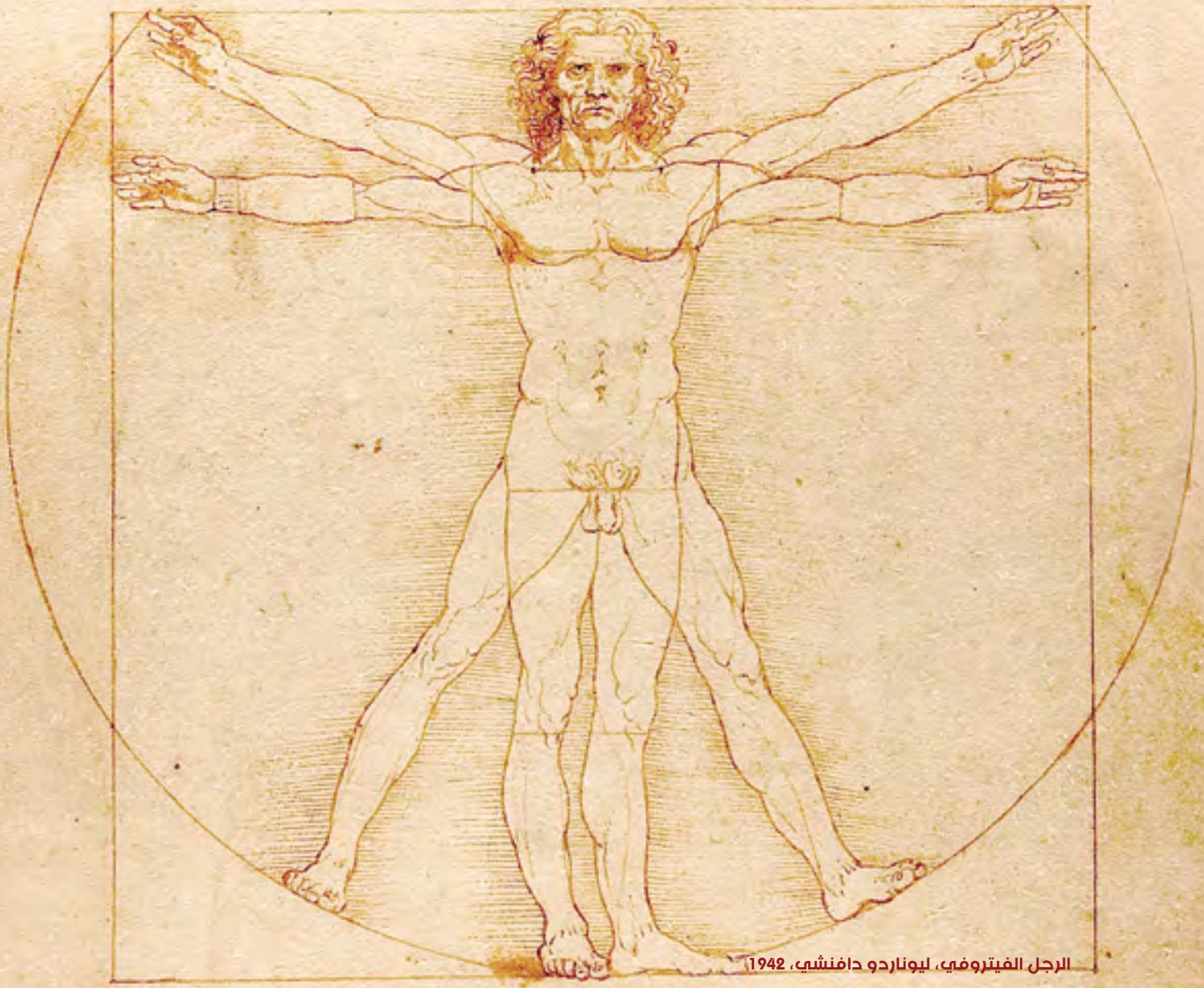
مراجع وهوامش:

1: E Fischer, *The Necessity of Art*, Penguin Books, 1963, pg 14
2: G Plekhanov, *Selected Philosophical Works*, Vol. 5, Progress Publishers 1981, pg 456
3: C Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Maxi-Livres, 2002
4: E Knowles (ed.), The Oxford Dictionary of Quotations, Oxford University Press, 1999, pg 349
5: J Ruskin, 'The Relation of Art to Morals', *The Complete Works*, Vol. 20, National Library Association, pg 46

الفن والمجتمع والثورة

إن استمرار الرأسمالية يعني موت الفن. إن إنقاذ الثقافة ورفعها إلى مستوى أعلى للأجيال القادمة يشكل مهمة أساسية من مهام الصراع الطبقي.

لقد رافقنا الفن طيلة تاريخ جنسنا البشري. ورغم أن الفن له قوانينه الخاصة للتطور، فإنه يعكس أيضًا التغييرات الجذرية الثورية التي شكلت المجتمع. في هذه المقالة، يقدم **آلان وودز** نظرة عامة شاملة عن تاريخ الفن، والطريقة التي تأثر بها الفن بمسار التاريخ، وكيف أثر بدوره على مساره.



الرجل الفيتروفي، ليوناردو دافنشي، 1942

الفن البشري أقدم بكثير مما قد يتصور المرء. ويقال إن أقدم فن كهفي في أوروبا يعود تاريخه إلى ما لا يقل عن ثلاثين ألف عام، كما عُثر على مثال أقدم في إندونيسيا يعود تاريخه إلى ما يقرب من خمسة وأربعين ألف عام. إلا أن الأبحاث الأحدث تشير إلى أنها اكتشفت أدلة على وجود رسوم كهفية فنية أقدم وخرزات صدفية تعود إلى ما يقرب من خمسة وستين ألف عام، والتي هي ربما من إنجاز إنسان نياندرتال قبل وصول الإنسان العاقل (*Homo sapiens*) الحديث إلى أوروبا.

لكن ومهما يكن من أمر، فإن ما لا جدال فيه هو أن **الفن قديم قدم الجنس البشري نفسه**. ولا يمكن لهذا أن يكون مصادفة. يبدو أن هناك شيئا ما متأصلا في نفسيتنا بشكل جوهري. ولذلك لابد من أخذه بالاعتبار في أي دراسة جادة للتطور البشري والتاريخ.

المادية التاريخية

ومع ذلك فإن العلاقة الدقيقة بين الفن وبين التطور البشري مسألة صعبة. فالصلة بين الفن وبين تطور قوى الإنتاج هي صلة غير مباشرة ومعقدة

مدارس الفن تتغير باستمرار، وهذه التغيرات تعكس إلى حد كبير السيرورات العميقة للتغير الذي يشهده المجتمع، والذي يمكن إرجاع جذوره النهائية إلى التغيرات في أسلوب الإنتاج والعلاقات الطبقية المقابلة لها، مع كل المظاهر القانونية والسياسية والدينية والفلسفية والجمالية العديدة.

يشرح ماركس أن الفن، مثله مثل الدين، له جذوره في عصور ما قبل التاريخ. فالأفكار والأساليب والمدارس الفنية يمكنها أن تبقى في أذهان البشر لفترة طويلة بعد أن يتم نسيان السياق الاجتماعي والاقتصادي الملموس الذي نشأت في ظله.

لوحة لثور البيسون في كهف ألتاميرا بإسبانيا، حوالي 20 ألف إلى 34 ألف قبل الميلاد

فالعقل البشري، في آخر المطاف، يتميز بمحافظته الغريزية.

إن الأفكار التي فَقدت منذ فترة طويلة سبب وجودها، تظل راسخة بعناد في النفس البشرية وتستمر في لعب دور، بل وحتى دور حاسم، في التطور البشري. وهذا واضح بشكل خاص في مجال الدين. لكن هذا التأثير موجود أيضا في عالم الفن والأدب.

وفي مخطوطاته الاقتصادية، 1857-1858، كتب ماركس: «فيما يتصل بالفن، من المعروف أن بعض قممه لا تتوافق بأي حال من الأحوال مع التطور العام للمجتمع؛ ولا تتوافق بالتالي مع البنية التحتية المادية»[1].

وبالتالي، يمكننا أن نقول إن الفن له قوانينه الخاصة للتطور والتي يجب دراستها باعتبارها مجالا خاصا للبحث. من الواضح أن التطور الاقتصادي والاجتماعي يؤثر على تطور الفن بطريقة بالغة العمق، لكنه لا يمكن اختزال أحدهما ميكانيكيا في الآخر.

وبكلمات إنجلز، سيكون من **التحذلق** محاولة تتبع الصلة بين الفن والاقتصاد، والتي هي، في أفضل الأحوال، صلة غير مباشرة ومعقدة[2]. إن الفن يتبع قوانينه الخاصة المعقدة للتطور والتي لا تعتمد بشكل مباشر على تطورات اجتماعية أخرى. لكن ورغم ذلك فإن الخطان يتقاطعان عند نقاط حاسمة معينة.

ولا بد أن تتم دراسة تاريخ الفن تجريبيا، في محاولة لاستخلاص القوانين الكامنة التي تحدد تطوره. هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن من خلالها استخلاص العلاقة الحقيقية بين الفن وبين المجتمع.

أصول الفن

من الصعب بالضرورة تحديد الأسباب الدقيقة وراء ظهور الفن. فهي تظل محاطة بظلام الكهوف حيث تم رسمها تحت الضوء الخافت لمصابيح الدهون الحيوانية

لم يترك أسلافنا الأوائل أي سجل مكتوب لشرح أفكارهم ومعتقداتهم، وبالتالي فمن المستحيل علينا أن ننظر إلى تلك الإنتاجات الرائعة من خلال عيون الأشخاص الذين ابتكروها.

ومع ذلك فإنه من الممكن تكوين بعض الاستنتاجات العامة من خلال دراسة

محتوى ذلك الفن، الذي ما يزال يدهشنا بنضارته وواقعيته التي لا تقاوم.

إن السمة الأكثر لفتا للانتباه في فن الكهوف المبكر هي حقيقة أنه لم يتم رسمه عادة في الأجزاء الخارجية من الكهوف، حيث يمكن الوصول إليه بسهولة. كان يتم العثور عليه غالبا في أعمق أجزاء الكهف وأكثرها صعوبة في الوصول إليها. وأيا كان الغرض من ذلك الفن، فإنه بالتأكيد لم يكن للزينة. كما أنه لم يكن، بأي حال من الأحوال، "فنا من أجل الفن".

أول ما يلاحظه المرء في ذلك الفن هو **ما لا يظهره**. لا توجد فيه نباتات أو أشجار أو أزهار. إنه يتكون بشكل أساسي من رسومات للحيوانات. ومن الواضح أن اختيار الحيوانات المرسومة ليس عرضيا.

تلك الحيوانات مرسومة بدقة مذهلة واهتمام كبير بالتفاصيل. وفي المقابل يتم تصوير البشر، الذين نادرا ما يظهرون، بطريقة مبسطة للغاية، يشبهون تقريبا أشخاص عود الثقاب الذين يرسمهم الأطفال الصغار.

الفن كنشاط اجتماعي

في الفن البشري المبكر يختلط العلم والدين (والسحر التعاطفي) بشكل لا ينفصم. كان هدف الفن المبكر منح الناس السلطة على الحيوانات التي يقتنصونها

عاش هؤلاء القناصون وملتقطو الثمار في صراع دائم لا هوادة فيه من أجل البقاء في بيئة معادية. كان عليهم قياس قوتهم ضد قوة الوحوش القوية من أجل الحصول على الطعام والسيطرة على الأرض.

وترتبط الرقصات القبلية عادة ارتباطا وثيقا بتلك الطقوس. إنها تمثل محاولة للتصالح مع البيئة الطبيعية، وفهم العالم والسيطرة عليه.

لكن هذا الفهم المحدود وجد تعبيره في لغة الدين والسحر. يشرح عالم الأنثروبولوجيا الشهير، جيمس جورج فريزر، في عمله الأكثر شهرة "The Golden Bough" والعديد من الدراسات الأخرى، السحر التعاطفي باعتباره ارتباط الأفكار بين الأشياء وبين الكائنات التي لا وجود لها في الواقع.

ربما كان الغرض من تلك اللوحات الرائعة مزدوجا: زيادة قوة ومهارات القناصين، من جهة، ومنحهم السلطة على المخلوقات المرسومة، من جهة أخرى. وفي بعض الحالات تم تصميم الطقوس لزيادة خصوبة القبيلة أو العشيرة.

لا يمكن أن تنجح عملية قنص الثدييات الكبيرة والخطيرة، مثل الماموث، إلا إذا اجتمع عدد من القناصين لدفع الحيوانات إلى الفخاخ أو فوق المنحدرات.

إن هذا يتطلب التعاون لبناء الفخاخ، وحفر الحفر العميقة، أو بناء الحظائر المصنوعة من الأسوار الخشبية. وكل هذا يعني العمل التعاوني على نطاق واسع.

كان هذا، وليس الدين أو السحر، هو ما أعطى أسلافنا ميزة عظيمة في الصراع من أجل البقاء. وقد كان **التعاون الاجتماعي، وليس المنافسة الفردية، هو المفتاح لنجاحنا التطوري**.

المجتمع الطبقي

اليوم، يبذل المدافعون عن النظام القائم كل ما في وسعهم لإثبات أن المجتمع الطبقي كان موجودا دائما وأنه كان هناك دائما أغنياء وفقراء

ويسعون إلى إثبات أن المجتمع لا يمكن إدارته إلا من قبل طبقة خاصة من الناس "الأذكياء" الذين هم الوحيدون القادرون على العمل بعقولهم، في حين أن الحشد الجاهل -"الحطابون والسقائون" كما وصفهم الانجيل- أغبياء للغاية بحيث لا يستطيعون أداء المهمة المعقدة المتمثلة في الحكم.

يزعمون أن هذا كان الحال دائما. لكن هذا بعيد كل البعد عن الحقيقة. كان الفن في الأصل ملكا للمجتمع بأكمله، وليس نشاطا متخصصا لنخبة متميزة. إن هذا الفن كان **اجتماعيا وجماعيا** في الأساس، وليس شخصيا.

والواقع هو أن الفصل بين العمل الذهني والعمل اليدوي يشكل تطورا حديثا نسبيا في مسار تطور البشر. من المستحيل أن نتوصل إلى وصف دقيق للسيرورة التي حدثت بها هذه الثورة، وذلك لأنه لا توجد سجلات مكتوبة، لكن حدوث مثل هذا التغيير أمر لا يرقى إليه الشك.

فقبل نحو 12.000 سنة، بدأ أعظم تحول في تاريخ البشرية في الهلال الخصيب في الشرق الأوسط. وأنا أشير هنا إلى ما أسماه عالم الآثار الأسترالي العظيم، فير غوردون تشايلد، (الذي كان ماركسيا أيضا) ثورة العصر الحجري الحديث.

وهذا ما أسماه إنجلز، على غرار لويس هنري مورغان، بالانتقال من مرحلة الوحشية إلى مرحلة البربرية، أي الانتقال من القنص وجمع الثمار إلى أسلوب حياة أكثر استقرارا يقوم على الزراعة وتربية الماشية.

لقد أدت تلك الثورة إلى تطوير قوى الإنتاج إلى حد كبير، وبالتالي إلى زيادة سيطرة الرجال والنساء على الطبيعة. لكنها في نهاية المطاف أرست الأساس المادي لظهور اللامساواة، والملكية الخاصة، واغتصاب السلطة من قبل أقلية.

منذ ما يقرب من ستة آلاف عام، صار الفائض الذي ينتجه السكان المزارعون يتركز في أيدي نخبة متميزة، عادة تحت سيطرة المعبد، أي فئة الكهنة. وقد أدى ذلك إلى تغييرات جوهرية في المعتقدات الدينية وثورة ثقافية تلت ذلك.

كان صعود فئة الكهنة المتميزة يعبر عن نفسه من خلال إنشاء معابد ضخمة ونصب تذكارية للآلهة مكرسة لإنجاح نشاط الزراعة، وخصوبة المحاصيل، والشمس، والمطر، وما إلى ذلك. والمعبد الأبيض في أوروك، الذي كان قائما على منصة يبلغ ارتفاعها 12 مترا وعرضها 50 مترا، هو مثال صارخ عن هذه الظاهرة.

نجد هنا لأول مرة التقسيم بين العمل الذهني والعمل اليدوي، وهو التقسيم الذي ارتفع إلى مستوى المبدأ عند كل المجتمعات اللاحقة.

آنذاك لم تعد الأديان والفنون، وكل مظاهر الحياة الثقافية والفكرية، ملكية مشتركة للجميع، بل أصبحت أسرارا خاصة محتكرة من طرف أقلية، تتولى على عاتقها الحق "الممنوح من الله" في تفسير تلك الأسرار لعامة البشر.

التحول الذي عرفه الدين عبر عن نفسه في أشكال جديدة من الفن. وقد كان اغتراب الطبقات العاملة عن منتوج عملها مصحوبا باغترابها الروحي والثقافي.

مصر

قال أرسطو في كتابه "الميتافيزيقا"، إن الفلسفة تبدأ عندما يتم توفير ضروريات الحياة[3]. وأضاف أن علم الفلك والهندسة تم اختراعهما في مصر لأن الكهنة لم يكونوا مضطرين للعمل. لدينا هنا بالفعل استباق عبقري للمفهوم المادي للتاريخ.

كانت الظروف المواتية في وادي النيل هي الشرط المسبق لارتفاع مستوى إنتاجية العمل. وإضافة إلى ذلك كانت لدى الدولة القدرة على الوصول إلى احتياطيات هائلة من القوى العاملة.

كان عدد السكان صغيرا نسبيا وكانت التربة خصبة بما يكفي لتوفير الغذاء للشعب وفائض للنخبة الحاكمة. إن وجود فائض الإنتاج هذا هو سر الحضارة المصرية.

وعندما تم تنظيمه على نطاق واسع، أصبح من الممكن تحقيق مآثر مذهلة مثل بناء الأهرامات. تعتبر تلك الآثار الضخمة عموما أعظم إنجازات مصر القديمة لأنها تبهرنا.

إلا أن الشيء الذي كان أكثر إثارة للإعجاب وأكثر أهمية من الأهرامات هو نظام الري. كان ذلك هو ما سمح بخلق طبقة من المتفرغين، والتي كانت بدورها مسؤولة عن كل الإنجازات المبهرة في الفن والعلم والثقافة المصرية.

تقسيم العمل

على أساس ذلك الاستغلال، تمكنت الطبقة السائدة المصرية من توسيع حدود المعرفة البشرية وعجلت بتطور القوى المنتجة، التي تعتبر الأساس الحقيقي لتطور الثقافة والحضارة

كانت كل تلك الإنجازات الرائعة تقوم، في آخر المطاف، على ظهور الفلاحين المصريين. كانت اللحظة الحاسمة للتقسيم بين العمل الذهني والعمل اليدوي هي اختراع الكتابة، الذي حدث في أواخر الألفية الرابعة قبل الميلاد، والتي شكلت دليلا آخر على التقدم السريع للمجتمع.

الكتبة، الذين ينتمون في الأصل إلى فئة الكهنة، حرصوا بشدة على حماية سر الكتابة. ويتجلى موقفهم من العمل اليدوي بشكل لافت للنظر من خلال نصيحة أحد المصريين الأثرياء لابنه، حيث يقول له:

«لقد رأيتَ أولئك الذين تعرضوا للضرب، لذا يجب أن تركز اهتمامك على الكتابة. انظر بنفسك، إنها تنقذ المرء من العمل. انظر، ليس هناك شيء يفوق الكتابة...
لقد رأيتَ عامل صهر النحاس في عمله عند فوهة فرنه. كانت أصابعه مثل مخالب التمساح، وكانت رائحته أكثر نتانة من رائحة بيض السمك...
الخزاف مغطى بالتراب... يحفر في الحقل، أكثر مما تحفر الخنازير، لتجفيف أواني الطبخ. ثيابه صلبة بالطين...
صانع السلاح، منهك تماما، يذهب إلى الصحراء. إن ما ينفقه على حماره بعد ذلك أعظم (من أجره) ...
بينما عامل غسل الملابس يعمل على ضفة النهر بالقرب من التمساح...
لاحظ أنه لا توجد مهنة لا رئيس لها، إلا مهنة الكاتب. إنه رئيس نفسه...
لاحظ أنه لا يوجد كاتب يفتقر إلى القوت وإلى مؤن البيت الملكي... أكرم أباك وأمك اللذَين وضعاك على طريق الأحياء. وانتبه إلى هذا الذي وضعته أمام عينيك وأمام أعين أبناء أبنائك»[4].

هذا مقتطف من نص مصري معروف باسم "هجاء المهن"، كتب حوالي 2000 عام قبل الميلاد. يُفترض أنه تحذير من أب لابنه الذي يرسله إلى مدرسة الكتابة لتعلم الكتابة.

إن الازدراء الذي تعكسه هذه الأسطر تجاه العمل اليدوي هو تعبير دقيق عن نفسية الطبقة السائدة حتى يومنا هذا.

وقد وجد هذا الاغتراب تعبيره في الفن. فالتماثيل الضخمة للفراعنة في مصر تتحدث إلينا وتوجه لنا رسالة واضحة للغاية: **رسالة القوة**.

ورغم أننا لا نستطيع فهم لغتها، فإن تلك التماثيل الضخمة تتحدث إلينا بوضوح شديد. إنها تقول لنا:

أنا جبار، أنتم ضعفاء.
أنا كبير، أنتم صغار.
أنا قوي، أنتم عاجزون.

ومنذ ذلك الحين صار الفن محتكرا من طرف الطبقة السائدة وسلاحا قويا في يدها. وبما أن الآلهة والإلهات أقوياء، فلابد

أن يكون خدمهم على الأرض أقوياء بنفس القدر، ولابد أن يعاملوا بخوف واحترام أكثر من أي رجل آخر أو امرأة أخرى.

وجدت الجماهير نفسها آنذاك مقصية تماما من عالم الثقافة. لقد تم حرمانهم ليس فقط اقتصاديا، بل وعقليا وروحيا. وما يزال هذا الحرمان مستمرا حتى الوقت الحاضر.

الفن المصري المبكر

كانت الفترة المبكرة من الفن المصري ذات طابع طوطمي بالكامل تقريبا. فقد صورت الآلهة والإلهات، في أغلب الأحيان، في أشكال شبه حيوانية

وفي وقت لاحق ظهرت أشكال بشرية، لكنها غالبا ما كانت تصور في وضع جامد وغير واقعي.

كانت الصيغة الخاصة بالرجال هي نفسها دائما: حيث يظهر الرأس والعنق في صورة جانبية، بينما يتم تصوير الجسم من الأمام، مع إظهار الكتفين العريضين.

وبقي تمثيل الشكل البشري هو نفسه إلى حد كبير طوال التاريخ المصري، على الرغم من وجود بعض الاستثناءات.

كان الفنانون المصريون مجرد حرفيين، ولم يتمتعوا بمكانة اجتماعية خاصة. ولم يصل إلينا من أسمائهم سوى عدد قليل جدا. كانت مهمتهم هي أن يخدموا بأمانة أسيادهم: فئة الكهنة، والمسؤولين في الدولة، وقبل كل شيء الملك الإله، الفرعون.

والسمة الأكثر وضوحا في ذلك الفن هي محافظته ومقاومته للتغيير. وهذا يعكس حقيقة مفادها أن ذلك الفن لم يكن حرا، بل كان خاضعا لوصاية الدين الصارمة والمطالب الصارمة لفئة الكهنة.

إن هذه الحقيقة تساعدنا على فهم طبيعة وروح الفن المصري، الذي لم يصل قط إلى ما وصله الفن اليوناني، على الرغم من إنجازاته الرائعة

اليونان

عندما نترك وراءنا عالم الفن المصري الغامض المغترب، ونخطو إلى عالم اليونان القديمة، يكون الأمر أشبه بالخروج من غرفة ذات إضاءة خافتة، مضاءة بومضات متلألئة من الألوان، إلى جو مليء بالهواء النقي وأشعة الشمس الساطعة

هنا نشعر أخيرا بأرض صلبة تحت أقدامنا. فبدلا من الآلهة والإلهات التي نصفها بشر ونصفها الآخر حيوانات، نجد أنفسنا أمام أشكال بشرية حقيقية يمكننا التعرف عليها

تفوق الفن اليوناني، في كثير من النواحي، على كل ما سواه، ربما باستثناء فن عصر النهضة. وما زال قادرا على إثارة دهشتنا عندما نشاهد تلك الأشكال المنحوتة في الحجر البارد والتي تبدو واقعية للغاية حتى أنها تبدو وكأنها كائنات حية تتنفس

لدرجة أن المرء يعتقد أن تلك الأجساد تشعر بالدفء عند لمسها. لكن هذا الكمال لم يتحقق على الفور. فأقدم التماثيل اليونانية كانت لذكور صغار، تعرف الآن باسم

Image: Adelbayoumi

تمثال ضخم لرمسيس الثاني، تم إنجازه حوالي 1213 قبل الميلاد ◀

كـوروس (*Kouros*)، ويرجـع تاريخهـا مـا بين القـرن السـابع إلى القـرن السـادس قبـل المـيلاد. ومـن الواضـح أنهـا مسـتوحاة مـن الـنماذج المصريـة

تظهـر تلـك التماثيـل نفـس الصلابـة ونفـس الوضعيـة الجامـدة، الأماميـة، لأشـخاص عـريضي المنكـبين وضيقـي الـخصر. الذراعـان مسـدلين على الجانـبين، والقبضتـان مشـدودتان، والركبتـان متصلبتـان، والقـدم الـيسرى متقدمـة قلـيلا

لكـن وبحلـول نهايـة تلـك الـفـتـرة، بـدأت الصلابة تختفـي، مما أفسـح المجـال لشـعور جديـد بالمرونـة والحركـة. وقـد عكسـت تلـك المدرسـة الجديـدة في الفـن روحـا جديـدة. كانـت الـروح الجديـدة لليونانـيين الأحـرار، وخاصـة في أثينـا، حيـث حدثـت ثـورة د يمقرا طيـة

في عامـي 508 و507 قبـل المـيلاد، انتفـض شـعب أثينـا ضـد الأرسـتقراطية الحاكمـة، وأنشـأ حـكما ديمقراطيـا، كان مـن المتـاح في ظلـه لجميـع المواطـنين الذكـور الحـق في المشـاركة

وفـرت الديمقراطيـة الأثينيـة حافـزا لتطـور الفـن. وقـد عبر ذلـك التطـور عـن نفسـه بطـرق عديـدة، بـدءا مـن الرسـومات على المزهريـات التـي كانـت مـن أهـم صـادرات المدينـة، إلى التماثيـل والنصـب التذكاريـة، واللوحـات الجداريـة، وغير ذلـك الكـثير

لكـن تلـك الديمقراطيـة لم تكـن للجميـع. فقـد اسـتبعدت العبيـد الذيـن شـكلوا نسـبة كـبيرة مـن المجتمـع، فـضلا عـن النسـاء والأجانـب

لقـد أصبـح مـن المألـوف في أيامنـا هـذه انتقـاد فنـون المجتمعـات السـابقة على أسـاس أنهـا لا ترقـى إلى المعـايير الأخلاقيـة الحاليـة. لكـن هـذه طريقـة غير علميـة تمامـا في التعامـل مـع التاريـخ

قـال هيغـل ذات مـرة: لم يتحـرر الإنسـان مـن العبوديـة بقـدر مـا تتحـرر مـن خلال العبوديـة[5]. قـد يبـدو هـذا، للوهلـة الأولى، وكأنـه مفارقـة غريبـة للغايـة. لكنـه، في واقـع الأمـر، يحتـوي على فكـرة عميقـة للغايـة

نحـن اليـوم نعـتبر العبودية شـيئا يتعـارض تمامـا مـع كل المعـايير الأخلاقيـة. لكننـا إذا طرحنـا سـؤال مـن أيـن جـاء علمنـا وفلسـفتنا الحديثـة، فسـوف يجيـب الكـثيرون بأنهـا نشـأت في اليونـان وروما

إلا أن تلـك المجتمعـات كانـت عـلى وجـه التحديـد قائمـة عـلى العبوديـة، وقـد كانـت كل الإنجـازات العظيمـة التـي حققتهـا تلـك الحضـارات قائمـة، في آخـر المطـاف، عـلى عمل العبيـد.

لكـن يجـب أن نضيـف أن كل الفنـون والعلـوم، والثقافـة بشـكل عـام، كانـت قائمـة عـلى اسـتغلال العمـل البـشري في ظـل المجتمـع الطبقـي، سـواء كان ذلـك عمـل العبيـد في اليونـان وروما، أو اسـتغلال عمـل الأقنـان تحـت نـير الإقطـاع الثقيـل، أو عبودية العمـل المأجـور الحديثـة.

إن الأفـكار السـائدة في المجتمـع هـي دوما أفـكار الطبقـة السـائدة. ومـن لا يفهـم هـذا سـوف يبقـى عاجـزا إلى الأبـد عـن فهـم أي شيء عـن التاريـخ.

الانهيار

تقـوم الثقافـة عـلى قاعـدة ماديـة. وقـد أدى انهيـار العبوديـة إلى انحـدار المجتمـع الرومـاني والانـزلاق إلى البربريـة. وأعقـب تدمـير القاعـدة الإنتاجيـة انحطـاط الحضـارة طيلـة قـرون مـن الزمـن.

ومـع ذلـك فقـد نشـأ تدريجيـا نظـام اقتصـادي جديـد، هـو النظـام الإقطاعـي، عـلى أنقـاض المجتمـع العبـودي القديـم. لكـن السـمة الرئيسـية للعصـور الوسـطى كانـت هـي الركـود الاقتصـادي والثقـافي، كـما كتـب ويليـام مانشسـتر:

«خـلال كل ذلـك الوقـت لم يتحسـن أو يتراجـع أي شيء ذا أهميـة حقيقيـة. فباسـتثناء الناعـورة في القـرن التاسـع وطواحـين الهـواء في أواخـر القـرن الثـاني عـشر، لم تكـن هنـاك اختراعـات ذات

▶ أفروديت من كنيدوس - نسخة رومانية على أصل يوناني من القرن الرابع قبل الميلاد بواسطة براكسيتيليس من أثينا

Image: © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons / CC-BY 2.5

أهمية. ولم تظهر أي أفكار جديدة مذهلة، ولم يتم استكشاف أي أراض جديدة خارج أوروبا. بقي كل شيء كما كان منذ أقدم العصور»[6].

وقد انعكس انهيار الثقافة في اللامبالاة العامة والموقف الازدرائي تجاه التعلم بين الطبقة السائدة.

كان الإمبراطور سيغيسموند -الخليفة السابع والأربعون لشارلمان- يقول جملته الشهيرة: "*Ego sum rex Romanus et su-per grammatica*"، (أنا ملك روما وفوق القواعد النحوية)[7]. ومن الممكن أن ينطق بهذه الكلمات اليوم أكثر من رئيس للولايات المتحدة الأميركية! لكننا لن نتطرق إلى هذا الموضوع هنا...

لقد مارست الكنيسة في العصور الوسطى دكتاتورية روحية مطلقة على أرواح البشر. فقد خنقت يدها الميتة كل فكر حر طيلة قرون من الزمان. كما شلت التطور الحر للفن

الولادة الجديدة

في ذلك العالم الساكن، بدا وكأن لا شيء سوف يتغير، أو يمكن أن يتغير. لكن وبحلول أوائل القرن الخامس عشر، بدأت روح جديدة تنبض في أوروبا. بل وحتى قبل ذلك، استبق ذلك رجال مثل دانتي، وبترارك، وبوكاتشيو، وغيوتو، وحتى القديس فرانسيس الأسيزي

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يظهر هؤلاء المفكرون في إيطاليا، حيث تطور الإنتاج الرأسمالي في وقت مبكر. لقد شكل صعود البرجوازية تحديا للنظام الإقطاعي، بدءا بالانتقادات الموجهة إلى عقائد الكنيسة الجامدة، والتي أدت في نهاية المطاف إلى صعود البروتستانتية والإصلاح الديني في شمال أوروبا

شهد عصر النهضة المبكر ولادة أدب أوروبي مزدهر، مكتوب بشكل متزايد باللغة العامية، لتلبية احتياجات الجمهور البرجوازي الجديد الذي لا يقرأ اللاتينية

وقد مثل تشوسر بداية أدب جديد ولغة جديدة في إنجلترا. وفي إيطاليا، كان مكيافيلي، الذي لا يستحق بالكامل سمعته السيئة، العقل الشامخ في ذلك العصر

في مجال الرسم، تضمن الأسلوب الفني الجديد تقنيات ثورية ذات تعقيد كبير، مما مكن الفنان من تصوير تفاصيل لم يسبق لها مثيل من قبل: الخيط الذهبي في الفستان، وطيات العباءة، وبريق أشعة الشمس على الدروع، وانعكاسها على مرآة مصقولة، والتي تشكل صعوبات تقنية خاصة

وابتداء من حوالي عام 1420، أصبحت رسوم الأشخاص أكثر واقعية. صارت رسوم الوجوه رسوما لأفراد يمكن التعرف عليهم. وقد كانت تلك ثورة حقيقية في الفن، ظهرت أولا في إيطاليا وفلاندرز

سمحت تلك الثورة، قبل كل شيء، بتصوير الأفراد باعتبارهم أفرادا: رجالا ونساء حقيقيين، وليس مجرد تجريدات نمطية. ويمثل التمثال الرائع لداوود، الذي يعد أحد أهم إنجازات فن مايكل أنجلو، عودة إلى عالم الفن اليوناني الذي احتفى بجمال الجسد البشري العاري. كانت الكنيسة قد قمعت بوحشية ذلك النوع من الفن، إذ كانت تنظر إلى الجسد البشري -وخاصة الجسد الأنثوي- باعتباره مثيرا للاشمئزاز ومصدرا لكل خطيئة

ارتبط الفن الجديد بصعود البرجوازية، وكان ذلك تعبيرا، في مجال الفن، عن السيكولوجية الفردانية للبرجوازية في فترة التراكم البدائي لرأس المال

نجد هناك التحركات المبكرة للثورة التي بلغت ذروتها في الثورات البرجوازية في هولندا وإنجلترا. وقد أنتجت تلك الثورة العظيمة بدورها ثورة في الفن والثقافة

◀ ديفيد، مايكل أنجلو، 1504

Image: Jörg Bittner Unna

الفن والثورة البرجوازية

كان لوثر هو الذي قاد الهجوم على العالم القديم. وعندما ترجم الكتاب المقدس إلى الألمانية، أطلق شرارة ثورة لم يكن حتى هو نفسه يمتلك أدنى فكرة عن مداها

يمكننا أن نقول إنه هو من اخترع اللغة الألمانية الحديثة. وقد كان مؤلفا للعديد من القصائد، والتي، نظرا لطبيعة تلك الفترة، كانت بالضرورة تتخذ شكل ترانيم دينية.

تمتلئ تلك الترانيم بالحماس الثوري، ولا سيما قصيدة *Ein feste Burg ist unser Gott* (إلهنا هو الحصن العظيم) ، التي وصفها إنجلز بأنها نشيد مارسيليز القرن السادس عشر[8].

وعندما هاجم البابا والبابوية، فعل ذلك باللغة العامية التي يستخدمها الفلاح الألماني، حيث قال:

«بسبب غضب الله، عاقبنا الشيطان بمؤخرة روما السمينة».

الثورة البرجوازية التي أجهضت في ألمانيا، حققت أول نجاح كبير لها بانتصار الشعب الهولندي في نضاله الطويل والدموي ضد إسبانيا الكاثوليكية.

لقد خلق ميلاد الجمهورية الهولندية الظروف ليس فقط لبروز قوة اقتصادية جديدة عظيمة في أوروبا، بل وأيضا لثورة ثقافية وفنية عظيمة.

كانت طبقة جديدة من التجار الأثرياء تعمل على تعزيز مكانتها الرائدة في المجتمع وكانت مستعدة لإنفاق الأموال على الأعمال الفنية، من أجل تزيين قصورها.

وفتحت الحريات الجديدة، التي تحققت بفضل الكفاح الثوري، الباب أمام ظهور مناهج جديدة ومبتكرة في الفن. لقد مكنت من ظهور جيل عظيم من الرسامين، بمن في ذلك فيرمير، وفرانز هالس، وأخيرا وليس آخرا، رامبرانت فان راين.

وحدها هولندا في القرن السابع عشر التي كان يمكن فيها لابن عامل طاحونة، مثل رامبرانت، أن يطمح إلى أن يصبح رساما مشهورا. كان يتمتع بروح جامحة وطبيعة عنيدة ومتمردة، وهو ما يظهر بوضوح في لوحاته.

لم تكن مواضيع رامبرانت صورا لآلهة، بل لنساء حقيقيات، كانت كثيرات منهن مأخوذات من الشوارع وبيوت الدعارة. ورغم أنهن متنكرات في هيئة شخصيات توراتية، مثل زوجة بوتيفار أو بثشبع، فإنهن كن مجرد نساء عاريات. وهو الشيء الذي خلق له الكثير من الأعداء بين هؤلاء المنافقين في المؤسسة الكالفينية.

كانت إحدى عارضاته الرئيسيات هي هندريكجي، التي كانت مدبرة منزله وعشيقته. وقد ظهرت في سلسلة من الأوضاع الاستفزازية، وهي ترفع تنورتها في لوحة "امرأة تستحم في مجرى مائي".

سرعان ما أثار رامبرانت غضب السلطات الدينية. فتعرض للاضطهاد واللعن. وفي شيخوخته وقع في محنة شديدة.

ولعل آخر صوره لنفسه هي أعظم روائعه. فهي تصور رجلا عجوزا نقشت

امرأة تستحم في مجرى مائي، رامبرانت، 1654

رامبرانت، صور ذاتية في عامي 1628 و1669 على التوالي

على وجهه خطوط عميقة من المعاناة. وهي تبين اختلافا مؤلما مع الصور السابقة لرسام شاب مزدهر، يشرع بثقة في طريق النجاح.

في عام 1658، اضطر إلى تقديم طلب إفلاس. ومثله مثل فيرمير، والعديد من الفنانين العظماء الآخرين، مات فقيرا معدما.

الفن والثورة

لقد قيل إنه عندما تهدر المدافع، تصمت الموسيقى. وإذا كان هذا صحيحا، فهو صحيح جزئيا فقط. غالبا ما استمدت الموسيقى الإلهام من صوت المدافع والحماسة الثورية للجماهير

لا بد للصحوة الثورية للجماهير أن تجد صدى لها في قلوب وعقول المثقفين، أو على الأقل أفضل العناصر بينهم.

لقد أنتجت الثورة الإنجليزية أدبا شعبيا عظيما في شكل كتب ومنشورات، ولا سيما الأعمال الجدالية البارزة لجيرارد وينستانلي.

وقد وجدت الثورة في شخص جون ميلتون أبرز المدافعين عنها. لقد خدم النظام الجديد بإخلاص ولم ينج من الإعدام بعد إعادة تشارلز الثاني إلى العرش إلا بفضل شهرته العظيمة.

في قصيدة ميلتون الرائعة "الفردوس المفقود"، كانت الحرب بين الجنة والجحيم مجرد انعكاس للحرب الثورية بين البيوريتانيين وبين الملكيين، حيث يقول:

«وعندما يجتاح الليل الشوارع،
يتجول أبناء بيليال، مسلحين بالغطرسة والنبيذ»[9].

نجد هنا صرخة يائسة لرجل عجوز أعمى، يحتج على وقاحة الفرسان السكارى (أبناء بيليال) الذين يجوبون الشوارع ليلا، ويهينون ويضربون الثوار المهزومين.

إعادة تشارلز الثاني أدت إلى فترة من الردة الرجعية الجامحة التي وجدت انعكاسا لها في الفن المنحط الساقط، وخاصة في المسرح.

الثورة الفرنسية

كان أعظم تأثيرا على الثقافة العالمية هو ذلك الذي أحدثته، بعد قرن من الزمان، الثورة الفرنسية العظيمة، في الفترة من 1789 إلى 1793. كثيرا ما يتم نسيان أن الطريق إلى تلك الثورة قد مُهِد من قبل عصر التنوير الفرنسي

كانت الثورة مصدر إلهام للجيل الجديد من الفنانين الذين كان أفضل ممثل لهم هو الرسام جاك لوي ديفيد. كما ألف كلود جوزيف روجيه دي ليل نشيد "لا مارسييز"، ذلك النشيد الثوري العظيم، الذي تحول فيما بعد إلى ترنيمة عالمية للثورة.

ومع الثورة الفرنسية، كما لاحظ بليخانوف، وضع العوام (Sans-culottes) الفن «على المسار الذي لم يكن بوسع فن الطبقات العليا أن يسلكه؛ فقد أصبح الفن شأنا يخص الشعب بأسره»[10].

لكن انتصار الثورة المضادة الترميدورية كان بمثابة بداية فترة من الجزر، حيث حلت النزعة المحافظة الضيقة الأفق، التي

تتوافق مع عقلية الشريحة الجديدة من البرجوازيين المحدثين والبيروقراطيين الذين حكموا البلاد آنذاك.

لقد كان للثورة الفرنسية تأثير هائل، ليس في فرنسا فحسب، بل وعلى نطاق عالمي أيضا. لقد كان الأمر أشبه بصخرة ضخمة ألقيت في بحيرة كبيرة.

فبين عشية وضحاها حطمت النماذج الكلاسيكية القديمة الجامدة التي كانت تفضلها الطبقة الأرستقراطية، وفتحت الباب أمام الثورة الرومانسية العظيمة التي خلقت مدرسة أدبية وفنية وموسيقية جديدة تماما في أوروبا.

وقد الهمت تلك الثورة بعضا من أعظم الشعراء الإنجليز، مثل بايرون وشيلي ووردزوورث وكولريدج، وكذلك روبرت بيرنز في اسكتلندا. وكان ويليام بليك، الكاتب والفنان الأصيل للغاية، من المؤيدين المتحمسين للثورة.

عبر ويليام وردزوورث، الذي كان حاضرا في فرنسا في ذلك الوقت، عن تأثير الثورة ببراعة. ففي قصيدته العظيمة المقدمة (*The Prelude*)، كتب الكلمات الملهمة التالية:

«كان من النعيم أن تكون على قيد الحياة أثناء ذلك الفجر،
لكن أن تكون شابا كان بمثابة الجنة!»[11].

وفي ألمانيا، استقبل العديد من الفنانين والمثقفين الثورة الفرنسية بحماس شديد، بمن فيهم الشاعر العظيم شيلر. لكن التأثير الأعظم كان على عالم الموسيقى. كان أعظم عبقري موسيقي في التاريخ، لودفيغ فان بيتهوفن، من أشد المعجبين بالثورة الفرنسية.

لقد شعر بالفزع من حقيقة أن النمسا كانت القوة الرائدة في التحالف المعادي للثورة ضد فرنسا. كان بيتهوفن يختنق في أجواء البرجوازية في فيينا، فكتب تعليقا يائسا: «**ما دام النمساويون لديهم بيرتهم البنية ونقانقهم الصغيرة، فلن يثوروا أبدا**»[12].

لقد حطم بيتهوفن بجرأة كل الأعراف الموسيقية القائمة، تماما مثلما حطمت الثورة الفرنسية كل القمامة المتراكمة من عهد الإقطاع والملكية المطلقة.

تمثل سيمفونيات بيتهوفن قطيعة جوهرية مع الماضي. فقد انفجرت كالصاعقة في عالم الموسيقى، فغيرته بشكل جذري. وقد بدأ هذا التحول بسيمفونيته الثالثة، إيرويكا (Eroica).

إنها عمل ضخم، أثار استياء العديد من الذين اعتادوا على ذلك النوع الناعم من الموسيقى الذي يفضله الجمهور الأرستقراطي. وقد كانت الحركة الأولى وحدها أطول من أي سيمفونية معروفة في ذلك الوقت.

إن قصة تأليفها تأخذنا مباشرة إلى قلب الثورة الفرنسية. فقد أعجب

هزيمة الملائكة المتمردين (1807)، إحدى رسوم ويليام بليك التوضيحية لكتاب الفردوس المفقود لجون ميلتون

بيتهوفن في البداية بما سمعه عن نابليون بونابرت الشاب، الذي اعتبره رمز الثورة.

لكنه عندما سمع أن نابليون توج نفسه إمبراطورا، فثار غضبا. وشطب إهدائه لنابليون بعنف شديد حتى أن المخطوطة التي ما تزال موجودة حتى الآن بها ثقب يخترقها.

وأعاد تسميتها بسمفونية إيرويكا. ويذكرنا مقطعاها الافتتاحيان بقبضة تضرب مكتبا، وتطالب بالانتباه في اجتماع عاصف، يتبعه على الفور هجوم لا يقاوم من سلاح الفرسان. والحركة الثانية عبارة عن مسيرة جنائزية، تخليدا لذكرى بطل ميت.

ولم يتراجع بيتهوفن قط عن دعم مبادئ الثورة الفرنسية حتى نهاية حياته. وكانت آخر سيمفونياته العظيمة، السمفونية التاسعة -التي كتبها في فترة الردة الرجعية القائمة في أوروبا- ترنيمة منتصرة للثورة.

الفن كاحتجاج

يقدم الرسام الإسباني الشهير غويا مثالا جليا عن كيف يمكن للفن العظيم أن يتحول إلى سلاح قوي للغاية في النضال

تقف أعمال غويا الشاب في تناقض تام مع أعماله التي رسمها في شيخوخته. يبدو الأمر وكأننا أمام فنانين مختلفين، أو أمام عالمين مختلفين.

لوحات غويا الشاب مليئة بمتع الحياة. ففيها نرى مشاهد لشابات سعيدات يحملن المظلات، بينما الشباب المعجبون بهن يرتدون ثيابا أنيقة.

لكن لوحات غويا التي تعود إلى فترة شيخوخته، تنقلنا إلى عالم آخر: عالم من الظلام والظلال السوداء، يسكنه الوحوش والعاهرات والسحرة والكهنة الفاسدون والقتلة والمتسولون المشوهون. إن هذا التحول يعكس بصدق حالة إسبانيا في ذلك الوقت، عندما وجدت نفسها محتلة من قبل جيوش نابليون.

في الثاني من ماي 1808، انتفض شعب مدريد ضد قوات الاحتلال في تمرد بطولي لكنه كان محكوما عليه بالفشل. أمر الفرنسيون بشن هجوم شامل لسحق المتمردين، وقتلوهم بلا رحمة.

وصف غويا التمرد في لوحتين شهيرتين له. ويقال إن الفنان زار ساحة المذبحة برفقة خادمته التي كانت تمسك بفانوس، حيث حُفرت كل التفاصيل الوحشية في ذاكرته.

وسواء كان ذلك صحيحا أم لا، فإن اللوحات تصور الأحداث بواقعية شديدة العنف. تُظهر اللوحة الأولى الأحداث المروعة التي وقعت في الثاني من ماي. أما اللوحة الثانية فهي تصوير مذهل لعمليات إطلاق النار التي حدثت في تلك الليلة.

تقدم تلك اللوحة القوية مشهدا من الرعب المستمر، الذي يتكشف في ظلام دامس، لا يكسره إلا الشكل الخيالي لرجل يرتدي قميصا أبيض يرفع ذراعيه

الثالث من مايو، فرانسيسكو غويا، 1814

إلى السماء احتجاجا على مصيره بينما يستهدف الجنود الفرنسيين صدره العاري.

يتم عرض الجلادين من الخلف، بحيث لا يمكن رؤية أي وجه بشري. لم يعد هؤلاء بشرا بل مجرد آلة عسكرية صامتة تطيع بشكل أعمى الأمر بالقتل.

وعلى النقيض من ذلك، فإن وجوه الضحايا بشرية بشكل مؤثر، حيث يكون الشخص الذي يشبه المسيح بمثابة النقطة المحورية للوحة مليئة بالدراما والحزن. بركة الدماء على الأرض حقيقية لدرجة أن المرء يكاد يشم رائحتها. وهنا نرى الفن الملتزم في أقوى صوره: ليس مجرد تصوير للأحداث، بل صرخة احتجاج صادقة.

بدأت آنذاك ما أصبحت تعرف بحرب شبه الجزيرة، والتي كانت ربما أول مثال في العصر الحديث لما نسميه الآن حرب العصابات -Guerrilla- (الغيريا (-Guerril-la) في الواقع، كلمة إسبانية، معناها "حرب صغيرة").

تم تصوير الأحداث الدموية لتلك الحرب في سلسلة من النقوش بالأبيض والأسود من تأليف غويا بعنوان *Los De-sastres de la Guerra* (كوارث الحرب). وهي رسوم لا مثيل لها باعتبارها تصويرا للرعب الذي تتسبب فيه الحرب.

أخيرا، ندخل ما يسمى بالفترة القاتمة لغويا. وهنا نلتقي بفنان مختلف وعالم مختلف. إنها رؤية لعالم مزقته سنوات من الحرب والثورة والثورة المضادة، عالم مقلوب رأسا على عقب.

إنها نظرة شيخ، نظرة رجل شهد الكثير من المعاناة الإنسانية وليست لديه أدنى فكرة عن كيف يمكن إنهاء كل ذلك. إنها نظرة قاتمة ومتشائمة للواقع. إنها صرخة يأس تأتي مباشرة من قلب رجل محطم.

ولكي نجد شيئا يضاهي هذه الروائع الفنية، يتعين علينا أن ننتقل سريعا إلى فترة مماثلة في التاريخ الإسباني، أي فترة الحرب الأهلية الدموية التي شنتها جيوش فرانكو الفاشية ضد الشعب الإسباني في ثلاثينيات القرن العشرين.

وفي هذا السياق أبدع بابلو بيكاسو ما يعتبر بحق أحد روائع القرن العشرين العظيمة: وهي اللوحة المعروفة باسم "غيرنيكا".

هنا، كما في لوحات غويا، نرى الحرب بكل رعبها. اللوحة بالأبيض والأسود، وهو ما يعطيها تأثيرا دراميا أعظم. والصور صارخة ومرعبة.

في خضم الظلام الدامس، يسلط مصباح كهربائي ضوءه على مشهد الدمار. لكنه ليس ضوء النهار المريح، بل هو ضوء يشبه ضوء غرفة للتعذيب في زنزانة مظلمة خالية من الهواء.

ومن كل جانب هناك العنف والمعاناة والموت. إنها لوحة تصور حصانا يخترقه رمح، ويمكن سماع صراخه بطريقة ما، على الرغم من أن اللوحة نفسها صامتة.

كما نرى امرأة تحتضن جثة طفل ميت بين ذراعيها وتطلق صرخة احتجاجية صاخبة موجهة إلى السماء، التي لا تبالي بمعاناتها.

وفي ذلك المشهد المرعب نرى رأس ثور هائج، وهو تصوير مخيف حقا للوحشية والعنف، والذي يجسد جوهر الفاشية.

نرى قنابلا تنفجر وتغطي الأرض أجساد المحاربين الممزقة وهم يمسكون بسيوف مكسورة. لكن كل تلك الأصوات المرعبة يتم اختزالها إلى صمت أكثر إزعاجا. إنه صمت الكابوس.

فن النفاق

في عالمنا المنافق الحديث، ترغب جماعة ما بعد الحداثة في تهدئة أعصابنا من خلال إزالة كل العبارات المسيئة من معجمنا اللغوي

وبما أن الحرب تسبب لهذه الجماعة إزعاجا أعظم من أي شيء آخر تقريبا، فقد تم تعديل المفردات المحيطة بها بشكل مناسب لتقليل آثارها الضارة على النفوس الحساسة.

وهكذا فإنه لا أحد يُقتَل في الحروب في أيامنا هذه، إنهم فقط "يرحلون". والضحايا الأبرياء للحرب ليسوا أكثر من "أضرار جانبية".

هنا يرتفع النفاق إلى مستوى الفن. لكن بابلو بيكاسو، الذي كان فنانا حقيقيا، قال الحقيقة عن الحرب. وكما هي الحال في كل الفنون الحقيقية، تُرفع أمامنا مرآة لتكشف لنا في صورة صادقة حقيقة عصرنا بكل قبحه المثير للاشمئزاز.

قد يزعم بعض الناس أن هذا ليس فنا، بل مجرد دعاية. فالفن الحقيقي لا يهدف إلى إعادة إنتاج أي رسالة مفارقة له، بل هو مجرد تعبير صادق عما يشعر به الفنان في قلبه وروحه.

وهذا صحيح. فالدعاية لا يمكن لها أبدا أن ترتفع إلى مستوى الفن العظيم. لكن الفن الحقيقي لا يغلق نفسه عن واقع العالم الخارجي. لا يعيش الفنان في برج عاجي.

الفنان الحقيقي هو إنسان حي، يشارك في أفراح وأتراح الوجود البشري، كما عبر عن ذلك الكاتب المسرحي اللاتيني تيرينس في مقولته الشهيرة: "*Homo sum, humani nihil a me alienum puto*" («أنا إنسان، وأعتقد أن لا شيء إنساني غريب عني»)[13].

لقد كان بيكاسو، مثله مثل غويا من

قبله، يعبر عن شعور بالسخط والغضب المتقدين اللذين كانا يغليان في صدره.

لا شك أن بيكاسو كان ملتزما سياسيا. ورغم أنه نادرا ما يُذكَر هذا اليوم، فإنه انضم إلى الحزب الشيوعي في عام 1944 أثناء وجوده في المنفى في باريس المحتلة من قبل ألمانيا. ويقال إنه عندما سأله ضابط ألماني بعد فحص لوحته، "هل فعلت هذا؟"، أجابه: "**كلا، أنتم من فعلتموه**".

إلا أنه في لوحة "غيرنيكا" لم يكن يعبر عن أية رسالة سياسية محددة، بل كان يعبر فقط عما نبع مباشرة من قلبه وروحه.

لكنه من خلال ذلك اتخذ مكانه بشجاعة على المتاريس. لقد استخدم فرشاته في سبيل القضية الثورية، وقد أثبتت فرشاته أنها سلاح أكثر فعالية من البندقية أو المدفع الرشاش.

إنها لإدانة للفن في عصرنا هذا كون المذبحة الذي تحصد الرجال والنساء والأطفال في غزة، والتي تُعرض على شاشات التلفاز كل يوم، لا تجد تعبيرا مناسبا لها من خلاله.

اهتمام الفنانين اليوم منصب على أشياء أكثر أهمية، مثل الأسرة غير المرتبة، وأسماك القرش التي تسبح في الفورمالديهايد. ويكفي أن نقارن فننا بفن بيكاسو وغويا لندرك مدى انحدار الروح البشرية في العصر الحالي. لكن هناك عصور أخرى أثبت فيها الفن والفنانون أنهم يستحقون اسمهم.

الفن وثورة أكتوبر

لقد أنتجت ثورة أكتوبر في روسيا نهضة عظيمة للفن والأدب، رغم أنها سحقت فيما بعد، مثلها مثل الكثير من الأشياء الأخرى، تحت مؤخرة الثورة المضادة الستالينية

يحب منتقدو ثورة أكتوبر البرجوازيون تصوير البلاشفة وكأنهم وحوش متعطشة للدماء، عازمة على تدمير كل القيم الإنسانية المتحضرة. وهم يحاولون أن يربطوا فن الثورة بفن البيروقراطية المتصنع المسمى "الواقعية الاشتراكية" الستالينية.

إن هذا كذب. فقد أطلقت السنوات التي أعقبت أكتوبر مباشرة العنان للقدرات الإبداعية الهائلة التي كان يختزنها الشعب الروسي، ليس العمال فقط، بل وأيضا أفضل فئات المثقفين.

ظهرت أسماء مثل تاتلين، ومايرهولد، وشوستاكوفيتش، ومياكوفسكي، ضمن مجرة من المواهب الأخرى التي لم يسبق لها مثيل في القرن العشرين.

لقد اندلعت دراما الثورة على نطاق واسع حقا، بما في ذلك في قلوب وعقول ملايين الناس.

عزفت الثورة نغمة تردد صداها في أعماق الجماهير، فأثارت عطشا للمعرفة والثقافة كان مكبوتا لفترة طويلة في ظل المجتمع الطبقي.

كان ذلك مسرحا أكثر ضخامة من أي مسرح شهد مآسي إسخيلوس أو شكسبير. استمع العمال والجنود إلى شعر مياكوفسكي باهتمام شديد، حيث بدأوا في اكتشاف بُعد جديد للحياة ولشخصيتهم الفردية.

في تلك السنوات العاصفة، مسرح بولشوي في موسكو -الذي كان في السابق حكرا على الطبقات البرجوازية والبرجوازية الصغيرة المثقفة- صار فجأة يمتلئ بالعمال بملابس العمل والجنود بمعاطفهم الرمادية، وكلهم حريصون على اكتشاف عالم جديد من الموسيقى كان مغلقا أمامهم حتى ذلك الوقت.

ملصق فيلم سيرجي آيزنشتاين لعام 1928، أكتوبر: عشرة أيام هزت العالم

كانوا يستمعون ويشاهدون بذهول الأوبرا الرائعة لموسورغسكي وبورودين وريمسكي كورساكوف، وباليهات تشايكوفسكي الرائعة.

لقد دخلوا عالما جديدا لم يكونوا يعرفون بوجوده تقريبا، وحملتهم مشاعر جديدة لم يختبروها من قبل. وعند هذه النقطة، أصبح الخط الفاصل بين الفن والحياة نفسها غير واضح وكاد أن ينعدم.

كانت تلك فترة من الجدالات والنقاشات اللامتناهية. وبسرعة ظهرت العديد من المدارس الفنية الجديدة ثم اندثرت بنفس السرعة. وكانت بعض الأفكار الجديدة مثمرة. وكانت أفكار أخرى مخطئة إلى حد كبير. ولكن جميعها كانت موضع مناقشة مفتوحة وبكل حرية.

وقد تعامل تروتسكي بأسلوبه الرائع واستخدامه البارع للديالكتيك مع الفنانين والكتاب السوفيات في ساحتهم بالذات وأجابهم بلغتهم بالذات.

عزز بذلك الأسلوب نفوذ البلاشفة وثورة أكتوبر، وساعد في اجتذاب أفضل الفنانين والكتاب إلى القضية الثورية. لم يتم آنذاك استعمال أسلوب الترهيب والتهديد البيروقراطيين، ناهيك عن العنف الإداري.

"الواقعية الاشتراكية"

لكن كل ذلك تغير عندما أطاحت الثورة المضادة البيروقراطية الستالينية بالنظام الديمقراطي الذي أسسه لينين وتروتسكي في أكتوبر 1917.

كان لتلك الردة تأثير مدمر للغاية على الفن وعلى كل الفكر الأصيل والإبداعي بشكل عام. وكان المبدأ الرسمي الجديد الذي أطلق عليه اسم "الواقعية الاشتراكية" يتلخص في المقام الأول في فن مدح البيروقراطية بلغة يمكنها أن تفهمها.

كان الغرض من ذلك الفن هو تصوير الحزب -الذي كان التعبير السياسي الجماعي عن البيروقراطية- باعتباره كلي العلم وكلي القدرة.

وعلى قمة الحزب كان يقف الزعيم الجبار والعليم بكل شيء، ستالين، الذي كان، في واقع الأمر، هو الوحيد من بين كل زعماء الحزب البلشفي الذي كان جاهلا بشكل كامل بالثقافة وغير مبالٍ بها، بل وحتى معاديا لها بشكل صريح.

إن الروتين موجود في الفن والأدب، كما هو الحال في أي شيء آخر. لكن الثورة جاءت فحطمت الروتين المحافظ القديم وفتحت الأبواب أمام أفكار جديدة ومثيرة. إلا أن هذا كان آخر شيء يحتاجه ستالين والبيروقراطية.

إن تاريخ الفن والأدب له العديد من الأبطال، لكنه يحتوي أيضا على نصيبه العادل من السطحيين، والمتملقين، والتافهين. وقد سارعت تلك المخلوقات إلى خدمة دكتاتورية ستالين، حيث عملوا كحراس مخلصين للسيطرة على الفن والموسيقى والأدب وفرض الرقابة عليهم.

الأبواب التي فتحتها الثورة تم إغلاقها بسرعة. وسرعان ما وجد أولئك الذين اعترضوا على ذلك أنفسهم في السجن أو في معسكرات العمل في سيبيريا.

كان انتحار مایاكوفسكي، عام 1930، في سن السادسة والثلاثين، احتجاجا مبكرا ضد الأجواء الخانقة والمحافظة والقمعية التي فرضها نظام ستالين، والذي كان على النقيض تماما مع كل ما مثله مایاكوفسكي والبلشفية.

وبفضل الروح الفنية العظيمة للشعب السوفياتي تمكنت التقاليد العظيمة للأدب والفن والموسيقى الروسية من البقاء حية على الرغم من كل الصعاب.

بقيت الشعلة متقدة، ومعها ولاء الشعب الشديد للينين ولذكرى أكتوبر، وهو ما مكنهم من إلحاق الهزيمة بجحافل النازية التي كانت تمتلك كل ثروات أوروبا.

الرأسمالية والفن

لعبت البرجوازية، في فترة صعودها، دورًا تقدميا في تطوير قوى الإنتاج ودفع حدود الحضارة والثقافة إلى الأمام

لكنها في فترة انحطاطها واحتضارها، لم تعد تهتم بتطوير قوى الإنتاج. فالحدود الضيقة للرأسمالية لا يمكنها حتى احتواء قوى الإنتاج الموجودة بالفعل.

إن الطبقة السائدة في هذه الأوقات تفتقر إلى أي أفق واسع، أو أي فلسفة عميقة أو رؤية للمستقبل. كيانها كله يتركز حول الجشع إلى المال بالمعنى الضيق والمثير للاشمئزاز.

تبدو البرجوازية كما لو أنها عانت من انحدار إلى مرحلة طفولتها، إلى مرحلة التراكم البدائي لرأس المال. صار ضيق الأفق طبعا لها، وصار البخل خُلقها الوحيد.

إن الرأسمالية في مرحلة تدهورها وهرمها تظهر كل السمات المثيرة للاشمئزاز التي وصفها شكسبير بشكل لافت للنظر عندما قال: «**بلا أسنان، بلا عيون، بلا ذوق، بلا أي شيء**»[14].

الفن الحقيقي ثوري بطبيعته

إن التأثيرات الأكثر سلبية لهذا الانحطاط يمكن العثور عليها في عالم الثقافة. فحيثما نظرنا نرى أن الفن البرجوازي يموت وهو واقف على قدميه

أعراض الانحطاط كثيرة لا يمكن حصرها. إن وضع الغالبية العظمى من الفنون البصرية مؤسف بصراحة، ووضع ما كان يسمى بالموسيقى "الكلاسيكية" هو أكثر سوءا.

لكن القوى اللازمة لتحدي النظام الرأسمالي المتداعي والخرف لا يمكن العثور عليها داخل حدود عالم الفنانين البرجوازيين.

يمكن للفنانين ويجب عليهم أن يلعبوا دورا في الثورة الاشتراكية. لكنهم لا يستطيعون النجاح في ذلك إلا من خلال الاتحاد مع البروليتاريا الثورية.

ومثلما كان من غير الممكن في فترة انحطاط النظام الإقطاعي أن تتم الإطاحة بطغيان الكنيسة والملكية إلا بجهود الطبقة الثورية الصاعدة، أي البرجوازية، فإن النظام الرأسمالي الراكد والقمعي لا يمكن أن تتم الإطاحة به الآن إلا بقوة أعظم منه.

ولا يمكن أن تكون هذه القوة إلا الطبقة التي تشكل أغلبية المجتمع، تلك الطبقة التي تمسك بزمام السلطة الاقتصادية بين يديها، والتي بمجرد ما تتحرك لتغيير المجتمع لا يمكن أن تفشل في تحقيق النجاح.

إن المطلوب هو انفجار الصراع الطبقي الذي يتحدى الوضع الراهن ويحطم الجو الخانق من الغطرسة والرضا عن الذات الذي هو موت للفن.

عندما ستدخل الطبقة العاملة طريق النضال، سوف تكنس رياح الصراع الطبقي الجديدة كل الغبار والأنسجة العنكبوتية التي استقرت في عقول الرجال والنساء، وأضعفت وعيهم وخدرت أحاسيسهم.

وبمجرد ما أن تبدأ الجماهير في التحرك، فإنها لن ترضى بتلك الثقافة البائسة المنحطة التي تصيبها بالجهل في الوقت الحاضر. بل سوف تبحث عن شيء أفضل مما تحملته حتى الآن: سوف تبحث عن كتب جديدة، وأفكار جديدة، وموسيقى جديدة.

ومن خلال رفضها لكل ما هو فاسد ومتعفن في الثقافة الحالية، سوف تحتضن أفضل أفكار وثقافة الماضي بحماس.

إن النضال من أجل التحرر الاجتماعي للطبقة العاملة أمر لا يمكن تصوره دون أن يؤدي أيضا إلى تحررها الفكري والثقافي.

الفن والشيوعية

إن الفن الحقيقي هو دائما ثوري بطبيعته

يتعين على الفن أن يعارض نير الطغيان بكل أشكاله، ليس فقط رجل الشرطة الذي يحمل هراوته وأغلاله، وليس فقط البيروقراطي عديم الروح الذي يحمل كتاب القواعد في يده، وليس فقط البوليس الروحيين (رجال الدين)، بل وأن يقف أيضا ضد دكتاتورية رأس المال، المادية والروحية.

لا يمكن للفنانين والكتاب أن يظلوا غير مبالين بالمعاناة الرهيبة التي يعيشها الجنس البشري. يتعين عليهم، هم أيضا، أن يقرروا إلى أي جانب ينتمون وأن يتخذوا مكانهم على المتاريس.

وعندما سيصبح الرجال والنساء أحرارا حقا في تطوير أنفسهم، وتحقيق إمكاناتهم الحقيقية باعتبارهم بشرا، وعندما سيتم تقليص يوم العمل إلى الحد الأدنى ويتم القضاء على الخصاص، فلن يكون هناك نقص في أمثال شكسبير ورامبرانت وبيتهوفن، تماما مثلما لن يكون هناك نقص في أمثال أينشتاين وداروين.

صعود المجتمع الطبقي أدى إلى الاغتراب الكامل للجماهير عن عالم الفن والثقافة. وسوف تؤدي الإطاحة به إلى تهيئة الظروف المادية لإلغاء التقسيم الممل بين العمل الذهني والعمل اليدوي.

وبعد آلاف السنين من العبودية، سوف يتم هدم أبراج العزلة العاجية. وسوف تفتح الأبواب التي كانت تسد كل السبل للوصول إلى الثقافة. وسوف تزدهر مدارس جديدة للفن والموسيقى والأدب، دون عوائق من الرقابة التي تفرضها الدولة أو الكنيسة أو السوق.

لكن الشيوعية سوف تعني تحولا أعمق وأهم بكثير:

في ظل الشيوعية، سوف يصبح الفن مرة أخرى ملكا للشعب بأكمله. ولن يبقى حلما بعيد المنال، أو شيئا غريبا ومنفصلا تماما عن الحياة الحقيقية.

سوف يندمج الفن مع الحياة اليومية، وسيصبح في النهاية جزءا لا ينفصل عنها. ذلك لأن أسمى الفنون على الإطلاق هو فن الحياة.

هذا هو المعنى الحقيقي لتعريف إنجلز الشهير للشيوعية بأنها: «**قفزة الإنسانية من مملكة الضرورة إلى مملكة الحرية**»[15].

مراجع وهوامش:

1: K Marx, 'Economic Manuscripts of 18571861-', Karl Marx Frederick Engels Collected Works, Vol. 28, Progress Publishers, 1986, pg 46

2: F Engels, 'Engels to C Schmidt in Berlin', Karl Marx and Frederick Engels Selected Correspondence, Progress Publishers, 1965, pg 423

3: Aristotle, Metaphysics, University of Michigan Press, 1966, pg 7

4: W K Simpson (ed.), 'The Satire on the Trades: The Instruction of Dua-Khety', The Literature of Ancient Egypt, Yale University Press, 2003, pg 432437-

5: G W F Hegel, Philosophy of History, P F Collier and Son, 1901, pg 511

6: W R Manchester, A World Lit Only by Fire, Little, Brown and Co., 1993, pg 26

7: ibid. pg 3

8: F Engels, Dialectics of Nature, Wellred Books, 2012, pg 2122-

9: J Milton, Paradise Lost, Oxford University Press, 1998, pg 15

10: G Plekhanov, Selected Philosophical Works, Vol. 5, Progress Publishers 1981, pg 395

11: W Wordsworth, William Wordsworth: Poems, Faber and Faber, 2001, pg 127

12: L v Beethoven, 'An den Musikverleger N Simrock in Bonn', Beethovens sämtliche Briefe, Schuster und Loeffler, 1906, pg 1718-

13: N H Dole (ed.), The Latin Poets: an Anthology, Thomas Y Crowell and Co., 1905, pg xi

14: W Shakespeare, As You Like It, Thomas Nelson and Sons, 1975, pg 57

15: F Engels, Anti-Dühring, Wellred Books, 2017, pg 336

"بروميثيوس مقيدا" منظور التنوير الإغريقي

بروميثيوس، بيتر بول روبنز، 1636

لقد ألهمت مسرحية "بروميثيوس مقيدا"، للشاعر أسخيلوس، الثوريين طيلة آلاف السنين برسالتها التي تتحدث عن التقدم البشري والتحدي في وجه القمع. وفي هذه المقالة، يستكشف الرفيق **جيسي موراي دين**، الموضوعات الرئيسية للمسرحية، والسياق التاريخي الذي كتبت فيه، والتأثير الذي خلفته حتى عصرنا هذا.

يعد عصر التنوير الإغريقي القديم من أهم الفترات في تاريخ البشرية. فقد شهد اندلاع ثورات في السياسة والفكر والثقافة، تشابكت فيما بينها بطريقة غير مسبوقة، بحيث يمكن مقارنتها بعصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وعصر التنوير في القرن الثامن عشر.

كانت أثينا مركز العالم الإغريقي في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، وكانت مشهورة بفلاسفتها وعلمائها وديمقراطيتها، فضلا عن شكلها الفني الجديد الأصيل: الدراما.

وعندما تم إعلان الدستور الديمقراطي، أعيد تنظيم المهرجان المسرحي الأثيني ليصبح مكونا مهما للديمقراطية الجديدة. وقد ابتكر الشعراء المسرحيون الأثينيون العظماء مسرحياتهم بهدف المساهمة في أفكار المجتمع وتطويرها.

وتعتبر المسرحية الدرامية، "بروميثيوس مقيدا"، المنسوبة إلى أسخيليوس في القرن الخامس قبل الميلاد، رمزا لتلك الفترة الرائعة. إن الأفكار السياسية والعلمية الأكثر تقدما، التي كانت متداولة في الديمقراطية الأثينية الجديدة، تجسدت في أعظم وأروع لوحات المسرح التراجيدي الاغريقي التي وصلتنا.

لم تكن تلك المسرحية عملا عظيما في عصرها فحسب، بل إنها لاقت صدى لدى أكثر العناصر تقدما في المجتمع على مر العصور.

هسيود وأسخيليوس

تستمد المسرحية الكثير من مضمونها من أسطورة بروميثيوس كما جاءت في القصائد الملحمية المنسوبة إلى هسيود في القرن الثامن قبل الميلاد. ولابد أن الجمهور الأثيني كان على دراية وثيقة بعمل هسيود، والذي يمكن اعتباره، إلى جانب قصائد هوميروس، شيئا يشبه الكتاب المقدس بالنسبة لليونانيين القدماء

في كل من نسختي هسيود وأسخيليوس، نجد أن النظام الجديد للآلهة الأولمبية، برئاسة زيوس، قد وصل إلى السلطة حديثا بعد أن تمكن من هزم جيش الآلهة القديمة، العمالقة (Titan)، بقيادة والد زيوس، كرونوس.

في تلك الفترة المبكرة من حكم زيوس، قام بروميثيوس، الذي كان أحد عمالقة النظام القديم، بسرقة النار من الآلهة وأخفاها داخل عصا مجوفة وأنزلها إلى البشر. وبسبب هذا الفعل، عاقب زيوس بروميثيوس بربطه بصخرة في جرف يطل على البحر. ولأن بروميثيوس خالد، فسوف يظل هناك ليعاني إلى الأبد.

إلا أن أسخيليوس طور هذه الأسطورة في اتجاه مختلف عن أسطورة هسيود، بحيث طرح رؤية عالمية جديدة تماما.

يقدم هسيود في كتابيه "الثيوغوني" و"الأعمال والأيام" انتصار زيوس على كرونوس باعتباره انتصارا للنظام على الفوضى. ورغم أن زيوس قاسٍ وميال إلى الغضب، إلا أنه في نهاية المطاف حكيم وعادل، ويحكم الكون بيد حازمة لكنها عادلة. أما بروميثيوس فهو محتال ذكي، فشل في محاولة التفوق على زيوس وواجه العواقب.

بينما زيوس في مسرحية أسخيليوس هو مغتصب غير شرعي على رأس دكتاتورية وحشية، يمارس سلطاته بطريقة قمعية وتعسفية. أما بروميثيوس فقد أعيد رسمه في صورة شهيد بطل، لم يعاقب على تصرفات سيئة، بل على تمرده ضد طاغية وإنقاذه للجنس البشري.

كان هذا الإطار السياسي واضحا بقدر ما كان وثيق الصلة بالأثينيين المعاصرين له. إن كفاح بروميثيوس ضد زيوس يعكس في الوقت نفسه الصراع الطبقي الذي أدى إلى تأسيس الديمقراطية الأثينية، فضلا عن التحديات المستمرة التي واجهتها.

زيوس الطاغية

استخدم أسخيليوس هذا الشكل الفني الدرامي الجديد بشكل مبتكر لنقل رؤيته. فقد اعتبره الأثينيون أول تراجيدي عظيم، ثم تبعه سوفوكليس ثم يوربيديس. وينسب إليه أرسطو إدخال الممثل الثاني وتعزيز دور الحوار إلى حد كبير، فكان رائدا في ذلك الفن

طبيعة نظام زيوس تتجلى بوضوح في مشهد افتتاحي مروع يصور تقييد بروميثيوس. فلم يتم تثبيت أطرافه على الجرف بمشابك معدنية وسلاسل فحسب، بل تم طعنه في صدره أيضا، وهو ما يشبه عملية الصلب التي كانت مخصصة لمن اعتبروا أدنى المجرمين في أثينا. لقد تم ربطه عند "نهاية العالم" ليتعرض للعذاب الأبدي[1].

تم إجبار هيفايستوس، إله الحدادة الأوليمبي وابن زيوس، على تنفيذ ذلك

الحكم القاسي تحت إشراف تابعي زيوس: كراتوس إله القوة، وبيا إلهة العنف.

سبب العقوبة هو الرغبة في كسر بروميثيوس حتى «يتعلم كيف يخضع لسيادة زيوس ويتخلى عن طبعه المحب للإنسان»[2]. وبالتالي فإن موضوع التمرد ضد الاستبداد، فضلا عن الأفكار الجديدة للإنسانية المستنيرة، واضح في الأسطر الافتتاحية.

يبقى بروميثيوس المقيد ثابتا على خشبة المسرح طوال المسرحية بأكملها، ويشكل النقطة المحورية للدراما، ويجسد قسوة نظام زيوس.

الحركة الدرامية

تعرّض الإطار السياسي الواضح للمسرحية للانتقاد من طرف العديد من خبراء العصر الكلاسيكي. وعلى سبيل المثال، يصفها أوليفر تابلين بأنها: "ضخمة لكنها فارغة"، وقال

«إنها جيدة جدا كرؤية رومانسية للتحدي ضد قوى الطغيان والتدمير، لكنها لا تصلح كدراما»[3].

من الواضح أن هذه الانتقادات تأتي من وجهة نظر طبقية، حيث أن المسرحية في الواقع تتضمن حركة درامية عظيمة للغاية، يتم من خلالها تمرير الأفكار.

يظهر بروميثيوس في البداية وكأنه قد سُحق تماما، وتحول إلى صورة لمعاناة رهيبة. ومع ذلك، فإنه وعلى مدار سلسلة من الحلقات تتناوب فيها على زيارة بروميثيوس شخصيات مختلفة، فيتبين تدريجيا أن بروميثيوس يحمل في الواقع مفتاح سقوط زيوس.

ومع اتضاح خلفية الأحداث، نعلم أن بروميثيوس يعرف نبوءة سرية مفادها أن امرأة مجهولة الاسم، حملت من زيوس، ستلد ابنا أقوى من والده.

لذا فإن ربط بروميثيوس ليس مجرد عقاب له على جريمته ضد زيوس، بل إنه أيضا وسيلة لانتزاع تفاصيل النبوءة تحت التعذيب. لأنه إذا عرف زيوس هوية تلك المرأة، سيمكنه تجنب تحقق النبوءة.

إذن فمصير زيوس يوجد حقا بين يدي بروميثيوس. ومن المؤكد أن هذه إضافة فريدة من نوعها من قبل أسخيليوس. مع تقدم المسرحية، يصبح بروميثيوس أكثر جرأة وتحديا.

وبشكل غير محسوس تقريبا، تتحول المسرحية من صورة للألم والبؤس إلى تصادم هائل بين قوة جبارة وبين كائن لا يتراجع.

بروميثيوس مقيدًا، توماس كول، 1847

بروميثيوس العنيد

في حين تعترف جميع الشخصيات الأخرى في المسرحية بطبيعة زيوس الاستبدادية، فإن بروميثيوس هو الوحيد الذي يقف في وجهه، ويحتفظ بموقفه حتى النهاية

أوقيانوس، إله البحر القديم، الذي حل محله في النظام الأوليمبي بوسيدون، يزور بروميثيوس بدافع التعاطف. لكن النصيحة التي يقدمها لبروميثيوس هي نصيحة شخص عملي جبان خاضع للنظام. يعرض أوقيانوس التوسط في صفقة بين بروميثيوس وزيوس، حتى يتمكن بروميثيوس من التعايش مع النظام كما فعلت العديد من الآلهة القديمة الأخرى. إلا أن بروميثيوس يعبر عن ازدراءه لهذه الفكرة.

تزور بنات أوقيانوس، الأوقيانيديات، بروميثيوس وتبقين معه على خشبة المسرح، وتعملن بمثابة جوقة للمسرحية، وهي سمة من سمات جميع المسرحيات اليونانية التي تتكون من مجموعة من المؤدين الذين يغنون ويرقصون على أنغام الموسيقى، فضلا عن التفاعل مع الشخصيات الأخرى. وبينما تعبرن لبروميثيوس عن مشاعر الشفقة والتعاطف، فإنهن مرعوبات من زيوس. وتتساءلن مرارا وتكرارا عن جدوى تصرفات بروميثيوس وتشتكين من أن لا شيء يمكن أن يتغير.

في الجزء الأخير من المسرحية، يصل هيرميس، رسول زيوس، أو على حد تعبير بروميثيوس: "خادم الآلهة"، في محاولة لكسر بروميثيوس تماما[4]. "يهدده بأنه إذا لم يفش سر النبوءة، فإن زيوس سيرسل عاصفة رهيبة ستسحق بروميثيوس في الجبل، ومن هناك سيتم إرساله إلى العالم السفلي. وبعد فترة طويلة في تارتاروس، سيتم ربطه مرة أخرى إلى الجرف، لكن عذابه سيتضاعف بدرجة أكبر، حيث سيرسل زيوس كل يومين نسرا لانتزاع وأكل كبد بروميثيوس، الذي، لأنه خالد، سوف يتجدد باستمرار.

ومع ذلك، يظل بروميثيوس متحديا:

«... لا يوجد عار في المعاناة
على يد العدو، عندما يكون الكره متبادلا.
لذا، دع خصلة النار المتعرجة
من الصاعقة تُرسَل ضدي
دع الهواء يتحرك بالرعد، والرياح
في انفجارات وحشية تهز العالم كله.
فلتهتز الأرض من أساسها، نعم، من جذورها،
وأمام العاصفة المرتعشة: فلترتبك
مسارات النجوم السماوية وأمواج البحر
في سيل هائج: هذا جسدي
فليرفعه إلى الأعلى ويدفعه إلى
تارتاروس السوداء
بدوامات صارمة عاتية...»[5].

وكما وعده زيوس فقد أرسل عليه عاصفته، التي كانت قوية لدرجة أن السماء والبحر أصبحا شيئا واحدا. يخبر هيرميس أعضاء الجوقة بأنه يجب عليهم أن يغادروا، خشية أن يقعوا في عالم الألم الذي على وشك أن يلحق ببروميثيوس. لكن، وفي تحول مفاجئ، ترفض الجوقة أن تغادر:

«كيف تجرؤ على أن تأمرنا بممارسة الدناءة؟
سنتحمل معه ما يجب أن نتحمله.
لقد تعلمت أن أكره كل الخونة:
لا يوجد مرض أحتقره أكثر من الخيانة»[6].

وبهذا التعبير عن التضامن يختتم أسخيليوس المأساة.

تنتهي المسرحية برفض كامل للمساومة، وتؤكد بجرأة على الفضائل الجديدة التي طورها الديمقراطيون الراديكاليون. وتقول إيزابيل روفيل، المتخصصة في الدراسات الكلاسيكية، إن المسرحية «تبدو وكأنها تبلور المراحل الجنينية للنظرية الديمقراطية الراديكالية»[7].

صعود الديمقراطية الأثينية

ولدت الديمقراطية الأثينية من فترة طويلة من الصراع الطبقي. فعلى مدى القرنين السابقين، سادت في مختلف أنحاء العالم اليوناني القديم حالة من السخط والحرب الأهلية والثورات، والتي أطلق عليها اسم: "*stasis*" (الجمود).

قبل بضعة قرون فقط على ذلك، كان المجتمع اليوناني يعيش المرحلة التي وصفها عالم الأنثروبولوجيا، لويس هنري مورغان، بأنها "المرحلة العليا من البربرية"، فقد كان ذلك المجتمع يتألف بالكامل تقريبا من المزارعين الذين كانوا منظمين اجتماعيا في عشائر وقبائل

خلال القرن الثامن قبل الميلاد، أدت موجة من الحملات الاستعمارية اليونانية إلى نمو التجارة، مما سهل تطوير إنتاج السلع والاقتصاد النقدي الجديد. وبما أن السلع كانت منتجات زراعية في الغالب، مثل الزيتون والنبيذ وما إلى ذلك، فقد بدأ كبار أصحاب الأراضي في مراكمة الثروات، واستولوا على الفائض الناتج عن عمل عدد متزايد من العبيد

بدأت الفوارق الطبقية في النمو، ومن التنظيم العشائري القديم ظهرت أشكال مبكرة من *poleis* (بوليس/مدن)، والتي أصبحت معروفة لنا باسم "الدول المدن". في زمن هسيود، كانت تلك المدن أرستقراطية، حيث احتُكِرت المناصب القيادية من طرف حفنة من أغنى عائلات ملاك الأراضي.

أصبح المزارعون الفقراء مدينين للأثرياء، وبدأت أعباء الديون هذه تخرج عن نطاق السيطرة على مدار القرن التالي، مما أدى إلى تأجيج اللامساواة والاستياء الطبقي.

في الوقت نفسه، بدأت فئة جديدة من التجار في الظهور، لم يكونوا ينتمون إلى العائلات الأرستقراطية. وبحلول منتصف القرن السابع، ومع شعورهم بثقلهم الاقتصادي المتزايد في المجتمع، بدأوا في تحدي الحكم الوراثي للأرستقراطية. وقد أثيرت مسألة الأرستقراطية مقابل *demos* -وهو مصطلح يشمل الجميع باستثناء الأرستقراطيين، لكنه استبعد النساء والعبيد- ونمت إلى أبعاد ثورية.

انفجرت هذه الفترة المضطربة مع صعود الطغاة اليونانيين. كانوا أفرادا من خلفيات مختلفة، في بعض الأحيان كانوا أرستقراطيين وفي بعض الأحيان غير أرستقراطيين، اغتصبوا السلطة السياسية بالقوة وأداروا الدولة بسلطة مطلقة. وفي المسرحية تتم الإشارة إلى زيوس صراحةً باسم "الطاغية".

وجَّهت تلك الحلقات الشائعة جدا، وإن كانت قصيرة نسبيا، من الطغيان ضربات للنظام الأرستقراطي، فضلا عن زيادة تأجيج *stasis* (الجمود) في المجتمع. وعلى مدار القرن السادس قبل الميلاد، إلى جانب طغيان الرجل الواحد، تم استبدال العديد من الأرستقراطيات بالأوليغارشية، حيث تم استبدال الحكم الوراثي بالحكم المبني على حجم الملكية.

ولكن في بعض المدن-الدول، تجاوزت السيرورة الأوليغارشية. ففي أثينا وكورنثوس وميغارا وسيراكوزا، ناضل *demos* من أجل المساواة السياسية الكاملة بغض النظر عن الملكية، وفازوا بها.

في أثينا، أسس كليستينيس الدستور الديمقراطي في عام 508 قبل الميلاد. ومع ذلك، لم يكن هذا سوى بداية لسلسلة طويلة من الإصلاحات التي وسعت الديمقراطية وهاجمت الأرستقراطية على مدى القرنين التاليين.

لكن وحتى بعد انتصار *demos*، كان الأرستقراطيون ما يزالون حاضرين بقوة وكانوا حريصين دائما على استعادة زمام الأمور.

كانت أثينا أيضا محاطة من جميع الجهات بدول قوية معادية للديمقراطية، وأبرزها أسبرطة والإمبراطورية الفارسية الاستبدادية.

وتعتبر مسرحية "بروميثيوس مقيدا" جزءا من النضال ضد أي تراجع سياسي. ترسم المسرحية خطا واضحا بين القيم الديمقراطية وبين جميع عناصر الطغيان -ليس فقط ظاهرة الطغاة اليونانيين، بل وكل القيود المفروضة على الحقوق السياسية التي كان الأرستقراطيون والأوليغارشيون يسعون من أجل فرضها.

تدافع المسرحية عن المثل الثورية التي تطورت على مدار ذلك النضال، من خلال تجسيدها في الشخصية البطولية لبروميثيوس. لكن المسرحية تتجاوز مجرد الدفاع عن المثل الديمقراطية الأثينية، فهي تربطها معا وتجعلها جزءا لا يتجزأ من رؤية عالمية مادية جديدة تماما.

التنوير اليوناني

قبل مائة عام فقط من مسرحية "بروميثيوس مقيدا"، أي في القرن السادس قبل الميلاد، ظهرت الفلسفة في الدولة المدينة اليونانية ميليتوس، الواقعة في تركيا الحديثة. وهناك بدأت المحاولات الأولى لفهم الطبيعة بشكل عقلاني وفقا لشروطها الخاصة، دون اللجوء إلى الأساطير والآلهة

بدأ الفلاسفة الميليسيون بطرح سؤال أصل وتكوين الكون. وجنبا إلى جنب مع تطور المادية الفلسفية، انفتحت بسرعة مجالات جديدة من العلوم في جميع أنحاء العالم اليوناني. كما تم وضع البيولوجيا والتاريخ الطبيعي والميكانيكا والأرصاد الجوية ورسم الخرائط والجيولوجيا والطب على أساس علمي.

مع صعود الديمقراطية نحو نهاية القرن السادس قبل الميلاد، تم تطبيق طرق التفكير الجديدة، التي تم تطويرها مع دراسة الطبيعة، على القضايا الاجتماعية. أصبحت السياسة والأخلاق والتاريخ واللغويات والمنطق مجالات للدراسة.

كان ذلك الازدهار في العلوم والثقافة نتاجا لمجتمع قائم على العبودية، والذي سمح لفئة اجتماعية بتكريس نفسها للأنشطة الفكرية، وبالتالي المساهمة بشكل غير مسبوق في تطوير القوى المنتجة والتكنولوجيا والثقافة.

تجمع مسرحية "بروميثيوس مقيدا" كل تلك الأفكار الجديدة والمتطورة معا في وحدة درامية.

"سقوط الإنسان" لهسيود

يمكننا أن نرى كيف يفعل أسخيليوس هذا من خلال مقارنة مسرحيته مرة أخرى بقصائد هسيود. فعند هسيود، حكم كرونوس خلال "العصر الذهبي" للإنسان -يقصد حرفيا "الرجل" حيث لم تكن هناك نساء. عاش الرجال في حالة من النعيم الإلهي، متحررين من المعاناة والعمل

«... مثلهم تماما مثل الآلهة، قضوا حياتهم بروح خالية من الهموم، بعيدا تماما عن العمل الشاق والضيق. [...] كان الحقل الذي يعطي الحبوب يحمل المحاصيل من تلقاء نفسه، بشكل وفير وغير محدود...»[8].

لكن نهاية تلك الحياة المثالية لم تكن بسبب وصول زيوس إلى السلطة، بل بعد ذلك، بسبب حماقة بروميثيوس.

بعد وصول زيوس إلى السلطة، تم تكليف بروميثيوس بمهمة الإشراف على كيفية تقديم البشر للقرابين للآلهة. يظهر بروميثيوس عند هسيود كمحتال ماكر، وجد طريقة لخداع زيوس والأولمبيين وسرقة أفضل الأجزاء من لحم الأضحية. وردا على ذلك، أخذ زيوس النار من الرجال، لكن بروميثيوس سرقها وأعادها إليهم، ولذلك عوقب بروميثيوس.

ولمعاقبة الرجال على تواطئهم في تلك الجريمة، خلق زيوس أول امرأة، باندورا:

«... لقد أبدع ذلك الشرير الجميل في مقابل ذاك الخير [النار] [...] فمنها يأتي جنس النساء: منها يأتي جنس النساء وقبيلة النساء المميتة، وهي مأساة عظيمة للفانين (Mortals)...»[9].

ثم أعد زيوس جرة مليئة بالشرور، فتحتها باندورا فأطلقت العنان لكل الشرور التي ابتليت بها البشرية منذ ذلك الحين فصاعدا.

وهكذا بدأ انحطاط البشرية عبر مراحل متتالية، وبلغت ذروتها في "العصر الحديدي"، الذي يتوافق مع عصر هسيود، حيث «لن يتوقف الرجال عن العمل الشاق والضيق في النهار، ولا عن التعب والمعاناة في الليل، وستمنحهم الآلهة هموما مؤلمة»[10].

قصيدة عن التقدم البشري

تطرح مسرحية "بروميثيوس مقيدا" لأسخيليوس وجهة نظر معاكسة. فبدلا من سقوط الإنسان من النعمة، كان البشر (عنصر "باندورا" المعادي للنساء في قصيدة هسيود، غائب عند أسخيليوس) ليس فقط يعيشون حياة أكثر صعوبة في الماضي، بل إنهم في الواقع كانوا يعيشون في الأصل حياة حيوانية، مستعبدين بالكامل من طرف قوى الطبيعة. وقد كانت هدية النار من بروميثيوس هي التي حثت التطور المستمر وغير المحدود للإنسانية وسيطرتها على الطبيعة

وفي واحدة من أشهر القصائد الغنائية، يسرد بروميثيوس معالم التقدم البشري بالترتيب الزمني، والتي نشأت جميعها بفضل هدية النار.

في البداية يوضح أن البشر لم يكونوا دائما يمتلكون الوعي. فقبل النار، كنا نعيش مثل الوحوش الأخرى على الأرض، غير قادرين على فهم بيئتنا أو التأثير عليها:

«... وجدتهم [البشر] بلا عقل
ومنحتهم عقولا،
وجعلتهم سادة عقولهم [...]
في البداية كانت لديهم عيون لكنهم لا يبصرون،
وآذان لكنهم لا يسمعون.
كانوا مثل الأشباح داخل الحلم
يجرون حياتهم الطويلة ويتخبطون جميعا،
بشكل عشوائي...»[11].

ثم يصف بروميثيوس صعودنا الذي أثارته هدية النار. فقد تعلمنا أولا فهم دورة الفصول، مما سمح بتطوير الزراعة.

ثم يذكر بروميثيوس الرياضيات واللغة وتدجين الحيوانات والطب والشحن والتعدين، وكانت هاتين الأخيرتين هامتين بشكل خاص في أثينا آنذاك، التي كانت تمتلك إمبراطورية بحرية ومناجم مربحة.

وينتهي بقوله: «كل فن من فنون الإنسان يأتي من بروميثيوس»[12]. ولكن يجب أن نتذكر أن بروميثيوس لم يمنحنا سوى هديتي النار والأمل، وبعد ذلك عوقب ولم يتدخل أكثر، كما يوضح في المسرحية:

«بحثت عن النبع السري للنار
التي ملأت جذع النارتكس، والتي
عندما تم الكشف عنها
علمت الرجال كل الحرف،
وشكلت موردا عظيما.
هذه هي الخطيئة المرتكبة
التي أحاسب عليها، وأدفع ثمنها
مسمرا في سلاسلي تحت السماء المفتوحة»[13].

لكن بعد هذه الدفعة الأولية من جانب العمالقة، لم يعد هناك أي تدخل للقوى الخارقة للطبيعة. بقي البشر والطبيعة فقط، ومكتسباتنا تنبع من تقدمنا في التكنولوجيا، وفي الوقت نفسه، من قدراتنا العقلية. وبالتالي فإن المسرحية تقدم تفسيرا ماديا لتطور البشر الأوائل من مملكة الحيوان إلى الحضارة.

كانت هذه الأفكار متداولة في ذلك الوقت بأشكال مختلفة. وعلى سبيل المثال فقد طرح الفيلسوف المليسي، أنكسيماندر، في القرن السادس قبل الميلاد، فكرة أن البشر، وجميع الحيوانات، قد تطوروا من الأسماك. كما طرح الفيلسوف زينوفانيس، في القرن الخامس/السادس قبل الميلاد، وجهة نظر إلحادية للتطور البشري: «لم ترشد الآلهة الفانين إلى كل الأشياء منذ البداية، لكنهم مع مرور الوقت، وبالاستقصاء، اكتشفوا ما هو أفضل»[14].

قد تكون المسرحية أيضا صدى لوجهة نظر الفيلسوف أنكساغوراس، في القرن

مدرسة أثينا، رافائيل. 1511. أفلاطون وأرسطو في الوسط، ويظهر هيراقليطس وأناكسيماندر.

الخامس، والتي تقول إن تطور الأيدي البشرية هو "سبب كون الإنسان الأكثر ذكاء من بين جميع الحيوانات"[15]. وقد أثبتت العلوم الحديثة في القرن الماضي هذه النظرة العميقة للعلاقة الديالكتيكية بين العقل والجسد في التطور البشري.

هناك العديد من نقاط المقارنة الأخرى بين وجهات النظر الواردة في المسرحية وبين الأفكار المعاصرة في الفلسفة والعلوم الطبيعية. ومن خلال طرح تلك الأفكار في شكل درامي أسطوري، تقدم المسرحية في الواقع شيئا أصيلا، وتعمل على تطوير تلك الأفكار من خلال توليفها معا في وحدة شاملة.

ففن الرمزية يسمح بتجسيد الأفكار الفلسفية والسياسية والثقافية في المكونات المختلفة للمسرحية، ومن خلال وسيلة الدراما، يمكن بعد ذلك جعل تلك الأفكار تتفاعل وتتصادم وتتحد مع بعضها البعض.

وعلى سبيل المثال، فمن المحتمل أن النار ترمز إلى المفهوم الذي أطلق عليه الإغريق القدماء اسم 'techne' (تقنية) والذي يشمل الفعل والمهارة وفن الممارسة والحرفة والإنتاج.

غالبا ما يُعتقد أن شخصية بروميثيوس ترمز إلى التقنية. ومع ذلك، كما سنرى، لا يجسد بروميثيوس عند أسخيليوس جانبا واحدا من العقل البشري، بل الحالة الإنسانية ككل.

"الأمل الأعمى"

لقد قام بروميثيوس، في الواقع، بإعطاء البشر هدية ثانية: "الأمل الأعمى". يبدو هذا وكأنه شيء سلبي للغاية، ومع ذلك، فقد تم شرحه في المسرحية على أنه في عصر كرونوس، كان البشر يعرفون متى سيموتون. فجاءت هدية "الأمل الأعمى" وسلبتهم هذه المعرفة. تتفق الأوقيانيديات على أن هذه هدية عظيمة حقا، لأنه إذا كنت لا تعرف متى ستموت، فإن لديك في الواقع سببا لمحاولة تحسين ظروفك

هذه الفكرة هي أيضا تحريف آخر لنسخة هسيود. ففي جزء معقد إلى حد ما من أسطورة باندورا، كان الأمل موجودا في جرة الشرور التي ابتلي بها الرجال. لكن عندما تم فتح الجرة، وخرجت كل الشرور لتبتلي الرجال، عَلَقَ الأمل في الجرة ولم يخرج، تاركا إياهم "يائسين".

أما بروميثيوس عند أسخيليوس فقد منح البشرية الأمل، والذي يرمز على ما يبدو إلى التفاؤل بالمستقبل وكذلك قدرات الفكر المجرد.

فمن ناحية، تشكل الهديتان التوأمان: النار والأمل، جوهر كل التقدم البشري، ووسيلتنا ودافعنا لرفع مستوى حياتنا. وبهذا المعنى، يجسد "الأمل" إرادتنا الذاتية وسعينا لتحسين حياتنا.

ومن ناحية أخرى، فإنه من خلال "تعمية" قدرتنا الإلهية على معرفة المستقبل، صرنا نضطر إلى التنبؤ بالمستقبل بأنفسنا، وتطوير قدرتنا على التفكير. استخدم الإغريق القدماء مصطلح 'nous' ليشمل الفكر العقلاني، والفهم، والتجريد، والتصور، وما إلى ذلك.

لذلك، يمثل بروميثيوس، بـ"هديتيه"، الأمل والنار، إنسانيتنا في جميع جوانبها: (*nous* و*techne*) العقل والممارسة، العلم والفن، الشعور والفكر.

الوحدة الديالكتيكية

إن قصيدة بروميثيوس عن التقدم البشري ليست فرعا مثيرا للاهتمام من المسرحية، بل إنها تشكل محورا لها، حيث تضيف بعدا أوسع بكثير للموضوع السياسي المعبر عنه في صراع بروميثيوس ضد زيوس

تطرح المسرحية وجهة النظر القائلة بأن جميع جوانب المجتمع البشري نشأت من خلال الصراع، وتطورت من خلال الصراع.

يجسد زيوس كل القيود التي تقيد المجتمع البشري، في حين يمثل بروميثيوس روحنا الإبداعية، ودافعنا إلى الأمام، وتفاؤلنا في النضال ضد تلك القيود الاجتماعية فضلا عن قوى الطبيعة.

هناك نظرة ديالكتيكية للتغيير توحد كل تلك الموضوعات معا. لكنها ليست نظرة للتغيير العشوائي الفوضوي، بل هي نظرة للتغيير الخلاق في اتجاه تصاعدي تقدمي.

يتنبأ بروميثيوس بما يبدو أنه مستحيل، وهو أن الوضع الحالي للأمور سوف يتحول إلى نقيضه:

«وهكذا، ففي مسار سقوطه المدمر،
سوف يكتشف زيوس
كم هو الحكم مختلف عن
ا لعبو د ية »[16].

فكرة أن الكون في حالة تغير مستمر، مدفوعة بالصراع، تذكرنا بأفكار الفيلسوف هيراقليطس، أبو الديالكتيك، في القرن السادس قبل الميلاد. والذي يقول في إحدى المقاطع:

«لقد أخطأ هوميروس عندما قال: "ليت الصراع يزول بين الآلهة والبشر!"، لم يكن يرى أنه يصلي من أجل تدمير الكون؛ فإذا استُجيب لدعائه، فإن كل شيء سيزول»[17].

إن هذا المفهوم للتغيير والتناقض ("الصراع") باعتبارهما لا ينفصلان عن الواقع هو حقيقة عميقة، وقد تم التعبير عنها بوضوح من زوايا متعددة في مسرحية "بروميثيوس مقيدا". يملأ أسخيليوس هذه النظرة الديالكتيكية الشاملة بالأفكار السياسية والعلمية الجديدة التي تطورت منذ زمن هيراقليطس.

الروح الثورية

يعتبر الكثيرون أن مسرحية "بروميثيوس مقيدا" جزء من ثلاثية، مثلها مثلها مسرحية "أوريستيا" لأسخيليوس، على الرغم من ضياع الجزأين الآخرين مع الأسف. ومع ذلك، فبالنظر إلى ما نعرفه عن أعمال أسخيليوس الأخرى، وطبيعة المجتمع الأثيني في ذلك الوقت، فمن المرجح أن نرى في الجزء الأخير أن بروميثيوس وزيوس قد تصالحا بطريقة ما

يجب أن نتذكر أن أثينا الديمقراطية كانت مجتمعا طبقيا. كان المواطنون في الواقع أقلية بين السكان. فقد كان الرجال الأثينيون وحدهم هم المواطنون، بينما لم تكن للأجانب والعبيد وجميع النساء الأثينيات أية حقوق سياسية. وكان المواطنون أنفسهم منقسمين على أسس طبقية. وفي حين كانت المساواة السياسية بين جميع المواطنين متوفرة، فإنه لم يكن هناك أي ادعاء بوجود المساواة الاقتصادية.

وبالتالي فإنه من المرجح أن فئة من الديمقراطيين الأكثر ثراء لم تكن تريد المزيد من *stasis* (الجمود)، كان لسان حالهم يقول إن النضال الثوري من أجل الديمقراطية ضروري وبطولي، ولكننا الآن بحاجة إلى الهدوء والبدء في العمل. وبالتالي فإن التسوية التي تختتم بها ما يسمى بـ"ثلاثية بروميثيا" تعكس هذا المزاج.

ومع ذلك، فإن مسرحية "بروميثيوس مقيدا" في حد ذاتها لا تكشف الكثير عن الجانب المحافظ في المجتمع الأثيني. وعلى الرغم من أن المسرحية هي إلى حد كبير نتاج زمن ومكان معينين، فإن دفاعها الجريء عن التمرد والحرية والتقدم البشري والتنوير تجاوز حدود أثينا القرن الخامس قبل الميلاد.

لقد تردد صدى بروميثيوس لأسخيليوس بقوة بين الفنانين والراديكاليين في عصر الثورات الديمقراطية في جميع أنحاء أوروبا.

فقد كتب بيرسي شيلي، الشاعر الرومانسي الإنجليزي الثوري، تكملة لـ"بروميثيوس مقيدا"، أطلق عليها اسم "بروميثيوس طليقا"، حيث لا توجد أي تسوية، وحيث نرى نهاية حكم جوبيتر (الاسم الروماني لزيوس). في مقدمة قصيدته، يلخص المزاج السائد بين تلك الفئة الشابة المتفائلة من الفنانين قائلا:

«... كنت أكره كارثة التوفيق بين البطل وبين مضطهِد البشرية. [...] إن بروميثيوس كان، وما يزال، أسمى نموذج للكمال المادي والروحي معا، تُحرِّكه أنقى الدوافع وأصدقها نحو أفضل الغايات النبيلة»[18].

لقد تبنى غوته الشاب العديد من الأفكار الواردة في "بروميثيوس مقيدا"، بل وكتب قصيدة بعنوان "بروميثيوس، والتي يمكن وصفها بحق بأنها دعوة واضحة للإلحاد. كما ألف بيتهوفن معزوفة مخلوقات بروميثيوس، وهي باليه يدافع عن رحلة الجنس البشري نحو التنوير.

كارل ماركس بدوره استلهم من المسرحية. فهو يذكر أسخيليوس باعتباره شاعره المفضل، ويشير إلى بروميثيوس عدة مرات في أعماله. كما أنه كتب في تحفته "رأس المال"، أن الإنتاج الرأسمالي «يثبت العامل برأس المال بشكل أقوى من تثبيت أسافين فولكان [الاسم الروماني لهيفايستوس] لبروميثيوس بالصخرة»[19].

والأمر المثير للاهتمام بشكل خاص هنا هو أنه بالنسبة لماركس لم يعد الأمر يتعلق ببساطة بالطبيعة أو الاستبداد السياسي، بل بقوانين النظام الرأسمالي نفسه التي تضطهد البشرية. ومع ذلك، فإن ذلك الاستبداد هو الذي يدفع نضال الطبقة العاملة نحو الإطاحة به.

بروميثيوس اليوم

اليوم، تم تشويه أفكار المسرحية من قبل الأكاديميين الكلبيين والمتشائمين، وخاصة من "اليسار"، الذين يستخدمون مصطلح "البروميثيوسية" للإشارة بشكل ساخر إلى الإيمان الساذج بالثورة أو بالعلم. وهذا ليس سوى تعبير عن عجز البرجوازية الصغيرة في عصر انحطاط الرأسمالية واحتضارها

لقد ورثت الطبقة العاملة، في الواقع، النضال البروميثيوسي الذي خاضه المضطهدون ضد مضطهديهم عبر التاريخ.

ليست الرأسمالية عائقا أمام تطور الإنتاج فحسب، بل إنها أيضا تشكل قيدا على الثقافة والفلسفة والعلم والتطور البشري ككل. وإلى جانب وفرة الموارد المادية والتكنولوجيا وما إلى ذلك، هناك أيضا تراث غني جدا من الأفكار والفن والثقافة التي طورها البشر على مر القرون.

وكما هو الحال مع نضال الإغريق القدماء ضد الأرستقراطيين، ونضال الراديكاليين البرجوازيين ضد اللوردات الإقطاعيين، فإن نضال الطبقة العاملة ضد الرأسمالية مرتبط بتنوير جديد.

ومن خلال الاستيلاء على القوى المنتجة الهائلة التي خلقتها الرأسمالية، يمكن للطبقة العاملة أن تضع البشرية لأول مرة على طريق الحرية الحقيقية.

مراجع وهوامش:

1: Aeschylus, 'Prometheus Bound', The Complete Greek Tragedies: Aeschylus, Vol. 2, University of Chicago Press, 1991, pg 139, henceforth referred to as PB

2: ibid.

3: O Taplin, The Stagecraft of Aeschylus, Oxford University Press, 1977, pg 467

4: PB, pg 175

5: ibid., pg 179

6: ibid

7: I A Ruffell, Aeschylus: Prometheus Bound, Bristol Classics Press, 2012, pg 57

8: Hesiod, Theogony, Works and Days, Testimonia, Harvard University Press, 2006, pg 97

9: ibid., pg 51

10: ibid., pg 103

11: PB, pg 115116-

12: ibid., pg 157

13: ibid., pg 143

14: P Curd (ed.), A Presocratics Reader, Hackett, 2011, pg 34

15: Aristotle, On the Parts of Animals, Kegan Paul, Trench and Co., 1882, pg 117

16: PB, pg 173

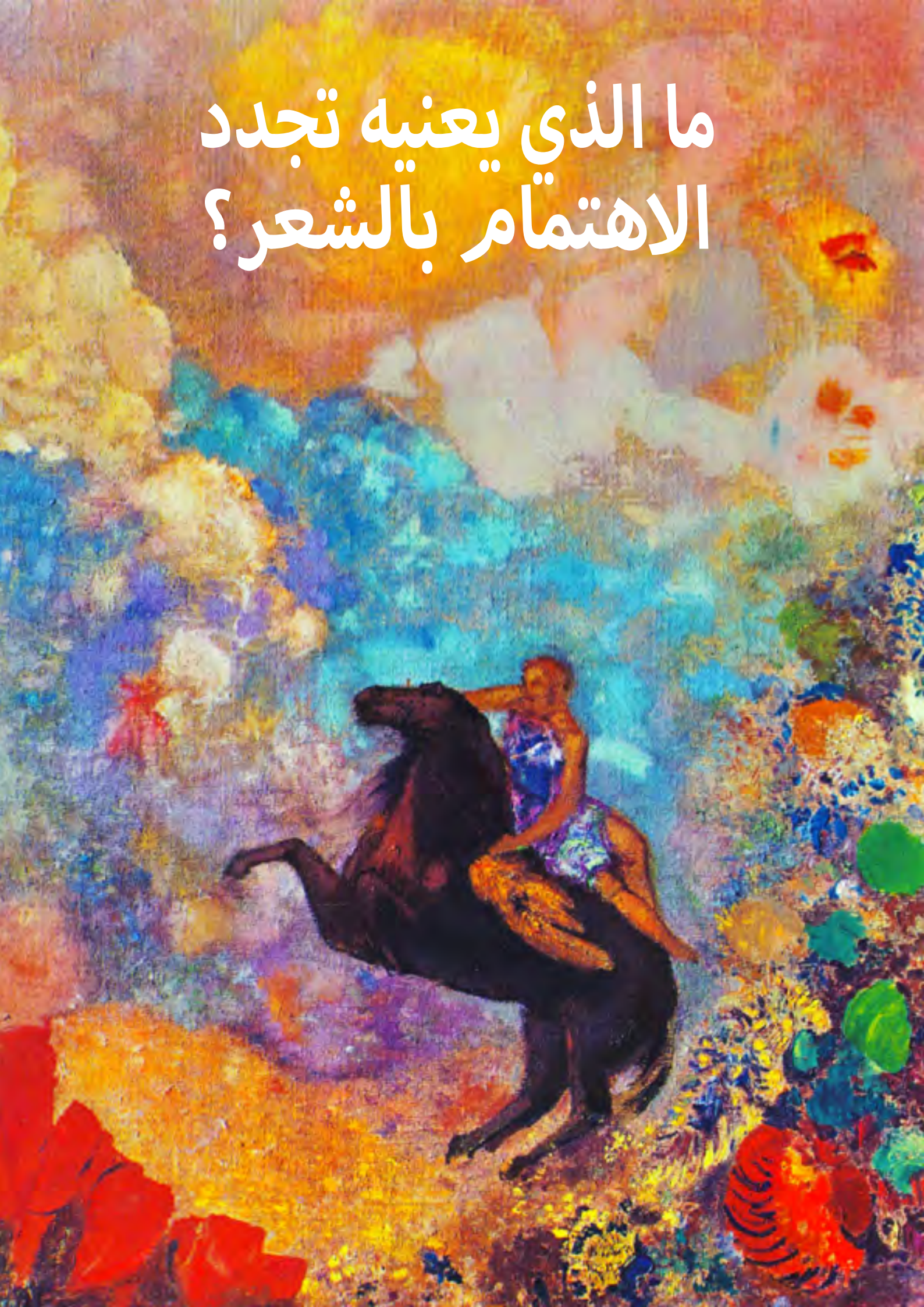
17: J Burnet, Early Greek Philosophy, Adam and Charles Black, 1908, pg 150

18: P B Shelley, Alastor, Prometheus Unbound, Adonais and Other Poems, Collins, 1970, pg 6364-

19: K Marx, 'Capital', Marx and Engels Collected Works, Vol. 35, Lawrence and Wishart, 1975, pg 639640-

صوّر لورينز كلاسن ماركس على هيئة بروميثيوس في عام 1843، ردًا على قمع الدولة لصحيفة "راينيش تسايتونج"، وهي المجلة التي حررها ماركس. تم تقييده بآلة طباعة بينما كان نسر الرقابة البروسية يمزق كبده. ساعدت هذه الحادثة في دفع ماركس البالغ من العمر 25 عامًا إلى الأفكار والنشاط الثوري.

ما الذي يعنيه تجدد الاهتمام بالشعر؟



في سياق الأزمة الرأسمالية العالمية، يقود الشباب، على وجه الخصوص، حركة إحياء للاهتمام بالشعر من مختلف الأنواع. وفي هذه المقالة، يشرح الرفيقان جيروم ميتيلوس وإيريني سيرا ماهية الشعر في مستواه الأساسي، ويوضحان انطلاقا من هذا المنظور العوامل التي تدفع إلى زيادة شعبيته.

في الصيف الماضي، أشارت المجلة الثقافية الأسبوعية الفرنسية Télérama وصحيفة Le Monde، إلى أن عالم الشعر شهد خلال السنوات القليلة الماضية دفعة جديدًة من الحيوية.

شهدت المكتبات الفرنسية، بين عامي 2019 و2022، تزايد المبيعات (من "الكلاسيكيات" وغيرها)، بنسبة 42%. واستمر هذا الاتجاه في عام 2023: حيث ارتفعت بنسبة 22% بين يناير ومايو.

بالطبع، ما يزال الشعر يمثل 1% فقط من المبيعات، لكن ومع ذلك فإن الزيادة واضحة.

توضح Télérama أن: «شركات النشر المستقلة يزداد عددها -سيغيرز، وبرونو دوسي، وكاستور أسترال...- **وتزداد معها الرغبة في التأليف**»[1].

ويظهر هذا بشكل أكثر وضوحا في وسائل التواصل الاجتماعي. فقد تمت مشاهدة الوسم "الشعر" 75 مليار مرة على تيك توك ويستضيف إنستغرام العديد من "شعراء إنستغرام". الشباب على وجه الخصوص هم الذين يقفون وراء هذا الإحياء الشعري. ويتجلى هذا في الحماس المتزايد لـ"ليالي الميكروفون المفتوح" في الحانات، حيث يأتي الناس لسماع الكلمات بقدر ما يأتون للشرب.

جوهر الشعر

من أجل تفسير هذه الظاهرة، يتعين علينا أولا أن نشير إلى أنه لا يمكن التعامل مع الشعر بتلك الطريقة التي يتم بها تدريس الكلاسيكيات العظيمة في المدارس

من المؤكد أن العباقرة الأربعة للشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر: فيرلين وهوغو وبودلير ورامبو، على سبيل المثال لا الحصر، يحتلون مكانهم المشروع في تلك الدورات الأدبية. لكن النهج الأكاديمي المفرط هو في كثير من الأحيان أفضل طريقة لسوء فهم تراثهم، ونتيجة لذلك عدم فهم ما يشكل **جوهر** الشعر، الذي يمتد إلى ما هو أبعد من الرفوف المخصصة له في المكتبات.

لكي نفهم ماهية الشعر، في الأساس، يمكننا أن ننظر إلى ما قاله الفيلسوف الألماني هيغل عنه. ففي تصنيفه لأشكال الفن المختلفة، ضم إلى مفهوم "الشعر" كل ما نعتبره الآن أدبا، بما في ذلك الروايات والمسرحيات. وبطبيعة الحال فقد تطور الأدب والفن كثيرا منذ هيغل. وعلى مدى القرنين الماضيين، أدت التمايزات الداخلية التي حدثت في الأدب إلى تخصيص مصطلح "الشعر" لشكل معين من أشكال الكتابة. ولكنه يتعين علينا أن ندرك المعنى الأعمق للتصنيف الذي قدمه هيغل. فقد شرح أن ما يميز الشعر عن الهندسة والنحت والرسم والموسيقى هو أن "تماسكه المادي" هو الكلام البشري. وقد أكد على هذه النقطة حيث قال: «الشعر، مع ذلك، هو في الأساس ووفقا لمفهومه، تعبير رنان»[2].

إن هذا التوصيف للشعر ليس مجرد تعبير سطحي كما يبدو للوهلة الأولى. إن الشعر المنطوق ليس، في الواقع، مجرد كلام عادي. إن الشعر يحرر نفسه من الوظائف الآلية البحتة للغة، ومن الاهتمامات اليومية، ومن القلق بشأن التواصل الفعال والمنطق الشفاف، ليطلق العنان لكنوز الموسيقى والصور المخبأة في أعماق اللغة، وفي أعماق كل منا.

وفيما يتصل بالصور، يشرح هيغل أن الشعر «يجلب أمام أنظارنا الواقع الملموس وليس التعميم المجرد». ويتابع:

«إنني، من وجهة نظر الحس السليم العادي، أفهم من اللغة، سواء في انطباعها على سمعي أو بصري، المعنى الذي تقدمه بشكل مباشر، أو بعبارة أخرى، دون تلقي صورتها أمام العقل. فالعبارات مثل "الشمس" أو "في الصباح"، على سبيل المثال، تمتلك كل منها بلا شك معنى متميزا؛ ولكن لا الفجر ولا الشمس حاضران في رؤيتنا. لكن عندما يقول الشاعر: "عندما طار الفجر الآن نحو السماء بأصابع وردية"، فإن لدينا هنا، بلا شك، الحقيقة الملموسة التي وصلت إلينا. لكن التعبير الشعري يضيف المزيد، لأنه يربط بين الشيء المعترف به وبين رؤية الشيء نفسه، أو بالأحرى يمكننا القول إن العلاقة المجردة الصرفة للمعرفة تتلاشى، ويحل محلها التعريف الحقيقي»[3].

كما يظهر مثال هيغل الذي استعاره من هوميروس، فإن هذا "المزيد" ينتج عن الصورة الشعرية، لأنه في العالم الحقيقي لا يوجد فجر يمتلك أصابع وردية! وبالتالي، ومن عجيب المفارقات، فإن صورة أكثر واقعية للشيء الموصوف تنعكس في لغة

◀ ملهمة بيغاسوس، أوديلون ريدون، حوالي 1900

زائفة أو حتى سخيفة، إذا ما تم أخذها حرفيا.

إن موارد الصور الشعرية تفتح العديد من الاحتمالات بحيث لا يمكن "**تصوير**" "الشيء في حد ذاته" بقدر ما يمكن **تحويله**. ويتسم تاريخ الشعر الحديث بتحرك عام في هذا الاتجاه، إلى الحد الذي تتوقف فيه الصورة، مع السرياليين، عن "تصوير" "الشيء نفسه" من أجل التقاط أصدائه الأكثر سرية ولا شعورية.

في الأبيات التالية لبول إيلوار، على سبيل المثال، يؤدي استخدام الاستعارة إلى تشبيه الطيور بالأسماك ثم باللؤلؤ، حيث يقول:

"Un bel arbre
Ses branches sont des ruisseaux
Sous les feuilles
Ils boivent aux sources du soleil
Leurs poissons chantent comme des perles…"[4]

ترجمة النص بالعربية:

«شجرة جميلة
أغصانها جداول
تحت الأوراق
تشرب من ينابيع الشمس
وتغني أسماكها كاللؤلؤ...».

لا توجد حدود لا يمكن عبورها بين الشعر وبين اللغة اليومية. وبمعنى ما فإن أحدهما يتدفق من الآخر. حتى محادثاتنا اليومية الأكثر تفاهة هي مليئة بالصور "الشعرية" التي غالبا ما لا ننتبه إليها. فعندما نقول في حديثنا اليومي أن فلانا "أحرق مراكبه"، فإننا نكون بصدد استخدام استعارة. وإذا اقترحنا على صديق أن يأتي "ليشرب كأسا أو كأسين"، فإننا نستخدم مجازا، استبدال كلمة بشيء وثيق الصلة بها، والذي هو في هذه الحالة، المشروب الموجود في الكأس. لكن الشاعر يستخدم هذه المجازات المختلفة للارتقاء بمشاعره وأفكاره ورؤيته للعالم إلى قمم العمل الفني.

ومن السمات المركزية الأخرى للشعر هناك الموسيقى في الكلام المنطوق. ومرة أخرى نلجأ إلى هيغل الذي يقول: «نحن نفهم ما تعنيه الحروف، التي هي نقاط إرشادية للنطق الواضح، بمجرد فعل البصر، ودون أن نكون ملزمين بالاستماع إلى صوتها. وحده القارئ الأمي هو الذي سيجد من الضروري عليه أن ينطق بالكلمات المنفصلة بصوت عال حتى يفهم معناها. لكن في حالة الشعر، يصير ذلك الذي يبدو هناك علامة على الغباء، مؤشرا على الجمال والتميز». حيث أن نطق النص يضيف بعدا موسيقيا **فعليا**.

ويشير بول فيرلين، الذي هو أحد أعظم الموسيقيين في الشعر الفرنسي، إلى هذا في البيت الأول من قصيدته "*Ars Poetica*":

"De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose."[5]

النص بالعربية:

«في شعرك، اختر الموسيقى قبل كل شيء!
اختر تلك الأوزان الفريدة من المقاطع،
تلك الأكثر غموضا وأكثر قابلية للذوبان في الهواء،
والخالية من الإيقاعات القوية،
والخفيفة والموجزة»[6]

يتميز أعظم الشعراء بقدرتهم على الجمع بين التصوير وبين الموسيقى، واللعب على الروابط بينهما. فهم يجمعون بين **الشكل** و**المضمون** في وحدة متناغمة وأصيلة، وهذا على وجه التحديد ما لا تفعله لغتنا اليومية "الوظيفية" أبدا، أو نادرا جدا ما تفعله.

الثورة والشعر

إن الشعر، كما نرى، وكما قلنا أعلاه، لا يقتصر على "الكلاسيكيات". فهو يخترق باستمرار الروايات والمسرحيات، بدرجات متفاوتة، بل وأيضا الأغاني. ويعبر الشعر عن نفسه في تنوع كبير من أشكال الفن، ومن الممكن بالطبع أن يصاحبه مرافق موسيقي دون أن يتوقف عن كونه شعرا

لكن ومع وضع هذا في الاعتبار، يتعين علينا تحليل أسباب الاهتمام المتجدد بالشعر "الخالص" خلال السنوات القليلة الماضية. ونعني بالشعر "الخالص": الشعر الذي يعتمد فقط على الكلمة المنطوقة، دون الغناء أو الموسيقى. وبهذا المعنى، فإن المسابقات الشعرية (Slam poetry) هي شكل وسيط بين فن الراب وبين الشعر في جوهره. وهذه الحركة المتمثلة في تجريد التعبير الشعري من جوهره لها أهمية كبيرة. والواقع أنه ليس من الضروري أن تكون قادرا على الغناء أو العزف لكي تتمكن من كتابة أو تلاوة الشعر. فكما أشار هيغل: «إن ما يحتاجه [الشاعر]،

شارل بودلير، يوجين ديسي، 1917

هنا على الأقل، هو مجرد الموهبة للإبداع الخيالي»[7]. أو بعبارة أخرى، يحتاج الشاعر إلى **شيء** يحتاج إلى قوله، شيء يريد أن يُسمَع، شيء قادر على رفعه إلى مرتبة الكرامة، وإلى جمال الكلمات التي لها تأثير مذهل على جمهورها وقادرة على أن تصل إليه.

ومن المؤكد أن للشباب اليوم أشياء يريدون قولها ضد الاستغلال، والقمع، والفقر في شوارعنا، وتدمير البيئة، والحروب الإمبريالية، والكلبية والنفاق، أي الجرائم التي تقترفها الطبقة السائدة، وما يميز وسائل الإعلام السائدة وخطب جميع الساسة. إن الثورة، المستترة لكن القوية، هي في أساس هذا التعطش للشعر الذي يتجلى ليس فقط بين أولئك الذين يكتبونه ويرددونه، بل وأيضا بين أولئك، الأكثر عددا، الذين يقرؤونه أو يأتون للاستماع إليه.

لقد شرح أوليفييه بارباران، الذي يرأس لجنة الشعر في المركز الوطني الفرنسي للكتاب، هذا الارتباط بين مختلف مظاهر أزمة الرأسمالية وبين الحيوية المتزايدة للشعر، قائلا: «إن الأوقات الكارثية تخلق عطشا للمعنى والشعر. إن نجاحنا هو شهادة على قسوة عصرنا»[8]. ومن جانبها، كتبت جوليا فيرجيلي في مجلة *Télérama* قائلة: «إذا كان العالم يبدو وكأنه يتجه بشكل لا رجعة فيه نحو الكارثة، فإن الشعر مزدهر».

كل ذلك صحيح تماما، باستثناء شيء واحد وهو أن العالم لا يتجه نحو كارثة بشكل لا رجعة فيه: بل إنه يتجه نحو سلسلة من الأزمات الثورية، التي يتوقف عليها مستقبل البشرية. والحماس الحالي تجاه الشعر هو، من بين أمور أخرى، مقدمة لذلك الوضع. أما عن "التعطش إلى المعنى" الذي ذكره أوليفييه بارباران، فيتعين علينا أن نشير إلى أنه يتخذ بالضرورة طابعا **سياسيا** واضحا، ومناهضا للرأسمالية في كثير من الأحيان.

صحيح أنه لا يمكن اختزال الشعر إلى مجرد خطاب سياسي. فالقصيدة الجيدة والشعار الجيد -أو البرنامج السياسي الجيد- لابد وأن يلبيا متطلبات مختلفة تمام الاختلاف. ومع ذلك، فإن أغلب الشباب الذين يهتمون بالشعر في أيامنا هذه، هم يبحثون فيه عن شيء أكثر من مجرد البراعة الشكلية البحتة. إنهم يبحثون عن شعر يتحدث، بطريقة أو بأخرى، حتى من خلال الفكاهة والتهكم، عن كارثة هذا العالم، وعنفه، وعبثيته، ولكن أيضا عن الأمل في عالم أفضل وأكثر عدالة وإنسانية.

هذا لا يعني أن الشعر لابد وأن يتصف بطابع سياسي لكي يكون جميلا أو محط تقدير. إن الشعر الجيد -والأدب الجيد عموما- لابد وأن ينبثق من أعماق الشاعر، من تجربته، ومن شغفه. وكثيرا ما نجد الأفراح والأحزان الأكثر حميمية وفرادة في صميم الأعمال الشعرية العظيمة. وقد كان هذا صحيحا بشكل خاص منذ ظهور الرومانسية في بداية القرن التاسع عشر. فجمال قصائد فيرلين أو بودلير، على سبيل المثال، لا ينفصل عن عذاباتها الداخلية.

ومع ذلك، فإنه حتى في حالة فيرلين وبودلير، نتعامل مع أعمال تعكس، إلى حد ما، المجتمع الذي عاش فيه المؤلفان. يحمل هذان الشاعران نفس خيبة الأمل العميقة في وعود العقلانية البرجوازية، وفي الرومانسية **أيضا**. فالتفاؤل الفخم الذي تحلى به زعيم الرومانسية الفرنسية، فيكتور هوغو، داس عليه النظام الفاسد الدكتاتوري الذي فرضه نابليون الثالث. وبمعنى ما فقد وجد انحطاط الإمبراطورية الثانية تعبيرا مشوها عنه في روائع فيرلين وبودلير: "أزهار الشر" (1857) و"قصائد تحت زحل" (1866).

قد يبحث الشاعر في مصادره الذاتية، لكن حتى هذه المصادر يشكلها العالَم الحقيقي، الخارجي عن الفنان. وكما كتب تروتسكي: «إن الإبداع الفني هو (...) انحراف وتغيير وتحويل للواقع، وفقا لقوانين الفن الخاصة. ومهما كان الفن خياليا، فإنه لا يستطيع أن يمتلك تحت تصرفه أي مادة أخرى غير تلك التي يمنحها له عالم الأبعاد الثلاثة وعالم المجتمع الطبقي الضيق. وحتى عندما يخلق الفنان الجنة والجحيم، فإنه يحول تجربة حياته إلى خيالاته، بما في ذلك تقريبا فاتورة صاحبة المنزل غير المدفوعة»[9].

اليوم، وبينما تهدد الرأسمالية البشرية بالهمجية الشاملة، لا يستطيع أفضل الشعراء -وجمهورهم على حد سواء- أن يكتفوا بأعمال متقنة ومعقدة منفصلة عن النبض الاجتماعي للعالم الحقيقي، ومعاناته وصراعاته. لقد حان الوقت للشعر الذي يرفع صرخاته وألسنة لهيبه، في احتجاج قوي، ضد الويلات التي يخلفها عالم في أزمة، عالم ظالم ووحشي.

إن تجدد الاهتمام بالشعر ليس مجرد أحد أعراض العصر الثوري؛ بل يمكننا أن نتنبأ أيضا بأن هذا العصر سوف ينتج، لنفس الأسباب، شعراء ثوريين عظماء.

مراجع وهوامش:

1: J Vergely, "La poésie est bien vivante, vive la poésie!", Télérama, 16 June 2023

2: G W F Hegel, The Philosophy of Fine Art, G. Bell and Sons, 1920, pg 101

3: ibid. pg 59

4: P Eluard, "La Lumière éteinte", La Rose Publique, Gallimard, 1934, pg 37, our translation

5: P Verlaine, "Art poétique", Jadis et naguère, L. Vanier, 1891, pg 19

6: ترجمنا الأبيات اعتمادا على الترجمة الانجليزية، التي تجعلها أكثر وضوحا بالإضافات التي زادتها. المعرب.

7: G W F Hegel, The Philosophy of Fine Art, G. Bell and Sons, 1920, pg 52

8: D Cosnard, "La poésie, enquête sur un art en pleine mue", Le Monde, 7 June 2023, our translation

9: L Trotsky, Literature and Revolution, University of Michigan Press, 1960, pg 176

تروتسكي: الثقافة والاشتراكية

في الثالث من فبراير 1926، ألقى ليون تروتسكي محاضرة بعنوان "حول الثقافة"، في نادي الساحة الحمراء في موسكو. ثم قام بجمع هذه المحاضرة مع خطابات أخرى ألقاها في المقالة الآتية، التي نُشرت لأول مرة في كراسنايا نوف، في وقت لاحق من ذلك العام. ونعمل هنا على نشر الترجمة العربية، من إنجاز هيئة تحرير موقع ماركسي.

في هذه المقالة الرائعة والعميقة، يشرح **تروتسكي** العلاقة بين تطور التكنولوجيا وتطور الثقافة البشرية. ثم يمضي في دراسة دور الثقافة في بناء الاشتراكية، ويشير إلى الطريق إلى الأمام للاتحاد السوفياتي، الذي كان يحاول وضع أسس الاشتراكية في ظروف العزلة والتخلف.

I- التكنولوجيا والثقافة

دعونا نتذكر، أولا وقبل كل شيء، أن الثقافة (Culture) كانت تعني ذات يوم حقلا محروثا مزروعا، في مقابل الغابات البكر والأراضي البكر. كانت الثقافة على النقيض مع الطبيعة، أي أن ما تم تحقيقه من خلال الجهود البشرية كان يتناقض مع هدايا الطبيعة. وما يزال هذا التناقض يحتفظ بقوته حتى يومنا هذا

الثقافة هي كل ما تم ابتكاره وبنائه واستيعابه وتحقيقه من قبل الإنسان عبر تاريخه بالكامل، في تناقض مع ما تقدمه الطبيعة، بما في ذلك التاريخ الطبيعي للإنسان نفسه باعتباره نوعا حيوانيا. والعلم الذي يدرس الإنسان باعتباره نتاجا لتطور الحيوان يسمى الأنثروبولوجيا. لكن ومنذ اللحظة التي انفصل فيها الإنسان عن مملكة الحيوان، -وقد حدث هذا تقريبا عندما أخذ بين يديه لأول مرة أدوات بدائية مثل الحجارة أو العصي وسلح بها أعضاء جسمه-، منذ ذلك الوقت بدأ خلق وتراكم الثقافة، أي كل أنواع المعرفة والمهارة في الصراع مع الطبيعة من أجل التحكم فيها

عندما نتحدث عن الثقافة التي تراكمت لدى الأجيال السابقة، نعتمد بشكل مقصود على المقتنيات المادية التي اكتسبتها في شكل أدوات وآلات وأبنية وآثار، وما إلى ذلك. فهل هذه ثقافة؟ لا شك أنها

▶ رسم تكعيبي لتروتسكي من عام 1922، ربما بواسطة يوري أنينكوف

العودة للفهرس

ثقافة أو رواسبها المادية: ثقافة مادية. إنها تخلق -على أسس الطبيعة- الإطار الأساسي لحياتنا ووجودنا اليومي وإبداعنا. لكن الجزء الأكثر قيمة من الثقافة يتألف من رواسبها في وعي الإنسان نفسه، أي أفكارنا وعاداتنا ومهاراتنا وقدراتنا المكتسبة التي نمت من كل الثقافة المادية السابقة، والتي تستمر في إعادة بنائها بينما هي تستند إليها. إذن أيها الرفاق: تنشأ الثقافة من صراع الإنسان مع الطبيعة من أجل البقاء وتحسين ظروف المعيشة وزيادة قوته. ولكن على هذا الأساس تنمو الطبقات أيضا. ففي سيرورة التكيف مع الطبيعة، وفي الصراع مع قواها المعادية، يتطور المجتمع البشري إلى تنظيم طبقي معقد. إن البنية الطبقية للمجتمع هي التي تحدد بشكل حاسم محتوى وشكل التاريخ البشري، أي علاقاته المادية وانعكاساتها الإيديولوجية. وبقولنا هذا، فإننا نقول أيضا إن الثقافة التاريخية لها طابع طبقي

لقد أنتج المجتمع العبودي ثقافته وأنتج المجتمع الإقطاعي ثقافته وكذلك أنتج المجتمع البرجوازي ثقافته: ففي مراحل مختلفة توجد ثقافات مختلفة، مع العديد من الأشكال الانتقالية. المجتمع التاريخي هو مجتمع تنظيم استغلال الإنسان للإنسان. والثقافة تخدم التنظيم الطبقي للمجتمع. المجتمع المبني على الاستغلال يولد ثقافة استغلالية. لكن هل يعني هذا أننا ضد كل أنواع الثقافة الموروثة من الماضي؟

إننا نقف فعلا أمام تناقض عميق: فكل ما تم كسبه وابتكاره وبنائه من خلال جهود الإنسان ويساعد في تطوير قدرات الإنسان هو ثقافة. لكن وبما أننا نتعامل مع الإنسان الاجتماعي وليس الفرد؛ وبما أن الثقافة ظاهرة اجتماعية تاريخية بطبيعتها؛ وبما أن المجتمع التاريخي كان وما يزال مجتمعا طبقيا، فإن الثقافة تتكشف كأداة أساسية للاضطهاد الطبقي. قال ماركس: «إن الأفكار السائدة في عصر معين هي أفكار الطبقة السائدة في ذلك العصر». وهذا القول ينطبق أيضا على الثقافة ككل. ومع ذلك فإننا نقول للطبقة العاملة: يجب عليك أن تتملكي كل ثقافة الماضي، وإلا فلن تتمكني من بناء الاشتراكية. كيف يمكن فهم هذا؟

لقد تعثر كثيرون في هذا التناقض، وهم يتعثرون في كثير من الأحيان لأنهم يتعاملون مع مفهوم المجتمع الطبقي بشكل سطحي وشبه مثالي، متناسين أنه في الأساس تنظيم للإنتاج. لقد تطور كل مجتمع طبقي وفقا لوسائل محددة للصراع ضد الطبيعة، وقد تغيرت هذه الوسائل تبعا لتطور التكنولوجيا. لكن ما هو الأكثر جوهرية، هل التنظيم الطبقي للمجتمع أم قواه المنتجة؟ لا شك أنها قوى الإنتاج. لأنه على أساس هذه القوى، وعلى أساس مستوى معين من تطورها، تتطور الطبقات وتعيد تشكيل نفسها. وفي قوى الإنتاج تتجلى المهارة الاقتصادية المادية للإنسان، وقدرته التاريخية على تأمين وجوده. تنمو الطبقات على هذا الأساس الديناميكي، وعلاقاتها المتبادلة هي التي تحدد طابع الثقافة.

ومن هنا، وفيما يتصل بالتكنولوجيا قبل كل شيء، يتعين علينا أن نسأل أنفسنا: هل هي مجرد أداة للاضطهاد الطبقي؟ يكفي أن نطرح مثل هذا السؤال حتى نتمكن من الإجابة على الفور: كلا! التكنولوجيا هي مكسب أساسي للبشرية؛ ورغم أنها كانت حتى الآن بمثابة أداة للاستغلال، فإنها في الوقت نفسه تشكل الشرط الأساسي لتحرر المستغَلين. فالآلة تخنق العبد المأجور. ولكن العبد المأجور لا يمكن أن يتحرر إلا من خلال الآلة. وهنا يكمن جذر المسألة بأكمله.

إذا لم ننس أن القوة الدافعة للسيرورة التاريخية هي نمو قوى الانتاج، التي تحرر الإنسان من قوى الطبيعة، فسنفهم أنه يتعين على البروليتاريا أن تتملك كل تراكم المعرفة والمهارة، التي طورها البشر خلال مسار تاريخهم، من أجل رفع نفسها من خلال بناء الحياة على أساس مبادئ التضامن.

"هل الثقافة هي التي تقود التكنولوجيا، أم أن التكنولوجيا هي التي تقود الثقافة؟"، هذا هو السؤال الذي تطرحه إحدى المذكرات الموضوعة أمامي. هذه هي الطريقة الخاطئة لطرح السؤال. لا يمكن أن نضع التكنولوجيا في مواجهة الثقافة، لأنها المحرك الرئيسي للثقافة. فبدون التكنولوجيا لا توجد ثقافة. إن نمو التكنولوجيا يدفع الثقافة إلى الأمام. لكن العلم والثقافة عموما، واللذان ينهضان على أساس التكنولوجيا، يعطيان دفعة قوية لنمو التكنولوجيا. يوجد هنا تفاعل ديالكتيكي.

أيها الرفاق، إذا كنتم بحاجة إلى مثال بسيط، لكنه معبر، عن التناقض الكامن في التكنولوجيا نفسها، فلن تجدوا مثالا أفضل من السكك الحديدية. إذا فحصتم قطارات الركاب الأوروبية، فسترون فيها عربات "درجات مختلفة". وتذكرنا هذه الدرجات بالطبقات الموجودة في المجتمع الرأسمالي. فالدرجة الأولى مخصصة للنخبة المتميزة، والثانية للبرجوازية المتوسطة، والثالثة للبرجوازية الصغيرة، والرابعة للبروليتاريا، والتي كانت تسمى سابقا، لسبب وجيه، بالهيئة الرابعة. إن السكك الحديدية، في حد ذاتها، تشكل إنجازا ثقافيا وتكنولوجيا هائلا للبشرية، والذي غيّر خلال قرن واحد وجه الأرض إلى حد كبير. لكن البنية الطبقية للمجتمع تؤثر حتى على بنية وسائل النقل. ما زالت السكك الحديدية السوفياتية بعيدة كل البعد عن المساواة. وهذا ليس فقط لأنها ما زالت تستخدم عربات موروثة عن الماضي، بل وأيضا لأن السياسة الاقتصادية الجديدة لا تعمل إلا على تحضير الشروط للمساواة، لكنها لا تخلقها.

قبل ظهور السكك الحديدية، كانت

الحضارة مكدسة على طول شواطئ البحار وضفاف الأنهار الكبيرة. وقد عملت السكك الحديدية على إدخال قارات بأكملها إلى الثقافة الرأسمالية. إن أحد الأسباب الأساسية، إن لم يكن الأكثر جوهرية، لتخلف القرية الروسية وإهمالها هو الافتقار إلى السكك الحديدية والطرق السريعة والطرق المعبدة. وفي هذا الصدد، تظل غالبية قرانا في ظروف ما قبل الرأسمالية. يجب علينا أن نتغلب على ما يشكل حليفنا العظيم وفي نفس الوقت عدونا الأعظم: المساحة الشاسعة. إن الاقتصاد الاشتراكي هو اقتصاد مخطط. وتفترض الخطة، قبل كل شيء، الاتصال. ووسائل النقل هي أهم وسيلة اتصال. إن كل خط سكة حديدية جديد هو طريق إلى الثقافة، وهو في ظروفنا يشكل طريقا إلى الاشتراكية. ومرة أخرى، ومع تطور تكنولوجيا وسائل النقل وازدهار البلاد، سوف يتغير أيضا المظهر الاجتماعي للسكك الحديدية: سوف يختفي الانقسام إلى "درجات"، وسوف يسافر الجميع في عربات مريحة... هذا إذا كان الناس بحلول ذلك الوقت ما يزالون يركبون العربات، بدلا من تفضيل السفر بالطائرات التي ستكون متاحة للجميع

دعونا نأخذ مثالا آخر: أدوات العسكرة ووسائل التدمير. في هذا المجال تتجلى الطبيعة الطبقية للمجتمع في أشكال واضحة ومثيرة للاشمئزاز بشكل خاص. كل جهاز مدمر، سواء كان متفجرا أو مادة سامة، يكون اكتشافه في حد ذاته إنجازا علميا أو تكنولوجيا قيما. يمكن أيضا استخدام المتفجرات أو المواد السامة لأغراض إبداعية، وليس فقط مدمرة، وهي تفتح إمكانيات جديدة في مجال الاكتشافات والاختراعات.

لا يمكن للبروليتاريا الاستيلاء على سلطة الدولة إلا من خلال تحطيم جهاز الحكم الطبقي القديم. لقد قمنا بهذا العمل بشكل أكثر حزما من أي وقت مضى في التاريخ. لكننا في سياق بناءنا لجهاز جديد اكتشفنا أننا مجبرون على استخدام عناصر

صورة مركبة من سلسلة صور أنتجها يوري روجكوف لقصيدة مایاكوفسكي "إلى عمال كورسك" في عام 1924

من الجهاز القديم بدرجة معينة وإلى حد ما. إن بناء جهاز الدولة الاشتراكي يرتبط ارتباطا وثيقا بالعمل السياسي والاقتصادي والثقافي بشكل عام.

لا ينبغي لنا أن نحطم التكنولوجيا. فالبروليتاريا تستولي على المصانع التي جهزتها البرجوازية، وهي تفعل ذلك بالشكل الذي وجدتها عليه إبان الانقلاب الثوري. ما تزال المعدات القديمة تخدمنا حتى يومنا هذا. ويكشف هذا الظرف بوضوح وبشكل مباشر حقيقة أننا لا نتخلى عن ذلك "الميراث". كيف يمكن أن يكون الأمر غير ذلك؟ ففي نهاية المطاف، لقد تم إنجاز الثورة على وجه التحديد من أجل الاستيلاء على هذا "الميراث". لكن التكنولوجيا القديمة، بالشكل الذي اخذناها به، غير مناسبة تماما للاشتراكية. إنها تمثل الفوضى المتبلورة للاقتصاد الرأسمالي. إن المنافسة بين مختلف المؤسسات، والسعي

إلى تحقيق الأرباح، والتطور اللامتكافئ للفروع المنفصلة، وتخلف المناطق المختلفة، والطبيعة الصغيرة للزراعة، وإهدار الموارد البشرية، كل هذا وجد في التكنولوجيا تعبيره في الحديد والنحاس. لكن وفي حين يمكن تحطيم جهاز الاضطهاد الطبقي بضربة ثورية، فإن الجهاز الإنتاجي للفوضى الرأسمالية لا يمكن إعادة بنائه إلا تدريجيا. إن استكمال فترة الاستعادة، على أساس المعدات القديمة، لا يقودنا إلا إلى عتبة هذه المهمة العظيمة. يجب أن نكملها مهما كلف الأمر

II- ميراث الثقافة الروحية

إن الثقافة الروحية متناقضة هي أيضا، مثلها مثل الثقافة المادية. وكما أننا لا نستخرج من ترسانات ومخازن الثقافة المادية الأقواس والسهام، ولا الأدوات الحجرية أو أدوات العصر البرونزي، بل نأخذ أفضل الأدوات الممكنة من أحدث التقنيات، فيتعين علينا أن نتعامل مع الثقافة الروحية بنفس الطريقة

كان الدين هو العنصر الرئيسي في ثقافة المجتمع القديم. وكان أهم أشكال المعرفة والوحدة الإنسانيتين؛ لكن هذا الشكل كان يعبر في المقام الأول عن ضعف الإنسان أمام الطبيعة وعجزه داخل المجتمع. نحن نعمل على كنس الدين وكل بدائله بشكل كامل.

أما الموقف من الفلسفة فهو مختلف. فمن الفلسفة التي خلقها المجتمع الطبقي لابد أن نستوعب عنصرين لا يقدران بثمن: المادية والديالكتيك. فمن خلال التركيب العضوي للمادية والديالكتيك على وجه التحديد ولد منهج ماركس ونشأ نظامه. وهذا المنهج هو ما يشكل الأساس الذي قامت عليه اللينينية.

وإذا انتقلنا إلى العلم بالمعنى الحقيقي للكلمة، فسوف يتضح لنا بشكل كامل هنا أننا أمام مخزون هائل من المعرفة والمهارة تراكم لدى البشرية طيلة مسار حياتها الطويل. صحيح أنه يمكن للمرء أن يشير هنا إلى أن العلم، الذي يهدف إلى إدراك الواقع، يشوبه الكثير من الغش الطبقي المغرض. وهذا صحيح تماما! فإذا كانت السكك الحديدية نفسها تظهر علامات تدل على امتياز البعض وفقر الآخرين، فإن الأمر نفسه ينطبق على العلم، الذي تتسم مادته بقدر أعظم من المرونة مقارنة بالمعدن والخشب اللذين يستخدمان في بناء عربات السكك الحديدية. إلا أنه يتعين علينا أن نضع في اعتبارنا أن الإبداع العلمي يتغذى في الأساس على الحاجة إلى فهم الطبيعة، من أجل السيطرة على قواها. ورغم أن المصالح الطبقية أدخلت وما تزال تدخل ميولا زائفة حتى في العلوم الطبيعية، فإن هذا الغش مقيد بالحدود التي يبدأ بعدها في عرقلة التقدم التكنولوجي بشكل مباشر. وإذا فحصنا العلوم الطبيعية من الألف إلى الياء، من عالم تراكم الحقائق الأولية إلى أعلى التعميمات وأكثرها تعقيدا، فسوف نرى أن البحث العلمي كلما كان أكثر تجريبية، كلما كان أقرب إلى مادته وإلى الحقائق، وكلما كانت النتائج التي يقدمها أكثر وضوحا. وكلما اتسع مجال التعميمات، كلما اقتربت العلوم الطبيعية من مشاكل الفلسفة، وكلما أصبحت أكثر عرضة لتأثير القناعات الطبقية.

تصير الأمور أكثر تعقيدا وأكثر سوءا عندما يتعلق الأمر بالعلوم الاجتماعية، أو ما يسمى بـ"العلوم الإنسانية". حتى هنا نجد، بالطبع، أن الرغبة في معرفة الواقع هي الدافع الجوهري. وبفضل هذا، بالمناسبة، ظهرت مدرسة رائعة من الاقتصاديين البرجوازيين الكلاسيكيين. لكن المصلحة الطبقية، التي نشعر بها في العلوم الاجتماعية بشكل أكثر مباشرة وإلزامية مما هو الحال في العلوم الطبيعية، سرعان ما أوقفت تطور الفكر الاقتصادي في المجتمع البرجوازي. ومع ذلك، فإننا نحن الشيوعيون مسلحون في هذا المجال بشكل أفضل من أي مجال آخر. فعلى أساس العلم البرجوازي وانتقاده، تمكن المنظرون الاشتراكيون، الذين أيقظهم الصراع الطبقي للبروليتاريا، من أن يبتكروا في أعمال ماركس وإنجلز المنهج القوي للمادية التاريخية وتطبيقه الذي لا مثيل له في [كتاب] رأس المال. لكن هذا لا يعني بالطبع أننا محصنون ضد تأثير الأفكار البرجوازية في مجالات الاقتصاد وعلم الاجتماع ككل. كلا، ففي كل خطوة تتسرب إلى ممارساتنا اليومية الميول الأكاديمية والشعبوية ضيقة الأفق الأكثر فظاظة من "مخازن المعرفة" القديمة، بحثا عن الغذاء لنفسها في العلاقات الغامضة والمتناقضة التي تميز الفترة الانتقالية. إلا أنه حتى في هذا المجال لدينا المعايير الماركسية التي لا يمكن الاستغناء عنها والتي تم التحقق منها وإثراؤها في أعمال لينين. وكلما تحررنا من قيود تجربة اليوم، كلما استوعبنا على نطاق أوسع التطور الاقتصادي العالمي ككل، وفصلنا بين اتجاهاته الأساسية والتغيرات الظرفية، كلما كان انتصارنا على الاقتصاديين وعلماء الاجتماع المبتذلين أكثر حسما.

في حقول القانون والأخلاق والإيديولوجية بشكل عام، وضع العلم البرجوازي أكثر سوءا، إن كان هذا ممكنا، مما هو عليه في مجال الاقتصاد. لا يمكن للمرء أن يجد لؤلؤة صغيرة من المعرفة الحقيقية في هذه المجالات إلا بعد البحث في أطنان من أكوام القمامة التي ينشرها هؤلاء الأساتذة.

إن الديالكتيك والمادية يشكلان العناصر الأساسية للإدراك الماركسي للعالم. لكن هذا لا يعني، بأي حال من الأحوال، أنه يمكن تطبيقهما في أي مجال من مجالات المعرفة مثل مفتاح صالح لكل شيء. لا يمكن فرض الديالكتيك على الحقائق، بل يجب أن يُستمد هو من الحقائق، ومن طبيعتها وتطورها. إن العمل المضني على مادة لا حدود لها هو وحده الذي أعطى

ماركس القدرة على بناء النظام الديالكتيكي للاقتصاد على مفهوم القيمة باعتبارها عملا متحققا. إن أعمال ماركس التاريخية، وحتى مقالاته الصحفية، مبنية بنفس الطريقة. لا يمكن للمرء أن يطبق المادية الديالكتيكية على مجالات المعرفة الجديدة إلا بعد تملكها من الداخل. لا يمكن تنظيف العلم البرجوازي إلا من خلال تملك العلم البرجوازي. لن تحقق شيئا هنا بمجرد النقد الجامح أو الأوامر. إن الاستيعاب والتطبيق يسيران جنبا إلى جنب مع النقد. نحن لدينا المنهج، لكن هناك ما يكفي من العمل ليدوم أجيالا.

إن النقد الماركسي للعلم لا ينبغي أن يكون يقظا فحسب، بل وحذرا أيضا، وإلا فإنه قد ينحدر إلى مستوى التملق المطلق أو الفاموسوفية (Famusovism)[1]. فلنأخذ علم النفس كمثال. إن علم المنعكسات (Reflexology) عند بافلوف يتبع تماما خطوط المادية الديالكتيكية. فهو يدمر إلى الأبد الجدار الذي كان يفصل بين علم وظائف الأعضاء (Physiology) وعلم النفس (Psychology). إن أبسط رد فعل هو رد فعل فسيولوجي، ونظام من الانعكاسات يمنحنا "الوعي". إن تراكم الكم الفسيولوجي يعطينا طفرة نوعية "سيكولوجية" جديدة. إن منهج مدرسة بافلوف تجريبي ومضن. والتعميمات تكتسب خطوة بخطوة: من لعاب الكلب إلى الأشعار، أي إلى آلياته النفسية (لكن ليس محتواه الاجتماعي). وبطبيعة الحال، فإن المسارات المؤدية إلى الشعر لم تُكتشف بعد.

مدرسة المحلل النفسي الفييني، فرويد، تتبنى نهجا مختلفا في التعامل مع المشكلة. فهي تفترض مسبقا أن القوة الدافعة وراء السيرورات النفسية الأكثر تعقيدا وسموا هي الحاجة الفسيولوجية. إن التحليل النفسي بهذا المعنى العام مادي، إذا ما تجاهلنا مسألة ما إذا كان التحليل النفسي يركز على العنصر الجنسي على حساب العناصر الأخرى، لأن هذا بالفعل نقاش يدور في إطار المادية. لكن المحلل النفسي لا يتناول مسألة الوعي بطريقة تجريبية، انطلاقا من الظواهر الدنيا إلى الظواهر العليا، أو من ردود الفعل البسيطة إلى الظواهر المعقدة؛ بل يحاول أن يخطو كل هذه الخطوات الوسيطة بقفزة واحدة، من فوق إلى أسفل، من الأساطير الدينية، أو القصائد الغنائية، أو الأحلام، مباشرة إلى الأساس الفسيولوجي للنفسية.

يقول المثاليون إن النفس مستقلة، وأن "النفس" هي بئر لا قاع له. ويرى كل من بافلوف وفرويد أن علم وظائف الأعضاء هو قاع "النفس". لكن بافلوف، مثل الغواص، ينزل إلى القاع ويستكشف البئر بشق الأنفس من الأسفل إلى الأعلى. بينما فرويد يقف على الجانب الآخر من البئر، ويحاول بنظرة ثاقبة أن يلتقط أو يخمن أسرار القاع من خلال أعماق المياه المتغيرة والعكرة. إن طريقة بافلوف هي التجربة، أما طريقة فرويد فهي التخمين، وأحيانا الخيال.

إن محاولة إعلان أن التحليل النفسي "غير متوافق" مع الماركسية والتخلي عن الفرويدية بكل بساطة هي محاولة مبتذلة للغاية، أو بعبارة أكثر دقة، محاولة تبسيطية. لكننا لسنا ملزمين، في أي حال من الأحوال، بتبني الفرويدية. إنها فرضية عملية يمكنها أن تقدم، وهي تقدم بلا شك، استنتاجات وتخمينات تسير على خطى علم النفس المادي. ومع مرور الوقت، سيؤدي المسار التجريبي إلى التحقق منها. لكننا لا نمتلك لا الأساس ولا الحق في فرض حظر على المسار الآخر، والذي، حتى وإن كان أقل موثوقية، ما يزال يحاول توقع الاستنتاجات التي سيتوصل إليها المسار

عالم الفلك، إيفان تيشوف، 1900

التجريبي لكن ببطء أكبر[2].

أردت من خلال هذه الأمثلة أن أظهر ولو جزئيا مدى تنوع تراثنا العلمي ومدى تعقيد الطرق التي يمكن للبروليتاريا أن تبدأ بها في تملكها. فإذا لم تكن الأمور في البناء الاقتصادي تُحَل بمرسوم، وكان لزاما علينا أن "نتعلم التجارة"، فإن الأوامر في العلم لن تسفر إلا عن الأذى والإحراج. يتعين علينا هنا أن "نتعلم كيف نتعلم".

إن الفن هو أحد الأشكال التي يجد الإنسان من خلالها بوصلته في العالم؛ وبهذا المعنى فإن ميراث الفن لا يختلف عن ميراث العلم والتكنولوجيا، ولا يقل عنه تناقضا. لكن وعلى النقيض من العلم، فإن الفن هو شكل من أشكال إدراك العالم ليس كنظام من القوانين، بل كمجموعة من الصور، وفي الوقت نفسه كوسيلة لإلهام مشاعر وأمزجة معينة. لقد جعل فن القرون الماضية الإنسان أكثر تعقيدا ومرونة، ورفع نفسيته إلى مستوى أعلى وأغنى عقله بطرق عديدة. وهذا الإثراء يشكل مكسبا لا يقدر بثمن للثقافة. وبالتالي فإن إتقان الفن القديم يشكل شرطا ضروريا ليس فقط لخلق فن جديد، بل وأيضا لبناء مجتمع جديد، لأن الشيوعية تحتاج إلى أناس يتمتعون بنفسية متطورة للغاية. لكن هل الفن القديم قادر على إثرائنا بالإدراك الفني للعالم؟ أجل، إنه قادر على ذلك. ولهذا السبب بالذات فهو قادر على تغذية مشاعرنا وتنميتها. وإذا ما تخلينا عن الفن القديم بلا تمييز، فسوف نصبح على الفور أكثر فقرا في الروح.

صرنا اليوم نلاحظ هنا وهناك وجود ميل بيننا إلى الترويج لفكرة مفادها أن الفن لا يهدف إلا إلى إلهام بعض الأمزجة، وليس إلى إدراك الواقع. ومن هنا تأتي الخلاصة: أي نوع من المشاعر يمكن أن نصاب بعدواها بفعل فن النبلاء أو البرجوازيين؟ هذا خطأ جوهري. إن أهمية الفن كوسيلة للمعرفة -بالنسبة للجماهير الشعبية على وجه الخصوص- لا تقل عن أهميته "الحسية".

> **"إن الفن هو أحد الأشكال التي يجد الإنسان من خلالها بوصلته في العالم؛ وبهذا المعنى فإن ميراث الفن لا يختلف عن ميراث العلم والتكنولوجيا، ولا يقل عنه تناقضا."**

ليست القصائد البطولية وحدها التي تمنحنا المعرفة من خلال الصور، بل وحتى الحكايات الخرافية والأغاني والأمثال والأناشيد الشعبية؛ إنها تنير لنا الماضي وتعمم خبراتنا وتوسع آفاقنا، وهي قادرة في هذا السياق فقط على إلهام "مشاعر" معينة. ينطبق هذا على كل الأدب بشكل عام، وليس فقط على الملحمة، بل وعلى القصيدة الغنائية أيضا. وينطبق على الرسم والنحت أيضا. والاستثناء الوحيد، بمعنى ما، هو الموسيقى، التي يكون تأثيرها قويا، لكنه أحادي الجانب. حتى الموسيقى تستند، بطبيعة الحال، إلى معرفة خاصة بالطبيعة، وصوتها وإيقاعاتها. لكن المعرفة هنا مخفية إلى حد كبير، ونتائج إلهام الطبيعة منعكسة إلى حد كبير من خلال أعصاب الإنسان، بحيث تعمل الموسيقى كـ "إلهام" ذاتي محض. وكثيرا ما بُذِلت محاولات لتقريب جميع أشكال الفن من الموسيقى باعتبارها فن "العدوى"، وكانت تلك المحاولات تعني دائما تقليص دور العقل في الفن لصالح نزعة شهوانية مجردة؛ وبهذا المعنى كانت تلك المحاولات رجعية وما تزال كذلك... والأسوء من كل هذا بالطبع هي الأعمال "الفنية" التي لا تمنحنا إدراكا من خلال الصور ولا "عدوى" فنية، بل إنها تروج لأغرب الادعاءات. ونحن ننشر عددا لا يستهان به من هذه الأعمال، التي من المؤسف أنها لا تقتصر على دفاتر طلاب الفن، بل تنشر بآلاف النسخ...

إن الثقافة ظاهرة اجتماعية. ولهذا السبب بالذات، فإن اللغة، باعتبارها أداة للتواصل بين الناس، هي أداتها الأكثر أهمية. وثقافة اللغة نفسها هي الشرط الأكثر أهمية لنمو جميع مجالات الثقافة، خاصة العلوم والفنون. وكما تظل التكنولوجيا غير راضية عن أدوات القياس القديمة وتبتكر أدوات جديدة: الميكرومتر، والفولتميتر، وما إلى ذلك، بهدف تحقيق دقة أكبر على نحو متزايد، فكذلك في عالم اللغة، فلامتلاك القدرة على اختيار الكلمات المناسبة وتركيبها بالطريقة المناسبة، نحتاج إلى عمل شاق ومستمر ومنهجي لتحقيق أقصى قدر من الدقة والوضوح والصحة. إن أساس هذا العمل لابد وأن يكون مكافحة الأمية أو شبه الأمية أو تخفيض مستوى الأمية. والمرحلة التالية في هذا العمل هي إتقان الأدب الروسي الكلاسيكي.

أجل، لقد كانت الثقافة الأداة الرئيسية للاضطهاد الطبقي. لكن الثقافة، وحدها، قادرة على أن تصبح أداة للتحرر الاشتراكي.

III- تناقضاتنا الثقافية

المدينة والريف

إن ما يميز موقفنا هو أننا -عند مفترق الطرق بين الغرب الرأسمالي والشرق المستعمر الفلاحي- أول من نفذ ثورة اشتراكية. فقد تأسس نظام دكتاتورية البروليتاريا أولا في بلد له ميراث هائل من التخلف والهمجية، حتى أن قرونا كاملة من التاريخ تفصل بين بدوي سيبيري وبين بروليتاري من موسكو أو لينينغراد. إن أشكالنا الاجتماعية أشكال انتقالية إلى الاشتراكية، وبالتالي فهي أعلى بما لا يقاس من الأشكال الرأسمالية. وبهذا المعنى فإننا محقون في اعتبار أنفسنا البلد الأكثر

"عاشت عبقرية المعجزات العالمية - العمل الإبداعي العظيم" (حوالي 1921-1919)، مجهول ▼

تقدما في العالم. لكن تكنولوجيتنا، التي تشكل أساس الثقافة المادية أو أي ثقافة أخ متخلفة إلى حد غير عادي مقارنة بالبلدان الرأسمالية المتقدمة. وهنا يكمن التناقض الأساسي في واقعنا الحالي. وتتلخص المهمة التاريخية التي تنبع من هذا التناقض في رفع التكنولوجيا إلى مستوى الشكل ا لا جتما عي . فإذا لم نتمكن من القيام بذلك، فإن بنيتنا الاجتماعية سوف تهبط حتما إلى مستوى تخلفنا التكنولوجي. أجل، من أجل فهم الأهمية الكاملة للتقدم ا لتكنو لو جي بالنسبة لنا، يجب أن نقو ل لأ نفسنا بصراحة: إذا لم نتمكن من استكـ

الشكل السوفياتي لبنيتنا بالتكنولوجيا الإنتاجية المطلوبة، فإننا سنستبعد إمكانية الانتقال إلى الاشتراكية وسنعود إلى الرأسمالية، وإلى أي نوع؟ إلى رأسمالية شبه اقطاعية وشبه مستعمرة. إن النضال من أجل التكنولوجيا بالنسبة لنا هو نضال من أجل الاشتراكية، والذي يرتبط به، بشكل لا ينفصم، مستقبل ثقافتنا بالكامل.

هذ ا

مثال جديد ومعبر للغاية عن تناقضاتنا الثقافية: قبل بضعة أيام ظهرت ملاحظة في صحفنا مفادها أن مكتبتنا العامة في لينينغراد احتلت المرتبة الأولى فيما يتعلق بعدد المجلدات: فهي تحتوي الآن على 4.250.000 كتاب! أول إحساس لدينا هو شعور مشروع بالفخر السوفياتي: مكتبتنا هي الأولى في العالم! ما الذي يعود له الفضل في هذا الإنجاز؟ يعود الفضل في ذلك لحقيقة أننا صادرنا المكتبات الخاصة.

فمن خلال تأميم الملكية الخاصة، أنشأنا أغنى مؤسسة ثقافية، وهي متاحة للجميع. هذه الحقيقة البسيطة توضح بلا جدال المزايا العظيمة للبنية السوفياتية. ولكن في الوقت نفسه، يتجلى تخلفنا الثقافي في حقيقة مفادها أن نسبة الأمية في بلدنا أكبر من أي بلد أوروبي آخر. مكتبتنا هي الأولى في العالم، ولكن حتى الآن، أقلية من سكاننا تقرأ الكتب. وهذا هو الحال في كل المجالات تقريبا. الصناعة المؤممة مع

المشاريع العملاقة، ولكنها بعيدة كل البعد عن الجودة، مثل مشروع دنيبروستروي وقناة فولغا دون، وما إلى ذلك، لكن ومع ذلك ما يزال الفلاحون يدرسون محاصيلهم بوسائل متخلفة. إن تشريعاتنا الأسرية مشبعة بروح اشتراكية، لكن الضرب ما يزال يلعب دورا لا يستهان به في الحياة الأسرية. تنبع هذه التناقضات وغيرها من كامل بنية ثقافتنا، التي تقع عند مفترق الطرق بين الغرب والشرق.

إن أساس تخلفنا هو الهيمنة الوحشية للقرية على المدينة، والفلاحة على الصناعة؛ وعلاوة على ذلك نحن نشهد الآن العودة إلى سيطرة الأدوات ووسائل الإنتاج الأكثر تخلفا على القرية. وعندما نتحدث عن القنانة التاريخية فإننا نعني في المقام الأول العلاقات بين الطبقات الاجتماعية، وتبعية الفلاحين لملاك الأراضي والمسؤولين القيصريين. ولكن القنانة، أيها الرفاق، لها أساس أعمق: تبعية الإنسان للأرض، واعتماد الفلاح الكامل على العناصر الطبيعية. هل قرأتم غليب أوسبنسكي؟ أخشى أن الجيل الأصغر سنا لا يقرأه. ولابد أن نعيد نشر أعماله، أو على الأقل أفضل أعماله، فقد كتب بعض الأعمال الرائعة. كان أوسبنسكي شعبويا. وكان برنامجه السياسي طوباويا تماما. لكن أوسبنسكي -مؤرخ القرية- ليس فنانا بارعا فحسب، بل إنه أيضا واقعي رائع. فقد كان قادرا على فهم الحياة اليومية للفلاح ونفسيته باعتبارها ظواهر مشتقة تنمو على قاعدة اقتصادية وتحددها هذه القاعدة بالكامل. لقد كان قادرا على فهم القاعدة الاقتصادية للقرية باعتبارها اعتماد الفلاح المستعبد في عملية العمل على الأرض، وبشكل عام على قوى الطبيعة. يجب عليكم بالتأكيد قراءة كتابه "قوة الأرض". مع أوسبنسكي، يحل الحدس الفني محل المنهج الماركسي، وبناء على نتائجه، يمكن أن نقول إنه يضاهي المنهج الماركسي في كثير من النواحي. ولهذا السبب على وجه التحديد، كان أوسبنسكي الفنان دائما محاصرا في معركة مميتة مع أوسبنسكي الشعبوي. حتى الآن ما يزال علينا أن نتعلم من الفنان إذا أردنا أن نفهم بقايا القنانة القوية في حياة الفلاحين، وخاصة في العلاقات الأسرية، والتي غالبا ما تمتد إلى حياة المدينة: يكفي أن نستمع بعناية إلى الملاحظات المختلفة للمناقشة الجارية الآن بشأن مشاكل التشريع الزوجي!

في كل أنحاء العالم، جعلت الرأسمالية التناقض بين الصناعة والفلاحة، وبين المدينة والريف، تناقضا متوترا للغاية. وفي بلادنا، وبسبب تأخر تطورنا التاريخي، نجد إن هذا التناقض يحمل طابعا وحشيا تماما. ومهما بدا الأمر غريبا، فقد حاولت صناعتنا بالفعل أن تضاهي الأمثلة الأوروبية والأمريكية، في وقت كان فيه ريفنا يتراجع إلى أعماق القرن السابع عشر وحتى إلى قرون أبعد. حتى في أمريكا، من الواضح أن الرأسمالية عاجزة عن رفع الفلاحة إلى مستوى الصناعة. وهذه المهمة تنتقل بالكامل إلى الاشتراكية. وفي ظل ظروفنا، مع الهيمنة الهائلة للقرية على المدينة، يشكل تصنيع الفلاحة الجزء الأكثر أهمية في البناء الاشتراكي.

نفهم بتصنيع الفلاحة سيرورتين لا بد من الجمع بينهما إذا أردنا أن نمحو بشكل نهائي وحاسم الحدود بين المدينة والريف. دعونا نتناول هذه المسألة الحاسمة بمزيد من التفصيل.

إن تصنيع الفلاحة يتلخص، من ناحية، في فصل سلسلة كاملة من الفروع، التي تشارك في المعالجة الأولية للموارد الصناعية والمواد الغذائية الخام، عن الاقتصاد المنزلي القروي. ذلك أن كل الصناعات، بشكل عام، جاءت من الريف، عن طريق الحرف اليدوية والإنتاج البدائي، عبر فصل فروع مختلفة عن النظام المغلق للاقتصاد المنزلي، من خلال التخصص، وخلق التدريب اللازم والتكنولوجيا، وصولا إلى الإنتاج الآلي. وسوف يتعين على صناعتنا السوفياتية أن تتبع هذا المسار إلى حد كبير، أي أنها لابد أن تتبع مسار تأميم سلسلة كاملة من العمليات الإنتاجية التي تقف بين الاقتصاد القروي، بالمعنى الحقيقي للكلمة، وبين الصناعة. ويوضح مثال الولايات المتحدة أن هناك إمكانيات غير محدودة تنتظرنا.

لكن ما قلناه لم يستنفد المسألة. إن التغلب على التناقضات بين الفلاحة والصناعة يتطلب تصنيع زراعة المحاصيل الحقلية، وتربية الحيوانات، والبستنة، وما إلى ذلك. وهذا يعني أن حتى هذه الفروع من النشاط الإنتاجي يجب أن تستند إلى التكنولوجيا العلمية: الاستخدام الواسع للآلات في التركيبة الصحيحة، والجرارات والكهرباء، والتسميد، وتناوب المحاصيل المناسب، والاختبارات المعملية والتجريبية للأساليب والنتائج، والتنظيم الصحيح لعملية الإنتاج بأكملها مع الاستخدام الأكثر عقلانية لقوة العمل، إلخ. وبطبيعة الحال فإنه حتى الزراعة الحقلية المنظمة للغاية ستختلف في بعض النواحي عن بناء الآلات. لكن حتى في الصناعة، تختلف الفروع عن بعضها البعض بشكل عميق. إذا كان من المبرر لنا اليوم مقارنة الفلاحة بالصناعة

> "في كل أنحاء العالم، جعلت الرأسمالية التناقض بين الصناعة والفلاحة، وبين المدينة والريف، تناقضا متوترا للغاية."

ككل، فهذا لأن الفلاحة تُدار على نطاق صغير وبوسائل بدائية، مع اعتماد المنتج بشكل أعمى على ظروف الطبيعة وظروف وجود متخلفة للغاية للفلاح. لا يكفي تشريك الفروع المنفصلة من اقتصاد القرية اليوم، مثل صناعة الزبدة، وصناعة الجبن، وإنتاج النشا أو الشراب، إلخ. بل يتعين علينا تشريك الفلاحة ذاتها، أي انتزاعها من حالتها الحالية من التفتت واستبدال عملية الحفر البائسة في التربة التي تتم اليوم بـ"مصانع" الحبوب والجاودار المنظمة علميا، و"مصانع معالجة" الأبقار والأغنام، وما إلى ذلك. وقد اتضح أن هذا ممكن، جزئيا من خلال التجربة الرأسمالية التي نراها بالفعل، وخاصة في التجربة الفلاحية في الدنمارك، حيث تم إخضاع الدجاج للتخطيط والتوحيد القياسي؛ فهو يضع البيض وفقا لجدول زمني، وبكميات هائلة، وبنفس الحجم واللون.

إن تصنيع الفلاحة يعني القضاء على التناقض الأساسي الموجود اليوم بين الريف والمدينة، وبالتالي بين الفلاح والعامل: عندما يتعلق الأمر بدورهما في اقتصاد الأمة، أو مستويات معيشتهما، أو مستواهما الثقافي، فيجب أن يقتربا من بعضهما البعض إلى درجة تختفي معها الحدود بينهما. فعندما يصير المجتمع الذي تشكل فيه الزراعة الآلية للحقول جزءا متساويا من الاقتصاد المخطط، وحيث تتبنى المدينة مزايا الريف (المساحات المفتوحة، والخضرة)، وحيث تثري القرية نفسها بمزايا المدينة (الطرق المعبدة، والإضاءة الكهربائية، وإمدادات المياه بالأنابيب، ونظام الصرف الصحي)، أي عندما يختفي التناقض بين المدينة والريف، سيتحول الفلاح والعامل إلى مشاركين متساويين في القيمة والحقوق في عملية إنتاج موحدة: مثل هذا المجتمع سيكون مجتمعا اشتراكيا حقيقيا.

إن الطريق إلى ذلك المجتمع طويل وصعب. وتشكل محطات الطاقة الكهربائية القوية أهم المعالم على طول الطريق. فهي ستجلب إلى القرية الضوء والقوة التحويلية: قوة الكهرباء في مواجهة قوة التربة!

قبل فترة ليست بالبعيدة افتتحنا محطة شاتورا لتوليد الطاقة، وهي واحدة من أفضل محطاتنا، وقد بنيت على مستنقع من الخث. تبلغ المسافة من موسكو إلى شاتورا أكثر بقليل من مائة كيلومتر، حتى يبدو أنهما يستطيعان أن يصافحا بعضهما البعض. لكن ما أعظم الفارق في الظروف! فموسكو هي عاصمة الأممية الشيوعية، لكنك إذا مشيت بضع عشرات من الكيلومترات فسوف تجد الأدغال والثلوج وأشجار التنوب، والمستنقعات المتجمدة، والحيوانات البرية. وقرى مكونة من أكواخ خشبية تغفو تحت الثلوج. وفي بعض الأحيان يمكن رؤية آثار الذئاب من نافذة عربة القطار. وفي المكان الذي تقف فيه محطة شاتورا الآن، عندما بدأ بناؤها قبل بضع سنوات، كان من الممكن أن نجد الأيائل. الآن يغطي المسافة بين موسكو وشاتورا بناء متطور من الصواري المعدنية التي تدعم كابلات كهربائية بتيار يبلغ 115 ألف فولت. وتحت تلك الصواري تربي الثعالب والذئاب صغارها. هذا هو حال ثقافتنا بأكملها، فهي تتكون من أكثر التناقضات تطرفا، من أعلى إنجازات التكنولوجيا والفكر من ناحية، ومن التايغا البدائية من ناحية أخرى.

تعيش شاتورا على الخث وكأنها مرعى. والواقع أن كل المعجزات التي خلقتها الخيالات الطفولية للدين، وحتى الخيال الإبداعي للشعر، تتضاءل أمام هذه الحقيقة البسيطة: فالآلات التي تشغل حيزا ضئيلا تلتهم المستنقع القديم، وتحوله إلى طاقة غير مرئية، وتعيده عبر كابلات رفيعة إلى نفس الصناعة التي خلقت تلك الآلات وأقامتها.

شاتورا شيء جميل. فقد صنعه بناة موهوبون ومخلصون لعملهم. وجماله ليس مصطنعا ولا مفروضا، بل إنه ينبع من خصائص ومتطلبات التكنولوجيا ذاتها. والمعيار الأعلى، بل الوحيد، للتكنولوجيا هو الجدوى. ومعيار الجدوى هو قدرتها على الاقتصاد. وهذا يفترض أعظم التوافق بين الكل وأجزائه، بين الوسائل والغايات. والمعيار الاقتصادي والتكنولوجي يتوافق تماما مع المعيار الجمالي. ويمكننا أن نقول، وهذا ليس مفارقة: إن شاتورا شيء جميل لأن كيلووات-ساعة التي تنتجها أرخص من كيلووات-ساعة من محطات أخرى مبنية في ظروف مماثلة.

تقع شاتورا على مستنقع. ولدينا العديد من المستنقعات في الاتحاد السوفياتي، أكثر بكثير مما لدينا من محطات الطاقة. ولدينا كذلك العديد من أشكال الوقود التي تنتظر التحول إلى طاقة ميكانيكية. في الجنوب، يتدفق نهر الدنيبر عبر أغنى منطقة صناعية، وتضيع القوى الجبارة لتياره هباء؛ إنه يمر على طول المنحدرات التي يبلغ عمرها قرونا، وينتظر منا التحكم في تياراته من خلال بناء سد، وإجباره على الإضاءة، وتشغيل وإثراء مدننا ومصانعنا وحقولنا. وهذا ما سنفعله!

في الولايات المتحدة الأمريكية، يتلقى كل فرد 500 كيلووات-ساعة من الطاقة سنويا؛ أما عندنا فالرقم هو 20 كيلووات-ساعة فقط، أي أقل بخمس وعشرين مرة. وبشكل عام، لدينا قوة دفع ميكانيكية للفرد أقل بخمسين مرة مما هو عليه الحال في الولايات المتحدة. النظام السوفياتي المجهز بالتكنولوجيا الأمريكية: تلك هي الاشتراكية. نظامنا الاجتماعي من شأنه أن يضع التكنولوجيا الأمريكية في إطار استخدام أكثر عقلانية بما لا يقاس. ولكن بعد ذلك ستحول التكنولوجيا الأمريكية بنيتنا الاجتماعية وتحررها من ميراث التخلف والبدائية والهمجية. إن الجمع بين البنية الاجتماعية السوفياتية وبين التكنولوجيا الأمريكية سيعزز تكنولوجيا جديدة وثقافة جديدة: تكنولوجيا وثقافة للجميع، دون مفضلين أو منبوذين.

مبدأ "الناقل" في الاقتصاد الاشتراكي

إن مبدأ الاقتصاد الاشتراكي هو التناغم، أي الاستمرارية القائمة على التنسيق الداخلي. ومن الناحية التكنولوجية، يجد هذا المبدأ أعلى تعبير له في الناقل. فما هو الناقل؟ إنه حزام يتحرك باستمرار يحمل إلى العامل، أو يأخذ منه، أي شيء تتطلبه وتيرة عمله. ومن المعروف الآن على نطاق واسع كيف تستخدم شركة فورد مجموعة من الناقلات كوسيلة للنقل الداخلي: النقل والتوريد. لكن الناقل هو شيء أكثر من ذلك: إنه وسيلة لتنظيم عملية الإنتاج ذاتها، بقدر ما يضطر العامل إلى تنسيق تحركاته مع حركة حزام لا نهاية له. تستخدم الرأسمالية هذا من أجل استغلال العامل بشكل أعلى وأكثر شمولا. لكن مثل هذا الاستخدام مرتبط بالرأسمالية، وليس بالناقل بحد ذاته. إلى أين يتجه تطور أساليب تنظيم العمل: في اتجاه دفع الأجر بالقطعة أم في اتجاه الناقل؟ كل شيء يشير إلى أنه يسير في اتجاه الناقل. إن الدفع مقابل العمل بالقطعة، مثله مثل أي شكل آخر من أشكال السيطرة الفردية على العامل، هو سمة من سمات الرأسمالية في العصور الأولى من تطورها. يضمن هذا الأسلوب دفع العمل الفسيولوجي للعامل الفرد إلى أقصاه، لكنه لا يضمن تنسيق الجهود بين العمال المختلفين. وكلا المشكلتين يحلهما الناقل بشكل أوتوماتيكي. ولابد أن يسعى التنظيم الاشتراكي للاقتصاد إلى خفض العبء الفسيولوجي للعمال الأفراد بما يتوافق مع نمو القوة التكنولوجية، مع الحفاظ، في الوقت نفسه، على تنسيق جهود العمال المختلفين. وهنا، على وجه التحديد، تكمن أهمية الناقل الاشتراكي،

على النقيض من الناقل الرأسمالي. وبصورة أكثر تحديدا، فإن النقطة الرئيسية هنا هي تنظيم حركة الحزام بالنظر إلى عدد معين من ساعات العمل للعمال، أو على العكس من ذلك، تنظيم وقت العمال بالنظر إلى سرعة الحزام.

في ظل النظام الرأسمالي يتم استعمال الناقل في إطار مشروع واحد، باعتباره وسيلة للنقل الداخلي. لكن مبدأ الناقل بحد ذاته أوسع بكثير. فكل مشروع منفصل يتلقى من الخارج المواد الخام والوقود والمواد المساعدة وقوة العمل التكميلية. العلاقات بين المشاريع المنفصلة، حتى الأكثر ضخامة من بينها، تنظمها قوانين السوق، على الرغم من أنه من الصحيح أن تلك القوانين مقيدة في كثير من الحالات بأنواع مختلفة من الاتفاقات طويلة الأجل. لكن كل مصنع على حدة، وحتى المجتمع ككل، مهتم بحقيقة أن المواد الخام يتم توريدها في الوقت المحدد، وبأن لا تبقى في المستودعات أو تتسبب في توقف الإنتاج، أي أنها تخضع لمبدأ الناقل، بما يتوافق تماما مع إيقاع الإنتاج. وفي هذا السياق لا داعي لأن نتخيل الناقل دائما على شكل حزام متحرك لا نهاية له. يمكن لأشكاله أن تكون متنوعة بلا حدود. إن السكك الحديدية، إذا كانت تعمل وفقا للخطة، أي من دون الانقطاعات في نقل البضائع، ومن دون تراكم موسمي للأحمال، أو باختصار من دون عناصر الفوضى الرأسمالية -وفي ظل الاشتراكية سوف تعمل السكك الحديدية على هذا النحو بالضبط- تشكل ناقلا جبارا يضمن إمداد المصانع في الوقت المناسب بالمواد الخام والوقود والمواد والبشر. وينطبق الشيء نفسه على السفن البخارية والشاحنات وما إلى ذلك. سوف تصبح كافة أشكال الاتصال عناصر نقل للنظام الداخلي للإنتاج من وجهة نظر الاقتصاد المخطط ككل. وتشكل خطوط أنابيب النفط نوعا من الناقلات للمواد السائلة. وكلما اتسع نطاق شبكة خطوط أنابيب النفط، كلما قل احتياجنا إلى الخزانات، وقل حجم النفط الذي يتحول إلى رأس مال ميت.

نظام الناقلات لا يفترض، بأي حال من الأحوال، تكدس الشركات في مكان واحد. بل على العكس من ذلك، تسمح التكنولوجيا الحديثة بتشتيتها، ليس بطبيعة الحال بطريقة فوضوية وعشوائية، بل مع مراعاة المكان الأكثر ملاءمة (Standort) لكل مصنع على حدة. إن إمكانية انتشار المؤسسات الصناعية على نطاق واسع، والتي من دونها يستحيل إذابة المدينة في القرية، والقرية في المدينة، مضمونة إلى حد كبير بالطاقة الكهربائية كقوة دافعة. والكابلات المعدنية هي الناقل الأكثر تطورا للطاقة، مما يجعل من الممكن تقسيم القوة الدافعة إلى أصغر الوحدات، وتشغيلها أو إيقافها بمجرد الضغط على زر. وبهذه الخصائص على وجه التحديد، يدخل "ناقل" الطاقة في صدام عدائي شديد مع قيود الملكية الخاصة. وفي تطورها الحالي، تُعَد الكهرباء القطاع الأكثر "اشتراكية" في التكنولوجيا. لذا ليس من المستغرب أن يكون هذا القطاع هو القطاع الأكثر تقدما.

ومن هذا المنظور، تشكل ناقلات المياه للزراعة -للري أو التصريف السليم- هي الأنظمة العملاقة الضرورية لاستصلاح الأراضي. وكلما نجحت قطاعات الكيمياء وصنع الآلات والكهرباء في تحرير زراعة الأراضي من تأثير العناصر الطبيعية، وبالتالي ضمان أعلى مستوى من التخطيط، كلما اندمج "اقتصاد القرية" اليوم بشكل أكثر اكتمالا في نظام الناقل الاشتراكي الذي ينظم وينسق كل الإنتاج، بدءا من باطن الأرض (استخراج الفحم والمعادن) والتربة (حراثة وزرع الحقول).

وبناء على أساس خبرته في مجال الناقل، يحاول العجوز فورد بناء شيء من الفلسفة الاجتماعية. وفي هذه المحاولة نرى مزيجا غريبا للغاية من الإنتاج والخبرة الإدارية على نطاق واسع للغاية، مع ضيق أفق لا يطاق لرجل متعجرف راضٍ عن نفسه، رجل أصبح مليونيرا لكنه بقي مجرد برجوازي صغير يمتلك الكثير من المال. يقول فورد: «إذا كنت تريد تحقيق الثروة لنفسك والرفاهية لمواطنيك، فتصرف كما أتصرف أنا». لقد طالب كانط بأن يتصرف كل إنسان على النحو الذي يجعل سلوكه معيارا للآخرين. وهكذا فإن فورد بالمعنى الفلسفي يعتبر كانطيا. لكن "المعيار" العملي لعمال فورد، البالغ عددهم مائتي ألف عامل، ليس سلوك فورد، بل حركة ناقله الآلي: فهو يحدد إيقاع حياتهم، وحركة أيديهم وأقدامهم وأفكارهم. وبالتالي فإنه من أجل "رفاهية المواطنين"، لابد من فصل الفوردية عن فورد؛ لابد من تأميمها وتنقيتها. وهذا ما سوف تفعله الاشتراكية.

"لكن ماذا عن رتابة العمل، الذي أفقده الناقل شخصيته وروحه؟"، يسأل أحد الحاضرين. هذا السؤال ليس جديا. لأنه إذا فكرت فيه حتى النهاية وناقشته، فسوف تجد أنه موجه في المقام الأول ضد تقسيم العمل وضد الآلات بشكل عام. هذا طريق رجعي. لم يكن هناك أي شيء مشترك بين الاشتراكية وبين نزعة العداء للآلات، ولن يكون بينهما أي شيء مشترك. المهمة الأساسية والأكثر أهمية هي القضاء على الخصاص. من الضروري أن يعطي العمل البشري أكبر قدر ممكن من المنتجات. الخبز والأحذية والملابس والصحف، ويجب أن يتم إنتاج كل ما هو ضروري بكميات وافرة بحيث لا يخشى أحد أن يفتقر إليها. يجب أن نقضي على الخصاص، ومعه الجشع. يجب أن نحقق الرخاء، والراحة، ومعهما متعة الحياة للجميع. لا يمكن تحقيق إنتاجية عالية للعمل بدون المكننة والأتمتة، والتي يمثل الناقل تعبيرهما النهائي. سيتم تعويض رتابة العمل من خلال تقصير مدته وسهولته

المتزايدة. سوف تكون للمجتمع دوما فروع صناعية تتطلب الإبداع الفردي؛ وهذا هو المكان الذي سوف يتوجه إليه أولئك الذين يجدون في الإنتاج متعتهم. ونحن نتحدث بطبيعة الحال عن أبسط أشكال الإنتاج في فروعه الأكثر أهمية، إلى أن تطيح الثورات الكيميائية والطاقة الجديدة في التكنولوجيا بأشكال المكننة الحالية. لكننا سوف نترك للمستقبل أن يقلق بشأن هذا الأمر. إن السفر في قارب تجديف يتطلب قدرا عظيما من الإبداع الشخصي، أما السفر على متن سفينة بخارية فهو "أكثر رتابة"، لكنه أكثر راحة وموثوقية. فضلا عن ذلك فإنك لن تتمكن حقا من عبور المحيط في قارب تجديف. ولابد لنا أن نعبر محيطا من الاحتياجات البشرية.

يعلم الجميع أن الاحتياجات المادية محدودة إلى حد كبير مقارنة بالاحتياجات الروحية. إن الإشباع المفرط للاحتياجات المادية يؤدي بسرعة إلى الشبع. أما الاحتياجات الروحية فلا تعرف حدودا. لكن ولكي تزدهر الاحتياجات الروحية، فإن الإشباع الكامل للاحتياجات المادية أمر ضروري. لا يمكننا، بطبيعة الحال، ولا ينبغي لنا، تأجيل النضال من أجل رفع المستوى الروحي للجماهير إلى أن يتم القضاء نهائيا على البطالة أو التشرد أو الفقر. كل ما يمكن القيام به، يجب القيام به. لكن من المؤسف والمثير للازدراء أن نعتقد أننا قادرون على خلق ثقافة جديدة حقيقية قبل أن نضمن الرخاء والوفرة والرفاه للجماهير الشعبية. إننا قادرون على أن نتحقق، وسوف نتحقق، من تقدمنا بقدر ما يتجلى في الحياة اليومية للعمال والفلاحين.

الثورة الثقافية

أعتقد أنه بات الآن واضحا للجميع أن خلق ثقافة جديدة ليست مهمة مستقلة

تتم بمعزل عن عملنا الاقتصادي والبناء الاجتماعي أو الثقافي ككل. هل التجارة جزء من "الثقافة البروليتارية"؟ من وجهة نظر مجردة، لابد وأن نجيب على هذا السؤال بالنفي. لكن وجهة النظر المجردة لن تفي بالغرض هنا. ففي العصر الانتقالي، وعلاوة على ذلك في المرحلة الأولية التي نتواجد فيها، تتخذ المنتجات -وستظل تفعل ذلك لفترة طويلة- الشكل الاجتماعي للسلعة. لكن لابد من التعامل مع السلعة على النحو اللائق، أي لابد أن نتمكن من بيعها وشرائها. فبدون هذا لن ننتقل أبدا من المرحلة الأولية إلى المرحلة التالية. لقد قال لينين إننا لابد أن نتعلم التجارة، وأوصى بأن نتعلم من الأمثلة الثقافية الأوروبية. إن ثقافة التجارة، كما نعلم الآن جيدا، تشكل أحد أهم مكونات ثقافة الفترة الانتقالية. ولا أدري ما إذا كنا نستطيع أن نطلق على ثقافة التجارة المرتبطة بالدولة العمالية والتعاون اسم "الثقافة البروليتارية". لكن لا جدال في أن هذه الثورة الثقافية تشكل خطوة نحو الثقافة الاشتراكية.

وعندما تحدث لينين عن الثورة الثقافية، رأى أن محتواها الأساسي هو رفع المستوى الثقافي للجماهير. إن النظام المتري هو نتاج العلم البرجوازي. لكن تعليم مائة مليون فلاح هذا النظام البسيط من المقاييس يعني إنجاز مهمة ثورية وثقافية عظيمة. ومن المستحيل تقريبا أن نحقق هذه المهمة بدون الجرار وبدون الطاقة الكهربائية. إن أساس الثقافة هو التكنولوجيا. والأداة الحاسمة للثورة الثقافية لابد وأن تكون الثورة في التكنولوجيا.

فيما يتعلق بالرأسمالية، نقول إن تطور القوى المنتجة مقيد بسبب الأشكال الاجتماعية للدولة البرجوازية والملكية البرجوازية. وبعد أن قمنا بالثورة البروليتارية، نقول إن تطور الأشكال الاجتماعية مقيد بسبب تخلف القوى المنتجة، أي التكنولوجيا. والحلقة الكبرى في السلسلة، التي إذا أمسكنا بها سيمكننا أن ننتج الثورة الثقافية، هي حلقة التصنيع، لكنها ليست حلقة الأدب أو الفلسفة بأي حال من الأحوال. إنني آمل ألا يُفهَم هذا الكلام على أنه موقف سيء النية أو غير محترم تجاه الفلسفة والشعر. فبدون تعميم الفكر وبدون الفن ستكون الحياة البشرية فقيرة ومقفرة. لكن هذه هي الحياة الآن إلى حد كبير بالنسبة لملايين البشر. ولابد أن تتألف الثورة الثقافية من توفير الإمكانية التي تمكنهم من الوصول إلى الثقافة حقا، وليس فقط بقاياها. إلا أن هذا مستحيل دون خلق أعظم الشروط المادية. ولهذا السبب فإن الآلة التي تنتج القنينات الزجاجية آليا تشكل بالنسبة لنا في الوقت الحاضر عاملا من الدرجة الأولى في الثورة الثقافية، في حين أن القصيدة البطولية ليست سوى عامل من الدرجة العاشرة.

لقد قال ماركس ذات يوم إن الفلاسفة قد فسروا العالم بشكل كاف، وأن المهمة الآن هي قلبه رأسا على عقب. لم يكن في هذه الكلمات أي نقص في الاحترام تجاه الفلسفة. فقد كان ماركس نفسه واحدا من أقوى الفلاسفة على مر العصور. لقد كانت كلماته تعني ببساطة أن المزيد من تطوير الفلسفة، والثقافة ككل، سواء المادية أو الروحية، يتطلب ثورة في العلاقات الاجتماعية. ولهذا السبب اتجه ماركس من الفلسفة إلى الثورة البروليتارية ، وذلك ليس ضد الفلسفة، بل لصالحها. وبنفس المعنى، يمكننا أن نقول الآن: إنه لأمر جيد أن يغني الشعراء عن الثورة والبروليتاريا؛ لكن الأمر سيكون أفضل عندما يغني توربين قوي. لدينا العديد من الأغاني ذات القيمة المتوسطة التي تظل ملكا للحلقات الصغيرة، في حين لدينا عدد قليل جدا من التوربينات. لا أريد أن أقول بهذا إن القصائد المتوسطة تعوق ظهور التوربينات. كلا، لا يمكن أن نجزم بمثل هذا. لكن التوجيه الصحيح للرأي العام، أي فهم الارتباط الحقيقي بين الظواهر -الأسباب والحيثيات- ضروري تماما. علينا أن نفهم الثورة الثقافية ليس بطريقة مثالية سطحية ولا بروح الحلقات الصغيرة. نحن نتحدث عن تغيير ظروف الحياة، وأساليب العمل والعادات اليومية لشعب عظيم، ولمجموعة واسعة من الشعوب. فقط نظام قوي من الجرارات يسمح لأول مرة في التاريخ للفلاح بأن يقف منتصبا؛

ووحدها آلة نفخ الزجاج التي تنتج مئات الآلاف من القنينات الزجاجية وتحرر رئتي نافخي الزجاج؛ ووحدها توربينات بقوة عشرات ومئات الآلاف من الأحصنة؛ وكذلك طائرات في متناول الجميع؛ هذه الأشياء مجتمعة هي وحدها التي ستضمن الثورة الثقافية، ليس للأقلية بل للجميع. إن هذا النوع من الثورة الثقافية وحده هو الذي يستحق هذا الاسم. وعلى أساسه فقط ستبدأ فلسفة جديدة وفن جديد في الازدهار.

قال ماركس: «إن الأفكار السائدة في عصر ما هي أفكار الطبقة السائدة في ذلك العصر». وهذا صحيح أيضا فيما يتعلق بالبروليتاريا، لكن بطريقة مختلفة تماما عن الطريقة التي تنطبق بها على الطبقات الأخرى. فبعد استيلاء البرجوازية على السلطة، حاولت إدامة تلك السلطة. وكانت ثقافتها بأكملها موجهة لخدمة هذا الغرض. لكن البروليتاريا بعد استيلاءها على السلطة لابد وأن تسعى جاهدة إلى تقصير فترة حكمها قدر الإمكان، من خلال الاقتراب من المجتمع الاشتراكي الخالي من الطبقات.

ثقافة الأخلاق

ممارسة التجارة بطريقة مثقفة تعني، من بين أمور أخرى، عدم الخداع، أي قطع الصلة مع تقاليدنا التجارية الوطنية القائمة على: "إذا لم تخدع فلن تبيع". إن الكذب والخداع ليسا مجرد عيب شخصي، بل إنهما وظيفة (أو فعل) من وظائف النظام الاجتماعي. الكذب وسيلة للصراع، وبالتالي فهو ينبع من تناقض المصالح. والتناقضات الأكثر أساسية تنبع من العلاقات الطبقية. يمكننا، بالطبع، أن نقول إن الخداع أقدم من المجتمع الطبقي. حتى الحيوانات تظهر "المكر" والخداع في صراعها من أجل البقاء. وقد لعب الخداع -المكر العسكري- دورا لا يستهان به في حياة القبائل البدائية. كان ذلك الخداع ينبع بشكل أو بآخر من الصراع الحيواني من أجل البقاء. لكن منذ اللحظة التي ظهر فيها المجتمع "المتحضر"، أي المجتمع الطبقي، أصبح الكذب أكثر تعقيدا بشكل رهيب، وتحول إلى وظيفة اجتماعية، وانقسم على أسس طبقية وأصبح أيضا جزءا من "ثقافة" الإنسان. لكن هذا هو الجزء من الثقافة الذي لن تقبله الاشتراكية. ستكون العلاقات في المجتمع الاشتراكي أو الشيوعي، أي في أعلى مراحل تطور المجتمع الاشتراكي، شفافة تماما ولن تتطلب مثل تلك الأساليب المساعدة مثل الخداع والكذب والتزوير والتزييف والخيانة والغدر.

لكننا ما زلنا بعيدين كل البعد عن تلك المرحلة. ما يزال هناك في علاقاتنا وأخلاقنا الكثير من الأكاذيب التي تتجذر في كل من نظام القنانة والنظام البرجوازي. والدين هو أعلى تعبير عن أيديولوجية القنانة. كانت العلاقات في المجتمع الإقطاعي الملكي مبنية على التقاليد العمياء، وارتقت إلى مستوى الأسطورة الدينية. والأسطورة هي التفسير الخيالي الزائف للظواهر الطبيعية والمؤسسات الاجتماعية في ترابطها. ولكن ليست الجماهير المخدوعة، أي المضطهَدة، هي وحدها التي كانت تؤمن بالأسطورة، بل وأيضا أولئك الذين تم الخداع باسمهم -أي الحكام- كانوا يؤمنون بها في أغلب الأحيان ويعتمدون عليها بضمير مرتاح. إن الأيديولوجية الزائفة موضوعيا، والتي تقوم على الخرافات، لا تعني بالضرورة كذبا ذاتيا. فقط إلى الحد الذي تصبح فيه العلاقات الاجتماعية أكثر تعقيدا، أي إلى الحد الذي يتطور فيه النظام الاجتماعي البرجوازي، والذي تدخل الأسطورة الدينية في

تناقض متزايد معه، يصبح الدين مصدرا لمكر متزايد وخداع أكثر اتقانا.

إن الأيديولوجية البرجوازية المتطورة أيديولوجية عقلانية وموجهة ضد الأساطير. لقد حاولت البرجوازية الراديكالية الاستغناء عن الدين وبناء دولة تقوم على العقل وليس التقاليد. وكان التعبير عن ذلك هو الديمقراطية بمبادئها المتمثلة في الحرية والمساواة والإخاء. لكن الاقتصاد الرأسمالي خلق تناقضا وحشيا بين الواقع اليومي وبين المبادئ الديمقراطية. فكان لابد من شكل من أشكال الكذب من الدرجة الأعلى لرأب ذلك التناقض. ولا يوجد مكان يكذب فيه الناس سياسيا أكثر من الديمقراطيات البرجوازية. وهذا لم يعد "كذبا" موضوعيا في الأساطير، بل خداعا منظما واعيا للشعب باستخدام أساليب مركبة ذات تعقيد غير عادي. إن تكنولوجيا الكذب لا تقل تطورا عن تكنولوجيا الكهرباء. والواقع أن الديمقراطيات الأكثر "تطورا"، فرنسا والولايات المتحدة، هي التي تمتلك الصحافة الأكثر خداعا.

ولكن في الوقت نفسه -وهذا ما يجب علينا أن نعترف به علنا- فإنهم في فرنسا يتاجرون بأمانة أكبر منا، وهم في كل الأحوال يولون اهتماما أكبر بما لا يقاس بالمشتري. إن البرجوازية، بعد أن بلغت مستوى معينا من الرفاهية، تتخلى عن أساليب الاحتيال التي مارستها خلال مرحلة التراكم الأولي، ليس انطلاقا من أي اعتبارات أخلاقية مجردة، بل لأسباب مادية: فالخداع التافه والتزوير والجشع يفسد سمعة المؤسسة ويهدد مستقبلها. إن مبادئ التجارة "الصادقة"، التي تنبع من مصالح التجارة ذاتها عند مستوى معين من تطورها، تدخل في الأخلاق، وتتحول إلى قواعد "أخلاقية" وتخضع لسيطرة الرأي العام. صحيح أن الحرب الإمبريالية أدخلت في هذا المجال أيضا تغيرات هائلة، وأعادت أوروبا إلى الوراء. لكن جهود "الاستقرار" التي بذلتها الرأسمالية بعد الحرب تغلبت على أقبح أشكال الخبث في التجارة. وعلى أية حال، إذا نظرنا إلى تجارتنا السوفياتية ككل، أي من المصنع إلى المستهلك في القرية البعيدة، فلابد وأن نقول إننا نتاجر بطريقة أقل ثقافة بكثير من البلدان الرأسمالية المتقدمة. وهذا ينبع من فقرنا، ومن نقص السلع، ومن تخلفنا الاقتصادي والثقافي.

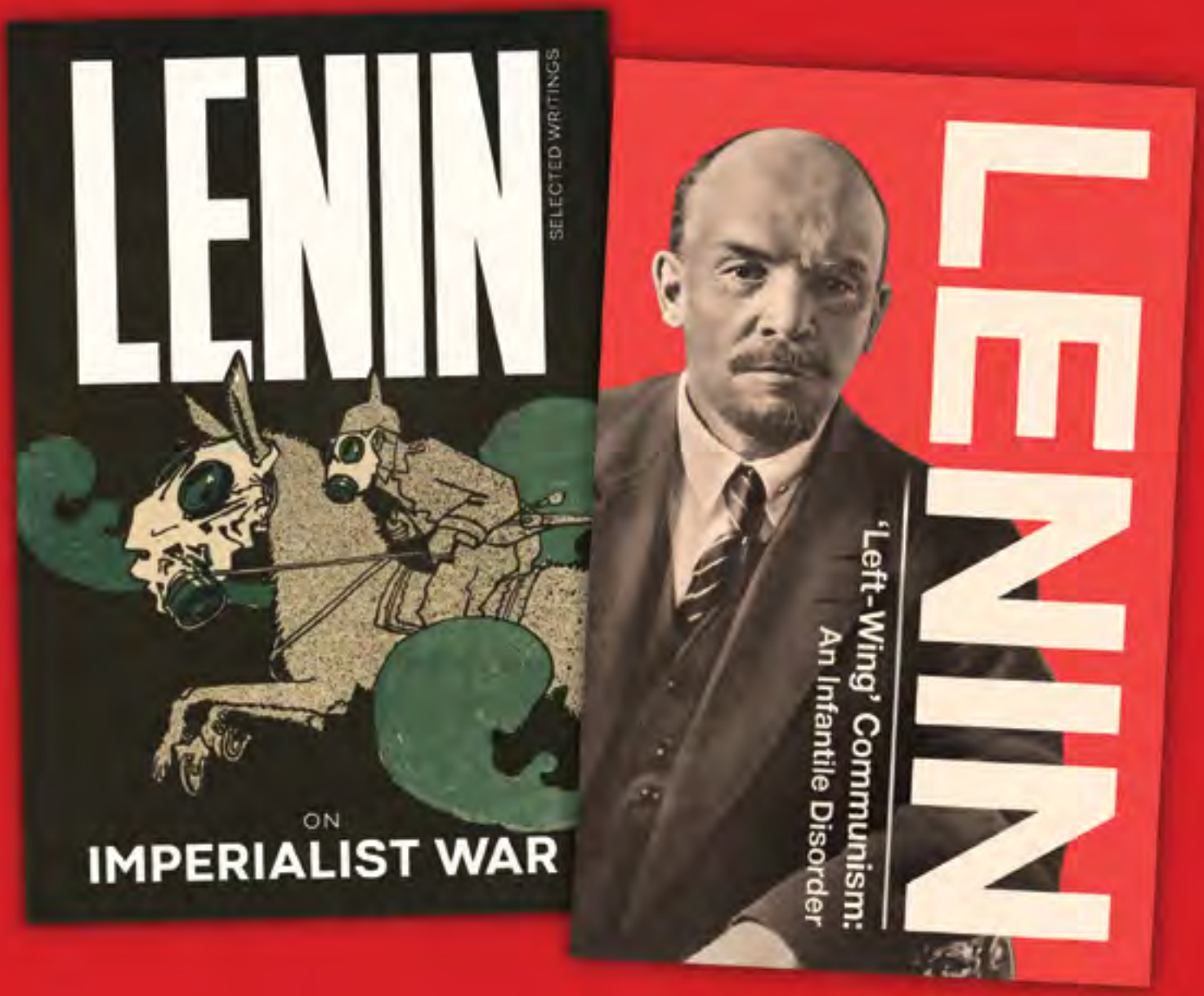
إن نظام الدكتاتورية البروليتارية معاد بشكل لا يقبل المساومة للأساطير الزائفة موضوعيا الموروثة عن العصور الوسطى وللخداع الواعي للديمقراطية الرأسمالية. إن النظام الثوري مهتم بشكل حيوي بكشف العلاقات الاجتماعية بدلا من إخفائها. وهذا يعني أنه مهتم بالصدق السياسي، وبقول ما هو موجود. لكن يجب ألا ننسى أن نظام الدكتاتورية الثورية هو نظام انتقالي، وبالتالي فهو نظام متناقض. إن وجود أعداء أقوياء يجبرنا على استخدام المكر العسكري، والمكر لا ينفصل عن الكذب. إن حاجتنا الوحيدة هي ألا يؤدي المكر المستخدم في النضال ضد أعدائنا إلى تضليل شعبنا، أي الجماهير الكادحة وحزبها. وهذا مطلب أساسي للسياسة الثورية يمكن رؤيته في جميع أعمال لينين.

لكن وبينما تخلق دولتنا الجديدة وأشكالنا الاجتماعية الجديدة إمكانية وضرورة درجة أكبر من الصدق لم يتم تحقيقها من قبل بين الحكام والمحكومين، فإنه لا يمكننا أن نقول نفس الشيء عن علاقاتنا في الحياة اليومية المشتركة؛ إننا نعيش في عالم اليوم، حيث يفرض تخلفنا الاقتصادي والثقافي -وبصورة عامة ما ورثناه من الماضي- ضغوطا هائلة. إننا نعيش حياة أفضل كثيرا مما كنا عليه في عام 1920. ولكن النقص في أكثر الحاجيات الضرورية في الحياة ما يزال يترك آثاره على حياتنا وعلى أخلاقنا، وسوف يستمر في ترك آثاره لسنوات عديدة قادمة. ومن هنا تنبع التناقضات الكبيرة والصغيرة، والتفاوتات الكبيرة والصغيرة، والصراع المرتبط بالتناقضات، والمكر والأكاذيب والخداع المرتبط بالصراع. وهنا أيضا لا يوجد سوى مخرج واحد: رفع مستوى تكنولوجيتنا، سواء في الإنتاج أو في التجارة. ولابد أن يساهم التوجه الصحيح على هذا النحو في حد ذاته في تحسين "أخلاقنا". والتفاعل بين التكنولوجيا الصاعدة والأخلاق من شأنه أن يدفعنا على طول الطريق إلى بناء صرح اجتماعي من المتعاونين المتحضرين، أي إلى ثقافة اشتراكية.

هوامش:

1: فاموسوف هو الشخصية الرئيسية في مسرحية غريبويدوف "نقمة الذكاء" (1824). وهو بيروقراطي وصولي رفيع المستوى في موسكو، يتودد بشكل خاص إلى رؤسائه، بينما يتصرف بغطرسة مع مرؤوسيه. وباعتباره محافظا متشددا، فإنه لا يخشى شيئا أكثر من الإبداع و"الفكر الحر". وقد استخدم لينين هذه الإشارة في فقرة مثيرة للاهتمام: «إن الفاموسوفيين من أعضاء حزبنا ليسوا ضد لعب دور المقاتلين الشرسين الحازمين من أجل الماركسية، لكن عندما يتعلق الأمر بالمحسوبية الفئوية، تجدهم ليسوا ضد التمويه على أخطر التراجعات عن الماركسية!» (V. I. Lenin, «From the Editors,» PSS, vol. 17, p.185) [Ashukin & Ashukina, Krylatye slova, M., 1986, p.657].

2: إن تطوير فرويدية مزعومة تقوم على الإفراط في الانغماس في الشهوة الجنسية أو التهتك، ليست له بطبيعة الحال أية علاقة بهذه المسألة. إن مثل هذا التلاعب بالألفاظ لا علاقة له بالعلم، ولا يمثل سوى عقليات منحطة: حيث ينتقل مركز الثقل من المخ إلى النخاع الشوكي... (ليون تروتسكي).



New books out now!

Wellred Books

wellred-books.com