جامعة وهران 2
كلية العلوم الاجتماعية
اطروحة
لـــــنيـــــل شهادة دكتوراه علوم
تخصص فلسفة

فلسفة الفن و مفهوم الحداثة الفنية عند تيودور ادورنو

من إعداد الطالب(ة):
زيتوني خالد

إشراف :
أ د. عبد اللاوي عبد الله

تشكيلة لجنة المناقشة :

اسم و لقب الاستاذ	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
الزاوي الحسين	**أستاذ**	**رئيسا**	**جامعة وهران 2**
عبد اللاوي عبد الله	**أستاذ**	**مشرفا و مقررا**	**جامعة وهران 2**
بن سهلة يمينة	**أستاذة محاضر أ**	**مناقشا**	**جامعة وهران 2**
بودومة عبد القادر	**أستاذ**	**مناقشا**	**جامعة تلمسان**
خن جمال	**أستاذ**	**مناقشا**	**جامعة غليزان**
سرير أحمد بن موسى	**أستاذ**	**مناقشا**	**جامعة عين تموشنت**

الموسم الجامعي
2025/2024



إهداء

إهداء إلى:

أمي الفاضلة أطال الله في عمرها

روح أبي الغالي الذي علّمني أن أعيش بكرامة وشموخ .

كل أفراد عائلتي وأساتذتي و أصدقائي في كل مكان .

كل المناضلين من أجل الحرية والعدالة.

شكر

أتوجّه بالشكر إلى كل من أرشدني، ووجّهني وساهم معي في إعداد هذا العمل، وأخصّ بالذّكر الأستاذ المشرف عبد اللاوي عبد الله، الذي رافقني في إعداد هذا البحث بالتوجيه والرعاية والإرشاد، إشكره جزيل الشكر على صبره علي ومنحه لي الحرية في التصرّف في مجريات هذا البحث، فقد كانت ثقته بي دافعا لي لكي أمضي قدما في إنجاز هذه الأطروحة.كما لا أنسى أن أشكر الأستاذة محمدي رياحي رشيدة على

مقدمة

مقدمة:

يعتبر أدورنو الشخصية الاكثر تميزا داخل مدرسة فرانكفورت، استطاع بفضل عمق تفكيره وتميّز أسلوبه أن يفرض نفسه كفيلسوف بين مجموعة من الأكاديمين، وأن يضع نفسه ضمن كوكبة من المفكرين الكبار الذين طبعوا الفكر الفلسفي للقرن العشرين؛ ينتمي أدورنو إلى ثلّة من الفلاسفة على غرار نيتشه وشوبنهاور وهيدغر وغادامير ...الخ، الذين استشعروا أهمية التجربة الفنية للوعي الفلسفي الحديث، لكن ما يميّز أدورنو عنهم هو أنّه إهتمّ بشكل خاص بتطوّر الحداثة في الفن والفلسفة ، حيث تستبق كتاباته العديد من المواضيع التي تعتبر أساسية في مابعد الحداثة، وقد يبدو ما بعد حداثيا في رفضه للحقائق التأسيسية الأولى وفي اعتقاده أن اللغة ليست أمينة في نقل ومشاركة الحقائق المستقلة عنها، لكنّه حداثي بالتأكيد من حيث يدافع عن شكل من أشكال العقل والحقيقة .

كرّس أدورنو جزءا هاما من تفكيره للفن، بدأ اهتمامه بالفن مبكرا، ألّف حوله العديد من المقالات والكتب شملت فنون عدّة كالأدب والموسيقى والرسم والسينما ...الخ ، طوّر أدورنو فلسفته للفن من خلال مناقشات موسّعة لأفكار فلاسفة كبار مثل لوكاتش، بنيامين، نيتشه، كانط، هيغل، وماركس، تحتوي تأملاته الفلسفية على انتقادات وتأويلات مذهلة لأفكارهم المركزية، نتيجة لذلك صار أدورنو يحتلّ مكانة مهمّة داخل التقليد الألماني في التفكير في الفن الى درجة أنّه لا يمكن لأحد اليوم يهتم بفلسفة الفن او علم اجتماع الفن تجاهل الاراء و الأفكار التي وضعها أدورنو بخصوص الفن الحديث، تكاد تكون نظريته الإستطيقية التي نشرت بعد عام من وفاته أحد أهم الأعمال التي تناولت ظاهرة الفن بشيء من العمق والشمول، لا يضاهيه في ذلك إلا كانط أو هيغل.

تحتلّ فلسفة الفن إذن مكانة هامّة في فلسفة أدورنو، حيث تقف فلسفته في علاقة معقّدة جدا بالفن، فهي تجلب الفن باستمرار الى المركز بطريقة تجعل من الصّعب وضع حدا فاصل بينهما او التفكير في احدهما بمنأى عن الآخر، ممّا يوحي بمشروع نقدي يشمل الفلسفة والفن معا، ويجري تنفيذه ضمن الاثنين، وبالتالي من غير الممكن فصل كتابات أدورنو عن الفن عن كتاباته حول مواضيع اخرى، خاصة أن ادورنو

كثيرا ما حذّر من قصر النظر المتأصل في أي تقسيم دوغمائي للعمل الفكري. تحيل كتابات ادورنو الى بضعها البعض حقيقة وترتبط فلسفة الفن عنده ارتباطا وثيقا بفلسفته ككل، لكن هذا لا يعني كذلك أن فلسفته للفن هي فلسفة مُطَبَّقَة، وأن جمالياته هي تَطْبِيقَات ميكانيكية لأفكار فلسفية تمت صياغتها مسبقا، بل قد يكون العكس هو الصّحيح، وهو أن ادورنو يستقي جوهر فلسفته من الفن؛ ما يميز النظرية النقدية لأدورنو عن باقي أعضاء مدرسة فرانكفورت باستثناء فالتر بنيامين هو تركيزه على الجماليات بما في ذلك جمالية عرضه الفلسفي؛ يمكن القول أن أدورنو ألّف فلسفته، حيث يستلهم أدورنو طريقة تفكيره ويستعير أسلوب عرضه لفلسفته من الفن، ولعلّ هذا يكشف إلى أي مدى ترتبط فلسفته بالفن، لذلك يجب قراءة الكتب التي تتعلق بقضايا الفن جنبا إلى جنب مع مؤلفاته التي يخصصها لقضايا فلسفية أخرى.

في الواقع تتقاطع ضمن فلسفته للفن عدة قضايا تتعلق بالفن والعقل والمجتمع، لفهم فلسفة أدورنو من الضّروري الإنتقال من الجزء إلى الكل ومن الكل إلى الجزء، أي تناول فلسفته للفن على حدى وفي علاقتها بفلسفته ككل، بهذه الطريقة يمكن فهم الجوانب المتعدّدة للموضوع محل الدراسة، بحيث يحتفظ الموضوع بخصوصيته ضمن الكل، وفي نفس الوقت يتكشّف في علاقته بالكل؛ نفس الشيء بالنسبة لمؤلفاته يجب قراءتها جنبا الى جنب، فهي تحيل باستمرار الى بعضها البعض، ديالكتيك التنوير على سبيل المثال على الرّغم من طابعه الشذري فانّه ينطوي على مخطط تنظيمي واضح يمهّد بطريقة ما للمقالات التي تتبعه، كما يصرح أدورنو بوضوح في المقدمة؛ يشكّل هذا المقال الأساس النظري لتلك التي تليه ويعمل كخلفية لكل أفكاره اللّاحقة، إذ ما من فكرة تناولها ادورنو في كتبه اللّاحقة إلا وقد أشار لها ولو بشكل عابر في "جدل التنوير"، لهذا السّبب من الضروري فهم تطلّعات المؤلفين (ادورنو و هوركهايمر) في هذا النص وخاصة نقدهما للحداثة الموجود هناك، فعلى الرّغم من أن الكتاب يتضمّن الى حد ما بعض التعميمات الجامحة التي تطغى على نظرته للعقل والتاريخ الذي يتجه ـ حسبهما ـ في مسار خطي من المقلاع الى القنبلة الذرية، إلا أنه يتضمّن مع ذلك تشخيص بعيد المدى لأزمة الحداثة، التي يعيّنها المؤلفان في أزمة عقل فقد وعيه بذاته الى درجة التطابق مع الواقع، حيث يروي "جدل التنوير" كيف

تشكّل العقل وتحوّل إلى محايثة خالصة واصبح من ثمة أسيرا لمبدا الهوية، هذا ما يتبين لنا حينما نقرا جدل التنوير على ضوء أعمال ادورنو اللاحقة وخاصة "الجدل السلبي"، حيث يكشف لنا هذا الأخير ان أزمة العقلانية الأداتية لم تكن بؤرة تركيز بل مجرد عرض من أعراض مشكلة أكبر تتعلق بمدأ الهوية الذي يعمل كمبدأ محايث للعقل و الذات و هو سِرُّ العمى الذي أصابهما.

دراستنا ستعتمد بشكل أساسي على أعمال ادورنو الرئيسية مثل "جدل التنوير" و"فلسفة الموسيقى الجديدة"، وخاصّة كتابيه "الجدل السّلب" ونظرية استطيقية"، اللّذين يطوّر فيهما أدورنو المشكلات التي كان قد تطرّق لها بشكل عابر في أعماله السّابقة، و التي مع الأسف أو لسوء الحظ لم تحظى بالدراسة اللّازمة، أو لم يتم فهمها بشكل جيّد في العالم العربي إمّا بسبب عدم كفاية الترجمات الموجودة أو بسبب عدم إلمام الكثير من المشتغلين بالفلسفة بتقاليد الفلسفة الألمانية، التي تشكّل لغتها ومصطلحاتها العنصر الرئيسي في المتن الفلسفي لتيودور ادورنو.

باختصار ما نريد ان نؤكد عليه هنا في هذا التقديم أن أدورنو خلال حياته ألقى الضوء على مجموعة غير عادية من الموضوعات مسّت جوانب مختلفة، لكن على الرغم من ذلك بقي فكره متماسكا وموحّدا، فقد ظلّت الدوافع المركزية لفكره مستقرّة بشكل ملحوظ منذ بيانه الأول "راهنية الفلسفة" حتى روائعه المتأخرة جدل السلب و نظرية استطيقية، كلّها ترتبط بمسائل رئيسية تظل موجودة حتى عندما يحقّق ادورنو في أدقّ التفاصيل؛ فقد كان الشّغل الشّاغل لأدورنو منذ مؤلفاته الأولى هو البحث عن نمط تفكّري بإمكانه اختراق جدار الايديولوجيا والكشف عن حقيقة الواقع دون الوقوع في النسق الاستيعابي للعقلنة التي تلفّ الواقع وتعمل كإيديوجيا لحجبه؛ انّ العقل في "جدل التنوير" ليس مدان فقط بسبب تأسيسه للهيمنة والقمع بل مدان كذلك بسبب تبرير واخفاء صوت المعاناة، وعليه فإنّ الخطاب الاكثر مناسبة الآن هو ذلك الخطاب القادر على اختراق النسق الايديولوجي للعقلنة والإفلات من براثين التشيؤ، وهو بالضبط الخطاب اللّامتطابق، وحده خطاب غير قائم على الهويّة بإمكانه الإبصار ما وراء نسق الهيمنة التي تشكّل الهوية إحدى دعائمه الأساسية.

يعتقد ادورنو أنه في أعقاب انتصار العقل وتطابقه مع السيطرة أصبح التشيؤ مطلقا، وأنه ما من نمط تفكيري لا يخضع بشكل ما للعقلنة التي أرساها التنوير، وحده الفن بسبب إستقلاليته النسبية ولا مفهومية خطابه استطاع أن يقاوم التشيئة ويحافظ على طبيعته المحاكية، ولذلك كان بإمكانه قول شيء جديد عن الواقع الذي ينتج فيه، و يزعم أدورنو من ثمة أن الأعمال الفنية الأصيلة مضمون حقيقة إذا استطعنا فك تشفيرها يمككنا فهم العالم من حولنا؛ لكن لا ينبغي أن يفهم من هذا أن أدورنو يقول بعجز الفلسفة المبدئي عن فهم الواقع وكشف حقيقته الموضوعية، على النقيض من ذلك يزعم ادورنو أن الفن والفلسفة يشتركان في التعبير عن الحقيقة، وأنهما يعملان بشكل متكافل من أجل هدف واحد هو التعبير عن اللّامتطابق ورد العدالة إليه، لكن مدى قدرة كلّ منهما على تحقيق ذلك، أي تجسيد اللّاتطابق يبقى مرتبط بشكل محايث بصحّتهما المرتبطة بدورها بحداثتهما، حيث تشكّل الحداثة مقولة مركزية في جماليات أدورنو، يتخذها أدورنو كمعيار للتمييز بين ما ينتمي للفن ما لا ينتمي إليه، لذلك فنحن بحاجة الى فهم مفهوم الحداثة لنفهم الفن في طوره الحداثي.

إذا كانت الحداثة هي العلامة المميزة التي يَسِمُ بها أدورنو الأعمال الفنية الأصيلة، فماذا يعني أدورنو بهذا المفهوم الذي يؤسّس عليه فلسفته للفن، ويتخذ منه مقولة معيارية لتقييم الأعمال والحكم عليها؟ ما هو الموقع الذي تحتلّه جماليات أدورنو ضمن نظريته النقدية؟ إذا كان الفن متغيّرا وحركة الحداثة لا تشكّل إلا طورا متأخرا لتطوره، فكيف يمكن صياغة نظرية إستطيقية يفترض أنها تتضمن معايير ثابتة لشيء ديناميكي في طور التشكّل؟ لماذا يراهن أدورنو على الفن لإنقاذ العقل واعادة تشكيل الوعي في ظل الظروف الحالية؟ هل تحمل الأعمال الفنية المستقلة مضمون حقيقة على الإطلاق؟ كيف يكون الفن عقلاني إذا كانت تجربته تنعقد في إطار وهمي؟ هل يمكن أن يكون الفن تنويريا في خداعه؟

من أجل معالجة هذه الإشكالية وما تفرّع عنها من أسئلة وضعنا خطة من ثلاث فصول كل فصل منها يضيء جانبا معينا من فلسفة الفن عند أدورنو، ويمهّد للفصل الذي يليه؛ بالنسبة للفصل الأول الموسوم بـ: **" السياق النقدي الفلسفي والإجتماعي لفلسفة الفن عند أدورنو"**، فيتضمن ثلاث مباحث نحاول خلالها تحديد السّياق

النقدي والإجتماعي الذي تتطور فيه نظرية أدورنو الجمالية، ونرصد في المبحث الأول ديالكتيك العقل وتحوّل سيرورة العقلنة إلى سيرورة للقمع والتشيئة، حيث يفقد العقل تدريجيا بعده المحاكي ويكتسب بعدا إيديولوجيا من شأنه إعادة إنتاج العنف وحجب الحقيقة، ثم نعرج في المبحث الثاني على إستراتيجية أدورنو لتحديث الخطاب المفهومي الفلسفي لجعله قادرا على الخروج من الإطار المتشيء للتفكير الهوي (المطابقة) للقاء المختلف اللّامتطابق المقموع، ومن ثم نكشف عن الأبعاد الإجتماعية والأنطولوجية لما يبدو أنه نظرية معرفية بحتة؛ أما المبحث الثالث فنتناول فيه الفن باعتباره ترياقا للتشيؤ ونتطرق فيه بالتحليل لتجربة الفن باعتبارها نموذجا للتفكير المحاكي غير القائم على المطابقة، كما نكشف فيه عن الطّابع المزدوج للعمل الفني المستقل كواقعة إجتماعية ونقيض إجتماعي للمجتمع.

أما بالنسبة للفصل الثاني المعنون بـ **"مفهوم الحداثة الفنية وتمثلاتها في الموسيقى والأدب"**، فنتطرق فيه إلى مفهوم الحداثة الفنية محاولين إستجلاء معنانيها مبرزين علاقتها بمفهوم المادة الفنية، وفهم كيف تعكس الإجراءات التقنية بالنسبة لأدورنو وعيا إجتماعيا وتاريخيا، هذا بالنسبة للمبحث الأول أما المبحث الثاني، فنتطرق فيه إلى تمثّلات الحداثة في فن الموسيقى الذي يعتبره أدورنو فنّا نموذجيا للحداثة، وبعد أن نكشف عن السمة التعبيرية للموسيقى ونرصد التحوّلات التاريخية للمادة الموسيقية، نعرّج على المقارنة التي يعقدها أدورنو بين شونبورغ الذي يمثل بالنسبة له الحداثة الراديكالية وسترافنسكي الذي يمثل النزعة الكلاسيكية المحافظة، بعد ذلك أمر إلى تمثّلات الحداثة في الأدب، حيث نقوم بتحليل أزمة المعنى وأنماط التعبير في الأدب الحداثي، ومنها أنتقل إلى المقارنة بين العمل الأدبي المستقل والعمل الادبي الملتزم، حيث يخوض أدورنو نقاشات مهمّة مع لوكاتش وساتر وبريشت دفاعا عن العمل الفني المستقل، الذي هو بحسب أدورنو اكثر راديكالية بتصميم في نقد الواقع، أكثر مما يفعل العمل الأدبي الملتزم الذي زيادة عن كونه بعيد عن الطابع الفني غير مفيد إيديولوجيا.

اما بالنسبة للفصل الثالث الموسوم بـ **" فلسفة الفن كجماليات للحداثة "**، فنتناول فيه جماليات أدورنو باعتبارها فلسفة للفن الحديث، تتضمّن دعما نظريا

للحداثة، نتطرق في المبحث الأول من هذا الفصل إلى أزمة الجماليات، ونشرح الأسباب الموضوعية لحتمية أن تكون الإستطيقا ديالكتيكية مادية، ثم نتطرق بعد ذلك مفهوم الفن للكشف عن البعد الديالكتيكي لتطوّره بين الكونية والخصوصية ثم نعرّج على الطابع الديالكتيكي لظاهر الفن وإلتباسه بالوهم الذي تنعقد فيه تجربته، لنفهم كيف يكون الفن في ذات الوقت خداعا وإنبساطا للحقيقة؛ أما المبحث الثاني فنتطرق فيه إلى الجماليات السلبية التي يصوغها أدورنو من خلال نقد محايث لأهم مقولات الجماليات المثالية، حيث يعيد أدورنو تأهيل مقولات جماليات كانط وهيغل من خلال تأويل فريد لها لجعلها تتواءم مع التجربة الجمالية الحديثة، وذلك من خلال نقد محايث يشحن من خلاله مفهوم الروح والجليل الكانطي بدلالة جديدة مختلفة، تتعمق لتشمل الجميل الطبيعي والفني اللذين يظهران في نهاية التحليل عند أدورنو أنهما متشابكان ويتوسط الواحد منهما الآخر. و في المبحث التالي والأخير لهذا الفصل فنتطرق إلى مفهوم التجربة الجمالية، حيث يضع أدورنو فلسفته في "جدل السلب" موضوع التنفيذ من أجل تحقيق فهم للعمل الفني "اللامتطابق" دون تشويه أو اختزال، حيث يسعى أدورنو الى فهم أو تفسير ينصف الأعمال الفنية كألغاز، التي من حيث هي كذلك تتمتع بقدرة تحويلية من خلال دفع الذات إلى تأمل ذاتي لذاتها، ثم في ختام هذا البحث فنقدم خلاصة وإستنتاجات بالإضافة إلى بعض التعقيبات النقدية الموجه لنظرية أدورنو الجمالية ولمفهومه للحداثة بصفة خاصة.

أما بخصوص المنهج المتبع لمعالجة هذا البحث، فهو مرتبط بالضرورة بطبيعة البحث والإشكاليات التي نتناولها فيه، وهو المنهج التاريخي التحليلي النقدي، الذي يسمح لنا بالغوص في أفكار وإعادة بناء حججه، إن الغرض من هذه الدراسة ليس تفسيرا كاملا ونهائيا لفلسفة الفن عند أدورنو، فهذا متعذر وقد لا يكون ممكنا إلا على حساب بعض التعميمات الإختزالية؛ ما نصبوا إليه بالفعل هو فهم الأفكار والمواقف الجمالية لأدورنو من خلال فحص الإدعاءات والإفتراضات التي تقوم عليها، ليتسنى لنا بعد ذلك تقييم هذه الأفكار وتعيين حدودها؛ بل إنّ همنا الأول ليس تقييم فكر أدورنو بل إستيعابه وجعله مفهوما، لأنه فقط عندما تصبح الأفكار والإدعاءات التي يقوم عليها واضحة حينذاك فقط تظهر قيمة وحدود هذا الفكر، وهذا

بالضّبط ما يعوزنا عند الحديث عن أدورنو، فهذا الأخير لا تزال فلسفته مبهمة عندنا على الرّغم من الدّراسات التي أنجزت حولها لتقريبها إلى القارئ العربي، والتي لا نقلّل من أهميتها، لكن أغلبها حسب إعتقادنا عالجت جانبا من فلسفة أدورنو بمعزل عن فلسفته ككل، وبالتالي إفتقرت الى الشمولية والتماسك الذي يجعل تفكير أدورنو واضحا ومترابطا.

في الواقع فهم فلسفة أدورنو ليس بالمهمة اليسيرة، أي شخص يقترب من فلسفة ادورنو سوف يدرك أنها ليست سهلة المنال، وهي حقيقة قد أشار إليها أغلب قارئي أدرونو حتى الألمان منهم، فلسفته مستغلقة على الفهم لا يمكن إستخلاص أفكاره بسهولة لعدّة أسباب تتعلق أساسا بأسلوبه، فمؤلفات أدورنو شديدة التعقيد والصعوبة، أغلب نصوصه تشبه في بنيتها الجذمور تلتفّ بشكل دائري ليس له بداية ولا نهاية، مواضيعها متداخلة ليس هناك مفهوم رئيسي لفكره ولا وجود لتركيب أو تسلسل للمشكلات التي يفكّر بها أدورنو، وبالتالي مؤلفاته ذات طابع شذري لا تتطور فيها الأفكار بطريقة نسقية تتيح للقارئ إعادة إنتاجها بطريقة إستنتاجية، وفي نفس الوقت أفكاره ومفاهيمه متداخلة يصعب فصلها لإعادة بنائها بطريقة منهجية، لهذا يتعذّر عرض فلسفة أدورنو كأي فلسفة أخرى، ومع ذلك سنعمل على تجاوز هذه الصعوبات والتغلب عليها من خلال قراءة متأنية لنصوصه والمؤلفات التي أنجزت حوله.

الفصل الأول

المبحث الأول: نقد "حداثة التنوير" كإطار نظري لفلسفة الفن

المبحث الثاني: رهانات الحداثة الفلسفية، الميميزيس و البناء الفني للمفهوم

المبحث الثالث: الفن واللامطابقة، الفن كترياق للتشيؤ والنقيض العقلاني للعقل

تمهيد:

إن مؤلّف جدل التنوير الذي حاول فيه أدورنو بالإشتراك مع هوركهايمر "فهم لماذا سقطت الانسانية في شكل جديد من البربرية بدل ان تلتزم بشروط انسانية حقة"،[1] وفهم كيف اندمج العقل مع الواقع والطبيعة و السيطرة، يعد المؤلف الرئيسي الذي وضع فيه أدورنو رفقة هورهكهايمر جوهر نظريته النقدية، بحيث يمكن اعتبار كل فلسفته اللّاحقة تطويرا للأفكار التي وردت في "جدل التنوير" كإطار نظري و سياق تأسيسي لأعماله اللاحقة، و التي لا يمكن فهمها إلا على ضوء الأفكار التي وردت في جدل التنوير كمرجع تأسيسي؛ و أعني بهذا أن أدعاءات أدورنو الفلسفية وخياراته النقدية كالوظيفة النقدية التي يعزوها للفن المستقل و المكانة المركزية التي ستحتلها فلسفة الفن ضمن السياق العام لنظريته النقدية لن تكون مفهومة ومبررة إلا ضمن التحاليل التي أجراها المؤلفان في جدل التنوير والنتائج التي ترتبت عنها؛ لهذا أحاول في هذا الفصل إعادة بناء الأفكار التي طرحها المؤلفان فيه مركزا على تلك التي تساعدنا في إضاءة الجوانب المختلفة من فكره، و تساهم في فهم أعماله خاصة تلك المتعلقة بالفن و فلسفته.

سيتوضح تدريجيا خلال هذا الفصل أن الفلسفة والفن غير منفصلين كما يجري النظر إليهما تقليديا، بل إنهما رغم تمايزهما يخدمان بعضهما البعض بشكل متكافل من أجل هدف واحد، و هو التعبير عن " اللامتطابق " ورد العدالة إليه، لكن مدى قدرتها على تجسيد اللاتطابق يبقى مرتبط بشكل محايث بما يطلق عليه أدورنو **الحداثة**،[2] إذ وحدها الأعمال الفنية والفلسفية الحداثية قادرة على إختراق النسق الإيديولوجي والبنية المتشيئة للفكر و المجتمع و الكشف عن جوهر الكلية الموضوعية (المجتمع)، وهذا لا يتأتى إلا بقدر ما تحافظ هذه الأعمال على إستقلاليتها و تقاوم في تشكّلاتها المختلفة متطلبات ومواضعات الممارسة السائدة في المجتمع بشكل يضمن لها تجسيد الحقيقة ومقاومة النسق الإستيعابي للواقع، وهذا هو الهدف الأبعد لما يسميه أدورنو **"الحداثة الفنية"**.

المبحث الأول : نقد "حداثة التنوير" كإطار نظري لفلسفة الفن.

[1] ماكس هوركهايمر و ثيودور ف. أدرنو، جدل التنوير، شذرات فلسفية، تر: جورج كتورة، دار الكتاب الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ص 13.

[2] Owen hullat, adorno's theory of philosophical truth and aesthetic truth, columbia university press, 2017, p, p, 3, 4.

1ـــ "جدل التنوير" كإطار نظري وسياق تأسيسي.

أ ـ "جدل التنوير"، ديالكتيك العقل و الطبيعة

يصف أدورنو ثقافة الغرب بأكملها بأنها ثقافة التنوير، مؤكدا أن انماط التفكير السائدة فيها إنبثقت أغلبها عن النمط التفكري الذي أرساه التنوير، فهي تحمل نفس سمات هذا التفكير الذي لا يزال إلى الآن يحدّد بشكل حاسم حدود تجربتنا الممكنة مع الأشياء والعالم، لهذا من الضّروري العودة إلى التحليل الجينيالوجي لظهور العقل وتطور التفكير الإنساني كما أعيد بناءه في جدل التنوير لفهم هذا الإدّعاء، وفهم مجمل فلسفة أدورنو، التي لا يمكن إستيعابها بدون فهم مصطلحات متنه الفلسفي، والتي لا يمكن فهم دلالتها هي الأخرى إلا ضمن السياق الفكري الذي تشكلت فيه، وهو جدل التنوير، مثل مصطلحات الطبيعة، حفظ الذات، العقل، المفهوم، المطابقة، اللاتطابق، الميميزيس، الكليّة، التي تتكرّر في أعمال ادورنو كلّها بدون إستثناء.

بداية يرسي جدل التنوير بطريقة غير مباشرة نظرية للمجتمع بديلة للنظريات السائدة التي قدمتها السوسيولوجيا الوضعية العلمية و الماركسية، و التي لم تكن كافية لتقديم تصور تام للكلية الاجتماعية بسبب أخطاء منهجية و عقائدية وقعت فيها أعاقتها عن فهم مجتمع صار اكثر تعقيدا، و أصبح " مفارقا " في حد ذاته مظهره عقلاني وجوهره لا عقلاني؛ يستهدف جدل التنوير إذن تفسير الوضع الذي آل إليه المجتمع في ظل ظروف الراسمالية المتأخرة من خلال تتبع صيرورة تطوره باعتبارها صيرورة لتطور العقل ذاته.

إن التطوّر نحو الأسبقية المطلقة للمجتمع على الفرد الناتج عن نزوع العقل إلى الكلية وقمع الخاص ودمجه في الكلية إنعكس على بنية المجتمع، حيث يبدو المجتمع اللبيرالي الذي شكّلته هذه الصيرورة بنية غامضة ومتناقضة تجتمع فيه الإستقلالية والتبعية، السيطرة والحرية، هذا ما نكتشفه إذا تأملنا هذه الحرية، حيث نجد انها حرية شكلية، فإفتراضيا يبدو الفرد كمنتج حر قادر على كل شيء، لكنه كفرد معزول فهو عون بسيط لسيرورة الإنتاج، التي تبدو مصالحه أمامها ثانوية، و يبدو هو بالنسبة إلى حركتها ونظامها عاجز وتافه على الرغم من أنه جزء من هذه الكلية التي يساهم كمنتج في إعادة إنتاج حركتها الموضوعية.[1]

[1] Barbara poupin, liberté et totalité selon adorno, revue esprit, n° 440, novembre 1974, p 720.

لقد أنتجت الصيرورة العمياء للتنوير مجتمعا صار في حد ذاته كلية قهرية، أنتجت علاقات متشيئة وأحالت جميع الكائنات والأشياء إلى قيم تبادلية متطابقة بما في ذلك الإنسان ذاته، لذلك كان هاجس أدورنو وهوركهايمر هو تجاوز الموقف الذي تنتج فيه أفعال الناس الفردية شيئا لا سبيل لهم إلى فهمه.[1]

يزعم أدورنو أننا اليوم نعيش في عالم مقلوب فبعد أن تم إضفاء الطابع الإجتماعي على الطبيعية، يتم الآن تطبيع العالم الإجتماعي والتاريخي و تحويله إلى طبيعة ثانية، ونتيجة لذلك يبدو العالم الإجتماعي البيروقراطي الذي تحكمه علاقات التبادل في ظروف الرأسمالية المتاخرة كأنه تطوّر بشكل طبيعي، في حين أنه نتاج صيرورة تاريخية، بإمكان الكشف عنها أن يبدد وهم الثبات والسكون الذي يطبع العلاقات الاجتماعية التي تبدو غير قابلة للتغيير؛ وهذا يعني أن أدورونو يؤمن على غرار ماركس بأن قوانين الراسمالية قابلة للتغيير في النهاية إلا أنه يقدم منظورا مختلفا للتطوّر الذي نتجت عنه، بحيث بدل أن يعزوه إلى الصراع الطبقي كمحرك للتاريخ يرجعه إلى العقل الذي إنخرط في سيرورة تدميره الذاتي، وتحول بشكل دراماتيكي إلى أسطورة.[2]

على الرغم من أن المهمة الأساسية للمؤلفان قد كانت رصد حركة التنوير وتحوله إلى اسطورة، إلا أن المؤلفان لا يستخدمان مصطلح التنوير لتعيينه بفترة تاريخية محددة و إنما للاشارة إلى مجموعة من العمليات الفكرية والعملية المرتبطة بالتنوير، التي يتم تقديمها على أنها إزالة للأسطورة أو العلمنة أو إبطال بعض التمثيل الأسطوري أو الديني أو السّحري للعالم (نزع السحر عن العالم)؛ وبالتالي جدل التنوير هو نقد فلسفي موجه لأي فكر يهدف إلى التنوير بالمعنى الواسع للكلمة،[3] تماما كما أشار المؤلفان أي "فهم التنوير بأوسع معانيه باعتباره تقدما للفكر، كان يهدف دائما الى تحرير البشر من الخوف و تنصيبهم سادة ... "[4]

باختصار يقدم جدل التنوير بشكل شذري تفسير فلسفي و انتروبولوجي وإجتماعي لظهور العقل، حيث أن الانسان الذي كانت تقف الطبيعة أمامه كشيء غامض يوحي له بالخوف قرّر أخيرا الإنفصال عنها ووضعها أمامه كموضوع للمعرفة، لجعلها قابلة

[1] أندرو بووي، الفلسفة الالمانية (مقدمة قصيرة جدا)، تر: محمد عبد الرحمن سلامة، مؤسسة هنداوي، ب ط، 2014، ص 106.
[2] Deborah cook, adorno on nature, routledge taylour and francis group, new york, first published, 2011, p, p, 15, 16.
[3] Simon jarvis, Adorno, a critical introduction, routledge, new york, first published, 1998, p24.
[44] هوركهايمر و ادورنو، جدل التنوير، مصدر سابق، ص، 13.

للفهم و التفسير باعتبارها مجموعة من الظواهر والأشياء محكومة بقوانين سيؤدي إكتشافها وتكوين معرفة بها إلى التحكم بها والسيطرة عليها، وليس هناك وسيلة أفضل لتبديد غموض الطبيعة و جعل الأشياء الموجودة بها معروفة أفضل من **المفهوم**، هذا الأخير سيصبح الأداة المثالية للعقل للتحديد والتصنيف، بحيث يقوم العقل بانتزاع الشيء من محيطه التفاعلي المعقد وإختزاله إلى مفهوم مجرد، ليتسنى له حفظه و تقاسمه كمعرفة قابلة للحفظ والتبادل، أما ما لا يمكن إختزاله إلى صيغ كمية أو مفهوم مجرّد فيتم استبعاده ويقصى عن دائرة التفكير، أو لا يعترف بوجوده أصلا، "فأي شيء لا يتوافق مع معيار القابلية للحساب والمنفعة يجب أن ينظر له بريبة ".[1]

إن العقل المدفوع بمدأ حفظ البقاء يشتغل بدافع السيطرة والسيادة، "يقف في نفس العلاقة مع الأشياء مثل علاقة الديكتاتور بالبشر، إنّه يعرفهم إلى الحد الذي يُمَكِّنُه من السّيطرة عليهم "،[2] و من ثمّ فهو يتحرّك بخلفية إنيّة تستهدف حفظ الذّات وتأكيدها أمام الأشياء المسخّرة لأجلها (بما في ذلك الذوات الأخرى)، لكن هذه العملية تتطلّب بشكل مفارق السّيطرة على الذّات والتحكّم فيها؛ مثل فرويد يرى أدورنو أن التاريخ البشري هو تاريخ **"التّضحية"**، حيث اضطر الإنسان باستمرار إلى نبذ وقمع غرائزه من أجل السّيطرة على الطبيعة، ذلك ان استخدام العقل بشكل أكثر فاعلية يتطلب تحكّم أفضل في الطبيعة الداخلية، لكن على عكس فرويد يرى أدورنو أنّه إذا كان لابدّ من هذا التنازل للحفاظ على المجتمع ككل، فقد تبيّن فيما بعد أن الانسان لم يستفد من هذا التنازل، إذ لا يوجد ما يستحق التخلي عن الغرائز لصالحه، فقد تم تنظيم المجتمع بطريقة غير عقلانية أفقدت الإنسان إنسانيته.[3]

إلى جانب هذا التحليل الجينيالوجي للحركة اللاّواعية لتطور العقل يستخدم المؤلفان كثيرا من الإستطرادات الأسطورية لشرح تشابك السيطرة على الطبيعة والهيمنة الإجتماعية مع الخضوع والتضحية بالذّات، فالحيلة التي استخدمها أوديسيوس على سبيل المثال تصبح صورة للطريقة التي بها تتماشي السيطرة على الطبيعة مع الهيمنة الذاتية والهيمنة الإجتماعية، يسدُّ أوديسيوس أذان طاقمه حتى لا يسمعوا صفّارات الإنذار، بينما يقوم هو بنفسه بضرب الصّاري حتى يتمكن من سماع صفّارات الإنذار، ولكن لا يمكنه التحرك؛ وهذا يعني أنّ التحرر من القهر الأعمى للطبيعة في هذه الحالة لا يزيل الإكراه كليا، بدلا من ذلك يتمّ تحقيقه على حساب الإكراه الاجتماعي

[1] هوركهايمر و ادورنو، جدل التنوير، مصدر سابق، ص، 30.
[2] المصدر نفسه، ص، 37.
[3] Deborah cook, Adorno on nature, Ibid, p, 18.

والنفسي المعمي للذّات؛ أوديسيوس السيّد يتحكم في الطاقم ويتحكّم في نفسه. يتم دفع ثمن الهيمنة على الطبيعة من خلال تطبيع الهيمنة الاجتماعية والسيطرة على الطبيعة، التقدم الحقيقي للنوع الإنساني يتم دفعه من خلال الخضوع العاجز للإنقسامات الإجتماعية والهيمنة التي تمنح تلك السلطة.[1]

المجتمع المدار هو الشكل الحديث لهذا التشابك بين السلطة والعقلانية، فصيرورة نزع الأسطرة تلك لم تكن في الحقيقة مجرّد عملية فكرية ولكنها تتضمن تطورا عمليّا أكبر ـ يتضمن تحويل الطبيعة الى مادة للإستخدام والتحكم، وبالتالي لم يعد الإنسان يبحث عما أطلق عليه اليونان **"سعادة المعرفة"**، أي توسّل الحقيقة بعيدا عن الغايات العملية، على النقيض من ذلك أصبحت المنفعة هي الغاية الوحيدة للمعرفة كقوّة، وأصبحت الفاعلية و الإجرائية هي المعيار الوحيد لقوّة الفكرة وصحّتها.[2]

هذا النّمط من التفكير والطريقة في التعامل مع الطبيعة في الذات وفي الخارج شوّه معرفتنا بالطبيعة وجعل تجربتنا معها فقيرة بشكل لا يقاس، وهذا استتبعه إغلاقا نهائيا للأغراض التي من أجلها تكون الهيمنة على الطبيعة الخارجية مشروعة؛ فهيمنة الإنسان على ذاته لخدمتها عبر المادة التي يسيطر عليها ويقمعها ويتلاشي فيها بدافع الحفاظ على الذات ليست سوى تلك الحياة نفسها كوظائف التي تجد الحفاظ على الذات هدفها وتصميمها الوحيد.[3]

إن تعاملنا مع الكائنات في الطبيعة كأشياء وإختزالها إلى مفاهيم هو الأصل الذي إنبثقت عنه قيمة التبادل وهيمنت على قيمة الإستخدام، الأمر الذي أدى بشكل منهجي إلى إبطال العقلانية الغائية لنشاطنا الانتاجي؛ حدث هذا عندما تم تحويل جميع الأشياء والأنشطة تقريبا إلى سلع، وساد الشكل السلعي الذي وصفه ماركس في الفصل الأول من " رأس المال " هو التكافؤ، تكافؤ عنصر أو نشاط مع شيء آخر غير متجانس، عند مساواة الأشياء غير المتكافئة أو غير المتطابقة، فإنّ التبادل هو النموذجي الإجتماعي لما سمّاه أدورنو **بالتفكير الهوّي**: شكل من أشكال **صنمية المفهوم** concept fetichism، يتمّ فيه تحديد الأشياء بأختصار مع المفاهيم، و قد تمّ تبرير مبدأ التبادل هذا باعتباره الوسيلة الوحيدة للحفاظ على كل من المجتمع و الفرد.[4]

---

[1] Simon jarvis, Adorno, a critical introduction, Ibid, p, 27.

[2] جدل التنوير، مصدر سابق، ص، 24.

[3] J. m. bernstein, fate of art, aesthetic alienation from kant to derrida and adorno, the pennsylvania state university press, first published, 1992, p, 219.

[4] Deborah cook, Adorno on nature, Ibid, p, 19.

لم تسمح علاقتنا الآلية بالطبيعة لهذه الأخيرة بالازدهار بشكل تلقائي مستقل عن الغايات البشرية (التحكم و السيطرة)، هيمنتنا على الأشياء الطبيعة يمنعهم من التطور نحو غايات محايثة مفترضة في الطبيعة ذاتها، أدى فشلنا في استيعابها ألى انتهاكها بشكل دائم.[1] وهكذا يمكن القول تبعا لذلك مع هابرماس أن العقل الذي أصبح أداتيّا أخذ يدمّر الإنسانية التي جعلها يوما ما ممكنة؛ و السّبب في ذلك أن مسار التنوير منذ البداية كان مدفوعا بدافع الحفاظ على الذات الذي يشوّه العقل، لأنه يطالب به فقط في شكل إتقان هادف للطبيعة؛ و هكذا اصبحت العقلانية في خدمة الحفاظ على الذات جامحة.[2] ومع ذلك يمكن الإعتراض على هذا الإستنتاج الاخير لهابرماس، إذ على الرّغم من أن جدل التنوير يتضمن بشكل مباشر وغير مباشر نقدا للعقل الأداتي، فإنّ هذا الأخير في الواقع لا يأخذ مكانة مركزية فيه، بل قد يكون هذا الأخير مجرّد عرض لمشكلة أكبر هي " **الهويّة** " كما سيتبيّن في مؤلفات أدورنو اللاّحقة، والتي ربّما هي الشّكل الجوهري الذي تولد عنه التدمير الذّاتي للعقل؛ أمّا التنوير الحقيقي فهو إعلان العقل عن ذاته وإعادة له وعيه بذاته، وهذا بالكشف عن الأصل اللّاعقلاني لعقلانيته، وبيان الأسس الحقيقية التي تتحكّم في آلية إشتغاله كمفهوم ونمط تفكير.[3]

ب ـ مبدأ حفظ الذات و"أفول العقل المحاكي"(الجمالي):

بداية المقصود بأفول العقل المحاكي هنا هو ضمور وإختفاء العقل كتفكير باحث عن الحقيقة وكقدرة على محاكاة وتمثيل الأشياء كما هي في ذاتها، إذ أن العقل غير مهيمن في طبيعته، فقط العقل الذي أصبح مهيمنا بشكل متزايد مع التنوير في إتجاهه الجامح للسيطرة على الطبيعة فقد صفته المحاكية تدريجيا، و أطلق العنان لعنفه على العالم، و هو ما سأحاول الكشف عنه هنا مبيّنا الآثار المترتّبة على إنتصار العقل الأداتي، ولو أن الأمر ليس هيّنا بسبب الطّابع الشذري الذي يغلب على الطّابع السّردي لجدل التنوير، الذي يمنع إستمرارية وتطور الأفكار، ومع ذلك سأحاول تتبّع هذا الأفول الدراماتيكي للعقل من خلال فكرة عامة بارزة لدى مؤلفا جدل التنوير، وهي إرتباط ظهور العقل ومسار تطوّره بمسار تطوّر الوعي الذّاتي للذّات.

من خلال إعادة بناء جدل التنوير جينيالوجيا يتبيّن أن ظهور العقل وتطوره مرتبط بمسار تطور وعي الذات بذاتها، الذي يتم من خلال إخضاع العقل للذات وخضوع هذه

[1] Ibid, p, 17.
[2] Martin shuster, adorno after auchwitz, adorno, german idealism, and modernity, the university of chicago press, Chicago united states, 2014, p, 16.
[3] Barbara poupin, liberté et totalité selon adorno, Ibid, p, 720.

الأخيرة للعقل كأداة لحفظ الذات؛ هناك مسار متساوق لتراجع الذات والعقل في التنوير، ففي محاولة الذات إستخدام العقل للتخلص من الخوف الأسطوري من الطبيعة وإنهاء حالة الإنقسام الذّاتي تعمد الذات إلى موضعة الطبيعة، وتحديد كل شيء فيها بغرض السيطرة عليها، فينتهي بها الحال إلى فقدان ذاتها الحقيقية في مسار تأكيد الذات، ممّا يزيد إنقسامها وتراجع تجربتها، ويقلل من قدرتها على إدراك الأشياء في ذاتِها.[1]

كما رأينا يربط المؤلفان ظهور المفاهيم برغبة الذات في الحفاظ على ذاتها والسيطرة على الطبيعة لتجاوز الخوف الذي توحي به الطبيعة من جهة وللحصول على إحتياجاتها منها كمادة للإستخدام (مادة أولية) من جهة أخرى، وبالتّالي المفاهيم التي تنشأ ليست مجرّد وسيلة بلاغية بل تشير إلى منظور متعالي للوساطة المفاهيمية يرتكز على متطلّبات براغماتية، وليس نظرية تتعلّق بدافع مستقل للحقيقة، حيث سيدفع "مبدأ حفظ الذات" العقل إلى تجاوز الممارسة المحاكية كحالة من التعاطف والإندماج كانت موجودة بين الانسان و الطبيعة نحو "النظام الذي يهدف إليه التنوير هو شكل المعرفة الذي يتعامل ببراعة مع الوقائع و يساعد الذات بشكل أكثر فعالية في اتقان الطبيعة، مبادئ النظام هي مبادئ حفظ الذات ... العقل هو فعالية الفكر الحسابي الذي يرتب العالم لأغراض الحفاظ على الذات، ولا يعترف بأي وظيفة سوى العمل على الشيء باعتباره مجرد مادة منطقية من أجل صنع مادة القهر"،[2] وهذا يتطلّب من الذّات بالطبع التحكّم في ذاتها، وحشد وتنظيم وظائفها العقلية نحو هدف واحد إنتاج معرفة بالأشياء قابلة للتصرّف.

في الواقع المحاكاة سواء كانت أسطورية أو سحريّة كمحرّك جوهري للعقل لا تنتج شيئا فضيلتها الوحيدة أنّها تقود الإنسان نحو علاقة مفتوحة وغامرة مع الطبيعة، لكنها لا توفّر بما هي كذلك للإنسان معرفة تزيده براعة وفهما في علاقته بعالمه، فالسّلوك المحاكي لا تحكمه إلى حد بعيد المفاهيم والتجريدات، بل هو بالأحرى طريقة للإندماج مع الطبيعة (البيئة الخارجية للفاعل)، ينتج عنها علاقة معرفية تتضمن إنفتاح كامل على التفاصيل، دون استخدام للوسائط المفاهيمية،[3] بإستثناء بعض الرّموز تشير كدلالات إلى التفاصيل التي تتّحد بها، لكن كونها كذلك فهي لا توفّر الهياكل المعرفية

[1] Morton schoolman, Reason and horror: critical theory, democracy and aesthetic individuality, routledge, new york, first published, 2001, p, 42.

[2] جدل التنوير، مصدر سابق، ص، 32.

[3] Owen hulatt, the place of mimesis in the dialectic of enlightement, in: the routledge companion to the frankfurt school , (the routledge philosophy companion), idit: peter e. gordon, espen hammer, axel honneth, ROUTLEDGE taylor and francis group, london , first published, 2019, p.p, 351. 355.

اللازمة لوضع أحكام قادرة على توحيد الخبرات المنفصلة، كما لا تحتوي على معايير قابلة للتعميم يمكن ان تكون أساسا لحكم موحّد.[1]

لإكتساب معرفة من هذا النوع الأخير تحتاج الذات الى إنهاء حالة الإنقسام الذاتي والتخلي عن رغبتها في تمثيل الأشياء كما هي في ذاتها، إذ ليس هناك حاجة بعد اليوم الى معرفة الأشياء في ذاتها أو في صورتها غير المتمايزة كأشياء غير متطابقة مع ذاتها، فقط الصّفات المفيدة عمليّا، والتي يمكن تحديدها تجريديا ومطابقتها بالمفهوم أو إدراجها تحت مفهوم عام تكون معنيّة بالتمثيل، أي أن الوعي مضطر من أجل تحقيق قدر أكبر من الملاءمة للمعرفة لقلب محاولة معرفة الشيء ديالكتيكيا ـ محاولة التوحيد الكامل للمفاهيم ـ إلى الفصل بينها، أي بدل من التقاط الخصوصية الكاملة للأشياء من خلال المفاهيم الموحِّدة لها يتم تشكيل تلك التي تنفصل عن الأشياء، ولكن تسمح بتوضيح المعرفة عنها.[2]

بهذه الطريقة يتجاوز التنوير اللغة المحاكية التي لم تكن تحتوي على مفاهيم عامة متاحة للإستخدام تسعفنا على وصف العالم والبحث فيه بشكل هادف، والنتيجة أنّه لم يعد هناك علاقة معرفية متناسبة بين المفهوم والموضوع، هذين الأخيرين إنفصلا، و أصبح المفهوم المجرّد بعيدا عن خصوصية الأشياء والتفاصيل، قائما بذاته يحمل محتوى دلالي خاص به لا يتضمّن أي إشارة جوهرية إلى الأشياء التي يطبق عليها؛ وهكذا أخذ المفهوم طابعه الصّنمي كشيء يملك حياة ومحتوى خاص به، لكن كونه كذلك يبقى علامة مجرّدة تجسّد الإنفصال التاريخي للعلامة والصورة داخل اللّغة.

وفقا لأدورنو وهوركهايمر لم تكن الصورة منفصلة عن العلامة كما تدلّ على ذلك اللغة الهيروغليفية كانت اللغة تملك قدرة على تمثيل ومحاكاة الأشياء، لكن مع التنوير صار لزاما على اللغة "كعلامة أن تستسلم للحساب، فقط من أجل معرفة الطبيعة يجب ان تتجاهل الإدّعاء الذي يشبهها"،[3] ومعنى هذا أنّ اللّغة تحتوي بالأصل على صورة وعلامة، إذا طغت الصّورة تستسلم اللّغة للتشابه وتتجاهل إدّعاء المعرفة، أمّا إذا طغت العلامة، فإن اللّغة تفقد قدرتها التصويرية ومن ثم تحبس نفسها في التصنيف. في مرحلة ما قبل التاريخ وبالضّبط في المرحلة التي يصفها المؤلفان بال**مرحلة السحرية**، والتي يجري وصفها كذلك بال**محاكاة اللاواعية**، تزامنا الإثنان، حيث "لا وحدة الطبيعة و لا وحدة الذّات كانت مفرتضة مسبقا بالتعويذ السحري، كانت طقوس الشامان موجهة نحو

[1] Morton schoolman, Reason and horror, Ibid, p, 23.
[2] Ibid, p, 42.
[3] جدل التنوير، مصدر سابق، ص، 23 (بتصرف).

الرّيح أو المطر أو الأفعى في الخارج والشيطان داخل الشخص المريض وليس المواد و العينات"[1]؛ تشير هذه المقولة ألى نوع من التبعية واللاّتمايز الذي طبع العلاقة إنسان /طبيعة في تلك المرحلة، فقد كان الإنسان يشعر بالرّهبة والرّعب من طبيعة كان يتصورها ك **"مانا"** تملك قدرة على التأثير في مجرى حياته ومصيره، فاختلق بعض الطقوس السحرية والرمزية لإستمالتها واسترضائها لنيل خيرها وإتّقاء شرّها؛ كانت هذه الطقوس و الرموز حسب هوركهايمر وادورنو أولى محاولات العقل للتأثير في الطبيعة، إلاّ أنّها على عكس عقل التنوير الذي تخلى عن أي إمكانية لحدس الطبيعة، وقام على الفور بتحويلها إلى تجريد مرعب للسيطرة عليها، لا تزال تقع في سجل من المحاكاة التي تحفظ للطبيعة إختلافها النوعي وللأشياء تفرّدها الكامل كما تشير إلى ذلك الرموز السحرية.[2]

على الرّغم من أن ادورنو و هوركهايمر يحدّدان بعض السّمات في الفكر البدائي تدلّ على أنه أولى مراحل العقل إلا أنّهما يؤكدان أنّه لا يزال كفكر ينعقد في إطار محاكاتي ينظر الى الطبيعة على أنها اختلاف، ويستمر في تمثيل الطبيعة بشكل غير مطابق nonidentically، بحيث أنّ الشّجرة على سبيل المثال لا ينظر لها على أنّها مجرّد شجرة، وإنّما كدليل على الآخر، كموقع للمانا، ممّا يعني أن اللغة ما تزال تعبّر عن التناقض القائل بأنّ الشي هو نفسه وفي نفس الوقت شيء آخر، متطابق و لا متطابق؛[3] صحيح أن السّحر يتعامل مع الطبيعة على أنها مرعبة يجب إخضاعها إلا أنّه لا يزال أثناء ذلك يعترف بأنّها غامضة وغير قابلة للحدّ والتمثيل، ومن ثمّ يدرك حدود فكر المطابقة التي يفرضها على الطبيعة، والأهم من ذلك أن صورة الطبيعة باعتبارها مرعبة من الناحية الموضوعية ليست فقط فرضا أو إسقاطا للفكر على الطبيعة وإنّما صدى التفوّق الحقيقي للطبيعة في أرواح الرّجال البدائيين الضّعفاء"[4].

وهكذا وخلافا للتفكير الهويّاتي الذي نشأ مع التنوير يؤسّس السّحر علاقة وثيقة بما يمثّله التفكير، والطريقة التي يمثله بها في الفكر (الرماح، الشعر) خصوصية الفرد في حد ذاته لا تمحى في مثل هذا التمثيل بهوية تساوي الفرد بشكل تدريجي مع الآخرين من نوعه، كما لو كان ذلك بحكم تمثيله بحيازة جزء من الجسم يصبح الفرد معادلا لأيّ شخص آخر يتم تمثيله بنفس الطريقة، على العكس من ذلك بقدر ما يعترف التمثيل المحدّد بتفرّد الشيء ووجوده النوعي "هنا والآن" كما يطلق عليها المؤلفان، فإن

[1] المصدر نفسه، ص، 41.

[2] Morton schoolman, Reason and horror, Ibid, p, p, 31, 32.

[3] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 36.

[4] Morto Schoolman, Reason and horror, Ibid, p, 32.

إختلافه عن الآخرين من نوعه واضح كعلامة محاكاة للفكر تظهر لأوّل مرّة بشكل بارز في السحر، يوضّح التمثيل المحدّد الفروق النوعية بين تنوع الإختلافات في العالم. الأشياء التي يتم تحديدها على هذا النحو يتم اعتبارها "غير قابلة للتبادل"، (تمتلك كرامة) بحيث لا يمكن إختزال قيمتها إلى القواسم المشتركة، ممّا يسمح بالتفكير فيها على أنّها أشياء مماثلة لآخرين أو معادلة لهم؛ فضلا عن ذلك لا يدّعي السّحر أنّ هذا التّطابق بين التمثيل والشيء الممثّل أو بين الهويّة و الشيء المحدّد، بل يؤكّد على الفرق بين الهوية والشيء المحدّد، في حين أنّ التّنوير عندما يضع هويّات محدّدة للأشياء ويدّعي أنها تتطابق مع الشيء المحدّد، فإنّه يكبح الإختلاف بين الموضوع وتمثيله والإختلاف في الشّيء ذاته، وهنا يكمن عنف الفكر الهويّاتي للتنوير.[1]

يكمن إذن عنف العقل في هذا التوجه الكوني المأصل فيه إلى محو الاختلافات الموجودة في الطبيعة والعالم، من خلال تحديد الاشياء وفقا لسمات مشتركة بينها، لكن قبل أن يمارس العقل التنويري عنفه على الاختلاف في الطبيعة (ويحيل جميع الاشياء الى هويات متطابقة) فإنه يمارس عنفا في حق نفسه يقوده في النهاية لأن يصبح **"محايثة خالصة"**، فالعقل غير القادر على على تخليص نفسه من دوافع الحفاظ على الذات ـ الذي لا يميز بين ما هو مرعب وماهو مجهول ـ يسعى الى جعل العالم معروفا بالكامل للتخلص من الخوف الأسطوري يقوم ببناء هوية لكل الاشياء في الطبيعة من خلال قواسمها المشتركة فيلغي بذلك الاختلافات حتى لا يجد إلا الأشياء نفسها في كل مكان. لتحقيق ذلك يجب ان يوحد العقل وظائفه ويضبط إختلافه في وحدة موجهة، "لإيجاد تماسك في عالم غير متماسك في حد ذاته، هو أولا صراع داخل الذات من أجل هويتها الموحدة ضد التفكير الذي يعارض الهوية الذاتية، صورهم هي عبارة عن جهد ذاتي متشدد ليحافظ على تماسكه بين يعمل على دمج أشكال مختلفة نوعيا من التفكير لإنتاج عالم موحد متطابق فرد لن تصبح هويته نفسها مختلفة كلما واجهت إختلافا".[2]

جزء من العقل يتمّ التّضحية به في سبيل حفظ الذّات، فيتحوّل العقل إلى وحدة معياريّة لا ترى إلا نفسها غير قادر على إختبار الأشياء في كامل تنوّعها إلاّ في حدود القابلية للحساب والإستبدال والتجريد كمادة موجّهة لخدمة غايات الإنسان؛ وبالتالي يصبح ما هو معروف في العالم وهويته مفروضا مسبقا من قبل الذّات التي يكون تفكيرها مقيّدا بشكل لا مفر منه بخوفها من المجهول، وهكذا يثبت التنوير أنّه تحريف

[1] Ibid, p, p, 35, 36.
[2] Morton Schoolman, Reason and horror, ibid., p, p, 59, 60.

للمفهوم الكانطي القائل بأن كل معرفة هي بمعنى ما معرفة الذّات.[1] هذا هو شكل الحكم و نمط التفكير الذي يحدد حدود التجربة الممكنة الذي كان يتوجس أدورنو منه، إننا نختبر الاشياء عبر وسائط مفاهيمية تشوه وتعتم على جواهر الأشياء و تميل إلى إخفاء العالم، وهذا يجعلنا نرتكب أخطاء معرفية وأخلاقية في التّعامل مع العالم ومع أنفسنا، و هذا له أثره البعيد على الشكل الذي سيكون عليه المجتمع مستقبلا.

2 ـ الايديولوجيا و التشيؤ:

أ ـ "الهوية" كإيديولوجيا

لقد تطرّقنا في العنصر السّابق الى مسألة أفول العقل (المحاكي)، وتحوّل الفكر إلى سياق محايثة خالصة، وفيما يلي سنكشف عواقب ذلك على الفكر وأثره في فقدان التجربة وشل قدرة العقل على كشف الواقع وإدراك اللاّتطابق، حيث يعتقد أدورنو أنّ **"تفكير الهوية"** وعقل التنوير لازال يعمل فينا، وان الشّكل الفعال من التفكير المرتبط به قد ترسّخ بشكل كامل في ممارساتنا الثقافية، وانماط التفكير السائدة في الغرب، فلئن كان العقل قد لعب دورا حاسما في تطور الجنس البشري كأداة للتكيّف لحفظ البقاء في بيئة عدائية، فإنّه يستمر ـ بشكل مفارق في عالم مستنير يفترض أنه منزوع السحر ـ كأداة للتكيف وحفظ البقاء، الأمر الذي سيكون له كإيديولوجيا أثر مدمر على التجربة وعلاقة الذات بالموضوع.[2]

قبل الكشف عن هذا البعد الإيديولوجي لتفكير الهوية وجب أولا أن نحدّد مفهوم الايديولوجيا عند أدورنو حيث يعرّفها هذا الأخير بأنّها قواعد الممارسة التي تأخذ بعدا إلزاميا و عقلانيا في المجتمع، كأفكار وممارسات و عقائد راسخة لما ينبغي ان يكون، والتي تضمن استمرار الوضع القائم.[3] لكن عند نتتبّع المفهوم في السياق التداولي عند الفيلسوف نفسه نجد أنّه يأخذ دلالات واسعة تشمل جميع المبادئ وأنماط التفكير التي من شأنها ان تعيق تجربتنا مع الأشياء وتقلّل حساسيتنا تجاه اللاتطابق، وكذا قدرتنا على التفكير فيه وتمثيله، بالإضافة الى أنماط الرؤية و النظر التي تربطنا بالمعطى المباشر وتحجب عنّا الواقع وتزيفه، وتساهم بمعنى ما في اعادة انتاجه وتكراره **"كمصير"**؛ وتجدر الاشارة هنا الى ان ادورنو ينعت الفكر الذي يعيد انتاج الوقائع ويحبس الفكر فيما هو موجود "بالفكر الأسطوري"، الذي يرجعه أدورنو الى مبدأ واحد لا يزال

[1] Ibid, p, 33.
[2] Deborah cook, Adorno on nature, ibid., p, p, 65, 66.
[3] Slavoj zizek, The spectre of ideology, in: Mapping ideology, edited bym slavoj zizek, verso, London, first published, 1994, p, 1.

مستمر في العمل في الفكر الاوروربي و هو **"تفكير الهوية"**، الى جانب **"مبدأ حفظ البقاء"**، اللّذين يأخذ اي فكر يخضع لهما في هذا السّياق بعدا ايديولوجيا.

في كتابه **" جدل السلب "** يقرّ أدورنو بأن تفكير الهويّة قديم قدم العقل نفسه، وأننا جميعا نفكر بالهويّة، لأنّ التفكير بشكل عام يعني التحديد والتصنيف، أي إدراج الأشياء تحت مفاهيم مجرّدة عامة، وهذا أمر لا مفر منه للإنسان من أجل جعل الثّراء السّاحق للكون قابلا للفهم،[1] فما الذي يجعل أدورنو إذن يهاجم بشدّة تفكير الهويّة؟ وما الذي دفعه إلى اعتبار هذا النّمط من التفكير أمرا مميتا ويبتلع كل شيء؟ أو قبل ذلك ما الذي يعطي لإستخدام المفاهيم الذي إرتبط في فترة تاريخية محدّدة بحفظ الذّات قيمة تفسيرية لوصف استخدام المفاهيم في الفكر المعاصر؟

المشكل حسب أدورنو هو أن تفكير الهوية لا يقف عند حدود معينة إنّه يشمل كل شيء نواجهه ويحدّد البنية الأساسية لمجتمعنا الحديث، ويحدّد بشكل عميق الطريقة التي ننظر بها الى العالم؛ صحيح أنّه فرضيا يبدو أنّه لا وجود لضرورة جوهريّة تجعلنا نستخدم المفاهيم للحفاظ على الذات في سياق تاريخي مختلف، غير أنّ الأمر ليس كذلك بالنسبة لأدورنو، فوفقا لهذا الأخير المجتمع ككلية يتحكم من خلال هياكله في السياق العملي لجميع الأفراد "يخضع الحياة برمتها لمتطلبات حفظ البقاء". وبالتالي يضغط باستمرار على الذّات التي أصبح مصيرها مرتبط بالمجتمع ككلية لإستخدام المفاهيم وفق متطلبات الوضع القائم لأجل التكيّف؛ لقد حاول أدورنو منذ "جدل النوير" إثبات أن هناك تشابه بنيوي بين أشكال الحياة البدائية والحديثة، وأنّنا لازلنا حسبه أسيري غرائز البقاء مثل الحيوانات الأخرى، ونستمر في استخدام العقل لنفس الغاية، وهي التكيّف و حفظ البقاء،[2] مؤكّدا أنّ وكالات الإنتاج الضّخم التي لاحصر لها وثقافتها تؤثّر على السّلوك المعياري للفرد باعتباره السلوك الطبيعي واللاّئق والعقلاني الوحيد، معيار الفرد هو الحفاظ على الذات.

إنّنا نعاني فقدان التجربة و نواجه بشكل مستمر لغة تتداعي مأسورين ضمن لغة وعقل مجلوبين من الخارج،[3] لكن ما يجعل هذا الأسر أكثر إحكاما ويطوّقنا بالفعل هو "تفكير الهوية"، ومبدأ الحفاظ على الذات، فإن كانت المفاهيم في حد ذاتها تحمل عنف المطابقة، فإن هذا العنف يستمر في نشاطاتنا المعرفية فقط حين تصبح هذه المفاهيم

[1] Oshrat c. silberbusch, adorno's philosophy of the nonidentical thinking as resistance, PALGRAVE MACMILLAN, first published, 2018, p, 13.

[2] Deborah cook, Adorno on nature, ibid., p, 68.

[3] يورغان شانز، ادورنو: اوشفيتز و الميتافزيقا، تر: عفيف عثمان، فلسفات معاصرة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ع 4، ط 1، 2009، ص95.

تحت تأثير ممارساتنا الثقافية، التي تضعهم في العمل بهذا المعنى المشوّه والضيّق، الذي يؤدي إلى إضعاف قوة الحساسية في صنع المعنى، فتصبح المفاهيم غير حسّاسة أكثر من أي وقت مضى للإختلافات الدقيقة التي يتم دمجها واختزالها لتحقيق غايات الذّات، حيث يتم تحت ضغط مبدأ حفظ البقاء وضع المفاهيم برمّتها في خدمة منطق التفكير الأداتي لتحصيل خبرة هادفة تتحقق عمليا من خلال تحديد القيم والعناصر القابلة للفصل والقياس والتكرار، مما يسمح بإستيعابها بسهولة في مجال ما هو معروف.[1]

إنطلاقا من قانون التبادل الذي أجازه وأسّس له إستبدال الأشياء بالهويّة المجرّدة للمفهوم، يصوغ أدورنو أصل المشكلة المعرفية التي تواجهنا، حيث يعتبر أدورنو ان التّشويه الذي يلحق قيمة الإستخدام أو لنقل قيمة المنتج في حياة الفرد من خلال قيمة التبادل يحدث مع جميع الأشياء، كل شيء يجري التعامل معه بنفس الطريقة تحت ضغط حفظ البقاء، بحيث لا يتم اِلتقاط من التجربة إلاّ ما يتناسب مع مخطّط الذّات للتكيّف، أي ما هو قابل للإستبدال والقياس، أمّا ما دون ذلك فيختفي تدريجيا من التفكير، لا شيء يسمح له بالظهور كما هو في ذاته، تنهار قدرة المفاهيم على الفتح والنّفاذ في هذا الجوهر التجريبي؛ إذ بدل ما يحدث تفاعل حقيقي بين المفهوم والمحتوى التجريبي يسمح للذّات بالإنغماس في تفاصيل التجربة وعلاقة الأشياء ببعضها البعض يتم تقليل هذا التفاعل إلى حدّه الأدنى، في حدود تحديد العناصر والتحديد الكمّي لقيمتها من حيث أهداف الذّات.[2]

تتكرّر هذه التجربة المدارة في كل أشكال التفكير، فقد أصبح مبدأ الهويّة سمة مميزة للتفكير، يقف كمبدأ محايث في الفلسفة والعلم على حدّ سواء جاعلا منها إيديولوجيا إثباتية، فهذه الأخيرة ترتبط إرتباطا وثيقا بتفكير المطابقة الذي يستلزم أن الكائن (الموضوع) يكون معروفا فقط عندما يتم تصنيفه بطريقة ما، أو يتم إدراجه ضمن مفهوم عام، وبالمثل يتم تفسير أي حدث بإثبات أنّه يقع ضمن نطاق ما هو معروف، فالإدراك هو الإستيعاب القابل للتكرار بالضرورة، ويحدث التّكرار من خلال الصعود المعرفي من الملموس إلى المجرد، ومن الخاص إلى العام، مما يعني أن هناك إتجاها عاما نحو الكوني يتم خلاله تجاهل التفاصيل والصفات، واستبدال التنوّع بالوحدة والتعقيد بالبساطة والصيرورة والإختلاف بالهويّة؛ وهكذا بمجرّد تحديد كائنات معينة بمفاهيمنا عنها، وترتيب هذه المفاهيم ضمن أطر تفسيرية من المفترض أنه لا وجود

[1] Roger s. foster, adorno and philosophical modernism, the inside of things, lexington books, london, 2016, p, p, 2, 3.
[2] Ibid, p, p, 3, 4.

لشيء آخر اكثر اهمية لنقوله.[1] وهذا يعني فيما يعنيه أنّ فكرة الهويّة قد ألغت بالفعل خصوصيّة الأشياء وإختلافها عن بعضها البعض جنبا إلى جنب مع تاريخيتها الفردية وتطورها، في حين أنه لا يوجد واقعيًّا لشيء يمكن أن يتموضع بشكل خالص كموضوع قابل للمطابقة بالمفهوم دون باقي، وهنا يكمن البعد الإيديولوجي لتفكير الهوية في تجريد الشيء من صفاته التي تجعل منها شيئا فريدا اي في إتجاهه إلى بتر خصوصية الأشياء وفشله في ادراك موسوطيتها و وجودها العلائقي و طبيعتها الصّائرة.[2]

كذلك العلم من خلال إدّعاء الموضوعية ضد الذاتية يعزّز الموضوعية السائدة، فمن خلال وصف وتسجيل الوقائع كما هي يصبح ايديولجيا حتى عندما يكون دقيقا من النّاحية الموضوعية، لأنّه بذلك يعطي إنطباعا مطمئنا أننا نتحكّم في واقعنا، وأنّ لاشيء يفلت من فهمنا العقلاني، مما يعزّز الوهم بواقع منظم وغير متحرّك، ومن ثم يعمل كحاجب من الدخان يخفي وراءه ما يمكن إدراكه، فيبقى ما لا يمكن إدراكه صامتا، ناهيك عن ذلك فإنّ إدّعاء العلم بأن الأشياء هي نفسها دوما غير صحيح أساسا ويحمل مغالطة، فالأشياء صحيحة فقط من خلال الديناميكية الكلية التي فشل الفكر الخاضع للتأمل القياسي في إختراقها لإبصار الاختلاف وراءها.[3] لقد تم اجتثاث العنصر المؤكّد omphatic أو المعياري من العلم، وأصبح هذا الأخير لا يفكّر، فقط يسعي حثيثا إلى حقيقة حيادية مجرّدة تماما من أحكام القيمة، وهذا يجعله مشكوكا إيديولوجيا، لأن الإقتصار على تسجيل وفحص الوقائع دون تمحيص يضفي عليها شرعية، لهذا يشدّد أدورنو على اللحظة النوعية للعقل في العلم رافضا مساواة العقل بأنشطة القياس والحساب، الذي أصبح بمرور الوقت النموذج الأصلي لنشاط العقل، مؤكدا على ان العقل لا يتألف ببساطة من إدراج التفاصيل المنفصلة تحت مفاهيم العالمية والصيغ الرياضية؛[4] أما بخصوص العلم فشدّد على ضرورة أن يسترشد هذا الأخير في سعيه للحقيقة بالفكرة الأكثر تأكيدا عن " المجتمع الصحيح "، قائِلا "يجب أن يتبنّى العلم الهدف المعياري المتمثل في تعزيز الطبيعة البشرية بدلا من محاولة زيادة هوامش الرّبح لأصحاب وسائل الإنتاج من خلال تصنيع وسائل أكثر فاعليّة لكنّها مدمّرة لإستغلال الطّبيعة".[5]

[1] Deborah cook, Adorno on nature, ibid, p. p 66. 70.
[2] Deborah cook, Adorno on nature, ibid, p, 70.
[3] Oshrat c. silberbusch, adorno's philosophy of the nonidentical thinking as resistance, ibid, p.p 9. 11.
[4] Deborah cook, Adorno on nature, ibid, p, p, 71, 72.
[5] Cité par : Deborah cook, ibid, p, 72.

إنّ أكثر ما يعيق العلم والفلسفة عن إدراك اللاّتطابق هو سعيهما كل على طريقته الى تحقيق تطابق الفكر مع نفسه (الهويّة)، مما يجعلهما يفشلان بشكل آلي في تسجيل اللامتجانس الذي لا يتناسب مع المخطط المنهجي والنسق المفاهيمي لكلّ منهما، في هذا الصّدد ينقل أورشات عن أدورنو ان "الهوية تتطلع دائما الى الكليّة"، و هي كلية لا تتسامح مع أي شيء غير نفسها، لهذا تعمد إلى اقصاء واستبعاد كل ما يؤثّر على وحدة وانسجام الكليّة، فقد حدّدت الفلسفة على سبيل المثال لنفسها معيارا للحقيقة يقول: ان الثّبات هو الحقيقة وجعلت من أهمّ مبادئها وأهدافها هو إدراك الحقيقة الأزليّة الخالدة، أمّا العابر سريع الزوال، فيتمّ استبعاده باعتباره شيء تاريخي عرضي لا أهمية له ضمن النسق العام للميتافزيقا، مما يؤدّي غالبا إلى تجاهل الجزئي المادي في هذا التطلّع إلى الكلّي والأبدي، نتيجة لذلك تعجز الفلسفة عن إدراك الجزئي المقموع الذي يئن تحت وطأة الكلية القمعية، و التي لا يمكن إدراك تناقضاتها وطبيعتها القمعية إلاّ حين تختبر في الجزئي، وهذا ما لا يحدث في هذا النّوع من التفكير العاجز عن إدراك الوساطة القائمة بين الكل والجزء وطبيعة العلاقة القائمة بينهما.[1]

بغض النظر عن كل ما سبق فإن أدورنو كان يعتقد أن التشيؤ قد صار مطلقا وأنّ الايمان بالتقدم ليس إلا نظرة أحادية متواصلة يتم دفعها إلى حدودها القصوى من طرف فلسفات لم تعد ترى في التناقضات وحتى المعاناة إلا كأشياء عرضية لتاريخ يتقدم بشكل خطّي عقلاني، في حين أثبتت كارثة الحرب العالمية الثانية أن التاريخ يتقدم من المقلاع إلى القنبلة الذرية، وأن أوشفيتز لم تكن شيئا عرضيّا في التاريخ، وانّما نتيجة حتمية لصيرورة التنوير والعمى الذي أصاب العقل؛ لقد فشلت الثّقافة في منع حدوث الكارثة وحكمت على نفسها بالبطلان والزيف، والنتيجة أن العالم أصبح محطّما إلى درجة أن كلّ حديث ذي مغزى عن العالم يتجاوز هذه المأساة التي تفوق الوصف هو ظلم وسخرية من هؤلاء الضّحايا وإثارة للغبار فوق جثث الموتى، ذلك أن أيّ خطاب يحمل معنا إيجابيا بعد أوشفيتز سيكون كاذبا و إيديولوجيا من حيث يوحي بالمعنى؛ وإذا كان هناك شيء يجب أن يقال أو لابد أن يقال يجب أن يقال بشكل سلبي "لأن العكس هو الظلم والسخرية أصبح الطابع الإيجابي الذي كانت تتمتع به الميتافزيقا منذ أرسطو حتى أفلاطون مستحيلا؛ إن الإدعاء بوجود كائن له معنى في حدّ ذاته وموقف تجاه المبدأ الإلهي (...) سيكون مثل كل مبادئ الحق والجميل والخير الذي ابتدعه الفلاسفة سخريّة خالصة في وجه الضّحايا ومعاناتهم اللاّنهائية".[2] لهذا بدلا من التّفسير يجب على

[1] Oshrat c. silberbusch, adorno's philosophy of the nonidentical thinking as resistance, ibid, p, 57.
[2] Oshrat c. silberbusch, adorno's philosophy of the nonidentical thinking as resistance, ibid., p, 63.

الفلسفة أن تلزم الصّمت وتنصت لِأنين الضّحايا، وتترجم معاناتهم بخشوع، وأن تفعل ذلك بشكل لا يخون هذه المعاناة، أو بتعبير أورشات "ما يدَّعيه أدورنو ضمنيّا أو بشكل صريح هو أنه بعد أوشفيتز فإن التجربة الجماعية التي حطمت العالم حرفيا ـ تجربة المعاناة بالتأكيد ـ تأثيرها على ما نسمّيه الحقيقة الموضوعية قد تغيّر إلى الأبد. هناك حتمية مطلقة لتجربة "الجسد المعذب" غير المتطابق، الذي يصمت المنطق. عندما تكون المعاناة ماسيكون ضعف "تتحول الكلمة إلى نوعية" والفلسفة ككل هي التي يتم إسكاتها مؤقتا يجب ان تخضع نفسها لصوت الضحايا".[1]

ب ـ "مجتمع التبادل" كبنية متشيئة:

في مقولة مشهورة له يؤكّد ماركس أنّ الحياة لا تتحدّد بالوعي وانّما الوعي يتحدّد من خلال الحياة، قاصد بذلك ـ حسب معظم قرّائه ـ بأنّ الظّروف الإجتماعية والإقتصادية (البنية التحتية) تُحدِّد سببيًّا ما أسماه لوكاتش لاحقا بالأشكال الموضوعية للتفكير، وهو الرأي الذي تبنّاه كثير من الفلاسفة الماركسيين، بينما رفضه أدورنو معتبرا تفسير كهذا يجعل كل وعي هو وعي زائف أو مشوّه إيديولوجيا، وأكّد أنّه من خلال ربط كل وعي بالوجود بطريقة حتمية فإنّنا نقوّض كل وعي أو نقد على اعتبار أنه من المستحيل التفكير في ما وراء المعطى، وهذا له بالتأكيد تداعيات خطيرة على الفكر النقدي كشكل من أشكال المقاومة لما هو موجود، ذلك أنّ إدانة كل ثقافة باعتبارها وعيا زائفا من شأنه أن يستأصل بشكل خاطئ كل ما هو صحيح باعتباره زائفا. إن" الوعي الصّحيح مهما كان عاجزا يسعى للإفلات من حدود الممارسة الشاملة، كل توقع وهمي لشرط نبيل مما يؤدي الى البربرية بشكل مباشر التي تلام الثقافة على تعزيزها بشكل غير مباشر".[2]

و مع ذلك يعود أدورنو في موضع آخر ليؤكّد أن ماركس لم يكن يرمي من خلال مقولته تلك إختزال الوعي إلى الوجود بقدر ما كان يحاول إبطال وهم أنّ العقل يكمن وراء العملية التاريخية التي يجد نفسه فيها في كل لحظة كما كان يعتقد هيغل، وهكذا سيتبنى أدورنو موقفا قريبا من موقف ماركس الأول مفاده أنّ الكلّية الإجتماعية قد طغت على الأفراد، وأنّه حتّى إذا كان من الممكن التفكير بشكل نقدي في الظروف الإجتماعية والإقتصادية بدلا من عكسها بشكل سلبي، فإنّه لا يمكن تجاوز هذه الظّروف

[1] Ibid, p, 63.
[2] Deborah cook, Adorno on nature, ibid., p, 34.

في التفكير، إذ حتّى الأفراد الذين ينتقدون الظّروف الإجتماعية والإقتصادية يتمّ تشكيلهم من خلالها كما لو أنّهم في أسر.[1]

لقد أنتجت أفعال الناس المتراكمة وعمليات العقلنة المستمرة (تقسيم العمل) لكل جوانب الحياة نظاما إجتماعيا كليانيا يخضع له الجميع ولا يتصوّرون أنفسهم إلا فيه، فقد اكتسب النظام الإجتماعي البيروقراطي الذي تحكمه علاقات التبادل **"طبيعة ثانية"**، حيث تبدو علاقات الإنتاج والتبادل وشكل المؤسسات في المجتمع الرّأسمالي المتأخر كأنها تطورت بشكل طبيعي لا أحد يعترض او يتساءل، كل الأفراد ينخرطون فيها ويؤدون ادوارهم ضمن النّظام القائم كأنّه النموذج الوحيد الممكن؛ أصبح الفرد "عاجزا في مجتمع سابق، لا يختبر نفسه إلاّ كموسوط إجتماعيا، ومن ثمّ فإنّ المؤسّسات التي يصنعها البشر هي أيضا مصنّمة، فإذا كان الناس لا يعرّفوا أنفسهم إلا بصفتهم دعاة مؤسّسات، فقد اكتسبت هذه الأخيرة شيئا معينا من الإلهية".[2]

يجعل نظام التبادل الذي تقوم عليه الحياة الاقتصادية الرأسمالية الأفراد مجرّد منفّذين لأنشطة وتوجّهات منفصلة عنهم، فقد طغت علاقات التبادل وأصبحت الحركة الكليّة للمجتمع مستقلة عن الأفراد الذين أنشؤوها و استمرور في دعمها؛ جل سلوكيات الأفراد وتفكيرهم يقع ضمن النسق الإستيعابي لواقع يعيد إنتاج نفسه باستمرار من خلالهم وعبرهم، وهذا يكشف إلى أي مدى أصبح تأثير المجتمع على سلوكاتنا وتفكيرنا، بحيث يمكن وصفه بأنه شمولي، لاشيء يفلت من سلطته التي لا تقاوم؛ بشكل عام يمكن القول أن العلاقات المجردة والعقلانية المجرّدة أسبقية على الأفراد وظروفهم التي يمثلها التبادل، الذي أصبح الى جانب قانون القيمة الهيكل المعياري للمجتمع الذي يشكّل الأفراد، أما ما يعتقده هم عن أنفسهم فهو أمر ثانوي بالنسبة للحركة الكليّة الموضوعية أو الفعلية للمجتمع.[3]

لم يعد المجتمع قابلا للفهم ويقاوم التفسير بشكل واضح بسبب الشّكل الذي يتموضع به في المرحلة المتأخرة للرأسمالية، حيث أصبح المجتمع كليانيا يستوعب كل شيء ضمن نسيجه الإجتماعي وشكل الحياة المدارة، تماما كما أن شعار عقل التنوير كان: "لاشيء يبقى في الخارج"، وأنّه لا حدود للفكر يقف عندها، كذلك كان شعار **"مجتمع التبادل"** الذي تمخض عنه "لاشيء يبقى في الخارج"، ولا قيمة يجب أن تقاوم المساواة مع مبدأ التبادل؛ ومعنى هذا أنّه مثلما الفكر غير قادر على رؤية حدود لإكتفائه الذّاتي

[1] Deborah cook, Adorno on nature, ibid, p, p, 34, 35.
[2] Slavoj zizek, The spectre of ideology, ibid, p, 35.
[3] Deborah cook, Adorno on nature, ibid, p, 14.

كذلك المجتمع لا شيء يبقى غير إجتماعي، لا شيء يتعالى على المجتمع كشيء في ذاته، كل شيء يجب أن يخضع لمبدأ التبادل كمبدأ شمولي.[1]

في مؤلفه **"نظرية إستطيقية"** كذلك يؤكّد أدورنو بشكل ساخر أنّ علاقات التبادل أصبحت مقياس لكل شيء واصفا في نفس الوقت الطّابع الصّنمي للسّلع كتعويذة تجعل علاقات التبادل حتمية وغير قابلة للتغيير، حيث تتّخذ العلاقات الإجتماعية التي أقامها البشر ـ و التي لن تكون شيئا بدونهم ـ في ظل هذا المبدأ (التبادل) وجودا مستقلا وموضوعيا، وهذا قد يبدو متناقضا إلى حد ما إذا نظرنا للأشخاص كمنتجين، إذ كيف يمكن تقديم العلاقات الاجتماعية بين الأفراد على أنّها مستقلة تماما عنهم لا شكّ أن هذا من قبيل الوهم، لكنه بالنسبة لأدورنو "وهم حقيقي" نعيشه ونعيد إنتاجه باستمرار؛ ووضع تؤكّده حقيقة أن العلاقات الإجتماعية لم تعد قابلة للتفسير على أنّها علاقات بين مجموعة من الذوات المشاركة في صنعها.[2] فمن أين ينشأ هذا الوهم يا ترى وما السّر الذي يجعل المجتمع يبدو كتعويذة غير قابلة للفهم والتغيير؟

يستند أدورنو في تحليل الوضع الإنساني في ظروف الرأسمالية المتأخرة على لوكاتش الذي ينطلق بدوره في تحليله للتشيؤ في مقاله " البروليتاريا و تشيؤ الوعي" من فصل ماركس في رأس المال بعنوان "صنم السلعة و سرّها" الذي خصّصه لتحليل الشّكل الذي يتخذه التبادل في المجتمع الرأسمالي، وخلص فيه ماركس إلى أن تبادل السّلع قائم أساسا على تحديد خاطئ تم بموجبه تمثيل قيمة الإستخدام غير المتجانسة وغير القابلة للقياس بالقيمة التبادلية متطابقة بشكل تجريدي، أي بشكل مستقل عن صفات ما يتم تبديله في عملية التبادل (هوية مجردة بين كائنين غير متطابقين)، والنّتيجة هي أنّ قيمة التبادل تظهر كأنها ليست نتيجة عمل بشري، و إنّما كخاصية متأصّلة في السلعة ذاتها، أي أن الخصائص الإجتماعية للعمل البشري تتّخذ مظهر الخصائص الموضوعية لمنتجات العمل ذاته باعتبارها الخصائص الاجتماعية والطبيعية للأشياء، وهكذا تأخذ السلعة طابعا وهميا للإستقلالية أطلق عليه ماركس وصف **"صنمية السلعة"**.[3] قاصدا بذلك أن السّلع تكتسب قوة و"وجودا في ذاته" وهميّا بعد أن تتجرّد القيمة من قوّة العمل، ويتم نسيان العمل الذي نتجت عنه؛ لكن سرعان ما يتلاشى لو تمّ الكشف عما تم نفيه في هذه العملية، وتم تقديم خاصية هذا العمل بشكل صحيح.

[1] Simon jarvis, adorno, a critical introduction, ibid, p, 44.
[2] Ibid, p, p, 45, 46.
[3] Simon jarvis, adorno, a critical introduction, Op.cit, p, p, 52, 53.

قد يكون التشيّؤ قد بدأ بالضرورة الملفّقة لساعات العمل التي تم تحديدها بمعزل عن العمل نفسه، ولكن ميل السّلعة لأن تكون مبدأ بنيويا عالميا يجعلها تمسّ أي شيء آخر بالتشيّؤ، وهذا ما حدث بالفعل بسبب نمط التفكير الهويّاتي السائد، فهذا الأخير القائم أساسا على التجريد يجيز إختزال الأشياء إلى هويّات مجرّدة وإخفاء الجوهر الزمني والتاريخي والانساني للأشياء فسح المجال لجعل كل شيء قابلا للتبادل كسلعة، ومن ثم أصبحت السلعة مبدءا هيكليّا لكل أشكال الممارسة، بحيث أن شكل السّلعة صار يعكس الخصائص الإجتماعية لعمل الناس، فقد أصبحت العلاقات بين الناس علاقات بين أشياء في النهاية.

لقد انتشر التسليع والتشيؤ على نطاق واسع مما أثّر على العديد من جوانب الحياة البشرية، لدرجة أنّه حتى عندما يعتقد الأفراد أنّهم قد أفلتوا من أسبقية الهيكل الإجتماعي فإنّهم يتفاعلون في ظل الإكراه العام لمبدأ التبادل، فقد لاحظ أدورنو في كتابه "أخلاق صغروية" أن الحياة يمكن أن تعيد إنتاج نفسها في ظل علاقات الإنتاج الحالية، فقط عندما تكون العملية التي تبدأ بتحول قوّة العمل إلى سلعة قد تغلغلت في الأفراد من خلال وعبر كل دوافعهم كتغيرات قابلة للقياس الشكلي في علاقات التبادل".[1] وهذا يعني أنّ أدورنو عندما ينتقد الشكل الذي يتخذه مبدأ التبادل في المجتمع السلعي، فإنه ينتقد كذلك الطريقة التي يتصرّف بها المنخرطون في مثل هذا المجتمع (شكل الممارسة السائدة). وهذا يحيلنا بشكل مباشر على العواقب الاجتماعية والثقافية والفكرية لصنم السّلعة ،التي يصفها لوكاتش حينما يستخدم مصطلح التشيؤ للإشارة إلى امتداد صنم السلعة ليشمل كل الوعي البشري والنشاط في مجتمع أصبح منذ عقود شكل السلعة مبدؤه الهيكلي، حيث يرى لوكاتش أنه في ظلّ التشيّؤ تصبح جميع قدرات البشر بما في ذلك الوعي متشيّئة، فمن جهة العمل يأخذ استقلالية وهمية خاصة به ويصبح كنشاط سلعي في خدمة قيمة التبادل، ومن جهة ثانية العمل الفكري يسقط في فخ التسليع ويصبح معرفة متخصصة في خدمة النظام القائم، وهذا حال كل نشاط فكري يتمتع باستقلالية وهمية.[2]

لا العلم ولا البروليتاريا ولا حتى الفلاسفة أصبحو قادرين على تجاوز ما هو معطى بشكل فوري، حتى الفلسفة تقع ضحية التناقضات غير قابلة للحل في أساس المجتمع (الذات، الموضوع، ...) فقد أثبت تاريخ الفلسفة القريب أن الفلاسفة أنفسهم على الرّغم من إشارتهم المتكرّرة إلى هذه التناقضات إلا أنهم يتقبلون أساسها الوجودي

[1] Theodor adorno, Minima moralia, reflections on a damaged life, tr: E. F. N. jephcott, verso, London, 2005, p, 229.
[2] Simon garvis, adorno, a critical introduction, ibid, p, 54.

باعتبارها شيئا بديهيا وأمرا مسلّما به لا يرقى إليه الشّك، ممّا يعني أنّ الفكر البورجوازي قد دخل بالفعل في علاقة غير موسوطة مع الواقع، ولم يعد قادرا على كشف تناقضاته، كل شيء يجري التعامل معه كمعطى ثابت وفق مقولات مجرّدة من جوهرها الزّمني، وحينما يتبنّى الفلاسفة المفاهيم كما هي ويفشلون في إدراك الجوهر الزمني والأنطولوجي لمقولات العمل والسلعة على سبيل المثال، فإنّهم يدعمون الموجود في كل مكان، ويتّحدون إلى درجة التماهي مع النظام القائم الذي يقمع الأفراد و يدنّس الحياة.[1]

يمكن القول بناءا على ذلك أن الإيديولوجيا لم تعد شيئا ينضاف إلى ما هو موجود كشيء يبرره أو يكمّله بل كشيء متأصل فيما هو موجود، بحيث ينتقل الوهم إلى الوجود نفسه، فيظهر بمظهر الأمر المحتوم الذي لا مفر منه، و يكتسب شرعيته بهذه الطريقة؛ هكذا تتعامل أغلب الفلسفات والعلوم مع الواقع كل ما قامت به هو عكس الواقع كما هو، بينما تعجز في الطّعن في الظروف المادية وتفكيكها لدفعها إلى التّغيير،[2] وهذا يستوجب إعادة بلورة أشكال النظر والتفكير في الواقع من أجل ممارسة فكرية حقيقية تخترق الواقع وتبدّد الوهم الذي شكّله حول نفسه.

المبحث الثاني: الحداثة الفلسفية، الميميزيس و البناء الفنّي للمفهوم

1 ــ فلسفة متغايرة، استعادة التجربة وانقاذ اللامتطابق

أ ـ فلسفة متغايرة لإنقاذ اللامتطابق.

في تأملاته لراهن الفلسفة يصرح أدورنو في كتاب **"جدل السلب "** بأنّ الفلسفة تعيش لحظة فواتها بعد فشلها في تحويل العالم الذي وعدت به، لكن بدل أن يعلن إستسلامها يطالبها بنقد ذاتها بلا رحمة، معتبرا أن فشل الفلسفة في تغيير العالم لا يمكن أن يعزى إلى الفلسفة ذاتها، وإنما إلى شكل الفلسفة التي قامت عليها تلك الممارسة، ومن ثم فإن الفشل لا ينبغي أن يتخذ كذريعة لخنق الأفكار النقدية التي يتطلّبها التغيير العملي،

[1] Xander selene, a shine of truth in the “universal delusional context on reification” (theodor w. adorno), (thése of doctorat in philosophy), department de philosophie, faculté des arts et des sciences, université de montéreal, Canada, 2014, p,p 48, 49.

[2] Xander selene, a shine of truth in the “universal delusional context on reification” (theodor w. adorno), ibid, p, 52.

بدلا من ذلك نحن بحاجة اليوم إلى إعادة تحيين الفلسفة وفق ما تتطلبه بشكل محايث وما تقتضيه اللحظة التاريخية.[1]

في ظل الإطار العام للتشيؤ وفقدان شروط الممارسة الحقيقية في الواقع بسبب تطابق السيطرة مع الطبيعة لم تعد المهمّة الملحّة للفلسفة هي التنظير لممارسة ثورية، وإنّما الكشف عن الحقيقة كحد أدنى للمقاومة الممكنة، وهذا يتطلب حسب أدورنو أن تتحرّر الفلسفة نسبيًّا من الممارسة لسببين: الأول يتعلق بكون الممارسة ذاتها أصبحت متورّطة في الممارسة الخاطئة للإنتاج، وهذا يجعل أي محاولة لإعطاء الأولوية للممارسة على النظرية تعزز فقط هذا الانتاج الذاتي المطلق، فيتحوّل الفعل البشري من ثم إلى مجرد محاكاة ساخرة لنفسه. السبب الثاني يتعلق بكون أن أولوية الممارسة أصبحت عائقا لتكوين نظرة اكثر تبصرا بالواقع كقاعدة لوضع أسس لممارسة مختلفة، وهذا يعني أن أدورنو لا يجادل لأجل فصل جذري بين النظرية والممارسة، و إنّما يقاوم أولوية الممارسة لصالح نظرية من شأنها أن تغيّر الإطار الحالي للممارسة،[2] إذ " فقط إذا لم تكن الممارسة مطلقة، وفقط إذا لم يكن لها الأسبقية فهي عمليّة على نحو أصيل، إن شرط هذه الإمكانية هو نظرية لا تخضع فورا للنظرية الزائفة للغايات والإستخدامات العمليّة"[3].

في الواقع هناك اختلاف جذري بين أدورنو و ماركس في تحليل أشكال القمع السائدة وشكل الممارسة التحررية الممكنة، ففي حين يسعى ماركس إلى ممارسة ثورية تتحرّر بموجبها البروليتاريا من السيطرة الرأسمالية، ينتقد أدورنو الأساس الأنطولوجي للحياة المعاصرة ذاته، التي تهدّد استقلالية الأفراد و تشجّع الفرد على تبنّي علاقات مفيدة مع الأشخاص و الأشياء؛ و هو الأساس الأنطولوجي الذي تقوم عليه الماركسية أيضا، حيث تقترح شكلا لممارسة هو نفسه نتاج عقل شمولي لا يحقق تحررا للفرد الذي يُتَّخذ كوسيلة لتجسيد كلية إجتماعية أكبر فاعلية مما يجعلها مرشحة لإنتاج قمع جديد بدل تحرير الأفراد، لهذا كان أدورنو ملتزما بإعادة تحديث نقدي للماركسية التي إنتقدها بشدّة، بينما لا يزال ينظر للمادية التاريخية كوسيلة لإعادة فتح الأسئلة القديمة حول الحياة الجيدة و الوجود الإنساني ذو معنى بدلا من مجموعة من التعليمات اليوتوبية المسبقة الصنع.

[1] theodor w. adorno, negative dialectic, tr: E. B. Ashton, routledge taylor and francis group, london, 2004, p, 3.
[2] Simon garvis, adorno, a critical introduction, ibid, p 118.
[3] Simon garvis, adorno, a critical introduction, ibid, p, 119.

إنّ جوهر الفكر الجدلي هو اعتبار حتى التفكير ذاته على أنّه تاريخي تماما، وبالتّالي عرضة للتغيير، كان هذا هو مبدا أدورنو في تعامله مع الفلسفات التقليدية وسلفه الماركسي، حيث يرى أدورنو أن أخطر شيء حدث خلال صيرورة التنوير هو تطابق العقل مع الواقع، وقد كان هذا بمثابة رعب حقيقي إذ ناهيك عن أن الواقع لم يعد يسمح للمختلف بالوجود باعتباره يشكل في حد ذاته خطرا على مجتمع يعمل بشتى الطرق ككلية متجانسة على دمج كل شيء في ذاته،[1] أصبحت أشكال التفكير السائدة متشيئة خاضعة لنفس الأسس الانطولوجية للمجتمع البورجوازي، وبالتالي لم تعد قادرة على اختراق نسق الواقع وتجاوز العقلانية المنبثقة عن التنوير، و التي تبلورت فيما بعد كنموذج تفكري ومنظوري (إيديولوجي) يحدّد أشكال الفكر و الممارسة المقبولة والمعقولة و يؤطر تجاربنا الفكرية.

يستجيب فكر أدورنو إذن لهذا الوضع حيث يطغى التشيؤ وتسعى الثقافة المسيطرة للقضاء على الفكر النقدي و إرغام كل شيء على التناسق والتماثل مع الوضع القائم؛ وهكذا ضد الإنغلاق والقمع والقصور والتّشيؤ الذي يميّز الواقع والفكر على حد سواء، والذي يمنع اللّامتطابق من التعبير عن ذاته، ويلقي به في الصّمت يحدّد أدورنو وظيفة الفلسفة منذ البداية في التعبير عن اللامتطابق والطبيعة المقموعة، لكن هذا لا يمكن أن يتحقق إلا ضمن نمط مختلف للفكر خارج أطر العقلانية القمعية، لهذا يقترح أدورنو نمطا وشكلا جديدا من التفكير يمكن ان يبعث التجربة من جديد ويستعيد العنصر التأملي والمحاكي في التفكير، يمكننا من الخروج من المحايثة الموضوعية و معايير العقلانية السائدة التي تعمل على نمذجة الفكر.

كان هذا هو الرّهان في جدل السلب أي صياغة خطاب فكري بإمكانه بلوغ المحتوى الموضوعي للواقع والتعبير عنه من خلال تجاوز التقاليد الفكرية التي تغطي الواقع وتحبس التفكير، فاستعادة التجربة في الفلسفة بالنسبة لأدورنو يعني إستعادة العنصر التأملي و المحاكي في الفكر، و اكتساب قدرة على التعبير من خلال تفكير نقدي تأملي ذاتي يمكّن الذات من الخروج من المحايثة الموضوعية، و يسعفها على تجاوز معايير العقلانية السائدة بما في ذلك الصّرامة الموضوعية و المنهجية والتقنية، لذلك يقول أدورنو أنه "حين تتخلى الفلسفة عن واجب التعبير تصبح شبيهة بالعلم"،[2] ومعنى هذا أن الفلسفة تحت تاثير العلم وتقسيم العمل تصبح علما خاصا، فيضعف

[1] Antonio gutiérrez pozo, utopian in black. the negative aesthetic of adorno and the contemporary black art, FILOZOFIA, n° 5, 2009, p, p, 383, 384.
[2] Theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 18.

العنصر التاملي فيها، و تفقد بذلك القدرة على التعبير حين ينحصر دورها في إصدار أحكام عن الشيء المعطى، بينما المهمة الاساسية للفلسفة ـ حسب ادورنو ـ هي أن تستجيب للإمكانيات التي تنتظر في موضوعها، وهذا يتجاوز بلا شك الرؤية الإثباتية للعلم.[1]

يتصور أدورنو اذن الفكر كفعل نفي ومقاومة لكل ما يفرض عليه، ويعتبر الغاية من التأمّل النقدي هو تفادي السقوط في الفورية[2]، ويتم تداولها عند ادورنو بمعنيين كلاهما يتضمن عنفا اتجاه الموضوع، فإما أن تسقط الفلسفة في فخ النسق الكلي وتستسلم لمقولاتها فتفرض بذلك هوية زائفة للموضوع، أو تجعل منه مثال ضمن نسق قبلي على نحو ما تفعل المثالية، أو يتم وصف الموضوع على غرار ما يحدث في العلم فتقمع بذلك الإمكانيات الموجودة في الموضوع، وفي الحالتين تكون الفلسفة متواطئة مع الكلية القائمة.

هذه المطبات كلها ـ كما لاحظ أدورنو ـ تتأتّى من الذات العارفة و شكل العلاقة التي تتخذها إزاء موضوعها، لهذا كان الهدف الرئيسي في الجدل السلبي هو وضع برنامج لتجاوز الذات التأسيسي والمقولات التي يرتكز عليها في فعالياته المعرفية (المنهج، النسق، اليقين، التماسك) نحو وضع تستعيد فيه الذات ذاتها وتتخلى عن اغترابها لإقامة علاقة حقيقية بموضوعها تمكّنها من "الإنغماس في أشياء غير متجانسة معها، دون وضع الأشياء في مقولات معدّة مسبقا ... لا يمكن فهم المضامين الفلسفية إلا في الأماكن التي لا تفرضها الفلسفة".[3]

لتحقيق ذلك يتوجب على الفلسفة على غرار الفن تجاوز الاشكال التقليدية والمقولات المتشيئة للفكر، لأن الحقيقة أصبحت تقبع خارج الأنساق العقلانية التي أسّسها مبدأ الأنا، فهذا الأخير حين يكون مرتكزه النظام يفقد القدرة على الإبصار خارج حدود النسق العقلاني المعياري الذي أقامه، والذي يجد مرجعيته في المجتمع البورجوازي ككلية متناسقة.[4]

الذات التأسيسي الذي يمنح المعنى هو ذاته مغترب عن ذاته، لأنه يخضع لمعايير مسبقة تقيد إنفتاحه على الموضوع، وتعيقه عن إقامة علاقة تفاعلية حقيقة مثمرة مع موضوعه، لكي يستعيد الذّات ذاته الحقيقية يجب أن يتحرر من مبدأ حفظ الذات، و

[1] Ibid, p, p, 18, 19.
[2] Ibid, p, 19.
[3] Theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 13.
[4] Ibid, p, 26.

يتخلّص من التّوق الباتولوجي للوحدة والتماهي الذاتي مقابل تجربة غير متجانسة قد تفقده تماسكه الذاتي؛ إن المقصود من عبارة " استخدام الذات ذاته لإختراق الذّات التأسيسية" هو أن يتخلّص الذات من وهم إكتفائه الذاتي، وأنّه مطلق لنفسه؛ فما لم يتحرّر الذات من مطلقيته لن يدرك موضوعه وسيظلّ فضلا عن ذلك تابعا لهذا الموضوع الذي يظن أنّه يسيطر عليه؛ " إنّ التأمّل الذي ـ كما يقول ادورنو ـ وحده يمنع تقييد هذه الوفرة و من بناء الجدران بينه و بين الشيء، ومن الإفتراض أنّ وجوده لذاته هو في ذاته، كلما قلّت الهوية التي يمكن افتراضها بين الذات و الموضع زاد تناقض لمطالب المعرفية بناءا على قوتها الذاتية غير المقيدة والتفكير الصريح للذات".[1]

الفكر يرغب في الإنسجام و التكامل و الصلابة كمعيار للمعقولية، و تسعى الذات إلى التطابق مع ذاتها، وفي نفس الوقت تسعى للإمساك بشيء ما كحقيقة ظنا منهاأ الواقع معطى بشكل مباشر متجاهلة موسوطيتها وتناهيها الخاص، وأن الحقيقية أصبحت هشّة و معلقة بسبب جوهرها الزمني، وبالتالي ليست معطاة بشكل مباشر ليتم حيازتها بشكل تام، الأمر الذي يعني أن ما يتم إنتاجه وفقا لمبدأ اليقين لن يتعدى كونه حشوا وتكرار بسبب اختزال التجربة و غياب التفاعل الديالكتيكي الحق بين قطبي المعرفة الذات / الموضوع ، "فقط الأفكار التي تتجاوز الحد تواجه العجز المطلق لإتفاق معين، فقط الحركات البهلوانية الدماغية التي تحافظ على هذه المسألة، والتي وفقا للأسطورة ليس لديها سوى الازدراء من أجل إرضاء الذات، لا يمكن لأي تفاهة تأملية أن تظلّ حقيقة كبصمة للحياة الخطأ ".[2]

يشيد أدورنو في هذا الصدد بالمقال كنموذج للكتابة الفلسفية باعتباره النموذج المتبقي الذي لا يزال يحتفظ بحرية الفكر ضد القوالب المنهجية المتشيئة، حيث يتضمن المقال حسب أدورنو اللعب و المراوغة وعفوية الخيال الذاتي، التي تدفع الفكر لاختراق الواجهة للكشف خلفها عن الروابط والصلات بين الظواهر و الاشياء.[3] كما يفتح المقال إمكانيات للكشف والتعبير تنبع من افتقاره للأصول والأسس المنهجية والمفاهيمية، فكاتب المقال لا يسعى إلى تركيب مفاهيمي يستوفي الشروط المنهجية بقدر ما يتمرّد على المنهج بطريقة تسمح بوعي (إدراك) اللامطابقة دون التعبير عنها بشكل مباشر،

[1] Ibid, p, 31.
[2] Theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 34.
[3] Theodor w. adorno, notes on literature, tr: shierry weber nicholsen, colombia university press, new york, 1991, v 1, p. p, 3. 5.

إنه راديكالي في لا راديكاليته في الإمتناع عن أي اختزال إلى مبدأ، و في إبراز الجزئي ضد الكل، و في طابعه الشذري". [1]

التجربة أو الموضوع الذي تستهدفه الفلسفة متغير وغير متجانس (لا يتناسب مع طرق التفكير المنهجية و المنطقية) لا يمكن ان تسبر غوره و تكشف حقيقته إلا فلسفة متغيرة تتطور بحرية دون اعتبار لنظريات صارت متصلبة لهذا كلما تحررت الفلسفة من الافتراضات المسبقة كلما سمحت للأفكار بالحركة و التطور نحو ابعاد مختلفة تقربها اكثر الى موضوعها، قد يؤدي هذا بالخطاب الفلسفي إلى التشذّر وفقدان تماسكه المنطقي إلا أنها الطريقة الوحيدة لاكتشاف شيئا ما جديد، وفي هذا الصدد يقولأ " يكمن جوهر الفلسفة (المتغيرة) في تنوع الأشياء التي تواجهها والأشياء التي تبحث عنها، و هو تنوّع لا يحدثه أي مخطط لتلك الأشياء، ستمنح الفلسفة نفسها حقا بدل من استخدامها كمرآة تعيد قراءة نفسها فيها، مخطئة صورتها الخاصة على أنها ملموس، لن تكون صدى تجربة كاملة وغير مخفضة بواسطة التفكير المفاهيمي".[2]

بإيجاز تحدد العقلانية كايديولوجيا (الهوية، الذات، النسق) مسارات الفكر وموضوعاته، ما يمكن التفكير فيه و ما لا يمكن التفكير فيه قبليا، فيبقى اللامتطابق في طي النسيان لهذا من أجل استعادة اللامتجانس إلى دائرة التفكير يجب الخروج عن التجربة المدارة للذات التأسيسي واهدافه،[3] وهذا من خلال الذات نفسها التي يجب أن تحقّق من خلال الإنعكاس النقدي الذاتي الفكر كتجربة، وتشكّل موضوعي حر دون تدخل الذات التأسيسي، الذي يقيّد الفكر ويقمع الموضوع تماما، مثلما يحدث في علم الموسيقى كما لاحظ ادورنو و قبله شونبورغ " يتعلم منها المرء فقط كيف تبدا الحركة وتنتهي لكن لا شيء عن الحركة نفسها و مسارها، بشكل مشابه بدلا من اختزال الفلسفة إلى مقولات، على المرء أن يؤلفها أولا، يجب أن يكون مسارها تجديدا ذاتيا مستمرا، بقوتها الذاتية الخاصة، وكذلك بلاحتكاك مع اي معيار قد يكون لديها، الجوهر هو ما يحدث فيها و ليس اطروحة أو موقف، النسيج و ليس المسار الإستنتاجي أو الإستقرائي للعقول ذات المسار الواحد".[4]

ب ـ نقد محايث للفلسفة المثالية:

[1] Ibid, p, 9.
[2] Theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p 34 (بتصرّف)
[3] فلسفات معاصرة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، العدد الرابع، 2009، ص، 90.
[4] Theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 33.

جدل السلب ككتاب فلسفي محض مجرد يبدو ظاهريا بعيد نوعا ما عن الأعمال الملموسة للنظرية النقدية للمجتمع، إلا أنه في الواقع مرتبط بالأهداف العملية للنظرية النقدية كما يفهمها أدورنو، و التي ترتبط فيها الرهانات المعرفية بالاجتماعية، إذ أن اهتمام أدورنو في جدل السلب ببنية التجربة وانتقاده المستمر للفلسفة المثالية موجه لغرض واحد هو دعم تصور معين للتجربة الفلسفية بإمكانه اختراق الواقع المتشيء (المظهر/ الجوهر) وكشف حقيقته الموضوعية؛ و بالتالي فإن الغرض من شرح التجربة الفلسفية هو تقديم الأساس النظري لخط تأملي (الموقف النقدي) الذي تتطلبه النظرية النقدية، حيث يقدم لنا أدورنو في الديالكتيك السلبي طرقا يمكن من خلالها على سبيل المثال التشكيك في المعطى والتعرّف على تشوهات التجربة.[1]

إهتمام ادورنو بتطوير خطاب نقدي راديكالي قادر على بلورة وعي نقدي غير قابل للإستيعاب من قبل النسق العقلاني للواقع يمكن إدراجه كذلك ضمن إلتزام ادورنو بتحقيق الفلسفة، أي تطوير فلسفة تصلح لمهمة النقد كرد على الإتهام القائل بأن الفلسفة فسرت العالم فحسب.[2] فبالنسبة له فإن "التفسير غير الملائم" والتفلسف غير الملائم يكمن وراء فشل البرنامج الماركسي التقليدي للممارسة العملية"، فالمطلوب ليس مجرد تفسير ملائم للعالم، ولكن التفكير فيما تعتقد الفلسفة أنها تفعله عندما تعتقد أنها تنتقد. نقد أدورنو الذي لا هوادة فيه للفلاسفة الألمان يتم إجراؤه في النهاية باسم هذا التأمل.[3]

إذا كان رهان الفلسفة اليوم هو الكشف عن اللامتطابق باعتباره يشكل في حد ذاته نفيا محددا للكلية الاجتماعية، فإن الأشكال الفلسفية السائدة تتطلب تحديثا، لأن الحقيقة التي تريد الفلسفة اقتناصها لا تتناسب مع الأنماط التقليدية للتفكير، ذلك أن شكل العلاقة بين الذات والموضوع، التي تقوم عليه الأنظمة الفلسفية السائدة لا تجسّد تجربة حقيقية يمكن أن تفضي ألى كشف حقيقي عن ماهية الموضوع، فإذا كانت الأشياء على سبيل المثال لا يمكن أن تكون سوى ما تم تحديده على أنه ذاتي فلا يوجد أساس فلسفي لجهود النظرية النقدية لتصحيح المفاهيم الخاطئة للوعي الزائف كما يشير ادورنو في قوله: " الفاعل هو وكيل الشيء، و ليس مكونه، هذه الحقيقة لها نتائج على العلاقة بين النظرية و الممارسة".[4]

[1] Brian O'Connor, adorno's negative dialectic, philosophy and the possibility of critical rationality, the MIT press, massachusetts, 2005, p, 4.
[2] Theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 3.
[3] Brian O'Connor, adorno's negative dialectic, ibid, p, 5.
[4] Theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 11.

يعتقد ادورنو أن أشكال الفلسفة السائدة بما في ذلك المثالية هي تجليات لأشكال العقلنة التي تشكل الحياة الاجتماعية، و التي تعمل كأساس معياري للفكر السائد، و من ثم نقد الفلسفة بوصفها نتاج العقلانية يستلزم نقد العقلانية بالمعنى الواسع للكلمة.[1] إنّ النزوع الكلي للعقل ليس مدان فقط بسبب تأسيسه للهيمنة الشمولية بل بسبب تبريره واخفائه لصوت المعاناة، ذلك أنّ النّزوع الكلي للعقل لا ينصف اللامتطابق، وبالتّالي لا يمكن الإعتماد عليه كشكل تفكيري؛ فقط الوقوف عند الشيء اللامتطابق وإبراز ماهيته الحيقية يمكن أن تبرز وجوده الخاطئ في وسط عدائي، وهذا ما لا توفّره الرؤية الكلية التي تسم الفلسفة المثالية، لأنها في نزوعها الكلي تتجاوز الفردي مما يجعلها غير قادرة على التقاط هذا التوتر بين الجزئي و الكلي، الأمر الذي يجعل منها ـ حسب ادورنو ـ رؤية إثباتية مهما حاولت بيان التناقض.[2]

إذن نقد الفلسفة هو من صميم النقد الإجتماعي لأنها تعبر عن شكل من أشكال الوعي بالواقع، لهذا ينبغي تفحص الطريقة التي تعبر بها الفلسفة عن بنية المجتمع، على هذا الأساس يباشر أدورنو نقده للفلسفة المثالية التي يعتقد أنها فشلت مع جميع أقطابها البارزين في فهم الواقع بل و انحطت الفلسفة معها إلى مجموعة من الأنظمة الفلسفية الشديدة التجريد والتعسف، لكن بدل الحكم عليها من أعلى يقوم أدورنو بانتقادها بشكل محايث بدافع الحاجة اليها؛ من خلال النقد المحايث يحدد أدورنو في الفلسفة المثالية ما يمكن الاحتفاظ به من أفكار و مقولات لتطوير منهج مادي ديالكتيكي، و ما لا ينبغي أن يوجد حاليا وجب تجاوزه والتخلي عنه؛ يقول بول مبرّرا هذا الإجراء، " فقط فلسفة غير ديالكتيكية بشكل أساسي، تلك التي تهدف إلى الحقيقة غير التاريخية يمكنها إزالتها ببساطة من خلال نسيانها والبدء من جديد، فقط الإتصال الديالكتيكي الأكثر صرامة مع الأحدث (الفلسفة) (...) يمكن أن يسود تغيير حقيقي في الوعي الفلسفي. كما يعبر الفن عن التناقضات الاجتماعية و التناقضات في شكل موسوط كذلك، وفقا لادورنو جسدت الفلسفة بنى موضوعية مماثلة، وحيث ان بعض اشكال الفن يمكن ان تحتفظ بمنظور نقدي، كذلك يمكن ان تحافظ فلسفة معينة على ذلك".[3]

يرى أدورنو في النّموذج المثالي للفلسفة النموذج الأحدث الذي ينبغي الإتصال به نقديا لتأهيل الفلسفة لتكون قادرة على إدراك اللاّتجانس (اللاّتطابق)، فرغم تناقضاتها

[1] brian O'Connor, adorno's negative dialectic, ibid, p, 13.
[2] Martin Shuster, autonomy after auschwitz, adorno , german idealism, and modernity, the university of chicago press, chicago united states, 2014, p 134.
[3] David Held, Introduction to Critical Theory from Horkheimer to Habermas, Polity Press, First published, 1990, p, 200.

تبقى المثالية من خلال طابعها التأملي الكلي محاولة لتجاوز تعويذة اللحظة وتطوير الفكر بعيدا عن المحايثة الموضوعية لما هو موجود.[1] لكنها مع ذلك شلّت الفلسفة وتختزل التجربة و تقيد التفكير تمام مثلما تفعل التجريبية، فالمثالية حين تفترض أنه فقط كنظام يمكن متابعة الفلسفة "فإن الأشياء التي لم تحكم الفلسفة بعد عليها مفترضة قبل أن تبدأ، النظام كشكل عرض الكلية التي لا تبقي شيء غريب عنها، يطلق الفكر مقابل كل محتوياته ويبخر المحتوى في الأفكار، إنه يتقدم بشكل مثالي قبل تقديم حجج مثالية".[2]

هذا ما يحدث حين تتشكل الفلسفة كنظام، بقدر ما يتم الإلتزام بالنسقية والنظام كمعيار للفكر (المعقولية) بقدر ما يفقد التحديدات النوعية للأشياء، لأن الطابع النسقي والنظامي لا يتحقق كوحدة متماسكة إلا بقمع الصفات النوعية،[3] هذا ما يتجلّى في فلسفة هيغل، فهذا الأخير الذي معه ـ حسب ادورنو ـ استعادت الفلسفة الحق والقدرة على التفكير بشكل جوهري بدل إستغراق نفسها في تحليل أشكال المعرفة؛[4] و على الرّغم من إعلانه في ظاهرية الرّوح بأن الوعي يتشكّل ويتطوّر ديالكتيكيا بشكل لا ينفصم عن الحياة الاجتماعية، وليس من خلال وصف مسبق للمنجز المعرفي وفقا لنموذج منطقي لا يتوافق مع المعرفة الانتاجية،[5] إلا أنّه فشل في متابعة التفلسف وفقا لهذا المنظور، و"أبقى على أولوية الذّات على الموضوع بدون منازع، إنّه مقتنع فقط بكليّة "روح"" شبه لاهوتية بذكرياتها التي لا تمحى عن الذات الفرديّة، مشروع القانون هذا مقدّم بالشّكليات المفرطة لمنطق هيغل وفقا لمفهومه الخاص يجب أن يكون جوهريا، لكن السّعي لجعل كل الأشياء في وقت واحد الميتافيزيقا وكذلك عقيدة المقولات أدى إلى القضاء على الموضوع المحدد الذي يضفي شرعية على بدائته".[6]

الديالكتيكي الهيغيلي شأنه شأن الانساق المثالية الأخرى يخضع للذات المطلقة التي تتحكم في حركة المفهوم و مسار الفكر ككل، و هذا يؤدي إلى تقييد حركة الفكر و اختزال التجربة، مما يقلل فرص الفلسفة في الظفر بشيء ما جوهري، لوقف هذا المسار الإختزالي القمعي للديالكتيك الهيغيلي يوجه أدورنو الديالكتيك نحو المتناهي العابر سريع الزوال "باعتبارها المسائل ذات الإهتمام الفلسفي في هذه المرحلة"،[7] إذ

[1] Martin paul eve, pynchon and philosophy, wittgenstein, foucault and adorno, PALGRAVE MACMILLAN, first published, 2014, p, 131.
[2] Theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 24.
[3] Ibid, p, 21.
[4] Ibid, p, 7.
[5] David Held, Introduction to Critical Theory from Horkheimer to Habermas, ibid, p, 203.
[6] Theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, p, 38, 39.
[7] Theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 7.

فقط في المقابلة بين الجزئي و الكلي يتبيّن الجوهر من الظاهر فيما تمليه الكلية، هذا ما يعنيه أدورنو بقوله أنه "في الجدل فقط تبدو الحقيقة كاملة لمن يطلب معرفتها ولكنها لا تعطى إلا من خلال بقايا وآثار تطمح الى بلوغ الحقيقة. أن الفلسفة التي ينتجها العقل اليوم لا تصلح إلا لحجب الحقيقة ومتابعة أبدية لحالها الراهن"،[1] وعليه يدعو ادورنو المشتغلين بالفلسفة اليوم الى التخلي عن وهم امتلاك الحقيقة الكلية ويعتبر هذا مبدا اساسيا لامكان الفلسفة، طموح الفلسفة للكشف عن البنية العقلية للعالم على نحو ما كان يصبو إليه اسبينوزا وهيغل يقوّضه تعقيد موضوعها "العالم نفسه".[2]

إن إلتقاط كل اللحظات المتماسكة في الروح هو كذبة متولدة عن الهيمنة التي لا تعترف بالتناقضات المتاصلة التي تتكون منها هذا ينطبق على فكرة هيغل عن التاريخ الكوني يتجاهل هيغل كثير من الاحداث المأساوية في التاريخ يعتبرها عرضية عابرة ليظهر التاريخ كصيرورة متماسكة يتقدم بصورة عقلانية نحو الروح المطلق، ضد هذا الادعاء يرى ادورنو أنه بعد الكوارث التي حدثت، وبالنظر الى الكوارث القادمة سيكون من السخرية القول ان خطة لعالم افضل تتجلى في التاريخ و توحده و ان كانت هناك وحدة ما تجمع احداث التاريخ و لحظاته المتقطعة فلن تكون حسب ادورنو شيئا آخر غير وحدة السيطرة المستمرة على الطبيعة.[3] "فلا يوجد هناك تاريخ عالمي يقود من الوحشية الى الانسانية و لكن يوجد هناك تاريخ يقود من المقلاع الى القنبلة الذرية، اذا كان للتاريخ الي وحدة فهي التي اعطيت عن طريق المعاناة".[4] ان اسس التعالي في التاريخ مقيدة بشكل صارم بشروط تاريخية معينة لا تستطيع الفلسفة تغييرها لكن يمكن ان تساعد في خلق شرط مسبق لتغييرها من خلال النقد الذي لم يعد متاح بطريقة اخرى غير السلبية.[5]

الفلسفة المثالية ليستإ شكلا من أشكال الفكر المتشيئة التي تقيد إمكانات الذات وتحجب الحقيقة بدل ان تساعد في إنكشافها، والسبب في ذلك حسب أدورنو هو الطابع النسقي المجرد لخطابها اولا، وشكل العلاقة ذات/موضوع التي تميّز هذا الخطاب، حيث يعزو أدورنو فشل الفلسفات المعاصرة الى التزامها جلها باشكال مختلفة من الذاتية التي تقيد الذات ولا تتيح لها الإنغماس في موضوعها، أما الحل حسب أدورنو فهو في الحفاظ على التمايز بين الذات و الموضوع، لأنه فقط في الوعي باللاتطابق الأساسي

[1] بومنير كمال و آخرون، أدورنو من النقد الى الاستيطيقا، (مقاربات فلسفية) منشورات الاختلاف، ط 1، 2011، ص 161.
[2] Brian O'Connor, adorno's negative dialectic, Op.cit, p, 4.
[3] David Held, Introduction to Critical Theory from Horkheimer to Habermas, ibid p, 205.
[4] Ibid, p, 205.
[5] Ibid, p, 204.

بين الذات و الموضوع يمكن أن تنشأ تجربة حقيقية دون إكراه او إختزال، يطوّر أدورنو هذه التجربة أي علاقة ذات/ موضوع مختلفة من خلال نقد محايث لفلسفة كانط و هيغل على وجه الخصوص الذين يرى أنهما يكمّلان بعضهما، بحيث توفر فلسفة كانط المكونات الضرورية للتغلب على المثالية الذاتية، اي انه يحتوي على حجج تدعم شكل من أشكال المادية النقدية، التي تنص على أنّ الذّات لا يستقبل المعاني بشكل سلبي، وأنّ نشاط الذّات مقيّد بالإستقلال المحدّد للموضوع، الذي لا يمكن إختزاله إلى الذّات (اللاتطابق)؛[1] بينما يوفر هيغل .... لكن و بما ان التمييز بين الذات و الموضوع غير كاف لإظهار خصوصية الموضوع وتفرده مفاهيميا، فكيف سيعالج أدورنو هذه المعضلة؟

1ــ رهانات و يوتوبيا "جدل السلب"

أ ـ المحاكاة المفهومية للاّمتطابق "تجاوز المفهوم بالمفهوم":

يحاول أدورنو كما لاحظنا عبر مسالك ودروب متنوعة تحقيق هدفين متلازمين ضمن استراتيجيته هما: الانفلات من العقلانية القمعية وتجربتها المدارة لإعادة اكتشاف اللامتطابق والسماح له بالتعبير عن نفسه من خلال اعادة دمج عنصر المحاكاة المكتشف في الاعمال الفنية في الخطاب الفلسفي المفهومي اذ يعتقد ادورنو أن طرق تفكيرنا في العالم لها أثارها البعيدة في استمرار المعاناة وقد بيّن كيف تساهم أنظمة الفكر النسقية و الهوياتية في محو اللامتطابق وإسكاته، ومن ثم فهي غير قادرة بطبيعتها على إنصاف الموضوع، والضحية الجانبية لهذا العجز هو غير المتطابق الذي يبقى في طي النسيان.[2] ذلك ان انظمة الفكر الفلسفية المثالية و التجريبية على حد سواء يقف خلفها الذات التاسيسي الذي يقود الفكر بطريقة منهجية تعيد تكرار ما هو موجود و لا توفر حرية للمفاهيم لتحقيق المحاكاة المطلوبة لذلك اعتبرها ادورنو اختزالية قمعية وجب تجاوزها نحو طرق تفكير (لا هويّة، متغايرة) أكثر إنفتاحا على الموضوع، وأكثر قدرة على التعبير عن تجربته، وهذا يستلزم حسب ادورنو إعادة ترتيب العلاقة ذات/ موضوع، فكيف يا ترى سعيد ادورنو ترتيب هذه العلاقة بحيث يتقارب الذات والموضوع وتنشأ علاقة محاكاتية حقيقية تسمح للموضوع بالظهور في كامل فرادته عن طريق المفهوم إذا كان هذا الأخير ذاته يحمل سمات قمعية؟

[1] Brian O'Connor, adorno's negative dialectic, Op.cit, p. p, 17. 19.
[2] Oshrat c. silberbusch, adorno's philosophy of nonidentical, thinking as resistance,ibid , p, p 2, 3.

انقاذ اللاّمتطابق و جلبه للتعبير يقتضي حسب أدورنو تجاوز أنماط الفكر العاجزة عن التقاط لحظات الطبيعة العابرة والمؤقتة المقموعة والسماح للطبيعة باقتحام العقل الذي يسيطر عليها ويتحكم بها، ويقتضي ثانيا تجاوز إكراهات مبدأ الهوية حيث يرفض ادورنو اختزال الموضوع في الذات على نحو ما تفعل المثالية التي تبخر الموضوع في الفكر، فتضيع التفاصيل، و يقترح بدلا عن ذلك توجيه الفكر نحو الموضوع غير القابل للاختزال، حيث يقول ادورنو في هذا الصدد: "انّه مثلما يمكن القول أن الذّات ليست موضوعا يمكن القول بالمثل ان الموضوع ليس ذاتا"، فالموضوع له صفات لا تتوافق مع الافتراضات المسبقة للذات وهكذا من أجل بلوغ حقيقة الشيء لابدّ للذات من مقاومة إفتراضاتها المسبقة عن الشيء و ان تعي اختلافها الأساسي عن موضوعها.[1]

هذا لا يعني ان ادورنو يقول بامكان معرفة فورية على العكس من ذلك يؤكد ادورنو انه لا يمكن بلوغ معرفة موضوعية خاليا تماما من الوساطة الذاتية لا تزال الذات عنصرا اساسيا في بناء المعرفة لكن المعرفة الموضوعية تقتضي إختبار حقيقي للموضوع بكل تعقيداته النوعية فاولوية الموضوع ليست قرارا و انما تجربة تواجه من خلالها الذات ذاتها تؤدي في النهاية الى انهيار التحديدات الموسوطة بشكل ذاتي.[2] وهذا ما يعنيه ادورنو بوصفه الديالكتيك السلب في مقدمة كتابه بأنه محاولة لاستخدام قوة الذات للخروج من وهم الاشتراط التاسيسي".

قد يكون قلب العلاقة ذات/موضوع واشتراط اولوية الموضوع الطريقة الوحيدة لإنصاف الموضوع في مواجهة التشيئة و الاختزال الذاتي لكن اولوية الموضوع بحد ذاتها غير كافية لاعادة الاعتبار للموضوع فالاشياء لا تقدم نفسها للذات بدون وساطة، و بالتالي لا تكفي رغبة الذات في التقارب مع الموضوع والتشبه به ما لم تتجاوز فعليا العنف المتأصل في فكر الهوية الخطابي؛ هذا الاخير يعتمد على المفاهيم في التعبير عن ماهية الموضوع في حين ان المفاهيم و مقولات الذات نفسها بالنسبة لادورنو كليات لا يمكن تستوعب الخصوصية عند استخدامها كعنصر وحيد يحمل المعنى في تجربتنا و بالتالي الفلسفة التي تعطي الالوية للمفاهيم باعتبارها الجزء المعرفي الحصري المزعوم من التجربة هي ببساطة غير قادرة من الناحية البنيوية على الصمود امام الخصوصية.[3] لهذا يجب الاقرار بوجود فجوة بين المفاهيم و الاشياء التي نريد التعبير عنها تستوجب

[1] Brian O'Connor, adorno's negative dialectic, p, 38.
[2] Simon jarvis, adorno, a critical introduction, ibid, p, p, 183, 184.
[3] Brian O'Connor, adorno's negative dialectic, ibid, p, 45.

كما يقول ادورنو تجاوز المفهوم بالمفاهيم التي يعلن عنها ادورنو كيوتوبيا لجدله السلبي.[1]

اذا كان الهدف هو الكشف عن عن الحياة المؤقتة السريعة الزوال باعتبارها تشير الى الطبيعة غير المفاهيمية المقموعة فان الاشياء المادية التي تشير الى الطبيعة قد تم محوها (قمعها) من خلال ادراجها ضمن المفهوم كامثلة لحالات اكثر عمومية ذلك ان المفهوم لا يقول الا ما يندرج تحته و ليس الشيء نفسه.[2] لهذا يجب التغلب على الإكراه على تحقيق الهويّة (المطابقة) بأنّ المفهوم قادر على استيعاب خصوصية الموضوع، فهذا الأخير يشير إلى لحظة فريدة غير متطابقة خاصة وغير قابلة للاختزال لا في الذات، و لا في المفهوم، تنطوي على عنصر ذا مغزى في التجربة له علاقة بالوجود الانطولوجي للشيء المدرك لا يمكن استيعابه تماما وفق المنطق الخطابي، لهذا " يعتقد ـ ادورنو ـ ان التفكير اللاّهوي قد يساعد في تعويض الحياة المتضرّرة، في هذا الصدد، فان التفكير اللاهوي هو شكل من اشكال الميتافزيقا لأنّ الميتافزيقا هي أيضا دائما محاولة لإنقاذ شيئا ما، ولحفظ ما يبدو أنّه مهدّد بالمفاهيم عن طريق المفاهيم مع التفكير المتعلق بالهوية، يريد ادورنو استخدام المفاهيم لتشكيل طريق نحو الشظايا وأطلال الطبيعة الجريحة، بهدف إنقاذ الطبيعة من إختلاسها في تفكير الهوية".[3]

مهمة الفلسفة اذن هي استرجاع الاشكال المقموعة للحكم الموضوعي و الاستدلال الموضوعي (برنشتاين) المتواري تحت تفكير الهوية (اي الخطاب المفهومي) اي استعادة الحكم باعتباره بنية لتجربة غير متشيئة قادرة على التعبير عن تجربتنا للخصوصية، وما يعنيه ذلك من اختبار حقيقي للامفهومي الذي ينعته أدورنو باللامتطابق، كشكل من اشكال الخبرة التي لا تتناسب مع الوظيفة التأسيسية المحدودة للمفاهيم باعتبرها علامة كلية لما يندرج تحتها، و بالتّالي الفلسفة كخطاب مفهومي أمام تحدي و مفارقة أساسية هي التحدث بالمفاهيم عما هو في الأساس غير مفهومي.[4] فالمفاهيم بطبيعتها لا تقول ما هو الشيء و انما ما يندرج تحتها، لكن مع ذلك يرى ادورنو ان التفاصيل الفردية ليست أقانيم غير قابلة للوصف والمفهمة بل إن المفهوم وحده يمكن ان يستعيد ما قطعه المفهوم،[5] شريطة نزع السّحر عن المفهوم وعدم مطابقته باللامفهومي بالاضافة الى منحه منعطف جديد نحو اللامطابقة، وهذا يقتضي

[1] Theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 2.
[2] brian O'Connor, adorno's negative dialectic, ibid, p, 18
[3] Deborah cook , adorno on nature, ibid, p, 64.
[4] Roger s. foster, adorno and philosophical modernism, the inside of things,ibid, p, 18.
[5] Theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 54

بالضرورة تامل الطابع التاسيسي لما هو لا مفاهيمي في المفهوم ينهي التحديد القهري الذي يجلبه المفهوم باعتباره وحدة المعنى.[1]

الشيء الذي تسعى الفلسفة الى تمثيله والتعبير عنه هو شيء متغاير غير قابل للحد مفهوميا، ينتمي إلى " مجال محرم بالمفاهيم لتمثيل المحاكاة التي حلّ محلّها المفهوم ليس للمفهوم سبيل آخر سوى تبنّي شيء محاكي في سلوكه الخاص دون التخلّي عن ذاته"[2]؛ والمقصود بالمحاكاة هنا هي لحظة التعبير التي تنشأ حسب أدورنو عندما يخترق الموضوع الذات ويتحدث من خلالها عبر المفهوم، وبعبارة أخرى المحاكاة هي عبارة عن نوع من التخارج للذات تقوم الذات بموجبه بمنح صوت للموضوع (باعتباره هو الآخر ذاتا) بدلا من قراءته في انعكاسات لمقولاتها الخاصة؛ يعبّر أدورنو عن هذا بقوله "ليس من شأن الفلسفة أن تستنفذ الأشياء وفقا للإستخدام العلمي لتقليص الظواهر إلى الحد الأدنى من الافتراضات، بدلا من ذلك تسعى الفلسفة حرفيا إلى الإنغماس في الأشياء غير المتجانسة معها دون تعيينها بمقولات مسبقة الصنع، (...) هدفنا هو التخلّي التّام عن الذات، لا يمكن فهم المضامين الفلسفية إلا في الأماكن التي لا تفرضها الفلسفة، يجب التخلّي التّام عن الذّات، يجب التخلّي التّام عن الوهم القائل بأنّه قد يحصر الهوية في تعريفاتها المحددة."[3]

اللامتطابق غير قابل للتحديد بصورة نهائية، لكن يمكن أن يتحدد نسبيا بالشكل الذي يشير إلى فرادته من خلال كوكبة مفاهيمية، حيث يعتقد أدورنو أن المفاهيم تتضمّن تطلّبا آخر غير الجانب البراغماتي المهيمن في الخطاب المفهومي، إلا أنّنا اعتدنا بفعل العقلنة على استخدام المفاهيم بهذه الطريقة التي تجعلنا تقريبا صامتين إزاء ما يتطلّب التّعبير، لهذا سعى أدورنو إلى البحث عن طريق أخرى مختلفة لممارسة الفلسفة تكون قادرة على استعادة المعاني الكامنة للمفاهيم بدلا من استخدامها الأكثر تقييدا في الخطاب الفلسفي.[4]

ينطلق أدورنو من افتراض أساسي لديه يتعلق الطّابع المزدوج لغة، حيث يعتقد أدورنو أنّ اللّغة لا تزال تحتفظ بطابعها المحاكي إذا تمّ استخدامها كلغة، و معنى هذا أن خصوصية الفرد التي قطعها المفهوم، و التي تم تجاهلها في التفكير التصنيفي التحديدي يمكن إلقاء الضّوء عليها من خلال المفاهيم، يتوقّف الأمر على طريقة استخدام المفاهيم

[1] Ibid, p. p, 9. 12.
[2] Ibid, p, 14
[3] Ibid, p, 13.
[4] Roger s. foster, adorno and philosophical modernism, ibid, p, 19.

و كيفية ارتباطها ببعضها البعض، بحيث تظل المفاهيم مرتبطة بالشيء الذي تريد التعبير عنه و لا تسلم نفسها للتجريد باعتباره المبدأ الأعلى، بل يجب أن تدخل في كوكبة تجعلها تضيئ ما هو محدّد في الموضوع (أي ما هو مستحيل على أي إجراء تصنيفي)، بهذه الطريقة تكتسب المفاهيم صفة موضوعية وتصبح اللغة عرضا بالفعل؛[1] في هذا الصدد يكتب أدورنو أن "الطّريقة التي يجب أن يفكر بها المرء بدلا من ذلك لها نموذجها الأصلي البعيد والغامض في اللغات المختلفة، في الأسماء التي لا تقصى بشكل قاطع و إن كان على حساب وظيفتها المعرفية ... الدقة الخاصة في اختيار الكلمات كما لو كانت تحدد الأشياء هي أحد الاسباب الرئيسية التي تجعل العرض ضروريا للفلسفة ... لتصور جوهرها غير المفاهيمي".[2]

محتوى الحقيقة أو ما اصطلح على تسميته بنيامين بالفكرة لا يمكن الوصول إليها مباشرة عن طريق المفهوم، فهذا الأخير كوحدة مجردة لا يمكن أن يستوعب المعنى الكامل للموضوع، كما أنّه لا يوجد وحدة مطوّرة بين المفهوم و المضمون، و هذا يعني أن الموضوع يبقى خارج محايثة المفهوم؛[3] مما يجعل من الضروري استدعاء مفاهيم أخرى لتشكيل كوكبات تحافظ بها اللغة على شيء ممّا يسميه أدورنو بـ "أمل الإسم"، وهذا يعني أنه على الرّغم من أنّ اللامفومية أو اللاتطابق لا تظهر في التقدم الخطابي للمفاهيم نفسها، إلا أنه يمكن مع ذلك تحديد اللامتطابق من خلال نشر المفاهيم في علاقة مع بعضها البعض بحيث يظهر اللامتطابق كشكل يتألف من تركيب المفاهيم، و بالتالي ظهوره يعتمد بدرجة أكبر ليس على ما يقال بشكل مباشر، و إنّما على ما يحدث في النص او من خلاله، و هذا يعني ان ترتيب المفاهيم وبناؤها هو ما يعيد للغة قدرتها التعبيرية وصفتها المحاكاتية المفقودة.[4]

اللحظة البلاغية مهمة للفكر، فالفلسفة تمثل ـ حسب أدورنو ـ ما لا يمكن التفكير به بخلاف اللغة،[5] ذلك أن المحتوى الذي تريد الفلسفة بلوغه لا يتحقق إلا في العرض اللغوي الذي من خلاله تتكشف الامكانات التعبيرية للمفهوم، بحيث تتداخل المفاهيم و تتشابك لأجل الكشف عن المعنى الكامل في الموضوع، في حين أن استخدام المفاهيم لغايات التصنيف و التحديد يجعل التفاصيل مجرد انشاءات لمقولات موجودة مسبقا

[1] Simon jarvis, adorno, a critical introduction, ibid, p, p, 176, 177.
[2] Theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 17.
[3] Roger s. foster, adorno and philosophical modernism, ibid, p, 21.
[4] Roger s. foster, adorno and philosophical modernism, ibid, p,19
[5] theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 56.

فيفشل حينذاك الفكر الخطابي في اكتشاف ما يتوقعه في الموضوع.[1] و يتحول الى قوة قمعية يعيق اكتمال التجربة الممكنة و تبتر الموضوع.

لكي تكون المفاهيم قادرة على تجسيد التجربة الموضوعية بحق يجب ان تتمتع بنوع من الاستقلالية عن الذات، وألا تكون خاضعة بالكامل للتجربة المدارة، يجب ان تستجيب المفاهيم للمطلب المحاكي في ذاتها، وان تظل مرتبطة بموضوعيها لكي تذهب أبعد من ذاتها، وتتخطى حدود التجربة المدارة، وتعبر بالفعل عن الامكانات التي تنتظر في الموضوع؛ لكن هذا لا يحدث هكذا بل يعتمد بشكل مفارق على الذات نفسها هذه الأخيرة بحاجة إلى تنمية الحساسية تجاه اللامتطابق و تنصت إلى الذافع الايروتيكي المتجذر بعمق في الشعور و الرغبة و المعاناة، التي تسعى الى غرس نفسها في التفكير؛ هذه الاخيرة تشكل حسب ادورنو حافزا للمفهوم لإنشاء روابط و ايجاد الاحتمالات المدفونة غير المطوّرة، و بالتالي لقول اكثر مما يقولون كاشكال تصنيف مستخدمة ميكانيكيا.[2] هنا بالذات تتكشف الامكانات الاجتاعية النقدية للتفكير وهو ما سنتناوله في العنصر التالي محاولين الكشف عن الجانب اليوتوبي والاجتماعي النقدي لما يبدو عملا ابستيمولوجيا محظا في الجدل السلب.

ب ـ يوتوبيا "جدل السلب"

المحاكاة و جلب اللامتطابق للتعبير ليس شكلا من أشكال التشبّث بالبقايا القديمة التي تتعرّض للتهديد، وإنما الهدف منه هو إعادة بناء التجربة والسياق التاريخي والاجتماعي للأشياء التي تجعل التجربة متاحة دون الإعتماد على الكليات المتشيئة للتاريخ والحرية والذات (في ظل الظروف التاريخية غير الواعدة يتحول المشروع الميتافيزيقي إلى وهم و إيديولوجيا متواطئة مع هياكل الوضع القائم) ، حيث تكشف الكوكبة المفاهيمية عن طبيعة الشيء بوصفه تاريخيا وصائرا، وبالتالي متحرك بفضل الدوافع والميول التاريخية التي تجد تعبير عنها من خلال الفناهيم؛[3] وهنا يظهر مدى التباين بين الظاهر والجوهر، بين الإيديولوجيا وحقيقة المعاناة، و بهذه الطريقة تتمفصل العلاقة بين الإبستيمي والإجتماعي النقدي عند أدورنو، فالحقيقة بمجرد ظهورها تصبح نفيًا متعيّنا للواقع لأنها ببساطة تكشف زيفه وتبطل إدعاءاته.

[1] roger s. foster, adorno and philosophical modernism, ibid, p, 21.
[2] Ibid, p, 28.
[3] Roger s. foster, adorno and philosophical modernism, ibid, p, 32.

في مجتمع قمعي مهيمن تحوّل هو ذاته إلى إيديولوجيا تحبس الفكر ضمن حياثتها الخاصة، اي يفرض نوع من المطابقة والتناسق بفضل أطره وهياكله المؤسسية والفكرية، الفكر يجب أن يجسد حساسية تجاه اللامتطابق ويعبر عن المنبوذ الاجتماعي و الجسد المعذب، وبالتالي يرتبط بواقع المعاناة الإنسانية، فـ"الحاجة إلى اعطاء صوت للمعاناة هي شرط لكل حقيقة"[1] كما يقول ادورنو، يجب أن تصبح الرغبة في أن تكون الامور في نصابها الصحيح، وأن يصل البشر إلى حالة تنتهي فيها المعاناة التي لا طائل منها هي القوّة الملهمة والدّافعة للفكر؛[2] هناك معيارية للصواب والخطأ من الناحية المعرفية تتعلق بقدرة المفهوم على التعبير عن الشيء في ذاته، وهناك معرفة معيارية تتعلق بالغاية، الفلسفة يجب أن تتعلق بالغايات القصوى للإنسان، وتساهم في خلق الحالة التي ينبغي أن تكون عليها الاشياء.[3]

بخلاف النزعة الواقعية والوضعية يرتبط الفكر النقدي بأمال الإنسان وإحتياجاته ورغباته باعتباره كفاحا ونشاطا تأمليا نحو ما هو خبء لحد الآن. وفقا لادورنو إذن يجب أن يرتبط الفكر بالممكن، بالخيال، لأن ذلك فقط ما يدفع الفكر إلى المضي قدما، وهذا ما تم استبعاده من قبل الوضعية باعتباره ذاتيا. بهذا المعنى يتصور أدورنو التفكير و هو تصور استلهمه من أرنست بلوخ، لكنه طوّره بشكل مختلف عنه، حيث يعتقد أدورنو تحت تأثير لوكاتش أنه لا يمكن في ظل التشيؤ الكلّي التعامل مع اليوتوبيا إلا بشكل سلبي، إذ لا يمكن في هذا السياق أن يظلّ الفكر لا مباليا و يتظاهر بأنه يتحدث من خارج المجتمع اويفترض انه بوسعه الانفلات بسهولة من النسق المتشيء للعقلنة؛ إن أي محاولة من هذا القبيل قد تفضي بصاحبها إلى السقوط في نير العقلنة، بحيث أن أي مخطط للخير والمجتمع العادل لا يمكن أن يكون أكثر من نتاج إيديولوجي لفرع من فروع تقسيم العمل الفكري، فقط الإنطلاق بشكل جذري من التفاصيل الصغيرة لفهم العالم يعصم الفكر من الإنزلاق إلى رؤية كلية خاطئة أو السقوط في النسق الاستيعابي للواقع؛ لهذا بدلا من الإعتقاد بامتياز معرفي وهمي للذات في فهم العالم ينتهي إلى انتاج الوهم، يدعو أدورنو إلى نقد سلبي محايث، بحيث بدلا من أن يقوم الفكر برسم صورة لما ينبغي أن يكون عليه العالم، يكتفي بنقد محايث لما هو موجود، وهذا بحد ذاته يتضمن لحظة يوتوبية عن واقع آخر مختلف عن الحياة المتضررة التي يحياها

[1] theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 17.
[2] ocshrat c. silberbusch, philosophy of nonidentical, ibid, p, 3.
[3] Brian O'Connor, adorno's negative dialectic, ibid, p, 5.

الانسان،[1] "إنه يأمل فقط في تفسير هذه الحياة المدمرة باهتمام وخيال كافيين للسماح بإشارات إلى حياة محتملة غير تالفة بالظهور".[2]

قد يبدو الفكر بدون جدوى من هذه الناحية باعتباره لا يعلن إلتزاما بأي شيء عملي، لكن في خضم اليأس من مسار عملي، في سياق البربرية والتشيؤ، و فقدان التجربة يصبح التفكير والتأمل في حد ذاته فضيلة وفعلا ثوريا، لأنه الشرط الأولي للتجاوز؛ ومع ذلك ليس غاية الجدل السلبي أن يصبح مطلقا لنفسه، لأنه هاهنا يبقع الأمل الذي يثيره في النفي المتعيّن للواقع، فالحرية اليوم تتكشف فقط في نفيها الواقعي، أي في الشكل العيني للقمع اذ ان مجرد التلويح بالحرية كمعطى إيجابي يصبح نقيضها.[3] من هنا نفهم المقولة الشهيرة لأدورنو من أن "الفلسفة الوحيدة التي لا يزال بإمكاننا تحمل مسؤوليتها الآن في مواجهة اليأس هي محاولة النظر إلى كل الاشياء من وجهة نظر الخلاص".[4]

تشير المقولة أعلاه إلى أن السياق التاريخي قد جعل النظرية في أزمة لا رجعة فيها، لكنها تشير كذلك إلى الطريقة التي يمكن أن تستمر بها الفلسفة في الوجود، حيث يقترح أدورنو طريقة جديدة للنظر للوجود والأشياء وهي الطريقة الوحيدة للممكنة لمزاولة الفلسفة اليوم، وهي النظر إلى الأشياء من وجهة نظر الخلاص، وبالتالي تتضمن أو تشير الى البرنامج الفلسفي لأدورنو، الذي يمكن تلخيص تطوره وأبعاده النقدية واليوتوبية على النحو التالي:

من أجل الحصول معرفة ومناظير جديدة كليا من قلب الواقع، يجب الإتصال بالأشياء من خلال نوع من التعاطف والقرب الحساس معها مع الحرص على عدم فرض معاني محدّدة مسبقا، أو بتعبير آخر يجب النظر إلى الأشياء دون وضعها بتعسّف ضمن فرضيات مسبقة أو اجبارها على الدخول في مخططات تتحدّى ما يجب أن "يقولوه"؛ وهنا ينبغي أن نسجل كذلك أن القرب من الأشياء لا يعني كذلك أن نكون في العالم في وضع الانتماء أو التبعية، بل يجب أن نحافظ على المسافة إزاء الوجود المباشر للأشياء لنكون قادرين على بلورة إدراك و نظرة نقدية إزاء الواقع، لأن الواقع أصبح وفقا لتحليلات أدورنو اكثر إنغلاقا و تنظيما وتوحيدا قياسيا، بالتالي من الصّعب

[1] Simon jarvis, adorno, a critical introduction, ibid, p, p, p 8, 9.
[2] Ibid, p, 9.
[3] Barbara poupin, liberté et totalité selon adorno, p, 726.
[4] cité par: Daniel payot, messianisme et utopie: la philosophie et le "posible" selon t. w. adorno, TUMULTES, n° 17-18, 2002, p, 180.

تجاوز سحره؛[1] لكن إذا استطعنا تجاوز التجربة المدارة والخروج من الدائرة السحرية للوجود سيكون بإمكاننا تحصيل معرفة جديدة من شأنها أن تثبّت مناظير جديدة، يمكن أن ترتقي إلى إعطاء العالم تمثيلا جديدا، والذي بدلا من ان يترك العالم سليما في إكتماله الظاهر والحاضر، يظهره محوّلا حتى يصبح غريبا عن نفسه؛ حينذاك تظهر التصدعات والشقوق التي تبقيها تمثلاته المعتادة متوارية، وهكذا بقدر ما يقدم العالم في حقيقته، فإنه يظهر على ضوء النور المسياني(اليوتوبيا)[2].

بالكشف عن حقيقة الأشياء وتشويهها في الواقع المقلوب يفتح "الجدل السلبي" إمكانية نحو وضع مختلف يمكن للأشياء فيه أن توجد وتحقق كمالها دون قمع أو تشويه، وبدون أن يدعي الفكر حيازة رؤية عما ينبغي أن يكون، كل شيء مرتبط بهذا التمييز بين الكائن وما ينبغي أن يكون، الانشغال بالممكن هو الذي يقود الفكر ويدعم الرغبة في المعرفة، لهذا يحدد أدورنو الفلسفة ليس على أنها محاولة لتفسير الوجود وإنما باعتبارها إهتمام بالممكن، والذي يظهر اليوم في الواقع المقلوب بأنه اللّاوجود؛ قوة الفكر وبصيرته تقاس بقدرته على مقاومة الايديولوجيا والكشف عن حقيقة الوجود، بهذه الطريقة يصبح ايماءة عما ينبغي ان يكون، وهذا ما يعنيه ادورنو بقوله ان "المعرفة التي تريد المحتوى تريد اليوتوبيا، هذه الأخيرة كوعي للإمكان مرتبطة بالملموس كما هو غير مشوّه، إنه الممكن وليس الواقع المباشر الذي يعيق اليوتوبيا، هذا هو السبب في أنها تبدو مجردة في وسط ما تم تأسيسه، يأتي اللون ير القابل للذوبان من اللاوجود، ما يخدمه هو التفكير الجزء من الوجود الذي دائما سلبية على اللاوجود، إنه فقط في المسافة القصوى في البداية التي تصبح قربا، الفلسفة كما هي الموشور الذي يلتقط "[3].

المبحث الثالث: الفن و اللاّمطابقة: الفن كترياق للتشيؤ والنقيض العقلاني للعقل

1 ـ الفن المستقل كنقيض إجتماعي للمجتمع

أ ـ العمل الفني المستقل كنفي متعيّن

في ظل حالة التشيّؤ وتحول المجتمع المدار إلى محايثة خالصة وفقدان التجربة يجد أدورنو في الفن شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي المنافي لأشكال الهيمنة والخداع الإيدولوجي للواقع، حيث يحتفظ الفن ـ حسب أدورنو ـ على عكس التجربة المدارة التي تمليها العقلانية السائدة على العفوية والإستقلالية اللازمين التي تتيح له تجاوز الواقع

[1] Daniel payot, messianisme et utopie, ibid, p. p 181. 184.
[2] Ibid, p, 181.
[3] theodor w. adorno, negative dialectic, ibid, p, 57.

ليشكّل من ذاته عالما آخر مختلف عن العالم البورجوازي الحديث ينعته أدورنو ب"العالم للمرة الثانية "،[1] فلا شيء في الفن مهما تسامى لا يأتي من المجتمع، ولا شيء فيه لم يتم تحويله، حيث يعيد الفن ترتيب العالم في صور وأشكال ذات مغزى تعكس حقيقة الواقع وتقدم إدراكا متميزا له خارج الدائرة العقلانية المتشيّئة؛ وهذا يعني أن أدورنو ينظر للفن على أنه ذو طابع معرفي، وانّه يحمل حقيقة* بإمكانها المساهمة في إعادة تشكيل الوعي بالواقع، ويعتبر من ثم الفلسفة التي تحاول تفسير والكشف عن المحتوى الاجتماعي للأعمال الفنية بانّها نظرية إجتماعية بقدر ما تسهم في نقل المضامين النقدية اللاخطابية للفن خطابيا.

في الواقع لا خلاف في أن للفن بشكل عام محتوى موضوعي، وأنه يشير بطريقة ما إلى الواقع الاجتماعي، لكن حين يتعلق الأمر بالفن المستقل والأعمال التي يعنيها أدورنو يصبح الأمر أقل بداهة، فهذه الأخيرة تبدو محض أشكال لا تشير من قريب أو بعيد إلى المجتمع، لذلك يصعب تقبّل أن يكون لهذه الاعمال مضمون حقيقة، أو أنها تقول شيئا ذي معنى عن الواقع الإجتماعي فضلا عن أن تعبر عن **"لاعقلانية النظام العالمي العقلاني"**[2] كما يزعم ادورنو، وبالتالي نحن بحاجة إلى فهم كيف يعمل الأثر الفني المستقل وبأي معنى يمكن أن يتضمن وجهة نظر معرفية على الإطلاق ناهيك عن أن يجسد لا عقلانية النّظام الإجتماعي؟

يعرف أدورنو الاعمال الفنية بانّها كائنات مبنية شكليّا بشكل حاسم ومركزي، تستجيب فقط للإشكالات الشكلية المطروحة في وقتها، و يؤكّد أنّ أكثر المنتجات أصالة تتحدّد من خلال صرامة الشكل والابتكار التقني، وترفض بشكل صارم الإنفتاح على المحتوى الخارجي، ومن ثم فهي تشكّل محايثة ذاتية، وهو الأمر الذي دفع أدورنو ألى تشبيهها بالتعبيري اللايبنيتزي بأنها **"مونادا بلا نوافذ"** للإشارة إلى أنها تقوم كجوانية خالصة لا تحيل بشكل مباشر إلى أي شيء خارجها؛ وهذا يثبت أن أدورنو حين يصرح بان الاعمال الفنية تعبّر عن حالة النظام العالمي لا يقصد نوعا من التعبير المباشر على غرار ما قال به بريشت او لوكاتش، بل يقصد نمطا تعبيريا مختلفا، حيث تأخذ الخصائص الشكلية لهذه الأعمال إطارا تفسيريا موسعا، بحيث تقدم هذه الأخيرة نقدا للمجتمع الخارجي من خلال الشكل فقط.

---

[1] Antonio gutiérrez pozo, utopian in black, ibid, p, 483.

* ينقل أدورنو عن هيغل أننا " في الفن نحن لا نتعامل مع اي لعبة طفل ظريفة او مفيدة، و لكن ...مع كشف للحقيقة" أنظر: theodor w. adorno, philosophy of new music, tr: robrt hullot-kentor, minnesota press, united states, 2006, p 7.

[2] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقيّة، تر: ناجي العونلّي، منشورات الجمل، بيروت، ط 1، 2017، ص 101.

يرفض إدورنو بشكل حاسم المحاولات الرّامية إلى إسناد مهمة إجتماعية للفن معتبرا أيّاها تفكيرا غريبا عن الماهية الحقيقية للفن وإنحرافا تامًّا عن الطّابع العفوي المستقل للإبداع الفني، مؤكدا أن إسناد وظيفة سياسية للفن، ومطالبته بتوصيل محتوى إيديولوجي ما من شأنه إختزال الأعمال إلى مجرد منصّات إيديولوجية، الغرض الوحيد من وجودها هو توصيل رسالة معينة يمكن توصيلها بطرق أخرى غير فنية، الأمر الذي يجعل وجود الفن ذاته عارضا أوغير ضروري بالمرة مادام يمكن توصيل محتواه بطرق أخرى؛ وهكذا لكي يتفادى هذه المزالق يسلك أدورنو طريقا مختلفا يكشف من خلاله المحتوى الإجتماعي النقدي للفن دون التفريط في القيمة الجمالية، وذلك من خلال تفسير يجمع بين الوظيفة النقدية للفن و الطابع المستقل لوجوده،[1] بحيث بدل أن يسند وظيفة خارجية للفن يؤكد أنه "إذا كان من الممكن إسناد أي وظيفة إجتماعية للأعمال الفنية على الإطلاق ... فهي أن يكون بلا وظيفة"[2]؛ من خلال الناي عن الواقع التجريبي والتشكّل خارج مواضعاته يتموضع العمل الفني كشيء لذاته في مقابل مبدأ التبادل الذي يحكم الواقع، هنا تكمن جوهر سلبيته بهذه الطريقة يقدم الفن مساهمته في المجتمع، وبها يضمن أن لا يتورط في المجتمع الذي ينتقده.[3]

يعمل مبدأ الإستقلالية كمبدأ محايث لتشكل الأعمال كما رأينا، وبالتالي لا يمكن فهم أهميته الإجتماعية والمنطق الداخلي لتمثيلها إلا في إطار هذه الاستقلالية، وهذا بالضبط ما يقوم به ادورنو، بحيث يعتبر الأثر الفني واقعة اجتماعية وفي نفس الوقت نقيض متعين للمجتمع، فهذا الأخير حسب أدورنو يتموضع بطريقة تجعله غير قابل للإختزال في المجتمع، "إن الفن ـ كما يصرّح ادورنو ـ إجتماعي ليس بسبب إنتاجه، حيث تتمركز جدلية قوى الانتاج و علاقات الإنتاج، و ليس بسبب الأصل الاجتماعي لمضمونه التيماتي، فهو يصير إجتماعيا بواسطة موقعه المضاد الذي يتبناه إتجاه المجتمع، وهو يحتل هذا الموقع فقط كفن مستقل".[4] ومعنى هذا أن الفن يتموضع كقوة نقدية معارضة للمجتمع فقط من خلال إستقلاليته، ففي حين يكتسب الفن صفته الإجتماعية بحكم أنه ينتقد المجتمع فإنه بصورة مفارقة يفعل ذلك من خلال لا إجتماعيته بالذات، بحيث أن وجود الفن ذاته كشيء فريد من خلال إطاعته لقانونه الخاص، وتموضع الأثر الفني كغاية في حد ذاته غير نافع إجتماعيا، فإن هذا الأخير يقف في

[1] عبد العالي معزوز، جماليات الحداثة أدورنو و مدرسة فرانكفورت، منتدى المعارف، بيروت لبنان، ط1، 2011، ص، ص، 183، 184.

[2] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص 336.

[3] scba olay, art et culture chez adorno et arendt, verbum analecta neolatina, v 13, n°1, 2012, p, 25.

[4] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، 225.

تناقض مع المجتمع، لأنه يتمرد على مبدأ التبادل حيث كل شيء يجب ان يكون لأجل شيء آخر، ومن ثم فإن الطبيعة غير الإجتماعية للفن هي نفي للمجتمع القائم، وهو ما جعل أدورنو يستنتج أن الفن ينتقد المجتمع بطبيعته.[1]

يؤسّس أدورنو إذن الدلالة الإجتماعية للفن إنطلاقا من إستقلاليته، حيث يكشف الجانب الديالكتيكي للإستقلالية عن نوع من الوساطة الإجتماعية للفن التي يقوم ادورنو بتطويرها من خلال تفسير فريد لمعنى الاستقلالية يقوم على إدعاءان متداخلان: حيث يدّعي في المقام الأول أن الفن الحديث بمعناه الأوسع منذ العصر البورجوازي إلى الآن هو نتاج تقسيم العمل يعني نتاج مرحلة إنفصل فيها الفن عن المجالات الأخرى، و تحرّر من التبعية لمجالات أخرى كالدين والاقتصاد، وأصبح مؤسسسة أو مجالا خاصا له غاياته الخاصة وقوانينه التي تحكمه، و يدعي في المقام الثاني أن الفن من حيث هو نتاج تقسيم العمل، فهو تابع للمجتمع ولا ينفك عن صيرورة العقلنة التي مسّت مختلف المجالات، إلا أنّه يتمتع بنوع من الإستقلالية بحيث على الرغم أنه جزء من هذا المجتمع الذي انبثق عنه فلا يمكن ردّه اليه.[2]

على عكس منتجات الصناعة الثقافية التي تأخذ موقعا في المجتمع الرأسمالي كتسلية في أوقات الفراغ، وتخضع في كامل أطوار إنتاجها وتلقيها لمبدأ الربح والإستهلاك، يرى أدورنو أن الإستقلالية النسبية التي لا يزال يتمتع بها الفن الحديث من خلال خضوعه لقانونه الداخلي ومبدئه المحايث بمعزل عن تأثير علاقات القوة المهيمنة التي تكمن وراءها الهياكل الإجتماعية، وقدرته على تجاوز سياقه الإجتماعي يجعله يحتل موقعا مناوئا للواقع الخبري، حيث يصعّد الفن مبدأ حفظ البقاء المسيطر على الواقع ليجعل منه القانون الداخلي لظهوره، الذي يتجلى في رغبة كل أثر فني أن يتطابق مع ذاته، وأن يكون لذاته يتشكّل وفقا لقنونه المحايث، يعيد ترتيب أجزائه وفق غايات إستيطيقية محضة، ستُمكّنه من إدراج شيئا ما من المجتمع من حيث أنّه إصطناعات وإنتاجات للعمل الاجتماعي.[3]

إن الأعمال الفنية في رغبتها في أن تكون لذاتها من خلال ظهورها وكأنّها تتمتع بحياة خاصة بها، فإنها تثير التساؤل حول مجتمع لا يسمح لأي شيء أن يكون هو نفسه

[1] ross wilson, theodor adorno, (routledge critical thinkers) , ROUTLEDGE taylor and francis group, new york, first published 2007, p, 50.
[2] zuidervaart lambert, the social significace of autonomous art, journal of aesthetics and art criticism, vol 44, n° 2, winter 1985, p 60, 61
[3] Lambert zuidervaart, adorno's aesthetic theory: the redemption of illusion, the MIT press, massachusetts, first editions, 1993, p p, 28, 29.

ويخضع كل شيء لمبدأ التبادل، كذلك من خلال قيمومتها الذاتية بمعزل عن ظروف إنتاجها وطبيعتها السلعية تشير إلى حياة مختلفة، وتستدعي من خلال لا غائيتها الغايات الإنسانية العليا التي تناستها العقلانية الاداتية؛[1] يكتب أدورنو معبرا عن هذه الدلالة الإجتماعية كالتالي: " ما من محض أي متكوّن بالتمام طبقا لقانونه المحايث لا يحمل ضمنا نقدا واستنكارا للهوان والتردّي الذي ينتجه وضع يتطور في مجتمع تبادلي شمولي حيث كل شيء إلا لآخر. فاللااجتماعي في الفن هو سلب متعين للمجتمع المعين"[2] ويصرّح في ذات السيّاق مؤكدا هذا المعنى قائلا: إن "الفن لا يصير بالأحرى عنصرا إجتماعيا من خلال موقفه المضاد للمجتمع وهو لا يعتنق هذا الموقف من حيث هو قائم بذاته، فالفن من حيث يتبلور نوعيا في حدّ ذاته بدلا من الإمتثال للمعايير الإجتماعية القائمة والإتّصاف بأنه "مفيد إجتماعيا" إنّما ينتقد المجتمع من حيث مجرّد وجوده".[3]

يمكن القول بناءا على ذلك أن ادورنو بتفسير كهذا لمعنى الإستقلالية إنّما يدشّن طريقة مختلفة للتفكير في علاقة الفن بالمجتمع أكثر ديالكتيكية، تقوم على افتراض أساسي وهو أن الفن بذاته عندما يؤسّس نفسه بمنأى عن كل شيء ويتجسد كشيء فريد ومتميز، فإنه يصير لحظة سلبية بالنسبة للمجتمع ونوع الممارسة السائدة فيه؛ فالفن ليس مجرد متعة أو تسلية بل يشكّل من خلال مظهره الخالص نقدا للمجتمع، ذلك أن الأعمال من خلال إدعاء الإستقلالية والتفرد إنّما تقترح ضد العقلانية الآداتية ومجتمع التبادل وضعا مختلفا وظروف أخرى، حيث يكون بوسع الأشياء التواجد كأشياء لذاتها غير قابلة للتبادل.[4]

وهكذا فإنّ الفن بمحض ظهوره كشيء متفرّد فإنّه يقترح مبادئ وأسس وعلاقات مختلفة عن تلك السّائدة في المجتمع، وبالتالي لا يحتاج إلى تدخّلات مفيدة لنقد العقل الآداتي يكفي ظهوره خارج أسس الممارسة السائدة ليضع الطابع العملي للممارسة ذاته موضع تساؤل؛ في حين أن استخدام الأعمال كمنصات لنقل محتوى إيديولوجي معين يفقدها على الفور طابعها المستقل، ويجعل منها مجرد أدوات ليست خارج سياق ما تنتقده؛ بينما ظهور الأعمال المستقلة كمنتجات ليس لها غاية واضحة في عالم يتم تقديم فيه كل

[1] zuidervaart lambert, the social significace of autonomous art, ibid, p, 64.

[2] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، 349.

[3] المصدر نفسه، ص 349.

[4] عبد العالي معزوز، جماليات الحداثة، مرجع سابق، ص. ص، 147. 151.

شيء على أنه موجود ليس لمصلحته الخاصة، ولكن من أجل شيء آخر، فهي تشير إلى حقيقة أنّ الإنتاج أصبح إنتاجا للقيمة التبادلية في حدّ ذاتها أكثر من أي شيء آخر.[1]

يمكن تلخيص حجة أدورنو حول الدلالة النقدية للإستقلالية وكون الأثر الفني واقعة اجتماعية و في نفس الوقت سلب متعين للمجتمع كالتالي:

الفن مستقل عن المجتمع وفي نفس الوقت متداخل بعمق معه، من خلال تناقضاته الخاصة يكشف عن تناقضات المجتمع؛ إن الأعمال الفنية من حيث هي نتاج إجتماعي هي وقائع إجتماعية، لكنّها من حيث إدعائها الوهمي بالإستقلالية وكونها لذاتها، فإنها تمثّل لحظة سلبية بالنسبة لمجتمع يحكمه مبدأ التبادل، وهذا يعني أن الفن ليس إجتماعيا لكونه يحمل مضمونا إجتماعيا، وإنّما لأنه في ذاته في طريقة تموضعه وتعيّنه يتّخذ موقفا مضادا للمجتمع، بحيث يصبح الفن المستقل نقدا للمجتمع لمجرد كونه موجودا، وهذا يعني من جهة أخرى أن الفن سلبي بما يوحي به كشكل اكثر ممّا يقوله كمحتوى.

ب ـ الفن بين الحقيقة و الايديولوجيا:

ادعاء ادورنو بان الفن ذا طابع معرفي و ان الاعمال تتضمن محتوى حقيقة لا يعني البتة الايحاء بان الفن لا يتضمن لحظات مشكوك فيها ايديولوجيا، على العكس تماما من ذلك يقرر ادورنو منذ البداية ان الفن المستقل هو نتاج التنوير، ومن ثم فهو ليس بمعزل عن صيرورة العقلنة التي جعلته ممكنا، التنوير هو ما اتاح للفن الظهور كمجال مستقل وللاثر الفني كشيء في ذاته؛ ان الاستقلالية الوهمية التي يدعيها الفن هي اساس الطابع الوثني والقيمة الطقسية التي صار يتمتع بها الاثر الفني، والتي اتاحت له كما راينا التموضع كضديد لمجتمع التبادل؛ يتعلق الامر برمته كما يراه ادورنو بديالكتيك يجد فيه الفن نفسه ، بحيث تنبع استقلاليته من تبعيته المطلقة وحقيقته من طبيعته الوهمية والحرية التي يبشر بها بالاكراه العاري الذي ينتج عنه، تشير هذه اللحظات المتناقضة في مداها الابعد الى الطريقة التي تتشابك بها العقلانية بالهيمنة.[2]

يتضمن كل اثر فني في ابعاده المختلفة توازن هش بين الاستقلالية التي يدعيها والتبعية التي ينتج عنها وبين الوهم الذي يعتري وجوده والحقيقة التي يبشر بها؛ تشكل هذه اللحظات المتناقضة جوهر ظهوره وشرطا من شروط تواجده التي بدونها لا وجود للفن اساسا لهذا بدل القفز عليها وغض الطرف عنها يسعى أدورنو الى الكشف عنها،

[1] Simon garvis, adorno, a critical itroduction, ibid, p, 121.
[2] simon Jarvis, adorno a critical introduction, ibid, p. p 114. 117.

وفهم كيف تتمفصل العلاقة بين البعد الايديولوجي للفن ومحتوى الحقيقة الخاص به، أو بعبارة أخرى فهم كيف يتداخل طابعه الوهمي بالحقيقة التي يدعيها؟

يزعم ادورنو أن الأعمال الفنية وهمية تتضمن لحظات إيديولوجية من حيث كونها مظهر لشيء غير موجود، ومن حيث إدعائها بالإستقلالية كأشياء في ذاتها، لكنّه يؤكد في نفس الوقت أنّ هذا الطّابع الوهمي هو أساس الوظيفة النقدية التي تؤديها الأعمال الفنية، ولولاها ماكان هناك أعمال أساسا، يكتب أدورنو "صحيح أن الأثار الفنية من جهة ما هي نتاجات للعمل الاجتماعي تنغلق على ما تكون في حدّ ذاتها من حيث تخضع لقانون شكلها وتنتج هي نفسها عن قانون الشكل، وبهذا يمكن أن يقع الأثر الفني تحت طائلة الحكم عليه بالوعي الزائف أو يحمل على محمل الإيديولوجيا من منظور شكلي، الأثار الفنية هي إيديولوجا بقطع النظر عما تقول، ومن حيث تضع قبليا عنصرا فكريا باعتباره مستقلا عن شروط انتاجه المادية ومن ثم باعتباره ذاتوية عليا، فتوقع في الوهم من حيث الزّلل القديم الذي يتعلق بالفصل بين العمل اليدوي وعمل الفكر، (...) لكن توثينهم الخطاء لا يجرد الأثار الفنية من كونها أثار فنية، حالهم في هذا حال إمرء يرتكب ذنبا. ذلك أن لا شيء في العالم الموسوط كليا واجتماعيا يقع خارج سياق الذنب، لكن مغزى حقيقة الأثار الفنية الذي يكون أيضا حقيقتها الإجتماعية مشروط بطابعها الوثني فمبدأ الوجود ـ لِأجلـ آخر الذي هو في الظاهر ضد الفتشية، إنما هو مبدأ التبادل الذي تتقنع ضمنه الهيمنة، ووحده من لا يذعن الى ذلك المبدأ يكون ضمانا لانعدام الهيمنة، إذ الخلو من المنفعة هو وحده الذي يكوّن قيمة التبادل الذاوية. فالأثار الفنية تمثل الأشياء التي لم يعد يفسدها مبدأ التبادل، ولم يعد يشوّهها الربح والحاجات الكاذبة للإنسانية المتردية في سياق الظّاهر الشامل ظاهر كونها لذاتها هو قناع للحقيقة".[1]

يمكن شرح النص أعلاه بان الأعمال الفنية من خلال إنفصالها عن ظروف إنتاجها، وظهورها كأشياء قائمة بذاتها فإنّها تقدّم إدِّعاءا وهميا بالإستقلالية، ومن ثم يمكن اعتبارها وعيا زائفا من هذه الناحية، لكن الأعمال الفنية من خلال الظهور كأنها تتمتع بحياة خاصة فإنّها تدين المجتمع القائم على التبادل وتثير التساؤل حول مجتمع لا يسمح لأي شيء أن يوجد إلا لشيء آخر، و بالتالي في سياق حيث لا شيء يملك قيمة في ذاته كشيء لذاته، فإنّ الأعمال الفنية حين تتشكّل كأشياء لذاتها، وحين تتبلور على أنّها أشياء بدون غاية، فإنّها بذلك تقترح ظروف متغيّرة، حيث يمكن للأشياء أن توجد بذاتها كأشياء لها قيمة في ذاتها؛[2] "سيتنزل المجتمع المحرر في ما أبعد من لا معقولية

[1] تيودور ف. أدرنو ، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، ص 352، 353.

[2] Lambert zuidervaart, the social significance of autonomous art, ibid, p, 64.

مصروفاته الزائفة و في أبعد من معقولية الغاية ـ الوسيلة التي تقوم عليها المنفعة هذا ما يُسْتَشْفَرُ في الفن ويكوّن صاعقه الإجتماعي. إذا كانت الوثنيات السّحرية أحد الجذور التاريخية للفن، فإنّ هناك عنصرا وثنيا مغايرا لوثنية السلع يبقى ممتزجا بالأثار الفنية ولا يمكنها التخلّص منه أو نفيه".[1]

بهذا المعنى يأخذ الطابع الوثني للأعمال بعدا نقديا، بحيث مجرد ظهور الأعمال كأشياء لذاتها غير قابلة للتبادل كسلع تصبح إدانة للمجتمع القائم، فعلى الرّغم من أن هذا الإدعاء يبقى وهميا "إلا أنّ الوهمية في حدّ ذاتها تقدم نقدا حقيقيا للتحوّل المتقدم لكل شيء إلى شيء لأجل آخر، أي التقدم نحو وضع يكون فيه للأشياء جوهر وقيمة فقط بقدر ما يمكن إستبدالها بشيء آخر في الرأسمالية المتأخرة، كل شيء بما في ذلك النشاط البشري الحي يتم تحديده بشكل متزايد في التقييم لأجل شيء آخر (قيمة التبادل)، بحيث تميل قيمة الـ في ـ حد ـ ذاته إلى الإختفاء من خلال الإصرار على إدعائه الوهمي بالكرامة غير القابلة للتبادل، يقاوم الفن الفكرة القائلة بأن غير القابل للقياس نوعيا يمكن جعله قابلا للقياس الكمّي"[2].

الأعمال الفنية ليست بمنأى عن سياق الوهم الشّامل الذي يتم بموجبه تنظيم المجتمع ككل، بل تخضع كأي منتجات أخرى لمبدأ التبادل (المبدأ الفوق ـ جمالي)، تنتج وتستهلك وفقا لهذا المبدأ مثل غيرها من المنتوجات الأخرى في ظروف الرأسمالية المتأخرة، تخضع لنفس مسار السلعة تتستر على ظروف إنتاجها لتبدو كأنّ لها حياة خاصة منفصلة عن العمل الذي دخل فيها، فهي بذلك تحمل نفس السّمة الوثنيّة التي للسلع، إلاّ أنّها ـ أي الأعمال ـ أكثر وثنية بقدر ما تبدو كأنّها لا تخدم أي غاية تتجاوز مجرد وجودها، الأمر الذي يجعل منها كائنات غير عقلانية من هذا المنظور، ويجعل احترامها تقديسا خرافيا؛[3] لكن مع ذلك الأعمال على عكس المنتوجات الأخرى توثّنها لا يجعلها تتشيّأ وتفقد قيمتها فتصبح أكثر قابلية للتبادل كسلع مجردة، بل يجعلها في تعارض مع هذا المبدأ، لا بل تقف على النقيض منه كلّما كانت أكثر وثنية كسلع مطلقة.

تقوم الأعمال وتنتصب حسب توصيف أدورنو ك**"أصنام ضد صنم السلع"** ليس بأن تصبح أقل فتشّية من السلع، وبالتالي أقل خداعا منها على العكس من ذلك الأعمال الفنية لا تنفي مبدأ التبادل وتنتقد صنمية السلع إلا حين تصبح سلعا بشكل مطلق، ففي حين لا تزال فتشّية السّلع تدعم الوهم بأنّها موجودة لإشباع حاجة وأنهّا قيم استخدام بينما

[1] تيودور ف. ادرنو ، نظرية استيطيقية، مصدر سابق، ص، 352.

[2] Simon jarvis, adorno, a critical introduction, ibid, p, 117.

[3] zuidervaart lambert, the social significance of autonomous art, ibid, p, 64.

يتم في الحقيقة انتاجها للقيمة التبادلية فقط، فإنّ الأعمال الفنية كسلع مطلقة تخلّت عن هذا الوهم وصارت بالضبط فائض إنتاج بدون حاجة على الإطلاق عادا حاجتها الخاصة، فإنّها لم تعد أشياء لأجل آخر، وبالتالي لا يسري عليها مبدأ التبادل أو بعبارة أخرى تقاوم الأعمال مبدأ التبادل ومعاملتها كسلعة من خلال قيمومتها كأشياء لذاتها بدون منفعة إجتماعية؛ في عالم من الإحتياجات الزّائفة تقدّم الأعمال نفسها على أنّها بدون حاجة، ومن ثم تقدم بصورة عكسية نموذجا عن الانتاج للحاجة.[1]

يمكن القول بناءا على ذلك أنّ صفة الوثنية للآثار الفنيّة ليست مجرد وهم، إنّها "شرط حقيقتهم بما في ذلك حقيقتهم الإجتماعية"،[2] وبالتالي الوهم ليس شيئا ينضاف إلى الأعمال الفنية من أعلى إنّه جزء من بنية الأعمال وتكوينها الجوهري؛ يحتفظ كل أثر فنّي بعلاقة متناقضة مع وضعه كصنيع؛ الأعمال الفنية هي أشياء تميل إلى رفض شيئيتها، فبالرغم من أنّها كصنائع مشروطة بجانبها المادي ـ التقني إلا أنّها كمظهر توحي بشيء يتجاوز المظهر (المعنى)، وهذا يجعلها وهميّة تقدم شيئا لا يمكن أن تكونه هي نفسها، لأن المعنى على الرّغم من أنّه العامل الذي يضفي وحدة على العمل الفني إلاّ أنّه شيء غير موجود في العمل ذاته، ومن ثمّ فإنّ إدّعاء العمل الفني أنّه يملك محتوى في ذاته يبقا إدعاءا وهميا.[3]

من ناحية أخرى يعتقد أدورنو أنّ العمل الفني لكي يكون نفيا قاطعا للمجتمع يحتاج أن يغترب وأن يتحقّق كوحدة مع ذاته بمعزل عن المجتمع المغترب، وهذا يجعله وهميّا من ناحيتين:

الأولى هي أنّ العمل الفني لكي يظهر بمظهر الأصالة يجب أن يتجلى كوحدة متجانسة، لكن هذه الوحدة على الرّغم من انّها تتيح للأعمال هذا الظّهور ككيانات متكاملة ومستقلة، إلا أنّها وهمية بشكل مضاعف لأنّها من جهة تخفي اللّحظات غير المتجانسة التي استوعبتها في داخلها؛ وثانيا لأنّها لا يمكن أن تتحقّق بوصفها كذلك مادام المجتمع عدائيا، على اعتبار أن تناقضات المجتمع تؤثر على وحدة العمل الفني، وبالتّالي لا تتحقق هذه إلاّ بتلك.[4] وهذا بدوره يحيلنا إلى نقطة أخرى يثيرها أدورنو تتعلّق بكون الشّجب والتوقّع متقاطعان يحدثان في الآن نفسه في الآثار الفنية، فهذه

[1] simon jarvis, adorno, a critical introduction, ibid, p, p 118, 119.
[2] zuidervaart lambert, the social significance of autonomous art, ibid, p, 64
[3] Thomas huhn, adorno's aesthetics of illusion, journal of aesthetics and art criticism, vol 44, n° 2, winter 1985, p, 181.
[4] zuidervaart lambert, adorno's aesthetic theory, the remption of illusion, ibid, p, p 178, 179.

الأخيرة لا تتجسّد بوصفها نفيا للواقع واستدعاءا لواقع مختلف إلاّ حين تتجسّد كوحدة التي تنتج بدورها عن المعنى الذي يعطي تماسكا لأجزاء الأثر الفني، ويرتقي به من ثم من مجرّد صنيع إلى مظهر جوهري يستدعي الجوهر الخفي للواقع التجريبي.[1]

من خلال الكشف عن هذا الجوهر المخفي للواقع وإدانته كجوهر غير موغوب فيه، فإنّ الأعمال الفنية الأصيلة تفتح إمكانية لوجود وواقع مختلف جوهريا لكنها لا تفعل ذلك على نحو مباشر، و إنما على نحو سلبي كإيحاء كما يصرح زويدرفارت لامبارت، حيث يقول: " تكشف الوحدة في الأعمال الفنية الأصيلة وتنتقد الوحدة المجزأة لمجتمع مدار، ومع ذلك بسبب الإنقسام داخل الوحدة الفنية، تكشف الأعمال الموحّدة عن الوحدة الحقيقية كاحتمال وليس كشيء تم تحقيقه بالفعل؛ كايحاء و وهم إيحائي، فان كل عمل فني أصيل هو عبارة عن قوة تحاول تحقيق ما هو مستحيل في الوقت الحاضر، ومن ثم فإن الهدف الأسمى للعروض الفنية هو كشف التناقض داخل حق القوة".[2]

لا يمكن حصر التناقضات التي تتأسّس عليها حقيقة الأعمال الفنية وفاعليّتها النقدية، لكن يمكن القول إجمالا انّ الفن على الرّغم من إنخراطه في الوهم من جهة كونه مظهرا، إلاّ أن لظهوره الإستيطيقي طابعا جوهريا يكشف من خلاله عن الجوهر المخفي للواقع، حيث تكشف الأعمال من خلال تناقضاتها الخاصّة عن تناقضات المجتمع وتعرّي من خلال أوهامها الخاصة أوهام المجتمع، فيفتح بذلك الفن الواقع الراسخ على رؤى وإمكانات بديلة، وفيما يلي سنستبيّن كيف يحاكي الفن المستقل الواقع التجريبي من خلال شرح الكيفية التي يستدعي بها الفن الجوهر الخفي للواقع التجريبي لتكتمل الصورة حول الطّابع النقدي للأثر الفنّي المستقل، وتظهر أهميّته الفلسفية بالنسبة للنظرية النقدية عند أدورنو.

2 ــ الفن كترياق للتشيؤ و النقيض العقلاني للعقل:

أ- الأثر الفني كمونادا إجتماعية:

في معرض تحليلنا لديالكتيك الإستقلالية للكشف عن الطابع المزدوج للأثر الفني باعتباره قيمومة ذاتية وواقعة اجتماعية ركّزنا على الموْضِع المناوئ الذي يتّخذه العمل الفني المستقل إزاء المجتمع، وقلنا أنّه يكفي أنّ يوجد الأثر الفني كشيء لذاته ليصبح

[1] homas huhn, adorno's aesthetics of illusion, ibid, p, 182.
[2] zuidervaart lambert, adorno's aesthetic theory, the remption of illusion, ibid, p, 179.

على الفور نفيا متعيّنا لمجتمع قائم على التبادل، غير أنّ الطّابع الإجتماعي للعمل الفني أو لنقل أهميته الاجتماعية لا تقف بالنسبة لأدورنو عند حدود الإماءة التي يوحي بها الأثر الفني تجاه المجتمع، بل تتحدّد في المقام الأوّل في وظيفته المعرفية، أي في مضمونه الاجتماعي،[1] حيث يزعم أدورنو أنّ للعمل الفني المستقل مضمون إجتماعي، وأنّه حتى أكثر الأعمال خلوصا تحمل بصمة المجتمع من حيث تعيد إنتاج الصّيرورة الإجتماعية مونادولوجيا ضمن محايثتها الخاصة، ويدعونا إذّاك إلى أن نتفكّر السيرورة التي تتحقق في العمل الفني على أنّ لها المعنى نفسه الذي للصيرورة الإجتماعية، إذ لا شيء ينتج أو يفعل في الأثار الفنية إلا وله نموذج في الإنتاج الاجتماعي، حيث تخضع العناصر المكونة للأثر الفنّي في شكلها وتحوّلها إلى قوانين تنطبق على المجتمع في الخارج.[2] ممّا يجعلها قادرة ضمن بنيتها الخّاصة على عكس صيرورة وتناقضات المجتمع؛ وهذا ما سعى أدورنو إلى الكشف عنه على طول نظريته الاستيطيقية من خلال بيان كيف تحدث هذه المحاكاة في الأعمال المستقلة، وكيف تستطيع الأثار الفنيّة المستقلة تضمين شيء من المجتمع الذي تكافح للإنفصال عنه؟

ينطلق أدورنو في تحليل الوساطة الإجتماعية للفن كما أشرنا سابقا من إدّعاء أساسي مفاده أنّ الفن هو عمل اجتماعي في إطار تقسيم العمل الذي أرسته صيرورة العقلنة، يقوم على السيطرة على المادّة كما تفعل العقلانية العلمية، "فالفن ـ بالنهاية ـ هو شكل من أشكال العقل الذي يسيطر على الطبيعة لأنه من خلال إنشاء الأعمال الفنيّة تصبح "المواد الخام" (اللغة و اللون و الرخام ... الخ) عناصر وحدة، ما يشكّل هذه الوحدة يسميه أدورنو "عقلانية"، بمعنى كل عمل فني هو نتاج بناء عقلاني، وبالتالي يمكننا أن نفهم من هذا أن العمل الفني متماسك كنتيجة للعقلانية"؛[3] لكن من ناحية أخرى هذا لا يستلزم أنّ العقلانية في الفن تماثل تلك خارجه، ذلك أنّ السّيطرة في الفن لا تستهدف السيطرة المجرّدة على الطبيعة، بل إستعادتها بقدر ما تسمح تجربته بحدوث المحاكاة.

إنّ التّقنية الفنية ليست فعلا أداة محضة لغايات مفترضة مسبقا للسيطرة على الطبيعة، بل هي سيطرة على مادة موسوطا تاريخيا تحتوي على تجربة تاريخية مترسّبة في داخلها، حين تتشكّل لغايات جمالية بحتة بمعزل عن الغايات الخاريجية فانّها تعطي صورة عن المجتمع الذي انتجت فيه مما يجعل الفن سيطرة تَحرِيرِيَة تنتقد السيطرة

[1] zwidervaart lambert, adorno's aesthetic theory , redemption of illusion, ibid, p 91.

[2] تيودور ف أدرنو، نظرية استيطيقية، مصدر سابق، ص، 365.

[3] scba olay, art et culture chez adorno et arendt, ibid, p, 24.

الحقيقية على الطبيعة التي تحكم العالم.[1] او بمعنى أدق يتجسّد الفن باعتباره التمفصل المكثف للعقلانية التي تعمل في أماكن أخرى في المجتمع. [2]

يعتقد أدورنو أن الفن الجاد الذي لا يزال ينتج لغايات جمالية بحتة، ولم يخضع بعد في انتاجه لغايات الاستهلاك لا يزال بإمكانه الحوار مع السّياق الاجتماعي لظهوره، وأن يشكل من نفسه شيئا جديدا يعكس حقيقة هذا السياق، وهو حال الأعمال الفنية المستقلة، هذه الأخيرة على الرّغم من عزلتها وإنغلاقها كمونادات عن المجتمع وعن بعضها البعض إلا أنّها كما يقول أدورنو "تمثّل في محكمتها ما يوجد في الخارج" إلى درجة أنّه "حتى أكثر الأعمال الفنية جلالا تتبنى موقفا فيما يتعلق بالواقع التجريبي من حيث لا تخرج عن سحره دفعة واحدة، بل دائما بكيفية تتكرّر نسبيا على نحو جدالي غير واع يعارض وضعية السحر في تلك اللحظة أو تلك. إن الأثار الفنية بوصفها مونادات بلا نوافذ تمثل ما تكونه، فهذا ما لا يكاد يفهم على غير وجه ديناميكيتها الخاصة، تاريخيتها المحايثة بما هي جدل الطبيعة والسيطرة على الطبيعة، ليس لها الماهية نفسها التي للديناميكة الخارجية فحسب بل تشبهها في حد ذاتها من دون أن تحاكيها"[3].

في الواقع تشكل المحاكاة جوهر الممارسة الفنية بدونها لا أساس للفن غير أن محاكاة الأثار الفنية المستقلة للواقع التجريبي (المجتمع) تبقى مستشكلة بسبب طابعها المونادولوجي، لكي نفهم كيف تحاكي هذه الأعمال الواقع دون إعادة استنساخه أو تصويره يجب أن نفهم أولا طريقة اشتغال الأعمال والطابع الإجتماعي لإستقلاليتها بأن نفهم كيف تحدث المحاكاة في الأثر الفني المستقل؟ إذا كان الفن محاكاة فهو بالتأكيد نقيض للتشيئة فكيف تحدث المحاكاة؟ ما هي بالضبط المحاكاة في الفن هل هو عمل الفنان الإبداعي أم العمل أو ارتباطه به؟

لفهم إدعاءات ادورنو بخصوص المحاكاة المونادولوجية للواقع يجب أخذ في الإعتبار أوّلا أن الإدراك الفنّي مختلف عن الإدراك المعرفي، فهو ليس مجموعة من النتائج الإيجابية، وإنّما عمل نفي يحدث على مستوى العمل الفني من خلال لحظة الشكل، بحيث أنّ بنية وطريقة تشكّل العمل تجعله يحمل مغزى بخصوص الواقع الذي ينشأ فيه، وهنا يجب أن نميز كذلك بين الحقيقة كمغزى والحقيقة كمضمون يتحدث ادورنو عن محتوى الحقيقة في الفن باعتبارها مغزى، ويرى أنّ هذا الأخير يتجاوز

[1] Simon jarvis, adorno a critical introduction, ibid, p, 108.

[2] csaba olay, art et culture chez adorno et arendt, ibid, p, 25.

[3] تيودور ف. أدرنو، نظرية إستطيقية، مصدر سابق، ص، ص، 29، 30.

الواقع باعتباره وجودا مباشرا (تجريبيا)، يتحوّل الفن إلى معرفة (إجتماعية) لأنّه يمسك بجوهر الواقع، ويجبره على الكشف عن نفسه في المظهر".[1]

يخبرنا أدورنو أنّ الفن الحديث يتطوّر ضمن سياق عام متشيّء لم يعد يسمح له بتصوير الواقع أو إستنساخه لنقل مضمون إيجابي عنه، بل يفرض عليه باستمرار الانفصال عنه، وأن يكون مستقلا إلى أبعد حد، حتى لا يقع فريسة له باعتباره جزء منه أو فرع من بين فروع أخرى، ومن ثم الطريقة الوحيدة ليكون الفن نقديا وإظهارا للمقاومة ضد المجتمع العقلاني الأداتي المتشيّء الذي ينشأ فيه هو أن يكون الفن في نفس الوقت مستقلا ومحاكيا، فقد أصبحت الإستقلالية شرطا ضروريا للفن حتي يكتسب صفته المحاكية، هذا الأخير لا يكون محاكيا إلا في كونه مستقلا، تضمن الإستقلالية للفن من جهة عدم السقوط في فخ الوسائط المزيفة التي تشوّه تجربته مثل المعنى والعقلانية، التي أصبحت بمثابة إيديولوجيا للواقع، وتتيح له في نفس الوقت التشكّل وفقا لمقتضياته الخاصة، " فالاثر الفني ـ كما يكتب أدورنو ـ لا يصير إلى كينونة ذات قوّة مضاعفة إلا بمقتضى الإنفصال عن الواقع الخبري، إنفصال يعدّ للفن أسباب تشكيل علاقة الكل بالأجزاء وفقا لحاجاته. فالأثار الفنية إنّما هي نسخ للحيّ الخبري طالما أنّها تعطيه ما يدفع عنه في الخارج، ومن ثمّ تحرّره مما تعدّ له التجربة الخارجية المتشيئة".[2]

الأثر الفني المستقل على الرّغم من أنّه يتعارض مع المجتمع، إلاّ أنّه قادر على الحصول على وجهة نظر خارج نفسه، أنه قادر فقط بمعارضة نفسه بالتّماهي مع يتمرّد عليه، أو بتعبير آخر يمكن للأثر الفني أن يحاكي الواقع الاجتماعي بطريقة غير مباشرة كسياق في أطار قيمومته الذاتية؛ إن الفن كأيّ نشاط ثقافي آخر لا يمكن أن ينفصل عن السياق الاجتماعي الذي يحدث فيه، بل إن الأعمال باعتبارها اصطناعات ونتاج عمل اجتماعي تتواصل مع المجتمع الذي تنفيه و تتلقى منه مضمونها.[3] ومن ثم فهي مشروط إجتماعيا ليست بمنأى عن التأثيرات الخارجية؛ كلّ عمل هو لحظة محدّدة يتطوّر فيها توازن هش بين القوانين الداخلية للجمال وضغط الحقيقة التاريخية؛ العمل الفني مستقل ومع ذلك غير متجانس داخليا يشير الى أشياء خارجه في شكله وبنيته الداخلية، حيث يلتمس كل أثر فنّي التّطابق مع ذاته بأن يمثل نفسه فحسب، لكنه من جهة كونه عمل إجتماعي فهو يستقي مواده من الواقع، فيظلّ من جراء ذلك تحت تأثيره إلى غاية أعمق

[1] lambert zwidervaart, the significance of autonomous art, ibidm p, 25.

[2] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص 28.

[3] المصدر نفسه، ص، 29.

تكوينه، فيظهر الأثر الفني نتيجة لذلك متصدّعا يعتريه توتّر؛ ولهذا الأخير (التوتّر) وجاهة من الناحية الإجتماعية، إنّه حسب أدورنو التّعبير الصامت للفن من خلاله يقول الفن شيئا ما عن المجتمع؛ نقرأ عند أدورنو كذلك أن " للآثار الفنية سهم في التنوير لأنّها لا تكذب، فهي لا تزوّر حرفية ما تتكلم عنه؛ ولكنّها حاقّة بالفعل من حيث هي إجابات على شكل السؤال الذي يتّخذه ما يحصل خارجها. ولتوتّرها وجاهة في علاقة بالتوتر الخارجي. فالطبقات الأساسية للتجربة التي يحركها الفن إنّما هي من جنس العالم الموضوعي الذي تنفر منه جافلة، أمّا نقائض الواقع التي لم تحل فتعاود إنتاج نفسها ضمن الأثار الفنية بما هي المشكلات المحايثة لشكّلها. وهذا ما يحدّد علاقة الفن بالمجتمع، وليس سيل اللحظات الموضوعية." [1]

يفهم من ذلك أنّ الاقطاب المتضادّة والمتناقضة داخل الأعمال إنّما تشير إلى التناقضات والصراعات خارجها ؛ ها هنا تكمن أهمية الأعمال حسب أدورنو أي في أنّها تشير إلى أبعد من محايثتها الخاصّة، بحيث لا يعيد العمل الفني إنتاج الواقع وإنّما يتشكّل على منواله، سيرورته الخاصّة تشبه السيرورة الاجتماعية التي يتنزّل ضمنها؛ في هذا الصّدد يؤكّد أدورنو أنه حتى أكثر الأعمال خلوصا وجلالا تتّخذ موقفا معينا من المجتمع، ويتبع ذلك قائلا: " أن الأثار الفنّية بوصفها مونادات بلا نوافذ "تمثّل" ما لا تكونه، فهذا ما لا يكاد يفهم على غير وجه؛ إن ديناميكيتها الخاصّة، تاريخيتها المحايثة بما هي جدل الطبيعة والسيطرة على الطبيعة ليس لها الماهية نفسها التي للديناميكية الخارجية وحسب، بل تشبهها في حد ذاتها من دون أن تحاكيها، تعدل قوة الإنتاج الاستيطيقية قوة العمل النافع ولها الغاية نفسها، وما يجوز لنا أن نسمّيه علاقة الإنتاج الإستيطيقية، كلّ ما تتركّز فيه قوة الانتاج وتعمل عليه، إنّما هي ترسّبات أو بصمات لعلاقات الإنتاج الإجتماعية. إن الطّابع المزدوج للفن بوصفه قائما بذاته وواقعة إجتماعية ينبسط بلا إنقطاع على كامل منطق قيمومته الذاتية".[2]

في نفس السياق حيث يماثل بين ديناميكية العمل الفني والسيرورة الإجتماعية يؤكد ادورنو أن علاقات الإنتاج وشكلها ينفذ إلى العمل (السّلعة) بقدر ما تنفذ إليه قوّة الإنتاج الاجتماعي،[3] "إن تشكل العناصر المكوّنة للأثر الفني وتحوّلها إلى كلّ، إنّما يخضعان إلى قوانين محايثة تنطبق على المجتمع في الخارج، ذلك أنّ قوى الإنتاج الإجتماعية كما علاقات الإنتاج تعاود الظّهور من حيث مجرد الشكل ومحررة من

[1] المصدر نفسه، ص 30

[2] تيودور ف. أدرنو، نظرية استيطيقية، مصدر سابق، ص، ص 29، 30.

[3] المصدر نفسه، ص، 365.

وقعانيتها ضمن الآثار الفنية، لأنّ العمل الفني هو عمل إجتماعي، وكذلك هي دائما نتائجه، فقوى الإنتاج في الآثار الفنيّة لا تختلف في ذاتها عن القوى الإجتماعية، بل تختلف عنها من حيث تنائيها المؤسّس عن المجتمع الفعلي فحسب. و من ثمّ لا يكاد يوجد شيء يفعل او ينتج في الآثار الفنيّة لن نجد له نموذجا حتى وان كان كامنا في الإنتاج الإجتماعي."[1]

يمكن استنتاج بشكل أكثر تحديدا أن الأعمال الفنية بالنسبة لأدورنو هي أعمال اجتماعية تنشأ عن جدلية الذات والموضوع، فهي نتاج عمل إجتماعي ونتيجة لذلك فهي مونادات إجتماعية، ما يحدث ضمن بنيتها الخاصة من صراع و تناقض بين الأجزاء والأقطاب هو بصمة لذلك الصّراع الاجتماعي العام بين قوى وعلاقات الإنتاج؛ تمثّل الأعمال بشكل غير واع المجتمع، ديناميكيتها هي نفس الديناميكية الإجتماعية المحيطة بها و قوانينها المحايثة تشبه قوانين المجتمع في الخارج، لعلّ أدورنو هنا يشير إلى قانون أساسي يحكم الجدلية بين القوى وعلاقات الإنتاج داخل الإنتاج الفني وخارجه يرى أنه عندما تقيّد علاقات الإنتاج قوى الإنتاج تحدث الإضطرابات والتناقضات، لكن بغض النّظر عن هذه القاعدة التي سنناقشها في سياقها يمكن القول بشكل عام أن أدورنو يرى انّه إذا كانت المنتجات الفنية هي دائما منتجات إجتماعية، والعمل الفني هو دائما عمل إجتماعي فإن قوى وعلاقات الإنتاج الإجتماعي تظهر في الفن على الرّغم من أنها مجردة من وقائعيتها مثل أي منتوجات أخرى في المجتمع الراسمالي المتقدم.[2]

ب ـ الفن (الميميزيس) ترياق التشيّؤ و النقيض العقلاني للعقل:

مشروع تحديث الفلسفة الذي أعلن عنه ادورنو ووضع إستراتيجية تنفيذه في "جدل السلب" مستلهم أساسا من الفن الحديث، فهذا الأخير وفقا لأدورنو ليس مجرد إحتجاج نقدي يجسّد لا عقلانية النظام الإجتماعي ليفضح عقلانيته المزعومة، بل يتعدّى ذلك إلى التوسّط في المشكلات المعقدة المحايثة للعقلانية نفسها، حيث يشكّل الفن وفقا لأدورنو نمطا من النشاط المعرفي الذي يخترق فيه الرّوح قشرة التشيؤ عن طريق التفاعل الوثيق للعقلانية مع المحاكاة، ومن ثم يشكّل نموذجا خاصا للعقل المحاكي البديل للعقلانية القمعية التي تعمل في مجالات مختلفة خارج الفن؛ كما أن محتوى الحقيقة الخاص به مرتبط بطريقة ما باللّامتطابق الذي تميل العقلانية التي شكّلها التنوير إلى قمعه وإسكاته، ومن ثم بمصير اللامتطابق الذي لطالما بقي مقموعا فإن المعاناة التي

[1] المصدر نفسه، ص، 365.

[2] lambert zwidervaart, adorno's aesthetic theory, the redemption of illusion, ibid, p, p, 101, 102.

تقع عليه ستظلّ مستمرة، وهذا يعني أن ادورنو يرصد الفن لمهمة أكبر تتعلق بمعالجة أزمة الحداثة وإعلان العقل عن ذاته حتي يستعيد طابعه المحاكي وحساسيته تجاه اللامتطابق المقموع.

يمثل الفن بالنسبة لادورنو كسلوك محاكي نموذجا للعقلانية الحقّة غير القمعية، حيث يكتشف فيه علاقة غير عنفية بين الذات والموضوع لا يتم ضمنها إسقاط الذات في الموضوع، وبدون إعادة شرح كيف تحدث المحاكاة في الأثر الفني يمكن القول أن قدرة العمل الفني على استعادة والتعبير عن اللامتطابق ترجع إلى الطابع اللامتطابق لتجربته، هذا ما تكشف عنه تجربة المحاكاة، حيث يرغب كل عمل فني مستقل أن يكون في حد ذاته، لكنه حين يفشل في التطابق مع ذاته، فإنه يعيد انتاج آخره في ذاته. الرّسام يرسم لوحة وليس ما تمثله، تتضمن هذه الفكرة أن كل عمل فني يرغب تلقائيا في أن يكون متطابق مع ذاته، تماما كما هو الحال في العالم في الخارج، هوية مزيفة يتم فرضها قسريا في كل مكان على الأشياء من طرف الذات المفترسة، بيد أن الهوية الجمالية مختلفة في أحد الجوانب فهي تهدف إلى إنقاذ اللامتطابق في نضالها ضد إكراه التحديد القمعي الذي يحكم الواقع.[1]

كل عمل فني أصيل يعيد بمعنى ما إنتاج الصيرورة الاجتماعية ضمن محايثته الخاصة، بحيث تصبح تناقضاته الشكلية صدى لتناقضات الواقع، لتوتره وجاهة يعبر عن شيئ ما إجتماعي يخرق بنية العمل الفني ويعيد تشكيله. لكن هذا لا يحدث إلا في عمل فني أصيل لا يتم فيه ترتيب عناصره بطريقة تعسفية من قبل الفنان وفقا مخطط مسبق؛ حيث يزعم أدورنو ان الأعمال الفنية الكبرى هي نتاج ذاتية مغتربة، وأنه كلما كان دور ذات الفنان أقلّ تحكما في مواده وكان دوره غير مركزيا في ترتيب العلاقة بين الكل والأجزاء في العمل، كلما انطلقت الدوافع التعبيرية في العمل، وهذا لا يعني على أي حال أن الفنان ليس له دور، فهو مُنتج العمل الفني الذي بدونه ما كان ليظهر أساسا، لكن دوره بالنسبة لأدورنو يتحدّد في الإستجابة للمطالب الموضوعية لعناصر ومواد العمل

[1] J. m. bernstein, fate of art, aesthetic alienation from kant to derrida and adorno, ibid, p, 195.

الفني تحت تأثير الموضوعية التي توسّطه، فهو في نهاية الأمر موسوط، ولهذا بالذات يرفض أدورنو اعتبار محتوى العمل الفني كمقصد للذات. [1]

على عكس ما يحدث في تفكير المطابقة حيث تتخذ الذات دورا مركزيا في بناء المعرفة ينتهي بها الأمر إلى نوع من التذويت، أي إسقاط الذات على الموضوع، فإن الفن يعرض علاقة ذات/ موضوع مختلفة يتم فيها تعليق الهوية، حيث يشير العمل الفني إلى عدم قدرة الذات على إستهلاك التفاصيل وترتيبها وفق رؤية مسبقا تعيد انتاج الذاتية، ففي الفن لا تنغلق الذات على ذاتها بل تحقق أعلى انفتاح على آخرها، وهذا يجعل العمل الفني أكثر الأشياء المنتِجَة في مسار الذاتية.[2]

كلما تدخلت الذات بقوة في تكشيل العمل وارغمت التفاصيل على الدخول في وحدة معقولة (وفق اغرض الذات)، كلما ضعف الجانب المحاكي للعمل ومن ثم جانبه التعبيري، مثلما رأينا مع المفهوم كلما شددنا عليه قمعنا قوته المحاكية والعكس صحيح كلّما حررنا المفاهيم زادت إمكانياتها التعبيرية؛ كذلك العمل الفني كلّما اكتمل وبلغ حد التّطابق مع ذاته كلما قلّت قوّته التعبيرية، وكلما فشل في تحقيقة هويته الذاتية وانقسم داخليا كلما زادت قوته التعبيرية؛ لا شك أن هذا ما يعنيه أدورنو بقوله أن " الفن هو ملاذ المسلك الاستطيقي الذي يقوم على الميميزيس إذ انه في الفن تتعرض الذات بدرجات متباينة من قيامها الذاتي لآخرها الذي تكون منفصلة عنه ومع ذلك لا تنفصل عنه بالتمام".[3]

من الواضح ان ادورنو لا يركز فقط على الجانب النقدي الاحتجاجي للفن، بل على الدور الذي يلعبه كنموذج معياري بالنسبة للعقل، حسب أدورنو الفن محاكي يقدم نموذجا مختلفا للعلاقة ذات/موضوع غير قائمة على الهيمنة، ويستبق من ثم نوعا من الممارسة تقوم على أسس مختلفة، ومع ذلك فإن هذه المعاني غير واضحة بالنسبة لاولئك الذين لا يزالون ينظرون إلى الفن كمجال للاعقلنية، فلا يعترفون من ثم بأي قيمة معرفية للفن، بسبب أنه لا يتنزّل ضمن أطر العقلانية التقليدية، أي لا يفي

[1] Oshrat c. silberbusch, adorno's philosophy of nonidentique thinking as resistance, ibid, p. p, 136.140
[2] Tom huhn, introduction: thougths beside themselves, in: the cambridge campanion to adorno, edit: tom huhn, cambridge university press, first published, 2004, p, p, 6, 7.
[3] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، مصدر سابق، ص، 101.

بمتطلبات الحكم والعقل العملي، وهو كذلك بالفعل لأنه يتضمن لحظة غير متجانسة، لكن لو تأملناها سنجدها تصب في صالح العقل، لأنّه من خلالها يستعيد الفن ما يفلت من المفهوم (اللامتطابق).[1]

لكي نفهم عقلانية الفن لابد أن نفهم " جدلية العقلانية والميميزيس" التي تحدّد الفن والتي لا يستطيع الفكاك منها، يجب أن نفهم أن الفن منخرط في العقلانية يستخدم وسائلها، لكنه من حيث يتقوّم على عنصر الميميزيس، فإنّه يحتج على لا معقولية العالم العقلاني ويفضح الأسس اللاعقلانية لعقلانيته، وفي نفس الوقت يحافظ على الغايات التي اخفتهم و طمرتهم العقلانية.[2] أمّا بخصوص علاقته بالسحر، فهي علاقة بالعقلانية ذاتها وليست البتة دلالة على لا معقولية الفن، إلا إذا حاكمناه طبقا لمنطق ومعايير العقلانية السائدة، ومع ذلك يمكن القول أن الفن مبدئيا يتميّز عن السّحر، لأنه ينتمي إلى عالم منزوع السحر، وينتج بمقتضى سيرورة نزع السحر تلك، ولكنه مع ذلك يتضمن شيئا من بقايا السّحر كميميزيس، وهي العلاقة اللامتمايزة بيت الذات والآخر، ولهذا سهم في العقلانية كما يبين ادورنو، حيث يقول: " الميميزيس التي تزال قائمة والوشيجة غير المفهومية بين المنتوج الذاتي وآخره، ما لا يوضع تحدّدان الفن باعتباره شكلا من اشكال معرفة، واذاك بما هو جانبه "معقول"، إذ أن ما يلتمسه مسلك الميميزيس هو غاية المعرفة التي تكتلها المعرفة وتحول دونها في الوقت نفسه، من خلال مقولاتها، يكمل الفن معرفة ما يُصَدّ عنه، وفي المقابل ينتهك طابعه المعرفي، أي أحادية كونه معه".[3]

دعنا نقول أن الفن كميميزيس لديه نقص من حيث لا يستطيع تقديم معرفة مفهومية يمكن مشاركتها، ولكن من حيث هو كذلك بإمكانه تقديم (حقيقة الأشياء) الجوهر الذي يقطعه المفهوم، "في الإرث مسلك الفكر الذي كان في القديم موجّها نحو الماهيات الذي كان مَنْعُه قد ساوق تقدم المعرفة العقلية".[4] ويمكن إقتباس عن ادورنو أيضا أن "الفن عيان لشيء غير عياني، وهو شبيه بالمفهوم من دون مفهوم، بيد أن الفن يحرّر في

[1] J. m. bernstein, fate of art, aesthetic alienation from kant to derrida and adorno, ibid, p, 196.

[2] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، إمصدر سابق، ص، ص، 101، 102.

[3] المصدر نفسه، ص، ص 101، 102.

[4] المصدر نفسه، ص، 108.

المفهوم طبقته غير المفهومية التي تقوم على الميميزيس"،[1] ومعنى ذلك أن الفن يتضمن خاصية تنتمي الى مرحلة ما قبل الفصل بين المفهوم و المعنى و الكلمة والصورة، وبالتالي بمقدوره تمثيل الشيء اللامتطابق كشيء في ذاته، وهكذا نستنتج أن الفن كونه ميميزيسيا فإنّه يقاوم التشيئة والإختزال من حيث يستعيد ماهية الأشياء، و هي اكثر تعقيدا وثراء من أن يستوعبها المفهوم، الذي عادة يستخدم لتبسيط التجربة حتى تكون أكثر قابلية للادارة والحساب.[2]

يقدم الفن تجارب ورؤى لا يمكن إختزالها إلى معادلات مفاهيمية، هناك تجارب لا يمكن التعبير عنها أو نقلها مفاهيميا، الفن هو أقرب حساسية للامتطابق المقموع من المفهوم؛ لا نشعر بخطورة هذا الأمر إلا في تجربة المعاناة، فهذه الأخيرة هي مما لا يمكن التعبير عنه مفاهيميا، هنا تتحدد حسب أدورنو حدود المعرفة العقلية عند تجربة المعاناة، هذه الأخيرة باعتبارها تجربة اللامتطابق فهي غريبة عن المفهوم، الذي لا يمكنه التعبير عنها بوصفها تجربة. وإذا فعلت بردّها إلى مفهوم، فإنها تخون هذه التجربة عبر تزييفها والتخفيف من وطأتها، فيظل صامتا بلا نتائج، الفن وحده الذي مازال بإمكانه في عصر وحشية لا يمكن أن تفهم أن يفي بمغزى الحقيقة باعتبارها عَيْنِيَة.[3]

المعاناة هي الحقيقة العينية التي يعمل المفهوم على اختزالها وإخفائها، وبالتالي اسكاتها، أما الفن فيمنحها الكلمة، يعرف الفن الأصيل جيدا التعبير عما لا عبارة له، البكاء الذي تعوزه الدموع، فالفن هو لغة المعاناة تجسد الأعمال الفنية الحداثية كأعمال كافكا و بيكيت تجربة اللامتطابق، الحقيقة الماثلة التي تمزق الواجهة التصالحية للمجتمع الشمولي.[4] يمكن القول أن الفن كميميزيس يقاوم التشيئة من حيث يحاول إنقاذ اللامتطابق من خلال استعادة ما يميل العقل إلى طمره وإخفائه باعتباره شيئا عرضيا طبقا لمعيار المفهوم،[5] وبهذا يعمل على تصويب العقل من خلال إظهار

---

[1] المصدر نفسه، ص، 163.

[2] Espen hammer, adorno's modernism, art, experience, and catastrophe, cambridge university press, first published, 2015, p. p 104. 107.

[3] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، ص، ص 50، 51.

[4] utopia in black, p 487.

[5] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، ص 170.

عدم كفاية المفاهيم البحتة لمعرفة العالم، وأنه لا يمكن ان تكون هناك عقلانية بدون محاكاة.

الفصل الثاني:

المبحث الأول: الماهية المتغيرة للفن و مفهوم الحداثة الفنية

المبحث الثاني: الموسيقى كفن نموذجي للحداثة

المبحث الثالث: حداثة الأدب، إستحالة السرد و دلالة التفكك

تمهيد:

لقد تطرقنا في الفصل الأول إلى الوظيفة النقدية للفن وكشفنا عن الابعاد المعرفية والمعاني السالبة لوجوده المستقل، مؤكدين مع أدورنو أن الفن ليس متعة أو تسلية، ولا هو لعب حرّ للخيال لإستثارة العواطف والانفعلات، بل هو تمظهر جوهري للحقيقة يكشف في ذاته عن جوهر الواقع وينفي من خلال المبادئ التي يتأسس عليها والقيم التي ينشرها أسس الممارسة السائدة، لكن الفن لا يتسّجد بوصفه كذلك، اي باعتباره التجلّي الحسّي للحقيقة الموضوعية، ولا يمكن ان يكون فضاءا للتعبير الحر في مجتمع تحكمي مدار (قمعي) إلا بالنضال والمقاومة ضد أشكال الإستيعاب والتشيئة التي تعتري وجوده في المجتمع، فقد أكد ادورنو على قدرة المجتمع على ابتلاع كل شيء وعلى قدرة الايديولوجيا على تزييف أشكال التعبير و إفراغها من مضمونها النقدي لتغدو مجرد اختلاف عرضي ضمن سياق شمولي يستوعب كل شيء.

مفهوم الحداثة الذي نحاول في هذا الفصل استجلاء معانيه و فهم مغزاه يترجمه ذلك النضال والمقاومة من قبل الفن لترسيخ وجوده النوعي ضمن سياق عدائي يهدد وجوده ووظيفته ومكانته؛ فالحداثة يمكن اعتبارها مبدئيا حركة للفن الحديث تعبر عن وعي الفن بسياقه الاجتماعي والتاريخي تجسّده أعمال فنية معينة تحمل خصائص و ميزات محددة علينا فحصها و تحليلها لإدراك معنى الحداثة وفهم مغزاها.

المبحث الاول: الماهية المتغيرة للفن و مفهوم الحداثة الفنية

1. الفن في مواجهة سياقه

أ ـ ديالكتيك الفن والمجتمع

لقد أكد هيغل ضمن رؤيته المثالية لتمظهرات الروح وأطوار وعيها بذاتها أنّ الفن حينما تصبح الروح واعية بذاتها تغادره إلى الدين والفلسفة، فيفقد الفن بذلك مكانته وطبيعته الأصيلة وارتباطه بالمطلق، فيغرق في التّكرار دون قصد أو هدف، فينحدر إلى مجرد ممارسة عبثية للحرية تتشدق بالخلق والإبتكار دون أن يكون لهذه الأخيرة علاقة بالتطلّعات الرّوحية للأفراد، كما كان لها في الماضي، فيخرج بذلك الفن عن طوره ويموت بالمعنى الذي أعلن عنه هيغل[1].

يستبق هيغل هنا مرحلة للفن لم تكن قد تجلّت بوضوح، لذلك أساء فهمها واعتبرها مرحلة من مراحل إنحلال وموت الفن،[2] لكن الفن استمر في الوجود بعد هيغل، و لا يزال موجود، أما ما حدث بالفعل فهو أن نبوءة هيغل تحققت على نحو مختلف كما يفسرها أدورنو، فموت الفن يأتي بعد ذلك التحقّق الفعلي والمنحرف للرّوح الهيغيلية وهيمنة العقلنة على الواقع،[3] وما استتبع ذلك من قمع وتشويه لحياة الفرد والمجتمع، لذلك يستمر الفن في الوجود كتعبير عن المعاناة وآلام البشر، لكن بسبب ذلك أيضا لن يستمر الفن على النحو الذي عرف به بل سيفقد بداهته وحقّه في الوجود أو على الأقل لن يوجد بوصفه ظاهرة نوعيّة. موت الفن سيقترن وفقا لأدورنو باستئناف الفن لوجوده المختلف النوعي خارج المعايير والتقاليد والمفهوم الذي عرف به على مرّ التاريخ، حيث سنشهد ممارسة فنية مختلفة جذريا ستدشّنها الطلائع في بداية القرن العشرين (ثورة فنية) خارج المعايير التقليدية والأطر المؤسسية؛ ستفرض هذه الطلائع المتمرّدة نفسها بوصفها نماذج تبشّر برؤية مختلفة للواقع والوجود، وتقدم نفسها في صورة ثورية ضد كل الأنساق والأنظمة المعرفية والفلسفية التي تمثّل نظرة إثباتية ومتواطئة مع الواقع، سيوسّع الفن في إطار الحداثة ورهاناتها الجديدة حدود تجربته خارج الأطر المؤسّسية التي حدّدتها العقلانية البورجوازية للفن في

---

[1] مارك خمينيز، الجمالية المعاصرة، الإتجاهات و الرهانات، تر: كمال بومنير، منشورات ضفاف، بيروت، ط 1، 2012، ص 31.

[2] جياني غاتيمو،نهاية الحداثة، يالفلسفات العدمية و التفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (1971)، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ب ط، 1998، ص 32.

[33] المرجع نفسه، ص، 59.

إطار تقسيم العمل (قاعة العرض، مسرح، صالة العرض، متحف، كتاب ...الخ) ليبقى وفيّا لمفهومه ومغزاه الحقيقي.[1]

حسب أدورنو لا يوجد أساس ثابت للممارسة الفنية يجب أن يلتزم به الفنّانون ويتحقّق على نحو ما في الأعمال الفنية، كما لا يوجد مفهوم ثابت للفن يجب أن يُحْتَكَم إليه في تقدير الأعمال الفنيّة، على النّقيض من ذلك : "يكمن مفهوم الفن في كوكبة أطوار ولحظات تتغيّر تاريخيا، ومن ثمّ فهو عصيّ على الحدّ والتعريف، ذلك أنه لا يمكن أن تستنبط ماهيته من أصله كما لو كان الأمر يتعلّق بطبقة أساسية أولى تبنى عليها كل طبقة لاحقة و تنهار حالما تتزعزع الأولى، الإعتقاد في أن الآثار الفنية الأولى ستكون الأرقى والأخلص ينتمي إلى رومانطيقية متأخّرة (...) أمّا على الصّعيد التاريخي البحت، فتظلّ التواريخ غامضة وغير محدّدة كليّا"؛[2] وهكذا يؤكّد أدورنو على غرار هيغل ـ مع الإحتفاظ بالإختلاف الجذري بينهما ـ على الماهيّة المتغيّرة للفن، وأنّ هذا الأخير في صيرورة دائمة بالتوازي مع السّياق الإجتماعي ـ التاريخي الذي يتفعال معه، ولهذا يصعب استباق مآل الفن وإتجاهاته المستقبلية.[3]

من خلال التأكيد على الماهيّة المتغيّرة للفن يدافع أدورنو عن الطلائع الفنية والتجربة الفنية الحديثة وثورة الأشكال التي أحدثتها هذه الأخيرة مؤكّدا: " أن حد ما هو الفن يشار إليه دائما بما كان عليه الفن في السّابق، ولكنه لا مشروعية له إلاّ بما صار إليه الفن، إنفتاحا على ما يريد أن يصير إليه، وربما سيكون بوسعه ان يصير اليه"؛[4] ومعنى هذا أن الفن لا يكتسب شرعيته بالإتّساق مع مفهوما ما (سابق)، وإنّما من خلال الموقف الذي يتّخذه هنا والآن إزاء واقع موضوعي معيّن، ففي سياق القمع والبربرية التي نتجت عن العقلنة والتنوير تمرّد الفن ضد مفهومه الخاص حتى لا يتحوّل إلى تأكيد للوضع القائم كتجميل له أو كروح معزول خاضع لتقسيم العمل؛ وبالتالي قضية موت الفن التي أعلن عنها هيغل يمكن أخذها من هذا الجانب بمعنى أن "الفن دخل عصر فواته واندثاره " بالمعنى الذي يشير إلى ممارسة فنية مختلفة جذريّا عن تقاليد الفن.[5]

---

[1] جياني غاتيمو، نهاية الحداثة، مرجع سابق، ص، 62.
[2] تيودور ف. أدرنو، نظرية إستطقية، مصدر سابق، ص، 25.
[3] مارك خمينيز، الجمالية المعاصرة، الإتجاهات و الرهانات، مرجع سابق، ص 33، 34.
[4] تيودور ف. أدرنو ، نظرية إستطقية، مصدر سابق، ص 26.
[5] تيودور ف. أدرنو ، نظرية إستطقية، مصدر سابق، ص ص، 26، 27.

الفن الأصيل لا يكذب يساهم في التنوير من حيث يكشف في شكله عن حقيقة المجتمع ولا يرضى بأي وضع قد يتحوّل فيه إلى إيديولوجيا لتزييف الواقع وإطالة أمده، بل إنّ تطوّره المتأخّر يتحدّد بقدرته هذه على مقاومة محاولات إستيعابه ضمن نسق الهيمنة الاجتماعية، لهذا وبما أنّ الفن اختلط في سياق صناعة الثقافة بالمتعة والترفيه، ولم يعد يمكن تمييزه عمّا يتعارض معه،[1] صار لزاما على الفن تجاوز ماهيته الإثباتية والإنقلاب ضد مفهومه الخاص حتى لا يتحوّل إلى نقيضه أي زخرف أو واجهة خادعة لواقع بائس، هذا ما يؤكّده أدورنو بقوله: " بالنّظر إلى ما يصير إليه الواقع فإنّ الماهيّة الإثباتية للفن، التي لا فكاك منها قد صارت إلى ممّا لا يطاق؛ لابّد للفن أن ينقلب ضدّ مفهومه فيصير مرتاب فيه حتى نسيجه الأكثر باطنيّة (...) طالما أنّ الفن يقدح أن في ما كان عبر السنن القائمة، سيضمن أساسه، فهو يتغيّر نوعيا ويصير من ناحية إلى شيء آخر".[2]

لقد انقضى الزّمن الذي كان فيه الفن يتطلّع إلى الإنسجام المبهج، ولم يعد بوسعه بعد إنحراف الحداثة الراسمالية إلى الوحدة والتكامل وانتفاء الحلم اليوتوبي بمصالحة ممكنة بين الحرية الفردية والقيود الإجتماعية الإستمرار في إنتاج الأشكال التي توحي بالوحدة والإنسجام، الذي من شأنه أن يعزّز وهم المصالحة بين الفرد والمجتمع؛ لقد فقدت الايديولوجيا البورجوازية في هذا السّياق القمعي والعدائي للمجتمع نحو أفراده قيمتها كمثال تكويني، وصار بقاؤها كإيديولوجيا (في صورته الرّجعية) يخدم الغرض السّلبي المتمثل في إخفاء الطبيعة الشمولية للضغط المطابق في المجتمع الحديث من خلال جعله يبدو وكأنّه مصالحة بين الفرد والمجتمع التي وعدت بها حداثة التنوير ولم تفي بها.[3]

كمثال على ذلك يرى أدورنو أن الفن العجائبي والرّومانتيقي ممثلا في التصنيفية والباروك على حدّ سواء صار ينشر الوهم من حيث يعرض ما هو غير كائن على أساس أنه كائن، في حين أن الفن الحديث الذي يتحمّل وطأة الواقع ويأخذه على محمل الجد الذي يرف تجاوز الواقع بالخيال خشية أن يقع في تكرار أو تجميل لواجهة واقع بائس؛ لهذا ينكبّ على على إعادة تشكيله في قوالب لا هوادة فيها؛[4] هذا الذي يقرؤه أدورنو في أعمال التعبيريين الذين حاولوا من خلال أسلوبهم الشديد إثارة الصّدمة التي تنتشل الأفراد المغتربين من روتينيهم المعتاد حتّى يتمكّنوا من مواجهة التجريد

[1] المصدر نفسه، ص 28.
[2] المصدر نفسه، ص 24.
[3] Robert w. witkin, adorno on music, routledge, new york, first bulished, 1998, p, 35.
[4] تيودور ف. أدرنو ، نظرية استطقية، مصدر سابق، ص، 51.

من الإنسانية الذي تنطوي عليه الحياة الإجتماعية العادية؛ لقد صوروا عالما قوطيا مشوّها يسيطر عليه مبدأ الحساب الرياضي والتقني الذي يعتبر حتى البشر الأحياء أشياء يمكن إستخدامها والتلاعب بها بشكل فعّال، وضدّ المعرفة الموضوعية المجردة والحياة الرأسمالية دافع التعبيريون عن التعبير الذّاتي والحريّة، الرؤية الفردية مؤكّدين على أهمية الذّات العاطفية وحقّها في التمرّد الثقافي والسّياسي عبر تشكيل جديد للمواد الفنية ينقلها من إطارها المجرّد المتشيّء إلى أشكال تعبيرية حقيقية وذات مغزى.[1]

إذن توسيع نطاق التجربة الفنية الحديثة بطريقة غرائبية وراديكالية، والقطع مع التقاليد الراسخة المتجمّدة والمتشيئة للتركيب والتشكيل الفني يعكس رغبة مزدوجة للفن تتمثّل في تجاوز أشكال التعبير التي تعزّز وتدعم وهم الإنسجام والتناغم بين الفرد والمجتمع (الذات والموضوع) الذي عمل المجتمع الرأسمالي على ترسيخها في الوعي الجمعي بطرق وأساليب مختلفة، بالإضافة إلى خلق صور وأشكال فنية تعبّر بحق عن التجارب الجوهرية والفعلية في المجتمع.

وهكذا يمكن القول أنّ الفن الحداثي كما يجادل أدورنو في "نظرية استطيقية" يتطوّر عن طريق قانون سلبي وكتالوج من المحظورات التي في الوقت نفسه يستوعب الإبتكارات السابقة ويشير إلى ما جعلته الصيرورة الإجتماعية نفسها باليّا، وما لا يمكن لفنان جاد وصارم القيام به بعد الآن من أجل أن تتحقّق التجربة الفنية كمقاومة وإحتجاج المنقوش بشكل قاطع في منطق الإستقلالية النسبية للفن والإختلاف المحدّد عن الواقع الخبري؛[2] تجسّده الحداثة وتتجلّى في اللّحظات الموسوطة لجدلية الفن والمجتمع والشّكل والمحتوى.

ب ـ العمل الفني المستقل في مواجهة صناعة الثقافة:

عند الحديث عن الفن في سياق الحداثة من الضّروري التمييز بين العمل الفني الأصلي عن منتجات الصناعة الثقافية التي كان يتطوّر بالموازاة معها، والتي سعى بإستمرار إلى تمييز نفسه عنها عبر تأكيد إستقلاليته ضد كل مبدأ أو حاجة تجعله تابعا للمجتمع أو خاضعا له (خاضعا لغايات خارجية)، إذ يبتكر الفن باستمرار طرقا وأساليب لمقاومة التحييد السياسي للفن وتحدّي سلطة النظام الراسمالي.

[1] Geoff boucher, adorno reframed, interpreting keys thinkers for the arts, i. b. tauris & Go. ltd, first published, 2013, p, p, 27, 28.

[2] Gene ray, adorno, brecht and debord modernism, three models for resisting the capitalist art system, the nordic journal of aesthetics, n 23, june 2014, p 85.

يعمل مبدأ الإستقلالية كمدأ محايث لتشكّل الأعمال الفنية كما رأينا يتيح له التموضع كقوة نقدية معارضة للمجتمع، وهو ما يعنيه أدورنو بقوله: " يصبح الفن إجتماعيا بمعارضة للمجتمع، ويحتل هذا الموقع فقط كفن مستقل"،[1] ومن ثم لا يمكن فهم أهميته الإجتماعية والمنطق الداخلي لتمثيله إلا في إطار هذه الإستقلالية؛ لهذا سنتناول البعد النقدي للإستقلالية بشي مختصر لأن هذا سيكون مهمّا في التمييز بين الأعمال الفنية المستقلة، ومنتجات الصناعة الثقافية ونوع العلاقة التي يقيمها كلّ منهما مع المجتمع.

على عكس الصناعة الثقافية التي تأخذ موقعا في المجتمع الراسمالي كتسلية في أوقات الفراغ، وتخضع في كل أطوار إنتاجها وتلقّيها لمبدأ الربح والإستهلاك، يرى أدورنو أن الإستقلالية النسبية التي لا يزال يتمتع بها الفن الحديث من خلال خضوعه لقانونه الداخلي ومبدأ محايث بمعزل عن تأثير علاقات القوة المهيمنة التي تكمن وراء الهياكل الإجتماعية، تمنحه قدرة على تجاوز سياقه الإجتماعي وتجعله من ثم يحتلّ موقعا مناوئا للواقع الخبري، حيث يصعّد الفن مبدأ حفظ البقاء المسيطر على الواقع ليجعل منه القانون الداخلي لظهوره، حيث يصبو كل أثر فني الى التطابق مع ذاته، وأن يكون لذاته يتشكّل وفقا لقانونه المحايث، يعيد ترتيب أجزائه وفقا غايات إستيطيقية محضة، وهذا يمكنه من إدراج شيئا ما من المجتمع على اعتبار أنه لا يزال متصلا به من حيث أنه إصطناع ونتاج للعمل الاجتماعي.[2]

من جهة أخرى الأعمال الفنية في رغبتها في أن تكون لذاتها، ومن خلال ظهورها وكأنّها تتمتع بحياة خاصة بها فإنّها تثير التساؤل حول مجتمع لا يسمح لأيّ شيئ أن يكون هو نفسه، ويخضع كل شيء لمبدأ التبادل؛ كذلك من خلال قيمومتها الذاتية بمعزل عن ظروف إنتاجها وطبيعتها السّلعية تشير إلى حياة مختلفة، وتستدعي من خلال لا غائيتها الغايات الإنسانية التي تناستها العقلانية الأداتية؛ يعبّر أدورنو عن هذه الدلالة الإجتماعية للأثر الفني المستقل كالتّالي: " ما من محض، أي متكوّن بالتّمام طبقا لقنونه المحايث لا يحمل ضمنا نقدا واستنكارا للهوان والتردّي اللذين ينتجهما وضع يتطور في مجتمع تبادلي شمولي حيث كل شيء لا يوجد إلا لآخر، فاللاجتماعي في الفن هو سلب متعين للمجتمع المعين"[3]؛ و يقول في نفس السياق أن " الفن لا يصير بالأحرى عنصرا إجتماعيا من خلال موقفه المضاد للمجتمع وهو لا

[1] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، 225.
[2] المصدر نفسه، ص، ص، 28، 29.
[3] تيودور ف. أدرنو، نظريةاستطقية، مصدر سابق، ص 349.

يعتنق ذا الموقف إلا من حيث هو قائم بذاته، فالفن من حيث يتبلور في حد ذاته نوعيا بدلا من الإمتثال للمعايير الإجتماعية القائمة والإتّصاف بأنه "مفيد إجتمعايا" ، إنّما ينتقد المجتمع من حيث مجرّد وجوده".[1]

إذن الإستقلالية هي أساس الوظيفة النقدية التي يسندها أدورنو للأثر الفني المسستقل، وهي ما تسمح له بالمساهمة في التنوير (أي في خدمة توجيه العقل والحرية)، فقد مثّلت الأعمال الفنيّة المستقلة المكان الوحيد لمقاومة النظام القائم باعتبارها ما يفلت من التوافق الإجتماعي، فهي لا تقول دائما الشيء نفسه وانما تقول شيئا مختلفا وجديدا، و بالتّالي تمثل التفرّد في عالم التوحيد القياسي (عالم مرشّد)، لكن هذا الوضع الذي كان يحتله الفن في المجتمع صار مهدد في المجتمعات المعاصرة وصار وجوده ذاته إشكاليا إلى الحد الذي أصبح فيه إمكانية وجود فن مستقل محدودة،[2] حيث هيمنت الصناعة الثقافية على مجمل النشاطات الفنية والروحية وأعادت دمجها ضمن نظام موحّد يؤطّره المنطق الصناعي والتجاري.

لقد غزت الصناعة الثقافية الفنون الدنيا وأشكال التسلية القديمة ومجمل الفنون البورجوازية التي لطالما اعتبرت "الوساطة الفنية الأكثر تميّزا"، كل ذلك تمكّنت الصناعة الثقافية من تحويله نوعيا عما كان عليه من خلال تكييفه ودمجه مع متطلبات الصناعة الثقافية،[3] حتّى ما لم تتمكن من تحويله نوعيا استطاعت أن تغيّر علاقتنا به وصار يستهلك كأيّ سلعة من السّلع التي تعرضها الصناعة الثقافية. لقد ألغت هذه الأخيرة التمايز القديم بين الفنون العليا والدنيا وقضت على الحدود بين الجاد والخفيف، المنحط و العالي، وكذا الفن المستقل والترفيه، لم يعد يوصف الظواهر، كل الفن كوسيلة لملأ الفراغ يصبح ترفيها، والذي تضمن الآن مواد وأشكال الفن المستقل والتقليدي "سلع ثقافية".[4]

صحيح أن الفن من حيث المبدأ غير قابل للإستهلاك لكن العلاقة به وطرق تمليه تماثل العلاقة بالخيرات المستهلكة، لقد صار "عنصر المحاكاة الذي يكون لحظة تتنافى مع كل أشكال التشيئة يباع هو أيضا مثلما تباع السلعة"[5]، و هذا يعني أن العلاقة بالفن تراجعت وان التملي تشيأ هو الآخر وانحدر من تأمّل تستكشف فيه

---

[1] المرجع نفسه، ص، 349.

[2] Csaba olay, art et culture de mass chez adorno et arendt, ibid, p, 21.

[3] أدرنو، نظرية استطقية، مرجع سابق، ص، 46.

[4] Gyeorgy markus, adorno and mass culture: autonomous art against the culture industry, p , thesis eleven, n° 1, v 86, august 2006, p, 73.

[5] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص 74.

الذّات ما يقدمه الأثر الفني محاولة فهم مغزاه إلى إستمتاع ثانوي بالبهرج؛ لقد غيرت الصناعة الثقافية علاقتنا بالآثار الفنية على نحو جذري و لم يبقى من هذه الأخيرة غير الطّابع الوثني للسلعة، ضاع محتوى حقيقتها وصارت مطية لنفسية المتملي الذي يقوم بإسقاط ميوله ودوافعه على العمل الفني، فلا يرى في النهاية في العمل الفني إلا نفسه التي يعيد إنتاجها حارما نفسه من لحظة التصعيد الاستيطيقي التي تحصل من التملّي السليم للأثر الفني.[1]

الأثار الفنية هي أشياء تنتج لذاتها وهي موجودة لذاتها و ليس لأجل من يتملّاها، فما كان يثير الإعجاب ويفتن المتملّي قديما في الأثار هو حقيقتها، هذه الأخيرة تطغي في الأعمال الكبرى على كل لحظة أخرى في الأثر الفني كما هو الحال في أعمال كافكا، هذا الأخير لم تكن أعماله البتّة موضوع استمتاع[2]، الاعمال الفنية الأصيلة تتحدى عبر شكلها المتملي وترفض أن تكون موضوع استهلاك بسيط كما يرغب البورجوازي، و هذا هو شأن الأعمال الاصلية للحداثة القليلة (بروست، جويس، كافكا، بيكيت في الأدب و كاندينسكي في الرسم و شونبورغ و مدرسة فيينا الثانية في الموسيقى) التي تمثل خط التقدم الفني، والتي لا تزال تدرك دعوة الفن باعتباره تجلي لحقيقة العالم الذي ينتمي إليه العمل وينفيه حتى في عزلته عنه، هذه الأعمال تتجاوز الأعراف الموروثة في مجالها وتفرض سيطرتها العقلانية على المادة المنقولة تاريخيا لإنقاذ نفسها من الإستسلام للعقلانية اللاإنسانية وغير الشخصية لنظامها، لكن الثمن الذي ستدفعه مقابل ذلك سيكون باهضا ليس فقط بسبب رفضها التواصل وفقدها لجمهور مستقر بسب ذلك بل أكثر من ذلك تحلّل القيم الجمالية والمقولات التي تحدد الفن المستقل.[3]

على عكس الأعمال الفنية التي تتألق في سموّها الرّوحي تقدم منتجات الصناعة الثقافية المتعة الخالصة بطريقة مباشرة غير موسسوطة لاستمالة جمهورها عبر محاكاة الدوافع والحاجات التي يحرم منها في الواقع، لكنها مع ذلك تخدعهم لأن ما تقدمه يبقى مؤقت كتسلية عابرة يمكن لمن تحرّر من سحرها أن يدرك أنها منتجات نمطية متكررة وأنها وحدات زائفة تفتقد إلى الإتساق الداخلي بين الكلية والأجزاء وأن اكثر أجزائها يتم إدراجهم بصورة مسبقة لإضفاء طابع فردي على العمل، بينما

[1] المصدر نفسه، ص، ص 47، 48.
[2] المصدر نفسه، ص، 41.
[3] Gyeorgy markus, adorno and mass culture: autonomous art against the culture industry, ibid, p, 73.

هي في الحقيقة مجرد كليشيهات زائدة لا تؤثر على بنية العمل الفني المرصودة مسبقا وفق خطة مدروسة.[1]

ضد الطابع المبتذل للذة الذي تعرضه منتجات الصناعة الثقافية نجد أن الأعمال الفنية العظيمة تنزع إلى الروحنة والتجريد لتثبّت نفسها على أنها أرقى من مجرد متعة حسية، فقد "كوّن مفهوم الإستمتاع تسوية زائفة بين الماهية الإجتماعية للأثر الفني وماهيته المضادة للمجتمع "[2]، لذلك تحوّل مفهوم المتعة إلى طابو محرم في الحداثة كرد فعل من قبل الفن ضد التشويه والإبتذال والتنميق والزخرفة، وكل ما يحرف الفن عن طابعه الفني، وفي هذا الصدد يقول أدورنو: " لا يرد الفن الفعل على فقدان قابلية فهمه بمجرد تغييرات معينة لضروب سلوكه وطرائقه بل من حيث يشدّ على مفهومه كما يشدّ على حبل ،مفهوم أنه فن".[3] صارت المتعة كمفهوم مكوّن تُحرّف الفن عن طابعه الفني لذلك تحولت في الحداثة إلى طابو محرم.

لا يكون الفن بعامة نقدا للمجتمع إلا حين يتشكّل وفقا لمفهومه الخاص، لأن طابعه النقدي يتأتى وفقا لأدورنو من قيمومته الذاتية وكونه لذاته، فمتى تطابق مع الحاجة القائمة إجتماعيا فقد بالضرورة طابعه النقدي[4]. يمثل كل أثر فني أصيل التمفصل المكثّف لعقلانية تشهد على زيف العقلانية السائدة في المجتمع وعلى الطابع اللاعقلاني لهذا الأخير؛ وبالتالي يشكل الفن مكانا للحرية، ونقد النظام القائم، وبالتالي لا يمكن للفن أن ينتقد المجتمع إلا من خلال إنفصاله عن العالم الاجتماعي التجريبي، لأنه من خلال القيام بذلك يضمن أن لا يتورط في العالم، فيصبح من ثم متواطئا معه.[5]

في إطار الحداثة وما تفرضه من شروط معيارية يجب أن يظهر كل عمل فني على أنه جديد وأصلي لكن هذا لا يكفي في حد ذاته لأن الجدة قد تكون زائفة ومجرد إختلافات سطحية لنماذج أولية مألوفة ومختبرة مسبقا، التمايز الأساسي والنهائي بين منتجات الصناعة الثقافية والأعمال المستقلة يكمن في الغاية ذاتها، والتي هي كإبداع بشري غير مقصود وعد بالسعادة، وهذه الأخيرة تختلف جذريا عن المتعة التي تسعى الصناعة الثقافية إلى تحقيقها من خلال تلبية بعض الحاجات الزائفة في حين

[1] ماكس هوركهايمر و تيودور ف. أدورنو، جدل التنوير ، مصدر سابق، ص. ص، 145. 147.
[2] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص 43.
[3] المصدر نفسه، ص، 46.
[4] المصدر نفسه، ص، 49.
[5] Csaba olay, art et culture de mass chez adorno et arendt ,Op.cit, p, 20.

الأعمال الفنية الحقيقية كلما تم فهمها قل الإستمتاع بها،[1] وذلك لأنها لا تقدم متعة طائشة، بل هي تحدّى لإحتياجات الهيمنة، ما تقدمه وفقا لصيغة بودلير المحبوبة لأدورنو هو الوعد بالسعادة، هذه السعادة لا تختلف فقط عن المتعة بل إنها تتعارض معها بشكل أساسي، بل إن اختزال الفن إلى مستوى حاجة بشرية مسبقة يعني خيانة إدعائه بالحقيقة (وفقا للمتعة ينفي الفن المتعة)، وتنشد بدلا من ذلك السعادة التي لا تتحقق موضوعيا إلا من خلال المصالحة التي يجلبها الفن قانونه الشكلي إلى التناقضات للتأكيد على الإفتقار الحقيقي للمصالحة، ومن ثم فالسعادة الموعودة في العمل الفني الأصلي تكمن وراء إشباع الحاجات الحقيقية والمتخيلة، إنها تعني التحرّر من حياة يحكمها السعي لتحقيق مثل هذه الحاجات وجميع الإكراهات التي يمليها مبدأ حفظ الذات؛ باختصار تشير إلى اليوتوبيا الراديكالية للمصالحة بين الانسان و الطبيعة (الذات والموضوع)، إلى عالم ما وراء العقل الأداتي وشكل الممارسة ونمط الحياة المرتبط بهما؛ هذا هو الهدف العقلاني الذي يجسده العمل الفني بالإعتماد على أكثر أشكال العقلانية تقدما، وبالتالي يشهد على " إمكانية الممكن"، شكل من أشكال العقل وراء عقلانية الوسائل والغايات.[2]

رغم ذلك فإن الفن المستقل لا يتموضع بوصفه كذلك بشكل قبلي، بل يكتسب مشروعية بحرصه على تأكيد إستقلاليته باستمرار فـ"الفن القائم بذاته لم يكن على الإطلاق في حل من الإذلال الذي تسلطه الصناعة الثقافية النافذة، وقيامه الذاتي إنما هو متصير من قوام مفهومه، ولكن ليس على نحو قبلي أن السطوة التي يفترض في الأثار الفنية الأصلانية لها مفعولا على الناس قد صارت إلى قانون محايث للشكل، وفكرة الحرية التي تقترن بالإستطيقية، قد تشكّلت في إتصال بالهيمنة التي عمّمتها، وكذلك الأثار الفنية إذ بقدر ما تتحرّر من الغايات الخارجية، يكتمل تعيّنها من حيث تنظم من جانبها على منوال الهيمنة والسيطرة "[3].

يقاوم الفن محاولات تصفيته واستيعابه من خلال الشكل عن طريق إنعكاس ذاتي يؤكد قيمومته الذاتية ضد كل الأشكال والتمظهرات التي من شأنها أن تجعل منه متواطئا مع المجتمع أو إمتدادا له كمفهوم مثل الجمال الشكلي ومفهوم المتعة اللذين تم تشويههما، واكتسب بعدا إيديولوجيا ضمن نسق المجتمع القائم، وهذا ما يعنيه أدورنو بقوله: " إن مقاومة الهيمنة الشاملة للكل الاجتماعي لا تكون بعامة ممكنة إلا حين

[1] تيودور ف. أدرنو ، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، 41.

[2] Gyeorgy markus, adorno and mass culture: autonomous art against the culture industry, ibid, p, 85.

[3] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية ، مصدر سابق، ص، ص 47، 48.

يبقى الفكر حيا ويستمر في تشكّله الأكثر تقدمية، فالانسانية التي لن يستعيد لها الفكر المتطوّر ما تقدم على تصفيته ستنغمس في تلك البربرية التي يفترض في تنظيم عقلي للمجتمع أن يحول دونها، طالما أن الفن جائز ضمن العالم المسير، فإنه يجسد ما لا يمكن تنظيمه ويقمعه النظام الشّامل".[1]

الفن يقاوم نزعة الإدماج والأعمال الطلائعية أكثر مقاومة لهذه النزعة من غيرها التي يمكن نعتها بالتقليدية[2]، فهي من ثم تجسّد الوعي المتقدم للفن بسياقه الإجتماعي ووضعه فيه، لكن لا يمكن رصد كيف يتطوّر الوعي الفني في الحداثة إلا عبر تحليل تطور المادة باعتبارها الوسيط الذي يتجسد فيه هذا الوعي لهذا سندرس مفهوم الحداثة وعلاقته بالمادة في المطلب التالي لنرى كيف تتمفصل العلاقة بين الحداثة كفهوم وتطور المادة التاريخية.

2. مفهوم الحداثة الفنية وعلاقته بتطور المادة:

أ ـ مفهوم الحداثة الفنية و منطق التجديد :

مؤلف "فلسفة الموسيقى الجديدة" الذي نجد فيه الصياغة النهائية لمفهوم الحداثة الفنية كما تصوّرها أدورنو ينبغي إعتباره ملحقا موسّعا لـ"جدل التنوير" كما يطلب منّا أدورنو نفسه، وهو بالفعل كذلك لأنّ فلسفة الموسيقى الجديدة تشكّلت في نفس الفترة التي صيغ فيها جدل التنوير، الذي يمكن نعته بجدل الكارثة التي سينبثق عنها الفن الحديث؛ فهذا الأخير كما يدّعي أدورنو ناتج عن ذلك الشّعور بالأثار المدمّرة لصيرورة العقلنة التي يشارك فيها ويعتمد عليها في تقدمه، ومن ثمّ من الضروري العودة إلى جدل التنوير لإعادة بناء مفهوم الحداثة الفنيّة باعتبارها مقاومة للحداثة الرأسمالية والوعي الذي يجسده الفن الحديث في علاقته بتاريخه من جهة وبسياقه الاجتماعي والثقافي من جهة أخرى.

يصف جدل التنوير صيرورة العقل ليكشف كيف أن الحقيقة التي التي تدفع الإنسانية نحو الحرية والتقدم لم تكن صحيحة، الأمر الذي جعل الانسانية تغرق في شكل جديد من البربرية، كما أن الأسس القديمة للكنيسة والبلاط انهارت تحت نقد التنوير، ولم يبقى أي سلطة ملزمة في العالم الحديث تمكن الفرد من أن يتواجد بحرية في وئام مع نفسه ومحيطه، بدلا من ذلك تم غزو الإمكانيات التحررية للفرد من جميع الجوانب من قبل كليات زائفة تدعي أنّها صحيحة صحّة مطلقة، وتؤكد مصداقيتها المطلقة

[1] المصدر نفسه، ص، 362.
[2] المصدر نفسه، ص، 362.

كنظام ملزم. إنّ صخب الصناعة الثقافية وهيمنة العقل والسياسات الإستبدادية للانظمة الفاشية والسيطرة البيروقراطية للنظام كلها أعراض لهذه الروح الموضوعية التي تتطور في المجتمع، وتجد أقصى تحقّقها المخيف في معسكرات الموت لهتلر.[1] إذن العالم كرعب منظم هو نتاج لهذه الروح الموضوعية التي تم وصفها في جدل التنوير بوصفها صيرورة هدم ذاتي تقود البشرية إلى إستعباد نفسها بحثا عن الحرية، لكن الأدهى من ذلك أن ضرورات العقل والتشيئة التي تتجلى في كل المجالات وتفرض نفسها كنمط تفكير وحيد ونظام ملزم لحفظ البقاء شمل جميع مجالات الحياة والنشاطات البشرية،[2] لم يبقى شيء خارج مجال نسق الهيمنة سوى الفن الذي كما قلنا سابقنا مزال يحتفظ باستقلال نسبي لكن سرعان ما تصبح تقاليد الفن وأنظمة التركيب جزءا من المجتمع الذي تشكلت فيه بفعل تطور المجتمع، فيتم استيعابها فيه فتفقد بذلك قيمتها وقوتها النقدية، ولهذا يجب تجاوزها لخلق رؤية جديدة وتصور مختلف للإفلات من ايديولوجية التنوير والنسق الاستيعابي للعقلنة، وردم الفجوة بين التجربة الفنية والخبرة المتغيّرة بشكل سريع في أفق التاريخ.

في حين يسود مبدأ التكافؤ الشّامل في المجتمع الراسمالي ويخضع الخاص في جميع أشكاله إلى الإختزال والتشيئة جسّدت الأعمال الفنية المستقلة العلاقة الديالكتيكية بين العام والخاص وابرزت خصوصية وتفرد الأشياء ضد مبدأ المطابقة والتكافؤ الذي يسود المجتمع، ومن ثم فقد استطاعت الأعمال الفنية الأصيلة التعبير عن اللامتطابق و إبراز خصوصيته النوعية على الرّغم من الجهود الشرسة لاقتصاديات السوق والانظمة الاسستبداديية وثقافة المطابقة، لكن التعبير عن هذه الخصوصية من خلال الصور الفريدة والأشكال الفردية لتحقيق الذات والأعمال الفنية المتفردة للغاية يصبح أكثر صعوبة نظرا لأن الكوني والكمي الذي يسميه أدورنو التكافؤ العلمي يهيمن على الخصوصية النوعية، حيث يتم قمع الفردية بشكل متزايد من خلال آليات فرض التوافق الإجتماعي، وهكذا يعبّر التمرّد الحداثي بشكل فني عن مقاومة هذا الوضع ويوثق العداء بين الفرد والمجتمع في العالم المدار.[3]

إن الأنظمة المعرفية والفنية هي ترسّبات للنظام الاجتماعي الناتج، نادرون أولئك الفلاسفة والفنانين الذين استطاعوا خرق هذه الانظمة بسبب نزعة حفظ البقاء الذاتي

[11] Daniel.k.l. chua, " drifting: the dialectic of adorno's philosophy of new music",in " apparitions. new perspectives on adorno and twentieth - century music, routledge, new york, first published, 2006, p, 5.
[2] Gianmario borio, dire cele sans savoir quoi, the question of meaning in" apparitions. new perspectives on adorno and twentieth - century music, ibid, p, 42.
[3] Anne boissiére, la vérité de la musique moderne, presses universitaires du septentrion, p 62.

التي تعمل في كل واحد منا، قليل من يغامر بالخروج عن نسق ومواضعات وإغراءات و إلزامات المجتمع القائم، في حين أنه فقط من يقاوم اغراءات المجتمع و يتجاوز مبدأ حفظ البقاء يمكنه القيام بتجربة حقيقية يمكن أن تفضي إلى إنتاج يكشف في ذاته حقيقة المجتمع؛ وقد كان هذا هو رهان الحركات الفنية الطليعية وشغلها الشاغل من وراء تفجير الأشكال التقليدية وتثوير الاشكال، حتى " باتت الضرورة الداخلية تحدّد خيار الشّكل وهي تشكّل بالضّبط القانون الثابت والوحيد للفن"؛[1] نتيجة لذلك تعدّدت طرائق الفن وأشكاله ومواده إلى درجة التناقض مع مفهوم الفن ذاته الذي اعتدنا عليه، ولهذا طرح السؤال إن كانت هناك عقلانية جمالية أم أن الفن صار ممارسة شكلية لا عقلانية؟

للإجابة عن هذا السؤال يجب أن نفهم منطق الإبداع الفني والكشف عن عقلانية سلوكه ومحتوى حقيقته، وهذا ما قام به أدورنو الذي كان من أشدّ المدافعين عن الطلائع والفن الحديث، وذلك من خلال مفهوم الحداثة الفنية الذي أسّسه على فكرة التطور الديالكتيكي للمادة في كل من الموسيقى والادب.[2]

من خلال مفهوم الحداثة سنفهم منطق تطور الفن وبنية الثورات الفنية ليتضح جليا أن اجراءات التمرّد والقطائع والتجديد ليست إجراءات عرضية لتحقيق غايات جمالية بحتة، ولا هي مجرد بحث جنوني أو هوس بالجديد، بل لها منطقها و دافعها الداخلي، وتستجيب لضرورة معينة سيفسرها أدورنو كما أشرت تحت مقولة الحداثة الفنية، و هذا ما يشير اليه بودلير كذلك بقوله: " أن تكون طليعيا يفترض وجود شاغل ثابت يقتضي الترويج للحداثة من أجل إعداد المستقبل "؛[3] وبالتالي ليس من باب الصدفة أن يتم اعتبار بودلير رائد الحداثة الفنية التي جسدها في أعماله ودعا إليها من خلال مقولته المشهورة " يجب أن نكون حداثيين "، فاعمال بودلير تشهد على لحظة صارت فيها الحداثة بهذا المعنى واعية بذاتها، ومدركة بأن ليس كل ما ينتمي للحاضر هو بالضرورة حداثي.

جمالية بودلير من خلال مفهومها المركزي عن الجمال العابر قد لا تقدم وعيا بعصرها كوحدة متماسكة إلا أنّها مع ذلك تفتح أفقا ديالكتيكيا نحو وعي جديد بالعصر، حيث أكد بودلير على عكس روسو أن الإحساس الجمالي وحده هو الذي سيرفع الإنسان فوق طبيعته الساقطة من خلال لحظات الخيال التي تتيح له تحقيق

[1] مارك جيمينيز، ما الجمالية، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط 1، 2009، ص 319.
[2] مارك جيمنيز، الجمالية المعاصرة، مرجع سابق، ص 111.
[3] المرجع نفسه، ص، 40.

"تكاثر الفردية "، أي تجاوز الوعي بالذات إلى أعماق المجهول للعثور على شيء جديد، يتم الكشف عنه من خلال تجاوز الإنسجام الرومانسي للذات و الطبيعة و التطابق بين الروح والمناظر الطبيعية، الذي تقوم عليه الرمزية الأفلاطونية الرومانسية، حيث يؤكد بودلير ضد هذه الأطروحة الأخيرة وضد الإدعاء الروسوي أن الإنسان خيّر بطبيعته (بالاضافة إلى إحتفائه بالطبيعة كاصل للخير والجمال) بأنّ الطبيعة مصدر لكل الخطايا، ذلك أن سقوط الإنسان لم يفسد الزوج البشري الأول فحسب، بل أفسد الطبيعة كلها، ومن ثمّ فإنّ آدم جديد لا يمكن تشكيله إلا بشكل مصطنع في إشارة إلى أن فساد وشر الطبيعة لا يمكن التغلب عليه إلا من خلال المصطنع الذي يتضمّن الفضيلة والممارسة الفنية[1].

لكن من جهة أخرى إذا كان هذا الوعي لا يمكن توقيعه إلا في الجديد، فإن هذا الأخير في ظل التسليع كمصير محتوم للفن في العصر الصناعي يمكن أن يصبح مجرد متعة، حيث صارت الجدّة علامة مميزة لنظام العرض، فكيف إذن سيستجيب بودلير لهذا التحدّي ضمن تجربته الفنية؟ يجيب أدورنو عن هذا السؤال قائلا: " لقد كان بودلير أول من قنّن في شعره أنه ليس بإمكان الفن في مجتمع سلعي متطور كليا أن يتجاهل هذه النزعة، اللّهم إلا إذا حكم على نفسه بالعجز والقصور. فلا يتغلب الفن على السوق الذي يتنافر و أيّاه إلا من حيث يضمّ منظومة صوره إلى قيامه الذّاتي (...) لا يحتج بودلير على التشيئة ولا يستنسخها بل يعارضها ضمن تجربة نماذجه الأصلية، ووسيط هذه التجربة إنما هو الشّكل الشعري، هذا ما يرفعه عاليا وينزلق فوق كل النزعات العاطفية الرومانطيقية المتأخرة."[2]

لقد حاول بودلير إذن توقيع تجربة جمالية تجلب إمكانات جديدة إلى الوعي وتجسّد بشكل درامي التغير الذي لا يزال غير القابل للادراك في الأفق، وهذا يوافق قول سبندر الذي يورده بروكر " بأنّ الفن الحديث يعكس الوعي بموقف حديث لا سابق له في شكله ولغته"،[3] وهذا يعني أن كلمة حديث تتجاوز مدلول كلمة جديد أو معاصر، و من ثم فان مصطلح حداثة ليس مفهوما زمنيا بقدر ما هو مفهوما معياريا للتمييز بين ما هو حديث وراهن وما هو كلاسيكي قديم.[4]

---

[1] Hans robert jauss and lisa c. roetzel, the literary process of modernism from rousseau to adorno, cultural critique,university of minnesota press, n° 11, winter 1988 -1989, p 51.

[2] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص 54.

[3] بيتر بروكر، الحداثة و ما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات، ط1، 1995، ص 11.

[4] مارك جيمنيز، الجمالية المعاصرة، الاتجاهات و الرهانات، مرجع سابق، ص، 39.

تتأسس الحداثة بالتالي على فرضية أساسية مفادها أن الأعراف والتقاليد الرّاسخة التي تحكم إنتاج الفن غير مناسبة للفن الجديد الذي يحاول بمسؤولية مواجهة لحظته التاريخية. باختصار على الرغم من ان الاعراف الراسخة توفر وصولا فوريا الى الموسيقى الا انها تحجب علاقة الموسيقى بالمجتمع والتاريخ. "الفن الذي يدعي امكانية الفهم العام الفوري و التكافؤ الاجتماعي، على اساس الواقع القائم، ينطوي بالضرورة على وظيفة ايديولوجية" ، على النقيض من ذلك لا تقدم الموسيقى الجديدة "فورية التاثير" التي جعلت الفن السابق مفهوما بسهولة و مقبولا. هذه الحقيقة لا تتعلق بالوقوف على الرغم من العوائق التي تحول دون فهمها فان الموسيقى الجديدة لديها الكثير لتقوله للمجتمع بغض النظر عما اذا كان اي شخص مهتم لسماعها.[1]

تتعلق الحداثة إذن برؤية جديدة ووعي جديد بالواقع يجب أن يتم بلورته فنيًّا من خلال تقديم شيئا ما جديد يتساوق مع العصر، لهذا يجب القطع مع التقاليد الماضية وما تحمله من رؤى لم تعد صالحة ضمن زمن و واقع مختلفين أوجدوا ظروف مختلفة أثرت على دلالة الفنون وطرق استقبالها، مما يستوجب تجديدها " بنفي ما لم يعد ينبغي أن يوجد حاليا " بهدف تحقيق التحوّلات التي يفرضها تاريخ الفن بشكل موضوعي ".[2] إن المادة في أشكالها القديمة قد تكون تحمل رؤى تقدمية فعلا لكنها مع الوقت بتغيّر الظروف قد يتم استيعابها فتفقد بذلك تفرّدها، أو يتم تشويهها إيديولوجيا فتفقد دلالتها وقوتها النقدية، هذا ما يحفزّ على التجديد المستمر لتحيين القديم من خلال الجديد، كما يقول أدورنو في فقرة ذات دلالة مهمة " قوّة القديم هي التي تدفع إلى الجديد أعني أنّ القديم يحتاج لكي يتحقق إلى الجديد حالما تستند الممارسة الفنية المباشرة بكيفية تخصّها، إلى هذا المعطى، تصير هي وتجلياتها مشتبه فيها، ذلك أنّها غالبا ما تنفي فرقها النوعي في القديم الذي تدّعي صونه والمحافظة عليه، وأمّا التفكير الإستيطيقي فلا يستوي عنده مع ذلك، تشابه القديم والجديد، فالقديم لا يتحصّن إلا بالجديد في أوجّه، ويتنزّل في القطائع وليس في الإتصال. إنّ مقولة شونبورغ البسيطة، "من لا يبحث، لا يجد" هي شعار الجديد، وما لا يخضع لهذا الشّعار في سياق محايثة للأثر الفني إنّما يقع في نقص يشمل الأثر الفني ذاته، فليس من أهم الإستعدادات الإستيطيقية أن يفحص الأثر في أثناء مسار

[1] theodor w. adorno, essyas on music, tr: susan h. gillespie, university of california press, first published, 2002, p, 93.

[2] Agnés gayraund, modernité exclusive, l'esthétique musicale de theodor w adorno, comparatismes, n° 1, fevriér 2010, p, 259.

الإنتاج للوقوف على الرّواسب المخلّة، ذلك أنّه بواسطة الجديد، يصير النقد والرّفض إلى طور موضوعي للفن نفسه".[1]

المقصود بتاريخ الفن هنا هو صيرورة الوعي غير القابلة للرّجوع التي تتجسّد في تطور المادة، حيث يَتَمَثَّل أدورنو تاريخ الفن باعتباره تقدما، تُمَثِّلُ الحداثة الحافة الرّائدة فيه، من حيث أنها تعكس مستوى الوعي الإجتماعي الأكثر تقدما، ومن ثم وبعيدا عن أي فكرة عن التسلسل الهرمي الخام للأعمال، والذي من شأنه أن يؤدي ألى إنتاج هراء ثقافي؛[2] لا مفرّ من إرتباط ديالكتيكي بالمادة الفنية يحدّد ما ينبغي أن يكون وما لا ينبغي أن يكون، فالمادة الفنية حسب ادورنو كالنوتات وعلاقاتها لها ميول إجتماعية وتاريخية، فهي بهذا تفرض مطالب لا مفرّ منها عند اتخاذ القرارات التركيبية، وهذا يفيد بأن هناك مادة متقدمة تاريخيا في حقبة معينة تحكم قوانين الحركة التاريخية، وما قد يفعله الملحنون بالمواد الموسيقية.

باختصار المادة الفنية أي ما يملكه الفنانين تحت تصرفهم من أشكال و ألوان و أنظمة تركيب وأساليب تم تطويرها على مدى عقود ليست مجرّد مواد مطروحة للتشكيل بالمعنى الأرسطي، بل لها تاريخيتها الخاصة وترتبط إرتباطا وثيقا بتكشّف محتوى الحقيقة، لذلك لا يملك الفنان اليوم بأي حال من الأحوال أن يستخدم هذه المواد بطريقة لا مبالية أو أن يتصل بالماضي بسذاجة كمجال لا نهائي من الإحتمالات، يمكنه فقط أن يؤلّف في حدود هذا التاريخ مدركا إستنفاد هذه المادة أو تلك ومغالطتها الجمالية هنا و الآن.[3]

ب ـ الحداثة الفنية كمقولة معيارية و نقدية: (الأصالة و الزّيف)

يتخذ أدورنو من الحداثة مقولة معيارية للحكم على الأعمال الفنية من حيث جودتها التقنية و التعبيرية، أي مدى قدرتها على كشف حقيقة الواقع وعكس تجاربه الحقيقية، فالحداثة تتعلّق كما أسلفنا بصيرورة تقدم المادة التي تعكس من خلال تنسيقها ومستوى تطورها التقني الوعي الإجتماعي، وطبيعة علاقة الفن بالمجتمع في لحظة تاريخية معينة، ومن ثم يجب توضيح هذا الطّابع المعياري أكثر من أجل فهم كيف يوظّف أدورنو هذا المفهوم الحاسم في تحليلاته الفنية، ولماذا يحكم بتقدمية هذا العمل ورجعية ذاك وأصالة هذا وزيف ذاك.

---

[1] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، 55.

[2] Agnés gayraund, modernité exclusive, l'esthétique musicale de theodor w adorno, ibid, p 260.

[3] ibid, p, 263.

من خلال أعماله المتنوعة عن الأدب و الموسيقى و الرّسم المتوجّة بمؤلفه "النظرية الجمالية" نجد أن ادورنو لا ينظر إلى الحداثة على أنها علامة إنتماء الأعمال إلى وقتها، بل باعتبارها العلامة النهائية لما يسمّيه أدورنو أصالتها authenticité، التي ترتبط بشكل لا انفصام له بمفهوم الحقيقة، الأمر الذي يجعل من الحداثة اكثر من مجرد خيار فلسفي أو جمالي بسيط بل تحمل صفة حتمية ملزمة باعتبارها تمثل الحد الفاصل بين الأصالة و الزّيف، فإمّا أن يكون العمل حداثيا، وبالتالي أصيلا، و إمّا أن لا يكون لا حديثا و لا أصيلا، فهي بذلك معيار مطلق كل من يحاول الإفلات منه يميل إلى التفاهة.[1]

بداية وقبل التطرق بشكل مباشر إلى علاقة الحداثة بالتطور التقني للمادة الفنية وجب أن نذكّر أن أدورنو عموما يحدد شرطين يجب أن تتوفّر في العمل ليصبح فنيا والشكل جوهريا، و هي أولا أن يكون البناء (الشكل) موضوعيا و ثانيا أن يأتي ضمن مطلب محايث وهو شرط المادة، فماذا يعني أدورنو بالبناء الموضوعي وكيف نفهم مطلب المادة الذي تخضع له فكرة "الشكل الجوهري " ؟ وماذا تعني فكرة "القيد المادي " المتكررة التي تتعارض في النظرية الجمالية مع تمدد و توسّع المواد المتاحة؟

أولا يشجب ادورنو اي تنسيق للشكل ينطلق من من عقل (ذاتي) حسابي بسيط على نحو ما تفعل النزعة الشكلية formalisme، التي تقوم بتنسيق الشكل وفقا لخارجية النظام لتحقيق غايات جمالية بحتة لا علاقة لها بالمحتوى أو الموضوع، وبالتالي لا تساهم في كشف الحقيقة على نحو ما تفعل الأعمال التي تتشكّل موضوعيا على نحو محايث، "فالبناء هو شكل الأعمال الذي لا يفرض والذي لا يأتي كذلك من ذواتهم، ولكن من خلال إنعكاسهم بعقل ذاتي (وعي ذاتي)،[2] لهذا يكتب أدورنو: " الشكل الإستيطيقي هو التنظيم الموضوعيّ لكل ما يظهر في داخل أثر فني يكوّن لغة نسقيّة. الشكل الاستيطيقي هو الشميلة غير العنفية للشّتات الذي تحفظه مع ذلك على ما هو عليه، أي في تضاربه وتناقضه، ولهذا العلّة فهو بالفعل إنبساط للحقيقة. وهو إذ يكوّن وحدة موضوعيّة، إنما يعلقها ويؤجلها بإستمرار، ذلك أنه من قوامه أن ينقطع بفعل آخره، وأن يكون نسيقه غير نسيق. ذلك أنه يكوّن في علاقته بآخره الذي يلطّف من

[1] Agnés gayraund, modernité exclusive, l'esthétique musicale de theodor w adorno, ibid, p, 258.

[2] تيودور ف. أدرنو، نظرية إستطقية، مصدر سابق، ص 344.

غرابته، ومع ذلك يحافظ عليها، العنصر الفنيّ المضاد للبربرية، فالشّكل إنما هو سهم الفن في الحضارة التي ينتقدها من حيث وجوده ".[1]

من خلال هذه الفقرة يتبين لنا أن محتوى العمل له علاقة بالشكل، ومن ثم بالمادة من حيث أن المحتوى ينتج عن المادة وتنسيقها، فالشكل الجمالي بالنسبة لأدورنو لم يعد تجليّا لمحتوى كما عند هيغل ولا تجسيدا له كما عند كاندينسكي لسبب بسيط وهو أنّه لا يوجد محتوى أو روح من شأنها أن تسبق منطقيا الشكل، بل ينتج ديالكتيكيا عن الشّكل والمحتوى الموسوطين بالمادة، التي تلعب دورا حاسما كما سنرى ليس فقط في تشكل المحتوى، ولكن أكثر من ذلك في تحديد الصلة بين الفن والمجتمع.

يفكر أدورنو في الحركة التاريخية للفن من خلال الإجراءات المادية التي يواجهها الفنان رابطا اياها بحركة تقدم المادة التاريخية، حيث يعارض ادورنو فكرة توسّع المواد المتاحة مؤكّدا أنّ تمدد المواد المتاحة التي تسسخر من الحدود القديمة بين الانواع الفنية هي نتيجة للتحرّر التاريخي لمفهوم الشكل، فقد توسّع الفنانين السطحيين بسذاجة في استخدام المواد الفنية متجاهلين البعد التاريخي للمادة، وأنّها تحمل في حد ذاتها قانونا يجب التعرّف عليه وعلى الطابع الملزم للشكل الذي يجعل القليل من المواد متاحة بشكل تجريدي يمكن إستخدامها بشكل ملموس، أي ما لا يصطدم بمرحلة الروح، التي تقابل هنا الوعي الإجتماعي للفن الذي يعكسه التقدم التقني للمواد في مرحلة معينة كمرحلة تقنية بلغتها التقنية غير قابلة للرجوع، والتي لا يمكن تجاهلها؛[2] تتضمّن هذه اللحظة شيئا حاسما من حيث المضمون لأنّها ناتجة عن تجارب نقدية للفن في تفاعله مع مواده وسياقاته الإجتماعية، هذا ما يعنيه أدورنو عندما يكتب: " أن اللحظة المضمونية للحداثة الفنية تستمد قوتها من أن عملية الإنتاج المادي التي هي في كل طور الاكثر تقدما وتنظيما لا يقتصران على المجال الذي يظهران فيه مباشرة. وذلك أنهما بكيفية مازالت السوسيولوجيا لم تفلح البتة في تحليلها التحليل الصحيح، يشعّان حتى في أنأى دوائر الحياة ويتغلغلان في منطقة التجربة الذاتية التي لا تنتبه إليهما من حيث تلازم تحفظاتها. ومن ثم يوصف بالحديث الفن الذي يستوعب طبقا لضروب تجربته ومن حيث هو تعبير عن أزمة التجربة، ما أنتجته حركة التصنيع في سياق علاقات الانتاج المهيمنة".[3] لهذا وبالنظرا لما يعنيه مفهوم الحداثة من الناحية الفنية والاجتماعية، فإنه " ما من أثر فني نجح من حيث

[1] تيودور ف. أدرنو، نظرية إستطقية، مصدر سابق، ص، 230.

[2] Agnés gayraund, modernité exclusive, l'esthétique musicale de theodor w adorno, ibid, p, 258

[3] تيودور ف. أدرنو، نظرية إستطقية، مصدر سابق، ص، 72.

كان تعنّت ضد مفهوم الحداثة الذي ما انفك يتقلّب. فالأثر الذي كان يظن أنه ينجو بنفسه من هذا الإشكال الذي ظهر منذ هلّت الحداثة سرعان ما وقع في الهاوية".[1]

يصرّ أدورنو إذن على الطابع التاريخي للمادة مؤكدا في نفس الوقت أن المادة والإجراءات التقنية تخضع لمنطق من نوع تاريخي، وبالتالي الفنان ليس حرا في اختيار المادة، على عكس من ذلك هذه الأخيرة تشكّل قيد بالنسبة له تفرض على الفنان مواكبة تقدم المادة الذي يرفعه أدورنو إلى مرتبة المعيار لتقييم الأعمال الفنية.[2] لكن هل يشكّل تقدم المادة في حد ذاته معيارا موضوعيا وتاريخيا وحيدا لتحليل وتقييم الأعمال بالنسبة لادورنو؟ إنه لا يكفي النظر في الإجراءات التقنية والتأكد من أنها تعكس المرحلة الاكثر تقدّما لتطور المادة للحكم على علم فني بأنه حداثي أو حقيقي، العمل حقيقي فقط من حيث يساهم في إطالة أمد النزوع التاريخي للمادة عن المراحل السابقة للإنتاج الفني، إن الحكم على جودة عمل فني يستوجب أن يحقق من الناحية الفنية ما لم يتحقق بعد من خلال حركة "النفي المحدد" للمرحلة التاريخية للانتاج الجمالي، ومن ثم وبالنظر إلى الأشياء من هذه الزاوية فإنه من العدل أن نقول أن معيار تقدم المادة، يشكّل علاوة على ذلك وفقا لمقطع معين من نظرية الإستطيقية المعيار الموضوعي الذي بواسطته تمكّن ادورنو من الحكم على الأعمال. " كل عمل فني هام يترك في مواده وتقنياته آثارا، تعقب هذه الآثار، وليس تحسّس المناخ الذي يسود هو ما يحدد الحداثة بوصفها استحقاقا، وهذا التحديد إنما يتحقق في العيان من خلال طور نقدي. فالأثار والتقنيات الفنية التي يعتنقها كل أثر جديد نوعيا، هي ندوب، اي المواضع التي أخفقت عندها الآثار السابقة. وبما أن العمل الفني الجديد يعاني هذه الندوب فإنه ينقلب ضد تلك التي كانت قد تركت آثارا، وهذا ما تحيل إليه التاريخانية فيما تعالجه مشكل تكوين في الفن، ولا تحيل إلى مجرد الشّعور الذاتي بالحياة أو الأساليب القائمة".[3]

المعقولية الاستيطيقية تعني إبداع أشكال جديدة تفتح آفاقا تعبيرية ونقدية جديدة، وتسعف على ظهور وتكشف أشياء عجزت عن تحقيقها الأشكال الفنية القديمة؛ وبالتالي الحداثة استحقاق ترتبط بالإبداع الفني، لأن "الأقصى هو ما تقترحه تكنولوجيا فنية، وليس ما تتمنّاه نفس متمردة"؛[4] لكن هذا لا يتأتى إلا من خلال إرتباط نقدي للأعمال الفنية بعضها ببعض من أجل تحرير إمكانات تعبيرية كامنة في

[1] المصدر نفسه، 51.

[2] Anne boissiére, la vérité de la musique moderne, ibid, p 46.

[3] تيودور ف. أدرنو، نظرية إستطقية، مصدر سابق، ص، 74.

[4] تيودور ف. أدرنو، نظرية إستطقية، مصدر سابق، ص، ص 73، 74.

الأشكال الفنية القديمة ونفي ما لا ينبغي أن يوجد حاليا، فمغزى حقيقة الأعمال الفنية لا ينفك عن مغزاها النقدي ولا يتحقق إلا من خلاله، هذه هي العلاقة التي تحكم الأعمال ببعضها البعض وتحدد تاريخ الفن "كنفي متعيّن".[1]

تتحدّث هذه الفقرة عن الترتيبات النوعية التي تحدث على مستوى المادة لكنها تشير كذلك إلى أن تقدّم المادة لم يعد يعمل كمعيار وحيد لتحليل وتقييم الأعمال الفنية، الذي يظهر بشكل واضح في تحليل أعمال ماهلر و بيرغ حيث لم يعد ادورنو يعرض تقدما في الإجراءات التقنية، ولكن بشكل عام ما يسمّيه الإماءة التركيبية geste compositionnel، والمقصود بها الخبرة التي يصنعها المؤلفون بالمادة، وهذا يعني أنه لم يعد تقدم المادة الذي يمنح العمل صفته النوعية لذلك لا ينبغي اتخاذه كمعيار وحيد لقياس حداثة الموسيقى من خلال النظر في تقدم المادة، على العكس من ذلك يرى أدورنو عناصر رجعية في لغة مالر و بيرغ مقارنة بالتقنية الحالية لعصرهم.[2]

من جهة أخرى يحلّل أدورنو تقدم المادة وإتقانها (التقنية) باعتبارها حركة لنزع الأهلية déqualification عن المادة باتجاه فقدانها لطابعها التاريخي كجزء من حركة التحرّر المتنامي للعقل واستقلالية الروح التي تنتج داخل المادة بالفصل بين الروح و الآخر أي الطبيعة، ومن ثم فإن هيمنة الروح على المادة يعني أن هناك منطق أو نظام سيطغى على المادة يحجب طبيتعها التاريخية والديالكتيكية فيختفي ذلك التوتر الذي ينشأ عن علاقة المادة بآخرها، فتنتصب المادة كواقعة في حد ذاتها أو مطلقة بينما هي في الحقيقة موسوطة بشكل جوهري أي علاقة بالآخر بما ليس روحا.

تصبح المادة الفنية مجردة ومتشيئة حين تفقد طابعها التاريخي فتصير مكتفية ذاتيا autrcie أو كما يقول أدورنو عن المفاهيم الموسيقية "أصبحت هويتهم غير المتغيرة مترسّبة كطبيعة ثانية، هذا هو السبب في أن الوعي يجد صعوبة بالغة في توديع المقامية؛ لكن الموسيقى الجديدة تبرز في تمرد ضد الوهم الكامن في مثل هذه الطبيعة الثانية، وهي ترفض هذه الصيغة المجمدة ووظيفتها بإعتبارها آلية".[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص، ص، 74، 75.

[2] anne boissiére, la vérité de la musique moderne, ibid, p, p, 47, 48.

[3] theodor w. adorno, music, language and omposition, the musical quarterly, oxford university press, vol. 77, n° 3, (autumn, 1993), p .402

الأعمال الموسيقية للحقب الماضية تُودِعُ في أعقابها تنظيما منهجيا للموسيقى باعتبارها مجالات متقنة عقلانيا، وهو مجال يصل إلى اختزال الموسيقى إلى صيغ رياضية، وهي الحالة الموضوعية التي عليها يستقبل الفنان مادته، والتي أمامها يجد الفنان ـ الذي يقرر الدفاع عن فرديته التعبيرية و التميز النوعي ـ نفسه بين خيارين إما ان يسعى إلى إستعادة الأنواع الأقدم للتميّز النوعي الذي فقدته بالفعل من خلال تحوّلها إلى اختلافات كميّة بسبب تراجعها التقني وعدم مواكبتها لعملية العقلنة، اي ما يعني أن إعادة تدوير واستنساخ الصيغ القديمة لن يكون أكثر من استدعاء كليشيهات التي تنفي الفردية من أجل التعبير عن الذات الخاصة بهم من خلال المادة الموسيقية. و هناك خيار ثاني أن ينخرط الفنان بكل جدية في صيرورة العقلنة التقنية بحثا عن أنواع جديدة من التميّز النوعي من خلال اكتشاف أشكال جديدة غير معروفة من الخصوصية، حيث تخلق الثورات الموجهة بعقلانية في التقنية الفنية والتوافقات الجدية للوسط الجمالي مجالا جديدا للتعبير عن الذات يمكن من خلاله أن تظهر مجمعات المشاعر والبصيرة التي حرمت الآن من الإعتبار الإجتماعي.[1] على هذا الأساس سيميز أدورنو في فلسفة الموسيقى الجديدة بين الاعمال الحداثية وغيرها من الأعمال التي لم تستطع تجسيد الوعي الأكثر تقدما للفن، وهذا ما سنتطرّق له من خلال نوعين من الفن يعتبرهما أدورنو نموذجين في تمثّل الحداثة الفنية وهما الموسيقى والأدب.

المبحث الثاني: الموسيقى كفن نموذجي للحداثة

1- الاتجاه الحداثي للموسيقى الجديدة

ـ أ ـ الموسيقى كلغة تعبيرية:

تتعلق الحداثة كما رأينا بالوعي الاجتماعي بحيث لا يحمل هذا الوصف الا الاعمال الاكثر تقدما تقنيا الذي يوازي عند ادورنو تقدم الوعي الاجتماعي و هذا ينطبق على جميع الفنون من رسم وأدب وموسيقى اذ كلما كانت الاعمال اكثر تقدما تقنيا كلما عكست بصدق الظروف الاجتماعية التي انتجت فيها؛ على هذا الاساس يتم تقييم الاعمال الفنية عند ادورنو بما في ذلك الاعمال الموسيقية، حيث يؤكد هذا الاخير على ان الموسيقى رغم ما يبدو من تباعد بين لغتها و المجتمع الا انها تحتوي على مضمون اجتماعي يجب القيام بتوسط مفاهيمي للكشف عنه، من خلال تحليل محايث

[1] Anne boissiére, la vérité de la musique moderne, ibid, p, 66.

لبنية العمل الموسيقي باعتباره (الشكل) اللغة الوحيدة التي تتحدث من خلالها الموسيقى.

لكن قبل إجراء هذا التحليل لتأكيد هذا الإدّعاء الذي يطلقه أدورنو يجدر بنا أولا الاجابة عن سؤال أساسي لا يمكن تجاوزه، وهو أنه اذا كانت الموسيقى تمتلك محتوى إجتماعي كما يزعم ادورنو، فكيف يمكن للموسيقى تضمين هذا المحتوى، وكيف يمكن الكشف عنه في الاعمال الموسيقية؟ فالموسيقى على عكس الأدب الذي تحاكي أغلب أنماطه التفاعل الإجتماعي الحقيقي، ومن ثم يقدم إمكانات اكثر وضوحا للتحليل الإجتماعي، لا تتصف الموسيقى ولا تتعامل مع المجتمع كما تفعل الرواية على سبيل المثال. صحيح أن بعض الموسيقى تستدعي أحيانا إرتباطات حرفية كصوت المدفع في مقدمة تشايكوفسكي عام 1812 أو الوقواق في سمفونية بيتهوفن و قد ترتبط أحيانا بنص أدبي معين مثل القصائد النغمية لريشارد شتراوس ...الخ الا انها مع ذلك و رغم كل ارتباطاتها و إشاراتها لا تتمتع بأي قوّة للتمثيل الموضوعي الملموس الذي يمتلكه الأدب فكيف إذن تفعل ذلك؟ [1]

من أجل تحديد كيفية إنتاج التراكيب الموسيقية للمعنى يؤكد أدورنو على التشابه بين الموسيقى واللغة، وأن الأولى على الرغم من أنها لا تتكون من نظام إشارات وأن ما تقوله غير قابل للفصل عن الموسيقى إلا أنها مع ذلك مثل اللغة تمتلك بنية متماسكة ذات مغزى؛ وبالتالي يشير تشابهها مع اللغة إلى طبيعتها الأعمق المتعلقة بمحتواها ومغزاها؛[2] في هذا الصدد يكتب أدورنو أن "الموسيقى تشبه اللغة من حيث أنها تعاقب مؤقت للأصوات المفصلية التي هي أكثر من مجرد أصوات، يقولون شيئا، غالبا شيء بشري. كلما ارتفعت أنواع الموسيقى كلّما قالته بقوّة أكبر. يرتبط تعاقب الأصوات بالمنطق هناك صواب وخطأ، ولكن ما يقال لا يمكن فصله عن الموسيقى، إنها لا تشكّل نظام إشارات"[3] ، لكنها مع ذلك وعلى غرار اللغة تمتلك الموسيقى خاصة الكلاسيكية منها جمل وعبارات وعلامات ترقيم وأسئلة وجمل ثانوية وأصوات ترتفع وتنخفض، وهذا كله يجعل منها إيماءات تشبه الصوت النّاطق، لكن هذا يبقى مشروط ببنيتها المحسوسة التي تمثل ـ حسب أدورنو ـ السياق الذي تندمج فيه الأصوات الفردية المجرّدة (النوتات notes الوسيط الخالص للتعبير)، ويصبح

[1] theodor w. adorno, essays on music, ibid, p, 28.
[2] ibid, p, 86.
[3] theodor w. adorno, music , language and composition , ibid, p 401.

لها معنى في إطار السياق الخاص الذي يتشكّل بفضل التخصيص الموسيقي الذي تتجاوز من خلاله الأصوات طابعها المجرد.[1]

من ناحية أخرى رغبة ادورنو في تحديد ماهية الموسيقى قادته إلى البحث عن علاقة الموسيقى كفن متزمّن بالزمن التجريبي حيث أن المسألة لا تختزل إلى التأكيد البسيط بأن التعبير الموسيقي يحتاج إلى زمن فيزيائي، إنها بالأحرى تمسّ تحوّلات الوعي بالزمن المدرك من طرف الوعي الذاتي. إن الوجود المحض للزمان والمكان الموسيقيين يقوم على نفي المكان والزمان التجريبيين، ضدّهما تريد الموسيقى أن تقاوم وتكافح، لكن هذا الصراع ذاته يجعل من المكان والزمان التجريبيين يدخلان في صميم بناء الموسيقى ذاتها، فالموسيقى وفقا لأدورنو فضاء مستقل ومتعالي للغاية لكن ليس بشكل قبلي فهي غير قادرة على أن تستمر كقبلي، وبفضل هذا العجز فإن الحركة التاريخية تخترقها وتتم فيها، ما يعني أن الزمن التجريبي يُنْفَى ويُسْتَعَاد ديالكتيكيا في الزمن الموسيقي.[2]

بالنسبة لأدورنو الزمن الموسيقي الذي يختلف بشكل محسوس من موسيقى لآخر وحسب الحقب التاريخية يمثّل "الوعي بالزمن موسوط بالموسيقى ومحتواها"، أما الطابع المتناقض للموسيقى الذي ينفي الزمان والمكان التجريبيين كليّا من خلال استقبالهما فيدعم أن الوساطة الإستعارية ليست إلا مفصل المركب بين إستقلالية وتاريخية الموسيقى، بين انفصالهما وإندماجهما والتي تتضمن بشكل نهائي تأكيد على الضغط السّببي للمجتمع على الفن واستبعاد للتصور اللاواقعي للموسيقى كحرية للتخييل، أو كمجال منفصل بشكل مطلق، وبالتالي فإن مفهوم الوساطة مكافئتها الإستعارية تهدم من جهة نظرية الإنعكاس وتدعم في نفس الوقت تاريخية الفن والرابط البنّاء الذي يربط هذه البنى بالديناميكية الإجتماعية.[3]

يتأتى هذا التناقض المشار إليه هنا بين الإستقلالية المطلقة للموسيقى والمحتوى الاجتماعي لتركيبها من طابعها اللاقصدي، حيث تعكس الموسيقى الواقع بطريقة محاكاتية عن طريق تضمين آخرها في ذاتها كبقايا وترسيبات بفضل طابعها اللاقصدي؛ نتيجة لذلك يظهر الطابع التاريخي للموسيقى كتمثيل صامت أو كلغة محاكية غير قابلة للقراءة البحتة ولا قابلة للتقليد تماما كلغة، وبالتالي تحتاج إلى جهد

[1] Ibid, p, p, 401, 402.
[2] Mario turchetti, adorno: philosophie de la musique et historicité, musique présent (revue d'esthétique), n°4, 1982, p, p, 7, 8.
[3] Mario turchetti, adorno: philosophie de la musique et historicité, ibid, p, p, 8, 9.

متجدّد دوما للتوليف بين العناصر المتباعدة، والذي مع ذلك لا يمكن وصفه (الجهد) بمصطلحات مفاهيمية لأنه يتعلق بنوع من العلاقات المحاكاتية بالعالم التي لا تستطيع الأشكال الخطابية إلتقاطها، والتي لا تخرج مع ذلك عن جدل العقلانية، "فالفن هو المحاكاة التي تم دفعها الى وعي ذاتها"، يتضمن الفن إنعكاسا نقديا وليس مجرد إرتداد إلى حالة سابقة غير إنعكاسية، وهذا يجعل من المناسب تسمية الموسيقى بنوع من اللغة؛[1] ومع ذلك تبقى النصوص الموسيقية حتى في أشكالها الأكثر تحديدا غير قابلة للتحديد، تشتمل على "منطقة من عدم تحديد"، وهذا ليس بسبب عدم كفاية التدوين بل نتيجة لنظام الإشارة الخاص بما "لا ـ قصد" له.

يعتقد أدورنو أن الأعمال الفنية بشكل عام والأعمال الموسيقية بشكل خاص عبارة عن "توليفات بلا حكم" تتكون من عناصر دلالية، والتي على عكس الأحكام التنبؤية لا تهدف إلى تحديد ما يتعلق بها لكن "ما يفقده الفن باعتباره توليفا بلا حكم في الحتمية في تفاصيله، فإنه يستعيد من خلال تحقيق قدر أكبر من العدالة لتلك التي تم بترها بطريقة أخرى ـ عن طريق "الحكم" "؛ [2] نفس الفكرة يكررها أدورنو في موضع آخر مؤكدا أن "جميع أشكال الموسيقى هي محتويات رسوبية فما بقي حيا يتم نسيانه بطريقة أخرى، لم يعد بامكانه التحدث بطريقة مباشرة ... أشكال الفن ترسم تاريخ البشرية بشكل أكثر عدلا من الوثائق".[3]

يشير ادورنو هنا على الأغلب إلى المعاناة التي لا يمكن التعبير عنها مفاهيميا وإذا قمنا بذلك فسنخفف منها ونجعل من تجربة الألم التي تفوق الوصف أمرا معقولا، وبالتالي قد لا يستجاب لها بشكل مناسب بلغة الأحكام، فهي تستدعي طرقا أخرى للتعبير عنها، ومن ضمنها الموسيقى، حيث يصرح أدورنو في مقال له **"حول الوضع الإجتماعي للموسيقى"** أن هذه الأخيرة ستكون أفضل بقدر ما تعبر في تناقضات لغتها الخاصة بالأشكال عن بؤس حالة المجتمع، وتطالب بتغييره في لغة المعاناة "المشفّرة"؛ وهذا يعني أن الموسيقى قادرة على المطالبة بتغيير إجتماعي، وبالتالي تتضمن عنصرا عمليّا (براكسيس)، لكن كونها "مشفّرة" لا يمكن تحديد ماهية هذا التغيير، ومن ثم فهي بحاجة إلى الفلسفة لفك تشفيرها[4]، والتي سيكون عليها

[1] bowie andrew, music, philosophy and modernity, cambridge university press, new york, first published, 2007, p 338.
[2] Ibid, p, 341.
[3] Theodor w. adorno philososophy of new music, tr: robert hullot-kentor, university of minnesota press, first published, 2006, p 37.
[4] Bowie andrew, music, philosophy and modernity, ibid, p, 342.

مواجهة الصعوبات التي ينطوي عليها الإنتاج الموسيقي بدل تلافيها نحو إسقاطات ذاتية أو وضع الموسيقى في سياق إجتماعي أو تاريخي معين، لأن المعنى المنسوب في تفسير كهذا لن يكون أكثر من مجرد تفسير قبلي للمجتمع لا يتضمن الموسيقى. بدلا من ذلك يحاول ادورنو القيام بتحليل محايث للأعمال الموسيقية واستنتاج المحتوى من قلب هذه الأعمال ذاتها، على الرغم من أن تفسير كهذا قد يبدو كأنه ينتمي إلى شكلية ترفض أن يكون للموسيقى محتوى، إلا أن أدورنو يصر على أن التفسير التقني يمكن أن يكون أكثر فاعلية لفهم المجتمع من وضع الموسيقى في سياقاتها الإجتماعية والتاريخية، وهذا ما سنحاول اختباره من خلال التعرض لبعض التفسيرات التي قام بها ادورنو لبعض القطع الموسيقية كـ "سوناتا بيتهوفن".[1]

يعتبر أدورنو **"السوناتا" sonata** وسيلة لتدوين العلاقات الإجتماعية مثلها مثل الرواية، كونها ترتبط مورفولوجيا اي شكل السوناتا إرتباطا مباشرة ببنية المجتمع البورجوازي، ومن ثم فهي قادرة في علاقاتها الداخلية ـ علاقاتها البنيوية ـ على أن تعكس بصدق الحالة الإنسانية للفرد والمجتمع؛ صحيح أن الحركة السمفونية تنبع من موضوع يلعب دور الدافع، لكن فقط كمجرد مادة وليس كغاية أو جوهر، لذلك يجب تجنب بشكل صارم اعتبار أن الموسيقى الجادّة تتكون أساسا من "موضوعات" مهمّة مع شيء غير مهم بينها، بدلا عن ذلك يجب النظر الى بنية العمل الموسيقي على أنها تتشكّل وتتطور ضمن التفاعل البناء للذات والمجتمع، بحيث تبدو عناصر وأجزاء التركيب كأنها تسير بشكل عفوي حر كما لو كانت محددة بشكل محايث أي من الأسفل بالشكل الذي يجعل التركيب يبدو كأنه نتيجة للحركة الحرة للعناصر نفسها، وهو الأمر الذي يعطيه صورته الموضوعية كموضوع جمالي، ويجعله من ثم قابلا للتحليل تحليلا إجتماعيا.[2]

يعتمد التحليل الإجتماعي للموسيقى عند أدورنو على مسلمة أساسية تشكل أساس البعد الاجتماعي التاريخي للقطع الموسيقية بدونها تصبح هذه الأخيرة شكلية محظة و هي أن العلاقات الجزئية والكلية في المؤلفات الموسيقية تقابل علاقات الوساطة بين الفرد والمجتمع، حيث يحدّد ادورنو العناصر والأجزاء في القطع الموسيقية مع الفرد والذات والشكل الكلي للتكوين مع المجتمع على أنه كلّي "موضوعي" كقوة مُقَيِّدَة؛ أما الذات التعبيرية فيتم الكشف عنها في العناصر والأجزاء التي تتطور من خلال التكرار والتنوع داخل التركيب الكلي،"الشكل" الذي ، والذي يكافئ عند أدورنو القوة

[1] Ibid, p, 341
[2] Robert w. witkin, adorno on music, ibid, p, p, 29, 30

الجماعية الموضوعية (الخارجية) للمجتمع؛ وبالتالي مثلما يمكن تحديد أفعال الفرد كليا من أعلى بطريقة أكثر سلطوية يمكن تنظيمها من تحت من خلال التفاعل الاجتماعي والتفاوض بين الأفراد "الأحرار"، كذلك في الموسيقى توجد نفس الأقطاب فيما يتعلق بتنظيم " المادة " الموسيقية التي يمكن تكوينها بالكامل من أعلى ـ الموسيقي الكلاسيكية ـ أو يتم طلبها تلقائيا وبشكل سلس من الأسفل (في المظهر) كما كانت موسيقى بيتهوفن.[1]

يجد أدورنو في الأعمال المتأخّرة لبيتهوفن فيضا من المواد غير المسيطر عليها التي تخلق شعورا مأساويا كونها تشير إلى ذاتية ممزّقة، لكن يتعذر فهمها فهما تامّا لأنها تبدو كمجرد تجميعات لشذرات متناثرة يصعب تجاوزها أو تركيبها، إذ كل جزء منها يجلب الأنظار إليه كأنه قائم بذاته، وهذا يجعل من سمفونيته مستشكلة وبلا هوية أو وحدة، ومن ثم فهي تمثل القوة السلبية التي تشير وفقا لأدورنو إلى "الكلية المفقودة"، وهكذا هي مجمل أعمال الموسيقى الحديثة، لهذا فإن أعمال بيتهوفن المتأخرة توفر لأدورنو منظورا يرى من خلاله التطور اللّاحق للموسيقى في القرن العشرين.[2]

ب ـ الإتجاهات الجديدة للمادة الموسيقية:

لقد اولى أدورنو اذن اهتماما كبيرا بموسيقى بيتهوفن رغم انها لا تنتمي زمنيا الى الموسيقى الجديدة التي اعتبرها ادورنو "آخر التعبيرات البريئة عن الحقيقة في الفن"،[3] والسّبب في ذلك ان أعمال بيتهوفن الأخيرة المتجمدة والمقاومة إجتماعيا هي لب الموسيقى الحداثية في عصرنا، فعلى عكس أعماله المبكرة و المتوسطة التي توحي من خلال إكتمالها ووحدتها العضوية بفكرة الانسانية ومعها فكرة عالم افضل، فإن اعماله المتأخرة تبدو اكثر غموضا واقل تجانسا تعتريها فواصل وفراغات و توترات توحي بالتنافر لتلك العناصر غير المتصالحة المنفصلة عن بعضها البعض التي تقوّض على الفور فكرة الكلية كحالة إنسانية قائمة او ممكنة في ظل ظروف المجتمع البورجوازي الجديد. الامر الذي يجعل من اسلوب بيتهوفن المتأخر المستلب و الغامض نموذج استباقي للشكل الجمالي الحديث و انباءا بموسيقى شونبورغ الكاملة الاصالة والجدة بسبب تنائيه عن المجتمع البورجوازي و رفضه له؛[4] "حيث

[1] Ibid, p, p , 30,31.

[2] إدوارد سعيد، عن الاسلوب المتأخر موسيقى و ادب عكس التيار، تر: فؤاد طرابلسي، دار الآداب بيروت، ط 1، 2015، ص 47، 48.

[3] أدورنو و الموسيقى الجماهيرية ، الجزء الثاني https://ma3azef.com/أدورنو-والموسيقى-الجماهيريّة-الجزء-ا/

[4] إدوارد سعيد، عن الاسلوب المتأخر أدب و موسيقى عكس التيار، مرجع سابق، ص، 48.

أن موسيقاه المتقدمة لا معين لها إلا ان تلح على تحجّرها دون تنازل للنزعة الانسانية، وقد افتضح أمرها. في ظل الظروف الحالية يقتصر دور الموسيقى على النقض القاطع".[1] وهذا يعني أن أسلوب بيتهوفن المتأخّر يحمل أهم سمات الموسيقى الجديدة التي سنتطرق لها بعد عرض موجز لتطور الموسيقى من الفترة الكلاسيكية وصولا إلى المرحلة الجديدة التي دشّنتها مدرسة فيينا الثانية.

ترتكز محالة ادورنو لإعادة بناء فلسفية لتاريخ الموسيقى على مفهوم مبتكر للمادة الموسيقية مفاده أن هذه الأخيرة ليست مجرد أصوات تحت تصرف المؤلف بل لها ميل تاريخي، بحيث أن "كل سماتها المحددة هي علامات على الصيرورة التاريخية، وكلما زاد تحمّلها للضرورة التاريخية في ذاتها كلّما قلت قابليتها للقراءة كسمات تاريخية، ففي اللحظة التي لم يعد بالإمكان تمييز التعبير التاريخي للوتر chord، يطلب الوتر أن تصغي الأصوات المحيطة به، إنصافا لمضامينه التاريخية، أصبحت هذه المضامين طبيعتها"[2]. وبالتالي لا تكتسب المادة معناها من أصلها أو طبيعة مفترضة في ذاتها، وإنّما من حقيقة أنها "روح رسوبية شكّلها الوعي البشري إجتماعيا"، ومن بالتالي تتضمن قوانين حركة خاصة بها تفرض على ذات المؤلف مقتضيات معينة في كل مرحلة، ذلك "أن ما يبدو كأنه حركة للمادة نفسها يتحرك في نفس الإتجاه كما يفعل المجتمع الحقيقي، حتي في حالة عدم معرفة أي شيء عن الآخر، وحيث يصارع كل منهما الآخر؛ لذلك فإن صراع المؤلف مع المادة هو صراع المؤلف مع المجتمع على وجه التحديد، إلى المدى الذي هاجر فيه المجتمع إلى العمل"[3].

يحدث هذا الصراع مع المادة بسبب أن دلالة هذه الأخيرة تتغير حسب السياقات والظروف الإجتماعية وأحيانا تكتسب حمولة إيديولوجية، وبالتالي فهي ليست مادة ملقاة، وإنّما تحمل في ذاتها دلالة تاريخية في سياقها قد تتغير في سياق مختلف تقتضي التخلّي عنها أو تغييرها جذريا؛ وهذا ما يؤكده أدورنو بصدد الوتر السابع الناقص وبعض النوتات النغمية العابرة chromatic passing notes في موسيقى الصالون في القرن التاسع عشر التي ثبت ضعفها فوجب حظرها؛ نفس الأمر بالنسبة للوسائل النغمية tonality وكل الموسيقى التقليدية التي لم تعد فقط أصوات تقليدية وغير عصرية، بل لم تعد تؤدي وظيفتها وصارت إلى ذلك زائفة وخادعة، في حين

[1] Theodor w. adorno , philosophy of new music, ibid, p, 19.
[2] Theodor w. adorno, philosphy of new music, ibid, p, 31.
[3] Ibid, p, 32.

أن المستوى الأكثر تقدما للإجراءات التقنية يمنح مهاما ووظائف أكثر تحديدا مقارنة بالأصوات التقليدية التي أصبحت كليشيهات بدون قوّة.[1]

إذا تناولنا العملية في سياقها الإجتماعي يمكن القول أن نفس القوى التي تشكّل المصير التاريخي للعمل الفني المستقل تواجه الفرد المستقل، المصيران متشابكان لأن الفن هو صراع من أجل التفرّد. في علم الجمال يتشكل العمل الفني من التفاصيل (...) و الكل (...)، شكل العلاقة بينهما في العمل الفني يعكس العلاقة بين الذاتية والموضوعية (الفرد و المجتمع)، أي يتم التعبير عنها من التوازن بين الأجزاء والكل في العمل الفني، لهذا عندما تطغى الموضوعية في المجتمع وتقمع استقلالية الفرد تميل الأعمال إلى إظهار الكمال المفاهيمي الذي يُخضع التفاصيل إلى الكل فيسود التخطيط الفني، في حين يأخذ احتجاج الذاتية على الموضوعية شكل تمرّد للأجزاء، حيث تبدأ العناصر التركيبية في الصدام مع الكل.[2]

لكن على الرغم من أن ادورنو يعتمد في تحليله الاجتماعي ورصده لتطور الموسيقى على هذه المقابلة إلا أنه يرفض في نفس الوقت التفكير في هذا الإرتباط باعتباره علاقة سببية فجة، مؤكدا أن الموسيقى تتقدم وفقا لمنطقها المحايث، و أن البناء الجمالي له منطقه المستقل الذي يتكشف في صدى مجهد وإنعكاسي مع التكوين الإجتماعي، الذي هو بعد كل شي النطاق الأوسع للممارسة التي تُعتبر الممارسة الجمالية جزءا منها؛ يمكن الحكم على الأعمال الفنية فقط من حيث نجاحها أو عدم نجاحها في التحدث إلى التكوين الاجتماعي، دون أن يكون هناك أية إشارة ضمنية إلى أنها تشكّلت ببساطة كنسخ وترجمات لبعض الإنشاءات القبلية التي تحققت في الممارسة الاجتماعية الأوسع، ومع ذلك نحن بحاجة إلى إدراك الصدى الديناميكي بين التكوين الاجتماعي والشكل الجمالي، وإلى الكشف عن أوجه التشابه البنيوي بينهما ودلالته الاجتماعية إذا أردنا أن ننظر للأعمال على أنّها ذات مغزى.[3]

انطلاقا من هذه العلاقة المرصودة على مستوى الجزء والكل بين البنية الإجتماعية و البنية الجمالية يتتبع ادورنو الصيرورة التاريخية لتطور الموسيقى، ويرى بناءا على ذلك أنه خلال عصر التنوير وإلى غاية القرن التاسع عشر سادت أعمال متوافقة ومتوازنة بإستثناء بيتهوفن الذي مَثَّلَ خاصة في أعماله المتأخرة نموذجا متقدما لها، فقد أفلتت الموسيقى في فترته من الوصاية الاجتماعية وصارت مستقلة من الناحية

[1] Ibid
[2] Geoff boucher, adorno reframed,interpreting keys thinkers for the arts, ibid,, p, p , 69, 70.
[3] Robert w. witkin, adorno on music, ibid, p, 97.

الجمالية وبدت المواد الموسيقية في أعماله متحرّرة تماما من الخضوع لأغراض الترفيه والإحتفال مؤكة إستقلاليتها من خلال تزويد نفسها "بسياق تحفيزي ذاتي" تصبح معه الأجزاء كأنها تتشكّل من خلال الضرورة الشكلية للتكوين ضمن كلية ذاتية التوليد تعبّر عن الواقع الاجتماعي للفرد المستقل ككائن عقلاني ذاتي التشريع، إلا أن بقاء التوازن المتناغم بين الأجزاء والكل العضوي يعكس أيضا مصالحة عابرة لهذا الفرد مع الكلية الاجتماعية، مما يعني أن مقولة الكلية عند بيتهوفن لا تزال تخدم فكرة المجتمع الصحيح.[1]

بعد بيتهوفن وعندما أصبح السياق الاجتماعي متشيء ومهيمن بشكل صريح ويفرض نتيجة لذلك قيودا كبيرة على الفعل الأخلاقي سنشهد تراجع الذات إلى الداخل، إلى الذات الرومانسية كسبيل يحافظ به الفرد على استقلاليته ويؤكد سيادته؛ فبعد أن تفككت العلاقة المتوازنة بين الكوني والخاص والموضوعي والذاتي، وأصبحت الأشكال الفنية المهيمنة "ثقافة إيجابية" affirmative culture بما في ذلك الذاكرة الرسمية للموسيقى الكلاسيكية وتتبدد قوة الفن البورجوازي في نفي عدم ـ الحرية إلى تفاهات تقليدية وابتذالات فنية، إتجهت الرومانسية المتأخرة ممثلة في فاجنر wagner إلى تفكيك المادة الموسيقية ودمج الأصوات العرضية وغير الموسيقية في نسيج الموسيقى السمفونية كرد فعل تعبيري يستهدف من ورائه فاجنر جعل العمل الفني يبدو طبيعيا من أجل إستعادة شكل طبيعي للحياة كبديل سحري للعالم الحديث، حيث سيمتد الجهد المبذول لإعادة سحر المجتمع إلى الخلايا الموسيقية حتى تبدو الزخارف كأنها تتمتع بكرامة أنطولوجية؛ هذا ما كان يصبو إليه فاجنر إلا أنه لم ينجح تماما في ذلك ل،ن نموذج الوحدة المتكاملة يتناقض مع الطابع الثابت وغير المتكامل لكل من هذه الأشكال، إذ عند الفحص نجد أن "العمل الكلي" ينقسم إلى كوكبة من الشظايا، علاوة على ذلك فإن العديد من هذه الزخارف مبتذلة إلى حد ما، حيث يزدهر على سبيل المثال تطوير البوق العرضي في صورة كاملة، وتتوسع من خلال التطور إلى تسلسل موسيقي كامل ، مما يعكس الترفيه التجاري المبهرج دون إستيراد فني دائم، ما يوحي به ذلك بالنسبة لأدورنو هو أن عمل فاغنر يعكس في الواقع عملية معارضة لعقلنة المواد الموسيقية التي قام بها يوهانس برامس johannes brahms، إذ يعتقد ادورنو أن دمج الكليشيهات المستعملة في الموسيقى الفنية لإغراء الجمهور الفني يعني ضمنيا تسليع المواد الموسيقية، بحيث يحتوي فاغنر على أقطاب معادية للتعبير الرومانسي والترفيه التجاري.

[1] Geoff bouvherm, adorno reframed, interpreting keys thinkers for the arts, ibid, p, 72.

مهما كانت قيمة الأعمال التي أنجزت في فترة الرومانسية المتأخرة فإن الشيء الثابت هو أنها كانت بداية لضعف وتحلّل لشكل السوناتا التقليدية، والتي كان لها جانب من التشابه مع شكل الحياة الحديثة، مما يجعل المقامية الكلاسيكية جزءا لا يتجزأ من الإيديولوجية البورجوازية، قدّمت صورة للمصالحة في مجتمع عدائي شيّد لإستغلال الطبيعة، جميع العلاقات الاجتماعية فيه تحمل ندوب هذا العداء ولا توجد هوية ممكنة بين القوة القمعية للمجتمع والإحتياجات الروحية للفرد، بهذ المعنى فإن الفن البورجوازي زائف ويشترك في بناء الوهم وليس الحقيقة، ففي الموسيقى على سبيل المثال يتوازى البناء الهرمي للموسيقى الذي ترتبط فيه النوتات notes ببعضها البعض من خلال مراكزها النغمية مع النموذج البنيوي للمجتمع البورجوازي، الذي يشبه إلى حد كبير سوناتا أليغري Gregorio Allegri من حيث أن كلاهما تتحقق ديناميكيته الوهمية على حساب تقييد إنفتاح "التفاصيل الحسية" على بعضها البعض، الذي هو قيد متأصّل في الدياتونيزم diatonism التي تختفي لصالح نظام من العلاقات النغمية.[1]

لهذا السبب بدأ التخلي عن المقامية tonality ونظام العلاقات النغمية نحو علاقة مختلفة لعناصر العمل ببنيته، بين الأجزاء والكل التي تناظر علاقة الذات بالموضوع والفرد بالمجتمع، وقد قلنا أن الفن يتطور بالتفاعل مع حركة المجتمع، وأن أي تطور يطرأ على الفن يكون إستجابة لسياق إجتماعي معين يجعل أشكال التعبير التقليدية بالية وغير صالحة بل وزائفة أحيانا كما هو الحال مع المقامية، التي حدّدت شكل الموسيقى لاكثر من قرنيين من الزمان، وأصبحت الآن بمثابة تأكيد للوضع الإجتماعي والجمالي الراهن، ولهذا السبب لم تعد تلبي المتطلبات الإجتماعية والجمالية للمادة الموسيقية, التي تنبثق عن رغبة الفن في أن يتجلى بشكل ديالكتيكي كتعبير عن التوترات والتناقضات في العلاقات القائمة كدعوة للتغيير، بناءا على ذلك تتطلب الموسيقى اليوم أكثر مما يمكن أن تقدمه المقامية.[2]

في الموسيقى الحديثة أدى التخلي عن نظام المفتاح الموحد والتحول من المقامية إلى اللامقامية إلى تحرير النوتات الفردية للدخول في علاقات مع بعضها البعض بطرق لم تكن تسمح بها القيود المتأصلة في المقامية tonalism، لكن نتيجة لذلك إتسمت الموسيقى الحديثة بما بدى للكثيرين ممن لم يعتادو سماعها أنه فوضى الأصوات الجديدة، والتي لم تكن كذلك على الحقيقة بل على العكس كانت العلاقات بينها مرتبة،

[1] Robert w. witkin, adorno on music, ibid, p, p , 48, 49.
[2] Theodor w. adorno, essays on music, ibid, p,p 93, 94.

فقد كانت أنظمة التركيب النغمية الكلاسيكية لا تزال موجودة بما في ذلك بقايا شكل السوناتا، علاوة على بعض الأبعاد الأخرى التي يتم إستدعاؤها لتنظيم الإيقاع والجرس؛ بشكل عام كانت العلاقات في الموسيقى الجديدة إن وجدت أكثر شمولية وكثافة مما كانت عليه سابقا، وفي عبارة لأدورنو جاء فيهاأ "الموسيقى (الجديدة) لا يمكن أن يختلف فيها شيء" أي كانت كل نوتة note بطريقة ما ضرورية للغاية ومحددة في علاقتها مع الآخرين، بينما في الموسيقى المقامية الكلاسيكية الاجزاء لا وزن لها وتتلاشى في بنائها لكلّ موحّد، بينما في موسيقى يتحول تركيز الإنتباه إلى مستوى الأجزاء التي لا تتلاشى في بعض الانشاءات الأكبر وانما تتعايش في تعدد علائقي كثيف[1] منتجة أشكال تعبيرية يعتقد أدورنو أنها الأنسب والأقوى تعبيرا عن الوضع الاجتماعي والإنساني في المجتمع البورجوازي المتأخّر.

2 ـ حداثة الموسيقى الجديدة:

أ ـ الحداثة الموسيقية كوعي متجسّد:

يتمثّل أدورنو تاريخ الموسيقى كتطور لمادتها، والتي تمثل الحداثة الذروة الحادة فيه، كشكل من أشكال الوعي الفني المتجسّد الذي يتجلى في رغبة الفن في ان يتموضع بشكل مطلق ضد الوهم و الزيف وكل ما من شأنه أن يحط من قيمته كفن و يحرفه عن طابعه الفني الاصلي كتكشف للحقيقة؛ وهكذا تتجلى حداثة الموسيقى الجديدة في نزعتها الراديكالية المتصلبة التي ترفض التسوية والاندماج مؤكّدة نفسها بإصرار ضد القابلية للبيع والتسليع، التي تقودها الصناعة الثقافية، والتي أدت إلى تحول جذري لوظيفة الموسيقى في المجتمع.[2]

تسير الموسيقى الجديدة الراديكالية في إتجاه معاكس لمجتمع التبادل والتصنيع محاولة بوعي التعبير عن تناقضات المجتمع دون تنازل يكلّفها السقوط في الوهم، إذ "لم يعد تاريخ الموسيقى كحركة يتسامح مع تجاوز ذي مغزى بين تطرفات، منذ العهد البطولي، الفترة المحيطة بالحرب العالمية الاولى، كانت "ككل" whole تاريخيا من الإنحدار و الانحراف الى التقاليد، كان نفور الرسم من التمثيل التصويري والذي يمثل في الفن نفس الخرق، كما هو الحال مع اللانغمية atonality في الموسيقى، بمثابة عمل دفاعي ضد السلع الفنية الممكنة".[3]

[1] Robert w. witkin, adorno on music, ibid, p, 96.
[2] Theodor w. adorno, philosophy of new music, ibid, p, 9.
[3] Theodor w. adorno, philosophy of new music, ibid, p, 9.

على الرغم من أن إتباع الموسيقى للأعراف الرّاسخة قد يوفر لها تأثيرا فوريا وقبول لدى الجمهور إلاّ أن الموسيقى الجديدة لم تسلك هذا السبيل، واتخذت بدلا عن ذلك موقفا مخالفا للأعراف الجمالية والاجتماعية على حد سواء، و ذلك لسببين أولهما أن الفن الذي يدعي إمكانية الفهم العام والفوري والتكافؤ الاجتماعي على أساس الواقع القائم يمتلك بالضرورة وظيفة إيديولوجية،[1] ناهيك عن أن الموسيقى العظيمة ولحنها harmony الذي فازت به الكلاسيكية ism بثمن باهض ـ كما يقول أدورنو ـ قد فقدت كرامتها الأنطولوجية وأصبحت موضوعات للإستهلاك والتزيين بسبب أشكال السماع المتشيئة الموجودة، لهذا أصبحت الموسيقى تتشكّل وتتطور ليس ضد "احتياجات الجمهور المتلاعب بها والمحتوى الذاتي" فقط، بل وضد أشكال السماع المعتادة حتى لا يكون مصيرها نفس مصير الموسيقى التقليدية، التي تم استيعابها في الانتاج التجاري الضخم من حيث طابع أدائها ووظائفها في حياة المستمع،[2] حيث يتم استعادتها في مظاهر من البهرجة والتنميق لأغراض ووظائف تتنافى مع الإرث الفلسفي لهذه الموسيقى.

بمقتضى هذا الوعي بسياقها الإجتماعي والثقافي تتشكّل الموسيقى الجديدة مبتكرة أشكال جديدة للمقاومة لعقلانية القابلية للبيع، إذ إلى الحد الذي تحتفظ فيه الموسيقى الجديدة "بالحياة" خارج حدود النزعة الاستهلاكية المجردة، إلى الحد الذي لا تزال فيه الموسيقى تحتفظ بنفث الحياة كفن، فإنّها تنذر ببديل للأداة الإجتماعية الشاملة وتدهور الذات الذي يستتبعها جنبا إلى الجنب؛ يتم تنفيذ هذا من خلال الفجوة التي تقيمها الموسيقى الطليعية بين ما تقدمه كلمحة عما هو بعيد المنال في الواقع، وما يتوقعه الجمهور بشكل متزايد من الفن، بهذه الطريقة تحافظ الموسيقى استقلاليتها في محاولة للإحتفاظ بموقفها النقدي غير الايجابي في مقابل ما هو موجود.[3]

هناك شك في قدرة الموسيقى الصحيحة على خلق المجتمع الصحيح، لكن لا شك في أن الموسيقى الزائفة يمكن أن تخدم بالفعل غايات المزيد من التراجع والإنحدار، وتصبح متواطئة كإلهاء وتسلية عن حقيقة المجتمع القائم؛ بينما الموسيقى الحقيقية يمكن أن تلعب دور تقدمي ذي مغزى، وأن تخدم غايات تقدمية من خلال التعبير عن الحقيقة وراء "قناع الواقع"، لكنها تبقى مهمة صعبة، ذلك أن أغلب المؤلفين وفناني الأداء واجهوا هذا التحدّي دون مراعاة خارطة الطريق الموسيقية الموضوعة تحت

[1] Theodor w. adorno, essays on music, ibid, p, 94.
[2] Theodor w. adorno, philosophy of new music, ibid, p, 13.
[3] Theodor w. adorno, essays on music, ibid, p. p, 94. 97.

تصرفهم،[1] أغلب المؤلفين انجرفوا ضمن تيار الصناعة الثقافية لنيل القبول والإعتراف، وقاموا من أجل ذلك بإنتاج تراكيب تناسب أي مناسبة، والمقصود هنا على وجه التحديد هو جيل هيندميثPaul Hindemith الذي استخدم مواهبه ومهاراته، وبعض المواد البالية بالإضافة إلى بعض الوسائل النغمية التي عفا عليها الزمن وفقدت بشكل لا رجعة فيه، ولم تعد تناسب أي موسيقى ماعدا الفارغة لاستمالة المستمع متنكرة في زي إنسانية، لكنهم لم ينتجوا في النهاية سوى أعمال فارغة وتلفيقات بدون مغزى بسبب تنكرهم للتقدم التقني، و"تهربهم من صرامة اللغة التركيبية الجديدة التي تكافئ ـ حسب أدورنو ـ أعظم جهود الوعي الفني بالفشل التام، ومع ذلك فإن جهودهم للإفلات فاشلة، إن عنف التاريخ، "غضبته المهلكة"، تحظر التسوية الجمالية مثلما لم تعد التسوية السياسية بديلا، بينما يبحث هؤلاء المؤلفين عن ملجأ في مجرب وصحيح ويدعون أنهم سئموا بحجة عدم ـ فهم التجريب فإنهم يسلمون أنفسهم دون وعي إلى أكثر ما يخشونه وهو الفوضى".[2]

تتجاوز الموسيقى الجديدة أوهامها وتتحقق **كأبوريا** من خلال خاصيتيين تطبعان كل عمل فني يصنف ضمنها وهما: "فقدان تقليد يمكن تجربته حتى ولو بشكل سلبي"، أو بعبارة اخرى تدرك في الإرتباك التقني والفكري والاجتماعي، ويستشهد ادورنو بالصمت الذي يقطع موسيقى فيبرن webern كعلامة على الأزمة والإستجابة لها، مما يشير إلى أن فيبرن بدلا من أن يتتبع جوهر الموسيقى من خلال التمسك بالوجود يطفئها مؤقتا من أجل أن تظل وفية لدعوتها القصوى"،[3] التي يتم التعبير عنها بشكل سلبي من خلال إظهار التناقضات التي تتطلب التغيير، في شكل الأعمال التي تشكّل التناقض وتسمح له بالظهور إستجابة لقوة التناقض التي تتحدى صيرورة التشكل وتدمّر الأعمال.

بشكل عام تنعكس الصرامة التعبيرية للموسيقى الجديدة إلى حد ما ضد مفهوم العمل ذاته وخاصة عنصر الإمتداد الزمني الذي كان أساس الموسيقى التقليدية، ذلك أن ما كانت تسعى إلى التعبير عنه الموسيقى الجديدة بشكل جذري دون تلطيف هي "معاناة" الناس التي لم تعد تسمح بالظهور واللعب، بل وأصبحت في نفس الوقت القانون التقني لشكل الموسيقى الذي يمنع الإستمرارية والتطور، بسبب أن "اللغة الموسيقية مستقطبة إلى أقصى حدودها: من ناحية في إيماءات الصدمة ـ التشنجات

[1] Theodor w. adorno, essays on music, ibid, p, 97.
[2] Theodor w. adorno, philosophy of new music, Ibid, p, p, 9,10.
[3] Theodor w. adorno, essays on music, ibid, p, 97.

الجسدية تقريبا ـ و من ناحية أخرى في الجمود الهش لشخص مشلول بسبب القلق. العالم بأكمله لشكل شوينبورغ الناضج وكذلك لفيبرن مشتق من هذا الإستقطاب؛ إن "الوساطة" الموسيقية التي كانت مدرستهم قد كشفتها إلى درجة غير متوقعة، قد دمرها هذا الإستقطاب، وأخذ تدميرها معه تمايز الذات والتطور، وثبات وتدفق اللحن، والخط اللحني غير المنقطع كذلك. وهكذا يمكن تتبع ابتكارات شونبورغ التقنية بدون إستثناء في الاستقطاب للتعبير والاحتفاظ بأثر خارج دائرة التعبير المسحورة".[1]

ترفض الموسيقى الجديدة أشكال التعبير الرومانسية التقليدية لأن إدعاءاتها ومحتوياتها صارت مزيفة إبتداءا من إدعاء الذات الجمالية الرومانسية بأنها تمثل "النحن" الذي "يتعارض ـ كما يقول ادورنو ـ مع قوى الموسيقى الجديدة، التي تكمن صلابتها في قلق العمل إتجاه اليأس من كذبه untruth"،[2] إلى التعبير عن المعاناة الذي أصبحت إيديولوجيا تعويضية تحملها الموسيقى داخل نفسها. إلى حد ما إنقلبت الموسيقى إلى نوع من "الفراغ" الذي يشبه "الوعي التعيس" عند هيغل، لكن ليس بسبب إفتقارها إلى "الفكر والشعور" كما كان يخشى هيغل، وإنما كأسلوب جديد تحرّر من خلاله الذّات المحتوى عن طريق فراغها، حيث تحولت العناصر التعبيرية إلى مادة، وهي ممارسة كانت موجودة في الموسيقى التقليدية، وأصبحت جذرية للغاية وفقا لشونبورغ "إلى درجة أنها وضعت موضع تساؤل إمكانية التعبير ذاته. تتسبب صرامة منطقها في تحجر الظواهر الموسيقية تدريجيا، تاركة وراءها مكانا لمعانيها كيانا قائما واقعيا غير شفاف لنفسه؛ لا توجد موسيقى اليوم يمكنها أن تنطق بإيقاع دير ويردلون dir werdlon، إن فكرة الإنسانية ومعها فكرة عالم أفضل، لم تفقد فقط تلك القوة على الإنسان التي تعيش منها هذه الصورة البيتهوفينية، بدلا من صرامة البنية التي من خلالها حصريا تستطيع الموسيقى أن تؤكد نفسها ضد إنتشار الأعمال التجارية في كل مكان، قد تصلّبت لدرجة أنها لم تعد موصولة بذلك الواقع الخارجي الفعلي الذي جلب المحتوى الموسيقي ذات مرة، ومن ثم صارت الموسيقى المطلقة حقا مطلقة."[3] أي تتموضع كأشكال صوتية بدون محتوى يمكن تمييزه بوضوح، ومع ذلك تتمتع بشكل مفارق بقوة تعبيرية تتجلى في تلك الإماءات التي يحرّرها الشّكل الذي نتج بشكل خاص عن تلك الجهود التي قادها شونبورغ لإبتكار أنواع من التعبير تطرح مشكلة "المحتوى" والتعبير بطريقة جديدة وجوهرية مدركا

[1] Theodor w. adorno, philosophy of new music, ibid, p, 37.
[2] Ibid, p, 19.
[3] Theodor w. adorno, philosophy of new music, ibid, p, p 19,20.

أنه "لايوجد بديل للموسيقى الطليعية سوى الإصرار على تصلّبها الخاص دون تنازل لذلك "الدّافع البشري" humen factor الذي ترى من خلاله، بغض النّظر عن جاذبيتها التي لا تزال تلقيها كقناع للإنسانية، يبدو أن حقيقة هذه الموسيقى تكمن في الغياب المنظّم لأي معنى، والذي من خلاله تتنصل من أي معنى للمجتمع المنظم ـ الذي لا تريد أن تعرف عنه شيء؛ بدلا من أن تكون قادرة بمفردها على أي معنى ايجابي، في ظل الظروف الحالية فإن الموسيقى مكرهة على النفي المحدد."[1]

إن الطّابع المجرّد والقاتم للأعمال الموسيقية إنّما يتأتى كوعي بمرحلة تأكّد فيها أن المحتوى ذاته حتى ذلك المتعلق بالمعاناة قد جرى التلاعب به من قبل الصناعة الثقافية، وأصبح من ثمّ تنويرا خادعا من أجل مزيد من القمع والسيطرة، الأمر الذي دفع الموسيقى إلى الإبتعاد عن المعنى والتواصل والظّهور كآنية محضة، والتي تبقى مع ذلك غير مطلقة بسبب طابعها المظلم القاتم الذي يشي بموسوطيتها، وأنّها نتاج ذلك "الضّغط الذي تمارسه الرّوح المهيمنة على الطبيعة البشرية وغير البشرية"؛[2] هكذا يفسّر أدورنو الأشكال المجردة وغير المتمايزة للأعمال الموسيقية الحديثة، حيث يكتب أنه:" إذا كان الفن قد فقد اليقين المباشر في موضوع وشكل غير متنازع عليه فقد تراكم للفن "وعي ضيّق" بالمعاناة اللاّمحدودة التي تصدم البشرية، وبالآثار التي خلفتها هذه المعاناة على الذّات نفسه. السّواد الذي لا يقاطع بأي حال من الأحوال التنوير المحقّق بشكل متقطع، بل على العكس من ذلك يطغى تماما على المرحلة الأخيرة من التنوير، ومن خلال قوّته الحقيقية يكاد يحجب تمثيله في صوة. وكلما استغلت صناعة الثقافة لأغراضها الخاصة مبدأ الإنارة وأفسدته في معاملة البشر لمصلحة الظّلام الدامس، كلما نهض الفن ضد هذا اللّمعان الزائف؛ إنه يعارض تكوينات الإنارة من خلال إدانة سطوع العالم بظلامه. فقط من أجل إنسانية مسالمة يأتي الفن إلى نهايته، موته الذي يهدد الآن، سيكون حصريا الوجود المجرّد على الوعي الذي لديه الجرأة على مقاومته".[3]

ب ـ الأصالة و نقد النزعة الكلاسيكة:

لقد ذكرنا في محاولتنا لتحديد مفهوم الحداثة في المبحث الأول من هذا الفصل من أن الحداثة مفهوم معياري يتعلق برغبة الفن في أن يكون فنا أوّلا، وأن يكون حقيقيا ثانيا، وبالتالي الحداثة ليست علامة على إنتماء الأعمال إلى وقتها بقدر ما هي

[1] Ibid, p, 20.
[2] Ibid, p, p 15, 16.
[3] Theodor w. adorno, philosophy of new music, ibid, p, 16.

العلامة النهائية على ما يسميه أدورنو "أصالتها"، فهذه الأخيرة لا تعني فقط كون العمل الفني جديد كليا وغير مستنسخ من النّاحية الشّكلية، بل تتعلق بما يعلنه الفن إزاء الواقع أي موقفه مقابل الموضوعية.[1]

على هذا الأساس يتم تقييم الأعمال الموسيقية والحكم عليها، وعليه كذلك يفضّل أدورنو شونبورغ على سترافنسكي الذي اعتبر موسيقاه ـ في مقاله سترافنسكي والإستعادة ـ رجعية وعديمة الجدوى بسبب إقتراضه من الفولكلور الروسي غير مبالي بالصيرورة التاريخية غير قابلة للرجوع للمادة، التي هي في نفس الوقت صيرورة للحقيقة، متجاهلا أن تاريخ المادة الموسيقية التي يتم طرحها مرتبط بتكشف الحقيقة، وبالتالي لا يمكن للمؤلف أن يتصل بسذاجة بالماضي كمجال لا نهائي من الإمكانات، يمكن فقط أن يؤلّف في حدود هذا التاريخ مدركا إستنفاذ بعض المواد الموسيقية ومغالطتها الجمالية هنا والآن؛ كما هو الحال مع الوتر السابع المتناقص الذي يظهر في سمفونية بيتهوفن في منتهى العمق في حين لا يعدو أن يكون كليشيه ضعيف في موسيقى الصالون القرن التاسع عشر.[2]

أمّا ما قام به سترافنسكي على وجه الدّقة فهو إستحضار موسيقى من الماضي وخلق منها موسيقى من الدرجة الثانية، إعتمد في بنائها على تكييف مادة إقتراضاته وفق متطلبات التواصل الفعّال في الظروف الحديثة، وبالتالي موسيقاه لا تنبثق عن تطور ذاتي للذات أو عن تطور تاريخي للقوى المنتجة للموسيقى، ولكن كتطور لأفعال تواصلية تجرّد الموسيقى من سياقها التوليدي (التاريخي)، وتبني وساطات ضعيفة للتأثيرات (الموضوعية).[3]

موسيقى سترافنسكي ـ بغض النّظر عن الصياغة الجيّدة ـ موسيقى فقيرة مثل المواد والأشكال المبتذلة التي اشتقّت منها، ذلك أن سترافنسكي يتبنّى موقف الجمالي attitude d'esthete الذي يبحث في الماضي عمّا يغذّي رؤيته للعالم، ومن ثمّ إذا لم يكن هذا الأخير حداثيا، فذلك لأنّه أوّلا وقبل كل شيء لم يكن رجل حقيقة بل رجل ذوق بذل قصارى جهده لإتقان السّطح الذي تدور حوله الأحاسيس والمشاعر، في حين أنّ الذّي ميّز الموسيقى الألمانية العظيمة منذ بيتهوفن إلى شونبورغ هو غياب الذّوق إلا إذا قَرَنَا الذوق بالعبقرية، وحدّدناه باعتباره مظهرا من مظاهر الموضوعية ضد التعبير الذاتي، فحينذاك يصبح العمل النّاتج شكلا جوهريا باعتباره الحقيقة

[1] Agnés gayraund, modernité exclusive, l'esthétique musicale de theodor w adorno, ibid, p 257, 258.
[2] Ibid, p, p, 162, 163.
[3] Robert w. witkin, adorno on music, ibid, p143.

الموضوعية التي تتجلى وراء القصد الذاتي، لكن الذوق غالبا مرتبط بالذات التي تقوده للسيطرة على موضوعه عكس العبقرية التي تعكس علاقة مختلفة للذات بالموضوع، بحيث تضحّي غالبا الذات بنفسها مستسلمة لضرورات الموضوع للكشف عن حقيقته، هنا يكمن جدل الحداثة في الموسيقى، أي بقدر ما يخضع المؤلف لضرورات المادة والقيود التي يفرضها السّياق يجسّد الحداثة في أعماله.[1]

على عكس سترافنسكي تتطور موسيقى شوينبورغ ديناميكيا في تفاعل مع التاريخ للكشف عن الحالة التعبيرية للروح البشرية من خلال تتبع القوانين الداخلية الكامنة في المادة لتشكيل لغة محكمة؛[2] ذلك أن الروح باعتبارها روحا مترسّبة لها مشروع كامن وتطوّر داخلها يأخذ المؤلف الطليعي على عاتقه إخراج هذا المشروع والمشاركة بشكل أصيل مع المادة وتطوير مشروعها الكامن من خلال الإيمان بالتاريخ والمرحلة غير القابلة للرجوع التي بلغتها المادة، فالفنان بحكم إنتمائه لنفس المجتمع الذي ورث منه هذه المادة، فهو وريث حالة الذات والذاتية الناتجة عن نفس الصيرورة التاريخية التي أنتجت المادة الموسيقية التي يعمل بها يسعى في ذات الوقت إلى تحقيق ذاته ليس عبر السيطرة على الطبيعة ونقل مشاعره الخاصة، ولكن من خلال الخدمة الأكثر موضوعية للقوة الدافعة للمادة، بهذا المعنى يجد أدورنو أن موسيقى شونبورغ ومؤلفي مدرسة فيينا أكثر تقدمية من موسيقى سترافنسكي وهيندميث، اللذين يجد أن موسيقاهما ناتجة عن ذاتية تريد السيطرة على المادة واستخدامها كلغة موضوعية لإحداث تأثيرات محسوبة؛[3] ممّا يعني أننا هنا بصدد علاقة مختلفة للذات بالمادة ترفض التشابك مع التاريخ تريد أن تؤكد نفسها من خلال التحكم في المادة والتلاعب بها وكسر العلاقة الديالكتيكية الموجودة، فينتهي بها الحال إلى موسيقى بدون جوهر بسبب أنها ليست ناتجة عن ذات حقيقية، وقد ثبت تاريخيا أن أي محاولة لكسر الروابط التي لا تنفصم التي تربط الذات بالموضوع تنتهي بشكل حتمي إلى إضعاف قاتل للذات.[4]

حاول سترافنسكي إعادة بناء العالم البدائي رمزيا من خلال الموسيقى كلغة لامفهومية، حريصا من أجل ذلك على أن تبدو هذه اللغة والمحتوى الذي تشير إليه موضوعية سابقة على الفرد ومشاعره الشخصية بداع أن العناصر الموسيقية التي تدعم معنى الفرد تحتوى على شيء ضعيف وعاجز، ناهيك عن أن مبدأ الفرد ذاته قد

[1] Agnés gayraund, modernité exclusive, l'esthétique musicale de theodor w adorno, p, p,164, 165.
[2] Daniel.k.l. chua, " drifting: the dialectic of adorno's philosophy of new music", ibid, p, 4.
[3] Robert w. witkin, adorno on music, ibid, p, 141.
[4] Ibid , p 142.

صار إيديولوجيا، وهكذا سعيا وراء الصحة والسلامة الموسيقية، إستبعد سترافنسكي كل ما له علاقة بالذات من إلهام وتأمل ذاتي يراقب بذات واعية كل ما يمكن أن يظهر بشكل عرضي، فهو لا يريد بأي حال من الأحوال أن تفهم أعماله على أنّها أدوات للجوانية (للداخل)، لكن نتيجة لذلك إنجرف إلى شكلية محضة تُعْنَى أساسا بالهيكل الخارجي الذي يتم توجيهه من قبل المؤلّف على حساب الموضوعية الجوهرية للعمل الفني، الذي تم وأد الأسباب التي يتحقق من خلالها.[1]

إن سعي سترافنسكي الى السيطرة على الذات والحفاظ عليها من الإنفصام قد أدى الى تفكّك الذات وتباعدها عن جوهر الواقع الذي كانت تسعى الى التوافق معه، ومعلوم أن كل من يتبع مبدأ الواقع باعتباره أمرا حاسما يجد أن الواقع أصبح فارغا يستحيل بلوغه من حيث جوهره، ومنفصل عنه بهاوية المعنى، عن هذا كتب أدورنو: "ترن موضوعية سترافنسكي بمثل هذه الواقعية الوهمية، ان الانا الفطنة والخالية من الوهم ترفع الـ " أنا " إلى مستوى الإله، لكنّها في شغفها تقطع الخيوط التي تربط الذات والموضوع، قشرة الموضوعية (...) يتم تقديمها كحقيقة كموضوعية فوق ـ ذاتية، كل ذلك من أجل تحقيق الطابع الخارجي (...)، موسيقاه تنحني أمام الجمهور وتزيل القناع، فيظهر أنه لا وجه تحته بل مقبض".[2]

يصف أدورنو سترافنسكي بالشخصية الفصامية، وينعته في مواضع عدّة من مقاله المشار إليه أعلى بالطفولي الفاقد للشخصية، موسيقاه مريضة بأوهام الأصالة، وكونها كذلك فهي لا تنتقد أي شيء في الواقع، بل إن سترافنسكي ـ حسب أدورنو ـ له نفس الطابع البورجوازي لأوديسيوس في جدل التنوير "ذكي، ماهر، مهني" يعتقد أنّه يستطيع الإفلات من مصير الحداثة بمكره وخداعه غير مدرك أن الحفاظ على نفسه البطولي هو عرض من أعراض مرض ذهاني يجمّد موسيقاه غير ـ الشخصية، بحيث أن سترافنسكي في إرادته للسيطرة على الطبيعة طوّر أسلوبا لا يشعر بأي ألم ولا يعرف أي شيء عن التّوق إلى الحريّة، وإلى عالم متصالح حقا، تضحيته بالذات من أجل طبيعة موضوعية جعلت موسيقاه أشبه ما تكون بجسد مرتبط بأسلوب سليم، ولكنه مستنزف من كل رغبة.[3]

كان سترافنسكي يؤلّف من الخارج بعيدا عن وساطات التفاعل (الذات والمادة) مع موضوع إشتغاله، لهذا تبدو موسيقاه ككتل متجاورة في الفضاء، تتطابق من حيث هي

[1] Theodor w.Adorno, philosophy of new music, ibid, p, p 124, 125.
[2] Theodor w. adorno, philosophy of new music, ibid, p, 128.
[3] Daniel.k.l. chua, " drifting: the dialectic of adorno's philosophy of new music", ibid, p. p, 4.7.

كذلك مع ضحايا الصدمات النفسية للقمع السياسي والثقافي، يتماهي سترافنسكي كمؤلف في نهاية المطاف مع الكلية الإجتماعية يراقب ضحاياها بموضوعية تقشعرّ لها الأبدان، ومن ثم يمكن القول أن موسيقاه تعكس مجتمعا سلطويا غير مسؤول يفرض كلّا خارجيا على حياة الأفراد، يتواطأ مع أكاذيبه ويتبنى أصالة في عالم فارغ.[1]

على عكس سترافنسكي لم ينصّب شونبورغ نفسه بطلا، ولم يرفع راية الأصالة لخداع العالم بل كان يعيش ويؤلف كشخص أخطأه الموت، كان يدرك المأزق الذي يوجد فيه وحدود إمكاناته والقيود التي تفرضها اللحظة التاريخية على موسيقى "تسقط في وقت الفراغ مثل رصاصة عاجزة"، إستحالة التحرّر تؤدي إلى اليأس والعجز الذي يفرض نفسه، ويطغى إلى أن يصبح طابعا مطلقا لموسيقى لا تريد أن تكون في هذا السياق التاريخي أكثر من "رسالة اليأس الباقية من غرق السفينة".[2]

في مواجهة اليأس ليس في وسع الموسيقى إلا الإحتجاج والكشف في ذاتها عن عوز العالم وطابعه القهري، كصورة عكسية "لما ينبغي أن يكون"، فما "ينبغي أن يكون" غير قابل للتصوّر والتحديد لأن هذا العالم لا يحتوي على تجربة حقيقية للحرية، وهذا يعني ـ حسب أدورنو ـ أن أي قانون أخلاقي يدعي الحرية هو كذبة، وبالتالي أي محاولة من قبل الموسيقى لتشكيل هذا القانون بشكل إيجابي، ستكون مجرد تزوير للحقيقة. وثنية سترافنسكي هي تواطؤ مع الكذب.إن أسلوبه الموضوعي ليس أكثر من فرض لنظام أخلاقي، قوة قسرية والتي بحكم قمعها، تتعارض مع الحرية التي تدّعيها. إن اصالة سترافنسكي ورغبته في تأصيل الموسيقى في وهم الكون الموضوعي ترفض الإعتراف بالمأزق، عن ذلك يكتب أدورنو إنه يحاول إعادة بناء الموسيقى: "لمنحها من الخارج طابع علامة التكريس، بتزويدها بقدرة للإدعاء لنفسها بأنها كما يجب ولا يمكن أن تكون غير ذلك"،[3] لكن هذا يقلّل فقط من موضوعية سترافنسكي إلى مجرد واجهة وهمية للسلطة والأمن.[4]

باختصار ينجح شونبورغ حيث يفشل سترافنسكي، وهو الحفاظ على حَظْر الصّور الذي يؤمّن الموسيقى من السقوط في مزالق المعنى، حيث يعمل شونبورغ كمسيح علماني تتحمّل موسيقاه كل "ظلام العالم وذنبه"، لا تظهر حقيقته إلا في التضحية

[1] Ibid, p, 3.
[2] Daniel.k.l. chua, " drifting: the dialectic of adorno's philosophy of new music", ibid, p, 9.
[3] Theodor w. adorno, philosophy of new music, ibid, p, p, 105, 106.
[4] Daniel.k.l. chua, " drifting: the dialectic of adorno's philosophy of new music", ibid, p, 12.

بالنفس والإستسلام لقوى المعاناة والقمع، التي لا يمكن التغلب عليها من أجل إلقاء على عالم بلا معنى، وبالتالي حيث تفشل موسيقاه كجمالية مؤقتة عالقة في مأزق ديالكتيكي تنجح في إضاءة العالم بنور الخلاص المسياني، وهذا ما دفع أدورنو إلى القول عنه أنّه من خلال إخماده للحرية فإنّ هذا "السّامري الذي لا يرحم" يدرّب الموسيقى من أجل الحريّة".[1]

إنتصار شونبورغ قبل أن يكون إنتصار جمالي هو إنتصار أخلاقي استطاعت الموسيقى من خلاله أن تتحقّق باعتبارها حارسة الأخلاق الجمالية، وأن تصوغ مستقبلا موضوعيا من خلال موادها الخاصة بقدر ما تنجرف الموسيقى على يده كومضة سريعة تكشف من خلال حركتها العفوية بشكل أعمى حالة العالم، وتتحملها دون تواطؤ، هذا هو ثمن تضحية شونبورغ بفكرة الأصالة. في الحقيقة بعيدا عن الإنتصار لأحدهما على الآخر يرى أدورنو أن كلاهما يقدم تضحيات للحداثة، ولكن واحد فقط مقبول لديه: "فكل شيء يعتمد على ما إذا كانت هذه الموسيقى من خلال موقفها تعلن عن هذه الأصالة على أنها شيء قد وصلت إليه بالفعل أم أنّها بعيون مغلقة كما كانت تسلّم نفسها لمطالب المادة، من أجل إتقانها في المقام الأوّل، إن الرّغبة في القيام بذلك هي التي تحدّد ـ على الرّغم من كل التناقضات المثيرة للسّخط ـ تفوق شونبورغ الذي لا يضاهى على النزعة الموضوعية، والتي تنحلّ في هذه الأثناء إلى المصطلحات اليومية".[2]

المبحث الثالث: حداثة الأدب، إستحالة السّرد و دلالة اللّامعنى.

1 ــ أزمة المعنى و تفكك أنماط الأدب

أ ـ إستحالة السرد ودلالة التفكك

ينظر أدورنو إلى العمل الأدبي كموضوع إجتماعي لا يمكن إختزال محتواه الجمالي إلى التزام محتمل بأي معيار خاص أو تقليد من نوع ما، ذلك أن الفن ومن ورائه الأدب حسب أدورنو ليس له جوهر أو إمكانية ثابتة يجب أن تتحقق على نحو ما في الأعمال؛ الأدب هو مجموعة من اللحظات المتطوّرة تاريخيا ضمن صيرورة تفاعلية إبداعية للأدب بالواقع، ومن ثم يستحيل تقديم تعريف للأدب أو فهم الأعمال بناءا على ما كان الأدب سابقا؛ بل إن الأدب هو ذاته بشكل كبير عندما يغامر

[1] Ibid, p, p, 12, 13.
[2] Daniel.k.l. chua, " drifting: the dialectic of adorno's philosophy of new music", ibid, p, 15.

بالتجوال في أرض ما لم يُعَبَّر عنه بعد، حيث يترك محتوى هذا الـ "ليس بعد" مفتوحا بينما يظل مسجلا تاريخيا،[1] لذلك فإن تعريف الفن متغيّر : " إنّ حد ما هو الفن يشار إليه دائما بما كان عليه الفن في السابق، ولكنه لا مشروعية له إلا بما صار إليه الفن، إنفتاحا على ما يريد أن يصير إليه، وربما سيكون بوسعه أن يصير إليه".[2]

الأعمال الفنية الناجحة من وجهة نظر أدورنو تعبر عن نوع من "الفائض" الذي لا يكمن في رسالتها المزعومة، وإنّما في الطريق حيث يحول العمل الفن كما هو موجود حاليا من خلال إمكانات تعبير غير معترف بها حتى الآن، على سبيل المثال كان اكتشاف التنافر عند مدرسة فيينا الثانية تحقيقا للإحتمالات الجمالية غير المعترف بها سابقا، لشي لم يصبح الفن بعد، شيء لم يكن من الممكن توقعه على أنه ينتمي إلى ما يسمّى جوهر الفن قبل تحققه؛ يثبّت الفن نفسه في عملية تحرير نفسه من الممارسات الرّاسخة مما أصبح طبيعة جمالية ثانية،[3] لذلك ولأسباب أخرى ستتضح تدريجيا فإن ما تحققه الأعمال العظيمة ليس فقط مجرد تحرّر نسبي من الأشكال والأعراف الرّاسخة كما لو أن الهدف كان مجرّد توسيع مقولة ما يمكن إعتباره فن أو مجرّد هوس بالتجديد، بل يتعلق بما يسميه أدورنو تحقيق الحداثة باعتبارها حكم ووعي نقدي يتجسّد في الحساسية والأسلوب، ومن ثمّ فإنّ الحداثة تشير إلى مجموعة من الإجراءات الشكلية والتقنية والأسلوبية أكثر ممّا تشير إلى الزّمن، أي مجموعة من الميزات التي لا يمكن تحديدها بدقة، الأمر الذي يجعل مفهوم الحداثة مفهوما ملتبسا يصعب تحديده بدقة، وإذا تعسّفنا في ذلك قد نخرج به عن دلالته الحيوية،[4] ومع ذلك يمكن إبراز الدّلالة العميقة للمفهوم من خلال ما ليس منه، حيث تتضمن تمردا وهجوما ونفي شامل للثقافة السائدة وأشكال الإدراك والتلقي السائدة، بالإضافة إبداع أشكال خصبة وديالكتيكية؛[5] إنّ ما يميّز الأدب والأعمال التي تقع ضمن ما يسمى الحداثة هو الغموض ولا قابليتها للفهم، التي لا يمكن عزوها إلى رغبة لدى الكاتب لتحدّي قارئيه أو إصطناع الغموض لنزعة أو غاية في نفسه، وإنما إستجابة لضرورة معيّنة تفرضها الظروف التاريخية والشروط الموضوعية التي تفرضها الثقافة السّائدة، بحيث تصبح الحداثة ذلك التمرّد والتحدّي لمواضعات وأشكال

[1] Lain macdonald, adorno and literature, in: "the routledge companion to the frankfurt school", routledge, first published, 2019, p, 365.

[2] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، 26.

[3] Lain macdonald, adorno and literature, in: the routledge companion to the frankfurt school, ibid, p 365.

[4] إرفنج هاو، فكر الحديث في الأدب و الفنون، من: الخيال، الأسلوب، الحداثة، ترجمة و تجميع: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، ط 2، 2009، ص 219.

[5] المرجع نفسه، ص، ص 219، 220.

الإدراك القائمة من أجل خطاب أكثر راديكالية وقوّة في نفي الوضع القائم؛[1] فإذا كانت كل أشكال الخطاب والممارسة الفنية التي تدخل ضمن إطار الثقافة زائفة وإيجابية تصبّ بمعنى او آخر ضمن نسق الوضع القائم، بل وتقدم رؤية زائفة عنه، فإن التمرّد على تلك التقاليد يغدو شرط وجود للأدب عموما إذا أراد ان يستمر ويحافظ على وجوده الأصيل، أي في أن يظلّ مرتبطا بالحقيقة بعيدا عن كل أشكال الزّيف والخداع الايديولوجي.[2]

الحداثة هي إذن وعي بأن المواد الأدبية والوسائل التقنية والفنية المختلفة ليست قطع ثابتة جاهزة للإستعمال في أي وقت بل لها تاريخيتها الخاصة تتقادم كأي شيء، تتغير دلالتها فتفقد قيمتها ومعناها مع تغيّر الزمان والسّياق، وهذا بالضّبط ما يؤكد عليه أدورنو من أن المواد والعناصر الأدبية تكتسب ضمن سياقات مختلفة معنى ووظيفة جمالية إيجابية تتطلب تجاوزها وإحداث ثورة في الشكل والأسلوب يستجيب لها الأدب في الحداثة.[3]

في مقالة لأدورنو في ملاحظاته حول الأدب بعنوان "وضع الراوي في الرواية المعاصرة " يحاول أدورنو أن يوضح الوضع الإشكالي للرّاوي ضمن الرواية المعاصرة، حيث يخبرنا أن الرّواية صارت الآن تتميّز بمفارقة أساسية ستؤدي إلى تغيّر بنيتها الشكلية جذريا، "فشكل الرواية يتطلب السرد، الأمر الذي لم يعد ممكنا في العصر الحديث (...) إن الحياة كانت الشيء الوحيد الذي جعل موقف الرّاوي ممكنا قد انفصلت ... لأن رواية قصة تعني وجود شيء خاص لتقوله، وهذا بالضّبط ما يمنعه العالم المدار من خلال التنميط والتماثل الأبدي".[4]

يمكن القول بناءا على ذلك أن الرواية فقدت شروطها الموضوعية التي تجعلها تستمر بالشكل الذي كانت عليه إلى غاية القرن التاسع عشر، الآن هذا الأسلوب أصبح موضع تساؤل، إذ لم يعد ممكنا التعبير عن عالم بدون تماسك وتجربة متشظية بشكل فني متماسك، لقد أصبح العالم منزوع السحر disenchantment وصارت الحياة بدون معنى، وفقدت الذوات إستقلاليتها وتماهيها، وبالتالي لم يعد هناك معنى ميتافيزيقي جوهري يمكن أن يوفّر شكلا دراماتيكيا متسقا مع قانون ظهوره، الأمر الذي سيتسبب في تعطيل الشكل الدراماتيكي وصولا إلى غاية بنيته التحتية، ومن ثم

[1] إرفنج هاو، فكر الحديث في الأدب و الفنون، من: الخيال، الأسلوب، الحداثة، ص 221.
[2] إرفنج هاو، فكر الحديث في الأدب و الفنون، من: الخيال، الأسلوب، الحداثة، ص 222.
[3] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د ط، 1998، ص51.
[4] Theodor w. adorno, notes to liturature, v 1, p p 30, 31.

لا يمكن للرواية التي تأخذ غياب المعنى موضوعا لها أن تبقى على حالها دون أن يتأثّر كل شيء خاص بها لدرجة التحوّل إلى نقيضها.[1]

كان التحدي إذن يتمثل في العثور على "شكل يلائم الفوضى "، والنتيجة أن الفوضى شملت الفن ذاته كما يتجلى في تراجع الأشكال التي سعت إلى تمثيله؛ إن تجربة التفكّك التي تفلت من العرض المباشر كان عليها أن تجد تعبيرا على مستوى الشكل في منطق المادة نفسها، وليس فقط في المحتوى؛ وهذا يعني أن الوحدة الجمالية الجديدة ستتحمل الجراح التي أحدثتها الأزمة التاريخية للذات التي سيكون عليها تجميع النقد في تفاصيل الشكل من خلال التعبير عن عجز الذات.[2] "إن الذات الأدبية التي تعلن أنها خالية من أعراف التمثيل الملموس تقرّ بعجزها وتعترف في نفس الوقت بالقوة الفائقة لعالم الأشياء الذي يظهر مرة أخرى في قلب المونولوج، وهكذا يتم إنتاج لغة ثانية مقطّرة إلى حد كبير من بقايا الأولى، لغة ترابطية متدهورة للأشياء التي تتغلغل ليس فقط في المونولوج، ولكن أيضا في عدد لا يحصى من الأشخاص المغتربين عن اللغة الأولى الذين يشكّلون الجماهير.[3]

في قلب هذه الفجوة التي حفرت بين المعنى والوجود في ظل الراسمالية المتاخرة تنشأ العلاقة الديالكتيكية للمسرحية بتقاليدها الدرامية؛ مضمون التجربة الفارغة في عالم منزوع السحر بتعبير ماكس فيبر سينعكس على ميزات وتقنيات معينة في المسرحية، بحيث ستصبح هذه الأخيرة بدون حبكة، والحوار سيتحول إلى مجموعة من التأتآت والإماءات الفارغة لشخصيات فقدت القدرة على التواصل بالكلام؛ كل هذا سيجعل المكونات الدرامية التقليدية للمسحرية والرواية على حد سواء تظهر بشكل متحلّل، وبالتالي أصبح التعبير أو ظهور اللامعنى يتشكل أو مرهونا بتحلل أو زوال المواد التقليدية[4]، التعامل مع ما أصبحت عليه التجربة والذاتية في ظل العلاقات الاجتماعية الرأسمالية على مستوى الشكل لا يتم مع ذلك برفض المقولات الدرامية التقليدية بل يتم إخضاعها لتجربة التفكك، أي يتم إختبارها مقابل التجربة المعاصرة كنفي محدد، وليس كنفي مجرّد لها، وما يتمخض عن هذه

[1] Theodor w. adorno, notes to liturature, v 1, ibid, p, 242.
[2] Chris conti, critique and form: adorno on godot and endgame, samuel beckett today, rodopi B. V. amsterdam - new york, vol 14, after beckett, 2004, p, 282.
[3] Theodor w. adorno, notes to liturature, v 1, ibid, p, 35.
[4] Nigel mapp, no nature, no nothing: adorno, beckett, disenchantement, david cunningham, nigel mapp, adorno and literature, continuum international publishing group, london, 1 st, 2006, p, 167.

العملية ليس فوضى الشكل بل هذه الوحدة المعطلة التي تحمل ندوب وجراح وتناقضات التجربة المدمّرة في الواقع.[1]

بهذه الطريقة يصف منطق التفكّك الظروف الموضوعية للحداثة الرأسمالية، وكيف تؤثر على الحياة الذاتية أي في عجز سلطة التذكّر السردي على تركيب التجربة الإنسانية في وحدات متكاملة وكليات ذات مغزى بعد أن قوّضها نجاح العلم كنموذج معرفي، ونجاح رأس المال كنموذج إجتماعي وإقتصادي، هذا التقويض لبنية التجربة كان له عواقب عميقة على النقد والشكل الجمالي من حيث أن إنفجار المعنى الميتافيزيقي ـ بالمعنى الفيبيري (ماكس فيبر) لنزع السحر عن العالم كما يشير إليه أدورنو ـ يجعل الوحدة الجمالية القديمة التي اعتمدت عليها الدراما غير متاحة حاليا، ويجعل في نفس الوقت الإستمرار في الأشكال التقليدية التي تنطوي على تماسك الحياة الذاتية تعني الجهل الفنّي (المسرح الوجودي) والتواطؤ مع البربرية (صناعة الثقافة) أو كليهما (الواقعية الاشتراكية) ؛[2] ليتضح في النهاية أن الوحدة المتكاملة التي ميزت الفن ذات يوم تستمر الآن على أنها تزييف، وأن الوحدة الجمالية المتناقضة وحدها متساوقة مع العصر والشكل التعبيري الأمثل له،[3] وهذا الذي سنسعى إلى الكشف عنه وإثباته من خلال التطرّق إلى المقارنات التي يعقدها أدورنو بين أعمال بيكيت كنماذج حداثية ومسرحيات سارتر الوجودية والواقعية الإشتراكية التي مثّلها بريشت ودافع عنها لوكاتش.

ب ـ الشكل و فائض المعنى:

إنحاز أدورنو إلى الطلائع الفنية باعتبارها التمثيل الحقيقي للحداثة، حيث رفضت هذه الأخيرة في مجملها تأكيد الواقعية الإشتراكية على ضرورة أن يتضمن الأدب موضوعا واقعيا، مؤكدة أن ميدان الأدب هو مادته بكل ما تتضمنه من لغة وأسلوب وبراعة تقنية ومهارة حرفية للأديب، وأن الأدب هو أولا وقبل كل شيء إبداع وتركيب فني للغة؛[4] أمّا المحتوى الإجتماعي للأعمال الأدبية فيتجلّى بصورة غير مباشرة في شكلها، ذلك أن الأعمال الفنية الناجحة من وجهة نظرة أدورنو تعبّر عن نوع من الفائض أو "الأكثر""، الذي لا يكمن في رسالتها المزعومة وإنما في

[1] Chris conti, critique and form: adorno on godot and endgame, samuel beckett today, ibid, p, p 282, 283.
[2] Theodor w. adorno, notes to liturature, v 1, ibid, p, 243.
[3] Chris conti, critique and form: adorno on godot and endgame, samuel beckett today, ibid, p, 281.
[4] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، ب ط، 1998، ص، ص، 26، 27.

الطريقة التي يشير بها العمل في لغته وشكله إلى شيء من المجتمع؛ تعتمد الأعمال العظيمة على نمط خاص من التعبير ونوع خاص من الكتابة في نقل محتوى إجتماعي موضوعي، "فكل الأعمال الفنية هي كتابات وليس فقط تلك التي تظهر على هذا النحو، في الواقع هم مثل الكتابة الهيروغليفية التي فقدت الرّمز ـ خسارة تساهم في محتواها الموضوعي. الأعمال الفنية هي لغة فقط ككتابة".[1]

الأعمال الفنية لا تكون بليغة ذات دلالة إلا في مدى قدرتها على إنتاج هذا "الأكثر"، "سموها وتعاليها هو بلاغتها، كتابتها، ولكن بدون معنى أو بصورة أدق معاني مكسورة أو مستترة (...) الفن يفشل في مفهومه عندما لا يحقق هذا السّمو، يفقد صفة الفن"، ومن ثمّ فإن هذا الفائض التعبيري الذي ينتجه الفن رغم أنه مكتوب أو شبيه باللغة ـ خاصة في الأدب ـ فإنه على وجه التحديد ليس نقلا لبعض الأحكام أو المحتوى المفترض المتضمن في عمل الفنان، ذلك أن لغة الأعمال تبقى غير قصدية كما يشير إدونو بقوله أن: " حقيقة الجديد، كحقيقة ما لم يتم استخدامه بعد تقع في شيء غير مقصود "،[2] لا ريب أن ما يتم بسطه في الأعمال لا يعبّر كليّا عن ذاتية الفنان الذي لا يُعَدُّ إلا وسيط ولحظة من لحظات التجربة الأدبية، لكن هذا يبقى غير كاف لإزالة الغموض حول العبارة الأخيرة لأدورنو، فالسؤال عن كيف يتحقق ذلك في الأعمال؟ يبقى مطروحا.

المحاكاة هي المبدأ الذي يشكّل العمل الفني، لكن بالمعنى الذي يصبح فيه هذا الأخير لغة الواقع التاريخي، الذي يتحدث في الشكل، كل ما يتكلم في العمل الفني يقال من خلال السياق التاريخي والإجتماعي، ومن ثم يصبح العمل الفني تاريخ مترسب، بالشكل الذي يخضع فيه لهذا الواقع الصامت لمنحه الكلمة، بالنسبة لأدورنو التاكيد على أن الفن يفكر ويخبر الحقيقة يعني التأكيد على "أنه لغة المعاناة" و"الكتابة اللاواعية للتاريخ"؛[3] لكن قبل أن نبسط القول عن الكيفية التي يتحقق بها هذا في الأعمال الفنية يجب الإشارة إلى أن الكثير من القضايا الموضّحة للتّو نشأت عن استقبال أدورنو لبنيامين، فعلى الرّغم من كون هذا الإستقبال كان نقديا في بعض الأحيان فقد كان ضروريا للتطور الفكري لتيودور ادورنو، وأعماله تحمل أثاره بشكل لا يمحى، في هذا السياق يمكن العثور على نموذج مهم لرؤية أدورنو للفن

[1] Lain macdonald, adorno and literature, in: the routledge companion to the frankfurt school, ibid, p, p 365, 366.
[2] Ibid, p, 366.
[3] Antonio gutiérrez-pozo, art and philosophy in adorno, their difference and inseparability, filozofia (institute of philosophy, slovac academy of sciences), vol 67, n 10, jannuary 2012, p. p 824. 826.

والأدب في "أصل دراما الباروك الألمانية " لبنيامين، ولا نبالغ إذا قلنا أن البناء النظري لمفهوم الحداثة الفنية كان في جزء كبير منه مستلهم من هذا الكتاب.[1]

على المستوى العام يؤكد بنيامين ـ كما سيفعل أدورنو من بعده ـ على عدم جدوى تحديد الإنتاج الفني عن طريق الإستقراء أو من خلال علامات مميّزة من شأنها أن تحجب بسهولة ما هو خاص في عمل معين أو سلسلة من الأعمال، ويرى بدلا عن ذلك أن تقدير قيمة الأعمال الفنية لا يتأتّى ببناء مفهوم موحّد يتم بموجبه تصنيف أعمال مختلفة جدا، ولا بإتخاذ معيار معين لمقارنة الأعمال الفنية ببعضها البعض تصبح بموجبه بعض الأعمال ثانوية في حين تصبح الأخرى أساسية، خلافا لذلك يمكن بالنسبة لبنيامين أن تصبح حتى الأعمال الثانوية أو الناقصة نسبيا ـ كما في حالة دراما الباروك الالمانية ـ مهمّة بقدر ما تنجح غالبا دون وعي في التعبير عن الفكرة الديناميكية "للظواهر التاريخية التي تكون بخلاف ذلك عنيدة لمحاولتنا لفهمها، مسرحية الباروك الالمانية على سبيل المثال مهمة بهذا المعنى من حيث تقول أكثر مما يمكن أن يقال على المستوى الملحمي والدرامي أو الغرض من التأليف، على هذا النحو فإن الحقيقة التي تتضمنها "غير مقصودة"، أي لا تأخذ شكل " رأي يتم تطويره على المستوى التجريبي، إنها بالأحرى القوّة هي التي تحدّد بشكل أساسي الجوهر التجريبي؛ وهكذا فإن شيئا ما مكتوبا في هذه الأعمال لا يتناسب مع نوايا مؤلفيها، وغير قابل للتعبير عنه بشكل مباشرة في الأراء المألوفة أو أشكال الخبرة المناسبة لتلك الفترة. بالنسبة لبنيامين هذا الشيء يكمن في حزن النظرة اللوثرية للعالم في القرن السابع عشر وهوسها بزوال الحياة، حيث تتشكّل هذه الأخيرة في أدب تلك الفترة وعلى وجه الخصوص باعتبارها تعكس في إيمانا عميقا بعجز النشاط البشري في مواجهة القدر، إن ما يتم التعبير عنه بشكل إستعاري عن غير قصد في هذه المسرحيات ـ حسب بنيامين ـ هو بالضبط الخضوع للقدر الذي لا مفرّ منه، وهي القضيّة التي يؤطرها بنيامين على هذا النحو:" في حين أن العصور الوسطى تقدم هشاشة أحداث العالم وزوال المخلوقات كمحطات في طريق الخلاص، فإن مسرحيات الحداد الألمانية تنسحب إلى حالة اليأس على الأرض . ومثل هذا الخلاص كما تعرّفه يكمن في هذا المصير المظلم نفسه، وليس في تحقيق مخطط إلهي"؛ إن الفكرة المنهكة والمحبطة أن الأشياء لا يمكن أن تكون بخلاف ذلك هي التي تنظّم هذه الأعمال، لكن هذا التنظيم يشير مع ذلك إلى مقاومة لاواعية، وهي إشارة إلى أن نفي

[1] Lain macdonald, adorno and literature, in: the routledge companion to the frankfurt school, ibid, p .366

السّعادة الموضوعية أو باختصار المعاناة كمصير، هو شيء يستحقّ العرض الكئيب".[1]

أخذ ادورنو هذه القراءة لتقديم نموذج من نوع ما لتفسير العمل الفني والأدبي، أولا وقبل كل شيء في إشارته إلى الفائض غير المقصود للأعمال الفنية أي العرض غير المباشر لفكرة لا تتطابق مع سطح التجربة، وبالتالي يمكن أن يتعايش مستويين من المحتوى في الأعمال الفنية، أحدهما لا يمكن استيعاب المحتوى العادي للعمل ـ على سبيل المثال الحبكة واللون ـ بشكل مثالي ، من خلال بعض المفاهيم الكلية المزعومة ـ على سبيل المثال المأساة أو لوحة ـ ولكن بدلا عن ذلك يشير إلى الأكثر أي محتوى أكثر جوهرية، من النوع الذي يرى بنيامين أنه يتم تقديمه بشكل غير مباشر في تقاليد مسرحية الحداد : " في الشّعر، دراسة بنيامين لباروك الألماني ترفض الخلط بين المقاصد الذاتية والمحتوى الجمالي الموضوعي (gehalt)، وفي النّهاية تحالف الجماليات والفلسفة الذي يعطي الأولوية للمفاهيم.[2]

تعمل كتابات أدورنو حول الأدب على تفعيل هذه المفاهيم بطرق عدّة في السّياق الحالي، حيث يؤكد أدورنو على غرار بنيامين أن "الأعمال الفنية غامضة من حيث أنّها تمثل ملامح روح موضوعية التي لا تكون شفافة أبدا لنفسها في اللحظة التي تظهر فيها "، ومعنى ذلك أن الأعمال بما في ذلك الأدبية ليست ما تقوله كلماتها، المضمون الحقيقي للعمل الفني هو فائض اللغة، وهو هاهنا ـ بالنسبة لأدورنو ـ الطبيعة كملمح وذكرى للحالة الأصلية للأشياء ، الآخر اللا متطابق مع العقل والمؤسسات والمجتمع كما هو قائم، ومن ثم فهي تشكّل بالمعنى الذي يسوقه أدورنو سلبا وإدانة للحالة الزائفة التي توجد عليها الأشياء في العالم؛ بالنسبة لمسرحية "نهاية اللعبة" التي يقترحها أدورنو كنموذج للأعمال الحداثية يجري فهمها كسياق لكارثة حرفية غير محدّدة تشكّل خلفية المسرحية والظّل الدائم لكلّ حواراتها وأحداثها.[3]

بهذا المعنى يقرأ ادورنو "نهاية اللعبة" لصمويل بيكيت باعتبارها قصة رمزية لإستنفاد الطبيعة كما تتجلى في ذبول التجربة البشرية، حيث يكتب أدورنو أن "الوضع في المسرحية ـ ليس شيئا آخر غير أنّه لم تعد هناك طبيعة، مرحلة التشيّؤ

[1] Lain macdonald, adorno and literature, in: the routledge companion to the frankfurt school, ibid, p, 367.
[2] Ibid, p, p, 367, 368.
[3] Matthew holt, catastrophe, autonomy and the future of modernism: trying to understand adorno's reading of endgame, samuel beckett today, ibid, p, p 263, 264.

الكامل للعالم، حيث لم يبقى شيء لم يصنعه البشر ـ الكارثة المستمرة ـ غير قابلة للتمييز عن حدث كارثي إضافي تسبّب فيه البشر، حيث تم القضاء على الطبيعة، وبعد ذلك لم يعد شيء ينمو"؛[1] الإشارة هنا تتعدى بيان القوة التدميرية للبشر أو فقط التأكيد على الطبيعة كنظير مادي سلبي للنشاط البشري، بل إن ما يجري التأكيد عليه هنا هو بالتحديد الطبيعة التي هاجرت إلى التجربة الإنسانية على أنها مدمّرة، ذلك أن ما يصوره بيكيت ليس مجرد تدمير للطبيعة الخارجية المادية، ولكن خراب التجربة الداخلية أيضا، على هذا النحو فان محتوى الطبيعة المدمّرة يتساوق مع الذّاتية التي لم تعد قادرة على التفكير في هذا الخراب. هم من قطعة. هذا هو الدّافع الرئيسي لقراءة أدورنو لبيكيت، ولهذا السبب أيضا رفض أدورنو بشدّة التفسيرات الوجودية التي تزعم أنه مزال الإنسان يتمتع بكينونة أصيلة تواجه تحدّيا ما للبقاء في عالم بلا إله وبلا معنى، وتقاوم بفردانيتها الجوهرية الطبيعية العبث والزيف الخارجي، هذا الوهم هو ما تسخر منه أعمال بيكيت من حيث أنّها تجسّد تفكك المعنى والذات تحت ظروف الرأسمالية المتأخرة.[2]

لم تكن أزمة الذاتية ـ حسب أدورنو ـ حالة يمكن للفن تجنّبها بل كان الأفضل له تحمّلها، وسيتم الحكم عليه من خلال قدرته على القيام بذلك، وفي هذا الصدد تعتبر أعمال بيكيت راديكالية للغاية بقدر ما تتعامل على مستوى الشّكل مع ما أصبحت عليه التجربة والذاتية في ظل العلاقات الإجتماعية الراسمالية؛ إن عجز شخصيات بيكيت وتردّدهم وعدم قدرتهم على تنظيم وتفسير عالمهم أو حتى التواصل فيما بينهم بأي معنى يمكن التعرف عليه لدليل على الحالة المتردّية للذات وفقدانها للتجربة كما تتجلى بوضوح في حالة للاّمبالاة المنهكة.

تأخذ "نهاية اللعبة" مسألة تدهور الذاتية إلى أقصى الحدود، حيث يكشف أدورنو في أكثر عناصر المسرحية تجريدا الشكل الأكثر واقعية، إذ أن الإفتقار الشّديد إلى السّياق في المسرحية يحدّد سياقها من حيث يشير إلى المرحلة الأكثر تقدما من الحياة الراسمالية، فاذا كانت المسرحية تفتقر إلى الحبكة فذلك لأنّ الذّات قد جرّد من جوانيته، وأصبح عاجزا عن تغيير مصيره؛ وهكذا تجسّد المسرحية في أكثر جوانبها قتامة و فظاظة (الرّكود و التكرار) أزمة الذاتية، فمع كل نكتة يتم تذكيرنا بصراع الشخصيات للتعامل مع مصير مقلق، إلى درجة أن الامر يبدو كما لو أن الشخصيات

[1] Theodor w. adorno, notes to liturature, v 1, ibid, p, 245.
[2] Lain macdonald, adorno and literature, in: the routledge companion to the frankfurt school, ibid, p 375.

ليس لها دور تلعبه غير الصمت وسط تكرار جهنمي، حتى التلاعب بالكلمات والطقوس والألعاب تمثّل محاولة للتعامل مع ذبول التجربة؛ كل شي في الحياة يصبح موضوعا للعب والسخرية كتظاهر مثير للشفقة بأن الحياة لها معنى ولا تزال ممكنة.[1]

مسرحية "نهاية اللعبة" تجسّد ببراعة الحالة القدرية التي يعيش فيها البشر وإلى نهاية النضال التاريخي من أجل الحرية، الذي لم يبقى منه إلا مشاحنات بين مهرجين في مستنقع انعدام الحرية المتبادل بين افراد المجتمع؛ الحياة اختزلت إلى صراع من أجل البقاء، فقد أصبح مجال الشخصيات في العمل الهادف مجرد بشكل جذري ما صنعه بنا التبادل الرأسمالي المجرّد أي كذبة الحرية الرأسمالية مضمّنة بالفعل في عنوان المسرحية: تشير "نهاية اللعبة" إلى الحركات النهائية في الشطرنج، عندما يبقى الجمود أو التحقق الأبدي أو الشريك، وحتما لم يعد من الممكن إتخاذ قرارت تأملية ومستقلة، يستمر العمل تحت علامة القدر في حالة اللاعقلانية العامة تصبح القدرية والعادة أي عكس العقل الإستجابات العقلانية الوحيدة.[2]

تجسّد إذن روايات بيكت من خلال شخوصها الهشّة وأفعالها التي بدون معنى تجربة إنسانية نفتها الرأسمالية كليّا، " الأشخاص الذين تمّ إلقاؤهم بالكامل على مواردهم الخاصة، حيث يتحوّل القلق إلى جسدا، فهم لا يتآلفون إلا مع الحقائق البائسة لعالمهم، الذي أستطاع أن يكتفي بالضّرورة، إنّهم مجرد أقنعة فارغة يمرّ من خلالها الصّوت فقط، إن صوتها المزيّف هو نتيجة خيبة أمل الروح"؛[3] ومن ثمّ يمكن القول أن مسرحية "نهاية اللعبة" مطابقة لما تبقى من الذّات (الرّوح) في مجتمعنا، و"ما تبقى من الذات ـ يقول ادورنو ـ هو أكثر خصائصها تجريدا : مجرّد وجودها".[4]

هذه هي النتيجة الطبيعية لتطور العقل وما آلت إليه الإنسانية في سعيها الظّافر نحو التقدّم، الذي إنتهى بعد إكتماله إلى كارثة، يبدو أنها الحقيقة الوحيدة القائمة كإمكانية مستمرة، ومع ذلك لا تزال هناك ذكرى ـ مهما كانت عاجزة ـ لقصة كان من الممكن بالفعل ويجب أن تكون بالفعل قابلة للسّرد؛ على حد تعبير أدورنو فإن كتبات بيكيت تشير إلى التراجع في عالم لم يبقى منه شيء سوى رأس المال البشري، أي بقايا التي تبدو عديمة الفائدة وهي منتج إجتماعي ثانوي لا قيمة له على ما يبدو من الناس الذين

[1] Chris conti, critique and form: adorno on godot and endgame, samuel beckett today, ibid, p, p, 284, 285.
[2] Lain macdonald, adorno and literature, in: the routledge companion to the frankfurt school, ibid, p, p 375, 376.
[3] Theodor w. adorno, notes to liturature, v 1, ibid, p 251.
[4] Ibid, p 251.

يتحلّلون حرفيا إلى رسوم كاريكاتورية عن أانفسهم، ومع ذلك فإنّ هذه المنتجات الثانوية هي أثر لما لم يتم تناوله بعد، ما يمكن قوله أو فعله بعد. هذه هي الطبيعة الباقية كإمكانية (محجوبة حاليا) لإعادة بناء وتحرير أنفسنا ممّا نحن فيه.[1]

2 ـــ الاستقلالية في مقابل الواقعية ومفهوم الالتزام

أ ـ نقد الواقعية، أدورنو في مواجهة لوكاتش

كان دفاع أدورنو عن الحداثة والأعمال الفنية المستقلة في مجمله ردا على الهجمات المختلفة التي كانت تتعرض لها، والتي كان أكثرها إستفزازا تلك التي كانت تأت من لوكاتش Grorgy Lucàcs، الذي ألهمت نظريته عن الرواية كتابات أدورنو الخاصة عن الفنون، بل وحتى في بنائه النظري الجمالي للحداثة، فقد كان لكتابات لوكاتش الشاب تأثيرا حاسما على الفكر الجمالي لأدورنو خاصّة فيما يتعلق باستقلالية العمل الفني ومفهوم الشكل الجمالي والعلاقة بين محتوى الحقيقة في العمل الفني والتاريخ؛ لقد كان كل منهم ينظر إلى العمل الفني على أنه يضيئ الحاضر التاريخي بشكل عابر وكلاهما يدافع عن فكرة أن الشكل الجمالي ذاتي التكوين وغير مهيمن في طبيعته؛[2] مدار الخلاف بينهما كان بشكل أساسي حول مسألة الطابع الإيجابي بالضرورة للعمل والكلّ الذي يشكّله، ويمكن تفسير ذلك من خلال الموضوعات الخاصة بكل منهما ، روايات أواخر القرن التاسع عشر للمجتمع البورجوازي والعمل الحداثي الراقي للمجتمع الرأسمالي المتأخر. أن الرؤى النقدية للمجتمع البورجوازي الراقي التي توفرها روايات القرن التاسع عشر هي شمولية وإثباتية بطبيعتها بطريقة لا تتوفّر فيها الأفكار النقدية عن المجتمع الرأسمالي المتأخّر التي توفّرها الأعمال الحداثية العالية؛[3] وهكذا بينما يتمسك لوكاتش بالواقعية باعتبارها التعبير الامثل .... ويرى ان الاعمال الحداثية ذاتية و شكلية ... تزييف و مرحلة تدهور ... . يرى ادورنو في الاعمال الحداثية المستقلة التي لا تعكس علاقة مباشرة بالواقع ومع ذلك تحمل كوكبة مشحونة للغاية من المعاني الإجتماعية والسياسية، وتنتقد بصرامة الوضع القائم أكثر ممّا تفعل الواقعية التي تحمل مضامين نقدية مباشرة. الوهم .

[1] Lain macdonald, adorno and literature, in: the routledge companion to the frankfurt school, ibid, p, p 376; 377.
[2] Timothy hall, adorno's aesthetic theory and lukacs's theory of the novel, **adorno and liturature**, edit: david cunnigham and nigel mapp, continuum, 2006, p 146.
[3] Ibid, p, 147.

لقد اصبح المجال الجمالي مثل أي مجال آخر للنشاط البشري في الحداثة مستقلا ذاتيا، أي أنه أصبح مجالا مستقلا للنشاط في إطار تقسيم العمل يشارك في الوهم الإجتماعي العام، لكن بقدر ما هو متواطئ من حيث مبدئه الأساسي في شكله السّلعي فإنّه يتضمن بعدا نقديا جوهريا يكمن في إدّعائه ـ أي العمل ـ بأنه ذا قيمة في حد ذاته وليس من أجل شيء آخر أو بتعبير أدق يدعي أنه يمتلك قيمة وكرامة داخلية مماثلة لتلك التي تطالب بها الذات الأخلاقية الكانطية، ومن ثم تتحدد الامكانات النقدية للعمل الفني في هذا الإدّعاء بأنه أكثر من مجرد سلعة، وأنه يمتلك قيمة جوهرية التي تفصح ـ حسب ادورنو ـ عن علاقة مختلفة بالطبيعة والمجتمع، ومن ثم فإنّ إلغاء هذا الإدّعاء بالعمل ـ نتيجة حذف تجربة الطابع الذاتي للعمل او ما أطلق عليه بنيامين " الهالة " ـ هو محو الوعي المتجسّد فيه بأن الأشياء يمكن أن تكون على خلاف ذلك.[1]

خلافا للجماليات الإشتراكية التي تريد أن تحدّد وظيفة إيديلوجية للفن، وتلزم الفن بأن يحمل رسالة معينة ضد المجتمع، وتفكر في علاقة الفن بالتاريخ من منظور القوى الإيديولوجية التي يقف معها، يرى ادورنو ان العمل الفني يشارك في التاريخ بطريقة مختلفة تتمثل في تغلغل التاريخ في شكل العمل نفسه، ذلك أن ترسيب التاريخ في العمل هو أيضا لحظته المادية ـ طابعه "غير المفروض". وبالتالي فإن ما يشكّل محتوى الحقيقة في الأعمال الفنية أكثر ممّا تطرحه هو أسلوبها في المشاركة في التاريخ والنقد الحاسم الذي يمارسونه من خلال شكلهم؛ يكتب أدورنو أن "التاريخ في الأعمال الفنية ليس شيئا يصنع، التاريخ وحده يحرّر العمل من كونه مجرد شيء مفترض أو مصطنع محتوى الحقيقة ليس خارجا عن التاريخ بل بالأحرى تبلوره في الأعمال".[2] وهكذا فإنّ العمل الفني الأصيل قادر على إحداث نقد للواقع الاجتماعي القائم ليس من خلال أي محتوى صريح يأخذه، ولكن من خلال تكوين المواد التاريخية في شكله؛ وقد رأينا كيف تنتقد مسرحيات بيكيت الواقع، وتشي به دون أن تحمل أي رسالة مباشرة .

هذه هي المضامين الديالكتيكية للعمل الفني المستقل لتي لم يستطع لوكاتش إبصارها نتيجة تبنيه لرؤية عقائدية حجبت عنه كل علاقة حقيقية بالفن، وجعلته في النّهاية يتجاهل جميع معايير النقد المسؤول التي كان قد أسّسها في أعماله المبكرة، حيث

[1] Timothy hall, adorno's aesthetic theory and lukacs's theory of the novel, in: " **adorno and liturature**", ibid, p, 154.
[2] Theodor w. adorno, théorie esthétique, klincksieck, france, tr: marc jimenez, 2011, p, 133.

يبقى جوهر نظريته الأدبية عقائديا رفض بموجبه كل الأدب الحديث إلا ما يمكن تصنيفه على أنه واقعية نقدية او اشتراكية.[1]

إتهم لوكاتش في كتابه معنى الواقعية المعاصرة بشكل إختزالي ينمّ عن جهل بمنطق الإبداع الفني للحداثة الفن الحديث بالمبالغة، والتركيز على الأسلوب والشكل والتقنية التي اعتبرها أدورنو عنصرا أساسيا يميّز الفن عن العلم، مؤكدا أن الشكل لحظة أساسية في الفن، وأن تشكل العمل الفني وفق قوانينه الخاصة إنما يرتبط بالمعنى الجوهري (الموضوعية) الذي لطالما تحدّث عنه لوكاتش، والذي لا يمكن ان يتحقق إلا من خلال الإجراءات والتقنيات التي تحلّ الموضوع، وتعيد بناءه بطريقة تخلق منظورا جديدا ينبثق عنها وليس مفروضا من الخارج؛[2] كما كان يريد لوكاتش الذي بتمييزه المحتوى عن الشكل و تركيزه على الاول على حساب الثاني يبدو انه يحمل فكرة خاطئة عن "موضوعية" الفن، وبالتالي كان يفكر بطريقة غريبة عنه.[3]

وفقا لتصوّر بعيد عن الماهية الحقيقية للفن يعتقد لوكاتش أن الأعمال الفنية لا تفعل سوى توقيع منظورها بعرض أفكار ستؤكّدها العلوم الإجتماعية لاحقا، في حين يؤكّد أدورنو أن هناك تمايزا أساسيا بين المعرفة في ميدان الفنون عنها في ميدان العلوم، فـ "في الفن لا يوجد شيء تجريبي يبقى دون تغيير لا تكتسب الحقائق التجريبية معنى موضوعيا إلا عندما تندمج مع النيّة الذاتية "، وهو الأمر الذي يريد لوكاتش إستبعاده متجاهلا أن ما يسمّيه "جوهر الفن " أو الموضوعية لا يمكن أن تتحقّق إلا في لحظة التأليف الشكلي الذي يندمج مع الذاتية التي يعتبرها لوكاتش غير واقعية ومثالية.[4]

وهكذا يقع مفهومه "للمنظور " في نفس التصور المبتذل الذي سعى إلى تمييزه عنه أي كعنصر مغرض او تحريضي مفروض من الخارج؛ إن ما ينأى بالفن عن أن يصبح مجرّد منصة إيديولوجية لا يتحقق إلا في الأعمال الفنية المستقلة التي على عكس الواقعية التي تريد فرض محتوى من الخارج تعكس حقيقة إجتماعية انطلاقا من منطقها الداخلي،[5] إذ " لا يوفر الفن معرفة بالواقع من خلال عكسه فوتوغرافيا أو من "منظور معين "، ولكن من خلال الكشف عن كل ما يحجبه الشكل التجريبي الذي

---

[1] Theodor w. adorno and others, aesthetics and politics, VERSO editions, london, first published, 1980, p, 154.

[2] Theodor w. adorno and others, aesthetics and politics, ibid, p, 153.

[3] فيل سليتر، مدرسة فرانكفورت، نشأتها و مغزاها ـ وجهة نظر ماركسية، تر: خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 2، 2004، ص 202.

[4] Theodor w. adorno and others, aesthetics and politics, ibid, p 163.

[5] Ibid, p, 163.

يفرضه الواقع، وهذا ممكن فقط في حالة الفن المستقل حتى الإيماء بأن العالم غير معروف الذي ينتقده لوكاتش بلا كلل لدى كتاب مثل ايليوت او جويس يمكن أن يصبح لحظة معرفة. يمكن أن يحدث هذا عندما تفتح فجوة بين عالم الأشياء الساحق وغير القابل للإندماج من ناحية وتجربة الإنسان العاجزة التي تسعى جاهدة للحصول على سيطرة قوية عليها من ناحية أخرى.[1]

أما بالنسبة لمآخذ لوكاتش على أدباء الحداثة بأن أعمالهم أنطولوجية فردانية منعزلة عن سياقها التاريخي والإجتماعي الذي توجد فيه، ومن ثم فهي غير قادرة على الدخول في علاقات اجتماعية تبرز الصراعات والتناقضات الإجتماعية التاريخية الأكبر يرد ادورنو على هذه المزاعم حول ادب الحداثة بمقولة ناجزة قائلا: " يجب ان يتعلم لوكاتش من بين جميع الناس ان الوحدة في المجتمع الفردي يتم التوسط فيها اجتماعيا، وبالتالي فهي تمتلك محتوى تاريخي".[2] وتعكس تجاربه الذاتية الواقع الموضوعي، لأن الفرد موسوط بالمجتمع متغيّر تاريخيا، هذا ما أظهرته أعمال بودلير الذي لم يبدي أي إهتمام بجوهر ثابت للإنسان في شعره، بل يستحضره كظاهرة إجتماعية، ونتاج لتقدم تاريخي.[3]

لا يوجد في اعمال بيكيت و بروست و جويس تمركزا حول الأنا أوتصعيد لها كما يفهم لوكاتش بل أعمالهم تظهر هشاشة الذات أمام قوة العالم الخاريجي الذي يعيد انتاج نفسه فيها كإغتراب، وهكذا من خلال وضع الفرد في سياقه الإجتماعي ككيان هش ولحظة عابرة تحطّم الحداثة مظهر الذات بالمعنى الذي أشار إليه لوكاتش بل وتفكك العقل الذاتي لتظهر من خلال الوساطة الحقائق الموضوعية للواقع التجريبي،[4] او بتعبير أدّق يشهد الأدب على القوة الموضوعية إتجاه الذات، ولكن بدلا من إنتاجه بشكل قاطع فإنّه يمتلك القوة لاعادة إنتاجه في شكل جمالي من "الدرجة الثانية"، حيث تعلن القوة الموضوعية للصراع الإجتماعي عن مظهرها الخاص في العمل الأدبي.[5]

من أجل فهم كيف يرتبط الأدب بالتجربة الفردية يجب فهم كيف يحاكي الأدب الواقع، حسب ادورنو تتم هذه العملية بطريقة غير قصدية وغير مباشرة، حيث أنه كلما

[1] Theodor w. adorno and others, aesthetics and politics, ibid, p, p 162, 163.
[2] Theodor w. adorno and others, aesthetics and politics, ibid, p, 158.
[3] Ibid, p, 159.
[4] Ibid, p, p 161, 162
[5] Mario farina, adorno's aesthetics as a literary theory of art, palgrave macmillan, london, 1st 2020, p, 135.

تموضع المجتمع كقوة قهرية شاملة واشتدت الفجوة بين التجربة الفردية وشكل الحياة الذي يفرضه الواقع الموضوعي، كلما ظهرت الأثار الفنية كتجارب مبتورة وغير مكتملة من التعبير عن الذات تشي بغياب المعنى في المجتمع، وتتموضع من ثم كسلب متعين له دون أن تقدم في سبيل ذلك توصيفا موضوعيا له؛[1] وهذا ما يعمل بيكيت على تعزيزه حد الإعدام البيّن للواقع".[2]

عموما هناك مآخذ كثيرة للوكاتش على أدب الحداثة تكفّل أدورنو بالرد عليها بشيء من التفصيل في مناسبات عدة لا يمكن إيرادها كلّها هنا، لكن واضح أن الخلاف بينهما يتعلق بشكل اساسي بالمزايا السياسية و المعنى الاجتماعي و التاريخي لأدب القرن العشرين، لكل منهما رؤية منهجية لتقييم و وصف الأعمال مبرّرة في سياقها، وبالتالي لا يمكن الإنحياز لأيّ منها على حساب الآخر، يمكن القول فقط وبشكل مختصر أن لوكاتش يرى أن مفتاح الأدب هو المعنى الأدبي هو نظرة أدبية للعالم، والتي سيكون لها تشعبات شكلية عميقة، وبالتالي حين يهاجم الحداثة فإنّه يفعل ذلك بسبب نظرتها اليائسة للعالم والتشوهات الشكلية الناتجة عن هذه النظرة غير المناسبة في ظل الظروف الحديثة؛ أما ادورنو وعلى النقيض من ذلك، فإن مفتاح المعنى الأدبي لديه هو تقنية الأعمال الفردية، لهذا عندما يرفض الواقعية الاشتراكية فإنه يفعل ذلك في المقام الاول بسبب الوظائف الايديولوجية التي يدعمها هذا التخلف، ومن ثم لا يمكن أن تكون الأعمال الرديئة والقديمة من الناحية التقنية مناسبة في ظل الظروف الحديثة.[3]

ب ـ نقد مفهوم الالتزام: أدورنو ضد ساتر

في عام 1961 و بعد فترة طويلة نسبيا كتب أدورنو مقاله " الإلتزام " ردا على كتاب سارتر الضخم "ما الأدب؟" مبرّرا ذلك في افتتاحية مقاله بأن النّقاش حول الادب الملتزم والمستقل لا يزال ملحا لعدّة اسباب تتعلق ب "حياة العقل" حسب تعبيره أولها السياق الثقافي، حيث يتم عرض الأعمال الأدبية العظيمة جنبا الى جنب بدون تمييز كسلع ثقافية للإختيار الحر، فتتراجع قيمة هذه الاعمال امام الاعمال الثقافية المبتذلة، وهو نفس السبب الذي حمل سارتر على تأليفه كتابه للدفاع عن الادب الملتزم ووضع حدود بينهما، غير ان ادورنو يذهب ابعد من ذلك الى اعتبار مفهوم الإلتزام ذاته بالمعنى الذي صاغه سارتر ينتهك حريّة العقل، حيث يقول: " بالنسبة للأعمال الفنية

[1] تيودور ف. أدرنو، نظرية إستطقية، مصدر سابق، ص، ص 67، 68.
[2] المصدر نفسه، ص، 68.
[3] Theodor w. adorno and others, aesthetics and politics, ibid, p, 187.

المستقلة، مع ذلك فإن مثل هذه الاعتبارات، ومفهوم الفن الذي تقوم عليه، هي نفسها الكارثة الروحية التي يحذر الملتزمون منها، بمجرّد ان تتخلى حياة العقل عن واجب وحرية تحققها الخالص فإنّها تتنازل".[1]

يميز أدورنو بصرامة بين العمل الفني المستقل و العمل الفني الملتزم، ويرى في الأول التجسيد الجذري للحداثة كوعي فني بالحالة الراهنة للعالم في ظل الراسمالية المتاخرة من حيث يحمل نقدا جذريا للحداثة العقلانية من خلال بنيته الشكلية التي تعزز استقلاليته وتجعله يقاوم محاولات استيعابه باي شكل من الاشكال ضمن نسق المجتمع القائم على عكس العمل الفني الملتزم الذي سيؤدي تخلفه عن تطور المادة والمستوى الذي بلغته التقنيات ومحاولة الاستعاضة عن ذلك ببيان واضح الى الانحراف عن ماهية الفن، وسينتهي به الامر بعد ذلك الى الاندماج بطريقة او اخرى في الواقع الذي يعارضه، وهذا ما حاول ادورنو بيانه في مقاله.

مفهوم الإلتزام عند سارتر مقيّد بالأدب بسبب طابعه المفهومي الذي يتيح له نقل المعاني على اعتبار أن الكاتب يتعامل مع المعاني، لكن هذا التصوّر يعارضه الأدب ذاته، فهذا الأخير حتى وإن كانت دوافعه سياسية، فإنه يظلّ غير متساوق سياسيا طالما أنّه لا يقتصر على الدّعاية، حيث أنّ المعاني التي يتم نقلها لا تبقى ضمن الشّكل الأدبي كما هي دون تغيير، فـ"أساسيات المعاني الخارجية هي العناصر غير- الفنية بشكل غير قابل للإختزال في الفن. لا يكمن مبدؤها الشّكلي فيها، بل في ديالكتيك كلتا اللحظتين - الذي يحقق تحويل المعاني داخلها. التمييز بين الفنان والأديب سطحي: لكن من الصّحيح أن موضوع أي فلسفة جمالية حتى كما فهمه سارتر ليس الجانب الدّعائي للفن. لا يزال أقل من "رسالة" العمل. يتأرجح الأخير بشكل مؤسف بين النوايا الذّاتية للفنان ومتطلبات معنى ميتافيزيقي صريح موضوعيا. في سياقنا، يتضح أن هذا المعنى عموما كائن غير شائع عمليًّا".[2]

لقد أضحى المعنى الإجتماعي للإلتزام مشوّها لدى من يسميهم أدورنو "المحافظين الثقافيين الذين يطالبون من العمل الفني أن يقول شيئًا ما"، هؤلاء يجدون في "الجلسة السّرية" لسارتر عمقا بينما يتنكّفون عن "الإنصات بصبر إلى نص تتحدّى لغته الدّلالة، وببعده عن المعنى يثور مسبقا ضد التّبعية الوضعية للمعنى. بالنسبة للملحد سارتر من ناحية أخرى فإن المغزى المفاهيمي للفن هو افتراض الإلتزام الذي يعني

[1] Theodor w. adorno, notes to literature, v 2, tr: shierry weber nicholsen, columbia university press, new york, 1991, p, 76.
[2] Theodor w. adorno, notes to literature, v 2, ibid, p, 78.

عمليا إعادة مأسسة الفن من خلال فرض على الفن ما يقوله، وهذا ما يؤكّده السّخط على كل ما هو متفرّد وغريب وغير طبيعي، مفرط، و مزعج لا يتوافق و لا يحترم الواجهة المتحجّرة للرأي والمجتمع ومقاومته الدوافع التي تزعج نظامه أو تثير عناصر داخلية من اللّاوعي لا يمكن قبولها. وبالتالي مثل هذه الأعمال رغم أنها لا تحمل أي شعارات سياسية إلا أن "مجرد ظهورها يكفي لتعطيل نظام الإحداثيات الجامدة التي تحكم الشخصيات الإستبدادية".[1]

ـ على النّقيض من ذلك عندما يتخلّى عن العقد الإجتماعي مع الواقع، وحين لا تتحدّث الأعمال الأدبية كما لو كانت تنقل حقائق يبدأ الشِّعر في الظّهور. ليس أقل نقاط ضعف الجدل حول الإلتزام هو أنه يتجاهل التأثير الناجم عن الأعمال التي لا تولي قوانينها الشكلية أي إهتمام للتأثيرات المتماسكة. طالما أنه يفشل في فهم ما يمكن أن تنقله صدمة غير مفهومية، فإن النّزاع بأكمله يشبه ملاكمة الظّل.[2]

الإلتزام لم يفهم كيف ترجّ الأعمال المستقلة من خلال الشّكل فقط أشكال الوعي الجامدة في الواقع وتحرّك الدّوافع اللّاواعية من خلال إنبساطها خارج مواضعات المعنى وأشكال الوعي السائد، على عكس الأعمال الفنية الملتزمة التي من خلال بحثها عن تأثيرات متماسكة لا تحقّق هذا التأثير، ولعل هذا ما جعلها تحضى بقبول ضمن سياق الصّناعة الثقافية وتلقى رواجا داخل المجتمع.

على عكس المفهوم المبتذل الذي يسوقه سارتر يقول أدورنو انه " في النظرية الجمالية يجب التمييز بين الالتزام و الميل tendance. لا يقصد بالفن الملتزم بالمعنى الصّحيح توليد تدابير تحسينية أو أفعال تشريعية أو مؤسّسات عملية ـ مثل المسرحيات الدعائية الماضية ضد مرض الزّهري أو المبارزات أو قوانين الإجهاض أو الشّذوذ ـ ولكن العمل على مستوى المواقف الأساسية." [3]

يربط سارتر مفهوم الالتزام عموما بالمواقف النضالية للعمال من أجل وجود أصيل حيث تتلخّص مهمة الفن الملتزم في إيقاظ الإختيار الحر ضد أشكال الوجود المفروضة، لكن مع ذلك يبقى هذا التصور للمفهوم ملتبسا ومتناقضا من النّاحية الجمالية، فما يعطي الأعمال الفنيّة ميّزتها الجمالية عن المغرضية tendentiusnness يجعل أيضا المحتوى الذي يلتزم به الفنان غامضا بطبيعته،

[1] theodor w. adorno, notes to literature, v 2, ibid, p, p, 78, 79.
[2] Ibid, p, 79.
[3] Ibid, p, 79.

لأن المسافة الجمالية للتشكّل الجمالي للمحتوى تحدث تحويلا له. أمّا مفهوم الإختيار كجزء من البنية الأساسية لمفهوم الإلتزام الذي يقيم عليه سارتر فلسفته الوجودية ككل تحت مسلّمة عدم قابلية الحرية للاختزال فلم يعد في ظل انعدام امكانية الاختيار في الواقع سوى سلطة مجرّدة للإختيار؛ حيث تصبح الحرية إدعاءا فارغا في واقع محدّد سلفا كما يقول أدورنو. من ناحية أخرى لاحظ أدورنو أن ساتر وعلى عكس فلسفته التي لا تزال تؤمن بمقدرة الذات على الإختيار، وأن هناك بدائل في الواقع صمّم جلّ مسرحياته لتأكيد حقيقة أن العالم مدار بالكامل، وأننا نعيش في سياق من إنعدام الحريّة والإختيار، ومن ثمّ فإن مسرحياته تناقض إدعاءاته الفلسفية.[1] " وهذا ـ حسب أدورنو ـ ليس عيبا خاصا لمسرحياته فليس وظيفة الفن هي تسليط الضوء على البدائل، ولكن مقاومة من خلال شكلها وحده مجرى العالم، الذي يضع المسدس بشكل دائم على رؤوس الرّجال (...) في الواقع بمجرد أن تحرّض الأعمال الفنية الملتزمة على إتخاذ قرارت على مستواها، تصبح القرارت نفسها قابلة للتبادل"؛ لقد أدرك سارتر هذا الغموض الذي صار يحكم علاقة الأدب بالواقع، وأقرّ أنه لا يتوقع من الأدب أن يحدث تغييرا في مجرى التاريخ، لكن بعيدا عن إستنتاجات سارتر المتأخرة حول جدوى الأدب وفاعليته فإن جوهر تصوره للإلتزام في الفن لا يخرج عن مفهوم الذّاتية المتطرّفة في فلسفته المغلّفة بمقولات مادية تبقى مؤطرة داخليا بالفلسفة المثالية الألمانية، حيث يتم اختزال مفهوم الإلتزام إلى الميول الذاتية للمؤلف، ويغدو العمل الفني تعبير للذات عن الإختيار أو الإخفاق فيه.

العمل الأدبي يتشكّل ذاتيا من خلال الموضوعية التي تخترق ذاتية الأديب إلى العمق، فيصبح هذا الاخير مجرّد لحظة من لحظات سيرورة التشكّل تلك، ومن ثم تصبح إجابة سارتر عن سؤال "لماذا الكتابة؟" بأنها "إختيار أعمق" مناقضة تماما لهذه الحقيقة، لأن دوافع الأديب تصبح ثانوية بالنسبة للعمل الأدبي لحظة تشكّله. طبعا سارتر لم يكن غافلا عن هذه الحقيقة الإجتماعية للعمل الأدبي، فقد اكّد على لسان هيغل أن "مكانة الأعمال تزداد كلما قل إرتباطها بالشخص التجريبي"، وبالتالي فإن سارتر لم يكن يرد في الحقيقة إختزال الإلتزام إلى مستوى نيّة الكاتب بل على مستوى الإنسانية نفسها، وتنتهي إلى ما يسميه "إلتزام" جوهري كموقف بشري ضمن لحظة معينة لا تعكس برنامج معين؛ يتضمن هذا الموقف لحظات ديالكتيكية يتحدث عنها سارتر نفسه لكنّه يتجاوزها في سياق حديثه عن الأدب، فمذهبه الذّاتي لا يشير إلى هذه العلاقة الديالكتيكية بل يتجاوزها محاولا إنقاذ الفردية والعفوية الخالصة

[1] Theodor w. adorno, notes to literature, v 2,ibid, p, p 79, 80.

معرّضا نفسه للسقوط في عملية تشيّؤ ثانية، لأن الذات لا تتعرّف على نفسها، ولا تستعيد وعيها بذاتها إلا ضمن وعي ديالكتيكي بسياقها وحالة التشظّي الداخلي، خلافا لذلك" من أجل تطوير دراماه وروايته إلى ما بعد التصريح المطلق ـ و نموذجه المتكرر صرخة المعذب ـ يجب على سارتر أن يلجأ إلى موضوعية صريحة، مجردة من أي ديالكتيك للشكل والتعبير، والتي هي ببساطة وسيلة لفلسفته الخاصة، يصبح محتوى فنه فلسفة، كما هو الحال مع أي كاتب ما عدا شيلر".[1]

لكن مهما كانت الأفكار سامية لا يمكن ان تكون اكثر من مادة الفن، مسرحيات سارتر هي نواقل لأفكار المؤلف، والتي تخلفت في سباق الاشكال الجمالية، إنّهم يعملون بحبك تقليدية، يعلوها إيمان راسخ بالمعاني التي يمكن نقلها من الفن الى الواقع، لكن الاطروحات التي يوضحونها، او حيثما امكن، تسيئ استخدام المشاعر التي تهدف دراما سارتر الى التعبير عنها، بجعلها أمثلة. وبذلك يتبرؤون من انفسهم. عنما تنتهي واحدة من أشهر مسرحياته بالقول المأثور "الجحيم هو الناس الآخرين"، فإنه يبدو وكأنه إقتباس من الوجود والعدم"... ان الجمع بين الحبكة المتماسكة و الفكرة المتماسكة والقابلة للإستخلاص على حد سواء أكسب سارتر نجاحا كبيرا، وجعله دون شك ضد إرادته الصّادقة مقبولا في صناعة الثقافة. قاده المستوى العالي من التجريد لمثل هذه الأطروحة الفنية إلى ارتكاب خطأ ترك بعض أفضل أعماله مثل فيلم les jeux sont faits ومسرحية "الأيادي القذرة" يتم عرضها على أنها أحداث سياسية، وليس فقط لجمهور من الضّحايا في الظّلام، " رؤية سارتر تمنعه من إدراك الجحيم الذي يثور ضده. العديد من عباراته يمكن أن يردّدها أعداءه اللّدودين. فكرة أن القرار على هذا النحو هو المهم يمكن أن تشمل حتى الشّعار النّازي بأن "التّضحية فقط تجعلنا أحراراً ...". إن الخلل في مفهوم سارتر للإلتزام يضرب السّبب ذاته الذي إلتزم من اجله". [2]

[1] iheodor w. adorno, notes to literature, v 2, ibid, p, p 80, 81.
[2] Ibid, p, 81.

الفصل الثالث

المبحث الأول: النظرية الاستطيقية و مفهوم الفن

المبحث الثاني: الإستطيقا السالبة، استعادة نقدية للجماليات المثالية

المبحث الثالث: ديالكتيك التجربة الجمالية، من الوعي بالموضوعية الى الوعي بالذات

المبحث الأول: الإستطيقا و مفهوم الفن

1- أيّ إستطيقا للحداثة؟

أ ـــ بؤس الإستطيقا، في أسباب التفاوت بين الفلسفة والفن

قبل الخوض في المسائل الإستطيقية المركزية التي فرضتها الحداثة يحلّل أدورنو الوضع الذي آلت إليه الإستطيقا مؤكدا أن هذه الأخيرة لم تعد تحضى بأهمية كبيرة مقارنة بالتخصصات المعرفية الأخرى، بل صار ينظر لها كعلم نسبي غير مؤسّس يفتقر إلى الأساس العقلاني، فقد أضحت تعتمد بشكل متزايد على افتراضات معرفية وميتافيزيقية للفلسفات الكبرى، وبالتّالي صارت مبحث ثانوي لا يمكن التعويل عليه للتحقيق المعرفي والميتافيزيقي؛ وهي النظرة التي يريد أدورنو قلبها، حيث يعتبر أدورنو أن الجماليات لها أهمية قصوى نسبة إلى أهمية موضوع إشتغالها وهو الفن.

في الواقع أهمية ومكانة الجماليات عند هذا الفيلسوف أو ذاك تتضح على حافة العلاقة التي يقيمها بين الفلسفة والفن، فأدورنو على غرار هيغل وهيدغر يولي أهمية خاصة لفلسفة الفن، التي تحتل مكانة جوهرية في مشروعه النقدي ككل[1]، ذلك أن الفن موضوع إشتغال الإستطيقا بالنسبة لأدورنو لا يحتوى على مضمون معرفي فحسب بل يختصّ بقول ما تعجز عن قوله الفلسفة ذاتها، فالفن حسب أدورنو يفكر وله طريقته الخاصة في التفكير تجعله قادرا على نقل تجارب غير مفهومية لا يمكن أن تعبر عنها الفلسفة دون تشويهها؛ وبالتالي الفلسفة بحاجة إلى الفن كما هو بحاجة إليها للإفصاح عن مضمونه، ها هنا تلتقي الفلسفة والفن كلاهما بحاجة للآخر، الفلسفة بحاجة للفن لدمج بعدا محاكيا في خطابها والفن بحاجة للمفهوم الفلسفي للإفصاح عن مضمونه الخاص؛ إن حقيقة الأعمال الفنية " التي هي أيضا حقيقتها الإجتماعية" -كما يخبرنا أدورنو - تظلّ في سياق المجتمع القائم غامضة بالضرورة، وليس لها محتوى إيجابي ملموس؛ لهذا فإن تحديد موقع هذا النفي المحدّد فيهما

[1] Antonio gutiérrez pozo, from hegel to adorno , on the philosophical understanding of art, fedro, revisita de estética y téoria de las artes, espana, n°1 , marzo, 2004, p, p, 24, 25.

وجعله قابلا للتناسب مع المنطق الإستطرادي هو أحد المهام الرئيسية للفلسفة، التي تفهم عادة على أنها نقد، من خلال قراءة روح الأعمال الفنية من تكويناتها ومواجهة العناصر مع بعضها البعض وبالروح التي تظهر فيها، ينتقل النقد إلى حقيقة الرّوح التي تقع خلف البناء الجمالي"؛ إنّ وصول العمل الفني إلى ما وراء التكوين الجمالي له أهمية خاصة لأنّه من دون هذه اللحظة من التعالي سيكون الفن مهملا ويكون العمل الفني مجرد شيء من بين اشياء تجريبية أخرى؛[1] لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هنا هو إذا كانت الفلسفة متحالفة مع الفن بقدر ما تريد إنقاذ المحاكاة التي يقمعها المفهوم، فكيف يمكنها القيام بذلك إذا كانت هي ذاتها موسوطة بالمفهوم؟ كيف لها أن تتجاوز شرطها لتصبح ليس فقط ذات دلالة بل وتشبه الأشياء التي تصفها؟ كيف يمكن للإستطيقا كفلسفة أن تتغلّب على هذه المفارقات التي تطبع وجودها كنظرية منهجية ومفهومية؟

في الواقع هناك عدة صعوبات تعترض قيام الإستطيقا كفلسفة للفن لا تتعلق فقط بطابعها النظري والمفاهيمي الذي يباعدها إلى حد ما الأشياء العينية، بل بأمور أخرى أكثر جوهرية تتعلق بطبيعتها وأسسها ومناهجها؛ تعاني الإستطيقا ـ وفقا أدورنو. أزمة هوية، طبيعتها لم تعد واضحة تتطور في مسار غير منتظم يتأرجح بين محاولة تطوير نظريات جمالية من مواقف فلسفية معينة أو العكس من ذلك ترك الأعمال ببساطة لنفسها، وربما التعبير بشكل وصفي عما هو الحال في هذه الأعمال للوصول بهذه الطريقة إلى مثل هذه الجماليات.

من خلال تشخصيه للوضع الذي تعيشه الجماليات يرى أدورنو أنها تواجه صعوبات خاصة، وأنها فقدت سمعتها بعض الشيء مقارنة بتطوّر عدد كبير من التخصصات، فقد أخفقت الجماليات في تطوير تقليد مستمر ضمن الفكر الجمالي من النوع الموجود في مجالات نظرية المعرفة والمنطق، ونتيجة لذلك صارت تعتمد بشكل لانهائي على الإفتراضات المسبقة لنظرية المعرفة أو الفلسفات الكونية، وهكذا بقيت فلسفة الفن بدون أساس آمن الذي تتمتّع به التخصصات الفلسفية الأخرى.

[1] Marcus Quent, thinking-mimesis- pre-imitation: notes on art, philosophy, and theatre in adorno's aesthetic theory, in: adorno and performance, edit: will daddario (performance philosophy), **palgrave** macmillan, first published 2014, p, 132.

يحدد أدورنو معضلة الإستيطيقا في سببين أساسيين أعاقا بشكل كبير تطورها الطبيعي وجعلاها تغرق في العشوائية وعدم اليقين من نفسها، حيث يقول " معضلة الإستيطيقا ... أن علّة هذا التعدد للنظريات الإستطيقية مضاعفة (يمكن تعيين هذه المعضلة في إشكاليتين ترتبط بالفلسفة الآن) أنّها من جهة أصبحت غير قادرة على فهم الفن بواسطة نسق المقولات الفلسفية، وثانيا أن القضايا الإستطيقية تخضع تقليديا إلى مواقف نظرية المعرفة التي تتّخذ كإفتراضات"،[1] من خلالها صار بالإمكان وضع نظريات كاملة للفن دون تقديم تفسير فعلي عن ماهية الفن الحقيقية.

ينتقد أدورنو محاولات بناء الجماليات من أعلى انطلاقا من مقولات وتعريفات توجيهية ويعتبر هذا استخفاف بالفن، فضلا عن أن هذه التشكيلات المفاهيمة عقيمة وغير موصلة إلى حقيقة الفن، بسبب أن هذه المقولات لديها شيء سطحي للغاية وغير متناسب مقارنة بالعمل الفني الحي، وهذا لا يعني أنها غير مهمة فجميع المشكلات التي لها أهمية حالية في فن اليوم تحت إسم البناء، والتي تؤكد نفسها اليوم بقوة كبيرة في جميع الوسائط الفنية لا يمكن تصوّرها بدون شيء من هذه المقولات (المكونات الشكلية)؛ إن علّة شيخوخة الإستيطيقا حسب أدورنو أنها لم تلتزم بالنظر إلى موضوعها (الظاهرة المتعينة)، وظلت مشدودة إلى كونية تنتهي بها إلى عدم التطابق مع الأثار الفنية.[2]

يشير أدورنو هنا إلى أن هناك شيئا ما في الإستطيقا المثالية التقليدية قد بلى وولّى أي فقد راهنيته وقدرته التفسيرية،[3] لقد ولّى ذلك الزمن الذي كان فيه بإمكان فيلسوف كهيغل أو كانط قول شيئا عن الفن دون أدنى معرفة به، فمنذ أن أصبحت الفلسفة بمعناها الأوسع كوعي شامل تحت سيطرة العلم والحضارة التقنية أكثر فأكثر تأثرت العلاقة بين الفن والحقيقة وبين الفن والفلسفة، ولم يعد هناك تركيز مشترك بينهما؛ وبالإشارة إلى هيغل وكانط يقول أدورنو في "نظرية استيطيقية " "كانت الجماليات الفلسفية العظيمة متوافقة مع الفن إلى الحد الذي تصورت فيه ما كان

[1] علي عبود المحمداوي وآخرون، مدرسة فرانكفورت النقدية ، جدل التحرير و التواصل و الاعتراف، ابن النديم للنشر و التوزيع ، الجزائر، ط 1، 2011، ص، 548.

[2] المرجع نفسه، ص، 549.

[3] علي عبود المحمداوي وآخرون، مدرسة فرانكفورت النقدية ، جدل التحرير و التواصل و الاعتراف، مرجع سابق، ص، 547.

عالميا بشكل واضح فيه وفقا لمرحلة ذهنية معينة لم تعد فيها الفلسفة وأشكال أخرى للفن ممزقة بعد ".

ومن الممكن أن ننظر إلى الفن على فترة كانط والمثالية الألمانية باعتباره يوفق بين الخاص والعام - الكل والحقيقة - الذي يشير إلى تكامل عقلاني بين الفرد والمجتمع يتعارض مع وحشية الرأسمالية الحديثة، أما الآن فإن الكل الجمالي الموحّد أصبح زائفا لأنه يحاكي شيئا مفقودا في الواقع، ونتيجة لذلك فإن ما كان يسمى "فكرة " الفنون خلال عصر الفلسفة التأملية العظيمة قد أصبح ينظر إليه الآن على أنه تحيّز ميتافزيقي عفا عليه الزمن."

الفلسفات المثالية لم تكن بشكل عام حسّاسة تجاه الأعمال الفنية بسبب نزوعها إلى التجريد، وبالنظر إلى أولوية النظام الشّامل فيها على الأعمال الفردية فضلا عن أن توضح أهمية الفن للفلسفة، إنها على الأغلب تتعامل مع الأعمال الفنية كنماذج لتأكيد مبادئها الأساسية، وبالتالي تساهم في قمع فرادة وخصوصية الفن بدلا من إظهارها والكشف عنها إنطلاقا من الآثار؛ وقد استمر الوضع على نفس الحال بعد انفجار المثالية، حيث وجدت الإستطيقا نفسها - في سياق محاولاتها الإجابة عن الأسئلة المركزية حول الجمال والفن - في علاقة طردية مع موضوعها. يتحدث أدورنو إذن عن أزمة هوية مستمرة تعانيها الجماليات، ويستعير مقولة لموريتز Moritz Geiger (1880 - 1937) لوصف حالها يقول فيها عن الإستطيقا أنّها "تتطاير بفعل كل دافع فلسفي، وثقافي وعلمي؛ في لحظة ما تكون ميتافزيقية وفي لحظة تالية تجريبية، والآن معيارية ثم وصفية؛ ويتم تعريفها الآن من قبل الفنانين وثم من قبل الخبراء وفي يوم من المفترض أن يكون الفن هو مركز الجماليات والجمال الطبيعي مجرد أولي، وفي اليوم التالي قد يكون الجمال الفني مجرد جمال طبيعي مستعمل".[1]

[1] Hony j. Cascardi, prolegomina to any future aesthetics can truth do justice to beauty? in: "art and aesthetique after adorno" edit: j. m. bernstein, the townsend center for the humanities, university of california , first published, 2010, p, 8.

تشير هذه العبارة المختصرة بدقة إلى الوضع الذي آلت إليه الإستطيقا التي صارت " تتحرّك - كما يقول أدورنو - مثل دوارة الطّقس مع كل هبة ريح فلسفية "،[1] ففي سياق محاولاتها لفهم الأسئلة المركزية حول الجمال والفن غالبا ما وجدت الإستطيقا نفسها في علاقة طردية مع موضوعها، ذلك أن جميع النماذج* التي قامت عليها النظرية الجمالية الحديثة تقريبا مستمدّة من خارج الإستطيقا، فمرّة تحاول أن تكون نسخة منظورية من نظرية المعرفة، ومرة تريد أن تكون فلسفة للحكم وأخرى كبديل للنظرية السياسية أو نظرية للمجتمع؛ تتطلع أحيانا إلى علم الظواهر وحينا آخر إلى التحليل النفسي والعلوم المعرفية والسيميائية وعلم الوجود ...الخ، بدون قرار كلّ مرّة كانت تؤسّس نفسها على مبدأ معين أو تتبنّى منهجا معينا من مناهج نظرية المعرفة، حتى أصبحت هي ذاتها متعدّدة عدد نظريات المعرفة التي ظهرت، ونتيجة لذلك فإنّ مشكلة نظرية المعرفة تنشأ على الفور في علم الجمال، لأن الطريقة التي بها تفسّر موضوعاتها تعتمد على المفهوم الذي تعتبره مبدأها ".[2] إن الجماليات الفلسفية بين ولادتها في المثالية وامتدادها الوضعي بعد إنفجار المثالية نفسها ما كانت لتنجح أبدا في تجاوز لا كفاية ظواهرية العمل الفني دون ترك مجال العمل لصالح لغة مفاهيمية غريبة عنه ؛ من خلال ترك العمل الملموس عبر حركة مفاهيمية غير مدفوعة (أو إضفاء الشرعية عليها من خلال مشروع أكثر شمولية، حركة مفاهيمية تتجاوز تلك التي يقترحها الفن)، أو من خلال التخلّي عما هو في العمل الفني ليس إلا واقعي أو تجريبي، فإن الجماليات فشلت فشلا ذريعا. سواء موضعت نفسها على فلسفات قبلية، أو على العكس من ذلك على مشاكل أكثر تحديدا تتعلق بالشكل والمادة دون تفكير ثان، أو ما إذا كانت تختزل العمل إلى مجرد نظام مغلق من المعطيات، فإن محتوى حقيقة الأعمال الفنية يبقى غير متوافق وغير قابل للقياس بالإشكالات

[1] theodor w. adorno, théorie esthetique, ibid, p, 461.

* ناقش ادورنو كثير من المبادئ و الافكار التي اتخذت كنقطة انطلاق لفهم تجربة الفن و بين قصورها و رؤيتها الاختزالية (هيغل، كانط، فرويد، ...الخ)

[2] Theodor w. adorno, théorie esthetique, ibid, p, 461.

الجمالية؛ جميعها أظلت الفن ولم تكن مخلصة له بل تظهر كما يلاحظ أدورنو عدم كفاية للعمل الفني .[1]

ومع ذلك يمكن تبرير هذا التأخر النسبي للإستطيقا عن التطوّر الذي بلغه الفن الحديث بأنه نتيجة طبيعية لواقع أن الممارسة الإجتماعية للفن في حد ذاتها كانت في حالة تغيّر مستمر خلال الفترة التي بدأت فيها النظرية الجمالية في التبلور، نتيجة لذلك أصبح مجال الفن يشتمل على نطاق أوسع بكثير من الممارسات من أي وقت مضى،[2] ومن ثم تحتاج النظرية الجمالية إلى وقت لتحسن الإستجابة لعفوية الإبداع الفني والإمساك بجوهر هذا الشيء الصائر المتغيّر؛[3] وهنا يطرح السؤال أي جماليات بإمكانها استيعاب المفارقات التي تطبع الممارسة الفنية وفهم حقيقة الفن في ظل حركته المستمرة؟

ب ـ . نحو إستطيقا ديالكتيكية مادية: (إستطيقا العمل الفني)

لقد عبّر أدورنو منذ وقت مبكر عن رغبته في تطوير نظرية إستطيقية، لكنه لم يتمكن من ذلك إلا قبل وقت قصير من وفاته المفاجئة، والسبب في ذلك كما يصرّح هو ذاته أن أراءه الجمالية لم تكن مستقرة، كما أنّه كان متشكِّكا في إمكان الجماليات بالمعنى التقليدي، كما لاحظ زويدرفارت لامبارت Zuidervaart Lambert الذي يصف جماليات أدورنو بأنَّها ما وراء الجماليات، حيث يأخذ عنده المصطلح إعتبارات أخرى لا تهدف ببساطة إلى تحديد أكثر وضوحا للمصطلح بقدر ما تسعى إلى التساؤل عما إذا كان علم الجمال يمكن أن يقف ـ أو ينبغي ـ أن يقف بمفرده كفرع من فروع الفلسفة؛ إن التفكير الفلسفي حول حول طبيعة الجماليات ومكانة الفن هو بالنسبة لأدورنو تفكيرا ميتافيزيقي ومنطقي وأخلاقي، كما أنه "جمالي" بالمعنى التقليدي للمصطلح، وهذا يعني أن المقولات الجمالية غير كافية لفتح عالم الجمال بكل تعقيداته (أو عالم الفن)، وبالتالي يتعلق الأمر بمنظور جديد للجماليات سنعمل على

[1] Nicolas berzi, adorno et le projet d'une théorie dialectique de l'oeuvre d'art, departement de philosophie, faculté des arts et sciences, universié de montréal, 2010, p 15 , 16 ..

[2] Hony j. Cascardi, prolegomina to any future aesthetics can truth do justice to beauty? on "art and aesthetique after adorno", ibid , p, 9.

[3] مارك خمينيز، ما الجمالية، مرجع سابق، ص، 326.

إستكشفاه وبيان أهم معالمه، فكيف إذن يتصور أدورنو الإستطيقا؟ أي إستطيقا بإمكانها أن تفسر الفن الحديث وتقف على ماهيته الحقيقة؟ كيف تتجاوز الإستطيقا مفارقاتها الخاصة كنظرية منهجية ومفهومية لإستيعاب الفن في لامفهومية المتعيّنة؟

في حين يتم التعامل مع الأحكام الجمالية على أنها نسبية واعتباطية، وينظر إلى الجماليات كعلم ثانوي مظنون فيه، يؤكّد أدورنو على وجود ما يشبه "الموضوعية" في الأعمال الفنية، ويركز كل جهوده لمواءمة المقولات الجمالية مع فكرة " الموضوعية الجمالية " هاته، التي مفادها أن هناك محتوى أو روح (جوهر) موجود بشكل موضوعي في المادة نفسها أي في الأعمال الفنية، ففي النهاية " كل المشاكل الجمالية ـ وفقا أدورنو ـ تنتهي بمشاكل محتوى الحقيقة للأعمال: هل الرّوح الموضوعية التي يخفيها العمل موضوعيا في شكله الخاص صحيحة؛ هذا ما تنفيه التجريبية كخرافات" [1].

يرفض أدورنو كما هو معلوم أي مقاربة علمية أو وضعية للفن لأنّها ببساطة تنفي وجود مثل هذا المحتوى أو الروح الموضوعي، ويقترح بدلا عن ذلك مقاربة فلسفية للفن تتفكر الفن من حيث حقيقته ومن حيث انحيازه نحو الموضوعية؛ تقع جماليات أدورنو ـ كما يلاحظ آن بوسيير بحق ـ في أقرب مكان ممكن من الجماليات الهغيلية، حيث يتبنى أدورنو التعريف الهيغيلي للجمال بأنه التمظهر الحسي للفكرة، الذي يشير إلى حقيقة أن الجمال في حد ذاته ليس مجرد شكل أو شيء ذاتي؛ ومن ثم لا يمكن إستنتاجها إلا من خلال تحليل البنى والأشكال الجمالية (أي الأثار)، وهنا ينشأ الخلاف بين أدورنو وهيغل، فقد فهم هذا الأخير ـ حسب أدورنو ـ جوهر (الديالكيتيك) الشيء الجمالي لكنه بدلا من تطوير جمالية بالتناسب معه تركه وخانه بدافع فلسفي آخر ذا طبيعة مختلفة (مبدأ الهوية).[2] حيث تفتقر الجماليات الهيغيلية بالفعل إلى العلاقة بالموضوع الذي تدعي مع ذلك من وجهة نظر ديالكتيكية علاقتها به، والحال أن " الجماليات الهيغيلية ـ وفقا لأدورنو ـ تفسر بأمانة ما يجب القيام به،

[1] Anne boissiére, adorno et la vérité de la musique moderne, ibid, p, 19.
[2] Antonio gutiérrez pozo, from hegel to adorno , on the philosophical understanding of art, ibid, p, 28.

ببساطة يمنع النظام الإستنتاجي هذا التخلي عن الأشياء التي من جانبها يتم إفتراضها بشكل منهجي"[1]

ليست فلسفة هيغل فحسب التي لم تكن حساسة لخصوصية الأثر الفني كل الجماليات النسقية الكبرى تفشل في أن تكون في علاقة جوهرية بموضوعيها بسبب حركتها نحو التجريد، ومع ذلك فإن الإنغماس في العمل واختباره من الداخل وفقا لمقولاته التقنية، أي مقولات إنتاجه المحايث لا توفر لنا هي الأخرى العلو الذي يتطلبه العمل الفني بشكل موضوعي؛ " إن أي أثر فني لكي تتم اختباره في كليته يتطلب تفكيرا، ومن ثم فإن الفلسفة التي ليست سوى فكر ترفض أن تتوقف عن الحركة".[2]

تفتقر الفلسفة حسب القول المأثور الذي يتخذه أدورنو كشعار لنظريته الجمالية لأحد الأمرين: إما الفلسفة أو الفن"، فهي إما فلسفة محضة تميل إلى اختزال الأثار الفنية إلى دور سلسلة من الأمثلة على مبادئها الكلية، ومن ثم تُضِيع ما هو فريد في أي عمل فني، أي ما يجعله عملا فنيا؛ أو أنها تميل إلى تقديم تاريخ الفن ومعالجة غنية تجريبيا لأثار فنية معينة، فتصبح بذلك غير صارمة من الناحية الفلسفية، فتفرط فيما هو جوهري في الأثار (أي الروح الموضوعي)؛ أما أدورنو فيحاول على العكس من ذلك تطوير جماليات لا تفتقر إلى الفلسفة ولا إلى الفن،[3] جماليات تجمع بين هذين المقاربتين نهج الإرتفاع إلى الأعلى كما يقول غوته والمحايثة؛ إن الطّابع اللّغزي المتأصّل في الفن يستوجب التفكير، الأثار الفنية نفسها تتطلب التعليق والنقد من أجل موضوعيتها، فالأثار الفنية كما يؤكد أدورنو دوما ليست بنيات حسية بل شيئا روحيا، لكن هذه الروح التي تقبع فيها لا يمكن أن تنفصل عن مادتها وشكلها يجب استخلاصها من هذه الأخيرة، ومن ثم لا بديل عن مقاربة ديالكتيكية للأثار الفنية تكشف عن هذه الموضوعية التي تنشأ ضمن هذا التوتّر المتأصّل في الأثر ذاته. يظهر بؤس الإستطيقا ـ حسب أدورنو ـ بشكل جوهري في استحالة تشكليها لا من فوق ولا من تحت، لا من المفاهيم ولا من التجربة غير المفاهيمية، في مواجهة هذا

[1] cité par: anne boissiere, la verite de la musique moderne, ibid, p, 21 .
[2] Theodor w. adorno, théorie esthétique, ibid, p, 363.
[3] Simon garvis, adorno, a critical introduction, ibid, p, 91.

البديل الضّار لا يمكن إنقاذها إلا من خلال تأمل فلسفي، الذي بموجبه تتوسط الوقائع والمفاهيم بعضها ببعض بشكل متبادل.

الفكرة أن أدورنو ينتقد الإتجاه الاسمي الشكلي والتجريبي على حد سواء كلاهما لا يشكّل كفاية لفهم العمل الفني، ويرى في المقابل أنه لا يمكن فهم العمل الفني إلا من خلال الجمالية الجدلية، التي تنطلق بديهيا من العمل الفني وتستغرق فيه دون أن تستسلم له وتضيع فيه، يؤكد أدورنو على أهمية الوساطة المفاهيمية (الفلسفية) في أكثر من موضع، حيث يكتب "أن ما يتوسّط في العمل الفني، والذي يجعل الأعمال شيئا آخر غير واقعها المباشر البسيط يجب أن يتوسّط فيه مرة أخرى عن طريق المفهوم"، [1] ويكتب في موضع آخر "إذا كانت تجربة الأعمال ضرورية، وليس فقط الفكر الذي يستدعى للإنقاذ، فمن ناحية أخرى لا يوجد عمل فني يقدم نفسه بشكل كاف باعتباره معطى مباشر، لا شيء يمكن فهمه من نفسه"؛[2] لا بد من محايثة وعلو في نفس الوقت عند اختبار الأثر الفني، هذه هي الضرورة الجدلية التي يتكلم عنها أدورنو، أي في أن تتعيّن التجربة الجمالية في المنتصف بين التجربة الفنية غير المفاهيمية والمفهوم الفلسفي، كلاهما موسّطان بالتبادل، ولا يمكن فهم الأثر الفني إلا ضمن هذه الوساطة.

على الإستطيقا إذا أرادت أن تنجح على الإطلاق أن تواكب تطور الفلسفة والفن معا،[3] يشير أدورنو هنا إلى أن الإستطيقا كمنهج أو كنظرية تقليدية قد عفا عليها الزمن ومقولاتها أصبحت عقيمة وغير موصلة إلى حقيقة الفن في الحداثة، وهذا لا يعني بالطبع أنها غير ذات أهمية، فجميع المشكلات التي لها أهمية حالية في فن اليوم تحت إسم البناء، والتي تؤكد نفسها بقوة اليوم لا يمكن تصوّرها بدون شيء من هذه المقولات الشكلية، لكن هذه المقولات يجب أن تصحّح بنوع من الإنعكاس الذاتي وعبر المواجهة مع الظواهر الفنية، الجدلية هي الوعي الصارم باللاتطابق، على الإستطيقا إذن مواجهة اللامتطابق ما لا يتوافق مع مبادئها ومقولاتها الأساسية،

[1] Theodor w. adorno, théorie esthétique, ibid, p, 495.
[2] Ibid, p, 485.
[3] Theodor w. adorno, théorie esthétique, ibid, p, 477.

وتنغمس فيه وتتطور بالتوازي معه وتعيد إنتاج نفسها وفقا له، إذا أرادت حقا أن تكتسب مشروعية وأن تحقق فهما حقيقيا لموضوعها.[1]

يرفض أدورنو بشكل قاطع الفصل التقليدي بين النظرية وموضوعها، ذلك أن تكوين تصور لا يمكن أن يتمّ دون اختبار حقيقي لهذا الشيء الملموس، والتي تعثّر فيها هيغل وكانط، "إن فكرة الملموسية التي يستجيب لها أي عمل فني وعموما أي تجربة للجمال، لا تسمح لكل شيء بالإبتعاد عن الظواهر المحدّدة طالما اعتقدت أنها ممكنة، ولكن بشكل خاطئ الإجماع الفلسفي في مجال نظرية المعرفة والأخلاق؛ إن مذهب الملموس الجمالي بشكل عام من شأنه ان تفلت بالضرورة مما يجبره الكائن على الإهتمام به. سبب شيخوخة الإستطيقا أنها بالكاد فرضت على نفسها هذا القيد، يبدو أن الجماليات بشكلها الخاص مرتبطة بالكونية التي تؤدّي إلى عدم ملاءمة الأثار الفنية، وبشكل مكمل إلى قيم الأبدية المؤقتة".[2] الفهم الجمالي الصّحيح ينبغي أن يجعل مداره العمل الفني عن طريق تحليل و تأمل محايث لبنيته ولحظاته المختلفة، ماعدا ذلك فإن كل ما قيل عن متطلبات نظرية جمالية مادية جدلية يبقى مجرد شعار، " طالما لم ينفذ المرء داخل الأثار كما هو الحال في كنيسة صغيرة ـ وفقا لمقارنة جوته ـ فإن أي خطاب حول الموضوعية في الأمور الجمالية، سواء حول موضوعية محتوى الفن أو موضوعية معرفة هذا المحتوى ليست إلا تأكيدات ساذجة".

يقتضي الوعي الجمالي لكي يتشكّل حركة للذات نحو آخرها نوع من الإغتراب للذات في الموضوع، بحيث تستغرق الذات في تفاصيل الأثر الفني دون أن تضيع تماما فيها، يجب أن تحاكي الجماليات التوتّر الموجود في الأثر الفني و تكون في نفس الوقت قادرة على رفعه إلى مستوى الوعي مفاهيميا. إن ما يشكّل روح العمل الفني هو ذلك التوتّر الديالكتيكي الموجود في العمل بشكل محايث، لذلك فإن الديالكتيك ليس فقط منهج للإقتراب من الأثار أكثر بل شيء محايث لها، لذلك الديالكتيك هو فقط بيان هذا التوتّر الدائم بين الشكل والمحتوى، والروح والمادة، وكذا الفكر والشيء الواقعي، لا يمكن اختزال احد هذه الاقطاب في الآخر كما لا يمكن

[1] تيودور أدرنو، نظرية إستطيقية، مصدر سابق، ص، ص ، 12، 13.

[2] Anne boissiére, la vérité de la musique moderne, ibid, p, 22.

فصله عنه يوجدان في احالة متبادلة دائمة، لا ثنائية و استيعاب و لا تطابق و انما ديالكتيك .[1] الجماليات هي المجال المميز للديالكيتك باعتباره الوعي الصارم باللاتطابق الذي بمقتضاها لا يمكن اختزال الأثر الفني إلى أحد أبعاده أو لحظاته، كما لا يمكن استنتاجه أو افتراض حقيقته قبليا. في الواقع نظرية الإستطيقية يجب قراءته على ضوء الجدل السلبي يبحث أدورنو في النظرية الإستطيقية عن نوع من التجربة الجمالية بإمكانها تحقيق اختبار كامل للعمل الفني دون اختزال أو تشويه لحقيقة الأثار، وذلك من خلال ترتيب معين للعلاقة ذات/ موضوع التي يشرحها أدورنو على مدار "الجدل السلبي".

2- الطابع الوهمي للفن وماهيته العابرة

أ- ديالكتيك الفن بين الكونية والخصوصية

بعد أن بيّنا نوع الإستطيقا التي يقتضيها فهم الفن الحديث ننتقل الآن لنرى كيف يعمل هذا النهج في جماليات أدورنو، وهذا على الرغم من صعوبة هذه المهمّة بسبب صعوبة نص "نظرية إستطيقية" من حيث المبنى والمضمون، إذ ليس هناك مفهوم أساسي ولا ترتيب ولا تسلسل هرمي للمشكلات التي يفكر بها أدورنو، ربما يعود هذا إلى كون قضايا الفن وإشكالياته معقدة ومتداخلة، كل ما يمكن تأكيده الآن هو أن النص يمثّل محاولة جادة لبلورة خطاب إستطيقي للحداثة يتضمن دفاعا عن الخيارات الشكلية والتقنية للطليعة، "فقد كان ادورنو من أشدّ المدافعيين عن الطلائع والفن الحديث وعن عقلانية الجمالية، وذلك من خلال مفهوم الحداثة على أساس فكرة العقلنة المتدرجة للمادة".[2]

تأخذ فلسفة الفن على عاتقها حل الإلتباس الذي خلّفته حركة الحداثة في ميدان الفن، فقد كشفت الممارسة الفنية للطلائع عن مفهوم جديد للفن غير ذلك الذي اعتدنا عليه، حيث صار الفن يتطور بنفي تقاليده وأعرافه أو لنقل مفهومه الخاص، هناك إستنتاجات مهمّة توحي بها الحداثة أهمها أن الفن متغيّر وليس هناك مفهوم ثابت للفن، وبالتالي لا يمكن استنتاج ماهية الفن إنطلاقا مما كان، كما لا يمكن تبعا لذلك

[1] Antonio gutiérrez pozo, from hegel to adorno , on the philosophical understanding of art, ibid, p, 29.

[2] مارك خمينيز، الجمالية المعاصرة، مرجع سابق، ص، 111.

إصدار أحكام قيمة على منتجاته بالنظر إلى مدى بعدها أو قربها من هذه الماهية".[1] ليس أمام الإستطيقا اليوم سوى مواكبة الفن كما أصبح وليس الإرتباط بمفهوم عتيق للفن، فالفن كما يرى أدورنو يكتسب شرعيته مما سيصير عليه وليس مما كَانَهُ.

النزعة الكلاسيكية تتمسّك بمفهوم لا تاريخي للفن، وتريد أن تثبّته في مفهوم محدد باعتباره الماهية الأصلية في حين أن الفن يصبوا إلى ما يريده، وهذا هو أساس مشروعيته، "الفردانية هي قانون الفن وهذا يناقض الكل و يتجاوزه، فن الحداثة يريد أن يخرج عن طوقه لكي لا يخرج عن طوره، ويخرج عن مفهومه لكي لا يخرج عن حقيقته، لكن مع ذلك تبقى هذه الكليّات شيئا متضمنا فيه من حيث هي عناصر منفية، وهذا الوضع هو من قوام الحداثة الفنية"،[2] يتطوّر الفن حسب أدورنو ضمن حركة من النفي ونفي النفي لتحقيق مفهومه، وبالتالي لا يمكن إثبات ماهية الفن بطريقة إستنتاجية من أعلى (إنطلاقا من مبادئ وتعاريف عامة)، ذلك أن مفهومه متضمّن في ظواهره الجزية أي الأثار الفنية، "تفهم حياة الكلّي في صلب التعيّن النوعي يدفع الكلية أبعد من ظاهر ذلك الذي يقصد على كونه ـ لذاته ، الثابت، كونها لذلتها هو الذي جعل النظرية الإستطيقية عقيمة، ذلك أن نقد الثوابت لا ينفيها بل يتفكرها في تغيرها ـ الإستطيقا لا تتعامل مع موضوعها كظاهرة أصلانية".[3]

تعلّمنا الحداثة إذن أن الفن لا يتحدّد بمبدأ ثابت، و إنما في كوكبة من اللّحظات التي تتغير نوعيا، حيث يتطور الفن باستمرار بالتفاعل مع آخره، لذلك لا يمكن أن نلتمس مفهوم الفن إلا في ظواهره المتعينة وهي الأثار الفنية؛ ينبثق المفهوم (الكوني) للفن من ديناميكيات الخصوصيات نفسها، فهذه الأخيرة والمقصود هو الأثار بالطبع على الرغم من أنها تؤسّس نفسها على نفي الأنواع والأشكال التقليدية، إلا أنّها مع ذلك تحتفظ بعناصر كونية للفن باعتبارها عناصر منفية، هذا التفاعل الديالكتيكي بين الكونية والخصوصية في الفن (بين المفهوم الكوني والخصوصية وبين العمل الفني

[1] كارل تالون هيغون، الجماليات،تر: عبد الهادي مفتاح، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط 1، 2023، ص، 122.

[2] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، ص 524، 525.

[3] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، 525.

الفردي والكلية الإجتماعية) هو ما تحاول الإستطيقيا الديالكتيكية رفعه إلى مستوى الوعي.[1]

يتصور أدورنو تاريخ الفن كصيرورة نفي محدّد، كل عمل ينفي عملا آخر بناءا على حاجات موضوعية تتعلق بسياقه ووظيفته وبمحتوى الحقيقة الذي لديه، لذلك "لا يُتَأَوَّلُ الفن إلا من خلال قانون حراكه وليس بواسطة ثوابت، فهو يتعين في علاقة بما لا يكون، لابد أن يشتقّ ما هو في الفن فنيٌّ نوعيًّا، من آخره وبكيفية عينية، فهذا وحده سيكون كافيا فيما يتعلق بمطلوب إستطيقا مادية ـ جدلية. إذ أن الفن يتحقّق نوعيًّا في انفصاله عما يصدر عنه، وقانون حراكه إنّما هو قانون الشّكل الذي يختصّ بحياله، فلا يستتب الفن إلا في علاقة بآخره، ومن ثم فإنّما هو السّيرورة التي تلازمه، والإستطيقا التي تتّخذ توجُّهًا مغايرا إنما تصادر على الفكرة التي طوّرها نيتشه الأخير ضد الفلسفة الكلاسيكية، أعني حتّى الصائر يمكن أن يكون حقيقيا."[2]

يضغط أدورنو في هذه الفقرة جُلَّ أفكاره حول الفن الحديث، وأهمها أنّه يتغيّر نوعيا بالتفاعل مع آخره الموضوعي الواقع التجريبي، وبالتالي لا يفهم الا في اطار هذه العلاقة الديالكتيكية، هذا الذي يؤكد عليه أدورنو بقوله: "النزعة التي مازالت صالحة اليوم ولم تتضرر من إخفاق الثقافة هي النزعة التي تتناول الفن وتنظر له خارج عن الإستطيقي، هو قبل إستطيقي وثمّة شيئا مافي الفن يؤكد هذا الطرح، ذلك أن النظر إلى الفن نظرة إستطيقية محضة لا يدرك الفن إستطيقيا بالكيفية الصّحيحة؛ الفن ديالكتيك بين الجوانية والبرانية بين الإستطيقي المحض واللاإستطيقي، ولهذا فالمقاربة الإستطيقية الحقّة هي التي تستشعر آخر الفن باعتباره من الطبقات الأولى لتجربته، هذه المقارنة فقط تتصعّد هذه التجربة فوق الهيوله (المادة الفنية المحضة) (...)، فالفن يكون لذاته ولا يكون لذاته، يخطئ قيمومته الذاتية دون أن يخطئ ما يتنافر معها." [3]

[1] Lambert zwidervaart, adorno's aesthetic theory, the redemption of illusion, ibid, p, p, 49, 50.

[2] تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، 26.

[3] المصدر نفسه، ص، 31.

معنى ذلك أن فلسفة الفن إذا أرادت أن تفهم حقيقة الفن ينبغي لها أن تأخذ في الحسبان الوضع الإجتماعي والتّاريخي لتطوّر الفن، إنّ أي تفكير في الفن يستدعي بالضرورة التفكير فيه في علاقته بالواقع التجريبي باعتباره القانون المحايث لتشكّل الأثار، فهذه الأخيرة على الرغم من إتجاهها الحديث إلى الاستقلالية ورغبتها الجذرية في أن تكون لذاتها، صورة عن نفسها، فإنّها مع ذلك تشير إلى الواقع التجريبي الذي تريد أن تنأى بنفسها عنه؛ يزعم أدورنو أن الفن المستقل هو نتاج دَنْيَنَة مُتَدَرِّجَة، حيث يعلن الأثر الفني عن نفسه كشيء لذاته يتشكّل وفقا لمبادئه الجمالية الخاصة، وبالتالي يكتسب شرعية من ذاته وليس من وظيفة إجتماعية أو ثيولوجية معينة. هذه النزعة ستصبح أكثر تطرفا في الحداثة، حيث يرغب كل عمل فني أن يصعد من المبدأ المهيمن على الواقع التجريبي (حفظ الذات) ويكون لذاته، حيث ينفي العمل عن طريق قانون شكله الواقع، ولكنّه مع ذلك من حيث طريقة إنتاجه ووضعه في المجتمع الرأسمالي يظلّ مرتبطا بالواقع الذي ينفيه.

على الرّغم ممّا تبدو عليه الأثار الفنية من إنغلاق عن الواقع التجريبي، وإدعائها بأنها "ذاتية التكوين إلا أنها في حقيقة الأمر ليست سوى حالة للكلية الإجتماعية، إذ من خلال مواده وتقنياته ومكانته ضمن الكليّة الإجتماعية باعتباره جزءًا من العمل الإجتماعي، يجلب العمل الفني الواقع التجريبي إلى بنيته، وتصبح هذه الأخيرة صدى للكلية الإجتماعية، حول هذا يكتب أدورنو "بما أن الفن يرفض الأمبريا التي هي ليست من مفهومه مجرّد مكان، بل هي قانون محايث له، فإنّه يسلّم بسلطتها وعلوها".[1]

إن ما يحدث على مستوى الأثار الفنية له علاقة بما يحدث خارجها، حيث تستوعب الآثار في جوانيتها التناقضات الإجتماعية و تعيد الاعمال الفنية إنتاج الصراعات والتناقضات الاجتماعية غير متصالحة في الواقع بوصفها مشكلات محايثة لبنيتها الشكلية، إنّ " لتوترها وجاهة في علاقتها بالتوتر الخارجي، فالطبقات

[1] تيودور ف. أدرنو، نظرية إستطيقيّة، مصدر سابق، ص، 24.

الأساسية للتجربة التي يحركها الفن إنما هي من جنس العالم الموضوعي الذي تفرّ منه جافلة". [1]

بشكل مفارق كما يلاحظ أدورنو الإستقلالية التي تنأى بالعمل الفني عن المجتمع هي نفسها التي تعيد دمجه فيه بوصفه واقعة إجتماعية، إذ أن انفصال الأثار الفنية عن الواقع وكونها غير مفيدة اجتماعيا هو ما يتيح لها تشكيل علاقة الكل بالأجزاء طبقا لحاجاتها، ومن ضمن هذه الحاجات بالتأكيد الضرورة الموضوعية؛[2] الأثار الفنية الأصيلة تتشكّل على نحو محايث وفق مطلب داخلي لا يفرض كلُّ الشّكل على الأجزاء ، لا يصبح الشّكل جوهريا إلا حينما يتشكّل العمل بعفوية وفقا لمطلب محايث يُرتِّب علاقة الكل بالأجزاء وفقا لحاجاته ومبادئه الجمالية الخاصة، حينذاك يعكس العمل الفني الموضوعية الخارجية. لتوضيح هذه النقطة يقول أدورنو: إن " الشّكل الإستطيقي هو التنظيم الموضوعي لكل ما يظهر في داخل الأثر الفنّي يكوّن لغة نسقية. الشكل الإستطيقي هو الشّميلة غير العنفية للشّتات الذي يُحْفَظُ مع ذلك على ما هو عليه، أي في تضاربه وتناقضه، ولهذه العلّة فهو بالفعل إنبساط للحقيقة؛ وهو إذ يكوّن وحدة موضوعية، إنّما يُعلِّقها ويؤجّلها باستمرار، ذلك أنه من قوامه أن ينقطع بفعل آخره، وأن يكون نسقي وغير نسيق".[3]

إن أساس نجاح أي عمل فني هو قدرته على أن ينبني في شكل جوهري يتيح له الكشف في ذاته عن الحقيقة الموضوعية الخارجية، هذا الذي يعنيه أدورنو بقوله: "إن عيار تقويم الأعمال الفنية مزدوج عن إلتباس، بمعنى أنه يتعلّق بمعرفة هل تنجح في إدراج طبقاتها المادية والتفاصيل ضمن قانون الشّكل المحايث لها، فتحافظ ضمن هذا الإدراج في شكل إنكسارات على ما يعاندها ويضادها"،[4] من هنا تأتي محاولة أدورنو لتحليل الأعمال الفنية المستقلة للنظر في مدى قدرتها على التعبير عن الموضوعية، حيث يخلص في نهاية التحليل إلى التأكيد على موسوطية العمل الفني

[1] المصدر نفسه، ص، ص 29، 30.
[2] المصدر نفسه، ص، 28.
[3] تيودور ف. أدورنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، 230.
[4] المصدر نفسه، ص، ص 31، 32

المستقل، وأنه ذو طابع مزدوج قيمومة ذاتية وواقعة إجتماعية يُمثِّل من حيث هو كذلك النقيض الإجتماعي للمجتمع.

تتضمّن كتابات أدورنو جميع أنواع التحليلات حول إنتاج واستقبال الأعمال الفنية، لذلك فإن أفكاره حول الإستقلالية والوساطة الإجتماعية للفن متداخلة ومتناقضة إلى درجة أنه يصعب فصلها وإعادة إنتاجها بطريقة منهجية، يعود الفضل إلى زويدرفارت لامبارت في الكشف عن البنية المنهجية للنظرية الإستطيقية، حيث يدعي أدورنو أن جماليات أدورنو أقرب إلى نقد ماركس للراسمالية مما يظن البعض[1]؛ ينقل أدورنو تحليلات ماركس في ميدان الاقتصاد إلى الفن، حيث يتخذ من تحليل ماركس للسعلة منطلقا لفهم العمل الفني الحديث، حيث يؤكد أن ادورنو أن الأعمال الفنية تتولد عن تقسيم العمل، فهي نتاج العمل الاجتماعي وتأخذ مكانتها في المجتمع بوصفها سلعة، لديها قابلية للبيع كأي سلعة أخرى، لكنها مع ذلك تبقى بالنسبة لأدورنو سلعة خاصة من حيث أنها لا تنتج لاغراض تجارية لا يتم تنظيمه كعنصر مفيد، بل يتم إنتاجها للتعبير عن الفردية، ليس لإعتبارات تجارية، على عكس العمل المغترب الذي يتم تجسيده من خلال العقلانية الأداتية (الذي عادة لا علاقة لشكله باجزائه ولا بمحتوى الحقيقة) ، في مكان العمل العادي، فإن تشكيل العمل الفني يتطلب الإبداع البشري من أجل الحقيقة، وهذا ليس لأن الفنانين عباقرة ومبدعون، ولكن لأن العمل الفني خلوٌّ من المنفعة على عكس جميع السلع الأخرى، في الممارسة الإبداعية لا يتم التعامل مع الأشياء وعناصر الطبيعة كأشياء مفيدة، وهذا هو السر وراء كونها سلع خاصة وأنها سلعة تعبر عن الوعي الإجتماعي.[2]

ب- أزمة المظهر، تشابك الوهم والحقيقة

لَقد أكّدنا سالفا أن الإستطيقا هي فلسفة للفن الحديث، وقلنا عن الـ"نظرية إستطيقية " أنها بمثابة بيان دفاع عن الفن الحديث، فحسب أدورنو الفن يعيش أزمة ويشير في كثير من المواضع أنه صار مرتاب من نفسه، يعاني أزمة معنى ومشروعية جزءا منها بسبب أمور تتعلّق بطريقة إنبساطه وتشكّله الحديث، فقد

[1] Lambert zuidervaart, adorno's aesthetic theory, redemption of illusion, ibid, p, 28.
[2] Geoff boucher, adorno reframed, ibid,p ,p, 106, 107.

أعادت الممارسة الفنية في الحداثة السؤال حول ما هية الفن، وطرح السؤال حينذاك هل ما تنتجه الطلائع باسم الفن ينتمي حقا للفن؟[1] لقد صار السؤال كالتالي: بعد أن تحوّل الفن إلى مجرد ظاهر وارتقى هذا الأخير في القرن التاسع عشر إلى مصاف "الإستيهام الخارق" هل مزال بوسعنا الحديث عن الفن في الحداثة؟ يُعيّن أدورنو إذن أزمة الفن في "الظاهر" الذي طغى في الحداثة، وأصبح الطابع المطلق للفن، " فقد انصاعت الأثار الفنية لذلك حدّ الحداثة في أوجّها، فتقوّى طابعها الظاهر وصار المطلق الذي لها"[2]؛ وقد كان لتطور التقنية والتجريب الدور الرئيسي في تعزيز وتقوية هذا النزوع إلى الظاهر، يعبر أدورنو عن أزمة الظاهر كالتالي: " إن جدلية الفن الحديث تقوم إلى حدّ بعيد، على إرادة التحرّر من طابع الظّاهر كما يفعل بعض الحيوان بقرونه المتشعّبة، حيث تنموا وتشتدّ ، لذلك تنعكس معضلات الحركة التاريخية للفن على كامل إمكانه بما هو فن"[3].

يتناول أدورنو جدلية "الظاهر" ضمن مفارقة أساسية أوسع تعتري الفن، ويشير إليها الفن من حيث مجرد وجوده، وهي " كيف يظهر الفعل شيئا ما غير مفعول؟ كيف يمكن لما هو طبقا لمفهومه غير حقيقي أن يكون مع ذلك حقيقيا؟" [4]. مثلما حاول أدورنو شرح ديالكتيك الطابع الشيئي للفن كصنيع، وبيّن كيف يصبح العمل الفني أكثر مما يبدو عليه من خلال نفي طابعه الشيئي. وهكذا مثلما توصل أدورنو إلى أن الطابع الذي لا مفرّ منه للطابع الشيئي والصناعي للعمل الفني، وأن الفن لا يمكن أن يتجاوز وساطة ظهوره هذه، كذلك بالنسبة للظاهر من خلال الكشف عن جدليته سيتبيّن أن طابع الظاهر والطابع الوهمي الملازق له لا مفرّ منه، وهو ضروري لظهوره الجوهري (مغزاه)، وبدونه لم يعد الفن ممكنا، ذلك أن الوهم جزء من انبساط الفن وداخل في تكوينه وفعاليته الذاتية، يجب أن يثير الفن الوهم ليتحقق، أو بتعبير آخر "الوهم ليس ملحقا لعمل فني، كما لو أن العمل الفني يقدم نفسه كشيء،

[1] Marie-andrée ricard, mimésis et verité dans l'esthetique d'adorno, laval théologique et philosophique, v 52, n° 2, juin 1996, p, 447.

[2] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص 170.

[3] المصدر نفسه، ص، 171.

[4] المصدر نفسه، ص، 178.

ويستحضر أو يوفر وهما ليرافقه، بل هو بالأحرى نمط وجوده ذاته ـ الوهم هو السّمة المميزة للأثار الفنية، الأثر الفني هو عمل بقدر ما يتظاهر بأنه شيئا لا يكونه".[1]

إن أدورنو يرى أن الأثر الفني وهمي في الأساس، وعلى هذا فإن أي محاولة للنظر إلى الفن في علاقته بالحقيقة لابد أن تواجه صعوبة كبيرة تتمثّل في أن الفن في نظر أدورنو يبدو عاجزا عن تقديم الحقيقة الموضوعية؛ ولكن إذا كان الفن وهميا فلماذا نتحدث عن الحقيقة في الفن؟ للخروج من هذه المعضلة وحتى تكون هذه الجدلية مفهومة يدعونا أدورنو إلى عدم التعامل مع الفن في حرفيته فلا شيء في الفن حرفي، [2] العمل الفني كيان ديناميكي متناقض شديد الموسوطية، لا تظهر حقيقة إدعاءاته إلا من خلال صيرورة من النفي لمفهومه أو لما هو عليه؛ "فالرّوح في الأثار الفنية يتعالى في الآن نفسه على شيئيتها وعلى الظاهرة المحسوسة، ومع ذلك لا يعدو كونه هاتين اللحظتين معا، هذا يعني سلبا، أنه لا شيء في الآثار الفنية حرفي، بخاصة كلماتها، فالروح هو أثيرها الذي تتكلم من خلاله أو بعبارة أدق هو ما يحولها إلى كتابة".[3]

يتمثل الجانب الوهمي في العمل الفني في إدعائه شيئا لا يكونه على الحقيقة، وما تدعيه الأثار الفنية على وجه التحديد هو أنها متماسكة، وأنها تشكّل وحدة وتكاملا في حين أنه " ما من أثر فني تكون له وحدة تامة غير منقوصة، إذ كل أثر فني يعد بها كذبا، فيدخل من ثم في صدام وتنازع مع نفسه"[4]؛ تعتمد وحدة العمل الفني على المعنى، لا يتبدى العمل الفني ككلية أو وحدة متماسكة إلا من خلال لحظة المعنى، هذا الأخير هو ما يضفي على العمل الفني تماسكا، فالمعنى إذن هو ما يظهر على أنه محتوى عمل فني، وينشأ الجانب الوهمي عندما تدعي الأعمال أنها في ذاتها، وأن المعنى موجود فيها على نحو محايث، وبالتالي حين يرقى العمل الفني إلى الـ في ـ حد ـ ذاته، ويعلن أن المعنى ليس مجرد عامل توحيد أو محفزا بل هو محتواه الموضوعي فإنه يكون كاذبا، بسبب أن حضور المعنى في العمل غير واقعي بل هو

[1] Thomas huhn, adorno's aesthetics of illusion, the journal of aesthetics and art criticism, v 44, n° 2, winter 1985, p, 181.

[2] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص 150.

[3] المصدر نفسه، ص، 150.

[4] المصدر نفسه، ص، 173.

إدعاء وهمي،[1] وفي هذا الصدد يكتب أدورنو" بمقتضى ترابط معناها تنتصب الأثار الفنية مثل الكائن في ذاته. وترابط المعنى هذا هو أورغانون الظاهر فيها، ولكن من حيث يدمجها، يشدّد على أنه المعنى ذاته بوصفه أساس الوحدة، حاضر من خلال الأثر الفني من دون أن يكون كذلك فعليا. "[2]

وحدة العمل الفني تعتمد على المعنى لكن حضورها ليس فعليا، فرغم " أن المعنى باعتباره الأعلى الذي يعرك الظاهر، سهما في طابع الظاهر، ومع ذلك ليس ظاهر المعنى التعيين الشامل والتام للمعنى"[3]. ذلك أن المعنى باعتباره ماهيته المتخفية في وقائعيته المحضة يستدعي إلى الظهور ما يبقيه الظهور مخفيا، على هذا النحو تكون تعبيرية الأثر الفني، بهذه الكيفية يتجلى معناه ولهذا ايضا من الأصعب الإمساك على المعنى بصورة نهائية كما تريد فلسفة الفن.[4] هذا التفخيم الذاتي والتعالي على مجرد الظاهر، ورغبة العمل في أن يكون حقيقيا بكيفية غير مجازية هو ما يشكل حقيقة الفن، وهو ما يميزه عن غيره كعمل فني، بدون لحظة المعنى يصبح العمل خداعا بصريا ضحية لحظة الشكل التي ينبغي أن ينفيها.[5] وفقا لأدورنو حتى الأثار الفنية التي تنفي الماهية التي تحفزه على الظهور، ويريد بصلابة أن ينتصب كظاهر محض بدون أي معنى ولا ماهية فإن هذا السلب يظل على عكس ذلك موصولا بماهية غير حاضرة، أي بماهية الإمكان غير المحقق في الواقع، لكنه يتجسّد في الفن كآهات وحسرة، وهكذا ينبثق المعنى في نفي المعنى، وبهذه الطريقة تتجل اليوتوبيا سلبيا تحت ضط الواقع.[6]

بناءا على ذلك يمكن القول أن الحقيقة الجمالية تصبح ممكن في نظر أدورنو من خلال شكل من أشكال نفي الظاهر الذي ينشأ عن المنطق الداخلي للعمل الفني، ولكن بما أن هذا النفي لا يمكن أن يصل إلى حل مستقر فإنه لا يطمح إلى الحقيقة التامة، فهي تتجلى بشكل عابر يقارن أدورنو هُلُوّ الحقيقة في العمل الفني بمشاهد

[1] Thomas huhn, adorno's aesthetics of illusion, ibid, p, p 181, 182.

[2] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، 173.

[3] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، 175.

[4] المصدر نفسه، ص، 175.

[5] المصدر نفسه، ص، 178.

[6] المصدر نفسه، ص، 175

الألعاب النارية المضيئة والمؤثرة التي تضيء السّماء في الليل بشكل فوري و تختفي، لحظة التعبير كذلك تظهر كشبح وتختفي، فالأثار الفنية بالتالي قادرة على التعبير وإن كان بطريقة غامضة عن حقيقة ذات أهمية موضوعية وكونية.[1]

يدرك الفن الطابع الهش لمغزاه بسبب التشابك السائد بين المغزى والوهم، فظهور الحقيقة مشوب بالوهم في كل لحظات ظهورها في العمل الفني، لذلك يرى أدورنو أن حزنا ما يصحب الأعمال يمكن القول أنها محاولة لتمثيل ما لا يمكن تمثيله.

في بعد آخر لجدلية الظاهم والوهم يرى أدورنو أن الأعمال المتقدمة تقوّض طابعها الوهمي، فعندما يعترف التوليف الجمالي، في حساسيته وانفتاحه على الإختلاف، فإنه يدمّر الوحدة والإنسجام اللذين يميزان المظهر الجمالي، وهذا له دلالة مهمة فيما يتعلق بالظهور الجوهري للعمل الفني، إذ أن العمل الفني عندما يستوعب العناصر المتنافرة ويسمح لها بالظهور ضمن محايثته الخاصة، فإنه يتمزق كظاهر ويصير متوتر وحينذاك يتوقف عن الايحاء بالإنسجام وأنه يشكل معنى موحدا ومثاليا، لأنه من حيث هو كذلك يوحي بأن المصالحة والتآالف متحققان في الواقع، أما حين يتمرد على الظاهر فإنه يشي بعكس ذلك، وبالتالي يصبح التمرّد على الظاهر بهذا المعنى الأخير مقاومة للوهم ونفي له. [2] وبالتالي كما يوضح ويلمر البريشت "ينبغي للعمل الفني الحديث "أن ينتج المعنى وينفيه، يجب أن يعبّر عن المعنى كنفي للمعنى"[3].

على النقيض من الجماليات الكلاسيكية فإن تفكك الوحدة أي مقاومة الأعمال للإندماج في الكل ـ إستقلال الأجزاء فيما يتعلق بالكل ـ هو ما يميز العمل الفني الحداثي عن الأعمال التقليدية، وهو أيضا ما يجعل العمل الفني نموذجا للنظرية النقدية، أي نقدا للحداثة التي يمنع إندماجها في الكل إعترافا بالنظام والعقلانية والأشياء كما هي. في الحداثة (بخلاف حداثة التنوير) يربك الفن نظام الأشياء عن

[1] Espen hammer, adorno's modernism, p

[2] Espen hammer, adorno's modernism, ibid, p, p, 198, 199.

[3] cité par: Espen hammer, ibid, p, 199.

طريق المفهوم الجمالي للفن المضاد، في الواقع بدون هذه العناصر لم يعد الفن ممكنا، وهذا لا يعني أقل من أن الفن يجب أن يتجاوز مفهومه الخاص حتى يظلّ مخلصا لهذا المفهوم.

في نهاية المطاف يمكننا القول أن الوهم يشكّل وساطة ضرورية لظهور الحقيقة، وبالتالي الفن على الرغم من انخراطه في الوهم كظاهر، فإن ظهوره جوهري من خلال الظاهر يستعيد الفن الجوهر المتخفي للواقع، وبالتالي فإن إنقاذ الظاهر ليس إنقاذا للفن فحسب بل إنقاذا للحقيقة التي أصبح للفن السهم الأبرز في إنكشافها بعد أصاب التشيؤ أشكال التفكير الأخرى، وقد لخص أدورنو كل هذا حينما قال " إن الحقيقة تلغي الأثر الفني مع الوهم الذي يحمله؛ إن تحديد الوهم من حيث الوهم ليس صحيح إلا جزئيا فقط: إن الفن صحيح إلى الدرجة التي يجعله وهما لغير الوهمي، في التحليل الأخير، فإن تجربة الفن تعني الإعتراف بأن محتوى حقيقته ليس باطلا ولا فارغا"[1].

المبحث الثاني: الإستطيقا السّالبة، إستعادة نقدية للجماليات المثالية

1. إستعادة نقدية لمقولات الجماليات المثالية:

أ- نقد محايث للإستطيقا المثالية (كانط، هيغل)

يطوّر أدورنو نظريته الجمالية الخاصة من خلال مناقشة الأفكار والمقولات الجمالية لأسلافه المثاليين كانط وهيغل، هذين الأخيرين كان لهما حضور لافت في النظرية الإستطيقية إذ لم يكن بوسع أدورنو الإستغناء عن أفكارهم أو غضّ الطّرف عنها، فقد قدموا أقوى التأملات حول الفن وخاصة كانط الذي صاغ أدورنو جماليته من خلال فهم متعاطف معه، لكن هذا لا يعني كذلك أن تاثير هيغل عليه كان أقلا، فهذا الأخير له حضوره البارز في النظرية الإستيطقية سواء بشكل صريح أو مستتر، فأدورنو مدين له بقدر هائل من الأفكار والمقولات التي يعيد تأويلها لصالح منظوره النقدي للفن والتجربة الجمالية.

[1] Thomas huhn, adorno's aesthetics of illusion, ibid, p, 188.

إن أدورنو على الرغم من اختلاف جمالياته البيّن مع جماليات هيغل إلا أنه ينضم من حيث المبدأ إلى الأطروحة الأساسية لهيغل في تأكيده على الأهمية المعرفية والأنطولوجية للفن، فقد أكّد هيغل أن الفن ليس مجالا للعب والذوق مهما كان نَزِيها بل هو مجال للفكر والحقيقة، وقد عرّف الفن بأنّه التجلّي الحسّي للروح، فحافظ بذلك على كرامة وجدية الفن أكثر مما فعل كانط وفقا لأدورنو الذي تبنى تعريف هيغل هذا للفن، وأكد على منواله أن الأثر الفني ليس مجرّد عنصر حسي بل روح، ومن ثم فهو يستحق المعالجة الفلسفية للكشف عن هذه الروح المتضمنة فيه.[1] وهكذا يمكن القول أن أدورنو قد وجد من هذه الناحية في جماليات هيغل القطعة المركزية التي تتمحور حولها الجماليات، فقد فهم هيغل ـ وفقا لأدورنو ـ العلاقة بين الفلسفة والفن وطالب بالتركيز على الموضوعية، وفهم جدليّا الشيء الجمالي لكنه بدل من تطوير المحتوى الروحي لهذا الأخير جدليا منه خانه بدافع فلسفي آخر. [2]

إن هيغل على الرغم من إدعائه بشكل صحيح بضرورة أن يستخلص المحتوى الروحي للعمل الفني بشكل موضوعي من الأعمال إلا أنه لم يطوّر هذا المحتوى الروحي للأعمال كما يزعم بل قام بدلا عن ذلك باسقاط مقولات فلسفيه من فوق، ومن ثم يمكن القول بأن جماليات هيغل تفتقر إلى العلاقة بالموضوع الذي تدعي من وجهة نظر ديالكتيكية علاقتها به؛ جماليات هيغل على الرغم من غناها بالتحديدات الملموسة إلا أن هيغل حسب أدورنو لا يتعامل معها بوصفها موضوعات لتأمل حقيقي، وإنما كنماذج لتأكيد أدعاءات فلسفية مسبقة؛[3] وهذا يعني أن هيغل لا يطوّر المحتوى الروحي للأعمال منها، وهذا هو مدار الخلاف بينه و بين أدورنو، فهذا الأخير يرى أن المحتوى الروحي للفن موسوط بالشّكل ولا يمكن أن يوجد بشكل مستقل عن الشّكل، فالروح لا تحلق فوق الأعمال وإنّما تنبثق منها، والفن يولد من الروح فهو ذو طبيعة روحية بالتأكيد، ولكن في الفن تتصل الروح بشيء آخر غير روحي (محسوس) هو العمل الفني، أو بتعبير آخر توجد الروح في الفن في اغتراب دائما نحو ما ليس ذاتها، تتميز الأعمال الفنية بطابع الشيئية لكنها ليست مجرد أشياء

[1] Antonio gutiérrez pozo, from hegel to adorno , on the philosophical understanding of art, ibid, , p, p, 23, 24.
[2] Ibid, p, 28.
[3] Anne boissiere, adorno et la verite de la musique moderne, ibid, p, p 20, 21.

فهي توحي من خلال قانون شكلها وطريقة بنائها بأكثر من ذلك أي ما يتجاوز مجرد الشكل؛ الأثر الفني كروح ينفي الشّكل لكنه يبقى مرتبطا به، إذ فقط ضمن الصيرورة الداخلية للعمل والديناميكية الكلية لعناصره تنبثق الروح.

يشرح أدورنو كيف تظهر الروح جدليا في آخرها من خلال مفهوم الميميزيس، الذي يشير به أدورنو إلى النشاط الجدلي الذي يميز الفن، حيث يقول " ان اللحظة الروحية للفن ليست ما تسميه المثالية الروح، بل بالأحرى الدافع الميميزيسي المحرم"، هذه هي الطريقة التي يفكر بها الفن محاكاتيا وليس عن طريق المفهوم، لا يفكر الفن باستخدام الكلمات ولكن عن طريق المحاكاة، ويؤكد أدورنو أن اللحظة اللغوية للفن هي لحظة المحاكاة.[1] إن الفن يكتسب بلاغته الروحية أي كونه "أكثر" من كونه روحيا، إن روح الأثار الفنية هي سلوكها المحاكي والموضوعي؛ إن الروح الجمالية ليست في الأساس مبدأ تكويني، ولكن المحاكاة هو الذي يسمح بأن يكون العمل الفني لغة الواقع التاريخي، كل ما يحدث في العمل الفني يقال في السياق الإجتماعي التاريخي.[2]

بالعودة الى هيغل يلاحظ أدورنو بشكل دقيق أن الجانب الذاتي النسقي المثالي في جمالياته لا يقوده فقط إلى تجاهل الموضوع الجمالي وإسقاط مفهوم روحي غريب عنه بل يقوده كذلك إلى عدم تقدير الفن وخصوصيته المعرفية، حيث يتصوّر هيغل الفن مجرد لحظة من لحظات الروح سرعان ما يتم تجاوزها لصالح الفلسفة، فهذه الأخيرة هي الأقدر كنشاط مفهومي على تمثيل الروح والكشف عنها في كمالها وإطلاقها مقارنة بالفن، الذي من حيث طابعه الحسي غير متناسب مع الطابع الفكري المفهومي للروح.[3]

يرث أدورنو مع ذلك حسب espen hammer نسخة من فكرة هيغل عن الروح يمكن أن نلمسها في وصفه للكيفية التي تنبثق بها هذه الروح من الأعمال ليس فقط

[1] Antonio gutiérrez pozo, from hegel to adorno , on the philosophical understanding of art, ibid, p, p, 29, 30.
[2] Antonio gutiérrez pozo, idealistic identity and dialectical mimesis in adorno's negative aesthetic, filosofi unisinos, v 14, n° 1, jan/apr 2013, p, 11.
[3] Antonio gutiérrez pozo, from hegel to adorno , on the philosophical understanding of art, ibid, p, 25.

من حيث تنبثق ديالكتيكيا من آخرها بل كذلك في منظوره للأعمال بأنّها ليس ليست مجرد مجموعات أو سلسلة من العناصر الحسية، وإنما كوحدات وكليات قادرة على التعبير أو تجسيد معنى معين، وبالتالي الروح هي المصطلح الذي يعبر به أدورنو عن النطاق الكامل من المعنى والدلالة التي يجسدها العمل الفني ككل ويعبر عنها، إذ بفضل طابعها الكلي (الوحدة) تتجاوز الأعمال الفنية ماديتها وتصل إلى موقع يمكنها من خلالها الإستجابة بشكل هادف ونقدي للنظام الحالي للأشياء.[1]

على الرغم من أن الروح التي تَهِلُّ في العمل الفني لها علاقة بـ محتوى حقيقته حسب أدورنو إلا أن هذا الأخير يحذّر من التفكير في الروح باعتبارها المعنى الذي يمتلىء به العمل الفني، أو الذي يمكن إستخلاصه منه من خلال عملية التفسير، ويرى بدلا من ذلك أنه حتّى لو تضمّنت الأعمال محتوى ما أو رؤية للعالم فإن التفاسير التي تركز على الأفكار في فهم الأعمال تفشل في الكشف عن النمط الجمالي المحدد لتمثيلها، لأنها على الأغلب تهمل الأسئلة الأعمق المتعلقة بتنظيم العمل وشكله وبنيته؛ هناك مأزق تقع فيه التفاسير التي تفترض أن الأعمال الفنية عبارة عن نواقل لمعنى أو فكرة يمكن للتفسير أن يستخلصها بشكل كامل، وهو أنها تضع جدوى الفن وضرورته على المحك من حيث تختزل الأعمال الفنية في أفكار ومعاني يمكن التعبير عنها مفهوميا مباشرة و باكثر وضوح.[2]

هذا النقد الأخير للمقاربات الفكرية للفن يمكن من ناحية توجيهه لهيغل، فهذا الأخير لا يستنتج المحتوى الروحي للفن من الأعمال، في كتابه الجماليات يرى هيغل أن الفن بسبب اعتماده على أسلوب حسي للعرض المنظم شكليا لم يعد قادرا على تلبية إحتياجاتنا ككائنات روحية، والتي تتمثل في تقديم الحقيقة أو المطلق في شكل مثالي، فهما غير مقيد وشفاف يتطلب وسيلة منظمة من الناحية المفهومية. عندما يهاجم أدورنو فكرة المحتوى الروحي في الفن باعتبارها قابلة للتحويل بطريقة أو باخرى دون خسارة، إلى وسيط أعلى وأكثر ملاءمة، في هذه الحالة الوسيط الفكري المفاهيمي، فيمكن النظر إلى ذلك على أنه دفاع عن الطابع غير القابل للإختزال

[1] Espen hammer, adorno's modernism, p
[2] Ibid, p

للجمالية، المحتوى الروحي الموسوط في معارضته للصعود الهيغيلي من الفن إلى الفلسفة، يعتقد أدورنو أن هناك أشكالا من التأمل والنفي وصنع المعنى لا يمكن أن يحققها إلّا الفن ولا يمكن استيعابها بشكل تام مفهوميا.

الحديث عن خصوصية الفن يقودنا إلى بعد آخر للفرق بين منظور هيغل وأدورنو للرّوح، إن الروح التي يكتشفها أدورنو في الفن هي روح محاكي، مغترب جدلي، روح منفتح يستوعب الآخر ولا يقمعه من خلال حركة الوعي الذاتي التي تلغي في طريقها أي شيء لا يعبر عن فكرة التطابق بين الروح والعالم.[1] يرى أدورنو أن فكرة هيغل عن الجميل كانت ستكون صحيحة ومقبولة لو كان بإمكان الفلسفة نقل الفكرة المطلقة إلى المفهوم، أما وقد أصبح ذلك مستحيلا ومحل تنكيت وسخرية فإن التأويل يضحى الآن مجرد مواساة، على الرغم من ثراء مقصده فلم يعد بالإمكان تصور الحقيقة تاريخيا بوصفه كلية مطلقة إلا بفصمها عن التاريخ والنظر إليها كمثال غير موسّط بالتاريخ الفعلي البائس.[2] ويقول في نفس السّياق أنه " لا يمكن أن يكون الفن تناقضا مع الواقع التجريبي إلا بوصفه روحيا ينزع إلى سلب تنظيم العالم القائم سلبا متعينا، وينبغي أن يبنى الفن جدليا من حيث محايثة الروح له، ولكن من دون أن يتملّكه الفن أو يكفله باعتباره مطلقا، فالاثار الفنية إنما هي كونها ظاهرا بلورة للسيرورة التي بين ذلك الروح وآخره، وهذا ما يتضمن مخالفة لإستطيقا هيغل"[3].

موضوعية الأثر الفني في إستطيقا هيغل هي حقيقة الروح التي إنتقلت إلى غيريتها وتطابقت معها، وبالتالي الروح يعدل عن هيغل الكلّ الشّامل حتى في الفن، ولكن بعد انهيار المقالة الأساسية للمثالية، الروح في الأثار الفنية هي مجرد لحظة، وهو ولاريب ما يجلعها من الفن، ولكنه لا يمثل البتة من دون ضديده، فالروح يمتص هذه الضديّة بقدر ما أن التاريخ يكاد لم يشهد آثارا حقّقت التطابق بين الروح وما هو غير

[1] Antonio gutiérrez pozo, from hegel to adorno , on the philosophical understanding of art, ibid, p, p, 30, 31.

[2] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص 526.

[3] المصدر نفسه، ص 515.

روحي، ذلك أن الروح في الآثار الفنية لا يكون من حيث التقويم محضا، والأعمال التي تبدو على أنها تجسّد مثل هذا التطابق ليست من أمهات الآثار الفنية.[1]

بينما يقدم هيغل الفن كتجلي للروح ويعطي إنطباعا بأن المصالحة الفعلية متحقّقة بالفعل من خلال تجاوز لحظات السلبية التاريخية يقدم أدورنو الروح على أنه جدلي يتضمن مفارقات وتناقضات تجسّد رغبة الخاص بالخصوصية، حيث يتحمّل العمل الفني مفارقات العالم وتناقضاته ويستوعبها في شكله الخاص ليشي بتناقضات الواقع، فهو لا يشير بالتالي إلى المصالحة، وإنما يشير إليها من قلب الواقع السلبي كوعد مكسور غير متحقق؛[2] وهنا يمكن القول أن مبدأ هيغل الذي اعتمده بريشت كشعار له "أن الحقيقة عينية" قد تمّ تأكيده للفن بما هو وعي بالمعاناة واستمر الفن بوصفه كذلك، وتحوّلت أطروحة هيغل إلى احتجاج على حكمه الخاص "بموت الفن".

ب- روح الأثر الفني بين هيغل و أدورنو

يتمثل مشروع أدورنو الجمالي في بلورة نظرية إستطيقية سالبة تتوافق مع رؤيته للفن كنقيض وسلب للمجتمع القائم، ولا يجري تنفيذ هذا المشروع بخلق مقولات جمالية جديدة تفسر الممارسة الفنية الحديثة، وإنّما يسعى إلى تطوير صحة نظرية ينتجها الجديد في الفن ضمن المقولات التقليدية، و"لتلبية شرط أن تكون الجماليات إنعكاسا للتجربة الفنية دون أن يزيل ذلك طابعها النّظري الصّارم ـ فإنّ أفضل طريقة هي إدخال حركة المفهوم إلى المقولات التقليدية عن طريق النماذج مما يجعلها تواجه التجربة الفنية"،[3] ومعنى هذا أن أدورنو لا ينوي التخلّي عن المقولات التقليدية، فهذه الأخيرة كما يصرّح على الرّغم من تقادمها لا تزال تتمتع بقدرة تفسيرية، بدلا من التخلي عنها يقترح أدورنو تحقيق إمكانياتها الكامنة، وذلك من خلال مواجهة هذه المقولات بالتجربة الفنية؛ بهذه الطريقة يعيد أدورنو لهذه المقولات حيويتها، لتصبح من ثم قادرة على استيعاب التحدّي النظري الذي فرضه الفن الجديد، يكتب أدورنو معبرا عن ذلك: "أنه في عصر عدم ائتلاف

[1] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص، 515.

[2] Espen hammer, adorno's modernism, ibid, p, 201.

[3] Theodor w. adorno, adorno , théorie esthétique, ibid, p, 363.

الإستطيقا التقليدية والفن الرّاهن ليس للنظرية الفلسفية للفن من خيار (...) لولا أن تتفكّر ضمن سلب متعيّن المقولات المتهافتة باعتبارها مقولات إنتقالية. ذلك أن الإنحلال العيني والمشروع للمقولات الإستطيقية الدارجة هو الذي يكوّن الشّكل الوحيد للإستطيقا الرّاهنة التي تحرّر في الوقت نفسه الحقيقة المتحوّلة لتلك المقولات".[1]

بهذه الطريقة يبرّر أدورنو عودته لكل من جماليات هيغل وكانط، التي حسب زعمه على الرّغم من تعارضهما الجلي فإنّهما يصحّحان بعضهما بالتبادل إذا ما تم مقابلتهما بالتجربة الفنية، تهتم جماليات أدورنو بشكل خاص بعدد من الأسئلة الموروثة من جماليات كانط ومن رد هيغل عليه الذين ينتقدهما بالتساوي، ويرى أنه ولا واحدة منهما تصلح كما هي لتكون مفتاح لفهم الأعمال الفنية الحديثة، وبالتالي الطريقة الوحيدة للإتصال بها ينبغي أن تكون نقدية، وهنا يمكن التأكيد دون مجازفة أن أدورنو يستند على كانط وهيغل بشكل أساسي لبلورة نظرية إستطيقية تقدّم منظورا مختلفا عن طبيعة الفن ودوره في المجتمع عن ذلك الذي أرسته جماليات سلفيه كانط وهيغل، حيث يريد أدورنو من خلال الجماليات إثبات بشكل نظري أن الفن الحديث يحمل بشكل موضوعي مضمون حقيقة مناقض للمجمع القائم، لذلك فهو ينحاز بشكل واضح من هذه الناحية لهيغل ويقر أنّه مدين له بتعريفه للجمال بأنه المظهر الحسي للفكرة، فهو يشير إلى من خلاله إلى حقيقة أن الجمال في حد ذاته ليس مجرد شيء شكلي أو مجرد شيء ذاتي بل في المادة نفسها، وبالتّالي الجمال يتعلق بشيء موضوعي موجود في الأعمال نفسها، وبالتالي ليس مجرد وعي أو إنطباع للذات؛ يؤكد أدورنو على هذا المحتوى الموضوعي في الفن و يسعى إلى مواءمة المقولات الجمالية مع الحقيقة الموضوعية للفن أو بالأحرى مع فكرة الموضوعية الجمالية. يدعي أدورنو أن الفن الحديث ضد الجماليات الذاتية القائمة على الذوق والحدس أن الفن الحديث على وجه الخصوص له محتوى حقيقة ويشارك في التنوير ويجب أخذه على محمل الجد، وذلك من خلال تأمل فكري دقيق لبنية العمل الفني والإنخراط في

[1] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، مصدر سابق، ص، 511.

سيرورته الداخلية ومتابعة ما يحدث فيه بشكل محايث، هذه هي الطريقة الوحيدة لاستخلاص محتوى حقيقة الأعمال. لم يزل نقد هيغل لكانط بخصوص هذه المسألة يتمتع بمصداقة، أن الجميل الذي ينبغي أن يكون أكثر من طقوس الحدائق ليس مجرد عنصر شكلي يعود إلى وظائف حسية ذاتية، بل يجب البحث عن أساسه في الموضوع، ولكن المجهودات التي بذلها هيغل في هذا الإتجاه باءت بالفشل لأنها أخطأت من حيث صارت ميتااستطيقا على تطابق الذات والموضوع ضمن الكل.[1]

لم يستطع هيغل وفقا لأدورنو بلوغ المحتوى الموضوعي للأعمال بسبب غلبة الطابع النسقي الإستنتاجي لفلسفته على الجوهر الديالكتيكي فيها، فهو أي هيغل بدلا من أن يستغرق في تركيب الأعمال ويحاول استنتاج محتواها الموضوعي منها، يحوّل هيغل الأعمال إلى مسرح لأطروحاته الفلسفية، وبالتالي لا يستنطق الأعمال بل يسقط عليها المقالات والأفكار التي تتضمنها فلسفته؛ ومن ثم حوّل الجماليات إلى فلسفة مطبّقة، ولكن على الرّغم من ذلك "لا ينبغي ـ وفقا لادورنو ـ المحافظة على النظريات الفلسفية الإستطيقية التأملية باعتبارها ملكا ثقافيا، وفي نهاية المطاف التخلص منها لصالح ما يزعم أنه الطابع غير الموسوط للتجربة الفنية: في تلك النظريات يندس ذلك الوعي بالفن، وبالتالي الفلسفة، الوعي الذي يخيل لبعضهم إمكان الإستغناء عنه بالتملّي السّاذج للأعمال الفنية، وعليه لا يوجد الفن إلا داخل لغة فنية مطوّرة بالفعل، وليس على اللّوح المصقول للذات وما يزعم أنّه معيشها".[2]

تحتوي إستطيقا كانط على هنة (ضعف) بغض النظر على الخصومة المشار إليها بين الإستطيقا الشكلية وما يفترض أنّها إستطيقا المضمون عند هيغل، وتتمثل هذه الهنة في أن كانط يتعامل مع الموضوع الجمالي كما لو أنه موضوع لنظرية المعرفة، كما لو أنّها بنية بنفسها يبحث كانط عن أساس ذاتي ترانسنانتالي للشعور بالجميل؛[3] لا يقوم موقف الذاتية من الفن كما قد يفهم من كانط على كيفية رد الفعل على الأعمال

[1] تيودور ف. ادورنو، نظرية إستطيقيّة، مصدر سابق، ص، 524.
[2] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، مصدر سابق، ص 527.
[3] المصدر نفسه، ص، ص، 529، 530.

الفنية، بل هو في المقال الأول لحظة موضوعيتها، ما به تتميّز موضوعات الفن عن الأشياء الأخرى، لذلك تقتضي الأعمال سلوكا معرفيا مناسبا. "سيتعيّن على الإستطيقا اليوم أن تتنزل فيما أبعد من الخصومة بين كانط وهيغل من دون أن تختزلها في شميلة، ذلك أن مفهوم كانط فيما يرضي من حيث الشكل، هو مفهوم رجعي بالنظر إلى التجربة الإستطيقية، ولا يمكن بعثه من جديد أما نظرية هيغل في المضمون فتغرق في التبسيط والفظاظة"؛ فهذا الأخير على الرّغم من المواجد العظيمة لجمالياته إلا أنّه بقي حبيس فلسفة التفكّر التي يناهضها، أما كانط فلا يزال على الرّغم من مما يجده أدورنو في إستطيقاه من راهينة إلا أنّ استطيقاه لا تزال موقوفة على الشّكل، وبالتّالي لا يزالا كل من كانط وهيغل متخلّفان عن هذا التطوّر الحديث للفن، يمكننا أن نقتبس من أدورنو " أن فكر هيغل كما فكر كانط متخلّف عن الظاهرات الإستطيقية (...) ليس مضمون لوحة ما ما تمثّله اللّوحة، بل هو كل ما تتضمّنه من عناصر لونية وبنى وعلاقات، ومضمون موسيقى ما هو كما يقول شونبورغ على سبيل المثال تاريخ إيقاع ولحن..."[1] ومعنى هذا أنه يجب الأخذ في الحسبان فيما يتعلّق بالمضمون، كل ما يحدث في الأثر الفني ما به ينتظم وما به يتحوّل، يجب التمييز حقيقة بين الشكل والمضمون عند فسر العمل الفني، لكن لا ينبغي الفصل بينهما وتجاوز العلاقة الجدلية القائمة.[2]

مغزى الأعمال موسوط بالشّكل لا يفهم عمل فني ما إلا ضمن هذه الوساطة، لقد أدرك هيغل هذا الطابع الديالكتيكي ووضع مبادئ جمالياته على هذا الأساس، واكّد أنّ الحقيقة الموضوعية تتجلّى على نحو موضوعي في الأعمال إلا أنّه على النّقيض من نهجه الجدلي لم يطوّر هذا المحتوى إنطلاقا من الأعمال لأسباب تتعلّق بأسبقية الذّات في فلسفته،[3] أمّا كانط فعلى الرّغم من الإنتقادات التي يسوقها أدورنو لجمالياته إلا أنّه في نفس الوقت يثني عليها بل ويعتبرها "أقرب إلى الوضع الرّاهن (للفكر) من حيث عمل على الرّبط بين الوعي بما هو ضروري وما هو ممتنع"[4]، يشير أدورنو هنا إلى

[1] المصدر نفسه، ص، 531.

[2] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، مصدر سابق، ص، 532.

[3] Anne boissiére, adorno et la vérité de la musique moderne, ibid, p, 18.

[4] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، مصدر سابق، ص 514.

الطابع اللاتمايز واللامفهومي للأحكام الجمالية ومضمون التجربة الجمالية، وهذا يتناسب إلى حد بعيد مع الطريقة التي يتمفصل بها المعنى في الفن الحديث.

يمكن رؤية هذا التعارض القائم بين الجماليات الكانطية والجماليات الهيغيلية كصورة للجدل الذي لا يزال قائما بين جماليات الشكل وجماليات المحتوى، ففي حين يتمسك هيغل بالمحتوى الروحي للأعمال الفنية ويضيع الطريق لبلوغه، يجد أدورنو أن كانط على الرّغم من أن مفهومه للجمال خال من المضمون، وأنه يعتمد على مقولات الذّات لإقامة الحكم الجمالي إلا أنه حاول ضمن الذاتية المتعالية إنقاذ الموضوعية وتخليص الإستطيقا من الإعتباطية من خلال وضع معايير للصحّة الكونية للحكم، قد تبدو النتائج غير واضحة لهذه المحاولة إلا أن رغبة كانط مهما كانت غير متحققة ومترددة مع نفسها إلا أنّها تظلّ مركزية في النظرية الجمالية، من حيث أنها تتضمن اعتراف بالإدعاءات التي من شأنها أن تجعل التفاصيل الحسية حاملة لنوع من الحقيقة، وبالتالي ليست مفترضة مسبقا، فكانط بهذا يكون بحسب أدورنو قد وضع الأرضية لإمكانية وضع أسس كونية على أساس التفاصيل الحسية للآثار الفنية.[1]

2. الجليل كموكوّن رئيسي للفن الحديث:

أ ـ تشابك الجمال الطبيعي و الجمال الفني

ينطلق أدورنو في بلورة منظوره للعلاقة بين الجمال الطبيعي والجمال الفني بمناقشة أسباب إختفاء مقولة الجمال الطبيعي من الجماليات بعد كانط، ويزعم في الأساس أن الجمال الطبيعي الذي أخذ مكانة مركزية في "النقد الثالث" لكانط لم يتم تجاهله فحسب بل تمّ إستبعاده من علم الجمال في ظل المثالية المتعالية، فقد درجت الجماليات التقليدية على تقسيم الجمال إلى جمال طبيعي وجمال فني وأقامت تمييزا جذريّا بينهما؛ وفي حين يلاحظ أدورنو أن العلاقة بين هاذين المجالين للجمال قد تحوّلت بطريقة غريبة منذ القرن الثامن عشر فإنّه يسجّل أن كانط لايزال يعامل الجمال الطبيعي والجمال الفني على أنهما يتمتعان بنفس

[1] Ales erjavec, aesthetics and aesthetic today, after adorno, in: "art and aesthetique after adorno", ibid,, p 207.

الكرامة؛ إلا أن مقولة الجمال الطبيعي تتمتع بأهمية خاصة في جمالياته، في الجزء الثاني من "نقد ملكة الحكم" يتحدث كانط عن الجمال الطبيعي حصرا ، فهذا الأخير وحده القادر على إثارة اهتمام جمالي خالص غير ملوّث بالأغراض والمصالح، كما أنّه حين يتحدث عن الجليل يتحدّث عن الجمال الطبيعي حصرا، وهذا يعني أن الطبيعة فقط وليس الفن ما يمكن أن يكون جليلا حسب كانط.[1]

على عكس هذا الإتجاه الواضح نحو الجمال الطبيعي الذي سلكه كانط يجد أدورنو أنه بعد كانط حدث إنقلاب، وتم إستبعاد الجمال الطبيعي بطريقة غريبة من ميدان الجماليات، وقد ساهمت المثالية وخاصة مع هيغل في أبعاد الجمال الطبيعي وأقامت تعارضا بينه وبين جمال الفن،[2] وينقل espen hammer عن أدورنو قوله أن " الجمال الطبيعي قد اختفى من علم الجمال نتيجة للهيمنة المتنامية لمفهوم الحرية والكرامة الإنسانية، الذي افتتحه كانط ثم زرعه شيلر وهيغل بصرامة في علم الجمال، وفقا لهذا المفهوم لا يوجد شيء يستحق الإهتمام إلا ما يجب على الذات المستقلة أن تشكرها عليه".[3] معنى هذا أن القمع والإبعاد للجمال الطبيعي يكمن على الأرجح في مفهوم نشأ عند كانط وتبنّاه هيغل ألا وهو مفهوم "الكرامة"، التي هي أصيلة لدى البشر فقط، والتي تمنحهم مكانة أعلى في علاقتهم بكل شيء آخر، وبالتالي مع الطبيعة والجميل الطبيعي كما سنرى.

لكي نفهم سبب إستبعاد هيغل للجمال الطبيعي من علم الجمال وقوله أن الجماليات يجب أن ترتكز في مفهومها للجمال على الفن ، يجب أن نعود إلى الأساس الذي تقوم عليه جمالياته، والمتمثل في تحديد تطور الفن داخل الإطار الأوسع لتقدم الرّوح نحو الإستقلال والوعي الذاتي، وبالتالي اعتبار كل شيء من جهة علاقته بتقدم الروح، ولما كانت الطبيعة ليست نتاجا للروح فقد إستبعدها هيغل، وربط التقدير الجمالي بالجمال الفني، الذي يتم التعبير عنه بنشاط وعقلانية (الروح)، أي التعبير عن الرّوح والقصد، وأغفل من ثمّ عن قصد الجمال الطبيعي، الذي اعتبره من وجهة نظره ليس نتاجا للروح، على الرغم من اعترافه بأنّه يتمتع بقدر

[1] Espen hammer, adorno's modernism, ibid, p, 49.

[2] ادرنو ف. تيودور ، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص 117، 118..

[3] Espen hammer, adorno's modernism art, experience, catastrophe, ibid , p, 47.

من الجمال، لكنّه بالنسبة للشخص المدرك للجمال وحسب.[1] إن جمال الطبيعة بالنسبة لهيغل مكتسب من كونها موضوعة فيزيائية لكنها غير واعية بذاتها وجمالها ليس لذاتها، مظهرها وانسجامها جميل لكنه ليس لذاته، يكتسب جماله لمجرد وجوده؛ وبالتالي الجمال الذي تحوزه الطبيعة لا يمر عبر هذا الجانب من الروح.

بالنسبة لهيغل إذن لا تُمنح الكرامة إلا لما هو من صنع الإنسان ونتاج للإرادة الحرّة للإنسان التي يستطيع أن يرى فيه استقلاليته، ومن ثم الجمال الحقيقي لا يمكن العثور عليه إلا في الأعمال الفنية التي يبدعها بشر أحرار، فهي نتاج الروح، فيها يتعرّف الإنسان على حريته باعتبارها تتجلّى وتتجسّد، أما الطبيعة فلا تلعب دورا مباشرا في تأكيد الذّات المستقلة لذاتها والتعرف عليها، وبالتالي لا يمكن منحها الكرامة والسيادة التي يتمتع بها الفن في أفضل حالاته.[2]

هناك سبب آخر ربما لإستبعاد هيغل للجمال الطبيعي من دائرة الجماليات وهو أن الجمال الطبيعي مراوغ يفلت من التّحديد بالرّوح، وبالتّالي لم يستطع دمجه في سيرورة الروح، وبدلا من محاولة الإنطلاق من اللّاقابلية للتحديد هاته التي تنتمي إلى جوهر الجمال لتأمل الجمال الطبيعي وضعها هيغل في مواجهة الجمال الطبيعي، وبالتالي لم يحسن هذا الأخير التعامل مع الجمال الطبيعي الذي بدونه لا يمكن أن تقوم الجماليات بحد ذاتها حسب أدورنو، لأنه بدون هذا العنصر اللامتمايز في الجمال الطبيعي لا يمكن للمرء أن يتصور العمل الفني على النحو الصّحيح. يطلق ادورنو هنا عدة إدعاءات منها أن الجمال الطبيعي والجمال الفني متشابكين، وأن من لا يستطيع إدراك الجمال الطبيعي ربما لن يكون بمقدوره إدراك الجمال الفني، ويرى أن الجمال الطبيعي يتمتع بطابع نموذجي محدّد للغاية بالنسبة للجمال الفني، ومن ثمّ من غير المعقول وفقا له إستبعاد جميع أفكار الجمال الطبيعي من دراسة الجمال كما فعلت الفلسفة الحديثة باكملها، لأن مفهوم الجمال الفني نفسه في معناه الجوهري متشابك مع الجمال الطبيعي.

[1] Ibid, p, 49.
[2] Espen hammer, adorno's modernism art, experience, catastrophe, ibid, p, 49.

وفقا لأدورنو لا توجد فلسفة للفن دون التفكير في العلاقة بين الطبيعة والفن، وهي علاقة اكثر جدلية ممّا تصوّر هيغل، إنه من خلال التفكير في هذه العلاقة فقط نُحَصِّل المقولات التي تسعفنا على فهم ماهية الفن، ويضيف أدورنو في نظريته الإستطيقية " أن العمل الفني المصنوع بالكامل، يبدو وكأنّه يناقض مالم يتم صنعه، الطبيعة، ومع ذلك باعتبارهما نقيضين خالصين يشير كل منهما إلى الآخر: الطبيعة إلى تجربة عالم وسيط ومبسوط، والعمل الفني إلى الطبيعة باعتبارها الوسط الكامل للفورية، وبالتّالي فإن التفكير في الجمال الطبيعي ضروري بشكل لا رجعة فيه لنظرية الفن."[1]

يحاول أدورنو أن يصل بالتحليل إلى نقطة تتكشّف فيها الوساطة الديالكتيكية بين الجمال الفني الذي يبدو كصنيع بشري متعارضا مع الطبيعة والجمال الطبيعي، بحيث يغدو الفن مظهرا روحيا للوجود يتوسّطه في الحال الطبيعة والتي يستذكرها كطبيعة مقموعة، ومن ثم يؤكد إدعاءه الأول بأن نظرية الجمال الفني وبالتحديد بسبب هذه العلاقة الجدلية بالطبيعة لا يمكن فصلها عن نظرية الجمال الطبيعي؛ يبدأ أدورنو الكشف عن هذه العلاقة بالقول أنه ضمن التجربة الجمالية لا يوجد فرق جذري بين ما هو معطى من قبل الطبيعة، وما هو موضوع من قبل البشر، كلاهما يتم التعامل معهما جماليا كصور وظواهر، فالطبيعة على سبيل المثال لا ينظر لها بوصفها مادة عمل وإنتاج ولا كموضوعا للعلم أو بتعبير آخر مثل تجربة الفن، التجربة الجمالية للطبيعة هي تجربة للصور، أي الطبيعة باعتبارها جمالا ظاهرا، ولا ينظر لها كموضوعا للفعل، بل يجري تفخيمها فيما هو أبعد من غايات الحفاظ على الذّات، وهكذا ينظر إلى الفن كذلك؛ مما يعني أن الفرق بين شكلي الجمال الطبيعي والفني لا يكاد يكون واضحا من هذه الناحية، كما كانت تأمل المثالية غرسه فينا، "فالتوسيط قائم في علاقة الفن بالطبيعة بقدر ما هو قائم في عكسها. الفن ليس الطبيعة كما كانت تريد المثالية أن نعتقد ذلك،

[1] Camilla Flodin, of mice and men: adorno on art and the suffering of animals, Estetika: the central european journal of aesthetics, n° 2, 2011, XLVIII/IV, p 145.

ولكنه يريد أن يفي بما تعد الطبيعة به. وليس بإمكانه أن يفعل ذلك إلا من حيث ينقض هذا العهد ويؤول إلى نفسه".[1]

إن ما يلهم الفن حسب أدورنو من خلال المقولة التي ينقلها عن هيغل هو العوز إلى الجميل الطبيعي؛[2] تعمل الطبيعة هنا كشفرة لوجود آخر، لكن لا يمكن أن تفي به الطبيعة في وجودها المباشر ، يحققه الفن؛ إن الجمال الطبيعي يظل مجازا لوجود آخر على الرّغم من وساطته من خلال الوجود الإجتماعي، "الجمال الطبيعي هو أثر اللّاتطابق في الأشياء تحت تأثير سحر الهويّة الكونية، وطالما ساد هذا السّحر فإنّ اللاتطابق لا وجود له بشكل إيجابي، وبالتالي فإن الجمال الطبيعي يظلّ مشتّتا وغير متحقّق مثلما يعد به، ذلك الذي يتجاوز كل الوجود البشري".[3]

إن ما هو أساسي في تجربة الجمال الطبيعي هو أن الطبيعة تشير إلى "أكثر" ممّا نحددها، إلى حالة ليست حاضرة، إلى شيء ما أكثر ممّا يقدم في الواقع التجريبي، ولكن أدورنو يسجل بأسف أن الجمال الطبيعي بهذا المعنى قد تم دحضه ولم يعد صالح للإستخدام بعد أن حرمه الوعي التاريخي المتقدم جوهره، يقول أدورنو معبرا عن هذا التحوّل قائلا: " يتحوّل الجميل الطبيعي في عصر توسيطه الإعلامي الشامل إلى كاريكاتور شنيع، أما جلال الطبيعة فيحثّ بالأحرى مع تملي الجمال الطبيعي على التنسّك طالما أنه يحمل ختم السلعة. والحق أن رسم الطبيعة لم يكن حتى في الماضي أصيلا، إلا بما هو طبيعة ميتة، أي حيث كان يجد قراءة الطبيعة بوصفها شفرة لشيء تاريخي، إن لم تكن للطابع المعطوب لكل ما هو تاريخي"؛[4] ويؤكد أدورنو في نفس السّياق أن "التجربة المباشرة للطبيعة وقد تخلّصت من طورها الحرج وأدرجت ضمن علاقات التبادل كما تشهد على ذلك عبارة "صناعة السّياحة" قد سقطت في الحياد والإعتباط والتقريظ: قد أضحت الطبيعة محميات طبيعية

[1] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، إمصدر سابق، ص، 118.
[2] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، مصدر سابق، ص 118.
[3] Espen hammer, adorno's modernism art, experience, catastrophe, ibid, p 53.
[4] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، مصدر سابق، ص 121.

وأعذارا"؛[1] من خلال هذه العبارات المقتضبة يبيّن أدورنو أن تجربة الطبيعة المباشرة أصبحت خادعة، وأن الجميل يظهر في الفن أكثر مما يظهر في مشهد طبيعي مع تغيّر الوعي. لقد أدرك الفن طابع إستنساخ الطبيعة، لذلك فهو "يمثّل الطبيعة من خلال إلغائها"،[2] وبالتالي يستعيد الطبيعة المقموعة من خلال مقاومة للطبيعة كما تظهر، إذ "وحده ما يفلت من الطبيعة بوصفها قدرا سيكون له سهم في استعادتها".[3]

يمكن أن نستنتج مما سبق أن مفهوم الجميل الطبيعي قد أصبح يشمل الفن الذي صار يمثل الطبيعة اكثر من الطبيعة في ظل تحوّل الوعي بالطبيعة، يميز أدورنو بوضوح بين الجميل الطبيعي والجمال في الطبيعة، الفن يحاكي الأول وليس الثاني، ولأن الجمال في الأشياء الطبيعية يتلخّص في لاتطابقها ، فإن لا تطابق الأشياء الطبيعية أو ما هو غير قابل للتحديد فيها هو ما يتمّ محاكاته في الفن الأصيل.[4] أو كما يقول أدورنو " ما هو جميل يلمع في الطبيعة كما في الموسيقى كالبرق يزول سريعا أمام محاولة تثبيته وحصره، لا يحاكي الفن الطبيعة ولا الجمال الطبيعي الجزئي، بل الجميل الطبيعي في حد ذاته"،[5] ومن ثم تصير الأعمال الفنية جميلة بضرب من الإشعاع الداخلي، يشير إلى الطابع اللّامتاميز وغير القابل للتعيين للجميل الطبيعي.[6] وهكذا يغدو الجميل الطبيعي أثرا اللامتطابق، يقدم لمحة عن ذلك الآخر المكبوت في كل الأشياء ويشارك بذلك في يوتوبيا المصالحة الموعودة، ذلك أن تجربة الجميل الطبيعي منظّمة باعتبارها وعدا بقدر ما تشير إلى إمكانية مهما كانت مثالية لشيء أشبه بالمصالحة بين الذات والموضوع.[7] بهذه الطريقة "يشارك الجميل الطبيعي ضعف كل وعد وعدم قابلية طمسه".[8]

ب ـ الجليل كتيمة للجمال الطبيعي والجمال الفني

[1] المصدر نفسه، ص، 122.
[2] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، مصدر سابق، ص 118.
[3] المصدر نفسه، ص 119.
[4] Espen hammer, adorno's modernism art, experience, catastrophe, ibid, p, 59.
[5] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، مصدر سابق، ص 128.
[6] المصدر نفسه، ص 125.
[7] Camilla Flodin, of mice and men: adorno on art and the suffering of animals, ibid, p, 54.
[8] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، مصدر سابق، ص، 129.

لقد أكدنا سلفا أن ادورنو يصوغ جمالياته من خلال إستعادة اللحظات القوية في الجماليات الكلاسيكية وخاصة جماليات كانط الذين يدين له أدورنو ـ إضافة إلى هيغل ـ بقدر هائل من الأفكار والمقولات، لقد أفاد ادورنو كثيرا من من مؤلفه "نقد ملكة الحكم"، الذي احتوى على أهمّ وأغنى أطروحات كانط وأكثرها دِقّة في علم الجمال، والتي حسب أدورنو لا تزال تتمتع براهينة، لكن أدورنو على الرغم من ذلك يجدها غير مكتملة وتتضمّن قمعا للإمكانيات التي تحتويها بشكل كامن، وخاصة تلك التي تتعامل مع الجمال والجليل وتلك المعارضة بين جمال الطبيعة وجمال الفن.

من بين أهم المقولات التي تضمنتها جماليات كانط مقولة "الجليل"، إنها وفقا لأدورنو " الفكرة الوحيدة من أفكار الإستطيقا التقليدية التي ظلت قائمة عبر الحداثة برمّتها، وبعد إندثار الجمال الشكلي"[1]. يعتقد أدورنو أن مقولة الجليل إذا ما نظرنا لها بمنظور ديالكتيكي أوسع مما هو كائن عند كانط، فإنها تتمتع بديناميكية تمكنها من استيعاب تحوّلات الفن في الحداثة (الروحنة، القبح، التجريد، التنافر)، لذلك يحاول أدورنو أعادة الجليل الكانطي للحركة من أجل التفكير في خصوصية ظاهرة الفن الحديث، على اعتبار أن الجوانب التي يشير إليها كانط بإسم الجمال الطبيعي أصبحت حاسمة بالنسبة للجمال الفني، الخصائص التي ينسبها كانط إلى الجبال والبحار ...الخ دخلت الفن الجديد وأصبحت أهم سماته؛ لكن السؤال هنا كيف سيتمكّن أدورنو من تحديد ماهية فن يتجدّد باستمرار في ظواهره الملموسة إنطلاقا من مقولة الجليل؟

يعتبر أدورنو ديناميكية مفهوم الجليل والتناقض الذي يظهر فيه بين الإنسانية والطبيعة هو وصف أكثر ملاءمة للتجربة الجمالية من فكرة المتعة المتعلقة بالخصائص الشكلية، لكن الجليل عند أدورنو لا يتعلق بالشّعور المتولّد في الذات عند لقاء الطبيعة أو الفن، بل يتعلق بسمات موضوعية في الفن الحديث ذاته، فقد اكتسب هذا الأخير نوعا من الجلال بعد أن صار يستوعب في ذاته الطبيعة اللّامتمايزة التي تتحدّى التحديد، حيث يزعم أدورنو أن هذه السّمة المتنافرة

[1] تيودور ف. ادرنو، نظرية استطيقيّة، مصدر سابق، ص 307.

الأساسية لكلّ الفن الحديث بالمعنى الواسع هي في الواقع بصمة لهذا الجدل، الذي صادفه كانط في الجميل الطبيعي، كما هو الحال مع كانط فإنّ تجربة الجليل وفقا لأدورنو تنشأ عن صراع الإنسان مع الطبيعة، غير أن أدورنو يزعم أن الطّبيعة في حدّ ذاتها جليلة: " بما أن الجليل من المفترض أن نشعر به في مواجهة الطبيعة، فإنّ نظرية التكوين الذّاتي تعني أن الطبيعة نفسها جليلة"،[1] ولكن إذا اعترف كانط بأن الطبيعة جليلة في حد ذاتها، فإن هذا من شأنه أن يقوّض إعتقاده في سيادة العقل.

يجد أدورنو إستعدادا عرضيا في جماليات كانط لوضع علاقة سلبية بين الخصوصية والكونية في موضوع الجمال من خلال مقولة الجليل، نرجىء الحديث عنها إلى المبحث الموالي، لكن يمكننا التأكيد أن الخلاص الكانطي للذات يأتي بثمن باهض للغاية وهو المحو الكامل لما ينبغي أن يكون في نظر أدورنو التوتّر المستمر بين الخاص والعام في عالم لم يتصالح بعد، في النّهاية يصبح التعالي الجمالي بمثابة محو كامل لموضوع الجمال نفسه، ولكن أدورنو مع ذلك يجد في تفضيل كانط للجمال الطبيعي على الجمال الفني إعترافا ضمنيًّا بأهميّة بعض المقاومة للمطابقة الشاملة والمتكاملة بين الخاص والكوني؛ بحيث يغدو الجميل الطبيعي عند كان كما يقرؤه أدورنو شفرة عن ما لا يقبل المطابقة ومن ثمّ يشكّل تحدّيًا للذّات التي ترتدّ على ذاتها لإعادة ترتيب علاقتها بالموضوع في صورة أقلّ عنفًا ممّا درجت عليه.

بالعودة إلى شرح كيف إندمج الجليل في الفن يرى أدورنو أنّه لأسباب بنيوية صارت الأعمال الحديثة تحتلّ المكانة التي يشغلها مفهوم الجليل عند كانط، فالأعمال الجليلة هي تلك التي تتجاوز بنيتها نفسها في عجز الجهد المبذول لتوحيد المادة والروح فيه؛ إن علامات التفكّك كما يقول أدورنو هي ختم الأصالة للعمل الفني الحديث، يمكن وصفه بنيويا بمصطلحات جليلة إلى الحد الذي يجد فيه نجاحه في نفس فشل العمل الفني، بعد تراجع "الجمال الشكلي" وتَرَوْحُن الفن أصبح الجليل المقولة الجمالية الوحيدة التي يمكنها البقاء من خلال الحداثة الفنية،

[1] Camilla Flodin, of mice and men: adorno on art and the suffering of animals, ibid, p 144.

يصف الجليل الواقع الجديد للفن، الذي يتمثّل في تكرار التناقضات الناتجة عن الهيمنة الأداتية للطبيعة، من خلال جعل نفسه محلّا لهذه الصراعات، وبالتالي فإنّ العمل الفني الحديث لا يهدف إلى إنتاج التوفيق بين هذه الصّراعات، ولكن فقط كما يقول أدورنو " التاكد من أنهم يجدون لغة".[1]

إن مفهوم الجليل ذاته يمكن القول انه كمصطلح لم يكن مرتبط بمجال الجماليات فقد كان يحمل دلالات مختلفة تتعلق بمسائل سياسية ودينية واخلاقية، ولم يظهر كمقولة جمالية بحتة إلا حديثا حين استخدمه كانط لوصف تجربة جمال الطبيعة، وبالتالي لم يربطه بالموضوع وإنما بحركة الذّات التي تتملّى الطبيعة، أما أدورنو فيربطه بالفن ذاته، ويرى أن الفن يتطوّر بالتّوازي مع صيرورة عقلنة الطبيعة؛ يتوافق هذا التبرير الذرائعي مع الروحنة التي تميّز الفن الحديث، والتي تبعده عن الواجهة المعقولة. العمل الفني الذي كان أساس الشكل والذوق في الفن. تربتط الروحنة بما يسميه أدورنو "إطلاق العنان للدافع المحاكي" باعتباره ميلا محاكيا وغير عقلاني للتماهي مع "اللامتطابق"، ومع ما يبدو أنه اكثر عكسا في العقل، ومن خلال تحرّر الذات في الفن والذي يتوافق مع الإستقلالية الجديدة للفن، تكشف الروح في الفن تقاربا مع ما هو غير ممتع حسيّا، وبالتالي تبتعد عن جمالية الشكل والجمال، يحمل الفن في داخله ما كان يسمّى تاريخيا **جليل الطبيعة**.[2]

لم يعد السؤال منذ ذلك الحين ما إذا كانت المقولة الكانطية للجليل لازالت تتمتع بصلة اليوم، بل كيف يمكن للمقولة التي كانت تعني في الأصل الطبيعة فقط أن تلعب دورا ليس فقط أساسيا بل حصريا تقريبا في المجال الفني؟ بالنسبة لأدورنو الجواب هو أن الجليل ليس مقولة تستخدم لوصف نوع من الخبرة الجمالية التي يقدمها العمل الفني، بقدر ما هو مقولة فوق ـ فنية تستخدم لتعيين الفن الحديث في تكوينه الخاص، وكما يقول أدورنو أن الجليل الذي حمله كانط على الطبيعة دون غيرها صار بعد كانط

[1] Danniel dumouchel, la dialectique du beau et sublime, l'héritage kantien d'adorno, philosophiques, v 23, n° 1, printemps 1996, p, p, 42,43.
[2] Ibid, p, p, 39, 40.

مكوّنا تاريخيا للفن نفسه[1]؛ وهكذا ندخل إلى جوهر المشكلة وهي معرفة لماذا يمكن تصنيف العنصر الجوهري للفن الحديث تحت مقولة الجميل؟

بطريقة ما يربط أدورنو روحنة الفن وإكتسابه سمات الجليل بصيرورة العقلنة ونزع السحر بعد التنوير، فقد مهّد تحريم تمثيل الطبيعة حسيّا لتروحن الفن وتم دمج الطبيعة في الفن باعتبارها إستذكارا لما لا يقبل الحدّ والتعيين، أي الطبيعة المقموعة؛ في هذا الصدد يكتب أدورنو "لقد كان للمفهوم التنويري في الطبيعة سهم في اجتياح الجليل في الفن.ومع نقد الأشكال الإطلاقية للعالم التي انتهت إلى خطر الطبيعة بوصفها طيشا وفظاظة وشأنا من شؤون الرّعاع. بدأ ينزل في الممارسة الفنية مع الحراك العام عند نهاية القرن التاسع عشر، ما كان كانط قد رصده للطبيعة باعتبارها جليلا، وما انفكّ يتعارض مع الذوق، ذلك أن تسريح الأوّلاني كان قد إختلط بتحرّر الذات، ومن ثم بالوعي الذّاتي للروح، وعيا ذاتيا رَوْحَنَ الفن بوصفه طبيعة، فروح الفن هو إستعياء كونه مشحونا بالطبيعة: كلّما أدمج الفن في حد ذاته، اللاّتطابق، شيئا ما يتقابل بلا توسيط، مع الروح، تعيّن عليه أن يتروحن أكثر فأكثر".[2] وهذا يعني أن الجليل في الفن مرتبط بالرّوحنة، وهذه الأخيرة ترتبط بطابو تقليد الطبيعة، التي لم يعد بالإمكان تجسيدها في الفن إلا بوصفها شيئا غير متمايز لا يقبل الحد، وهذا هو بالذّات ما أضفى على الفن طابعه الرّوحي، ومن ثم الجليل.

مع تقدم التنوير إحتفظ الفن بمنطق الهيمنة، أما في العمل الفني فإن التروحن يعني في ذات الوقت الهيمنة والتغلب عليها، فمن خلال فضل الفن عن مظاهره السابقة، فإن التحلّي بالرّوحنة في الفن يؤسّس لمجال من الوجود الداخلي، وفي هذا الصّدد تصبح الرّوح التي للعمل الفني شيئا مختلفا عن الروح التي تنفي الطبيعة، ففي العمل الفني تشتعل الروح في المادة التي لا تستطيع تجاوزها، و من خلال فصل نفسها عن الطبيعة، تؤدي روحانية الفن إلى إدراك الروح لذاتها باعتبارها طبيعة.[3]

[1] تيودور ف ادرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص 305.

[2] المصدر نفسه، ص، ص 305، 306.

[3] Surti singh, aesthetic experience of shudder. adorno and kantian sublime, in: "the aesthetic ground of critical theory , new reading of benjamin and adorno", edit: nathan ross, rowman littlefield LTD, london, first published 2015, p 133.

وفقا لأدورنو عندما يصبح الجليل عنصرا أساسيا في الأعمال الفنية الجادّة المتقنة، فهذا يعني أنّه على الرّغم من التعبيرية العالية لهذه الأعمال، فإنها ستميل إلى التنافر، وبالتالي الجليل هو صدى لتلك الصراعات والتناقضات التي تنعكس كتوتر يخترق العمل الفني ويتعالى عليه كروح، " إن الآثار الفنية التي يتعالى فيها الشكل الإستطيقي تحت ضغط مغزى الحقيقة، تحتلّ المنزلة التي كان مفهوم الجليل يتوق إليها سابقا، ذلك أن الروح والمواد فيها ينأى أحدهما عن الآخر ضمن السعي إلى الوحدة، فروحها يتعنّى باعتباره ما لا يقبل أن يعرض حسيّا، وأما موادها و ما ترتبط به خارج تخومها فتعرض بوصفها مالا يأتلف مع وحدة الآثار."[1]

إن التنافر الذي تجاوز نطاق الموسيقى وأصبح خاصية من خصائص الفن الجاد بشكل عام، ينظر له أدورنو على أنه بمعنى ما إستذكار للمعاناة التي تفرضها الهيمنة على الطبيعة، إن الطبيعة المضطهدة لا تجد صوتا إلا في شكل هذه المعاناة التي تضمر شوقا ووعدا.[2] إنا ما يهلّ في الأعمال كروح ويضفي عليها جلالا انّما هو صورة الأوّلاني ، ما يفلت من المطابقة، غير المطوّع أو الذي لم يتم ترويضه بعد، "فهذه الواجهة إنّما تتحوّل إلى وظيفة من وظائف المغزى الذي يستمدّ قوّته ممّا لا يصادق عليه المجتمع ولا يشكّله مسبقا. وعليه لا يتروحن الفن بالأفكار التي ينشرها، بل بواسطة الأوّلاني".[3]

يمكن القول بإيجاز أن جماليات أدورنو تصرّ على فكرة مفادها أن الفن يشهد على عودة الطبيعة المكبوتة في شكلها الأوّلاني، " لكن هذه العودة ليست مدفوعة بالإنتقام لما ألحقناه بالطبيعة من ضرر بل مدفوعة أيضا بوعد وأمل يكشف عن نفسه في الفن بوصفه سلبا لأسس الهيمنة الذاتية والعقلية، ويستبق مؤالفة غير متحقّقة بين الإنسان والطبيعة، "فالجليل ـ كما يصرّح أدورنو ـ يناهض الهيمنة التي تدل على سطوة المهيمن وعِظَمِه".[4]

[1] تيودور ف ادرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص 305.
[2] Espen hammer, adorno's modernism art, experience, catastrophe, ibid, p, 68.
[3] تيودور ف ادرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص 306.
[4] تيودور ف ادرنو، نظرية استطيقية، مصدر سابق، ص 307.

المبحث الثالث: ديالكتيك التجربة الجمالية، من الوعي بالموضوعية إلى الوعي بالذّات.

1. الفهم الجمالي: الأداء الغامر كمحاكاة للغز الأثر الفني

أ. الأعمال الفنية كألغاز:

في إطار النقاشات التي يخوضها أدورنو حول الإشكاليات المنهجية المرتبطة بالجماليات يؤكد هذا الأخير أن القضية الأساسية للإستطيقا والتي عليها مدار الأمر كله هي الحقيقة، حيث يقول: "أن المهمة الأساسية للإستطيقا ترتبط بسؤال أساسي يتعلّق بمغزى حقيقة الآثار الفنية؟ هل أن سهم الروح الموضوعي الذي يحمله موضوعيا في حدّ ذاته أثر فني في تشكّله النوعي، هو سهم حقيقة؟"؛[1] يدعي أدورنو أن الأعمال الفنية لها مغزى إجتماعي وأن الشّكل يمثّل محتوى رسوبي يحمل مضمون حقيقة إذا ما فهمناه، فإنّنا سنفهم كثيرا عن الواقع الذي نعيش فيه، ذلك " أنّ ما يتطوّر ويصبح مقروءا في الأعمال، وما يمنحها السلطة، ليس سوى المظهر الموضوعي للحقيقة فيها، الذي يترك وراءه القصد الذّاتي كشيء لا مبال ويلتهمه"،[2] لكن هذا الظّهور للحقيقة في الأعمال عابر وسريع الزوال مهدّد بالسّقوط في النسيان.

الحقيقة التي تنبئ بها الآثار الفنية ليست معطاة على نحو مباشر تتطلب التفسير من خلال تدخل مكثف للفكر للكشف عنها؛ وهذه التَّطَلُّب للتفسير هو من جهة أخرى وصمة عار بالنسبة للأعمال الفنية لأنها تشير إلى عجزها عن تحقيق ما تسعى إليه بشكل موضوعي، وعدم قدرتها على بلوغ مفهومها الصّارم وعدم كفايتها الجوهرية؛[3] وهذا أحد الأسباب التي تجعل الأعمال الفنية مبهمة وغامضة، تقاوم التفسير؛ في الواقع كل الأعمال الفنية هي عبارة عن ألغاز تتّسم بالغموض إذا تعاملنا معها كما نتعامل مع أي شيء آخر، فإنها تفلت منا؛ فَكُّ الطّابع اللّغزي للأعمال يتطلب إنخراطا أكثر تعقيدا ونشاطا؛ إن التجربة الجمالية هي في الأساس محاولة لفهم هذا الطّابع اللّغزي، ذلك أن الفن غامض بطبيعته ولا قابليته للفهم هي ما يجب فهمه، أما كيف ذلك؟ فهذا ما سنحاول الإجابة عليه.

---

[1] المصدر نفسه، ص 502.

[2] Theodor w. adorno, théorie esthétique, ibid, p, 167.

[3] Theodor w. adorno, theorie esthétique, ibid, p, 183.

كل الآثار الفنية وفقا لأدورنو غامضة بطبيعتها، وهذا الغموض هو أحيانا شرط جودتها، حيث يزعم أدورنو بأننا اذا لم نختبر شيئا غامضا في الأعمال، فإنّنا في الحقيقة لا نتعامل مع عمل فني، وبالتّالي فإنّ الطابع اللغزي في الأعمال ليس شيئا عارضا في العمل الفني، بل إنه هو ما يميز وجوده كعمل فني؛ إن مفهوم أدورنو عن عدم القابلية للفهم يستند إلى التجربة المألوفة التي مفادها أن العمل الفني يدعو إلى الفهم ولكنه يقاومه، وبالتالي يخلق توتّرا مغريا بين عدم السماح للآخرين أن يفهموه ورغبته في أن يكون مفهوما، تنشأ هذه المفارقة وفقا لأدورنو من مفارقة أساسية أخرى تميّز العمل الفني، فهو من ناحية يستجيب لعمليات التحديد التقليدية للموضوع، ومن ناحية أخرى يختلف عنها في خيبة أمله في معاييرها وضوابطها.[1] وهنا يستنتج أدورنو أن للفن طريقته الفريدة والمميزة في توليد المعنى لن نعرف عنها شيئا إذا لم نغير مناهجنا الخطابية.

هنا عدة أسباب لعدم قابلية الفن للفهم يشرحها أدورنو، لكن التفسير المبدئي لذلك هو أنها نتيجة مقاربة غير ملائمة للعمل الفني، إنّنا نفشل في فهم العمل الفني عندما نحاول تحديده بطريقة تقليدية، فنحن غالبا نطبق عمليات تحديد تستند إلى المفاهيم، وهذه الأخيرة لا تتوافق مع الطريقة التي يتحدّد بها الأثر الفني،[2] ذلك الشّكل الفني بدلا من المفاهيم والأحكام والقياس المنطقي هو الجانب الرئيسي في الفن إنه القانون الذي يتمثّل من خلاله العمل الفني الوجود التجريبي، ينتظم العمل الفني في شكل يضم عناصره المكونة في وحدة، لكن نوع الوحدة التي تسعى إليها الأعمال الفنية لا يتم فيها تحديد العناصر التي يتكوّن من خلالها العمل الفني، يتم تحديدها بواسطة الشكل، هذا الأخير على الرّغم من أنّه في حد ذاته ليس إلا محتوى رسوبي إلا أن محتواه لا يتكشّف على الفور، الأعمال الفنية هي بالفعل أحكام كما يؤكد أدورنو لكن تركيب الفن ليس حكميا، تعمل الآثار الفنية على توحيد عناصرها المتنوعة عن طريق أشكالها لكن تشغيل هذه الأشكال يوفر أقل من الوحدة المنجزة، من خلال التركيب المفاهيمي بشكل عام يمكن القول أن المفاهيم تستهلك التفاصيل الخاصة بها في وحدة

[1] Andrea sakoparing, enigmaticalness as a fundammental category in adorno's aesthetic theory, in: the asthetic ground of critical theory, new readings of benjamin and adorno ", ibid, p, 159.
[2] Andrea sakoparing, enigmaticalness as a fundammental category in adorno's aesthetic theory, ibid, p, 161.

دلالية، أما تفاصيل العمل الفني فتبقى غير محددة ونادرا ما يتحقق العمل الفني كوحدة متكاملة، ولهذا بالذات تبدو الأعمال الفنية مبتورة ومنكسرة.[1]

يعزو أدورنو الطابع الغامض للأعمال الفنية إلى أسلوبها المميّز في إنتاج المعنى في الحداثة (أحيانا المعنى في اللامعنى) المعنى ومغزى الاعمال ليس حضورا مباشرة، إنه ما يقع ضمن الديناميكية الداخلية لتركيب عناصرها وفي الطريقة التي يستدعي بها العمل الفني آخره إلى محايته الخاصة، لفهم الأعمال يجب أن نغوص في الأعمال ونعيد تركيب عناصرها، وننخرط في صيرورتها الخاصة ولا يأخذ عنصر معناه إلا في علاقته بالعناصر الأخرى؛ الطريقة التي ينتج بها العمل الفني المعنى ليست أبدا متوافقة مع طرقنا في التفسير و التحديد، بل تتطلب تجربة خاصة لفهم منطق العمل الفني.

من أجل فهم أفضل لمنظور أدورنو عن الكيفية التي يتشكّل بها المعنى في عمل فني يجب فحص المصادر التي يستمد منها جوانبه الحاسمة، وأعني هنا مفهوم لايبنيتز للمونادات باعتبارها كيانات مغلقة بلا نوافذ ومفهوم الكوكبة لفالتر بنجامين، إذ ضمن هذين المفهومين يشرح أدورنو كيف يتشكل المعنى في العمل الفني ، أولا يشبه أدورنو الأعمال الفنية في طريقة تشكلها وانتظامها بالمونادات هذه الأخيرة عبارة عن كيانات فردية قائمة بذاتها ومحددة منطقيا، لكنها مع ذلك ديناميكية في صيرورة مستمرة من التطوّر، تشبه الأعمال الفنية المونادات على وجه التحديد من ناحيتين في منطقها المتأصل و الخصوصية الناتجة عن ذلك في توليد المعنى، وأخيرا بسبب علاقتها الإنعكاسية بما هو خارجي عنها؛ ينظر أدورنو إلى الاثار الفنية قياسا إلى رؤية ليبنيتز للمونادات باعتبارها توليفات من العناصر التجريبية تشكّل وحدة لكنّها وحدة ديناميكية بسبب الطابع العلائقي لإرتباط عناصرها ببعضها البعض، بحيث يصبح كل عنصر مشروطا بعناصر أخرى، هذه الأخيرة على الرغم من أنّها غير قابلة للتوفيق وغير متطابقة في الواقع إلا أنها مع ذلك تبني من ذاتها تماسكا متكاملا، وبشكل اكثر دقة هوية فردية، لكن هذه الوحدة ليست إلا لحظة سرعان ما تنفجر

[1] J. m. Bernstein, the fate of art, the aesthetic alienation from kant to derrida and adorno, ibid, p.p 195. 197.

عندما ننظر إليها من الداخل، ذلك أن هذه العناصر في الحقيقة تشير إلى العلاقة الديناميكية المتبادلة بين القوى داخل العمل الفني باعتباره " حقل قوة وشيء في آن واحد "، وهذا يقودنا إلى لحظة أخرى في البنية الديناميكية للأعمال يسميها أدورنو بالموضوعية، والتي باعتبارها تحقّق للقوى الكامنة للعمل، فالأعمال لها غائيتها الخاصة وتتمتّع بقدرة على على تحقيق الإمكانيات المتأصّلة فيها.[1]

لا شك أن أدورنو يشير هنا إلى البعد المحاكي للأعمال الذي يستند أحيانا إلى مفهوم "الكوكبة" لفلتر بنجامين لتوضيحه، تشكّل الأعمال الفنية وفقا لأدورنو كوكبات بنائية محاكاتية تحقق بالفعل الإمكانيات الموضوعية المتأصّلة فيها، حيث يستجيب الفنان لدوافع المادة ويجعل من نفسه وسيطا للتشكّل الحر للعناصر، وبالتالي لا تُفْرض وحدة على العناصر تنتهك خصوصيتها بل هي ذاتها، أي الوحدة (الكلية) تنشأ عن دوافع العناصر الخاصة، فقط ضمن هذا التركيب اللاعنفي تتولّد الإمكانيات المحاكية للأعمال، ومن ثم فإن أدورنو يفترض أن المهمّة الأساسية للفنان هي أن يجعل من نفسه وسيطا لنقل الدوافع المحاكية المتأصّلة في العناصر، وبالتالي يتعيّن علينا أن ننظر إلى الوساطة ليس فقط باعتبارها خضوعا سلبيا متجاوبا، بل وأيضا باعتبارها مسعا نشطا منخرطا.[2]

يرجع الطابع الغامض للأعمال الفنية إذن إلى أسلوبها المميّز في إنتاج المعنى في الحداثة، فالمعنى أو مغزى ليس حضورا مباشرا بل يقع ضمن الديناميكية الداخلية لتركيب عناصره، وبالتالي في الطريقة التي يستدعي بها العمل الفني آخره ضمن محايثته الخاصة، بالتالي لفهم الأعمال يجب أن نغوص فيها ونعيد تركيب عناصرها وننخرط في سيرورتها الخاصة. إن الطريقة التي ينتج بها العمل الفني المعنى ليست أبدا متوافقة مع طرقنا في التفسير والتحديد لذلك فهي تتطلّب تجربة خاصة للفهم تكون اكثر حساسية وحرصا لفهم مغزاها.

[1] Andrea sakoparing, enigmaticalness as a fundammental category in adorno's aesthetic theory, ibid, p, 162.

[2] Andrea sakoparing, enigmaticalness as a fundammental category in adorno's aesthetic theory, ibid, p 162.

المنطق الذي يخص العمل الفني يتوافق من ناحية مع فكرنا الخطابي ولكنه يتعارض معه من ناحية أخرى، ففي الوهلة الأولى تبدو محددة تماما وبالتالي قابلة للتحديد، ولكن عندما نحددها بالطريقة المعتادة من خلال تحديدها تحليليا، نجد أنها تصبح غير قابلة للتحديد بالنسبة لنا، وكلّما حاولنا فهم معنى عمل فني من خلال تحديد عناصره المحدّدة فإننا نفشل، والسّبب في ذلك هو أننا في عملية التحديد نعزل العناصر عن السّياق الذي تدين له بتحديدها وبالتالي نقضي على تحديدها؛يعبر أدورنو عن هذه المعضلة كالتّالي: "بمجرد أن يتخيّل المرء أنه قد أمسك قبضته على تفاصيل عمل فني، فإنه يذوب في غير المحدد وغير المتمايز، لأنه وسيط". يمكن القول دون التوسّع في شرح فكرة كنا قد تطرقنا إليها سابقا أن الآثار الفنية كائنات في ذاتها متماثلة مع ذاتها، بينما تعمل إجراءات التحديد لدينا، من منظور أنه لا يمكن لأي شيء أن يكون مطابقا لذاته، فإن الأعمال الفنية تقاوم التحديد وتصبح غامضة عندما نتعامل معها بطريقة التحديد، وبالتالي تؤكد هويّتها الذاتية وتتحدى مناهجنا التقليدية، ومن ثم عندما لا نراع هويتهم، عندما نخطئ في اعتبارهم مجرد أشياء، عندما نفشل في فهم أنه ينبغي لنا أن ننظر إليهم كما لو كانوا في سيرورة، فإنهم يصبحون منغلقين وكتومين، وهذا يعني أنهم يصبحون غامضين.[1]

ب. الأداء الغامر كمحاكاة للغز الأثر الفني

تتضمّن تجربة الفهم عند ادورنو لحظتين كمحالة للفهم وكنفي لهذه المحاولة، من جهة يظهر العمل الفني محددا وبالتالي قابلا للتحديد ومن جهة أخرى يقاوم التفسير، يتحدث أدورنو عن مستويين للفهم في التجربة الجمالية عادة عندما نريد فهم عمل فني ما نقوم باختيار الخصائص المادية للعناصر الدالة في العمل الفني ووضعها في علاقة ببعضها البعض، لكن المشكل في الموضوع الجمالي أن الروابط التي تولّد المعنى لا تعمل بالطريقة التي تعمل بها في الفهم العادي، إذ كلّما حاولنا الإمساك بالمعنى الجمالي نجد أنفسنا مشدودين اكثر إلى العناصر الحسيّة للعمل الفني، ممّا يعني أنّنا عاجزين عن إقتناص معنى محدّد يجعلنا نرتقي فوق العناصر المادية للعمل

[1] Andrea sakoparing, enigmaticalness as a fundammental category in adorno's aesthetic theory,ibid, p 163

الفني، حيث ينقطع الفهم باستمرار في محاولة فصل المعنى عن السّمات المادية للعمل، وبالتالي يقع في تذبذب دائم بين قطبي المادة والمعنى.[1]

يتحدث أدورنو في النظرية الإستطيقية عن مقاومة العمل الفني لعمليات الفهم، بسبب غموضه وطابعه اللغزي، حيث يتحدّى العمل الفني باعتباره لغزا الفهم التقليدي الذي يعمل وفق افتراض الكشف المحتمل عن المعنى، في حين أن الطابع الغامض للعمل لا يمكن أن يذوب بفعل الفهم، بل هو بالأحرى أمر جوهري في الطريقة التي يتم بها إختبار المعنى في صيرورة ظهوره في العمل الفني، إنها سمة من سمات لاقابلية المعنى للإنفصال عن نقشه المادي، حيث يقاوم العمل نفسه محاولة فصل مدلوله عن تكوينه المادي، مما يجذب الفهم مرة أخرى نحو ترتيب العناصر الحسيّة مرة أخرى.[2]

صيرورة الفهم وعدم إتساقه جعلتا أدورنو يشكّك في مفهوم الفهم ذاته، ويقترح بدلا عن تفسير اللغز الجمالي تأمله، من وجهة نظره فإن الطّابع المزعج اللغز وإختفاؤه الظّاهري، وعودته المستمرة هو ما ينبغي أن يجذب إنتباهنا النظري، وبالتالي بدلا من تفسير اللغز ينبغي أن نشعر بالإلتزام بتوضيح منطقه، وهو ما يعني تجسيد عدم قابليته للفهم؛[3] يكتب أدرونو في نظرية إستطيقية " أن مهمة الإستطيقا ليست فهم الأعمال الفنية كأشياء تأويلية، في الوضع المعاصر فإنّ عدم قابلية الفهم هو ما يجب أن يفهم"[4] ،يؤكد أدورنو على أن الأعمال الفنية لا ينبغي أن تفهم كما يفهم أي شيء آخر، ويؤكد أن الأعمال الفنية لها منطقها الخاص الذي ينبغي أخذه في الحسبان لحظة تأملها، وهو أنها تتّسم بالغموض ترفض التحدث بطريقة مفهومة، وتتموضع كألغاز أو كتابة هيروغليفية ضاعت شفرتها،[5] لا ينبغي أن يدفعنا الإنزعاج من هذا الطابع اللغزي إلى ردّها بطريقة تحليلية إستنتاجية إلى ما هو معلوم، كل ما علينا القيام به الآن هو إضاءة اللغز وإعادة رسم صورته، وهو هنا يقترح نمطا مختلفا

[1] Roger S. foster, adorno and philosophical modernism, ibid, p, p, 115, 116.
[2] Rogers s. foster, adorno and philosophical modernism, ibid, p, 121.
[3] Andrea Sakoparing, Enigmaticallness as a fundamental category in adorno's aesthetic theory, ibid ,p 169.
[4] Espen hammer, adorno's modernism art, experience, and catastrophe, ibid, p, 129.
[5] Ibid, p, 122.

للتفسير كان قد طوّره في مقاله المبكر راهينية الفلسفة الذي يشرح فيه مفهومه للتفسير.

على نفس المنوال إذا أردنا أن نفهم الأعمال فإن علينا أن نختبر نوعيتها الفريدة من المنطقية وتحديدها الجوهري من خلال الإنتقال من الأسلوب التحديدي الإختزالي الذي ثبت عدم جدواه إلى الأسلوب التركيبي، الذي يتم بموجبه إعادة تمثيل الصيرورة الداخلية للأعمال، بحيث بدل تحديد العناصر تحليليا، وبالتّالي إختزالها بشكل خاطئ إلى عناصر أساسية نعيد بشكل محاكي تمثيل الترابط الديناميكي بين العناصر باستخدام جميع الوسائط، بحيث يصير العنصر الفردي تقاطعا وظيفيا داخل شبكة معقدة من التحديد ونعيد إنتاج العمل في تكوينه الصائر، بغرض إحياء صيرورة الأعمال التي توقّفت من قبل، من خلال الحصول على مثل هذه التجربة الحية نصل إلى اعتبار الأعمال الفنية فعلية مع توتّرها الدّاخلي الذي لا ينتهي بهوية ثابتة.[1]

إن القدرة على إعادة الأداء، وفقا لأدورنو تتجسد على أفضل نحو في ممارسة الأداء الفني، الذي يفهمه باعتباره "محاكاة للمنحنيات الديناميكية "لما يتم أداؤه" وقد ننظر إلى إعادة التمثيل الغامر هذه، حيث نكون مستجيبين وفاعلين في الآن نفسه، باعتبارها كيانا داخل العمل الفني منظور تجعل الغموض نفسه مرئيا،[2] بتعبير آخر يقتضي الفهم نوعا من الخضوع والتبعية للعمل الفني من خلال إعادة تمثيل للتوترات المترسبة في العمل الفنيو العمليات التي تجمدت فيه وأصبحت موضوعية؛ لا يفهم المرء عملا فنيا عندما يترجمه إلى مفاهيم ـ اذا فعل ذلك ببساطة فانه يسيء فهم العمل الفني من البداية ـ ولكن بالأحرى عندما يكون المرء منغمسا في حركته الجوهرية ، وأكاد أقول عندما تعيد الأذن تركيبها وفقا لمنطقها الخاص وتعيد العين طلائها عندها تتكلّم الحواس اللغوية.

[1] Andrea sakoparing, enigmaticalness as a fundammental category in adorno's aesthetic theory,ibid, p, p 163, 164.
[22] Ibid, p, p 163, 164.

في هذا السياق من تجربة الفهم يميز أدرونو بوضوح بين المقاربة التأويلية وفكرة الأداء الغامر هذه على النحو التالي: "كلّما قلّ فهمنا للفن، أي قل إخضاعنا له لأي من المفاهيم المجردة العالمية التي يفترض أنها تنقل من خلاله والتي تختبئ خلفه كلّما استسلمنا له أكثر في الأداء، وبالتالي فهمناه بشكل أفضل وأدى سياق معناه ... إن فهم العمل الفني، بل فهم العمل الفني نفسه كما هو، وبالتالي فهم المنطق الذي يقود من وتر لآخر ولون لآخر و بيت لآخر"[1]. يوضّح أدورنو هنا الفارق بين رؤية العمل الفني بوصفه تجسيد لمعنى يمكن إدراكه بشكل مستقل عن العمل الفني نفسه، وبين التعامل مع العمل الفني باعتباره أداء performance يبرز فيه المعنى، ولكنه مع ذلك لا ينفصل عن سيرورة ظهوره، إن المعنى هو محتوى منفصل يمكن التعبير عنه بشكل مستقل أو المعنى يحدث، ويتم أداؤه في العمليات البناءة التي يستخدمها الذات أثناء التركيب أو تأليف العناصر الحسية للسطح المادي للعمل.[2]

ومع ذلك ما نفهمه بشكل صائر في سياق إعادة التمثيل الغامر لا يستقر على تشكيل فهم ثابت يمكننا أن نتمسك به، ذلك أن الأعمال الفنية بسبب هويتها الصائرة والديناميكية فإن الأعمال ليست وجودا بل تصير، ونتيجة لذلك فإن الفهم الجمالي يكون فقط في سياق اعادة التمثيل الغامرة أي صيرورة البناء وليس في الوجود،[3] من هنا نفهم سبب مقاومة الأعمال للفهم، إن الأعمال باعتبارها صائرة لا يمكن أن تستنفذ في معنى مفترض، ولا يمكن أن يذوب طابعها اللغزي بفعل الفهم بل هو بالأحرى أمر جوهري في الطريقة التي يتم بها تجربة المعنى في صيرورة ظهوره في العمل الفني، إنها سمة من سمات لاقابلية المعنى للإنفصال عن نقشه المادي، حيث يقاوم العمل الفني نفسه محاولة فصل مدلوله عن تكوينه المادي، مما يجذب الفهم مرة أخرى نحو تركيب العناصر الحسية مرة اخرى.[4]

يؤكد أدورنو على هذه الصلة بين المعنى والمادة في القسم المعنون بـ "حول نظرية العمل الفني" من كتابه نظرية استطيقية، ويتناول العمل الفني باعتباره صيرورة

[1] Roger S. foster, adorno and philosophical modernism, ibid, p, 121.
[2] Ibid, p, 121.
[3] Andrea sakoparing, enigmaticalness as a fundammental category in adorno's aesthetic theory,ibid, p, 164.
[4] Roger S. foster, adorno and philosophical modernism, ibid, p, 121.

كامنة أي حركة يتم تنفيذها في الأداء الغامر، يتلخص دور المتملّي للعمل الفني في إطلاق هذه الحركة، من خلال قراءة العمل الفني مرة أخرى في الصيرورة التي يمرّ بها:

"طابع السيرورة المحايث للأثر يتحرّر بواسطة الإنهماك في التملّي. والأثر يصير متحرّكا في حد ذاته من حيث يتكلم. وما يمكن أن يسمّى من حيث الإصطناع، وحدة معناه ليس ساكنا بل هو سيرورة، حلٌّ للتناقضات التي ينطوي عليها كلّ أثر فنيّ بالضرورة ".[1]

يربط أدورنو عادة الطابع الصائر للعمل الفني بالعلاقة بين الكل والاجزاء التي يتكون منها، فهي أساس الديناميكية التي يتمتع بها العمل، حيث يزعم أدورنو أن الأجزاء ليست عناصر ثابتة بل هي كما يكتب "مراكز طاقة تتجه نحو الكل على أساس ضرورة تؤدي كل منها على قدم المساواة"، إن الإنغماس التأمّلي في إطلاق العنان للأجزاء في عملية تكاملها الداخلي يعيد للأذهان الصراعات والتوترات الكامنة تحت سطح العمل الفني؛ بالنسبة لأدورنو هذا التوتر والتنافر بين الأجزاء بعضها مع بعض، وفشلها في تحقيق وحدة ومعنى متناغم هو أساس بلاغتها، إنها تشي من حيث تفشل في تقديم معنى موحّد بالصراعات والتناقضات الإجتماعية، إن العمل كتوليف غير عنفي يسمح للعناصر غير المتآلفة والمتناقضة بالظهور، ومن ثم يسمح بانطلاق صوت المعاناة من قلب العمل نفسه؛[2] هذا ما يكشف عنه الأداء الغامر من خلال إعادة تمثيل الدينامية والصيرورة الداخلية للعمل الفني.

على الرغم من أن دور الأداء الغامر في الكشف عن الحقيقة الإجتماعية في التجربة الجمالية إلا أن هذا الإجراء لا يكششف عن الحقيقة النهائية للعمل الفني، هذا الأخير يستمر في الايحاء بمعاني أخرى لا نهائية كلّما أعدنا تمثيله، و يمكن القول أن عملية الفهم ـ كما يفهمها أدرونو ـ لا نهائية وغير متسقة مع مفهومنا للفهم كحيازة لمعنى موحد ومتماسك، إن ما يفهم إجرائيا بشكل صائر في سياق إعادة التمثيل لا يستقر على تكوين فهما ثابتا يمكننا التمسك به، وبسبب هويتها الصائرة، والديناميكية فإن

[1] تيودور ف. أدرنو، نظرية إستطيقيّة، مصدر سابق، ص، 276.

[2] Roger S. foster, adorno and philosophical modernism, ibid, p, p, 121, 122.

الأعمال الفنية ليست وجودا ثابتا بل تصير ونتيجة لذلك، فإن الفهم الجمالي يكون فقط في سياق إعادة التمثيل الغامر، في عملية بناء وليس وجود، وطالما أن الفهم مثل ما هو عليه العمل الفني في حركة فإنه لا يعد فهما حقيقيا وفقا لمنظورنا التقليدي للفهم، والذي هو مستقر في حالة ركود، ولأن الفهم في حالة حركة فهو في تغير مستمر، يخضع بالضرورة لتغييرات مستمرة، وهذا يعني أنه عابر ephemeral وغير قابل للإكتمال.[1]

في سياق إعادة التمثيل الغامر للعمل الفني قد تتغيّر جميع المعاني السابقة بأثر رجعي بناءا على منظور مختلف لعنصر لاحق آخر، وبالتالي التفسيرات التي تم تطويرها تهتزّ باستمرار، لكن هذا لا يشكّل ازعاج لمن ينخرط في اللغز أثناء الأداء الغامر له، فقط حين ننظر من الخارج للعمل الفني تشكل هذه التغييرات المستمرة في المعنى إرباكا، العمل الفني في الحقيقة مفتوح على عدد غير محدود من التفاسير الممكنة، كل عنصر فيها إذا ما أخذناه للعب دور حاسم في التفسير فإنه يمنحنا فهما أو أكثر من فهم، ونجد أنفسنا بالتالي في كثير من الأحيان محتارين أيها نختار أو أي من المواد الدّالة ننطلق منها لتشكيل الفهم.[2]

إننا على ما يبدو عالقين في لعبة لا نهائية للبحث عن المعنى إذ عادة ما يتحوّل الفهم إلى صيرورة، وهذا ما يريدنا أدورنو أن نسلّم به، وننطلق منه باعتباره أمرا حتميا عند مواجهة أي عمل فني، فهذا الأخير إذا ما أردنا فهمه لابد أن نتحمّل لا قطعيته ولابد أن نواجه تحدّي الفكر في كل التفسيرات الممكنة حتى تلك المتناقضة أو العابرة ، إن هذا المنطق المتمثل في الإحتفاظ بمعاني مختلفة بل حتى غير المتسقة أو معاني إختفت بسبب طابعها العابر، هو أحد الأشياء الرئيسية التي تجعل الأعمال الفنية مختلفة عن الأشكال التعبيرية الأخرى، إنما قادرة على التعبير من خلال منطقها المعقّد على ما لا يمكن التعبير عنه من خلال الأحكام الحاسمة، والتفكير الخطابي.[3] إن عجز التفسير عن الكشف عن هوية واحدة متطابقة للعمل الفني والشعور

[1] Andrea sakoparing, enigmaticalness as a fundammental category in adorno's aesthetic theory,ibid, p, 164.
[2] Ibid, p, p 165, 166.
[3] Ibid, p, 166.

المصاحب لهذه التجربة جعله يشكّل تحديّا بالنسبة للذات، وهذا له دلالة مهمة بالنسبة للذات، حيث تتحول التجربة الجمالية إلى مناسبة لتأمل ذاتي للذات لإعادة تشكيل نفسها من جديد إنطلاقا من وعيها الجذري بلاتناهيها ومحدوديتها، من هنا ينشأ الأثر التحويلي للتجربة الجمالية في الذات سنتحدث في العنصر الموالي.

2. التجربة الجمالية كلحظة تأمل ذاتي للذات.

أ. الفهم الجمالي كلحظة تأمل ذاتي للذات.

يتم تحديد الأهمية الإجتماعية والنقدية للتجربة الجمالية غالبا من خلال قدرتها على الكشف عن المحتوى الإجتماعي للأعمال الفنية، وبالتالي تحديد الإمكانات التحويلية للتجربة الجمالية فيما تكشفه وتفصح عنه من مضمون إجتماعي سلبي للأعمال الفنية، غير أن أدورنو حسب بعض قرائه لا يحصر البعد التحويلي للتجربة الجمالية في قدرة هذه الأخيرة على تقديم توجيهات إرشادية عن حقيقة الواقع تفتح بطريقة ما إمكانية لتغييره، فالأمر لا يتعلق بالنسبة لأدورنو بما يتولّد عن هذه التجربة من معاني وحقائق تؤكّد قوّة الفن التعبيرية، وإنّما بما يحدث في سياق تجربة العمل ذاته، أي بقدرة التجربة الجمالية التي تحدث عند لقاء العمل الفني على توليد تجربة تحويلية في الذات، تجربة تُحَرِّر وفقا لأدورنو الذات مؤقتا من إلتزامها بالذات العقلاني ومن دورها في إعادة إنتاج الهيمنة الإجتماعية.[1]

لكن هذا الدور التحويلي الذي يمكن أن تحدثه التجربة الجمالية يعتمد حسب أدرونو على كيفية تلقي العمل الفني، أي على نوع التجربة التي نخوضها معه؛ إن التجربة الجمالية الصحيحة التي يمكن أن تترك أثرا تحويليا على الذات هي تلك التي تجذب الذات إلى حركة تأمل ذاتي، وهذا لا يحدث حسب أدورنو إلا في الأداء الغامر للعمل الفني الذي تحدثنا عنه، والذي يشير إلى عملية إعادة أداء للعمل الفني، ينخرط بموجبها المتملّي في صيرورة الموضوع الجمالي، وفي هذا الصّدد يكتب أدرونو: " أن التجربة الجمالية تتألّف على وجه التحديد من حقيقة أنّ المرء يشارك في هذا الأداء، وأن المرء يشارك في أداء العمل الفني، بقدر ما يكون داخل العمل، كما يسكن

[1] Roger S. foster, adorno and philosophical modernism, ibid, p 116.

داخله"؛[1] هذا النوع من الإنخراط الذي يلقي بالذات في قلب العمل الفني كمجال قوة هو ما يشير إليه أدورنو ويميّزه عن أنواع أخرى من الإرتباط بالعمل الفني، لا تؤدي إلى نفس النتائج فيما يتعلق بما يحدث للذّات في سياق التجربة الجمالية.

أولا التجربة الجمالية باعتبارها تجربة مُتْعَانِية يقف فيها الذات في علاقة سلبية بالموضوع المستهلك، حيث يتم إعتبار العمل الفني كمجموعة من اللحظات الفردية التي يمكن عزل كل منها وتقييمها باعتبارها حاملة لكمية معينة من المتعة، وهذا المنظور للعمل الفني كمصدر للرضا والمتعة إضافة إلى كونه يحطّ من قيمة العمل الفني الذي يُتَّخَذ كوسيلة للمتعة، فإنّه يحطّ من قيمة التجربة الجمالية، ويعيق تجربة العمل الفني كشيء يتحدّى الذات أو يقلل التفاعل الديالكتيكي بين الذات (المتلقي) و الموضوع (العمل الفني)؛ وبالتالي لا يمكن لأي عملية تحوّل ذاتي أن تنطلق مادام العمل الفني كمصدر للمتعة يعزّز الذات ويقوي هذا التماهي مع الذات، خاصة أن المتفرّج عادة ما يجلب معه مجموعة من التفضيلات في اللقاء مع العمل، الذي تم تقييمه وفقا لمدى إشباعه لهذه التفضيلات المحدّدة مسبقا؛[2] أما في التجربة الجمالية الحقّة كأداء غامر للعمل الفني فقد رأينا أن الموضوع الجمالي يقوّض توقّعات المعنى في كلّ مرّة، مما يؤدي إلى صيرورة لا نهاية لها بين قطبي المادة والمعنى، وهذا لا ينتج عنه شعور بالمتعة بالتأكيد، بل إرباك للذات وشعور بالصدمة من قبل الذات أمام العمل الفني؛ لهذا بدل عن مفهوم المتعة الرجعي يربط أدورنو التجربة الجمالية بمفهوم السّعادة، وهذه لها علاقة بالحقيقة التي تترآى للذات لحظة تأمل العمل الفني.

ما يحدث للذات ضمن لحظات التجربة الجمالية هو أن المتملي أي الذات يغترب عن العالم و إلى حد ما عن ذاته ويُسْتَوْعَب كليًّا في العمل الفني، فيجد نفسه في نهاية المطاف مندمجا في صيرورة إعادة بناء للمعنى لا تتناسب مع ترتيب الخبرة من وجهة نظر الذّات المُكَوِّن، ينظر أدورنو إلى هذا الشّعور الأصيل للتجربة الجمالية ـ حيث يتم جذب الذات إلى داخل حياة العمل الفني ـ باعتباره يمثل **" لحظات إختراق"** للذات السيادي المنغلق على ذاته، والتي ليست البتّة متعة، بل لحظات " إنغماس أو

[1] Roger S. foster, adorno and philosophical modernism, ibid, p, 118.
[2] Ibid, p, p, 118, 119.

نسيان وإنطفاء للذات "؛ يتحدث أدورنو عن معنى قريب من هذا في النظرية الاستطيقية حينما يصف التجربة الجمالية بأنها **إختراق لـ: "تعويذة الحفاظ على الذات العنيدة"**؛ وبالتالي السعادة المرتبطة بالتجربة الجمالية، في نظر أدورنو متأصّلة في تلك اللحظات التي ينطفئ فيها الذات، أي عندما تشعر بالتوقّف المؤقت لدورها كذات مُكَوِّن. إن سعادة التجربة الجمالية تظهر في هذه اللّحظة حيث تصبح الذات مدركة لإمكانية تحوّل العلاقة مع التجربة.[1]

الفكرة التي يبني عليها أدورنو تصوّره للتجربة الجمالية كتجربة تحويلية للذات وكلحظة تأمّل ذاتي هي أن الطابع الغامض للأعمال الفنية وعدم قابليتها للفهم تعارض فهمنا الخطابي، وبالتّالي يبدو سلبيا وغامضا في مواجهتنا، ومن ثمّ فهي حسب أدورنو تتحدّى الذّات وتُزَحزِحها عن مكانتها كذات تأسيسي، فلا تفرض المعنى بل تشعر بالتبعية للموضوع فتبدأ عملية تأمل ذاتي لذاتها، ومن هنا تشكّل التجربة الجمالية تدخّلا نقديا ضد ممارساتنا العقلانية المعتادة.

إن الفشل في فهم الأعمال الفنية وتفسير ألغازها لا ينتج متعة على الإطلاق بل إن الفشل في تحديد هوية الأعمال الفنية يولّد إرباكا يهز أسس الذات التي تقف في صدمة غير قادرة على ممارسة عملياتها الإدراكية المعتادة من التصنيف والتّحديد هذا يولد رجفة يتعارض جذريا مع فكرة التجربة التقليدية، لأن هذا يكشف محدودية الذات وتناهيها وبالتالي تبعيتها للموضوعية، من خلال تجربة الذات على أنها محدودة فإن الذّات تختبر الموضوعية على أنها شيء يتجاوزها، وليس شيئا تفرضه هي، وحسب أدورنو فإن هذه الإرتجافة تكشف عن العلاقة التقليدية الإشكالية بين الذات والموضوع، فضلا عن المفاهيم السّائدة التي تقوم عليها هذه العلاقة ـ الموضوعية والذاتية ـ وبالتّالي فهي تشير إلى أوجه القصور في العقلانية الحديثة، وقد وضع أدورنو تقييمه النّقدي للعقلانية الحديثة والذي يتعلّق أساسا بالممارسات المعرفية بالاشتراك مع هوركهايمر في مقاله "مفهوم التنوير"، الذي إنتقدا فيه العقلانية الحديثة بسبب إكتفائها الذاتي وديناميكيتها الدّاخلية المضلّلة، الأمر الذي أدّى في نهاية

[1] Roger S. foster, adorno and philosophical modernism, ibid, p, p, 119, 120.

المطاف إلى شكل عنيف وقمعي من التفكير ينفي كل ما لا يتناسب مع الإطار التصنيفي والخطابي للذّات.[1]

لتوضيح هذه النقطة علينا أن نعود إلى ملاحظاتنا الأولية التي كنا قد أكّدنا فيها أنه عند مواجهة العمل الفني عادة ما يتحوّل فهمنا المحدود إلى صيرورة لا نهائية، نتيجة أن العمل الفني كديناميكية صائرة يقاوم محاولاتنا لإختزاله في هوية ثابتة لا تتطابق مع توتّره الداخلي؛ عند هذه اللحظة تصبح الذات مدركة لعنف ممارساتها التحديدية، وأنها لا يمكن أن تُحَصِّل فهما محدّدا إلا على حساب التفاصيل الحسية للعمل الفني.[2] يمكن القول تبعا لذلك أن التجربة الجمالية تجعل الذات تنتبه لعنف مقاربتها الخطابية، وتقف عل حقيقة لا تطابق منطقها مع المنطق الداخلي للعمل الفني، وبالتالي لا قابلية الأعمال الفنية للفهم تتحدّى منطق الهوية الذي يخضع له التفكير الذي يعمل تحت سلطته الذات؛ ومن ثم فهي ليس فقط تفترض نمطا آخر من التفكير بل تضطرُّنا إلى التّشكيك في صورتنا عن أنفسنا باعتبارنا كائنات عقلانية.[3]

يميل التفكير الفلسفي الذي تباشره الذات في التجربة الجمالية إلى تمكين الكائن الجمالي من التحدث، لكنه يميل باستمرار إلى انتهاكه، والسبب في ذلك أن الأعمال الفنية كما يرد في "جدل التنوير" كائنات في ذاتها متطابقة مع ذاتها، في حين تعمل إجراءات التحديد لدينا وفق منظور أن لا شيء يمكن أن يكون مطابقا لذاته، لهذا عندما تقاوم الأعمال الفنية التحديد، وتصبح غامضة، فإنها تؤكّد ذاتها وتتحدّى مناهجنا التقليدية؛[4] وهذا له بالطبع أهمية بالغة لأنه يشعر الذات المتمليّة بتبعيّتها للموضوع، ويجعلها تتخلى عن موقفها السّيادي كذات مكوّن، فتنطلق في عملية محاكاة للموضوع الذي يرغمها على الخروج من ذاتها وإتباع مساره.[5] للتجربة الجمالية إذن أهمية هائلة يمكن للتأمل النظري فيها أن يدعم علاقة جديدة غير عنفية

[1] Andrea sakoparing, enigmaticalness as a fundammental category in adorno's aesthetic theory,ibid, p, 169.
[2] Ibid, 164.
[3] Ibid, p,159 .
[4] Ibid, p, 163..
[5] Marcus Quent, thinking-mimesis- pre-imitation: notes on art, philosophy, and theatre in adorno's aesthetic theory, in: " adorno and performance", ibid, p, 137.

بين الذات والموضوع، وبالتالي المساهمة في إصلاح أوجه القصور في عقلانيتنا؛[1] وهو ذا الذي إنتبه له أدورنو حينما أكّد أن التجربة الجمالية يجب أن ترى كمكان للتأمل الذّاتي للذات وللفلسفة كنشاط لهذه الأخيرة.[2]

إن ما يجب على الفلسفة القيام به تبعا لذلك ليس التعبير عن حقيقة العمل الفني بل فهم تجربة فشلها، إن ما يتطلب التفسير الفلسفي كحقيقة هو فهم ذاته، وأنه لا يمكن أن ينجح كفكر خطابي إلا من خلال قمع الدوافع التعبيرية للعناصر الحسية داخل العمل الفني، هذا ما تستدعيه التجربة الجمالية كأشكلة وتصحيح ذاتي لإفتراضاتنا العقلية، إذ بدلا من إقتراح حل اللغز، والذي من شأنه في نفس الوقت أن ينتهي إلى حل قاتل لمحتوى العمل الفني، فإن التفسير كما يطوّره أدورنو يهدف إلى تجسيد عدم قابلية الفن للفهم، من خلال هذا التجسيد بالذات تبدأ العقلانية / الذات في عملية تأمل ذاتي تصحيحية.[3]

لقد أكدنا سابقا أن الديالكتيك هو الوعي باللاتطابق، وهذا يصلح أيضا للتجربة الجمالية، لا يمكن أن تنجح هذه التجربة الفلسفية لمقاربة الأعمال الفنية إلا إذا وعت إختلافها الأصلي بين ما يقوله العمل الفني ذاته وما تمثّله الذات أو المفهوم، "إن الفلسفة تنقذ محتوى حقيقة العمل الفني على وجه التحديد من خلال جعل الفكر يدرك عدم التطابق بين ما يحدث في العمل الفني كصيرورة، وتفسير هذه الصورة في لغة المفهوم"،[4] حين يعي الفكر هذا يتخلّى عن موقفه السّيادي ويبدأ رحلته نحو آخره؛ العمل الفني لا يمكن أن يكون مفهوما إلا بطريقة محاكية من خلال إعادة تمثيل غامرة تحاكي المنحنيات الديناميكية لما يتم أداؤه،[5] "إذا كانت الأعمال الفنية لا تجعل نفسها كشيء آخر بل تريد ذاتها فقط فعندئذ يفهمها فقط أولئك الذين يحاكونها".[6] يشير السلوك المحاكي إلى صيرورة يسير فيها الذات في حركة مزدوجة: فمن ناحية

[1] Andrea Sakoparing, Enigmaticallness as a fundamental category in adorno's aesthetic theory, ibid, p, 160.
[2] Espen hammer, adorno's modernism art, experience, and catastrophe, ibid, p, 124.
[3] Marcus Quent, thinking-mimesis- pre-imitation: notes on art, philosophy, and theatre in adorno's aesthetic theory, in: adorno and performance, ibid, p, 131.
[4] Espen hammer, adorno's modernism art, experience, and catastrophe, ibid, p, 124.
[5] Marcus Quent, thinking-mimesis- pre-imitation: notes on art, philosophy, and theatre, ibid, p, 131.
[6] Ibid, p, 131.

يخترق شيئا ما المجال المحايث للذات، ويزعزع وضعه السيادي، ومن ناحية أخرى هناك رغبة الذات في جسر الهوة بينها وبين آخرها، في هذه الحركة المتبادلة بين قطبي الموضوع الذي يصيب الذّات من الخارج والذات كدافع داخلي جوهري يحرّكه الذّات، ينشأ الفهم ويتطوّر كسيرورة تستهدف تمثّل رغبة العمل الفني في أن يكون ذاته.[1]

وهكذا فإن أهمية التجربة الجمالية تكمن وفقا لأدورنو مراجعة العلاقة الأساسية السائدة بين الذات والموضوع، ونتيجة لذلك إعادة تحديد لمفهومنا عن الموضوعية ففي التجربة الجمالية ومن خلالها نجد أنفسنا مجبرين على التخلّي عن طريقتين سائدتين لتصور الموضوعية الأول، يفترض فيها أن يتخلّى الذات عن إنخراطه، والثانية حيث ينظر للذات باعتبارها مُكوّنة أو متمركزة، ويتم إستبدال كل مفهومي الموضوعية المتبقيين والمتمركزيين بمفهوم يأخذ الذات باعتبارها "الفاعل"، لذلك علينا أن نفهم أن التدخّل التصحيحي الذي تقدّمه التجرربة الجمالية للممارسات الذاتية يحدث في المقاوم الأول ضمن عملية التحديد، وليس في المشاركة الذاتية في حد ذاتها.[2] في المبحث الموالي سنواصل شرح هذا المنظور لأدورنو حول التدخّل النقدي التحويلي للتجربة الجمالية لكن من زاوية أخرى يستعيد فيها أدورنو مفهوم الجليل الكانطي، ويشحنه بحمولة نقدية مختلفة إلى حد ما عما هو عليه في جماليات كانط.

ب.لحظة الوعي كإرتجافة للذات أمام الجليل:

لقد حاولنا في العنصر السّابق تتبّع خطوات أدورنو لشرح الأثر التحويلي للتجربة الجمالية على الذات، وبيّنا كيف تتحوّل تجربة الفهم إلى مناسبة للذات لتأمل ذاتها، وأكدنا أنّ الطابع غير القابل للفهم للعمل الفني يدفع الذات إلى إدراك حدودها وأدراك ممارساتها القمعية، وفيما يلي سنحاول الكشف عن خطة أدورنو لإشتقاق الديالكتيك السلبي للتجربة الجمالية إعتمادا على الجليل الكانطي، ينظر أدورنو للتجربة الجمالية ليس كحالة إيجابية، ولكن كتجربة سلبية جذرية مروّعة يعيشها الذات عند لقائه للعمل

[1] Ibid, p, p, 131, 132.
[2] Andrea Sakoparing, Enigmaticallness as a fundamental category in adorno's aesthetic theory, ibid, p, 171.

الفني؛ وهذا ما يجده عند كانط حيث يتصوّر هذا الأخير التجربة الجمالية كعملية لا نهائية لقوانا المعرفية تجعل قدرتنا على الحكم إنعكاسية، ومع ذلك بينما ينظر كانط إلى التجربة الجمالية باعتبارها تأكيدا مطمئنا لقدراتنا المعرفية، فإنّ أدورنو ينظر لها باعتبارها تدخّلا نقديا ضدّها، و"تدخّلا من جانب ما ليس الفكر نفسه". [1]

لقد كان أدورنو معجبا بكانط، وقد أكّد مرارا أن أراءه الجمالية أكثر صلاحية لفهم الفن الحديث من غيره، وأشاد بتأكيده على العنصر غير المتمايز وغير القابل للقياس للحكم الجمالي وعَمَّمَهُ على الفن، إلا أنه يؤاخذ عليه ميله إلى إرتكاب خطأ مميت يتمثّل في تصوّر التجربة الجمالية كحالة إيجابية للبداهة الفورية والإكتمال، فقد اعتبر كانط المتعة الجمالية كشعور غير مفاهيمي لتناغم الملكات المعرفية،[2] في حين يجادل أدورنو بأنّ التجربة الجمالية تتحدّى بدلا أن ترضي الذات، الأنا الهوية لخبرة الذات؛ ومادام كانط لايزال حسب أدورنو يتصوّر التجربة الجمالية كحالة وشرط إيجابي فإنّه لا يزال محاصر داخل ميتافيزيقا إشكالية الحضور وما يصاحبها من ثقافات مفاهيمية ملازمة، ومع ذلك كما أسلفنا لا يزال أدورنو يجد في جماليات كانط عناصر مهمّة تشير إلى مفهوم بديل للتجربة الجمالية على غرار مفهوم الجليل، الذي لديه حسب أدرونو قدرة تفسيرية أكبر سيعيد أدورنو إكتشافها من خلال قراءة جديدة تخدم منظوره المتميّز للتجربة الجمالية يصبح معها الجليل أكثر ديناميكية وفاعلية عمّا تصوّره كانط.[3]

قبل أن نتطرق إلى الجوهر الديناميكي لـ "تجربة الجليل" كما يعيد قراءته أدورنو دعونا نشرح أولا مفهوم "الرجفة الجمالية" الذي كنّا أوردناه سابقا بدون شرح، في أكثر من موضع في "نظرية إستطيقية" يصف أدورنو التجربة الجمالية بأنها إرتجافة، وأنّها إستجابة بالخوف من السّاحق وفعل لمس الآخر، ويعرّف السّلوك الجمالي بأنه القدرة على الإرتجاف، ويعتبره أوّل صورة جمالية تتضمّن بعدا عاطفيا وجسديا إنفعاليا بالتأكيد، يوحي بأنّ أدورنو في تصوّره للتجربة الجمالية يقترب من

[1] Andrea Sakoparing, Enigmaticallness as a fundamental category in adorno's aesthetic theory, ibid, p, 166.
[2] Ayon maharaj, the dialectic of aesthetics agency, revaluating german aesthetics from kant to adorno, BLOOMSBURY, london , 2013, p, p, 153, 154.
[3] Ayon maharaj, the dialectic of aesthetics agency, ibid, p, 154.

جماليات التأثير ـ التي تركز على التاثير النفسي والجسدي الذي يُحْدِثُه العمل الفني في المتلقِّي، لكنّه البتّة ليس كذلك، حيث أن تصور أدورنو للرجفة لا يتوافق مطلقا مع ما يطلق عليه "التجربة المعاشة" التي تفترض تكافؤ بين التعبير العاطفي للعمل الفني والخبرة الذاتية للمتلقّي، بحيث إذا عبّر العمل الفني عن شيء مثل الإثارة سوف يشعر متلقي العمل بالإثارة أيضا، إن التجربة الحية بالنسبة لأدورنو هي رؤية تجزيئية أو إختزالية للفن، وهي مجرّد عنصر واحد من التجربة الأكثر إكتمالا وشمولا المرتبطة بالرعشة، التي تتعارض جذريا مع فكرة التجربة التقليدية، لا توفّر أي إشباع خاص للأنا فهي لا تشبه الرغبة، بل إنّها تذكار لتصفية الأنا رجفة ذات حدين: فهي تنفي الذات وفي نفس الوقت تثير الوعي بذاتها.[1]

لابد من العودة لجدل التنوير لربط الأفكار ببعضها البعض، فحسب مؤلفا جدل التنوير ترتبط الرجفة بالخوف من المجهول، حيث يتحدثا في مقالهما مفهوم التنوير عن رجفة الذات أمام الطبيعة التي كان ينظر لها كـ "مانا" غامضة غير متمايزة، هذه الإرتجافة أمام الطبيعة بقدر ما تعبّر عن الخوف والرعب من الطبيعة بقدر ما كانت تحمل تعظيما وإجلالا للطبيعة كجوهر غير متمايز، وبالتّالي هناك بعد مزدوج لتجربة الإرتجاف، من جهة تشير إلى الخوف الذي أثار الرّغبة للسيطرة على الطبيعة ويسجّل من جهة أخرى حضور ما يسبّبها؛ يحافظ الفن حسب أدورنو على هذا الطابع المزدوج للرجفة: فهذه الأخيرة هي رد فعل على لاقابلية الفن للفهم، ولكنّها أيضا رد فعل على ذكرى ما تمّ قمعه أي الطبيعة. [2]

في هذا السياق للحديث عن الرجفة الجمالية يستذكر أدورنو مفهوم كانط للجليل، الذي إخترق الفن وأصبح مكوّنا أساسيا له كما بيّنا في المبحث السّابق، تشبه الرّجفة الجمالية الرعب والخوف الذي يشعر به الذّات التجريبي أمام الطبيعة في نقد ملكة الحكم لكانط، ولكن هذه الرجفة لها دور مختلف عند أدورنو اذ فيها لا يؤكد الذات المتعالي تفوقه امام الطبيعة كما عند كانط بل يعيش تجربة سلبية يعي فيها الذات حدوده، فعلى النقيض من الذات المتعالي لكانط يرتجف ذات التنوير حسب ادورنو

[1] Surti singh, the aesthetic experience of shudder, adorno and the kantian sublime, ibid, p, 129.
[2] Surti singh, the aesthetic experience of shudder, adorno and the kantian sublime, ibid,, p,p 136, 137.

امام جلال الفن مدركا حدوده الخاصة.[1] " إن الرّوح لا تدرك في مواجهة الطبيعة تفوقها كما إعتقد كانط، بل تدرك جوهرها الطبيعي، وهذه هي اللّحظة التي يذرف فيها الذّات الدموع في مواجهة الجلال، إن تذكّر الطبيعة يكسر غطرسة الذات التي توعم أنها تبكي:" دموعي تسيل يا أرض، أنا عائد اليك "، وبهذا تخرج الذات روحيا من سجنها في ذاتها. ويستغل شيء من الحرية التي تحتفظ بها الفلسفة، والتي أخطأت خطأ جسيما لعكسها وتمجيد الذّات، أن التعويذة التي تُلقيها الذات على الطبيعة تسجن الذات أيضا: تستيقض الحرية في وعيها بقرابتها للطبيعة"[2]

يذكرنا الفن وفقا لأدورنو بإخضاع الطبيعة ونفيها، والذي كان حسب أدورنو خسارة للذات، التي كلّما طغت وهيمنت على الطبيعة فقدت بالموازاة مع ذلك طبيعتها وحريتها، وهذا يفسّر لماذا الذات في مواجهة لحالتها الطبيعية تذرف الدموع بدلا من الهيمنة؛ يفتح الفن من خلال إستدعاء الطبيعة المقموعة إمكانية لتحقيقة الطبيعة بدلا من نفيها من خلال تجربة الجليل، التي تشير إلى علاقة مختلفة مع الطبيعة، وهذا هو أساس إدعاء أدورنو بأنّنا في الفن نلمح الحرية التي قد تتحول إلى حقيقة، إذا إعترفنا بأنفسنا كجزء من الطبيعة. إن الطبيعة والحرية كما فهمنا من "جدل التنوير" ليسا متناقضين تماما، فبدون الإعتراف بالطبيعة لا يمكن تحقيق الحرية، ولهذا السبب ينتقد أدورنو وضع كانط للإنسانية فوق الطبيعة، ففي رأي أدورنو فإنّ فكرة تفوق البشرية على الطبيعة تَحُدّ من فلسفة كانط وجمالياته،[3] وربما تقود إلى نتائج عكس نواياه تماما.

إن التكوين الجليل للعمل الفني يهزّ المقولات الجامدة للذات، من خلاله يدرك الذات غيريته المكبوتة (الطبيعة) التي يستند إليها إستقلاله، والرجفة هي تذكير بما يتم التضحية به في تشكيل الذات ،ذاتية التنوير؛ حسب أدورنو دوما فإن تجربة الجلال ذات حدّين، فبينما ترعب الذات وتطغى عليها فإنها تكشف أيضا عن قيود الذات التي تظل غامضة في عالم يحكمه العقل الأداتي؛ إن الذّات حين تضطر إلى مواجهة

[1] Ibid, p,p 129, 130.
[2] ibid, p, 134.
[3] Camilla Flodin, of mice and men: adorno on art and the suffering of animals, ibid, p 143.

حدودها الخاصّة تعيش حالة من التصفية والتشظي المؤقت، الذي يفتح مؤقّتا إمكانية إقامة علاقة بديلة مع الآخر ـ الطبيعة ـ الذي تقمعه في داخلها.[1]

يمكن تلخيص إدعاء أدورنو حول فاعلية الفن والتجربة الجمالية في تحويل الذات ونمط تفكيرها كالتّالي: لقد تبين أن التنوير هو نتاج الخوف من الطبيعة، حيث تمّ الهيمنة على الطبيعة للتخلص من الخوف، وهذا حرر بالفعل الذات من ناحية من الخضوع للطبيعة، لكنه أدى من ناحية أخرى إلى إفقار الذّات وتشيئتها في بعد واحد، و في هذا السّياق كان لعودة الجليل في الفن الحديث تأثير قوي على الذات التجريبي المتشيئة للعقل الأداتي، ذلك أن الذّات حين تختبر الجليل في الفن تهيمن عليها مشاعر الخوف عندما تواجه الطبيعة الكاملة غير المتمايزة في العمل الفني، وإذا كانت تجربة الجليل الطبيعية وفقا لكانط قد أسفرت عن تأكيد القوى العقلانية للذات عند كانط، فإن تجربة الجليل للفن الحديث قد أدت حسب أدورنو إلى تفكيك مؤقّت للذات بدلا من تعزيزها وعقلها الأداتي.

لو تاملنا تجربة الجليل عند كل من كانط و ادورنو حيث يرتبك الذات بدلا من ان يتعزز نجد انها تكشف كيف يتم حل الفشل المعرفي الاولي في تجربة الجليل، ان الاحكام الجمالية متجذرة في "الحالة العقلية التي نجدها في العلاقة بين القوى التقدمية (الخيال و الفهم) بقدر ما تشير الى تمثيل معين للادراك بشكل عام"، في الاحكام التأملية يتناغم الخيال و الفهم بطريقة ضرورية للادراك بشكل عام ولكن لا يتم انتاج مفهوم، يرتبط اعجابنا بمفهوم لكن المفهوم غير محدد. ربما التمثيل لا يتضمن مفهوما، فان الملكات المعرفية التي يجمعها العرض تكون حرة الحركة، و لا تخضع لاي قاعدة معرفية معينة. و ينظر ادورنو في اللقاء الساحق مع العمل الفني ، فمع عدم القدرة على الخضوع لمفهوما ما بشأنه، يفلت العمل الفني من الفهم، و على النقيض من الحل في مفهوم كانط للجليل، فان الذات التي تختبر لا قابلية الفن للفهم لديها استجابة لا ارادية و محاكية.[2]

[1] Surti singh, the aesthetic experience of shudder, adorno and the kantian sublime, ibid, p, 139.
[2] Surti singh, the aesthetic experience of shudder, adorno and the kantian sublime, ibid, p, 137.

يفسر أدورنو هذا بأن الذّات التي ترتجف في الفن تعيش تجارب حقيقية، بفضل قوة البصيرة في العمل الفني باعتباره عملا فنيا، فإن هذه التجارب هي تلك التي تذوب فيها الذات وتتجمّد في ذاتيتها، وتكشف عن ضيق وضعها الذاتي، وإذا وجدت الذات في الأعمال الفنية سعادة حقيقية في لحظة إرتجافه، فهي بالتأكيد سعادة تتعارض مع الذات التأسيسي، وهذا يفسّر الدموع التي تذرفها الذات حزنا على فقدان نفسها، لقد أحسّ كانط حسب أدورنو بشيء من هذا الجلال الذي إستبعده من الفن.[1]

إن التحدّي الأساسي الذي يفرضه الفن على الذات هو ما يسمح لها بنسيان ذاتها، إن تجربة الإرتجاف تلغي أولوية الذات على الموضوع، وتبدأ عملية تأمل ذاتي في الذات التي تصبح واعية بذاتها باعتبارها شبها، ويشير أدورنو إلى أنه في عالم مدار عالم يحكمه العقل الأداتي يمكن للفن أن يعمل كوسيلة تواصل مع ما لا يمكن التواصل معه واختراق الوعي المتشيء؛ إن عدم القدرة على على فهم الفن الحديث على غرار القوّة السّاحقة للطبيعة التي لا يستطيع الذات إدراكها يؤدّي إلى "تدخّلات في الوعي"، إن الوعي المتناقض للفن الحديث لديه القدرة على نفي التجربة اليومية للثقافة؛[2] باختصار التجربة الجمالية تحركنا بعيدا عن الذات الذي يتحرك تبعا لمبدأ الحفاظ على الذات، نحو الآخر. إن الذات التي تعيش تجربة جمالية تكون مستعدة لسماع مالم تسمعه من قبل، وهذا يؤشّر بالنسبة لأدورنو لعلاقة مختلفة للذات بالموضوع، هذه التجربة إذا إمتدت إلى الممارسة اليومية يمكن أن تكون مُحَرِّرَة للغاية،[3] لقد كانت أزمة الحداثة في العقل والذات، فأيّ تحوّل يطرأ عليهما ينعكس على الواقع بالضرورة.

[1] Ibid, p, 137.
[2] Surti singh, the aesthetic experience of shudder, ibid, p, p, 140, 141.
[3] Oshrat c. Silberbusch, adorno's philosophy of the nonidentical, thinking as resistance, ibid, p, 139.

الخاتمة

الخاتمة :

على الرّغم من أن فلسفة أدورنو تقاوم التلخيص وترفض الإستنتاجات النهائية، التي غالبا ما تنتهي إلى رؤية إختزالية تشوّه الموضوع، وتدعونا دوما إلى التفكير والإستمرار فيه، إلا أننا نجد أنفسنا مضطرين في نهاية هذا البحث إلى تقديم بعض الإستنتاجات المهمّة التي كوّناها عن فلسفة الفن عند أدورنو، بعد رحلة شاقّة خضنا فيها تجربة مضنيّة في تتبّع تلافيف أفكار أدورنو لفكّ تشفيرها وإعادة بناءها، ليظهر في إكتمال الصّورة أن إهتمام أدورنو بالفن وفلسفته إنّما يأتي في إطار سعيه لإيجاد خطاب قادر على مقاومة الايدولوجيا واختراق جدار التشيؤ وقول شيئا جديدا من قلب منظومة القمع والتشيئة التي تهيمن على الواقع، حيث يزعم أدورنو أن التشيّؤ صار مطلقا، وأنّ مبادئ العقل الأنواري القمعية (الهوية) قد صارت في صميم رؤيتنا للعالم، وأن الأعمال الفنية الحداثية وحدها إستطاعت أن تقاوم نسق العقلنة، والكشف ضمن محايثتها الخاصة عن تناقضات الواقع، حيث يتضمّن العمل الفني المستقل لحظة غير متجانسة تتيح له جلب الآخر إلى تجربته وخلق ضمن محايثته الخاصة وعيا بالتناقضات الإجتماعية التي ينتج فيها، ذلك أنه حينما يفشل العمل الفني المستقل في الحفاظ على استقلاليته والتطابق مع ذاته، فإنّه يصبح موسوطا بآخره (الواقع الاجتماعي)، وبالتالي وسيطا لظهوره، وهكذا يكتشف أدورنو في الفن الحداثي بشكل خاص نموذجا لتفكير محاكي قادرا على إستيعاب اللامتطابق، على عكس التفكير القائم على المطابقة المصاب بالعمى بسبب مبدأ الهوية الذي يعمل فيه.

جماليات أدورنو يمكن اعتبارها نظرية نقدية يضغط أدورنو في فلسفته للفن جميع موضوعات تفكيره، يريد أن يحقق ضمنها الرهانات النقدية الفلسفية والإجتماعية، حيث يكتشف أدورنو في العمل الفني الحداثي تجربة متفردة للعلاقة ذات/ موضوع تتجاوز التحديد القمعي لفكر المطابقة، إنّ كون العمل الفني غير متطابق ومتغاير يعني بالنسبة لأدورنو أنه يعاند التجربة المدارة، ويجلب الآخر إلى محايثته الخاصة، ومن خلال جلب الآخر للتعبير وإستعادة المعاني التي تخفيها العقلانية القمعية تغيّر التجربة الجمالية للعمل الفني الحداثي نظرتنا للعالم وتصورنا للأشياء، ومن ثم فإننا عندما نعيد الإتصال بالأعمال الفنية فإنّنا نستعيد إنسانيتنا المفقودة.

قد يكون الكشف عن المحتوى الاجتماعي في قوام المظهر الجمالي هو المهمّة البارزة التي كرّس لها ادورنو جلّ اعماله على اعتبار ان الفن الحداثي له المقدرة على تجاوز النسق المتشيء للواقع و تقديم حقيقة بعيدا عن الوعي الزائف المتلاعب به للبروليتاريا لكن حسب اعتقادنا فان ادورنو يرصد الفن لمهمة اكبر تتعلق بمعالجة ازمة الحداثة و اعطاب العطل حيث تلعب تجربة الفن كنموذج معياري لما ينبغي ان يكون عليه العقل، فحسب أدورنو الفن هو ملاذ المحاكاة، فقد إستطاع هذا الأخير (أي الفن) الحفاظ على العلاقة الجدلية بين العقلانية والمحاكاة، والتي تتمثّل في علاقة ذات/موضوع غبر مؤسّسة على العنف، لهذا يراهن أدورنو عليه لتصويب النزعات اللّاعقلانية للعقل والذات المتمثّلة في الشمولية والتذويت المرتبطان ببعضهما، واللّذان تسبّبا كما بيّنا في قمع اللّامتطابق وكبته؛ أما الفن فعلى عكس العقل والتفكير الخطابي ينصف الجزئي العابر، فالذات في الأثر الفني لا تدّعي أنها متعالية، وإنمّا تظهر موسوطة بآخرها، لهذه الأسباب يتّخذ أدورنو من تجربة العمل الفني نموذجا للتفكير اللّامتطابق المناهض لمبدأ الهوية القائم على مبدأ المطابقة العنيفة بين الذات والموضوع.

تمثل الحداثة الفنية بالنسبة لأدورنو إذن نموذجا إسترشاديا لما ينبغي أن تكون عليه الذات والفلسفة، فهذا الأخيرة ينبغي أن تتعلّم من الفن كيف تدمج لحظة محاكية في مفهومها من أجل مقاومة التشيئة وإستعادة التجربة للقاء الآخر، وبالتالي تعكس الحداثة الفنية وعيا حقيقيا ليس فقط بأزمة الحداثة وتناقضاتها بل كذلك بوعي الفن بالسّياق الإجتماعي لتطوره وطرق إنتاجه وإستقباله ومكانته ووظيفته في المجتمع، حيث يبتكر الفن باستمرار أشكال وتقنيات جديدة لمقاومة محاولات تشيئته واستيعابه ضمن أطر العقلانية المؤسساتية أو الإيديولوجية، فالحداثة هي استجواب دائم من قبل الفن لطبيعته ومعناه.

إن تبنّي أدورنو موقف الدّفاع عن الحداثة والطلائع الفنية في مقابل الفن الملتزم، بالإضافة إلى نقده اللّاذع للفنون الجماهيرية تحت مسمّى "صناعة الثقافة" جلب له الكثيرة من الإنتقادات حتّى من زملائه في مدرسة فرانكفورت على غرار فالتر بنجامين، الذي اعتبر أن أدورنو قد وقع في فخ الثورية الزّائفة التي تجسّدها الأعمال

الفنيّة المستقلّة، فهذه الأخيرة كلّما أمعنت في راديكاليتها كلّما أصبحت غير واقعية وأبعدت نفسها عن الجسم الإجتماعي وعن القوى الحية للمجتمع، و" حينذاك تصبح ثورية الأشكال بدون معنى لأنّ الجهاز البورجوازي أثبت قدرته على استيعاب الموضوعات الثورية"،[1] ومعنى هذا أن الفن يجب أن يبقى مرتبطا بالمخاطب (المتلقي) وإلا فقد فعّاليته؛ نفس النقد تقريبا يكرّره روبيرت ياوس وولفانغ من زاوية أخرى، حيث يزعم هذا الأخير أن أدورنو قد أفسد برنامجه الخاص حين استبعد الإنخراط العاطفي المشترك في الفن، وعلّق ياوس على المقولة الصارمة لأدورنو بأنّ الخبرة الجمالية لا تكون خبرة حقيقية إلا إذا غدت فلسفية بأنّ أدورنو بهكذا تصوّر للخبرة الجمالية يغلق مقدمًا أي إمكانية لآثار إجتماعية ثوريّة للفن باستبعاده أي دور للتطهّر العاطفي في الخبرة الجمالية، أو بعبارة أخرى أقفل القنوات ذاتها الخاصة بتواصل المستمعين والمشاهدين التي قد يكون لها قوّة تحويل الآثار الظاهرية للعمل الفني إلى ممارسات إجتماعية تحرريّة.[2]

على عكس بنجامين وياوس يرى أدورنو أن الوساطة بين الفن ولممارسة التي يومئ إليها أغلب منتقديه مستشكلة ومعقدة، فالتأثير العملي الذي يرمي إليه الفن لا يحدّده العمل بحد ذاته بل يبقى مشروطا بالسياق التاريخي، وإذا كان هذا السّياق لا يمنح في الوقت الحالي هذا التأثير فلا ينبغي لأعمال الفن أن تُكَيّف نفسها مع الحاجات السائدة وآليات التواصل المعتادة ومواضعاتها لتصل إلى ذلك التأثير، وإلا حَرَمَت المتلقّين من الشّيء الأهم الذي يفترض أن تمنحهم أيّاه؛ في الواقع هناك إختلاف في تشخيص أزمة الحداثة والواقع التاريخي بين أدورنو ومنتقديه يؤدي بالضّرورة إلى إختلاف في فهم الفن ودوره في المجتمع؛ ففي حين يسلّم هؤلاء بوجود البروليتاريا كذات ثورية، ويؤمنون بقدرة الفن على دفعها للقيام بعمل ثوري يعتقد أدورنو أن البروليتاريا لم تعد موجودة كذات تاريخية ثورية واعية بذاتها، بل صارت هذه الأخيرة جزءا من النظام الإجتماعي الذي إندمجت بشكل كامل في هياكله ومؤسساته، وتقوم على نفس الدّعاوي التوتاليتارية التي تناضل ضدّها، فهي بالتّالي مشوّهة

[1] فيل سليتر، مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، 216.

[2] أوستين هارينغتون، الفن و النظرية الاجتماعية، نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات، تر: حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة بيروت، لبنان، ط 1، 2014، ص، 319.

الوعي ولم تعد موجودة كذات ثورية، لهذا فإن الفن لا يمثّل ولا يعبّر ولا يتكلّم بإسمها، بل هي من يجب أن تختبر نفسها وتعيد تشكيل وعيها من خلال الفن، ويخلص أدورنو إلى أن ربط الفن بالنضالات السياسية يعني إلغاء الفن بوصفه كذلك، أمّا ارتباط الفن بالمنطق الجمالي والحقيقة فلن يعطينا إلا عملا لن يكون مفهوما بالضرورة.[1]

الفن الحداثي يحمل وعيا اكثر عمقا و راديكالية لأنه يناضل ضد أشكال الممارسة ذاتها والعقلانية السّائدة، لذلك فهي لا تمثّل البروليتاريا التي بشكل ما لاتخرج عن الممارسات السّائدة وتخضع لها نفس المنطلقات السائدة، دور الفن تنويري وأثره الإجتماعي غير مباشر إلى أقصى حد، "إنّها كما يكتب أدورنو إشتراك في ذلك الرّوح الذي يسهم من خلال عملية نفيه في تحويل المجتمع، والذي تم تقطيره في الأعمال الفنية".[2]

التصريحات المتشدّدة للإلتزام السّياسي المكسوّة بشكل جمالي تدير عموما النقد الإجتماعي المحلّي فقط في هذه العملية، فإن إختزالهم للفن إلى وظيفة مفيدة (الدّعاية السياسية) يلغي تماما الوعد اليوتوبي بالسعادة الذي يمكن للأعمال الفنية الأصيلة التعبير عنه، بالنسبة لأدورنو التأثير السياسي ينبع من الدلالة الفنية وليس العكس، لأن محتوى الحقيقة يشير دائما إلى ما وراء التركيب الجمالي للأعمال نحو الدلالة السياسية، يجادل أدورنو بأن الأعمال الفنية الحداثية من قبل شخصيات مثل صموئيل بيكيت تثير أسئلة أعمق من تلك التي تثيرها أعمال ملتزمة كتلك لبيرتولد بريشت.[3]

على الرّغم من أن ناقدا مثل بيتر برغر كان مقتنعا بحجة أدورنو بأنّ الفن الملتزم يفقد الصلاحية الجمالية ويصبح مجرد دعاية سياسية غير فعالة من الناحية الإيدولوجية، إلا أنه يشكّك في الإستراتيجية الجمالية وراء دفاع أدورنو عن الحداثة، بالنسبة له يجب التمييز بين الحداثة بين الحربين والطلائع الجديدة، لأنه في حين يقترح الحداثيون مثل كاندينسكي وكيفر تجديد الإدراك من خلال تطرّفهم الفنّي، يريد

[1] فيل سليتر، مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص، ص 221، 222.

[22] المرجع نفسه، ص 214.

[3] Geoff boucher, adorno reframed, ibid, p, 122.

الطلائعيون تفجير مؤسّسة الفن تماما، فقد أراد السيرياليون على وجه الخصوص تدمير الفصل بين الفن والحياة اليومية، الأمر الذي قادهم إلى سلسلة من الإستراتيجيات المضادّة للجمال مصمّمة لتوليد مناهض للفن؛ يفهم برغر من ذلك على أنه قلب مباشر للإستراتجيات الحداثة، التي لها تأثير حماية للفصل المؤسّسي للفن والحياة اليومية، من منظور الطلائع يجادل برغر أن الحداثة في الواقع قوة محافظة تهدف إلى الحفاظ على تمييز مقيّد يدين الفن إلى الإحتجاج غير الفعّال حتى في خضم الحفاظ على إستقلاليته.[1]

يحمل بيتر برغر على أدورنو عدم وعيه وسوء تقديره للمعنى الذي تعمل به الحركات الطليعية مثل الدادائية والسيريالية والمستقبلية، والتي حسب زعمه لم تعمل على تثوير المعايير الجمالية الدّاخلية للفن فحسب، وإنما هاجمت مسوّغ وجود الفن ذاته كمؤسسة، وهذا وفقا له أدى إلى إبعاد الفن عن الحياة وإدخاله في سياق الثقافة المادية للمجتمع البورجوزي؛[2] من جهة أخرى يصف برغر في بحث له موسوم بـ "إنحدار الحداثة" جماليات أدورنو بأنّها غير كافية لفهم إتجاهات ما بعد الحداثة نتيجة لإصراره على مادة واحدة متقدّمة تاريخيا تعكس حسبه حالة التطوّر الإجتماعي، بالنسبة لبرغر قدم أدورنو رؤية ضيّقة لمفهوم الحداثة، حيث أن هذا الأخير يحوّل قرارات شونبورغ التركيبية في الموسيقى إلى معايير لجميع الملحنين الآخرين ثم يعلن بعد ذلك أن عملهم غير شرعي لأنهم لا يتبعون مسار شونبورغ، في حين يفترض أنه كانت هناك أنواع مختلفة من المواد المتقدّمة في وقت واحد ولاتزال موجودة لحدّ الآن،[3] وهذا الذي يقول به دالهاوس كذلك، حيث يثير هذا الأخير عدّة أسئلة حول المعايير التي يعتمدها أدورنو للحكم على شرعية الأعمال نسبة إلى تقدم المادة، ويرى أن إدعاء أدورنو حول المقامية tonality القائل بأن التراكيب الموسيقية التي لا تزال تعتمد على المقامية غير متّسقة داخليا لا يزال يحتاج أن يتعزّز بحكم جمالي، خاصة أن المقامية استمرت في الأعمال اللّاحقة في أعمال فنانين مثل بيلابارتوك وبول هيندميث، والتي لا يمكن الحكم عليها بأنّها مجرّد

[1] Ibid, p, p 122, 123.

[2] اوستين هارينغتون، الفن و النظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص، ص 320، 321.

[3] Lambert zuidervaart, adorno's theory aesthetic, the redemption of illusion, ibid, p, 95.

إخفاقات؛ في الواقع الحكم الجمالي عند أدورنو يتجاوز مسألة الإتّساق الداخلي، حيث أن العديد من ألحان شونبورغ الديديكافونيكية غير متّسقة تقنيا، ستصبح المسألة الحاسمة للحكم على الأعمال هو النجاعة والمثمرية، أي هل التناقضات المدمجة في التركيب مثمرة أو غير مثمرة، من الواضح أن أدورنو يعتبر التناقضات الفنية لشونبورغ أكثر فائدة لأنّها دخلت في المادة الموسيقية لتصبح حاسمة من الناحية التركيبية، وهذا هو سرّ تفضيله له.[1]

على الرّغم من هذه الإنتقادات الموجه له وبغض النظر عن كونها صادقة أو مبالغ فيها، حيث أن كثير منها لا يعدو كونه سوء فهم لأفكار أدورنو وتأويلا خاطئا لها، ومع ذلك لا يمكن نكران فضل أدورنو في إرساء خطاب نقدي شامل حول الفن الحديث صار لكثير من النقاد والمفكرين قاعدة منظورية للتعامل مع الفن الحديث، قد لا يكون للفن الحداثي الذي ينحاز له أدورنو الفاعلية النقدية الإجتماعية والسياسية إلى الحد الذي تصوّره، لكن الأكيد أن أدورنو قدم فهما جماليا فريدا ومتميزا لهذا الفن، قد يكون تصوّره للحداثة متشدّدا جعله يستبعد كثيرا من الأعمال والفنانين من دائرة الفن الأصيل (الحداثي)، إلا أنه قد نبّه إلى أن الحداثة ليست إلا مرحلة تاريخية، وأن الفن يجب أن لا يتوقّف عن تطوير لأشكاله وتقنياته حتى يقاوم محاولات عقلنته (تحييده واستيعابه ضمن النسق التجاري للمجتمع البورجوازي)، وقد صدقت مخاوفه، حيث تبين لاحقا أن الفن خضع أكثر فأكثر لقانون السّوق، ولم تسلم من هذا المصير حتّى أكثر الأعمال الحداثية راديكالية، فقد لاقت الحداثة نفس المصير وفقدت كثيرا من قوّتها النقدية واستوعبها المجتمع الرأسمالي.

يعلّمنا أدورنو من خلال مفهوم الحداثة أن الأفكار وأنماط التفكير تتقادم ويمكن أن تتّخذ دلالة إيديولوجية مزيفة في سياقات معيّنة، لذلك علينا أن نأخذ في الحسبان الظروف التي نواجهها لحظة التفكير، وأن كل تفكير لا يبالي بسياقه ويتجاهل قوّة المجتمع والإيديولوجيا على تزييف أشكال التعبير وإفراغها من مضمونها النقدي يصبح مهدّدا بلا هوادة بأن يصبح كذبا وخداعا، هذه هي رسالة الحداثة و أدورنو لنا. لذلك نحن بحاجة اليوم أكثر من أي وقت مضى في سياق التنظيم الشّامل للمجتمعات

[1] Ibid, p, p 96, 97.

المعاصرة إلى إعادة تنشيط الفكر الجدلي لتيودور أدورنو لعلّه يلهمنا بعض السّبل لتفكيك الإيديولوجيا وتجاوز الأنماط المتشيّئة للتفكير.

قائمة المصادر والمراجع

قائمـــة المراجع و المصادر:

قائمة المصادر باللغة العربية:

1-تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقية، ترجمة، ناجي العونلي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط:1. 2017.
2-ماكس هوركهايمر، ثيودور ف. أدورنو، جدل التنوير، شذرات فلسفية، تر: جورج كتورة، دار الكتاب الجديدة، لبنان بيروت، ط:1. 2006.

قائمة المصادر باللغة الأجنبية:

1- Theodor adorno and others, aesthetics and politics, VERSO editions,london, first published 1980.
2- Theodor adorno, minima moralia, reflections on a damaged life,(radical thinkers), E. F. N jephcott, verso, new york, 2005.
3- Theodor w adorno, essays on music, tr: susan h. gillaspier, university of california press, california,
4- theodor w. adorno and others, aesthetics and politics, VERSO editions, london, first published, 1980.
5- Theodor w. adorno, essays on music, tr: susan h. gillespie, university of California press, 2002.
6- Theodor w. adorno, minima moralia, reflexions sur la vie mutileé, tr: eliane kaufholz et jean-rené ladmiral, Editions payot, paris, 2001.
7- Theodor w. adorno, negative dialectic, tr: E. B. Ashton, routledge taylor and francis group, london, 2004.
8- Theodor w. adorno, notes to literature, v 1, tr: shierry weber nicholsen, columbia university press, new york, 1991,
9- Theodor w. adorno, notes to literature, v 2, , tr: shierry weber nicholsen, columbia university press, new york, 1991.
10- Theodor w. adorno, théorie esthétique, klincksieck, france, tr: marc jimenez, 2011.

11- Theodor ww. adorno, philosophy of new music, tr: robert hullot-kentor, Minnesota press, Minnesota, united states, 2006.

قائمة المراجع باللغة العربية:

1. إدوارد سعيد، عن الاسلوب المتأخر موسيقى وأدب عكس التيار، تر: فؤاد طرابلسي، دار الآداب بيروت، ط 1، 2015.
2. إرفنج هاو، فكر الحديث في الأدب و الفنون، من: الخيال، الأسلوب، الحداثة، ترجمة و تجميع: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، ط 2، 2009.
3. أندرو بووي، الفلسفة الالمانية (مقدمة قصيرة جدا)، تر: محمد عبد الرحمن سلامة، مؤسسة هنداوي، ب ط، 2014.
4. أوستين هارينغتون، الفن و النظرية الاجتماعية، نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات، تر: حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة بيروت، لبنان، ط 1، 2014.
5. بومنير كمال و آخرون، أدورنو من النقد الى الاستيطيقا، (مقاربات فلسفية) منشورات الاختلاف، ط 1، 2011.
6. بيتر بروكر، الحداثة و ما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات، ط1، 1995.
7. تيودور ف. أدرنو، نظرية استطيقيّة، تر: ناجي العونلّي، منشورات الجمل، بيروت، ط 1، 2017.
8. جياني غاتيمو،نهاية الحداثة، يالفلسفات العدمية و التفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (1971)، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ب ط، 1998.
9. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، ب ط، 1998.
10. عبد العالي معزوز، جماليات الحداثة أدورنو و مدرسة فرانكفورت، منتدى المعارف، بيروت لبنان، ط1، 2011.
11. علي عبود المحمداوي وآخرون، مدرسة فرانكفورت النقدية ، جدل التحرير والتواصل و الاعتراف، ابن النديم للنشر و التوزيع ، الجزائر، ط 1، 2011.
12. فيل سليتر، مدرسة فرانكفورت، نشأتها و مغزاها ـ وجهة نظر ماركسية، تر: خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 2، 2004.

13. كارل تالون هيغون، الجماليات،تر: عبد الهادي مفتاح، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط 1، 2023.
14. مارك جيمينيز، ما الجمالية، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط 1، 2009.
15. مارك خمينيز، الجمالية المعاصرة، الإتجاهات و الرهانات، تر: كمال بومنير، منشورات ضفاف، بيروت، ط 1، 2012.

قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

1- Andrea sakoparing et al., "art and aesthetique after adorno" edit: j. m. bernstein, the townsend center for the humanities, university of california , first published, 2010,
2- Anne boissiére, la vérité de la musique moderne, presses universitaires du Septentrion, 1st, 2020.
3- Ayon maharaj, the dialectic of aesthetics agency, revaluating german aesthetics from kant to adorno, BLOOMSBURY, london , 2013.
4- Bowie andrew, music, philosophy and modernity, cambridge university press, new york, first published, 2007
5- Brian O'Connor, adorno's negative dialectic, philosophy and the possibility of critical rationality, the MIT press, massachusetts, 2005.
6- Daniel k. l. Chua et al., " apparitions. new perspectives on adorno and twentieth - century music, Routledge, new york, first published, 2006.
7- David Held, Introduction to Critical Theory from Horkheimer to Habermas, Polity Press, First published, 1990.

8- Deborah cook, adorno on nature, routledge taylour and francis group, new york, first published, 2011.
9- Espen hammer, adorno's modernism, art, experience, and catastrophe, cambridge university press, first published, 2015,
10- Geoff boucher, adorno reframed, interpreting keys thinkers for the arts, i. b. tauris & Go. ltd, first published, 2013,
11- J. m. bernstein, fate of art, aesthetic alienation from kant to derrida and adorno, the pennsylvania state university press, first published, 1992.
12- Lain macdonald et al., the routledge companion to the frankfurt school, routledge, first published, 2019.
13- Lambert zuidervaart, adorno's aesthetic theory: the redemption of illusion, the MIT press, massachusetts, first editions, 1993.
14- Mapping ideology, edited bym slavoj zizek, verso, London, first published, 1994.
15- Marcus Quent et al., adorno and performance, edit: will daddario (performance philosophy), **palgrave** macmillan, first published 2014.
16- Mario farina, adorno's aesthetics as a literary theory of art, palgrave macmillan, london, 1st, 2020.
17- Martin paul eve, pynchon and philosophy, wittgenstein, foucault and adorno, PALGRAVE MACMILLAN, first published 2014
18- Martin shuster, adorno after auchwitz, adorno, german idealism, and modernity, the university of chicago press, Chicago united states, 2014.

19- Morton schoolman, Reason and horror: critical theory, democracy and aesthetic individuality, routledge, new york, first published, 2001.
20- Nathan ross et al., the aesthetic ground of critical theory , new reading of benjamin and adorno", edit: nathan ross, rowman littlefield LTD, london, first published, 2015.
21- Oshrat c. silberbusch, adorno’s philosophy of the nonidentical thinking as resistance, PALGRAVE MACMILLAN, first published, 2018.
22- Owen hullat, adorno's theory of philosophical truth and aesthetic truth, columbia university press, 2017.
23- Robert w. witkin, adorno on music, routledge, new york, first bulished, 1998.
24- Roger S. foster, adorno and philosophical modernism, the inside of things, (contemporary continental philosophy), Lexington books, london, 2016.
25- Ross wilson, theodor adorno, (routledge critical thinkers) , ROUTLEDGE taylor and francis group, new york, first published, 2007.
26- Simon jarvis, Adorno, a critical introduction, routledge, new york, first published, 1998.
27- Espen hammer et al., the routledge companion to the frankfurt school , (the routledge philosophy companion), idit: peter e. gordon, espen hammer, axel honneth, ROUTLEDGE taylor and francis group, london , first published, 2019.
28- Theodor w. adorno philososophy of new music, tr: robert hullot-kentor, university of minnesota press, first published, 2006.

29- timothy hall et al., " adorno and liturature ", edit: david cunnigham and nigel mapp, continuum, first published, 2006.
30- Tom huhn, et al., the cambridge campanion to adorno, edit: tom huhn, cambridge university press, first published, 2004.
31- Xander selene, a shine of truth in the “universal delusional context on reification” (theodor w. adorno), (thése of doctorat in philosophy), department de philosophie, faculté des arts et des sciences, université de montéreal, Canada, 2014.

قائمة المجلات و الدوريات باللغة العربية:

1- فلسفات معاصرة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ع 4، ط 1، 2009.

قائمة المجلات و الدوريات باللغة العربية:

1- revue esprit, n° 440, novembre 1974.
2- FILOZOFIA, n° 5, 2009.
3- TUMULTES, n° 17-18, 2002.
4- verbum analecta neolatina, v 13, n°1, 2012.
5- journal of aesthetics and art criticism, vol 44, n° 2, winter 1985.
6- the nordic journal of aesthetics, n 23, june 2014.
7- thesis eleven, n° 1, v 86, august 2006.
8- cultural critique,university of minnesota press, n 11, winter 1988 -1989.
9- comparatismes, n° 1, fevriér 2010.
10- the musical quarterly, oxford university press, vol. 77, n° 3, (autumn, 1993).
11- revue d'esthétique nouvelle série, n°4, 1982.

12- samuel beckett today, rodopi B. V. amsterdam - new york, vol 14, after beckett, 2004.
13- filozofia (institute of philosophy, slovac academy of sciences), vol 67, n 10, jannuary 2012.
14- , laval théologique et philosophique, v 52, n° 2, juin 1996.
15- the journal of aesthetics and art criticism, v 44, n° 2, winter 1985.
16- filosofi unisinos, v 14, n° 1, jan/apr 2013.
17- Estetika: the central european journal of aesthetics, n° 2, 2011.
18- philosophiques, v 23, n° 1, printemps 1996.

قائمة المواقع الالكترونية:

1- أدورنو و الموسيقى الجماهيرية، تر: احمد الزعتري.
https://www.jadaliyya.com/Details/30169

فهرست الموضوعات:

شكر و إهداء

مقدمة .....أ

الفصل الأول: **النظرية النقدية كسياق نظري لجماليات أدرونو**

تمهيد.....05

المبحث الأول: **نقد "حداثة التنوير" كإطار نظري لفلسفة الفن**

1. جدل التنوير كإطار نظري و سياق تأسيسي

أ. "جدل التنوير" ديالكتيك العقل و الطبيعة.....06

ب. مبدأ حفظ الذات وأفول العقل المحاكي (الجمالي).....10

2. الايدولوجيا و التشيؤ

أ. الهوية كإديولوجيا.....15

ب. مجتمع التبادل كسياق متشيّىء.....21

المبحث الثاني: **حداثة الفلسفة، الميميزيس والبناء الفني للمفهوم**

1. ..فلسفة متغايرة لإنقاذ اللامتطابق
أ. فلسفة متغايرة من أجل استعادة التجربة وانقاذ اللامتطابق.....26
ب.نقد محايث للفلسفة المثالية.....31
2. الرهانات المعرفية و الأنطولوجية لجدل السلب
أ. المحاكاة المفهومية للاتطابق "تجاوز المفهوم بالمفهوم".....36
ب. يوتوبيا "جدل السلب".....41

المبحث الثاني: **الفن و اللامطابقة: الفن كترياق للتشيؤ والنقيض اللاعقلاني للعقل**

1. الفن المستقل كنقيض إجتماعي للمجتمع
أ. العمل الفني المستقل كنفي متعين.....45
ب.الفن الايدولوجيا و الوهم.....50
2. الفن كترياق للتشيؤ و النقيض العقلاني للعقل
أ. الأثر الفني المستقل كمونادا إجتماعية.....55
ب.الفن كنقيض عقلاني للعقل.....60

الفصل الثاني:مفهوم الحداثة الفنية و تمثلاته في الموسيقى والأدب

تمهيد.....67

المبحث الأول: **مفهوم الحداثة الفنية و الماهية المتغيرة للفن**

1. الفن في مواجهة سياقه

أ. ديالكتيك الفن و المجتمع في الحداثة.....68
ب.العمل الفني المستقل في مواجهة الصناعة الثقافية.....71
2. مفهوم الحداثة الفنية و علاقته بتطور المادة
أ. مفهوم الحداثة الفنية و منطق التجديد.....78
ب.الحداثة كمقولة نقدية (الأصالة و الزيف).....88

المبحث الثاني: **الموسيقى كفن نموذجي للحداثة**

1.الاتجاه الحداثي للموسيقى الجديدة
أ. الموسيقى كلغة تعبيرية 88
ب.الاتجاهات الجديدة للمادة الموسيقية.....94
2. حداثة الموسيقة الجديدة
أ. الحداثة الموسيقية كوعي متجسد.....99
ب.الأصالة ونقد النزعة الكلاسيكية 104

المبحث الثاني: **حداثة الأدب، استحالة السرد و دلالة التفكك**

1. أزمة المعنى و تفكك أنماط الأدب
أ. ازمة المعنى واستحالة السرد.....109
ب.الشكل و فائض المعنى.....113
2. تقريض الاستقلالية في مقابل الواقعية و مفهوم الالتزام

أ. نقد الواقعية، أدورنو في مواجهة لوكاتش.....119
ب. نقد مفهوم الإلتزام، أدورنو ضد سارتر.....124

الفصل الثالث: فلسفة الفن كنظرية جمالية للحداثة.

تمهيد.....130

المبحث الأول: **الإستطيقا و مفهوم الفن**

1. بؤس الإستطيقا، في أسباب التفاوت بين الفن و فلسفته
أ. أزمة الإستطيقا.....132
ب.إستطيقا مادية ديالكتيكية (إستطيقا العمل الفني).....135
2. .الطابع الوهمي للفن وماهيته العابرة
أ. ديالكتيك الفن بين الكونية والخصوصية.....140
ب. أزمة الظاهر، تشابك الوهم و الحقيقة.....146

المبحث الثاني: **النظرية الاستطيقية و الجميل الحداثي**

1. إستعادة نقدية لمقولات الفلسفة المثالية
أ. نقد محايث لمقولات الجماليات التقليدية.....153
ب.روح الاثر الفني بين هيغل وادورنو.....156
2. الجليل كمكوّن رئيسي للفن الحديث

أ. تشابك الجمال الطبيعي والجمال الفني.....161
ب.الجليل كتيمة للجمال الطبيعي والجمال الفني.....166

المبحث الثاني: **ديالكتيك التجربة الجمالية، من الوعي بالموضوعية إلى الوعي بالذات**

1. الفهم الجمالي كمحاكاة للغز الأثر الفني
أ. الاعمال الفنية كألغاز.....172
ب.الأداء الغامر كمحاكاة للغز الأثر الفني.....177
2. القدرة التحويلية للتجربة الجمالية وسهمها في التنوير
أ. الفهم الجمالي كلحظة تأمل ذاتي للذات.....183
ب.لحظة الوعي كارتجافة أمام الجليل.....189

خاتمة: 190