جامعة وهران 2

كلية العلوم الاجتماعية

مذكرة

لنيل شهادة الماجستير

في الفلسفة.

إشكالية التحرر و أزمة الإستيطيقا المعاصرة عند تيودور أدورنو

من اعداد الطالب

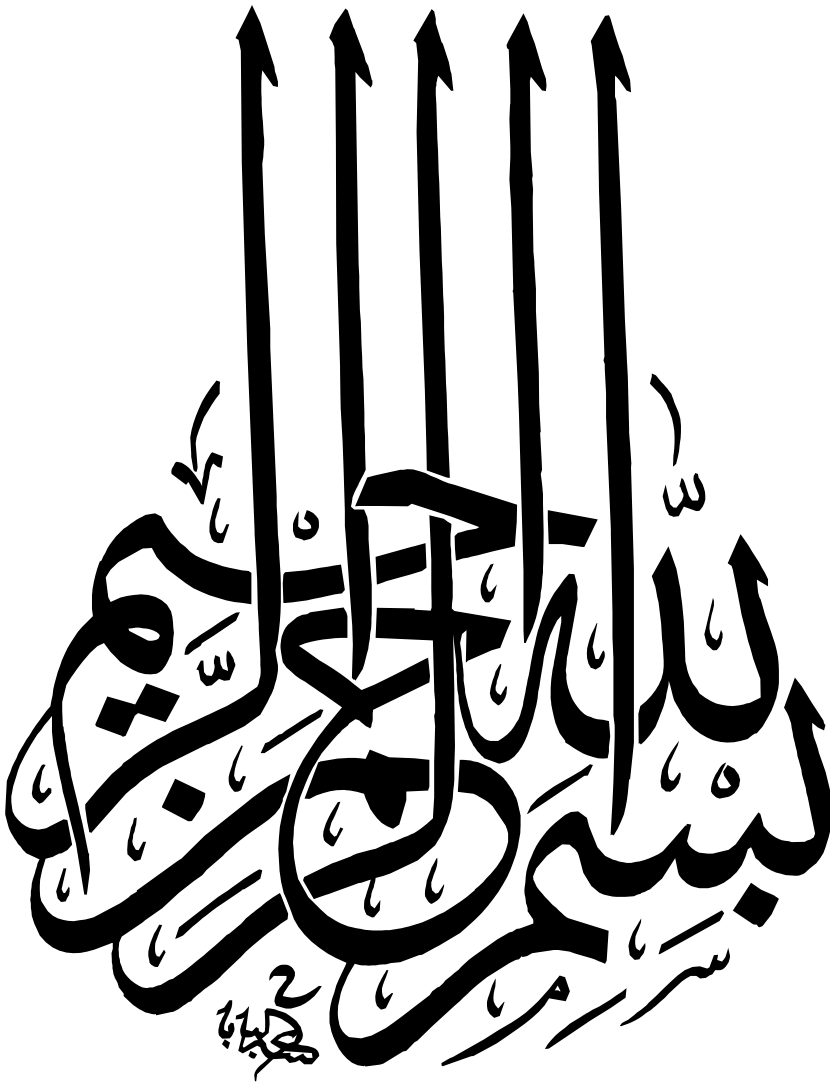
زيتوني خالد

تشكيلة لجنة المناقشة :

اسم و لقب الاستاذ	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
سواريت بن عمر	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة وهران 2
عبد اللاوي عبد الله	أستاذ التعليم العالي	مشرفا و مقررا	جامعة وهران 2
الزاوي حسين	أستاذ التعليم العالي	مناقشا	جامعة وهران 2
برياح مختار	أستاذ التعليم العالي	مناقشا	جامعة وهران 2

الموسم الجامعي

2016-2015


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

أسجد لله سبحانه شاكرا إياه أن هداني ويسّر لي سبل البحث والإجتهاد، و أتمّ عليّ بالتوفيق و السداد، فله الحمد و المنى. ثم أتوجه بالشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور عبد اللاوي عبد الله على صبره و تشجيعه لي، له منّي أزكى عبارات الشكر و الإمتنان ما تعجز عن إيفائه الكلمات واللسان، وسأظلّ مدينا له بالجميل و العرفان. كما أشكر كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد سواء بالنصح أو الإرشاد، وأخصّ بالذكر الأستاذ الدكتور حمادي حميد رحمه الله و أسكنه فسيح جنانه.

و الله ولي التوفيق

الإهداء

إلى والدي الكريمين
إلى إخوتي وأصدقائي
إلى كل من علمني
و ساهم في تكويني، و قدم لي يد المساعدة.
إلى كل محبي الفلسفة

..أهدي هذا العمل المتواضع.

مقدمة

لا تزال ظاهرة الإبداع الفني محطة جذب و إغراء لعديد من المفكرين و الفلاسفة، تفرض نفسها كمصدر إلهام و نقطة إستقطاب موجّهة للفكر الفلسفي، لما لها من أبعاد و دلالات فلسفية و أنطولوجية عميقة و فاعلية في حياة البشر الواقعية، حيث إهتمّ فلاسفة كبار على غرار نيتشه و هيدقر و ماركوز و لوكاتش و غادامير و أدورنو ...إلخ بظاهرة الإبداع الفني، و قدّم كل منهم فهما و تأويلا معينا للتجربة الفنية كل من زاوية نظر معينة. فمنهم من اعتبرها المكان أين تتكشف الحقائق الفعلية للوجود الإنساني الأصيل، و ارتبط بالفن الإغريقي، و اعتبره قمة الإبداع الإنساني، و منهم من ارتبط بالفن الحديث كمرحلة من مراحل تطور الفن و صورة عن الوعي الإنساني الحقيقي بالواقع و المكان أين ينبت الأمل في إنسانية متحررة.

لكن رغم الأراء المتباينة بين أقطاب الفلسفة المعاصرة في تفسير الظاهرة الفنية، و اختلافهم في تقدير ناحية أهميته (فلسفية، أنطولوجية، أو إجتماعية)، فإنّه لا خلاف بينهم حول أهمية الفن في حياة الإنسان سواء بوصفه فردا أو جماعة. لكن الشّيء المتميّز الذي اختصّ به أدورنو دون غيره من الفلاسفة ممن تصدّوا لمهمة فلسفة الفن هو تناوله لموضوع الفن من زوايا متعددة و أبعاد مختلفة، تتعلّق بالكمون النّقدي و التحرّري للتجربة الجمالية، و ما تتيحه هذه الأخيرة من أفاق، و ما تفتحه من أبعاد في هذا الظرف التاريخي الخاص لما بعد الحرب العالمية الثانية. بالإضافة إلى تحليله لوضع الفن و مكانته في السّياق العام للحضارة الرأسمالية، و سبره لإمكان إستمراره كظاهرة متميّزة ضمن السياق الخاص " لصناعة الثقافة "، و بحثه إمكان وجوده كظاهرة إنسانية في وسط لا إنساني. لذلك فإن اختيارنا لأدورنو كمحطة لدراسة و تكوين فكرة عن فلسفة الفن الحديث لم يكن جزافا؛ بل له ما يبرره، فقد أعطى أدورنو نموذجا عما يمكن أن نسميه بالصّرامة الفكرية في تناول الظاهرة الإستيطيقية، **فقد** إدّعى أدورنو بأن الفن الحديث حامل لحقيقة، و لم يتجاهل في نفس الوقت أن الفن دخل أزمة ربما لن يستأنف **بعدها**، أن الإنتاج الفني المعاصر صار إشكاليا problématique، و أصبح موضع تساؤل إلى غاية أعمق تكوينه.

هذا البحث سيمنحنا إذن رؤية شاملة عن وضع الفن و مكانته في المجتمع الرأسمالي المعاصر، **و** يعطينا في نفس الوقت نظرة أشمل عن فلسفة أدورنو، و كيف تموضع أبحاثه الإستيطيقية ضمن الإشكال العام لفلسفة

التحرر، فقد أصبح الفن في سياق تاريخي معين عاملا مهما في عملية التحرّر، و لا يمكن فهم الأراء الإستيطيقية لتيودور أدورنو ببترها عن السياق الفلسفي و الإجتماعي الذي أتت فيه. نظرية أدورنو الجمالية لا يمكن فهمها إلا بإلحاقها بالإطار الفلسفي لمشروع التحرر الذي أعيد صياغته في " جدل التنوير "، الذي صار **للفن دورا** جوهريا و أساسيا فيه، فقد كان أدورنو من بين الفلاسفة الأوائل الذين استشعروا أهمية الفن في الشّرط التاريخي المعاصر كأداة و أفق للإنعتاق و التحرّر، و قدم وجهة نظر اكثر جذرية حول طبيعة التجربة الجمالية، و علاقة الفن بالمجتمع، و أهمية التجربة الجمالية في الوعي الحديث، كفاعلية غير مباشرة في تحرير الوعي من الإستيلاب، و كشف حقيقة الواقع، و إظهار الطبيعة اللاّعقلاينة للمجتمع التي تعمل " الصناعة الثقافية "كإيديولوجيا مظللة على حجبها.

الإشكالية الأساسية التي تناولها أدورنو في الجانب الإستيطيقي لفلسفته، تلخص مجمل مشروعه الفلسفي الإستيطيقي و تشكّل محور بحثنا هي: **إذا كان الفن يعرّف كوعد بالسّعادة و يساهم بفاعلية في جدل التحرّر و التّنوير، ل مازال ممكنا بوصفه كذلك؟ هل مازال ممكنا الحديث عن الفن بوصفه حاملا لحقيقة في وقت إنحدر فيه العمل الفني إلى مجرد مظهر و صار الإنتاج الفني إلى مجرد لعب للأشكال؟** و لعل هذه الإشكالية تتفرع عنها عدة مشكلات جزئية يمكن صياغتها على الشكل التالي:

كيف يكون الفن نتاج للمجتمع و نقدا له و احتجاجا عليه في الوقت ذاته؟ ما علاقة الفن بالواقع، و كيف للفن كيوتوبيا أن يغير العلاقات المتشيئة في الواقع؟ ما مضمون العمل الفني، و ما محتوى الحقيقة التي يقدمها؟ إذا كان إستقلال الفن هو اساس **البعد النقدي** ألا يتّجه الفن إلى فقدانها في ظل " صناعة الثقافة " التي تعمل على دمجه في الواقع القائم، و إخضاعه إلى منطق تجاري؟ هل مازال الفن فضاء للتخييل و اللعب الحر للملكات؟ ألم يعد الفن في السياق العام لصناعة الثقافة إيديولوجيا مظللة و شكلا من أشكال التلاعب بالوعي و التحكم العقول؟ كيف يمكن فهم تجربة الجمالية بوصفها نقدا و احتجاج دون اختزال او إفقار لهذه التجربة من بعدها الجمالي الإبداعي؟

لتحليل الإشكالية الأساسية و ما تفرع عليها من أسئلة اعتمدت على خطة تتكون من مقدمة و ثلاث فصول و خاتمة. الفصل الأول الذي عنونته ب: الفن في الأفق العام لديالكتيك السيطرة و التحرر تناولت فيه مبحثين الأول منطق السّيطرة و نقد العقل أشير فيه إلى تغيّر طبيعة السيطرة في المجتمع المعاصر التي أصبحت مرتبطة بالعقل ذاته لذي تحول من أداة للتحرر إلى أداة للسيطرة و الهيمنة، و خلق واقعا مغلقا يسيطر فيه المجتمع على كل مناحي حياة الإنسان. لأمر الذي تطلّب تغيير إستراتيجية التحرّر من نقد الإستغلال و التحريض على الثورة إلى نقد العقل، و دفعه إلى القيام بتأمل ذاتي ليعي ذاته، و يتنازل عن وهم السيادة، و يتحرر من فعل السيطرة. و في المبحث الثاني الذي عنونته بمأزق النقد و أفاق الفن أشير فيه إلى حدود النقد، و إمكانية أن يتعقل العقل وهمه الخاص، و من ثمة أتطرق إلى الفن كسلوك ميميتيقي و كتفكير ثاني و صورة أخرى للعقل و فضاءا إنسانيا للإحتجاج الإنساني ضد القمع و السيطرة و نموذج عن علاقة مختلفة مع الأشياء و ممارسة غير قائمة على السيطرة.

أما الفصل الثاني فعنونته ب: أزمة الإستيطيقا و اغتراب الفن عن ذاته، ضمنته مبحثين المبحث الأول عنونته موت الفن و أفول الهالة، تناولت فيه التفسير الأدورني المزدوج لمسألة موت الفن، و علاقة الفن بالتقنيات الحديثة، و السّجال الأدورني البنياميني حول مسألة أفول الهالة. أمّا المبحث الثاني فقد عنونته الفن في أفق " صناعة الثقافة " تطرقت فيه إلى الدور الإيديولوجي المخادع لمنتجات صناعة الثقافة، و أثر هذه الأخيرة في طمس و حرف التجربة الجمالية عن حقيقتها الأصيلة، كما تناولت فيه مفهوم التنميط و صناعة الكيتش.

أما الفصل الأخير فهو بمثابة مخرج من الأزمة، أقدم فيه تأويل أدورنو للتجربة الجمالية الحديثة يدافع فيها عن العمل الفني المستقل يحدد علاقة الفن بالمجتمع، و قد ضمنته مبحثين تناولت في الأول تأويل أدورنو للتجربة الجمالية الحديثة و العلاقة الديالكتيكية بين الفن و المجتمع. كما تطرقت فيه إلى تحليل أدورنو للعمل الفني الحديث وتفسيره للقبح كسمة مميزة مرتبطة بالفن الحديث و علاقة القبيح بالرائع الكانطي، كما قدمت في المبحث الثاني مقاربة لمفهوم الحداثة الفنية و علاقتها بمفهوم الإبداع و التجديد الفني، كما تناولت مفهوم النفي الجمالي عند لوكاتش وادورنو لأوضح من خلاله معنى الحداثة، كيف يكون الفن سياسيا دون الحاجة لنقله إلى السّياسة.

و في الخاتمة كمرحلة أخيرة للعمل قمت بتلخيص أهم نتائج البحث في الإشكالية، و قدمت تعقيبا نقديا من خلال الإنتقادات الموجه لأدونو من قبل خصومه، و بعض الفلاسفة المعاصرين له، كما أشرت إلى إمكانية تطوير هذا العمل و التوسع فيه في المستقبل إن شاء الله.

أما بالنسبة للمنهج المتبع لمعالجة هذا البحث فهو مرتبط بالضرورة بطبيعة البحث، و بالإشكالات التي تناولتها فيه، و هو المنهج البنيوي الذي يتيح تناول مسألة معينة ضمن سياق معين، و تعيين السياق التاريخي و في الذي انبثقت عنه. بالإضافة إلى المنهج التحليلي لتحليل أفكار أدورنو، إعطاء حلا للإشكالات المطروحة و كيفية تجاوزها بفهمها، و ليس بحلها لأن المقاربة الفلسفية تحلل و تعمّق و لا تستهدف القضاء على الإشكال. هذا هو أسلوب القول الفلسفي لإجراء تجربة الحقيقة بوصفها الافق و الخلفية التي نتحرك عليها بتحفظ وليس موضوعا نملكه أو ننقله. ا فيما يخص الدراسات السّابقة التي ارتبطت بتيودور أدورنو و فلسفته فهي قليلة نذكر منها " علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا " لرمضان بسطاويسي يقدم فيه هذا الأخير عرضا مفصلا لفلسفة أدورنو مركزا على الجانب الإستيطيقي فيها. أما العمل المهم الآخر، فهو لعبد العالي معزوز قدم فيه تحليلا نقديا لمفهوم " الحداثة الفنية عند تيودور أدورنو "كنوع من الحماية النظرية التي تدعم الوظيفة النقدية للعمل الفني، كما لا يمكن أن نغفل الدراسة المهمة التي قدمها مجموعة من الباحثين الجزائريين حول فلسفة أدورنو تحت عنوان " أدورنو من النقد إلى الإستيطيقا "، و هو عبارة عن مجموعة من المقالات التي تتناول الجوانب المختلفة لفلسفة أدورنو.

و قد لاحظت من خلال هذه الدراسات أنّ الذين قاموا بها تميّزت جلّ أعمالهم بمحاولة كنه البعد الجمالي في فلسفته، و هو الجزء المتميز فيها، لعل هذا ما أثار رغبتي في دراسة فلسفة الفن عند أدورنو لكن ضمن الفضاء العام لإشكالية التحرر لإضاءة جوانب مختلفة في فلسفة أدورنو الذي لا يزال مبهما لدى القارئ العربي إذا ما قورن بغيره من أعظاء مدرسة فرانكفورت. كما أصبو من خلال هذا العمل إلى تنمية الوعي النقدي و الجمالي لدى القارئ الجزائري و العربي عموما، ففلسفة أدورنو في مختلف جوانبها النقدية الإجتماعية و الجمالية لا تزال تتمتع براهنية متجاوزة السياق التاريخي الذي قيلت فيه، و بالتالي يمكن لهذا الخطاب الفلسفي أن يزودنا بعدّة مقولاتية قد

نفيدنا في نقد السيطرة، و تسعفنا على فهم واقعنا العربي المعاصر و آليات السيطرة المستخدمة فيه، و التي لا تختلف عن تلك التي تكلم عنها أدورنو، لأن أدواتها متاحة بنفس الدرجة في كل المجتمعات و لم تعد حكرا على أحد.

عندما اخترت هذا البحث لأول مرة أو بالأحرى حين نزلت عند رغبة الأستاذ حميد حمادي رحمه الله بالبحث في هذا الموضوع كان أدورنو مجهولا لدي، و لم استطع تقدير الصعوبات التي يمكن أن تواجهني في إجراء هذا البحث، لكن الآن بعد خبرة عامين مع تيودور أدورنو يمكنني أن أقول أن رغبتي في خوض هذه التجربة، واقتحام هذا الحقل الفلسفي إعترضتها صعوبات جمّة منها ما يمكن تجاوزه، و منها ما يحتاج إلى وقت أكبر قد يتحقّ خلال رسالة الدكتوراه، فالأمر يتعلق بفيلسوف ألماني كتب معظم أعماله باللغة الألمانية، و هي اللغة التي لا أتقنها، و المترجم من كتبه مترجم إلى اللغة الفرنسية (إذا استثنينا جدل التنوير و محاضرات في علم الإجتماع)، وهذا قد يخلق لنا بعض الصعوبات في فهم و ترجمة أفكاره، بالإضافة إلى قلة الدراسات المتخصصة في فلسفة أدورنو. أما الصعوبة الأخرى فتتعلق بأسلوب أدورنو ذاته، فقد اعتمد أسلوب الإيهام و الشذرة للهروب ربما من الدلالة السيميوطيقية المباشرة الأمر الذي يجعل إعادة بناء أفكاره، و المقاربة الأكاديمية لأعماله شبه ممتنعة، و لا سبيل للخروج من هذا الإشكال سوى بالتقصّي و التعمّق لبعض أفكاره التي لا نستهدف الإحاطة بها أو شرحها بالتفصيل، فهي من الكثرة و العمق إلى الدرجة التي يستعصي على الباحث أن يلمّ بها في بحث واحد، لهذا أخذنا فلسفته الإستيطيقية، و بحثناها ضمن الإطار العام لإشكالية التحرر.

مدخل

إن التحرّر كممارسة ثورية تستهدف تغيير واقع تاريخي، و تعيد تنظيم المجتمع وفق أسس و مبادئ عقلانية حقيقية تتغير على إثرها خارطة العلاقات الإجتماعية، لبيعة الحياة و المؤسسات في المجتمع البورجوازي قد أصبحت في وضع إشكالي، و لم يعد ممكنا تصور وحدة النظرية والممارسة داخل الإطار النظري الماركسي الذي يندفع بإصرار صوب الممارسة داعيا إلى ضرورة تجاوز النظرية ذاتها، فأهم ما يميّز السّياق التاريخي الذي وجد فيه أدورنو هو فشل الحركات الثورية الإشتراكية حتى في البلدان التي كانت مرشحة لذلك (مثل ألمانيا)، بالنظر إلى كثرة الأزمات الإجتماعية و الإقتصادية، و درجة الإستغلال الذي كان يتعرض له العمال في ظروف ما قبل الحرب العالمية الثانية، و التي اعتبرت من قبل منظري مدرسة فرانكفورت في الثلاثينات بمثابة قرائن مادية و علامات تؤشر على بداية نهاية الأنظمة الإستبدادية هناك.

د تبخر كل ذلك و لم تحقّق الحركة العمالية أيّ من أهدافها، فلم تطح بالأنظمة الإستبدادية القائمة، و لم تؤسس المجتمعات الشيوعية الفاضلة التي كانت تتكلم عنها و تبشر بها، و كان مصير معظم هذه الحركات الثورية إمّا الإندماج في المجتمع البورجوازي مستسلمة لإغراءاته أو نشوء نظم إستبدادية من رحم هذه الحركات ذاتها على غرار ما حدث بعد نجاح الثورة الشيوعية في روسيا. و أمام هذا الواقع التاريخي المستجد و حقيقة الهيمنة الكلية للمجتمع المعاصر على أفراده، و نجاحه في إستيعاب كل العناصر الحية في المجتمع، أدركت مدرسة فرانكفورت أن هناك تناقض بين التحليلات المقدمة عن طبيعة السّيطرة في المجتمع الصناعي المتقدم، و الوسائل المفترضة للإنعتاق و التحرر، فقد كشفت التجربة السوفيتية أن تغيير نمط الإنتاج ليس المفتاح الوحيد للإنعتاق، ما يعني أن هناك عدم كفاية نظرية في تحليل السيطرة لدى النظرية الماركسية، و بالتالي هناك حاجة إلى إعادة مراجعة، و تقويم النظرية الإجتماعية التي قامت على أسس ماركسية حتى تتناسب مع الوضع الجديد للمجتمعات ما بعد الصناعية[1].

* ربما هنا راجع إلى أن الماركسية إتجهت إلى مخاطبة الجمهور و عملت على تحقيق سعادة تتحقق عبر كلية معينة، بينما تتجاهل الفردية القيمة و لا تكاد تعنى بحرية الفرد و الشعور بالفردانية كأساس للسعادة، و هذا ربما يجعلها غير كافية لتحقيق الحرية التي تسعى إليها مدرسة فرانكفورت، لا بل إن أدورنو يرى أن الماركسية ذاتها قد قامت على نفس أسس و قيم المجتمع الرأسمالي أو عقلانية التنوير لهذا أنتجت نظاما فاشيا لا يختلف عن المجتمع الراسمالي. (أنظر حوار مع ماركوز ضمن كتاب براين ماجي، رجال الفكر، مقدمة للفلسفة الغربية المعاصرة، تر: نجيب الحصادي، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط 1، 1998. ص 168 ـ 170)

[1] نفس المرجع، ص 163.

و هذا ما حاول أدورنو رفقة هوركهايمر القيام به في جدل التنوير، حيث يعتبر هذا المؤلّف لحظة حاسمة في التطور الفكري لمدرسة فرانكفورت، و الذي يمكن قراءته كمحاولة لإعادة صياغة مشروع للتحرر، حتى يتناسب مع الظرف الإجتماعي و السياسي الحالي، و هذا التحوّل في تفكير مسألة التحرّر هو ما سنحاول بسطه في هذا الفصل من خلال الإجابة على الأسئلة التالية:

إذا كان أدورنو واعيا بالسياق الذي يوجد فيه، بأنه ليس سياق ثورة بالنظر للغياب التّام لأيّ مؤشر واقعي يدل عليه، فما هي البدائل الممكنة و الخيارات المتاحة للإنسان للتحرر و الإنعتاق؟ كيف يفكر أدورنو التحرر في غياب البروليتاريا كوسيط للتغيير الثوري؟ إذا كانت إستراتيجية التحرر ترتبط إرتباطا وثيقا بطبيعة السيطرة وطبيعة المجتمع، و ما يتيح هذا الأخير من إمكانات و وسائل للمقاومة، فما طبيعة السيطرة في المجتمع المعاصر ؟ ولماذا إنتقل النقد الإجتماعي من نقد علاقات السيطرة و الإستغلال إلى نقد العقل ذاته؟ هل يعني هذا أن السيطرة أصبحت مرتبطة بالعقل ذاته بإعتباره المسؤول عن إنتاج هذا النمط من السيطرة، و هذا النمط من المجتمع في الراسمالية المتأخرة؟ هل سيصبح مشروع التحرير برمّته مرتبط بنقد العقل، و دفع هذا الأخير إلى القيام بمراجعة ذاتية، و بناء عقلانية حقيقية غير قائمة على السيطرة؟ إذا كان الأمر على هذا النحو فكيف يساهم الفن في بنائها ؟ ما موقع الفن ضمن مشروع للتحرّر؟ هل أصبح الفن وسيلة للتحرّر؟ ألا يفتح الفن بعدا و إمكانية أخرى للتحرر؟ أليس الفن شكلا آخر للعقل الذي في علاقته بالدوافع الميميتيقية يصبح قادر على أن يجري تحرر من الرغبة في السيادة؟ ضد النزعة السلطوية للعقل ألا يكشف الفن في ذاته علاقة أخرى مع الخارجية دون تحويلها إلى موضوع أو فريسة؟ ألا يؤسس الفن كميزيس mimésis لعلاقة كيفية بالأشياء قادرة على رد العدالة للاهويno-idenique؟ لكن قبل الولوج إلى البحث و البدأ في الإجابة عن هذه التساؤلات نقول من هو تيودور أدورنو :

ولد تيودور أدورنو* في 11 سبتمبر 1903 في مدينة فرانكفورت في بيئة غنية، حيث كان أبوه أوسكار فيزونغروند oscar wiesengrend اليهودي الأصل (تحول فيما بعد إلى البروتستانتية) واحد من أكبر تجار النبيذ بالجملة في فرانكفورت، أما أمه ماريا كالفيلي أدورنو maria calvelli adorno، فكانت مطربة أوبرا، إبنة

ضابط فرنسي من أصل كورسيكي تعود جذوره الأولى إلى جنوا لمغنية ألمانية كذلك[1]. نشأ أدورنو في بيئة فنية تماما، فإلى جانب الأم المغنية كانت خالته موسيقية شغوفة بالأدب مما أتاح له إكتساب حس و ثقافة فنية منذ الصّغر، لكن خارج المحيط العائلي وجد أدورنو صعوبة في الإندماج و التأقلم مع أقرانه خاصة مع تنامي الشعور القومي الألماني قبيل الحرب العالمية الثانية.[2]

أظهر أدورنو الشّاب ذكاء حادّا و مواهب إستثنائية في عديد من المجالات، لكن بصفة أبرز في الموسيقى والفلسفة، فقد كان أدورنو شديد الشغف بالموسيقى فضلا عن إهتماماته الفلسفية، و قد كان لهما ذات الأهمية بالنسبة لأدورنو الذي بقي منقسما بين الموهبتين، و لم يتخلّى طيلة حياته عن أيهما لصالح الأخرى، بل إنه صرّح مرّة بأنّه ضمن الإثنين يبحث عن الشيء نفسه[3]. و لتلبية هذا الشغف بالموسيقى إتّجه أدورنو سنة 1925 إلى فيينا لتلقي دروسا في التأليف الموسيقي و في العزف على البيانو على يد ألبان بارغ (واحد من أبرز أعضاء مدرسة فيينا الموسيقية) إلى غاية 1927. كان أدورنو متحمّسا لكل ما يتعلق بالموسيقى و الفلسفة، و أنجز العديد من البحوث و المقالات حول الموسيقى في إطار عمله كصحفي متخصص. و في سنة 1931 ناقش أدورنو أطروحة حول كيركغارد بعنوان " كيركغارد: بناء الجمالية " التي فتحت له الأبواب للحصول على كرسي التدريس في جامعة فرانكفورت. بعد فترة من التدريس تعرّف أدورنو على هوركهايمر و فالتر بنيامين، و أصبح عضوا في " معهد البحوث الإجتماعية "، و قد أعطى إنضمامه إلى المعهد دفعا قويا لمدرسة فرانكفورت، حيث ساهم في الكثير من الدراسات و الأبحاث التي أنجزت تحت لواء المعهد، و كان له الفضل في تعميق البحث الفلسفي، و توسيعه ليشمل مناطق جديدة تتعلق بالفن و علم النفس و علم الإجتماع[4]. و ما كان لهذا النشاط أن يتوقف لولا وصول النازيين إلى الحكم سنة 1930 مما اضطرّ أدورنو إلى إلى ترك ألمانيا سنة 1934.

---

[1] الشوك علي ، أسرار الموسيقى، دار المدى للثقافة و النشر، بيروت، ط1، 2003، ص 171.

[2] أدورنو و الموسيقى الجماهيرية / الجزء الأول، على موقع مجلة معازف الإلكترونية: www.ma3azef.com

[3] مؤلف جماعي، موسوعة الأبحاث الفلسفية للرابطة العربية للفلسفة، ج 1 مدرسة فرانكفورت النقدية جدل التحرر و التواصل و الإعتراف ، إبن النديم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 1 ، 2012 ص 529.

[4] علوش نور الدين ، المدرسة الألمانية النقدية، نماذج مختارة من الجيل الأول إلى الجيل الثالث، دار الفرابي، بيروت، ط 1، 2013، ص 32.

عند وصول الحزب النازي إلى الحكم لم يكن أدورنو مستعدا لمغادرة ألمانيا، فحاول أن يصمد و يمكث فيها دون أن يعرض نفسه للخطر، لكن بعد أن استتب الأمر لهتلر، و أدرك أدورنو أن حياته في خطر غادرها متجها إلى لندن التي سيقيم فيها أربع سنوات مدرسا في جامعة أوكسفورد، و منها سينتقل إلى أمريكا أين سيقيم في لوس أنجلس و كاليفورنيا إلى غاية 1949. و هي السنة التي سيعود فيها أدورنو إلى ألمانيا متحججا برغبته في إعادة بناء و بعث المعهد من جديد، و حنينه إلى اللغة الألمانية القريبة حسب رأيه من الفلسفة، و من العنصر التأملي فيها [1]. في هذه الفترة كذلك سينشر " جدل التنوير " الذي إشترك أدورنو في تأليفه مع هوركهايمر، الأمر الذي سيكسب أدورنو شهرة كبيرة بعد أن كان مجهولا في أمريكا يعيش في جو من العزلة على هامش جالية من المهاجرين الألمان[2].

في الفترة الممتدة من 1949 إلى 1969 مارس أدورنو نشاطا في كل الإتجاهات الأكاديمية و الفلسفية والسياسية تصدر المشهد الفلسفي و السياسي، حتى يمكن القول أنه في نهاية الخمسينات أصبح أدورنو الممثل الأبرز لمدرسة فرانكفورت، مما أهله لتولي إدارة المعهد بعد إستقالة هوركهايمر 1959 إلى غاية وفاته الدراماتيكية 1969[3]. بعد إندلاع حركة الإحتجاجات الطلابية في أوروبا و ألمانيا تحول أدورنو من محتج إلى محتج عليه، حيث قامت مجموعة من الطلبة اليساريين المتطرفين بإقتحام معهد البحوث الإجتماعية، و أساؤو إلى أدورنو نفسيا وجسديا بعد أن إتّهموه بالتخاذل، و التآمر عليهم إثر موقفه السلبي من حركتهم التي وصفها بالحركة العنيفة غير الديمقراطية التي التي ستهيء الطريق لظهور الفاشية من جديد[4]. و مع تواصل الإحتجاجات، و إزدياد حدتها قرر أدورنو تعليق نشاطاته الأكاديمية و الفلسفية، و الإبتعاد عن هذا الجو المشحون و الذهاب إلى سويسرا للراحة، لكن هناك فاجأه الموت إثر أزمة قلبية في 6 أوت 1969.

[1] موسوعة الأبحاث الفلسفية، مرجع سابق، ص 530.
[2] الشوك علي ، مرجع سابق، ص171.
[3] جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة (الفلاسفة، المناطقة، المتكلمون اللاهوتيون، المتصوفون)، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط 3، 2006، ص 47.
[4] أدورنو و الموسيقى الجماهيرية / الجزء الأول، على موقع مجلة معازف الإلكترونية: www.ma3azef.com.

الفصل الأول

توطئة:

سنحاول في هذا الفصل موضعة الخطاب الإستيطيقي الأدورني ضمن الإطار العام لديالكتيك السيطرة و التحرر، إعتقادا منا بوحدة فكر أدورنو و إتّساقه رغم إختلاف مجالاته البحثية و مستوياته الخطابية، على اعتبار أن هناك هاجس و رهان واحد يوحد هذا الفكر و يوجهه من مجال إلى مجال، يحيل الواحد منها إلى الآخر و تتداخل بشدّة ضمن إستراتيجية تشملها جميعا و تتحقق من خلالها، بالتالي لا يمكن فهم هذا الخطاب إلا عبر التنقل بين ضفافه المختلفة وإستبيان الوشائج التي تربط بينها، و كيف تتسلسل هذه الأفكار فكرة عن فكرة و تمخض بعضها عن بعض.

المطلب الأول: منطق السيطرة و إشكالية التحرّر

شكالية التحرر هي مركز كل تفكير أدورنو، هي القوة الدافعة و الغاية التي توجه هذا الفكر، حيث تتغلغل فكرة بناء مجتمع على أسس عقلانية في صميم نظريته النقدية، مجتمع يكون فضاء للحرية و العدالة و الحياة الفاضلة، يستطيع فيه الفرد أن يحقق ملكاته و مواهبه خارج كل ضغط أو قمع قد يمارسه الإنسان على أخيه الإنسان، مجتمع متحرّر تماما من فعل السّلطة يتيح للبشر أن يعبّروا عن بشريتهم دون قمع أو تقييد. هذا هو المجتمع الذي يرمي إليه أدورنو و هذا هو منطلق نظريته الإجتماعية، التي ترتبط بحرية الإنسان و سعادته و تسعى - في وقت صار لكل شيء ثمنه الخاص، و أصبح الإنسان ذاته سلعة قابلة للتملك و التبادل كأي شيء آخر - إلى إستعادة جوهر الإنسان و فرديته الضائعة، من خلال ممارسة نقدية تجمع بين فهم الواقع و الرغبة في تغييره[1]. حيث يجري أدورنو تحليلا معمّقا لفهم طبيعة السّيطرة و أساليبها في المجتمع الرأسمالي المعاصر بحثا عن الطرق الممكنة والوسائل المتاحة لتغييره، و إعادة بنائه على أسس أخرى غير الأسس القمعية للحضارة الحالية.

عندما تأسست النظرية النقدية في بداية العشرينات إتّخذت من التحليل الماركسي للإقتصاد السياسي الأساس النظري لفهم علاقات السيطرة في المجتمع المعاصر، حيث كانت هذه الأخيرة ترتبط حسب النظرية الماركسية التقليدية بنمط الإنتاج و بالبناء الإقتصادي الرأسمالي، لذي ينقسم بسببه المجتمع إلى طبقة بورجوازية مسيطرة بحكم إمتلاكها لوسائل الإنتاج و أخرى تقع عليها السيطرة هي الطبقة البروليتارية، و بالتالي تمثل القوة

[1] ، مجلة فكر و فن ، العدد 78، 4، 2003، الناشر: معهد غوته، الطباعة: كولن للطباعة و النشر، ص 70، 71.

السالبة التي تقع عليها المسؤولية الأخلاقية و المهمة التاريخية في التّغيير الثوري لنظام الإنتاج، الذي يقف حاجزا أمام أسباب الحرية و العدالة و المساواة. و من ثمّة إرتبطت النظرية النقدية بالبروليتاريا كقوة حقيقية في المجتمع، يعمل النقد الإجتماعي من خلال التحريض و الإستثارة الطبقية إلى تفجيرها و الإرتقاء بها من مستوى الوعي ري الكامن إلى الفعل التاريخي (الممارسة) لتغيير النظام الإقتصادي الرأسمالي و مؤسساته و إستبدالها بمؤسسات أخرى أكثر عقلانية و أكثر حرية. غير أن التطورا الحاصلة في المجتمعات الأوروبية و الظروف السياسية و الإقتصادية و الإجتماعية التي طرأت عليها قد ضربت الأساس النظري الماركسي للعلاقة بين النظرية والممارسة[1]، فقد تبيّن مد ذلك أن الوضع المتردّي للبروليتاريا و حالتها البائسة لم تعد كافية لتفجّر بصورة حتمية نهوضا ثوريا، لأن البروليتاريا التي اعتبرت من قبل أعظاء المدرسة الأمل الأخير لإحداث التغيير المنشود تم إستدراجها داخل النسق البيروقراطي المؤسساتي لهذه المجتمعات، و لم يعد لها أدنى تأثير على الساحتين السياسية والإجتماعية؛ ، لأن وعي البروليتاريا* أساسا لم يعد مرتبطا بحالتها الموضوعية، فقد لعبت وسائل الإتصال والصناعة الثقافية دورا فعالا في تزييف هذا الوعي و التحكّم به[2].

لقد كان فشل الثورة في ألمانيا و وصول الحزب النازي إلى الحكم كفيلا بإيقاض مدرسة فرانكفورت من حلمها الطوباوي في التّغيير، و حملها على مراجعة النظرية الماركسية، التي لم تعد كافية لفهم علاقات السيطرة في المجتمعات الأوروبية الحديثة، تغير شكلها و لم تعد مرتبطة بنظام الإنتاج و الطبقات الإجتماعية السائدة. فقد أصبح التسلّط يرتبط بالمجتمع ذاته كمنظومة قمعية تهيمن على الأفراد الذين يجدون أنفسهم مضطرين إلى مجاراته و الإستجابة لمتطلباته بل و التكيف معه لتجنب الإقصاء و البقاء على قيد الحياة[3]. و بالتالي نحن أمام نمط جديد من السيطرة التي تغيّرت مبادؤها و وسائلها فبعد أن كان الفرد يخضع لصاحب العمل نتيجة العلاقات التي تفرضها ملكية وساءل الإنتاج أصبح الآن خاضعا لنظام الأشياء الموضوعي لقوانين السوق و الإقتصاد و المؤسسات المرتبطة بها[4]. **فقد** أدى طغيان الغايات الإقتصادية و السياسية في البناء المؤسّسي للمجتمع إلى إنتاج مجتمع مغلق مدارا كليا يشبه

[1] توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، تر: سعد هجرس، دار أويا للطباعة و النشر و التوزيع و التنمية الثقافية، ليبيا، ط 2، 2004، ص 28.
[2] توم بوتومور، المرجع نفسه، ص 28.
[3] مجلة آداب الكوفة ، صدر عن كلية الآداب جامعة الكوفة، النجف العراق، العدد 20، 2014، ص 113.
[4] هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط 3، 1998، ص 181.

المصنع يفرض بإسم الفاعلية و زيادة الإنتاج سلوكات برمجة وفق خطط مسبقة معدة سلفا دون اعتبار لحرية الأفراد و طبائع الشخصية. أصبحت التقنية بكل ما تعنيه من تخطيط و توجيه (ترشيد) و ما يتبع ذلك من إحصاء و سيطرة و رقابة و تحكم في السلوك الإنساني و إستغلاله لأغراض إقتصادية بحتة المبدأ الموجه لحياة المجتمع و أصبح الإنسان خاضعا لسيرورة هذه التقنية كصيرورة إقتصادية وسياسية متنامية ليس في مقدوره الوقوف في وجهها أو إيقافها[1].

نتيجة هذا الإتجاه الشامل للدولة الحديثة إلى التخطيط و الترشيد المبالغ فيه لتحقيق الفاعلية و التحكم في الأفراد (الضبط الإجتماعي) أصبح المجتمع ذاته قوة قهرية تحدد كل التفاصيل الدقيقة لحياة الفرد و الجماعة، **لكن** أدورنو يعود بهذا الإتجاه الشمولي للمجتمع الحديث إلى نزعة التمركز حول الذات التي بدأت مع التنوير ثم تنامت وازدادت حدتها في العصر الحديث بسبب تطور الوسائل التقنية و التنظيمة[2]. فقد ساهمت هذه الأخيرة في تقوية الإدارة المركزية لنظام الإنتاج و مكنت الدولة من إحكام السيطرة و التحكم و المراقبة، فالبرقرطة التي تعني الإدارة التقنية للمجتمع هي نوع من تقسيم العمل لتحقيق كلية متجانسة تضمن أداء وظيفي فعال و منتج ضمن الكلية الإجتماعية كجهاز[3].

يمكن القول ـ بناءا على ذلك ـ أن السيطرة في المجتمعات المعاصرة مقنعة و غير مرئية لأنها غير شخصية تتم عبر وسائط ضمن نسيج معقد من المصالح الوظيفية المتداخلة و المؤسسات التي يحاصر المجتمع من خلالها الفرد ويفرض عليها سلوكات و إلزامات أشد و أنكى من إلزامات المجتمعات البورجوازية التقليدية[4]، لكن يمكن إدراك هذه السيطرة و لا عقلانية المجتمع المرشّد من خلال إنعكاسها على الفرد من خلال الضغط الذي يمارسه المجتمع على الفرد و من خلال الضغط الذي يفرضه الواقع على حياة البشر و المعاناة و الحرمان و الإحساس الرهيب بالفراغ

[1] ماكس هوركهايمر، تيودور أدورنو، جدل التنوير شذرات فلسفية، تر: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد الموحدة، ط 1، 2006، ص 143.
[2] زولتان تارتر، النظرية الإجتماعية و نقد المجتمع، تر: علي ليلى، دار المعرفة الجامعية، 1995، ص 274.
[3] ليلى علي، ماكس فيبر و البحث المضاد في أصل الرأسمالية المعاصرة، المكتبة المصرية للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، 2004، ص 123.
[4] آلان تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، ب ط، 1997، ص 33.

الوجودي و عبثية الحياة التي صارت بدون معنى في مجتمع يعمل باستمرار على نمذجة الإنسان و برمجة سلوكه وفق خطط مسبقة لدمجه بالواقع القائم و زيادة فاعليته الإنتاجية[1].

شهدت المجتمعات الأوروبية العديد من الحركات الإحتجاجية (السياسية و الفنية و النسوية) نتيجة الوضع الذي آل إليه المجتمع و الحياة في هذه المجتمعات، لأن الحرية و الفردانية التي تقدمها هذه المجتمعات هي حرية و فردانية زائفة، حيث يوفر المجتمع بفضل التقدم التكنولوجي و زيادة الإنتاج كل الوسائل و الخيرات المادية للحياة و يحقق للفرد إشباع تام من هذه الناحية لكنه من ناحية أخرى يسلبه أغلى ما لديه يسلبه جوهره الإنساني و فردانيته، حيث يقمع المجتمع الفرديات و يضحي بها لكي يحقق الكلية كغاية أسمى، لكنها كلية زائفة تتحقق على حساب الأفراد الذين تضطرهم إلى العيش مغتربين عن ذواتهم و خصائصهم الإنسانية. تماما كما يصرح أدورنو: " إن إستحالة تقديم تفسير للفاشية أو عرض واضح لها، يكمن من حيث أنها لا تفسح سوى للاقل القليل، في كيفية تعاملها و وجهة نظرها للحرية التي تقدمها للفرد، مقابل ما يقدمه هذا لها، ـ إن الحرية اللامتكاملة يمكن التعرف عليها، بغموض والتباس، لا تقديم ايضاحات و شروح عن جوهرها."[2]

يتخذ أدورنو من مقولتي " الكلية " و " التبادل " تيمتان لفهم الحياة الإجتماعية في المجتمعات البيروقراطية الحديثة و العلاقة الملتبسة بين الفرد و المجتمع، حيث يقول في تفسير الكلية الإجتماعية: " أنها ليست لها حياة اصة بها مستقلة عن عناصرها المكونة، فهي تنتج و تعيد إنتاج ذاتها من جزئياتها (...) بالقدر الذي تكون فيه لية منفصلة عن الحياة الخاصة بتعاون عناصرها و تناقضاتها، فإنه لا يمكن فهم اي من العناصر حتى في حالة أدائه الوظيفي بدون النظر إلى الكلية التي لها وجودها الكامن في حركة العناصر بالنسق و الجزئية لهما علاقتهما المتبادلة و يمكن فهم أي منهما من خلال هذا التبادل فقط "[3]. و معنى هذا أن السمة الكلية للمجتمع هي محصلة العلاقات الوظيفية للأفراد الذين يساهمون في تكوين نسق متكامل دون أن يكون لهم القدرة على التحكم فيه، لأنهم يفعلون ذلك بطريقة لا واعية في إطار وظيفي منعزل، أما الشيء الذي يربط هذه الوظائف و يجعل منها كلية

[1] فيل سليتر، مدرسة فرانكفورت نشأتها و مغزاها ـ وجهة نظر ماركسية، تر : خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 2004، ص 42، 43.
[2] مجلة فن و فكر، مرجع سابق، ص 70.
[3] نقلا عن زولتان تارتر ، مرجع سابق، ص 341.

منسجمة متساندة يعتمد بعضها على بعض فهو قانون التبادل الذي يخضع له الفرد مرغما لأن وجوده أصبح يعتمد عليه و على الكلية الإجتماعية التي تتجاوزه[1].

إن هذه الكلية الناتجة ليست كلية واعية اتجة عن الأراء و الإرادات الحرة للأفراد الذين يخضعون لها برغبتهم مقتنعين بأنهم من خلالها إنما يحققون وجودهم و ذواتهم الفردية، بل هي كلية زائفة مفروضة بالإكراه و التطويع manipulation و لا تعني البتّة أن ديالكتيك السيطرة و التحرر قد تحقق و أن علاقات السيطرة قد إنتهت، فلا يزال المجتمع الرأسمالي المعاصر مجتمعا قمعيا مليء بالتناقضات التي تقبع فيه، و لا يمكنه إلغاءها لأن وجوده صار يعتمد عليها. أما الإنسجام الظاهر و إختفاء التناقض فيدل على إكتمال نسق الهيمنة و أن المجتمع قد هيمن على كل شيء و طغى على الأفراد و استطاع صهر العناصر المعارضة و كبتها و إرغامها على الدخول في النسق التحكمي للكل الإجتماعي[2]. لا نجد أفضل من هذه العبارة في جدل التنوير لوصف و تفسير هذا الواقع الإجتماعي المتشيّء حيث يقول المؤلفان في سياق إستطراداتهما الأسطورية للتنوير أنه: " عبر وساطة المجتمع الذي يجسد كل العلاقات الإجتماعية و الإنفعالات تم جعل البشر مرة أخرى (...) مجرد كائنات بشرية، يشبه بعضهم البعض الآخر تماما من خلال العزلة داخل الجماعة الموحدة قسرا. المجذفون الذين لا يمكنهم أن يتحدثوا إلى بعضهم البعض الآخر، فيخضع كل واحد منهم لنير نفس الإيقاع مثل العامل الحديث في المصنع و دار السينما و المزرعة الجماعية و شروط العمل الفعلية في المجتمع تفرض الإمتثال و ليس التأثيرات الواعية التي جعلت بدورها البشر المكبوتين صمّا و فصلتهم عن الحقيقة "[3].

لقد صار وجود الفرد في المجتمع وجودا عارضا و لم يعد بوسعه إحداث أي تغيير في نظام المجتمع، و لم يعد له ير على السيرورة الموضوعية لحركة المجتمع الذي تموضع بصفة نهائية كقوة شاملة ستقلة خارج نطاق التحكم البشري. الأمر الذي كان له أثر كبير في تفكير أعظاء مدرسة فرانكفورت و في فهمهم لمفهوم التحرر و الممارسة، خصوصا أدورنو الذي كان مقتنعا منذ البداية بأن التغيير أصبح وهما و أن المجتمع الحديث رغم أنه قائم على السيطرة

[1] زولتان تارتر، مرجع سابق، ص 343، 344.
[2] توم بوتومور، مرجع سابق، ص 77.
[3] جدل التنوير بتصرف، مصدر سابق، ص 59.

و الإستغلال، فإنه قد تأصل كنظام طبيعي و ترسّخ في وعي الناس بوصفه كذلك[1]. لكنه مع ذلك إستمر في النقد محتفظا ببعض الأمل في إمكان الخلاص، لأنه مهما كانت هذه العلاقات موضوعية مستقلة (متشيئة) فهي تظل رغم ذلك علاقات بين البشر أنفسهم و ينبغي رد المؤسسات إلى ما هو إنساني، و التأكيد على الطابع الجدلي بين الفرد و المجتمع، و على فاعلية الإرادة الإنسانية و قدرتها على التأثير في العلاقات المتشيئة في الواقع و تحقيق المجتمع العادل، ذا كانت الطبقة العاملة قد تلاشت فإن الفرد ما يزال يتمتع بإستقلالية و حرية نسبية يجب حمايتها وتوسعة نطاقها علّها تكون رافدا نحو حرية أوسع و أشمل[2].

أمام إنحصار مساحة الممكن على صعيد الممارسة و غياب الأمل في الإنعتاق و التحرر من هذا القفص الحديدي الصلب لم يجد أدورنو و هوركهايمر في جدل التنوير بدا من " إتخاذ مواقف جديدة لحساب ما تبقى من الحرية، و بالتالي لحساب نزعات إنسانية حتى لو بدت عاجزة عن إيقاف عجلة سير التاريخ "[3]. على هذا الأساس إتجها الولفان إلى الفرد لإنقاذه كقيمة في ذاته يعمل المجتمع التوتاليتاري على محوها و القضاء عليها من خلال خنق الإبداع الفردي و القيم الشخصية. و من ثم دعا أدورنو بطريقة غير مباشرة الفرد كنقيض للمجتمع إلى التمرد على هذه الكلية للخروج من حالة الإغتراب ليتعيّن من جديد كقناع لا يخترق[4]. فقد لاحظ أدورنو ـ عن حق ـ أن الفرد هو جزء من هذه القوة الكلية التي تقمعه و ترهن حياته، و بالتالي فهو يقمع ذاته و يمارس سيطرة ذاتية و يساهم في إستمرار الوضع القائم، لذلك إذا أراد الفرد أن يستعيد إستقلاليته و حريته عليه أن يناقض المجتمع و لا يتماهى مع هذه القوة التي تقمعه و تحد من حريته، بل يجب عليه أن يعمل ما في وسعه للقضاء على هذه الكلية الزائفة وإقامة ما يسميه أدورنو " المجتمع الفردي "، الذي لا تتحقق فيه الكلية من خلال فاعلية كل فرد بل إن المجتمع ذاته يصبح جوهر الفردانية[5].

---

[1] زولتان تاتر ، مرجع سابق، ص 223.
[2] توم بوتومور، مرجع سابق، ص 88.
[3] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 6.
[4] الموسوعة الفلسفية للرابطة العربية للفلسفة، مدرسة فرانكفورت النقدية جدل التحرر و التواصل و الإعتراف، مرجع سابق، ص110.
[5] مجلة فكر و فن ، مرجع سابق، ص 69.

لقد لعبت مدرسة فرانكفورت دورا أساسيا في تكريس الممارسة كمسلمة أساسية في بنية التفكير لتغيير الواقع وتحقيق الإنعتاق و **التحرر**، لكن في سياق من الشعور بالعجز و التبعية لهذه الكلية اللاواعية التي تسوق الفرد نحو الكارثة، لم يعد ممكنا تصور الممارسة إلا كإحتجاج على القمع و تنديد بالضلم ممارس من طرف المجتمع الذي أصبح سياقا عاما آنما، فيكفي بالنسبة لأدورنو أن يكون المرء مستاء و غير راض عن واقعه ليكون بالتالي مميّزا للشبهة بتغيير العالم أو تحسينه[1]. بهذا المعنى يتداول أدورنو مفهوم الممارسة، أما الممارسة الإجتماعية و ما تدعو له الماركسية، فهو عند أدورنو ممارسة زائفة يجب تجاوزها، فالفرد حين يقوم بدوره في الإطار الوظيفي المحدد له، **فهو** يساهم في تأبيد السيطرة و يدعمها للإستمرار لأنه جزء منها، و حين ينخرط في الممارسة البروليتارية فهو يفعل الشيء نفسه، لأن نموذج المجتمع الذي تدعو له البروليتاريا لا يختلف عن المجتمع الرأسمالي المعاصر الذي تميّزه الشمولية و البيروقراطية، **و** من ثم فإن الفرد لا يكون ثوريا و مناقضا للمجتمع إلا بإعتزال الممارسة التي تدعم الموقف الحالي و تكرسه، و يحافظ على إستقلاليته و لا يتنازل على فرديته أمام هذا الكل. في جدل التنوير الذي يمثل لحظة تحول في فكر أدورنو و نظرته لمفهوم السيطرة و أساليب التحرر يربط أدورنو السيطرة بتطور النزعة التقنية و الأداتية للعقل الذي قاد الإنسانية بطريقة لا واعية إلى ما هي عليه الآن، و من ثم إتجه أدورنو إلى نقد العقل كإعلان للعقل عن ذاته و تفكير للإنسانية في نفسها **و** توجه جديد للنظرية النقدية[2].

المطلب الثاني: نقد و تفكيك البنية الميتولوجية لعقل التنوير:

تبلور العقل الأداتي في عصر التنوير كنمط من التفكير، و أسلوب في رؤية العالم ينظر إلى المعرفة كقوة والعلم كأداة للسيطرة على الطبيعة التي يسعى الإنسان إلى تملكها، و أن يصبح سيدا عليها، و هي السمة أو ميزة التفكير التي سادت و سيطرت على الحضارة الغربية، و مازالت تهيمن على مجال تلو الآخر، و المسؤولة - **حسب** أدورنو وهوركهايمر و جل أعظاء مدرسة فرانكفورت - عن تحويل مبادئ و أهداف التنوير إلى براغماتية سياسية ومشروع غير إنساني. **لهذا قام مؤلفا** " جدل التنوير "، أدورنو و هوركهايمر بتفكيك بنية العقل التنوير وتحليل

[1] مجلة فكر و فن، مرجع سابق، ص 71.
[2] أطاية نور الدين، **الحداثة و** التواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا الشرق، ط 2، 1998، ص 18.

ميكانيزمات إشتغاله و المقولات التي يتمركز حولها كمفهوم، لفهم لماذا اقترنت المعرفة بالسلطة و العقل بالسيطرة؟ وفهم كيف حدث هذا الإنقلاب (الأداتي للعقل renversement instrumental de la raison)، و تحوّل العقل المحرّر إلى أداة للسيطرة و القمع؟ ، كيف تحول العقل الذي جاء ليقضي على الأسطورة ذاته إلى أسطورة؟

يعدّ جدل التنوير من أهم محطات حياة أدورنو الفكرية، فخلال خمسة و عشرون عاما ظلّ أدورنو وفيا لروح هذه الفلسفة[1]، حيث يتضمن هذا الكتاب إعلان غير مباشر عن انهيار فكرة بناء مجتمع متحرر لصالح تصور أكثر تشاؤما لصيرورة التاريخ متأثرا إلى حد ما بالوضع التاريخي لسنوات الأربعينات، إذ لم يعد بوسع المؤلفان أنذاك توقع أي شيء - في ذروة النازية - سواء من جانب البروليتاريا المنهارة أو من الشيوعية التي أصبحت ستالينية. لكن رغم هذا الخطاب المتشائم لجدل التنوير إلا أنه يتضمن كذلك - و هذا هو الأهم - تحوّلا في فكر مدرسة فرانكفورت حيث يدشّن المؤلفان فلسفة أخرى للتاريخ و تفسيرا مختلفا لحركة تطوره، نجد في ثناياها رؤية جديدة لمفهوم النقد ولمفهوم التحرر.

بعد أن تبيّن أن الصراع الطبقي لم يعد محركا للتاريخ و أن التفسير الماركسي لعلاقات السيطرة لم يعد كافيا لفهم الواقع، و ظهر جليا أنه حتى بعد تغيير نمط الإنتاج (من خلال التجربة السوفييتية) لن تختفي السيطرة التي تغير شكلها و طبيعتها، و لم تعد مرتبطة بنمط الإقتصاد و بالعلاقات التي تنتج عنه[2]، إتجه المؤلفان إلى نقد العقل بإعتباره المسؤول عن هذا التراجع و السبب في خلق هذا الواقع الذي صرنا عليه اليوم، حيث اعتبر المؤلفان أن المجتمع الحالي ذو السمة البيروقراطية الضاغطة هو تطور طبيعي لنموذج العقل السائد منذ عصر التنوير و قبله، و من ثمّة قاما المؤلفان بعمل أركيولوجي لفهم هذه الصيرورة، برهنا من خلاله أن ظاهرة التشيؤ لم تنطلق مع نموذج فيتيشية السلعة و لا مع الراسمالية التي ساهمت في عولمته، إنما من العقل ذاته الذي كان يحمل نقيضه في ذاته و اصبح من فوره أداتيا.

[1] يورغن هابرماس، المعرفة والمصلحة، تر : حسن صقر، منشورات الجمل، ألمانيا ، ط 1، 2001، ص 25.

[2] dictionnaire des philosophes, encyclopedia universalis editions albin michel, france, 3e edition, 2012, p 36

جدل التنوير هو إذن محاولة لإعداد نسق مفهومي يمكننا من تفسير الظواهر الإجتماعية التي أفرزتها المجتمعات المعاصرة، و محاولة لتجذير النقد الماركسي و اللوكاتشي ليستوعب أنواع السيطرة الجديدة بعد أن أصبح متجاوزا تاريخيا و غير كافي لفهم منطق السيطرة الجديدة[1]. على هذا الأساس تم الإنتقال من من تحليل علاقات السيطرة في المجتمع البورجوازي إلى تحليل صيرورة العقل و طبيعته، كفلسفة أخرى للتاريخ تتجاوز أسس الصراع الطبقي (التحليلات التي أجريت في الدائرة السياسية و الإديولوجية) الذي لم يعد له أهمية في فهم الحاضر. في إطار فلسفة التاريخ هاته سيصبح العقل ـ بعد أن كان مرجعا للتحليل ـ موضوعا للتحليل " كعقل يدخل في أزمة مع نفسه "[2]، بحيث سيكون النقد من الآن فصاعدا موجه ضد العقل ذاته بإعتباره الإطار المرجعي المنظم لمشروع الحداثة الغربية، و التي لا يمكن فهم سيرورتها و حاضرها إلا من خلال هذه اللحظة المرجعية، " فالمشروع في الأساس يتعلق بتفكيك لميتولوجيا الحداثة البورجوازية، و ذلك ليحمل العقل على الإنعكاس على ذاته، و يرغمه على مراجعة و استعادة وعيه بذاته و بغاياته القصوى التي تم إقصاؤها لصالح مصالح فئوية ضيقة تتعلق بحفظ الذات و السيطرة على الطبيعة "[3].

هناك فكرة هيغيلية تتخلل " جدل التنوير " و هي أن المجتمع " عقل متجسد " (موضوع و ذات فاعلة)، وبالتالي أي تغيير يمس بنية الفكر و علاقته بموضوعاته ـ أي ما يمكن أن نسميه وعي المجتمع بذاته يؤثر في الواقع وسيرورته حيث يقول المؤلفان تعبيرا عن ذلك: " لم يكن لدينا أدنى شك أن الحرية في المجتمع **لا انفصال لها عن الفكر المتنور** "[4]، لهذ إتجه المؤلفان إلى نقد العقل كمحاولة لحفزه للقيام بمراجعة ذاتية ليتأمل سيرورته autoréflexion و يعي ما هو فيه من تناقض من خلال تفحص بنيته و كشف ميكانيزم السيطرة الذي تطغى على آلية إشتغاله، بعد أن أفنى وعيه بذاته إلى غاية الأثر الأخير[5].

---

[1] بول ـ لوران آسون ، مدرسة فرانكفورت ، تر: سعاد حرب ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 1990، ص 115.
[2] المرجع نفسه، ص 114.
[3] المرجع نفسه، ص 114.
[4] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 16.
[5] نفس المصدر، ص 25.

حاول أدورنو و هوركهايمر أن يبرهنا أن التنوير ـ و بالتالي العقل منذ إنطلاقته الأولى الواثقة قد اشتمل على على نزعة تدمير ذاتي، و أنه كان يحمل بذور هذا التراجع في ذاته، و أنه انخرط منذ ذلك الحين في سيرورة تدميره الذاتي، و قد أخذ المؤلفان على عاتقهما تحليل هذه الصيرورة، لذلك تم صياغة السؤال الإفتتاحي لجدل التنوير على الشكل التالي: " كيف أن الإنسانية التي بدل أن تلتزم بشروط إنسانية حقة سرعان ما راحت تغرق في شكل جديد من البربرية "[1].

في جدل التنوير إعادة بناء التاريخ تتفصل حول قضيتين يتم الإعلان عنهما كالتالي: " الأسطورة ذاتها عقل والعقل يتحول إلى ميتولوجيا "[2]، فالإنسان الذي ظن أنه أمسك بفاهمته و أنه خرج من الحجر الذي فرضه على نفسه ـ كما قال كانط ـ قد أعاد نفسه إلى حجر آخر و أنتج أساطير أخرى جديدة، حيث يعتبر الخوف الأسطوري أساس فهم العلاقة بين الطبيعة و الإنسان، فقد كان لهذا الأخير ما خشية مما هو غير معروف، غير محدد، وتوجس من الآخر الذي لا يتماثل مع الذات، لذلك عمل على إنشاء نسق يمكن استنتاج و تفسير كل الظواهر و حداث إنطلاقا منه، فظهرت الأسطورة التي قدمت عن طريق اللغة صورة عن ترتيب الكون و نظام العالم، فهذه الأخيرة أي اللغة هي الوسيلة السحرية لتوحيد و دمج كل الظواهر و الأشياء في منظومة الأسطورة [3]. وهذا يعني أن للأسطورة دور تفسيري للإجابة عن الأسئلة المطروحة من طرف الإنسان عن أصل الأشياء ومنشؤها، و بالتالي فهي عقل[4].

الأمر ذاته يتكرر في التنوير، فالعقل في إرادته التخلص من الخوف الذي لازمه عبر التاريخ و الذي ظل يستبطنه كأثر أسطوري عمل على إنشاء نسق يمكن إختزال كل شيء فيه، بحيث يصبح العقل بمثابة اللوغوس ذي يحوي كل شيء إذ " يعتقد ـ الإنسان ـ بتحرره من الخوف عندما لا يعود ثمة شيء مجهول (...) لا شيء يمكن أن يبقى في الخارج ذلك لأن فكرة " الخارج " بالذات ليست أكثر من المصدر الذاتي للرعب "[5]. " التنوير ـ كما

---

[1] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 13.
[2] المصدر نفسه، 33.
[3] يورغن هابرماس، مرجع سابق، ص 173.
[4] بسطاويسي رمضان، ، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نوذجا ، مطبوعات نصوص 90 ، القاهرة ، ط 1 ، 1993 .ص 90.
[5] جدل التنوير،مصدر سابق، ص 37.

يقول المؤلفان ـ لا يعترف بوجود شيء و حدث إلا ما أمكنه رده إلى الوحدة إن مثاله هو النظام أو النسق الذي يمكن إستخلاص كل شيء منه، لذلك لا يمكن التفريق فيه بين شق عقلاني و آخر تجريبي "[1]. نتيجة ذلك السلوك الفكري الإقصائي تم إستبعاد المتناقض المتغاير من ساحة التفكير، فانغلق الفكر على ذاته و على ما هو قائم، و لم يعد قادرا على إدراك الغيرية التي تقع خارجه فأصبح كما يقول أدورنو محددا باللاحقيقة[2].

هذا التوحيد لا يتم إلا من خلال ملكة التجريد faculté d'abstraction التي يتم بموجبها إنتاج معرفة قابلة لتبادل ضمن صيغ و مفاهيم، فالتجريد هو ملكة عقلية و أداة للعقل لفصل نظريا بعض الصفات الجوهرية في الشيء التي تكون ماهيته الأساسية، كن ذلك يتضمن عمليا إقصاء لعناصر أخرى في الشيء المتمثل، إذ أن ما يتم أثناء عملية التجريد هذه هو فصل الشيء عن محيطه و لا يحتفظ العقل إلا بصورة مجردة عنه، و هذا يعني حسب المؤلفان أن العقل لا يعرف الأشياء في ذاتها و إنما ما تقوم الذات بإنزاله في الموضوع [3].،فكون الشيء معقولا معناه أن يكتسب هوية جديدة بأن يصبح عنصرا إحصائيا في كميات حسابية أو عددية. هذا العنف الممارس على الأشياء كمحو للخصوصية و الكيفية و إلغاء التعدد و الإختلاف في الأشياء و إرغام الأشياء على المشابهة، أي إستحالة أن يكون الشيء ذاته هو ما يتكرر ممارسة في الواقع بحيث يتم إعادة إنتاج الحياة و تحويل الطبيعة الإنسانية وفق مشروع الأنا في السيطرة و السيادة.

إن ما يحدث على مستوى الفكر يتردد صداه في الواقع التجريبي، حيث يقوم العقل بسلسلة تجريدات تبرر هذه الممارسات و تؤسس لعلاقات البشر فيا بينهم، فالتجريد معناه إنتزاع الشيء من محيطه التفاعلي الموضوعي وحرمانه من خواصه الكيفية، و هذا ما يحدث للعامل و السلعة، كل شيء يصبح خاضعا للحساب و يحول إلى قيم كمية، فالفرد العامل بفعل التجريد العقلاني يتشيأ و يحرم من بعده الإنساني، عمله يفصل عنه و يحول إلى محض كمية على قاعدة العمل المتوسط. أما السلعة نتاج هذا الأخير فهي الأخرى تتشيأ و تفقد خواصها لتصبح محض كمية و يتم تحويل قيمتها من القيمة الإستعمالية إلى القيمة التبادلية. و لعل هذا ما قصده المؤلفان بقولهما " أن

[1] المصدر نفسه، ص 27.
[2] مجلة فلسفات معاصرة، مرجع سابق، ص 94.
[3] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 48.

المسافة بين الذات و الموضوع و التي تعتبر شرط التجريد، إنما تقوم على المسافة إتجاه الموضوع و التي يكتسبها السيد من خلال من هم تحت سيطرته. فأغاني هوميروس و أناشيد الريفا ـ فيدا إنما تعود إلى زمن السيطرة على الأراضي و على الأماكن الثابتة، حيث تقيم الشعوب المحاربة سيطرتها على الجماعة الأصيلة المقيمة في أرضها. (...) بإنتهاء الحياة القبلية يصبح التنظيم الإجتماعي الذي أرسي على إستقرار الملكية بحكم المنتهي. ثمة فصل بين السيطرة و العمل "[1].

لقد ارتبط مشروع التنوير بالسيطرة على الطبيعة، فقد دعا بيكون و ديكارت و كانط من بعد الإنسان إلى الخروج من الحجر الذي فرضه على نفسه، و الأخذ بزمام فاهمته، و إعمال عقله للسيطرة على الطبيعة و كسر القوى الإجتماعية المسيطرة بإسم الخرافة، و الخروج من الإستلاب لميتولوجيا الأسطورة، و من هنا إندفع الإنسان إلى تحصيل معارف اكثر صدقا تتأسس على الاشياء كما هي، و أخذ العقل دوره في الحياة كأداة لها الأولوية في فهم و تفسير الطبيعة من أجل تحويلها لاحقا إلى أدوات للإستعمال و الإنتفاع، و شرّع للعقل ـ تبعا للإيمان بقدرته اللامحدودة على قيادة الإنسانية إلى وضع أفضل ـ إعادة تنظيم الحياة على أسس عقلية جديدة.

لكن من أجل تحقيق السيطرة على الطبيعة، و تحويلها إلى وسائل في خدمة الإنسان يقوم هذا الأخير بوضع مسافة إزاء الطبيعة ليرى أفضل السبل لإستغلالها و السيطرة عليها، **و هذا** كان **نقطة التحّول**، و مكمن العطب الذي أصاب العقل و استمر معه إلى النهاية. فهذه العملية أفضت إلى نتيجيتين على الأقل: الأولى إغتراب الإنسان عن الطبيعة و تباعده عنها لغاية السيطرة مع أن سعادته الحقيقية ربما تكون في الحفاظ على هذه العلاقة المترجرجة بالطبيعة و التشبه بها. ثانيا العقل الذي وضع كل طاقاته في هذا المشروع إختزل نفسه إلى أداة لإعداد الخطط النظرية و العملية للتحكم و السيطرة، و أقصى من بنيته كل ما يتعلق بالقيم و الأخلاق و انكمش داخل الفاعلية التقنية بإعتبارها الوظيفة الوحيدة للعقل، و هذه الأخيرة تتناقض كما نعلم مع النشاط المتعالي للروح النقدي[2].

[1] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 34.

[2] revue germanique internationale, n 3, 1995, cnrs éditions, p 90.

لقد أصبحت السيطرة المبدأ الوحيد الذي يوجه الفكر، فقد أعلن بيكون و ديكارت و لوثر أن غاية المعرفة هي السيطرة على الطبيعة، و على العقل أن يوجه كافة ملكاته و مواهبه لكشف أسرارها و قوانين حركتها لتحقيق هذه السيطرة، و لا يبدد جهوده في البحث الميتافيزيقي عن الحقيقة التي لم يعد لها أهمية هاهنا، حيث يقول بيكون: " لا أهمية لهذا الإشباع الذي يسميه الناس حقيقة بل للأداء الوظيفي، للمنهجية الفاعلة، ذلك أن غايات العلم و لإرسالاته، لا يكمنان لا في الخطابات العامة و المسلية الشديدة التأثير و لا في بعض الحجج الواضحة بل في العمل و الممارسة في اكتشاف تفاصيل مجهولة فيما سبق تساعد في تدبير الوجود بشكل أفضل "[1]. و هذا يعني أن المعرفة لم تعد غاية في حد ذاتها، و لم تعد كما كانت من قبل تستهدف بلوغ الوحدة السعيدة بين الفكر و جواهر الأشياء، بل وسيلة لإعداد الخطط و البرامج لإستغلال الطبيعة و ممارسة السيادة عليها. " إن التقنية هي أساس هذا العلم فالعلم لا يهدف إلى إيجاد مفاهيم أو صور أو سعادة المعرفة بل لإقامة منهج، و استثمار عمل الغير وتكوين رأس مال "[2]، و هذا هو الشيء الوحيد الذي يحسب حسابه.

طبعا لم يكن أدورنو ساذجا لينكر ضرورة التقنية كجزء من الشرط الإنساني، فالتفكير و العمل بفعالية و اختراع الادوات و الوسائل و تحديد السبل الأكثر ضمانا و سرعة لتحقيق نتائج العمل و التنظيم لا غنى عنها في عالم ليس جنّة، فبقاء البشرية و إستمراريتها هذا هو ثمنه، لكن البقاء الخالص و البسيط لا يكفي لتحديد حياة إنسانية حقيقية، كما أن ضمان شروط البقاء لا يقول شيئا عن معنى الحياة و لا عن غايات الوجود، فرغم ما راكمته الحداثة الأداتية و التقنية من خيرات مادية إلا أنها لم تستطع إسعاد الإنسان. لأن هذه الأخيرة لا تتخلّل التفكير لأداتي المنطقي النفعي التقني الذي ساد و تفاقم، و لم يترك مكانا لأشكال أخرى من التفكير و الفعل[3]، التي تم تصفيتها (الأخلاق و القيم) بإعتبارها أوهام مسرح و ما ورائيات ليس لها محل في الواقع[4].

---

[1] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 25.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] gilbert hottois, de la renaissance à la posmodernité, une histoire de la philosophie moderne et contemporaine, édition de boeck université, 3 édition, 2005, p 400.

[4] جدل التنوير،مصدر سابق، ص 26.

هيمنة العقلانية الأداتية كنشاط وحيد للعقل له نتائج و انعكاسات جوهرية بالنسبة للمجتمع، فالعلم الذي لا يهدف إلا إلى إقامة منهج لإستثمار عمل الغير و تكوين رأس المال ساق المجتمع إلى كماشة البيروقراطية، **و حوّل** المجتمع إلى آلة ضخمة كل الناس فيها تروس لخدمتها، و من يتخلف عن أداء دوره، و القيام بواجبه المنوط به يهدد وجوده بالضياع[1].

ن جهة أخرى يصوّر المؤلفان الوضع التاريخي للإنسان المعاصر بكل شقاوته كإنتقام للطبيعة، فالإنسان المهووس بالسيادة و المحمول بإرادة السيطرة على الطبيعة بقدر ما كان يسيطر على الطبيعة الخارجية كان يسيطر على طبيعته الداخلية ذلك أن ممارسة السيطرة تتطلب من الذاتية ضبط ذاتها و التضحية و الوضع على جنب ـ وقتيا على الأقل ـ مبتغياتها الواقعية في السعادة و يتطلب منها أيضا السيطرة على دوافعها و طبيعتها الخاصة، وقبول إختزال ذاتها إلى مجرد نقطة مماثلة للآخرين إلى وحدة مجردة للفاعلية التركيبية للإدراك. فالأنا الذي يسيطر على الطبيعة هو الأنا الذي بالنظر إلى نجاحه في مشروعه مجبور على إختزال ذاته و التحول إلى شيء من بين الأشياء و لذلك قيل أن "كل محاولة لكسر قيود الطبيعة بكسر الطبيعة يستسلم إلى غاية العمق لقيود الطبيعة كان هذا هو مجرى الحضارة الأوروبية "[2].

إن أحد أسباب تعاسة الإنسان و شقاوته في الأزمنة الحاضرة يرجع إلى ذلك الفصل التاريخي بين ذات والطبيعة و مماثلة الأخيرة بالأولى و انفصال الإنسان عن طبيعته الخاصة، فالفصل الأول أدّى إلى ضياع الحقيقة وفقد الألفة الحميمية للإنسان بالعالم، و الفصل الثاني أدى إلى إفقار التجربة الإنسانية لأن تخلي الإنسان عن طبيعته الخاصة و تمزقه داخليا إلى أن فقد وعيه بذاته كطبيعة جعل كل شيء بدون دلالة و **بدون** معنى، لأن القمع المؤسس للأنا هو دائما عمليا إعدام للذات في خدمة ما تنتجه، فالذات حين تضع نفسها في مرتبة المطلق تنغلق على ما هي عليه في هويتها، فتقمع بذلك إختلافها أو كما يقول أدورنو جانبها اللا-**هوي** sa part non-identique،

[1] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 24.

[2] revue germanique internationale, ibid, p, 97.

لهذا يمكن القول أن العقلنة لم تكن في النهاية إلا ٠ .مير للحياة التي لم يعد للإنسان فيها إلا ذلك التعلق الحيواني بالحفاظ على وجوده الذي صار عبثيا*[1].

الإنسان في المجتمع المعاصر يعاني كل أشكال الإستيلاب و الإغتراب التي عاناها الإنسان في عصور ما قبل التنوير، لأن بنية العالم الحديث هي نفسها بنية عالم الاسطورة. ذلك ما نكتشفه في المقابلة بين الواقع و الأسطورة، فالتكرار و غياب الأحداث و الخلق و الحركة و الجدّة للذات أمام العالم هي ما يميز الواقع، و لا شيء غير إعادة إنتاج ثابتة و دورية لما هو موجود. لهذا يرسم جدل التنوير صورة سوداوية عن حداثة التنوير، و يرفض بشكل راديكالي كل ما أنتجه التنوير من مؤسسات إقتصادية و سياسية و إجتماعية[2]. لكن ذلك لا يعني أن المؤلفان يبغيان إنتاج نظرية كارثية للتاريخ، فجدل التنوير يفضح بالتأكيد إنتكاسات العقل و خيباته، لكن الرهان كان دوما فك النظام الإستدلالي المنطقي discursif ٠ي طبع كل فلسفات التاريخ، و القيام بنقد للعقل يؤسّس لعقلانية مغايرة، و لخطاب آخر مختلف لا تظهر في سياقه الأشياء كمواضيع لتعرف، و لكن كمشاكل لتصاغ، و في المبحث التالي سنعطي صورة عن " الديالكتيك السلبي " كمستوى آخر من الخطاب الفلسفي حول المنطوق الإجتماعي ومحاولة لإرغام العقل على التفكير ضد ذاته و كسر منطق السيطرة بنفس وسائله المفهومية و أساليبه المتعالية التعسفية[3].

* تى الفرد الذي كانت تعوّل عليه المدرسة النقدية كنقيض محايث للمجتمع بفضل النزعة الفردانية و التحررية لديه و بإعتباره الخلية الحية في واقع متشيّء تعلم هو الآخر كيف يطبق العقل الأداتي على ذاته و أصبح أنانيا يسعى الى حفظ ذاته من خلال التكيف مع الواقع و إمتيازاته و لم يعد يفكر في المستقبل و الغايات القصوى للحياة.أنظر الآن هاو، النظرية النقدية، مرجع سابق، ص 56.

[1] revue germanique internationale, ibid, p, 98.

[2] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 32، 33.

[3] مجلة فكر و فن، مرجع سابق، ص 70.

حدود النقد و إشكالية التفلسف:

كان أدورنو شاهدا على لحظة تاريخية أصبحت تطبع فكره بالكامل، لحظة فقد فيها الإنسان الأمل في الإنعتاق و التحرر ، فأوشفيتز* كانت علامة على انهيار الحلم اليوتوبي بتغيير العالم، الحدث الذي قطع كل إمكانية لتصالح الفكر مع التجربة و العقل مع الواقع[1]. ففي غياب البروليتاريا كوسيط مادي للتغيير الثوري فقد النقد مبرر وجوده الفعلي و أصبح يواجه خطر التقهقر إلى مجرد نقد عبثي يتجاهل الموقف الإجتماعي و السياسي الراهن. لك صار تحيين النظرية الإجتماعية و ملاءمتها مع الموقف الفعلي للواقع الإجتماعي و واقع السيطرة العقلانية للمجتمع الحديث أمرا ملحا حتى تبق ممكنة. لأن الفلسفة التي لا تواكب الواقع و لا تناسب نفسها مع الزمن الذي يتغير بسرعة ستفقد شيئا فشيئا شرعيتها، كما أن الفلسفة التي تدعي الأصالة يجب أن تنطلق من الواقع و من فهم الوضع الراهن لأن الأمل في التحرر لا يمكن أن يأتي في النهاية إلا من هذا الواقع[2].

بعد فشل الفلسفة في تغيير العالم و إنتفاء الشروط الموضوعية لذلك وجدت الفلسفة نفسها أمام مفارقة تاريخية anachronisme و مأزق حقيقي، فالواقع كما هو لا يوفّر أي حيّز يمكن أن يكون نقطة إنطلاق لتجاوز هذه المفارقة، لكن بدلا عن الإستسلام و الشعور بالإنهزامية أمام الواقع يدعو أدورنو الفلسفة إلى انتقاد نفسها بدون تساهل و إلى مراجعة منطلقاتها و مبادئها، و إعادة طرح السؤال حول مشروعيتها و مشروعية وجودها المحض بعد فشلها في تغيير العالم[3].

بداية يرى أدورنو أن فشل الفلسفة في التّغيير لا يمكن أن يكون مبررا لتجاوزها، لأن هذا الفشل لا يعزى إلى الفلسفة ذاتها كتفكير و إنما لبعض التفاسير التي لم تكن كافية للمرور إلى الممارسة، إلى الماركسية خاصة التي تحولت ـ على نحو دقماتي ـ إلى مبدأ ثابت و برنامج خاضع لأهداف و إستراتيجيات صيغة على نحو خاطئ، و قد حان الوقت لمراجعتها أو تجاوزها. فإذا كانت الماركسية ترى في الممارسة المبدأ الموجّه و أساس الفكر التغييري، فإن

* المكان الذي أقام فيه النازيون محارق الغاز حيث أبادوا فيها الأسرى خلال الحرب العالمية الثانية، و هم في غالبيتهم ـ كما يشاع ـ من اليهود.

[1] مجلة فلسفات معاصرة، مرجع سابق، ص 87

[2] مجلة فكر و فن ، مرجع سابق، ص 70.

[3] theodor Adorno, dialectique négative, tra: groupe de traduction du collége de philosophie, edition payot, paris, 1992, p11.

هذا المبدأ قد تحول بمرور الوقت إلى عائق ابستيمولوجي بالنسبة للنظرية لهذا ينبغي تحرير النظرية من الإرتباط الجامد بالممارسة لكي تكون منفتحة على التحولات البنيوية في المجتمعات الصناعية المتقدمة. و بالتالي هناك حاجة لإطلاق الفكر من جديد تستجيب لها النظرية النقدية و يبررها أدورنو كالتالي: إذا كان الرهان هو تغيير العالم فإن ذلك لن يتم إلا بالفلسفة التي تسبق الممارسة كما أن " نقد النظرية لا يمكن أن يكون ممتدا من الناحية النظرية، الممارسة المؤجلة إلى الأبد ليست مطلقا لحظة لمعارضة التفكير التأملي الذي يرضي ذاته، لكن في أغلب الأحيان ذريعة لخنق التفكير النقدي ـ كعبث ـ بإسم التنفيذ، التفكير الذي الممارسة التغييرية praxis transfomatrice بحاجة إليه "[1].

بالنسبة لأدورنو الفكر ذاته بغض النظر عن محتواه هو نوع من المقاومة في ظل حالة التشيؤ العامة و الوضع الزائف لوجودنا في المجتمع، حيث يعتبر أدورنو أن الحاجة إلى التحرر من تناقضات الحياة و المجتمع هي التي تدفعنا إلى التفلسف بإعتباره تفكيرا في التناقض و رفضا له في الوقت ذاته[2]. لهذا حاول إستئناف التفكير الفلسفي و بعثه من جديد عبر تأمل نقدي لوضعه الراهن لإطلاقه من جديد بعد أن أصبح مع مدرسة ماربورغ و هيدقر والفلسفة الوضعية " فكرة فوقية خالية من الوظيفة و الدور الثوريين " متجاهلة الموقف التاريخي الذي توجد فيه. ففي حين يعاني الفرد مختلف أشكال الإغتراب الذّاتي و التشرّد المكاني أتى هيدقر ـ على سبيل المثال ـ بفكرة " الدازاين " التي اعتبرها أدورنو فكرة فارغة عن كائن لا تاريخي لم يعد لها معنى في الوقت الحالي أين المجتمع يحاصر الفرد و يحول حياته إلى جحيم[3]. و معنى هذا أن هناك فجوة بين فكرة الكائن اللاواقعية المتخيلة التي يمنحها هيدقر مضامين إعتباطية و حقيقة وجود الفرد في المجتمع، لهذا لا نستغرب إتّهام أدورنو للهيدقرية بأنها رؤية إيديولوجية غامضة لتبرير الهيمنة الإنسانية[4].

[1] theodor Adorno, dialectique négative, ibid, p 11.

[2] زولتان تارتر، النظرية الإجتماعية و نقد المجتمع، مرجع سابق، ص346.

[3] يومنير كمال و آخرون، ثيودور أدورنو من النقد إلى الإستطيقا (مقاربات فلسفية) ، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2011، ص 162.

[4] طاهر علاء، مدرسة فرانكفورت من هوركهايمر إلى هابرماز، مدخل إلى نظرية النقد المعاصرة، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1، (د ت)، ص 67.

إضافة إلى الفلسفة الوجودية هناك مكون آخر للمشهد الفلسفي، لكنه علامة أخرى على تردّي الفكر الفلسفي و تهافته أمام الواقع و هو الفلسفة الوضعية، فقد أصبحت الفلسفة مع هذه الأخيرة مستوعبة في الواقع كمجرد لحظة من لحظاته و إحدى تمظهراته و نشاط سابق لتقسيم العمل الذي يعيّن للفلسفة حدودها و مواضيعها، حيث يقول أدورنو تعبيرا عن ذلك: " إن تراجع الفلسفة إلى مجرد علم جزئي هو التعبير الاكثر وضوحا على مصيرها التاريخي "[1]، قاصدا بذلك إستبعاد الفلسفة الإشكالات المتعلقة بطبيعتها الحقيقية و تحولها تحت ضغط المنهج العلمي إلى مجرد إبستيمولوجيا لمراقبة العلوم الجزئية دون أن يكون لها الحق في إضافة شيء إلى ذلك[2]. وللخروج من هذا الواقع المشؤوم الذي آل إليه التفكير الفلسفي حدد أدورنو ثلاث تحديات أو رهانات للخطاب الفلسفي ينبغي أن يستجيب لا إذا أراد أن يستعيد راهنيته. يمكن صياغتها في ثلاث أسئلة: ما هو السبيل الذي يجعل الفلسفة راهنة أو ما شكل الخطاب الفلسفي الذي بإمكانه أن يحدث مواءمة بين الأسئلة و إمكانات الإجابة عنها ؟ بعد فشل التجربة الهيغيلية في التعبير عن التناقض و إنغلاق الجدل الهيغلي قبل أن يحقق تفتح حقيقي على الغيرية ما شكل الخطاب الفلسفي الذي بإمكانه تجاوز الفكر الهوي و إختراق نسق الإيديولوجيا و استيعاب اللاهوي ؟

يجعل أدورنو من الدفاع عن اللاهوي المقموع من طرف العقل الأداتي الوظيفة الأولى و النهائية للفلسفة باعتبارها جدلا للتحرر، على هذا الأساس شرع في تأمل نقدي لها و لتاريخها الذي رأى فيه أدورنو تاريخا للإخفاقات، فقد كانت هناك ـ حسب أدورنو ـ عدة محاولات للتعبير عن اللاهوي إنتهت كلها بالفشل، فقد قدم هيغل مثلا محاولة لا مثيل لها لإظهار عن طريق مفاهيم فلسفية المتغاير و الغير متجانس hétérogéne و أبرز العلاقة الديالكتيكية بين الذات و الموضوع، لكنه سرعان أبطلها لصالح الذات كروح مطلق تتلاشى فيها الإختلافات و تزول المتناقضات بين العقلي و الواقعي، مما يعني أن الذات تستمر كأساس لكل ما هو عقلي و واقعي[3]. و هي النتيجة نفسها التي إنتهى إليها هوسرل من بعد، فهو الآخر قام بمحاولة جادة لبلوغ العقل و أعلن عن نيته في تجاوز

[1] theodor Adorno, dialectique négative, ibid, p 12

[2] بومنير و آخرون، مرجع سابق، ص 169، 171.

[3] theodor Adorno, dialectique négative, ibid, ibid, p 12.

الهوّة التي وضعتها المثالية بين الفكر و الواقع، و عمل على تطهير المثالية من الفائض التجريدي لكنه في النهاية لم يفجر المثالية "، و ظلت الفينومينولوجيا تدور في فلك الحقيقة المستمدة من العقل الذي يظل قائما بذاته، و لم يقدم هوسرل رغم ما يبديه من مرونة اتجاه الواقع و انفتاح إزاءه إلا وصف شكلي لعلاقة الشعور بالظاهر[1]. و من هنا و بعد هذه الإخفاقات لا تزال هناك حاجة متجددة إلى بدء جديد لبلوغ العقل.

هناك ـ حسب أدورنو ـ عدم كفاية بين الأسئلة الفلسفية و إمكانات الإجابة عنها تنشأ عن عدم التطابق بين العقل و الواقع، فالعالم كما هو أصبح لاعقلانيا بإعتباره صراعا و الحقيقة أصبحت فوضوية، و من ثم لا سبيل لكفاية ممكنة عن الأسئلة الفلسفية سوى بالتنازل عن الحقيقة في صورتها الكلية، فهذا النمط من التفكير لم يعد يصلح في هذه اللحظة إلا لحجب الحقيقة. أما البديلي لهذا النمط التفكيري الذي يقترحه أدورنو فهو التفكير الديالكتيكي " ففي الجدل فقط ـ كما يقول أدورنو ـ تبدو الحقيقة كاملة لمن يطلب معرفتها "[2]. لكنها لا تعرض في عالم لا عقلاني إلا من خلال بقايا و أطلال تطمح إلى بلوغ الحقيقة على الفلسفة أن تتخذها كنقطة إنطلاق لإجراء تأويل فلسفي[3].

لقد كانت الفلسفة فيما مضى و كما هو معروف تبحث عن المعرفة الشاملة و تستهدف إدراك العالم ككلية بهذا كانت تتحدد و بهذا عرفت كممارسة، لكن الآن حيث الكلية زائفة لم يعد هذا النمط من المعرفة صحيح و كل فلسفة تستهدف المعرفة الشاملة لا تصلح عمليا إلا لحجب الحقيقة و ليس كشفها[4] إذ ليس هناك تطابق بين الجزئي و الكلي في عصرنا الراهن بل هناك تنافر و عدم إنسجام تعمل الإيديولوجيا بشكل حثيث على طمره لكي يظهر من جديد كوصمة في جبين مجتمع قمعي. لذلك دعا أدورنو الفلسفة إلى التنازل عن مطلب الشمولية (نفي ذاتها) و التنازل عن الوظيفة الرمزية التي تعني أن الخاص يمثل الكلي و تركز على المتناهي في الصغر على ما سماه هيغل الوجود الكسول حيث يقول " التأويل ينتج فقط عبر تجميع الأصغر (...) تجميع العناصر الصغيرة و بدون

[1] بومنير و آخرون، مرجع سابق، ص 164، 165.
[2] المرجع نفسه، ص 162.
[3] dictionnaire des philosophes, encyclopedia universalis, editions albin michel, france, 3e edition, 2012,s, ibid, p352.
[4] بومنير و آخرون ، مرجع سابق، ص 162.

اعتبار للشروط المؤسسة للتأويل الفلسفي "[1]، و يضيف أدورنو " إن النص الذي يجب أن يقرأه الفيلسوف غير مكتمل متناقض و سريع الزوال " لذلك فإن التعبير عنه يجعل الفكر يقبل وضعا متناقضا بين التلميح و التصريح، حيث يقوم الفيلسوف بتشكيل كوكبات مفاهيمية توضح الأثر و ترسم صورة للّغز بوصفه كذلك و لا تستهدف مطلقا القضاء عليه. فالفلسفة حسب أدورنو إنطلاقا من مطلب الحقيقة تتقدم في التأويل لكن دون امتلاك مفتاح مطلق و حاسم للتفسير، كما أن فكرة التأويل لا تعني البتة البحث عن المعنى لأنه لا فائدة من إفتراض عالم خلف الم الذي يمنحنا مفتاح اللغز، كما أن الفلسفة التي تبقى عند هذا المستوى من التأويل تتفادى كثيرا من المزالق والمطبّات، و هذا هو معنى الجدل السلبي في أنه يسد الحركة نحو إثبات جديد و لا يعطى لأجل تأمين البديل.

لقد كانت الفلسفة أول موضوع تأمل فلسفي لأدورنو حيث أجرى هذا الأخير مساءلة لا نهائية حول إمكان الفلسفة قبل أن يمر إلى نقد المنطق الهوياتي بإعتباره المبدأ الخفي لأسس السيطرة العقلانية، فالجدل السلبي في الحقيقة هو امتداد لجدل التنوير الذي قام فيه المؤلفان بنقد عقل التنوير باعتباره عقلا كليانيا يشتغل بدافع السيطرة و السيادة و لا يعترف بالأشياء إلا ما أمكنه إستخدامها، يتحرك بخلفية إثنية (الأنا) تستهدف حفظ الذات و تأكيدها أمام الأشياء المسخّرة لأجلها، يقوم على مبدأ الهوية الذي يعلن أن الحقيقة هي وحدة الفكر والواقع و التطابق بين الذات و الموضوع الذي ينتج عن إسقاط الأنا في الطبيعة ،كل ما يعنيه ذلك من قمع و عنف تمارسه الذات على موضوعاتها*، حيث تقوم الذات كما أشرنا من قبل بإنتزاع الشيء من محيطه التفاعلي و تختزله إلى مفهوم ليتسنّى لها حفظه و تقاسمه كمعرفة قابلة للتبادل، أما ما لا يمكن إختزاله إلى صيغة كمية أو مفهوم مجرد و لا يحقق الوحدة المفترضة بين الذات و الموضوع فيتم إستبعاده و يقصى عن دائرة التفكير أو لا يعترف بوجوده أصلا، هذا فالخطاب الهوياتي خطاب تعسّفي مغلق يدور حول نفسه، و يعيد إنتاجها باستمرار فهو غير قادر على أستيعاب اللاهوي و التعبير عنه كغيرية [2].

[1] dictionnaire des philosophes, ibid, p 352.

* هذا من الناحية العملية يعني إخضاع الأقوياء و أصحاب رؤوس الأموال (العقل الأداتي) البشر و الأشياء بحسب تصوراتهم للعالم، فالهوية و التطابق و الكلية تعني تجاوز اللاهوي و قمعه و إرغامه على الدخول و الإندماج فيها مضحيا بفرديته التي يضحى بها لأجل الكلية. أنظر: آلان هاو، النظرية النقدية، مرجع سابق، ص 71، 72.

[2] مجلة فلسفات معاصرة، مرجع سابق، ص 94.

بناء على ذلك يعمل الجدل السلبي من أجل إنصاف اللاهوي و رد العدالة إليه على تفكيك نسق العقلنة الأداتية و تقويض مبدأ الهوية و إزاحة الذات عن تمركزها و تعاليها علّها تأخذ وعيا بذاتها و بهذا الذي يتم قمعه استمرار و تدرك بأنها ليست كل شيء و أن كل شيء ليس مخلوق لأجلها[1]. اول أدورنو من وراء ذلك التأسيس لعلاقة غير تعسّفية بين الذّات و الموضوع و ابتكار نموذجا آخر عن فكر غير قائم على السيطرة يحترم الشيء المدرك و لا يقمع إختلافه، بل يتمثله كما هو دون إختزال أو تجريد. فبالنسبة لأدورنو عملية المفهمة التي تقوم بها الذات هي تعسّف و عملا عدوانيا، فالتحديد يعني عمليا إلغاء الخواص الكيفية و الصفات المادية للشيء المحدد و اختزاله الى مفهوم (أي فرض هوية أخرى). لهذا دعا أدورنو إلى تجاوز المفهوم باعتباره حاملا لعنف و غير قادر على تمثيل الخاصية الحسية للشيء المدرك و عمل على توجيه الفكر نحو أشكال للتجربة العينية التي تقاوم الإختزال الى مفهوم حيث سيركز أدورنو على المادية كلحظة مرجعية للجدل السلبي يطمح من خلالها إلى التأكيد على التجربة المادية للاهوي غير القابلة للإختزال في سؤال المعنى المثالي. جدل السلب يقاوم إختزال كل شيء إلى الروح لذلك يكشف عن أشكال للتجربة العينية للمعاناة كحقيقة مادية و يرى أنها شرط كل حقيقة، لأنها الموضوعية objectivité تي تثقل الذات[2].

يطور أدورنو في الجدل السلبي دربا للإنفلات من رقابة العقل الأداتي من خلال ممارسة نقدية جديدة لا تمارس على أساس عقلي حجاجي التي تبين أنها جميعا تصب في النسق الإستيعابي للعقل الأداتي المهيمن الذي يتوسط العلاقة إنسان/طبيعة[3]، و إنما من خلال فكر يشتبك مع ذاته و يحمل التناقض بين ثناياه ليفتح إمكانية لما هو مختلف لما هو مغاير، لهذا يقول أدورنو " من حيث المبدأ يمكن للفلسفة أن تظلّ الطريق على الدوام و لكن

[1] المجلة فلسفات معاصرة، مرجع سابق، ص 108.

[2] theodor Adorno, dialectique négative, ibid ,p 22.

[3] معزوز عبد العالي، جماليات الحداثة أدورنو و مدرسة فرانكفورت، منتدى المعارف، بيروت، ط 1، 2011، 34، 35.

هذا هو السبب الوحيد الذي يجعلها تسير إلى الأمام "[1]. لقد صارت الفلسفة هاهنا جدلا سلبيا بإمتياز ـ كحركة حرة و لا مشروطة للفكر بعيدا عن سؤال المعنى الميتافيزيقي ـ لكي تبقى وفية لما هو بدون قصد.

بهذه الطريقة يعيد أدورنو صياغة مشروع للتحرر يتأسس على النقد على ما يمكن أن يكون إنطلاقا مما هو موجود، مشروع الجدل السلبي يرسم أفقا لواقع آخر مختلف عما هو موجود، و يستهدف مجتمع متحرر بدون القول نحو ماذا نتجه و ما نطمح إليه، لكن إنطلاقا من اللاهوي كسلب متعيّن و لحظة للحقيقة بإمكانها تفكيك نسق الهيمنة و تحطيم الصورة الخادعة للإديولوجيا. و يمكن القول إجمالا أن أدورنو في الجدل السلبي حاول أن يتمرد على مبدأ الهوية كشرط لإيجاد الغيرية و جلب اللاهوي إلا علبة التفكير، من خلال الكتابة الشذرية كوسيلة خاصة للإنحراف عن المعيار و إمكانية فعالة لإرغام جهاز العماء الإيديولوجي على التعبير و الخروج من الدلالة المتكلسة للمفهوم إلى ما ورائه و بالتالي تتبع مشروع طليعي لفكر يبحث ـ في وضع خاص لبناء حداثة فلسفية ـ عن فضاءات للتعبير المناسب فيما وراء العمى الإديولوجي[2].

لقد حاول أدورنو أن يعبر الصحراء المتجمدة للتجريد علّه يلمح العلامات الأولى لليوتوبيا لما هو مختلف[3]، لكن إعتماده على نفس آليات الخطاب المفهومي لتفكيك الخطاب الإستدلالي يجعله عمليا واقعا ضمن نسف الخطاب الهوياتي الذي لم يستطع تجاوزه رغم محاولته القيام بإزاحات على مستوى الدلالة المفهومية للمفاهيم لتجاوزها، لأن التفكير و مهما كان شكله لا يمكن أن يتم بدون تماثل بالهوية. و بالتالي يتضمن هذا المشروع تناقضا ما كان يدفع أدورنو شيئا فشيئا إلى الفن لتجاوز هذه التناقضات و تجاوز النظرية النقدية بأكملها بعد أن تبين أنها أصبحت عاجزة عن مقاومة الإيديولوجيا المهيمنة[4].

---

[1] جون ليتشه، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر : فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية (المنظمة العربية للترجمة)، بيروت، ط 1، 2008،ص 369.

[2] revue de csiences humaines tracés, n 13, 2007, editions ENS, lyon, france, p 221.

[3] theodor Adorno, dialectique négative, ibid, p

[4] معزوز عبد العالي ، مرجع سابق، ص 34،35.

المطلب الثاني: الفن كأفق للتحرير و التنوير

هناك شبه إجماع لدى الباحثين الذين تأثّرو بهابرماس و مواقفه و سارو على منواله في قراءته لجدل التنوير على تفسير إتجاه أدورنو إلى الفن كعلامة على فشل المشروع النقدي، و تنازل عن مهمة التغيير الإجتماعي التي نذرت المدرسة النقدية نفسها لها، و أن هذا المنحى الجديد للنظرية النقدية هو محاولة يائسة لنفي العالم على صعيد المتخيل بعد أن أصبحت غير قادرة على القيام بممارسة تغييرية حقيقية في الواقع بعد إنسداد الأفاق في وجه النقد، الذي لم يعد ممكنا في غياب الوكيل عن الممارسة (البروليتاريا)[1]. و هو موقف صحيح عموما حينما يشير إلى أزمة يمر بها النقد في غياب البروليتاريا، لكن تفسير توجّه أدورنو إلى الفن كعلامة على اليأس، و محاولة عبثية للتمسك بنفي العالم على صعيد المتخيل بدل مواجته غير صحيح مطلقا، لأن إتصال أدورنو بالبعد الجمالي هو إتصال واعي يرتبط بإستراتيجية و بمشروع يمتد من جدل التنوير إلى آخر كتاب خطه أدورنو قبل وفاته، إذ لم يعد مشروع التحرّر الذي أعاد أدورنو و هوركهايمر صياغته في جدل التنوير يقترن بالبروليتاريا كطبقة مستغلة يعمل النقد الإجتماعي على إستثارتها للقيام بعمل ثوري لقلب الوضع القائم، فقد أفضى التحليل النقدي لطبيعة السيطرة إلى أن إشكالية السيطرة ليست إشكالية سياسية أو إديولوجية و إنما ترتبط بالعقلنة ذاتها كسيرورة للسيطرة[2]. لذا فإن إنقاذ الطبيعة المقموعة مهما كانت داخلية أو خارجية يستوجب ممارسة نقدية تكشف الميكانيزمات التي صار بسببها العقل الأداتي عقلا سلطويا، و تعمل على إرساء عقلانية حقيقية، و تضع الأسس و المبادئ لممارسة غير قائمة على السيطرة[3]. و هو الرّهان ذي دفع أدورنو إلى الإنعطاف إلى الفن، من حيث أن هذا الأخير يشتمل على صورة أخرى للعقل تتباين كليا عن طراز العقل الأداتي القائم على المنفعة و على التقنية[4].

يستحضر أدورنو العمل الفني لمساعدة العقل على تجاوز وهمه الخاص، و استعادة وعيه بذاته و طاقته النقدية التي استنفذها في وهم السيطرة، و تذكيرا له بغاياته القصوى التي تناساها بعد إنقلابه الأداتي لتحقيق هذه

---

[1] يورغن هابرماس، مرجع سابق، ص 183ـ 187.

[2] معزوز عبد العالي ، مرجع سابق، ص46.

[3] المرجع نفسه، ص 170.

[4] طاهر علاء، مدرسة، مرجع سابق، ص 70.

السيطرة. فميزيس mimésis العمل الفني الأصيل تكشف عن وجود طراز آخر من العقلانية يمكن أن يعضد العقل في عملية النقد التي يباشرها ضد ذاته في الجدل السلبي كتفكير ثاني، و يساهم في كشف الحقيقة التي يناظل من أجلها كتفكير[1]. " فالوهم الجميل هو الوحيد الذي لا يستطيع أن يكذب لأنه منذ البداية لا يتظاهر بأنه شيء آخر، و لهذا يعتقد أدورنو أن الحقيقة المعصومة محفوظة في النهاية في عالم الوهم الجميل، و على الفلسفة أن لا تستسلم إزاءه، الحقيقة المتحررة من الإيديولوجيا ظل يوتوبيا، يبدو أن الفن هو الذي بإمكانه إستشرافها"[2].

إتجاه أدورنو إلى الفن يأتي في وقت فقد فيه النقد الإحتجاجي قوته التقويضية و صار بدون فعالية نقدية، لذلك يعول أدورنو على الفن كخيار إستراتيجي للإنفلات من الخطاب العقلاني المتشيّء، و وسيلة لكشف الطابع اللاعقلاني للحداثة التقنية[3]. فإذا كان العقل قد وقع في أسر العقل الأداتي و انخرط في لعبة السيطرة و النسق التبادلي للحضارة الحالية، و لم يعد بالتالي قادرا على تجاوز شروط و مواضعات المجتمع المرشّد، فإن الفن ببقائه ضمن مجاله الخاص خارج منطق المنفعة ما يزال يتمتع بإستقلالية تجعله قادرا على تجاوز الواقع و نفيه، حيث نقرأ في جدل التنوير أنه: " مع تقدم التنوير وحدها الأعمال الفنية الأصيلة هي التي نجحت في تحاشي مجرد التقليد لما كان قائما سلفا "[4] لذلك كانت هذه الأعمال حاملة لمضامين إجتماعية ثورية أصبحت تقضّ مضجع المجتمع و تهزّ أركانه، في حين النظرية النقدية ببقائها ضمن حدود الواقع وجدت نفسها مستوعبة فيه غير قادرة على تجاوزه و مقاومة الإيديولوجيا المهيمنة[5].

تشيؤ العقل و انخراطه بلا وعي في لعبة السيطرة و المنفعة يجعله غير قادر على إستيعاب اللاهوي، لأن العقل الذي يتوجه بوعي منهجي و خطة مسبقة لتنسيق معرفة بالموضوع المعنى لا يمكن أن يلتقط ما هو بدون قصد الذي لا يدخل في مشروع الأنا للسيطرة، بينما الفن كنوع من التّيه و التمرد و انخراطه في سياق اللامعنى

[1] طاهر علاء ، مرجع سابق، ص 70.
[2] رودیجر بوبنر ، الفلسفة الألمانية الحديثة ، تر : فؤاد كامل ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، د ط ، د ت، ص 251.
[3] معزوز عبد العالي ، مرجع سابق، ص 51.
[4] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 39.
[5] معزوز عبد العالي ، مرجع سابق، ص 33.

يمتلك القوة التي تجعله قادرا على اختراق إديولوجيا المعنى للقاء المختلف، و ما هو بدون قصد[1]. اللامعنى و العبث و الإنفصام جميعا تدخل ضمن استراتيجية تقوم على مضاعفة التشيؤ و العذابات الإنسانية و إستحضارها بقوة لفضح الحداثة التقنية و كشف الصورة اللاعقلانية لعالم يتشدق بمعقوليته و يعلن حقوق الانسان، فخلف هذا العالم المنظّم يرزح آلاف البشر تحت وطأة الظّلم و التهميش و القمع الممنهج، لهذا يركّز الفن على المتناهي في الصّغر على الجزئي ليقول أنه لا معنى لهذا الإنسجام و التناغم ما لم يتحقق في الجزئي المفرد[2].

في وضع أين الفرد يحمل بداخل الحقيقة المرة للواقع العمل الفني لا يمكن أن يكون إلا تعبيرا عن الرغبات النهائية و الأحلام المكبوتة للإنسان الإجتماعي ضمن فضيلة قواه التخييلية المحررة القادرة على إيصال و نقل المقموع و المكبوت إلى الخارج (كحقيقة متعينة تفضح و تشي بنظام قائم)، إنطلاقا من المبدأ الفرويدي القائل إن الخيال المحرر لا يستطيع أن ينخرط أو ينشط إلا داخل حقل الرغبة في الممكن كيوتوبيا. و هكذا يصبح العمل الفني مناسبة لتجلي اللاّهوي كذاتية ممزقة في واقع قمعي لا يسمح بتحرير الرغبات و الحاجات التي يتم كبتها بإستمرار، فتتمظهر كشكل في العمل الفني، و بهذا نفهم أدورنو حينما يقول: إن " مهمة الإستيطيقا هي الدفاع عن اللاهوي ذي يضطهد في الواقع "[3]، من خلال منحها صوتا و صورة لمن ينزع المنطق المفاهيمي إلى قمعه، فالتنوير ينزع عن كل ما سلطة له إمكانية التعبير عن ذاته، لأن هذا الأخير أجرى تقييدا لحقل الممكن إن على صعيد الفكر أو اللغة، و لعل هذه الأخيرة هي المكان الأول أين هذا الحد سيكون محسوسا، و دلالة هذا الحد هو إستخدام اللغة الحرفية المتواطئة الخالية من الإستعارة (المختلف، المغاير)، و بالتالي لا يمكن إلا أن ندعم هذه الأخيرة كمكان لإنبساط الممكن في اللغة، و تفصل الآخر الذي يأتي عبر الكلمات. و هكذا يصبح التحول إلى الفن تحول من ثقافة العقل المسيطرة (المفاهيم المجردة و الخطط و الحساب و المنفعة) إلى فضاء الفن كأفق للمحاكاة و التوحد بالطبيعة

[1] معزوز عبد العالي ، مرجع سابق ، ص 46.
[2] المرجع نفسه، ص 46، 48
[3] theodor w. Adorno, théorie esthetique, tra: Marc jimenez, ,klincksieck, Paris, 2011, p 17.

و حماية الحياة[1]. فوحده الفن حسب أدورنو بإمكانه تلبية الصيغة الهيغيلية للحقيقة ككيان حسي كونه تجسيدا للمعاناة التي تبقى خرساء و مخنوقة تحت الخطاب المفهومي المجرد[2].

لا بد من العودة إلى جدل التنوير لإعادة بناء القضية بالشّكل الذي يجعل إستنجاد أد رنو بالفن مسالة مبررة و مفهومة، فحسب أدورنو و هوركهايمر كانت هناك صلة قرابة و ألفة بين الطبيعة و الإنسان حيث عمل هذه الأخير على محاكاتها و التشبه بها على أساس أنه جزء من هذه القوة الكلية التي لها حضور في كل شيء، لكن بمجيء التنوير حدث انحراف عن هذا السلوك الميميتيقي في علاقة الإنسان بالطبيعة، فالإنسان ذي بذل قصارى جهده في الأزمنة الماضية للتـ ـه بالطبيعة إنفصل عنها الآن محاولا إخضاعها و تحويلها وفق متطلباته للسيطرة والسيادة عليها إثباتا لذاته، الأمر الذي يعني أن العلاقة إنعكست و صارت الطبيعة هي التي يجب أن تكون مشابهة للإنسان، و تم استبدال الإتصال الميميتيقي بين الإنسان و الطبيعة بعلاقة أحادية الجانب للذات بالطبيعة كموضوع[3].

إن الإنفصال عن الميميزيس و نسيان العلاقة الأولى بالطبيعة هي الصفة المميزة للعقلنة، فهذه الأخيرة زرعت نمط .يد من العلاقة ذات-موضوع بحيث تفقد الأشياء ضمن هذه العلاقة الجديدة خصوصيتها التي تستبدل بالهوية المجردة للمفهوم، حيث تعمل الذاتية على دمج الآخر حتى لا يصبح سوى رابطة لإجراءاتها الأمر الذي يعني أن الشيء لم يعد مسموحا له بالظهور كما هو في ذاته كما كانت تسمح به العلاقة الميميتيقية[4]. فحتى اللغة بإعتبارها الوسيلة التي كانت تجعل هذه المشابهة للطبيعة ممكنة تشيأت بسبب تقسيم العمل و فقدت هي الأخرى طابعها الميميتيقي، و أصبحت نظاما للدلالات تحكمي بشكل كامل ـ كما يتكلم عنها سوسير في دروسه حول اللسانيات

[1] جدل التنوير، مصدر سابق، ص40 ، 44.

[2] theodor w. Adorno, théorie esthetique, ibid, p 39.

[3] revue laval théologique et philosophique, vol 52, n 2, publié par faculté de philosophie et faculté de théologie et sciences religieuses de l'université de laval, québec, juin 1996, p 449,450.

[4] ibid, p 451.

العامة ـ بإعتبارها أداة أو ناقل للمعرفة. أفرغت اللغة من محتواها الأنطولوجي و صارت الكلمة مجرد مفهوم عام كلي مجرد بعد أن كانت جوهريا تتصف بعلاقة مشابهة أو قرابة مع سندها[1].

حسب أدورنو اللغة لم تكن في الأصل مفهومية بل كانت قبل الفصل بين العلم و الفن مدركة و مستخدمة باعتبارها للخلق و الإبداع و تمثيلا لما يسمى و ما يحدث، كما تدل على ذلك الهيروغليفيات les héirogluphes، حيث كان هناك تشابه بين الصورة الهيروغليفية و سندها الذي يجعل الهيروغليفي قادرا على أن يكون الحضور الواقعي لما يمثل. فالكلمات كانت لديها قيمة أسماء مرتبطة بسندها بطريقة لا فكاك لها، أما الآن فلا وجود لمثل هذه اللحظة الميميتيقية إلا في الفن، فهذا الأخير باعتباره ممارسة محاكاتية، وريث السحر هو الوحيد الذي حافظ على هذه العلاقة الميميتيقة بالطبيعة.

هناك علاقة بين مفهوم الحقيقة و مفهوم المحاكاة فالحقيقة هي إتصال بالمختلف[2]، و لا يمكن تلبية هذا التحديد للحقيقة إلا من خلال المحاكاة التي تعني إتصال الذات بموضوعها و الدخول في علاقة حميمية معه تنتهي بإنصهار الذات في الموضوع و اكتسابها بعضا من خصائصه الكيفية و صفاته النوعية [3]. نفس الشيء بالنسبة للغة لا تكون هذه الأخيرة حقيقية إلا بمقدار ما تستهدف الآخر و تجسد التجلّي، لهذا يبدأ أدورنو منعرجا إستيطيقيا لتأهيل اللغة للقيام بممارسة محاكاتية، تقوم هذه الإستراتيجية على التداعي الحر للمفاهيم ، إطلاق العنان للمجاز المرسل والإستعمال الفني للغة دون اعتبار للترابط المنطقي و الدلالة المفهومية للمفاهيم لتجاوز المفهوم و إستعادة اللغة لقوتها التعبيرية لتحقيق نوع من المحاكاة الفنية [4].

المحاكاة هي البديل الذي يقترحه أدورنو عن العلاقة الخارجية التعسفية للذات بالموضوع التي أرساها العقل الأداتي و التي أدت إلى التشيئة و السيطرة، بينما " المحاكاة هي أقرب الإيلاف و التوالف الحميم منها إلى السيطرة و الهيمنة ... إن الذات في إطار المحاكاة هي أكثر من إندماج في الآخر إنها إحتفاظ بالعنصر الحسي الجسدي الذي

[1] ibid, p 451.

[2] revue laval, ibid, p 452.

[3] عبد العالي معزوز، مرجع سابق، ص 171.

[4] المرجع نفسه، ص 73، 74.

بقصيه العقل المثالي المجرد "[1]. و بالتالي الذاتية مدعوة إلى تحقيق تحديد غير محدّد للأهوي بأن تجمع بين فعل التحديد و ترك الشيء يتحدّد في ذاته لهذا يستحضر أدورنو الأعمال الفنية كنموذج لهذا التحديد الميميتيقي، يمكن من خلال الإتصال بأعمال الفن ـ و هذه هي إستراتيجية أدورنو ـ إدماج لحظة ميميتيقية في العقل و الذات[2].

يحاكي الفن الطبيعة التي تشكل محتوى حقيقته، فحتى الأعمال الفنية الحديثة ذات الطابع الشكلي المجرد هي شكل من أشكال المحاكاة للموضوعية الخارجية و للطبيعة المضطهدة، حيث يرسم الفن أفق مصالحة معها من خلال منحها صوتا و صورة للتمظهر و التعبير عن ذاتها. فالطبيعة المقموعة من طرف العقل تعاود الظهور في الفن الذي يعمل على إبرازها و إنقاذها كشيء آخر يمثل ما وراء المجتمع البورجوازي و يتعالى عليه، لكن ضمن المحايثة الإجتماعية كرمز allégorie[3]. لكن إضافة إلى هذا الجانب الإبستيمي يرى أدورنو أن الفن هو قوة ثورية و أن العمل الفني بمجرد أن يخلق كصورة مختلفة لعالم مختلف يضع الواقع التجريبي موضع مساءلة و إتهام " فكل ما يدرك كيوتوبيا يظل شيئا ما سلبيا ضد ما هو موجود (...) الفن يريد أن يكون يوتوبيا بطريقة راديكالية أمام العلاقات الوظيفية للواقع "[4] و معنى هذا أن الفن يريد أن يكون لذاته خارج الإطار الوظيفي الذي يقوم عليه الواقع، وبالتالي يرفض الخضوع لمبدأ الأمر الواقع و يعلن عن الرغبة فيما هو غير موجود الذي يحول دون تحققه المجتمع القائم.

كما يمكن تفسير اليوتوبيا و الجنوح إلى المتخيل كرغبة في التحرر من مبدأ الضرورة الذي يحكم واقع و الذي يجعل الحياة بدون معنى، فالفن هو آلية إنسانية ـ في واقع يتجه إلى أن يصبح غير إنساني ـ إلى خلق عالم رومانسي يزول فيه الشعور بالإغتراب و العزلة المتزايدة [5]. إن متعة العيش يمكن أن تكو، عنصرا محفزا للخلق و الإبداع وجزء لا يتجزأ من تجربة الفنان التي تتناقض و ترفض إتجاه الدولة الحديثة إلى التخطيط و مكننة النشاط الإنساني لهذا يتجه الفنان إلى خلق و إنشاء صور جديدة من داخل الواقع من أجل فتح بعدا آخر للتجربة تطبعها الصدفة والمغامرة تعانق التيه كرغبة في الإكتشاف التي تعطي طعم و معنى للحياة، هذا ما يتجلى ، الأثر الفني كعالم مغلق

[1] عبد العالي معزوز، مرجع سابق، ص 171.

[2] laval théologique et philosophique, ibid, p.452.

[3] theodor w adorno, théorie esthétique, ibid, p 105.

[4] ibid, p 57.

[5] أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، د ت، ص 85، 86.

نعيشه دوما كتجربة متجددة لا تستنفد أبدا و ليس شيء روتيني متكرر بالشكل الذي أصبحت عليه الحياة الآن، هذا هو معنى الحياة كأثر فني الذي يتجلى معناه لحظة حدوثه[1].

لكثير من الفلاسفة في الفترة الممتدة بين النصف الثاني من القرن التاسع و بداية القرن العشرين لجؤوا إلى الفن على غرار نيتشه و هيدقر و غادامير ككان لتجلي التجربة الإنسانية الحقيقية التي فقدت بسبب التنظيم البيروقراطي للحياة الذي يسلب من الإنسان كل شيء خاص حتى لا يصبح للإنسان شيئا آخر يتميز به إلا الوظيفة التي يؤديها و هكذا تختفي فردانيته و يصبح قابلا للإستبدال بأي شخص آخر. لذا و في سياق أين الهوية ذاتها مفروضة من قبل المجتمع يصبح " الفن هو المكان أين ينمو الشعور الحميم بالفردية و الأنا المختلف غير القابل للتبادل في السوق الرأسمالية بأي شيء آخر "[2]. أمام واقع مغلق يظهر كحلقة مفرغة يطوف الإنسان في محيطها ولا يستطيع الخروج منها يوفر الفن للإنسان عبر ملكة التخييل ممرا للعبور إلى عوالم أخرى و تجاوز حدود الزمان والمكان و التحليق خارج أطر العقل و المؤسسات التي تمخضت عنه، و التي تمثل حسب أدورنو أدوات في يد المجتمع لممارسة السيطرة و الرقابة على الأفراد الذين هم واقعون بالفعل أسرى لديه من خلال إرتباطهم بمؤسساته[3].

لقد أضحى الفن إذن ضرورة أنطولوجية لتحرير وعي الفرد من الإستيلاب إلى فكر المؤسسات و وسائل الإتصال التي تعمل بالتماهي مع المجتمع القائم على حبس الفكر في نسق الواقع، و تعمل على دمجه اكثر فاكثر في الحياة الإستهلاكية بينما يعمل العمل الفني الأصيل من خلال الصدمة التي يثيرها شكله الغريب على إيقاض الوعي يء للخروج من الإطار الضيق للإدراك العادي[4] لأن الفن هو وعي بالو قع، و ليس مجرد إنفعالات واستيهامات ذاتية، إنه صورة عن الواقع كما فهمه الإنسان و عايشه كتجربة[5]. بالإضافة إلى ذلك يفتح الفن بوصفه

[1] التريكي رشيدة، الجماليات و سؤال المعنى، تر: إبراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط 1، 2009، ص 16.
[2] أرنست فيشر، مرجع سابق، ص 83.
[3] أفاية نور الين، مرجع سابق، ص 45.
[4] طاهر علاء ، مرجع سابق، ص 62.
[5] أرنست فيشر، مرجع سابق، ص 16.

لعبا الإمكان لتجربة أخرى يصبح فيها الإنسان خاضعا لقوانين و قواعد أخرى غير القواعد القمعية للمجتمع البورجوازي و مؤسساته التي هي قواعد اللعب[1].

الفن يستبق وضعا أين الإنسانية ستكون متحررة من فعل السيطرة الذي يختزل الآخر في الصمت، وضع أين الكائنات و الأشياء ستكون هي ذاتها متوحدة متمتعة بالتحقق الذاتي للذات غير مضطرة إلى لأن تعيش مغتربة عن ذاتها مستلبة لشيء خارجا عنها. وجود الفن ذاته هو مقاومة لمبدأ التبادل principe d'echange الذي يسيطر على الواقع لأن ما يتجلى في العمل الفني لا يمكن أن يكون مدركا بشكل نهائي في كوكبة من المفاهيم أو أن يستبدل بمفهوم. العمل الفني يترك لغزا énigme يتحدى سلطة التحديد غير قابل للتحديد مفاهيميا، و بالتالي وجوده هو مقاومة لهذا الإستبدال لأي شيء بشيء آخر[2].

الفن عند أدورنو هو شكل من أشكال الممارسة التي تريد الخروج من أبدية سيطرة الواحد على الآخر، والذي رغم الطابع الديالكتيكي لتجربته كتموضع للدوافع المميتيقية les impulsions mimetiques ، و نكوصه إلى ممارسة سحرية magie يرسم أفق و يوتوبيا عن وضع أين العقل يتوقف أن يكون قامعا حيث يحاول الفن بوسائله الخاصة و التي ليست سياسية مباشرة و رغم الطابع الوهمي لمحاولته إقناع العالم بلاعقلانيته، فهنا حيث المجتمع عدائي و يمثل الكلية الزائفة الفن هو نموذج لكلية إستيطيقية مناقضة لكلية زائفة[3]. و تتأتى القيمة و الفائدة التي يحملها أدورنو على الفن فيما تقدمه اليوتوبيا من صور عن إنسانية متحولة مضادة للعلاقات المتجمدة بين البشر في المجتمع الرأسمالي و بخلاف لا عقلانية العالم المرشد للرأسمالية التي تجعل من العقلانية " مجموع الوسائل التي تسيطر بها على الطبيعة " التي تخفي الغائية، فإن الفن يحفظ مبدأ الغائية بإرادته أن يكون غاية في حد ذاته، فينتقد بهذا هذه اللاعقلانية، و يبين للعقل المنتصر ما تناساه[4].

[1] بسطاويسي رمضان، مرجع سابق، ص 123.

[2] rafàel clerget, introduction a l'esthetique d'adorno, aproche de l'esthetique d'adorno par l'analyse du rapport à marx dans la theorie d'esthetique, revue actuel marx en ligne, sur le site: **www.actuelmarx.u-paris10.fr**

[3] theorie esthetique, ibid, p 400.

[4] ibid, p102

هناك إذن إحالة متبادلة بين الجدل السلبي و النظرية الجمالية تتبع إستراتيجية متبعة من طرف أدورنو منذ جدل التنوير، حيث يساهم الإثنان في أخذ وعي منهجي أمام اللاإنسانية المحيطة، و يحاولان بنفس الأسلوب الشذري المتوتر إجتثاث محتوى حقيقة متنافرة تؤلف الحقيقة الفعلية لعالم منظم، و بالتالي يوجدان ضمن مشروع مشترك يحاول رغم الطابع التشاؤمي لمحاولته إكتساب عقلانية جديدة، بإمكانها إكتشاف حقيقة تقع فيما وراء ما تواطؤ على تسميته عقلا، و تستمد بعض خصائص التجربة الفنية لتقول شيئا ما عيني يتجاوز الإطار المفهومي التجريدي للعقل الأداتي.

الفصل الثاني

توطئة:

كان أدورنو كما أشرنا في الفصل السابق من بين الفلاسفة الأوائل على غرار هيدقر و لوكاتش وهوركهايمر، ماركوز ... إلخ، الذين استشعرو أهمية الفن الشرط الأنطولوجي المعاصر، وقدموا وجهة نظر أكثر جذرية عن مركزية التجربة الجمالية في الوعي الحديث، و عن دور الفن في عملية التحّرر بوصفه حركة إحتجاجية و فضاء لتشكّل عقلانية حقيقية و ممارسة إجتماعية غير قائمة على السيطرة؛ وعمل منذ الثلاثينات على إبراز المضمون الإجتماعي لأعمال الفن من خلال تحليل نقدي لأعمال فنانين عظماء كشونبورغ و بيكيت و كافكا...، التي إتّخذها أدورنو كنماذج جمالية، و مكان لتكشف وعي نظري، و ممارسة إجتماعية مغايرة.

إنطلاقا من هذا التصور لمفهوم الفن و وظيفته و أهميته في الوضع التاريخي الحالي للفرد و المجتمع، كآخر الوسائل الممكنة لحماية الوعي و مقاومة الإستيلاب في المجتمعات الصناعية المعاصرة، إتجه أدورنو إلى تحليل وإستقراء وضع الفن و مكانته في المجتمعات البورجوازية المعاصرة كسياق لحدوث التجربة الفنية، فبقدر ما حاول أدورنو أن يبيّن الكمون النقدي التحرّري للفن، و يبرزه كأفق وحيد مازال بالإمكان المراهنة عليه لتجاوز أزمة النقد الذي وصل إلى أفق مسدود لم يتجاهل ضع الفن و الوضعية المتناقضة لوجوده في المجتمع الحالي، فقد تناول أدورنو الدور التحرّري للفن في سياق أزمة يمر بها هذا الأخير، أزمة إن لم تقضي عليه نهائيا فإنها ستجعل منه شيئا آخر غير ما يمكن أن يسمّى فنّا؛ أزمة يرى أدورنو أنها نتاج سياق تاريخي و إجتماعي جعل إمكان الفن ومصيره و إستمراره كظاهرة متميزة على المحك.[1]

كل شيء يتعلق بالفن صار يعيش وضع إشكالي في المجتمع المعاصر حسب العبارة التي يستفتح بها أدورنو النظرية الجمالية[2]؛ أزمة تتجلى في نظريتنا إلى الفن و تلقينا لأعمال الفن، و وضع الفن في المجتمع و قيمته و دوره في حياة الأفراد و المجتماعات؛ كما تتجلى في علاقة الفن بالتقنية، و وسائل الإتصال الجماهيري التي ساهمت في إنتاج

[1] جياني فاتيمو، نهاية الحداثة الفلسفات العدمية التفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د ط، 1998. ص 62.

[22] theorie esthetique, ibid, p, 15.

وتوزيع منتوجات لا تمت إلى الفن بصلة، و لعبت دورا فعالا في الترويج لثقافة تجارية منحطّة؛ وضع زاده و غذّاه غياب نظرية جمالية تدافع عن الفن الأصيل و تبيّن المفهوم الحقيقي للتجربة الفنية.

لبحث هذه الأزمة و الخوض في الإشكالات التي يطرحها وجود الفن في هذا الظرف التاريخي الخاص نطرح بعض التساؤلات القائدة، من خلال الإجابة عنها ندرك وضع الفن ومكانته و طبيعة الأزمة التي يعانيها الفن في هذا السياق التاريخي:

لماذا فقد الفن في الفترة المعاصرة علاقته البديهية بالجمال؟ وما أثر ذلك على مكانته و وضعه بالنسبة للإستيطيقا القائمة أساسا على مفهوم الجمال؟ و من جهة ثانية كيف سيصمد الفن في وجه محاولات الصناعة الثقافية تميط الفن و تسطيح الثقافة؟ هل مازال بوسع الفن ان يستمر بوصفه نقدا و إحتجاج؟ هل يمكن وصف الأعمال الفنية التي تنتج في الأفق الثقافي للصناعة الثقافية بإبداعات جمالية؟ هل هي سلع و وسيلة دعاية أو عمل إبداعي؟ و كل ثقافة تلقى إقبالا جماهيريا يمكن وصفها بثقافة شعبية؟ لماذا فقد الفن بالموازاة مع تطور المجتمع قيمته الإجتماعية و أصبح موضوعا هامشيّا و زائدا عن اللزوم؟ هل مازال بإمكان الفن أن يقاوم محاولات المجتمع الرأسمالي إخضاعه إلى أوامر إقتصادية و إيديولوجية؟ هل تتمتع الأعمال الفنية المعاد إنتاجها آليّا تلك الصفة الجمالية للأعمال التقليدية؟ أو ما موقف أدورنو من مسألة ضياع الهالة؟

المطلب الأول: موت الفن و أفول الجمال

خلال كل حقبة تاريخية كانت هناك خشية لدى الفلاسفة و الفنانين على مستقبل الفن و مصيره تم ترجمتها بأساليب متنوعة، لكن دوما كانت هذه الخشية تنطلق من طبيعة الحضارة الموجودة التي تتناقض مع طبيعة الفن، و بالتالي تحليل هذه الطبيعة هو ما يجعلنا نستبق وضعا معيّا للفن، و ندرك إن كان هذا الأخير سيأخذ موقعه ومكانته و وظيفته فيها أم لا[1]. هذا ما قام به أدورنو في سياق تأملاته الخاصة حول الفن و الثقافة، حيث أعاد هذا

[1] هربرت ريد، الفن و المجتمع، فتح الله عبد الحليم، مطبعة شباب محمد صلى الله عليه و سلم، ب ط، ب ت، ص 176.

الأخير طرح المسألة الهيغيلية حول " أفول الفن "، و شرط إمكانه في السياق العام للحضارة الحالية[1]. لكن أدورنو يتناول مسألة أفول الفن ضمن منظورين مختلفين، الأول يتعلق بضمور الفن الجاد و غزو الصناعة الثقافة، و الثاني يتعلق بأفول الفن بمعنى أن الفن يفقد علاقته البديهية بالجمال.

بالنسبة للمسألة الأولى يرى أدورنو أن الحضارة الحالية هي حضارة عقلانية تقنية تتجه دوما إلى تقنين النشاط الإنساني و عقلنته و فرض قيود مسبقة عليه، و هذا يجعل الفن في وضع حرج لأن هذا الأخير يحتاج إلى الحرية و الإستقلالية للإبداع خارج السلط و الضغوط الإجتماعية التي يسعى إلى تجاوزها و التعالي عليها[2]. **و من** جهة ثانية الحضارة الحالية هي حضارة مادية تقوم على مبادئ نفعية، و لما كان الفن نشاطا مستقلا لا يملك غاية محدّدة، فلا مكان له في مجتمع يحكمه منطق الرّبح و المنفعة، و لا مجال لحقائق و أفكار لا تصبح من فورها عملية ناجعة؛ و تبعا لذلك صار ينظر إلى الفن كحل لأفكار خيالية وهمية و اعتبرت الحقائق الإستيطيقية محض أوهام من نسج الخيال الذي لا ينتج إلا لغوا ميتافيزيقيا ينبغي التحرر منه[3]. لكن هذه النظرة الدونية للفن لها سياقها تاريخ الذي أتت منه، فقد أقامت الحضارة الإغريقية فصلا **بين الفكر النظري** (اللوغوس) و الفكر العملي (البراكسيس) و ميّزت بين المفيد و النافع من جهة، و بين الجميل من جهة أخرى، بين المعرفة العملية المرتبطة بهدفها المباشر في تحقيق الحاجات المادية، و الفن و الفلسفة كشيء مطلوب لذاته على اعتبار أنهما يمثلان المكان أين يتجلى الجمال و السعادة الغاية القصوى للإنسان، التي لم تكن مرتبطة آنذاك بأغراض مادية بحتة[4]. لكن لما جاء التنوير الأوروبي الحديث أقام فصلا آخر داخل حيز التفكير ذاته بين المعرفة العلمية العملية و التفكير التأملي والبحث الميتافيزيقي عن الحقيقة؛ و هكذا صارت الفلسفة و الفن في مرتبة أدنى من العلم و التقنية بإعتبار أن ليس لهما أهداف عملية، لهذا الفن ينبغي أن يخضع لهذا المبدأ أو يفقد حقه في الوجود.

[1] بسطاويسي رمضان ، مرجع سابق،ص 77.
[2] المرجع نفسه، 62.
[3] هربرت ماركوز، مرجع سابق، ص 197، 198.
[4] بسطاويسي رمضان، مرجع سابق، ص 79.

بالفعل الحقائق الفنية ليس لها مقتضيات عملية و الفن لا يقيم علاقة مباشرة بالواقع، بل يتعالى على هذا الأخ و يسمو في إطاره الروحي، و هذا قد جعله محل سوء فهم من قبل البعض الذين اعتبرو جنوح الفن إلى التعالي على الواقع بمثابة نزعة مثالية يمكن أن ترتد إلى نزعة إثباتية للواقع؛ ن هذا رأي ماركوز الذي دعا الفن إلى تحرير نفسه من النزعة المثالية، و أن يرتبط ـ كممارسة نقدية ـ بما يعانيه الإنسان في الحياة اليومية، و أن يعبّر بصورة واقعية عن الحاجات المادية الفعلية للبشر في الحرية و السعادة[1]. لكن على عكس ماركوز كان لأدورنو موقفا مختلفا حول موضوع اليوتوبيا و تعالي الفن عن الواقع إذ يرى أدورنو أن الفن هو بالفعل نتيجة لتقسيم البورجوازي للعمل و أن وجوده لا يزال مرتبط بهذا التقسيم لكن هذا الوضع المتناقض للفن في إطار تقسيم العمل هو ما يمنحه إستقلاليته و يكسبه وعي حقيقي بالعالم يتجلى في هذا التباعد عنه و أخذ مسافة إزاءه، فالفن الرومانسي رغم طابعه الروحي المطلق كان إحتجاجا أخلاقيا ضد عالم تسوده الحتمية الإقتصادية العمياء، و ضد الحضارة المادية و بها التي تتعارض مع القيم و الغايات الإنسانية السامية.[2]

كن المشكلة حسب أدورنو ليست في الطابع المثالي للفن و لا في لا واقعية موضوعاته و صوره، و أنما في مفهوم الفن ذاته الذي أصبح مبهما و غير قابل للتحديد على نحو واضح، ن جهة الفن يعكس الرغبة في حياة خالية من المقتضيات العملية و يعكس حقائق تفلت من المطابقة الإجتماعية و لا يقول دوما الشيء نفسه، و أنما شيئا ما مختلف يتجاوز ما هو موجود، و بالتالي يمثل التفرّد في عالم موحد و منظم؛ من جهة ثانية الفن أصبح جزء من مشهد ثقافي يعمل على حجب التناقضات الإجتماعية و الإقتصادية، لهذا إذا كنا نتكلم عن دور نقدي تحرّري للفن يجب أن نحدد الفن الذي نتكلم عليه، لأن الحضارة الحالية أفرزت الكثير من الأنماط الفنية، الف ي الذي يتكلم عنه أدورنو هو الفن المستقل الذي مازال يقاوم محاولات إدماجه في النسق التجاري التبادلي للحضارة الحالية، والذي نتيجة لذلك صار وجوده في المجتمع وجودا عارضا تحت ضغط الصناعة الثقافية التي تسعى إلى إلغاء الفوارق النوعية

[1] فيل سليتر، مرجع سابق، ص 190 191.
[2] بسطاويسي رمضان مرجع سابق، ص

بين الفن الجاد و فنون التّسلية، فيجد الأول نفسه مخيّرا بين الدخول في المنظومة التجارية أو الإفلاس بعد أن تخلى عنه محبيه[1].

إن إدراكنا للفن و إرتباطنا به ذاته تغير و لم يعد الفن مطلوب لذاته، فسيادة مبدأ المنفعة قد أثر في تلقينا لأعمال الفن حتى صار عنصرا موجها تحت مقولتي الذوق أو المتعة؛ "كل شيء ـ كما يقول مؤلفا جدل التنوير ـ يدرك تحت هذا المظهر الوحيد: إمكانية أن يستخدم لأجل شيء آخر، حتى لو كان هذا عاما قدر الإمكان. لا قيمة لأي شيء إلا بوصفه غرضا متبادلا و لا قيمة له في ذاته. إن قيمة إستخدام الفن، و فعل وجوده إنما يعتبر بمثابة تيمة، و التيمة تصبح تيمة التبادل الوحيدة التي يتمتع بها المستهلك، **و** هكذا تتهالك سمة البضاعة في الفن في الوقت الذي يتحقق بشكل كامل، حيث الفن صار بضاعة بين أخرى تحضّر و تدرك بكونها كذلك، و تربط بالإنتاج الصناعي الذي يمكن الحصول عليه و تبادله "[2]. هذه الفقرة تعطينا صورة عن وضع الفن الذي صار يبتذل كسلعة معروضة في سوق الصناعة الثقافية التي سنفرد لها مبحثا للتعريف بها و تحليل آثارها و نتائجها على الفن، التي نقلت الفن من إطار القيمة الأنطولوجية إلى قيمة تبادلية أفقدته كرامته، و أصبح إلى ذلك قابلا للبيع كأي شيئ آخر رغم عدم قابليته لذلك في الأصل[3].

و مع ذلك ليس القابلية للبيع هي ما يسوء الفن، و يحطّ من قيمته، لأن الفن منذ القدم خاضع لهذا المبدأ لكن نظرتنا إليه لم تكن كذلك، فقد كان للفن مكانة خاصة في حياتنا يلبي حاجة إنسانية كشيء نتعرف على أنفسنا فيه نقيم علاقة مع العمل الفني كشيء مقدس نعيش تجربته بكل أحاسيسنا و وجداننا مدركين أن هذا الشيء الذي بين أيدينا له قيمة تفوق ما دفع لأجله، و هذا هو الشيء الذي تغير في الوقت الحالي، و لم يعد شيء غالي عند المستهلكين، لم يعد هناك فرق بين أفلام كلينيت إستوود و سمفونيات بيتهوفن كل ينظر له كسلعة، و يوضع في نفس المكان و لنفس الغاية[4]؛ إنه الوعي الإجتماعي السّيء ما يجعل الفن الجاد في نفس المكانة مع المتع الرخيسة التي

[1] جدل التنوير، مصدر سابق، ص188.
[2] المصدر نفسه ، ص185.
[3] ، المصدر نفسه ص 185.
[4] ، المصدر نفسه، ص 187.

تقدمها صناعة الثقافة، ما يعني أن هذه الأخيرة قد نجحت في إزالة الفوارق بينهما، أي أن أحدهما فقد قيمته لصالح الآخر[1]. إن معنى موت الفن في سياق الصناعة الثقافية هو أنحلال الفن و إختفاءه كظاهرة نوعية لها مميزات خاصة، و تحوله إلى شيء آخر ليس له علاقة بالفن حتّى لا يبقى منه إلا الإسم.

أما إذا انتقلنا إلى المعنى الثاني لموت الفن، فهو يتعلق بالفن المستقل ذاته، يتعلق بسياق آخر من التحليل يقوم به أدورنو في النظرية الجمالية، أو بتعبير آخر قضية موت الفن تطرح بمعنى آخر يتعلق بوجود الفن ذاته بعد أوشفيتز كرمز للمعاناة و الآلام التي شهدتها أوروبا خلال الحرب العالمية الثانية، و قد كانت نقطة إنطلاق أدورنو أن الفن يجد نفسه في وضع متناقض بعد أوشفيتز، فمجرد وجوده قد يأخذ معنى إيديولوجي كشيء يضفي معنى في سياق من اللامعنى، و بالتالي هناك إمكانية لحدوث فجوة بين الواقع الإجتماعي و الإبداع الفني الذي رغم الآلام و المأساة يريد أن يستمر في الإبداع كما لو أن أوشفيتز لم تكن.

إعتبر أدورنو على نحو متشائم أن الفن الذي ينتج في إطار الثقافة التي أعيد إحياؤها بعد الحرب هو فن يغذّي الوهم حتى حين ينتقد الرعب الماضي و يكون موجها ضده، لأن هذا النقد ذاته قد لا يكون كافيا و لا مجديا قد لا يتناسب مع الرعب horreur و الهول الذي عاشته الإنسانية، و لا تزال إمكانية تكراره موجودة إلى الآن[2]. هذا ما تدل عليه العبارة الشهيرة لأدورنو التي يقول فيها: " المجتمع أصبح شموليا، زد على ذلك الروح تشيّأت و متناقضة محاولتها للإفلات من التشيؤ وفق قواها الخاصة، حتى الوعي الأكثر راديكالية بالمصيبة يخاطر بأن يتدنّى إلى مجرد ثرثرة؛ نقد الثقافة يرى مضاهياً في الدرجة الأخيرة للديالكتيك بين الثقافة و البربرية: كتابة أشعار بعد أوشفيتز بربرية، و هذا يؤثر حتى على المعرفة التي تشرح لماذا صار غير ممكن كتابة اليوم أشعارا "[3].

التفكير في الفن في هذا السياق التاريخي كان يعني عند أدورنو التساؤل حول مشروعية وجوده المحض بعد أهوال الحرب العالمية الثانية، التساؤل عن إمكانية الفن بعد الهولوكست؟ هل مازال ممكنا قول كلمة شرعية على

[1] جدل التنوير، مصدر سابق ، ص 158.

[2] حوليات كلية الآداب، تصدر عن المجلس النشر العلمي - جامعة الكويت، الحولية الثالثة عشر، عبد الغفار مكاوي، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، تمهيد و تعقيب نقدي، 1993، ص 68، 69.

[3] theodor w. Adorno, prismes critique de la culture et société, tra : Genevieve et Rainer Rochlitz, payot, s v , s d, p 26.

عالم يغرق في الوحشية؟ الفن في جوهره حسب أدورنو يحمل معنى إيجابي يأتي ليعبر عن شيء ما، عن فكرة، أو مضمون و معنى معين، و هذا أصبح غير ممكن في سياق أين الحياة نفسها بدون معنى. هذا ما يعنيه أدورنو بقوله:

" إن الرواية ستكون وسيلة مفارقة، بالنتيجة أصبح مستحيل أن تحكي لأن شكل الرواية يتطلب الحكي [...] أن تحكي شيئا ما، أن يكون لديك شيئا ما لتقوله، و هذا بالضبط ما يمتنع في مجتمع مرشد التنميط التكرار الأبدي "[1].

تجربة أوشفيتز خلفت هموما و آلام لا يمكن محوها أو تناسيها بزخرف الكلام، أصبحت روح الفنان مثقلة بالهموم و المآسي التي لا يمكن تمثيلها، أو التعبير عنها شعريا، لكن مع ذلك هذا لا يعني عند أدورنو نهاية الفن او أن يتوقف الفن و يتخلى عن واجب التعبير، فإذا كنا نسير نحو الهاوية، فلا ينبغي ان نسرع نحوها، " لأن التخلي عن اللإبداع الشعري عن الفن، يعني الإستسلام بكل بساطة للبربرية. و هذا يعني أيضا أن الفن لن يكون الشاهد أبدا ـ و لا لكتابة ـ عن العذابات المتراكمة عبر التاريخ."[2] لهذا يستمر الفن في الوجود بعد أوشفيتز لكن في شكل صورة محشمة و لوحة مكسورة و شعر بدون قافية، رصف لكلمات بدون معنى و رواية بدون حبكة كوعد بالسعادة متمسكا بالخلاص حتى و إن بدى أنه تمت خيانته من قبل. فإذا كان العالم قد وقع مجددا في البربرية، فهذا لا يدل أن الفن لم يعد له قيمة حال الثقافة التي أخفقت في منعها[3]، بل مازال ممكنا الدفاع عن الفن و عن حقه في الوجود، لأن هذا الأخير ـ بحسب أدورنو ـ ليس وهم كلي، و ليس محض إيديولوجيا بل له محتوى إنساني بإمكانه أن يكبح الهمجية، و يمنع حصول ما هو أسوء الذي لا تزال أسباب حدوثه موجودة لم تتغير بعد.

ما يريد أن يقوله أدورنو بنبرة متكررة في النظرية الجمالية أنه في سياق أزمة المعنى التي تخيم على العالم الفن سيفقد إرتباطه البديهي بالجمال[4]، أي أن الفن يميل إلى تقويض مفهومه الخاص، " لحظة يتوقف فيها الفن عن أن يكون فنا "[5]، أو بتعبير أدورنو: " أمام ما أصبح عليه الواقع الجوهر الإيجابي للفن جوهره الذي لا مفر منه، اصبح

[1] revue analyses, v 7, n 1, hiver 2012, département de français de l'université d'ottawa, p 147.

[2] مارك خمينيز، ما الجمالية، تر : شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2009، ص 399.

[3] حوليات كلية الآداب، مرجع سابق، ص 69.

[4] حبيب بوهرور، النظرية النقدية و مفهوم النص في النقد الألماني الحديث، مجلة مركز دراسات الكوفة، مركز دراسات الكوفة / جامعة الكوفة، المجلد 1، العدد 37، ص 41.

[5] مارك خمينيز، ما الجمالية، مرجع سابق، ص 390.

لا يطاق الفن مجبر على التحول ضد مفهومه الخاص و يصبح غير بديهي إلى أعمق تكوينه "[1]. و معنى هذا أن أوشفيتز لم تكن نهاية الفن و لكن إنتهاء الجمال بعد إنتفاء الشرط الطبيعي للإبداع الجمالي، مستحيل في هذا السياق التاريخي الصادم أن يبقى الفن مرتبطا بمفهوم الجمال و أن يستمر في رسم طبيعة جميلة أمام مشاهد تدمير لهذه الطبيعة الأولية؛ كما لا يمكن تأليف سمفونيات متناغمة كليا أمام صوت الآلات في المصنع، سيصبح ذلك فعلا بربريا حسب المستفزة لأدورنو في كتابه prismes [2]. هذا التحول للفن عن مفهوم الجمال يعني بالنسبة لأدورنو أن الفن غير علاقته بالعالم بناء على حالته الراهنة، فقوّة الفن و سلطته تمنعه من أن يصمّ أعينه عن حالة الأشياء، أي أن الفن ينفي ذاته من أجل أن ينفي الوعد الزائف لعالم معقلن متشيء بشكل كامل.

التجربة الفنية المعاصرة تعرض تجربة غير مكتملة موسومة بالإخفاق غير قابلة للتمثل وفق مفهوم الكلاسيكي للفن؛ من الذي كان جميلا و يقدم إنطباع سعيد ظهر الآن فجأة كشكل منكسر غير بديهي غامض لا يبتغي الإعجاب و لا يسلي و يستمر في إثارة الصدمة و الذعر في نفوس متلقيه، كما لم يدرك من قبل كنتاج إنساني معروض على أذواق الناس. دعوى لنقيض المعنى مثيرة للدهشة و السخرية، هذا السلوك الفني مازال حسب أدورنو غير مفكّر من قبل الإستيطيقا التي تقف عاجزة متفرجة مصعوقة غير مدركة لما يحث في الفن و عاجزة عن تفسير ما تقوم به الحركات الفنية الحديثة من إستعراض، فقد كانت الأعمال الغريبة تنزل و تتفجر كقنابل لما تثيره من صدمة في النفوس و كان اكثرها إثارة للصدمة تقديم " مبولة " كعمل فني[3].

يمكن تفسير تأخّر الخطاب الإستيطيقي و عجزه عن مواكبة ما يحدث على مستوى الممارسة الفنية كشيء طبيعي و متوقع، لأن فهم الأعمال و تفسيرها يحتاج إلى وقت، و هو عادة يأتي متأخرا أو بعد وقت طويل، لأن التفسير يحتاج إلى وقت " ليحسن الإستجابة لعفوية الإبداعية عند الفنانين و لفجائية الإبتكارات "[4]. لكن الشيء

---

[1] theorie esthetique, ibid, p 16.

[2] *Prismes*, recueil d'articles de 1955, traduction française de Rainer et Geneviève Rochlitz, Payot, 1986, p26.

[3] مارك خمينيز، ما الجمالية ، مرجع سابق، ص 324.

[4] المرجع نفسه، ص 326.

* ظهور الحركات الفنية الحديثة أثار كثير من التساؤلات و الكثير من اللغط و سوء الفهم يمكن القول أن الحركات الطلائعية و انحرافها المستمر عن التقاليد أثار أزمة مضاعفة و متعددة الأبعاد استيطيقية و سياسية فمن الناحية الإستيطيقية الأعمال الفنية التي ظهرت لم تكن قابلة للفهم و التفسير وفق للمعايير التقليدية لمفهوم الجمال بمعناه الكلاسيكي القائم أساسا على مفهوم الإنطباع الجمالي. الأعمال الفنية الحديثة كانت أقرب الى القبح منها الى الجمال و لهذا كانت هذه الأعمال مثار سخرية لدى بعض

غير الطبيعي بالنسبة لأدورنو هي ردود الأفعال السلبية* تجاه حركة الفن الحديث التي بدى كأنها تريد أن تفرض على الفن أسلوب أو مفهوم بن على هذا الأخير الإلتزام به؛ ربما نسيت الإستيطيقا أن مهمتها مراقبة حركة الفن وتأملها و محاولة فهمها، و إستبيان الروابط التي تصل الإبداع الفنّي بتحوّلات العصر، و ليس وضع معايير وقوانين أمام حركة الفن الحرّة[1].

الأراء التي تشكّلت حول الفن الحديث ذهبت مع الأسف في إتجاه واحد يرى في هذه أعمال الطلائع الفنية علامة على إنحلال الفن البورجوازي، و إشارة إلى الإنحطاط العام للمجتمع الغربي، بإستثناء أدورنو الذي رأى فيها نمطا متميزا في التعبير قام الفنانون بموجبه بإتخاذ موقف نقدي من الواقع و التنديد بما آل إليه العالم على أمل تغييره[2]. ويصوّر أدورنو لحظة التحوّل إلى نقيض الجمال بطريقة تراجيدية على أنها لحظة لوعي الفن بذاته وبسياقه الإجتماعي نتج عنها تضحية الفن بذاته و بالجمال معبرا عن روح عصره بالتخلي عن طابه الفني، حيث يقول أدورنو مفسرا ومبررا الطابع اللانغمي للموسيقى التي تشكلت في هذا السياق "إن صدمات الإدراك التي تحدثها التقنية الفنية في عصر لا معناها تمر بمرحلة تغير مفاجئة و تلقي ضوءا على عالم اللامعنى. فتضحي الموسيقى الحديثة بنفسها لهذه الغاية لقد أخذت على عاتقها كل ظلام و خطيئة العالم، و يكمن حظها في إدراك سوء حظها، و كل جمالها يكمن في

المحافظين الذين شنو حملة تشويه ضد هذا الفن الحديث و اتهموه الشكليين بالإنحلال و التفاهة و اتهمه الموضوعيين بالشكلية و خلو المعنى و الرجعية بل و التواطؤ مع الأنظمة الإستبدادية كالنازية و الستالينية (الجمالية المعاصرة ص 104)

عموما كان التجديد في الفن مشكلة بالنسبة لحراس التقاليد و المحافظين الذين شكل لديهم هذا التحول في الممارسة الفنية انحرافا عن الفن ذاته على أساس أن للفن معنى ثابت غير قابل للتغير عبر التاريخ و من ثمة رفضو الفن الحديث و اعتبروه انحرافا عن المعنى الأصيل لمفهوم الفن. مثل هذا الإتجاه الجديد للفن لدى هؤلاء مرحلة من مراحل إنحطاط الفن، و وصفو ما قام به فنانون على غرار شونبورغ و بيكيت ... بالإنحلال و الإبتذال الذي سيقود الفن إلى نهايته المحتومة. بالإضافة الى ذلك اعتبر آخرون ممن كانو يؤمنون بدور إجتماعي للفن و وظيفة سياسية مباشرة للفن أن الفن الحديث بصورته الحالية أصبح غارقا في الشكلية و انه ذو نزعة فردية موروثة من البورجوازية معادية لـ ح الشعب و لا يمكن ان يطلع بمهمة الدفاع عن المظلومين و التعبير عن الحاجات المادية للناس في لحظتهم التاريخية الراهنة. (الفيلسوف و الموسيقى ص 171 172)

أيا كانت الأسباب التي دفعت إلى معاداة الحركات الفنية الحديثة سياسية أو إستيطيقية فإن ما تعرضت له الإتجاهات الفنية الحديثة الإنطباعية و الوحشية من حملة تشويه و ردود أفعال المعادية لا يمكن توصيفها إلا بأحكام أفلاطون القاسية تجاه الموسيقيين و الشعراء كان لها على أي حال حسب مارك خمينيز أثر إيجابي أدى إلى زيادة الإبداع الفني و أكسبته صيتا أدى إلى تسليط مزيد من الضوء عليه*. كما أن رفض الفن الحديث و الثورة عليه لم يكن بدعا في تاريخ الفن الحديث فقد كان الإنتقال من عصر فني إلى آخر يقترن دوما بالسخرية و الإحتقار و قد سبق أن قال فولتير أن الإنسان يحتاج إلى جيلا بأكمله لكي يعتاد أسلوبا موسيقيا أو نمطا فنيا جديد و قد إحتاج الفن الحديث إلى أكثر من ربع قرن لينال الإعتراف و المكانة(. الفيلسوف و الموسيقى ، ص 281)

[1] مارك خمينيز، ما الجمالية، مرجع سابق، ص 307.

[2] المرجع نفسه، ص 343.

مان نفسها من وهم الجمال. لا أحد يرغب أن يشغل نفسه بالفن ...إن الموسيقى الحديثة ترى أن النسيان المطلق هو هدفها إنها رسالة اليأس التي تخلفت بعد حطام سفينة "[1].

بهذه الطريقة يبرر أدورنو الشكل السوداوي المهشم لأعمال الحداثة التي وصفت بالسخافة l'absurde و ، الذي لا معنى له، إذ يرى أن الأعمال الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية تندرج ضمن أزمة المعنى بعد الهولوكوست، و أنها في نفس الوقت نتاج لهذا لهذه الأزمة و تعبير عنها، وبالتالي بقدر ما يحلّل أدورنو وضعا تاريخيا لوضع الفن في أعقاب الحرب العالمية الثانية يقدم تفسيرا فلسفيا يدافع من خلاله عن الفن الحديث و خياراته الفنية و أسلوبه في التعبير.

المطلب الثاني: الفن في عصر الإستنساخ الآلي و أفول الهالة

كان هذا عنوانا لإحدى أشهر المقالات التي أنجزها فالتر بنيامين، تناول فيها علاقة الفن بالتكنولوجيات الحديثة، و تطرق إلى أثر تطوّر التكنولوجيا على الفن، و كشف عن التغيّرات التي تطرأ على العمل الفني حين يعاد إنتاجه و نقله و توزيعه آليا. فقد كان ظهور التكنولوجيا الحديثة، و تطبيقها على الفن أثرا حاسما على تطور الفن و على وضعه في المجتمع إيجابيا و سلبيا، لكن بنيامين الذي كان معجبا بالتصوير و السينما كانت له نظرة متفائلة بصدد الثقافة و وضع الفن في عصر إستنساخه الآلي، و قد عمل على إبراز ما يتيحه هذا الوضع الجديد للفن من أفاق و ما تنطوي عليه الفنون الجديدة على غرار السينما من عناصر تقدمية[2].

قبل ظهور التكنولوجيا الحديثة و في مقدمتها التصوير لفوتوغرافي ظهر إتجاه فني ينادي بفن خالص لذاته لا يحيل إلى أي شيء موضوعي بل و أنكر أي وظيفة إجتماعية للفن[3]. لهذا جاء فلاسفة على غرار بنيامين و بريشت و لوكاتش ليتصدو لهذا المنحى الصوفي في الفن مؤكدين على الوظيفة الإجتماعية للفن، و على أهمية الإستنساخ الآلي كتطور مهم يخدم الإتجاه السياسي للفن الحديث، حيث ستتيح الآلية لأول مرة تحرير الفن من إعتماده

[1] الشوك علي، مرجع سابق، ص 177.
[2] آلان هاو، النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص 118.
[3] بيتر بروكر ، الحداثة و ما بعد الحداثة ، تر : عبد الوهاب علوب ، منشورات المجمع الثقافي ، الإمارات ، ط 1 ، 1995،ص 84.

الطفيلي على الشعائر و الطقوس لصالح وظيفة سياسية تتمثل في إستثمار الفن كسلاح تحريضي و ممارسة جمالية نقدية، قد يساهم إنتشاره بين الجماهير المقهورة في بلورة و تشكيل وعي ثوري و خلق أنا جماعي لجماهير توحدّها المعاناة و المشاعر و الأفكار المشتركة يعمل الفن على السّمو بها إلى مستوى الفعل الممارساتي[1].

دعا بنيامين إلى ضرورة أن يحمل العمل الفني رسالة سياسية و مضمون إجتماعي في إطار الصراع الطبقي لمب علاقات الإنتاج، و أكد على مشروع الحداثة السياسية الذي اقترحه بريشت الذي دعا إلى ضرورة ربط الفن بالنضال البروليتاري العام من أجل التغيير الإجتماعي، الذي يقتضي مغادرة الفن مواقعه القديمة و ينخرط في الصراع الطبقي، و يساهم في دحض التضليل الممارس من قبل المجتمع البورجوازي، و يكشف زيف إدعاءاته[2].

يقر بنيامين أن الوضع الذي أحدثه ظهور الوسائل التكنولوجية المعاصرة سيفقد الفن وضعه التقليدي وينقله من مجال القداسة* إلى نطاق السياسة، فقد كان للفن أصوله الدينية كجزء لا يتجزأ من الطقوس و الشعائر الدينية، غير أن تطور التقنيات و وسائل التسجيل و التصوير الفوتوغراغي أ ; مع ذلك تغيير طبيعة و معنى ووظيفة العمل الفني، و أخرج الفن من الإطار الضيّق لإستيطيقا الذات إلى وضع آخر صار فيه بإمكان الفن أن يلعب دور تقدمي فعّال في تحريك الجماهير و التأثير على وعيها، و بالتالي إكتسب الفن وظيفة ثورية اجتماعية لا بديل عنها في هذا السياق التاريخي حتى و إن اعتبرت لدى البعض انحرافا صريحا عن الإطار الإستيطيقي العفوي للتجربة الجمالية [3]. لأن عملية إعادة إنتاج العمل الفني آليا ستسمح بجعل الأعمال الفنية في متناول جميع الناس وتتيح لها الإنتشار إلى ما وراء العوالم المغلقة الخاضعة لسيطرة الدولة الأرستقراطية[4]؛ كما سيؤدّي النسخ الآلي إلى تغيير رد فعل الجماهير تجاه الفن من التساؤل عن مدى صدق النسخة المعاد إنتاجها آليا قياسا إلى الهالة المحيطة بها إلى

[1] فيل سليتر، مرجع سابق، ص 219.

[2] ، بيتر بروكر، مرجع سابق، ص 82.

* نعني ب أفول الهالة aura أو العبق التي تدل على الشيء نفسه او قد كان بنيامين سباقا إلى الإشارة إلى هذه الصفة التي تميز الأعمال و يقصد بها المناخ الذي يدل على إرتباطها بمكان و زمان معين يضفي عليها أصالة كشيء متفرد. يعرفها بنيامين بأنها " الظهور المتفرد لما هو بعيد، مهما قرب. فإذا تتبعت بعينيك في وضح نهار يوم صيفي سلسلة جبلية على الأفق أو غصن شجرة تظلك بظلها الظليل، فإنك ستستنشق عبق هذه السلسلة الجبلية أو الغصن "(الجمالية عبر العصور 91.)

[3] بن شيخة المسكيني أم الزين، الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا، جداول للنشر و التوزيع، الكويت، ط 1، أكتوبر 2011، ص 171.

[4] بيتر بروكر، مرجع سابق، ص 146.

التركيز على المحتوى السياسي للعمل و إنتماؤه الإيديولوجي؛ و معنى هذا أن الجمهور سيصبح معنيا أكثر فأكثر بالأهمية الإجتماعية للعمل الفني، فكلما إنخفضت الأهمية الإجتماعية للعمل الفني كلما ازداد إدراك الجمهور للفارق بين النقد الإجتماعي التقدمي و المتعة الجمالية العابرة، و هكذا تصير قيمة و أصالة العمل الفني غير مرتبطة بمفهوم الهالة الذي لا يعني سوى وحدة حضور الشيء في الزمان و المكان[1].

و من بين النتائج الأكثر بروزا للتطور التكنولوجي في ميدان التصوير هو ظهور السينما، التي أتاحت نقل أبعاد أخرى للواقع أكثر تعقيدا و تفصيلا، " فإستخدام الصور المقربة أو صور الحركة البطيئة في السينما على سبيل المثال يعيد إنتاج الأشياء التي لا تقوى العين المجردة على رؤيتها، بالإضافة إلى قدرة السينما على أن تجمع معا صور متباينة إلى أبعد الحدود، كما يرى النظارة تفاصيل حيواتهم اليومية هي عند بنيامين قدرة تثبّت تلك الحيوات وتمارس تأثيرا محررا جوهريا "[2]؛ صحيح أن السينما فن منزوع الهالة ذو طابع صناعي محض يعتمد على المونتاج لكن مع ذلك رأى فيها بنيامين طابعا شعبيا ـ متجاهلا مؤسسات الإنتاج السينمائي القائمة على أساس طبقي ـ يبشّر بقدوم عالم جديد قائم على العلم و التكنولوجيا عالم مفتوح و متحرك بشكل أساسي، و من ثمّة فإن الفيلم ليس فقط وسيطا شعبيا بل وسيط ديناميكي ثوري كذلك، لهذا كانت الدولة البورجوازية حريصة على تقنين و مراقبة الإنتاج السينمائي، و عملت بكل السّبل لعرقلة حريته في الإنتاج مثلما فعلت مع الصحافة و التلفزيون لتبقيها تحت السيطرة [3].

معنى هذا أن الفيلم من خلال محتوى المادة التي يقدمها يمكن أن يساهم في إثارة الوعي و إقاضه عبر الصدمات المتولّدة عن المشاهد المعروضة التي تعيد إنتاج الواقع، و تسلط الضوء عليه من زوايا تجعلنا نرى ما لا يمكن رؤيته في غمرة الحياة العادية، فتكوّن بهذا جمهورا نشطا و ناقدا يتموضع بعيدا و يتأمل ما يعرض عليه لأن الفيلم السينمائي و على عكس المسرحيات بإمكان جمهوره أن يشاهده أكثر من مرة، و بالتالي يستطيع الإلمام بفكرته

[1] بيتر بروكر، مرجع سابق، ص 84، 85.
[2] آلان هاو، مرجع سابق، ص 119.
[3] رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة ضد المتواطئين الجدد ، تر : فاروق عبد القادر ، دار عالم المعرفة الكويت ، يونيو 1999، ص 145. 146.

و إتخاذ مسافة نقدية حيال ممثليه الذين ليس لديهم فرصة لتعديل الأداء بحسب رغبة الجمهور[1]". "إضافة إلى ذلك هناك ميزة حاسمة يذكرها بنيامين في إحصائه للفضائل التقدمية للسينما و هي أن " جمهور السينما يشاهد الأفلام بدرجة معينة من عدم الإنتباه و الإهتمام تجعله يتقبل الأفكار أو التجديد البصري الثوري، في حين كانت ردود أفعال الكثيرين سلبية على اللوحات المجزأة المشظّاة التي رسمها بيكاسو، فإن هؤلاء تقبلو التشظّي البصري في أفلام شابلن و اعتبروه تقدميا و مثقفا "[2].

و مع ذلك أفول الهالة لم يكن أمرا سهلا تقبله لأن ضياع الهالة خلفا وضعا متناقضا للفن، فمن جهة يمكن تفسير الهالة كتحرير للفن من وظيفته الشعائرية المرتبطة بالطبقة البورجوازية المحافظة، **و انتقال** بالفن من القيمة الطقوسية إلى القيمة السياسية لدمقرطة الفن، أي أن هناك قطيعة مع الوضع و الوظيفة القديمة للفن إلى موقف و وضع جديد يتيح للفن القيام بأدوار مختلفة في المجتمع من خلال التطبيقات السياسية و التحريرية عبر تسييس الفن، و هذا ما قصده بنيامين؛ مع ذلك بقى هذا الأخير مرتابا مترددا من هذا الوضع الجديد للفن " فزوال العبق قد يعني أيضا " إضطراب وظيفة الفن برمته " أو التصفية التدريجية للتراث و أفق التجربة المباشرة للأشياء لصالح التجربة غير المباشرة للأشياء "[3].

على عكس بنيامين كان أدورنو اكثر تشاؤما و تشككا إزاء هذا الوضع الجديد، و قد عبر في غير ما **موضع** عن خشيته على مستقبل الفن و وضعه في عصر إعادة إستنساخه آليا، حيث يقول في رسالة وجهها إلى بنيامين: " أزحت الفن من أركان غرائبه، لكنك بذلك خشيت ما يعقب ذلك من غزو همجي (و من ذا الذي يشاركك مخاوفك اكثر مني) و حميت نفسك بتحويل مخاوفك إلى نوع من الغرائب العكسية ...". **و هذا** يعني أن **هناك** إختلاف جوهري بين أدورنو و بنيامين في التعامل مع إشكالية ضياع الهالة و تفسيرها، حيث ترتبط مسألة تحطيم الهالة عند أدورنو بغرض سياسي يمس إستقلال الفن و يستهدف القضاء على العمل الفني الأصلي و الإستعاضة **عنه** بفن هجين يعيد إنتاج الواقع كما هو؛ ذلك أن العمل الفني لا يفقد حين يعاد إنتاجه آليا قيمته الشعائرية فقط،

[1] رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد ، مرجع سابق ، ص147.
[2] آلان هاو، مرجع سابق، ص 121.
[3] مارك جيمينيز، الجمالية المعاصرة الإتجاهات و الرهانات، تر: كمال بومنير، منشورات الضفاف لبنان، و منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1 ، 2012 ، ص 92.

بل يفقد كذلك بصورة نهائية قيمته الفنية و النقدية بوصفه كذلك، و يصبح إما وسيطا لدعاية إيديولوجية أو مجرد سلعة تجارية[1].

في حين كان بنيامين مسرورا بأفول الفن الحصري حاول أدورنو تطوير تصور خاص حول الفن المستقل، فحسب أدورنو لم يفهم بنيامين و لا بريشت الحداثة الاكثر جذرية، و لم يفهموا البعد الإجتماعي للفن المستقل، وكيف يؤثر الفن في المجتمع أو ما يسميه نيتشه " بالسياسة الكبرى "، هناك تداخل بين الوظيفة الطقسية للفن ووظيفته الإجتماعية، فيكفي بالنسبة لأدورنو وجود فن لذاته مستقل حتى يكون سلبا متعينا لمجتمع قائم على أساس مبدأ التبادل، الذي يعني أن لا شيء موجود لذاته، أو لا شيء له قيمة في ذاته. الأعمال الفنية الأصيلة تقاوم عن طريق شكلها الغريب و م مون الحقيقة الذي توحي به محاولات المجتمع البورجوازي إخضاع الفن إلى هذا المبدأ و تحويله إلى سلعة و فضاء للتسلية و الترفيه كإمتداد لتقسيم العمل، و من هذا المنطلق يرافع أدورنو لصالح الحركات الفنية الحديثة و يقاوم محاولات الإشتراكية الواقعية تصفية الشكل الفني أو القيمة الجمالية للتجربة الفنية لصالح وظيفة أو موقف سياسي* آني[2].

يأخذ أدورنو على بنيامين خلطه بطريقة غير ديالكتيكية بين العمل الفني الأسطوري و العمل الفني المستقل من منطلق أن لكليهما هالة، و إدعاؤه بأن لهذا الأخير وظيفة ثورية مضادة (رجعية)، ما يعني أن بنيامين عجز عن فهم الطبيعة الجدلية للعمل الفني المستقل الذي " يحتوي ـ حسب أدورنو ـ في داخله على ما هو سحري، و أمارة الحرية جنبا إلى جنب "[3]. و معنى هذا أن العبق أو الهالة التي تحيط بالعمل الفني المستقل هي ما يجعله منفصلا

---

[1] بسطاويسي رمضان، مرجع سابق، ص 93.

* رغم ما يبدو للوهلة الأولى للحوار الأدورني البنياميني من بعد إستيطيقي صرف فإنه كان سجالا سياسيا كانت الإستيطيقا ساحة له، فالخلاف الذي تطور بينهما في الثلاثينات هو خلاف سياسي بالأساس إنعكس على مواقفهما الإستيطيقية، حيث عبر بنيامين تحت تأثير بريشت عن تضامنه مع البروليتاريا و الحزب الشيوعي و أكد على مفهوم الذات الثورية الجمعية فإنحاز تبعا لذلك إلى الواقعية الإشتراكية في حين كان أدورنو يعارض بشدة البروليتاريا و الحزب الشيوعي الذي لم يعد يعبر عن الحقيقة التاريخية و البديل الحقيقي للرأسمالية[2] (فيل سليتر، ص 50) و هاجم بريشت الذي مارس تأثيرا سيئا على صديقه بنيامين فرغم ما توحي به أعمال بريشت من مضمون ثوري تحرري فإن ذلك لم يشفع له عند أدورنو الذي اعتبر أعماله رجعية لأن ما تتصف به هذه الأعمال من تلاعب و خداع كان يعني بالنسبة لأدورنو أنها تكرر خصائص الصناعة الثقافية التي وجدها أدورنو رجعية تماما، كما أن إنتاج الفن لغايات سياسية يسارية ليس سوى الوجه الآخر من النازية التي حاولت في أواسط الثلاثينات إضفاء طابعا جماليا على السياسة حين حاولت جعل العنف يبدو أسلوبا جذابا و منعشا، حسب أدورنو كل من النازية و الماركسية يصدر من مشكاة واحدة و عرض من أعراض النهو المحاتل الغادر الذي تماه العقل الأداتي (آلان هاو 128)

[2] theorie esthetique, ibid, p 47.

[3] بيتر بروكر، مرجع سابق، ص 92.

عن الكيان الإجتماعي، و هي ما يجعله يحيا ككيان مستقل متفرد يقاوم إتجاه المجتمع المعاصر إلى الإستهلاك و إبتذال كل شيء[1]. الأعمال الفنية لا تريد أن تكون مجرد وقائع بسيطة و أنما تحيل على شيء ما يتجاوز الواقع و يتعالى عليه، فرغم أن ظهورها مرتبط بالمظهر إلا أنها غير متطابقة معه من حيث أنها تصطنع وهما خاص يتجاوز شيئيتها و حقيقتها الحسية، حيث يقول أدورنو تأكيدا لذلك "كل العناصر المادية في الأعمال الفنية لا تصبح ثورة فنية إذا لم تكن في ذاتها موسطة بالروح " [2] ، هذه الروح غير مفهومة و يمكن إعتبارها الهالة التي ترافق شيئا ما متفرد يحيا ضمن مجاله الخاص لكن " فقط كروح الفن يناقض قوانين الواقع التجريبي الذي يتجه نحو نفي محدد لتنظيم العالم الموجود "[3].

الأعمال الفنية الأصيلة حين تنغلق في إطار شكلي محض فإنها تحتفظ بأسرارها و تعاند محاولات إخضاعها لمعايير فوق - إستيطيقية أو دمجها في الواقع القائم، لهذا العمل الفني الأصيل يكن تحديده بالقيمة الوجودية والطقوسية المصاحبة لنشأته ككيان مستقل يستجيب للمتطلبات الفنية البحتة بعيدا عن كل قيمة عرضية يمكن أن تضاف إليه من فوق[4]؛ العمل الفني المستقل حين يحتفظ بالهالة فإنه يشهد على المتفرّد الخاص الذي رغم كل شيء لا يزال موجودا و يقاوم محاولات محوه في عالم مرشّد، هذا ما تدلّ عليه الهالة التي لا تعني فقط وحدة حضور العمل في الزمان و المكان le hic et nunc و إنما تشير إلى المحتوى الذي يتجاوز المعطى البسيط[5].

الفن في عصر إستنساخه آليا دخل أزمة حقيقية، بحيث أن ضياع الهالة دفع البعض إلى إعلان أفول الفن بمعناه التقليدي، و دعا صراحة إلى تسييس الفن كحل وحيد للخروج من هذا المأزق، و هو الإتجاه الذي ينتمي إليه بنيامين، إذ أعتقد هذا الأخير تحت تأثير الوضع الراهن للفن أن الفن الهالي لم يعد موجودا، و أنه بدل أن نتعلق بوضع سابق للفن علينا أن نستفيد من الوضع الحالي للفن، و إنتشاره بين الجماهير لنستعمله كسلاح سياسي تحريضي، الأمر الذي إعتبره أدورنو تنازلا عن القيمة الإستيطيقية للتجربة الفنية لصالح وظيفة سياسية فقيرة،

[1] بسطاويسي رمضان، مرجع سابق، ص 93. 99.

[2] theorie esthetique, ibid, p130

[3] theorie esthetique, ibid, p 132.

[4] بسطاويسي رمضان، مرجع سابق، ص 76.

[5] theorie esthétique, ibid, p 73,74.

وإستسلاما أمام محاولات " الصناعة الثقافية " الإستيلاء على الهالة و إصطناع هالة مغايرة مرتبطة بإستراتيجيتها لفن من المجال الإنساني الطبيعي إلى المجال الصناعي السوقي المبتذل[1]. أما قيمة العرض valeur d'exposition التي يستدعيها بنيامين لتحل محل القيمة الطقسية valeur cultuelle فيمكن إعتبارها صورة عن سيرورة التبادل، لأن الفن الذي لا يعرف كيف يتحرر من قيمة العرض يخدم هذه السيرورة ينتج و يستهلك بنفس المنطق و الأسلوب التجاري، تمام مثل مقولات الواقعية الإشتراكية التي تعدّ بطريقة مشابهة للصناعة الثقافية، المعارضة الراديكالية للواقع و نفي التسوية و التوافق في الأعمال الفنية يصبح نقد لفكرة التماسك ذاتها و للتنظيم والإندماج دون إخفاق[2].

بالنسبة لأدورنو تسييس الفن لا يطرح كمخرج وحيد إذ يمكن أن ندافع عن موقف وسط بين الفن للفن (التصور البورجوازي) و الفن للسياسة، بحيث يكون للفن فعالية إجتماعية تحررية دون أن نتخلى عن إستقلاليته، أي ضمن معنى خاص لا يحتاج إلى تسييس الفن و دفع تخارجه بالنسبة للمجتمع؛ سياع الهالة لا ينبغي أن يؤدي إلى التخلي تماما عن كل مبدأ الإستقلالية، لأن الفن له خصائصه الفنية المحررة و التي لا يمكن أن تكون مدركة كشيء آخر غير كون نقدي (حسب اللحظة الثانية للديالكتيكي الهيغيلي يعني وضع العالم كما هو موضع تساؤل). بالنتيجة يمكن القول أن الفن يقيم علاقة مختلفة مع الواقع تقوم على النفي الإستيطيقي له نفي العالم كما هو بقول ما هو غير موجود (يوتوبيا) و هكذا يصير الفن سياسي دون حاجة إلى نقله الى السياسة.

بناء على ذلك و إنسجاما مع هذا الموقف الأخير يتخذ أدورنو موقفا سلبيا إزاء السينما التي كان ظهورها نتيجة مباشرة لظهور التكنولوجيات الحديثة، فعلى عكس بنيامين الذي رأى فيها عناصر تقدمية للإيقاض، و أداة ضرورية لخلق وعي ثوري بقي أدورنو مرتابا إزاء هذا الشكل الفني الجديد و لم يكن مقتنعا بقدرة السينما على تكوين جمهور نشيط و ناقد و إعتبرها سلعة من سلع الصناعة الثقافية و التي إكتسبت طابعا شعبيا بفضل البروباغاندا التي تمارسها شركات الإنتاج و التسويق لإستقطاب الجمهور و التأثير عليه، و لم يجد ـ على عكس

[1] بن شيحة المسكيني أم الزين ، مرجع سابق، ص 173.

[2] theorie esthetiaue, ibid, p 74.

بنيامين ـ في حالة الذهول و الدهشة التي تثيرها الأفلام السينمائية رغم ما بها من إغراءات دليلا على تقدمية السينما بل علامة من علامات السادية البورجوازية، و علامة على تردي الذوق لجمهور أدمن منتوجات الصناعة الثقافية، فصار يقبل عليها دون أدنى أنتباه أو تفكير، حيث يقول في الرسالة " عندما يضحك جمهور دار السينما ليس شيئا حميدا و لا ثوريا على الإطلاق بل إن ذلك ليعد أسوء صور السادية البورجوازية (...) كما أني لا أجد في نظريتك على الذهول و التشتت ما يقنعني رغم ما بها من إغراءات و ذلك لسبب بسيط و هو أن العمل الفني في مجتمع شيوعي سيتم تنظيمه بحيث لا يرهق الناس و لا يحبطهم جة التي يحتاجون فيها إلى الذهول "[1].

في الفصل الخاص بصناعة الثقافة يقدم مؤلفا جدل التنوير تحليلا مفصلا عن بنية الفيلم السينمائي و كيفية وآليات إنتاجه خلص فيه المؤلفان إلى أن السينما لا تسمح بتجربة جماعية جديدة لكن مكان حيث الجمهور مدرك كمستهلك يؤيد العالم كما هو موجود بواسطة خموله و تلقيه السلبي لما يعرض عليه. السينما في جوهرها تقوم على إثارة الإنطباعات الأولية دون العمل على تحقيقها أو تلبيتها، تنتج متعة فورية تجعلنا نعتقد في تلك اللحظة أن الفيلم هو إنعكاس أو إستمرار للعالم الإجتماعي[2]. و بالنهاية هناك إختفاء في السينما للتو الضروري بين الفن و المجتمع وإخفاء لصيرورة التشيئة التي يخضع لها الأفراد. كما أن السينما فن منزوع الهالة ذو طابع صناعي محض يعتمد على المونتاج، و بالتالي لا تنبثق من المجال الفني لكن هي علم المهندسين و تقنياتهم التي تجعل الجمال في مرتبة أدنى، وليست في النهاية إلا وسيلة لنقل للترويج لثقافة هابطة و منحطة[3].

عموما فإن موقف أدورنو من مسألة ضياع الهالة يأتي متأثرا بظاهرة أخرى يرى أن أفول الهالة يرتبط بها إرتباطا وثيقا، و هي " الصناعة الثقافية "، فهذه الأخيرة قد إستثمرت التطور التكنولوجي لإنتاج و أعادة إنتاج سلع ثقافية لأغراض تجارية، و الفن الجماهيري الذي دافع عنه بينيامين في مجمله ينتمي إلى هذه الثقافة المنحطة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى، و التي استخدمت التكنولوجيا و وسائل الإتصال كشريكين متميزين لإنتاج التسلية و توزيعها، فهذه الأخيرة (التكنولوجيا و وسائل الإتصال) غير محايدة إجتماعيا و هي غالبة بيد أصحاب

[1] بيتر بروكر، مرجع سابق، ص 94. 95.
[2] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 145 ـ 148.
[3] رايموند ويليامز ، مرجع سابق، 145، 146.

رأس المال يسخرونها لأغراض تجارية و إيديولوجية و تخضع لآليات السوق، لذلك لا يمكن أن تنتج أعمال فنية أصيلة بل تتجه إلى إنتاج سلع تجارية ليس لها علاقة بالفن، و لا بما كان يدعو إليه بنيامين[1]. ناهيك عن ذلك الفن الأصيل مازال مرتبطا بالوسائل التقليدية و بإمكانه أن ينتج بأبسط التقنيات و بالتالي بإمكانه أن يستمر ب أو من دون التكنولوجيا الحديثة.

[1] فرانسيس بال، الميديا، تر: فؤاد شاهين، دار الكتب الجديدة المتحدة، بنغازي ليبيا، ط 1، 2008، ص 46.

المطلب الأول: الفن كإيديولوجيا مضلّلة

حينما هاجر أدورنو إلى الولايات المتحدة الأمريكية في بداية الأربعينات إكتشف ثقافة جديدة إستطاعت في فترة قصيرة بفضل الدعاية و الإعلان أن تأخذ طابعا جماهيريا و تصبح الثقافة الرسمية في تلك بلاد، و أعني بها " تلك المنتوجات الثقافية التي ظهرت في سياق تطور وسائل الإعلام كالسينما و الصحافة و الإذاعة و التلفزيون والدعاية و الأسطوانات التي عرفتها أمريكا و لهذا فإن الصناعة الثقافية تحيلنا في واقع الأمر إلى مرحلة من متقدمة عرفتها ما يسمى المجتمعات ما بعد الصناعية و إلى تغيير وضع الثقافة التقليدية التي أصبحت بعد ذلك متاحة نظريا لأكبر عدد من الناس "[1]

و حتى لا يختلط الأمر و يلتبس مفهوم الصناعة الثقافية بثقافة الجماهير و تفاديا لكل التأويلات الممكنة وسوء الفهم الذي ينشأ عن هذا الخلط، ميّز أدورنو بين الثقافة الشعبية التي تنبع بعفوية عن تجربة مشتركة لشعب معين في لحظة معينة و يتم التعبير عنها و نقلها بتلقائية من خلال الفن و العلوم و العمران ...إلخ. و ثقافة مصطنعة إرتبط ظهورها بنشأة المجتمع الصناعي المتقدم تؤدي وظيفة محدّدة تتعلق ببلورة و تشكيل وعي الجماهير و توجيه سلوكها وفق إيقاع و نسق المجتمع البورجوازي المعاصر[2]. حيث تعمل الصناعة الثقافية تحت عناوين فنية و جمالية على تحويل الفن كوسيط ثقافي إلى إيديولوجيا مضللة و غطاء لحجب الواقع الحقيقي و ما يكتنفه من تناقضات، أي إستبدال الفهم الصحيح للواقع بوهم الإنسجام الأمر الذي يعني أن الصناعة الثقافية هي إستمرار للتنوير الذي يدعي إزالة الأوهام و يعمل على نشرها في الوقت ذاته[3].

يستعمل أدورنو الصناعة الثقافية و ثقافة الجماهير بنفس المعنى، لأن هذه الأخيرة لم تعد تعني الثقافية شعبية التي تعبر عن تجربة شعب معين في لحظة تاريخية معينة و عموم تجربته الإنسانية التي تعكس سلوك وعلاقة هذا الشعب بالطبيعة و رؤيته للحياة و علاقة أفراده بعضهم ببعض، و إنما شيئا آخر يتعلق بالمجتمع الصناعي

[1] مارك خمينيز ، الجمالية المعاصرة، مرجع سابق، ص 71.
[2] علوش نور الدين ، مرجع سابق، ص 35.
[3] المرجع نفسه، ص 45.

في مرحلته الأكثر تطورا و ليس له أي علاقة بثقافة الشعب؛ كما أنه لا يمكن إعتبار شيئا ما شعبيا لمجرد أنه يلقى رواجا شعبيا و يستهلك على نطاق واسع، " فلكي تكون الثقافة شعبية حقا ينبغي أن تعبر عن التجارب الحقيقية لمنتجيها "[1]. و ما يقال عن هذه الثقافة يقال عن الفن الذي تنتجه أو ينتج في إطارها؛ أما الجمهرة (القطيع) massification فيمكن إعتبارها مظهر أو نتيجة لهذه الثقافة المخادعة التي تعمل مع شروط العمل و الإنتاج على إلغاء خصوصية البشر كأفراد ليصبح الجميع كتلة واحدة متجانسة ضمن قطيع واحد.

لهذا فتناول الصناعة الثقافية و تأثيراتها المختلفة يعني تناول الفن و الثقافة بالتحليل في سياق جديد و فريد لمجتمع الجماهير، و قد كانت نقطة إنطلاق أدورنو هنا هي فكرة أن الجمهرة تدل على قلب و تغيير جذري لطبيعة الفن و وظيفته في المجتمع، بحيث يتحول مفهوم الفن إلى معنى سلبي في مجتمع الجماهير بعد أن كان مسلما به " أن الفن ينتج ليعبر عن الحياة في إكتمالها الوجودي "[2]، في خدمة توجه الروح و الحرية، هذه الوظيفة المميزة للأعمال الفنية لا يمكن أن تكون مدركة و مفهومة كغاية ضمن مفاهيم التسلية و اللذة. يميز أدورنو بشدة بين أعمال الفن التي تنتمي للفن بهذا المعنى، و منتوجات الصناعة الثقافية كصناعة ترفيهية و تسلية في أوقات الفراغ، و بالتالي لا مجال للمقارنة أو المفاضلة بين هاته و تلك لأن الإختلاف بينهما ليس في الدرجة و إنما في الطبيعة.

لم يعد الفن في الأفق الصناعي للثقافة ذلك التعبير البريء عن الحقيقة، و لم يعد مستودعا للقيم الإنسانية العليا للحقيقة و الجمال، بل أداة و آلية لتطويع الجماهير، و تكييف الدوافع و النزعات السيكولوجية و الفيزيولوجية و سلوك الفرد وفق ما تقتضيه آلية الإنتاج و السيطرة، و ما يتطلبه جهاز الدولة الإداري[3]. و هذا ما يفسر إهتمام الصناعة الثقافية بوعي و لا وعي الجماهير و بالحالة السيكولوجية لكل فة منهم و حاجاتهم من لأجل القيام بعملية تحوير هذه الحاجات للإلتفاف عليها و التلاعب بها لتحقيق تلبية زائفة لهذه الحاجات[4]. و من هنا يمكن القول مع

[1] آلان هاو، مرجع سابق، ص 108.
[2] المرجع نفسه، ص 108.
[3] المرجع نفسه، 62. 63.
[4] علوش نور الدين ، مرجع سابق، ص 37.

الباحث المصري رمضان بسطاويسي أن معنى الثقافة أصبح مرتبط بمفهوم معين للحياة التي يتم فيها إستخدام العقل في تطوير المجتمع وفقا لغايات محددة تشير إلى الطابع الكلّي للحياة الإجتماعية في موقف معين[1].

لم يعد الدور الذي تلعبه صناعة الثقافة في التلاعب بالعقول و الأنفس لتحقيق تماسك الكلية المجتمعية وإندماج قوى الإنتاج مع شروط و ظروف الإنتاج يخفي على أحد، و مع ذلك فإن كثرة و تنوع فروع الإنتاج الثقافية قد توحي كذلك بأن قطاع الثقافة أصبح قطاعا فوضويا، و أنه لم يعد يخضع لسلطة و رقابة المجتمع القائم للقيام بمثل هذا الدور الإيديولوجي، غير أن نظرة بسيطة إلى ما ينتج في الفروع الثقافية المختلفة تجعلنا ندرك أن هذه القطاعات و المجالات المتعددة داخل حقل الثقافة (السينما و الراديو و المجلات) تتشابه في العمق و تشكل نظاما قائما بذاته[2]؛ لهذا يستغرب أدورنو أنه مازال هناك حتى الآن من المثقفين من يدافع عن الصناعة الثقافية، ويحاول تكييفها و التكيّف معها على أساس أنها يمكن أن تقوم بدور إيجابي كإيديولوجيا تقدمية في توجيه الفكر، وإرشاد الناس في عالم متشيء مليء بالفوضى، متغافلين عن حقيقة أن ما تقدمه منتوجاتها من أفكار تصب في مصلحة النظام القائم و ليس لها علاقة بحرية و سعادة البشر[3].

تتبع صناعة الثقافة قطاع الصناعة و الإقتصاد و هي واقعة بالفعل تحت سيطرة من بيدهم سلطة المال والسياسة الذين يتحكمون في إنتاج و توزيع السلع الثقافية أو بصفة أكثر جذرية يمكن إعتبار الصناعة الثقافية إمتداد لتقسيم العمل البورجوازي، حيث تعمل هذه الأخيرة كفضاء للتسلية و الترفيه في أوقات الفراغ للتخلّص من الضّغط و الشعور المدمّر بالرّوتين و الملل الذي يطبع العمل في المعمل و المكتب على حد سواء، أو كما جاء في جدل التنوير: " في الرأسمالية المتقدمة تعتبر التسلية إمتداد للعمل إنها مطلب من يريد الإفلات من العمل الممكن ليكون بمقدوره مواجهته إلا أن الأتمة قد بسطت سلطتها على الإنسان في وقت فراغه و في سعادته، فهي

[1] بسطاويسي رمضان، مرجع سابق، ص 80.
[2] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 141.
[3] علوش نور الدين ، مرجع سابق، ص 40.

تحدّد بعمق صناعة المنتوجات التي تستخدم في التسلية، فيها الإنسان لا يستطيع أن يفهم إلا النسخة إعادة إنتاج سيرورة العمل بالذات "[1].

و هكذا فالتسلية التي توفرها الأفلام و أغاني الشباب و النشاطات الرياضية لا تنفصل عن مجتمع تقسيم العمل هي إمتداد لهذا الأخير كل هذه العروض موجهة بطريقة ممنهجة إلى الفئة العمالية المستهدفة كمتنفس لها لتنسى التعب و الروتين؛ و رغم زيفها و سذاجة ما تقدمه إلا أنها أثبتت فعاليتها في التاثير على وعي مستهلكيها و توفير الشعور بالأمان و الإستقرار لقوى الإنتاج كطاقة مستجدّة لليوم الموالي[2]. تتشابه منتوجات الصناعة الثقافية و ضمونها ليس إلا " واجهة لا رونق فيها "[3]، و الرسالة الوحيدة لهذه الأعمال إنسى الواقع و الألام و إستمتع بوقتك، و روح عن نفسك، و ارضى بهذا الشعور الزائف (الفردية، الحرية ...) كبديل عن تجربة الواقع المر.

أصبحت مهمة الفن في القرن العشرين هي صناعة التسلية، فهذه الأخيرة أصبحت غاية الفن الوحيدة، وهذا سيؤدي في النهاية حسب أدورنو إلى إفساد الفن و عقلنة التسلية و جعلها شيئا فنيا بالقوة[4]؛ و لا يمكن فهم هذا التوجه نحو التسلية ـ زيادة على الربح ـ إلا كمحاولة لعزل البشر عن الواقع الحقيقي و خلق عالم بديل هو عالم صناعة الثقافة عالم كلما إندمجنا فيه و رضينا به إزداد إندماجنا بنفس الدرجة مع الواقع الحقيقي، لأن التسلية ككلمة كانت ولا تزال تدل على شيء سلبي كما تدل على ذلك كلمة باسكال " يسلينا و يدفعنا إلى الموت دون أن نشعر "[5].

إذا أردت أن تعيش سعيدا إنسى الواقع البائس، و لا تفكر فيه هذا ما تدفعنا إليه صناعة الثقافة، " فالتسلية تعني دائما لا تفكر بشيء و إنسى العذاب حتى حين يبدو ظاهرا للعيان. يتعلق الأمر فعلا بشكل من أشكال العجز قد يكون الأمر هروبا لكنه ليس هروبا أمام الواقع الحزين، بل هو على العكس هروب أمام آخر إرادة في المقاومة،

[1] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 160.
[2] إيان كريب، النظرية الإجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، محمد حسين غلوم، المجلس الوطني الأعلى للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، د ط، 1999، ص 326.
[3] جدل التنوير، مصدر سابق، ص160.
[4] المصدر نفسه، ص 167.
[5] فرانسيس بال، مرجع سابق، ص 79.

والتي قد يكون هذا الواقع قد أبقاها في كل منا. إن التحرر الذي تعد التسلية به هو التحرر من التفكير بوصفه نفيا [1]"

تعمل الصناعة الثقافة على تعطيل الفكر الذي لا تخاطبه أصلا، و تتعمد عدم إستيثارته، و إنما تركز إهتمامها كله على الغرائز و الدوافع الحيوية لتوفير متعة تجعلنا نغترب عن الواقع الحقيقي فلا نفكر فيه، و نرضى أن نعيش فوق الآلام و المعاناة التي تؤدي في النهاية إلى إستمرار الواقع على ما هو عليه، لأنه فقط الوعي الحقيقي بالواقع والشعور بمرارته و الإحساس المرير بعبثية الحياة و زيف ما نحن فيه هو ما يدفعنا حقيقة إلى التفكير في تغيير الواقع، أو يجعلنا نملك على الأقل الوعي و الإرادة لفعل ذلك[2]. أما أعمال الصناعة الثقافية ففي أشد الأوقات بؤسا و مرارة تريدنا أن نتسلى و أن نضحك و هذا وحده كافي لإدانتها كإيديولوجيا لتزييف الوعي حتى لو لم يكن غرضها شيئا آخر غير ذلك، لأن ضحكا من هذا النوع " هو صدى السلطة التي لا يمكن تحاشيها "[3]، و لا يدل البتّة على تحقّق السعادة، لأننا في أوقات السعادة لا نضحك أبدا، وحدها سلع الصناعة الثقافة ما يجعلنا نضحك لأنها تتخذ من الضحك أداة تجارية خادعة عن السعادة تتفنن مراكز إنتاج الثقافة في إنتاجها كوهم. بينما أعمال الفن الحقيقية التي أنتجتها الحركات الفنية الحديثة فهي غالبا بلا معنى، عبثية، لا تحقق تماسك أو وحدة لإنتاج متعة إنها بالأحرى تعيد إنتاج الخوف الذي يسكن الواقع كإمكانية وحيدة[4].

لا شيء كان يزعج أدورنو من مشهد جماهير تضحك و تصفق في صالات العرض، لأن ذلك كان يعني لديه أنهم واقعين جميعا في شراك الصناعة الثقافة، و أن الضّحك في مجتمع مزيف قد حل مكان السعادة الحقيقية، وبالتالي الجماهير التي تضحك لأتفه الأسباب تسخر من أنفسها و يبدون إستسلاما كاملا للصناعة الثقافة التي تسوقهم إلى شقاء كامل[5]. ناهيك عن ذلك الأفراد المستهلكون هم مخدوعون كذلك، لأنهم مدعوّون إلى القيام بتجربة فقيرة

[1] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 169.
[2] فرانسيس بال، مرجع سابق، ص 79.
[3] جدل التنير، مصدر سابق، ص 164.
[4] المصدر نفسه، ص 164، 165.
[5] المصدر نفسه، ص 165.

ونشاط زائف، لأن صناعة الثقافة تمنحهم إنطباعا كاذبا بأنهم فعالون و يحيون تجربة جديدة بينما هم في الحقيقة يعيدون إكتشاف منتوج معد سلفا و منمط.

إن ما يحث في صناعة الثقافة وتعمل هذه الأخيرة على إخفائه (كسيرورة للتشيئة) هو أن المنتجين يدرسون البنية السيكولوجية للأفراد و يحدّدون ذوق كل فئة من مستهلكيها و يستبقون ردود أفعالهم، و يعدون لكل نموذج سلعة تناسبه. لهذا فأعمال الصناعة ترتبط بالمنتج، كل شيء يتم صياغته من قبل و لا يتغير إلا سطحيا، بنية العمل و مكوناته ليست في الحقيقة سوى كليشيهات موضوعة سلفا لتوافق وظيفة معدة سلفا، ومن ذلك " سقوط الأبطال المؤقت و الذي يقبل بروح رياضية، و الهزيمة التي تفرض على الحبكة من قبل بطل الفيلم الذكوري و قساوته "[1]، و غيرها من الكليشيهات الجاهزة التي نشاهدها بشكل متكرر في كل الأفلام، و التي لا تضيف شيئا لهذا الأخيرة التي يمكننا مسبقا توقّع نهايتها.

الشغل الشاغل بالنسبة لصناعة الثقافة هو التسلية و الإثارة التي يجب أن تبقى مضمونة و بنفس التأثير، لهذا لا تكف الصناعة الثقافية عن البحث عن أفكار جديدة و مفاجآت، أو بالأحرى عن الحيل و الخدع الجديدة لإستمالة الجمهور و التأثير عليه، لا ينبغي أن يشعر المستهلك بالرّوتين و بأن شيئا ما يتكرر في هذه المنتوجات، كل شيء يجب أن يظهر كأنه لم يكن موجودا من قبل، و ان يوضع في قالب جديد إذا أرادت صناعة الثقافية أن لا تخسر زبائنها، و تضمن إستمرار سحر تأثيرها فيهم، حيث نقرأ في جدل التنوير أنه " لا شيء يجب أن يظل دون تغير، كل شيء يجب أن يعمل، أن يكون في حركة. ذلك أن إنتصار إيقاع الإنتاج الكوني و إعادة الإنتاج الآلية هي الضمانة بعد تغير شيء و عدم خروج أي شيء عن المتطابق "[2]. من أجل ذلك توضع الكليشيهات في الأعمال و يتم إختبار تأثيرها و يتم إنتقاء الأكثر فعالية بالإستعانة بعلم النفس، لهذا يكون التركيز غالبا على تلك الأشياء

[1] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 145، 146.
[2] نفس المصدر، ص 157.

التي تحرم في الواقع، أو يتم كبتها، " فالحقيقة التي تكبتها في الخارج كان بإمكانها أن تعيد إنتاجها في الداخل كأكذوبة ".[1]

تعيد صناعة الثقافة إنتاج ما يفقده أو يحرم منه الفرد في الواقع، و في .مة تلك الأشياء " الفردية " و " الحرية "، إذ تحاول الصناعة الثقافية تحقيق كفاية ممكنة لهذا الإحساس من خلال إضفاء طابع و مسحة فردية على الأعمال، و تعرضها للإختيار الحر في جو ديمقراطي على زبائنها الذين يتوهّمون أنّها تتوجّه إليهم بوصفهم ذوات مفكرة مستقلة و أنهم بوسعهم الإختيار و الحكم بحرية على الأعمال، لكن الحقيقة هي أنهم جميعا مواضيع درست بالتدقيق أذواقهم و ميولهم، و تم تحويرهم ليصبحوا جميعا جاهير لها نفس الذوق و ردة الفعل؛ و هذا ما يطلق عليه أدورنو التنميط standardisation أو التوحيد القياسي الذي سنحاول في المبحث التالي أن نتبين بالتفصيل معناه وأساليبه و نستخلص النتائج المترتبة عن هذه العملية و عن إندماج الفن بالتسلية و التجارة.

المطلب الثاني: التنميط : صناعة الكيتش* و تحويل الفن إلى سلعة

إن ما يميز الحضارة الحالية هي رتابة الحياة و التكرار المستمر كحالة من التوقف و الضرورة الملزمة على التضحية و التفاني و نكران الذات و الخضوع لمبادئ النظام و قوانين العمل و الإنتاج لحفظ البقاء، لهذا كلّه تعمل الصناعة الثقافية على إعطاء معنى للحياة عبر التّسلية و إضفاء مسحة فردية على الأعمال الفنية لتوفير نوع من الإحساس الكاذب بالفردية و الإستقلال الذاتي لتعويض الإحساس بالنبعية، و صرف الإنتباه عن الحياة الروتينية و القمع الممارس من جانب المجتمع[2]. في وسط غير إنساني تعمل الصناعة الثقافية كخداع على إصطناع جو إنساني ورسم صورة عن حياة طيبة تطبعها صور للتضامن و التكافل بين أفراد متمايزين أو الذين تعمل الصناعة الثقافية على إيهامهم بأنهم كذلك من خلال الإيحاء و الإعلان المستمر بالفردية و حرية الإختيار؛ أما الحقيقة السّاطعة التي لا

[1] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 158.

* الكيتش صفة تطلق على أي شيء غير أصيل أو مصطنع بمعنى زائف كورود البلاستيك مثلا، لكن إنتشر هذا المفهوم و أصبح يعني الفن الرديء الذوق الرديء، و نعني به هنا الفن التجاري الذي يسعى إلى إرضاء الجماهير و يخضع لمتطلباتها متوخيا الإثارة و الإبهار و يمكن إلحاق الأعمال المقلدة و المستنسخة لأغراض تجارية بالكيتش لكن هذا لا يعني أن الكيتش هو صفة لكل عمل فني مستنسخ ففنانين كبار مثل فان خوخ كان يستنسخ بعض لوحاته. أنظر مختار العطار آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد و العشرون، دار الشروق، ط 1، 2000،ص 68 ـ 70.

[2] آلان هاو ، مرجع سابق، ص 109.

مفر منها فتدلّ عليها ردّات الفعل المتشابهة و المواقف المتماثلة التي تفيد بأن أعمال الصناعة الثقافية صمّمت لإحداث أثر متشابه، و أن هذه الأخيرة تتعامل مع الأفراد كزبائن لا كأفراد متمايزون و ذوات مختلفة[1].

التعقيد و التنوع و الجدة و الإختلاف و الطابع الفردي الذي تبدو عليه منتوجات الصناعة الثقافة هو طابع مصطنع ناتج عن عملية التنميط التي تقوم بها شركات الإنتاج على الأعمال، و الذي ينبغي شرحه لأنه الأساس في تحديد الفرق بين الكيتش و الفن الجاد، على عكس ما يوجد في العمل الفني الجاد من تلقائية و صدفة تنعكس في التوتر القائم بين الأجزاء و الكل، و لا تتبلور وحدة العمل الفني إلا في إطار هذا التوتر الديالكتيكي بينهما نجد أن الأعمال الفنية الصناعية تعتمد على ترتيب العلاقة بين الكل و الأجزاء لإحداث ردود أفعال مخطط لها مسبقا، ، شيء حتى ذلك الذي يبدو شاذا و فجا يوضع لتحقيق هذا الكل و تجسيده، ا يعني أن لا شيء متروك للصدفة ليتشكل بطريقة طبيعية، كل شيء مصمم بصورة قبلية وفق خطة مدروسة لإحداث أثر و إستجابة معينة[2].

السينما و الموسيقى هما ميدانا إشتغال التنميط بإمتياز الذي يلامس بنية العمل و تفاصيله على حد سواء، حيث يعمل التنميط في الموسيقى على إحداث إستجابة معينة كهدف يجب تحقيقه من خلال ترتيب أجزاء العمل وفق خطة معدة مسبقا تبدأ بوضع صورة شاملة لإيقاع معين ثم توضع التفاصيل كزخرفة و محفزات لإثارة المستمع، و ليس لها علاقة بمبنى العمل الفني لأنها توجد بشكل مستقل كإكلشيهات مضافة و دخيلة في العمل، و بالتالي حذفها لا يؤثر و يمكن إستبدالها بأخرى لأن علاقتها بالأجزاء و موقعها في بنية العمل ليس ضروري، و إنما آلية للتحسين و إضفاء توتر و تعقيد كاذب على العمل. على عكس الموسيقى الجادّة حيث " يستمد كل تفصيل معناه الموسيقي من الكلية الملموسة للقطيعة التي تتكون بدورها من العلاقة الحية للتفاصيل، و ليست مجرد فرض للمخطط الموسيقي نهائيا، فعلى سبيل المثال: بمقدمة الحركة الأولى لسمفونية بيتهوفن السابعة، لا يأخذ الموضوع الثاني " دور ماجور " معناه الحقيقي إلا من السياق - و لا يكتسب جودته الغنائية و التعبيرية إلا عبر الكلي -

[1] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 169- 175.
[2] آلان هاو ، مرجع سابق، ص 110، 111.

وهو في النهاية كل بنيّ من التباين الكبير مع شبه ((cantus firmus كميزة للموضوع الأول بمعزل عن الموضوع الثاني الذي سيتم تعريته لعرض تافه. يمكن إيجاد مثال آخر في بداية التلخيص على نقطة الدواسة للحركة الأولى من مقطوع (appasionata) لبيتهوفن فعبر إتباع الغورة السابقة، يتحقق أقصى الزخم الدرامي. فمن خلال حذف الإستعراض و التطور و بدء من هذا التكرار يتم فقدان كل شيء "[1].

بنفس الأسلوب و الطريقة تقريبا يتم تنميط العمل السينمائي فالأمر دائما يتعلق بالإثارة و المتعة التي ينبغي إستحضار شيئا ما لتحقيقها، و ما يحقق هذه الرغبة هو ببساطة محاكات الحاجات و الإنفعالات النفسية و الفيزيزلوجية للجمهور، إذا نجد أن " الأفلام تحاكي رغبة في الإنسان في أن يكون متفردا نموذجيا مستقلا حرا متفردا "[2]. و لهذا تعيد الأفلام السينمائية إنتاج الفردية غير الموجودة في الواقع لتمنح المشاهد هذا الشعور بالفردية وتحقق له معايشة هذه التجربة عن طريق الإسقاط و المشاركة الوجدانية مع بطل الفيلم الذي نقلده و نعيش التجربة من خلاله بحماس و كثافة، و كأنها إمتداد طبيعي للواقع[3].

لتحقيق هذا الغرض تعمد المراكز الإنتاج السينمائي إلى إنتقاء ممثلين بمواصفات معينة (شاب وسيم، ذو عضلات مفتولة، مغامر، نظرة نارية) لتجعل منهم عن طريق الدعاية و الإعلانات نجوم فوق العادة حتى يصبح البطل كما يقول إدقار موران: " نصف إله " يتمتع بشخصية كاريزمية ميتولوجية ليس كشخصية في فيلم أو كدور يؤديه في فيلم معين، و إنما كصفة مرتبطة به يكفي حضوره في فيلم ليحقق أرباحا و إرادات خيالية لهوليود وأخواتها. و هكذا ينكشف البعد غير الفني للنجومية الذي يتعلق أساسا بالربح و زيادة نسبة المشاهدة[4]. بالإضافة إلى ظاهرة النجومية تستستخدم السينما مجموعة من الوسائل التكنولوجية لإثارة الرعب و زيادة التشويق من خلال أفلام المغامرات البوليسية و أفلام الوسترن، أو لإثارة الضحك إن كان فيلما كوميديا؛ لهذا يمكن القول " أن دفع

[1] مجلة معارف الإلكترونية، مرجع سابق.
[2] إدقار موران، نجوم السينما، إبراهيم العريس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2012، ص 46.
[3] نفس المرجع، ص 31.
[4] نفس المرجع، ص 20ـ 24.

الناس إلى التصفيق و جعلهم يضحكون أو يبكون أصبح تقنية و فنا في الوقت نفسه، فالتسلية هي هاجس الصناعيين الجدد الراغبين قبل كل شيء في الحصول على عدد كبير من الأصوات "[1].

حينما يصبح الربح هو غرض الفن الوحيد، فإن ذلك ينعكس على شكل العمل الفني و محتواه، لأن المستهدف هو الجمهور الذي ينبغي زيادة عدده حتى لو كان ذلك بعرض يمجد العنف و الشذوذ أو حتى إنتاج أفلام إباحية تخدش الحياء، الشيء الوحيد الذي يحسب حسابه هو زيادة الربح و الفائدة، و من بين الوسائل الأسرع لذلك الإثارة الجنسية فإلى جانب المغامرات و الاكشن هناك صناعة بورنوغرافية، حيث تعمل الشركات السينمائية الكبرى منذ مدة على تصميم أعمال تقدم الجنس بطريقة حية و مباشرة ـ و ليس بطريقة إيحائية كما يحدث في الأفلام الرمانسية ـ مستغلة حالة الحرمان و الكبت التي تفرضها الحضارة الحالية لتوفير نوع من المتعة العابرة تنتهي إلى إذلال للنفس، لأن الأمر يتعلق بتعويض و بإثارة للشهوة و ليس إشباعا حقيقيا لها، الذي يبقى مؤجلة إلى ما لا نهاية، ما يعني أن الأعمال المنتجة في إطار الصناعة الثقافية لا ترتبط بالسعادة الواقعية من حيث أن الفن هو وعد بالسعادة بل تحوير لهذه الرغبة و تعويض عن هذا الحق الإنساني في السعادة، لأن ما يجري في الأفلام الإباحية مثلا من جرأة في تحرير الشهوة الجنسية في الفيلم ليس تحريرا واقعيا لها بل تعويضا عن حرية الممارسة في الواقع[2].

بعيدا عن الجانب الأخلاقي لعرض المشاهد الجنسية فإن الشيء اللاأخلاقي حقا هو إستغلال الدوافع الإنسانية لأغراض تجارية هذه هي حقيقة الصناعة الثقافية، تخدعنا في كل شيء و كل ما تعد به يضمحل كسراب أمام الواقع، و إذا كانت الصناعة الثقافية تلبي حاجة ما أو رغبة ما فهي تلبية زائفة لحاجة زائفة أصلا ومصطنعة تم تنظيمها و ترتيبها من قبل. إذا كان الفن الأصيل لا يقوم على المتعة، و لا يعمل على إستثارتها فذلك لأنه يريد أن يوفر وعي حقيقي بالواقع يدفعنا إلى تغيير هذا الواقع بدل التآلف معه و قبوله كما هو، على عكس الصناعة الثقافية التي تعمل من خلال التسلية التي توفرها للمستهلك للهروب من اليومي بدل مواجهته و تغييره،

[1] فرانسيس بال، مرجع سابق، ص 77.
[2] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 163، 164.

فمن خلال التسلية يتم إستبعاد الواقع الحزين و عزل السيرورة الإجتماعية لتحقيق متعة عابرة، يعرف المستهلك المغلوب عن أمره أنها كذلك، و لكنه يستمر في إقتناء منتجات راضيا بالمساومة على الحرية و السعادة الحقيقية مستسلما كليا للقوى المسيطرة[1].

كن بعيدا عن الدور الرجعي للصناعة الثقافية يمكن القول إجمالا أن إنحطاط الفن في القرن العشرين له علاقة مباشرة بنمط المجتمع السائد، فكما هو الشّأن بالنسبة لكثير من الأشياء التي تم تحويلها عن طبيعتها و طابعها الأصيل، كان قدر الفن أن يتحول إلى صناعة و العمل الفني إلى سلعة، فقد أصبح الفن مجالا إستثماريا ضخما من قبل شركات تعمل على توجيه سيره و إتجاهه شكلا و مضمونا وفق مصالحها التجارية[2]؛ الأمر الذي كان له إنعكاس مباشر على الفن الذي لم يعد فنا بالمعنى الذي عرف منذ آلاف السنين، هذا الأخير فقد طبيعته الإستيطيقية المحظة و أصبح خاضعا لمنطق الربح الذي لم يعد عنصرا مموها كما كان من قبل بل غدى كل شيء[3].

أما إستمرار ظهور بعض الأعمال الفنية الأصيلة في أوروبا و خاصة ألمانيا في بداية القرن و حتى منتصف القرن العشرين فيفسره أدورنو بأن الفن لم يكن قد خضع تماما لمنطق السوق و أنه حافظ على إستقلاليته بفضل بعض المؤسسات الثقافية التي لم تكن تحت الهيمنة المباشرة لجهاز الدولة، و بالتالي شكلت حماية للفن الجاد للإستمرار كدائرة خاصة غير خاضعة لمنطق العرض و الطلب[4] و معنى هذا أن الفن قد وجد بعض العوامل الموضوعية التي ساهمت في دعم إستقلاله، و أنه لم يكن إلى ذلك حين قد خضع لمنطق السوق تماما، فقد كان للفن الجاد محبيه الذين أمّنوا للفنانين كفاية مالية عزّزت إستقلاليته تجاه السوق (و بالتالي لم يكن مضطرا للإنتاج لكسب المال)، و حتى هؤلاء الدّاعمين لم يكن الفنان مرتبطا بهم على نحو مباشر " حيث يمر الطلب بالعديد من الوسطاء ليكون الفنان فيها متخلصا من إلزامات معينة "[5].

---

[1] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 166.
[2] طاهر علاء ، مرجع سابق، ص 69.
[3] آلان هاو، مرجع سابق، ص 106.
[4] جدل التنوير، مصدر سابق، ص 155.
[5] المصدر نفسه، ص 184.

أما و قد أصبح الفن الآن خاضعا مباشرة لمنطق السوق و ما يطلبه الجمهور أي خاضعا لسيرورة التصنيع والتبادل، فينبغي تحليل هذا الوضع وتعيين أثر ذلك على الفن و علاقتنا به. لقد أصبح الفن خاضعا مباشرة لسيرورة الـبادل التجاري الذي لا يحمل فقط على مجال الإنتاج الصناعي بل شملت كذلك الفن، لهذا يستخدم أدورنو " فتيشية السلعة " لتحليل وضعية الفن في المجتمع البورجوازي حيث يرى أن خضوع الفن لمنطق السوق أدى إلى إفقاره appauvrissement و تشيئه و أفقده نهائيا صفاته و خصائصه الفنية، و أصبح محض بضاعة قابلة للبيع و الشراء تماما مثل أي سلعة أخرى. لكن مع ذلك لكي يتم تسويق المنتوج تجتهد شركات الإنتاج كما قلنا سابقا لطبعه بطابع مثالي لكي يكتسب نوع من الأصالة الزائفة تجعل المستهلك (الزبون) يتوهّم أنه يحصل على يء يتسم بالعمق بينما يتلقى في أصل سلعة من السلع[1].

لم يعد الفن ينتج ليلبي حاجات فنية، و لكن ليولّد أرباحا أي أن إنتاجه و توزيعه تحدده الحاجة الصريحة للربح، ما له نتائج و إنعكاسات على الفن، و علاقتنا به، و لتوضيح هذه الآثار يستعيد أدورنو فكرة القيمة الإستعمالية و التبادلية لماركس، و يمكن إجمال هذه النتائج في النقاط التالية:

ـ إنتاج الأعمال التي يمكن شراؤها و إستهلاكها أي أن المنتوج الثقافي صار يخلق و يصمم بالشكل الذي يجعله قابلا للبيع، و ذلك من خلال التركيز على الصفات التي تجعل الأعمال مستهلكا على نطاق واسع، كأن يكون المنتوج مسليا و ممتعا يحوي الكثير من الإثارة و الاكشن التي يجري تصعيدها على حساب القيم الإستيطيقية الحقيقية.

ـ ما ليس فنيا في العمل الفني أصبحت له الأولوية كصورة الفنان و الشكل الخارجي للعمل التي أخذت مكانة تفوق العمل ذاته إنتهت بتغطيته بشل كامل، و بالتالي ما يتجاوز الخاصيـ الفنية أصبح معيارا للإختيار والإنتقاء.

[1] آلان هاو، مرجع سابق، ص 106.

ـ الهيمنة القبلية لمنطق الربح و النجاح في إنتاج الأعمال بحيث أن قابلية العمل للإستهلاك يتم إختبارها مسبقا تفاديا لأي إخفاق تجاري لذلك تعمد مراكز الإنتاج على إستخدام ما يجعلها تضمن إمكانية النجاح مسبقا مثل إستعمال النجوم التي تضيف قيمة للفيلم عبر حضورها.

ـ الفن صار مجرد متعة من بين متع أخرى و فقد بذلك القدرة على خلق مسافة في مواجهة الواقع و قد إستخلصنا سابقا أن الفن كتسلية يعيد إنتاج الواقع و الذي يدل بدوره على أن الصناعة الثقافية قد قضت على ديالكتيك الفن و المجتمع و أن أحدهما قد ذاب في الآخر.

يتحدث أدورنو هنا عن تسلية و متعة سهلة بسيطة قابلة للإستهلاك دون أدنى تأمل أو تفكير، أما الفن بمعناه الأصيل الذي عرف منذ القدم فهو أقرب إلى الإلغاز أو السحر، بالتالي لا يمكن أن يكون موضوع إستهلاك بسيط ما يعني أننا أمام شيء آخر بعيد جدا عن صفة الفنية. إننا أمام كيتش يعرض سلع مسلية و ممتعة أدت إلى تسطيح الفن و حولته إلى مجرد تسلية خالصة. هذا النوع من الفن ساد و أصبح ضاغطا و مسيطرا يدفع الفن الجاد إلى الإنخراط فيه أو الإستقالة، و هذا الأمر ـ حسب أدورنو ـ أصبح جزء من سيرورة الفن و إقعه الذي لا يمكن التراجع أو تجاوزه بإعلان الرفض و الإستياء أو بالتنديد بالثقافة التي بسبب أزمتها وجد الفن الحديث، و إنما التصرف إزاء هذه الأزمة التي تضرب قطاع الفن و الثقافة هو إستخراج الأعمال المطمورة في المتاحف، وإخضاعها لتحليل مثولي يكشف ما فيها من كمون نقدي إجتماعي مدمر تم تحييده و إبعاده عن المشهد الثقافي بسبب الثقافة ككان يموت فيه المعنى و يبقى الأثر[1].

[1] مارك خمينيز، ما الجمالية ، مرجع سابق، ص 396.

الفصل الثالث

بعد تحليل وضع الفن في المجتمع البورجوازي المعاصر يمكن القول أن الفن يعيش أزمة حقيقية، و أن هناك شك حول قدرة الفن على الإستمرار كفضاء للتعبير الإنساني و مكانا لتجلّي الحقيقة المتحجّبة خلف الإيديولوجيا، فقد نجحت " الصناعة الثقافية " في تحوير الفن لصالحها، و استطاعت أن تدمج الفن في النسق التجاري للحضارة الحالية، فقضت بذلك على التوتر الديالكتيكي الذي يربط الفن بالمجتمع، و حولته إلى محض تسلية تعيد إنتاج الواقع كما هو. الأمر الذي يعني انهيار ما كان مشروعا للتحرر لأن الفن كيوتوبيا تحرّرية utopie émancipatrice كان حاملا لوعد بعالم أحسن للإنسان، يستبق شيئا ما يمكن أن يكون مختلف عن طريق نقد ما هو موجود، فإذا اختفى الفن أو انحرف عن طابعه النقدي الإحتجاجي فإن ذلك سيكون نهاية الأمل في الإنعتاق و التحرّر.

أما الأعمال الفنية الحداثية التي لم تخضع لهذا المسخ و حافظت على إستقلاليتها إزاء هذه السيرورة فتتعرض هي الأخرى إلى سوء فهم بسبب طابعها المظهري المحض، إما بإعتبارها وهما كاذبا أو كإيديولوجيا لتبرير الوضع القائم. حيث تتميز هذه الأعمال بالغرابة و الغموض و الإبهام الذي جعل فهم معناها ذاته تحديا، فأعمال كافكا أو بكيت و بودلير ...إلخ غير قابلة للتمثل على ضوء المقولات التقليدية للإستيطيقا، فهي ذات طابع تراجيدي سوداوي قاتم لا تقدم مظهرا متناغما فتروق للبورجوازي الذي يريد الفن جميلا و الحياة طيبة، و لا تفصح عن مضمون إجتماعي واضح، فتروق للماركسي الذي يريد الفن نقدا إجتماعيا و عملا ثوريا، و بالتالي فهي مستهجنة من كلا الفريقين من قبل البورجوازية المتمسكة بالذوق كمبدأ لتقويم العمل و الحكم عليه و من الواقعية الإشتراكية (من بريشت و لوكاتش ، و حتى من بنيامين ذاته القريب من من أدورنو) بسبب غياب المضمون الإحتجاجي المباشر لمواضيعها ضد الواقع الإجتماعي.

كل ما يتعلق بالفن أصبح إشكالي، فهذا الأخير لم يعد يخضع لأي معيار جمالي، و صار الإنتاج الفني مجرد لعب للأشكال jeu des formes، لهذا تنشأ نوع من الحيرة و الإرتباك perpléxité عند الإتصال بالأعمال الفنية الحديثة. الحركات الفنية الحديثة ـ من خلال ممارسة فنية جديدة و مختلفة كليا عما عهدناه ـ وضعت مفهوم الفن على المحك و أعادت السؤال حول ماهية الفن و حقيقته، حيث صار السؤال إذا كان الإنتاج الفني قد إنحدر إلى مجرد

لعب للأشكال ـ من خلال الإجراءات التقنية المتوفرة ـ فهل مازال بالإمكان الزعم بأن هناك حقيقة في الفن؟ و هل يمكن الحديث عن فن في وقت صار ينظر فيه إلى النجمة الكبيرة مارسديس بانز التي تغطي إحدى من بنايات وسط برلين على أنها كائن جمالي ؟[1]

أمام هذا الأزمة المضاعفة التي يعيشها الفن الحديث، و ما يكتنفه من إلتباس، و في ظل غياب الوعي الإستيطيقي الحقيقي، فإن إقامة إطار نظري يوضح المفهوم الحقيقي للتجربة الفنية الحديثة، و يكشف عن المحتوى الإجتماعي لأعمال الحداثة يصبح أمرا ملحا، خاصة في ظل التأخر النسبي للإستيطيقا عن مواكبة الثورات الفنية الحديثة [2]، نشوء مثل هذا الإطار النظري سيسمح لنا بتقدير الأعمال الفنية الأصيلة و تمييزها عن أعمال الصناعة الثقافية و يجعل تلقينا للفن تلقيا واعيا يقوم على المساءلة النقدية لمحتوى الأعمال و لا يكتفي بتقرير إنتساب هذا العمل أو ذاك إلى الفضاء الواسع للثقافة، أو أحد عناصرها المكونة خصوصا أن تلقينا و إستهلاكنا للفن أصبحت تتحكم فيه و توجهه وسائط الدعاية و الإعلان[3].

نشوء مثل هذا الإطار يمكن أن يهب لنا كذلك أسلحة نظرية لمجابهة الخطابات المسيطرة حول الفن، و تجاوز النظريات الإستيطيقية الأكثر رسوخا في الوعي الإستيطيقي السائد التي تتحكم في فهمنا، و إنتاجنا لأعمال الفن، وتشوش نظرتنا إلى الأعمال الفنية الحديثة، بعظم هذه النظريات الموروثة هي نظريات إثباتية لا تنظر إلى الفن كممارسة نقدية لنفي الوضع القام و إنما تنظر إليه كمتعة و تراكم لخيرات ثقافية فتلتلقي بذلك مع الصناعة الثقافية في حفظ النظام القائم و إطالة أمده [4]، لهذا سعى أدورنو لى تجاوزها و حاول في آخر كتاب له " النظرية الجمالية " تقديم نظرية إستيطيقية تحدد ماهية الفن الحديث و تفصل في المسألة المتنازع عليها حول حقيقته. فالدفاع عن الفن الحديث كان يقتضي في تلك المرحلة إبراز الدلالة الإجتماعية الإحتجاجية للأعمال االفنية الحديثة في سياق تشكيك

[1] revue laval théologique et philosophique, ibid, p 445, 446.

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

[3] التريكي رشيدة، الجماليات و سؤال المعنى، مرجع سابق، ص 98.

[4] معزوز عبد العالي ، مرجع سابق، ص 145، 146.

مستمر في قوة التجربة الجمالية الحديثة و قدرتها على سلب الواقع القائم[1]. هناك إذن حاجة إجتماعية و ثقافية لتحديد معنى الحداثة بعد أن أصبحت هذه الأخيرة مفهوما مبتذلا يطلق على سلع صناعة الثقافة فقد كان أدورنو شاهدا على مفهوم و معنى ساذج بدأ يتشكل للحداثة، الحداثة التي كانت يوما ما علامة متميزة لتجربة جيل أو جيلين من الفنانين الكبار أمثال جويس بيكاسو و شونبورغ[2].

لكن بصرف النظر عن السبب الذي يدعو أدورنو إلى تقديم تفسير للتجربة الجمالية الحديثة، فإن هذا التفسير لن يكون سهلا لأننا أمام تجربة فنية مختلفة تماما عن معايير و الأعراف الفنية القديمة، غير قابلة للتمثل وفق هذه المبادئ و المعايير التي ربما سعت إلى تحطيمها، فمن أين ينطلق أدورنو في فهم التجربة الجمالية الحديثة ؟ وكيف يحدد علاقة الفن بالمجتمع؟ كيف يكون للعمل الفني المستقل بدون أن تكون له رسالة سياسية واضحة دورا في التغيير الإجتماعي؟ ما مفهوم الحداثة؟ ما علاقة الحداثة بالإبداع؟ هل هي موقف سياسي أم عمل إبداعي؟

المطلب الأول: طبيعة التجربة الفنية و علاقة الفن بالمجتمع

لم يكن أدورنو يستهدف إنشاء إطار نظري بصورة نسقية للفن الحديث فقد كان واعيا بالإشكالات التي يمكن أن تطرحا مثل هذه المحاولة لكنه في النهاية خاض هذه المجازفة مكرها بدافع الدفاع عن الفن الحديث الذي يجب أن يبقى رمزا للحرية و التحرر و فضاء مستقلا لتجلي الحقيقة الإنسانية غير الخاضعة للإعتبارات الإيديولوجية و العقلانية للذات و المجتمع[3]. فقد كان من الضروروي في هذا السياق الخاص لصناعة الثقافة بلورة نظرية إستيطيقية تدافع عن الفن و إستقلاليته و تمايزه عن ثقافة التسلية و تدعم حركة تطوره الحرة وجه محاولات العقلانية الأداتية دمجه بالواقع القائم . إخضاعه لمعايير و مبادئ خارجة عن إطاره

[1] مارك خمينيز، ما الجمالية، مرجع سابق، ص391.
[2] بيتر بروكر، مرجع سابق، ص 11.
[3] بسطاويسي رمضان،مرجع سابق، ص 64.

الإستيطيقي المحض، من خلال إطار نظري يوضح طبيعة التجربة الجمالية و يشرح منطق تطور الفن وعلاقته بالمجتمع[1].

كما كان الأمر بالنسبة لهيغل ، يفكر أدورنو الإستيطيقا بإعتبارها فلسفة للفن الحديث تسعى إلى إعادة ل ظاهرة الإبداع الفني، و حل الإشكالات التي يطرحها الفن خلال تطوره تاريخي، لكن أهمية عمل أدورنو تبرز في إحترازه الشديد من كل نزوع إلى إتخاذ مفهوم ما أو مبدأ معينا كأقنوم أو مركز لتفسير معنى الممارسة الإبداعية و تقييم الأعمال الفنية، آخذا في الإعتبار أن كل خطوة في هذا الإتجاه ستعزز لعبة لإيديولوجيا التي يحارب ضدها. فإنصاف التجربة الجمالية و إيفاؤها حقها كان يعني عند أدورنو إبراز غنى هذه التجربة و تنوعها و كشف الطبيعة الدياكتيكية لهذه التجربة من خلال كشف المسار الديالكتيكي لفعل الإبداع، و إبراز العمل الفني كتناقض حي لأنه ضمن هذه البنية الديالكتيكية لعلاقته و حركته إزاء المجتمع يكتسب الفن قوته الإحتجاجية و بعده النقدي[2].

فهم التجربة الجمالية أمر في غاية الحساسية يتطلب مسارا نقديا، و مواجهة ذاتية لـ أفكار القبلية التي ترسخت حول هذه التجربة من خلال معاودة الإتصال بالأعمال الفنية لفهم محتوى الأعمال و منطق تطور الفن و طبيعة علاقته بالمجتمع ضمن سياق تاريخي معين، لكن أدورنو كفنان و كفيلسوف ربما كان يحمل هذه الأهلية فقد عاين عن قرب الثورات الفنية و عايش عن كثب تجربة الإبداع الفني، لذلك كان حريصا على تجنب السقوط في نظرة إختزالية للتجربة الفنية، حريصا على التمييز بين الفهم الإستيطيقي و الحكم المعرفي بين ، الذي ينطلق من العمل الفني ذاته و الثاني الذي ينطلق من معايير و مبادئ نظرية المعرفة و يحاول إيجاد قرائن معينة لإسقاطها على التجربة الجمالية بطريقة إستنتاجية.[3]

[1] بسطاويسي رمضان، مرجع سابق، ص 64.
[2] التريكي رشيدة، الجماليات و سؤال المعنى، مرجع سابق، ص 18.
[3] الموسوعة الفلسفية للرابطة العربية للفلسفة، مرجع سابق، ص 548.

يبدأ أدورنو من حيث إنتهى ماركس في تأويله للتجربة الفنية فقد لاحظ هذا الأخير في مؤلفه " مساهمة في نقد الإقتصاد السياسي " ـ من خلال نموذج الفن الإغريقي ـ أن الفن يحمل خاصية جمالية تتجاوز عصر إنتاجه لكنه لم يستمر في التحليل فلم يصل إلى الكشف عن الطبيعة الديالكتيكية لعلاقة الفن بالمجتمع و اكتفى سير ذلك الإعجاب بالألياذة و الإفتتان بالتماثيل اليونانية ـ كنماذج جمالية خالدة ـ برده إلى نوع من النوستالجية الى الطفولة الإنسانية في أوج إزدهارها كمرحلة لا تنقضي و تستمر كإغراء أبدي[1]. جواب لا يعد كافيا لكن يمكن تبريره بأن التفكير في الفن لم يكن المشكل النظري الاكثر إلحاحا بالنسبة الماركس الذي ربما كان حريصا على إثبات مبدؤه التحليلي الذي ينص على أن هناك علاقة آلية بين " البنية التحتية " الإقتصاد و " البنية الفوقية " الثقافة[2].

على عكس ماركس إستنتج أدورنو من العلاقة غير المتكافئة بين تطور الفن و السيرورة الإجتماعية أن هناك توتر ديالكتيكي بين الفن و المجتمع، و أن أعمال الفن لا تعكس بصورة ميكانيكية الواقع القائم، فالفن له مميزاته الخاصة و إستقلاليته و لديه دينامـ ، الداخلية التي تتناقض مع البنية الثابتة للقوى المنتجة وعلاقات الإنتاج، التي تجعله قادرا على تخطي و تجاوز الشروط التي أنتج فيها و كشف حقيقة تلك الشروط، فيساهم بذلك في صنع و توجيه السيرورة الإجتماعية من خلال إيقاض الوعي الجمعي و تثويره[3]. فلإن كان الفن إنعكاسا للواقع الإجتماعي فإنه إنعكاس نقدي لهذا الواقع فالأعمال الفنية من خلال مظهرها و محتوى الحقيقة الذي توحي به لديها قيمة إستيطيقية و فعالية إجتماعية حيث تقوم هذه الأعمال بالكشف بطريقة إحتجاجية عن حقيقة الواقع الذي تمخضت عنه فتساهم بذلك بطريقة غير مباشرة في إعادة صياغة الواقع من جديد[4]

[1] ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، تر:حسين قبيسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2011، ص 42.

[2] المرجع نفسه، ص 45.

[3] آلان هاو ، مرجع سابق، ص 123.

[4] موسوعة كامبريدج للنقد الأدبي الكلاسيكي، القرن العشرين المداخل التاريخية و الفلسفية و النفسية، ج 9، العدد 919، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2005، ص 183.

يتخذ أدورنو من إستقلالية الفن autonomie كمفهوم مرجعي للتفكير في علاقة الفن بالمجتمع حيث يرى أدورنو أنه في إطار التقسيم الإغريقي للعمل إلى يدوي و روحي فكري أصبح للفن مجاله الخاص منفصل ، النشاطات المعرفية و العملية كعالم مثالي لازمني له منطقه الخاص غير خاضع لأهداف المنفعة المادية الإجتماعية، لذلك هناك توتر و عدم إنسجام بين الفن و المجتمع فبينما يحاول المجتمع استيعاب الفن ليصبح تجليا بسيطا له ينزع الفن الى تاكيد إستقلاليته رافضا كل ما يملى عليه من فوق لذلك تنشأ علاقة ديالكتيكية متوترة بينهما تنعكس على شكل العمل الفني و محتواه الذي يبقى رغم ذلك يحمل دمغة (صورة) المجتمع الذي ينتج و يستهلك فيه[1]. و هكذا يصبح الفن بنية متناقضة فهو من جهة نتيجة التقسيم البورجوازي للعمل يرتبط بعالم التخيل الشخصي والحنين إلى مشاعر الطفولة عند الطبقة الوسطى لكن هذه الإستقلالية وهذا الجانب الطوباوي التخيلي فيه وإنكفاؤه ضمن عالمه الخاص هو ما يتيح له الوعي الحقيقي بالعالم [2].

التخيل المصدر الأسمى للإبداع الفني قد يعطي إنطباع بأن الفن مجرد وهم و حلم طوباوي و هو كذلك لأن ما يقدمه من عوالم غير قابلة للإختزال إلى معطيات تجريبية حسّية بل يحيلنا بإستمرار إلى المتخيل، لكن طابع الوهم و إنبساط التجربة الفنية في سجل اللاواقعي المتخيل هو ذاته ـ حسب أدورنو ـ ما يؤمن لنا تبصر حقيقي بالواقع و هو ما يتيح إيقاض الوعي المستلب إليه. لأن العمل الفني الجديد بشكله غير المألوف يمنحنا صورة تصدم الفكر و تنتزعه من السياق التاريخي و تميط اللثام على تاريخية م اعتقدنا أنه طبيعي بشكل متأصل، فيخلّص بذلك الذات من إغترابها و تكيفها مع وضع زائف[3]، يقول أدورنو في هذا السياق: " الشكل يعمل بوصفه مغناطيسا فهو يرتّب عناصر الواقع التجريبي، بحيث يجعلها تغترب عن علاقة وجودها فوق الجمالي و على هذا النحو و على هذا النحو فقط يتمكن من السّمو بها عن ماهيتها فوق الإستيطيقية "[4]. و هذا يعني أن الخيال يعارض سلطة الأمر الواقع و يعارض الوظيفة الإدماجية للإيديولوجيا من خلال نزع

[1] المرجع نفسه، ص 187.

[2] نفس المرجع، ص 183.

[3] فيل سليتر ،مرجع سابق، 210، 211.

[4] theorie esthetique, ibid, p 313.

الألفة عن الواقع الإجتماعي الذي يتحول في الوعي من واقع طبيعي إستاتيكي ثابت إلى واقع تاريخي قابل للتغير.

الفن من خلال تباعده عن الواقع التجريبي و خقله لعالمه الخاص فإنه يبدي موقفا تجاه الواقع الإجتماعي ن تفسيره كتعبير عن رفض و عدم إنسجام مع الواقع كما هو [1]، لأن التخييل l'imagination ليس ملكة لا زمنية كونية بل تعبير عن المكبوت و الإفتقار، فالرغبة في التخييل التي تظهر في العمل ليس فقط صورة مجازية للواقع لكن بالأحرى رد فعل نقدي، لأن التعبير عن الرغبة ذاته يعني الحرمان الذي يعرض نظرة يوتوبية* لعالم آخر غير موجود، و بالتالي التخييل دائما هدام يرفض و يسائل ما هو موجود رغبة فيما لم يوجد بعد[2].

هذا يعني أن الفن في جوهره يرتبط بالمجال الجواني للبشر كفضاء لتمثلاتهم، و بالتالي يمكن إستخراج ماهية الفن إنطلاقا من النظرية النفسية لكن إستخدام نظرية التحليل النفسي لإستخلاص محتوى الأعمال قد يكون بدون جدوى، لأن التحليل النفسي قد يكون اكثر خصوبة في مجاله الخاص لكنه قد يكون أقل خصوبة إستيطيقيا لأنه يتعامل مع الأعمال الفنية كإسقاطات للاوعي منتجيها، و يتناسى المقولات الشكلية في إجراء التأويل. التي يستبدلها بطريقة ما بحذلقة الأطباء الحاذقين الذين يجعلون من بودلير و ليوناردو دي فينشي عصابيين و يتم تحويل الأول ببساطة إلى عصابي يعاني من عقدة أوديب.[3] و هكذا يختزل فرويد ـ حسب أدورنو ـ التجربة الفنية إلى حقل للمكبوتات، و يفسر الطابع السلبي المهشم الأعمال الفنية الحديثة كعلامة للكبت الذي يرتسم داخل الأثار الفنية، و يحاول غالبا كشف محتواها من خلال السيرة الذاتية لكل نان، و كأن كل عمل فني هو حلم أو وثيقة دالة على التجربة الفردية للفنان. و هكذا يبقى التأويل النفسي

[1] theorie esthetique,ibid, p 16.

* يبدو أن أدورنو تجاوز الطرح الماركسي الذي ينظر إلى اليوتوبيا نظرة إزدراء على أساس أنها مجموعة من الأفكار و الصور و المفاهيم التي تتناقض مع مجال الإنتاج الفعلي و بالتالي تعيق الممارسة حيث ينظر أدورنو إلى اليوتوبيا كدليل على عدم إنسجام و قوة هدامة في المجتمع.

[2] theorie esthetique, ibid, p 24, 25.

[3] theorie esthetique, ibid, p 25.

للتجربة الفنية منحصرا ضمن نطاق الذات لا يتعداها، و بالتالي يعجز عن إدارك المحتوى الموضوعي في العمل لفني و أن الطّابع السلبي في العمل الفني هو علامة و بصمة الوجود الم ضوعي الذي يخترق ذاتية الفنان ويرتسم في العمل الفني .[1]

و مع ذلك يرى أدورنو أن هناك جانب إيجابي في نظرية التحليل النفسي يتمثل في إضاءة الجانب غير الفني في الفن، " إنها تسمح بإخراج الفن من شعوذة الروح المطلق "[2] و تكشف الطابع الإجتماعي لمحتوى ل الفني الذي تمفصل فيه الوساطة الحسية بين بنية الأعمال الفنية و البنية الإجتماعية. و لكن للكشف عن المحتوى الموضوعي الأوسع للفن و الخروج من الطابع الذاتي للتجربة الفنية ينتقل أدورنو إلى كانط، فهذا الأخير كان ـ حسب أدورنو ـ أول من أدرك أن الفن لا يتعلق بتحقيق الرغبة كما عرفه فرويد [3]، فالفن لا يتعلق بالرغبات الآنية المباشرة و إنما هو غائية بدون غائية تكمن غائيته القصوى في رغبة التعبير عن موضوعه و هو الطبيعة كشيء متسامي يسعى الفن إلى تمثله و محاكاته. صورة الطبيعة منقذة من طرف الفن كإيماءة لما وراء المجتمع البورجوازي شيئا ما يفوقه و يتعالى عليه ضمن المحايثة الإجتماعية كرمز[4]. الفن كما يقول كانط موضوع بالعقل لكن بإسم الطبيعة المضطهدة التي تمنح ـ من خلال العبقرية كهيئة فطرية ـ للروح قواعد للفن[5].

هنا ينبغي أن نسجل أن مفهوم العبقرية يأخذ عند أدونو معنا خاص ينسجم مع رؤيته العامة لطبيعة الفن و محتوى الأعمال الفنية إذ يرى أدورنو أنه لا يمكن فهم الفن بإرجاعه إلى مفهوم العبقرية كذات متسامية لديها درات و مواهب خاصة، على عكس ذلك يرى أن الفنان يمكن أن يكون مجنونا شاذا أو متهورا [6]. لذلك فإنّ فهم محتوى الأعمال يجب أن يستند إلى العمل الفني ذاته لأن الفنان ليس مركز التجربة الجمالية و إنما

[1] ibid, p 25.
[2] ibid, p 25
[3] ibid, p 27.
[4] ibid, p 105.
[5] theorie esthetique, ibid, p 92.
[6] ibid, p 239.

وسيط لظهور العمل الفني، و قد بين أدورنو أن الذات وهم و أن العمل الفني هو أقرب إلى التعبير عن ضياع الذات و إختفائها ضمن الفضاء القمعي للحضارة العقلانية، أي أن العمل الفني الذي هو في الأصل تكثيف لتجربة ذاتية يصبح وسيطا لتجلي الكلية الموضوعية التي تمحي حضور الفنان كذات[1].

إن ما يكشف عنه الفنان شيء ما غير شخصي يتعدى الذات، ألم يقل كافكا يوما : " اكتب بخلاف ما أتكلم و أتكلم بخلاف ما أفكر، و أفكر بخلاف ما ينبغي أن أفكر و هكذا دواليك إلى غاية العمق السحيق للعتمة "[2]، و معنى ذلك أن الفنان العبقري هو صوت المجتمع و ذاكرته. و بالتالي تتحدد العبقرية كتجلي لموضوعية ضد التعبير الذاتي، في قلب هذا التعارض يتكشف التصور الأدورني لحقيقة العمل الفني، حيث يقول: " ما يتطور و يصبح مرئيا في الأعمال ما يمنحه سلطته ليس شيئا آخر غير الظهور الموضوعي للحقيقة في ذاتها التي تترك وراءها القصد الذاتي كشيء غير ذي بال و تلتهمه "[3].

إن ما يتجلى في العمل الفني كشكل هو آهات و آنات من هم تحت السيطرة لأن الفن هو تسجيل للآلام المتراكمة عبر التاريخ التي لا يمكن محوها أو تناسيها، الأعمال الفنية هي وقائع إجتماعية و شواهد حسية دالة على شرطنا التاريخي، فما تكشف عنه الخبرة التراجيدية لنصوص صمويل بيكيت مثلا هو العبث التراجيدي و إن كان لا يتخذ نعتا واضحا [4]، و من هنا فالفن هو المكان أين تتجلى الحقيقة الموضوعية، حقيقة الإنسان و وضعه في التاريخ و لا ينبغي أن يكون الفن كمصدر للمتعة على نحو ما يريد البورجوازي أو كنوع من الهروبية و إختفاء بالوهم على نحو ما فعل نيشته للفكاك مما هو تاريخي و واقعي. العمل الفني الأصيل لا يبتغي توفير متعة بأي شكل بل هو ثورة في حد ذاته و سلب متعين للواقع القائم يسعى إلى فضح الواقع

[1] renée bouveresse, l'expérience esthétique, editions armand colin et masson, paris, 1998, p 307.

[2] ibid, p 304.

[3] revue comparatismes, centre de rechercheen litterature,comparée, de l'université de paris-sorbone, n 1, 2010, p 264.

[4] كمال بومنير و آخرون، من النقد إلى الإستيطيقا ، مرجع سابق، ص 136.

وتغييره[1].

الفن لا يمكن أن يكون بديلا عن الواقع و السعادة الحقيقة لا تنال إلا في الواقع، الفن كوعد بالسعادة يتجاوز الإحتفاء النيتشوي بالمظهر الإستيطيقي كأوهام جميلة و اكاذيب حيوية كتجربة غنية ضمن تجربة واقعية فقيرة في الحضارة البورجوازية. " الفن .كما يقول أدورنو ـ يطلب الحقيقة و الحقيقة هي مضمونه الجوهري "[2]، لهذا إنقلب ضد مفهومه الخاص ضد الجمال بإعتباره الغاية القصوى للفن لأن لا يتحول إلى نوع من الوهم الذي يغطي الواقع التعيس أو تجميلا للحياة دون تغييرها[3]. لأن ذلك سيفضي إلى نوع من المصالحة الزائفة للفن بالحياة و الإنسان مع الواقع تنتهي بإستسلام الإنسان إلى الواقع و إندماجه فيه بصورة كلية بدل رفضه و العمل على تغييره.

إذا كانت منتوجات الصناعة الثقافية تخلق عالما وهميا لتدمجنا اكثر فاكثر في الواقع فإن الأعمال الفنية الأصيلة تخلق وهما يجعلنا نعي حقيقة الواقع و تدفعنا شيئا فشيئا إلى الثورة عليه لتغييره بدل التآلف معه وقبوله كما هو، لذلك يقول أدورنو: " الأعمال الفنية الأصيلة لا تكذب و حتى حين لا يكون مضمونها سوى مظهر ـ بوصفه مظهرا ضروريا ـ حقيقة تشهد عليها الأعمال الفنية وحدها الأعمال غير الناجحة خاطئة "[4] . العمل الفني الأصيل هو ثورة في حد ذاته يكفي وجوده ليصبح سلبا متعينا للواقع القائم هكذا يقول أدورنو لكن لنا الحق مع ذلك في المطالبة بالكيفية التي بها عمليا العمل الفني يحتوي هذا الكمون النقدي، وهنا يصبح من الضروري إدراج الشكل بإعتباره النقطة المتميزة للتمفصل بين الإبداع و الإيديولوجيا الفنية، لهذا سنقوم في النقطة التالية بتقديم تأويل أدورنو للشكل الفني الحديث، و كشف الدلالة الإجتماعية لما يبدو مظهرا l'apparence محضا للأعمال الفنية الحديثة.

[1] بن شيخة المسكيني أم الزين،مرجع سابق، ص 148.

[2] theorie esthetique, ibid, p 390.

[3] ibid, p 16.

[4] ibid, p 185.

المطلب الثاني: التأويل السوسيوإستيطيقي للشكل الجمالي الحديث

كان أدورنو نصيرا للحركات الفنية الحديثة، مدافعا عن حقها في الخلق و التجديد مؤكّدا على الطابع الإبداعي للتجربة الفنية، و أنه لا يمكن تعريف الفن إلا ككوكبة من اللحظات التي تتغيّر تاريخيا حيث يقول: " تعريف ما هو الفن يرشد بصورة أوّلية إلى ما كانه الفن فيما مضى، لكنه لا يكون شرعيا إلا بما سيكون عن طريق ترك نفسه مفتوحا على ما يمكن أن يكون، و قد يكون بإمكانه أن يكونه "[1]. و هذا يعني فيما يعنيه أنّه لا وجود لأساس ثابت للممارسة الفنية يلتزم به الفنان و يتخذه الفيلسوف كأصل لفهم الأعمال و تفسير محتواها، و أن جل ما يمكن القيام به في هذه اللحظ هو محاولة فهم المظهر الجمالي الحديث كلحظة من لحظات تطور الفن بدل رفضه و إستبعاده بإسم معيار أو مفهوم محدد.

يجب حسب أدورنو أن نفهم الفن من منطق تطوره الخاص من خلال الأعمال التي تأخذ شكلها من التوتر الديالكتيكي بين الموضوعية الخارجية و منطقها الخاص[2]. و هكذا يصبح موضوع الإستيطيقا ليس الفن كمقولة مجردة و إنما الأعمال التي تدلّ عليها لذلك يجعل أدورنو من العمل الفني موضوع الإستيطيقا الأول، موجها التحليل إلى العمل الفني ذاته محاولا فهم دلالته و محتوى حقيقته من خلال تحليل محايث لشكله ومركباته عن طريق توسيط مفهومي يستخلص ما هو موسّط في جوانية العمل الفني، " لأن ما هو موسط في الفن و الذي يجعل الأعمال أشياء أخرى أكثر من واقعيتها البسيطة يجب حتما أن يكون موسطا بالفكر، بواسطة المفهوم "[3].

لكن هنا نصطدم بتناقض لا يمكن تجاوزه و هو أن العمل الفني كتجربة غير مفهومية لا يستسلم و لا يستجيب لتجربة مفهومية و يتحدى كل محاولة إلى إختزاله إلى مفهوم محدد، و في نفس الوقت العمل الفني

[1] theorie esthetique, ibid, p17.

[2] ibid, p 17.

[3] ibid, p 495.

لكي يكون معاشا في كليته يستوجب التفكير لأن الأعمال الفنية ألغاز تومئ إلى شيء ما معنى معين يحتاج إلى التأمل و التفكير، و بالتالي فهم الأعمال و كشف محتواها لا يتأتى دون تدخل خارجي للمفهوم، مما يعني أن العمل الفني في حاجة إلى الفلسفة رغم عجزها و عوزها إزاء الحقيقة المادية لتجربته لينطق من جديد ويبقى حيا و مؤثرا، لهذا تستجيب الفلسفة لهذه الحاجة و تجعل منه موضوعا للتأمل و التفكير[1].

في حالة الفن الحديث الإستيطيقا يجب أن تنفذ إلى الخاصية الإبهامية hermétique و تحاول أن تعطي منظور أو تفسير ما لهذه الخاصية، دون أن يعني ذلك أن التفسير فكّ لألغاز العمل بقدر ما هو فهم لدلالة شكله و مظهره المجرد و إبرازه العناصر اللا- هوية فيه و جعلها مرئية[2]. دور الإستيطيقا الحقيقي هو أن تستنطق الفن بما يريد هو أن يقوله. بر هو لغة الفن و العمل الفني هو قبل كل شيء شكل لذلك التحليل الإستيطيقي الحقيقي ينبغي أن يتّجه إلى الشكل ذاته لأن محتوى عمل ما ليس فقط ما يمثله و ما يريد أن يقوله بل هو أحيانا طابعه المظهري المحض فالعمل الفني الحديث يريد أن يكون مدركا محضا في ذاته و هذا ما يدل عليه الطابع المغلق لبنيته الشكلية[3].

ر الفن الحديث يتجاوز الفصل الهيغيلي بين الشكل و المحتوى فقد ربط هيغل الفن بالحقيقة واعتبر أن للفن مضمون معرفي يتجاوز مفهوم المتعة الجمالية[4] لكنه أخطأ حين استنتج المحتوى مباشرة دون توسيط الشكل لأن محتوى عمل فني ما لا يتجاوز المادة المشكلة ففي طريقة إستخدام المادة و تركيب العناصر و الشكل الذي تأخذه هذه المادة في النهاية يتكشف المحتوى و هذا معناه أن الشكل و المحتوى موسطان بالتبادل و لا يمكن الفصل بينهما[5]، كما أن مصطلح التعبير expression يحيل في الفن إلى شكل أو

[1] theorie esthetique .ibid, p 364.
[2] ibid, p157.
[3] ibid, p 148.
[4] ibid, p 491.
[5] ibid, p 493.

تركيب تقني للمادة الفنية معبرة و لا يتطلب العمل الفني لكي يكون معبرا أن يستدعي شيئا حسيا و إلا سيصبح التعبير قابل للتبديل بمصطلحات دالة على كل ما ينبغي التعبير عنه بطريقة محددة[1].

في حين إتجه هيغل إلى استنتاج الفكرة المطلقة مباشرة دون تحليل المادة و المظهر حاول أدورنو أن يثبت أن الفن ذاته ميتافيزيقا و أنه يكتسب نبله من كونه منتوج روحي لكن هذا لا يأتيه من الروح التي تتجاوزه و إنما من سلوكه الخاص من شكله الذي يشير إلى شيء ما غير محدد يتجاوز الشكل كنوع من الهالة أو الإستفهام الذي يلازمه و ينشأ ضمن محايثته الخاصة، فالفنان يرسم لوحة و لا يرسم المعنى[2]. و هذا يعني أن المعنى شيء غير معطى بصفة مباشرة و لا يؤلف التحديد النهائي للعمل الفني و بالتالي لا يمكن ـ حسب أدونو ـ وضع معنى واضح و محدد للعمل الفني عبر تتبع لحظاته و تجميعها بطريقة واضحة، لأن ماهية العمل الفني تبقى متخفية و لا يمكن أن تتأتّى عبر التركيب الفلسفي. العمل الفني يمتلك جوهر غير حاضر، إنه " مكان "، " المعنى هو كذلك ملازم لنفي المعنى "[3]، هذا هو تشدق العمل الفني و سر فظاظته في أنه يترك دوما شيئا للصدفة، لا شيء غير مشكل و مع ذلك شكله مقفل منغلق في بنيته أو في سلم تناغمه الداخلي العميق.

الأعمال الفنية الكبرى ـ يقول أدورنو ـ تنتظر، تمتلك محتوى حقيقة لا يمكن تطويقه في معنى نهائي لا حول معناها و لا حول عناصرها [4]، لهذا فإن تحليل الأعمال الفنية لا يتم عبر تفكيك لعناصرها المكونة و إنما بفهم الصراعات التي تصون توازنها الداخلي حيث ينظر أدورنو إلى العمل الفني كتناقض حي (أو كعقدة)، و محلا لتوازن هش يشبهه بالأنا الفرويدي الذي يحمل الصراعات المتناقضة للاوعي[5]. العمل الفني هو عرض لتناقضات الواقع، " الصراعات les antagonistes غير المحلولة في الواقع يعاد إنتاجها في الأعمال الفنية

[1] theorie esthetique , p 152.

[2] معزوز عبد العالي، مرجع سابق، ص 103.

[3] theorie esthétique, ibid, p 153.

[4] ibid, p 313.

[5] ibid, p 22.

كإشكالات محايثة لشكلها "[1]. حيث يتصرف العمل الفني مثل مغناطيس في برادة حديد يجذب عناصر الواقع و يركبها بطريقة متناقضة فتصبح الأعمال الفنية التي هي أجوبة عن أسئلة من باب أولى أسئلة من خلال الإشكالات التي تطرحها بنيتها الشكلية المتناقضة لهذا فإن تحليل الأعمال هو بيان محتواها المتناقض[2].

الشكل الجمالي ليس محض إبداع ذاتي و لا هو بحث عن أسلوب، الشكل له علاقة بالواقع حيث يدمج الفن آخره الواقع التجريبي في بنيته الشكلية، فـ جراءات التقنية مرتبطة بالتطور الإجتماعي، فحتى الأعمال الاكثر جلالا plus sublime تتبنى موقفا من الواقع التجريبي، لأن الأعمال الفنية ليست شيئا آخر غير ترسبات des sédiments و وصمات empruntes للعلاقات الإجتماعية للإنتاج [3]، و بالتالي العمل الفني يحيل إلى شيء غير إستيطيقي بما في ذلك الأعمال 'كثر تجريدا و التي لا تشير في مظهرها لأي شيء واقعي مع ذلك يتم تفسيرها من قبل أدورنو كرد فعل ضد عالم صار مجرد بسبب تعميم تبادل السلع. بالموازاة مع ذلك يقول أدورنو: " واقع أن أعمال الفن مونادات بدون نوافذ monades sans fonétres " مثل " ما ليس ذاتها، لا يمكن أن تكون مفهومة بطريقة أخرى إلا من خلال ديناميكيتها و تاريخيتها المحايثة، بإعتبارها جدل الطبيعة و السيطرة عليها، ليس لها جوهر غير الديناميكية الخارجية لكنها تحاكيها دون تقليدها "[4]. ومعنى هذا أن الأعمال الفنية تتصل بالواقع الخارجي من خلال إماءة تعزّز إستقلاليتها، فهي تحيل إلى آخرها ن كانت لا تقلده. " الطابع المزدوج للفن كإستقلالية و واقعة إجتماعية ينعكس بإستمرار على مجال إستقلاليتها (...) إنها لا تظهر الطابع الحرفي لما تعبّر عنه، لكنها واقعية كونها إجابات في الشكل الإستفهامي عما هو موجود في الخارجية "[5]، أي أن توتّرها الداخلي له علاقة بالتوتّر الذي يجري في الخارج.

[1] theorie esthétique, ibid, p 21.
[2] ibid, p 24.
[3] ibid, p 21.
[4] ibid, p 21.
[5] ibid, p21.

العمل الفني الحديث بشكله المثير للإشمئزاز موجّه بطريقة إحتجاجية ضد كلية الإيديولوجيا الإثباتية يفضح العالم الذي خلقه و أعاد إنتاجه على صورته، يشجب السيطرة و يشهد على المقموع و المكبوت الذي تم إبعاده من طرف العقل و لم يعد له وجود في الذاكرة الجماعية [1]. الفن الحديث هو تعبير عن معناة من هم تحت السيطرة ينتقد القمع و السيطرة و يفضح الأنظمة الشمولية الإستبدادية مثل النازية التي " زيادة على التعذيب في الأقبية بذلت كل شيء، و أرادت بأي ثمن إنقاذ الواجهة "[2].

الفن دمج القبح الذي أصبح المكون التاريخي له و التنافر dissonance ؛ المصطلح التقني الذي يدل عليه و يؤكد واقع أن الفن دمج ما الإستيطيقا التقليدية دعته قبيحا laid فهذا الأخير مهما كانت طبيعته يجب أن يؤلف لحظة في الفن أو يستطيع أن يؤلف لحظة في الفن[3]. أما مفهوم المتعة و الذوق فقد سخر منهما الفن الحديث و أصبح متجاوزان تاريخيا و لم يعد لهما مكان في فضاء التجربة الجمالية الحديثة التي ترفض ستسلام للذوق و لم تعد تسعى إلى إثارة أي متعة جمالية. القبح و السواد و التراجيديا هي أبرز تجليات الحداثة و هي الخصائص الجديدة للفن و التي يجب تفكيرها كمحتوى حقيقة، فالسواد و التنافر يحيلان إلى مبدأ العنف و التدمير كأثر للصراع المحتدم في الواقع الذي يعاد إنتاجه في الفن، حيث يدمج الفن آخره الواقع الإجتماعي في شكله فتظهر الأعمال الفنية كبنى متناقضة تقف فيها العناصر العدائية جنبا إلى جنب، لهذا يقول أدورنو: " إن ما يزعج في الأعمال الفنية هو الضجيج الناجم عن إحتكاك العناصر العدائية التي يسعى العمل إلى مصالحتها "[4].

القبيح له جانب إجتماعي لهذا كان عدائيا و عنيفا فقد أصبح الفلاحون و الجثث المشوهة و المرأة الفاجرة مواضيعا لأعمال رانبو و بودلير، نها حسب أدورنو المضطهد البذيئ حسب معايير الحياة البورجوازية

[1] theorie esthétique, ibid, p 78,79.
[2] ibid, p 79.
[3] ibid, p 74, 75.
[4] ibid, p 247.

الطيبة و قد أصبح مشوها بالإستياء كوصمة عار للإنحطاط تحت عبء عبودية العمل اليدوي[1]. لهذا فإذا صار الفن قبيحا بشكل لا يطاق فذلك لأن قبح العالم قد حلّ فيه[2]. إنه حال لم الذي تعبّر عنه التقنية وتشير إليه الأعمال و الذي يدل على أن الغايات المنجزة ليست متوافقة مع ماهية الطبيعة، و الذي " لا يمكن أن يكون متغيّرا - كما يقول أدورنو - إلاّ بتغيير لإتجاه القوى التقنية للإنتاج التي ستحاول أن تتّسق ليس فقط مع الغايات المرغوبة، لكن أيضا مع الطبيعة المشكلة بواسطة التقنية. إنطلاق قوى الإنتاج يستطيع بعد إزالة النقص أن يمتد في بعد آخر غير ذلك المتعلق بالزيادة الكمية للإنتاج. (...) ما ندعوه منظرا ثقافيا جميلا كنموذج لهذه الإمكانية. العقلانية التي تستدعي مثل هذا الدافع يمكن أن تساعد في شفاء روح العقلانية [3]".

صعود القبح في الحداثة مدين في الحقيقة للحظة النظرية الكانطية التي يعود إليها أدورنو لتأهيل القبح إستيطيقيا حيث يرى هذا الأخير أن الجمال الطبيعي لم يكن متجاوزا حقيقة كما يريد هيغل لكنه ببساطة مكبوت كما أن الجمال الطبيعي و الجمال الفني ليستا لحظتان متمايزان - على نحو ما يرى هيغل - لكنهما موسّطان بالتبادل، فالفن بإعتباره مصنوع فهو منتوج إنساني يحقق بإتقان طبيعة ثانية و يعمل على إظهار عناصر تلك الطبيعة المكبوتة، فالميزيس هو إستحضار لذكرى الطبيعة التي تعاود الظهور كرعب أسطوري[4].

الجمال الطبيعي يثير فينا نوع من المتعة السلبية، لذة بلا منفعة إشباعا سلبيا أقرب إلى النفور منه إلى الإنجذاب ، و هو تقريبا نفس الأثر النفسي و الوجداني الذي تتركه فينا الأعمال الفنية الحديثة فهي بلا شكل تدم الذات و تعنّف الإحساس و تشعرها بمحدوديتها إزاء هذا اللاهوي اللامحدد الذي ليس بوسع المخيلة تمثله[5]. و بالتالي هناك إمكانية لمقاربة الفن الحديث تحت مقولة " الجليل le sublime " الكانطية و هذا ما

[1]theorie esthétique, ibid, p78.

[2] مارك خمينيز، ما الجمالية، مرجع سابق، ص 323.

[3]theorie esthetique, ibid, p 76.

[4] بن شيخة المسكيني أم الزين، مرجع سابق، ص 184.

[5] نفس المرجع، ص 156.

قام به أدورنو الذي يستثمر المقولة الكانطية للتأسيس لإستيطيقا سلبية و تأهيل القبح كصفة مميزة للحداثة ضمن مقولة "الجليل، فهذه الأخيرة مازالت تتمتع بحيوية بإمكانها إستيعاب القبيح لكن هذا لا يتم إلا بتأويل مزدوج يجريه أدورنو لإيجاد علاقة بين الرائع الكانطي و القبيح[1].

بالنسبة لأدورنو الجليل هي المقولة الوحيدة من الإستيطيقا المثالية التي مازالت تتمتع براهنية بإمكانها أن تسعفنا في التأسيس لإستيطيقا سلبية و تجاوز الإستيطيقا المثالية فهي تحمل دلالات غنية مناقضة للإستيطيقا المثالية ذاتها لذا ينبغي الكشف عنها و توجيهها ضدها، حيث يعتبر أدورنو الجليل تحدي للجميل و للذاتية التي تقبع خلفه فإذا كان الجميل قناعا يعزز وهم الإنسجام و التناغم و إديولوجيا لحجب العناصر المتنافرة و المقموعة فإن الجليل هو صورة المطلق المرعب غير القابل للتمثل و الذي يستعصي على الذات التي تنزع إلى كشف الحجب و إخضاع كل شيء إلى القياس و المقارنة. فعندما يستعصي الجليل على ذلك فهو يربك الذات المتمركزة حول ذاتها و يكشف تناهيها و هشاشتها و صغرها إزاء هذه العظمة التي تتجاوزها[2]، " فبواسطة الجليل تثأر الطبيعة لنفسها ليس مما ألحقناه بها تكنولوجيا من قمع و حسب و إنما بسبب تغييبها من أفقنا الفكري الذي تتحكم به الحداثة و التقنية "[3]

التعريف الكانطي للجليل كمقاومة لكل قوة خارقة للبشر فتح لأدورنو المجال ليدشّن منعرجا سياسيا للجليل بحيث يتحول هذا الأخير إلى قوة سالبة لكل أشكال السيطرة و الهيمنة، فهنا حيث يتخذ الجمال كوسيلة لإشاعة وهم الإنسجام في الوعي الجمعي لمن هم تحت السيطرة، القبيح المرعب هو وسيلة لتبديد هذا الوهم و سلب متعين للمجتمع الرأسمالي المعاصر الذي يتطلع إلى تغييره[4]. كل ما يصدم الفكر و يهز كيان البشر كون جميل على نحو رائع. هذا هو معنى الجمال الجديد إنه الإحساس المتسامي الذي يمنحه لنا تجلي

[1] نفس المرجع، ص 144.
[2] معزوز عبد العالي ، مرجع سابق، ص 90، 95.
[3] معزوز عبد العالي، مرجع سابق،ص 95.
[4] بن شيخة المسكيني، مرجع سابق، ص 156.

الطبيعة الذي يحد من هيمنتنا لها و يشعرنا بتناهينا و صغرنا أمامها، الأعمال الفنية الحديثة إجمالا **مرعبة** بشكل مطلق لأنها " تحاكي الخوف الذي يفيض حولها كتكفير expriation "[1]، إنها أثر للخوف الأسطوري في ظن العقل المنتصر أنه قضى عليه، و لم يعد له وجود في حضارة قائمة على العقل. هذا ما يعنيه أدورنو بقوله : " الأهوال القديمة تبقى في التاريخ الذي لا يعطي وعد الحرية، فيه الذات فاعل السيادة يغوص في السحر الأسطوري داخله يوجد و ضده يثور "[2].

[1] theorie esthetique, ibid, p 76.
[2] ibid, p 76.

المطلب الأول: الإبداع الجمالي و مفهوم الحداثة الفنية

إرتبط مفهوم " الحداثة " بعصر التنوير الذي ساد فيه العقل و أصبح الأورغانون الذي يحكم الطبيعة و الحياة، فقد آمن الإنسان الأوروبي حينذاك بقوّة العقل و فعاليته اللاّمحدودة التي ستقوده حتما إلى وضع أفضل تسوده الحرية و السعادة، لكن بعد إخفاق مشروع العقلنة الذي كان يحمل نقيضه في ذاته و تحول العقل من أداة للتحرر إلى أداة للقمع و السيطرة، و نشوب الحرب العالمية الأولى التي كانت إعلانا عن نهاية الحلم اليوتوبي بأحسن العوالم الممكنة، و تحول المجتمع الأوروبي بفعل عقلنة إلى جملة من القوانين و العادات المميّتة، ظهرت حداثة من نوع آخر واكتسب مفهوم الحداثة معنا خاص ضمن مجال خاص، و أصبح عنوانا لحركة ثقافية شاملة " تناظل ضد مخاتلة (خداع) العقل الذي يصادر التجربة العادية و يقلّصها إلى شبكة من المعاني، حيث تعي فيها الذات المنطلقة بضرورتها و ضرورة المسار التاريخي في الآن نفسه "[1].

و هذا يدل أن الحداثة الفنية ترتبط بالسّياق الإجتماعي التاريخي و السياسي لنشأتها في أعقاب الثورة الصناعية كإحتجاج ضد قيم و ثقافة المجتمع الراسمالي، و بالتالي تحيل بصورة مباشرة إلى الزمنية و إلى عصر من التاريخ الإجتماعي؛ لكن قول رامبو الذي أصبح شعارا للحداثة " يجب أن نكون حداثيين قطعا "[2]، يبقى معياريا، ما يعني أن الحداثة ترتبط بمعايير معينة و ليست خاصية أو إشارة إلى مرحلة معينة من التاريخ، و بالتالي لا وجود لتفكير للحداثة لا يكون معياريا. لكن هذا لا يعني كذلك أن هناك تعريفا واضحا لمفهوم الحداثة أو أنه يوجد معيار محدد يمكن من خلاله التمييز بين الأعمال الحداثية و ما ليست كذلك، بل يمكن القول أن الحداثة غير محدّدة على نحو يدعو إلى الإحباط، فكل الإبداعات الجمالية يتم الإحساس بها على أنها حديثة في لحظتها التاريخية [3]. لكن مع ذلك الحداثة كمفهوم تبقى مرتبطة بحكم القيمة الذي يقرّ تقدم أو قدم و إبتذال أسلوب أو شكل ما في لحظة تاريخية معينة.[4]

[1] التريكي فتحي و التريكي رشيدة، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ب ط، 1992 ، ص92، 93.

[2] مجلة فلسفات معاصرة، مرجع سابق، ص 89.

[3] رايموند ويليامز ، مرجع سابق، ص 12.

[4] revue comparatismes, ibid, p 257.

في أعماله و كتاباته المختلفة حول علم الموسيقى و " الموسيقى الجديدة " (الأوبرا و الجاز و الموسيقى الشعبية)، و المؤلفين أنفسهم (شونبورغ، بيرن، فيبرن، ماهلر، فاغنر، بيتهوفن) المتوجة مؤلفه الأخير " النظرية الجمالية " قدم أدورنو مفهوما للحداثة في سياق نظرية جمالية معدة بوضوح من خبرة تفكره و تأمله العميق للفن و تاريخه لا يخرج عن المفهوم الذي أعلن عنه في مسرح بينك الباريسي حيث يقول: " نبرة الحداثيين لا تزال مشهودة رغم الفجوة التي تفصلهم، في نبرة التعصب. خارج الحداثة نقطة الخلاص" يمكن أن يكون الشعار المشترك لهؤلاء الذين يدرون العادات القديمة "[1]. و هذا يعني أن الحداثة هي الإبداع و الإبتكار و التطلع إلى كل ما هو جديد و احتقار التقاليد القديمة، لكن هل هذا كافي لتحديد مفهوم الحداثة؟ هل يعني هذا التعريف أن الحداثة هي مجرد تحقير العادات القديمة و رفض التقليد؟ و ماذا يعني أدورنو بمصطلح اللاتسامح (التعصب) intolerance الذي يجعل منه صفة مميزة للحداثة؟

تعريف الحداثة كحركة تجديد و مجموعة من القطائع و التحولات الجذرية قد يكون غير كاف، فكل عصر ومصر محمولا بإرادة الإكتشاف و التجديد، يبحث عن أسلوب جديد يحرره من ثقل و ضغط الزمن الحاضر[2]. كما لا يمكن أن تكون الحداثة حركة لاواعية لديها هوس للتجديد، بل تتعلق برهانات معينة في إطار هذه الرهانات الجديدة يتحدّد مفهوم الحداثة، فأن تكون حداثي لا يعني أن ترفض و تستخرج الجمال من الأزمة الحاضرة فقط. " أن تكون طليعيا يفترض - على رأي خمينيز - وجود شاغل ثابت يقضي بالترويج للحداثة من أجل إعداد المستقبل "[3].

يرى أدورنو أن هناك صلة بين شكل الفن و مضمونه و توترات العصر، فالحداثة تشير إلى موقف و حركة للفن إزاء المجتمع بناءا على حالته الراهنة، ففي وقت أين آلة الحرب و الدمار تعمل لم يعد للفن الحق في أن يكون جميلا، و لم يعد له الحق في البقاء لا مباليا أمام ما يقع في الواقع من فضائع و مأساة، و يستمر كما كان كما لو أن شيئا لم يكن، لأن ذلك سيكون تواطؤا مع الضلم و الإنحطاط و اعترافا ضمنيا بأن كل شيء على ما يرام. لهذا

[1] revue comparatismes, ibid, p 257.

[2] مارك خمينيز، ما الجمالية، مرجع سابق، ص 313.

[3] نفس المرجع، ص 317.

أختار الفن التضحية بنفسه و الإنقلاب ضد مفهومه الخاص لنفي ذلك، حيث يقول أدورنو: " أمام ما يمكن أن يكون الواقع، الجوهر الإيجابي للفن، هذا الجوهر الذي لا مفر منه يجعله لا يطاق، الفن مرغم على التحول ضد ما يشكل ماهيته الخاصة و يصبح بالنتيجة غير بديهي إلى أعمق تكوينه "[1].

أهوال الحرب وضعت مفهوم الفن في فتنة حقيقية بحيث أنه لو أدار ظهره لهذه الفتنة فقد أدان نفسه، و أوما بتحوله إلى خداع و تضليل، متواطئا مع الإنحطاط و متعاميا عن المأساة التي تطبع يوميات البشر. لهذا إنقلب الفن ضد الجمال و صار قبيحا ليحطم هذا الإتفاق بإلغائه عبر الأشكال[2]؛ " إن أساس عزلة الموسيقى الراديكالية الحديثة لا يكمن في لا إجتماعيتها بل في إجتماعية مادتها على وجه الدقة، إنها تشخص أمراض المجتمع بدلا من أن تسمو بهذه الأمراض إلى حالة إنسانية خادعة، تدعي أن الإنسانوية إنّما تم تحقيقها بالفعل في عصرنا الراهن، و يرى أن هذه الموسيقى لم تعد الآن كإيديولوجيا و في موقف كهذا من العزلة الكاذبة بدت الموسيقى كأنها تمارس حالة من التغيير الإجتماعي الخطير "[3].

تتعلق الحداثة بوعي الفن بذاته فبقدر ما يثور الفن ضد الواقع يثور ضد وضعه في المجتمع، و ضد محاولات الصناعة الثقافية جعله نشاط مكمل لطقوس الحياة العادية، بس له قيمة خارج قيمته الإستعمالية كديكور أو مصدر للمتعة و التسلية؛ لهذا سعى الفن في تاريخه القريب إلى التخلّ ي من مفهوم المتعة الذي لم يعد له معنى في هذا السياق، " ففي عالم زائف كل متعة زائفة (...) من فرط حبنا للسعادة نتخلى عن السعادة، هكذا تصمد الرغبة désir في الفن "[4]. أو كما يقول أدورنو في موضع آخر موضحا: " معسكر المتعة صار معسكرا للكذب: كل فن خفيف و سائغ صار وهم و كذب. لا يمكن أن نتمتع بما يقدم إستيطيقيا في مقولات اللذة و لا يمكن أن نجد هذا الوعد بالسعادة الذي بواسطته كان بالإمكان فيما مضى تعريف الفن في وقت آخر، ـ ليس هنا حيث السعادة المزيفة مكشوفة. اللذ: لا تجد مكانها إلا في الحضور الفوري للغريزة التي تتطلب المظهر، و بالتالي اللذة التي هي

[1] theorie esthetique, ibid, p16.

[2] ibid, p 79.

[3] الشوك علي، مرجع سابق، ص 176.

[4] theorie esthetique, ibid, p 32.

معيار الإستيطيقا تحرم طالب اللذة لأنه لا يجد إلا مظهر، لكن هنا في الأعمال الأصيلة أين تقدم اللذّة كوعد مكسور و صورة غير مكتملة يستمر الإعتقاد في إمكانها "[1].

يتبين من هذا أن أدورنو لا يقصي مفهوم الرغبة من الفن بل يعتبره جزء أساسيا في التجربة الفنية، لكنه يلفت الإنتباه إلى أن هذا المفهوم قد جرى تزييفه و تم إختزال إلى مجرد متعة حسية مبتذلة مثلما فعل بالفن الذي قلص لأغراض إيديولوجية إلى مجرد تسلية للإمتاع و الترفيه في أوقات الفراغ. لهذا إذا جرى نفي هذا النمط من المتعة الترخيسة فذلك رغبة في المتعة الحقيقية التي لا تبقى عند حدود اللذة العابرة و النشوة التي يثيرها فينا تذوق الجمال، لأن ما يعدنا به الفن كوعد بالسعادة هو شيء أسمى و أعظم من الهراء الذي تنتجه الصناعة الثقافية لهذا ينفي الفن هذه المتعة الزائفة لتحقيقه[2].

عنف أشكال الحداثة و قساوتها يبرّر كنتيجة لسياق تاريخي خاص أصبح فيه الفن متحقق في ثقافة ديمقراطية ينتج كسلعة موجهة لمستهلكين، لهذا تتجه الحداثة بتعصب إلى نقيض هذا المنحى السوقي للصناعة الثقافية، أما الروحنة spiritualisation الراديكالية للفن، فهي إشمئزاز يستجيب لسمو و أصالة التمثلات التي تعكسها اللغة المستعملة في الأعمال الفنية الحديثة، و التي تكشف عن عنف لا ينبغي حسب أدورنو أن نفهمه كتعبير عن إحتقار طبقة لطبقة، و إنّما كمنافسة راديكالية بين منطق إستهلاكي و منطق فني، بين فن يصطنع أساليب وأشكال جديدة لأغراض تجارية لا شأن لها بالمضمون و آخر لا يهمه الإنتشار الجماهيري و يضحي بالربح التجاري من أجل تمثيل الحقيقة[3]. في خضم هذه الخصومة و العداء بين الفن الجاد و الفن السوقي تجذّرت الموسيقى الكلاسيكية إلى موسيقى فكرية عالية زهدية ascétique في حين المنتوجات الأقل عمقا - و الاكثر إستحسانا و رواج بوضوح - تنزّل الموسيقى في سجل سوقي للترفيه[4].

---

[1] theorie esthetique, ibid, p 32.

[2] معزوز عبد العالي ، مرجع سابق، ص 149، 151.

[3] theorie esthetique, ibid, p 32.

[4] revue comparatismes, ibid, p 267.

في مطلع القرن العشرين أجرت الحركات الفنية (السيريالية، التكعيبية التجريدية ...إلخ) قطائع جوهرية مع تقاليد الفن في مختلف أنماطه في الرسم و الموسيقى ...إلخ و دشّنت من وراء ذلك تجربة فنية مختلفة كليا عما عرفه الفن خلال كل تاريخه، حيث لم يعد الفنان يسعى إلى إستثارة الإحساس بالجمال و العمل الفني لم يعد له إلى أقصى حد حاجة لأن يكون جميل حين نتأمل لوحات بيكون أو نستمع إلى الأوبرا المعاصرة لا تكشف هذه الأعمال عن أي جمال بل أصبحت التجربة الجمالية تتحدد في غموضها و إبهاماتها و غرائب إبداعاتها الجوهرية.[1]

لقد سار الإبداع الفني تلقائية محضة حيث دخل عنصر الصدفة و العرضية كعنصر مكوّن لفعل الإبداع وجزء لا يتجزأ من التجربة الفنية ذاتها و يمكن تفسير هذا الإنتهاك المستمر لما هو موجود، لكل ما ينغلق كقرار تمرد و رفض للعالم كما هو، و كإحتجاج أخلاقي و سياسي من أجل الحق في المتخيل ما فوق الواقع[2]. كما يمكن تفسير هذا السلوك الإبداعي و التمرد على المظهر الجمالي التقليدي في أن هذا الأخير أصبح من قبيل الروتين العادي و أنه إكتسب مع مرور الوقت وظيفة جمالية إيجابية لهذا يجري التمرد على المظهر كشكل من أشكال رفض الألفة الجامدة و الإستجابة المعتادة[3]. فقد بت الأعمال الفنية تعامل معاملة السلعة و أصبحت خاضعة إلى قانون التبادل التجاري تماما كسلعة موجهة للإستهلاك. أما الأعمال الفنية الجادة التي تجسد الحداثة الحقيقية فهي تتميز بالتعقيد و القبح الذي يسمح لها بمقاومة محاولات إستيعابها داخل النسق التجاري. مثلما حدث مع بعض الأنماط الموسيقية التي " أصبحت مماثلة للبضاعة التجارية المنتجة على نطاق واسع في إطار أدائها و دورها في حياة المستمع"[4].

الحداثة الأدورنية تقتضي تمثل تاريخ الفن كتطور ديالكتيكي للمادة الفنية، فهذه الأخيرة لا يتعامل معها الفنان كمادة خام خارج إطارها التاريخي و الإجتماعي و الثقافي الذي تستعمل فيه وفق أسلوب معين و تؤدي دلالة محددة؛ المواد الفنية مرتبطة بإنبساط لمحتوى حقيقة و ليست أدوات مستقلة محايدة جاهزة للإستعمال، بل مادة

[1] renée bouveresse, ibid, p 302.

[2] theorie esthetique,ibid, p 305.

[3] ibid, p 149. 152.

[4] الشوك علي، مرجع سابق، ص 173.

مشكلة تم إستخدامها وفق منطق معين لا ينبغي إعادة إنتاجها بنفس الطريقة لأن هذه الوسائل و معانيها يتغيران بتغير الزمان و السياق[1]. الفنان سواء كان رساما أو مؤلفا موسيقيا لا يمكن أن يتعلق بالماضي بسذاجة كحقل لا نهائي من الإمكانات. الموسيقي مثلا لا يمكن أن يؤلف إلا في حدود هذا التاريخ واعيا بوهن و نفاد المادة النغمية وزيفها الإستيطيقي هنا و الآن، الوتر السابع المنقوص قد يظهر في سمفونية بيتهوفن في منتهى العمق لكن ليس قطعا كذلك في موسيقى الصالات القرن التاسع عشر.[2]

ميدا عن فكرة تسلسل فض للأعما الذي لا يقود إلا إلى هراء ثقافي يرى أدورنو أن هناك علاقة ديالكتيكية في سيرورة ظهور الأعمال الفنية داخل كل نمط فني، بث لا يمكن فهم عمل فني ما إلا في حدود إستجابته للتقاليد الفنية السابقة عليه، و يمكن تعيين هذه العلاقة في قول أدورنو كل عمل فني هو " العدو القاتل للآخر " [3]. و التي تفيد بأن شيئا ما إستنفذ دلالته و إمكاناته و لم يعد له مبرر وجود على ما كان عليه في سياق مختلف عن السياق الذي ظهر فيه، فشونبورغ على سبيل المثال عندما قام بالثورة اللانغمية (اللامقامية) في الموسيقى قام بها لأن الإصطباغ المفرط للثقافة بالصبغة التجارية كان يقضي على قدرة المستمع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسيكي و لذا فإن الإستغلال التجاري للتقنيات الفنية للسينما و الإعلانات و الموسيقى الجماهيرية ... إلخ تدفع المؤلف الموسيقي إلى إنتاج موسيقى مبعثرة مجزأة تستنكر القواعد الأساسية للغة الموسيقية (النغمية) نفسها، فأصبح كل صوت فردي مفصولا عن غيره لا يكتسب معنى من السياق المحيط به [4]. إضافة إلى لك التخلي من الموسيقى النغمية كان يعني كذلك التحرر من الكل، من العلاقات المنطقية التي لا تسمح بإنطلاق الدوافع اللاواعية العنيفة التي يمنع من ظهورها الإتجاه القبلي إلى الإنسجام الذي ينتج عمليا من خلال

[1] مارك خمينيز، ما الجمالية، مرجع سابق، ص 400.

[2] revue comparatismes, ibid , p 262, 263.

[3] ibid, p 260.

[4] رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، مصر ، د ط ، 1998، ص 63.

كبت الأصوات الفردية و إرغامها على الدخول في نسق تناغمي متجانس، لذلك التنافر هو نوع من الإفلات من الراقابة العقلية بحيث يصبح ضمنه كل صوت قائما بذاته له دلالة مستقلة [1].

و هكذا يمكن القول أن الحداثة ليست مجرد إختيار إستيطيقي أو فلسفي، الحداثة لها علاقة وطيدة بإنبساط محتوى حقيقة، لذلك الفنان الحداثي حقيقة يجب أن يأخذ في الحسبان الحالة الموضوعية للمادة الفنية الموروثة وتاريخ تطورها لكي يحقق تجاوزا واعيا للتقاليد و يقدم رؤية جديدة للعالم تتناسب مع حالته الراهنة، و بناء على ذلك ساق أدورنو نقدا قاسيا لسترافنسكي الذي لم تحمل موسيقاه أي محتوى حقيقة و لم تكن إلا إنتقائية مكسورة لم تستطع القطع مع التوفيقية الموحلة للموسيقى البورجوازية في القرن العشرين[2].

كان تعامل سترافنسكي ـ حسب أدورنو ـ مع المادة الموسيقية في تشكيلاتها التاريخية المتعددة تعامل الهاوي لمولع بالجمال الباحث في الماضي عما يغذي رؤيته للعالم و لم يكترث للسيرورة التاريخية للوعي التي لا رجعة فيها والتي هي في نفس الوقت سيرورة للحقيقة و لم يلتفت إلى كتلة الأشكال المتجاوزة و التي تغيرت دلالتها في سياق مختلف فظلّ يعيد بطريقة لا واعية طرق للرؤية من الأزمنة الماضية. إضافة إلى ذلك يستخص أدورنو من تحليله لأعمال سترافنسكي أن هذا الأخير كان رجل ذوق و لم يكن رجل حقيقة قام بإصباغ أعماله بتلوينات موسيقية وإيقاعات مختلفة مستوحات من الموسيقى الكلاسيكية تمس السطح و ليس لها علاقة بالمحتوى بل لها علاقة بالذوق الذي أختزل بعد كانط إلى إشباع للسطح الذي تلعب حوله الأحسيس و لا يجلي إلا ما هو سطحي و انوي و يصمت حين يصل إلى مستوى التعبير[3].

و من هنا يمكن القول أن الحداثة لها علاقة بالإبداع الفني لكن هذا الأخير ليس بحث عن أسلوب جديد أو إبتكار لأشكال جديدة بل له علاقة بتطور الوعي الإستيطيقي لدى الفنان و يعكس علاقة ديالكتيكية للفن بالواقع و للفن بتاريخه. إنه بشكل محدد إرتباط الفن الأصيل بالحقيقة الذي يفترض نفي لأسلوب أو شكل ما لا ينبغي أن

[1] الشوك علي ،مرجع سابق، ص 174.

[2] revue comparatismes, ibid, 259.

[3] ibid , p 263.

يوجد الآن من أجل تحقيق التحولات التي يفترضها تاريخ الفن موضوعيا. يبتكر الفن في كل مرة أسلوبا معينا في التعبير عن روح العصر من خلال تجاوز واعي لمعايير الجمال التي تبين أنها تاريخية و أن لكل عصر و مصر مفهومه الخاص للفن و الجمال[1].

المطلب الثاني: النفي الإستيطيقي بين الإبداع الفني و الإلتزام السياسي:

لا تتوضح نظرية أدورنو الإستيطيقية عن النفي الجمالي للعالم و طبيعة العلاقة بين الفن و المجتمع، و كيف يكون العمل الفني نقدا للمجتمع و نتاج له؟ و لا نفهم كيف تكون أعمال الطليعة المفككة المجردة بطابعها المظهري المحض الذي لا يفصح عن أي رسالة سياسية صريحة أكثر راديكالية في سلب الواقع و نقدا المجتمع من تلك الأعمال التي تحمل مضمونا سياسيا واضحا و تنتقد الواقع بصفة مباشرة و صريحة؟ و لا نفهم بالموازاة مع ذلك بأي معنى يكون كافكا أكثر حداثة و جذرية من بريشت في نقد المجتمع؟ إلا بعرض الأراء الإستيطيقية لأدورنو و إنتقاداته للوكاتش ، حيث أن الأول دافع عن الأثار الفنية الإبداعية غير العضوية للطليعة بإعتبارها التعبير الصادق عن حالة العالم الراهنة و الثاني الذي تبنى العمل العضوي و إعتبره السبيل الوحيد للفن ليكون فاعلا و مؤثرا في عملية التغيير الإجتماعي.

كل مفكر ينطلق من رؤية معينة للفن و طبيعته و وظيفته في المجتمع، ب له بمثابة مبادئ و معايير لتقويم الفن و الحكم عليه. بناء على ذلك إختلف أدورنو و لوكاتش في تقدير أعمال الطليعة و الحكم عليها، فبينما إعتبر أدورنو أعمال الطليعة نماذج عن حداثة جذرية إستطاعت بأسلوبها الخاص أن تعيد علاقة الفن بالحياة و المجتمع، بعد أن حاولت النزعة الأكاديمية و الأطر المؤسسية تحييده و تجميده ضمن الثقافة الرسمية التي تقف بعيدا عن مشاكل لحياة و المجتمع[2]. هاجم لوكاتش بشدة الحركات الفنية الحديثة و إتهمها بالإنحلال التفسخ و اعتبرها جزء من الإيديولوجيا البورجوازية، و أنها تعمل عن وعي أو لا وعي على دعم هذه الإيديولوجيا من خلال إضفاء طابع روحي على المشكلات الإجتماعية الواقعية، و هكذا بدل أن تبرز هذه المشكلات كمشاكل تاريخية ترتبط بالواقع

[1] مارك خمينيز، ما الجمالية ،مرجع سابق، ص 312.
[2] بيتر بروكر، مرجع سابق، ص 101، 102.

العيني للصراع الطبقي تعمل على طمسها و إخراجها عن جوهرها المادي الواقعي، فتلتقي بذلك مع الإيديولوجيا البورجوازية[1].

بالنسبة للوكاتش الحركات الفنية هي علامة على إنحطاط الطليعة البورجوازية و إنتكاستها أمام الواقع التجريبي، حيث يرى أنه بعد أن بلغت حركة التحرر البورجوازي منتهاها فقدت الطليعة البورجوازية القدرة على تصوير المجتمع البورجوازي كمجتمع متحرك، و لم يعد للمثقف البورجوازي في هذا السياق أي منظور شمولي لأسس الصراع الطبقي و لم يبقى له كأديب أو رسام سوى الإستغراق في تفاصيل حياة يومية منعزلة معبرا عن ذاتية تائهة بالإغتراب و الفراغ الوجودي و غير قادرة مع ذلك على إدراك العناصر الحية التقدمية في المجتمع التي تعمل بإتجاه تغييره[2].

و يضيف لوكاتش في تحليله لأدب الطليعة بأن أعمال كافكا و جويس تقدم روايات لأشخاص هامشيين منعزلين ضمن عوالم خاصة يعيشون وجودا عبثيا و يستغرقان في عرض تفاصيل حيواتهم اليومية، و لا تبرز كيف تتفاعل هذه الشخوص مع مجتمعها، بالتالي لا يمكن لأعمال كهذه تقدم شخوص ضمن فضاء تاريخي واقعي يتفاعلون معه أن تكون فعالة في إحداث تغيير حقيقي في هذا الواقع[3] . و من هنا كانت دعوى لوكاتش إلى ضرورة قيام فن واقعي يرتبط بالأهداف السياسية و الإنسانية للبروليتاريا، و أن يصبح قوة إجتماعية حقيقية تعمل على إيقاض الوعي و تشحذ الجماهير و تحريضها على القيام بتغيير ثوري من خلال تصوير حقيقي للواقع يبرز التناقضات الإجتماعية و يكشف عن الأساس الإنساني للعلاقات الإنتاج. عاد ذلك لا يرى لوكاتش أي إمكانية ليكون الفن فاعلا و مؤثرا في حياة الإنسان و يترك إستفهاما عن الكيفية التي سيكون بها فن ذاتي منعزل عن حاجيات ومطالب الجماهير أن يخدم هدفا سياسيا أو مشروعا تحرريا ؟

[1] فيل سليتر، مرجع سابق، ص 202.
[2] بيتر بروكر ، مرجع سابق، ص 103- 105.
[3] راماان سلدن، مرجع سابق، ص 57.

طبعا هناك إتفاق ضمني بين أدورنو و لوكاتش حول ضرورة ألّا يعود الفن وسيلة للتسلية و الترويح و أن يبقى كما كان دوما قوة إجتماعية كبرى تخدم البشرية في كفاحها من أجل الإنعتاق و التحرر، غير أنهما يختلفان في الكيفية التي يكون بها الفن كذلك. فمفهوم النفي و الإلتزام السياسي في الفن يأخذ معنا خاص عند أدورنو، فالفن حسب هذا الأخير له في ذاته كمون نقدي يتناقض مع الواقع الإجتماعي، بالتالي لا يحتاج إلى نقله إلى السياسة ليكون نقديا، إذ يرى أدورنو أنه بمجرد أن يوجد الفن كشيئ لذاته خاضع لمنطقه الخاص حتى يكون سلبا للمجتمع ، لأن الإستقلالية و التفرد و التمايز هي لحظة نقدية بالنسبة للمجتمع الحديث القائم أساسا على مبدأي المشابهة والتبادل لا يسمح بوجود شيء لذاته خارج نطاق تحكم و الهيمنة الكلية للمجتمع[1].

الفن عند أدورنو هو تعبير عن المعاناة و إحتجاج على آليات التحكم و السيطرة يقدم في بنيته الصراعات الإجتماعية مطالبا بتغييرها، و بالتالي فهو متحزب بشكل متأصل[2] لكن هذا التحزب و هذا الجانب الإيديولوجي في الفن لا يعني أن يصبح الفن ناطقا باسم فئة إجتماعية أو حزب معين أو أن يعيد إنتاج الواقع بطريقة مباشرة على نحو ما يدعو إليه لوكاتش، لأن الفن كتمثيل لا يتصل إتصالا مباشرة بالواقع بل يتباعد عنه و يعيد إنتاجه في شكل، و يمكن تسمية هذه العملية بعملية تحويل فني للمادة غير الفنية أي الموضوع أو المحتوى. فعلى عكس المعرفة العلمية يقوم الفن على التمثيل و الرمزية و معنى هذا " أن المضمون المعرفي للأعمال الفنية لا يكمن في الرسائل التي تستطيع توصيلها و إنما في الطريقة التي تستطيع بها صياغة المادة الفنية الأساسية تضمين شيء من المجتمع "[3]، بحيث يصبح معها العمل الفني إحتجاجا من خلال شكله الدال و ليس من خلال المحتوى الذي يظهر.

العنصر الحاسم في الأعمال الفنية هو الشكل لأن الفن يقاوم بشكله و ليس بشيء آخر مجرى العالم، فالتجريد مثلا في الفن الحديث يتجلى كرد فعل ضد عالم صار مجردا بسبب تعميم تبادل السلع، مما يعني أن موقف الفن من المجتمع هو جزء لا يتجزأ من العمل نفسه من شكله و مادته و تقنيته[4]. و بالتالي ما هو إجتماعي في الفن هو حركته

[1] معزوز عبد العالي، م رجع سابق، ص 147.
[2] فيل سليتر، مرجع سابق، ص 210.
[3] موسوعة كامبريدج، مرجع سابق، ص 186.
[4] المرجع نفسه، ص 186.

المحايثة ضد المجتمع و ليس أخذه لموقف واضح من هذا الأخير، فحتى حين لا يكون مضمون العمل الفني سوى مظهر فهو يناقض الواقع الإجتماعي، لأن اللحظة التي ينقلب فيها الفن ضد المجتمع هي ذاتها شيئا ما إجتماعي كإماءة و رد فعل ضد القمع الأصم للجسم الإجتماعي[1].

ءا على ذلك يمكن القول أن الوظيفة الإجتماعية للفن لا تعني الإنتماء الطبقي للفنان و تعبيره المباشر عن الواقع الإجتماعي، لأن الفن يعكس بطريقة غير مباشرة ضمن إطار أستطيقي محض التناقضات الإجتماعية و يطالب بحلها و هناك الكثير من الأدباء و الفنانين على غرار بلزاك و جورج إليوت و ديكنز الذين قدموا صورة معمقة عن الواقع الإقتصادي و الإجتماعي لمجتمعاتهم دون أن يكونوا متحزبين أصلا، مما يعني أن الواقعية التي يتحدث عنها لوكاتش قد تتجاوز الإنتماء الحزبي و الطبقي[2]. إذ يستطيع الفنان بأسلوبه الخاص أن ينتقد الواقع دون الحاجة إلى تصويره تصويرا مباشرا، هذا ما تدل عليه أعمال كافكا و بيكيت التي يتخذها أدورنو كنماذج حداثية، لا تحتوي روايات هذا الأخير على أي مضمون واضح أو قصة متماسكة لكنها من خلال الصمت المستمر و التقطعات أثناء الحوار الذي يجري بين أفراد قصصه الباهتة يفضح الواقع العبثي كسياق لحدوث هذه التجارب القاسية دون تصويره تصويرا مباشرا، و هذا كافكا يفضح الرأسمالية الإحتكارية و يحتج على مجتمعه دون تصويره تصويرا مباشرا و إنما من خلال بعض التجارب الفردية التي تعكس الهوة بين الشعور المحايث للفرد بجوهره الروحي و ما يحيط به من واقع بربري[3].

يؤكد تاريخ الفن أن الفن ليس مجرد تصوير للواقع الإجتماعي و أن هذا الأخير لا يمكن أن يستنتج من مباشرة من الأعمال على نحو ما تفعل الواقعية بطريقة تعسفية، لأن ما هو مستحضر في الاعمال الفنية يذهب ـ حسب أدورنو ـ إلى ما وراء الصراع الطبقي يضع علامة نحو علاقة مع الطبيعة لا يمكن إختزالها في الإشكالات الزمنية للصراع الطبقي. الأعمال الفنية هي بالفعل صناعة إنسانية لكنها تقدم حقائق ميتافيزيقية خالدة تتجاوز الشروط التي

[1] theorie esthetique, ibid, p 58

[2] راماز سلدن،مرجع سابق، ص 53، 54.

[3] موسوعةكامبريدج، مرجع سابق، ص 180.

أنجزت فيها لذلك نجدها تستمر إلى ما وراء عصر إبداعها[1]. أما محاولات الواقعية فليست سوى " محاولة جديدة لفرض غرض عقلي جامد على الفن "[2]، حيث تعمد هذه الأخيرة ـ من أجل وظيفة سياسية ـ إلى التضحية بالفن و إختزاله إلى مجرد أداة للدعاية السياسية و الإيديولوجية لا تتجاوز وظيفته و محتواه التوصيل المنطقي للنظالات الإجتماعية، ف فرق بذلك الفن في الإبتذال و السطحية[3].

على عكس الواقعية يرى أدورنو أنه لا ينبغي أن نفرض على الفن وظيفة سياسية أو إجتماعية و لا حتى أخلاقية لأن الفن يقوم بنقد المجتمع و يؤثر فيه إستيطيقيا، من خلال ممارسة فنية تناقض قيم و أسس الممارسة الإجتماعية القمعية و هذا ما يعنيه حينما يقول: " بمقدار ما يمكن أن نسند للعمل الفني وظيفة إجتماعية فالوظيفة في ألا تكون له وظيفة "[4] و التي تعني أن الفن يقوم بوظيفته الإجتماعية من خلال تحدي المجتمع و تباعده عنه وانغلاقه في إطاره الإستيطيقي المحض. فإذا كان لوكاتش قد اختار التضحية بالفن من أجل وظيفة سياسية فإن أدورنو يحاول أن يجد صيغة للمنطق الداخلي للخبرة الجمالية يظهر خلالها الفن نقدا للمجتمع دون أن يفقد إستقلاليته و دون أن يتخلى عن قيمته الجمالية، و يمكن تلخيص هذه النظرية كالتالي: لا يكون الفن إجتماعيا لكونه يحمل مضمونا إجتماعيا أو كونه يعكس الصراع الطبقي بل لكونه هو ذاته نقيضا للمجتمع، يقوم الفن بنقد المجتمع و يؤثر فيه من خلال مناقضته لمبادئ و أسس الممارسة الإجتماعية و تمرده على مواضعات المجتمع التحكمي، فحين يتشكل العمل الفني كشيء لذاته وفق منطقه الخاص غير خاضع و لا يمتثل للمعايير الإجتماعية السائدة فإنه يصبح حتما سلبا متعينا للمجتمع لمجرد كونه موجودا، لأنه يناقض إتجاه المجتمع الشمولي الحديث إلى فرض قوانينه و معاييره على كل شيء في مقدمتها قانون التبادل الذي يعني أنه لا وجود لشيء لذاته غير نافع إجتماعيا[5].

العلاقة الديالكتيكية بين الفن و المجتمع عند أدورنو تنشأ بسبب الإختلاف الأصلي بين بنية الفن و بنية المجتمع، يتشكل الفن وفق منطقه الجمالي المحايث، لغايات جمالية محضة و هذا يجعل منه تمردا على قانون المنفعة و التبادل

[1] موسوعة كامبريدج، مرجع سابق، ص 177، 178.
[2] هربرت ريد الفن و المجتمع، مرجع سابق، ص 202.
[3] فيل سليتر، مرجع سابق، ص 222.

[4] theorie esthetique ,ibid, p 33.

[5] معزوز عبد العالي، مرجع سابق، ص 184، 187.

اللذان يشكلان أساس الممارسة الإجتماعية و شرط وجود الأشياء في المجتمع، و هكذا يصبح الفن ذاته نقيضا للمجتمع و ليس مجرد عاكس لتناقضات المجتمع[1]. الفن الحديث أدار ظهره للمجتمع و انغلق ضمن فضائه الخاص كرد فعل ضد واقع بربري، " فقد وصلنا إلى نقطة لا يمكن للعمل الفني عندها إلاّ أن يعلق الواقع التجريبي (إرتباط ـ الوظيفة المجرّد) بعد الآن عن طريق عدم إتخاذ أي شيء محدّد كمضمون له "[2].

إن أصل الخلاف بين لوكاتش و أدورنو حول ماهية الفن و وظيفته في المجتمع يعود إلى إختلافهما الجذري في تشخيص الأزمة التي يعانيها الإنسان، فبينما يرى لوكاتش أن المسألة هي مسألة سيطرة طبقية، و يسند للفن وظيفة سياسية لحل هذه الأزمة من خلال التحريض لتثوير الطبقة العاملة لتغيير نظام الإنتاج و إعادة تنظيم المجتمع على أسس إشتراكية، يرى أدورنو أن الأزمة أعمق و تتجاوز مفهوم السّيطرة الطبقية لأنها تتعلق بأزمة الحداثة ذاتها بما هي ثقافة قمعية سادت و سيطرت على الفكر و أصبحت متجسّدة في مجتمع بيروقراطي تحكمي بشكل كامل، إستطاع أن يقضي على العناصر الحية و يشلّ حركتها إلا ما كان داخل الإطار الوظيفي المحدد له، فلم يبقى للفن ها هنا سوى أن ينأى بنفسه عن هذا الواقع و ينغلق في إطاره الإستيطيقي المحض تعبيرا عن رفضه و إحتجاجه على هذا الطابع التقني للحياة المعاصرة و الآليات القمعية للمجتمع الحديث[3].

إتجاه الفن إلى المعارضة الراديكالية للمجتمع الحديث يجد مبرره في التحولات العميقة التي شهدتها المجتمعات الأوروبية الحديثة فهذه الأخيرة تحولت بفضل الإدارة التقنية إلى مجتمعات قمعية قائمة على التحكم و السيطرة، لا يوجد فئة أو طبقة إجتماعية لا يسري عليها قانون التشيّؤ، فقد وجدت هذه الحركات المعارضة نفسها فجأة عاجزة ومشلولة عن الحركة و الفعل أمام هذا النظام الذي كانت تسعى إلى تغييره كونها أصبحت جزءا منه، لهذا يميل إلى النقد الجذري لأسس الحداثة التقني رافضا كل أشكال التصالح و التواصل مع الأنظمة الإجتماعية السائدة[4]. و بالتالي لا يجوز بحسب أدورنو ربط الفن بفئة معيّنة مستثناة من التشيّؤ الذي يضرب المجتمع ككل،

[1] نفس المرجع، ص 189، 191.
[2] فيل سليتر، مرجع سابق، ص 204.
[3] معزوز عبد العالي، مرجع سابق، ص 193.
[4] معزوز عبد العالي ، مرجع سابق، ص 194، 195.

وليس هناك فئة يمكن أن تمنح معنى للأثر الفني الذي هو بالأحرى تعبير عن اللامعنى ضمن هذا الكل الزائف، ولا يكون الفن تبعا لذلك سلبا للواقع القائم و نفيا له إلا بفضحه بوصفه كذلك و تعرية الأوهام التي تبثها الحداثة التقنية[1].

إضافة إلى ذلك لاحظ أدورنو أن الإستيطيقا الواقعية تتضمن نزعة إثباتية للواقع القائم، فهي و إن كانت تسعى إلى تغيير الواقع و قلب الوضع القائم فإنها تقوم بذلك بنفس آليات هذا المجتمع، مما يجعلها تكرس الواقع أكثر مما تنفيه، فحين تتشكل الأعمال العضوية ـ بغض النظر عن محتواها ـ في بنية متماسكة في قالب توصيلي واضح فهي تؤدّي نفس تجربة وسائل الإعلام تخضع للدلالة السائدة للتوصيل و توحي عن طريق البنية الكلية المتماسكة لأعمالها بوهم الإنسجام، و بالتالي فهي تثبت آليات و مواضعات المجتمع التي يفترض أن تنفيها. على خلاف ذلك الأعمال الفنية الإبداعية حين تتنكر لأشكال الإتصال السائدة و تنحو نحو التفكك الداخلي و اللاتماسك و تتجه بوعي نحو نقيض المعنى، فهي تنتقد الواقع بصرامة و تكسر المألوف و تبدد وهم الإنسجام، لهذا كانت أعال كافكا و بيكيت وشونبورغ سلبية إلى أقصى حد، فهي لا تغذي وهم الإنسجام و غير قابلة في الوقت ذاته للإيستيعاب و التصالح مع الوضع القائم بأي وجه من الأوجه.

بر دروب مختلفة يحاول أدورنو أن يوفق بين الوظيفة الإجتماعية للفن و ما يمكن أن يلعبه الفن في الواقع والطبيعة الإبداعية للتجربة الجمالية و ذلك من خلال نظرية ترى أن الفن ينتقد الواقع إستيطيقيا من خلال الشكل ،فالفن يستجيب للواقع و يتفاعل مع حالته الراهنة إبداعيا من خلال الشكل و لا يمكن أن يكون إلا كذلك، هذه هي خصوصية الفن في أنه يتصرف وفق منطقه الشكلي المحض، ه ميدان الحقائق المتخيلة، الفنان لا يترجم بل يؤلف و يبدع و لهذا لا يكفي أن تعلن العداء أو ترفض الواقع لتكون حداثيا لأن الحداثة لها علاقة بالإبداع لا يمكن أن يكون الفن نقدا للمجتمع إلا حين يتشكل في إطاره الإستيطيقي المحض، خاضعا لمنطقه الخاص معلنا عن نفسه شيء متميز يتحدد في ذاته[2]، أما الإلتزام السياسي فليس إلا ردّة جمالية لشخص كان يفكر بطريقة غريبة

[1] المرجع نفسه، ص 128.

[2] معزوز عبد العالي، مرجع سابق، ص 187.

عن طبيعة الفن*[1]. لأن إعادة إنتاج الواقع العيني و إبراز السمة الطبقية للمجتمع ليست فعلا إبداعيا و الحداثة ليست مجرد إعلان عن رفض الواقع و إنما فعلا إبداعيا و لهذا فإن محتوى الرسالة الذي يتشدق به لوكاتش ليس إلا عذر و فقدان للموهبة و فتور للقوة الخلاقة لأناس لم يدركوا بعد الطبيعة الإبداعية للتجربة الجمالية.

* ضمن نفس السياق الذي يتحدث فيه عن ديالكتيك الفن و المجتمع و يدافع عن الطبيعة الإبداعية للتجربة الفنية، إنتقد أدورنو بشدة سارتر الذي اعتبره مرتي أكثر منه فنان، وميّز بين أعمال هذا الأخير و أعمال بكيت و كافكا ففي حين تتكلم روايات سارتر عن الخوف و تعجز عن تجسيده، الأعمال الفنية الطلائعية بطابعها المقزز و انعدام المعنى فيها، تثير فينا رعشة و فزع لأنها تعيد إنتاج الخوف الإجتماعي في لغة و شكل و لا تكتفي بالتعبير عنه، و هنا تكمن قوة أعمال الطليعة في كشف و فظ حقيقة الواقع الإجتماعي من الداخل بأن تظهر كنتاج له و ليس تعبيرا عنه. أنظر: آلان هاو، مرجع سابق، ص 125.

[1] theorie esthetique, ibid, p 151.

خاتمة

بعد أن قطعنا شوطا طويل في عرض فلسفة أدورنو نصل إلى تأكيد أن جل فلسفته تأتي ضمن مشروع للتحرر له تفصلات و جوانب عدّة، و أن معظم أراؤه الفلسفية و الإجتماعية و الإستيطيقية تأتي ضمن هذا السّياق، .ي يؤسس لخطابه الـ .فني و يوجهه من مجال إلى مجال. لهذا كان من الطبيعي تناول أراؤه الإستيطيقية و بحوثه في فلسفة الفن في إطار إشكالية التحرر، فقد دافع أدورنو عن الفن كآخر الوسائل الممكنة للإنعتاق و التحرر من أسر النظام القائم لمؤسسات المرتبطة به، و تجاوز الوعي السّائد الذي لا يؤدي إلا إلى الإرتباط بالراهن و الإندماج فيه بدل رفضه و مقاومته.

بعد التحليل و التتبع المتأنّي لتسلسل أفكار أدورنو و تنقله بين الضفاف يمكن القول بكل وضوح أن هناك إحالة متبادلة بين **جدل التنوير** و **الجدل السلبي** و **النظرية الجمالية**، أنها جميعا تصب في مشروع تحرري واحد قائم على نقد العقل مستهدفا إعادة بنائه بعد أن انخرط في صيرورة تدمير ذاتي متناسيا طبيعته الميميتيقية وغاياته القصوى، التي تخلى عنها لصالح ممارسة براغماتية ضيقة قائمة على الربح و المنفعة، و لهذا استنجد أدورنو بالفن للظّفر بحقيقة مختلفة وراء الخطاب الإيديولوجي للعقل الأداتي و بناء عقلانية حقيقية من خلال دمج لحظة ميميتيقية في العقل، فالفن حسب أدورنو من خلال مفهوم " الميميزيس " يؤشر على وجود صورة أخرى للعقل تتباين كليا عن عقلانية العقل الأداتي، عقلانية ميميتيقية تقدم علاقة مختلفة مع الخارجية غير قائمة على السيطرة تعيد الإعتبار للاهوي و تسمح له بالظهور كما هو دون قمع أو تقييد. و هكذا يساهم الفن في بناء العقل و يضع الأسس و المبادئ لممارسة غير قائمة على السيطرة، فيستبق بذلك وضعا أين الإنسانية ستكون متحررة تماما من القهر و السيطرة الممارسة من طرف الإنسان على أخيه الإنسان.

لكن أدورنو يتناول هذا الدور التحرري للفن في سياق أزمة يمر بها هذا الأخير، أزمة جعلت مفهوم الفن ذاته أمرا ملتبسا و غير قابل للتحديد، فكل ما يتعلق بالفن أصبح في وضع إشكالي و موضع تساؤل إلى غاية مفهوم الفن و العمل ذاتهما، و أصبح الإنتاج الفني مجرد لعب للأشكال و إجراءا تقنيا خالصا، حتى صار من غير الممكن إثبات محتوى حقيقة في الأعمال الحديثة، فقد فرضت الطلائع منطقا جديدا في الإنتاج الفني و نظرة جديدة

لمفهوم الفن ذاته، لهذا نظرية أدورنو الإستيطيقية تستجيب لهذا الإقتضاء الجديد، و تحاول تحديد ماهية الفن الحديث، و الفصل في المسألة المتنازع عليها حول حقيقته، إنطلاقا مما صاره الفن في لحظة تطوره التاريخي هذه.

يمكن القول إجمالا أن النظرية الجمالية هي نظرية للفن الحديث تحاول تفسير حركة الفن الحديث مقابل آخره (الواقع)، و تعمل على إبراز ماهية الفن الحقيقية و الحقيقة الجمالية كما تتمفصل على أرضية الفن الحديث ذاته، و بالتالي القضية الجوهرية للنظرية الجمالية هي الدفاع عن العمل الفني المستقل من خلال إبراز الطابع الإحتجاجي النقدي لهذا العمل و تحديد الكيفية التي يكون بها العمل المستقل بطابعه المظهري الشكلي المحض حاملا لحقيقة إجتماعية نافية للواقع كما هو، و يمكن حصر الطابع النقدي للعمل الفني الحديث في رفضه تمثيل المجتمع كما هو و إنكفائه في مجال فني خاص و تقديم نفسه كمظهر محض رافضا بشكل جذري آلية التواصل السائدة و هذا هو سر قوته النقدية و الميزة التي تجعله غير قابل للإستيعاب في النسق التبادلي القائم.

لقد عرف أدورنو كيف يدافع عن التجربة الفنية و استطاع إيجاد درب ـ ساعده في ذلك تكوينه الفني ـ يقترب به من مفهوم التجربة الفنية و الطابع الإبداعي لهذه التجربة من جهة و القول بوظيفة إجتماعية للفن و ذلك من خلال تأويل سوسيو- إستيطيقي أثبت من خلاله أدورنو أن الفن ينفي العالم فنيا و أن الفن في ذاته من خلال فعل التخييل و التباعد عن الواقع و انكفاؤه ضمن مجاله الخاص يحمل كمون تحرري و بالتالي لا يحتاج إلى أن يفصح عن مضمون معين أو أن يتحول إلى السياسة ليكتسب فعلا سياسيا، و رد بقوة على محاولات الواقعية الإشتراكية حرف الفن عن الطابع الإبداعي العفوي و إختزاله إلى مجرد دعاية سياسية و ناطقا رسميا بإسم حزب أو طبقة معينة و أشار إلى ان ذلك يعادل ما تقوم به الصناعة الثقافية من تشويه للفن و إختزاله إلى محض تسلية للإستهلاك الجماهيري و قد أنصف التاريخ أدورنو و أثبت صدق أرائه الفلسفية و الإستيطيقية التي مارست تأثيرا منقطع النظير في الأوساط الفكرية و الفنية بفضل أسلوبه الجذاب الذي يدفعنا بحماسة إلى تبني أرائه و الدفاع عنها و لكن مع ذلك و مهما كان أسلوب أدورنو جذابا و أخاذا من الناحية الأسلوبية و الحكمية الشذرية فإن ذلك لا ينبغي أن يعمي أبصارنا عن بعض السلبيات و المآخذ التي تعتري بعضا من أرائه النقدية و الجمالية و التي يجب إبرازها و وضعها في إطارها التاريخي الذي ارتبطت به.

من بين الإنتقادات التي وجهت إلى أدورنو " النخبوية و الإفتقاد إلى الممارسة " و أنه لم يكن مقنعا تماما في دفاعه عن الفن الطليعي و لم يبيّن كيف تتحول أعمال الطليعة ذات الطابع الشكلي المجرد غير المرتبطة بواقع تاريخي معيّن إلى ممارسة إجتماعية و كيف تساهم في تشكيل وعي ثوري و بدلا عن ذلك تجنب أدورنو الحديث عن الممارسة و في المناسبات القليلة التي يتحدث فيها عن الممارسة يكتفي بالقول أن " هناك شك حول ما إذا كانت أعمال الفن تؤثر سياسيا فإذا كانت تفعل ذلك يكون عادة هامشيا بالنسبة للأعمال المعنية و إذا كانت تكافح من أجل أن تفعل فإنها تقصر عادة عن بلوغ مفهومها الخاص. و الواقع أن تأثيرها و أثرها الإجتماعي الحقيقي غير مباشر إلى أقصى حد. إشتراك في ذلك الروح (geist) الذي يسهم من خلال عملية خفية في تحويل المجتمع و الذي يتم تقطيره في أعمال الفن "[1].

إذا سلّمنا بهذه المقولة التبريرية و أقررنا بجدوى هذه الأعمال و فعاليتها الإجتماعية، ن ذلك غير مضمون بالنسبة لجمهور ناكص أدمن السلع الثقافية و صار عاجزا عن فهم و الإستجابة لنداء الفن المستقل حسب ما يقول أدورنو نفسه.[2] لا بل يمكن القول اكثر من ذلك أن هذه الأعمال (الحداثة الجذرية) التي روّج لها أدورنو و دافع عنها بشدة تم إستيعابها لاحقا و فقدت طابعها المعادي للبورجوازية و بدت كأنها مجرد تطور داخل الفن البورجوازي و ليس بديلا ثوريا عنه، حيث تم تدجينها و فتحت لها المسارح و دور الفن و اكبر قاعات العرض في العالم، ما يعني أنها تحولت كسلفها البورجوازي إلى مجرد تظاهرة ثقافية و نوع من الموافقة الأكاديمية و ت بسرعة إلى المنطق التجاري الذي ثارت عليه و تحولت صور الكتابة و اللامعنى و العبث ذاتها إلى كليشيهات لكل ما هو تجاري[3].

من جهة أخرى يمكن القول كذلك أن أدورنو أعطى مفهوما ذيقا لمعنى الحداثة متأثرا بأزمة إجتماعية و سحبها على كل الفن في القرن العشرين، فكان تحديده للأعمال الحداثية إنتقائي إلى حد كبير، فهو يقرن الحداثة بالراديكالية و يضم تحت لوائها فقط الأعمال الفنية المستقلة و يتخذ مبدئيا موقفا معاديا من كل الفنون الجماهيرية

[1] فيل سليتر، ص 214.
[2] آلان هاو، ص 125.
[3] طرائق الحداثة، ص 53، 54.

معتبرا أياها جزء من ثقافة مصطنعة و أنها في مجملها تفتقد إلى الأصالة و تخدع مستهلكيها[4]. و أخذ تبعا لذلك موقفا سلبيا إتجاه الفنون الشعبية و الفن المعاد إنتاجه آليا و لم يجد أي قيمة نقدية أو إجتماعية لدمقرطة الفن و هو ما دفع لبعض إلى القول أن أدورنو وقع في نفس ما وقع فيه بنيامين فقد عاب أدورنو على هذا الأخير موقفه غير الديالكتيكي من الفن المستقل و لم يلتزم بذلك هو و كان أقل ديالكتيكية في تقييمه للفن الجماهيري[5].

بالإضافة إلى ذلك كان لأدورنو إتجاها متفردا كان محل إنتقاد بسببه و هو استبعاده لمفهوم المتعة الجمالية التي اعتبرها شيئا غير أساسي في التجربة الفنية التي تستند ـ حسبه ـ إلى العقل و لا تلقي بالا إلى الذوق و ما يهوى القلب الذي يرتبط بالمظهر و مفهوم الرغبة الذي يتناقض مع مفهوم الحقيقة في حين الأعمال الفنية الأصيلة كلما ازداد إدراكنا لها و فهمناها بشكل صحيح قلّ إستمتاعنا بها، و هذا ما اعتبره هانس روبرث ياوس تناقضا صريحا من تيودور أدورنو و يتساءل عن مبرر وجود أعمال الفن إذا لم تكن تثير أي متعة جمالية؟ و يرى ياوس أن هذه الأخيرة هي أساس كل تجربة فنية و المنطلق لفهم وظيفته الإجتماعية التحريرية حيث أن انخراط المتلقي في مثل هذه المتعة هو ما يتيح للمتلقي التحرر من الوعي السائد و الإنخراط في وعي جمالي يتيح تجديد الرؤية للواقع و ابتكار عالم خاص. الأمر الذي يعني أن المتلقي إنفكّ من التجربة الهزيلة للواقع و غادر دائرة الإنتاج الوظيفي لمجتمع المستهلكين[6].

هناك إنتقادات كثيرة و مآخذ وجهت لأدورنو لكن كل هذه الإنتقادات لا يمكن أن تلغي مكانة أدورنو في الفكر المعاصر أو تثير شك حول عمق و قوة فكره الذي لا يزال إلى الآن يتمتع براهنية تجعل التواصل النقدي مع أفكاره تواصلا مثمرا بإمكانه في هذه اللحظة التاريخية أن يفضي إلى شيء مهم أو على الأقل يسعفنا على فهم حاضرنا و استشراف المستقبل في مجتمع يتغير بسرعة و يطرح كثير من الظواهر و الإشكالات التي ينبغي أن تفهم أدورنو يعطينا مفاتيح لذلك، و هذا وحده يشكل سببا كافيا للإستمرار في دراسة أدورنو و إضاءة جوانب أخرى من فكره في المستقبل.

---

[4] علي الشوك، ص 172.

[5] آلان هاو، 125.

[6] مارك خمينيز، الجمالية المعاصرة، ص 114، 117.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

I- المصادر:

1- المصادر باللغة العربية :

- ماكس هوركهايمر، تيودورف أدورنو، جدل التنوير شذرات فلسفية، تر : جورج كاتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2006 .

2- المصادر باللغة الفرنسية:

- theodor Adorno, dialectique négative, tra: groupe de traduction du collége de philosophie, edition payot, paris, 1992.
- theodor w. Adorno, prismes critique de la culture et société, tra : Genevieve et Rainer Rochlitz, payot, s v , s d.
- theodor w. Adorno, théorie esthetique, tra: Marc jimenez, ,klincksieck, Paris, 2011.

II- المراجع:

1- المراجع باللغة العربية:

- إدقار موران، نجوم السينما، تر: إبراهيم العريس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2012.
- أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، د ت.
- أفاية محمد نور الدين ، الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا الشرق، ط 2، 1998 .
- آلان تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، ب ط، 1997.
- آلان هاو، النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت، تر: ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2010.
- ألكسندر اليوت، أفاق الفن، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، تر: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ط 3، 1982.

- إيان كريب، النظرية الإجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، محمد حسين غلوم، المجلس الوطني الأعلى للثقافة و نون و الآداب، الكويت، د ط، 1999.
- براين ماجي، رجال الفكر، مقدمة للفلسفة الغربية المعاصرة، تر: نجيب الحصادي، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط 1، 1998.
- بربرا بوبقر، الأنماط الثقافية للعنف، تر: ممدوح يوسف عمران، المجلس الأعلى للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، د ط، 2007.
- بسطاويسي رمضان، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نوذجا، مطبوعات نصوص 90، القاهلرة ، ط 1، 1993 .
- بغورة الزواوي، ما بعد الحداثة و التنوير، موقف الأنطولوجيا التاريخية ـ دراسة نقدية ـ ، دار الطليعة للطبيعة و النشر، بيروت، ط 1، 2009 .
- بن شيخة المسكيني أم الزين، الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا، جداول للنشر و التوزيع، الكويت، ط 1، أكتوبر 2011.
- بول ـ لوران آسون، مدرسة فرانكفورت، تر: سعاد حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط 1، 1990 .
- بومنير كمال و آخرون، ثيودور أدورنو من النقد إلى الإستطيقا (مقاربات فلسفية) ، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2011 .
- بيتر بروكر ، الحداثة و ما بعد الحداثة، تر : عبد الوهاب علوب، منشورات المجتمع الثقافي ، الإمارات، ط 1، 1995 .
- التريكي رشيدة، الجماليات و سؤال المعنى، تر: إبراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط 1، 2009.
- التريكي فتحي و التريكي رشيدة، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ب ط، 1992.
- توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، تر: سعد هجرس، دار أويا للطباعة و النشر و التوزيع و التنمية الثقافية، ليبيا، ط 2، 2004.
- جون ليتشه، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر : فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية (المنظمة العربية للترجمة)، بيروت، ط 1 ، 2008 .
- باني قاتيمو، نهاية الحداثة الفلسفا العدمية التفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د ط، 1998.

- رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، مصر ، د ط ، 1998.
- رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد ، تر : فاروق عبد القادر ، دار عالم المعرفة الكويت، يونيو 1999 .
- روديجر بوبنر ، الفلسفة الألمانية الحديثة ، تر : فؤاد كامل ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، د ط ، د ت .
- زولتان تارتر، النظرية الإجتماعية و نقد المجتمع، تر: علي ليلى، دار المعرفة الجامعية، 1995.
- طاهر علاء، مدرسة فرانكفورت من هوركهايمر إلى هابرماز، مدخل إلى نظرية النقد المعاصرة، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1، (د ت).
- علوش نور الدين ، المدرسة الألمانية النقدية، نماذج مختارة من الجيل الأول إلى الجيل الثالث، دار الفرابي، بيروت، ط 1، 2013.
- فرانسيس بال، الميديا، تر: فؤاد شاهين، دار الكتب الجديدة المتحدة، بنغازي ليبيا، ط 1، 2008.
- فيل سليتر، مدرسة فرانكفورت نشأتها و مغزاها ـ وجهة نظر ماركسية، تر : خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 2004 .
- ليلى على، ماكس فيبر و البحث المضاد في أصل الرأسمالية المعاصرة، المكتبة المصرية للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، 2004.
- خمينيز، الجمالية المعاصرة الإتجاهات و الرهانات، تر : كمال بومنير، منشورات الضفاف لبنان، و منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1 ، 2012 .
- مارك خمينيز، ما الجمالية، تر : شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2009 .
- مختار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد و العشرون، دار الشروق، ط 1، 2000.
- معزوز عبد العالي، جماليات الحداثة أدورنو و مدرسة فرانكفورت، منتدى المعارف، بيروت، ط 1، 2011.
- ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، تر:حسين قبيسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2011.
- هربرت ريد، الفن و المجتمع، فتح الله عبد الحليم، مطبعة شباب محمد صلى الله عليه و سلم، ب ط، ب ت.

- هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط 3، 1988.
- يوغن هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات دار وزارة الثقافة ، د ط ، 1995 .

2- المراجع باللغة الفرنسية:

- gilbert hottois, de la renaissance à la posmodernité, une histoire de la philosophie moderne et contemporaine, édition de boeck université, 3 édition, 2005.
- renée bouveresse, l'expérience esthétique, editions armand colin et masson, paris, 1998.

III- المعاجم والموسوعات :

1-المعاجم والموسوعات بالعربية:

- الموسوعة الفلسفية للرابطة العربية للفلسفة، مدرسة فرانكفورت النقدية جدل التحرر و التواصل و الإعتراف، ج 1، إبن النديم للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 1، 2012 .
- موسوعة كامبريدج للنقد الأدبي الكلاسيكي، القرن العشرين المداخل التاريخية و الفلسفية و النفسية، ج 9، العدد 919، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2005.
- جورج بيشي، معجم الفلاسفة (الفلاسفة، المناطقة، المتكلمون اللاهوتيون، المتصوفون)، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط 3، 2006.

2- المعاجم و الموسوعات باللغة الفرنسية:

- Jean – pierre zarader, le vocabulaire des philosophes, philosophie contemporaine (xx siecle), ellipes .
- dictionnaire des philosophes, encyclopedia universalis, editions albin michel, france, 3e edition, 2012.

المجلات و الدوريات باللغة العربية:

- حوليات كلية الآداب، تصدر عن المجلس النشر العلمي ـ جامعة الكويت، الحولية الثالثة عشر، عبد الغفار مكاوي، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، تمهيد و تعقيب نقدي، 1993.
- مجلة أداب الكوفة، تصدر عن كلية الآداب جامعة الكوفة، النجف، العراق، المجلد 1، العدد 20، 2014.

- مجلة فكر و فن ، العدد 78، 4، 2003، الناشر: معهد غوته، الطباعة: كولن للطباعة و النشر.
- مجلة فلسفات معاصرة، مجلة فصلية، العدد 4، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع مجد، ط 1، 2009.
- مجلة مركز دراسات الكوفة، تصدر عن مركز دراسات الكوفة/ جامعة الكوفة، المجلد 1، العدد 37، د ت.

المجلات و الدوريات باللغة الفرنسية:

- revue analyses, v 7, n 1, hiver 2012, département de français de l'université d'ottawa.
- revue comparatismes, centre de rechercheen litterature,comparée, de l'université de paris-sorbone, n 1, 2010.
- revue de csiences humaines tracés, n 13, 2007, editions ENS, lyon, france.
- revue germanique internationale, n 3, 1995, cnrs éditions.
- revue laval théologique et philosophique, vol 52, n 2, publié par faculté de philosophie et faculté de théologie et sciences religieuses de l'université de laval, québec, juin 1996.

المواقع الإلكترونية:

- revue actuel marx en ligne, sur le site: www.actuelmarx.u-paris10.fr
- Theodor Adorno, l'industrie culturelle, www.le-terrier.net.
- المجلة الإلكترونية " معازف " على موقع: www.ma3azef.com

شرح المصطلحات

إستقلالية autonomie

أسطورة mythe

غتراب aliénation

إغلاق hermétisme

إنسجام harmonie

إيجابية positivité

بربرية barbarie

تأمل ذاتي auto-reflection

تبعية hétéronomie

تجرّد désintéressement

تجريد abstraction

تحرر émancipation

تسليع marchandisation

تسييس politisation

تشيؤ reification

تشيئة chosification

تطويع manipulation

التفكك الذاتي auto-destruction

تقدم progrés

تقنية technique

تناغم consonance

تنافر dissonance

تنميط standardisation

جدل dialectique

جليل sublime

جمالية esthétique

حداثة modernité

حفظ الذات auto-uconservation

رأسمالية capitalisme

رغبة désir

سلبية négativité

سيادة souveraineté

سيطرة domination

الصناعة الثقافية industrie culturelle

صنمية fétichisme

العابر éphémer

العقل الأداتي raison instrumentale

عقلنة rationalisation

ع الذات auto-domination

كلية totalité

لا- مفهومي non-conceptuel

لا نغمية atonalité

لاهوي non-identique

لغز énigme

متنافر hetérogéne

مجتمع تحكمي société administré

محاكاة mimésis

مظهر apparence

معرفة connaissance

ممارسة praxis

موضوعية objectivité

نزع السحر désenchantement

نغمية tonalité

نقد critique

هالة aura

وضع قائم statu quo

فهرس أعلام البحث

إدقار موران edgar morin

إدموند هوسرل edmund husserl

آرثر رامبو arthur rimbaud

أرنولد شونبورغ arnold schonberg

ألبان برغ alben berg

أنطون فيبرن anton webern

إيغور سترافينسكي igor stravinsky

إيمانويل كانط emmanuel kant

بابلو بيكاسو pablo picasso

برتلوت بريشت bertolt brecht

تيودور أدورنو theodor adorno

جون بول سارتر jean-paul sartre

جيمس جويس james joyce

جيورج لوكاتش georg lukàcs

رونيه ديكارت rené descartes

ريتشارد فاغنر richard vagner

سرين كاركغارد soren kierkegaard

سيغموند فرويد sigmund freud

شارل بودلير charles boudelaire

صمويل بيكيت samuel beckett

غوستاف ماهلر gustav mahler

فالتر بنيامين valter benjamin

فرانز كافكا franz kafka

فرانسيس بيكون francis bacon

فريدريك نيتشه freidrich neitzsche

فريدريك هيغل frederic hegel

كارل ماركس karl marx

لودفيج فان بيتهوفن ludwig van beethoven

مارتن هيدقر martin heidegger

ماكس فيبر max weber

ماكس هوركهايمر max horkheimer

هانز جيورج غادامير hans-georg gadamer

هانس روبرث ياوس hans robert jauss

هربرت ماكوز herbert mercuse

يورغن هابرماس jurgen habermas

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المقدمة ..... أ- هـ

مدخل ..... 7 - 9

الفصل الأول :الفن في أفق ديالكتيك السيطرة و التحرر

توطئة ..... 12 -12

المبحث الأول: منطق السيطرة و نقد العقل ..... 12 - 26

1- المطلب لأول: منطق السيطرة و إشكالية التحرر ..... 12 - 18

2- المطلب الثاني: نقد و تفكيك البنية الميتولوجية لعقل التنوير ..... 18 - 26

المبحث الثاني: مأزق النقد و أفاق الفن ..... 27 - 42

1- لمطلب الأول: حدود النقد و إشكالية التفلسف ..... 27 - 33

2- الفن كأفق للتحرير و التنوير ..... 34 - 42

الفصل الثاني : أزمة الإستيطيقا المعاصرة و اغتراب الفن عن ذاته

توطئة: ..... 44 - 45

المبحث الأول: وضع الفن و مكانته في المجتمع الرأسمالي المعاصر ..... 45 - 61

1- المطلب لأول : موت الفن و أفول الجمال ..... 45 - 53

2-المطلب الثاني: الفن في عصر الإستنساخ الآلي و أفول الهالة ..... 53 - 61

المبحث الثاني: الفن في أفق " صناعة الثقافة " ..... 62 - 74

1- لمطلب الأول: الفن بوصفه إيديولوجيا مضلّلة ..... 62 - 68

2- المطلب الثاني: التنميط: صناعة الكيتش و تحويل الفن إلى سلعة ..... 68 - 74

الفصل الثالث: الإستيطيقا السلبية و مفهوم الحداثة الفنية

توطئة: ..... 76 - 78

المبحث الأول: تأويل التجربة الجمالية الحديثة ..... 78 - 93

1- المطلب الأول: التجربة الجمالية و علاقة الفن بالمجتمع ..... 78 - 86

2- المطلب الثاني: التأويل السوسيو-أستيطيقي للعمل الفني الحديث ..... 86 ـ 93

المبحث الثاني: الحداثة لفنية بين الإلتزام السياسي و الإبداع الجمالي ..... 94 ـ 108

1- لمطلب الأول: الإبداع الجمالي و مفهوم الحداثة الفنية ..... 94 ـ 101

2- المطلب الثاني: النفي الجمالي بين الإبداع الجمالي و الإلتزام السياسي ..... 101 ـ 108

الخاتمة ..... 110 ـ 113

المصادر والمراجع: ..... 114 ـ 118

شرح المصطلحات: ..... 119 ـ 121

فهرس أعلام البحث: ..... 122 ـ 123

فهرس الموضوعات:. ..... 124 ـ 125