Bibliotheca Alexandrina
0173019

اهداءات ٢٠٠٢

أ.د/ يوسف زيدان

مدير المخطوطات و الاصدارات.

نصوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت
أدورنو نموذجاً

د. رمضان بسطويسي محمد

القاهرة ١٩٩٣
مطبوعات نصوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت

ادورنو نموذجا

د. رمضان بسطاويسى محمد

مطبوعات نصوص ٩٠

طبع من هذا الكتاب الف نسخة

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

الطبعة الاولى يناير ١٩٩٣

القاهرة

إهـــــداء

إلى جـــابر عصـــفور

الذى علمنى معـــنى المشروع العـــلمى

هذه أول دراسة عن علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ولدى أبرز أعلامها ، الذى اهتم بنظرية علم الجمال وهو تيودور أدورنو ، الذى لم يقدم باللغة العربية من قبل ، وهذا الكتاب هو استكمال لدراسات الباحث لإتجاهات علم الجمال المعاصر ، وتطبيقاته وقد بدأها بدراسته عن علم الجمال لدى جورج لوكاتش ، وجماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل .

ملخص بسيط

منذ بدأت جماعة « نصوص ٩٠ » تجربتها ، وهي تخدم علم الجمال على نحو غير مباشر ، تخدمه وهي تقدم للقارىء نصوصاً جمالية من فن القصة تحاول أن تمايش خبرة الجمال وتلتقط المراوغ ، وتختفيه وهي تلحق بكل نص دراستين نقديتين تحاولان أن تستخدما المقولات الجمالية استخداماً تعمدت التي تكشف عن أبعاد النص ، وها هي اليوم تقدم عملاً مختلفاً شديد الاختلاف عما ألفت .

هي اليوم لا تقدم للقارىء نصاً من نصوص القصة مثلما فعلت في منشوراتها الست السابقة . هي اليوم تقدم دراسة نظرية متميزة في كل شيء ، متميزة في طابعها الإكاديمي الذي يتجاوز ما اعتدناه الأبحاث الأكاديمية من موضوعات الفلسفة الى علم الجمال الذي لا تزال أرفف مكتبته العربية تشكو قلة الأبحاث ، ومتميزة فوق ذلك في ولوجها مدرسة فرانكفورت التي لم تحظ بعناية كافية من المثقف العربي ، وفي اختيارها قراءة « أدورنو » على نحو خاص ، وهو يفكر يكاد الكثيرون لا يعرفون عنه شيئاً ، ويكاد كثير ممن يسمعون به لا يلمون إلا باسمه إلماماً عابراً في غير ثبت . ومن هنا يسد الكتاب فجوة واسعة ، لا يكتفي في سدها بالعرض والتحليل ، ويضيف اليهما ترجمة نص من نصوص « ادورنو » لكي نسمع صوته ناطقاً بالعربية .

والدراسة ، بعد ذلك كله ، متميزة بما نحب لأمثالها من الأبحاث الجادة أن تتحلى به من دقة في العرض ، ووضوح في التحليل ، حتى يتسنى لها ، وهي تقتحم مراس بعيدة في مجاهل الفكر الغربي ، أن تثمر لنا معرفة صحيحة ، لا أن تحصد فكراً مهوشاً ، ومصطلحات ملتبسة ، يتوهم البسطاء انها ذات نور لانهم يتوهمون أن الطلسم الذي يثرا في حجرة مظلمة أفضل بالضرورة من الطيور التي تحلق في ضوء الشمس الساطعة .

هذا الكتاب إبداع آخر ، ليس قصة ، وليس شعراً ، لكنه يرود منبع القصة ، ومنبع الشعر ، ومنبع كل فن أو نقد .

الجمال . وهو بهذا يؤكد أن التقاء جماعة « نصوص ٩٠ » فى حلقة واحدة تضم الأدب والنقد معاً إنما يؤول الى صدورنا من نبع واحد يفيض ماؤه فى نهر الأدب ، ويفيض كذلك ، على نحو آخر ، فى نهر النقد ، هو عناية الإنسان بأن تكون حياته جميلة ، وبأن يكتشف الجمال فى أصلاب الوجود ، وبأن يبدعه فيما يبدع من الحياة .

ونحن ، إذ ننشر للدكتور رمضان بسطاويسى هذه الدراسة التى تقتحم استطيقا « أدورنو » بعد أن اقتحم فى عمل إسبق استطيقا « لوكاتش » واقتحم فى عمل سابق استطيقا « هيجل » إنما نريد أن نقتحم الآخر الغربى ، وأن نجرده تجريداً من هالات الأسطورة المصنعة التى لا يطفئها الصدح العصبى ، ولا يذيبها المديح المبهور ، وإنما يمحوها محواً الدرس الموضوعى الصحيح ، نكتشف معه الذات أنها قادرة على فهم الآخر فهماً صحيحاً ، وتقف منه موقفاً متوازناً مسوياً ، بشر رفض مطلق ، أو قبول مطلق .

وإنما نريد قبل ذلك وبعده أن يكتسح العقل العربى غوغاءه ، وأن يعيد تنظيم رؤيته للعالم ، وأن يسير لخطواته إيقاع منضبط ، ونعلم أن كل بحث جاد هو خطوة على هذه السبيل .

وليكن فى هذا الكتاب دعوة للعقل العربى لأن يقيم تصوره للجمال على أساس وثيق من فهم الجمال بوصفه تفجراً بهدفاً خاتياً مسانياً لخبرة العقل ، وخبرة الروح ، وخبرة الحياة .

مقـــــدمة

لماذا يقدم تقديم فلسفة تيودور أدورنو باللغة العربية الآن ؟ ، وهل هي جزء من تقديم الفكر الغربي كما هو ، دون دراسة نقدية له ، وماهي فلسفته الجمالية ورؤاه الاستطيقية التي تجعلنا نفرد له كتاباً ؟ ، وهل تقديمه وتحليل فلسفته ، يغني ويثري مقولاته وفلسفته كما هي جرياً وراء السياق الثقافي الغربي الذي يجعل من ذاته صدى لهذه الكتابات الغربية ، التي تنشأ نتيجة لطرح أسئلة مغايرة ، لتلك التي يطرحها الواقع الثقافي العربي ؟.

أسئلة كثيرة تطرح نفسها منذ تقديم أول كتاب باللغة العربية عن فيلسوف بمعاصر من مدرسة فرانكفورت التي تميزت بنزعتها النقدية للمجتمع ، وللأنظمة السياسية ، وللفرد ، فالنقد ـ بمفهومه البناء ـ هو أداتها لتجاوز الحالة الراهنة للانسان المعاصر ، التي صنعها واقع يعتمد في بنيته الأساسية على « التسلط » في أشكاله النفسية (سيطرة المرء على ذاته) ، وأشكاله السياسية (تراتب السلطة من مستوياتها الدنيا الى مستوياتها العليا ، ممثلة في أنظمة الحكم والإدارة والبيروقراط) ، وأشكاله الاقتصادية (الممثلة في سيطرة الشركات متعددة الجنسية ، عابرة القارات لتصدير صورة الحياة الى الأفراد بالتي تعتمد في انتاجها على منتجاتها ، ليتسنى لها توزيع انتاجها الاستهلاكي) هذه الشركات التي تستخدم أدوات الاتصال ، والاثمار الصناعية في تقديم معلومات من الحياة ـ في جوانبها المختلفة ـ التي تتفق مع مفهومها من العالم ، أعادت صياغة القيم لدى الفرد من خلال استخدامها للمعلومات والالحاح على الفرد من خلال تكنولوجيا الاتصال ، الأمر الذي جعل الإنسان المعاصر محاصراً ، لانيا ذلك الذي يعيش في المتاهة المعاصرة ، لأنه كلما قل الاتصال الإعلامي ، كان تأثير هذه الشركات أقل في تصدير مفهوم الحرية الإنسانية ، بقبناء المرء دون أن يدري ، فلا يفاضل بين صور الحياة المتاحة التي تساعده في انتاج ذاته على نحو خلاق ، وإنما يختار دون وعي الحياة التي تجعل من غايتها الحصول على المنتجات الاستهلاكية ، فيبيع الإنسان

ـ من طواعية ـ عبره وجهده لمن يعطى اكثر من المال ، اللازم لشراء هذه المنتجات .. واصبحت التعاسة مرادفة لعدم ملكية هذه الادوات ، وبالتالى تضاءلت أسئلة الوجود الملحة ، التى كانت مطروحة على العقل البشرى فى القرن التاسع عشر ، والنصف الأول من القرن العشرين ، واصبحت الاسئلة المثارة ، كيف يمكن الحصول على هذه المنتجات بأقل جهد ، وباقل وقت ، وتسابقت الشركات فى تطوير وتحديث منتجاتها من أجل ضمان ملاحقة الإنسان لهذه الأشكال المبهرة . هذه التسلطية ، استخدمت العلوم الإنسانية من علم النفس والاجتماع والفلسفة والطب النفسى وغيرها من العلوم كأداة لتنفيذ مخططها التسويقى ، الذى يتجاوز سوق بلد واحد الى قارات بكاملها ، بما ادى الى تراجع الطابع النقدى والجذرى لهذه العلوم ، لانه ببساطة يتم الاتفاق الاقتصادى على المشروعات البحثية لهذه العلوم من خلال هذه الشركات التى تطلب عمل دراسات وابحاث نفسية واجتماعية واقتصادية لترويج منتجاتها ، ونتيجة لسيادة المفهوم الوضعى للعلم ، وسيادة التكنولوجيا وهى ايديولوجيا العصر الحاضر ، اصبحت هذه العلوم ـ اداوات فى خدمة التكنولوجيا ، التى يتم تصديرها الى كل البلاد ، لتوفير الوقت والجهد ، وليس من اجل حل مشكلات الإنسان مع البيئة أو انظمة الحكم ، وحقوق الإنسان ، والأبعاد الروحية للانسان ، ولم يعد متاحا نقد النظام الاقتصادى فى المجتمع المعاصر ، أو نقد الحكم ، إلا من خلال المؤسسات المستقلة ، ومن خلال فاعلية الديلكتيك او البلعصا الخاصة ، فالمناخ العام للعصر يطيح كل شىء بسهامه ، ويدفعه الى الطريق المعبد سلفا ، لكن نفى هذه الأشكال المعاصرة ، لم يعد متاحا إلا من خلال الفن ، الذى يخرج بطبيعته من أسر المجتمع ، وبالتالى فهو ـ اى الفن ـ الوجود الأصيل الذى يخرجنا من دائرة التسلط ، ولا يخضع للهيمنة والسيطرة التى تحكم بالياتها ـ العنكبوتية ـ الحياة المعاصرة .. فالفن يجعل من الغائب حاضرا فى عمله الفنى ، الغائب من القيم الجمالية والدينية والروحية والحسية ، التى لم يعد مشروعا لها البقاء فى منظومة الاستهلاك / الاقتصاد المعاصرة ، ولهذا كان اهتمام ادورنو بالفن ، كامل اخير للخروج من ربقة هذا الاحكام الذى تمارسه اجهزة الاتصال على وعى الإنسان ، وتدفعه الى الدوران فى فلك الاستهلاك ، والحياة التى تخضع لها .. الفن عند ادورنو بهذا المعنى هو جدل سلبى Negative Dialectic ، يهدف الى سلب الطابع المقدس الذى أضفاه الإنسان على الواقع ، فالمقدس

حزينه ، فالإنسان المعاصر صنع أوثانه الجديدة ، التي تتمثل في طموحاته الضيقة ، لامتلاك الحياة ، من خلال امتلاك المال ، والأثاث ، والعقارات ، ولم يعد يبحث عن « المعنى » في الحياة ، أو جوهر الوجود ، الذي يجعله يتواصل مع الكون ، ويترابط عضوياً عبر جذوره بالطبيعة ، وأصبح في عرف الطب النفسي - الذي استخدم على نطاق واسع - إن من يخرج من الصيغة العامة للحياة الاستهلاكية ، ويرفضها هو إنسان رافض للحياة ، وقد مكيف ، وتبعاً لتصنيف جديد للأمراض النفسية والعقلية ، رغم أنه يدعو لقيم جديدة للحياة ، وينتمي لنفي وتجاوز الحالة الراهنة ، ويدفع ثمن هذا التوتر والقلق على مصيره الشخصي ومصير الإنسانية ، وبدأت شركات الأدوية في انتاج وترويج مهدئات ، تزيل التوتر والقلق للخلاق ، ليتم تدجين الإنسان بلا رحمة في هذه القيم المعاصرة ، ويصبح الحديث عن الأبعاد الروحية للانسان نوعاً من التخلف والخرافة ، لأنه حلت محلها هذه المفاهيم ، وأصبح الذي هو المجال الوحيد ، المتاح له رفض هذه الحياة المعاصرة ، وهدم أوثانها ، بالسعي لاكتشاف المعنى المطمور وراء هذه القشرة الخارجية .

والمدينة المعربية في بلدان العالم العربي متشابهة مع المدينة في الغرب ، لأنها تبنت هذا النمط من الحياة ، الذي يعبر من نفسه في نمط من العلاقات تتمثل في أوقات العمل واللقاء غير المباشر عبر اجهزة الاتصال ، وأصبح اللقاء الحي المباشر مفتقداً في زحمة الوقت - وهو يساوي المال - المشغول بتحقيق المكاسب المادية والمعنوية المباشرة ، ولذلك فليس هناك فارق كبير بين العواصم في الشرق والغرب ، فكلاهما يمثل مركزاً ، على الأطراف الداخلية التي تتبعه في البناحية السياسية والاقتصادية وصورة الواقع المعاش ، وبالتالي فتناول مثل هذه القضايا لدى فيلسوف معاصر ، قلم في الأساس بتقديم نقده للغرب ، يصلح لتقديم ذات النقد في مجتمعاتنا العربية ، مع ادراك الفروق الجوهرية في الينابيع والجذور التاريخية المختلفة بين هنا ، وهناك ، والنقاط التشابه في اليات التعامل اليومي والاتصال وانظمة التبادل السلعي بين الأفراد .

صحيح أن جذور التبعية بين المدينتين مرتبط بغياب خصوصية الابداع لأشكال الحياة في العمارة ، وانتاج الأدوات مثلاً ، ولنظام الحكم المرتبط بالوعي النفاق والسياسي ، مما جعل المدينة العربية

مرتبطة بالمدينة الغربية فى الشكل الخارجى ، مما جعل الإنسان الجديد يزداد جدة شعوره بالاغتراب ، بين اختياراته لأشكال حياتية تتناقض مع جذوره الثقافية ، فالمشكلات الداخلية واحدة ، نتيجة لتبنى شكل خارجى واحد . ولهذا فإن الغرب تنبه لخطورة الثقافة الجذرية لجغرافيا الاغتراب ، فبدأ يقاومها ، ويربط بينها وبين التخلف ، ليصور — لنا — أن مصدر ذلك التخلف هو هذه الثقافات التى ترتد فى الذاكرة ، وهذا ليهدم الهوية ، ويجعل مراكز الاستقطاب واحدة ، من خلال أجهزة الاتصال ، التى تسلب العمر ، ليدراكم الوقت فى لغة أخرى ، واهتمامات أخرى ..

ومع غياب مشروع استراتيجى فى التعليم والتنمية .. فكيف يمكن أن نتصور صورة الأجيال المقبلة ، التى تنمحى ملامحها الثقافية ، لتصبح أداة فى خدمة المشروع « الآخر » ، مادام هناك غياب لمشروع « الأنا » فى تصور الحياة ..

إن الأمر لم يقتصر على نقد المجتمع ، أو نظام الحكم ، وإنما نقد العقل ذاته ، وقد بدأت محاولات وضع « العقل » الإنسانى موضع النقد مع كانط ، ثم بلغت أوجها فى الفكر المعاصر لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورت فى ألمانيا ، وسبقتها محاولات جورج لوكاتش فى المجر حين أصدر كتابه « تحطيم العقل » ، ويقصد به العقل الغربى الذى تحول الى أداة للسيطرة والهيمنة ليس على العالم الثالث فحسب ، وإنما للهيمنة على حركة الإنسان الأوروبى ، وبدلا من أن تصبح غاية العقل هى الاكتشاف ، والابتكار ، وقراءة الطبيعة ، تحقيقا لحياة أفضل ، أصبح العقل أداة فى يد الشركات الاستهلاكية التى تروج لمنتجاتها وتستخدم وسائل الاتصال فى نزع الطابع التحريرى للانسان ، ليدور فى دائرة جهنمية من المطامع الفردية التى نمتها هذه الأجهزة .. وبالتالى فإن أى نقد للحياة المعاصرة ، وما يكتنفها من سمات ذات طابع تدميرى للانسان وقيمه الروحية ، كان لابد لهذا النقد أن يمتد للعقل الإنسانى نفسه ، من العقل الأداة ، للعقل التحريرى ، ثم للعقل التواصلى ، وهى الصيغة المقترحة للعقل ، إذا أراد أن يسترد دوره فى الحياة الانسانية بشكل خلاق . ذلك لأن العقل بصورته الراهنة ، تحول الى أسطورة باردة ، الكل بطيعها ، ومن يخرج منها ، هو متخلف خارج العصر والتاريخ ، هذا العقل ، الذى لا يهتم بأكتشاف الأعماق ، وانما نبذ التخييل ، واهتم بالكم ،

وبالتكنولوجيا نحسب ، التى تهتم فى ادراكها للأمور على الاعداد والمقادير المتصلة والمنفصلة .

وهذا يعنى أن العقل ليس مفهوما مجردا ، أو تصورا واحدا ، وإنما هو تعبير عن الوعى التاريخى ، والايديولوجيا ـ مصالح المنتجين والمستهلكين ـ قد تم صياغته فى صور مختلفة منذ عصر التنوير ، والعقل بهذا المعنى ليس بعدا تاريخيا فحسب ، وإنما جغرافيا أيضا ، فالعقل لدى كل أمة يعبر عن نفسه فى مؤسسات الإتصال بين النخبة الحاكمة والجماهير ، فالعقل بهذا المعنى ، ليس تصورا خارج التاريخ ، وإنما له آليات واولويات فى الترتيب ، تميز كل أمة عن غيرها ، وهذا الترتيب لأولويات العقل ، يجعل الخلاف ينشب بين الأمم حول الحدود ، ومفهوم الحدود ـ هنا ـ يتسع ليشمل الحدود السياسية والاجتماعية والعقائدية والمصالح العامة .. ولا يمكن فهم عقل أى أمة إلا من خلال فهم آليات الترتيب الداخلى لأولوياتها وإلا سنبدو لنا اللحظات التاريخية والسلوك الحضارى للأمة التى نخطف هنا ، وكفهما ضربا من الجنون ، ولا نملك التعليل له .. ولذلك لابد من هذا الفهم الداخلى ، الذى يتيح لنا فهم مشروعها فى التاريخ ، وغاياتها ، واستخدامها للعقل كأداة ذات ابعاد معرفية وانطولوجية واجتماعية لتحقيق ذلك ، وقد يحدث ان يستعير عقل أمة ما اولويات وترتيب عقل أمة أخرى ، فتنشأ ازدواجية ، واغتراب بين وعيها بالعالم ، وواقعها الذى تعيش فيه ، والعقل يعبر عن نفسه هنا ، فى المناهج ، لأنها تجسد حركية العقل ، وضروريته فى الوجود ، وحين يتبنى البلخت الغربى منهجا غربيا ، تنشأ الغربة بين المنهج والموضوع المدروس ، بالاضافة لان المنهج هو حامل لأبعاد معرفية وايديولوجية لطبقات اجتماعية حققت وضعا معينا فى التاريخ ، ولذلك فإن تجليات المنهج ، تجعل البلخت يتبنى ـ دون وعى ـ قضايا وموضوعات لم تخطر له على بال ، ويصبح مسئولا عن مواقف لم يصنعها ، بل ويدافع عن ثقافة لا ينتمى إليها

لهذا كانت هناك اهمية بالغة للنقد الذاتى الذى يجب أن يمارسه عقل أى أمة ، لأن هذا النقد يتيح للأمة الوجود ، وفهم موقعها من خريطة العقول المعاصرة فى الزمان ، المتصارعة فى المصالح ، وبالتالى فإن الحديث عن حياد العقل وموضوعيته وهم ، يصدره من يريد أن يصدر الينا صورة الحياة التى يريد منا أن نتبناها ،

وثبت الواقع على ماهو عليه ، لضمان استقرار مصالحه ، وإذا تجاوزنا التحليل النظري الى التحليل التطبيقي ، سنجد ان اسرائيل تنتمي للغرب ، لأنها تدور في اطار عقل واحد ، هو العقل الغربي ومصالحه ، وبالتالي فإن اليات التبادل والاحالة متوافقة ، في حين ان العقل العربي حين يغفل هذا الارتباط ، فإنه يغفل جانباً حيوياً من واقع العقل ، فما يبدو منطقياً لهم ، لا يبدو كذلك بالنسبة للعقل العربي ، لان الطابع المنطقي لديهم يتحدد في توافق المصالح ، وليس في توافق الفكرة والسلوك وإنسانها مع قيم ما ، والتعارض بين العقل الاسرائيلي والعقل العربي قائم في عدم اعتراف العقل الاسرائيلي الذي ينتمي للكل الاوروبي بالمصالح العربية ، وأولوياتها في عقلنا ، بل ويصدر لنا ترتيبات وأولويات أخرى ، لا نلبث ان نتبناها .. ولهذا نصالحهم ، وبالتالي نجعل من العقل الاسرائيلي في مرتبة اسمى ، تسمح بعرض اليات الحركية ، فنتحرك كما يريد هو ، وليس وفقاً لما نريد نحن ..

العقل في صيرورته الاجتماعية ، هو وحدة استراتيجية تتضمن التعدد ، والعقل العربي لم يتوصل على المستوى الاقليمي والقومي الى صيغة لتفاعل الفعال الداخلي والخارجي ومن ثم نشأت الحيرة والتردد واصبح السلوك العربي لا يمكن التنبؤ به .. لأنه لا تزال الهوية موقعها متردد بين القمة والقاع ، بينما لا تغيب هذه الهوية لدى عقل الآخر ، الذي يجاهر بصراعاته الداخلية ، بينما يخجل العقل العربي أن يخرج الاختلاف من الداخل الى الخارج ، فيسقط صريع العلل النفسية ، فتصبح معوقاته الداخلية أعقد من معوقات الخارج .

هل يمكن القول بأن العقل الانساني واحد ، لكن مصالح العقل مختلفة بحسب الموقع الاجتماعي والجغرافي ، بين الاغنياء والفقراء ، بين الشمال والجنوب ، وإذا كان الحوار بين الشمال والجنوب لم يثمر نتيجة لسيطرة مصالح الاغنياء ، فهل يثمر الحوار بين محتل الأرض ، وصاحب الأرض ، إلا إذا اتاح صاحب الأرض لنفسه أن ينقد عقله ومصالحه ، ومؤسساته التي تعبر عنه ، حتى يتسنى لنفسه ان يحرر عقله من الوهم الشقي التعس ، ويعيد ترتيب أولوياته ، وحين ذاك سيجبر المحتل على تغيير لغة التفاوض ، لأن الهوية والوجود سيصبح موضوعاً للعقل يفرض نفسه ، بدلاً من السراب .

لقد تحول العقل الغربي ، كما يظهر في المؤسسات ، الى عقل بارد ، لم يتح للعقل الديني أن يوجد ، إلا بوصفه مسئولية فردية ، بمسئولية مضمرة لا يطالها القانون بأشكاله الوضعية ، وصار الإنسان مهمشولا عن نفسه ، ولتغرق العقيدة ، حتى لو كانت تحمل أطفاله وذويه ، فالعصر قد اقتطع كل شيء من الجذور ، وصارت صورة العقل الوحيدة المتاحة ، والممكن لها التواجد في الحياة السياسية هي عقل الثروة ، الذي صار يملك السلطة ، لأنه يملك أدوات الاتصال وأشكالها .. وبالتالي يملك التأثير في الجماهير ، وتضاءلت كل الجوانب الاخرى بجانب هذا العقل ، ومن أجل هذا يتم تقديم أدورنو باللغة العربية ، لأنه قدم هو وهوركهايمر نقداً لعقل التنوير في كتابهما المشترك الذي يحمل عنوان : جدل التنوير في وقت ، تتزايد فيه الدعوة لدينا من أجل التنوير ، وكأن الوعي العلمي بقضايا الواقع هو وعي مطلق غير مرتبط بشروط اجتماعية وسياسية واقتصادية ، لكي يتحقق التنوير ، دون أن نعي المفهوم التاريخي لمعنى التنوير ، أن نواجه به التعصب والتخلف والدجماطيقية في الفكر والسلوك ، أليس هذا يتطلب فهم معنى التنوير ورؤية شروط تحققه ، أم هي عبارات تطلق في الهواء ، وتتحول لشعارات ، وبالتالي يغيب عنها المضمون الحقيقي ، والتعميق التاريخي لمعنى التنوير في كل مرحلة ، وهذا هو الذي دعا أدورنو الى تقديم نقده لعقل التنوير ، من أجل نقد العقل الأوروبي نفسه .

وهذا الأمر نجده أيضا في الدعوة للحداثة ، المنتشرة في الفكر النقدي العربي والابداعي ، دون أن ندرك أن الحداثة كمشروع للتأثير مرتبطة بالشرعية الدستورية ، وحرية الفرد ، وحق النقد المكفول للجميع ، وبالتالي تصبح الحداثة فضاءاً جمالياً له جذور في الواقع الاجتماعي والسياسي ، ويصبح الخطاب العربي للحداثة مناقضاً لمفهوم الحداثة ذاته ، ويتحول الأمر لشعار مرة أخرى . وأدورنو قد اتخذ موقفاً مناهضا للفن الذي يدعي الحداثة ، أو يرفعها كشعار ، وهذا يتطلب طرح الاشكالية على نحو نقدي في اطار الثقافة الغربية ، ومن ثم يمكن الاستفادة منه في مسيرة المناقشات الدائرة في الواقع الثقافي لدينا عن الحداثة وما بعد الحداثة .. ينبغي عدم فصل الحداثة عن المشروع الاجتماعي والسياسي . وهذا للموضوع لنا حديث مستفيض فيه في كتابنا القادم عن هابرماس الذي أهتم بالخطاب الفلسفي للحداثة .

ولهذا فإن تقديم جماليات أدورنو تكشف لنا عن البعد الآخر في الثقافة الغربية ، أو تقدم لنا ثقافة المثل في الغرب ، لأن الغرب ليس ثقافة واحدة ، وإنما عدة ثقافات متصارعة ، وتقديم الفكر الغربي بشكل ملبس ، يساعدنا في عدم الانسياق وراءه ، وإنما يعني قراءة قضايا الآخر من خلال الآخر .. والفهم النقدي للفلسفة المعاصرة ، يبعد عن المعيارية ، أو دراسة الآخر من خلال مرجعية الذات ، وإنما توصيف الأفكار وتقديمها على نحو يساعد في فهمها وتفسيرها فيما بعد ، ولاشك أن هناك قاسما مشتركا في معالجة قضايا مشتركة ، يمكن الاستفادة منه ، فلا يجب أن نقع في التوهم الذي يفترض أن هناك شرقا وغربا على نحو مدائي بينهما ، فهذا كان وليد مرحلة ، تركت جذورها في الفكر العربي المعاصر ، فصحيح أن الغرب يمارس تسلطه ، نتيجة أنه الأقوى ، فيجعل من ثقافته الاطار المرجعي لفهم وتقنين ثقافة الشرق ، وهذا توهم أيضا من جانبه ، ولنا لا نقع فيه أيضا ، بادعائنا تعيبه على الآخر ..

والتكريس لمفهوم الشرق والغرب يؤدي الى مفاهيم عنصرية ، تفترض سيادة طرف على آخر ، ودعني نفي زاوية الآخر في فهمه للعالم ..

الفصـــــل الأول

عـــلم الجمال لدى النظرية النقـــدية

- العصـــــر الجمـــالى .
- المخيـــلة واليوتوبيـــا .
- مجـــال الاستطيقا .

لا يمكن تناول نظرية ادورنو الجمالية ، دون تحليل الأفق الجمالي الذي نشأت فيه النظرية النقدية ، بوصفه مجال الحرية المتاح في الحضارة المعاصرة ، حتى تطور الأمر ليصبح الجمالي « Aesthetic » مصدراً رئيسياً من مصادر التحليل الفلسفي للحياة المعاصرة ، وأبعاداً من أبعاد الخبرة الفلسفية ، لدى كل فيلسوف من فلاسفة مدرسة فرانكفورت . والبعد الجمالي يمكن أن يكون مخرجاً من الأزمة التي يعيشها الانسان في الحضارة المعاصرة ، التي تتسم بالهيمنة والتسلط على الفرد ، وتجسدت هذه الهيمنة في الآليات الاجتماعية ، الاقتصادية الراهنة .

ولن نكرر هنا ، ما ذكرناه مراراً من النظرية النقدية وكيف تكونت ؟ ، وماهي أهم افكارها الفلسفية ، فهناك اهالة في نهاية هذا الفصل للمصادر التي تؤرخ للنظرية النقدية مثل مارتن جاي M, Jay ، وزيما P. V. Zima (١) بالاضافة الى الكتب العربية التي تناولت هذه الظاهرة ، وسبق لنا الاشارة اليها في بحثي عن الأسس الفلسفية لنظرية ادورنو الجمالية(٢) ، فما يهمنا هنا ، هو تحليل المرؤى الجمالية للنظرية النقدية التي ساهمت في تاسيس نظرية ادورنو الجمالية ، فكثير من افكاره الجمالية هي امتداد لافكار سابقة لدى والتر بنيامين W, Benjamin ، وهربرت ماركيوز H, Marcuse وماكس هوركهايمر M, Hork Heimer وجورج لوكاتش G, Lukacs وغيرهم من الفلاسفة الذين تحاوروا مع النظرية النقدية ، كما كانت الآراء الفلسفية للنظرية الجمالية رد فعل لما هو مطروح في الساحة الثقافية . فلا يمكن انكار اثر لوكاتش على النظرية النقدية بشكل عام ، والنظرية الجمالية لدى ادورنو بشكل خاص حتى إن ادورنو يتخذ نفس الموقف الذي اتخذه لوكاتش من المعداة(٣) ويتبنى نفس الأسباب الفلسفية والاجتماعية ايضا التي جعلته يتخذ موقفا برفض شكلا من اشكال الحداثة في الفن .

فهذا الفصل اشبه ما يكون بتحليل للعصر الجمالي ، الذي نمت فيه افكار ادورنو ، وتأثر بها وأثر فيها .. وتداخلت معها رؤاه بسواء بالسلب او الايجاب .

ـ العصر الجمالى :

واهم ما يميز هذا القرن فى الفكر الفلسفى اهتمامه بالبعد الجمالى فى التجربة الانسانية المعاصرة ، بوصفه افقاً جديداً للانسان ، وتنوعت الاتجاهات الجمالية على نحو غير مسبوق فى الفكر الفلسفى ، فلم يعد البعد الجمالى أحد ابعاد التجربة الفلسفية للمفكر ، وتأتى فى ذيل اهتماماته كتطبيق لمنهجه العام فى مجال الفن والخبرة الجمالية ، وانما نجد بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كلها بصبغة جمالية ، وظهرت صورة الفيلسوف المشارك فى الحياة الثقافية لمجتمعه ، ناقداً أو محللا للأعمال الفنية والأدبية ، ونجد هذا لدى مارتن هيدجر ، وجورج لوكاتش ، وكروتشه وديوى وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم ... ولذلك فإن اهتمام ادورنو بالنظرية الجمالية هو تعبير عن المناخ العام ، وروح العصر التى ترى فى الفن تخلاصا من اسر النظام الاجتماعى والسياسى الذى لم يعد يحقق لانسان فى حياة سوية تلبى حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية .. فاذا كانت الفترة من نهاية القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين ، تطلق عليها عصر الأيديولوجيا(٤) ، التى كانت سائدة فى كتابات المفكرين ، كأداة للتحليل والنقد ، فإن العصر الجمالى هو الصورة التى حلت محل الأيديولوجيا ، التى انتهى عصرها ، وصارت نوعاً من التفكير التبسيطى الذى يختزل علاقات الموضوع المعروس فى عناصر محددة ، ويقوم على افتراض مسبق . وهذا ما حاولت مدرسة فرانكفورت تجنبه وتوجيه النقد إليه(٥) .

ولابد أن نشير الى الاتجاهات الجمالية فى القرن العشرين ، التى خلقت مناخاً عاماً يمكن ان نطلق عليه العصر الجمالى .

ولا يمكن اختصار جماليات القرن العشرين وتصنيفها فى عدة اتجاهات محددة ، لأن تعدد وجهات النظر وتعقدها يجعل من الصعب أن نحدد قائمة واضحة بعلم الجمال فى القرن العشرين ، وهذا مرتبط بتحليل الاتجاهات الفلسفية المعاصرة التى تندرج تحتها هذه الرؤى الجمالية . لكن يمكن ان نحدد اتجاهين رئيسيين فى علم

الجمال المعاصر ، الاتجاه الأول يميل نحو دراسة جماليات الشكل الفني باعتباره العنصر الرئيسي في العمل الفني ، ويطلق على هذا الاتجاه « الجمالية العلمية » لأنه يحاول البحث في تقنيات الشكل والتكنيك والأسلوب ، والأدوات الوسيطة في الفن ، مثل اللغة ، ويمكن تمييز داخل كتل اهتم بعنصر من العناصر السابقة اتجاها متميزا ، مثل « السيميوطيقا » التي تحلل الظاهرة الفنية باعتبارها نظاما من العلامات ، يعبر عن الأفكار ومن مؤسسيه بيرس ودي سوسير . وهذه الاتجاهات اللغوية تاكد وجودها بعد تطور علم اللغة بشكل يتيح استحداث ادوات جديدة لمباحث البنية اللغوية ، تمكنه من تحليل الظاهرة الجمالية في الأدب .

أما الاتجاه الثاني فنجده يتمثل في الميل نحو الذاتية في تفسير مشكلات العمل الفني ، وهي التي تمثلهم أعمال كاتل وشيلنج وشوبنهاور في تفسير العمل الفني .

والى جانب هذين الاتجاهين الاساسيين تتفرع اتجاهات كثيرة ، منها علم الاجتماع الجمالي ، الذي يرجع علم الجمال كعلم وضعي الى مخلف العلوم الانسانية ، ويمكنه من استخدام مناهجها ، دون ان يخضع خضوعا كاملا لأي منها ، ونلتقي في هذا الاتجاه البنيوية التي تريد ان تكون نموذجا محتملا للعلوم الانسانية ، من خلال دراستها لتكوين البنية ، وتغالي بعض الاتجاهات المعاصرة الى الحد الذي تعتبر المبدع في بعض أشكال الفن ، هو عالم الجمال الخاص به ، لأنه هو وحده الذي يستطيع ان يبدأ بالشعور الفني ، إذ أن هذا الأثر قد وضعت قواعده بشكل كلي . وبالطبع لا يمكن اغفال اتجاهات جمالية كثيرة مثل فينومينولوجيا علم الجمال التي تهتم بالتجربة القارئ او المتلقي ، وتحاول تفسيرها وفق منهجها(٦) .

ومن الاتجاهات التي قدمت نقدا للفكر الجمالي السابق طوال العصور الماضية ، اتجاه الجمالية الماركسية ، والمقصود به تلك المدارس الفلسفية التي اتخذت من الماركسية اطارا مرجعيا لها من الناحية المنهجية والمعرفية ، وحاولت تاسيس نظرية جمالية في الماركسية ، لاسيما ان ماركس وانجلز لم يقدما سوى دراسات محدودة ، وكتابات

فليلة(٧) . وهذا الاتجاه هو الذى جعل هربرت ماركيوز يقدم على دراسته الشهيرة « البعد الجمالى » الذى قدم فيها نقداً للنظرية الجمالية الماركسية ، وبسبب تناوله بالتحليل . وتطور الأمر بعد ذلك من خلال هذا النقد لتقديم نظرية جمالية لدى أدورنو ، وتقديم منهجاً لتحليل النصوص الأدبية ، يسمى منهج البنيوية التكوينية أو التوليدية ، أو علم اجتماع النص الأدبى ..

وهذا الاتجاه حاول أن يقدم منهجاً اجتماعياً فى دراسة الأعمال الفنية ، وهذا لا يعنى إقحام المجتمع فى دراسة الفن ، ولكن يحاول الاجابة عن مكانة المجتمع من الفن ، وهل من الممكن رد الأعمال الفنية اليه ؟ رغم ما بينهما من اختلاف .. وماهى علاقة الفن بالايديولوجيا والجماعة البشرية واللغة ، والعلوم الانسانية والبوتوبيا ؟ هذا هو موضوع كتاب أدورنو « النظرية الجمالية ».

ونقطة البداية فى النظرية الجمالية الماركسية تستند الى جماليات هيجل ، إذ حاول هيجل فى مشروعه الجمالى أن يلم بصيرورة المجتمعات الانسانية ، من خلال تحليل تفاصيل الأدوات والأعمال الفنية التى نتجت من خلال تقسيم العمل ، والحياة اليومية ، وتطور هذا الى ادراك الصلة بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الفنية ، واتضح هذا فى دراسته للفن الرسم الهولندى فى القرن السابع عشر ، فهو يرى أن أشكال الرسم الهولندى تجند جوهر الحياة التى يعيشها البشر ، وعلاقاتهم مع الطبيعة(٨) وهذا ما توسع فيه جورج لوكاتش فى تحليلاته الفلسفية واعتبر أن الشكل هو المعبر الاجتماعى فى الفن ، وزجند اليات البناء الروائى بوصفها تجسيداً لآليات التبادل فى المجتمع ، من خلال تحليله الفلسفى لمفهوم الانعكاس على أساس من فكرة الكلية الهيجلية ، وخلصه — بذلك — من التباعد الميكانيكى بين الواقع والفن ، وأتاح للفن حرية فى التقاط الجوهرى ، وانعكاس روح العصر بالسلب أو الايجاب فى العمل الفنى .

لكن الاتجاهات الجمالية تجاوزت هيجل وماركس فى تحليلهما للفن ، فكلاهما كان يرى ذروة الفن فى الفن الإغريقى ، وهذا معيار ينتمى للماضى فى تفسيره لمعنى « القيمة » فى الفن ، ولا يستطيع ادراك العلاقة الجديدة بين الفن المعاصر ، وبين الحياة الحديثة . وهذا

ما نجده لدى بريشت ولوكاتش وجولدمان ، وولتر بنيامين وهربرت ماركيوز ادورنو ، بل إن انجازاتهم الرئيسية قامت على نقدهم للتصورات التي قدمها بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨) عن الفن ، فهذا النقد السلبي ساعدهم في تقديم أسئلة ايجابية عن الفن وموقفه من الحياة المعاصرة ، وآفاقه المختلفة .

فلقد كان بليخانوف يرى في الأدب والفن مرآة للحياة الاجتماعية ، فالانتاج الفني لديه ظواهر أو افعال ناتجة عن ملابسات اجتماعية ، بل ويمكننا نقل النتاج الفني من لغة الفن الى لغة علم الاجتماع ، وهذا ما نجده لدينا في كثير من التحليلات النقدية والجمالية للاعمال الفنية ، التي تخلط بين تفسيرها الأيديولوجي للعمل الفني ، وبين علم الاجتماع الجمالي ، الذي يرى في النص - عليه لدارسه المعاصرة - كوناً مستقلا ، أو بنية متجاوزة للواقع .. ولا تحيل اليه ..

ولهذا قدم بليخانوف تمييزا بين الحكم الجمالي بشكل عام وهدف الفن النفعي للواقع ، وهو متابع لماركس في هذا لتمييزه بين التقويم الجمالي وقصدية الفن ولكن تروتسكي قدم جدلية كلية للفن ، ولم يربط الفن بالآني واللحظي ، وانما ربط الفن باستشراف التجارب المستقبلية المتعددة للانسان ، وبابداع الفن لصور مختلفة من تلك التي يحياها المرء في حياته اليومية ، والسبب الذي جعل تروتسكي يقدم رؤية مغايرة للفن ، هو انه كان يرى أن ديكتاتورية البروليتاريا ليست إلا مرحلة عابرة في تاريخ المجتمع ، يتوصل بعدها الى صيغة من الديمقراطية ، تمكن كل الاتجاهات من التعبير عن نفسها والمشاركة في الحياة السياسية . ولذلك حاول تروتسكي الدفاع عن حرية الابداع ضد الاستبداد الفكري الذي حول الماركسية الى عقيدة دوجماطيقية ، ورفض تبعية الفن للحزب السياسي ، وبين انه من الحماقة اعتبار الفن الجيد هو الذي ينضح من العمل موقوفه الوحيد ، أو أن تطالب من الشعراء وصف مدخنة مصنع(٩) .

وبين انه لا يجب الحكم على النتاج الفني تبعا لمبادىء الماركسية ، وانما نحكم على نتاج الابداع الفني استنادا الى قوانينه الخاصة اي قوانين الفن .

وهكذا نشأ اتجاهان فى الماركسية ، نشأ عن تعارض بين التقدم وتقييد الفن ، وقد ظهر هذا التعارض فى التطبيق على مختلف مقول اللين الثقافية . فبينما لا يجد عالم الجمال الماركسى صعوبة فى تطبيقه لمنهجه على الأدب ، فإنه يجد صعوبة بالغة فى فن الموسيقى ، الذى يجعله كنشاط فى أدنى مرتبة فى ترتيب الفنون ، بينما يحتل لدى شوبنهاور اسمى مرتبة فى تصنيفه للفنون ، ذلك لأن طبيعة الموسيقى ، البعيدة عن انتاج المعنى الجاهز ، اجعلها تأبى على كل تفسير سياسى(*) .

وهذه الصعوبة ذاتها يجدها فى الفنون البصرية ، مثل السينما : فكيف يمكن تفسيرها ، دون الوقوف على هذه اللغة البصرية ، التى تجاوز التعليم الأيديولوجى ، وتصوير الحياة واستنتاج القيمة الاجتماعية ، فاللغة البصرية ، مرتبطة بتقنيات المونتاج ، والمشاهد التشكيلية ، لا يمكن تقييدها بمفهوم مسبق ، والا لخرجت لنا سينما ساذجة ، فالمخرج مؤلف موسيقى ، من خلال الصور ، والفنون الأخرى . وكذلك فن التصوير ، الذى لا يشتد فيه حضور الموضوع ، على النحو الذى نجده فى الآداب التى تعتمد على اللغة ، وهى الأداة الأهم ، والأكثر دقة فى التعبير الانسانى ، ولا تستطيع الوسائط المادية الأخرى فى الفنون — مثل الجص والرخام ، والمعدن ، واللون والموسيقى — أن تناسها من هذه الناحية .. ولذلك فالأعمال الفنية بما فيها الأدب لديها ذلك التأمل فى الأشياء المستقلة عن العقل ..

ولهذا فإن العصر الجمالى فى النصف الثانى من القرن العشرين ارتبط بفنون بعينها ، ولم يعد مقبولا ، تقديم نظرية جمالية (استطيقية) لمجمل الخبرة الفنية ، ومستوياتها ، وإنما لابد أن يكون هذا الحديث متعينا ، بمعنى أن يكون مرتبطا بفن من الفنون . فكان من المألوف أن يقدم المفكر فلسفة جمالية « لمثل » الفنون ، دون أن يراعى الفروق النوعية بينها وطبيعة كل منها وقد ساعد على ذلك المعيار القيمى المطلق الذى كان ينطلق منه

(*) لعل هذا الطابع الخاص للموسيقى ، هو الذى جعل جدانوف يطلب من الموسيقيين أن يتخلوا عن الصورية ، ويعطوا السيمفونيات التى يرى أنها تفتح باباً للغموض ، وأن يبدعوا أوبرا ، وباليه ..

المفكر ، ولم يعد مقبولا ، وبالتالى بدأ يظهر علم الجمال الأدبى ، وعلم جمال السينما ، وعلم جمال التصوير ، والنحت والعمارة ، والموسيقى ، وهكذا ، وتقدم كل استطيقا توصيفا للخبرة الجمالية المرتبطة بهذا الفن فى عناصره الثلاث ، الفنان - العمل الفنى - المتلقى .

ولكن البعد الذى جعل من الجمالية الماركسية مصدرا من مصادر النظرية - النقدية فى رؤاها الجمالية ذلك البعد الجدلى الذى يتمثل فى المنهج الذى يقيم علاقة معقدة بين النتاج الفنى والحياة الانسانية ، وتطوير هذه العلاقة فى اتجاه يقوم على نقد النظم الشمولية ولعل الحوار الشهير بين بريخت ولوكاتش قد ساهم فى تمهيد المناخ لدراسات تتجاوز البعد الواحد فى ادراك الظاهرة الجمالية . فبلا كان الفكر الجمالى منذ كانط يقدم تحليلا فلسفيا لنشاط الانسان الجمالى كنشاط متخيل ، فإن الماركسية تقدم هذا أيضا ، لكن الفرق الجوهرى بينهما أن كانط كان يتوقف عند الذات الفردية ، بينما تحلل الماركسية الانتاج الانسانى فى سبيل تضمين شروط عالم يبحث عن أبعاده الداخلى ، وتشترك الجمالية الماركسية مع الاتجاهات السابقة فى أن الفن ليس استعادة لما سبق أن شاهدناه أو تقليدا أعمى لما سبق أن وجد ، بل نقطة رمزية تطل على المستقبل وتكشف بالتالى عن امكانات الانسان المبدعة ، ولكن الماركسية كانت تحاول الكشف من المعنى أو الدلالة أو المغزى من العمل الفنى ، بينما حاولت الاتجاهات الأخرى توصيف امكانات العمل الفنى وبيان موقعه من مجمل التجربة الانسانية .

ولعل التفاوت الممكن بين التطور الاقتصادى والتطور الثقافى ، هو الذى كشف قصور هذه النظرية ، لأنه ينطوى على امكانية التناقض بين الانسان والفنان ، بمعنى انه لا يمكن رد العلاقات الى بعد واحد يتمثل فى العلاقة بين البناء الفوقى الذى يتأثر بالشروط التى اخلقها البنية التحتية . وقد استطاع جورج لوكاتش أن يجاوز هذه الاشكالية فى الجمالية الماركسية ، وذلك حين أعاد صياغة قضية المضمون ، التى كانت الماركسية توليها اهمية كبيرة ، ورأى وحدة المشكل والمضمون هى التى ينبغى أن تبرز لتجاوز هذه الاشكاليات التى تنم عن وعى زائف ، ينطلق من المجرد ، وليس من الوعى الممكن ، ولهذا يميز

لوكاتش بين الانعكاس العلمي والانعكاس الفني ، فالأول يقدم صورة تصورية للواقع ، في حين يصور الأخير الواقع من خلال المخيلة ، وهكذا يعني أن الفن لا ينشأ إذن من مجرد ادراك حسي بل عن ادراك حسي وقد صورته المخيلة ، وبالتالي فهو صورة إيمائية ، تعتمد على التمثيل الحكائي وليس التصور(١٠) ، فيكن تصوير جمالي للواقع هو ملىء بالانفعالات ، بحيث تسبح الانفعالية عنصرا مؤلفا ضروريا في التكوين الفني ، وهذا ما استخدمه أدورنو ايضا في تحليلاته ، وعنيته بالاستعانة بالتحليل النفسي الاجتماعي .

ـ المخيلة والفوتوبيا :

اهتمت النظرية النقدية ، بدراسة الخيال ، وعلاقته بالواقع ، بهدف فهم الانسان من الناحية النفسية والاجتماعية ، وموقع ملكة المتخيلة من البناء الانساني الكلي وطبيعتها ومدى ارتباطها بالواقع ، والانسان في مجمل انشطته يرتبط بالواقع ، على نحو أو آخر ، غير أن ماركوز يشير الى المتخيلة باعتبارها المتهمة العقلية الوحيدة ، التي لاتزال حرة الى حد بعيد تجاه مبدأ الواقع(١١) ، ولكن الاعتراف بالنشاط الذي يقوم على الخيال بوصفه عملية عقلية لها قوانينها الخاصة ، وتخضع لنظام فيني خاص ، ليس جديدا في علم النفس ، وفي الفكر الفلسفي ، فلقد تسابق لكانط في تحديد ملكة الحكم ، أن بين الاختلاف بين العقل النظري والعقل العملي من جهة وملكة الحكم من جهة ثانية ، ولكن اسهام ماركوز يتمثل في ابراز نقاوة هذه الصيغة من صيغ الفكر ، واستبعادها لمبدأ الواقع ، فهذه الملكة مهمتها نسج التصورات الخيالية التي تبدأ من لعب الطفل ، كنشاط حر ، وتستمر الى المراحل المتأخرة كحلم يقظة ، ويلتقي اعتماده على الموضوعات الواقعية ، ولكن ماركوز تجاوز التقاط هذا البعد من فلسفة كانط حول تطوره الجمالية الذي ربطت بين اللعب كنشاط جمالي وبين الحرية(١٢) ، والمخيلة هي أداة الانسان عند الفصح ، الذي يسيطر على الانسان من خلال الواقع ، الذي يشتد خضوعه في البناء المنطقي العقلي ، ولذلك فإن العلاقات التي تقيمها المخيلة مختلفة عن تلك التي يقيمها النشاط المنطقي ، والتي

يهيء المطابقة بينها وبين الواقع ، بينما تسمى المتخيلة للتحرر من أسر العقل المنطقى الذى يخضع لعلاقات الواقع ، ولهذا ترتبط المتخيلة بالحلم لأنها تحتفظ ببنية الفن قبل تنظيمها من منظور الواقع ، ويحتفظ بصورة الوحدة بين العام والخاص ، فالخيال ، أو المتخيلة(١٢) نشاط انسانى خاص ، لأنه لا يهتم بالمردود الذى يعود عليه من جراء نشاطه ، بينما الملكات الأخرى العقلية تتحرك وفقا لقوانين الواقع ، لأنها مرتبطة بالمردود الذى يعود عليها ، وبالتالى فهى تعمل وفقا لهذه الغاية ، ولهذا يستخدم الانسان حواسه ، وغرائزه بشكل قصدى ، ويكبت ما لديه من رغبات ، لكى يتسنى له الحصول على المردود الذى يريده من انفعاله ، حتى لو أدى هذا الى هدف ذاته كفردية متعينة ، لها ارتباط بالكل الذى تبغى التوحد معه ، ولهذا يدافع التخيل ضد هذا السلوك السائد فى حياة الانسان ، لأنه عملية عقلية مستقلة ، تتمتع بتبعية حقيقية خاصة ، وهى تجاوز الواقع الانسانى المتناقض .. بل إن التخيل يحاول تحقيق هذا التوافق بين الفرد والكل ، بين الرغبة وتحققها ، وبين السعادة والعقل عن طريق الحلم اليوتوبى ، الذى قد يستند الى الوهم ، ولكن حقائق التخيل لا تتجسد الا إذا تجسدت فى أشكال ، والخيال الذى لا يتحول الى شكل ، بحيث يمكن ادراكه وتفهمه فانه لا ينتقل الى مجال الفن لأن الشكل ينقله الى الموضوعية ، بل يبقى أسيرا للذاتية الضيقة التى لا يمكن فهمها أو ادراكها ، وبالتالى لا يمكن تحقيقها فى الواقع ، أو نقلها للغير من خلال التجربة الجمالية للعمل الفنى .

فالخيال حين يقدم شكلا ، فإنه يقدم صورة من صور الوعى بالواقع التى تتجاوز المكبوت والمقموع ، ويقوم بذلك بوظيفته المعرفية ، وهكذا فإن الخيال يقودنا الى الاستطيقا . فنعثر وراء الصورة الاستطيقية على الانسجام بين الحب والعقل ، الخيالى الذى كان قد كبت بواسطة منطق المردود ، الذى يسيطر على الانسان ويكبت هذا الجانب من ملكاته . فالفن هو رجوع ما كان مكبوتا بأجلى صورة ، وليس ذلك على المستوى الفردى فحسب ، ولكن على المستوى التاريخى الجماعى أيضا ، لأن التخيل الفنى يعطى للتذكر اللاشعورى صورة التحرر الذى تمنعه قوانين الواقع التى تهتم بالمردود المادى المباشر .

وقد أوضح أدرنو هذا في كتابه « فلسفة الموسيقى الحديثة » حيث بين ان الفن - تحت سيطرة مبدأ المردود الواقعي - يعارض المؤسسات القمعية بصورة الانسان من حيث هو ذات حرة ، ولكن الفن في ظروف اللاحرية لا يستطيع أن يقدم صورة الحرية إلا بوصفها نفياً للاحرية . فالعمل الفني الحقيقي يسعى لنفي استلاب حرية الانسان ، وذلك من طريق تأكيد الشكل الاستطيقي ، لأن قوانين هذا الشكل تنفي القوانين المضادة للحرية(١٤) .

وليست مهمة الفن نقد الواقع ، وقوانينه ، التي تقوم على مبدأ المردود ، لأنه إذا قام الفن بذلك ، فإن هذه المهمة تحمل - في ذاتها - فشلها الخاص ، ذلك لأن الفن يرتبط بالصورة الجمالية ، وإذا ارتبط بمضمون الواقع ، فإنه حين ذاك يؤكد الواقع ولا ينفيه . فلكي يحقق الفن نفي الاستلاب واللاحرية ، فإنه ينبغي أن يظهر اللاحرية في الفن ، بوصفها الواقع الذي تم تجاوزه والتحكم فيه ، وهذا التحكم يجعل الواقع يخضع لمعايير جمالية ، أي يخضعه لمعايير التخيل الانساني ، وبالتالي يحرم الواقع من حضوره المكثف لدى الانسان كواقع موجود لا يمكن تجاوزه .. فالقيمة المشروطة للتخيل الجمالي لا تخص الماضي وحده ، ولكنها تشمل المستقبل أيضاً ، لأن اشكال الحرية والسعادة التي يثيرها الفن ، تميل الى تحرير الواقع التاريخي ، فهو في رفضه قبول التحديدات المفروضة على الحرية ، كأشياء نهائية ، من قبل قوانين الواقع ، تقوم الوظيفة النقدية للتخيل بتقديم عالمها الخاص .

وقد تابع هربرت ماركيوز آراء أدورنو هذه ، وذكرها في كتابه ايروس : الحب والحضارة ، حين ان رفض الفن للواقع ، هو صورة احتجاج على القمع غير المتعمى(١٥) ، ويسعى الفن - عبر صوره وأشكاله الجمالية للكفاح من أجل تحقيق الشكل الأعلى للحرية وهو الحياة بدون قلق ، فالانسان في حياته اليومية الواقعية ، يساوره القلق بكل أشكاله وأنواعه على كل جانب من حياته ، والفن هو الوحيد القادر على تحقيق هذه اليوتوبيا ، التي يختفي فيها هذا القلق ، فالعقل الجمالي ، إذا صح هذا التعبير ، هو عقل ينفي العقل الذي عبر عن نفسه في عقلانية مبدأ المردود ، فهو الصورة الوحيدة للعقل التي يتعامل بها الواقع ، وقد انتقل

هذا الميدا الى المؤسسات ، واستخدم العقل كأداة لتنفيذ برامج هذه المؤسسات طبقا لمبدأ المردود ، وتحول العقل بالتالى الى أداة للقمع وكبت الحرية ، فالتقسيم الاجتماعى للعمل يهتم بمدى ما يقدمه هذا التقسيم من نفع للجهاز الانتاجى القائم ، اكثر مما هو لصالح الفرد ، وأصبحت الانتاجية — وهى غاية مبدأ المردود — غاية فى ذاتها ، رغم انها بدات كوسيلة لسد حاجات الانسان ، والتقليل من العوز .

وهذا ليس مرتبطا بالنظام الرأسمالى فحسب ، وإنما نجده ايضا فى النظام الاشتراكى ايضا .. ولهذا فإن العقل الجمالى يسعى الى اكتشاف مبدأ جديد للحياة ، خارج مبدأ المردود ، الذى تحول لبنية عقلية للعصر ، جعلت من هوركهايمر وأدورنو يوجهان نقدهما للعقل المعاصر(١٦) ، ويدعوان الى نقد العقل لذاته ، ليعاود دوره فى السيطرة على الطبيعة والتحكم فى تحويلها الى محيط طبيعى ملائم للنمو الانسان واطلاق الطاقات الكامنة فيه ، وتحقيق الحرية ، ولكنه فى عصرنا الراهن تحول العقل الى أداة مضادة للحرية ، واصبح أداة فى يد تكنولوجيا انتاج الأدوات ، لتنمية الانتاج والاستهلاك، تحت وهم تطوير الحضارة الانسانية ، بينما الحضارة الحقيقية ، ليست فى عدد السيارات وأجهزة التليفزيون والطائرات ، فهذا تبرير لتوافر القمع واستمراره ، وهو ما يقوم على مبدأ المردود ، وإنما الحضارة هى تحرر الانسان الاستبطانى والخارجى من سيطرة الأشياء غريزيا وعقليا ، بحيث يشارك الانسان فى تعديل تقسيم العمل ، وتعديل صورة الحياة اليومية التى يتبناها بحيث يمكن أن يحرر جزءا من وقت الانسان وطاقته لكى تنطلق ملكاته فى ممارسة حرة خارج مجال العمل الاستلابى .

فالآلية التى تسيطر على حياة الانسان المعاصر ، تجعله يدور فى دائرة جهنمية تمتص وقته — وهو كل وجوده ، لأنه يساوى عمره — وطاقته فى مجالات مضادة لحريته على المستوى الوجودى والطبيعى ، ودون أن تترك له مساحة لكى تعين حريته .. وبالتالى فلا يمكن تجاوز مبدأ المردود ، عن طريق التأمل ، وفزيد من وقت الفراغ ، ولا من طريق الوعظ ، والارتفاع بالوجود الانسانى والرفع من مستوى معيشته ، فمثل هذه الأفكار تنتمى الى المجال

الفنان التابع لهذا المردود ذاته ، وإنما يتم من طريق اعادة توجيه الصراع على الوجود ، لأن هذا سيتضمن تحويلا جاسما لهذه الحركية ، وهذا لن يتأتى إلا بنقد مبدأ المردود ، واكتشاف صيغ اخرى للحياة من طريق التخيل ، لأنها تتضمن حرية الرفض ، وهى اداة متعرية لليوتوبيا المعاصرة ، التى تخرج عن نطاق العقل القسمى النظرى والعملى .. وقد نجد هذا فى تاريخ الانسانية فى نقدها لكل مرحلة من خلال « ابطال الفنانية » الذين ظلوا عبر التخيل ، يرمزون الى المواقف والأعمال التى حددها مصير الانسانية ، ونجد هذا فى صورة بروميثيوس ، وديونيزيوس اللذين يرتفعان بالانسان فوق الزمن .

هذا التحول يتم حين يتحول التعب الى لعب ، والانتاجية القمعية الى انتاجية حرة ، وهو التحول الذى ينبغى أن يسبقه الانتصار على الحاجة (الفقر) ، لهذا هو العامل المحدد للحضارة الجديدة التى ينبغى ان ينشدها الانسان فى عالمنا المعاصر ، وهذا يجعل من النظرية النقدية مستفيدة من الأساس الماركسى لنقد المجتمع الرأسمالى ، لكن أدورنو يعمق هذا ، ويقدم نقدا للمجتمع الاشتراكى أيضا . وحين نقل الجمالية من المجال الاجتماعى الى افق اوسع ؛ وهو المجال الفنى ، أبرز علاقة الفن بأبوات الانصال ، واشكال السلطة فى المجتمع .

ـ مجال الاستطيقا :

(تأسيس الاستطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القيمية)

إن الاستطيقا تفقد حريتها حين تدعى لذاتها وظيفة واقعية ذات تأثير فى حل مشكلات الواقع بشكل مباشر ، فالاستطيقا تحاول من طريق الاشكال الجمالية أن تتجاوز واقع القمع ، وتجسد عالما حرا . وبالتالى فإن مجال الاستطيقا ليس معيارا لصنعة اى مبدأ فى واقع ما ، وهى كالتخيل ـ لا واقعى ـ فى ماهيته ، ولكن يمتاز المبدع الى الفول بأن الاستطيقا يمكن أن تلعب دورا فى الحياة ، من طريق الاعلاء والزخرف الفنى ، او باعتبارها اهواء شخصية ، فالوجود الجمالى بهذا المعنى اقل مرتبة امام محكمة العقل

النظري والعملي ، ولكن هذا التصور دابع للمجتمع الثقافي ، الذي يريد ان يسوق كل شيء وفقاً لمبدأ المردود ، بحيث يكون داخل البناء وليس خارجه .

ولهذا لابد علينا ان نحدد الدلالة الاصلية لدور الاستطيقا في تاريخ الفكر الفلسفي ، ليتسنى لنا ادراك الدور الذي قامت به النظرية النقدية في مجال الاستطيقا(١٧) .

وتستند النظرية النقدية في تحليلاتها لمجال الميتافيزيقا الى فلسفة كانط الذي وجد في الاستطيقا ملكة ثالثة تقيم وسائط العلاقات بين العقل النظري والعقل العملي ، بمعنى انها تقدم حداً اوسط بين مجال الطبيعة ومجال الحرية رغم انه يخلط بين الدلالة الاصلية لكلمة الاستطيقا التي تنتمي الى الحواس ، وبين تطبيقه الجديد ، الذي ينتمي الى الجمال خاصة في مجال الفن ، وفي كتاب (نقد ملكة الحكم) لا يظهر مجال الاستطيقا ، إلا بوصفه الملكة الثالثة للفكر ، ولهذا تبدو وظيفة الاستطيقا رمزية ، ويظهر هذا واضحاً في الفقرة رقم (٥٩) من كتابه السابق الذكر ، حيث يرى في الجمال رمزاً للاخلاقية(١٨) ، فالاخلاق لديه هي مجال الحرية التي تتجسد في قوانين تفرضها على ذاتها ، والجمال يرمز الى هذا المجال بقدر ما يبرز بشكل حدسي واقع الحرية . ولهذا فالاستطيقا تشكل لدى كانط مكاناً مركزياً بين الحساسية والاخلاق . وقد اوضح كانط الشروط الواجب توافرها في الاستطيقا الترانسندنتالية ، من خلال تحليله للحساسية ، والفهم ، وعلاقتهما بالتخيل والادراك في كتابه « نقد العقل النظري الخالص » ، كما اوضح الوظيفة الجمالية في « نقد ملكة الحكم » . وقد ابرز هيدجر الدور المركزي للوظيفة الجمالية في مجمل مذهب كانط الاستطيقي بين الحساسية والاخلاق(١٩) .

فالتجربة الاساسية في مجال الاستطيقا هي التجربة الحسية ، ذلك لان الادراك الجمالي هو في جوهره حدس ، وليس تصوراً ، وتقوم طبيعة الحساسية على « بعد الاستقبال » ، بمعنى ان الادراك الجمالي يحدث نتيجة للاثر الواقع على الحواس من قبل الموضوعات المعطاة ، ولهذا فان تصور موضوع ما في شكله

الخالص ، هو أمر « جميل » لأنه من انتاج التخيل . وهو تخيل جماعي مبدع ، ذلك أنه ينشيء الجمال في التركيب الحر الذي يتميز به . وخلال التخيل الجمالي تصنع الحساسية المبادىء الصحيحة بصورة كلية لنظم موضوعي . والمقولتان الأساسيتان المحددتان لهذا النظام ، هما « الجمال غاية في ذاته » ، « والجمال يبدع قانونه الخاص » . وهاتان المقولتان تدلان على جوهر نظام لا تنمي وخاصيتهما المشتركة هي تحقيق المتعة الجمالية من طريق اللعب الحر الملكات المحررة عند الانسان ، وقد انتزع شيلار من المفهوم الكانطي تصور جديد للحضارة .

في استطيقا كانط ، نجد الشكل يحتل موقع الصدارة ، لأنه ايا كان الموضوع الجمالي « شيئا أو حيوانا أو انسانا » فإنه لا يتم الحكم عليه — جماليا — وبقي منفعته ، أو غايته ، وإنما يؤخذ كغاية في ذاته ، وبالتالي يهتم المبدع بأبعاده الداخلية ، في التخيل الجمالي ، يتم تصور « الموضوع الاستطيقي » بوصفه موضوعا حرا من جميع العلاقات والخصائص التي تربطه بغيره ، أي بوصفه كائنا هو ذاته حرية .

ولهذا تختلف التجربة الجمالية عن تجربة الحياة اليومية كلية ، لان التجربة اليومية ، تهتم بأي موضوع من زاوية منفعته ، وكوسيلة لقضاء حاجة مباشرة ، وكذلك تختلف التجربة الجمالية عن التجربة العلمية ، المرتبطة بنسق مفاهيمي مسبق ، بينما التجربة الجمالية تدع الموضوع يكشف عن وجوده الحر ، لأنها تعتمد على التخيل ، متجردة كلا من الذات والموضوع احرازا بمعنى جديد ، وترتب على هذا التغير الجذري في الموقف من الوجود ، صفة جديدة للمتعة الجمالية التي يصنعها الشكل الذي يتكشف الموضوع من خلاله الآن(٢٠) ، ذلك أن شكل الموضوع الجمالي الخالص ، يستدعي وحدة في الكثرة ، وتوافقا بين الحركة والعلاقات التي تعمل حسب قانونه الداخلي الخاص ، فتصبح تجليا خالصا ، ويتفق التحليل مع الدلالات الادراكية لاحساسية « ادراك العالم من خلال الحواس ، التي تعتمد في بنيتها على الزمان والمكان » ، وهذا التوافق يقيم انسجاما بين الملكات العقلية ، وهو نتيجة للانسجام الحر للموضوع الجمالي .

والنظام الجمالي ، أو الانسجام « Harmony » يحدث نتيجة

للنظام الذى يحكم لعب التخيل ، والقوانين التى ينتظم من خلالها الموضوع الجمالى هى ذاتها حرة ، لانها ليست مفروضة من أعلى، وهى غير مرغمة على تحقيق أهداف معينة ، وهى بالتالى الشكل الخالص للوجود ذاته ، ولهذا فإن التطابق مع القانون الجمالى ربط بين الطبيعة والحرية ، اللذة والأخلاق .

وهكذا يتبين لنا أن النظرية النقدية استندت الى فلسفة كانط ، التى تقوم فى بنيتها الجوهرية على نقد التفكير الفلسفى وتأسيس رؤى جديدة ، وهذا (النقد) هو قاسم مشترك بينهما .. وقد حاول فلاسفة مدرسة فرانكفورت دفع محاولة كانط الى اقصى مدى ممكن فى نقد المبدأ الذى تقوم عليه الحضارة المعاصرة ، وهو مبدأ المردود ، وقد ربطوا هذا بالجمالى ، حين تبنوا مفهوم كانط من مجال الاستطيقا بوصفها الموسط الذى تلتقى فيه الحواس بملكة الفهم ، ويتحقق هذا التوسط عن طريق التخيل ، وبذلك يظهر السعى الفلسفى لايجاد وسيط فى المجال الجمالى بين الحسانية والعقل ، بوصفه الطريق نحو اعادة التوافق بين الوجود الانسانى والمحيط الطبيعى والاجتماعى المنفصلين عن طريق مبدأ الواقع القصوى .

ويتضمن التوافق الجمالى تعزيز الحسانية الجمالية لانها تعارض طغيان العقل .

وقد حاول فريدريك شيللر فى كتابه « رسائل حول التربية الجمالية للانسان » (١٧٩٥) ، الذى كتبه تحت تأثير كتاب « نقد ملكة الحكم » لكانط ، الى البحث عن مبدأ جديد للحضارة ، يستند الى القوة التحريرية للوظيفة الجمالية(٢١) .

وساهم شيللر فى تأكيد استقلال هذا العلم « الاستطيقا » الذى يصور الموضوعات دون أن تكون حاضرة ، وانما يتخيلها ، ولم تكن هناك نية استطيقا ينظر اليها كعلم يتعلق بالخبرة الحسية ، يقف نداً للمنطق بوصفه علماً للفهم التصورى ، ولكن منذ حوالى القرن الثامن عشر ، ظهرت الاستطيقا بوصفها نهجاً فلسفياً جديداً ، لنظرية الجمال والفن ، ويعتبر الكسندر باو مجارتن A, Baumagraten أول من عرف اللفظ فى استخدامه المعاصر ، ولكنه تغيرت دلالته من الاتصال بالحواس فحسب الى الاتصال بالجمال والفن .

والتاريخ الفلسفي لكلمة الاستطيقا يبين - من منظور مدرسة فرانكفورت - المعالجة الفجة التي تلقاها التجربة الحسية ، وتنسحب ايضاً على التجربة الجسدية ، ولهذا فإن تأسيس الاستطيقا - بهذا المعنى الجديد - كعلم مستقل - في هذا التاريخ ، هو معارضة لسيادة العقل الصوري الفلسفي . وقد حاول فلاسفة النظرية النقدية إبراز المكانة المركزية التي تشغلها الوظيفة الجمالية ، وجعلها مقولة وجودية ، وذلك بالاستناد الى طابعها الحسي ، ومعارضة ما يلحق بها من تشويه ، نتيجة النظر إليها من خلال مبادىء الواقع .

ولهذا يقول هربرت ماركيوز :

« إن النهج الجمالي يقيم نظام الحساسية باعتباره مناقضاً لنظام العقل . وإنه في أدخال هذا المفهوم الى فلسفة الحضارة ، فإنه يتجه الى تحرير الحواس والتي بدلاً من أن تدمر الحضارة ، فإنها تقدم لها قاعدة أشد أحكاماً وتزيد الى حد بعيد من إمكاناتها »(٢٢).

فما تدركه الحساسية ، أو ما يمكن لها أن تدركه ، باعتباره حقيقياً ، تدركه على هذا النحو ، حتى حين يراه العقل ليس حقيقياً ، وعلى هذا فإن مبادىء وحقائق الحساسية تؤلف مضمون الاستطيقا ، وهدف الاستطيقا هو بلوغ كمال الادراك الحسي ، وهذا الكمال هو الجمال ، وهنا تكون الخطوة قد انجزت في تحويل الاستطيقا من علم للخبرة الحسية الى علم الفن ، ومن نظم للحساسية الى نظم للفن . وعلى قدر ما تعبث الفلسفة قيم مبدأ الواقع فإنها تبتعد عن الفن ، لأنه يتطلع الى حساسية حرة من سيطرة العقل ، وحقيقة الفن تقوم على تحرير الحواس باعادة توافقها مع العقل .. وهذا ما حاول هيجل معالجته في نظرية الفن لديه ، فمن الفن ، تملك المادة حريتها ، وتلتقي بكل ما هو طبيعي وحسي بحيث يعبر من كل حركات الروح .

وفي مجال الاستطيقا يتم الإعتراف بحقيقة ذات معايير مختلفة تماماً ، عن الواقع الذي يخضع لمبدأ المردود ، حتى لو بدت هذه الحقيقة لا واقعية ، لكن هذا الاعتراف لا يتم الا من خلال الأصل

الحسي (المكبوت طوال التاريخ) ، واللذة التي تعبر عن نفسها في الشكل الجمالي الخالص ، وهذا التطابق بين الحواس والتشكل يتم من خلال التخييل ، الذي يتوصل لواقعية وجودية ، يتعايش الانسان وفق الواقع الذي يعيشه الانسان المعاصر ، الذي تحول الى دوائر للقتل الرتيب ومنظمة الجزئية ، الذي فصل منه ظلا باهتا لخبرته ومهنته ، وتفي عنه الطابع الانساني . والانسان يعاني ملء غريزة الشكل لذيه في انهيار الحضارة المعاصرة ، وهي غريزة فطرية ، تعتمد على اللعب ، بمعنى النشاط الذي لا يبغي عن ورائه منفعة مباشرة ، لان قصده هو الجمال ، وهدفه هو الحرية .

وقد استدلت النظرية الشعبية من تحليل شيللر لهذا المفهوم (اللعب) ، رغم انه كان يقصد حل مشاكل سياسية مفترض ضمنيا ، وتحرير الانسان من شروط الوجود اللاانسانية ، وذلك عن طريق غريزة اللعب ، وعن اليقظة الممتلئة بفيض من الاضياء بل تجاوز الحاجة والتمر الخارجي ، وتجريد الوجود من الخوف والقلق .. ولكن التحرر تجاه الواقع لدى شيللر ليس سوى حرية متعالية او حرية داخلية ، ويؤيد اوشنج شيللر هذا في تفرقته بين الشاعر الباطني والشاعر الساذج ولذلك فهو يلح على هذه الحرية الداخلية ، بمعنى أن يكون الانسان حرا في أن يلعب بمكانته وممكناته الكامنة ، من خلال التربية الجمالية .. التي تعلمه الحرية مع ممكنات الطبيعة ، ولذلك فهي عالم هو عالم الظواهر ، اي عالم الحواس الذي تخضع لبنية المكان والزمان ، والنظام الذي يشهده الانسان من خلال التربية الجمالية هو نظام الجمال من طريق التخييل .. (٢٣) ..

.. وإذا ما اصبحت غريزة اللعب مبدأ للحضارة ، فإنها ستحول الواقع تماما ، ولن يعيش الانسان في الطبيعة بوصفه فيزيقيا على الانسان ، كما في المجتمع البدائي ، ولا بوصفه مسيطرا عليه من قبل الانسان كما في حضارة اليوم ، ولكن سيتخذ الطبيعة والعالم الموضوعي بوصفهما موضوعين للتأمل ، وانتصارون الطبيعة من استغلال الانسان لها على نحو مختلف ، وتكشف له عن غنى صورها ، وبالتالي ستفتح للحرية الجمالية بعدا للانتاجية لا اللاعقلانية التي تحول الانسان الى اداة للكد والتعب .

هوامش الفصل الأول :

1 - Jay, M, : The Dialectical Imagination Abiatory of the Frank Fort School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 (Boston : Little Brown and Co., 1973).

انظر الفصل الأول والثانى من هذا الكتاب ، حيث قدم المؤلف دراسة تاريخية لكيفية نشوء هذه المدرسة ، واهم اعلامها ، وافكارها الرئيسية . والكتاب وثيقة هامة ، لان ماكس هوركهايمر قام بتقديمه ، وهو من ابرز مؤسسيها ، وهذا يعنى اعتماده ما جاء فيه من الناحية التوثيقية ، لاسيما ان كثيرا من اعضاء المدرسة تشار حولهم علامات استفهام عديدة ، نتيجة لاتجاهم من اليسار اليهودى ، رغم تفكيرهم العلمانى وانتمائهم لليبرالية الالمانية ، لكن وجودهم بالانجليزية عمق العداء لديهم ضد النازية .

ويتكون الكتاب من مقدمة وثمانية فصول ، قدم فى الفصل الأول دراسة عن كيفية نشأة معهد العلوم الاجتماعية فى جامعة فرانكفورت ، وعرض للسنوات الأولى فى بداية نشاط المعهد ، ثم قدم فى الفصل الثانى الاصول التكوينية للنظرية النقدية فى تاريخ الفكر الفلسفى ، وكيف انهم استفادوا من تاريخ النقد فى الفكر الفلسفى لاسيما لدى كانط ، ونيتشه . وفى الفصل الثالث يقدم المؤلف اجابة على سؤال : كيف استفادوا من التحليل النفسى فى بحوثهم الاجتماعية والفلسفية ، وفى الفصل الرابع يقدم تحليلا للدراسات الأولى للمعهد من السلطة . وفى الفصل الخامس يعرض لوجهة نظر المعهد لظاهرة الفاشية ، التى اضطرت اعضاء المعهد الى الهجرة من المانيا ، وفى الفصل السادس يقدم المؤلف بحثا هاما عن النظرية الجمالية ونقد الثقافة الجماهير ، او ثقافة رجل الشارع ، Mass Culture ، وفى الفصل السابع يبرز المؤلف نزول اعضاء المعهد للعمل الميدانى لاختبار تحليلاتهم النظرية - ابتداء من عام ١٩٤٠ ، وفى الفصل الثامن : نحو فلسفة للتاريخ ، نقد التنوير . وكما هو واضح من استعراض عناوين الكتاب ،

هيجو هام للغاية ، ولاسيما ان به ببليوجرافية وافية لاعمال مدرسة فرانكفورت وما كتب عنهم .

— بيير زيما : النقد الاجتماعي لمدخل عالم اجتماع للنص الأدبي . ترجمة : سعيدة لطفي . مراجعة : د. امينة رشيد ، د. سيد البحراوي ، دار الفكر ، الطبعة الأولى — القاهرة ١٩٩١ .

٢ — رمضان بسطاويسي : الاسس الفلسفية لنظرية ادورنو الجمالية . مجلة الف . الجامعة الامريكية بالقاهرة ، العدد العاشر ١٩٩٠ ص ١١٠ — ١٣٢ . ولم اكثر هذا البحث هنا ، لان هدفه كان التعريف وتقديم فكر ادورنو .

٣ — رمضان بسطاويسي : عالم الجمال لدى جورج لوكاتش . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١٦٣ وما بعدها .

٤ — انظر في تفصيل ذلك الدراسة الهامة التي قدمها كارل مانهايم : الايديولوجيا والطوبائية ، ترجمة د. عبد الجليل الطاهر . مطبعة الارشاد — جامعة بغداد ١٩٦٨ ، وكذلك دراسة كارل بوبر : بؤس الايديولوجيا ، نقد مبدأ الانضباط في التطور التاريخي ترجمة عبد الحميد صبره . دار الشؤون بيروت ١٩٩٢ .

٥ — هربرت ماركيوز : البعد الجمالي نحو نقد للنظرية الجمالية الماركسية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٢ ص ٨ .

٦ — راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر — دائرة الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ ص ١٠٨ .

7 - Dane Laing : The Marxist Theory of Art, Humanities Press, New Jersey, 1978 P. 35

8 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art, Trans by T. M. Knox, Two Volumes, Oxford University Press, 1975 P. 881 .ocand Vol

٩ـ هنري ارفون : الجمالية الماركسية : ترجمة جهاد نعمان ، منشورات عيدات ، بيروت ـ باريس ١٩٨٢ ص ٢٥ .

١٠ـ فيصل دراج : دلالات العملانية الروائية .
مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ١٩٩٢ ص ٨٠ .
وانظر له أيضا : الانعكاس والانعكاس الأدبي . مجلة الف ، العدد العاشر ١٩٩٠ ـ ص ٣٠ .

١١ـ يلعب التخيلة دوراً هاماً إن أنضى حداً في البنية العقلية ، فهي تربط أعمق طبقات اللاشعور بأعلى نتاجات الشعور بالفن ، والحلم بالواقع ، وهي تخترع نماذج النوع ، والأفكار الخالدة ، ولكن المكونة للذاكرة الفردية والجمعية والصور المكونة للحرية . انظر لمزيد من التفاصيل حول العلاقة بين الغرائز الجنسية والتخيل من جهة وبين غرائز الأنا وفعاليات الشعور من جهة ثانية كتاب هربرت ماركيوز : الحب والحضارة ، ترجمة مطاع صفدي ، دار الآداب بيروت ١٩٧٠ ص ١٨٥ .

١٢ـ يرى يونغ ان التخييل يتجه بصورة لا تمايز فيها بين جميع الوظائف العقلية الأخرى وهو الفعالية المبدعة التي تصدر عنها الأجوبة على جميع المشكلات التي يكتنفنا أن نحلها . وهو مصدر جميع الاكتشافات التي يؤلفه فيها كلا من العالم الداخلي والعالم الخارجي وحدة حية كجميع المتناقضات النفسية الأخرى ولقد كان التخيل يقيم دائما جسراً صغيراً بين المتطلبات المتعارضة للذات والموضوع وبين التعبير الخارجي والداخلي .

١٣ـ أعدت النظرية النقدية باستطيقا فرويد ، وتحليلها لأعماله الاستطيقا التي تظهر بشكل واضح لدى سوزان لانجر في كتابها الشعور والشكل Feeling and Form (١٩٥٣)

14 - Adorno : Aesthetic Theory, P. 378.

١٥ـ هربرت ماركيوز : الحب والحضارة ص ٢١٧ .

16 - Adorno and Horkhmer : Dialetic of enlightenmtent, P. 40.

17 - A, Hofstadter and R, Kuhns : (ed.) : Philosophies of Art and Beauty, The University of Chicago Press, 1976, P, Vlx.

18 - Kant : Critique of Judgment, Trans - from German by J;H, Bernard, London 1914, Pargraph No, 59.

١٩ــ نوكس : النظريات الجمالية لدى كـانط ، وهيجـل وشـوبنهاور ، ترجمـة وتعليق وتقـديم د. محمد شفيق شـيا . منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٥ ص٣٤ .

٢٠ــ د. اميرة حلمي مطـر : مقدمة في عـلم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيـع ١٩٧٦ ، القاهـرة ص ٧٦ – ٧٧ .

21 - Friedrich Schiller : On the Aesthetic education of man; in Aseries of letters translated with An introduction by : Reginal d, Senall, New Haven, yale University Press, 1954, P, 97.

٢٢ــ هـربرت ماركيـوز : الحـب والحضـارة ، ص ٢٢٥ .

23 - F, Schiller : on the Aesthetic educatien, P, 129.

الفصـــــل الثـــــانى

فلسفة أدورنـــو النقـــدية

- جـدل التنـوير .
- نقـد العقـل النمائى : نقـد فلسفة الهـوية .
- نقـد الوضعية : نقـد العقـل الأدائى .
- جدليات السلب : العقـل والهيمنة .
- موقـع النظرية الجمالية من مشروع ادورنـو الفلسفى .

ارتبط المشروع الفلسفي لتيودور ادورنو(1) بالمشروع الجمالي ، بل تعد نظريته الجمالية ، تطبيقاً لكثير من رؤاه الفلسفية التي تكونت لديه على مرحلتين ، المرحلة الاولى التي اشترك فيها مع هوركهايمر في تقديم دراسات تقدم نقداً للفكر الفلسفي ، السابق عليهما والمعاصر لهما ، بما مكنهما بعد ذلك من تقديم الصيغة الفلسفية المقترحة لمدرسة فرانكفورت ، وتبلورت النظرية النقدية كاتجاه فلسفي معاصر ، يقدما نقداً للعقل الحالي ، كما يتمثل في فلسفة الهوية عند هيجل ، والعقل الاداتي كما يتمثل في الفلسفة الوضعية، ونقد اشكال السلطة المعاصرة ، تهيمن على الافراد والجماعات ، وتكشف عن مراكز الاستقطاب الخفية للتسلط والسيطرة ، وجديده الممارسة النقدية هي التي ساهمت في انجاز المرحلة الثانية من فلسفة ادورنو التي قدم فيها كتابه « جدل السلب » ، وساهمت ايضاً في انجاز المرحلة الثالثة التي قدم فيها كتابه « النظرية الجمالية » .

ولا يمكن فهم فلسفة ادورنو دون الاشارة الى المفاهيم الهامة التي تحكم مدرسة فرانكفورت ، فحين عاد ادورنو الى المانيا عام ١٩٥٠ ، تابع العمل العلمي للمدرسة ، وعقد ندوات دراسية من « هيجل » . وانضم في ذلك الوقت ـ يورجين هابرماس الى مساعدي ادورنو ، بالاضافة الى جان بيلجيه ـ وكانت العقود الاولى من تاريخ مدرسة فرانكفورت تحت قيادة هوركهايمر (١٨٩٥ ـ ١٩٧٣) الذي ابرز الطابع الماركسي الفرويدي في اعمال المدرسة ، بالاضافة للتوجه النقدي الراديكالي ، ولكن هذا الطرح لم يلزم كل الاعضاء ، في البحوث والدراسات ، مما ساهم في خلق تعددية نسبية داخل المدرسة ، وهذا يرجع الى تمايز هوركهايمر وادورنو ، رغم الاختلافهما حول مبادىء النظرية النقدية واهدافها ، فلقد تحول هوركهايمر من ممثل لاتجاه اجتماعي علمي تقدمي الى ناقد راديكالي للنظم الليبرالية المتمثلة بالبيروقراطية ويرى انها تتجه بالحضارة المعاصرة الى اخفاق مدمر تحت لواء الرأسمالية ، اما ادورنو ، فقد بدأ من حيث انتهى هوركهايمر ، فقد انطلق من الفلسفة التاريخية لفرض الاخفاق الحضاري الغربي ، الذي كان من نتائجه ظواهر مثل العداء للسامية(2) ، وينتقد ادورنو هذا العداء ، لانه يهودي اولا ، ولانه

ينتمى للنخبة اليسارية الالمانية ، التى كانت تلاقى الاضطهاد ثانيا ، ولهذا تحول لطرح تساؤلات ذات طابع وجودى حول فلسفة الهوية او العقل التماثلى ، واقترب بهذا الفكر من ارتسلت بلوخ(٣) ، ووالتر بنيامين ، وقاده هذا الى نشر عدة دراسات هامة امثال (جدل السلب) و (النظرية الجمالية) ، واهتم فى كلا الكتابين بطرح تساؤل : هل يمكن اكتشاف « حقيقة موضوعية » فى ظل « موضوعية التعمية » او المغالطة ، التى تمارسها المناهج المعاصرة ، التى تغفل دور الوسائط المادية ، والوظيفية الاجتماعية ، وغير ذلك فى مجال الاعمال الفنية ؟ وقد استفاد ادورنو من والتر بنيامين(٤) فى تطبيقاته العملية التى قدمها فى اعماله ، وتبنى كثير من افكاره بهذا الصدد .

وقد حاول ادورنو فى كتابه (جدل التنوير Dialectic of Enlightenment) بالاشتراك مع هوركهايمر أن يحدد سمات وخصائص العقل الحديث والمعاصر ، والكتاب يعبر عن شعور العقل المحطمة داخل الحضارة الغربية(٥) ، فيهاجم ادورنو بحدة اشكال العقل المعاصر ، المتأزمة فى اوروبا ، ويبرز الصراع الداخلى بين الثنائيات الأوروبية ، من طريق مهاجمة التعارض بين الغرب الدستير والشرقيا التى تبدو لدى البعض غير مستنيرة ، نتيجة لوصول النازية الى الحكم ، مما تحمس بجورج لوكاتش Lukach الى تصوير التطور الثقافى الالمانى باعتباره تطوراً مستمراً نحو الأسوأ ، لانه يتم تدمير العقل بصورة تدريجية ، انتهاء الحكم النازى ، مما ادى لذيوع هذا الرأى لدى الحلفاء كأداة ضد دول المحور (التى يتزعمها النازى)(٦) وهذا الكتاب ـ جدل التنوير ـ قد مكن ادورنو من ادراك جدليات التطور الثقافى الغربى ، على نحو اتاح له رؤية كبائط وهيجل بوصفهم مطورين لهذا التاريخ الثقافى ، على عكس ما كان سائداً فى تلك الفترة .

ولابد أن نشير الى أن كلمة الجدل Dialectic فى كتابهما : جدل التنوير ، لا تستخدم بالمعنى الهيجلى ، ولكن ادورنو وهوركهايمر يريدان بها لفت الانتباه الى الجوانب المتباينة للطابع العقلى والتنويرى والنقدى فى الفكر الفلسفى فى عصرنا الراهن . فقد تم الربط بين العقلانية والتقدم ، مما ادى لاتخاذ العقل موجهاً له فى كل خطواته ، امثال فى تحقيق التقدم فى العلوم الطبيعية ، ولاكتشاف

التكنولوجيا ، فاصبح العقل اداة ، للتحكم في الطبيعة والبشر ، والعلاقات القائمة بينهما لتحقيق هذا التقدم المزعوم(٧) .

وقد ربط أدورنو — بشكل تحليلي — بين مختلف اشكال التحكم والسيطرة في العصر الحديث ، مثل سيطرة الانسان على ذاته ، والتحكم في البشر (من طريق اجهزة الاتصال) والسيطرة على الطبيعة ، كل هذه عمليات مترابطة ، لأن قدرات وامكانيات التحكم بالطبيعة بمحوية — في رأيه — بالاضعاف من شدة اهتمام الانسان بحياته الداخلية والوجدانية والروحية(٨) ومع ذلك يبقي — في النهاية — الدافع الاساسي الذي تنطلق منه كل تصرفات الفرد وهو دافع الحفاظ على الذات . ولكن — وهذه جدلية الخداعة — فان الذات تفهم هنا بالمعنى البيولوجي البحت ، ولا تفهم في الاطار المتعدد الابعاد للانسان .

— جدل التنوير :

وقد بحث ادورنو وهوركهايمر مصائر العقلانية في عصرنا الراهن ، وامكانياتها للتحرر ، رغم مشكلاتها الضخمة ، وذلك بنقد العقل ذاته ، وقد توصلا الى حكم يتضح من خلال مسألتين :

١ — إن الأسطورة هي صورة من صور تمثل الواقع ، فقد اوضحا ان الجماعات البشرية — فيما قبل التاريخ — حاولت التخلص من تحكم الطبيعة والظروف الطبيعية المحيطة بها ، او تعويض ذلك عن طريق « سجن » الاحداث المختلفة للجماعات البشرية في تعبيرات ومصطلحات ، وقد ادى هذا الى ضياع او افتقاد الوحدة الأولية بين الصورة الظاهرة والمصطلح او الكلمة المفردة المعبر عنها . وفي الوقت نفسه ، فان الانسان الأول القادر على « الاصطلاح » او التعبير ، اتخذ من الطبيعة موضوعا ، بأن جعلها اداة او وسيلة لأغراضه ، ولهذا يرى أدورنو في الأسطورة اضافة تشكيل للطبيعة وفقا لرؤية الانسان . فالأسطورة هي اضفاء الطابع العقلي على الطبيعة ، وينطوي على التنوير لدى الانسان الأول

٢ - وقد استمر الانسان المعاصر على نفس منوال الانسان الاول ، فى اضفاء الطابع العقلى على كل الاشياء ، حتى ان التفكر المعاصر او التنويرى المعاصرة تتجه لتكون اسطورة من جديد ، ذلك لان العقل التنويرى تعامل مع هذه الاسطورية (المؤسسة التى تحكم العقل ، وتتخذه اداة لتحقيق مصالحها) فتبنى مفاهيمها ، بدلا من تأملها وتحليلها ونقدها ، فبدلا من ان ينقد العقل ذاته ، يتحول لاسطورة ، ويبغى فى عملية عقلنة لكل المجالات الحياتية(٩) .

واصبحت عمليات التقدم الانسانى مرتبطة باستخدام مزيدا من القدرة على التحكم والضبط باستخدام العقل الاداتى .

وما يقابله من ارغام للطبيعة ، حتى لو ادى الامر الى مزيد من تعقد المشكلات وتعميقها ، وبذلك يصبح التعقل التنويرى اسطورية .

وينبغى ان نؤكد هنا ان جدليات التعقل هذه ، لا يمكن الخروج عليها من خلال الجهد الفردى او الجماعى ، إذ ليس الحل فى الخروج على العقل ، والوقوع فى اللاعقلانية ، او ازالة العقل ، بل فى مزيد من العقلانية ، اى فى ان يتعقل العقل ذاته ، وقد اتفق هربرت ماركيوز وهوركهايمر مع ادورنو فى هذا .

وهذا الحل الذى يطرحه ادورنو يجعله يقف فى موقف وسط بين العقل المطلق (هيجل) ، والعقل الاجتماعى (ماركس) ، ولكن هذا لا يعنى التوفيق بينهما ، إنما هو ينحاز للشروط المادية التى تتيح الواقع الانسانى ، فهو يعطى اولوية للحس على العقل ، دون ان يعنى ذلك ضياع اللحظة الجدلية فى التفكير الفلسفى المتعقل لتلك العمليات . وقد حاول ادورنو تطبيق هذا المنهج فى مجال نظرية الفن ، حين ربط بين فرويد وماركس فى نظرته للموسيقى فى دراسته التى ظهرت عام ١٩٣٢ بعنوان : فى الموقع الاجتماعى للموسيقى .

وقد بدأ لادورنو ان عملية تكون الفرد المستقل هى عملية تاريخية تقويمية لا يمكن التغلى عنها او تخيلها ، ولكن ظهور (الفرد الحديث) يعنى صعود الاحتكار ، وبلوغ المجتمع الاستهلاكى للذروة والتدمير الذاتى للعقلانية ، مما ادى لفرض الوصاية من جديد على

الذات المستقلة . فالعصور الحديثة ادت الى سيادة العقل الاداتى ، بما يجلبه ذلك من انتاج جماعى ، واعدام جماعى ، وقد قاد هذا الفهم المتفائم لعملية التقدم كلا من ادورنو وهوركهايمر وبنيامين الى التخلى عن مصطلح التقدم الذى يثير مشكلات عديدة فى المجتمع الفيبومى الذى افرز التجربة الستالينية ، والمجتمع الالمانى الذى شهد سقوط الديمقراطية عام ١٩٣٣ ، مما حدا بهم الى اعادة النظر بالنظرية التاريخية الماركسية ، وتبيين الجوانب المظلمة فى الرأسمالية والبيروقراطية المعاصرة .

وقد عبر ادورنو عن هذا فى الدراسة التى اعدها عن السلطية التى سادت العصر الحديث(١٠) . لان مقاومة النزعات اللاعقلانية فى المجتمع تكون عن طريق مزيد من العقلانية ، لاسيما فى مرحلة النازية التى حاولت ان تستبدل الصراع الطبقى بالصراع العرقى ، الذى يتطلب ان يكون الانسان آليا ، فيصدق ما يطرح ، دون محاولة لنقد كل اشكال السيطرة ، التى اصبحت تتبدى فى مختلف الاشكال الحياتية فى العصر الحديث .

ويرى ادورنو ان فلسفة التنوير التى كان هدفها يتمثل فى تحرير الانسان ، انقلبت من خلال مسار هذه الفلسفة فى العصر الراهن الى هدف مضاد لذلك تماما ، إذ كرست العبودية التديمة للانسان الأول ، الذى كان تابعا للطبيعة ، فاصبح اليوم تابعا للمجتمع المعاصر ، واستمرت بالتالى علاقات القوى المبنية على الخضوع ، وابعاد الحرية كموضوع فلسفى للنقد الجذرى فى المجتمعات المعاصرة ، وهكذا يتبين لنا ان ادورنو فى نقده لعصر التنوير لم يكن يقصد ذلك العصر فى ذاته ، وإنما ليؤصل رؤيته النقدية للمجتمع المعاصر ، فنتائج التنوير فى الزمن المعاصر ، ادت الى اختفاء دور العقل من نقد الواقع ، وسلب طابع المعقولية الذى يضفيها على الاشياء ، لان فلسفة التنوير فى تجلياتها المعاصرة ، وإن ادعت انها تسعى الى تحرير الانسان من عبودية الخوف والأساطير ، وادخلت العقل كصيغة منهجية للتعامل مع الطبيعة والتاريخ ، فإنها فى ظل المجتمع الراهن ، استسلمت لاساطير من نوع جديد ، مثل اسطورة التكنولوجيا ، والسلطة ، والفصليح ، وانتاج الادوات وصيغة الكم التى لا تترك اى مساحة للانسان للانعكاس الذاتى لكى ينتقد المجتمع ، وينتقد نفسه .

إن فلسفة التنوير لم تساعد في انتاج الشروط الاجتماعية التي تتيح للانسان النقد والسلب ، بل ابعدت جدليات السلب من داخل العقل واللغة ، حين سادت الفلسفة الوضعية والتحليلية في صيانة افتراضاتها الراهنة ، فلم يعد للانسان سوى هذا البعد الجزئي في تعامله مع الاشياء والكلمات ، وحرص على التطابق معها ، دون أن تقدم رؤية شمولية ، تتجاوز به البعد الواحد للاشياء ، وقد ساهم ذلك في تحويل اللغة الى مجرد اداة في يد قوى السلطة ونتيجة لهذا فلابد من تاريخ نقدي لعقل عصر التنوير (لابد ان نشير هنا الى أن مفهوم التنوير لدى أدورنو لا يقتصر على فلاسفة القرن الثامن عشر فقط ، وإنما يتسع ليشمل كل فكر يسعى لتحرير الافراد والمؤسسات القائمة في المجتمع) وكل نتاجات العقل لها تاريخ ، سواء ما يتصل منها بالعلم ، أو الفلسفة ، فيمكن تقديم تاريخا نقديا لمسار العقل في العلوم الطبيعية ، أو العلوم الانسانية ، ولكن هنالك تاريخ آخر ، يشير اليه أدورنو هو تاريخ جدليات الانعكاس الذاتي للعقل ، تاريخ العقل الخاص الذي ينقسم ويزدوج على ذاته ، فنجد العقل الموضوعي الذي يعقل على رصد نظام العالم داخل نسق له غائية محددة ، وينطوي بالتالي على بعد همزي وانطولوجي ورؤية للعالم والناس والعلاقات ، ونجد ايضا العقل الذاتي ، الذي يخدم تطلعات الانسانية في ادراكها لغاياتها واهدافها ، فالفرد يسعى الى الاحتفاظ بذاته ، وعدم الذوبان في البعد الجزئي الذي يطبع كل شيء بسماته في المجتمع المعاصر ، والعقل يوفر للانسان شروط المحافظة على هذه الذات ، التي يكتفي المجتمع بالمحافظة عليها من الناحية البيولوجية فحسب ، ويتجاهل ما عدا ذلك من الابعاد الداخلية للانسان ، لأنه يريد تدجينها . . ومن ثم ينشأ التعارض بين العقل الموضوعي ، الذي يهدف الى المنفعة ، ويضع منطقا لها وبين العقل الذاتي ، الذي يكشف عن السلطة الرمزية للاشياء والأدوات والعلاقات ويسعى لتغييرها . ولكن الغلبة تحققت للعقل الموضوعي ، نتيجة لسيادة منطق الهيئة التبادلية للأفكار وسيادة منطقة الاستهلاك ، مما ادى لانخراط العقل في صيرورة الانتاج ، وأصبح الفكر خاضعا لمعايير الصناعة ، ولذلك تتحول اللغة الى شعار ، مرتبطة بمنظومة خاصة لانتاج الاتصال ، وأصبحت الفلسفة تابعة ، والانسان يلهث وراء المعلومات والتكنولوجيا ، والاتصال ، لأنها لغة العصر ، وهذه الحالة يطلق عليها أدورنو عقلانية من

نوع خاص ، تهدف الى تكريس لا عقلانية من نوع جديد ، تستهدف سيطرة الانسان على الطبيعة ، وتأسيس نظام اجتماعي وسياسي يسيطر على الانسان ، ولهذا - في ظل هذا النظام الذي يبدو عقلانيا - تصبح المعرفة سلطة ، في يد مالكي وسائل السيطرة ، والمعرفة هنا ليست هي المعلومات فحسب ، وإنما هي التقنية والتكنولوجيا التي لا تسعى لخلق مفاهيم وصور وإنما تريد استغلال عمل الآخرين .. وغرس التبعية لديهم نحو السلطة السائدة .

ويريد أدورنو لفكر التنوير ، أن يستعيد دوره في تحرير الانسان من الأساطير الخرافية ، القديمة ، والمعاصرة ، ويدفع الانسان الى مبادرة الفعل الحر الذي تساعده في خلق الشروط التي تنمي طاقاته بمختلف أبعادها ، وتحقيق رغباته .

نقد العقل التماثلي « فلسفة الهوية » :

اهتم أدورنو بنقد العقل التماثلي ، أو نظرية الهوية ، التي ترى أن هناك تماثلا بين الذات والموضوع أو تطابق بينهما ، والتي اتخذها هيجل مشروعيتها الفلسفية ، وقد سبق لهوركهايمر أن قدم نقدا لفلسفة هيجل ، تبين أن المثالية الألمانية ، من كانط الى هيجل ، حاولت تصوير « الحقيقة » على أنها وحدة الذات والموضوع ، والهوية - هي النظام الفلسفي الموحد للعالم ، وهي البنية المنطقية للميتافيزيقا التي يقدمها هيجل حول هوية الواقعي مع العقلي - وهذا لكي تكشف النظرية النقدية للاعقلاني في العالم ، وتدرك لاعقلانية التاريخ ، ورفضها لفلسفة الهوية ، لا يعني الاعتراف بالنظرة الوضعية المحضة للعالم ، بل هي تنقدها أيضا ، ولكنها تأسيس فلسفي لرفض الأيديولوجيا التي تفترض وجود تماثل وهوية بين الذات والموضوع .

وقد حاول هربرت ماركيوز تفسير فلسفة هيجل من خلال فكرة السلب أو النفي ، بدلا من مفهوم الهوية ، وذلك لاقامة مفهوم

الحياة الانطولوجي كاساس أصيل لانطولوجيا هيجل ، ولذلك لم يوجه نقده بشكل مباشر الى العقل التماثلي عند هيجل ، ولم ير فيه سمة جوهرية ، على النحو الذي تجسده فكرة الفن في الجدل الهيجلي .

ولكن ادورنو في كتابه « جدل السلب » يجعل من اهداف كتابه تقويض المماثلة بين الحقيقة والكلية ، فهو يرى ان نظرية الهوية او التماثل لدى هيجل تفترض وجود ترابط منطقي بين الذات والموضوع، بينهما هناك استقلال نسبي او لا تماثل بينهما ، فالذات تبذلك لا تفاهيها الخاص ، كذلك هناك مناطق لا معقولة في الموضوع بالنسبة للذات ، وبالتالي يقترح ادورنو منطقاً للتفكك ، بدلا من الترتيب التماثلي ، وذلك من خلال جدل السلب .

ورغم ان جدل السلب يخرج من داخل فلسفة الهوية ويحاول تجاوزه عن طريق السلب ايضاً(١١) فالذات الانسانية ليست في حالة تطابق مع الموضوع ، فهي تخالف الموضوع ، حين تخرج عن الواقعي ، وتمارس قدرتها على دراسة وهمها الخاص ، فالوهمي يمكن ان يتخذ من افكار الأنا موضوعاً للتفكير ، وليس موضوعات الوعي هي الواقع دائما ، وليست هي لا تتماثل وقد استفاد ادورنو هنا من هيجل ، وهوسرل بشكل خاص ، فلقد استفاد من مفهوم السلب او النفي في الجدل الهيجلي ، واستخدمه في تقويض نظرية الهوية، وهذا يعني ان مبدأ « اللاتماثل » قد خرج من داخل الهوية(١٢) ، واستفاد من هوسرل حول علاقة الذات بالموضوع ، وطبيعة هذه العلاقة ، التي تجعل العلاقة تتحرك في صيرورة من مفهوم التماثل الى مفهوم عدم التماثل ، فالواقع يتغير ويتشكل في اشكال عديدة ، والذات تقوم بعملية نفي مستمرة لمفاهيمها عن العالم ، ولهذا فإن عملية الذات تتمثل في نقد تصوراتها عن الموضوع ، ونقد الموضوع ذاته ، وقد ادى هذا الى التخلص الفكر من وهم ادراك الواقع بكونه كليا ، لان هذا يعني تحويل الموضوع او الواقعي الى كتلة كلية صماء ، لكي يتسنى التعامل معها وفق منطق الهوية ، اي الاحالة للذات ، لانه يتماثل معها ، وبالتالي اغفال الفروق النوعية واللاتماثل بين الذات والموضوع .

ولكن إذا كان أدورنو ، أو النظرية النقدية ايضا ، يرفض فلسفة الهوية ، أو المماثلة بين الواقعي والعقلي ، فليس هذا لانهن تبنى موقف اللاعقلي ، كمضاد للعقلانية هيجل ، وإنما هو أيضا رفض العقل ، بمعناه من نقد العقل لذاته ، وحدوده في الواقع والتاريخ ، وقد بدأت هذه النبكرة - في تاريخ الفكر الفلسفي - لدى كيركجارد الذي أعد أدورنو أطروحته منه ، الذي قدم نقداً فلسفياً لمفهوم الهوية ، والتطابق الذي اقامه هيجل بين الداخل والخارج والواقعي والعقلي ، وقد حاول أدورنو تطوير فكر كيركجارد في بداية ، لكنه في نقده للعقلي التقليدي عند هيجل لم يقع هذا إلى اتخاذ موقف لا عقلاني ، وإنما دفعه هذا المزيد من العقلانية ، والكشف عن عقلانية مغايرة ، تدرك التفكك والاختلاف ، بدلا من رده إلى التماثل (وهذا يستدعي الاشارة لمفهوم العقلانية لدى النظرية النقدية بشكل عام ، وأدورنو بشكل خاص) ، إن النظر الهامش رقم ١٣] ، وإدراك أن العناصر غير المتماثلة في الواقع ، وغير المتطابقة مع الذات ، هي سبب لمفهومها المشوه عن الواقع ، وإنما لواقع واهن ، يعيش في ظروف محددة ... فأدورنو ليس يقع فيما وقع فيه كيركجارد ، وإنما تجاوز هذا إلى دائرة أعمق ، تجسد اللاتماثل ، هي دائرة الجمالية ، التي لا تسعى إلى التجسيد ما ينبغي أن يكون ، بمقتضى أي معيارية أخلاقية ، وإنما تقدم التجربة الحسية بها هو موجود مباشرة ، بل قدم أدورنو نقدا للحل الذي يقترحه كيركجارد في نقده لنظرية الهوية عند هيجل ، فالبديل الكيركجاردي يقدم حلا ذاتيا ، وبالتالي يعاد انتاج المثالية الهيجلية في نوع من انطولوجيا الذاتية العينية ، وهذا لا يجعلنا نتجاوز عن العبرة الزمانية ، وتقلص النزعة التاريخية الى امكانية مجردة للوجود في الزمن ، فأدورنو لا يعود الى المفهوم كرد فعل لرفضه للبناء الكلي ، كما فعل كيركجارد ، وإنما يركز على فكرة بالتوسط في المنطق الهيجلي ، الذي تقوم بدور جوهري لساب الفردي والكلي في تطابقهما المحض ، ذلك لان الموقوف عند الفردي هو موقف لا عقلاني ، في مقابل الكلي العقلاني الذي يهيمن على كل شيء . وهنا استفاد أدورنو من هوسرل بشكل مباشر ، في حل هذه الاشكالية ، من ضرورة عقلنة العقل ، أو نقدنا لمفهوم العقل الشائع الذي يتركز في الكلية كمفهوم أولي للتماثل بين الذات والموضوع ، وقد ساهمت فلسفة الحياة في نقد هذه

الهوية ايضا ، فقد ساهمت فى ابراز طابع عقلانية الهوية ، فبينت ان التفكير يتقبل الموضوع ، بشكل يكون العقل معه قابلا للحياة ، وبينت أن البنيات الموجودة فى الأشياء لا تنتج عن الذات الانسانية التى تفكر وتراقب ، بل هى موجودة موضوعيا ، ولكن فلسفات الحياة ، تضحى بالعقل الذى يقتل الحياة ، لتصير فلسفة العقلانية ، تقع فى المباشرة ، وهذا ما برهنه ادورنو ايضا(١٤) .

فادورنو وهوركهايمر ، ليسا ضد كل عقلانية ، وانما هما ضد عقلانية الهوية ، التى تفترض ثنائية ، مضمرة ، بين الذات والموضوع ، وضد العقلانية التى تتأسس على واحدية « الهوية / الحياة » ، فالنظرية النقدية ضد اخذ اشكال العقل ، الذى بدأ بالظهور فى تاريخ الفكر الفلسفى على يد ديكارت ، وتقسيم العالم الى مجالين مستقلين ، هما الجوهر المفكر ، والجوهر الممتد ، وحاول الفكر الفلسفى بعد ذلك حل هذه الثنائية عن طريق القول بالتطابق بين الواقعى والعقلانى ، وقد حاول كانط قبل هيجل حل هذه الاشكالية ، بنقد العالم الذى يتأسس على الميتافيزيقا ، الذى عبر عن نفسه فى النزعة الوضعية والبرجماتية ، التى حصرت العقل فى تطابق ضيق ، وحولته الى مجرد آلة ، وبالتالى كان طبيعيا ان تدافع النظرية النقدية ضد هذا المصير الواقعى الذى حول العقل الى اداة لاحكام مزيد من السيطرة على الانسان(١٥) .

ونقد العقل لا يعنى نقد المفاهيم والتصورات النظرية بحسبه ، التى تتحول لايديولوجيا لمراكز الاستقطاب ، وانما نقد هذه المفاهيم كما تتبدى فى نقد السلطة والعائلة ، ونقد مفهوم الحرية البورجوازى ، ونقد النازية ، والكشف عن آليات السيطرة فى الثقافة ، ونقد الدولة الحديثة التى تجسد العقلانية ، هذا الى جانب نقد الفكر الفلسفى ، وتحليل مكونات الحساسية الجمالية .

ـ نقد الوضعية :

يجزء نقد ادورنو للوضعية ضمن محاولته الكشف عن الابعاد الاجتماعية والسياسية للمناهج الفلسفية المعاصرة ، التى استفادت منها

العلوم الانسانية ، فلقد اختار ادورنو الوقوف مع فلسفة لازمن هيجل عند الوضعية التي تسميه الايديولوجيا ، وذلك لانهما يلتقيان فعلا الى نفس الاتجاه التاريخي ، وهيجل يزود العالم التاريخي بأساس انطولوجي ، من خلال مفهومه عن العقل الانشائي والفلسفة الفاعل .

وباتي نقد ادورنو للوضعية كنظام مفهومي للمعرفة ، لأنه يشكل سلطة رمزية برغمها المجتمع المعاصر ، ودور الفلسفة — عند ادورنو — هي إعادة التفكير في الوجود والمأوف ، ولا تفصل بين العلوم الاجتماعية والفلسفة ، واختلاف ادورنو مع الوضعية يد الى يراها هوركهايمر التكنوقراط الفلسفية — ليس اختلافا حول حدود المجالات المعرفية ، او على موقع العقل في المجتمع المعاصر ، وانما هو اختلاف جوهري في الفهم للقضايا الواقع والمجتمع والجداية ، وهو اختلاف بين منطق لا يعزل الظواهر الانسانية عن مكوناتها الداخلية والخارجية ، وبين منطق مكرس لجعل معرفي واحد ، وادورنو لا يفصل بين النظرية والممارسة ، بينما الوضعية تغيب منطقها لنظرية العلم ، ولا تتجاوز هذا لمحاولة تاويل الواقع ، ولا تتعامل مع الاسئلة التي تثيرها العلوم الاجتماعية

وقد بين ادورنو في « جدل السلب » ان المجتمع كلية لا يمكن ان يفهم الا من خلال الفرد ، والفرد يتجدد وتتفتح ملامحه من خلال المجتمع ، الذي يتجذر في أعماق الفرد ، وبالتالي فان الفلسفات الوضعية لا يمكنها ان تدرك عناصر التوتر بين الفرد والمجتمع ، الذي ينبع من تغيبه في انهيار العقل وتحوله الى اسطورة بربرية معاصرة . وبالتالي فان نقد الوضعية والفلسفة الهوية هو « نقد الفلسفة » ودورها في الحياة المعاصرة(١٦) .

ويعمل التفكير هو في حد ذاته سلب ، ومقاومة لكل ما يفرض على الانسان ، حتى قبل ان يتخذ اي مضمون خاص ، لانه يعني في نهايتها الداخلي عن الايديولوجيا التي تتبع بالتفكير الاقتصادي نحو التزام معاييره وفاعليته ، في تناول تفصيلها واشكاليات الواقع ، والتفكير السلبي الذي ينادي به ادورنو يسعى الى تجاوز عناصر الحاضر ، وما يلوذه من معطيات ، واستمرارات ما وراء هذه الدائرة المغلقة

أولينا ، الى ماهو خلى ومكبوت ومقموع ، بفعل مراكز الاستقطاب التى تتخذ من الفكر سلطة رمزية ، وذلك لتجاوز الوضعية ولنتائج الحداثة(١٧) ، ولا يقف الأمر عند اللامبالاة الوضعية ، وانما يتسع ليشمل نقد المثالية الجدلية ، وممثلى الاتجاه الوجودى ، فالتفكير الفلسفى لديه هو « سلب » للمفهوم وللأنساق الفلسفية الجاهزة ، وللزمن المعاصر وللعقلانية التى تقترن دائما بالتكنولوجيا النلجمة من التوسع فى استخدام الأدوات ، وللحداثة التى تربط نفسها بصورة المجتمع المعاصرة ، دون أن تتجاوزها ، فمفهوم جعل السلب عند ادورنو ؛ هو النقد الذاتى الجذرى للعقلانية المعاصرة التى ترتبط بالتكنولوجيا وأدوات الاتصال .

ونقد أدورنو للوضعية يأتى من تقيدها بالتجربة الى الحد الذى يجعلها تلتزم بالواقع فى صورته القائمة بالفعل ، دون أن تتطرق الى الامكانات التى قد تكون كامنة فى قلب هذا الواقع ، وبالتالى فهى تكرس لما هو قائم ، وعاجزة عن نقل ماهو ممكن الى مستوى الواقع الفعلى .

وقد قدم أدورنو نقده للوضعية فى كتابه جدل السلب فى الجزء الثانى : جدليات السلب : مفهوم ومدلولات ، لنفى الصيغة الوضعية للفكر ، فالسلب لديه هو الوسيلة لاتخاذ موقف أيجابى من العالم المحيط بنا ، وقد ركز ادورنو — فى نقده للوضعية على وضعية القرن التاسع عشر ، والوضعية المعاصرة ، فالوضعية تريد ان تدرس المجتمع الانسانى على النحو الذى تدرس به العلوم الطبيعية ، ويتدم هذا الهدف مغريا لكل من يحرص على تقدم العلوم الانسانية ، لكن هذا النهج يعبر عن رغبة خفية الى الحيلولة دون وقوع اى تغيير ثورى فى نظام المجتمع ، لأن عالم الطبيعة لا يسعى الى تغيير الظواهر التى يدرسها ، بل يكتفى بتسجيل ماهو موجود امامه ، فالوضعية تريد للفكر ان يحلل الظواهر الموجودة كأمر واقع ، لا سبيل للاعتراض عليه ، أنها محاولات الثورة على هذا الواقع ، أو تغييره من جذوره فتوصف بأنها محاولات غير علمية ، وهو وصف لم يعد مقبولا أمام سيادة النموذج الوحيد للعلم ، فى نظر الفلسفة الوضعية ، وهو نموذج العلم الطبيعى ، ليكشف بذلك عن الجوهر الذى يختفى وراء مظهر الوضعية التى تحتفى بالعلم ،

والتخييل عنصر غائب من الوضعية ، لأنها تنطلق من الحاضر لمحتواه ، وتكوين صورة عن المستقبل لا تستبعد كلها من الحاضر ، بل من التخييل ، وهو عنصر لا غنى عنه لأى محاولة تهدف الى تغيير الواقع الى الأفضل . أما الوضعية المنطقية المعاصرة ، وما يرتبط بها من فلسفات تحليلية لغوية متعددة ، فهى تركز بدورها على تحقيق الوضوح للفكر عن طريق الاستخدام الدقيق للالفاظ ، والتحليل التشريحى للقضايا اللغوية ، وهذا هو هدف وضعية القرن التاسع عشر ايضا ، لأنه لابد عند الاهتمام المبرط بالتحليل اللفظى أن يوجد حاجز بين الفكر ، وبين الواقع ، ويثير ادورنو عدة أسئلة حول هدف الدقة والوضوح ؟ ، هل الهدف وضع قواعد للتقنين العقلى الانسانى ، ولكن بتفكير وفق طريقة واحدة ، تعبر عن قيم نمط الواقع ؟ ، وهل الهدف تحسين مهمة الفلسفة على التحليل اللغوى ، دون تجاوز هذا الفهم الانكماش لذاته وموالاه ؟ ، ولممارسة جدليات الانعكاس الذاتى للوعى ، وبالتالى للفلسفة عند ادورنو ، هى التى تثير الاسئلة ، حتى لو كانت تلك التى تخلو من الوضوح من أجل خوض اسئلة من الحرية الانسانية ، والامكانيات التى يطرحها واقع المجتمع الانسانى فى عصر الاستهلاك ، لأن جوهر الفلسفة النقدية وهدم عزل الفكر عن الواقع ، ولذلك فإن الفلسفة التحليلية لا تعترف بالعلو أو التجاوز .

ـ جدل السلب : العقل والهيمنة :

وقد ترتب على نقد ادورنو للفلسفات المعاصرة ، ان يطرح سؤاله عن الصيغة المقترحة حول علاقة الانسان بالواقع ؟ ، تلك التى ينقد فلسفات اللغوية والحياة والوضعية ، رغم ان عنايته بها قد ساعده فى تحديد موقفه فيما بعد ، من خلال هذا النقد ، ولو وقفت نظرته عند هذا الحد ، لأصبح موقفه كالتحليلى الذى رفض العقلانية ، (التى ترد المعرفة الى العقل) ، ورفض التجريبية « التى ترى فى التجربة مصدر المعرفة » فهو يعيد صياغة القضية على نحو ، يكتشف فيه تجاوز الكلية ، إذ يرى أنه لا يمكن تقسيم العقلانية والتجريبية بمعزل عن النسق الاجتماعى ، وان هذا التقسيم ،

تكيفٍ مرتبطاً بتقسيم العمل في المجتمع الانساني ، مما يكشف عن وعي علمي مزدوج بالنسبة لبنيات الحياة الاجتماعية ، وزيد هذا الوعي بأبي من تبوله لهذا التقسيم .

وبدل الامر لا يقتد جدر تقسيس علم اجتماع المعرفة ، أو ابراز الطابع الاجتماعي للفكر الانساني ، وتتبع الأخير وفقاً للوظيفة الاجتماعية التي يقوم بها ، وإنما يتيم تجاوز هذا بالانخباط موقف يقدي ، تجاه المجتمع ، والدولة ، والمبدأ ، وقد حدد هذا وظيفة الفكر النقدي في تجاوز التعارض بين الفرد الثلاثي والواعي والاهداف ، وبين العلاقات الناتجة عن صيرورة الفعل التي يعتمد عليها البناء الاجتماعي ، فلا يتعلق الامر بتحليل الواقع الاجتماعي ، بل بالتفكير في هذا الواقع اللاانساني الذي يتميشه الفرد ولهذا كان تجاوز أدورنو من شكل جديد من الفكر الفلسفي ، فلا يكتفي بأن يكون جهد الدون الذي يتطلبه المنهج الاجتماعي العلمي ، وهذا يتم عن طريق « فيكرا الديالكتيكية » الذي يستوعب البنى الآنية للعقل الانساني ، ويحلل فكرة التنظيم الاجتماعي إلى يوافق العقل ويعالج التوهمات ، فاستنفذ شروطها في الكشف عن الوجه الخفي ، أو القمع من الواقع (١٨) ، من أجل تغيير كلي للمجتمع ، وهيمنة ما يستحق منه طابعها الخاص ، ولهذا فالمنهج الفلسفي في جوهره لدى أدورنو هو ممارسة الواقع ، وتعزيز الصراعات التي تكشف عن اغتراب الانسان وتشيؤه ، ولذلك فهي تركز على كشف هذا التطابق الخادع ، والاهتمام بالوسائط التي تساعدنا في نقد العقل باستمرار خلال المراحل التاريخية ، والفكر هنا يعيد صون تاريخي ، وهذا جعل أدورنو يركز على أربع نقاط تميز منهجه الفلسفي :

— العقلانية : وهي تهدف للعقل لذاته دائماً ، من مواقع مختلفة ، وهذا لا يتأتى إلا باستبعاد ثلاثة أشياء : الدولة والحزب والحزب لأن الدولة والحزب كلاهما يستخدم العقل الأداتي ، ويستبعد العقلانية في مفهومها الشامل .

— السلب : فالفلسفة لديه هي تفكير بالسلب ، وتستمد شرعيتها من سلب الواقع ليتجاوزه ، وإعادة انتاجه ، وهذا السلب يعيد الوظيفة الجوهرية للفلسفة التي تطرح المسألة دائماً ، انطلاقاً من

خلالها للتحرر الانساني في كل ابعاده الجسدية والسياسية والاجتماعية والفكرية .

- **الوسائط** : إن نقد المجتمع ، لا يعني نقد المفاهيم التي يرتكز إليها هذا المجتمع فحسب ، وانما يعني - ايضاً - نقد الوسائط الثقافية التي تعبر عن صورة الحياة اليومية ، فليس هناك فصل بين صورة الفكر ووسائطه .

- **المادية** : استفاد ادورنو من الماركسية ، في تحليل الطابع الاجتماعي للفكر ، وكل فكر هو واقعة تاريخية ايضاً ، ولكنه لا يقف مع الماركسية تماماً ، وانما يعيد نقدها من الداخل ، وكل واقعة مادية في الواقع الاجتماعي تشير الى عناصر فكرية ايضاً .

وهذه التقاطة تجتمع في اعادة بناء الموضوعية ذات الطابع النقدي ، من خلال الالتقاء مع الموضوعية الاجتماعية من طريق العلم ، ومادية التحليل النقدي الذي يقدمه ادورنو هو رد فعل تجاه ميتافيزيقا هيدجر والفينومينولوجيا الفلسفية للوجودية الالمانية التي مثلها بوبر وياسبرز ، اللذان نقدهما في جدل السلب ، واستند في نقده الى ان المنظور الفلسفي للوجودية قد أمسى رؤية ايديولوجية غامضة ، فهي لا تمارس اية فاعلية في نقد اشكال السلطة في المجتمع ، في الوقت الذي تدعي فيه نقد الاغتراب ، ولقد ميتافيزيقا الوجود الانساني في شموليته المطلقة . وقد حاول ادورنو تجربة نقد العقل من خلال جدل السلب على اساس أن هيجل قد اكد على ان العقل يمكن أن يفكر ضد ذاته ، دون أن تضيع مكوناته المتباينة لمعقولياته .

ويشكل كتاب « جدليات السلب » حلقة الوصل بين التأسيس الفلسفي الاجتماعي لفكر ادورنو النقدي ، وبين توجهه نحو علم الجمال فيما بعد ، وفيه تجاوز نقد العقل ، الذي سيطر على أعماله السابقة ، فهو ينتقل من نقد العقل كموضوع للتفكير النقدي الى صيغة عينية وتاريخية تتيح له نقد المجتمع المعاصر ، والديناميكية التي يتضمنها جدل السلب ترتكز على فتحة اخرى للعقل يسميها ادورنو « بالتفكير الثاني » ، ويقصد بها ذلك النوع من التفكير

الذي يتجاوز العشرة الخارجية للواقع ، لا ليسعى لجوهره ، وإنما لكي يقوم بملء فجوة الواقع الذي يستند الى فعل مستخدم من قبل السلطة التي تقوم باستغلاب الجماهير تحت شعارات ودعاوى ، لروجها باستمرار ، وهذه الآلية الجديدة - التفكير الثاني - بتفاعيل فعل العقل الاستهلاكي بفعل فعل مقابل يفترزه العقل الفلسفي ، بمعنى ان العقل يكون مغتربا عن نفسه ، ومتوترا ، بحيث يتحدد بالقدرة على « سلب » الواقع ونقده دون أن يدلم استيعابه ، ودون أن يندرج العقل تحت هيمنة الوعي المادي المتحكم المؤسسات القائمة(١٩) .

ويستعين العقل في تراجعه النقدي بالأعمال الفنية ، لكشف واختراق العقل المسيطر على الواقع ، التي تبدو انها الصورة الوحيدة للتعقل ، لان الأعمال الفنية تبين من خلال أشكالها الجمالية ، ومنطقها الداخلي ، ان هناك صورة اخرى للعقل ، هو العقل الخيالي الذي لا يندرج تحت لواء العقل الاستهلاكي(٢٠) ، ولهذا يتحول تفسير الاعمال الفنية الى العمل الفلسفي ، يكشف من امكانات الحرية التي تطرحها الأعمال الفنية ، او جعل السلب في جوهره ، محاولة لتأمين مأزق الوقوع في شبكة الاسلاب التي يحبكها تيار الواقع ، لأنه - أي العمل الفني - لا يستغرق الفلسفي في حالة التفكير الاطولوجية ، التي تحول القارئ عن المجتمع المادي وتحويله الى موسيقا ، ولهذا تحول التفكير الوجودي الى مسكر ايديولوجي داخل الهيمنة السيطرة للعقلانية الاستهلاكية !!

وقد اوضح ادورنو ان الفلسفة لا يتغير ان تعيش في عالمها الخاص ، الذي انقطعت روابطه بعالم الانسان ، بل انها ترتبط بممارسة الانسان العملية وبالوجود العيني الذي لا يفهم بمعزل عن اللحظة التاريخية التي يتحقق فيها ومن المجتمع الذي يحدد قدرات الانسان وامكاناته . والعناصر الثابتة التي اشرنا اليها لا تعني أن تقتصر الفلسفة على ماهو فيه ، انما على تفكيك ذلك لتنتقل من الواقع الى ما هو ممكن فيه ، وبذلك يمكن القول انها فلسفة تتجاوز الواقع من ناحية ، وترتفع من ناحية اخرى ، ولابد ان تتسم كل فلسفة بهذه

يقدر من متعسر « السلب » هذا ، وليس هناك حد فاصل — لدى أدورنو — بين الممكن والواقع ، لأن الواقع لا يفهم إلا بالاشارة الى وجود هذه الممكنات في الماضي ، واحتمال تحققها في المستقبل ، ولهذا كان الوجود والممكن متداخلين ، ويستحيل فهم احدهما بدون الآخر .

وبالطبع لا يمكن تحليل كتاب أدورنو جدليات السلب هنا ، والتعرض لكل ما يثيره من قضايا ، فهذا يحتاج الى عمل مستقل ، لاسيما ان أدورنو لم يكن يؤسس فيه لتكوين فلسفته الخاصة ، بقدر ما كان يهدف الى تأسيس فلسفة للنظرية النقدية التي ينتمي اليها . فالكتاب محاولة لتقديم طريق يقدي للعقل المعاصر ، وللفلسفة المعاصرة ، وهو مكتوب بطريقة النار الفضايا ، وتعرية وقائع العقل من الزيف الذي يحتلي به ، فهو ممارسة مزدوجة للنقد .

والكتاب يتكون من ثلاثة اجزاء ومقدمة : فمن المقدمة التي تمتد من صفحة ٣ — ٦٠ (في الترجمة الانجليزية التي صدرت عام ١٩٧٣) ، وقام بهذا الدكتور E, B, Ashton) يتناول أدورنو الأسئلة المطروحة على التفكير الفلسفي حول الكلية الفلسفية في عصرنا ، وكيف تكون نقطة البداية هي جدليات السلب ، وليس كما تعود قائم ، وهذا يتطلب شرح طبيعة العلاقة بين الواقع والجدل ، ويقدم نقدا لهيجل ، ومن خلال هذا النقد يستخلص أدورنو من هيجل ، وبين أن التوحيد بين العقل والدولة الذي كان يريده هيجل ، لم يتحقق في التاريخ ، لأن العقل بجوهره الجدلي الذي يتجاوز كل حالة واقعية ، لا يعد أبدا بالعقيل الادراكي ، وليه تتملح الفلسفة — التي أصبحت إداة في يد أصحاب السلطة ، مثلها مثل كثير من العلوم الانسانية التي فقدت استقلالها ، وأصبحت تابعة للسلطة ، وتقوم بتبرير أعمالها ، أو اضفاء الطابع العقلي عليها ، وإذا كانت الفلسفة قد فشلت في الالتزام بوعدها في تغيير الواقع — في القضاء على الانفصال والاغتراب بين الانسان والواقع ، من خلال المؤسسات ، فإنها مدفوعة الى انتقاد نفسها ، وهذا النقد الذاتي للفلسفة هو ما تقدمه أدورنو . والفلسفة مطالبة بالتعبير عن هذا

الفصل ، ونقد الانساق الفلسفية التي تدعي امتلاك الحقيقة ، فالنظرية النقدية تنطلق من اعتبار اساسي يؤكد على انه ليس هناك مطلقا أو نظرية يمكن ان تمتلك الحقيقة كلها ، وهذا لا يعني ان النظرية النقدية تمتلك الحقيقة ، وإنما تطبق هذا على نفسها أيضا ، فهي ترى أن هذا الادعاء بامتلاك الحقيقة حالة من حالات الوهم ، فالفلسفة لا تقدم الحقيقة لكنها تساهم في تحرير الانسان من عناصر الاستغلاب المعاصرة .. ولهذا قدم ادورنو نقده للفلسفة الوجودية والوضعية ، واعاد صياغة الاسئلة حول التراث والمعرفة ، والأشياء واللغة والتاريخ .

والجزء الأول يتعلق بالانطولوجيا ، وهو يتفرع الى جزئين ، الأول من الحملة الانطولوجية للانسان المعاصر الذي يطرح اسئلة من نحوى الوجود ، حين يفتقر الى التشييء ، ويشعر بانطلاق الواقعية Unsuccessful Realism ، ويدرك ان حاجاته الحقيقية هي التي تشكل جوهر وجوده ، وليست تلك الحاجات الزائفة The worng need التي يغرسها فيه المجتمع الاستهلاكي المعاصر .. وهذا لن يتأتى بنقد الانطولوجيا المعاصرة التي لا تهدف الى تجاوز الوجود كما هو ، وهذا ما اوضحه في القسم الثاني من هذا الجزء الكينونة والوجود Being and exsistence ، لأنه لابد من تجاوز الأساطير المعاصرة ، ومسألة الشعور بالزمن ونقد انطولوجيانا الذاتية ، وهذا لن يتأتى إلا بتجاوز البعد الواحد للانسان .

والجزء الثاني من جدليات السلب : المفهوم والمعقولات .

وفيه يكشف عن منطق جديد لتناثر الذات الانسانية ، وتوزعها بين منطق أوقات العمل ، ويقدم نقدا للفلسفة الهوية ، لينبثق من منطق آخر للتشظي الانسان وتوزعه ، بدلا من الوحدة والتطابق التي تقوم باسقاطها على العالم ، ولا ندعنا نكشف عما به من مراكز للاستغلاب .

وفي الجزء الثالث من الكتاب يقدم ادورنو لبنانجا للاشكاليات التي اثارها طوال الكتاب ، فالجزء الأول والثاني اللذان احتلا

مائتى صفحة من الكتاب بمثابة النقد السلبى للفكر ، والجزء الثالث نقد للقضايا فى تعيينها فى الواقع والتاريخ ، ولذلك يتخذ العنوان الفرعى له وهو : الحرية .

فيما وراء نقد الانسان الجزئى ، وفيه يقدم دراسة من العلاقة بين الحرية والمؤسسات الاجتماعية ، ويستخدم التحليل النفسى بوصفه تجسيدا لظواهر مادية تعتمل فى النفس الانسانية ، فالمكبوت او المسكوت عنه ، هو لا شعور نابى السلطة المسئولة التعبير عنه . ويقدم فيه نقدا لفلسفة كانط ، وتحليلا للخبرة الذاتية للحرية ، وحلل المجتمع المعاصر بوصفه مضادا للنزعة الفردية التى تعبر عن كيان الانسان الداخلى ، وبين صور تجريد الوجود الانسانى من الطابع الانسانى من طريق تحليل الوضع الرافض للحرية وارتباطه بمفهوم دولة المؤسسات .

وفى الفرع الثانى من هذا الجزء الذى يتخذ عنوانا له : روح العالم ، والتاريخ الطبيعى ، وهى مناقشة لمفاهيم الفلسفة الهيجلية فى الربط بين التاريخ والميتافيزيقا .

وفى الفرع الثالث من هذا الجزء الثالث يقدم ادورنو تأملات فى الميتافيزيقا ، يبين فيه العلاقة بين الميتافيزيقا والفلسفة ، وهذا الجزء ربط بين جدليات السلب ، والنظرية الجمالية عند ادورنو من خلال الفلسفة .

ـ موقع النظرية الجمالية من مشروع ادورنو الفلسفى :

يأتى المشروع الجمالى لادورنو كنتيجة للمشروعة الفلسفى ، فهو فى تحليله النقدى للفكر الفلسفى والمؤسسات الاجتماعية والسياسية ، انتقل الى دراسة النتاج الفنى ، وخلص الى ان الفن « كمعرفة » هو ضرورة على المستوى الانطولوجى للمشروع من أجل « العقل الاداتى » والعقل التماثلى الذى يوحد بين العقل والدولة ، لأن الفنون يختبرا ، او يمارس حريته فى الفن ، ولهذا حاول ادورنو ان يبقى الفن مستقلا عن الحياة الواقعية ، ورفض أى ربط

بين الفن وغيره من المؤسسات ، وبين أن القوانين أو النظريات التى تضع الفن فى سياق محدد ، فإنها تقضى عليه ؛ لأنها تقضى على قدرة الانسان على التخيل ، لتجاوز الحالة الراهنة للواقع .

فهو قد انتقل « للجمالى » كصيغة للخروج من الدائرة المحكمة حول الانسان المعاصر ، فهى نقلة نفسية ، تمثل المرحلة الثالثة من تفكيره ، فهى المرحلة الأولى ، قدم نقداً للفكر الفلسفى ، ومفهوم التنوير ، ومفهوم العقل فى الحضارة المعاصرة ، وفى المرحلة الثانية ، قدم منهجه المتمثل فى جدل السلب ، وهو متأثر فيه بهيجل ، وهو المنهج الذى سار الدستور الفلسفى للنظرية النقدية ، وفى المرحلة الثالثة ، قدم النظرية الجمالية ، فهو قد انتقل من نقد الفلسفة والمجتمع الى دراسة الجماليات ، بوصفها تجسيداً ليوتوبيا النتاج الفنى فى المجتمع المعاصر . والمقصود بالجماليات لديه دراسة انماط التعبير الجمالى فى الفنون المختلفة ، وركز بشكل خاص على الأدب والموسيقى ، وركز ايضا على تقديم تحليله النقدى لبنية الفن فى المجتمعات التى بلغت مرحلة متقدمة من الاستهلاك ، وربط بهذا بين النتاج الفنى ومظاهره ، وبين أجهزة الدعاية والاتصال ، والدور السياسى لأجهزة الاستهلاك الجماهيرية ، التى تعمل على « صناعة ثقافة » ، تصدر من خلالها للانسان مفهوما عن الحياة اليومية ، تكون من شروط انتاجها ، استهلاك أدوات ومنتجات منمطية ، مما يسهم فى ترويجها ، وكشف فى هذا عن حقيقة الثقافة التى يتم صناعتها عبر أجهزة الاتصال من اذاعة وتليفزيون وسينما ، وعن ثقافة مصطنعة ، لا تمثل حاجات البشر الحقيقية ، وإنما هى صنع انتاج المجتمع الصناعى والتكنولوجى المتقدم ، الذى تغدو الثقافة فيه ثقافة آلية ، تمثل الواقع الصناعى المغترب ، وهى بالتالى تخديرية للجماهير ، لأنها تحاول صياغة وجدان الجماهير فى سياق يتفق مع مصالح المؤسسات السائدة ، ولهذا لا تمثل هذه الثقافة المصنعة المحتويات الجذرية للثقافة الجماهيرية ، وإنما تحاول القضاء الجذور والينابيع الثقافية التى لا تتفق مع مشروعها الثقافى الذى يتجه نحو تنمية الاستهلاك ، ولهذا فإن الثقافة المصطنعة تكشف عن مشروع تنموى ، غريب عن حاجات الجماهير ، يحتاول اقناع الجماهير بتبنيه ، وهذا المشروع يخلق ثقافة استهلاكية جماهيرية تعمل على ارضاء حاجات جماهيرية ، مدروسة بعنايه ، وهذا بما

نلاحظه فى الاعلانات ، التى تروج لمنتجات قد لا يكون الانسان فى حاجة اليها ، ولكنها بالالحاح ، تتحول الى جزء من الحياة اليومية ، واستمرار هذه الثقافة يعمل على ترسيخ النظام السائد ، وهيمنة الدولة وسياساتها . فالفن كممارسة هو خروج عن الثقافة التى تصنعها اجهزة التسلط والهيمنة ، لانه لا يرتبط بها على نحو مباشر ، وحين يتداخل معها فى علاقة مباشرة ، بحيث يرتبط وجود الفن بها ، فان الفن كجوهر لفعل التحرر ، يموت ، ويتحول لسلعة استهلاكية ، ويتحول الفن لأداة لتخدير الجماهير ، وتجهيلها فى صورة معينة ، هذا على النحو الذى تتحول فيه العقل الى اداة لتحقيق مزيد من السيطرة على الجماهير ، وهذا يعنى ان ادورنو قد توصل لبرواء يصدد الفن من خلال تحليله للثقافة السائدة فى المجتمعات الرأسمالية ، وجعل طبيعة العلاقة بين الثقافة واجهزة الاتصال ، ومن خلال نقده للانتاج الثقافى كمعطى فكرى .

فادورنو قد بدأ بنقد الاسس التى يقوم عليها المجتمع المعاصر من خلال نقده للفكر الفلسفى ، ثم انتقد نقد المجتمع ، والمرحلة الثالثة هى نقد مظاهر هذا المجتمع كمنا يتجسد فى انتاج الثقافى ، وبالتالى فان نظرته للفن هى جزء من نظريته للثقافة ذاتها ، وقد ساعده منهجه السلبى فى اكتشاف ثقافة الظل ، وهى الثقافة السلبية ، المعادة لثقافة الاستهلاك ، وهى الثقافة التى يتجها الفن ، لنفى كل صور الاغتراب السائدة فى الحياة اليومية ، والفن فى صورته السلبية تلك هى التى تقوم بفعل التحرر ، هو الفن الوحيد المتاح له الوجود ، بينما الفن الذى يكرس لما هو قائم هو الفن المحكوم عليه بالموت ، لانه مرتبط بقانون الحياة التى يروج لها او يعبر عنها ، فينتهى او « يموت » — على حد التعبير الهيجلى — بانتهاء اللحظة التاريخية والاجتماعية والسياسية التى يعبر عنها ، او يدخل فى سياقها ، ولهذا فهو يرى فى بعض الاعمال التى تزعم الحداثة ، انها تؤكد صورة المجتمعات الصناعية ، ولا تسعى لنفيها .

وهذا قد دفع ادورنو الى تحديد طبيعة العلاقة بين الفن والواقع ، ويتخذ موقفا من الجمالية الماركسية ، التى ترى ان هناك علاقة مباشرة بينهما ، وقد ما سوف نتعرض له بالتحليل فى عرض حديثنا عن النظرية الجمالية لديه ، والمنهج الذى يتخذه ادورنو فى تقديم رؤاه الجمالية هو نفس المنهج الذى سبق له استخدامه

فى تقديم أفكاره الفلسفية ، فهو يبدأ بنقد الفكر الجمالى ، ومظاهره وأمثلته ..

ولم يظهر المشروع الجمالى لأدورنو بعالم الجمال وطموحه لتكوين نظرية جمالية مرة واحدة ، وإنما نجد بوادر هذا الاهتمام بالمشروع الجمالى منذ كتابه « جدل العقل » الذى درس فيه بعض القضايا الجمالية ، بل استخدم النصوص الأدبية كصور مبنية للاغتراب الفكرى وانسلاب الوعى فى المجتمع المعاصر ، بالنصوص الفنية تكشف — فى رأيه — عن الخفى والمكبوت فى الثقافة السائدة .

ونجد كذلك بشكل مبكر من استخدام سلطة المؤسسات للفن والثقافة واتخاذها للعمل الفنى ، منه اعتبار ذليل على ازمة الفن ، وضياع استقلاله الذاتى ، واستخدامه كأداة ايديولوجية ، دون أن ينتبه العقل المعاصر للطبيعة التخييلية للفن .

ويتم الانتقال الى الجمالية Aesthetics بشكل تدريجى خلال أعمال أدورنو ، ويتضح فى مقولة هامة فى كتابه « جدل السلب » وهذه المقولة تبين أن المنطق الداخلى للعمل الفنى ، والتكوين الشكلى له يبرهنان على وجود نمط آخر من العقلانية ، يختلف — بشكل كلى — عن النمط الآلى للعقلانية السائدة فى المجتمع الاستهلاكى . ويحاول أدورنو من خلال هذه المقولة ، أن يبدد القول الشائع الذى يزعم بموضوعية تكوينية للأعمال الفنية ، لأن الفن صورة خيالية ، وخلق نسق موضوعى للفن ، يؤدى الى الاعتداء عليه ، لأنه يضع قوانين مسبقة للفن ، وهذا يؤدى لموت الفن(٢١) .

ويتجه خيط النقد من « جدل السلب » الى « النظرية الجمالية » ، ليربط بين الفن والنقد الجذرى للمجتمع المعاصر ، فللفن فيه وظيفة نقدية ، تدعو الى تغيير الواقع من خلال خلقه لعالم تخييلى مغاير للواقع ، ومضاد له ، فحين تصبح الحياة اليومية أداة سلب دائم للوعى الانسانى ومحاولة صياغته وفق اتجاه الى تجدده المؤسسات الرأسمالية ، فيصبح العالم الذى يخلقه العمل الفنى محاولة لانتقال الانسان من الوسيط السلعى الذى يجعله يلهث وراءه ، فالفن يبتعد العقل قدرته على الحلم وتجاوز

بل هو واقع ، ويتجه نحو فضاءات لا محدودة ، هي فضاءات التخيل والنقد الجمالي الذي يساعد الانسان في كشف الهوية المستلبة للواقع ، ومن ثم يشكل موقفه الفكري الذي ينفي هذه الهوية(٢٢) .

ولهذا فالتعبير الفني والجمالي هو الوسيلة الأخيرة الممكنة لمقاومة التفرد ، والخصائية وهيه من الاستلاب ، وينبغي لهذا التعبير أن يكون متفوقا ، ومتفاليا على التكنولوجيا الراهنة ، حتى لا يندرج تحت أشكال الواقع ، وذلك لكي يتكن للفن وللعمل الفني تاديه وظيفتها التقدمية .

وقد قام أدورنو في كتابه « النظرية الجمالية » بتحليل الفن في العالم الغربي ، ووصل الى نتيجة مؤداها ، ان الصور والأشكال الفنية السائدة في العالم الغربي هي أشكال فنية ممزقة لمجتمع ممزق ، فحضور الأشياء الطاغي في الحياة اليومية ، كملح لها السيادة ، ويقوم الانسان على خدمتها طول الوقت ، فإن هذا الحضور - الشيء - قد تسرب الى الأعمال الفنية فلم يعد الحلم الانعتاقي ، موضوعها ، وإنما الأشياء أيضا ، وهي بذلك تكرس وتستسلم لطغيان « عالم الأشياء » على عالم الانسان الداخلي ، ولهذا فكل أية محاولة لخلق فن يختلف جذريا عن عالم « السلع » والأشياء ، لابد أن يقترن بضرورة أن يقوم العمل الفني بوظيفته الاجتماعية ، لانه أصبحت صناعة الثقافة ، وانتاجها الزائف يشكل خطرا على محتويات التنوير الفكر ، وتؤدي بالفن الى الانحلال والذوبان داخل العملية الطاقية للاستهلاك ، مما ادى الى غياب الفن الذي يقوم بوظيفته الاجتماعية في النقد والتحليل .

ويغالي ادورنو في نظرته لموقع الفن في المجتمع المعاصر ، ويفضل حالة غياب الفن على وجود فن يزعم الواقعية وتستخدمه السلطة السياسية للتعبير عن افكارها ، وتصديرها للأفراد ، لأن الفن حينذاك لا يعبر عن طبيعته الجوهرية في ممارسة فعل التحرر ، وإنما يتحول لايديولوجيا رسمية ، ويفرق الفن في المباشرة والسطحية .

والفن هو الامكانية الوحيدة لمقاومة التحضر والانغماس من الأوضاع الزائفة في المجتمع المعاصر التي لم تظهر اية بوادر لحلها يمكن ان يكون مخالفا ومقابلا للواقع حتى الآن .

ويرى بعض الباحثين إن النظرية النقدية بشكل عام ، وادورنو بشكل خاص قد لجأ الى الأفق الجمالي ، لأنهم لم يقدموا اى صورة محتملة للمستقبل ، فهي فلسفة ، تصير على نقد الحاضر(٢٣) دون ان تضع صورة للمستقبل تجعل للبشر دورا في العمل التاريخي ، وقد يكون هذا قد تم عن قصد وارع من ادورنو ، لأنه لا يريد ان يقع في وهم امتلاك حقيقة ما ، يستطيع من خلالها ان يبشر بصورة جديدة ، ولكنه يتعامل مع ماهو ممكن ، وهو نقد آليات المجتمع الحديث بكل صوره ، صحيح ان ادورنو قد تأثر بشكل مباشر بآراء والتر بنيامين ونظريته الجمالية ، لكن لجوءه للفن كان تعبيرا منه عن فشل الثقافة للقيام بمشروع تحرري ، وتعبيرا من مأزق الفرد الناقد وعجزه من التفكير من خلال مقولات اخلاقية لتغيير الممارسة السياسية ..

والفن هو توليد لهذه الصورة الجنينية التي لم تتضح بعد فلسفة ادورنو هي محاولة لطرح اسئلة مستمرة ، والفن هو الوب صورة لطرح الاسئلة ، لأن مهمته ليست تقديم اجابات جاهزة ، ولذلك نجد اختيار ادورنو للمشروع الجمالي يتفق مع رفضه لابتذال الثقافة ، وانحطاط الفرد ، الفن هنا هو اليوتوبيا التي تتضمن بعالم يصبح فيه الإنسان اقل شعورا بالقلق والخوف ، ومتحررا للحرية وللتحرر من اسر الاغتراب باشتباكه الخطابة في الفلسفة في مرحلتها الأخيرة « مرحلية النظرية الجمالية لدى ادورنو » تتوحد بالفن حين تعبر عن قوة الاهتمام والشغف في اللغة ، وتحوله من خلالها الى مجال التجربة والذاكرة .

ولذلك فإن فلسفة ادورنو تطرح عدة اسئلة :

هل يمكن عن طريق الجمال والفن ان يعبر الفرد عن اختلافه مع الواقع الاستهلاكي ؟

وهل يمكن عن طريق التخيل أن يتحرر من طغيان العجل الأسطوري الذي يتمثل في الصيغ التبادلية لقيم الاستهلاك المطلق ؟

هل يسمح هذا العصر بالاختلاف مع السلطة ، ومراكز الاستقطاب بكافة أشكالها ؟

هل المعادلة هي الارتباط بالتكنولوجيا ، أم الوقوف ضدها ، للكشف عن صيغة أخرى للحياة ، غير تلك التي تقدمها وسائل الاتصال ؟

لماذا لم ينجح مشروع التنوير / النهضة في مساعدة الانسان على التحرر من أسر ما هو سائد ؟

هوامش الفصل الثاني

١ — يمكن الاشارة هنا الى حياة أدورنو (١٩٠٣ — ١٩٦٩) مما يلقى الضوء على مصادره الفلسفية التى توضح المؤثرات التى تأثر بها وشكلت فلسفته ، فقد ولد عام ١٩٠٣ فى فرانكفورت من أب ألمانى وأم ايطالية . واهتم بالبداية بالموسيقى فى فينا حتى عام ١٩٢٨ ، ثم عاد الى فرانكفورت ، وكان قد تعرف الى هوركهايمر (Horkheimer) فى الحلقة العلمية التى كان ينظمها هانس كورنليوس Hans Cornelius حول هوسرل ، وقدم أطروحته حول كيركجارد : بناء الجمالية ، التى نشرت ١٩٣٣ ، ولم يصبح مضواً رسمياً فى معهد البحوث الاجتماعية بجامعة فرانكفورت إلا فى عام ١٩٣٨ ، وحين وصل هتلر الى الحكم ، مكث فى انجلترا حتى عام ١٩٣٧ ، فى كلية مارتن فى اكسفورد ، وبعد نفيه الى الولايات المتحدة ، استعاد أدورنو التعاون مع هوركهايمر الذى كان قد سبقه الى هناك ، وقاما بتأليف كتاب (نقد العقل) معاً ، وعاد أدورنو الى فرانكفورت بعد الحرب ، وصار مديراً للمعهد ، بعد هوركهايمر . وقد توفى عام ١٩٦٩ ، بعد نشر دراسته الفلسفية الهامة ، جدل السلب Negative Dialectic ، وبعد أن بدأ فى نشر مؤلفاته الكاملة .

وهذا العرض يبين أن مراحل فكره الفلسفى هى :

١ — نقد العقل . ٢ — جدل السلب . ٣ — النظرية الجمالية . وقد تأثر بكاتط وهيجل وواقر بنيامين من المعاصرين له .

٢ — أشار مارتن جاى الى علاقة مدرسة فرانكفورت باليهودية : لأن معظمهم يدين بها ، وقد أشار أدورنو بشكل خاص الى مذابح هتلر فى كتابه جدل السلب بوصفها دليلا على الاخفاق الحضارى وتراجعا عن العقلانية ، رغم أنه كان ينادى للتنافسة الليبرالية ، الا أنه كان يشعر — هو وزملائه — بالاضطهاد بوصفهم يساريين .

انظر حول علاقة مدرسة فرانكفورت بالصهيونية :

- M, Jay : The Dialectical I magination, P, 25 .

- Adorno : Negative Dialectics, P, 371 .

— رمضان بسطاويسى : الأسس الفلسفية لجماليات أدورنو . مجلة الف ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، العدد العاشر ١٩٩٠ — ص ١١٣ — ١١٤ .

٣ — قدم ارنست بلوخ بحثاً عن فلسفة التنوير فى الدراسة التى حملت عنوان « مدخل الى فلسفة عصر النهضة » ، وأهم ما يميز هذا الكتاب هو أنه لا يعالج النهضة كظاهرة بعث للعصور القديمة ، وانما النهضة تعنى لدى بلوخ (١٨٨٥ — ١٩٧٨) ميلاد انسان جديد فى المجتمع البورجوازى ، ويقدم هذا من خلال تحليل فلسفة عصر النهضة عبر دراسته للفلاسفة الايطاليين الطبيعيين مثل : برونو ، وكامبانيلا ، وعبر دراسته للعلوم الطبيعية الرياضية ورواداها مثل جاليليو ، ونيوتن ، وعبر الدراسة التى يقدمها عن فلسفة القانون والدولة لدى ميكيافللى وبودان وجروسيوس وهوبز . وقدم بلوخ فى هذه الدراسة لوحة شاملة لافكار عصر النهضة ، وتجاوز ما هو شائع عن هذا العصر بوصفه عصرا جماليا فقط ، فبين الاساس الفلسفى والاجتماعى لهذه النهضة الفنية ، ولا يقف اسهام بلوخ عند ذلك ، وإنما يتجاوز هذا الى تقديم منهج اجتماعى ، استفاد منه أدورنو فى معالجة قضايا علم الجمال ، فخلع عليها الطابع السياسى . ويعتمد منهج بلوخ على ابراز صلة الاتساق بين نظم الانتاج الاقتصادى والاتجاهات الفكرية السائدة فى هذا العصر ، وهو يبرز — بشكل خاص — سمات الحركات الفكرية فى أوروبا اثناء الانتقال من الاقطاعية الفروسية الى المرحلة التجارية mercantilism وتحالف هذه المرحلة مع الملكية وصولا الى مرحلة بدايات العصر الصناعى . ويعرف بلوخ عصر النهضة بأن النهضة لم تكن تعنى ظهور شىء ماض أو انبعاث للعصر القديم ، حسب التفسير الشائع ، وإنما كانت ميلادا لشىء لم يكن له أى تصور من قبل لدى الانسان .

-انظر ترجمة النص : ارنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة ترجمة : مصطفى مرجان . مجلة الفكر العربى المعاصر العدد ١٢ — ١٩٨١ ، ص٧٩ الى ص٩٣ .

٤ — إن حوار أدورنو مع بنيامين الذى تم اواخر ١٩٢٩ من اهم مصادر أدورنو لأفكاره الجمالية فيما بعد وسوف يتم الاشارة بالتفصيل الى ذلك فيما بعد .

5 - Adorno and Horkheimer : Dialectic of Enlightenment (New york : Continuum 1972) P,P, 4 , 16 .

6 - G, Lukacs : The young Hegel, Studies in the Relations Bet ween Dialectics and Economics, Trans, Dy R, Rivingston, Mitpren Cam Bridge, 1976, P, 15 .

7 - Adord and Horkheimer : Dialectic of Enlightenment, P, 50

8 - Ibid : P, 81 and See Negatine dialectic P, 78 .

9 - Ibid : P, 168 .

10 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Translated by knut Tarnowski and Frederic will, Edetition Northwester University Press, Evonston 1973, P, 15 .

١١ — يمكننا هنا أن نتساءل هل مفهوم « النقد » لدى أدورنو هو امتداد للتفكير الفلسفى الالمانى منذ كانط الى نيتشة ، الذى جعل النقد بعداً رئيسياً من ابعاد ممارسة التفكير الفلسفى ؟ أم أن النقد لديه يختلف عن النقد السابق عليه ؟ ويمكن القول أن نقد « نظرية الحقيقة » او « الهوية » فى الفكر الفلسفى ، يبين ان البعد الاجتماعى للفكر — كأساس للنقد — هو ما يميز تجربة أدورنو ومدرسة فرانكفورت ، فقد حاول أدورنو — عبر النقد — اعادة صياغة الفكر الفلسفى وفق تصوراته عن العالم ، ومن ثم تأصيل نقده للمجتمع المعاصر ، وهذا هو مقصده الأسمى ، فالنقد لديه أداة ، لتغير الواقع ، وبيان اخفاق المشروع الحضارى .

والنقد لدى أدورنو هو بحث دائم عن آفاق المستقبل ، فالطريقة التى كتب بها كتابه الفلسفى الرئيسى « جدل السلب » يقوم على طرح الأسئلة من خلال الآلية النقدية التى يتناول بها تاريخ الفكر ، ويحلل بها المجتمع المعاصر .. وذلك بهدف تحويل النقد الى أداة لمقاومة كل أشكال الاستغلال المعاصرة .

12 - Adorno : Negative Dialectic, P, 146 .

١٣ — إن مفهوم العقل او العقلانية لدى النظرية النقدية ، أو لدى أدورنو لا ينتمى لاتجاه نسق منطقى كامل ، ولا يركز على شكل واحد من اشكال العقل المتعددة ، وانما التفكير العقلى لديهم يحترس من كل اشكال التأمل الميتافيزيقى وفلسفات الهوية ، والواقع يمكن تحليله من خلال البعد النقدى للعقل ، بدون أن ينظر للعقل وكأنه مثال متعال يوجد خارج التاريخ ، فأدورنو ينتقد اى فلسفة يكون لها مفهوما ضيقا للعقلانية ، وتحصرها فى نطاق ضيق ، مثل الفلسفات الوضعية ، وهذه الفلسفات — فى رأيه — تقوم بوظيفة الايديولوجيا التى تعرقل الحرية الانسانية . فالعقل لديه اداة لنفى كل ما يعرقل مسيرة الانسانية ، ولذلك فهو يرفض الاتجاه السياسى ، الذى يسلب العقل قدرته على النقد الحر . فالاشكالية التى ينطلق منها أدورنو ، هى التى تحدد مفهوم العقل لديه ، وهذه الاشكالية هى تغيير الواقع ، ليصبح اكثر انسانية ، والمجتمع المعاصر حول العقل كأداة فى تحقيق مصالحه التسلطية ، ولذلك ينبغى نقد العقل ذاته . وهذا العقل الذى يقصده أدورنو لا يفصل بين العقل الفلسفى ، والخيالى ، والاقتصادى ، والاجتماعى والنفسى ، ويرى أن الفصل بين أبعاد العقل هو نتيجة لتقسيم العمل فى المجتمع المعاصر ، لاحكام مزيد من السيطرة على الانسان ، وينبغى دمج هذه التخصصات مع بعضها البعض لكى يمارس العقل وظيفته فى النقد .

وقد ربط أدورنو وهوركهايمر فى كتابهما « جدل العقل » بين العقلانية المعاصرة « الذى عمدا الى التحذير منها ونفيها » وبين التكنولوجيا ، أو التقنية ، ويرى أدورنو أن عقلانية التقنية

هي عقلانية السيطرة ذاتها ، لأنه بمقدار ما تنمو المعرفة التكنولوجية بقدر ما يرى الانسان أن آفاق تفكيره تتقلص ، ويحد من نشاطه واستقلاله الذاتي ، وقدرته على التخيل والحكم المستقل ..

See : Adorno and Horkheimer : The Dialectic of Reason : P, 186 .

14- Adorne : Negative dialectic P, 150 .

15- Ibid : P, 158 ;

16- Ibid : P, 160 ;

١٧- مفهوم الحداثة عند ادورنو وهوركهايمر يشير الى مفاهيم مختلفة عن تلك التي نجدها لدى هابرماس مثلا ، فادورنو يرى في الحداثة التعبير النظري للمجتمعات المعاصرة التي تحرص على قيم الاستهلاك وتؤكد التشيؤ ، ولهذا فهو يرى في الحداثة مفهوما سلبيا ، يتمثل في التوسع في استخدام التكنولوجيا ، والتقنية على حساب الانسان ومشروعه التحرري ، وهذا الوقف انسحب ايضا على موقفه من الأعمال التي تدعى الحداثة في الفن ، فتكرس لما هو قائم بالفعل ، ولا تسعى لتجاوزه ، ولعل هذا المعنى للحداثة الذي يقصده ادورنو ، هو قريب الى مفهوم التحديث ، الذي يقوم على ادخال النظم التكنولوجية في حياة الانسان بحيث لا تترك له مساحة للتفكير الخاص في حياته ، وتصورها وفق مفهوم جديد .

١٨- يبدأ كتاب جدل السلب بطرح ادورنو لامكانية التفلسف في عصرنا ، فيبين انه في الوقت الذي أمتلكت فيه العلوم التجريبية والانسانية موضوعاتها ، بقيت الفلسفة بدون موضوع ، ذلك لأن القول بأن الفلسفة تسأل عن الانسان والمجتمع والطبيعة ، يجعل من الفلسفة مشاركة للعلوم التي تبحث في المجتمع والطبيعة والتاريخ ، فالفلسفة مرتبطة بالاجابة احتياجات الوجود الانساني The ontologicalneed ، ومن خلال انفتاحها على العلوم

المختلفة ، فانها تقوم بتوظيف المفاهيم Concepts واشياء العالم المعاش فى صياغة الاسئلة التى تطرح على الوجود الانسانى .

See : Introduction of Negative Dialectics, P, 11 and P,

19 - Ibid : P, 196 .

20 - Self - Reflection of Dialectics Ibid : P, 405,

21 - Ibid : P, 365 .

22 - Adorno : Aesthetic theary, P, 4 .

23 - Terry Eagtetin : Art after Auschwits, Adorn's Political Aesthetics, in book : Sigifical theary P, 40 .

الفصـــــل الثـــــالث

الفـــن والحيـــاة المعـــاصرة

- من الاســـطيقا النقـــدية الى نقـــد الثقـــافة .
- الفـــن والتكنولوجيا وادوات الاتصـــال .

يرى تيري ايجلتون فى جماليات ادورنو نوعاً من محاولة تاسيس علم الجمال السياسى ، وذلك فى دراسته ، والتى حملت عنوان :

« Art after Auschwita : Adorno's Political Aesthetics »

وذلك لأن نظرية ادورنو الجمالية تستند الى فكر جمالى يقوم على مناهضة الواقع ، مستخدما التفكير الجدلى فى تاسيس بنية مستقلة للعمل الفنى ، وبالتالى لا يمكن استنطاقه بما ليس فيه ، من خلال رفضه الاحالة المتبادلة بينه وبين الواقع ، لأن العمل الفنى يقوم جوهره على تلك القطيعة التى يقيمها مع المبادىء التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وخلق منطق آخر ـ الذى يتمثل فى تقنيات الشكل فى العمل الفنى ، نواجه به منطق الفسلط الذى يمارسه العقل فى الحياة اليومية . ولكن ما الذى دعا ايجلتون الى اطلاق صفة « علم الجمال السياسى » على جهود ادورنو الجمالية ، وهى التى تسعى للتحرر من اسر الواقع ، فهل هذا التناقض بين القصد الجمالى ، والتقويم الجمالى ، هو تناقض ظاهرى ، فالقصد من الفن بشكل عام لديه هو مناهضة الواقع ، وكشف المكبوت والممنوع فيه من طريق ادخاله فى علاقات جديدة ، مختلفة عن تلك العلاقات التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وهذا هو الجانب السياسى ، الذى جعل ايجلتون يصف محاولة ادورنو ، على انها استطيقا سياسية ، ولكن هذا الطابع السياسى ، لم يغفل استقلالية العمل الفنى ، فجدليته تقوم فى هذا التضاد ، فى مناهضته للواقع عن طريق الخروج من اسر القوانين والعلاقات التى تحكمه الى مجال يخلق قوانينه والياته الخاصة ، وهذا المجال هو الذى يحكمه التقويم الجمالى .

والفن ـ بهذا المعنى ـ هو « الأمل » الذى يمكن من خلاله المحافظة على استقلالية الفرد ، من طغيان مقل السلطة والهيمنة الذى يطبع كل الأفراد بطابعه ، ويتجاور الفن هنا مع التجاوة

والدين كآخر الحصانات التى يمكن ان يحتمى بها الانسان ضد غزو الحياة الاستهلاكية ، والتى تنذر بالقضاء على العقل(١) .

فأدورنو يرى فى الفن مشخصا لأمراض الحضارة المعاصرة ، وتقديم الدواء لها ، لأن الفن هو قوة الاحتجاج الانسانى ضد قمع المؤسسات التى تمثل الهيمنة الاستبدادية ، والسؤال الذى يطرحه ادورنو ، كيف يكون الفن ممكنا فى الحياة اليومية بصفته قوة احتجاج ضد الهيمنة فى الثقافة ، رغم انه يقدم المضمون الموضوعى لهذه الهيمنة ، بمعنى انه متأثر بشكل ما بالجدلية الاجتماعية ، حتى وهو فى حالة كونه مضادا لها(٢) ..

فالفن الذى نراه فى الحضارة المعاصرة هو فن ممزق ، ويعبر عن المجتمع الممزق ، ولهذا فإن الفن الحقيقى غير مسموح له بالتواجد ، لأن منظومة الحضارة الآن تعتمد على قيم التبادل ، والذى لا تستطيع ادخاله فى هذه المنظومة يبقى غير معترفا به ، من قبل المؤسسات التى تؤثر فى المواقع ، وبالتالى فالفن الذى لم يتحول اداة فى خدمة القيم الاستهلاكية - يكون هامشيا ، ولذلك فإن مصير الفن مرتبط بفصل العالم الروحانى والأخلاقى - بصفته مجالا مستقلا عن القيم . ولهذا فإن ادورنو يناقش قضية مصير الفن ، او موت الفن التى سبق لهيجل ان تناولها فى كتابه : الاستطيقا : محاضرات فى فلسفة الفنون الجميلة ، وانتهى ادورنو الى نفس النتيجة التى انتهى هيجل اليها ، نحن نتناول مكانة الفن فى العصر الحديث ، بينما هيجل لم يقل بموت الفن ، ولكنه بين أن طبيعة الحضارة الحديثة تقضى على استقلالية الفرد وحريته ، ولهذا فهى معادية لطبيعة الفن ذاته ، لأن الحياة الحديثة تميل الى وضع القوانين والقواعد لكل شىء بما فيه الفن ايضا ، وبالتالى تقضى على طبيعته فى الابداع الفنى(٣) . واشترك ادورنو مع هيجل فى التنديد بهذا الطابع اللاانسانى للحضارة الحديثة ، ولكن فهم بعض الباحثين من هذا أن هيجل يكتب شهادة وفاة للفن ، لكى يفسح المجال للدين والفلسفة ولكن هذا غير صحيح ، لأن هيجل - واتبعه فى هذا ادورنو ايضا - كان يريد نقد الحضارة المعاصرة ، التى تضاءلت فيها امكانيات الخلق الفنى ، لأنه إذا نظرنا لحالة العالم المعاصر من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية سنجد أن الاستقلال الفردى اصبح

مجاله محدودا للغاية ، وقد طور أدورنو هذا وأضاف نظرية اللعب لدى شيلر ، واستفاد من والتر بنيامين وكتاباته حول الملاعب والمدينة المعاصرة(٤) ، فالمدينة المعاصرة بكل تعقيداتها ، هي نموذج للشروط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، وما ينتج عنها من مؤسسات قانونية وشرعية وأخلاقية ، وهي التي تحدد المضمون الذي يتحرك الأفراد من خلاله ، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضا ، واللعب هو المساحة التي يتحرر فيها الانسان من أسر هذه المؤسسات لأن الزمان في اللعب يكون مختلفا في بنيته الشعورية عن الزمان خلال وجود الانسان في هذه المؤسسات ، فاللعب أو العمل الفني ضروريا لاعادة بناء الاستقلال الفني ، الذي اختزلته المؤسسات الطاغية ، فالعمل الفني - في صورته الحرة - هو الوسيلة التي يستعيد بها الانسان الاستقلال الفردي الضائع وسط التعقيدات القاسية للحياة المعاصرة .

. . أما كيف يرى أدورنو اعادة بناء الاستقلال الفردي من خلال الفن ؟ فانه يمكن القول أنه يطور من رؤية شيلر التي ظهرت في مسرحية اللصوص - التي ظهرت عام ١٧٨٢ ، حيث بين شيلر أن السبيل الوحيد لتحقيق الاستقلال الفردي هو التمرد على المجتمع البورجوازي بالذات ، ويظهر هذا في شخصية كارل مور وهو البطل الثائر على النظام القائم ، وعلى الرجال الذين يسيئون استغلال سلطاتهم ، فيخرج عن شرعية القانون في سلوكه الاجرامي ، ليكون يؤسس بنفسه دولة بطولية جديدة ، وينصب نفسه مقوما للقانون وينتقم لجميع المظلومين(٥) ، فهذه المحاولة تقدم حلا فرديا ، لا يصلح للأزمنة الحديثة ، ولهذا فانه يرى في نقد المجتمع وتعريته السبيل الوحيد للتحرر منه ، لأن أدورنو يرى في الفرد جزءا من المجتمع ، لا يمكن أن ينقده إلا من خلال ممارسة فعل التخيل .. فهذا الفعل يجعل من الفن وسيلة للتحرر من طريق توضع رؤى الفنان في تمثيل حسي خارجي ، مما يؤدي لاستعادة النفس لحريتها ، فالعمل الفني هو تحرر على المستوى الانطولوجي ، كما يتمثل في التجسيد الحسي لفعل التخيل ، والانسان يتحرر حين يجد العمل الفني يمثل لنا أهواءه الذاتية وغرائزه فيتبدى للانسان ماهو كائن عليه ، فيعي كينونته ويتحرر .. بل إن الفن حين يحول الأهواء الانسانية - من خلال تشخيصها - الى موضوعات للوعي ، فانه يجرد العواطف والغرائز من شدتها ، وتموضعها يؤدي الى جعلها خارجية بالنسبة له ،

وتخرج من حالة التركيز عليها ، وتعرض نفسها لحكمنا الحر(٦) . والعمل الفنى لدى ادورنو هو تحرر على المستوى الاجتماعى ايضا ، لأن بنية العمل الفنى مختلفة عن بنية الواقع . ويستبعد ادورنو ان يكون للعمل الفنى دوراً اخلاقياً ، اى يصبح للفن قدرة تطهيرية من الأهواء ، لأنه لو طلبنا من العمل الفنى ان يقدم لنا نقداً اخلاقياً ، فإننا عندئذ نقيم تصدعا بين مضمون العمل الفنى وشكله لأننا نحاول ان نقتحم هدفاً من خارج الفن ليصبح هدفا للفن ، والعمل الفنى الذى يستعير مضمونه وهدفه من ميادين اخرى بشكل مباشر تتحطم فيه وحدة الشكل والمضمون ، والفن من وجهة نظر ادورنو لا يمكن أن يقدم الأخلاق المعيارية ، والمعيارية تفترض ان شخصا ما يمتلك الحقيقة وحده ، وهذا وهم ، لأن السلوك الاخلاقى هو فى حد ذاته تعبير عن جدليات السلب بين القانون العام ومؤسسات المجتمع وبين نوازع الانسان وعواطفه واهوائه ، بمعنى أن سلوك الانسان هو حصيلة الصراع بين ما نمتلىء به النفس من نوازع واهواء ورغبات وبين القوانين المجردة التى تتعارض مع رغبات النفس ، والانسان فى حياته اليومية اسير الواقع النثرى « المادى والمبتذل » الذى يئن تحت وطأة الحاجات الضرورية ، ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة ويحاول الدخول الى ملكوت الحرية من جهة ثانية . وهذا التعارض يجعل الانسان يتأرجح دائما بين الحرية والضرورة ، والفن يجسد هذا التعارض والمناقض داخل الانسان ، بهدف تحريره من اسر المؤسسات ويعمل على اظهار المكبوت والمقموع بدعم الدعاية والاعلان السياسى الاستهلاكى ، عن طريق تعميق الاستقلال الفنى عن المؤسسات الاقتصادية والسياسية .

- من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة :

قدم ادورنو نظريته فى علم الجمال من خلال نقده للاتجاهات الجمالية المعاصرة ، وتأسست هذه الرؤية على نقده للثقافة الغربية ، تلك الثقافة التى تنحدر جذورها الى ارسطو ، الذى فرق بين الفكر النظرى Logos والفكر العملى Praxis وجعل من الفكر النظرى فى مرتبة اسمى من الفكر العملى ، وهذا التقسيم كان مرتبطا بتقسيم العمل فى المجتمع الطبقى فى الحضارة

اليونانية ، فالمعرفة العملية مرتبطة بهدفها المباشر فى تحقيق ضرورات الحياة اليومية ، بينما المعرفة الفلسفية ، فليس لها هدف من خارجها ، وإنما هى هدف فى ذاته . وكانت هذه التفرقة ـ داخل ترتيب العلوم عند أرسطو ـ هى محاولة للتمييز بين الضرورى والمفيد والنافع من جهة وبين الجميل من جهة اخرى ، وبالتالى تقسم حياة الانسان الى قسمين : قسم للعمل الضرورى والنافع وقسم آخر للهو والبحث من الجمال والسعادة . وقد ادى فصل المفيد والضرورى عن الجميل الى التمييز بين الحضارة والثقافة ، بين الانتاج المادى لحاجات الانسان ، وبين التعبير الروحى من حاجات الفرد المعنوية(٧) ، والفرد الذى يجعل من نفسه عبداً للناس والاشياء ، لا يملك حريته لهم ، ذلك لأن الثروة والرفاهية التى يطمح اليهما ، لا تكون مرتبطة بقرار الانسان الذاتى ، وانما تخضع لظروف « السوق » المتقلبة ، وهكذا يخضع الانسان وجوده لهدف يتحكم فيه الخارج ، وبالتالى يكون الانسان تابعا لهذا « الخارج » ومصيره . ويتم التحكم فى البشر من طريق الدعاية والاعلان ، فيصبحوا عبيدا لهذا النظام ، لأن سعادتهم مرتبطة بهذا التنظيم المادى للحياة اليومية(٨) .

وكانت الفلسفة القديمة ـ رغم ثنائياتها ـ ترى السعادة فى الخير الاقصى ، كما هو الحال عند افلاطون وارسطو ، الذى يتجاوز الطابع الواقعى للتنظيم المادى للحياة ، فالترتيب الذى قدمته العلوم ، قدمته ايضا للنفس الانسانية ، حيث ينقسم الانسان الى منطقين دنيا وعليا ، والمناطق الحسية من النفس الانسانية تدفع الانسان الى ابتغاء الربح والممتلكات والثروة ، وهذا الجانب من النفس الموجه الى اللذة الحسية قد عرفه افلاطون بأن جانب « محبة المال » لأن المال هو الوسيلة الرئيسية لاشباع الرغبات من هذا النوع ...(٩) .

ونتيجة لسيادة هذا الجانب لدى الانسان ـ فى الحضارات القديمة ـ نادى الفلاسفة بالبحث عن الحقيقة فى المجال النظرى ، لأن عالم الحق والخير والجمال يقع فيما وراء الواقع الاجتماعى وظروف الحياة اليومية ، وبالتالى لم يحددوا امكانية معرفة الحقيقة

من الوجود الانساني في الجماعة ... Praxis ، مبادئ بارمنيدس بوجوده عالم الحقيقة المفارق لهذا الوجود المادي المتغير المتناهية والمتصالي تم الفصل بين العالمين - عالم الحقيقة ، وعالم الواقع - وأصبح عالم الحقيقة ، الذي يمثل الحق والخير والجمال هو موضوع عن الترف الزائد ، الذي ليس له علاقة بالفكرة النفعية الضرورية للحفاظ على الحياة المادية .

... وهذه النظرة القديمة - لا تزال سائدة - في المجتمعات المعاصرة ، لانها تقدم الانفصال الانطولوجي والمعرفي بين عالم الجيوانب وعالم المثل ، بين عالم الضرورة ، وعالم الجمال ، والقيم ما تطمح اليه هو اعادة تنظيم الحياة السياسية والاجتماعية ، وفق تعديل شروط الملكية أو التبادل الرأسمالي ، كسبيل لعمل الفلاسفة في الجمهورية ، وكما يتناول ماركس ليفيفر ... لكن الفرق بين نظريات القدماء والمعاصرين ، هو أن نظرية القدماء ترى في أن معظم الناس ينفقوا حياتهم لانتاج الضروريات ، على حين نكرس مجموعة صغيرة حياتها للمتعة والجمال ، وتكون مرتبطة بتقديم تنظيم يكفل العدالة والحرية وفق ضميرها الحي ، بينما اختفى هذا الضمير الحي ، وأصبحت المناسبة الحرة هي طابع الحياة الحديثة ، وإذا كانوا الأفراد يولدون منذ البداية مهيئين لعمل معين - في الفلسفة القديمة - تبعاً لانتماءاتهم العرقية والطبقية ، فإن الحياة المعاصرة أضفت طابعاً شمولياً على الأفراد ، بحيث يعد هناك تفرقة بين الأفراد ، على أساس الجنس أو موقعهم من عملية الانتاج ، ونتيجة لهذا اختفى الطابع الفردي الذي يميز خصوصية الإنسان ، وأصبح الكل مجبر على تبني « ثقافة السلع » ، فالأفراد في حياتهم اليومية ، يتبعون القيم الثقافية السائدة ، والتي لا يمكن انتاج الحياة إلا من خلالها . فينظر للانسان كسلعة ، واحتياجاته هي سلع أيضاً ، وتقوم أجهزة الاتصال في المجتمعات المعاصرة بانتاج برامج ثقافية (هي في حد ذاتها سلع) لتلبية حاجات الإنسان ، كما تقوم المصانع بانتاج الادوات والاشياء ... وأصبح معنى الثقافة مرتبطاً بمفهوم معين للحياة التي يتم استخدام العقل في تطوير المجتمع ، وتلبية احتياجات معقدة ، وهنا المفهوم يشير الى الطابع الكلي للحياة الاجتماعية في موقف معين (١٠) .

وهـذا يعني ان مفهوم الثقـافة قـد تـم استخدامه باشكال متباينة ، فهـو قـد يشـير الى مجـالات الانتـاج الفكرى ، متميـزا من الانتـاج المـادى الذى يمثـل الحضـارة . وقـد استخدمت السـلطة السـياسية مفهـوم « الثقـافة » طـوال التـاريخ ، لكن لتؤكـد على مفاهيم بعينهـا تريـد للأفـراد أن يتحـلوا بهـا ، ويعمـلوا على تحقيقها . فعلى سـبيل المثـال ، قـامت النـازية فى المـانيا باستخدام مفهـوم للثقـافة ميـز بتنـزع العـالم الروحى من سـياقه الاجتماعى ، ممـا يجعـل من الثقافة اسمـا تجميعيا زائفـا ، للقيـم الأصلية — فى حـد ذاتهـا — مقـابل عالم المنفعـة والعـالم المـادى ، ويسـود تعبيرات مثـل الثقـافة القومية ، أو « الثقـافة الجرمانية » بوصفها ثقافة خاصـة ، (وهـذا مـا وقـع لدينـا عند الحـديث عن الأصـالة والمعاصرة ، او الهـوية والخصـوصية ، فيجهـد المفكرون العـرب انفسهم فى تحـديد سمات خاصـة للعقل العربى فى مرحـلة تاريخية — للعصـور الذهبية — رغـم انهـا لـم تعـد موجودة الآن ، وهـم بذلك يؤكدون توهمـات زائفـة لدى العقـل العـربى عـن نفسـه) ففى هـذا المفهـوم يتـم الفصـل بين الثقـافة والحضـارة ، وتستبعد الثقـافة نتيجـة لهـذا الفصـل من العملية الاجتماعية (وهـذا مـا نجـده أيضـا لدى الحكومات العربية التى تـرى فى الثقـافة والكتـاب والروايـة والعمـل الفنـى ترفـا زائـدا ، لا اهميـة لـه فى العمليـة الاجتماعية ، فتخلق فراغـا روحيـا وثقافيـا لدى الأجيـال الجـديدة ، التى قـد تجنـح للتطـرف فى الفـكر والسـلوك ، لاشـباع احتياجاتهـا الانسانية العـامة) ، ثـم تتبنى السـلطات مفهـوما للثقـافة يؤكد هـذا الفصـل بين الضرورى والجميـل ، بين الانتـاج الروحى والانتاج المـادى ، هـذا لكى تدفـع الأفـراد ليسـيروا فى مسـلك واحـد ترتضيه لهـم ، ويرتبط بمشروعهـا السـياسى ، ويحـاول الفـرد أن يحـلم بتحقيق عالمـه بدون تبديل لحـالة الواقـع ، ومن خـلال الادوات والاشياء التى ينتجهـا العـالم الاستهلاكى ، وتوهـم الفـرد بأنـه حـر فى اختيـار مـا يريـده من هـذه الأشـياء ، لتعمـق لديـه توهـم الحـرية المظاهـرة ، والسـلطة السـياسية بمسـلكها هـذا تؤكـد علاقات جـديدة للحيـاة الاجتماعية ، وتسـتبعد ارتبـاط الثقـافة بالحـارة ، وتختفى صـورة الثقـافة التى تمطى مشروعية للانتاج الروحى للانسان الذى يعبر عن تخيلاته اليوتوبية ، وتحـل نقـده للصـور الثابتة للحيـاة اليومية . وتمحـل تلك للصـورة من الثقـافة المنفصلة عن الحضـارة على استبعاد دور الفـن من الحيـاة اليومية ، واسـتبعاد ادراك الحقيقة والحـرية فى خصوصية الانسـان

واستقلاله الفردى ، وإنما البحث من الحرية كمعطى يتحقق فى شروط اجتماعية خاصة ، يملكها الأفراد وراء هذه الصورة من أجل تحقيقها ، تحت توهم أن هناك مساواة مجردة بين البشر فى تحقيق السعادة من خلال امتلاك الأدوات ، لكن هذه المساواة المجردة ، يتم كشف زيفها ، لأن من يمتلك القدرة على شراء هذه الأدوات — التى يتوهم السعادة من خلالها — هم قلة قليلة من الناس ، والغالبية العظمى من الناس لا تمتلك هذه القدرة الشرائية ، لظروف خارجة عن ارادتها وهذا يعنى أن المساواة بين البشر التى يعلنها النظام العالمى كشعار فى ثقافته هى وهم ، وتنطوى على لا مساواة حقيقية ، تتمثل فى الظروف المادية التى تسلب الأفراد حريتهم . وهنا تستخدم السلطة سلاح الثقافة ، لترد على حاجات الأفراد المتزايدة ، ويؤس حالتهم الاجتماعية ، بأن هنالك جمال الروح مقابل بؤس الجسد ، وهناك الحرية الباطنية مقابل قيد الحرية الخارجية ، وأن هناك عالم الفضيلة بدلا من الأنانية والحقد على القلة القليلة التى تملك القدرة على شراء الأدوات ، التى يتم الدعاية للسعادة من خلال امتلاكها .. وهنا تستخدم الثقافة لتقديم مفاهيم مضللة ، ذات طابع مثالى ، لتمتع الجماهير غير القادرة ، وتستخدم الثقافة هنا العلوم الانسانية وعلى رأسها الطب النفسى لتخفى الفساد النفسى والتشويه الذى يصيب الانسان من جراء رفضه لهذا العالم الفاسد ، الذى يدعوه لشراء السلع ، ويدعوه لتمتع هذه الرغبة ، إذا لم تتوفر لديه القدرة الشرائية ويحصر الفساد فى دائرة الفرد ، بوصفه مسئولا من آلامه النفسية والجسدية ، ومطالبا له — أى الانسان — بالتكيف والتوافق مع هذا التناقض الثقافى الذى يطرحه المجتمع المعاصر(١١) ، وقد ركز أدورنو على نقد ثقافة المجتمع المعاصر ، الذى يبنى هذه الصورة المزدوجة ، التى يتم من خلالها استلاب الانسان وتشويهه .. حيث تحولت الثقافة التى يرفعها المجتمع المعاصر أيديولوجيا لقمع الانسان ، لهذا تم استخدام « الفن » فى تبرير الشكل القائم للوجود ، وترسيخه كسكينة القاتلة للحياة اليومية .

والفن — لاسيما الذى نجده على شاشة السينما والتليفزيون — يقوم بتقديم صورة مزدهرة الألوان لجمال الناس والأشياء ، ويرفع الألم والأسى واليأس والعزلة الى مستوى القوى الميتافيزيقية ،

ويجعل الأفراد يتفنون ضد بعض ، دون أن يرتبط هذا بالمؤسسات الاجتماعية ، ويتطور الأسر ، لمزيد من اقتناع البشر بالعالم الذى تحكمه هذه المؤسسات ، من خلال مبالغة تقوم على أساس أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يتغير جزئيا ، بل يتغير خلال تغيره كله فقط ! ، وهذا يعنى أن الأفراد — فى ظل هذا النظام العالمى — لا يستطيعون اعادة اكتشاف انفسهم إلا من خلال القفز الى عالم آخر ، لا ينتمى الى عالمنا .. فيقنع الفرد بمحدودية قدرته على التأثير فى صناعة القرار ، ويتوهم أن الجميع ، بما فيهم اصحاب القرار السياسى ، فى المؤسسات التى تحكم المجتمع ، تعساء مثله ، وأن العالم يقع تحت قوى كونية ذات طابع ميتافيزيقى تحكمه .. وبالتالى يرتبط الانسان بالوضع القائم .. وبالتالى يكف عن المطالبة بوجود اجتماعى افضل ، ويقوم بتعضيد سلطة القوى الاقتصادية التى تحفظ وجود هذا المجتمع .. ويمكن تأجيل سعادة الأفراد ، واقناعهم بالسعادة الابدية فى العالم الآخر على حساب عمر الانسان . بينما الثقافة الحقيقية التى ينادى بها ادورنو للوقوف ضد هذه الثقافة الدعائية السائدة ، هى ثقافة واقعية ، ترى فى التعلم الثقافة بالحضارة وسيلة الانسان للتخلص من العوز المادى والروحى ، وترد للانسان تأملاته فى نقد المؤسسات والتحرر منها .. بدلا من الانكفاء الرواقى للانسان على ذاته ، ليهرب من العالم الذى يعيشه الى عالم آخر .. ولهذا لابد من الترابط بين الضرورى والجميل ، بدلا من الفصل بينهما ، ليصبح للفن مركز الوجود ، وليس زائدا من الحاجة .

وتعمل تلك الثقافة الزائفة ، التى يرفعها المجتمع كشعار ، على الفصل بين النفس والجسم على النحو الذى نجده فى ثنائية ديكارت ، حين بين أن النفس جوهر متمايز عن الجسم ، لكى يتم التأصيل للفصل بين النافع والجميل وبين الحضارة والثقافة ، ويتم الفصل بين الانسان والعالم ، رغم أنه هو الذى ينتجه . ويتحول الانسان قيمة مجردة بدافع المجتمع عنها من خلال أدوات الاتصال ، دون أن يتطور الأمر للحديث عن واقع الانسان الاجتماعى ، فيصبح الدفاع عن « الانسان » قيمة يتفق عليها الجميع ، دون ان تتحدد ملامح هذا الانسان المعبود هو الذى يختفى وراء كل الفروق الطبيعية والاجتماعية ، وهذا يعنى أنها لا تدافع عن أحد ، وإنما

ترتبط ثقافة المجتمع الاستهلاكى شعار يمكن ان يتفق الجميع عليه ، ويصبح ما يحدث للجسم لا يستطيع أن يؤثر فى النفس الانسانية ، وهذه القضية يتم تقديمها لتبرير الفقر والاستشهاد وتفيد الجسم من خلال التربية الثقافية التى تحدد فى مناهج التعليم ، التى تطالب بقمع مطالب الجسد الضرورية وأن الغذاء الروحى بديل يتلاءم مع الخبز القليل ، وتعميق الشعور بالاثم لدى من يرضى حاجات الجسد ، والدعوة للتحرر من الحسية ، أو اخضاع الحسية لمهيمنة النفس(١٢) .

ويستعرض أدورنو هذا الطابع العام للثقافة المعاصرة كما يتمثل فى صورة الحب التى يقدمها المجتمع للأفراد لكى يتبنوا هذه الصورة ، ففى ظل مجتمع تحكمه العلاقات التبادلية للسلع ، تصبح الصورة السائدة للحب هى المقدمة المتبادلة ، أو ممارسة التسلط ، ولهذا يرى الانسان المعاصر تحقق صورة الحب اللامشروطة فى الموت ، لأن الموت يستبعد الظروف الخارجية التى تدمر علاقة الحب فى صورته التضامنية التامة ، لأن صراع المصلحة الذى يحكم علاقات الأفراد فى مجتمع التبادل السلعى ينتهى فى الموت ، لأنه حين يموت أحد المحبين يتحول الى قيمة معنوية تسمو فوق المصلحة المنفعية المباشرة ، كما هو الحال فى الفن الدعائى الذى يقنع الفرد باستحالة التغيير الا بتغيير العالم بشكل كلى . وتم استخدام علم النفس فى تحويل الجوهر الباطنى الأصيل للانسان ، لكى يفرغ من قدرته الثورية ، ويصبح رقيقا هادئا ، شاكيا ، لكنه يخضع فى النهاية لحقائق الواقع وبهذا أمكن تحقيق الهيمنة الجماعية ، من خلال تسخير كل القوى المتاحة ضد اى تغيير حقيقى للوجود الاجتماعى(١٣) . وفى ظل هذه الثقافة التى تهتم بالجانب النفسى فى الانسان ، يمكن استيعاب تلك القوى والتطلعات التى لا تجد مكانا لها فى الحياة اليومية ، من خلال مثال ثقافى يصور اشتياق الناس الى حياة أسعد يمكن أن تتحقق فى عالم أنقى وأسمى من هذا العالم الذى نعيش فيه ، ويترك للفن فى ظل هذه الثقافة أن يعبر عن هذه الجوانب التى لم يتح تحقيقها فى الواقع ، فيفسح المجال للبوتوبيا ، والخيال ، والتمرد ، والعنف الذى لا يسمح به فى عالم الواقع . وترسخ لدى الأفراد أن البحث

عن الحقيقة يكون فى عالم الفن ، أو عالم اللوجوس ، أو عالم التصوف ، وتبدو الحقيقة بعيدة عن عالم الواقع ، لكى يتم خلع الناس الى الخلاص الفردى من خلال التأمل الباطنى للوجود ، وليس من خلال الممارسة الفعلية للحياة اليومية ، وهذا ما تريده السلطة فى المجتمع المعاصر ، وتدعو له بحجة ان الواقع مبتذل ونثرى ، ويحتل مرتبة ادنى من الوجود التأملى النظرى .

وهنا يرى ادورنو فى الجمال والفن دعوة لتفتح الحواس ، ومن ثم فالاعمال الفنية الحقيقية تحوى ضمنا خطرا يهدد الشكل القائم للوجود ، ذلك لأن الطابع الحسى للجمال يوحى بشكل مباشر بالحصول على السعادة من خلال العمل وليس من خلال التأمل النظرى للوجود(١٤) ، فالعمل الفنى يفلت من أسر السلطة القائمة حين يوقظ الحس ، دون أى شعور بالاثم أو العار ، وإنما يعمق الشعور بالسعادة ، فلم يعد الفن والجميل هو الشعور باللذة بلا غوض ، وانما هو جميل فى ذاته ، والجمال هنا كما يؤكد نيتشه « يعيد ايقاظ الفتح الجنسى »(١٥) ، ولا يعنى هذا اباحة الجسم الانسانى وفق الاهواء ، وانما لتنظيم الرغبات وفق ما يريده الانسان ، وليس وفق ما يريده المجتمع السلطوى ، من المألوف ان ندرك أن المجتمع يعدل من شرائع الجسد ، كما وردت فى الدين على سبيل المثال ، ليقدم صورة أخرى ، يدعو لها بشكل خفى ، مثل بيع الجسد الانسانى فى الاعلانات ، كما يبيع الانسان ساعات جهده فى العمل ، فالمجتمع ، بحجة الفقر والعوز الاجتماعى ، وهو صانعه ، يسمح للانسان باستغلال الجسم الانسانى كوسيلة ، ولذلك يتحول الجسم كسلعة ايضا ، ويتم انتهاك التحريم الدينى ، لحساب الصحة الاجتماعية ، التى يتوهمها الكل الاجتماعى .

ولعل فى تحليل مفهوم الجسم فى النظرية النقدية ، ولدى ادورنو بشكل خاص ، ما يساهم فى كشف دعواتهم للحرية ، حتى لا يبدو البعض فهمهم بأنهم يدعون للاباحة بدلا من الحرية ، ولقد توقف هربرت ماركيوز عند مفهوم الجسم والغريزة الجنسية فى كتابه « ايروس : الحب والحضارة » ، وعرض لها ايضا فى كتابه : فلسفة النفى ، وفى كتيبه الصغير عن « البعد الجمالى » ، ولكن ادورنو

لم يتعرض لها بشكل مباشر ، الا فى دراسته عن « التسلطية » وفى إشارات قصيرة فى كتابه النظرية الجمالية(١٦) .

لكن يتبقى كل منهما - ماركيوز وأدورنو - فى تأكيد الارتباط بين النفس والجسم ، وضد كل ثنائية تفصل بينهما ، وكشف كل منهما عن الايديولوجيا الثقافية التى تدعو لفصل الجسم عن النفس ، كما تفصل الحضارة عن الثقافة ، وأكد ادورنو على دور الحس كعامل جوهرى فى الخبرة الجمالية ، لأن الادراك الحسى للجسم فى الفن ، يجعل المرء يشعر بسعادة حقيقية خالية من الشعور بالاثم التطهرى ، ويتوائم شعور المرء مع جسده ، على نحو يساهم فى ادراك ملائمته بالكون من حوله ، وهذا عكس بعض اتجاهات الخبرة الجمالية التى ترى فى التأمل العقلى الباطنى العامل الجوهرى فى الخبرة الجمالية فى عملية التلقى الفنى .

وقد تمايز ماركيوز عن ادورنو فى تقديم نقدا للطابع السلعى لمفهوم الجسد فى المجتمع المعاصر ، الذى يبرر تلجيره ، أو تبادله وفقا لمنفعة خاصة أو عامة(١٧) ، بينما عمد ادورنو الى تنمية العلاقة بين الجمال والحقيقة ، بالمفهوم الاجتماعى ، والنفسى ، بل اصبح الفن هو الامكانية الوحيدة المتاحة ، أمام الانسان المعاصر ، لكى يكتشف الحقيقة(١٨) ، وقد استمد ادورنو هذه الفكرة من فلسفة شيلر حين أكد فكرة التربية الجمالية للجنس البشرى ، وأوضح ان المشكلة السياسية لتنظيم مجتمع افضل يمكن أن تتأتى من خلال العالم الجمالى ، لأنه من خلال الجمال يستطيع ان يصل الانسان الى الحرية(١٩) ، ولذلك فان الثقافة التى يقصدها أدورنو فى فلسفته ككل هى تعنى سيادة الفن على الحياة .. وهذا يعنى أنه يعطى للفن دورا فريدا فى الثقافة المعاصرة ، ويستند أدورنو فى هذا الى أن جمال الفن ، يتمايز عن اشكال الثقافة الأخرى ، فى كونه يتصارع مع الواقع القائم ، والحاضر السيء ، بالرغم من استخدامه لمفردات هذا الواقع فى التعبير عن الجمال ، والفن هو الوسيلة الوحيدة الذى يقدم العزاء للانسان المعاصر على بؤس وتعاسة الواقع ، لأنه يتعالى الى لحظة جميلة فى وسط

لا متناهى من التعاسة ، فهى تخرج الانسان المعاصر من صورة للزمن المراتب ، لتنقله الى زمن مكتف آخر ، وهذا الخروج يتيح للانسان مسافة نفسية وعقلية ، تساعد فى التخيل ، والخروج من أسر الواقع ، وبالتالى تثرى الوجود الانسانى بابعاد أخرى غير ذلك البعد الوحيد الذى يتمثل فى علاقات التبادل المسلعى . والاستاتية قائمة حين يقدم العمل الفنى عالما يقوم اساسا على الجمال الفنى ، هذا الجمال الذى يقوم ادراكه على نشاط تخيلى ؛ أو وهمى(٢٠) ، وهذا الطابع السحرى للفن ، هو ما يجسده والتر بنيامين بمفهوم الحبق ذلك المفهوم ، الذى يعنى تفرد العمل الفنى فى اضفاء هالة ساحرة على لحظات الوجود الانسانى ، لكن ادورنو يختلف مع مفهوم الحبق الذى يقدمه والتر بنيامين ؛ ويرى انه مفهوم ذو طابع تصوفى ، ويطلق على هذه الحالة ، التوهم ، وهى شعور ايجابى ، لأنه يتحرر من واقعية التشييؤ ، ويكشف عن العالم على نحو ما هو عليه ، وقد حجبته عنا الشكل السلعى ، وبالتالى تجعل الفرد قادرا على أن يسيطر على مصيره ، الذى قد يبدأ بالتخيل(٢١) ، فيتخيل الكيفية التى يتم من خلالها تشكيل بيئته على النحو الذى يلبى حاجاته الحقيقية ، بحيث تتسع مسافة التحقق الخارجى ، التى تعمل الدولة التسلطية الشمولية على تقليصها ، وتعمل على أمتداد مسافة التحقق الباطنى ، وتصور العالم فى سموه يبدو فى شكلا جميلا ، يقبله المرء .

ويطلق أدورنو على عملية محاربة الدولة للمثل الليبرالية بأنها تدمير ذاتى(٢٢) ، وتتم هذه المحاربة من خلال تبنى مفهوم للثقافة ذاتها تمارس به هذه الوظيفة التى تحارب به الثقافة النقدية ؛ بحيث تكرس لخضوع افراد المجتمع للنظام القائم ، ويمكن تحمل ما فيه من خلال المظهر البراق لتضخيم انجازات النظام العالمى ، وتضامنه مع مفاهيم صورية من المساواة ، والحرية ، والكرامة الروحية ، وهى كلها سمات للقوة وللسطة والنفوذ الاقتصادى والاجتماعى ، ولكى يقوم النظام الجديد بذلك ، فلابد أن يقوم بعملية استبعاد للعناصر الفعالة فى المراحل السابقة للثقافة ، بحيث تبدو هذه الثقافة الماضية وكأنها واقع تاريخى سعيد ،

لا سبيل الى تحققه ، ويتم اعادة التنظيم الشمولي للوجود ، بما يخدم مصالح جماعات اجتماعية صغيرة ، تزعم انها ذوهب نفسها للمحافظة على الكيان الاجتماعي ، وان التعاون معها ، لا يرتبط بمصالحها الضيقة ، ولكن بالزعم بان ذلك يحافظ على وجود الكل ؛ وليذا فالفرد مطالب بقبول التناقضات التي تظهر في برامج هذه الانظمة التي تطرحها الدولة ، وهذا التناقض الذي يصور ان مصلحة الافراد مرتبط بمحافظتهم على هذا النظام الذي يصور لهم الاغتراب والنفاسة والعوز ، وهذا التناقض المزدوج هو في جانب منه ، مصدر الضعف الذي تحتج به الثقافة اليوم على شكلها الجديد .

ويمكن ايجاز السمات التي تمثل في الثقافة التي يتبناها المجتمع المعاصر لممارسة السلطة ، التي ينقدها انورنو في الآتي :

- الاحتقار الشديد للعقل ، رغم التقدير الشديد للعقل في الثقافات السابقة ، ويجد الثقافة الزائفة تبريرها لذلك في تحليلها للفلسفة التي صارت مرادفة للعقل لم تهتم بالمشاكل الحقيقية للبشر بشكل كاف ، بالاضافة الى تاكيدها على الجوانب الروحية والنفسية ، وتصويرها بوصفها مناقضة للعقل ، وصار العقل الكمي والاحصائي والاداتي والتحاليلي والوضعي هم اشكال العقل المسموح بتواجدها ، اما العقل النقدي ، والخيالي ، والعقل الذي يتداخل في نسيج الوجود الانساني فهو موضع شك لانه يتناقض مع الواقع اللامعقلاني السائد في المجتمعات المعاصرة .

- العداء للبناء الاكاديمي في تناول القضايا الانسانية ، فلقد بدا الطب النفسي الاكاديمي ، يخرج عن هيمنة النظام القائم ، وخرج عن يكون اداة لهذا النظام ، وبالتالي طرح مفهوما مغايرا للثقافة ، ومزلها عن سياق المجتمع ، وتصوير الاساتذة الاكاديميين في صورة رهبان للعلم ، لا علاقة لهم بمشاكل الناس الحيوية .

- العداء للبناء الفني والجمالي ، اي العداء للاعمال الفنية التي لا يتم انتاجها وفق استراتيجية صناعة الثقافة ، وانما تتنافر مع الانتاج الفني السلعي .

- العداء للثقافات الصغيرة التي تقدم صيغة للتنوير تعتمد على مفاهيم مغايرة للعالم عن تلك المفاهيم التي يعتمد عليها النظام العالمي .

- تقوم الثقافة الزائفة على الدعاية لمفهومها عن العلاقات الاجتماعية ، وأن وجود الأفراد مرتبط بالدفاع عن بقاء النظام السائد ، لأنه يعلي من شأنهم ، ويحجب الخطر ، والدعوة الى دعم الدفاع للنظام .

- ترفض الثقافة السائدة الحديث عن التراث والعقل ، وتدعو للحديث عن خلق الواقع ، والتركيز على القوى المتاحة ، حتى تستبعد العناصر الايجابية في التراث السابق .

- تكثيف وتوسيع نظام تقسيم العمل ، حتى يبدو الانشغال بعلم موضوعي ، ولن يوجد لذاته ، مضيعة للوقت ، ويمكن للدولة ان تبيع كل كنوز الفن في المتاحف ، إذا اقتضى الدفاع القومي ذلك .. وحتى يدخل الفن في خدمة الدفاع الوطني والاجتماعي والعسكري .

- تخطيط المدن الكبيرة بشكل يمكن من تشتيت الجماهير ، وبناء الأسوار حول الطرق لمنع المظاهرات ، بحجة النظام والمحافظة على أرواح الناس ، فيجد الأفراد انفسهم سجناء أسوار منيعة .

- تدعو الثقافة الزائفة للتكنولوجيا ، كأساس لتقدم المجتمع ، خدمة للشركات الكبرى ، دون ان ترامى احتياجات الأفراد ، وإنها لكي تقوم بتجديد الأمة وتغيير صورة الحكومة التي تقوم بتحديث أدوات الحياة .

- فصل الثقافة كقيم عن البناء الحضاري المادي مما يؤدي الى فصل النافع عن الجميل ، وبالتالي تكون الثقافة تابعة لشروط الحياة المادية ، والترويح لها بدلا من أن تكون قائدة ومبشرة بحياة افضل واجمل ..

- إن وقت الفراغ يتم تنظيمه وفق مذهب المنفعة العامة ، بحيث تظل مصلحة الفرد مرتبطة بالمصلحة الرئيسية للنظام القائم ، فسعادة الفرد تدور في حدود تنظيم وقت الفراغ في الدولة التسلطية الشمولية .

- ترفع الدولة التسلطية شعارات تخفي بها الصورة الحقيقية للواقع ، مثل « انتشار عام للقيم الثقافية » ، و « حق أعضاء الشعب في المنافع الثقافية » ، و « رفع مستوى الثقافة الفيزيائية والروحية والخلقية للأمة » كل هذا دون أن يتيح للجماهير الفرصة لصنع ثقافتها الجديدة التي تحل محل الثقافة التي تقوم السلطة الشمولية بتصديرها عبر أدوات الاتصال .

ورغم أن أدورنو لا يتحدث عن المستقبل ، وصورته ، إلا أنه يأمل في أن استمرار الحياة ، يعني استمرار خلق ثقافة مغايرة ، لتلك الثقافة السائدة عن طريق الفن ، الذي يوقظ الحواس ، ويدافع عن الحياة ضد الموت بكل اشكاله .

- الفن في عصر الاستنساخ الآلي « الفن والتكنولوجيا وأدوات الاتصال » :

استمد أدورنو كثير من آرائه حول الفن والظاهرة الجمالية من صديقه والتر بنيامين (١٨٩٢ - ١٩٤٠) ؛ ولهذا كان ضرورياً عرض آرائه حول الفن وعلاقته بأدوات الاتصال ؛ وحول علاقة الفن بالتقنية ، هذه العلاقة الأخيرة التي استخدمها أدورنو في تحليلاته ، رغم بعض الاختلافات بينهما(٢٣) ، هذا بالاضافة الى تبني أدورنو لكثير من تحليلات بنيامين لموقع الفن من الحياة الحديثة من خلال تحليل بنيامين لمفهوم اللعب في دراسته الرائدة عن المتنبي واللاعب(٢٤) ، وهذا يعني ضرورة عرض آراء بنيامين ، التي تبناها أدورنو(٢٥) .. لأنها تمثل ركيزة محورية في تفكير الجمالي ؛ ولنبدأ بتحليل والتر بنيامين لعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، لأنها وثيقة الصلة بفكر أدورنو .

يرصد بنيامين تطور عملية نسخ الأعمال الفنية ، بدءاً من عملية الصب والطبع ، لدى الاغريق - (حيث كانت الأعمال الفنية

المصنوعة من البرونز والفضار يمكن تصنيعها بكميات ضخمة ، فيما عدا العمل الفنى كان فريدا ، لا يمكن أن يستنسخ آليا) — الى عملية الطبع على الحجر باستخدام الأيدى ، الى التصوير الفوتوغرافى ، الذى ادى الى تغيير أساليب انتاج الأعمال الفنية تغييرا جذريا ، وادت تطورات تقنيات الاستنساخ الآلى مع حلول القرن العشرين الى ظهور اشكال فنية ، تفرض نفسها بوصفها اشكالا فنية أصيلة مثل فن صناعة الفيلم (السينما) التى ارتبط ظهورها بتطور تقنيات الاستنساخ الآلى ، وهذه التقنية اثرت على أشكال الفن التقليدى(٢٦) .

ولكن مهما تضاءت النسخة المنقولة من العمل الفنى مع الأصل ، فإنها تفتقد عنصرا واحدا : وهو وجوده فى الزمان والمكان ، ذلك ان خصائص العمل الفنى وطبيعته التى لا تظهر فى النسخ المطبوعة ، تشير الى زمانه ومكانه ، وبالتالى تبين ظروف انتاجه ، وموقعه فى التاريخ . والزمان والمكان هما محورين اساسيين للتفكير الاستطيقى عند أدورنو ، وأخذه من بنيامين ، لأن هذان البعدان يحكمان الوضع التاريخى لأى منتج من المنتجات البشرية(٢٧) فهذا الوجود المتفرد للعمل الفنى يظهر لنا من خلال الأصل الذى يعكس التغيرات التى صادفته من وقع الظروف الطبيعية عليه من خلال الزمن (وهذا ما يظهر فى الأعمال المصورة التى تنتمى لعصر النهضة مثلا) ولا يمكن التعرف على التغيرات الأولى إلا من خلال النسخة الأصلية ، سواء بالتحليل الكيميائى أو الطبيعى ، ولا يمكن — بالطبع — القيام بهذه التحليلات على النسخ المصورة من الأصل) بالمكان والزمان فى العمل الفنى يحددان اصالة العمل الفنى ، وقد ادى استنساخ الاعمال الفنية بكميات ضخمة ، الى اختفاء مفهوم الأصالة فى العمل الفنى ، لأنه ليس له وجود فى اسلوب الاستنساخ(٢٨) .

ولكن اسلوب الاستنساخ قدم امكانيات أكبر ، عوضا عن الأصالة ، فمثلا يستطيع الاستنساخ أن يبرز جوانب فى العمل قد تفقلها العين المجردة ، ويمكن من طريق التكبير والحركة البطيئة للكاميرا أن نتوصل الى حقائق تجهلها الرؤية الطبيعية « يمكن ملاحظة ان تحليل ميضسيل فوكوه للوحة الوصيفات لفلاسكويز ، مرتبط بهذه الامكانيات التى تقدمها التقنية »(٢٩) ، ومن طريق هذه التقنية امكن

اقتراب العمل الفنى من المتلقى ، فاصبح من طريق الاسطوانة نستطيع الاستماع الى عمل موسيقى تم تسجيله فى مدينة تبعد عنا آلاف الاميال ، ورؤية المتلقى لكاتدرائيات ضخمة من خلال فيلم سينمائى .

ورغم هذه الميزات التى يتيحها اسلوب الاستنساخ للعمل الفنى ، فإن أصالة العمل الفنى تتلاشى ، وتفقد بالتالى الشعور بهيبة الشىء أو الهالة المقدسة التى تحيط بالعمل الفنى ، او ما يعبر عنه بنيامين بكلمة عبق « aura » العمل الفنى(٣٠) فما يتلاشى فى عصر الاستنساخ التقنى هو عبق العمل الفنى ، ودلالة ذلك ، أن العمل المستنسخ يخرج من مجال الفن ، لأن العمل الفنى يعتمد فى وجوده الخاص على التفرد ، بينما يؤدى الاستنساخ الى تعددية النسخ ، ويؤدى هذا بخروج العمل الفنى من محيطه الخاص ، الى مجال جديد يسمح للمتلقى باستقباله ، وقد ادى هذا الى زلزلة عالمية للموروث الثقافى ، فهذه الطريقة فى انتاج الأعمال الفنية تؤدى الى تصفية العنصر التقليدى فى الموروث الثقافى ، ويظهر هذا فى الأعمال الفنية التى تعيد انتاج التاريخ الثقافى ، أو تبعثه من جديد ، وفق المنظور الخاص للعصر الحاضر ، الذى تسيطر عليه قيم أخرى ، غير تلك التى كانت سائدة إبان انتاج هذه الأعمال الفنية .. « فالسينما - على سبيل المثال - حين تعيد تقديم رحلة كريستوفر كولمبس لجزر الهند الغربية فانها تقدمه من منظور المكتشف ، بينما هو فى منظور الثقافة الوطنية لسكان الجزر هو غاز لهم ، فالتقديم يتم هنا وفق قيم ثقافية مختلفة »(٣١).

ويقترب مفهوم « العبق » من مفهوم الجليل Sublime الذى سبق لكانط الحديث عنه ، فى معرض تفرقته بين الجميل والجليل ، فالشعور بالجمال مرتبط بالعمل الفنى ، بينما الشعور بالجلال تجاه موضوعات الطبيعة مرتبط بحالة طقوسية وشعائرية ، وهو مرتبط بالتجربة الدينية ، والسبب الذى جعلنا نقرن بين المفهومين - العبق والجليل - هو التعريف الذى يقدمه بنيامين للعبق بانها الظاهرة المتفردة ، والتى تتعرض بمسافة تفصل بيننا وبين الشىء(٣٢) ويتفاعل « العبق » فى عصرنا أو فى الأعمال الفنية نتيجة لزيادة الرغبة الملحة لدى الجماهير نحو السيطرة على تفرد كل شىء ، عن طريق الاستنساخ ، فالجماهير لديها رغبة - نمقها

طبيعة الحياة الاستهلاكية — فى ان تجعل كل شىء اقرب إليها : ماديا وانسانيا . فالعمل الفنى الاصلى يتميز بالتفرد والثبات ، بينما يتميز العمل المستنسخ بالزوال والتكرار ، والانسان المعاصر لديه رغبة فى هتك ستر الشىء ، وبالتالى اهدار هبته الخاص ، لكى ينمى لديه طبيعة الادراك الحسى المعاصر الذى يقوم على احساس المساواة الشاملة بين جميع الاشياء ، الى درجة تطبيقه على الاعمال الفنية ، فيقوم باستنساخه(٣٣) .

ولهذا يمكن الربط بين تفرد العمل الفنى ووجوده فى نسيج التقاليد التى تكون حية ومتغيرة ، فتمثال فينوس ، كان الاغريق يقتنونه ، بينما ينظر اليه رجال الدين فى العصور الوسطى على انه وثن ، ولكن كلاهما يتفقان على ادراك تفرده ، اى هبته . وتعبر الشعائر عن تلاحم الفن بالتقاليد السائدة . ولذلك نفسات الاعمال الفنية المبكرة خدمة للشعائر الدينية . ولهذا فإن هبق العمل الفنى لا يتعمل كلية من وظيفته الشعائرية ، بمعنى أن القيمة المتفردة للعمل الفنى الاصيل تجد اساسها فى الطقوس الصاحبة لتنشأته ، والتى تمثل قيمته الوجودية ، وهذا الأساس الطقوسى ، الذى يوجد بين الجميل والمقدس ، حتى فى اكثر اشكال عبادة الجمال العلمانية ، هو الذى يحافظ على وجود الفن فى نسيج الوجود الانسانى كوجود مستقل عن الوظيفة المباشرة فى الواقع ، او كاداة لغاية غرض معين ، ولهذا حين بدات اول وسائل الاستنساخ الحقيقية ، وهى التصوير ، رفع شعار « الفن للفن » ، لمقاومة استخدام الفن من قبل ادوات السيطرة فى المجتمع ، وبالتالى القضاء على هبته واستقلاله الخاص ، وهذا الشعار حاول إبتداع لاهوت خاص بالفن ، وهو لاهوت سلبى يتمثل فى مفهوم الفن الخالص ، الذى ينكر الوظيفة الاجتماعية للفن ، ويرفض تصنيف الفن على اساس المحتوى او المضمون(٣٤) .

والاستنساخ الآلى للعمل الفنى ، جعل الفن يخرج عن دائرة الشعائر والطقوس ، واصبح التركيز على الاعمال الفنية التى يمكن نسخها بكميات تتلاءم مع حاجات الجماهير التى يمكن صياغتها وفق مفهوم مسبق ، تقدمه السلطة السياسية ، ولذلك تخلى العمل

الفنى عن وظيفته الشعائرية لصالح الوظيفة السياسية التى يمكن أن يقوم بها .. وبالتالى يصبح العمل الفنى أداة للسيطرة والهيمنة ، بدلا من أن يكون أداة للتحرر .

ويتم تقييم الأعمال الفنية على أساس القيمة الطقوسية للعمل ، التى تثبت أصالته وتفرده ، وعلى أساس الربط بين قيمة العمل وقابليته للعرض . لأن الابداع الفنى قد بدأ بطقوس كلية تخدم الشعائر ، لأنه كان أداة من أدوات السحر فى عصور ما قبل التاريخ ، ولذا لم يتم الانتقال من الوظيفة الطقوسية الى الوظيفة الفنية إلا فى عصر قريب ، فأصبح يتم التأكيد على القيمة الاستعراضية للعمل الفنى ، مما أدى لظهور وظائف جديدة للابداع ، مختلفة من تلك الوظائف التى عرفت للفن فى عصور سابقة(٣٥) ، فى المرحلة الأولى لفن التصوير الفوتوغرافى كان يعتمد على القيمة الشعائرية عن طريق تقديس الأحباء - غائبين أو أموات - من خلال الصور ، ثم أصبحت القيمة الشعائرية تحتل المرتبة الثانية بعدما أصبح التوجه الانسانى ، فى حالاته وهواجسه المختلفة موضوعا للتصوير ، مما أدى لانبعاث « العبق » من هذه الصور المثل فى الشجن الذى تلتقطه الكاميرا ، ولكن تراجع هذا الأمر ، بتراجع الانسان كموضوع للتصوير ليحل محله الأشياء ، والمدن ، واستعراض قدرات الكاميرا ، فأصبحت القيمة الاستعراضية هى الأولى ، لأن هذه القيمة تجعل من الممكن استخدام هذه الصور كأداة ، أو تقديم علامات على الطريق ، سواء كانت صحيحة أو مضللة ، حيث تتحدد دلالة الصورة الواحدة من خلال موضعها من السياق الذى توجد فيه .

ويمكن القول أنه عندما تحرر الفن من أساسه الشعائرى من خلال الاستنساخ التقنى فقد مظهر الاستقلال الذى كان يتميز به ، وكان يجعل للفن وظيفة السمو فوق منظور العصر الذى تحكمه علاقات جزئية ، ليستشرف آفاقا أخرى من خلال التخيل . فالعناصر الشعائرية ، تضاءلت شيئا فشيئا أمام تقدم تقنية الاستنساخ ، التى غيرت من وظيفة الفن الجوهرية ، ويمكن إدراك هذا بسهولة حين يتم المقارنة بين الأداء الفنى الذى يقدمه ممثل المسرح ، وممثل السينما ، فالأول يقوم بكل المجهود من خلال اللقاء الحى

المباشر ، بينما التقى تجسده الكاميرا ، من خلال لغة بصرية تقوم على المونتاج واستخدام مجموعات الصور التي تقدم زوايا معينة للموضوع . فممثل المسرح أقرب للقيم الشعائرية في الفن الذي تقوم على المعايشة ، بينما ممثل السينما يلتقي بالجمهور من خلال الكاميرا(٣٦) ، « فالعبق » أي تفرد الممثل في أدائه مرتبط بحضوره للعرض ، والسينما لا تحقق هذا ، ولذلك نجحت شركات الانتاج الى تعويض ذلك عن طريق الدعاية لنجوم السينما ، حتى يتحولوا لأساطير تكتسب مصداقيتها من الدعاية والاعلان ، لكي يصدق المشاهد ما يراه على الشاشة ، لأن هناك احساس عميق بالغربة يعتري الممثل أمام الكاميرا ، وهو نفس الاحساس الذي يشعر به الانسان أمام صورته المنعكسة في المرآة . فالممثل أمام الكاميرا يواجه جمهور المستهلكين الذين يملؤون السوق ، ويقدم له عمله وكيانه ووجدانه ، وهو متصل بهم عبر قنوات محددة للاتصال ، ولكنه منفصل عنهم ، كما تنفصل مصانع الانتاج عن ملاك المستهلكين ، فالسينما تحاول تعويض غموض « العبق » من خلال بناء مصطنع لشخصية الممثل خارج الاستوديو ، لتخلق نجومية تحتفظ بسحر الشخصية الأسرة(٣٧) .

ونتيجة لهذه التغيرات في التقنية ، والتي أثرت على انتاج العمل الفني ، وفقد تفرده ، أوشك التمايز الذي يفصل بين المؤلف والجمهور أن يفقد خصائصه الأساسية . فالانسان يتطلع لكي يؤدي دوراً في السينما ، أو يظهر في الصحف ، أو يمارس دور الكاتب في الصحيفة ، مما أدى الى ظهور تقييم جديد للكفاءة الفنية لدى المبدع ، فهو ليس الذي يحافظ على استقلاله ، ويتجاوز المحاكاة الى الابداع الخلاق ، وإنما هو من كان قادراً على أداء دوره المهني فحسب(٣٨) .

بالاضافة إلى أن الفنون التي تعتمد على التقنية تحد من قدرة المتلقي التخييلية ، ففي المسرح يمي المرء حدود المكان التخييلي ، بينما السينما تجعل من التخييل محدوداً ومن الدرجة الثانية ، لأن المونتاج وزوايا التصوير والاضاءة تقوم بتركيب العناصر ، على نحو يستسلم المتلقي للاستقبال فحسب ، بينما في المسرح يقوم المتلقي بإعادة تركيب وانتاج هذه العناصر التي يشاهدها من أجل بناء تأويل كلي خاص .

ويغير الاستنساخ الآلي للفن من موقف الجماهير تجاه الفنون ؛ فالفنون التي يمكن مشاهدتها جماعيا ، اصبح لها قدرة ذاتية خاصة على اجتذاب الجماهير مثل السينما ، بينما الأعمال التي تتطلب نوعا من التلقي الفردي ، مثل فن الرسم مثلا ، فإنها تتراجع مكانتها جماهيريا .

ولا يقف تأثير التقنية عند هذا الحد ، وإنما يمتد ليشمل التأثير على الانسان التي في الطريقة التي يتمثل بها العالم الذي يحيط به . وسيكلوجية الأداء التي تظهر من خلال الفيلم السينمائي تؤثر في استخدام الأفراد للأدوات ، وفي استخدامهم للادراك الواعي في الحقل البصري والسمعي ، وترتب على هذا ان وحدات السلوك يمكن تحليلها بطريقة ادق ومن مستويات متعددة ، وزوايا متباينة ، اتاحها الفيلم السينمائي ، ولم يكن هذا متاحا من قبل في اللوحات الفنية او المسرح فاصبح العالم ممتزجا بالفن ، مما يتطلب درجة عميقة من المعرفة العلمية ، عند التعرض لأي موضوع من الموضوعات ، فحين تركز الكاميرا على مشهد ما فإنه يصعب القول ايهما اكثر ابهارا ، القيمة الفنية في التصوير ، أم القيمة العلمية ، وهذا من القيم الايجابية للسينما (التطابق بين الفني والعلمي) . بالاضافة الى فهم افضل للضرورات التي تسود حياتنا ، ويمكن للسينما ان تكون اداة للتحرر إذا ارتبطت بمشروع ثقافي ايجابي ، يجعلها مستقلة عن رأس المال الاحتكاري الذي لا يهدف الا للربح فقط(٣٩) .. ولذلك يمكن للفنان المبدع ان يقدم لنا تفاصيل خفية للأشياء التي قد تبدو لنا مألوفة وتجعلنا نكتشف اماكن تبدو لنا عادية ، وعي ليست كذلك ، وتخرجنا من آسر المغرف الى عالم جديد بفضل التصوير عن قرب الذي يتيح لنا ادراك تعدد المكان ، والتصوير البطيء الذي يقدم لنا تعدد الزمان ، في تكوينات بنائية جديدة ، لا تكشف عن تشكيلات الحركة المألوفة فحسب ، إنما تعطينا امتلاءها بحركات منسابة ، وخارقة ، ومحلقة .. ولذلك يمكن القول : لقد ادخلتنا الكاميرا عالم البصريات اللاواعية ، كما ادخلنا التحليل النفسي عالم الدوافع اللاواعية .. ذلك لأن الطبيعة التي تبدو أمام الكاميرا تختلف من تلك التي تظهر للعين المجردة(٤٠) .

ولهذا فقد مكنتنا السينما من فهم أفضل للأشياء التي تحيط بنا من خلال التصوير عن قرب ، وفتح مجالات جديدة للعمل لم نكن على دراية بها ، لأنها ركزت على تفاصيل خفية للأشياء المألوفة .

إن مهمة الفن هي اثارة تطلعات وحاجات تخرج عن نطاق الواقع الآني ، ولا يمكن اشباعها الا في المستقبل ، لأنه يتطلع للبحث عن المكبوت والمقموع والخفي في امكانات الانسان وطاقاته التي لا يقوم الواقع الراهن في ظل علاقاته القائمة بالسماح بالتعبير عنها ، ولهذا يظهر لنا — عبر تاريخ كل شكل من الأشكال الفنية — تطلع الشكل الفني الى ابداع مؤثرات جديدة تحقق له توصيل ذلك ، وهذه المؤثرات الجديدة ، لم يكن من الممكن التوصل اليها من خلال تطوير المستوى التقني ، اي في شكل فني جديد . وهذا ما نجده في استخدام الأدب لمخلفات من الصحف ، ولاستخدام الشعر لوحدات من الصمت ، الذي يعبر عنه بنقط بصرية ، فهذه الشطحات والمبالغات تنبع من الخصب بذور الفن ، وأفضل لحظاته التي يتطلع فيها الى استثارة المتلقي بمفهوم جديدة ، وأبعاد غير مألوفة في تجربته الانسانية ، وهذه الشطحات تحاول تحطيم الهالة المحيطة بالموضوعات التي يتناولها ، ويتحول العمل الفني من المشهد الجذاب او النغمة الخلابة الى اذيفة تصيب المتلقي كالطلقة النارية ، ويكتسب العمل الفني بعداً ملموساً لدى المتلقي(٤١) .

ولقد ترتب على التوسع في استخدام التكنولوجيا في العمل الفني ، لاسيما في السينما ، أن طبيعة التلقي الكمي — الذي يتمثل في الاعداد الكبيرة للجماهير التي تشاهد الفيلم — قد تحول الى طريقة كيفية في التعامل مع العمل الفني ، فقد كان سائداً الموقف التأملي للعمل الفني الذي يقوم على استغراق المتلقي وتركيزه على العمل الفني ، أصبح العمل الفني هو الذي يستغرق الجماهير ، بحيث لا يتيح لها الفرصة للتأمل العميق في المشاهد التي تتري على شاشة العرض . فالسينما عملت استخدام حواس الانسان بطريقة معينة ، تجعله يدرك العمل الفني على نحو مغاير للطريقة التي كانت يتم بها ادراك العمل الفني في العصور القديمة ، فالعمارة — وهي تاريخها أطول من تاريخ أي فن آخر — تستقبل من خلال

الاستخدام او المشاهدة ، أو من خلال اللمس والبصر ، فالاستقبال الذى يتم من طريق اللمس لا يتأتى عن طريق التركيز فى العمل الفنى المعمارى ، بقدر ما يتم هذا التلقى من طريق الاعتياد — نتيجة للمعيشة فى هذا البناء المعمارى او ذاك — الذى يحدد لنا جوانب التلقى بما فيها الجانب البصرى(٤٢) .

وهذا النوع من التلقى للاعمال الفنية من طريق الاعتياد ، او الملاحظة العابرة ، الذى نشأ من خلال علاقة الانسان بالعمارة ، اصبح هو القانون الذى يقوم عليه تلقى الفنون المعاصرة ، وأدى لاكتساب عادات جديدة من خلال التسلية التى تتحها مشاهدة الأفلام هى عادة الادراك الواعى الذى يتولد من الملاحظة العابرة للمشاهد ، التى تختفى ليحل محلها مشاهد جديدة ، ولذلك فإن نوع الاستقبال القائم على التشتت اصبح ملموسا فى جميع مجالات الفنون ، ودالا فى نفس الوقت على ظهور تغيرات هامة فى طرق الادراك الواعى التى كانت تعتمد فقط على التأمل ، فالمشاهد يستخدم خبراته فى ترجمة الصور ، عن طريق الصدمة التى يحدثها العمل الفنى لدى التلقى ، وهذا يبين أن السينما جعلت القيمة الشعائرية للفن تتقهقر الى الخلف ، لأن القيمة الشعائرية تعتمد على الادراك التأملى العميق ، بينما تلجأ السينما الى الاعتماد على الاستقبال القائم على التشتت ، مما يجعل المتلقى يستخدم خبراته الحسية بما فيها خبراته اللمسية ايضاً ، وهذا يعنى أن التكنولوجيا قد جعلت من السمع والبصر وهما اداة الانسان فى التأمل يرتبطان بحواس أخرى هما اللمس من خلال خبرة الاعتياد ، التى يقوم الفن باستثارة الانسان من خلال الصدمة(٤٣) .

إن التزايد فى أعداد المشاهدين للسينما ، ودرجة تأثيرها بالاضافة لوسائل الاتصال الأخرى ، كالاذاعة والتليفزيون ، والفيديو ، قد جعلت السياسة تهتم بالاستطيقا ، لاسيما تلك النظم الفاشية التى تفرض على الجماهير ، وتكرس لعبادة « الزعيم » من خلال سيطرتها على أجهزة الاتصال التى تسخر لخدمة هذه العبادة(٤٤) .

وتبلغ ذروة الاستخدام السياسى للجانب الاستطيقى فى ادوات الاتصال ، بهدف صياغة مواقف الجماهير فى الحرب ، حيث يتم

تعبئة جميع الموارد المادية والمعنوية لخدمة غرض واحد ، وهو الدعاية ان الحرب جميلة ! لانها تؤكد سيادة الانسان على الآلة ، وتقدم تشكيلات مختلفة للأدوات والأصوات والمشاهد ، فالاستطيقا بطبيعتها ضد الحرب ، ولكن الأجهزة السياسية تستخدم استطيقا الحرب ، لتبرير صورها . فالحرب هي برهان على استحداث ميادين جديدة لترويج سلع جديدة ، فالحرب الاستعمارية سببها التفاوت بين وجود وسائل انتاجية ضخمة ، وعدم وجود استخدامات انتاجية لها ، فتصبح الحرب وسيلة لترويج منتجات وادوات الصراع ، وهذا دليل على ان المجتمع الغربي لم يصل الى النضج المكافى الذى يمكنه من استيعاب التكنولوجيا كعضو من اعضائه ، لتطور الحياة ، واستهلاك المواد الخام ، فالحرب هي ثورة التكنولوجيا التى تستهلك « مواد انسانية » بدلا من المواد الخام التى حجبها المجتمع البشرى . فبدلا من نثر البذور على الحقول بالطائرات ، تقوم الطائرات بقذف القنابل على المدن ، وما كان ممكنا للانسان أن يرضى بالمشاركة فى قتل الحياة لولا استخدام السياسة للفن على نحو واسع ، أدى لنشأة ما يسمى « باستطيقا الحرب » ، هذه الاستطيقا التى تقوم بصياغة وجدان الانسان ومواقفه تجاه الحرب ، واستغلت السياسة تغير الادراك الحسى للانسان من خبرة التأمل الى خبرة التشتت فى استخدام الحرب ـ بمفاهيمها المتباينة ، وهو تعبئة الراى العام حول قضية من القضايا ، تمكن السلطة من استخدام ادوات العنف والدمار ـ لتقديم الاقناع الفنى للادراك الحسى ، الذى غيرته التقنية ، ونقلته من موقف التأمل العميق والادراك الواعى ، الى الخبرة الحسية المباشرة التى اعتادت على العنف ، وسارت الجماهير تتذوقه على مستوى الخبرة الاستطيقية ، والحل فى مواجهة هذا ، ليس ابتعاد الفن عن الحياة ، او نجعل نظرية الفن للفن هى النظرية السائدة ، وإنما الحل هو اضفاء الطابع السياسى على الفن ، لكى يمارس نقده ونفيه لهذه الاشكال السياسية اللاانسانية . فالفن للفن قد يرى فى الحرب صور جمالية فى ذاتها من خلال اشكال الدروع والدبابات ، والطائرات ، وطلقات الرصاص ، لأنه لا يدخل الاخلاق ضمن رؤيته ، بينما تسييس الفن يكشف عن الاستخدام غير الطبيعى لهذه الاشكال ، ويقف ضد الحرب حتى لو كان الهدف الجمالى هو ابداع الاشكال الجديدة ، فالفن للفن هو نظرية تهرب للفاشية منه الى الاتجاهات

السياسية الأخرى ، لأن الاتجاهات المناهضة للفاشية ، ترى فى الفن استثارة لآفاق مستقبلية للانسان ، وترى فى الفن جزءا من النسيج الانسانى الذى يعتمد على الحلم بيوتوبيا جديدة للانسان(٤٥) . والسلطة السياسية تقنع الجماهير بنظريات الفن للفن ، واستطيتا الحرب ، من طريق اقناعها بالمبدأ الذى يحكم الواقع الانسانى الآن ، وهو مبدأ المردود ، بمعنى العائد الذى يعود على الانسان من جراء فعل معين ، مستخدمة فى ذلك آلية التشتت فى استقبال الانسان للأعمال الفنية .

هذه الآلية التى تتحقق فى السينما ، والسينما هى الشكل الفنى الأمثل الذى يتواءم مع الحياة المعاصرة المليئة بالأخطار المتزايدة التى تواجه الانسان ، فحاجة الانسان الى التعرض لآثار الصدمات هى وسيلة يلجأ إليها لكى يتقبل الأخطار التى تهدد حياته اليومية . والسينما تماثل التغيرات العميقة التى أصابت جهاز الانسان الادراكى ، هذه التغيرات التى يستشعرها الشخص العادى حين يجتاز شارع مزدحم فى مدينة كبيرة ، مما أدى لاستخدام السلطة السياسية لشريط الأخبار السينمائى الذى ينطوى على دلالة دعائية ، لا تخفى على أحد ، ولكن الشخص لا يملك مصدرا آخر للمعلومات من العالم ، يساعده فى تحديد مواقفه ، سوى هذه الأجهزة من الاتصال ، فيتم تطبيع الأفراد بصورة معينة من خلال تزويدهم بمعلومات مختارة . ومن خلال مبارايات كرة القدم التى يتم حشد الجماهير بصورة تؤدى الى عدوى الاهتمام بها والتلقى بينهم .

ويمكن القول عند استعراض القضايا الجمالية التى تثيرها علاقة الفن والتكنولوجيا ، أن تطور أدوات الانتاج عبر تاريخ المجتمعات البشرية ، قد جعلت فنون كثيرة تتطور وفنون تندثر ، فلقد ولدت الفراجيديا مع الاغريق ، ولم تبعث إلا بعد قرون طويلة فى شكل قواعد فقط من خلال كتاب فن الشعر لهوراس(٤٦) . فلا شىء يضمن استمرار فنون معينة ، نتيجة لظهور فنون أخرى تستوعب تقنيات العصر وأدوات الانتاج ، وتقترب من العلاقات الاجتماعية الى الحد الذى يكشفها من استشراف آفاق مستقبلية للوضع الانسانى ، ولذلك لا يمكن للعمل الفنى أن يكون قيما الا إذا ظهرت فيه أرهاصات المستقبل ، وهذا لا يتأتى الا باستيعاب الفن لأدوات العصر .

وقد ساهمت التكنولوجيا فى التمهيد من اجل ظهور شكل فنى معين ، فقبل أن تظهر السينما ، نجد المحاولات الأولى للفن التصوير المتتابع . وهذه الأشكال الفنية الجديدة — مثل السينما — كانت موجودة بذرتها الجنينية فى أشكال الفن التقليدية ، وقد ساهمت بعض التغيرات الاجتماعية ، مثل اقتصاديات السوق على احداث تغيرات فى انماط التلقى تمهد الطريق أمام الأشكال الجديدة . وهذا يعنى أن تطور الفن وظهور اشكال فنية جديدة كان مرتبطا بثلاثة عوامل هى :

١ — التكنولوجيا .

٢ — استخدام أشكال الفن التقليدى لبعض المؤثرات فى صورة خيالية .

٣ — التغير الاجتماعى وأثره فى تغيير انماط التلقى للعمل الفنى .

هذه العوامل هى التى حكمت تطور الفن ، وبالتالى فان موقف ادورنو من التكنولوجيا هو موقف متعدد الأبعاد .. فهو يرفض التكنولوجيا التى لا تكون أداة فى السيطرة على العالم ، وإنما سيطرة على الانسان ، وبالتالى فإن استخدام التكنولوجيا فى انتاج الأسلحة فى الحرب ، يرجع لنفس السبب الذى جعل السلطة السياسية تلجأ لاستخدام الفن للدعاية ، وأصبح استلهام العمل الفنى عن طريق التكنولوجيا ، مرتبطا بنفس نزعة الملكية التى تغذيها الدعاية المعاصرة ، من أجل نسخ الانسان أيضا ، فإذا كانت التكنولوجيا تنزع من الفن الطابع التفردى له ، فان التكنولوجيا ودورها فى أجهزة الاتصال تنزع من الانسان الطابع التفردى له ، بحيث يتوهم أن الحرية هى المفاضلة بين الأشياء ، وليست الاختيار بين نمطين من الوجود .. فالتكنولوجيا كصيغة من صيغ العقل المعاصر ، تحولت لأسطورة ، فبعد أن استنفدت أسوارها التقابلية ، جعلت من الحرب سوقا لانتاج آلات لتدمير (المواد الانسانية الخام) بدلا من توفير جهد الانسان ووقته فى التعامل مع الطبيعة .. وأصبح العقل فى صيغته الراهنة لا يمكن الاقتراب منه ، لأنه تجسد فى مؤسسات ضخمة ، تعمل عبر القارات ، وتستخدم ملايين البشر.. هذه الصيغة التى ترتكز على ثلاث محاور هى : التكنولوجيا والاتصال والمعلومات ، تستخدم الانسان من خلال السيطرة على لغة العصر ..

هوامش الفصل الثالث :

١ - قدم هوركهايمر - بعد وفاة أدورنو - كتاباً : « النظرية النقدية بين الأمس واليوم » حاول فيه ما قدمته النظرية النقدية من اسهامات ، وبين أن كل قدمته لا يتجاوز نقد نسق العصر الحديث الذى يمثل فى العقل المهيمن ، وتعضيد بعض اشكال التعبير الذاتى ، والتوصل بفلسفة تاريخ مضادة للدعوة الى التكيف مع الواقع ، التى تعتمد على اخلاق السعادة الطفائية ، التى تنبذ الأنانية ، وتدعو الى انسانية جديدة .

وهذه النقطة التى وصلت اليها النظرية النقدية ، جعلتها ترى فى الفن الأفق الوحيد الممكن له التواجد فى ظل النظام العالمى ، لكن هذا النظام الاستهلاكى يسعى لادخال الفن فى منظومته الخاصة ، ومن ثم يتحول الفن الى اداة ، ويبتعد عن منطقه المستقل ، وهذا ما يعنى موت الفن الذى يقصده أدورنو كوسيلة للتحرر من أسر الواقع ، وهذا قد يرجع الى ان طبيعة الانتاج الفنى - من خلال ادوات الاتصال - يخضع لشروط وعلاقات الانتاج القائمة ، ومن ثم يكون مرتبطا بها من خلال القصد الجمالى ، ليتحول الفن الى مهنة للفنان ، وحرفة او صناعة ..

وهذه الاشكاليات التى توقف عندها أدورنو ، حاول هابرماس وهو من الجيل الثانى لمدرسة فرانكفورت ان يقدم تعديلات جوهرية فى النظرية النقدية ، ويتحول من نقد الفن ، ودوره فى الحياة المعاصرة الى نقد الثقافة التى ينتجها المجتمع ، وهذه الثقافة هى التى تتضمن شروط استمرار وبقاء المجتمع من خلال اتاحتها لمختلف الرؤى التعبير عن نفسها ، واعادة انتاج اشكاليات الفكر وفق حقيقتين : أولهما العقل التواصلى ، بوصفه صيغة للحوار والتعدد ، واظهار للاختلافات المكبوتة والمضمرة فى المجتمع ، مما يتيح لها المشاركة فى الواقع الفعلى ، بدلا من تهميشها ، وثانيهما : فكرة الواقع المعاش ، بوصفه حصيلة لديناميات جدلية ، ولهذا فإن كتابات الجيل الثانى

مثل يوجين هابرماس ، وجان بياجيه واريك فروم التى طرحت افقا جديدا بدلا من الأفق المسدود الذى وصلت اليه النظرية النقدية ، واعترف به ماكس هوركهايمر فى كتابه السابق الذكر الذى صدر عام ١٩٧٠ .

See : jurgen Habermas : Legitimati on Crisis, trans by, T. Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975, P, 142 .

2 - Adorno : Aesthetics theary, P, 6 .

3 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art .

٤ — بقريك تاكيسيل : المتنبية واللاعب : دور والتر بنيامين فى تاسيس علم الاجتماع التصويرى . ترجمة د. حمدى الزيات ، مجلة ويوجين العدد ٧٨ ص٥٠ .

٥ — تقوم فكرة هذه المسرحية على محاولة اصلاح المجتمع عن طريق تدميره ، انظر فريدريش شيلر : اللصوص (١٧٨٢) ترجمة د. عبد الرحمن بدوى المسرح العالمى ، الكويت ١٩٨١ ص١٢ .

6 - Adorno : Aesthetic theary, P, 4 .

٧ — هناك تعريفات مختلفة لكلمة الحضارة والثقافة تبعا للفترة التاريخية ، والتعريف الذى يقصده ادورنو للحضارة هى مجموع الجوانب المادية فى حياة الأشخاص والمجتمعات ، وبالتالى يتم التمييز — فى فترة تاريخية من حياة المجتمع — بين الحضارة والثقافة ، على اساس ان الثقافة تعبر عن الجوانب الفكرية والروحية فى حياة المجتمعات . وقد اكتسبت كلمة ثقافة Culture هذا المضمون فى المانيا على وجه الخصوص ، وصارت موازية لتصور عام لتاريخ البشرية الذى اعتبر درجات التقدم الفكرى معيارا اساسيا للتمييز بين مراحل تطوره . وقد تابع ادورنو ما سبق أن قدمه هيجل من ضرورة عدم الفصل بين الحضارة والثقافة ، لأنه لا يمكن تصور الجوانب المادية مستقلة عن حياة الانسان الروحية ، حيث تتبع هيجل

مسيرة الروح التى تتجسد فى اشكال مادية واجتماعية وثقافيه مثل الاسرة والمجتمع والدولة ومؤسسات الفنون .

8 - Adorno : Dialectic of Enlightenment, P, 120 .

٩ - انظر محاورة افلاطون الجمهورية ، الكتاب الثالث والعاشر ، كذلك محاورة القوانين ، حيث اوضح رأيه فى كليهما حول الفن والأخلاق .

10 - Adorno : Dialectical Enlightenment, P, 142

١١ - دفع ميشيل فوكوه هذه الفكرة الى اقصى حد لها ، حين نقد العلوم الانسانية ، التى استخدمت كأداة فى يد الدولة التسلطية الشمولية ، وركز على الطب النفسى الذى اتخذ وسيلة لقهر الأفراد ، الذين يخطئون مع النظام القائم ، من خلال وصفهم بصفة الجنون ، وبين فى كتابه تاريخ الجنون : ان الجنون كظاهرة انسانية كان يتم اطلاقه فى البداية على المتخلفين والمعتوهين ، والخارجين على المجتمع ، لكى يتم عزلهم عن المجتمع ، فالعزل السياسى كان يستخدم الطب النفسى فى تعزيزه وتبريره .

لمزيد من التفاصيل حول رؤية فوكوه الجنون ، انظر : د. محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، دار المعرفة الاسكندرية ١٩٩٢ .

١٢ - اوضح ادورنو هذا فى كتابه جدليات التنوير ، فى الجزء الخاص بصناعة الثقافة ، حيث يؤدى هذا الى تبنى مفهوم سلبى للدين ، يتمثل فى وضع الطابع الروحى فى مرتبة اسمى من الضروريات الحسية ، وبالتالى صور المادة فى السماء ، والموت فى الأبدية ، فيقوم الفرد - نتيجة لهذا المفهوم - بقمع ذاته ، ويقنع نفسه ان هذا هو جوهر الدين ، بينما هو يقنع نفسه بقبول الواقع الراهن على ماهو عليه ،

ويتضح أن الفساد ليس فى العالم الاجتماعى ، وإنما فى نفسه الفاسدة ، فيصارع أهوائه ورغباته المشروعة لصالح سيادة نمط معين للحياة اليومية .

- Adorno and Horkheimer : The culture Industry : enlightenment as Mass deceptiers, P, 125 .

١٣ـ اهتمت النظرية النقدية بدراسة صورة الحب فى المجتمع الصناعى المعاصر ، فأبرز اريك فروم هذا فى كتابه : فن الحب ، وعالج هربرت ماركيوز هذا الموضوع فى كتابه : ايروس الحب والحضارة ، وعالج ادورنو هذا الموضوع فى ابحاثه عن التسلطية .

١٤ـ الطابع الحسى للخبرة الجمالية بدأ مع باو مجارتن ، الذى ركز على إبراز هذا الطابع الحسى كوسيط مشترك يتيح التواصل بين الفنان والمتلقى والناقد .

١٥ـ ذكره هربرت ماركيوز فى كتابه « فلسفة النفى » الترجمة العربية ، دار الآداب البيروتية ، الطبعة الأولى ١٩٧١ ، ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .

١٦ـ مفهوم الجسم فى الفلسفة المعاصرة ، وعلاقة الوسائط المادية بعالم الجمال :

- Adorno : Aesthetic Theory, P, 485 .

١٧ـ هربرت ماركيوز : فلسفة النفى ص١٢٨ .

18 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 48 .

١٩ـ أوضح فريدريش شيلر هذه الفكرة ايضا فى قصيدة له عن الفنانين ، فبين أن ما ندركه اليوم على أنه الجمال ، سنكتشف فى يوم قادم أنه الحقيقة .

20 - Adorno : Aesthetic Theary, P, 191 .

21 - Ibid : P, 355 .

22 - Ibid : P, 308 .

23 - Frederic Iameson (éd), Aesthetics and Politics : Debates between Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, walter Benjamen and Theodor Adorno, NLB London, 1977,

نجد فى هذا الكتاب الرسائل المتبادلة بين ادورنو وبنيامين .

24 - Richard wollin : walter Benjamin An Aesthetic of Redemption, Columbia Universety press New york, 1982, P, 88 .

٢٥- تعرف بنيامين على ادورنو وهوركهايمر فى الثلاثينات من هذا القرن ، وانضم الى معهد الدراسات الاجتماعية بجامعة فرانكفورت ١٩٣٥ ونشر بعض دراساته فى مجلة المعهد

Zeitschrift Fur Sozialforschung

(مجلة النظرية الاجتماعية) ، مثل دراسته عن الفن فى عصر الاستنساخ الآلى فى العدد الخامس سنة ١٩٣٦ .

٢٦- مقالة بنيامين الهامة عن الفن فى عصر الاستنساخ الصناعى ، لها ترجمة لسيزا قاسم نشرت فى العدد الثالث من مجلة فصلات وقضايا شتاء ١٩٩١ من صفحة ٢٣٧ الى صفحة ٢٦٤ وقد اعتمدت عليها .

27 - Adorno : Aesthetic theory, P, 256 .

٢٨- الفن فى عصر الاستنساخ الصناعى ، الترجمة العربية المشار اليها ص٢٤٤ .

٢٩- قدم ميشيل فوكو تحليلا لهذه اللوحة فى كتابه نظام الأشياء Order of the Things .

٣٠- قدمت ترجمة هذا المصطلح د. سيزا قاسم فى معرض ترجمتها لنص بنيامين .

وبينك أن المعبق « aura » هو ما يعرض تفرد العمل الفنى وأصالته ص٢٤ .

٣١- انظر نص تودروف عن اكتشاف امريكا او الغزو ، وقد ترجم النص اكثر من ترجمة الى اللغة العربية ، ابرزها ترجمة بشير السباعى .

بشير السباعى ، دار سينا للنشر ، القاهرة ١٩٩٣ .

32 - E, kant : The critigue of judgelment, Irans, by : j, c, Meredith, oxford, 1952, P, 88 ;

٣٣- والتر بنيامين : العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الآلى ، ص٢٤١

٣٤- المصدر السابق ص٢٤٢ وص٢٤٣ .

٣٥- المصدر السابق ص٢٤٤ .

٣٦- المصدر السابق ص٢٤٦ .

٣٧- المصدر السابق ص٢٤٦ .

٣٨- المصدر السابق ص٢٤٧ .

39 - Adorno : Aesthetic theary P, 85 ;

٤٠- والتر بنيامين : مصدر سبق ذكره ص٢٤٩ .

٤١- المصدر السابق ص٢٥١ .

٤٢- المصدر السابق ص٢٥٢ .

٤٣- المصدر السابق ص٢٥٤ .

44 - Adorno : Aesthetic P, 467 ;

45 Ibid : P, 89 ;

46 - Ibid : P, 47 ;

الفصـــل الرابـــع

نظـرية الاســتطيقا

- نظـرية عـلم الجمـال .
- استطيقا العمـل الفـنى .

لقد تحول ادورنو الى علم الجمال ، لكن يفتح الطريق امام النظرية النقدية التى اقتصر دورها على توصيف صور العقل فى المجتمع المعاصر ، ونقد المجتمع وصور التسلط السائدة ، وكما يرى أحد الباحثين ، وهو رودنيجر بوبنر أن ادورنو « قد استنفد العمل الفنى لمساعدة النظرية النقدية على الخروج من عجزها ، مادامت لا تستطيع بمقولاتها أن تفسد السحر الايديولوجى الذى وقعت فى اسره . فالوهم الجمالى هو الوهم الوحيد الذى لا يستطيع الكذب ، لأنه منذ البداية لا يتظاهر بأنه شيء آخر »(١) ولهذا يعتقد ادورنو ان الأمل يكمن — فى النهاية — فى عالم الوهم الجميل ، عالم الفن ، وعلى الفلسفة أن تتبع آراء الفن ، ذلك لأن الحقيقة المتحررة من ايديولوجيا الواقع تظل يوتوبيا ، والفن هو الذى يستطيع استشراف عالم الحلم من فعل التخييل ، « فالفن عن طريق خلقه لعالم وهمى ، يمكن أن يعدنا بالتحرر من وهم الواقع »(٢) .

ويتمايز كتاب أدورنو النظرية الجمالية أو الاستطيقية ، الذى لا يتماثل مع المؤلفات التقليدية فى الاستطيقا ، لهو لم يلجأ الى ما لجأ اليه السابقون من تطبيق لموقف مذهبى على مشكلات الفن ، والحكم الجمالى ، وانما هو يحاول أن يستشرف آخر ممكنات تجاوز الواقع من خلال تحليله للظاهرة الفنية ، ولهذا لهو يحاول الكشف عن الموضوعات غير اليقينية ، التى لم تستطع الفلسفة التعامل معها ، لأنها تستعصى على التحليل الفلسفى الذى يخضع لمقولات وتصورات مسبقة .

وظواهر الفن تعطى انطباعاً بالاستقلال الذاتى ، ولكنها مع ذلك مجرد وهم ، فالفن رغم أنه ينقل لنا خبرة خسية ، يمكن فهمها ، الا أن هذه الخبرة ، لا تعتمد لأى تحليل نظرى(١٣) ، والفهم هنا ، لا يعنى مرحلة الادراك التى تحدث عنها كانط فى كتابه نقد ملكة الحكم ، وانما يعنى الادراك الحسى فى اثارة جوانب مركبة من اللاشعور والشعور بالواقع ، وهذا الفهم الذى يقدمه

ادورنو ، للعمل الفنى ، يبين لنا الى اى مدى تدرس ادورنو فى التعامل مع الفنون المختلفة ؟ فالكتاب ، النظرية الجمالية : ثرى بالتحليلات للاعمال الفنية التى تتخطى فى كثير من الأحيان الحدود الفاصلة بين النقد الفنى ، وعلم تذوق الموسيقى وتاريخ الفن :

لكن قبل ان نقدم تحليلا لكتاب ادورنو « النظرية الجمالية » او « نظرية علم الجمال » الذى لم يترجم الى اللغة العربية حتى قبل ، لابد أن نوضح المقصود بهذا العنوان ، هل المقصود هو تقديم نظرية للاستطيقا Aesthetic ، بمعنى البحث فى المبادىء التى يرتكز اليها هذا الميدان الجديد ؟ بمعنى أن يكون بحث فى ميتافيزيقا علم الجمال بالمعنى الكانطى لكلمة ميتافيزيقا ، فالمقصود بها لدى كانط البحث فى المبادىء التى تقوم عليها الجماليات ؟ ميتافيزيقا العلم عند كنط ، هى البحث فى المبادىء التى يقوم عليها العلم ، وبالتالى يكون بحث ادورنو يندرج فيما يمكن أن يسمى (فلسفة الاستطيقا) . ام هو بحث فى الخبرة الجمالية ، وهو المجال الدقيق لعلم الجمال ، بعيدا عن المعايير القيمية ؟ وهذا يجعلنا نراجع التحديدات الدقيقة بين نظرية الفن ، الاستطيقا ، فلسفة الجمال ، وفلسفة الفن ، والنقد الفنى ، لنرى — بشكل دقيق — انتماء محاولة ادورنو فى تحليل الظاهرة الجمالية(٤) .

— نظرية علم الجمال :

يتكون كتاب ادورنو النظرية الجمالية من اثنتى عشر فصلا ، وثلاثة ملاحق ، ففى الفصل الأول يتحدث ادورنو عن الفن والمجتمع والاستطيقا ، فيبين أن الحديث الآن عن الفن ، أصبح مشكلة ، لاسيما فيما يتعلق بوضع الفن وعلاقته بالحياة الانسانية ، والمجتمع ، لاسيما أن الكثيرين يريدون أن يحددوا اولوية ما ، تمكنهم من تحديد طبيعة العلاقة ، فهل يأتى الفن اولا ، ثم تجىء الحياة الإنسانية ، أم العكس ؟ وذلك لتأسيس نظره للفن ترى فيه انعكاسا لما يحيط به من عوامل مختلفة ، وحقيقة الأمر ان هذا تأويل لموقع الفن ، واسقاط لتصورات مسبقة عليه ، ومحاولة لملء الفراغ اللانهائى الاحتمالى لابعاد الانسان الذى يجد نفسه فى حاجة الى المخيلة ، لادراك ابعاد تجربته غير المرئية(٥) .

ويرصد أدورنو ظهور الحركات الفنية التى قامت لثورة فنية منذ عام ١٩١٠ ، فلقد تزايدت أعداد الأعمال الفنية ، التى تنهج نهجاً مغايراً لمفاهيم الفن التقليدى وآلياته(٦) . واستطاع الفنان أن يكتسب حرية جديدة - لم تكن متاحة له من قبل - فى تناول موضوعات ، كان محرما الاقتراب منها ، وحرية فى تدمير الأشكال التقليدية - فى إنتاج العمل الفنى ، ولكن - رغم هذه الحرية ، التى أكتسبها الفنان - أحاطت بالفن شكوكا حول جدواه ، لاسيما بعد سيطرة مبدأ المردود الاقتصادى ، وهيمنته على مختلف أشكال الحياة الانسانية ، مما يترتب عليه وضع الفن موضع الشك والريبة ، وخصوصا بعد أن استخدمت السلطة والشركات الاستهلاكية الفنون كأداة لترويج منتجاتها ، وأصبح الفن مرادفا للدعاية والاعلان ، وتضاءلت مساحة الفن « الحقيقى » ، الذى لا يستخدم كأداة فى يد المؤسسات ، لأنه متحرر من أسر المسياق الذى يحكم الواقع ، وبالتالى طرحت أسئلة قديمة عن قيمة الفن وجدواه ، وعلاقته بالمجتمع والحياة الانسانية .

وهذا توصيف من أدورنو لحالة الفن الآن فى الحياة المعاصرة ، ونهجه الدائم ، هو التساؤل ، الذى يكشف عن أبعاد الموقف من منظور مغاير ، فيحدد أهمية العمل الفنى فى كشفه للمقبوع والمكبوت فى الحياة الانسانية ، ولكنه يميز بين نوعين من الفن ، النوع الأول : الفن السوفسطائى أو الفن الكاذب الذى يدمج نفسه مع الأنواع الأخرى من الدعاية(٧) ، ويتكيف مع الحياة الحديثة ، وليس لديه أية قدرة على المقاومة أو النفى ، فهو وسيلة ايديولوجية ، لتبرير الحياة من خلال الوسائل والأشكال والأدوات الفنية . والنوع الثانى هو الفن الحقيقى الذى يمثل قوة احتجاج ضد كل ماهو قائم ، ويؤدى الى الاغتراب والتشيؤ والتكوص . والنوع الأول يستخدم الشعارات والاناشيد التى تضفى مقدار من السعادة والألفة على العالم المتفكك المحزين ، بينما النوع الثانى يقدم نوعا من العزاء للانسان على مافى العالم من تمزق وبالتالى يحرر الانسان من أسر العالم ، عن طريق النفى لكافة الأشكال التى تجعل وجوده يستقيم لهذا العالم .

ويقدم أدورنو فى هذا الفصل تفنيدا للأسئلة المزيفة التى تطرح عن الفن ، وخصوصا تلك التى تتناول العلاقة بين الفن والحقيقة والحياة ، ويناقش هيجل فى نهاية موت الفن death of art (٨) فيرد على حجة هيجل القائلة بأنه فى العالم الذى يسعى الى صياغة كل شىء وفقا لقانون ما ، أو قواعد محددة ، فسوف الفن يموت ، لأنه لا يستطيع أن يحيا من خلال قوانين جامدة ، وقواعد معدة سلفا ، لأن الفن يصنع قوانينه وقواعده الخاصة ، والانسان فى العصر الحديث — وفقا لمنظور هيجل — لا يقبل الا الأشياء التى يمكن صياغتها فى قانون كمن ، أو قواعد محددة ، ولما كان الفن لا يقبل هذه الصياغة ، فان هناك نوعا من الحجاب بين طبيعة الانسان المعاصر وبين الفن الذى يثور على القواعد التى يتبناها الانسان ، ولهذا فالفن الحقيقى من وجهة نظر أدورنو لم يمت ، طالما أن الفن لم يخضع القواعد والقوانين التى تحكم الحياة الحديثة .

ثم يناقش أدورنو طبيعة العلاقة بين الفن والمجتمع ، ويرد على نظرية الانعكاس الذى قدمها جورج لوكاتش ، ويبين عيوبها ، ويبين أن الفن فى اعتماده على بنية التخييل الحسى ، يقدم اليوتوبى بالنسبة للمجتمع(٩) ، ولذلك لا يمكن احالة الفن للمجتمع ، وألا فان ما نقدمه حين ذاك يكون تفسيرا ايديولوجيا للفن ، بالرجوع لما هو كائن ، بينما الفن تخييل لأبعاد متعددة ، والمجتمع أحد هذه الأبعاد ، وليس البعد الوحيد ، ويناقش أدورنو التفسيرات التى تربط بين الفن والمجتمع على نحو مباشر بأنها تحاول استنطاقه بما ليس فيه ، ويمثل الفن محاولة لتجاوزه .

ويقدم أدورنو — بعد نقده لنظرية الانعكاس — نقدا لنظرية التحليل النفسى فى الفن ، من خلال مقارنته بين رؤية كل من كاتلر وفرويد للفن(١٠) . وعلى الرغم من استفادة أدورنو من استطيقا فرويد فى تحليله للأعمال الفنية ، الا انه لا يتخذ من نهج فرويد النهج الوحيد فى تفسير الأعمال الفنية ، ويبدو أدورنو فى هذا الجزء أقرب الى كاتلر منه الى فرويد ، رغم استفادته من الأخير . لاسيما فى اهتماماته فرويد بخبرات الفنان اللاشعورية وعلاقتها بالعمل الفنى . والنقد الذى وجهه أدورنو لنهج التحليل النفسى للفن ، يتلخص

فى تركيز فرويد على بعض العناصر ، مما أدى لاهمال عناصر أخرى فى عملية الابداع والتذوق الفنى ، فلقد ركز فرويد على الحلم واللاشعور ودورهما فى عملية الخيال ، والتعبير عن المكبوت لدى الانسان ، لكن لم يشر فرويد الى الثقافة كمصدر من مصادر الابداع لدى الفنان ايضا ، ويقوم بتفسير العمل الفنى بالرجوع الى الفنان ، وهنا يعنى أن تحليله يعتمد على فرضيات تأملية ، مثل فرضية الحلم ، فيرى فرويد أن العملية النفسية فى حالة الفن ، وفى حالة الحلم هى عملية واحدة(١١) ، ولكن القصد الذى يوجه التكوين مختلف فى الحالين ، والحلم كالفن لغز مشخص ، والتمثلات التى قامها فرويد بين الحلم والفن لا تدعم الايفاء عند المعنى الظاهر للحلم بل تومىء الى - على العكس من ذلك - قراءة الاشكال الفنية كما يقرأ الحلم ، من خلال فك شفرته ورموزه اللاشعورية ، بهدف اكتشاف اللامرئى . ويتعامل فرويد مع العمل الفنى - مثيل الحلم - بوصفه نصاً ينبغى تفكيك رموزه ، فالعمل الفنى هو التدوين الأصلى لتاريخ فردى لا تنفك رموزه الا فى ضوء التحليل النفسى ، والعمل الفنى من خلال هذا المعنى هو اعتراف من اعترافات مؤلفه ، ولكنه اعتراف لن يتقن قراءته . فالعمل الفنى يبدو وكأنه تدوين ، مكتوب من قبل فى النفس الانسانية ، ولذلك يهتم فرويد جميع المواد التى يتألف منها العمل الادبى ، على أنها مأخوذة مختزن داخل الانسان ، وورثت عليه خلال اللذات المأخوذة والكمل وخبرات السعادة والألم ، والكتب لديه هو حالم فى وضح النهار ، فالتجارب الحاضرة توقظ فى المبدع ذكرى تجربة أسبق ، تنبثق من خلالها رغبة فى التحقق من خلال العمل الفنى(١٢) . والعمل الفنى يكشف عن عناصر التحريض القائمة التى تستدعى لا شعور الطفولة .

وقد استفاد أدورنو من تحليل فرويد فى احدى جوانبه ، حين فسر مسرحية « نهاية الحفل » لفصويل بيكيت على انها تشخيص ونكوص ، فعجز البطل عن الفعل جعله يتذكر طفولته القديمة .

والفكرة الهامة التى يركز عليها أدورنو فى تحليله لفرويد فى مواضع متفرقة من كتابه النظرية الجمالية هى انه ليس هناك

نظام طبيعي او منطقي للاشعور ، وهو مصدر الفن عند فرويد ، بالاضافة للخيال ، فهذه الطبيعة الخاصة للفن التي تخرج عن منطق الواقع ، هي ما يميز الفن على الاطلاق ، والفنان - لدى ادورنو - هو الذي يحتفظ عمله الفني بشكله الذي يأبى على الدلالة الجاهزة ، ويحتفظ بمنطقه الخاص ، على عكس الانسان في حياته الواقعية حين يتذكر الحلم الذي رآه أثناء النوم - والتذكر هنا هو فعل شعوري واع - فعند ذلك فقط تتخذ محتويات اللاشعور شكلا ذا دلالة ، بينما الفنان يسعى لتقديم حلمه الابداعي كما هو ، حتى لا يفقد خواصه الرئيسية حين يدخله في شكل منطقي يمكن تفسيره بالرجوع لما هو كائن ، وليس بالرغبة بالتحرر مما هو كائن . ويأخذ ادورنو على فرويد أن التحليل النفسي للفن لديه سجين منطق العلاقة ، وتمثلها ، وهذا يعوقه عن اكتشاف التعدد الفني للمعاني في العمل الفني ، التي لا يمكن ردهما للسيرة الذاتية للفنان فحسب ، وان كل نص لا يتيح لنا اكتشاف هوية مؤلفه فحسب ، وانما يتيح لنا ادراك (نمس الحياة) من خلال الخيال الحسي - وانه يمكن حل لغز النص الفني بالكشف عن الكبت الجماعي كأساليب للرقابة السياسية على اختلاف العصور ، وليس بالكبت الفردي فقط - ويأخذ ادورنو على فرويد ملاحظة هامة تتعلق باهتمام فرويد بمضمون العمل الفني اكثر من اهتمامه بالسمات الشكلية واللغوية والتقنية ، وهذا يبعده عن الجماليات المعاصرة التي تركز على الآليات التشكيلية بوصفها ثورة في الفن(١٣) .

وفي الفصل الثاني ، يتناول ادورنو الاشكالات التي يثيرها وضع Situation الفن في عصرنا الراهن ، فيطال العناصر المادية للفن المعاصر ، التي تعددت بشكل لم تعد المقولات الجمالية الأولية مقبولة في تحليل طبيعة الفن المعاصر ، فلم يعن للفن هذا الطابع الجوهري Desubstantialisation الذي كان مرتبطا به في المجتمعات السابقة(١٤) واصبح للفن وضع خاص في الثقافة التي يطرحها المجتمع الصناعي الذي نعيش فيه ، هذه الثقافة التي تلقي بظلالها على كل شيء في المجتمعات الحديثة ، ولهذا لم يعد من الممكن تناول قضايا الفن ضمن اطار مذهبي ، بحيث يأتي الفن في خاتمة التذوق الفلسفي كانعكاس ثاني للعلاقات الأولية

التى يطرحها الفكر السياسى ، فموضع الفن مرتبط بنقد الثقافة المعاصرة التى تحكمها آليات التبادل ومبدأ المردود .

وما يريد ادورنو أن يؤكده هنا ، هو استقلالية الفن ، وبالتالى فهو ينقد التصورات التى تلحق الفن بعوامل اخرى ، مثل الجمالية الماركسية التى تحاول معاملة الفن كايديولوجيا ، وتعمل على ابراز الطابع الطبقى للفن ، فهذا يفترض وجود علاقة مباشرة بين الفن ومجمل علاقات الانتاج ، وتغير الأخيرة يؤدى الى تغير الفن ، وهذا ينطوى ضمنا على ضرورة تمثيل علاقات الانتاج الاجتماعية فى العمل الفنى ، لا أن تفرض من الخارج ، بل تتدرج فى عداد المنطق الداخلى للعمل الفنى ، بحيث تتفق مع منطق المادة الوسيطة المستخدمة فى الفن ، ولكن هذا التصور ينطوى على تصور معيارى يفترض أن هناك رابطة محددة بين الفن والطبقة الاجتماعية ، والفن الأصيل والحقيقى - من هذا المنظور - هو الفن الذى يعبر عن وعى الطبقة الصاعدة ، وبالتالى يوحد بين السياسى والجمالى ، أى بين المضمون الثورى والطبيعة النوعية للفن ، والواقعية هى الشكل الفنى الأمثل للتعبير عن ذلك ، ويلاحظ ادورنو أن هذه التصورات المعيارية كانت لها عواقب وخيمة على علم الجمال ، وافترضت أن القاعدة المادية هى الواقع الوحيد الحقيقى ، وانتقصت من شأن الوعى ، والتصور الفرديين ، ووقعت الجمالية الماركسية بذلك فى التشيؤ الذى كانت تحاربه ، لأنها لم تمسح المجال للذاتية والخيال فى الفن بوصفهما يمثلان المقدرة على تجاوز الواقع وما فيه من تناقضات(١٥) .

ويبين ادورنو ضرورة تجاوز الفن للواقع القائم ، حتى لا يتحول الى أداة لتكريس هذا الواقع وتأكيده ، بدلا من نقيضه ، وكشف ما فيه من بؤس وألم ، وهذا لا يتأتى الا بدأنا بالشكل الجمالى ، وقانونه ، بدلا من أن نبدأ من الواقع الى الفن ، فالفن يعيد صياغة العالم على نحو مغاير تماما للعالم الواقعى ، ويظهر المضمون المباشر فى أسلوب العمل الفنى ، وبناء منطقه الداخلى ، ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر ، فانه يحطم العلاقات المتشيئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بعدا جديدا للتجربة

الانسانية ، وهو بعد التهرد الذاتي على ماهو متاح ، ويبدو كامكانية وحيدة للوجود الانساني . والفن بذلك يتحول لقوة منشقة عن الواقع ، لأن الشكل الجمالي يتيح تحويل الانسان من عنصر محكوم بشروط الواقع الحاضر الى عنصر مكتف بذاته ، ومحكوم بشروط اخرى ، وبواسطة هذا التحويل الجمالي الذي يتم عبر اعادة صياغة اللغة والادراك والفهم ، يمكن للعمل الفني أن يعيد تأهيل الواقع ، وهو يضعه في قفص الاتهام ، ويكشف بالتالي عن المقموع والمكبوت في داخله ، ولذلك يركز ادورنو على ان وظيفة الفن النقدية تكمن في الشكل الجمالي ، لأن الشكل الجمالي يتجاوز الواقع الراهن ، ويمثل الاستقلال الذاتي ـ الذي لا ينتج وعيا زائفا ، أو وهما ـ الوعي المضاد لكل صور الامتثال للواقع الراهن ، وهو الذي يعتق الحساسية (يحرر الحواس ويفتحها على ادراك صورة اخرى للواقع غير تلك التي تتيحها اجهزة الاعلام ، وادوات الاتصال) والخيال والعقل ، ولكي يقوم الشكل الجمالي بهذه الوظيفة ، فلابد ان ينتزع الفن من أسر قوة السائد لكي تتيح له التعبير عن جاذبته الخاصة . وهذا الطابع الخاص للشكل الجمالي يجعل المبدأ الذي يحكم عالم الفن مختلف تماما من المبدأ الذي يحكم عالم الواقع ، ويصبح الفن مغايرا لما هو معطى وراهن ، ومغايرته وتمايزه يؤدي للفن وظيفة معرفية ، لانه يبلغنا بحقائق غير قابلة للتبليغ بأية لغة اخرى غير الفن .

ويتناول ادورنو ـ في الفصل الثالث ـ مفهوم القبيح والجميل ، وعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، فيحدد مفهوم القبح Ugliness كمفهوم معياري مرتبط بالثقافة السائدة ، ويتحول لبناء قيمي يعزل كل فرد أو عمل أو صورة متمردة على النسق الثقافي القائم ، فالمفهوم الجمالي يتداخل مع المفهوم السياسي والاجتماعي ، ويقوم ادورنو بنقد هذا التصور ، حيث كان الفن مرتبطا بالتطهير في الأعمال الكلاسيكية التي تصور البطل في صورة كلية ، لكن مفهوم القبح في الفن المعاصر الذي يخذ صور التمزق والتقنع بدلا من التناغم والانسجام قد تبدل بحيث أصبح بناء ايجابي يخرج المتلقي من الانغماس في الواقع ، أو تخديره بابعاده عن الخروج من أسر الواقع ، ولهذا يطرح ادورنو مظاهر القبح الاجتماعية في المطلق التاريخ ، الفن تطرح تصورا معيارا يحدد معنى القبح ، ويقوم ادورنو بعد ذلك بتحليل مفهوم الجميل فينقد التصورات

الميتافيزيقية للجميل ، ويطرح الجميل كعلاقة . ثم يعرض بعد ذلك لمفهوم التكنولوجيا وعلاقته بالفن ، ويختلف فى هذا الجزء - مع والتر بنيامين حول دور التكنولوجيا فى شيوع الاعمال الفنية بنسخها - رغم أن هذا قد أفقد العمل الفنى تفرده ، ونزع عنه الهالة المقدسة التى كانت مرتبطة به ، ويرى أدورنو فى تصور بنيامين نوعا من الصوفية ، ويرى أن التكنولوجيا قد استخدمت الفن كأداة لتسخيره فى تنفيذ ما تريده(١٦) .

ويتناول ادورنو - فى الفصل الرابع - موضوعا تقليديا هو الجمال فى الطبيعة ، أو الجمال الطبيعى ، فيقوم بتحليل الجمال فى الطبيعة ، والصلة بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، ويبين أن الجمال الطبيعى تعبير عن الثبات والاستمرارية ، وهذا مفهوم فى التاريخ تجعل الظواهر تتكرر على نحو مطرد وثابت ، ولهذا فانه يحلل الآراء التى تقدم نقدا Condemnation للجمال الطبيعى ، ولاسيما هيجل ، فيقدم ما وراء نقد هيجل للجمال الطبيعى : Metacritique of Hegel's Critique of Natural beauty .

ويقدم رؤية حول الانتقال من الجمال الطبيعى الى الجمال الفنى(١٧) ، ولهذا ينتقل فى الفصل الخامس لتحليل الجميل فى الفن كرؤيا وكروحانية وكعنصر فيزيائى ، وهو تحليل لفلسفة كانط وهيجل بوجه خاص ، لأن هيجل هو الذى اهتم بالفن بوصفه تعبيرا عن الروح(١٨) . ويكشف عن الطابع الجدلى لفلسفة هيجل الجمالية ، ويقارن بين مفهوم الروح الذى يقدمه هيجل وبين مفهوم ابيولى Choals الذى لم يتحدد بعد ، مما يخلق مفارقة فى الفن تعطى له طابعه الشوهى .

ثم يتناول أدورنو الوهم والتعبير فى الفصل السادس ، فيتحدث عن أزمة الوهم ، لأن العمل الفنى يخلق وهما خاصا به نتيجة انتقاله ، وهذا ما يساعد الفن على انتاج اشكال أصيلة للابداع الفنى . فالوهم فى العمل الفنى ، او ما يبدو كذلك هو الذى يعطى للفن قيمة ، لانه يجعله بعيدا عن الواقع ، وهذا التبعيد عن الواقع والانفصال عنه ، يجعل الاعمال الفنية ، ولاسيما الاعمال الادبية تبدو وكأنها تنطوى على ذاتها - من خلال الوهم - انطواءا شديدا لتحمى نفسها من الواقع المعاش(١٩) ، وقد تحقق

والتر بنيامين من وجود هذه الظاهرة فى اعمال ادجار آلان بو ، وبودلير ، وبروست وفاليرى ، فهذه اعمال تعبر عن وعى متأزم ، يتلذذ بجمال الشر ، ويمثل احتقاراً للاجتماعى ، والفوضى ، وكأنه تمرد داخلى من جانب الشاعر على طبقته ، ويمثل شعر ما لا رميه ايضا مثالا على ذلك ، لأنه استحضر أنماطاً من الادراك والتخيل والمشاعر الحسية التى تمثلت التجربة اليومية وتبدو بمبدأ مغاير لمبدأ الواقع ، حتى لو كان وهما ، فهذا الوهم يمثل المعنى الميتوبى للأدب ، ولذلك فالتعبير هنا لا يعتمد على الانسجام والتناغم وانما على تفتت العناصر وتمزقها .

فهذا « الوهم » هو ما يمكن للفن ان يستخدم لغة تجربة مختلفة تماما من لغة الحياة اليومية ، وبالتالى فهو الوسيلة لتحقيق « التمايز » او الاختلاف النوعى . ولهذا يتناول ادورنو فى الفصل السابع الملغز النوعى ، وحقيقة المضمون ، والميتافيزيقا ، لكى يعمق من مفهوم الوهم الجمالى Aesthetic Illusion الذى يتخذ شكل الأسطورة حينا ، ويتخذ شكل البناء التركيبى حينا آخر ، بسمات هذا الوهم (الملغز النوعى Enigmatic quality) يتدين فى الشكل وآلياته ، ولا يمكن البحث عنها فى المضمون المباشر ، وقد أدى اشارة — بمثل هذه القضايا — الى بحث موضوعات متنوعة منها مثل : علاقة الفن والفلسفة ، ولاسيما فيما يتعلق بمضمون الحقيقة فى الاعمال الفنية ، والمحتوى المعرفى فى الفن ، والنقد والأسطورة وغيرها من القضايا ، وقد أدى هذا الى تناول قضية « التطابق والمعنى » Consistency and meaning فى الفصل الثانى من كتابه النظرية الجمالية ، فناقش الجانب المنطقى فى هذه القضية ، وحلل طبيعة العلاقة بين المنطق والسببية والزمن ، والعلاقة بين الشكل والمضمون ، ومفهوم التفصل Articulation والعناصر الحدسية والذاتية فى العمل الفنى ، وعلاقة كل هذه العناصر بالتصدعية والمعلى والمحتوى ، ويختتم هذا الفصل بنقد مذهب الكلاسيكية فى الفن(٢٠) .

وتتأسس نظرية ادورنو فى علم الجمال على نقده لمفهوم الذاتية عند كانط ، كما حللها فى « نقد ملكة الحكم » ، ويقوده هذا الى تحديد اللغة النوعية فى العمل الفنى وعلاقتها بالعزلة

الموضوعية ، وادراك الجدل القائم بين الذات والموضوع فى العمل الفنى الذى يتجسد فى آليات وعناصر العمل الفنى .

ويتوقف ادورنو عند مفاهيم سادت الفكر الجمالى فى القرن التاسع عشر ، وهى : العبقرية ، والاصالة ، والفانتازيا ، والانعكاس ، والتشيؤ والذاتية ، ويخلص من هذا بافكار عن نظرية للعمل الفنى ، يحدد بها ماهية التقدم فى الخبرة الجمالية بالعمل الفنى على أساس انه يمثل خصوصية عبقرية من صنع الانسان Artifact ويبادى ادورنو بتقديم تحليل محايث للعمل الفنى(٢١) ، وذلك من خلال النظر له بوصفه موناد «Monad» ، وهو لفظ فلسفى مستمد من فلسفة ليبنتز ، وكتابه المونادولوجيا ، وهو يرد العالم الى الذرة الروحية ، بوصفها عالما مستقلا ، وادورنو يريد رؤية العمل الفنى بوصفه كوناً مستقلا ، ويحلل الفن والاعمال الفنية ، من خلال مفهوم الوحدة والكثرة ، والى اى مدى تحدد الاعمال الفنية طبيعة الفن ذاته ، وليس العكس كما ذهب افلاطون وهيجل حين بدأ كل منهما من « فكرة الجمال والفن » ثم بحثا من تعيناتها فى الاعمال الفنية ، بينما ينظر ادورنو للاعمال الفنية ، رغم كثرتها على أنها تقدم الفن المرتبط بثقافة ما وعصر ما ، والتاريخ - بهذا المعنى - يقدم التاسيس التكوينى لمبدأ الوضوح Intelligibility فى العمل الفنى ، فالوضوح مرتبط هنا بالياات الثقافة التى تعمد الى العمق والتكثيف والتفصيل ، ويرتبط أيضا بتطور العناصر المادية التى ينتج من خلالها الفنان عمله الفنى ، وهذا التطور يتيح له قدرات اكبر فى تحويل اعماله لتبدو فى اشكال مختلفة . ثم يتوقف ادورنو عند قراءة العمل الفنى ؛ ويفرق بين ثلاث مستويات التاويل أو التفسير ، والتعليق ، والنقد ، وكل منهم يمثل حالة خاصة لها آلياتها ، التى تحاول أن تقدم فهمها الخاص لحقيقة المضمون والتاريخ ، وكل عمل فنى يمكن ان يخضع لقراءات مختلفة ، تتباين فى تفسيراتها وتاويلاتها أيضا . ثم ينتقل ادورنو للحديث عن مفهوم الجليل فى الطبيعة والفن ، ومفهوم الجليل واللعب ، حيث ربط بينهما من خلال استفادته من آراء والتر بنيامين حول الفنان او اللاعب والمدنية المعاصرة .

ويظنر ادورنو الى اللعب على أساس انه نشاط اجتماعى ،

كما هو الحال عند والتر بنيامين ، فينطلق من تصور شبابل لمفهوم اللعب طبقا لعلم دراسة الجماعات البشرية التى تزى ق اللعب توحدا بين الاداء اليومى للأعمال الثقافية ، التى يتحرر فيها الانسان من ضغط الرموز الاجتماعية عليه ، فاداء الانسان للعمل يكون مرتبطا بعلاقة مجددة سلفا بينه وبين البشر ، ولا يتعامل معهم الا بوصفهم رموزا للسلطة ، او هيئة ، او كيانا اجتماعيا ، بينما فى اللعب لا يتعامل المرء معهم الا بوصفهم بشرا مثله ، ولذلك فاللعب يقوم بتحويل الاداء ليصبح بشرا للجذب العاطفى ، ويكشف عن الجانب غير المرئى من التجربة البشرية ، ويبعث الحياة فى روح الانسان ، فتجعله يتملك على نحو غير ذلك النحو الذى يملكه فى حياته العملية ، بل ان موجهات السلوك تختلف فهو لا يقمع رغباته كى يرضى رؤساءه ، وانما يطلق طاقاته الكامنة ، ويتحرر من غربة البشر الذاتية من خلال عدة وسائل متعددة ومعقدة للتقارب بين البشر من خلال اللعب ، ولكى نفهم طبيعة الحياة الداخلية والخيال الذى يدرهما اللعب ، فلابد أن نقارن بين مفهوم الزمن وطبيعته فى الاداء اليومى من خلال المؤسسات التى ينتمى اليها الفرد ، وبين مفهوم الزمن فى اللعب ، ففى الحالة الاولى يكون الزمان موضوعيا ، وذا طابع منطقى وسببى ، ويغلب عليه الارتباط التتابعى ، بينما فى الحالة الثانية فان بنية الزمن حر ، فيمكن للمرء أن يتحرك بين وحدات الزمان الثلاث - الماضى والحاضر والمستقبل - بحرية تامة دون أن يلزمه أحد باتباع تتابع منطقى معين ، ويكون الزمن فى هذه الحالة وسيلة لمقاومة الزمان بالمفهوم الاول ، ووسيلة لتجدد طاقة الانسان الروحية ، وهذا يتاتى باضفاء الطابع المقدس على المكان ، ليتحول من مكان موضوعى الى مكان له سمات عاطفية وجمالية ، فالزمن الحر ، ينشأ من هذا المكان الذى تحيط به هالة من التقديس ، التى تنفى حدوده الصارمة ، وتضيف اليه مشاعر واحاسيس خبيئة فى النفس(٢٢) .

وإذا كان علماء الاجتماع قد حاولوا تاسيس علم اجتماع يقوم على ظاهرة اللعب كاداء تتالى للتقارب بين البشر والجماعات الانسانية ، فان ادورنو يحاول تاسيس نظريته الجمالية على هذا المفهوم ، فيدعو لنظرية فى علم الجمال تقوم على هذا المفهوم ،

الذى يقضى على الحدود الصارمة التى تحدد حياة الانسان وقدراته ، وهذا يتأتى حين ينغمس تماما الانسان فى اللعب ، ويقضى على تلك الحدود التى تضعه فى تصور مسبق معين ، وهذا ما أوضحه أدورنو حيث تحدث عن طبيعة العلاقة بين الفنان والعمل الفنى ، حيث يتحتم على الفنان أن يكون حرا ، حتى يكون بعيدا عن المؤثرات الاغترابية التى تتمثل فى وسائل الأداء التقنى والتعبيرى الأخرى . وإذا كانت أى لعبة لها قواعد معينة ، يذوب الانسان فيها ، ليتحرر من الزمان الخارجى ، فان الاثارة الشديدة تنتج من تداخل التاريخ الشخصى للانسان ، مع ما يحمله من وعى دفين تاجم عن هذا التاريخ ، وهذا ما يحدث فى العمل الفنى أيضا ، فالمعرفة بخواص المادة ، وآلياتها التشكيلية هى التى تتيح له الذوبان فيها على نحو يساهم فى تقديم ما لديه من مشاعر وأفكار متعينة فى صورة متخيلة لا تنفصل عنها ، لأنها تنطوى على نوع من التوحد الوجودى بين المادة والتجربة ، ولهذا يمكن تحديد اللعب بناء على هذا المفهوم بأنه عمل او نشاط اختيارى يتم فى حدود زمانية ومكانية محددة طبقا لقاعدة متفق عليها بحرية كاملة ، وبناء على أسس عبثية ، وذات هدف فى حد ذاتها ، ويصاحبها شعور بالتوتر المشبوب بالفرح ، وبادراك يحول الفرد الى شىء مختلف عما هو عليه فى الحياة العادية .

ثم ينتقل أدورنو فى الفصل الحادى عشر الى الحديث عن الشمولية والخصوصية فى العمل الفنى ، وبتعمد فى مناقشتها عن التجريد ، وانما يناقشها من خلال تحليل تكنيك العمل الفنى ، وتقنياته ، والأسلوب ، والفن والعصر الصناعى ، وكيف يؤثر عصرنا على الفن فى مفاهيم الشمولية والخصوصية والشكل الفنى .

وينتقل أدورنو فى الفصل الأخير من كتابه نظرية الاستطيقا الى المجتمع وملاقته بالفن ، فيبرز الطابع السلعى للفن حين يتحول لأداة للاستهلاك لما هو قائم ، أو يكون مرتبطا بعمليات الانتاج ، التى تجعل الفنان مرتبطا بمصالح فائمة ، مما يحد من حرية الفنان واختياراته ، ولذلك يطالب أدورنو بأن يكون للفنانين كيانهم الاقتصادى المستقل الذى يمكنهم من انتاج أعمالهم الفنية . ويقدم أدورنو مقارنة بين ذاتية الفنان وذاتية العالم ، وحدود اختيارات

كل منهما فى تناول المواد المختلفة ، ثم يناقش الفن بوصفه صورة او حالة من السلوك الذى قد يحاول البحث عن الحقيقة من منظور عاطفى تخيلى ، وفكرى أيضا ، أو من منظور ايديولوجى ، ويحاول الفن ان يقدم وسطاً يستوعب أبعاد التجربة الانسانية(٢٣) .

وفى النهاية يطرح أدورنو تساؤلا : هل الفن ممكنا فى عصرنا ؟ أم ان العوامل التى تحيط بالانسان فى عصرنا الحالى تقضى على هذه الامكانية ولا يجيب ادورنو بشكل مباشر على هذا التساؤل ؛ لكنه يبين طبيعة المجتمع المعاصر ، والسلطة - غير المحدودة - للثروة ، والتى تقضى على اى محاولة للخروج عليها ..

- استطيقا العمل الفنى : نحو علم اجتماع للاستطيقا :

تطرق ادورنو الى الحوار الذى اجراه ماكس فيبر عن الموضوعية وعلم الاجتماع التجريبى للأدب ، حين بين فيبر أن الدراسة السوسيولوجية للأدب ، ينبغى أن تتصف بالموضوعية العلمية ، مستبعدا لأى حكم قيمى وجمالى ، ودافع أدورنو عن منهجه الجدلى فى علم اجتماع الأدب مبينا انه يقوم بتطوير بعض النظريات الجمالية لاسيما لدى هيجل ، مستعينا ببعض المفاهيم الاجتماعية والنفسية والسيموطيقية . ويرجع هذا الحوار الى الستينات من هذا القرن ، حيث حاول انصار علم الاجتماع الامبريقى للأدب ، وضع تفرقة واضحة ودقيقة بين المداخل الجمالية والفلسفية والحقائق النابعة من علم اجتماع الفن(٢٤) ، حيث يحاولون بهذه التفرقة تحويل علم اجتماع الأدب والفن الى علم امبريقى وموضوعى بمفهوم ماكس فيبر ، الذى اهتم هو نفسه بعلم اجتماع الفن ، وخصوصا الموسيقى والعمارة ، ونادى فى كتاباته بالفصل الواضح بين الأحكام الامبريقية والاحكام الجمالية ، فمثلا اذا درسنا التطور الفنى للموسيقى اثناء عصر النهضة ، فان ما ينادى به فيبر هو تحليل مكونات هذا التطور دون ان نعلن موقفنا من القيمة الجمالية للأعمال الفنية الموسيقية عن طريق الاحكام القيمية ، وهذا يعنى أن فيبر يدعو الى توصيف الأعمال الفنية من خلال البحث الامبريقى ، ويستبعد نقد الاعمال الفنية او تقويمها ولذلك فهو يفصل بين النقد الأدبى وبين علم الاجتماع الأدبى(٢٥) .

فالنقد الأدبى عند فيبر يقوم على التقويم الجمالى ، وبالتالى يتأسس على المداخل الفلسفية ، بينما علم الاجتماع الأدبى يدرس الفعل الاجتماعى ، أى الفعل المتبادل بين الذوات ، ومعنى الأدب يتحدد وفقا لما يثيره الفعل الخاص المتبادل بين الذوات ، وبالتالى فإن سوسيولوجية الأدب لديه ترفض أن تكون نظرية للأدب أو علما للجمال ، وبالتالى فهى ليست معنية بتحليل بنية العمل الفنى نفسه أو تفسيره ، وبالتالى يستبعد العناصر المكونة للعمل الفنى ، وهنا يختلف أدورنو مع ماكس فيبر ، ويرى أنه من المستحيل اهمال العناصر المكونة للعمل الفنى ، ومن المستحيل - أيضا - استبعاد الأحكام القيمية الجمالية فى علم اجتماع الأدب ، وذلك لأن الدراسة الجمالية لكيفيات العمل الفنى تشرح لنا عناصره الكمية ، ويضرب أدورنو على ذلك مثالا شهيرا : أن نصا طليعيا ، صعب القراءة ، لا يلقى أى نجاح فى السوق ، فى حين أن انتاج الأدب البذىء يباع بفضل الدعاية والاعلان ، وبفضل قوالبه القابلة للنسخ والتسويق ، وقد عبر أدورنو عن هذا فى « رسائل حول سوسيولوجيا الفن » حيث اتخذ موقفا ضد فيبر ، ويؤكد على ضرورة الجانب النقدى فى علم اجتماع الأدب ، لأن احدى المهام الرئيسية لعلم الاجتماع الفن تكمن فى نقد النظام الاجتماعى القائم، وهذه المهمة لا يمكن تحقيقها مادمنا نهمل معنى الأعمال الأدبية ونوعيتها ، والأحكام القيمية هى التى تحقق لعلم اجتماع الأدب الوظيفة النقدية له ، ولهذا يرى أدورنو ان التحليل النقدى للأعمال الفنية يتيح لنا كشف نوعية النص الأدبى ، وبالتالى نعرف وظيفته الاجتماعية والايديولوجية ، لنعرف ما اذا كان النص الأدبى يقوم بتبرير ماهو قائم ويؤكده ، أم يقدم نقدا له ، ويتساءل أدورنو كيف يمكن بدون هذا التحليل النقدى أن نميز بين الفنان الذى يسعى للنجاح التجارى ، فيستعمل القوالب السردية السهلة ، وبين الكاتب الذى يسعى لحل مشكلة وجودية ، أو يقدم نقدا للنظام السياسى فى كافة اشكاله الظاهرة والخفية ؟ فلا يمكن أن نعرف ان البعد الكمى للأدب الرخيص مستقلا عن كيفيته الجمالية ، ومظاهره الايديولوجية أو النقدية(٢٦) وهذا يعنى أن النظرية الجدلية لدى أدورنو لا تهتم فقط بالوظيفة الاجتماعية والاقتصادية للأدب الرخيص بل تسعى لشرح العلاقة بين بنياتها الدلالية السردية من جانب والمصالح الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لبعض الجماعات

من جانب آخر ، ولهذا يدعو ادورنو عالم اجتماع الادب الى التوجه الى النص وتحليل بنياته ، وهذا لا يتعارض مع البحث الامبريقى الذى ينادى به ماكس فيبر ، لأن تحليل النص نفسه هو نشاط امبريقى ، وقد حاول ادورنو تطبيق هذا فى ميدان آخر للتحليل الاجتماعى للشخصية المتسلطة The Authoritarian Personality ، حيث استخدم مفهوم ايديولوجى للسلطة ، وحاول ان يدرس تجلياته لدى الجماهير من خلال البحث الامبريقى .

ويعرف ادورنو الأدب على انه نفى Negative يتسم بمقاومته للايديولوجية وللفلسفة ، ولكن ينبغى أن نراعى أن ادورنو ينطلق فى تعريفه هذا من الانتاج الأدبى الطليعى ، الذى يتميز بجمالية خاصة ، ونجده فى كتابات مالارميه وكافكا وبيكيت ، فهو لم يهتم الا بالأدب الذى يقوم بنقد المجتمع ، والذى يسعى فى كثير من الاحيان الى التخلص من قوالب اللغة الاتصالية ، هذه القوالب التى تجسد لغة الايديولوجيا ومبدأ المردود التجارى فى التبادل الاقتصادى .

لكن كيف نشرح هذه المقاومة للنص الأدبى النقدى للاتصالى ؟

يبين ادورنو أن العمل الأدبى الذى يكرس للوضع القائم ، او يسعى للانتشار الجماهيرى من اجل تحقيق المكسب التجارى ، يستعمل لغة اتصالية سهلة ، ولا يلجأ للصعوبة ، التى قد تحدث صدمة فى الوعى ، تخرج الانسان من السياق الاجتماعى الذى يهيمن عليه ، بينما العمل الأدبى الذى يسعى لمقاومة الهيمنة والتسلط فى الواقع ، ويسعى لنفى هذا الواقع فانه يعتمد على عناصر غير مباشرة فى عملية الاتصال ، والتواصل مع المتلقين ، ولهذا فان وجود عناصر آبائية ، لا تنتمى للمفاهيم الجاهزة ، والتصورات المستعملة ، داخل النص ، فان هذا يضعف من وظيفته الاتصالية ، وتؤدى الى انفصال لا رجعة فيه بين التخييل والايديولوجيا التى تريد ان تجعل من الأدب اداة لتحقيق ما تريده(٢٧) .

ولم يلاحظ مؤيدى النظرية الماركسية للأدب هذه الفجوة بين التخييل والايديولوجيات ، التى تحدث نتيجة للاستعمال الخاص لعناصر الاتصال فى النص الأدبى ، وفى راى ادورنو فان هيجل لم

يلاحظ هذا ايضا ، ولهذا لجأ هيجل الى تقديم جدليات يحكمها قانون خارجي هو الروح فى الفن ، الذى يظهر بدرجات مختلفة ، وإجابات الماركسية بعد ذلك الى اختزال العوامل الخارجية التى يخضع لها الأدب ، الى تمثيل فى انساق البناء الاجتماعى ، ولهذا نجد لدى هيجل ولوكاتش وجولدمان الفكرة التى تقول ان الأعمال الأدبية يمكن ارجعها الى انساق مفهومية متجانسة ، وهذه الفكرة تتأسس على فكرة خضوع الأدب لعوامل خارجية ، وهذا نتيجة لترويجهم لفكرة ضرورة اعتماد الأدب على لغة اتصال مباشرة ، وليس على لغة ضمنية وبينما يرى ادورنو على العكس من ذلك فهو يرفض أولوية المفهوم فى الفن ، ويحرص على ابراز اللحظات التى لا تنتمى للفكر المفاهيمى فى الفن ، وبالتالى يبرز العناصر غير الاتصالية التى يحتويها النص الأدبى ، وتتميز بطابع ايمائى ، ينبع من اللغة التخييلية ، او ما يصطلح عليه باللغة الأدبية فى لغة علم العلامة « السيموطيقا » ولذلك فان ادورنو يحرص على ابراز الدوال المتعددة المعانى على حساب المدلولات ، والتصورات Conceptions وهو يتبع فى هذه النقطة الشكليين الروس ومنظرى دائرة براج وبخاصة موكاروفسكى .

وتتعارض اللغة التى يقدمها الأدب النقدى الذى يدعو له ادورنو ؛ — وهو يتمثل فى الأدب الطليعى — بوصفها لغة القباسية ، وغير اتصالية ، مع اللغة التى يتطلبها الاتصال الاجتماعى واهدافه التقنية ، فلغة الأدب تعتمد فى بنيتها وفقا لهذا التصور الذى يقدمه ادورنو مع التخييل ، على حين تعتمد لغة الاتصال الاجتماعى على الايديولوجيا لأنها مرتبطة بمنفعة مباشرة ، فلغة الأدب باعتمادها على التخييل فانها تتحرر من مبدأ السيطرة ، وترفض فرضية المنفعة مختلف لغة الأدب الى أن تتناى بنفسها عن قانون السوق وعن التوسط عبر قيمة التبادل السلعى(٢٨) .

ولقد حاول ادورنو أن يوضح فى كتابه (جدلية العقل Dialectic of Reason) — بالاشتراك مع هوركهايمر ١٩٤٧ — أن معظم اشكال الفكر الفلسفى التى وجدت منذ عصر التنوير ، هى ادوات للسيطرة ، او ما يسميه هربرت ماركيوز مبدأ الكفاءة Performance Prinpal ، وهو فكر يسعى الى الفعالية التقنية التى تصنف وتحسب وتقيس ، لكى تتمكن من حبس الواقع فى نسق

معين ، لكى يستطيع السيطرة عليه ، والتمكن منه . فلقد تحيول الانسان من محاولته للسيطرة على الطبيعة الى محاولة السيطرة على المجتمع ، وهذا نتيجة للسيطرة السياسية التى حققتها شركات الصناعة والتجارة على مقاليد السلطة فى المجتمع ، فجعلت العلوم الانسانية مجرد أدوات لتحقيق اهدافها ، لأنها هى التى تقوم بتمويل أبحاث هذه العلوم .

وهذا للفكر هو ما يطلق عليه أدورنو الفكر الاداتى ، الذى يستخدم الفلسفة كأداة فى خلق نسق يدور فيه كل شىء حول الفعالية ، وبهذا المردود الاقتصادى ، ولهذا فانه قد اصبح من الشائع أن نجد أن النظريات والمفاهيم لا يتم الحكم عليها ، الا من خلال منظور فائدتها التقنية ، أما محتواها النقدى وأهميتها بالنسبة للسعادة أو التعاسة الانسانية ، فلا تؤخذ فى الاعتبار لدى الفكر الذى ينادى بالعلوم الدقيقة ، ولهذا يرى أدورنو أنه من الممكن منح النظرية النقدية توجها جديدا إذا أهتممنا بالبعد الايمائى للفن .

ولهذا يبين أدورنو فى كتابه النظرية الجمالية أن الأدب والفن بفضل جوهرهما الايمائى غير التصورى يتبنيان موقفا آخر فى مواجهة الواقع ، لا يعتمد على الفكر التصورى ، وهو موقف لا ينتمى لمنطق السيطرة والمصالح ، بل يغيب عنه اى خطاب نسقى وتصنيفى الذى يسيطر على الواقع .

وهذا النقد الثابلى الذى قدمه أدورنو فى تحليله لأفن ، قد ساعده فى تقديم نماذج تؤيد تحليله ، فقدم نظرية جمالية ترى فى البعد الايمائى للفن بنية موازية لبنية الواقع ، وغير متوافقة معه ، وهو يبين أن نظريته لم تزدهر ، لأنها لا تفيد الاقتصاد وادارة الدولة — فى تحقيق مصالحها مع الواقع السائد ، فهى تقوم بالنقد ، وليس تكريسا للواقع فى صورة نسق واحد ، لأن الأدب المطليعى — كنماذج حداثية يعتمد عليها أدورنو فى تحليله — تضعف الوظيفة التصورية المرجعية للغة ، بالاضافة الى تفضيلها للمدلول المتعدد المعانى والقابل للشرح على المدلول المرتبط بمعنى أوحد ، ولذلك فالفن لديه ينحى جانبا خارج نظام الاتصال المحكوم بقوانين

التسوق ، وحسب رأى ادورنو فمثله اختار للفن أن يكون غير ذى نفع من منظور المجتمع الذى تسوده قيمة التبادل ، وبفضل صعوبة شعر الطليعة - الذى نجده لدى مالارميه ورامبو - فمثله يكون متعارضا مع الفكر الأدائى الذى يركز على التسويق السلعى ، والذهنية الايديولوجية ، وبالتالى يتعارض مع الاتصال » .

وهذا يعنى ان مقاومة الفن للفكر الأدائى المرتبط بالمنفعة فى جماليات ادورنو لها مظهرين : اولهما : انها رفض للايديولوجية ، وثانيهما : رفض لقيمة التبادل التى يعبر عنها الاتصال التجارى والسلعى . وهذان المظهران للرفض النقدى والفنى الجمالى يلعبان دورا هاما فى شروح ادورنو للشعر الحداثى ، لأن الالتباس وصفه التوحد للشعر بفصلانه - فى آن واحد - عن المشاورة الايديولوجية وعن الاتصال الاستهلاكى ، ويعتقد ادورنو أن محتواه للحقيقة يكمن فى تمايزه ونفيه للقوالب الشكلية الايديولوجية وقوانين السوق » .

وقدم ادورنو دراسة حول مسرحية « نهاية الحفل » لصمويل بيكيت من خلال هذا المنظور ، كنموذج للنقد الادبى الذى يقوم بتخليص الأعمال من قبضة الايديولوجيا ، لأن مسرحية بيكيت ترفض « المعنى » الذى يمكن أن تستخدمه الايديولوجيات فى اختزال الفن الى شعار .

ويمكن أن نحدد المظاهر الأساسية للنقد الاستطيقى عند ادورنو فى العناصر التالية :

١ - الفنى Negative : : وهو مفهوم مستمد من كتابه جدل السلب ، ولكن ادورنو يستخدمه فى كتابه النظرية الجمالية على نحو مغاير تماما عن جدل السلب ، ففى جدل السلب يستخدمه كمنهج للنقد الفلسفى والاجتماعى ، وهو يمثل نمطا من الخطاب يختلف عن الفنى كمقولة جمالية مرتبط بمفهوم النقد ومفهوم التمايز للعمل الفنى الذى يتمثل فى البعد الايمائى والتخييلى » .

٢ - مقاومة الاتصال : عن طريق البعد عن اللغة التداولية السهلة ، والاعتماد على البعد التخييلى للغة ، وعدم الاعتماد على المعنى فى انتاج الفن .

٣ ـ تلى القوالب الايديولوجية : ويتمثل فى عدم اعتماد الفنان على الاساليب والاشكال الفنية السائدة ، مثل السرد الدلالى والاشكال الدرامية التقليدية .

٤ ـ التمايز : فى عدم التكرار لنظام معين ، حتى لا يؤدى الى استقرار بنية شكلية ، تكرس لما هو سائد .

وعلى الرغم من أن هذه السمات تركز على رفض المعنى التى تتسم به الاعمال الفنية ، الا انه لا يعنى ابدا عدم امكانية الوصول لمعنى اجتماعى لهذه الاعمال ، فما يقصده أدورنو هو رفضه أن يكون للفن معنى واحد ، وانما معان متعددة ، فهو فى دراسته حول بيكيت يسعى الى اثبات أن مسرحية نهاية الحفل لها معان متعددة ، فهى تشكل قطيعة مع المسرح القائم ، وتختلف مع القوالب التقليدية على المستوى الفلسفى والسياسى وعلى مستوى التطور الأدبى على حد سواء ، وحاول تخليص النص الأدبى من الايديولوجيات التقليدية التى علقت بجسمه ، والتى تهدد بخنقه عن طريق تدمير قدرته النقدية .

ويسعى أدورنو لتدمير القالب الايديولوجى الذى يتمثل فى الاشكال الفنية التقليدية ، والذى على اساسها يتحول العمل الفنى الى رمز كلى ، لمعنى خاص هو الكينونة الوجودية والابدية للوجود الانسانى ، ولهذا قدم نقدا لوجودية هيدجر Heidegger التى تحاول اختزال نتائج التطور الاجتماعى والتاريخى الى ثوابت لا تنتمى لزمان معين ، فهو يعارض التأويل الانطولوجى واللاتاريخى لنهاية الحفل لبيكيت ، الذى يقول أن الوجود الانسانى محكوم عليه بالعبث ، لانه نهايته هى الموت ، فهذا يجرد الوجود الانسانى من طابعه العينى والجدلى ، ولا يظهر صراع الانسان مع المؤسسات القائمة ، وتخلى الصلة الاجتماعية والتاريخية العميقة للعبث الذى يجسده بيكيت ، وهى حالة مرتبطة بما آل اليه المجتمع المعاصر من سيطرة ، وليس صلة انطولوجية ابدية ملازمة للوجود الانسانى ، ولهذا فهو يختلف مع وجودية هيدجر التى تدعو الانسان للصالح مع الواقع ، لأن هذا الواقع قد تشكل مستقلا عن الانسان ، وبالتالى خارج اى فعل اجتماعى واقتصادى او سياسى .

ويخلص ادورنو فى تحليله لهذه المسرحية الى أنها تشهد فى سياق تاريخى على تدهور الفردية ، واختفاء الاستقلال الفردى فى مصر الرأسمالية الاحتكارية ، الذى يترك الفرد فريسة للتنظيمات المجهولة وفى اطار هذا المنظور الذى أوجده ادورنو ، فان نص بيكيت يكون ضد الشروح الايديولوجية التى اخذت طابعا وجوديا ، لانها تتناول دراسة ظاهرة التشيؤ ، وحين يتم اختزال الافراد الى اشياء او موضوعات للتبادل السلعى ، فيصبح الافراد مجرد (ايدى عاملة) يتم تبادلهم كما تتبادل السلع والادوات والاشياء ، فتضاءل قيمة الفرد المعنوية ، وتبرز قيمته الاستعمالية كأداة فى سوق العمل ، ولهذا يصف ادورنو مختلف اشكال التشيؤ ، ويسعى الى كشف العلاقات بين التشيؤ والنكوص كما عرفه فرويد ، حيث يرتد الفرد الى مراحل سابقة من حياته لم تجاوزها ، وهذا يتم نتيجة لعجز الانسان عن فهم الواقع ، ومن الفعل المتسق معه كفرد مسئول ومستقل ، ويظهر هذا النكوص ، وعدم القدرة على الفعل على مستوى تركيب الجملة .

ويمثل هذا النص لبيكيت سخريته من جميع التقنيات الدرامية مثل : العرض ، الحبكة ، الحدث ، تسلسل الاحداث ، البطل التقليدى ، فكل هذا يختفى ، وهذا يتفق مع تفسير ادورنو الذى يرى أن الشكل الذى قدمه بيكيت هو نتيجة لتدهور الفردية الليبرالية واختفاء الاستقلال الفردى .

وهنالك نقد يوجه لأدورنو فى أنه اختار الأعمال الأدبية التى تتفق مع رؤيته الجمالية ، فهو لم يتجاوز نصوص هولدرلين وبيكيت وكافكا ، بالاضافة الى أنه لم يهتم بالتأويلات المتعارضة معه ، والتى اعتمدت على نفس النصوص التى ركز عليها ، هذا بالاضافة الى أن ادورنو لم يراع بقدر كاف تعدد المعنى — وغاية النص لأكثر من تفسير — فى النص الأدبى ، بالاضافة الى أن قراءة ادورنو محملة بواقع تاريخى محدد ، يثير من مشكلات سياسية واجتماعية ، تلقى بظلالها على التناول الذى يقدمه ادورنو . ولهذا يمكن رصد اختلاف رئيسى بين جماليات ادورنو وجماليات جولدمان ، فقد اهتم جولدمان بتثبيت معنى النص من خلال الكشف عن بنيته الذاتية ، ولهذا فهو ينطلق من الفرضيات الكلاسيكية التى قدمها

هيجل عن مفهوم الكلية فى الفن ، والانساق العامة ، بينما نجد أدورنو يعتمد على شروحه للنصوص الأدبية ، ويقوم بابراز النفى والتمزق والتناقض الذى نجده فى فن الحداثة .

وهناك نقد آخر يوجه الى أدورنو يتصل برفضه لمضمون النص ، لأن النص الذى يتخلى عن البحث عن المضمون فهو يحطم سبب وجوده ، لأنه حتى الأدب الحديث الذى يتطلع الى تعدد المعنى والنفى ، قد نشأ فى ظل ظروف اجتماعية معينة ، ويجسد بالتالى مشاكل ومصالح اجتماعية ، وهو فى هذا لا يختلف عن النصوص السياسية التى يتطلع أصحابها الى توحيد المعنى ، بمعنى أن يكون لمفهوم معنى واحد . ولكن يمكن الرد على هذا النقد ، بأن أدورنو يهاجم ابراز معنى النص على المستوى المفهومى والتصورى ، أى مستوى الايديولوجيا ، ويريد ابراز معنى النص على مستوى اللغة كما يتحدد فى التشيؤ والنكوص ، فهو يرى أن التشيؤ والنكوص يظهران على مستوى التشكيل وفى الصورات المضمرة ، ويتوصل أدورنو عن طريق دراسة صيغ اللغة فى مركز مشهد النص الأدبى الى تقليل الفجوة القديمة بين النظرية الاجتماعية والممارسة الأدبية ، فالنكوص الفرويدى لا يتم الرمز اليه بأفعال أو أشياء وانما يظهر من خلال تحليل المستوى الخطابى للغة داخل النص ، ولهذا يمكن القول بأن أدورنو يزاوج بين المنهج الاجتماعى ، ومنهج التحليل النفسى فى كشف استطيقا العمل الأدبى .

هوامش الفصل الرابع :

١ - روديجر بوبنر : الفلسفة الالمانية الحديثة ، ترجمة فؤاد كامل ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٢٥١ .

2 - Adorno : Negative dialectics, P, 391 .

٣ - يمكن الاشارة هنا - فى هذا الصدد - الى الكتابات النقدية للأعمال الفنية التى تنطلق من مفاهيم نظرية ، ترى العمل الفنى من خلاله ، فهى بذلك تؤكد سيطرة مفاهيم بعينها ، ليس لها علاقة بالفن ، بوصفه نشاط منتقل يقوم على التوهم ، وبالتالى فهى تستنقطه بما ليس فيه ، وتعيد انتاج ذاتها ، فهذا نقد يسعى لانتاج الذات ، وهذه الأعمال مجرد ذرائع لذلك ، وهو انتاج على نحو ما هو سائد ، ولا يدع الأعمال الفنية تكشف عن نفسها ، وتكشف عن المناطق الخبيئة من الواقع ، التى لا تخضع لمنطق التصور .

٤ - ان التحديد الدقيق لهذه المصطلحات : نظرية الفن ، الاستطيقا ، فلسفة الجمال ، النقد الفنى ضرورى لفهم محاولة ادورنو فى تأسيسه لنظرية فى علم الجمال ، ويساعدنا فى فهم الالتباس الذى انعكس بعد ذلك فى الدراسات الجمالية فى الوطن العربى . رمضان بسطاويسى : علم الجمال فى الدراسات العربية ، مجلة القاهرة ، العدد ١١٦ ، يوليو ١٩٩٢ من ص ٩٠ الى ص ٩٦ .

5 - Adorno : Aesthetics theary, P, 1 .

6 - Ibid : P, 3 .

7 - Ibid : P, 2 .

8 - Ibid : P, 5 .

9 - Ibid : P, 10

10- Ibid : P, 14

11- Jach, J, Spector : The Aesthetics of freud, Astudy in Psyehoanalysis and art The Penguin press, New york, 1972, P, 30 .

١٢- سارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدى ترجمة وجيه اسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٨٩ ، ص ٥٦ .

13- Adorno : Aesthetics Theory, P, 17

14- Ibid : P, 24 .

١٥- يتفق ادورنو هنا مع ما أورده هربرت ماركيوز من آراء حول الفن ، لاسيما تلك التى وردت فى كتابه « البعد الجمالى » انظر الترجمة العربية لجورج طرابيشى - دار الطليعة بيروت الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

16 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 85 .

17 - Ibid : P, 118 ;

18 - Ibid : P, 133 ;

19 - Ibid : P, 148 .

20 - Ibid : P, 178 and P, 230

21 - Ibid : P, 257 .

22 - Ibid : P, 281 .

23 - Ibid : P, 329 .

٢٤- بيير زيما : النقد الاجتماعى : نحو علم اجتماع للنص الأدبى ترجمة : عايدة لطفى ، مراجعة د. امينة رشيد ، د. سيد البحراوى ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٦٥ .

٢٥- دونالد ماكنزى : ماكس فيبر ، ترجمة اسامة حامد ، المؤسسة عربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٥ ص ٧٥ .

26 - Adorno : Aesthetics Theary, P, 323 .

27 - Ibid : P, 383 .

28 - Ibid : P, 484 .

٢٩ـ هناك نقد لفلسفة أدورنو وجمالياته ، مما ساهم فى تاسيس فلسفة هابرماس فيما بعد ، من خلال هذا النقد ، وقد جمع الدكتور عبد الغفار مكاوى الكثير من أوجه النقد فى كتابه : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ، تمهيد وتعقيب نقدى حوليات كلية الآداب ـ جامعة الكويت الحولية الثالثة عشر ، ١٩٩٣ ، ص ٢٣ .

الفصـــل الخـــامس

اســتطيقا الفنـــون

ـ اســتطيقا العمـل الأدبى والموسيقى .

بعد أن عرضت للأسس النظرية لرؤية أدورنو الجمالية ، وملامح هذه الرؤية ، يمكن أن نقدم فى هذا الفصل تطبيقا لها فى ميادين الفنون المختلفة التى اهتم بها أدورنو مثل الموسيقى والأدب والشعر ، وهذه التطبيقات يمكن أن تؤسس ما يسمى « بالنقد الجمالى » ، وهو ما يستند الى اسس جمالية عامة . وينظر للعمل الفنى كعمل مستقل ومتمايز عن الواقع ، وادائه فى التحليل هى توصيف اللغة التى يستخدمها الفنان ، وهذا ما نطلق عليه علم الجمال الأدبى ، بمعنى انه يهتم بتحليل البناء الداخلى للعمل الفنى ، وتجسد نظرية أدورنو السمات العامة للاستطيقا المعاصرة ، تلك الاستطيقا التى تركز على تقديم التحليل الماهوى للعمل الفنى ، ثم تقدم تطبيقات مختلفة ، بمعنى أنها تستند الى رؤية فلسفية واجتماعية فى تحليل طبيعة الفن ، وتظهر هذه الرؤية فى المنهج الذى يقدمه أدورنو .

استطيقا العمل الأدبى :

عبر دورنو عن رأيه فى جماليات الأدب ، فى كتابه « ملاحظات حول الأدب » الذى صدر فى جزئين(١) ، وهذا تعبيرا منه عن اهمية الأدب فى نظريته الجمالية ، وعن المكانة المتميزة الذى يوليها ادورنو للأدب ، ذلك لأن الفن والأدب هما المجال الوحيد الذى يمكن — من خلاله — مقاومة هيمنة المجتمع الشمولى ، والتسلط ، لأنه يخلق واقعا خاصا يعتمد فى بنيته على التخييل ، بينما الواقع اليومى يعتمد على مبدأ المردود ، ولهذا رفض ادورنو نظرة لوكاتش الى الواقعية ، وبين أن الأدب لا يتصل بالواقع على نحو مباشر ، كما يملك العقل الانسانى ، ولكن قبامة العمل الأدبى

من الواقع هو الذى يكسبه قوته ودلالته الخاصة . والواقع أن لوكاتش لم يقصد الواقعية بالمفهوم الميكانيكى ، الذى يعكس الواقع فى العمل الأدبى ، وانما كان يسعى لنظرية فى الانعكاس الجمالى تقوم على أساس أن الفنان أو الأديب يستخلص من الواقع ، البعد الكلى وروح العصر ، ولم يقصد الى الواقعية الفوتوغرافية ، بل رفض الأعمال الأدبية التى تحاكى بنية الزمان فى الواقع ، وهذا ما أوضحه لوكاتش فى كتابه « معنى الواقعية المعاصرة »(٢) ، لكن إيورنو قيد فنانى فى هجومه على الواقعية فى الفن ، بقصد أن يكون العمل الفنى متحرراً من أسر الواقع ولبس أحابله اليه ..

ويتعاطف أدورنو — نتيجة لهذا — مع كتابات الحداثة ، لأن هذه الكتابات تبتعد عن الواقع ، وهذا البعد هو ما يمنح هذه الكتابات قوتها فى نقد الواقع ، بينما نجد أن اشكال الفن الجماهيرى مضطرة الى التواطؤ مع النسق الاقتصادى الذى يشكلها ، والاعمال الطليعية — ذات الطابع الحداثى — تتميز بقدرتها على نفى Negative الواقع الذى تشير اليه(٣) . وموقف أدورنو من الحداثة يختلف عن موقف لوكاتش ؛ فان كان أدورنو يشجع تلك الكتابات الحداثية ؛ فان لوكاتش قد هاجم الاعمال التى تتجهها ادباء الحداثة ، لأنها تركز على الحياة الداخلية المغتربة للافراد ، ورأى فيها تجسيداً متدهوراً للمجتمع الرأسمالى المتأخر ، ودليلا على عجز كتابها عن تجاوز المشاكل الجزئية المعقدة التى يضطرون للعيش فيها ، أما أدورنو فيذهب الى أن الفن لا يمكن أن يكون انعكاسا للنسق الاجتماعى ، بل يؤدى دوره داخل هذا النسق بوضعه مشيراً ينتج نوعا غير مباشر من المعرفة ، فالفن هو المعرفة الثانية للعالم الفعلى ، الذى تجلبه فى الحياة اليومية .

ويحقق الفن هذا الدور — من وجهة نظر ادورنو — من خلال كتابة تصوص تجريبية صعبة ؛ وليس بكتابة اعمال نقدية او مختلفة عن المواقع ، ويبين ادورنو ان الجماهير ترفض الادب الطليعي لأنه يفكر من صنو اذعانها الاعلى لوضع الاستغلال الذى تمارسه السلطة من خلال النسق الاجتماعي ، فالعمل الفني ، اذ يتيح للبشر المقهورين صعلبة الوعي بوضعهم انما قمن ، فانه ينادى بتلك الحرية ، التي تجعلهم يدركون حجم مسئوليتهم عما هم فيه .

ويختلف ادورنو مع لوكاتش حول تفسيره للشكل الأدبي ، فهو ليس مجرد انعكاس كلي ومكتف للشكل السائد في المجتمع ، وليست آليات الشكل الأدبي انعكاسا لآليات التبادل في النسق الاقتصادي والاجتماعي ، كما يذهب لوكاتش ، وانما الشكل الادبي عند ادورنو — هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع ، وللمجاولة دون عودة الرؤى الجديدة الى الاندماج بسهولة في القوالب المألوفة المستهلكة ، وما يقوم به كتاب الجدائة هو تمزيق سيورة الحياة المباشرة ، وتفتيتها بدلا من السيطرة على اليانها اللاانسانية ، وذلك من خلال الاشكال الفنية التي تصدم الوعي .

ولكن لوكاتش إكتشف أعراض التدهور في هذا النوع من الفن ، فاستخدام مارسيل بروست للحوار الداخلي ، لا يعكس نزعة فردية فحسب ، بل يكشف في الوقت نفسه عن حقيقة من حقائق المجتمع المعاصر ، وهي اغتراب الفرد ، وهذا يساعدنا على رؤية الاغتراب بوصفه جزءا من واقع اجتماعي موضوعي . ويتوقف ادورنو عند الطرائق التي يستخدم بها صموئيل بيكيت الشكل ليصور بديلا لحواء الثقافة المعاصرة ، وليكشف لنا — رغم كوارث تاريخ القرن العشرين وانحلال الثقافة التي تتبناها المؤسسات الرسمية — على إنها نتصرف بكما لو كان شيئا لم يتغير ؛ فلا تزال الأفكار القديمة تتكرر ، عن وحدة الفرد وجوهريته ، او وجود معنى في اللغة(٤٤).

وهذه افكار معيارية تحاول تثبيت الواقع على ماهو عليه ويستخدم ادورنو مسرحيات بيكيت كلبطة تؤدى المعنى الذى يريد ان ينقله الينا ، لأن مسرحيات بيكيت تقدم شخصيات ، لا تملك الا القشور الجوفاء للفردية ، من خلال قوالب معزقة للغة ، ويقدم كل هذا انقطاعات لا معقولة فى الخطاب الأدبى ، وتشخيص مختزل يفتقر الى الحبكة ، بما يساعد فى تحقيق التأثير الجمالى الذى يؤدى الى التباعد عن الواقع الذى تشير اليه المسرحية ؛ وبذلك تقدم لنا معرفة تلغى الوجود المعاصر .

وقد تأثر أدورنو بكثير من آراء بنيامين الذى اشترك معه فى مدرسة فرانكفورت . ولكن على الرغم من العلاقة الفكرية الحميمة التى كانت تربط بين والتر بنيامين وأدورنو ، الا ان بنيامين ينظر للثقافة المعاصر نظرة مناقضة لنظرة ادورنو ، فيذهب الى ان الاختراعات التقنية الحديثة التى تتمثل فى السينما والاذاعة والاسطوانات قد اسهمت بعمق فى تغيير مكانة العمل الفنى ، ففى الماضى كان للعمل الفنى « هالة » او « عبق » ينبع من تفرده ، حين كانت الاعمال الفنية وقفاً على الصفوة المميزة من البورجوازية ، وكان ذلك يصدق بوجه خاص على الفنون البصرية ، وان ظلت هذه « الهالة » ملازمة للأدب بدوره ، ولكن وسائط الاتصال الحديثة قضت قضاء تاماً على هذا الشعور شبه المقدس بالفنون ، وتركت أعمق الاثر على موقف الفنان من هذا الانتاج ، ذلك لأن استنساخ الأعمال الفنية بأدوات التصوير ، كان يعنى — على نحو متزايد — أن هذه الأعمال قد صممت بالفعل لكى تكون قابلة للاستنساخ ، واذا كان أدورنو قد رأى فى ذلك انتقاصاً من قدر الفن نتيجة معاملته معاملة السلعة التجارية ، فان بنيامين يذهب الى ان وسائل الاتصال الحديثة قد قامت بفصل الفن — نهائياً — عن مجال الطقوس المقدسة ، وفتحت أبوابه على السياسة ، ويرى أدورنو ضرورة فصل الفن عن السياسية والسوق الاستهلاكية ، بمعنى عدم استخدام الفن كأداة لتحقيق أهداف سياسية(٥) .

ان التكنولوجيا الجديدة يمكن أن يكون لها تاثيرها الثورى على الفن ، ولكن بنيامين كان يعلم انه ليس هناك ما يضمن ذلك ، ولذلك لابد ان يتحول الفنانون والكتاب الى منتجين فى مجالهم الفنى الخاص لكى ينتزعوا انفسهم من سيطرة الانتاج التجارى ، ورغم اقتراب فكر بنيامين من بريخت الا ان بنيامين رفض فكرة ان الفن الثورى يتحقق بالتركيز على الموضوع المناسب ، ولم يهتم كثيرا - مثلما فعل بريخت - بوضع العمل الفنى داخل العلاقات الاجتماعية والاقتصادية لعصره ، بل طرح السؤال البديل : ما وظيفة العمل الفنى داخل علاقات الانتاج الادبى لعصره ؟ وهو سؤال يؤكد حاجة الفنان الى تثوير القوى الفنية للانتاج الادبى فى عصره ، وتلك مسألة تتعلق بالتقنية ، لكن التقنية الصحيحة تنشأ استجابة لوضع تاريخى محدد تترابط فيه مجموعة من المتغيرات الاجتماعية والتكنولوجية ، ولهذا يضرب بنيامين المثل بمدينة باريس فى عهد الامبراطورية الثانية ، حيث كانت تتميز بشوارعها وضياع الهوية فيها ، واغتراب الفن ، وهذه كانت هى موضوع كتابات بودلير وادجار آلان بو ، ومن هنا كانت ابداعاتها التقنية استجابة مباشرة لأوضاع الحياة فى المدينة ، بما فيها من تمزق وتفتيت للطابع الاجتماعى ، ولقد كان المضمون الاجتماعى الأصيل للقصة البوليسية عند ادجار آلان بو هو طمس آثار الفرد فى زحمة المدينة الكبيرة .

لذلك كتب بنيامين عن احدى قصائد بودلير : ان الشكل الداخلى لهذه الأبيات تتكشف فى كوننا لا نتعرف على الحب فى ذاته الا موسوما بسمات المدينة الكبيرة(٦) .

وقد تأثر أدورنو وبنيامين فى هذا بتحليل ليو لوفنتال Leo Lowenthal زميلهم فى معهد البحث الاجتماعى بمدرسة فرانكفورت ، عن أزمة الفرد المثقف فى العصر الليبرالى ، والتى اهتمت بالقاذ تراث التنويريين وتطويره ، وسعى لتنمية الاستقلال الفردى وقدرة الفرد على التفكير النقدى ، واستقلاله عن الايديولوجيات ،

وقوانين السوق ، ومعبر عن هذا في كتابه : « الأدب وصيرورة الانسان » ، « ١٩٥٧ » (٧) . ويتفق لوفنتال مع ادورنو في هذا الكتاب في فكرة أن الفرد في خصوصيته هو الملجأ الأخير للوعي النقدي الذي لا يمكن ان يتماثل مع اي من القوى السياسية او الاقتصادية الكائنة ، ولا يطابق معها ، وانما يكون متمايزا عنها ، ويشكل قوة للنفي في مواجهة الايديولوجيات . والفرد الذي ادورنو هو حارس الروح النقدية ، ومثل الذات الانسانية ، ولهذا فان من مصير الفرد هو مركز اي فكر نقدي ، والأدب يتسنى الى تقديم الصورة المتميزة للانسان بالنسبة للمجتمع ، وقد استفاد ادورنو من دراسة لوفنتال لعلم اجتماع الاشكال الادبية ، حيث اهتم بالمستطيل الخاصة بالشكل ، ويبين انه لا يمكن اهمال الآليات اللغوية في مجال الأدب ، لاسيما ذلك الأدب الجماهيري ، رغم انه أدب يتجه الى الكم وتكرار القوالب ، ولا يسعى لانتاج بنية فريدة لا يمكن تقليدها ، ورصد لوفنتال ان السيرة الذاتية للمشاهير — كأدب استهلاكي — قد فقدت مكانتها المركزية في عالم السير ليحتل محلها نجوم السينما والرياضة كأبطال للاستهلاك الفائق في هذه المرحلة ، فهم ابطال الحاضر ، بدلا من ابطال الانتاج في الماضي ، وهذا الانتقال من الانتاج الى الاستهلاك ، اي من الفعالية الى السلبية يجسد انحدار الفردية الليبرالية في عصر رأسمالية الاحتكارات .

هناك اتجاه شائع في علم اجتماع النص يهدف الى تحليل موضوعات الأدب من أجل الكشف عن المحتوى الاجتماعي لها ، في اطار هذا الاتجاه يتم اهمال البعد الجمالي والتاريخي للكتابة ، ولا يستطيع هذا الاتجاه تحليل النص الشعري ، لان الشعر لاسيما الغنائي — من هذا المنظور — يتجه الى الذاتية والمجال العاطفي ، الذي يستعصي على التحليل الاجتماعي ، ولقد انتقد ادورنو موقفا مماثلا لهذا الاتجاه لأنه حاول اهمال المعنى الاجتماعي للقصيدة من خلال تحليل ليتيات اللغة والصور البنائية للنص ، وانسلم علاقة بين الشكل البنائي للنص والآليات الانصالية للسوق للسلعي والتجنيس ،

الأدبي بوصفه شكلا يجسد معنى اجتماعيا محددا ، بل ان الشكل يجسد مضامين جماعية معينة ، فالاشكال الادبية تعمل داخل نظام الاتصال الاجتماعي كاشكال تسمح للجماعات والافراد بتحديد انجاهاتها في الواقع ، ولكن هذا الترابط بين النظام الاجتماعي والنظام الأدبي هو ترابط يعتمد على استقلالية الآخر ، لانه يحاول الخروج من النظام الاجتماعي ، فينشيء نظاما آخر يكون مضادا للنظام الاجتماعي الذي يجسد السيطرة والاستلاب ، واستقلالية النظام الادبي يتأتى من خضوعه لقوانين مغايرة عن تلك القوانين التي تحكم النظام الاجتماعي ، ولذلك يمكن القول اي للترابط بينهما هو ترابط سلبي ، لأن الأدب لا يعكس النظام الاجتماعي ، ولا يخضع لمفهوم النظام او العقل كاداة جماعية لمشروع الواقع وتقنينه والسيطرة عليه ، وانما يخضع لعمليات اختيار وانتظام لسياقات تخيلية للزمن ، تسلب الركون الى الواقع والاطمئنان اليه :

ويبين ادورنو ـ في دراساته حول الشعر ـ ضرورة المقارنة بين اكثر من نص لتوضيح الاختلافات والخطوط المشتركة ، لكي يتم المقارنة بينها وبين وضع اجتماعي وتاريخي محدد ، فلا يمكن دراسة قصيدة واحدة ، لاكتشاف ابنية اللغوية الاساسية ، وعلاقتها بالسياق الاجتماعي ، لهذا لا يتم الا من خلال مجموعة كلية من القصوص التي تكشف تناقضاتها عن نقاط الالتقاء داخل السياق الاجتماعي والتاريخي(٨) .

ويسعى ادورنو في النظرية الجمالية الى إبراز الوظائف النقدية لفكرة التمايز الجمالي ، والمسافة الجمالية التي يرفض الدخول معهما لحساب الاتصال الجماهيري الذي يحدث الفن نتيجة استخدام التكنولوجيا ، وفي رأيه ان جميع التنازلات التي يقدمها الفنان من اجل امكانية الفهم والتواصل ، هي في رؤية تنازلات لصالح قيمة المبادل السلعي ، لانها تحول العمل الفني لسلعة قابلة للتسويق الجماهيري والايديولوجية ، ويجعل الفن النقدي لدى ادورنو طابع

النفي عن طريق مقاومة القوالب الايديولوجية والتجارية ، من طريق رفض الابتذال السهل ، ولهذا فالاعمال الفنية الصعبة تلعب دورا في المقاومة الجمالية للواقع ، ولهذا فان النصوص التي تفلت من الابتذال الجماهيري تستطيع أن تلعب دورا نقديا في المجتمع المعاصر ، لأن الابتذال في تعريف ادورنو هو : « تكيف الذهن مع مفهوم المنفعة الذي يدرجه في نمط السلع ، وما نسميه اليوم معنى للنص يشارك في هذا المسخ »(٩) .

والحقيقة أن ادورنو لم يطرح جديداً حين رفض مفهوم الاتصال ، فقد سبقه للشاعر مالارميه الفرنسي الذي كان يتميز شعره بالنزعة الجمالية ، أن دافع عن الشعر الغامض الذي يخرج عن اللغة الاتصالية من خلال تعدد معناه ومستحدثاته اللغوية ، وطابعه اللغوي الذي لا يقوم على الاحالة لأشياء مفهومة ، فالكلمة في هذا النص الذي يدعو اليه مالارميه وادورنو ليست لها قيمة الا بوصفها دالا لا يترجم الى معنى محدد ولا يستبدل بدلالة محددة . ولذلك يمكن القول بأن جهود ادورنو الجمالية تكمل ما سبق أن قدمه التراث الجمالي حول قضية الاتصال (نشر لدينا في الابداع العربي قضية الاتصال الشعري ، وسبق لأدونيس أن قدم دراسة حول هذا الموضوع ، لتأصيل اتجاهه الشعري الذي تبعه فيه شعراء آخرون في أقطار مختلفة من الوطن العربي ولعل ما طرحه ادورنو هنا يقدم التأصيل الفلسفي لهذه القضية ، التي سيطرت على مناقشاتها الطابع الاجتماعي والايديولوجي ، بينما لم يتم ابراز الجانب النقدي في هذا الموضوع ، وهذا الجانب النقدي هو الذي يعطي لها المشروعية في تقديم اتجاه طليعي ينتقد الصيغ التقليدية في الابداع والنقد) .

وادورنو يدافع عن نفي الاتصال لكي يؤكد الطبيعة الاستقلالية للفن ، لأنه لو كان من الممكن احالة مفردات النص الأدبي الى دلالات جاهزة ، من أجل الاتصال ، لتم بذلك هدم الطابع الاستقلالي

للفن الذى يريد تجاوز الواقع ، والتحرر من أسر قوانينه السائدة ، ويمكن هنا ان نتساءل : هل يمكن اعتبار تحليل ادورنو للشعر هو تنظير نقدى لكتابات يتعاطف معها ، ويلح عليها مثل كتابات مالارميه وفاليرى وبروست ، الذين يتردد ذكرهم كثيرا فى كتابه النظرية الجمالية ، أم أنه وجد فيهم تعبيراً لما يريده من شعر فى هذه المرحلة ؟ ، فهو لا يدافع عن الغموض بشكل مطلق ، وانما يدافع عن الغموض الذى يظهر فى النصوص المتعددة المعنى ، فهو يدافع عن النصوص الصعبة التى لا يمكن ترجمتها الى معنى مباشر ، او استخراج دلالة مرتبطة بأحالة الى شىء فى الواقع ، وهذا ما قد يصطلح البعض على تسميته بالغموض ، وهو ليس كذلك ، وانما هو نص مركب ، متعدد الدلالة . وقد تحمس ادورنو للشعراء السابق ذكرهم ، كما تحمس للكاتب المسرحى صموئيل بيكيت فى المسرح ، لأنه استطاع ان يقدم رؤية تأويلية لاعمالهم وفق منهجه فى تحليل اليات اللغة التى تنطوى لنقد المجتمع القائم .

ويرى ادورنو أن جميع الأعمال الفنية لها طابع مزدوج ، فهى اعمال مستقلة عن الواقع ، ولا يمكن استنطاقها بمعان واقعية ، لانها تخييل يوتوبى حر ، وهى فى نفس الوقت تمثل جدلا اجتماعيا ، لأنه لا يمكن نفى الطابع التاريخى والاجتماعى للاعمال الفنية ، فهى تنتج فى ظل مجتمع ، ويريد تجاوز ثقافة تاريخية محددة ، وهذا الطابع المزدوج للأعمال الفنية يتيح لكون موقفا جماليا مستقلا داخل البنية الاجتماعية ، وهذا ما يعد فى حد ذاته حدثا اجتماعيا . والشعر المتعدد المعنى يعارض الانصال عن طريق نفى المعنى الايديولوجى السائد ، ولكن هذا النفى للمعنى يظل حدثا غير قابل للتفسير ، وهو نفسه دلالى ، ويجب شرحه فى اطار سياق اجتماعى وتاريخى ، لأن الفن يجتهد لانقاذه بعده النقدى واستقلاليته بمعارضة الانصال . ويولى ادورنو اهمية كبيرة لمفهوم الابتكار ، حيث يقوم الشاعر بتقديم تركيبا ابتكاريا للعلاقة بين الدائرة الفردية والدائرة الاجتماعية ، ولهذا يهاجم الأسلوب

الكلاسيكى الذى يتطلع للموضوعية ، لانه فقد القدرة على التعبير عن الشعور الذاتى للانسان البسيط الذى يعيش عصرنا الحالى ، ويهاجم ادورنو — أيضا — السقوط فى الايديولوجيا ، حيث يتسلم الشيطان للايديولوجيا السائدة فى بناء تركيبه ومقاله ، ودعا الى الأقبعار المتعددة المعنى التى يستحيل اختزالها الى قراءة مبسطة . ولا يقصد ادورنو فى تحليلاته التى يتناول بها كتابه : النظرية الجمالية أن يضع حداً فاصلا بين العناصر النقدية والعناصر الايديولوجية فى النص الشعرى ، بل يهدف الى أن يظهر — بشكل جدلى — الاعتماد المتبادل بين الايديولوجية والنقد وبين التأكيد والنفى . ولهذا فهو يريد للفن أن يقدم نقدا جذريا للمعاناة وللغة اللذين سقطا فريسة للزواج التجارى والاتصال الجماهيرى .

ويمكن أن نلاحظ أن نقد ادورنو للنصوص الشعرية ، رغم كونه انطباعيا وذاتيا ، واحيانا اعتباطيا من وجهة النظر السيموطيقية ، فان له ميزة حاسمة اذا قارناه بالنقد الذى وجهة لوكاتش وبعض الماركسيين الآخرين لنيتشه ، فهو ليس اختزاليا وليس احاديا لانه يراعى القيمة المزدوجة للنصوص . وواجب النقد الأدبى كما يفهمه ادورنو يكمن فى منع الاختزال الايديولوجى وحماية النصوص الأدبية من السقوط فى الايديولوجيا ، واظهار محتواها من الحقيقة ، الكامنة تحت القوالب الفنية الجاهزة ، والعمل الفنى لا ينفصل عن المتلقى ، الذى لابد يشعر بتغير العصور التاريخية ، ولهذا فالعمل الفنى هو ضرورة تاريخية مرتبطة بالنقد ، لان العمل الفنى يعتمد على النقد حتى يصبح ماهو عليه ، ولهذا يقول ادورنو : « لكن اذا كانت الأعمال المكتملة لا تصبح ماهى عليه ، الا لأن مكوناتها ضرورة ، فهى تصل الى الأشكال التى تتبلور فيها هذه العملية : التفسير والشرح والنقد »(١٠) .

وقد حاول ادورنو تطبيق فلسفته النغمية ونظريته الجمالية في مجال الموسيقى(١٠١) ، من أجل صياغة مشروع طموح نحو عالم جميل للموسيقى ، وقد ظهر هذا واضحا في أبحاثه ، ودراساته مثل : الوضع الاجتماعي للموسيقى (١٩٣٢) ، ودراسته حول موسيقى الجاز ١٩٣٦ ، فلسفة الموسيقى الحديثة (١٩٤٩) ، دراسة حول موسيقى ماهلر ١٩٥٢ ، واختلافات : الموسيقى في العالم السيادني ١٩٥٩ .

وفي كتاب ادورنو من فلسفة الموسيقى الحديثة ، يقدم عرضا وتحليلا - مستفيدا من منهج هيجل - للموسيقار شونبرج ، فالثورة اللانغمية لهذا الموسيقار قد نشأت عن مسار تاريخي ، يؤدي نهايته طبيع النغمية بالضرورة التجارية الى الخضوع لمقولة المنتج على تدمير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسيكي ، وإلى تحلل الاستقلال التجاري للتقنيات الفنية في الموسيقا ، والاغتراب والموسيقى الجماهيرية ، تدفع المؤلف الموسيقي الى انتاج موسيقى مبتكرة تجزأة تفكر للقواعد الاساسية للغة الموسيقية (النغمية) نفسها ، فاصبح كل صوت فردي مفصولا عن غيره ، لا يكتسب معنى من السياق المحيط به .

ويصف ادورنو مضمون هذه الموسيقى « اللانغمية » بلغة التحليل النفسي ، او يقدم تحليلا نفسيا لها ، فالنغمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة من اللاوعي ، ويربط الشكل الجديد بافتقاد الفرد للحكم الواعي في المجتمع المعاصر ، وتهرب موسيقى شونبرج من الترتيب ، بمعنى انها تتخلص من رقابة التعقل الكلاسيكي ، اذ تسمح بالتعبير عن البواعث اللاواعية العنيفة ، التي لا يقبلها العقل ، ومع ذلك فان هذه اللانغمية الجذرية تنطوي - ضمنا - على بذور تطور جديد هو السلم الاثني عشري للنغمات ، ذلك لانه مهما كانت قوة النزوع الى الحرية التامة

لدى الموسيقار اللانغمى ، فانه يظل يؤلف موسيقاه فى عالم من النغمية الراسخة . بمعنى أن الموسيقار الذى يتجنب النظام القديم قد يرسخ نظام جديد ، تألف اليه الاذن من خلال التكرار ، زعم دعوته أنه ضد كل تسلق نغمى ، ولهذا فهو لابد من أن يكون حذرا فى تعامله مع الماضى ، لكى يتجنب ذلك النوع من التآلف أو التجمع النغمى الذى يمكن أن يوقظ عادات الاستماع القديمة ، وان يعيد تنظيم موسيقاه بحيث تقوم على الأصوات المتنافرة ، ولكن هذا الخطر ذاته يكفى لكى يبعث فى قلب اللانغمية المبدأ الأول للقانون أو نظام جديد ، ذلك لأن الحذر من الوقوع بالصدفة فى التوافقات النغمية المتآلفة يلزم عنه ضرورة أن يتجنب الموسيقار اى تكرار مبالغ فيه ، لأنه نغمة فردية ، لكى لا يؤدى هذا التكرار فى النهاية الى قيام نوع جديد من النظام النغمى الذى يرتكز مرتكز ما بالنسبة الى الاذن ، ولهذا يلزم طرح مشكلة تجنب هذا التكرار بطريقة أكثر شكلية ، لكى يلوح النظام الاثنا عشرى نغمة فى أفق الموسيقى المعاصرة .

وهذه الموسيقى التى يقدمها أدورنو هى تجسيد للتمرد على مجتمع البعد الواحد ، وهى فى الوقت ذاته تشخص امراض الضياع للحرية فى المجتمع المعاصر .

هوامش الفصل الخامس :

1 - Jay, Martin : The dialectical Imagination : Ahistory of the Frankfurt School and the Institute of Social Reacarch 1923 - 1950 . Boston, Cittle Froun; London, 1973 - P, 174 .

٢ ـ رمضان بسطاويسى : علم الجمال لدى جورج لوكاتش . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١١٣ .

3 - Adorno : Aesthetico Theory, P, 378 .

٤ ـ رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة . ترجمة وتقديم : جابر عصفور ، دار الفكر ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٦٤ ـ ٦٥ .

٥ ـ راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب حول علاقة الفن بالتكنولوجيا .

6 - Benjamin, Walter : Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the eara of High Capitalism, Trans, by · H· Zohn, (New left Books) (onden, 1973, P, 102) .

7 - Lowenthal, leo = Literature and the Image of man, P, 23 .

8 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 355 .

وقد اهتم د. سيد البحراوى بمضمون الأشكال الأدبية ، انظر دراسته بمجلة فصول ١٩٩٣ .

9 - Ibid : P, 104 .

10- Ibid : P, 258 .

١١ـ يرجع اهتمام ادورنو بالموسيقى الى نشأته فى وسط عائلى شغوف بالموسيقى ، مما جعله يهتم ـ بعد ذلك ـ بجماليات الموسيقى اذ كانت والدته ابنة مغنية أوبرا ، وقد حققت شهرة فى عملها ، وكانت شقيقته عازفة بيانو محترفة ، وقد تعلم ادورنو فى طفولته عزف البيانو ، والتأليف الموسيقى ، وقد تلمذ دروسا فى التأليف الموسيقى على يد أدوارد شتورمان Edward Steuermann

خاتمـــــة

- موقف ادورنـو من مفهـوم الحـداثة .
- محـاولة لقـراءة نقـدية .
- ادورنـو والاستطيقا المعـاصرة .

بعد ان حاولت تقديم علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت من خلال اتخاذ ادورنو نموذجا ، لانه اكثرهم اهتماما بقضايا علم الجمال ، لابد ان نتوقف عند مفهوم ادورنو للحداثة ، هذه القضية التي تشغل الفكر المعاصر حتى ان هابرماس وهو من الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت قد اصدر كتابا بعنوان : الخطاب الفلسفي للحداثة ، وفيه يدير حوارا مع الاتجاهات الفلسفية المعاصرة حول مفهوم الحداثة ، لكن قبل ان نعرض لموقف ادورنو من الحداثة ، لابد ان نقدم مقارنة حول الخطاب العربي للحداثة ، والحداثة في الفكر الغربي ذلك لان الفكر الغربي يفهم الحداثة كلحظة تاريخية في تطور مجتمعة ، يعقبها لحظة تاريخية اخرى هي ما بعد الحداثة ، بينما الحداثة في الفكر العربي هي افق معياري ينبغي التوجه اليه ، وشتان بين المعيارية والوصفية .

ويكشف تحليل الكتابات العربية عن الحداثة عن خطابين للحداثة للحداثة لدينا : خطاب نظري وخطاب ابداعي . ورغم ان هذه الكتابات ترى نفسها امتدادا للحداثة الغربية ، الا ان هناك تمايزا في استخدام المصطلح بين الفكر العربي والفكر الغربي ، ففي حين يستخدم المصطلح في الفكر الغربي توصيفا لمطور وعي الذات الاوربية بقيمها ، يستخدم لدينا المصطلح حكما معياريا على النصوص الابداعية . والفرق بين التوصيف والحكم هو الفرق بين أن ندع النصوص تعبر من نفسها ، وبين ممارسة قهرية التسلط باصدار الاحكام ، والاحكام النقدية ـ وهي ظاهرة قائمة في الفكر الأدبي لدينا ـ تلغي مهما اتيه مساحة للحوار والاختلاف ، وهي نوع من السلطة الثقافية ، تعبر عن سيادة نمط من التفكير النقدي في النصوص الابداعية ، يزعم انه يمتلك الحقيقة الأدبية (!) ، في عصر النسبي والاحتمالي ، ولا يفتح المجال الا لديناميكية فكرية . ولقد فهم الخطاب الأدبي العربي الحداثة بمعنى التجديد ، ولذلك رد

اليها كل المحاولات التجديدية فى الشعر العربى القديم والوسيط والمعاصر ، ابتداء من أبى تمام حتى الآن ، وهذا يعنى انه مهما حاولت الحداثة من خلال بنية فكرية تعتمد على التواصل مع التراث النقدى والجمالى القديم ، وهذه الحداثة التواصلية هى آلية من آليات الفكر النقدى لدينا فى بعض جوانبه ، مهما تجيل النص المعاصر فانه ظاهرة تراثية ، ولعل محاولة لفهم خصوصيته الآنية ، حتى تحاول استخدام مصطلحات المعاصرة ، فى حين تعنى الحداثة فى جوانبها الفلسفية فى الغرب « التخلى عن ان يكون الماضى معياريا للحكم على الاشياء » ، وهابرماس يبدأ الحداثة الغربية — كبشروع حضارى للغرب لم يكتمل بعد — ابتداء من كانط وهيجل ، حيث يبدأ الاول نقد ادوات المعرفة ، وتعيين حدودها ، ويبدأ الثانى يصنع أرخبيلات ولادة عصر جديد فى كتابه « ظاهريات الروح » وتكاثفت محاولات نيتشه ، وغيره من المفكرين الغربيين ، هى بعد آخر لهذا الاطار ، واصبحت مؤسسات الدولة التى تضع القوانين للحرية الدستورية وحقوق الانسان فى نظر فلاسفة آخرين مثل هوركهيمر هى محاولات لتقنين التسلط الذى تمارسه الدولة على الفرد ، واستخدمت العلوم الانسانية كادوات لممارسة هذه الهيمنة ، وهذا يعنى — دون الدخول فى تفاصيل الحداثة الغربية — أن الحداثة فى الغرب تعتمد على بنية الانقطاع المعرفى ، بما يعنى ضرورة استحداث آليات ومناهج جديدة لتعميق رؤية العالم لدى الفرد والمجتمع ، والمفاهيم المعاصرة ، وهى أهم ما يميز العصر ، هى الشيوعية على الجوانب التطبيقية فى الادراك والتفكير ، ولعل اهم ما يجمد هذا هو نقد العقل ، وصوره المختلفة ، فليس هناك عقل واحد ، وانما عقول مختلفة ، حسب الدور الذى يقوم به العقل فى التاريخ ، ولذلك ظهرت مفاهيم مثل العقل التواصلى ، كعقل مضاد للعقل الاداتى الذى يسيطر على المجتمع المعاصر ، والانقطاع المعرفى الذى تقوم عليه الحداثة الغربية ، يعتمد فى بعده الجوهرى على اللغة ، لأن هناك انقطاعا بين اللغة القديمة واللغة المعاصرة ، ومن يتهم بالمغالطة بين اللغة الفرنسية المعاصرة واللغة الفرنسية القديمة ، لا يجد

تشابهاً بينهما ، وإنما هما يجسدان الانقطاع اللغوى ، كذلك ظهور اللغات الأوروبية المعاصرة ، ينقطع فى بعض جوانبه من اللغات الأم ، بينما فى اللغة العربية ، لا تزال اللغة العديمة حية منذ أربعة عشر قرناً من الزمان ، وهذا البعد اللغوى جوهرى فى ادراك خصوصية الحداثة فى الابداع ، بين الأنا والآخر ، فليست اللغة هنا أداة ، وإنما هى التفكير ذاته ، وتجسد بمفرداتها وسياقاتها المختلفة ، رؤى لعوالم .

وكانت الحداثة فى الابداع معادلا مضادا لهيمنة الترابط الماهيوى لتعامل الأدانى فى سير شئون الحياة ، وكانت آلياتها هى التفكك واللاتنظيم ، والتمزق والتفتت كمعادل مضاد للنمط الصناعى الذى يقوم باضفاء الطابع التقنى والآلى على كل الأشياء ، من أجل ابتداع حياة الرتابة المطرد على الظواهر والأشياء ، مما حجم دور الفن التقليدى ، وأصبحت مقولة هيجل عن « موت الفن » واقعية حقيقية بالنسبة للفن التقليدى وسط عالم الصناعة والتقنية الآلية ، ولذلك كان لابد للفن من أن ينهج نهجا مخالفا ليمارس حرية الانسان المتعددة ، فى عالم التقنية والمعلومات والاتصال ، ليحدث الترابط بين الفنون واضحا ، كان الفنون تتعاون لمجابهة غزو الآلية لكل شىء ، ووصمها بطابعها الخاص . وبدت الحداثة للكثيرين آليات بنائية فى العمل الفنى ، مضادة للآليات الشكلية للحياة المعاصرة ، التى تطرد وفق نظام ما ، بدأت تظهر انماط للابطال ، فى مقابل البطولة المطلقة للشخصية فى الفن التقليدى ، وأصبح البطل هو المألوف ، مجال للفن ، بدلا من المفارقة التى كانت تحتل مكان الصدارة وأصبحت جوانب الانسان العميقة فى اندماجها المتعارج ، هى الحاضر ، فى مقابل الوعى الذى يجسد آلية التعامل فى الشوق ، وبدلا من أن يجسد الفن موقف الجماعة من خلال التجربة الذاتية ، أصبحت الكتابة ، أو ممارسة الفن فى ذاتها ، نوعا من ممارسة التحقق الوجودى ، وممارسة للحرية ،

بمستوياتها العميقة ، نظراً لغياب الحرية بشكل ظاهر أو خفي . وبدأت تظهر لدينا مقالة في الإيغال في أعماق الذات ، مما يؤذن بنزعة تقديسية للذات . وبدأت تظهر تيارات الحداثة في صورتين : الأولى تجعل من العمل الفني نصاً يومياً ، ويوحي بدلالات باطنية ، من خلال تناص مباشر ، أو غير مباشر ، مع نصوص التصوف الاسلامي ، لدى ابن عربي ، والسهروردي ، وجلال الدين الرومي ، وفريد الدين العطار ، والنفري ، وابن الفارض ، وغيرها من الكتابات . ويقوم الحوار بين النص الغائب (النص التراثي) ، والنص الحاضر ، عبر آلية ، مؤداها أن كليهما يعبر عن تجربة غامضة ، ومبهمة ، ويستحيل على أي لغة أن تحتويها ، فتصبح اللغة اشارة ، ودلالة ، ورمزاً للتعبير عن الأغوار العميقة . والصورة الأخرى لا تجعل من الكتابة تجربة انطولوجية فحسب ، وانما ترى الحداثة في اكتشاف ثقافة جديدة ، والجدة هنا في اكتشاف طريقة للحياة تنفك من اسر الدعاية لصورة الحياة اليومية ، التي يجب أن ندينها ، ونعيش وقتاً لها . وترى هذه الصورة الثانية من الحداثة في الابداع العربي ، أن اكتشاف صورة جديدة للثقافة او الحياة ، رهين بنفي الصورة اليومية المعاشة ، وسلبها من قدرتها على السيطرة على الجماهير العربية ، فهي تقوم بسلب الواقع ، وتعريته ، من خلال لغة مضادة ، تتهكم على العرف الذي اكتسب صفة القداسة ، لأنه مدون في الصحف اليومية واجهزة الاتصال . وكلا الصورتين تجسدان ازمة الذات ، وتكشفان عن المنعطف الذي يمر به وعي الأمة في تاريخها ، فالحداثة والتاريخ ليستا متولدين متضادتين ، بل كلاهما يكشف عن الآخر ، فالتاريخ يجسد تجليات الفكرة في أشكال الحياة ، ومنها الفن ، والحداثة تماثل النفي المستمر للفكرة التي تقوم عليها الثقافة اليومية .

وأزعم أن الحداثة النظرية في ابداعنا العربي وهم من الأوهام ، لأن الخطاب النظري في جوهره هو البحث عن الأنساق ، في حين تكون الحداثة في مرحلة التكوين ضد كل نسق جاهز

يسعى لتكوين معرفة مستقرة ، اى اكتشاف اللامعرفة التى لا تدخل فى اطار المتسق المتجانس ، ولذلك يبدو خطاب الجماهير العربية فى مقابل خطاب الصفوة ، خطابا لا معرفيا ، لا يرتكز على اساس علمى ، (وفق تصورات العالم الجاهزة لدى ثقافة النخبة المثقفة) ، والمبدع الذى يكشف عن ثقافة الجماهير ، أى صورة حياتها اليومية ، يكشف عن الصمت المكبوت فى حضارتنا المعاصرة ، ويكشف عن اللامعرفى ، واللامتجانس ، وحين يفعل ذلك ، يقترب من الخداثة ، بمعنى الاكتشاف ، اما حين يعكس ذاته كمرآة للعالم ، فانه يقع فى احالة مغلوطة ، لانه يعتمد على دور التصورات فى بناء عالمنا الجمالى .. فالانشطار الثقافى قائم بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير ، فى ان الجماهير تعيش من خلال الجسد ، فى حين يعيش النخبة من خلال الوعى ، الجسد يتعامل وفق شروط الممكن المتاح ، ويتعارض مع القانون الوضعى ، اما الوعى فامكانية مجردة مفتوحة ، لا حد لها ..

ترى الجماهير فى النفس سجنا للجسم ، فالنفس تفرض إرادتها على الجسم ، متأثرة بالدعاية والاعلانات والثقافة الاستهلاكية ، فتسخر الجسم لصلحة صورة وهمية للحياة ، فتمسح الحواس ، وتجعلها لا ترى الا ما تريد ان تراه ، او تسمعه ، او تلمسه ، ولذلك فان تحرير الانسان لا يبدأ من الوعى ، ولكن يبدأ بسلامة الحواس ، وتفتحها على العالم .. ولعل القرآن الكريم قد جسد هذا المعنى فى معظم سور القرآن الكريم ، ليبين ان سلامة الحواس شرط لادراك حقيقة الوجود ، فالخطاب القرآنى لمن كان يسمع ، او يرى ، اما من ماتت حواسه ، او وقع فى التوهم ، فهو يقع فى « الموت المعنوى » ، ولذلك فان الاسلام النقى لم يعرف عقوبة السجن للجسد ، كعقوبة لضبط الجسم ، بل تعامل مع الجسم من خلال علاقة العقد بالعقل . ولم تعمم الانسانية السجن الا مع استقباب المجتمع الراسمالى . وبعد الثورة الفرنسية ، والقانون الوضعى استمر الجسم من خلال مفهوم الانضباط العسكرى ،

لاستخدام الجسم كأداة .. ولذلك فان الابداع العربى فى توكيزه على الجسم كان رد فعل من اجل اثبات الهوية ، هوية الانسان العربى التى تتمزق بين الوعى والجسم ، الوعى الذى يسخر الجسم لتحقيق اغراضه .. (امتحر للقارىء من الاستطراد حول الجسم وعلاقته بالحداثة ، لأن جوهر الحداثة ضد التمزق النظرى ، وانما هى ما يتعين فى صورة ما ، والصورة التى تجسد الحداثة فى اعتقادى هى صورة الجسم فى الخطاب العربى المعاصر فى الإبداع) .

والسلطة تكمن خلف اجهزة الدعاية وثقافة الاستهلاك ، وهى تحاور القوة العانية والقوة المرنة ، وكلتاهما تتضمنان خبرات من الحيوية . والقوة العانية يمثلها النخبة المثقفة ، ذات الصوت العالى ، والقوة المرنة تمثلها الجماهير العربية فى رحلتها اليومية ، حيث يتم صياغة وعيها من خلال الأدوات ، وتحولت مقولها الى أدوات .. ولذلك نسأل من هو الفاعل الحقيقى فى حياتنا اليومية ؟ . فهناك فى واقعنا العربى مراكز استقطاب مضادة للهوية ، والفهم التقليدى للسلطة يراها مركز الدولة ، بوصفها مجسدا للقانون وتنفيذه ، وهذه رؤية مضللة . ذلك لان هناك مسافة بين الدساتير النظرية والممارسة الفعلية للحياة اليومية ، والحداثة هى التى تكشف - من أجل النفى - عن هذه المراكز الاستقطابية الأخرى ، التى تتجسد فى العلاقة بين الخطاب السلطوى وبين الجسم ، فنكتشف ان السلطة ترحل كممارسة للقوة ضد مقاومة ما ، فى اشكال مختلفة . فالسلطة لكى تستمر ، لابد ان يكون هناك رد فعل ، وهى القوة المضادة ، ولذلك فان القوة المضادة لدى الأفراد تبدو نوعا من التوجسات بين ضاغط ومضغوط ، واخطر اشكال السلطة ، التى يسعى الابداع للتحرر منها ، هى سلطة الذات الفردية على الجسم ، اى السلطة التى تنبع من الداخل .

وليس من الخارج ، ولذلك فان تقديس الذات ، واخضاع الطابع المحلى عليها ، كما يحدث فى بعض نماذج أبداعنا العربى المقى اكتسبت شرعية ، لم تتحرر من أشكال السلطة الكامنة فى العقل الأداتى ، ولم تصل للتحرر ، وهى تناضل ضد اشكال تاريخية تنتمى للماضى وليس الحاضر ، ولذلك فهى تحارب معاركها الخاصة والوهمية .

لا يزال المبدع العربى حائرا بين الجملة النحوية ، والجملة المنطقية ، بين التراكب الصورية ، والحكم المعيارى القيمى ، فهو لا يزال يبحث عن الفاعل فى الجملة النحوية ، الذى يمثل السلطة بين الشعر التفعيلى والشعر النثور ، وهذا لم يساعده على انتاج خطابات لا اسمية ، يختلف فيها الفاعل ويتعدد فى تمثيله للسلطة ، وهذا يعنى أنه يدور حول نفس المفاهيم والقيم التى يريد الثورة عليها واستحداث صياغة جديدة تعبر له عما يريد . المبدع العربى ينظر للصياغات بوصفها تقنيا لتجارب معينة ، بينما الصياغة اعادة انتاج لهذه التجارب وفق مجال فنارى ، يعتمد على الانتقالات والتحولات . وهو يريد الخروج من اللغة من خلال الأشكال البصرية فى الطباعة ، معبرا عن تراسل الفنون ، ونشوء علاقة عضوية بين الحواس فى الكتابة والقراءة ، لكن البحث عما قبل اللغة هو وهم ، لأن تصورات الانسان عن ذلك ، اسقاط ، ورغبة فى ممارسة سيطرة ، من خلال العودة من خلال التواصل ، لأن حضور المؤلف يطغى على حضور الناقد ، بتجربته الى تاريخ خاص بها ، غير موجود أصلا ، لأنه ليس هناك ما قبل اللغة ، اى لغة بصرية أو سمعية .

لا يزال النقد متخلفا عن الابداع فى الحداثة العربية ، فالناقد لم يكتسب مشروعية الحضور داخل النص ، لكن ينتج نفسه

ويجعل حضوره ثانوياً بالقياس الى المبدع ، لأن العقل العربى لم يستوعب القصد ، كما يبحث من الفاعل فى الجملة النحوية ، ويصبح مركزاً للهوية ، كذلك القصد الابداعى للنص الواحد ، من خلال التأثر ، لم يتحول الى بنية شعورية ومقلية ، فالناقد يرضى بدوره برد النص الحداثى الى ذاكرته ، دون أن يقيم عملية معايشة مع النص ؛ قد تقدم نصاً مضاداً ؛ يسخر من كل باقى النص الأصلى ، وهذه السخرية تهز الطابع المقدس الذى اضفاه المؤلف على الأشياء (ومثال لذلك نص دريدا عن هيجل ، عبارة عن كتاب هرلى يصف اجنحة النسر العربة ، التى تحجب ضوء الشمس عن الوعى الأوروبى ، فى مقابل صرامة هيجل وتصوراته التى يصفها هيجل — نتيجة لصعوبتها — بأنها كالحجارة ، وهذا نص مضاد ، يسخر من الطابع الشمولى المذهبى الذى لا يترك مساحة للتفكير الحداثى) . ولذلك فعلى الناقد أن يقوم بتحرير ممارسة الحواس من التصورات المسبقة ، ليصبح النقد ابداعاً داخل النص ، وليس استنطاقه بما هو خارجى عنه ..

وهناك سؤال يطرح نفسه : كيف يمكن أن نتحدث عن الحداثة فى الابداع العربى بدون ذكر اسم مبدع عربى واحد ؟.. هذا لا يعنى انه ليس لدينا مبدعون حداثيون ، وانما لأن وصف عمل فنى ما بالحداثة ، هو اسقاط خارجى ، يجعل لبعض النصوص سلطة ما على النصوص الأخرى ، فالحداثة نوع من الهوية ليست محددة ، وانما هى عملية خلق داخلى ، تنزع نفسها عن الأطر الجاهزة ، لانها ممارسة حية .. وقد حاولت ان اتعامل مع بعض النصوص من خلال عملية الخلق الداخلى ، فلا توجد المسافة — فى النقد الحداثى — بين القراءة والنص ، وانما يتم اعادة التركيب وفق علاقات خاصة ، لكن ما يشغلنا ليس المبدعين العرب ، لأنه لا تزال الابداعية هامشية ، ولم تكتسب مشروعيتها فى الفواصل ، فلا تزال اجهزة الاتصال تفرض وصايتها على الجماهير ، ونرى فى المبدعين بشراً يجلبون القلق ،

والتوتر ، وليس لهم المردود المادي للمشروعات البديلة في السوق ، في حين يوفر الابداع الانسان ، أثمن وأغلى الموارد في العالم العربي .. ولا نزال نكتب في هامش صوري ، بنيجه صيغة التنوع ، ولكن ، حتى رموزنا الثقافية في العالم العربي تهرب من الأسئلة الصعبة ، وتبعد عن القلق الثقافي ، تتحدث عما يثيره غبار الحياة الثقافية من موضوعات خفيفة . أما اثارة الأسئلة ، وتبسيط الأشياء بأسمائها فتجلب المشاكل ، والحصار بأشكاله المتعددة ، في عصر نحن أفراده العباديين ليسنا مهداه للبكاء على قيم ما ، وانما ما نقوله ليس هو الحقيقة ، وليس هو أيضا اللاحقيقة ، لأن الحقيقة تكتمل بالآخر الذي يتعارض معنا في كل شيء .. فهل الكتابة يمكن أن تصبح عملية تخلق للهوية ؟ وهل يمكن أن نفهم أن الاختلاف مع « س » أو « ص » من المبدعين العرب الذين يمثلون رموزنا الثقافية هو اختلاف يؤكد وجود الآخر ولا ينفيه ؟ . فكثير من الكتابات هي رد فعل لما هو كائن ، وقليلة تلك الأعمال التي تمتلك القدرة على المبادأة والمبادرة الخلاقة ، لا تخشى من الخطأ ، لأنه مادمنا نعيش فلابد من أن نصيب ونخطيء ..

وهذه الرؤية الازدواجية في ادراك الحداثة ، في النقد والابداع تبين أن هناك فيما تواصلية لا تزال تؤثر في نمطنا للحداثة ، وهي النزوع الى صياغة كلية لنسق مفاهيمي من الحداثة .. فلا تزال الهوة واسعة بين الخطاب النظري للحداثة العربية ، وبين ممارساتها الكتابية في الأعمال الابداعية . الخطاب النظري يسعى لادخال اللامألوف في سياق منسق ، والابداع يسعى الى لغة جديدة في التعبير عن اللامألوف ، وهذا يعكس تقدم الابداع وخطابه الجمالي عن الخطاب النظري ، وهذا يرجع الى أن الخطاب النقدي لا يزال يفهم النص منتج الدلالة بغير اقامة علاقات متداخلة بين النص وكافة الأشكال الثقافية .

ينبغي للنقد لدينا أن يتحول الى نقد ثقافي ، يطرح أسئلة

تتجادل مع مختلف العلوم الانسانية ، فلا مكان للخطاب التقليدى فى النقد ، ولا مجال للخطاب الفلسفى الذى يتعامل مع التصورات مجسب ، ويغفل البعد الجمالى ، والاجتماعى ، والنفسى ، والتاريخى .

ان الفلسفة المعاصرة تطرح الأسئلة من خلال انفتاحها على الأفق الجمالى والبيولوجى والاجتماعى للانسان ، وهى تعيد لهم العصر من خلال التقنية والمعلومات والاتصال ، وتصل بها الى صياغة لا تفصل بين الجمالى والمتخيل والمفاهيمى ..

لماذا اصر الخطاب النقدى على التجزئة والتفتت ، فهو لا يخلق مسافة مشروعة يتحرك من خلالها ، وانما يكرر ما سبق ، فى متحف تاريخى يطبر المكرر والمجانى ، ويدعو للنقد الابداعى الذى يعيد انتاج النص وفق ملابسات جديدة ..

ـ موقف ادورنو من مفهوم الحداثة :

ارتبط نقد ادورنو لمفهوم الحداثة فى الانتاج الفنى ، بنقده للحداثة فى مفهومها التكنولوجى والاجتماعى والسياسى ، والذى جاء فى اطار نقده لرحلة المجتمع الصناعى المتقدم ، حيث تم بتحليل ونقد التقدم التكنولوجى بوصفه تعبيرا عن نموذج الحداثة ، فالتكنولوجيا ـ لا تزال ـ اداة لترسيخ مسورة المجتمع الاستهلاكى ، والفن والأدب اللذين كان لهما فى القرن التاسع عشر طابعا فرديا ، وكانا يتوجهان للفرد ذاته ، قد تم ادماجهما فى القرن العشرين ـ بفضل التكنولوجيا ـ بالاتصال الجماهيرى ، بما يسميه ادورنو صناعة الثقافة . ولم يعد العمل الفنى يتميز بتفرده الأصيل ، وانما بقدرته على العرض ، التى تمكن من استخدامه فى الاعلان والتصوير والسينما ، وقد اختلف ادورنو مع بنيامين فى تفسيره لعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، فبنيامين يرى فى التكنولوجيا اداة لتحويل الفن كحدث جماعى ، وحتى يتخلص من آليات السوق ، وبحيث

تتمكن أجهزة الاعلام من القيام بدور نقدى هام بتحريك الوعى الاتصالى لتغيير المجتمع وتطويره ، فالفن قد تنازل عن العمق أو التفرد لصالح قيمة العرض التى تسمح بالاتصال والتقارب بين الفن والجماهير ، وبالتالى يكشف فى قيمة العرض (قيمة الاتصال) عن الصفة الديمقراطية والنقدية للفن المعاصر ، ولاسيما الفيلم السينمائى ، الذى يمكن أن يمارس النقد والديمقراطية على نطاق جماهيرى واسع ، بدلا من تلك الفنون التى تعتمد على التأمل الفردى الهادىء . ولكن أدورنو لفت الانتباه الى العلاقة الوثيقة بين العرض ، وتباتون السوق ، ولذلك يقول أدورنو فى النظرية الجمالية :

« أن قيمة العرض التى يجب هنا أن تحل محل القيمة العبادية ، التى تضفى على الفن قيمة متعالية ، هى صورة لعملية التبادل . والفن الذى لا يستطيع أن يتخلص من قيمة العرض يخدم عملية التبادل ، مثله مثل منتوجات الواقعية الاشتراكية التى تتكيف مع الوضع القائم للصناعة الثقافية »(١) .

وان قيمة العرض التى يتيحها استخدام التكنولوجيا فى الفن ، فيتم عرض الأعمال الفنية على قطاع كبير من الجماهير ، بدلا من أن كانت متاحة على عدد محدود من الأفراد ، هى تعبير عن قانون السوق ، بينما يعتبرها بنيامين قيمة نقدية وديمقراطية .

وقد حاول أدورنو علاقة الفن بالتكنولوجيا ، التى حادت بالفن عن طريقه التحررى ، لقد اصبحت الفنون خاضعة لنوع من التقنية اللامرئية والمتعلقة بالجهاز الرسمى العام ، واتجاهه فى خدمة طبقة معينة لها وضع خاص فى سلم التراتب السلطوى ، ففى مجال الموسيقى — على سبيل المثال — لأن هذا ينسحب على الفنون بمختلف فروعها ايضا يرى أدورنو بأن الأشكال التى يتم

اعادة انتاج الموسيقى من خلالها ، هى اشكال مرتبطة بالخدمات الاجتماعية التى تؤديها السلطة ، ولهذا تبقى هذه الاعمال الفنية متصورة على طبقة معينة ، فمثلا الاعمال التى تقدم من خلال « الاوبرا » ، هى متصورة على الطبقة التى تستطيع ان تدفع مالا ، مقابل التمتع بهذا الفن ، ولهذا لم يعد الفن له الطابع الاستقلالى ، وانما سلعة منتجة لها اطار يتحدد وفق نمط الانتاج وعلاقات الانتاج التى تتشكل بصورة جبرية داخل المجتمع . ولهذا اخذ ادورنو موقفا ضد اشكال الحداثة التى ترتبط بالمعطيات التكنولوجية الاكثر تقدما ، ووقف الى جانب الحداثة التى تنتقد التكنولوجيا ، وهذا يعنى ان هنالك اكثر من شكل للحداثة ، لأنها مفهوم عام يضم عدة اشكال متصارعة ، على عكس ماهو سائد لدينا من القول بانها مفهوم واحد ، بينما هى ليست كذلك ، لأن هنالك حداثة تقف مع التكنولوجيا ، وحداثة تقف ضدها ، وهى التى ترفض الانضواء تحت لواء المجالات الثقافية التى ينتجها النمط الاستهلاكى فى المجتمع المعاصر . ويرى ادورنو ان التعبير الفنى لابد ان يتعالى ويتفوق على التكنولوجيا فى اعمق حالاتها تطورا وهيمنة .

والحداثة بهذا المعنى لدى ادورنو تعنى الا نجعل من القيم التبادلية للسلع هى المعيار الذى نحكم به على الاشياء ، وبالتالى فان الحداثة بهذا المعنى تكون ارادة اعادة اكتشاف لكل شىء ، ويتبنى ادورنو هذه الارادة ، بقوة المقاومة الجمالية او الفنية ، وتتجسد هذه الحداثة التى يتحمس لها ادورنو فى الفنون التى تحدث صدمة لدى المتلقى ، فكما يتلقى الشاعر فى الرحام صدمة واقعية ، فان الصدمة الاسلوبية فى العمل الفنى تؤدى الى هدم التمييز الذى كان سببا من سمات الفن التقليدى ، ويختزل المسافة الجمالية التى كانت موجودة بين المتلقى والعمل الفنى . لكن ماذا يعنى ادورنو بالصدمة الجمالية ؟ وكيف يمكن لعمل فنى ما ان يحققها ؟ .

ويرى ادورنو ان الفنان يمكن ان يحقق هذا حين يجعله للموضوعات التي يستبعدها الفن التقليدي ، مثل وصف التشتت في المدينة الكبيرة ، حين يتوه الفرد بين الأدوات والأشياء والشوارع ، ويصبح حضورها أكثر تكثيفا من حضور الانسان ، ويخلق الفنان هذا أيضا من خلال بناء فني صعب لا يمنح دلالاته بسهولة ، وانما يمنح أحيانا بصالة ما ، يصعب توصيفها ، من خلال شفرات أدبية متعارضة ، ويولد هذا الجمع بين المفردات اللغوية المتعارضة ظاهريا صدمة لدى القارىء الذي اعتاد على الشفرات المتقنة ، ويؤدي هذا الى تحطيم الهالة التي تحيط بالعمل الفني ، وتخلق مسافة وتميزا أسلوبين ، ويمكن اعتبار عمل بوري لوشان في دراسته عن بنية النص الفني مكملة لوجهة نظرا أدورنو لانها تعرف النص بأنه خليط من الشفرات والمعاجم المتعارضة . وهذا التجديد في التيمات ، يصاحبه تجديد معجمي ، حيث يستخدم الفنان كلمات شائعة يرى الاتجاه التقليدي انها مبتذلة ويستبعد استخدامها في النص الفني ، هذا بالاضافة الى رفض الموضوعات التقليدية ، او البناء التقليدي ، الذي يؤكد الوضع القائم ، ولهذا يغيب التجانس ليحل محله التشتت كقيمة جمالية .

ويرى ادورنو ان آليات السوق تميل الى تدمير العناصر المميزة للعمل الفني وللثقافة عن طريق فصل المنتجات الثقافية عن سياقها الاصلي ، لأنه في ضوء آليات التبادل في السوق السلعي ، فان كل شيء يكون قابلا للمقارنة على مستوى السلعة ، فاللوحات يمكن نسخها وبيعها على نطاق واسع ، ليس لمصلحة الفن ، ولكن لترسيخ « الاقتناء » كقيمة يحرص عليها المجتمع السلعي لكي يروج منتجاته ويخلق هذا كله مسوغا كرنفاليا للفن ، فيصنع الفنان مطابقا باتتاج هذه العناصر الذي تتكون منها الحياة المعاصرة ، من خلال اللغة ، فالعدمة التي يطالب بها ادورنو

لا تتحقق الا على مستوى اللغة من اجل تعريف العالم الدلالى للحياة المعاصرة ، وبحيث يسعى الفنان لاظهار التعارضات الدلالية الأساسية لهذا العالم الذى نعيش فيه ، ولتوضيح القدرة غير المتجانسة . ويدعو ادورنو الى تجاوز هذا لدى الناقد فى اكتشاف الوضع الاجتماعى اللغوى ، فلا يكفى استخراج مفردات لغوية لنص ما ، وانما وصف عمليات التحويل الدلالى للغة فى عصر معين ، وهذا ما يمكن ان يؤسس علم اجتماع النص .

لقد وقف ادورنو فى صف الحداثة بصفة مطلقة سواء تلك التى تمثلت فى الموسيقى الجديدة — ذات الاثنى عشرة نغمة عند سوينبرج — أو فى الشعر عند باول سيلان ، أو فى المسرح عند بيكيت ، فالحداثة عنده هى التعبير الأصيل عن الواقع الاجتماعى المزق ، وهى السبيل لمقاومة هذا الواقع بالنظرف فى اللاعقلانية للتغلب على عقلانية الواقع القائمة ، فلابد للشاعر أن يكتب وهو ممتلىء بالواقع القاريخى ، وان يبحث عن الكلمات التى يتراوح فيها العذاب والحلم ، ولابد ان يغوص فى ذاتيته ليتمكن من تجاوز هذه الذاتية ، ويشارك مشاركة موضوعية فى لغة المجموع الانسانى الذى لم يتشوه بعد(٢) .

— محاولة لقراءة نقدية لفكر ادورنو الجمالى :

اذا كان جوهر مدرسة فرانكفورت هو النقد بمفهومه الشامل ، بمعنى نقد الانسان ، والمجتمع والثقافة ، والانظمة السياسية ، والفكر الانسانى ، فان هناك نقد يمكن ان يوجه للنظرية النقدية ، انها قدمت تحليلا نقديا لعصرنا الحاضر ، دون ان تتطرق الى المستقبل ، وتقديم تصور له ، باستثناء الجيل الثانى من مدرسة فرانكفورت ويمثله هابرماس حيث قدم صيغا لمعالجة بعض المشكلات

التى تعترض المجتمع المعاصر ، بينما نجد أدورنو ، لم يتجاوز نقد الماضى والحاضر ، ومن ثم فان فلسفته تفتقر للحديث عن المستقبل ، وهذا ما قد اعترف به هوركهايمر حين اعترف بأن النظرية النقدية لم تتجاوز نقد « العقل الاداتى » او « العقلانية التقنية » ؛ إى قد بدت نقدا للتفكير ذى البعد الواحد ، وهذا ما قد يساهم به فيما بعد - فى ظهور اتجاهات فلسفية لما بعد الحداثة ، تتجاوز النقد لاكتشاف افق آخر للتفكير الانسانى .

وقد جمع الدكتور عبد الغفار مكاوى فى دراسته عن « النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت »(٣) كثير من نقاط النقد التى يمكن أن توجه للنظرية النقدية، وابرز هذه النقاط « انها لم تستطع أن تقدم ابنية منهجية او نسقية محكمة ، ولذلك بقيت فلسفة حرة ومفتوحة ، تعتمد على حدوسهم الثاقبة اكثر مما تعتمد على التطوير التصورى الصارم للأفكار »(٤) .

وقد اعترف أدورنو بأن فلسفته عبارة عن محاولات لتغيير الواقع ، وقد فشلت هذه المحاولات ، لأن العقل قد هزم أمام السلطة التى استبدلت العقل الانسانى ، وابعدته من دوره الحقيقى ليتحول الى اداة لتحقيق المصالح ، ويشعرنا أدورنو « بمرارة الخذلان لبلوغ الواقع ؛ وتحول الى هزيمة للعقل بعد ان فشلت محاولات تغييره ، وربما يرجع السبب فى ذلك الى قصور التفسير الذى وعد بالتغيير العملى »(٥) . فالمجتمع الانسانى يستتر بلا عقلانية تعوق العقل عن اداء دوره فى نقد الواقع وتطويره ، ولذلك فان لجوءه الى ميدان الفن والنظرية الجمالية كان من قناعة كاملة بعدم امكانية الحلم الا من خلال الفن ، لأنه الملجأ الأخير لانسان هذا العصر .

واذا نظرنا الى جماليات أدورنو فعلينا ان نتساءل :

هل يمكن القول بأن جماليات أدورنو هى جماليات هيجلية ؟

لا يبقى هذا التماثل التوحيد بين أدورنو وهيجل على نحو مطابق تماما ، ولكن نريد من هذا التماثل ان نبين أن كثير من أفكار أدورنو تنتمى الى هيجل ، ولاسيما الوظيفة المعرفية للفن ، واستخدامه للمنهج الهيجلى فى تناول قضايا الاستطيقا على ضوء ماهو متاح من دراسات ، لم تكن متاحة فى عصر هيجل ، لاسيما دراسات علم الاجتماع وعلم النفس ، وقد اعترف أدورنو فى اكثر من موضع من كتابه جدل السلب Negative Dialectics بأن منهج هيجل اكثر جدلية مما يتصور هيجل نفسه ، بمعنى أنه يحاول الاستفادة من المنهج الجدلى اكثر مما استفاد منه هيجل نفسه ، ولهذا لا يمكن فهم جماليات أدورنو دون فهم فلسفة هيجل الجمالية ، التى تركز على أن الحقيقة تكمن فى الكلية التى تتحدد بشكل عينى فى علاقات متبادلة بين الأجزاء ، ولكن هذه الكلية ليست الا الجوهر الذى يتحقق فى الصيرورة ، اى الجوهر الذى يختفى وراء الظواهر ، ومهمة العمل الفنى هى ان يظهر الجوهر خلف الظواهر ، فالفن يكشف عن الطابع الوهمى للواقع اليومى ، ويقدم الفن بظاهر حسية تمتلك حقيقة اسمى ووجودا اكثر عمقا ، والفن لديه ينتمى لمجال آخر غير التفكير الفلسفى ، لأن المجال الفنى يخاطب الحواس ، والاحساس ، والحدس ، والخيال ، وهذا ما حاول أدورنو ان يبرزه من خلال تحليله الجمالى ، وهذا التأثر الهيجلى يتضح لنا فى الدراسات الثلاثة التى قام بها أدورنو عن هيجل ، بالاضافة الى ملاحظته بجورج لوكاتش ، الذى يعترف بهيجليته ، دون مواربة ، بل ويستخدم نفس المصطلحات الهيجلية مثل جوهر ، وكلية ، وخصوصية الوضع الفردى ، والذى اثر ليس على أدورنو فحسب ، وانما على معظم مفكرى مدرسة فرانكفورت ، لكن الفرق بين أدورنو ولوكاتش ان الأول استخدم المنهج الهيجلى فى تأسيس النقد الاجتماعى فى كل مظاهره ، بينما سعى الثانى الى تأسيس نظرية للأدب ، هى نظرية الانعكاس الأدبى ، التى تحاول ان تقدم التفسير الدلالى لآليات الشكل الفنى بوصفها تجسيدا لعناصر البناء الاجتماعى وديناميته .

ومن الواضح تجاوز أدورنو للطابع المعيارى ، لأن منهجه يؤسس على نقد المجتمع الاشتراكى والرأسمالى على السواء ، بينما تجتد فى جماليات لوكاتش هذا الطابع المعيارى ، الذى يختزل مهام الأدب الى مهام الفكر المفهومى ، ولهذا فان ادورنو طبق منهج جدل السلب على هيجل ذاته ، فقدم نقدا لجماليات هيجل ، كما رد على جورج لوكاتش حول امكانية اختزال الفن الى فكر ماهيمى ذات طابع فلسفى ، أو علمى ، فى رأيه أنه من المستحيل التوصل الى معادلات مفهومية لانتاج أدبى ما ، وهو يختلف تماما مع جولدمان فيما يزعمه من أن لكل نص أدبى ، نظام ماهيمى يمكن اكتشاف رؤية العالم من خلاله .

ويمكن القول بأن رؤية أدورنو الجمالية رغم انطلاقها من جماليات هيجل التى تعتمد على الفكر التأملى ، الا أنه قد انقلب ضد هيجل فى كثير من المواقف ، فهو يرفض مثلا اعتبار النص الأدبى كلا متجانسا ، وتعبيرا عن رؤية العالم على النحو الذى ذهب اليه لوتسيان جولدمان ، أو تعبيرا عن ايديولوجية ما .

ان جماليات أدورنو تسعى الى تأسيس علم اجتماع النص ، وفقا لقسم الأنشن الجمالية لذلك ، وبين الأبعاد الفلسفية التى يقوم عليها استقلالية الفن من المجتمع ، لكنه لم يترجم منهجه الى ادوات اجرائية يمكن استخدامها فى تحليل النصوص ، فبعض تفسيرات ادورنو يغلب عليها الطابع الانطباعى الذاتى ، وذلك مثل تفسيره المسرحية نهاية اللعبة لبيكيت ، وتأييده للشعر الغامض ، وما قدمه بيلى كاويل وتفسير وليس منهجا لتوصيف الأعمال الفنية ، وهذه التحليلات التى يقدمها أدورنو لا تراعى بقدر كاف البنية الدلالية الشاملة للنص .

ويمكن أيضا لفت الانتباه الى نقطة ضعف فى نظرية أدورنو الجمالية :

اولهما : تحمس ادورنو للفن الغامض كنقيد للمجتمع ، بينما هو فى حقيقة الامر نتاج لمجتمع السوق ، أو رد فعل له ، وثانيهما : أن نظرية ادورنو الجمالية تجعل نشأة الفن بشكل عام ، ويعتبر السؤال عن نشأة الفن واصوله هو سؤال مزيف ، والعكس هذا فى دراسته للنص الادبى فاهمل نشأة النص الادبى فى اللغة بوصفه ممارسة اجتماعية .

ان تحمس ادورنو لبعض النصوص الأدبية ، لم يكن تابعا من النزعة الجمالية بشكل كامل ، وانما تابعا مع تعاطفه السياسى مع هذه النصوص التى تمتاز عن النصوص السائدة ، وهذا يتسق مع فرضية التميز فى نظريته الجمالية ، بالاضافة لان هذه النصوص ترفض التماثل مع اى من القوى السياسية المتواجدة ، فهذا التعاطف هو نتيجة لأنه وجد فيها الملجأ الاخير للرفض الاجتماعى للبيئة السوق السلعى .

ويقنوع أدورنو بالتوحيد والمطابقة بين الوعى النقدى الذى يجسد النقد الاجتماعى الذى تتبناه النظرية النقدية مع وعى الفن ، وخاصة مع « الفن الغامض » ، أو « فن الطليعة » الذى يتمثل فى اعمال بيرانز كافكا وصموئيل بيكيت ، وفى هذا الشأن فإن وجهة نظره تختلف جذريا مع الطليعيين (السورياليين أو المستقبليين) الذين كان يسعى بنهم الى تجميل الواقع المعاش ، مهما كان سيئا ، وليس رفضه أو نفيه كما يسعى ادورنو لتأكيده وهذا التمايل الذى يقدمه ادورنو لا يفرض نفسه بالضرورة ، فبعض اعمال الفن لا تنقد الواقع ، وانما تسعى لتصوير يوتوبى له .

وهناك مشكلة اخرى ملازمة لجماليات ادورنو تظهر فى فكرة عدم الاتصال ، فهل يعنى هذا أن العمل الفنى الذى لا يمكن فهمه ، أو التواصل معه هو العمل الفنى الاصيل ؟ أليس هذا يفتح بابا لدخول أعمال غير فنية الى مجال الفن ، لاسيما أن تفسير

ادورنو للنص الادبي بوصفه وحدة قائمة بذاتها ، مثل الموناد Monad الذى نادى به ليبنز ، والعمل الفنى بهذا المعنى هو عالم مغلق لا يمكن تفسيره فى ضوء نشأته .

ويرى احمد المباحثين – وهو بير زيما فى دراسته عن النقد الاجتماعى – ان المدخل الادورنى – فى علم الجمال غير موضوعى ، بالمعنى الفيبرى للمصطلح ، لانه يعتمد على المدخل الفلسفى والاسلوبى الجمالية فى تحليل العمل الادبى ، وبالتالى ينطلق من موقف قيمى ، وليس من موقف موضوعى ، وهو موقف يتضمن تحيزا نظريا وسياسيا على حد سواء ، فهو يتحيز ضد السلطات القائمة ، ويرى زيما ان المقولات الاساسية لنظرية ادورنو الجمالية مثل النفى والتمايز يمكن ربطها بالفردية الليبرالية لجزء من المثقفين الالمان الذين ينظرون باسلوب نقدى للاصول الاجتماعية والتاريخية لفكرهم نفسه ، ومع نقد الفردية الليبرالية ، ودورها فى ظهور الفاشية ، فان ادورنو وهوركهايمر ولوفنتال سعوا الى انتقاد الاستقلال النقدى للفرد ، ولهذا فان دراسة ادورنو حول بيكيت هى نتيجة لسقوط الفردية الاوربية(٦) .

وهناك نقد آخر يمكن ان يوجه لادورنو يتمثل فى تجاهله لعملية التناص ودورها فى نشأة العمل الفنى ، فالنص الادبى مرتبط فى نشأته بنصوص اخرى سبقته ، وعلى الرغم من استحالة اختزال النص الادبى الى النشأة فقط ، الا انه لا يمكن تفسيره مستقلا عنها ، لان النصوص هى وقائع اجتماعية وايديولوجية ، بقدر ماهى ردود فعل لنصوص اخرى منطوقة او مكتوبة تجسد مشاكل ومصالح جماعية . فادورنو يرى فى الاعمال الفنية وحدة مغلقة ، « انها عمياء وتمثل على الرغم من ذلك فى انغلاقها على ماهو متواجد بالخارج »(٧) ، ويمكن هنا ان نتساءل كيف يمكن لنص ما ان يكون نفيا للواقع ، ونقدا له ، اذا لم يدر حوارا مع نصوص اخرى ، كعملية تسبق عملية الكتابة النهائية ؟ ويبقى

النص لدى أدورنو هو كل متعارض ، ومتناقض ، والصيرورة هي مفتاح التحقق للعمل الفني .

ـ أدورنو والأستطيقا المعاصرة :

اذا أردنا أن نحدد موقع أدورنو من اتجاهات الاستطيقا المعاصر ، فانه تنبع أهمية استطيقا أدورنو من اهتمامه بالبناء الداخلي للأعمال الفنية ، مما جعله قريبا من الاستطيقا المعاصرة ، التي تريد أن تتحول الى علم قائم بذاته ، بدلا من تبعيته للتأويلات السابقة ، وقد تأثر أدورنو في هذا بالاستطيقا الفينومينولوجية .

وقد ناقش أدورنو في كتاباته معظم الأسئلة والقضايا المطروحة في الاستطيقا المعاصرة ، وادار حوارا مع الاتجاهات المختلفة مثل البنيوية التكوينية لدى لوسيان جولدمان ، والواقعية النقدية لدى جورج لوكاتش ، والفن وعلاقته بالتكنولوجيا لدى والتر بنيامين ، والاستطيقا الفينومينولوجيا ، واستطيقا ماكس فيبر ، وغيرها من الاتجاهات المعاصرة .. مما قد يساهم في نشأة ما يسمى علم اجتماع النص ، وجماليات التلقي ، وعمق كثير من المفاهيم المستخدمة حول علاقة الفن والمجتمع والثقافة المعاصرة . صحيح ان محاولته الجمالية تابعة لنظرية الفلسفية في الجدل السلبي ، الا انه اكد على استقلالية الفن ، والعمل الفني ، واستمد من هذه الاستقلالية تفسيراته للفن ، ووضعه في المجتمع المعاصر .

هـوامش الخاتمـة :

1 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 66 .

٢ - د. عبد الغفـار مكاوى : النظـرية النقـدية لمدرسـة فرانكفورت ، تمهيـد وتعقيب نقـدى . حوليـات كليـة الآداب . الـكويت . ١٩٩٣ ، ص ٣٨ .

٣ - المرجـع السـابق : ص ٣٥ .

٤ - المرجـع السـابق : ص ٣٦ .

5 - Adorno : Op, Cit : P, 68 .

٦ - عبـر زيمـا عن رأيـه فى كتـابات أدورنـو ، وحـاول تفسـيرها فى ضـوء السـياق التـاريخى والاجتماعى والثقـافى فى دراسـته عن النظـرية النقـدية .. وأبـرز هـذا فى كتـابه عن النقـد الاجتمـاعى نحـو عـلم اجتمـاع للنـص الأدبى : ترجمـة عـايدة لطـفى ، مراجعـة د. أمينـة رشـيد ، د. سـيد البحراوى . دار الفـكر القاهـرة ، ١٩٩١ ، ص ٩٣ .

7 - Adorno : Op, Cit : P, 239 .

ترجمة لنصوص أدورنو

من كتاب « نظرية الاستطيقا »

هذه ترجمة لبعض نصوص أدورنو من كتابه « نظرية الاستطيقا » وقد الحقتها بالكتاب ، لكى نعطى نموذجا لكتابات أدورنو ، وطريقته فى معالجة القضايا التى يعرض لها .. ويرجع السبب فى اختيارى لهذه النصوص هو تحديد آراء أدورنو فى بعض القضايا الجمالية والفلسفية ، وترجمة بعض أجزاء هذا الكتاب الذى لم يسبق ترجمته الى اللغة العربية .

وقد نشرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب : نظرية علم الجمال او نظرية الاستطيقا Asthetische Theorie فى لغته الالمانى عام ١٩٧٠ ، وصدر من دار نشر المانية هى :

Suhrkamp Verlag Frankfort am Main .

وقد تم ترجمة النص الى اللغة الانجليزية من الطبعة الثانية من النص الالمانى التى صدرت عام ١٩٧٢ ، ونشرت الترجمة الانجليزية فى عام ١٩٨٤ ، من دار نشر Routledge & Kegan Paul فى لندن ، وقام بالترجمة س. لينهاردت C, Lenhardt وقام بتحرير النص كل من : جرتيسل أدورنو ورولف تيدمان Gretel Adorno وتقع الترجمة الانجليزية فى خمسمائة وستة وعشرين صفحة .

ترجمة ص ٥٠ ـ ٥٣

هذا التصنيع اساسى لتقدم حياة الانسان اما فى الوقت الحالى فان اهمية التصنيع تتعلق بالتجديد وهذا لا يعنى أن نتذكر انه حدث تغير فى الفنون الحديثة للمنتجات الصناعية نفسها خاصة فى المئة سنة الأخيرة حيث اصبح التقدم الصناعى اكثر تعقيدا .

وتأتى اهمية التجديد فى التصنيع جزئيا من العالم الخارجى

فالتقدم الصناعى الهائل من الناحية التكنولوجية والتنظيمية لا يتفيد بميدانه الخاص فقط ولكن بدلا من ذلك يجب أن نفهم جيدا بواسطة المجتمع بأشكال الحياة خاصة مجال الخبرات المعملية التى ترفض ما اصطلح عليه من الوجود القديم وهو الظن بأن الخبرة عبارة عن التحفظ ببعض المعلومات من جهة القائم على العمل والفن فى الحقيقة يمد شيئا حديثا عندما يمتلك القدرة على فهم نتائج التصنيع تحت الخطوط العريضة للانتاج مع اتباع جانب الخبرة الخاص فى نفس الوقت موضحا الاتطباعات فى أزمة الخبرة وهذا يأتى بوضع خلفية بمقدرات الانتاج فالفن الحديث لا يجب أن ينكر ماهو حديث من الخبرة والتصنيع ، وهذه الخلفية الموضوعية فى الغالب صورة مسبقة لما سيكون عليه الانتاج . والتحديث فى الفن ليس فقط فهم روح العصر فهما خاويا أو الوصول الى أحدث مستوى لغة الانتاج الصناعى ولكن الفن الحديث يصمم من جهتين . أولا : الوجهة الاجتماعية وهو البديل لعلاقات الانتاج . وثانيا : من الوجهة الذاتية وهى تعنى محاولة الوصول للكمال والانتشار بطرق متعددة ويمكن القول أن الفن الحديث هو بديل لروح العصر أكثر منه المرافقة على روح العصر اليوم هو ضرورة من متعاملين والمنتجين والمسئولين فى الفن لكى يبدوا جادا فى صورة تماثل ما كان متعارف عليه ولهذا السبب مثلا يستطيع الكثيرين فهمه . مثلا يوجد وكان يمكن أن نشم فيه رائحة الفن من الوجهة التاريخية أكثر جوانب التصميم فى الفن الحديث ويجب أن نعرف الآن بصورة طبيعية أن الاشارة الى الانتاج المادى ليس مجرد عمل عقلى مادى ولكنه يتلابس مع شىء ايمانى جدا . والأعمال الهامة للفن تبغى تحطيم كل شىء بحوق ولكنها تفشل فى الوصول الى المستوى الحضارى والسبب فى أن المتعلمين جيدا يغلقون على أنفسهم بعيدا عن الفن المتطور سريعا هو أغضبهم أن يشاهدوا التركيبات لقيم الفن التقليدى منفذا بقوى التاريخ التالفة للحداثة والنظرة الخبيثة تجعلنا نعتقد أن الفن الحديث عرضه للمساءلة عندما يتمادى ولكن عكس هذه النظرة هو الصواب . أن الفن الحديث يصبح

بوضوح المسألة عندما لا يتصادى وخاصة عندما يفتقد تلاحم العوالم التركيبية فيبدأ في الانحدار ، ولو وجدت فرصة على الاطلاق للأعمال الفنية لتستمر بعد وقت ابتكارهم فهذه الفرصة هي الاعظم لهؤلاء الذين يحتاجون الى الاشارة ولكنها فرصة ضيقة جدا لأولئك الذين يتمسكون بالماضي بشدة وهذا التبديل والتحديث يحتفظ بذاته تحت اسم « تحديث الحداثة » وهذا غير مقبول في عيون العامة الذين لا يقبلون الجديد بسهولة .

التطور الفني والتقدم .

كبديل للتصنيع وفكرة التطور الطبيعية الذاتية للفن فإن الاستبقاء المادي للتحديث يتطلب انضباط واعي للوسائل الفنية ومسورة اخرى للانتاج الفني بالاشتراك مع الانتاج المادي وهناك حاجة ماسة الى الوصول للعلاقات النهائية المادية للفن بهذا ليس مجالا للتجدي والتسابق العلمي للتحديث الفني في العمالم الصناعي .

ان التحديث والتقليد شيئين مختلفين تماما فالتطور التحديثي يتطلب التصميم النهائي للوسائل الفنية داخليا وفي وسائل الانتاج لكي نستطيع ان نحقق مثالا نستطيع تحقيقه الرسائل التقليدية بالاضافة الى ان الفن من الناحية التكنولوجية هو عبارة عن اتجاه ، تعبير اكثر منه مجرد تعبير فني وفي نفس الوقت فإن التحديث الصناعي يحاول أن يصفي الجوانب التقليدية فيبدو انه يتناقضا في تعبيرين الاجزاء فالفن الحديث يجب ان يكون خلق الاعمال في زمن محدد بطريقة محددة . والتحديث يتجاهل هذه النقاط المهمة في طبيات النقاط التقليدية التي تكاد ان تكون قد فقدت قوتها والتصنيع الحديث يتحمل امانة المسئولية الكاملة حين يجري خلف كل ماهو حديث والعذر المقدم هنا هو عذر غير لائق لان التحديث لا يغني رفض المساعدات لتحقيق العمل والهدف المأمول انى هذا الطريق هو في الواقع مستحدث جدا ..

ومن وجهة نظر التطلع المركزى للتحديث فان مشكلة الفن هو ان يحفظ مسافة بين طبقات المجتمع فى تقدمه وبين المستويات المختلفة للقوة الانتاجية وهذا يتطلب وعياً خاصاً ، فالأعمال الفنية بكل مكوناتها الخاصة لا تستطيع فى الحقيقة ان تمدنا بالتطبيق اللازم فى الحقيقة الاجتماعية . وهنا يتدخل التقليد كحاسة لازمة من انتاج الفن . فكل سلامة فنية متروكة على العمل الفنى تطبع بصماتها على المادة وعلى التكنيك . وايجاد هذه البصمات هو من عمل الفن الحديث اكثر من مجرد التخمين انه العنصر النقدى الذى يضمن تصفية الفن ، ان البصمات على المادة وعلى التكنيك هى الأساس لبدايات التصميمات الجديدة للانتاج وهى الخطوط التى تؤكد فضل الخلق الفنى السابق وبالعمل طبقاً لهذه القواعد فان الأعمال الجديدة تكون بديلا للأعمال المتروكة من قبل وهذا ما فهمه الباطنون التاريخيون الذين تصدئوا عن المشاكل الفنية للأجيال التى تعد بالنسبة لهم ليس فقط سلسلة من التغيرات طبقاً لقواعد انفعالية فعالة ولا هى سلسلة من التغيرات لقوالب موضوعة ولكنها تعد كما رمزت اليها المأساة اليونانية والتى توضح الاحتياج للنقد النفاق التقليدى . فالحق الواضح للأعمال الفنية هو جزء مؤكد للنقد الفنى لا بصورة مرضية وهذا هو السبب أن كل منهم ينتقد الآخر بين الأعمال الأخرى والعلاقة بينهم لا تقوم على ان احدهم اساس للآخر ولكن على العلاقة النقدية بينهم فيمكن ان نجد احد الأعمال الفنية بمثابة البعد النظرى للعمل الآخر وهذه الوحدة التاريخية للفن مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتصميم الذاتى للاعمال الفنية . وبهذه الطريقة فقط يستطيع الفن أن يفى بوعده من جهة اعادة التشكيل ونحن نستطيع ان نكون فكرة تقريبية عن طبيعة هذه الوحدة الفنية عندما ننظر الى اسلوب الفنانين بالطريقة التى ينظرون بها الى انفسهم من خلال مجالاتهم وحين يربطون بين الأعمال المختلفة بصورة خاصة بطريقة مجمعة اكثر من نظرتهم الى الانتاج بصورة فردية ذاتية .

مصـــادر الدراســـة(*) :

(أ) كتابات تيـودور ادورنـو :

1 - T, W, Adorno, Negative Dialectics, (London : Routledge & Kegan Paul, 1973) .

2 - T, W, Adorno and Max Horkheimer : Dialectic of Enlightenment (New York : Continuum, 1972) .

3 - T, W, Adorno, Politics and Economics in The Interview Material, « in T, W, Adorno et al, The Authoritarian Personality (New york : Harper & Brothers, 1950)

4 - T, W, Adorno, Aesthetics Theory, Trans, by C, Lenhardt and ed, Gretel Adorno and Ralf Tied emann, (London, Routledge & kegan Paul, 1984) .

5 - T, W, Adorno : « Freudian theory and the Pattern of Fascist Propaganda » in Psychoanalynis and the Social Sciences, ed, Geza Roheim (New York, 1951)

6 - T, W, Adorno : « Husserl and the Problem of Idealism » Journal of Philosophy, XXVII , 1 (January 4, 1940)

7 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Trans, by Knut

(*) لا تشمل قائمة المصادر والمراجع هنـا كل ما ورد ذكـره في البحـث ، والاقتصار على ذكـر اهـم هـذه المصـادر .

Tarnowski and Frederic will, Edition Northwestar University Press, Evonston 1973 .

8 - T, W, Adorno : Prisms, Neville Spearman, London, 1967 .

(ب) كتابات لفلاسفة مدرسة فرانكفورت :

1 - Herbert Marcuse : One Dimension of man, Beacon Papebach No, 221, Boston Press, 1966 .

2 - Walter Benjamin : Illuminations, Schocken, New york Cape, 1970 .

3 - W, Benjamin : Vnterstanding Brecht, English Translation by A, Bostock, NLB, London, 1973 .

4 - L, Lowenthal : Literature an The Image of man, Boston University Press, 1976 .

5 - Jurgen Habermas : Legitimation Crisis, Trans, by : T, Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975 .

(جـ) مراجـع عن مدرسة فرانكفورت :

1 - M, Jay, the Dialectical Imagination : Ahistory of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 L, Boston : Little Brown and Co, 1973 .

2 - H, Arendt, Introduction, Walter Benjamen 1892 - 1940 , London, 1969 .

3 - David Held, Introduction to Critical theory (Berkeley University of California Press, 1980) .

4 - Frederic Jameson (ed), Aesthetics and Politics, Debates be-

tween Eranst Bloch, Georg Lukàcs, Bertolt Brecht, W, Binjamen & theodor Adorno, NLB, London 1977 .

(د) مراجع عن الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال .

1 - Max webàr, The Protestant Ithis Lond : Butter & Tonnèr, LTD, 1930 .

2 - Pauline Johnson, Marxist Aesthetics (London : Routledge & Kegan Paul, 1984) .

3 - J, Hyppolite, Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit (Evanston : Northwestern Univerity Press 1974) .

4 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of Fine Art, trans, by : T, M, knox, Oxford University Press, 1975 .

5 - A, Hofstadter and R, Kuhns (ed), : Philoso phies or Art and Beauty, the University of Chicago Press, 1976 .

6 - G, Lukàcs : The young, Studies in the Relations between Dialectics and economics, Trans, Dy : R, Rivingstone, MIT Press, Cambridge, 1976 .

7 - Richard Wollin : waltar Benjamin : An Aesthetic of Redemption, Columbia University Press, New york, 1982 .

8 - E, Kant : The Critique of Judgement, Trans, by : J, C, Meredith, Oxford, 1952 .

9 - Jack, J, Spector : The Aesthetics of Freud, Astudy in Peychoanalysis and art, the Penguin Press, New york 1972 .

(هـ) مراجع الدراسة باللغة العربية :

- د. عبد الغفار مكاوى : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ، تمهيد وتعقيب نقدى ، حوليات كلية الآداب - مجلس النشر العلمى - جامعة الكويت - الحولية الثالثة عشرة - الرسالة الثامنة والثمانون ١٩٩٣ .

- هربرت ماركيوز : العقل والثورة : هيجل والنظرة الاجتماعية ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩ .

- لويس منفارق ، لويس دوالو : الثقافة الفردية وثقافة الجمهور منشورات عويدات : بيروت - باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٢ .

- رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم جابر عصفور دار الفكر - القاهرة ١٩٩١ .

- بيير زيما : النقد الاجتماعى : نحو علم اجتماع للنص الأدبى ترجمة : عايدة لطفى ، مراجعة : د. منية رشدى ، د. سيد البحراوى ، دار الفكر ، الطبعة الأولى ١٩٩١ م .

- كارل مانهايم : الايديولوجيا والطوباثية . ترجمة : د. عبد الجليل الطاهر ، مطبعة الارشاد جامعة بغداد ١٩٦٨ .

- كارل بوبر : بؤس الايديولوجيا ، نقد بيدأ الابماط في التطور التاريخى . ترجمة : عبد الحميد صبره . دار الساقى ، بيروت ١٩٩٢ .

- هربرت ماركيوز : البعد الجمالى ، نحو نقد للنظرية الجمالية الماركسية ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٢ .

- راضى حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر - دائرة الشئون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ .

- فيصل دراج : دلالات العلاقة الدوائية ، مؤسسة ميبال للدراسات والنشر ، سوريا - قبرص ، ١٩٩٢ .

- فيصل دراج : الانعكاس والانعكاس الأدبى ، مجلة ألف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد العاشر ١٩٩٠ .

- توكس : النظريات الجمالية لدى كانط ، وهيجل وشوبنهاور ، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .

- د. اميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

- ارنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة ، ترجمة مصطفى مرجان ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ١٣ ، ١٩٨١ .

- باتريك تاكيسيل : المدنية واللاعب : دور والتر بنيامين فى تأسيس علم الاجتماع التصويرى ، ترجمة د. حمدى الزيات ، مجلة ديوجين العدد ٧٨ .

- د. محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ، ١٩٩٢ .

- والتر بنيامين : الفن فى عصر الاستنساخ الصناعى : ترجمة سيزا قاسم ، مجلة شهادات وقضايا ، دار ميبال قبرص ، ١٩٩١ .

ـ روديجر بوينر : الفلسفة الألمانية الحديثة ، ترجمة فؤاد كامل ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة د. ت. .

ـ سيزا كولمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدى ، ترجمة وجيدة أسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٨٩ .

الفهـــرس

الموضـــوع	الصفحة
ـ مفتتـــح	٥
ـ مقـــدمة	٧
الفصـــل الأول	**١٥ ـ ٣٧**
علم الجمـال لدى النظريّة النقـدية	
ـ العصـر الجمـــالى	١٨
ـ المخيـلة واليوتوبيـا	٢٤
ـ مجـــال الاســتطيقا	٢٨
(تأسيس الاستطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل الذهبية)	
الفصـــل الثـــانى	**٣٩ ـ**
فلسـفة أدورنـو النقـدية	
ـ جـــدل التنـــوير	٤٣
ـ نقـد العقـل التمـاثلى : نقـد فلسفة الهـوية	٤٧
ـ نقـد الوضعية : نقـد العقـل الأداتى	٥٠
ـ جدليـات السلب : العقـل والهيمنـة	٥٣
ـ موقـع النظرية الجمالية من مشروع أدورنـو الفلسفى	٥٩
الفصـــل الثـــالث	
الفـن والحيـاة المعـاصرة	٧٣
ـ من من الاستطيقا النقـدية الى نقـد الثقـافة	٧٨
ـ الفـن والتكنولوجيا وأدوات الاتصـال	٩٠

الموضـــوع	الصفحة
الفصـــل الرابـــع	
نظـــرية الاســـتطيقا	١١١
ـ ـ نظـرية عـلم الجمـال	١١٢
ـ انـــتطيقا العمـــل الفـنى	١٢٤
الفصـــل الخـــامس	
اســـتطيقا الفنـــون	١٣٧
ـ استطيقا العمـل الأدبى والموسيقى	١٣٩
خاتمـــة	
ـ موقف أدورنـــو من مفهـوم الحـداثة	١٦٤
ـ محـاولة لقـراءة نقـدية	١٦٨
ـ أدورنـو والاسـتطيقا المعـاصرة	١٧٤
ملحق ترجمة لنصوص لأدورنو من كتاب « نظرية الاستطيقا »	١٧٧
مصـادر الكتـــاب	
الفهـــرس	

كتب صدرت للمؤلف : دكتور رمضان بسطاويسى

١ ــ علم الجمال لدى جورج لوكاتش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ .

٢ ــ فلسفة هيجل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٢ .

٣ ــ جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٣ .

٤ ــ علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، أدورنو نموذجاً ، سلسلة نصوص ٩٠ ــ القاهرة ١٩٩٣ .

أبحاث منشورة :

١ ــ الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية ، مجلة الفن ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ــ العدد العاشر ١٩٩٠ .

٢ ــ انطولوجيا الجسد والابداع الفني ، مجلة الفن ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ــ العدد الحادى عشر ١٩٩١ .

٣ ــ مفهوم الحداثة فى الفلسفة الماركسية ــ مجلة شهادات وقضايا ــ دار عبيال ــ قبرص ١٩٩١ .

٤ ــ الابداع : رؤية دراسة من منظور فلسفي ــ مجلة فصول الهيئة العامة المصرية للكتاب بالقاهرة ١٩٩٢ .

٥ ــ علم الجمال فى الدراسات العربية ــ مجلة القاهرة ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد ١١٦ ، ١٩٩٢ .

تحت الطبع :

ــ فلسفة هابرماس : العقل التواصلى .

ــ ثقافة ما بعد الحداثة لدى ليوتارد .

ــ الجنون فى الفكر العربى « بحث » .

ــ الخطاب الثقافى للابداع ــ القضايا الفلسفية فى عالم نجيب محفوظ الروائى « بحث » .

سلسلة نصوص ٩٠

صدر منها :

١ ـ أيام يوسف المنسى ـ رواية ـ السيد نجم ـ سبتمبر ١٩٩٠

٢ ـ قبض الجمر ـ رواية ـ ربيع الصبروت ـ يناير ١٩٩١

٣ ـ أيام هند ـ قصص قصيرة ـ سيد الوكيل ـ ابريل ١٩٩١

٤ ـ مقامات النقد والتحول ـ رواية ـ سعيد عبد الفتاح ـ سبتمبر ١٩٩١

٥ ـ حافة الليل ـ رواية ـ أمين ريان ـ يناير ١٩٩٢

٦ ـ هالة القمر النصفى ـ قصص قصيرة ـ مصطفى الضبع ـ سبتمبر ١٩٩٢

٧ ـ علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا د. رمضان بسطاويسى محمد ـ يناير ١٩٩٣

الكتاب القادم :

التراث المصنوع : عمليات تأويل التراث فى الأدب المصرى المعاصر

مجدى توفيق

سلسلة نصوص ٩٠ سلسلة غير دورية ..

المراسلات : السيد نجم

٢١ شارع عوض مهمى ـ سراى القبة ـ نصوص ٩٠ .

القاهرة ـ مصر

رقم الايداع
٨٥١٨ / ٩٣
الترقيم الدولى
I, S, B, N
777 - 00 - 5787 - 8

* مطبعة زهران *
٤ ش حمام المصبغة ـ الأزهر
١٦ ش الدرديرى ـ الأزهر
ت : ٥١٠٧٥٥٤