

البعد الإنساني للنظرية الجمالية عند (ثيودور أدورنو)

The human dimension of the aesthetic theory of (Theodor Adorno).

حشوف محمد العابد

جامعة وهران 2 محمد بن احمد، (الجزائر)، hachelouf.mohammed@univ-oran2.dz

تاريخ النشر: 2022/07/31

تاريخ القبول: 2022/07/27

تاريخ الاستلام: 2021/10/19

ملخص:

نحاول في هذه المداخلة بشكل عام، إبراز البعد الإنساني في فكر (ثيودور أدورنو) الذي يعتبر من أبرز أعلام (مدرسة فرانكفورت النقدية)، حيث قدّم شأنه شأن نظرائه ممن مثلوا المدرسة مشروعاً فلسفياً نقدياً ذو طابع "فني"، يشمل جميع مستويات الحياة بصفة عامة (الاجتماعية والاقتصادية والسياسية) وخاصة (الثقافية) منها، بغية تجاوز ما أصبح يعرف "بالعقل الأداتي" أو "أزمة العقلانية" التي ظهرت نتيجة المد العلمي والتكنولوجي الذي عرفه العالم في القرن العشرين والواحد والعشرين، ورد الاعتبار للجانب الإنساني، وكان الحل في ذلك عند (أدورنو) هو "الفن" الذي رأى فيه الفضاء المناسب لتجاوز أزمة العلوم الوضعية بمختلف أشكالها.

كلمات مفتاحية: الفن، النقد، التشيؤ، الإغتراب، العقل الأداتي، التسليع.

Abstract:

In this intervention, in general, we try to highlight the human dimension in the thought of (Theodor Adorno), who is considered one of the most prominent figures of the (Frankfurt Critical School) as he presented, like his peers who represented the school, a philosophical-critical project of an artistic nature, which includes all levels of life in general (social, economic and political) and especially (cultural) ones, in order to overcome what has become known as the "instrumental mind" or "the crisis of rationality" that emerged as a result of the scientific and technological tide that the world has known in the twentieth and twenty-first centuries, and to restore consideration to the human aspect, and the solution to that was when (Adorno) is the "Art" in which he saw the appropriate space to overcome the crisis of positive sciences in its various forms.

Keywords: art, criticism, reification, alienation, instrumental mind, commodification.

1- مقدمة:

لم يكن التطور العلمي والتكنولوجي ومنذ الإرهافات الأولى لظهوره وإلى غاية وقتنا الراهن يحمل في طياته تلك الصورة الإيجابية بشكل مطلق، وإنّما كان له مُخَلَّفَات سلبية عديدة أبرزها انعدام البعد الإنساني في العلاقات بين البشر التي غُيِّبَتْ وتلاشت مع ظهور التقنية بمختلف أشكالها، فَحَلَّت محل الإنسان وَهَدَّدَتْ كيانه فأصبح هذا الإنسان يعيش غريباً في عالم كان فيه هو السَيِّد. وبحلول (القرن 21) أصبح الوضع أكثر تعقيداً بوصول التطور العلمي والتكنولوجي إلى أَوْجِه، مِمَّا عَجَّلَ في البحث عن الحلول اللازمة، إذ اتَّفَق أغلبهم إن لم نقل جميعهم على أنَّ "علوم الإنسان" هي الحل الأمثل لرد الاعتبار لمكانة الإنسان في هذا الوجود في جميع مجالات الحياة. وأزمة التقنية خاصة في القرنين العشرين والواحد والعشرين.

ومنه، كانت (مدرسة فرانكفورت النقدية)، رائدة في هذا الصدد على يد العديد من الفلاسفة المفكرون، أبرزهم (ثيودور أدورنو) الذي بدوره سار في نفس السياق الذي تبنته المدرسة في هذه الجزئية، لكن بفكر مُتَفَرِّد ومختلف عن نُظرائه من ممثلي المدرسة، حيث رأى (أدورنو) أنَّ الخلاص من أزمة العلوم الوضعية والسياسات القمعية للأنظمة الشمولية التي فرضتها على البشرية، إنّما يكمن في "الفن"، لأنَّه حسبه منفصل الواقع ولا ينساق له، ويتميّز بطابع خاص من شأنه أن ينقل الإنسان إلى المكانة التي من المفروض أن يكون فيها في هذا الوجود.

وفي هذا الشأن، ساق (أدورنو) نظرية جمالية وفق قاعدة نقدية في هذا الشأن استطاع من خلالها إلى حد ما أنسنة الجانب التقني بمختلف أشكاله، ومنه:

- فيم يتمثّل البعد الإنساني لهذه النظرية الجمالية التي ساقها (ثيودور أدورنو)؟
- وإلى أي مدى استطاع أن يتجاوز أزمة التقنية؟ أو على الأقل الحد منها.

2. علم الجمال لدى النظرية النقدية (من أزمة العقلانية إلى الأفق الجمالي):

لا يمكن تناول نظرية (أدورنو) الجمالية، دون تحليل الأفق الجمالي الذي نشدته (النظرية النقدية)، بوصفه مجال الحرية المُتَّاح في الحضارة المعاصرة، حتى تطوّر الأمر ليُصبح "الجمالي Aesthetic" مصدراً رئيسياً من مصادر التحليل الفلسفي للحياة المعاصرة، وبعدها من أبعاد التجربة

الفلسفية، لدى كل فيلسوف من فلاسفة (مدرسة فرانكفورت) (بسطويسبي، 1993، ص: 17). وخاصة بالنسبة إلى (ثيودور أدورنو) و(فلتر بنيامين) و(هبريت ماركيزوز). لقد اهتم هؤلاء المُفكرين بالفن والجمالية قصد الخروج من الأزمة التي عرفتھا المجتمعات المعاصرة في ظل تحكُّم كُلي للعقلانية الأداة أو التكنولوجيا وحل تناقضات الحداثة وإشكالاتها، حيث تحوَّلت هذه العقلانية في هذه المجتمعات إلى أداة مُضادة للتحرُّر الإنساني، والتقدُّم إلى إرتكاس وتقهر، والسعادة إلى شقاء وتمزُّق العقل إلى اللأعقل (بومنير، 2012، ص: 45). وخاصة ما يتعلَّق بالسيطرة وانهيار موقع ومكانة الفرد في المجتمعات الغربية، النزعة التشاؤمية للكاتبين، ظهور اللاتسامح "...الخ، هذا، وقد" انطلق (هوركايمر) و(أدورنو) من مشروع "عصر التنوير" بما هو لحظة تأسيسية للحداثة الغربية، ومن أهم الأسس أو المبادئ التي قام عليها هذا المشروع "العقل والحرية والعدالة واحترام كرامة الإنسان وحقوقه" وفكرة "التقدُّم الإنساني"، وهذا قصد التخلص من الظلم الذي ظلَّ يُعاني منه الإنسان ومن مختلف أشكال السيطرة التي عرفها في ظل المؤسسات (الدينية والسياسية) التي كانت سائدة في أوروبا في تلك الفترة...لقد أخذ هؤلاء على عاتقهم متابعة المشروع النقدي الذي أرساه (كانط) ولكن من منظور جديد، يقوم على تجذير "النقد"، أي القيام بنقد جذري وكامل للفكر والحضارة الغربيين. (بومنير، 2010، ص: 11...26).

و"أهم ما يُميِّز هذا القرن في الفكر الفلسفي" اهتمامه بالبعد الجمالي في التجربة الإنسانية المعاصرة، بوصفه أفقاً جديداً للإنسان، وتنوّعت الاتجاهات الجمالية على نحو غير مسبوق في الفكر الفلسفي، فلم يعد البعد الجمالي أحد أبعاد التجربة الفلسفية للمفكر، وتأتي في ذيل اهتماماته كتطبيق لمنهجه العام في مجال الفن والخبرة الجمالية، وإنَّما نجد بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كُلَّها بصبغة جمالية وظهرت صورة الفيلسوف المشارك في الحياة الثقافية لمجتمعه، ناقداً أو مُحليلاً للأعمال الفنيَّة والأدبية، ونجد هذا لدى (مارتن هايدغر، وجورج لوكاتش، وكروتشه وديوي) وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم...ولذلك فإنَّ اهتمام (أدورنو) بالنظرية الجمالية هو تعبير عن المناخ العام، وروح العصر التي ترى في "الفن" خلاصاً من أسر النظام الاجتماعي والسياسي الذي لم يعد مُحققاً لأمال الإنسان في حياة سوية تُلبي حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية.. (بسطويسبي، 1993، ص: 18).

لقد قامت (النظرية النقدية) منذ نشأتها في الثلاثينات من القرن العشرين بنقد جذري لمشروع "التنوير" بما هو رمز الحداثة الغربية، هذا ما يظهر بصورة جلية في "جدل التنوير" الذي كُتب بالتشارك بين (ماكس هوركايمر Max Horkimer 1895 - 1973 م) و(ثيودور أدورنو Théodor Adorno 1903 -

1969م)، ويعتبر هذا الكتاب بإجماع كل الباحثين المختصين في (النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت) أهم نص فلسفي مُمَثِّل لهذه المدرسة وخاصة جيلها الأول. هذا ويعود كتاب "جدل التنوير" إلى حقبة الأربعينات من القرن العشرين، وهي الفترة التي شهدت هجرة أغلبية مُفكري (مدرسة فرانكفورت) إلى مختلف بلدان العالم وعلى رأسها (الولايات المتحدة الأمريكية)، وهذا بعد الأحداث التي عرفتتها (ألمانيا) إثر صعود "النازية" ووصولها إلى الحُكم، والملاحقات التي تعرّض لها الكثير من المثقّفين والمُفكرين، خاصة من ذوي الأصول اليهودية. بهذا المعنى يمكننا القول بأنّ "جدل التنوير" ظهر في سياق تاريخي مُتميّز عرفته المجتمعات الغربية في تلك الفترة بعد صعود النُظم السياسية الشمولية، (كالنازية، والفاشية والستالينية) وجو الحروب التي شهدتها (أوروبا) في هذه اللّحظة التاريخية. (بومير، 2010، ص 11).

3. تأسيس الاستطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القمعية:

إنّ الاستطيقا تفقد حُرّيّتها حين تدّعي لذاتها وظيفة واقعية ذات تأثير في حل مشكلات الواقع بشكل مباشر، فالاستطيقا تحاول عن طريق الأشكال الجمالية أن تتجاوز واقع القمع، وتُجسّد عالماً خُراً، وبالتالي فإنّ مجال الاستطيقا ليس معياراً لصحة أي مبدأ في واقع ما، وهي كالتخيّل - لا واقعي - في ماهيته، ولكن يُسارع البعض إلى القول بأنّ الاستطيقا يمكن أن تلعب دوراً في الحياة، عن طريق الإعلاء والزخرف الثقافي، أو باعتبارها أهواء شخصية، فالوجود الجمالي بهذا المعنى أقل مرتبة أمام محكمة "العقل" النظري والعملية، ولكن هذا التصوّر تابع للقمع الثقافي، الذي يُريد أن يسوق كل شيء وفقاً لمبدأ المردود، بحيث يكون داخل البناء وليس خارجه. (بسطويس، 1993، ص: 28-29).

ويتمثّل الموقف الأكثر تقدّماً حول "الفن" والذي تبنته (مدرسة فرانكفورت) في كل تاريخها في الفكرة النقدية المُتمثّلة في "الإيجاب"، "وقد أعطى (ماركيوز) في عام (1937م)" هذه الفكرة أوضح تعبير عنها: المقصود بالثقافة الإيجابية تلك الثقافة الخاصة (بالعهد البرجوازي) والتي أدّت في مجرى تطوُّرها إلى عزل العالم العقلي والروحي كعالم مُستقل من القيّم عن الحضارة وهو عالم يُعد أيضاً أسوأ من الحضارة. وتتمثّل سمته المُميّزة الحاسمة في تأكيد عالم مُلزم بصورة شاملة، وأفضل وأكثر قيمة بصورة أبدية، عالم يجب تأكيده بصورة غير مشروطة، عالم مختلف جوهرياً عن العالم الواقعي المُتمثّل في النضال اليومي من أجل البقاء، لكنّه "قابل للتحقيق من جانب كل فرد لنفسه" من الداخل بدون أي تحويل للواقع الاجتماعي. (سليتر، 2004، ص: 190).

فالتجربة الأساسية في مجال "الاستطيقا" هي التجربة الحسية، ذلك لأن الإدراك الجمالي هو في جوهره "حدس"، وليس تصوُّراً، وتقوم طبيعة الحساسية على "بعد الاستقبال"، بمعنى أن الإدراك الجمالي يحدث نتيجة للأثر الواقع على الحواس من قبل الموضوعات المُعطاة، ولهذا فإنَّ تصوُّر موضوع ما في شكله الخالص، هو أمر "جميل" لأنَّه من إنتاج التخيل. (بسطوسي، 1993، ص: 29).

4. الفن بوصفه تطويعاً (صناعة الثقافة وموقف أدورنو منها):

قامت (مدرسة فرانكفورت) بصياغة نقدها للتطويع الثقافي في قالب هجوم ليس فقط على الفاشية، بل-أساساً- في قالب هجوم على (الرأسمالية الاحتكارية) بمجملها...ويؤدّي هذا، وهو الموقف الأشد راديكالية (لمدرسة فرانكفورت) إلى ظهور مفهوم عن "الشمولية" لا يمكن استخدامه للدفاع الإيديولوجي عن (الرأسمالية الالفاشية) المعاصرة. وهذا المفهوم عن "الشمولية" هو الذي يُشكّل جوهر تقييم المعهد "للثقافة الشعبية" بوصفها قوة تطويعية. (سليتر، 2004، ص: 193).

أمّا فكر (أدورنو) بإزاء هذا الموضوع، فهو أكثر التباساً وقصوراً. ففي مقال مُبكر له في نظرية الطبقات، قدّمه خلال مرحلة (الاشتراكية الوطنية)، "ألحّ على القول بأنّ" من يقع عليهم الاضطهاد لم يعد بوسعهم اكتشاف أنفسهم كطبقة، لأنَّه بدل أن تصبح طبيعة المجتمع الطبقي واضحة على نحو قاطع، فإنَّ المجتمع الجماهيري الذي بلغ أوجّه جعلها غامضة، وأنَّه على عكس نظرية (ماركس)، أصبحت (البروليتاريا) عقيمة اجتماعياً. (بوتومور، 2004، ص: 76)، فهو لم يجد مصطلح "الثقافة الجماهيرية" وافياً نظراً لما ينطوي عليه من أنّ "الثقافة الحديثة" هي من نتاج الجماهير بمعنى من المعاني، في حين أنّها نتاج صناعي يُباع للجماهير كسلعة في حقيقة الأمر. وبالمقابل، فإنَّ ذلك التقارب الغريب بين "الثقافة" و"الصناعة" هو وحده الذي أنصف حقيقة أنّ "الثقافة" لم تعد ذلك التعبير الإنساني الحي عن التكامل الاجتماعي بقدر ما غدت نتاجاً للمصالح التجارية المتداخلة قائماً على التلاعب والمضاربة. (هاو، 2010، ص: 62).

وهكذا فإنَّ ما تهاجمه (مدرسة فرانكفورت) ليس تطوُّر "الثقافة الجماهيرية" بوصفها "ثقافة جماهيرية"، بل الشكل القمعي المُحدّد الذي ترتديه "الثقافة الجماهيرية" أو يتمُّ فرضه عليها برعاية (رأس المال الاحتكاري). (سليتر، 2004، ص: 194).

تحاول الأحزاب المنتفعة أن تشرح مبدأ "الصناعة الثقافية" بالاستعانة بالتقنية وإذا كان عليها التوجّه لملايين النَّاس، فهي تفرض طرق إنتاج تقوم بدورها في كل مكان بإنتاج أمور مُعلَّبة تكفي العدد الأكبر من الطلبات المتماهية. والتناقض التقني بين بعض مراكز الإنتاج ومراكز الاستقبال المتفرقة يفرض إدارة قادرة على التنظيم وعلى التخطيط (هوركايمر وأدورنو، 2006، ص: 142).

ويرجع فضل تطبيق (النظرية النقدية للمجتمع) على "الثقافة الشعبية" إلى حد بعيد إلى (أدورنو)، الذي لم ينتقل إلى (أمريكا) إلّا في عام (1938م)، ليعمل في مشروع "أبحاث إذاعة برنستون"، ولا غرابة في أنّ التحليل النقدي الذي وجّهه (أدورنو) للثقافة الشعبية كان في نفس الوقت نقداً للمنهج الوضعي المستخدم في وسائط الأبحاث (الأورثوذكسية)...رفض (أدورنو) أن يقيس ويُصنّف نماذج ردود أفعال المستهلكين وكأنّ هذه النماذج "مُحدّدة" بحيث لا يمكن تحويلها، وبدلاً من ذلك، كان معنياً بربط هذه النماذج "بالواقع الموضوعي" ممّا كان المستهلكون يُبدون ردود أفعالهم عليه. (سليتر، 2004، ص 194). ومنه فقد: "انصبَّ مُعظم نقد (أدورنو) للثقافة على صناعة التسلية الأمريكية...: "إغراء صناعة الثقافة"، وهذا ما دفعه لأن يُسلِّط تحديقه المُدْمِرة على (الأفلام، والمذياع، والتلفاز والموسيقى الشعبية)، و(الصحف) التي عملت بكل سرور على تعزيز ذلك الوهم الذي مفاده أنّ "الحياة الحسنة" إنّما توجد في السلعة". (هاو، 2010، ص 62-63).

تقوم نماذج الإنتاج على ما يفترض من حاجات المستهلكين: وبذلك يُصار إلى شرح سهولة تقبلها. وبالفعل فإنّ دائرة التحرُّك والحاجات التي تنجم عن ذلك تعيد وتُضَيِّق عرى النظام أكثر فأكثر، أمّا ما لا يُفصح عنه فهو أنّ الأرضية التي تكسب التقنية سلطتها على المجتمع بواسطتها هي السلطة القائمة بالمسيطرين اقتصادياً، ففي أيامنا لا فرق بين العقلانية التقنية وعقلانية السيطرة بالذات (هوركايمر وأدورنو، 2006، ص: 142-143).

ويبدأ عرض (أدورنو) لإنتاج الثقافة الشعبية بظاهرة "التنميط" أو "التوحيد القياسي"، وهي عملية تفرض احتكارات صناعة الثقافة عن طريقها الأعمال الناجحة، و"الأنماط" و"الأمزجة" على المادة التي ينبغي تشجيعها وللتوحيد القياسي مُكمِّل هو تقنية "الزعة الفردية الكاذبة": نعني بالإضفاء الكاذب للطابع الفردي إحاطة الإنتاج الثقافي الجماهيري بهالة الاختيار الحر أو السوق المفتوحة على أساس التوحيد القياسي ذاته، والتوحيد القياسي للأغاني الناجحة يُبقي المستهلكين على الخط عن طريق القيام بالاستماع بالنيابة عنهم، إن جاز القول، و"الزعة الفردية الكاذبة"، بدورها، تُبقيهم على الخط عن طريق

جعلهم ينسون أن ما يستمعون إليه قد سبق الاستماع إليه بالنيابة عنهم، أو أنه "سبق هضمه". وتوزيع هذه السلعة ذات الطابع الفردي الكاذب يجد التقنية الملائمة لتعزيزه في الإعلان المتواصل الذي يُحطّم أية مقاومة لما هو مُتمائل دوماً عن طريق "إغلاق سبيل الهرب". وبهذه الطريقة، تصبح عادات الاستماع ذاتها مُوحّدة قياسياً. (سليتر، 2004، ص: 195-196).

وفي هذه الحالة، فإنّ ادّعاء "إعطاء الجماهير ما تُريده" لا يكون مقبولاً (بصورة وضعية) بوصفه واقعاً لا يقبل التحويل، بل يتعرّض هذا الادّعاء ذاته لهمة "التطويع"، ويرجع الفضل إلى (أدورنو) في ربط هذا التطويع وإن بصفة برنامجية وحسب، بمسألة تطويع الجماهير على جبهة الإنتاج. (سليتر، 2004، ص: 196).

إنّها سمة المجتمع المغترب: فالسيارات والأفلام والقنابل تؤمن ترابط النظام إلى درجة أنّ وظيفتها القائمة على التسوية قد انعكست على الظلم الذي حقّزته. لم تصل تقنية "الصناعة الثقافية" حتى أيامنا إلّا إلى جعل الإنتاج إنتاجاً مُقنّناً، إنّه صناعة أشياء متماثلة مُضجّية بكل ما يُشكّل فارقاً بين منطق العمل ومنطق النظام الاجتماعي يشكل ذلك لا محصلة نظام التطور التقني بوصفه نظاماً، بل محصلة وظيفته في الاقتصاد الحالي (هوركايمر وأدورنو، 2006، ص: 143).

وفي كتاب (أدورنو) عن "فلسفة الموسيقى الحديثة"، يُقدّم عرضاً جديلاً - مُستفيداً من منهج (هيجل) والموسيقار (شونبرج)، فالثورة اللانغمية لهذا الموسيقار قد نشأت في سياق تاريخي، يُؤدي فيه صبغ الثقافة بالصبغة التجارية إلى القضاء على قدرة المستمع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسيكي، ولذا فإنّ الاستقلال التجاري للتقنيات الفنيّة في: "السينما، والإعلانات، والموسيقى الجماهيرية)، تدفع المؤلّف الموسيقي إلى إنتاج موسيقى مُبعثرة مُجرّاة تتنكّر للقواعد الأساسية للغة الموسيقية (النغمية) نفسها، فأصبح كل صوت فردي مفصّلاً عن غيره، لا يكتسب معنى من السياق المحيط به. ويصف (أدورنو) مضمون هذه الموسيقى "اللانغمية" بلغة التحليل النفسي، أو يُقدّم تحليلاً نفسياً لها، فالنغمات المعزولة بقسوة تُعبّر عن النزوات الجسدية الصادرة عن "اللاوعي"، ويرتبط الشكل الجديد بافتقاد الفرد للتحكّم الواعي في المجتمع المعاصر. وتهرب موسيقى (شونبرج) من الرقيب، بمعنى أنّها تتخلّص من رقابة التعقّل الكلاسيكي، إذ تسمح بالتعبير عن البواعث اللاواعية العنيفة، التي لا يقبلها العقل، ومع ذلك فإنّ هذه "اللانغمية الجذرية" تنطوي على بذور تطوّر جديد هو "السلم الإثنى عشر" للنغمات، في عالم من الموسيقى الراسخة. (بسطويس، 1993، ص: 149).

ومُستهلكو التسلية الموسيقية هم أنفسهم موضوعات، أو- في الواقع- مُنتجات لنفس الآليات التي تُقرّر إنتاج الموسيقى الشعبية. ولا يقوم وقت فراغهم إلا بإعادة إنتاج قدرتهم على العمل، إنّه وسيلة بدلاً من أن يكون هدفاً...وهم يريدون "السلع المُوحّدة قياسياً" و"الإضفاء الكاذب" للطابع الفردي لأنّ وقت فراغهم هرب من العمل وهو في نفس الوقت قد صيغ على غرار تلك المواقف السيكلوجية التي عوّدهم عليها على وجه الحصر عالم العمل اليومي الذي يعيشون فيه. (سليتر، 2004، ص: 196).

ويُشَدّد (أدورنو) على أنّه في الإعلان المتواصل، على سبيل المثال، يتصرّف النَّاس بطريقة لا يمكن للمرء توقُّعها منهم إلا إذا تَمَّت رشوتهم، فالرشوة تحدث، ولكن هذا يتناغم مع الطريقة "الاعتيادية" في العرض. والنقطة التي لها مغزاها هي أنّ التطويّعات التي يتضمَّنُها إنتاج "سلع الثقافة"- رغم أنّها تهدف في المقام الأوّل إلى تحقيق الاستهلاك المربح أكثر ممّا تهدف إلى الأثر الإيديولوجي- يُمكنها في أوضاع خاصة أن تقتنر بِسُر مع "التطويع السياسي" المُتعمَّد. ولهذا يُشَدّد (هوركايمر) و(أدورنو) على دور "الإذاعة" في الانتقال إلى (الفاشية) في إطار صناعة الثقافة التي تُنشئ هيئة نزيمية في الظاهر و"تلائم الفاشية تماماً". وتُصبح "الإذاعة" في نهاية الأمر الناطق العام باسم (الفوهرر). (سليتر، 2004، ص: 197).

وهذا ما حدا (بأدورنو) و(هوركايمر) في العام (1947م)، وفي سياق كتابتهما عن "السينما" في كتابهما "دياليكتيك التنوير 1972: 126-127"، لأن يصفها مالها من ضروب التأثير بأنّها نوع من التسكين مُثار إثارة: "لا تدع السينما الناطقة أي مجال للخيال أو التأمل من طرف الجمهور، الذي يكون عاجزاً عن تقديم أي رد أو استجابة ضمن بنية الفيلم، فهو يحيد عن تفاصيله الدقيقة دون أن يضيع منه خيط القصة، وهكذا يدفع الفيلم ضحاياه لأن يُقيموا ضرباً من المساواة المباشرة بين هذا الفيلم والواقع. وفي هذا المجال، فإنّ السينما الناطقة تُزُمرسح الوهم وتُتفوّق عليه إلى حد بعيد...فهي (أي هذه الأفلام) تكون مُصمَّمة على نحو يحتاج إلى السرعة، وقوّة الملاحظة، والخبرة كما تُفهم ويُحاط بها أية إحاطة، ومن ثَمَّ فإنّ ما يسندُها من فكريظّل بعيداً عن الشكّ والمُساءلة إذ يسعى المُشاهد لئلاً يُفوّت شيئاً من اندفاع الوقائع وتدفُّقها الذي لا هوادة فيه، ومع هذا فإنّ الجهد المطلوب لإثارة استجابة المُشاهد هو جهد شبه آلي، حيث لا يُترك أي مجال للخيال". وعلاوة على سرعة الصُّور وضراوتها، فإنّ ما يجعل استجابة الجمهور شبه آلية، هو أنّ بنية "الفيلم" ومحتواه هما من ذلك النوع الذي يُمكن التنبُّؤ به إلى حد بعيد، فما إن بدأ "الفيلم" حتى يتّضح كيف سينتهي ومن سيُثاب، أو يُعاقب أو يُنسى. فالأمر قائم على كليشيهات جاهزة ثابتة ولا تتغيّر (هاو، 2010، ص: 63).

وهكذا تُوفّر صناعة "الثقافة" آلية أساسية لتكييف الأفراد ذلك التكليف السلس تبعاً لمقتضيات السلوك التي تقتضيها (الرأسمالية الاحتكارية). فهي تُوفّر إحساساً بالإثارة في الوقت الذي تُمارس فيه تأثيرها المُنوّم أو المُخدّر. وهي تبثّ امتلاء التجربة الجمالية وتُشجّئُهُ بطريقة تتّسق تماماً مع انحدار الفرد واضمحلاله (هاو، 2010، ص: 63-64). ومنه: "يسعى (أدورنو) في "النظرية الجمالية" إلى إبراز الوظائف النقدية لفكرة "التمائز الجمالي" والمسافة الجمالية التي يرفض التخلّي عنهما لحساب "الاتصال الجماهيري" الذي يحدث للفن نتيجة استخدام التكنولوجيا، وفي رأيه أنّ جميع التنازلات التي يُقدّمها الفنّان من أجل إمكانية الفهم والتواصل، هي في رؤية تنازلات لصالح قيمة "التبادل السلبي"، لأنّها تُحوّل العمل الفنيّ لسلعة قابلة للتسويق التجاري والإيديولوجية. (بسطويسي، 1993، ص: 145).

وأخيراً، يطرح تحليل الاستخدام التطويعي "لوسائل الاتصال" متعاضمة التّموّ مسألة الاستخدام غير التطويعي، وحتى النقدي، لهذه الوسائل، غير أنّ من الضروري، قبل أن يكون بمقدورنا بحث هذه المسألة، أن نُحدّد أولاً المفهوم العام لفن "نقدي" و"الفن النقدي" بمعناه المادي، يرتبط ارتباطاً لا ينفصم بالنضال العام من أجل التغيير الاجتماعي الجذري، إنّه إذا استعرنا عبارة (أدورنو) - من سياق مختلف - مسألة تتعلّق بما هو الذي يُناضل "الفن" ليكون و"قد يكون في مستطاعه أن يكونه". (سليتر، 2004، ص: 197). ويحمل الفن النقدي لدى (أدورنو) طابع "النفي" عن طريق مقاومة القوالب الاجتماعية والتجارية، عن طريق رفض الاتصال السهل، ولهذا فالأعمال الفنيّة الصعبة تلعب دوراً في المقاومة الجمالية للواقع، ولهذا فإنّ النصوص التي تفلّت من "الاتصال الجماهيري" تستطيع أن تلعب دوراً نقدياً في المجتمع المعاصر. (بسطويسي، 1993، ص: 145-146).

فإذا ما كانت الحياة الحسنة مرتبطة برابط ما مع السعادة، والجسيّة، وإيجاد معنى للحياة، فإنّ الإنتاجات التي تُقدّمها الصناعات الثقافية لم تقدّ الذات صوب تحقيق السعادة، والجسيّة، والمعنى، بل حَرَفَها بعيداً عن ذلك كلّهُ. ولقد كانت الثقافة ذات مرة مُستودع عناصر مثل "الحقيقة والجمال". (هاو، 2010، ص: 63).

5. أدورنو وتقويض النزعة الوضعية:

يجيء نقد (أدورنو) للوضعية ضمن محاولته الكشف عن الأبعاد (الاجتماعية والسياسية) للمناهج الفلسفية المعاصرة، التي استفادت منها "العلوم الإنسانية" فلقد اختار (أدورنو) الوقوف مع فلسفة

(مارتن هايدجر) ضد "الوضعية" التي تنسف "الأنطولوجيا"، وذلك لأنَّهما ينتميان فعلاً إلى نفس السياق التاريخي و(هايدجر) يُزَوِّد العالم التاريخي بأساس أنطولوجي، من خلال مفهومه عن "القلق الإنساني" و"فلسفة الفعل" (بسطويسبي، 1993، ص: 50-51). لذلك: "فإنَّ إخضاع كل شيء (الطبيعة والإنسان) للتجريب والتكميم الرياضي كما دعت إلى ذلك "الفلسفة الوضعية" أو "الوضعية **positivisme**" جعل "العقلانية" عاجزة تماماً عن إدراك العمليَّات الاجتماعية والإنسانية في سياقها الشامل الذي يتخطى حدوده المباشرة، بل إنَّها تعجز تماماً عن إدراك غائيات نهائية أو كليات متجاوزة للمعطيات الجزئية الجسدية والمعطيات المادية الآنية، وهو ما يعني أنَّه يُصبح عاجزاً تماماً عن تحقيق أي تجاوز معرفي أو أخلاقي (بومنير 2010، ص: 29). ويأتي نقد (أدورنو) للوضعية كنظام مفهومي للمعرفة، لأنَّه يُشكِّل سلطة رمزية يرفعها المجتمع المعاصر، ودور "الفلسفة" عند (أدورنو) هي إعادة النظر في الموجود والمألوف، ولا تفصل بين العلوم الاجتماعية والفلسفة، واختلاف (أدورنو) مع "الوضعية" ليس اختلافاً حول حدود المجالات المعرفية، أو على موقع العلم في المجتمع المعاصر، وإنَّما هو اختلاف جوهري في الفهم لقضايا الواقع والمجتمع والحدثة، وهو اختلاف بين منطق لا يعزل الظواهر الإنسانية عن مُكوِّناتها الداخلية والخارجية، وبين منطق مُكْرَّس لحقل معرفي واحد، و(أدورنو) لا يفصل بين النظرية والممارسة، بينما "الوضعية" تصبغ منطقاً لنظرية العلم، ولا تتجاوز هذا لمحاولة تأويل الواقع، ولا تتفاعل مع الأسئلة التي تُثيرها العلوم الاجتماعية (بسطويسبي، 1993، ص 51). لهذا السبب نفسه تصبح "العقلانية الأداة" غير قادرة على تجاوز الحاضر للوصول إلى الماضي وإلى استشراف المستقبل، أي أنَّها تسقط تماماً في "اللازمنية" و"اللاتاريخية". (بومنير، 2010، ص: 29-30).

وباعتبار "الوضعية" على أنَّها: "المعرفة الفعلية الصحيحة على نحو كوني شامل، لأنَّها تقوم على الرصد النزيه للوقائع بصرف النظر عن أصلها الاجتماعي- التاريخي، ولا تقوم على التأمل. وتدين شعبية هذا الاعتقاد بالكثير إلى النجاحات التي حَقَّقها العلم الحديث..." (هاو، 2010، ص: 274). يمكن القول، انطلاقاً ممَّا سبق، أنَّه بقدر ما تنمو المعرفة العلمية التي أخذت طابعاً أداتياً بقدر ما يجد الإنسان أنَّ آفاق حُرِّيَّته وسعادته تتقلَّص وكذلك استقلاله الذاتي باعتباره فرداً، بل إنَّ قدرته على التخيل والحُكم المُستقل يتناقص أيضاً. (بومنير، 2010، ص: 30).

وقد بيَّن (أدورنو) في "جدل السلب" أنَّ المجتمع كُليَّة لا يمكن أن يُفهم إلَّا من خلال الفرد، والفرد يتجدَّد وتُتَّضح ملامحه من خلال المجتمع، الذي يتجدرُّ في أعماق الفرد، وبالتالي فإنَّ "الفلسفات

الوضعية" لا يمكنها أن تُدرك عناصر التوتُّر بين "الفرد" و"المجتمع"، الذي عبَّرَ عن نفسه في انهيار العقل وتحوُّله إلى أسطورة بربرية معاصرة. (بسطويسي، 1993، ص: 51).

لهذا السبب انشغلت النظرية النقدية (لمدرسة فرانكفورت) كثيراً بمصير الإنسان الغربي المعاصر الذي تقلَّصت مساحات حُرِّيَّته، وذلك على الرغم أنَّه يعيش اليوم في مجتمعات جعلت "الحُرِّيَّة" و"السعادة" و"التقدُّم" شعاراً لها. (بومنير، 2010، ص: 30).

وفعل التفكير هو في حد ذاته "سلب"، ومقاومة لكل ما يُفرض على الإنسان، حتى قبل أن يتَّخذ أي مضمون خاص، لأنَّه يعني ضمناً التخلِّي عن الإيديولوجيا التي تدفع بالتفكير الإنساني نحو التزام معايير وضعية، في تناول قضايا وإشكالات الواقع. والتفكُّر السلبي الذي يُنادي به (أدورنو) يسعى إلى تجاوز عناصر الحاضر وما يُفرزه من معطيات، واستشراف ما وراء هذه الدائرة المُسائلة أماناً، إلى ما هو خفي ومكبوت ومقموع، بفعل مراكز الاستقطاب التي تتَّخذ من الفكر سلطة رمزية، وذلك لتجاوز "الوضعية" ولنتائج "الحدائث". (بسطويسي، 1993، ص: 51-52).

ونقد (أدورنو) للوضعية يأتي من تقيُّدها "بالتجربة" إلى الحد الذي يجعلها تلتزم بالواقع في صورته القائمة بالفعل، دون أن تتطَرَّق إلى الإمكانات التي قد تكون كامنة في قلب هذا الواقع، وبالتالي فهي تُكرِّس لما هو قائم، وعاجزة عن نقل ما هو ممكن إلى مستوى الواقع الفعلي (بسطويسي، 1993، ص: 52). فقد وَجَّهت الفكر نحو الأمور الواقعة ووقفت عند حد "التجريب" وترتيب الوقائع وتصنيفها، ورفع مكانة الموضوعية قصد الكشف عن القوانين والتنبُّؤ بمجرى الظواهر، ولهذا أَكَّدت على وحدة المنهج العلمي ووضعت تمييزاً حاداً بين المسائل العلمية "الموضوعية" وما يُسمى بأحكام القيمة المُنسمة بالطابع "الذاتي"، بحيث يَتِمُّ استبعاد هذه الأخيرة من مجال البحث العلمي (بومنير، 2012، ص: 12).

وعلى إثر ذلك: "قَدَّمَ (أدورنو) نقده للوضعية في كتابه (جدل السلب) في الجزء الثاني: جدليات السلب: مفهوم ومقولات، لنفي الصيغة الوضعية للفكر، فالسلب لديه هو الوسيلة لاتخاذ موقف إيجابي من العالم المحيط بنا، وقد رَكَّزَ (أدورنو) في نقده للوضعية، على وضعية القرن التاسع عشر، والوضعية المعاصرة، فالوضعية تريد أن ندرس المجتمع الإنساني على النحو الذي ندرس به العلوم الطبيعية، ويبدو هذا الهدف مُغريباً لكل من يحرص على تقدُّم العلوم الإنسانية، لكن هذا النهج يُعبِّر عن رغبة خفية إلى الحيلولة دون وقوع أي تغيير ثوري في نظام المجتمع، لأنَّ عالم الطبيعة لا يسعى إلى تغيير الظواهر التي يبحثها، بل يكتفي بتسجيل ما هو أمامه" فالوضعية تريد للفكر أن يُحلِّل الظواهر الموجودة كأمر واقع، لا

سبيل للاعتراض عليه، أمّا محاولات الثورة على هذا الواقع، أو تغييره من جذوره فتوصف بأنّها محاولات غير علمية، وهو وصف لم يعد غريباً عن أمام سيادة النموذج الوحيد للعلم، في نظر الفلسفة الوضعية". (بسطويسي، 1993، ص: 52).

وهكذا اندمج نقد "الوضعية"، أو لنقل بصورة أفضل: نقد النزعة العلمية المغالية مع التقويم النقدي للعقلانية العلمية والتقنية باعتبارها شكلاً جديداً من أشكال الهيمنة التي ميّزت (الرأسمالية) الأكثر تطوّراً، أو بشكل أوسع تلك المجتمعات الصناعية المتقدّمة في القرن العشرين. (بوتومور، 2004، ص: 58).

6. ثيودور أدورنو (من العقلانية الأداتية إلى النظرية الجمالية):

تُمثّل الجمالية في منظور (أدورنو) بُعداً مركزياً في للفكر الفلسفي المعاصر باعتبارها منبع احتجاج وأداة انفلات من "العقلانية الأداتية" التي تُكرّس السيطرة الكلّية والهيمنة على النَّاس بصورة شاملة من خلال (المؤسسات الاقتصادية والسياسية والإدارية والإعلامية) التي تُشبه آلات هائلة، والتي أفرغت "الفن" من وظيفته ومضمونه الحقيقي، وحَوّلته إلى مُجرّد وسيلة تسلية أو أداة تأثير في النَّاس والتلاعب بهم، ومجال للاستهلاك المتعي الذي قد يصل أحياناً إلى مستوى استثارة غرائزهم الجنسية ونزعاتهم العُنفية قصد تشكيل إنسان نمطي وفق التوجيه الذي تُحدّده المؤسسات (الاقتصادية والسياسية والثقافية) القائمة (بومنير، 2010، ص: 92).

لذلك: "تَحَوّل (أدورنو) إلى "علم الجمال"، لكي يفتح الطريق أمام (النظرية النقدية) التي اقتصر دورها على توصيف صُور العقل في المجتمع المعاصر، ونقد المجتمع وصُور التسلُّط السائدة... فالوهم الجمالي هو الوهم الوحيد الذي لا يستطيع الكذب، لأنّه منذ البداية لا يتظاهر بأنّه شيء آخر، ولهذا يعتقد (أدورنو) أنّ الأمل يكمن في النهاية في عالم الوهم الجميل، "عالم الفن"، وعلى الفلسفة أن تتنبّع آراء "الفن"، ذلك لأنّ الحقيقة المتحرّرة من إيديولوجيا الواقع تطلُّ يوتوبيا، و"الفن" هو الذي يستطيع استشراف عالم الحُلم من فعل التخيل، "فالفن عن طريق خلقه لعالم وهمي، يمكن أن يعدنا بالتحرُّر من وهم الواقع". (بسطويسي، 1993، ص: 111).

ولهذا يُمثّل "الفن" عنده خلاصاً من هذا الوضع المأسوي الذي يعيشه هؤلاء النَّاس بل أصبح "الفن" هو البعد الوحيد الذي يمكنه إنقاذهم ونقلهم إلى وضع إنساني جديد مُغاير لما هو قائم في مقابل

"العقلانية الأداتية" (بومنير، 2010، ص: 46). فهو يحاول الكشف عن الموضوعات غير اليقينية، التي لم تستطع الفلسفة التعامل معها، لأنها تستعصي على التحليل النفسي الذي يخضع لمقولات وتصورات مسبقة. (بسطويس، 1993، ص: 111).

يؤكد "الفن" التفرد والاختلاف والتميز، وبواعثه منوطة بعوامل أو شروط ذاتية لكن هذا لا يعني انكفاء الفنان على ذاته فيقتصر عليها بل يسمو عالياً ويستجيب للحياة الاجتماعية لأنَّ الجمالية كلحظة نقدية تضمن قيام نقد لوضع لوظيفة "الفن" من داخل المجتمع نفسه، وكمجال للتعبير عن التناقضات الاجتماعية القائمة، فيعطى معناها لا من خلال وصف الواقع الاجتماعي لأنَّ "الفن" حسب (أدورنو) لا يتصل اتصالاً مباشراً بهذا الواقع على نحو ما تفعل "العقلانية الأداتية" وتباعده عن الواقع هو الذي يُكسبه قوته النقدية وقدرته على التجاوز، ولهذا يجب أن ننطلق من الشكل الجمالي بدلاً من أن ننطلق من الواقع، لأنه بإمكان أن يُعيد "الفن" صياغة العالم على نحو مغاير تماماً لما هو موجود، ويظهر المضمون المباشر في أسلوب العمل الفني وبناء منطقته الداخلي، ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر فإنه يحطّم العلاقات المُشَيَّنة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بُعداً جديداً للتجربة الإنسانية، وهو بُعد للتمرد الذاتي على ما هو متاح، ويبدو كإمكانية جديدة للوجود الإنساني. وبهذا المعنى، فإنَّ العمل الفني أو الجمالي يُعبّر عن ما هو ذاتي من خلال تباعده للواقع الاجتماعي، لكن من دون أن ينفصل عنه. (بومنير، 2010، ص: 47)، وهذا ما يؤكده (أدورنو) بقوله: "إنَّ الطابع الاجتماعي للفن يتمثل في حركته الداخلية ضد المجتمع". وليس أي بيان واضح بخصوص ذلك المجتمع والإيماء التاريخية تُقاوم الواقع القائم، رغم أنَّ الأعمال الفنيّة هي في حقيقة الأمر جزء من ذلك الواقع. (بومنير، 2010، ص: 97).

"الفن" المستقل يتسم بصفة هدّامة تتحدى الوضع القائم، بخلاف المنتجات التي تكتفي بالتعبير عن هذا الوضع القائم أو تُعزّزه. غير أنَّ ما يُبديه "الفن" المستقل من التحدي ليس مجرد سخط واحتجاج على العصر، وما يُعنى به (أدورنو) هو الكيفية التي يتّخذ بها شكل العمل الفني مواقف مُعيّنة بالعلاقة مع المجتمع. (هاو، 2010، ص: 123-124)، وبحكم هذه الاستقلالية يقف "الفن" موقف المعارضة والنقد اتجاه هذا الواقع وفي الوقت نفسه، يتجاوزه. (بومنير، 2010، ص: 97).

غير أنَّ الشكل الفني حسب (أدورنو) ليس مُجرّد قوة ابتكار ذاتية أو بحث عن أسلوب ما، أي لا يمكن اختزاله في الطابع الذاتي الذي يخلق أو يبدع الآثار الفنيّة مثلما هو عليه الحال في (الجمالية الكانطية) باعتبارها جمالية ذاتية بحكم أنَّ الذات نفسها هي شرط إمكان قيام الجمالية نفسها (بومنير،

2010، ص: 47)، ف"الشكل الفني" هو الذي يحمل معنى هنا وليس المضمون، ولهذا لا يجب الحكم على عمل فني ما من خلال مضمونه، وإنما من خلال الشكل الذي يستطيع أن يُعبّر على واقع مليء بالتناقضات ولهذا يجب على هذا العمل أن يقصد تحقيق الاستقلالية. (بومنير، 2010، ص: 98)

ومنه: "فإنَّ الشكل حسب (أدورنو) هو تحويل للمضمون نفسه، ولهذا لا يكون العمل الفني حقيقياً أو أصيلاً بحكم مضمونه أو اشتماله على تمثيل "صحيح" لما هو قائم وإنما لأنَّ المضمون يتمُّ تحويله إلى شكل، ولهذا يتمتّع العمل الفني بمقتضى شكله بقدر واسع من الاستقلالية التي يتمتّع بها والتي لا تُنتج "وعياً زائفاً" أو مُجرّد وهم، بل يُنتج بالأحرى "وعياً نقدياً" أو على حد تعبير (أدورنو) يُمثّل "الفن" احتجاجاً ضد وضع اجتماعي يعتبره كل فرد مُعادياً، غريباً، بارداً، خانقاً، ومن خلال هذا الاحتجاج يُعبّر "الفن" عن الحلم بعالم يمكن أن يكون مُغايراً عن ما هو سائد". (بومنير، 2012، ص: 47-48).

لذلك فإنَّ: "ظواهر الفن تُعطي انطباعات بالاستقلال الذاتي، ولكنها مع ذلك مُجرّد وهم، فالفن رغم أنّه ينقل لنا خبرة حسّية، يمكن فهمها، إلّا أنّ هذه الخبرة، لا تصمد لأي تحليل نظري، والفهم هنا، لا يعني مرحلة الإدراك التي تحدّث عنها (كانط) في كتابه: "نقد ملكة الحكم"، وإنما يعني الإدراك الحسيّ في إثارة جوانب مُركّبة من الشعور والأشعور بالواقع". (بسطويس، 1993، ص: 111)، فتمنح الاستقلالية للفن قوّته السلبية وبفضلها يُفجّر من الداخل ما تُحاول العقلانية الأداتية فرضه من الخارج، فلا يُقاس "الطابع النقدي للفن" بما يحمله من مضمون، وما يحتوي عليه من موعظة سياسية أو إيديولوجية أو دينية، بقدر ما يحفل به من جدّة في الأشكال". (بومنير، 2012، ص: 48).

غير أنّ الأعمال الفنيّة حسب (أدورنو) لا تنتقد الواقع القائم بتصويره في صورة واقعية، مُستغلة بذلك الصوّر أو مضامينها، وفق مُتطلّبات الفن التشبيهي. كما يرفض (أدورنو) الأعمال التي تدّعي التعبير عن مضمون سياسي مُحدّد، أو تدعو إلى تسييس العمل الفنيّ مثلما دعت إلى ذلك (الماركسية الأرثوذكسية) من خلال ما يُسمى بـ(الواقعية الإشتراكية) ونظرية الانعكاس التي عملت على إدماج "الفن" في المجتمع وإفراغه من أبعاده النقدية و"التجاوزية". (بومنير، 2012، ص: 49).

وهكذا يجري تفسير المونتاج ليس في إطار التحريض الطبقي، بل في إطار "نفي" عام مُحيّد إيديولوجياً، والواقع أنّ "النفي" يأخذ، في علم جمال (مدرسة فرانكفورت) مكان "النضال". ويقوم مفهوم "الفن" بوصفه نفيّاً بإعادة إنتاج كل نقاط ضعف (النظرية النقدية) وعندما يُسلّم (أدورنو) بأنَّ "الفن" مُتحرّب، فمن الجلي أنّه لا يعني هذا إلّا بمعنى الإعادة إلى الوعي (الإفاقة)، وليس بمعنى "وعي طبقي

تحريري: "إنَّ "التَّحَرُّبَ"، وهو فعالية أعمال الفن بقدر ما هو فعالية الأشخاص، يكمن في العمق الذي تُصبح فيه التناقضات الاجتماعية جدل الأشكال الفنِّية، والفنانون بوصولهم بهذه التناقضات إلى مستوى الكلام عن طريق تأليف "الصورة"، إنَّما يقومون بقسطهم من الواجب بصورة اجتماعية. (سليتر، 2004، ص: 209-210).

يقول (أدورنو): "إنَّ الانتقال إلى أسبقية الشكل المُشَقَّر من قِبَل الجميل قد تختزل إثر ذلك إلى ما يسمى بالزعة الشكلية، وإلى مطابقة الموضوع الجمالي مع التحديدات الذاتية الأكثر عمومية، التي يعاني منها مفهوم الجميل...، لذلك كان من اللازم فهم المبدأ على ما سيكون من خلال حيويَّته، ومن ثمة من خلال مضمونه. إنَّ صورة الجميل، وهي صورة مُتَمَيِّزة، تظهر إثر التحرُّر من الخوف أمام "الكُلِّيَّة" الساحقة ومع كثافة الطبيعة. وهذا المعنى، تَمَّ انقراض الشعور بالرعب أمام الطبيعة، بواسطة مفهوم الجميل الذي تَمَّ إدماجه بمقتضى لا منفذِيَّته أو انغلاقه أمام الوجود المباشر، وكذا، من خلال وجود منطقة يتعذَّر بلوغها. إنَّ الأعمال الفنِّية تأخذ طابعاً جميلاً حينما تُعارض الوجود الخالص" (بومنير، 2012، ص: 49).

وما يريد أن يُؤكِّده (أدورنو) هنا هو استقلالية "الفن"، وبالتالي فهو ينقد التصرُّوات التي تُلحق "الفن" بعوامل أخرى، مثل (الجمالية الماركسية) التي تُحاول معاملة "الفن" كإيديولوجيا، وتعمل على إبراز الطابع الطبقي للفن، فهذا يفرض وجود علاقة مباشرة بين "الفن" ومُجمل علاقات الإنتاج، وتغيُّر الأخيرة يُؤدِّي إلى تغيُّر "الفن". (بسطوسي، 1993، ص: 117).

وهكذا، فإنَّ العمل الفنِّي حسب (أدورنو) هو استحضار لما لم يتعدَّد بعد، وهذه القدرة فهو يُشكِّل قطيعة مع ما هو موجود أو قائم، أمَّا ما يتمُّ استحضاره في هذا العمل هو البُعد التحرُّري الذي يُعيد خلق الواقع بدلاً أن يكون مُغترباً عنه والحقيقة التي يصطنعها "الفن" هي الحقيقة الأكثر أهمية بالنسبة لوضع الإنسان وُحْيِيَّته وسعادته من الحقيقة الموضوعية التي تدَّعيها "العقلانية الأداتية"، لأنَّ "الفن" هو المجال الوحيد الذي يُمكنه مواجهة أو مقاومة هيمنة هذه العقلانية وطُغيانها، فهو يخلق حقيقة تتباعد فعلاً عن الواقع وتتجاوزُه- كما قلنا سابقاً- وهذا ما يظهر بجلاء في "الأعمال الفنِّية" (بومنير، 2012، ص: 49-50)، فالفن يُعيد صياغة العالم على نحو مُغاير تماماً للعالم الواقعي ويُظهِر المضمون المباشر في أسلوب العمل الفني، وبناء منطقته الداخلي، ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر، فإنَّه يُحطِّم العلاقات

الْمُنْشِئَةُ للعلاقات الاجتماعية القائمة، ويفتح بُعداً جديداً للتجربة الإنسانية. (بسطويسي، 1993، ص: 117-118).

ولهذا يرى (أدورنو) أنَّ الأعمال الفنيَّة والجمالية، وخاصة الطليعية منها، وهي الأعمال التي عُرِفَتْ في "الأدب والرسم والموسيقى" وغيرها من الفنون التي شهدت نشاطاً كبيراً في بداية القرن العشرين وخاصة أثناء الأزمات الكبرى التي عرفها العالم الغربي، (كالحربين العالميتين) و(الأزمات السياسية والاقتصادية والفكرية والروحية). وهكذا، فإنَّ "الفن" الحقيقي في نظر (أدورنو) هو ذلك البُعد الذي لا يخضع لقوانين وقواعد الواقع القائم بحيث يبقى مُتَحَفِّظاً باستقلاله وبمنطقه الداخلي الخاص وبقدرته النقدية. (بومير، 2012، ص: 50).

7. خاتمة:

ومن خلال ما تطرقنا له، يمكننا الخروج بخلاصة مفادها أنَّ (ثيودور أدورنو) في سياق مقاومة لأزمة التقنية والعلوم الوضعية بمختلف أشكالها وتَبَنَّى للمشروع النقدي الذي تَبَنَّته (مدرسة فرانكفورت) بشكل عام، قد كانت له وجهته الفكرية النقدية من منظور فني جمالي، الذي رأى فيه خاصية التَمَرُّد والتحرُّر من قيود العمومية والشمولية وحتى الكَمِّيَّة التي تولَّدت عن العلوم الوضعية والأنظمة الاقتصادية والسياسية التي أثرت بالسلب على الجانب الثقافي حسب (أدورنو)، ومنه كانت محاولة (أدورنو) في نظريَّته الجمالية في مقصدها النهائي، ومن زاوية أخرى، هي رد الاعتبار إلى "الذات" التي غُيِّبَتْ في ظل هذا الفكر الشمولي المفروض من النزعة الوضعية للعلوم والأنظمة (الاقتصادية والسياسية)، فالذات لها دورها ومركزيَّتها في هذا الوجود من حيث هي نقطة الانطلاق للبحث واستقصاء الأشياء والموضوعات بمختلف أنواعها، دون الرجوع إلى ما هو سائد أو أية خلفيات مُعَيَّنَة المُحِيطة بها، ومنه كان "الفن" هو السبيل الأمثل في فكر (ثيودور أدورنو) لتجاوز أزمة التقنية، لما يتَّسم به من انفراد وتَمَرُّد على ما هو قائم، وخلق فضاء من شأنه أن يرد الاعتبار للعلاقات الإنسانية بمعناها الإنساني.

وفي الأخير وكتقييم للنظرية الجمالية عند (مدرسة فرانكفورت النقدية) بصفة عامة، وعند (ثيودور أدورنو) بوجه خاص، يمكننا القول أنَّه كان موضوعياً من ناحية، وذاتياً من ناحية أخرى، فمن الناحية الموضوعية حاول (أدورنو) رد الإتيار للجانب الإنساني وهو حق مشروع، ولكنَّه كان ذاتياً في نفس الوقت لأنَّ الحل الذي تبناه في ذلك لم يكن ليرقى إلى تحقيق الآمال المرجوة منه في مقاومة أزمات العلوم

فالفن حسب وجهة نظرنا ينسج خُيوطاً من الخيال، ويرسم عالماً مُفارق للواقع ويخلق فضاءً يفتح الباب للهروب من الواقع لا لمواجهة، ولو بنسب ضئيلة، هذا ناهيك عن التَشَتُّت التداوئي الذي يخلقه "الفن" عندما يصبح لدينا الآلاف أو الملايين من الأنسجة الخيالية المرسومة، في حين أنَّ العلوم الوضعية مُوحَّدة من حيث النواميس التي تحكمها.

وبالتالي فإنَّ ما هو واقعي يواجهه ما هو واقعي أيضاً، فخلاصة قولنا أنَّ "أزمة العلوم والتقنية" يكمن الحل في الحد منها أو على الأقل التخفيف من شدَّتها، في سياق علمي من نفس درجتها العلمية وعمومية قوانينها.

8. قائمة المصادر والمراجع:

1. آلن هاو، (2010)، النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت)، ترجمة: ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة (مصر).
2. كمال بومنيير، (2010)، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (من ماكس هوركايمر إلى أكسل هونيث) منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون ط1، بيروت (لبنان).
3. كمال بومنيير، (2012)، قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، (د.ط)، الأبيار (الجزائر).
4. ماكس هوركايمر، ثيودور أدورنو، (2006)، جدل التنوير (شذرات فلسفية)، ترجمة: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت (لبنان).
5. فيل سليتر، (2004)، مدرسة فرانكفورت (نشأتها ومغزاها- وجهة نظر ماركسية)، ترجمة خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، القاهرة (مصر).
6. رمضان بسطويسي محمد، (1993)، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت (أدورنو أنموذجا)، مطبعة زهران (مطبوعات نصوص 90)، ط1، القاهرة (مصر).
7. توم بوتومور، (2004)، مدرسة فرانكفورت، ترجمة: سعد هجرس، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية ط2، طرابلس (الجمهورية الليبية).