III

الاتجاهات الجمالية. قبل وبعد الحرب العالمية الثانية

16- ما أثر تصورات كل من ماركس، نيتشه وفرويد في جمالية القرن 20؟

غـــني عـــن البيان أن هؤلاء المفكرين الثلاثة لازالوا إلى يومنا هذا يؤثـــرون في الميادين العلمية والفلسفية والسياسية، كما أن مكانتهم في الفكـــر الجمـــالي المعاصـــر ذات أهمـــية كبيرة، حتى وإن بدا لنا، بهذا الخصوص، أنها تتسم بنوع من المفارقة بالنسبة إلى الإشكاليات الراهنة، وعلـــى كل حال يمكن القول بأن هذه المفارقة تُمثل قاسما مشتركا بين هؤلاء المفكرين الثلاثة باعتبارهم مفكري الحداثة ومنظرين للمستقبل، وهـــذا في الميدان الخاص بكل واحد منهم-الفلسفة، الاقتصاد السياسي والتحلـــيل النفـــسي- أمـــا علـــى المستوى الفني والجمالي فقد كانوا تقليديين، وقد عُرفوا بحنينهم إلى العصور اليونانية القديمة.

إن كـــتابات ماركس الخاصة بالفن وبتأويل الإبداع عبر التاريخ تعـــبر عن إرادة حل ذلك التناقض المرتبط بالجدلية الماركسية، فحسب الجدلية المادية يقوم تطور الأشكال الإيديولوجية - السياسية، القانونية، الفلـــسفية، الأدبـــية والفنـــية- على التقدم الاقتصادي، كما أن هذه الأشكال تتفاعل بدورها مع الاقتصاد، غير أنه، وفي "آخر المطاف" - كما يقول ماركس وانغلز- فإن القاعدة الاقتصادية هي العامل الحاسم. وانطلاقا من المبدأ القائل بوجود تطابق بين التطور الاقتصادي والإنتاج الفكـــري كان من اللازم أن ينتج كل مجتمع الفن والثقافة المتناسبة مع مـــستوى تقدمـــه المادي، غير أن ماركس قد أشار إلى أن هذا التطور

المتوازي لا يمكن التحقق منه عبر التاريخ دوما، فبعض الفنانين والكتّاب الذين كانوا مندمجين تماما في مجتمعهم إلى حد تقاسم المواقف السياسية، قد كان بإمكانهم إنتاج عمل فني استباقي، واضح وناقد أحيانا، بحيث قد يتجاوز الأوضاع التي أنتج فيها هذا العمل. لقد كان هونوري دو بلزاك (Honore de Balzac) – وهو كاتب محافظ ومدافع عن النظام الملكي– "خائنا" لانتمائه الطبقي في إبداعه الأدبي، فقد وصف بدون تساهل أرستقراطية فترة حكم لويس فيليب (Louis Philippe). لذلك فإن رؤية الفنان قد لا تتطابق مع قناعات الإنسان، ولهذا لابد من الاعتراف بأن الفن في حقيقة الأمر شكل إيديولوجي مستقل، وأنه يوجد، على حد تعبير ماركس، "علاقة غير متكافئة بين تطور الإنتاج المادي والإنتاج الفني، على سبيل المثال" ولهذا يبدو أن هذا الفارق واضح بالنظر إلى تاريخ الفن "فمن المعروف أن الفنون في بعض عصور ازدهارها لا تواكب التطور العام للمجتمع، ولا ترتبط مباشرة بقاعدتها المادية، أي بهيكلة تنظيمها". ولكن كيف يمكننا تفسير هذا التفاوت بعبارات ماركسية؟

هذا، ويمكننا القول بأن الفن اليوناني هو نتاج الأساطير، مع التسليم بأن هذه الأخيرة لم تكن متلائمة مع البارود والرصاص، وأن الإلياذة غير متوافقة مع الطباعة. وبالمقابل، نجد ماركس نفسه يقَر بصعوبة فهم كيف أن الفن والملحمة اليونانية– المرتبطين بأشكال خاصة من التطور– هما مصدر متعة فنية، ويقدمان "معايير ونماذج لا تضاهى".

لقد واجه ماركس مشكلا جماليا أساسيا يمكن صياغته كالتالي: كيف يمكن أن يكون الفن تاريخيا وخالدا في آن واحد؟

إن السطور القليلة خصصها ماركس لهذه المسألة في كتابه **مدخل إلى نقد الاقتصاد السياسي** لم تكن لتسمح له بتقديم إجابة مُرضية

وكافـــية. لقـــد فسَر ماركس الاهتمام بالفن القديم بالإعجاب الذي لازالـــت تـــثيره فينا اليونان القديمة "الطفولة التاريخية للإنسانية" نحن المحـــدثين، على غرار تأثر الكبار بسذاجة الأطفال! ومن المحتمل أنه لو طوَر ماركس نظرية الفن كما كان يتوقع، لقدم تفسيرات أكثر تطابقا مع التصور الماركسي نفسه، ولأقَر أيضاً أن الكثير من الموضوعات التي يهـــتم بهـــا الفن (الحب، الموت، المصير..) تفلت – لحسن الحظ– من المحـــددات الماديـــة، الاقتصادية والاجتماعية، ومن المؤكد أنه سيعترف بـــبقاء أشـــكال استغلال الإنسان للإنسان التي ستبقى مستمرة في أي عصر ومهما كان نمط الإنتاج السائد.

لقـــد لاحـــظ ماركس وانغلز على بلزاك عدم وجود تناسب بين "الـــرجل المحـــافظ" و"الفنان التقدمي"، غير أن ذلك ينطبق أيضاً على هـــذين المفكرين، وذلك أن ذوقهما الكلاسيكي وتعظيمهما للعصور اليونانـــية القديمـــة، بـــل وإعجابهمـــا بالكتَاب الكبار كأيستخيلوس (Eschyle) وشكـــسبيير (Shakespeare) وغوته (Goethe) غالبا ما يكون– كما لاحظ ذلك هنري أرفون (Henri Arvon) – "في الاتجاه المعاكس، على الأقل من قناعاتنا السياسية والفلسفية" (1970، ص 9).

وإذا لم يكـــن لجمالية ماركس تأثير معتبر في فلسفة الفن، فالأمر يختلف بالنسبة "للجمالية الماركسية" أي لمختلف المذاهب الجمالية التي استلهمت الماركسية. إن الانشغال الأساسي لدى هذه النظريات كان مـــتعلقا – في أغلـــب الأحيان– بالعلاقات المعقدة بين الفن والسياسة والايدولوجيا، أو العلاقات القائمة بين الفن والثورة والحزب الشيوعي. ومـــع ذلـــك يمكننا التمييز بين التصورات الجمالية الماركسية الأولى في الحـــرب العالمـــية الأولى لـــدى كل من لينين (Lénine) وبليخانوف (Plekhanov) وتروتـــسكي (Trotski) والجمالية الدوغماتية للواقعية

الاشـــتراكية عـــند كـــل من غوركي (Gorki) ووستالين (Staline) وجدانوف (Jdanov) في الثلاثينات من القرن العشرين. ولهذا يجب أن ننتظـــر انهيار الشيوعية في البلدان الشرقية في نهاية الثمانينات حتى يفقد المذهب الرسمي للواقعية الاشتراكية- التي تم إقرارها عدة مرات منذ سنة 1960 (وحتى في فترة محاربة الستالنية) - فعليا تأثيره في البلدان الشرقية وفي الأحـــزاب الأوربية التي كانت تابعة للشيوعية، ويكف عن تسلطه علـــى الفـــن والثقافة. إن هذا التناقض الذي لوحظ على ماركس بين حداثة تصوراته الفلسفية وكلاسيكية أذواقه الجمالية قد نجده أيضاً عند نيتـــشه (Nietzsche)، ولكن بصيغة ولأسباب مغايرة جدا عن التفسير الماركسي للعالم. إن الفلسفة النيتشوية التي كانت معادية بشدة للفلسفة الهيغيلـــية كانت تتغذى هي أيضاً من ذكريات اليونان القديمة. غير أن ذلـــك لم يكـــن متعلقا بيونان سقراط وأفلاطون ولا بعصر بيريكليس (Périclès) وإنمـــا بـــيونان ما قبل سقراط، التي لم تعرف وهن القوى الحـــيوية، ولا "تفاؤل" النظرية على حساب تشاؤم المأساة. وليس من المبالغة القول بأن تفكير نيتشه برمته قد هيمنت عليه رؤية جمالية للعالم، وهي الرؤية التي عبَر عنها في كتابه الأول الأساسي **ميلاد المأساة**، الذي ألفـــه وهـــو تحت تأثير شوبنهور (Schopenhauer)، وبإشادته المؤثرة بموسيقى ريشار فاغنر (Richard Wagner). إن **ميلاد المأساة** الذي طالما استشهد به، يعرض على وجه الخصوص، ذلك الموضوع المشهور والغـــني بالتضمينات الجمالية، المتمثل في ثنائية الديونيسي والأبولوني، الـــسكر والحلم، الموسيقى والصورة التشكيلية. غير أنه كتاب يحتوي زيادة على ذلك، على تلك التصورات التي حددت معنى الحداثة، إن لم نقـــل راهنية نيتشه والتي عمقها بعد ذلك من خلال رفض كل تعال، وخيـــبة أملـــه أمام "انحطاط" الحضارة المادية الواثقة بسذاجة كبيرة في

الـــتقدم العلمي والتقني. وبهذا المعنى ليس من المشروع حقا أن نعارض، كمـــا يفعل بعض الشرّاح، بين نيتشه الشاب الذي كان على مذهب شـــوبنهور والمولـــع بالموســـيقى الفاغنيرية "واللاأخلاقي"، والمعادي للمسيحية، وذلك الفيلسوف الذي تقدم به السن فأصبح على حين غرة محـــبا لجورج بيزه (Georges Bizet)، مؤلف **هكذا تكلم زرادشت وحالـــة فاغنر ونيتشه ضد فاغنر**. لقد اعترف بأن كتابيه **مولد المأساة وهكذا تكلم زرادشت** هما المؤلفان الأساسيان اللذان أسهما في صياغة تفكـــيره وشعره. أما بخصوص فاغنر فإن ازدواجية مشاعره قد حلت عندما صرح بأن تدبيرا واحدا للمسرحية الغنائية ليتريستان (Tristan) وإزويت (Iseut) قد كانت في واقع الأمر كافية لتبديد كل ألغاز ليونار دي فينشي (Leonard De Vinci). إن السؤال الأساسي يتعلق بمعرفة مـــا الذي أدركه نيتشه فعليا في الموسيقى الفاغنيرية التي اعتبرها نهضة ممكـــنة للـــروح المأســـاوية اليونانية، وبعد ذلك كعلامة على انحطاط الحداثة، وذلك عندما استنكر ما كان يسميه على نحو محقر "الفاغنرية"، بحـــيث أنه فضح الجانب التمثيلي والديماغوجي للموسيقى، وقد كان مستـــشعرا ذلـــك الاستغلال الوقح للموسيقى الفاغنرية الذي وقع في وقـــت لاحـــق في فتـــرة الحكم النازي. غير أنه لم يكتشف في هذه الموســـيقى بـــدايات الموســـيقى الجديدة من حيث أنها انعتاق للمادة الموسيقية، وعدم حل للتنافر التي فتحت مجال اكتشافات موسيقى القرن العشرين. إن جمالية نيتشه التي كانت جريئة في ميدان الإبداع الأدبـــي قـــد بقـــيت كلاسيكية في ميدان الفنون الجميلة، و لم تنفصل عن ذلك الأسلوب الكبير للأشكال التقليدية المتأثرة بذكريات المعجزة اليونانية.

تكـــشف الاعتبارات الفنية والجمالية لفرويد (Freud) أيضاً عن تفـــاوت غـــريب بين ذلك الطابع التجديدي لنظرية التحليل النفسي

وإسهامها الكبير في تحليل الأعمال الفنية وفهم الموقف الإبداعي، ومن نـــزعة فرويد المحافظة والكلاسيكية.

لقـــد صَرح فرويد أنه لا يفقه شيئا من ميدان الجمالية، كما أنه كـــان ينظر بنوع من الازدراء إلى علم الفن وخطاباته الكبيرة الجوفاء والمتناقضة وعديمة الفائدة بالنسبة إلى الهاوي لأنها لا تستطيع أن ترشده في اختياراته. إن "الفن"، حسب فرويد، خال من كل مغزى ميتافيزيقي أو ديـــني، بل هو مجرد "تخدير"، ومن محاسنه أنه قد "يخفف" على الفرد الـــذي يـــواجه تقلبات الحياة. غير أن عملية الإبداع الفني قد أثارت اهـــتمامه، فالأعمـــال الفنية تكشف عن ميل أصيل للأدب والمسرح والـــنحت والرســـم، باســـتثناء الموســـيقى التي قال عنها فرويد بأنه "يكرهها". وإنها لمفارقة غريبة أن نسمع مثل هذا من أحد القاطنين في مدينة فيينا والمسايرين لزمانهم وعصرهم؟

لقد كان فرويد منشغلا بفترات تراجع النشاط الإبداعي لليوناردو دي فينـــشي، وقـــد استند في ذلك على بقايا ذكريات رواها الرسام، وذلـــك قـــصد القيام: "تحليل" استذكاري لشخصيته وأوضح جنسيته المثلـــية الخفية و"اكتشف" آلية التصعيد الفني التي تسمح للعبقري القيام بعملية "تصعيد" دوافعه. إن قراءة خبر من دون متعة أدبية قد دفعته إلى إجـــراء مقارنـــة بـــين عملية الإبداع الشعري وتأثير اللاوعي وأبحاثه التحليلية النفسية. إن فرويد الذي كان منبهرا بتمثال موسى (Moïse) لميكائـــيل أنجلوس (Michel Ange) قد خالف كل تأويلات مؤرخي الفـــن الـــسائدة، فقد بيَن أن صاحب ألواح الوصايا العشر لم يستغرقه الغضب بل كان –في حقيقة الأمر– متحكما في انفعالاته.

وباســـتثناء ذلـــك الاختيار الذي كان عرضيا تقريبا والمتمثل في "الفانـــتازيا البومبية"(La fantaisie pompéienne) للكاتب الألماني فلهام

ينسن (Wilhem Jensen)، فإن الأعمال الفنية التي قام فرويد بتحليلها تنتمي إلى المجال الكلاسيكي. إن هذا المحلل النفساني الذي كان معاصرا للثورات الطليعية لم يكن على دراية بحداثة التفكيكات الشكلية التي عرفها الفن كالتجريد واللاتصوير، كما أنه لم يهتم بالسوريالية التي استندت على اكتشاف اللاوعي في تجارب "الكتابة الآلية". وإذا كان العمل الفني حسب فرويد هو تعبير بالصور عن اللاوعي المرتبط بالحلم والعصاب (المختلفة مع ذلك عن هذا الأخير من حيث أنها متوطدة في الواقع)، وهذا يقتضي أن ينسجم شكله (أي العمل الفني) مع الاعتراف أو حل الطلاسم ولو جزئيا. فهذا الشكل كما يقول فرويد إن هو سوى بداية الإغواء الذي يثير بواسطته الفنان المتعة الجمالية.

إن هذا التعلق بالكلاسيكية والجمالية المثالية هو في نهاية المطاف قاسم مشترك بين كل من ماركس ونيتشه وفرويد، وهو في واقع الأمر نوع من الحنين لتلك العصور القديمة وللتراث الفني الغربي الذي ساد بين النهضة والقرن 19م. وعلى كل حال فإن هذه النزعة التقليدية لا تخفي على الإطلاق الطابع الفريد من نوعه للنظريات التي وضعها مفكرون، كل بطريقته، قصد فهم وتجاوز التناقضات التي مازالت قائمة في عصرنا هذا.

17- هل يمكن أن يلعب التحليل النفسي دورا في تفسير وفهم الفن الحديث؟

لقد كان فرويد مفكرا مجددا في علم النفس المرضي، غير أن سريعا ما تبين أنه كان كلاسيكيا بل ومحافظا في ميدان الفنون، فضلا عن ذلك في مجالي الرسم (فقد تجاهل الثورات التشكيلية التي كانت منعطفا في القرن العشرين)، الموسيقى نظرا لجهله بالموسيقى الجديدة

لمدرسة فينا التي مثّلها كل من بيرغ (Berg) وشونبرغ (Schönberg) وفيبرن (Webern)، وهذا على الرغم من أنه كان معاصرا لهؤلاء الثلاثة. إن تطبيق التحليل النفسي، كما يتصور ذلك فرويد يناسب الفن التصويري القائم على مبدأ الاعتراف المحاكي (Mimetique)، ولهذا فإن كانت نظريته تميل إلى تفضيل المضمون والذات وتهمل الشكل كونه مجرد "بداية الإغواء"، وهذا ما يسمح للعمل الفني في نظره بأن يتميز عن الحلم والهوام، لا بإيضاح الفن اللاتصويري أو المجرد والخالي في الظاهر من كل معنى، والثائر على التعرف المباشر على المضمون أو العبارة الهوامية (Fantasmatique)، التي ُحكم عليها بعدم الانسجام والاضطراب.

ومع ذلك حاول بعض المحللين النفسانيين كأنتون إرنزفيغ (Anton Ehrenzweig) (1908 - 1966) توسيع النظرية الفرويدية بخصوص اللاوعي من خلال الاعتماد على الفن الحديث كموضوع للدراسة. ويعتبر كتابه المعنون: "**النظام الخفي للفن. دراسة في سيكولوجية الخيال الفني** الذي نشر بعد وفاته في سنة 1967 من الإسهامات الوجيهة في تأسيس ما يسمى بجمالية التحليل النفسي التي قد تصلح لدراسة فن الزمن الماضي أو الفن المعاصر. وعلى خلاف ما ذهب إليه فرويد ولأفكاره المسبقة والمعادية للحداثة الفنية، لا يعتقد إرنزفيغ بأن الإبداعات الفنية المعاصرة هي مجال اللامنطقي واللامعقول أو التعبير عن اللاوعي الفاقد للنظام. فالمبدأ الأولي القائل بأن "الشكل الجيد" ما قبل الشعوري قد يتوصل بعد ذلك إلى حد ما وبطريقة واعية تقريبا إلى وضع بنية ما. ويذهب هذا المنظَر لعلم النفس الغشطلتي (Gestalttheorie) إلى القول بأن المظهر المضطرب للفن الحديث قد يخفي أشكالا من التمفصل الأكثر عمقا وللنظام التحتي

الـــذي يمكن أن يكون سبيلا للقيام ببعض الأنماط من القراءة والتأويل: "إن الفن الحديث يعرض هجوم اللامعقول على العقل، غير أن قدرات الفكر الخلاَق قد تسمح بتفادي الكارثة، هذا، ويمكن أن يظهر لنا بأن العقل قد أُقصي ولو بصورة مؤقتة، وبأن الفن الحديث سيكون بالفعل فاقـــدا للنظام، غير أن الزمن يدفع إلى السطح ذلك "النظام الخفي" إلى ماتحـــت- بنـــية الفن (العمل والإبداع اللاواعي للشكل)، فالفنان قد يـــتهجم فعلا على التفكير الأحادي غير أن هذا التهجم هو في حقيقة الأمـــر علامـــة على وجود نظام جديد في طور التكوين" (إرنـــزفيغ 1974) ولنتمكن من قراءة وتأويل هذا "النظام الخفي" يرى إرنـــزفيغ بأنـــه من الضروري التخلي عن استعمال طرق التحليل التقليدية للعمل الفني، وخاصة فيما يتعلق بالتركيز على التفاصيل لحساب رؤية توفيقية أشمـــل وأكثر انفتاحا على الحدس والتلقائية، وهذا ما يسميه إرنـــزفيغ بالمـــسح اللاواعـــي أي ذلك النمط من "المسح" الذي يسمح للأطفال ولـــبعض المصابين بالذهان بإدراك مباشر للبيانات المعقدة والمنظمة التي تفلـــت في العادة من التحليل العقلي. ولا ينكر بأن كون الفن الجديد يتهجم أحيانا على الحساسية الواعية أو أنه يثير بعض القلق تجاه التجديد الفـــني، وقد عبَر عن ذلك بقوله "لو تشبَثنا بالعادات الراسخة فينا التي اكتـــسبناها في النظر والاستماع، في حكمنا الفني التقليدي، لايمكن إلا أن نـــشعر بعسر حاد مرتبط بقلق لاواعي" (إغرنـــزفيغ، ص 1974، 110).

ويـــضرب إغرنـــــزفيغ مـــثالا بالتـــصوير "الارتجـــالي" أو "العفـــوي" (Action Painting) وخصوصا بأعمال جاكسون بولوك (Jackson Pollock) التي تميزت بتقنية (التنقيط) (Dripping)، وعرض شروط العمل الجمالي المنسجم بإحكام مع الموضوع، يقول إرنـــزفيغ:

"يجـــب أن نتخلى عن نـــزعتنا "التركيزية" وعن حاجتنا الواعية لدمج بُقع اللون في أنماط منسجمة. وعلينا أن نترك العين تميل دون الاكتراث بالـــزمن أو الاتجاه، ومعايشة اللحظة دوما من غير أن نحاول ربط بقعة اللـــون التي تدخل اللحظة في مجال رؤيتنا، أو تلك التي رأيناها أو التي ســـنراها. وإذا استطعنا أن نثير في أنفسنا حالة غير واضحة وقريبة من الحلـــم الـــذي يحدث في النهار فإن الانطباع بوجود عسر ما سيزول حـــتما، بل وزيادة على ذلك يمكن أن تتحول اللوحة بغتة فتفقد مظهر بنائها المجازف وغير المنسجم" (إرنـــزفيغ، 1974 ص 111).

هذا، وقد اعتقد إرنـــزفيغ على غرار ما ذهب إليه فرويد أن للفن منـــبعه في اللاوعي، غير أن نظريته قد وسعت بكيفية معتبرة من دور اللاوعـــي في عملية الإبداع الفني عامة، سواء تعلق الأمر بالحضارات الأخرى، أي البدائية أو الأجنبية، أو المتعلقة بالفن الحديث، التي غابت بصورة غريبة عن اهتمامات مؤسس التحليل النفسي.

18-ماهي النظريات الجمالية الكبرى التي تركت أثرا في تاريخ القرن العشرين؟

لم يتأثـــر الفكـــر الجمالي المعاصر- وهذا إلى غاية سنة 1970 - بالفن الحديث والحركات الطليعية فقط، ولكنه تأثر بالحوادث التاريخية أيـــضاً، كالحـــروب والثورات والمواجهات الإيديولوجية التي كانت قائمـــة بـــين الشرق والغرب. فكثير من الفلاسفة الذين لم يكن الفن عـــندهم في الأصـــل يمـــثل انشغالا أساسيا لديهم قد خصصوا جزءا لايـــستهان به من أعمالهم للمسائل الجمالية، من أمثال مارتن هيدغر (Martin Heidegger) 1889-1976، فلتر بنيامين (Walter Benjamin) 1892-1940، ارنست بلوخ (Ernest Bloch) 1885-1977 وهربرت

ماركـــوز (Herbert Marcuse) 1898-1979. كما أننا نجد بعض المفكـــرين الـــذين تلقـــوا تكويـــنا داخل المدرسة الفلسفية التقليدية والمـــدارس الجماليـــة الكلاســـيكية لكل من كانط وهيغل، وتأثروا بالماركـــسية قـــد حاولـــوا تطويـــر نظرية شاملة ونسقية لفن القرن العـــشرين، ويمكن أن نذكر هنا على وجه الخصوص جورج لوكاش (Georges Lukács) 1885-1971 وثيودور أدورنو (Théodor Adorno) 1903-1969.

لقـــد كـــان مؤلـــف لوكاش الشاب الموسوم: **جمالية هيدلبرغ** الـــذي نُـــشر تحـــت عـــنوان **فلـــسفة الفن** بين 1912و 1914 نصا معاصـــرا لكـــتابين آخرين للوكاش وهما **الروح والأشكال** حيث نجد (La théorie du roman) **نظـــرية الرواية** و(L'âme et les formes) فـــيهما الطمـــوح النظري الذي سيميز لوكاش بعد ذلك بنصف قرن وبالضبط في 1963 في كتابه المعنون: **ميزة الجمالية**.

لقـــد أُطلق على لوكاش بحق اسم "ماركس الجمالية" وهذا على الـــرغم من تحفظه من الماركسية الأرثوذكسية، ومن مقاومته للستالنية واستنكاره دوغماتية الواقعية الاشتراكية.لقد دفعته نـــزعته المحافظة في المجـــال الفني إلى تفضيل الأعمال الفنية خصوصا الأدبية منها أي تلك الأعمـــال الـــتي تنتمي إلى التراث الروائي للواقعية النقدية، التي كانت ســـائدة في القـــرن التاســـع عـــشر عند كل من بلزاك وتوماس مان (Thomas Mann) ودوستيوفسكي (Dostoïevski)، وإلى استبعاد كل من كافكا (Kafka) وبيكيت (Beckett) وجويس (Joyce)، بالإضافة إلى الفـــن الحـــديث وخاصـــة الطليعي منه، ولاسيما في مجالي الرسم والموســـيقى. إن جماليـــته "الكبرى"، التي كانت تهدف إلى فهم ماهية الفـــن، قد خففت قليلا من صرامة أحكامه المسبقة. لقد أعطى لوكاش

للمحاكـــاة (Mimesis) والـــتطهير (Catharsis) مكانة معتبرة، وهما مفهـــومان قد ورثهما- كما هو معروف- من أرسطو، كما أنه ناضل بعـــزيمة كبيرة لتحقيق استقلالية الفن، الذي أصبح اليوم مجالا لممارسة النقد في عالم فقد سحره.

هـــذا، ومـــن المرجح أن يكون كتاب ثيودور أدورنو الموسوم: **النظـــرية الجمالية** آخر فلسفة فن قد اكتست في القرن العشرين أهمية قـــصوى، كمـــا أنه مثّل خاتمة الأنساق النظرية المنسجمة التي ورثت أعمال كانط وهيغل. لقد كان طموح أدورنو مماثلا لطموح لوكاش، وخاصـــة فيما يتعلق بإعادة تفسير ظاهرة الإبداع الفني عبر التاريخ من خلال تعريف وفهم الحداثة الفنية وعلاقتها بالمجتمع.وفي الحقيقة إن هذه الـــنقطة تمـــثل جوهـــر الاختلاف مع الجمالية اللوكاشية. لقد استبعد لـــوكاش الفن الحديث لأن هذا الأخير في رأيه مجرد تعبير عن انحطاط العـــالم الـــرأسمالي. أما أدورنو الذي كان فيلسوفا وموسيقيا مقربا من مدرســـة فيينا (التي مثّلها كل من ألبان بيرغ (Alban Berg) وأرنولد شـــونبرغ (Arnold Schönberg) وأنتون فيبرن (Anton Webern) فقد انحاز إلى الحداثة الفنية في اللحظة التي قامت فيها ووقفت في وجه الإدانات التي صدرت من النظم الشمولية النازية والستالينية، وقد كان مقتنعا بأن الأعمال الفنية الحديثة المتسمة بالتعقيد والإبهام يجب أن تتسع إلى أقـــصى حد في تحضير مادتها وفي عقلنة إجراءاتها التقنية. إن الحداثة الـــراديكالية في الحقل الفني لا تعني على الإطلاق مجرد الانخراط العادي في عالم "الثقافة التقنية" بل إنها تعتبر، على العكس من ذلك، الوسيلة القصوى التي يتمكن الفرد (الغني بالتجربة الجمالية) من خلالها انتقاد المجـــتمع المعاصـــر ومقاومـــة اكتـــساح الـــثقافة الشعبية الجماعية والنمطية.لقد رفض فيلسوف مدرسة فرانكفورت فكرة أن يكون الفن

المصدر الوحيد للذة والتسلية. وإذا كان الفن "وعدا بالسعادة" (Promesse de Bonheur) على حد تعبير ستندال (Stendhal)، فقد سجل - بالإضافة إلى ذلك- المعاناة المتراكمة عبر التاريخ حيث لم تتوقف فيه النزاعات.

هذا، ومن المؤكد أن الأطروحات التي توسع فيها كل من لوكاش وأدورنو في مجال فلسفة الفن لم تعد تستجيب لانشغالات العالم المعاصر، ومن ثمة لم يبق لها سوى قيمة تاريخية، وهي في ذلك مرتبطة باللحظة الزمنية الخاصة بالفن الأوربي، وخاصة مابين الحربين العالميتين، وبالمرحلة التي بلغت فيها المواجهة الإيديولوجية بين الرأسمالية والماركسية والستالينية والنازية ذروتها. لقد زال رواج كل من الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية في البلدان الشرقية السابقة، كما أن النظريات اللوكاشية لم تعد تشغل مكانة كبيرة في النقاش الجمالي المعاصر. أما بخصوص الموقف الصارم لأدورنو، والذي عوتب أحيانا على نخبويته، فلم يعد له صدى في عصر ما بعد الحداثة الذي عرف تطورا بالغا على مستوى الممارسات الثقافية المتنوعة. لكن وعلى الرغم من ذلك فإن هذه النظريات غنية بالدروس والإحالات، وهذا حتى يتسنى لنا أن نفهم لماذا فقد الفن حقه في الوجود في عالم أصبح خاضعا أكثر للعقلانية الأداتية.

19-ماذا يعني الفيلسوف هربرت ماركوز بالثقافة الإثباتية؟

لقد ارتبط اسم الفيلسوف الألماني هربرت ماركوز (Herbert Marcuse) 1898-1979 في غالب الأحيان بأسماء كل من فلتر بنيامين (Walter Benjamin)، وثيودور أدورنو وقد كان هؤلاء الثلاثة من أقطاب مدرسة فرانكفورت.

في سنة 1937 نشر ماركوز مقالا بعنوان "**حول الطابع الإثباتي للثقافة**" حيث تطرق فيه إلى وضع ومعنى الثقافة الخاصة بالحضارة الغربية، وهذا ضمن تأثير تقدم المجتمع الحديث. إن تطور الثقافة الغربية – وهي وريثة العصور اليونانية واللاتينية القديمة – قد قامت على فكرة الفصل بين عالم القيم المتعالية أي الروحية والميتافيزيقية والأخلاقية والواقع المادي والحسي الذي يمثّل مجرى النشاط اليومي للأفراد الذين يطمحون بكيفية مشروعة للهروب من الواقع المكره، فيصوغون بذلك مُثل الحقيقة، العدالة، الحرية والمحبة، وينشئون عالما متساميا قصد معارضة الواقع وتغييره.

لقد بيَّن ماركوز أن الإبداع الفني نفسه يؤكد باستمرار عن إرادة التجاوز التي لا يستطيع أن يعبَر عنها إلا بعض الأفذاذ في المجتمع القائم على النزاعات. هذا، وتتضمن الثقافة الإثباتية حسب ماركوز القدرة على قلب الواقع القائم، غير أن النظام الاجتماعي والسياسي يعمل دوما على منع كل تغيير حقيقي لما هو قائم.

إن تطور الثقافة الحديثة والديمقراطية في المجتمعات الصناعية وما بعد الصناعية القائمة على الاستهلاك غير النخبوية والجماهيرية للمنتجات الثقافية يعني العدول عن عالم التسامي.

هذا، وقد حل في محل السعادة والوعد بذلك العالم المثالي – الذي يتعذر بلوغه ولكن له جاذبيته القوية – مصادر كثيرة للمتعة الملموسة والمادية. ومن الناحية المبدئية، وعلى العكس من الثقافة المثالية، تبدو الثقافة الحديثة أقل إثباتيه. لقد بيَن ماركوز بصورة مفارقة أن الأمر ليس كذلك، فهذه الثقافة المتضمنة في نظام التسيير والرقابة الاقتصاديين تتجاهل في واقع الأمر، تلك القوة "المتفجرة" للمثل القديمة وتقطع صلتها بعالم التسامي، ومن ثمة لم تعد تلعب ذلك الدور الذي كانت

تـــضطلع به في الماضي، حينما كانت تسهم في تغيير الواقع تدريجيا. أما فـــيما يـــتعلق بالـــثقافة الـــتي لازالت "إثباتية " والتي يقال عنها اليوم "توافقـــية"، فقـــد أصـــبحت الـــثقافة التقليدية، التي يمكن أن نصفها بالبرجوازية، قادرة على نقد المجتمع المعاصر شريطة إعادة تحيين وتفعيل مضامينها الانقلابية الكامنة.

وهكـــذا، وعلـــى الـــرغم مـــن انتقادات ممثلي النظرية النقدية لأطـــروحات ماركـــوز فيما يتعلق بتجاهله للحركات الطليعية، فقد كانـــت تلتقي في بعض الجوانب مع انتقادات ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر (للصناعة الثقافية).

20 - ماذا نعني بـــ "الصناعة الثقافية"؟

تـــرجع عـــبارة "صناعة ثقافية"-وهي ترجمة طبق الأصل للعبارة الألمانية (kulturindustrie)- إلى الفيلوسفين الألمانيين ماكس هوركايمر وتـــيودور أدورنو. وقد استعملت لأول مرة في كتابهما المشترك الذي نشر سنة 1947 بعنوان **جدلية التنوير**، وهذا بعد هجرتهما إلى الولايات المـــتحدة الأمريكية. إن الإنتاج "الصناعي" في رأيهما يعني تلك المنتوجات الثقافية التي ظهرت في سياق تطور وسائل الإعلام كالسينما، والصحافة، والإذاعـــة، والتلفزيون، والدعاية، والأسطوانات، التي عرفتها أمريكا. ولهـــذا، فـــإن الصناعة الثقافية تحيلنا في واقع الأمر إلى مرحلة متقدمة عـــرفتها ما يسمى بالمجتمعات ما بعد الصناعية، وإلى تغير وضع الثقافة التقلـــيدية الـــتي أصبحت بعد ذلك متاحة نظريا لأكبر عدد ممكن من الناس. علما أن عبارة "صناعة ثقافية" قد تستعمل أيضاً بمعنى سلبـــي.

لقد انتقد كل من هوركايمر وأدورنو التأثير الإيديولوجي الذي قد ينجـــر عـــن الثقافة النمطية والمبرمجة التي يتم إنتاجها بصورة كمية أي

المـــتوقفة على النمط الصناعي والمقاييس الاقتصادية لا النوعية التي تتم وفـــق المعـــايير الجمالية. وذهبا إلى القول أيضاً بأن الإنتاج الجماهيري "للمنـــتجات الثقافـــية" قـــد يكتفي بخلق نوع من الإغراءات بدلا من أن تستجيب للحاجات الفعلية للأفراد. ومن ثمة فهي تسمح بتظليل وتكييف عقـــول الـــناس ضـــمن غياب لكل رجع للصدى (feed-back)- أو ما يـــسمى اليوم: "التفاعل"- من قبل المعنيين بالأمر، في حين أن المسيِّرين الجدد للثقافة الديمقراطية المزعومة، أو التي تم دمقرطتها، فهم يخضعون- في واقـــع الأمر- لأوامر التسويق (Marketing) مكتفين بذلك بتوزيع فتات الثقافة البرجوازية التقليدية لأغراض ميركنتلية (Mercantile).

هـــذا، وقد كان حكم هوركايمر وأدورنو قاسيا على هذه العملية التي تؤدي - في رأيهما - إلى "خداع وتظليل للجماهير".

إن هـــذه الأطروحة المتشددة قد اعتمدها أدورنو جزئيا كأساس في كتابه **النظرية الجمالية**، وقد كان غرضه من وراء ذلك الدفاع عن الفن الحديث، وعن الفن الصارم الذي اتسم بكثير من الإبهام، مواجهة مـــا يسمى بالتلاعب بالحاجات في النظام الذي أصبحت فيه "التقنية" تمثل سلطة أولئك الذين يسيطرون اقتصاديا على المجتمع.

ومـــع ذلـــك، فقـــد يصعب علينا اليوم تقبل هذا الموقف النافي والـــنقدي. إن عبارة "الصناعات الثقافية"، التي غالبا ما تستعمل بصفة الجمـــع قـــد فقدت اليوم معناها السلبـــي و لم تعد تعني سوى مجموعة التكنولوجيات الجديدة، وخاصة تلك المتعلقة بالإعلام الآلي والمستعملة ضمن عمليات الإنتاج والتسيير ونشر التطبيقات الفنية والثقافية. وهذا لا يمنع من أن يكون لتفكير كل من أدورنو وهوركايمر الفضل في إثارة الانتباه إلى مخاطر الثقافة التقنية المنظمة والمُعولمة على حساب التجارب الفردية المتميزة والأصلية.

21- هل يصح أن نميز بين جمالية "الفن الكبير" وجمالية "الفنون الصغرى"؟

إن التمييز بين مختلف مجموعات المواد الفنية يرجع إلى العصور القديمة. أما العصر الوسيط فقد ورث التصنيف التالي: الثلاثية (le trivium) التي كانت تتضمن النحو، البلاغة والجدل، وقد كانت بمثابة الحلقة الأولى من الدراسات التي تسبق الرباعية (le quidrivium) التي تتضمن بدورها الحساب، والهندسة، والموسيقى، وعلم الفلك. أما الثلاثية والرباعية فيكَونان مايسمى بالفنون الحرة التي كانت توضع في مقابل الفنون الآلية أو اليدوية. هذا، وقد عمل الإنسانيون (les humanistes) والرسَامون والنحَاتون خلال النهضة الأوربية على جعل فنهم في مرتبة الفنون الحرة. غير أنه علينا أن ننتظر إلى غاية نهاية القرن السابع عشر حتى نشهد انفصال الرسم والنحت والعمارة أي الفنون الجميلة عن الفنون الآلية. والجدير بالملاحظة أن الفنون الأخرى وبالأحرى الصنائع المرتبطة بالحرف والتقنيات، لازالت تعتبر في المقام الأدنى.

وعلى هذا النحو أقَر القرنان 19 و20 التمييز بين الفنون الكبرى والفنون الصغرى، وهو تمييز تاريخي محض قد نجده اليوم في تقسيم المواد الفنية المتخصصة التي تمت مأسستها، وعلى سبيل المثال نجد ذلك الفصل بين الفنون التشكيلية، الفنون الزخرفية والفنون التطبيقية.

لقد كان من الصعوبة بمكان قبول هذا التمييز بالنسبة لفلسفة الفن والتفكير الجمالي الذي يمكن أن نجد له مبررا اليوم أيضاً، نظرا لتنوع التطبيقات الثقافية والفنية.

وهكذا، فإن من بين إيجابيات توسيع مفهوم الثقافة، الجمع بين السلوكات والتجارب الجمالية المتماثلة للفن البرجوازي النخبوي، أو ما يسمى بالفن "الجماهيري" أو "الشعبي" والتقنيات الحرفية.

22-هل لمفهومي "التقدم" و"رجعية" معنى في مجال الجمالية؟

يقـــال بأنه لا يوجد تقدم في الفن، وهو قول صائب إذا كنا نعني: لفظـــة "تقدم" تطور الإبداع الفني نحو الأحسن، كما لو أن تاريخ الفني اعتـــبر أن هناك درجات من الامتياز التي تؤدي على مر الزمن إلى منتهى الجـــودة. هذا، وقد ذهب كثير من الفلاسفة، وعلى رأسهم هيغل، إلى القـــول بأن هذه الجودة قد تحققت في الماضي، كالفن الذي تم فيه صنع التماثيل اليونانية مثلا، أما في القرون اللاحقة فقد تم الاكتفاء بنسخ باهتة لـــتلك التماثـــيل، خـــصوصا تلك التي لا تضاهى. إننا نعرف أيضاً أن ماركس قد اعتبر أن النموذج القديم لم يتم تجاوزه بعد، بل كان مستغربا كيف لازلنا حتى القرن 19 نتذوق الأعمال الفنية الرائعة للعصور القديمة.

وإذا كان مفهوم التقدم غير مناسب، فذلك لأنه لا يشير فقط إلى نـــوع مـــن التحسين الوهمي للعمل الفني، ولكنه يشير أيضاً إلى تطور إيجابـــي، المضلل بكل تأكيد، للحساسية الإنسانية وللتجربة الجمالية، أي لتلك العلاقة التي تربطنا بالأشياء.

هـــذا، ويمكن أن يتبَرر مفهوم التقدم أكثر عندما يكون معناه هو تهذيب الإجراءات التقنية، ومعالجة المادة الفنية بأكثر تعقيد، واستعمال دعـــائم جديدة في مجال الرسم أو تحسين الآلات الموسيقية مثلا. ولهذا، من الأحسن أن نتحدث عن تقدم في المجال الفني عوض أن نتحدث عن التقدم الفني أو الجمالي.

مـــن المـــؤكد أن أصحاب الفن الحديث والحركات الطليعية التي ظهرت في بداية القرن 20 قد أسسَوا تطورهم على فكرة ضمنية للتقدم الفـــني منذ نشأته، كما أن بعض النظريات الجمالية قد حاولت إدخال المفاهيم المتناقضة للتقدم والرجعية قصد تحديد درجات حداثة عمل فني مـــا. وعلـــى هذا الأساس ارتكز أدورنو على فرضية العقلنة التدريجية

للمادة الموسيقية في تاريخ الفن الغربـــي للحكم على "رجعية" موسيقى إغـــور سترافنسكي (Igor Stravenski) و"تقدمية" موسيقى شونبرغ. لقد رفض مؤلف موسيقى (Sacre du printemps) أن يلتزم بالطريقة التي افتتحتها اللانغمية ونظام الإثني عشر صوتا (Dodécaphonisme)، في حين أن مؤلف (Pierrot lunaire) رائد "الموسيقى الجديدة" قد أخذ بعين الاعتبار التطور الموضوعي الذي عرفته المادة الموسيقية. هذا، وقد اعتـــرف أدورنو، في مرحلة لاحقة، بالطابع غير المبرَر لتفسيره، مقرًا في ذلـــك بالدلالـــة الإضافية والإيديولوجية لكلمة "تقدم" التي تم تقويمها بصورة مفرطة وكلمة "تراجع" التي أخذت معنى "رجعي".

23- ماذا نقصد، بالضبط، حينما نقول: الفن المفهومي؟

يُقصد بالفن المفهومي (Art conceptuel) تلك الاتجاهات الطليعية الـــتي ظهـــرت في الستينيات من القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمـــريكية. وقـــد كـــان لهذه الاتجاهات تأثيرها البارز على المستوى العالمي. ففي سنة 1961 صاغ هنري فلينت (Henri Flint) عبارة "الفن المفهومـــي" وصرَح قائلا: "تمثل المفاهيم بالنسبة للفن المفهومي ما يمثلَه الـــصوت للموسيقى، مادة أساسية، نظرا للارتباط الوثيق الموجود بين المفاهيم واللغة، إنه نمط من الفن الذي تُعتبر اللغة مادته".

وفي ســـنة 1967 فقد ذهب الفنان سول لو ويث (Sol le witt) إلى القـــول بأنـــه يمكن اعتبار الأفكار نفسها أعمالا فنية. أما جوزيف كوســـوث (Joseph Kosuth) فقد اشتهر بفكرة الفن باعتباره فكرة (Art as Idea as Idea).

وهكذا، فإن الفن المفهومي قد نقل الفكر الجمالي من العمل الفني والموضـــوع الفـــني إلى فكـــرة الفن نفسه، مهملا بذلك -عن قصد-

الجانـــب الفيزيائـــي والخصائص الإدراكية للعمل الفني، بحيث لم يعد يهـــتم إلا بفكـــرة الفـــن، وقد تُذكرنا هذه الطريقة بمارسيل دوشان (Marcel Duchamp) الذي صرَح في 1913، عندما ظهر أول مصنوع- جاهز (Ready-made). إن للإشارة والقصد الفنيين أولوية على العمل الفـــني نفسه. غير أن أصالة هذه الحركة تكمن في نـــزعتها الراديكالية نظرا لتلاشي وضع الفنان المبدع، وفي امتداداتها وأفقها العملي والنظري الذي لم يتم اكتشافه.

هـــذا، وقـــد انضمت عدة تيارات، وكثير من الفنانين، إلى هذا المفهوم "النهائي" أو "الحدي" للفن: منها الحركة الفنية التي عُرفت في فرنـــسا تحت اسم BMPT التي ضمت كل من بورن (Buren) وهيلر بيشر (Hiller Becher) وموسيه (Mosset) وبرمونتييه (parmentier) وتـــوروني (toroni) وحـــركة الفـــن واللغة التي ظهرت في بريطانيا تحـــت اسم "Art and langage" وبريند (Brend) والتي ضمت كل من هيلر بيشر Hiller Becher) في ألمانيا، بالإضافة إلى كارل أندريه (Carl André) وولتر دي ماريا (Walter de Maria) وروبير موريس (Robert Morris) وأون كـــوانا (On Kawana) وبـــاري فلانغرت (Barry Flangert) وبيرنار فينيه (Bernard Venet) الخ.