VI

أزمة الفن

33- كيف يمكن أن نعرّف "الفن المعاصر"؟

لقد اكتسبت عبارة "فن معاصر" منذ 1980 معناها الخاص، وهذا لا يرجع في حقيقة الأمر إلى بنائها اللغوي. وبمثل ما ارتبط مفهوم "الفن الحديث" بفكرة الحداثة مع بودلير أو مع مشروع الفنانين الطليعيين الذين برزوا عقب ظهور الانطباعية، فإن عبارة "فن معاصر" لم تكن في بداية الأمر تحيل سوى على مجال لم يتم ضبط حدوده بدقة. وبقدر ما كان معنى الحداثة واسعا من النواحي التاريخية والسياسية والإيديولوجية والاجتماعية والثقافية، كان مصطلح "معاصر" - كمقولة زمنية- لا تعني قبليا سوى الانتماء إلى الزمن الحاضر والراهن.

وواقع الأمر، أن عبارة "فن معاصر" هي مزيج من التطبيقات اللامتجانسة، والتي هي في الوقت نفسه كلاسيكية وحديثة وراهنة، غير أن هذا لا يعني أنه مجرد التطبيقات الفنية السائدة اليوم. وقد بينت كاترين مييه (Catherine Millet) أن لعبارة "فن معاصر" تاريخها الخاص، وأنها أزاحت تدريجيا بين 1980 و1990 التسميات القديمة المتمثلة في: "الطليعة"، "الفن الحي" و"الفن الراهن". كما أنها لا تحيلنا - كما اقترح ذلك بعض الفنانين- إلى ما يسمى: "الفن الذي لا زال في طور النشأة". إن لفظ "معاصر" هو في حقيقة الأمر صفة تقويمية بالنسبة إلى الممارسات الموروثة من الزمن الماضي والوفية لأنماط التمثل القديمة، ويكفي أن نبحث في قائمة حركات وتجمعات وتيارات الثلاثين سنة

الأخـــيرة، علـــى سبيل المثال من مجال التصوير الارتجالي أو "العفوي" (The action painting) إلى الصور الافتراضية، فسندرك بالتأكيد بأن كلمة "معاصر" تنطبق أيضاً على ذلك الفن الذي يدعي دوما أنه يجدد أشـــكال الإبداع التقليدية، ويمكن أن نعرف الفن المعاصر بالتحديد من خلال درجة إبداعه غير المتوقع أو الذي لم يسبق له مثيل، بالإضافة إلى مـــيله إلى الصدام والاستفزاز وهذا من دون أن نحكم – بسبب ذلك– سلفا بأن يعترف به ويتم تقديره من قبل جميع الناس. وأما إذا مال هذا الفن إلى الذوبان في الحياة اليومية وإلى الاهتمام بردود أفعال الجمهور، مظهـــرا بـــذلك عزمه على تحقيق جانب من الطوباوية الطليعية، فمن الممكـــن كمـــا ذهبت إلى ذلك كاترين ميبه "أن تكون الأعمال الفنية الأكثـــر تحررا والأكثر غنى من حيث الإمكانيات في الوقت الذي ترفع فيه تحديات الحداثة قد تخون دروسها" (ميبه 1997).

هـــذا، وقـــد كشف النقاش الحالي حول الفن المعاصر عن وجود تـــضمين مؤسساتي قوي، وهو ما يميز هذا المفهوم اليوم الذي يحيلنا إلى أعمال فنية لبعض الفنانين الذين تم الاعتراف بهم في "عالم الفن" الرسمي العالمي الذي أصبح يتمتع بوضع إعلامي واقتصادي متميز.

34- ما هي مصادر أزمة الفن المعاصر؟

لقد عرفت العهود السابقة نـــزاعات واختلافات وأزمات تعلقت بـــالفن، ومـــن دون أن نرجع إلى العصر اليوناني القديم أو إلى أحكام أفلاطون القاسية تجاه الموسيقيين والرسامين، يمكن أن نشير على سبيل المـــثال لا الحـــصر، إلى النـــزاع الذي ساد في عصر النهضة حول ما يُسمى بالمنظور، جدل القدامى والمحدثين عند نهاية القرن السابع عشر، معـــركة هيرنـــاني (Hernani) المشهورة بخصوص الدراما الرومانسية،

بالإضافة إلى ردود الأفعال المعادية للحركة الانطباعية (نشير إلى أن هذه الكلمة كانت في الأصل شتيمة) أو تجاه الحركة الوحشية. وقد اعتبرت الأزمات الفنية آنذاك عامل حيوية للإبداع الفني. وفي سبيل إلقاء مزيد من الضوء على ذلك، من المناسب أن نفهم خصوصية هذه الأزمة التي عرفها الفن "المعاصر" والتي تجعله غير قابل للتمثل مع ما كان سائدا في السابق.

لقد كان الجدل دائرا (في فرنسا على وجه الخصوص) حول الفن المعاصر انطلاقا من مقال نُشر في مجلة **الفكر** (Esprit) في 1991، وقد دار حـــول السؤال التالي: هل ما زالت توجد معايير للتقدير الجمالي؟ يمكنـــنا القول، فيما يتعلق بذلك بأنه قد وُجهت عدة انتقادات للفن المعاصـــر، منها تناقص قيمته الجمالية وضحالته، فقد انتقد دعم ما يسمى: "الدولة الثقافية" (وهي أطروحة مارك فومارولي (Marc Fumaroli) لأولـــئك الفـــنانين الذين اعتبروا انتهازيين أو دجالين، ولم يقبل ذلك الـــتوافق الـــذي أصبح سائدا في عالم الفن وتواطؤ النقّاد وتخليهم عن دورهـــم، واكتفائهم بضمان الترقية الإعلامية للمبدعين المتملقين. هذا وقـــد تعمق الجدال فأخذ بعدا سياسيا، وذلك عندما تلقت مجلة اليمين الجديـــد وهي مجلة "**الأزمة**" (**Krisis**) شهادة كل من السوسيولوجي جـــان بودريار (Jean Baudrillard) وجان كلير (Jean Clair) الذي كـــان يومئذ مدير متحف بيكاسو، حيث نددا – كل بطريقته– بالفن المعاصـــر. لقد صرح بودريار قائلا بأن الفن الراهن يمثل "لاشيء"، أما جان كلير فقد آخذ الفن الحديث والحركات الطليعية واتهمها بالتواطؤ مع النظم الشمولية التي عرفها القرن العشرين كالنازية والستالينية. هذا، وعلينا أن نشير إلى أن بودريار لم يكن متهما بالتعاطف مع أطروحات الـــيمين المتطرف فيما يخص مجالات الفن والثقافة والسياسة، غير أنه لم

يقـــدر وقـــع موقفه، و لم يتوقع بالتأكيد حجم الاستغلال الذي ذهب ضـــحيته جـــرَاء نشر مقاله. وذهب أنصار الفن الراهن إلى القول بأن موقفه كان مجرد استفزاز مجاني، وأن تصريحه بدا وكأنه دعم غير منتظر للأطـــروحات الأكثـــر رجعية. على كل تأكد بأن محتوى المقال الذي نُـــشر في جـــريدة **التحرر** (**Liberation**) بعنوان "**مؤامرة الفن**" قد أضـــاف غموضـــا آخـــر في تلـــك الفترة. إن اتهام الفن بالكلية بأنه "لاشـــيء"، ومن دون الاستناد إلى حجج مقنعة، أو إلى تحليل الأعمال الفنـــية هو أمر يدل على نوع من الاستخفاف بل ومن السطحية. لقد كان للمقال -في سياق تلك الأزمة- وقعا كبيرا وآثار "زوبعة" فعلية. ولا يـــسعنا هـــنا إلا أن نقـــر بأنه من الممكن أن يكون نص بودريار موضـــوع ســـوء فهم مؤسف إن لم نضعه في السياق العام للنقد الذي طـــورته السوسيولوجيا سنوات من قبل تجاه نموذج التقدم الذي عرفته المجـــتمعات الغـــربية. لقد كان الاتهام مرتبطا بعنف العولمة الاقتصادية والسياسية وما خلفته من نتائج سلبية (إضعاف تأثير القيم، القضاء على الاختلافات والخصوصيات). لقد ذهب الفيلسوف هربرت ماركوز في الـــستينيات مـــن القـــرن العشرين إلى القول باختفاء مجال التسامي (La sublimation) الـــذي أخـــذ بعد ذلك صورة ضياع جذري للتعالي وللمـــثل والـــوهم، فأصبح العالم متجانسا وشفَافا ووُضع تأثير التبادل وتـــساوي كل الأشياء فساد اللاإكتراث والابتذال والفظاظة. إن هذه الـــشفافية الـــزائفة الخاصة بالفترة اللاحقة لما بعد الحداثة، والتي يمكن وصفها على حد تعبير جيل ليبوفسكي (GillesLipovetsky) بالحداثة الفائقـــة الـــتي هي علامة - كما ذهب إلى ذلك بودريار- على بذاءة وخلاعة الرأسمالية الليبرالية الجديدة التي هيمنت وانتشرت بكيفية واسعة بفضل وسائل الإشهار والإعلام، حتى الفن نفسه لا يستطيع أن يفلت

مـــن قبضتها "ففي هذه الحالة ما هو معنى الفن في عالم الواقعية الفائقة ســـلفا، خفيف الظل، شفاف، إشهاري؟" كما يقول بودريار، والذي يعتـــبر بأن التهكم و"الدرجة الثانية" التي يطالب بها الفن إن هي سوى إخفاء محزن لفقدان الأصالة والابتذال وعدم الكفاءة والعجز. والكل – الدولة، الفنانون، المشرفون على المعارض، النقّاد، الجمهور– مشارك في هـــذه المؤامرة وطرف في الأزمة التي كشفت عن استحالة وجود حكم نقدي وإنما مجرد تقاسم بالتراضي والمتعايش مع عدم الكفاءة"، ويضيف بـــودريار قائلا: "نحن أمام مؤامرة الفن ومشهده البدائي الذي عُوض بافتـــتاح المعـــارض والتعلـــيقات والعـــروض التي تقام والترميمات والتجميعات والعطايا و"المضاربات" وهذا ما يسمى في التعبير الشائع إثارة الضغائن.

وهكذا، انتهى النقاش وبقي ثمة غموض كبير و لم يتم التطرق إلى الانشغالات الفنية ولجمالية التي أشرنا إليها في البداية.

وعلـــى أية حال، لم يسمح النقاش الذي دار حول الفن المعاصر بالإجابـــة علـــى السؤال الوجيه المتعلق بمعايير التقييم الجمالي المناسبة لأشـــكال الإبـــداع الفـــن المعاصر بل تحوَل في الغالب إلى جملة من المهاتـــرات، بحيث تحوَل التفكير النظري فيه إلى مسبَة وهذا على الرغم مـــن أن مشكلة المعايير والحكم التقييمي من صميم اهتمامات الجمهور المـــواظب على زيارة مختلف الأماكن الثقافية. وباستثناء هذا الشطط، كـــان هذا النقاش فرصة مناسبة للتفكير في دور الدولة الثقافي وسعيها الحثيث لدمقرطة الفن، كما أنه سمح بطرح مشكلة النقد الفني الذي قلَ نشاطه، بسبب المناخ التوافقي الذي أحاط بالإبداع الفني الذي لم يعد مصوبا نحو قلب الوضع القائم.

35- هل توجد معايير للتقويم الجمالي يمكن تطبيقها اليوم في الفن الراهن؟

حتى وإن بدا لنا هذا السؤل المتعلق بالفن المعاصر اليوم أساسيا، فهذا لا يعني أنه وجيه. ألا يتمثل المشكل الأساسي في معرفة ما إذا كانت توجد في الماضي معايير جمالية تأكد نجاحها للحكم على الأعمال الفنية؟ فإن وُجدت هذه المعايير ما هي مرتكزاتها؟

تعني لفظة (Kreinen) في اللغة اليونانية الحكم أو التمييز، فعندما يكون لدينا معيار ما نستطيع أن نميز مثلا بين الجميل والقبيح، الخير والشر، الصواب والخطأ، وهذا بالنسبة إلى مبادئ وقيم ومعايير، أو إلى تلك القواعد التي تُستخدم كمراجع.

أما في مجال الجمالية، وفي مجالات أخرى أيضاً، فقد كان لكل عصر ولكل ثقافة جملة من القواعد التي كان من الواجب أن يحترمها الفنانون، وهذا حتى يمتثلوا للمعايير السائدة ويستجيبوا للمعايير ذات الجودة. هذا، وقد لاحظ جان لاكوست (Jean Lacoste) بنباهة فائقة تطور مفهوم الجميل الأمثل في الفن، ففكرة الجمال في رأيه تاريخية، بحيث يمكن وصف تكونها وتطوراتها المتتالية، ثم معرفة أزمتها الناتجة، وخاصة بعد ظهور الفن الحديث والحركات الطليعية، حيث كان الاعتقاد بوجود مفهوم الجميل الذي اعتبر معيارا لازمنيا وكونيا، وهو بذلك يتجاوز التاريخ نفسه. ولا يمكن أن يتجرأ أحد اليوم فيعَّرض نفسه للسخافة فيعرف الجميل "تعريفا موضوعيا وقانونيا ليكون مطابقا للأصول" كما يقول لاكوست (لاكوست، 1986. ص 3).

إنه لمن المفارقة اليوم أن نأسف عن اختفاء المعايير الجمالية للحكم على الفن المعاصر والعمل لصالح إحياء أو خلق القيم. ولهذا ينادي المحافظون وأولئك الذين لازال عندهم حنين إلى التراث القديم، بضرورة

العـــودة إلى المعـــايير التي كانت سائدة، ولكن أي منها؟ هل المقصود بـــذلك الرجوع إلى ما كان يسمى: "التماثل" و"التناسب"؟ على كل يمكنـــنا القـــول هنا بأن هذه المحددات لا تحيلنا إلى صفات معينة، وإنما تحيلنا بالأحرى إلى معايير أو قواعد كانت سائدة في الفن الغربـــي في فترات تاريخية مختلفة كالعصر القديم، العصر الوسيط، عصر النهضة. إلخ.

ولكن هل الغرض من ذلك هو إحياء المعايير التي سادت في تلك الفتـــرة أو تلك؟ فليكن ذلك، ولكن ماهي الفترة التي يجب أن نخصها بامتـــياز؟ ثم ما هي المعايير التي يمكن أن نعتمدها؟ وهل نحن متأكدون أنها ستكون متناسبة مع الأعمال الفنية الراهنة؟

علينا أن نشير هنا إلى أن وضع معايير جديدة تكون مطابقة للفن المعاصر – إذا افترضنا طبعا أن ذلك أمر مستعجل– قد يواجه في واقع الأمر صعوبتين، على الأقل، الأولى ذات طابع منطقي ونظري، فوضع معـــيار متميز يفترض أن يكون هذا المعيار مناسبا، بحيث يمكن أن ينتج عـــنه حكـــم صائب وسليم، أو بعبارة أخرى نقول إن المعيار الجمالي يفتـــرض وجود معيار سابق أو ميتا– معيار (Métacritère)، يمكن أن يضمن صحته، ولكن يكفي أن نتفحص مهام المعايير السابقة ليتبين لنا أن معيار المعيار الجمالي لا يمكن أن يكون جماليا. وبهذا المعنى، بإمكاننا الجـــزم أن الميتا–معيار الذي يرتبط بالمجتمع وبنسق تمثلاته، وبما يُسمى روح العصر (Zeitgeist) ذو طابع إيديولوجي، إن لم نقل سياسيا.

أما الصعوبة الثانية فهي متعلقة بخصوصية الفن المعاصر، وذلك أن اتهام هذا الأخير وإن أثر على نوعية بعض الأعمال الفنية هو اتهام موجه في حقـــيقة الأمـــر لمقولة "الفن" نفسها، بل لتعريف العمل الفني. إن الإحـــالات المتكررة لما قام به مارسيل دوشان بخصوص عرضه للأشياء المألـــوفة كعجلـــة دراجة ومجفف القارورات ومجرفة ثلجية ومبولة، قد

"تحـــوَلت" إلى أعمال فنية، مادام أن المؤسسة الفنية قبلتها، وهي بذلك تـــؤكد على إزاحة المعايير أو على تلاشيها، و لم يعد يتوقف الاعتراف بالعمل الفني بناء على صفاته الخاصة، بل على الوسط الفني الذي يقرر ما إذا كان عمل ما فنيا أم لا، وهذا انطلاقا من الفعل الذي من خلاله تم وضعه في هذا المقام (أي مقام العمل الفني). على أنه، وبالإضافة إلى هـــذا، قد تكون مشكلة المعايير السابقة والتي من المفروض أن تسمح بالحكم على الفن المعاصر مشكلة مزيفة.

ما انفكت الأعمال الفنية المعتبرة عن اختراق المعايير المعمول بها في عصرها، غير أن المعايير وحدها لم تنتج أعمالا أو روائع فنية، أضف إلى ذلـــك أنه من غير المنطقي التذرع بغياب المعايير للقول بعدم إمكانية أو إخفـــاق الحكـــم الجمالي، حيث يتم اختزال التقييم إلى مجرد تعبير عن الذاتية فقط. وحتى إن لم تكن هناك معايير فبإمكاننا أن نجد بعض المعالم التي تسمح بتقييم العمل الفني، كانسجام غاية الفنان والإجراءات التقنية المعمـــول بها وتناوله الخاص، الذي يكون في بعض الأحيان أصلية، أو للمـــواد المستعملة، ولمنطق أو عقلانية ما يميز النشاط الفني، أو التحكم في توجـــيه المـــشروع، الخ. إنها جملة من العناصر التي يمكن أن تكون مـــسوّغا للتحلـــيل والتأويل قصد نقل جانب من التجربة الجمالية إلى الغير، حتى وإن بدت لنا ذاتية، وهذا حتى نتجنب تحكم "معيار" واحد سائد بقوة في المجتمع الراهن ألا وهو المال!

36- هل للتعارض بين "العقل" و"الحساسية" من معنى في أيامنا هذه؟

لقد أصبح الفن المعاصر، الذي تنوعت طرائقه ومواده وتعذر توقع تعبيراته، يتحدى -على ما يبدو- كل مبدأ منطقي مماثل لما كان يعرفه

الفن في القرون السابقة، وهذا إلى حد ما كان يبدو فيه ثائرا على كل قاعـــدة تنظيمية صارمة بقي الفن الحديث متمسكا بها. وليس هناك ما يدعـــو إلى الدهـــشة إذا قلنا بأن تحليل وتأويل أشكال الإبداع الراهنة قـــد أصبحت تتساءل اليوم عن وجود ما يسمى: "العقلانية الجمالية" (La rationalité esthétique).

تُستخدم عبارة "عقلانية جمالية" أحيانا في بعض النقاشات الخاصة بـــالفن الـــراهن، وهي بذلك تتضمن مفارقة لأنها تجمع بين مفهومين تقليديين اُعتبرا دوما متناقضين، بحيث لدينا من جهة العقل، الانسجام المنطقـــي، ملكة المعرفة، الفاعلية العلمية، التفكير والحساب، ومن جهة أخرى الحساسية، الخيال، الإلهام، والعفوية الخ.

هـــذا، ومن الممكن أن نلاحظ مع ذلك بأن المواجهة التي كانت بـــين العقل والحساسية ليست في حقيقة الأمر جديدة، فنشأة الجمالية الفلـــسفية وظهـــورها في القرن السابع عشر أي في عصر الأنوار، وفي الفتـــرة ما قبل الرومانسية، قد ارتبط إلى حد كبير بحل النـــزاع القائم بـــين العقـــل والحساسية. ولا يمكن حصر المناظرات والنـــزاعات التي ســـعت جاهـــدة – من ديكارت إلى بومغارتن وكانط– للتوفيق بين العقـــل– باعتـــباره مـــصدرا للأفكـــار الواضحة والمتميزة– والحدس والحساسية أو المخيلة التي لا يصدر منها إلا الخطأ. لقد حرص ديكارت علـــى تأكـــيد فكرة لاقياسية الصحيح والجميل، وأكد بأنه لا الجمال والحُسن (المرتبطان بالشعور الفردي) قابلان للتكميم والحساب بواسطة النـــسب الرياضـــية. ومـــنذ النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأ الفـــنانون ومنظرو الفن – وقد كانوا ديكارتيين– يدركون بأن المخيلة ليست بالضرورة مصدرا للخطأ والزيف، بل إن ديكارت نفسه أقرَ بأن المخيلة قد تكون في بعض الأحيان، وفي ظروف معينة، سندا للعقل. أما

أندريـــه فليبيان (André Félibien) فقد أكدَ في كتابه **محادثات حول حـــياة وأعمال أفضل الرسامين القدامى والمحدثين** على أهمية العبقرية والحـــسن في الـــتأثير الـــذي يحدثـــه الجمـــال على الجانبين الروحي والفكري.هذا، وقد أشاد بعد ذلك دوبوس (Du Bos) 1670-1742 (و قـــد كان ديكارتيا) في كتابه **تأملات نقدية حول الشعر والرسم** علـــى أهمـــية الوجدان في الحكم على الأعمال الفنية، على اعتبار أن الوجدان أقل إخفاقا من العقل في تقييم الرسومات و"الآثار الروحية".

إلا أن الملاحـــظ هو أنه عندما أصدر بومغارتن كتابه **الاستطيقا** ســـنة 1750، وهذا قبل أن يحدَد كانط معنى حكم الذوق، ولدور كل مـــن الفهم والحساسية في التجربة الجمالية، وقف النـــزاع القائم بين العقلانيين وأنصار الوجدان. هذا، وقد أصبح من المؤكد اليوم في العصر الذي أصبح فيه الفن- على ما يبدو- ثائرا ورافضا لكل محاولة لصورنته وضـــعه في قالب صارم، والتي تتحدى مبادئ تنظيمه كل عقلانية. إن المشكل يُطرح اليوم بكيفية أخرى، ولكننا قد نجد بعض الرهانات التي لا يمكن أن تكون إلا من خلال الرجوع إلى الوضع السابق، مما يعني أن الأمر أصبح متوقفا على تبيان أن الحكم الجمالي يستجيب، رغم ذلك، لمنطق خاص لا يمكن اختزاله في حكم الذوق الفردي.

37- ما هي المفاهيم التي انحازت اليوم لصالح وجود ما يسمى بالعقلانية الجمالية؟

إن القول بوجود عقلانية جمالية، وإبراز أن إبداع الأعمال الفنية المعاصـــرة ليس أمرا اعتباطيا بل يمثل رهانا هاما، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالفن الراهن الذي اُتهم كثيرا بالتدجيل. ونشير بهذا الصدد إلى أن أدورنـــو قـــد توســـع كثيرا في دفاعه عن الفن الحديث وعن العقلانية

الجمالية، وقد أسَس مفهومه للحداثة على فكرة العقلنة التدريجية للمادة الفنـــية الخاصـــة بكل فن، أي الموسيقى والأدب والرسم الخ. غير أن مفهـــوم العقلـــنة ضمن هذا السياق غامض، فقد تعني أيضاً ما يسمى: "العقلانـــية الأداتية" أي السيطرة التدريجية للإنسان على الإنسان وعلى الطبيعة، بواسطة العلم والتقنية أو مبدأ تنظيم الأعمال الفنية القائم على المهارة والتقنية أو التحكم التقني، ولهذا حرص أدورنو على التمييز بين شكلين من العقلانية. أما الأولى فتتمثل في العقلانية "خارج الجمالية" أو التكنولوجـــية الخاصـــة بالمجـــتمعات المتقدمة صناعيا، أما الثانية فهي العقلانية "داخل الجمالية" التي يعبَر عنها الفن الحديث. وتجدر الإشارة هنا أن العقلانية التكنولوجية تمثل بالنسبة لماكس فيبر (Max Weber) ما اسماه باندثار أو "زوال الطابع السحري عن العالم".

أمـــا المفهوم الثاني للعقلانية فهي تمثَل ذلك الوعد بعالم آخر، في هـــذا السياق يقول أدورنو: "إن التعبير الأكثر مغالاة وسط هذا العالم الـــذي زال ســـحره قد أصبح خال من المواساة، وأصبحت له أصداء رومانسية". إن بقاء الفن في عالم أصبح خاضعا بصورة متزايدة لعقلانية مـــتواجدة في كـــل مكـــان لدليل على وجود عقل آخر لا يقوم على السيطرة.

غير أن صعوبة جمالية أدورنو تكمن في الحقيقة، في ذلك التوازي الـــذي نجـــده بين ما أسماه: "العقلانية خارج الجمالية"، والعقلانية التي أصـــبحت مؤثرة في الفن الذي يجب أن يكون "حديثا" حتما بإدماج التقنـــيات والمـــواد الأكثر إعدادا. وقد يكون هذا التناقض مفهوما إذا اعتـــبرنا "الفـــن هو العقلانية من حيث أنه ينتقد هذه الأخيرة من دون تلافـــيها". لقد ذهب أدورنو إلى أنه: "تقليد" العقلانية خارج الجمالية وبدفـــع الأعمال الفنية إلى قمة تعقيدات طرائقها التقنية الخاصة، وهذا

تجنبا للغموض الذي قد يكتنفها (لقد كانت الموسيقى مجال اهتمام أدورنو)، فقد فضحت العالم الذي فقد سحره. ومن المؤكد أن ما كان يلَح عليه أدورنو لم يعد، في واقع الأمر، يتماشى مع شروط الإبداع الفني المعاصر، الذي أصبح يعتمد التقنيات والمواد الأكثر تنوعا وتنافرا، ولكن من دون الاهتمام بمدى مطابقتها للمرحلة التكنولوجية المتقدمة التي يعرفها عصرنا. ونشير بهذا الصدد إلى أن بعض فلاسفة الفن الواعين بالمحدودية التاريخية لنظرية أدورنو، قد عملوا على تجديد إشكالية العقلانية الجمالية، آخذين بعين الاعتبار خصوصية الفن الراهن. إن المعايير التي ذكرها أدورنو قد دفعته إلى القيام بانتقاء صارم للأعمال الفنية التي عبرت عن الحداثة لدى كل من أرنولد شونبرغ (Arnold Schönberg) في مجال الموسيقى، جيمس جويس (James Joyce) وصاموئيل بيكت (Samuel Beckett) في الأدب، وبول كلي (Paul Klee) وفسيلي كادينسكي (Wassily Kadinsky) في ميدان الرسم.غير أن ما هو ملاحظ هو أن أدورنو لم يول أهمية تُذكر للحركات الطليعية التي كانت موجودة بين 1950 و1960 وخاصة الأمريكية والأوربية منها، بل لم يعتبرها سوى مظاهر لاستبعاد الجمالية وللتصالح مع عالم الصناعة الثقافية. هذا، وقد ذهب مارتن زييل (Martin Seel) في كتابه المعنون: **فن التفريق.مفهوم العقلانية الجمالية** إلى القول بضرورة توسيع المعايير الأدورنية من خلال دمج مختلف التجارب التي أصبح يحظى بها الفن المعاصر بخصوص مفهوم الحداثة، والملاحظ أنه استند في رأيه هذا على أطروحات يورغن هابرماس المتعلقة بفكرة إمكانية التوفيق بين العلم ووالأخلاق والجمالية، علما بأن كل حقل من هذه الحقول الفاعلة يدَعي معرفة الحقيقة المتعلقة بمجاله الخاص، باستخدام نمط من العقلانية. ونشير بهذا الصدد إلى أن

القـــول بالعقلانـــية الجمالية يعود إلى الإقرار بأن إجراءات ومادة الفن ليـــست منفـــصلة عـــن المعرفة العقلية. إن للجمالية، على غرار العلم والأخـــلاق، معاييرها الخاصة في حكمها على الأشياء، بيد أنها تختلف عـــن معايير العلم والأخلاق، وهذا لا يعني بالضرورة استبعاد التواصل بين هذه المجالات الثلاثة. لا يسعنا هنا إلا أن نحدّد مميزات هذه العقلانية الجمالـــية. لقـــد انتقد مارتن زييل كل الأنساق المعادية لفكرة العقل الجمـــالي، وقـــد وضع ضمن "جماليات المزايدة" كل من فلسفة شيلينغ (Schelling) وفلـــسفة هيدغـــر (Heidegger) اللتين تعتبران التجربة الفنية نمطا معرفيا متميزا وكيفية لإدراك المطلق، ولا يستثنى أدورنو من هذا النقد، وهذا رغم دفاعه عن فكرة العقلانية الجمالية، وذلك بسبب قـــوله بإمكانية الفن على إدراك نمط من الحقيقة ذات طابع ميثافيزقي. هذا، وقد أدرج زييل في ما أسماه: "الجماليات النافية" فلسفات الفن التي تنفـــي وجود أية عقلانية متميزة، ولكن باسم تفكير خالص وحدة لا توصـــف وافتـــتانهم الجمالي، ونذكر هنا على وجه الخصوص كل من فريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) بول فاليري (Paul Valery) وجورج باطاي (Georges Bataille).

والملاحـــظ أن زيـــيل لم يـــصدر حكما على الأنساق الفلسفية المختلفة التي ذكرناها، ولكنه في الحقيقة أنتقدها عندما نظرت إلى الفن، وكأنـــه وســـيط مفـــتوح على الحقيقة والمطلق واليوطوبيا (Utopie) والتـــصالح. وحتى وإن وُجد عقل جمالي فلن يكون قائما على التوفيق والتـــركيب والتوحيد، وإنما على "التفريق". هذا، وقد أشار زييل إلى تعدد ووتنوع التجربة الجمالية حاليا بخصوص العمل الفني، وللأحاسيس مكانـــة ضمن هذه التجربة، غير أن الحكم على العمل الفني الناجح أو غير الناجح قد يكون موضوعا للتحليل المعرفي، وهذا يتوقف على دور

كـــل مـــن التأويل والنقد في دراسة وتحليل الطابع العقلاني للخصائص الصورية للعمل الفني.

ولا يـــسعنا هـــنا إلا أن نقـــر بأن تأكيد القول بوجود العقلانية الجمالية قد سمحت لمارتن زييل بوضع حد لدعوى الأطروحات المثالية، كمـــا أنـــه اســـتطاع أن يثبت أهمية الدور الأساسي للتجربة الجمالية باعتبارها مصدر متعة و"ثراء معرفي" في آن واحد.

38- ماذا نعني بجمالية التلقي؟

عليـــنا أن نـــشير في البداية إلى أن تأثر منظرَي الفن بأطروحات أدورنـــو - وخاصـــة بعد صدور كتابه **النظرية الجمالية**- لم يحل دون اتخـــاذ موقـــف نقدي منه، خصوصا موقفه من الإبداع الفني. والكثير منهم آخذه على صرامة مواقفه ومبالغته في سلب الواقع القائم.بالإضافة إلى ذلـــك، رفضوا أن يكون الفن وريث المحاكاة التقليدية المتعارضة مع العقلانـــية الأداتية السائدة في المجتمع الحديث. غير أن تنوع التجارب الجمالـــية التي أصبح يتيحها الفن المعاصر، وضرورة الاهتمام بالأشكال الجديـــدة للتواصـــل والوسط الثقافي - وهذا ما يؤكده بعض منظرَي الفن- سيكون مآله حتما رفض الفن الحديث الذي أصبح منيعا ونخبويا ومتميزا بتقنية عالية.

لقد انتقد هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) في محاضرة ألقاهـــا ســـنة 1972 والمعنونة: "**دفاع موجز عن التجربة الجمالية**"، موقـــف أدورنو الرافض لوجود صلة بين التجربة الفنية والمتعة الجمالية انطلاقا من العبارة الشهيرة لأدورنو القائلة "إن البرجوازي يرغب دوما أن يكـــون الفـــن ممتعا والحياة زهيدة، لكن العكس أفضل" (أدورنو، 1996 ص 32)، يقـــول ياوس ضمن هذا السياق: "إن جمالية السالبية

(La négativité) التي اعتبرها أدورنو علاجا للثقافة المصنعة تعجز عن الإجابة على السؤال الخاص، عن طريق ردم الهوة بين الواقع الحالي للفن والفـــن من حيث أنه "وعد بالسعادة"، وبتمرير وعي تلقي تأمله المنفرد إلى حد تضامن جديد في الفعل (ياوس، 1978 ص 135).

هذا وقد اعتبر ياوس بأن الموقف الصارم لأدورنو، الذي ساد إلى غاية نهاية الحرب العالمية الثانية- وهي الفترة التي عرفت نوعا من العزوف لدى بعض الفنانين من أمثال جاكسون بولوك (Jackson Pollock) وبرنت نيومن (Barnett Newman) في مجال الرسم، وسمويل بيكيت في الأدب، الـــذين شجبوا واستنكروا ثراء المجتمع الاستهلاكي- لم يعد اليوم يتماشى مع الأوضاع الثقافية الراهنة.

وفي واقع الأمر، لم يدع أدورنو إلى اجتثاث المتعة الجمالية بالكلية لأنه "لو انتزعنا كل أثر المتعة لوقعنا في حيرة بخصوص معرفة مسوغات وجـــود الأعمال الفنية نفسها". غير أن النظرية الأدورنية لم تقدم إجابة كافـــية بخـــصوص هـــذه المسألة، كما كان حال النظريات الجمالية الأخـــرى، كما لاحظ ذلك ياوس، وانطلاقا من هذا قدم هذا الأخير "أطروحاته" الخمس بغرض إعادة الاعتبار للمتعة الجمالية.

أما الأطروحة الأولى فهي تؤكد بأن المتعة غير متوافقة مع التفكير والفهم العقلي الخاص بالعمل الفني. علما أن أدورنو كان يقول "بقدر مـــا يزداد فهمنا للأعمال الفنية بقدر ما تقل متعتنا" ويرد ياوس قائلا: "إن المـــتعة التي يثيرها الفن هي أساس التجربة الجمالية نفسها، والتي لا يمكن تجاهلها بل يجب أن نجعلها، مرة أخرى، موضوع تفكيرنا النظري إذا مـــا أردنا الدفاع عن وظيفة الفن الاجتماعية، وعن ما يرتبط به من معارف ضد كل من يعمل على الحط من قيمته، سواء المثقفون منهم أو غير المثقفين (ياوس، 1978 ص 125).

هـــذا، وتقوم الأطروحة الثانية على فكرة ارتباط الدور الاجتماعي للمـــتعة الجمالـــية بالحياة اليومية للفرد، وعلى تجاربه الأخرى، ونشير بهذا الصدد إلى أن ياوس قد اقتبس من جون بول سارتر (Jean Paul Sartre) مـــصطلح الوعي المصورن الذي يأخذ من خلاله عالم المحسوس والأصوات والـــصور والكلمات شكلا ما (Gestalt)، ويتم بنينتها جماليا.يقول ياوس موضحا ذلك: "يمكن أن يتحقق التحرر بواسطة التجربة الجمالية من خلال ثلاثـــة مستويات: أولها، إن الوعي كفاعلية منتجة بإمكانه إبداع عالم، من حـــيث هـــو عمل فني خاص، والثاني، أنه فاعلية للتلقي ولإدراك إمكانية تجديـــد رؤيته للعالم، وأما الثالث – وهنا تفضي التجربة الذاتية إلى التجربة التذاوتـــية– فينخـــرط فيها التفكير الجمالي الذي يتطلبه العمل الفني بحيث يتماهـــى في معـــايير هذا العمل الذي يعده، ولا يبقى على المتلقين إلا أن يواصلوا التعريف" (المرجع نفسه، ص 130).

ويبقـــى أن نشير إلى أن ياوس قد ميَز – وهذا انطلاقا من تأويله الجديـــد لـــثلاثة مفاهيم فلسفية أرسطية– بين ثلاث لحظات أساسية للتجربة الجمالية، أما الأولى فهي تتمثل في ما يسمى باللغة اليونانية (La poiesis)، وتعـــني الإبـــداع الفني المتميز عن العلم والأعمال الحرفية. والثانـــية هي (L'aisthesis) وهي نمط من المعرفة الحدسية التي تقابل المعرفة التصورية، وأخيرا ما يسمى: (La catharsis) التي بفضلها يستطيع الفـــرد الإنعـــتاق من حياته اليومية، ومن استرجاع استقلالية حكمه الجمـــالي. وتوضـــح الأطروحة الثالثة معنى aisthesis كالتالي: "لقد اضـــطلعت التجـــربة الجمالية – في مواجهة عالم أصبح يكرس الطابع الوظيفي أكثر– إلى مهام لم تعهدها من قبل في تاريخ الفنون، المتمثلة في مـــواجهة التجـــربة الهـــزيلة وللغة المقيدة لمجتمع المستهلكين، بالإدراك الجمالي باعتباره مجالا للنقد وللإبداع الفني؛ تعويض الأدوار المتعددة التي

يؤديها الفرد في مجتمعه، ومختلف الأوجه التي يقدمها العلم عن العالم ضمن احتفاظه بصورة عالم فريد، يشترك فيه الجميع، لكلية (Une totalité) يعتبر الفن أفضل وسيلة لإظهارها، ويمكن تحقيق هذه الإمكانية "(المرجع نفسه، ص 146).

أما بخصوص الأطروحتين الأخيريين (2-3)، فقد وضحتا الموضوعات الأساسية التي تكوّن بشكل خاص ما يُسمى: "جمالية التلقي" التي وضعتها مدرسة كونستانس (Ecole de Constance)، ويتعلق الأمر هنا، حسب ياوس، بمسألة إثبات الوظيفة الاتصالية، والتجربة التي يمكن أن ينتج عنها "فعل رمزي" وإلى نوع من التضامن. إلا أن ذلك لا يمت بصلة إلى الانخراط في ذلك التوافق الزائف للصناعة الثقافية. لقد كان ياوس متيقنا بقدرة الفن على أداء دور التوسط والتواصل، لكن من دون أن يتخلى أو يتنازل عن وظيفة تغيير الوضع القائم، وسالبيته تجاه الواقع الاجتماعي.

لقد صاغ ياوس أطروحته الرابعة كالتالي: "تكون التجربة الجمالية مبتورة من وظيفتها الاجتماعية الأولية إذا بقيت علاقة الجمهور بالعمل الفني منغلقة ضمن حلقة مفرغة، والتي تنقلنا من تجربة العمل الفني إلى التجربة الخاصة بالذات والعكس صحيح، وإن لم تنفتح على تجربة الآخر التي تحققت دائما عبر التجربة الفنية، على مستوى التماهي الفني التلقائي الذي يهز المشاعر، يقلب الأوضاع، يثير الإعجاب، يبكينا ويضحكنا بمودة، ويبقى أن أولئك المعجبين بكل شيء شائع هم وحدهم من يعتبرها مبتذلة" (المرجع نفسه ص 156).

أما الأطروحة الأخيرة فهي تؤكد، مرة أخرى، دور الوظيفة الاجتماعية والتواصلية للفن في عصر فقد فيه هذا الأخير استقلاله الذاتي تدريجيا، بحيث لم يعد يلزم نفسه، كما كان في الماضي، أيام انتشار

الحركات الطليعية، بمقتضيات الابتكار والقطيعة والرفض المنظم للوضع القـــائم "لقد أصبحت التجربة الجمالية مبتورة عن وظائفها الاجتماعية الأولية، وهذا عندما تم حصرها في مقولتي التحرر والإثبات، أو الإبداع والاستنـــساخ، بحـــيث لا نستعمل المقولات التي تقوم بدور التوسط كالتماهي والنموذجية والتوافق المفتوح، وقد كانت هذه المقولات- من خلال تجربة الفن-أساس كل فاعلية تواصلية، وبإمكانها اليوم أن تسهم في إخراج الفنون من المأزق الذي تورطت فيه للأسف الشديد" (المرجع نفسه، ص 157).

هـــذا، وقد لعب مفهوم أفق الانتظار - الذي توسع فيه ياوس في مجال الأدب- دورا أساسيا في نظرية التلقي عنده. لقد بذل هذا الأخير قـــصارى جهده ليبين لنا كيف يسعى الفنانون أو الكتّاب دوما لمباغتة جمهورهم، وهذا حتى أمام ذلك العمل الفني الذي يعتبر "جديدا"، إذ أن القـــارئ أو هـــاوي الفـــن يتوقع دوما عثوره على بعض الموضوعات والمعـــايير أو الخطاطات المعمول بها. وبالمقابل فإن المبدع لا يكف عن اختراق القواعد والقوانين المفروضة، وعلى انتهاك الأشكال والأساليب التقليدية. وقد ترتب عن ذلك صراع ايجابـــي وسلبـــي في آن واحد- خيبة أمل أو فرحة- في أفق انتظار الجمهور.

هـــذا، وتـــؤكد جمالية التلقي على جانب من العلاقة القائمة بين العمـــل الفـــني والجمهـــور الذي يقوم في كل مرة بتجديد التفسيرات الـــسوسيولوجية المألوفة. ويعود الفضل إلى هذه الجمالية في فتح آفاق طالمـــا أهملـــتها النظريات السابقة التي - على غرار نظرية أدورنو- لم تأخذ بعين الاعتبار وقع الأعمال الفنية وتأثيرها. ويمكن القول هنا بأن كـــتابة تاريخ الفن أو الأدب هي وصف لعملية تشكيل العمل الفني في علاقته المزدوجة، مع الأعمال الفنية السابقة والتي تليها.

39- ماهي التوجهات الأساسية للجمالية الألمانية بعد أدورنو؟

يمكنـــنا القول بأنه باستثناء مارتن زييل (انظر السؤال 34) وروبير يـــاوس (انظـــر الـــسؤال 38)، صاغ منظرَون ألمان آخرون تصوراتهم الجمالية انطلاقا من نقدهم الجمالي لمفهوم السالبية لأدورنو، ومن جهة أخـــرى مـــن خـــلال تطوير أفق راسخة في النقاش الدائر حول الفن المعاصـــر، إلا أن الملاحظ هو أن معظم النظريات قد استندت في ذلك على نظريات يورغن هابرماس المتعلقة بعقلانية التواصل.

يُعتبر بيتر بورغر (Peter Bürger) من بين المفكرين الذين انتقدوا أدورنـــو، وخاصـــة فـــيما يـــتعلق بإصرار هذا الأخير على ما يُسمى باســـتقلالية الفن، وهذا ما أوضحه في كتابه المعنون: "**نظرية الطليعة**" الـــذي صـــدر سنة 1974. إن هذه الاستقلالية حسب بورغر هي من مخلفَـــات الجمالية المثالية التي كانت ترفض كل محاولة للتوفيق بين الفن والحياة اليومية، وحتى وإن أقرَ بورغر فشل الحركات الطليعية التاريخية، الدادائية والسريالية منها على وجه الخصوص، فقد اعتبر أنه لا زال من الممكـــن اســـتلهام انـــدفاعات الطليعيين، لا بقصد استعادتها أو إعادة تحيينها، ولكن تفاديا لاختزال الفن إلى مجرد دور المواساة أو التعويض، ومـــن هنا ذهب إلى القول بأن نظرية أدورنو الجمالية قد تم تجاوزها، وهـــذا بسبب "معارضتها للواقعية الاشتراكية التي فقدت أهميتها اليوم. هـــذا، وقـــد كانت هذه المعارضة عائقا للتعرف على الجوانب الحديثة للواقعـــية والاهتمام بالواقع والتوجه تبعا للعلم. أضف إلى ذلك أنه قد كـــان يغلـــب على نظرية أدورنو طابعا تاريخيا، نظرا لتفسيرها الهزيل لأســـباب إخفـــاق الحـــركات الطليعـــية، كما أنه لم يدرك بأن هذه الحـــركات نفـــسها قـــد كانت تتصور الإخفاق الذي كان جزءا من مشروعها" (بورغر، 1998 ص 65).

إن الفـــن المعاصر كما يرى بورغر لا يتطور من خلال المنطق الذي اعـــتقد أدورنو أنه قد عينه في الفن الحديث، والذي قام على المادة الأكثر تطـــورا في عصرها. هذا، وبإمكاننا أن نجد اليوم محاولات طليعية وأشكال واقعـــية أو تشخيصية، وبعبارة أخرى إن في حوزة الفنان مجموعة من المواد والطـــرائق، لكن من دون أن يخضع بذلك لقانون التقدم التقني والعلمي، وهـــذا ما دفع بورغر إلى الامتناع عن الانخراط في التوافق ما بعد الحداثي، كما ذهب إلى القول بأن الشكل الفني – وهو ما يسمح للفنان بالتعبير عن ذاتيـــته– لا يـــزال يحتفظ إلى غاية اليوم بجانب من القوة في تغيير الواقع، ضـــمن هـــذا السياق يقول بورغر: "ليس الفن في الحداثة مجالا إلى جانب العلـــم والأخلاق ولكنه ضد المؤسسة التي تنبعث من روح الحداثة نفسها. إن هـــذا الجانـــب المـــضاد للمؤسسة (مهما كان ضعيفا) والذي يمتد إلى مشروع مضاد للأخلاق، وإلى مشروع معرفة يمكن أن تزاحم العلم القائم، وإلى استكشاف الذات إلى غاية تدميرها الذاتي" (بورغر، 1995 ص 24).

هذا وقد عاد بورغر من جديد في كتابه **نثر الحداثة** إلى الموضوع الأدورني المتعلق بالجمالية السالبة، ولكن من خلال توسيع معايير الحداثة إلى أشكال التعبير الحالية المتمثلة في التشكيلية والأدبية، والتي لم يتقبلها أدورنـــو. لقـــد عـــرض بورغر ركائز نظرية فعلية لما يسمى "ما بعد الطلـــيعة" تضمنت المظاهر المتناقضة للإبداع الفني المعاصر، وقد أثبت بذلك أن الأمر هنا يخص مختلف تجليات الذاتية التي بقيت في آن واحد ســـجينة الحداثـــة وحرة في التعبير عن تمزقها وهذا من خلال أشكال مستحدثة. هذا وقد عالج بورغر اختفاء الذات كتجربة مزدوجة للفرد في زمن الحداثة في كتابه الجديد المعنون: "**اختفاء الذات. تاريخ الذاتية من مونتاني إلى بارث**" (Das Verschwinden des subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes)

ونشير بهذا الصدد إلى أن تأثير المفاهيم الهابرماسية الخاصة بالتواصل ظاهرة للعيان بوضوح في فكر الفيلسوف ألبرشت فيلمر (Albrecht Wellmer)، لقد أكد في مقاله "**الحقيقة، المظهر، التصالح. أدورنو والإنقاذ الجمالي للحداثة**" أن أدورنو هو الوحيد الذي كشف إلهامات الحداثة الثقافية التي كانت تنبئ عن إمكانية تحرير الطاقات الجمالية والتواصلية الكامنة، وكذا إمكانية تلف الثقافة " (روشليتز، 1990 ص 249).

وفي موقع آخر بيَّن فيلمر أنه أصبح من الممكن إعادة قراءة كتاب أدورنو **النظرية الجمالية** بالتغاضي عن الخلفية السلبية الموجودة في **جدل التنوير**، وخاصة تلك الفقرات التي أدانت ما يسمى بالصناعة الثقافية. لقد تمسك فيلمر بالطابع الفلسفي والنقدي لجمالية أدورنو، وبيَّن أنه من الممكن توسيع مفهوم العقلنة من خلال "العقلانية التواصلية" حتى نستطيع استبعاد "الأحادية الجدلية" للمفاهيم الأدورنية، لتحل محلها مفاهيم أخرى "متعددة الأبعاد"، والتي تأخذ بعين الاعتبار دور الجمهور وعملية التذاوت بين الذوات المتلقية. ضمن هذا السياق يقول فيلمر "إن الحديث عن الفن الفعلي، الفن الارتجالي والفن الشعبي- وهي الأشكال التي انتقدها أدورنو بصورة قبلية تقريبا- سيكون أفقا واعدا" (المرجع نفسه، 282).

ومن جهته حاول كريستوف منكه (Christophe Menke) – وقد كان قارئا لهابرماس ودريدا – حل التناقض القائم بين استقلالية الفن وسالبيته، والتي أصبحت تهدد انسجام الجمالية الأدورنية. إن المشكل الأساسي في رأيه يفترض معرفة كيفية تمفصل استقلالية الفن وسموه، من خلال مقاربة منسجمة لمفهوم السالبية الجمالية" (مينك، 1993).

هـــذا وقد أخذ منكه من النظرية التفكيكية لدريدا الفكرة القائلة بـــأن الفن أصبح يمثل تهديدا للخطابات الجمالية العقلانية، اللاجمالية، فالفن لا يمثّل ذلك "الآخر" بالنسبة إلى العقل وليس تجاوزا له، وإنما هو تأزيم للعقل نفسه. "إن الفن سام لأنه يستطيع إزالة العوائق القائمة بين التجـــربة الجمالـــية والأنماط الأخرى للتجربة، ولكنه تجاوز أو تفكيك للعقـــل الذي يفرض نفسه بصورة مباشرة على العقل نفسه، ولكن ما دام أنه لا يؤسس صحته سوى على نفسه، فإن ذلك أصبح بمثابة أزمة لمجرى خطاباتنا".

لقـــد ذهب منكه إلى القول بأن "سيادة" الفن- أي فعله النقدي تجـــاه العقل- ليست على حساب استقلالية الفن على الإطلاق، وإنما هـــي "تفترضه" فقط. وهكذا، فإن الفن المنسجم مع نمط سيره ووضعه الحـــالي، يقـــوم على تعريفه كحافز على ظهور المشكلات، والتي لولا التجربة الجمالية لم يتم طرحها وتصورها".

إن فحص سريع للأطروحات القائمة يكشف لا محالة عن وجود قواسم مشتركة عديدة، وهي مؤشرات على وجود نوع من الانسجام في الفكـــر الألمـــاني المعاصر. وحتى وإن اعتبرت نظرية أدورنو مرجعية أساســـية لـــدى المفكـــرين المشاركين في النقاش الجمالي المعاصر، فإن معـــضمهم قـــد رفـــضوا الخلفية الفلسفية للمفاهيم الواردة في **جدلية التنويـــر**، وخاصة مفهوم العقلانية الأداتية التي تؤدي حتما إلى "عماء" المجـــتمع الحديث. وهكذا، أصبحت هذه الخطابات تتحدد من خلال وضـــع معـــيَن للفن الراهن، ولتلك الأشكال الإبداعية التي تجاهلها أو انـــتقدها أدورنـــو. غـــير أن ما هو ملاحظ هو أن التفكير النظري - باســـتثناء بيتـــر بورغـــر- لم يعد يعتمد كثيرا على التحاليل الملموسة للأعمال الفنية.

لاشـــك أن هـــاجس صناعة الثقافة الذي كان حاضرا في فكر أدورنو قد زال، وهذا ما يجعلنا نقول بأننا هنا أمام موقف متقارب بين المفكرين الجماليين الألمان المعاصرين ويورغن هابرماس. لقد ذهب هذا الأخير إلى القول بأن وسائل الإعلام – وهي وسائط اللغة– لم تعد تؤثر علـــى جوهر العمل الفني نفسه، ولا على تهديد "سيادته". إن المشكل المطروح هو أن النشاط الحقيقي لوسائل الإعلام لا يتحدد ربما بالكيفية الـــتي كان يراها هابرماس. ويمكن أن نتساءل هنا ما إذا كان الجيل "ما بعد الأدورني" (Post-Adornien) يميل فعلا إلى التقليل من أهمية دور الانـــدماج والتكيف مع النظام الذي تقوم به التكنولوجيات الجديدة، والـــتي أفضت إلى إضعاف القوة النقدية والنافية لكل نظرية فنية، سواء بالإدماج أو التهميش! إننا أمام وعي واعتراف بتنوع الممارسات الفنية والثقافـــية المعاصـــرة، غير أننا نلاحظ وجود عماء وتجاهل غريب تجاه الـــنظام الاقتـــصادي والسياسي الذي يدير هذه الممارسات في الفضاء الاجتماعي والمؤسساتي والإيديولوجي، والذي اعتُبر بعد ذلك كضرب من القدر المحتوم الذي لا محيد عنه. لقد بقيت مفاهيم "السيادة" والنقد والجـــدل – التي يتم الإحالة إليها في كثير من الأحيان– مجردة، وهذا عندما لم يتم إدراجها في أي مشروع ولا إلى غائية معينة.

وهكـــذا عجزت المناظرات الراهنة، والتي لا يزال يشهدها الفن المعاصـــر إلى يومنا هذا، عن حل هذه التناقضات، والتي هي، في واقع الأمر، شاهدة عليها.