

III

**الاتجاهات الجمالية. قبل وبعد
الحرب العالمية الثانية**

obeikandi.com

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

غني عن البيان أن هؤلاء المفكرين الثلاثة لازالوا إلى يومنا هذا يؤثرون في الميادين العلمية والفلسفية والسياسية، كما أن مكانتهم في الفكر الجمالي المعاصر ذات أهمية كبيرة، حتى وإن بدا لنا، بهذا الخصوص، أنها تتسم بنوع من المفارقة بالنسبة إلى الإشكاليات الراهنة، وعلى كل حال يمكن القول بأن هذه المفارقة تمثل قاسماً مشتركاً بين هؤلاء المفكرين الثلاثة باعتبارهم مفكري الحداثة ومنظرين للمستقبل، وهذا في الميدان الخاص بكل واحد منهم-الفلسفة، الاقتصاد السياسي والتحليل النفسي- أما على المستوى الفني والجمالي فقد كانوا تقليديين، وقد عُرفوا بخينهم إلى العصور اليونانية القديمة.

إن كتابات ماركس الخاصة بالفن وبتأويل الإبداع عبر التاريخ تعبر عن إرادة حل ذلك التناقض المرتبط بالجدلية الماركسية، فحسب الجدلية المادية يقوم تطور الأشكال الإيديولوجية - السياسية، القانونية، الفلسفية، الأدبية والفنية- 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. وانطلاقاً من المبدأ القائل بوجود تطابق بين التطور الاقتصادي والإنتاج الفكري كان من اللازم أن ينتج كل مجتمع الفن والثقافة المتناسبة مع مستوى تقدمه المادي، غير أن ماركس قد أشار إلى أن هذا التطور

المتوازي لا يمكن التحقق منه عبر التاريخ دوماً، فبعض الفنانين والكتاب الذين كانوا مندمجين تماماً في مجتمعاتهم إلى حد تقاسم المواقف السياسية، قد كان بإمكانهم إنتاج عمل فني استباقي، واضح وناقد أحياناً، بحيث قد يتجاوز الأوضاع التي أنتج فيها هذا العمل. لقد كان هونوري دو بلزاك (Honore de Balzac) - وهو كاتب محافظ ومدافع عن النظام الملكي - "حائناً" لانتمائه الطبقي في إبداعه الأدبي، فقد وصف بدون تساهل أurstقراطية 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 بهيكل 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 يقر بصعوبة فهم كيف أن الفن والملحمة اليونانية - المرتبطتين بأشكال خاصة من التطور - هما مصدر متعة فنية، ويقدمان "معايير ونماذج لا تضاهي". لقد واجه ماركس مشكلاً جمالياً أساسياً يمكن صياغته كالتالي: كيف يمكن أن يكون الفن تاريخياً وخالداً في آن واحد؟

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

وكافية. لقد فسّر ماركس الاهتمام بالفن القديم بالإعجاب الذي لازالت تثيره فينا اليونان القديمة "الطفولة التاريخية للإنسانية" نحن المحدثين، على غرار تأثر الكبار بسذاجة الأطفال! ومن المحتمل أنه لو طور ماركس نظرية الفن كما كان يتوقع، لقدّم تفسيرات أكثر تطابقاً مع التصور الماركسي نفسه، ولأقرّ أيضاً أن الكثير من الموضوعات التي يهتم بها الفن (الحب، الموت، المصير..) تفلت - لحسن الحظ - من المحددات المادية، الاقتصادية والاجتماعية، ومن المؤكد أنه سيعترف ببقاء أشكال استغلال الإنسان للإنسان التي ستبقى مستمرة في أي عصر ومهما كان نمط الإنتاج السائد.

لقد لاحظ ماركس وانغلز على بلزاك عدم وجود تناسب بين "الرجل المحافظ" و"الفنان التقدمي"، غير أن ذلك ينطبق أيضاً على هذين المفكرين، وذلك أن ذوقهما الكلاسيكي وتعظيمهما للعصور اليونانية القديمة، بل وإعجابهما بالكتاب الكبار كأيستخيلوس (Eschyle) وشكسبير (Shakespeare) وغوته (Goethe) غالباً ما يكون - كما لاحظ ذلك هنري أرفون (Henri Arvon) - "في الاتجاه المعاكس، على الأقل من قناعاتنا السياسية والفلسفية" (1970، ص 9). وإذا لم يكن 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 متعلقاً - في أغلب الأحيان - بالعلاقات المعقدة بين الفن والسياسة والايديولوجيا، أو العلاقات القائمة بين الفن والثورة والحزب الشيوعي. ومع ذلك يمكننا التمييز بين التصورات الجمالية الماركسية الأولى في الحرب العالمية الأولى لدى كل من لينين (Lénine) وبلخانوف (Plekhanov) وتروتسكي (Trotski) والجمالية الدوغماتية للواقعية

الاشتراكية عند كل من غوركي (Gorki) ووستالين (Staline) وجدانوف (Jdanov) في الثلاثينات من القرن العشرين. ولهذا يجب أن نتظر 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 الستالينية) - فعليا تأثيره في البلدان الشرقية وفي الأحزاب الأوربية التي كانت تابعة للشيوعية، ويكف عن تسلطه على الفن والثقافة. إن هذا التناقض الذي لوحظ على ماركس بين حداثة تصوراته الفلسفية وكلاسيكية أذواقه الجمالية قد نجده أيضاً عند نيتشه (Nietzsche)، ولكن بصيغة ولأسباب مغايرة جدا عن التفسير الماركسي للعالم. إن الفلسفة النيتشوية التي كانت معادية بشدة للفلسفة الهيجيلية كانت تتغذى هي أيضاً من ذكريات اليونان القديمة. غير أن ذلك لم يكن متعلقا بليونان سقراط وأفلاطون ولا بعصر بيريكليس (Périclès) وإنما بليونان ما قبل سقراط، التي لم تعرف وهن القوى الحيوية، ولا "نفاؤل" النظرية على حساب تشاؤم المأساة. وليس من المبالغة القول بأن تفكير نيتشه برمته قد هيمنت عليه رؤية جمالية للعالم، وهي الرؤية التي عبر عنها في كتابه الأول الأساسي ميلاد المأساة، الذي ألفه وهو تحت تأثير شوبنهاور (Schopenhauer)، وبإشادته المؤثرة بموسيقى ريشارد فاغنر (Richard Wagner). إن ميلاد المأساة الذي طالما استشهد به، يعرض على وجه الخصوص، ذلك الموضوع المشهور والغني بالتضمينات الجمالية، المتمثل في ثنائية الديونيسي والأبولوني، السكر والحلم، الموسيقى والصورة التشكيلية. غير أنه كتاب يحتوي زيادة على ذلك، على تلك التصورات التي حددت معنى الحداثة، إن لم نقل راهنية نيتشه والتي عمقها بعد ذلك من خلال رفض كل تعال، وخيبة أمله أمام "انحطاط" الحضارة المادية الواثقة بسذاجة كبيرة في

التقدم العلمي والتقني. وبهذا المعنى ليس من المشروع حقا أن نعارض، كما يفعل بعض الشراح، بين نيتشه الشاب الذي كان على مذهب شوبنهاور والمولع بالموسيقى الفاغنيرية "والالأخلاقي"، والمعادي للمسيحية، وذلك الفيلسوف الذي تقدم به السن فأصبح على حين غرة محبا لجورج بيزه (Georges Bizet)، مؤلف هكذا تكلم زرادشت وحالة فاغنر ونيتشه ضد فاغنر. لقد اعترف بأن كتابيه مولد المأساة وهكذا تكلم زرادشت هما المؤلفان الأساسيان اللذان أسهما في صياغة تفكيره وشعره. أما بخصوص فاغنر فإن ازدواجية مشاعره قد حلت عندما صرح بأن تدبيرا واحدا للمسرحية الغنائية لـتريستان (Tristan) وإيزويت (Iseut) قد كانت في واقع الأمر كافية لتبديد كل ألغاز ليونارد دي فينشي (Leonard De Vinci). إن السؤال الأساسي يتعلق بمعرفة ما الذي أدركه نيتشه فعليا في الموسيقى الفاغنيرية التي اعتبرها فحضة ممكنة للروح المأساوية اليونانية، وبعد ذلك كعلامة على انخراط الحداثة، وذلك عندما استنكر ما كان يسميه على نحو محقر "الفاغنرية"، بحيث أنه فضح الجانب التمثيلي والديماغوجي للموسيقى، وقد كان مستشعرا ذلك الاستغلال الوقح للموسيقى الفاغنيرية الذي وقع في وقت لاحق في فترة الحكم النازي. غير أنه لم يكتشف في هذه الموسيقى بدايات الموسيقى 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 الأدبي قد بقيت كلاسيكية في ميدان الفنون الجميلة، ولم تنفصل عن ذلك الأسلوب الكبير للأشكال التقليدية المتأثرة بذكرات المعجزة اليونانية.

تكشف الاعتبارات الفنية والجمالية لفرويد (Freud) أيضاً عن تفاوت غريب بين ذلك الطابع التجديدي لنظرية التحليل النفسي

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

لقد صرح فرويد أنه لا يفقه شيئا من ميدان الجمالية، كما أنه كان 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 ديني، بل هو مجرد "تخدير"، ومن محاسنه أنه قد "يخفف" على الفرد الذي يواجه تقلبات الحياة. غير أن عملية الإبداع الفني قد أثارت اهتمامه، فالأعمال الفنية تكشف عن ميل أصيل للأدب والمسرح والنحت والرسم، باستثناء الموسيقى التي قال عنها فرويد بأنه "يكرهها". وإنها لمفارقة غريبة أن نسمع مثل هذا من أحد القاطنين في مدينة فيينا والمسافرين لزمانهم وعصرهم؟

لقد كان فرويد منشغلا بفترات تراجع النشاط الإبداعي لليوناردو دي فينشي، وقد استند في ذلك على بقايا ذكريات رواها الرسام، وذلك قصد القيام: "تحليل" استذكاري لشخصيته وأوضح جنسيته المثلية الخفية و"اكتشف" آلية التصعيد الفني التي تسمح للعبقري القيام بعملية "تصعيد" دوافعه. إن قراءة خبر من دون متعة أدبية قد دفعته إلى إجراء مقارنة بين عملية الإبداع الشعري وتأثير اللاوعي وأبحاثه التحليلية النفسية. إن فرويد الذي كان منبهرا بتمثال موسى (Moïse) لميكائيل أنجلوس (Michel Ange) قد خالف كل تأويلات مؤرخي الفن السائدة، فقد بين أن صاحب ألواح الوصايا العشر لم يستغرقه الغضب بل كان -في حقيقة الأمر- متحكما في انفعالاته.

وباستثناء ذلك الاختيار الذي كان عرضيا تقريبا والمتمثل في "الفانتازيا البومبية" (La fantaisie pompéienne) للكاتب الألماني فلهام

ينسن (Wilhem Jensen)، فإن الأعمال الفنية التي قام فرويد بتحليلها تنتمي إلى المجال الكلاسيكي. إن هذا المحلل النفسي الذي كان معاصرا للثورات الطليعية لم يكن على دراية بحدثة التفكيكات الشكلية التي عرفها الفن كالتجريد واللاتصوير، كما أنه لم يهتم بالسوريالية التي استندت على اكتشاف اللاوعي في تحارب "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 متوسطة 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 مثلها 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 بياضاح الفن اللاتصويري أو المجرد والخيالي في الظاهر من كل معنى، والثائر على التعرف المباشر على المضمون أو العبارة الهوامية (Fantasmatique)، التي تحكم 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 وأفكاره المسبقة والمعادية للحدث 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 المنظر لعلم النفس الغشطلي (Gestalttheorie) إلى القول بأن المظهر المضطرب للفن الحديث قد يخفي أشكالا من التمثيل الأكثر عمقا وللنظام التحتي

الذي يمكن أن يكون سبيلا للقيام ببعض الأنماط من القراءة والتأويل: "إن الفن الحديث يعرض هجوم اللامعقول على العقل، غير أن قدرات الفكر الخلاق قد تسمح بتفادي الكارثة، هذا، ويمكن أن يظهر لنا بأن العقل قد أُقصي ولو بصورة مؤقتة، وبأن الفن الحديث سيكون بالفعل فاقدا للنظام، غير أن الزمن يدفع إلى السطح ذلك "النظام الخفي" إلى ماتحت - بنية الفن (العمل والإبداع اللاواعي للشكل)، فالفنان قد يتهجم فعلا على التفكير الأحادي غير أن هذا التهجم هو في حقيقة الأمر علامة على وجود نظام جديد في طور التكوين" (إرنزفيغ 1974) ولنتمكن من قراءة وتأويل هذا "النظام الخفي" يرى إرنزفيغ بأنه من الضروري التخلي عن استعمال طرق التحليل التقليدية للعمل الفني، وخاصة فيما يتعلق بالتركيز على التفاصيل لحساب رؤية توفيقية أشمل وأكثر انفتاحا على الحدس والتلقائية، وهذا ما يسميه إرنزفيغ بالمسح اللاواعي أي ذلك النمط من "المسح" الذي يسمح للأطفال ولبعض المصايين بالذهان بإدراك مباشر للبيانات المعقدة والمنظمة التي تفلت في العادة من التحليل العقلي. ولا ينكر بأن كون الفن الجديد يتهجم أحيانا على الحساسية الواعية أو أنه يثير بعض القلق تجاه التجديد الفني، وقد عبّر عن ذلك بقوله "لو تشبّنا بالعادات الراسخة فينا التي اكتسبناها في النظر والاستماع، في حكمنا الفني التقليدي، لا يمكن إلا أن نشعر بعسر حاد مرتبط بقلق لاواعي" (إرنزفيغ، ص 1974، 110).

ويضرب إرنزفيغ مثالا بالتصوير "الارتجالي" أو "العفوي" (Action Painting) وخصوصا بأعمال جاكسون بولوك (Jackson Pollock) التي تميزت بتقنية (التنقيط) (Dripping)، وعرض شروط العمل الجمالي المنسجم بإحكام مع الموضوع، يقول إرنزفيغ:

"يجب أن نتخلى عن نزعتنا "التركيزية" وعن حاجتنا الواعية لدمج بُقع اللون في أنماط منسجمة. وعلينا أن نترك العين تميل دون الاكتراث بالزمن أو الاتجاه، ومعايشة اللحظة دوماً من غير أن نحاول ربط بقعة اللون التي تدخل اللحظة في مجال رؤيتنا، أو تلك التي رأيناها أو التي سنراها. وإذا استطعنا أن نشير في أنفسنا حالة غير واضحة وقرينة من الحلم الذي يحدث في النهار فإن الانطباع بوجود عسر ما سيزول حتماً، بل وزيادة على ذلك يمكن أن تتحول اللوحة بغتة فتفقد مظهر بنائها المجازف وغير المنسجم" (إرنزفيغ، 1974 ص 111).

هذا، وقد اعتقد إرنزفيغ على غرار ما ذهب إليه فرويد أن للفن منبعه في اللاوعي، غير أن نظريته قد وسعت بكيفية معتبرة من دور اللاوعي 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 أثراً في تاريخ القرن العشرين؟

لم يتأثر الفكر الجمالي المعاصر - وهذا إلى غاية سنة 1970 - بالفن الحديث والحركات الطليعية فقط، ولكنه تأثر بالحوادث التاريخية أيضاً، كالحروب والثورات والمواجهات الإيديولوجية التي كانت قائمة بين الشرق والغرب. فكثير من الفلاسفة الذين لم يكن الفن عندهم في الأصل يمثل انشغالا أساسيا لديهم قد خصصوا جزءا لا يستهان 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

ماركوز (Herbert Marcuse) 1898-1979. كما أننا نجد بعض المفكرين الذين تلقوا تكويننا داخل المدرسة الفلسفية التقليدية والمدارس الجمالية الكلاسيكية لكل من كانط وهيغل، وتأثروا بالماركسية قد حاولوا تطوير نظرية شاملة ونسقية لفن القرن العشرين، ويمكن أن نذكر هنا على وجه الخصوص جورج لوكاش (Georges Lukács) 1885-1971 وثيرودور أدورنو (Théodor Adorno) 1903-1969.

لقد كان مؤلف لوكاش الشاب الموسوم: **جمالية هيدلبرغ** الذي نُشر تحت عنوان **فلسفة الفن** بين 1912 و 1914 نصا معاصرا لكتابين آخرين للوكاش وهما **الروح والأشكال** حيث نجد (*La théorie du roman*) **نظرية الرواية** و (*L'âme et les formes*) **فيهما الطموح النظري** الذي سيميز لوكاش بعد ذلك بنصف قرن وبالضبط في 1963 في كتابه **المعنون: ميزة الجمالية**.

لقد أُطلق على لوكاش بحق اسم "ماركس الجمالية" وهذا على الرغم من تحفظه من الماركسية الأرثوذكسية، ومن مقاومته للستالينية واستنكاره دوغماتية الواقعية الاشتراكية. لقد دفعته نزعته المحافظة في المجال الفني إلى تفضيل الأعمال الفنية خصوصا الأدبية منها أي تلك الأعمال التي تنتمي إلى التراث الروائي للواقعية النقدية، التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر عند كل من بلزاك وتوماس مان (Thomas Mann) ودوستيوفسكي (Dostoïevski)، وإلى استبعاد كل من كافكا (Kafka) وبيكيت (Beckett) وجويس (Joyce)، بالإضافة إلى الفن الحديث وخاصة الطليعي منه، ولاسيما في مجالي الرسم والموسيقى. إن جماليته "الكبرى"، التي كانت تهدف إلى فهم ماهية الفن، قد خفت قليلا من صرامة أحكامه المسبقة. لقد أعطى لوكاش

للمحاكاة (Mimesis) والتطهير (Catharsis) مكانة معتبرة، وهما مفهومان قد ورثهما- كما هو معروف- من أرسطو، كما أنه ناضل بعزيمة كبيرة لتحقيق استقلالية الفن، الذي أصبح اليوم مجالاً للممارسة النقد في عالم فقد سحره.

هذا، ومن المرجح أن يكون كتاب ثيودور أدورنو الموسوم: النظرية الجمالية آخر فلسفة فن قد اكتست في القرن العشرين أهمية قصوى، كما أنه مثل خاتمة الأنساق النظرية المنسجمة التي ورثت أعمال كانط وهيجل. لقد كان طموح أدورنو ماثلاً لطموح لوكاش، وخاصة فيما يتعلق بإعادة تفسير ظاهرة الإبداع الفني عبر التاريخ من خلال تعريف وفهم الحداثة الفنية وعلاقتها بالمجتمع. وفي الحقيقة إن هذه النقطة تمثل جوهر الاختلاف مع الجمالية اللوكاشية. لقد استبعد لوكاش الفن الحديث لأن هذا الأخير في رأيه مجرد تعبير عن انحطاط العالم الرأسمالي. أما أدورنو الذي كان فيلسوفاً وموسيقياً مقرباً من مدرسة فيينا (التي مثلها كل من ألبان بيرغ (Alban Berg) وأرنولد شونبرغ (Arnold Schönberg) وأنتون فيرن (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 مقتنعاً بأن الأعمال الفنية الحديثة المتسمة بالتعقيد والإبهام يجب أن تتسع إلى أقصى حد في تحضير مادتها وفي عقلنة إجراءاتها التقنية. إن الحداثة الراديكالية 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 المجتمع المعاصر ومقاومة اكتساح الثقافة 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 لو كاش وأدورنو في مجال فلسفة الفن لم تعد تستجيب لانشغالات العالم المعاصر، ومن ثمة لم يبق لها سوى قيمة تاريخية، وهي في ذلك مرتبطة بال لحظة الزمنية الخاصة بالفن الأوربي، وخاصة ما بين 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 بالغاً 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 يمثل مجرى النشاط اليومي للأفراد الذين يطمحون بكيفية مشروعة للهروب من الواقع المكروه، فيصوغون بذلك مثل الحقيقة، العدالة، الحرية والمحبة، وينشئون عالما متساميا قصد معارضة الواقع وتغييره.

لقد بين ماركوز أن الإبداع الفني نفسه يؤكد باستمرار عن إرادة التجاوز التي لا يستطيع أن يعبر عنها إلا بعض الأفاضل 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 والجماعية للمنتجات الثقافية يعني العدول عن عالم التسامي.

هذا، وقد حل في محل السعادة والوعد بذلك العالم المثالي - الذي يعتذر بلوغه ولكن له جاذبيته القوية - مصادر كثيرة للمتعة الملموسة والمادية. ومن الناحية المبدئية، وعلى العكس من الثقافة المثالية، تبدو الثقافة الحديثة أقل إثباتية. لقد بين 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

تضطلع به في الماضي، حينما كانت تسهم في تغيير الواقع تدريجياً. أما فيما يتعلق بالثقافة التي لازالت "إثباتية" والتي يقال عنها اليوم "توافقية"، فقد أصبحت الثقافة التقليدية، التي يمكن أن نصفها بالبرجوازية، قادرة على نقد المجتمع المعاصر شريطة إعادة تحين وتفعيل مضامينها الانقلاية الكامنة.

وهكذا، وعلى الرغم من انتقادات ممثلي النظرية النقدية لأطروحات ماركوز فيما يتعلق بتجاهله للحركات الطليعية، فقد كانت تلتقي في بعض الجوانب مع انتقادات ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر (للصناعة الثقافية).

20 - ماذا نعني بـ "الصناعة الثقافية"؟

ترجع عبارة "صناعة ثقافية" -وهي ترجمة طبق الأصل للعبارة الألمانية (kulturindustrie)- إلى الفيلوسفين الألمانين ماكس هوركهايمر و-ثيودور أدورنو. وقد استعملت لأول مرة في كتابهما المشترك الذي نشر سنة 1947 بعنوان **جدلية التنوير**، وهذا بعد هجرتهما إلى الولايات المتحدة الأمريكية. إن الإنتاج "الصناعي" في رأيهما يعنى تلك المنتجات الثقافية التي ظهرت في سياق تطور وسائل الإعلام كالسينما، والصحافة، والإذاعة، والتلفزيون، والدعاية، والأسطوانات، التي عرفت أمة الأمريكية. ولهذا، فإن الصناعة الثقافية تحيلنا في واقع الأمر إلى مرحلة متقدمة عرفت أمة ما يسمى بالاجتماعات ما بعد الصناعية، وإلى تغيير وضع الثقافة التقليدية التي أصبحت بعد ذلك متاحة نظرياً لأكثر عدد ممكن من الناس. علماً أن عبارة "صناعة ثقافية" قد تستعمل أيضاً بمعنى سلبي.

لقد انتقد كل من هوركهايمر وأدورنو التأثير الإيديولوجي الذي قد ينجر عن الثقافة النمطية والمبرمجة التي يتم إنتاجها بصورة كمية أي

المستوقفة على النمط الصناعي والمقاييس الاقتصادية لا النوعية التي تتم وفق المعايير الجمالية. وذهبا إلى القول أيضاً بأن الإنتاج الجماهيري "للمنتجات الثقافية" قد يكتفي بخلق نوع من الإغراءات بدلا من أن تستجيب للحاجات الفعلية للأفراد. ومن ثمة فهي تسمح بتظليل وتكييف عقول الناس ضمن غياب لكل رجوع للصدى (feed-back) - أو ما يسمى اليوم: "التفاعل" - من قبل المعنيين بالأمر، في حين أن المثيرين الجدد للثقافة الديمقراطية المزعومة، أو التي تم ديمقراطيتها، فهم يخضعون - في واقع الأمر - لأوامر التسويق (Marketing) مكثفين بذلك بتوزيع فئات الثقافة البرجوازية التقليدية لأغراض ميركانتلية (Mercantile).

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

إن هذه 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 ما يسمى بالتلاعب بالحاجات في النظام الذي أصبحت فيه "التقنية" تمثل سلطة أولئك الذين يسيطرون اقتصاديا على المجتمع.

ومع ذلك، فقد يصعب علينا اليوم تقبل هذا الموقف النافي والنقدي. إن عبارة "الصناعات الثقافية"، التي غالبا ما تستعمل بصفة الجمع قد فقدت اليوم معناها السلبي ولم 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 والمُعولة 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 فيكونان مايسمى بالفنون الحرة التي كانت توضع في مقابل الفنون الآلية أو اليدوية. هذا، وقد عمل الإنسانون (les humanistes) والرسمون والنحاتون خلال النهضة الأوروبية على جعل فنهم في مرتبة الفنون الحرة. غير أنه علينا أن نتنظر 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 أقر القرنان 19 و 20 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؟

يقال بأنه لا يوجد تقدم في الفن، وهو قول صائب إذا كنا نعني: لفظية "تقدم" تطور الإبداع الفني نحو الأحسن، كما لو أن تاريخ الفني اعتبر أن هناك درجات من الامتياز التي تؤدي على مر الزمن إلى منتهى الجودة. هذا، وقد ذهب كثير من الفلاسفة، وعلى رأسهم هيغل، إلى القول بأن هذه الجودة قد تحققت في الماضي، كالفن الذي تم فيه صنع التماثيل اليونانية مثلاً، أما في القرون اللاحقة فقد تم الاكتفاء بنسخ باهتة لتلك التماثيل، خصوصاً تلك التي لا تضاهي. إننا نعرف أيضاً أن ماركس قد اعتبر أن النموذج القديم لم يتم تجاوزه بعد، بل كان مستغرباً كيف لازلنا حتى القرن 19 نتذوق الأعمال الفنية الرائعة للعصور القديمة. وإذا كان مفهوم التقدم غير مناسب، فذلك لأنه لا يشير فقط إلى نوع من التحسين الوهمي للعمل الفني، ولكنه يشير أيضاً إلى تطور إيجابي، المضلل بكل تأكيد، للحساسية الإنسانية وللتجربة الجمالية، أي لتلك العلاقة التي تربطنا بالأشياء.

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

من المؤكد أن أصحاب الفن الحديث والحركات الطليعية التي ظهرت في بداية القرن 20 قد أسسوا تطورهم على فكرة ضمنية للتقدم الفني منذ نشأته، كما أن بعض النظريات الجمالية قد حاولت إدخال المفاهيم المتناقضة للتقدم والرجعية قصد تحديد درجات حداثة عمل فني ما. وعلى هذا الأساس ارتكز أدورنو على فرضية العقلنة التدريجية

للمادة الموسيقية في تاريخ الفن الغربي للحكم على "رجعية" موسيقى إغور 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 اعترف أدورنو، في مرحلة لاحقة، بالطابع غير المبرر لتفسيره، مقراً في ذلك بالدلالة 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 التي ظهرت في الستينيات من القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية. وقد كان لهذه الاتجاهات تأثيرها البارز على المستوى العالمي. ففي سنة 1961 صاغ هنري فلينت (Henri Flint) عبارة "الفن المفهومي" وصرح قائلاً: "تمثل المفاهيم بالنسبة للفن المفهومي ما يمثلّه الصوت للموسيقى، مادة أساسية، نظراً للارتباط الوثيق الموجود بين المفاهيم واللغة، إنه نخط من الفن الذي تُعتبر اللغة مادته".

وفي سنة 1967 فقد ذهب الفنان سول لو ويث (Sol le witt) إلى القول بأنه يمكن اعتبار الأفكار نفسها أعمالاً فنية. أما جوزيف كوسوث (Joseph Kosuth) فقد اشتهر بفكرة الفن باعتباره فكرة (Art as Idea as Idea).

وهكذا، فإن الفن المفهومي قد نقل الفكر الجمالي من العمل الفني والموضوع الفني إلى فكرة الفن نفسه، مهملاً بذلك -عن قصد-

الجانب الفيزيائي والخصائص الإدراكية للعمل الفني، بحيث لم يعد يهتم إلا بفكرة الفن، وقد تُذكرنا هذه الطريقة بمارسيل دوشان (Marcel Duchamp) الذي صرّح في 1913، عندما ظهر أول مصنع-جاهز (Ready-made). إن للإشارة والقصد الفنيين أولوية على العمل الفني نفسه. غير أن أصالة هذه الحركة تكمن في نزعتها الراديكالية نظرا لتلاشي وضع الفنان المبدع، وفي امتداداتها وأفقها العملي والنظري الذي لم يتم اكتشافه.

هذا، وقد انضمت عدة تيارات، وكثير من الفنانين، إلى هذا المفهوم "النهائي" أو "الحدي" للفن: منها الحركة الفنية التي عُرفت في فرنسا تحت اسم BMPT التي ضمت كل من بورن (Buren) وهيلر بيشر (Hiller Becher) وموسيه (Mosset) وبرمونتيه (parmentier) وتوروني (toroni) وحركة الفن واللغة التي ظهرت في بريطانيا تحت 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 كوانا (On Kawana) وباري فلانغرت (Barry Flangert) وبيرنار فينيه (Bernard Venet) الخ.