النزعة الثورية للفن – ثيودور أدورنو نموذجا

خولة بوجنوي[1] العربي حجام[2]

1- جامعة باجي مختار – عنابة، khaoula.philo90@gmail.com

2- جامعة الشاذلي بن جديد – الطارف، larbi19m@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2023/02/23 **تاريخ المراجعة:** 2023/05/30 **القبول:** 2023/06/15

ملخص

يحتل الفن مكانة وبعدا مركزيا في أي مشروع يهدف إلى الارتقاء الحضاري، خاصة ونحن في عصر هيمن عليه العقل الأداتي، والذي كرس إلى إضفاء سمة البعد الواحد في حياة الإنسان المعاصر، فقد تطرقنا في دراستنا هذه إلى ثيودور أدورنو كنموذج؛ الذي يعتبر قطبا من أقطاب مدرسة فرانكفورت التي تعرف بانتقاداتها اللاذعة لمثل هذا الوضع، حيث اتخذ هذا الأخير من الفن وسيلة للتحرر في سبيل مجاوزة وضعية السلعة وصنميتها، والانعتاق من التشيء وشموليته.

الكلمات المفاتيح: نزعة، نزعة ثورية، فن، ثيودور ادورنو.

The Revolutionary Tendency of Art - Theodor Adorno as a Model

Abstract

It is accepted that art occupies a central position in any project that aims at a civilized progression, as we live in an era dominated by the instrumental mind, dedicated to giving a one-dimension characteristic to the life of contemporary man. In our study, we select Theodore Adorno as a modelwho is considered a pole of the Francfort school. The latter is known for its harsh criticism of such a situation. At this point, art regarded as a mean of liberation in order to transcend the status of commodity and its fetishism, and also as a liberation from objectification and its global aspect.

Keywords: Tendency, revolutionary tendency, art, Theodor Adorno.

La tendance révolutionnaire de L'art – Théodor Adorno comme modèle

Résumé

L'art occupe une place et une dimension centrales dans tout projet visant à l'avancement civilisé, d'autant plus que nous vivons à une époque dominée par l'esprit instrumental, qui se consacre à donner la caractéristique d'une dimension à la vie de l'homme contemporain. Dans notre étude, nous avons évoqué Théodore Adorno comme modèle, qui est considéré comme un pôle de l'Ecole de Francfort, connu pour sa critique acerbe. Il considère l'art comme moyen de libération afin de transcender le statut de marchandise et son fétichisme, et la libération de l'objectivation et de sa globalité.

Mots-clés: Tendance, tendance révolutionnaire, art, Theodor Adorno.

المؤلف المرسل: العربي حجام، larbi19m@yahoo.fr

مقدمــة:

عرف الفكر الفلسفي الغربي المعاصر، ظهور العديد من الاتجاهات والتيارات الفكرية التي اهتمت بالمشاكل التي يعاني منها الإنسان الغربي مند بدايات القرن العشرين، في ظل التطور التكنولوجي، ومن أشهر الفلاسفة الذين اهتموا بهذه الإشكالية في الفكر الغربي المعاصر، ما أصطلح عليه في أدبيات الفكر بالنظرية النقدية أو مدرسة فرانكفورت، وذلك للدلالة على تلك المجموعة من الفلاسفة والمفكرين من أمثال: **"ثيودور أدورنو[1]"**، **"ماكس هوركهايمر"**، **"هربرت ماركوز" و"ولتر بنيامين"** وغيرهم، الذين قدموا أعمالا فكرية ونظرية مشتركة تجمع فيما بينهم تحت نواة المدرسة التي كانت تسمى: **"معهد الدراسات الاجتماعية"** الذي تأسس بمدينة فرانكفورت الألمانية.

فقد أخد هؤلاء المفكرون والمنظرون على عاتقهم صياغة نظرية نقدية للمجتمع، قصد الدفع بالتحرر الإنساني إلى مداه المأمول، وفي كل أبعاده الاجتماعية والسياسية والثقافية، قصد تجاوز تلك الصراعات والتناقضات التي عرفتها المجتمعات الغربية المعاصرة. لذلك انصبت جهودهم الفكرية على القيام بنقد جذري لهذه الصراعات والتناقضات الاجتماعية، وما ارتبط بها من مظاهر الاغتراب والتشيء التي عرفتها هذه المجتمعات في ظل تحكم العقل، الذي كان وسيلة للتحرر فتحول إلى أداة سيطرة كلية ليس على الطبيعة فقط وإنما على الإنسان أيضا.

ولتحليل هذه التحولات التي أصابت الفكر الغربي في ثلاثينيات القرن العشرين، قدم كل قطب من أقطاب المدرسة تفسيرا يتوخى به تشخيص المرض، وذلك بمعرفة جذوره، وأسبابه بغية الوصول إلى الترياق المناسب.

يُعد تيودور أدورنو من أهم رواد النظرية النقدية، ومن المؤسسين الفعليين لمدرسة فرانكفورت، وقد انصب اهتمامه على مجال الثقافة، وبخاصة الموسيقى، والتحليل النفسي، ونظرية علم الجمال، متأثرا في ذلك بوالتر بنيامين، ولم يعرف بالنظرية الجدلية، بقدر ما عرف بالجدل السلبي في نقده للنظريات الفلسفية والنظريات الاجتماعية، وعلى هذا الأساس اتخذنا **"ثيودور أدورنو"** – كنموذج والذي يمثل محل انشغال هذه الدراسة–، من خلال النقد والإدانة للمجتمع الغربي الحديث، باعتباره مجتمعا تكنولوجيا تحكميا وقمعيا، تسوده العقلانية الأداتية الصارمة ويعمه التشيء، ولكن ما يميز فكر **"أدورنو"** عن باقي النخبة الألمانية التي ثارت وأدانت المجتمع التكنولوجي الحديث، خاصة بعد فظائع الحرب العالمية الثانية، أنه يمجد الفن باعتباره منبع احتجاج ونموذج كل جدل سلبي، وبالتالي تحميل الفن مهامَّ حضارية كبرى تتمثل في تفكيك آليات المجتمع التحكمي ومحو آثار التشيء الشامل والفيتيشية المعممة، وتعرية الوجه الأخر للحداثة الأداتية، وكذا فضح آليات الصناعة الثقافية، ووسيلة للتحرر.

– **إشكالية الدراسة:** سنحاول الإجابة عن الإشكالية التالية:

فيمَ تمثل البعد الثوري للنظرية الجمالية التي ساقها أدورنو؟ وهل انخرط الفن في ثقافة البضاعة فصار مجرّد سلعة أم هو إبداع ومقاومة لحضارة التكنولوجيا؟.

– **فرضيات الدراسة:**

- للفن القدرة على تغيير العالم بالإبداع في المعنى وإمكانيات الكينونة على نحو مغاير.
- العمل الفني يشكل الوسيلة الأخيرة الممكنة لحماية الوعي ومقاومة الاستلاب وإعادة اكتشاف قوة المقاومة الفنية.

▪ للفن وظيفة نقدية وثورية، لأنه يخلق عالما جماليا جديدا معادلا لانغلاق الواقع ومنحه طاقة رفض جديدة يتجاوز بها ما يفرضه المجتمع الاستهلاكي من سلع مغرية.

– **أهداف الدراسة:** تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن النزعة الثورية للفن من وجهة نظر فلاسفة مدرسة فرانكفورت متخذين **ثيودور أدورنو** أنموذجًا محاولين استقراء أهم ما تم التطرق إليه ونظرته إلى الفن داعيا إلى العمل على حريته واستقلاليته عن أي إيديولوجية أو مهمة تاريخية، كما دعا أيضا إلى الاهتمام بمضمون الفن وقدرته الثورية.

– **أهمية الدراسة:** تكمن أهمية الدراسة في الإضافة العلمية المرجوة من خلال تقديم قراءة نظرية تحليلية بالتطرق إلى النزعة الثورية للفن وإبراز الفكر الفلسفي لثيودور أدورنو الذي قدم شأنه شأن نظرائه ممن مثلوا المدرسة مشروعا نقديا فلسفيا ذا 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.

– **المنهج المتبع في الدراسة:**

لتحليل الإشكالية السابقة الذكر اعتمدنا على المنهج التحليلي وهو ما تقتضيه الدراسات الفلسفية من خلال تحليل أفكار ثيودور أدورنو التي تتمحور حول النزعة الثورية للفن؛ أضف إلى المنهج النقدي من خلال تقديم قراءة نقدية لمجمل أفكاره على لاسيما في مجال الفن.

– **الدراسات السابقة:** من أهم الدراسات السابقة التي اعتمدنا عليها في دراستنا هذه:

❖ **الدراسة الأولى: وهي دراسة موسومة بعلم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا رمضان بسطويسي محمد، مصر، عام 1993 (منشورة)**، فقد تناول بالتحليل أهم الأسس النظرية لرؤية أدورنو الجمالية، وملامح هذه الأخيرة، في الموسيقى والأدب والشعر، فإذا كان جوهر مدرسة فرانكفورت هو النقد بمفهومه الشامل، فإن أدورنو اعترف بأن فلسفته عبارة عن محاولات لتغيير الواقع، وقد فشلت هذه المحاولات، لأن العقل قد هُزم أمام السلطة التي استغلت العقل الإنساني، وأبعدته عن دوره الحقيقي ليتحول إلى أداة لتحقيق المصالح، ولذلك فإن لجوءه إلى ميدان الفن والنظرية الجمالية كان عن قناعة كاملة بعدم إمكانية الحلم إلا بالفن، لأنه الملجأ الأخير لإنسان هذا العصر.

❖ **الدراسة الثانية: وهي دراسة موسومة بجماليات الحداثة أدورنو ومدرسة فرانكفورت لعبد العالي معزوز، منتدى المعارف، لبنان، 2011 (منشورة):** أين ارتكزت الدراسة على التعمق الدقيق في أفكار أدورنو من خلال علم الجمال ومدرسة فرانكفورت، كما لم يغفل الحدس الأساسي المتمثّل في أن هذا الفكر بِوَجْهَيْهِ الفلسفي والجمالي يندرج في سياق مراجعة الحداثة الغربية لذاتها ونقدها لذاتها ولأسسها الأنوارية، وفي سياق انعراجاتها وانزلاقاتها نحو العنف الداخلي والخارجي؛ في حين لم يغفل عبد العالي معزوز السياقات الخاصة التي دفعت قسماً من النخبة المثقفة الألمانية إلى ممارسة نقد حاد تجاه مفهوم الواقع الكامن وراءها، وإن جنحت في كثير من الأحيان إلى تجريد القوى الفاعلة من حيثياتها الاجتماعية لمؤسسات وقوى وتجمُّعات المصالح المالية والعسكرية والصناعية وتحويلها إلى فواعل مجردة أهمها العقل الأداتي الذي أصبح عند كثيرين منهم مطابقاً للعقل ذاته وهو في الأصل طاقة تحريرية بالدرجة الأولى.

– **آفاق البحث:** نتوخى من هذه الدراسة عرض وتحليل التصورات النقدية لعلم الجمال من وجهة نظر فلسفية لأهم أعلام مدرسة فرانكفورت متمثلا في ثيودور ادورنو وفقا مقاربة تحليلية تستمد مقوماتها وآلياتها النظرية والابستيمولوجية من فلسفة الفن وعلم الجمال آملين أن نكون قد فتحنا نافذة جديدة في الفكر الأدورني من خلال تسليط الضوء على الجانب الثوري للفن من جهة ومن جهة أخرى تكون إضافة للباحثين في هذا الحقل المعرفي.

1- الإستطيقا وموقعها في الفلسفة المعاصرة:

أبدع الإنسان الآثار الجميلة قبل أن يفلسف موضوعها ثم عرض للبحث فيها بالنظر العقلي ومناهجه فكانت فلسفة الجمال واصطنع المناهج التجريبية في دراستها فكان علم الجمال، إذن فهو قديم ومحدث في أن واحد، فهو قديم كأفكار جمالية ولكنه محدث كعلم[2] فمــن الممكن العثور على نظريات فلسفية عن الجمال وعن الفنون في كل عصور الفلسفة[3] ومصطلح إستطيقا Aesthetic مأخوذ من الكلمة اليونانية Aisheticos التي تعني الإدراك الحسي ثم أطلقت على الإدراك الخاص بالجمال وكــان الفيلسوف الألماني **بومغارتن Baumgarten** (1714–1762) أول من صاغ هذا المصطلح في كتابه تأملات حول الشعر عام 1735[4] ولكن ما ينبغي ذكره أن معنى الفن إذا أرجعناه إلى أصله الاشتقاقي Techné باليونانية وArs باللاتينية فإنه لم يكن يعني سوى النشاط الصناعي النافع بصفة عامة فلم يكن لفظ الفن عند اليونانيين قاصرا على الشعر والنحت والموسيقى وغيرها من الفنون الجميلة بل شمل أيضا الكثير من الصناعات المهنية كالتجارة والحدادة والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي، ولقد ظل مفهوم الفن عند العرب وصولا إلى العصور الوسطى يشير إلى الحرفة كما أصبح يدل على مجموعة من المعارف المدرسية كالنحو والمنطق والسحر[5].

لقد شكل موضوع الجمال الشّغل الشاغل، لدى الفلاسفة والمفكرين، الذين حاولوا إخضاعه للدراسة الفنية ولاسيما في الحقبة المعاصرة، التي كانت أكثر ثراء بالتجارب الفنية؛ والإبداعات الجمالية، وهذا بقصد القبض على البعد الفني، لهذا الموضوع المثير، والكشف عن الحقائق الجمالية، والأحكام القيمية التي يحض بها علم الجمال، ويدعو الناس كافة إلى اكتشافها، وتبليغها بصورة ذوقية ممتعة، تسر الناظرين والمتأملين، وإن كانت هذه الأحكام الجمالية التي تغوص في أغوار الأبعاد الفلسفية، والمرجعيات الفكرية، والتي أعطتها صبغتها الخاصة، وتلونها بروحها الذاتية المتميزة، ومن هنا يتعدد الطرح؛ ويتعقد المعنى، الذي يؤدي هو الآخر إلى زوال مفهوم التطابق والدلالة المطلقة، والنسق المغلق، والانسجام الدلالي أو الفكري...، وهذا ما عبرت عنه الفلسفات المعاصرة، وحثت عليه المدارس الفكرية الحالية، كحلقة فيّينا، ومدرسة فرانكفورت، والمدارس النقدية الحديثة، هذه المدارس على تعدد أقطابها وشهرة ممثليها، وبالرغم من الاختلافات البسيطة بينهم، والفروقات الفكرية التي تميز طروحاتهم. إلا أنها أكدت على زوال المعنى، وأجمعت على غياب النسق الكلياني، والحقيقة المطلقة ونبذ الانفراد بتفسير واحد ووحيد، للواقع الإنساني والعملي، عبر نافذة التجربة الفنية والتفسير الجمالي، هذا ما جعل كانط يعطي استقلالا تاما لعلم الجمال "فتقوم هذه الاستقلالية على عدم التبعية أو ربط الجمال بعلوم أو فنون أخرى. فقد فصل الجمال عن الارتياح وعن الخير وعن الحقيقة ليحقق وجهة نظره من ظهور الجمال بلا مصلحة نفعية ليطور من بعده مستقبلا الفيلسوف الألماني **هيغل** الذي يصبح جمال الطبيعة معه ناتجا عن الصورة المنعكسة أو الفعل المنعكس عن الفن وهو ما يعني إلغاء الحضور الجمالي اللحظي في نظرته التي تحددها فلسفته المثالية"[6] ومن تم الانتقال بالإستطيقا المعاصرة إلى التعدد، إذ يبدو للكل مفاهيمه الجمالية الخاصة ولكل مفكر نظريته الجمالية المستمدة

من الإمكانيات العصرية والمفاهيم المتراكمة والجديدة المتلاحقة في عصر الفضاء والإنجازات العلمية الضخمة وانتشار التقنية في جميع المجالات[7].

وعليه تميزت فلسفة الجمال المعاصر بتعدد المذاهب والاتجاهات حيث يغادر الفنّ المتحف مع **بينيامين** فيتحرّر من هالته أي من أصالته ومن سحر العبقرية ونفوذ الفنّان من أجل أن يصير ملكا للجماهير. ومع **سارتر** Sartre (1905–1980) في فرنسا سيقع توقيع مفهوم الفنّ الملتزم في كتابه ما هو الأدب؟ الصادر سنة 1948، ومع مدرسة فرنكفورت في ألمانيا سيكون الفنّ وسيلة للتحرر من فاشية الأنظمة الرأسمالية القائمة على الهيمنة والقمع، ومع الحركات الطلائعية للقرن العشرين وبخاصّة السرّيالية سيظهر الفنّ بوصفه الطريق إلى الثورة مثلما وقّع ذلك **بروتون** Breton **(1896 – 1966)** زعيم السرّياليين ضمن مجلة السريّالية في خدمة الثورة (1930). ومع فلاسفة الاختلاف يقع استئناف العلاقة بين الفنّ والسياسة على نحو مغاير: سيحدثنا **ليوتار** Lyotard (1924–1998) عن الكتابة بما هـــي مقاومة لكـــل أشكال اللاإنساني الفظيعـــة، و**دولوز** Deleuze (1925–1995) سيوقّع الإبداع بما هو مقاومة، أما الذي سوف نركز عليه بالتحديد في بحثنا هذا هو تحليلات مدرسة فرانكفورت التي كان لها رأي خاص، حيث تناولت مشكلة الجمال الذي ينشئ نتيجة للعقل الأداتي ونظرت لمصطلح صناعة الثقافة الذي جاء كنتيجة لسيطرة العقل على حياة الإنسان المادية والروحية " فلقد أصبح الهدف النهائي للعقل المستنير السيطرة على الطبيعة عن طريق التكنولوجيا، فالعقل الذي حرر الإنسان من سلطة الطبيعة، يبرر الآن سيطرته على الإنسان نفسه باعتباره جزءا من الطبيعة التي يسيطر عليها بل ويقوم بعملية تكيف مع حضارة لا إنسانية اعتمدت على الجانب التقني فقط، وهيأت العامة لتحمل الاستبداد وأنواع القيود التي يفرضها على الأشياء والإنسان ولم يتم هذا بواسطة أو بفعل المناوئين للعقل بل بفعل التنوير نفسه لقد تحول الفكر إلى آلة رياضية تتحرك بذاتها بحيث يمكن أن تحل الآلة محله. وتم هذا كله على حساب الواقع المعطى، وعلى حساب الفن، وبغرض السيطرة والهيمنة عليهما، والنتيجة هي عدم فهم الواقع الحي ونفي أو استبعاد كل واقع فردي مباشر"[8]. ولقد اهتم بالمشكلة الجمالية كل من **ثيودور أدرونو**، و**هربرت ماركوز** و**فالتر بينيامين**، إلا أننا سنهتم وبشكل مباشر بآراء وتحليلات **ثيودور أدرونو** للمشكل الجمالي.

2- موقع النظرية الجمالية من مشروع أدورنو الفلسفي ودورها في اختراع الحرية:

شهدت الفلسفة بداية القرن العشرين عدة منعطفات إلا أن إحدى أهم الانعطافات هي من دون شك الانعطافة الجمالية للفلسفة، بمعنى أن مختلف أشكال التفكير هذه تلتقي في هذه اللحظة أو تلك من تطورها بمسألة الفن، وبمشكلة الثقافة عموما، وتحديدا بمشكلة نهائيتها ودورها في المجتمع المعاصر، ومن بين الفلاسفة الذين اهتموا بالجمالية قطب من أقطاب مدرسة فرانكفورت ومن مؤسسيها "ثيودور أدورنو" حيث يأتي المشروع الجمالي لأدورنو نتيجة لمشروعه الفلسفي "ففي تحليله النقدي للفكر الفلسفي والمؤسسات الاجتماعية والسياسية، انتقل إلى دراسة النتاج الثقافي، وخلص إلى أن الفن كممارسة هو ضرورة على المستوى الأنطولوجي للخروج من أسر "العقل الأداتي" والعقل التماثلي السائد الذي يوحد بين العقل والدولة، لأن الفرد يتحرر، أو يمارس حريته في الفن، ولهذا حاول **أدورنو** أن يبقي الفن مستقلا عن الحياة الواقعية ورفض أي ربط بين الفن وغيره من المؤسسات، وبين أن القوانين أو النظريات التي تضع الفن في سياق محدد فإنها تقضي عليه، لأنها تقضي على قدرة الإنسان على التخيل، لتجاوز الحالة الراهنة للواقع"[9]؛ حيث يقول **أدورنو**: "إن الطابع الاجتماعي للفن يتمثل في حركته

الداخلية ضد المجتمع. وليس أي بيان واضح بخصوص ذلك المجتمع والإيماءة التاريخية تقاوم الواقع القائم، رغم أن الأعمال الفنية هي في حقيقة الأمر جزء من الواقع"[10].

وقد انتقل أدورنو من نقد الفلسفة والمجتمع إلى دراسة الجماليات بوصفها تجسيدا ليوتوبيا الإنتاج الثقافي في المجتمع المعاصر، والمقصود بالجماليات لديه دراسة أنماط التعبير الجمالي في الفنون المختلفة، وركز بشكل خاص على الأدب والموسيقى وركز أيضا على تقديم تحليله النقدي لمكانة الفن في المجتمعات التي بلغت مرحلة متقدمة من الاستهلاك، وربط بهذا بين النتاج الفني ومظاهره وبين أجهزة الدعاية والاتصال والدور السياسي لأجهزة الاستهلاك الجماهرية[11].

وعليه تمثل الجمالية في منظور **أدورنو** بعدا مركزيا في الفكر الفلسفي المعاصر من خلال استخدام الفن كوسيلة ثورية لتغيير ونقد الوضع القائم وذلك: "باعتباره منبع احتجاج وأداة للانفلات من العقلانية الأداتية التي تكرس السيطرة والهيمنة على الناس بصورة شاملة، فيمثل الفن خلاصا بل أصبح هو البعد الوحيد الذي يمكنه نقل الناس إلى وضع إنساني جديد مغاير لما هو قائم في مقابل العقلانية الأداتية. يؤكد الفن التفرد والاختلاف والتميز، وبواعثه منوطة بعوامل أو شروط ذاتية، لكن هذا لا يعني إنكفاء الفنان على ذاته فيقتصر عليها، بل يسمو عاليا ويستجيب للحياة الاجتماعية لأن الجمالية لحظة نقدية تضمن قيام نقد لوظيفة الفن من داخل المجتمع نفسه، وكمجال للتعبير عن التناقضات الاجتماعية القائمة"[12]. ولم يظهر المشروع الجمالي لأدورنو وطموحه لتكوين نظرية جمالية مرة واحدة، وإنما نجد بوادر هذا الاهتمام بالمشروع الجمالي مند كتابه "جدل التنوير" وخاصة في مقولاته عن الثقافة الجماهرية وغزو التقنية للمجال الفني[13]. حيث يقول فيه:"لا حاجة للسينما أو الراديو أن يتحولا إلى فن فهما فقط نشاط عملي "بزنس" وهنا تكمن حقيقتهما وأيديولوجيتهما من أجل تبرير ما يقومون بإنتاجه، إنهما يعرفان عن نفسيهما بأنهما صناعة"[14]. أين أصبح الفن يشكل صورة عينية للاغتراب الفكري والاستيلاب الوعي في المجتمع المعاصر.

ويتم الانتقال إلى الجمالية بشكل تدريجي خلال أعمال **أدورنو** ويتضح هذا في مقولة له في كتاب "جدل السلب" فيقول: "إن المنطق الداخلي للعمل الفني والتكوين الشكلي له يبرهنان على وجود نمط آخر من العقلانية يختلف بشكل كلي عن النمط الآلي للعقلانية السائدة في المجتمع الاستهلاكي"[15] ويحاول في هذه المقولة: "أن يبدد القول الشائع الذي يزعم بموضوعية تكوينية للأعمال الفنية لأن الفن صورة خيالية وخلق نسق موضوعي للفن يؤدي للقضاء عليه لأنه يضع قوانين مسبقة للفن يؤدي للقضاء عليه وهذا يؤدي لموت الفن.

ويمتد خيط النقد من "**جدل السلب**" إلى "**النظرية الجمالية**" فيربط بين الفن والنقد الجدري للمجتمع المعاصر فالفن لديه وظيفة نقدية تدعو إلى تغيير الواقع من خلال خلقه لعالم تمثيلي مغاير للواقع ومضاد له فحين تصبح الحياة اليومية أداة سلب دائم للوعي الإنساني ومحاولة صياغة وفق اتجاه آلي تحدده المؤسسات الرسمية، فيصبح العالم الذي يخلقه العمل الفني محاولة لانتشال الإنسان من الوسط السلعي، ففي الفن يستعيد العقل قدرته على الحلم وتجاوز ما هو واقع. ويتجه نحو فضاءات التخيل والنقد الجمالي الذي يساعد الإنسان في كشف الهوية المستلبة للواقع ومن ثم يشكل موقفه الفكري الذي ينفي هذه الهوية"[16].

بما أن الفنون منذ عصر التنوير تواجه تحديا تمثل في الإحساس بفقدان الهدف والغاية ولمواجهة هذا الإحساس كان على الفنون أن تختار بين طريقين إما أن تتحول مجرد وسائل للترفيه أو أن تصبح مهمة النقد الذاتي هي الوسيلة لتنقية الفن من كل المؤثرات التشيئية[17]. إذا كانت مهمة الفكر هي كسر حدة الواقع والسيطرة

عليه: "وإذا كان الواقع قوة للطغيان، فإن الفكر يقابله بقوة أخرى تنفيه"[18]. وعليه لا يمكن للتجربة الفنية أن تقدم نفسها إلا بوصفها نفيا لمجمل ما كانت عليه صفاته التي وضع الموروث قواعدها ابتداء من المتعة. فإن المحك الذي يقيم بالاستناد إليه نجاح العمل الفني يكون في مدى قدرته على نفي ذاته: لئن كان معنى النفي هو إنتاج إعادة تكامل الوجود، سيكون العمل الفني مقبولا بقدر ما يحيل إلى استعادة الوحدة وينتهي إلى الانحلال فيها[19].

2-1- تجليات النزعة الثورية للفن: الثقافية الجماهرية:

يمكنُ القولُ، إنّ أيَّ مصطلحٍ من المصطلحات والمفاهيم العاملة في عصر ما بعد الحداثة، لم يشهد ما شهده مفهوم (الثقافة) من ازدهار وسعة انتشار وتداول وتوظيف لأغراض معرفيه شتى، اجتماعية وسياسية وعلمية وأيديولوجية...الخ، حتى بلغ عددُ التعريفات الخاصة بهذا المفهوم أكثر من 160 تعريفاً، وعلى الرغم من هذا التنوع والغنى في معنى الثقافة، يمكن لتلك التعريفات كلّها، أنْ تجمع في اتجاهين واضحين يعبّران عن المعاني كلّها:

حيث ينظر الأول منهما إلى الثقافة بوصفها مركباً (من المعتقدات والقيم والمعايير والرموز والايديولوجيات وغيرها من المنتجات العقلية) وهو اتجاه يمكن نعته بالقِدم، قياساً بالاتجاه الآخر الذي يربط الثقافة بنمط الحياة الكلي لمجتمع ما، والعلاقات التي تربط بين أفراده وتوجّهات هؤلاء الأفراد في حياتهم وربما يكون هذا المعنى الأخير للثقافة، هو الأقرب والأكثر صلة بطبيعة الموضوع الذي نخصص هذا البحث لبيان علاقاته. ولمّا كان هذا المفهوم (صناعة الثقافة) حدثاً مرتبطاً على نحو وثيق بمجتمعات ما بعد الحداثة، من جهة، وكان هذا المفهوم ذاته يشير، من جهة أخرى، إلى تحوّل عميق في بنية ومفهوم الثقافة نفسه، تحولٍ لا يحدث بالإستناد إلى تلقائية نمو المجتمعات وظروفها التاريخية العاملة كما ينبغي ذلك، إنما هو نوع تحوّل مفروض، مبتكر تقوده وتشرف على إنجازه، مجموعة من الآليات المرتبطة بالسلطة، أو بالنوع الثقافي الإيديولوجي للسلطة، وبالظروف التاريخية المختلفة لبعضها أيضا، الذي شرعت مدرسة فرانكفورت – على نحو عام، وادورنو بصفة خاصة– في مهمة نقده، وفي عرض موقفها منه وبيان أبعاده وحدوده ومخاطره على حياة المجتمع، ومن ثم محاولتها وضع إستراتيجية فكرية– ثقافية خاصة بها لاحتوائه والتصدي له نقدياً، بعد أن أصبحت ظاهرة (التصنيع الثقافي) هي السمة الأكثر وضوحاً والتصاقاً بنمط عيش المجتمعات الغربية" بسبب الازدهار التقني الذي أدى بشكل مباشر إلى تغيير نمط الاستهلاك وتعميم وسائل إعلام الجماهير وعنايتها الفائقة بتسويق المنتج الثقافي الخاص لأغراض تجارية – وهو الأمر الذي طرح إشكالية "الصناعة الثقافية" أو صناعة الثقافة Cultureindustry وليس يخفى هنا، ما للثورة التكنولوجية الكبرى في عالم الاتصالات من أثر بالغ الأهمية في تشكيل مفهوم (صناعة الثقافة) إذ إن العلاقة بين الإعلام والثقافة – علاقة بنيوية، إلى حد أنهما يتداخلان في أحيان كثيرة، وهذا ما نبهت له مدرسة فرانكفورت بشكل عام وأدورنو بشكل خاص وهو ماسنعرضه في بحثنا.

أ- صناعة الثقافة:

"بعد الحرب العالمية الثانية توجهت أبحاث **"أدورنو"** صوب علم النفس الجماهير وصوب علم اجتماع الثقافة، حيث درس أثر وسائل الاتصال الجماهيري على الفن وعلى الثقافة التقليدية وعايش في الولايات المتحدة الأمريكية التطور الهائل لوسائل الإعلام من سينما وصحافة، وأسطوانات وإعلانات كما جعلته "الدمقرطة الثقافية" الموضوعة تحت رقابة شكل آخر من العقلانية هو الاقتصاد يبدي الشك حيالها، هذه الديمقراطية انتهت إلى أن تكون مسألة إدارة ودعاية، إنها تحصل على نتائج أكيدة، لكنها تكتفي بتوزيع فتات الثقافة التقليدية حيث ينحت

"أدورنو" لهذا الغرض مصطلح بات اليوم شائعا وهو "الصناعة الثقافية" لتحديد ظهور ثقافة منحطة مشروطة وموضوعة للتجارة وفق شروط نمط السلع الاستهلاكية"[20]. كما تبدو غزارة الأعمال في جميع المجالات الفنية للوهلة الأولى أنها انعكاس للدمقرطة الثقافية وأن المجال الفني مفتوح لجميع شرائح المجتمع وجميع الأجناس على اختلاف أعراقهم دون تمييز، إلا أنه في واقع الأمر توجد منظومة تتحكم في هذه الأعمال الفنية وتصدرها للمجتمع حتى تخدره وتصنع له ثقافة جماهيرية تكون على قياس المنظومة لتكريس واقع ما. **وعطفا على ما سبق؛** "فقد تورط الفن في المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة فأصبح الفن هو الوسط الذي يعمل فيه الإعلان والمجلات وتقارير الأخبار، أي وسط الممارسات التجارية والمعلوماتية، فأصبح الفن متورطًا في ساحة اجتماعية مسيسة محتومة، وأصبح الفن يستعمل معرفة مشاهديه الثقافية وتوقعاتهم، ثم يوجهها كلها ضد نفسه وضد المشاهدين"[21].

وهذه هي ضريبة التفكير أو العقل الأداتي: "فإذا كان الوجه الساطع للعلم بعد انتشاره على نطاق واسع وإزالة هالة القدسية عنه وعدم احتكاره من طرف قلة قليلة، أدى في الكثير من الأحيان بالمواطن إلى التحرر والتقدم فإن الوجه الآخر لميدالياته هو التنامي المستمر لعدم الاستقرار الاجتماعي للأفراد والشعور بالإحباط والقلق وعدم المساواة، وهناك شيئان يميزان المجتمعات الحديثة، إمكانية الجماعة المعينة اختيار مستقبلها بنفسها، وقابلية هذه الجماعة تكسير نفسها بنفسها من الداخل. وترجع هذه الهشاشة الداخلية إلى كون هذه الجماعات موجهة توجيها علميا"[22]. لقد أدى العقل الأداتي إلى الهيمنة التقنية والسيطرة السياسية واضطهاد النزعات التلقائية المبدعة الخلاقة، وتوحيد أساليب التفكير وأنماط السلوك في قوالب تشييئية جامدة [23].

"إن أجهزة الدعاية والاتصال التي تعمل على "صناعة الثقافة" تصدر من خلالها للإنسان مفهوما عن الحياة اليومية، وهي ثقافة مصطنعة لا تمثل حاجات البشر الحقيقية، وإنما هي من إنتاج المجتمع الصناعي والتكنولوجي المتقدم، الذي تغدو الثقافة فيه ثقافة آلية، تمثل الواقع الصناعي المغترب، وهي ثقافة تخديرية للجماهير، تحاول صياغة وجدان الجماهير في سياق يتفق مع مصالح المؤسسات السائدة، ولهذا لا تمثل هذه الثقافة المصنعة المحتويات الجذرية للثقافة الجماهيرية، وإنما تحاول اقتلاع الجذور الثقافية التي لا تتفق مع مشروعها الثقافي الذي ينزع نحو تنمية الاستهلاك"[24]. وهذا ما نلاحظه في الإعلانات التي تكرس وتروج لمنتجات قد لا يكون الإنسان بحاجة إليها ولكن مع مرور الوقت تصبح هذه المنتجات بشكل أوتوماتيكي جزءًا لا يتجزأ من حياة الإنسان اليومية.

"إن الصناعة الثقافية هي علامة واضحة على إفلاس الثقافة أي سقوطها في السلعنة (التسليع) ذلك أن تحويل الفعل الثقافي إلى قيمة تبادلية يقضي على قوته النقدية، ويحرمه من أن يكون أثرًا لتجربة أصلية. فالصناعة الثقافية هي العلامة الفاصلة على تراجع الدور الفلسفي الوجودي للثقافة"[25] غير أن مهمة الفن كممارسة يكون: "بالخروج عن الثقافة التـــي تضعها أجهزة التسلط والهيمنة، لأنه لا يرتبط بها على نحو مباشر، وحين يتداخل معها في علاقة مباشرة، بحيث يرتبط وجود الفن بها، فإن الفن كجوهر لفعل التحرر، يموت ويتحول لسلعة استهلاكية ويتحول الفن لأداة لتخدير الجماهير، وتدجينها في صورة معينة، هذا على النحو الذي تحول فيه العقل إلى أداة لتحقيق مزيد من السيطرة على الجماهير، ويرى **"أدورنو"** أن الثقافة السلبية المضادة لثقافة الاستهلاك، وهي الثقافة التي ينتجها الفن لنفي كل صور الاغتراب السائد في الحياة اليومية، والفن في صورته السلبية تلك هي التي تقوم بفعل التحرر، هو الفن الوحيد المتاح له الوجود، بينما الفن الذي يكرس لما هو قائم هو الفن

المحكوم عليه بالموت، لأنه مرتبط بقانون الحياة التي يروج لها أو يعبر عنها، فينتهي أو يموت بانتهاء اللحظة التاريخية والاجتماعية والسياسية التي يعبر عنها"[26].

وعليه فإن الفن الحقيقي هو "الفن الذي يقاوم المتعة المبتذلة في إطار الصناعة الثقافية، ويندر الفن نفسه للتعبير عن الألم. إن الفن انتهاك transgression لأقنعة المؤسسات وللحاجات الوهمية والمصطنعة" [27]. وهذا ما عبر عنه أدورنو في قوله: "الفن هو ما يشهد على ما يخفيه القناع"[28]. فيخترق الفن قناع المتعة المبتذلة، ويعمل على تعريته، ويتجه إلى الكشف عن المكبوت في العقلنة، فالفن يقوم بالكشف عن الألم والمعاناة ويربأ بنفسه عن التواطؤ مع المتعة المبتذلة. بفضل خاصية "السلبية" تتحول المتعة إلى ألم، من خلال نفي المتعة المبتذلة. لا تعاش في الخبرة المتعة الإستيطيقية سوى عبر نقيضها[29].

وعليه تتوجه جماليات النفي التي كونها أدورنو إلى المظاهر النقدية للعمل الفني، وقدرته النافية على مقاومة الأيديولوجيات وإظهار صفتها المزيفة: "ويستعير أدورنو مفهوم السلبية من "الجدل السلبي" الذي يقوم على نقض وتقويض فكر الهوية والتطابق، فيجعل من الفن قوة نفي للواقع والمؤسسات والنسق العقلاني برمته"[30]. ويستعمل **أدورنو** السلبية هنا بمعنى التمايز والتفرد الملازمين للفن النقدي وبخاصة لفن الطليعة، وعليه نجده يدعو لمقاومة الاتصال، نفي القوالب الأيديولوجية ورفض الأشكال الدرامية التقليدية، حيث إن مسرحية صاموئيل بيكيت S.Pickit (1906–1989) "نهاية الحفل" ترفض المعنى الذي يمكن أن تستخدمه الأيديولوجيات في اختزال الفن إلى شعارات وعلى الرغم من ذلك فإن رفض المعنى الذي تتسم به الطليعة كلها لا يعني أبدا عدم إمكان التوصل لمعنى اجتماعي لهذه الأعمال. ويري أدورنو أن رفض الفن الحديث يكون له معنى أحادي،يشكل مظهره الاجتماعي التاريخي إنه النفي نفسه هو الذي يصبح موضوع البحث الاجتماعي وهذا ما خصص له أدورنو دراسة حول بيكيت، حيث يسعى إلى إثبات أن "نهاية الحفل" تشكل قطيعة مع المسرح القائم.على المستوى الفلسفي والسياسي وعلى مستوى تطور الأدب على حد سواء، حيث يرى أن "نهاية الحفل" تشهد في سياق تاريخي على تدهور الفردية واختفاء الاستقلال الفردي في عصر الرأسمالية الاحتكارية المتسم بالتركيز الاقتصادي، وبترك الفرد فريسة للتنظيمات مجهولة الاسم[31] وعليه فإن الخلاص لا يتمثل إلا في الفن رغم أن الفن ذاته مهدد بالموت بفعل الصناعة الثقافية وإمكانية السقوط في التشيء[32].

ب– الفن والتقنية:

"يصيبنا القرن الراهن بالحيرة فكل ما حققه على صعيد واسع، وكل البؤس الذي حمله معه أو آثاره يتصف بشيء من عدم الاعتدال، فلقد شهد القرن العشرين، إن لم يكن ميلاداً، فعلى الأقل نمو حلف بين العلم والتقنية يطلق عليه إسم التكنولوجيا، تتصف التكنولوجيا بنوع من التعارض فهي بالغة الدقة في وسائلها ونتائجها القريبة، وغامضة حول نتائجها المؤجلة والبعيدة وعبقريتها توجد في أنها مندفعة وعمياء وهي برمتها حركة، ومهارة إلا أنها تجهل مسارها وما تقوم به"[33]. إلا أن الملاحظ أن بعض المقولات التي أتى بها فلاسفة الأنوار أدت إلى حب السيطرة المرضي ونجد: "مقولة فرانسيس بيكون F.Bocon (1561–1626) «السيطرة على الطبيعة لا تكون إلا بالاستسلام لها» قد ساهمت في حب سيطرة البشر على القدرة على إنتاج الثروات المادية من بيئتهم الطبيعية وبالتالي إحلال الأيديولوجيات لخدمة الربح محل الأفكار"[34]. وبالرغم من أن عصر التنوير قد هدف إلى إعزاز وإكبار العقل الإنساني والحفاظ على قيمته وكرامته، إلا أن قيمة الفرد ارتبطت برأسماله على حساب قيم أخرى في حياته[35]. وإذا كانت التقنية تمثل الإصلاح الذي يفرضه الإنسان على الطبيعة بغية إرضاء حاجاته، وهذه

الحاجات هي ضرائب تفرضها الطبيعة على الإنسان، ويجيب الإنسان بأن يفرض بدوره تغييرا على الطبيعة فإن التقنية تخلق العدم في كياننا، واستطاعت أن تفوز بحق الوجود في الثقافة العامة[36]. "إلا أن هناك تناقضاً رئيسيا في ظل العصر الصناعي بدأ يتضح مع تطور التكنولوجيا وهو التناقض بين الجانب الآلي الذي توفره التقنية والجانب الفني"[37] وكان ذلك فيما يلي: "يبدو أن البعد الفني هو البعد الوحيد الذي بإمكانه أن يحقق فيه الإنسان وجوده الفردي على المستويين الداخلي والخارجي، فالعمل الفني يتم إنتاجه وإبداعه كي يعبر عن الحرية (....) لكن العالم التكنولوجي المعاصر لم يسيطر على الحاجات المادية فحسب بل سيطر بالإضافة إلى ذلك على الحاجات الفكرية وغزا عالم الثقافة والفن التي كانت فيما مضى مستعصية الاندماج مع الواقع القائم، وقد تم ذلك لا عن طريق رفض الثقافة والفن في الحياة الاجتماعية وإنما بالإدماج والاحتواء التي تعرضت له الثقافة والفن داخل هذه المؤسسات حيث تم إفراغ الثقافة والفن من حقائقها النافية والناقدة لما هو قائم وتحولت فيه القيم الثقافية والفنية إلى قيم تجارية استهلاكية"[38].

"إن عالم الأعمال الجامح قد ابتلع وامتص البعد الأخر، والآثار الفنية والأدبية الموحية بهذا البعد قد اندمجت هي نفسها بالمجتمع وباتت تتدخل فيه باعتبارها أجزاء من العدة التي تزخرف عالم الأعمال المسيطر، وبالتالي باتت أشبه بسلعة تجارية"[39] بعدما كان العمل الفني أداة للتحرر من السيطرة أصبح أداة للهيمنة والتحكم في سلوك الجماهير والأكثر من هذا أن العقلانية التكنولوجية أصبحت تتمتع بشرعية وبمعقولية ولا توضع أبدا في موقع الاتهام أو المساءَلة. "إن العقلانية التكنولوجية لا تضع شرعية السيطرة موضع اتهام وإنما هي تحميها بالأحرى ويقود الأفق الأداتي الوسيلاتي النزعة للعقل إلى مجتمع كُلّياني مستبد وقد أضيفت عليه الصفة العقلانية"[40]. "لقد أدت سطوة المؤسسات من جانب وكثرة الاحتياجات من جانب آخر،إلى أن يتضاءل العقل أمام نفسه ولا يكاد يلتفت إليها إلا ليثور عليها أو ليحطمها، كرها للذل الذي يعيش فيه، وهربا من الضياع الذي يتربص به من كل جانب ومن هنا تحول الإقدام الذي اتسمت به الشخصية الغربية منذ بداية عصر الاستنارة إلى طابع انتحاري موجه ضد المجتمع لتقويضه أو ضد النفس لتحطيمها"[41].

"لقد وقع الفرد المعزول في هذا المجتمع الحديث بسبب تفكك العائلة تحت رحمة السلطات الاجتماعية، مثله كمثل مشاهد السينما الذي تتلاعب به الصناعات الثقافية،أما المسرح فهو يستدعي العقل في حين أن السينما تجري بارتفاع سريع لا يسمح بالتأمل وينطوي نشاط العقل على فهم نظام العالم وليس على حركته وتلغي السينما المسافات التي تخلقها الأعمال الكبرى في المسرح وفي الموسيقى، وهدفها الأساسي هو إدماج الفرد في الجمهور وبالتالي أصبحت ثقافة الجماهير أداة للقمع وليس للتسامي وبالتالي فهي أداة تسخير"[42]. وتمثل اليوم الصور المنتجة والموزعة عنصرا أساسيا للثقافة العالمية للجمهور الذي تسيطر عليه الإيديولوجيا الإعلامية. إن هذا الأمر صحيح ويمكن أن يمرر كتقدم في القدرات الإبداعية أو أكثر في الإمكانيات هو يختزلنا أيضا إلى حالة ناظرين أو رائين، أحيانا جاهلين لتقنيات الإنتاج، والتلاعب أو المناورة داخل تدفق الصور ووهم تحصيل المعرفة، لعل أقل ما نسائله في هذا المسار المغري وفي سلطة الصور هو إدراكنا، أي علاقة الصورة بوجودنا الفيزيائي الفكري الخيالي، فنحن أصبحنا موضوعا لشكل من الاستهلاك السلبي والنهمي أمام تدفق الصور[43]. ولقد اهتم **بينيامين** بالتطور التقني وتأثيره على العمل وهذا كان في مقال له اسمه: "**العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي**"، حيث تحدث فيه عن التأثيرات التي يمكن أن تنجر على العمل الفني بسبب الجانب التقني فيقول: "إن التقنيات الحديثة في إعادة الإنتاج الجماهيري لا تهتم بالهالة التي تتسم بالعمل الفني الأصيل، حيث إن الهالة هي نوع من أنواع

الدائرة الضوئية التي تضفي على بعض الأغراض أو بعض الكائنات نوعاً من المناخ الأثيري، غير المادي والذي يعطي العمل الأصيل طابعا من الأصالة غير أن ما يعنى به العصر البراغماتي المادي، الموضوع تحت علامة المال، هو أن يعيد الإنتاج. أن يحقق التداول أن يعرض وأن يبيع، ويعني هذا الانحطاط التدريجي للهالة إن الأعمال تفقد قيمتها وتجد نفسها منسوبة إلى قيمة التداول، ما يجعل الأعمال قابلة للمفاوضة مثل أي سلعة استهلاكية؛ إذا يفسر **بينيامين** هذه الظاهرة كسقوط للفن فالغياب الحتمي للهالة يؤدي إلى إفقار التجارب الجمالية المبنية على التقاليد، ويقابل انقلابا ثقافيا لا مثيل له، غير أنه لا يكتفي بالحديث عن هذا الطابع التشاؤمي، ألا يكون لفقدان الهالة جانبه الإيجابي؟

ألن يكون في مقدور تقنيات إعادة الإنتاج مثل التصوير الفوتوغرافي والسينما اللذين يسعيان لأن يكونا فنين قائمين بنفسيهما، واللذين يجدان جمهورا متزايدا أكثر فأكثر، إن السينما تقنية إعادة الإنتاج والتوزيع فن للجماهير منزوع الهالة، على ما يزعمون ولكن ألا يكون لها ميزة وهي أن تكون أكثر فعالية من التصوير، فلفقدان الهالة نتيجتان متناقضتان على ما يظهر: الأولى سلبية لأنها تحدث إفقاراً للتجربة المبنية وفق التقاليد، والثانية إيجابية لأنها تيسر دمقرطة وتسيس الثقافة"[44].

بالرغم من تأثر **أدورنو** بكثير من أراء بنيامين الذي اشترك معه في مدرسة فرانكفورت وكانت تربطه به علاقة فكرية حميمة إلا أن بنيامين ينظر إلى الثقافة المعاصرة نظرة مناقضة لنظرة **أدورنو**: "فيذهب إلى أن الاختراعات التقنية الحديثة التي تتمثل في السينما والإذاعة والأسطوانات قد أسهمت بعمق في تغيير مكانة العمل الفني، ففي الماضي كان للعمل الفني "هالة" أو"عبق" ينبع من تفرده، حين كانت الأعمال الفنية وقفا على الصفوة المتميزة البرجوازية، ولكن وسائط الاتصال الحديثة قضت قضاء تاما على هذا الشعور شبه المقدس بالفنون، وتركت أعمق الأثر على الفنان من هذا الإنتاج، ذلك لأن استنساخ الأعمال الفنية بأدوات التصوير كان يعني على نحو متزايد أن هذه الأعمال قد صممت بالفعل لكي تكون قابلة للاستنساخ وإذا كان أدورنو قد رأى في ذلك انتقاصا من قدر الفن نتيجة معاملته معاملة السلعة التجارية، فإن بنيامين يذهب إلى أن وسائل الاتصال الحديثة قد قامت بفصل الفن نهائيا عن مجال الطقوس المقدسة، وفتحت أبوابه على السياسة، ويرى أدورنو ضرورة فصل الفن عن السياسة والسوق الاستهلاكية، بمعنى عدم استخدام الفن كأداة لتحقيق أهداف سياسة"[45].

وعليه فإن أدورنو يختلف مع بنيامين في دور التقنية وأهميتها بالنسبة للفن هذا إذا أخذ بعين الاعتبار بأن كليهما قد رفض سلعنة الفن وإذا كان الأخير يرى بأن الوسائل الحديثة تمكن الفنان من أن يوصل رسالة أو موقفاً سياسيا إلى الجماهير بسرعة وبنجاعة فإن **أدورنو** يرفض هذا الطرح لأن الفن عنده لا ينقل أيديولوجيات أو مهمات تاريخية، فالفن يتمتع بالحرية وبالاستقلالية عن أي منظومة. "فمن البديهي الآن أنه لم يعد من الممكن أخذ أي شيء يتعلق بالفن، مأخذ التسليم البديهي لا الفن بنفسه ولا الفن بصلته بالمجموع، ولا حتى الفن في الوجود"[46].

3- الحداثة الجمالية كبعد ثوري للفن:

لقد طرحت فلسفة **أدورنو** السؤال عن جدوى الحداثة وأهميتها؟ وهل الحداثة في الفن هي الارتباط بالتكنولوجيا، أم الوقوف ضدها للكشف عن صورة أخرى للحياة غير تلك التي تطرحها وسائل الاتصال؟؛ لذا " فبقدر ما تنتصر الحداثة بقدر ما تفقد قدرتها على التحرير. إن دعوة التنوير مؤثرة عندما يكون العالم غارقا في الظلام والجهل، وفي العزلة والعبودية هل مازال التنوير عاملا على التحرر في المدن الكبرى المضاءة ليلا ونهارا، كنا نعيش في

الصمت صرنا نعيش في الضجيج، كنا معزولين فصرنا ضائعين في وسط الزحام. لقد انتزعتنا الحداثة من الحدود الضيقة للثقافة المحلية التي نحيا في إطارها وألقت بنا في الحرية الفردية. وبنفس القدر في المجتمع وفي ثقافة الجماهير"[47]."ليست الحداثة بالنسبة **لأدورنو** سوى هيمنة عقلانية ونفعية للطبيعة وللحاجات، إلى درجة أن العقل اندمج مع السلطة وأصبح بذلك طاغيا. فالحداثة طوعت لنفسها عقلا أدواتيا واتخذت من العقل أداة في خدمة رأس المال، وتخلت هكذا عن قوته النقدية، ووجد العلم الحديث نفسه بهذا الشكل في خدمة الفائدة التقنية بصفة كلية، وتحولت أسطورة العقلانية النفعية إلى قوة مادية"[48] وعليه تحولت الحداثة إلى عقل كلياني وتخلت عن قدرتها النقدية وأصبحت في خدمة النجاعة التقنية. إلا أن **أدورنو** له وجهة نظر أخرى للحداثة الجمالية حيث يرى: "أن الحداثة باعتبارها حركة تجسد تجديد القيمة ستكون بذلك طليعية من حيث الأساس حيث يصبح العمل الفني حتى البسيط منه عملا بارعا مركبا"[49].

"إن أدورنو يحاول الإبقاء على حدود بين الفن الراقي والثقافة الشعبية حيث إن الفن الرفيع يعتمد على حكم النقد من حيث طبيعته وجودته وهو بالتالي يندمج في حركة المفاهيم وتفاعلها. وبعبارة أخرى إن الفن الرائد الطليعي والفلسفة يصبحان معتمدين أحدهما الآخر. إن نظرية أدورنو في فلسفة الجمال تناضل من أجل الوصول إلى مواءمة بين الفن الطليعي الذي يتعرض لخطر أن يصبح عاديا ويتحول إلى شيء مادي في المجتمع الرأسمالي وبين الاستقلال الذاتي الجذري المتطرف بشكل أساسي للمواضيع أو الأعمال الفنية التي بحكم كونها كذلك تكون في حالة عدم انسجام مع الأوضاع الاجتماعية"[50]. "وعليه ارتبط نقد أدورنو لمفهوم الحداثة في الإنتاج الفني بنقده للحداثة في مفهومها التكنولوجي والاجتماعي والسياسي والذي جاء في إطار نقده لمرحلة المجتمع الصناعي المتقدم، حيث قام بتحليل ونقد التقدم التكنولوجي بوصفه تعبيرا عن نموذج الحداثة فالتكنولوجيا لا تزال أداة لترسيخ صورة المجتمع الاستهلاكي والفن والأدب اللذين كان لهما في القرن العشرين بفضل التكنولوجيا بالاتصال الجماهيري بما يسميه "صناعة الثقافة" ولم يعد العمل الفني يتميز بتفرده الأصيل، وإنما بقدرته على العرض التي تمكن من استخدامه في الإعلان والتصوير والسينما"[51].

ولكن في نفس الوقت يدعو إلى نوع من الحداثة: "حيث وقف أدورنو في صف الحداثة، سواء تلك التي تمثلت في الموسيقى الجديدة ذات الاثنتي عشرة نغمة عند **شونبرغ Schoenberg (1874–1951)** أو في المسرح عند **بيكيت Beckett (1906–1989)**. فالحداثة عنده هي التعبير الأصيل عن الواقع الاجتماعي الممزق وهي السبيل لمقاومة هذا الواقع بالتطرف في اللاعقلانية للتغلب على عقلانية الواقع الفاسد فلابد للشاعر أن يـكتب وهو ممتلئ بالواقع التاريخي وأن يبحث عن الكلمات التي يتراوح فيها العذاب والحلم ولابد أن يغوص في ذاتيته ليتمكن من تجاوز هذه الذاتية، ويشارك مشاركة موضوعية في لغة المجموع الإنساني الذي لم يتشوه بعد"[52]. وعطفا لما سبق فإنه "لابد للحداثة أن تجد تعبيرها الأكثر حيوية في السلم الثقافي، في القوى المحطمة لمقاومة الجمالية وفي الثورات الشكلية للممارسة الفنية، أكثر منه في المجموعات المهمشة – على خلاف النظرة الماركسية– لقد استعيدت اليوم، الحداثة كمقولة للتفكير الجمالي لكشف الجدة وتحطيم العقل الشمولي....ألا يعد أحد مصادر الفن عدم قابليته للإرجاع لأي سلطة؟، إن السلطة الجذرية للفن توجد بدقة في هذه اللاهوية، يضع الفن نفسه في نفس الدرجة من المطالبة بمجال حياتي خاص، يستطيع جيدا أن يكون حصنا ضد مجتمع يجهد نفسه لإدارة كل أبعاد الوجود الإنساني. ويتعلق الأمر إذن بتحد موجه لكل اختزال تاريخاني، بقطيعة متكررة مع

الأشكال التقليدية للانغلاق المؤسساتي والعزل، وعليه يمكن الحديث عن جمالية الإهمال التي يمكنها وحدها أن تهتم بغير الجوهري"[53].

وعليه فإن الحداثة تذهب أبعد باختلافها؛ حيث يطالب الفن باستقلاليه حتى يفلت من مأسسة الإدراك ومن المنفعية، حيث ينفي إمكانية التواصل، لأن هذه العملية ليست سوى شكلٍ من أشكال التأقلم مع الفكر النافع الذي يضع مقولة السلع. وعليه يدعو أدورنو إلى جمالية الإهمال، والاختلاف، والغموض لأن ما نعده موطنا للوضوح ما هو في الحقيقة إلا موطنا للغموض. "تكشف حداثة الفن في عملية النفي الجذري عن اختلاف وتكرار واصفة نفسها أبعد من القواعد الجمالية التي يطلبها وعي جماعي، إن هذا هو الأمر الذي جعل أدورنو يتحدث عن أسطورة انقلبت عن ذاتها، إن خاصيتها اللازمنية تصبح كارثة اللحظة التي تكسر الاستمرار الزمني، ويرفض **أدورنو** العودة إلى المعنى الكلاسيكي للأثر والموضوعية الشكلية، إن الفن هو بدأ التنفيذ للحقيقة التي تكتمل خارج المهمات التاريخية وخارج القياس، إنه الحفاظ داخل الوجود على عنصر من الحقيقة"[54]. "وليست مهمة الفلسفة والإستطيقا تمثل ومن ثم تبرير معنى معطى سلفا: فالوجود والواقع في عالم الحداثة أبعد ما يكون عن الدلالة والانسجام والتماسك، وإنما هو بالأحرى واقع مجزأ مشدر ومتشظ"[55]. وهذا ما يدحض مقولة إن العالم إرادة وتمثل. "وعليه حتى الفن أصبح بعيدا عن التواصل، عن المنفعي، بل عن القابل للتفكير ضد الهوية، يعرض الفن الفرادة، ضد الذات سيادة الأثر، يقدم مقاومة اللامبالاة، ضد المهمات التاريخية، يهدي الاعتباطي"[56].

إن التمييز الشهير بين الشكل والمضمون ليست له أي صلاحية، فالشكل هو أيضا مضمون، في الماضي كما في الحاضر كان الشكل ببساطة في الزمن الماضي، تكوينا للظاهر الجميل، كما كان يحول طبيعة المشاهد ويتسامى بها بدعوى "**جمال الفن**" وهو دور تخلى عنه في وقت ما من التاريخ، حيث إن الحياة حسب لفظ **أدورنو** معطلة. إن أشكال الفن الحديث، التي هي بدورها معطلة تعبر بهذه الطريقة عما هي عليه حقيقة العالم والمجتمع، مثلما أصبحا عليه، أي أنهما أصبحا غير أصيلين وفاسدين، تمتلك هذه الأشكال حسب تعبيره "مضمون حقيقة" يسمح لها بمقاومة أي استيعاب تلقائي لها من قبل المجتمع الحالي؛ لهذا فإن الفن الذي ينظر إليه على الرغم من كل شيء لا يقوى إلا على التعبير سلبيا عن المنظور الذي بات بعيدا عن مصالحة بين الفرد والعالم"[57]. "وعليه فإن الفن يضطلع بمهمتين متناقضتين: تتمثل الأولى في نقد وتفكيك آليات المجتمع التحكمي الحديث اجتماعيا وثقافيا، والثانية الحفاظ على استقلالية الجمالية"[58]. حيث حاول **أدورنو** أن يبتعد عن الخطاب الأيديولوجي بدعوى الالتزام والنضال والثورة وهذا ما دفعه للابتعاد عن الإستطيقا الماركسية، كما حاول أن يبتعد عن الخطابات المميعة التي تندمج في آليات الترفيه والتسلية والمتعة المبتذلة.

إن الفن حسب لغة **أدورنو** هو لغة الألم، كما أن دور الفن وهدفه هو كشف الأقنعة عن لعبة المؤسسات وعن الحاجات الزائفة: "في كل الأحوال، يمكن التفكير والانطلاق مما يتطلع إليه الفن بكيفية موضوعية في ما وراء القناع الذي تنسجه لعبة المؤسسات والحاجات الزائفة: أي إلى فن يكون شاهدا على ما يخفيه هذا القناع"[59]. "والذي يخفيه القناع بالتحديد هو الألم الذي تنسبه الحداثة الأداتية، والذي تحاول حجبه بواسطة المتعة المبتذلة والزائفة"[60]. فالتسويق للحروب والكوارث الصناعية يصبح عاديا، لأن الجماهير مبرمجة على قبول أي شيء بحكم أن المؤسسات تتحكم مسبقا في رغبات الجماهير.

"ما يدعوه أعداء الفن الحديث(....) سلبية هذا الفن يشكل جوهر ما قامت الثقافة الرسمية بترسيخه" [61]. وعليه يمكن الحديث عن المكبوت في ثقافة الحداثة والذي يتجسد في تيمة الألم. "وتكمن سلبية الفن في التعبير عن

الألم المكبوت من طرف الثقافة الرسمية غير أن هذه "السلبية" تقاوم الإثبات لأن كل فن إثباتي يحكم على نفسه مسبقا بالتواطؤ مع تلك الثقافة وعليه يقول **أدورنو** ماذا عسى أن يكون مصير الفن باعتباره كتابة للتاريخ،إذا قطع الصلة بذكرى المعاناة والألم المتراكمة، فاختيار **أدورنو** الفن للتعبير عن الألم يكشف عن عدم رغبته في التواطؤ مع المتعة المبتذلة التي تمنحها الصناعة الثقافية ففيما المتعة الحسية مطبوعة بقانون التطابق الآلي والتكرار الأوتوماتيكي فإن المتعة الإستطيقية تنبثق من السيرورة السلبية"[62]. ولا يقصد بالألم المفهوم، لأن ألم العالم لا يمكن أن يرفع إلى مستوى المفهوم، حيث إنه حسب أدورنو مطابقة الألم بالمفهوم يعني زوال الألم وعليه يقصد بالألم التيمة وليس المفهوم.

"الألم هو نتيجة للعنف الذي يمارسه الكلي على الفردي، والهوية على اللاتطابق، وهو نتيجة لآثار العنف الذي تمارسه الأنظمة الشمولية، بل وثقافة الحداثة برمتها على الأفراد، تمثل تيمة الألم، وليس مفهوم الألم– لأن بمجرد تحويل الألم إلى مفهوم، يختفي تحث قناع التطابق الآلي– سؤالا مركزيا من بين أسئلة الحداثة التكنولوجية، ويمكن وصف فلسفة أدورنو بفلسفة الألم لأنها تتداوله فضلا عن مصطلحات قريبة منه بكيفية شبه متواترة كالرعب والخوف والقلق، حيث تفرغها من إحالاتها الوجودية وتدرجها في سجل مغاير، سجل مادي وتاريخي"[63]. حيث يقول **أدورنو:** "لا وجود في الوقت الحاضر لجمال ولا لمواساة سوى في النظر المتجه إلى المرعب، حيث يصطدم به ويحافظ،عن طريق وعي تام بالسلبية، على إمكانية عالم أفضل"[64].

في ظل تشيء الواقع وتجريد العلاقات الإنسانية لم يعد بإمكان الفن أن يقدم شيئا واقعيا، لأنه هو الأخر قد فقد معاييره الجوهرية فعالم الحداثة الأداتية بلا معايير، ولم يبقَ على الفن إلا أن يخلق أو يؤسس لنفسه معيارية خاصة وذلك بأن ينحو منحى التجريد. "حيث يدعو أدورنو إلى خيار التجريد وضرورته للفن حتى يتمكن من نقض خاصية السلعة التي لا يمكنه الفكاك منها سوى عبر الإفراط فيها، وعبر تقديم نفسه كسلعة مجردة لا تنحل إلى مبدأ التبادل"[65]. حيث يقول **أدورنو:** "فالتجريد في الفن مرتبط بخاصيته كسلعة..... وخاصية التجريد ضرورية في الفن"[66].

"حيث تمر مقاومة الفن للتشيء الشامل عبر محاكاته للاستيلاب والتشيء، فالعمل الفني المطلق هو الذي يمتزج بالسلعة المطلقة، ولا يستعمل أدورنو عبارة السلعة المطلقة جزافا، فهي بالنسبة إليه سلعة بعدما تتلخص من مبدأ التبادل الذي يشمل الاقتصاد والسياسة والوعي والثقافة في إطار المجتمع التحكمي الحديث. إن السلعة المطلقة تعني هنا السلعة وقد تحررت من المبدأ المسيطر في هذا المجتمع وهو مبدأ الغاية بلا غائية، وعليه لا يمكن للفن أن يمثل شيئا واقعيا وملموسا، لأنه في هذه الحالة لن يعثر سوى على واقع متشيئ، وبالتالي فهو مدفوع في محاولة لعدم السقوط في حبال التشيء إلى التجريد"[67]. حيث يقول **أدورنو:** "ينبغي للفن امتصاص خصمه اللدود: الطابع التبادلي، وينبغي له، بواسطة تصلبه إبراز العلاقات المجردة من أجل مقاومتها عوض الهروب إلى العيني والملموس"[68].

ويرى أدورنو أن الفن الحديث يحب أن يتوشح بوشاح السواد والقتامة وهذا حتى ينفي كل ما من شأنه أن يشكل مواساة كاذبة أو زائفة، كما أن السواد والقتامة يقاومان المتعة المبتذلة والترفيه الذي تصنعه آليات صناعة الثقافة حيث يقول أدورنو: "ينبغي للأعمال الفنية التي لا تريد أن تباع كمواساة أن تحد حدوها... في الوقت الراهن، يعني الفن الجذري فنا قاتما وأسود باعتباره لونه الأساسي"[69] وعليه فالسواد الذي يتوشح به الفن الحديث ليس سوى مقاومة للمظهر الخادع.

خاتمـــــة:

إن جماليات أدورنو تنقد الحضارة من جانبين الأول يتمثل في الجانب الاجتماعي والثقافي أما الثاني فيتمثل في الجانب الجمالي الشكلاني. حيث تنهض جماليات الحداثة عنده بنقد أوجه التسلط والهيمنة التي تمارسها الحضارة الغربية وذلك بسبب هيمنة العقل الأداتي على جميع المجالات وصولا إلى الفن – الذي لولاه لبقيت الأشياء على ماهي عليه– والذي كان بعيدا في وقت ما عن هذه الممارسات التسلطية، فأصبح آلية من آلياتها وعليه دعا أدورنو إلى العمل على حرية الفن واستقلاليته عن أي إيديولوجية أو مهمة تاريخية، كما دعا أيضا إلى الاهتمام بمضمون الفن وقدرته الثورية.

الإحالات والهوامش:

1- أدورنو ثيودور فيزنغراند Adorno theodor wesengrund فيلسوف وموسيقار ألماني ينتسب إلى مدرسة فرانكفورت، ولد في فرانكفورت على نهر الماين في 11سبتمبر 1903 من أسرة يهودية ميسورة الحال؛ بعد حصوله على الدكتوراه المؤهلة للتدريس Habilitation في سنة 1931 عين مدرسا في جامعة فرانكفورت، لكنه لما تولت النازية الحكم في ألمانيا في 30 يناير1933 طردته من التدريس في الجامعات الألمانية بوصفه يهوديا فهاجر إلى إنجلترا في سنة 1934 وبقي فيها أربع سنوات ثم هاجر في سنة 1938 إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث عين مديرا للموسيقى في إدارة مشروعات البحث في راديو برنستون2 من سنة 1938 حتى 1941 ثم صار مديرا ثانيا لمشروع البحث في التمييز الاجتماعي في جامعة كاليفورنيا في باركلي من سنة 1941 إلى غاية 1948؛ وبالاشتراك مع ماكس هوركهايمر أصدر كتاب "جدل التنوير" سنة 1947 وكتب مع عالم النفس الأمريكي نفث سانفورد Nevit Sanford كتاب "الشخصية الاستبدادية" سنة 1950 وهو دراسة نقدية حادة للمذاهب السياسية الشمولية، في إطار التحقيقات الخاصة بمعاداة اليهود والتي كانت تجريها جامعة باركي لدارسة الرأي في سنة 1949 عاد إلى ألمانيا وفي أثناء رحلته في سويسرا سقط صريعا لأزمة قلبية مفاجئة وذلك في مدينة أترسمت Zermatt في 6 أوت 1969 وترك بعد وفاته كتابين لم ينشرهما إبان حياته، أحدهما هو"النظرية الجمالية" والثاني "بحث عن بتهوفن". من مؤلفاته: "جدل التنوير" 1947، "فلسفة الموسيقى الحديثة" 1948؛ "أخلاق صغرى، انعكاسات عن مدمرة" 1951. "تعليقات في الأدب" ثلاث أجزاء: 1958, 1961, 1965."الجدل السلبي" 1966. "النظرية الجمالية" 1969. انظر أكثر: عبد الرحمن بدوي، ملحق موسوعة الفلسفة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، عام 1986، ص 12–13.

2- مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، مصر، ط2، 1999، ص 30.

3- جان ماري شيفر، الفن في العصر الحديث، الإستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (د.ط)، 1996، ص 23.

4- ولترت ستيس، معنى الجمال، نظرية في الإستطيقا، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، مصر، (د.ط)، 2000، ص 37.

5- زكريا إبراهيم،مشكلة الفن،دار مصر للطباعة، مصر، ط3، (د.ت)، ص 1.

6- كمال العيد،جماليات الفنون، منشورات دار الجاحظ للنشر، العراق، (د،ط)، عام 1980، ص 9.

7- نجم عبد حيدر،علم الجمال آفاقه وتطوره، مرجع سابق، ص 6.

8- عطيات أبو السعود، الحصاد الفلسفي للقرن العشرين، منشأة المعارف، مصر، (د،ط)، عام 2002، ص 71.

9- رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، مطبوعات نصوص 90، مصر، 1993، ص 60.

10- Theodor Adorno, Théorie Esthétique, p 237.

11- رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، مرجع سابق، ص 60.

12- كمال بومنير، قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت، كنوز الحكمة، الجزائر، ط1، 2012، ص 46.

13- رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، مرجع سابق، ص 62.

14- ماكس هوركهايمر، ثيودور أدورنو، جدل التنوير، ترجمة جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2006، ص 142.

15- Theodor Adorno, dialectique négative, traduit par Gérard coffin, Joëlle Masson, olivier Masson,.Alain Renault et dagmer trousson, Édition Payot, paris, année 2003, p 300.

16- رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، مرجع سابق، ص 62.

17- نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية،ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1999، ص 36.

18- حسن حنفي، في الفكر الغربي المعاصر،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط4، 1990، ص 398.

19- جياني فاتيمو، نهاية الحداثة الفلسفات العدمية والتفسيرية، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (د،ط)،...، 1998، ص 65.

20- مارك جمينيز، ما الجمالية،ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2009، ص 393، 396.

21- ليندا هتشون، سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2009، ص 251.

22- يورغن هابرماس، جوزيف اتسنغر، جدلية العلمنة العقل والدين، ترجمة حميد لشهب، جداول للنشر والتوزيع، لبنان، ط1،.2013، ص 23.

23- محمد الشيخ، ياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة،لبنان، ط1، 1996، ص 98.

24- رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، مرجع سابق، ص 60.

25- أرمان، ميشال ماتلار، تاريخ نظريات الاتصال، ترجمة نصر الدين لعياضي، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط3، 2005، ص 90.

26- رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، مرجع سابق، ص 61.

27- عبد العالي معزوز، جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، منتدى المعارف، لبنان، ط1، عام 2011، ص 151.

28- Theodor Adorno, Théorie Esthétique, p 32.

29- عبد العالي معزوز، جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص 151.

30- المرجع نفسه، ص 146.

31- بيير زيما، النقد الاجتاعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوززيع، مصر، ط1، 1991، ص 92-93.

32- زواوي باغورة، ما بعد الحداثة والتنوير، دار الطليعة، عمان، ط1، 2009، ص 210.

33- برتران سان سردان، العقل في القرن العشرين، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا،(د،ط)، 2000، ص 260.

34- كرين برينتون، تشكيل العقل الحديث، ترجمة شوقي جلال، دار العين للنشر، مصر، (د،ط)، 2004، ص 170، 290.

35- يحي هويدى، قصة الفلسفة الغربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، (د،ط)، 1993، ص 44.

36- جان ماري أوزياس، الفلسفة والتقنيات، ترجمة عادل العوا، منشورات عويدات، لبنان، ط2، 1993، ص 162، 164.

37- أشرف منصور، الليبرالية الجديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د،ط)، 2008، ص 293.

38- كمال بومنير، جـــدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010،، ص 123-124.

39- هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الأدب، لبنان، ط1، عام 1988، ص 100.

40- سالم يافوت، المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1999، ص 96.

41- محمد سعيد عشماوي، حصاد العقل في اتجاهات المصير الإنساني، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط3، 2004، ص 204.

42- آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، (د،بلد)، (د،ط)، 1998، ص 209.

43- رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط1، 2003، ص 103.

44- مارك جمينيز، ما الجمالية، مرجع سابق، ص 368.

45- رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، مرجع سابق، ص 143.

46- بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، ط1 1995، ص 210.

47- آلان تورين، نقد الحداثة، مرجع سابق، ص 129.

48- فتحي التريكي، رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د،ط)، عام 1992، ص 92.

49- Theodor Adorno, Théorie Esthétique, p 155.

50- جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة.العربية، لبنان، ط1، عام 2008، ص 164–165.

51- جمال مفرج، الفلسفة المعاصرة من المكاسب إلى الإخفاقات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009، ص 25.

52- رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، مرجع سابق، ص 168.

53- رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، مرجع سابق، ص 68.

54- رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، مرجع سابق، ص 69.

55-عبد العالي معزوز، جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص 134.

56- رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، مرجع سابق، ص 92.

57- مارك جمينيز، ما الجمالية، مرجع سابق، ص 399.

58- مارك جمينيز، ما الجمالية، مرجع سابق، ص 399.

59- عبد العالي معزوز، جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص 288.

60- Theodor Adorno, Théorie Esthétique, p8 2.

61- عبد العالي معزوز، جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص 288.

62- عبد العالي معزوز، جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص 289.

63- المرجع نفسه، ص 290.

64- عبد العالي معزوز،جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص 291.

65- Theodor Adorno, Théorie Esthétique, p 21 .

66- عبد العالي معزوز، جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص 291.

67- Theodor Adorno, Théorie Esthétique, p 36.

68- عبد العالي معزوز، جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص 294.

69- Theodor Adorno, Théorie Esthétique, p 177.

قائمة المراجع والمصادر:

1- أرمان، ميشال ماتلار، تاريخ نظريات الاتصال، ترجمة نصر الدين لعياضي، المنظمة العربية للترجمة، 2005، ط3، لبنان.

2- أشرف منصور، 2008، الليبرالية الجديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د،ط)، مصر.

3- آلان تورين، 1998، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، (د،ط)، (د، بلد).

4- برتران سان سردان، 2000، العقل في القرن العشرين، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة،(د،ط)، سوريا.

5- بيتر بروكر، 1995، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، ط1، الإمارات العربية المتحدة.

6- بيير زيما، 1991، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، مصر.

7- جان ماري أوزياس، 1993، الفلسفة والتقنيات، ترجمة عادل العوا، منشورات عويدات، ط2، لبنان.

8- جان ماري شيفر، 1996، الفن في العصر الحديث، الإستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا، ترجمة فاطمة.الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، (د،ط)، سوريا.

9- جمال مفرج، 2009، الفلسفة المعاصرة من المكاسب إلى الإخفاقات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان.

10- جون ليشته، 2008، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة. العربية، ط1، لبنان.

11- جياني فاتيمو، 1998، نهاية الحداثة الفلسفات العدمية والتفسيرية، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، (د،ط)، سوريا.

12- حسن حنفي، 1990، في الفكر الغربي المعاصر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط4، لبنان.

13- رشيدة التريكي، 2003، الجماليات وسؤال المعنى، الدار المتوسطية للنشر، ط1، تونس.
14- رمضان بسطويسي محمد، 1993 علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، مطبوعات نصوص 90، مصر..
15- روبين كولن جوود، 2001، مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د،ط)، مصر.
16- زكريا إبراهيم، (د.ت)، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، ط3، مصر.
17- زواوي باغورة، 2009، ما بعد الحداثة والتنوير، دار الطليعة، ط1، عمان.
18- سالم يافوت، 1999، المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، لبنان.
19- عبد العالي معزوز، 2011، جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، منتدى المعارف، ط1، لبنان.
20- عطيات أبو السعود، 2002، الحصاد الفلسفي للقرن العشرين، منشأة المعارف، (د،ط)، مصر.
21- علي عبد المعطي، 1992، فلسفة الفن، رؤية جديدة، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، مصر.
22- فتحي التريكي، رشيدة التريكي، 1992، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، (د،ط)، لبنان.
23- كرين برينتون، 2004، تشكيل العقل الحديث، ترجمة شوقي جلال، دار العين للنشر، (د،ط)، مصر.
24- كمال العيد، 1980، جماليات الفنون، منشورات دار الجاحظ للنشر، (د،ط)، العراق.
25- كمال بومنير، 2012، قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت، كنوز الحكمة، ط1، الجزائر.
26- كمال بومنير، 2010، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان...
27- ليندا هتشون، 2009، سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة حيدر حاج إسماعيل،المنظمة العربية للترجمة، لبنان.
28- مارك جمينيز، 2009، ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، ط1، لبنان.
29- ماكس هوركهايمر، ثيودور أدورنو، 2006، جدل التنوير، ترجمة جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط، لبنان1.
30- محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن الجمال، 2000، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط) مصر.
31- محمد الشيخ، ياسر الطائري، 1996، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة، ط1، لبنان.
32- محمد سعيد عشماوي، 2004، حصاد العقل في اتجاهات المصير الإنساني، مؤسسة الانتشار العربي، ط3، لبنان.
33- مصطفى عبده، 1999، المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، ط2، مصر.
34- نجم عبد حيدر، 2000، علم الجمال آفاقه وتطوره، كلية الفنون الجميلة، ط2، العراق.
35- نك كاي، 1999، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، مصر.
36- هربرت ريد، 1998، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، مصر.
37- هربرت ماركوز، 1988، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الأدب، ط1، لبنان.
38- ولترت ستيس، 2000، معنى الجمال، نظرية في الإستطيقا، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، (د.ط)، مصر.
39- يحي هويدى، 1993، قصة الفلسفة الغربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (د،ط)، مصر.
40- يورغن هابرماس، جوزيف اتسنغر، 2013، جدلية العلمنة العقل والدين، ترجمة حميد لشهب، جداول للنشر والتوزيع، ط1، لبنان.
41- Theodor Adorno 2003, dialectique négative, traduit par Gérard coffin, Joëlle Masson, olivier Masson,.Alain Renault et dagmer trousson, Édition Payot, Paris.
42- Adorno Theodor, 1991, Theorie Esthitique, Traduction Marc Jimenez, edition Payot, Paris.