

علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت

فيل سليتر

كانت محاضرة هوركهايمر الإفتتاحية قد ركزت على مسألة «العلاقة بين الحياة الإقتصادية للمجتمع، والتطور النفسي للأفراد، والتغيرات في المجالات الثقافية (بالمعنى الأضيق). وتشتمل هذه الأخيرة بصفة خاصة على الفن^(١). وهكذا حمل العدد الأول من الصحيفة Zeitschrift مقال لوفينثال «حول الموقف الإجتماعي للأدب». ولا يدعو إلى الدهشة أن لوفينثال (الذي ولد في عام ١٩٠٠) يشدد هنا على الحاجة إلى أساس نظري شامل: «نظرية متسقة للتاريخ والمجتمع»^(٢). والأمر الذي له دلالة أن لوفينثال يضيف ما يلي:

في التفسير الإجتماعي للبنية الفوقية ... يحتل مفهوم الأيديولوجية موقعا حاسما. ذلك أن الأيديولوجية مكوّن من مكونات الوعي يتميز بوظيفة حجب التناحرات الإجتماعية ويستبدل بالفهم الصحيح لهذه التناحرات وهم الانسجام. وتتمثل مهمة التاريخ الأدبي إلى حدّ كبير في تحليل الأيديولوجيات^(٣).

وهذه النظرية، التي تستبق النقد اللاحق للفن «الإيجابي»، تُبرز مسألتين رئيسيتين: الأولى، ما هي جوانب الهياكل الإجتماعية المعنية التي تجد تعبيرها في عمل محدّد من الأعمال الأدبية؟ والثانية، ما هي تأثيرات ذلك العمل داخل المجتمع الذي تم إنتاجه فيه؟^(٤). غير أن لوفينثال يركّز، في تحليلاته الفعلية، على المسألة الأولى؛ أمّا المسألة الأخيرة فلا تتم معالجتها بصورة جدية، وهكذا فإن مسألة فن تحريضي، يعكس المجتمع بصورة نقدية، ويتوجه إلى جمهور معيّن وإلى تعزيز الممارسة الإجتماعية الثورية، لا يجري حتى طرحها.

غير أنه يجب، قبل أن نشرع في القيام بعملية ما بعد - نقد Metacritique، أن ندرك إدراكاً تاماً أنه لم يتغيّر الدور النسبيّ لعلم الجمال خلال الثلاثينات فحسب (أنظر الفصل الرابع) بل،

بالإضافة إلى ذلك، كان نفس الموضوع الذي يعالجه علم الجمال هذا كماً محدداً تاريخياً، وبالتالي متغيراً. وكما كتب أدورنو في وقت لاحق فإن: «تعريف ما هو فن يرشده بصورة أولية ما كانه هذا الفن في ما مضى، لكنه لا يجعل نفسه شرعياً إلا عن طريق ربط نفسه بما أصبح عليه، وإلا عن طريق ترك نفسه مفتوحاً على ما يسعى إلى أن يصير إليه، وقد يكون بمستطاعه أن يصير إليه»^(٥). ويتمثل علمُ جمال مدرسة فرانكفورت في تحليل الفن في توتره الدينامي مع الكليّة الاجتماعية - التاريخية: تحليل نضاله الثوري ضدّ، وانتصاره على، الأيديولوجية الإقطاعية؛ تحليل أوج ازدهاره وانحطاطه اللاحق؛ تحليل انحطاطه إلى «صناعة ثقافة»؛ بالإضافة إلى مسألة وجود الفن بصورة غير مستقرة دوماً بوصفه قوة اجتماعية نقدية. وأيّ تحليل واف لمدرسة فرانكفورت يجب أن يستوعب، وإن بصورة نقدية، هذا الإطار النظري بأسره.

١ - الفن بوصفه إيجاباً

إذا وضعنا جانباً إنتاج فالتر بنيامين (وهو شخصية هامشية في مدرسة فرانكفورت ستجري مناقشة نظرياته في ما بعد)، يتمثل الموقف الأكثر تقدماً حول الفن، والذي تبنته مدرسة فرانكفورت، في كلّ تاريخها في الفكرة النقدية المتمثلة في «الإيجاب». وقد أعطى ماركيز - في عام ١٩٣٧ - هذه الفكرة أوضح تعبير عنها:

المقصود بالثقافة الإيجابية تلك الثقافة الخاصة بالعهد البرجوازي، والتي أدت في مجرى تطورها إلى عزل العالم العقلي والروحي كعالم مستقل من القيم عن الحضارة وهو عالم يُعدّ أيضاً أسمى من الحضارة.

وتتمثل سمته المميزة الحاسمة في تأكيد عالم مُلزم بصورة شاملة، وأفضل وأكثر قيمة بصورة أبدية، عالم يجب تأكيده بصورة غير مشروطة، عالم مختلف جوهرياً عن العالم الواقعي المتمثل في النضال اليومي من أجل البقاء، لكنه قابل للتحقيق من جانب كل فرد لنفسه «من الداخل»، بدون أيّ تحويل للواقع الاجتماعي^(٦).

وحيث أن هذا الرأي ليس، في الواقع، سوى النقد الماركسي للمثالية الجدلية، منقولاً إلى مجال علم الجمال، فلا يدعو إلى الدهشة أن هذا النقد ليس مجرد شجب: يشدّد ماركيز على أن هذه الثقافة ذاتها كانت، رغم، أو - ربما - بسبب، مثاليته، تعبيراً عن السخط إزاء عالم تسوده الحتمية الإقتصادية العمياء. وقد بذل فن العهد البرجوازي الليبراليّ قصارى جهده في سبيل كشف الطبيعة الإنسانية والعلاقات الإنسانية المختلفة وراء الستار المشيئاً للإنتاج السلعيّ، موجّهاً بذلك إصبع الاتهام إلى الفيتيشية الإقتصادية. ولكن النقد المادي «لثقافة الإيجابية» يظل قائماً.

تستخدم الثقافة الإيجابية الروح، كاحتجاج ضدّ التشيؤ، فقط لتستسلم له في نهاية الأمر.. وفي شكل الوجود الذي تنتمي إليه الثقافة الإيجابية، «لا تكون السعادة بسبب البقاء على قيد الحياة... ممكنة إلا بوصفها سعادة في الوهم». غير أن هذا الوهم له تأثير واقعي، هو خلق السخط. غير أن معنى هذا الأخير يتبدل تبديلاً حاسماً؛

إنه يدخل في خدمة الأمر الواقع^(٧).

وبالتالي فإن «الثقافة الإيجابية» محكوم عليها بالعجز، كما يبرهن ماركيزوز، بحكم وسط وجودها ذاته. ويشكل هذا، في سياق الحديث عن علم الجمال، مطلباً إلزامياً للتخطي النظري والعملية للمثالية.

ويطرح هذا مسألة تجاوز هذه الثقافة: وذلك يعني، ليس فقط مجرد تأمل نقدي فيها بل أيضاً، وقبل كل شيء، الإلتزام بتحرير القوى المعارضة التي يصورها الفن، وتحرير الفن ذاته من تشويهاة المثالية. والمهمة التي تطرح نفسها هي تطوير نظرية وممارسة جماليتين نقديتين يمكنهما، بفضل إدراك البُعد المادي «للسعادة» و«الحرية»، وبفضل التخلص من أي إضفاء لطابع المطلق على «الروح» أو «الفن»، أن تؤلفا قوة معارضة متماسكة داخل المجتمع، ترتبط ارتباطاً فعلياً بحاجات وغايات ومنظورات الممارسة الاجتماعية النقدية مجملها. والأمر الذي له دلالة أنه عند نقطة الإتصال هذه على وجه التحديد يتفهم علم جمال مدرسة فرانكفورت، ليدخل في متاهة من التناقضات غير القابلة للحل.

غير أنه قبل بحث الطبيعة المحددة لعجز مدرسة فرانكفورت، في علم الجمال، كما في نظريتهم الاجتماعية مجملها، عن تبني ما يسميه كرال «وجهة النظر الطبقيّة العملية»، يجب أن يكون مفهوماً بكل جلاء أن الإزدواج في نقد «الإيجاب» لا يخلو من مبرر ما. ففي مواجهة الإطار الاجتماعي السياسي الجديد الذي تؤلفه الرأسمالية الإحتكارية والفاشية و«صناعة الثقافة»، لا بد من إدخال تعديل على تقييم الثقافة الليبرالية. وترتدي الثقافة «الإيجابية» لرأسمالية دعه يعمل - Laissez Faire مغزى الأثر الرجعي لقوة تدميرية، بحكم كونها غير ذات بُعد واحد. وهذه النظرية معروفة تماماً من كتاب الإنسان ذو البُعد الواحد، ولكنها تبرز أيضاً في مقال ماركيزوز في عام ١٩٣٧ حول «الإيجاب»:

إن القوة النقدية والثورية للمثل الأعلى، الذي، رغم عدم واقعيته ذاته، يُبقي أفضل رغبات البشر حيّة وسط واقع رديء، تصبح أكثر وضوحاً في تلك الفترات التي تكون الفئات الاجتماعية المتخمة قد وصلت فيها إلى حدّ خيانة المثل العليا الخاصة بها^(٨). ويكمن ضعف هذا التقييم في واقع أن «القوة النقدية والثورية للمثل الأعلى» لا يتم سوى مجرد إرجاعها إلى مكانتها السابقة، فلا يجري تجاوزها إلى التزام بمهمة ممارسة نقدية جمالية تتكيف لتتلاءم مع متطلبات النضال الأيديولوجي الجماهيري في المحيط الاجتماعي التاريخي الجديد. ولا تفعل «القوة النقدية والثورية» أكثر من أن «تصبح واضحة». ويتم إثبات سلبية هذا الموقف بمزيد من الجلاء بتأكيد أنه «حتى الإبقاء على الرغبة في التحقق خطير في الوضع الراهن»^(٩). أما الإنتقال من هذا «الخطأ» إلى الممارسة النقدية فلا يتم تقديم تصوّر عنه.

ولكن أية مناقشة لممارسة كهذه ستظل مجردة بالضرورة إلى أن يتم إدراك طبيعة «صناعة الثقافة» والتطويع الأيديولوجي عبر الثقافة الشعبية. وهذه المهمة تواجه المثقف النقدي في الوقت الحاضر، ليس أقلّ مما واجهت مدرسة فرانكفورت في الثلاثينات. وهذه المهمة، التي تحدّدت بصورة حاسمة، أصبحت

في متناولنا تماماً في الوقت الحاضر، ويرجع ذلك إلى حدٍ بعيد إلى إنجازات فريق هوركهايمر في هذا المجال خلال فترة الصحيفة.

٢ - الفن بوصفه تطوراً : «صناعة الثقافة»

قامت مدرسة فرانكفورت بصياغة نقدها للتطويع الثقافي في قالب هجوم ليس فقط على الفاشية (وكانه موجّه إلى «شيء ما في ذاته»)، بل - أساساً - في قالب هجوم على الرأسمالية الإحتكارية بمجملها. وبالتالي يتحدث مقال ماركيز حول «الإيجاب»، بعد أن عرض بإيجاز «الحرية» الداخلية في المجتمع الليبرالي، عن الحل القمعي لهذا الإزدواج في صورة «التعبئة الشاملة في عهد الرأسمالية الإحتكارية» (انظر الفصل الثاني). ويؤدّي هذا، وهو الموقف الأشدّ راديكالية لمدرسة فرانكفورت، إلى ظهور مفهوم عن الشمولية لا يمكن استخدامه للدفاع الأيديولوجي عن الرأسمالية اللأفاشية المعاصرة. وهذا المفهوم عن الشمولية هو الذي يشكل جوهر تقييم المعهد للثقافة الشعبية بوصفها قوة تطويعية. وفي أحد مقالاته الأخيرة في الصحيفة، يضع هوركهايمر مقولتي «التسلية الشعبية» و«الصناعات الثقافية» جنباً إلى جنب، حيث تكون المقولة الوسيطة هي مقولة «التطويع»^(١٠) على وجه التحديد. وفي جدل التنوير، الذي يوحّد في كل واحد ويضفي المزيد من الإتساق على تحليل فترة الصحيفة، يعرض هوركهايمر وأدورنو بإيجاز ما يريان أنها سمات قمعية للثقافة الشعبية الحديثة:

يصبح الفن الخفيف ظلّ الفن القائم بذاته. إنه الإدراك الاجتماعي الرديء للفن الجادّ... وتتمثل الحقيقة في الإنقسام ذاته: فهو يعبر على الأقل عن سلبية الثقافة التي يشكّلها العالمان المختلفان. ولا يمكن بحال من الأحوال إنهاء التضادّ عن طريق امتصاص الفن الخفيف في الفن الجادّ أو العكس. غير أن هذا هو ما تحاول صناعة الثقافة أن تقوم به... أمّا إلغاء امتياز التعليم عن طريق أسلوب بيوع التصنيفات فإنه لا يفتح أمام الجماهير العوالم التي سبق إقصاؤها عنها، بل يساهم مباشرة، في ظلّ الشروط الاجتماعية القائمة، في انحطاط التعليم ونشوء الخواء البربري^(١١).

وهكذا فإن ما تهاجمه مدرسة فرانكفورت ليس تطور الثقافة الجماهيرية بوصفها ثقافة جماهيرية، بل الشكل القمعي المحدّد الذي ترتديه الثقافة الجماهيرية، أو يتم فرضه عليها برعاية رأس المال الإحتكاري.

ويرجع فضل تطبيق «النظرية النقدية للمجتمع» على الثقافة الشعبية إلى حدّ بعيد إلى أدورنو، الذي لم ينتقل إلى أمريكا إلا في عام ١٩٣٨ (متأخراً بصورة ذات مغزى عن زملائه)، ليعمل في مشروع أبحاث إذاعة برنستون. ولا غرابة في أن التحليل النقدي الذي وجهه أدورنو للثقافة الشعبية كان في نفس الوقت نقداً للمنهج الوضعي المستخدم في «وسائط الأبحاث» الأرتوذكسية. وبعد ذلك بعقود كشف أدورنو النقاب عن التوترات بينه وبين زملائه الذين كانوا يشكّلون الاتجاه السائد حول مشروع الأبحاث هذا: رفض أدورنو أن يقيس ويصنف نماذج ردود أفعال المستهلكين وكأن هذه النماذج «محدّدة» بحيث لا يمكن تحويلها. وبدلاً من ذلك، كان معنياً بربط هذه النماذج «بالواقع الموضوعي»

لما كان المستهلكون يُبدون ردود أفعالهم عليه^(١٣).

ولكي يوضح موقفه الخاص، ولكي بشرع في اصطناع جهاز مقولي ملائم، أنتج أدورنو ما يعدّ بلا جدال مقاله الأكثر محورية في الصحيفة، «حول الفيتيشية الموسيقية وتردّي الاستماع»^(١٣). وقد حاول هذا المقال البارع فكراً أن يضع نقد الثقافة الشعبية داخل إطار نقد ماركس للفيتيشية السلعية؛ كتب أدورنو:

يحدّد ماركس الطابع الفيتيشي للسلعة بأنه تبجيل ما سبق أن أنتجه المرء بنفسه، لكنه، كقيمة تبادلية، أصبح مغترباً عن المنتج (بكسر التاء) والمستهلك («الإنسان»).... وهذا هو السر الحقيقي وراء النجاح والشهرة. وهو مجرد انعكاس لما دفعه المرء مقابل الناتج في السوق: إن المستهلك يعبد حقاً وفعلاً النقود التي دفعها مقابل تذكرته التي اشتراها لدخول كونسرتو توسكانييني. وهو الذي «صنع»، بالمعنى الحرفي تماماً، ذلك النجاح، الذي يشيؤه ويقبله كمعيار موضوعي دون التعرف على نفسه في ذلك النجاح^(١٤).

وقتماً مثلما ارتكز مفهوم ماركس عن الفيتيشية على تحليل لإنتاج السلعي، فإن توسيع أدورنو لهذا المفهوم ليشمل استهلاك الثقافة الشعبية اقتضى القيام بنقد منهجي لإنتاج هذه الثقافة. وقد ظهر هذا النقد في صحيفة المعهد بعنوان «حول الموسيقى الشعبية»^(١٥). ويبدأ عرض أدورنو لإنتاج الثقافة الشعبية بظاهرة «التنميط» أو «التوحيد القياسي» Standardisation، وهي عملية تفرض احتكارات صناعة الثقافة عن طريقها الأعمال الناجحة، والأنماط، و«الأمزجة» على المادة التي ينبغي تشجيعها. وللتوحيد القياسي مكمل هو تقنية «النزعة الفردية الكاذبة»، التي تقدّم «عذراً» عن رتابة المادة عن طريق السماح بـ، وحتى تشجيع، انحرافات «حافزة» عن النموذج: نعني بالإضافة الكاذب للطابع الفردي إحاطة الإنتاج الثقافي الجماهيري بهالة الاختيار الحرّ أو السوق المفتوحة على أساس التوحيد القياسي ذاته. والتوحيد القياسي للأغاني الناجحة يُبقي المستهلكين على الخطّ عن طريق القيام باستماعهم بالنيابة عنهم، إن جاز القول. والنزعة الفردية الكاذبة، بدورها، تبقّهم على الخطّ عن طريق جعلهم ينسون أن ما يستمعون إليه قد سبق الإستماع إليه بالنيابة عنهم، أو أنه «سبق هضمه»^(١٦).

وتوزيع هذه السلعة ذات الطابع الفردي الكاذب يجد التقنية الملائمة لتعزيزه في الإعلان المتواصل الذي يحطم أية مقاومة لما هو متماثل دوماً عن طريق «إغلاق سبل الهرب»^(١٧). وبهذه الطريقة، تصبح عادات الإستماع ذاتها موحّدة قياسياً.

وفي هذه الحالة، فإن ادعاء «إعطاء الجماهير ما تريده» لا يكون مقبولاً (بصورة وضعية) بوصفه واقعاً لا يقبل التحويل، بل يتعرّض هذا الإدعاء ذاته لتهمه «التطويع». ويرجع الفضل إلى أدورنو في ربط هذا التطويع، وإن بصفة برنامجية وحسب، بمسألة تطويع الجماهير على جبهة الإنتاج:

ومستهلكو التسلية الموسيقية هم أنفسهم موضوعات، أو - في الواقع - منتجات نفس الآليات التي تقرّر إنتاج الموسيقى الشعبية. ولا يقوم وقت فراغهم إلا بإعادة

انتاج قدرتهم على العمل. إنه وسيلة بدلاً من أن يكون هدفاً... وهم يريدون السلع الموحدة قياسياً والإضفاء الكاذب للطابع الفردي. لأن وقت فراغهم هرب من العمل، وهو في نفس الوقت قد صيغ على غرار تلك المواقف السيكلوجية التي عوّدهم عليها على وجه الحصر عالم العمل اليومي الذي يعيشون فيه^(١٨).

ورغم أن فكرة التطويع الإقتصادي لا تقدّم، في «النظرية النقدية للمجتمع»، مفهومًا وافيًا بالغرض عن «الخضوع الفعلي للعمل في ظلّ رأس المال»، إلا أن المفهوم المنهجي صحيح تماماً. كذلك كانت مدرسة فرانكفورت موقفة تماماً في تأكيدها الخاص بأن التطويع على مستوى البنية الفوقية ليس جزءاً من أية «مؤامرة فاشية». وعلى العكس من ذلك فإن كامل إنتاج واستهلاك الثقافة الشعبية يوجهها أساساً نفس النوع من القوة المحددة اللاواعية شأنها شأن الحتمية الإقتصادية «العمياء» في المجتمع الرأسمالي في مجمله. ويشدّد أدورنو على أنه في الإعلان المتواصل، على سبيل المثال، يتصرف الناس بطريقة لا يمكن للمرء توقعها منهم إلا إذا تمت رشوتهم؛ فالرشوة تحدث، ولكن هذا يتناغم مع الطريقة «الاعتيادية» في العرض^(١٩). والنقطة التي لها مغزاها هي أن التطويعات التي يتضمنها إنتاج «سلع الثقافة» - رغم أنها تهدف في المقام الأول إلى تحقيق الإستهلاك المريح أكثر مما تهدف إلى الأثر الأيديولوجي - يمكنها في أوضاع خاصة أن تقترن بيُسْر مع التطويع السياسي المتعمّد. ولهذا يشدّد هوركهايمر وأدورنو على دور الإذاعة في الانتقال إلى الفاشية في إطار صناعة الثقافة التي تنشئ هيئة نزيهة في الظاهر و«تلائم الفاشية تماماً». وتصبح الإذاعة في نهاية الأمر «الناطق العام بلسان الفوهرر»^(٢٠).

وأخيراً، يطرح تحليل الإستخدام التطويعي لوسائل الإتصال متعاظمة النمو مسألة الإستخدام غير التطويعي، وحتى النقدي، لهذه الوسائل. غير أن من الضروري، قبل أن يكون بمقدورنا بحث هذه المسألة، أن نحدّد أولاً المفهوم العام لفن «نقدي». والفن النقدي، بمعناه المادي، يرتبط ارتباطاً لا ينفصم بالنضال العام من أجل التغيير الاجتماعي الجذري. إنها، إذا استعرنا عبارة أدورنو (من سياق مختلف)، مسألة تتعلق بما هو الذي يناضل الفن ليكون و«قد يكون في مستطاعه أن يكونه». غير أن هذه المسألة ذاتها هي التي تحدّد بدقة النواقص الجوهرية لمادية علم جمال مدرسة فرانكفورت. وسوف يتم إثبات هذا في صفحات تالية. لكننا، بحثاً عن الوضوح، سنتطرق - في البداية - إلى الفن بوصفه «نضالاً»، عن طريق إجراء مناقشة موجزة للتصوّرات المادية التاريخية عن ممارسة جمالية نقدية. والواقع أن مناقشة لينين ولوكاش وبريخت لا تشكّل عرضاً شاملاً، كما أنه لا شك في أننا لا نقصد أن هؤلاء يمثلون «الخط الأرتوذكسي»، فالمقصود بهذه المناقشة ببساطة هو أن تكون طريقة ملائمة لإبراز منظور كانت النظرية الجمالية لمدرسة فرانكفورت رداً نقدياً، ومشوّهاً، وناقصاً آخر الأمر، عليه. وأخيراً، يعتمد عرضنا لموقف مدرسة فرانكفورت في الغالب الأعم على كتاب أدورنو: النظرية الجمالية الصادر في عام ١٩٧٠؛ وهذا لأن العمل الأخير هو أوضح تعبير عن الأفكار المتصلة بالموضوع والتي جرت بلورتها في فترة الصحيفه. غير أنه، في الوقت نفسه، سيتم سرد الشرح المحدّد لهذه الأفكار في الثلاثينات بكل التدقيق الضروري.

٣ - لينين وتروتسكي حول الفن الثوري

أكد لينين في عام ١٩٠٥ أن «الحرية» في الأدب هي في أفضل الأحوال خدعة، وفي أسوأ الأحوال تبرير منافق لافتقار الفنان إلى الإلتزام بقضية الجنس البشري. وقد قابل بهذا أديباً تحالف بصورة واعية مع البروليتاريا، «مُثرياً الكلمة الأخيرة في الفكر الثوري للجنس البشري بخبرة البروليتاريا الاشتراكية وعملها الحي»^(٢١). بل إن لينين أخضع هذا الفن المتحزّب لمطالبات التنظيم؛ ورغم أنه لم يكن في استطاعه، في عام ١٩٠٥، إلا أن يحدّد خطأً عامة بشأن الأدب الحزبي، فقد ألحّ في ما بعد، في فترة البناء الاشتراكي، على أن يكون كل فنّ «مُشرباً بروح النضال الطبقي الذي تشنه البروليتاريا في سبيل الإنجاز الناجح لأهداف ديكتاتوريتها»، معلناً أن الحزب الشيوعي سيوجّه هذا العمل^(٢٢).

ولكن هناك عاملين يُعدّان حاسمين لأيّ فهم للطريقة التي حدّد بها لينين تصوراتّه عن نشوء مثل هذا الفن. فأولاً في عام ١٩٠٥، قرر لينين مشدداً أن التحزّب البروليتاري لا ينبغي له أن يعوق، بل أن يشجّع في الواقع، مدى أعظم من «المبادرة الشخصية، الميل الفردي، الفكر والخيال، الشكل والمحتوى». وقد اختتم على هذا النحو: «ونحن بعيديون تماماً عن تأييد أيّ نوع من النظام الموحد قياسياً، أو حلّ عن طريق إصدار بعض المراسيم. إن الخطط المجازة أقلّ قابلية للتطبيق هنا منها في أيّ مجال آخر»^(٢٣). ثانياً، في نص مكتوب في عام ١٩٢٠، انتقد لينين بصورة ذات دلالة الفكرة المجرّدة الخاصة باستحداث ثقافة بروليتارية «بصورة مباشرة» بدون اللجوء إلى التاريخ الثقافي للجنس البشري:

اكتسبت الماركسية أهميتها التاريخية بوصفها أيديولوجية البروليتاريا الثورية لأنها، بعيداً عن رفض أئمن منجزات العهد البرجوازي، قامت - على العكس من ذلك - باستيعاب وتجديد كلّ شيء ذي قيمة على مدى أكثر من ألفي سنة من تطور الفكر والثقافة الإنسانيين^(٢٤).

وانتهى لينين إلى أن البناء الاشتراكي، بما في ذلك النضال في سبيل ثقافة اشتراكية، لا يمكنه إلا أن يعني «المزيد من العمل على هذا الأساس»^(٢٥).

هذا المبدأ متطابق، بالطبع، مع المنظور العام لمدرسة فرانكفورت في ما يتعلق بنقد الأيديولوجية. ولا يمكننا هنا أن نناقش بالتفصيل إلى أيّ مدى اتفقت تحليلات لينين ذاته للحركات الفنية مع منهجه المعلن. ويكفي أن نقول إنه في الواقع كان عاجزاً تماماً عن القيام بأيّ تقييم متمايز للطبيعة. والدليل الكافي على المعادة «الأرثوذكسية الماركسية - اللينينية» لهذه الطبيعة تجده في المناقشة اللاحقة للوكاش. والسؤال الحقيقي هو: إلى أيّ مدى تبدى الإهتمام الجدليّ بالفن في حالة مدرسة فرانكفورت؟ في ما يتعلق بالمجادلات حول الفن في الحزب الشيوعي الروسي بعد وفاة لينين لا يمكننا هنا أن نناقش هذه المجادلات بأيّ قدر من الإسهاب. غير أن هناك جانباً من الجدال ينبغي ذكره، ما دام أدورنو قد طرحه صراحة. وهذا الجانب يخص رأي تروتسكي القائل إن الفن البرجوازي لا يمكن أن يخلفه سوى فن اشتراكي؛ وحسب رواية أدورنو^(٢٦)، كانت تلك طبيعة سجال تروتسكي ضدّ فكرة «الثقافة

البروليتارية». ويمكننا أن نذكر بحجة تروتسكي:

عندما يصبح النظام الجديد بصورة متزايدة بمنأى عن المفاجآت السياسية والعسكرية، وعندما تصبح ظروف الابداع الثقافي مواتية أكثر، فإن البروليتاريا ستذوب بصورة متزايدة في جماعة اشتراكية وستحرر نفسها من خصائصها الطبقية وستكف بالتالي عن أن تكون بروليتاريا^(٢٧).

ولكن أدورنو لا يروي في أي مكان أن هذا الدحض لـ «ثقافة بروليتارية» مستقلة لا يتضمن رفضاً للفكرة اللينينية الخاصة بالفن المتحزب. ويتحدث تروتسكي هنا عن وظيفة الثقافة في ديكتاتورية البروليتاريا؛ وهو لا يتحدث عن دور الفن بوصفه سلاحاً في النضالات الطبقية للبلدان الرأسمالية. وحيثما يعالج تروتسكي هذا الموضوع الأخير فإنه يؤكد الموقف اللينيني، معلناً بجلاء تام: إن الاشتراكية سوف تقضي على التناحرات الطبقية، وكذلك الطبقات، ولكن الثورة تحمل النضال الطبقي إلى ذروة توتره. وخلال فترة الثورة، فإن ذلك الأدب الذي يعزز تلاحم العمال في نضالهم ضد المستغلين (بكسر الغين) يكون، وحده، ضرورياً وتقديمياً. والأدب الثوري لا يمكن إلا أن يكون مشرباً بروح الحقد الاجتماعي ...^(٢٨) وهذا الموقف، رغم أنه يتصل إلى أقصى حدّ بالإطار العام الذي كان أدورنو يعمل داخل نطاقه، يتجاوز تماماً حدود علم جمال مدرسة فرانكفورت.

٤ - جورج لوكاش والواقعية الاشتراكية

في الوقت الذي كان هوركهايمر يقوم فيه بجمع عناصر فريقه، كان الخط الشيوعي الرسمي في ما يتعلق بالفن يمثله، في ألمانيا، جورج لوكاش. وكان لوكاش، بدوره، معنياً بالاستيعاب النقدي للثقافة البرجوازية، غير أن ذلك اتخذ، في حالته، شكلاً ضيقاً للغاية. وكانت حجته الأساسية أن رواية ترغب في أن تكون معارضة (والرواية هي الجنس الأدبي الملائم لتلك الحقبة) ولا تقدم إلا «رسالة» إرادية أو «اتجاهاً» إرادياً إنما تتخلف عن إنجازات واقعيّين عظيمين مثل بلزاك وتولستوي، اللذين قاومت قوة الواقعية في أعمالهما «اتجاههما» الذاتي، وحتى الرجعي. والواقع أن لوكاش - مستشهداً صراحة برسالة إنجلز إلى الأنسة هاركنيس Harkness في أبريل ١٨٨٨ (حيث يناقش إنجلز مسألة رواية ذات «اتجاه»)، بالإضافة إلى إستيمولوجيا لينين - يطوّر النظرية الخاصة بالوصول إلى توفيق، عبر المادة التاريخية، بين الاهتمام الشخصي والتحزب للواقع، وإلى محو كل آثار «اتجاه» مجرد، ذاتي، عن طريق ذلك. وعن الروائي الثوري، المادي التاريخي، يقول لوكاش:

إنه لا يعمل على ربط تشكيله للواقع بأية مطالب «من الخارج»، لسبب بسيط هو أن تشكيله للواقع يجب أن يتضمن بذاته مصير تلك المطالب التي تنبع، بصورة ملموسة ومادية، من النضال الطبقي، كما يجب عليه أن يعرض هذه المطالب بوصفها لحظات مندمجة في الواقع الموضوعي، في منشئها وتطورها وأثرها على الواقع؛ وإلا فإنه لن يصوّرّها بصورة صحيحة - بصورة جدلية^(٢٩).

والواقع أن هذا المفهوم عن الواقعية يحتوي على العنصر الثاني الرئيسي من عناصر نظرية لوكاش، أي «التشكيل»، أو «الصياغة» (Gestaltung). ورغم أن الواقع ذاته متحرّز، فإن فتيشية الحياة الاقتصادية تخفي هذا التحزّب؛ ولا يمكن التغلّب على الفتيشية، في الفن، كما في الاقتصاد السياسي، إلا عن طريق القوة النقدية للتجريد. ويتابع لوكاش، مستشهداً مرة أخرى برسالة إنجلس، ليستقطر جوهر الواقعية الاشتراكية.

في تشكيل الواقع، ينبغي أن يظهر الفرد ومصيره كنموذج، أي ينبغي أن يتضمن السمات الطبقية الخاصة بذلك الفرد. والكلية العينية لعالم الفن الذي تم تشكيله لا يمكنها إلا أن تكيف مثل هؤلاء الأفراد الذين يقومون، عن طريق التفاعل فيما بينهم في الواقع الدينامي للعلاقات الاجتماعية، بإلقاء الضوء على وملء الفراغ في شخصياتهم هم وشخصيات أيّ آخرين، بحيث، أولاً، يصبح هؤلاء الأفراد واضحين، وثانياً، تقوم العلاقات الفردية في ما بينهم بجعل الصورة الإجمالية نموذجية^(٣٠).

وهكذا فقط يمكن للمجتمع أن يظهر في طبيعته الجوهرية كعلاقات بين الكائنات البشرية في مجتمع طبقي.

ولا شك في أن أدورنو قد اتفق مع ذلك على الحاجة إلى تشكيل الموضوع المعني في العمل الفني، وقد كتب في أوائل الثلاثينات قائلاً إنه «ينقلب علم جمال المحتوى إلى علم جمال شكليّ في ضوء (أهمية) الموضوعات»^(٣١). ولكنه، في نهاية الأمر، وجّه هذا النقد نحو لوكاش ذاته، مهاجماً ما لدى الأخير من «تحيز Parti Pris قبل - جماليّ للمادة (Stoff) والتوصيل (Mitgeteiltes) في أعمال الفن». وفي رأي أدورنو فإن تحيز لوكاش يعكس فكرة خاطئة عن «موضوعية» الفن^(٣٢). وهكذا، وبصورة منطقية تماماً، فإن مفهوم الواقعية الاشتراكية كان حرماناً (كنسياً) في نظر أدورنو، الذي اتهم كامل نظرية لوكاش في ما يتعلق بفن نقديّ بأنها «محافظة ثقافياً»^(٣٣)، ولا سيما في ولعها بالرواية البرجوازية. في ما يتعلق بزعم لوكاش القائل أن العمل الفني هو الوحدة المعلومة من الخاص والعام، فإن هذا لم يكن شيئاً آخر سوى «عقيدة من عقائد المثالية يجري ترديدها بطريقة ببغائية». ولوكاش، في دعمه لأعمال الفن «المعتادة» في مواجهة الأعمال النموذجية، كان يفكر، كما كتب أدورنو، بطريقة «غريبة عن طبيعة الفن»^(٣٤).

ويلمّح أدورنو هنا إلى أشدّ نقاط ضعف لوكاش: عجزه عن إدراك التناقضات الماثلة داخل الطبيعة الفنية. ويتمثل نموذج على هذا الضعف في نقد التعبيرية؛ فلوكاش يعتقد أن المشكلات الاجتماعية التي جرى إبرازها في أعمال التعبيريين، حتى في جهودهم الراجبة في المعارضة، تم رفعها إلى مستوى مثالية صوفية طمست الجوهر المادي للمشكلات المعنية. ولكن لوكاش يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ويتهم التعبيرية بأنها «أحد التيارات الأيديولوجية البرجوازية التي تصب في ما بعد في الفاشية». وقد تم تلخيص الحجة كما يلي:

ترث الفاشية، بوصفها الأيديولوجية المركّبة للبرجوازية الأشد رجعية لفترة ما بعد الحرب، كلّ تلك التيارات الخاصة بالعهد الامبريالي والتي تتجلى فيها السمات

المتفسخة والطفيلية؛ والتي تشتمل على كل الحركات زائفة الثورية وزائفة المعارضة^(٣٥). ويعجز لوكاش عن بحث ما إذا كان لهذه الحركات «زائفة المعارضة» و«زائفة الثورية» أي مغزى عملي، وما إذا كانت هذه الحركات على وجه الخصوص، قد خلقت أية قوى فنية منتجة قادرة على التجاوز إلى ممارسة جمالية، معارضة وثورية بصورة متماسكة. وبدلاً من ذلك فإن صفة «المتفسخة - الطفيلية» تقول كل شيء، في رأي لوكاش.

على النقيض من ذلك، يتضمن موقف مدرسة فرانكفورت تقييماً متميزاً للغاية للطليعة الفنية. غير أنه، في نفس الوقت، يذهب هذا التحليل الجدلي إلى التطرف المضاد ويمتدح الاتجاهات الحديثة للفن الحديث، بدلاً من أن يبحث إمكانية تجاوز ثوري؛ وهكذا يكتب أدورنو: إن الصور الجمالية المغلقة تنتقد الأمر الواقع بتصميم أكثر كثيراً مما تفعل تلك الأعمال التي، في سبيل نقد اجتماعي واضح، لا تألو جهداً في تحقيق تماسك مفهومي شكلي، وبالتالي تفرّ وتعتز بصورة ضمنية بالآلية السائدة والمزدهرة للتوصيل^(٣٦).

والفن النقدي، وفقاً لهذا التصور، نقدي ليس رغم - بل على وجه الدقة بحكم - رفضه أن يفرغ نفسه في قالب توصيل تحريضي متسق، أو توصيل تصوري متماسك من أي نوع.

وتتصل هذه النظرية بالنقد الماركسي للإنتاج السلعي والتبادل (كما تم عرضه في المجلد ١ من رأس المال)، غير أن هذه الصلة صلة حساسة للغاية: يشدد أدورنو على أن الفن يستعيد ما يستبعده الإدراك الوظيفي^(٣٧)، أي، ما هو «غير متطابق». وهكذا يستعيد الفن ذلك الذي يدحض التطابق المرتكز على العمل المجرد والقيمة التبادلية؛ ولكن نظرية أدورنو ترفض في واقع الأمر كل تطابق في المجال الجمالي. والفن لا يمكنه أن «يمثل» المجتمع اللاتطقي، ولا النضال في سبيل ذلك المجتمع، ولا أي جانب من جوانب ذلك النضال؛ والقوة النقدية للفن تكمن على وجه الدقة في دحضه لأي «تمثيل لشيء آخر». وعلى العكس من ذلك فإن العمل الفني هو ذاته: «لقد وصلنا إلى نقطة لا يمكن للعمل الفني عندها إلا أن يعلّق الواقع التجريبي (ارتباط - الوظيفة المجرد) بعد الآن عن طريق عدم اتخاذ أي شيء محدد كمضمون له»^(٣٨). وبالتالي فإن الوعي النقدي للفن بسياقه الاجتماعي ينتهي إلى ميل «معارض» مترادف مع استقلاله الخاص:

الطابع الاجتماعي للفن هو حركته الباطنية ضد المجتمع، وليس أي بيان واضح حول ذلك المجتمع. والإيماء التاريخية تقاوم الواقع التجريبي، رغم أن أعمال الفن، كأشياء، جزء من ذلك الواقع. ويقدر ما يمكن للمرء أن يؤكد وجود وظيفة اجتماعية للفن، فإن هذه الوظيفة تتمثل في تميزه بانعدام الوظيفة^(٣٩).

وهذه النظرية، رغم أنها تهدف إلى القضاء على الاستعباد الاقتصادي، لا يمكنها أن توسّط ذلك الهدف إلى حاجات وغايات الممارسة الاجتماعية الفعلية. إن «الموقف الطبقي العملي»، إذا استخدمنا عبارة كرال، مفتقد بالضرورة (على الأقل، في رأي مدرسة فرانكفورت).

وبطبيعة الحال فإن أدورنو مصيب في دحضه للمبالغة في أهمية «البيان الواضح» للفن، الذي من شأنه أن يضيء إبهاماً على مسألة العلاقة الجدلية بين الشكل والمحتوى. غير أنه نظراً للعقم العملي

لاستنتاجاته في ما يتعلق بالدور النقدي للفن، سيكون أمراً حاسماً أن نبحث ما إذا كان من الممكن تصوّر فن يرفض، أولاً، مثل لوكاش وأدورنو، أي «اتجاه» مفروض، وينجح ثانياً، مثل أدورنو لكن بخلاف لوكاش، في ملاحظة القوى المنتجة المعارضة (الملغزة حتى الآن) في الطبيعة، لكنه أيضاً، وأخيراً، فن يتفادى طريق أدورنو في إضفاء طابع المطلق على هذه القوى في حالتها «الطبيعية». وتتطلب هذه المسألة تحليلاً أكثر دقة للطبيعة. والواقع أن المسألة الجدلية المتعلقة بالمغزى العملي لهذه الطبيعة تقود مباشرة إلى شخص برتولت بريخت. والواقع أن تناقض بريخت - أدورنو هو الذي يكشف، أكثر من أي شيء آخر، الضعف الجوهرى الماثل في صميم علم جمال مدرسة فرانكفورت.

٥ - مسرح بريخت

رغم قبوله للفكرة الإستمولوجية (المعرفية) الخاصة بـ «الموضوعية بوصفها تحزباً» ورغم رفضه لأي «اتجاه» مجرد، وكذلك رغم قبوله للتعالم الخاصة بواقعية نقدية فضحت الإطار الطبقي الجوهري^(٤٠)، ظلّ بريخت نقدياً للغاية إزاء تصور لوكاش عن طريقة تحقيق ذلك. وقد أعلن بريخت، بصفة متكررة، أن كتابة رواية ذات طابع واقعي لا تعني الكتابة بأسلوب بلزاك أو تولستوي، بل تعني إعطاء القارئ صورة واضحة عن طبيعة واقعه الاجتماعي المحدد. ولما كان هذا الواقع ذاته يتغيّر بصفة مستمرة، فإن أية «قواعد» للواقعية، موضوعة بالرجوع إلى واقعين بعينهم، كانت تفضي إلى الشكلية. وكان بريخت يعتقد أنه بينما أمكن للثورة البرجوازية، بما يتفق مع طابعها النوعي، أن يتم تمثيلها من خلال أفراد «عظام»، فإن النضال الطبقي البروليتاري هو، على نقيض ذلك، الإعداد الذاتي لغالبية المجتمع. ولا بدّ لأي تصوير واقعي أن يقدر هذا الاختلاف حق قدره:

إنها لمضيعة للوقت بالنسبة للمؤلف أن يبسط مشكلته إلى حد أن يكون بمستطاعه أن «يستخدم» عملية الحياة الهائلة المعقدة التي يحيهاها البشر في عصر النضال النهائي بين البرجوازية والبروليتاريا على أنها «حبكة»، منظر طبيعي، ستارة خلفية من أجل تشكل الأفراد العظام. ومن الصعب أن يُمنح الأفراد في الكتب مكاناً أهم، وليس أي مكان آخر بالتأكيد، مما مُنحوا في الواقع^(٤١).

وهذا المفهوم للواقعية، وللحاجات المتغيرة للفن النقدي، على وجه الدقة، هو الذي زوّد بريخت بمفتاح فهم الطبيعة الفنية.

وقد استخدم كتاب بلوخ «ميراث عصرنا» التحليل الجدلي للانحطاط البرجوازي ليناظر ضدّ تصور لوكاش عن الواقعية، واصماً لوكاش بأنه مثاليّ ووضعي^(٤٢). وقد أيد بريخت، من ناحيته، الحكمة القائلة «بعدم الإرتباط بالتقاليد الطيبة القديمة، بل الإرتباط بالتقاليد السيئة الجديدة»^(٤٣)، وقد كشف، في قطعة مكتوبة في أواخر الثلاثينات، عن تأثير بلوخيّ قوي في عدائه لقيام لوكاش بفصل انهيار الأدب البرجوازي عن نهوض أدب بروليتاري:

في الواقع، يتجلّى تدهور البرجوازية في الخواء البائس لأدبها (الذي يظلّ واقعياً من الناحية الشكلية)، في حين تُبيّن أعمال أناس مثل دوس باسوس - رغم، أو بالأحرى،

علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت

بالضبط عن طريق، تحطيم الأشكال الواقعية - قدوم واقعية جديدة، أصبحت ممكنة بفضل نهوض البروليتاريا. ولا يشكل هذا مجرد عملية يقوم اتجاه بواسطتها بإعفاء الإتجاه الآخر من واجباته، بل هو نسق من النضالات النشيطة والجدلية^(٤٤).

وقد سلّم بريخت بأن التعبيرية لم تكشف الطبيعة الجوهرية للرأسمالية الإحتكارية، ولكنه شدّد على أن نفس الشيء ينطبق على الأعمال « ذات الطابع الواقعي » لتوماس مان. كذلك فإن المعارضة التي تتضمنها التعبيرية لم تكن تشكل تحريراً كافياً من الأيدولوجية الرأسمالية، ولكن بريخت رفض أن يدمج هذه الحركة بطابع غير جدلي وسكوني. وبدلاً من ذلك، ركز بريخت على العلاقة بين القوى المنتجة الجديدة ومتطلبات واقعية دينامية؛ وعلى سبيل المثال، كتب بريخت ما يلي عن جورج كايزر:

لا شك في أن كايزر ... فردي. ومع ذلك فهناك شيء ما في تكنيكه لا يتلاءم مع فرديته، ولهذا يتلاءم معنا تماماً ... وعلى سبيل المثال، فإن تكنيك كايزر يتخلى عن الأسلوب الشكسبيرى العظيم المتمثل في الإيحاء ... إن كايزر يتجه مباشرة إلى عقل الإنسان ... ولبعض الوقت، جعل كايزر من الممكن في المسارح ظهور ذلك الميل الثوري الجديد من ناحية الجمهور، ذلك الميل البارد، التحليلي، اليقظ، الذي هو ميل الجمهور في العصر العلمي^(٤٥).

وعلى هذا النحو، حاول مسرح بريخت أن يستمر بالتطور الذي عُرض بإيجاز وأن يحقق كامل الإمكانية النقدية لهذا التوصل الدرامي الذي لا يرتكز على التوكيد.

هذا هو مفتاح فهم «التغريب» alienation البريختي. وهذا التغريب (Verfremdung) المتميز عن الإغتراب Entfremdung وهو المصطلح الماركسي الذي يعبر عن الإغتراب alienation الاقتصادي^(٤٦)، يجرّد العالم من مظهره كشيء طبيعي، مألوف، بديهي، وبدلاً من ذلك يشير الدهشة والفضول بشأته. وعلى نقيض الدحض «الكلي» من جانب أدورنو للمجتمع المشيأ، فإن تكنيك - التغريب عند بريخت هو العرض الجدلي لهذا الأخير: كل العلاقات وكل القيم يجري عرضها بصورة تاريخية ومجرّدة من الفتيشية. أمّا النتيجة فهي إدراك منطقي متماسك: « ما كان يعتبر مسلماً به في السابق يصبح، بمعنى ما، غير قابل للفهم، ولكن هذا لا يحدث إلا لكي يجعله، في ما بعد، قابلاً للفهم إلى أقصى حدّ^(٤٦). وما كان مجرد «معروف» (bekannt) في السابق يصبح الآن «معترفاً به» (erkannt). وهذا التوصل المنطقي له قيمة تحريضية مباشرة: المسرح يعرّي العالم أمام الجمهور، بحيث « يمكنهم، بدورهم، أن يضعوا أيديهم على العالم^(٤٧). ويقدم مسرح بريخت نفيّاً عينياً للمجتمع الرأسمالي، موسّطاً الفن النقدي على هذا النحو إلى النضال الأيدولوجي.

ومدرسة فرانكفورت، رغم تعاطفها مع المغزى غير اللوكاتشي للنظرية والممارسة الفئيتين هاتين، كانت من ناحية أخرى سلبية كلية تقريباً. وقد أبدت مجلة ديمرونج التي كان يصدرها هوركهايمر التعميم الشامل التالي:

يكمن السبب وراء كون أن أيّ تأثير ثوري متواصل للمسرح غير وارد اليوم في أن هذا المسرح، يقوم في الواقع بتحويل مشكلات النضال الطبقي إلى موضوعات لتفكير

ونقاش جماهيريين، خالقاً بذلك، في مجال علم الجمال، نفس الإنسجام الذي يجب تخطيطه، كما يتجلى في وعي البروليتاري؛ وهذه مهمة من المهام الرئيسية للعمل السياسي^(٤٨).

وهوركهايمر محق تماماً في ما يتعلق بغايات النضال الثوري، ولكنه يشوه الممارسة الجمالية الفعلية في جمهورية فايمار عندما يلمح إلى أن هذه المشكلات لم يكن معترفاً بها. وعلى وجه الخصوص، يفشل هوركهايمر في انعام التفكير في تطور بريخت في هذه الفترة. وفي بداية الثلاثينات، عمد بريخت بصراحة إلى صياغة عزمه على أن يشقّ جمهوره ويوحد العنصر البروليتاري وحده^(٤٩). والواقع أنه ذهب إلى أبعد من ذلك، ورغم أنه كان هناك جمهور ضخم يخاطبه من الطبقة العاملة، فقد كتب وأنتج مسرحياته في واقع الأمر من أجل جمهور بروليتاري على وجه الحصر. ومع ذلك، فإن أدورنو - وهو الشخصية الرئيسية المختصة بعلم الجمال في مدرسة فرانكفورت - ظل يتهم الأدب الملتزم بانسجام تحييدي. وعلى سبيل المثال، كتب أدورنو في الستينات:

إن الواقعية الأدبية، بصرف النظر عن نوعها، سواء دعت نفسها نقدية أو اشتراكية، قابلة للتوفيق بسهولة مع موقف المعاداة إزاء كل ما هو جديد وغريب أكثر بكثير من تلك الصور التي تعطل، دون أن تقسم مميماً لأية شعارات سياسية، وبمجرد ظهورها، نظام التناسق الصارم الخاص بأولئك الناس الذين يخضعون أنفسهم للحكم السلطوي^(٥٠).

لقد كانت ممارسة بريخت الجمالية، بإيجاز، «ذات طابع وضعي»^(٥١). والأمر الذي له دلالتة أن استخدام أدورنو لمفهوم الاغتراب (alienation) (وهو يستخدم Entfremdung وليس Verfremdung) أقل تحديداً بكثير من استخدام بريخت. وعلى سبيل المثال، يكتب أدورنو: «يعمل الشكل بوصفه مغناطيساً، فهو يرتب عناصر الواقع التجريبي بحيث يجعلها تغترب عن علاقة وجودها فوق الجمالي، وعلى هذا النحو فحسب، يمكنها من السيطرة على ذلك الوجود»^(٥٢).

وهذا هو السبب في أن نظرية أدورنو الجمالية تُبرز كافكا بين الصفوة المتميزة والصغيرة جداً من «الفنانين النقديين»، بدون الذهاب إلى أبعد من مجرد مدح سلبي، بينما كان إعجاب بريخت بكافكا (بوصفه ممثلاً للإغتراب في الفن) إعجاباً دينامياً يتجاوز تلك القوة المبدعة إلى نضال أيديولوجي واسع.

كما أن تناقض أدورنو - بريخت يوضحه موقفهما إزاء تكتيك المونتاج (التوليف). وقد ادعى بريخت أن لوكاش رفض المونتاج بوصفه «منحطاً» لأنه مزق «الوحدة العضوية» المفترضة للعمل إرباً^(٥٣)؛ وكانت هذه المناقشة ضد واقعية لوكاش مماثلة لمناقشة بلوخ الذي بدا، بدوره، متفقاً مع الموقف العام لمدرسة فرانكفورت إزاء الثقافة. ولكن بلوخ أسهب في شرح تكتيك المونتاج مع إشارة محددة إلى فن الكتابة المسرحية لدى بريخت، حيث كان المونتاج يعني «اقتلاع إنسان من وضعه السابق، وإعادة تشكيله، بإلقائه في وضع جديد»، أو البديل وهو «أخذ مجموعة سلوكية تعدّ نتاج مجموعة بعينها من الشروط واختبار هذه المجموعة السلوكية في سياق مختلف بصورة جذرية»^(٥٤). وعلى العكس من

ذلك فسّر أدورنو تصوره هو عن المونتاج بالرجوع إلى مالر Mahler ؛ وفي المقال الخاص بالفتيشية الموسيقية، كتب أدورنو ما يلي عن المؤلف الموسيقي:

كلّ شيء يستخدمه موجود هناك بالفعل. إنه يشرع في معالجته في حالة وجوده الفاسدة؛ وموضوعاته كانت غير ملائمة. لكن لا شيء منها يصدر صوتاً كما اعتدنا على سماعه؛ وكلّ منها يبدو وكأنه انحرف بفعل مغناطيس. وعلى وجه التحديد فإن تلك الأوتار التي بليت وعزفت حتى الموت هي التي تستسلم ليد التحسين، مكتسبة على هذا النحو حياة ثانية، بوصفها تنويعات^(٥٥).

وهكذا يجري تفسير المونتاج ليس في إطار التحريض الطبقي، بل في إطار «نفي» عام محيّد أيديولوجياً. والواقع أن «النفي» يأخذ، في علم جمال مدرسة فرانكفورت، مكان «النضال». وهذا المفهوم عن «النفي» يمكن إيجازه الآن.

٦ - الفن بوصفه نفيًا

ويقوم مفهوم الفن بوصفه نفيًا بإعادة إنتاج كل نقاط ضعف «النظرية النقدية للمجتمع». وعندما يسلم أدورنو بأن الفن «متحزّب» (رغم أنه يستخدم كلمة parteiisch «حزبي» بدلاً من كلمة Parteilich «متحزب» وهي الكلمة المقررة في هذا الصدد)، فمن الجليّ أنه لا يعني هذا إلا بمعنى الاعادة إلى الوعي (الإفافة)، وليس بمعنى وعي طبقي تحريضي:

إن التحزب، وهو فعالية أعمال الفن بقدر ما هو فعالية الأشخاص، يكمن في العمق الذي تصبّح فيه التناقضات الاجتماعية جدل الأشكال الفنية: والفنانون، بوصولهم بهذه التناقضات إلى مستوى الكلام عن طريق تأليف الصورة، إنما يقومون بقسطهم من الواجب بصورة اجتماعية^(٥٦).

وعند أدورنو، تشكل هذه العملية - وهي عملية «توصيل ما لا يمكن توصيله» - «تخظيم الوعي المشيّا»^(٥٧). غير أن دحض التوصيل المنطقي يقوم، في الواقع، بتخظيم ارتباط النظرية - الممارسة عن طريق إقصاء أيّ نضال تحريضي فعلي في سبيل الوعي الطبقي الجماهيري. والأمر الذي له دلالاته أن هذا الإهتمام الأخير يهبط به أدورنو إلى مستوى السؤال المتبدل «ما فائدة ذلك؟» Cui bono وهذا السؤال يمكن صرف النظر عنه بالتالي بسهولة بوصفه «ذرائعياً»^(٥٨).

وأحياناً، يسطع الإدراك المادي لعزلة الفن فجأة، غير أنه يتم التعبير عن هذه المشكلة (عن طريق مصطلحات مؤقنمة) بطريقة من شأنها أن تبرر نخوية الفن: «إن الروح (Geist) الوحيد الذي يُجلّ الإنسان هو الروح الذي، بدلاً من أن يعينه كما صاغه المجتمع، يغوص في القضية التي تخصه، وهي مجهولة لديه»^(٥٩). والمقلوب البذيء لهذا المنظور (الذي تعود عدم قابلية الفن للفهم - وفقاً له - إلى إخلاصه لطبيعته ذاتها، وهي النفي - وهذه نظرية تتخلل علم جمال أدورنو من البداية إلى النهاية)^(٦٠)، هو ادعاء أن الجماهير تعرف تماماً، في الواقع، سبب رفضها للطليعة: لأنها تتحدى طمأنينتهم في قلب وجودهم الذي جرى تطويعه. وقد ادعى هوركهايمر في الصحيفة ما يلي:

غير أن كل عمل فني جديد يجعل الجماهير تتقهقر في فرع. فلا هو، مثل الفوهررات، يروق لسيكولوجيتهم، ولا هو، مثل التحليل النفسي، ينطوي على وعد بأن يقود هذه السيكولوجية صوب «التكيف». وعندما يعطي العمل الفني للبشر المضطهدين (بفتح الهاء) إدراكاً مفزعاً بيأسهم ذاته، فإنه يقرّ بحرية تجعلهم يطلقون الزيد من أفواههم^(٦١).

ويجري النظر إلى الجماهير وكأنه قد تم تطويعها بصورة كاملة وكأنها منسجمة مع العالم المغترب الذي «ينفيه» الفن. ورغم أن الفن ليس كل ما يمكنه أن يكونه، فإنه لا يمكنه أن يفعل أكثر من أن يتحدى و«ينفي» المجتمع ذا البعد الواحد الذي يشكل جزءاً منه؛ ويشرح أدورنو ذلك قائلاً:

صحيح أن الفن يظل يرتبط بما يسميه هيغل روح العالم، وأن الفن أيضاً يتحمل بالتالي بعض المسؤولية عن هذا العالم؛ غير أنه لا يمكنه أن يهرب من هذا التورط إلا عن طريق القضاء على نفسه، وإذا فعل ذلك فإنه سيكون في الواقع مساعداً ومحرضاً بنشاط للسيطرة المغتربة والحرساء على الإنسان، مؤدياً بالتالي إلى البربرية^(٦٢).

وفي حين أن المفهوم النقدي للفن بوصفه «إيجاباً» لم يصبح ضائعاً بصورة كاملة، فقد ضاعت مسألة تحقيق التجاوز إلى نضال عملي نقدي.

إن هذا يلقي قدرأ طيباً من الضوء على «النظرية النقدية للمجتمع». وقد تحدث «مانيفستو» (بيان) هوركهايمر عن «وحدة دينامية» بين البروليتاريا والانتلجنسيا: رغم «التوتر» بين المنظر النقدي والطبقة التي «تخصها» نظريته، فإن تلك النظرية ظلت دائماً، مع ذلك، «مرتبطة» بالنضالات الطبقيّة الدائرة. غير أنه خلال تطوّر «النظرية النقدية للمجتمع»، أفسح هذا البرنامج مجالاً لنظرة إلى الجماهير على أنها قد جرى إفسادها وتطويعها، عازلة «الحقيقة» بالتالي بوصفها حكراً على المثقف النقدي. وهكذا كانت تجربة الفاشية مؤذية، بمعنى ما، لمدرسة فرانكفورت. فنظريتهم لم يجر تطويعها بأيّ مفهوم عن مجابهة متواصلة بين العمل المأجور ورأس المال؛ ذلك أنهم كانوا ينظرون إلى أي شيء أقل من ثورة شاملة، تتمتع بوعي طبقي جماهيري كامل، على أنه واقع بصورة تدعو إلى اليأس في تناقضات نفس ذلك العالم الذي كان من الواجب تحطيمه. وهذا الضعف يُعاد إنتاجه في علم جمال مدرسة فرانكفورت. فتحليل التطويع قاطع التحدد للغاية، بينما مفهوم «النفي» مثالي بصورة متحيزة.

وفي غياب الممارسة الثورية على المستوى الاجتماعي - الاقتصادي، ينحرف الإنتباه إلى الممارسة «الراديكالية» للفن. غير أن الحلقة الشريرة تستحكم بكون «نفي» الفن سلبياً ينتظر - بعجز - النفي الفعلي المتمثل في الممارسة الثورية. والواقع أن نظرية أدورنو عن الفن نجبوية ومتشائمة على حدّ سواء:

إن الفن أكثر أهمية من الممارسة لأن الفن، مديراً ظهره للممارسة ذاتها، يقوم كذلك بشجب نواقص وزيف العالم العملي. ومن الجائز ألا يكون للممارسة أي إدراك مباشر بذلك الواقع طالما أن إعادة التنظيم العملية للعالم لم تتحقق بعد^(٦٣).

ورغم أنه يتخذ موقفاً نقدياً حتى من النضال الفعلي في سبيل تحقيق المجتمع غير المغترب، فإن

علم جمال مدرسة فرانكفورت ينتظر، مع ذلك، بتوتر وسلبية وعجز، أن ينجح ذلك النضال وأن يحقق بصورة فعلية النفي الذي يوجد في الوقت الحاضر في الفن وحده «بالضرورة».

غير أنه، كما في حالة الدراسات السيكولوجية، يبدو أحياناً أن تحليل مدرسة فرانكفورت للفن يصدر نغمة متفائلة؛ وعلى وجه الخصوص فإن تحليل صناعة الثقافة يشدد، وإن كان ذلك في فقرات منعزلة فحسب، على أن «شيئاً ما جدلياً» يجري. وفي أحوال كثيرة، تنتهي مقالات أدورنو في الصحيفة بنغمة كهذه. وهكذا يروي مارتن جاي (الذي يقرّر عن حق أن أدورنو لم يتخلّ قط عن «نخبويته الثقافية» - ^(٦٤))، رغم أنه يعجز عن تأصيل هذا المفهوم).

إن «أدورنو أحسن»، كما في حالة موسيقى الجاز، أنه قد يكون لا يزال هناك عنصر منعزل من عناصر النفي في الموسيقى الشعبية ^(٦٥). وهذا صحيح أيضاً، غير أن جاي لا يبحث عن البعد المادي لهذا «النفي». وإذا طرح المرء هذا السؤال فإن نقاط ضعف مدرسة فرانكفورت تظهر من جديد. وإليك حجة أدورنو:

يتطلب التحمس لموسيقى الجاز قراراً متعمداً من جانب المستمعين، الذين يجب عليهم أن يقوموا بتحويل الحالة الخارجية التي يخضعون لها إلى حالة داخلية. ويقوم الأنا بتطويع صبغ السلع الموسيقية بصبغة طاقة الليبدو. ولذا فإن هذا التطويع لا يكون لاشعورياً تماماً... غير أنه كلما كان القرار الإرادي والتكلف المسرحي والطابع الوشيك لانتهاج النفس في رقصه الجيتربغ Jitterbug، وكانت هذه الأشياء قريبة من سطح الوعي، فإن إمكانية أن تنقص هذه الميول على وجه الإجمال، وأن تتحرر، مرة وإلى الأبد، من الإبتهاج المحكوم، إمكانية أكبر ^(٦٦).

وهذه «الإمكانية» التي لا تعطي أي توجيه حقيقي في ما يتعلق بإحداث تسخين فعال للنضال الأيديولوجي، تقوم من جديد بتبرير نخوية والغاز الطليعة في الفن؛ وعلى سبيل المثال، كتب هوركهايمر، مختتماً مقاله قبل الأخير في الصحيفة:

من الجائز أننا سنكتشف في يوم من الأيام أن الجماهير، في أعماق قلوبها، وحتى في البلدان الفاشية، عرفت الحقيقة سراً ولم تصدّق الكذبة، شأنها في ذلك شأن مرضى الإغماء التخشبي الذين لا يوضحون إلا في نهاية نوبة إغمائهم أنه لم يفهم شيء. ولهذا فقد لا يكون أمراً خالياً من المعنى تماماً أن يواصل المرء الحديث بلغة لا يمكن فهمها بسهولة ^(٦٧).

وهنا إحياء بأن الجماهير غير قابلة للتطويع بصورة كاملة. ومع ذلك فإن أي تصور عن أية علاقة محدّدة للفن النقدي بنقاط ضعف «صناعة الثقافة» ليس مبهماً فحسب، بل ليس قائماً. وهكذا يُعدّ أمراً حاسماً أن نطرح الآن مسألة إمكانية العمل النقدي في مجال الثقافة الشعبية، وهذه هي مسألة الاستخدام المطرد لوسائل الاتصال المتقدمة. وتقودنا هذه المسألة من جديد إلى شخص بريخت. غير أنه سيكون من المفيد قبل ذلك أن نناقش بإيجاز إنتاج فالتر بنيامين؛ والواقع أن العمل النظري لبنيامين حول مسألة فن ثوري كان إلى حدّ بعيد محاولة لمنهجة ونشر ممارسة برتولت بريخت، ويشكل هذا العمل

إحدى إسهامات بنيامين الباقية في علم الجمال. غير أنه سيكون مفيداً أن نبدأ ببحث بعض الخلافات الأساسية بين بنيامين ومدرسة فرانكفورت.

٧ - فالتر بنيامين

يمكن تلخيص الخلافات الأساسية بين بنيامين وأدورنو في أنها تتمثل في اختلاف مستوى التماسك في العمل الخاص بكل منهما. ويكشف علم جمال أدورنو عن مستوى عال من الأفضمة، بل الإلغاز، والمثل الصارخ على ذلك هو الفقرة التالية المأخوذة من النظرية الجمالية:

هناك شك حول ما إذا كانت أعمال الفن تؤثر سياسياً؛ فإذا كانت تفعل، فإن ذلك يكون عادة هامشياً بالنسبة للأعمال المعنية؛ وإذا كانت تكافح من أجل أن تفعل، فإنها تقصر عادة عن بلوغ مفهومها (Begriff) الخاص. والواقع أن تأثيرها، أو أثرها الاجتماعي الحقيقي غير مباشر إلى أقصى حد؛ إنه اشترك في ذلك الروح (Geist) الذي يسهم من خلال عملية خفية في تحويل المجتمع والذي يتم تقطيره في أعمال الفن^(٦٨). ومن ناحية أخرى، يمكن أن نعتبر أن بنيامين قد احتاط مقدماً لنفسه هذه الفقرة ودحضها في محاضرة ألقاها في عام ١٩٣٤، حيث قال:

إن العقل، الروح الذي يفرض نفسه على الأسماع باسم الفاشية، يجب أن يختفي. إن العقل الذي لا يؤمن إلا بقوته السحرية الخاصة (وهي قوة يضعها في مواجهة الفاشية) سوف يختفي. ذلك أن النضال الثوري لا يدور بين الرأسمالية والعقل. إنه يدور بين الرأسمالية والبروليتاريا^(٦٩).

ولم يكن هذا المنظور، في حالة بنيامين، مجرد واجب منهجي معلن لا غير (كما كان حاله مع مدرسة فرانكفورت)، بل كان في الواقع يوجه تحليلاته لظواهر ثقافية محددة، وبصفة خاصة تحت تأثير بريخت.

وكان بنيامين، شأنه في ذلك شأن أدورنو، مهتماً للغاية بالطليعة، غير أنه تفادى الموقف السلبي لأدورنو. وكان هذا يرجع إلى حد كبير إلى تأثير بريخت الذي، رغم دحضه للهجوم غير الجدلي من جانب لوكاش على الطليعة، شدّد مع ذلك على أنها يمكن أن تصبح غير واقعية: إنها قد «تمضي بعيداً جداً إلى الأمام إلى حدّ أن الجسم الأساسي للجيش لا يمكنه أن يتبعها، ويعجز عن رؤيتها في مدى النظر، وهكذا»^(٧٠). وقد اقتفى بنيامين أثر هذا المنظور النقدي، وشدّد، في مناقشته للصلة بين القوة اللا-ميكانيكية للسوريالية وبين النضال في سبيل المجتمع اللاطقي، على ما يلي:

حسب تعبير بيرل Berl، «إن الفنان - حتى إذا قام بتثوير الفن - لا يصبح بذلك ثورياً بأي حال أكثر من بواريه Poiret، الذي قام - بدوره - بتثوير الأزياء». إن المنتجات الأكثر تقدماً والأكثر جرأة للطليعة في كل الفنون كانت تجد جمهورها الوحيد، في فرنسا، كما في ألمانيا، في البرجوازية العليا. وإذا كان هذا الواقع لا يتضمن بحال من الأحوال حكماً في ما يتعلق بقيمتها، فإنه يتضمن مع ذلك مفتاحاً لفهم عدم الإطمئنان السياسي لدى المجموعات التي تقف وراء هذه التجليات^(٧١).

علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت

وقد استبق بنيامين المفهوم الأحدث المتمثل في «طابع البعد الواحد»، ونجح في كشف الإشكالية المادية بصورة نوعية محددة:

ذلك أننا نجابه واقع ... أن الجهاز البرجوازي للإنتاج والنشر قادر على أن يستوعب، وعلى أن ينشر في الواقع، قدرأ مذهباً من الموضوعات الثورية دون أن يضع موضع الشك بجديّة، في يوم من الأيام، مسألة وجوده المتواصل ذاته أو ذلك الخاص بالطبقة التي تمتلكه^(٧٢).

وهكذا فسّر بنيامين الإستخدام العقلاني للمونتاج في إطار المسرح الملحمي عند بريخت، حيث لم يكن للمونتاج قوة دغدغة الحواس بل كانت له «وظيفة تنظيمية»^(٧٣). ولم تكن هذه الوظيفة التنظيمية مجرد عمل ذهني «للفني» (كما كان الحال مع مالر كما يفهمه أدورنو)، بل كانت تهدف، عن طريق الارتباط بوقائع النضال الطبقي عبر التوصيل المنطقي، إلى تنظيم المستمعين في «كل واحد متماسك»^(٧٤).

٨ - أعمال بريخت في الإذاعة

تتمتع مقولات بنيامين حول الإنتاج والتوزيع والتلقي بأهمية ما بعد - نقدية فيما يتعلق بتحليل مدرسة فرانكفورت «لصناعة الثقافة». ومرة أخرى فإن عمل بنيامين في هذا الصدد يُعدّ - إلى حدّ كبير - تأملاً نظرياً في ممارسة بريخت الجمالية: وفي هذه الحالة، استخدامه العملي لوسائل الإعلام. وبينما أتى أول استخدام نظري من جانب مدرسة فرانكفورت لوسائل التوصيل الحديثة مع الهجرة إلى أمريكا، وانتهى إلى إدراج وسائل الإعلام هذه تحت تسمية الإزدراء «صناعة الثقافة»، فقد كان بريخت مرتبطاً بها بنشاط منذ أواخر العشرينات، محاولاً استخدامها بطريقة تقديمية. وقد رفض بريخت أن يكون نقدياً بصورة سلبية، وكان يعتقد أن الشطب على وسائل الإعلام الحديثة بوصفها «هراء» لن يتكفل إلا بإنتاج الهراء من أجلها^(٧٥).

كان بريخت يؤمن بأن وسائل الإعلام الحديثة لا يجب تزويدها بالمواد، بل يجب «تحويلها وظيفياً»، أو «تخريبها» (umfunktioniert) لمصلحة التوصيل البروليتاري. وبصرف النظر عن التحقيق الفعلي، فقد طالب بريخت بتغيير جذري في علاقة الإرسال - الإستقبال:

إن الإذاعة ستكون أعظم جهاز توصيل يمكن تصوّره من أجل الحياة العامة، ستكون شبكة جماهيرية، أي أنه يمكنها أن تكون، إذا استطاعت أن ترى طريقها بوضوح ليس فقط إلى الإرسال، بل كذلك إلى الاستقبال أيضاً، أن تجعل المستمع لا يستمع فحسب، بل يتكلم فعلاً، وعلى هذا النحو لا تقوم بعزله بوصفه موضوعاً سلبياً، بل تضعه في اتصال نشيط مع بقية المستمعين - المتكلمين. ولا بد للإذاعة وفقاً لتصورنا، أن تصبح أكثر من مجرد مقدّم للمادة الإذاعية: من الواجب أن تقوم بتنظيم المستمع بوصفه مقدماً للمادة الإذاعية^(٧٦).

وقد شدد بنيامين على أهمية المفهوم البريختي عن «التحويل الوظيفي»^(٧٧)، وأوضح - باحثاً

المقتضيات العامة التي تنطوي عليها القابلية التكنولوجية لإعادة إنتاج العمل الفني - التطور الإيجابي: وهو يتمثل في أن فقدان «الهالة» يعني التحرير الحاسم للفن من «اعتماده الطفيلي على الطقس»^(٧٨).

وقد دفع هذا التقييم الإيجابي أدورنو إلى رد نقدي، وكان المقال الخاص بالفيتشية الموسيقية في الصحيفة قد كتب، جزئياً، لتحقيق هذا الغرض ذاته: تصحيح عدم التوازن الذي يخلقه تقييم بنيامين «غير المتمايز» و«غير الجدلي»^(٧٩). ولكن تحليل أدورنو ذاته كان غير جدلي في عجزه عن مناقشة ما إذا كانت التقنيات الحديثة للإنتاج لا يمكنها أن تعمل بطريقة مختلفة في سياق اجتماعي مختلف (أي في ظل علاقات إنتاج مختلفة)، وما إذا كانت وسائل الإعلام تلك لا يمكن تخريبها في الوقت الحالي، كجزء من النضال في سبيل التغيير الاجتماعي. وبالإضافة إلى ذلك، كان بنيامين وبريخت بعيدين عن أن يكونا غير جدليين في تحليلهما. والواقع أن بنيامين توقع سلفاً نقد أدورنو للإضفاء الكاذب للطابع الفردي والإعلان الشخصي المتواصل وكذلك تحليل إساءة الاستخدام الفاشية للفيلم^(٨٠). والواقع أن التكتيك المتكرر من جانب بريخت والتمثل في اللجوء إلى سلطات الإذاعة لم يكن يشهد على أية سذاجة سياسية، بل كان متعمداً كوسيلة لتقديم توضيح عام لتصوره الخاص عن الطريقة التي ينبغي أن تعمل بها وسائل التعبير، مطالباً السلطات على هذا النحو بالإذعان للتصور الذي كان، كما زعم بريخت، متفقاً تماماً مع مصالح الأغلبية. وقد شدد بريخت في الوقت ذاته على أن أي موقف تقدمي من جانب العاملين في الإذاعة من شأنه أن يدفع إلى سنّ قوانين قمعية خاصة بالإذاعة، وأنه لن يكسب المعركة، بالتالي، سوى دعم جماهيري من جانب الطبقة العاملة. والواقع أن الاستخدام اللاتطوعي لوسائل التوصيل كان يشترط ديكتاتورية بروليتارية. وبالتالي فإن المناظرة برمتها كانت في آن معاً استباقاً نظرياً، وحملة دعائية، لمجتمع يمكن لوسائل الإعلام هذه أن تحقق فيه كامل إمكانياتها الكامنة^(٨١). وأي تفاؤل من جانب بريخت لم يكن سلبياً (كما كان تشاؤم أدورنو)، بل إن المنظور الحماسي لدى أحد الأشخاص يستلزم في الواقع نضالات عينية.

وبالإضافة إلى ذلك، قام بريخت بتجربة إمكانية استخدام الإذاعة من أجل الدعاية الاشتراكية المباشرة، وكان المثال الكلاسيكي على ذلك «طيران ليندبيرج»، الذي أعيدت تسميته في وقت لاحق «بالطيران فوق المحيط»^(٨٢). وهنا، كان العرض الدرامي لطيران تاريخي لرجل واحد يهدف إلى تنشيط جمهور المستمعين، الذين أصبحوا المتكلمين الرئيسيين؛ وقد قامت الإذاعة بنقل مختلف الأصوات الخلفية، بينما كان جمهور المستمعين، أطفال المدارس، يقومون بإلقاء أبيات الشعر التي ينشدها الطيار وأصبحوا «طيارين». وفي الجزء المعنون «الأيدولوجية» يضع نصّ الطيارين جنباً إلى جنب التقدم التكنولوجي والفوضى الاجتماعية - السياسية، الواقعية والخيالية على حد سواء:

في المدن تم خلق الإله على يد فوضى الطبقات الاجتماعية، لأن هناك نوعين من الناس، وعلى يد الاستغلال والجهل، ولكن الثورة سوف تمحوه ...
لهذا التحق بنا

في النضال ضدّ كل ما هو بدائيّ
في تصفية «الإله»
في طرد أيّ وكلّ إله حيثما
ظهر^(٨٣).

وبهذه الطريقة، يصبح أطفال المدارس ذات الحدث، ذواتاً مترابطة في أنا جماعي، ذوات ممارسة تقدمية.

٩ - أعمال بريخت في مجال أغاني التحريض

والواقع أن هذه المحاولة لخلق أنا جماعي فعّال بواسطة ممارسة جمالية نقدية لم تكن جديدة، بل جرت استعارتها من نموذج أغاني ومجموعات منشدي (كورس) العمال، وكانت سمة بارزة من سمات النضالات الطبقيّة في ألمانيا الثايمارية. وكان لينين، الذي لم تكن له أية علاقة منتجة مع الطليعة (مقراً بأنه «محافظ عتيق»)، يعتقد أن تقييم الطليعة لم يكن له، في الواقع، سوى أهمية ثانوية. أما الشيء الذي كانت له أهمية أكبر فهو الفن الذي «ينتمي إلى الشعب». وهذا الفن يجب تطويره كسلاح تحريضي، ويجب «غرسه في قلب زحام الجماهير العاملة»، بحيث «يؤخّذ مشاعرهم وأفكارهم وإرادتهم ويسمو بها»^(٨٤). وفي عام ١٩١٣، أشار لينين بالفعل إلى «الأغنية البروليتارية الصادرة من القلب عن التحرير القادم للبشرية من العبودية المأجورة»^(٨٥). ولهذا مغزاه، ليس لتأكيد الخط اللينيني «الأرثوذكسي»، بل لأن لينين نجح في إبراز الشكل الفني الجماهيري الذي سما حقاً، في ألمانيا الثايمارية، بمشاعر وأفكار وإرادة العمال الواعين طبقياً.

كتب بريخت أغاني تحريض عديدة بالإشتراك مع هانس آيزلر Hanns Eisler في تلك الفترة؛ ومن أمثلتها «أغنية التضامن»^(٨٦)، وكانت لازمة الأغنية تمضي على هذا المنوال:

إلى الأمام ولا تراجع
قوتنا تكمن في الإتحاد!
عندما نموت جوعاً وعندما نأكل
إلى الأمام ولا تراجع
متضامنين
واللازمة الأخيرة معدّلة:
إلى الأمام، ولا تراجع أبداً
ولنسأل بكلّ تحدّ
عندما نموت جوعاً وعندما نأكل
«غدٌ مَنْ سيكون الغد؟
عالمٌ مَنْ سيكون العالم المقبل؟»

كانت هذه الأغنية مرتبطة مباشرة بالنضالات الطبقيّة في ألمانيا الثايمارية، حيث كان البؤس

الجماهيرى ذو الطابع المطلق سمة واقع حياة الطبقة العاملة (الفصل الأول)، وحيث لم تكن عبارة «عندما نموت جوعاً، مجرد عبارة مكرورة تنطوي على مفارقة، بل كانت قضية ملحة بصورة مستميتة تعبى الجماهير في نضال ثوري كإمكانية كامنة وإن كان، لسوء الحظ، نضالاً يمزقه الإنقسام. وكان التقديم الصحيح للأغنية يتمثل في اندماج يُعدي ولكن يطعن بين الإنشاد والغناء. وقد شدد بريخت على أن الأداء الصحيح كان يتمثل، ببساطة، في الأداء الذي يكيف أفضل تكييف التعبير الراهنة للنضال الطبقي، والتي كانت قاسية وخشنة وعدوانية. إن الإيقاعات المنتظمة مع الأداء المتماثل، «لا تترك انطباعاً عميقاً بصورة كافية»، وتتطلب تحديدات، على غير ما هو متوقع.^(٨٧) وهكذا كان لدحض بريخت للفن «الايجابي» نتائج عملية محددة تماماً بفضل انخراطه في النضال الأيديولوجي الجماهيري.

وفي بعض الأحيان، يؤكد أدورنو التكنيك البريختي المتمثل في «صقل الذوق ضد الميل الفطري»، من أجل إدراك تواطؤ الغنى في التعبير مع فقر الواقع^(٨٨). ولكن أدورنو يشك في فعالية الأسلوب الركيك في جوقة تحريضية - دعائية من أوائل الثلاثينات (رغم أن النزعة الشكية جمالية «بصورة خالصة»)، معلناً أنه «كان أمراً ملغزاً دائماً ما إذا كان الموقف الفني للخشونة والتذمر يشجب فعلاً، أم يتطابق مع، هاتين القوتين في واقعهما الاجتماعي»^(٨٩). وهكذا يظل موقف أدورنو موقف «نفي كامل» للتشويء، ويستبعد النضال التحريضي الفعلي. بينما احتفظ بريخت، على النقيض من ذلك، بالمنظور المادي لارتباط النظرية - الممارسة، وشدد على علاقة النظرية (والفن) النقديين بالمخاطب (بفتح الطاء):

لا يمكنك أن «تكتب الحقيقة» فقط؛ عليك أن تكتبها من أجل وإلى شخص ما، شخص ما يمكنه أن يفعل بها شيئاً... يجب أن توجه حديثك ليس فقط إلى أناس ذوي ميل معين، بل إلى أولئك الناس الذين يفيدهم هذا الميل على أساس وضعهم الاجتماعي^(٩٠).

وقد رد أدورنو على هذا بأن طبق على إنتاج بريخت العبارة الأملجولوساكسونية القائلة «القيام بوعظ الناجين»^(٩١). والواقع أن هذا ينم عن جهل أدورنو بالطابع الدينامي المعقد للوعي الطبقي. وفيما يتعلق بريخت فلم يكن هناك أي خطأ واضح للتمييز بين أولئك الذين كانوا «ناجين» وبين أولئك الذين لم يكونوا. وبالأحرى فإن الفن الثوري كان فن فترة كان يجري فيها فعلاً تعبئة الجماهير على نطاق هائل وبوعي نقدي آخذ في التقدم؛ وقد توجه الفن الثوري إلى هؤلاء الناس لكي يحقق المهمة الحيوية التي تتمثل في تقوية إرادتهم وإنارة وعيهم^(٩٢).

ويتجلى المنظور المثالي لأدورنو علاوة على ذلك في مناقشته للمسألة الحاسمة الخاصة بالوساطة الممكنة بين «نفي» الفن والممارسة الاجتماعية النقدية. ورغم أنه يقرر، بصورة صحيحة تماماً، أن التأثير العملي لأي عمل فني محدد لا يحدده العمل في ذاته من جانب واحد، بل يحدده السياق التاريخي. يشرح أدورنو في تفسير هذه الفكرة بالإشارة إلى التأثير السياسي لبومارشيه (مضيفاً إلى ذلك أن بريخت كان «عاجزاً اجتماعياً»). ثم يؤكد أدورنو، فيما يتعلق بأعمال الفن بوجه عام، أن:

التأثير الذي يمكنها أن ترغب في امتلاكه غائب في الوقت الحاضر، وهي تعاني من ذلك الغياب معاناة شديدة؛ غير أنه بمجرد أن تحاول [أعمال الفن] أن تصل إلى ذلك التأثير عن طريق تكييف نفسها مع الحاجات السائدة، فإنها تحرم الناس على وجه الدقة من ذلك الذي يمكنها (إذا أخذنا اللغة الخاصة بالحاجات مأخذ الجد، وإذا استخدمناها ضد نفسها) أن تحرمهم من ذلك الذي يمكنها أن تعطيه إياهم^(٩٣). ويعتقد أدورنو أن ربط الفن، بواسطة التوصيل المنطقي، بالعضلات الاجتماعية السياسية الراهنة، سيعني إلغاء الفن بكل ما في الكلمة من معنى، ليس كتجاوز، بل كتنازل أمام البربرية. وفي الوقت نفسه، لا «يعطينا» الفن النقدي «الحقيقي» إلا أعمالاً غير قابلة للفهم بالضرورة.

١٠ - النخبوية الجمالية والإفتقار إلى الممارسة الطبقة

إذا درس المرء مختلف الفترات التاريخية التي اجتازتها مدرسة فرانكفورت خلال حيواتهم المنتجة، ينبغي التسليم إذن بأن الاستشهاد السابق يستحق بعض التعاطف: فقد كُتب، رغم كل شيء، في أوائل الستينات، حيث لم يكن يوجد أي وعي ثوري جماهيري في صفوف الطبقة العاملة. كذلك كُتب المقال الذي يدور حول «الإلتزام» في عام ١٩٦٢، حينما كانت الحرب الباردة في ذروتها، في مواجهة الانحطاط البيروقراطي الشامل للاتحاد السوفياتي، ومع الذكرى المؤلمة (وبالأخص بالنسبة للمثقفين ذوي الأصول اليهودية) للبربرية النازية. وكانت الفاشية قد مُنيت بالهزيمة في ألمانيا، ولكن الأساس الرأسمالي الذي كان قد قام بتفريخها كان يزدهر، ولم تكن أية حركة معادية للرأسمالية واضحة في صفوف الجماهير.

ومع ذلك فإن النظرية الجمالية لمدرسة فرانكفورت، والمكثفة في كتاب أدورنو النظرية الجمالية، أكثر كثيراً من مجرد استجابة لتضاؤل موضوعي للنضال الطبقي الثوري. وعلى العكس من ذلك، استمرت هذه النظرية على مدى عقود عديدة، وكشفت طوال هذه الفترة عن تماسك ملحوظ. والآن وقد حددنا المكونات الرئيسية لتلك النظرية، يصبح من الممكن تحليلها في فترة نشأتها، ويبين هذا التحليل أن الإفتقار إلى الممارسة في تلك النظرية كان واضحاً في ذلك الحين، في الفترة الثورية التي رافقت غروب شمس جمهورية فايمار، حينما كانت الممارسة الجمالية النقدية لم تعد مجرد مشكلة نظرية، بل مكوتاً فعلاً من مكوتات نضال أيديولوجي جماهيري فعلي.

وفي مقالة في الصحيفة في عام ١٩٣٢، «بشأن الموقف الاجتماعي للموسيقى»، أكد أدورنو أن الوعي السائد، بل الوعي الطبقي للبروليتاريا، كان مشوّهاً لأنه كان يحمل، بالضرورة، ندوب الاغتراب. وقد حدّد هذا علم جمال أدورنو: «بالضبط كما تتجاوز النظرية بمجملها الوعي السائد للجماهير، كذلك يجب أن تتجاوزه الموسيقى، أيضاً»^(٩٤). غير أنه، شأنها في ذلك شأن «النظرية النقدية للمجتمع» بمجملها، فإن هذه النظرية الجمالية، والممارسة التي امتدحتها، تمادت في تجاوز الوعي السائد إلى حد أنه، إذا استخدمنا تعبير بريخت، حتى الشرائح الأكثر تقدماً من العمال كان محكوماً عليها بأن «تعجز عن رؤيتها في مدى النظر». وكان ذلك يعود إلى معايير أدورنو ذات الطابع

الشكلي:

هنا والآن، لا يمكن للموسيقى أن تفعل أكثر من أن تقدّم، في بنيتها الخاصة، التناقضات الاجتماعية التي تتحمل، بين أشياء أخرى، مسؤولية عزلة الموسيقى. وسوف تنجح على أفضل نحو، كلما نجحت بصورة أعمق في أن تشكل، في إطار ذاتها، قوة تلك التناقضات والحاجة إلى حلّها في المجتمع، وكلما عبّرت بصورة أدق، في إطار تناقضات لغتها الخاصة وصورها الخاصة، عن آلام الأمر الواقع، مطالبة بحزم، من خلال اللغة الشفوية للمعاناة، بالتغيير^(٩٥).

وهناك مثال نموذجي هو آرنولد شونبيرج Arnold Schonberg، الذي تُعدّ حلوله التكنيكية في الموسيقى، رغم «عزلتها»، «هامة اجتماعياً» مع ذلك^(٩٦). وفي ما يتعلّق «بالأهمية» المحددة لهذه الموسيقى الملعّزة بالنسبة للممارسة الاجتماعية، يظلّ أدورنو صامتاً. وبذلك فإن إدراكه المادي الصحيح لواقع أن عزلة الموسيقى يمكن حلّها «ليس في نضال موسيقي داخلي، بل اجتماعياً فقط، أي عن طريق التحويل الاجتماعي»^(٩٧). هذا الإدراك يحبسّه آخر الأمر داخل دائرة شريرة، لا يمكن لفكره الجدليّ أن يظهر فيها إلا بوصفه استسلاماً متشائماً.

والواقع أن أدورنو ناقش، في مقاله، موسيقى آيزلر التحريضية، والأمر الذي له دلالتة أن التقييم مختلف عن تقييم بريخت. عند هذا الأخير، كان آيزلر هو الأكثر توفيقاً بين فناني جمهورية فايمار الثوريين: وبامتلاكه لتكنيك متطور للغاية، اكتسبه بوصفه تلميذاً من تلاميذ شونبيرج، حرّز آيزلر هذا التكنيك من نخويته ووضع في خدمة الجماهير التي جرت تعبئتها والتي أصبحت تشكل الآن المنتجين النشيطين^(٩٨). وقد يبدو أن مثل هذا الإعداد يمكن أن يفي، على المستوى الجماليّ، بمقتضيات مبدأ مدرسة فرانكفورت القائل إنه «في النضال في سبيل المجتمع اللاطبيقي، ينبغي أولاً أن تنظّم الجماهير نفسها، وأن تحوّل نفسها من مجرد موضوع إلى الذات الفعالة للتاريخ، متخلّصة بذلك من طابع كونها جماهيراً مرة وإلى الأبد»؛ غير أن أدورنو يتهم ممارسة آيزلر الجمالية، في الواقع، بإضفاء طابع المطلق على الوعي السائد، الذي هو وعي مشوّه:

إن نفس تلك المعايير التي يكيّف هذا الإنتاج نفسه وفقاً لها، قابلية الغناء والبساطة والتأثير الجماعيّ في حدّ ذاته، مرتبطة بالضرورة ارتباطاً وثيقاً بحالة للوعي تثقل عليها وتعوقها السيطرة الطبقيّة - ولم يقدّم أحد بصياغة ذلك بصورة أكثر صرامة من ماركس - إلى حدّ أن هذا الوعي يصبح، إذا كان له أن يصبح المعيار الوحيد الجانب للإنتاج، قيّداً على القوة المنتجة الموسيقية^(٩٩).

ويسلم أدورنو عن طيب خاطر بأن القيمة التحريضية في الموسيقى البروليتارية لا غنى عنها، وبأنه سيكون أمراً «طوبواياً» و«مثالياً» أن نستبدل بهذه الموسيقى موسيقى «كانت أكثر تلاؤماً من الناحية العقلية مع الوظيفة الجوهرية للبروليتاريا، وإن كانت غير مفهومة من جانب تلك الطبقة». ولكن مفهوم أدورنو الخاص بممارسة جمالية ملائمة «يتجاوز» الموسيقى البروليتارية ليس في اتجاه نضال أيديولوجي جماهيري أرقى، بل في اتجاه الطليعة البرجوازية. وبالتالي يقول أدورنو عن الموسيقى البروليتارية:

« حالما ... تترك هذه الموسيقى جبهة العمل المباشر، وتعكس وتثبتت نفسها كشكل فنيّ، يصبح واضحاً بجلاء أن المنتجات لا يمكنها أن تصمد في مواجهة الإنتاج البرجوازي المتقدم... »^(١٠٠). وبهذه الطريقة، يكفّ تحليل الطليعة عن أن يكون تجاوزاً، وتفقد الممارسة الجمالية للنضال الطبقي كل مغزى بالنسبة لنظرية أدورنو. ومنذ ذلك الحين فصاعداً، فإنه حتى ذكرى الأشكال الفنية البروليتارية لألمانيا القاميرية كان محكوماً عليها بأن تنطفئ في إنتاج أدورنو. وعلى النقيض من هذا، يمكن القول إنه رغم أن عمل بريخت وآيزلر والحركة التحريضية الدعائية بأسرها لا يمكن نقله بصورة غير نقدية إلى سياق طبقي دائم التغيير، فإن دراسة مادية تاريخية منهجية لنظرية وممارسة أشخاص مثل بريخت سوف تتكفل بأن يتفادى موضوع ومقولات ممارسة جمالية نقدية انحرافات أدورنو صوب المثالية والنخبوية الثقافية.

١١ - هجوم بريخت على « مثقفويي »^(*) مدرسة فرانكفورت

أوجز هوركهامر، في العدد الأخير من الصحيفة، كامل موقف مدرسة فرانكفورت في ما يتعلّق بعلم الجمال (بمعناه الأوسع): أيد الفن في يوم من الأيام « عالماً آخر »، عالماً « آخر » مختلفاً عن عالم الإنتاج السلعي؛ وقد تآكل هذا العالم الآخر بفعل الرأسمالية الاحتكارية و« صناعة الثقافة »، وهو لا يبقى اليوم حيّاً إلا في أعمال مثل جيرنيكا بيكاسو ونشر چويس:

الحزن والفرح اللذين تحملهما مثل تلك الأعمال لا يماثلان مشاعر أولئك الذين، لأسباب معقولة، يستديرون بعيداً عن الواقع أو يتمردون ضده. والوعي الذي يقف وراءها هو بالأحرى وعي تمّ اقتطاعه من المجتمع في الواقع، وتمّ تحويله قسراً إلى أشكال متضاربة شاذة^(١٠١).

وهكذا فإنّ الخطوة من « النفي الكامل » إلى النفي الاجتماعي السياسي للممارسة الطبقية مستبعدة في الفن. ويعتبر هذا على نقيضه في عمل بريخت، الذي كان قد تم تصوّره بوصفه « نداءً إلى المقهورين للنهوض ضدّ القاهرين، وأن يفعلوا ذلك باسم الإنسانية ». ذلك أنه، كما شدّد بريخت، « في فترات كهذه، لا بدّ أن تصبح الإنسانية مُحبة للحرب، إذا كانت لا تريد أن تتم إبادتها بكل معنى الكلمة »^(١٠٢). كانت هذه ترجمة بريخت لتجاوز الميراث الإنسانيّ. وإذا كانت مدرسة فرانكفورت انتقادية لهذا التصوّر، فإنّ بريخت بدوره لم يكن انتقادياً بصورة أقلّ لمدرسة فرانكفورت، التي وصم عناصرها بأنهم « مثقفويون »^{tuis}.

و« المثقفوي » Tui مثقف، لكن من نوع خاص: مثاليّ، عاجز سياسياً، اشتراكي ديمقراطي. وقد كتب بريخت قائلاً إن « السبب الرئيسي وراء فكر عدم التدخل هو ديمقراطية عدم التدخل الزائفة »، أي، « الحرية السياسية المرتكزة على العبودية الاقتصادية »^(١٠٣). وبطبيعة الحال فإن هذا ليس صحيحاً بالنسبة لمدرسة فرانكفورت، التي انتقدت الحزب الاشتراكي الألماني SPD لنفس الأسباب بالتحديد، والتي اتفقت، في شخص مدير المعهد، مع بريخت على أنه « في الوقت الحالي، يمتدح الممثلون الأدبيون للمجتمع الشمولي الدولة التي قامت بتفريخهم، ويرفضون النظرية التي كشفت الطبيعة الحقيقية لهذه

الدولة، عندما كان لا يزال هناك وقت»^(١٠٤). غير أن «النظرية النقدية للمجتمع» لمدرسة فرانكفورت لم تستخلص قط كامل النتائج المنطقية في إطار نظرية مادية، عملية، سواء أثناء السنوات الأخيرة لجمهورية فايمار، أو النظام النازي، أو في أي وقت آخر (بصرف النظر عن إنتاج ماركيز في أعقاب قطيعته مع زملائه السابقين)، وهذا هو السبب في أن بريخت سخر منهم بوصفهم «مشفوقين»^(١٠٥) tuis.

وكان الشيء الذي ازدراه بريخت حقاً في ما يتعلق بفريق هوركهائمر هو نقدهم الجدلي السلبي للثقافة، والذي نظر إليه كدليل على منظورهم الأكاديمي. وقد كتب، على سبيل المثال، عن مناقشة مع أدورنو في أوائل الأربعينات:

معهد فرانكفورت هذا اكتشاف حقيقي بالنسبة للرواية المثقوية Tui-Novel... وإنه لشيء يدعو إلى السخرية أن يطلعوا علينا بأشياء من قبيل: «كان روبرت فالزر Robert Walser هاماً جداً، لأنه يعكس انحطاط المجتمع البرجوازي». وإنه لشيء يدعو إلى الرثاء إذن أن تنحط هذه البرجوازية إلى فرق مدرّعات نازية ووحدات SS (وحدات الشرطة الهتلرية)!^(١٠٦)

وختاماً، فقد أخفق نقد مدرسة فرانكفورت المتميز للثقافة بسبب عجزها عن التقدم من نقد الأيديولوجية إلى النظرية العملية - النقدية للممارسة التطبيقية. وبهذا المعنى، أحسن بريخت بأن فريق هوركهائمر ليسوا أفضل من الاشتراكيين الديمقراطيين. والواقع أن بريخت قد توقع، بذلك، الانهيار النظري التام لهوركهائمر في السنوات الأخيرة، كما فعل كورش (انظر الفصل الثالث).

١٢ - الدور الذي يلعبه علم الجمال في «النظرية النقدية للمجتمع» في شكلها الراديكالي عند ماركيز.

كان تصوّر بنيامين لممارسة الجمالية النقدية أكثر شبيهاً بتصوّر بريخت منه بتصوّر مدرسة فرانكفورت. وقد أقلت بالتالي من مأزق «المثقفوية» Tui-ism. والواقع أن أدورنو ذاته يقرّ بأن خلافات بنيامين مع مدرسة فرانكفورت كانت تعود إلى حدّ بعيد إلى «معاداة المثقفوية» Anti-Tui-ism لدى بريخت^(١٠٧). لكن ماذا عن سنوات ماركيز الأخيرة؟ هل دفع قيام ماركيز بإضفاء الطابع الراديكالي في أواخر الستينات إلى إعادة نظر جوهرية لدور الفن؟ الإجابة هي: لا! ومن المفارقات أن المجال الذي أنتجت فيه مدرسة فرانكفورت أروع تحليلاتها الجدلية للأيديولوجية والتطويع، رغم أن نقاط الضعف الحاسمة «للنظرية النقدية للمجتمع» تتجلّى فيه بأوضح صورة، هو المجال الذي ظلّ فيه ماركيز داخل نطاق تقاليد مدرسة فرانكفورت بصرامة.

ويُرجع الإنسان ذو البعد الواحد جدل الإيجاب والنفي إلى الأفضلية التي لا جدال فيها للأخير: «الاغتراب الفني هو التجاوز الواعي للوجود المغترب». ويتحدث ماركيز عن قيام الفن «بنفي نظام الأعمال التجارية»^(١٠٨). غير أنه رغم أن ماركيز يشدد على أن صفة «متجاوز» ينبغي فهمها بمعنى مادي^(١٠٩)، ورغم أنه يتحدث عن «صور لإشباع من شأنه أن يقضي على المجتمع الذي يقمعه»^(١١٠)، فإن نظرية ماركيز الجمالية تواصل نفس «النفي الكامل» كما يفعل أدورنو:

تقوم الأعمال الأدبية الطبيعية حقاً بتوصيل القطيعة مع التوصيل. ومع رامبو ثم مع الدادائية والسوريالية، يرفض الأدب نفس بنية العقلية التي ربطت، طوال تاريخ الثقافة، بين اللغة الفنية والعادية^(١١١).

ومن جديد أكد مقال عن التحرر، الذي سجل استقبالا أكثر اتساقاً من جانب ماركيز للحركة الطلابية المناهضة للسلطوية، علم جمال مدرسة فرانكفورت، معلناً أن «الشكل على وجه الدقة هو الذي يتجاوز الفن بفضل الواقع المحدد، ويعمل في الواقع الراسخ ضدّ الواقع الراسخ»^(١١٢). وقد أكد الثورة المضادة والتمرد، من ناحيته، أن «الكون الجمالي» يناقض الواقع - تناقضاً عمدياً، ومنهجياً،^(١١٣). وهذا «النفى» لا يمكن تجاوزه إلى نضال أيديولوجي جماهيري ذي طابع منطقي متماسك، لأن من شأن ذلك أن يجعل الفن «ذرائعياً»^(١١٤).

وبما ينسجم مع «النظرية النقدية للمجتمع» بمجملها، يأخذ الفن على عاتقه الدور النقدي لقوة محيطة أيديولوجياً، معرباً وفاضحاً الجوانب التطوعية للعقلية السائدة. ولكن هذا التحديد الأيديولوجي للواقع يعجز عن تأليف نفسه كقوة عملية - نقدية للممارسة الطبقية. ولا يجري النظر إلى الواقع، كما هو الحال مع بريخت، وفقاً للإطار الطبقي، بل، كما هو الحال مع أدورنو، وفقاً للاغتراب والتشيؤ اللذين يتخللان المجتمع البشري إلى الآن. ويصبح النضال الفني «نفيًا كاملاً». وعلى هذا النحو فإن «الأسلوب، وهو تجسيد الشكل الفني، في إخضاع الواقع لنظام آخر، يخضعه لقوانين الجمال»^(١١٥). وينسجم هذا مع أطروحة ماركيز القائلة إن الفن الحقيقي «يكشف الوضع الإنساني كما يتلاءم مع كامل تاريخ (ماركس: قبل تاريخ) الجنس البشري بالإضافة إلى أية أوضاع محددة»^(١١٦). غير أن التصوّر الضمني للتجاوز لا يحدده ماركيز. والواقع أنه يعجز عن صيانة المحتوى الطبقي الواعي للفن الثوري، ويؤثر بدلاً من ذلك التجاوز «الكلي». وبالتالي فإن زعم ماركيز أن «الفن يمكنه في الواقع أن يصبح سلاحاً في النضال الطبقي عن طريق حفز التغييرات في الوعي السائد»^(١١٧)، يفقد مغزاه المادي.

والواقع أن «حفز التغييرات» في الوعي، كعنصر من عناصر النضال الطبقي، يشترط شيئين: التوصيل الفعال، والتوصيل إلى طبقة ثورية. وتجري التضحية بأول هذين الشيين، آخر الأمر، عن طريق الطابع ضدّ المنطقي للفن النقدي عند ماركيز. والشرط المسبق الثاني لخلق وعي ثوري مفتقد أيضاً، لكن بطريقة أكثر تعقيداً بكثير. ومن المفارقات أن هذا الجانب من جوانب نظرية ماركيز يرتكز على مناقشة لنظرية ماركس الاقتصادية، وهي مناقشة تفعل الشيء الكثير لمعالجة عجز مدرسة فرانكفورت عن تقديم تحليل متسق للتطويع الاقتصادي. فبعد عرض معمق لمفهوم ماركس عن «العمل الجماعي» (Gesamtarbeiter)، حيث يُلمع ماركيز إلى نظرية زون - ريتيل عن العمل الذهني واليدوي، ينتهي كتاب الثورة المضادة والتمرد إلى أن انتقال السلطة إلى البروليتاريا، التي لا تشكل سوى مكون واحد من مكونات قوة العمل المنتجة، لن يكفل بمفرده الانتقال إلى مجتمع مختلف كميّاً. ثم يجري تكرار هذه المناقشة برمتها في مناقشة الفن، حيث يرفض ماركيز المفهوم الخاص لفن تحريضي يسترشد بنظرة بروليتارية إلى العالم:

إذا كان لاصطلاح «النظرة البروليتارية إلى العالم» أن يعني تلك النظرة إلى العالم التي تسود بين صفوف الطبقة العاملة، فإنها ستكون إذن، في البلدان الرأسمالية المتقدمة، نظرة إلى العالم يشترك فيها قسم ضخم من الطبقات الأخرى، ولا سيما الطبقات المتوسطة... وإذا كان يدلّ على الوعي الثوري (الكامن أو الفعلي)، فلا شك إذن في أنه في الوقت الحاضر ليس «بروليتارياً» كسمة مميّزة أو حتى بصورة سائدة - ليس فقط لأنّ الثورة ضدّ الرأسمالية الاحتكارية العالمية تزيد وتختلف عن مجرد ثورة بروليتارية، بل كذلك لأنّ شروطها وأفاقها وغاياتها لا يمكن صياغتها بصورة وافية في إطار ثورة بروليتارية...^(١١٨).

غير أنه رغم التشديد على التسلسل المنطقي الحديث للاستغلال، ورغم التشديد على طبع البروليتاريا بالطابع الراديكالي كشرط ضروري للثورة، لا يتطرق ماركيز إلى المسألة الخاصة بفتح تكييفه مع استراتيجية ملائمة للتوفيق بين العمل الذهني واليدوي (ولو بصورة قصدية فحسب) داخل نطاق النضال الطبقي. وهكذا فإن «التجاوز» الذي يقوم به الفن والنفي الفعلي للرأسمالية في الممارسة الثورية لا يقومان بالتوسط في نظرية ماركيز أكثر مما يفعلان في نظرية أدورنو.

ويتمثّل استثناء محتمل في مناقشة ماركيز للقوة التمردية في اللغة السوداء، والتي «تعزّز التضامن»^(١١٩). غير أنه حتى هنا يجري التشديد من الناحية الجوهرية على التمرد «الشامل» الكامن في هذا التطور وبالأخص في فنّه؛ وينصب الاهتمام على «ذات وجود الفرد ومجموعته ككائنات بشرية»^(١٢٠). أمّا القوة المميزة لهذا الفن فإنها تلقى الإهمال. وعلى نحو مماثل، فإن مناقشة ماركيز للممارسة الجمالية النقدية في العشرينات والثلاثينات، رغم تركيزه على بريخت وأيزلر، لا يرتبط بصورة إيجابية بما يمكن افتراض أن ينظر إليه ماركيز على أنه وظيفة «ذرائعية» لهذا الفن: أي تعزيز إرادة وتضامن العمال الذين جرت تعبئتهم بوصفهم عمالاً واعين طبقياً.

وبهذه الطريقة، ينتهي علم جمال ماركيز إلى الوقوع في نفس التناقض الذي انتهى إليه علم جمال أدورنو: فرغم أن «التجاوز» الذي يقوم به الفن «نفي» للاغتراب والتشويّ، تظل المهمة الأساسية هي النضال الأيديولوجي في سبيل تحرير الوعي: «بدونه، يظل كلّ تحرير للعقول، وكل نشاط عملي راديكاليّ، أعمى، مهزوماً بنفسه. ولا تزال الممارسة السياسية تتوقف على النظرية... على التربية، على الإقناع - على العقل»^(١٢١). وأخيراً فإنّ الفن لا يمكن تكييفه، حتى في نظر ماركيز، مع هذه المهمة بأيّ معنى ذي وزن، أما ارتباط النظرية - الممارسة فقد أصبح منسياً. وختاماً، يمكننا أن نؤكد أنه بينما كان أدورنو وهوركهايمر، حيث ابتعدا بنفسهما عن الممارسة النقدية، متماسكين في إدارة ظهرهما للتقاليد الثورية في الفن، فإن ماركيز، على النقيض من ذلك، يمكنه ويجب، في محاولته للتغلّب على العيوب الأساسية «لنظرية النقدية للمجتمع» الأصلية (كما فسرها هوركهايمر وحقّقها فريقه في فترة الصحيفّة)، أن يحرّر نفسه من أقنمة ومثالية ونخبوية التيار الأساسيّ في علم جمال مدرسة فرانكفورت. وإلاّ فإن النشاط النظري الراديكالي لماركيز منذ الستينات سيظل غارقاً، في هذا المجال الحاسم، في التناقضات التي شوّهت مدرسة فرانكفورت منذ بدايتها الأولى.

ترجمة : خليل كلفت

المصادر:

(*) ترجمنا الكلمة الواحدة alienation مرة إلى التغريب (البريختي) ومرة إلى الإغتراب (الاقتصادي - الماركسي) حيث أن هذه الكلمة الواحدة هي التي ترجم إليها المؤلف (في الإنجليزية) مصطلحين ألمانين مختلفين بينهما تشابه كما هو واضح في المتن، بينما كان الأفضل أن يترجم معنى «التغريب» البريختي إلى كلمة distanciation الإنجليزية - المترجم.

(***) مثقفون لترجمة tuis وهذه الأحرف اختصار بعد إعادة ترتيب لحروف كلمة intellectuals بحيث تصبح intellectual-ins تختصر إلى tui للمفرد و tuis للجمع - المترجم.

- (1) Max Horkheimer, 'Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie', Frankfurter Universitätsreden, 37 (1931), p. 13.
- (2) Leo Löwenthal, 'Zur gesellschaftlichen Lage der Literatur', Zfs, 1 (1932), p. 92.
- (3) Ibid., pp. 94-5.
- (4) Ibid., p. 93.
- (5) Theodor Wiesengrund Adorno, 'Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, VII, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), pp. 11-12.
- (6) Herbert Marcuse, 'The Affirmative Character of Culture', in Negation: Essays in Critical Theory, trans. Jeremy J. Shapiro (Harmonds worth: Penguin, 1972), p. 95.
- (7) Ibid., pp. 108, 121.
- (8) Ibid., pp. 102-3.
- (9) Ibid., p. 131.
- (10) Max Horkheimer, 'Art and Mass Culture', SPSS, 9 (1941), pp. 302-3.
- (11) Max Horkheimer and Theodor Wiesengrund Adorno, Dialectic of Enlightenment, trans. John Cumming (London: Allen Lane: 1973), pp. 135, 160.
- (12) Theodor Wiesengrund Adorno, 'Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika, in Stichworte: Kritische Modelle 2 (Frankfurt: Suhrkamp, 1969), pp. 118-19.
- (13) Theodor Wiesengrund Adorno, 'Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens', Zfs, 7 (1938).
- (14) Ibid., pp. 330-1.
- (15) Theodor Wiesengrund Adorno (with the assistance of George Simpson), 'On Popular Music', SPSS, 9 (1941).
- (16) Ibid., p. 25.

-
- (17) Ibid., p. 27.
- (18) Ibid., p. 38.
- (19) Ibid., p. 31.
- (20) Horkheimer and Adorno, *op. cit.*, p. 159
- (21) Vladimir I. Lenin, 'Party Organisation and Party Literature', in *V. I. Lenin on Literature and Art* (Moscow: Progress Publishers, 1970), p. 26.
- (22) Vladimir I. Lenin, 'On Proletarian Culture', in *ibid.*, p. 154.
- (23) Lenin, 'Party Organisation and Party Literature', in *ibid.*, p. 24.
- (24) Lenin, 'On Proletarian Culture', in *ibid.*, p. 155.
- (25) *Ibid.*, p. 155.
- (26) Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 251.
- (27) Leon Trotsky, 'From Literature and Revolution', in *Leon Trotsky on Literature and Art*, ed. Paul N. Siegel, 2nd edn (New York: Pathfinder, 1972), p. 42.
- (28) *Ibid.*, p. 60.
- (29) Georg Lukács, 'Tendenz oder Parteilichkeit?', in *Schriften zur Literatursoziologie, Werkauswahl, I*, ed. Peter Ludz (Neuwied: Luchterhand, 1961), p. 118 (original 1932).
- (30) Georg Lukács, 'Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich eines Romans von Ottwalt', in *ibid.*, 128 (original 1932).
- (31) Theodor Wiesengrund Adorno, *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen, Beiträge Zur Philosophie und ihrer Geschichte, 2* (Tübingen: Mohr, 1933), p. 20.
- (32) Theodor Wiesengrund Adorno, 'Erpresste Versöhnung: Zu Georg Lukacs' Wider den missverstandenen Realismus', in *Noten zur Literatur, II* (Frankfurt: Suhrkamp, 1961), p. 180 (original 1958).
- (33) Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 213.
- (34) *Ibid.*, p. 147.
- (35) Georg Lukács, 'Zur Ideologie der deutschen Intelligenz in der imperialistischen) Periode', in *Schriften zur Literatursoziologie*, p. 324 (original 1934).
- (36) Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 218.
- (37) *Ibid.*, p. 87.
- (38) *Ibid.*, p. 203
- (39) *Ibid.*, pp. 336-7.
- (40) Bertolt Brecht, '[Der Weg zum zeitgenössischen Theater, 1927 bis 1931]', in *Gesammelte Werke*

- (Frankfurt: Suhrkamp, 1967), XV, p. 225, and '[Über den Realismus, 1937 bis 1941]', in *Gesammelte Werke*, XIX, p. 326. Henceforth, Brecht's collected works are abbreviated to 'GW'.
- (41) Brecht, '[Über den Realismus]' in GW, XIX, p. 310
- (42) Ernst Bloch, 'Diskussionen über Expressionismus (1938)', in *Erbschaft dieser Zeit* (1962; rpt Frankfurt: Suhrkamp, 1973), p. 270.
- (43) Brecht, '[Über den Realismus]', in GW, XIX, p. 298.
- (44) *Ibid.*, p. 317.
- (45) Brecht, '[Der Weg zum zeitgenössischen Theater]', in GW, XV, pp. 152-3.
- (46) Bertolt Brecht, '[Neue Technik der Schauspielkunst, ca. 1935 bis 1941]', in GW, XV, p. 303.
- (47) Bertolt Brecht, '[Über eine nichtaristotelische Dramatik, 1933 bis 1941]', in GW, XV, p. 303.
- (48) Max Horkheimer (Regius), in *Dämmerung: Notizen in Deutschland* (Zurich: Oprecht & Helbling, 1934), p. 108.
- (49) Bertolt Brecht, 'Anmerkungen zur "Mutter"', in GW, XVII, pp. 1062-3 (original 1932-6).
- (50) Theodor Wiesengrund Adorno, 'Engagement', in *Noten zur Literatur*, III (Frankfurt: Suhrkamp, 1965), p. 112 (original 1962).
- (51) Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 152.
- (52) *Ibid.*, p. 336.
- (53) Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1942/1942-1955* (Berlin, etc.: Auf- und Abbau-Verlag, 1973), p. 19.
- (54) Ernst Bloch, 'Ein Leninist der Schaubühne (1938)', in *Erbschaft dieser Zeit*, p. 253.
- (55) Adorno, 'Über den Fetischcharakter', *ZfS*, 6 (1937), p. 354.
- (56) Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 345.
- (57) *Ibid.*, p. 292.
- (58) *Ibid.*, pp. 183-4.
- (59) *Ibid.*, p. 217.
- (60) Theodor Wiesengrund Adorno, 'Zur gesellschaftlichen Lage der Musik', *ZfS*, 1 (1932), p. 106, and Theodor Wiesengrund Adorno, 'Voraussetzungen: Aus Anlass einer Lesung von Hans G. Helms', in *Noten zur Literatur*, III, pp. 136, 139 (original 1960).
- (61) Horkheimer, 'Art and Mass Culture', *SPSS*, 9 (1941), p. 296.
- (62) Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 310.
- (63) *Ibid.*, p. 358.
- (64) Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of*

Social Research 1923-1950 (Boston: Little, Brown, 1973), p. 23.

- (65) Ibid., p. 192.
- (66) Adorno, 'On Popular Music', SPSS, 9 (1941), pp. 45, 47.
- (67) Adorno, 'Art and Mass Culture', SPSS, 9 (1941), p. 304.
- (68) Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 359.
- (69) Walter Benjamin, 'The Author as producer', in *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock (London: NLB, 1973), p. 103 (originally 'Der Autor als Produzent', 1934).
- (70) Brecht, '[Über den Realismus]', in *GW*, XIX, p. 302.
- (71) Walter Benjamin, 'Zum gegenwertigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers', *ZfS*, 3 (1934), pp. 7-4.
- (72) Benjamin, 'The Author as Producer', in *Understanding Brecht*, p. 94.
- (73) Ibid., p. 100
- (74) Walter Benjamin, 'A Study on Brecht: What is Epic Theatre? (First Version)', in *Understanding Brecht*, p. 10 (originally 'Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht', ca. 1939).
- (75) Bertolt Brecht, '(Über Film, 1922 bis 1933)' in *GW*, X VIII, p. 156.
- (76) Bertolt Brecht, '[Radiotheorie, 1927 bis 1932]', in *GW*, XVIII, p. 129.
- (77) Benjamin, 'The Author as Producer', in *Understanding Brecht*, p. 93
- (78) Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in *Illuminations*, trans. Harry Zohn (London: Fontana, 1973), p. 226 (originally 'L' oeuvre d'art a l'epoque de sa reproduction mécanisée, *ZfS*, 5 (1936).
- (79) Theodor Wiesengrund Adorno, 'Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika', in *Stichwore*, p. 117.
- (80) Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in *Illuminations*, pp. 233, 243.
- (81) Brecht, '[Radiotheorie]', in *GW*, XVIII, pp. 121-2, 133-4.
- (82) Bertolt Brecht, 'Der Ozeanflug: Radiolehrstück für Knaben und Madchen', in *GW*, II (originally 'Der Flug der Lindberghs', 1929).
- (83) Ibid., pp. 576-7.
- (84) Clara XZetkin, 'My Recollections of Lenin (An Excerpt)', in *V. I. Lenin on Literature and ART*, p. 251.
- (85) Vladimir I. Lenin, 'The Development of Workers' Choirs in Germany', in *ibid.*, p. 79.
- (86) Bertolt Brecht, 'Solidaritätslied', in *GW*, VIII, pp. 369-70 (original 1932).
- (87) Bertolt Brecht, '[Anmerkungen zur literarischen Arbeit, 1935 bis 1941]', in *GW*, XIX, p. 403.

- (88) Adorno, *Ästhetische Theorie*, pp. 60, 66.
- (89) *Ibid.*, p. 341.
- (90) Bertolt Brecht, '[Kunst und Politik, 1933 bis 1938]', in *GW*, XVIII, p. 230.
- (91) Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 360.
- (92) Brecht, '[Anmerkungen zur literarischen Arbeit]', in *GW*, XIX, p. 405.
- (93) Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 361.
- (94) Adorno, 'Zur gesellschaftlichen Lage der Musik', *ZfS*, 1 (1932), p. 106.
- (95) *Ibid.*, p. 105.
- (96) *Ibid.*, p. 111.
- (97) *Ibid.*, p. 104.
- (98) Brecht, '[Über den Realismus]', in *GW*, XIX, pp. 336-7.
- (99) Adorno, 'Zur gesellschaftlichen Lage der Musik', *ZfS*, 1 (1932), p. 123.
- (100) *Ibid.*, p. 124.
- (101) Horkheimer, 'Art and Mass Culture', *SPSS*, 9 (1941), p. 294.
- (102) Brecht, '[Kunst und Politik]', in *GW*, XVIII, p. 252.
- (103) Bertolt Brecht, 'Der Tui-Roman (Fragment)', in *GW*, XII, p. 590.
- (104) Max Horkheimer, 'Die Juden und Europa', *ZfS*, 8 (1939), p. 115.
- (105) Brecht, *Arbeitsjournal*, pp. 161, 291.
- (106) *Ibid.*, p. 307.
- (107) Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 377.
- (108) Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man* (1964; rpt London: Sphere, 1968), p. 60.
- (109) *Ibid.*, p. 10.
- (110) *Ibid.*, p. 61.
- (111) *Ibid.*, p. 66.
- (112) Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation* (1969; rpt Harmondsworth: Penguin, 1972), p. 46.
- (113) Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt* (London: Allen Lane, 1972), p. 86.
- (114) *Ibid.*, p. 107.
- (115) *Ibid.*, pp. 98-9.
- (116) *Ibid.*, pp. 87-8.
- (117) *Ibid.*, p. 125.
- (118) *Ibid.*, pp. 123-4.
- (119) *Ibid.*, p. 80.

(120) Ibid., p. 128.

(121) Ibid., p. 132.

Bibliography

Publications of the Institute

Studien über Autorität und Familie: Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung, Paris: Alcan, 1936.

Zeitschrift für Sozialforschung, Leipzig: Hirschfeld, 1932-3; Paris: Alcan, 1933-9; continued as Studies in Philosophy and Social Science, New York: Institute of Social Research, 1939-41.

Publications of the four major Frankfurt School figures

Theodor Wiesengrund Adorno

Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, VII, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

Et al., Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie, Neuwied: Luchterhand, 1972.

With Max Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, trans. John Cumming, London: Allen Lane, 1973.

‘Engagement’, in Noten zur Literatur, III, Frankfurt: Suhrkamp, 1965.

‘Erpresste Versöhnung: Zu Georg Lukacs’ Wider den missverstandenen Realismus’, in Noten zur Literatur, II, Frankfurt: Suhrkamp, 1961.

‘Fragmente über Wagner’, ZfS, 8 (1939).

Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen, Beiträge Zur Philosophie und ihrer Geschichte, 2, Tübingen: Mohr, 1933.

Minima Moralia: Reflections from Damaged Life, trans. E. F. N. Jephcott, London: NLB, 1974.

Negative Dialectics, trans. E. B. Ashton; London: Routledge & Kegan Paul, 1973.

With the assistance of George Simpson, ‘On Popular Music’, SPSS, 9 (1941).

‘Spengler Today’, SPSS, 9 (1941).

‘Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens’, ZfS, 7 (1938).