منظور أدورنو للطبيعة وحدود العلاقة بين الفلسفة والفن (التمايز/ التكافل)

Adorno's Perspective of Nature and The Limits of The Relationship Between Philosophy and Art (Distinction / Symbiosis)

الزيتوني خالد *[1]، عبد اللاوي عبد الله[2]

[1] جامعة محمد بن أحمد وهران2، الجزائر، zitouni_2013@hotmail.fr

[2] جامعة محمد بن أحمد وهران2، الجزائر، abdellaoui.abdellah@univ-oran2.dz

[1] مختبر بحث فلسفة: علوم وتنمية بالجزائر، جامعة محمد بن أحمد وهران 2

[2] مختبر بحث الفلسفة وتاريخ الزمن الحاضر، جامعة محمد بن أحمد وهران 2

تاريخ الاستلام: 2020/09/24 تاريخ القبول: 2020/12/04 تاريخ النشر: 2020/12/31

الملخص:

إذا كانت مهمة الفلسفة تتحدّد بالدفاع عن اللاّمُتطابق (اللاهوية)، وجلبه للتعبير ضدّ إكراه الهوية الذي يشكّل جوهر الهيمنة العقلانية، فإنّ الفلسفة في سعيها إلى ذلك تجد نفسها تتوسلُ بالمفهوم الذي يباعدها عن الحقيقة الملموسة للأشياء، لهذا تنعطف الفلسفة إلى الفن لدمج لحظة المحاكاة في سلوكها الخاص لتجاوز المفهوم، والتغلب على التحديد العنفي للتفكير المفهومي، مثلما يستدعي الفن الفلسفة للكشف عن حقيقته التي يبسطها بطريقة غير مفهومية، هكذا تتمفصل العلاقة التكافلية بين الفلسفة والفن، اللّذين يبقيان رغم ذلك مجالين متمايزين، لكل منهما ميزة تفصله عن الآخر، والتي ينبغي الدفاع عنها باعتبارها شرط وجود واستمرار لكلّ منهما.

الكلمات المفتاحية: أدورنو؛ الفلسفة؛ المفهوم؛ الفن؛ المحاكاة؛ الاستطيقا.

Absract :

If the mission of philosophy is determined by defending the non-identical, and bringing him to expression against identity coercion that

المنارة للاستشارات

ww

constitutes the essence of rational domination, so the philosophy finds itself mediated by the concept that distances it from the concrete reality of things, for that philosophy turns to art to incorporate the moment of imitation into its own behavior to transcend the concept, and overcome On the violent identification of conceptual thinking, as art require philosophy to reveal its truth that it Displays in an incomprehensible way, so this is how the symbiotic relationship between philosophy and art is articulated, which remain two distinct fields, each of them has an advantage that makes it separated from the other, which should be defended as it is at the same time the condition of their existence And their survival

Keywords: Adorno; Philosophy; Art; Concept; Mimesis; Aesthetic.

✱ **المؤلف المرسل: زيتوني خالد**، zitouni_2013@hotmail.fr

1. مقدمة:

إنّ محاولة فهم فلسفة **تيودور أدورنو** (1903–1969) Theodor W. Adorno أشبه بمكابدة سيزيفية لتركيب صورة متشظّية، أو إيجاد رابط بين مجموعة من الشّذرات المتناثرة، والصّيغ المتشابكة التي لا تعرض أفكارا نسقية متكاملة يمكن تتبعها إلى نهايتها لفهم معناها، ولا هي مرتبطة بطريقة استدلالية يمكن فهمها بطريقة استنتاجية؛ فلسفة **أدورنو** مستغلقة تذكّر إلى حد بعيد بالموضوع الذي لطالما فكرت حوله وهو الأعمال الفنية، فهذه الأخيرة لا توصل إلى محتواها إلاّ قليلا.

تستعصي فلسفة **أدورنو** على السّرد، وتقاوم بصلابة إعادة إنتاجها بسبب تداخل وتشابك موضوعاتها إلى الحد الذي يصعب معه فصلها، وكل محاولة في هذا السبيل قد تؤدي إلى فقدان تلاوين المعنى، لكن يبقى الشيء الوحيد المؤكد الذي قد يشكّل مفتاحا لفهمها هو أنّ هناك إحالة متبادلة بين أعماله الفلسفية والجمالية، بما يؤكد العبارة التي كان

المنارة للاستشارات
ww

يردّدها **أدورنو** باستمرار من أنه ضمن الفلسفة والفن كان يبحث دوما عن الشيء نفسه، وبالتالي فإنّ حيرته بين أن يصبح فيلسوفا بارعا أو موسيقيا ماهرا لم تكن عرضية، بل لها دلالتها العميقة التي سنكشف عنها في هذا السّياق من خلال الاجابة عن الأسئلة التالية: ما الذي كان يبحث عنه **أدورنو** ضمن الفلسفة والفن؟ ما علاقة الفلسفة بالفن؟ ما الذي اكتشفه **أدورنو** في الفن؟ هل هناك تمايز واختلاف بين الحقيقة الفنية والحقيقة الفلسفية؟ وما السبب الذي يجعل الفلسفة والفن يحيلان باستمرار على بعضهما البعض عند **أدورنو**؟

2. في حاجة الفلسفة للفن كميميزيس (Mimesis):

1.2 الفلسفة وإشكالية تجاوز المفهوم بالمفهوم:

تقف فلسفة **أدورنو** عند علاقة معقدة جدا بالفن، أو بتعبير أدق تجلب فلسفة **أدورنو** الفن باستمرار إلى المركز بطريقة تجعل من الصعب في النهاية رسم خطوط دقيقة بين ممارسة الفن وممارسة الفلسفة، لهذا أحاول هنا استبيان طبيعة هذه العلاقة، والكشف عن الكيفية التي تتداخل بها الإشكالات الفلسفية بقضايا الفن من خلال إعادة بناء مشروع **أدورنو** النّقدي من "جدل التنوير" إلى "النظرية الجمالية"؛ ففي Dialektik der Aufklärung **جدل التنوير**(1944) يتم تعيين سبب التشيّؤ والهيمنة الكليانية في العقل، الذي انقلب على ذاته بسبب الذّات المؤسّسة التي تقف خلفه وتوجّهه وفق رغبتها في السيطرة والسيادة على الطبيعة[1]، فهذه العلاقة البطريركية للذات بالطبيعة استتبعها تشويها وإغلاقا للأغراض التي من أجلها تكون الهيمنة على الطبيعة الخارجية مشروعة ومبرّرة؛ وبالتالي فإنّ هذا النوع من الممارسة، وهذا النمط من التفكير الذي اتخذه الفكر فيما سمي بعصر التنوير يعدّ انحرافا للعقل، الذي خلال مسار تقدمه كان يبطل بشكل منهجي العقلانية الغائية لنشاطنا الإنتاجي[2]. ذلك أنّ الوهم الذي يخلقه العقل ليس مجرّد تشويه للفكر فحسب، إنّه أيضا

المنارة للاستشارات
ww

والأهمّ من ذلك تشويها لموضوع الفكر، تشويها للعالم المجهول الذي يختلف إلى الأبد عن كل فكرة في العقل؛ هذا الأخير في تصميمه على تجاوز خوفه من المجهول يخلق صورة وهمية لعالم يتجاوز دائما نطاق الفكر، ويعيد تشكيل العالم وفق هذه الصورة المتمثلة في الفكر عن عالم يكون موضوعيا خلاف ذلك. هنا يكمن معنى التنوير، إنه على وجه التحديد القضاء على الاختلاف لتخليص العالم من المجهول بجعله معروفا بالكامل؛ ففي حين أنّ العقل في تاريخه المبكر تمثّل العالم على أنّه مغاير كشيء في حد ذاته، فإنّ العقل فيما بعد في تطوره من خلال العلم والتكنولوجيا اكتسب قدرة على إحداث تحوّل شامل في العالم على أساس تمثيلاته الوهمية؛ التنوير بمعنى مزدوج هو بالتالي التعبير عن العنف ضدّ الاختلاف المتأصّل بعمق في طبيعة الفكر، وفي فرض العقل على العالم الأشكال التي يتمثله بها كموضوع للفكر، وفي تحويل العالم وفقا لهذه الأشكال[3].

لم تكن الهيمنة إذن سوى نتيجة لجنوح العقل إلى السيطرة وخضوعه لطبيعة في ذاته منقسمة، والخروج من دائرة الهيمنة التي يعاد إنتاجها بشكل أعمى في الفكر، والواقع يقتضي تنوير العقل ذاته من خلال نقد محايث كحركة معاكسة ل"التدمير الذاتي للعقل"، تجعل من هذا الأخير "أكثر إنسانية وأقل آلية وأقل تمجّدا وأقلّ وقوعا في الشمولية والتوتاليتارية"[4]، كما يقول مؤلفا **جدل التنوير**. عملية تنوير العقل عن نفسه ممكنة فقط عبر الفكر المفاهيمي، والشرط الضروري لذلك هو أنّ المفهوم ذاته يتمّ قلبه ضدّ الاتجاه التشييئي للفكر المفاهيمي، فإذا كان المفهوم يعيد تقديم الطبيعة في وضع متشيّئ بمنح نفسه بالتالي وسيلةً لفهمها وإخضاعها، فإنه يخفي أيضا قدرة على وضع مسافة إزاء "بعده الوهمي الخاص" قد تجعل منه وسيلة لإنقاذها، وهذا ما تجعل منه الفلسفة قاعدة لمهمتها التنويرية، إذ يساعد الفن الفلسفة في مهمتها هاته على اعتبار أنهما يشتركان في طموح مشترك نحو الفردية[5].

المنارة للاستشارات
ww

التحدّي الذي تواجهه الفلسفة اليوم هو أنها ذاتها تَتَوَسَطُ بآليات الهيمنة التي تسعى إلى التحرّر والانفكاك منها، والتي يمكن تحديدها في الذات المؤسّسة (النسق/القصدية)، وفي المفاهيم بوصفها ترسباتٍ لصيرورة التنوير المشحونة بآليات قمعية إكراهية كالتصنيف والتحديد، ومن هنا وبما أن الأيديولوجيا صارت ثاوية ومتضمنة في مواد التفكير وطرقه وأهدافه، فإنّه من الضّروري البحث عن صورة للفكر تجعل دلالة المفاهيم غير ما هي عليه الآن. هذا ما عكف عليه **أدورنو** من خلال بحثه ومحاولته المستمرة لإيجاد وتنمية "أنماط من التفكير وأشكال خطابية يمكن أن توصف بالبنائية، وذلك من أجل أن يدرك الطابع الاجتماعي لذاتيتنا وخطابنا، ومن أجل أن يجنّبنا التماثل العنيف بين الذات والموضوع...، آملاً [أدورنو] أن يعيد الاعتبار إلى المميّزات الخاصة وإلى الوجود الفردي، وهما لطالما كانا مهددين بالتأثيرات المعقلنة للنسق"[6].

يجعل **أدورنو** من الدفاع عن اللاّمُتطابق (اللاّهوية*) Non identical المقموع من قبل العقل الأداتي الوظيفة الأولى والنهائية للفلسفة باعتبارها جدلا للتحرر، على هذا الأساس شرع في تأمّل نقدي لتاريخها الذي رأى فيه تاريخا للإخفاقات، فقد كانت هناك – حسب **أدورنو** – محاولات عدّة للتعبير عن اللاهوية Non identity انتهت كلها بالفشل، فقد قدّم **هيغل** (1770–1831)Georg Wilhelm Friedrich Hegel محاولة لا مثيل لها لإظهار عن طريق مفاهيم فلسفية المتغاير وغير المتجانس، وأبرز العلاقة الديالتيكية بين الذات والموضوع، لكنه سرعان ما أبطلها لصالح الذّات كروح مطلق تتلاشى فيها الاختلافات وتزول التناقضات بين العقلي والواقعي، ممّا يعني أنّ الذّات تستمر كأساس لكل ما هو عقلي وواقعي[7]. وهي النتيجة نفسها التي انتهى إليها **إدموند هوسرل** (1859–1938) Edmund Husserl من بعد، فهو الآخر قام بمحاولة جادة لبلوغ العقل، وأعلن عن نيّته في تجاوز الهوة

المنارة للاستشارات
ww

التي وضعتها المثالية بين الفكر والواقع، وعمل على تطهير المثالية من الفائض التجريدي لكنه في النهاية لم يفجّر المثالية، وظلّت الفينومينولوجيا تدور في فلك الحقيقة المستمدة من العقل، الذي يظلّ قائما بذاته ولم يقدم **هوسرل**، على الرغم ممّا يبديه من مرونة وانفتاح تجاه الواقع، إلاّ وصفا شكليا لعلاقة الشعور بالظاهر، ومن هنا وبعد هذه الاخفاقات لا تزال هناك حاجة متجدّدة لبلوغ العقل وإدراك الحقيقة[8].

في دراسة خصصها **أدورنو** للفيلسوف **هيغل**، عرّف هذا الأخير الفلسفة قائلا: "إذا أمكن تعريف الفلسفة فسيكون الأمر أشبه ببذل جهد للحديث عما لا يمكن قوله، لجلب اللاّمُتطابق non-identique للتعبير، عندما يعرفه التعبير دائما"[9]؛ هذا التعريف المختصر يعطي إشارة دقيقة لما يشكّل في نظره يوتوبيا معرفية، مع الاحتفاظ هنا بأن اليوتوبيا والرهانات الفلسفية الابستيمية تتداخل مع الرهانات الاجتماعية والسياسية عند **أدورنو**، حيث يرتبط البعدان على نحو لا ينفصم، فإعطاء صوت للاّمُتطابق دون فرض عليه إكراه الهويّة يشكّل بالنسبة إلى **أدورنو** المقصد الذي يتحدّى بوضوح ما يشكل جوهر الهيمنة العقلانية: اختزال الآخر واستحالة وجوده بذاته. ومع ذلك تصطدم رغبة الفلسفة في إظهار اللاّمُتطابق (اللاهوية) كنفي محدّد بوسائلها الخاصة، التي عن طريق التحديد تجعل أو تردّ المختلف إلى متماثل والخاص إلى عام والمتنوّع إلى الوحدة، وبالتالي ما يجعل المعرفة ممكنة هو نفسه أيديولوجي بحاجة إلى نقد.

في تعقّبهما الجينيالوجي لجدل التنوير يعزو **أدورنو** و**ماكس هوركهايمر** (1895-1973) Max Horkheimer ظهور المفاهيم إلى صيرورة السيطرة على الطبيعة والتخلص من الخوف الأسطوري، فعن طريق المفهوم يتم تحديد دلالة الأشياء وهويتها من الجهة التي يراد منها استخدامها والتحكم فيها، فيتمّ تصنيفها ضمن كليات كمية أو عددية مجردة أو مفاهيم عامة يزعم أن جميع الأشياء تندرج تحتها، وحينذاك عندما يصبح كل شيء في الطبيعة

المنارة للاستشارات
ww

شفّافا ومعروفا يزول الخوف الذي كانت توحي به الطبيعة ك"مانا" غامضة ومتقلبة وغير متوقعة، صحيح أننا لا ندخل النهر نفسه مرتين لكن هذا الأخير رغم ذلك صار يشار إليه الآن ودوما بالاسم نفسه[10]. وهذا يعني أنّ الإنسان قد تمكن من التوطيد المعرفي للواقع المتحرّك، ونزع السحر عن العالم وأنشأ الشروط الضرورية للتحكم في الطبيعة؛ غير أن هذه العملية تضمنت نزعة محايثة للتشيؤ، ليس فقط من حيث اختزالها الأشياء العينية إلى وحدات دلالية مفهومية مجردة بل كذلك في حفر هوّة بين الحدس والمفهوم، واستبدال تقارب المحاكاة للفكر السحري بالمسافة الباردة للعقل وفصل العلامة عن الصورة، فاللغة "باعتبارها نسق علاماتٍ، كان على اللغة أن تهبط إلى العد والحسبان؛ ولتعرف اللغة الطبيعة كان عليها أن ترفض المشابهة معها، أما بوصفها صورة كان عليها أن تعاند لكي تصبح مجرد انعكاس، وأخيرا وحتى تكون اللغة طبيعية جدا كان عليها أن تمانع في معرفة الطبيعة"[11].

الثّمن إذن الذي تدفعه اللغة بسبب انخراطها في إنتاج المعرفة عبر الأحكام والتحديدات هو بعدها عما تريد قوله، "فمن خلال تشغيل الناس لعقلهم يبتعد الناس عن الطبيعة ليجعلوها إذا صح القول أمام أنظارهم ليروا في نهاية الأمر كيفية السيطرة عليها بما يشبه الشيء أو بما يشبه الأداة والذي يبقى في شتى الظروف هو نفسه قاسما للعالم، المعقد والمختلف وما هو معروف وواحد ومتماه، كذلك هو المفهوم الأداة المثالية التي تسمح بالإلمام بكل الأشياء من الطرف الذي يسمح بالإمساك به" [12]؛ ومن هنا فاللغة مُتَوَسَطَةٌ بدمغة إمكانياتها الخاصة أي بالمفاهيم التي تعتبر الحامل الرئيس لتفكير الهوية، وهذا يحتّم على اللغة أن تعمل ضد ذاتها بالانخراط في عملية تأمّل نقدي ذاتي من أجل تحرير المفهوم من السحر، فقد كان كل عمل **أدورنو** فيNegative Dialektik **جدل السلب** (1966) يتمثل في إقامة الشروط لمثل هذا التأمّل الذاتي من أجل تحقيق رهان الفلسفة في "تجاوز المفهوم

المنارة للاستشارات
ww

عن طريق المفهوم" باعتباره شرطا ضروريا للكشف عن اللامفهومي وهذا لا يمكن تحقيقه إلاّ من خلال تغيير اتجاه المفاهيمية ومنحها انعطافة نحو "عدم الهوية" والذي هو مفصل "**الجدل السلبي**".

2.2 الميميزيس لترميم الهوة بين الحدس والمفهوم:

رغم ما ذكرناه آنفا يظلّ **أدورنو** يؤمن بأن اللغة ليست متشيّئة بطبيعتها أو بسبب منطق كامن فيها يفرض عليها بصورة قبلية هذا النزوع للتّجريد والتشيؤ، بل يعزو ذلك إلى الضغوط والالتزامات الاجتماعية والذاتية العميقة الجذور التي تجعل اللغة تؤدي هذا الدور المريب، أي في ما يسميه **أدورنو** "القصد"، ولهذا إذا تمّ ترتيب المفاهيم في كوكبات وراء القصد الذاتي يمكن أن تنفتح على المختلف والمتغاير، وبإمكانها أن تعبر عنه وتمثله[13]. ومع ذلك تبقى هذه التجربة هشّة وغير مضمونة تحمل نوعا من الاستحالة تجعلها تأخذ طابعا مثاليا، على اعتبار أن المفاهيم تشكلت من قبل ما كان غير مفهوم، وإذا كان لابد من فهم ذلك فلن يكون إلاّ مفهوميّا، وهذا يجعل المفاهيم متواطئة مع ما تسعى إلى التغلب عليه.

يمكن بسط هذا المأزق أو الحرج الذي تقع فيه الفلسفة في محاولتها تمثّل اللاّمُتطابق (اللاهوية)، الآخر كالتالي: أولا الفلسفة هي قبل كل شيء وعي اللاّمُتطابق بين الفكر والواقع، وبالتالي فهي التفكير في الشيء الآخر، أي تفكير ما ليس مفهوميا بوساطة المفهوم. ومع ذلك فإنّ هذا الأخير هو نفسه ما يجعل تفكير الآخر أو العيني مستحيلا، فالفكر يعني التحديد ولا يمكن أن يكون هناك تحديد من دون تماثل بالهوية، لأن المفاهيم عندما تفكر لا تستطيع قول إلاّ ما تموضعه بنفسها بصورة مجرّدة، هنا تكمن أيديولوجية المفهوم، وهنا أيضا يكمن عوز الفلسفة في أنها تفكر بوساطة المفاهيم التي تفصلها عما تفكر فيه؛ هذه هي المسافة التي تتحرك فيها الفلسفة وتختبر فيها الأشياء.

المنارة للاستشارات
ww

تكمن المشكلة إذن في أننا لا نستطيع عبر المفاهيم بلوغ أشكال من الخبرة تتناسب مع العملية المفاهيمية لتفكيرنا، لأنّ ما يقصده **أدورنو** باللاّمُتطابق (غير المتطابق) هو بالضبط ما لا يتوافق مع الوظيفة التأسيسية والمحدّدة للمفاهيم أي تمييز الخواص والصفات كحالات لمفهوم أو تندرج تحته[14]. وبالتالي تبقى الفلسفة معرفة خطابية تفتقر إلى ظهور الأشياء، أي تفتقر إلى الحقيقة؛ يمنحنا إذن هذا النوع من المعرفة الوضوح والصرامة والدقة لكنه يحرمنا القرب إلى الأشياء، (الحقيقة)؛ لكن هذا لا يعني بالنسبة إلى **أدورنو** التخلّي عن المعرفة الاستطرادية ورفضها، ولا فتح درب آخر للفلسفة، فالمفاهيم وحدها يمكن أن تجسّد ما يكبحه المفهوم، المفهوم هو أورغانون الفلسفة، كما أنّ ما يتجاوز المفهوم يظلُّ موجودا كتطلب داخل المفهوم، علينا فقط أن نكافح لتجاوز كل ما تمليه المفاهيم؛ إنّ مهمّة تجاوز المفاهيم ليست شيئا يتمّ استحضاره من الخارج، ولكنه أمر تستدعيه المفاهيم نفسها كلما تمّ استخدامها كمفاهيم، ومن هنا فـ**أدورنو** لا يبتغي طرح المفهوم، وإنما تصحيحه وتوسيعه عن طريق دمج عنصر آخر فيه يجده في الفن ألا وهو "**الميميزيس**"[15].

المحاكاة هي العنصر الذي اكتشفه **أدورنو** في الممارسة الفنية وأراد إدماجه في الخطاب الفلسفي، وهنا تكمن أهمية الفن للفلسفة، إذ يعتقد **أدورنو** أن خلال صيرورة التنوير أو نزع السحر عن العالم، كل شيء مسّه تشيؤ العقل، واللغة، ثم فصل الحدس عن المفهوم، "وحدها الأعمال الفنية الأصيلة هي التي نجحت في تحاشي مجرد التقليد لما كان قائما سلفا"[16]. وقد عنيا مؤلّفا **جدل التنوير** بذلك أن الفن تحت تأثير تقسيم العمل أنشأ دائرته الخاصة، لكنه نتيجة ذلك أيضا أصبح خاضعا لقانونه الخاص يتمتع باستقلالية التي هي الشرط الذي جعله فضاءً لتجلي الحقيقة، فالفن باعتباره ممارسةً مناوئةً للواقع يعكس حقيقة الواقع من حيث يعيد ترتيب عناصره وفق أسس جمالية مختلفة، حيث يقول المؤلفان في

المنارة للاستشارات
ww

السياق نفسه أنّ الفن: " يحافظ (...) على وراثة السحر، يقيم هذا الرفض تباينا بين الصورة الصافية والواقع الفيزيائي إذ يحتفظ لنفسه بعناصره، يمتاز العمل الفني بطبيعته بالمظهر الجمالي، فهو أشبه بالحدث الجديد المخيف الذي يشكل جوهر السحر البدائي: إنه تمظهر الكلية في الجزئي، كما أن العمل الفني يقوم بوظيفة ثنائية إذ من خلاله يكتسب الشيء بعدا روحيا ويصبح تعبيرا عن قوى الطبيعة، وهذا ما يشكل هالته. والفن بوصفه تعبيرا عن الكلية فهو يسمو ليطاول ما يمثل المطلق، الأمر الذي دفع الفلسفة لترفعه على المعرفة المفهومية"[17].

يشير مؤلفا **جدل التنوير** هنا إلى محاولة بعض الفلاسفة على غرار **هيغل** و**شلينغ** F.W. J. Schelling (1775–1854) و**هيدغر** M.Heidegger (1889–1976) إعادة للفلسفة سلطتها التي اهتزت بسبب سيادة النزعة العلمية، ونشر **كانط** E. Kant (1724–1804) لكتابه **نقد العقل الخالص** (1781) الذي وضع فيه حدودا صارمة لقدرة المعرفة الانسانية بعد الانفصال الجذري بين الحدس والمفهوم، حيث انتفت بحكم ذلك كل امكانية لبلوغ حقيقة مطلقة غير مشروطة، ومن هنا أجرى كل فيلسوف من هؤلاء انعطافا نحو الفن بناءً على تطلعات فلسفية تتركها الفلسفة دون تحقق بسبب مشروطيتها وضعف وسائلها، أي أنّ الأمر يتعلق أساسا برغبة فلسفية يجري نقلها إلى الفن، تمثلت لدى **شلينغ** في "ايجاد علاقة مع المطلق" وعند **هيدغر** في "كشف الوجود"[18]. الأمر نفسه بالنسبة إلى **أدورنو** الذي اتجه إلى الفن لترميم الفصام بين الحدس والمفهوم، واستعادة تجربة المحاكاة المفقودة في الفلسفة بسبب المفهوم والنزوع القصدي للعقل، حيث يكتشف **أدورنو** في الفن سواء الموسيقى أو الرسم وخاصة الأدب لدى **ايشندروف** J.V.Eichendorff (1788–1807) و**بيكيت** (1906–1989) S.Beckett و**هالدرلين** F.Hölderlin (1770–1843) ما يسميه تجربة الغريب، التي يقصد بها اغتراب الذات عن اللغة، حيث تصبح هذه الأخيرة ضمن لحظات التجربة الأدبية

المنارة للاستشارات

وفي الشعر خاصة منفصلة عن الذات وغريبة عنها مثلما يتجلى بوضوح في أشعار **ايشندروف** و**هالدرلين**، حيث يغيب في أشعارهما الدور المتماسك والتركيبي للقطب الذاتي، وتبدو اللغة خارج سلطة الذات وتحكمها، حيث لا تخدم القصد الذاتي الذي يتجه غالبا نحو التكامل والنظام والوحدة المؤسسة على الذات، الأمر الذي يتيح لهذه التجربة الاقتراب من الآخر، فتصبح اللغة في نهاية المطاف مشابهة وجزءا من الطبيعة المتمثلة.

"تعليق الأنا" الذي يقرؤه **أدورنو** عند الشاعريْن، والذي تبعا له تصبح اللغة تتحدث بدلا عن الذات، سيعتبر من قبل **أدورنو** نموذجا ممكنا لتحرر الطبيعة المقموعة التي تعطى لها الكلمة، فاللغة المحررة جزئيا من الرقابة والمقاصد الذاتية تتحوّل إلى طبيعة ثانية، أي وسيطا للطبيعة تتحدث من خلالها، وهذا ما يشكل لحظة المصالحة مع غير المتطابق (اللاهوية). إنّ ما يحدث في التجربة الشعرية هو بالضبط التضحية بالذات التي تجعل من كلمتها أداة للهيمنة، فعبر اطلاق العنان لدوافع اللغة تسعى الكتابة الشعرية إلى بلوغ ما يشكل هنا قلب يوتوبيا الأدب : ترك الآخر يتكلم. عند هذه اللحظة تتحرر اللغة من التشيؤ فتحتوي الطبيعة التي تبقى حية أمامها[19]. هذا هو الشيء المميز في الفن الذي تريد الفلسفة أن تستلهمه منه وتدمجه في سلوكها الخاص، دون أن تصبح مع ذلك فنا أو تستنفذ نفسها فيه، فالفن والفلسفة رغم وجود علاقة تكافلية بينهما إلا أنهما منفصلان لكل منهما ميزة خاصة به تجعله ينفصل عن الآخر؛ هناك علاقة ديالكتيكية بين الفلسفة والفن كان يسعى **أدورنو** إلى ابرازها ضمن فلسفة الفن، والتي تشكل أساس تصوره لمعنى الجماليات، لهذا نرى لزاما علينا استبيان حدود هذه العلاقة وطبيعتها.

المنارة للاستشارات
ww

3. العلاقة التكافلية بين الفلسفة والفن وحاجة الميميزيس للمفهوم:

1.3 نقد منظور هيغل وهيدغر لعلاقة الفلسفة بالفن:

هناك أوجه وأبعاد متعددة لعلاقة الفلسفة بالفن، فناهيك عن أهميته الاجتماعية وعلاقته بالنظرية النقدية الاجتماعية كشريكين متساويين بالنظر لما يعرضه من حقائق نقدية كاشفة عن المجتمع، فإنّ الفن يمثل نوعا من الممارسة العقلانية، ونمطا من العلاقة بالطبيعة قائمة على الميميزيس كعلاقة أوّلية بالطبيعة يذكّر بها الفن، فهو لا يعكس الواقع الخبري بطريقة مباشرة كما تزعم الواقعية، وإنما يحاكي الواقع بطريقة فريدة كممارسة مستقلة باعتباره النقيض لأسس الممارسة الاجتماعية، لهذا يقيم **أدورنو** جمالياته السلبية على المعادلة التالية: الاختلاف الجمالي والتمايز بين الجمالي وغير الجمالي هو في الواقع سلبا جماليا؛ إنه فقط من خلال تصور الأعمال الفنية في علاقتها السلبية بكل ما هو غير فني يمكن فهم الاستقلالية لهذه الأعمال والمنطق الداخلي لتمثيلها والطريقة التي تتكشف فيها الحقيقة. بالنسبة إلى **أدونو** العمل الفني موجود كنموذج مكافئ لسياقه التاريخي والمادي، نموذج يوضح تناقضاته ويشير إلى ما يحجبه، وبالتالي فإنّ سلبية العمل هي في الوقت نفسه، سلبية النقد الذي يوجهه ضد هذا السياق، والإمكانات التي يثيرها بشكل سلبي كتناقض حي[20].

تتجلى المكانة المركزية للفن والأهمية القصوى لتجربته في أنّ هذه الأخيرة اكتسبت شكلا سلطويا وصلاحية خارج مجالها، وبالتالي تحوّلت إلى خطاب معياري لا تقتصر سلطته على المجال الضيّق للصحة الجمالية، وإنما يمتد تأثير شكل الإدراك فيها إلى أشكال الإدراك في الخطابات الأخرى غير الجمالية، حيث يجسّد العمل الفني في ذاته العقل باعتباره تموضعا له، الأمر الذي يتيح بالتالي دراسة العقل من خلال دراسة الأعمال الفنية، وهذا بالضبط ما يحمله **أدورنو** على النظرية الجمالية، التي تضطلع فيها التجربة الجمالية

المنارة للاستشارات
ww

بوظيفة استكشافية وتنشيطية لنقد العقل الذي يفهم على أنه نقد لآليات الخطاب غير الجمالي وابراز الصورة الحقيقية للعقل[21]. وإذ يركز **أدورنو** على الأهمية الفلسفية والاجتماعية للفن لا يختزل ولا يلغي أحدهما لصالح الآخر على نحو ما فعل **هيغل** و**هيدغر**، فكلاهما حسب **أدورنو** لم يستوعبا هذه العلاقة بشكل صحيح، والنتيجة كانت استيعاب أحدهما في الآخر أو إلغائه نهائيا.

لقد أبدى **هيغل** و**هيدغر** موقفا معارضا من النزعة الشكلية والنزعات الوضعية، التي تعتبر الفن ممارسة لا عقلانية باعتباره مجرّد منشط حيوي ولعبة مجانية، وأكدّا على أهمية الفن كمحل لتكشّف الحقيقة، ونتيجة لذلك فهو يستحق المعالجة الفلسفية، إلاّ أنّ هذا الاعتبار ذاته ينطلق من موقف فلسفي معيّن يفضي إلى نتيجة حتمية تنتهي عند **هيغل** إلى الغاء الفن لصالح الفلسفة باعتباره زائدا عن اللزوم، فالفن هو المظهر الحسّي لتجلّي الرّوح في لحظة اغترابها عن ذاتها، لكن حين تعي الرّوح ذاتها كفكرة في الفلسفة باعتبارها الشكل الأمثل للتّعبير عن المحتوى الروحي للفكرة حينذاك يتقلص دور الفن، ويتحوّل إلى شيء زائد عن اللزوم، ولهذا لا غرابة في أنّ **هيغل** يقدّر فلسفة الفن أكثر من موضوعها (الفن) باعتبارها لحظة أو طورا من أطوار وعي الروح بذاتها أثناء عودتها من اغترابها الحسّي[22].

أما **هيدغر** فيؤكّد على الأهمية الفلسفية والأنطولوجية للفن باعتباره المكان الذي تتكشّف فيه حقيقة الوجود، فالأثر الفني ليس استنساخا لكائن موجود، وإنما استنساخ لماهية الشيء: ظهور أو حدوث الحقيقة في العمل كحدث إبداعي لكائن فريد يحدث مرة واحدة فقط؛ الحقيقة هي عبارة عن انكشاف وإشراق لا يكون إلاّ في لغة شاعرية، ولهذا كان على الفلسفة أن تحاكي الفن، وتتّخذه أنموذجا لها وتتشكّل وفق نمطه؛ يقول **أدورنو** مفسّرا هذه الدعوى الأخيرة ل**هيدغر** بأنّه بعد أزمة العقل والثقافة العقلية/ العلمية، أي بعد أزمة الثقافة

المنارة للاستشارات
ww

الميتافيزيقية/ الإنسانية لم تجد الفلسفة الهيدغرية دربا آخر للبقاء على قيد الحياة سوى محاكاة الفن الذي يتحوّل بالفعل إلى أنموذج للفلسفة، وبالتالي العقلانية أو المعرفة المفاهيمية للفلسفة يتمّ التخلي عنها لصالح معرفة شاعرية للفن، الذي يتمّ تجريده مسبقا من إنسانيته وتصوره على أنّه "قول الكينونة". فالفلسفة، والفكر المفهومي– حسب زعم **هيدغر** – هو "عدوّ التفكير"، للفكر الشاعري للفن الذي لا يزال مخفيا، لكنه سينتهي بإزاحة الفكر الموضوعي للمفهوم[23].

لقد مثّلت جماليات **هيغل** و**هيدغر** محاولة مهمّة لِكُنْهِ الظاهرة الفنية وأبرزت علاقة الفلسفة بالفن، إلاّ أنّ النتيجة كانت إلغاء أحدهما لصالح الآخر، وهذا لا يعني شيء سوى قصور في فهم هذه العلاقة وخصوصية كلا المجالين، حيث يؤكّد **أدورنو** أنّ الفلسفة والفن غير قابلين للفصل وأنّهما في صلة وثيقة ببعضهما البعض نظرا لحاجتهما المتبادلة إلا أنهما منفصلان متمايزان، لكلّ منهما خصوصية معينة يقوم عليها، لهذا فالدّفاع عنهما يقتضي الفصل بين المجالين؛ إنّ الفن لا يمكن أن يكون ولا ينبغي أن يكون أنموذجا للفلسفة، و"الفلسفة التي تحاول تقليد الفن، التي ترغب في تحويل نفسها إلى أثر فني، ستمحو ذاتها"[24]. إنّ تقاربها مع الفن لا يخوّل لها الاقتراض من الفن، المفهوم هو أورغانون الفلسفة التي لا يمكنها البقاء خارج دائرة المفهوم.

النتائج التي انتهت إليها جماليات **هيغل** و**هيدغر** نبّهت **أدورنو** إلى شيء مهم، وهو أنّه لا يكفي التأكيد على تميّز المعرفة الفنية مقارنة بالمفاهيمية، لأن ذلك من شأنه أن يتحوّل إلى قمع للمعرفة المفاهيمية الفلسفية، فقد بالغ **هيغل** في تقدير المعرفة العقلانية المفهومية على حساب الخصوصية المعرفية للفن، وفعل **هيدغر** الشيء نفسه مع المعرفة الشاعرية على حساب المعرفة الاستدلالية للفلسفة؛ أمّا الدفاع عن الفلسفة والفن معا فيقتضي صيانة الاختلاف بينهما بإعادة تأسيس الاستيطيقا دون الخلط بين المجالين باختزال أو

المنارة للاستشارات
ww

استيعاب أحدهما في الآخر؛ هذا هو الاتجاه الذي سيسلكه **أدورنو** ويقوم على القاعدة التالية: الفن له علاقة بالمعرفة مرتبط بالحقيقة إلا أن معرفته مميّزة ليست استدلالية، أي توجد إلى جانب المعرفة الفلسفية[25].

2.3 التجربة الجمالية بوصفها تجربةً فلسفيةً:

الفن باعتباره سلوكا ميميزيسيا يقدم معرفة فورية، مباشرة، وتحدث هذه التجربة بين خاص وآخره، حيث يتم استيعاب الآخر بشكل غير قصدي بدون مناسبته مع الذات، وبدون مقاربته أو تحديده وفق مصالحها المعرفية والعلمية، ولهذا لا تزال هذه التجربة تنعقد في إطار قبل– حدسي، ويعرّف **كانط** الحدس بأنه علاقة مباشرة بهذا الخاص، لكن لا يحدث إلاّ حين يعطى لنا الموضوع. يحتفظ الفن بهذه اللحظة الأوّلية للإدراك ويرث إضافةً إلى ذلك، شيئا من الممارسة السحرية، إلاّ أنّ **أدورنو** يميّز هنا بين المحاكاة (الميميزيس) والسّحر ويرى أن المحاكاة أحد رواسب السّحر المتبقية التي يبدو أنها فقدت وظيفتها الأصلية منذ فترة طويلة، والتي كانت مرتبطة بطبقات بيولوجية للحياة البشرية، غير أنّ محاكاة الفن لا تقلّد شيئا ولكنها تستوعب نفسها في هذا الشيء، حيث تأخذ الأعمال الفنية على عاتقها تحقيق هذا الاستيعاب، ويعتبر **أدورنو** هذا التقارب غير المفهومي بين الذات والآخر غير الموضع شكلا من أشكال الإدراك يتميز بالاعتراف بالخصوصية الحسية للآخر دون الاستحواذ عليه[26].

تتمّ هذه المحاكاة في إطار شكلي خالص وبطريقة مباشرة إلا أنها مع ذلك تفترض تمييزا مفهوميا مسبقا، تتضمن قدرة على تمييز السّمات المميّزة للآخر، فتركيز **أدورنو** على الجانب الحدسي لا يعني أنّه ينكر وجود أيّ وساطة مفهومية في اللحظة الحدسية، فهو بدلا

المنارة للاستشارات
ww

من ذلك يتساءل عن ضرورة تفسير امتلاك الخواص على أنّها استيعاب وهيمنة؛ إنّ الميميزيس ليس نقيّا أبدا ولا علاقة مباشرة لخاص بخاص، بل إن النشاط المحاكاتي يتشكل دائما بالروح، والتي يعاد إنتاجها بصورة ديالكتيكية في العمل الفني[27].

لقد كان **هيغل** أوّل من أشار إلى هذا الجوهر الديالكتيكي للروح وللتجربة الفنية، لكنه لم يفهمها ديالكتيكيا وإنما حجبها وخانها بدافع فلسفي آخر، وهو مبدأ الهوية الذي يسكن فلسفته، في حين أنّ الدياكلتيك الحقيقي يتناقض مع مبدأ الهوية، ومن ثمّ لا يقوم بإسقاطات وإفراغ المحتوى على الفن، وإنما يلازم موضوعه بصورة محايثة، ويبيّن التوتر الدائم بين عناصر الموضوع الروح والشيء بدون اختزال أحدهما في الآخر[28].

يتعارض الديالكتيك إذن مع مبدأ الهوية، لهذا فالتجربة الجمالية لابد أن تكون تجربة ديالكتيكية بالحفاظ على التوتر مع موضوعها، بأن تحاكي التوتر والديالكتيك الذي يطبع موضوعها، وبما أنّ الفن ديالكتيكي بامتياز فإن الإستيطيقا ستكون المجال المميّز لهذا الديالكتيك، فالأثر الفني موضوعها بنية متناقضة ومحل لصراع المتناقضات والتوتر الدائم بين الشيء وآخره وتتأتي هذه السمة الديالكتيكية أساسا من سلوكه المحاكاتي حيث يستوعب العمل الفني آخره بصورة مباشرة غير مُتَوَسَطَةٍ مفهوميا في الشكل[29].

لكن الفن ليس شكلا محضا بل يبسط حقيقة فهو روحي، غير أن الرّوح تتجلى في اللاروحي أي الشكل، وهنا يكمن الاختلاف الجوهري بين **هيغل** و**أدورنو**: ففيما يتصور **هيغل** الروح كشيء مفارق يتجلى في الأثر الفني، أي أنها تكتشف ذاتها في آخرها ويجعل من هذا التجلي مجرّد مرحلة سرعان ما تتغلب عليها عن طريق ميزة الوعي الذاتي فيرتفع الجدل، فإنّ الروح التي اكتشفها **أدورنو** في الأعمال توجد في لحظة اغتراب دائم عن ذاتها، وتتجلى بصورة محايثة في آخرها، أي الشكل المادي للعمل الفني؛ و"إذا كان روح الآثار الفنية يشع في ظاهرتها الحسية فإنّه لا يشع إلّا من حيث هو سلب لها بما هو الاتحاد

المنارة للاستشارات
ww

بالظاهرة التي في الوقت نفسه مغايرة لها، روح الآثار الفنية لصيق بشكلها ولكنه ليس روحا إلّا من حيث يتعدى الشكل أنه لم يعد هناك فرقا بين البيان والمبيّن وبين الشكل المحايث والمغزى"[30].

تشترك الأعمال الفنية إذن مع الفلسفة المثالية في تطلعها إلى المتعالي، والطموح إلى تمثيل المطلق أي ما يتجاوز المطابقة مع الذات، فالفن محايثة ذاتية لكنه يشير إلى ما يتعداه، لكن كون الأعمال الفنية أكثر ممّا هي عليه أو تقول أكثر مما تبدو، هذا لا يعني كذلك فقط ما يثيره الشكل من قشعريرة، فهذا غير كاف لتحديد هذا "الأكثر"، الذي به الأعمال تكون غير ما هي عليه، فالأعمال تثير حقيقة في ترابط لحظاتها ما يتجاوزها ويتعالى عليها، ذلك الذي يقع ضمنها وينفلت منها معنى غير قابل للتحديد نشعر بتلك الدلالة و لا نقبض عليها[31].

رغم أنّ العمل الفني مُتَوَسَطٌ بالتاريخ الفعلي بوصفه الكتابة اللاواعية للتاريخ، يعبر عن آلام ومعاناة من هم تحت الهيمنة والقمع وبالتالي إدراك مغزاها والتاريخ المحايث لها والمخزون فيها يتطلب تحليل الآثار إلا أن حقيقتها تقوض ماهيتها التصويرية، فلا تتجسّد روح الأعمال في الشكل إلا كتأثير لذلك التوتر الذي يوحي بما يتجاوز العمل، ومن ثمّ لا يمكن إدراك روح الأثر الفني في تطابق مباشر مع ظاهرته؛ ينبجس روحها من ذلك التوتر القائم بين عناصر العمل الفني أي في تلك الصيرورة المحايثة، ومن ثمّ فإنّ فهم العمل مشروط بالتمكن من تلك الصيرورة[32].

لحظة الغيرية هذه أي كون العمل الفني شكلا يوحي بشيء يتجاوزه أو ما يطلق عليه **أدورنو** "الروح" يجعل النظر إلى الفن شكلا إستيطيقيا خالصًا غير كاف ولا يعبر عن حقيقة الفن، فالأعمال تتشكّل ديالكتيكيا ممّا هو براني ومما هو جواني، تعبر عمّا هو إستيطيقي

المنارة للاستشارات
ww

وما هو غير إستيطيقي، لذلك فإنّ المقاربة الصحيحة هي التي تأخذ بعين الاعتبار هذه اللحظة الديالكتيكية بهذه الطريقة فقط تتجاوز التجربة الجمالية الشكلية المحضة[33].

لقد أدركت جماليات **هيغل** هذه اللحظة من حيث إنها تتعامل مع العمل الفني أكثر من شكل خالص، "لكن الجدلية المثالية الهيغيلية التي تفكر الفن بوصفه مضمونا تتقهقر في الوقت نفسه إلى جدلية فجّة وقبل – استيطيقية فهي تخلط بين المعالجة الخطابية أو التصويرية للمواد وتلك الغيرية التي هي من قوام الفن (...) ينفي **هيغل** تصوره الجدلي للاستيطيقا بسبب هيمنة الأيديولوجيا على المعالجة الاستيطيقية الحقيقية" [34].

محتوى الحقيقة أو روح العمل يجب أن يستنبط من الأعمال ذاتها عن طريق تحليل نقدي محايث، وليس افراغ محتوى من الخارج عن طريق فلسفة مطبقة – كما فعل **هيغل** –، حيث يقول **أدورنو** "إنّ الجماليات ليست فلسفة مطبقة، بل هي بالأحرى فلسفية" [35]. وهي كذلك بمعنيين لدى **أدورنو**: الأول يتعلق بالتجربة الجمالية كتجربة فلسفية، والثاني يتعلق بالتطلب الفلسفي المكتشف في الفن؛ بالنسبة إلى المعنى الأول المتعلّق بكون الاستيطيقا فلسفية في ذاتها، فيعني به **أدورنو** أنّ الاستيطيقا فلسفية ليس لأنها فلسفة مطبقة، إنها فلسفية لأن التجربة الجمالية كموقف للفكر في مواجهة موضوعها الجدلي. الاستيطيقا انطلاقا من مبدأ فينومينولوجي تتجه وتهتم بالظاهرة الفنية باعتبارها المكان الذي تنبسط فيه الحقيقة، لهذا رفض **أدورنو** معرفة المواضيع الجمالية من الخارج، وأكد أنّ فهم الأعمال يجب أن يكون محددا بصرامة من خلال موضوعها[36]، لكن محتوى الأعمال لا يستنفذ فيها، فهي تحيل باستمرار على ما يتعداها، ومن ثم فإنّ الأعمال لا يمكن أن تكون مفهومة من ذاتها كأشياء قائمة بذاتها كشكل محض (محايثة محضة)، محتوى الفن لا يمكن أن يكون مجرّد فن، وبالتالي فإنّ التأمّل الذي يحصر ذاته في العمل الفني يفشل، لأن متطلبات بنائه الداخلي موسوطة مع ذلك بما ليس في ذاته فنا، ولهذا نجد الفن يستدعي الفلسفة[37].

المنارة للاستشارات
ww

يشير **أدورنو** هنا إلى الفلسفة التي يتمّ اكتشافها في الفن باعتبارها مطلب التأمّل، فالروح التي تتجسّد عيانيّا في الفن تستدعي المفهوم لتفصح عن مفهومها[38]. إن الحقيقة التي يعرضها الفن ليست خطابية، ولهذا سيكون على الفلسفة أن تقوم بتطويرها مفهوميا، فالفن بفضل قربه من الأشياء في حقيقتها مباشرة بدون وساطة، إلاّ أنّ هذا القرب له ثمنه وهو أن محتوى الفن يبقى شيئا غير قابل للقياس، الفن يفكر ويحكم لكنه يفعل ذلك بدون كلمات فهو ليس خطابي، وإضافة إلى ذلك ملغّز غير معطى بصورة مباشرة، ولهذا يجب أن يكون مفكّرا، لهذا السّبب يكرّر **أدورنو** أنّ الفن ينتظر تفسيره الحقيقي الذي يتحقق منهجيا[39]، أي يتأمّل أن يتم التفكير في فكره مفهوميا، وهذه هي المهمة التي تضطّلع بها الفلسفة.

إنّ هذا المعنى الذي تسعى الاستيطيقا هاهنا إلى استنباطه من الفن يتعارض بشكل مطلق مع ما تنتجه الصناعة الثقافية وتهدف إليه، ولهذا يدعو **أدورنو** إلى ضرورة أن تتجاوز الجماليات النظريات والآراء الاستيطيقية التي تخدم أو تقع ضمن أغراض الصناعة الثقافية، فهذه الأخيرة تشوّه إحساسنا بقيمة الفن، وتدعو إلى نوع من التلقي يمنع ما يمكن أنْ يؤدي إلى أشكال ذات معنى من الخبرة والمشاركة، ولهذا سيكون هدف الاستيطيقا الأول هو تشكيل وعي يقاوّم الفن بما هو موضوع استهلاك، ما يمكّننا بكيفية جوهرية من الوقوف عند ما يكوّنه الأثر الفني[40]. هذا هو دور ووظيفة الاستيطيقا: إعادة صياغة نظرتنا إلى الفن وتلقينا للأعمال بما يضمن تأثيرها الحقيقي على الوعي، وإعادة تشكيله وفق ما يعرضه الفن كسلب، فقوّة الفن تتمثل في قدرته على إحداث تحوّل في الوعي نادرا ما يمكن إدراكه ذلك الذي يسمح للأنا بأن تعي أسرها الذي هو ذاتها[41].

4. خاتمة:

في الأخير يمكن القول استنتاجا إنّ الفلسفة بناءً على رهاناتها وتطلعاتها الخاصة تنعطف نحو الفن من أجل إعادة إنتاج لحظة ميميزيسية في سلوكها الخاص لتجاوز المفهوم

المنارة للاستشارات
ww

إلى ما ورائه، الأمر الذي سيمكّنها في الوقت ذاته من تجاوز النزعة الوضعية والهوياتية المتأصلة فيها، لتنبسط في النهاية ديالكتيكا سلبيا ماديا باعتباره السبيل الوحيد لتفكير غير المتطابق ورد العدالة إليه؛ وبالمثل يحتاج الفن إلى الفلسفة لنشر حقيقته غير الخطابية؛ بهذه الطريقة يقترن هذان الجانبان من الوعي: الفلسفة بحاجة إلى الميميزيس الفني لتصحيح التحديد العنفي للعقل الفلسفي، والتغلّب على التقليد المثالي ليكون قادرا على تفكير الأشياء، والحقيقة؛ والفن يحتاج التأمّل الفلسفي من أجل نشر حقيقته التي يبسطها ميميزيسيا بصورة ملغزة غير قابلة للقياس؛ وبالتالي يحتاج الجمالي إلى المسافة المفاهيمية للفلسفة لتستطيع التفكير في الشيء، التي بدونها لا يستطيع التفكير فيه، كما تحتاج الوساطة المفهومية للمسافة الفلسفية للقرب الميميزيسي للفن لتكون قادرة على بلوغ حقيقة الأشياء التي لا يمكن أن تحققها تلك المسافة.

5. الهوامش:

[1] ينظر: ماكس هوركهايمر وتيودور ف أدورنو، جدل التنوير، تر: جورج كتورة، طرابلس– ليبيا، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط.1، 2006، ص. 16.

[2] J. M. Bernstein, The Fate Of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno, Pennsylvania State University Press, United States, 1992, 1st Edition, 219, 220.

[3] Morton Schoolman , Reason and Horror: Critical Theory, Democracy, and Aesthetic Individuality, London, Routledge, 2001, p.3.

[4] جدل التنوير، مصدر سابق، ص. 10.

[5] Alex Thomson, Adorno: A guide for the perplexed, London, Continuum, 1st Edition, 2006, p.43.

[6] بيار ف زيما، النص والمجتمع، آفاق علم الاجتماع، تر: أنطوان أبو زيد، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، 2013، ص. 238.

المنارة للاستشارات
ww

* **اللاهوية** Non-identity: اللاّمُتطابق هو تيمة أو مقولة نقدية مثل مقولة الكلية يستخدمها **أدورنو** في مواضع عدّة للدلالة على معاني مختلفة: فهي تشير إلى الطبيعة المقموعة والمجهول والغامض، واللامتجانس، والمختلف والهامشي، الذي يتمّ تجاهله واستبعاده من قبل العقل؛ أما اللاهوية عموما فتشير إلى كل ما لا يتطابق مع الذات ومع المفهوم، فهي غير قابلة للقياس والاختزال، وهو قريب من المفهوم الكانطي عن "الشيء في ذاته". بالنسبة إلى **أدورنو** الشيء أو الكائن (أي الموضوع) يتمتع بفرادة وخصوصية غير قابلة للقياس ولا تحتويه المفاهيم بشكل كامل، لهذا فإن التفكير القائم على الهوية الذي يفترض مطابقة المفهوم للموضوع لا ينصف هذا الأخير الذي يتجاوز التحديدات المفاهيمية. يوجّه **أدورنو** الفكر نحو اللاّمُتطابق من أجل استعادة الواقع الصحيح والعادل ضدّ القمع والهيمنة اللتيْن يفرضهما العقل بتطوير أشكال من المعرفة والتفكير تخترق الخبرة المدارة وتقاوم أشكال المعرفة الفورية وتتجاوز مبدأ الهوية الذي لا يتعدى أفقه حدود ما هو معروف بالفعل. – ينظر:

, Adorno's Negative Dialectic: Philosophy and the Possibility of Critical Brian O'Connor Rationality, Cambridge, MIT Press, 1st Edition, 2004, P.P, 60.64.

[7] Theodor.W Adorno, Dialectique négative, tr : groupe de traducteurs du collège de philosophie, Paris, Edition Payot, 2003, S.E, p.12.

[8] بومنير كمال وآخرون، تيودور أدورنو من النقد إلى الاستيطيقا، مقاربات فلسفية، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.1، 2011، ص. 162.

[9] Cité par :Antonin Wiser, L'expérience de la poésie, à propos de l'utopie de la littérature chez Adorno, Revue A Contrario (Editions BSN Press), n °14, 2010/2, p.51. http://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-2.htm

[10] Ibid., p.51.

[11] ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو، جدل التنوير، مصدر سابق، ص. 39.

[12] المصدر نفسه، ص. 62.

[13] Espen Hammer, Adorno's modernisme : Art, Experience and Catastrophe, Cambridge, Cambridge University Press, 1st Edition, 2015, p.109.

[14] Roger s. foster, Adorno and Philosophical Modernism: The Inside of Things, London, Lexington books, w e, 2016, pp.18,19.

[15] Antonio Gutiérrez-Pozo, Art and Philosophy in Adorno, Their Difference and Inseparability, filozofia (Institute of Philosophy, Slovak Academy of Sciences) vol. 67, n ° 10, January 2012, p.829. https://www.researchgate.net/publication/292503568

[16] جدل التنوير، مصدر سابق، ص.39.

المنارة للاستشارات

ww

[17] المصدر نفسه، ص.40.

* الفن يرث عن السحر محاكاته للطبيعة كصلة بها غير قائمة على العنف، فالساحر كان يحاول التأثير على الطبيعة عبر محاكاتها والتشبّه بها على عكس العلاقة العنفية التي أنشأها العلم للسيطرة على الطبيعة عبر الانفصال عنها وموضعتها، وعلى عكس المعرفة الاستدلالية للعلم أيضا يقوم السحر على اللغة الرمزية التي كانت تجمع بين الصورة والعلامة، فالرمز له دلالة حسيّة يتميز بحضور الأشياء ويعطيها صور ديناميكية اكثر كسيرورة، كما أن مضمون هذه التمثلات الرمزية التي تجسدها صور الأشياء كما نجدها في اللغة الهيلوغريفية توحي بشيء من المانا(الطبيعة) في الأشياء، وهذا ما يستعيده الفن الذي يجعله وريث السحر.

[18] Antonin Wiser, L'expérience de la poésie, à propos de l'utopie de la littérature chez Adorno, Op.cit., p.50.

[19] Ibid., pp.55, 55.

[20] William S. Allen, Aesthetics of Negativity, Blanchot, Adorno, and Autonomy, New York, Fordham University Press, 1st Edition, 2016, p.14.

[21] Morton Schoolman, Reason and Horror: Critical Theory, Democracy, and Aesthetic Individuality, Op.cit., pp.119,120.

[22] Antonio Gutiérrez-Pozo, Art and Philosophy in Adorno, Their Difference and Inseparability, Op.cit., p.821.

[23] Ibid, p.822.

[24] Theodor Adorno, Dialectique négative, p.20.

[25] Antonio Gutiérrez-Pozo, Art and Philosophy in Adorno, Their Difference and Inseparability, Op.cit., p.823.

[26] J. M. Bernstein, The Fate Of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno, Op.cit., p.201.

[27] Ibid., pp.201,202.

[28] Antonio Gutiérrez-Pozo, Art and Philosophy in Adorno, Their Difference and Inseparability, Op.cit., p.823.

[29] Ibid., p.824.

[30] تيودور ف أدرنو، نظرية إستيطيقية، تر: ناجي العونلي، بيروت، منشورات الجمل، ط.1، 2017، ص.152.

[31] المصدر نفسه، ص. ص.137،135.

[32] المصدر نفسه، ص.ص، 147. 152.

[33] المصدر نفسه، ص.31.

[34] المصدر نفسه، ص.321.

المنارة للاستشارات
ww

[35] المصدر نفسه، ص.155.

[36] Antonio Gutiérrez-Pozo, Art and Philosophy in Adorno, Their Difference and Inseparability, Op.cit., p.827.

[37] Ibid., p.827.

[38] تيودور أدرنو، نظرية إستيطيقية، مصدر سابق، ص. 166.

[39] المصدر نفسه، ص.527.

[40] المصدر نفسه، ص.504.

[41] Ayon Maharaj, The Dialectics of Aesthetic Agency: Revaluating German Aesthetics from Kant to Adorno, London, Bloomsbury Publishing, 1st Edition, 2013, p.144.

6. قائمة المصادر والمراجع:

1.6. المصادر:

- أدرنو (تيودور ف.)، نظرية إستيطيقية، تر: ناجي العونلي، بيروت، منشورات الجمل، ط.1، 2017.
- هوركهايمر (ماكس) وأدرنو (تيودور ف.)، جدل التنوير، تر: جورج كتورة، طرابلس- ليبيا، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط.1، 2006.

- Adorno (Theodor.W), Dialectique négative, tr : groupe de traducteurs du collège de philosophie, Paris, Edition Payot, 2003.

2.6. المراجع العربية:

- بومنير (كمال) وآخرون، تيودور أدورنو من النقد إلى الاستيطيقا- مقاربات فلسفية، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.1، 2011.
- زيما (بيار. ف)، النص والمجتمع، آفاق علم الاجتماع، تر: أنطوان أبو زيد، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، 2013.

3.6. المراجع الأجنبيّة:

- Allen (William S.), Aesthetics of Negativity, Blanchot, Adorno, and Autonomy, New York, Fordham University Press, 1st Edition, 2016.

المنارة للاستشارات

ww

- Bernstein (J. M.), The Fate Of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno, Pennsylvania State University Press, United States, 1st Edition , 1992.

- Foster (Roger S.), Adorno and Philosophical Modernism: The Inside of Things, London, Lexington books, w e, 2016.

- Hammer (Espen), Adorno's modernisme : Art, Experience and Catastrophe, Cambridge, Cambridge University Press, 1st Edition, 2015.

- Maharaj (Ayon), The Dialectics of Aesthetic Agency*:* Revaluating German Aesthetics from Kant to Adorno**,** London, Bloomsbury Publishing, 1st Edition, 2013.

- O'Connor (Brian), Adorno's Negative Dialectic: Philosophy and the Possibility of Critical Rationality, Cambridge, MIT Press, 1st Edition, 2004.

- Schoolman (Morton) , Reason and Horror: Critical Theory, Democracy, and Aesthetic Individuality, London, Routledge, 2001.

- Thomson (Alex), Adorno: A guide for the perplexed, London, Continuum, 1st Edition, 2006.

4.6. الدوريات:

- Gutiérrez-Pozo (Antonio), Art and Philosophy in Adorno, Their difference and Inseparability, filozofia (Institute of Philosophy, Slovak Academy of Sciences) vol. 67, n ° 10, January 2012, pp. 819-831.
https://www.researchgate.net/publication/292503568

- Wiser (Antonin), l'expérience de la poésie, à propos de l'utopie de la littérature chez Adorno, Revue A Contrario (Editions BSN Press), n °14, 2010/2, pp. 49-60.
http://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-2.htm

المنارة للاستشارات

ww