جامعة الجزائر –2– أبو القاسم سعد الله

كلية العلوم الإنسانية

قسم الفلسفة

الصناعة الثقافية من تزييف الوعي إلى تزييف الواقع

بين أدورنو وهوركهايمر

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث تخصص فلسفة تطبيقية

أعضاء لجنة المناقشة:

أد / بومنير كمال	جامعة الجزائر 2	رئيسا
د / عماري خيرة	جامعة الجزائر 2	مشرفا و مقررا
أد / علاوشيش أمال	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
أد / حنيفي جميلة	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
د / نابت عبد النور	جامعة البويرة	عضوا مناقشا
د / حمالي فريدة	المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة	عضوا مناقشا

إعداد الطالبة:

سـارة معان

إشراف الدكتورة:

عماري خيرة

السنة الجامعية: 2024/2023

إهداء

إلى من قدَّمت سعادتي وراحتي على سعادتها ورحتها... أمي الفاضلة.

إلى قدوتي، ومثلي الأعلى في الحياة؛ فهو من علَّمني كيف أعيش بكرامة وشموخ أبي الحبيب.

إلى من ملأ حياتي بالتحدي، وتخطِّي الصعاب. و لم يبخل بمساعدتي يوم ما زوجي العزيز.

شكر

تـدين هـذه الدراسـة إلـى توجيهـات وتعـاليم الأسـتاذة المشـرفة الـدكتوراه عمـاري خيـرة، شـكرًا لـك علـى صـبرك وتفانيـك فـي توجيهنـا خـلال رحلتنـا العلميـة. لقـد كنت داعمة، وملهمة بالفعل، شكرًا لك أستاذتي الفاضلة.

كمـا أن واجـب الشـكر يقتضـي أن أتوجـه بفـائق التقـدير والاحتـرام للجنـة المناقشة على وقتهم الذي خصص لقراءة هذ العمل.

كمـا لا يفوتـوني أن أتوجـه بالشـكر الجزيـل إلـى كـل مـن سـاهم فـي تقـديم العـون الفكري والمعنوي لإتمام هذا العمل المتواضع.

الفهرس

مقدمــة 09

الفصل الأول: مدخل مفاهيمي 25

تمهيد..... 26

المبحث الأول: من الثقافة إلى الصناعة الثقافية 28

تحديد مفهوم الثقافة 28

علاقة الثقافة مع بعض المفاهيم:..... 30

1. الثقافة والإديولوجيا:..... 30

2. الثقافة والحضارة:..... 31

3. الثقافة والمجتمع: 33

أدوات الثقافة:..... 35

1.مفهوم الصناعة: 35

2.مراحل تطور الصناعة:..... 37

3.علاقة الصناعة بالثقافة:..... 40

المبحث الثاني: ضبط مفهوم الصناعة الثقافية 42

نشأة المفهوم وتطوره:..... 42

عناصر الصناعة الثقافية:..... 45

علاقة الصناعة الثقافية بمفاهيم أخرى: 47

1.الصناعة الثقافية والثقافة الشعبية:..... 47

2.الصناعة الثقافية والصناعات الثقافية:..... 50

3.الصناعة الثقافية والصناعة الإبداعية:..... 51
4.الصناعة الثقافية والاقتصاد الثقافي:..... 52
أنواع الصناعات الثقافية: 54
1.صناعة السينما: 54
2.صناعة التلفزيون: 57
3.صناعة الكتاب:..... 62
4.صناعة الصحافة: 63
رهانات الصناعة الثقافية و مقوماتها:..... 73
1.رهانات الصناعة الثقافية: 73
2.مقومات الصناعة الثقافية: 74
المقاربات النظرية للصناعة الثقافية: 77
أولا: المقاربة النيو لبرالية: 77
ثانيا: المقاربة النقدية لمدرسة فرانكفورت:..... 80
الفصل الثاني: صناعة الثقافة في الإيديولوجية الرأسمالية وأثارها في تزييف الوعي الجماهيري..... 85
تمهيد 86
المبحث الأول: العقلانية الأداتية وأزمة الحداثة 88
مدرسة فرانكفورت ونقد مشروع التنوير:..... 88
أدورنو وهوركهايمر: مقاربة نقدية للعقل التنويري..... 91

ثيودو أدورنو (Theodor Adorno): 91
ماكس هوركهايمر (Max Horkheimer) 93
نقد العقل الأداتي وتجاوز النزعة الوضعية: 101
المبحث الثاني: صناعة الثقافة الغربية و الوعي المزيف 108
أزمة الثقافة في عصر الحداثة 108
صناعة الثقافة والوعي الزائف في المجتمع الرأسمالي: 116
دور التقنية والدعاية في تصنيع الثقافة: 127
المبحث الثالث: من العقل الأداتي إلى الأفق الفني التحرري 137
تأسيس الاستيطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل: 137
الموسيقى في زمن الصناعة الثقافية: 147
الفصل الثالث: الصناعة الثقافية وتزييف الواقع 155
تمهيد 156
المبحث الأول: العالم الافتراضي و الواقع المزيف 158
ضبط المفاهيم: 158
العالم الافتراضي: 158
الواقع الافتراضي: 160
ثقافة الواقع الافتراضي: " Cyberculture" 161
المجتمع الافتراضي: 163
مراحل تطور المجتمع الافتراضي: 164

الواقع الإفتراضي وتزييف الواقع: 165
الإعلام وصناعة الواقع: 175
المجتمع الاستهلاكي في ظل سيطرة ثقافة الصورة..... 175
المجتمع المشهدي/الاستعراضي والاستهلاك:..... 177
المجتمع المشهدي/الاستعراضي والواقع: 180
المجتمع المشهدي/ الاستعراضي: (الواقع الفائق/ ما فوق الواقع) عند جان بودريار (Jean Baudrillard):..... 185
الإعلام الفائق بين خيبة الواقع وسطوة التكنولوجيا عند جان بودريار : 189
الاقتصاد التقني الجديد وتأثيره على الإعلام:..... 192
صناعة ثقافة الصورة: 194
الصناعة الثقافية في الإعلان والإشهار التلفزيوني:..... 199
الجسد كمنتج ثقافي:..... 210
المبحث الثاني: الفن كبراديغم للرفض واستطيقا جدرية عند هاربرت ماركوز: 227
العقلانية الزائفة للمجتمعات الصناعية:..... 227
المخيلة كتحرير للإستطيقا وتجاوز للإكراهات العقلانية الأداتية:..... 236
الوظيفة الثورية للفن: 239
المبحث الثالث: أزمة الإنسان المعاصر في ضوء التطور العلمي عند إريك فروم: 248
الإنسان المستلب والمستهلك عند إريك فروم:..... 248
تجاوز أزمة الإنسان المعاصر وخلق مجتمع سوي: 259
المبحث الرابع: نظرية الاعتراف كبراديغم لتغيير المجتمع والواقع عند أكسيل هونيت: ... 262

في النقد الفلسفي المعاصر لإشكال الرأسمالية وتزيف الواقع عند أكسيل هونت:..... 262
الاعتراف كبراديغم جديد للتعايش الإنساني:..... 274
خاتمة 280
قائمة المصادر والمراجع: 288

مقدمــة:

لقــد اعتبــر مشــروع النظريــة النقديــة فــي بدايــة الثلاثينــات، بــديلا للإنغــلاق المـزدوج للعلـوم التجريبيـة فـي الوضـعانية والفلسـفة فـي الميتافيزيقـا والعـداء للعلـم، إنهـا تتجلـى كرغبـة فـي تقيـيم الممارسـة التحرريـة مـن أجـل تطـوير توليفـة نظريـة حتـى تقـوم الفلسفة الاجتماعية بمهامها.

والجـدير بالـذكر أن هـذا المشـروع كـان قـد قـام بتشـخيص أولـي لتأكيـد " انسـداد قـوي التحـرر والرغبـة فـي "التحـرر بـاللجوء إل البحـوث السوسـيولوجية والصـياغة النظريـة، وبطبيعـة الحـال، ينـدرج مشـروع النظريـة النقديـة فـي هـذا التشـخيص فـي الوقـت الـذي اسـتعمل فيـه الوسـائل المفاهيميـة لتجـاوزه وفقـا للتحليـل الـذي أجـراه لوضـع الفلسـفة والعلـوم الاجتماعيـة فـي بدايـة الثلاثينـات، ومـا يتعلـق بمناقشـة إمكانيـة دمـج أعمـال فرويـد بالماركسـية، لقـد أوضـح هوركهـايمر أن التحليـل النفسـي سـيعوض الـنقص الـذي تعانيـه الماركسـية، ففـي تفسـيره لـ"انسـداد" تفسـير تناقضـات الرأسـمالية بالصـراعات الطبقيـة المفتوحـة، وأكثـر مـن ذلـك كـان يعتقـد أنـه يسـتطيع "تصـحيح" أو "تعـديل" التحليـل السياسـي والاقتصـادي مـن خـلال فحـص التغيـرات التـي حـدثت فـي كـل فـرع مـن فـروع الثقافـة، لـذلك كـان علـى "الماديـة متعـددة التخصصـات" أن تـربط دراسـة تحـولات الرأسـمالية بدراسـة بنيـة "الحيـاة النفسـية" و"تحـولات الثقافـة" ومـن هنـا وجـب تصـور جديدللنظريـة النقديـة مـن خـلال ارتباطهـا الوثيـق بالممارسـة، ولا يمكـن للنقـد أن يكـون مجـديًا وفعـالا إلا إذا حقّـق هـذا الانتقـال إلـى الممارسـة. ويمكننـا أن نشـير بهـذه المناسـبة، إلـى أنّ هـذا الانتقـاللا يمكـن أن يكـون ممكنًـا فقـط إذا كانـت النظريـة متوافقـة مـع عصـرها، ومـن ثمـةإذا حققـت علاقـة جدليـة مـع الممارسـة التاريخيـة.رابـط الـذي يجمـع بـين النظريـة والتطبيـق، للعثـور علـى الـربط الـذي يجمـع بـين النظريـة والتطبيـق، يجـب علـى النظريةالنقديـة أن تقـوم بفحـص حصـيف للعوائـق التـي تقـف

حاجزًا أمام عملية التحرّرعلى المستوى التاريخي. وبغية القيام بالتشخيص المناسب، يجب على الفلسفةالاجتماعية أن تتعاون مع البحث الإمبريقي (التجريبي) حتى لا تنغلق على نفسها ضمن التراكم الوضعاني للمعطيات. علاوة على ذلك، حتى لا تتشظى الوقائع من خلال عزلها عن بعضها البعض، بحيث يعاد إدراجها في "الكلية" الاجتماعية. ومن هنا تأتي أهمية القيام بمشروع بحث متعدد التخصصات متجذر ليس فقطفي الاقتصاد السياسي ولكن أيضًا في حقلي علم النفس والثقافة (الفن والعادات والأنشطة الترفيهية). وعلى الجملة، يجب أن يوازن هذا التشخيص بين ما يسهمفي التحرّر وما يعيقه– أي ما يخص آليات تعزيز السيطرة والإغتراب.[1]

ليس ثمة شك أن الصناعة الثقافية تعتبر أهم مفهوم في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، لأنها لا تسمح لنا فقط بفهم رأسمالية القرن العشرين بل تسمح أيضًا بفهم واقعنا المعاصر.غير أن «الصناعة الثقافية»بالنسبة للنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت فهي متعلقة بصياغة نظرية لفهموتفسير ثقافة الرأسمالية ما بعد البرجوازية، وبالتالي، لأساس مجتمعنا، ويمكن الحصول على المعنى الحقيقي لمفهوم الصناعة الثقافية، إذا تم وضعها في سياقها التاريخي، ويمكن الإشارة هنا إلى مسألتين، المسألة الأولى تخص الخطابات المتعلقة بـ"أزمة الثقافة البرجوازية أو الغربية" التي كانت حاضرة بشكل ملحوظ في العالم الفكري (الألماني على وجه الخصوص) خلال فترة ما بين الحربين العالميتين، أي الفترة التي تأسست فيها مدرسة فرانكفورت. ومن المؤكد أن أعضاء هذه المدرسة لم يتبنوا هذه المواقف. فمن المعلوم أن صناعة الثقافة لم تكن إعلانا آخر عن أزمة هذه الثقافة. ومع ذلك، فإن انحطاط الثقافة البرجوازية لم يكن ليغيب عن أذهان "مفكري مدرسة

[1] د.كمال بومنير، **الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت**،(الجزائر، دار ميم للنشر، 2023) ط: 1، ص ص: 51، 52.

فرانكفورت". لذلك، فإن الثقافة والمجتمع البرجوازي، غير المستقرين للغاية قد انهارا، مثل بيت من ورق، في ظل الفاشية وفسحتا المجال لـ"الهمجية" La barbarie، وهو المصطلح الذي استعمله مفكرو هذه المدرسة للتعبير عن امتعاضهم الشديد. والملاجظ أن مصطلح الهمجية يمكن أن يحدد الأشكال الاجتماعية والسياسية والثقافية والأخلاقية لانحراف مسار التنوير.

أما المسألة الثانية، فهي تتعلق بهجرة أغلبية أعضاء مدرسة فرانكفورت إلى الولايات المتحدة الأمريكية، مما سمح لهم الإطلاع عن كثب على المجتمع الأمريكي في الأربعينيات من القرن الماضي، والملاحظ هنا، أن المجتمع، أي "المجتمع العظيم"Great Society، الناتج الأزمة العميقة بفضل تعبئة المواطنين الأمريكيين، لا سيما بعد تطبيق "سياسة العهد الجديد"New deal، كان أكثر من مجرد أداة سياسية لبناء مجتمع أكثر عدلا. ليس ثمة شك أن المساواة الكاملة لم تتحقق في الولايات المتحدة، وع ذلك قد تحقق مجتمع أكثر ديمقراطية وأكثر مساواة على المستوى القانوني في المجتمع الأمريكي لما قبل الأزمة. وليس بخاف أن هذا المجتمع أكثر ديمقراطية مقارنة بالدول الأوروبية، على سبيل المثال، غير أنه كان مجتمعا متمركزا على جهد كان موجها لتحقيق المساواة في الاستهلاك، أي ما يخص مستوى المعيشة والتمتع والتسلية وفق نمط حياة معين أكثر مرونة وتلقائية مما هو سائد في أوروبا، أو بإيجاز شديد، يمكن القول بأن نمط الحياة الأمريكية كان نموذجا للتنمية الاجتماعية في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية.

وقد كانت معاينات مدرسة فرانكفورت للمجتمع الأمريكي مذلهة ومثيرة للغاية. والحقيقة أن هذا المجتمع يدعي أنه حر في الظاهر فقط، وذلك بحسب ما يظهر، غير أنه لم يكن كذلك. ورغم أنه كان يطمح إلى تحقيق استقلالية "الذوات" فإن هذه الأخيرة لم تكن متجانسة. إن ما يسمى بالثقافة هو في الواقع أمر شائع جدا،

المتنوع والتوافقي. ومع ذلك لم يتضمن التسامي الفكري والفني الذي يسمح لها بتجاوز الوضع القائم لتحقيق المزيد من الاستقلالية والحرية. وبهذا المعنى فإن الثقفة هي محصلة "صراعات البشر من أجل شروط إعادة إنتاجهم، ولهذا السبب تتضمن الثقافة عنصر مقاومة ضد الضرورة العمياء أي إرادة تقرير المصير"[1] وتعد الثقافة أو البناء الثقافي من المكونات الأساسية في أي مجتمع، حيث يظهر الفرق بشكل أساسي بين تقدم أي شعب من الشعوب وآخر في مدى رقي وتطور الثقافة المجتمعية وقدرتها على التفاعل مع التطور الذي يلحق بفروع الحياة المختلفة، على أساس أن الثقافة المجتمعية تعبر عن الخبرة الإنسانية في أي مجتمع من المجتمعات، ويعني بها أسلوب التعامل مع الحياة بفروعها المختلفة.

لقد عملت الإيديولوجيا الرأسمالية القائمة على مبدأ الربح و الاحتكار والسيطرة على استغلال الثقافة بمختلف مظاهرها عن طريق ربطها بالصناعة لفرض هيمنتها على الفرد بصفة خاصة والمجتمع بصفة عامة، فبرز ما يعرف بالصناعات الثقافية ويرتبط هذا المفهوم ببعض الأنشطة الفكرية، والإبداعية للإنسان، إذ ينصرف مسمى الصناعة الثقافية إلى صنع المحتوى الثقافي ونشره وتوزيعه واستهلاكه بطرق صناعية حديثة في ظل النظام الاقتصادي الرأسمالي السائد. فقد نشأت الصناعةالثقافية مع تطبيق نظام الإنتاج الرأسمالي في حقول ثقافية محددة في القرن التاسع عشر ،مثل الكتاب والصحافة وازدهرت أكثر في القرن العشرين مع الصناعة السينمائية والإذاعة والتلفزيون والمنتجات الفنية المختلفة، وفي النصف الثاني من القرن العشرين لم يعد الأمر يقصر على المنتجات الثقافية المعهودة من كتاب وفيلم وموسيقى بل تجاوزها إلى كل أنماط الاستهلاك المتعلق بأوقات الفراغ والتسلية مثل الرياضة ومشاهدة البرامج والعروض

[1] د. كمال بومنير، الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت،مرجع سابق، ص ص: 149، 151.

المتنوعة. وبقدر ما تطورت الصناعات الثقافية وتنوعت فروعها زاد اهتمام الباحثين فتعددت المفاهيم والنظريات التي تعالج جوانبها المختلفة.

ومفهوم الصناعات الثقافية لسيق الصلة بالتحديث وبعصر الثورة الصناعية، ويقصد بها عادة الأعمال الثقافية الموجهة إلى الجماهير الواسعة،التي تدخل في عملية إنتاجها رؤوس أموال كبيرة وتمر بمراحل متعددة حتى تخرج في صورتها النهائية، وتشبه العملية الإنتاجية فيها ما يتم في مجال الصناعات الحديثة، مما يجعل هذا النوع من المنتج الثقافي يوصف بأنه "صناعة ثقافية" حيث تتحول طرق إنتاج الأعمال الإبداعية والفكرية من الطرق التقليدية التي يلعب فيها المبدع الفرد أو مجموعة المبدعين الدور الأساسي في إخراج المنتج الثقافي في صورته النهائية، لتتحول إلى عملية إنتاجية مركبة يشارك فيها آخرون ويستعاض عن الاتصال المباشر بين المبدع والمتلقي بآليات السوق لنقل العمل الإبداعي إلى قطاعات أوسع من الجمهور من خلال وسائط مختلفة.لقد أتاحت الصناعات الثقافية إمكانية وصول الإنتاج الثقافي إلى قطاعات واسعة من الجماهير التي تنتمي إلى مختلف الطبقات، وكذلك أدى ظهور الصناعات الثقافية وتطورها إلى تغيير محتوى المنتج الثقافي، بل وتغيير الرسالة التي يحملها، وسيطر تأثير الإنتاج الثقافي في المجتمع بصورة لافتة، ومن أبرز الأمثلة عن الصناعات الثقافية دار السينما، والدراما التلفزيونية، والإعلانات، ونشر الكتب، والتسجيلات الموسيقية و الغنائية المنتجة بهدف التسويق الواسع، والبرامج التلفزيونية الثقافية.

إذا فالصناعة تقوم على مادة خام هي الإنتاج الفكري أو العمل الإبداعي، وعملية تحويلية تتم عبر التصنيع الذي يعتمد على المقومات التقليدية للصناعة، التنظيم ورأس المال، وقوة العمل والإنتاج المتطور، وينتج عن كل هذا عمل إبداعي في صورة جديدة، ثم تأتي في النهاية عملية التسويق.

ظهـر مصـطلح "الصـناعة الثقافيـة" –بصـيغة المفـرد– فـي الأربعينـات مـن القـرن العشـرين علـى يـد مؤسسـي "المدرسـة النقديـة" فـي سـياق تحليليهمـا لمـا يسـمى بـا"الثقافـة الشـعبية"، معتبـرين أن الانتشـار الجمـاهيري للثقافـة يقضـي علـى الإبـداع الفنـي الحقيقـي، وهـي تعتبـر مـن أبـرز المـدارس الفلسـفية فـي ألمانيـا، كـان يطلـق علـى المدرسـة سـابقا بمعهـد العلـوم الاجتماعيـة مقـره مدينـة فرانكفـورت بألمانيـا تأسـس سـنة 1923 ثـم تـم غلقـه بدايـة سـنة 1933، وذلـك بعـد وصـول الأنظمـة الفاشـية والنازيـة للحكـم فـي ألمانيـا وبعـض البلـدان الأوروبيـة الأخـرى، وهـو مـا أدى اضـطرار العديـد مـن أسـاتذة المعهـد إلـى الفـرار خـارج ألمانيـا، وقـد اسـتعملت تسـمية مدرسـة فرانكفـورت بدايـة مـن سـنوات السـتينات للدلالـة علـى مجمـل الأفكـار رواد هـذا المعهـد القائمـة علـى فكرة النقد، لذا تعرف كذلك بالمدرسة النقدية.

قبـل أكثـر مـن نصـف قـرن انتقـد "أدورنـو و هوركهـايمر" الثقافـة السـائدة فـي المجتمـع الصـناعي فـي كتابهمـا المشـترك "جـدل التنـوير" (1947) موضـحان فيـه خصوصـيته، مـن خـلال مـا تفـرزه التكنولوجيـا المتقدمـة مـن آثـار: فـإذ كـان العلـم قـوة لهـا سـلطة لا تعـرف الحـدود، فـإن التكنولوجيـا هـي جـوهر هـذا العلـم وبـذلك تصـبح السـلطة والتكنولوجيـا متـرادفين، حيـث يظهـر التسـلط فـي المشـاركة الجبريـة للملايـين فـي عمليـة الإنتـاج والاسـتهلاك وإعـادة الإنتـاج والاسـتهلاك، ومـع أن مسـتوى الإنتـاج ينبـع أصـلا مـن حاجـات المسـتهلكين، غيـر أننـا نجـدهم مضـطرين دومـا للموافقـة علـى ذلـك دون مقاومـة. وهـذا الواقـع هـو فـي الحقيقـة دورة مـن الخـداع ورد فعـل للحاجـات الاسـتهلاكية اللانهائية التي تجعل النظام الاقتصادي أكثر قوة وتماسكا.

لقـد أصـبحت المصـانع تنـتج ثقافـة حسـب "أدورنـو"، بـالرغم مـن أن الثقافـة لـم تكـن يومـا مـا إنتاجـا صـناعيا، كمـا هـي اليـوم. ولـم تعـد الثقافـة تتخـذ لهـا مكانـا فـي بنـاء فـوقي مستقل نسبيا لأنها أخذت ترضع من البنية الاقتصادية وتتحول إلى صناعة.

إن صياغة أدورنو لمفهوم "الصناعة الثقافية" أعطاها بعدا ايديولوجيا شموليا يبين بوضوح قوتها وسيطرتها. تاريخيا، لم تكن الثقافة يوما ما بضاعة أو إنتاجا صناعيا واسعا كما هي اليوم. فمنذ القديم وحتى منتصف القرن الماضي بقيت الثقافة بناء فوقيا حتى في عصر التنوير واتخذت محتوى ارتبط بالبنية الفوقية وأنتجت تاريخا وأدبا وفنونا، ولكن منذ الحرب العالمية الثانية اندمجت التكنولوجيا بالثقافة، عن طريق الإنتاج الآلي الواسع وإعادة الإنتاج والاستهلاك، وأصبحتا واحدة لا يمكن التمييز بينهما.

لقد غدت صناعة ثقافة علامة واضحة على إفلاس الثقافة وسقوطها في السلعنة فتحويل الفعل الثقافي إلى قيمة تجارية يقضي على قوته النقدية ويحرمه من أن يكون أثرا لتجربة متأصلة، مما أدى إلى تراجع الدور الفلسفي للثقافة الذي لعبته لمدة طويلة في التاريخ على مستوى الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، وفي هذا الإطار يرى الباحثين كذلك أن الصناعة الثقافية لن تؤدي إلى تحرير الأفراد بل بالعكس من ذلك سوف تؤدي إلى شكل جديد من أشكال الاستبداد، يتمثل في فرض نمط موحد لعيش الأفراد من خلال سيطرة منطق اقتصادي واحد أي أن الاستبداد ليس موجودا في المجتمعات الفاشية فقط بل حتى في المجتمعات الليبرالية.

إشكالية البحث:

و في هذا البحث سنقف عند إشكاليةالصناعة الثقافية و تحولها من تزيف الوعي إلى تزيف الواقع "أدورنو، و هوركهايمر" نموذجا، وقد استهدفنا مدرسة فرانكفورت كنموذج للدراسة، هذا الموضوع المعاصر يحولنا إلى عدة قضايا مختلفة وشائكة، كالتطرق إلى مفهوم الثقافة والصناعة، كل هذه القضايا تحمل في جوهرها جدلية حرة متجاوزة لكل سمات الجمود التي أحالت إلى حالات الهمجية والعنف، والنتيجة

المؤلمة لهذه السمات المشينة هي إيديولوجيا قاهرة، وفكر شمولي متحكم، يديم أشكال التسلط والهيمنة ويعين على تكريس الصناعة الثقافية الإشهارية.

كما يجب أن نعرج في الوقت نفسه على أزمات أخرى شكلت في الأساس مظاهر الفترة الحديثة والمعاصرة بالخصوص، ومن أهمها وأبرزها أزمة الحضارة الغربية التي تجعلنا نطرح تساؤلات فرضت نفسها بإلحاح في بحثنا، كمضمون أزمة العقل الغربي " جدلية التنوير" وما جوهر أزمة الثقافة الغربية من جهة ؟ وما علاقتها بأزمة العلم والتقنية من جهة، وكيف انعكس هذا كله على الحياة الاجتماعية؟

ويبدو مصطلح الصناعة الثقافية للوهلة الأولى صادما، فأن تكون الثقافة صناعة، يعني أن المنتجات الصناعية سلع استهلاكية، وتصنيع الثقافة يعني "تسليعها" أي إخضاعها لقواعد التبادل السلعي. كما أن هذا المصطلح يحيل إلى تناقض لفظي مستفز، وعليه يمكننا التساؤل:

كيف يمكن أن نطبق مصطلح "صناعة" على أنشطة ليست صناعية في جوهرها، وطبيعتها، بل وكيف يمكن الجمع بين "الثقافة" التي تحيل إلى الخلق والإبداع والحرية و "الصناعة" التي ترتبط بالتخطيط والترشيد والاستراتيجيات والأهداف الفعالة؟

أي كيف تحولت الثقافة بكل مضامينها إلى مجرد صناعة في المجتمعات الرأسمالية؟ وكيف أثر ذلك في تزييف الوعي الجماهيري في نظر أدورنو وهوركهايمر؟ وما هي الآليات التي يمكن اعتمادها في نظر أدورنو لمواجهة هذه الأزمة الذي تسببت فيها التكنولوجية خاصة في المجال الثقافي؟

ماذا أبقت الصناعة للثقافة؟، وهل جعلت منها سلعة قابلة للتفاوض بعد أن جردتها من قيمتها، وأي مأزق وقعت فيه الثقافة في ظل هيمنة الصناعة الثقافية؟ هل نجحت الصناعة الثقافية في ممارسة سلطتها على المستهلك بواسطة التسلية؟ وهل صناعة اللهو جعلت الحياة أكثر إنسانية بالنسبة للإنسان؟

كيف وهل يمكن للجمهور التمرد على ظاهرة التصنيع الثقافي بعدما سيطرة عليه الآلية العملاقة التي تميز بها الاقتصاد الرأسمالي الذي جعل الجميع تحت الضغط؟

لماذا تعتبر الصناعة الثقافية صناعة كلية، مهملة التفصيل، وهل الصناعة الثقافية وحدها التي تؤسس وتفرض النمطية والتشابه القاتل لكل اختلاف؟ أم هنالك أطراف مشاركة تفرض هذه النمطية القاتلة؟

كل هذه التساؤلات تؤدي بنا إلى سؤال جوهري وهو:كيف نجحت الصناعة الثقافية في تزييف الوعي وتزييف الواقع ككل؟ وكيف تحولت الثقافة بكل مضامينها إلى مجرد صناعة في المجتمعات الغربية المعاصرة ؟ وما هي الآليات التي يمكن اعتمادها في نظر "أدورنو و هوركهايمر" لمواجهة هذا الانحراف التي تسببت فيه التكنولوجيا خاصة في المجال الثقافي؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية ارتأينا تقسيم بحثنا إلى ثلاثة فصول، الفصل الأول: عبارة عن مدخل مفاهيمي، الفصل الثاني: يحمل عنوان: صناعة الثقافة في الإيديولوجية الرأسمالية وأثارها في تزييف الوعي الجماهيري، الفصل الثالث: الموسوم بالصناعة الثقافية وتزييف الواقع.

كل فصل يحتوي على عدد من المباحث، بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة.

منهجية البحث:

لقد انتهجنا في هذه الدراسة منهجا تحليليا نقديا قصد الوقوف على الكثير من الحقائق والأفكار المرتبطة بمفهوم الصناعة الثقافية ومحاولة تقويمها ونقدها بشكل منطقي موضعي.

إن هذا الموضوع الذي اخترناه مصحوب بمجموعة من الأسئلة الأكثر استفزازا وإثارة وعمقا والتي تشكل عناصر هذا البحث قصد الإلمام بالموضوع المدروس

بغيـة فهمـه وتوضـيحه والوقـوف مـن ثـم علـى جوانـب وأبعـاد ومقاصـد هـذا الموضـوع، الـذي يشـكل منحـى متميـز ومتطـور لفكـر مدرسـة فرانكفـورت، لـذا حاولنـا حسـب مـا تيسـر لنـا مـن مصـادر أن نلـج موضـوع البحـث مـع التركيـز علـى توضـيح وتبسـيط بعـض المصـطلحات وفـك الغمـوض عـن بعـض المفـاهيم، وتجـاوز الـنقص الـذي وجـدناه علـى مسـتوى المكتبـات، قصـد الكشـف أكثـر عـن هـذا الموضـوع ومـا يتعلـق بـه مـن جهـاز مفـاهيمي، كمـا نكشـف عـن قضـايا أخـرى ذات أهميـة بالنسـبة لموضـوع البحـث، كـالتمركز والسـيطرة، والاسـتغلال، والعقـل الأداتـي، والإدمـاج المؤسسـاتي والتسـويق البضـاعي، والبـرامج ومشـاريع الإعلانـات والإشـهارات، وكـل المنتجـات الصـناعية الفكريـة للحضـارة، بغيـة الكشـف علـى الواقـع الـرديء الـذي يعيشـه الإنسـان الغربـي المعاصـر، والاسـتمرار علـى رتـم السـيطرة، وفـي الآن نفسـه مغالطـة الجمـاهير بدعوى العقل التنويري.

ولقـد اعتمـدنا فـي هـذه الدراسـة علـى الخطـة المنهجيـة التاليـة: قسـمنا بحثنـا إلـى ثلاثـة فصول كل فصل يحمل عدد من المباحث.

الفصـل الأول عبـارة عـن مـدخل مفـاهيمي، قمنـا بتقسـيمه إلـى ثلاثـة مباحـث، المبحـث الأول جـاء بعنـوان مـن الثقافـة إلـى الصـناعة الثقافيـة، فقمنـا بتحديـد مفهـوم الثقافـة، ثـم ذكرنـا العلاقـة بينهـا وبـين بعـض المفـاهيم كالايـدولوجيا و الحضـارة والمجتمـع، ثـم تطرقنـا إلـى أدوات الثقافـة، ومفهـوم الصـناعة، ومراحـل تطـور الصـناعة وعلاقتها بالثقافة.

المبحـث الثـاني حاولنـا فيـه ضـبط مفهـوم الصـناعة الثقافيـة، فتعرفنـا أولا علـى نشـأة المفهـوم وتطـوره، ثـم انتقلنـا إلـى عناصـر الصـناعة الثقافيـة، وتطرقنـا إلـى علاقـة الصـناعة الثقافيـة بمفـاهيم أخـرى، كالصـناعة الإبداعيـة والاقتصـاد الثقـافي، والثقافـة الشعبية...

كما تعرضنا إلى أنواع الصناعات الثقافية كصناعة السينما، صناعة التلفزيون، صناعة الكتاب، صناعة الصحافة، أما البحث الثالث فتطرقنا فيه إلى رهانات الصناعة الثقافية ومقوماتها، وذكرنا فيه أهم المقاربات النظرية للصناعة الثقافية منها المقاربة النقدية لمدرسة فرانكفورت، والمقاربة النيو ليبرالية.

كما جاء الفصل الثاني الموسوم بصناعة الثقافة في الإيديولوجية الرأسمالية وأثارها في تزييف الوعي الجماهيري.

وقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول بعنوان: العقلانية الأداتية وأزمة الحداثة تحدثنا فيه عن مدرسة فرانكفورت ونقد مشروع التنوير، ثم قمنا بمقاربة نقدية للعقل التنويري عند أدورنو وهوركهايمر، ثم تطرقنا إلى نقد العقل الأداتي وتجاوز النزعة الوضعية، أما المبحث الثاني جاء تحت عنوان: صناعة الثقافة الغربية والوعي المزيف، تحدثنا فيه عن أزمة الثقافة في عصر الحداثة، ثم عن صناعة الثقافة والوعي الزائف في المجتمع الرأسمالي، ثم عن دور التقنية والدعاية في تصنيع الثقافة.

أما المبحث الثالث: جاء بعنوان من العقل الأداتي إلى الأفق الفني التحرري تحدثنا فيه عن تأسيس الاستيطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل، ثم عن الموسيقى في زمن الصناعة الثقافية.

الفصل الثالث: يحمل عنوان : الصناعة الثقافية وتزييف الواقع، قسمناه إلى أربعة مباحث المبحث الأول: العالم الافتراضي و الواقع المزيف، قمنا فيه بضبط المفاهيم: كالعالم الافتراضي، الواقع الافتراضي، ثقافة الواقع الافتراضي: " Cyberculture ،المجتمع الافتراضي، ثم تكلمنا عن مراحل تطور المجتمع الافتراضي، ثم عن المجتمع الافتراضي وتأثيره في تزييف الواقع، ثم تطرقنا بعدها إلى الحديث عن الإعلام وصناعة الواقع، وعن المجتمع الاستهلاكي في ظل

سيطرة ثقافة الصورة، ثم عن المجتمع المشهدي/الاستعراضي والاستهلاك، وأيضا حول المجتمع المشهدي/الاستعراضي والواقع، بعد ذلك تطرقنا للحديث عن الإعلام الفائق بين خيبة الواقع وسطوة التكنولوجيا عند جان بودريار، فتناولنا الاقتصاد التقني الجديد وتأثيره على الإعلام، ثم الحديث عن صناعة ثقافة الصورة، وعن الصناعة الثقافية في الإعلان والإشهار التلفزيوني، بنختم المبحث بالحديث عن الجسد كمنتج ثقافي.

المبحث الثاني: تحدثنا فيه عن الفن كبراديغم للرفض واستطيقا جذرية عند هاربرت ماركوز، فتطرقنا إلى العقلانية الزائفة للمجتمعات الصناعية، ثم إلى المخيلة كتحرير للإستطيقا وتجاوز للإكراهات العقلانية الأداتية، ثم تكلمنا عن الوظيفة الثورية للفن.

المبحث الثالث جاء بعنوان: أزمة الإنسان المعاصر في ضوء التطور العلمي عند إريك فروم،فتحدثنا عن الإنسان المستلب والمستهلك عند إريك فروم، وعن كيفية تجاوز أزمة الإنسان المعاصر وخلق مجتمع سوي.

المبحث الرابع تناولنا فيه: نظرية الاعتراف كبراديغم لتغيير المجتمع والواقع عند أكسيل هونيت:فتطرقنا فيه إلى النقد الفلسفي المعاصر لإشكال الرأسمالية وتزيف الواقع عند أكسيل هونت، ثم لجأنا للحديث عن **الاعتراف كبراديغم جديد للتعايش الإنساني.**

قدمنا بعدها خاتمة كاستنتاج عام للدارسة، ثم قائمة لمختلف المصادر والمراجع المعتمد عليها في هذه الدراسة.

أهداف البحث:

يوصف عالمنا المعاصر بأنه عالم استهلاكي، إذ تحول الاستهلاك فيه إلى جزء متكامل من كل شيء، فكل جانب من جوانب الحياة له بعده الاستهلاكي، كما خلق الاستهلاك ثقافته الخاصة التي تقوم عليها مؤسسات متخصصة في إنتاجها وتداولها، ففي ظل عولمة اليوم وتحدياتها الثقافية تزايدت النزعة الاستهلاكية بصورة واضحة، وتحول الاستهلاك إلى سلوك مرضي، وإلى ظاهرة سلبية تؤثر في حياة الشعوب، كما تحول من عملية ترتبط بالإنتاج مكملا إلى حالة تشبه الإدمان، حيث تعبر عن ثقافة مفروضة على البشر بدلا من ثقافة اختيارية تخضع لمعايير عقلانية من أجل إعادة الإنتاج واستمراريته لمصلحة المجتمع، وأصبح الفن الاستهلاكي، أي صناعة الثقافة، هو الإطار الحاكم لاختراق الشعوب.

وقد صار من المؤكد أن الثقافة أصبحت في قلب الرهانات التاريخية والاجتماعية، والأيديولوجية، بعد أن كان من السهل تغييبها باسم الكينونة أو باسم الاختلاف، واستبدلت النظرة إلى الثقافة كجهاز أو نظام بأنها (إنتاج أو اتصال وفعل)، ولم يعد الفرد نتاجا لثقافته بقدر ما أصبح صانعها، فقامت صناعة الثقافة بتغيير ملامح المجتمع الذي نعيش فيه، حيث بدأت بإفراغ الهوية الثقافية من كل محتوى، وتحويل المجتمع إلى عالم من المؤسسات والشبكات العالمية، ويتحول معه أفراد المجتمع إلى تابعين أو بالأحرى إلى مستهلكين للسلع التي تفرض عليهم.

ولهذا أصبح التخطيط لثقافة المستقبل – في ضوء مفهوم الصناعة الثقافية – الآن من القضايا الأساسية التي تحظى باهتمام زائد في أنحاء العالم (المتحضر) كافة، أي العالم المنخرط في مسلسل التطور العلمي والتقني(التكنولوجي) الذي يطبع الحضارة المعاصرة.

ومن هنا فإن الهدف من هذه الدراسة هو:

- محاولة الإسهام في التعريف بإحدى أبرز المدارس الفلسفية المعاصرة، ألا وهي "مدرسة فرانكفورت النقدية" هذه المدرسة التي أصبحت اليوم محل اهتمام العديد من المفكرين المعاصرين نظرا لتعدد كتاباتها وتنوعها على مختلف المرجعيات الفلسفية الكبرى، بالإضافة إلى مواكبتها للإشكاليات المعقدة المطروحة في المجتمعات المعاصرة، وللتحولات الفكرية والاجتماعية والثقافية التي خضع لها هذا العصر كما تهدف أيضا لإزالة الغموض عن الثقافة المزيفة التي أصبح يخضع لها الفرد دون وعي منه. والذي أدت إلى تحول الإنتاج الثقافي والفني إلى آلية مستوعبة للمجتمع الصناعي وفكره التخديري الذي يتمثل في ثقافة شعبية جماهيرية تشبع حاجات جماعية ولكنها تتحول إلى وسيلة هيمنة وتسلط وذلك بسبب تطور التكنولوجيا تطورا لا عقلانيا وسيطرتها غير المباشرة على الناس.

- إزالة الغموض حول الكثير من المصطلحات والمفاهيم التي غالبا ما تستعمل في غير موضعها أو يجرى تفسيرها على خلاف المراد منها، لا سيما وأن كثيرا من الإشكاليات المعرفية ناتجة من اضطراب الفهم في تحديد المفاهيم والوقوف على مقاصدها الحقيقية.

- احتياج الفلسفة إلى دراسات تطبيقية تخرج من إطارها النظري المجرد واليوتوبي إلى الواقع الذي نعيشه والحراك السياسي والثقافي الذي نحياه. كما أن للفلسفة دورا أساسيا في فهم مشكلات الواقع الإنساني، وتقديم الحلول للكثير منها، وفي هذا إشارة واضحة إلى ضرورة ربط الفلسفة بالممارسة العملية، وهذا ما دافعت عنه مدرسة فرانكفورت بقوة خاصة في جيلها الأول.

• رفد المعاهد الجامعية ومراكز الأبحاث والمنتديات الفكرية ببحث علمي جديد يحيط بنشأة مفهوم "الصناعة الثقافية" ولآثار المترتبة عنه من تزيف الوعي والواقع الاجتماعي.

صعوبات البحث:

لا نسعى من خلال ذكر الصعوبة تبرير مواطن النقص والهفوات، بل إن جل ما نريده هو إقحامنا في الجدية الأكاديمية التي نتوقع وننتظر فيها كل الصعوبات والعوائق، بدل الزج بنا في ثنائية الصعوبة والسهولة وبخاصة إذا كانت مواضيع البحث تمسنا في صميم وجودنا الإنساني. ومن هذا المنطلق، لم يخل هذا البحث من صعوبات رافقته من مراحله الجنينية الأولى، إلى لحظة اكتمال الصورة، التي هو عليها، ومن بين الصعوبات المطروحة في ميدان بحثنا، بالنسبة للدراسات العربية لم نجد دراسات سابقة مستفيضة بالنسبة لموضوعالبحث، وإن وجدت فهي تبقى ناقصة أو مبتورة يعوزها طابع الشمولية والدقة والعمق والوضوح خاصة، ومعظم الدراسات المعاصرة تتجنب الدراسة النقدية لموضوع هيمنة الصناعة الثقافية وتصف الدراسات النقدية بالدراسات المتشائمة، لأن أغلبية الدراسات المعاصرة تشجع ظاهرة التصنيع الثقافي ولا ترى الوجه الأخر لها، فهذه الدراسات تتفق على أن الصناعة الثقافية "عبارة عن مجموعة من الأنشطة أو السمات التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالقدرة على تصور وإنتاج أفكار أو منتجات أو طرائق جديدة لتفسير العالم، وتولد جميعها فوائد نقدية وغير نقدية يمكن اعتبارها أساسية للتنمية البشرية، وقد أهملت هذه الدراسات الجانب السلبي لهذه الظاهرة ، وأصبحت تصف الدراسات المناقضة لها بالدراسات التشاؤمية،لذلك استعنا بمدرسة فرانكفورت في جيلها الأول "أدورنو وهوركهايمر" كنموذج للدراسة، فقد تميزا هذان الفيلسوفان بكتاب "جدل التنوير" وهو من أبرز الأعمال الفلسفية المعاصرة، قسم الكتاب إلى

عـدة أقسـام تـدور حـول موضـوع مهـم وهـو إمكانيـة خلـق عقـل جديـد يواكـب روح الحضارة الحديثة.

بالنسـبة للدراسـات السـابقة نـذكر منهـا:أولا: مـذكرة مقدَّمـة لنيـل شـهادة الماجسـتير فيفلسـفة الثقافـة والجمـال والموسـومة بـ: الثقافـة والجمـال عنـد ثيـودر أدورنـو مـن إعـداد الطالب: كادي قادة عبد الجبار.

ثانيـا: مـذكرة مقدَّمـة لنيـل شـهادة الماجسـتير فـي فلسـفة الثقافـة والجمـال والموسـومة بـ: النظرية النقدية لماكس هوركهايمر، من إعداد الطالب: إدريس راجوح.

مـن أهـم المصـادر الـذي اعتمـدناها فـي هـذه الدراسـة هـو: كتـاب جـدل التنـوير للمـؤلفين أدورنو وهوركهايمر ترجمة جورج كنتورة.

أمـا بالنسـبة للمراجـع، فقـد اعتمـدنا فـي بحثنـا علـى مجموعـة قيمـة مـن المراجـع ونـذكر منهـا: كتـاب الـدكتور كمـال بـومنير الموسـوم: بالصـناعة الثقافيـة مـن منظـور النظريـة النقديـة لمدرسـة فرانكفـورت. وهـو مرجـع مهـم للغايـة يتـرجم فيـه الـدكتور كمـال بـومنير ويحلل أهم المقالات التي تناولت موضوع الصناعة الثقافية بدقة.

نـذكر أيضـا مرجـع مهـم اعتمـدناه فـي بحثنـا وهـو كتـاب: محمد علـى فـرح، صـناعة الواقـع الإعلام وضبط المجتمع، حلل هذا الكتاب معظم قضايا هذا العصر.

الفصل الأول

مدخل مفاهيمي

تمهيد:

يعد مفهوم الثقافة من المفاهيم المحورية في علم الاجتماع بصفة عامة حيث يشكل مفهوم الثقافة أحد الأفكار الكبرى، التي ساعدت البشرية على إنجاز الكثير من التقدم العلمي والتطور الفكري، فالثقافة مفهوم يتميز بأنه ذا طبيعة تراكمية ومستمرة، فهي ليست وليدة عقد أو عدة عقود، باعتبارها ميراث اجتماعي لكافة منجزات البشرية، كما أن الثقافة تشمل جميع جوانب الحياة المعنوية والمادية، وتوجد في كل المجتمعات البسيطة والمعقدة، والجدير بالذكر أن الثقافة تلعب دورا مهما في إعداد الفرد وتكوينه ليكون أكثر فاعلية في محيطه الاجتماعي، كذلك فإن كل جيل جديد لا يبدأ من فراغ، لكنه يستفيد ممن حوله، ويكون كل أعضاء المجتمع مطالبون بأن ينقلوا التراث إلى الأجيال القادمة ، وما تعلموه من الماضي، وما أضافوه بأنفسهم إلى هذا الكل الثقافي، وبهذا المعنى تكون الثقافة عبارة عن تاريخ الإنسان المتراكم عبر الأجيال، وهناك نظرات أخرى كثيرة، منها من يرى أن الثقافة صفة مكتسبة، أو أنها كيان مستقل عن الأفراد والجماعات غير أن كل هذه المفاهيم تدور حول معنى واحد، وهو أن الثقافة كل مركب من مجموعة مختلفة من ألوان السلوك وأسلوب التفكير والتكامل في الحياة التي اتفق أفراد مجتمع ما على قبولها فأصبحوا يتميزون بها عن غيرهم من باقي المجتمعات ويدخل في ذلك بالطبع المهارات والاتجاهات التي يكتسبها أفراد المجتمع و يتناقلها في صور وأشكال مختلفة أجيال بعد أخرى عن طريق الاتصال والتفاعل الاجتماعي وعن طريق نقل تلك الخبرات عبر الأجيال وقد يتناقلونها كما هي أو يعدلون فيها وفق تغير الظروف وحاجتهم ولكن الجوهر يبقى كم هو، مما يعني أن الثقافة تعمل في آن واحد كشاهد وفاعل مهم في مجتمعات تتغير باستمرار. تؤثر وتتأثر، تتفاعل و

تتغير، بين صناعة الثقافية والتحول التكنولوجي، عاشت هذه المجتمعات ولا تزال، حالة من التطور المستمر وتغيرت الثقافة بين الأمس واليوم، وهذا التحول الثقافي ليس بظاهرة جديدة، بل جزء من سلسلة أبدية لا نهاية لها، ومع بداية القرن العشرين عاشت الثقافة حلقة من هذه السلسلة وعرفت أعمق تحولاتها فكانت طفرة هزت قواعدها وغيرت وظائفها وأثرت على علاقتها بالمجمع.

أ) المبحث الأول: من الثقافة إلى الصناعة الثقافية

1/ تحديد مفهوم الثقافة

ـ المعنى اللغوي: اللفظ العربي مأخوذ من تثقيف الرمح أي تسويته، يقال ثقف الرمح ويراد: قومه ونفي عنه الاعوجاج وجعله أداة صالحة من أدوات الحرب، ثم اتسع معناه شيئا فشيئا فأصبح المهارة في صناعة بعينها.ثم تجاوز هذا المعنى وانتقل إلى معنى يتصل بحياة العقل والذوق، وقد جرى على الكلمةلاتينية ما جرى على الكلمة العربية فالكلمة اللاتينية يرجع أصلها إلى الفعل اللاتيني[1]Colcre وهو يعني فعل الزراعة، وقد ظل معنى الزراعة واضحا في اللغات الأوروبية في فعل الكلمة.

لم ترد الكلمة اللاتينية عند اليونان، فعندما كان أفلاطون يتحدث عما نسميه "ثقافة" كان يستخدم لفظي arete و paideia .

ولكنها كانت واردة لدى الرومان، إذ هي مشتقة من كلمة زراعة agriculture أي العناية بالأرض من أجل تخصيبها ثم انتقلت إلى الإنسان عند شيشرون فقيل ثقافة النفس animi cultura أي تربية النفس والعقل، ثم امتدت بعد ذلك في القرن السابع عشر إلى الإنسان من حيث هو كائن يحيا في مجتمع، ثم إلى المجال الفلسفي، في القرن التاسع عشر، عند "فيكو VICO" الذي كان يعني بها جملة أساليب الحياة.[2]

والثقافة هي العالم مستأنسا ومشذبا gardened ويقول عنها شيشرون (صاحب دلالة فلسفية) إنها "الطبيعة الثانية" وهي لا تعني فقط الزراعة وإنما تعني أيضا

[1] مراد وهبة، **المعجم الفلسفي**، (القاهرة دار قباء الحديثة للطباعة والنشر 2007 م)، ط: 5، ص: 229.

[2] المرجع نفسه، ص: 230.

تربية الإنسان لذاته culivation – Slef أما الثقافة الرفيعة culture hlgh فهي الآداب والعلوم وبعد ذلك العبادة cult وهي مراعاة ميول الآلهة.[1]

المعنى الاصطلاحي: وقد وردت كلمة ثقافة كصفة cultura في قاموس أكسفورد (1875) فقيل نمو ثقافي growth cultural ثم استخدمها "ماثيو أرنولد Matthew Arnold " كاسم (1876).[2]

كما يمكن أن تستخدم هذه اللفظة بمعنى واسع بحيث تصف كل الجوانب المميزة لأسلوب الحياة، أو بمعنى أضيق بحيث تشير فحسب إلى أي نسق قيمي متضمن في ذلك أسلوبا نمطيا، يشكل فهم الثقافة بالمعنى الواسع أحد مواضيع الدراسات التاريخية، الأنثروبولوجية، والاجتماعية. تنتمي دراسة الثقافة بالمعنى الضيق إلى مجال الإنسانيات، التي تتعين مهمتها في تأويل ونقل الأجيال القادمة نسق قيمي يجد عبره المشاركون لطريقة الحياة معنى وغاية. في كلا المعنيين يمكن اعتبار الثقافة فاعلا سببيًا يؤثر في عملية التطور عبر وسائل بشرية خالصة. ذلك أنها تسمح بالتقويم ذاتيا للإمكانيات البشرية في ضوء نسق قيمي يعكس المثل السائدة جول ما يتوجب على الحياة الإنسانية أن تكون، هكذا تكون الثقافة شيئا لا غنى عنه للتحكم البشري المتنامي في المسار الذي يتغير عبره الجنس البشري.[3]

تتمثل الثقافة في مجموعة من المعايير المشكلة لنظام العقل والسلوك في مجتمع ما، أو لدى جماعة ما، والتي تحدد نظرة الفرد والجماعة لنفسها والآخرين، والكون من حولها، وبالتالي طبيعة السلوك، ففي التعريف الذي قدمه "تيلور" (E B Taylor) مثلا، وهو مؤسس المفهوم في الدراسات الأنثروبولوجية، نجد أن الثقافة

[1] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، مرجع سايق، ص، 229.

[2] المرجع نفسه، ص: 230.

[3] تد هوندرتش، تـ نجيب الحصادي، مراجعة: عبد القادر الطلحي، **دليل أكسفورد للفلسفة**، (ليبيا، المكتب الوطني للبحث والتطوير، 2003) ج 1، ص: 220.

عبارة عن: "ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعرفة، الإيمان، الفن، الأخلاق، القانون، الأعراف، وأية قدرات وعادات يكتسبها الإنسان بصفته عضوا في جماعته".[1]

الثقافة إذا هي معايير العقل والسلوك، تحدد معنى الحياة، التي لا معنى لها بدون هذه المعايير، ورموزا تحدد غايات الحياة، التي لا غاية لها بدون تلك الرموز، بمعنى أن الثقافة هي إجابة لسؤال الفرد والجماعة عن كيف، ولماذا، وإلى أين، ما الغاية من الوجود؟، فالثقافة هي التي تقف وراء النشاط الحضاري للإنسان، وهي التي تجعل الحضارات الإنسانية تختلف عن بعضها نتيجة اختلاف المعايير (الثقافية) المحددة للنشاط الإنساني عامة.[2]

يعرف "مراد وهبة" الثقافة في معجمه الفلسفي فيقول: "أن الثقافة هي في أصلها إيديولوجيا، أي رؤية مستقبلية، أي وضع قادم، وإذا تموضع الوضع القادم فإنه يتحول إلى وضع قائم، وهذا الوضع القائم هو الثقافة، ولهذا فالثقافة هي تموضع لوضع قادم.[3]

2/ علاقة الثقافة مع بعض المفاهيم:

2ـ1) الثقافة والإديولوجيا: الإديولوجيا مفهوم حاسم في دراسة الثقافة، فقد وصفها "جرايم تيرنر GraemeTumer" بأنها أكثر الفئات المفاهيمية أهمية في دراسة الثقافة، ورأى "جيمس كاري James Carey" أنه يمكن وصف الدراسات الثقافية البريطانية بسهولة، وربما بدقة أكثر، على أنها دراسات أيديولوجية، و الأيديولوجية، مثلها مثل الثقافة، عدة معانٍ متنافسة، وغالبا ما يواجه فهم هذا المفهوم تعقيداً إذ

[1] تركي الحمد، **الثقافة العربية في عصر العولمة**، (بيروت،دار الساقي، سنة نـ: 1999)، ط: 1، ص: 15.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، مرجع سابق، ص: 230.

إنه في معظم التحليلات الثقافية يستعمل بالتبادل مع الثقافة نفسها، ونظرا إلى أن الأيديولوجية تستعمل للإشارة إلى نفس المجال المفهومي الذي تشير إليه الثقافة، فإن ذلك يجعلها مصطلحا هاما لأي فهم لطبيعة الثقافة. [1]

تعريف الأيديولجيا: ابتدع هذا المصطلح "دستو دي تراسي Destutt de Tracy" للدلالة على الفلسفة التي تطرح جانبا النظر الميتافيزيقي وتركز على دراسة المعاني (بالمعنى العام أي الظواهر النفسية) لتبين خصائصها وقوانينها وعلاقتها بالإشارات المعبرة عنها، محاولة بنوع خاص استكشاف أصلها.[2]

انصرف هذا المصطلح بعد ذلك إلى معنى ينطوي على السخرية والتحقير فدل على التحليل الأجوف والمنافسة العقيمة والتفكير الخيالي.

وتعبر الإديولوجيا عن نسق من الأفكار السياسية والخلقية والجمالية والدينية. والأيديولوجيا عند "ماركسMarks. K" هي جزء من البنية الفوقية، فهي تعكس العلاقات الاقتصادية. وقد تكون الأيديولوجيا علمية عندما تعبر عن الطبقات التقدمية الثورية، وقد تكون غير علمية عندما تعبر عن مصالح طبقات رجعية.[3]

2ـ2) الثقافة والحضارة:

هناك خلط غريب بين فكرة الثقافة وفكرة الحضارة.

الثقافة تبدأ "بالتمهيد السماوي" بما اشتمل عليه من دين وفن وأخلاق وفلسفة وستظل الثقافة تعنى بعلاقة الإنسان بتلك السماء التي هبط منها، فكل شيء في

[1] جون ستوري، **النظرية الثقافية والثقافة الشعبية**، تـ: صالح خليل، فاروق منصور، مراجعة عمر الأيوبي، (كلمة أبوظبي للسياحة والثقافة، 2014)، ط1، ص: 17.

[2] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، مرجع سبق ذكره، ص: 220.

[3] المرجع نفسه، ص: 221.

إطار الثقافة إما تأكيد أو رفض أو شك أو تأمل في ذكريات ذلك الأصل السماوي للإنسان تتميز الثقافة بهذا اللغز، وتستمر هكذا خلال الزمن في نضال مستمر لحل هذا اللغز.

أما الحضارة فهي استمرار للحياة الحيوانية ذات البعد الواحد، التبادل المادي بين الإنسان والطبيعة. هذا الجانب من الحياة يختلف عن الحيوان فقط في الدرجة والمستوي والتنظيم.

إن الثقافة هي تأثير الدين على الإنسان أو تأثير الإنسان على نفسه، بينما الحضارة هي تأثير الذكاء على الطبيعة أو العالم الخارجي. الثقافة معناها "الفن[1] الذي يكون به الإنسان إنسانا"، أما الحضارة فهي "التغيير المستمر للعالم". وهذا هو تضاد: الإنسان والشيء، الإنسانية والشيئية.

وتعتبر الحضارة استمرار للتقدم التقني لا الروحي، والتطور "الداروينى" استمرار للتقدم البيولوجي لا للتقدم الإنساني، تمثل الحضارة تطور القوى الكامنة التي وجدت في أبائنا الأوائل الذين كانوا أقل درجة في مراحل التطور، إنها استمرار للعناصر الآلية_ أي العناصر غير الواعية التي لا معنى لها في وجودنا ... ولذا، فإن الحضارة ليست في ذاتها خيرا ولا شرا، وعلى الإنسان أن يبني الحضارة تماما كما عليه أن يتنفس ويأكل، إنها تعبير عن الضرورة وعن النقص في حريتنا، أما الثقافة فعلى العكس من ذلك، هي الشعور الأبدي بالاختيار والتعبير عن حرية الإنسان.[2]

حامل الثقافة هو الإنسان، وحامل الحضارة هو المجتمع، ومعنى الثقافة القوة الذاتية التي تكتسب بالتنشئة، أما الحضارة فهي قوة على الطبيعة عن طريق العلم، فالعلم

[1] علي عزت بيجوفيتش،ت: محمد يوسف عدس،**الإسلام بين الشرق والغرب**، ط2، (مصر، دار النشر للجامعات، 1997) ص: 94.
[2] المصدر نفسه، ص: 95.

والتكنولوجيا والمدن كلها تنتمي إلى الحضارة، وسائل الحضارة هي الفكر واللغة والكتابة، وكل من الثقافة والحضارة ينتمي أحدهما[1] للأخر.[2]

وبالنسبة لتعليم والتأمل فنجد بأن الحضارة تعلم أما الثقافة فتنور، تحتاج الأولى إلى تعلم، أما الثانية فتحتاج إلى التأمل الذي هو عبارة عن جهد داخلي للتعرف على الذات وعلى مكان الإنسان في العالم، وهو نشاط جد مختلف عن التعلم وعن التعليم وجمع المعلومات عن الحقائق وعلاقاتها بعضها ببعض، يؤدي التأمل إلى الحكمة والكياسة والطمأنينة، إلى نوع من التطهير الداخلي، إنه تكريس النفس للأسرار والاستغراق في الذات للوصول إلى بعض الحقائق الدينية والأخلاقية والفنية.[3]

أما التعلم، فيواجه الطبيعة لمعرفتها ولتغيير ظروف الوجود. يطبق العلم الملاحظة والتحليل والتقسيم والتجريب والاختبار، بينما يعنى التأمل بالفهم الخالص. فالملاحظة التأملية "متحررة من الإرادة ومن الرغبة" إنها ملاحظة لا تتصل بوظيفة أو مصلحة. فالتأمل ليس موقف عالم بل موقف مفكر شاعر أو فنان أو ناسك. وقد تعرض للعالم بعض لحظات من التأمل لكنه يفعل هذا، لا بصفته عالما، ولكن باعتباره إنسانا أو فناناً "فجميع الناس فنانون بشكل أو بأخر" يمنح التأمل قوة على النفس، أما العلم، فإنه يعطي قوة على الطبيعة. وتعليمنا في المدارس يزكي فينا الحضارة فقط ولا يساهم بشيء في ثقافتنا.[4]

3.2*

[1] علي عزت بيجوفيتش، الإسلام بين الشرق والغرب ، مصدر سبق ذكره، ، ص: 96.

[2] المصدر نفسه، ص: 97.

[3] المصدر نفسه، ص: 98.

[4] المصدر نفسه، ص : 99.

2ـ3) الثقافـة والمجتمـع:تعتبـر الثقافـة عنـد علمـاء الاجتمـاع الحضـري، هـي ذلـك الكـل الـذي يشـتمل علـى التخطـيط الإجمـالي أو المجمـوع الكلـى "الغايـات البشـرية" ويميـز علمـاء الاجتمـاع[1] أيضـا بـين "الثقافـة" و"المجتمـع" فيـرون أنـه إذا كـان المجتمـع يتحقـق فـي جماعـة أو زمـرة تعـيش أو تعمـل فـي معيـة، فـإن الثقافـة هـي نمـط الحيـاة أو "طريقـة العمل" وأسلوب المعيشة بالنسبة للجماعة، وكيفية مشاركة الأفراد في الفكر والعمل.

ويحـدد علمـاء الثقافـة المـنهج العلمـي لدراسـة الظـاهرات الثقافيـة بملاحظـة السـلوك و دراسـة وفهـم الإنتـاج الإنسـاني الجمعـي ووظائفـه بالإضـافة إلـى معرفـة مـدى التغييـرات التـي طـرأت علـى البيئـة الطبيعيـة بإنتـاج الأشـياء الاجتماعيـة بمعنـى أن الثقافـة هـي مجمـوع جهـود الإنسـان، تلـك التـي تلخصـها كلمـة الحضـارة حـين تتمثـل فـي سـلوك الإنسان أو نزوع بني البشر نحو تغيير ظروف البيئة الطبيعية، والسيطرة عليها.

والثقافـة فـي علـم الـنفس الاجتمـاعي هـي: "مجمـوع العـادات الاجتماعيـة" علـى اعتبـار أن مسـائل الثقافـة والحضـارة هـي أقـرب المسـائل صـلة بعلـم الـنفس التربـوي وبنظريـة الـتعلم بالـذات، حيـث أن انتقـال الثقافـة وتراكمهـا إنمـا يتمثـل أو يتحقـق باسـتخدام عمليتـي الـتعلم والتربيـة ولـذلك أعلـن "فـورد Ford" فـي تعريفـه للثقافـة بأنهـا "عبـارة عـن مجموع الطرق التقليدية المتبعة في حل المشكلات".[2]

[1] قبـارى محمد إسـماعيل، **علـم الاجتمـاع الثقـافي ومشـكلات الشخصـية فـي البنـاء الاجتمـاعي**، (الإسـكندرية، منشـأة المعـارف، سـنة نـ: 1982)، ص: 15.

[2] المرجع نفسه، ص: 16.

3/ أدوات الثقافة:

1.3) مفهوم الصناعة:

لغة: صنع الشيء صنعا: عمله. كما في اللسان.[1]

الصناعة في الأصل حرفة الصانع، وهي في عرف العامة العلم الحاصل بمزاولة العمل، وفي عرف الخاصة، العلم المتعلق بكيفية العمل، وكل عمل يمارسه الإنسان حتى يمهر فيه، ويصبح حرفة له، يسمى صناعة، كالطب والفلاحة والحياكة والموسيقى، وغيرها.

وقد يطلق لفظ صناعة على الملكة التي يقتدر بها استعمال المصنوعات على وجه البصيرة، لتحصيل غرض من الأغراض بحسب الإمكان، أو يطلق على الملكة النفسانية التي تصدر عنها الأفعال الاختيارية من غير روية، أو يضاف إلى الفلسفة والمنطق والرياضيات، وغيرها، يقال صناعة الفلسفة، وصناعة المنطق.

والصناعات بالفتح تستعمل في المحسوسات وبالكسر في المعاني، ويرادفها الصنعة، وهي عمل الصانع وحرفته، وإذا استعمل لفظ الصنعة في المعاني الفلسفية دل على الطريقة المنظمة التي تتبع في عمل يدوي أو ذهني.[2]

اصطلاحا: هي كل نشاط للإنسان يتفاعل فيه مع البيئة المحيطة ليطوعها لاحتياجاته، ويصنع منها عالم أشيائه. وكانت محاولات الإنسان التصنيعية تأخذ حقبا من الدهر قبل من قبل أن تستقر في وعاء الأمم التقني، ومن خلال هذا الزمن الممتد للتجربة والخطأ يصحح الإنسان طرائق الصناعة حتى تتوافق مع

[1] عويسيان التميمي البصري، **موسوعة المفاهيم الإسلامية العامة**، (مصر، المجلس الأعلى للشؤن الإسلامية، جزء 1، الإصدار 2، 2001) ص: 791.

[2] جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**،(بيروت دار الكتاب اللبناني، ، 1982)، جزء 1، ص: 734.

احتياجاته وتتناغم مع البيئة المحيطة، وتحقق التوازن الراشد بين احتياجات الإنسان وبين الحفاظ على الكون المحيط.[1]

والصناعات الجميلة أو الفنون الجميلة هي الطرق المتعلقة بكيفية تحصيل الجمال، لا سيما في الفنون التشكيلية كالتصوير، والنحت، والنقش، والتزيين، والعمارة.

وقد تكون الصناعة مادية أي عملا من أعمال المصانع، أو تكون معنوية كصناعة الأخلاق أو السياسة أو الاقتصاد، أو تكون فنية كصناعة الشعر، أو الموسيقى، أو التصوير، أو العمارة الخ...

وعلم الصناعة هوالعلم الذي يبحث في طرق الصناعة عامة، من جهة علاقتها بتطور الحضارة، ويشتمل على ثلاثة أقسام الأول هو الوصف التحليلي للفنون والصناعات الموجودة في مجتمع معين، أو في زمان معين، والثاني هو البحث في الشروط والقوانين المحيطة بكل نوع من الطرق الصناعية، الثالث هو البحث في تطور الطرق الصناعية في مجتمع معين، أو في نوع من المجتمعات، أو في الإنسانية[2] جمعاء، وجملة القول إن علم الصناعة هو النظر في الصناعة، قد يراد به الصناعة العملية نفسها.[3]

2-3) مراحل تطور الصناعة:

الثورة الصناعية: في المنتصف الثاني من القرن الثامن عشر عرفت أوروبا تحولا مهما في تاريخ النظام الرأسمالي وهو ما يصطلح عليه اليوم بتسمية الثورة

[1] عويسيان التميمي البصري، موسوعة المفاهيم الإسلامية العامة، مرجع سابق، ص: 791.

[2] عويسيان التميمي البصري، موسوعة المفاهيم الإسلامية العامة، مرجع سابق، ص: 736

[3] المرجع نفسه، ص: 737

الصناعية، أو ما كان يطلق عليه في تلك الفترة بالنظام الإنجليزي، لأن بداية هذه الثورة كانت في إنجلترا ثم انتشرت بعد ذلك إلى دول أخرى، ويشير مصطلح الثورة الصناعية إلى ذلك التطور الكبير الذي عرفته تقنيات الإنتاج خاصة بعد 1871 ويحدد "دافيد لاند David Land" الخصائص الأساسية لهذه الثورة كما يلي: تعويض الآلة للمهارة والجهد الإنساني، تعويض مصادر الطاقة الغير حيوانية للمصادر الحيوانية، تعويض مواد أولية جديدة ومتوفرة بشكل كبير خاصة المعدنية والصناعية للمواد النباتية والحيوانية، ومجمل هذه التحولات هي التي ستؤدي إلى بروز شكل إنتاجي ضخم للسلع وهذا الأخير سيتطلب حتما سوقا لتصريف هذه المنتجات لذا سيصبح الاستهلاك مفهوما مركزيا ومحوريا للإنتاج الصناعي، فالرأسمالية الصناعية[1] تطورت على أساس الإنتاج الموجه للتسويق وذلك على

1ـ تطور الصناعة في أوروبا: عصر النهضة الأوروبية وهي حدث مهم ومركزي بالنسبة للأوروبيين وقد بدأت بوادرها في نهايات العصور الوسطى الحديثة، وخلالها سيبدأ الأوروبيين بالاهتمام وبالرجوع إلى التراث القديم للإغريق والرومان، وهو ما سيسمح لهم بالانطلاق في تحولات أخرى في مجالات أخرى، وقد انطلقت هذه النهضة في فلورنسا بإيطاليا لتنتشر بعد ذلك في مختلف الأقطار الأوروبية الأخرى، ومشكلة بذلك النواة الصلبة التي سيقوم عليها المجتمع الصناعي الجديد الذي ستعرفه أوروبا.

2- الكشوف الجغرافية وظهور الرأسمالية التجارية: لقد كانت الكشوف الجغرافية التي بدأت أوروبا في المرحلة الحديثة من تاريخها حدثا مهما ومركزيا كذلك، فأوروبا التي انطوت على نفسها طويلا في ظل النظام الإقطاعي ستتحول تدريجيا إلى العالم الخارجي بهدف البحث عن موارد اقتصادية أخرى، وهذا ما سيؤدي إلى ظهور ما يسمى بالرأسمالية التجارية، والبداية كانت مع الإسبانيين والبرتغاليين، ثم ظهرت بعد ذلك الشركات التجارية والاحتكارية، الإنجليزية والهولندية، وأدى كل ذلك إلى تراكم كبير لرؤوس الأموال، والذي لم تعرف أوروبا له مثيلا في السابق مما سمح بتبلور وتكون طبقة اجتماعية واقتصادية جديدة ورأسمالية ستنافس الطبقات الأرستقراطية والإقطاعية القديمة.

3- حركة الإصلاح الديني: كما هو معروف في المجتمع الإقطاعي القديم، كان مرتبط عضويا بالكنيسة البابوية في روما، أي أنه لا يمكن فصل السيطرة الاقتصادية والسياسية للإقطاع عن السيطرة الفكرية للكنيسة، لذا فإن حركة الإصلاح الديني باعتبارها كانت موجهة ضد الكنيسة ستؤثر حتما على النظام الإقطاعي، وهذا ما جعل المجتمع الجديد الرأسمالي مرتبط بأفكار حركة الإصلاح الديني، وهذا ما جعل المفكر الألماني "ماكس فيبر" في مؤلفه الشهير " الأفكار البروتستانتية وروح الرأسمالية" يربط بين حركة الإصلاح الديني وظهور المجتمع الصناعي، أي أن السبب الحقيقي للرأسمالية هو سبب ديني فكري بالأساس فهي التي ساهمت في انتقال المجتمع الأوروبي من المجتمع الإقطاعي القديم إلى المجتمع الصناعي والتجاري الجديد.

[1] علاوة فوزي، **مساهمة في صياغة مفهوم الصناعات الثقافية**، (الوادي، جامعة الشهيد حمة لخضر، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، العدد 17، سبتمبر/2016، ص: 205.

خلاف أنظمة الإنتاج السابقة التي كانت تقوم بشكل أو بأخر على اقتصاد الاكتفاء الذاتي، أما النظام الرأسمالي فقد توجه منذ الوهلة الأولى نحو السوق فهو ينتج لكي يبيع، إن هذا النظام قائم على الإنتاج بداية ثم ليتم استهلاك هذا الإنتاج في مرحلة لاحقة، ولا يمكن لهذا النظام أن يستمر، بدون هذين العنصرين، فإن تأثر الإنتاج فإن في ذلك تهديدا للنظام الصناعي بشكل كبير، وكذلك فإن هذا النظام سيتأثر وبشكل أكبر إن لم يكن قادرا على تصريف وتسويق منتجاته، فالكساد هو أكبر خطر يهدد أي مستثمر في أي مجال إنتاج صناعي، وما حدث في العالم في ثلاثيات القرن العشرين أو ما يعرف بالكساد الكبير إلا دليل على ذلك، وقد انعكس هذا النمط الإنتاجي الجديد بداية على الحياة الاجتماعية من خلال بروز مظاهر جديدة وتغييرات جذرية اعتبرها الكثيرون بأنها نتائج مفجعة للنظام الرأسمالي لأنها اقتلعت العامل من بيئته وجذوره العائلية وجعلته يستقر بالمراكز الحضرية الصناعية والتي تقوم أصبحت موطنا للتفكك والعزلة العقلية والنفسية والاغتراب وغير ذلك من المشكلات التي نجمت عن هجرة قوى العمل من الريف، وما ترتب عليها من مشاكل في الخدمات وظهور الأحياء المتخلفة وتدهور أوضاع الطبقة العاملة في المدينة وغير ذلك، وهذا ما أدى ربما إلى بروز أفكار انتقدت هذا النظام والتي كان على رأسها الماركسية، لكن أحوال العمال تحسنت في المراحل اللاحقة نتيجة تحول ظروف العمل بشكل عام بسبب ظهور النقابات المدافعة عن حقوقهم، وانخفاض ساعات العمل، وارتفاع الأجور، وذلك لأن العامل لم يعد فقط منتجا بل كذلك مستهلك لا بد من أن يتوفر له المال والوقت للاستهلاك، ولفهم أكثر التحولات التي شهدها المجتمع الصناعي لا بد من التطرق إلى المراحل التي مرت بها الثور الصناعية بشكل عام وهي كما يلي:

الثورة الصناعية الأولى: وهي التي بدأت حين عرفت أوروبا ظهور الآلة البخارية والتي سمحت بتطور وسائل النقل من القطارات والبواخر وكذا تطور تقنيات الإنتاج وذلك بفضل الاختراع الثوري لي "جيمس واط Watt Jims" وكانت البداية بإنجلترا ثم انتشرت في باقي الأقطار الأوروبية بعد ذلك، وكانت الصناعات الأكثر انتشارا في هذه المرحلة هي صناعات النسيج، وكذا الصناعات التحويلية خاصة المتعلقة منها بالتعدين، وهذه المرحلة هي التي عاش فيها الإنسان الأوروبي ظروف قاسية وصعبة.

الثورة الصناعية الثانية: ويعتبر اختراع الطاقة الكهربائية كأهم معلم في هذه المرحلة التي تعتبر بالفعل مرحلة جديدة ستشهد الكثير من التحولات الاجتماعية الاقتصادية، الثقافية، بسبب ظهور اختراعات جديدة ومتسارعة، وكل ذلك كان في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر، وخلال هذه المرحلة كذلك ستتحسن أحوال الطبقة العاملة بشكل تدريجي وبالخصوص مع بروز الأفكار الفوردية Fordisme في الولايات المتحدة الأمريكية، والتي شكلت علامة فارقة آنذاك من خلال أنها ساهمت في زيادة معدلات الاستهلاك بشكل كبير.

الثورة الصناعية الثالثة: يعتبر البعض أن التطورات الهائلة التي عرفتها التكنولوجيات الحديثة للإعلام والاتصال قد أثرت وغيرت الكثير من المبادئ التي قام عليها النظام الصناعي، وبالتالي يمكن[1] اعتبار ذلك كثورة صناعية ثالثة فاكتشاف الرقاقة الالكترونية في سنوات 1970 قد أطلق الثورة الصناعية الثالثة، ومنذ ذلك الحين فإن التكنولوجيا الرقمية ساهمت بشكل كبير في إعادة النظر في كثير من القواعد التي ارتبطت بالنظام الصناعي خلال القرن التاسع عشر.[2]

[1] علاوة فوزي، مساهمة في صياغة مفهوم الصناعات الثقافية، مرجع سابق، ص: 206.

[2] علاوة فوزي، مساهمة في صياغة مفهوم الصناعات الثقافية، مرجع سابق، ص: 207.

3-3) علاقة الصناعة بالثقافة:

بمقدار ما يتفوق الإنسان في المجال الاقتصادي، بمقدار ما تزداد ثقافته عبر التاريخ ، حيث يعبر التقدم الاقتصادي بوضوح عن النمو الثقافي، فإذا كانت الثقافة هي إضافة الإنسان إلى الوجود الطبيعي وتغيره، فإن الاقتصاد هو تنمية لقدرات هذا الإنسان لإشباع حاجاته، ومن ثم زرع الإنسان الأرض، وخرق الجبال وأقام الجسور والأنفاق، وصنع الأدوات، وشيد المنشآت والمؤسسات.

وكما بدأت الثقافة بسيطة، بدأ الاقتصاد الحضاري حين أكد الإنسان الحضري مهارته في صناعة الآلات الحجرية، حيث أظهر الإنسان درجة عالية من الإتقان والتناسب في صناعة الآلات المدببة والمسنونة كرؤوس الحراب، ولقد كانت لها وظائفها السيكولوجية والاقتصادية، كوسيلة دفاعية أو كعامل أمن أو حتى كأداة للصيد والقنص.

وأصبحت تكنولوجيا صناعة الحجر عند الإنسان الحفري أهم الفنون التي ابتكرها الاقتصاد البدائي، فكانت "الحاجة هي أم الاختراع" وكانت عوامل الأمن والاقتصاد والذكاء، هي أهم الدوافع التي وجهت الإنسان نحو اختراع القوس والسهم.[1]

لاشك أن العقل هو ميزة الإنسان عن سائر الحيوان، ولهذا السبب كثيرا ما يوصف الإنسان وينعت بأنه حيوان "صانع للآلات" بمعنى أن الإنسان الاقتصادي هو كائن من نوع خاص، يتميز بالذكاء والابتكار وسرعة التعلم، كما أنه يتكيف ويتعلم خلال تاريخه الطويل بالإضافة إلى صراعه الرهيب وكفاحه بفضل استعداداته المبكرة للعمل، فكان صانعا صبورا، بدأ أولا بالصناعات البسيطة للصيد، والآلات غير المعقدة للقنص وجمع الطعام.

[1] قبارى محمد إسماعيل، علم الاجتماع الثقافي ومشكلات الشخصية في البناء الاجتماعي، مرجع سابق، ص: 30

ثم تطورت جهود الإنسان الاقتصادي، فأصبحت بمثابة نتاج تاريخي، صدر عن عمليات الإنتاج والتراكم وزيادة القدرة على التحكم والضبط في استخدام الأدوات والأشياء وتطويرها وتصنيعها، ومن هنا تتحقق الظاهرة الاقتصادية وتتجسد في ذلك العنصر المادي من الثقافة.[1]

[1] قبارى محمد إسماعيل، علم الاجتماع الثقافي ومشكلات الشخصية في البناء الاجتماعي، مرجع سابق، ص: 35.

ب/ المبحث الثاني: ضبط مفهوم الصناعة الثقافية

1) نشأة المفهوم وتطوره:

ظهر مصطلح "صناعة الثقافة" أول مرة سنة 1947 في كتاب "جدل التنويري" dialectique de la raison" للفيلسوفين الألمانيين " تيودور أدورنو Theodor Adorno" و"ماكس هوركهايمر Max Horkheimer" اللذان ينتميان إلى مدرسة فرنكفورت النقدية، وقد استحدث أدورنو هذا التناقض اللفظي للتعبير عن موقفه الرافض للاستغلال الاقتصادي للثقافة والفن، حيث يرى أن إخضاع القيم الجمالية لمبدأ التقييم الاقتصادي له نتائج سلبية مهمة، تنعكس على علاقتنا بالفن والثقافة[1]، وتم استخدام مصطلح الصناعة الثقافية أول مرة بصيغة المفرد في الأربعينات من القرن العشرين، وهذا بعد هجرة مفكري النظرية النقدية إلى الولايات المتحدة الأمريكية إذ تطرقوا للأزمة التي لحقت بالثقافة الغربية.[2]

لكن بداية من السبعينيات عاد المصطلح بصيغة الجمع، للدلالة على أهمية الميدان الثقافي في الحياة الاقتصادية وتشجيع الأنشطة الاقتصادية المرتبطة بالفنون والثقافة، وبالتالي ظهر مصطلح "الصناعات الثقافية" من جديد عام 1970، وهناك من يستخدم كلا المصطلحين لنفس الدلالة ولكن ظلت صيغة المفرد هي الأقرب إلى الثقافة الجماهيرية.

---

[1] نور الدين التباعي، **صناعة الثقافة**، (الرباط، جامعة محمد الخامس، كلية علوم التربية، مجلة أفاق للعلوم، المجلد 05 ، ع3، 2020)، ص: 14.

[2] كمال أبو بكر، **أزمة الثقافة في عصر الحداثة، لما نغدو الثقافة سلعة**، (جامعة وهران محمد بن احمد، مجلة التدوين، العدد 10، السداسي الأول، سنة 2018) ،ص: 116.

ويـرتبط مفهـوم "الصـناعات الثقافيـة" بالأنشـطة الفكريـة، والإبداعيـة للإنسـان، أي – بـالمعنى الضـيق للثقافـة – فللثقافـة معناهـا العـام الـذي يشـير إلـى أنهـا نمـاذج مكتسـبة يصـل إليهـا الإنسـان إمـا بـالتفكير والعقـل كاسـتجابة للوسـط الـذي يعـيش فيـه، أو عـن طريـق النقـل مـن المجتمعـات الأخـرى، كمـا أنهـا اختـراع أو اكتشـاف إنسـاني ينتقـل مـن جيـل إلـى[1] جيـل مـع القابليـة للإضـافة والتعـديل والتغيـر، أمـا الثقافـة بمعناهـا الضـيق فيقصـد بهـا الأنشـطة الإبداعيـة والفنيـة التـي يمارسـها الإنسـان، أي أن هـذا المعنـى ينصرف إلى الآداب والفنون يشكل أساسي، ثم إلى بعض أشكال الإنتاج الفكري.

حيـث أتاحـت الصـناعات الثقافيـة إمكانيـة وصـول الإنتـاج الثقـافي إلـى قطاعـات واسـعة مـن الجمـاهير، بغـض النظـر حتـى عـن معرفـة المتلقيـين الجـدد للقـراءة، كـذلك أدى ظهـور الصـناعات الثقافيـة إلـى تغييـر محتـوي المنـتج الثقـافي، وتعـاظم تـأثير الإنتـاج الثقـافي فـي المجتمـع بصـورة لافتـة، لقـد كانـت البدايـة الأولـى لتحـول العمـل الثقـافي إلـى صـناعة مـع "يوحنـا جـوتنبرج JohannesGutenberg" وهـو مختـرع ألمـاني يرجـع الفضـل إليـه فـي اختـراع الآلـة الطابعـة وتطويرهـا، والتـي حققـت لأول مـرة فـي التـاريخ الإنسـاني انتشـار المعرفـة، الأمـر الـذي أدى بـدوره إلـى سلسـلة مـن التحـولات الفكريـة والثقافية وكانت تلك هي اللبنة الأولى في الصناعات الثقافية.

وقـد أخـذ المصـطلح بعـده العـالمي عنـدما أصـدرت الجمعيـة العامـة للأمـم المتحـدة قرارهـا 2/55 الـذي يؤكـد علـى أهميـة الثقافـة فـي التنميـة المسـتدامة، وفـي عـامي 2008 و 2010 صـدرت طبعتـان مـن تقريـر "الاقتصـاد الإبـداعي" لمنظمـة اليونسكو، وبرنامج الأمم المتحدة الإنمائي.

[1] نـرمين عبـد القـادر إمبـابي، **التوجهـات الدوليـة لتطـوير مفهـوم الصـناعات الإبداعيـة وسياسـاتها وأثرهـا علـى مؤسسـات المعلومـات فـي المجتمعـات العربيـة: دراسـة تحليليـة**،(القـاهرة، جامعـة القـاهرة كليـة الآداب، المجلـة العلميـة للمكتبـات والوثـائق والمعلومـات، مـج 2، ع4، يوليو 2020)، ص 58.

وتعـددت إسـهامات المنظمـات الدوليـة، لتحديـد مكونـات وفـروع الصـناعات الثقافيـة ومنهـا نمـوذج منظمـة اليونسـكو الـذي فـرق بـين الصـناعات فـي النطاقـات الثقافيـة المحوريـة، والنطاقـات الثقافيـة المتوسـعة ويلخـص الجـدول المـوالي هـذه النطاقـات علـى النحو التالي:

ـ نموذج منظمة اليونسكو لتطوير مفهوم الصناعات الثقافية[1]:

الصناعات الثقافية في النطاقات المحورية	الصناعات الثقافية في النطاقات الثقافية المتوسعة
المتاحف، صالات العرض والمكتبات	الأدوات الموسيقية
الفنون الإدارية	معدات الصوت
المهرجانات	العمارة
المصنوعات البدوية والفنون البصرية	الإعلان
التصميم	معدات الطباعة
النشر	البرمجيات
الإذاعة والتلفزيون	المعدات السمعية والبصرية
الأفلام والفيديو	
التصوير	
الوسائط التفاعلية	

[1] نـرمين عبـد القـادر إمبـابي، التوجهـات الدوليـة لتطـوير مفهـوم الصـناعات الإبداعيـة وسياسـاتها وأثرهـا علـى مؤسسـات المعلومـات فـي المجتمعات العربية: دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص: 59

ويبرز الجدول حجم التوسع الذي طرأ في مفهوم الصناعات الثقافية الذي ساد خلال عقدي الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، وذلك بعد أن ضم قطاعات لم تكن ذات علاقة بالنشاط الثقافي كالإعلان والبرمجيات، وقد أدي نظام التصنيف الجديد للصناعات الثقافية إلى عدم وضوح الحدود التقليدية بين الصناعات والخدمات، وأعاد النظر في الفهم المعتاد للعلاقات التجارية، وغير التجارية في الثقافة، فالمعنى التحليلي للمصطلح يجمع بين مفهومين هما: الفنون الإبداعية، والصناعات الثقافية، وبالتالي كان الجمع بين الفنون بمعناها التقليدي، أو توسيع نطاقها إلى ممارسات جديدة أمرا ضروريا، ونتيجة لذلك، كان ينبغي التوسع والانتقال في المفهوم من الصناعات الثقافية إلى الصناعات الإبداعية.

وقد أشار العديد من المؤلفين في تقرير "الصناعات الإبداعية" الصادر في بريسبان بولاية كوينزلاند بأستراليا أنه ليس من النادر أن نرى استخدام هذين المصطلحين بالتبادل، فظل هناك تداخل بين "الصناعات الإبداعية" و"الصناعات الثقافية"، ولذلك فإن الفكرة العامة للاقتصاد الإبداعي أكثر وضوحا من تلك التي في الصناعات الثقافية، مما وجه إلى "توسيع القطاعات" التي تندرج تحت الإبداع، وبالتالي تختلف الصناعات الإبداعية عن الصناعات الثقافية، فالأولى شديدة العموم تستخدم بهدف جمع النشاطات التي يعتمد إنتاجها على الإبداع، أما الثانية فهي خاصة بالأعمال الثقافية القابلة لإعادة الإنتاج وفق مبادئ الإنتاج الصناعي، وبالتالي فإن الصناعات الثقافية تعد جزءا من الصناعات الإبداعية.[1]

[1] نرمين عبد القادر إمبابي، التوجهات الدولية لتطوير مفهوم الصناعات الإبداعية وسياساتها وأثرها على مؤسسات المعلومات في المجتمعات العربية: دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص: 60

2)عناصر الصناعة الثقافية:

2ـ1) العمل الإبداعي: هو النشاط الذي ينبع من الإبداع الفردي والموهبة، والمهارة، والذي يمكنه أن يتطور، لجني المال أو الثروة، وخلق فرص العمل من خلال الإنتاج واستغلال الملكية الفكرية،[1]لا يمكن الكلام عن الصناعات الثقافية دون هذا العنصر الأساسي وذلك لأنه يمثل العمل أو المادة التي خضعت لعملية إعادة الإنتاج، لذا لا بد من الاهتمام بالإبداع بشكل عام في كل مراحل حياة الفرد، ويعد الوسط الثقافي والاجتماعي الذي يحيا فيه الأفراد مصدرا للأعمال الإبداعية في العموم وذلك من خلال النشاط الثقافي والفني للأفراد في الحياة اليومية أو من خلال تكوين وتأطير الفنانين المشتغلين في الميدان[2] الثقافي بإنشاء مراكز ومدارس متخصصة في ذلك، ويمكن مماثلة الأعمال الإبداعية التي ينتجها الأفراد بالمادة الخام التي تعتمد عليها الصناعات الأخرى.

2ـ2) العمل التحويلي أو الإنتاجي: هذا العمل يستدعي تدخل الكثير من العناصر في العمل الإبداعي لأن إنتاجه وإعادة إنتاجه بهدف تقديمه في شكل جديد يتطلب توفير إمكانيات عديدة وضخمة، ويتم ذلك باستثمار الأموال في إنشاء المؤسسات والهياكل القاعدية اللازمة، وكذا مواكبة التطورات الحاصلة في هذا المجال من خلال اللجوء لاستخدام التقنيات الحديثة.

2ـ3) العمل التوزيعي والتسويقي: هذا المستوى الثالث يمكن اعتباره بأنه أهم عنصر في الصناعات الثقافية، ذلك لأن هذه الأخيرة مثلها مثل الصناعات الأخرى يجب أن تبحث عن المستهلكين، أي السوق لتصريف منتجاتها، ويتم ذلك من خلال

[1] نرمين عبد القادر إمبابي، التوجهات الدولية لتطوير مفهوم الصناعات الإبداعية وسياساتها وأثرها على مؤسسات المعلومات في المجتمعات العربية: دراسة تحليلية، مرجع سابق ، ص: 57.

[2] علاوة فوزي، مساهمة في صياغة مفهوم الصناعات الثقافية، مرجع سابق، ص: 209.

الاستفادة من التقنيات المعاصرة في التسويق كدراسات السوق وكذا الاعتماد على الإشهار والترويج.[1]

3) علاقة الصناعة الثقافية بمفاهيم أخرى:

3ـ1) الصناعة الثقافية والثقافة الشعبية:إن الثقافة الشعبية ببساطة هي الثقافة التي يرغب فيها، أو يحبها كثير من الناس، ونستطيع أن ندرس مبيعات الكتب ومبيعات الأقراص المدمجة ومبيعات أقراص الفيديو الرقمي. كم نستطيع دراسة سجلات الحضور في الحفلات الموسيقية، والأحداث الرياضية، والمهرجانات. كما نستطيع أيضا أن ندقق في أرقام بحوث السوق عن تفضيلات الجمهور للبرامج التلفزيونية المختلفة. ومثل هذا الإحصاء يخبرنا بدون شك بالشيء الكثير. وقد تكون الصعوبة في أنها تخبرنا بأكثر مما هو مطلوب،وعلى الرغم من هذه المشكلة، فإن من الواضح أن أي تعريف للثقافة الشعبية يجب أن يتضمن بعداً كميا وتبدو "شعبية" الثقافة الشعبية تتطلب ذلك.

إن الطريقة الثانية لتعريف الثقافة الشعبية هي القول بأنها الثقافة المتبقية بعد أن قررنا ما هو ثقافة رفيعة. والثقافة الشعبية بهذا التعريف هي فئة متبقية، موجودة لاستيعاب النصوص والممارسات التي أخفقت في تحقيق المعايير المطلوبة للتأهل كثقافة رفيعة، بعبارة أخرى هي تعريف للثقافة الشعبية عل أنها ثقافة دنيا.[2] فلا بد أن تكون الثقافة صعبة كي تكون حقيقية، وهكذا فإن الصعوبة تضمن مكانها القصرية باعتبارها ثقافة رفيعة. هذا التعريف للثقافة الشعبية غالبا ما يكون مدعوما بادعاءات بأن الثقافة الشعبية هي ثقافية تجارية من إنتاج الجمهور، في حين أن

[1] المرجع نفسه، ص: 210.

[2] جون ستوري،النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، مصدر سابق، ص:22.

الثقافة الرفيعة هي نتيجة عمل خلاق فردي. ولهذا فإن هذه الأخيرة تستحق فقط الاستجابة الأخلاقية والجمالية.[1]

الطريقة الثالثة لتعريف الثقافة الشعبية هي أنها " ثقافة جماهيرية"،إن النقطة الأولى التي يريد من يشيرون إلى الثقافة الشعبية بأنها ثقافة جماهيرية ترسيخها هي أن الثقافة الشعبية ثقافة تجارية ميئوس منها، فهي منتجة على نطاق واسع للاستهلاك الجماهيري. وجمهورها هو حشد كبير من المستهلكين غير المميزين، والثقافة نفسها قابلة للصياغة ويمكن التلاعب بها (إلى اليمين السياسي أو اليسار اعتماداً على من يقوم بالتحليل). وهي ثقافة يتم استهلاكها بسلبية دماغ مخدر ومبلّدة للذهن. إن من يعملون ضمن منظور الثقافة الجماهيرية عادة ما يكون في ذهنهم عصر ذهبي سابق عندما كانت الأمور الثقافية مختلفة جداً، ويتخذ ذلك أحد شكلين: مجتمع عضوي[2] ضائع أو ثقافة فولكلورية مفقودة، لكن كما يشير "فيسك John Fiske " في المجتمعات الرأسمالية ليس هناك ما يسمى ثقافة شعبية أصلية تقاس مقابلها الثقافة الجماهيرية "غير الأصلية" وبالتالي فإن النواح على الأصالة هو ممارسة عميقة في الحنين الرومانسي إلى الماضي وهذا ينطبق أيضا على المجمع العضوي المفقود. ولا تحدد مدرسة فرانكفورت العصر الذهبي المفقود في الماضي بل في المستقبل.

بالنسبة لبعض النقاد الثقافيين الذين يعملون ضمن نموذج الثقافة الجماهيرية، فإن هذه الثقافة الجماهيرية ليس فقط ثقافة مفروضة مسلوبة المعنى، ولكنها في معنى واضح محدد يمكن تعريفها بأنها ثقافة أمريكية مستوردة[3].

[1] المصدر نفسه، ص: 23.

[2] جون ستوري،النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، مصدر سابق، ص: 26.

[3] المصدر نفسه ،ص: 27.

يؤكد التعريف الرابع أن الثقافة الشعبية هي الثقافة التي تنبع من الشعب، وهي تأخذ موقفا معارضا لأي نهج يقول إنها شيء مفروض من فوق على الشعب، وطبقا لهذا التعريف، فإن المصطلح ينبغي أن يستعمل فقط للإشارة إلى الثقافة الأصلية للشعب. وهذه هي الثقافة الشعبية باعتبارها ثقافة شعب: ثقافة شعب من أجل الشعب. والثقافة الشعبية بمثابة تعريف "غالبا ما تتم مساواتها بمفهوم الرومانسية لثقافة الطبقة العاملة التي تفسر على أنها المصدر الرئيسي للاحتجاج الرمزي داخل الرأسمالية المعاصرة". ثمة مشكلة في هذه المقاربة هي مسألة من[1]هو المؤهل لإدراجه في فئة "الشعب" وهناك مشكلة أخرى هي أنها تتفادى الطبيعة التجارية لكثير من المصادر التي تصنع منها الثقافة شعبية. وبغض النظر عن مدى إلحاحنا على هذا التعريف، فإن الحقيقة تبقى أن الشعب لا ينتج عفويا ثقافة من مواد خام من صنع يديه، ومهما تكن الثقافة الشعبية، فإن ما هو مؤكد أن موادها الخام هي تلك التي يتم توفيرها تجاريا. ويميل هذا النهج إلى تجنب العواقب الكاملة لهذه الحقيقة.

التعريف الخامس للثقافة الشعبية، إذن هو ذاك الذي ينهل من التحليل السياسي للماركسي الايطالي "أنطونيو غرامشي Antonio Gramsci "، وخاصة تطوير مفهوم الهيمنة. استخدم "غرامشي" مصطلح الهيمنة للإشارة إلى الطريقة التي تقوم بها المجموعات المسيطرة في المجتمع، من خلال عملية القيادة "الفكرية والأخلاقية"، بالسعي لكسب موافقة المجموعات التابعة في المجتمع، ويرى من يستخدمون هذه المقاربة الثقافية الشعبية على أنها موقع للصراع بين "مقاومة" المجموعات التابعة وقوى "الدمج" العامة لمصلحة المجموعات[2] المسيطرة. والثقافة

[1] جون ستوري،النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، مصدر سابق، ص: 28.

[2] المصدر نفسه، ص: 29.

الشعبية في هذا الاستعمال ليست الثقافة المفروضة لمنظري الثقافة الجماهيرية، ولا هي منبثقة من تحت ثقافة "الشعب" المعارضة العفوية – إنها أرض تبادل وتفاوض بين الاثنين: أرض، كما سبق القول، تتميز بالمقاومة والدمج. وتتحرك نصوص وممارسات الثقافة الشعبية ضمن ما دعاه غرامشي "توازن التسوية". والعملية تاريخية (يطلق عليها اسم الثقافة الشعبية تارة، ونوعا أخر من الثقافة تارة أخرى، ولكنها أيضا متزامنة (تنتقل بين المقاومة والاندماج في أي لحظة تاريخية معينة).

ويمكن أيضا استخدام تسوية "توازن الهيمنة" لتحليل مختلف أنواع الصراع داخل الثقافة الشعبية وغيرها. ويبرز بنية صراع الطبقات، ولكن يمكن أيضا استخدام نظرية الهيمنة لاستكشاف وشرح الصراعات التي تتضمن الإثنية والعرق، والجنسانية، والجيل، والجنسوية، والإعاقة، الخ، وجميعها تشترك في لحظات مختلفة في أشكال الصراع الثقافي ضد القوى المهيمنة للدمج من قبل الثقافة الرسمية أو المسيطرة.[1]

3ـ2) الصناعة الثقافية والصناعات الثقافية: لقد استعمل مصطلح صناعة الثقافة بصيغة الفرد من طرف رواد مدرسة فرانكفورت وذلك في سنوات الأربعينات من القرن العشرين، لكن بداية من سنوات السبعينات عاد المصطلح بصيغة الجمع مجردا من صبغته النقدية والماركسية وذلك لدلالة على أهمية المجال أو الميدان الثقافي في الحياة الاقتصادية والاجتماعية للشعوب والمجتمعات، وبالتالي دعوة الحكومات والدول لتشجيع النشاطات الاقتصادية المرتبطة بالفنون والثقافة لما لها من فوائد عديدة ومختلفة اجتماعيا واقتصاديا، إذن فإن مصطلح الصناعات الثقافية ظهر من جديد على السطح نهاية سنوات 1970، لكن بصيغة الجمع، وبدون الدلالة السلبية التي التصقت به في البداية، وهذا الفرق بين المصطلحين هناك من

[1] جون ستوري،النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، مصدر سابق، ص: 30.

لا يأخذ به ويستعمل كلا المصطلحين وكأن لهما نفس الدلالة، لكن في الواقع فإن صيغة المفرد هي أقرب لمفهوم الثقافة الجماهيرية منه إلى مصطلح الصناعات الثقافية لذا نجد "تيودور أدورنو" بعد سنوات في كتابه المؤلف الشهير "جدل العقل التنويري" يستدرك الأمر ويقول أنه بدايات العمل كانت المسألة متعلقة بالثقافة الجماهيرية، لكننا تخلينا عن هذا المصطلح لاستبداله بالصناعة الثقافية.[1]

3ـ3) الصناعة الثقافية والصناعة الإبداعية: يطلق تعبير "الصناعة الإبداعية" على مجموعة أكبر من المواد الإنتاجية، من ضمنها السلع والخدمات التي تنتجها الصناعات الثقافية والسلع والخدمات التي تعتمد على الابتكار، بما في ذلك أنواع عديدة من منتجات البحوث والبرمجيات. وقد دخل التعبير حيز الاستخدام في مجال رسم السياسة الثقافية الوطنية الأسترالية في أوائل التسعينيات من القرن الماضي، وبعد ذلك في إطار التحول الذي حققته الإدارة المتنفذة المعنية بالثقافة ووسائل الإعلام والرياضة في المملكة المتحدة[2] وذلك بالانتقال من استخدام تعبير الصناعات الثقافية إلى استخدام تعبير الصناعات الإبداعية في أواخر العقد المذكور. وقد نشأ هذا الاستخدام أيضا من ربط الإبداع بالتنمية الاقتصادية الحضارية وتخطيط المدن. واكتسب استخدام التعبير زخما كبيراً للمرة الأولى في إطار العمل الهام الذي أنجزه الخبير الاستشاري البريطاني " تشارلز لاندري Charlz Landri " بشأن "المدينة المبدعة". ثم اكتسب في المرة الثانية قوة ذات تأثير كبير على المستوى الدولي في إطار الدراسة التي أجراها منظر الدراسات الحضرية "ريتشارد فلوريدا Rishard Florida"، عن الطبقة المبدعة التي ينبغي أن تجتذبها المدن من أجل أن تكفل النجاح لجهودها الإنمائية، وتمثل هذه الطبقة

[1] علاوة فوزي، مساهمة في صياغة مفهوم الصناعة الثقافية، مرجع سابق، ص: 210.

[2] إيرينا بوكوفكا، هيلين كلارك، **تقرير عن الاقتصاد الإبداعي، تعزيز سبل التنمية، المحلية**،(أبو ظبي، مجموعة أبو ظبي للثقافة والفنون، 2013)، ط:3، ص: 22.

المبدعة جماعة وافرة القدرات تضم أنواعا عديدة من المهنيين والعاملين الإداريين والتقنيين، وتنتج أنواعا عديدة من المبتكرات. ويشكل كل هؤلاء معاً "طبقة" اعتبرها فلوريدا بمثابة المنبع الذي يوفر الطاقة الابتكارية والحيوية الثقافية في المجتمعات الحضرية اليوم. وأصبحت الأنشطة الثقافية تعتبر من هذا المنظور أنها تمثل في المقام الأول منافع في إطار البنية الأساسية الحضرية من شأنها أن تجتذب قوة عاملة متخصصة مهنيا ومتنقلة وأن توفر منتجات تستجيب للاحتياجات البالغة التركيز والتحديد والكفيلة بأن تشغل أوقات فراغ أفراد هذه القوة العاملة. وبعد أن أثار النموذج المفاهمي العام "للطبقة المبدعة" موجة أولى من الحماس الشديد لصالحه، ولا سيما في صفوف رؤساء بلديات مدن الولايات المتحدة وأوروبا الشمالية وشرقي أسيا، فإنه أخذ يفقد جاذبيته بشكل ملحوظ. واكتشف الباحثون الأكاديميون أنه لا توجد شواهد تجريبية تؤيد أطروحة "فلوريدا"، وأن هذه الأطروحة لا توفر إرشادا كافيا بشأن الظروف الضرورية والمستدامة بقد كاف والتي تجعل هؤلاء الأفراد المهرة والمبدعين يجتمعون ويبقون في مكان معين ليصبحوا عناصر رئيسية في تحقيق التنمية المحلية والإقليمية. كما أن "فلوريدا"ذاته اعترف مؤخرا بأن ثمار إستراتجيته حتى في الولايات المتحدة "تصب بشكل غير متناسب لصالح عاملين مهنيين ومبدعين يمتلكون معارف قائمة على مهارات فائقة"، وأضاف أن "التمحيص عن كثب يبين أن تجميع المواهب يتيح قدرا ضئيلا من النفع في سياق الفوائد التي يمكن أن تنجم عن ذلك بصورة غير مباشرة.[1]

3ـ4) الصناعة الثقافية والاقتصاد الثقافي:لقد تضمن مفهوم "الاقتصاد الثقافي" أيضا التعبير عن المنظور الذي يركز على التفاعل بين الثقافة والاقتصاد. ويتسم هذا المنظور بالأهمية لأنه يشتمل أيضا على أشكال أوسع نطاقا للفهم الواقعي

[1] إيرينا بوكوفكا، هيلين كلارك،تقرير عن الاقتصاد الإبداعي، تعزيز سبل التنمية، المحلية، مرجع سابق، ص: 23.

للثقافة تبين الكيفية التي تتداخل بها الهويات وعوالم الحياة اليومية في سياق عمليات إنتاج السلع والخدمات وتوزيعها واستهلاكها. كما أنه يعترف بأن ما نسميه الاقتصاد يرتبط ارتباطا جوهريا بالعلاقات الاجتماعية والثقافية، وثمة عدة أشكال لفهم عبارة الاقتصاد الثقافي في الأواسط الأكاديمية، ومن بينها فهم شبيه جدا بمفهوم "الصناعات الثقافية" ويتمثل فيما يلي: "يشمل الاقتصاد الثقافي جميع القطاعات التي تلبي، في إطار الرأسمالية الحديثة، طلبات المستهلك في مجال التسلية والتزيين، وتأكيد الذات، وأنماط الظهور الاجتماعي و ما إلى ذلك"، وتتسم بقيمة رمزية عالية (بالتعارض مع القيم الاستعمالية الصرفة). وتحتوي اقتصاديات المناطق الحضرية ومناطق الأقاليم اليوم على جزء هام من مكونات الاقتصاد الثقافي يظهر في قطاعات محددة تستند إلى مسوغات منطقية وميول خاصة بها كالميل نحو التجمع في مناطق، والاعتماد على أشكال غير تجارية للتكافل، وعلى وجود معارف ضمنية. وتوجد تفسيرات أخرى تذكرنا بأنه لا وجود "لشيء" نظري[1] مجرد يدعى " الاقتصاد". وإنما هناك بشر يتدافعون بحكم وثائر وحركات وعلاقات ومبادلات للموارد، وتترسخ هذه الظواهر وتمارس وتتبع وفق معايير وتفضيلات ثقافية.[2]

[1] إيرينا بوكوفكا، هيلين كلارك، تقرير عن الاقتصاد الإبداعي، تعزيز سبل التنمية، المحلية، مرجع سابق، ص: 27.

[2] المرجع نفسه، ص: 28.

4) أنواع الصناعات الثقافية:

4ـ1) صناعة السينما:تمثل السينما ظاهرة كبرى من ظواهر الاتصال، وهي لا تمثل اختراعا يمكن أن ننسبه إلى مخترع بعينه، بل هي نتاج جهود مكثفة جمعت بين الفنان والكيميائي والمهندس والكهربائي والميكانيكي.

إن البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما تعود إلى عام 1895 نتيجة للجمع بين ثلاثة مخترعات سابقة هي اللعبة البصرية، والفانوس السحري، والتصوير الفوتوغرافي.[1]

أما المخترع الحقيقي للسينما فهو "لويس لومير Louis Lumière"الذي استطاع أن يصنع أول جهاز لعرض الصور السينمائية، وقد سجل اختراعه سنة 1895 وابتداءً من هذا التاريخ أصبحت السينما واقعا ملموساً.[2]

وبدأت السينما في استخدام الصور للاتصال الجماهيري ومن ثم تم تطويرها من خلال إضافة الكلمات المطبوعة وبعد ذلك دخول الصوت والمؤثرات المرئية والصوتية عليها، ومع بداية قيام المجتمع الصناعي وظهور فترات أوقات الفراغ لدى بعض شرائح المجتمع الصناعي ترتب على ذلك ظهور وانتشار وسائل جديدة للتسلية غير الصحف والمجلات والكتب، وواكب ذلك الاتساع والعمق في الاختراعات بجميع المجلات منها تركيز بعض المخترعين على وسائل في كيفية شغل أوقات الفراغ حيث ظهرت أول آلة لعرض الصور الثابتة سميت السينما توغراف "Cinématographie" لعرض تلك الصور عليها بسرعة كبيرة بحيث تظهر على شاشة كبيرة وكنها متحركة وبذلك تظهر الأفلام السينمائية الصامتة

[1] ماهر عودة الشمايلة، محمد عزت اللحام، مصطفى يوسف كافي، **تكنولوجيا الإعلام والاتصال**،(عمان، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، 2014) ط1، ص:13

[2] المرجع نفسه، ص: 138

وبقيت لفترة طويلة ومن ثم تحولت إلى سينما ناطقة حيث توالت بعدها التطورات السريعة لصناعة السينما وعرضت الأفلام بأنواعها الكوميدية والكوميديا الدرامية والكوميديا الموسيقية وأفلام المغامرات والرسوم المتحركة والأفلام القصيرة والوثائقية والدرامية والنفسية والبوليسية والجاسوسية والخيال العلمي وأفلام الحروب والرعب ورعاة البقر والأفلام التعليمية.[1]

ومن أهم سمات السينما أنها فن، إضافة لكونها علم يستخدم التكنولوجيا العلمية، حيث ينصهر تحت لوائها الممثلون والفنانون والمخرجون والكتاب المبدعون والمصورون ومهندسون الصوت وخبراء المونتاج والإضاءة وأصحاب المؤثرات بأنواعها وكلهم فنانون مبدعون، وتنقسم السينما من حيث هيكلها إلى مناطق متداخلة ومتكاملة وهي الإنتاج ووسائل العرض وجمهور[2] السينما، فالإنتاج عبارة عن سلسلة من العمليات تقام عادة في الاستوديوهات السينمائية حيث يتم إعداد وتنفيذ خطط وبرامج يوضع بعضها استنادا لسياسات عامة للدولة بحيث تكون مبنية على أهداف اقتصادية وثقافية وتربوية واجتماعية، أما وسائل العرض وجمهور السينما فهما ينقسمان إلى نوعين:

– جمهور دور السينما: الذي يتوجه إلى صالات العرض للمشاركة الاجتماعية التي تجذب الشباب وغير المتزوجين أكثر من المتزوجين وهي مرغوبة عند الرجال أكثر من النساء ولدى المتعلمين أكثر من سواهم الأقل حظا في العلم.
– جمهور المنازل: بحيث يتم مشاهدة الأفلام من خلال أجهزة الفيديو والقنوات الفضائية وذلك لجميع شرائح المجتمع، ويلاحظ أنه لم يقتصر فن السينما على كونها أداة لتسلية الجمهور في مواقع العرض وقضاء أوقات الفراغ فحسب، بل

[1] ماهر عودة الشمايلة، محمد عزت اللحام، مصطفى يوسف كافي، تكنولوجيا الإعلام والاتصال، مرجع سابق، ص: 137
[2] المرجع نفسه، ص: 138.

تعتبر أيضا أداة ذات أهمية كبرى في عالم التربية والتعليم والدعاية والإعلان ولخدمة المؤسسات الحكومية وسياساتها وأهداف شركات القطاع الخاص حيث تعددت وظائف الفيلم السينمائي نذكر منها:

1. إمداد الجماهير بالمعلومات والخبرات الجديدة

2. التأثير في الرأي العام

3. التعبير عن الآراء والقضايا والأحداث في المجتمع

4. الإقناع باتخاذ مواقف

5. الدعوة لممارسة سلوكيات أو التخلي عن سلوكيات اجتماعية واستهلاكية، وأمنية إضافة إلى إعطاء دروس في العلاقات العامة.[1]

6. التعليم والتدريب

7. وسيلة لهروب الجمهور من مشاكل الحياة اليومية للتسلية والترفيه

8. ممارسة الفن السينمائي ومصدرا للثروة والدخل الكبير.

يتصف عصرنا المعاصر بالتحولات والتغيرات السريعة التي لا يهدأ لها بال وأكثر من ذلك فهي تتطلب مواكبتها بنفس الاتجاه مما يفرض واقعا وبيئة حياة جديدة مليئة بالضغوطات والالتزامات على أفراد المؤسسات الخاصة والرسمية في المجتمع، مما يدفع جموع الأفراد إلى الإحساس بحتمية التأقلم مع تلك المتغيرات بما فيها من إيجابيات أو سلبيات وذلك لتجنب الشعور بالعزلة والتوجه نحو إشباع حضورهم الاجتماعي لتنمية عالمهم الفكري وتحسين صورتهم الذهنية وتطوير

[1] ماهر عودة الشمايلة، محمد عزت اللحام، مصطفى يوسف كافي، تكنولوجيا الإعلام والاتصال، مرجع سابق، ص: 139.

وضعهم الاجتماعي، يتم كل ذلك من خلال الاقتراب بل الالتصاق بوسائل الاتصال الجماهيري التي تزودهم بما يحتاجونه من البيانات والمعلومات والأفكار والمبادئ (الجيدة أو الهدامة) بما يحدث في نشاطا عالمهم المعاصر وكل ما يتشكل من متغيرات في البيئة المحلية أو الإقليمية أو العالمية، وهذا بدوره يدفع النخبة في كل مجتمع ومتخذي القرار في المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية والأمنية إلى التقرب أكثر من وسائل الاتصال الجماهيري باعتبارها جزءا لا يتجزأ من عملهم المؤسسي، بل الأهم من ذلك إلى ضرورة التعامل الفعال والاستفادة المثلى من مقدرتها الهائلة في الوصول إلى الجماهير بشرائحهم المختلفة والتأثير في اتجاهاتهم ومواقفهم وأرائهم ونشاطاتهم.[1]

وباعتبار السينما من أهم وسائل الاتصال الجماهيري الهامة والمؤثرة فقد استطاعت جذب عدد كبير من المشاهدات سنويا في دور العرض، وإذا ما تم ربط ذلك مع تزايد عدد مشاهدي تلك الأفلام في المنازل من خلال الفيديو والقنوات الفضائية يصبح عدد أولائك المشاهدين ضخما للغاية ولا يمكن حصره بسهولة، وبالرغم من ضخامة الطلب على الأفلام السينمائية فإنه يزداد بشكل كبير وخصوصا بعد دخول التقنيات الرقمية إلى عالم الإنتاج السينمائي، والنتيجة الطبيعية في كل ذلك ازدياد الاستثمار في عالم السينما، حيث وصلت الإيرادات السنوية من صناعة الأفلام في الأسواق العالمية حاليا إلى 45 بليون دولار مما يفتح شهية المستثمرين على هذه الصناعة والمزيد من الاستثمار فيها. [2]

4ـ2) صناعة التلفزيون: يعتبر التلفزيون أحد أهم وسائل الاتصال، وقد أصبح في عصرنا الحاضر من أهم الوسائل الإخبارية، والتربوية والتعليمية، ومن أهم الوسائل

[1] ماهر عودة الشمايلة، محمد عزت اللحام، مصطفى يوسف كافي، تكنولوجيا الإعلام والاتصال، مرجع سابق، ص: 140.

[2] المرجع نفسه، ص: 141.

في نشر الفن والآداب بين الجماهير، فقد جاء التلفزيون ليصنع بالصورة الثورة نفسها التي أحدثها الراديو في الصوت إذ حملت الشاشة الصغيرة الصورة أنيا إلى البيت ونجحت في الوصل إلى بالمشاهد إلى أماكن لا يستطيع الوصول إليها بحكم البعد الجغرافي والمكاني.[1]

إن التلفزيون (Télévision) هو كلمة مركبة من مقطعين (Télé) ومعناه "عن بعد" و (Vision) ومعناه "الرؤية" وبهذا يكون معنى كلمة تلفزيون هو "الرؤية عن بعد".

ومن الناحية العلمية يمكن تعريف نظام التلفزيون بأنه طريقة إرسال واستقبال الصورة والصوت بأمانة من مكان إلى أخر بواسطة الموجات الكهرومغناطيسية ثم بواسطة الأقمار الصناعية ومحطاتها الأرضية في حالة البث كبير المسافة.

إن التلفزيون وسيلة اتصال سمعية بصرية تعتمد أساسا على الصورة والصورة في التلفزيون ليست كالصورة الفوتوغرافية أو الصورة السينمائية، فهي كما هو معروف تتكون من مجموعة مرسومة من النقط الضوئية التي تظهر على الشاشة بواسطة شعاع إلكتروني. وكلما زاد عدد النقط زادت الصورة وضوحا والعكس صحيح، لأن الصورة في التلفزيون على خلاف الصورة الفنية الثابتة، في تكون و تغير مستمر، تفصل بقدر تزايد عدد النقط الراسمة بفضل مشط إلكتروني ناعم جدا.[2]

يرجع الفضل في اختراع التلفزيون إلى العالم البريطاني "جون بيرد JHON BIRD " الذي استطاع سنة 1924 نقل صورة باهتة غير واضحة لصليب صغير عن طريق أجهزته التي استحدثها إلى شاشة صغيرة معلقة على الحائط، وبعد تجارب واختراعات متعددة تم تطوير

[1] ماهر عودة الشمايلة، محمد عزت اللحام، مصطفى يوسف كافي، تكنولوجيا الإعلام والاتصال، مرجع سابق، ص: 147.

[2] فضيل دليو، **مقدمة في وسائل الاتصال الجماهيري**،(الجزائر، ديوان المطبوعات الجزائرية،، 1998) ط2، ص: 143.

كاميرا التلفزيون وتحسنها لتستطيع نقل المناظر والمشاهد، وكاميرا التلفزيون تقوم بتحويل الطاقة الضوئية الموجودة في المكان الذي يجري فيه التصوير إلى إشارات كهربائية يجري إرسالها على شكل موجات لا سلكية متناهية القصر عن طريق جهاز الإرسال و جهاز الاستقبال التلفزيوني يقوم بتحويل هذه الموجات إلى تيارات كهربائية تأثيرية يتم عن طريقها استعادة الصور المرسلة.

و توالت التطورات التي أدخلت على التلفزيون منذ عام 1930 حين ظهر أول جهاز تلفزيوني بنظام إلكتروني ذي 60 خطا، حتى عام 1939، حين ظهر أول جهاز تلفزيوني عالمي الدقة أو شديد الوضوح والتلفزيون الرقمي...الخ. [1]

يتمتع مشاهد التلفزيون بالصوت والصورة والحركة وهذا ما جعل منه وسيلة اتصال مهمة وجعله يتمتع بعدة مزايا ينفرد بها عن بقية عن بقية وسائل الإعلام فهو أقرب وسيلة للاتصال الشخصي حيث يجمع ويتفوق على الاتصال الشخصي في أنه أدق وواضح للأشياء، ويحتاج التلفزيون إلى استخدام حاستي السمع والبصر وقد وجد الباحثون أن 88% من المعلومات التي يحصل عليها الفرد مستمدة من حاستي السمع والبصر، 75% منها يحصل عليها الفرد باستخدامه حاسة البصر و13% لحاسة السمع.

كذلك اعتبر الكثير من الدارسين أن التلفزيون هو الوسيلة الوحيدة بين وسائل الاتصال التي تقتحم المنازل وتعكس البيئة الاجتماعية للموظفين بقدر اكبر من المتاح في وسائل الاتصال الأخرى.[2]

[1] ماهر عودة الشمايلة، محمد عزت اللحام، مصطفى يوسف كافي،تكنولوجيا الإعلام والاتصال،مرجع سابق، ص: 149

[2] المرجع نفسه، ص: 147

والواقع أن تكنولوجيا التلفزيون كانت معقدة بالفعل قبل التوسع في صناعة الأجهزة وطرحها على نطاق واسع للبيع في السوق، وفي هذا المجال لا توجد فترة يمكن مقارنتها بما حدث في عصر الراديو من حيث سعة الانتشار، ولم تكن الوسيلة الإعلامية الجديدة مضطرة إلى التوصل لهيكل للسيطرة والإشراف مع الحكومة، فقانون الاتصالات الفدرالي والتشريعات المكملة له تم الاستلاء عليها ببساطة مع الراديو، وكانت الأسس المالية للتلفزيون واضحة منذ البداية، كما كان الجمهور معتادا على الإعلانات التجارية، وكان التلفزيون يبشر بالمزيد من التأثير والفعالية كوسيلة لتنشيط المبيعات، ولم تكن هناك مشكلة متوقعة بالنسبة لجذب أموال الإعلانات، وأصبح التلفزيون رمزا للمكانة الاجتماعية، فخلال سنوات انتشاره الأولى كانت الأسر غير القادرة على شراء التلفزيون توفر من قوتها الضروري حتى تتمكن شرائه، ولجأت العديد من الأسر محدودة الدخل إلى أسلوب الدفع بالتقسيط المريح وقد كان ذلك من ملامح الاقتصاد الأمريكي من أجل أن تتمكن الأسر الحصول علة على أجهزة التلفزيون، وكانت الرغبة في الانضمام إلى من يملكون التلفزيون ملحة وقوية خلال مراحل انتشاره الأولى لدرجة أنه في بعض الحالات قيل أن بعض العائلات قامت بشراء هوائي التلفزيون وتركيبه في مكان واضح فوق بيوتها قبل أن تشتري تلفزيون.[1]

ومع ظهور التلفزيون التفاعلي " وهو نظام متكامل تتلاحم فيه التكنولوجيات الاتصالات مع المعلومات مع الالكترونيات مع الشبكات"[2] تطورت الخدمات التي يقدمها التلفزيون ومن أهم هذه الخدمات هي:

[1] ماهر عودة الشمايلة، محمد عزت اللحام، مصطفى يوسف كافي، تكنولوجيا الإعلام والاتصال، مرجع سابق، ص ، ص: 148.
[2] المرجع نفسه، ص: 156.

1. خدمة التلفزيون التجاري: فالتجسيد الحالي للتلفزيون التفاعلي تقوده الاقتصاديات، لأن الهدف المبدئي لشبكات التلفزيون التجاري،هي حث المشاهد على مشاهدة رسائل المعلنين، فإنه ليس من مصلحتهم الاقتصادية تحويل انتباه المشاهدين إلى الأنشطة التفاعلية ما لم يكن الحصول على عائد إضافي من تلك الأنشطة.[1]

بمعنى أن فروع التلفزيون التفاعلي، تتم من خلال تطبيقات التجارة الإلكترونية عبر التلفزيون وهو يتيح للمشاهد شراء البضائع التي يشاهدها في التلفزيون ومع التلفزيون التفاعلي تأخذ التجارة الإلكترونية شكلا جديدا حيث يمكن مثلا عمل جولة في أي محل (ملابس) وتقوم الكاميرا بالتحرك في جميع الاتجاهات عبر الريموت كنترول إلى أن تستقر على جميع السلع، حيث يمكن الضغط على صورتها بالإطلاع على تفاصيل عنها (نوع الأقمشة، المقاسات، الألوان، الأسعار).

2. خدمة الإعلانات: حيث يعتمد التلفزيون التفاعلي في تقديم الإعلانات على دفع المستهلك لمعرفة المزيد من المعلومات عن السلع وتمر الدعاية في التلفزيون التفاعلي أمام المشاهد أثناء مشاهدته للعرض دون انقطاع أو توقف لمادة العرض، وإذا أراد المشاهد معرفة المزيد عن السلعة، فعن طريق الريموت كنترول يتم ذلك.

3. خدمة دليل البرامج الالكتروني: هي الخدمة التي تتيح للمشاهد عبر التلفزيون التفاعلي اختيار برامج التجول بين القنوات المختلفة، كما تتيح إمكانية الدفع مقابل البرامج التي يتم اختيارها، وهناك العديد من أنواع الدلائل الالكترونية المطورة تقدم عرضا لخدمة الانترنت مختلفة التصفح، وأطلق البعض على هذه القائمة الالكترونية تعبير "دليل البرامج التفاعلي" وهي مرحلة متقدمة عن الدليل

[1] ماهر عودة الشمايلة، محمد عزت اللحام، مصطفى يوسف كافي، تكنولوجيا الإعلام والاتصال، مرجع سابق، ص: 159.

الإلكتروني، حيث يتم فيها استخدام الرسومات التوضيحية لمساعدة المستخدم بشكل أوسع.[1]

4ـ3) صناعة الكتاب:ربما يعد الكتاب أول الصناعات الثقافية، باعتبار أن الاختراع الثوري للطباعة بالأحرف المتحركة هو من أعلن عن بداية تحول العمل الثقافي إلى سلعة،لكن في القرن التاسع عشر سيعيش نشاط صناعة الكتاب بدايته القطعية مع التطور الذي حصل في تقنيات الطباعة وكذلك إلى[2] توفر مجموعة من الظروف الملائمة لتطور هذا النشاط و أهمها:

- نقص معدلات الأمية من خلال بروز فكرة المدرسة للجميع.
- ظهور مجتمع التسلية
- التحضر (المدينة)
- الولوج للدراسات العليا

وكل هذه العوامل ساهمت في تحويل الكتاب إلى سلعة مطلوبة في الأسواق من شرائح واسعة في المجتمع وليس فقط شريحة معينة نخبوية فقط كما كان الحال في السابق، فأضحت هناك سوق للكتاب الجامعي والعلمي، وسوق لكتاب التسلية من روايات وقصص بوليسية، وسوق للكتاب المدرسي...الخ.

تعتبر الكتب سلعة هجينة بالمقارنة مع الصناعات الثقافية الأخرى، فإن الكتب لها وزن الصناعات الثقيلة، في عام 2006 في فرنسا، سجلت دور النشر مبيعات 2.8€ مليار باستثناء مبيعات الأندية،و 3.2€ مليارمع الأندية. إذا قمنا بقياس

[1] نفس المرجع ،ص: 160

[2] علاوة فوزي، مساهمة في صياغة مفهوم الصناعات الثقافية، مرجع سبق ذكره، ص: 211.

مبيعات الكتب التي صنعها تجار التجزئة. وفي العام نفسه، فنجد أن قيمتها بلغت حوالي 5 بلايين يورو،هذا أكثر بكثير من معدل الذي سجلته مبيعات الموسيقى[1]، وهو 1,3€ مليار سنة 2006، كذلك بالنسبة للسينما فقيمتها بلغت 1.1€ سنة 2005[2]، وكغيرها من الصناعات التي تقوم بتحويل المواد الأولية الخام إلى مواد قابلة للاستهلاك، فإن صناعة الكتاب تهدف إلى إعادة إنتاج أعمال إبداعية أصلية واستنساخها بهدف تسويقها و خاصة في ظل التطور الهائل الذي عرفته تقنيات الطباعة بداية من القرن التاسع عشر الذي كان فيه عدد الكتاب غير كاف ليمد الآلات الجديدة للطباعة، وذلك بسبب الإمكانيات التقنية الجديدة والسوق المحتملة للقراء التي تجاوزت قدرات الكتاب في الإنتاج، لدى سيؤدي هذا إلى ظهور كتاب ومبدعين ينتجون أعمال موجهة بالأساس إلى ما تحتاجه السوق وما تطلبه "فظهر نوع جديد من المحررين في الوسط الصحفي، فنجد الصحافيين المنتمين إلى الجرائد الكبيرة، كتاب التقارير الصحفية، أجراء القلم، كتاب الأعمدة، والمسلسلات وكل هؤلاء سيتجاوزون بشكل كبير الكتاب الإنسانين والتنويريين وفي ظل هذه الأوضاع أصبح للسوق سلطة واضحة على الكتاب وذلك بسبب تحوله إلى سلعة استهلاكية كغيره من السلع الأخرى المعروضة في السوق. [3]

4ـ4) صناعة الصحافة:لقد تطورت الصحافة المكتوبة بشكل كبير في القرن الثامن عشر في كل من أوروبا وأمريكا من خلال ظهور عديد العناوين الصحفية التي لعبت دورا مهما في التطورات الاجتماعية والاقتصادية آنذاك، لكن رغم هذه الأهمية فإن انتشار هذه الصحافة جماهيريا لم يكن كبيراً، بل كان عليها أن تنتظر

[1] Daniel Cohen، Thierry Verdier،**La mondialisation Immatérielle**، (La Documentation Française، Paris،2008، P:73.

[2]Ibid. .P: 74.

[3] علاوة فوزي، مساهمة في صياغة مفهوم الصناعات الثقافية، مرجع سبق ذكره، ص: 212

حلول القرن التاسع عشر لتصبح صحافة جماهيرية بمعنى الكلمة، خاصة مع ما ميز هذا القرن من تعميم للتعليم، تطور النقل بكل أشكاله، الظهور التدريجي للديمقراطية في الحياة السياسية، انخفاض أسعار الجرائد الشعبية، بداية تحسن ظروف الحياة الاجتماعية، كل هذه الظروف اجتمعت لكي تسمح للصحافة المكتوبة أن تعيش عصرها الذهبي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وذلك قبل ظهور وسائل إعلام جماهيرية أخرى، فمن الناحية الاجتماعية ساهمت سياسات فرض التعليم التي بدأت تظهر في أوروبا تدريجيا في ظهور طبقة متعلمة سترتبط بهذه الصحافة، وكذلك فإن المجتمع أصبح جزء منه يعيش في المدينة ويمتلك قدرات شرائية معينة وثابتة سمحت له باقتناء الصحف بهدف الحصول على المعلومة،أما العامل أكثر أهمية في تطور الصحافة المكتوبة فكان بلا شك تطور تقنيات الطباعة التي سمحت للصحف بان تسحب عشرات الآلاف من النسخ يوميا، ولابد من الإشارة كذلك أن الصحافة المكتوبة قد ارتبطت عضويا بالمجتمع الصناعي " لذلك نلاحظ أن من بداياتها قد لعبت دورين أساسيين في النظام[1] الاقتصادي، من جهة فإن هذا النوع من الإعلام ساهم في عمل هذا النظام الاقتصادي في كل مراحله من إنتاج، توزيع، واستهلاك لمختلف المواد الصناعية وكذا الخدمات ومن جهة أخرى فإن المعلومة أصبحت كذلك مادة إنتاجية خاضعة لمسار التصنيع كغيرها من المواد الأخرى، وربما فإن من أكثر أوجه ارتباط الصحافة المكتوبة بالمجتمع الصناعي هو الإشهار الذي يعد موردا أساسيا للمداخل التي تحققها وبالتالي سببا في بقائها واستمرارها إلى يومنا هذا كواحدة من أهم الصناعات الثقافية والإعلامية التي لا تزال تحقق أرباح وتوظف أعداد معتبرة من

[1] علاوة فوزي، مساهمة في صياغة مفهوم الصناعات الثقافية، مرجع سابق، ص: 212

العـاملين، وذلـك رغـم الأزمـات التـي عرفتهـا والمنافسـة القويـة التـي واجهتهـا فـي ظـل تطور وظهور وسائل وتقنيات إعلام جديدة.[1]

ارتبطـت الصـحافة بالمراحـل التاريخيـة التـي يمـر بهـا المجتمـع، وبـالرغم مـن اخـتلاف تأثيرهـا مـن مرحلـة إلـى أخـرى، إلا أن وظائفهـا تنمـو وتـزداد، ففـي كـل مرحلـة تاريخيـة تبـرز وظـائف جديـدة لتلبـي احتياجـات التطـور الـذي يحققـه المجتمـع، فالصـحافة ظـاهرة اجتماعيـة ضـرورية لكـل مجتمـع لأنهـا جـزء مـن البنيـان الاجتمـاعي والسياسـي، ووسـيلة هامـة فـي تكـوين الـرأي العـام، وجهـازا فعـالا لمعالجـة قضـايا المجتمـع الملحـة والعمل على حلها.

والحـديث عـن وظـائف الصـحافة ينطلـق مـن أهميـة الـدور الـذي تقـوم بـه، فوظيفـة الصـحافة بـالتعريف:هـي مجمـل الواجبـات والمهـام والأهـداف، التـي يقـع تنفيـذها علـى عـاتق الصـحافة بغيـة الوصـول إلـى الهـدف وتقـاس فعاليـة الصـحافة بمسـتوي التنفيـذ الكامل والخلاق لوظائفها.

وإن تحديـد وتعريـف وظيفـة الصـحافة وإبـراز دورهـا ومكانتهـا فـي أي مجتمـع، كـان وسـيظل مرتبطـا بطابعهـا الطبقـي والفكـري، وبدرجـة تطـور المجتمـع، وبطبيعـة النظـام السياسـي الـذي تتفاعـل معـه الصـحافة باعتبارهـا أصـبحت منـذ زمـن بعيـد سـلاحا فعـالا بيـد السـلطة، للتـأثير فـي تشـكيل وصـياغة عقـول المـواطنين، وطرائـق تنـاولهم لمختلـف الظـواهر وتـنعكس الطبيعـة الاجتماعيـة والسياسـية لهـذه السـلطة علـى طـابع إعلامهـا، وبذلك غدت الصحافة في مرحلة من المراحل لسان السلطة السياسية.

ومـن هـذا المنطلـق نـرى أن الصـحافة الرأسـمالية تـؤدي وظـائف تختلـف عنهـا فـي البلـدان الاشـتراكية، وعنهـا فـي البلـدان الناميـة، تبعـا لتفـاوت تطـور المجتمعـات وتبـاين

[1] المرجع نفسه، ص: 213

النظم الاجتماعية وأساليب الإنتاج، وبالتالي تبعا لاختلاف المهمات والقضايا المطروحة أيضا.[1] وفيما يلي سوف نعرض لأهم وظائف الصحافة:

1. الوظيفة الإخبارية: وتعني هذه الوظيفة نقل صورة طبق الأصل عن الواقع، ومعناها تجميع المعلومات وتوزيعها، سواء أكان داخل المجتمع أم خارجه، حتى يمكن المجتمع من التكيف مع الظروف المتغيرة، كما تعني نشر المعلومات الخاصة بالوقائع التي تقع داخل المجتمع، والوظيفة الإخبارية مهمة بالنسبة للمجتمع، فحياة الفرد مستحيلة بدون المخالطة مع الآخرين، فالإنسان كائن اجتماعي مضطر لإقامة صلات وعلاقات مع الأفراد لتبادل الحديث وتبادل الأخبار، لكن متطلبات العصر الحديث جعلت الإنسان يبتكر أحدث الوسائل لتبادل الأخبار، وأخذت هذه الوسائل تتطور على مدى القرون الماضية مع تطور المجتمع، حتى وصلت إلى شكلها المعاصر متمثلة في وسائل الإعلام الجماهيري.[2]

فالوظيفة الإخبارية تعد اليوم من أهم الوظائف التي تؤديها وسائل الإعلام في كل الأنظمة الإعلامية على اختلاف فلسفاتها، وفي كل المجتمعات توجد مؤسسات بديلة يمكنها القيام بالوظيفة الإخبارية، بالشكل الذي يفي باحتياجات الإنسان للأخبار في عالم اليوم.

وفي عالم اليوم تتزايد احتياجات المجتمعات للمعلومات، وبقدر ما تتزايد هذه الحاجة وبقدر ما يسعى المجتمع إلى المعلومات، فإنه يرتقي الطريق صعودا إلى مستويات حياة أفضل، فالمجتمعات الراغبة في الخروج من التخلف يتعين عليها أن

[1] إلهام العيناوي، **مدخل إلى الصحافة**، (سوريا، الجامعة الافتراضية السورية، 2020)، https://pedia.svuonline.org/ ص: 78.

[2] المرجع نفسه، ص: 79.

تـدفع القطـاع الأكبـر مـن سـكانها نحـو اسـتهلاك المعلومـات والإفـادة منهـا، فتنميـة المجتمعـات الراغبـة فـي الخـروج مـن التخلـف يتعـين عليهـا أن تـدفع القطـاع الأكبـر مـن سـكانها نحـو اسـتهلاك المعلومـات والإفـادة منهـا. فتنميـة المجتمعـات لا يمكـن أن تـتم فـي ظـروف الصـمت والسـلبية بـدلا مـن المشـاركة والتفاعـل، والخبـر فـرع مـن المعلومـات وأحـد أشـكالها، فالمعلومـات لا تصـبح أخبـارا إلا إذا اختارهـا الإعلامـي ليقـدمها عبـر وسـيلة مـن وسـائل الإعـلام الجماهيريـة علـى أنهـا أخبـار وليسـت معلومات.

وقبـل أن تصـبح المعلومـات أخبـارا، ينبغـي معالجتهـا لتـتلاءم مـع معـايير وقـيم يحـددها المجتمـع، وهكـذا فـإن الاختلافـات الثقافيـة مـن مجتمـع لأخـر تنطـوي علـى نفـي أي وجـود موضـوعي للخبـر بعيـدا عـن المـؤثرات الثقافيـة للقـائمين علـى اختيـاره، وتقديمـه وصـياغته باعتبـاره وسـيلة للتعبيـر عـن المركـب السياسـي والثقـافي والاجتمـاعي فـي أي مجتمع.

2. الوظيفـة الإقناعيـة: بـدأت الصـحافة فـي القـرن السـابع عشـر فـي أوروبـا علـى يـد الطبقـة البرجوازيـة صـحافة خبريـة خدمـة لطبقـة التجـار، إلا أنـه فـي نهايـة القـرن الثـامن عشـر شـهدت المجتمعـات الأوروبيـة تطـورا هـائلا فـي بنيتهـا الاجتماعيـة، وأنظمتهـا السياسـية، وسـعت البرجوازيـة إلـى إحكـام سـيطرتها علـى الفكـر الأوروبـي فكانـت الصحف أداة لتغيير المجتمعات، وتحطيم بقايا الفكر الإقطاعي وما يماثله.

لـذلك لجـأت الصـحف إلـى مـواد الـرأي إلـى جانـب موادهـا الخبريـة، للتـرويج لأفكـار الطبقـة البرجوازيـة، وبالتـدريج بـدأت تلعـب دورا هامـا فـي التـأثير علـى الـرأي العـام وذلـك بمـا تثيـره مـن مناقشـات حـول القضـايا والمشـاكل التـي تشـغل النـاس، عندئـذ أصـبح للصـحافة وظيفـة ثانيـة إلـى جانـب الوظيفـة الإخباريـة لا تقـل أهميـة عنهـا، وهـي

وظيفة التأثير في تشكيل الرأي العام، وقد لاقت هذه الوظيفة مقاومة من جانب الحكومات في ذلك الوقت، فصدرت قوانين في أكثر من بلد أوروبي في نهاية القرن السابع عشر يمنع الصحف من التعليق على الأحداث الداخلية.[1]

وتعد الصحافة اليوم إلى جانب وسائل الإعلام أقوى تأثيرا من المؤسسات الأخرى كالأسرة، والمدرسة، الحي، في رفع مستوى وعي الجمهور، وقوة أي مجتمع هو في وعي جماهيره، وبقدر ما تتزايد عمليات التطور والنشاط الاجتماعي بقدر ما تبرز الحاجة إلى دور وسائل الإعلام في تشكيل الوعي عند الجمهور، ويتم ذلك من خلال تحليل الأوضاع المحيطة، والفهم الصحيح للظواهر الاجتماعية، فالصحفي عندما يصور الحقائق ويكشف معاني الأحداث، ويبين القوى المحركة، ويشرح القوانين الاجتماعية يستطيع أن يؤثر على الجمهور فكريا، وبالتالي يساهم في بناء مجتمعه، ولا بد للصحفي أيضا أن يقف عند الحالة النفسية التي يعيشها الجمهور، ومعرفة أرائه وقناعاته، واحتياجاته ورغباته، وأن يوظف معرفته عن جمهوره في خدمة الرسالة الإعلامية، هذه المعرفة تمكنه من تحديد الموضوعات التي يجب أن يعالجها، والطريقة الصحفية الأفضل لها، والأوقات الأنسب لإرسالها، للحصول على إنتاج صحفي فعال وقادر على التأثير، ثم تتبع رد فعل الجمهور ومدى تأثرها بالمادة، ليراعي ذلك في الإعداد لمادة قادمة، ويمكن للرسالة الإعلامية أن تحقق فاعلية وتأثير عن الجمهور إذا راعت النقاط التالية:

1- الوضوح

2- تقديم الرسالة بأدلة وشواهد

3- عرض جانب واحد من جوانب الموضوع أو عرض الجانبين المؤيد والمعارض

[1] إلهام العيناوي، مدخل إلى الصحافة، مرجع سابق، ص: 82.

4- ترتيب الحجج الإعلامية

5- استخدام الاتجاهات أو الاحتياجات الموجودة

6- تأثير رأي الغالبية

7- التكرار وهو من أفضل العوامل التي تساعد على لإقناع.[1]

3. وظيفة خدمة النظام الاقتصادي: تقوم وسائل الإعلام بخدمة النظام الاقتصادي من خلال ترسيخ الأوضاع الاقتصادية القائمة والترويج لها، والسعي لإثبات فعاليتها. ففي المجتمعات الرأسمالية تعتبر هذه الوظيفة من أهم الوظائف المجتمعية لوسائل الإعلام، مثال: في المجتمع الأمريكي رغم الانتقادات الموجهة للإعلان، إلا أن معظم الأمريكيين يعتقدون أنهم يكسبون من الإعلانات أكثر مما يخسرونه. ذلك أن خدمة النظام الاقتصادي تعتبر وظيفة إيجابية، أكبر من كونها تحدث أثارا غير مرغوب فيها.

وتستطيع وسائل الإعلام خدمة النظام الاقتصادي، ليس فقط من خلال الإعلانات التي تقدمها، ومن خلال المواد الثقافية والإخبارية والمنوعات....حيث تروج كل هذه المواد للأوضاع الاقتصادية.

هذه الإعلانات هي التي تدفع الناس لاقتناء السلع، وتحقيق أذواقا متشابهة لقطاعات عريضة من السكان ، وهذا التشابه في الأذواق هو الذي يخلق الإنتاج الجماهيري و التوزيع الجماهيري، وبالتالي يدفع عجلة الاقتصاد للأمام.[2]

[1] إلهام العيناوي، مدخل إلى الصحافة، مرجع سابق، ص: 83

[2] المرجع نفسه، ص: 94.

4. وظيفة الإعلان: ظهر الإعلان في الصحف منذ سنوات نشأتها الأولى، لكنه لم يتحول إلى وظيفة رئيسية من وظائف الصحافة إلا بعد فترة طويلة..أي حوالي منتصف القرن التاسع عشر، حيث بدأت الصحف بإعلانات متواضعة شملت الكتب والأدوية والشاي والبن، والأشياء المفقودة.

ومن الأسباب التي أعاقت الصحف من أن تلعب دورا كاملا في نشر الإعلان هو استخدام الحكومات لأسلوب فرض الضرائب على الإعلان كوسيلة للحد من نمو نفوذ الصحف ففي بريطانيا مثلا فرضت عام 1712 ضريبة قدرها 12 بنساً لكل إعلان، ولكن مع التطور الاقتصادي في المجتمعات الغربية ازدادت أهمية ا'لان في الصحف، حيث أدت الثورة الصناعية لزيادة كبيرة في الإنتاج الأمر الذي احتاج فيه التجار للاعتماد على الإعلان للمساعدة في تصريف هذا الإنتاج وعلى سبيل المثال ارتفع الإنفاق الإعلامي في الولايات المتحدة الأمريكية من 60 مليون دولار عام 1867 إلى 360مليون دولار عام 1890.

وكان لزيادة إيرادات الصحف من الإعلان أثر هام في تخفيض سعر بيع الصحف وهو الأمر الذي أحدث انقلابا في الصحافة إذ أدى إلى ظهور ما يسمى بالصحافة الشعبية ذات التوزيع الكبير.

والإعلان هو تعريف المستهلك بسلعة ما وتشويقه بغية دفعه إلى شرائها، وهو وسيلة ضغط نفسي، اجتماعي واقتصادي، هدفه تأمين أسواق تجارية للسلعة وضمان توزيعها، مستخدما كل طرق التأثير ووسائل الإبراز (أرقام، ألوان، رسم، جنس، قوة)، وبالرغم من أن الإعلان أضر بإنسان العصر حيث ساهم في تعديل سلوكه وطرق عيشه، لدرجة قلب سلم الحاجات وخلق حاجات جديدة ودفع الناس

للشراء، واقتناء سلع كمالية ثمنها فوق[1] قدرتهم الاقتصادية...) إلا أن الإعلان ساهم في زيادة عدد السلع الجديدة والحديثة التي تحسن حياة ورفاهيته، يساهم في ازدهار وسائل الإعلام وتدني أسعارها، فالإعلان يعد موردا مهما للصحف، وبدونه يصبح سعر الصحيفة أغلى، ومستواها أقل، ففي الدول المتقدمة بينت الدراسات أن الإعلان وخاصة التجاري يشكل نسبة تتراوح الأولى أن تؤمن عدد أكبر من القراء لجدب المعلنين، لذلك تتوسل كل أنواع الإثارة متناسية مهام الصحيفة الإعلامية ومهمتها التربوية والتثقيفية والتوجيهية.

5. وظيفة التسلية والترفيه: وقد ارتبط بروز التسلية كوظيفة للصحافة نتيجة لظهور الصحف الشعبية، والذي ارتبط أصلا مع الرغبة في زيادة دخل الصحيفة عن طريق الإعلانات، الأمر الذي دفع أصحاب الصحف إلى إحداث إنقلاب في محتواها، تجلى في السعي إلى استحداث مواد صحيفة جديدة تثير جاذبية القراء وإقبالهم على الصحيفة. فاستحدثت القصص ذات النزعة الإنسانية، القصص الفاكهية، أخبار المباريات الرياضية، عالم الفن، الصور الفوتوغرافية، الصور الهزلية والكاريكاتورية، الأقوال المأثورة، فضائح الفنانين ورجال الأعمال، الكلمات المتقاطعة، أبواب الخط، التحقيقات والأحاديث الصحفية مع المشاهير...كل ذلك بهدف التسلية القراءة والمتعة.

ونظرا لأهمية وظيفة التسلية والترفيه، أجريت العديد من الدراسات في الدول المتقدمة على الجمهور، لمعرفة أسباب تعرفهم لوسائل الإعلام، وتبين لهم أن الجمهور يستعملون وسائل الإعلام كنشاط تسلية وترفيه، وأن الأوقات التي يختارونها لقراءة الصحف أو الإسماع للإذاعة أو مشاهدة التلفاز هي أوقات راحة

[1] إلهام العيناوي، مدخل إلى الصحافة، مرجع سابق، ص: 95.

واسترخاء. لذلك تسعى الصحف إلى الاهتمام بشكل كبير لإشباع تلك الحاجة عند الجمهور، سواء في المحتوى أو طريقة التقديم.[1]

فقد أظهر تحقيق أجرى حول جمهور عائد لعشر صحف فرنسية كبيرة أن 90% من القراء يعتبرون مطالعة صحيفتهم مناسبة للترويح عن أنفسهم، إلا أن الصحافة تحاول أيضا ترفيه قرائها بصورة أكثر مباشرة من بواسطة زوايا الألعاب والزوايا الروائية (كالروايات المسلسلة، أو المسلسلات المرسومة أو القصص والتحقيقات عن غرائب البلدان الأجنبية أو القصص العاطفية، وزوايا أصداء المجتمع والحوادث المختلفة والصور...) كما تتفنن الصحف في طريقة عرض موضوعاتها من (سياسية، اقتصادية، اجتماعية) وتقديمها بطريقة درامية مثيرة تشد انتباه القراء وتجذبهم لها.

ومن خلال وظيفة الترفيه التي تتمثل في تقديم التسلية وتهيئة الراحة والاسترخاء والقضاء على التوتر الاجتماعي يمكن للصحافة أن تحقق وظائف أخرى للأفراد منها:

– التحرر العاطفي: من الوظائف الواضحة للصحافة ووسائل الإعلام الأخرى على مستوى الأفراد تحقيق الاسترخاء والتنفيس والمتعة والاستثارة، والتخلص من الملل والعزلة، وعلى الرغم من عدم وجود أي دليل عملي يثبت تحقيق وسائل الإعلام لكل تلك الإشباعات إلا أن العنصر الوحيد الذي يجمعها هو الخبرة العاطفية، أو التحرر العاطفي، وإطلاق العنان للانفعالات.فما نبحث عنه في كل هذه الحالات هو التغيير والسعادة، فحين نستخدم وسائل الإعلام عادة ما نلمس التغيير، وحين

[1] إلهام العيناوي، مدخل إلى الصحافة، مرجع سابق، ص: 96

لا نجد شيئا يمتعنا في المحتوى، نحاول أن نستمتع بالوسيلة نفسها، وفي كثير من الحالات ترتبط متعة المحتوى بالوسيلة نفسها.[1]

– استكشاف الواقع: يستكشف الأفراد الواقع من خلال وسائل الإعلام، فالفرد يقرأ الصحيفة ليقف على حياة الناس في المواقف المختلفة – سواء كانت حقيقية أو خيالية– هو يضع نفسه في مواقع هؤلاء الأشخاص ويشعر بالتوحد مع الشخصيات، من خلال تراكم القراءة والمشاهدة لأشخاص يشبهوننا في العمر، النوع، الخصائص العرقية، والطبقة الاجتماعية والاقتصادية، ومراقبة كيف يواجهون المواقف المختلفة، فنحن نبني أفكارنا عن طبيعة العلاقات مع الناس، كما تجعلنا وسائل الإعلام نعقد مقارنات بين أنفسنا والشخصيات التي نقرأ عنها أو نشاهده، ومن خلال ملاحظة أساليب تفاعل الناس معها نستطيع أن نتعرف على أنفسنا وقيمنا والأدوار التي ينبغي أن نقوم بها.[2]

5) رهانات الصناعة الثقافية و مقوماتها:

5ـ1) رهانات الصناعة الثقافية:

إن عبارة "الصناعات الثقافية"، التي غالبا ما تستعمل بصفة الجمع قد فقدت اليوم معناها السلبي ولم تعد تعني سوى مجموعة من التكنولوجيات الجديدة، وخاصة تلك المتعلقة بالإعلام الآلي والمستعملة ضمن عمليات الإنتاج والتسيير ونشر التطبيقات الفنية والثقافية[3]، ومما لا شك فيه فإن الصناعات الثقافية لا تكمن

[1] إلهام العيناوي، مدخل إلى الصحافة، مرجع سابق، ص: 97

[2] المرجع نفسه، ص: 98

[3] كمال بومنير، **النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت**، (الجزائر، منشورات الاختلاف، لبنان، الدار العربية للعلوم، الرباط، دار الأمان، 2010) ط :1، ص: 72.

أهميتها فقط في الأبعاد الاقتصادية بل قد يتعدى الأمر إلى أهداف اجتماعية وثقافية أخرى أهمها ما يلي:

– يكمن لهذه الصناعات أن تلعب دورا مهما في تطوير الأفراد ويتم ذلك من خلال تنمية القدرات النقدية والفكرية لهم' وهي كذلك وسيلة أساسية للتنشئة الاجتماعية والتعلم وكذا مساهمتها بقسط وافر في تطوير المعارف والقدرات الفردية.

– يمكن كذلك للثقافة أن تلعب دورا محوريا في مجال التماسك والرقي الاجتماعي وكذا تطوير الهوية الاجتماعية سواء تعلق الأمر بالمستوى المحلي، الوطني، أو الإقليمي، وذلك من خلال تعزيز الشعور بالانتماء لهذه الهوية أو التقدير الذي يمكن أن يعطيه الآخرون لهذه الهوية.[1]

5ـ2) مقومات الصناعة الثقافية:

في عالم اليوم كل المجتمعات الإنسانية تحاول أن تعبر على نفسها من جهة وأن تتعرف على الأخر من جهة أخرى، وكل ذلك يتم بشكل أساسي من خلال الصناعات الثقافية والإبداعية، فهذه الأخيرة هي ما يترجم ويعبر عن طموحاتها، إنجازاتها، تقاليدها، إبداعاتها، تاريخها، اهتماماتها وهمومها، لكن لكي يتطور هذا القطاع الاقتصادي المتعلق بالثقافة لا بد أن توفر عوامل موضوعية لذلك وأهمها ما يلي:

– السياق العام الاقتصادي: على غرار مختلف الأنشطة الاقتصادية المختلفة فإن قطاع الصناعات الثقافية لا يمكن له أن يتطور بدون توفر مجموعة من الهياكل

[1] علاوة فوزي، **مقياس الصناعات الثقافية**، (ملخص محاضرات ألقيت على طلبة السنة أولى ماستر تخصص اتصال وعلاقات عامة، قسم إعلام واتصال، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2015/2014)، ص: 21.

القاعدية الأساسية ومثال ذلك وسائل المواصلات العامة، الكهرباء، الولوج لتكنولوجيا الإعلام والاتصال الحديثة...

– السياق السياسي:[1] هو الأخر مهم لنشوء وتطور هذا النوع من الصناعات وذلك من خلال وجود أنظمة سياسية قادرة على ضمان الحقوق الأساسية المختلفة للإنسان خاصة ما تعلق منها بالعدالة، وبعبارة أخرى لا يمكن الكلام عن صناعات ثقافية مزدهرة في ظل أوضاع سياسية غير مستقرة.

– الاهتمام بالمبدع: مما لا شك فيه فإن المبدع هو نواة وبداية كل نشاط ثقافي ولا يمكن الكلام على صناعات ثقافية ناجحة ومتطورة بدون هذا العنصر، وبالتالي لا بد أن تتوفر له عوامل مساعدة لإبداعه خاصة ما تعلق منها بحريته في الإبداع وكذلك توفر جو ملائم لعمله الإبداعي.

– تنظيم القطاع: وذلك من خلال وضع آليات محددة لعمل هذا القطاع الإنتاجي بكل مكوناته، بداية بالعمل الإبداعي ومرورا بالإنتاج ووصولا إلى المستهلك، وذلك على مستوى وضع التشريعات اللازمة لذلك من جهة والعمل على تطبيقها من جهة أخرى.

– توفير التمويل: ومن أهم أشكال التمويل المعروفة هي القروض والتي تحتاجها المؤسسات في بدايتها بالخصوص، لكن المؤسسات المالية في مختلف دول العالم تتعامل بحذر مع المؤسسات التي تستثمر ف الإنتاج الثقافي وذلك لارتفاع المخاطر التي تهدد هذا النشاط.

[1] علاوة فوزي، مقياس الصناعات الثقافية، مرجع سابق، ص: 23.

– المنشآت القاعدية الثقافية:[1] وهي مهمة في احتضان النشاط المرتبط بالصناعات الثقافية، ولا يمكن الكلام عن هذه الأخيرة دون وجود وتوفير هذه المنشآت القاعدية (المدن المختصة في الإنتاج الإعلامي والسينمائي، قاعات العرض السينمائي، المكتبات، مؤسسات البث...).

– التجهيزات: وغيابها يطرح إشكالا كبيرا وذلك لأن الإنتاج الثقافي سيواجه صعوبات في ظل عدم توفر التجهيزات الضرورية كعتاد التسجيل، عتاد الصوت وكذا التصوير...

– وسائل الإعلام: ومن أهمها التلفزيون، الراديو، الصحافة المكتوبة...إلخ، والتي بإمكانها أن تلعب دورا مهما في تطوير الصناعات الثقافية وذلك على مستويات متعددة فهي مثلا قادرة على أن تتدخل في عملية الإنتاج سواء كمؤسسات منتجة للأعمال الثقافية، أو مساعدة للإنتاج من خلال منح تجهيزاتها للفنانين في إنتاج أعمال إذاعية وتلفزيونية معينة، كما تلعب وسائل الإعلام كذلك دورا مهما في الترويج للأعمال الثقافية والفنية المنتجة، وكذلك فإن المؤسسات الإعلامية هي من تمثل الزبون الرئيسي لكثير من منتوجات الصناعة الثقافية.

– اليد العاملة المتخصصة والمؤهلة:[2] من المهم للغاية أن يتوفر لهذا النوع من الصناعات يد عاملة مؤهلة سواء على المستوى الفني، التقني، الإداري، والتي توفرها في الغالب مراكز تكوين متخصصة، والتي تحتاج هي الأخرى لمكونين في مختلف هذه المستويات، وكذلك لا بد من توفير تكوينات وتربصات تطبيقية بالأساس تسمح بالاحتكاك مع المختصين في هذا المجال من الصناعات.

[1] علاوة فوزي، مقياس الصناعات الثقافية، مرجع سابق، ص: 24.

[2] المرجع نفسه، ص: 25.

– تسيير حقوق المؤلف: إن تحويل العمل الثقافي إلى عمل قابل لإعادة الإنتاج استدعى بالضرورة وجود آليات لحماية صاحب العمل الأصلي، والتي أصبحت تعرف بمصطلح حقوق المؤلف، ولا يمكن الكلام عن وجود صناعات ثقافية وإبداعية متطورة بدون وجود هذه الآليات التي تحمي عمل المبدع الأصلي من خلال ضمان حقوقه.[1]

6) المقاربات النظرية للصناعة الثقافية:

يمكننا أن نعتبر اليوم، أن الاستخدام لمفهوم الصناعات الثقافية أصبح ينقسم إلى تيارين متعارضين في الفكر: التيار الأول مستوحى من الإيديولوجية الليبرالية الجديدة "النيو لبرالية" والذي يعتمد على علم الأحياء، أما التيار الثاني فهو تيار نقدي بالغ الأهمية وينقسم إلى نهجين: الأول مستوحى من مدرسة فرانكفورت والثاني من تيار الاقتصاد السياسي.[2]

6ـ1) المقاربة النيو لبرالية:

النيو لبرالية هي بداية نظرية في ممارسات الاقتصاد السياسي تفترض أن أفضل وسيلة لتعزيز سعادة الإنسان ورخائه تكمن في إطلاق[3] حريات الفرد ومهاراته في القيام بمشاريعه وأعماله ضمن إطار مؤسساتي يتصف بحقوق قوية للملكية الخاصة والأسواق الحرة والتجارة الحرة. أما دور الدولة فيتمثل في خلق الإطار المؤسساتي والحفاظ عليه بما يلاءم هكذا ممارسات، فمثلا يتعين على الدولة أن

[1] علاوة فوزي، مقياس الصناعات الثقافية، مرجع سابق، ص: 26.

[2] Jean– Guy Lacroix; **pour une théorie des industries culturelles**; cahiers de recherche sociologique; volume 4; Number 2; fall 1986; https://doi.org/10.7202/1002001ar; p: 6.

[3] ديفيد هارفي، **الوجيز في تاريخ النيو لبرالية**، ترجمة: وليد شحادة، (دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة، 2013)، ص: 6.

تضمن جودة ونزاهة النقد، وعلى الدولة أيضا أن تنشئ الهيكليات والوظائف العسكرية والدفاعية والشرطية والقانونية اللازمة لتأمين حقوق الملكية الخاصة، وأن تضمن بالقوة إن لزم الأمر، عمل الأسواق بالشكل الصحيح والملائم.

لقد حدث في أماكن كثيرة في العالم تحول أكيد ولافت نحو النيو لبرالية في ممارسات وفكر الاقتصاد السياسي منذ سبعينيات القرن العشرين، وشاعت كثيرا إجراءات التحرر من تدخل الدولة والخصخصة، وانسحاب الدولة في الكثير من مجالات العمل والتقديمات الاجتماعية، ويمكننا القول إن كل الدول تقريبا، ابتداء من تلك الدولة المستقلة حديثا بعد انهيار الاتحاد السوفياتي وحتى الديمقراطيات الاشتراكية بأسلوبها القديم، ودول الرفاه الاجتماعي مثل السويد ونيوزيلندا، قد اعتمدت نسخة أو أخرى من نظرية النيو لبرالية، طوعا أحيانا، وقسرا في حالات أخرى نتيجة للضغط[1]، وعدلت بعض سياساتها بما يتوافق معها.

غير أن عملية التحول نحو النيو ليبرالية قد أفرزت الكثير من التدمير الخلاق، ليس فقط في الأطر المؤسساتية والسلطات السابقة لها، بل وأيضا في تقسيم العمل والعلاقات الاجتماعية، وفي تقديمات الرفاه، وحتى في التكنولوجيا وأسلوب الحياة والتفكير، وبمقدار ما تثمن النيو ليبرالية تبادلات الأسواق وتعدها أخلاقا بحد ذاتها قادرة على أن تكون بمثابة مرشد ودليل لكل أفعال الإنسان، فتحل بذلك محل المعتقدات الأخلاقية جميعا، فإنها تؤكد على أن أهمية العلاقات العقدية في السوق، وتأكد أيضا على أن الخير الاجتماعي يزداد من خلال تزايد امتداد وتواتر التعاملات في الأسواق، وبذلك فهي تسعى لنقل أفعال الإنسان كافة إلى مجال السوق.[2]

[1] ديفيد هارفي، الوجيز في تاريخ النيو لبرالية، مصدر سابق، ص: 7.

[2] مصدر سابق، ص: 8.

والثقافة بالنسبة لأنصار المقاربة النيو لبرالية " هي الأعمال التي تذر ربحا، إن المنتجات الثقافية بالنسبة إليهم هي عبارة عن سلع تشبه بعضها البعض، وأن المؤسسات التي تنتج هذه السلع تنتهج نفس الأهداف التي تصبو إليها بقية المؤسسات الخاصة الأخرى، بمعنى أخر نمو وتطوير المبيعات والمداخل وكثرة الأرباح، أي تحقيق أقصى درجة من الفوائد، إن صميم مفهوم هذه المقاربة يرتكز على مفاهيم الخوصصة والمردودية وشمولية المنتجات، والإنتاج الثقافي.[1]إن الافتراض بأن السوق وإشارات السوق هي أفضل ما يحدد القرارات الخاصة بالمخصصات لا يعدو كونه افتراضا بأن كل شيء يمكن أن يعامل من حيث المبدأ وكأنه سلعة. والتسليع يفترض وجود حقوق ملكية للعمليات والأشياء والعلاقات الاجتماعية ويمكن وضع سعر لها وأنها يمكن الاتجار بها بموجب عقد قانوني. كما يفترض أن السوق هو الدليل والمرشد المناسب- هو أخلاق- لكل فعل بشري. أما عمليا، فكل مجتمع يضع حدودا معينة بخصوص أين يبدأ التسليع وأين ينتهي، أما أين تقع هذه الحدود فهذه المسألة فيها نظر.إن تحويل الجنس والثقافة والتاريخ والتراث، وتحويل الطبيعة من حث كونها منظرا بديعا أو مكانا للاستشفاء، وتحصيل ريوع احتكارية من الأصالة والمصداقية (فيما له صلة بأعمال أو فن على سبيل المثال) إلى مجرد سلع يعني وضع سعر وثمن لأشياء لم تنتج أصلا لتكون سلعة. وهناك خلافات تدور كثيرا حول صحة عملية التسليع هذه (وعلى سبيل المثال المناسبات والرموز الدينية) أو حول من الذين يتعين عليهم ممارسة حقوق الملكية وأخذ بدلات الإيجار (لقاء دخول أثار أو تسويق فنون سكان البلاد الأصليين).[2]

[1]Jean- Guy Lacroix; pour une théorie des industries culturelles;p :6

[2] ديفيد هارفي، الوجيز في تاريخ النيو لبرالية، مصدر سابق، ص: 225.

6ـ 2) المقاربة النقدية لمدرسة فرانكفورت:

ظهرت النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت في ألمانيا، وتحديدا في مدينة فرانكفورت، خلال النصف الأول من القرن العشرين.

وهي حركة نقد فلسفي واجتماعي، وضع أسسها مجموعة من الفلاسفة أبرزهم "هوركهايمر Horkheimer"، "ثيودور أدورنو Adorno"، هاربرت ماركوز Marcuse"، "إريك فروم Fromm"، ثم طورها أحد أبرز فلاسفتها وأعلامها المعاصرين، وهو "يورغن هابرماز JürgenHabermas". يمكن القول أن بداية المشروع الفلسفي النقدي للمدرسة كان مع نشأة معهد البحوث الاجتماعية الذي مارس نشاطه في بداية سنة 1923، وتفرغ لبحث المشكلات الاجتماعية[1] والسياسية، وتولى الإشراف على المعهد في البداية كارل غرونبرغ Grounberg" وهو أحد أبرز مفكري المدرسة النمساوية، ثم خلفه ماكس هوركهايمر عندما عين مديرا للمعهد، حيث جعل من الفلسفة النقدية الموضوع الأساسي للنظرية الاجتماعية التي اهتمت في البداية بتحليل البنيات الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع القائم، ومع استيلاء النازية على الحكم سنة 1933، أغلق معهد البحوث الاجتماعية وغادر أعضاؤه (وأغلبهم كانوا من اليهود) إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1934. ولا شك أن هجرة مدرسة فرانكفورت إلى الولايات المتحدة الأمريكية قد أثرت إلى حد كبير في أعملهم لذلك فإنهم، ومع انتهاء الحرب العالمية الثانية، وغروب النظم الفاشية والنازية شرعوا في تحليل المجتمع الرأسمالي الذي كان سائد بصورة متميزة في أمريكا، خاصة مع تنامي نظامه الاقتصادي التي كونت الرأسمالية قوته، وهو ما يفسر توجه بحوث المعهد هناك إلى قضايا عديدة في هذا المجتمع كقضية السيطرة الشاملة، والقضاء على قيمة الفرد، والقهر التقني، وصناعة الثقافة، وبهذا

[1] كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 39

المعنى يمكننا القول أن المشروع الفلسفي النقدي لمدرسة فرانكفورت لم يكن منفصلا عن السياق التاريخي والاجتماعي الذي عرفته المجتمعات الغربية، بل إن المدرسة قد واكبت بعض الأحداث السياسية والاقتصادية التي أثرت فعليا على هذا المشروع، منها اندلاع الحرب العالمية الأولى[1] والبلشفية في روسيا، وإخفاق الثورة في ألمانيا، وعجزت الحركات الاشتراكية الراديكالية في أوربا الغربية، وظهور الستالينية في الاتحاد السوفياتي، والنظم الفاشية والنازية في إيطاليا وألمانيا، وهيمنة النظم الرأسمالية وتعزيز سيطرتها الاقتصادية والإيديولوجية خاصة بعد خروجها من الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي مرت بها المجتمعات الغربية في الثلاثينات من القرن العشرين، ومن هنا وجدت مدرسة فرانكفورت نفسها تضطلع بمهمة رئيسية تتمثل في ممارسة نمط من النقد الفلسفي الذي ينصب أساسا على الوضع الاجتماعي قصد تغييره وتجاوزه. لهذا وجه فلاسفة هذه المدرسة انتقاداتهم الحادة للمجتمعات المعاصرة وتحديدا المجتمعات المتقدمة صناعيا القائمة على السيطرة.[2]

إن الإنتاج الصناعي في رأي أدورنو وهوركهايمر يعني تلك المنتوجات الثقافية التي ظهرت في سياق تطور وسائل الإعلام كالسينما، والصحافة، والإذاعة، والتلفزيون، والدعاية، والأسطوانات، التي عرفتها أمريكا، ولهذا، فإن الصناعة الثقافية تحيلنا في واقع الأمر إلى مرحلة متقدمة عرفتها ما يسمى بالمجتمعات ما بعد الصناعية، وإلى تغير وضع الثقافة التقليدية التي أصبحت بعد ذلك متاحة نظريا لأكبر عدد ممكن من الناس. علما أن عبارة "صناعة ثقافية" قد تستعمل أيضا بمعنى سلبي.

[1] كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق ، ص: 40

[2] المرجع نفسه، ص: 41.

لقد انتقد كل من هوركهايمر و أدورنو التأثير الإيديولوجي الذي قد ينجر عن الثقافة النمطية والمبرمجة التي يتم إنتاجها بصورة كمية أي[1] المتوقفة على النمط الصناعي والمقاييس الاقتصادية لا النوعية التي تتم وفق المعايير الجمالية، وذهبا إلى القول أيضا بأن الإنتاج الجماهيري "للمنتجات الثقافية" قد يكتفي بخلق نوع من الإغراءات بدلا من أن تستجيب للحاجات الفعلية للأفراد. ومن تم فهي تسمح بتظليل وتكييف عقول الناس ضمن غياب لكل رجع للصدى (feed-back)- أو ما يسمى اليوم: "التفاعل"- من قبل المعنيين بالأمر، في حين أن المسيرين الجدد للثقافة الديمقراطية المزعومة، أو التي تم دمقرطتها، فهم يخضعون- في واقع الأمر لأوامر التسويق مكتفين بذلك بتوزيع فتات الثقافة البرجوازية التقليدية.وقد حكم "أدورنو وهوركهايمر" على هذه العملية بأنها تؤدي إلى "خداع الجماهير".

إن هذه الأطروحة قد اعتمدها أدورنو جزئيا كأساس في كتابه "النظرية الجمالية" وقد كان غرضه من وراء ذلك الدفاع عن الفن الحديث، وعن الفن الصارم الذي اتسم بكثير من الإبهام، مواجهة ما يسمى بالتلاعب بالحاجات في النظام الذي أصبحت فيه "التقنية" تمثل سلطة أولئك الذين يسيطرون اقتصاديا على المجتمع.[2] و من هنا ظهر المنهج النقدي المستوحى من مدرسة فرانكفورت، و الرافض لأي شكل من أشكال تصنيع الثقافة، ويبدو من خلال رؤية "مدرسة فرانكفورت" أن الآلية التي استخدمت كانت تتجه إلى تزيف الثقافة الجماهيرية، التي تحولت بفعل وسائل الإعلام إلى نوع من الصناعة، تلك الصناعة للثقافة أصبحت الفاعل الرئيس في التغير النفسي المجتمعي، وإن كانت السلع كما أشار "أدورنو Adorno" أصبحت الوسيلة المستخدمة لتهدئة الجماهير، فكان ولابد أن يتحول كل شيء إلى

[1] د. كمال بومنير، **مارك جيمنيز الجمالية المعاصرة**، ترجمة وتقديم: د.كمال بومنير، (لبنان، منشورات ضفاف، الجزائر، منشورات الإختلاف، الرباط، دار الأمان، 2012)، ط: 1، ص: 71.

[2] المصدر نفسه، ص: 72.

سلعة،[1]فأصبحت الثقافة أيضا من ضمن السلع، ولترويج هذه السلعة تم استخدام الفيلم والأغنية والإعلان.[2]

وقد اعتبرت المقاربة النقدية المستوحاة من مدرسة فرانكفورت مقاربة فلسفية تهدف إلى المضاربة الناتجة عن أثار عملية التصنيع على الفن والتسليع في المحيط الثقافي، هذه المقاربة التي ترتكز على المفهوم المثالي للفن أعطت القليل من الأبحاث الفعلية حول الصناعة الثقافية، وهي تتميز بتفاؤل أكيد، غير أن هذا الأخير لا يسمح بإيجاد حل اجتماعي لعملية التسليع الثقافي إلا عن طريق إبعاد كل شكل من أشكال الصناعة الثقافية الجماهيرية للإنتاج والاستهلاك الثقافي.[3]

[1] محمد على فرح، **صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع**، (لبنان، مركز نماء للبحوث والدراسات، 2014) ط1، ص: 118

[2] المرجع نفسه، ص: 119

[3]Jean– Guy Lacroix; pour une théorie des industries culturelles;p :6

الفصل الثاني

صناعة الثقافة في الإيديولوجية الرأسمالية وأثارها في تزييف الوعي الجماهيري

تمهيد:

" لا شك أن عصرنا...يفضل الصورة على الشيء، النسخة عن الأصل، التمثيل على الواقع المظهر على الوجود...وما هو مقدس بالنسبة له، ليس سوى الوهم، أما ماهو مدنس، فهو الحقيقة. وبالأحرى، فإن ما هو مقدس يكبر في عينيه بقدر ما تتناقض الحقيقة ويتزايد الوهم، بحيث أن أعلى درجات الوهم تصبح بالنسبة له أعلى درجات المقدس."

فيورباخ (مقدمة الطبعة الثانية من جوهر المسيحية)[1]

تعتبر مدرسة فرانكفورت من أبرز المدارس الفلسفية الغربية المعاصرة، التي تألقت بفضل روادها الذين ساهموا في الإنتاج الفلسفي للمدرسة في مختلف أجيالها، وتشكل هذه المدرسة انعطافا مهما في مسيرة الفكر الأوروبي المعاصر، حيث كان لها الأثر الكبير والفاعل في صياغة نظرية نقدية، مهمتها نقدية راديكالية لواقع المجتمعات الغربية من الناحية الاقتصادية بحكم هيمنة النظام الرأسمالي، والناحية السياسية بحكم هيمنة الأنظمة الفاشية والاستبدادية، للكشف عن تناقضات هذا الواقع الراهن. فالمجتمع الرأسمالي الصناعي كشف يوما بعد يوم عن اغتراب الإنسان وتشيئه. ولقد حاولت الإيديولوجية الرأسمالية استخدام الثقافة بمختلف مظاهرها عن طريق ربطها بالصناعة لفرض هيمنتها على الفرد، فبرز ما صار يعرف "بصناعة الثقافة" والذي أعتبر موضوعا رئيسيا في أعمال مدرسة فرانكفورت، وقد أكدت النظرية النقدية في وقت مبكر، أن الوعد العظيم غير المحدود، وعد السيطرة على الطبيعة، والوفرة المادية، والسعادة القصوى للأغلبية العظمى، والحرية الشخصية غير المحدودة، هذا الحلم الذي كان محط الآمال ومنبع الإيمان للأجيال منذ بداية العصر الصناعي وعصر التنوير قد أخفق و ذلك في اللحظة التي بدأ الإنسان ينتبه فيها إلى أنه تحول إلى مجرد شيء في يد الآلة البيروقراطية، وأن النظام الاقتصادي والحكومات وأجهزتها الإعلامية هي التي تشكل مشاعره وأفكاره وأذواقه وتوجهه

[1] جي ديبور، **مجتمع الاستعراض**، ت: أحمد حسان، (القاهرة، دار الشرقيات للتوزيع والنشر، 2000)، ص: 7.

الوجهة التي تريد. حيث تم الحديث عن صناعة الثقافة لأول مرة على يد كل من "ماكس هوركهايمر Max Horkheimer" و "تيودور أدورنو Theodor Adorno" في مقالهما "صناعة الثقافة– التنوير وخداع الجماهير" بحيث اعترفا بأن هناك فوضى صارت تطبع قطاع الثقافة ناتجة عن تأثير ظاهرة الاغتراب والتشيؤ على المنتوج الثقافي، وهذا ما اجتهد في بيانه أدورنو، حيث بين كيف انحط العمل الثقافي في ظل المجتمع الصناعي وظروف صناعة الثقافة وعملائها وأجهزة إنتاجها والإعلان عنها، إلى حضيض السلعة في سوق الاستهلاك والمزايدة، ودخول الثقافة الإنسانية معترك البيع والشراء، وجعل منها قاعدة تخضع لتقنيات الإشهار والإثارة، في ظل احتكار وهيمنة الدولة ومؤسساتها البيروقراطية على وسائل الإعلام أصبحت هذه الأخيرة أنظمة قادرة على التوجيه والتحكم.

أ/ المبحث الأول: العقلانية الأداتية وأزمة الحداثة

1) مدرسة فرانكفورت ونقد مشروع التنوير:

لقد عرف القرن الثامن عشر في أوروبا بقرن النقد*، وهذا النقد ارتبط بحركة دينية وفلسفية شاملة، ابتدأت في انجلترا وفرنسا بتكسير الشكل الساقط للمعرفة الفلسفية، أي شكل "النسق الميتافيزيقي"، وكذلك برفع شعار محاربة اللاهوت والخرافات التي تكبل تفكير الإنسان الأوروبي وتقيد عقله، ونادت هذه الفلسفة بإعطاء الحرية للعقل، وبالقيام بنقد شامل لكل الأشياء والظواهر والمؤسسات والمفاهيم وبإخضاع كل هذه الموضوعات لمحك العقل، وبالتالي الخروج بأوروبا من ظلام الجمود والظلم والأساطير إلى أنوار العقل والحرية والتقدم.

غير أن فلسفة الأنوار* لم تكتفي بالإيمان بقدرة العقل على اختراق الحدود التي فرضتها عليه الميتافيزيقا، والمؤسسة الكنسية، ولم تأتي مهمة النقد لهذا العقل، بصورة عشوائية، بل إن الحركة العميقة والمجهود الرئيسي لفلسفة الأنوار لا يقتصر على مواكبة الحياة وتأملها في مرآة التفكير فحسب، بل إنها تعتقد، على العكس من ذلك، في التلقائية الأصيلة للفكر. وبعيد عن تحديد

---

* **النقد**: يرتد أصل الكلمة إلى اللفظة الإغريقية xpiviev وتعني الحكم، وهو نفس ما يعنيه القاموس في لغات أوروبا القديمة والوسيطة، وللكلمة مصطلحان في اللغة الانجليزية: الأول Critisism ويعني النقد بمعناه الشائع، أي الاستهجان والكشف عن الخطأ، كما يعني كذلك الفحص الدقيق غير المتحيز لمعنى شيء ما، ولمضمونه، ولقيمته، أما المصطلح الثاني: فهو Critique، ويطلق على النقد المستند إلى أسس منهجية واضحة المعالم. ويعني النقد فعالية نظرية وأداة إجرائية رئيسية في النظر والتفكير، تستهدف مساءلة الطرق التي تتكون بها القناعات، بإظهار زيفها ونقصها وتجريحها، وهي فعالية بنى عليها كانط مشروعه النظري والفلسفي الذي أسس للاتجاه النقدي في الفلسفة الغربية، ورآها هيجل كسلب جدلي يتجاوز الموجود دائما، وبعدهما ظلت هذه الفعالية مستمرة من خلال صيغ نظرية وعملية مختلفة.

ولدى مدرسة فرانكفورت، يتحدد هذا المصطلح في مشروعيتها النقدية الكبرى: نقد النظام الهيجلي، ونقد الاقتصاد السياسي، والنقد الجدلي، وهو ما يعني انطلاقه لدى مفكري هذه المدرسة لتشخيص مشروعهم الهادف إلى إقامة نظرية اجتماعية، تستمد مصادرها من الماركسية والتحليل النفسي والبحوث السوسيولوجية الإمبريقية. (أنظر كتاب: مدرسة فرانكفورت، توم بوتمور،ص: 205).

* **فلسفة الأنوار**:اتجاه فلسفي ساد أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، يتميز بفكرة التقدم، وعد م الثقة بالتقاليد، والتفاؤل والإيمان بالعقل، والدعوة إلى التفكير الذاتي. وقد حاول ممثلوه أن يصححوا نقائض المجتمع القائم، وأن يغيروا أخلاقياته وأساليبه وسياسته في الحياة، بنشر أراء في الخير والعدالة والمعرفة العلمية. من بين ممثليه: كانط، وفولتير، روسو، ومونتيسكيو، وديديرو، وغيرهم. ولا شك أن أفكار التنوير لم تأتي من فراغ فلقد ارتبط ظهورها بعوامل موضوعية، مثلتها التحولات العلمية و الصناعية الكبرى التي عرفها تاريخ الإنسانية لأول مرة، وصحبتها قاعدة تغيير قاعدة التغيير في طبيعة الإنتاج والتسويق والعلاقات الاجتماعية الناجمة عن التغييرات الطبقية. (أنظر كتاب: مدرسة فرانكفورت، توم بوتمور،ص: 178)

مهمة الفكر عن التعليق والتفسير. فإنها تعترف له بقدرته ودوره في تنظيم الحياة". ومن المعروف في تاريخ الأفكار الفلسفية أن فلسفة الأنوار الفرنسية أثرت، بشكل كبير، على التوجيه النظري لبعض كبار الفلاسفة الألمان، وعلى وجه الخصوص كانط الذي بنى مشروعه الفلسفي والنظري على مفهوم النقد، سواء في فلسفته الترنسندنتالية أو[1] في فلسفته للتاريخ، أما هيغل فإن النقد عنده يبدو في شكل سلب جدلي يتجاوز الوجود باستمرار.[2]أما فلاسفة النظرية النقدية فهم يبتدئون تفكيرهم في مسألة العقل والعقلانية من ملاحظة أساسية وهي: أن الأنوار التي كان هدفها يتمثل في تحرير الإنسان انقلبت إلى ضد ذلك تماما، إذ كرست العبودية القديمة للإنسان، وإذا كان تابعا للطبيعة في السابق، فإنه تابع اليوم للمجتمع، واستمرت بالتالي علاقات القوى المبنية على الخضوع والتفاوت وإقصاء الحرية.[3]

إن نتائج الأنوار في الزمن الحديث أدت إلى ما أسماه "هوركهايمر بـ"اختفاء العقل" أو انسحابه من التفكير السلبي، لأن الأنوار حتى وإن ادعت تحرير الإنسان من عبودية الخوف والأساطير وأدخلت العقل كأداة حاسمة في التعامل مع الأشياء والعلاقات والطبيعة والتاريخ، فإنها في نهاية المطاف، استسلمت لأساطير من نوع جديد. ذلك أن الفشل الأكبر لحركة الأنوار لا يتجلى في عجزها عن خلق الشروط الاجتماعية التي تسعف الأشياء والكلمات على التوحد والتطابق بقدر ما يتمثل في الإقصاء المنهجي للسلب من داخل اللغة والعقل. وإذا وصل الفكر إلى مستوى العجز عن التعبير عن السلب والنقد فإنه لا يمكن ترجمة إرادة تحرير المستضعفين أو تحرير الناس من مختلف أشكال عبوديتهم. فبدل أن تكشف عن الدلالات وتفجر عناصر السلب أصبحت اللغة مجرد أداة في يد قوي السيطرة، إن "العقل يتعامل مع الأشياء كما يتعامل الديكتاتور مع الناس: إنه يعرفهم حين يكون بمستطاعه التلاعب بهم" هذه الملاحظة أدت

[1] محمد نور الدين أفاية، **الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس**، (المغرب، إفريقيا الشرق، 1998) ط: 2، ص: 28.

[2] المرجع نفسه، ص: 29.

[3] المرجع نفسه، ص: 30.

بفلاسفة النظرية النقدية إلى القيام بتأريخ نقدي جدلي للعقل الأنواري ذلك لأن كل إنتاجات[1] العقل لها تاريخ، سواء تعلق الأمر بما هو نظري أو فلسفي أو علمي. ثم إن للعقل نفسه تاريخه الخصوصي حين ينقسم ويزدوج على ذاته، إلى "عقل موضوعي" يعمل على رصد نظام العالم داخل نسق له غائية محددة بالتالي ينطوي حقيقة يحملها للعالم والناس والعلاقات، وإلى "عقل ذاتي" يخدم تطلعات الذات منذ عصر النهضة، باعتبار أن الفرد يسعى إلى الاحتفاظ بذاته، والعقل يوفر له شروط هذه المحافظة وإمكانيات تحقيق أهدافه الخاصة. وهكذا يسود منطق المنفعة وما هو قابل للاستعمال وتتعرى المفاهيم من كثافتها الوجودية وتتحول إلى مجرد عناصر داخل سلسلة من العمليات الرمزية، ينتج عن كل هذا أن العقل يفقد دوره كوسيلة للمعرفة ليصير مجرد أداة للتغيير خاضعة لما تقتضيه ظروف التوازن والنظام. بذلك ينخرط العقل في سيرورة الإنتاج ويصبح الفكر خاضعا لمعايير الصناعة، أي أن الفهم يخضع للفعالية، وتتحول اللغة إلى شعار: "وكل فكر ينظر إليه باعتباره فعلا، وكل تفكير أطروحة، وكل أطروحة تغدو كلمة أمر" إن هذه الحالة يسميها فلاسفة النظرية النقدية بـ:" عقلانية العقلانية" التي تستهدف، بشكل أساسي، في نظرهم، فرض سيطرة الإنسان على الطبيعة وتأسيس نظام اجتماعي وسياسي يخضع الإنسان إلى سيطرته. وهكذا فالمعرفة تغدو سلطة لا تعرف حدودا لا في العبودية التي تفرض على الكائن ولا في مجاملة مالكي وسائل السيطرة. والمعرفة هنا ذات جوهر تقني بحيث لا تعنى بخلق مفاهيم وصور، أو توفير متعة السعادة في المعرفة بقدر ما تروم استغلال عمل الآخرين وتنشيط الرأسمالية.

إن العقلانية التقنية هي عقلانية السيطرة ذاتها، لأنه " بقدر ما تنمو المعرفة التقنية، بقدر ما يرى الإنسان أن أفاق تفكيره تتقلص وينقص نشاطه واستقلاله الذاتي بوصفه فردا، وقدراته على مقاومة تقنيات التلاعب الجماهيرية الكاسحة، وقدرته على التخيل والحكم المستقل، إن إتقان

[1] محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس، مرجع سابق، ص: 30.

الوسائل التقنية لنشر الأنوار تتساوق مع عملية نزع الصفة الإنسانية عن الإنسان.[1] وهذه هي مفارقة العقلانية الحديثة. العقل الأنواري يستهدف إخراج الإنسان "من الحجر الذي فرضه على نفسه" كما يقول "كانط"، أي تحريره من الأساطير والمسبقات الغيبية والخرافية، وإدخاله إلى مجال المبادرة والفعل الحر لإسعاده وخلق ما يمكن من الشروط التي تساعده على تفجير طاقته وتحقيق رغباته. في هذه الصيرورة يتحول العقل إلى أداة لاستعباد الإنسان وضبط تحركه والتحكم في جسده سياسيا واجتماعيا. وتتحول عقلانية العقل إلى "لا عقلانية" لأنه يفرز بربرية جديدة أساسها المعرفة التقنية التي تصير "عقلانية سياسية" تحد من فردانية الفرد وتضبط سلوكه ورغباته[2] من هنا اعتبر العقل الأداتي أسلوب التفكير المهيمن في العالم الحديث، وهو الأسلوب الذي بات يحكم العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية سواء بسواء[3].

2) أدورنو وهوركهايمر: مقاربة نقدية للعقل التنويري

2-1) ثيودو أدورنو (Theodor Adorno):

إن إسهام ثيودور أدورنو*[4] في تكوين مدرسة فرانكفورتقد كان غامضا ومبهما بدرجة أكبر، فلقد كانت علاقته بالمعهد حتى عام 1938، علاقة غير رسمية، وكانت اهتماماته الرئيسية منصبة على مجال الثقافة وبخاصة الموسيقى، والتحليل النفسي، ونظرية علم الجمال متأثرا بما قدمه

---

[1] محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة "نموذج هابرماس"، مرجع سابق، ص: 31.

[2] المرجع نفسه، ص: 32.

[3] إيان كريب، **النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس**، تـ: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور، (الكويت، عالم المعرفة، 1978)، ص:282.

* **ثيودور أدورنو (Theodor Adorno)**: ولد ثيودور أدورنو في مدينة فرانكفورت في 11 سبتمبر عام 1903. من أب ألماني وأم إيطالية، ولأسرة شغفت بالموسيقى، وهو سليل عائلة يهودية التحقت بالبروتستانتية، التحق تيودور بمدرسة "كاسير ويهلم" ومن ثم تخرج فيها وعمره سبعة عشرا عاما، وكان من الطلبة الأوائل في دفعته،[4] واهتم بالفلسفة وخاصة بعد تعرفه على "زقفريد كركاور Siegfried Kracauer" عام 1922 الذي قضى معه عدة سنوات في دراسة فلسفة كانط. فقرأ فلسفته في شبابه وكذلك علم الاجتماع وعلم النفس بجامعة فرانكفورت، وذهب إلى مدينة فينا عام 1925، حيث تابع دروسا في التأليف الموسيقي على يد "ادوارد ستورمان E.Steuermann " ، التقى هوركهايمر عام 1922 وناقش أطروحة حول (تعالي الغيري والنيوماني في ظاهراتية هوسرل) عام1924إشراف "هانز كورنيليوسCornelius .H" ثم عاد إلى فرانكفورت عام 1928، ليشرع في كتابة أطروحة التأهيل حول (كيركجارد وبناء الجمالية) التي ناقشها عام 1931، مما سمح له بأن يكون عضوا في هيئة تدريس جامعة فرانكفورت، كأستاذ بدون مرتب، يتقاضى مكافأة من الطلاب مباشرة. (أنظر كتاب: مدرسة فرانكفورت، ثرية بن مسمية، ص: 42،41).

عنها فلتر بنيامين "W.Benjamin".[1] والحقيقة أن النقد الثقافي يمثل الإسهام الرئيسي لأدورنو في النظرية النقدية، وهو ما يوضحه في المقام الأول البحث الذي كتبه مع هوركهايمر، ونشره بعنوان (جدل التنوير) عام 1944.[2]ويعتبر هذا الإسهام الفلسفي من أول الكتب التي تصدرت مكتبة مدرسة فرانكفورت، فهو يعود إلى حقبة الأربعينات من القرن الماضي[3]، وبالضبط في عام 1947، وهي الفترة التي شهدت هجرة أغلبية مفكري مدرسة فرانكفورت إلى مختلف بلدان العالم وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية، وهذا بعد الأحداث التي عرفتها ألمانيا إثر صعود النازية ووصولها إلى سدة الحكم، والملاحقات التي تعرض لها الكثير من المثقفين والمفكرين، خاصة من ذوي الأصول اليهودية.[4]

إن الفكرة الأساسية لهذا الكتاب، والتي تمت صياغتها في مقدمته، هي التدمير الذاتي للتنوير، أي التدمير للعقل باعتباره معالجة نفي نقدي للحقائق، من خلال الوضوح الزائف المتعين في الفكر العلمي والفلسفة الوضعية للعلم، وحيث يظل هذا الوعي العلمي الحديث بمثابة المصدر الرئيسي للانحطاط الثقافي، وكنتيجة له: "تغرق البشرية في نوع جديد من البربرية بدل أن تدخل إلى حالة إنسانية حقيقية". وهكذا يستمر نقد الوضعية في الجزء الأول من الكتاب، فيربطه بنقد العلم والتكنولوجيا، وهو النقد الذي ينذر بالتعامل اللاحق معها بوصفهما[5] أيديولوجيات، تجعل من الممكن تكوين أشكال جديدة من الهيمنة وتساعد على نموها.

والمقال الثاني المهم في الكتاب، مكرس لموضوع أضحى واحد من الشواغل الرئيسية لمدرسة فرانكفورت، وهو "صناعة الثقافة" أو "التنوير وخداع الجماهير" والمحاجة المقدمة هنا ليست هي فرضية "ماركس K .Marx" القائلة بأن "الأفكار السائدة في كل عصر هي أفكار الطبقة السائدة

[1] توم بوتمور، **مدرسة فرانكفورت**، ت: سعد هجرس، مراجعة محمد حافظ دياب، (ليبيا، دار أويا، 2004)، ط: 2، ص: 48.

[2] المصدر نفسه، ص: 49.

[3] ماكس هوركهايمر، ثيودور أدورنو، جدل التنوير، ت: جورج كتورة، (لبنان، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006) ط1، ص:9.

[4] ثريا بن مسمية، مدرسة فرانكفورتدراسة في نشأتها وتياراتها النقدية واضمحلالها، مرجع سابق، ص: 44.

[5] توم بوتمور، مدرسة فرانكفورت، مصدر سابق، ص: 49.

ففي مقابل هذه النظرة الماركسية، يرى أدورنو، بالأحرى، أن التكنولوجيا والوعي التكنولوجي قد أنتجتهما ذاتهما ظاهرة جديدة في شكل ثقافة جماهيرية نمطية ومنحطة، تجهض النزعة النقدية وتخرسها.[1]

أما الإسهام الفلسفي الثاني يتمثل في كتاب "الجدل السلبي Négative Dialektik" ، لقد صدر هذا الكتاب المهم سنة 1966، في مرحلة الانتقال الكلي من تمركز النظرية النقدية لأدورنو في مجال لفلسفة وعلم الاجتماع السياسي إلى الميدان الجمالي البحت، ويشكل هذا الكتاب حلقة الوصل بين التأسيس الفلسفي السوسيولوجي[2] لفكره النقدي وبين توجهه التام نحو علم الجمال فيما بعد، وقد تجاوز كتاب "الجدل السلبي" الأطروحات الفكرية التي توقف عندها أدورنو في "جدل العقل" التي تحددت مهمتها النظرية في اتهام العقل بقصوره، في حين أن "الجدل السلبي" يحد من اتهاماته المتوجهة نحو العقل كموضوع، وينقلها إلى إطار جديد يتموضع داخل صيغة وشكل تاريخيين.[3]

1ـ2) ماكس هوركهايمر (Max Horkheimer)

لم تقم مدرسة فرانكفورت بالرجوع إلى فكر فيلسوف أو عالم اجتماع واحد، ولم يساير رواد النظرية النقدية التقاليد التي كانت موجودة في تلك المرحلة بالاعتماد على منهج واحد، أو اتباع طريق مفكر واحد، بل قام الرواد الأوائل بالمزج بين الكثير من العلوم الاجتماعية والانطلاق من مفكرين مختلفين، وفي بعض الأحيان متعارضين في أطروحاتهم، الأمر الذي أكسب مدرسة فرانكفورت قيمة علمية

[1] توم بوتمور، مدرسة فرانكفورت، مصدر سابق، ص: 50.

[2] ثريا بن مسمية، مدرسة فرانكفورت دراسة في نشأتها وتياراتها النقدية واضمحلالها ، مرجع سابق، ص: 44.

[3] نفس المرجع، ص: 45.

مكنتها من تسيَد الفكر الفلسفي المعاصر من خلال مختلف الإشكاليات التي تثيرها.[1]

ماكس هوركهايمر* ثاني مدير لمعهد البحوث الاجتماعية الذي يعرف بمدرسة فرانكفورت، والضامن لهوية الحركة التاريخية والنظرية التي قامت عليها هذه المدرسة، حيث حدد توجهها في النظرية النقدية، وهو الاسم الذي صاغه للدلالة على مسعاها النظري.[2]

شارك هوركهايمر مشاركة فعلية في تأسيس معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعي والنظرية النقدية المعبرة عنه، بجانب توليه إدارته والإشراف على مجلته التي تابعت نشر دراسات أعضائه ودراسات غيرهم من الباحثين البارزين، وقد كان الهدف من المعهد والمجلة في بداية أمرهما هو الاهتمام بدراسة تاريخ الحركة العمالية الألمانية، والتحليل الاجتماعي النقدي القائم على أسس ماركسية عامة والمتأثر بوجه خاص بكتابات جورج لوكاتش، ومن أهمها التاريخ والوعي الطبقي، وكتابات كارل كورش عن الماركسية، والفلسفة والإنتاج الرأسمالي وظروفه وعلاقاته السلبية. ومع أواخر العشرينيات ازداد توجه أعضاء المعهد نحو بناء فلسفتهم الاجتماعية

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 115.

* ماكس هوركهايمر: ولد ماكس هوركهايمر في 14 فبراير 1895 بمدينة شتوتغارت، وهو ابن أحد الصناعيين اليهود، فهو سليل عائلة يهودية ثرية، وبتأثير عائلته ترك دراسته في المدرسة المتوسطة وكان عمره في حدود السادسة عشر ليعمل بمصنع النسيج الذي هو ملك أبيه، ولقد التقى بفريدريك بولوك في عام 1912 وتواجدا معا في باريس ثم في بروكسل، وقبل الحرب العالمية الأولى عاش في مانشستر، وفي عام 1917 شارك في الحرب وأصيب فيها، ولقد أنهى دراسته الثانوية مع صديقة بولوك وانخرطا من 1919 إلى 1922 في دراسة الفلسفة، وعلم النفس والاقتصاد السياسي بجامعة ميونيخ، ثم انتقلا بعد ذلك إلى جامعة فرانكفورت ليدرس هو وزميله بولوك تحت إشراف "هانز كورنيلوس" (HansCornelius) (1947ـــ1863). (انظر كتاب: مدرسة فرانكفور، ثرية بن مسمية، ص: 37).

[2] توم بوتمور، مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 151.

وتأسيس نظريتهم النقدية للثقافة الرأسمالية عامة، واقترن هذا[1] الاتجاه بتزايد تحفظهم من الانخراط في السياسة العملية والممارسة الثورية التي ظهر لهم تخبطها وفشلها.

بدأ هوركهايمر سنة 1930 في نشر سلسلة مقالاته بمجلة المعهد (وقد جمعت بعد ذلك في مجلدين، وقام الأستاذ "ألفريد شميت" بنشرها تحت عنوان النظرية النقدية) وتناولت هذه المقالات موضوعات متفرقة كالسلطة والعائلة والمادية الجدلية والثقافة الجماهيرية والوضعية المنطقية، وبقي الخط الفكري الذي ينتظمها هو تحديد النظرية النقدية بوصفها نقد الأيديولوجية (المنظومة الفكرية) السائدة ونفيها أو سلبها في سبيل مجتمع عقلاني وإنساني حر.[2]

وتتضح مكانة هوركهايمر الفكرية من خلال الوقوف على أهم إسهماته الفكرية في حقل الفلسفة والعلوم الاجتماعية وكذا النظرية النقدية التي تبرز لنا من خلال مؤلفاته وكتبه المتنوعة والتي نذكر منها البعض وكذا الإشارة إلى أهم المواضيع الأساسية والقضايا والمشكلات الرئيسية التي عالجتها هذه المؤلفات:

-**كتاب النظرية التقليدية والنظرية النقدية:** الذي صدر سنة 1937، ويعتبر من أبرز الدراسات التي نشرها هوركهايمر، وقد حاول من خلال هذا العمل أن ينشط النقد الثقافي الاجتماعي الجذري، وناقش مسألة التسلط العسكري، والمشكلة الاقتصادية التي تشل الحياة الاجتماعية، والأزمة البيئية. ففي هذا الكتاب نقد هوركهايمر النظرية التقليدية في التفكير وحدد خطوطا لاتجاهات جديدة تتوخى النقد التحليلي للواقع ولحركية المجتمع والسياسة.[3]

---

[1] عبد الغفار مكاوي، **النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت تمهيد وتعقيب نقدي**، (المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي سي آي سي، 2018)، ص: 43.

[2] عبد الغفار مكاوي، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت تمهيد وتعقيب نقدي، مرجع سابق، ص: 44.

[3] ثريا بن مسمية، مدرسة فرانكفورت دراسة في نشأتها وتياراتها النقدية واضمحلالها، مرجع سابق، ص: 40.

-**كتاب خسوف العقل:** الذي صدر سنة 1914 تألف من خمسة أقسام: الوسائل والغايات، صراع الحلول، ثورة الطبيعة، صعود الفرد وسقوطه، ومفهوم الفلسفة. وقد درس هوركهايمر في هذا الكتاب مفهوم العقل في تاريخ الفلسفة الغربية ولقد حدد العقل بكونه ذهنية، وعلى مستوى العقل ميز بين ثلاثة أنواع من العقل، العقل الموضوعي، العقل الذاتي، العقل الأداتي.

-**كتاب جدل التنوير:** ويعتبر من أوائل الكتب التي تصدرت مكتبة فرانكفورت، تكلم فيه هوركهايمر عن التنوير التاريخي الغربي بوصفه عقلية شاملة يكون هدفها هو نزع السحر عن العالم، وهو كتاب مشترك بينه وبين زميله أدورنو.

-**كتاب بدايات فلسفة التاريخ البورجوازية:** في هذا الكتاب قد أولى هوركهايمر اهتماما كبيرا بحركة الناس في التاريخ واهتم كذلك بقضية المنشأ والأصل والبدايات والتشكل حيث كان يعتقد بأنها تعتبر مفتاح لكل عمل نقدي، ويمكن اعتبار فلسفته ذات طابع سياسي بامتياز.[1]

وتجدر لنا الإشارة هنا إلى أن لهوركهايمر عدة أعمال أخرى بحيث لا يتسع المقام لذكرها كلها وتقديم فكرة عن محتوياتها.

لقد قام هوركهايمر الشاب أثناء خطاب تنصيبه مديرًا لمعهد البحوث الاجتماعية في بداية ثلاثينات القرن الماضي، بتشخيص النظرية النقدية، وإرساء أسس جديدة لها، فقد إعتبر هوركهايمر أن النظرية لم تعد تتماشى مع مقتضيات العصر، وأكثر من ذلك لم تعدقادرة على توجيه الممارسة التحررية بشكل مناسب. وهذا ما ينطبق – بطبيعةالحال– على فلسفة التاريخ البرجوازية فحسب هوركهايمر هذه الأخيرة لم

[1] دخيل نصيرة، **مرابطي عايدة، النظرية النقدية عند ماكس هوركهايمر**، (مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر في الفلسفة، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، 2017،2018)، ، ص ص: 16، 17.

تستطيع أن تقاوم رعب التاريخ الذي كان في الحرب العظمى (الحرب العلمية الأولى). ومع ذلك فقد كان هوركهايمر متعلقًا بالنظرية الماركسية التي أكدت بهذاالخصوص على نقد الاقتصاد السياسي وفلسفة التاريخ المرتبطة بفكرة التقدمالتي استنفذت إمكاناتها. ضمن هذا السياق يمكن تفسير التطور التاريخي،وفق المنظور الماركسي، من خلال تحديد العلاقة النزاعية ما بين قوى الإنتاجوعلاقاتالإنتاج. الأولى مرتبطة بالقدرات الإبداعية للبشر في مواجهة بيئتهم الاجتماعية والطبيعية التي يحاولون معرفة والتحكم في آلياتها من خلال أنشطة عملهم الجماعي، وإذا كانت هذه الممارسة الإنتاجية متوافقة مع التطور التحرري للطاقات الإبداعية، فإنّ ذلك سيؤثر –من دون شك– على التكوين التاريخيلعلاقاتالإنتاجالإجتماعية ما دام أن هذه القوى تابعة للوسائل والأدوات التي لا يمكن أن توجد من دونها.[1]

وقد وضع "هوركهايمر" في هئا الخطاب الافتتاحي برنامج بحث للنظرية النقدية بناه حول العلاقات بين مجالات ثلاثة:

(1) تنظيم المجتمع الاقتصادي والسياسي.

(2) علم النفس الذي يشكل أساس تكامل المجتمع.[2]

(3) ظاهرة الثقافة الجماهيرية، ووقت الفراغ، وأسلوب الحياة.

وقد رأى هوركهايمر أن المنظومة تقوم بعملية جراحية للمجتمع، لتصبه في قلب واحد، هذا القالب قد يبدو عقلانيا وإنسانيا من النظرة الأولى غير المتفحصة أو

[1] د. كمال بومنير، الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 49.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 115.

المتأملة، إلا أنه في حقيقة أمره قالب غير عقلاني بالمرة، ويصبغ الفرد فيه بنوع من العبودية الفكرية والنفسية، بل والجسدية في أحوال كثيرة.

ولأجل ذلك وأمور أخرى: فقد اهتم أغلب رواد المدرسة النقدية، كما فعل "هوركهايمر" بالعقل، حيث رأوا أنه إذا كان العقل يفترض الحرية، لأن العقل يعلن القدرة على التوجه بالذات نحو تقرير حياتها الخاصة، فالحرية كذلك من جهة أخرى تفترض العقل، لأننا لا نستطيع أن نقرر ما الذي يمكن أن تكون عليه الحياة الأفضل والأكثر انعتاقا إلا من خلال إعمال العقل.

وعندما كان الفرد يتعامل مع المجتمع على أنه واقع بفعل التطور والتقدم، وأنه عليه أن يتطور معه، وإلا وضع نفسه في تلك الصورة الغير مقبولة اجتماعيا، دفعه ذلك لأن يتقبل المجتمع[1] على أنه تنظيم ثابت لا ينبغي تغييره ولا نقده، ولو تأمل قليلا لوجد أن كل ما يطلبه المجتمع مبني على لا عقلانية شديدة.

ومن هنا كانت النظرية النقدية تعتمد على التأمل، وعلى أنه عنصر حيوي من عناصر العقل، والشخص المتأمل هو من لا يقبل على نحو عقائدي جامد هذا المظهر أو ذاك على أنه كل ما هنالك، بل يدرك أن المظاهر تعكس صورة علاقة تاريخية محددة بين الذات والموضوع.

فإن النظرية النقدية تنظر إلى التأمل نظرة إيجابية، ولا تقتصر على تلك العلاقة البائسة القائمة على الوقائع وحدها... وترى أن الوقائع ينبغي أن تفهم، لا بوصفها معطاة، بل من حيث الظروف التي أنتجتها.

فلكي توجد العدالة الإنسانية، ولكي تكون عدالة أصلا، لا بد أن تشير إلى إمكانية الإنصاف، وإحقاق المساواة، ولا يكفي كتابة مواد دستورية تؤسس للمساواة، وأن

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق ،ص: 116.

ينادى بها على الدوام من خلال أجهزة الإعلام المختلفة، وعلى الرغم من أن المجتمع تسوده الطبقية، حيث تنظر فيه الطبقات إل بعضها البعض كأنها شعوبا مختلفة، أو عناصر دنيا تخدم العناصر الأعلى.

ويتضح مما سبق لماذا كان من أهم السمات الراسخة الفكرية لمدرسة فرانكفورت معارضة الشكل الذي عليه المجتمع،[1] فإن هوركهايمر يرى أن الفلسفة الاجتماعية المعاصرة بأشكالها المتنوعة قد عارضت الاتجاه الوضعي، الذي ينزع على تجريد الإنسان المعاصر من صفاته الإنسانية، وإلى رؤية الحياة الإنسانية بمصطلحات علمية وحسب، وحاولت أن تنقد الفرد من اختبار الحياة على أنها مجرد خلط اعتباطي إلا أنها لم تنجح لاعتبارات أخرى ليس هذا موضعها. [2]

يعتبر هوركهايمر من ناحية أن أشكال الحياة هي السلوكيات والعادات التي تتشكل في إطار علاقات إنتاج خاصة، تكون مصحوبة ببعض السمات النفسية وبعض السلوكات المعينة والتي لا يتصور أنها تتشكل من قبل الأفراد، ومن ناحية أخرى يستخدم هوركهايمر عبارة أشكال الحياة للدلالة عن الثقافة ومجالاتها الخاصة (الفن، الدين، الفلسفة) والتي تتشابك مع بعضها البعض، مشكلة قوى قادرة على الحفاظ أو على تفجير شكل اجتماعي معين، لكن من خلال أشكال الحياة يسمع أيضا عن نتائج العلاقات المتبادلة بين العماليات المادية لمجتمع ما وبين تطورات العلاقات الثقافية التي تؤثر على المؤسسات وعلى طبائع الأفراد الخاصة.[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص: 117.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق ، ص: 118.

[3] **Raffaele Carbone, Formes de vie et dynamique historique chez Max Horkheimer , Dans Archives de Philosophie 2022/2 (Tome 85), pages 45 à 60, ÉditionsCentre Sèvres, Paris, Article disponible en ligne à l'adresse https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2022-2-page-45.htm P:58**

وقد أشار "هوركهايمر" إلى النظام الاستهلاكي الجديد مستخدما أفكار فرويد عن البقاء وحفظ الذات، وأن ظهور الرأسمالية الاحتكارية الأشد تنظيما قد اضطر الأفراد، الذين أرادوا الحفاظ على بقائهم لأن يصيحوا مندمجين في المنظومة أكثر فأكثر، فأصبحوا يتقبلون استغلالهم ذلك التقبل العميق بوصفه شرطا ضروريا لبقائهم، وصار عليهم أن يتعلموا المرونة والتكيف[1] مع الواقع، أما المنطقي لهذا الانحدار في الفردية: هو اختزال العقل إلى وظيفته الأداتية، فعليه أن يجعل نفسه مذعنا سهل الانقياد، وأن يكون عقلانيا بما يكفي لأن يخضع، ولا يهتم بقضايا يمكن أن تتطلب ذلك التفكير الواسع العريض.[2]

وقد أعلن هوركهايمر أن أن اهتمام المعهد لا يقتصر على العلاقة بين حياة المجتمع الاقتصادية وتطور الأفراد النفسي، بل يتعدى ذلك أيضا إلى التغيرات في ميدان الثقافة...لا ما يدعى بالعناصر الفكرية وحسب، كالعلم والفن، والدين، بل أيضا القانون، والعادات، والأزياء، والرأي العام، والرياضة، والنشاطات الترفيهية وأسلوب الحياة، إلخ...مشروع استقصاء هذه السيرورات الثلاثة لا يقل عن كونه ضربا من إعادة صياغة السؤال القديم المعني بالصلة بين وجود محدد والعقل الكوني، بين الواقع والفكرة، بين الحياة والروح. جدير بالملاحظة هنا أن هوركهايمر يوسع اهتمامات المعهد لتطول ميادين الحياة اليومية، والرياضة، والأزياء، وهي أشياء قد تبدو الآن شائعة لكن لم تكن كذلك آنذاك، فهو يريد أن يحلل العلاقة بين الظواهر الاقتصادية، والنفسية، والثقافية، غير أنه بخلاف كثير من التحليل الدارج اليوم يلح أيضا على وضع معنى هذه الأشياء ضمن اهتمام أوسع، وأعمق بالعلاقة بين حالة محددة لشيء ما والعقل الكوني، بين الواقع والفكرة، بين الحياة والروح. وهذه المصطلحات "العقل" و "الروح" و"الفكرة"، يشير كل منها بطريقته المختلفة إلى إمكانية وجود شيء أكمل، فعند هوركهايمر والنظرية النقدية اللاحقة، ليست

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 123.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 124.

النتاجات الثقافية مجرد أشياء صادف أن وجدت، أو كيانات إمبريقية لا أهمية لها إلا لأنها موجودة وتستهلك بكثرة، بل هي ظواهر تلفت الانتباه النقدي من حيث الكيفية التي تجسد بها العقل، أو الروح، أو الفكرة، أو من حيث الكيفية التي تشوه بها هذه الأشياء وهو ما يحصل أكثر في العادة.[1]

2) نقد العقل الأداتي وتجاوز النزعة الوضعية:

لقد تم التطرق إلى مفهوم العقل الأداتي واستكشاف كنهه في سلسلة من المؤلفات، أبرزها ما كتبه "هوركهايمر و أدورنو" معا بعنوان "جدل التنوير"Dialectic of Enlightenment " (1972) ومؤلف هوركهايمر "أفول العقل Eclipse of Reason "(1974)، وكتاب ماركوز "الإنسان ذو البعد الواحد One Dimensional Man".[2]

العقل الأداتي هو عقل يستعمل كشيء، كوسيلة لإنتاج أشكال، وقائع، مؤسسات، باعتبارها بضاعة قابلة للتداول لها قيمة استعمالية وتبادلية[3]، وقد تبلورت هذه العقلانية الأداتية (التقنية) حسب هوركهايمر و أدورنو مع الثورة العلمية الحديثة التي شهدتها أوروبا والتي عبر عنها فلاسفة محدثون كبار وعلى رأسهم "روني ديكارت René Descartes" و"فرانسيس بيكون Francis Bacon" و "دافيد هيوم David Hume" و"إيمانويل كنط Emmanuel Kant"، ثم مع الفلسفة التي[4] اتخذت صفة "العقل المتنور" وعدت الوضعية* "PositivismeLE" كل رحلة

---

[1] آلن هاو، **النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت**، ت: ثائر ديب، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010) ط 1، ص: 39.

[2] آلن هاو، النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت، مصدر سابق، ص: 279.

[3] ثرية بن سمية، مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 108

[4] د. كمال بومنير، **النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، من ماكس هوركهايمر إلى أكسيل هونيث**، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2010) ط1،ص: 13.

***الوضعية Positivisme**: تيار أدخله أوجست كونت، ولقي انتشارا في الفلسفة خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، يفتقر البحث خلاله إلى النظرية التي توجه نتائجه وهدفه، ومن ثم ينكر أن للفلسفة نظرة شاملة للعالم، ورفض مشكلاتها التقليدية، مثل علاقة الوعي بالوجود، باعتبارها ميتافيزيقية وغير قابلة للتحقق من صحتها امبريقيا.

وأحد المبادئ الأساسية لمناهج البحث الوضعية للعلم هي النزعة الظاهراتية المتطرفة، التي تذهب إلى أن مهمة العلم هي الوصف الخالص للوقائع وليس تفسيرها، إضافة إلى وضع العلوم الاجتماعية على نفس المستوى مع العلوم الطبيعية في أساسها' وباعتبارها

في العوالم العقلية ليست محرمة وحسب بل محض ثرثرة لا معنى لها[1]، وهناك أشكال متباينة في العقل الأداتي، غير أن منظري مدرسة فرانكفورت يجنحون إلى حشرها جميعا تحت عنوان واحد هو "الوضعية".[2]

وعلى هذا الأساس اختزلت النزعة الوضعية العقل وحددت دوروه أو وظيفته فيما يلي:

1. معرفة ما هو معطى بوصفه كذلك، ولهذا نادت بالوقوف عند حد الملاحظة والتجريب وتصنيف الوقائع وفق المقولات الكمية والصور المنطقية قصد الوصول إلى صياغة القوانين ثم التنبؤ بحدوث الظواهر حتى يتم التحكم فيها.

2. اعتبار الرياضيات آلة أو جهاز مفاهيمياً أو نسقاً يفسر ما هو معطى، إلى درجة أن كل ما لا يتطابق مع معايير الحساب والكم والتقنين هو أمر مشبوه من جانب التنوير في صيغته المتطرفة، ولهذا تم استبعاد أو إقصاء القيم الدينية والجمالية والأخلاقية والفلسفية التي اعتبرت ميتافيزيقية، لا علاقة لها بالمعرفة العلمية والتقنية، وبهذا المعنى تم تقديم العقل الأداتي (التقني) وكأنه هو النموذج الأوحد للمعرفة أو الحقيقة.

لقد كان لهذه النظرة الأحادية للعقل نتيجتها الحتمية المتمثلة في سعيه الحثيث للسيطرة على كل شيء بما في ذلك الإنسان نفسه، هذا الأخير الذي أصبح مهددا بل خاضعا لما أسماه الفيلسوف المجري "جورج لوكاش "Georg Lukacs[*]" في كتابه الموسوم بـ "التاريخ والوعي الطبقي"

تهدف إلى صوغ قوانين علية عامة، وتقييم ادعاءاتها على المعرفة الصادقة وعلى تحليل الواقع الامبريقي، وليس على الحدس الفلسفي. (أنظر كتاب: مدرسة فرانكفورت، توم بوتمور، ص: 212).

[1] نفس المرجع، ص: 14

[2] إيان كريب، النظرية الاجتماعية، مصدر سابق، ص: 281.

[*] **جورج لوكاش G.Lukacs**: فيلسوف ماجري ولد في مدينة بودابست عام 1885، درس على يد جورج سيمل ببرلين، وماكس فيبر بهيدلبرج، كان في بدايته وجوديا، ثم تحول إلى الماركسية، وانضم إلى الحزب الشيوعي المجري عام 1918، كتابه الرئيسي "التاريخ والوعي الطبقي".(أنظر كتاب: مدرسة فرانكفورت، توم بوتمور، ص: 181).

بالتشيؤ* وهذا ما أشار إليه أدورنو وهوركهايمر بقولهما: "فمع تشيؤ العقل تصبح العلاقات بين الناس وعلاقة الإنسان بذاته[1] بمثابة علاقات مسعورة. إن الفرد الذابل يصبح نقطة التقاءردة الفعل والسلوكات الانتقائية المنتظرة منه علميا".

وهكذا نجح العقل الأداتي في تشييئ الإنسان واستخدامه من قبل المؤسسات الاقتصادية والسياسية وأجهزتها الإيديولوجية القائمة على تكريس المصلحة والهيمنة بصورها المختلفة. وقد ترتب عن ذلك أن ذلك العقل عندما استخدم هذا الاستخدام الأحادي نظر أيضا إلى موضوعاته نظرة أحادية، هي نظرة السيد للعبد، فكرس بذلك اغتراب الموضوع عن الذات واغتراب الذات عن الموضوع، وترجمت العقلانية إلى نظم شمولية وتسلطية بدورها،[2] فإذ أضفنا كلمة نقد (critique) للعقل الأداتي فسنحصل على التركيب التالي: نقد العقل الأداتي[3] وقد وضع مفكرو مدرسة فرانكفورت هذا المصطلح قصد إعطاء نفس جديد للفكر الفلسفي الغربي حتى يستأنف مهامه النقدية، ولانقاد المشروع الحضاري الغربي من الانهيار الكلي ويتجاوز معضلاته وأزماته[4]. فهو عملية مواجهة وفضح وإبراز لمجالات النقص في الاستعمال المرتبط بالعقل كشيء أو كوسيلة لإنتاج العقلنة في العالم.[5]

إن المستوى الاقتصادي للمجتمع الرأسمالي منظم بطريقة جعل العلاقات بين البشر تبدو كما لو أنها علاقات بين أشياء، وأن نظرة البشر لأنفسهم ولغيرهم تغدو كنظرتهم للأشياء المادية، وأن

**التشيؤ Réification: مصطلح صاغه الفيلسوف لوكاش ليصف ما أسماه ماركس (التشيؤ السلعي)' الذي يذهب إلى أن الإنتاج في النظام الرأسمالي يركز اهتمامه على السلعة المنتجة، من حيث أنها حصيلة عمل مبذول وأدوات إنتاجية، وبالتالي تصبح قيمتها كامنة في سعرها، أو ما يسمى بالقيمة التبادلية وليس في قيمتها الاستخدامية، والتشيؤ هو السيرورة التي تتخذ فيها ظواهر منتجة اجتماعيا خاصية ثابتة، شيئية كما لو أنها جزء من الطبيعة، وتشكل قوانين "العرض والطلب" الاقتصادية أو أمثلة على أشياء تبدو كما لو أنها من وقائع الحياة الثابتة التي لا تحول، مع أنها في حقيقة الأمر ثمرة أشكال معينة من العلاقات الاقتصادية والاجتماعية. (أنظر كتاب: مدرسة فرانكفورت، توم بوتمور، ص: 177).

[1] د. كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 14

[2] د. كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 15.

[3] ثرية بن سمية، مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 108.

[4] د. كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 32.

[5] ثرية بن سمية، مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 108.

العالم الاجتماعي أصبح يبدو كما لو أنه "طبيعة ثانية" إلى جانب العالم الطبيعي الأصلي، وأصبح كالطبيعة نفسها غير قابل للتغيير ومستقلا عن أفعالنا[1]، و إذا ارتبطنا بهذه الرؤية المفهومية سنجد أنفسنا عند الحديث عن نقد العقل الأداتي في صلب اهتمام المدرسة النقدية لفرانكفورت، وبالتالي سنجد هذا العقل الأداتي يتجلى في النظرية الماركسية، والرأسمالية، وفي صناعة الثقافة، وفي التقنية... بمعنى أخر يمكننا القول بأن العقل الأداتي يأخذ عنوانا مركزيا في النظرية النقدية تتفرع عنه كل المواضيع النقدية الأخرى،[2] وبذلك يتجلى كون نقد العقل الأداتي منصبا على نقد الأشكال التي يأخذ فيها العقل بعدا استعماليا، وكشكل من أشكال التشيؤ[3]، وهذه العقلانية النقدية تقوم في الأساس على جعل النقد الأسلوب الرئيسي في النظر إلى الأشياء والمواقف والأفكار، ولهذا فهو لا يختزل في الجانب المعرفي وإنما يتوجه أيضا إلى الواقع الاجتماعي الملموس، وبهذا فهو نقد اجتماعي قريب من المعنى الذي مارسه "كارل ماركس MarxK" لتغيير الواقع الاجتماعي الذي يصير معه أكثر حرية وأرقى من الناحية الإنسانية، أي النقد الذي يرتبط بالممارسة، لأنه لا معنى لنقد منفصل عن الواقع الملموس، وعلى الرغم من أن مفكري النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت قد استندوا على مفهوم النقد الاجتماعي عند ماركس إلا أنهم وسعوا هذا المفهوم ليشمل ما هو أوسع من الأساس الاقتصادي أي النقد الجدري لعقلانية[4] الأنوار ولما أفرزته من مظاهر السيطرة السياسية والفكرية والثقافية، هذا، وإن العقلانية النقدية حسب هوركهايمر وأدورنو قادرة على تجاوز الوضع القائم على السيطرة، لهذا فهي لا تخضع لما هو قائم وتقبله وإنما يمكن أن تقوم بجهد نقدي تجاه الأفكار والمؤسسات السائدة والمهيمنة،

[1] إيان كريب، النظرية الاجتماعية، مصدر سابق، ص: 281

[2] ثريا بن سمية، مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 348.

[3] ثريا بن سمية، مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 349.

[4] د. كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 32.

وبالتالي تتحقق عملية التحرر الإنساني ويتم تجاوز الاغتراب* والتشيؤ، وباختصار شديد يحقق خلاص الإنسان.

غير أن هذا التحرر أو الخلاص لا يمكن أن تنجزه الطبقة العاملة باعتبارها ذاتا تاريخية يقع على عاتقها تحقيق التجاوز التاريخي بحكم أنها تحمل بذور الثورة ضد الواقع اللاإنساني القائم، لأن الطبقة العاملة في نظر مفكري النظرية النقدية قد تم استيعابها داخل المجتمع المتقدم تكنولوجيا، وبالتالي أصبحت عاجزة وغير قادرة على تأدية دورها الثوري، ومهامها التاريخية، وقد كان موقفهم النقدي هذا نوعا من الابتعاد الفكري عن الماركسية، لهذا، نلاحظ أن مفكري النظرية النقدية وخاصة الجيل الأول قد وصلوا إلى نوع من الانسداد في الأفق، ويظهر هذا في عجزهم عن إيجاد بدائل واقعية ملموسة لتغيير الوضع القائم ووضع حد لـ "طغيان" العقلانية الأداتية، ولهذا فضل هوركهايمر في أواخر حياته الارتماء في أحضان اللاهوت الديني اليهودي، وصاغ أفكاره الأخيرة في إطار هذا اللاهوت، مؤكدا بأنه لا يمكن أن ينفصل الفكر الفلسفي عن البعد الديني. أما أدورنو وماركوز فقد اتجها نحو البعد الفني والجمالي باعتباره أفقا يمكن أن يتحرر فيه الإنسان من طغيان العقلانية.[1]

لقد قدم أدورنو وهوركهايمر نقدا راديكاليا للتنوير وللأسس التي قام عليها في ظل النظام الليبرالي فهو يشير إلى تحرير الإنسان وجعله سيدا، وبهذا فقد قدما مساءلة للمتنورين حيث وعد التنوير "بتحرير الناس من الخوف وجعلهم أسياد أنفسهم، وهو الذي كان يهدف إلى تحرير العالم من السحر، بعد أن نصب نفسه لهدم الأساطير وتزويد المخيلة بسند "المعرفة"، أي فك السحر عن

* الاغتراب Aliénation: مصطلح يصف كلا من عملية ونتائج تبديل ناتج النشاط الانساني والاجتماعي (منتجات العمل، النقود، العلاقات الاجتماعية...) في ظروف تاريخية معينة، وكذلك تحويل خصائص وقدرات الإنسان إلى شيء مستقل عنه ومتسلط عليه، وأيضا تحول بعض الظواهر والعلاقات إلى شيء يختلف عما هو عليه في حد ذاته. ويرجع ظهور هذا المصطلح في الفكر الغربي إلى فلسفة هيجل، وإن كان هناك من يرده إلى أفكار القديس أوغسطين. وفي معالجة النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت هذا المصطلح، نجدها تؤكد أن "العمال والمديرين في النظام الرأسمالي مغتربون، لأنهم محرومون من إشباع حاجاتهم الأساسية. (أنظر كتاب: مدرسة فرانكفورت، توم بوتمور، ص: 166، 167).

[1] د. كمال بومنير النظرية انقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 33

العالم عن طريق العلم، فهما لا يعترضان على العلم والتقدم بل العكس يشيدان بهما، فلا سبيل للتقدم إلا بالعلم، فقد أزال الغطاء التعسفي عن العالم ولم يعد يعترف بأي ضغط خارجي، لكن ما ينتقداه هو المسار الذي آل إليه العلم، والتقدم الذي أصبح يمثله فقد أصبح التنوير عبارة عن أسطورة، لأن الأسطورة التي تفسر العالم هي ذاتها تنوير، حيت تحول العقل إلى اللاعقل، لأن التنوير أصبح يلعب ما كانت تلعبه الأسطورة من قبل، وقد أصبح غير ناقد لذاته بل متعصب لها، بحيث تحول بهذا الحال إلى أسطورة وهذا التحول أنتج كارثة إنسانية مست علاقاته بالخارج ومع ذاته، فمع تشيؤ العقل أصبحت علاقات الإنسان مع الآخرين ومع ذاته مسعورة، أي أنه انتقل من سحر الطبيعة إلى سحر علاقات الإنسان، والذي كرس هذا التوجه هو الصناعة التي حولت روح الإنسان إلى شيء، وأصبحت قيمته تتحدد بوصفه شيئا أي ما يمكن أن نستفيد منه، والأدهى من هذا هو أن الناس عملوا على التأقلم مع هذه السلطة وهذا التأقلم كرس مبدأ استمراريتها وبهذا زال نور العقل "**لقد صارت الرقة وكذلك الطيبة خطيئة، أما السيطرة والقهر فقد صار فضيلة فكل الأشياء الجيدة كانت قديما أشياء سيئة وكل خطيئة أصيلة تحولت إلى فضيلة أصيلة**".[1]

نستنتج مما سبق أن اهتمام أدورنو و هوركهايمر الفلسفي قد انصب على نقد جذري للعقل الأداتي الذي توجه في خضم التطور التاريخي الغربي نحو تحقيق أهداف السيطرة والتسلط الكامل على الطبيعة والإنسان، تولدت عنه النظم الشمولية والتسلطية كالنازية والفاشية والستالينية الشيوعية، وبذلك دمر العقل نفسه وفشل مشروع الحداثة وانتهى إلى البربرية، ولم تتحقق في أخر المطاف وعود فلاسفة التنوير في تحرير الإنسان وفي تحقيق سعادته، بل انقلبت إلى ضدها تماما،[2] فإن رمز العقل الذي نادى به فلاسفة التنوير هو رمز زائف، يرسل مجساته بخجل وحذر

[1] عبد الله مصطفى، مختار غريب، **قراءة في كتاب جدل التنوير "ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو"**، (الجزائر، مجلة العلوم الإنسانية، العدد:6، ديسمبر2016)، ص: 78.

[2] د. كمال بومنير، **قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت**، (الجزائر، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، 2012) ط1، مرجع سابق، ص: 43.

لفرض السيطرة، فكل سؤال لتفسير التناقض أو عبثا لمحاولة حله يخلف من ورائه ندبة قد تكون ظاهرة وقد تكون متخفية لتحمل في طياتها مرض خبيث يفتك بصاحبه كلما انتابته الرغبة في بلوغ الحقيقة فلا تفسير للتناقض إلا الخضوع وكل سؤال يحيل إلى المرض،[1] غير أن النقد الجذري للعقل لا يعني حسب "أدورنو و هوركهايمر" تشكيل قطيعة كاملة معه، لأن هذا النقد كان موجها في الأساس لانحراف العقل التنويري عن مساره حينما أخذ طابعا أداتيا وأفرز تلك المظاهر السلبية، والتي أدت في نهاية الأمر إلى أزمات عميقة في المجتمعات الغربية المعاصرة، وهذا ما يفسر لنا توجه أدورنو إلى نمط أخر من العقل يتباين كليا عن نمط العقل الأداتي، المتمثل في العقل الجمالي الذي سيحرر الإنسان من السيطرة والقهر ويتحقق بالتالي الوعد بالسعادة، لأن الفن يعارض ويناقض، كما أنه يبدع أنماط جديدة من الحياة الاجتماعية ويتيح للإنسان التطلع إلى أفاق جديدة في محاولة مواجهة ما هو قائم.[2]

[1] عبد الله مصطفى، مختار غريب، قراءة في كتاب جدل التنوير "لماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو"، مرجع سابق، ص: 80.

[2] د. كمال بومنير، قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 43.

ب/المبحث الثاني: صناعة الثقافة الغربية و الوعي المزيف

1) أزمة الثقافة في عصر الحداثة

شغلت ثقافة عصر الحداثة حيزا كبيرا من اهتمامات فلاسفة المدرسة النقدية، حيث أخذت نصيبها من النقد، وهذا ضمن مشروعهم الضخم في نقد الحداثة الغربية، ولقد اتفق جل المنظرون في هذه المدرسة على زيف هذه الثقافة وإفلاسها وتدهورها، ولقد حاولوا الكشف عن أسباب هذا التدهور وهذا من خلال ربطه بمجموعة من الموضوعات، كالتكنولوجيا والسلطة والاقتصاد وخاصة الإعلام، والتي تعمل على إنتاج هذه الثقافة لصالح النظام القائم، وتعود الجذور التاريخية لهذا النقد إلى الأربعينيات من القرن الماضي، وهذا بعد هجرة مفكري النظرية النقدية إلى الولايات المتحدة الأمريكية، إذ تطرقوا للأزمة التي لحقت بالثقافة الغربية.

و تعتبر صناعة الثقافة الموضوع الرئيسي الثالث في أعمال مدرسة فرانكفورت، إذ يرتبط هذا الموضوع ارتباطا وثيقا بالاهتمامات السيكولوجية. وقد تم تقديم هذه الفكرة لأول مرة على يد هوركهايمر و أدورنو في مقالهما "صناعة الثقافة – التنوير كخداع للجماهير". ويحاول هذا المقال البرهنة على أن ثقافة كل الجماهير تصبح متطابقة في ظل الاحتكار، وتضحى في نفس الوقت متفسخة كنتيجة لاندماج الثقافة والتسلية.[1]

امتد بحث أدورنو حول الثقافة والإعلام ما يقارب من نصف قرن، وخاصة بين منتصف الثلاثيات وأوائل الخمسينات من القرن العشرين[2]، وأنتج كمية كبيرة من الأعمال في الأدب والفلسفة والموسيقى والثقافة الشعبية، و حلل كل صور الثقافة وأشكالها: تلك الموجهة للطبقات المثقفة وتلك الموجهة للطبقات غير المثقفة، أما الفكرة المركزية التي تدور حولها كتباته: هي أن

[1] توم بوتمور، مدرسة فرانكفورت، مصدر سابق، ص:94.

[2]Olivier Voirol,**Retour sur L industrie culturelle**, CAIRN.INFO, La découverte,2011 / 2°n166, https://WWW.cairn.info/revue-reseaux-2011-2-page-125.htm P05:

الكائن البشري لـه قدرات وإمكانيات معينة سلبت منه في المجتمع الحديث.[1] وقد بنى أدورنو نظرياته الفلسفية في سياق تميز بتعدد الابتكارات الرئيسية في مجال الثقافة والإعلام، فبعد الثورة الصناعية وتطور تقنيات وسائل الاتصال، ظهرت الصحافة الجماهيرية التي أدت إلى ولادة الراديو وصناعة الكتاب أولا، ثم صناعة الموسيقى وانتشرت السينما والتلفزيون...مما سمح لشرائح اجتماعية واسعة من استهلاك المواد الثقافية بشكل واسع، بعد أن كانت هذه المواد في متناول طبقة معينة فقط، فظهرت ثقافة الترفيه التي أصبحت متاحة، ليس فقط بفضل التطور التكنولوجي، ولكن أيضا، وبشكل خاص، بفضل تمديد وقت الفراغ للعمال، وترك مجال للأنشطة الجديدة، خاصة في ألمانيا بين عامي (1919-1933) بفضل الإصلاحات الجديدة التي قامتبها الحكومة اليسارية.[2] وقد حاولت الأحزاب المنتفعة أن تشرح مبدأ الصناعة الثقافية بالاستعانة بالتقنية.[3] و مع أواسط الأربعينات، صار ينظر إلى الثقافة على أنها تعبير عن ركود المجتمع، وعنصر سلبي في هذا الركود على حد سواء، وما جعل الثقافة لافتة بالنسبة للمنظرين النقديين هو ما تميزت به من غياب الدينامية.حيث صاغ أدورنو مصطلح "صناعة الثقافة"، ليصف مدى تغلب القوى الصناعية على الثقافة وسيطرتها عليها، فهو لم يجد مصطلح الثقافة الجماهيرية وافيا نظرا لما ينطوي عليه من أن الثقافة الحديثة هي نتاج الجماهير بمعنى من المعاني، في حين أنها نتاج صناعي يباع للجماهير كسلعة في حقيقة الأمر، وبالمقابل، فإن ذلك التقارب الغريب بين "الثقافة" و"الصناعة" هو وحده الذي أنصف حقيقة أن الثقافة لم تعد ذلك التعبير الإنساني الحي عن التكامل الاجتماعي بقدر ما غدت نتاجا للمصالح التجارية المتداخلة القائمة على التلاعب والمضاربة.

ويمكن إيجاز السيمات التي تتمثل في الثقافة التي يتبناها المجتمع المعاصر لممارسة التسلطية، التي ينتقدها أدورنو في الآتي:

---

[1] إيان كريب، النظرية الاجتماعية، مصدر سابق، ص: 285.

[2] Olivier Voirol, Retour sur L industrie culturelle, P : 05

[3] ماكس هوركهايمر، ثيودور أدورنو، جدل التنوير، مصدر سابق، ص: 142.

– الاحتقار الشديد للعقل، رغم التقدير الشديد للعقل في الثقافات السابقة، وتجد الثقافة الزائفة تبريرا لذلك في تحليلها للفلسفة التي صارت مرادفة للعقل لم تهتم بالمشاكل الحقيقية للبشر بشكل كاف، بالإضافة إلى تأكيدها على الجوانب الروحية والنفسية، وتصويرها بوصفها مناقضة للعقل، وصار العقل الكمي والإحصائي والأداتي والتماثلي والوضعي هم أشكال العقل المسموح بتواجدها، أما العقل النقدي والخيالي والعقل الذي يتداخل في نسيج الوجود الإنساني فهو موضع شك لأنه يتناقض مع الواقع اللاعقلاني السائد في المجتمعات المعاصرة.

– العداء للبناء الأكاديمي في تناول القضايا الإنسانية، فلقد بدأ الطب النفسي الأكاديمي، يخرج عن هيمنة النظام القائم، وخرج عن أن يكون[1] أداة لهذا النظام، وبالتالي طرح مغايرا للثقافة، وعزلها عن سياق المجتمع، وتصوير الأساتذة الأكاديميين في صورة رهبان للعلم، لا علاقة لهم بمشاكل الناس الحيوية.

– العداء للبناء الفني والجمالي، أي العداء للأعمال الفنية التي لا يتم انتاجها وفق استراتيجية صناعة الثقافة، وإنما تتنافر مع الإنتاج الفني السلعي.

– العداء للثقافات الصغيرة التي تقدم صيغة للتنوير تعتمد على مفاهيم مغايرة للعالم عن تلك المفاهيم التي يعتمد عليها النظام القائم.

–تقوم الثقافة الزائفة على الدعاية لمفهومها عن العلاقات الاجتماعية، وأن وجود الأفراد مرتبط بالدفاع عن بقاء النظام السائد، لأنه فنائه يعني فنائهم، وحجب الخطر، والدعوة إلى دعم الخداع للنظام.

–ترفض الثقافة السائدة الحديث من التراث والعقل، وتدعو للحديث عن خلق الواقع، والتركيز على القوى المتاحة، حتى تستبعد العناصر الإيجابية في التراث السابق.

[1] رمضان بسطاويسي، **علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا**، (لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1998)،ط1، ص: 106.

– تكثيف وتوسيع نظام تقسيم العمل، حتى يبدو الانشغال بعلم موضوعي، وفن يوجد لذاته، مضيعة للوقت، ويمكن للدولة أن تبيع كل كنوز الفن في المتاحف، إذا اقتضى الدفاع القومي ذلك...وحتى يدخل الفن في خدمة الدفاع الوطني والاجتماعي والعسكري.

–تخطيط المدن الكبيرة بشكل يمكن من تشتيت الجماهير، وبناء الأسوار حول الطرق لمنع المظاهرات، بحجة النظام والمحافظة على أرواح الناس، فيجد الأفراد أنفسهم سجناء أسوار منيعة.

– تدعو الثقافة الزائفة للتكنولوجيا، كأساس لتقدم المجتمع، خدمة للشركات الكبرى، دون أن تراعي احتياجات الأفراد، وإنما لكي تقوم بتمجيد الأمة وتفخيم صورة الحكومة التي تقوم بتحديث أدوات الحياة.

– فصل الثقافة كقيم عن البناء الحضاري المادي مما يؤدي إلى فصل النافع عن الجميل، وبالتالي تكون الثقافة تابعة لشروط الحياة المادية،[1] والترويج لها بدلا من أن تكون قائدة ومبشرة بحياة أفضل وأجمل...

–إن وقت الفراغ يتم تنظيمه وفق مذهب المنفعة العامة، بحيث تظل مصلحة الفرد مرتبطة بالمصلحة الرئيسية للنظام القائم، فسعادة الفرد تدور في حدود تنظيم وقت الفراغ في الدولة التسلطية الشمولية.

ترفع الدولة التسلطية شعارات تخفي بها الصورة الحقيقية للواقع، مثل "انتشار عام للقيم الثقافية" و"حق أعضاء الشعب في المنافع الثقافية"، و"رفع مستوى الثقافة الفيزيائية والروحية والخلقية للأمة" كل هذا دون أن يتيح للجماهير الفرصة لصنع ثقافتها الجديدة التي تحل محل الثقافة التي تقوم السلطة الشمولية بتصديرها عبر أدوات الاتصال.

[1] رمضان بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا، مرجع سابق، ص: 107.

ورغم أن أدورنو لا يتحدث عن المستقبل، وصورته، إلا أنه يأمل في أن استمرار الحياة، يعني استمرار خلق ثقافة مغايرة، تلك الثقافة السائدة عن طريق الفن، الذي يوقظ الحواس، ويدافع عن الحياة ضد الموت بكل أشكاله.[1]

إن رواد النظرية النقدية قد قاموا بالفعل بنقد مظاهر وسائل الإعلام الجماهيرية، فهم يفترضون أن وظيفة وسائل الإعلام هي مساعدة أصحاب السلطة في المجتمع على فرض نفوذهم، والعمل على دعم الوضع القائم، ولذلك كانت دراستهم النقدية للأوضاع الإعلامية وانتشار الثقافة الراهنة، لوضع تفسيرات خاصة بمحتوى وسائل الإعلام، للترويج لمصالح الفئات المسيطرة على المجتمع.[2]

إن ثقافة الإعلام نظام آخر من الأدوات الخاصة بالهيمنة والسيطرة العقلية، التي تم تحديدها من قبل كتاب مدرسة فرانكفورت، بالاصرار على أن اختبار وفحص دور الهيئات الثقافية والتي منها الموسيقى الشعبية والسينما، ذو أهمية كبيرة في تفسير عدم رغبة البشر في القيام بأي شيء سوى الاندماج بشكل سلبي في مساعدتها ومعاونتها، ومن ثم فإن المنظرين النقديين اشتهروا بانعزالهم وابتعادهم عن وسائل الترفيه الشعبية والعامة، باعتبارها غير إنسانية وعديمة القيمة، كما أنهم اقتنعوا بأن وظيفة الفن هي جعل الحقيقة الواقعية تافهة، حيث أنه يمثل سببا جذريا لتوافق وتسكين شرور المجتمع الحديث، ويقع ذلك على عاتق الثقافة، وتؤكد مدرسة فرانكفورت أن السيطرة الأيديولوجية الطبقية تأتي مشروطة بالأساس الاقتصادي، كما تؤكد على اعتماد الأفراد على التصورات التي تطبعها وسائل الإعلام في أذهانهم، باعتبارها آلة فعالة تقاوم التغيير وترتبط بمنظور الهيمنة، وهي لا ترى في

[1] رمضان بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا، مرجع سابق، ص: 108.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 118.

الثقافة مجرد وعي ناتج فرعي، بل صناعة قائمة بذاتها ومؤسسة اجتماعية ذات درجة عالية من الاستقلالية، تتفاعل مع غيرها في إطار منظومة المجتمع.[1]

ويبدو من خلال رؤية أدورنو وهوركهايمر أن الآلية التي استخدمت كانت تتجه إلى تزييف الثقافة الجماهيرية، التي تحولت بفعل وسائل الإعلام إلى نوع من الصناعة، تلك الصناعة للثقافة أصبحت الفاعل الرئيسي في التغير النفسي المجتمعي،[2] فإن ما تقدمه وسائل الإعلام حسب المدرسة عبارة عن أعمال وضعية أو تشويه لأعمال راقية، هدفها إلهاء الناس على البحث عن الحقيقة، فمن خلال التجارة العالمية والثقافة الجماهيرية ينجح الاحتكار الرأسمالي في تحقيق أهدافه حيث تكون السلعة هي الأساس، ومنه يكتسح التسليع مجال الثقافة ويطغى عليها الترفيه، حيث لم تعد هناك حدود فاصلة بين المضامين الترفيهية والثقافية،[3]وإن كانت السلع كما أشار "ماركوز" و"أدورنو" أصبحت الوسيلة المستخدمة لتهدئة الجماهير، فكان ولا بد أن يتحول كل شيء إلى سلعة[4] فأصبحت الثقافة أيضا من ضمن السلع، ولترويج هذه السلعة تم استخدام الفيلم والأغنية والإعلان، يقول "ألن هاو": "والتغيرات في علم النفس الاجتماعي، غدت تخدمها الآن سيرورة ثالثة: إغراء صناعة الثقافة، وهذا ما دفع "أدورنو" و"هوركهايمر" ــ كل على طريقته ــ لأن يسلطوا تحديقاتهم المدمرة على الأفلام والمذياع والتلفاز والموسيقى الشعبية والصحف".[5]

---

[1] قرش السعدية، **الثقافة الجماهيرية من منظور نقدي (مدرسة فرانكفورت)**، (الجزائر، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 12، العدد 1، 2020 السنة الثانية عشر) ص ص: 814، 815.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 118.

[3] قرش السعدية، الثقافة الجماهيرية من منظور نقدي (مدرسة فرانكفورت)، مرجع سابق، ص: 815

[4] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 118.

[5] نفس المرجع، ص: 119.

فيرى "أدورنو" أن الثقافة الشعبية لا يجب أن تفرض على المجتمع من خلال المذياع أو السينما أو التلفاز، "ولكن الثقافة الشعبية بالفعل هي الثقافة التي تنبع من حيوات أولئك الذين ينتوجونها"، نعم لا بد و أن تكون الثقافة نابعة من الحياة، منعكسة على الشاشة لا العكس،[1] وروجت المدرسة للأشكال المتنوعة من الثقافة الرفيعة مثل السيمفونيات والفنون الكلاسيكية الأدبية، ورأت أن الثقافة الرفيعة شيء يملك كل مقومات كماله، ولا يمكن أن تستخدمها الصفوة لمجرد تعزيز قوتها الشخصية، ولذلك فإنها شككت في تقديم هذه الثقافة الجماهيرية المبتذلة والمنمطة، والتي تحاول إعادة إنتاج الفن الرفيع ليكون في متناول الجماهير، وأثناء قيامها بذلك تقوم بتمييع الفن وتسطيعه، ما يفقده قيمته ويفرغه من محتواه وينزع عنه طابعه الأصيل.[2]

ولذلك ما كان يقوم به الجهاز الإعلامي ــ ولا يزال ــ هو أن يعرض للمجتمع نمطا كاملا للحياة من خلال الإعلان، الفيلم، الأغنية، ويتكون هذا النمط من شكل الرجل في المجتمع، وصفاته الجسدية والأخلاقية، بالإضافة إلى تصفيفة شعره، ونوعية ملبسه، والعطر الذي يستخدمه، ونوع الموسيقى التي يستمع لها، والسيارة التي يركبها، والطريقة التي يتعامل بها مع أصدقائه، والكلمات التي يتلفظ بها، والحركات التي يقوم[3] بها، وطريقة مشيه، نعم يعرض على المشاهد كل شيء بتكرار وتنوع عجيب لنفس النمط، ففي ذلك الفيلم يكون النمط "لرجل بوليسي"، وفي ذاك "لمجرم طيب القلب محبوب"، وفي الأغنية "نجم مشهور"، حتى يظن كل فرد في المجتمع أن هذه الصورة هي صورة المجتمع الطبيعية، إلا أن العيب قد يكون فيه هو بسبب حالته المادية أو الاجتماعية، أو صورته التي خلق عليها والتي

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 119.

[2] قرش السعدية، الثقافة الجماهيرية من منظور نقدي (مدرسة فرانكفورت)، مرجع سابق، ص: 815.

[3] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 119.

ينبغي عليه أن يغيرها سريعا، حتى لا يختلف عن الصورة التي عليها المجتمع، أو في أشد الحالات تفاؤلا يظن أن هذه الصورة هي التي ينبغي أن يكون عليها المجتمع.[1]

ما سبق يشرح معنى "صناعة الثقافة" والمطلوب الآن: أن نفكر كما يفكر النجوم الجدد، وأن نتعلم منهم ما معنى أن نصبح أفرادا أسوياء في المجتمع الذي سرعان ما ينصبغ بالشكل الجديد الذي ظهر به النجم على الشاشة، ويحدد أدورنو أن مشكلة "صناعة الثقافية ليست في أنها تخدع الناس وحسب، بل لأنها تعرض هذا الخداع على أنه ضرب من التنوير".[2]

وفي تحليلها لعملية الاتصال، تعطي مدرسة فرانكفورت الأولوية للمحيط الاجتماعي والثقافي، دون الاكتفاء بدراسة الكيفية التي يحدث بها الفعل الاتصالي ــ كما يقوم به الاتجاه الامبريقي ــ ولذلك يطلق عليها البعض اسم "المدخل الثقافي الاجتماعي" وهي تنطلق من أسس هي:

–وسائل الإعلام كصناعة: تعد وسائل الإعلام صناعة كباقي المنتجات المادية التي يقدمها السوق ويخضعها لقوانينه، وعليه فإن وسائل الإعلام الجماهيرية لا تعكس ذاتية الفنان، بل مصالح الطبقة الرأسمالية التي عوض أن تخفف من التوترات الاجتماعية فإنها تزيدها حدة. ووسائل الإعلام هي مؤسسات انتاج، ومن هذا المنطلق عليها أن تنتج الأشياء بشكل تسلسلي، وهذا طبعا لا يسمح بتساوي الشروط الثقافية اللازمة، بل بالعكس هو نوع من اختراق للدموقراطية، وهذا ما أطلق عليه ماركوز مجتمع أحادي البعد، أي المجتمع الذي ظهر بفضل توحيد شروط الصناعة الثقافية، ولا يرى ماركوز في وسائل الاتصال إلا وسيلة للتلاعب،

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 120.
[2] المرجع نفسه، ص: 121.

والأصل أن هذا المجتمع يرمز إلى الوضع الذي تشترك فيه كل الأشياء في السعادة الجماعية، إذ ليس هناك أي فرق بين تلك الأشياء ما دام أنها تعمل على تحقيق هدف واحد وتحمل نفس الرسالة.

– نموذج البث: تعمل وسائل الإعلام على فرض شكل واحد من الاتصال، نتيجة لأحادية الرسالة المبثة، على الأقل من حيث البعد الذي يتحكم في هذه المصادر أي الربح، مما يزيد من الإنعزالية.

–غياب التبادل: تقضي وسائل الإعلام الحديثة على كل إمكانية لتبادل الاتصال، إذ أن محتوياتها تتجه اتجاه واحدا، ولا يمكن لمستقبل الرسالة التدخل أو مناقشة مضمونها مع المرسل، هذا يعني أن المضامين مختارة وفق ما ما يخدم مصالح الطبقة المسيطرة.

على هذه الخصائص الثلاثة تبني مفهوم الصناعة الثقافية الذي يرمز إلى إنتاج مجموعة من التنظيمات الضخمة (الصحافة، السينما، التلفزيون، الإذاعة، النشر) والتي تعد أساسية للرأسمالية، وتقوم بدون تبادل تبادل بنشر ثقافة واحدة وموحدة لجميع الأعضاء المجتمع.[1]

2) صناعة الثقافة والوعي الزائف في المجتمع الرأسمالي:

يرتبط ظهور الصناعة الثقافية ارتباطًا وثيقًا بالتغير الاجتماعي للرأسمالية.ففي القرن التاسع عشر مثل المثقفون والذين امتازوا بقسط وافر من «البناءً أو التكوين الثقافي للأفراد»، غير أن مصالح الأفراد والبرجوازية الصاعدة لم تكن أبدًا متطابقة. لهذا السبب، كان من الممكن للأعمال الفنية، التي كانت جزءً من ثقافة المثقفين، أن تقدم هذا اللا–تطابق، وما يمكن أن

[1] قرش السعدية، الثقافة الجماهيرية من منظور نقدي (مدرسة فرانكفورت)، مرجع سابق، ص: 815.

تتضمنه،في كثير من الأحيان، من عناصر نقدية. كما يمكن الإشارة ، بهذا الصدد، إلى أنمفهومي المجتمع والفرد، أصبحا منذ القرن التاسع عشر، مفهومين مشتركين.وبحسب هوركهايمر، «يتطور الأفراد بشكل متناغم ومتناقض مع المجتمع.كما أنّ المجتمع لا يتطور عندما يكون هؤلاالأفراد مشتّتين.[1]ويكتسب المجتمع في هذه العملية قدرا كبيرا من الاستقلالية بالمقارنة مع الأفراد وبذلك فهو يتملص منهم أكثر وأكثر، ليصبح غريبا عنهم، وهم عاجزون أمام المجتمع، والحال أن المجتمع يتملص من الأفراد والأفراد يتملصون من المجتمع، والملاحظ أن في نهاية الفترة اللبيرالية أخد الفصل بين الفرد والمجتمع (والعكس صحيح) طابعا دراميا، ومن ثمة تظهر أشكالا جديدة من المشتركة التي من شأنها أن تعدل أو تدمر الفرد، حينئذ سيدافع المثقفون عن الصورة المتقهقرة للإنسان، صورة عن التناغم بين الإنسان والثقافة، غير أن الأمر هنا لم يعد متعلقا بأنسنة الفرد، بل بتحقيق الإنسانية في صورتها الكلية، ضمن هذا السياق يقول هوركهايمر: لقد فهم غوته Goethe أن نموذج الشخصية المتناغمة قد تبدد، قد لا يتطلب الجهد المستمر في الوقت الحاضر لتحقيق هذا النموذج عدم الإكتراث بالمعناة العامة فقط، بل يفترض أيضا وجود نقيض لهذا النموذج المثالي: "الإنسان المشوه".[2]

بالنسبة لأدورنو فقد انصب معظم نقده للثقافة على صناعة التسلية الأمريكية، إلا أن سيرورة تصنيع الثقافة كانت قد برزت في عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته، في كل من الولايات المتحدة وأوروبا ونظرت إليها النظرية النقدية كتتمة منطقية لذلك التحول من الرأسمالية التنافسية إلى الرأسمالية الاحتكارية. وهكذا صار على العمال أن يهيئوا أنفسهم للاستسلام للشركات التي يعملون فيها وأن يشتروا إحساسهم الخاص بالفردية عبر السلع. ولقد مثلث الثقافة لدى المنظرين النقديين تلك الزاوية الثالثة في مثلث بازغ من السيطرة المتزايدة. فالتغيرات في الاقتصاد السياسي، (على سبيل المثال، تنامي الرأسمالية الاحتكارية وما رافقه من تنامي جهاز الدولة

[1] د.كمال بومنير، الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 157.

[2] المرجع نفسه، ص: 158.

الإداري)، و التغيرات في علم النفس الاجتماعي، غدت تخدمها الآن سيرورة ثالثة: إغراء صناعة الثقافة. وهذا ما دفع أدورنو بشكل خاص، كما[1] دفع سواه كل على طريقته، لأن يسلط نظرته المدمرة على الأفلام، والمذياع، والتلفاز، والموسيقى الشعبية، والصحف التي عملت بكل سرور على تعزيز ذلك الوهم الذي مفاده أن "الحياة الحسنة" إنما توجد في السلعة.

فإذا ما كانت الحياة الحسنة مرتبطة برابط ما مع السعادة، والحسية، وإيجاد معنى للحياة فإن النتاجات التي تقدمها الصناعات الثقافية لم تقُدْ الذات صوب تحقيق السعادة، والحسية، والمعنى، بل حرفتها بعيدا عن ذلك كله. ولقد كانت الثقافة ذات مرة مستودع عناصر مثل الحقيقة والجمال. وعلى الرغم من أن هذه العناصر كانت تحمل طابع العلاقات الطبقية، إلا أنها كانت تنير الدرب أمام إمكانية التحقق الإنساني. وبالمقابل، لم تعد الثقافة تعمل الآن إلا بوصفها انحرافا عن الواقع.[2]

لقد شخص هوركهايمر في مقاله الفن الجديد والثقافة الجماهيرية مشكلة الثقافة الجديدة، وبخاصةٍ الفن في المجتمع المعاصر، حيث لاحظ أنالصلة التي تربط الفن بمجلات المجتمع الأخرى قد انهارت، بحيث أصبح على عاتق الفن أن يقوم بوظيفة تشكيل الفضاء العمومي والمباني والمدن، غير أنه قداكتفى بالفضاء الخاص. وتبعًا لذلك، يمكننا توسيع حجة هوركهايمر لنقول بأنالصناعة الثقافية أصبحت اليوم تحتل هذين الفضائيين (العام والخاص). كما لاحظ أيضًا أنّ الشعور الجمالي لم يعد مترسخًا في حياتنا الواقعية، بل أصبح[3] مستقلا عن "مخاوف واحترام وحيوية وهيبة ويسر" الحياة. وبالتالي أصبح خالصا مثل «العقل الخالص» الذي انتقده إيمانويل كانط "Immanuel Kant "غير أنّ هذا الشعور الجمالي «الخالص» هو رد فعل لذوات مجزأة، أصبحت تغض النظر في أحكامها، عن المعايير الاجتماعية المتبصرة أي تلك المعايير

[1] ألن هاو، النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت، مصدر سابق، ص: 62.

[2] المصدر نفسه، ص: 63.

[3] د.كمال بومنير، الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 152.

الاجتماعية المفروضة عليهم، والتي «تتنبأ» بذلك بدلا من هذه الذوات. بمعنى أخر نقول: إنّ هذه الأخيرة غير متجانسة إلى حد كبير. وحتى وإن تم تجاهل«المعايير الإجتماعية» فلا يصح الخلط بينها وبين الفردانية الحقيقية لأنه، كماأشار إلى ذلك هوركهايمر، ترتبط الفردية دائمًا بالحرية. لذلك يمكننا القولبأن العلاقة بين الفرد والحرية أصبحت تميّز أيضًا علاقة الأفراد بالفن. فكمالاحظ هوركهايمر قائلا: « تكمن الفردية في قوة مقاومة القدرات الفكرية ضدالجراحة التجميلية للنظام الاقتصادي السائد، حتى يتوافق كل الناس مع نفسالمعيار. ومع ذلك، فإنّ الناس أحرار في التعرف على أنفسهم من خلالالأعمال الفنية، بعدما قاوموا التسطيح العام [...]. وعلى الرغم أنّ الفن يتضمن معاييره الخاصة فإنه معرفة مثل العلم».

وفي هذا الصدد يشير هوركهايمر إلى أنّ الفن (في المفهوم البرجوازي التقليدي للقرن التاسع عشر) كان يحقق التجاوز منخلال تخيل عالم آخر ومجتمع جديد. ولنا أن نؤكّد أنّ الفن يضع في مقابل ماهو موجود الإمكانات المتخيلة.

لقد ربط هوركهايمر التغيّر الثقافي بتغيّر الفضاء الخاص والفضاء العام،وانهيار الأسرة من جهة أخرى، حيث أكّد أن التربية أصبحت، حتى في الطبقات الميسورة، تهدفإلى تكييف الأطفال مع «الثقافة الجماهيرية». وتبعًا لذلك، لم يعد الأمر يتعلق[1]بنقل التراث الثقافي بعد تراجع سلطة الأباء داخل الأسرة والملاحظ أن في الطبقات الدنيا من المجتمع، لم تتحقّق السلطة الأبوية إلا بشكل ضعيف، أما في الأنظمة الشمولية، فيقع على عاتق الحكومات العمل على تشكيل الأفراد.

أما في البلدان (الرأسمالية) فيتمهذا التشكيل من خلال التنشئة الاجتماعية. ولهذا السبب فإن جميع الأطفال قد ألفوا اليوم "الحياة الاقتصادية" لأن مشروعهم المستقبلي أصبح يهدف إلى الحصول على راتب جيد، محسوب بدقة، وفقًا للمجموعة المهنية التييمكنهم الإندماج فيها. وعلى هذا النحو، يمكننا القول بأنهم أقوياء وأذكياء،مثل الأشخاص الراشدين. ضمن هذا السياق يقول

[1] د. كمال بومنير، الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص:153.

هوركهايمر: «لقد قضت بنيةالمجتمع الحديث على أحلامالأطفال الطوباوية في فترة شبابهم المبكر، حيث حل التكيف محل عقدة أوديب اللعينة».

ومن بين النتائج المترتبة عن هذا التطور، يمكن أن نذكر عجز الأفراد علىتكوين صور بغرض البحث في المستقبل، عجزهم أيضًا على تخيّل شيء آخرغير ما هو موجود، وهذا ما يفسره هوركهايمر من خلال تدهور الحياة الداخلية للأفراد. هناك نتيجة أخرى لهذا التطور، وهي أنّ «وقت الفراغ» (من العملالمأجور) لم يعد يخضع لرقابة صارمة فحسب، بل أصبح يتم ملؤه أيضًا بأنشطة لا طائل من ورائها من دون معنى. ولهذا السبب لا يمكن بناء الحياة الداخلية ولا تجاوز الوضع القائم لأنه لم يعد هناك عالم متخيَّل وراء ما هو موجود. فكما لاحظ هربرت ماركوز Herbert Marcuseأن«هذا الوعي الجديد و«الفضاء الداخلي»، وهو فضاء يخص «الممارسة المتعالية»، منفصل تمامًا عن المجتمع الذي تحولت فيه الذوات إلى أشياء، ووسائل ضمن كلية» وهكذا أفسحت الثقافة المجال لـ«ملذات يتم التحكم فيها»حسب هوركهايمر. ففي الماضي، كان يتمعبر الهروب إلى عالم التمثلات الخاصة لإعادة تنظيمها وتحويلها إلى رؤية[1] لعالم ممكن عندما يحين وقت تغيير العالم "مع القدرة على مثل هذا الهروب، الذي لا يكبر في الأحياء القصديرية أو في المدن الحديثة، تنمحي أيضًا قوة الفردفي خلق عالم آخر غير العالم الذي يعيش فيه. ولعله من المفيد أن نذكّر بأن العالم الآخر هذا هو عالم الفن»، كما أكّد ذلك ماكس هوركهايمر. وهكذا تم فصل الوعي الذي تأسس عليه الفن المعاصر، عن المجتمع، لذا وجب على الفن أن يجد أشكالا تعبيرية غريبة ومتنافرة. ويلاحظ هوركهايمر« أن الفن لم يعد يهدف إلى تحقيق التواصل» منتقدا بذلك "جون ديوي".وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن جميع النخب، على غرار الجماهير،كانت تخضع لـ«جهاز»، كما أكّد ذلك هوركهايمر ومما لا شك فيه، أنّ هناك دائمًا «عناصر»، أي ذوات لم يتم وضعها بعد في هذا القالب، غير أنّه لا يمكن التعبير عن هذه الذوات إلا بصعوبة وبذلك، فإنّ العمل الفني «يمنح الناس المدنسين وعيًا صادمًا

[1] د. كما بومنير، الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 154

لوضعهم اليائس، ويطالب بالحرية التي تقلقهم. هناك لحظات لا يتم فيها الإيمان بمستقبل البشرية إلا من خلال المقاومة التي لا يمكن التنازل عنها ضد رد فعل الناسوتبعا لذلك، فإن الحاضر أصبح يمثل هذه اللحظة.[1]

وقد أشار هوركهايمر إلى أن ظهور الرأسمالية الاحتكارية الأشد تنظيما قد اضطر الأفراد، بغية الحفاظ على بقائهم، لأن يصبحو مندمجين في المنظومة أكثر فأكثر، فقد صار عليهم أن يتقبلوا استغلالهم ذلك التقبل العميق بوصفه شرطا ضروريا لبقائهم. وصار عليهم أن يتعلموا المرونة ويتكيفوا مع الواقع.[2] ويقترح أدورنو أن النسق (النظام الرأسمالي*) ما زال يولد شعورا بعدم الأمان الاقتصادي، إن أي نسق اجتماعي يستبعد القدرات الإنسانية الأساسية يخلق شعورابعدمالأمان. والشعور بأننا نملك قوة لا يمكننا استخدامها هو شعور مدمر، لذا فقد هيئت الثقافة العامة لإنتاج شعور بديل هو في حقيقته شعور زائف بالأمان والاستقرار، وهو شعور فعال رغم زيفه. ويتم خلق ذلك الشعور الزائف بطريقتين: بتوحيد المواصفات القياسية لمنتجات الثقافة، حيث تحاول وسائل الثقافة الشعبية جميعها من التمثيليات التلفزيونية العاطفية إلى أغاني الشباب المتداولة إلى النشاطات الرياضية، تحاول جميعها ، كل بطريقتها الخاصة، إلى التركيز على بث الثقة والاطمئنان، ولهذا تتشابه الحبكات والأنغام والإيقاعات وأدوار اللعب في أسسها الأولية، بحيث يمكن وضع بعضها موضع البعض الأخر، ولو لم يكن هذا الحكم صحيحا لما استطعنا أن نحدد طبيعة الحبكة التي تتسم بها أفلام الغرب الأمريكي، وفي الوقت ذاته تبدو على هذه المنتجات المتشابهة (النمطية) مسحة فردية زائفة، بحيث تترك انطباعا بحرية الاختيار وبأنها تعبر

[1] د. كمال بومنير، الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 155.

[2] المرجع نفسه، ص: 56.

* **النظام الرأسمالي:** تكوين اقتصادي اجتماعي، يقوم على الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج، واستغلال العمل المأجور، واستخلاص فائض القيمة، والمنافسة، والحروب، والاستعمار، وقد نشأت الرأسمالية في القرن السادس عشر، ولعبت دورا تقدميا في تطوير المجتمع الأوروبي، فحققت إنتاجية عمل أعلى بكثير مقارنة بالإقطاع، وساعدت على نشوء الدول القومية. لكن الرأسمالية دخلت في مستهل القرن العشرين أعلى مراحلها، والتي تتميز بسيطرة الاحتكارات، وتعاظم النزعة العسكرية. (أنظر كتاب: مدرسة فرانكفورت، توم بوتمور، ص: 184).

عن[1] معان فردية. وعلى هذه الشاكلة، يمكننا التجادل عن أي الأغاني الشعبية أفضل أو عن أحسن فريق كرة قدم، أي نتجادل عن فروقات واختلافات مصطنعة، دون أن نعلم أننا نكتسب إحساسا زائفا بالأمان بفعل التشابه الكامن بين هذه الأشياء.[2]

يصر آدورنو وهوركهايمر بطبيعة الحال على أن الصناعة الثقافية تندرج ضمن التطور الرأسمالي واستراتيجياته في التلاعب بالجماهير: الفيلم والراديو. لم يعودا بحاجة للابراز بأنهما فن. بل هما سوى عمليات تجارية هذه هي حقيقتهما وأيديولوجيتهما التي يستخدمانها لتبرير المنتجات التي ينتجانها بشكل متعمد (عن قصد). إنهما يُعرَفان بأنفسهما كصناعة، ومن خلال نشر مبالغ الأرباح التي يحققها مدراءها العامون، يقمعان كل الشكوك التي تتعلق بالحاجة الاجتماعية لمنتجاتهما.[3]

وقد تطرق هوركهايمر إلى الفرق بين الفن ومنتجات«الصناعة الثقافية، على غرار السينما، بعدما لاحظ أن للسينما إمكانات تسمحلها بالتطور المستمر. وفي هذا الصدد يرى هذا الأخير أنّ الضرورة الاقتصادية أصبحت تهيمن على السينما من خلال الحاجة إلى كسب المال وتحقيق الأرباح. وتبعًا لذلك، فإنّ هذه الضرورة لا تسمح للسينما بتحقيق استقلاليتها. أما ما يسمى بـ«الترفيه الشعبي»، فهو ليس شكلا ثقافيا نابعا عن "الشعب" وبذلك فهو لايعبر عن الحياة الداخلية «للناس البسطاء»، بل لأنه الواقع، «نابع من حاجةأنتجتها الصناعة الثقافية بشكل مصطنع، وبالتالي، فهو منحط، ولا علاقة له بالفن "ولا بالسينما لا سيما حينما يدعي أنه فن" وبالإضافة إلى ذلك فإن شعبية منتجات الصناعة الثقافية، كاالأفلام والنجوم السينمائية، وأهميتها

[1] إيان كريب، النظرية الاجتماعية، مصدر سابق، ص: 288.

[2] المصدر نفسه، ص: 289.

[3] Andrea Cavazzini, **Notes sur la Théorie critique et sur l'« industrie culturelle »** Cahiers du GRM publiés par le Groupe de Recherches Matérialistes –Association 4 | 2013, mis en ligne le 18 décembre 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : http://, p:7.

المميزة لصناعة الثقافةهي عنصر حاسم لـ«الثقافة الشعبية»[1]يقول "أدورنو وهوركهايمر" في كتابهما "جدلية التنوير": "لا تدع السينما الناطقة أي مجال للخيال أو التأمل من طرف الجمهور الذي يكون عاجزا عن تقديم أي رد، أو استجابة ضمن بنية الفلم، فهو يحيد عن تفاصيله الدقة دون أن يضيع منه خيط القصة، وهكذا يدفع الفيلم ضحاياه لأن يقيموا ضربا من المساواة المباشرة بين هذا الفيلم والواقع".[2]

وهكذا توفر صناعة الثقافة آلية أساسية لتكييف الأفراد ذالك التكليف السلس تبعا لمقتضيات السلوك التي تقتضيها (الرأسمالية الاحتكارية) فهي توفر إحساسا بالإثارة في الوقت الذي تمارس فيه تأثيرها المنوم أو المخدر.[3]

ويبين أدورنو كيف يتحقق تزييف الوعي في مقال فد بعنوان "هبوط النجوم إلى الأرض" وذلك عن طريق ما تنشره الصحافة في الزاوية المخصصة للأبراج، وهي الزاوية ذات الشعبية الهائلة. فالتنجيم فيها يقدم نفسه باعتباره علما من العلوم،، ويدعي خبرة تشكل بحد ذاتها مبعثا للاطمئنان. فمثلا يقول برجي الشخصي في جريدة "صنداي إكسبراس" اللندنية يوم 3 أكتوبر 1982 ما يلي: "يوم الإثنين على وجه الخصوص يوم جيد لمحاولة تجريب أفكار جديدة أو لتسوية أمور إدارية عالقة. وسينتهي الأسبوع على خير ما يرم أيضا". إذن أنا لدي شيء أتطلع إليه. أنا شخص مبدع، وسينتهي الأسبوع نهاية جيدة. التطمين هنا واضح وجلي وهو الجانب الأقل أهمية، أما الجانب الأكثر أهمية فإنه يكمن في أن برجي لا يطمئنني فقط بأن كل شيء سيكون بخير، بل يوحي أيضا بأن هذا الوضع الجيد إنما هو من صنع يدي برغم أنه شيء كتبه النجوم. فأنا مبدع، وعندي أفكار جديدة، ولي قدرة على تسوية الأمور الإدارية العالقة. إن تعبير "التسوية" على وجه الخصوص تعبير موفق، إذ يمكن أن يشير إلى أحد احتمالين متضادين، فإذا

[1] د.كمال بومنير، الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 157.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 120.

[3] حشلوف محمد العابد، **البعد الإنساني للنظرية الجمالية عند (ثيودور أدورنو)**، (الجزائر، مجلة التدوين، المجلد 14، العدد 1، 2022)، ص: 9.

اندفعت بغضب إلى إدارة الضرائب مشيرا إلى أخطاء كثيرة وقعت فيها تلك الإدارة في حساب الضرائب المستحقة علي، وعدت وقد اعتذر لي الموظفين ومعي شيك محترم يمثل الفرق بين ما دفعته وما هو مطلوب مني حقا، هنا أكون فعلا قد سويت بعض الأمور الإدارية"، أما إذا ما عدت محبطا بعد جلسة استجواب مخزية في تلك الإدارة، فإنني أيضا أكون قد "ساويت بعض الأمور الإدارية". وأغلب الظن أن معظم الناس يلاقون ما يشبه المصير الثاني، غير أن وجود عبارة "التسوية" أو "التعامل مع" في ذلك البرج يعطي انطباعا خادعا، بحيث يعطينا الأمل أو حتى التظاهر بأن المعنى الأول صحيح. إن ما يتركه البرج في نهاية[1] المطاف هو تأكيد فارغ لإنسانيتي بواسطة خبير زائف، وهو تأكيد فارغ لأنه ليس له تأثير ملموس خارج مشاعري الذاتية، الزائلة، غير المفهومة.[2]

إن الحياة[3] المعاصرة أضفت طابعا شموليا على الأفراد، فلم يعد هناك تفرقة بين الأفراد، على أساس الجنس أو موقعهم من عملية الإنتاج، ونتيجة لهذا اختفى الطابع الفردي الذي يميز خصوصية الإنسان، وأصبح الكل مجبر ل تبني "ثقافة السلع" فالأفراد في حياتهم اليومية، يتبعون القيم الثقافية السائدة، والتي لا يمكن إنتاج الحياة إلا من خلالها. فينظر للإنسان كسلعة واحتياجاته هي سلع أيضا[4] بل إن الفرد في المجتمع أصبح يوصم بالجهل، ليس فقط لأنه لا يملك القدرة على الكلام عن الطراز الحديث بل لأنه لا يساير هذا الطراز، فأصبح مجرد عدم السير مع الموضة التي تفرض على المجتمع والتي يظن أنه هو الذي فرضها، أصبح جهلا.[5] وتقوم أجهزة الاتصال في المجتمعات المعاصرة بإنتاج الأدوات والأشياء... وأصبح معنى الثقافة مرتبطا بمفهوم معين للحياة حيث يتم استخدام العقل في تطور المجتمع، وفقا لغايات محددة، وهذا المفهوم يشير إلى الطابع الكلي للحياة الاجتماعية في موقف معين، وهذا يعني أن مفهوم

[1] إيان كريب، النظرية الاجتماعية، مصدر سابق، ص: 289.

[2] المصدر نفسه، ص: 290.

[3] محمد بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 97.

[4] المرجع نفسه، ص: 98.

[5] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 120.

الثقافة قد تم استخدامه بأشكال متباينة، فهو قد يشير إلى مجالات الإنتاج الفكري، متميزا عن الإنتاج المادي الذي يمثل الحضارة. وقد استخدمت السلطة السياسية مفهوم "الثقافة" طوال التاريخ لكي تؤكد على مفاهيم بعينها تريد للأفراد أن يتحلوا بها، ويعملوا على تحقيقها. فعلى سبيل المثال قامت النازية في ألمانيا باستخدام مفهوم للثقافة فيه تنتزع العالم الروحي من سياقه الاجتماعي، مما جعل من الثقافة اسما تجميعيا زائفا، للقيم الأصلية– في حد ذاتها مقابل عالم المنفعة والعالم المادي، ويسود تعبيرات مثل الثقافة القومية، أو "الثقافة الجرمانية" بوصفها ثقافة خاصة[1]، ثم تتبنى السلطات مفهوما للثقافة يؤكد هذا الفصل بين الضروري والجميل، بين الإنتاج الروحي والإنتاج المادي، وهذا لكي تدفع الأفراد ليسيروا في مسلك واحد ترتضيه لهم، ويرتبط بمشروعهما السياسي، ويحاول الفرد أن يحلم بتحقيق عالمه بدون تبديل لحالة الواقع، ومن خلال الأدوات والأشياء التي ينتجها العالم الاستهلاكي، وتوهم الفرد بأنه حر في اختيار ما يريده من هذه الأشياء، لتعمق لديه توهم الحرية الظاهرة، والسلطة السياسية بمسلكها هذا تؤكد علاقات جديدة للحياة الاجتماعية، وتستبعد ارتباط الثقافة بالخسارة وتختفي صورة الثقافة التي تعطي مشروعية للإنتاج الروحي للإنسان الذي يعبر عن تخيلاته اليوتوبية، وتحمل نقده للصورة القائمة للحياة اليومية، وتعمل تلك الصورة من الثقافة المنفصلة عن الحضارة على استبعاد دور الفن من الحياة اليومية، واستبعاد إدراك الحقيقة والحرية في خصوصية الإنسان واستقلاله الفردي، وإنما البحث عن الحرية كمعطى يتحقق في شروط اجتماعية خاصة، فيلهث الأفراد وراء هذه الصورة من أجل تحقيقها، تحت توهم أن هناك مساواة مجردة بين البشر في تحقيق السعادة من خلال امتلاك الأدوات، لكن هذه المساواة المجردة، يتم كشف زيفها، لأن من يمتلك القدرة على شراء هذه الأدوات – التي يتوهم السعادة من خلالها – هم قلة قليلة من الناس، والغالبية العظمى من الناس لا تمتلك هذه القدرة الشرائية، لظروف خارجة عن إرادتها وهذا يعني أن المساواة بين البشر التي يعلنها النظام العالمي كشعار في ثقافته هي وهم، وتنطوي على لا مساواة حقيقية، تتمثل في

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق: 98.

الظروف المادية التي تسلب الأفراد حريتهم، وهنا تستخدم السلطة سلاح للثقافة، لترد على حاجات الأفراد المتزايدة، وبؤس حالتهم الاجتماعية، بأن هناك جمال الروح مقابل بؤس الجسد، وهناك الحرية الباطنية مقابل قيد الحرية الخارجية، وأن هناك عالم الفضيلة بدلا من الأنانية والحقد على القلة القليلة التي تمتلك القدرة على شراء الأدوات، التي يتم الدعاية للسعادة من خلال امتلاكها...وهنا تستخدم الثقافة لتقديم مفاهيم مضللة، ذات طابع مثالي، لقمع الجماهير غير القانعة، وتستخدم الثقافة هنا العلوم الإنسانية وعلى رأسها الطب النفسي لتخفي الفساد النفسي والتشويه الذي يصيب الإنسان من جراء رفضه لهذا[1] العالم الفاسد، الذي يدعوه لشراء السلع، ويدعوه لقمع هذه الرغبة، إذا لم تتوفر لديه القدرة الشرائية ويحصر الفساد في دائرة الفرد، بوصفه مسؤولا عن ألامه النفسية والجسدية، ومطالبا له – أي الإنسان – بالتكيف والتوافق مع هذا التناقض الثقافي الذي يطرحه المجتمع المعاصر، وقد ركز أدورنو على نقد ثقافة المجتمع المعاصر، الذي يتبنى هذه الصورة المزدوجة، التي يتم من جرائها استلاب الإنسان وتشويهه...حيث تحولت الثقافة التي يرفعها المجتمع المعاصر ايديولوجيا لقمع الإنسان، تم استخدام الفن في تبرير الشكل القائم للوجود، وترسيخه للسكينة القاتلة للحياة اليومية.

والفن لا سيما الذي نجده على شاشة السينما والتلفزيون – يقوم بتقديم صورة مزدهرة الألوان لجمال الناس والأشياء، ويرفع الألم والأسى واليأس والعزلة إلى مستوى القوى الميتافيزيقية، ويجعل الأفراد ضد بعض دون أن يرتبط هذا بالمؤسسات الاجتماعية، ويتطور الأمر لمزيد من اقناع البشر بالعالم الذي تحكمه هذه المؤسسات، من خلال مبالغة تقوم على أساس أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يتغير جزئيا، بل يتغير خلال تدميره كله فقط، وهذا يعني أن الأفراد ـ في ظل هذا النظام العالمي ـ لا يستطعون إعادة اكتشاف أنفسهم إلا من خلال القفز إلى عالم آخر، لا ينتمي إلى عالمنا...فيقنع الفرد بمحدودية قدرته على التأثير في صناعة القرار ويتوهم أن الجميع، بما فيهم أصحاب القرار السياسي، في المؤسسات التي تحكم المجتمع، تعساء مثله، وأن

[1] محمد بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 99.

العالم يقع تحت قوى كونية ذات طابع ميتافيزيقي تحكمه...وبالتالي يرتبط الإنسان بالوضع القائم...وبالتالي يكف عن المطالبة بوجود اجتماعي أفضل، ويقوم بتعضيد سلطة القوى الاقتصادية[1] التي تحفظ وجود هذا المجتمع...ويمكن تأجيل سعادة الأفراد، وإقناعهم بالسعادة الأبدية في العالم الآخر على حساب عمر الإنسان. بينما الثقافة الحقيقية التي ينادي بها أدورنو للوقوف ضد هذه الثقافة الدعائية السائدة، هي ثقافة واقعية، ترى في التحام الثقافة بالحضارة وسيلة الإنسان للتخلص من العوز المادي والروحي، وترد للإنسان فاعليته في نقد المؤسسات والتحرر منها...بدلا من الانكفاء الرواقي للإنسان على ذاته، ليهرب من العالم الذي يعيشه إلى عالم آخر...ولهذا لا بد من الترابط بين الضروري والجميل، بدلا من الفصل بينهما، ليصبح الفن مركزا للوجود، وليس زائد عن الحاجة.[2]

3) دور التقنية والدعاية في تصنيع الثقافة:

قدم أدورنو نظريته في علم الجمال من خلال نقده للاتجاهات الجمالية المعاصرة، وتأسست هذه الرؤية على نقده للثقافة الغربية، تلك الثقافة التي تنحدر جذورها إلى أرسطو، الذي فرق بين الفكر النظري Logos والفكر[3] العملي Praxis وجعل من الفكر النظري في مرتبة أسمى من الفكر العملي، وهذا التقسيم كان مرتبطا بتقسيم العمل في المجتمع الطبقي في الحضارة اليونانية فالمعرفة العلمية مرتبطة بهدفها المباشر في تحقيق ضروريات الحياة اليومية، بينما المعرفة الفلسفية، فليس لها هدف من خارجها، وإنما هي هدف في ذاته، وكانت هذه التفرقة – داخل ترتيب العلوم عند أرسطو – هي محاولة للتمييز بين الضروري والمفيد والنافع من جهة وبين الجميل من جهة أخرى، وبالتالي تقسيم حياة الإنسان إلى قسمين: قسم للعمل الضروري والنافع وقسم أخر للهو والبحث عن الجمال والسعادة، وقد أدى فصل المفيد والضروري عن

[1] بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 100

[2] المرجع نفسه، ص: 101.

[3] المرجع نفسه، ص: 95.

الجميل إلى التمييز بين الحضارة والثقافة، بين الإنتاج المادي لحاجات الإنسان وبين التعبير الروحي عن حاجات الفرد المعنوية، والفرد الذي يجعل من نفسه عبدا للناس والأشياء، فإنه يسلم حريته لهم، ذلك لأن الثروة والرفاهية التي يطمح إليهما، لا تكون مرتبطة بقرار الإنسان الذاتي، وإنما تخضع لظروف "السوق" المتقلبة، وهكذا يخضع الإنسان وجوده لهدف يتحكم فيه الخارج، وبالتالي يكون الإنسان تابعا لهذا "الخارج" ومصيره. ويتم التحكم في البشر عن طريق الدعاية والإعلان، فيصبحوا عبيدا لهذا النظام، لأن سعادتهم مرتبطة بهذا التنظيم المادي للحياة اليومية.[1]

وقد ركز أدورنو على تقديم تحليل نقدي لمكانة الفن في المجتمعات المعاصرة التي بلغت مرحلة متقدمة من الاستهلاك، وربط بهذا بين النتاج الفني ومظاهره، وبين أجهزة الدعاية والاتصال، والدور السياسي لأجهزة الاستهلاك الجماهيرية، التي تعمل على "صناعة الثقافة" فتصدر من خلالها للإنسان مفهوما عن الحياة اليومية، تكون من شروط إنتاجها، استهلاك أدوات ومنتجات معينة، مما يسهم في ترويجها. وكشف أدورنو في هذا عن حقيقة الثقافة التي يتم صناعتها عبر أجهزة الاتصال من إذاعة وتلفزيون وصحف، وهي ثقافة مصنعة، لا تمثل حاجات البشر الحقيقية، وإنما هي من إنتاج المجتمع الصناعي والتكنولوجي المتقدم، الذي تغدو الثقافة فيه ثقافة آلية، تمثل الواقع الصناعي المغترب، وهي ثقافة تخديرية للجماهير، لأنها تحاول صياغة وجدان الجماهير في سياق يتفق مع مصالح المؤسسات السائدة، ولهذا لا تمثل هذه الثقافة المحتويات الجذرية لثقافة جماهيرية، وإنما تحاول اقتلاع الجذور والينابيع الثقافية التي لا تتفق مع مشروعها الثقافي الذي ينزع نحو تنمية الاستهلاك، ولهذا فإن الثقافة المصطنعة تكشف عن مشروع تنموي، غريب عن حاجات الجماهير، يحاول إقناع الجماهير بتبنيه، وهذا المشروع يخلق ثقافة استهلاكية جماهيرية تعمل على إرضاء حاجات جماعية، مدروسة بعناية، وهذا مما نلاحظه في الإعلانات، التي تروج لمنتجات قد لا يكون الإنسان في حاجة إليها، ولكنها

[1] بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 96.

بالإلحاح تتحول إلى جزء من الحياة اليومية،[1] إن كل ما في المجتمع أصبح مرتبطا بالسلع، حتى الأفراد، فالغني كما يشتري سيارة يشتري امرأة جميلة تتانسب مع مكانته، والمرأة بدورها أصبح الحفاظ على رشاقتها ونحت جسدها أمر مهم للحفاظ على نفسها لا من الناحية الروحية أو العقلية، بل كمنتج يتم عرضه، ويدفع مقابل الكثير أو القليل من الأموال حسب درجة تقييم المجتمع لها، والعامل أصبح أداة على حسب كفاءته ومهارته يباع ويشترى، بالإضافة إلى المنطقة الراقية التي يختلف فيها سعر المسكن لا لمنافعه ومساحته، بل لرقي الحي الذي فيه.[2] لقد صار لزاما على العالم كله أن يمر عبر مصفاة الصناعة الثقافية، وتجربة مشاهد السينما الذي يرى امتدادا للمشهد الذي يتركه للتو، لأنه يهدف لإعادة إنتاج عالم الإدراكات اليومية، صار معلما من معالم الإنتاج وبقدر ما ينجح الإنتاج بواسطة تقنياته من إعادة تشابه بين موضوعات الواقع، بقدر ما يخلق الإنطباع بأن العالم الخارجي ليس إلا امتدادا لما يصار إلى اكتشافه في الأفلام.[3]

و يشير "أدورنو" إلى سمتين أساسيتين مترابطتين من سمات منتجات صناعة الثقافة، هما "المعيارية" و"الفردانية" اللتان يلحق بهما سمتين أخريين هما "التخطيط" و "الصور النمطية". وتبدو "المعيارية" و"الفردانية" للوهلة الأولى كما لو أنهما سمتان متناقضتان حيث يعني إضفاء الطابع المعياري جعل الأشياء متماثلة، في حين يعني إضفاء الطابع الفردي جعلها مختلفة. لكن أدورنو يرى أن هاتين السيرورتين هما وجهان لعملة واحدة وتعكسان كلتاهما تلك الحاجة الواسعة لدى النظام الرأسمالي لأن يضع حدا "للفرد" ويوقف التاريخ. وتشير المعيارية إلى نزوع السلع الثقافة وإلى تشابه وحداتها مع الأخرى، وهي تبرز جزئيا من استخدام عمليات الإنتاج الضخم القائم على نظام التميع، ذلك لأن النظام الذي يجمع الآلات والعمال بحيث ينجز كل عامل عملية خاصة على سلعة ناقصة، والذي يدفع المنتجات بصورة طبيعية باتجاه التشابه والتماثل،

[1] بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 85.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 121.

[3] ماكس هوركهايمر، ثيودور أدورنو، جدل التنوير، مصدر سابق، ص: 148

بيد أنه لا بد من وجود عامل أخر مهم يفعل فعله هنا، ففي حين يشكل إنتاج السيارات أو الغسالات تبعا لمعيار واحد معين جزءا ضروريا من الإنتاج الضخم لهذين النوعين من السلع، فإن الأمر يختلف بالنسبة للسينما أو الموسيقى. والحال أن المعيارية عند أدورنو غالبا ما اتسمت بخاصية استعارية، بمعنى البحث عن طرائق فعالة في تطويق الجمهور، وفي "محاكاة" ما سبق له أن استعبدهم، وليس مجرد تكرار الشيء أو مضاعفته. وفكرة المحاكاة" أقرب إلى ما يعنيه أدورنو "بالمعيارية" قياسا بمعنى التماثل الحرفي. فالأمر[1] هو أمر إتباع صيغة أو وصفة ثقافية أكثر منه أمر مضاعفة حرفية لمنتج معين، وعلى الرغم من رؤية أدورنو أن بين الإتباع والمضاعفة تلك الصلة القرابية الوثيقة.[2]

إن المعيار لدرجة مناسبة الفرد للمجتمع هو ما يمتلكه من أدوات ودرجة رقي وعصرية أدواته...مما جعل الفكر ليس إلا شيء لا قيمة له في تحديد أهمية الفرد في هذا العصر... وبالتالي لأجل أن تمتلك يجب أن تستهلك،[3]لأنك إذا استهلكت فأنت موجود، في ما قبل كان "أنا أفكر...إذا أنا موجود"، أما الآن "أنا أستهلك...إذا أنا موجود"وستنال الاهتمام المفروض عليك، فتحسب أنك أنت الذي تريد هذا الاهتمام، فالاهتمام من المجتمع، والاهتمام من المصنع، والاهتمام من التجار، وكلما ارتبط وجودك بدرجة أو بأخرى باستهلاكك، فكلما زاد الاستهلاك، كلما اثبت وجودك أكثر فأكثر، يجب أن تستهلك وتستهلك حتى من غير حاجة فعلية، فلا ينبغي أن تتوقف عن الاستهلاك، لأنه هو فقط ما يضمن لك الشعور بالبقاء.[4]

وما ينبغي التنبيه عليه: أن النظام الاستهلاكي الجديد الذي دعمته وسائل الإعلام، هو الذي أنشأ مفهوما جديدا عن الحاجات الإنسانية، الذي حاول "ماركوز" لفت الإنتباه إليه في التمييز بين الحاجات الحقيقية والحاجات الزائفة، فهو يرى أن كل الأشياء التي نعتبرها حاجات، هي إلى حد

[1]ألن هاو، النظرية النقدية، مصدر سابق، ص: 109.

[2] المصدر نفسه، ص: 110.

[3]على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 121

[4] المرجع نفسه، ص: 122.

بعيد نتاج ما يعتبره المجتمع حاجة، غير أن بمقدورنا ــ وعلينا ــ أن نميز الحاجة الزائفة، بوصفها شيئا يفرض على الفرد من الخارج، وشيئا تفرضه القوى التي لها مصلحة في قمع هذا الفرد، وهذه الحاجات ما هي إلا "نتاجات مجتمع يضطر إلى القمع"، ويزداد اتساع نطاق الحاجة للسلع كما يزداد انتاجها، وتظهر الوفرة السلعية، ولكن الوفرة هنا هي في واقع الأمر شكل من أشكال القمع لأي تجاه نحو التساؤل عن الهدف من الوجود والحاجة لتحقيق الذات، والبحث عن الحرية، وكلما زادت الوفرة، زاد القمع، لأن الدولة ومجتمع الوفرة قاما بخنق الفرد واستيعابه تماما في دورة الحاجات المتصاعدة اللامتناهية غير الضرورية، والتي يتم اشباعها بشكل دائم، وذلك يعد صدى لجدلية الاستنارة عند "هوركهايمر وأدورنو" فكلما زادت معدلات الاستنارة، وزادت هيمنة الإنسان على الطبيعة، زاد ضموره هو.[1]

ومنه يسعى أدورنو في "النظرية الجمالية" إلى إبراز الوظائف النقدية لفكرة "التمايز الجمالي" والمسافة الجمالية التي يرفض التخلي عنهما لحساب "الاتصال الجماهيري" الذي يحدث للفن نتيجة استخدام التكنولوجيا، وفي رأيه أن جميع التنازلات التي يقدمها الفنان من أجل إمكانية الفهم والتواصل، هي في رؤية تنازلات لصالح قيمة "التبادل السلعي" لأنها تحول العمل الفني لسلعة قابلة للتسويق التجاري والإيديولوجية. ويحمل الفن النقدي لدى أدورنو طابع النفي عن طريق مقاومة القوالب الاجتماعية والتجارية، عن طريق رفض الاتصال السهل، ولدى فالأعمال الفنية الصعبة تلعب دورا في المقاومة الجمالية للواقع، ولهذا فإن النصوص التي تفلت من "الاتصال الجماهيري" تستطيع أن تلعب دورا نقديا في المجتمع المعاصر.

فإذا ما كانت الحياة الحسنة مرتبطة برابط ما مع السعادة، والحسية، وإيجاد معنى للحياة، فإن النتاجات التي تقدمها الصناعة الثقافية لم تقد الذات صوب تحقيق السعادة، والحسية، والمعنى، بل حرفتها بعيدا عن ذلك كله. ولقد كانت الثقافة ذات مرة مستودع عناصر مثل "الحقيقة

[1] علي فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص ص: 124، 125.

والجمال".[1] وعى الرغم من أن هذه العناصر كانت تحمل طابع العلاقات الطبقية إلا أنها كانت تنير الدرب أمام إمكانية التحقق الإنساني، وبالمقابل لم تعد الثقافة تعمل الآن إلا بوصفها انحرافا عن الواقع.[2]

إن الفن في ظل المجتمعات الليبرالية فقد وظيفته وأصبح أقرب إلى الزيف منه إلى الفن الأصيل، حيث أصبح مندمجا، وهذا على الرغم أنه البعد الذي كان من المفترض أن يوجه نحو تحرير الإنسان قصد تحقيق هذا الأخير ذاته ووجوده، ذلك أن في العمل الفني يتم تحقيق الجانب الذاتي والتحرري في شكل أثر فني إبداعي. غير أنه في ظل ما هو قائم أخذت القيم التجارية المادية مكان القيم الفنية الجمالية وهذا ضمن سياق تاريخي عرفه النظام الرأسمالي الاحتكاري الذي حول كل شيء إلى سلع وبضائع تخضع لمنطق السوق،[3]"إنما يسمى بالترفيه" قد حلّ محل الفن: « ولم يعد للشهرة أي عالقة بمضمونالخاص أو بحقيقة الإلنتاج الفني» لقد أصبحت صناعة الترفيه في المجتمعاتالديمقراطية هي التي تقرّر لأن «الشهرة هي مجرد اتفاق غير مشروط مع ما تعتقدصناعة الترفيه أنه ينال إعجاب الناس»، أما في البلدان الشمولية (التوليتارية) فإنّ خبراء الدعاية هم الذين يقرّرون، غيرأن هذه الدعاية لا تكترثبالحقيقة. في الواقع، إن هذه النتائج قاسية جدًّا وليست متفائلة على الإطلاق[4] فقد أصبح الفن بدوره سلعة تخضع لهذا المنطق، وهذا ما عبر عنه هوركهايمر و أدورنو في جدل التنوير بقولهما[5]: " أما اليوم فإن الصناعة الثقافية قد تعاملت مع الأعمال الفنية كما لو كانت شعارات سياسية فارضة عليها أسعارا رخيصة ولجمهور عريض: فالأعمال الفنية بمتناول الجميع تماما كالحدائق العامة. هذا لا يعني أنها حين تضيع سمتها الأصلية ستكون مدمجة في المجتمع الحر ومحفوظة كأعمال فنية، بل على العكس، إن دفاعها الأخير ضد الانهيار قد سقط بدوره أيضا. إن إلغاء ثقافة ما كثقافة مميزة لا يعني إدخال

[1] حلشوف محمد العابد، البعد الإنساني للنظرية الجمالية عند (ثيودور أدورنو)، مرجع سابق، ص: 9.

[2] قرش السعدية، الثقافة الجماهيرية من منظور نقدي (مدرسة فرانكفورت)، ص: 816.

[3] د. كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 71.

[4] د.كمال بومنير، الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 158.

[5] د. كمال بومنير، النظرية النقدية لمرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 71

الجمهور إلى دائرة يعتقد أنه حرم منها سابقا، بل يعني في ظل الظروف الاجتماعية الحالية انحطاط الثقافة ويعني أيضا تعجيل عدم الانسجام في العقول".[1] ويتضح من هذا القول أن الفن قد عرف في المجتمعات الغربية تدهورا، ومن بين الوسائل والآليات التي يتم توظيفها للتحكم في الفن وإدماجه في الوضع القائم وتوجيهه لخدمة الإيديولوجيا السائدة هو النشر الجماهيري للأعمال الفنية والأدبية والموسيقية، عن طريق تحويلها إلى سلع تباع وتشترى في الأسواق والمحلات والمعارض بشكل مبتذل حيث يغلب عليها الطابع التجاري والنفعي الذي يبعد الفن عن حقيقته ووظيفته الاجتماعية أو الإنسانية، غير أنه من الضروري الإشارة هنا إلى القول بأن نقد مفكري النظرية النقدية لم يكن منصبا على انتشار الفن في الحياة الاجتماعية، أو ما يسميه الفيلسوف الفرنسي "مارك جيمنيز Marc Jimenez*" بدمقرطة الفن La Démocratisation de l'art " حيث أصبح الفن بفضل وسائل الاتصال التي عرفتها المجتمعات المعاصرة، متاحا لجميع الناس، فالحفل الموسيقي الذي كان يحضره مثلا مجموعة من الناس فقط يمكن اليوم أن يسمعه ويشاهده الملايين عبر شاشات التلفزيون، وعن طريق قنوات فضائية مختلفة، ويعتبر هذا مكسبا للفن. لكن السؤال المطروح هو: هل يسهم ذلك في تحقيق رسالة الفن ووظيفته في المجتمع؟ على كل حال، فإن ما كان يقلق أصحاب النظرية النقدية ليس انتشار الفن[2]في حد ذاته وإنما إخضاعه للمؤسسات الاقتصادية، والسياسية والثقافية، وتوظيفه إيديولوجيا قصد الحفاظ على الوضع القائم، بل وإعادة إنتاجه بكيفية تحقق استمرارية هذا الوضع الذي يكرس السيطرة. ولهذا تساءل "فلتر بنيامينWalter Benjamin*" عن مصير الفن في المجتمعات الغربية وأكد

---

[1] ماكس هوركهايمر، ثيودور أدورنو، **جدل التنوير**، مصدر سابق، ص187.

* **مارك جيمنيز MarcJimenez**: فيلسوف فرنسي وأديب ألماني، وهو أستاذ في جامعة باريس بانتيون السوربون حيث يدرس علم الجمال في كلية الفنون والعلوم، كما أنه يدير مركز للبحوث في علم الجمال. منذ عام 1999، وهو عضو مجلس الجمالية والتحرير في مجلة جماليات المجتمع الفرنسي، وقد شارك في العديد من المؤتمرات في فرنسا والخارج، ومساهم منتظم في المجلات الفنية، عمله كمترجم في الفلسفة الألمانية المعاصرة، له مجموعة من المؤلفات من أبرزها: ما الجمالية؟، ودمقرطة الفن.

[2] د.كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 72.

* **فلتر بنيامين Walter Benjamin**: ولد في مدينة برلين عام 1892، وساهم بعد تعرفه على جوستان فينكين، الذي مارس تأثيرا كبيرا عليه، في حركة الشبيبة المناهضة للبرجوازية، تابع دروسا في جامعة برلين عام 1912، وفي جامعة فرايبورج عام 1913، ودرس فيها الفلسفة قبل أن يعود إلى برلين. وفي فترة الحرب العالمية الأولى، ناضل ضمن حركة الطلاب الأحرار. تعرف على

في مقاله الشهير: " العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي" أن الوسائل التقنية والتجارية المعاصرة قد تؤثر سلبا على العمل الفني، وقد ينجر عن هذا التأثير تدهور وانحطاط العمل الفني نفسه، بل وإلى تلاشي أصالته وحقيقته، وخاصة عندما يخضع هذا العمل لمنطق السوق والربح والاستهلاك، لأن العمل الفني يجب أن يكون متميزا ومنفردا وأصيلا، فهو يتضمن – ما يسميه بنيامين– عبقا خاصا ينشأ عن تفرده وعن الظروف التي يظهر فيها العمل الفني في إطار الزمان والمكان وذاتية الفنان نفسه، غير أن التطور التقني الذي عرفته المجتمعات المعاصرة، وخاصة في سياق التقنيات الجديدة التي ظهرت كالتصوير وسينما...إلخ. أما في ما يتعلق بالوسائل السمعية– البصرية وغيرها قد أدى إلى تغيير إنتاج العمل الفني تغييرا جذريا، وكمثال على ذلك يمكن القول بان اللوحة الفنيةّ أصبح من الممكن اليوم استنساخها وقد تكون الصور المستنسخة شديدة التطابق مع الأصل، غير أنه مهما تشابهت النسخ المنقولة من العمل الفني الأصلي فإنها تفتقر إلى أصالة وحقيقة اللوحة الفنية الأصلية ولا يوجد فيها ذلك العبق الذي يميزها، ضمن هذا السياق يقول فلتر بنيامين بأن " ما يتلاشى في عصر الاستنساخ التقني هو عبق العمل الفني، ولكنها تخرج عن مجال الفن، ولذلك دلالته بلا شك، ويمكن[1] القول بصفة عامة إن تقنيات الاستنساخ تنزع المستنسخ من مجال المأثور، ويستبدل بتفرد الوجود تعددية النسخ" وبهذا المعنى يمكننا القول بأن الاستنساخ قد ساعد على شيوع العمل الفني وانتشاره جماهيريا، ولكنه – وفي نفس الوقت– قد حول هذا العمل إلى عملية تجارية واستهلاكية وهذا طبعا على حساب القيمة الفنية والجمالية، فتم دمجه بالصناعة الثقافية، فبقدر ما تتدنى وعود الصناعة الثقافية، تتدنى نسبة إيضاحها للحياة بما لها من معنى متكامل، وبالقدر نفسه تصبح

أرنست بلوخ خلال إقامته بسويسرا عام 1917، وكرس اطروحته لدراسة حول مفهوم النقد الفني في الرومانسية الألمانية، بإشراف الفيلسوف ريشلر هربرتز، وعاد إلى برلين عام 1920. لم يستطع الحصول على درجة التأهيل من جامعة فرانكفورت، وفي عام 1935، قبل كعضو دائم في معهد البحوث الاجتماعية، حصل على تأشيرة الدخول الولايات المتحدة بفضل مساعدة أدورنو، قدم في حياته واحد من أفضل الصيغ في الفكر النقدي للأدب، والتي أسست بعد ذلك الاتجاه البنيوي التوليدي في أعمال لوسيان جولدمان. (أنظر كتاب: مدرسة فرانكفورت، توم بوتمور، ص: 190، 191)

[1] د.كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 73

الإيديولوجيا التي تروجها دون معنى (...) والإيديولوجيا التي تلزم اليوم أن تظل في إطار العام لا تكتسب شيئا من الثقافة وتظل فاعلة. وهكذا أصبح الفن يستخدم ويوظف كأداة للدعاية التجارية والسياسية والإيديولوجية من قبل أجهزة ومؤسسات السيطرة في المجتمعات القائمة، التي تشجع على انتشار المنتجات الفنية الاستهلاكية التي تهدف إلى التسلية كالأغاني والموسيقى والأفلام ذات الطابع التجاري التي ثبت في التلفزيون والسينما وهذا على حساب الفنون الأخرى كالأدب والشعر والرسم والمسرح وغيرها من الفنون التي يمكن أن تقوم بدور إيجابي في حياة الناس لا تقل أهمية عن النشاطات والفعاليات الإنسانية الأخرى كالعلوم والتقنيات.[1]

إن الغرض من هذه الأفكار الأولية المتعلقة بتحليل الثقافة، وبخاصة الفن، هو فهم الأسباب التي أدت إلى التغيّر العميق الذي شهدته الثقافة بشكل عام، والفنبشكل خاص، مقارنة بحالتهما وطموحاتهما في القرن التاسع عشر، في عصرالثقافة البرجوازية. هذا، ومن بين الأسباب التي أدت إلى هذا التغيّر ــ بحسبهوركهايمرــ والتي طورها هابرماس لاحقا، هو تدهور أو انهيار "الفضاء العمومي البرجوازي"، وانفصال الفن والشؤون العامة. بالإضافة إلى تغيرنوعية الأفراد الذين، وفقًا لهوية المجتمع البورجوازي، يعتبرون أحرارًا، واعينوعموميين، بحيث يمكنهم أن يسهموا في تكوين المجتمع وتطوره، وبخاصةعندما جعلتهم «التبادلية» بين الأفراد والمجتمع واعين بالا أصالة أو زيف هذاالمجتمع، بخلاف ما كان يدعيه، كما أن الأفراد –من جهة أخرى– ليسوا كماً يدعون. لقد جرّب هؤلاء الأفراد في الأمس القريب هذا الزيف، وعانوا على المستويات المادية والفكرية والأخلاقية في ظل انتقاد المجتمع وتغييره علانية بما لا يتناسب مع الغرض الذي حدده لنفسه أي أن يكون حرا وعقولا وضامنا لحياة طيبة، كما يجدر بنا الإشارة إألى أن الصراع ضد المعناة قد يتم التعبير عنه من خلال الثقافة والفن، يمكن أن يتحرر الأفراد ومع ذلك، فقد تم سحق الأفراد بواسطة "الآلة" أو ما أسماه أدورنو "بالعالم التحكمي" حيث أصبح يتكيف هؤلاء الأفراد مع هذا العالم ويتوافقون معه. غير أن هذا العالم ليس كما يدعيه لأنه زائف وفي مثل هذا

[1] د.كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 74.

الوضع يتم محو الحياة الباطنية وشخصية الأفراد، بحيث يصبحون غير قادرين على تطوير صورتهم الخاصة عن العالم كما هو موجود ولا التعبير عن عالم أفضل، في الوقت الذي أصبحوا عاجزين عن تحقيق لا أصالة هذا المجتمع وتصور عالم[1] أفضل يتم تطويره من خلال نقد هذا العالم، لم تعد الثقافة تعبر عن العالم كما هو وكما يمكن أن يكون، وبذلك فهي تتعامل مع العالم كما هو وتفسح المجال للترفيه. وبذلك تحول مشروع الاستقلالية والحرية إلى نوع من التكيف مرح مع العالم. لقد أصبح البشر "روبوتات مرحة".[2]

[1] د.كمال بومنير، الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 159

[2] د.كمال بومنير، الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 160

ج/ المبحث الثالث: من العقل الأداتي إلى الأفق الفني التحرري

1) تأسيس الاستيطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل:

إن اهتمام النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت بالفنو بالأعمال الفنية والجمالية قد ارتبط بمجمل رؤاهم وبنقدهم الجذري للوضع القائم، ولأشكال الهيمنة التي أصبحت تعرفها المجتمعات الغربية المعاصرة، حتى وإن كانت تتم اليوم انطلاقا من المعرفة العلمية والتطبيقات التقنية والعقلانية وإيديولوجيا التقدم، ذلك أن الفن هو في نظرهم البعد الوحيد الذي يستطيع الإنسان المعاصر من خلاله تجاوز السيطرة التي تهدده من كل جانب وبطرق وأشكال مختلفة، ولهذا اهتمت النظرية

النقدية اهتماما خاصا بالفن بوصفه أداة تحرر وانعتاق، وبعبارة أخرى أصبح الفن ملاذا للإنسان وانعتاق من العقلانية الأداتية التي أحكمت قبضتها على الإنسان وهيمنت على أبعاد وجوده لأن الفن نشاط يمكن أن يعبر عن الحرية، وهذا ما أشار إليه أدورنو في كتابه "النظرة الجمالية" عندما قال "بأن الفن يمثل ذلك الفكر المغاير نوعيا عن ما هو موجود في الواقع، وأفق تحقيق عالم إنساني أفضل تزول فيه تناقضات الوضع القائم" غير أنه لا يمكن أن يقوم الفن بوظيفته التحررية إلا إذا استطاع تجاوز ما هو قائم وتمكن من تحقيق استقلاله الذاتي وهذا عن طريق رفض إدماجه بالواقع القائم ومؤسساته من جهة أو اختزاله إلى وظيفة انعكاسية وهذا حينما يتحول إلى مجرد انعكاس لما هو قائم في المجتمع.[1]

لقد تعمق أدورنو وأبدع في نقد المجتمع الصناعي والليبرالية الزاحفة وكذلك الأنظمة الشمولية، إلا أن قوة النقد ودقته، أوصلته إلى باب مسدود، بحيث استنتج أن قدرة النظام الرأسمالي على استيعاب وإدماج كل فكر تحرري، وقدرته على إجهاض كل أمل جديد، جعله يقر بأنه لا مفر من الوضع القائم إلا بالانسحاب إلى مجال الفن، وإبداع نظرية في الجماليات باعتبار الفن هو

[1] د.كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 70

المجال الذي لا يمكن تنميطه أو استيعابه، لأنه مجال الذاتية بامتياز. وحيث هناك ذات تعبر عن وجودها الفني فإنها تستعصي عن كل تشيؤ وعن كل استعمال أداتي.[1]

تمثل الجمالية في منظور أدورنو بعدا مركزيا في الفكر الفلسفي المعاصر، باعتبارها منبع احتجاج وأداة للانفلات من العقلانية الأداتية التي تكرس السيطرة الكلية والهيمنة على الناس بصورة شاملة من خلال المؤسسات الاقتصادية والسياسية والإدارية والإعلامية، التي تشبه آلات هائلة يحاول الناس أن يكيفوا أنفسهم معها، ولهذا يمثل الفن عنده خلاصا من هذا الوضع المأساوي الذي يعيشه هؤلاء الناس، بل أصبح الفن هو البعد الوحيد الذي يمكنه إنقاذهم ونقلهم إلى وضع إنساني جديد مغاير لما هو قائم في مقابل العقلانية الأداتية. يؤكد الفن التفرد والاختلاف والتميز، وبواعثه منوطة بعوامل أو بشروط ذاتية، لكن هذا لا يعني انكفاء الفنان على ذاته فيقتصر عليها، بل يسمو عاليا ويستجيب للحياة الاجتماعية لأن الجمالية كلحظة نقدية تضمن قيام نقد لوضعية وظيفةالفن من داخل المجتمع نفسه، وكمجال للتعبير عن التناقضات الاجتماعية القائمة فيعطيها معناها لا من خلال وصف الواقع الاجتماعي لأن الفن حسب أدورنو لا يتصل اتصالا مباشرا بهذا الواقع على نحو ما تفعل العقلانية الأداتية، وتباعده عن الواقع هو الذي يكسبه قوته النقدية وقدره على التجاوز، ولهذا يجب أن ننطلق من الشكل الجمالي بدلا من أن ننطلق من الواقع، لأنه بإمكان الفن أن يعيد صياغة العالم على نحو مغاير تماما لما هو موجود، ويظهر المضمون المباشر في أسلوب العمل الفني وبناء منطقه الداخلي، ولذلك يتجاوز الفن الواقع المباشر فإنه يحطم العلاقات المشيئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بعدا جديدا للتجربة الإنسانية، وهو بعد[2] التمرد الذاتي على ما هو متاح، ويبدو كإمكانية جديدة للوجود الإنساني، وبهذا المعنى فإن العمل الفني أو الجمالي يعبر عن ما هو ذاتي من خلال تباعده للواقع الاجتماعي، لكن من دون أن ينفصل عنه، وهذا ما يؤكده أدورنو بقوله " إن الطابع

[1] ثريا بن مسمية، مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص:118.

[2] د.كمال بومنير، قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 46.

الاجتماعي للفن يتمثل في حركته الداخلية ضد المجتمع. وليس أي بيان واضح بخصوص ذلك المجتمع والإيماءة التاريخية تقاوم الواقع القائم، رغم أن الأعمال الفنية هي في حقيقة الأمر جزء من ذلك الواقع. أن الفن حسب أدورنو ليس كيانا متعاليا، إذ تنطبع في جسد العمل الفني تلك الافتراضات البديهية المسلم بها في ظروف تاريخية محددة. غير أن أدورنو كان يعتقد أيضا، وبخلاف معظم الماركسيين (الأرثوذوكسيين)، أن العمل الأصلي يبدى علائم الاستقلال من حيث قدرته على تخطي الشروط التي أنتجته، ومن حيث طريقته الفريدة في كشف حقيقة تلك الشروط. فلا شك أن الفن الأصيل، المستقل نتاج مجتمع معين، لكنه ليس ذلك وحسب. وعلاوة على هذا فإن كشف تلك الشروط ينطوي، ولو بصورة سلبية، على إمكانية تصور واقع بديل، فالفن المستقل Autonome يتصف بصفة هدامة تتحدى الوضع القائم، بخلاف المنتجات التي تكتفي بالتعبير عن هذا الوضع القائم وتعززه".

غير أن الشكل الفني حسب أدورنو ليس مجرد قوة ابتكار ذاتية أو بحث عن أسلوب ما، أي لا يمكن اختزاله في الطابع الذاتي الذي يخلق أو يبدع الآثار الفنية مثلما هو عليه الحال في الجمالية الكانطية باعتبارها جمالية ذاتية بحكم أن الذات نفسها هي شرط إمكان قيام الجمالية نفسها. إن الشكل حسب أدورنو هو تحويل للمضمون نفسه، ولهذا لا يكون العمل الفني حقيقيا أو أصيلا بحكم مضمونه أو اشتماله على تمثيل "صحيح" لما هو قائم وإنما لأن المضمون يتم تحويله إلى شكل، ولهذا يتمتع العمل الفني بمقتضى شكله بقدر واسع من الاستقلالية التي يتمتع بها والتي لا تنتج "وعيا زائفا" أو[1] مجرد وهم، بل ينتج بالأحرى وعيا نقديا أو على حد تعبير أدورنو "يمثل الفن احتجاجا ضد وضع اجتماعي يعتبره كل فرد معاديا، غريبا، باردا، خانقا(..) ومن خلال هذا الاحتجاج يعبر الفن عن الحلم بعالم يمكن أن يكون مغايرا عن ما هو سائد، وبهذا المعنى يكون الفن مضادا للامتثال للواقع الزائف لأن الفن يعارض ويناقض، كما أنه يبدع أنماطا جديدة من الحياة الاجتماعية، ويتيح للإنسان التطلع إلى أفاق جديدة في محاولة مواجهة

[1] د.كمال بومنير، قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 47.

ما هو قائم. والشكل الفني هو الذي يحمل المعنى هنا وليس المضمون، ولهذا لا يجب الحكم على عمل فني ما من خلال مضمونه وإنما من خلال الشكل الذي يستطيع أن يعبر به عن واقع ملئ بالتناقضات، وكشف النقاب عن الوجه الحقيقي للعقلانية الأداتية التي أفرزت أشكال السيطرة والقمع والهيمنة التي أحكمت قبضتها على الإنسان المعاصر. ولهذا يجب على هذا العمل أن يقصد تحقيق استقلالية الفن، غير أن هذه الاستقلالية لا تعني– من منظور أدورنو– انغلاق الفن على ذاته وابتعاده عن الواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي، وإنما تعني عدم تبعيته لآليات "الصناعة الثقافية" التي حولت الفن إلى سلعة ظاهرة التناقض. فهي تخضع كليا لقانون التبادل مع أنه لا يمكن تبادلها بحد ذاتها، إنها سلعة تذوب بشكل أعمى في الاستهلاك رغم عدم قابليتها لذلك. أما الدوافع فهي اقتصادية في العمق. صحيح أنه يمكن العيش دون هذه الصناعة الثقافية التي لا تقدر سوى أن تخلق مزيدا من الإشباع والفتور عند المستهلكين، إلا أنه ليس بمقدورها أن تفعل من نفسها شيئا تجاه هذا التطور".[1]

إن العمل الفني حسب "أدورنو" هو استحضار ما لم يتحدد بعد، وبهذه القدرة فهو يشكل قطيعة مع ما هو موجود أو قائم، أما ما يتم استحضاره في هذا العمل هو البعد التحرري الذي يعيد خلق الواقع بدل أن يكون مغتربا عنه. والحقيقة التي يصطنعها الفن هي الحقيقة الأكثر أهمية بالنسبة لوضع الإنسان ولحريته وسعادته من الحقيقة الموضوعية التي تدعيها العقلانية الأداتية، لأن الفن هو المجال الوحيد الذي يمكنه مواجهة أو مقاومة هيمنة هذه العقلانية وطغيانها، فهو يخلق حقيقة تتباعد فعلا عن الواقع وتتجاوزه، وهذا ما يظهر بجلاء حسب أدورنو في الأعمال الفنية لكل من "بابلو بيكاسو Pablo Picasso"، و "بول سيلان Paul Celan" و "فرانز كافكا Franz Kafka" و"صمويل بيكيتSamuel Beckett" و "أرنولد شونبرغ Arnold Schönberg". وهكذا أعجب أدورنو أيما إعجاب بموسيقى[2]شونبرغ ذات الإثنتي عشر نغمة،

[1] المرجع نفسه، ص: 48.

[2] د.كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسيل هونيت، مرجع سابق، ص: 99.

حيث أعاد تنظيم المادة الموسيقية (النغمات) تنظيما جديدا قطع الصلة مع التنظيم الكلاسيكي (المقامي) وتوصل إلى إرساء شكل جديد بعد أن خاض محاولات وتجارب عديدة، فباستعمال شونبرغ للنغمات المتنافرة التي تنبذ التآلف الصوتي، فذلك غرضه التعبير عن الألم ومعاناة الإنسان المعاصر، ولم يخضع عمله الإبداعي لمتطلبات الوضع القائم وقيمه الاستهلاكية والتجارية التي أفقدت الأعمال الفنية أصالتها وحقيقتها بل وهالتها أيضا كما يقول "فلتر بنيامين"، وخاصة عندما يتم استنساخ هذه الأعمال بالوسائل التقنية الحديثة. فالموسيقى حسب شونبرغ تعبر عن حقيقة ما لكنها لا تنفصل عن وضع الإنسان المعاصر وهذا ما يؤكده أدورنو بقوله: "إن النغمات المتنافرة قد تزعج المستمعين وهذا مرده إلى أن هذه النغمات هي في حقيقة الأمر تعبير عن وضعهم الخاص.

أما بالنسبة لصامويل بيكيت فإن مسرحياته تمثل لدى أدورنو الوجه الحقيقي لعصرنا هذا لأنها تعكس شعوره بعبث الحياة الإنسانية وقيامها على كثير من الأوضاع اللامعقولة بعد أن انهارت القيم والمعايير، ولمختلف أوجه الصراع السياسي والاجتماعي الذي عرفته المجتمعات الغربية المعاصرة، كما أنها تعكس ضعف الاعتقاد بقدرة العقلانية والمعرفة العلمية والتقنية على تحقيق سعادة الإنسان وضمان حريته الحقيقية لا المزيف، والإحساس بعجزه عن أن يظهر بتلك القيم التي طالما بشر بها فلاسفة التنوير وادعتها النظم السياسية والمؤسسات التي سيطرت على الإنسان وأصبحت تتحكم في مصيره وتشكل حياته الفكرية والنفسية العميقة، ولهذا عبر "بيكيت" عن العبث السائد في إطار مسرحي، بحيث قد تقوم المسرحية على موقف واحد[1] ثابت يدل بركوده وثباته ودوران الشخصيات والحوار فيه، فيما يشبه الدائرة المغلقة على عبث الحياة وعدم جدواها، وذلك كالذي نراه في مثلا في مسرحيته "في انتظار غودو" فهناك شخصيتان لا نعرف عن طبيعتهما ولا علاقتهما غير اسميهما، يجلسان على قارعة الطريق ينتظران موعدا مع من

[1] د.كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسيل هونيت، مرجع سابق، ص: 100.

يدعى "غودو"، فندرك من الحوار أنهما لا يعرفان شيئا عن ذلك الذي ينتظرانه بل لا يعلمان على وجه اليقين هل ضرب لهما موعدا حقا وسيفي بوعده أو يخلفه.

هذا وقد أدرك أدورنو أن الجمالية تناقض الواقع المزيف (أي الذي تم تزييفه)، وهي بذلك تمثل في حقيقة الأمر إمكانية أخرى مغايرة بأشكالها نوعيا لما هو قائم، وهي بذلك تعتبر فاعلية إنسانية خلاقة ومبدعة يمكن أن تفتح مجالا أو أفقا لتحرير الإنساني، وقد أدرك أدورنو بحس مأساوي عميق **أن** حقيقة العمل الفني أو الجمالي نقدية، وهذا ما يظهر بجلاء حسب أدورنو في الأعمال الأدبية التي تنطوي على أبعاد نقدية، مثل ما نجد لدى "فرانز كافكا" الذي يقول عنه في "النظرية الجمالية": "إن قوة عمل "كافكا" الفني تكمن في موقفه وفي شعوره السلبي الناقد للواقع القائم".

وهكذا، فإن الفن الحقيقي في نظر أدورنو هو ذلك الفن الذي لا يخضع لقوانين وقواعد الواقع القائم بحيث يبقى محتفظا باستقلاله وبمنطقه الداخلي الخاص وبقدرته النقدية.[1]

ويرى روديجر بوبنر": أن أدورنو "قد استحضر العمل الفني لمساعدة النظرية النقدية على الخروج من عجزها، ما دامت لا تستطيع بمقولاتها أن تفسد السحر الإيديولوجي الذي وقعت في أسره. فالوهم الجمالي هو الوهم الوحيد الذي لا يستطيع الكذب، لأنه منذ البداية لا يتظاهر بأنه شيء آخر"، ولهذا يعتقد أدورنو أن الأمل يكمن في النهاية في عالم الوهم الجميل، عالم الفن، وعلى الفلسفة أن تتبع آراء الفن، ذلك لأن الحقيقة المتحررة من أيديولوجيا الواقع تظل يوتوبيا، والفن هو الذي يستطيع استشراف عالم الحلم من فعل التخييل، "فالفن عن طريق خلقه لعالم وهمي يمكن أن يعدنا بالتحرر من وهم الواقع".[2]

[1] المرجع نفسه، ص: 101.

[2] بسطاويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 123.

ومن جهته رأي هوركهايمر أن الفن كما نعرفه غدا مهما في حقبة الفردانية الحديثة، وأن بمقدور الأفراد أن يتعرفوا أنفسهم بوصفهم أفرادا في الفن، على الأقل بالقدر الذي لم يخضعوا فيه لما يجري عموما من تسطيح التجارب والمساواة بينها وبالقدر الذي تظل فيه ارتكاساتهم بعيدة عن تلك الارتكاسات الآلية، الميكانيكية التي تتطلبها صناعات الثقافة. وقد أعلن هوركهايمر أن الفن الأصيل هو فن "يقاوم الجراحة التجميلية التي تجريها المنظومة الاقتصادية السائدة التي تصيب البشر جميعا في نموذج واحد". أما شرعية الفن الأصيل فتكمن في قدرته على الاحتفاظ بقدر من الاستقلال عن الوضع القائم، بحيث يجد الفرد نفسه في هذا الفضاء (الاستعماري) فالفن المستقل، بخلاف الثقافة الجماهيرية التي تعبر مباشرة عن عالم الرأسمالية المسلع، ينطوي على عنصر مقاومة متأصلة فيه، فهو يمثل تحديا للوضع القائم.[1]

غير ان تدهور الفن وانحطاطه لا يقتصر على الصناعة الثقافية التي حولت الأعمال الفنية إلى بضائع وسلع تجارية و الاستهلاكية عبر الدور المهيمن للمؤسسات الثقافية ووسائل الإعلام الاستراتيجيات التواصلية والأثر الحاسم للأنماط التي أصبح بإمكانها أن تغير كثيرا العلاقة التي نقيمها منذ قرون مع الفن والأعمال الفنية. والتي أفضت إلى إضعاف القوة النقدية والنافية للفن، وإنما ترجع أيضا حسب أدورنو إلى محاولة الإستطيقا الماركسية الأرثودوكسية معاملة الفن كايدولوجيا من حيث أنه يدخل في إطار البنية الفوقية التي هي انعكاس للبنية الاقتصادية، أو ما يسمى في الأدبيات الماركسية عموما "الأساس" الاقتصادي أو "البنية التحتية"، و أنه من واجب الفنان من منظور هذه الجمالية أن يعبر عن مصالح الطبقة العاملة وحجاتها، واعتبرت أن الفن الأصيل و الحقيقي هو الفن المعبر عن هذه الطبقة، ولهذا من واجب الفنان الملتزم القيام بوظيفته الاجتماعية. ومن داخل الماركسية نفسها حاول أدورنو أن يعيد النظر في هذا الموقف من الفن والذي كانت له عواقب وخيمة على الإستطيقا التي لا يمكن حصرها في إطار طبقي محدود أو فيما يسمى بالتصور البروليتاري للعالم الذي يرى أن الفن "يعكس" الواقع الاجتماعي

[1] آلن هاو، النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت، مصدر سابق، ص: 69.

الموضوعي. وليس من شك أنه تصور واضح التهافت كما يرى أدورنو لأنه يشير إلى علاقة آلية بين الفن والواقع الاجتماعي، كما لو كان الفن أشبه بالمرآة أو الصورة الفوتوغرافية، أي مجرد تسجيل جامد لما يحدث في الخارج. في حين أن الفن لا يعكس الواقع بل إنه[1] يشهد على أن يكون هذا الواقع شيئا أخر مغاير لما هو قائم. فالأعمال الفنية –كما يرى أدورنو– لا تنتقد الواقع بتقديمه في صورة واقعية من خلال التركيز على الطابع التشخيصي لموضوعه أو مضمونه. لهذا السبب انتقد أدورنو تلك الأعمال الفنية التي ادعت التعبير عن مضمون سياسي محدد وغرقت في الدعاية. وإذا أعاد العمل الفني النظر في الواقع، وإذا أثر بصورة فعالة على الجمهور بالمعنى المأمول فإن الفضل في ذلك يرجع إلى شكله غير الاعتيادي: شكل فاقد لبنيته ومفكك وخال من كل حقيقة فلسفية. إن لوحة غيرنيكا Guernica لبابلو بيكاسو Pablo Picassoهي على العكس من أي صورة فوتوغرافية واقعية تمثل مشهد مجزرة. ولكن ومع ذلك فإن تنديدها بنظام فرانكو ليس أقل حدة. والحق أن الجمهوريين الإسبان ليسوا على صواب إذ اعتقدوا بأن التفككات الشكلية تشوه حقا اللوحة الفنية وتقلل من أثرها النقدي. إن هذه الردود تبين فقط – في نظر أدورنو– إن التمييز الشهير بين الشكل والمضمون لا يكتسي أهمية كبيرة: فالشكل هو أيضا مضمون. ففي الماضي، وحتى في الحاضر أيضا، كان الشكل مكونا أساسيا للمظهر الجميل La belle apparence. وكان يحوّل ويصعَد المشاهد الأكثر بشاعة باسم جمال الفن La beauté de l’art ولعب أيضا دورا في التصالح بين الجمهور والعالم. غير أن الشكل تخلى عن هذا الدور في اللحظة التاريخية التي أصبحت فيها الحياة مشوهة. ولكن ومع ذلك، يتعين أن[2] ينطلق العمل الاستيطيقي والفني من الحياة الاجتماعية لا أن يبقى سجين المنظورات الميتافيزيقية والأنطولوجية التي سجنته في أطرها لأن الفن يكشف عن زيف وضعية العالم الاجتماعي والتاريخي، ومن هنا لا يمكن للفن أن يكتسي أي معنى أو حقيقة إلا عندما يرتبط

[1] د.كمال بومنير، **دراسات في الفكر النقدي المعاصر من فلتر بنيامين إلى نانسي فرازر**، (الجزائر، دار الخلدونية ، 2017) ص: 47.

[2] د.كمال بومنير، **دراسات في الفكر النقدي المعاصر من فلتر بنيامين إلى نانسي فرازر**، مرجع سابق، ص: 48.

بالوضع الاجتماعي للإنسان ويعبر عن تناقضاته، وذلك لأن مضمون الحقيقة هو مضمون تاريخي. كما يقول أدورنو في كتابه نظرية استطيقية.

هذا، ويؤكد أدورنو دور العمل الفني يكون بمقتضى شكله لأن هذا العمل يتمتع بمقدار واسع من الاستقلالية عن الواقع الاجتماعي القائم، وبحكم هذه الاستقلالية يقف الفن موقف المعارضة والنقد تجاه هذا الواقع، وفي الوقت نفسه يتجاوزه. تأخذ الأعمال الفنية طابعا جميلا حينما تعارض الوجود الخالص. وهذا ما يفسر لنا لماذا اتسم الجمال –من خلال نزعته التاريخية– بالطابع الشكلي. لذلك كان لزاما على الفن أن يتخذ موقفا نقديا تجاه المواقف الحتمية والدوغماتية نظرا لطابعه المتفرد والمستقل عن الواقع القائم من خلال الشكل الفني نفسه. غير أن هذا الشكل حسب أدورنو ليس مجرد قوة ابتكار ذاتية أو بحث عن أسلوب ما، أي لا يختزل في الطابع الذاتي الذي يخلق أو يبدع الآثار الفنية مثلما هو عليه الحال في الجمالية الكانطية باعتبارها جمالية ذاتية بحكم أن الذات نفسها هي شرط إمكان قيام الجمالية نفسها. إن الشكل حسب أدورنو هو تحويل للمضمون نفسه، لهذا لا يكون العمل الفني حقيقيا أو أصيلا بحكم مضمونه أو اشتماله على تمثيل صحيح لما هو قائم وإنما لأن المضمون يتم تحويله إلى شكل لأنه يرتبط من المنظور الاستيطيقي بالجانب الحسي الذي يتجسد فيه مضمون العمل الفني، سواء أكان شعرا أو لوحة فنية أو قطعة موسيقية. والحق أن الشكل متميز عما تم تشكيله. وإذا كان الأمر كذلك فهو جوهر العمل الفني نفسه لأن الشكل هو الذي هو الذي يضم العناصر التي يضم العناصر التي تسمح بتنظيم هذا العمل ككلية تحمل معنى ما. وهذا ما يدفعنا للقول بأن العمل الفني يتمتع بمقتضى شكله بقدر واسع من الاستقلالية التي يتمتع بها والتي لا تنتج وعيا زائفا أو مجرد وهم بل ينتج بالأحرى وعيا نقديا أو على حد تعبير أدورنو يمثل الفن احتجاجا ضد وضع اجتماعي يعتبره كل فرد معاديا، غريبا، باردا، خانقا (...) ومن خلال هذا الاحتجاج يعبر الفن عن الحلم بعالم يمكن أن يكون مغايرا عن ما هو سائد، وبهذا المعنى يكون الفن مضادا للامتثال للواقع

الزائف، لأن الفن يعارض وينتقد الوضع[1]القائم وزيفه، كما أنه يبدع أنماطا جديدة من الحياة الاجتماعية، ويتيح للإنسان التطلع إلى آفاق جديدة في محاولة مواجهة ما هو قائم. وقد ميز أدورنو بين ثلاثة مستويات من الفن:

– الفن الكلاسيكي: الذي قام على إنتاج صور ومظاهر كانت خاضعة للايدولوجيا الدينية والسياسية في هذه الأعمال الفنية نفسها.

–الفن الحديث: الذي أخد طابعا تقنيا أو تكنولوجيا، والموجه وفق توجهات الصناعة الثقافية والمطالب الاستهلاكية والقيم التبادلية التي أحكمت قبضتها على المجال الفني والمؤسسات الثقافية.

– الفن المستقل: بذاته والرافض للانخراط في الايديلوجيات القائمة والاندماج في الأنظمة القائمة محتفظا بذلك على قوته السالبة والرافضة لكل أشكال القهر والسيطرة التي تمارس باسم الأيديولوجيا أو التكنولوجيا، بالشكل الذي يؤهله للقيام بوظيفته النقدية المؤثرة على الواقع.[2]

يمكن القول أن التحليل النقدي يجد في ميدان الجماليات امتحان حقيقته: وبالواقع يمثل الفن ظاهرة ملموسة تتكشف فيها الثقافة في تجاذبها، فهو في آن معا انعكاس لبربرية تعمل في الحضارة (بفضل مبدأ الهيمنة) و"الوعد بالسعادة"، إنه إذن "متنفس" من الهيمنة، ويفهم أن تجد النظرية النقدية ميدانا حساسا يمكنها أن تعرف فيه تأثيرها الخاص ونمط تدخلها في السيرورة الثقافية. ويفهم بالترابط مع ذلك أن تكرر النظرية النقدية، في هذا المجال، استراتيجيتها بعدم الحكم لأمر واحد من موقفين جماليين معروفين جيدا: الموقف الذي يقلص الفن إلى مجرد انعكاس بسيط للواقع الاجتماعي، والموقف الذي يرى الفن وسيلة هروب غامضة. ترفض، في الحالة الأولى، مقدرة الفن النقدية كنوع خاص، وفي الحالة الأخرى، يستعمل الفن لتلوين البربرية

[1] د.كمال بومنير، دراسات في الفكر النقدي المعاصر من فلتر بنيامين إلى نانسي فرازر، مرجع سابق، ص ص: 49، 50.

[2] المرجع نفسه، ص: 51.

الاجتماعية باللون الزهري، التي تستمر مع ذلك. كذلك تبتعد الجمالية الفرانكفورتية في آن معا عن مفهوم الأدب "الملتزم" اللينيني، والجافنوفي، بالأحرى[1] "للواقعية الاشتراكية" وعن جمالية برجوازية متسامية، تلتجئ إلى مجانية "الفن للفن" لا بل إلى جمالية تعبيرية.

ولكي نتحضر لفهم خطوط القوة الجمالية الفرانكفورتية، يجب التفكير إذا وفي آن معا، بالتأكيد على تبعية الفن بالنسبة للجدلية الاجتماعية والتأكيد على تبعية الفن بالنسبة للجدلية الاجتماعية والتأكيد على امتياز نقدي، كأنما الفن يشكل في الوقت نفسه عارضا للمرض ودواء له. وتبعا لعبارات أدورنو الواضحة: "**لقد كان الفن...دائما ويبقى قوة للاحتجاج الإنساني ضد قمع المؤسسات التي تمثل الهيمنة الاستبدادية والدينية وهيمنات أخرى، مع عكسه، بطبيعة الحال، لفحواها الموضوعي**". والسؤال النقدي للفن هو بمعرفة كيف يكون الفن ممكنا، بصفته "قوة احتجاج" ضد الهيمنة في الثقافة، مع أنه لا يمكنه الامتناع عن عكس "الفحوى الموضوعي" لهذه الهيمنة. ويمكن تمثله بشكل ملموس عندما يلاحظ أن مصير الفن سيمح بقراءة قصدية الحضارة (بمعنى Kultur ــ ثقافة)، لقد ألغت "الثقافة الإيجابية" التي يتكلم عنها ماركيوز، "بفصلها" عن الحضارة "العالم الروحاني والأخلاقي بصفته يشكل مجالا مستقلا من القيم"، ألغت الوظيفة الجمالية. وأكبر مؤشر على ذلك هو هو تفوق قيم التقشف على قيم السعادة التي يشجعها الفن.[2]

2) الموسيقى في زمن الصناعة الثقافية:

وأفضل مثال سيسمح لنا بتحيين هذا النقد الجمالي هو الموسيقى، فالمتتبع لأعمال أدورنو سيلاحظ من دون شك أن الموسيقى تحتل مكانة مركزية في فكره الفلسفي

[1] بول لوران آسون، **مدرسة فرانكفورت**، تـ: د.سعاد حرب، (بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2005)، ط 2، ص: 123

[2] المصدر نفسه، ص: 124.

النقدي، باعتبارها منبع احتجاج ونقد وأداة للانفلات من العقل الأداتي الذي أصبح يكرس التشيؤ والسيطرة الكلية والهيمنة على الناس بصورة شاملة من خلال المؤسسات الاقتصادية والسياسية والإدارية والإعلاية التي ارتبطت وظيفيا بالعقل الأداتي. ولهذا تعتبر الموسيقى عنده خلاصا[1] من هذا الوضع المأسوي الذي يعيشه هؤلاء الناس في زمن الحداثة.

غير أن العقل الأداتي اكتسح كل مجالات النشاط الإنساني ــ بما في ذلك النشاط الفني الموسيقي ــ ضمن ما يسمى بالصناعة الثقافية التي تروج عبر وسائل الإعلام والاتصال والدعاية، من إذاعة وتلفزيون وسينما وصحافة، التي أفرغت من الموسيقى من وظيفتها ومضمونها الحقيقي، وحولتها إلى مجرد بضاعة ووسيلة تسلية أو أداة تأثير في الناس والتلاعب بهم وبعقولهم، ومجال للاستهلاك المتعي الذي يصل أحيانا إلى مستوى استثارة غرائزهم الجنسية ونزعاتهم العنيفة قصد تشكيل إنسان نمطي ودمجه في النسق الاجتماعي العام وفق التوجيه الذي تحدده المؤسسات الاقتصادية والسياسية والثقافية القائمة ومعقولياتها الأداتية، مروجة لما يسميه أدورنو بالخداع الجماعي، لأن الصناعة الثقافية في نظره آلة جبارة وجهاز تسلطي ما يفتأ يصنع الأوهام وينشر النسخ ويشيع التنميط في المنتوجات الثقافية وبذلك تكشف الوجه القمعي للمجتمع الحديث حيث يتساوى فيه كل شيء بكل شيء، وفي نهاية المطاف تصل الصناعة الثقافية إلى توحيد منتجاتها وتنميطها وتسطيحها إلى الحد الذي تبتذل ذوق الجماهير وتبلد شعورها وتزيف وعيها، فلا تقدم إشباعا إلا ويعقبه إحباط، ولا متعة إلا ويليها قمع.[2]

[1] د.كمال بومنير، **مقاربات فلسفية في الجماليات والتأويل والنقد**، (الجزائر، دار ميم للنشر، 2022)، ط1، ص: 115.

[2] د.كمال بومنير، مقاربات فلسفية في الجماليات والتأويل والنقد، مرجع سابق، ص: 116.

لا يمكن فصل الموسيقى عن تطورات المجتمع، لأن الظواهر الثقافية دائمًا ما تكون مدرجة في مجموعة اجتماعية واحدة، وهذا يشمل التحولات الاقتصادية والطرق التي يتم فيها تنظيم الاقتصاد الرأسمالي، وبالتالي نوع الأفراد الذين يشكلون فترة زمنية معينة، ولا يمكننا أن نعتبر إنتاج الصناعة الثقافية المصنع بشكل مستقل من دون ربطه بالتطورات المعاصرة المنحدرة من الحركات الثقافية الرائدة. لذا، لفهم منتجات الموسيقى التجارية، من الضروري إجراء فحص لخصائصها الجمالية التي ترتبط بالموسيقى الجادة.[1]

لقد أصبح الحفل الموسيقي مجرد أداة للتأثير الأيديولوجي على الناس والترويج للقيم الاستهلاكية والتجارية، مما أفقده أصالته وحقيقته، فأصبح شيئا يقصد يقصد به الاستمتاع السطحي والتسلية في أوقات الفراغ. بناء على هذا يمكننا القول بأن الصناعة الثقافية حولت الأعمال الفنية الموسيقية إلى بضائع وسلع تجارية واستهلاكية كانت سببا رئيسيا في تدهورها وانحطاطها وإضعاف قوتها النقدية والنافية عبر الدور المهيمن للمؤسسات الثقافية ووسائل الإعلام والدعاية.[2]

في كتاب أدورنو عن "فلسفة الموسيقى الحديثة" يقدم عرضا جدليا ــ مستفيدا من منهج (هيجل) والموسيقار (شونبرج)، فالثورة اللانغمية لهذا الموسيقار قد نشأت في سياق تاريخي، يؤدي فيه صبغ الثقافة بالصبغة التجارية إلى القضاء على قدرة المستمع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسيكي، ولذا فإن الإستقلال التجاري للتقنيات الفنية في: "السينما، والإعلانات، والموسيقى الجماهيرية"، تدفع المؤلف الموسيقى إلى انتاج موسيقى مبعثرة مجزأة للقواعد الأساسية للغة الموسيقية

[1] Olivier Voirol, RETOUR SUR L'INDUSTRIE CULTURELLE, p: 139

[2] د.كمال بومنير، مقاربات فلسفية في الجماليات والتأويل والنقد، مرجع سابق، ص: 117.

(النغمية) نفسها، فأصبح كل صوت فردي مفصولا عن غيره، لا يكتسب معنى من السياق المحيط به. ويصف أدورنو مضمون هذه الموسيقى اللانغمية بلغة التحليل النفسي، ويقدم تحليلا نفسيا لها، فالنغمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة عن "اللاوعي"، ويرتبط الشكل الجديد بافتقاد الفرد للتحكم الواعي في المجتمع المعاصر، وتهرب موسيقى "شونبرج" من الرقيب، بمعنى أنها تتخلص من رقابة التعقل الكلاسيكي، إذ تسمح بالتعبير عن البواعث اللاواعية العنيفة، التي لا يقبلها العقل، ومع ذلك فإن هذه اللانغمية الجذرية" تنطوي على بذور تطور جديد هو "السلم الإثنى عشر" للنغمات، في عالم من الموسيقى الراسخة.[1] وهذا هو مغزى نقاشات أدورنو حول دور موسيقى شونبرج ذات الإثنى عشر صوتا...والتي قد تكون تضحي ببعض الذاتية وتسمح بإبطال الكلشيهات التي تعمل بواسطتها إعادة إنتاج الأديولوجيا، في الموسيقى الشعبية.[2]

وقد لاحظ أدورنو أن الموسيقى في زمن الصناعة الثقافية التي غزت كل المجالات الفنية وأضفت عليها طابعا سلعيا، وخاصة موسيقى الجاز Jazz التي تحولت في ظل هذه الصناعة القافية إلى مجرد بضاعة استهلاكية، وبالتالي تم إدماجها في هذه الصناعة ولم نعد نحصل سوى على فن خفيف ومبتذل وإثباتي. وبفقدان الفن لقوة النفي والسلب، ولأسلوب التنافر والتوتر، يتماهى مع الوضع القائم ويصير نسخة باهتة له. فالأسلوب وحده يسمح للفن الحقيقي بالتعالي على الواقع، ولكن ليس بغرض إرساء انسجام زائف بين الكلي والجزئي، بين العام والخاص. ففيما يعرض الفن الجاد ذاته للفشل والإخفاق في سعيه نحو التطابق، يربأ الفن الحقيقي بنفسه عن هذه المخاطرة، ويكتفي بالاستنساخ ما هو كائن، وتقليد ما هو متطابق.

[1] حشلوف محمد العابد، البعد الإنساني للنظرية الجمالية عند (ثيودور أدورنو)، مرجع سابق، ص: 7.

[2] بول لوران آسون، مدرسة فرانكفورت، مصدر سابق، ص: 125.

وهذا على الرغم أن الفن الحقيقي والأصيل في نظر أدورنو يتسم بالطابع الاحتجاجي والنقدي اتجاه الوضع القائم، بخلاف الفن تم إدماجه في منظومة الصناعة الثقافية الذي يكتفي بالتعبير عن الوضع القائم. والحال أن ما يبديه الفن المستقل من التحدي ليس مجرد سخط واحتجاج على العصر، أو إعلان وقوف مع هذا أوضد ذاك، فلو كان الأمر كذلك لكانت الطبيعة التي تتسم بها الموسيقى قد حرمتها من أن تكون فنا. وما يعنى به أدورنو هو الكيفيه التي يتخد بها شكل العمل الفني مواقف معينة بالعلاقة مع المجتمع، وعلى سبيل المثال موسيقى "شونبرج" المتنافرة، اللامقامية تمثل تحديا "للقرارات" التي يفرضها على نحو معياري معتمد الموسيقى الكلاسيكية وناموسها المكرس. فهي تقاوم الميل إلى تشييئ القرارات الموسيقية وبلوغ التناغم، وبفعله هذا فإن "شونبرج" يقاوم موسيقيا ميل المجتمع إلى تشييئ القرارات الزائفة ويكرر تحدي النظرية[1] النقدية ذلك الانسجام أو التناغم الزائف الذي يحققه المجتمع من خلال الثراء والوفرة، ومن المعلوم أن أدورنو اعتبر عدم توافق الألحان لدى شونبرج هو في الواقع تجلً، غير واعي، للسيرورة الاجتماعية: لقد انتقدت قطع شونبرج الموسيقية، من خلال رفضها للمعايير المعتمدة وللإذعان العام، الوعي المستلب والطابع الفيتيشي للموسيقى منظورا إليها كسلعة، وهي تكشف من خلال ذلك التناقضات الاجتماعية الحقيقية وتندرج ضمن تجاوز للفن البرجوازي.[2]

وليس صدفة أن يوحي انتشار وسائل الاتصال لأدورنو، وبالأخص خلال الفترة الأمريكية، بنقد لنمط الدعاية الإذاعية. حتى الجاز بذاته يبدو كشكل من أشكال التقنية استقالة الجمالية، نظرا للحماس الغريزي الذي يعود الأذن عليه.[3] فالطابع

[1] د. كمال بومنير، مقاربات فلسفية في الجماليات والتأول والنقد، مرجع سابق، ص: 128.

[2] نفس المرجع، ص: 129.

[3] بول لوران آسون، مدرسة فرانكفورت، مصدر سابق، ص: 125.

اللحني المرتجل والتلقائي لموسيقى الجاز يكمن ــ بحسب ما يبدو ــ في الطابع غير المتوقع للإيقاع حاد النبر الذي يكشف لنا ــ بطبيعة الحال ــ أن هذه الوسيقى ليست في آخر المطاف ــ في ظل هذه الشروط ــ سوى بضاعة. من المعلوم أن مسألة الإيقاع كانت تكتسي أهمية كبيرة فيما يخص مقاربة موسيقى الجاز لدى أدورنو لأن هذه الموسيقى تمزج في نظره البنية اللحنية والنغمية والميزانية (الخاصة بالميزان المتعلقة بطريقة التقطيع الزمني لقطعة موسيقية بطريقة منتظمة) والشكلية الأكثر أولية فيما يخص التسلسل الموسيقي المركب من ضروب إيقاعية مخلة بالنظام الموسيقي، ولكن من دون إعادة طرح ثانية وحدة الإيقاع القاعدية، ضمن هذا السياق يعتقد أدورنو أن هذا الطابع أدورنو أن هذا الطابع الإيقاعي المميز لموسيقى الجاز، وخاصة في شكلها الموسمى بالسوينغ Swing، الذي انتشر في الثلاثينيات من القرن العشرين[1] في الولايات المتحدة الأمريكية، المتميز بإيقاعات تجعل المستمع يرغب في الرقص. ولكن هذه الإيقاعات الموسيقية في مثل هذا النوع من الموسيقى لا تأتي بالجديد بالمقارنة مع الموسيقى العالمة التي يتم ممارستها وفق التقليد الفني الموسيقي. وبخصوص هذه النقطة بالذات يعتقد أدورنو أن موسيقى الجاز لم تضف شيئا جديدا ولم تقدم أي جديد فيما يخص الجانب المتعلق بالإيقاع، فالرغبة في الاستماع إلى موسيقى الجاز على المستوى الجماهيري والإقبال على استهلاكها كان مرتبطا من دون شك بالوضع الاقتصادي والاجتماعي والإقبال على استهلاكها كان مرتبط من دون شك بالوضع الاقتصادي والاجتماعي الذي كانت تعيشه هذه الجماهير، وبتلك المعاناة اليومية التي كانت تدفعهم إلى البحث عن ملاذ قصد الهروب من هذا الوضع المؤلم، وها ما يفسر لنا حسب أدورنو ذلك الإنتشار الواسع الذي عرفته موسيقى الجاز والتي أصبحت مجرد

[1] د. كمال بومنير، مقاربات فلسفية في الجماليات والتأول والنقد، مرجع سابق ص: 131

بضاعة متداولة بين الجماهير، تقوم على تكرار الألحان وتكرسها بصورة باهتة ولكن مع ذلك تبقى خالية من كل إبداع موسيقي أصيل.[1]

ويميز أدورنو بين نمطين من الموسيقى: النمط الأول يتمثل في موسيقى(الجاز على وجه الخصوص) التي أخدت طابعا تقنيا أو تكنولوجيا، والمرتبطة بتوجهات الصناعة[2] الثقافية والمطالب الاستهلاكية والقيم التبادلية التي أحكمت قبضتها على المجال الفني والمؤسسات الثقافية. أما النمط الثاني فيتمثل فيما يسمى بالموسيقى المستقلة والرافضة للانخراط والاندماج والأنظمة القائمة ومؤسساتها، محتفظة بذلك على قوتها السالبة بالشكل الذي يؤهلها للقيام بوظيفتها النقدية بغية تغيير الوضع القائم. إلا أنه من الأكيد أيضا أن الدمج الإلزامي للفن التقليدي في النسق التجاري يمده بحجة، حسب أدورنو، للدفاع عن أعمال الطليعة، بما فيها الأعمال الصعبة ظاهرا، هذه الأعمال الصعبة، بالطبع، إلا أن لها فائدة، بأي حال، وهي مقاومتها للتصفية ـــ بأسعار رخيصة ـــ التي تجربها الصناعة الثقافية. وتحظى هذه الأعمال، حسب أدورنو، بحماية من أي استيعاب ممكن لها، ما يجعلها حافظة لقوتها النقدية اتجاه المجتمع.[3]

من خلال ما تطرقنا له، يمكننا الخروج بخلاصة مفادها أن أدورنو وهوركهايمر في سياق مقاومة أزمة التقنية والعلوم الوضعية بمختلف أشكالها وتتمة للمشروع النقدي الذي تبنته (مدرسة فرانكفورت) بشكل عام، قد كانت لهم وجهتهم الفكرية النقدية من منظور جمالي، الذي رأوا فيه خاصية التمرد والتحرر من قيود العمومية والشمولية وحتى الكمية التي تولدت عن العلوم الوضعية والأنظمة الاقتصادية والسياسية التي

[1] د. كمال بومنير، مقاربات فلسفية في الجماليات والتأول والنقد، مرجع سابق، ص: 132.

[2] المرجع نفسه، ص: 141.

[3] المرجع نفسه، ص: 142.

أثرت بالسلب على الجانب الثقافي حسبهم، ومنه كانت محاولة كل من أدورنو وهوركهايمر هو رد الاعتبار إلى الذات التي غيبت في ظل الفكر الشمولي المفروض من النزعة الوضعية للعلوم والأنظمة الاقتصادية، والسياسية، فالذات لها دورها ومركزيتها في هذا الوجود من حيث هي نقطة الانطلاق للبحث واستقصاء الأشياء والموضوعات بمختلف أنواعها، ومنه كان الفن هو السبيل الأمثل في فكر أدورنو وهوركهايمر لتجاوز أزمة التقنية، لما يتسم به من انفراد وتمرد على ما هو قائم، وخلق فضاء من شأنه أن يرد الاعتبار للعلاقات الإنسانية بمعناها الإنساني.

الفصل الثالث

الصناعة الثقافية وتزييف الواقع

تمهيد:

"إلى المؤمنون بالواقع: أيتها السذاجة المقدسة! يا له من تبسيط وتزييف غريب يعيش فيه الإنسان! فما إن يفتح المرء عينيه ليبصر هذه الأعجوبة حتى لا يعود للعجب من نهاية! كم جعلنا كل شيء من حولنا باهرا وحرا، خفيفا وبسيطا! وكم برعنا في إفلات حواسنا على كل ما هو سطحي وفي تزويد فكرنا برغبة إلهية في البهلوة وفساد الاستدلال!"

ف.نيتشه، "ما وراء الخير والشر"[1]

"في العالم المقلوب واقعيا رأسا على عقب، يكون ما هو حقيقي لحظة من لحظات ما هو زائف"

"جي ديبور"مجتمع الاستعراض"[2]

يقول غوستاف لوبون* (1841-1931) في كتابه "اختلال التوازن العالمي" : **"إن حياة المجتمع الحديث تنتسب إلى عالمين عالم واقعي، وعالم غير واقعي"**

فأما العالم الأول: فهو عالم العلم وتطبيقاته، وهو عالم تشع من هياكله وأركانه التي يتألف منها أنوار ساطعة تبهر الأنظار، وتخطف الأبصار، وتلك هي اشعة الوفاق والوئام الحقيقة المحضة الناصعة.

---

[1] فريدريش نيتشه، **ما وراء الخير والشر تباشير فلسفة للمستقبل**، تـ: جزيلا فالور حجار، مراجعة: موسى وهبة، (لبنان، دار الفارابي، 2003)، ط: 1، ص: 51.

[2] جي ديبور، مجتمع الاستعراض، مصدر سابق، ص : 10

*غوستاف لوبون (1841-1931): مؤسس "علم النفس الجماهيري"، وكان ذا روح موسوعية، من حيث البحث والمعرفة، وقد كتب في العديد من المجالات والفروع العلمية، من أهم مؤلفاته: حضارة العرب، القوانين النفسية لتطور الشعوب، الأراء والعقائد.

أمـــا العـــالم الآخـــر: فهـو هـذا المسـرح المظلـم، الـذي تتمثـل[1] عليـه الحيـاة السياسـية الاجتماعيـة، والهياكـل المتداعيـة التـي يقـوم عليهـا بنـاء هـذا العـالم محاطـة بضـروب الأوهـام والأضـاليل والأغـراض، وهـو عرضـة لأن يتهـدم تهـدما لا صـلاح لـه بعـده إذا ما صار مسرحا لبعض الوقائع الهائلة".

إن كـان مـا قالـه "لوبـون" قبـل مـا يقـرب مـن مائـة عـام صـحيحا، فمتـى بـدأ المجتمـع ينفصـل عـن العـالم الـواقعي/ عـالم "الواقـع والحقيقـة"، إلـى عـالم الواقـع المزيـف الـذي يشـبه المسـرح المظلم؟ومـا هـي الأسـباب التـي أدت إلـى هـذا التحـول الـذي أصـاب المجتمع؟

وما هي الوسائل التي استخدمت في عملية التحول هذه؟

وكيف أصبح شكل الواقع في هذا المجتمع الجديد؟[2]

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 19.

[2] المرجع نفسه، ص: 20.

أ) المبحث الأول: العالم الافتراضي و الواقع المزيف

1) ضبط المفاهيم:

1ـ1) الواقـع: يعنـي "معرفـة الإنسـان بالحالـة التـي عليهـا الأشـياء التـي تحـيط بـه، وتقـوم بتشـكيل أفكـاره ومعتقداتـه، وبالتـالي تقـوم بتشـكيل رأي عنـد الفـرد أو المجتمـع"، ومن هنا: فالإنسان يظل أسيرا للوسيلة التي يتعرف بها على الأشياء.[1]

1ـ2) العالم الافتراضي:

إن كلمـة العـالم الافتراضـي أصـبحت تسـتخدم كثيـرا كمـرادف للشاشـة الزرقـاء TwitterFacebook &، إذ أن العـالم الافتراضـي هـو بـديل للعـالم الحقيقـي، ولـيس فقط للجانـب الاجتمـاعي كمـا هـو الحـال ب Twitter Facebook & اللـذين يصـلح أن يطلـق عليهمـا اسـم المجتمـع الافتراضـي، فالعـالم الافتراضـي أعـم وأشـمل مـن المجتمـع الافتراضـي، ففـي العـالم الافتراضـي هنـاك حيـاة كاملـة، بدايـة مـن مرحلـة الطفولـة مـرورا بالدراسةـ والعمـل، وامـتلاك المنشـآت، والاسـتثمار، والبيـع والشـراء، والزواج...الخ.[2]

والعـالم الافتراضـي هـو برنـامج ثلاثـي الأبعـاد يحـاكي العـالم والبيئـة مـن حولنـا، يتفاعـل فيـه المسـتخدمين فيمـا بيـنهم مشـكلين مـا يعـرف بالحيـاة الافتراضـية، هـذه العـوالم قـد تحـاكي العـالم الحقيقـي أو قـد تكـون خياليـة أو مثاليـة، وبشـكل عـام يـتم التوجـه نحـو هـذه العـوالم بصـفتها وسـيلة للعـب والتسـلية والترفيـه لمسـتخدم الأنترنـت، لكـن ذلـك لا يعنـي أنهـا تقتصـر فقـط علـى الألعـاب حيـث يتواجـد فيهـا مختلـف مـا تتخيلـه مـن

[1] المرجع نفسه، ص: 17.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 267.

احتياجات، علاقات تجارية، عملة افتراضية لها سعر صرف، علاقات اجتماعية واقتصادية وتجارية وكل ما هو موجود فعليا في الحياة الحقيقية.[1]

والحقيقة: إن العالم الافتراضي قد تطور تطورا مريبا الى حد بعيد جدا ، ولا أحد يشعر، ولا أحد يبدو مهتما: إننا الآن في مرحلة تشهد تحولا ليس في شكل المجتمع فحسب، بل في العالم نفسه!

و يقصد بالعالم: كل شكل للمحيط الخارجي الذي نعرفه، فنحن نتجه إلى حقبة جديدة، قد تبدأ مباشرة بعد أن ينقضي الجيل الذي اقترب أجله الذي شهد العالم كما هو، حقبة سيمكنك فيها أن تشاهد الناس يمشون من حولك أجسادا بلا روح، يخرجون لقضاء الأمور الضرورية في حياتهم، ولا يتلمسون أي شكل من أشكال التواصل الإنساني مكتمل الأدوات والعناصر، زمان ستكون فيه البيوت والمتنزهات والأماكن والمقاهي العامة يسودها الصمت، فكل قد أحنى جبهته مسلوبة روحه داخل الجهاز الذي يفتح له بوابة الحياة الموازية، فيه يلتقي بأصدقائة الذين يكونون مثله أو افتراضيين، وفيه يسافر ويتمتع بركوب أفخم السيارات والسكن في أرقى المناطق، وفيه يضحك ويتأثر ويبكي، ويحب ويكره، ويغضب ويفرح، وفيه يحقق كل ما لا يستطيع تحقيقه في العالم الحقيقي.[2]

وقد نشرت مجلة "Future Sciences" نتائج بحث أعده باحثون أمريكيون قسموا في إطاره "العوالم الافتراضية إلى ثلاثة فئات:

[1] وجدي محمد بركات، توفيق عبد المنعم توفيق، **الأطفال والعوالم الافتراضية..."آمال وأخطار"** (البحرين، مؤتمر الطفولة في عالم متغير، الجامعة البحرينية لتنمية الطفولة، 2009) ص: 4

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 268

– واقع افتراضي يخلق حالة من التواجد المكتمل: وفيه يتم إيهام المستخدم بأنه لا وجود للحاسوب والعالم الحقيقي، فلا يرى أو يشعر بأي شيء سوى هذا العالم المصنوع الذي يوجده الحاسوب ويتصرف داخله بحرية تامة، ويتم رؤية هذا العالم المصنوع بواسطة خوذة خاصة أو نظارات الكترونية كوسيلة إضافية لتجسيد الواقع الافتراضي وذلك من خلال ملامسة الأشياء التي يتم تجسيدها في هذا الواقع الخائلي ويضن أنها موجودة.

– واقع افتراضي محدود الوظيفة والمكان: ويستخدم هذا النظام لمحاكاة الأنظمة التي يصعب التواجد بقربها أو بداخلها، وتجسيد التفاعل معها لتعظيم فرص تفهم أدائها لوظائفها وينصب الاهتمام هنا عل محاكاة خواص أو جزيئات بعينها في الواقع الحقيقي، ومن أمثلة هذا الواقع محاكاة المباني، السيارات، الطائرات...الخ.

– العالم الافتراضي المبسط: حيث تكون رؤية العالم الافتراضي والتعامل معه عن طريق شاشة الحاسب الآلي (كالمواقع على شبكة الانترنت) أو أجهزة الألعاب الالكترونية.[1]

1ـ3) الواقع الافتراضي:

ترد كلمة "افتراضي" في الاستخدامات العادية للإشارة إلى انعدام الوجود التام، بينما تفترض كلمة "الواقع" إنجازا ماديا ووجودا ملموسا. ينضوى الواقعي تحت معنى "أنا أمسك به" بينما ينضوى "الافتراضي" تحتى معنى "ستحصل عليه" أو الوهم. وكلمة إفتراضي (Virtuel) بالفرنسية مشتقة من كلمة (Virtualis) في اللغة اللاتينية للعصور الوسطى، وهي بدورها مشتقة من (Virtualis) أي القوة والقدرة،

[1] وجدي محمد بركات، توفيق عبد المنعم توفيق، الأطفال والعوالم الافتراضية.."آمال وأخطار"، مرجع سابق، ص: 7.

ويطلق تعبير الافتراضي في الفلسفة المدرسية، على الشيء الموجود بالفعل. ويميل الافتراضي إلى أن يصبح فعليا من دون المرور، مع ذلك، بالتجسيد الفعلي أو الشكلي. فالشجرة موجودة افتراضيا في البذرة. ولا يتعارض الافتراضي من الناحية الفلسفية الدقيقة مع الحقيقي، لكنه يتعارض مع الفعلي : ما الافتراضية والفعلية إلا مجرد طريقتي وجود مختلفتين.[1]

وتكنولوجيا الواقع الافتراضي تمكن مستخدميها من بناء مشاهد وصياغة سيناريوهات أو عوالم افتراضية، وذلك من أجل محاكاة عالم الواقع، وإقامة عوالم خيالية أو مجازية لا وجود لها في دنيا الواقع، إنها عوالم وهمية تولدها الأرقام والرموز، ينغمس فيها المستخدم بفعل خداع الحواس، ومؤثرات التفاعل الآلية، ليمارس خبرات يصعب عليه ممارستها في عالمه الحقيقي، كأن يتدرب على قيادة الطائرات، أو يجوب الفضاء الخارجي أو يرحل زمنيا عبر العصور الجيولوجية، مفترضا حياة صناعية فيما ولى زمانه ةانقرض، كما فعل صاحب فيلم "حديقة الديناصورات" أو يتخذ من هذه العوالم الافتراضية حضانات معرفية يتعلم في ظلها من خلال التجربة والخطأ، دونما خوف أو قيد أو رقيب.[2]

1ـ 4) ثقافة الواقع الافتراضي: " Cyberculture"

هي الفضاء الثقافي الذي خلقته تكنولوجيا الحاسب، خاصة وسائل الاتصال الالكترونية التي تستخدم الحاسب، أي الأنترنت. فالثقافة الالكترونية هي ذلك الحشد الهائل من المعلومات الافتراضية، والأصوات والصور، والأفكار التي يمكن

[1] بير ليفي، **عالمنا الافتراضي ما هو وما علاقته بالواقع؟** تـ: رياض الحكال، مراجعة: منصور فرح ومحمد المومني، (التحرين، المنامة، 2018) ط:1، ص: 15

[2] وجدي محمد بركات، توفيق عبد المنعم توفيق، الأطفال والعوالم الافتراضية.."آمال وأخطار"، مرجع سابق، ص: 5.

الحصول عليها من الانترنت، وذلك كله إلى جانب جملة الممارسات، والاتجاهات، والقيم، وأساليب التفكير التي تتفاعل مع "الفضاء الالكتروني" وتمثل إحدى ثماره، والتي نجمت كلها عن الربط بين الحواسب على مستوى العالم كله. والملاحظ أن تفسير الفضاء الالكتروني وتحليله يتداخل إلى حد ملحوظ مع هموم الباحثين بشأن العلاقة بين الإنسانية وصور التكنولوجيا الأخرى، خاصة تعظيم القدرات الميكانيكية والوراثية للجسم البشري التي تجلت في شخصية السايبورج* وقد تم تناول مثل هذه الظواهر على نحو مكثف وبأسلوب نقدي في روايات الخيال العلمي، وتجدر الإشارة هنا إلى[1] أعمال وليام جيبسون التي تكتسي أهمية ملحوظة، خاصة لأن "جيسون" هو الذي صك مصطلح "الفضاء الالكتروني" ومصطلح "سيبربانك*" (الذي يرسم معالم هذا النوع الخاص الجديد من روايات الخيال العلمي).

إن الاهتمام التجاري بإمكانيات شبكة الأنترنت بلغ نقطة حاسمة في أواخر ثمانينات وأوائل تسعينات القرن الماضي، وذلك عندما طور "تيم بيرنرز" لبرامج النص الالكتروني المركب** التي كانت أساس تطوير الشبكة بحيث تغطي العالم كله. عندئذ أصبح من الممكن للأنترنت أن تتطور خارج نطاق سيطرة الحكومات وخارج مجال التعليم، وأخذت تلعب دورا محوريا متزايدا في المجال التجاري، ومجال التسلية وأشكال عديدة أخرى من التفاعل الاجتماعي. واتخذت الشبكة شكلها المميز

* السايبورغ Cyporg: هو الإنسان الذي اشتدت قواه الجسمانية –بفعل المعدات التكنولوجية– بحيث تجاوزت القدرات البشرية العادية. (أنظر كتاب: موسوعة النظرية النقدية، أندرو إدجار، بيتر سيدجويك، ص: 231)

[1] أندرو إدجار، بيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية النقدية**، ت: هناء الجوهري، مراجعة وتقديم، محمد الجوهري، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2006) ط 2، ص: 231.

* سايبربنك Cyperpunk: نوع من روايات الخيال العلمي التي تصور الثقافة المضادة –ذات الوجود الحضري– في عالم التكنولوجيا المتقدمة والواقع الافتراضي. (أنظر كتاب: موسوعة النظرية النقدية، أندرو إدجار، بيتر سيدجويك، ص: 232)

**النص الالكتروني المركب Hypertext: هو ذلك النص الذي يجمع بين لإحالات والأشكال والرسوم ويمثل أداة التعامل على الشبكة. (أنظر كتاب: موسوعة النظرية النقدية، أندرو إدجار، بيتر سيدجويك، ص: 232)

كساق أرضية شبيهة بالجذر[1] والانترنت بوضعها هذا أصبحت تدعوا مستخدمها إلى أن يتجاوز عن الأشكال الخطية (المستقيمة) في التفكير والبحث، وهي الأشكال التي هيمنت على الفكر الغربي ردحا طويلا من الزمن، فلم يعد التفكير يعرف الأشكال المركزية، وأصبح يتيح لمستخدم الشبكة أن يطور بنفسه ولنفسه، كل سبل الاتصال والانفصال عبر كم هائل من المعلومات، وقد خلقت شبكة الانترنت مواقف متطرفة من الحماس المحب ومن المخاوف العميقة، شأنها شأن أي نكنولوجيا جديدة. وتجلى الصدام بين هاذين الموقفين –ومازال– في سلسلة طويلة من المناقشات ذات ذات الطبيعة الأخلاقية والسياسية والثقافية.

وقد بدأت المخاوف الأولى من المخاطر التي تهدد الاستخدام الملائم للأنترنت (افتقاد هذا الاستخدام لأي قواعد أو أصول)، كشبكة واسعة من جانب جمهور عريض تغلب عليه الاعتبارات التجارية أحيانا بدأت تلقى بضلالها على الشبكة التي كانت في الأصل ذات طبيعة أكاديمية رفيعة. وعلى مستوى أكثر عمقا نجد الانترنت يثير ذعرا أخلاقيا من خلال إتاحته لكافة أشكال العرى والعنف، وتعكس تلك المناقشات مخاوف قديمة ربما نجدها تتردد في الكتاب العاشر من "جمهورية أفلاطون" بما عبرت عنه من مخاوف بشأن فنون المحاكاة، وتحديدا لكونها قد فهمت بوصفها إغراء خطير تهدد الفضائل التي تستدعيها تلك الفنون إلى الذهن.[2]

1ـ 5) المجتمع الافتراضي:

يعرف المجتمع الافتراضي على أنه: "جماعة من البشر تربطهم اهتمامات مشتركة، ولا تربطهم بالضرورة حدود جغرافية أو أواصر عرقية أو قبلية أو سياسية أو دينية،

[1] أندرو إدجار، بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية النقدية، مرجع سابق، ص:232.

[2] أندرو إدجار، بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية النقدية، مرجع سابق، ص: 233.

يتفاعلون عبر وسائل الاتصال ومواقع التواصل الاجتماعي الحديثة، ويطورون فيما بينهم شروط الانتساب إلى الجماعة، وقواعد الدخول والخروج، وآليات التعامل، والقواعد والأخلاقيات التي ينبغي مراعاتها". [1]

2) مراحل تطور المجتمع الافتراضي:

تسعى المجتمعات الافتراضية من خلال هذه المراحل إلى الشعور بالمجتمع أو الجماعة، وهذه المراحل:

الشعور بالانتماء على التأثير Influenc/Impac في تلك الجماعة أو المجتمع الافتراضي من خلال ردود الأفعال التي يتلقاها الفرد من بقية أعضاء الجماعة، أو أفراد المجتمع الافتراضي، وكذلك التأثر بما يحدث في ذلك المجتمع.

تبادل الدعم Support، وإشباع الحاجات النفسية والشعورية، والارتباط الوجداني بأفراد الجماعة من خلال تبادل التهاني، والتعازي، والمواساة، والنصيحة، وبطافات المعايدة، وما إلى ذلك.

الحضور والتواجد Availability، وهما نقيضا العزلة والغياب اللذين نتجا عن هيمنة القيم المادية، وانشغال الجميع بتأمين أسباب الحياة، فلا يتصور أن يبقى المرء طويلا في مجتمع افتراضي ليس فيه من يتواصل معه، لا يسمع فيه إلا صدى صوته، ومع ذلك، فإن الأمر ينتهي بالشعور بالتواجد في الافتراضي والعزلة عن الواقعي.

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 230.

الثقة Trust، لا يستطيع الفرد أن يشعر بالانتماء إلى[1] جماعة أو مجتمع لا يثق في أحد أفراده، ولا يشعر بالأمان فيه.

الخلفية المشتركة Common background تزداد قوة العلاقات الافتراضي كلما تأسست على خلفية مشتركة بفي العالم الواقعي.

هذه المراحل إذا كانت موجودة بالفعل في المجتمع الواقعي فمن الصعب أن نجد من مر بها على الحقيقة بالمجتمع الافتراضي لأن واقعه معرض لتزييف الحقائق وخلق للأوهام.[2]

3) الواقع الإفتراضي وتزييف الواقع:

يبدو أنه مع كل اكتشاف جديد في عالم تكنولوجيا الاتصالات يتم إعادة طرح الأسئلة نفسها: هل نحصل على تكنولوجيات جديدة للمتخيل أم نغوص في متخيلة التكنولوجيا؟ أو هل العالم الإفتراضي في طريقه إلى التحول إلى واقع أم أن الواقع هو الذي يسير نحو التلاشي؟ هنا لا بد من التوقف للتفكير: من يهمه أمر وجود واقع جلي (طالما أنه موجود حقا) وقابل للتحديد على وجه التأكيد (إذ أمكننا الحديث على هذا النحو) وبعبارة أخرى: من يخشى العالم الإفتراضي؟

تميل تقنيات المتخيل، هذه الفئة التي يمكن أن ندرج فيها السينما والتلفزيون والأنترنت، وما إلى ذلك، على نحو متزايد إلى تعزيز متخيل[3] للتكنولوجيا، أي فكرة عالم تهيمن عليه التكنولوجيا لدرجة خلق كائنات تعيش تبعية لأداة تكنولوجية

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 241.

[2] المرجع نفسه، ص: 242.

[3] فرانسيس جاكوب، جيل شنيدر، إيرينا مايستروتي، ماكس مور، هارفي فيشر، إيف ميشو، جيل بيبو وآخرون...،**الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده**، ترجمة محمد أسليم، (فاس، مطبعة بلال، 2019)، ص: 203

معينة. تقودنا تحليلات بوستمان نيل (Neil Postman) في هذا الاتجاه، عندما يبين السمات الديناميكية المميزة لانتقال مجتمع يستعمل التكنولوجيا إلى مجتمع تكون فيه التكنولوجيا نفسها، على العكس هي التي تشكله، فهو يحلل ثلاثة "أنواع من الثقافة":

في النوع الأول: يتم اختراع أدوات واستخدامها لحل مشكلة معينة وملحة،أو للحفاظ على العالم الرمزي للفن والسياسة والدين أوالطقوس. وعلى أية حال، فهذه الأدوات لا تمس كرامة الإنسان مباشرة أو سلامة الثقافة المحتضنة لهذه الابتكارات.

والنوع الثاني تكنوقراطي، وفيه لا يتم إذماج الأدوات في الثقافة، بل تهاجم هذه الأدوات الثقافة مباشرة، إذ تسعى إلى أن تصير هي الثقافة، نتيجة لذلك، فالتقاليد والعادات الاجتماعية والأساطير والسياسة والأديان تقاتل في سبيل إنقاد حياتها والهيمنة، في هذا السياق يتعايش الجانب التكنولوجي مع التقاليد في توتر معقد، تعمر التقاليد رغم تفوق التكنولوجيا.

أما ثالث مراحل هذا التطور الثقافي المحلل، فيطلق عليه اصطلاح التكنوبوليا (Technopoly) الذي يعني سيطرة التكنولوجيا على الثقافة والحضارة، ويتمثل في خضوع سائر أشكال الحياة الثقافية لسيادة التقنية[1] والتكنولوجيا. يتعلق الأمر هنا بنظام يبرر نفسه ذاتيا وينتج نفسه ذاتيا، وفيه تسود التكنولوجيا على المؤسسات والحياة الاجتماعية، لا يتعلق الأمر هنا فقط بدولة ثقافية، بل وكذلك بحالة نفسية، ويرى بوستمان أن التكنوبوليا هي تأليه التكنولوجيا، بمعنى أن الثقافة هنا لكي توجد فهي تحتاج إلى الحصول على نوع من الترخيص من لدن التكنولوجيا، تجد الثقافة

[1] فرانسيس جاكوب، جيل شنيدر، إيرينا مايستروتي، ماكس مور، هارفي فيشر، إيف ميشو، جيل بيبو وآخرون...،الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده، مرجع سابق، ص: 204

تحققها نفسه في التكنولوجيا وتتلقى الأوامر من التكنولوجيا، يتعلق الأمر بعالم يحل التطور التكنولوجي فيه محل التطور البشري، فنحن نعيش في عالم تم فيه استبدال فكرة الرفاهية نفسها بنتائج الفحص بالأشعة، نشعر بأننا بخير عندما يقول لنا الجهاز التكنولوجي أننا على ما يرام[1]!

لا مراء أن البشرية تدخل في عصر جديد من عصور الكائن يتبدل معه نمط الوجود وأساليب العيش بقدر ما يتغير نظام العالم ومنطق الأشياء. والوجه الأول والأبرز للتحول هو التغير في معطيات الخلق وأدواته وأساليبه، كما يتجسد ذلك في الإنتاج الإلكتروني من العلامات الضوئية والرسائل السيالة والصورر العابرة والنصوص الفائقة وسواها من المعلومات السيارة والمخلوقات الأثيرية شبه المادية، المتناهية في صغرها والجوالة أو[2] السابحة في الفضاء الكوني. إنه الواقع الافتراضي الذي تتيحه الثورة الرقمية والذي بات يتحكم بسير العالم بقدر ما أصبح نظام الأنظمة في العمل والإنتاج.[3] ولوسائل الإعلام والتكنولوجيا والشبكة العنكبوتية دور كبير في خلق الواقع الافتراضي، أو السيبراني، بحيث لم يعد للواقع أي حضور بقدر ما أصبح الافتراضي أكثر حضورا وأكثر قابلية للتصديق والثقة، وتتلاعب وسائل الإعلام بالأخبار ولا تقصد بذلك تشويهها، وقتل الواقع، إنما تهدف إلى خلق واقع بسيط، أكثر مصداقية يوهمنا بواقعيته فيغدو هو الواقع ذاته. وهنا

[1] فرانسيس جاكوب، جيل شنيدر، إيرينا مايستروتي، ماكس مور، هارفي فيشر، إيف ميشو، جيل بيبو وآخرون...،الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده، مرجع سابق، ص: 205

[2] على حرب، **العالم ومأزقه منطق الصدام ولغة التداول**، (المغرب، المركز الثقافي العربي، 2002) ط 1، ص: 105.

[3] نفس المرجع، ص: 106.

ينتقل الواقع من بيئته التقليدية التي كان يتميز بها، إلى منطق جديد يتميز به الوجود المعاصر، وهو العالم الافتراضي.[1]

أما الوجه الآخر للتحول هو التغير في إيقاع الزمن الذي أصبح بفعل ثورة المعلومات ومنظومات الاتصال زمنا فعليا يجري فيه البث من مكان إلى آخر بسرعة الضوء وبصورة فورية وطارئة. وهكذا تتدرج البشرية الآن في زمن آني متسارع، الأمر الذي يجعل المرء على عجلة من أمره أو في سبق دائم على نفسه بانتظار الجديد أو المتغير والمفاجئ من المعلومات والمعطيات، وعلى نحو يخربط الحسابات ويحمل على المراجعة الدائمة للخيارات والأولويات، وبالعمل المتواصل على تطوير الوسائل والأدوات. والتغيرفي الزمان هو في وجهة الآخر تغير في المكان، ذلك أن التبادل الرقمي بالزمن الفوري جعل الكائنات الافتراضية تجتاح المكان الذي تنفجر روابطه ويتقلص دوره، بقدر ما تطوى مسافته وتتآكل حدوده، الأمر الذي جعل البعض يقول إن الثورة الاتصالات تحول المكان إلى مجرد نقطة بقدر ما تتيح للمرء أن يتصل بمن يشاء في أي مكان أو وقت يشاء لكي يتبادل معه ما شاء من المعلومات. بهذا المعنى يتحول المكان من موطن مسيج إلى فضاء سبراني مفتوح لتدفق المعلومات بصورة متواصلة ومتنامية.[2]

إن العالم الافتراضي قد تطور تطورا مريبا إلى حد بعيد جدا، ولا أحد يشعر، أننا في مرحلة تشهد تحولا ليس في شكل المجتمع فحسب، بل في العالم نفسه، فنحن نتجه إلى حقبة جديدة، قد تبدأ مباشرة بعد أن ينقضي الجيل الذي اقترب أجله الذي شهد العالم كما هو، حقبة سيمكنك فيها أن تشاهد الناس يمشون من حولك أجسادا

[1] سوزان إدريس، **مشكلة الواقع الفائق عند جان بودريار**، (دمشق، مجلة جامعة دمشق للأدب والعلوم الإلأنسانية، المجلد 36، العدد 3، 2020) ص: 226.

[2] على حرب، العالم ومأزقه منطق الصدام ولغة التدوال، مرجع سابق، ص: 106

بـــلا أرواح، يخرجـــون للضـــروري مـــن حيـــاتهم، ولا يتلمســـون أي شـــكل مـــن أشـــكال التواصـــل الإنســـاني مكتمـــل الأدوات والعناصـــر،[1] ثمـــة عـــالم جديـــد أخـــد فـــي التشـــكل مؤلـف مـن الحسـابات الذكيـة والأدمغـة الآليـة بقـدر مـا تطغـى فيـه بـرامج المعلومـات وشـبكات الاتصـال، إنـه عـالم اصـطناعي بقـدر مـا هـو تقنـي، وهـو مشـهدي بقـدر مـا هـو إعلامـي، وهـو تواصـلي بقـدر مـا هـو آنـي، وهـو افتراضـي بقـدر مـا هـو أثيـري وشـبه واقعـي.[2] زمـان سـتكون فيـه البيـوت والمتنزهـات والأمـاكن والمقـاهي العامـة يسـودها الصـمت، فكـل قـد أحنـى جبهتـه مسـلوبة روحـه داخـل الجهـاز الـذي يفـتح لـه بوابـة الحيـاة الموازيـة، فيـه يلتقـي بأصـدقائه الـذين يكونـون مثلـه حقيقيـين أو افتراضـيين، وفيـه يسـافر ويتمتـع بركـوب أفخـم السـيارات، والسـكن فـي أرقـى المنـاطق، وفيـه يضـحك ويتـأثر ويبكـي، ويحـب ويكـره، ويغضـب ويفـرح، ويحقـق كـل مـا لا يسـتطيع تحقيقـه فـي العالم الحقيقي.[3]

هـذا النمـوذج للعـالم الافتراضـي يعـرف باسـم "Second life" الحيـاة البديلـة، إنـه لـيس مجتمعـا افتراضـيا، بـل هـو حيـاة كاملـة افتراضـية تـم بناؤهـا بتقنيـة عاليـة جـدا، تسـتطيع أن تحياهـا بالصـورة[4] التـي تختارهـا، فتختـار ـــ مـثلا ـــ جسـد رجـل أو امـرأة وتقـوم بتعديلـه، بـدءا مـن تصـفيفة الشـعر، انتهـاء بنـوع الحـذاء، أمـا عـن المكـان الـذي سـتعيش فيـه، فمـن الممكـن أن تعـيش فـي عـالم شـبيه بـالحقيقي، تمتلـك سـيارة، وتمشـي فـي شـوارع كالحقيقـة، أو مـن الممكـن أن تعـيش فـي عـالم فانتازيـا، فـوق السـحاب، أو جزيـرة مسـحورة، أو حتـى تكـون ملكـا لعـالم تحـت البحـار، أو تعـيش فـي العصـور

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 268.

[2] على حرب، العالم ومأزقه منطق الصدام ولغة التداول، مرجع سابق، ص: 107.

[3] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 268.

[4] المرجع نفسه، ص: 268.

الوسطى...إلخ.[1]إن غلبة الواقع الافتراضي على الواقعي والصناعي على الطبيعي، يظفي الطابع الهش والعابر أو المتغير والمتحرك على الأفكار والقيم والأعمال، فيفقد الأشياء ثباتها وصلابتها أو يزعزع أسسها وركائزها. الأمر الذي يخلق وضعا جديدا يشعر فيه الإنسان بفقدان الثقة، سواء من حيث موقعه وروابطه أو من حيث خياراته وتوجهاته.[2]

ويصل عدد المشتركين عليه 35500000 مشترك، يقوم ما يقرب من مليون ونصف مليون من الدخول إلى هذا العالم شهريا، هؤولاء يقومون بعملية استبدال كاملة لعالمهم الحقيقي بهذا العالم، أغلبهم يعيش في غرفته المظلمة، غير مكترث بشيء في حياته سوى الشاشة، قد لا تربطه علاقة بأحد في العالم الحقيقي إلا أنه قد يكون نجم حفلات تتجه إليه الأنظار كلما ذهب، أو تكون امرأة أصابت التعاسة حياتها فحطمتها تماما إلا أنها إذا ولجت إلى عالمها الافتراضي، تحولت إلى تلك المرأة المثيرة التي حيرت عقول الآلاف، ليأخذوا منها ولو موعدا واحدا، ويستطيع الناس تداول عملات خاصة يتم تداولها بالعالم الافتراضي تعرف باسم Bitcoin لها قيمة فعلية، من الممكن شرائها على موقع "أمازون" Amazon، أو غيره، تستطيع استثمار قطعة أرض بداخل هذا العالم الافتراضي، أو حتى من الممكن أن تشتري جزيرة وتبني عليها منتجعات وفنادق سياحية، ويقوم الزائرون للجزيرة بالدفع لك أنت. كل شيء ممكن في العالم الافتراضي، بل وقد يبدو مستحيلا في العالم الحقيقي يكون ممكنا في العالم الافتراضي، المهم أن لا تتحرك من أمام الشاشة،

[1] المرجع نفسه، ص: 269.

[2] على حرب، العالم ومأزقه منطق الصدام ولغة التداول، مرجع سابق، ص: 112.

فالشاشة هي النافذة التي تتخلص بها من كل ما يسبب لك الإزعاج في العالم الحقيقي.[1]

إن الأمر ليس بالطبيعي إطلاقا، فقد ورد سنة (2010م) في جريدة "الجارديان" خبر أن "رضيعة ماتت من الجوع، بينما كان والديها يقومان بتربية طفلة افتراضية في عالم افتراضي"، قام والد الطفلة (45 عاما) هو وزوجته بتربية طفلة افتراضية بعد أن وهبهم الله طفلة غير مكتملة الأعضاء، كانوا يطعمونها قليلا من اللبن المجفف، ثم يسرعون إلى جهاز الكومبيوتر، ليتمكنوا الولوج إلى عالمهم الافتراضي الذي يحمل اسم **Prius**، الذي يشبه عالم Second life، المهم أنهم كانوا يتركون رضيعتهم، ليتمكنوا من تربية تلك الطفلة Anima، وهي عبارة عن فتاة صغيرة يمتلئ العالم الافتراضي بفصيلتها، تهيم هذه الفصيلة في زوايا هذا العالم لا يجدون من يرعاهم ولا يعطف عليهم، وعندما تحين اللحظة لمقابلة إحدى أطفال هذه الفصيلة، فإنها سرعان ما تندمج بشخصيتك الافتراضية، وهذه الطفلة بالطبع ليست كتلك الطفلة غير مكتملة الأعضاء، والتي تشكل هما فوق هم الوالدين اللذين لا يجدون عملا، بل إن Anima لها قدرات خارقة ومن الممكن أن تساعدهما في حياتهما الافتراضية.[2]

" **ماذا يحدث عند الخط الفاصل بين الحياة الحقيقية والعالم الافتراضي؟**": كان هذا عنوانا لورقة توضيحية أعدها "هايدويك تامورا" Hydeyuki Tamura، للأبحاث التي تقوم بها اليبان لأجل المشروع الذي يعرف باسم "خلط الواقع" أو

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص ص: 269، 270.

[2] المرجع نفسه، ص: 271.

"الواقع المختلط"، وهو مشروع يمكن من خلاله[1] إيجاد الوسيلة المناسبة لدمج الإنسان بالعالم الافتراضي بينما هو في حياته الحقيقية، من خلال أجهزة متطورة ونظارات خاصة لهذا الدمج. تحت اسم MR Project الواقع المختلط في الورقة التوضيحية، جاءت هذه الكلمات: "لقد قمنا بالاشتراك في مشروع الواقع المختلط، هذا المشروع الذي من الممكن أن تتم الإستفادة منه في العهد الأول من القرن الواحد والعشرين.

يقوم هذا المشروع بالتخلص من الحدود والقيود المتعلقة بالواقع الافتراضي التقليدي، ومن خلال هذا المشروع يمكن امداد العالم الافتراضي ببينات من الحياة الحقيقية، تم اطلاق هذا المشروع عام (1997م) من قبل الحكومة اليبانية بالاشتراك مع شركة Canon، ويضم هذا المشروع القومي جامعات كبرى باليبان. يضم هذا المشروع عدة اختراعات منها ماهو خاص بالألعاب، كأن تستطيع أن تلعب ألعابا افتراضية، ولكن في العالم الحقيقي، بمعنى أن ترتدي نظارة تقوم بخلط ما تراه في العالم الحقيقي بأشكال افتراضية أخرى كسفن للفضاء، أو مخلوقات متوحشة، أو حتى أصدقاء افتراضيين، وتنشئ معهم[2] صداقة يمشون معك بنفس الشوارع التي تمشي بها وهكذا...، وهناك مشروع آخر يحمل نفس الاسم، والذي أطلقته كلية علوم الكومبيوتر بجامعة نوتينجهام الإنجليزية من خلا معمل الواقع المختلط الخاص بالجامعة، ولكن هذا المشروع من أهدافه، أن يقوم بإنشاء بيئات افتراضية يستطيع الإنسان أن يعيش فيها من خلال دمجه بالحياة الحقيقية.[3]

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 271

[2] المرجع نفسه، ص: 272.

[3] المرجع نفسه، ص: 273.

يرى "جوليو بريسكو" (Jolio Prisco) أن قطاع ألعاب الفيديو هو نقطة انطلاق جيدة لإثبات ما سيكون العالم عليه بحلول الذكاء الاصطناعي، خد لعبة World Warcraft وهي لعبة عجيبة وناجحة تقع أحداثها في العالم الوسائطي: "فالوحوش والشخصيات التي نجدها فيها تتوفر على ذكاء معين مبرمج، ولكنه لحد الأن يبقى كائنا مقيدا جدا، يقول: نحن نعمل هنا مع نظم متخصصة بسيطة، لنفترض أن تكون الشخصيات أذكى بكثير، أي أكثر ذكاء منا، لا يقول أي قانون فيزيائي باستحالة هذا". ثورة أخرى في ألعاب الفيديو: "يصبح شعور الإنغماس واقعيا أكثر فأكثر"، يضيف "جوليو بريسكو، مشيرا إلى تكنولوجيات عدة موجودة بالفعل في السوق تقدم نتائج مذهلة، مثل "الكينيكت" هو جهاز لعب يسمح للاعب أن يتفاعل معه عبر التعرف على حركات الجسد، وبدون استخدام وحدة تحكم. وفي أستراليا تسوق شركة "إيموتيف" EMTIV النشطة في تكنولوجيا الخلايا العصبية سماعة تقرأ الرسم الكهربائي للدماغ وتسمح بالتفاعل مع أجهزة الكومبيوتر في عام 2009، أرسل طالب دكتوراه في الهندسة البيولوجية الطبية بجامعة ولاية ويكونسن رسالته الأولى عبر التفكير من خلال خوذات ذات أقطاب كهربائية متصلة بجهاز حاسوب تعرض فيه الحروف الأبجدية.[1]

مجمل القول: إن البث الفوري والزمن الفعلي والتبادل الرقمي والعمل الافتراضي والإنتاج الالكتروني والمجتمع المديائي، فضلا عن التدفق الدائم للمعلومات والتغير المستمر في حركة الأشياء، كل ذلك يجعل حدود الواقع المادي والرمزي مائعة بقدر ما يفقد الهويات صلاتها الألفية والحميمية، ويزعزع ثقة المرء بالمرجعيات التي

[1] أورلان، ج. بيو، ف. جاكوب، ج.م، داسيلفاوف، كاساليو، د. سركي، سطرلاك، وآخرون، الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده، مصدر سابق، ص: 87.

تشكل أطر النظر ومعايير العمل بقدر ما يجعل الإنسان أسيرا لصنائعه ومنتجاته، كما يتمثل ذلك في نشوء نسق عالمي يزداد عولمة بقدر ما يزداد حركة وتوسعا وانتشارا، الأمر الذي يعمل على تشكيل إنسان جديد لا هدف له سوى انتاج معلومات أو أدوات أو أسواق أو فضاءات يتحول بواسطتها ويعمل على تحويلها باستمرار.[1] وهذا ما يؤدي إلى مضاعفة المأزق الوجودي الدائم الذي يجعل الإنسان يكتشف بعد فوات الأوان أنه يعرف بقدر ما يجهل أو أنه يدمر بقدر ما يبني، خاصة في هذا العصر التقني الفائق، حيث تتجلى بربرية العيش بقدر ما تزداد التجهيزات بالأدوات الفائقة والآلات الذكية، وحيث تتناقض قدرة البشر على التوقع واستباق المخاطر، بقدر ما تتزايد قدرتهم على الفعل والتأثير. وكل ذلك يولد لدى الفرد المعاصر قلقا وجوديا ويترجم وعيا حادا بالأزمة، بحيث إن المرء يكاد يشعر بفقدان البوصلة المعرفية أو الوقوع في الدوامة العلمية، وكأنه يعيش على الحافة بانتظار التقلبات والمفاجآت أو الكوارث والانهيارات، المالية والاقتصادية، أو البيئية والغذائية، أو التقنية والمعلوماتية، فضلا عن الكوارث الاجتماعية والبشرية.[2]

[1] على حرب، العالم ومأزقه منطق الصدام ولغة التداول، مرجع سابق، ص: 113

[2] المرجع نفسه، ص: 114

4) الإعلام وصناعة الواقع:

4ـ1) المجتمع الاستهلاكي في ظل سيطرة ثقافة الصورة

عندما كان أفلاطون في معرض تمييزه بين العالم المحسوس والعالم المعقول في محاورة الجمهورية، شبه الذين يعيشون في العالم المحسوس بأنهم يعيشون في كهف منذ ولادتهم ولم يخرجوا منه أبدا، وهم مقيدون بأغلال تربطهم في جدران الكهف بحيث لا يتمكنون من الالتفات وراءهم، وعند مدخل الكهف توجد أشياء مثل الشجر والحيوانات والأشخاص الذين ينعكس ظلهم على الحائط الداخلي للكهف. ويعتقد أهل الكهف أن ما يرونه من ظلال هو أشياء حقيقية لا مجرد أخيلة لموضوعات مادية تقع خارج الكهف. ووفق هذا المثال يحكم أفلاطون على العالم المحسوس الشبيه بعالم الكهف بأنه عالم الأوهام والأخيلة الزائفة.

والحقيقة أن شكل الكهف الذي يصفه أفلاطون يتطابق مع شكل الكاميرا التي يعني إسمها الأصلي "الغرفة المظلمة". فالكهف كما يصفه أفلاطون به ممر طويل ضيق ينتهي بفتحة صغيرة، ويكاد أهل الكهف لا يشعرون بهذا الممر، والكاميرا كذلك هي كهف مظلم لا يدخله الضوء، إلا من فتحة صغيرة هي العدسة. إن سيطرة وسائل الإعلام المرئية على حياتنا يجعلنا سجناء لكهف أفلاطون، كما يجعل وضعنا مماثلا لوضع ساكني الكهف، فالصورة المصنوعة التي هي مجرد انعكاس للواقع تتخذ على أنها هي الواقع ذاته، وتصبح لها مصداقية تفوق مصداقية الواقع الحقيقي، ولا يدرك الناس الطابع الاصطناعي في ثقافة الصورة إذ أن تقنيات

صنعها خافية عليهم، و يأخدون ما هو صناعي على أنه طبيعي، وعندما تصبح الصورة بديلا عن الواقع تكون قد اتخدت طابع الصنمي Fetish*.[1]

وقد قدم "ليبمان" رؤية إعلامية تقوم على أساس غاية في الأهمية، فيما يتعلق بعلاقة المجتمع بالواقع، وهو ما بدأ به كتابه "الرأي العام" بقصة رائعة في الفصل الأول "العالم في الخارج والصورة التي داخل رؤوسنا" وفيه يروي قصة حدثت عن مجموعة كانت تعيش على جزيرة معزولة لا يأتيهم عن العالم بالخارج إلا صحيفة، منها يأخدون أخبارهم، وظنوا من خلال ما يقرأون أنهم أصدقاء، في حين أن الحقيقة تقول أن بلادهم في حالة حرب، وأنهم في الواقع أعداء – فالذي نقل لهم الواقع هو الصحيفة– ثم قال كذلك الناس في المجتمعات الحرة، فالإنسان يعيش معظم حياته مصدقا لواقع فرضته عليه وسائل الإعلام، ولا علاقة له بالحقيقة.

ومع تحكم الإعلام في كل ما يسمع أو يشاهد: أصبح الواقع في خطر، وأصبحت الحقيقة تهددها وسائل الإعلام التي تقوم بعمل العين والأذن لأفراد المجتمع! نعم، فالواقع في الحقيقة كلمة لا تتحمل غير ما يعاينه الإنسان بنفسه، أما غير ذلك، فإنه يسمى: "صناعة الواقع"، يقول "ليبمان" في فصل "الصورة النمطية للدفاع"، من نفس الكتاب: "إن الأفراد عادة لا يفرقون بين العالم "كما هو" وبين رؤيتهم للعالم "كما يرونه"، أو بين ما يمكن تسميته بالحقيقة الموضوعية، والحقيقة الذاتية، ومن

* الصنمية: يظهر هذا المفهزم عند ماركس في كون الناس يتصورون قوانين الاقتصاد والاجتماع على أنها قوى خارقة تسيطر عليهم وتبدو حركتهم الاجتماعية في نظرهم على أنها حركة أشياء، أي أشياء تتحكم فيهم بدل أن يتحكموا فيها، عند مدرسة فرنكفورت يمتد استعمال الصنمية من صنمية السلعة وترميزها التي حددها كارل ماركس، إلى جعل النتاج الرسمي المؤسس نموذجا، وكذلك المؤسسة نفسها ومصادرها المرتبطة بأصولها العليا المحتواة من قبل الدولة، معكوسة ومضخمة، عبر وسائل السيطرة المتاحة لأجهزة الإعلام.(أنظر كتاب: مدرسة فرانكفورت، توم بوتمور، ص: 194)

[1] أشرف منصور، **صنمية الصورة: نظرية بوديار في الواقع الفائق**، (مصر، دار المنظومة، العدد 62، صيف/خريف، 2003) الرابط: https://search.mandumah.com/Record/236603، ص: 226.

هنا فقط نستطيع أن نقول بأن الواقع قد بدأ ينهار بالفعل، وذلك لأن أفراد المجتمع في الحقيقة أصبحوا يبنون تصوراتهم من خلال ما يقرأ ويسمع ويرى من خلال وسائل الإعلام.[1]

قام "ولتر ليبمان" من خلال كتابه "جمهور الأشباح" بتشبيه الناس من العامة بالقطيع الأحمق الذي يجب أن يتم التحكم فيه، وذلك لأن الفرد في المجتمع كالمتابع لعرض مسرحي، وهو جالس في الصف الأخير، يعلم أن ما يحدث مهم، ولكنه لا يهتم، وبينما يعلم المواطن أن الحياة الاجتماعية هي مرجع القرارات السياسات الداخلية والخارجية، لكنه لا يستطيع أن يقنع نفسه بأنه معني بهذه القرارات. لقد انهار ذلك الواقع الذي كان الإنسان بموجبه يميز بين الكاذب والصادق، الواقع والخيالي، الحقيقي والزائف، الجميل والقبيح[2]!

4ـ2) المجتمع المشهدي/الاستعراضي والاستهلاك:

إن المجتمع المشهدي هو المرحلة الأولى في عدة مراحل مر بها المجتمع الجديد، وأطروحة "المجتمع المشهدي" تخص المفكر اليساري "غي ديبور"، وتختصر هذه الأطروحة "في أن الواقع اليوم لم يعد هو الذي يشكل علاقة الأفراد بما حولها بل، قام المشهد بمنازعة الواقع هذه المكانة، حتى صار المشهد هو الواقع".[3]

يقول "ديبور": عن رؤيته للمجتمع المشهدي/الاستعراضي: إنها رؤية عن عالم قد تعرض للتشيؤ، يرى "ديبور" أن المجتمع الذي يقوم على الاستهلاك والاستعراض

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 99.
[2] المرجع نفسه، ص: 100.
[3] المرجع نفسه، ص: 179.

ليس وليدا للصدفة، بل إنه مشهدي في الأساس، أو إنه التطور الذي لابد منه لهذا المجتمع. ويرى أن الارتباط بين المشهد والسلعة هو ارتباط عميق، فالمشهد يستعبد البشر الأحياء لصالحه، كما يستعبدهم النظام الاقتصادي، فالمشهد ما هو إلا الانعكاس الحقيقي لإنتاج الأشياء.[1]

بتحويل العلاقات الإنسانية إلى أشياء أصبح من الممكن للمنظومة عرض هذه الأشياء كسلع، وهذا ما أدي بدوره إلى زيادة معدل الاستهلاك لهذه السلع، لا من أجل ما تحويه هذه السلع من منافع، بل من أجل الاستعراض بغية إثبات الوجود، والحصول على الاهتمام المرجو من المجتمع. فما قامت به المنظومة هو عرض السلع بصورة تكون أشد ارتباطا بعلاقات الأفراد ببعضهم، أكثر من ارتباطها بالنفع المتحقق من السلع، لا لشيء إلا لفرض هيمنة السلعة بمفهومها "الفتشي" على الإنسان، فلا يستطيع أن يتصور علاقته بما حوله[2] إلا من خلال ما يملكه، فيتحول الأمر من امتلاك الإنسان للشيء إلى امتلاك الشيء للإنسان. وقد تطورت السلع لتسيطر على كل ما في الحياة، فالفكر والثقافة والموسيقى والرياضة، وحتى الواعظين الدينيين، تحولوا إلى أشياء يتم عرضها كالسلع تماما، تستطيع أن تقوم بستئجارها، أو حتى أن تتملكها، وتقوم بتزيينها وبيعها، وهذا لا يخفى، فالصوت الجميل مثلا له سعر تحدده مواصفات المغني، من وسامة، وشكل الجسم، وأداء معين، والخطبة الدينية لها سعر هي الأخرى يحدده درجة تأثير الخطيب وأداؤه ولاعب الكرة...الخ، حتى الصحافة تنشر أخبارها على حسب ما يرضي ذوق القراء، لأنه كلما زاد عددهم، زاد عدد الشركات المنتجة التي تقوم بدفع أموال

[1] المرجع نفسه، ص: 182.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 180.

للجريدة أو المجلة لنشر إعلاناتها فتحولت الأخبار أو الأفكار المعروضة إلى شيء في شكل سلعة بل حتى القارئ، تحول بالنسبة للجريدة إلى شيء كلما زاد عدده زاد ربح الجريدة، فلا الإنسان يشكل للجريدة عقل قارئ متأمل، ولا الخبر يشكل للقارئ عمقا معرفيا.[1]

في مجتمع الاستعراض، نحن عبارة عن متفرجين، ومصطلح "المتفرجين" هو المصطلح المكافئ لـ"فاعلين اجتماعين"، حيث أصبحت فاعليتنا الاجتماعية تترجم في استهلاكنا للإعلانات والأخبار والكلام والسلع وغيرها.

إن هذا الزمن الدوري الزائف القابل للاستهلاك هو الزمن الاستعراضي، بوصفه زمن استهلاك الصور بالمعنى الضيق، وكذلك بوصفه صورة استهلاك الزمن، بأوسع المعاني، وزمن استهلاك الصور، وسيط médium كل السلع، وهو على نحو لا ينفصم، المجال الذي تعمل فيه أدوات الاستعراض بكل قوتها، وكذلك الهدف الذي تقدمه هذه الأدوات بشكل شامل، على أنه الموقع والشكل الرئيسي لكل استهلاك نوعي: والمعروف أن توقيت الذي يسعى إليه المجتمع الحديث على الدوام- سواء في سرعة المركبات أو في استخدام الشوربة المجففة في عبوات- يجد ترجمته العينية، بالنسبة لسكان الولايات المتحدة، وفي الحقيقة إن مشاهدة التلفزيون وحده تحتل من هذا الوقت في المتوسط ما بين ثلاث وست سعات يوميا، أما الصورة الاجتماعية لاستهلاك الزمن، فتحكمها بشكل حصري دورها لحظات الفراغ والإجازات، و هي لحظات ممثلة عن بعد ومرغوبة بالتعريف، مثلها مثل كل سلعة استعراضية، هنا تقدم هذه السلعة بوضوح على أنها لحظة الحياة الحقيقية، والمقصود هو انتظار عودتها الدورية، لكن حتى في نفس هذه اللحظات

[1] المرجع نفسه، ص: 182.

المخصصة للحياة، فإن الاستعراض، من جديد، هو ما يقدم للمشاهدة ويعاد انتاجه، ليصبح أشد كثافة، إن ما جرى تمثيله على أنه هو الحياة الحقيقية، ينكشف ببساطة عن كونه الحياة الاستعراضية حقا، فبينما كان استهلاك الزمن الدوري في المجتمعات القديمة متماشيا مع العمل الفعلي لتلك المجتمعات، فإن الاستهلاك الدوري–الزائف لاقتصاد المتطور يتناقض مع الزمن المجرد الغير قابل للانعكاس لإنتاجه، بينما كان الزمن الدوري هو زمن الوهم الساكن، المعاش واقعيا، فإن الزمن الاستعراضي هو زمن الواقع الذي يتغير، والمعاش وهميا.[1]

4ـ3)المجتمع المشهدي/الاستعراضي والواقع:

إن المجتمع المشهدي كما شهد تحولا على مستوى السلع، فإنه شهد كذلك تحولا على مستوى التعامل مع الواقع، يقول "ديبور": **"لقد انحطت الحياة المتماسكة لكل فرد إلى عالم مشهدي" هذه المشهدية للعالم تؤثر على الواقع، لأنها "تتجنب كل نشاط إنساني، كما تجنب أي محاولة تصحيح من قبل عمل البشر"**، ذلك لأن كل ما يؤثر في حياة الإنسان في هذا المجتمع يتم عرضه على صورة "مشهد" فالانتخابات "مشهد"، وخطبة الرئيس "مشهد"، والاعتصام "مشهد"، والحادث الأليم، والحرب، والمظاهرات، والحب، والصداقة، والعائلة، والابتسامة، والبحار، والغابات، وحتى السماء، بل والفضاء "مشهد"، لا يحتاج منك الأمر التحرك في مكانك للمشاركة، بل كل ما فاتك ستشاهده من خلال "المشهد"، وحتى لو فاتك المشهد يمكنك مشاهدة الإعادة، حتى أصبحت أكثر أحلام الانسان تطرفا عبارة عن "مشهد" كذلك.[2]

---

[1] جي ديبور، **مجتمع الاستعراض**، ت: أحمد حسان، (القاهرة، دار الشرقيات للتوزيع والنشر، 2000)، ص ص: 68، 69.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 183.

فمن خلال المشهد يمكن للإنسان أن ينشئ أي نوع من أنواع العلاقات البشرية، فهو يحب الممثلة "س"، وهي تعشق الممثل "ص"، و هذا يتخذ من ذلك اللاعب نموذجا لتحقيق أحلامه.[1] فالنجوم هم الطبقة التي ينتجها المجتمع لكي يمارس استعراضه الكلي أمام ساحات المتفرجين، هم شيوخ الفضائيات ومحللو البرامج السياسية والاجتماعية والفنانون والمطربون والراقصات ورجال العلم، وكثيرممن بإمكانهم عمل أي فعل من النوع "الترندي" على وسائل التواصل الاجتماعي مما يجعلهم شخصيات عامة، تلك االشخصيات والأمثلة مطلوبة وحاضرة بقوة نظرا لخواء الأدوار الاستعراضية، فلا عجب في ممارسة السياسيين العمل الإذاعي، وانزلاق الرياضيين للبرلمان، فإن دل هذا على شيء، فهو يدل على خواء الأدوار الاستعراضية، أي على إمكانية ممارسة أي فرد لأي شيء، طالما كان تحت مظلة الاستعراض.

هؤلاء المشاهير والشخصيات العامة لديهم وظيفتان مهمتان:

الأولى: الوظيفة الاقتصادية المتمثلة في قدرتهم على تسويق الفكرة والبضاعة نظرا لوجود متفرجين تابعين يشجعونهم باستمرار، كقصة شعر رياضي ما، وفستان فنانة ما، ونظارة ممثل ما، يمتاز المشاهير بقدرتهم على شراء كل ما في المتجر، ومن ورائهم جيوش من التابعين المشترين أيضا.

والثانية: الوظيفة الاجتماعية التي تتمثل في كونهم مادة للاستهلاك الكلامي والوقتي في جلسات الاستلاب اليومية، كونهم يمثلون الواقعية الوحيدة التي تتجسد أمام المتفرجين، لا واقعيات الأفراد الجزئية، فلا مانع من استهلاك الأفراد ساعات

[1] المرجع نفسه، ص: 184.

في الحديث عن فضيحة الفنان فلانة، أو صفقة النجم فلان باعتبارها أشياء واقعية يستعيض بها عن مأساة واقعه المزيف، "مجتمع الاستعراض" و "الواقع الاجتماعي" هما مسميان للواقع نفسه، فبقدر ما يكون الخبر استعراضيا ككل الأخبار، إلا أن في داخله يكمن المعيار الواقعي الذي يسترعي التنبه له، ولكن الإكتفاء بالجانب الاستعراضي منه هو الحد الأقصى اللازم لمجموع المتفرجين.[1]نعم فإن المنظومة تقدم الحياة اليوم على أنها مشهد مرئي أو عرض، وقد تحولت ميادين الحياة إلى شيء مرئي للاستهلاك، ويتضمن المشهد كلا من (الحدث) و(الصورة المرئية للحدث) و (تكوين الصورة الذهنية عنه).

وهذه المشهدية في الواقع تسلب الوجود الإنساني من التجربة الحقيقية والمعنى، ويصبح المشهد المرئي هكذا أكثر أهمية من الحقيقة المعيشة ذاتها، فالحياة تتحول إلى مشهدا مرئيا لا روح فيه. وذلك كله يؤدي إلى إفراغ تدريجي للواقع من واقعيته، أو "تصحير الواقع" هذا إن كان هناك يوما ما يعرف بالواقع الخالص.

ومهما يكن من أمر فإننا نعيش اليوم في مجتمع كّيفه الإعلام وفق رموزه وشيفراته المشهدية، وبات كل فرد يعيش حياته من خلال متابعتها من الشاشة، فهو يغضب من خلال تعليقه على المشهد، ويبكي من خلال مشاهدة الواقع، ويناصر كذلك المشهد ويعاديه، وأخطر ما في الأمر أن الإعلام اقتحم حياة الناس الخاصة، وأحل مكانها حياة افتراضية، تجعل من (المثلية/زواجا) و من (الحرب/سلما) و من (الحق/باطلا) ومن (الكفر/إيمانا).[2]

[1]أحمد منتصر، **مجتمع الاستعراض: هكذا يلغي "الترانس" وجودنا ليقدم وجودا بديلا**، (مصر، موقع مدى، 2017/8/17) https://www.madamasr.com

[2]على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص:185.

وهذا يوضح كيف أن حياتنا وعلاقتنا الاجتماعية أصبحت صورا بلا جوهر، حيث تحول العالم إلى مسرح كبير بمؤيدين ومتفرجين يمارس الكل الاستعراض على خشبته أمام الكل، في أدوار ومشاهد يصعب تمييز الحقيقي فيها من الزائف، حيث يستبدل الوجود والكينونة بالظهور والاستعراض، وفي هذا الصدد يقول فيورباخ وكأنه تنبأ بقدوم هذا الزمن في قوله:" **لا شك أن عصرنا...يفضل الصورة على الشيء، النسخة عن الأصل، التمثيل على الواقع' المظهر على الوجود...وما هو مقدس بالنسبة له، ليس سوى الوهم، أما ماهو مدنس، فهو الحقيقة. وبالأحرى، فإن ما هو مقدس يكبر في عينيه بقدر ما تتناقض الحقيقة ويتزايد الوهم، بحيث أن أعلى درجات الوهم تصبح بالنسبة له أعلى درجات المقدس."**[1]

وهناك مثالين لقناة (MBC MAX) عبارة عن إعلان للقناة، تم إعداده بمهارة فائقة، يقول الإعلان:[2]

– استمتعوا بالحياة

–لا تتوقفوا عن الرقص

– ولا الأمل

– عن الغناء

–والضحك

[1] جي ديبور، مجتمع الاستعراض، مصدر سابق، ص: 8.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 185.

– الحيـاة كـالأفلام!!!! مـن الملاحـظ هنـا أن الحيـاة هـي التـي أصـبحت كـالأفلام، وليس العكس.

– فاكتبوا النهاية التي تناسبكم!!

الإعلان الثاني يقول:

– ما الذي تحب؟

–أحب العائلة

– أحب الأصدقاء

– أحب الضحك

– أحب البكاء

– أحب الجمال

– أحب الحياة

– أحب الحياة أحببmbc max.

وعلـى ذلـك فـالمجتمع المشـهدي يسـاوي تحويـل المشـهد إلـى واقـع، لا تحويـل الواقـع إلـى مشـهد، وبالتـالي خلـق واقـع حسـب مـا يعـرض فـي المشـهد ولـيس حسـب مـا هـو فـي الواقع.[1]

[1]على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص:186.

فا بالفعل كما قال "ديبور": "إن المشهد هو كابوس المجتمع، المعاصر المسجون الذي لا يستطيع التعبير في نهاية المطاف إلا عن رغبته في النوم"، ولذلك فقد برع "ديبور" عندما وصف أن المشهد هو المنظومة بكل ما فيها: "إن المشهد هو الحديث المتواصل للنظام القائم عن نفسه، إنه مونولوجه :الحديث الذي يحتكر فيه شخص واحد الكلام" المدائحي، إنه الصورة الذاتية للسلطة في عصر إدارتها الشمولية لظروف الوجود".[1]

4ـ4) المجتمع المشهدي/ الاستعراضي: (الواقع الفائق/ ما فوق الواقع) عند جان بودريار (Jean Baudrillard):

لقد كان الإنسان في الماضي يستطيع أن يختار ما يريد أن يشاهده، وأن يتفاعل معه من خلال التحرك الفعلي إلى مكان الحدث الذي يريد رؤيته، سواء كان مسرحية أو فيلما سينمائيا أو غير ذلك، ومن ناحية أخرى كان الإنسان لا يستطيع أن في الماضي الوصول إلى ما حدث في الواقع إلا بطريقة من اثنين:

(1) المشاهدة بالعين

(2) نقل الخبر بطريقة يعلم الإنسان أنها لا تحتمل الكذب، فيصبح كالمرئي له.

وكل ما كان في درجة أدنى مما سبق، فإنه لا يمكن أن يحكم عليه بأنه واقع على الإطلاق، وعلى كل الأحوال، فإن الاطلاع على الواقع كان يتم من خلال قدرة الانسان على الوصول إليه، بأقل وسائط ممكنة، أما في وجود الشاشة والصحيفة، أصبح الواقع ينقل كأنه[2] مشهد، فأصبح الإنسان يعرض مشاهد على نفسه أكثر من

[1] المرجع نفسه، ص: 187.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 188.

الواقع نفسه، فيقول –مثلا– رأيت اليوم ما حدث على التلفاز! أو قرأت الحدث في الصحيفة. بالتالين فإن ما يحدث هو أن العالم الشهدي يصبح العالم الذي يعيشه الإنسان، ولكن الصادم في الأمر أن (المجتمع المشهدي) الذي يصفه "ديبور" ليس هو الشكل النهائي الذي استقر عليه المجتمع، إنما تبقى أطروحته تمهيدية لما يعرف باسم (فوق– الواقع Hyper reality) هذه الأطروحة التي يقدمها "جان بورديار" في كتابه "المصطنع والاصطناع" تكمن في النظرية النقدية لعلاقة المجتمع الحديث بالواقع.[1]

تستند نظرية "بودريار" عن الواقع الفائق، إلى أساسين: الأول فلسفي صرف، والثاني يتعلق بنتائج التقدم العلمي خصوصا في مجالات تطبيقات العلم.

بخصوص الأساس الفلسفي فهو مرتبط بالسيرورة النظرية لتطور إشكالية الواقع، وبالخصوص مع كل من هيجل ونيتشه، بنسبة لهيجل فإن "بودريار" استطاع أن يستثمر مفهوم الواقع عنده باعتباره مطابقا للمطلق وتمامه معه، ومن تم تصبح جميع أحلام اليوتوبيات متحققة على أرض الواقع، وهذا ما يحيلنا إلى ما وراء النهاية، أما بخصوص نيتشه فقد أحدث ثورة كبرى في الفلسفة، إذ بقلبه للأفلاطونية استطاع أن يوحد الذهن البشري مثلما وحد "غاليلي" العالم، إذ أنهى التراتبية التفاضلية في الذهن بين الحقيقة والخطأ من جهة، وبين الحقيقة والوهم والخيال من جهة أخرى، مع نيتشه إذا تضخم مفهوم الحقيقة ليشمل الوهم والخيال وكذا الاستعارات...، نفس الشيء بالنسبة للواقع، فقد اتسع مجاله ليشمل هذه العناصر، بل إنه أكثر من ذلك، أصبح المستقبل قطبا من أقطابه، وهذا المدلول النيتشي

[1] المرجع نفسه، ص: 189.

للواقع باعتباره جريانا وتدفقا لا متناهيا، سيكون له تأثير كبير على رؤية "جان بودؤياؤ" وفي بلورته لنظريته عن الواقعية –المفرطة.

أما الأساس الثاني، فقد مثلته نتائج التقدم العلمي وبالخصوص الثورة التكنولوجية والتقنية التي لحقت مجالات تطبيقات العلوم، إذ أصبحت الحياة البشرية تنتج في العالم الافتراضي ومتحكم فيها من طرف الصورة عبر وسائل الميديا.[1]

جاء إعلان "جان بودريار" عن موت الواقع بوصفه إعلانا عن خلخلة التصور التقليدي للواقع الذي تؤثر به وسائل الإعلام والتقنيات المعاصرة والمتطورة بدرجة كبيرة، وتؤثر في موته، وفي صناعة واقع آخر مجتث من أصوله، لا مرجع له ولا هوية، فهو عبارة عن نماذج مصطنعة من الواقع الحقيقي، ولكنها نماذج مشوهة ينفعل معها الفرد وكأنه الواقع الحقيقي الذي يمارس عليه كل وسائل الإغواء والإيهام، وهو ما يسميه "بورديار" الواقع الفائق، أو ما فوق الواقع.[2]

إذن فإن (فوق الواقع) هو المجتمع الشهدي الذي لا يعي ذاته كمجتمع مشهدي، هو عالم لا معنى له لعبارة "المشهد" و عبارة "الواقع" فيه، هو عالم نعيش فيه تبعا لشفرات اندرجت في بنيتنا الادراكية، فالرمز هو الواقع، ما يعني أن (فوق الواقع) امتص كل شيء، فالصورة أو المشهد المكتفي بذاته هو الذي يحدد بنية المجتمع، بإلغاء مسافة بين الدال والمدلول، حيث تحل النسخة التي هي (فوق الواقع) مكان

[1] علي الحسن أوعبشية، **مفهوم الواقع بين ستيفن هوكينج وجان بودريار**، (أنفاس نت من أجل الثقافة والإنسان، 1 ديسمبر 2014)
httpps://anfasse.org/e.cle/dbqu11671050/5787.html

[2] سوزان إدريس، **مشكلة الواقع الفائق عند جان بورديار**، (دمشق، مجلة دمشق للآداب و العلوم الإنسانية، المجلد 36، العدد 3، 2020) ص: 231.

الأصل الذي هو الواقع.[1] ويستخدم "بورديار" لفظ (Simulation) ليعبر عن هذا الواقع المصطنع الذي يقابله في اللغة العربية لفظ الاصطناع والتصنع والتمويه والإيهام...بحسب اختلاف الترجمات وتحليلات المفكرين له، ولأجل فهم هذا الواقع يستشهد بورديار بقصة خريطة الامبراطور "بورخيس" للروائي "غورغي"، التي يفتح بها مؤلفه المعنون: بـ(المصطنع والاصطناع) ويعدها أفضل قصة تحاكي هذا التصنع وتعبر عنه بطريقة ساخرة، ويدور ملخص هذه القصة بأن إمبراطورا أمر بصنع خريطة مفصلة لإمبراطوريته بحيث تغطي كل تفاصيلها بدقة متناهية، فكانت النتيجة أن جاءت الخريطة بقدر مساحة الإمبراطورية كلها تماما، بحيث[2] يمكنها أن تحل محل الأرض وتغدو نسخة شبيهة لها، وكأنها هي الحقيقة، بحيث ينمحي الاختلاف بين الخريطة والأصل، ولكن مع انهيار الإمبراطورية (الأرض) بدأت الخريطة تتمزق وتتلاشي تدريجيا، تمزقت الخريطة و تحللت، وذلك لا يعود إلى الخريطة ولكن إلى تحلل الأرض وتلاشي الواقع، بسبب تحول هذا الواقع إلى واقع فائق مصطنع ومفبرك، وهذا يعني أن موت الواقع الذي يتحدث عنه "بورديار" لا يقصد به موته أنطولوجيا وبشكل مطلق إنما موت تصور معين عنه، ذلك التصور العقلاني الموضوعي، الأمر الذي يستدعي تغيير طريقة تحليل هذا الواقع تغييرا مختلفا عما سبقه.[3] يرى بودريار ان المجتمعات ما بعد الحداثية أو ما بعد الصناعية نموذج حي لهذه القصة، إن لم نقل إنها وصلت إلى عكسها ونهايتها، لقد انهارت الخريطة حسب "بودريار" كتجريد وكموضوع مضاعف وكبديل وكمرآة للأرض بحيث أنها لم تعد تصنعا أو محكاة لأرض أو لكائن مرجعي أو لمادة

[1] علي فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص ص: 189، 190.

[2] سوزان إدريس، مشكلة الواقع الفائق عند جان بورديار، مرجع سابق، ص:231.

[3] المرجع نفسه، ص:231.

معينة "لقد تحولت إلى استراتيجية للتوليد بواسطة نماذج بلا أصل وبلا هوية". لقد غذت واقعا فائقا أو واقعية مفرطة.[1]

لذلك يقارب "بورديار" بين هذه القصة وبين المجتمعات الغربية الحديثة التي تهيمن عليها التكنولوجيا والعالم الافتراضي، الذي يتعاظم فيها دور وسائل الإعلام المختلفة بحيث يغدوا الواقع مصغرا لا يعبر عن واقع حقيقي موجود، إنما عن أفكار مختلفة عنه، أي عبارة عن نسخ وهمية وزائفة تقوم على التضليل والتزييف وتدمر كل معقولية كانت تفسر الواقع فيما سبق، كما أنها تعمل على إلغاء الأصلية والمرجعية التي كانت تنسب إليها، وتحافظ فقط على النسخ والنماذج المصطنعة والعلامات. وهذا الأمر ينتج عنه خلق عصر التصنع، الذي يتحول فيه الواقع إلى واقع فائق منفصل عن الواقع الأصلي، تعمل التقنيات الإعلامية التكنولوجية على توليده وفبركته. ويقول "بورديار" في ذلك: "يتم إنتاج الواقع انطلاقا من خلايا مصغرة، ومن قوالب وذاكرات...إنه فوق–واقع (hyper réel)...وليس المقصود محاكاة ولا تكرار، ولا حتى مسخرة. بل المقصود أن يستبدل الواقع رموز عنه"، وهنا يتضح كيف يقوم الواقع الفائق باستبدال الواقع الحقيقي بنسخ مصغرة تدل عليه ولكنها مشوهة مزيفة تقوم على التضليل والإيهام، إذ يخفي الواقع ويعمل على تلاشيه لصالح واقع آخر مصطنع.[2]

5) الإعلام الفائق بين خيبة الواقع وسطوة التكنولوجيا عند جان بودريار :

لقد فتح الإعلام الفائق المجال لاتساع حدود الواقع، حيث أصبح يتخطى حدود الإفتراض التكنولوجي المعاصر، بفضل تغييره لمفهومي الزمان والمكان ففي

[1] على الحسن أوعبشية، مفهوم الواقع بين ستيفن هوكينج وجان بودريار، مرجع سابق.

[2] سوزان إدريس، مشكلة الواقع الفائق عند جان بورديار، مرجع سابق، ص: 232.

الفترة المعاصرة أو ما يعرف بما بعد الحداثة اليوم لم تعد تعترف لا بغد أفضل، ولا بعقل منتصر، فقد أصبحت تترجم التحولات العصرية، وترجعها لعامل الحاجة واللذة، أين أصبح الفرد المعاصر مهتما بالنرجسية وهجران الحقل الاجتماعي نحو طموح أفضل يحقق له حلمه المنتظر، الذي أصبح يطارده باستمرار، وهذا من دون شك ما وجده وأتاحه له مجال الغواية، والاهتمام المبالغ بالموضة، وكذا الإعلام الفائق المحفوف بكل أنواع الإغراءات، وهذا ما جعل الإنسان المعاصر أو الفرد الفائق مكبلا ضمن نمط ودائرة حياة جديدة تتحكم فيها وسائل جديدة بدورها، وهذا ما يخلق له قضايا وإشكاليات راهنة تستوجب عليه إيجاد السبل للتأقلم مع هذه المعطيات، التي اختزل فيها العالم في فضاء افتراضي رمزي، بحيث تحول العالم إلى نسخة عن المجرد، والحقيقة باتت مجرد تأويلات فردانية يطغى عليها الجانب الإمتاعي، أين يبرز اختفاء الإنسان، وتفسح المجالات لإغراءاته، وتسلل عبر الكبث الغريزي، وهكذا يتجلى تدريجيا اختفاء، وانمحاء كل ما هو إنساني عن العالم المعاصر، ليغزو العالم الرمزي كل أبعاد الوجود، وهكذا تتسلخ الحياة عن بعدها الحيوي، مادام كل شيء بات يستقي وجوده من عالم الشاشة.[1]

يعد جان بودريار من بين أهم نقاد الثقافة المعاصرة الذين تناولوا ذلك الطابع الصنمي للإعلام الحديث وتأثيره على الوضع الإنساني. و يكشف بودريار عن جانب تراجيدي في تحليله للإعلام المعاصر، إذ يوضح أنه وسيلة للانفصال لا للاتصال. يذهب الاعتقاد الشائع حول وسائل الإعلام إلى أنها وسائل اتصال ونقل للرسائل والمعلومات ووسيلة للشفافية، إلا أنها ليست كذلك، يفترض الاتصال وجود

[1] نبيل سعو، عقوني أسيا، **الإعلام الفائق بين خيبة الواقع ورهان الأخلاق من منظور الفلسفة الاجتماعية لبودريار**، (الجزائر، مجلة الإحياء، مجلد 21، العدد 28، جانفي 2021) ص: 688

علاقة تبادلية بين مرسل ومستقبل، بحيث يتبادل الطرفان الإرسال والاستقبال كما في الحوار بين شخصين، لكن وسائل الإعلام مرسلة فقط دون أن تكون مستقبلة لرسائل مماثلة للتي ترسلها، فمع وسائل الإعلام الحديثة نشهد علاقة اتصال ذات طرف واحد واتجاه واحد. وليس ما يسمى باستجابة الجمهور مما يرقى إلى أن يكون طرفا ثانيا لوسائل الإعلام. اعتقاد آخر خاطئ حول الإعلام يذهب إلى أنه وسيلة الشفافية لكونه ينقل بدقة ما يحدث في الواقع. لكن شفافية الإعلام الحديث أيضا زائفة، ذلك لأنه يخفي عن الجمهور وسائل تحرير الأخبار التي تتدخل فيها كل العوامل السلطوية والأيديولوجية، صحيح أن الجمهور يرى الواقع على الشاشة، إلا أن ما يراه هو نتيجة لإخراج وتحرير ومونتاج. الواقع الذي نراه على الشاشة هو واقع تلفزيوني مصنوع، ونحن لا نعلم شيء عن آليات صنعه وعن المصالح الكامنة وراء عملية صنعه.

وحول عدم توافر الحالة الاتصالية الصحيحة في الإعلام وبعده الواحد يقول بودريار: "يجب أن يكون الخطاب قابلا للتبادل (بين أكثر من طرف) وللرد عليه كما هو الحال عادة مع النظرات والابتسامات. فهو لا يمكن أن يقاطع أو يجمع ويعاد توزيعه"، كما أن كل ما يحيط بنا من وسائط ووسائل تحيل إلى الواقع لا الواقع نفسه حتى أصبحنا "نعيش في نمط إحالي من الوجود (référentiel). لم يعد أحد يعيش في الواقع الحقيقي بل في عالم يشير إلى الواقع الحقيقي فقط، والحقيقة أن الإنسان المعاصر قد رضى بأن يستعيض بالنسخة عن الأصل وبما يحاكي الواقع عن الواقع الحقيقي.[1]

[1] أشرف منصور، صنمية الصورة: نظرية بودريار في الواقع الفائق، مرجع سابق، ص: 228.

6) الاقتصاد التقني الجديد وتأثيره على الإعلام:

يرى بودريار في الفترة المعاصرة إلى أن العقد الاجتماعي بين الأشياء قد انقطع كانقطاع العقد السياسي، وهو ما ولد صعوبة أكثر في تمثلنا للعالم، وفي فك شفراته، مما جعل فك رموز الأشياء مستعصيا، وربما يرجع ذلك لفقدان الرغبة في فكها، أو لأن كل شيء أصبح يسري بشكل سريع لدرجة أنه لا وقت لنا لمبادلته بقيمة ما، فقد اختفى الواقع، وأصبحنا نعيش اليوم في عالم ليس بعالمنا، فواقعنا الحالي تحول لمجرد وهم، وخير دليل على ذلك الاقتصاد السياسي المعاصر، ونظرياته التي لم تكتفي فقط بوضع الفرد في مقابل عمله، أي في شكل المقايضة المعتادة منذ القديم، بل أصبح هذا النظام يعمل على استنزاف قوى العامل، لدرجة أن قيمة العمل التبادلية أصبحت تباع وتشترى في الأسواق التجارية، والأدهى من ذلك أنه لم يتوقف عند هذا الحد، بل امتد ليدمج الفرد المعاصر في النسق الذي ينسجه حتى استحال الآن الخروج منه.[1]

إن تحول الرأسمال من خدمة الاقتصاد السياسي إلى الاصطناع، وسيطرته على كل المجالات، حسب بورديار هو ما سيؤدي لتوغل اللايقين من دون شك فيها، نتيجة لتنافر المعطيات الحاضرة، إذ لم يعد الآن بإمكاننا الإمساك بنشأة الحدث وفرادته في نفس الوقت، بل سنجد أنفسنا نطفو على ظاهرة الأشياء،بينما يختفي لنا معناها، فإما أن نمسك بالمعنى وينفلت منا الظاهر، أو نمسك بالظاهر وينفلت منا الباطن، وهنا تظهر لنا مأساة التطور الإنساني التي نعيشها اليوم، والتي تبدو أنها مأساة مرض، وحب انتقام من الذات التي أصبحت مجرد "منادات والكترونات" حرة

[1] نبيل سعو، عقوني أسيا، الإعلام الفائق بين خيبة الواقع ورهان الأخلاق من منظور الفلسفة الاجتماعية لبودريار، مرجع سابق، ص: 691.

تشتغل حول ذاتها، وتبحث عن الآخر بدون جدوى، لينتهي بها الأمر في الوقوع في فخ العبودية، إن انسحاب الإله كسيد للأسباب، قد فتح مجال اللامبالاة، والصدفة المحضة، وربما الإغراء الخالص، فلم يعد مصير الإنسان يحدد مسبقا، فقد تركه في حيرة للأبد، وترك العالم لمآله الخفي، ولهذا فالعالم اليوم قد تحول إلى لاعب، واللاعب إلى عالم، فلم نعد نحن من نختار اليوم، بقدر ما أصبحنا مختارين. كما أن سعادتنا تبلغ ذروتها اليوم عندما نحس بأننا منتخبين في حياتنا اليومية، وتزداد متعنا حينما نحلم برؤية الأشياء تنتظم وحدها وفق منطقها الخفي المستقل تماما عن إرادتنا، والخاضع لمنطق العبث المرتبط بالسعادة التي يتم فيها تحويل التجربة إلى نقيضها، وهذا التحول هو من يبعث فينا النشوة، والغبطة التي تجعلنا نحس بحالة الفرح وتخلصنا ولو مؤقتا من فعل الإكراه واللزوم، وللخروج من مآزق الذات أصبحنا مضطرين لممارسة نوع من اللعب مع احتياجاتنا، حيث نقوم دائما باستبدال إحداها بالأخرى، ولكن للأسف الشديد ما أن نتمعن حتى نصطدم بحقيقة مفادها أن اختيارنا الشخصي لم يكن خيارنا، بل أفرزه النظام الاقتصادي فنصاب باليأس لفقدان الأمل في التحرر، لأن كل شيء أصبح يسبح في نمط الاستهلاك. وهكذا سيحل اللامتوقع في كل المجالات نتيجة التقدم التكنولوجي الذي أوقع الصناعة الحديثة في مأزق نتيجة تركه الموضوع أمام خيار الحياة أو الموت، من أجل عمله البائس المتمثل عموما الاستثمار في رأس المال، باستغلال قوى الفرد الجزئية حيث لا يكون سوى حامل لوظيفة اجتماعية أو فردية، وقد شخص الناقد الأمريكي "فريدريتش جيمسن" (Fredric Jameson) (1934) هذا الوضع أيضا على أنه ضروب من اكتمال هيمنة الثقافة، أو غلبة الطبيعة الثانية على الطبيعة الأولى، ويحدث هذا حسبه عند اجتماع أمرين متناقضين، الأول: عندما

يتراكم المنتوج الثقافي لدرجة يصبح فيها مكتفيا بنفسه دون حاجة إلى الواقع الذي يفترض أن يعبر عنه، والثاني: يحدث عندما تنضوي الثقافة بشكل شبه تام، وتقع في فخ الاقتصاد الاستهلاكي الذي أصبح يضفي مساحة جمالية على واقعه، إن أسباب بوادر هذه الأزمة تتلخص حسب بودريار في العصاب المرضي الذي سببه الإنتاج، وإعادة إنتاج الواقع، لدرجة صارت المجتمعات حاليا تتنافس دون قطيعة على خلق الإنتاج، والاستمرار في كسب الثروات بهدف ضخ الحياة في الواقع الذي يفلت منها، وهكذا مات الواقع، ولم يعد له أي معنى، وأي فعالية، وتم تعويضه بواقع فائق يشير له بالرمز والإشارة. حيث تنتقى الدلالات بشكل رمزي تعسفي، يحدده النظام الرمزي، والذي يدين في وجوده للشروط الاجتماعية، ولتناسق وظائف البنية مع[1] مقابلاتها الدلالية، ويحدث ذلك بالتواطؤ مع مجال الإعلام لإعماء وتحريف و تزييف وإذابة الواقع وتحويله بعد ذلك لنسخة مشابهة له أي مصطنعة (simulacre).[2]

7) صناعة ثقافة الصورة:

أصبحت ثقافة الصورة مفتاح للبناء الثقافي الجديد الذي يعمل على تكوين جيل الشباب حسب نمط الصورة التي تم إعدادها وإخراجها في قوالب فنية جذابة تعمل في إطار تكنولوجيا الصورة والمتعة، وتكرس لمنظومة من الثقافة المعولمة تحمل ثقافة الآخر وتهدد الخصوصيات لأن الصورة أصبحت رسالة رمزية. ويظهر هذا التهديد كممارسة فعلية لجيل الشباب الذي يتفاعل معها وهو غير محصن

[1] نبيل سعو، عقوني أسيا، الإعلام الفائق بين خيبة الواقع ورهان الأخلاق من منظور الفلسفة الاجتماعية لبودريار، مرجع سابق، ص: 692

[2] المرجع نفسه، ص: 693.

بثقافته الذاتية، وتعددت مظاهر الصورة على أفراد المجتمع من مخزون معرفي وثقافي، والتدفق الهائل للصور والمعلومات جعل ثقافة الصورة سطحية هزيلة وفقيرة، ومع ذلك فهي واسعة الانتشار وقادرة على الاختراق بقوة، لذا تستعمل في الإغراء بتحريك الغرائز ومخاطبة وإثارة العواطف، وهذا يزيد من مخاطرها، فظاهرة الإستمالة والإشباع من خلال الصورة والممارسات الإعلانية تتفق مع رأي الكثيرين وعلى حد قول الفيلسوف "إريك فروم" (Erich Fromm) "القطاع الأوسع من الإعلان المعاصر...لايتوجه إلى العقل بل إلى العاطفة"، إن ثقافة الصورة طغى عليها أكثر من ظاهرة: كالإغتراب، القلق، إثارة الغريزة، الفردية، العدوانية، دافعية الإنحراف، سلطة المال والنساء، الأنانية، عدم الإكتراث، التمرد، نزعة الاستهلاك، وكلها مفردات حياتية تتأسس في إدراك الفرد وسلوكه ومعارفه أحيانا، حيث تتحول الصورة الذهنية إلى نشاط عملي عن طريق المحاكاة والتقليد وعمليات التطبيع الاجتماعي.[1] وتتجه قراءة حمولة الصورة في انتاجها النوعي، لما تصدره من فنيات للرسائل المستترة والعلنية، وما تمرره من أساليب سيميائية، وما تريد أن ترسمه في ذهنية الآخر من نماذج مرسومة مسبقا، تدرك مفاهيمها التنميطية بآليات الهيمنة، فلا يمكن استثناء الصورة، أو عزلها عن الحياة الغربية وحركة الجماهير، بالإضافة إلى تداعياتها التهويلية والترويجية والترفيهية، فضلا عن جوانب صناعة الخيالات السينمائية والوهم الإيديولوجي، لتطويق نظرة الجماهير المتماوجة. وبقدر ما تكون الصورة بهذا الزخم من الحضور الآني سوف يكتب لها البقاء كمدونة وظيفتها مقاومة الفناء والاندثار، فهي تقمع التلاشي والزوال وتقهر الزمن، فتستدعي الماضي بكل تراكماته لتوقظ الحياة مرة ثانية، أي ما يشكل لديها نوعا من التصدي

[1] عيساوة وهيبة، **الثقافة الاستهلاكية صناعة ثقافية تهدد الأمن الثقافي للشباب**، (الجزائر، مجلة آفاق لعلم الاجتماع، مجلد 10، العدد 1، جويلية 2020)، ص: 93.

للموت والاضمحلال، وإعادة بعث الركام نحو تسوية الذاكرة وترميم بنيتها الوظيفية، وهي الخاصية التي يؤكدها دوبري (Régis Debray) حين يذهب إلى أن الصورة لها خاصية التحدي، وأنها تقاوم التلاشي المصاحب للموت، وذلك بإعادة الترميم الملازم للصورة.[1]

وتعرف ثقافة الصورة بأنها الثقافة "التي تتوسل لغة جديدة وأبجدية جديدة هما: لغة الصورة وأبجدية الحواس وهي ثقافة تقدمها محطات الشركات الإعلامية الخاصة الكبرى والتي حولت الثقافة إلى مشروع ربحي أساسا. إن ثقافة العولمة تركز على ثقافة الصورة أكثر من ثقافة المكتوب، وبما أن الصورة ذات سلطة إدراكية قوية على صعيد الإدراك الثقافي العام فإن الإعلام المرئي وخاصة التلفزيون يصبح المصدر الأقوى لإنتاج القيم وتشكيل وعي الإنسان. إذ تأتي الصورة من أمكنة عالمية مختلفة وتصف أحداثا مختلفة، ويرسلها أفراد لا يعرفهم ولم يثق بهم فعندما تحل الصورة في داخل المشاهد فإنها تطبع في ذاكرته وتوجهه ومساره، ومنه فإن ثقافة الصورة هي منظومة متكاملة من الرموز والمعاني التي تصنع الوعي عن طريق وسائل الإعلام وتكنولوجياته الحديثة، والتي ساعدت من هيمنتها وسيادتها لتكون إحدى أهم أدوات عالمنا المعرفية والثقافية والاقتصادية والإعلامية، التي تؤدي إلى في الأخير إلى تبني قيم الثقافة الاستهلاكية بكل معانيها ودلالاتها وانعكاساتها، وفي وقتنا الحالي أصبح هوس المؤسسات الإعلامية خاصة، في ظل مجتمع الإعلام واقتصاد السوق، الوصول إلى أكبر عدد من المتلقين، ليس من باب تزويدهم بالمعلومات التي يحتاجونها، بل بغرض اجتذابهم كمستهلكين،

[1] حيدش سعيد، **جان بودريار...وصورة الحدث الرمزي**، (الجزائر، مجلة نقد وتنوير، العدد السابع، السنة الثانية، مارس 2021) ص: 234.

المفروض بيعهم للمعلنين والمشهرين، "وهنا أضحى من الصعب التمييز ما بين ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي حيث أصبحت الصورة منفصلة عن أي علاقة بعالمها الحقيقي، ويعود ذلك إلى نظام التصوير الذي تسيطر عليه المؤثرات الحسية والبصرية والصور الزائفة إما بتكوينها من خلال عمليات[1] الدمج والتركيب وإما بمدلولاتها التي تسخر لأغراض مختلفة حيث قام صناع الصورة بتقديمها بشكل زائف وبعيد عن الواقع الذي نعيشه، فقد أصبحت الصورة تعتمد على ثقافة المظهر والشكل والبهرجة والاستعراض بعيدة عن قيم الجوهر والمضمون حيث أن الصورة التي تمثل الواقع أصبحت الواقع نفسه كما يقول "بودريار" وأصبحت الصورة بشكلها الزائف ذات مصداقية الواقع الحقيقي وبديلا له وبهذا فإن دور الصورة يأتي فاعلا في تزييف الوعي وغيابه وبالتالي تحويل الإنسان إلى سلعة أو شيء مادي، كما أصبحت الصورة بشكلها الزائف محطة انطلاق لجرائم مثل السرقة والتزوير والقتل وهذا ما نشهده في الجرائم التي تحصل على الأنترنت حيث يتم استغلال الصورة وتزييفها في تحقيق مآرب غير شرعية وبالتالي تؤدي إلى مشاكل أخلاقية واجتماعية.[2]

وتتضح الطبيعة الصنمية للصورة حسب "بودريار" من تحليله للأصول الاشتقاقية لكلمة صنم fetish. ويذهب بودريار إلى أن صنمية الصورة طغت على صنمية السلع، ذلك لأن الصورة أصبحت هي وسيلتنا في معرفة العالم وفي معرفة السلع ذاتها، إذ لم يعد هناك اتصال مباشر بيننا وبين العالم أو بيننا وبين أنفسنا، وكون كل أنواع الاتصال تحدث عن طريق الصور يعني أن الوسيط طغى على أطراف

[1] فاطمة بلمعمر، **أخلاقيات الإعلام الجديد بين سطوة التكنولوجيا واقتصاد السوق**، (غيليزان، مجلة الرواق للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المجلد 8، العدد 1، 2022) ص: 406.

[2] فاطمة بلمعمر، **أخلاقيات الإعلام الجديد بين سطوة التكنولوجيا واقتصاد السوق، مرجع سابق**، ص: 407.

الاتصال، وطغيان الوسيط أو الدال على المدلول هو الصنمية بعينها. فقد أصبحت الصورة هي الوسيط بين السلعة والمستهلك، كما أصبحت القدرة على تقديم السلعة في صورة من بين مقومات الاقتصاد الاستهلاكي. فالسلعة القوية والتي تنتجها شركة كبيرة هي القادرة على الإعلان عن نفسها، القادرة على أن تظهر في صورة.[1]

يحلل بودريار دور الصورة في مجتمع الاستهلاك بتناوله لفترينة المحل. ففترينة العرض تكشف عن وظيفة أكثر عمقا من مجرد كونها وسيلة لعرض لسلع، فهي في ظاهرها تعبير عن الشفافية التي يدعيها المجتمع الرأسمالي عن نفسه، فما هو موجود معروض. لقد أصبح ظهور الشيء أمام المشاهد دليلا على وجوده، فأن ترى هو أن تؤمن seeing is believing. ويتحول الواقع الآن إلى أن يكون ظهورا استعراضيا في شكل مشهد، هذا بالإضافة إلى تعبير الفترينة عن وضع سوسيولوجي من نوع خاص، إذ تحتل مكانا وسطا، فلا هي في داخل المحل ولا هي خارجه، لا هي منتمية إلى المجال الخاص للمحل ولا إلى المجال العام للشارع، إنها ذلك الوسيط الذي يلتقي فيه العام والخاص. وفي إشارة ماكلوهان الشهيرة أن الوسيط هو الرسالةthe media is the message، يذهب بودريار إلى أن الفترينة ليست مجرد وسيط بين السلعة والمستهلك بل هي قطب مغناطيسي يعمل على تجميع الرغبات المتناثرة واستقطابها وصبها في منطق مجتمع الاستهلاك، ناهيك عن أنها تخلق الرغبات منذ البداية حتى قبل أن تستقطبها، كما يتناول بودريار تعبيرا أمريكيا يستخدم في الإعلانات وهو "ما تراه هو ما ستحصل عليه" what you see is what you get، يستخدم هذا التعبير لإقناع المستهلك أنه سوف يحصل على السلعة بالشكل الذي تعرض عليه في الصورة.

[1] أشرف منصور، صنمية الصورة: نظرية بوديار في الواقع الفائق، مرجع سابق، ص: 228.

ويذهب بودريار في تأمله لهذا التعبير إلى أن الصورة أصبحت هي معيار الواقع ومحك الحكم عليه، فأنت تطلب سلعة بناءا على صورتها، ويتم إرضاؤك إذا كانت السلعة متفقة مع صورتها، وتشعر أنك خدعت إذ لم تتفق السلعة مع الصورة، لقد أصبحت الصورة واقعا ثانيا أكثر من الواقع الحقيقي، أو واقعا فائقا hyperreality.[1]

لقد تناول جون بودريار موضوع وضع الإنسان في ظل سيطرة ثقافة الصورة في العديد من مؤلفاته، ويسود تناوله تمييز بين الإنسان المرآة والإنسان الشاشة. شهد القرن العشرون انتقالا من الإنسان المرآة إلى الإنسان الشاشة، والفرق بينهما أن الإنسان قبل عصر الإعلام كان مرآة عاكسة لأخيه الإنسان، وكي يكون الإنسان مرآة للآخر يجب أن يكون هذا الآخر حاضرا في مواجهة الأنا في علاقة تفاعل بين متبادل، حيث تنعكس أفعال الأنا على الآخر والعكس، أما مع الإنسان الشاشة فالعلاقة الإنسانية تختلف تماما، حيث يصبح الإنسان عارضا ويصبح سلوكه كاشفا عن نمط في الشخصية وفي الحياة، وحيث يصبح الجسد أداة عرض لموضات أزياء. وهنا تختفي العلاقة المرآويةالانعكاسية التي تتضمن التفاعل بين الأنا ولآخر، ولا يبقى إلا الإنسان العارض والمؤدى لأدوار محددة سلفا role performer لا القائم بممارسة praxis أو فعل action.[2]

8) الصناعة الثقافية في الإعلان والإشهار التلفزيوني:

ارتبط الإعلان منذ نشأته وتطوره وتنوع استخدامه بمجموعة من الأعراف، والقواعد الغير متفق عليها حيث أن الإعلان عرضة للاستخدام الجيد أو الرديء

[1] أشرف منصور، صنمية الصورة: نظرية بودريار في الواقع الفائق، مرجع سابق، ص: 229.

[2] أشرف منصور، صنمية الصورة: نظرية بودريار في الواقع الفائق، مرجع سابق، ص: 229.

ويخضع بشكل أساسي لإرادة منتجه ويجعله بعيدا عن الحيدة أو الموضوعية، وقد دفع دفع ذلك العديد من الدول إلى وضع قوانين منظمة لعملية الإعلان لضمان الحد الأدنى من المصداقية للمعلن وحفظ حقوق المستهلك من الخداع الإعلاني. والغرض من كل إعلان هو اقناع المستهلك بمميزات استخدام السلعة وحتى يحدث هذا تصل المعلومات إلى المستهلك خلال سلسلة من المراحل قبل حدوث الاقناع، إذا كان الإعلان مصمم بمهارة ومستخدم فيه الوسيلة الاعلانية السليمة للوصول إلى الجمهور المستهدف:

المرحلة الأولى: لفت انتباه المستهلك

المرحلة الثانية: تصديق المستهلك للرسالة الإعلانية

المرحلة الثالثة: الاحتفاظ بالمعلومة حتى وقت الشراء

فإذا تم كسر أي حلقة من حلقات هذه السلسلة فقد الإعلان تأثيره.[1]

وتعتمد مختلف القنوات التلفزيونية اعتمادا كبيرا على الإشهار كمصدر للتمويل وأصبح الإشهار ليس مجرد ترويج لسلعة أو خدمة ما، وإنما ترويج لثقافة، يعبر عنها من عدة أوجه، حيث يحمل في موضوعاته، ثقافة صاحب المنتج، ثقافة مصنع الإعلان، فالإشهار يوظف رسالة مغرية لشراء السلعة، فيعتمد على الصورة الجميلة والمؤثرة للانتباه وعلى الموسيقى والرقص، وهي كلها تجسيدات للمكان باعتبار أن الصورة هي تأطير وكل ما تحتويه الصورة فهي أجزاء

[1] عمرو محمد سامي عبد الكريم، **الإعلان الدولي والإعلان العربي بين الفجوة والتقنية والضوابط الاجتماعية**، (البحرين، أبحاث المؤتمر الدولي، الإعلام الجديد: تكنولوجيا جديدة..لعالم جديد، 2009) ص:250

مكانيـة.[1]فللإعـلان تـأثير علـى الـوعي والإدراك الفنـي للمتلقـي وذلـك ضـمن التـأثير الثقـافي والفكـري النـاتج مـن التعـرض المتكـرر للإعـلان والإبهـار الفنـي الـذي تقـوم عليـه صـناعة الإعـلان. وقـد قامـت العديـد مـن الـدول بـاللجوء إلـى الدعايـة والإعـلان لتسـويق ثقافتهـا وأنمـاط الاسـتهلاك بهـا إلـى دول أخـرى. لـيس هـذا فحسـب، بـل وتغييـر السـلوك ودعـم بعـض المنتجـات علـى حسـاب أخـرى كـل ذلـك بالاعتمـاد علـى التـأثير النفسـي للإعـلان[2] بحيـث تحمـل الإعلانـات صـور مملـوءة بالتمويـه و الخـداع وهـي بكـل تأكيـد تحقـق أفعالهـا. تسلسـل إلـى عقـول النـاس ويتخـذون قـراراتهم بنـاءا عليهـا وتصـبح جـزءا مـن حيـاتهم، فالإشـهار ذو بعـد اقتصـادي لا تخفـى جوانبـه مـن حيـث تنشـيط الحركـة الاقتصـادية، ولكـن هـذا الجانـب يحمـل معـه دلالات ثقافيـة قـد تكـون ذات أبعـاد سـيئة مـن خـلال إشـاعة الـنمط الاسـتهلاكي فـي مجتمعـات غيـر منتجـة، وتعويـد النـاس علـى الـنمط الاسـتهلاكي بالإضـافة إلـى التـأثير علـى المسـتويات الأخلاقيـة، خاصـة التـي تؤكـد العنـف، والإشـهارات الجنسـية الفاضـحة التـي تصـل حـد الـدعارة، كوميـديا الجريمـة أو الموسـيقى الصـاخبة أي محتـوى أخـر يـؤدي إلـى الإسـهام فـي خفـض مسـتوى الـذوق وإفسـاد الأخـلاق أو الإثـارة للقيـام بسـلوك غيـر مقبـول اجتماعيـا، بالتـالي فإن الإشهار يكون بعيدا عن الهوية الثقافية إذا غاب عنه:

– المماثلـة أو التطـابق الثقـافي فـي الإشـهار التلفزيـوني أي يتطـابق والواقـع السوسيوثقافي للمتلقي.

– تحديـد معنـى الحقيقـة السوسـيوثقافية فـي الصـورة الإعلانيـة أي تمثيـل ثقـافي يعكـس بصدق ما استقرت عليه جماعة اجتماعية من أطر ونماذج للمثل.

[1] خليفـة محمد فتحـي، **صـناعة الثقافـة فـي الإشـهار التلفزيـوني**، (الجزائـر، المجلـة الدوليـة للاتصـال الاجتمـاعي، مسـتغانم، المجلـد 3، العدد: 2، 2016)، ص: 95.

[2] عمرو محمد سامي عبد الكريم، الإعلان الدولي والإعلان العربي بين الفجوة والتقنية والضوابط الاجتماعية، مرجع سابق، ص: 250.

– تجسيد الصورة الإعلانية صورة الذات أي أن الصورة لا تحول الحياة اليومية إلى نوع من الخيال.[1]

وقد ظهرت شركات الإعلان متعددة الجنسيات بالتحديد في الولايات المتحدة وأوروبا والتي تبحث عن توسيع نطاق تأثيرها، وبيع منتجاتها الثقافية والاستهلاكية إلى دول العالم الأخر من أجل تحقيق الأرباح وترويج الأيديولوجيات داخليا وخارجيا، وعلى سبيل المثال تم ترويج شخصيات "والت ديزني" كمنتجات تحدد قيم مجتمعه وتعمل على نشرها في المجتمعات الأخرى.[2]

كما يشكل عالم "ديزني لاند" نموذجا كاملا لأنظمة المصطنعات المتشابكة، فهو بداية لعبة من الأوهام والاستيهامات: القراصنة، النجوم، العالم الجديد...هذا العالم التخيلي يؤمل منه صنع نجاح العملية. ولكن ما يجدب المجموع أكثر من غيره هو بالطبع العالم الاجتماعي المصغر، المتعة الدينية كنسخة لأمريكا الواقعية بسيئاتها وحسناتها. الاستيهام الوحيد في هذا العالم التخيلي هو جو الحنان والدفء المخيم على المجموع، إنه المظهر الموضوعي لأمريكا يرتسم في كل مكان في ديزنيلاند، حتى في هيئة الأفراد والجموع، وكل القيم ممجدة بالمصغرة والرسوم المتحركة، قيم طيبة وهادئة. إن هذه الحبكة "الأيديولوجية" تخدم هي نفسها كغطاء لاصطناع من الدرجة الثالثة: الغرض من ديزنيلاند هو إخفاء حقيقة أن البلد "الواقعي"، كل أمريكا الواقعية هي ديزنيلاند (تقريبا كما تخفي السجون حقيقة أن[3] الاجتماعي بكامله، وفي كلية وجوده التافه هو المسجون)، يجري تقديم ديزنيلاند كأنها خيالية لدفع

[1] خليفة محمد فتحي، صناعة الثقافة في الإشهار التلفزيوني، مرجع سابق، ص: 95.

[2] عمرو محمد سامي عبد الكريم، الإعلان الدولي والإعلان العربي بين الفجوة والتقنية والضوابط الاجتماعية، مرجع سابق، ص: 251

[3] جون بوديار، **المصطنع والاصطناع**، تـ: جوزيف عبد الله، مراجعة: سعود المولى، (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2008) ط:1، ص: 60.

النـاس إلـى الاعتقـاد أن البـاقي واقعـي، هـذا فـي حـين أن كـل لـوس أنجلـس وأمريكـا المحيطـة بهـا لـم تعـد منـذ زمـن واقعيـة، بـل هـي مـن مجـال فـوق–الواقـع والاصـطناع، فلـيس المقصـود تمثـيلا خاطئـا للواقـع (الأيـديولوجيا)، بـل المقصـود إخفـاء حقيقـة أن الواقـع لـيس واقعـا، بالتـالي إنقـاد مبـدأ وجـود الواقـع، ويريـد هـذا العـالم أن يكـون طفوليـا ليـوهم النـاس أن عـالم الكبـار هـو عـالم أخـر، فـي العـالم الـواقعي، وليخفـي حقيقـة أن الطفولـة الفعليـة هـي فـي كـل مكـان، وهـي طفولـة الكبـار أنفسـهم الـذين يلعبـون هنـا دور الأطفـال لخـداع النـاس حـول طفـولتهم الواقعيـة، طـل هـذا عبـارة عـن اسـتيهامات زائفـة وواقع مزيف.[1]

و يعتمـد الإعـلان الـدولي علـى الدراسـات النفسـية للمجتمـع المسـتهدف وأحسـن الطـرق للتـأثير عليـه وتغييـر اتجاهـاتهم الاسـتهلاكية، وذلـك بطـرق عديـدة منهـا إعطـاء الإعـلان صـبغة علميـة أكاديميـة، مـن خـلال اسـتخدام مصـطلحات طبيـة أو تجـارب علميـة، وأحيانـا الـربط بـين التقـدم الحضـاري والثقـافي واسـتخدام المنـتج الإعلانـي، أو اللجـوء إلـى إثـارة الغرائـز عـن طريـق الاسـتعانة بالنسـاء الجمـيلات أيـا مـا كانـت السـلعة، كـل ذلـك مـع التركيـز[2] علـى اسـتغلال الخـدع السـينمائية والحيـل التصـويرية لإبهار المستهلك.[3]

إن الإعـلان كمـا يقـول "بودريـار" هـو الإغـراء الاجتمـاعي المطـروح فـي كـل مكـان، علـى الجـدران، فـي أصـوات المـذيعين الحـادة الخافتـة، وعلـى اللافتـات العملاقـة حولـك في كل مكان، وأمامك في الشاشة على الدوام.

[1] جون بودیار، المصطنع والاصطناع، مصدر سابق، ص: 61.

[2] عمرو محمد سامي عبد الكريم، الإعلان الدولي والإعلان العربي بين الفجوة والتقنية والضوابط الاجتماعية، مرجع سابق، ص: 251.

[3] المرجع نفسه، ص: 252.

إغراء بالجنس، فمزيل العرق هذا سيمكنك من مصاحبة هذه الفتاة المثيرة، ومعجون الأسنان هذا سيجعل هذه الفتاة تلتصق بك، وهذه السيارة تمكنك من مرافقة هذه النجمة!

إغراء بالعلو والرفعة، فهنا تسكن عاليا فوق سطح البحر، وهنا بالأعلى سترى الأنوار من شرفتك! إغراء بالراحة طوال العمر، الحياة كما ينبغي أن تكون!

على حسب "بودريار": "إنها الاجتماعية الحاضرة في كل وقت وكل مكان، إنها الاجتماعية المطلقة التي تحققت أخيرا في الإعلان المطلق". وبما أن الإعلان هو الصورة الاجتماعية، فهو يحدد كذلك شكل هذه الصور فيما يخدم المنظومة.[1]

وإذا تأملنا الحقل الإعلامي والاجتماعي نلاحظ أن النجوم والمشاهير أصبحوا عبارة عن أيقونات إعلانية حيث أصبح استخدام النجوم في الإعلام أسلوبا ترويجيا شائعا تلجأ إليه منشآت الأعمال بصورة معتادة بل إن الشركات الأجنبية، وخاصة الأمريكية الضخمة التي تسعى للحفاظ على حصتها التسويقية أو زيادتها تتبارى في استخدام مشاهير الفن والرياضة ضمن إعلاناتها وتدفع لها ملايين الدولارات على الجملة الواحدة حتى أصبح كل نجم مشهور يمثل علامة تجارية معينة سواء تعلق الأمر بالعطور أو السيارات أو الملابس، والجدير بالذكر هنا أنه وكما تستبدل السلع وتتغير فإنه تستبدل الشخصيات المقدمة للإعلان إذا فقدت شعبيتها أو جمالها أو مصداقيتها.[2]

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 297.

[2] فاطمة بلمعمر، أخلاقيات الإعلام الجديد بين سطوة التكنولوجيا واقتصاد السوق، مرجع سابق، ص: 408.

ويعتبر بودريار أن العالم نتيجة ذلك أصبح مجرد صورة نقلا عن صورة وأصبح العالم مجموعة من عماليات (الاصطناع) فهذه المصطنعات (الصور) هي المهيمنة والواقع محجوب (مختفي) وهكذا ضاع مبدأ الواقع في متاهات مصطنعات الصور اللامتناهية، المتخيلة والوهمية التي تروجها الميديا ويصبح ذلك النسخ المصطنع رقميا عبر أجهزة الكومبيوتر مما يجعلنا نعيش في عالم "فوق الواقع"، والتكنولوجيا الحديثة التي أفرزت الصور الرقمية قضت على الهامش الذي يفصل بين الصورة ونسخها حيث لا توجد نسخة ولا أصل للصورة الرقمية لأنها هي الصورة والأصل في الوقت ذاته.[1]

الإعلان على حسب بودريار هو ذلك الإجراء المختصر الذي يستطيع أن يغرقك في الأحلام من غير أن يحدثك، بلا ماضي وبلا ممستقبل، إنه لا ينسى مع أنه لا يحفظ، له من القوة ما يمكنه من فرض ما يريده علينا بغير إجبار، إن الإعلان في حقيقة أمره هو الصورة الوحشية للنظام الرأسمالي "نظام اقتصاد الاحتيال البريء"، يبدو أن الإعلان لا يمكن أن يناقش حتى ولو ظهر في صورة لا إنسانية ولا أخلاقية، فمن منا لم يرى اللافتة العملاقة لأرض الفردوس في الساحل الشمالي، حيث الحياة في أرقى صورها، والراحة كما نتمناها، والضحكة تملأ وجوه الفتيات اللاتي يرقصن بلباسهن الأبيض الملائكي فوق كومة من التراب والطوب المسماة بالعشوائية، نعم، قد رآها الكثير، ولكن القليل جدا من تأملها، أليس هذا أمرا بالفعل غريب؟! كيف لا تلحظ الغالبية العظمى من المجتمع أن هذا وضع مزر ومخجل، ولكن يبدو أن هذه هي[2] المهمة الموكلة إلى الإعلان فإننا إذا أعدنا النظر إلى اللافتات الإعلانية، وعلى ما يكون مرتبطا بها، لأدركنا أن الإعلان ليس هو ما يزخرف الجدران أو

[1] فاطمة بلمعمر، أخلاقيات الإعلام الجديد بين سطوة التكنولوجيا واقتصاد السوق، مرجع سابق، ص: 408.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 287

يبهجها، بل هو ما يمحو هذه العشوائيات والشوارع الخربة، والوجهات المتهدمة، وكل هندسة معمارية مشوهة، ويمحو كل شيء في شكل الحياة التي يرجوها الكل.[1]

كانت الإعلانات في الأربعينات ـ مثلا ـ تستخدم أسلوب الطلب في الإعلانات: "جرب منتجنا، منتج كذا، يضمن لك انتعاشا لا يقاوم"، غير أن الإعلان في الفترة المعاصرة تغير وأصبح له سلطة على المجتمع فبدلا من أن يطلب منك أن تجرب منتجا ما، أصبح يأمر المجتمع بتجريب المنتج، مثلا: "أشرب Pepsi"، "إشتري BMW". وهذا راجع ربما لأن علم النفس تطور تطورا كبيرا إلى حد بعيد جدا في معرفة ما يريد الإنسان، ويبدو أن هناك صلة وثيقة بين الدعاية والإعلان وعلم النفس منذ زمن بعيد، وازدادت تطورا بإدخال أفكار "فرويد" الساحة الإعلامية على يد "بيرنيز". ويُمكن علم النفس الشركات من أن تعرض منتجاتها من خلال صيغ نفسية لا تترك عند المشاهد للإعلان فرصة أن يرفض أو يوافق، وربما يظهر لنا المعنى أكثر لو اطلعنا إلى بعض الأدوات التي يستخدمها الإعلان لينفذ بها إلى اللاوعي الجمعي والفردي على حد سواء.[2]

أولا: التكرار(كم مرة علي أن أكرر لك القول لتصدق أنه حقيقي):

يقول "لوبون" عن التكرار للشيء أنه: "ينتهي به في تلك الزاوية العميقة للاوعي، حيث تصنع دوافع أعمالنا، فمع مرور الوقت ننسى من هو مؤلف القول المكرر، وينتهي بنا الأمر إلى حد الإيمان به، وعلى ضوء ذلك: نفهم القوة الهائلة للإعلان".

[1] المرجع نفسه، ص: 288

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 290.

أحد أقدم النظريات المتعلقة بالتكرار الموضحة للعلاقة بين الفرد والإعلان، والتي يحكم البعض على أنها لا تزال تستخدم حتى الآن، نظرية "توماس سميت" عام (1885)، والتي أطلق عليها اسم الدعاية الناجحة، وتمر بعدة مراحل على حسب الشكل الأتي:

المرة الأولى: التي يلحظ فيها الناس أي إعلان لا يرونه.

المرة الثانية: لا يشعرون بوجوده.

المرة الثالثة: يحسون بوجود إعلان.

المرة الرابعة: يشعرون بأنهم رأو هذا الإعلان من قبل.

المرة الخامسة: يقومون بقراءة الإعلان.

المرة السادسة:يقرأون بتمعن وينظرون إليه بتركيز.

المرة السابعة: يبدأون بالتفاعل مع فكرة الإعلان.

المرة الثامنة: يبدأون بالتفكير.

المرة التاسعة: يقومون بسؤال أنفسهم هل يفوتهم شيء ما.

المرة العاشرة: يسألون أصدقائهم ومن حولهم حول المنتج، وهل قام بتجربته.

المرة الحادية عشر: يتساءلون كيف تقوم الشركات بالدفع لكل هذه الإعلانات.

المرة الثانية عشر: يبدأون بالتفكير أن هذا المنتج ربما يكون جيدا بالفعل.

المرة الثالثة عشر: يشعرون أن هذا المنتج يمثل أهمية ما.

المرة الرابعة عشر: يتذكرون أنهم طالما انتظروا منتجا كهذا المنتج.

المرة السادسة عشر: يقبلون حقيقة أنهم سيقومون بشرائه في وقت ما بالمستقبل.

المرة السابعة عشر: يضعون المنتج ضمن أولوياتهم لشرائه.

المرة الثامنة عشر: يلعنون الفقر الذي منعهم من شراء هذا المنتج الرائع.

المرة التاسعة عشر: يبدأون بعد أموالهم بحذر.

المرة العشرون: التي يرون فيها الإعلان يقومون بالفعل بشراء المنتج.[1]

ثانيا: هرم الحاجات الإنسانية (ليس عليك أن تخبرنا ما تحتاجه فنحن نعرف ذلك أكثر منك):

تلك الصيغة النفسية الأخرى التي تستخدم في الإعلانات تقوم على هرم الحاجات الذي أسسه "ماسلو" (Maslow) وهو يقوم على فكرة أن الحاجات البشرية تكون شكلا هرميا، على حسب الترتيب التالي:

(1) قاعدة الهرم، الحاجات الفيزيولوجية: وهي الأشياء الأساسية (الطعام ـ الشراب ـ الهواء) حتى لو لم يكن المنتوج مشبعا إلا أن الإنسان يقوم بشرائه في كل مرة أحس فيها بالجوع.[2]

(2) الحاجة إلى الأمن: سيارات "س" هي الأكثر أمانا في فئتها، ولو كانت كل السيارات يتم سرقتها إلا أن الإنسان كلما فكر في أمان السيارة فكر في السيارة "س".

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص ص: 291، 292.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 294.

(3) الحاجة الاجتماعية: وهي الشعور بالانتماء كتكوين صدقات مع "س" اللمة تحلو.

(4) الحاجة إلى التقدير: عبر، أنت الفكرة، فكلما استخدم الإنسان المنتج كلما أحس بالثقة والتقدير له.

(5) الحاجة إلى تأكيد الذات: وهي قمة الهرم، ويتم إشباعها بعد أن يتم إشباع باقي الحاجات، ويتم إشباع هذه الحاجة من خلال توفير الظروف التي تساعد الإنسان على الإبتكار، أو اظهار أنه موجود ومرغوب، مثلا ـ إعلان Sprite ـ أنا هكذا، أنت ماذا تريد أن تكون، أنا Sprite.[1]

من هنا يمكن القول بأن الإعلان التلفزيوني ما هو إلا نمط من أنماط الاتصال القائمة على تقنيات الإقناع بالدرجة الأولى والهادفة إلى جذب اهتمام المتلقي، ومن ثم تبنيه لسلوك الشراء أو العزوف عن استعمال السلعة، فقد أصبحنا نشهد ثقافة جديدة يطلق عليها بثقافة ما بعد الجماهيرية وهي ثقافة تركز على الصورة التي سهل عملها عدة عوامل نذكر منها:

ـ البلاغة الإلكترونية: ترتكز على عنصر الإقناع من خلال الإبهار بالصوت والمؤثرات السمعية البصرية، وسرعة النقل وطريقة التقديم.

ـ الإنتقائية: انتقاء وتحديد أطر المعلومات المتاحة بحيث أنها تضع جدولا للمشاهدين يوميا ماذا يجب أن نفكر ونصنع ونعمل ونلبس وحتى ماذا نأكل، لذا فإن اختيارنا قائم على أساس الانتقائية التي تمارسها وسائل الإعلام، إضافة إلى ذلك التركيز على عامل الوقت والمال.

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 294.

ومن خصائص هذه الثقافة "التنميط والابتذال وتغليب التسلية والدعاية وقهر العناصر الإيجابية في "الثقافة الشعبية" وفي هذا الصدد يقول فرانسيس بال (Francis Balle) إن وسائل الإعلام والاتصال هي تقنيات فقط، وإن كيفية استخدام هذه التقنيات يحدده منطق السوق.[1]

9) الجسد كمنتج ثقافي:

يشكل الجسد اليوم موضوع تفكير يحظى بتغطية إعلامية قوية جدا، بحيث يمكن القول إنه صار "موضة"، من خلالها يتم التعبير عن مشاعر متناقضة، إذ يحظى مظهر الجسد الخارجي باهتمام نرجسي خاص فيبدو الغلاف اللحمي أحيانا "آلة مكتملة" بينما في أحيان آخرى، يبدو أن الجسد نفسه لا زال هشا للغاية، مريضا أو غير مكتمل، ويؤدي هذا التصور الثاني بأتباع (التعديلات الجسدية) والفنانين السبرانيين، وممثلي "فن الجسد ــ body art" وبعض الباحثين إلى إرادة "تغيير الجسد".[2]

يبدو أننا نعيش في زمان يكون فيه أكثر ما يصيب الرجل بالخجل بضع سنتيمترات زائدة في محيط بطنه، يحاول تغطيتها بقميصه الواسع، ويشعر أغلب البدناء أنه لا مكان لهم في المجتمع، وهذا ما يدفع الغالبية العظمى من الرجال والشباب للتفكير دوما بالالتحاق بأحد الصالات الرياضية، ليحصلوا على الجسم المثالي، والشكل الأمثل، فيشبهو بذلك عارضات الأزياء، فيعرضو أنفسهم لأشد الأنظمة الغذائية

[1] خليفة محمد فتحي، صناعة الثقافة في الإشهار التلفزيوني، مرجع سابق، ص: 89.

[2] أورلان، ج. بيو، ف. جاكوب، ج.م، داسيلفاوف، كاساليو، د. سركي، سطرلاك، وآخرون، الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده، مصدر سايق، ص:94.

ضررا ولو على حساب صحتهم، ويبدو أن السبب وراء ذلك هو صورة الجسم النمطية التي تكونت في ذهن المجتمع!

فالرجل = جسم عريض الأكتاف، قوي الصدر، والعضلات[1] تكسو ظهره وذراعيه، وعضلات بطنه مقسمة، مكتمل نصابها: ست عضلات متراصة بشكل منظم.

المرأة = شعر طويل ناعم، أو مجعد، طويلة القامة، مشدودة الجسد، صدر كبير الحجم نسبيا، وسط رفيع، أفخاذ عريضة، بالإضافة إلى كل ذلك بالطبع خالية من السيلوليت.

إن الجسد كما يستخدم في المجال السوسيولوجي ــ لا يقصد به الجسد في خصائصه البيولوجية أو الفسيولوجية، أي: مجموعة من الأعضاء والمهام المتراصة في تركيب طبيعي حسب قانون علم التشريح، وإنما يقصد به الجسد كمنتوج اجتماعي، كبناء اجتماعي ــ ثقافي، مجال تمثلات ومخيالات، أي: الجسد في مظاهره وتعبيراته الخارجية الرمزية المكتسبة، المعبرة عن ثقافة الجماعة التي ينتمي إليها حامله.

إن الجسد الطبيعي يختفي وراء شبكة من الرموز والطقوس والعلامات تبرزه على الواجهة الاجتماعية. لذلك فإن علم الاجتماع يميل إلى التعامل مع الجسد لا من خلال مادته، ولكن باعتبار الصيغ الاجتماعية التي تجعل من الجسد موضوعا اجتماعيا رمزيا، إن صورة الجسد ليست مرادفا للجسد، ولكنها ــ كما عرفها "بول شيلدر" (Paul Shilder) في كتابه "مظهر وصورة الجسد"[2] عام (1935) ـ**"صورة**

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 308.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 309.

الجسد تعني الصورة التي نقوم بتشكيلها عن جسدنا بداخل عقولنا"، إذن فبهذا التعريف الذي اعتمدته أغلب المعاجم لتعريف صورة الجسم body image ـ تكون صورة الجسد ليست الجسد فحسب، إنما شيء أكبر منه، إنه يصبح مجموعة من التراكيب النفسية التي تؤثر على حياة الإنسان في الحكم على نفسه، وعلى معاملته مع الآخرين، والتفاعل مع المجتمع حوله.

يبدو أن الذي يحدد هذه الصورة للجسد لا يصدر من صاحب الجسد، إنما يكون من خلال حكم الآخرين عليه، بل من الممكن القول: إن صورة الجسد هي الصورة التي تتكون في العقل الجمعي، وتؤثر على كل فرد في المجتمع.

لعل البعض لا يرى أن هذه هي القاعدة، ولكن إن لم تكن كذلك للبعض، فإنها للبعض الآخر، ـ وهي تشبه المرض النفسي ـ إن لم تكن بالفعل كذلك، مرض يدفع أغلب فتيات الجيل ألا تتجاوز إحداهن قطعة اللحم المشوي، وطبق السلطة من غير إضافة زيت، وكوب شاي منزوع سكر، ولو تجرأت إحداهن بتناول وجبة ذات سعرات حرارية مرتفعة فإنها سرعان ما تذهب إلى الحمام لتقوم بإفراغ بطنها من كل ما فيها عبر التقيؤ،[1] وقد أصبح هناك إقبال كبير على حبوب التخسيس التي يفيد الأطباء بأنها ليست آمنة، ويترتب عليها كثير من الأعراض مثل الالتهابات وفشل الكبد وزيادة الأملاح وفشل الكلى فضلا عن المشاكل في الجهاز الهضمي والقرحة وغيرها التي تظهر مع تقدم العمر، علما بأنه يروج لها على أنها طبيعية.

إن موجة الدعايات الإعلانية المروجة لأدوية تخسيس الوزن المرافقة لنماذج جسدية مثالية، لا تعمل على إغراء الإناث والذكور فقط، ولكن تفقدهم الثقة بصورة

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 310.

أجسادهم الراهنة، وترفع توقعاتهم نحو صورة الجسد المثالية[1] والمتتبع للإعلانات والمسلسلات والأفلام والأغاني منذ زمن بعيد، يكتشف بأنه جميعها تظهر لنا صورة واحدة للرجل أو المرأة!

فالرجل: (وسيم، أسنان بيضاء، جسم مفتول العضلات، شعر رائع، شجاع، كريم، قوي، طريف، رومانسي).

أما المرأة: (فاتنة، أسنان بيضاء، جسم ممشوق، رشيق، صدر مكعب، شعر ناعم، كريمة، رومنسية، ربة منزل رائعة، تحب الإنجاب).

إن مثل هذه الصفات تكون بالندرة الشديدة في الواقع، ولكن يبدو وللأسف أنه لا حيلة للمشاهد الذي يرى هذه الصورة بهذا الكم الهائل من التكرار ألا يتمنى أن يكون على الصورة التي تبدو وكأنها هي الشكل الطبيعي للجسد، وكذلك يتمنى أن يكون الطرف الذي[2] سيرتبط به له نفس هذا الشكل، ومهما حاول الفرد فلن يرضى عن نفسه إلا إذا أصبح على هذه الهيئة الكاملة، ولن يرضى عن الطرف الآخر في حياته كذلك[3] مما يؤدي إلى تعطيل حياتهم العملية والاجتماعية، ويتمركز تفكيرهم حول إنقاص الوزن، و الظهور بصورة المثالية، الأمر الذي يجعلهم فريسة سهلة للاستغلال الاقتصادي والنفسي، فهناك العديد من الفتيات يتم استغلالهن من قبل مراكز تكسير الدهون، والعطارين، وبائعي أجهزة ومستحضرات تخسيس الوزن، وكمؤشر على عمق التحول الذي أصاب ثقافة صورة الجسد، وهدم النمطية المتعلقة بالصورة المبنية جندريا، تجدر الإشارة إلى أن هناك إقبالا واضحا على عمليات

[1] محمد عبد الكريم الحوراني، **المكونات السوسيوثقافية لصورة الجسد تطبيق مقولات علم اجتماع الجسد على عينة الإناث في المجتمع الأردني**، (الأردن، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 43، العدد 3، 2016)، ص: 2327.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق،ص: 311.

[3] مرجع سابق، ص: 312.

"البوتكس" و"الفيلر" وتجميل الأنف ورفع الجفون ليس فقط من قبل الإناث ولكن الذكور كذلك، ويؤكد أخصائيو التجميل أن هناك ارتفاع ملحوظ في نسبة مراجعي عيادات التجميل من الرجال، يأتون ومعهم صور لمشاهير يريدون تغيير ملامحهم وجسدهم تشبها بهم[1] بل قامت أفلام "هوليود Hollywood" بمحاولة لإضفاء شرعية على هذا الجسد، فقاموا بإعداد مجموعة من الأفلام ترجع إلى عهد الرومان ولإغريق، الذين اتسموا بصفات المقاتلين الأسطوريين، وتم إظهارهم بأجساد منحوتة بشكل رائع مثل: (فيلم 300) ولا شيء في هذه الأفلام قد يمكن ملاحظته سوى عضلات بطن أبطال الفيلم فقط، كأن الرسالة هي (هكذا كانت أجساد الرجال الطبيعيين) كأن شيئا مما يحدث اليوم قد يعد طبعيا[2]!

كما يؤكد استشاريو جراحة التجميل والترميم بأن هناك رغبة لدى نسبة كبيرة جدا من الفتيات بأن يصبحن على شاكلة نماذج معينة من الفنانات، وأنهن يأتين إلى العيادة ومعهن صور الفنانة ويشترطن نقل ملامحها وخاصة شكل الأنف، ويلاحظ استشاريو التجميل أن الإقبال على عمليات التجميل قد ازدادت بشكل كبير في الوقت الراهن، وأن جميع الفئات العمرية يقبلون عليها، ولكن هناك فرق فيما تقبل عليه كل فئة عمرية، فالإناث اللواتي يقعن ضمن الفئة العمرية بين (20 ــ 30) عاما يقبلن على عمليات تجميل الأنف وتكبير الصدر ونفخ الشفاه، بينما الفئة العمرية بين (30 ــ 60) عاما يقبلن أكثر على شفط الدهون وحقن البوتكس للتجاعيد وعمليات تصغير الثدي ورفعه[3] وهذا ما يظهر لنا بوضوح التحول العميق

[1] محمد عبد الكريم الحوراني، المكونات السوسيوثقافية لصورة الجسد تطبيق مقولات علم اجتماع الجسد على عينة الإناث في المجتمع الأردني، مرجع سابق، ص: 2327.

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 314.

[3] محمد عبد الكريم الحوراني، المكونات السوسيوثقافية لصورة الجسد تطبيق مقولات علم اجتماع الجسد على عينة الإناث في المجتمع الأردني، مرجع سابق، ص: 2327.

الـذي أصـاب الصـورة التقليديـة للجسـد، وأن هنـاك إقبـالا واسـعا علـى تغييـر صـورة الجسـد، والتمـاهي مـع الصـورة المحدثـة التـي تفرضـها الدعايـة ووسـائل الإعـلام فـي كافـة الشـرائح الاجتماعيـة وكـل حسـب قدرتـه ومسـتوى رغبتـه فـي التغييـر، ولـيس بالضـرورة أن تـأتي عمليـة التغييـر عـن طريـق الجراحـة، بـل يمكـن أن تـأتي علـى شـكل حميـة أو ممارسـة التمـارين الرياضـية أو مراجعـة خبـراء التغذيـة، وغيرهـا مـن الطـرق التـي تعبـر عـن التوجـه نحـو تغييـر صـورة الجسـد، وعنـدما لا تتـوافر الإمكانيـات الماديـة، فـي بعـض الأحيـان تمـارس هـذه الثقافـة هيمنتهـا بتوليـد الرغبـة فقـط، وتبقـى الرغبة معلقة بصورة من الحرمان.[1]

إن المنظومـة تريـد أن تحصـر مشـاكل المجتمـع فـي مظهـره الخـارجي، تقـول "الـيس والكـر" (Ilis walker): "الطريقـة الأكثـر شـيوعا لجعـل النـاس ييأسـون مـن إمكانيـاتهم هـي جعلهـم يظنـون بـأنهم لـيس لـديهم إمكانيـات"، لـذلك يخـرج أخصـائيو التغذيـة ليتحـدثوا عـن خطـورة السـمنة "مـرض العصـر"، وعـن عمليـة الأيـض Metabolism، وكيـف أن يتكـون الفطـور مـن (بيضـة واحـدة، وشـريحة توسـت، وكـوب لـبن خـالي الدسـم)، والكثيـر مـن الإرشـادات التـي تبـدو ولـو أنهـا مسـتحيلة التحقـق، ويبـدو أن كـل مـا حـول الإنسـان يـدعوه لأن يتوقـف عـن الأكـل، لأن هـذا أخطـر مـا يهـدد الإنسـان، فـي الوقـت نفسـه الـذي لا تتوقـف فيـه الإعلانـات عـن عـرض المـأكولات المشـبعة بالـدهون مـن خـلال[2] نجـوم الشاشـة بـدلا مـن دفـع المجتمـع للتحـرك والتخلـي عـن كرسـيه الـدائم فـي (غرفـة جلوسـه، سـيارته، عملـه...الـخ) فـلا يمكـن أن تكـون العضـلات التـي تـم امـداد الكـائن البشـري بهـا لا تصـلح فقـط سـوى لفـتح بـاب الثلاجـة والضـغط علـى زر

[1] محمد عبد الكريم الحوراني، المكونات السوسيوثقافية لصورة الجسد تطبيق مقولات علم اجتماع الجسد على عينة الإناث في المجتمع الأردني، مرجع سابق، ص: 2328

[2] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، 319.

التحكم في جهاز التلفزيون، فالسبب فيما يبدو للسمنة ليس كثرة الأكل أو قلته إنما هي انعدام الحركة، فالأجيال السابقة لنا لم تواجه هذه المشكلة، لأنها كانت دائمة الحركة. إننا إذا تركنا مثل هذه الصناعة من دون رقابة أو وعي، فربما تسيطر على حياتنا وتأسرها، وتتحول إلى قضية تمثل مأساة جديدة تواجه جيلا بأسره.[1]

إن التطورات التي طرأت في مجالات مختلفة من قبيل التناسل البيولوجي والهندسة الوراثية، والجراحة التجميلية، وعلوم الرياضة، أدت إلى جعل الجسد، تدريجيا، ظاهرة بدائل وخيارات، لقد أسهمت هذه التطورات في تنمية قدرات يمتلكها كثيرون منا للتحكم بأجسادهم، وفي جعلهم عرضة للتحكم الآخرين. إن امتلاك المقدرة (الرغبة والموارد) على التحكم بالجسد، ليس مسألة ذاتية محضة، بل هي كذلك استجابة للتوجيهات القيمية التي تؤكد عليها الثقافة العامة، فعندما تؤكد الثقافة على قيمة الجسد النحيف، والرشيق، والرياضي، يصبح التماهي مع هذه الخصائص مسألة ضرورية لتطوير الذات، والحصول على القبول الاجتماعي، وهذا يعني أن الرضا أو عدم الرضا عن[2] صورة الجسد يتشكل ثقافيا ويصبح موجها تقيميا لصورة الجسد.

وبهذا الخصوص يقول "فالون" (Fallon): "إن الثقافة تلعب دورا بالغ الأهمية في تشكيل مثاليات المظهر، بما في ذلك مثاليات أشكال الجسد وأحجامه"

ضغوطات الثقافة رغبة التحكم ← بالجسد + الرضا عن صورة الجسد

الرضا عن صورة الجسد = ضغوطات الثقافة + الرغبة + الموارد

[1] المرجع نفسه، ص: 320.

[2] محمد عبد الكريم الحوراني، المكونات السوسيوثقافية لصورة الجسد تطبيق مقولات علم اجتماع الجسد على عينة الإناث في المجتمع الأردني، مرجع سابق، ص: 2328.

إن هـذا الإقتـران بـين الجسـد والثقافـة، يجعـل الجسـد ذو رمزيـة متغيـرة عبـر الزمـان والمكـان، ومتفاعلـة مـع المكونـات الاجتماعيـة المختلفـة، إن الجسـد كبيولوجيـا لـم يتغيـر تاريخيـا، ولكـن التـاريخ والثقافـة يتوسـطانه الأمـر الـذي يجعـل مـن الجسـد بنيـة دلاليـة متغيـرة وفـق السـياقات الاجتماعيـة والثقافيـة والتارخيـة وتشـير "سـوزان بـرودو" (BORDO) فـي السـياق ذاتـه إلـى أن: الحركـة النسـوية سـاهمت فـي تجديـد الاهتمـام بالجسـد علـى نحـو واضـح مـن خـلال تطـوير فهـم سياسـي للجسـد باعتبـاره نتاجـا لأفـراد ذوي مراكـز مصـلحية مؤسسـة ومشـكلة تاريخيـا. وعلـى هـذا الأسـاس يؤكـد " برايـان تيرنـر" (Turner) بـأن مشـكلة الجسـد ليسـت ببسـاطة قضـية ظاهراتيـة ومعرفيـة، ولكنهـا موقـع نظـري للجـدل حـول القـوة، والأيـديولوجيا، والاقتصـاد"، وفـي السـياق ذاتـه لعـب الفكـر مـا بعـد البنيـوي دورا كبيـرا فـي تعزيـز الاهتمـام بالجسـد كبنيـة مشـيدة ثقافيـا واجتماعيـا وتاريخيـا مـن خـلال أشـكال مختلفـة مـن الخطـاب الـديني والأخلاقـي والطبـي، ومـن هـذا المنطلـق فـإن علـم اجتمـاع الجسـد ينظـر إلـى الجسـد باعتبـاره مشـيد اجتماعيـا، وأنـه لا توجـد طريقـة علميـة عالميـة تصـف حالـة أجسـادنا فـي المجتمـع، إن شـعورنا بمـا تكـون عليـه أجسـادنا، وكيـف يتصـورها الآخـرون، وكيـف تـؤدي عملهـا، تمثـل فـي جـزء كبيـر منهـا وظيفـة ثقافيـة. وقـد تبـين مـن خـلال مـا سـبق علـى نحـو واضـح البعـد الأداتـي فـي التكـوين الثقـافي والتـاريخي للجسـد، حيـث يظهـر الجسـد كمصـلحة عمليـة تسـتمد شـرعيتها مـن الثقافـة السـائدة، وهـذه الأداتيـة تمتـد مـن جعـل الجسـد موضـعا للاسـتهلاك، وتوظيفـه فـي العلاقـات الإنتاجيـة إلـى اقترانـه بـالتميز والـذوق والطبقـة، ولـذلك يجـب دراسـة الجسـد فـي ثقافـة معينـة ـــ كمـا يؤكـد "لاش سـكوت" (Lache Skout) بتعريـف الوظـائف التـي تفترضهاللجسـد والأشـكال التـي

يتخـدها، والتغييـرات التـي طـرأت عليـه فـي لحظـات تاريخيـة معينـة اسـتجابة إلـى اهتمامات ومصالح ثقافية.

التشييد الاجتماعي ـ الثقافي ← أداتية الجسد = وظائف الجسد+ مصلحية الجسد

بالإضـافة إلـى مـا تقـدم، يضـع "بورديـو" (Bourdieu) الجسـد ضـمن عمليـة التميـز Distinction مـن خـلال رأس المـال الثقـافي الـذي يتضـمن المعرفـة والمهـارات والأذواق النـادرة اجتماعيـا، وممارسـات الاسـتهلاك مثـل (الطعـام، اللبـاس، الرياضـة...)، والـذوق Taste الـذي يعكـس ثقافـة الطبقـة المسـتدمجة، ويعـد مبـدأ للتصـنيف والحكـم علـى جميـع أشـكال الانـدماج والاختيـار وتعـديل كـل شـيء يسـتوعبه الجسـد ويتمثلـه. إن الجسـد يمثـل الوجـه المـادي لـذوق الطبقـة الـذي يظهـر كيفيـة معاملتـه، والعنايـة بـه، واطعامـه، والحفـاظ عليـه، وهكـذا فـإن المنطلقـات الثقافيـة تفـرض علـى المـرء أن يـدير جسـده بطريقـة مـا ليتوافـق مـع الاهتمامـات العمليـة للـذوق الاجتمـاعي، أي أن إدارة الجسـد، وبطبيعـة الحـال عـدم إدارتـه، تقتـرن بالاعتبـارات الأخلاقيـة التـي تحـدد التمـايز والتمييـز فـي آن معـا، ولـذلك فـإن الجسـد يـدخل فـي الحيـاة الاجتماعيـة كجـزء مـن اللعبـة التـي يحـاول مـن خلالهـا النـاس مراكمـة رأس المـال الرمـزي، أي ملاحقـة التميـز، مـن خـلال ثلاثـة مصـادر أساسـية هـي: العلاقـات الاجتماعيـة (رأس المـال الاجتمـاعي)، والمـوارد الماليـة (رأس المـال الاقتصـادي)، والمعرفة والمهارات والأذواق (رأس المال الثقافي).

أداتية الجسد ← إدارة الجسد= التميز الاجتماعي + الذوق الاجتماعي

إن التميز والذوق يجعلان الجسد تحت وطأة الأحكام القيمية والنقد المستمر من قبل المرء لذاته، ومن قبل المجتمع له.[1]

وتجادل "كاثرينا براون" (Brown) بأن: الثقافة تلعب دورا كبيرا في رضا المرأة عن جسدها، ومثال ذلك أن الثقافة الغربية تستمر في استثمار مظهر المرأة بطريقة غير عادية في الحكم على قيمتها الاجتماعية، فلا ينفصل المظهر عن الهوية، والقيمة الاجتماعية، وتقدير الذات، لقد تعلمنا عن طريق العائلة والأصدقاء والأطباء والصحفيين ووسائل الإعلام أننا لا نستطيع أن نشعر على نحو جيد حول أنفسنا إذا كنا بدينين.[2]

وفي هذا الصدد تقول "نعومي وولف" (Naomi Wolf) في إحدى ندواتها التي أقامتها لأجل التوعية من هذه الظاهرة: "هذه النماذج التي تعرض على أنها شكل الجسد الطبيعي هي ليست بالأصل طبيعية، فكم امرأة تمتلك هذا الجسد الذي يكون دائما لفتاة صغيرة في السن لا توجد في جسدها تجاعيد ولا توجد عيوب بوجهها، جسدها نحيل بشكل ملحوظ، ومع ذلك صدرها كبير ومرفوع بشكل يبدو أنه لا يمكن أن يكون بدون عملية جراحية ــ وهو كذلك في حقيقة الأمر ــ تلك المرأة عبارة عن عملية جراحية كبيرة، وقد خضعت صورتها لتقنيات عدة لتظهر بالنهاية على هذا الشكل التي تروج له وسائل الإعلام على أنه هو الشكل الطبيعي للجسد.[3]

[1] محمد عبد الكريم الحوراني، المكونات السوسيوثقافية لصورة الجسد تطبيق مقولات علم اجتماع الجسد على عينة الإناث في المجتمع الأردني، مرجع سابق، ص: 2329

[2] محمد عبد الكريم الحوراني، المكونات السوسيوثقافية لصورة الجسد تطبيق مقولات علم اجتماع الجسد على عينة الإناث في المجتمع الأردني، مرجع سابق، ص: 2330

[3] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 316.

وفي سياق مماثل تنقل "سوبال" (Sobal) بأن: القيم الاجتماعية إزاء الطعام، والنشاط الجسدي، وشكل الجسد الملائم تنقل بواسطة وسائل الإعلام، وتعمل التقاليد الشفوية ضمن المجتمعات على تعزيز تفاعلات الحياة اليومية التي تعبر عن المعايير الاجتماعية حول الوزن وتطبق جزاءات ضد الناس الذين ينحرفون عن الوزن المقبول.

ومن خلال ما تقدم يتضح بأن مقولات علم اجتماع الجسد تكشف عن المكونات السوسيوثقافية لصورة الجسد، والتي تعتبر بمثابة معايير يتم على أساسها تقدير الاهتمام بصورة الجسد وتقييمها، ومن أبرزها ما يلي:

(1) الرضا عن صورة الجسد: ويتشكل وفق الصورة التي تحددها الثقافة للجسد المقبول، ويعكس قناعة المرء بصورة جسده الراهنة وانسياقه وفق التوجيهات القيمية التي تكرسها الثقافة.

(2) ضغوطات الثقافة: وتشير إلى حجم التوجيه القيمي الذي تفرضه العائلة، والأصدقاء ووسائل الإعلام حول صورة الجسد المرغوبة، وتوجيه استجابة المرء وتحفيزه للتماهي معها

(3) أداتية الجسد: وتجسد جملة المصالح الاجتماعية العملية المقترنة بصورة الجسد، والتي تحفز رغبة المرء في السيطرة على جسده وتشكيله.

(4) إدارة الجسد: الأساليب التي يتبعها المرء ليتحكم بصورة جسده وتشكيلها وفق التوجيهات القيمية السائدة، وتقترن بالأبعاد المصلحية لصورة الجسد.

(5) الأحكام القيمية: وتمثل التوجيهات الإدراكية التي تحدد الأوصاف المرتبطة بصورة الجسد، وتستمد من الصورة النمطية التي تكرسها الثقافة السائدة للجسد المرغوب.[1]

يرغب الجميع في تحويل الجسد بطرق عديدة، متذرعين أحيانا بوجوب التخلي عن الوعي الإنساني في يوم من الأيام ليستعيد مكانته الرمزية ببساطة داخل الجسم الاجتماعي في ضوء تقدم عصرنا التكنولوجي. والشيء المؤكد الوحيد هو أن رؤيتنا للجسد قد تغيرت جذريا مع الزحف القومي للعلم والتكنولوجيا على بيئتنا. لا شك وعي ما بعد مواليد الخيال العلمي الذين تتم تغذيتهم عن طريق الخيال العلمي يتصور تخطي مرحلة زمنية جديدة ويتنبأ بأن تطورنا باعتبارنا نوعا يجب أن يمر حتما بالمستقبل التكنولوجي للجسد. تعمل الآلة الآن مثل أيقونة ثقافية، ويذهب باحثون مثل "هانس مورفيك"* (Hans Moravec) وفنانون مثل "ستيلارك"* (Stilark) أو كتاب الخيال العلمي إلى حد القول بأن اندماجها مع الإنسانية أمر وشيك، بل ومرغوب بسبب زوال الجسد[2] الإنساني، في رأيهم، في بيئة تكنولوجية على نحو متزايد. وبفضل تطورات الهندسة الوراثية والتكنولوجيا البيولوجية والمعلوماتية يكتشف الكائن البشري إمكانيات جديدة.

---

[1] محمد عبد الكريم الحوراني، المكونات السوسيوثقافية لصورة الجسد تطبيق مقولات علم اجتماع الجسد على عينة الإناث في المجتمع الأردني، مرجع سابق، ص: 2330

*هانس مورفيك Hans Moravec: أحد آباء الروحيين للروبوتات في الولايات المتحدة، وهو يحاول في كتبه تخيل تداعيات عالم ما بعد بيولوجي تهيمن عليه آلات عاقلة وقادرة على تحسين نفسها ذاتيا وإعادة إنتاج نفسها. (أنظر كتاب: الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده، فرانسيس جاكوب وآخرون، ص: 95)

* ستيلارك: فنان أسترالي من مواليد عام 1946، معروف بأداءاته في الفن الجسدي التي يمزج فيها بين الجسد البيولوجي ومكونات إلكترونية أو روبوتية، من منظور أن الجسد البشري مما عليه الزمن، وهو من مروجي نزعة الإنسانية العابرة. (أنظر كتاب: الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده، فرانسيس جاكوب وآخرون، ص: 95)

[2] فرانسيس جاكوب، جيل شنيدر، إيرينا مايستروتي، ماكس مور، هارفي فيشر، إيف ميشو، جيل بيبو وآخرون، الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده، مصدر سابق، ص: 95.

تـدفع التكنولوجيـا حـدود الجسـد المـادي خـارج غلافـه التشـريحي. حتـى الآن، كـان يمكـن مقارنـة الجسـد البشـري بجزيـرة يحـيط بهـا غـلاف مـن اللحـم، والإحساسـات البشـرية تقتصـر علـى حـواس خمـس لضـمان اتصـال مـادي مباشـر مـع العـالم المحـيط، وكانـت كـل علاقـة بهـذا الأخيـر تتحـدد بمسـلمة " أنـا وحـدي فـي جسـدي واللحـم هـو واجهـة التواصـل الوحيـدة التـي تتـيح لـي أن أتواصـل مـع الخـارج". والاتصـالات الكثيـرة التـي يشـكل الجسـد موضـوعا لهـا اليـوم (خاصـة مـن خـلال شـبكة الأنترنـت وأدوات الاتصـالات الجديـدة، مثـل الحاسـوب والهـاتف المحمـولين، وجهـاز نظـام التموقـع العـالمي GPS، ومـا إلـى ذلـك) تجعـل مـن الجسـد طرفيـة لإدخـال التـدفق المعلومـاتي وإخراجـه. وعـن طريـق الاتصـال اليـومي بالآلـة، يكتسـب الجسـد ميـزات ربمـا لـم يكـن قادر على تطويرها وحده، يمكن تحديدها على النحو التالي:

– إدمـاج هوايـات متعـددة (هوايـات افتراضـية أو "فصـام مـدعوم بالحاسـوب" بالكيفيـة التـي يمارسـها بهـا المشـاركون فـي الألعـاب داخـل الشـبكة أو سـاحات النقـاش فـي شـبكة الأنترنـت) و/أو إدمـاج عناصـر ميكانيكيـة فـي الجسـد الإلأنسـاني أو الحيـواني (الأطـراف الاصـطناعية، زراعـات وظيفيـة بـدءا مـن[1] الرقاقـات العـابرة للجلـد، حيـث "نظـم التحديـد بـدون تمـاس" تسـخر حاليـا لوضـع علامـات علـى الحيوانـات أو الأشجار، وما إلى ذلك.

– الحضور عن بعد والتعدد عبر شبكة معلوماتية عالمية.

– تعـديل النمـو البيولـوجي واشـتغاله باسـتخدام التكنولوجيـا البيولوجيـة والهندسـة الوراثية.

[1] فرانسـيس جـاكوب، جيـل شـنيدر، إيرينـا مايسـتروتي، مـاكس مـور، هـارفي فيشـر، إيـف ميشـو، جيـل بيبـو وآخـرون، الإنسـان فـي مهـب التقنية من الإنسان إلى ما بعده، مصدر سابق، ص: 96

– القدرة على خلق أشكال جديدة من الحياة الاصطناعية وأنواع عابرة للجينات (أو معدلة وراثيا)، وذلك باستخدام الهندسة الجزيئية.

تفتح هذه الميزات الناتجة عن تحالف الجسد مع التكنولوجيا الذي أصبح ممكنا أخيرا، بفضل التطورات التي حققتها العلوم البيولوجية نتيجة التصغيير والرقمنة والحوسبة، تفتح تلك الميزات جسد الإنسان على مجموعة من الممكنات ظل استكشافها لحد اليوم مقصورا على الخيال العلمي. وبذلك أتاح[1] المزج بين الجسد والتكنولوجيا تطوير نموذج ما بعد إنساني أو "سايبورغ" هو تجميع مركب من الجسم الحي والآلة. والسايبورغ كائن حي سبراني هجين من الآلة والكائن الحي، مخلوق من الواقع الاجتماعي ومخلوق متخيل، والسايبورغ هو الإنسان "المضخم" ذو الجسد المعدل تكنولوجيا، القادر بيولوجيا ونفسيا على عبور فضاءات لا نهائية بين النجوم وإنشاء مستعمرات المستقبل، هو أيضا وبالخصوص النموذج الأولي للمقاتل المثالي، كيان مذكر خالص، ومجسد لجميع القيم الذكورية والبطولية للمنافسة: قانون[2] الأقوى، الفحولة المفرطة، والإنسان الآلة الذي لا يكل، ولا يصيبه الإنهاك، وترى "كلوديا سبرينغر" (C. Springer) "ناقدة نسوية من الثقافة الشبكية" أن السايبورغ كائن يعبر مجازا عن "الحنين إلى زمن كان التفوق الذكوري فيه أمرا طبيعيا".[3]

يرافق هذه الجدلية بين الثقافة والتكنولوجيا المتخيل الذي يستكشف العلاقات بين الجسد والتكنولوجيا. فبعض الفنانين يدفعون رؤيتهم إلى حد إظهار كيف أن جسدنا

[1] المصدر نفسه، ص: 97.

[2] فرانسيس جاكوب، جيل شنيدر، إيرينا مايستروتي، ماكس مور، هارفي فيشر، إيف ميشو، جيل بيبو وآخرون، الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده، مصدر سابق، ص: 98.

[3] المصدر نفسه، ، ص: 99.

يستحق "إعادة التطوير" تبعا للمهام التي نفرضها على أنفسنا أو يفرضها المجتمع علينا. وتعتبر أداءات الفنان الأسترالي "سطيلارك" (Selarc) مضيئة في هذا الصدد. فهو يرى أننا نعيش في عصر مشبع بالمعلومات، ولم يعد المهم هو حرية الأفكار، بل حرية الشكل، أي حرية تعديل وتحويل الجسد الذي عفا عليه الزمن وصار من الماضي، لا يستطيع الإنسان مواجهة المعلومات[1] المعقدة والمتنوعة التي يراكمها في حياته، لأنه مجهز بيولوجيا بشكل شيء. في هذا السياق، تكون حرية الفرد الأساسية هي حرية تحديد مصير حمضه النووي الوراثي، إذ يصير التحول البيولوجي نتيجة اختيار وليس نتيجة للصدفة. لم يعد الأمر يتعلق بإدامة النوع بواسطة الإنجاب والتوالد، بل بتطوير الفرد، أي بإعادة تصميمه، تفقد علاقة الرجل ــ المرأة أهميتها لفائدة الواجهة إنسان ــ آلة لم يعد هناك أي معنى لاعتبار الجسد مكانا لما هو نفسي واجتماعي، فهو بالأحرى بنية للتحكم والتعديل، ويعنى التدخل في هندسة الجسد توسيع وعيه في العالم.

وتدخل التكنولوجيات البيولوجية المتوافقة والمصغرة في الجسد بحيث لم تعد التكنولوجيا تضاف إليه بل تثبت فيه: فهي تتحول من وعاء إلى مكون، وعلى هذا النحو فهي لديها القدرة على تقسيم النوع البشري، لم يعد للمرء أي ميزة في أن يضل إنسانا أو يتطور بوصفه نوعا، لأن التطور ينتهي عندما تغزو التكنولوجيا الجسد، ثم يخلص الفنان إلى أن ما يهم اليوم هو الفصل جسد ــ نوع وليس جسد ــ روح، وبذلك يصير الجسد مادة حقيقية للهندسة والتصميم.

[1] المصدر نفسه، ص: 205.

بينما تحول الفنانة الفرنسية "أورلان" جسدها وتجعل من كل تدخل جراحي عملا فنيا يندرج في فن الأداء ويتم نقله بالبث الحي.

تحقق البحوث المتعلقة بالتفاعل إنسان ــ آلة تقدما بالغاإلى حد زرع رقيقة صغيرة في ساعد شخص تمكنه من التحكم على نحو أفضل في بيئته والتفاعل معها، وفي هذا الصدد[1] يعرف "كيفن وارويك"* (Kevin Warwick) نفسه بأنه أول سايبورغ حقيقي من حيث أن هذه الشريحة المعدنية الصغيرة المزروعة تحت جلد ذراعه والتي يتجاوز طولها سنتمترين، تفتح له الأبواب عندما يمر وتشغل حاسوبه عندما يقترب منه، وتجعل هاتفه يتعرف عليه عندما يكون على مقربة منه، فيقرأ عليه الرسائل بصوت عال. وفي انتظار أن تتمكن رقاقة من التحاور مباشرة مع دماغنا أو في انتظار السنوات القليلة التي تفصلنا عن ظهور رقاقة صغيرة تقوم بتعديل درجة حرارة البيت وصوت الموسيقى، فضلا عن حفظ سائر المعلومات التي تعنينا الصحية والضريبية، والبنكية، وما إلى ذلك، وقد نشر "جيريمي ريفكين" في الأونة الأخيرة كتابا يبين مخاطر هذا اللقاء بين التكنولوجيا وعلم الوراثة، لأن الإنسان يعتبر نفسه الآن إلها ويسمح لنفسه على نحو متزايد[2] بالتلاعب بشفرة الحمض النووي، على نحو خطير، كي يبدأ شكلا جديدا من التصميم، هو تصميم النوع البشري.[3]

---

[1] فرانسيس جاكوب، جيل شنيدر، إيرينا مايستروتي، ماكس مور، هارفي فيشر، إيف ميشو، جيل بيبو وآخرون، الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده، مصدر سابق، ص: 206.

* كيفن وارويك kevin warwick أستاذ في قسم السيبرانية بجامعة "ريدينج" بإنجلترا. (أنظر كتاب: الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده، فرانسيس جاكوب وآخرون، ص: 207)

[2] فرانسيس جاكوب، جيل شنيدر، إيرينا مايستروتي، ماكس مور، هارفي فيشر، إيف ميشو، جيل بيبو وآخرون، الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده، مصدر سابق، ص: 207.

[3] المصدر نفسه، ص: 208.

كانت السينما مهووسة على الدوام بشبح التكنولوجيا المريضة والخيال العلمي لا يكون متفائلا أبدا، فهو جزء من هذا النوع الذي يتصور مستقبلا يجتاحه الصقيع التكنولوجي. وليس من الضروري أن نذهب إلى قائمة أفلام التنبؤ بسقوط البشرية التكنولوجي. يكفي أن نذكر "جان بودريار" الذي يبين في تحليله لفيلم "التحطم" كيف أن التقنية تنطوي على بعد مروع وتصير تفكيكا قاتلا للجسد. لم يعد الأمر يتعلق إطلاقا بوسيط وظيفي، بل بتمديد قاتل. يختلط الجسد بالتقنية في بعدها المتمثل في الاغتصاب والعنف. وهذا المنظور يتناقض مع وجهة نظر السيبرانية التي تعتبر أن التكنولوجيا امتداد للجسد.[1]

[1] فرانسيس جاكوب، جيل شنيدر، إيرينا مايستروتي، ماكس مور، هارفي فيشر، إيف ميشو، جيل بيبو وآخرون، الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده، مصدر سابق، ص: 208.

ب) المبحث الثاني: الفن كبراديغم للرفض واستطيقا جدرية عند هاربرت ماركوز:

1) العقلانية الزائفة للمجتمعات الصناعية:

لقد ارتبط اسم الفيلسوف الألماني هاربرت ماركوز (Herbert Marcuse) 1898-1979 في غلب الأحيان بأسماء كل من فلتر بنيامين (Walter Benjamin)، وثيودور أدورنو وقد كان هؤلاء الثلاثة أقطاب مدرسة فرانكفورت.[1] واهتم هؤلاء المفكرين بالفن والجمالية قصد الخروج من الأزمة التي عرفتها المجتمعات المعاصرة في ظل تحكم كلي للعقلانية الأداتية أو التكنولوجية، وحل تناقضات الحداثة وإشكالاتها حيث تحولت هذه العقلانية في هذه المجتمعات إلى أداة مضادة للتحرر الإنساني، والتقدم إلى ارتكاس وتقهقر، والسعادة إلى شقاء وتمزق والعقل إلى اللاعقل. لكن إلى أي مدى يستطيع الفن أو الجمالية تقويض هذه العقلانية، وهل باستطاعته الإسهام في تحقيق وضع إنساني يتجاوز انسداد أفق الحداثة في صورتها العقلانية الأداتية؟[2]

ترتبط خيبتنا في العالم حسب الفيلسوف الكندي المعاصر "تشارلز تايلور" Charles Taylor (م1931) أساسا بظاهرة العقل الأداتي، حيث صرنا نعتبر كل شيء بما في ذلك البشر أدوات طيعة تخدم مصلحتنا وغايتنا مهما كانت فأصبحت رغبتنا في تحقيق إنتاجية أكبر هاجسنا الأول إلى درجة أن السيطرة التكنولوجية أفقدت محيطنا الإنساني ثرائه وعمقه وحتى صداه. هذه العقلانية الأداتية كما يصفها هاربرت ماركوز تشكل في الواقع خطرا كبيرا لأن المجتمع الصناعي إن كان

[1] مارك جيمنيز، الجماية المعاصرة الاتجهات والرهانات، مصدر سابق، ص: 69.

[2] د. كمال بومنير، قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 45.

يبدوا أنه يمنحنا مزيدا من[1] الحرية إنما يعمل في الواقع على التضيق من اختياراتنا لأن يحولنا على عبيد لنمط معين من الحياة يفرضه علينا، والحضارة التي يمثلها تعيش تناقضا داخليا، فعقلانيتها تميل من جهة وتبحث عن الكمال التقني، ومن جهة أخرى تبدل جهد طاقتها لتحبس هذا الميل في المؤسسات القائمة، وهو التناقض الذي يتسم بها ويعد صفة لا عقلانية لعقلنتها.[2]

إن ماركوز حين وصف الوضع القائم للإنسان المجتمع الأكثر تقدما الذي يئن تحت طغيان الأنظمة الشمولية والضائع داخل أنساق التقنية وألاتها، تمكن من تشخيص العلة التي تجذرت في أعماق هذا الإنسان واصفا إياه بعبارة:"كائن أبله ضحل في عواطفه وفقير في علاقاته الإنسانية. دمية سوقية يسيطر عليه الخداع من ميلاده إلى وفاته". فهذا الكائن هو كائن استهلاكي بالدرجة الأولى لأخر مستجدات التكنولوجيا المعاصرة التي جعلته منحرفا عن القيم والمبادئ الأخلاقية التي كانت شعارا تمجدها بعض الفلسفات أبرزها الفلسفة النقدية الكنطية، التي وضعت تقتها الكاملة في العقل والإنسان المستنير الذي بإمكانه تحقيق ذاته وحريته بمفرده دون الخضوع للغير، غير أن ما سنته فلسفة الأنوار في مشروعها الفلسفي قد باءت بالفشل حين انقلبت المفاهيم إلى ضدها أي لما تحول العقل إلى نقيضه أي لا عقل ذلك تجسد في التوظيف اللاعقلاني لأشكال التكنولوجيا التي أفرزت صورا متعددة لأنماط القمع والسيطرة، فبعدما كان الإنسان في عصور ما قبل العلم وبداياته يسعى نحو غزو الطبيعة والسيطرة عليها وامتلاكها أملا في تحقيق السعادة

[1] د. أمال علاوشيش، **في نقد المجتمع الاستهلاكي**، (الجزائر، حوليات جامعة الجزائر 2، العدد 32، جزء 3، سبتمبر 2018)، ص: 239.

[2] المرجع نفسه، ص: 240.

المادية وحياة الرفاهية بالرغم من عامل الندرة الذي يقف عقبة أمام بلوغ طموحاته[1] فإن المجتمع ذا البعد الواحد لا يرى أن الثورة قد تكون ضرورية، أو حتى مطلوبة في وجود نظام يوفر كل الحاجات الإنسانية بصورة مستمرة ومتزايدة، حتى ظهر في بعض المؤسسات اليوم ما يعرف باسم exceeding expectations "تخطي التوقعات للعملاء، فمثلا لم يطلب أحد من مستخدمي الهاتف المحمول إضافة (كميرا) أو (مشغل أغاني) إلى جهازه، ولكن الشركات تخطت توقعات المستهلك فكيف يمكن القول إن مثل هذا المجتمع تتم السيطرة على أفراده، بل وعليهم أن يثوروا عليه؟

لكن هل هذه الحاجات التي يلبيها النظام لذلك المجتمع هي حاجات حقيقية أم كاذبة؟ حاجات إنسانية حقا وتلقائية، أم حاجات مصطنعة اصطناعا ومفروضة فرضا؟

وهذا ما لا يشكل التباسا لدى ماركوز: إنها حاجات وهمية من صنع الدعاية والإعلان، ووسائل الاتصال الجماهيري، هذه الحاجات التي يحرص عليها المجتمع تعد خير وسيلة لخلق الإنسان ذي البعد الواحد في مجتمع ذي بعد واحد، الذي استغنى عن الحرية بوهم الحرية.[2] وهذا ما يصبغ اللاعقلانية بالعقلانية، هذا المجتمع الذي يجعل الفرد المخالف له يعتر مريضا نفسيا لا في نظر المجتمع فحسب، بل في نظره هو بالذات.

[1] جعروم ذهبية، **من فلسفة الرفض لمنطق العقل الأداتي نحو فلسفة جمالية عند هاربرت ماركوز**، (الجزائر،مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، المجلد 5، العدد 13، سبتمبر 2018)، ص: 2041.

[2] محمد على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 140.

إن المجتمع المتقدم لم يزيف حاجات الإنسان المادية فحسب، بل زيف أيضا حاجته الفكرية، هل تم ذلك بقصد أم لم يكن؟ لا يهم، ولكن ما يهم فعلا هو أن الفكر هو العدو اللدود لمجتمع السيطرة، لأنه يمثل قوة العقل النقدية، التي تتحرك دائما تجاه ما ينبغي أن يكون لا ما هو كائن.

فبتزييف الفكر لا يستطيع الإنسان الاعتراض على ما ينبغي الاعتراض عليه، فإن العالم الذي يكون فيه الإنسان ذو بعد واحد هو عالم استبدادي يملك تلك القدرة الخفية على وأد أي محاولة لمعارضته ونفيه، بل ويملك القدرة القدرة على تعبئة كل الطاقة الإنسانية الجسدية والروحية للدفاع عن هذا العالم، ولعل من أهم صور تزييف الفكر الإنساني في المجتمع الحديث والتي ألقى ماركوز عليها الضوء في بداية مؤلفه "الإنسان ذو البعد الواحد"، هو خلق عدو مدمر خطره متوقع بين لحظة وأخرى، لتعطيل فكر المجتمع عن مواجهة أي خطر أخر قد يهددها، فيقول: " إن المجتمعات لا تنقد ولا تهتم بما قد يهددها، بسبب التهديد الدائم المفترض من الغرب للشرق ومن الشرق[1] للغرب، ولأن المجتمعات تعيش في حالة تأهب دائما لمواجهة الخطر الخارجي، فيباح لها تصنيع الأسلحة و دعم صناعتها بالضرائب والتبرعات لحفظ الأمن".

على الرغم من أن مثل هذا الشكل لا بد وأن ينقد أو يعارض، لأنه لا عقلاني بالمرة، فكيف يكون الوضع الثابت والمستقر للمجتمع أن يحيا ويموت تحت راية العقلانية والإنتاج وهو يعلم أن الإبادة – لشعوب أخرى– هي ضريبة التقدم كما أن الموت هو ضريبة الحياة، ويعلم أن التدمير والكدح ضروريان كشرط مسبق لتلبية والفرح". لذلك فإن "ماركوز" يرى أن "ماهو كائن لا يمكن أن يكون حقيقيا"، فهو

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 141.

يرى أن العالم الذي نحيا فيه "يجب أن يعقل ويحول، بل أن يقلب رأسا على عقب، ليصبح ما هو كائن فعلا". ويؤكد ماركوز أن معرفة الحقيقة لن يكون ممكنا في مجتمع لا يريد المرء فيه سوى كسب معاشه وضعه أشبه بوضع العبد، لأن الإنسان الذي يعقل هو الذي أتقن التأمل المحض، أي إنه الفيلسوف ورجل الدولة، يقول ماركوز: "إن التصور الكلاسيكي يوجب أن تظل حرية الفكر والقول امتيازا طبقيا ما دامت العبودية[1] قائمة، وصحيح أن الحقيقة التي يعرفها والتي يعرضها – رجل الدولة أو الفيلسوف– قابلة لأن يفهمها ويعرفها كل إنسان" لذلك فإن الوصول إلى الحقيقة يضل مشروعا مضمرا وافتراضيا ما دامت الإنسان لا يعيش في الحقيقة، وهذا الشكل من الحياة محظور على العبد، ومحظور على جميع الذين يقضون حياتهم في تأمين أشياء الحياة الضرورية". ويقصد بالضرورة هنا ليست الضرورة الحقيقية، بل المصطنعة من قبل النظام". هكذا كان ماركوز ينظر إلى المجتمع أنه تم تحويل الغالبية العظمى فيه إلى عبيد ولو لم يكونوا على هيئة العبيد المعهودة".[2] إن الدور الذي تلعبه التكنولوجيا في تنميط الإنسان في نظر "ماركوز" هو دورا يتعاظم على دورها التقدمي، فالتكنولوجيا في نظره تحول الأشياء إلى أدوات مروضة لاستغلالها لأغراض اجتماعية[3] وحضارية، فديناميكية التقدم التقني قد تلبست على الدوام محتوى سياسيا، وقد أصبح لوغوس التقنية لوغوس العبودية المستدامة. وقد كان بالإمكان أن تكون قوة التكنولوجيا قوة محررة عن طريق تحويل الأشياء إلى أدوات، ولكنها أصبحت عقبة في وجه التحرر عن طريق تحويل البشر إلى أدوات. وإنما يتم التسلط عبر العقلانية العلمية التقنية، ولا توجد طبقة معارضة

[1] على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، أفكار حول السلطة والجمهور والوعي والواقع، مرجع سابق، ص: 142.

[2] المرجع نفسه، ص: 143

[3] كحلي محمد، بوعرف عبد القادر، **العقلانية التكنولوجية وتعميق الطابع الأحادي للإنسان من التخيير إلى حتمية التسخير هربرت ماركوز أنموذجا**، (وهران، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، المجلد 10، ع 3، تاريخ النشر: 16/ 06/ 2021، ص:129

لأن الطبقة العاملة تم استيعابها من خلال عملية الاستهلاك والإنتاج الموجه، فالمجتمعات المعاصرة يمكن أن نسميها بمجتمعات الصناعة والتقنية، والتي جعلت من الفرد خاضعا لهيمنة وسيطرة تلتبس بلباس العقلانية، تحجم قدرة الفرد على الاحتجاج أو المعارضة داخل أشكال الرفاه التي يوفرها لهم، لأن العقلانية التكنولوجية حسب "ماركوز" لا تنفصل عن البعد السياسي بل هي جزء من المحتوى السياسي الذي يهدف كلاهما إلى السيطرة، فهما وجهان لعملة واحدة من حيث النتائج والغايات. ويرجع ذلك حسب ماركوز إلى كون المجتمع الحداثي يتوفر على آليات خاصة في الرقابة والتنميط آليات جديدة لم يسبق أن توافرت لمجتمع من قبل. فالنظام المجتمعي الحداثي هو بنية تقنية. تشتغل فيه الآلة الصماء من أجل تحقيق الوفرة الاستهلاكية، وإذا كان الإنسان قد اصطنع التقنية من أجل السيطرة عل الطبيعة، فإنها انتهت على السيطرة عليه هو ذاته، فعلاقة الإنسان بالطبيعة علاقة نفعية، استخدامية، وسائلية، أداتية، حولت كل جمالات الطبيعة إلى أشياء قابلة للاستخدام والانتفاع. وضمن هذا السياق، الإنسان نفسه مجرد جزء أو عنصر من الطبيعة، فهو يخضع للتقنين والتنظيم والتوجيه مثل الطبيعة، ولهذا يمكننا القول بأنه أصبح مستوعبا كلية في النظام الطبيعي والاجتماعي أيضا باعتباره شيئا ثابتا ولهذا يلجأ إلى فرض المقولات الكمية على السلوك الإنساني وإخضاعه للقوانين الرياضية والقواعد القياسية حتى يتم التحكم فيه تحكما تاما وشاملا.

إن التطور التكنولوجي الراهن هو واقع استعباد الانسان وتشيؤه وتحوله إلى أداة لا واقع تحرره[1]، إن الإنسان ذا البعد الواحد هو ذلك الذي استغنى عن الحرية، بوهم الحرية، إنه ذلك الذي توهم أنه حر، لأنه يختار بين تشكيلة كبيرة من البضائع والخدمات التي يكفلها المجتمع لتلبية حاجاته، إنه كالعبد الذي يوهب الحرية في اختيار سيده[2]، كما يعتبر "ماركوز" أن التكنولوجيا سياسة قبل أن تكون أي شيء أخر لأن منطقها هو منطق السيطرة والهيمنة ولأنها تخدم سياسة القوة الاجتماعية المسيطرة في الوقت الراهن. إذن يرى "ماركوز" أن السيطرة بأشكالها وليدة العقل النظري بالأساس، وجسدها العقل العملي من خلال التقنية فهناك ترابط بين العقل النظري والعملي، أفرز مبادئ العقلانية التكنولوجية، حيث نعلم أن الوضعية قد تأسست من خلال التركيز على الوقائع والمنهج العلمي وأن اندماج العلم والتقنية في الاتجاه الوضعي، يقودان إلى ما يسميه "ماركوز" العقلانية التكنولوجية وبعبارة أخرى، أصبحت التكنولوجيا الناقل الأكبر للتشيؤ، ذلك التشيؤ الذي بلغ أكمل أشكاله وأنجعها، فالوضع الاجتماعي للفرد[3] وعلاقاته مع سائر الأفراد تتحدد على ما يبدو بصفات وقوانين موضوعية. ولكن هذه القوانين وهذه الصفات كفت عن أن تكون غامضة، وباتت مراقبتها ممكنة، إذ أنها لا تعدوا أن تكون أكثر من ظاهرات يمكن للعقلانية العلمية أن تقيسها وتحسبها.[4]

---

[1] كحلي محمد، بوعرف عبد القادر، العقلانية التكنولوجية وتعميق الطابع الأحادي للإنسان من التخيير إلى حتمية التسخير هربرت ماركوز أنموذجا، مرجع سابق، ص: 130.

[2] محمد على فرح، صناعة الواقع الإعلام وضبط المجتمع، مرجع سابق، ص: 162.

[3] كحلي محمد، بوعرف عبد القادر، العقلانية التكنولوجية وتعميق الطابع الأحادي للإنسان من التخيير إلى حتمية التسخير هربرت ماركوز أنموذجا، مرجع سابق، ص:130.

[4] المرجع نفسه، ص131.

لقد بلغت الحضارة الصناعية المعاصرة مرحلة لم يعد فيها من الممكن تعريف المجتمع الحر بصورة صحيحة عبر الألفاظ كالحريات الاقتصادية والسياسية والفكرية. والسبب في ذلك لا يرجع إلى كونها ألفاظ غير ذات معنى وإنما كل ما في الأمر أنه لم يعد من الممكن حبسها في أشكالها التقليدية. وهذا يقتضي إيجاد أنماط جديدة يمكن أن[1] أن تتوافق مع إمكانيات المجتمع المتقدم صناعيا، غير أنه لا يمكن الكشف عن هذه الأنماط إلا عبر ألفاظ سلبية لأنها توكيدها أو إثباتها هو نفي لأنماط الحرية الحالية. وهكذا فإن الحرية الاقتصادية ستعني الحرية فيما يتعلق بالجانب الاقتصادي أي حرية الإنسان فيما يتعلق بتحديد القوى والعلاقات الاقتصادية: وهي حرية بالنسة إلى الصراع اليومي من أجل البقاء، بالنسبة إلى كسب المرئ لقوته اليومي. وبالتالي سيكون معنى الحرية السياسية تحرير الأفراد من السياسة التي لا يتحكمون فيها بشكل فعال. وبالتالي اختفاء السياسة كفرع ووظيفة ضمن التقسيم الاجتماعي للعمل، وسيكون معنى الحرية الفكرية استعادة الفكر الفردي بعدما تم امتصاصها من طرف وسائل الاتصال والتوجيه الجماهيري وإلغاء الرأي العام ومن يصنعه في الوقت نفسه. إن الصدى غير الواقعي لمثل هذه الأفكار المقترحة يحمل دلالة من دون شك، ليس بسبب طابعها الطوباوي وإنما بسبب سيطرة القوى التي تمنع تحقيقها من خلال وضع شروط مسبقة للحاجات المادية والفكرية التي تديم الأشكال البالية من الصراع من أجل البقاء، نلحظ اليوم وجود حاجة اجتماعية لا مرد لها لإنتاج واستهلاك ما هو غير ضروري، بما فيها ما يظهر عبر أشكال وهمية للحرية في المجالات التي أصبحت فيه غير ذات معنى ومضللة (على سبيل المثال: حرية المنافسة في الأسعار المرتبة مسبقا، حرية

[1] د.كمال بومنير، **مقاربات في الخطاب النقدي لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى هارتموت روزا**، (الأردن، دار الأيام للنشر والتوزيع، 2015)، ص 172.

التعبير بعد إقصاء كل رأي منحرف، حرية الصحافة التي تمارس الرقابة الذاتية بصورة أفضل من رقابة الدولة، حرية الاختيار بين العلامات التجارية وأدوات ما.) وهكذا يمكن أن تتحول الحرية إلى أداة هيمنة قوية.[1]

لقد عدل المجتمع الأحادي البعد العلاقة بين العقلاني واللاعقلاني. ميدان العقلاني يصبح هو ميدان العقلانية الحقيقية بالرغم من المظاهر الغريبة والجنونية لعقلانيته. وإذا كان المجتمع القائم ينظم كل اتصال عادي، فيوافق عليه أي ينـدد به تبعا لمقتضياته الاجتماعية، فإن القيم الأجنبية عن المقتضيات الاجتماعية قد لا تجد لها من وسيلة للتعبير عن نفسها عبر الخيال. ذلك أن البعد الجمالي ما يزال ينطوي على حرية التعبير التي تتيح للكاتب والفنان أن يسميا الناس والأشياء بأسمائها، أي أن يسميا ما لا تمكن تسميته عن طريق آخر.

إن رواية "صامويل بيكيت" تظهر الوجه الحقيقي لعصرنا، ومسرحية "رولف هوشوت" Rolf Hochhuth "الحبر" تمثل التاريخ الواقعي. وليس الخيال هو الذي يتكلم عن على هذا الصعيد بل العقل، وذلك من خلال واقع يبرر كل شيء ويغفر كل شيء باستثناء الجريمة المقترفة بحق فكره. وإذا كان الخيال يتنازل أمام هذا الواقع فإن الواقع يدركه ويتجاوزه.[2]

[1] د.كمال بومنير، مقارابات في الخطاب النقدي لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى هارتموت روزا، مرجع سابق، ص: 173.

[2] هاربرت ماركوز، **الإنسان ذو البعد الواحد**، ت: جورج طرابيشي، (بيروت، منشورات دار الآداب، 1988) ط:3، ص: 257.

2) المخيلة كتحرير للإستطيقا وتجاوز للإكراهات العقلانية الأداتية:

إن الحضارة المعاصرة – كما يرى ماركوز – قد ضيقت النطاق الفني للخيال، وسمحت بنشاط الخيال العلمي والتقني الذي يعمل داخل إطار الإنتاج العلمي والتقني والذي يمكن أن يتحقق، فيما يمكن أن يسهم به في مزيد من التقدم الاجتماعي والحضاري، لكن الأمر الذي يؤكد عليه ماركوز هو ضرورة رد الاعتبار للخيال الفني لما له من أهمية قصوى في تحرير الإنسان وفي إمكانية الخروج من الوضع القائم، وإذا كان يعلى من شأن هذا الخيال فإنه في حقيقة الأمر يستند في ذلك على "فرويد" فحسب هذا الأخير تكمن القوى الذهنية المعارضة لمبدأ الواقع في اللاوعي (L'inconscient) الذي يمثل عنده تلك المنطقة العميقة لشخصية الإنسان والتي تتضمن بدورها صور الماضي، ومنها صور الحرية والسعادة بل وجميع الصور التي لم تتحقق في الواقع والتي تبقى موجودة في اللاوعي أو المخيلة، غير أن ما يضيفه ماركوز هنا هو تأكيد على إمكانية استدعاء الصور وتوجيهها نحو ما يمكن أن يسهم في تغيير الواقع.

هذا وقد اعترف فرويد بالدور الذي يلعبه الخيال في حياة الإنسان على اعتبار أنه يختزن الصور المتخيلة، والتي تبقى تؤثر في سلوكه، علما أن هذه الصور لا تنفصل عن حقل اللاوعي، غير أن ما يؤكد عليه ماركوز هو ضرورة تفعيل هذه الصور المختزنة في الماضي وأن تتوجه نحو المستقبل، ومن هنا أهمية التخيل ووظيفته النقدية للواقع القائم فالتخيل عنده يمثل قوة ذهنية متحررة من القوانين العقلية ومن مقتضيات اللوغوس ويخرج عن هيمنة العقل المتحكم في نظام الواقع ولهذا فالتخيل ينفي الواقع ويتمرد عليه ويضعه موضع اتهام وذلك بما يستحضره من صور أخرى مغايرة لما هو سائد، ورافضة له، وهي صور الحرية والسعادة التي

قمعها ورفضها من طرف العقل الذي تحول إلى أداة سيطرة، غير أن هذا لا يعني الاستعباد الكلي للعقل وإلغاء دوره ومكانته بل إن ما يدعو إليه ويؤكد على ضرورة تحقيق نوع من التوازن في العقل[1] والخيال يكون لهذا الأخير كذلك وظيفته ودوره في تنظيم حياة الإنسان لأنه إذا انفرد العقل وحده بذلك واستبعد الخيال من ذلك فستبقى السيطرة هي مصير الإنسان المحتوم.

إن ما يؤمن به ماركوز إيمانا عميقا هو أن الإنسان إلى جانب كونه عاقلا، هو أيضا كائن خيالي، بل إن حساسية الإنسان تتجه، إلى تأكيد دور الخيال في حياة الإنسان ذاته ولهذا يقترن التحرر دائما بإعلاء دور الخيال الذي يقوم بالتوسط بين الملكات العقلية والحاجات الحسية وبهذا المعنى يظهر هنا أنه من أنصار رد الاعتبار للخيال، إزاء طغيان العقل، وذلك لما يتضمنه الخيال من تطلعات الإنسان التي تبقى في لا وعيه كصورة تخرج عن نطاق الواقع القائم، والتي ترفض الخضوع له والامتثال لما هو سائد فيه، وبما أن الواقع القائم يرفض هذه الصور التي تمثل حرية وسعادة الإنسان بل يقمعها فإن هذه الصور تبقى مختزنة دوما في مخيلته وتعمل في كل مرة للتحرر من قبضته العقلانية السائدة قصد تجاوزها، ولهذا يبقى التخيل قوة ذهنية تهدد دوما ما هو قائم، وفي هذا السياق يشير أرنست فيشر (Ernest Fischer) إلى أن الخيال بوصفه عملية ذهنية تتضمن تلك الصور التي تذكر الإنسان بحريته وسعادته، كان يوضع دوما "تحت الرقابة" من قبل المجتمع القائم ومؤسساته القمعية. لو ترك الخيال "دون رقابة" فإنه سينتج صورا ستذكرنا كثيرا بالحرية، وانتعاش حياة الإنسان، في حين أن الوظيفة التي ينبغي أن تكون

[1] د.كمال بومنير، مقاربات في الخطاب النقدي لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى هارتموت روزا، مرجع سابق، ص: 85.

للخيال، حسب المجتمعات القائمة، هي أن ينتج الأحلام التي تخدم مصالح القوى الاجتماعية والسياسية القائمة. لكن الخيال لا يصرح بما هو موجود وقائم بل ما يمكن أن يكون، وما يمكن أن يقع في المستقبل إنه يصور ما لم يتحقق بعد، وما لم يتم إشباعه.[1]

وقد ذكر ماركوز على وجه الخصوص أعمال برتولت بريشت Bertold (Brecht)* فرنزا كافكا (Franz Kafka)** وصمويل بيكيت Samuel (Beckett)*** التي قامت بوظيفة سياسية جذرية،[2] ويخلص ماركوز في تحليله إلى أن أعمال الفنية عند هؤلاء الفنانين قد شهدت على تدهور الفرد وضياع حريته فالأعمال المسرحية "لبريشت" مثلا قدما صورة نموذجية لما يجب أن تكون عليه في نقدها الجذري للواقع السياسي القائم. أما فرانز كافكا، فقد قدمت رواياته الأدبية مثالا عن الفن السياسي الثائر على المؤسسات القمعية التي عرفتها المجتمعات الغربية العاصرة، يقول ماركوز:

إن كافكا يقطع الصلة مع الواقع المعطى دفعة واحدة، وذلك عندما يسمي الأشياء بأسمائها، فيكون العمل الفني عنده متمردا ورافضا للتصالح مع العالم الذي لم يعد

---

[1] د.كمال بومنير، مقاربات في الخطاب النقدي لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى هارتموت روزا، مرجع سابق، ص: 86.

*برتولت بريشت Brecht Bertold: كاتب مسرحي وشاعر ألماني 1898-1956، يعتبر مؤسس المسرح الملحمي، من أهم مسرحياته: أوبيرا الثلاثة قروش عام 1928، النهاية السعيدة عام 1929. (أنظر كتاب: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، كمال بومنير، ص: 87)

**فرنزا كافكا Kafka Franz: روائي نمساوي 1883- 1924، يعتبر أحد أبرز ممثلي الرواية النفسية، تميزت أعماله بتصوير قلق الإنسان المعاصر ومحاولاته العابثة في البحث عن طريق الخلاص، من أشهر أعماله الأدبية المسخ عام 1916، المحاكمة عام 1925، القصر عام 1926. (أنظر كتاب: الجمالية المعاصرة، مارك جيمنيز، ت: كمال بومنير، ص: 175)

*** صمويل بيكيت Beckett Samuel: روائي وكاتب مسرحي إيرلندي ولد في 1906، يعتبر أحد ممثلي ما يسمى بالمسرح المضاد، وهي حركة طليعية تتجنب استخدام القواعد والمعايير المسرحية التقليدية التي تعتمد في تركيب النص المسرحي، من أهم مسرحياته في انتظار غودو عام 1953. (أنظر كتاب: الجمالية المعاصرة، مارك جيمنيز، ت: كمال بومنير، ص: 168)

[2] د.كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، من ماكس هوركهايمر إلى أكسيل هونيث، مرجع سابق، ص: 87.

مقبولا اليوم. ولهذا يمكننا القول بأن للجمالية مكانة مركزية في الخطاب الفلسفي الفرانكفورتي، حيث مثلت عندهم ذلك البعد المتبقي للإنسان، والذي يمكن أن يتحرر به من سيطرة العقلانية الأداتية ومؤسساتها السياسية والاقتصادية التي أصبحت تشكل كل مجلات نشاطاته، بحيث يصبح التحرر من السيطرة أمرا من الممكن تحقيقه عن طريق الجمالية، لأن هذه الأخيرة تمثل صورة أخرى لوجود إنساني خال من سيطرة العقل الأداتي، وبعبارة أخرى نقول: إن العمل الفني يعمل على نقد الواقع وتغييره من خلال خلق صور أخرى تمثل واقعا إنسانيا أخر مغاير نوعيا لما هو قائم.[1]

3) الوظيفة الثورية للفن:

إن الفن في صميمه احتجاج على الواقع القائم، تلك هي ماهية الفن عند ماركوز. ومعنى ذلك أن معارضة الاضطهاد هي المقياس الذي نميز به الفن الصحيح من الفن الزائف، وإذا كان تاريخ البشرية حتى الآن هو تاريخ الاضطهاد، فإن الفن قد أخذ على عاتقه أن يقاوم هذا التاريخ، ذلك لأن الفن يوحي بحقيقة خاضعة لقوانين مخالفة للقوانين القائمة، مثال ذلك أن قوانين الصور أو الشكل تخلق حقيقة مختلفة، هي في الواقع نفي للحقيقة التي نعرفها، حتى عندما يكون هدف الفن هو تصوير هذه الحقيقة ذاتها.

ولو طبقنا ذلك الحكم على الفنون الخاصة لظهرت لنا طبيعتها النافية أو الرافضة بوضوح، ففي الفن المسرحي يتحطم التوحيد بين المشاهد وبين العالم، وتقوم مسافة تسمح باستعادة الحقيقة الأصلية للعالم، ويهتز مركز الأشياء اليومية من حيث هي

[1] د.كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، من ماكس هوركهايمر إلى أكسيل هونيث، مرجع سابق، ص: 88.

أشياء مسلم بها، ويتهيأ الجو لتصور العالم من خلال روح السلب التي يتعين بعد ذلك تجاوزها. وفي الشعر يتحدث الشاعر في الكثير من الأحيان، عن تلك الأشياء الغائبة التي تجوس مع ذلك العالم وتسري فيه، وهكذا فإن الشاعر، إذ يجعل الغائب حاضرا، يمارس نوعا من نفي النفي، شأنه شأن الفكر في مساره، ويهيئ الطريق بدوره "للرفض الأعظم" هذه الاتجاهات تتجلى بوجه خاص عند رامبو، وفي الدادية والسيريالية، و هي اتجهات أصبح الأدب فيها يرفض ذلك التركيب اللغوي الذي ظل طوال التاريخ يربط بين اللغة الفنية واللغة العادية. وبذلك يعمل الشعرعلى تقويض العالم وخلق تجربة جديدة، غير مألوفة، تؤدي إلى إقامة علاقة جديدة بين الإنسان والطبيعة.

على أن الفن المرتبط بالأديولوجيات المتصارعة حاليا هو أقرب إلى الزيف منه إلى الفن الصحيح، ففي النظام السوفياتي يقوم الفن بتصوير الواقع محاكيا للطبيعة متجاهلا تماما وظيفته الأصلية بوصفه رفضا للواقع وتباعدا عنه. وفي المجتمعات الرأسمالية يفقد الفن وظيفته الثورية إذ يندمج في المجتمع، ويتمسك بمبدأ الواقع، ويدعم النظام القائم بدلا من أن يحارب من أجل تجاوزه ولقد كانت الروح التجارية التي يعامل بها الفن في المجتمع الصناعي الرأسمالي هي الوسيلة الكبرى التي يتبعها هذا المجتمع لابتذال الفن والقضاء على ثوريته، فالفن والأدب ينتشران على أوسع[1] نطاق ويدخلان كل بيت، ويبدو ظاهريا أنهما حققا رسالتهما على الوجه الأكمل، مع أن هذا الانتشار الواسع ذاته هو الذي يؤدي إلى تسطيحهما و ربطهما بمجرى الحياة اليومية الرتيبة، وإدماجهما –بالتالي– في النظام القائم.

[1] فؤاد زكريا، **هاربرت ماركيوز**، (المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، 2020)، ص:49

فهل يعني ذلك أن ماركوز يدعو إلى عودة الفن إلى قصور النبلاء وصالونات الأرستقراطيين، وإلى تضييق نطاقه وقصره على صفوة مختارة؟ وإذا كان بيع الأعمال الأدبية الكبرى، والتسجيلات الكلاسيكية الرائعة، في الصيدليات وأسواق البقالة (كما يحدث فعلا في الولايات المتحدة) قد أدى إلى تسطيحها وضياع قدرتها على الرفض و الإحتجاج، فهل يعني ذلك أن نتنازل عن المزايا الهائلة التي أتاحها التقدم التكنولوجي، ونحمل على الاتجاه الديمقراطي في الاستمتاع بثمار الفن والأدب؟ يرد "نيكولاس" على هذا التساؤل بقوله: كثيرا ما أسيء فهم أفكار ماركوز في هذه المسألة. فمن السخف الادعاء بأن ماكوز يهاجم انتشار الطابع الديمقراطي في الفن والأدب. بل إنه على خلاف ذلك، يهاجم ما له بعد واحد، يهاجم ظاهرة التمثل والاندماج الثقافي بقدر ما يتم هذا التطبيع الثقافي في استمرار الاستغلال والربح. فلنسلم بمبدأ بيع مؤلفات بودلير في (الصيدليات). ولكن ماذا عسى أن يجد فيها القارئ؟ لا شيء مما كانت هذه الأعمال تنطوي عليه في عصرها، وعلى ذلك فإذا كان التمثل والاندماج الثقافي يخلق "مساواة ثقافية" فإنه في الآن نفسه يحمي السيطرة والتسلط، وإذا كان هذا الانتشار يلغي الامتيازات الأرستقراطية القديمة، بوصفها امتيازات ظالمة مستبدة، فإنه يدعم المجتمع ذا البعد الواحد الذي يخلقه الترشيد التكنولوجي، ذلك الترشيد الذي يستحيل التباعد عنه أو الدخول في نزاع معه."[1]

في سنة 1937 نشر ماركوز مقالا بعنوان "حول الطابع الإثباتي للثقافة" حيث تطرق فيه إلى وضع ومعنى الثقافة الخاصة بالحضارة الغربية، وهذا ضمن تأثير

[1] فؤاد زكريا، هاربرت ماركيوز، مرجع سابق، ص: 50.

تقدم المجتمع الحديث.[1]فالعقلنة والفعالية التكنولوجية تعززان الفكر الإثباتي وتنشره لذي الجمهور. لقد أصبح المجتمع المتقدم صناعيا يباع مع البضائع والخدمات الذي ينتجها، بالمعنى الذي تبيع فيه الرفاه الذي يساعد على إبقاء الشعب لما هو سائد وقمع البدائل الحقيقية. لقد أصبحت العمليات التكنولوجية التي ترسخ نظام المكننة والتنميط الاقتصادي تتجه نحو القضاء على الاستقلالية الفردية في مجال واسع. ويمكن أن يوجد الإنسان باعتباره فردا حينما يتم إلغاء المعمل الممكنن. في هذه الحالة تصبح فيه حريته حكما ذاتيا لا تخضع فيه لجهاز الإنتاج والتوزيع. ويمكن تحقيق هذا الهدف ضمن إطار الحضارة المتقدمة صناعيا، لكن الاتجاه المخالف لذلك هو الاتجاه السائد اليوم، لقد أصبح الجهاز التقني يفرض مقتضياته الاقتصادية والسياسية على أوقات[2]عمل وفراغ الإنسان بل وعلى الثقافة المادية والثقافة الذهنية أيضا.[3] إن تطور الثقافة الغربية – وهي وريثة العصور اليونانية واللاتينية القديمة– قد قامت على فكرة الفصل بين عالم القيم المتعالية أي الروحية والميتافيزقية والأخلاقية والواقع المادي والحسي الذي يمثل مجرى النشاط اليومي للأفراد الذين يطمحون بكيفية مشروعة للهروب من الواقع المكره ، فيصوغون بذلك مُثل الحقيقة، العدالة، الحرية، المحبة، وينشئون عالما متساميا قصد معارضة الواقع وتغييره.

لقد بين ماركوز أن الإبداع الفني نفسه يؤكد باستمرار عن إرادة التجاوز التي لا يستطيع أن يعبر عنها إلا بعض الأفذاذ في المجتمع القائم على النزاعات. هذا،

[1] د. كمال بومنير، مارك جيمنيز، الجماية المعاصرة الاتجهات والرهانات، مصدر سابق، ص: 70.

[2] د.كمال بومنير، مقاربات في الخطاب النقدي لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى هارتموت روزا، مرجع سابق، ص: 171.

[3] المرجع نفسه، ص: 172.

وتتضمن الثقافة الإثباتية حسب ماركوز القدرة على قلب الواقع القائم، غير أن النظام الاجتماعي والسياسي يعمل دوما على منع كل تغيير حقيقي لما هو قائم.

إن تطور الثقافة الحديثة والديموقراطية في المجتمعات الصناعية وما بعد الصناعية القائمة على الاستهلاك غير النخبوية والجماهيرية للمنتجات الثقافية يعني العدول من عالم التسامي.

هذا، وقد حل في محل السعادة والوعد بذلك العالم المثالي – الذي يتعذر بلوغه ولكن له جاذبيته القوية– مصادر كثيرة للمتعة الملموسة والمادية. ومن الناحية المبدئية، وعلى العكس من الثقافة المثالية، تبدو الثقافة الحديثة أقل إثباتية. لقد بين ماركوز بصوة مفارقة أن الأمر ليس كذلك، فهذه الثقافة المتضمنة في نظام التسيير والرقابة الاقتصاديين تتجاهل في واقع الأمر، تلك القوة "المتفجرة" للمثل القديمة وتقطع صلتها بعالم التسامي، ومن ثمة لم تعد تلعب ذلك الدور الذي كانت[1] تضطلع به في الماضي، حينما كانت تسهم في تغيير الواقع تدريجيا. أما فيما يتعلق بالثقافة التي لا زالت "إثباتية" والتي يقال عنها اليوم "توافقية"، فقد أصبحت ثقافة تقليدية، التي يمكن أن نصفها بالبرجوازية، قادرة على نقد المجتمع المعاصر شريطة إعادة تحيين وتفعيل مضامينها الانقلابية الكامنة.

وهكذا وعلى الرغم من انتقادات ممثلي النظرية النقدية لأطروحات ماركوز فيما يتعلق بتجاهله للحركات الطليعية، فقد كانت تلتقي في بعض الجوانب مع انتقادات ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر (للصناعة الثقافية).[2]

[1] كمال بومنير، مارك جيمنيز، الجمالية المعاصرة الاتجهات والرهانات ، مصدر سابق، ص: 70.

[2] المصدر نفسه، ص: 71.

لـم يكـن اهتمـام مـاركوز بالجماليـة والفـن منفصـلا عـن فلسـفته النقديـة، وخاصـة بنقـده الرديكـالي لمـا يسـمى بالعقلانيـة التكنولوجيـة أو التقنيـة التـي ارتكـزت علـى آليـات جديـدة للـتحكم الأداتـي فـي الإنسـان المعاصـر فـي المجتمعـات المتقدمـة علميـا وتكنولوجيـا وهـذا علـى الـرغم أن هـذه المجتمعـات توجـد فيهـا كـل الإمكانيـات والشـروط التـي تسـمح بتحقيـق حريـة وسـعادة الإنسـان، لكـن المفارقـة أن مـا تعرفـه هـذه المجتمعـات هـو علـى العكـس مـن ذلـك تمامـا: ازديـاد القمـع والسـيطرة بأشـكال وصـور جديـدة لـم تعرفهـا الإنسـانية مـن قبـل، ومـا هـو جديـد فـي نـوع السـيطرة التـي يعانيهـا الإنسـان اليـوم، أنهـا شـاملة وكليـة، فهـي تمـس كـل أبعـاده النفسـية والعقليـة والجسـمية والاجتماعيـة، بحيـث أصـبح منـدمجا ومتكيفـا مـع الوضـع القـائم ومؤسسـاته الاقتصـادية والسياسـية، التـي لـم تعـد تسـمح لـه بـأن يحـتفظ لنفسـه حتـى ببعـده الـداخلي، أي بحياتـه النفسـية والعاطفيـة والعقليـة الخاصـة، أو علـى الأقـل بحريـة إرادتـه. لقـد ابتلعـت هـذه المؤسسـات الإنسـان بأكملـه. وهـذا مـا دفـع مـاركوز إلـى القـول بـأن البعـد الجمـالي "الإسـتطيقي" يمثـل بعـد تحـرر وانعتـاق الإنسـان المعاصـر، ضـمن هـذا السـياق كانـت الجماليـة خلاصـا مـن العقلانيـة التكنولوجيـة التـي أحكمـت قبضـتها علـى الإنسـان المعاصـر وهيمنـت علـى أبعـاده الداخليـة والخارجيـة. وفـي مواجهـة مـاركوز النزعـة إلـى السـيطرة التـي أصـبحت تـلازم هـذه العقلانيـة، والتـي اتجهـت نحـو تـدمير الوجـود الإنسـاني برمتـه، أصـبحت الجماليـة هـي "مـلاذه الأخيـر" الـذي قـد ينقلـه إلـى وضـع إنسـاني متحـرر. انطلاقـا مـن هـذا، يمكننـا القـول إن الفـن– فـي[1]منظـور مـاركوز _ لـيس هروبـا مـن الواقـع ولا انطـواء علـى ذات يئسـت مـن تغييـر وقعهـا وبالتـالي مـن تحررهـا، بـل ينطـوي الفـن علـى إرادة الإنسـان فـي تغييـر واقعـه وفـي تجـاوز مـا هـو قـائم، ويـذلك نسـتطيع القـول أن الجماليـة

[1] د.كمال بومنير، قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 55.

تتضمن بعدا سياسيا، ما دام أن الفن يمثل احتجاج ونقد لما هو قائم. ولهذا يرى أن الوظيفة الأساسية للجمالية تتمثل في نقد ما هو قائم و سائد في المؤسسات السياسية التي تكرس السيطرة، قصد خلق وضع جديد يحقق فيه البشر حريتهم وسعادتهم، وبذلك ستكون الجمالية ثورية، ما دام أنها تمارس عملية النقد و الاحتجاج على ما هو قائم و ترسم صورة للتحرر الإنساني لأن الفن يعارض المؤسسات القمعية بصورة الانسان من حيث هو ذات حرة، الفن ينفي ظروف الإنسلاب، لا يستطيع أن يقدم صورة الحرية هذه إلا بعتبارها نفيا للإنسلاب، فمنذ يقظة الوعي بالحرية ليس من عمل فني حقيقي لم يكشف عن المضمون النموذجي لنفي الإنسلاب، وحتى يتحقق نفي الإنسلاب (بواسطة الفن)، فإنه ينبغي أن يظهر الإنسلاب عبر الفن بمظهر الواقع، باعتباره الواقع الذي تم تجاوزه والتحكم فيه، فمظهر التحكم هذا يخضع الواقع بالضرورة إلى معايير جمالية. غير أن هذا لا ينطبق على الجمالية الماركسية الأرثودوكسية التي دافعت على الواقعية الإشتراكية ونظرية الإنعكاس، واعتبرت أن العمل الفني الأصيل هو العمل النابع من وعي طبقة البلوريتاريا، وأن من واجب الفنان الملتزم أن يعبر من خلال عمله الفني عن مصالح هذه الطبقة وحاجاتها وأن يشارك دوما في الصراع الطبقي من خلال اسهامه في تطوير الوعي السياسي و تأييد نضال الطبقة البلوريتارية. لكن لا يجب حصر الجمالية- كما يرى ماركوز- في إطار طبقي محدود أو في ما يسمى بالتصور البلوريتاري للعالم- كما أن ما ذهبت إليه الماركسية الأرثودوكسية لم يعد يطابق الوضع الاجتماعي الجديد السائد في المجتمعات المعاصرة ، وخاصة

المتقدمة[1] منها، حيث أصبحت الطبقة العاملة مندمجة وبالتالي فإن الجمالية الماركسية مطالبة بإعادة النظر في موقفها من العمل الفني نفسه.

أي إن الجمالية بما تتضمنه من صور "خيالية" مغايرة نوعيا لمقتضيات ومحددات العقلانية التكنولوجية قد بقيت حرة إلى حد كبير تجاه مبدأ الواقع وعقلانيته المسيطرة، وذلك أن هذه الصور هي في حقيقة الأمر نشاط ذهني خلاق ومبدع لا يستهدف نقل أو محكاة ما هو قائم وتمثيله، بل يستهدف بالدرجة الأولى الوضع القائم والاحتجاج عليه، وهذا ما سيفتح بعد جديدا في الواقع القائم الذي يمكن أن يحقق فيه الإنسان حريته وسعادته، وهذا لا يتم بصورة مباشرة، لأن علاقة الفن بتغيير الواقع هي بالضرورة غير مباشرة، إنه يسهم في تغيير هذا الواقع من خلال رسم صورة التحرر الإنساني، وذلك لأن الفن "عبر بطريقة متعارضة مع ذلك، عن عودة التحرر المكتوبة. ولهذا فقد كان الفن مقاومة، وفي المرحلة الراهنة، في هذه اللحظة من التجنيد الكلي، فإن هذه المقاومة ذاتها متعارضة جدا، لا تبدوا قابلة للاستمرار ذلك أن الفن لا ينبعث إلا حين يقوم بالنفي، حيث ينجو بجوهره وهو ينفي شكله التقليدي، وبذلك ينفي التوافق، وحيث يصبح رمزيا وغير قياسي".

إن الجمالية تنتقد وتحتج على الواقع القائم ومؤسساته السياسية القمعية، وعلى العكس مما ذهبت إليه الجمالية الماركسية الأرثودوكسية، فإن البعد السياسي للجمالية يكمن في الأساس في العمل الفني نفسه، وتحديدا في تلك الصور والأشكال المتخيلة التي تحقق استقلالها وتباعدها أو تماسفها عن الواقع القائم، فتعارضه وتنتقده قصد تجاوزه. وهذا بدلا أن يكون العمل الفني مجرد أداة لتكريس الوضع القائم، فتعارضه و تثبيت مؤسساته المهيمنة، عندئذ، لا يكون الالتزام

[1] د.كمال بومنير، قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 56.

السياسي والحزبي المباشر للفنان معيارا أساسيا للحكم على العمل الفني، إذ ليست وظيفة الفنان تحويل العمل الفني إلى واقع سياسي مباشر، بل عليه أن يحول الواقع نفسه إلى صورة فنية، وهذا ما يمكن أن يتحقق على المستوى الفني والجمالي كما يرى ماركوز بواسطة ما يسمى بالشكل الجمالي الذي يظهر فيه "واقع" آخر مغاير تمام للواقع القائم، فمن خلال الشكل الفني يمكن أن يقدم[1] الفن صورة أخرى وجديدة التي تجعله يمثل ذلك البعد الإنساني المتضمن صور الحرية والسعادة والعدالة ولكنها صور خالية من كل قهر، يقول ماركوز ضمن هذا السياق، إن صفات الفن الجذرية، أي وضع الواقع القائم موضع اتهام واستحضار صورة جميلة للتحرر ترتكز تحديدا إلى الأبعاد التي بها يتجاوز الفن تعيينه الاجتماعي وينعتق من عالم القول والسلوك المتواضع عليهما، مع صونه في الوقت نفسه الحضور الساحق لهذا العالم. وبذلك يخلق الفن المضمار الذي فيه يغدو ممكنا ذلك الهدم للتجربة الذي سمته الأولى، وعندئذ يجري تعرف العالم الذي يخلقه الفن على أنه عالم مكبوح ومشوه من قبل الواقع المعطى.

إن الفن –في منظور ماركوز– لا يستطيع أن يغير الواقع مباشرة لكنه يستطيع أن يسهم في تغيير وعي ودوافع الناس الذين يستطيعون تغيير الواقع. إن الفن يكون ثوريا –كما يقول ماركوز– عندما يحتج على الواقع القائم ويرسم صورة التحرر الإنساني. وبنقده وثورته على الواقع يمكن أن يفتح أبعادا جديدة للوجود يمكن أن يكون فيها الإنسان حر من كل أشكال السيطرة، بحيث لا يعود فيه الوجود خاضعا لمبدأ الواقع القائم ومؤسسته القمعية.[2]

[1] د.كمال بومنير، قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 57.

[2] المرجع نفسه، ص: 58.

ج/ المبحث الثالث: أزمة الإنسان المعاصر في ضوء التطور العلمي عند إريك فروم:

1) الإنسان المستلب والمستهلك عند إريك فروم:

يعتبر الفيلسوف الألماني "إيريك فروم" (Eric Fromm) من بين أهم المفكرين في القرن العشرين نتيجة الإسهامات الكبيرة التي قدمها في مختلف مجلات التفكير الإنساني حيث جمع بين التحليل النفسي والدراسات الفلسفية النقدية في تشخيص حال العالم المعاصر والقضايا الحاسمة التي أصبحت تتحكم في جميع المجالات الأخرى ذات العلاقة المباشرة بالإنسان ومصيره، وعليه لطالما اعتبر موضوع الإنسان ومصيره من القضايا المحورية والأساسية التي شغلت بال المفكرين والفلاسفة والباحثين في ميدان العلوم الإنسانية والاجتماعية نتيجة الأبعاد الرئيسية التي يطرحها هذا الموضوع على الصعيد العالمي في ظل الرهانات الجديدة التي نعيشها اليوم.

على غرار العديد من الفلاسفة قام "إريك فروم بتحليل بنية الرأسمالية وتشخيص الحالة المرضية للمجتمع الغربي وأزمته الحقيقية في القرن العشرين، والتي نلمح حضورها بشكل كبير في القرن الواحد والعشرين، بسبب التطور الهائل في العلم والتوسع في استخدام الآلة، وكذا التنبؤ باستمرارها في القرن الواحد والعشرين إذ لم يتم القدرة على علاجها، ويعتقد أن ما نحن عليه أخطر بكثير من الأزمات التي وقع فيها إنسان القرن الثامن عشر والتاسع عشر وحتى في الحروب التي جرت من قبل، لأن العدو الآن تغير وأصبح شيء متخفيا عوضا أن يكون سلطة مباشرة يمكن محاربتها، حيث يقول في هذا: "لم نعد في خطر أن نصبح عبيدا، بل أن نصبح بشرا آليين...فلا توجد سلطة صريحة تتوعدنا بل يحكمنا الخوف من سلطة

التماثل المغفلة، ولا نخضع لأي إنسان بصورة شخصية، ولا نعاني من منازعات مع السلطة ولكن ليست لدينا قناعات بأنفسنا وتكاد لا تكون فردية، ولا إحساس بالذات". وهذه السلطة في رأيه لا تستعمل وسائل الضغط بل أسلوب "الإغراء المعتدل" الذي يجعل الإنسان يمتثل لها برغبة منه ومن دون مقاومة لها، فهو يحس بأنه حر في اختياراته النابعة من أوامره الدخيلة لأنها مقنعة مثل الحس المشترك والعلم والصحة النفسية والسوية والرأي العام، وهذا ما يجعلها أكثر خطورة من السلطة الواضحة التي نشعر بضغطها المباشر ونبحث عن وسائل تحررنا منها.[1]

يبين "فروم" أن للسلطة عدة أشكال، فهناك سلطة خارجية كشخص، أو مؤسسة أو القانون...الخ، وهناك سلطة أخرى هي السلطة الباطنية، وهي تلك السلطة التي تعمل باسم الواجب أو الضمير أو الأنا الأعلى ويمثل تطور التفكير الحديث من البروتستانتية حتى فلسفة "كانط" Kant عملية إحلال للسلطة الباطنية محل السلطة الخارجية، والسلطة الباطنية غالبا ما تكون أشد قسوة من السلطات الخارجية فكثيرا ما تكون محتويات الأوامر الخلقية الصادرة عن ضمير الفرد غير محكومة بالمرة بميول ومطالب النفس الفردية، بل بالمطالب والمعايير الاجتماعية، وفي هذه الحال يشعر الفرد بأن هذه الأوامر، أوامره هو، من ثم فإنه لا يستطيع أن يتمرد ضدها إذ كيف يتمرد ضد نفسه؟

وفي السنوات الأخيرة فقد الضمير كثيرا من سلطاته ومعناه، فبد الأمر كما لو أن الإنسان قد تحرر من جميع السلطات سواء كانت داخلية أو خارجية، ولكن الواقع أن السلطة في العصر الحديث بدلا من أن تختفي قد أصبحت مقنعة أو مجهولة

[1] تيرس حبيبة، **أزمة الإنسان المعاصر بين الواقع التكنولوجي والتوجيه الأخلاقي في فلسفة إريك فروم**، (الجزائر، مجلة التدوين، المجلد 14، العدد 1، 2022)، ص: 109

كسلطة الرأي العام أو الحس المشترك، أو سلطة وسائل الإعلام والدعاية والإعلان، ويبدو أن هذه السلطات[1] لا تمارس أي ضغط أو إجبار، بل تتخذ أسلوب "الإغراء المعتدل"، والسلطة بهذا الشكل أشد تأثيرا وخطرا، إذ أن السلطات الخارجية أو الباطنية، يمكن أن تكون واضحة ويستطيع الإنسان أن يناضل ضدها أما في السلطة المجهولة فلا يوجد أحد أو شيء يمكن الإنسان أن يناضل ضده. ولعل فكرة السلطة المجهولة هنا تشبهه فكرة "القمع المعاصر عند هاربرت ماركوز"، فماركوز يشير أيضا إلى أن القهر كان يمارس في الماضي طاغية أو حاكم مستبد، أما في المجتمع الصناعي المعاصر بشقيه الإشتراكي والرأسمالي، فإننا نجد أعجب أنواع القهر وأقواها تسلطا، فالقهر يمارس على أساس من المعقولية التامة، فهو قهر عقلي منطقي يندمج تماما مع المقومات الأساسية لتنظيم اجتماعي. ولما كان القهر المعاصر قائما على العقل، ويرتبط بالازدهار الاقتصادي الذي تتمتع به المجتمعات الصناعية، لذلك فقد غدا القهر ولأول مرة في تاريخ البشرية قهرا مقبولا، بل واستعبادا يحرص عليه، ويدافع عنه ضحاياه أنفسهم. وهكذا فإن تحدثنا عن "السلطات المجهولة" عند فروم، أو "القهر المعاصر" عند ماركوز فإن المعنى في النهاية يشير إلى نوع من الاستعباد الذي يمارسه الإنسان وكأنه فعل من أفعال الحرية، وليس هذا فحسب، بل يمكن ملاحظة أن الأساس الذي يكمن وراء "القهر[2] المعاصر" عند ماركوز، "والسلطات المجهولة" عند فروم واحد، فماركوز يفسر "القهر المعاصر" بفكرة "البعد الواحد"، أو بعبارة أخرى بغياب البعد الداخلي للإنسان، أما فروم فإنه يفسر "السلطات المجهولة" بغياب الحرية الإيجابية التي

[1] د.حسن حمادة، **الإنسان المغترب عند إريك فروم، د.حسن حمادة، الإنسان المغترب عند إريك فروم،** (مصر، مكتبة دار الحكمة Logos، 2005)،ص: 155

[2] المرجع نفسه ، ص: 156.

تمثل التحرر الداخلي للفرد، وترتبط بالقدرة على الارتباط الإنساني السليم، بمعنى أخر إن فروم يفسر ظهور "السلطات المجهولة" بنمو الحرية السلبية التي تحرر الإنسان من خارجه فقط، لتتركه فريسة للعزلة والقلق وأداة سهلة للخضوع لقوى السلطات المجهولة. وهكذا فإن الإنسان التسلطي ــ الخاضع للسلطات المجهولة ــ هو إنسان قد فقد حريته، واستقلاله "إنه يعمل باسم سلطة أعلى من ذاته". من هنا فإن النشاط الخضوعي هو نشاط آلي، حيث إننا لا نجد هنا الاعتماد على السلطة الظاهرة، لكن على السلطة المجهولة التي تتمثل في الرأي العام، والأطر الحضارية والذوق العام، فالشخص يفعل ما ينبغي أن يشعر به أو يفعله، إنه إن نشاطه يفتقد التلقائية Spontaneity بمعنى أنه لا يصدر[1] عن خبرته الوحدانية والفكرية ولكن من مصدر خارجي. وبهذا المعنى فإن الشخص الخاضع للسلطات المجهولة هو شخص مغترب عن ذاته ولكن يجب فهم اغترابه هنا على أنه اغتراب لا شعوري بمعنى " إن أفعاله ليست أفعاله، بينما هو تحت تأثير الوهم بأنه يفعل ما يريد، إنه مدفوع بقوى منفصلة عن نفسه تعمل من ورائه، إنه غريب بالنسبة لنفسه بمثل ما أن رفيقه غريب بالنسبة له.[2]

لقد كان فروم منشغلا بظاهرة الاغتراب*. وقد تبين ذلك بوضوح من خلال كتاباته المتنوعة عن الدين وعلم النفس. كانت الرأسمالية تعارض ليس لأنها استغلالية من الناحية المادية فقط بل لأن نظام قوى السوق الخاص بها يطالب الأفراد بمعاملة

[1] د.حسن حمادة، الإنسان المغترب عند إريك فروم، مرجع سابق، ص: 157.

[2] المرجع نفسه، ص: 158.

* اغتراب: مصطلح يصف كلا من عملية ونتائج تبديل ناتج النشاط الإنساني والاجتماعي (منتجات العمل، النقود، العلاقات الاجتماعية) في ظروف تاريخية معينة وكذلك تحويل خصائص وقدرات الإنسان إلى شيء مستقل عنه ومتسلط عليه، وأيضا تحول بعض الظواهر والعلاقات إلى شيء يختلف عما هو عليه في حد ذاته. (أنظر كتاب: مدرسة فرانكفورت، توم بوتمور، ص: 166، 167).

بعضهم بعضا كمنافسين محتملين وكوسائل لتحقيق غايات. ولم تكن المشكلة بالنسبة لفروم تتمثل فقط في المجتمع الآلي الذي خرج عن زمام السيطرة البشرية، وإنما أيضا في حالة السلبية الداخلية والبلادة العقلية التي نماها[1] والاغتراب في العصر الحديث يشمل علاقة الإنسان بعمله، وبالأشياء التي يستهلكها، وبالدولة، وبأخيه الإنسان، وبنفسه. لقد خلق الإنسان عالما من الأشياء بشرية الصنع كما لم يوجد من قبل. وبنى آلة اجتماعية معقدة لإدارة الآلة التقنية التي بناها، ومع هذا فإن هذا الخلق الكلي يقف فوقه وعليه. وهو لا يشعر أنه مبدع ومركز، بل أنه خادم لل"غولم"*، الذي بنته يداه. وكلما كانت القوى التي يطلق العنان لها أعظم، كلما ازداد إحساسه بالعجز بوصفه إنسانا. وهو يواجه نفسه بقواه المتجسدة في الأشياء التي خلقها، مغتربا عن نفسه، وقد فقد ملكيته لذاته[2]، وقد استخدم فروم الاغتراب كأداة نقدية لفضح بعض العيوب الاجتماعية، ويبرر موقفه هذا بالإشارة إلى أنه يتخذ من مفهوم الاغتراب نقطة انطلاق لتحليل الشخصية الاجتماعية المعاصرة، ذلك لأن المفهوم إنما يمس – من وجهة نظره– أعمق مستوى في الشخصية الحديثة، ويمثل كذلك أنسب المفاهيم التي يمكن من خلالها معالجة التفاعل بين البناء الاجتماعي والاقتصادي المعاصر، وبناء الشخصية الإنسانية. وتتجلى خطورة موقف فروم النقدي للمجتمع المعاصر في أنه لا يفرق بشكل موضوعي بين النظامين الاشتراكي والرأسمالي، بل يرى أن التضحية من أجل

---

[1] ستيفن إيريك برونر، **النظرية النقدية**، ت: سارة عادل، مراجعة: مصطفى محمد فؤاد، (مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2016)، ط:1، ص: 52.

* الغولم: Der Golem من أشهر روايات الكاتب النمساوي غستاف ميرينك Gustav Meyrink (1868–1932)، وقد ظهرت سنة 1915، وهي مستوحاة من أسطورة قروسطية عن حاخام اخترع مخلوقا ليخدمه وسماه "غولوم". (أنظر كتاب: المجتمع السليم، إريك فروم، ص: 236).

[2] إيريك فروم، **المجتمع السليم**، ت: محمود منقذ الهاشمي، (سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2009) ط:1، ص: 236.

الإنتاج، وإحالة الإنسان إلى شيء هي ما يميز المجتمع المعاصر بشقيه الرأسمالي والاشتراكي.[1]

يوجد في نظر فروم نمطين أو أسلوبين في الحياة هما التملك (acquisition) والكينونة (Etre)، وهما طريقان في في خبرة الحياة يحددان الفوارق بين شخصيات الأفراد والأنماط المختلفة للشخصية الاجتماعية، والتملك ما يقول هو أحد الوظائف الطبيعية لحياتنا، فمن أجل أن نعيش، يجب أن نملك أشياء فضلا عن أننا يجب أن نملك أشياء لنستمتع بها.ن والفارق بين الأسلوبين هو فارق بين مجتمع محوره الأساسي الناس وآخر محوره الأساسي الأشياء، وما يميز المجتمع الصناعي الغربي هو التوجه التملكي، حيث أصبحت شهوة تملك المال والشهرة وكذلك السلطة الموضوع المسيطر على الحياة، والاستهلاك هو أحد أشكال التملك، وربما أكثرها أهمية في مجتمعات الوفرة الصناعية المعاصرة، هذا الأخير هو عملية ذات سمات متناقضة حيث تخفف من القلق لأن ما يمتلكه الإنسان خلالها لا يمكن انتزاعه، ولكنها تدفعه إلى مزيد من الاستهلاك، وكل استهلاك سابق سرعان ما يفقد تأثيره الإشباعي، مما يجعل هوية المستهلك المعاصر تتلخص في الصيغة الأتية: "أنا موجود بقدر ما أملك وما أستهلك".[2]

ويوضح فروم أن عملية الاستهلاك هي عملية اغترابية كعملية الإنتاج. أولا، نحن نحصل على الأشياء بالمال، ونحن متعودون على ذلك ونسلم بصحته. ولكن ذلك من الناحية الفعلية، هو أغرب السبل في الحصول على الأشياء. فالمال يمثل العمل والجهد في الشكل المجرد، وليس من الضروري أن يكون العمل عملي والجهد

[1] د.حسن حمادة، الإنسان المغترب عند إريك فروم، مرجع سابق، ص ص: 173، 176 .

[2] د. أمال علاوشيش، في نقد المجتمع الاستهلاكي، مرجع سابق، ص: 243.

جهدي، ما دام بإمكاني الحصول على المال بالوراثة، أو بالغش والخداع، أو بالحظ، أو بأي سبيل من السبل. والوظيفة التغريبية للمال في عملية تحصيل والاستهلاك قد وصفها ماركس وصفا جميلا في الكلمات التالية: "المال...يحول القدرات الإنسانية والطبيعية إلى مجرد أفكار مجردة، ومن ثم إلى نقائص، ومن جهة أخرى فهو يحول النقائص الحقيقية والتخيلات، فالقدرات التي لا توجد إلا في تخيل الفرد تتحول إلى قدرات حقيقية...وهو يحول الإخلاص إلى رذيلة، والرذائل إلى فضايلة، والعبد إلى سيد، والسيد إلى عب، والجهل إلى عقل، والعقل إلى جهل... ومن يستطيع أن يشتري البسالة فهو باسل ولو أنه جبان..."[1]

يرى فروم بأن فعل الاستهلاك ينبغي أن يكون فعلا ملموسا، ترتبط به حواسنا وحاجتنا البدنية، وذوقنا الجمالي، أي نحن بوصفنا بشرا ملموسين نحس، ونشعر ونحكم في الأمور، ينبغي أن يكون فعل الاستهلاك تجربة إنسانية، إنتاجية، لها معنى. وفي ثقافتنا يوجد القليل من ذلك. فالاستهلاك في ماهيته هو إشباع الأخيولات المثارة اصطناعيا، وهو إنجاز الأخيولة المغتربة عن ذواتنا الحقيقية...

وهناك وجه آخر للاغتراب عن الأشياء التي نستهلكها لا بد من ذكره. فنحن محاطون بأشياء لا نعرف عن طبيعتها وأصلها شيئا. والهاتف، والمذياع، والحاكي وكل الآلات المعقدة الأخرى تكاد تكون مبهمة بالنسبة إلينا كما من شأنها أن تكون بالنسبة إلى إنسان من ثقافة بدائية، ونعرف كيف نستخدمها، أي أننا نعرف أي زر علينا أن نستخدم، ولكننا لا نعرف على أي مبدأ تؤدي الآلات وظيفتها، إلا على أشد الأسس غموضا لشيء تعلمناه فيما مضى في المدرسة. والأشياء التي لا تستند إلى المبادئ العلمية الصعبة هي غريبة عنا بالقدر ذاته تقريبا. فنحن لا نعرف

[1] إيريك فروم، المجتمع السليم، مصدر سابق، ص ص: 243، 244.

كيف يصنع الخبز، وكيف ينسج النسيج، وكيف يتم تصنيع الكرسي، وكيف يصنع الزجاج. فنحن نستهلك، كما ننتج، من دون أي ارتباط ملموس بالأشياء التي نتعامل بها، ونعيش في علم الأشياء، وصلتنا الوحيدة بها هو أننا نعرف كيف نتصرف بها أو نستهلكها.[1]

لقد قامت الحضارة الغربية في نظر فروم على شهوة التملك والثراء وفكرة المقايضة التي تعد فكرة محبوبة، لهذا كانت سعادة الإنسان الحديث تقوم على على شهوة التطلع إلى واجهات المحلات وعلى شراء ما أمكنه من سلع نقدا أو بالتقسيط فالاتجاه السائد هو ثقافة السوق حيث يمثل النجاح المادي قوة بارزة فيها وقد أضحى سلوكه المتميز بهذه الثقافة كائنا مسلوب الإرادة منقادا لا حول له ولا قوة ومنساقا إلى المزيد من اقتناء السلع وكسبها بكافة الطرق والوسائل، ليختصر وجوده وكينونته في ما يملك من أشياء وأدوات[2]، وتفضي طريقتنا في الاستهلاك إلى أن نكون غير مغتبطين، ما دام ليس شخصنا الحقيقي الملموس هو الذي يستهلك الشيء الحقيقي الملموس. وهكذا نحن نظهر الحاجة المتزايدة دائما إلى المزيد من الأشياء، إلى المزيد من الاستهلاك. إن اشتهائنا للاستهلاك قد فقد كل صلة بحاجات الإنسان الحقيقية. وفي الأصل كانت فكرة استهلاك أكثر الأشياء وأفضلها تعني إعطاء الإنسان الحياة الأكثر سعادة وغبطة. فقد كان الاستهلاك وسيلة لغاية هي السعادة. وصار الآن غاية في حد ذاتها. وازدياد الحاجات المستمرة يرغمنا على الزيادة المستمرة في الجهد، ويجعلنا نتكل على هذه الحاجات وعلى من يساعدنا على بلوغها من الناس والمؤسسات. "يتفكر كل شخص في خلق حاجة

[1] إيريك فروم، المجتمع السليم، مصدر سابق، ص: 246.

[2] د. أمال علاوشيش، **في نقد المجتمع الغربي: قراءة في مشروع إريك فروم**، (الجزائر، مجلة أفكار وآفاق، المجلد 6، ع 1، 2018)، ص ص: 108،109.

جديدة في الشخص الأخر، ليرغمه على اتكال جديد، يصل به إلى شكل جديد من السرور، ومن ثم إلى خرابه الاقتصادي...ومع تعدد السلع يتسع مجال الأشياء الغريبة التي تستعبد الإنسان".[1]

إنه الواقع المزري والمظلم الذي آل إليه وضع الإنسان الغربي المعاصر، حيث تقلصت الحياة الإنسانية وتم اختصارها في الأشياء والمواد ليصبح الإنسان ذاته بضاعة ويتم الزج بع في عوالم استهلاكية، خيالية عبر تقييده بأصفاد غير مرئية تبيع له القيد معلبا في مبادئ من قبيل الحرية والفردية، إنه إغراء السوق الذي يستغل سذاجة المستهلك فيتأسس عليها باستراتيجيتة التي تخلق الحاجة من عدم وتروج للسلعة فيه بإتقان، ليكون اللاشعور الاجتماعي المرتبط بالضروريات الاقتصادية وراء ذلك. هو الدين الجديد الذي أفرزته التقنية فسلبت من المرء قوته الذاتية من خلال عالم إشهار يعد بالخلاص، ليقدم الدين بذلك في شكل برامج ترفيهية أو على شكل تسويقي ثقافي، فقد قاد النظام الاقتصادي العصري إلى المزيد من الإنتاج ومن سلوك الاستهلاك ليصبح المرء ذرة خائفة يقذف به هنا وهناك فهو وحيد وخائف، يعاني من مرض الإغتراب لأنه محكوم من طرف الأشياء التي صنعتها يداه.[2]

فالإنسان اليوم تفتنه إمكانية شراء الأكثر، والأفضل، ولا سيما من الأشياء الجديدة. وهو جائع إلى الاستهلاك. وغدا فعل الشراء والاستهلاك هدفا إلزاميا غير عقلي لأنه غاية في ذاته، وليست له غير صلة ضئيلة بالأشياء المشتراة والمستهلكة أو السرور بها. وشراء أخر آلة، وآخر طراز من أي شيء في السوق، هو حلم كل

[1] إيريك فروم، المجتمع السليم، مصدر سابق، ص ص: 246، 247.

[2] د. أمال علاوشيش، في نقد المجتمع الاستهلاكي، مرجع سابق، ص: 243.

شخص، وبالمقارنة معه فإن الغبطة الحقيقية في الاستعمال هي ثانوية تماما.[1] وهو الوضع الذي أضحى وضعا كارثيا بامتياز حسب فروم، ففي مجال السياسة تمكن العالم الغربي ان يحرز "ثراء ماديا أكثر من أي مجتمع آخر في تاريخ الجنس البشري،ولكنه رغم ذلك وقع في حربين عالميتين قتلت الملايين من الناس، وكل مشارك فيها كان يعتقد أن اعتقادا راسخا أنه يحارب دفاعا عن نفسه أو شرفه أو أنه مؤيد من الله"، ليصبح التوجس بالحرب هاجسا يقض مضجع السياسيين علهم ينجحون في تجنبها.

ولا يختلف الوضع الاقتصادي كثيرا عن ذلك، حيث يحاول "تثبيت السوق" بوضع قيود على الإنتاج الزراعي في حين تعيش مجتمعات بأكملها في شبح الفقر والجوع، ويتم انفاق مليارات الدولارات على إنتاج أسلحة الدمار التي تهدد الحياة والبيئة على حد سواء، كما أن ما أحرزته التكنولوجيا من أجهزة يفترض أن يرقى بها واقع الإنسان وذوقه ومستواه، متمثلة خاصة في وسائل الاتصال، فراحت على النقيض من ذلك تملأ أذهان الناس بأرخص نفايات الكلام التي تفتقر إلى إحساس بالواقع، لقد أصبح الوقت في المجتمع الغربي الصناعي حسب فروم يتم هدره وكأن المرء يشعر بالارتياح والسرور عندما يتخلص مما وفره منه.[2] فالموقف الاغترابي من الاستهلاك لا يوجد في حصولنا على السلع واستهلاكها فحسب، بل ولكنه يحدد فوق ذلك استخدامنا لوقت الفراغ، إذا عمل إنسان من دون ارتباط حقيقي بما يعمله، وإذا اشترى وستهلك السلع بطريقة تجريدية اغترابية، فكيف يمكن أن يستفيد من وقت فراغه بطريقة فاعلة وذات معنى؟إنه يضل المستهلك السلبي والمغترب دائما.

[1] إريك فروم، المجتمع السليم، مصدر سابق، ص: 247.

[2] د. أمال علاوشيش، في نقد المجتمع الغربي، مرجع سابق، ص: 110.

إنه "يستهلك" مباريات الكرة، والأفلام السينمائية، والصحف، والمحاضرات، والمناضر الطبيعية، والتجمعات الاجتماعية، بتلك الطريقة الاغترابية التجريدية التي يستهلك بها السلع التي اشتراها. وهو لا يشارك بالفعالية، كما أنه يريد أن "يقبل" كل ما يوجد للامتلاك، وأن يمتلك ما يمكن من اللذة، والثقافة، وغير ذلك. وهو فعليا ليس حرا في التمتع "بفراغه"، فاستهلاك وقت فراغه تحدده الصناعة، شأن السلع التي يشتريها، وذوقه يجري التلاعب فيه، وهو يريد أن يرى ويسمع ما هو مشروط بأن يريد أن يراه ويسمعه، والتسلية صناعة كأي شيء آخر، والزبون مصنوع لشراء اللهو كما مصنوع لشراء الثياب والأحذية. وقيمة اللهو يحددها نجاحه في السوق، وليس أي شيء يمكن أن يقاس على أساس إنساني.[1]

يوضح فروم بأن علاقة الإنسان الحديث بأخيه الإنسان هي عبارة عن علاقة بين شيئيين مجردين، آلتين حيتين، تستخدم إحداهما الآخرى، فالمستخدم يستخدم الأشخاص الذين يستخدمونه، والبائع يستخدم زُبنه. وكل شخص هو بالنسبة إلى شخص غيره سلعة، ويعامل على الدوام بمودة معينة، لأنه إذ لم يستخدم الآن، فقد يستخدم فيما بعد. ولا يوجد في علاقات زماننا الكثير من الحب أو البغض. بل توجد بالأحرى، مودة سطحية، وبهجة أكثر من سطحية، ولكن خلف هذا السطح يكون الجفاء وعدم الاكتراث، والاغتراب بين الإنسان والإنسان يؤدي إل فقدان تلك الروابط الاجتماعية والعامة التي كانت تميز المجتمعات القروسطية كذلك معظم المجتمعات ما قبل الرأسمالية.[2]

[1] إيريك فروم، المجتمع السليم، مصدر سابق، ص ص: 248، 249.

[2] المصدر نفسه، ص ص: 251، 252.

2) تجاوز أزمة الإنسان المعاصر وخلق مجتمع سوي:

لقد أدى طغيان النزعة الاستهلاكية لدى الإنسان المعاصر الغربي إلى مأساة وخيبة أمل وسخط مزمن على الواقع، لأن الرغبات التي تطلب الإشباع تتجدد ولا تكتفي بما يوفره لها السوق، إلى درجة أن وقع الإنسان في آفة الإسراف والتبذير الذي أصبح دينا جديدا بلغة فروم، بما أن المرء يبحث عن اقتناء[1] سلع لا يحتاج إليها فعلا، من منطق التباهي وثقافة الترف التي أضحت ذهنية مترسخة.

ومن جهة ثانية وقع في فخ الاستهلاك التفاخري القائم على المقارنة بينه وبين ما يملكه الآخرون لتستحوذ عليه بذلك نزعة التملك، التي تعمل على تبديد الثروة. قد تكون الرغبة في الحصول على السعادة من أهم الدوافع التي تقف وراء طغيان النزعة الاستهلاكية ومن ثمة البحث عن إشباع اللذات الجديدة والمتزايدة، والتي غالبا ما تعززها وسائل الإعلان والدعاية بما تملكه من قدرة على التوجيه السلوكي والاجتماعي، وهنا ينبغي الإشارة إلى الخطابات الإشهارية وما تخفيه من حمولة إيديولوجية، والحل يكمن في التربية على العفة وشيء من الزهد والشعور بالرضاء والاكتفاء، وهي قيم أخلاقية لا بد من إعادة بعثها وزرعها في النفوس الناشئة بشكل خاص.

لقد أصبح إنسان عصرنا إنسانا أنيا مستعجلا متلهفا، ناسيا في خضم هذه المفرزات بعد المستقبل والتفكير فيه، بفعل الرغبة في الربح السريع التي تحرك أرباب العمل والمؤسسات الصناعية، ولعل هذا يبدوا جليا في استنزافه لثروات الطبيعة وخيراتها إلى درجة تشويهها متجاهلا بذلك حقوق الطبيعة من جهة وحقوق الأجيال القادمة ومتجردا بذلك من كل مسؤولية كما أشار إلى ذلك الفيلسوف الألماني المعاصر

[1] د.أمال علاوشيش، في نقد المجتمع الاستهلاكي، مرجع سابق، ص: 250.

هانس يوناس Hans Jonas (1909-1993). هذا وبالإضافة إلى ما تقدم، فقد أسهمت البنوك أو المؤسسات المالية والمصرفية بما توفره من فرص التمويل والاستدانة، في تشجيع النزعة الاستهلاكية عبر ما تمنحه للزبائن من قروض وتسهيلات تتيح لهم اقتناء الكماليات بسهولة ويسر كبيرين، وهو ما ينبغي إعادة النظر فيه بشكل إلحاحي.

إن المخرج من هذا الوضع الإشكالي الذي أصيبت به المجتمعات المعاصرة إنما يكمن في إعادة ضبط السلوك حتى نضع حدا لحمى الاستهلاك التي استفحلت بأجسادنا المريضة، ونعني قيمة الإنفاق على ما هو ضروري الذي يعود على كل جهد ضروري ومفيد، وهو ما لن يتحقق إلا بإعادة بث روح المسؤولية والروح الإيجابية في النفوس، حتى لا تركن إلى[1] الاعتماد على ما ينتجه الأخر، وهو عبئ يقع ثقل تحمله على عاتق الأسرة بالدرجة الأولى في تربية أبنائها الذين يشكلون جيل المستقبل، فليس من الضروري أن يعود كل جهد بربح أو عائد مادي لأن الإنسان ليس مجرد جسد بغرائز ورغبات، إنما هو روح أيضا تحتاج إلى أن تتغذي لتسمو وترتفع، كما أن الوضع يحتاج إلى ترشيد النفقات والتمويل الذي تمنحه المؤسسات المصرفية للأفراد، وهو ما يستلزم تدخل هيئات رسمية تسهر على ذلك.

لقد أضحى واقع المجتمع الغربي واقعا زائفا مزريا وهشا، وإنسانه مطواعا عاجزا عن النقد، ينقاد وراء كل جديد ولذيذ، حاجاته ورغباته وأذواقه مقننة يتم تسويقها إعلاميا ليصبح شخصا بمصطلح فروم – استهلاكي–أحادي البعد بمصطلح ماركوز.

[1] د.أمال علاوشيش، في نقد المجتمع الاستهلاكي، مرجع سابق، ص: 251.

يتبين مما تقدم أنه ولإضفاء طابع إنساني على الحضارة الغربية المعاصرة لا بد من التحكم في تسونامي المد الصناعي والتطور التكنولوجي المذهل الذي يعرفه واقعنا المعاصر، فليست الربحية والنفعية المادية دائما هي الأساس و المعيار، إنما الفائدة الاجتماعية والتربوية التي ينبغي منحها الأولوية في واقع تزداد فيه الحاجات وتتعقد. وهنا نحتاج إلى أنسنة (Humanisation) التطور التكنولوجي بمفهوم فروم في داخل البلدان المنتجة قبل المستهلكة، حتى تنضبط فيما تتجه بما يخدم الإنسان بحق، وهو ما لن يتحقق إلا إذا تجسدت قيم العدالة (Justice) بمفهومها الواسع وقيم المساواة (Egalité) من حلال إتاحة العلم والمعرفة لجميع البشر وليس للقسم القوي منهم فقط كما هو الوضع العالمي اليوم.

لن ينصلح حال الإنسان والمستهلك بخاصة إلا عبر استهلاك رشيد للثروات الطبيعية، ويرتبط هذا بالعمل على خلق اقتصاد نظيف إنساني يحترم قدسية الحياة والكرامة البشرية، فلا يعبث بالمال العام، ولا يتسلط بمصادرة العقل والوعي، ناهيك عن تسميم الأبدان والأرواح بقيم دخيلة غريبة، دون أن ننسى العمل على تحقيق نوع من التكافل والتضامن بين قطبي العلم الفقير (بلدان الجنوب) والغني (بلدان الشمال).[1]

[1] د.أمال علاوشيش، في نقد المجتمع الاستهلاكي، مرجع سابق، ص: 252.

د/ المبحث الرابع: نظرية الاعتراف كبراديغم لتغيير المجتمع والواقع عند أكسيل هونيت:

1) في النقد الفلسفي المعاصر لإشكال الرأسمالية وتزيف الواقع عند أكسيل هونت:

إن حياة الأمم والشعوب لا تقاس بدرجة تسليمها للأمر الواقع والسكوت والامتثال لكل ما يواجهها، بل تقاس بقدرتها على مقاومتهالهذا الواقع الزائف الذي يبقى دائما مسيطرا على كل تحركاتها. وكذا يقاس بمدى استجابة النخبة لما يحيط بهم، استجابة إيجابية تحيل إلى وعي ثقافي لما يحدث داخل المجتمع، خاصة وأن العقل البشري قد ظل لفترة طويلة من الزمن حبيسا داخل أسوار النسق الميتافيزيقي والتأمل الذاتي الدوغمائي...، لذا كان لزاما على هذا العقل أن يخرج من هذه الأزمة التي لم تلقي عليه إلا بما ينفعه، خصوصا بعد الحرب العالمية الثانية، وما خلفته من دمار للإنسانية...، لذلك عمدت مدرسة فرانكفورت بفكرها النقدي على إعادة بناء أرضية جديدة للتفكير مغاير لما كانت عليه، مناقضة بذلك العقلانية القائمة على الخطاب الثقافي والسياسي الذي يكبت السؤال ويقصي النقد، إلى تقليد ثقافي وفلسفي وحتى سياسي يتخذ من النقد والسلب والنفي مبدأه الموجه، ويجعل من الفلسفة أداة لتفكيك الأفكار والمعتقدات السالفة والمتداولة خاصة تلك التي تنقص من قيمة الإنسان، وفي ضمن هذا السياق عمل ممثل الجيل الثالث أكسيل هونيثAxelHonnet(مولود في 1949) على دراسة المجتمع وإعادة بناء التجربة الاجتماعية من خلال البراديغم الخاص به والموسوم بالاعتراف " La reconnaissance" هذا المفهوم الذي نحث نفسه داخل تقليد ابستمولوجي يضم التحليلات الراهنة في الأخلاق والسياسة، هذا من جهة ومن جهة أخرى تحديد موقع

"الذات"[1] بين الذوات الأخرى[2]، حيث يعد أكسيل هونيث واحد من كبار ممثلي الجيل الثالث لمدرسة فرانكفورت النقدية، كما يعد أيضا من كبار الفلاسفة الغربيين المعاصرين الذين أسهموا في تأسيس وصياغة نظرية الاعتراف (Anerkennung)، التي تحتل عنده موقعا مركزيا في فلسفته الاجتماعية، وهذا قصد بلورة نظرية جديدة وإعادة تأسيس مفاهيمها ومنطلقاتها وبالتالي تحيها من جديد. لذلك قام هونيث بمراجعة نقدية عميقة للنظرية النقدية الأولى (ماكس هوركهايمر، ثيودور أدورنو، هربرت ماركوز)، ثم النظرية النقدية الثانية (يورغن هابرماس)، بغرض سد مكامن النقص التي خلفتها. غير أن هونيث يعمل على بناء نظريته في الاعتراف على خطى النظرية النقدية نفسها، التي استفاد كثيرا من أعمالها، وخاصة أعمال يورغن هابرماس ممثل الجيل الثاني لهذه النظرية، التي كان لها حضورا بارزا في فلسفة أكسيل هونيث، وهذا ما يتجلى بصورة واضحة في نظرية الاعتراف التي استهدفت تأسيس مقاربة جديدة داخل التيار الفلسفي النقدي لمدرسة فرانكفورت، وهذا في الوقت الذي يزداد الاهتمام الفلسفي اليوم في العالم الغربي بمسألة الاعتراف التي أصبحت من المسائل الراهنة[3]، وتهدف هذه الدراسة إلى معالجة إشكال مركزي في فلسفة أكسيل هونيث منذ أصدر كتابه مجتمع الاحتقار نحو نظرية جديدة، والذي يحتوي في جزء منه على فكرة[4]أساسية مفادها أن مفهوم الرأسمالية ضمن إطار المجتمعات المعاصرة بات يحتوي على مفارقات

[1] دحماني حنان، **نظرية الاعتراف كبراديغم لتغيير المجتمع**، مجلة دراسات، جامعة قسنطينة، العدد السادس، 2017/ 06/ 28، ص: 228

[2] نفس المرجع، ص: 229.

[3] كمال بومنير، قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 101.

[4] سارة دابوسي، **في النقد الفلسفي المعاصر لإشكال الرأسمالية "أكسل هونيث نموذجا"**، مجلة المداد، الجلفة، العدد الأول، 2015/ 15/06، ص: 52.

عدة من شانها التأثير على حياة الفرد المعاصر وعلى العالم الذي يسكنه، فكيف عالج هونيث هذا الإشكال الذي طرأ على حياة الفرد المعاصر؟ وكيف السبيل إلى استرجاع الفرد المعاصر إلى واقعه الذي أخرج منه ذات مرة؟

يقودنا هذا التساؤل إلى البحث في صلب الفلسفة المعاصرة من خلال ما أرساه الفيلسوف الألماني المعاصر أكسيل هونيث من تمشي فلسفي ضمن هذا السياق وذلك عبر معالجته لواقع الفرد المعاصر في علاقته بالنظام العالمي الجديد الرأسمالية.[1]

لقد تنامى الحديث في الفلسفة المعاصرة عن واقع النظام الاقتصادي العالمي الجديد في صلة مترابطة بواقع العلاقات ما بين الأفراد، وهنا نلتمس مساهمة الفيلسوف الألماني المعاصر أكسيل هونيث، وما وجهه من نقد ضمن هذا السياق. إن هذا النظام الاقتصادي الجديد الذي انتهجه العالم منذ العقود الأخيرة، ساهم في تسهيل التبادلات والمعاملات التجارية بين الأفراد والجماعات، وكذلك ساهم في توفير المزيد من المنتجات وساهم أيضا في توفير العمل للأفراد، إلا أن هذا النظام رغم ما وفره من تسهيلات للحياة الاجتماعية للأفراد، إلا أنه قد حمل لهم العديد من الإحراجات التي تقف في طريقهم إلى تحقيق ذواتهم. وذلك من خلال تفريد العلاقات الاجتماعية للأفراد "وقد يصل الأمر إلى تجريد الإنسان من إنسانيته وتحويله إلى مجرد أداة أو شيء لا روح ولا عقل له" وما ترتب عن ذلك من قلق كبير داخل المجتمعات المعاصرة.

[1] سارة دابوسي، في النقد الفلسفي المعاصر لإشكال الرأسمالية "أكسل هونيث نموذجا"، مرجع سابق، ص: 53.

وبالنظر إلى هذا الإشكال نجده ينتقد هذا النظام الرأسمالي العالمي الجديد معتبرا إياه قد أفضى إلى تراجع قيمي وأخلاقي للمجتمعات المعاصرة، بل ذهب أكثر من ذلك واعتبر أن الرأسمالية قد زجت بالفرد المعاصر في سلسلة متصلة من الأمراض الاجتماعية شأن القلق والاغتراب والتشيؤ والإحساس بالفراغ الداخلي والعدمية وهنا يقول: "عندما ينفى عن الشخص الاعتراف الذي يستحقه فإنه يتفاعل وفق القاعدة العامة الأخلاقية التي ترافق تجربة الاحتقار والتي يترتب عنها السخط والغضب والعار.

فهونيث يرى أن مشاعر القهر والدونية المترتبة عن الرأسمالية قد جعلت الفرد المعاصر ينحدر نحو اللامعنى، لذلك يعتبر أن النظام الرأسمالي بشع ومتوحش أفضى بالفرد المعاصر إلى فضاء مغلق يسوده التقوقع على الذات واللامبالاة في العلاقات البينذاتية[1] للأفراد. كما أكد على أن المنظومة الرأسمالية المعاصرة أثرت كذلك على مبدأ الاعتراف ما بين الذوات والذي هو من الشروط الضرورية لبناء الذات، هذا بالإضافة إلى ظاهرة الاعتداء على الذات المستقلة والتي لم يعد بإمكانها ضمن الواقع الرأسمالي تحقيق ذاتها بذاتها.

فمنطلق هونيث هنا هو تشخيص ما ألت إليه المجتمعات المعاصرة من أزمة حادة خاصة على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والأخلاقي والسياسي. وذلك من أجل إيجاد تشخيص لهاته الأزمة منطلقا من ذلك الواقع المزيف المعيش. وبذلك فهو يرى أن هاته التشوهات التي طرأت على حياة الفرد المعاصر جعلت منه عاجزا عن تحقيق ذاته بذاته، وذلك عبر تدميرها للعلاقات الشخصية هذا بالإضافة إلى

[1] سارة دابوسي، في النقد الفلسفي المعاصر لإشكال الرأسمالية "أكسل هونيث نموذجا"، مرجع سابق، ص: 54.

ضياع الحرية الذاتية للأفراد وغلبة النزعة الفردانية داخل نطاق الحياة الاجتماعية للأفراد.

يرى هونيث أن الواقع الاجتماعي الجديد المزيف الذي كرسته المنظومة الرأسمالية من قيم وإن شئنا القول من إيديولوجيا، قد أثر بدوره عن القيم الأصلية للأفراد وتم تغييرها بقيم إيديولوجية تعلن عن الانحدار والتراجع الأخلاقي للأفراد. بحيث صار الفرد ضمن المنظومة الرأسمالية في العصر النيو لبرالي قوة منتجة فحسب لا ذات قيمة أخلاقية ضمن النظام الرأسمالي، وما ترتب عنها من انحدار نحو الفردانية والعقلانية.[1]

فـ"هونيث" يهتم بهذين المفهومين أعني الفردانية والعقلانية وذلك لما مثلاه من خطر عويص هز المجتمعات الحديثة عبر ما نتج عنهما من تنام للمظاهر السلبية خلال القرنيين التاسع عشر والعشرين، شأن الفقر واليأس والعدوانية ما بين الأفراد وما ترتب عن ذلك من ميل الأفراد إلى العزلة والتوحد المؤديان بدورهما إلى تفشي اللامبالاة ما بين الفئات المختلفة للمجتمعات الغربية الحديثة وما يترتب عن ذلك من تفكك وانحلال للعلاقات ما بين الذوات نتيجة التوجه إلى الركون إلى الذات وعدم الاهتمام بما يدور خارج أفق الذات أي داخل الفضاء الاجتماعي لها لذلك نجد هونيث مهتم بمثل هذين النموذجين لاعتبار ما خلفاه من تشرد للعلاقات الإنسانية وما ترتب عنها بلغة هونيث من "باثولوجيات اجتماعية" من شأنها التّأثير السلبي على تطور المجتمعات نحو الأفضل، باعتبار أن هذا الإشكال قد امتد منذ لحظة الحداثة إلى اللحظة المعاصرة.

[1] سارة دابوسي، في النقد الفلسفي المعاصر لإشكال الرأسمالية "أكسل هونيث نموذجا"، مرجع سابق، ص:55.

فالبنـاء الفلسـفي الهـونيثي يـروم بنـاء رؤيـة نقديـة للواقـع المعاصـر المزيـف للرأسـمالية التـي أنجبـت العديـد مـن الأمـراض الاجتماعيـة والتـي تـؤثر بـدورها علـى وجـود الفـرد المعاصـر وعلـى تزييـف واقعـه، وبالتـالي فـإن "الأفـراد بـدل أن يتواصـلوا ويعترفـون ببعضـهم الـبعض بـاتوا يتعرفـون علـى بعضـهم الـبعض كمواضـيع تخـدم مصـالحهم الخاصة.

وتكمـن جديـة الفلسـفة الهونيثيـة فـي إبرازهـا مـدى هيمنـة النزعـة الفرديـة علـى الحيـاة العامـة للأفـراد، ولعـل ذلـك هـو مـا يـدفعهم إلـى التفكيـر فـي ذواتهـم علـى أسـاس أنهـم مـواد قابلـة للبيـع فحسـب لا حـاملي لقيمـة إنسـانية. هـذا مـا يعبـر عنـه هونيـث بـالمنطق الفاضـح للتطـور الرأسـمالي الـذي كـان مـن المفتـرض أن يمنـع. ومـن هـذا المنظـور نجـد هونيث يصف الرأسمالية بالمتوحشة وأنها غيبت عن الفرد المعاصر ذاته.

ويـرى أن مشـاعر القهـر والدونيـة المترتبـة عـن الرأسـمالية قـد جعلـت الفـرد المعاصـر ينحـدر نحـو المجهـول و اللامعنـى، لـذلك يعتبـر هونيـث أن النظـام الرأسـمالي بشـع ومتـوحش لأفضـى بـالفرد المعاصـر إلـى فضـاء مغلـق يسـوده التقوقـع علـى الـذات واللامبـالاة فـي العلاقـات البنذاتيـة[1] للأفـراد كمـا أكـد علـى أن المنظومـة الرأسـمالية المعاصـرة أثـرت كـذلك علـى مبـدأ الاعتـراف مـا بـين الـذوات والـذي هـو مـن الشـروط الضـرورية لبنـاء الـذاتّ، هـذا بالإضـافة إلـى ظـاهرة الاعتـداء علـى الـذات المسـتقلة والتـي لـم يعـد بإمكانهـا ضـمن الواقـع الرأسـمالي المزيـف تحقيـق ذاتهـا بـذاتها. وهنـا يراودنـا السـؤال مـن جديـد: كيـف نواجـه هاتـه الإشـكالات المرضـية التـي أصـابت الفـرد المعاصر داخل مجتمع الاحتقار كما سماه هونيث؟

[1] سارة دابوسي، في النقد الفلسفي المعاصر لإشكال الرأسمالية "أكسل هونيث نموذجا"، مرجع سابق، ص: 56.

وينطلق هونيث من الواقع المعاصر المزيف للأفراد وما يقتضيه الواقع الاجتماعي المعيش للمجتمعات المعاصرة من ضرورة ملحة لإقامة علاقات الاعتراف الايجابي ما بين الذوات" إن الصراع من أجل الاعتراف يمثل القوة الأخلاقية التي تغدي تنمية المجتمع الإنساني وتقدمه"إلا أن النظام الرأسمالي وما كرسه من ثقافة الهيمنة وانحلال العلاقات ما بين الأفراد داخل المجتمعات المعاصرة قد أفضى بدوره إلى بروز مفهوم الاعتراف في شكله الإيديولوجي السلبي. ولعل ذلك هو الدافع الهام الذي جعل من هونيث يعترض على هذا المجتمع المريض الذي لا يتوفر على العدالة الاجتماعية ما بين الأفراد، بل هو يكرس لباثولوجيا التشيؤ.

ويعتبر التشيؤ من بينّ أهم أمراض العقل الاجتماعي داخل المجتمعات الغربية المعاصرة هذا بالإضافة إلى اعتباره أيضا تشوها للاعتراف وسلبا له. ويعني التشيؤ من المنظور الهونيثي "علاقة بين أشخاص تتخذ سمة الشيء". باعتبار أن هذا المفهوم يرمز إلى مسار معرفي عبره يدرك الكائن المفكر أعني الإنسان قد انتزعت منه إنسانيته وصار بمثابة الشيء،[1] من هنا يتضح لنا أن مفهوم التشيؤ نابع من صميم التشوه الأخلاقي والقيمي الذي طرأ على المجتمعات الرأسمالية المعاصرة التي نظرة للإنسان في صورة شيء، وألغت عنه كل القيم الإنسانية التي تتشكل ضمنها إنسانيته باعتباره فرد واع. وبذلك نفهم أن التشيؤ يمثل لدينا نسيان للاعتراف ببعضنا البعض كذوات حرة مما يؤدي بدوره إلى الانحدار نحو اللامعنى والتشوه بل والهاوية الكبرى. بل هو أيضا بالمعنى المفاهمي علاقتنا المعرفية بالعالم التي تربط الوقف بالاعتراف.

[1] سارة دابوسي، في النقد الفلسفي المعاصر لإشكال الرأسمالية "أكسل هونيث نموذجا"، مرجع سابق، ص: 57.

ويبدو أن الأفق التذواتي للمجتمعات المعاصرة قد صار عبارة عن كل متمازج من الباثولوجيات والتشوهات، لذلك يجب العمل على تجاوز كل التعديات التي تطرأ على حياة الأفراد والجماعات. وذلك هو مبحث الفلسفة الاجتماعية الهونيثية بامتياز ومكمن قوتها يتجلى أساسا في التشخيص والنقد والرجاء في بلوغ أفق الحياة الجديدة والناجحة للأفراد لتكون بذلك بديل عن حياة الازدراء والظلم والمعاناة.

تكمن أهمية الفلسفة الهونيثية عموما في ضرورة اعتماد النقد بمفهومه الواسع ونقده وأخذه كقاطرة للتحول وتجاوز الهاوية دون الوقوع فيها، عبر نقده للمجتمع الرأسمالي وواقعه المزيف العاجز عن توفير حياة جديدة للأفراد وذلك نتيجة لما اتبعه من نظام اقتصادي متوحش شرد العلاقات الاجتماعية والأخلاقية للأفراد، وضمن هذا السياق يقول "هونيث" بقدر ما كانت تجربة الاعتراف الشرط الأساسي الذي يتوفر عليه اكتمال الهوية الشخصية في جملتها، فإن غياب هذا الاعتراف، أو بعبارة أخرى، الاحتقار يكون مرفقا بالضرورة بشعور الإنسان بأنه مهدد بفقدان شخصيته وهذا عندما يتم انتهاك شروط التفاعل الاجتماعي وحين لا يحصل شخص ما على الاعتراف الذي يستحقه فتكون ردود أفعاله –بصف عامة– عبارة عن مشاعر أخلاقية مرافقة لتجربة الاحتقار أي الشعور بالذل والسخط والغضب. هكذا نفهم مع هونيث ما ألت إليه المجتمعات المعاصرة من أزمة على أصعدة متعددة، لذلك نجد هونيث يعمل جاهدا على تشخيص هاته الأزمة منطلقا من[1] الواقع المعيش "المزيف"، ساعيا في الآن ذاته على نقدها عبر الوصف الفينومينولوجي لها. فكيف السبيل إلى انتشاء الفرد المعاصر من أمراض مجتمع الاحتقار؟ وما البديل الذي يقترحه هونيث لخدمة الفرد المعاصر نحو الأفضل؟

[1] سارة دابوسي، في النقد الفلسفي المعاصر لإشكال الرأسمالية "أكسل هونيث نموذجا"، مرجع سابق، ص: 58

اهتم هونيث بالواقع الاجتماعي للأفراد بوصفه الفضاء الذي تتم فيه أفعالهم واتصالاتهم البينذاتية، فقضية الفرد المعاصر وما يحوم حوله من باثولوجيات اجتماعية أفضت بدورها إلى ضرورة البحث عن فضاء عمومي للأفراد يكون أكثر إنسانية وخالي من الزيف، وضمن هذا السياق يوجه هونيث مشروعه الفلسفي في اتجاه محاربة الأشكال المشوهة للاعتراف، متخذا في ذلك مفهوم الصراع مخرجا أساسي من أجل إخراج الفرد المعاصر من واقعه المشوه والمزيف. وأيضا من أجل إرساء مجتمع قوامه الحرية والمساواة لا الهيمنة المتوحشة والظلم. وبذلك يقترح هونيث إرساء نظرية اعتراف ذات توجه معياري تكون كفيلة بتوفير الشروط الأساسية للحياة الجيدة للأفراد. وهنا يخبرنا هونيث بأن مستقبل الفلسفة الاجتماعية اليوم يعتمد على ضرورة تأسيس حكم اتيقي يحتوى على كل شروط الحياة الإنسانية، فهل هاته النظرية في مقدورها أن تنقل الفرد المعاصر من واقعه المرير والمزيف إلى واقع أفضل؟[1]

لقد نهل هونث من فلسفة هيغل في تأسيس نظرية الاعتراف ولكن من دون أن يسقط في تصوراتها ومقولاتها الميتافيزيقية. إن أهمية هيغل- حسب هونيث- ترجع إلى كونه أول فيلسوف درس العلاقات الاجتماعية بوصفها علاقات بين ذوات تسعى لتحقيق الاعتراف المتبادل من خلال ما يسمى بالتذوات أو (البينذاتية) (Intersubjectivité) الذي يميز حياة البشر. وهذا على النقيض من التقليد الفلسفي السياسي الذي كان سائدا في الحقل السياسي والأخلاقي و خاصة لدى كل من مكيافيلي وهوبز وهو تقليد قام على فكرة الصراع المستميت والحرب الضروس بين البشر والبحث المستمر عن الوسائل الأنجع لإشباع رغباتهم، وحجاتهم، ضمن

[1] سارة دابوسي، في النقد الفلسفي المعاصر لإشكال الرأسمالية "أكسل هونيث نموذجا"، مرجع سابق، ص: 59.

ما يسمى بـ" الصراع من أجل البقاء"، وهو صراع تتناقض فيه الرغبات والإرادات الإنسانية. لقد صور هوبز العلاقات بين البشر قبل تأسيس أو نشأة السياسي على أنها كانت حالة حرب واقتتال وصراع مستميت بين الناس، فلم يكن أحد يأمن على نفسه وماله، لقد تميزت حالة الطبيعة بالمنافسة وحب الانتصار والمجد، وهذا يعني أن كل إنسان كان يطلب تحقيق ذاته على نحو أناني حفاظا على نفسه، إذ أصبح "كل إنسان عدوا للإنسان"، والكل يخاف الكل، وبالتالي لم يكن للإنسان إلا أن يحارب باستمرار أو أن يمكث خائفا من عدوان الآخرين، وبذلك امتازت حالة الطبيعة- حسب هوبز- بأنها كانت فقيرة، شاقة، شبه متوحشة ومحدودة.[1]

يمكن إذن – ضمن هذا السياق- طرح السؤال التالي: كيف وظف هونيث مفهوم الاعتراف الذي أشار إليه هيغل في كتاباته؟ وهل استطاع تحيين هذا المفهوم وفق مقتضيات الزمن الحاضر والظروف الراهنة على الساحة العالمية اجتماعيا وسياسيا وأخلاقيا؟

إذا كان هونيث قد عاد إلى كتابات هيغل لتأسيس نظرية الاعتراف المتبادل (La reconnaissance mutuelle) فإنه لم يكتف بهذه الكتابات- على الرغم من تأكيده على راهنية فكر هيغل- وإنما استند أيضا إلى مكتسبات ونتائج العلوم الاجتماعية (علم الاجتماع، علم النفس الاجتماعي، التحليل النفسي)، وهذا من خلال انفتاحه على الفلسفي والعلمي على أعمال السوسيولوجي الأمريكي جورج هاربرت ميد (G.H Mead)، والمحلل النفساني الانجليزي دونالد وينيكوث (D.Winnicott). إن هذه الأعمال والبحوث الميدانية بإمكانها- حسب هونيث-

[1] أكسيل هونث، **التشيؤ دراسة في نظرية الاعتراف**، ترجمة: الدكتور كمال بومنير،(الجزائر، مؤسسة كنوز الحكمة، 2012)، ط:1، ص: 7.

الوصول إلى فهم حقيقي لجملة الأليات الاجتماعية والبنيوية لعملية الاعتراف، التي تعتبر مطلبا حيويا ومركزيا بالنسبة للأفراد والجماعات ولتطلعاتهم الأساسية.[1]

هذا ويمكن القول إن مشروع هونيث الفلسفي يهدف إلى تأسيس نظرية اجتماعية جديدة بغرض إعادة تحيين Réactualisation النظرية النقدية حتى تتلاءم مع التطورات التاريخية الجديدة و تستجيب للتطلعات الإنسانية الحالية. وتتمثل مهام هذه النظرية الاجتماعية- في نظر هونيث- في:

أ- مهمة وصفية: تقوم على تشخيص وفهم العمليات الاجتماعية "المرضية Pathologique على مستوى التجارب الفردية والجماعية، والتي تعرقل من الناحيتين الاجتماعية والأخلاقية، تحقيق الأفراد والجماعات حياة طيبة.
ب- مهمة معيارية: تقوم على تحديد ومعرفة ما هي معايير أشكال الحياة الاجتماعية الناجحة. إن هاتين مهمتين تشكلان -في منظور هونيث- وحدة متكاملة بين الطابع الوصفي والطابع المعياري من الناحية النظرية، بحيث تظهر هذه الأخيرة كنظرية نقدية للمجتمع، على هذا الأساس قام هونيث- في كتابه المركزي الصراع من أجل الاعتراف- بإعادة بناء التجربة الاجتماعية انطلاقا من أشكال الاعتراف التذاوتي التي يعتبرها هونيث مؤسسة لهوية الفرد، وهذا حتى تحقق الذات وجودها وتنال الاعتراف من الغير، لذلك حاول هونيث إعادة إدماج بنيوي لأشكال الصراعات الاجتماعية وأنماط التجارب الأخلاقية المعاشة ضمن نموذج معياري للاعتراف المتبادل، لأن هذه الصراعات هي في رأيه شكل من أشكال الصراع من أجل الاعتراف (Lutte pour la reconnaissance) مختلفا في ذلك مع ممثل الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت يورغن هابرماس، الذي يرى أن

[1] د.كمال بومنير، قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 103.

الاعتراف هو نمط من الاحترام المتبادل (Respect mutuel) الذي يتم بين المتحاورين أثناء عملية النقاش الذي يهدف إلى تحقيق التفاهم و الاجماع، بحيث يؤدي الحوار، تماشيا مع مقتضيات الفعل التواصلي الرامية إلى تأسيس بناء اجتماعي مترابط وخال من كل أنماط أشكال العنف والسيطرة. ولا شك أن هونيث يقدر عاليا[1] نظرية التواصل الاجتماعي لهابرماس، فقد أشار في كثير من كتاباته وحواراته إلى أهميتها، بل ذهب إلى القول بأن مشروعه الفلسفي ليس إلا تعميق لما توصل إليه هابرماس، غير أن هذا التقدير والإعجاب لم يمنعه من تسجيل بعض النقاط النقدية تجاه فيلسوف التواصل. لقد قدم هونيث نقد أساسيا لهابرماس، وبين أن مقاربة هذا الأخير تجاهلت جملة العوامل والشروط الاجتماعية الفعلية واكتفت بتحليل النشاط العقلاني التواصلي الذي يتم بين البشر، وعن طريق النقاش القائم بين المتحاورين بل بقيت سجينة القواعد والمعايير الصورية للتواصل. وبذلك استبعدت المقاربة الهابرماسية الأبعاد الجسدية والانفعالية والنفسية للفعل الاجتماعي، ولم تول اهتماما يذكر للتجارب الأخلاقية المتعلقة بأشكال الظلم الاجتماعي، وفي أخر المطاف عجزت عن القيام بتشخيص حقيقي لأحوال المجتمع المرضية.[2]

[1] د.كمال بومنير، قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 104.

[2] المرجع نفسه، ص: 105.

2) الاعتراف كبراديغم جديد للتعايش الإنساني:

2ـ1) أشكال الاعتراف عند أكسيل هونيث: يرى هونيث أن عملية تكوين الذات أمر يتوقف على ما يسمى بالتفاعل الاجتماعي، فمن خلال التفاعل التذاواتي الذي يتم بين الفرد والآخرين، وما يتضمنه هذا التفاعل من أشكال التعامل الاجتماعي، يكتسب الفرد وعيه بذاته وبكيفية تحقيقها على المستوى الاجتماعي، وبمعنى أخر، لا يمكن تحقيق ذواتنا[1] إلا عبر عملية الاعتراف، وعن طريق علاقتنا بغيرنا من الناس الذين نتفاعل معهم في حياتنا الاجتماعية.

ويخلص هونيث من ذلك إلى فكرة أن الاعتراف المتبادل كفيل بوضع حد للصراعات الاجتماعية القائمة على السيطرة والهيمنة والظلم الاجتماعي، بالتالي يستطيع الأفراد تحقيق ذواتهم بصورة إيجابية، وهذا ما يتم ضمن العلاقات التذاوتية، وهي علاقات تتوقف على في نظره على تحقيق ثلاثة نماذج معيارية متميزة للاعتراف، وهي: الحب والحق والتضامن.

1- الحب: يمكننا أن نعتبر الحب- حسب هونيث- علاقة تفاعلية مؤسسة على نموذج خاص للاعتراف المتبادل، وهذا يعني أن هناك علاقة متداخلة بين العلاقات العاطفية وقدرة الفرد على الشعور بقيمته أو مكانته التي تجعله يثق في نفسه، وبالتالي يمكن أن يصل من الناحية الاجتماعية إلى مستوى الثقة في ذاته La confiance en soi.

هذا وتعتبر علاقة الطفل بأمه أولى مستويات الاعتراف المتبادل، وذلك لأن الصورة الأولى لهذا الاعتراف تتم عن طريق التفاعل الأولي القائم بين الأم وابنها، بحيث

[1] أكسيل هونيث، التشيؤ دراسة في نظرية الاعتراف، مصدر سابق، ص: 9.

أن هذه الأخيرة هي التي تلبي حاجاته البيولوجية والعاطفية، بل وتمثل بالنسبة إليه نموذج الاعتراف المتبادل أو "التذوات الأولى". وهكذا وانطلاقا من هذه الرؤية، فإن التجربة التذاوتية Expérience intersubjective للحب تسمح للفرد- حسب هونيث- بالشعور بما يسمى بـ" الأمن العاطفي" الذي يتعرف من خلاله على قيمة أو أهمية عواطفه ومشاعره بل وعلى إمكانية إظهارها للآخرين الذين يتفاعل معهم في محيطه الاجتماعي.[1]

غير أن امتداد هذا النمط من الاعتراف المتبادل لا يصل في حقيقة الأمر إلى أبعد من دائرة العلاقات الاجتماعية الأولية بالصورة التي تتميز بها الروابط العاطفية الخاصة بالأطر الأسرية أو علاقات الصداقة أو المحبة القائمة بين الناس، وذلك لأن مواقف التراضي العاطفية تفترض، كما يقول هونيث، وجود تعاطف أو انجذاب قد يتحكم فيه المرء بكل حرية. كما أنه من الصعب نقلها إراديا إلى عدد كبير من المشاركين أثناء عملية التفاعل. وبهذا المعنى تتميز علاقة الاعتراف هذه بنوع من الخصوصية الأخلاقية التي يتعذر تجاوزها بأي نوع أخر من أنواع التعميم.

2- الحق: إن الاعتراف القانوني -حسب هونيث- هو الذي يضمن حرية الأفراد واستقلالهم الذاتي لأن الفرد يتقاسم مع الآخرين مميزات الفاعل الأخلاقي المسؤول عن أفعاله، بحيث يستطيع أن يتمتع بحريته المعترف بها اجتماعيا (والمضمونة قانونيا). لذا، فإن هذا النمط من الاعتراف يحيلنا إلى جملة الحقوق الفردية لأن مسوغ وجود هذه الحقوق نفسها يتمثل في تحقيق هذا الهدف الأساسي. غير أن القانون يسمح بذلك في إطار الاعتراف المتبادل الذي يفترض المسؤولية الأخلاقية على كل أعضاء المجتمع. ويعنى هونيث بالحقوق "تلك الحاجات التي يتوقع المرء

[1] أكسيل هونيث، التشيؤ دراسة في نظرية الاعتراف، مصدر سابق، ص: 10.

تحقيقها بصورة مشروعة، باعتباره عضوا كامل الحقوق، ومن حيث هو مشارك بحكم القانون في النظام المؤسساتي. أما إذا حرم من هذه الحقوق أو بعضها، فهذا يعني –أنه لم يعترف له بمسؤوليته ّالأخلاقية مثل باقية أعضاء المجتمع. إن ما يميز هذه الأشكال من الإزدراء التي يحرم فيها المرء من حقوقه أو حينما يتعرض للتهميش أو[1] الإقصاء من طرف الآخرين هو أنها تدفع المرء إلى الشعور بأنه لا يحظى بمكانة الشريك المتفاعل والمتمتع بكل حقوقه مثل غيره من الشركاء في التفاعل. ونظرا إلى ذلك، وعندما يدرك المرء أنه محروم من حقوقه ومطالبه القانونية المقبولة اجتماعيا، ينتابه شعور بالإهانة وفي تطلعه التذاوتي للاعتراف به كذات قادرة على بلورة حكم أخلاقي. وفي هذا الصدد تكون تجربة الحرمان من الحقوق غير منفصلة عن فقدان احترام الذات. يقول هونيث ضمن هذا السياق: "إن العلاقة القانونية تسمح من الناحية القانونية بتعميم وسيط الاعتراف من خلال اتجاهين أساسين وهما، أولا التعيين وثانيا توسيع مجال الحقوق، فمن جهة سيكون للحق مضامين مادية التي ستسمح من الناحية القانونية بمراعاة تباين حظوظ الفرد في تحقيق الحريات المضمونة على المستوى التذاوتي من خلال القانون، ومن جهة أخرى يتم تعميم العلاقة القانونية عندما تعطى هذه الحقوق، التي يتمتع بها أعضاء الجماعة لأولئك المهمشين والمحرومين الذين يتزايد عددهم باستمرار لذا، فإن الطابع الكوني الذي يتم في إطار الصراعات التاريخية مرتبط بعلاقة الاعتراف التي تستند إل احترام الذات Le respect de soi.

3- التضامن: إن التضامن الاجتماعي كما يقر هونيث بذلك في الصراع من أجل الاعتراف هو الذي يسمح للأفراد بتحقيق ذواتهم من خلال علاقات الاعتراف

[1] أكسيل هونيث، التشيؤ دراسة في نظرية الاعتراف، مصدر سابق، ص: 11.

المتبادل. غير أن هذا التضامن قد أصبح في المجتمعات الحديثة متوقفا – داخل نسيج شبكة العلاقات الاجتماعية– على وجود علاقات التقدير المتماثل بين الذوات التي حققت استقلالها الذاتي. والحال أن الأفراد يحصلون على التقدير الاجتماعي والأخلاقي بقدر ما يقدمونه أو ما ينجزونه من أعمال لها قيمة في نظر الآخرين أو من خلال الأدوار التي يؤذونها في المجتمع. وفي[1] هذا السياق نفسه، يؤكد هونيث أن: تجربة الاعتراف تجربة أساسية بالنسبة للإنسان، فلتحقيق علاقة ناجحة مع ذاته يحتاج المرء إلى الاعتراف التذاوتي للإمكانات المؤهلات. أما إذا غاب أو انعدم هذا الشكل من الاستحقاق الاجتماعي، فقد يصاب المرء بضرر نفسي ومشاعر سلبية، كالغضب أو الإحباط على سبيل المثال. وبناء على ذلك نستطيع القول بأن هذا الشكل من الاعتراف يحقق للفرد تقدير الذات Estime de soi.

إن ما عمل هونيث على إبرازه، فيما يخص هذه الأشكال الثلاثة من الاعتراف، هو تأكيد وجود ترابط وتكامل بنيوي بين هذه الأشكال نفسها لأن الثقة في الذات (الشكل الأول) تشرط على نحو ما احترام الذات (الشكل الثاني)، وهذا الاحترام أساسي لإمكانية تحقيق التقدير الاجتماعي (الشكل الثالث). ونظرا إلى ذلك، نتعلم كيف نقدر أنفسنا حينما نحترم أنفسنا. فمن دون الاعتراف، فيما يخص الحب، لا يمكن أن يتحقق مطلب الاعتراف في مجال الحقوق. والحال أن هذين النمطين من الاعتراف يشترطان بدورهما إمكانية الاعتراف بالاستحقاق في مجال التضامن وعلاقات العمل.[2]

[1] أكسيل هونيث، التشيؤ دراسة في نظرية الاعتراف، مصدر سابق، ص: 12

[2] المصدر نفسه، ص: 13.

إن المسار الفلسفي الذي اتبعه هونيث لإرساء براديغم الاعتراف يعتبر مسارا غنيا بالمعاني والدلالات التي تخدم الواقع الاجتماعي المعاصر من عدة ضروب، ولذلك فنحن لا ندعي الإحاطة التامة والإلمام الكلي به، ولكن ما يعنينا هنا هو أن أكسيل هونيث أسس لفلسفة اجتماعية ذات بعد إنساني تنزع نحو الدفاع عن الفرد من شتى الإشكالات التي فرضها النظام الرأسمالي والتي تعترض طريق الذوات إلى تشكيل حياة جيدة.[1]

ومن هنا كان اهتمامنا بمعالجة واقع الهيمنة الأداتية المفروضة على الذوات وما ترتب عن ذلك من تشوهات كالتشيؤ والاستلاب، ومن أجل إعادة صياغة جذرية لوصف شروط الحياة الاجتماعية، ومن أجل تجاوز هاته الوقائع المؤلمة على حياة الفرد والجماعة عمل هونيث على تجسيد العلاقات التذواتية بين الأفراد والذي لا يكون مشروعا إلا حين تضرب الحرية جل مجالات الحياة حتى يستطيع الأفراد التفاعل التذواتي فيما بينهم بكل حرية وسلام دون قيد أو إرغام خارجي. وذلك لما يمثله مفهوم التحرر من أهمية بالغة في حياة الفرد بصفة خاصة، وفي التفاعل الإنساني بصفة عامة، لذلك نجده ينتقد الواقع المزيف الذي أرساه النظام الرأسمالي وترك الفرد المعاصر يتخبط فيه.[2]

[1] سارة دابوسي، في النقد الفلسفي المعاصر لإشكال الرأسمالية "أكسل هونيث نموذجا"، مرجع سابق، ص: 62.

[2] المرجع نفسه، ص: 63.

الخاتمة

الخاتمة:

الخاتمــة أو لحظــة المنعطــف، هــي اللحظــة [الختاميــة] التــي يبلــغ فيهــا البحــث درجـة تمكـن الباحـث مـن رؤيـة مـا تـم إنجـازه فـي زمـن يختلـف عـن زمـن البـدء، وقراءتـه مـن موقـع مختلـف ومـن زاويـة تسـتفز فينـا ونسـتفز مـن خلالهـا وجهـات نظـر غيـر متوقعة.

تنـدرج الخاتمـة إذن، فـي هـذه الفتحـة التـي تقـع بـين هـاتين اللحظتـين، ولـذلك لـم تكـن لحظـة الخاتمـة لحظـة بلـوغ حـل بقـدر مـا هـي مؤشـر عـن تغيـر وجهـة نظـر وفتحـة جديـدة أمـام البحـث. ويكفـي أن نـذكر عبـارة ليبنتـز: " وآخيـرا نعتقـد أننـا قـد وصـلنا إلـى البـر ونحـن فـي منـآى عـن العاصـفة، إلا أننـا نفـاجئ حـين نكتشـف أننـا [لازلنـا] فـي وسط العاصفة وفي وسط البحر".[1]

ارتـبط المشـروع النقـدي لمدرسـة فرانكفـورت كرهـان ثقـافي علـى نقـد المشـروع الغربـي فـي كليتـه والتـي أرسـت لـه قـيم التنـوير، ويركـز هـذا المشـروع علـى إيجـاد بـدائل فكريـة ومنهجيـة تتوغـل فـي الواقـع الاجتمـاعي والسياسـي والثقـافي، عبـر تعدديـة فـي طـرق التحليـل وانفتـاح علـى المشـارب الفكريـة والفلسـفية، فلقـد أبـرزت جـدلياتهم الفكريـة علـى المسـتوى الفلسـفي مناقضـة الفلسـفات الوضـعية، ومحاولـة تعـديل مـن المرجعيـة الماركسـية التـي باتـت فـي نظـرهم آليـة متآلكـة أمـام الأوضـاع التاريخيـة الجديـدة، ومنهـا انطلقـوا فـي نقـد العقلانيـة الأداتيـة فـي فكـر التنـوير، وأبـرزوا الهيمنـة فـي العقـل التنـويري الـذي اسـتعمل كـأداة للـتحكم فـي الطبيعـة ومنهـا الـتحكم فـي البشـر، وربطـوا العلاقـات الاجتماعيـة بأشـكال ماديـة تـبطن إيـديولوجيات زائفـة، ممـا جعلـت الإنسـان مقيـد العقـل تحـت وضـع اسـتلابي، مصـادر مـن حريتـه ومقيـد بكثيـر مـن القيـود والمعوقـات. أمـا فـي

[1] عمـاري خيـرة، **سـؤال الإنسـان فـي الفلسـفة الألمانيـة مقاربـة تحليليـة نقديـة لسـؤال الإنسـان عنـد كـل مـن كـانط ونيتشـه**، أطروحـة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، 2015/2014، ص: 312.

مجـال الجماليـات فقـد حاولـت مدرسـة فرانكفـورت تحليـل النتـاج الثقـافي فـي كليتـه والتجربـة الجماليـة، بمعارضـتهم للعقـل القمعـي بـإبراز الوظيفـة الجماليـة ومعارضـة مـا يلحـق بهـا مـن تشـويه واغتـراب، مركـزين علـى التحليـل الاجتمـاعي والثقـافي لهـذه الانتهاكـات بغيـة الوصـول بالـذات الإنسـانية إلـى التحـرر الفعلـي لطاقتهـا الإبداعيـة والتخيليـة، محـاولين تجـاوز الـراهن الاجتمـاعي الثقـافي والثقـافي نحـو إيجـاد بـدائل مغايرة تضمن للمجتمع استقلاليته وللفرد حريته وهويته.

مـن خـلال مـا تقـدم نجـد بـأن صـناعة الثقافـة هـي ظـاهرة شـاملة تسـتهدف تحويـل الإنتـاج الثقـافي إلـى سـلع، أي تحويلـه إلـى قيمـة تبادليـة، وبالتـالي نحصـل علـى ثقافـة جماهيريـة مكونـة مـن سلسـلة مـن السـلع والخـدمات موجهـة لتلبيـة طلبـات واحتياجـات لأكبـر عـدد ممكـن مـن المسـتهلكين ذو الـدخول المنخفضـة، حيـث تقـوم الصـناعات الثقافيـة بإنتـاج وتوصـيل بضـائعها إلـى كـل مكـان، ملبيـة حاجـات كثيـرة ومتنوعـة معتمـدة فـي ذلـك علـى معـايير إنتاجيـة موحـدة مـن خـلال نمـط صـناعي فـي الإنتـاج يركز على إنتاج كثيف وغزير ولكن بنوعية منخفضة، بتكاليف منخفضة.

ويمكـن أن نجمـل أهـم مـا قدمتـه مدرسـة فرانكفـورت مـن مفـاهيم وأفكـار تتعلـق بالصناعة الثقافية فيما يلي:

- المجتمـع التكنولـوجي المعاصـر لـم يسـيطر علـى الحاجـات الماديـة فحسـب، بـل سـيطر بالإضـافة إلـى ذلـك علـى الحاجـات الفكريـة، وغـزا عـالم الثقافـة والفـن الـذي كـان فـي مـا مضـى إحـدى الحصـون المستعصـية علـى الانـدماج مـع الواقـع القـائم، وقـد تـم ذلـك لا عـن طريـق رفـض الثقافـة والفـن فـي الحيـاة الاجتماعيـة وداخـل مؤسسـات المجتمـع وإنمـا مـن خـلال الإدمـاج والاحتـواء الـذي تعرضـت لـه الثقافـة داخـل هـذه المؤسسـات حيـث تـم إفـراغ الثقافـة والفـن مـن حقائقهمـا النافيـة والناقـدة لمـا هـو قـائم

والاحتجاج على السيطرة التي أصبح يعاني منها الإنسان في المجتمع التكنولوجي المعاصر الذي تحولت فيه القيم الثقافية والفنية نفسها إلى قيم تجارية استهلاكية.

• تعد الثقافة التي تنتجها الصناعة الثقافية سببا للرضا السلبي للأفراد ما يدفعهم إلى عدم إقامة ثورة ضد النظام القائم أو الانقلاب عليه.

• في السابق لم يكن الهدف الأساسي للفنان الربح، لكن في خضم الصناعة الثقافية اصبح الربح هو الأساس، وهذا يؤدي إلى تفريغ المنتوج الفني من محتواه ليصل إلى جمهور مختلف الفئات من خلال منتوج عام صالح لكل الأذواق.

• إن الثقافة الجماهيرية لا تعبر عن تطلعات الجماهير، فلا هي تنتجها ولا هي نابعة منها، ولا تعبر عن تطلعاتها وحاجاتها، بل هي وليدة المؤسسة الرأسمالية، هدفها الأول تعظيم الربح من خلال تسليع الثقافة بحثا عن أكبر عدد من المستهلكين، ما يؤثر على محتوى الثقافة، ويجعل الترفيه طاغيا على مضامينها. ومفهوم الترفيه في المجتمع الرأسمالي يلعب دورا مزدوجا فهو يؤدي إلى توسيع نطاق المنتوج ليمس جمهورا عريضا، وهذه وظيفة اقتصادية إلى جانب أنه يصرف الناس عن التفكير في تغيير أوضاعهم الاجتماعية، ويعمل على تزييف وعيهم وواقعهم، وإزالة الحس النقدي لديهم، وهذه وظيفة إيديولوجية، فصناعة الثقافة آلية من آليات الهيمنة وإخضاع الجماهير.

• أن الصناعة الثقافية تنتج كثلة من المنتجات العاطفية، التي تعوض الأشكال الصعبة والنقدية للفن، أو الإنتاجات التي يمكن أن تشجع الناس على التساؤل عن الحياة الاجتماعية الواقعية، وهي منتجات المتعة الآنية الزائفة والسطحية.

• أن الصناعة الثقافية تنتج ما يسميه أدورنو بالحاجات المزيفة، التي يتم تثمينها وغرسها في أذهان الناس، وهي حاجات يشعر بها الأفراد ليست نابعة منهم، بل

خلقت فيهم، لتقوم المؤسسة الرأسمالية بتلبيتها، هذه الحاجات تعوض الحاجات الحقيقية للأفراد من حرية وإبداع وتغيير...

• مفهوم التشيؤ يعد بعدا أساسيا، فالإنسان يتعرف على نفسه من خلال ما يملكه من سلع يتم ترقيتها عن طريق ممارسات الإشهار والتسويق، حيث أن العلاقات الاجتماعية والتجارب الثقافية يتم النظر إليها كأهداف للمال (الشعور بمتعة الشيء بسبب ثمنه)

• أن المنتجات الثقافية المصنعة تؤدي إلى خلق المستهلك. السلبي، فمستعملي الإذاعة ومشاهدي التلفزيون وأفلام السينما...ليسو مستخدمين فاعلين للثقافة، وإنما هم مستهلكون سلبيون تعودوا على هذه المنتجات المصنعة وأصبحوا يطلبونها، فالثقافة المصنعة تصبح سببا للرداءة.

• أن الإنسان الغربي قد تشيأ بفعل ذوبانه في التراث الثقافي الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بما يقدم له من بضائع استهلاكية، كما أن وسائل الدعاية والإعلام المتقنة وكذلك وسائل اللهو والتسلية التي تحيط به من كل جانب، هي ليست سخرية منه فحسب بل هي عملية تغيبية وغسل دماغ له، وتصبح بضائع السعادة للإنسان أسباب تعاسة له.

على ضوء ما سبق نستنتج بأنه على الرغم من تقدم التقنية والتكنولوجيا له ايجابيات كثيرة على حياة الإنسان المعاصر، من حيث تسهيل حياته وتطوير مستوى الرفاهية، وما ينتجه كذلك من إمكانية لتنظيم مختلف الأنشطة الاجتماعية والاقتصادية، إلا أن هذا التقدم الذي تشهده المجتمعات المعاصرة ليس بلا ثمن، بل إن ثمنه باهض جدا. إن المجتمع الغربي أو المجتمع الصناعي خضع كليا لأسطورة العقل وسلم لها ذاته وكيانه، حتى صار لا يعكسه إلا الإنتاج والإنتاجية

والسلع، وبالتالي حول نفسه إلى أداة لخدمة ما صنعه وأراد السيطرة به على الطبيعة، إن العقلانية التقنية التي سلبته زمام أمره وعوضته بأوهام جوفاء للسيطرة عليه، إذ حولته من التخيير إلى التسيير، عبر أشكال متنوعة من القهر والسلطة على ذاته، ومن هنا بات إنسانا "ذا بعد واحد" على لسان ماركوز، فهو لا يفكر ولا يقرر إلا انطلاقا من الطبيعة الاستهلاكية التي حرمته حريته وعوضته بحرية مزيفة، وعليه صار الإنسان يعيش في حالة من الاغتراب والتشيؤ. وعليه يمكن القول بأن الإنسان المعاصر ما هو إلا أداة لخدمة مشروع السيطرة وتعميق سطوة الاستهلاك والإنتاج وتبجيل السلع، فهو إنسان غير قادر على الثورة والتغيير باسم الرفاه الذي يعيشه، فقد سلم ذاته للتقنية وعقلانيتها، ويبدو أن المستقبل سيزيد من أزمة الإنسان المعاصر، فكلما زادت التقنية كمالا وقدرة على الأداء تم فقدان الإنسان لوظائفه الاجتماعية والطبيعية.

وقد استطاعت صناعة الثقافة أن تقنع الناس عبر العالم أن تغيير صورة الجسد أمر ممكن، وأن حدود الجسد المعطاة تقليديا لم يعد لها وجود اليوم، كما جعلت الجسد مصلحة عملية بجعله موضوعا للاستهلاك، وبتوظيفه في العلاقات الإنتاجية ومقارنته بالتميز والذوق الاجتماعي. فقد أصبحت صورة الجسد تتصف بالأداتية، وترتبط بمجموعة من المصالح العملية مثل القبول الاجتماعي، والزواج، والعمل، والمشاركة في المناسبات الاجتماعية، وبناء العلاقات الاجتماعية. وتعد هذه الأداتية بمثابة الحافزية الاجتماعية بالإضافة إلى ذلك أصبحت الثقافة تمثل أداة ضاغطة للتماهي مع مثاليات صورة الجسد. وتبين أن الثقافة تأخذ فاعليتها عن طريق العائلة، والأصدقاء، ووسائل الإعلام.

ومن خلال الاستناد إلى مكتسبات النظرية النقدية، والتصرف في هذه المكتسبات بطريقة مبتكرة حاول كل من هاربرت ماركوز، وإريك فروم، وأكسيل هونت، تحليل

الواقـع التـاريخي والاجتمـاعي للإنسـان وللمجتمعـات الصـناعية التكنولوجيـة المتقدمـة، مبـرزون بـذلك الواقـع المزيـف الـذي يخفـي أشـكالا مـن القمـع والاغتـراب والاسـتلاب خلـف واجهـة المجتمعـات المتقدمـة التـي تعتمـد علـى التقانـة وعلـى ايـديولوجيا تـدّعي أنها تدعم التحرر كواجهة تعقلن بها لا عقلانيتها.

لقـد جعلـت النظريـة النقديـة لمدرسـة فرانكفـورت مـن الفـن السـبيل الأوحـد والوحيـد لتحريرالإنسـان مـن سـيطرة التقنيـة التـي تحولـت إلـى نظـام شـامل للقمـع والقـوة والتـي تسـيره وتـتحكم فيـه أجهـزة الإنتـاج والمؤسسـات التجاريـة والاسـتهلاكية، ولـذلك فـإن الفـن حسـب رواد الجيـل الأول مـن مدرسـة فرانكفـورت يعبـر عـن آمـال وآلام الكثيـر مـن البشـر، الـذين يجـدون فـي العمـل الفنـي وفـي التجربـة الجماليـة، متنفسـا لهـم بعـد ضـيق وحزنـوكرب، ومخرجـا جمـيلا مـن معتـرك الحيـاة وهمومهـا وتصـويرا أمينـا لمشـكلاتهم ومعنـاتهم وطموحـاتهم، وتعبيـرا نزيهـا وخصـبا، لمكنونـاتهم النفسـية، وقـدراتهم العقلية،واسـتعداداتهم الباطنيـة، كمـا يعتبـر الفـن مـلاذا رحبـا للـدفاع عـن مـواقفهم وأرائهـم وأفكـارهم فـي هـذه الحيـاة، وحقـلا واسـعا لصـد كـل أنـواع السـيطرة والاسـتبداد والتزييـف والرد من ثم على أشكال الوقاحة والعنف والإجرام.

إن النتيجـة التـي يمكـن استخلاصـها فـي الأخيـر، هـي أن الإنسـان الغربـي قـد فقـد هويتـه، فـي ظـل هيمنـة "الصـناعة الثقافيـة" التـي لعبـت دور الأداة المكرسـة للأمـر الواقـع بـدل الـدور النقـدي الـذي يجـب أن تلعبـه الثقافـة الحقيقيـة. وعلـى هـذا الأسـاس نسـتطيع القـول بـأن تحليـل الصـناعة الثقافيـة هـو تحليـل زيـف المجتمـع مـا بعـد البرجـوازي، وتبعـا لـذلك لـم يكـن مـن الممكـن الممكـن ظهـور الصـناعة الثقافيـة وهيمنتهـا إلا بفضـل عمـل طويـل وبعيـد النظـر لتكييـف الذاتيـة مـع متطلبـات الرأسـمالية. فضـلا عـن ذلـك، فـإنّ الثقافـة التـي تنتجهـا هـذه الصـناعة ليسـت ثقافـة حقيقيـة بـل «خاطئـة».والثقافـة الحقيقيـة هـي تلـك التـي تنـتج عـن«صـراع البشـر مـن

أجل شروط إعادة إنتاجهم. ولهذا السبب تتضمن الثقافة عنصر مقاومة ضد الضرورة العمياء: الإرادة لتقرير المصير» غير أن الصناعة الثقافية تفتقر إلى هذه الإرادة وحيثما وُجدت تمت محاربتها أو تهميشها. وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن الصناعة الثقافية خاطئة.[1] ومنه يمكننا أن نبحث عن مكانة أوسع للثقافة لتصل إلى حدود الممكنات وسيكون البديل، من الأن فصاعدا، هو الإندماج أو تجاوز الصناعة الثقافية وفضائها العمومي نحو المزيدمن الحرية. غير أنّ تحقيق هذا التجاوز يتطلب وجود فضاء عمومي آخر مغاير للفضاء العمومي للصناعة الثقافية لأنالأفق المعياري، بوصفه النقطة المرجعية للنظريات النقدية، يحدّد نطاقات عالم مشترك آخر، وطريقة أخرى للعيش المشترك. ومع ذلك فإن الإرتباط مع الآخرين لا ينشأ علنًا. وبصورة عامة، نستطيع أن نخلص إلى القول بأن الصناعة الثقافية تجند بطريقتها الخاصة، وبشكل غير متجانس، الذوات بغرض خلق ارتباط بين الأفراد. ولهذا السبب فإنها تتحكم في الفضاء العمومي القائم. يتعلق الأمر هنا بتأسيس فضاء عمومي مناهض يمكن أن تطوّر من خلاله الذوات رؤاها للعالم وتحقّق مشاريعها. فيالحقيقة، لا تسمح الصناعة الثقافية بهذه المداولات لأنّ المعنى المقصود هنا هو المعنى الخاص (Eigensinn) للذوات التي تعارض الصناعة الثقافية بغية تحقيق استقلاليتها وحريتها وحياتها الطيبة وفقًا للمعايير التي تحددّها. لذلك فإن المعنى الخاص، الموجه نحو المستقبل، يأخذ شكل مشاريع مجتمع خاصة ومتناقضة مع الصناعة الثقافية.[2]

[1] د.كمال بومنير، الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص: 161.
[2] المرجغ نفسه، ص: 172.

قائمة المصادر:

1. ماكس هوركهايمر، ثيودور أدورنو، **جدل التنوير**، ت: جورج كنتوره، (لبنان، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006)، ط: 1.

2. أكسيل هونث، **التشيؤ دراسة في نظرية الاعتراف**، ترجمة: الدكتور كمال بومنير،(الجزائر، مؤسسة كنوز الحكمة، 2012)، ط:1.
3. إيريك فروم، **المجتمع السليم**، ت: محمود منقذ الهاشي، (سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2009) ط:1
4. بير ليفي، **عالمنا الافتراضي ما هو وما علاقته بالواقع؟** ت: رياض الحكال، مراجعة: منصور فرح ومحمد المومني، (التحرين، المنامة، 2018) ط:1.
5. جي ديبور، **مجتمع الاستعراض**، ت: أحمد حسان، (القاهرة، دار الشرقيات للتوزيع والنشر، 2000)

6. جون بوديار، **المصطنع والاصطناع**، ت: جوزيف عبد الله، مراجعة: سعود المولى، (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2008) ط:1.
7. ديفيد هارفي، **الوجيز في تاريخ النيو لبرالية**، ترجمة: وليد شحادة، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة، 2013.
8. فريدريش نيتشه، **ما وراء الخير والشر تباشير فلسفة للمستقبل**، ت: جزيلا فالور حجار، مراجعة: موسى وهبة، (لبنان، دار الفارابي، 2003)، ط: 1.

9. هاربرت ماركوز، **الإنسان ذو البعد الواحد**، ت: جورج طرابيشي، (بيروت، منشورات دار الآداب، 1988) ط:3.

قائمة المراجع:

10. أشرف منصور، **صنمية الصورة: نظرية بوديار في الواقع الفائق، (** مصر، دار المنظومة، العدد 62، صيف/خريف، 2003) الرابط: https://search.mandumah.com/Record/236603.

11. آلن هاو، **النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت**، تـ: ثائر ديب، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010) ط 1.

12. إلهام العيناوي، مدخل إلى الصحافة، (سوريا، الجامعة الافتراضية السورية، 2020)، https://pedia.svuonline.org/

13. إيان كريب، **النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس**، تـ: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور، (الكويت، عالم المعرفة، 1978)

14. إيرينا بوكوفكا، هيلين كلارك، **تقرير عن الاقتصاد الإبداعي**، تعزيز سبل التنمية، المحلية،(أبو ظبي، مجموعة أبو ظبي للثقافة والفنون،2013)، ط:3.

15. بول لوران آسون، **مدرسة فرانكفورت**، تـ: د.سعاد حرب، (بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2005)، ط 2.

16. تركي الحمد، **الثقافة العربية في عصر العولمة**، (بيروت،دار الساقي، سنة نـ: 1999)، ط: 1.

17. توم بوتمور، **مدرسة فرانكفورت**، تـ: سعد هجرس، مراجعة محمد حافظ دياب، (ليبيا، دار أويا، 2004)، ط: 2.

18. ثريا بن سمية، **مدرسة فرانكفورت دراسة في نشأتها وتياراتها النقدية واضمحلالها**، (العراق، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، 2020)، ط: 1.

19. جـون سـتوري، **النظريـــة الثقافيـــة والثقافـــة الشـــعبية**، تـــ: صـــالح خليـــل، فـــاروق منصـــور، مراجعـــة عمـــر الأيـــوبي، كلمـــة أبـــوظبي للســـياحة والثقافـــة، 2014، ط1

20. حسـن حمـادة، **الإنســان المغتــرب عنــد إريــك فــروم، د.حســن حمــادة، الإنســان المغتــرب عنــد إريــك فــروم**، (مصـر، مكتبـة دار الحكمـة Logos، 2005)

21. رمضـان بسطاويسـي، **علــم الجمــال لــدى مدرســة فرانكفــورت أدورنــو نموذجا**، (لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1998)،ط1.

22. سـتيفن إيريـك برونـر، **النظريـــة النقديـــة**، تـــ: سـارة عـادل، مراجعـة: مصطفى محمد فؤاد، (مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2016)، ط:1.

23. عبـد الغفـار مكـاوي، **النظريـــة النقديـــة لمدرســـة فرانكفـــورت تمهيـــد وتعقيب نقدي**، (المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي سي آي سي، 2018)

24. عبـد الله مصـطفى، مختـار غريـب، **قـــراءة فـــي كتـــاب جـــدل التنـــوير "لمـــاكس هوركهـــايمر وتيـــودور أدورنـــو"**، (الجزائـر، مجلـة العلـوم الإنسـانية، العدد:6، ديسمبر2016)

25. علـى حـرب، **العـالم ومأزقـه منطـق الصـدام ولغـة التـدوال**، (المغـرب، المركز الثقافي العربي، 2002) ط 1.

26. علـى فـرح، **صـناعة الواقـع الإعـلام وضـبط المجتمـع، أفكـار حـول السـلطة والجمهـور والـوعي والواقـع**، (لبنـان، مركـز نمـاء للبحـوث والدراسـات، 2014)، ط: 1.

27. علـي عـزت بيجوفيتش،تـــ: محمد يوسـف عـدس،**الإســـلام بـــين الشـــرق والغرب** (مصر، دار النشر للجامعات، 1997) ط2.

28. عمرو محمد سامي عبد الكريم، **الإعلان الدولي والإعلان العربي بين الفجوة والتقنية والضوابط الاجتماعية**، (البحرين، أبحاث المؤتمر الدولي، الإعلام الجديد: تكنولوجيا جديدة..لعالم جديد، 2009)

29. فرانسيس جاكوب، جيل شنيدر، إيرينا مايستروتي، ماكس مور، هارفي فيشر، إيف ميشو، جيل بيبو وآخرون...،**الإنسان في مهب التقنية من الإنسان إلى ما بعده**، ترجمة محمد أسليم، (فاس، مطبعة بلال، 2019)

30. فضيل دليو، **مقدمة في وسائل الاتصال الجماهيري**، (الجزائر، ديوان المطبوعات الجزائرية،1998) ط2.

31. فؤاد زكريا، **هاربرت ماركيوز**، (المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، 2020)

32. قبارى محمد إسماعيل، **علم الاجتماع الثقافي ومشكلات الشخصية في البناء الاجتماعي**، الإسكندرية، منشأة المعارف، سنة نـ: 1982.

33. كمال بومنير، **الصناعة الثقافية من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت**،(الجزائر، دار ميم للنشر، 2023) ط:1.

34. كمال بومنير، **النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت**، الجزائر، (منشورات الاختلاف، لبنان، الدار العربية للعلوم، الرباط، دار الأمان، 2010) ط :1.

35. كمال بومنير، **النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، من ماكس هوركهايمر إلى أكسيل هونيث**، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2010) ط1

36. .كمال بومنير، **دراسات في الفكر النقدي المعاصر من فلتر بنيامين إلى نانسي فرازر**، (الجزائر، دار الخلدونية ، 2017)

37. كمـال بـومنير، **قـراءات فـي الفكـر النقـدي لمدرسـة فرانكفـورت**، (الجزائر، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، 2012) ط1.

38. .كمـال بـومنير، **مقاربـات فلسـفية فـي الجماليـات والتأويـل والنقـد**، (الجزائر، دار ميم للنشر، 2022)، ط1.

39. كمـال بـومنير، **مقاربـات فـي الخطـاب النقـدي لمدرسـة فرانكفـورت مـن مـاكس هوركهـايمر إلـى هـارتموت روزا**، (الأردن، دار الأيـام للنشـر والتوزيـع، 2015)

40. مـارك جيمنيـز، **الجماية المعاصـرة الاتجهـات والرهانـات**، ترجمـة: د.كمال بومنير، (الجزائر، منشورات الاختلاف، 2012) ط1.

41. مـاهر عـودة الشـمايلة، محمد عـزت اللحـام، مصـطفى يوسـف كـافي،**تكنولوجيـا الإعـلام والاتصـال**،(عمـان، دار الإعصـار العلمـي للنشـر والتوزيع، 2014) ،ط1.

42. محمد نـور الـدين أفايـة، **الحداثـة والتواصـل فـي الفلسـفة النقديـة المعاصرة، نموذج هابرماس**، (المغرب، إفريقيا الشرق، 1998) ط: 2.

43. وجـدي محمد بركـات، توفيـق عبـد المـنعم توفيـق، **الأطفـال والعـوالم الافتراضـية.."آمـال وأخطـار"** (البحـرين، مـؤتمر الطفولـة فـي عـالم متغيـر، الجامعة البحرينية لتنمية الطفولة، 2009)

المجلات والأطروحات:

1. أمـال علاوشـيش، **فـي نقـد المجتمـع الاسـتهلاكي**، (الجزائـر، حوليـات جامعـة الجزائر !، العدد 32، جزء 3، سبتمبر 2018)

2. أمـال علاوشـيش، **فـي نقـد المجتمـع الغربـي: قـراءة فـي مشـروع إريـك فـروم**، (الجزائر، مجلة أفكار وآفاق، المجلد 6، ع 1، 2018)
3. تيـرس حبيبـة، **أزمـة الإنسـان المعاصـر بـين الواقـع التكنولـوجي والتوجيـه الأخلاقـي فـي فلسـفة إريـك فـروم**، (الجزائـر، مجلـة التـدوين، المجلـد 14، العـدد 1، 2022)
4. جعروم ذهبيـة، **مـن فلسـفة الـرفض لمنطـق العقـل الأداتـي نحـو فلسـفة جماليـة عنـد هـاربرت مـاركوز**، (الجزائر،مجلـة الحكمـة للدراسـات الفلسـفية، المجلـد 5، العدد 13، سبتمبر 2018)
5. حشـلوف محمد العابـد، **البعـد الإنسـاني للنظريـة الجماليـة عنـد (ثيـودور أدورنـو)**، (الجزائر، مجلة التدوين، المجلد 14، العدد 1، 2022)
6. حمـاني حنـان، **نظريـة الاعتـراف كبـراديغم لتغييـر المجتمـع**، مجلـة دراسـات، جامعة قسنطينة، العدد السادس، 2017/ 06/ 28
7. حيـدش سـعيد، **جـان بودريـار...وصـورة الحـدث الرمـزي**، (الجزائـر، مجلـة نقـد وتنوير، العدد السابع، السنة الثانية، مارس 2021).
8. خليفـة محمد فتحـي، **صـناعة الثقافـة فـي الإشـهار التلفزيـوني**، (الجزائـر، المجلـة الدولية للاتصال الاجتماعي، مستغانم، المجلد 3، العدد: 2، 2016)
9. دخيـل نصـيرة، **مرابطـي عايـدة، النظريـة النقديـة عنـد مـاكس هوركهـايمر**، (مـذكرة مكملـة لنيـل شـهادة ماسـتر فـي الفلسـفة، جامعـة 8 مـاي 1945، قالمة، 2017،2018.
10. سـارة دابوسـي، **فـي النقـد الفلسـفي المعاصـر لإشـكال الرأسـمالية "أكسـل هونيث نموذجا"**، مجلة المداد، الجلفة، العدد الأول، 2015/ 15/06

11. سوزان إدريس، **مشكلة الواقع الفائق عند جان بودريار**، (دمشق، مجلة جامعة دمشق للأدب والعلوم الإلأنسانية، المجلد 36، العدد 3، 2020)

12. علاوة فوزي، مساهمة في صياغة مفهوم الصناعات الثقافية، الوادي، جامعة الشهيد حمة لخضر، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، العدد 17، سبتمبر/2016.

13. علاوة فوزي، **مقياس الصناعات الثقافية**، ملخص محاضرات ألقيت على طلبة السنة أولى ماستر تخصص اتصال وعلاقات عامة، قسم إعلام واتصال، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2015/2014.

14. على الحسن أوعبشية، **مفهوم الواقع بين ستيفن هوكينج وجان بودريار**، (أنفاس نت من أجل الثقافة والإنسان، 1 ديسمبر 2014) httpps://anfasse.org/e.cle/dbqu11671050/5787.html

15. عماري خيرة، **سؤال الإنسان في الفلسفة الألمانية مقاربة تحليلية نقدية لسؤال الإنسان عند كل من كانط ونيتشه**، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، 2015/2014،

16. عيساوة وهيبة، **الثقافة الاستهلاكية صناعة ثقافية تهدد الأمن الثقافي للشباب**، (الجزائر، مجلة آفاق لعلم الاجتماع، مجلد 10، العدد 1، جويلية 2020)

17. فاطمة بلمعمر، **أخلاقيات الإعلام الجديد بين سطوة التكنولوجيا واقتصاد السوق**، (غيليزان، مجلة الرواق للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المجلد 8، العدد 1، 2022)

18. قرش السعدية، **الثقافة الجماهيرية من منظور نقدي (مدرسة فرانكفورت)**، (الجزائر، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 12، العدد 1، 2020 السنة الثانية عشر)

19. كحلي محمد، بوعرف عبد القادر، **العقلانية التكنولوجية وتعميق الطابع الأحادي للإنسان من التخيير إلى حتمية التسخير هربرت ماركوز أنموذجا**، (وهران، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، المجلد 10، ع 3، تاريخ النشر: 16/ 06/ 2021.

20. كمال أبو بكر، أزمة الثقافة في عصر الحداثة، لما نغدو الثقافة سلعة، جامعة وهران محمد بن احمد، مجلة التدوين، العدد 10، السداسي الأول، سنة 2018.

21. محمد عبد الكريم الحوراني، **المكونات السوسيوثقافية لصورة الجسد تطبيق مقولات علم اجتماع الجسد على عينة الإناث في المجتمع الأردني**، (الأردن، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 43، العدد 3، 2016).

22. نرمين عبد القادر إمبابي، التوجهات الدولية لتطوير مفهوم الصناعات الإبداعية وسياساتها وأثرها على مؤسسات المعلومات في المجتمعات العربية: دراسة تحليلية،لقاهرة، جامعة القاهرة كلية الآداب، المجلة العلمية للمكتبات والوثائق والمعلومات، المجلد 2، ع4، يوليو 2020.

23. نور الدين التباعي، صناعة الثقافة، الرباط، جامعة محمد الخامس، كلية علوم التربية، مجلة أفاق للعلوم، المجلد 05 ، ع3، 2020.

المقالات باللغة الأجنبية:

1. **Andrea Cavazzini, Notes sur la Théorie critique et sur l'« industrie culturelle » Cahiers du GRM publiés par le Groupe de Recherches Matérialistes – Association 4 | 2013, mis en ligne le 18 décembre 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : http://**
2. **Daniel Cohen، Thierry Verdier، La mondialisation Immatérielle، (La Documentation Française، Paris،2008**
3. **Jean- Guy Lacroix; pour une théorie des industries culturelles; cahiers de recherche sociologique; volume 4; Number 2; fall 1986; https://doi.org/10.7202/1002001ar**
4. **Olivier Voirol, Retour sur L industrie culturelle, CAIRN.INFO, La découverte,2011 / 2°n166, https://WWW.cairn.info/revue-reseaux-2011-2-page-125.htm.**
5. **Raffaele Carbone, Formes de vie et dynamique historique chez Max Horkheimer , Dans Archives de Philosophie 2022/2 (Tome 85), pages 45 à 60, ÉditionsCentre Sèvres, Paris, Article disponible en ligne à l'adresse https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2022-2-page-45.htm**

المواقع الالكترونية:

1. أحمد منتصر، **مجتمع الاستعراض: هكذا يلغي "التراند" وجودنا ليقدم وجودا بديلا،** (مصر، موقع مدى، 2017/8/17)
https://www.madamasr.com