جماليات التأويل الإبداعي من منظور أصحاب النظرية النقدية
مدرسة فرانكفورت- الجيل الأول- ما بعد الماركسية والحداثة
-دراسة ميتا نقد-

د/إسراء محمد أحمد حسن
قسم الدراسات المسرحية كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

ملخص البحث

يهتم هذا البحث بالتعرف على وفكر وأسلوب وجهود رواد النظرية النقدية في الكشف عن مدى قدرة القوة الذاتية في تحقيق تحولات في عمق الأبعاد الثقافية بوجه عام والإبداعية بوجه خاص. وذلك من خلال قراءة ميتا نقدية لتحليلات رواد الجيل الأول من مدرسة فرانكفورت، وهم "ماكس هوركهيمر" و"ثيودور أدورنو" و"هيربرت ماركوزه" و"ڤالتر بنيامين"، لواقع الساحة الإبداعية المعاصرة لهم، بقطبيها الرأسمالي والطليعي. إذ يتتبع هذا البحث ما رصده هؤلاء الرواد من ظواهر وبواطن للممارسات الرأسمالية للسيطرة على الإبداع كأحد سبل السيطرة على الإنسان والمجتمع، ومن ثم يستخلص البحث تصورات الفكر الجمالي الفرانكفورتي من بين كتابات رواده، ما يروا أنه يفيد الإنسان، والإنسان المبدع على وجه التحديد، في تجاوز مخططات الرأسمالية والنهوض بتأويلاتهم الإبداعية في العصر الحديث والعصور التي تليه. لينتهي البحث باستخلاص مقترحاتهم حول سبل وأساليب ووسائل ممارسة تأويل إبداعي متحرر وواعي وفقًا للفكر الجمالي الفرانكفورتي، وإمكانية إعتاقه في ممارسات طليعية تنحو مناحي غير تقليدية. وتبعًا لبينية الفكر الفرانكفورتي انشغل البحث في أولى أجزائه ببعض الأفكار البينية وعرضها بإيجاز غير مخل، كي يتمكن من تغطية أغلب ما تناوله الفكر الجمالي الفرانكفورتي، من جوانب عامة وذاتية ولغوية وعقلية ووجدانية...إلخ، أكثر من الانشغال بتحليل العناصر الأساسية المتعارف على تناولها في أغلب الأبحاث الخاصة بتحليل جماليات الإبداع؛ وذلك في حدود ما يضمن للبحث أن يظل في مجال الفكر الجمالي. ثم وأخيرًا البحث في إمكانية وكيفية استفادة المبدعين، على مختلف أزمنتهم وأمكنتهم، من ذلك الفكر الجمالي الفرانكفورتي الشمولي.

Aesthetics of Creative Interpretation From The Perspective of Critical Theory Owners
Frankfurt Sch. 1st generation- Post-Marxism and Modernity
-Meta critical study-

Research Abstract

This paper is concerned with identifying the thought, style and efforts of the critical theory's pioneers in discovering the scope of self-power ability to get on transformations in the depth of cultural dimensions in general and creative in particular. That through a meta-critical reading for analyzes of Frankfurt Sch. pioneers: "Max Horkheimer", "Theodor Adorno", "Herbert Marcuse" and "Walter Benjamin"; for their contemporary creative arena, with it's both poles: capitalistic and vanguard. This research traces what these pioneers observed of phenomena and inwardness of capitalist practices to control creativity as a way to control people and society. Then it works to extracts the perceptions of Frankfurt aesthetic thought among what they see as benefiting the human being and the creative persons in particular, in transcending the schemes of capitalism and advancing there creative interpretation, in the modern era and the eras that follow. That to end to extract their suggestions about ways, methods and means of creative and free interpretation practicing; and the possibility of releasing it in vanguard practices that tend to be unconventional. It is all according to the structure of Frankfurt thought, this research was occupied- in it's first parts- with some intersectional ideas and sums up these brevity but not fails to formulate content, in order to be able covering most of what was dealt with Frankfurt aesthetic thought, but limited within aesthetic field. Finally discuss the possibility of how do creators get benefit in different times and places from that aesthetic and holistic thought of Frankfurt.

الكلمات المفتاحية

نقد النقد Meta Criticism– مدرسة فرانكفورت Frankfurt School– الجيل الأول First generation– الفن Art– الجماليات Aesthetics.

١. المقدمة

حول الحقيقة التي لطالما وُظِّفَت من أجلها الفنون، ألا وهي: سيطرة القوي وخضوع الضعيف..؛ انشغلت أفكار العديد من مثقفي حقبة الحداثة، ما أدى إلى ظهور حركات ثقافية حداثية تحمل مطالب بضرورة تغيير مفاهيم الثقافة برمتها، المتخصصة والعامة، وأصبحت المناقشات البينية، الفكرية الثقافية، ذات أهمية جوهرية في الأوساط الحداثية كافة؛ وهو ما ترتب عليه سجالات لا نهائية حول المفاهيم الجمالية التي لا تنفصل بالضرورة عن الواقع الثقافي العام. وقد كانت مدرسة فرانكفورت بنظريتها النقدية من أولى حركات ذلك اليسار الثقافي الجديد الفاعلة في تحويل مسارات الثقافة، بمناقشاتها وممارساتها الكاشفة عن مدى قدرة القوى الذاتية في تحقيق تحولات في عمق الأبعاد الثقافية بوجه عام والجمالية بوجه خاص.

وقد قام رواد فرانكفورت بمناقشة تلك الأفكار في إطار بيني، مثلت فلسفة الجمال أرضه وسماءه، مثله مثل أغلب مناقشاتهم، إلا أن الفن كان من أهم أبعاد الفلسفة النقدية لمدرسة فرانكفورت، لقدرته- في رأيهم- على مقاومة قوى السيطرة التي تغلغلت في المجتمعات الغربية في سياق التطور التاريخي لمستجدات الحداثة.

وعليه، مالت الباحثة إلى تحليل تأويلات رواد النظرية النقدية لجماليات الإبداع تحليلاً **ميتا نقدي**، عملاً على تحقيق **هدف البحث** والذي يتمثَّل في:

أولاً: العمل على تنظيم أفكار رواد النظرية النقدية حول جماليات التأويل الإبداعي من خلال بناء/سياق منظم وترتيب فكري واضح لخلاصة الخبرة الفرانكفورتية البينية بطريقة تسهلها على الفهم، وتمكن من استخلاص التصورات التي حددتها فرانكفورت لصلاحية الفن وفاعليته النقدية من وجهة نظرها في نقاط واضحة.

ثانيًا: الكشف عن مدى وكيفية الاستفادة من التصورات الفرانكفورتية تلك بما يفيد المهتمين بمجالات الفن والجمال في ظل تلاطمات الفكر ما بعد الما بعد حداثي.

وتلك هي الطريقة التي سيشرع بها البحث، محاولاً معرفة:

- ما هي المآخذ التي أخذتها النظرية النقدية على الفنون المعاصرة لها؟

– ما هي الفنون التي وجدتها النظرية النقدية تليق بالمهمة الثقافية الأصلية للإبداع؟

– ما هي الجماليات التي تنشدها النظرية النقدية من أجل فن فعال إنسانيًّا وراق؟

– ما هي الأصول التي تطالب بها النظرية النقدية الإبداعات من أجل إيقاظ الوعي الإنساني؟

– ما مدى قابلية تطبيق الفكر الجمالي للنظرية النقدية في الإبداعات المعاصرة؟

ومن ذلك، سوف ينقسم إيضاح ظروف نشأة النظرية النقدية في هذا البحث للأقسام التالية: **القسم الأول** التعرف على الطابع الثقافي الفني الذي عاصرته النظرية النقدية، و**القسم الثاني** تقييمات رواد النظرية النقدية لذلك الواقع الفني والثقافي. أما **القسم الثالث** فسوف يختص بإيضاح صور جماليات التأويل الإبداعي التي يبتغي رواد النظرية النقدية تحققها، والأسس والإرشادات التي يمكن أن نستخلصها من كتاباتهم ويمكن أن يستفيد منها مبدعو ما بعد الما بعد حداثة.

صعوبات البحث:

أ. دائمًا ما كان حديث الرواد بخصوص جماليات الإبداع يتخلل حديثهم عن موضوعات أخرى أساسية تخص تحليلاتهم النقدية الفلسفية والمجتمعية، وكان استخلاص آرائهم الفنية من بين فيض تلك الكتابات ليس بالأمر الهين على الإطلاق..؛ إذ أن كتاباتهم تتسم بدائرية لا منتهية، لذا، اهتمت الباحثة بالعمل على تقسيم الموضوعات تحت عناوين واضحة، في محاولة لترتيب أفكار النظرية النقدية ترتيبًا يقي القارئ التشتت ما بين فيض الكتابات التي لا حصر لها لرواد النظرية، ولا تزعم الباحثة أنها ألمت بالموضوع إلمامًا تامًّا، ولكنها ألقت نظرة عامة على أغلب الأفكار التي لها علاقة بالتخصص العام للبحث.

ب. ليس من السهولة أبدًا تحديد نقطة بداية واضحة، وبناء خطوات منطقية متتابعة، في تتبع قراءة وعرض إنتاجات مفكري مدرسة فرانكفورت؛ إذ أنه بالأحرى يمكن القول إنه لا توجد نقطة بداية، ولا يوجد تدرج في عرضهم لأفكار فلسفتهم الجمالية؛ لذلك، ومن بين مراجع كثيرة تناولت مدرسة فرانكفورت بالدراسة، انتقت الباحثة تلك التي تهتم بمجال البحث، وهو جانب فلسفة الجمال النقدية في النظرية النقدية، ولا تدعي الباحثة أنها ألمت

بكافة المراجع المتاحة، ولكنها اختارت منها ما يؤسس للفكرة التي أقامت من أجلها هذا البحث.

ج. وجب التنويه بادئ ذي بدء على أن كتابات رواد النظرية النقدية تمثل حالة فكرية استثنائية تصعب قراءتها على وجه العموم، إذ تتسم بأسلوب يضرب عرض الحائط بالعديد من المعايير المتعارف عليها في المناقشات الفكرية، أسلوب ربما يمكن نعته بأنه أسلوبه نخبوي، لا يترك مساحة لاختصاره أو اختزاله، وإنما يتطلب قراءته كما هو لاستكمال فهمه واستيعابه. لذلك، استلزم البحث نقل مقاطع طويلة من مؤلَّفات رواد النظرية النقدية؛ كي يتعرَّف القارئ على طبيعة فكرهم من خلال كتاباتهم أنفسهم لا من وصف آخرين لما أنجزوه؛ إذ الوصف قد ينطوي على بعض الميول الشخصية التي قد تشوش الحكم النهائي للباحثة والقراء.

ملاحظة عامة:

لا تتفق المراجع على شكل محدد لتعريب الأسماء الأجنبية؛ فمنها ما يأتي فيه وفق النطق الإنجليزي الموجود في الترجمات من الألمانية إلى الإنجليزية، وهناك من يرسمه وفقًا للنطق الألماني الأصلي. وقد مالت الباحثة إلى صنيع الفريق الثاني، ورسم تعريب الاسم وفقًا لنطقه في لغة صاحبه، ورسمت تعريب أسماء رواد النظرية وفق النطق الألماني.

٢. التأسيس والفكرة

(ضد ماذا تأسست رؤية النظرية النقدية في الفن والجمال)

على حين أن صبغ المجتمع بالصبغة العسكرية، يظل أعظم مظهر مدمر وتآمري لهذا الميل، فإن **التأثيرات الأقل ظاهرية في البعد الثقافي يجب عدم التقليل من شأنها.** وأحد هذه التأثيرات هي **تحلل قيمة "الصدق"**... وليست القضية هي.. الكذب، فالكذب يفترض الالتزام بالصدق، بل هي بالأحرى **خلط الحقيقة ونصف الحقيقة بالإغفال**، خلط التقرير الواقعي بالتعليق والتقديم، خلط المعلومات بالدعاية والإعلام، وكل هذا يصبح كلاً ساحقًا شاملاً عن طريق التلوين الشخصي، فالحقائق غير المحبوبة التي جرى تلوينها... تتقهقر

إلى ما بين السطور، أو تتخفى أو تختلط في تناغم مع السخف والفكاهة، وما يسمى بالقصص الإنسانية المسلية.. إن جور ذلك العدوان.. إنما يحط أيضًا من قيمة البعد الجمالي"(ماركوز، ٢٠١٢، ص٢٦٦)، "ووراء كل العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والدينية والثقافية، يقف التسييس الكلي، ولا يوجد مجال للحياة الخاصة أو العامة"(~~ماركوز، ٢٠١٢~~، ص٤٩)، "وعلى حين أن حب الفن يرتفع إلى المأساة، فإنه يهدد بأن يكون مجرد واجب، وعادة، في الحياة البرجوازية اليومية"(~~ماركوز، ٢٠١٢~~، ص١٢٢).

هكذا يربط "ماركوزه" في تعبيرات ساخرة بين الحياة وما فيها من مآسٍ يومية، وبين المآسي الفنية وما ترتبط به مع الحياة اليومية! ونستكمل من عند "هوركهيمر" و"أدورنو" في كتابهما "جدل التنوير"(٢٠٠٦، ص١٧٢) عن مظاهر تلك الهيمنة على عناصر تلك المآسي الفنية والمآسي الحياتية، بقولهم: "الكلمة ليست الوسيلة المباشرة.. تبدو عبثية.. أما الآخرون.. فوهم وأكاذيب.. والأحكام القيمية تدرَك كما يدرك الإعلان.. أو أنها ثرثرة لا فائدة ترجى منها.. والأيديولوجية.. التي تلزم اليوم أن تظل في إطار العام.. لا تكتسب شيئًا من الشفافية.. وتظل فاعلة.. إن ***عدم الوضوح*** هذا.. هذا الرفض شبه العلمي في التركيز على ما هو غير قابل للتحقق.. أيًّا كان.. يعمل بوصفه أداة سيطرة.. ويروج بقوة وبمنهجية للوضع القائم... إنها تتدخل بمهارة بين روايات المعلومات الخاطئة والحقيقة الواضحة.. من **إعادة إنتاج الظاهرة التي يلف غموضها كل معرفة**.. ويجعل من هذه الظاهرة بالذات مثالاً".

ومن القطب المقابل يصف "بنيامين" أدب الحداثة بأنه أصابه العمى، مشبهًا إياه بالدراما الباروكية من وجهة نظره، ويصفه بأنه "**عصر تفاؤل تاريخي، مازالت الحداثة، طبقًا له، تشاركه في عماه**"(روشليتز، ٢٠٠٧، ص١٨).

ومن ذكر "بنيامين" لـــ "عمى الحداثة" نعود لـــ "ماركوزه"(٢٠١٢، ص١١٣) كي نفهم أكثر، فإن "الوحدة التي يظهرها الفن والإنسانية.. ليستا حقيقيتين، **إنهما الصورة المقابلة لما يحدث في الواقع الاجتماعي**. والقوة النقدية والثورية للمثال الذي يبقى حيًّا في لا واقعه الخالص، أصبحت أفضل رغبات الإنسان في وسط واقع سيئ".

وفضلاً عن فكرة التوظيف الفكري السياسي للفن تلك، تحدث أصحاب فرانكفورت أيضًا عن التوظيف التجاري، فنجد "أدورنو" و"هوركهيمر"(٢٠٠٦، ص١٨٨) في "جدل التنوير" يؤكدان: "أصبح الفن يخضع كليًّا لقانون التبادل التجاري، ويذوب بشكل أعمى في الاستهلاك، رغم عدم قابليته لذلك.. أما الدوافع فهي اقتصادية في العمق.. هذه البضاعة الثقافية التي لا تقدر سوى أن تخلق مزيدًا من **الإشباع والفتور** عند المستهلكين"؛ "فعندما كان عالم الأدب والفن قد تمثل على الدوام بالنسبة إلى الناس عالمًا متعاليًا، بُعدًا آخر للواقع، *الرفض الأكبر* على حد تعبير فلسفة علم الجمال، فإن هذا الرفض قد بات اليوم مرفوضًا وامتصه عالم الأعمال "البعد الآخر"(ماركوز، ١٩٨٨، ص١٥).

وحول التوظيفين السياسي والتجاري للفن، بكل ما يشملانه، تكون تلك هي باختصار الفكرة العامة التي يرجع إليها استياء أصحاب النظرية النقدية من واقع الإبداع؛ أما إذا أحببنا أن نضع عناوين واضحة للأفكار التي قامت النظرية النقدية لمناهضتها في واقع الممارسات الإبداعية، فيمكننا تقسيمها كالتالي:

١/٢. كلية الصناعة الثقافية واستحداث فكرة القيمة التبادلية للفن

كان الظهور الأول لمصطلح "الصناعة الثقافية" في كتاب "هوركهيمر" و"أدورنو" "ديالكتيك العقل" ١٩٤٧، ثم ظهر في مناقشة مستفيضة عند "ماركوزه" في كتابه "الإنسان ذو البعد الواحد" ١٩٦٤، وفي فصل صناعة الثقافة في كتاب "جدل التنوير" ١٩٧٢.

والأمر يربطه "هوركهيمر" و"أدورنو" في رأيهم أولاً بالتقنية، فنجد أن محور الفكرة الأساسية لديهم هي "إن العناصر الحسية التي تكتفي جميعها بتسجيل وملامسة الحياة الاجتماعية هي في نهاية الأمر **محصلة السيرورة التقنية** نفسها، **حيث تصبح الوحدة بمثابة مضمونها الفعلي. وتشكل هذه السيرورة اندماجًا لكل عناصر الإنتاج** منذ الرواية، وكان لها عين على الفيلم وصولاً إلى آخر ما ينتج من مؤثرات صوتية. ذلك هو انتصار الرأسمال المستثمر... ذلك هو مضمون الفيلم الفعلي، مهما كانت الحبكة التي يختارها مدراء الإنتاج"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٤٥-٤٦).

إضافة إلى أن "منتجو الصناعة الثقافية يمكنهم أيضًا الاعتماد على واقع آخر، إذ يعتقدون أنه حتى المشاهد المشتت الذهن بإمكانه أن يستوعب كل ما يعرض أمامه. ذلك أن أيًّا من منتوجاتهم هو نموذج عن الآلية العملاقة التي تميَّز بها الاقتصاد الذي جعل الناس جميعًا تحت الضغط، أثناء العمل، وحتى خارج أوقات العمل، أي في أوقات الفراغ التي تتشابه مع هذا العمل"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٤٩). فإنه "نحو هذا **الإنتاج الموحد، على الإنسان أن يسعى إليه في أوقات فراغه**"(**هوركهايمر وأدورنو**، ٢٠٠٦، ص١٤٦).

"أما في إطار الإذاعة الرسمية، فإن كل معلم من معالم العفوية عند الجمهور كان مراقَبًا من قِبَل من يصطادون المواهب... فالمواهب في خدمة الصناعة حتى قبل أن تجهز، وإلا قد يصعب جدًا إيجاد طريق إليها"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٤٣)، "ولذلك كان على رجل الجاز أن يعيد إنتاج نفسه في الوقت نفسه مع العزف الرباعي في بودا بست، وأن يكون أكثر حذلقة من ناحية الإيقاع... إن ما له دلاته ليس الحماقة وتعظيم الأمور، فالصناعة الثقافية وبعد أن استطاعت التكامل... فبدونها لا يمكننا إطلاقًا تصور مستوى أسلوب أكثر ارتقاء. أما الجديد هو أن **عناصر الثقافة التي لا مجال لتلاقيها، الفن والتسلية، قد تعاقبا لنهاية واحدة وقد استحالا أيضًا إلى صيغة وحيدة وخاطئة: *كلية الصناعة الثقافية***. وهذه ***تقوم على التكرار***. ذلك أن **تجديداتها المميزة ليست دائمًا أكثر من تطوير إنتاج الجمهور، وهذا ما لا يُرى من خارج النظام**"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٥٩).

أما بتحليل "ماركوزه" فالأمر مربوط أكثر **بتحور طبيعة الفنون وانحرافها عن غاياتها**، إذ يرى أنه أمام تلك الكلية التي تفرضها الصناعة الثقافية، فإن "الفن لا يمتلك القدرة السحرية إلا عندما يكون هو نفسه قدرة على النفي، وهو لا يستطيع أن يتكلم لغته الخاصة إلا عندما تكون الرموز التي تدحض وترفض النظام القائم حية لم تمت"(ماركوز، ١٩٨٨، ص٩٧)، أما اليوم، فإن "التناحر بين الواقع الثقافي والواقع الاجتماعي آخذ بالتراخي"(ماركوز، ١٩٨٨، ص٩٢). "ومع تطور المجتمعات الشمولية الحديثة، أخذ الفن

يفقد وظيفته تلك.. أما الآن، فإن الوظيفة النقدية للفن تكمن في أي شيء يتحدى هذا الانسجام المزعوم، ويجعلنا نفكر، ويكون صعبًا على الفهم.. وقد أصبح هذا النوع من الفن هامشيًّا أكثر فأكثر، "طليعيا"[1]، ويحظى باهتمام رواد أقل فأقل، وأمست "صناعة الثقافة" هي المهيمنة"(كريب، ١٩٩٩، ص٢٨٦).

والرأي نفسه نجده عند "أدورنو" إذ يرى "إن الفن في العالم الرأسمالي، وكما وصفه "دانكن"، يقع إذًا وفعلاً وبشكل حتمي: "تحت سلطة المصالح التجارية للاحتكارات. وهذا يهدم طبيعته الفنية الإنسانية، ويعطيه **وظيفة غريبة عنه**، هي **السيطرة على سلوك الناس... ففي الفن "الرأسمالي" بالذات تصبح مهمة تكوين سلوك ذي نمط واحد هدفًا رئيسيًّا**"(كراسنوف وآخرون، د.ت، ص٧٧)[2].

وعليه، أصبح "الكتالوج المعلن والمخفي لما هو ممنوع ومسموح به قد بلغ حدًا من الاتساع بحيث لا يترك قطاعًا حرًا بل هو يشملها كافة. لقد تم وضع أدق التفاصيل بحسب التعليمات، كما ركزت الصناعة الثقافية بشكل وضعي لغتها الخاصة وتعابيرها ومفرداتها حتى على الفن الطليعي الذي يعارضها... فكل شيء يحمل العلاقة نفسها، بحيث لا يخرج شيء من مصانع الثقافة دون أن يحمل علامات اللغة السائدة ودون أخذ موافقة من أول إطلالة"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٥٠). وهكذا تطرق "هوركهيمر" و"أدورنو" للنقطة الثانية من وجهة نظرهم، والتي تربط التقنية بأساليب التعبير بما فيها الفن، والفن الطليعي أيضًا.

فإنه "في الصناعة الثقافية يصبح التقليد في نهاية الأمر شيئًا مطلقًا، وإذا ما تحول العمل إلى أسلوب فقط، يصبح ذلك خيانة لسر الأسلوب؛ وتبعيته للتراتب الاجتماعي. في أيامنا تحقق ***البربرية الجمالية*** **التهديد الذي يثقل خلق الذهن** منذ أن تجمعت هذه وصارت محايدة بوصفها ثقافة. **فالتحدث عن الثقافة كان منافيًا للثقافة باستمرار، والثقافة كقاسم مشترك إنما هي بمثابة اتخاذ موقف، إنها التصنيف الذي يدخل الثقافة في دائرة الإدارة.**

[1]) إذا قلنا على فن أنه طليعي، فهذا يعني أنه فن يخاطب حفنة من الناس، مختلف عن الفن السائد، أو الفن الموجه مثلاً الذي تنتجه "مؤسسات" "صناعة الثقافة".

[2]) عن: مفرح، ق٦، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٠٩-١٠.

وإذا ما ربطنا وبالطريقة نفسها كل قطاعات الإنتاج الثقافية بهذه الغائية الوحيدة... فإن ذلك **يحقق مفهوم الثقافة الموحدة** والتي قام فلاسفة الشخصية بجعلها نقيضًا لمفهوم ثقافة الجماهير"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٥٣، ١٥٤). و"إن ما هو حاسم في هذه الرابطة ليس أن الفن يمثل الواقع المثالي، بل إنه يقدمه كواقع جميل"!(ماركوز، ٢٠١٢، ص١٣٠).

هكذا تُظهر تحليلات الرواد كيف هيأت الصناعة الثقافية المناخ الثقافي بكل تقنية من شأنها أن تشارك في **إثقال** "**خلق الذهن**" **وإعاقته**. حتى أنه "قد يحق للصناعة الثقافية أن تتباهى كونها قد أمَّنَت تحول الفن بشكل لا مهارة فيه إلى دائرة الاستهلاك، وأنها حررت التسلية من السذاجة وطورت إنجاز البضاعة. وبقدر ما استطاعت أن تفرض نفسها أكثر فأكثر، وأن تدفع بكل غريب دونما شفقة نحو الإفلاس أو بإلزامه بالالتحاق بنقابة معينة، فهي قد تطورت وارتقت بشكل مطرد لتصل في نهاية الأمر لتؤمِّن تآلفًا يجمع بين "بيتهوفن" وكازينو باريس. فكان انتصارها مزدوجًا: **فالحقيقة التي تكبتها في الخارج** كان بإمكانها أن تعيدها في الداخل لكن **كأكذوبة**... وإن امتصاص الفن السهل من خلال الفن الجاد، أو العكس، هو الوسيلة الأقل ضمانة لإبطال التناقد ما بينهما. وهذا ما تحاوله الصناعة الثقافية"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٥٨).

هكذا صور "هوركهيمر و"أدورنو" وماركوزه" بمنتهى البلاغة أيديولوجية الصناعة الثقافية في التعتيم والجور على الذهن الإبداعي، وكيف انعكس ذلك في تحول الممارسات الإبداعية والثقافية كافة إلى صور تشبه بعضها بعضًا، صور تفتقر للإبداع ولأي شيء من شأنه أن يميزها. وقد كان لتلك الصناعة الثقافية عدة ظواهر رسخت تلك الأيديولوجيا التطابقية، نتابع عرضها فيما يأتي:

١/١/٢. <u>أفول الهالة بين ثقافة التكنولوجيا وتكنولوجيا الثقافة</u>:

بدايةً وجبت التفرقة بين التعبيرين، أما الثقافة التكنولوجية هي ثقافة الجمهور وميوله في عصر التكنولوجيا، وأما التكنولوجيا الثقافية فهي آليات الرأسمالية في قولبة الثقافة وتسييسها. وبين هذا وذاك تتعدد مستويات وصور "الهالة"؛ "والهالة هي سر إشعاع العمل

الفني أو أصالته، أو الهيبة التي تحيط به، أو القيمة المتفردة للعمل الفني، وهذه الهالة- وفقًا لـــ"بنيامين"- تجد أساسها في الطقوس أو العناصر الشعائرية المصاحبة لنشأته"(Benjamin, 2020, p4)[١]. وكما يقول "بنيامين" ويشدد على ما يسميه "ضياع أو أفول الهالة"، عليه يحدد أو يعرف العمل انطلاقًا من قطبية ثنائية: يتضمن العمل الفني في الوقت نفسه: قيمة سحرية وقيمة استعراضية"(Fabbri, 1998, p17)[٢].

وبشكل لا يحتمل الخطأ فإن المستنسخ كما تقدمه المجلات المصورة وشريط الأنباء، يختلف عن الصورة التي تراها العين المجردة، فالتفرد والدوام وثيقا الارتباط بالأخيرة (أي العين المجردة)، مثلما يكون الطابع العابر وقابلية الاستنساخ وثيقي الارتباط في الحالة الأولى (أي الصورة). فإن انتزاع شيء من قوقعته، وتدمير هالته، هو العلامة المميزة لإدراك تزايد "حسه **بالمساواة الشاملة** بين الأشياء"، لدرجة أنه يستخلصها حتى من موضوع متفرد، بواسطة الاستنساخ"(بنيامين، ١٩٣٥)[٣].

وإذا انتقلنا من بلورة مفهوم الهالة عند "بنيامين" إلى العمل على ربطه بمفهوم صناعة الثقافة كما استوضحناه، نجد أن كل من رواد فرانكفورت نظر بطريقته الخاصة إلى فكرة أفول الهالة، فإذا كان "بنيامين" قد ربطه بظاهرة الاستنساخ، فعند "هوركهيمر" و"أدورنو"(٢٠٠٦، ص١٧٢) "تم ربطه بالصناعة الثقافية: "فبقدر ما تتدنى وعود الصناعة الثقافية، تتدنى نسبة إيضاحها للحياة بما لها من معنى متكامل، وبالقدر نفسه تصبح الأيديولوجيا التي تروجها دون معنى... والأيديولوجيا التي تلزم اليوم أن تظل في إطار العام، لا تكتسب شيئًا من الثقافة، وتظل فاعلة. إن عدم الوضوح هذا، هذا الرفض شبه العلمي في التركيز على ما هو غير قابل للتحقق أيًا كان، يعمل بوصفه أداة سيطرة، ويروج بقوة ومنهجية للوضع القائم"، حيث "أصبح الفن يستخدم ويوظف كأداة للدعاية التجارية والسياسية والأيديولوجية، من قبل أجهزة ومؤسسات السيطرة في المجتمعات القائمة، التي تشجع **انتشار المنتجات الفنية الاستهلاكية** التي تهدف التسلية كالأغاني

[١]) عن: مفرح، مرجع سبق ذكره، ص١١١.
[٢]) المرجع السابق، ص١١٣.
[٣]) عن: روشليتز، ٢٠٠٧، ص١٣٥.

والموسيقى والأفلام ذات الطابع التجاري، التي تبث في التليفزيون والسنيما، 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 والفاعليات الإنسانية الأخرى كالعلوم والتقنيات"(بومنير، ٢٠١٠، ص٧٤).

وفي كتاب "النظرية الجمالية" ١٩٧٠ نجد "أدورنو" وهو- مثلما يقول "مارك جيمنيز M. Jimenez"(جيمينيز، ٢٠٠٩، ص٣٩٢)[١] "يحمل علامة الثلاثينيات مثل ندوب دالة على عصر مهموم". "ففي هذا الكتاب تشكل علاقة الفن بالتكنولوجيا العنصر المحدد لتفكير "أدورنو" الجمالي، أو لتفكيره في الفن الحديث، حتى يمكن عده بمثابة أجراس الخطر المحذرة من عواقب التكنولوجيا على الفن. غير أننا لا يمكن أن نفهم تلك العلاقة إلا بالعودة من جديد إلى كتاب "ديالكتيك العقل"[٢]، إذ عندما نحت "أدورنو" في هذا الكتاب مصطلح "الصناعة الثقافية"، كان في الأساس يشير به إلى الارتباط بين النتاج الفني وأجهزة الدعاية والاتصال والاستهلاك الجماهيرية. وتحليل هذا الارتباط وأواصله إلى نتيجة مهمة مفادها أن الفن واقع تحت تأثير المؤسسات الاجتماعية التي تستخدمه لأجل السيطرة ونشر الأفكار التي تريد نشرها، فالفن الحديث لا يخدم الإنسان بشكل عام، بل يخدم مصالح قوى اجتماعية معينة؛ أي أن الميل المنتشر في الثقافة الحديثة أو الصناعية هو التوجه نحو استخدام الفن كوسيلة للسيطرة على سلوك الجماهير من أجل أغراض سياسية وتجارية"(مفرح، ق٦، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٠٨-٩).

ويمكن القول أن "أدورنو" استكمل آراء "بنيامين" بخصوص علاقة الفن والتكنولوجيا في كتابه "نظرية جمالية"، إذ لم يكن هو مستحدثها، وإنما كان متأثرًا بآراء "بنيامين" عندما "تساءل "ڤالتر بنيامين" عن مصير الفن في المجتمعات الغربية، وأكد في مقاله الشهير "العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي"، أن الوسائل التقنية والتجارية المعاصرة قد تؤثر

[١] عن: مفرح، مرجع سبق ذكره، ص١٠٨.
[٢] وهو نفسه كتاب "جدل العقل" مع اختلاف الترجمة، وهو أحد الكتب الأساسية في النظرية النقدية صدر في العام ١٩٤٧.

سلبًا 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 متميزًا ومنفردًا وأصيلاً، فهو يتضمن ما يسميه "بنيامين" عبقًا خاصًا ينشأ عن تفرده وعن الظروف التي يظهر فيها العمل الفني في إطار الزمان والمكان وذاتية الفنان نفسه"(بومنير، ٢٠١٠، ص٧٣).

ومن ذلك يمكن أن نفهم أساس انتقاد فرانكفورت لتداخل للتكنولوجيا والثقافة، أو بالأحرى لاستنساخ الأعمال الفنية من خلال التكنولوجيا، خاصةً في سياق التقنيات الجديدة التي عرفتها مجتمعات الحداثة، فصحيح أن الاستنساخ قد ساعد على الخروج من فكرة أن الفن حكرًا على الطبقة الأرستقراطية كما كان في السابق، وساعد على شيوعه وانتشاره ووصوله للجماهير كافة، إلا أنه في الوقت نفسه قد عزز فكرة خاطئة حول الفن، ألا وهي أن الفن صناعة وتجارة استهلاكية، وهو ما أفقد الفنون بطبيعة الحال قيمها وقيمتها الفنية والجمالية الأصيلة. فها هو "بنيامين"(١٩٣٥)[١] يؤكد أنه "حتى أكمل مستنسخ لعمل فني، ينقصه عنصر واحد: هو حضور العمل في الزمان والمكان، وجوده الفريد في المكان، الذي تصادف أن وُجِدَ فيه؛ فهذا الوجود الفريد للعمل الفني قد حدد التاريخ الذي مر خلاله طوال زمن وجوده، وهذا يتضمن التغيرات الذي يمكن أن يكون قد عاناها في حالته المادية عبر السنين، وكذلك التغيرات العديدة في ملكيته"... "فالفكرة إذًا أن "**الاستنساخ التقني، يمكنه أن يضع نسخة الأصل في مواقف قد تكون بعيدة عن متناول الأصل نفسه، إنه، في المقام الأول، يُمكِّن الأصل من مقابلة المتفرج في منتصف الطريق**".

"إن المواقف التي يمكن أن يوضع فيها ناتج الاستنساخ الميكانيكي، قد لا تمس الفعل الفني نفسه، إلا أن نوعية حضوره تنتقص دائمًا؛ وهذا لا يصدق على العمل الفني فقط، بل يصدق أيضًا، على سبيل المثال، على منظر خلوي يمر متتابعًا أمام المشاهد في فيلم، وفي حالة العمل الفني، يتم التشويش interference على نواة بالغة الحساسية، هي أصالته، بالتحديد... وأصالة شيء ما هي جوهر كل ما يمكن توصيله من بدايته، بدءًا من

[١]) عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص١٣٣.

مداه الزمني المادي، إلى شهادته عن التاريخ الذي مر به، وحيث أن الشهادة التاريخية ترتكز على الأصالة، فإن الأولى، كذلك، تكون مهددة من جانب المستنسخ، حين لا يعود مداه الزمني المادي مهمًا؛ وما يتهدّده الخطر فعلاً حين تتأثر الشهادة التاريخية هو سلطة العمل"[١](بنيامين، ١٩٣٥)[٢].

وبالرجوع إلى "أدورنو" وتأثره بمنظور "بنيامين" ذلك، فإن "أدورنو" يضيف التأكيد على أنه هناك تضاد بين فن ترفيهي وفن مستقل أو حر: "فالترفيه الذي كان وظيفة للفن إلى جانب وظيفته الدينية، هو دليل على عدم استقلالية الفن، وهي استقلالية لن تكون ممكنة إلا إذا اعتبر الفن شيئًا جديًّا وروحيًّا: "إن المد الكبير (يقول أدورنو) الذي انطلقت منه بجرأة الحركات الفنية الثورية حوالي سنة ١٩١٠ لم يجلب السعادة الموعودة، بل بالعكس، أصبح لدى الفنانين شعور أقل بمملكة الحرية التي تم فتحها مؤخرًا"(Adorno, 1974, p9)[٣].

فبذلك نجد أن أزمة "بنيامين" و"أدورنو" مع التكنولوجيا ليست مرتبطة مباشرةً باستخدام التكنولوجيا في الإبداع، ولا بفكرة الانتشار الفني، بقدر ما ترتبط بكيفية ذلك الاستخدام وآثاره الهدامة، وكيف تمكنت الرأسمالية من سحق القيم الإبداعية من خلالها والذي أفقد الفن وظائفه وقيمه الأساسية وأوكله بدلاً عنها وظيفة مزيفة جعلته يساهم في ضلال العقل الإنساني بدلاً من وظيفته في تنويره، بل وتحول الإنسان مع ذلك النوع من الفن إلى مشارك أساسي في حركة التضليل الرأسمالي العام، وذلك عندما حول وظيفة الفن إلى الترفيه وإعادة نسخ فكر العالم الرأسمالي المزيف وفقًا لأغراضه.

ولا شك أن في تحليلات رواد فرانكفورت هذه يمكننا رصد ملامح تحليل نقدي ماركسي وقد امتزج بتحليل فرانكفورتي فني وجمالي لما انعكس على الإبداع تبعًا لتلك

---

[١] يقول بنيامين هنا: "إن أفقر عرض مسرحي إقليمي لمسرحية "فاوست" يتميز على فيلم لفاوست، في أن العرض يتنافس، بصورة مثالية، مع الأداء الأول، وأمام الشاشة يكون من غير المجدي أن نتذكر مضامين تقليدية قد ترد على الذهن أمام خشبة المسرح"(ص١٤٩).

[٢] عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص١٣٣.

[٣] عن: مفرح، مرجع سبق ذكره، ص١١٣-١٤.

المظاهر السياسية الاجتماعية الاقتصادية[١]، ولكنه تحليل تميزت به فرانكفورت عن التحليلات الماركسية في أنه ربط مسألة العلاقة بين الفن والتكنولوجيا بالسياسة.

لذا فإنه وفقًا لما تقدم، نستطيع القول إن لأفول الهالة نتيجتين سلبيتين:

الأولى: أنها تُحدث إفقارًا للتجربة الإبداعية. الثانية: أنها تيسر تسييس الثقافة.

وهكذا تتوزع أثار ومؤثرات الاستنساخ الفني ومغزاها على مجالين:

الأول: الفن. الثاني: أبعد من مجال الفن (يمكن اعتباره مجال الثقافة الاجتماعية العامة) إذ:

أ. تفصل المستنسَخ عن مجال تقاليده، فتُحِلُّ مجموعة من النسخ محل وجود فريد.

ب. بإعادتها تنشيط المستنسخ تتيح له أن يقابل الجمهور أينما وكيفما شاء.

وتؤدي هاتان العمليتان إلى تحطيم هائل للتقاليد، وهو الوجه الآخر للأزمة والتجدد المعاصرين للجنس البشري. وكلتا العمليتين مرتبطة ارتباطًا وثيقًا **بالحركات الجماهيرية المعاصرة**، وأقوى وسائطها هو الفيلم، ودلالة الفيلم الاجتماعية، خصوصًا في أكثر أشكالها إيجابية، لا يمكن تصورها بدون جانبها التدميري، التطهيري، أي **تصفية القيمة التقليدية للتراث الثقافي**"(بنيامين، ١٩٣٥)[٢].

وعن ذلك الجانب الخاص بالحركات الجماهيرية المعاصرة، ننتقل إلى ظاهرة ثانية من ظواهر الصناعة الثقافية التطابقية كما حللها رواد فرانكفورت.

٢/١/٢. أيديولوجيا عدم الوضوح في تعظيم دور الجماهير وغرز الوعي الزائف بالواقع:

من هذه الناحية، فإن إضاعة الفن لهالته أو لطابعه الثقافي داخل صناعة الفن يعتبر أمرًا سلبيًّا: فبتحوله إلى سلعة يصبح العمل الفني شيئًا يسعى الجمهور إلى امتلاكه بغرض المتعة"(Fabbri, 1998, p117)[٣]. "أما العمل الفني الأصلي فهو، على العكس من ذلك،

---

[١]) للمزيد يمكن مراجعة بحث آخر للباحثة بعنوان "زمكانية وبينية النقد الاجتماعي في النظرية النقدية"، مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم (اللغويات والثقافات المقارنة)، مج١٣، ع٢ (يوليو) ٢٠٢١.

[٢]) عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص١٣٤.

[٣]) عن: مفرح، مرجع سبق ذكره، ص١١٤.

لا يسعى إلى المتعة، وإنما إلى التحرر من أسر الواقع ومناهضته، وكشف المكبوت والمقموع فيه، إن الفن الأصلي بهذا المعنى هو "الأمل" الذي يمكن من خلاله المحافظة على استقلالية الفرد من طغيان عقل السلطة والهيمنة الذي يطبع على كل الأفراد بطابعه.. هو قوة الاحتجاج الإنساني ضد قمع المؤسسات التي تمثل الهيمنة الاستبدادية... ضد الهيمنة الثقافية"(بسطاويسي، ١٩٩٨، ص٩٢)[١].

وعلاقة الجماهير بتعظيم مفهوم "الهالة" هنا "يمكن توضيحه على نحوٍ مفيد بالإشارة إلى هالة الموضوعات الطبيعية.. التي نعرفها بأنها "الظاهرة الفريدة لمسافة ما، مهما قربت"؛ فإذا تتبعت بعينك سلسلة من جبال عند الأفق، أو غصناً يلقي بظله عليك، بينما تستجم..؛ فإنك تمر بخبرة هالة تلك الجبال، أو ذاك الغصن. هذه الصور تجعل من السهل فهم الأسس الاجتماعية للذبول المعاصر للهالة، فهو يرتكز على شرطين، يرتبطان كلاهما بالدلالة المتزايدة للجماهير، في الحياة المعاصرة:

الأول: رغبة الجماهير لجعل الأشياء "أقرب" مكانيًّا وإنسانيًّا، وهي رغبة جياشة بقدر نزوع الجماهير إلى التغلب على تفرد كل واقع عن طريق قبول مستنسخ[٢].

الثاني: كل يوم تزداد قوة الدافع إلى الإمساك بشيء ما على مسافة قريبة جدًا عن طريق شبيهه/ مستنسخة.

ويستحضر "ماركوزه"(ماركوز، ١٩٨٨) كيف "كانت الثقافة الماضية، بأصول أشكالها، وطرائقها، وبأسلوب أدبها وفلسفتها ومفرداتها، كانت تعبر عن إيقاع وفحوى عالم، تشكل فيه الوديان والغابات، القرى والمضافات، النبلاء والأشرار، الأبهاء والقصور والبلاطات، جزءًا من الواقع المعاش؛ وفي شعر تلك الثقافة ما قبل التكنولوجية ونثرها كان يتمثل

---

[١]) المرجع السابق، ص١١٤.

[٢]) يضرب بنيامين مثالاً لذلك: "قد يعني إشباع الاهتمام الإنساني للجماهير إزاحة وظيفة المرء الاجتماعية من مجال الرؤية، فلا شيء يضمن أن مصور بورتريه في أيامنا، حين يرسم جراحًا شهيرا على مائدة الإفطار وسط أسرته، سيلتقط وظيفته الاجتماعية على نحو أدق من رسام من القرن السابع عشر صور أطباء باعتبارهم يمثلون هذه المهنة، مثل رمبرانت في لوحته "درس التشريح"(ص١٤٩).

إيقاع الذين يسيرون مترجلين أو يستقلون المركبات، إيقاع الذين يملكون الوقت الكافي ليفكروا، ويتأملوا ويحسوا ويرووا، والذين يجدون في هذا لذة ما بعدها لذة"(ص٩٤-٩٥).

هذا إلى أن ترعرعت أفكار شمولية الصناعة الثقافية، وكلية الاستنساخ التكنولوجي، إذ ليسوا وحدهم ما ساهم في ذبول هالة الإبداع، فهناك قوة كانت تنمو موازية لهما ومترتبة عليهما، وهي "تعاظم دور الجماهير وتأثيرها الطاغي على عملية النسخ الفني، ذلك أن هذه الجماهير قد أصبحت ترغب في أن تزيل الحواجز- أيًّا كانت- بينها وبين ما يحيط بها من أشياء.. وهكذا أصبحت هذه الجماهير متلهفة على أن تقهر كل ما يتميَّز من حولها بالفرادة والابتكار، وذلك بأن تقبل نَسخه أو تكراره، ليتحوَّل من عمل فردي نادر، تلفه غلالة سحرية أو هالة مخصوصة فاتنة، إلى مجموعة من النسخ المبذولة أو المتاحة لكل يد، وكل عين"(مفرح، ق٦، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١).

وعليه "**تحولت الأعمال الإبداعية إلى "تيمات تعكس الوعي الزائف بالواقع**" كما جاء تعبير "بنيامين" في "العمل الفني في عصر الاستنساخ الميكانيكي" والذي تم نشره على مرحلتين بما يتوافق وتجدد منعطف السيطرة الرأسمالية الاحتكارية على مجالات الإبداع، ورويدًا رويدًا، يبدو أن الفن يكتفي بأن يحيط بالأوهام الحنينية، السيادة الجديدة للتقنية، المرتبطة بالنظام الاقتصادي الجديد، الذي بالنسبة له يكون النظام الاجتماعي العتيق، طبقًا لبنيامين، غير ملائم على نحو جذري... و**تنمحي تيمة الفن لصالح تيمة الوعي الزائف**... من هذا الجحيم، لا يمكن سوى لانعطاف جذري أن يكون قادرًا على أن يقود البشرية إلى الاستيقاظ الصحي، الذي يرجو "بنيامين" أن يحبذه بتحليله. وعشية الحرب العالمية الثانية، كان من المستحيل عليه أن يتصور مجتمعًا قادرًا على ترويض هذا المجموع الجهنمي من التجديد التقني، والوعي الزائف، والتخلف الاجتماعي"(روشليتز، ٢٠٠٧، ص٢١).

وحول تصور "بنيامين" ذلك، يقدم "روشليتز" تعليقين مهمين:

<u>الأول</u>: عندما تحدث "روشليتز" عن مقال "حول العمل الفني" (في نسخته الثانية) إذ يقول بنيامين: "لقد تطلع البشر دومًا إلى التحرر، والماضي لا يكشف عن دلالته الحقيقية إلا إذا

أعاد المرء فيه اكتشاف تمردهم. هنا دون شك، يكمن معنى التحالف السري بين الأجيال، الذي يتحدث عنه "بنيامين" في نصه الأخير: "إن الدَّين الذي يدين به الأحياء للطموح، إلى السعادة التي كانت طموح الموتى"، على هذا النحو يمنح بنيامين، استعاديًّا، معنى لكل عمله"(روشليتز، ٢٠٠٧، ص٢٨).

الثاني: إذ يرى "روشليتز" أنه "لم يستطع بنيامين أن يتنبأ، في حقبته، بأن "إضفاء الطابع الجماهيري Massification" الملموس، كان ظاهرة تاريخية عابرة. بدا له أن الحضور المادي للجماهير في الفضاء الاجتماعي كان واقعًا سيفرض نفسه بقوة أكبر على الدوام، فكر في حقيقة أن السينما كانت موضوعًا متميزًا من الفضاء العام، تشكِّل فيه الجماهير وعيها السياسي، عن طريق التلقي الجماعي المتزامن. في تلك الحقبة، كان من المستحيل التنبؤ بأن وسائط أخرى- هي التليفزيون والإنترنت- ستقلص الدور العام للجماهير، وتحبذ من جديد تلقيًا فرديًّا للمعلومات والأعمال. كما لم يتوقع بنيامين أن تقاوم الديموقراطية فعل الوسائط الجديدة. وقد أخطأ في إعلان اختفاء النوعية الفنية والسيطرة الشاملة للطابع السياسي في الفنون المتحررة من الطقس. لكنه استبق سجالات لا تحصى حول نزع القداسة عن الفنون... أو حول المكانة الاجتماعية والفنية للصورة"(روشليتز، ٢٠٠٧، ص٢٤)، والتي بدورها رمت بالجماهير في أوهام أخلَّت بإدراكه العام للحياة، كما سوف نناقش في الظاهرة الثالثة من ظواهر الصناعة الثقافية كما حللها رواد فرانكفورت.

٣/١/٢. وهم السعادة السرمدية والامتثالية الجديدة- الطابع الإيجابي للثقافة/ روح الأيديولوجيا الرأسمالية من أجل ثقافة سلبية:

الطابع الامتثالي هو على العكس من الطابع النقدي، هو "الامتثال لأشكال الفكر التي تعامل المفاهيم على أنها وسائل عقلية، والتي تترجم المفاهيم العامة الشاملة إلى مصطلحات، لا تحيل إلا إلى ما هو خاص وموضوعي"(ماركوز، ١٩٨٨، ص١٤٤).

"والشخصية المفروض فيها أن تكون، في الثقافة الإيجابية، "السعادة القصوى" للإنسان، يجب أن تحترم أسس الوضع القائم: الاهتمام بالعلاقات المعطاة للسيادة من

فضائلها"(ماركوز، ٢٠١٢، ص١٣٣). إذ "قد امتلك هذا المجتمع أبعاد الوعي والطبيعة التي لم تتلوث في الماضي إلا نسبيًّا، ولقد صاغ بدائل تاريخية في صورته وليَّن من التناقض الذي أصبح يتحمله بهذه الصورة. وخلال هذا الغزو الديموقراطي-الشمولي التسلطي للإنسان والطبيعة، أمكن غزو المسافة الذاتية والموضوعية المتاحة لعالم الحرية"(نفسه، ص١٢)، "إن الجهاز يصبح بالمعنى الحرفي هو الذات"(نفسه، ص١٤)، "والنفاذ إلى الوعي المدبَّر هو شرط مسبق للتحرر"(نفسه، ص١٥)، فإن "الثقافة الإيجابية تستخدم النفس كاحتجاج ضد التشيؤ، لا لشيء سوى أن تستسلم في النهاية... من هذه الصفة السلبية، تصبح النفس الضامن النقي الذي لا يزال للمثل البرجوازية"(نفسه، ص١١٩).

ويمكن فهم مرجع تلك الامتثالية الجديدة أن "السلطة التي باتت لهذا المجتمع على الإنسان، فمغفورة له يوميًّا، بسبب فعاليته وإنتاجيته. وإذا كان يتمثل كل ما يمسه، وإذا كان يمتص المعارضة، وإذا كان يلعب مع التناقض لعبًا، فهو إنما يبرهن بذلك على تفوقه الثقافي. وكذلك فإنه إذا دمر الموارد وأسرف في التبذير، ففي هذا برهان على وفرته وعلى "درجة رفاهية عالية"(ماركوز، ١٩٨٨، ص١٢٢). ومن ذلك، فإنه "كون الأفراد المتحررين لمدة أربعمائة عام، يزحفون- مع وجود قلائل واهنة- في الصفوف المتراصة المشتركة للدولة التسلطية الشمولية، فذلك إنما يرجع إلى حد ليس بالقليل إلى الثقافة الإيجابية... فهي تقدم نفسها على أنها الطريقة التي تحتفظ فيها الكلية الاجتماعية بنفسها في الموقف المتغير"(ماركوز، ٢٠١٢، ص١٣٥-٣٦).

فالفكرة تقوم على أن الثقافة الإيجابية الجديدة ترتكز على نقطة واقعية ولكنها تستغلها أسوأ استغلال، ألا وهي: "إن الاختلاف الجوهري بين النفس والعقل، هو أن النفس يجري توجيهها نحو المعرفة النقدية الحقيقية، إن النفس تستطيع أن تفهم ما يندد به العقل. والمعرفة التصورية تحاول أن تميز بين النفس والعقل ولا تستطيع أن تحل التناقض إلا على أساس "الضرورة الانبثاقية اللا انفعالية للشيء" على حين أن النفس توفق على نحو سريع بين جميع الأضداد "الخارجية" في وحدة ما "باطنية"... وإن المجتمعات الإقطاعية

والرأسمالية والاشتراكية ليست سوى تجليات لمثل هذه النفوس. إن أضادها تذوب في الوحدة "الجميلة" العميقة للثقافة (وذلك بتأثير الوهم)[1]؛ والطبيعة التصالحية للنفس تظهر نفسها بجلاء حيث يجعلون من علم النفس آلة العلوم الاجتماعية والثقافية بدون أساس في نظرية للمجتمع تنفذ إلى ما وراء الثقافة"(ماركوز، ٢٠١٢، ص١٢٣).

"ولكن في الثقافة الإيجابية، لا تمت المناطق "الخالية من النفس" إلى الثقافة، فهي شأنها شأن كل سلعة أخرى في مجال الحضارة، تترك جهرة لقانون القيمة الاقتصادي"(ماركوز، ٢٠١٢، ص١٢٧). فإنه "في وسيط الجمال المثالي وحده، في الفن وحده، يسمح بإنتاج السعادة كقيمة ثقافية في كلية الحياة الاجتماعية"(ماركوز، ٢٠١٢، ص١٢٨). لذلك، "فإن اللحظة الجميلة يجب أن تتسرمد لكي تجعل أي شيء مثل السعادة ممكناً. وفي السعادة التي تقدمها، يجب أن تسرمد الثقافة الإيجابية اللحظة الجميلة، إنها تضفي الخلود على ما هو زائل"(ماركوز، ٢٠١٢، ص١٢٩).

وعن الأساس الذي تركن إليه الهيمنة الرأسمالية لتجديد تلك الحاجة إلى السعادة السرمدية في داخل الإنسان، يشرح "ماركوزه": "وهناك مهمة من المهام الاجتماعية الحاسمة للثقافة الإيجابية، تقوم على هذا التناقض بين التبادلية التي لا تطاق لوجود شيء، والحاجة إلى السعادة، حتى يمكن جعل هذا الوجود محتملاً؛ والحل داخل هذا الوجود لا يمكن أن يكون وهميًّا، وإمكانية وجود حل يقوم أساسًا على طبيعة الجمال الفني باعتباره "وهمًا". فمن جهة نجد أن التمتع بالسعادة غير مسموح به إلا بشكل روحاني مثالي، ومن جهة أخرى، فإن إضفاء الطابع المثالي يلغي معنى السعادة"(ماركوز، ٢٠١٢، ص١٢٩)، "هذا المثالي- الكانطي- هو مجرد صورة مصغرة لكل الاتجاهات الإيجابية في الثقافة"(ماركوز، ٢٠١٢، ص١٣٠)، "ولا يهم أن الإنسان حي، ما يهم فقط هو أنه يعيش بقدر الإمكان على ما يرام؛ وهذا هو مفهوم من مفاهيم الثقافة الإيجابية: "على ما يرام"(ماركوز، ٢٠١٢، ص١٣٣).

[1]) للمزيد راجع التأثير الفرويدي على الفكر النقدي الفرانكفورتي في بحث آخر للباحثة بعنوان "النظرية النقدية فلسفة نقدية فوق تاريخية"، مجلة بحوث كلية الآداب جامعة المنوفية، الإصدار رقم ١٢٧ لشهر أكتوبر ٢٠٢١.

لكن ليس هذا فحسب؛ إذ "تنظم هذه الامتثالية أيضًا العلاقة مع الماضي... لذلك يبحثون عن أفكار وعن مفاجأة من شيء موثوق به، كما لو أنه لم يكن موجودًا من قبل. وهنا لابد من استخدام الإيقاع والدينامية خدمةً لهذا الهدف. فلا شيء يجب أن يظل دون تغيير، كل شيء يجب أن يعمل، أن يكون في حركة. ذلك أن انتصار إيقاع الإنتاج الكوني هي الضمانة بعدم تغير شيء وعدم خروج أي شيء عن المتطابق"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٥٧) "فالأفكار تُفرض على جو الثقافة، كما لو أنه جرى تعدادها من قبل أفلاطون، وقد تحدد عددها بشكل ثابت لا يتغير"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٥٨).

لذا يمكن القول إن "الامتثالية الجديدة" هي "السلوك الاجتماعي والثقافي المتأثر بالعقلانية التكنولوجية".. وتلك الامتثالية هي جديدة لأنها:

- عقلانية إلى درجة لا سابق لها.

- وهي دعامة مجتمع حد من لا عقلانية العصور السابقة البدائية نسبيًّا (وألغاها في قطاعاته الأكثر تقدمًا)، مجتمع يطيل الحياة ويحسنها على نحو أكثر انتظامًا مما في الماضي"(ماركوز، ١٩٨٨، ص١٢١).

و"المستهلكون هم العمال الموظفون والمزارعون وصغار البرجوازية. والإنتاج الرأسمالي يحصرهم جسدًا وروحًا"... "فتعلق الشعب المميت بالشر الذي ينزل عليه إنما يتقدم على مهارة السلطات"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٥٦).

٢/٢. التصفية الجدلية للفنون وجمالياتها/ ثقافة ذات بعد واحد

التفريغ الثوري للفنون–من الثقافة الرفيعة إلى الثقافة الجماهيرية

وكما اتضح فيما سبق كيف أن "الفن قد عرف في المجتمعات الغربية تدهورًا، ومن بين الوسائل والآليات التي يتم توظيفها للتحكم في الفن وإدماجه في الوضع القائم وتوجيهه لخدمة الأيديولوجيا 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"(بومنير، ٢٠١٠، ص٧٢).

وهنا ننتقل لنرى ما حدث مع الثقافة الرفيعة، فإن "**الثقافة الرفيعة** للغرب– الذي ما يزال مجتمعه الصناعي مستمرًا في تلقين أعضائه القيم الجمالية والفكرية والأخلاقية– كانت ثقافة ما قبل تكنولوجية بالمعنى الوظيفي والتاريخي للكلمة على حد سواء، وكانت تدين بقوتها إلى تجربة عالم لم يعد له وجود ولا تمكن العودة إليه لأن المجتمع التكنولوجي قد جعله مستحيلاً بكل ما في الكلمة من معنى. لقد كانت بالدرجة الأولى ثقافة إقطاعية، حتى عندما كان العالم البرجوازي يسبغ عليها بعض قوالبه الثابتة. لقد كانت إقطاعية لأنها وقفًا على بعض الأقليات صاحبة الامتيازات، ولأنه كان فيها عصر رومانسي، وكانت إقطاعية بوجه خاص لأن آثارها الأصيلة كانت تعبر عن نفور منهجي وواعٍ من عالم الأعمال والصناعة، ومن نظامه القائم على الحساب والربح"(ماركوز، ١٩٨٨، ص٩٣، ٩٤)، إنها الثقافة التي "ترعى استلاب الفن"(ماركوز، ١٩٨٨، ص٩٩)، "إن الثقافة الرفيعة كانت أيضًا ظاهر الحرية، إذ كانت ترفض المسالك القائمة، ومثل هذا الرفض لا يمكن قطع الطريق عليه إلا بواسطة تعويض، يبدو باعث على الرضى من الرفض نفسه"(ماركوز، ١٩٨٨، ص١٠٧).

لذا، فإنه "إذا كانت الثقافة الجماهيرية قد شوِّهت فهذا لأن المجتمع الصناعي المتقدم يملك الآن إمكانية تجسيد مثلها العليا... فهذا المثل الأعلى، المسلوخ عن المجال السامي للروح أو الفكر... يُصار إلى التعبير عنه بمصطلحات ومعادلات عاملية. تلكم هي العناصر التقدمية في الثقافة الجماهيرية"(ماركوز، ١٩٨٨، ص٩٣).

ولذلك، فإن "الذين يدعون للجمال الأزلي وإلى مسرح الهواة، اتقاءً للسينما والراديو، قد وصلوا إلى حيث توصلت ثقافة الجماهير المؤمنين بها. **لقد صارت هذه قاسية إلى حد قلبها الأهواء القديمة إلى سخرية**... فالأيديولوجية... تستخدم الطقس، مكتفية من خلال تمثيل دقيق إلى حد بعيد، من أجل رفع الوقائع غير المقبولة إلى مصاف عالم الوقائع، ***يجعل هذا التحول من الوجود بالذات مادة بديلة للمعنى وللحق***... والاستمرار بالتقدم

ولعب اللعبة سيعتبر خدمة لتبرير بقاء النظام وعد تحوله"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٧٣).

"وبالرغم من أن هذا النظام البرجوازي قد مُثِّل كثيرًا في الأدب والفن، وبصورة إيجابية أحيانًا... فقد ظل نظامًا مظلمًا محطمًا، مدحوضًا من قبل بعض آخر غير قابل للاندماج، ومناقض لعالم الأعمال الذي كان ينفيه ويشير إليه بإصبع الاتهام. وهذا البعد لا يمثله في الأدب الأبطال الدينيون أو الروحيون أو الأخلاقيون (فهم غالبًا- أي الأبطال- ما يؤيدون النظام القائم)، وإنما تمثله طبائع ممزَّقة، على سبيل المثال الفنان والعاهرة والزانية والمجرم الكبير والمنفي والمحارب والشاعر الملعون والشيطان والمجنون، أي أولئك الذين لا يكسبون حياتهم، أو على الأقل لا يكسبونها بطريقة عادية ونظامية. وصحيح أن هذه الطبائع لم تختفي من أدب المجتمع الصناعي المتقدم، ولكنها لم تبق على قيد الحياة إلا بعد تحولها جوهريًّا: المرأة الشهوانية الجامحة، البطل القومي، الفتى الغاضب، ربة البيت المنهارة عصبيًّا، رجل العصابات، النجم اللامع، الزعيم، القائد الساحر. ولهؤلاء وظيفة مغايرة ومعاكسة لوظيفة روادهم الثقافيين. فهم ما عادوا صورًا لأسلوب آخر في العيش، ولكنهم بالأحرى صور وأشكال للحياة نفسها، ليست مهمتهم نفي النظام القائم وإنما توكيده"(ماركوز، ١٩٨٨، ص٩٤).

ولقد كان يصحب ذلك من الصخب ما يضيف له بريقًا لا يقاوم، فلقد كان "إعداد عرض مسرحي يعني إبراز كل ما عندنا وكل ما يمكن فعله، حتى في أيامنا- والقول لـــ "هوركهيمر" و"أدورنو"- أصبح العرض أقرب إلى السوق مع ما يصيبه من مساوئ الثقافة التي لا شفاء منها... كل ذلك قد صار مؤثرًا في سمة البضاعة الفنية بالذات... **وما هو جديد ليس تحول الفن إلى بضاعة، بل إننا في أيامنا بتنا نعترف به كما لو كان كذلك،** وبفعل ربطه لاستقلاله الخاص بإعادة تصنيفه لذاته بين أدوات الاستهلاك، فهو يضفي سحره على هذا الجديد. إن وجود الفن كدائرة خاصة منفصلة عن بقية الدوائر لم يكن في وقت من الأوقات ممكنًا كما لو هو الأمر في المجتمع البرجوازي، حتى باعتباره سلبًا للغائية الاجتماعية كما تفرض نفسها على السوق، فإن حرية الفن تبقى على ارتباط وثيق

بشروط الاقتصاد السلعي"... "أما الأعمال الفنية التي تنفي صفة البضاعة في المجتمع بسبب التزامها بقوانين الفن الخاصة فقد ظلت في الوقت نفسه بضائع: وبقدر ما شكل مقتنو الأعمال الفنية حتى القرن الثامن عشر حماية للفنانين تجاه السوق، فإن هؤلاء كانوا بالمقابل تحت وصاية مقتني الأعمال الفنية ومع أهدافهم"... "إن غياب غائية العمل الفني الكبير الحديث، إنما كان يعتاش من خفاء السوق... **أما الذين يخفون التناقض بدل من تجاوزه بوعي في نتاجهم الخاص، فهم ضحايا الأيديولوجيا**"**(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٨٤).**

وبذلك أصبح "**مبدأ الجمالية** المثالية، الغائية دون غاية، يعني قلب الصورة التي تتبع- اجتماعيًّا- الفن البرجوازي: **غياب الغائية** من أجل غائيات محددة من خلال السوق"... "وأخيرًا في طلب اللهو والانشراح، تتجاوز الغاية غياب الغائية، وبقدر ما يكون ادعاء استثمار الفن أكثر انطلاقًا فإننا نشهد انزلاقًا في البنية الاقتصادية الداخلية للبضائع الثقافية، **ذلك أن المنفعة التي ترى جذب الناس.. هي وإلى حد بعيد حضور غير النافع**"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٨٤).

وهو ما يؤكده "بنيامين" أيضًا، ولكن برؤيته الخاصة، وإضافته الواقعية، ذلك عندما نجده يسترجع رأيه من مقاله "المؤلف بوصفه منتجا"، قائلاً: "النظرية التي يطورها المقال، وهي أن معيارًا حاسمًا للحكم على الوظيفة الثورية للأعمال الأدبية، يكمن في درجة التقدم التقني في الأدب، والذي يؤدي إلى وظيفة معدلة للأشكال الفنية، ومن ثم لوسائل الإنتاج الذهني أيضًا"(بنيامين، ١٩٣٨)[1]. ولكن "بنيامين" يجد لذلك الوضع مبرره المنطقي، في فكرة أن "**ينفتح فضاء الصور، الذي طال البحث عنه، عالم الوقائع الكلية المتكاملة، التي تفتقر إلى "الحيز الأفضل"- إنه، بكلمة واحدة، الفضاء الذي تتقاسم فيه المادية السياسية، والطبيعة الفيزيقية، الإنسان الداخلي، النفس، الفرد، أو ما شئنا أن نلقيه لهما، بعدالة جدلية، تشمل كل أعضائه.**

[1]) عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص٧٣.

ورغم ذلك- بالضبط بسبب هذه التصفية الجدلية-، سيكون هذا الفضاء، فضاء للصور، وللأجساد، بشكل أكثر تعيينًا. فلابد في النهاية من الإقرار بالأمر... أما المادية الميتافيزيقية، من نوع مادية "فوجت Vogt" و"بوخارين Bukharin"، كما تشهد خبرة السوريالليين، وقبلها خبرة "هيبيل Hebel"، و"جورج بوشنر Georg Buchner"، و"نيتشه"، و"ريمبو"، لا يمكنها أن تؤدي دون انقطاعٍ إلى المادية الأنثروبولوجية. فثمة شيء ناقص، فالمجموع هو جسد، أيضًا. والطبيعة physis التي يجرى تنظيمها له في التكنولوجيا لا يمكن، من خلال كل واقعه السياسي والفعلي، إنتاجها إلا في فضاء الصور، ذاك الذي يُعِدَّنَا له الإشراق الدنيوي.

وفقط حين يتداخل في التكنولوجيا الجسد والصورة، بحيث يصبح كل توتر ثوري استثارة عصبية جسمية جماعية، وتصبح كل الاستثارات العصبية الجسمانية للمجموع تفريغًا ثوريًّا، يكون الواقع قد تجاوز نفسه إلى المدى الذي يطالب به "البيان الشيوعي". وحتى الآن، لم يفهم مطالبه الراهنة سوى السوريالليين، وهم يستبدلون، بالنسبة للإنسان، تفاعل الملامح الإنسانية بوجه منبهٍ يدقُّ في كل دقيقة لمدة ستين ثانية"(بنيامين، السوريالية آخر لقطة)[1].

هكذا، وبتلك البساطة، يصيب "بنيامين" نواة لحظته الراهنة بنظرته الروحية الثاقبة، والتي صاغها ماديًّا وجدليًّا "هوركهيمر" وأدورنو" بقولهم: "إن ما نستطيع أن نسميه قيمة مستخدمة في تلقي الأثر الثقافي، قد استبدل بقيمة **التبادل**، بدل البحث عن المتعة، يصار إلى معاينة التمظهرات "الفنية" والبقاء على اتصال، وبدل البحث عن أن يصير الإنسان عارفًا، يصار إلى الاكتفاء بربح هالة مجد... **يصبح المستهلك حجة عند صناعة اللهو في مؤسسات لا يستطيع الهروب منها**... فكل شيء يدرك تحت هذا المظهر الوحيد: إمكانية أن يستخدم لأجل شيء آخر، حتى لو كان هذا عامًّا قدر الإمكان، فلا قيمة لأي شيء إلا بوصفه غرضًا متبادَلاً، ولا قيمة له في ذاته. إن قيمة استخدام الفن، وفعل وجوده، إنما يعتبر بمثابة تيمة، والتيمة تصبح تيمة التبادل الوحيدة، الصفة الوحيدة التي

[1]) المرجع السابق، ص٧٠.

يتمتع بها المستهلك... حيث الفن صار بضاعة بين أخرى، تحضر وتدرك بكونها كذلك، وترتبط بالإنتاج الصناعي الذي يمكن الحصول عليه وتبادله، **فالفن كنموذج للبضاعة.. يصبح غير قابل للبيع.. حين لا يكون الربح هدفه الوحيد ومبدأه**"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٨٥).

وهذا ما يفسر كيف أن "الصناعة الثقافية لا ترفع أبدًا، بل هي تقمع"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٦٣). وعليه، أدت تلك التصفية الجدلية للفنون والتفريغ الثوري لها إلى نشوء عدة ظواهر ثقافية:

١/٢/٢. <u>ظاهرة الاستلاب[١] الثقافي والفني</u>:

إن أكثر من استطرد في الحديث عن ظاهرة الاستلاب الثقافي عمومًا والفني خصوصًا كان "ماركوزه" في كتابه "الإنسان ذو البعد الواحد"، وهناك بعض الإشارات الموجزة نجدها عند كل من "هوركهيمر" و"أدورنو"، لذا نحتاج أولاً أن نفهم مضمون الفكرة من عند "ماركوزه" لننتهي بعرض إيجاز لتصورها من عند "هوركهيمر" و"أدورنو".

بدايةً، فإنه "على عكس المفهوم الماركسي عن الاستلاب المحدد لعلاقة الإنسان بعمله في المجتمع الرأسمالي"(ماركوز، ١٩٨٨، ص٩٥). ففي رأي "ماركوزه"(١٩٩٨) أنه "بقدر ما تحوّل الحضارة القائمة، عالم الشيء، إلى بعد للجسم والروح الإنسانيين، يصبح مفهوم الاستلاب بالذات إشكاليا"(ص٤٥) إذ أنه "عندما يتوحَّد الأفراد مع الوجود المفروض عليهم ويجدون فيه تحقيقًا وتلبية، هذا التوحد ليس وهمًا، إنما هو واقع. بيد أن هذا الواقع لا يعدو هو نفسه أن يكون سوى مرحلة أكثر تقدمًا من الاستلاب... فلم يعد

[١] الاستلاب "Alienation" في معناه النفسي والاجتماعي والسياسي، هو انفصال المنتج عما أنتجه: بين المواطن ومجتمعه، بين المجتمع وتاريخه، بين الشاعر ولغته، بين العامل وعمله، بين الإنسان وحريته. ويمكن ايضًا تعريفه بأنه الكبت القسري لرغبات المجتمع المشروعة. اغتراب الإنسان عن ذاته بسبب ضياعه في واقع غريب عنه، أو من خلال شعوره بالانفصام عن فاعليته، أو عن منتوج عمله الذي سُلِبَ منه. برز هذا المصطلح لدى العديد من الفلاسفة، ولكن المعنى الأبرز له بخصوص هذا الطرح الذي نحن بصدده هو طرح كل من "هوبز" و"ماركس"، فالأول ربط مدلول الاستلاب بلحظة الانتقال من حالة الطبيعة إلى حالة الثقافة المدنية، بغض النظر عن تفسيرات "هوبز" لذلك والتي لا تتوافق ووجهة نظر الباحثة في هذا البحث. أما الثاني فيطرح المفهوم من خلال فكرة الاغتراب عن منتجات العمل التي لا تعود ملكيتها للعمال بل للرأسمالي. ولا شك أن جميع مجتمعات العالم، وفي مختلف الأزمنة، تعاني بطريقة ما من الاستلاب، ولكن بدرجات متفاوتة.

هناك غير بُعد واحد ماثِل في كل مكان وتحت شتى الأشكال... والوعي الزائف لعقلانيتها قد أصبح أمام محكمته الذاتية هو الوعي الصحيح"(ص٤٧). هذا النوع من الرفاهية، هو البنية الفوقية الإنتاجية القائمة على قاعدة المجتمع التعيسة"(ص١٢٢).

فعندما "كان **الأدب والفن** في جوهرهما، وقبل أن يملك المجتمع والثقافة إمكانية التصالح والانسجام، **استلابيين**، وكانا يحميان التناقض ويمحضان قوته، أي أنهما كانا يمثلان الضمير التعيس للعالم المنقسم والإخفاقات والآمال غير المتحققة والوعود المنكوث بها. لقد كانا ***قوة عقلانية وعرفانية***، وكانا يكشفان عن بعد للإنسان والطبيعة يقمعه الواقع ويردعه، وكانت حقيقتهما تكمن في.. خلق عالم علق إرهاب الحياة وأقصاه وسيطر عليه ***لأنه عرفه***. تلك هي **معجزة الرائعة الفنية أو الأدبية**. إنها **المأساة المكابدة حتى النهاية**، وهي في الوقت نفسه نهاية المأساة.. فعن طريق العمل الأدبي أو الفني.. كان الجمال وعد بالسعادة.. فبفضل شكل هذا العمل.. يبدو فيه الواقع المعطى يقول الحقيقة عن نفسه.. وتكف لغته عن أن تكون لغة الخيبة والجهل والخنوع.. **والخيال يدعو الوقائع بأسمائها**.. وهو يبلبل أركان التجربة اليومية ويبين أنها زائفة ومشوهة"(ص٩٧).

أما "في العصر الحاضر.. المجتمع، بما له من طاقة على الامتصاص، يستهلك ويستنفد مضامين الفن التناحرية بتمثُّله إياها. وفي ميدان الثقافة، يتجلى النظام الكلي الاستبدادي الجديد في صورة تعدد وتناغم تتعايش فيه الآثار والحقائق المتناقضة، على أعلى ما يكون من التناقض، في جو من **السلم واللامبالاة**"(ص٩٦-٩٧)؛ فكانت النتيجة أحد أمرين:

- إما أن "الآثار الفنية والأدبية التي كانت تعبر عن الرفض وتوحي بالمسافة والبعد، قد اندمجت هي نفسها بالمجتمع، وباتت تتداول فيه باعتبارها أجزاء من العدة التي تزخرف عالم الأعمال المسيطر وتحلله نفسيًّا"(ص٩٩، ١٠٠).

- أو في استمرار سياق الرفض لكن **لا تظهر عدة الفن التقليدية** (الصور، التناغم، الألوان) إلا في شكل "آثار"، بقايا، أطلال من معنى ماضٍ.. يفضح لا عقلانية عقلانيته(ص١٠٥).. من خلال اقتحام النظام القائم من قبل نظام مختلف للأشياء.. تعالٍ

داخل العالم الأوحد... فمنه مثلاً من رفض بنية الإنشاء والكلام، **كالدادائية والسريالية**"(ص١٠٤)، ومنهم من "يدمر علاقات اللغة ويرجع الإنشاء إلى محطات من الكلمات كالشعر الحديث[1]؛ لأنه يعلم أن "كل محاولة لـــ"أسر" "الرفض الأكبر" في اللغة الأدبية، من جديد ستُمتص وتُبتلع حتمًا من قبل ما تدحضه"(ص١٠٦)؛ لذا باتت "الكلمة ترفض نظام الجملة المعقول الموحد، إنها تفجر بنية المعنى المقرر سلفًا، وتصبح هي نفسها "شيئًا مطلقًا" لتدل على عالم لا يطاق، عالم يتفسخ، عالم غير متصل، وهذا التدمير في البنية اللغوية يفضي إلى تدمير تجربة الطبيعة"(ص١٠٥).

إذا من التيارات الفنية التي سبق أن أشاد بها "بنيامين" في "التفريغ الثوري"، والتي نعود لنرى تحليل "ماركوزه" لملامح الوعي الفني بظاهرة الاستلاب الثقافي من خلالها، بل ويتخذها الأخير كنموذج لاستحداث أسلوب جديد يليق بالتعبير عن مآسي الواقع، هي الدادائية والسريالية، وعن الأخيرة يقول "ماركوزه": "ولقد تبنى التيار السريالي الكبير في السنوات العشرينيات من جديد هذه الصور بمعناها الهدام والمحرر، ونستطيع.. من المفردات الأدبية الأساسية أن نبين مكانة هذه الصور وطبيعتها والبعد الذي تكشف عنه: الروح، الفكر، القلب، البحث عن المطلق.. وكذلك شيطان الكحول، شيطان المال، دون جوان وروميو، "المعلم المعمار"، و"حين متنا أحياء"(ص٩٦).

ومن عند "هوركهيمر" و"أدورنو"(٢٠٠٦، ص٢٦٦) نجد تفسير **الآلية الفنية لتناول السريالية ظاهرة الاستلاب الثقافي** بقولهما: "يأخذ الفكر الأصيل، **العقل في شكله المحض**، الذي ينفصل عن مثل هذه الاعتبارات، سمات الجنون التي طالما لاحظها السكان الأصليون".

ونجد أيضًا "ماركوزه"(١٩٩٨، ص٢٥٧) يؤكد فكرة "**العقل المحض**" نفسها في تفسيره الوجودية: "إن روايات "**صمويل بيكيت**" تظهر الوجه الحقيقي لعصرنا، ومسرحية "**رولف هوشوت**" "الحبر" تمثِّل التاريخ الواقعي، **وليس الخيال هو الذي يتكلم على هذا الصعيد بل**

[1]) رولان بارت: درجة الصفر في الكتابة، باريس ١٩٥٣، ص٧٢، نقلا عن (ماركوز، ١٩٨٨، ص١٠٤).

العقل، وذلك من خلال واقع يبرر كل شيء ويغفر كل شيء باستثناء الجريمة المقترفة بحق فكره".

ولكن بمتابعة/باستطراد "ماركوزه"(ص٢٥٧، ٢٥٨) نجده يؤكد **حقيقة عجز تلك الفنون عن تغيير واقعها الأليم**، إذ يقول: "وإذا كان الخيال يتنازل أمام هذا الواقع، فإن الواقع يدركه ويتجاوزه، إن معسكر أوشفيتز ما يزال متسلطًا، لا على حضارة الإنسان بل على منجزاته... التي على شكل متاهات... المصانع الإلكترونية الأنيقة التي تحفها من كل جانب الحدائق المزهرة، والغازات الضارة... مؤامرة الصمت التي نسهم فيها جميعًا".

بل ويزيد "ماركوزه" عن مدى **استفحال أزمة جماليات التأويل الإبداعي** ويقرأ الاستلاب من وجهة أخرى للصورة، إذ يراه **يستطيع بالوقت أن يجرد التعابير الفنية التي تناولته ويحورها**، فيقول: "ومهم جدًا أن نعلم أن "بعض هذه الصور ما يزال ينتمي إلى الأدب المعاصر، وما يزال حيًّا.. ولكن ***ما ضاع هو مضمونها الهدام، أي حقيقتها***. ومع تحولها هنا أخذت مكانها في الحياة اليومية، **وهكذا أصبحت الآثار الغربية المنتمية إلى الثقافة الفكرية بضائع ومنتجات مألوفة**"(ص٩٦)، فأصبحت "**الرومانسية**" مصطلح تعبير وازدراء يستخدم بسهولة لتسفيه المواقف الطليعية".. و"**الانحطاط**" مصطلح يستخدم بالطريقة نفسها للتعبير عن المظاهر التقدمية والأصيلة في الثقافة، لا للتعبير عن عوامل الانحطاط الحقيقية"(ص٩٥).

ووسط ذلك كله، "لا سبب يدفع مؤرخي الفن والمدافعين عن الثقافة للدفاع عن غياب القدرة الخلاقة في الأسلوب في الغرب، ذلك أن الاستعمال المقولب لكل شيء- حتى ما كان دون شكل- بهدف إعادة الإنتاجية الصناعية، قد تجاوز، في القوة وفي القيمة، كل ما نطلق عليه اسم أسلوب، هذا المفهوم الذي يعتبر مثالاً عند كل أصدقاء الثقافة في المرحلة ما قبل الرأسمالية"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٤٩).

هكذا عند "هوركهيمر" و"أدورنو" تبلور حديث "ماركوزه" عن الاستلاب بملخص وجيز وبليغ عما آلت إليه ظاهرة الاستلاب في الفن، أن تحورت القيمة، وتقولبت الفنون، وانحرفت كليًّا عن أهدافها، وليس ذلك كله بمحض الصدفة، ولكنه بفعل مخططات

الصناعة الثقافية لقولبة كل شيء بهدف إعادة إنتاجيته ضمن قوالبها المحرفة لطبيعة الفنون.

٢/٢/٢. ظاهرة الاحتكار الثقافي:

ومن بعد غرس وتثبيت شعور الاستلاب إنسانيًّا وثقافيًّا وفنيًّا، في الفكر والروح، كان طريق الاحتكار الرأسمالي للصناعة الثقافية قد تمهد دون عوائق، وتشكلت "**فكرة "الاستثمار الكامل**" للإمكانيات التقنية الموجودة، واستخدام القدرات بهدف الاستهلاك الواسع للثروات الجمالية، جزءًا من النظام الاقتصادي الذي يرفض استخدام المصادر المتوافرة حين يكون الأمر متعلِّقًا بالعمل على إخفاء الجوع في العالم"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٦٣). "وفي السوق نجد للضريبة صفة لم تكن قد استخدمت فيما سبق، ويمكن ترجمتها بقيم سائدة والتحول إلى قدرة شرائية، ولهذه الأسباب استطاع ناشرو الأعمال الأدبية والموسيقية أن ينشروا لمؤلفين لم يقدموا سوى تقدير العارفين. أما أكثر ما آلم الفنان فقد كان الإلزام- الذي ترافق أحيانًا مع تهديد مستمر وقاسٍ- بالدخول كليًّا في الحياة الصناعية بوصفه اختصاصيًّا في المسائل الجمالية"(نفسه، ص١٥٥-٥٦).

"فالتحليل الذي قدمه "توكفيل" منذ مئة سنة ما زال صحيحًا، ففي ظل الاحتكار الخاص للثقافة "يترك الطغيان الجسد ويذهب مباشرةً إلى الروح. فالسيد لم يعد يقول: إما أن تفكروا مثلي وإلا الموت. بل يقول: أنتم أحرارًا إن لم تفكروا مثلي: حياتكم وخياراتكم هي لكم. ولكن بدءًا من هذا اليوم أنتم غرباء بيننا... فمن لم يتأقلم ستشل قدرته الاقتصادية: هذه القدرة ستجد امتدادها في العجز الروحي عند المهمش"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٥٦).

٣/٢/٢. ظاهرة التمثيل الثقافي:

ومن بعد الاحتكار، يأتي المناخ الأمثل لظاهرة التمثيل الثقافي، والتي يجملها "ماركوزه"(١٩٨٨) في أن "**المجتمع المعاصر يميل إلى إلغاء الامتيازات الثقافية الإقطاعية والأرستقراطية وميزاتها، وإلى إلغاء مضمونها في آن واحد.. في الظاهر هو يحقق مساواة ثقافية، ولكنه في الوقت نفسه يحمي السيطرة**"(ص١٠٠). بمعنى آخر،

"فلئن كانت حقائق الفنون الجميلة المتعالية، وجماليات الحياة والفكر، وقفًا على جمهور غني ومثقف، فهذا لأن المجتمع كان مجتمع قمع.. لقد كانت الامتيازات الثقافية تعبر عن التناقض بين الأيدلوجية والواقع، تعبر عن أن هناك هوة بين الإنتاج الفكري والإنتاج المادي، ولكنها كانت تقيم أيضًا ميدانًا مغلقًا مسوَّرًا يمكن فيه للحقائق- التابو أن تعيش وتحافظ على كمالها المجرد بعيدًا عن المجتمع الذي كان يلغيها. أما اليوم فقد تلاشى هذا الانفصال وتلاشى معه التجاوز.. فالمركز الثقافي وثيق الصلة بالمركز التجاري"(ص١٠٠-١٠١). وعليه **أصبح "للسيطرة جماليتها الخاصة، وللسيطرة الديموقراطية جمالية ديموقراطية.** صحيح أن من المستحسن أن يكون في استطاعة غالبية الناس الوصول إلى الفنون بمجرد إدارتهم مفتاح الراديو... ولكن الفنون تصبح مسننات في آلية ثقافية تعيد صب مضمونها في قوالب جديدة"(ص١٠١). إذ "تعطي الوحدة الظاهرة، بين المجتمع الصغير والمجتمع الكبير، الإنسان **نموذجًا عن حضارته: الهوية الخاطئة لما هو عام وخاص. وتحت ضغط الاحتكار تصبح كل الحضارات متماهية**، وتبدأ بنية هيكلتها المفهومية المبنية على هذا الطراز بالبروز. لا ينشغل القيميون أبدًا بأبعاد ذلك؛ وعنفها يتزايد بقدر ما تبدو فجاجتها للعيان. لا حاجة للسينما أو للراديو أن يتحولا إلى الفن. فهما فقط نشاط عملي (بزنس): وهنا تكمن حقيقتهما وأيديولوجيتهما من أجل تبرير ما يقومون بإنتاجه. إنهما يعرفان عن نفسهما بأنهما صناعة، وبإعلان مقدار ما يربحه المديرون العاملون، فهم يسكتون بذلك كل الشكوك التي تدور حول ضرورة منتوجاتهم الاجتماعية"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٤٢).

"وتجربة مشاهد السينما الذي يرى الشارع امتدادًا للمشهد الذي تركه للتو، لأنه **يهدف لإعادة إنتاج عالم الإدراكات اليومية**، صار معلمًا من معالم الإنتاج؛ وبقدر ما ينجح الإنتاج بواسطة تقنياته من إعادة إنتاج تشابه بين موضوعات الواقع، بقدر ما يخلق الانطباع بأن العالم الخارجي ليس إلا امتدادًا لما يصار إلى اكتشافه من الأفلام.. قد أدخلت سيرورة إعادة الإنتاج الصناعي من أجل خدمة هذا الغرض.. فالفيلم بمؤثراته الصوتية والذي يتجاوز بذلك مسرح الوهم، **لا يترك مجالاً للمخيلة ولا لتفكير** المشاهد

الذي يمكن أن يتحرك فيه.. فالفيلم يساعد المشاهد الضحية على التماهي مباشرة مع الواقع. ***في أيامنا لا حاجة لخيال لمستهلكين ولا لعفويتهم.. فهذه الثقافة تعود إلى آليات نفسية***، فالمنتوجات بذاتها، ويأتي الفيلم في أولها، قد تألَّفت بحيث **تصيب مثل هذه الآليات بالشلل.. تمنع عن المشاهد كل نشاط عقلي** إذا ما أراد عدم إضاعة أي حدث من الأحداث التي تساق أمام عينه"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٤٨). "**طالما أن الجهد المطلوب قد صار آليا إلى هذا الحد، فلا مجال إذن بعد ذلك للخيال**، فمن يؤخذ بجو الفيلم، بالحركات وبالصور والكلمات، دون حاجة ما لإضافة شيء آخر يكمل هذا الجو"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٤٨-٤٩).

"**فالصناعة تتأقلم مع التصويت الذي كان بوحيٍ منها.. هذا في الوقت الذي توزع فيه الثقافة امتيازاتها بشكل ديموقراطي على الكل وعلى كل فرد. تجاه هذه المهادنة الأيديولوجية تكتسب امتثالية المستهلكين.. أما النتيجة فهي إعادة إنتاج نسخ طبق الأصل**"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٥٧).

٤/٢/٢. <u>ظاهرة الامتصاص الثقافي</u>:

ونصل أخيرًا إلى الظاهرة الأكثر خداعًا من بين ظواهر التصفية الجدلية للفنون وجمالياتها والتي تمثل محطة التقاء بينها وبين فكرة القيمة التبادلية للثقافة، ألا وهي ظاهرة الامتصاص الثقافي تلك التي يربطها "ماركوزه"(١٩٨٨) بفكرة "تراجع البؤس في المجتمع الصناعي المتقدم.. إذ يقيم البرهان على أن الصراعات التي لا حل لها... قابلة اليوم لحلٍ تقنيٍ أو لـــ "انحلال"(ص١٠٦). وأن "كل الجرائم والمظالم المقترفة بحق الإنسانية تُسوى اليوم وتُبَرر من قبل بيروقراطية وتنظيم عقلانيين، ولكن مركزهما الحيوي غير منظور مع ذلك".. "**والتحاليل اللغوية المنطقية.. والبحث عن "معنى" الأشياء.. لا يعدو أن يكون أكثر من بحث عن معنى الكلمات.. وأن عالم الإنشاء والسلوك الراهن يمكن أن يقدم معايير مناسبة للجواب.. إنه كما نرى عالم عقلاني، يسد منافذ الهرب جميعًا، بحكم ثقل جهازه واستطاعته**"(ص١٠٧).

أما عن "هوركهيمر" و"أدورنو"(٢٠٠٦) فيفسراها بـــ "**تجاور التمايز، المحافظ من الناحية الثقافية، بين أسلوب أصيل وأسلوب مصطنع.** بإمكاننا اعتبار الأسلوب مصطنعًا"(ص١٥١)، "**أما المضمون المزعوم فلم يعد يتجاوز واجهة لا رونق فيها،** فما ينطبع في ذهن الإنسان ليس إلا تتابع العمليات المندمجة والآلية.. **ولا وجود لأية حبكة** يمكن أن تقاوم موهبة كتاب السيناريو الذين دأبوا على استخلاص كل ما يمكن استخلاصه من المشهد. ففي النهاية يبدو أن الحبكة على درجة من الخطورة بقدر ما تقدر سياقًا– حتى لو كان تعيسًا– في وقت يبدو معه أن **نقص الدلالة هو الوحيد المقبول**"(ص١٦٠–٦١).

لتصبح النتيجة كما استخلصها "ماركوزه"(١٩٨٨) "**إن مبدأ اللذة يمتص مبدأ الواقع..** وهذه الفكرة تعني أن هناك أشكالاً قمعية.. تدلِّل الغرائز.. هدفًا لحرية أكبر.. ورفضًا للتابوات الاجتماعية"(ص١٠٨)، وأن "المجتمع التكنولوجي.. بتقويته الطاقة الجنسية، يقيم حدودًا للتصعيد والتسامي، ويحد في الوقت نفسه من الحاجة إلى التصعيد"(ص١٠٩)؛ "ولكنه لا يحقق ذلك إلا **بقدر ما تصبح هذه الحرية قيمة بضاعية وعنصرًا من عناصر الأعراف الاجتماعية.**. ففي عالم العمل يباح للجسم أن يعرض صفاته الجنسية من غير أن يكف في الوقت نفسه عن أن يكون أداة عمل، وتلك هي إحدى المآثر النادرة للمجتمع الصناعي.. لأن الملابس رخيصة الثمن والجذابة.. قد أضحت في متناول الجميع.. ولأن صناعة الإعلان والدعاية فرضت مقتضياتها...إلخ"(ص١١٠).

"وفي حالة عرض موضوع اللذة باستمرار، كعرض الصدر وصدر البطل الرياضي عاريًا، فإن هذه الصناعة لا تقوم بشيء سوى إثارة اللذة البدائية".. فعندما "لم تنقطع الصناعة الثقافية عن كبت المستهلكين عما وعدتهم به. إن صك اللذة.. ليس إلا وهمًا وتحويرًا ولا نصل إليه.. "ذلك هو التعالي في الفن: تمثيل الاكتمال كوعد مكسور"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٦٣).

"فالأعمال الفنية أعمال زهدية ولا حياء فيها، والصناعة الثقافية صناعة بورنوغرافية وتتصنع الحياء. فهي تحيل الحب إلى الرومانسية، وبعد إحالة كهذه تصبح أشياء كثيرة

أشياء مسموح بها حتى الزندقة... مع توصيف يعلن "جرأة" الذات"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٦٤).

ويضرب "هوركهيمر" و"أدورنو"(٢٠٠٦) مثالاً من لحظتهم التاريخية: "بالنسبة للموقف واللحظة.. إن نزعة عودة الأفلام إلى الخبث الشعبي والفكاهة كما كانت مع شابلن ومع الأخوة ماركس قد برزت مجددًا وبوضوح في أنواع الأفلام الأقل طموحًا. قد تجلَّى ذلك في نصوص الأغاني الدارجة والفيلم البوليسي والصور المتحركة.. وفي أفلام أخرى فوحدة الحالة النفسية والاجتماعية قد تميزت بتقديم عمل أكثر تماسكًا. وكل شيء كما في المواضيع الهزلية واندلاع الرعب **فإن *الفكرة* قد خضعت للتجزئة والتعدي**".. "أما كُتَّاب الأغاني الدارجة، فقد عاشوا منذ زمن طويل احتقار الدلالة بوصفهم من متابعي التحليل النفسي، وقد عادوا لرقابة الرمزية الجنسية، أما الفيلم البوليسي وأفلام المغامرات، فهي لم تسمح للمشاهد بأي تقديم من مجال التنوير، حتى في الإنتاجات التي تخلو من السخرية، لم يبق لها سوى الاكتفاء بالرعب عِلمًا أن لا مواقف تجمع فيما بينها"(ص١٦١) "وبذلك **يتحول الكمي، واللهو المنظم، كيفية بفعل الفجاجة المنظمة**".. "وبقدر ما تساعد الرسوم المتحركة أكثر من التعويد على النمط الجديد، فإنها تدخل في الأذهان هذا الدرس القديم الذي لا تعتبر الحياة في المجتمع بموجبه إلا استخدامًا لا انقطاع له وسحقًا لكل مقاومة فردية. ففي الرسوم المتحركة يتلقى دونالد دوك حصته من الضربات كالتعساء في الواقع، ما يفيد أن المشاهدين أنفسهم سيعتادون على ذلك".. "**إن السرور الذي يقدمه العنف الذي يصاب به الأشخاص سيتحول إلى عنف ضد المشاهدين: وبدل أن يتسلى المشاهد فهو يزداد توترًا ويتعب**"(ص١٦٢).

ويقرأ "بنيامين"(١٩٢٧)[1] مردود ذلك الانعكاس بقوله: "وقد تحطمت بالفعل إلى شظايا وحدة العائلة والشخصية، وحدة الأخلاق الجنسية والشرف المهني. بالضحك تحطمت ادعاءات البرجوازية، وعودة هذه الادعاءات، وإعادة تمثلها، بواسطة الأرستقراطية هي

[1]) عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص٥٢.

التيمة السوسيولوجية للعمل". إنها "كذبة التنوير". ومن هنا، إذ من خلال الامتصاص الثقافي تمكن القائمون على الصناعة الثقافية من تحوير قيمتي السرور والضحك كما صورها رواد فرانكفورت لتوظيفهما السوسيولوجي كجماليات للإبداع المسيس، ننتقل إلى الفكرة الثالثة التي قامت النظرية النقدية لمناهضتها في واقع الممارسات الإبداعية.

٣/٢. أيديولوجيا التسلية في الصناعة الثقافية بين السذاجة والمهارة الفكرية

وفقًا لكل ما تقدم، تبين لنا كيف أنه "**في الرأسمالية المتقدمة**[١] **تعتبر التسلية امتدادًا للعمل**"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٦٠). و"إن التسلية المتحررة من كل معارضة لن تكون نقيض الفن، بل هي الطرف النقيض الذي تلامسه، فالعبثية على طريقة "مارك توين" التي تداعب الصناعة الثقافية الأميركية قد تكون محاولة إصلاحية للفن"؛ "**فبقدر ما يراعي الفن جدية ما هو فيه من تناقضات تجاه الحياة بقدر ما يقترب من جدية الحياة التي تعتبر نقيضًا**: بقدر ما يبذل الفن جهده ليتطور انطلاقًا من منطقه الشكلي بقدر ما يفرض على الذكاء جهدًا ما عليه أن ينفيه"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٦٦).

"**فالانتصار على الجمال يتجلى في المزاج في اللذة الخبيثة كل مرة ننجح فيها بالتنصل من الجميل. إننا نضحك من عدم إيجادنا سببًا للضحك.. إذ يعبر الضحك عن تجاوز خطر طبيعي أو تجاوز أفخاخ المنطق.. إنه صدى السلطة بوصفها قوة لا يمكن تحاشيها.. فهي *تجعل من الضحك أداة تجارة خادعة عن السعادة*** "(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٦٤).

"**والفكاهة التجارية** لا تهاجم فحسب الجمال، بل هي تقهر أيضًا الضروريات البيولوجية.. ومن أهم خصائصه المميزة، **التكرار الدائم**؛ ويستعين "ماركوزه"(٢٠١٢، ص٢٦٧) بقول "هتلر": "أكبر أكذوبة تتكرر دومًا سيجري تناولها وتقبلها كحقيقة".

---

[١] ويقال عنه أيضًا "الرأسمالية المتأخرة"، والتأخر هنا نسبة إلى المراحل الأخيرة، بينما "التقدم" نسبة إلى الإمكانات، ولكلا المصطلحين دلالة واحدة، هي مجتمعات الرأسمالية في عصر الحداثة، الذي اندمجت فيه قوتا رأس المال والتقدم التقني، فزادت حدة وطأته على الطبيعة والطبيعة الإنسانية. وهو مصطلح يستخدمه رواد النظرية النقدية كثيرًا، لذا وجب التنويه على خصوصيته عندهم.

وكي يتمكن هذا التكرار من أن يظل دائم، نجد صناع الثقافة يمارسوه من خلال عدة آليات حللها رواد فرانكفورت بأساليب هي في الحقيقة شارحة نفسها، حتى أن أي تعليق من الباحثة عليها سيفقدها عمقها. وسوف نتعرف عليها فيما يلي:

١/٣/٢. آلية القوالب الشاملة/ القوالب المبرمجة- مهارة بلا روح:

يرى "هوركهيمر" و"أدورنو"(٢٠٠٦، ص١٦٧) أنه "لا تكمن الخديعة في كون الصناعة الثقافية قد عرضت التسلية، بل في كونها تفسد كل لذة، إذ تسمح للاعتبارات المادية والتجارية باستثمار **كليشهات أيديولوجية لثقافة تسير نحو التصفية الذاتية**".. "فالأخلاقيات والذوق السليم يتقاطعان مع التسلية غير الخاضعة للرقابة والتي يعرفانها بالسذاجة- إذ السذاجة على درجة من الخطورة تقارب الثقافوية- كما **يفرضان على الإمكانيات التقنية بعضًا من رد الفعل**".. وهكذا "**ظلّت اللّا حقيقة لازمة إلى ذهن استقته الصناعة الثقافية جاهزًا من الفن والعلم**.. ومن الدفاع و**تبرير الفن بوصفه مهارة جسدية مقابل الفن بوصفه مهارة فكرية**".. "إلا أن الملاذات النهائية للمهارة التي لا روح فيها والتي تمثل ما هو إنساني مقابل الآلية الاجتماعية، قد أثيرت دون رحمة، عبر عقل منظم، يلزم كل شيء بإظهار دلالته وفعاليته. أما النتيجة فهي أن كل ما هو في أسفل السلم ولا معنى له سيختفي بشكلٍ جذريٍ، كما **سيختفي معنى الأعمال الفنية في قمة السلم**".

"إن الحضارة الحالية قد أعطت الجميع مسحة من المشابهة"(نفسه، ص١٤١). "**وبدون استثناء، تعيد كل ظاهرة من ظواهر الصناعة الثقافية إعادة إنتاج الناس طبقًا لنماذج الصناعة ككل**"(نفسه، ص١٤٩).

هكذا "ترى مدرسة فرانكفورت أن **صناعة الثقافة تُنَمِّط التجربة الجمالية** وتقوض الذاتية مادامت الأعمال الفنية لا تُعَامل تعاملاً مختلفًا عن السلع الأخرى، ومن خلال هَوَس صناعة الثقافة بزيادة الأرباح إلى الحد الأقصى من خلال التقليص المستمر لأقل قاسم مشترك، تقع الخسارة الحتمية للمعايير الفكرية. إن شهرة العمل الفني تدمجه مع النظام؛ ومن ثم تتضاءل بالضرورة طبيعة العمل النقدية وقدرته على إبراز بديل تحرري، ووحدها الأعمال بالغة التعقيد والرقي يمكنها من ثم أن تثير في الذاكرة تلك الصور

اليوتوبية والتجارب الذاتية المكبوتة القادرة على مقاومة دوافع المجتمع الجماهيري المدمرة"(برونر، ٢٠١٦، ص١٠٨).

٢/٣/٢. آليتي الوهم والإشباع- تشكيل الصنمية الإنسانية:

وفقًا لتحليل "ماركوزه"(٢٠١٢) فإنه بعد أن أصبح "الفرد يستمتع بالجمال والخير والإشراق والسلام والفرح المنتصر، بل إنه ليتمتع حتى بالألم والمعاناة، القسوة والجريمة. إنه يعيش التحرر. في الفن ليس على الفرد أن يكون "واقعيًّا".. وفي شكل الوجود الذي تمت إليه الثقافة الإيجابية، "السعادة في الوجود".. لا تكون ممكنة، إلا كسعادة في الوهم. غير أن لهذا الوهم تأثيرًا واقعيًّا ينتج في الإشباع". "وبالرغم من هذا، يتغير معنى الوهم تغيرًا حاسمًا، إنه يكون في خدمة الوضع القائم: فالفكرة المتمردة تصبح شيئًا كماليًّا في التبرير.. وحتى التعاسة في الثقافة الإيجابية، تصبح وظيفة تبعية وإذعان"(ص١٣١). "إن الفن بعرضه الجميل على أنه الحاضر، إنما يهدئ من الرغبة المتمردة؛ وهو مع غيره من الأمور الثقافية قد ساهم في التحقق التربوي العظيم، الذي ينظم الفرد المتحرر، الذي جمَّلت له الحرية الجديدة، شكلاً جديدًا من القيد، لدرجة أنه يتحمل لا حرية الوجود الاجتماعي"(ص١٣٢).

"فمن خلال رؤية الثقافة الإيجابية التامة للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر، يبدو المطلب الروحي كوعد غير متحقق... والنفس في العالم الخارجي لا تستطيع أن "تعيش حياتها" بحرية. إن تنظيم هذا العالم حسب ديناميات العمل الرأسمالية، قد حولت تطور الفرد إلى منافسة اقتصادية، وتركت إشباع حاجاته إلى سوق السلع"(نفسه، ص١١٩).

"إن الذوبان الحالي للثقافة وللتسلية لا يؤدي فقط إلى فساد الثقافة بل إلى جعل التسلية أمرًا ثقافيًّا بالقوة"... "أما الأسباب فتعود إلى أنه لا نفاذ لنا إلا إلى إنتاجاته"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٦٧-١٦٨). "ما هو شيطاني في الضحك الذي يرن خطأ، هو أن يحاكي بسخرية: المصالحة"(نفسه، ص١٦٥). "ففي أفلام الوقائع يجب على كل قبلة أن تسهم في نجاح لاعب الملاكمة"(نفسه، ص١٦٧)، "أما اللذة فهي قاسية.."(نفسه، ص١٦٥).

"إن التسلية بمفهومها المنطقي، والانقياد السهل للعديد من الأمور، والمزاج العبثي، كلها أمور، تستثنى من التسلية السائدة: **فالتسلية تفسد بالعديد من الدلالات الخاطئة التي تطال كل شيء**.. والتي تستخدمها الصناعة الثقافية.. بنظرة متواطئة باعتبارها حجة بسيطة تسهم في ظهور الأصنام"(نفسه، ص١٦٦-١٦٧). "أما السير الذاتية والقصص الخرافية الأخرى، فقد استخدمت في ترقيع أجزاء العبثية لتجعل منها حبكة حمقاء"(نفسه، ص١٦٦). "**إن ما يصم آذاننا ليس أجراس صولجان المجنون بل أصوات مفاتيح العقل الرأسمالي**"(نفسه، ص١٦٧).

٣/٣/٢. <u>آلية التسطيح اللغوي/ الطابع الأيديولوجي للتحليل اللغوي</u>:

"فحقيقة أن "للتعايش السلمي" مقتضياته، وحقيقة أن الإنسان تابع على نحو تام وشامل لجهاز الإنتاج، تتجليان في أن اللغة تحولت إلى لغة مستبدة.. لغة ستالينية وما بعد ستالينية"(ماركوز، ١٩٨٨، ص١٣٩). فلقد أصبحت "لغة العالم هي لغة توحد وتوحيد.. وإن التوتر بين الظاهر والواقع، بين المفعول والفاعل، بين الموصوف والصفة، يميل إلى التلاشي والزوال في النمط[١].. والقول واللغة يتشبعان بعناصر سحرية، استبدادية، طقسية.. تسهل التوحد المباشر بين الفاعل والمفعول، بين الحقيقة والحقيقة المقررة، بين الماهية والوجود، بين الشيء ووظيفته"(نفسه، ص١٢٢-٢٣).

وعليه فإنه "ثمة تأثير معين يطال ***اللغة والموضوع***، فبدل أن تسمح بفهم الموضوع.. تقوم بمعالجته كمحطة مجردة"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٩٢). إذ "تحولت فيه الجملة إلى صيغة من **صيغ التنويم المغناطيسي**، تفرض نفسها من كثرة تكرارها اللا متناهي على فكر من يتلقاها، وهكذا لا تعود تحضر في بال هذا الأخير المعاني الأخرى للكلمة المختلفة عنها (وربما الأصح).. في تعابير تضخم أو تقلص بناء الجملة.. تفرض نفسها فرضًا مجسمًا متحجرًا ثقيلاً"(ماركوز، ١٩٨٨، ص١٢٨). "وبذلك يُحبس الفكر (أو على الأقل تعبيره- والقول لماركوزه) في اللغة الدارجة، ويُلْزَم إلزامًا بألّا ينتظر، بألا

[١]) وهي احدى صور الاستلاب الثقافي أيضًا.

يبحث عن حلول تقع فيما وراء الحلول الموجودة.. إن هذه الفلسفة تفقر نفسها بنفسها، قد **كبلت كل مفاهيمها** وراحت **تشكك في إمكانية أي تجربة جديدة**. إنها تطأطئ الرأس بخنوع مطلق لقواعد الوقائع القائمة. وصحيح أن هذه الوقائع هي مجرد وقائع لغوية، ولكن ما يُطلب منَّا أن ننصاع له إنما هو العالم الذي ينطق بهذه اللغة"(نفسه، ص٢٠٠). "إن ثمة أيديولوجيا جديدة في طريقها إلى النمو والسيطرة، **أيديولوجيا تأخذ على عاتقها مهمة وصف ما هو حادث وجارٍ، مع استبعاد المفاهيم التي تساعد على فهم ما هو حادث وجار**"(نفسه، ص٢٠١).

"وإن نتائج هذا كله تتجاوز قطاع التجارة اللَّا مؤذي، وهي خطيرة فعلاً، لأن مثل هذه اللغة هي قبل كل شيء وفي آن واحد "تخويف وتمجيد"[1].. **إنها توحي أكثر مما تبرهن**.. والنصيحة تأخذ شكل الأمر.. ويتخذ مجمل الإعلان طابعًا منوِّمًا مغناطيسيًّا.. أضف إلى ذلك اكتسابه ظاهرًا من ألفة كاذبة بفعل التكرار المتواصل وبفعل المهارة في استغلال المظهر"(نفسه، ص١٢٨).

"وبقدر ما تغوص اللغة في التواصل، بقدر ما تصبح الكلمات التي كانت أداة جوهرية تحمل المعنى، أكثر تدهورًا، لتصبح علامات محرومة من الصفات.. بقدر ما تحمل الكلمات ما يراد قوله لتكون واضحة وشفافة، بقدر ما تصبح كثيفة ولا يمكن الدخول إليها، تصبح الكلمة مفصولة عن مضمونها.. يصبح محتوى الكلمات عرضيًّا، وعلاقتها بالموضوع تحكمية"(هوركهايمر وأدورنو، ٢٠٠٦، ص١٩١).

٣. استخلاص الرؤية النقدية الفرانكفورتية حول آليات توظيف الرأسمالية للفن والجمال

خلال ما سبق قام البحث على بلورة نقاط واضحة لتحليلات رواد النظرية النقدية لمؤامرات الصناعة الثقافية من أجل تزييف روح الفن وجمالياته، وتسليعه وتحويله إلى أحد وسائل الرأسمالية للهيمنة، وجعله أحد أهم مسببات دفع الإنسان إلى هاوية الأداتية

[1]) رولان بارت: درجة الصفر في الكتابة، ص٣٣.

وسجن الآلية، ووهم الثقافة الجماهيرية المصطنعة.. ما أدى بدوره إلى جمود وركود فكري في روح الفن في مقابل توظيفه كأيديولوجيا لصالح الهيمنة الرأسمالية.

ويمكن أن نجمل حال جماليات الإبداع في المجتمعات الرأسمالية بأنها:

- تندمج في المجتمع، وتتمسك بمبادئه، وتدعم نظمه، بدلاً من محاربة خطته وتجاوزه.
- تقولبت وأصبحت سطحية وانتشرت واقتربت من الناس، فاندمجت في نظم الحياة القائمة.
- تُقَيَّم وفقًا لسياسة تجارية استهلاكية أسستها الرأسمالية لاستخدام الفن وتجريده من طابعه التحرري.

وإنه بناءً على ما أقرَّه مفكرو النظرية النقدية من أن تزييف صناعة الثّقافة لجماليات الإبداع أصبح يشكل خطورة على المضامين الجمالية وعلى الفكر عامةً والفكر الإبداعي خاصة، مع تلقي العقل الإنساني لتلك المضامين التي أضحت تتشكل وفق أيديولوجية مستبدة أكسبتها هوية جديدة أشبه بالخدمات الاجتماعية والمنتجات الاستهلاكية.

فعليه، توجهت فرانكفورت إلى تحليل جماليات بعض نماذج الفن المعاصرة لهم وقراءتها باعتبارهم لها أحد أهم سبل إنقاذ الروح والعقل الإنسانيين من همجية العقلية الأداتية؛ وبتصور الباحة يمكن القول إن رواد فرانكفورت قد حللوا تلك النماذج من منظور أنه إذا كانت العقلانية الوهمية والكاذبة التي أفرزتها الصناعة الثقافية أفرطت في صبغ نظام الأشياء جميعًا بصبغة عقلانية شوهت جماليات الإبداع وحددتها في أوهام وصور مزيفة، أرهقت الروح الإنسانية بدلاً من أن تتسبب في سعادتها.. ففي المقابل استحدثت على إثرها جماليات متحررة أفرزتها عقلانية متأملة انبثقت في المقابل من شدة إفراط عقلانية اللا عقلانية، جماليات عقلانية ابتكرت مساحات تعبيرية إبداعية جديدة يمكن لمكبوتات الروح الإنسانية أن تنعتق خلالها، على شاكلتها المتألِّمة، كما هي دون تجميل، ليصبح معها القبيح جميلاً لأنه صادقًا ومعبرًا.

ذلك الذي يقول عنه "بنيامين"(١٩٢٨)[١]: "أمام كل ما يمكن تسميته جميلاً عن حق: يبدو أن مظهر هذا الجميل ينطوي على تناقض"؛ ويستعين "بنيامين"(١٩٣١)[٢] برأي "بريخت"، فيقول: "إن الموقف، كما يقول بريخت، يتعقد، لأن الحقيقة البسيطة لـــ"تقديم الواقع"، أقل من أي وقت مضى، لا تقول شيئًا عن هذا الواقع. عن صورة فوتوغرافية لمصانع.. لا تكاد تكشف شيئًا عن هذه المؤسسات على الإطلاق، وتشيؤ العلاقات الإنسانية، في المصنع مثلاً، لم يعد يدع شيئًا يرشح من تلك العلاقات؛ ومن ثم يجب، فعليًّا، "بناء شيئًا ما"، شيء ما "اصطناعي"، شيء ما "ملفق".

وفقًا لهذا التصور البرختي الذي استعان به "بنيامين" لتصويره الجمال الذي يبتغي، يمكننا فهم أن الجمالية التي يسعى إليها أصحاب فرانكفورت تكمن قوتها في اختلافها الذي تمثله قدرتها على إبداع صورًا فنية مبتكرة في مقابل مسحة المشابه التي قولبت كل شيء في حضارة الحداثة؛ والمنطق الفرانكفورتي في ذلك يتأسس على أن الابتكار في زمن المشابهة سوف يحدث حتمًا صدمة للعقل الإنساني سوف تجبره على التركيز في البداية، ومن ثم تقوده للوعي. وهكذا تصبح تلك الجماليات المستحدثة بمثابة سلاح إنساني قوي من المنظور الفرانكفورتي، يمكن بها إحياء الفهم الإنساني لمواجهة خطط الرأسمالية بحقائقها، ويمكن من خلالها التصدي لمخططات الصناعة الثقافية في تثبيط قوى الفكر والروح الإنسانيين.

ويمكن تقديم تصور عملي لتقابل تلك المذاهب المتضادة في الإبداع بتصور مثلاً مذهبي "بريخت" و"ماركس"، فالتصور الجمالي الذي أشار إليه بريخت بـــ "الشيء الاصطناعي" تقابله الجمالية الماركسية التي تقوم على أساس الدفاع عن الواقعية الاشتراكية، وتقدر أصالة العمل الفني بمدى تعبيره عن حاجات ومصالح طبقة البروليتاريا وتأييد نضالها.

ولكنه، ووفقًا للحقيقة الماركسية نفسها القائلة بأن العمل الفني مشروطًا بالسياق التاريخي والاجتماعي، فإنه مع إدماج الطبقة البروليتارية في المجتمع، ومع فقدها لدورها

---

[١]) عن: لاكوست، ٢٠٠٠، ص٣١.
[٢]) عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص١٢٣.

الطليعي والثوري[1]، أصبح من غير المناسب اليوم الحديث عن فن واقعي اشتراكي، بل الإمكانية في رأي فرانكفورت أصبحت تتمثل في الجمالية التي يبتغونها، والتي عبر عنها "بريخت"، والتي تخالف "التصور البروليتاري للعالم"- على حد تعبير "ماركوزه"- إذ لم يعد يناسب الوضع الاجتماعي الجديد السائد في المجتمع الصناعي المتقدم، حيث اندمجت الطبقة العاملة، ولم تصبح سماتها كما عرفها "ماركس"، فأصبح من الواجب إعادة النظر بخصوص صورتها وجماليات تمثيلها في الإبداع أيضًا.

ولكن من أحد الأمور المهمة والفارقة في فهم التحليل الجمالي الفرانكفورتي ما يؤكده "هوركهيمر" و"أدورنو"(٢٠٠٦، ص١٥٥) أنه عندما "كان للتبعية الاقتصادية تجاه الولايات المتحدة، وهذا ما عرفته أوروبا بعد الحرب، وللتضخم أثرًا بالغًا. فمن الخطأ الاعتقاد أن بربرية الصناعة الثقافية هي نتيجة التأخر الثقافي ونتيجة تراجع الوعي الأميركي وتطور التكنولوجيا. فأوروبا ما قبل الفاشية لم تعرف اتباع نزعة توصلها إلى احتكار الثقافة، و**هذا التأخر هو ما حقق للعقل بقية من الاستقلالية، وما أمَّن له آخر ممثليه وفعَّل وجوده بمعزل عن الضغط**. أما في ألمانيا، فإن عدم كفاية الراية الديموقراطية على الحياة كان في الأصل سببًا لموقف متناقض. ثمة أشياء كثيرة ظلت خارج آلية السوق الذي اكتسح البلدان الغربية. فنظام التعليم الألماني، بما في ذلك الجامعات، المسارح التي لعبت دورًا حاسمًا في المجال الفني، والفرق الموسيقية الكبرى والمتاحف، جميع هذه ظلت محمية. فالدولة والمؤسسات التي ورثت هذه المؤسسات من النظام المطلق، قد حافظت على هذه الاستقلالية.. **وهذا ما عزز وضع الفن البرجوازي تجاه قانون العرض والطلب، مؤمِّنًا مقاومته**". وهذه المقاومة البرجوازية هي ما سوف نستعرض بعض ملامحها فيما يلي فيما تناوله أصحاب فرانكفورت من تطبيقات فنية، سنحاول من خلالها استخلاص رؤيتهم حول سبل النهوض بجماليات الإبداع وكيف يمكن إحياء خصوصيتها.

[1]) للمزيد عن تحليلات فرانكفورت للتصور الماركسي راجع "زمكانية وبينية النقد الاجتماعي في النظرية النقدية"، سبق ذكره.

٤. خصوصية التجربة الجمالية من منظور النظرية النقدية

استخلاص سبل وآليات النهوض بمستقبل جماليات الإبداع من المنظور الفرانكفورتي

لا شك أن السؤال المنطقي الذي سوف يتصدر الرؤية الآن بعد كل تلك المناقشات هو: ما السبيل لإنقاذ العقل المبدع وتخليصه من أبعاد التسلطية وآليات التحكم والهيمنة؟ كيف السبيل إلى إحياء طاقة الإبداع النقدية في ظل لا إنسانية الواقع القائم؟ كيف يمكن للإبداع عقلنة واقع عبثي بحيث تكون جماليته أحد وسائل تغيير وضع الإنسان فيه وتحقيق حريته الفعلية، ولكن دون أن يتجرد الفن من حقيقته التي تبتعد عن كونها ممارسة واقعية؟

بالنسبة لأصحاب النظرية النقدية، تمثلت مقاومة العقل الأداتي الرأسمالي من خلال ما أسماه "أدورنو" بـــ "العقل الجمالي" أو "الإستاطيقا السالبة"، والتي من شأنها- برأي "أدورنو" نقد العقل الأداتي **دون السقوط في أفخاخ النزاعات اللا عقلانية**[١].

ولكن هذا التصور لا يكفي، إذ يتبعه في واقع الأمر سؤال منطقي: "كيف؟"، وهو التساؤل نفسه الذي صاغه "بنيامين" ولكن بطريقة أخرى: "أين تكمن شروط الثورة؟ في تغيير التوجهات؟ أم في تغيير الظروف الخارجية؟ هذا هو السؤال الفاصل الذي يحدد علاقة السياسة بالأخلاق، ولا يمكن التمويه بشأنه. ولقد وصلت السوريالية إلى أقرب ما يمكن من الإجابة الشيوعية، ويعني هذا التشاؤم على طول الخط، تمامًا، الارتياب في مصير الأدب، الارتياب في مصير الحرية، الارتياب في مصير الإنسانية الأوروبية؛ لكن الارتياب ثلاثة مرات في كل مصالحة: بين الطبقات، بين الأمم، وبين الأفراد... لكن ما هو الأمر بعد؟(بنيامين، السوريالية آخر لقطة)[٢].

فكيف إذًا رأت النظرية النقدية إمكانية تحرير الفن من هيمنة الرأسمالية وتحكم التقنية؟ وكيف يمكن العودة بالفن إلى وظائفه الأساسية، إضافة إلى تحقيق الجمال والمتعة الحسية؟ كيف يمكن جعل الفن وسيلة لتحرير الإنسانية من مختلف القيود المفروضة عليه وكسر القيود الموهوم بها كما تأمل فرانكفورت؟

---

[١]) استفاض جمنيز عن تلك الفكرة، راجع: Jimenez, 1986, p:67، عن: بومنير، ق١، من: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص٢٠.

[٢]) عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص٦٩.

وفيما يلي سوف تقوم الباحثة بمحاولة استخلاص إجابات لكل تلك الأسئلة من بين سطور كتابات رواد النظرية النقدية.

فيمكن من خلال الرجوع للأمثلة التي استعان بها رواد النظرية النقدية استخلاص الكيفية التي يجب أن يكون عليها الفن وفقًا لمنظورهم، فبرأيهم "هناك أمثلة فنية وأدبية "نموذجية" تتمثَّل على سبيل المثال في أعمال "برتولت بريخت" و"فرانز كافكا" والسوريالية والدادائية والمستقبلية والتكعيبية..؛ إذ يرون أن العمل الفني في تلك النماذج يمارس وظيفته النقدية تجاه الأوضاع اليومية المعاصرة في المجتمعات الغربية، ويحدد هدفه في نبذها وتعريتها وفضحها وعدم التصالح معها أو حتى عدم تجاهلها وعدم المساهمة في إشغال العقل عنها. وفيما يلي سوف نستعرض تلك الأمثلة كيفما تناولها أصحاب فرانكفورت، ومن خلالها سوف نستخلص أهم النصائح التي قدمتها فرانكفورت كخطوات ناحية استعادة الروح النقدية للأعمال الإبداعية، أو للإستاطيقا السالبة وفقًا للمصطلح الذي طرحه "أدورنو".

١/٤. <u>استعادة سلطة العمل الفني وتحطيم القوالب الفنية</u>/

<u>مراعاة خصوصية اللحظة الإبداعية وجدلية العلاقة بين شكلها ومضمونها</u>:

ونبدأ نصائح فرانكفورت عمومًا، وأول نصيحة منها على وجه الخصوص، بالتشديد على ملحوظة مهمة ذكرها "بنيامين"، إذ "لابد من ملاحظة ذلك.. سوء الفهم الإجباري لشعار *<u>الفن للفن</u>*، لأن كلمة "للفن" (في عبارة الفن للفن) ما كان لها أن تفهم بشكل حرفي؛ فقد كانت على الدوام تقريبًا راية تبحر تحتها شحنة لا يمكن الإعلان عنها لأنها لا زالت تفتقر إلى اسم. هذه هي لحظة الشروع في عمل يمكن أن يضيء، مثلما لم يفعل أي عمل آخر..؛ أعني ليس كمجموعة يُسهم فيها "المتخصصين" "الواعيين" كلهم، بأبرز ما يستحق "المعرفة" في مجالاتهم؛ بل كمؤلف عميق الجذور، ينجزه فرد يقوم، بدافع داخلي، بتصوير زخم أولي، دائم التجدد.. أكثر مما يصور تطورًا تاريخيًّا...". "ويجب أن نفهم الألعاب التحويلية الصوتية والجرافيكية المفعمة بالعاطفة والتي سرت خلال كل أدب الطليعة طوال الأعوام الخمسة عشر الماضية، سواء حمل اسم المستقبلية، أو الدادائية أو السوريالية،

يجب أن نفهم هذه الألعاب بوصفها خبرات سحرية مع الكلمات، وليس بوصفها تسليات فنية"(بنيامين، السوريالية آخر لقطة)[1].

فهذا هو جوهر سحر وجمال جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون التي تود فرانكفورت لفت الانتباه إليه وإلى كيفية وإمكانيات تحققه، وكيف بهذا المعنى يمكن للفن أن يحقق وظيفة النقد، ولا يشارك في تكريس الوضع القائم، وكيف يمكن لعناصره أن تواجه السيطرة الأداتية بقوة ودون إقحام التجربة الإبداعية في صدامات أجهزة رأسمالية هوجاء وعمياء. فعلى حد قول "بنيامين": إننا في قلب عملية إعادة تشكيل ضخمة للأشكال الأدبية، عملية ذوبان قد تفقد فيها قوتها كثير من التعارضات التي تعودنا التفكير من خلالها"(بنيامين، المؤلف بوصفه منتجا)[2].

أما عن تبادلية التأثير والتأثر بين الإبداع الأدبي وبين التقنية المفروضة/ القوالب الفنية، فيقول "بنيامين": "وباقتراح التقنية أكون قد سميت المفهوم الذي يجعل النتاجات الأدبية متاحة، مباشرة، لتحليل اجتماعي، ومن ثم مادي؛ وفي الوقت نفسه، يقدم مفهوم التقنية نقطة الانطلاق الجدلية، التي يمكن منها تجاوز التعارض العقيم بين الشكل والمضمون. وعلاوة على ذلك يتضمن مفهوم التقنية هذا مؤشرًا على التحديد الصحيح للعلاقة بين الانحياز والجودة، وهو السؤال المثار في البداية"(نفسه، ص١٠٢-٣). وهكذا نجد "بنيامين" لا يرفض التقنية في الواقع، وإنما هو يتحسس العلاقة الجدلية بين استخدامها وبين ما أصاب الإبداع من رتابة وتبعية أثّرت على جودة الفنون. واستكمالاً لرأي "بنيامين" نتابع: "أبرز لكم مقدار شمول الأفق الذي علينا أن نعيد التفكير في إطاره في مفاهيمنا عن الأشكال أو الأنواع الأدبية، بالنظر إلى العوامل التقنية التي تؤثر على وضعنا الراهن، إذا كان علينا تحديد أشكال التعبير التي تنسرب فيها الطاقات الأدبية للحاضر..."(نفسه).

---

[1]) عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص٦٥.
[2]) المرجع السابق، ص١٠٣.

وهكذا نفهم أن "بنيامين" إنما يخشى على الفن تسرب طاقاته إلى غير أوضاعها المبتغاة، ولذلك نجده ينصح الأدباء بقوله: "من أشد مهام الكاتب الراهن إلحاحًا: أن يقر بمقدار فقره وبمقدار الفقر الذي يجب أن يكون عليه، لكي يبدأ من جديد من البداية؛ لأن هذا هو ما ينطوي عليه الأمر. صحيح أن الدولة السوفيتية لن تنفي الشاعر مثلما فعل أفلاطون، لكنها ستوكل إليه مهامًا لا تتيح له أن يعرض، في روائع جديدة، الثورة التي طال تزييفها، للشخصية الإبداعية. أما توقع تجديد على أساس مثل تلك الشخصيات، والأعمال، فهو امتياز للفاشية، التي تتيح ظهور صياغات مشتتة للذهن"(نفسه، ص١٠٨).

فهكذا "بنيامين" يدعو المبدعين لضرورة تجديد مساراتهم، مع عدم توقع أن تكون طرقاتهم ممهدة، بل على العكس، فإن قوة التزييف الرأسمالية المقابلة قد تثير فيهم التشتت، ولكنه يطمئنهم أنه لا بأس، فإن ذلك التشتت هو في حد ذاته جزء من الحقيقة.

وهكذا يمكن أن نلمح في فكر "بنيامين" ملامح هيجيلية بعض الشيء، في فكرة أن الشكل الفني إنما هو جزء من الحقيقة التي تشكلت داخل الشكل الحسي للمضمون، وأن مظهر الفن الحسي ليس وهمًا أو صدفة، أو أنه مجرد صورة لا قيمة لها، ولكنه على العكس من ذلك تمامًا، إنه بالأحرى يمثل الأساس الظاهر لتمثيل الفكرة الباطنة التي تطلب ظهورها هذا الشكل/ الحضور الحسي الخاص.

على أن حضور الفكر الجمالي الهيجيلي لم يقتصر على آراء "بنيامين" فقط، إذ يمكننا أن نرصد ملامحه عند "أدورنو" و"ماركوزه" أيضًا، أما "أدورنو" فيتفق مع "هيجل" في أن الفن ليس صورة مشوهة للواقع، أو ناقصة للحقيقة، بل هو مجال للكشف عنها ومعرفتها... ويضرب "أدورنو" أمثلة في ذلك من خلال رؤيته لـــ "الشكل الفني" عند "صموئيل بيكيت"[١]، الذي يرى أدورنو في مسرحياته الوجه الحقيقي للعصر، لأنها تعكس شعور "بيكيت" بعبث الحياة الإنسانية وقيامها على كثير من الأوضاع اللا معقولة بعد أن انهارت القيم والمعايير، ولمختلف أوجه الصراع السياسي والاجتماعي الذي عرفته

[١] "Samuel Beckett" روائي وكاتب مسرحي أيرلندي، يعتبر أحد ممثلي ما عرف بالمسرح المضاد، وهي حركة طليعية تتجنب استخدام القواعد والمعايير المسرحية التقليدية التي تعتمد على التركيب في النص المسرحي..

المجتمعات الغربية المعاصرة، كما أنها **تعكس ضعف الاعتقاد بقدرة العقلانية والمعرفة العلمية والتقنية على تحقيق سعادة الإنسان وضمان حريته الحقيقية لا المزيفة، 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 ثابت يدل بركوده وثباته ودوران الشخصيات والحوار فيه، فيما يشبه الدائرة المغلقة على عبث الحياة وعدم جدواها، وذلك كالذي نراه مثلاً في مسرحية "في انتظار جودو"، فهناك شخصيتان لا نعرف عن طبيعتهما ولا علاقتهما (كرمز للتشيؤ وفقدان الهوية الفردية، فالجميع أصبح يشبه الجميع)غير اسميهما، يجلسان على قارعة الطريق، ينتظران موعدًا مع من يدعى "جودو"، فندرك من الحوار أنهما لا يعرفان شيئًا عن ذلك الذي ينتظرانه، بل لا يعلمان على وجه اليقين هل ضرب لهما موعدًا حقًا وسيفي بوعده أو يخلفه(القط، ١٩٩٨، ص٤٤).

ويضرب "أدورنو" أمثلته بأعمال الحركات الفنية الطليعية كالسوريالية والدادائية والتكعيبية، مثل أعمال "بول سلان Paul Celan" و"بابلو بيكاسو Pablo Picasso"، تلك التي يعبر من خلالها الفنان عن ذلك البعد الإنساني المتضمن صور الحرية والسعادة والعدالة، ولكنها صور خالية من كل قهر"(بومنير، ٢٠١٠، ص٨٦)، ويستشهد أدورنو بلوحة "غرنيكا" للفنان الإسباني "بابلو بيكاسو" ويحللها بأنها احتجاج بيكاسو على قصف البلدة الإسبانية غرنيكا أثناء الحرب الأهلية بصورة مغايرة تمامًا عن التصوير الواقعي المباشر، بل غلب عليها الطابع الإيمائي والرمزي، وإضفاء شكل فني مميز(نفسه، ص١٠٠). كما ويرى "أدورنو" في كتابه النظرية الجمالية "إن قوة عمل كافكا الفني تكمن في موقفه وفي شعوره السلبي الناقد للواقع القائم"(نفسه، ص١٠١).

كما ويضرب "أدورنو" مثالاً آخر بموسيقى أرنولد شونبرج Arnold Schönberg ذات الاثنتى عشرة نغمة، حيث أعاد تنظيم المادة الموسيقية (النغمات) تنظيمًا جديدًا قطع الصلة مع التنظيم الكلاسيكي (المقامي) وتوصل إلى إرساء شكل جديد، بعد أن خاض

محاولات وتجارب عديدة، وباستعمال أرنولد شونبرج Arnold Schönberg للنغمات المتنافرة التي تنبذ التآلف الصوتي، فذلك غرضه التعبير عن تألم ومعاناة الإنسان المعاصر، ولم يخضع عمله الإبداعي لمتطلبات المجتمع القائم وقيمه الاستهلاكية والتجارية التي أفقدت الأعمال الفنية أصالتها وحقيقتها، بل وهالتها أيضًا... وهذا ما يؤكده "أدورنو" بقوله: "إن النغمات المتنافرة قد تزعج المستعمين وهذا مرده إلى أن هذه النغمات هي في حقيقة الأمر تعبير عن وضعهم الخاص"(نفسه، ص١٠٠).

وأما "ماركوزه" فنجده يُعرِّف الشكل الجمالي بأنه "ما يكون نتيجة تحويل مضمون معطى (واقعة حاضرة أو تاريخية، شخصية أو اجتماعية) إلى كلية مكتفية بذاتها، قصيدة، مسرحية، رواية، إلخ"(ماركوز، ١٩٧٩، ص١٥). "فمن خلال الشكل الفني يمكن أن يقدم الفن صورة أخرى وجديدة، وفي ذلك يضرب "ماركوزه" أمثلة بأعمال "برتولد بريخت" التي قدمت صورة نموذجية لما يجب أن تكون عليه في نقدها الجذري للواقع السياسي القائم. و"فرانز كافكا"[١] أيضًا الذي يرى "ماركوزه" أن رواياته الأدبية قدمت مثالاً عن الفن السياسي الثائر على المؤسسات القمعية التي عرفتها المجتمعات الغربية المعاصر، "إن كافكا يقطع الصلة مع الواقع المعطى دفعة واحدة، وذلك عندما يسمي الأشياء بأسمائها، فيكون العمل الفني عنده متمردًا ورافضًا للتصالح مع العالم الذي لم يعد مقبولاً اليوم(بومنير، ٢٠١٠، ص٨٨).

وبهذا يؤكد أصحاب فرانكفورت على أهمية الخصوصية الفنية في التصوير والتشكيل، والتمييز عن قوالب الصناعة الثقافية، وأن تلك الخصوصية هي جزء لا يتجزأ من خصوصية الفهم والتعبير، وأن التجدد في العناصر الشكلية هو أحد أسس وظائف الإبداع النقدي/ الإستاطيقا السالبة، إذ تبين كيف أن الشكل هو في نظر رواد فرانكفورت وسيلة المضمون في نفض القيود والانبعاث الجديد، وأنه صورة المضمون للتعبير عن الواقع، وكيف يقتضي ذلك أن يتمتع الشكل بقدر كبير من الاستقلالية والتميز والاختلاف...

[١] "Franz Kafka" روائي نمساوي (١٨٨٣: ١٩٢٤)، يعتبر أحد ممثلي الرواية النفسية، تميزت أعماله بتصوير قلق الإنسان المعاصر ومحاولاته العابثة للبحث عن خلاص.

لكن علينا الاستيعاب جيدًا أن الشكل الإبداعي المقصود عند فرانكفورت ليس هو نفسه مثلاً الشكل الجمالي الذاتي الكانطي، وهو أمر يشكل استيعابه غاية في الأهمية، إذ سوف ينبي عليه العديد من الافتراضات اللاحقة خلال هذا البحث، فالشكل الفني حسب فرانكفورت **ليس مجرد قوة ابتكار ذاتية**، أو بحث ذاتي خاص عن أسلوب ما، بحكم أن الذات نفسها هي شرط إمكان قيام الجمالية نفسها كما في الفرضية الجمالية الكانطية، وإنما الشكل عند فرانكفورت لا يحمل أي طابع ذاتي مجرد، وإنما هو إبداع أثر فني، يمَكِّن صاحبه من ترجمة المضمون، وحيث أن ذلك المضمون هو ليس ذاتي أو خاص، وإنما هو مضمون تشكل بمقتضى الواقع، فإن ذلك الشكل بالأحرى هو صورة الوعي النقدي للإبداع الخاص بذلك الواقع العام، ولذلك ومن ذلك فإن هذا الشكل قد اشترك الواقع العام مع المزاج الخاص في تشكيل بناؤه. وهذا ما يستند إليه أصحاب فرانكفورت أيضًا في إثبات أن هذا الشكل ليس مجرد وهم أو زيف، ولكنه صورة من صور الواقع في أنقى درجات وعيها.

بل ويصل "بنيامين" إلى أبعد من ذلك التصور، إذ يتطرق لفكرة أنه لربما تكون الذات نفسها غير واعية بتعبيراتها، وإنما تعبيراتها تلك هي انفجار لا إرادي بحقيقة الواقع في داخلها، فيقول "بنيامين": وفي السنوات الأخيرة، كانت تلك التعبيرات الهمجية غريزة في الدادائية Dadaism؛ والآن فقط يأخذ أثرها في الاتضاح: فقد حاولت الدادائية أن تخلق بوسائل تصويرية، وأدبية، التأثيرات التي يبحث عنها الجمهور اليوم في السينما..؛ رغم أنها (أي الدادائية) لم تكن واعية بهذه المقاصد كما نصفها هنا... فبالنسبة للوحاتهم التي ركبوا عليها الأزرار والتذاكر، ما قصدوه وحققوه هو تدمير لا يرحم لهالة إبداعاتهم، التي وسموها بأنها مستنسخات بوسائل الإنتاج نفسها... فتحول العمل الفني لدى الدادائيين، من مظهر مغرٍ أو بنية صوتية مقنعة، إلى أداة للمقذوفات؛ لقد أصاب المتفرج كرصاصة، حدثت له، فاكتسب بذلك خاصية ملموسة"(بنيامين، ١٩٣٥)[١].

[١]) عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص١٤٤.

ويلتقط "أدورنو" النقطة نفسها، ولكنه يتشعب في تناولها، إذ "يُفَرِّق أدورنو بين الأدب والفنون الأخرى، على أساس أن هذه الأخيرة يشتد فيها حضور الموضوع بخلاف الآداب التي تعتمد على اللغة، وهي الأداة الأكثر دقة في التعبير الإنساني، ولا يمكن لمواد الفنون الأخرى أن تقترن بها، لذلك **فصل "أدورنو" بين علم الجمال الذي اختص بدراسة الفن، وعلم جمال الأدب معترفًا بالقيمة الكبرى التي تحتلها اللغة**[1]، ومن خلال كل هذا يمكن القول إنه إذا كانت "الاستطيقا تحاول عن طريق الأشكال الجمالية أن تتجاوز واقع القمع وتجسد عالمًا حرًا" فإن من بين أبرز المجالات التي تتوفر فيها هذه المقاومة هي الأدب". فالإنتاج الأدبي قادر أكثر من غيره من مجالات الإبداع على أن يتيح للفرد أن يتحرر ويمارس حريته. **وأدورنو صاحب "الاستاطيقا السالبة" والجدلية السلبية أو جدل السلب** ينظر للصورة السلبية للفن، لأنه القادر على فعل الانعتاق أو التحرر من أشكال الهيمنة والتسلط، وإذا كان الأمر كذلك فإن تلك الأشكال بعينها تغدو المجال الوحيد المتاح له الوجود بينما الفن الذي يكرس لما هو قائم هو الفن المحكوم عليه بالموت". والأدب بطبيعة الحال هو الأجدر بامتلاك هذه الخاصية للميزة الفريدة التي يمتاز بها وخصوصية المادة المكون منها وهي اللغة"(بالتصرف عن: حيولة، ق٧، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٢٥-٢٦).

ومن بعد تلك لمناقشة أن الضرورة البحثية تستدعي ضرورة الانتقال إلى رؤية أصحاب فرانكفورت حول عنصر اللغة.

٢/٤. إنهاء المراوغات الفكرية حول إشكالية عنصر اللغة/

والاعتراف بضرورة المساحة الجدلية في توظيف اللغة في الإبداع:

يعبر "بنيامين" عن رأيه حول "كيف تمتزج الشعارات، والصيغ السحرية، والمفاهيم"، من خلال الاستعانة برأي "أبوللينير" وتأييده، حيث كتب الأخير في أطروحته "الروح الجديد والشعراء" ١٩١٨: إنه ليس هناك معادل حديث في الأدب، للسرعة والبساطة اللتين

[1]) وهذا ما سوف يلتقطه "هابرماس" أهم منظري الجيل الثاني من مدرسة فرانكفورت ويشتغل عليه، ويخرج بنظريته في فعل التواصل.

أصبحنا جميعًا معتادين على الإشارة بهما بكلمة واحدة، إلى كلمات مركبة، من قبيل زحام، أمة، الكون؛ لكن كتاب اليوم يملؤون هذه الفجوة، فأعمالهم التركيبية تخلق حقائق جديدة، تكون التبديات لها مركبة، قدر تركيب تلك التي يُشار إليها بالكلمات التي تدل على كيانات جماعية"(بنيامين، السوريالية آخر لقطة)[1].

وبذلك يشير "بنيامين" ويؤكد على سلطة الفن في تحديد استخدام وتعيين اللغة، كوسيلة تتشكل وفقًا لمقتضيات التعبير عن المضمون وليس كغاية للفن يمكن من خلالها بناء أو تحليل المضمون. وعليه فإنه "ثمة أسئلة مهمة تنطرح على الصعيد الفلسفي/ الثقافي اللغوي بهذا الشأن:

- **السؤال الأول:** هل ما يزال لتفسير المفاهيم (أو الكلمات) معنى في عالم الإنشاء الدارج الراهن، وهل ينبغي عليه أن يجد نفسه بهذا العالم؟ ويجيب "ماركوزه"(١٩٨٨) عن هذا السؤال قائلاً:

فأمثلة اللغة الأكثر ابتذالاً وعامية وتسطيح، بسبب طابعها المبتذل على وجه التحديد يمكنها أن تسلط ضوءًا كشافًا على واقع العالم الاختباري، وأن تفيدنا في تفسير ما نقوله وما نفكر به؛ كما هو شأن تحاليل "سارتر" المكرسة لمجموعة من الناس في انتظار الباص، أو تحليل آراء "كراوس" للغة الصحافة اليومية، فهذه التحاليل تسلط ضوءًا كشافًا لأنها تتجاوز عينية الموقف المباشرة وتعبيره، تتجاوزهما إلى العوامل التي تخلق الموقف وسلوك الذين يتكلمون (أو يصمتون) في هذا الموقف المحدد. وهكذا لا يتوقف التحليل عند حدود عالم الإنشاء العادي، بل يتجاوزه لِيَطَل عالم مختلف نوعيًّا، تضع لغته العالم العادي في قفص الاتهام"(ص١٩٩)، "**فإن كل عبارة مختلة النظام تعبر عن اختلال العالم الذي تعبر عنه**"(ص٢٠٠).

- **السؤال الثاني:** هل الدقة والوضوح غايتان في حد ذاتهما أم ينبغي الانطلاق منهما إلى غايات أخرى؟(ص١٩٩). ويجيب "ماركوزه" عن ذلك السؤال من خلال انتقاده

[1]) عن: روشليتز، ٢٠٠٧، ص٦٥-٦٦.

بشدة آراء "وتجنشتاين" ويصف برنامجه بـــ"السافر"(ص٢٠٠)؛ إذ يطالب "وتجنشتاين" بتقليص اللغة وإرجاعها إلى الألفاظ البسيطة الدارجة، بقوله:

"إذ لم يكن هناك بد من استعمال كلمات اللغة والتجربة والعالم، فلنستعملها ببساطة تامة كما نستعمل كلمات الطاولة والمصباح والباب... أي علينا أن نتشبث بمواضيع الفكر اليومية، وألّا نضع أنفسنا في المتاهات فنتصور أن من واجبنا أن نصف آيات هي في غاية الحذلقة... إن المشكلات لا تُحَل عن طريق تقديم معلومات جديدة، بل عن طريق تنظيم ما نعرفه منذ أمدٍ بعيد... إن الفلسفة لا تستطيع أن تتدخل بأي صورة من الصور في الاستعمال الراهن للغة... وعلينا أن نتحرر من كل ما هو تفسير لنفسح المجال للوصف وحده"[١]. وعلى ذلك يرد "ماركوزه": "فإن السعي إلى إيضاح عالم اللغة العادي يمكن أن يكون له مفعول علاجي، وبالتالي نحن لا ننكر أن الفلسفة يمكن أن يكون لها مثيل هذا المفعول، بل إننا نضيف بأن الفلسفة لا تصبح فلسفة حقًا إلا يوم تصبح علاجية. ولكنها لن تدرك هذا الهدف إلا عندما تحرر الفكر من عالم الإنشاء والسلوك القائم وتسقط على الواقع منظوراتها الخاصة"(نفسه، ص٢١٦)؛ "**فمكانة الفلسفة في الثقافة ووظيفتها التاريخية إنما تتحدان بالطريقة التي تعالج بها المفاهيم العامة**"(نفسه، ص٢٢١).

وهكذا يريد "ماركوزه" أن يوضح بذلك أنه من الممكن من خلال اللغة (إضافة إلى بعض العناصر الأخرى التي سوف يتناولها هذا البحث) أن ترشدنا عناصر التحليل مجتمعة عن سمة هذا الإبداع وانتماءاته، حتى لو كانت مجرد لغة يومية عادية، كما أنه على نحو آخر فإنه من شأن اللغة أن تتحول إلى لغة علاجية، تساهم في تحرر عالم الفكر من خلال تحرر عالم الإنشاء وإسقاطاته ومنظوراته التي تعالج بها المفاهيم العامة.

وهذا ما التقى فيه "ماركوزه" مع "بنيامين" عندما رفض الأخير في مقال "في اللغة" الوظائف الأداتية للغة، بوظيفة كشفٍ، مرتبطة بالعمليات البدائية للتسمية، التي عن طريقها يخلق الإنسان على صورة الرب، ويتحدث إلى الرب في آن واحد. أما في مقال "في ملكة

[١]) أبحاث فلسفية، ماكميلان، نيويورك، ١٩٦٠، ص٤٤: ٤٩.

المحاكاة" فيستبدل ملكة التسمية والكشف، بنزعة المحاكاة الإنسانية، دائمًا على هيئة اللغة، ودائمًا مع تجريد وظائفها البراجماتية، بمعنى المعارضة للطابع التعسفي للعلامات. إذ في نظر "بنيامين"، تحتف المحاكاة الصوتية بدور جوهري، لكنه يوسع معناها بأن يضم إلى هذا المسعى، تحت اسم "تشابه غير محسوس"، كلاً من التماثلات السيمانطيقية، التي توجد بين مختلف اللغات، والتناظرات المفترض وجودها بين الدلالة وبين الكتابة. ومن هنا فإن الصيرورة التاريخية هي في الوقت نفسه تعميم لملكة المحاكاة، بواسطة اللغة، وكذلك "تصفية للسحر" الكامن في التناظرات الأولى"(عن: روشليتز، ٢٠٠٧، ص١٩). ومن أجل ذلك السحر، وأيضًا من أجل تحرر الإبداع، ننتقل للركيزة الثالثة من ركائز تحرر الإبداع في المنظور الفرانكفورتي، وهي الخيال.

٣/٤. <u>الاستغناء عن سيطرة الصنعة وإعتاق زمام الخيال</u>/

<u>بعدي الخيال –الذاتي والمصوَّر– من المنظور الفرانكفورتي في الإبداع</u>:

ويرتبط عنصر الخيال عند فرانكفورت بدرجة الحرية ارتباط مباشر، بل ويتحدد كلاهما وفقًا لدرجة الآخر، فكلما تحرر الخيال كلما عبر وكلما أبدع، والعكس بالعكس. ولا شك أنها ليست نظرة يختص بها أصحاب فرانكفورت، وإنما هي ملمح "هيجلي" في الأصل، ولكن ما يُستجَد في نظرتهم يتمثل في نقطتين محوريتين: أما الأولى فتتمثل في معنى الخيال نفسه وفقًا للمنظور الفرانكفورتي، وأما الثانية فتتمثل في منظور تناول أصحاب فرانكفورت لتوظيف الخيال في الإبداع، تلك الأخيرة التي يمكن نعتها بأنها ذات مسحة ماركسية منقاه من شوائب الفكر الماركسي، أو إنه منظور يربط التحرر بالتخلي عن الوظيفة الماركسية للفن استنادًا إلى وجهة النظر الماركسية نفسها.

ولفك ذلك اللغز نتعرف بدايةً عن بعد ثان للخيال يتحدث عنه أصحاب فرانكفورت، والمتمثل في الصورة غير الحقيقية/ الصورة الخيالية التي تصدرها الرأسمالية من خلال الإبداع المسيس. وكما هو الخيال علة في هذه الحال، فإنه هو نفسه العلاج في رأيهم، إذ "إن الهوة بين الواقع العقلاني، لا يمكن عبورها بالفكر التصوري؛ ولكي يمكن الاحتفاظ بما ليس قائمًا بعد، كهدف فيما هو قائم، يكون الخيال مطلوبًا. ويتضح الارتباط الجوهري

بين الخيال والفلسفة من الوظيفة التي ينسبها له الفلاسفة، وخاصةً "أرسطو" و"كانط" تحت اسم "التخيل"، بسبب القدرة المتفردة للتخيل على "حدس" موضوع ما، برغم أن هذا الموضوع ليس ماثلاً، والقدرة على خلق شيء جديد من المادة المعطاة للمعرفة. فإن التخيل يشير إلى درجة كبيرة من الاستقلال عما هو معطى، يشير إلى درجة كبيرة من الحرية وسط عالم من اللّا حرية"(ماركوز، ٢٠١٢، ص١٦١). "وبدون الخيال تظل المعرفة الفلسفية كلها في قبضة ما هو قائم، أو ما هو ماض، وتكون مقطوعة الصلة عن المستقبل، الذي هو الرابطة الوحيدة بين الفلسفة والتاريخ الحقيقي للبشرية"(نفسه، ص١٦٢). والتخيل يستطيع، بتجاوزه لما هو قائم، أن يتوقع المستقبل"(نفسه، ص١٦١).

وتطبيقًا على تحليلات فرانكفورت سابقة الذكر، يمكننا القول إن طاقة الخيال عند أصحاب فرانكفورت إنما تتمثل في أنه كلما حررت الحركات الطليعية خيالها، كلما كانت أكثر تعبير عن واقعها وكلما حررت إبداعها من القوالب وكلما مارست نقدها الذاتي وجماليتها السلبية.

ولكن، إن كان "من الحق أن الإنسان يستطيع في الخيال أن يتخيل أي شيء، غير أن النظرية النقدية لا تتصور أفقًا لا نهائيًّا للإمكانيات".. "إن حرية التخيل تختفي لدرجة.. تصبح إمكانية حقيقية... وإن حدود التخيل.. تصبح حدود تقنية بأدق معنى.. يفرضها مستوى التطور التكنولوجي".. "إن ما تشتغل به النظرية النقدية، ليس هو تصوير العالم المستقبلي.. ومع هذا، فإن الأجوبة بأن الخيال قادر على أن يقدم لنا الكثير عن ذلك، سيكون لصيقًا جدًا من الحقيقة.. ذلك أن الخيال سيحدد ما هو الإنسان على أساس ما يستطيع أن يكون عليه حقًا غدًا.. في موقف يكون فيه مثل هذا المستقبل إمكانية حقيقية"(نفسه، ص١٦٢).

وهكذا ربط "ماركوزه" تحقيق الخيال بالمنظور الماركسي الذي يفترض ضرورة التجدد وفقًا لمقتضيات دوران عجلة الواقع. وهكذا رفض رواد فرانكفورت واقعية "لوكاتش" بتفضيلهم للمذاهب الإبداعية التي **لا تتصل مباشرةً بالواقع- كما هي طبيعة العقل**

الإنساني بعيدًا عن الإبداع- ولكنها تبتعد بالإبداع عن الواقع وعقله بما يكسبها قوتها وعمق دلالتها الخاصة.

فإنه من خلال خيال المبدع يتمكن المتفرج من مواجهة واقعه الذي طالما غض الطرف عنه، فيرى مهازله ورداءة مردوده، عندما تهتز أمامه صور القوالب المسلم بيها، هكذا يرى فيدرك اللا معقول في الواقع، في هذا البعد السياسي غير المباشر الذي تصوره المذاهب الإبداعية الطليعية بخروجها عن وتجاوزها لقوالب فرضها الواقع الرأسمالي التسلطي على الإبداع. وهذه هي أحد أهم وسائل مواجهة تسييس الإبداع، إذ يشكل الخيال فعالية الربط بين الفن والواقع، بحيث لا يكون بينهما ارتباط مباشر وجامد ومقولب، وإنما ارتباط يحدث العقل ويلامس المشاعر المكبوتة، فيحث الإنسان على التفكير ويوقظ بداخله رغبة المقاومة.

فهكذا يكون **الخيال هو أحد أهم ملكات المبدع في تأويل وتمثيل نقده للواقع**، وتلك هي جدلية تحقق واجتماع شيء من الفرضيات الجمالية الماركسية، مع مفهوم "التخيل" الأرسطي والكانطي، مع مسحة من الوظيفة الهيجلية للخيال، في مفهوم القراءة الجمالية الفرانكفورتية لدور الخيال في تفعيل الإستاطيقا السالبة.

٤/٤. تفعيل الفكر الجدلي في تشكيل عناصر الممارسة الإبداعية:

يمكن القول وفقًا لكل ما سبق أن الرؤية العامة لفرانكفورت حول التأويل الإبداعي تأسست وفق رؤية تأملية تقترب من الفكر الهايدجري إلى حد كبير، إذ ترفض القوالب الكلاسيكية للفن، وتعدها أحد مظاهر تسييس الإبداع، وتؤسس عوضًا عنها لاعتماد مبدأ **أولوية خصوصية اللحظة الإبداعية، التي تتشكل وفق انسجام الفهم الخاص للمبدع وطريقته في ابتكار عناصره الفنية التي تعكس عمق العلاقة الجدلية بين فهم الواقع وبين خصوصية تشكيل العناصر الإبداعية.** ولذلك، **تكشف الجمالية الفرانكفورتية عن أبعاد مهمة وخاصة بخصوص تحديد هوية تجربة التأويل الإبداعي جماليًّا وفقًا لخصوصية تشكل الأساليب والعناصر والآثار الفنية. تلك هي ما يمكن أن نطلق عليها "الهوية الجدلية" لكل تأويل إبداعي.**

ففي أعمق نقطة، في قلب كل عمل إبداعي، تتشكل خصوصية الحركة الداخلية لتلك التجربة، والتي بدورها تشكل قدرة الإبداع في تجاوز فرضيات الواقع ومن ثم قراءته النقدية. وتلك الحركة الداخلية هي التي يمكن البدء من خلالها في فهم الواقع وليس العكس. وهو ما جعل رواد فرانكفورت يؤسسوا لفكرة قراءة الواقع وفقًا لقراءة جدلية عناصر التأويل الإبداعي وليس العكس. وهذا هو أساس الحرية الفعلية للخيال الإبداعي وليست الحرية المزعومة من قبل التسلط الرأسمالي الذي يسعى للسيطرة حتى على الخيال.

وهو ما يتضح أكثر عندما نجد أن "الفن الحقيقي في نظر "أدورنو" هو ذلك الفن الذي ***يخضع لقوانين وقواعد الواقع القائم بحيث يبقي محتفظًا باستقلاله وبمنطقه الداخلي الخاص وبقدراته النقدية والاحتجاجية***. وهكذا، فإن استعادة العقل لبعده الجمالي واسترجاعه لبعده التحرّري، المنبعث من الأعمال الفنية والجمالية يمكن –حسب أدورنو– أن ينتشل الإنسان المعاصر من كل أشكال السيطرة ومن الاغتراب والتشيؤ وغيرها، التي أصبحت تحاصره من كل جانب في ظل تحكم العقل الأداتي"(بومنير، ق١، من: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص٢٢).

هذا عن "أدورنو"، أما عن "ماركوزه، فإنه يتفق مع "أدورنو" في أنهما يريدا فنًا غير عاديًّا، غير مقولب، غير متوقَّع، غير مألوف، كي يقدم لنا الواقع من خلال تصوير مستجد ومفاجئ عن العالم، يريدا من الفن أن يتحرر من الارتباط بالواقع، وأن يستحدث قوانينه الخاصة، وفقًا لخصوصية نظرته إلى الواقع. ويأتي تفسير "ماركوزه" لرؤيته في إطار فكرة أن تجاوز الفن للواقع وأحداثه وتيماته وكل ما يسوده، إنما هو أحد وسائل تحطيم التشيؤ والاستلاب ومختلف الأمراض المجتمعية الرأسمالية، إذ **يوحي ويمهد لواقع إنساني جديد** يرفض ويتمرد على الواقع المعاش، المفروض والمرفوض، ويبشر بإمكانيات إنسانية جديدة تساعد على التجدد والتجديد في الوجود والفكر الإنسانيين، **ليكون الفن بذلك قوة بكل ما تحمل الكلمة من معنى**، قوة من شأنها– في رأي "ماركوزه" أن

توقظ الوعي وتوقظ الطاقة المدفونة في أعماق الإنسان بفعل شروط الواقع القامعة، من خلال استحداث عناصر فنية ترى الواقع بمنظور جديد.

ويمكن أن نرصد ذلك في مختلف تحليلات رواد فرانكفورت التي تريد من الفن أن يتحرر من خدمة الواقع، وأن يخضع لقوانينه الخاصة، كل بحسب خصوصيته، لا أكثر ولا أقل...فنًا غير عاديًّا، غير مقولب، غير متوقع، غير مألوف، كي يمنحنا إدراكًا غير مألوف للعالم وينير أبعاد جديدة للتجربة الإنسانية، وهو بذلك يمثل بحد ذاته قوة منشقة عن الواقع متمردة عليه، تأبى أن تتحكم فيها شروط الواقع وتتحكم هي في فضحه وتصويره من خلال خصوصية تأويلها الإبداعي.

ويشرح "ماركوزه" الفكرة من خلال منظور فلسفي، فيقول: "لقد كان الشغل الشاغل للفلسفة، حيثما كانت الفلسفة أكثر من مجرد تبرير أيديولوجي أو تدريب ذهني، هو تفسير ما هو موجود من خلال ما ليس بموجود، ومواجهة الوقائع المعطاة بما هو خارج عنها.. وإن وظيفة السلب في الفكر الفلسفي، من حيث هو قوة تعمل على تحرير هذا الفكر، لتتوقف على الاعتراف بأن السلب فعل موجب: أي أن ما هو موجود يستبعد ما ليس بموجود، وبذلك يستبعد إمكاناته الخاصة. ومن ثم فإن التعبير عما هو موجود، وتعريفه من خلال ما هو فيه فحسب، إنما هو تشويه وتزييف للواقع.. فالواقع مغاير لما يصاغ في منطق الوقائع ولغتها، وزائد عنه"(ماركيوز، ١٩٧٠، ص٢١). وعليه يؤكد "ماركوزه" أنه لا يمكن أن يقوم الفن بوظيفته التحررية إلا إذا استطاع تجاوز ما هو قائم وتمكن من تحقيق استقلاله الذاتي، ويكون هذا عن طريق:

- رفض دمجه قسرًا بالواقع القائم ومؤسساته من جهة.
- رفض قولبته تحت أي شكل. رفض اختزاله إلى مجرد انعكاس للواقع.

أما وفقًا لـــ "أدورنو" فيمكن إبراز هذا الطابع الجدلي في عمق التجربة الجمالية من عدة نواحٍ، يكون أهمها اثنين:

أ. جدلية في صميم العمل الفني بين الوحدة المتمثلة في "مضمون الحقيقة" والأجزاء المتعلقة بالواقع الحسي **والتجريبي**، حيث يكشف أدورنو" أن العمل الفني ليس الوحدة

الحاضرة للكوني والخاص، بالمعنى الهيجيلي، إن الأثر الفني رمزي تعبيري، ناقد للواقع التجريبي... ذلك أن المسافة بين الأثر الفني والواقع الإمبريقي، تمثل بحق استقلالية العمل الفني الحديث مقارنة بالأعمال المتعلقة بالواقعية الجمالية"(Adorno, 1974, p356-358)[1].

ب. جدلية فهم "التجربة الجمالية" للفن على أنها جدلية للفردي والكوني:

إذ ثمة إقرار في جوهر "النظرية الجمالية" عن إماطة اللثام عن جدلية تتضمن كل أثر فني تكمن في التقاطع اللا مرئي والدائم في كل اشتغال فني. في هذا التقاطع يكون الفنان مسوغًا لموضوعية جمالية للوعي، بحيث يكون فيها بالذات الوسيط لما ينعته أدورنو بـــ"العابر للذاتية" ومرد ذلك إلى الفن يمثل هذا الوسيط بين موضوعية تضمنها مواد حسية لأجزاء، في حين أن هذه الأجزاء بالذات خاضعة لمسار عقلنة مارسته الأطر الاجتماعية، ومن ثمة في كل اشتغال فني تكتشف العلاقة الحميمية بين الذاتي والموضوعي، بين الكوني والفردي، موضوعية الوعي العام، وذاتية التناول الفني مما يجعل "التجربة الجمالية" تجربة عابر للذاتية، ومؤسسة لها"(Adorno, 1974, p392)[2].

هكذا يمثّل الفن عند "أدورنو" خلاصًا من هذا الوضع المأسوي الذي يعيشه هؤلاء الناس، بل أصبح الفن هو البعد الوحيد الذي يمكنه إنقاذهم ونقلهم إلي وضع إنساني جديد مغاير لما هو قائم في مقابل العقل الأداتي ذا الطابع الشمولي أو الكلي الذي يوصف باللاحقيقة(Jimenez, 1986, p:51)(٣).

وربما نجد من يقول إن رأي "أدورنو" تشوبه الكثير من المبالغة في تحديده للفن بأنه البعد "الوحيد"، وبأنه "قادر" قطعًا على تحويل الأوضاع الإنسانية لخلاف ما هي عليه. إلا أننا إذا استرجعنا أبعاد المساحة الإبداعية التي مورست خلالها جهود الإبداع الطليعي – سابق الذكر– وعلى وجه العموم، ربما نجد سبيلاً لفهمٍ أكثر واقعية يقودنا لاستيعاب مبالغة

---

[1]) عن: حمادي، ق٨، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٤١-١٤٢.
[2]) المرجع السابق، ص١٤٢.
[3]) عن: بومنير، ق١، من: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص٢٢.

"أدورنو"، فعندما نجد أن تلك الإبداعات لم تعبأ بالقوانين السائدة المفروضة على الإبداع حينها، وأنها تمكنت بالفعل من التحرر منها، بل والتحرر إلى أبعد مدى لم يكن ليتوقع حينها، في حين أن فرضية التحرر لم تحقق على مستوى الأبعاد الحياتية الأخرى، فبذلك يكون الفن هو بالفعل بعدها التحرري الوحيد. فإن كان ذلك هو المنظور الذي يقصده "أدورنو" فلا حرج، يمكن تفهمه، وربما أيضًا تكون الترجمة عن "أدورنو" قد لعبت دورًا في سوء الفهم ذلك.

وبالعودة إلى "ماركوزه"، يمكن أن نجد لديه منظور من بعد آخر، إذ يضيف أنه "كلما اتجهت قوة الوقائع المعطاة إلى أن تكون شمولية، تستوعب في ذاتها كل معارضة، وتعرف عالم المقال بأسره، بدت محاولة التكلم بلغة التناقض محاولة لا عقلية، غامضة، مصطنعة، على نحوٍ متزايد.. وليست المسألة مسألة تأثير مباشر أو غير مباشر من هيجل في الحركات الطليعية الأصيلة، وإن كان هذا واضحًا عند "مالارميه Mallarmé" و"فييه دوليل آدام Villiers de l'Isle-Adam"، وعند السوريالية و"بريخت Brecht"؛ بل الأصح أن يقال إن اللغة الجدلية واللغة الشعرية تلتقيان على أرض مشتركة. والعنصر المشترك بينهما هو البحث عن "لغة صادقة"- لغة السلب، بوصفه "الرفض العظيم" لقبول قواعد لعبة نردها مغشوش.."(ماركيوز، ١٩٧٠، ص٢١).

فهكذا من خلال فكر يتصف بالعمق والثقل كفكر أصحاب النظرية النقدية يمكننا أن نفهم أبعاد وأهمية الفكر الجدلي في تأسيس عناصر التأويل الإبداعي. ويمكن أيضًا، وبالاستعانة برأي "إدوارد سعيد"، فهم كيف "اقتلعت مصطلحات "أدورنو" الفن من قاعدته الاجتماعية عندما وضعت الإصبع على الرفض المطلق الخاص بالجديد"(سعيد، د.ت)[1].

٤/٥. <u>الانبثاق المعاكس</u>/ <u>انبعاث طاقة التحرر</u>/ <u>إعتاق رغبة التعبير</u>:

بدايةً يمكن القول إن الانبثاق المعاكس هو أسلوب "بنيامين" نفسه في كتاباته بوجهٍ عام، وليست مجرد دعوة صريحة منه للمبدعين، ولكنها سمة يمكن أن نستخلصها دائمًا عند متابعة تأملاته.

[1]) ق٩، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٧٠.

وفي ذلك يقول "روشليتز": "وكل مقال لبنيامين هو تشخيص مصغر، قائم على التضاد العنيف بين حضور عالم عتيق، وبين الانبثاق المعاكس دومًا لولادة جذرية، يكون انتظارها موجودًا منذ الأزل، وتكون وسائلها، مهما كانت مختزلة، حاضرة دومًا"..."ومع الرومانسية يتقاسم بنيامين الانبهار بحكاية هذا العالم الذي يتحول فيه الشيء على الفور إلى نقيضه، حيث يصبح الشرير طيبًا، والضفدع أميرًا؛ نصادف مثل هذا المخطط من جديد في السوريالية: فالرعب من المدينة الحديثة يتحول بغتة إلى عالم مسحور، إلى مصدر للقلق والسعادة، في آن واحد"(روشليتز، ٢٠٠٧، ص١٦).

وتتحدد أهمية ذلك العنصر في الجمالية الفرانكفورتية في أنه يقف على تأمل من شأنه التأكيد على أهمية جميع الأبعاد السابقة، إذ يوثق مرة أخرى، ولكن تلك المرة بأمثلة يمكن أن يتفق عليها الجميع، ألا وهي المدرسة الرومانسية، على أهمية أن يبتكر المبدع أنماطًا جديدة تتيح له الإيحاء للإنسان من خلالها أن يتطلع إلى آفاق حياة جديدة في أبعادها كافة.. إذ يستخدم التضاد الرومانسي للتأكيد كيف أن الشكل الفني هو وسيلة مهمة لتحقيق ذلك الانبثاق المعاكس، شكلاً ومن ثم مضمونًا، و**أن المضمون وحده غير كافي لبناء الإبداع، إذ ربما يكون المضمون العام واحد ولكن الشكل هو ما يستطيع حمله والتعبير عنه ببلاغة**، فهو وجهي عملة الاستقلال، فمن جهة هو الأمل الوحيد للإبداع في الاستقلال، ومن الجهة الأخرى هو ما يؤكد الحقائق التي يعبر عنها ذلك الإبداع المستقل. فالشكل هو النافذة وهو ضوء الشمس، هو ما يملك مضمون الحقيقة، ويكشف زيف الخيال المصوّر (والمعنى يحتمل الفتحة والكسرة على الشدة). ولذلك فالشكل هو أساس فعل السلب في استطيقا فرانكفورت السالبة.

وهنا نستعين برأي "بنيامين" عن "الدادائية" الذي يجمع بين ضروريتي الانبثاق المعاكس وتحطيم القيود والقوالب الفنية– سابقة الذكر، إذ يقول: "نعود بأفكارنا إلى الدادائية، تمثلت القوة الثورية للدادائية في اختبار الفن بحثًا عن أصالته، طبيعة صامتة مؤلفة من التذاكر، وبكرات خيط القطن، وأعقاب السجائر... وكان ذلك كله يوضع في إطار، وهكذا يعرض

على الجمهور: انظروا، إن إطار صوركم يحدث قطيعة مع الزمن، وأقل شذرة أصيلة من الحياة اليومية، تقول أكثر من الرسم"(بنيامين، المؤلف بوصفه منتجا)[١].

وهنا تستدعي الضرورة البحثية أن نستعين باقتباس مطول لـــ "بنيامين" عن السوريالية، إذ تحت عنوان "**السوريالية- آخر لقطة للإنتليجنسيا[٢] الأوروبية**" كتب: "**مبلغ عدم وضوح وهامشية الجوهر، الذي كان مطمورًا فيه في الأصل، ذلك اللب الجدلي الذي نما وكون السوريالية**- *في وقت لم يكن يمكن فيه بعد التنبؤ بتطورها*. واليوم يمكن التنبؤ بتطورها... هناك دائمًا، في مثل هذه الحركات، لحظة لابد للتوتر الأصلي للجمعية السرية إما أن تفجر عندها صراع فعلي، مبتذل، على السلطة والسيطرة، وإما أن يذوي كتظاهرة عامة ويمر بتحول. والسوريالية تمر في الوقت الحاضر بهذه المرحلة من التحول. لكنها حينما أشرقت على مؤسسيها كموجة حلم ملهمة، بدت أكثر الحركات تكاملاً، وحسمًا، وإطلاقًا. كأن كل ما تلمسه يتكامل... بدقة آلية وبلباقة لا تدعُ مجالاً لذلك الشيء التافه المسمى بـــ"المعنى"، فالصورة واللغة لهما الأولوية... ليس قبل المعنى فحسب، بل قبل الذات أيضًا. في بنية العالم، يخلخل الحلم الفردية... هذا التخلخل للذات، بواسطة الانتشاء... هو، في الآن نفسه، وعلى وجه الدقة، الخبرة المثمرة، الحية، التي أتاحت لهؤلاء الناس الخروج من نطاق الانتشاء"... "وليس هذا مجال تقديم تعريف دقيق لخبرة السوريالية، لكن كل من أدرك أن كتابات هذه الحلقة ليست أدبًا، على أية حال- سيعرف أيضًا، وللسبب نفسه، أن **هذه الكتابات معنية حرفيًّا بالخبرات، وليس بالنظريات**، وأقل من ذلك بالأشباح phantasms. وليست هذه الخبرات محدودة بأية حال بالأحلام، أو بساعات أكل الحشيش أو تدخين الأفيون، إنه لخطأ فاحش...؛ إنه يكمن في إشراق دنيوي profane illumination في إلهامٍ أنثروبولوجي، ***مادي النزعة***... والكتابات نفسها التي تعلنه بأقوى ما يمكن، عمل "آراجون"، الذي لا مثيل له "فلاح باريس Paysan de Paris" وعمل "بريتون" "ناديا "Nadja" تظهر أعراضًا مقلقة جدًا للخلل"(بنيامين،

---

[١]) عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص١٠٦-٧.
[٢]) المفهوم إنساني النزعة للحرية.

السوريالية آخر لقطة)[1]. "وفي مركز عالم الأشياء هذا، يقف أكثر ما حلموا به من موضوعاتهم، مدينة باريس ذاتها، لكن التمرد هو الذي يكشف تمامًا وجهها السوريالي (الشوارع المهجورة التي تُحدد فيها الصفارات والطلقات النتيجة)... وما من وجه ينزع إلى السوريالية بالدرجة نفسها... ما من لوحة بريشة "دي كريكو De Chirico" أو "ماكس إرنست Max Ernst" يمكنها أن تعادل... "اللا وعي العظيم الحي، الرنان..."(نفسه، ص٦٤).

"**فنحن لا نخترق اللغز إلا إلى الدرجة التي نتعرف عليها فيها في العالم اليومي بفضل منظور جدلي يدرك ما هو يومي على أنه يتعذر اختراقه، وما يتعذر اختراقه على أنه يومي**"(نفسه، ص٦٩).

ولتعميق رأيه، يتسعين "بنيامين" بمثل آخر: "عند بروست.. أبديته (ويقصد استمرارية تأثيره على مر الزمن) ليست بأية حال أبدية أفلاطونية أو طوباوية، بل أبدية نشوانية..؛ صحيح أننا نجد عند بروست بقايا مثالية باقية، لكن... الأبدية التي يبسطها بروست للنظر هي زمن مطوي Convoluted وليست زمنًا غير محدود؛ واهتمامه الحقيقي هو بمرور الزمن في شكله الأشد واقعية– أي في شكله المرتبط بالمكان"(نفسه، ص٥٥). "يقارب بروست الخبرة دون أدنى اهتمام ميتافيزيقي، دون أدنى ولع بالبناء، دون أدنى ميل للعزاء"، ليس ثمة ما هو أصدق من ذلك"(بنيامين، ١٩٢٧)(٢).

وهكذا يعزز "بنيامين" وجهة نظره، أو فكرته حول ضرورة الوعي بأن **فكرة الاهتمام بالبناء الإبداعي إنما هي في الأصل اهتمام بالتأويل الإبداعي وحضوره تحت أي بناء يتطلبه. وأن هذا هو سبيل الفن الواعي للمقاومة، ومبعث طاقته من أجل التحرر.**

وطاقة التحرر تلك نفسها يمكن أن نرصد قيمتها عند "أدورنو" نفسه أيضًا، فكما يقول عنه "إدوارد سعيد": "لما نقرأ أدورنو، بداية من مقالاته، ذات الشكل الحكمي، حول موضوعات تطول علامات الوقف أو طرة الكتب في "ملاحظات حول الأدب" إلى غاية

[1]) عن: روشليتز، ٢٠٠٧، ص٦٢.
[2]) المرجع السابق، ص٥٦

الكتب النظرية الضخمة مثل "الجدلية السالبة" أو "النظرية الجمالية" ينتابنا انطباع أن ما كان يبحث عنه في الأسلوب هو ما وجده في بيتهوفن الأخير، أي في التوتر المستديم والعناد دون تنازل، والتوليف بين المتأخر والجديد، بواسطة تجميع ما هو "ممتنع لكل ما يتقبل الجمع كي في الأخير يتقوى بكل ما أوتي من طاقة بغية الانفصال"(سعيد، د.ت)[1].

وليس الانفصال هنا إلا بقصد الانفصال عن المفروض بغية الالتحام بالواقع في حقيقته متخذًا التأويل الجمالي سبيلاً لتحرير بعدي الإنسانية الأهم: النفس والعقل.

٦/٤. مواجهة العقل الأداتي بالعقل الجمالي/

إعادة تعيين وجهة نظر جديدة للموضوعات والمضامين الفنية:

تلك المواجهة يصفها "ماركوزه" أنها "**تعالٍ واعٍ لوجود مستلب**"(ماركوز، ١٩٨٨، ص٩٥). وهنا لابد من تشديد الانتباه لفكرة هي في غاية الحساسية في أساس الفكر الجمالي الفرانكفورتي، إذ وفقًا لما بدى من كتابات رواده أنه لا يوكل الفن دورًا ثانويًّا أو حتى جزئيًّا في المجتمع، ولكنه يرتكز عليه كدافع أساسي لإحداث الثورة على النظام الرأسمالي التي دعت إليها فرانكفورت، بل وإن تلك الثورة يرى كل من "ماركوزه" و"أدورنو" على وجه الخصوص أنها في الأساس سوف تكون ثورة جمالية ثم تتحول إلى ثورة بمعناها الاجتماعي والسياسي!

أما "بنيامين" فيستشهد بطبيعة فكر أصحاب السوريالية، قائلاً: "منذ "باكونين Bakunn" ظلت أوروبا تفتقر إلى مفهوم راديكالي للحرية؛ أما السورياليون فلديهم واحد، إنهم أول من يصفي المثل الأعلى المتصلب الليبرالي- الأخلاقي- الإنساني النزعة للحرية، **لأنهم مقتنعون بأن "الحرية، التي لا يمكن شراؤها على هذه الأرض، إلا بألف من أصعب التضحيات، لابد من الاستمتاع بها بتمامها دون قيود، ودون أي نوع من الحساب البراجماتي،** طالما بقيت". وهذا يثبت لهم أن "**تضال البشرية من أجل التحرر في أبسط**

[1]) ق٩، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٦٦.

أشكاله الثورية (الذي هو، رغم ذلك، تحرر بكل المعاني)، **يظل هو القضية الوحيدة الجديرة بأن تخدم**"(بنيامين، السوريالية آخر لقطة)[1].

وكذلك يرى "ماركوزه" أيضًا أن تلك " الصور التقليدية للانفصال الفني هي صور **رومانسية، بقدر ما تكون متناقضة، من وجهة النظر الجمالية، مع المجتمع الذي هو في طريقه إلى التطور، وهذا التناقض هو دليل صحتها وحقيقتها، لأن ما تحفظه وتبقيه حيًّا في الذاكرات إنما يخص المستقبل: إنها صورة سعادة تتطلع إلى حل المجتمع ولكن المجتمع يرفضها ويقمعها**"(ماركوز، ١٩٨٨، ص٩٥-٩٦).

ففيما يبدو أن الفكر الجمالي عند أصحاب النظرية النقدية يرتبط بنمط كامل للحياة، وحول استيضاح معالم هذا النمط، ودور وموقع الفن فيه، ومدى اتساقهما معًا، سوف نتناقش فيما يلي.

بدايةً بخصوص التكنولوجيا وتأثيرها على مضامين الفن، فلدينا محورين للتحدث من خلالهما، ويترتب كل منهما على الآخر: الأول وفقًا لفكر "بنيامين" أما الثاني فوفقًا لفكر "ماركوزه".

أما المحور الأول، فنجد أن التقدم التقني بالنسبة للمؤلف، بوصفه منتجًا، هو أساس تقدمه السياسي؛ وبعبارة أخرى، لا يمكن للمرء أن يجعل إنتاجه مفيدًا سياسيًّا، إلا عن طريق تجاوز التخصص في عملية الإنتاج الذي يشكل نظام هذا الإنتاج، من وجهة نظر البرجوازية؛ ولابد من انتهاك الحواجز التي يفرضها التخصص بشكل مشترك من جانب القوى المنتجة التي أقيمت هذه الحواجز للفصل بينها"(بنيامين، المؤلف بوصفه منتجا)[2].

وأما المحور الثاني، فيرتبط بأن "نزعة "ماركوزه" إلى الجمع بين النزعتين الطبيعية والتكنولوجية، هدفت إلى شكل جمالي حسي يقوم على أساس الوفرة التي يحققها المجتمع التكنولوجي المتقدم، ولكن "تحت شعار "كل حسب قدراته، ولكل حسب حاجته"، ووسيلة

[1]) عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص٦٨.
[2]) المرجع السابق، ص١٠٧.

استعادة الوحدة الأصلية المفقودة بين الطبيعة والإنسان، هي سيادة مبدأ اللذة، وسيطرة القيم الجمالية"[١].

وسواء هذه أو تلك، أو حتى غيرهما من افتراضات المجددين، يرى "بنيامين" أنها "تتطلب موقفًا موجِّهًا، مرشدًا، من جانب الكاتب؛ واليوم يجب أن نطالب بهذا أكثر من أي وقت مضى. و"**إن كاتبًا لا يُعَلِّم الكتاب شيئًا، لا يُعَلِّم أحدًا**". وما يهم إذن، هو الطابع النموذجي للإنتاج، ويكون:

أولاً: قادر على حث المنتجين الآخرين على الإنتاج.

ثانيًا: قادر على وضع جهاز محسن في متناول أيديهم؛ ويكون هذا الجهاز أفضل، بقدر ما يستطيع تحويل عدد أكبر من المستهلكين إلى منتجين، أي تحويل القراء أو المتفرجين إلى مشاركين. ولدينا بالفعل مثال على ذلك، لا يمكنني هنا إلا مجرد الإشارة إليه، والقول لبنيامين، إنه مسرح بريخت الملحمي"(بنيامين، المؤلف بوصفه منتجًا)[٢].

وفي موضع آخر نجد "بنيامين" يفسر أكثر: "هناك كثيرون يعتقدون أن خبير الديالكتيك شخص مولع بالتفاصيل الرهيفة، ولذا فمن المفيد على نحوٍ غير عادي أن يضع بريخت غضبه على "التفكير الخشن" الذي ينتجه الديالكتيك بوصفه نقيضه، ويتضمنه في داخله ويجتاحه، والأفكار الخشنة لها مكان خاص في التفكير الديالكتيكي، لأن وظيفتها الوحيدة هي توجيه النظرية صوب الممارسة. إنها توجيهًا ***صوب*** الممارسة، وليست توجيهات ***لها***: فالفعل يمكنه، بالطبع، أن يكون رهيفًا، رهافة التفكير، لكن التفكير يجب أن يكون خشنًا، حتى يجد طريقه إلى الفعل. وتتغير أفكار التفكير الخشن ببطء، لأنها من خلق الجماهير، ومازال يمكننا التعلم حتى من الأشكال الميتة. وأحد هذه الأشكال هو القول المأثور، والقول المأثور هو مدرسة للتفكير الخشن"(بنيامين، البنسات الثلاثة)[٣].

ذلك على أن "الخشن" من وجهة نظر "بنيامين" أبدًا لا يعني التخلي عن البحث عن السعادة، بالعكس تمامًا، ففي مقاله "صورة بروست" ١٩٢٧ يقول "بنيامين": "أما فكرة أن

١) بتصريف من (زكريا، ٢٠٠٥، ص٥١).
٢) عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص١٠٩.
٣) المرجع السابق، ص٩١.

السعادة يمكن أن يكون لها نصيب في الجمال، فسوف تكون شيئًا طيبًا، على نحوٍ مفرط، شيئًا لن تتغلب عليه ضغينتهم أبدًا"[1]. فهكذا يجد "بنيامين" في السعادة إحدى قوى الفن الخارقة، ويضرب "بنيامين" مثالاً ببروست قائلاً: "فأسلوبه هو الكوميديا، وليس المرح، وضحكه لا يطوح بالعالم إلى أعلى، بل يقذف به إلى أسفل- مخاطِرًا بذلك بأن يتحطم منه إلى نُتَفٍ، مما سيجعله عند ذلك ينخرط في البكاء"(نفسه، ص٥٢).

"**ثمة إرادة مزدوجة في السعادة، ديالكتيك السعادة:**

شكل ابتهالي: هو ما لم يسمع به أحد، غير المسبوق، ذروة النعمة.

شكل رثائي: هو التكرار الأبدي، الاستعادة الأبدية للسعادة الأصلية، الأولى.

وهذه الفكرة الرثائية للسعادة- ويمكن كذلك تسميتها بـــ"السعادة الإيلية Eleatic"[2]، هي التي تحول الوجود بالنسبة لبروست إلى محمية للذاكرة. ومن أجلها يُضَحي في حياته بالأصدقاء والصحبة، وفي أعماله بالحبكة، ووحدة الشخصيات، وتدفق السرد، وتلاعب الخيال. وقد تشبث "ماكس أونولد Max Unold"، أحد أكثر قراء بروست نفاذًا، بـــ"السأم"، الذي يتولد على هذا النحو في كتابات بروست، وشبهه بـــ"القصص التي لا معنى لها": "استطاع بروست أن يجعل القصص التي لا معنى لها مثيرة للاهتمام. إنه يقول: "تخيل، أيها القارئ العزيز، أنني كنت بالأمس، أغمس كعكة في الشاي، حين خطر لي أنني قضيت وأنا طفل، بعض الوقت في الريف"، ولقول ذلك يستخدم ثمانين صفحة، والأمر من الإدهاش بحيث تظن أنك لم تعد المستمع، بل صاحب أحلام اليقظة ذاته"(نفسه، ص٥١).

أما عن أيديولوجيا الضحك، فإن "بنيامين" "سوف يقوم بتطبيقٍ آخر على الدرامات المنسية للقرن السابع عشر الألماني"، في مقاله "أصل الدراما الباروكية الألمانية" يدرس فيه "درامات "جريفيوس" و"لوهنشتين" و"هالمان"، بملامستها غالبًا ما هو كوميدي لا إرادي... لكن ما يهم بنيامين هو نوعها الأدبي، نوع الـــ"Trauerspiel" (وتعني مأساة

---

[1] المرجع السابق، ص٥٠.

[2] نسبة إلى إيلية، وهي مدينة إغريقية في إيطاليا السفلى، كانت فيها مدرسة من الفلاسفة، من بينهم "زينوفانيس" و"بارمينيدس" و"زينون-م"(روشليتز، ٢٠٠٧، ص٥٩).

بالألمانية) بخلاف التراجيديا. يكتشف في فكرة هذا النوع الأدبي، تماسكًا فلسفيًّا، أو بالأحرى لاهوتيًّا، يودُّ إبراز قيمته: رؤية للعالم على نقيض الكلاسيكية الألمانية، و**ترفض تجميل العالم الحديث**. يتعلق الأمر بشكاية هائلة عن وادي الدموع هذا الذي هو الأرض، وبتقديم ذوي النفوذ (في كل العصور) على أنهم طغاة مخبولون"(روشليتز، ٢٠٠٧، ص١٧). هكذا ربط "بنيامين" بين الضحك وبين خَبَل الطغاة، وهكذا كانت الوظيفة الدرامية للضحك في نظر "بنيامين": التنوير الحقيقي ولا غيره.

ووفق منظور آخر في الجهة المقابلة من بنيامين"، نجد أن "أدورنو" "يرفض الفكرة التي ترى أن الفن يجب أن يكون مصدرًا حصريًّا للذة والترفيه، فلئن كان الفن "وعدًا بالسعادة"– والعبارة لستندال– فإنه يجب ألَّا ننسى أنه، أيضًا، تسجيل للآلام المتراكمة خلال التاريخ، وفي مجتمع لا يكف عن الصراع والصدام"(Jimenez, 2004, p50)[1]. ويمكن أن نجد عند "أدورنو" تصور حول ضرورة اقتضاء عقل مغاير ممثَّلاً في ***العقل الجمالي*** توّلد لدي "أدورنو" من خلال نقده الجذري (الراديكالي) للعقل الأداتي[2] الذي تم استلابه ليصبح مجرد أداة للسيطرة – كما قلنا سابقًا – والذي أخذ طابعًا شموليًّا قمعيًّا، لذلك لم يبق أمام الإنسان المعاصر في نهاية المطاف سوي البعد الجمالي أو الفني الذي يبدو أنه البعد الوحيد الذي لا يندرج تحت هيمنة العقل الأداتي، ولا يرتبط به علي نحوٍ مباشر بل إنه "يعيد صياغة العالم علي نحوٍ مغاير تمامًا للعالم الواقعي، ويظهر المضمون المباشر في أسلوب العمل الفني وبناء منطقة الداخلي"(بومنير، ق١، من: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص٢٠).

***

[1]) عن: مفرح، ق٦، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٠٦-٧.

[2]) لمعرفة مفهوم "أدورنو" عن العقل الأداتي بالتفصيل راجع: "زمكانية وبينية النقد الاجتماعي في النظرية النقدية"، مرجع سبق ذكره.

على وجه العموم، فإنه وفقًا لما تقدم، يمكن القول إن غاية وهدف النظرية النقدية ودعوتها في جانب الوعي الفني والتأويل الإبداعي قد تمثلت في:

العمل على تحويل منطقة الصراع الدائم بين المسكوت عنه في الحياة والمدلَّس عليه بواسطة الفن، من مهمتها الرأسمالية كممارسة لتغييب العقل، إلى مساحة جمالية شاسعة لا حدود لتطبيقاتها، تنطلق فيها عناصر الروح الإبداعية متجهة بنورها لكوامن العقل الإنساني، لترد إليه فهمه ووعيه، عبر وسائط الجمال وبفعل شعور النشوة وما لهما من طاقة تخترق كيان الإنسان.

فباعتبار الإستاطيقا طاقة كامنة في حياة البشر، عليهم إذن تحويل استعمالها لصالحهم وأن يقاوموا القوى التي سخرتها لخدمة نظام العقل العلمي والتقني الرأسمالي، وهو ملمح استقته الجمالية الفرانكفورتية من العقل النيتشوي[1]. ومن ذلك فالفن ليس من أجل الفن، وإنما الفن موجود لـــ:

- ينتقد ويحتج على ما هو سائد ومسلم به.
- يبرأ بنفسه عن أن يكون أحد عناصر تشويه حياة الإنسان وتحسين صور تشوهاته.
- يشارك في تغيير الحياة والعلاقات والوقائع والثوابت والأحداث.
- يشارك في فتح أفاق جديدة للوجود في صورته الإنسانية الواعية.

هكذا أراد أصحاب فرانكفورت اختصاص العناصر والمضامين الفنية بنوع من التميُّز الذي يمكِن من خلاله علاج قصور النظريات الفكرية السابقة عليهم والمعاصرة لهم في تناول الفن والجمال، بحثًا عن الشعور بالجلال والسعادة وبالتالي استعادة الإنسان لنفسه وإدراكه من خلالهم.

[1]) للمزيد عن ملامح التأثير النيتشوي في النظرية النقدية يمكن مراجعة "النظرية النقدية فلسفة نقدية فوق تاريخية"، مرجع سبق ذكره.

٥. فرانكفورت واستشراف المستقبل الفني

نصائح فرانكفورت من أجل استحداث رؤية إبداعية متكاملة المضمون والعناصر

بدايةً يجب التأكيد مرارًا وتكرارًا على أن أصحاب فرانكفورت لم يرغبوا أبدًا في تحويل الإبداعات الفنية إلى مرآة عاكسة للواقع السياسي، ولكنهم بالأحرى رافقهم الأمل بوجود عقليات فنية لا زالت تتمتع باستقلال فكري ووعي عام قادرين على أن يمكناها من ترجمة حقائق الواقع إلى صور فنيه تعكس ذلك الوعي بالحقائق المضمرة، وهو ما تعكسه عناصر تجربتهم الإبداعية، سواء عناصر الشكل أو المضمون. فذلك هو الشكل الجمالي الذي كانت فرانكفورت تدعمه وتتبع خطاه، وذلك هو الفكر الجمالي الذي بلورته فرانكفورت في رؤية فن حقيقي لا يخضع لقوانين وقواعد الواقع القائم، بل يبقى محتفظًا باستقلاله من خلال استحداث منطقه الداخلي الخاص وعناصر شكله المميزة وبقدراته التأويلية المتجددة.

ويمثل "بنيامين" ذلك التصور بمثال من الواقع فيقول: "إننا لا نذيع دائمًا بصوت عالٍ، أهم ما نود قوله؛ كذلك لا نتقاسمه دائمًا في خصوصيته مع أقرب الناس إلينا... أكثر من هم مستعدون بإخلاص لتلقي اعترافنا؛ وإذا كان صحيحًا أن الناس ليسوا وحدهم من لهم مثل هذه الطريقة المحتشمة- أعني هذه الطريقة الملتوية والطائشة- في الإسرار بأخص خصوصياتهم إلى أحد المعارف العابرين، بل إن العصور أيضًا لها هذه الطريقة، فإن القرن التاسع عشر لم يكشف نفسه لـــ"زولا Zola" أو لـــ"أناتول فرانس Anatole France" بل لـــ"بروست" الشاب، هذا المترفع التافه، المستهتر، ونجم المجتمع الذي انتزع بشكلٍ عابرٍ أشد الأسرار إدهاشًا في عصرٍ آفلٍ، مثلما انتزعها من شخص آخر، هو "سوان Swann" المنهك حتى عظامه. **تطلب الأمر وجود "بروست" لجعل القرن التاسع عشر ناضجًا بالذكريات. وما كان قبله فترة خالية من التوتر، أصبح الآن مجالاً للقوة، أثار فيه كتاب لاحقون تيارات متعددة**"(بنيامين، ١٩٢٧)[١].

[١]) عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص٥١-٥٢.

وتتمثل مقاومة مخططات تزيف الوعي الفني في التأويلات الإبداعية وفق الفكر الجمالي الفرانكفورتي، في تلك السبل التي خاضتها الاتجاهات الطليعية وضرب بها الرواد العديد من الأمثلة لما يجب أن يكون عليه الشكل الفني، من حيث ضرورة أن يكون مميز، يتمتع بخصوصية، من حيث الشكل والتعبير، ويهدف أولاً وأخيرًا الاحتجاج والدعوة إلى التغيير؛ ذلك أن "مضمون الحقيقة هو مضمون تاريخي" بتعبير "أدورنو" كما جاء في كتابه "النظرية الجمالية"(١٩٧٤، ص٢٥٩)، الذي يرى أن الفن هو البعد الوحيد الذي يمكنه وصف الحقيقة في مقابل العقلانية الأداتية الشمولية التي تعبر عن اللا حقيقة.

وفي رأي "بنيامين" أنه "**في هذه الظروف لا يمكن للنشاط الأدبي الحقيقي أن يطمح إلى أن يجري في إطار أدبي، فذلك على العكس، هو التعبير المألوف عن عقمه، والفعالية الأدبية، كي تكون ملحوظة، لا يمكن أن تولد إلا من تبادل صارم بين الفعل والكتابة**، إذ يجب أن تتطور في النشرات والكتيبات ومقالات الصحف، ولافتات الإعلانات، تلك الأشكال المتواضعة التي تلائم تأثيرها في التجمعات النشطة على نحو أفضل من الإيماءة المتكلفة والكلية للكتاب. هذه اللغة الفورية هي وحدها التي تكشف أنها فعالة وقادرة على مواجهة اللحظة الراهنة"(بنيامين، ١٩٢٨)[١].

وفي ذلك نجد ملامح تأثر فرانكفورت بالفكر الجمالي النيتشوي، الذي يقف في الاتجاه المقابل من الفكر الأفلاطوني حول الفن، إذ يرى "نيتشه" في البعد عن تصوير الكائن الحقيقي، والانتقال إلى تصوير مظاهر الحياة، وجهًا أكثر تعبيرًا وصدقًا وجمالًا وصفاءً عن حقائق الحياة[٢]. ويجب أن يكون هو هدف الإبداع، وتلك هي الحلقة التي طالما كانت مفقودة في الفنون من قبل، تقاوم غريزة تغليب المعرفة على حساب التعبير عن غرائز الفطرة الإنسانية[٣].

---

[١]) عن: لاكوست، ٢٠٠٠، ص٨.

[٢]) وقد عاصر ذلك نزعات الخروج من ثوابت الدراما الكلاسيكية التي كانت تنصب على الشخصيات الأبطال والأساطير، والانتقال إلى دراما الأحداث والوقائع.

[٣]) للمزيد عن فكر نيتشه الجمالي حول تلك النقطة تحديدًا يمكن مراجعة: (Nietzsche, 1991/2, Pp. 430:443).

وهو ما يتوافق معه بنيامين، إذ يرى "بنيامين"(١٩٢٨)[١] أن "**حضور الذهن بمثابة جوهر هذا المستقبل**. والإدراك الدقيق لما يجري في ذات اللحظة أشد حسمًا من المعرفة المسبقة للمستقبل البعيد. النُذُر، والهواجس المسبقة، والعلامات، تخترق بالفعل جهازنا العضوي ليل نهار، مثل صدمات الأمواج، والمسألة هي تفسيرها، أو الاستفادة منها. لكن.. التراخي والقصور الذاتي ينصحان بتبني الأول، بينما ينصح صفاء الذهن والحرية بالثاني.. وقبل أن تصبح تلك النبوءة، أو ذلك الإنذار شيئًا من خلال وسيط، هو كلمة أو صورة (ويقصد التعبير عنه من خلال الفنون والإبداعات مثلاً)، يكون أفضل ما في قوتها قد تبدد فعلاً؛ تلك القوة التي يَقرَعُنا بها الإنذار في الصميم ويدفعنا، دون أن ندري كيف، إلى التصرف وفقًا له. وفقط حين نكون قد تركنا هذه القوة تفلت منا، وحينها فقط، تنفك شفرتها، فنقرأها، لكن يكون الوقت قد فات تمامًا، ومن ثم، فحين تندلع النار على حين غِرَّةٍ، أو يسقط علينا من السماء الصافية خبر موت، يكون في أولى لحظات الرعب الأخرس شعور بالذنب، تأنيب بلا شكل: ألم تكن تعرف ذلك بالفعل؟... ألا تدرك وسط ألسنة اللهب علامة مساء الأمس، التي لم تفهم لغتها إلا الآن؟...".

وهذا ما يُرجعه "ماركوزه" إلى أن "الإنسان، باختصار، كائن جمالي، بشرط أن تفهم هذه الصفة بمعنى يقترب من اشتقاقها الأصلي في اللغة اليونانية، أي بمعنى اتجاه الإنسان إلى الوعي الحسي بنفسه وبالعالم في توافق"(زكريا، ٢٠٠٥، ص٥١).

أما عن رأي "أدورنو" بخصوص الدور الذي يجب أن يكون عليه الإبداع، فيمكن تلخيصه من مضمون كتابه "النظرية الجمالية" الذي يتمحور حول "ضرورة تجاوز الفن للواقع القائم، حتى لا يتحول إلى أداة لتكريس هذا الواقع وتأكيده، بدلاً من نفيه. ويرى أن الخيال هو ما يعطي للفن قيمة، لأنه كفيل بجعله يخالف مطابقة صور الواقع. كما ويسعى "أدورنو" لحث الفنون والآداب على إحداث تأثير الصدمة، أو العلاج بالصدمة، فالعمل الأدبي في عرف "أدورنو" لا ينبغي أن يكرس الوضع الاجتماعي والثقافي والسياسي القائم، كما يجب ألّا يكون هدفه الانتشار الجماهيري، من أجل تحقيق المكسب التجاري،

[١]) عن: لاكوست، مرجع سبق ذكره، ص٤٩.

وألّا يستعمل لغة اتصالية سهلة، بينما العمل الأدبي الذي يسعى لمقاومة الهيمنة والتسلط في الواقع، ويسعى لنفي هذا الواقع، فإنه يعتمد على عناصر غير مباشرة في عملية الاتصال والتواصل مع المتلقين..؛ ويلجأ للصعوبة التي قد تُحدِث صدمة في الوعي، تخرج الإنسان من السياق الاجتماعي الذي يهيمن عليه، ويحد من حريته، وتبث في ذهنه الوعي بكل ذلك"(حيولة، ق٧، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٢٧).

ويمكن تلخيص نصائح رواد فرانكفورت لتأويل إبداعي أكثر فاعلية في:

- ضرورة استقلال الفن عن أية أيديولوجيات بوجه عام، وهو المبدأ الذي طبقته فرانكفورت ذاتها بدايةً من نقدها للفكر النقدي الجمالي الماركسي وانتقاء المناسب من بينها.
- ضرورة تحرر الفن من علاقات الاقتصاد، والإنتاج والاستهلاك، وأية علاقات تقوم على التبادل الاقتصادي.
- ضرورة التحرر من أية قواعد مسبقة، أو قوالب سائدة.
- ضرورة مخالفة المألوف، والعمل باختلاف وتجدد، ومراعاة أهمية إحداث تأثير الصدمة.
- التطلع دائمًا لجمالية طليعية منتجة للأفكار والعناصر والوسائط، تخاطب الكيان الإنساني في تكامله، من خلال تكامل شكلها ومضمونها.

٦. مساءلة النظرية النقدية جماليًّا

وفقًا لكل ما تقدم، يمكننا بوضوح ربط اهتمام رواد الجيل الأول من مدرسة فرانكفورت بالفن والجمال بكامل سياق نقدهم لمجمل المجتمع الرأسمالي، وفقًا لما رصدوه من آليات التحكم الأداتي للهيمنة الرأسمالية وسيطرتها على كافة أبعاد الحياة، بما فيها الفن، تلك الهيمنة التي أصبحت تسحق الإنسان من ناحية، ومن ناحية أخرى تمنحه حرية مزيفة، مما حول الإنسان إلى منتِج ومستهلك في الوقت نفسه، وإلى دافع لعجلة مأساته بنفسه.

وقد تأثر الفن كأحد منتجات ومستهلكات ذلك المجتمع بدوره بصفة الإنتاج والاستهلاك تلك، بل وكان في نظرهم وكأنه هو شحم سير تلك العجلة، والتي بدورها اتجهت بحياة

الإنسان إلى وحل الكبت لمختلف حاجاته، الإنتاجية والاستهلاكية، الروحية والعقلية، الذاتية والعامة...إلخ.

ففي مقابل تحقيق حاجاته التقنية، والتي تؤمِّن استمرارية سير العجلة، وجد الإنسان نفسه يكرس مجهوده ليكون المقابل دفع العجلة من خلال التقدم التقني عوضًا عن دفعها باليد! وقد دار في تلك الدائرة المفرغة التي انتهت به إلى "التشيؤ" بكافة أبعاده، والذي حوَّله إلى إنسان متكيِّف متصالح مع الواقع القائم، وما أفقده طاقته في المعارضة ودلَّس شعوره بالاغتراب.

ومن ذلك تعاملت فرانكفورت مع الفن بوصفه بُعدًا يمتلك مساحة لانعتاق الإنسان وتحرره، بُعدًا ينطوي على إمكانية خلق لحظات سلبية بتأويلات إبداعية من شأنها أن تؤسس لمتنفس خارج عجلة التشيؤ تلك، وتمهد لتحرير الإنسان في مشاعره الداخلية المكبوتة وظواهرها الخارجية المحرفة.

على أنه وبمتابعة آراء الرواد يتبدى أنه لربما في البداية اعتبروا الفن أحد وسائل التحرر، ولكنهم انتهوا، وفقًا لما جاء حتى الآن من ترجمات لإنتاجاتهم، أن أصبحت الجمالية هي "البعد الوحيد"، أو على أحسن تقدير أحد أهم الأبعاد التي يعتمدون عليها في إنقاذ الإنسان من مخططات الرأسمالية وتحسين أوضاعه.

وعليه، تكون المساءلة الأولى التي يجب أن نطرحها هنا هي: هل التأويل الإبداعي يمتلك القدرة الكافية ليتجاوز من خلاله الإنسان أوضاعه متشعبة الأبعاد تلك التي سردت لها فرانكفورت ما لا نهاية له من السطور؟ هل الفن كافٍ لتأسيس واقع أفضل، خاصةً وأنه قد تأسست الحلول الجمالية من وجهة النظر الفرانكفورتية في الجانب الخيالي؟

والافتراض الأسوأ أنه لربما توحي تلك الفرضية الجمالية الفرانكفورتية بأنه لا فكاك من ذلك الواقع سوى في عالم الخيال! وهو ما يوحي ضمنيًّا بأنه على الجميع إيجاد سبل التعايش مع هذا الواقع لا تغييره! وما يزيد الطين بلة أن "أدورنو"، وبعد كل ما أكده حول افتراضاته بخصوص الفعالية الجمالية، نجده وقد عبر عن هذا المعنى (ولكن بمنظور

آخر) في كتابه النظرية الجمالية(ص٣٥٩)[١] بقوله: "هناك شك حول ما إذا كانت أعمال الفن تؤثر سياسيًّا، فإذا كانت تفعل، فإن ذلك يكون عادةً هامشيًّا بالنسبة للأعمال المعنية، وإذا كانت تكافح من أجل أن تعمل، فإنها تقصر عادة عن بلوغ مفهومها الخاص، والواقع أن تأثيرها أو أثرها الاجتماعي الحقيقي غير مباشر".

وعلى ذلك، يُفرض علينا وفقًا للمنظور الميتا نقدي الذي يقوم هذا البحث على أساسه، مساءلة التصور الفرانكفورتي حول الفن والإبداع: فمثلاً، بخصوص السوريالية التي لطالما استشهد بها رواد النظرية النقدية، ومما تساءل عنه "بنيامين" نفسه بخصوصها، نشاركه التساؤل نحن أيضًا: "هل هم ناجحون في لحم هذه الخبرة بالحرية بالخبرة الثورية الأخرى التي علينا الاعتراف بها لأنها تخصنا، لأنها الجانب البنَّاء، الديكتاتوري للثورة؟ باختصار، هل ربطوا التمرد revolt بالثورة revolution؟"(بنيامين، السوريالية آخر لقطة)[٢]. أو لنطرح السؤال بصيغة أكثر شمولية: "هل واقع المجتمعات الرأسمالية يترك من الأساس مساحة للإنسان كي يجد نقطة البدء ويتجاوز ما هو سائد ومفروض في ظل إحكام السيطرة الرأسمالية التي تمارسها المؤسسات والقوى المتحكمة فيها، والذي يعتبر الفن مجرد أحد وسائطها؟

مما لا شك فيه، وخاصةً في رواسخ معتقداتنا كنقاد، أن الدور النقدي للفن يمثل بعدًا مهمًا في حياة الإنسان، ولكن من غير الواقعي أن نزعم أن الفن وحده كافٍ لتغيير هذا الوضع.

لذا، واعترافًا بالجهد الفكري والأثر التنويري الذي أمدت به النظرية النقدية مجالات الفكر بوجه عام[٣]، والفكر الإستاطيقي بوجه خاص، كما تبدى من خلال سياق هذا البحث وغيره من الأبحاث الأخرى للباحثة؛ واعترافًا بالصحوة العامة التي أسست لها أفكار النظرية النقدية، سواء خلال أعوام سطوعهم أو ما ترتب عليها من تتابع توالد الأفكار في مختلف المجالات الإنسانية، يمكننا أن نلجأ لتحليل آراء فرانكفورت من وجهة نظر أكثر

[١] نقلاً عن (سليتير، ٢٠٠٠، ص١٨٤) نقلاً عن (بومنير، ٢٠١٠، ص٨٥).
[٢] عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص٦٨.
[٣] والذي يمكن الاطلاع عليه بمراجعة أبحاث أخرى للباحثة سبق ذكرها.

إيماناً بقيمة وقدرة الفن التوعوية، ويمكن اعتبار أن آراءهم إنما هي تشديد على أهمية الفن كغذاء للروح المنهكة وسط الضربات القاسية التي تلقتها المجتمعات التي عاصرتها فرانكفورت، وعليه اعتبرت فرانكفورت الساحة الإبداعية بخصائصها التحررية يمكنها أن تستحضر ما لم يتم استحضاره بعد، وبهذه القدرة فإن الفن يصبح بإمكانه دفع عجلة المقاومة الإنسانية ضد اتجاه دفعات الرأسمالية لها.

أما ما يتم الاعتماد عليه/ أو التعويل عليه، فهو قدرة التأويل الإبداعي على استحضار البعد التحرري الذي من شأنه إعادة تصوير الواقع ومواجهة الحقائق بموضوعية، حتى ولو كان الخيال وسيلته في ذلك، فحتمًا سوف يكون ذلك أفضل من أن يظل الفن يعاني مع الإنسان توابع الاغتراب أو مسايرته، ويظل يتبع كذبة الصنعة والقوالب الفنية التي أمليت عليه. لأن الفن هو المجال الوحيد الذي يمكنه مواجهة أو مقاومة هيمنة هذا العقل وطغيانه، من خلال كشف الستار عن حقائقه المزيفة وخلق حقيقة تتباعد فعلاً عن الواقع وتتجاوزه.

وهذا في النهاية بمثابة تحقيق لغاية الفن العليا، بحيث لا يبقى متغيبًا عن الواقع، ولا منطويًّا على نفسه، كما لا يرضى أن يظل مجرد مرآة عاكسة لخيال أعمى عن الواقع.

إن ما قامت به فرانكفورت يمكن وصفه بـــأنه أحسن تصور لقدرة الفن على تمثيل الواقع من وجهة نظر نقدية، وقدرته على استمرار رسم صور متجددة عن إمكانات الانعتاق الإنساني...

إن الفن الذي تريده النظرية النقدية هو فن يحافظ على البعد الجمالي دون أن ينحشر في تصادمات مع واقع المناخ الثقافي والأيديولوجي للعصر الحديث.

إن فرانكفورت تريد ممارسات إبداعية تعكس كوارث العالم الإنساني، وتشخصها وتبرزها، ولكن دون وضوح أو مباشرة، وهي دعوة لم يختص بها رواد النظرية النقدية وحدهم، وإنما اشترك في التهيئة لها وبلورتها العديد من الفلاسفة والمفكرين والمنظرين، ما نتج عنه ظهور تيارات فكرية متعددة تشعب أغلبها في تيارين:

الأول: ذو مسحة طوباوية، اعتنق أيديولوجيات تترفع عن الخوض في تفسيرات الواقع، وتعتمد على بث طاقة الأمل من داخل الإنسان نفسه، وضمن مساحته الخاصة، وتزعم أن

هذا هو ما سوف يحقق المستقبل الأفضل للمجموع، مثل "لوكاتش" و"بلوخ"، وقد اعتمد أغلبهم على مزاعم وافتراضات الشيوعية.

الثاني: واقعي، واعي بالتاريخ وبقدرته على تحويل أقطاب القوة/ى وفقًا لما جاء في التصور الماركسي، ويمثله "بنيامين" و"هوركهيمر" و"ماركوزه" و"أدورنو"، ولكنهم قرأوا الماركسية بما يتناسب ومستجدات الحضارة المعاصرة وواقعها التاريخي والسياسي، فتطلعوا على استحياء إلى انقلاب بنى المجتمع الرأسمالي من خلال القوى القابلة لإنهاء الاستلاب، والتي يعتبر في نظرهم الفن الطليعي بأشكاله المعاصرة أحد أهم تلك القوى.

وسواء أكان القارئ من متبعي أحد هذين التيارين أو حتى غيرهما، فيمكنه اعتبار التحليلات الجمالية في أفق النظرية النقدية بوصفها تفعيلاً لمجال الحرية المتاح حتى حينها، بشروط معطيات حضارتها، وأفق توقعاتها. وذلك من باب أنه لربما عن طريق دوام التفكير الإستاطيقي الطليعي، ودوام مساعيه إلى التجدد والابتكار.. ربما بهذا المعنى تأتي الصحوة عن طريق دوام التفكير حول التجربة الفنية، التفكير من خلال التأويلات الجمالية التي تكون من نتائجها أولوية الموضوع التي تفرض تعبيراتها تجديدات في العناصر الفنية الشكلية.

لتتبدى بذلك المفارقة الجمالية من المنظور الفرانكفورتي، من حيث تأسسها على قدرة التأويل الجمالي في قول ما لا يمكن قوله إلا من خلال التأويل الإبداعي، ورصد ما لا يمكن التعبير عنه إلا من خلال الفن، إنها استغلال لسلطة الفن المشروعة حين لا توجد أية ممارسات تحررية أخرى مشروعة، إنه إعمال التأويل الجمالي بأعمق صوره وأقصى طموحاته، حتى وإن كان ذلك الجمالي صامت، لا يستخدم لغة الكلام.

على أن ذلك لا يمكن فهمه أو الوصول إليه ولا يمكن رصد تلك الخصوصية الجمالية للنظرية النقدية إلا في اجتماع أبعادها، السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتقنية والفلسفية والروحية وكافة الأبعاد الإنسانية، وهذا يؤدي بنا إلى التفكير على صعيد آخر، فمن ناحية نجد أنه منذ "هايدجر لم نجد مفهومًا للخبرة الجمالية بهذا الشكل الذي حللته كتابات رواد النظرية النقدية مثل كتاب "أدورنو" "النظرية الجمالية"، إذ يركز على الفهم الاجتماعي والتاريخي الجمالي النقدي في شموله ومن كافة أبعاده، ما يجعله أيضًا أحد

المحطات التي تجاوزت الفهم بالمنظور الهيجلي، وتحويل الفن من مجرد نتيجة كما هو عند هيجل، إلى بداية وتأسيس وقدرة وسلطة، تحدد نفسها بما تختص به نفسها من عناصر وتشكيلات إبداعية من إنشائها الخاص، ووفقًا لمنطقها الداخلي.

ومن ناحية أخرى، فإن المنظور الجمالي الفرانكفورتي يتمتع بخصوصية وجدلية ممتعة للذهن الناقد بمجرد تخيل تحققها، ألا وهي الكيفية التي تصورت بها فرانكفورت تراتب وترابط خبرة التجربة الجمالية بين العنصر الجمالي (الشيء) وبين الوعي به (الذات)، في علاقة جدلية لطالما غابت عن الفن لعقود، أرادت فرانكفورت استردادها وتفعيلها في صحوة نقدية جمالية منها، تقوم على جعل "النظرية الجمالية" نظرية مستمرة، نظرية قائمة على تحليل عناصر الإبداع، الماضية منها والمعاصرة، بل والآتية، بما يجعلها نظرية جمالية ممتدة المفعول إن صح القول.

وبالرغم من كل تلك الأمثلة التي ضربها رواد فرانكفورت، إلا أنهم لم يجدوا من يحقق طموحهم بعد، فها هو بنيامين يقول: "إن الثورة الحقيقية، الأعمق، التي يمكن بمعنى معين، أن تغير جوهر الروح السلافي ذاته، لم تحدث بعد"(بنيامين، السوريالية آخر لقطة)[1]. وهو ما يحيلنا إلى استخلاص ثلاثة خصائص أساسية عامة للنظرية الجمالية الفرانكفورتية:

أولاً: الشمولية، إذ أنه لا يمكن تحليل البعد الجمالي مستقلاً عن بقية أبعاد الإنتاج الإبداعي، مثلما تمامًا لا يمكن تجزئة مباحث النظرية النقدية وقراءتها في معزل عن بعضها. فإن الرؤية الجمالية تتطلب فهم شمولية الحياة واتساعها، تمامًا كما تتطلب دراسة الفكر الفرانكفورتي تناولها في جميع أبعادها.

ثانيًا: التركيز ووضح الرؤية، وهي خاصية رآها عدد من النقاد عيبًا، إذ جعلتهم يقصرون تحليلاتهم على نماذج بعينها من أجل إثبات روح التأويل الإبداعي الذي أرادوا الذهاب إليه. ولكن الباحثة ترى هذا الأمر طبيعي، فليس هناك رأي نقدي يمكن أن يشمل كل الأنواع الإبداعية، وليس هناك إبداع يوافق مختلف الآراء النقدية، فالفن اختلاف، وهذه مزيته، والنقد انتقاء، وهذه صنعته.

[1]) عن: روشليتز، مرجع سبق ذكره، ص٦٧.

ثالثًا: اعتماد فكرة بينية الموضوعات والاختصاصات والتي تعلي من قيمة الفن ودوره كحلقة وصل بين كافة الأبعاد الإنسانية حيثما وأينما تناولتها الإبداعات... وهو ما يجعل متابعة العمل بمبادئ شمولية أفكار الإستاطيقا التأويلة عند أصحاب النظرية النقدية مسلكًا أكثر حرية وثراء لجميع من يأخذون على عاتقهم النهوض بالحياة الفكرية والثقافية في العالم أجمع.

أما المساءلة الثانية فهي: أننا ربما نجد أن المدارس التي أشاد بها أصحاب فرانكفورت جميعها قد أصابها القصور ومن ثم الاضمحلال، إما لعدم قدرتها على استمرار عرض أفكارها وإما لعدم قوتها الذاتية التي تمكنها من التطور واستمرار العمل الخلاق، أو لربما لاستنفاذها الأفكار وأساليب التعبير...إلخ؛ فالاحتمالات عديدة، ولكن المقصود أن ذلك قد يتيح المجال للبعض بالزعم أن الفكر الجمالي في النظرية النقدية هو بالتبعية فكر هش أو خاوي. إلا أن الباحثة يمكن أن تحلل ذلك بمنظور آخر، وهو إنه من كثرة تبعات اضمحلال الحركات الفنية والإبداعية، الساعية منها إلى التحرر بمختلف أشكاله، كان ذلك بمثابة دافع لرواد فرانكفورت لمحاولة دعم الفكر والحس الفني بما يقيمهما مصلوبا الظهر وبأن تمدهما بما يعينهما على البقاء وتطوير مسيرتهما، بعيدًا عن أية قوالب أو مسميات، ربما تنحصر فيما بعد، وكذا بعيدًا عن أية قوالب قد تحدد الطاقات الإبداعية مع مرور الوقت عليها. إذ أن الفكرة الأهم بالنسبة لأصحاب فرانكفورت هي الاستمرار بغض النظر عن الزمان والمكان والأحداث، الاستمرار في دعم التأويل الإبداعي للنفس بما يمكنها من مقاومة شعور الخذلان، ودحض مناطق الضعف والخواء في الفكر، واستمرار تحفيز العقل على فهم وتعقل خارجه وداخله، وهكذا ستكون الساحات الفنية بمثابة تربة خصبة لأصحاب تلك الصحوات الإبداعية والعقول المستنيرة. فقد **أدرك رواد النظرية النقدية أن الأمر لا يستقيم بتكرار مجرد للرفض والاعتراض والهدم، فالتكرار في حد ذاته مرفوض بأشكاله كافة، وإنما ما يمكنه الاستمرار هي المحاولات اللا منتمية، في تقديم الدعم الخالص للروح الإنسانية.**

٧. نتائج البحث

١. قام عمل رواد النظرية النقدية على أساس من الوعي بمدى أهمية تنمية النزعة النقدية كأسلوب عام في الفكر أصبح يفرض نفسه كأحد ضرورات استرداد الوعي الإنساني بصفة عامة.

٢. في الجمالية الفرانكفورتية تعد استعادة وظيفة الفن الأساسية سبيل لاستعادة قيمة العالم وأحد سبل استرداد قيم الإنسانية.

٣. لم يكن التأويل الجمالي أساس عمل النظرية النقدية، وإنما تناولهم له كان لكون الإبداع أحد العناصر التي استعانت بها الرأسمالية في تدمير للإنسانية. أو بمعنى آخر مثلت تحليلاتهم للتأويلات الإبداعية أحد عناصر نقدهم للمجتمع الرأسمالي وليس العكس؛ فكانت تحليلاتهم للفن هي تحليلات لصورة المجتمع في الأساس وانعكاساته في نفوس المبدعين وعلى تأويلاتهم الإبداعية. وبالرغم من ذلك لم تقم تحليلاتهم للإبداع على أساس اجتماعي بحت، ولكنها امتازت ببراعة التحليل النقدي الفني التي لم تقل براعة عن تحليلاتهم الاجتماعية.

٤. لم يقيم الرواد عملهم على مجرد سرد قواعد أو بناء افتراضات أو تقديم إرشادات للنهوض بالفن حتى ولو كانت تستند إلى الخبرة، وإنما اعتمدوا على تحليل نماذج إبداعية موجودة بالفعل واستخراج سمات الفن الطليعي من خلالها، فكانت تحليلاتهم توسع آفاق التأويل الإبداعي. وهو أسلوب سلس ومحبب يجمع ما بين دراسة الواقع من الواقع نفسه، والفن من الفن نفسه، ما يساهم في زرع أفكارهم بلا استئذان في بواطن العقليات الإبداعية والنقدية.

٥. استطاعت تحليلات فرانكفورت إثبات واستعادة أهم خواص الفن في أنه كما هو عرضة للتحولات فإنه بإمكانه أن يصنع التحولات، وكما هو مرآة عاكسة فهو قوة دافعة، هو تابع للمتغيرات ورائدها، هو الفعل والفاعل والمفعول من خلاله، مهما دارت عليه الأزمنة والأمكنة.

٦. هدمت تحليلات فرانكفورت مزاعم البعض حول همجية الفنون الطليعية، من خلال إثباتها أن الفوضى في العناصر الإبداعية، والتعاسة والتيه في المضامين الفنية، إنما هما مردود وعي الفنان بفوضى وتعاسة الحياة.

٧. لا يمكن القول إن رواد فرانكفورت كانوا ضد استخدام التكنولوجيا في الفن، أو أنهم أصحاب فكر نخبوي في الفن، ولكنهم حرصوا على أن يكون إدخال أي مستجد في عالم الفن من باب مساهمته في رقي الفن واستقلاله وإعلاء دوره وقيمته الذاتية والمجتمعية، وليس من باب سلبه لخاصيته النقدية وجره لممارسات عقيمة. وأن العديد من الأشياء يمكن أن تدخل على الفن وتندمج معه إلا الإنتاج والاستهلاك، يجب ألا يجد الفن طريقًا إليها مهما لزم الأمر.

٨. تمثلت نواة دعوة رواد فرانكفورت لفناني الطليعة في حثهم على أن يظلوا يعملوا بحثًا عن جمالية شاملة، مختلفة ومتجددة، تخدم الإنسان بدلاً من أن تنقلب عليه.

٩. شكل فكر فرانكفورت الجمالي حلقة وصل بين سابقهم وحاضرهم ومستقبل إبداع طليعي مستنير وذلك لارتكازه على عمق الغرائز الإنسانية الأبدية التي لا يختص بها زمان أو مكان.

١٠. يمكن القول إن الفكر الجمالي الفرانكفورتي أسس لجمالية فرانكفورتية بمسحة نيتشوية، خالفت الماركسية الأرثوذوكسية والميتافيزيقا الأفلاطونية، ومالت إلى جمالية فلسفة هايدجر.

١١. أصبح يمكننا القول إن الفكر الجمالي الفرانكفورتي ليس نظرية جمالية، ولا هو مذهب جمالي، وإنما هو فكر بيني، ينظر للجمال وفق خاصيته الأسمى كونه غذاء لروح إنسانية فقدت وعيها بفعل عوامل التطور وتطلعات القوى.

١٢. تمكن الفكر الفرانكفورتي الجمالي البيني من تفسير دوافع ظهور المذاهب الإبداعية الطليعية الحداثية من منظور مختلف، إذ اعتبر ظهورها ليس بمثابة ردة فعل على مذاهب قبلها أو على أحداث ما عاصرتها كما اعتاد النقاد التعبير عن ذلك، ولكنه اعتبرها ردة فعل في المقابل من القولبة التي فرضتها ضمنيًّا الرأسمالية عمومًا على

الإنسان وعلى الصناعة الثقافية خصوصًا، وربما تكون ردة الفعل تلك لا إرادية أكثر منها تنظيمية أو مقصودة.

١٣. من أفضل مداخل القراءة للتحليلات الجمالية الفرانكفورتية تكون على أساس اعتبارها فكر يعزز إمكانية إتاحة مساحة داخل الفن يشعر فيها الإنسان بتحرره عندما يتمكن من تصريف طاقات الكبت بداخله، ليتمكن من بعدها تحمل مشاق الحياة. وما بعد ذلك ليس مهمة لا الفنون ولا النظرية النقدية، وإنما هو يتوقف على عوامل هي أبعد من تحديدها في هذا المقام.

١٤. يمكن القول إن الفكر الجمالي الفرانكفورتي هو من أنماط الفكر القليلة التي تربط الشعور الفردي بالجماعي، في مناطق هي خاصة وعامة في الوقت نفسه، وتلتزم بالتعبير الواعي، العقلاني والحسي، عن اللا عقلانية بجميع أشكالها، وتستعين بالخيال للتعبير عن مشاعر خاصة وعامة، في صورة هي بالنهاية خاصة بميول المبدع نفسه.