التجريب في النقد الجماليّ
مدرسة فرانكفورت– الجيل الأول– دراسة ميتانقدية

إسراء محمد أحمد حسن*
israa20112011@hotmail.com

ملخص

يهتم هذا البحث بالتعرف إلى تصورات النظريّة النقديّة حول إمكانات ممارسة التجريب في النقد الجماليّ من خلال قراءة ميتا نقديّة لتحليلات رواد الجيل الأول من مدرسة فرانكفورت، وهم "ماكس هوركهيمر"، و"ثيودور أدورنو"، و"هيربرت ماركوزه"، و"ڤالتر بنيامين"، سواء أكانت تحليلاتهم لواقع وتاريخ المنظومة النقديّة عامة، أم كانت لبعض الإنتاجات الإبداعية خاصة؛ إذ يتتبع هذا البحث ما رفضه هؤلاء الرواد في الممارسات النقديّة لسابقيهم ومعاصريهم، وما يأملون من النقاد، سواء أمعاصرين كانوا أم أسلافًا، فضلاً عن تجاوزه في تحليلاتهم النقديّة؛ من أجل النهوض بمنظومة النقد الجماليّ في العصر الحديث والعصور التي تليه؛ ومن ثم يستخلص البحث تصورات النقد الجماليّ الفرانكفورتيّ حول سبل ممارسة التجريب وأساليبه ووسائله في التحليل النقديّ الجماليّ. علمًا أنه كلما اتسمت التحليلات الفرانكفورتيّة بخصوصية جعلتها تنحو مناحي غير تقليدية، انعكس –بدوره– على هذا البحث ووجهه وجهة غير تقليدية تختلف عن طبيعة البحوث النقديّة؛ إذ ينشغل بالبينية، الموجزة ولكن غير المخلة، كي يتمكن من تغطية أغلب جوانب الفكر التجريبيّ للنقد الجماليّ الفرانكفورتيّ، فضلا عن الاجتماعيّة والثقافيّة والأنثروبولوجيّة، وكذلك العامة والذاتيّة واللغويّة، العقليّة والوجدانيّة...إلخ، عوضًا عن الانشغال بتحليل العناصر الأساسيّة المتعارف إلى تناولها في أغلب البحوث النقديّة؛ وذلك في حدود ما يضمن له أن يظل في مجال النقد لا غيره، ويتحدد هدفه الأسمى في تحليل فرضيات الفكر التجريبيّ في النقد الجماليّ الفرانكفورتيّ؛ ثم وأخيرًا البحث في إمكانية وكيفية إفادة نقاد العصور اللاحقة منها، مع كون الممارسة النقديّة قد مرت بتغيرات كثيرة ومكثفة منذ فترة الجيل الأول لفرانكفورت وحتى الآن.

الكلمات المفتاحية: مدرسة فرانكفورت – نقد النقد – النقد الجماليّ –الجيل الأول –التجريب

* مدرس النقد بقسم الدراسات المسرحية - كلية الآداب جامعة الإسكندرية

١. مقدمة

إن أغلب من قاموا على دراسة مدرسة فرانكفورت، ولاسيما أطروحات الجيل الأول، درسوها على أساس كونها نظريّة نقد اجتماعيّ تناولت أحيانًا موضوعات الفن والجمال(١)؛ مما أهدر حقها في إرساء خصائصها في التجريب النقديّ الجماليّ؛ والحقيقة أن أحدًا ما، إن تتبع كتابات الجيل الأول من رواد فرانكفورت، فسيجد أنهم تحدثوا كثيرًا عن النقد الجماليّ ضمن عرضهم عموم موضوع الثقافة، إلى درجة قد ترقى لتمكننا أن نستخلص منها خصائص نقديّة فرانكفورتيّة خالصة، وهذا ما سوف تقوم به الباحثة ضمن هذا البحث.

وحيث إنه لا يمكن تحديد مفهوم النقد الجماليّ من دون فَرَضِيَّات معرفيّة وجماليّة؛ ليس فقط لأنّ هذه الأخيرة تستلزم وجود الأولى بل لأنّ النقد نفسه يتضمن- أولًا وقبل كل شيء- أبعادًا معرفيّة، ليست مستقلة، أو كما يمثلها "بنيامين"(٢): "ليس من المهم أن نعدها معرفة خالصة أو معرفة مرتبطة بتقديرات ما". لذلك فإن هذا البحث ذو صلة وثيقة بفلسفة الأفكار وفلسفة التاريخ والفلسفة النقديّة، وبالأفكار النقديّة الفنيّة في شمولها واتساع بحورها وتداخلاتها؛ لذا، نستطيع القول: إنّ هذا البحث يرتكز في أسسه على فَرَضِيَّات معرفيّة شاملة، ذات وجهين، أولاً- وجه يكشف حقيقة تَشَكُّل واقع النقد على حاله الحديث ومظهره، وثانيًا- وجه تتوفر من خلاله آلية الحلول للأزمة النقديّة الحديثة من وجهة النظر الفرانكفورتيّة.

وهاتان الفرضيتان هما ما دفعا الباحثة إلى عرضهما وتبيانهما خلال هذا البحث. وهاتان الفرضيتان أيضًا هما ما ذهبا بالبحث إلى مجالات النظر إلى تاريخ الإشكالات النقديّة، وهما من دون شك موجه من الناحية النسقيّة لفكر هذا البحث ومضمونه، الذي يختلف في الوقت نفسه عن البحث النسقيّ الخالص لمفهوم النقد الجماليّ في ذاته. وبالمقابل، من الضروريّ الإشارة إلى تحديدين آخرين يتمثلان فيما يفصله هذا البحث- ليس فقط عن التساؤل المختص بحال

النقد الجماليّ، ولا بتحديد قائم بذاته فيما يختص بالنقد، بل هي مناقشة معرفية ميتانقدية تبحث عن آليات تجريبية يمكن أن تفيد تطور حركة النقد وتحرك مياهه الراكدة.

ويأتي اعتماد البحث الأساسيّ على مفاد إجابة سؤال: ما الإرشادات النقديّة التي قدمتها النظريّة النقديّة للنقاد، وكيف يتثنى للناقد المعاصر الاستعانة بها ولاسيما في ظل مرور التاريخ النقديّ بتغيرات ليست بهينة منذ فترة الجيل الأول لفرانكفورت حتى الآن؟

صعوبات البحث:

أ. دائمًا ما كان حديث الرواد بخصوص النقد الجماليّ يتخلل حديثهم عن موضوعات أخرى أساسية تخص تحليلاتهم الفلسفية والمجتمعية، وكان استخلاص آرائهم في النقد الجماليّ من بين فيض تلك الكتابات أمرًا ليس بالهين أبدًا؛ إذ إن كتابات رواد الجيل الأول من مدرسة فرانكفورت تتسم بدائرية لا منتهية؛ لذا اهتمت الباحثة بالعمل على تقسيم الموضوعات تحت عناوين واضحة، في محاولة لترتيب أفكار النظريّة النقديّة ترتيبًا يقي القارئ التشتت ما بين فيض الكتابات التي لا حصر لها لرواد النظريّة، ولا تزعم الباحثة أنها أحاطت بالموضوع علمًا، بل 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 مفكريّ مدرسة فرانكفورت؛ إذ إنه بالأحرى يمكن القول: إنه لا توجد نقطة بداية، ولا يوجد تدرج في عرضهم لأفكار نقدهم الجماليّ؛ لذلك، ومن بين مراجع كثيرة تناولت مدرسة فرانكفورت بالدراسة، وقد انتقت الباحثة تلك التي تهتم بمجال البحث، وهو جانب النقد الجماليّ في النظريّة النقديّة، ولا تدعي الباحثة أنها ألمت بكل المراجع المتاحة، ولكنها اختارت منها ما يؤسس للفكرة التي أقامت من أجلها هذا البحث.

ج. وجب التنويه بادئ ذي بدء على أن كتابات رواد النظريّة النقديّة تمثل حالة فكريّة استثنائية تصعب قراءتها عامة؛ إذ تتسم بأسلوب يضرب عُرْض الحائط بالكثير من المعايير المتعارف إليها في المناقشات الفكريّة، وأسلوب ربما يمكن نعته بأنه أسلوبه نخبويّ، لا يترك مساحة لاختصاره أو اختزاله، بل يتطلب قراءته كما هو لاستكمال فهمه واستيعابه؛ لذلك، استلزم البحث نقل مقاطع طويلة من مؤلَّفات رواد النظريّة النقديّة؛ كي يتعرَّف القارئ إلى طبيعة فكرهم من خلال كتاباتهم أنفسهم لا من وصف آخرين لما أنجزوه؛ إذ الوصف قد ينطوي على بعض الميول الشخصية التي قد تشوش الحكم النهائيّ للباحثة والقراء.

ملاحظة عامة:

لا تتفق المراجع على شكل محدد لتعريب الأسماء الأجنبية؛ فمنها ما يأتي فيه وَفْق النطق الإنجليزيّ الموجود في الترجمات من الألمانيّة إلى الإنجليزيّة، وهناك من يرسمه وَفْق النطق الألمانيّ الأصليّ. وقد مالت الباحثة إلى صنيع الفريق الثاني، ورسم تعريب الاسم وَفْق نطقه في لغة صاحبه، ورسمت تعريب أسماء رواد النظريّة وَفْق النطق الألمانيّ.

٢. دوافع التجريب في الفكر النقديّ الجماليّ عند رواد الجيل الأول

يشكل الحديث عن الصناعة الثقافيّة مبتدأ ومدخل الحوار الفكريّ النقديّ الجماليّ عند رواد النظريّة النقديّة، إذ مثلت "الصناعة الثقافيّة" عندهم أساس انحطاط الكثير من المثل واندثار الكثير من القيم الإنسانية بوجه عام[٣]، وأساس ضحالة الثقافة وسطحيتها وقولبتها، وتحولها، في مختلف مجالاتها، من أحد المجالات الإنسانية الفاعلة اجتماعيّا، إلى أحد أدوات الهيمنة الرأسمالية.

فإن رواد النظريّة النقديّة يرون أنه قد "**تطورت الصناعة الثقافيّة مع تطور التأثير اللازم عنها**، والتفاصيل التقنية التي يجب أن تعبر عن فكرة معينة يصار إلى تصفيتها مع تصفية هذه الفكرة بالذات. و**مع التفتح تصبح التفاصيل**

عصية"[٤]؛ حتى أنه أصبح "يستخدم الفكر المفهومي منهجيًّا للبحث عن ماهية الشروط الاجتماعيّة ولتحسيّن هذه الشروط في إطار المؤسسات الاجتماعيّة القائمة... وليس ثمة أكثر إنسانية وأكثر إنتاجية من ذلك"![٥]، إنه تهكم "ماركوزه" على **مهارات الصناعة الثقافيّة في إخفاء وتدليس الحقائق**، فإنه بالنسبة إلى "ماركوزه" "الإشكالية هنا تتمثل في أن عقلانية هذا النوع من العلم الاجتماعيّ تأخذ وجهًا آخر، إذ يغدو من الواجب تجاوز الطابع العيني الكاذب والزائف... إذ يعزل الوقائع ويفتتها ويجمدها داخل منظومة قمعية... ليحيل الترجمة المنهجية لما هو عام في المفهوم العاملي... إلى مجرد **تقليص قمعي للفكر**"[٦].

فكما يرى رواد النظريّة النقديّة فإن فكرة **التحليل النقديّ البنائيّ** لهي أحد مظاهر سيطرة العقل الأداتي، ويمكن رصد جذورها البعيدة– وَفْق وجهتهم– "في المنطق الأرسطيّ الذي يميل إلى إدراج جميع الموضوعات مهما كانت طبيعتها (حسيّة، أخلاقيّة، نفسيّة) إلى قوانين الشّكلنة والتطابق والإحكام والحسابات والاستنتاج، بما يتجاوز التلقائيّ والعفويّ واللا متجانس، وكل موضوع هذا وصفة فإنه لا ينفلت من قوانين التقابل فهو إما تضاد أو تناقض أو تداخل أو تعارض، وهذا ما نلتقي به في معقولية التنوير، ولاسيما الشّغف الواضح بإنزال المنهج الكميّ الرياضيّ الحسابيّ على موضوعات مخصوصة بإخضاعها للقياس والحساب والتحكم والسيطرة"[٧].

هذا عن المدى البعيد لبداية ظهور ملامح أزمة الصناعة الثقافيّة تلك، أما "أدورنو"[٨] فيحدد المدى القريب لها بقوله: "وقد بدأ هذا الإقصاء مع بداية حضور الصرامة العلمية، وبدرجة أكبر بظهور علوم المنطق والرياضيّات، صرامة ظهر ثقلها في **العلوم الجزئية**، بما فيها العلوم الرياضيّة، التي اخترقت منذ القدم الجهاز المفاهيمي الطبيعي، والذي جعلها في القرن التاسع عشر أدنى من النظريّات المثالية للمعرفة، والتي أدمجت كلية في محتوى نقد المعرفة. وبفضل المناهج الدقيقة في نقد المعرفة، فإن المنطق الأكثر تطورًا[٩] يسعى

لإبداء تحفظ خاص حول كل معرفة حقيقية مفتوحة للتجربة والبحث في كل القضايا التي تتجاوز بشكلٍ أو بآخر مجال التجربة ونسبيتها فقط في كل التحصيلات الحاصلة في القضايا التحليلية. وانطلاقًا من هذا، ستصبح المسألة **الكانطية** في بنية تشكيل الأحكام التركيبية- القبلية- ببساطة **دون موضوع**، لأن مثل هذه الأحكام لا توجد على الإطلاق. وكل تفكير ما، يتجه إلى ما وراء المثبت تجريبيّا، مرفوض. أصبحت الفلسفة مجرد حالة لبنيوية، ومرقب للعلوم الجزيئية، من دون أن يكون لها الحق في إضافة عنصر أساسي، نابع من اعتقادها لتقارير العلوم الجزئية"..؛ و"الوضع الأمثل لهذه الفلسفة العلمية، بما يتضمنه من مكملات ولواحق[١٠]: هو تصور لشعر فلسفي! أين اللا التزام[١١]؟ أمام الحقيقة، لا يتجاوز إلا من خلال تفرده ونقصها الجماليّ، ومن الأفضل لنا أن نقصي بضربةٍ واحدةٍ، الفلسفة، ونعمل على تحليلها في العلوم الجزيئية، على أن نقدم لها يد العون بمثالية شعرية، لا تحمل أي معنى، إلا **كقناع جميل لأفكار خطأ**"[١٢].

فالمقصود إذن، ومناط مآخذ رواد فرانكفورت على الصناعة الثقافيّة يتمثَّل في فرضها قوالب بعينها على المبدعين اتباعها حتى يعتد بفنهم ويُعدّ فنًا من قبل النقاد العاملين هم أيضًا وفق القوالب النقديّة المفروضة على زمنهم وفق تصورات القائمين على تسوية شتى أمور المجتمعات.

فهكذا يفسر بدايةً رواد الجيل الأول المسببات وراء تصلب آلية النقد الحديث والمعاصر، غير أنهم يطرحون تصوراتهم من منظور آخر أيضًا، فنجد "ماركوزه"[١٣] يقول: "**ما كانت هناك ضرورة تجعل المجتمع يتدخل في هذا المجال، فلم يكن مطلوبًا تآزر الفرد وبرمجته، وكانت قوى الإنتاج لم تصل بعد إلى تلك المرحلة**"، "غير أن السرعة التي أمكن بها تحقيق التنظيم الاجتماعيّ وإدارة العقل توحي بسؤال عمَّا إذا كان العقل لا يتحمل هو نفسه جزءًا من المسئولية عن مثل هذا التطور؟ بتعبيرٍ آخر، **هل مهدت الثقافة العقليّة**

لتصفيتها؟[١٤] هل ذاتيّتها، باطنيتها، سعادتها، تحققها التي وعدت به من قبل، اختلطت به ونفذت إلى اللّا حرية، التكيف، التعاسة، الزهد؟ هل لهذه الثقافة طابع إيجابي حتى حينما تكون نفي الحالة القائمة؟"[١٥].

تلك هي الأسئلة الذهنية التي قامت عليها فرانكفورت في البحث وراء انعزال الممارسات النقديّة عن سياقات الحياة وإخفاقها في ممارسة وظائفها الحقيقية، وتلك هي الأسئلة التي سوف يقوم عليها هذا البحث أيضًا، عاملًا على استخلاص أجوبتها من كتابات الرواد.

٣. رؤية فرانكفورت النقديّة عوامل إخفاقات النقد الجماليّ الحديث

عند التطرق لمناقشات حول الفهم الخاطئ للإبداع من قِبل النقد الجديد، فهذا بحد ذاته ليس بجديد، إذ "وجدنا قبل هذا الناقد الفيلسوف "ف. بيكون" يوضح لنا قائمة من الأصنام العقليّة بعدة طرق.. أما عن المسرح، فوجدها تتجلي في المذاهب الفلسفية التي يخترعها أصحابها على طريقة الأعمال الفنيّة التي لا نجد لها وجود واقعي. وهذا الأسلوب التحليلي جعل الموقف الفرانكفورتيّ يقف عند ***صنمية العقل*** أو الميثوس، والتسليح وإنتاج الأدوات، وصيغة الكم التي لا تترك أي مساحة للإنسان للانعكاس الذاتيّ لكي ينتقد المجتمع، وينتقد نفسه"[١٦]. و"يبرز هنا الاهتمام البالغ... بالأعمال الأدبية المميزة من حيث تجربتها التراجيدية (ملارمه، كافكا، وخاصة صمويل بيكيت) في كل هذه الأعمال كان الأمر يتعلق- من جهة فرانكفورت- فيما يرى "مارك جيمناز" **بالدفاع عن الفن ضد الهيمنة**، ذلك أن الفن أضحى في نظر "أدورنو" (فيما عدا الأمثلة سابقة الذكر) مهددًا في وجوده بل ثمة إمكانية واردة لتحطيم جذري للاستطيقا، يكف فيها الفن أن يكون بوصفه فنًا"[١٧]. وهو ما انعكس في تأثير متبادل بين الاستطيقا ونقدها، "**فالأطراف التي تلامس نفسها قد صارت وبشكل محزن متماهية، فالعام يحل مكان الخاص والعكس صحيح أيضًا**"[١٨].

وهنا يقوم نقد فرانكفورت لعوامل اختلال منظومة الفكر النقديّ الجماليّ على فكرتين أساسيتين:

الأولى: سيادة النزعة المادية التاريخيّة.

الثانية: تعميم التحليل النقديّ البنائيّ.

١/٣. نقد سيادة النزعة المادية التاريخيّة/

رفض فرانكفورت لتجاهل البعد التاريخيّ في الممارسات النقديّة:

ويفسر "بنيامين"[١٩] من خلال طرح سؤال "كيف اندثر البعد التاريخيّ من الممارسة النقديّة؟" وإجابته وكأنه يحكي حكاية، هي طويلة ولكن علينا متابعتها، إذ كي يخرج منها القارئ بالمعنى عليه أن يكملها حتى النهاية، و أنه "ليس ثمة طريقة أفضل لتوصيف المنهج الذي أحدثت المادية التاريخيّة قطيعة معه، إنه عملية تماهي (تقمص وجدانيّ empathy)، منبعها تراخي القلب acedia، الذي ييأس من التقاط والإمساك بالصورة التاريخيّة الأصيلة، بينما تلتمع لبرهة وجيزة"... "وكان يعد السبب الأصليّ في حزن لاهوتيي العصر الوسيط. وقد كتب "فلوبير Flaubert" الذي كان ذلك مألوفًا له: "قلة من الناس ستستطيع أن تخمن إلى أي مدى توجّب أن يبلغ حزن المرء من أجل إعادة إحياء قرطاجة"... "وتبرز طبيعة هذا الحزن بوضوح أكبر إذا سأل المرء مع من يتماهى فعلًا أنصار النزعة التاريخيّة؟ والإجابة حتمية: مع المنتصر. وكل الحكام هم ورثة من انتصروا قبلهم. ومن ثم، ... فإن التماهي مع المنتصر يفيد الحكام على الدوام. والماديون التاريخيّون يعلمون ماذا يعني ذلك، فكل من خرج منتصرًا يشارك حتى يومنا هذا في موكب النصر الذي يدوس فيه الحكامَ الحاليون فوق المطرحين أرضًا. وطبقًا للتقليد المعمول به، تُحمل الغنائم في الموكب وتُسمى **كنوزًا ثقافيّة**، والمادي التاريخيّ ينظر إليها بتباعدٍ حذر لأن الكنوز الثقافيّة التي يستعرضها لها، بلا استثناء، أصلٌ لا يمكنه أن يتأمّله دون رعب. وهي تدينُ بوجودها ليس فقط لجهود العقول والمواهب العظيمة التي أبدعتها، بل كذلك

لكدح معاصريها المجهولين. ما من وثيقة، كذلك تصبغُ الهمجية، الطريقة التي انتقلت بها من مالك إلى آخر. من هنا يباعد المادي التاريخيّ نفسه عنها بأقصى ما يمكن. ويُعدّ أن واجبه هو أن يفسر التاريخ ضد التيار".

ويفسر "بنيامين"[٢٠] رأيه أكثر بقوله: "لا يستطيع ماديٌ تاريخيّ أن يستغني عن فكرة حاضر لا يكون انتقالًا، بل يثبت فيه الزمن ويقف بلا حراك. لأن هذه الفكرة تُحرّف الحاضر الذي يكتب هو نفسه التاريخ فيه. **النزعة التاريخيّة** Historicism تُعطي الصورة "الخالدة" للماضي؛ **بينما تقدم المادية التاريخيّة** خبرة فريدة مع الماضي. والمادي التاريخيّ يترك للآخرين أن تستنزفهم العاهرة المسماة "حدث ذات مرة" (كان ياما كان) في ماخور النزعة التاريخيّة. إنه يظل متمالكًا جأشه، رجلًا بما يكفي لكي ينسف مُتصلّ التاريخ".

هكذا يُفرِّق "بنيامين" بين "المادية التاريخيّة" وبين "النزعة التاريخيّة"، إذ يرفض الأولى رفضًا تامًا ويصفها بأنها أداة من أدوات الحاضر في تحريف الماضي والانتقاء منه وفقًا لما يخدم أهواء الحاضر، بما يشوهه ويقضي على روحه وروح كل من يحتفظ به بداخله.

وبالرجوع إلى سطور "بنيامين"[٢١]، إذ يكمل: "عن حق تبلغُ النزعةُ التاريخيّةُ ذروتها في التاريخ العام Universal History. ويختلف علم كتابة التاريخ المادي عنها في المنهج على نحوٍ أوضح مما يختلف عن أي نوع آخر. فليس للتاريخ العام دعامة نظريّة. ومنهجه قائم على الإضافة؛ إنه يشد كتلة من البيانات ليملأ زمنًا متجانسًا، فارغًا. أما علم كتابة التاريخ المادي، في المقابل، فيقوم على أساس مبدأ بنائيّ. فالتفكير لا يتضمن تدفق الأفكار فقط، بل **توقيفها** أيضًا. وحيث يتوقف التفكير فجأة حين يبلغ تشكلًا مفعمًا بالتوترات، فإنه يعطي ذلك التشكل صدمة، يتبلور بها إلى جوهر... والمادي التاريخيّ لا يقترب من موضوع تاريخيّ إلا حيث يجده جوهرًا فردًا. ففي هذه البنية يتعرف علي علامة توقّف خلاصي messianic للحدث، أو، بتعبير آخر، على فرصة ثورية في

القتال من أجل الماضي المضطهَد. إنه يضعها في الحقبة أو عملًا بعينه خارج عمل- حياة شخص معين. ونتيجة لهذا المنهج يحفظُ الحياة في هذا العمل ويُلغى في الوقت نفسه؛ وفي الحياة، الحقبة، وفي الحقبة، مجمل مجري التاريخ. إن الثمرة المغذية لما هو مفهومٌ تاريخيّا تحتوي على الزمن مثل بذرةٍ ثمينة **لكنها بلا طعم**"... لذلك "تقع **النزعة التاريخيّة** بإقامة ارتباط عِلِّيٍ بين لحظات مختلفة في التاريخ، لكن ما من حقيقة هي عِلة تكون تاريخيّة لهذا السبب عينه، فقد أصبحت تاريخيّة بعد انقضائها، كما هي الحال، من خلال أحداث قد تفصلها عنها آلاف السنين، والمؤرخ الذي يأخذ هذا كنقطة انطلاقه، يكف عن تلاوة تتابع الأحداث مثل حبات مسبحة، وبدلًا من ذلك، يلتقط الالتحام الكوكبي constellation الذي شكلته حقبته مع حقبةٍ سابقة بعينها، وهكذا يؤسس مفهومًا للحاضر بوصفه "زمن الآن" الذي تُرَقِشه نتفٌ من الزمن الخلاصي Massianic".

هكذا "تتعامل الفروع الفلسفية والأدبية المعاصرة للنظريّة النقديّة مع السلطة باعتبارها بناءً اجتماعيّا أو لغويًّا مصطنعًا، **تختفي فيه عملية التراكم**، ويكون للنظام حياة مستقلة بذاته"[٢٢]... "فلم يكن الاضطلاع بالنقد يتطلب انفصالًا أنثروبولوجيّا عن الواقع، يلزم وجود قواعد لتقييم البدائل فيما يتعلق بأي موضوع بعينه، إلا أن هذه القواعد تكون مجردة لو لم تُربَط بالمصالح دائمة التضارب والقدرة على تطبيقها[٢٣]؛ وهو ما يؤكده "أدورنو"[٢٤] أيضًا بتحليلاته، إذ يقول: ولكنني سأوقف هنا هذه الفكرة: **إن المعطيات العامة ليست أكثر استشكالًا إلا من أجل فلسفة تسعى لإقصاء هذه المعطيات المجردة والعامة** ولا تحتاجها إلا في صعوبة الانتقال. وكبديل لذلك، أريد أن أحدد رابط ثانيًّا وأساسيًّا **لفلسفة التأويل والمادية**، أقول: إن الجواب الملغز ليس هو "معني" اللغز هنا، لأن كلاهما قادر على البقاء في الوقت ذاته، وإن الجواب محتوى في اللغز، وأن يشكل بديهيًّا مظهره، ويتضمن في ذاته الجواب كـ "قصد". أكثر من هذا نجد

الإجابة تتضمن نقيضًا دقيقًا لأطروحة اللغز، فهي **تلتمس بناءً**، انطلاقًا من عناصر اللغز (في إشارة إلى غلبة التحليل البنائي لعناصر الإبداع على الاهتمام بالتحليلات والتفسيرات الأخرى التي تخص الفكر ذاته)، وتهدم اللغز، لأنه لم يكتمل معناه، ولكنه مجرد من المعنى بمجرد أن تتشكل له الإجابة غير القابلة للتجزئة. إن الحركة التي تبدو هنا كلعبة، هي تلك التي تقوم بها **المادية الحقيقية**. ويقصد بالحقيقي هنا: أن الرأي لا يبقى في الفضاء المغلق للمعرفة ولكنه يبعث في العملي "praxis"، تأويل الحقيقة المعطاة، وما يخلفها "aufhebung"، يُرَدُ إلى بعضه البعض".

ولا شك أن تلك المخلفات الثقافيّة هي أحد أوجه الوضعية التي بدأت منذ القرن التاسع عشر متسلحةً بالعلوم الطبيعية، لتدخل القرن العشرين متزودةً بمنطق التحليلات النقديّة البنائيّة واللغويّة التي تنسف متصل التاريخ عامدةً إلى نفي كل ما من شأنه تدعيم صلة الإنسان بذاته وكينونته، ما يسلبه قوته الفكريّة والعقليّة شيئًا فشيئًا بينما يظل هو متخذًا وضعية الرضا، لتضمن هي بذلك سلمًا فكريًا يدعم وبقوة حربها الباردة.

٢/٣. نقد عموم التحليل النقديّ البنائيّ:

ومن وجهة النظر الفرانكفورتيّة، فإنه بناءً على ما خلفته المادية التاريخيّة المسيسة من ممارسات نقديّة مقولبة، خالية من الروح والمعنى والمضمون، قد تأسست مذاهب التحليل النقديّ البنائيّ، التي قامت النظريّة النقديّة في مناقشاتها الجماليّة على الرفض التام لها. ولكن قبل التعمق في فهم أبعاد ذلك الرفض، علينا أولًا أن نتعرف على ماهية النقد الجماليّ من منظور فرانكفورت كي يتثنى لنا أن نتعرف على دوافع رفضها لذلك التحليل النقديّ البنائيّ.

فإنه فقًا لـ "بنيامين"[٢٥] نتبين معنى النقد الجماليّ بالنسبة لفرانكفورت، إذ يقول: "لقد استعمل الرومانسيون كلمة "نقد" استعمالات عدة. أما نحن فسنستعملها بمعنى النقد الجماليّ من حيث هو **منهج معرفيّ ووجهة نظر**

فلسفية. والحقُ أنّ هذه الكلمة قد أخذت من دون شك– كما سنوضح ذلك فيما بعد (والقول لـ "بنيامين")– وتحت تأثير "**كانط**"، معنى للدلالة –**من خلال وضعها المكتمل الذي لا يُضاهى**– على وجهة نظر فلسفية. ولكن ومع ذلك لم تحتفظ لها اللغة المستعمَلة إلا بمعنى **الحكم والتقويم المُؤسَسيْن**. انطلاقًا من هذا فإننا لا نستبعد –والحقُ يقال– تأثير الرومانسيين فيما يخص هذه المسألة لأنّ من بين إسهاماتهم الدائمة هو تأسيسهم لما يُسمى بنقد الأعمال الفنيّة، لا النزعة النقديّة الفلسفية". ويُعلِّق "ماركوزه"(٢٦) على ذلك الفهم الرومانسي للنقد قائلًا: "**إن حمية الدم ترتفع ضد الفهم الشكلي التقليدي.. ضد الانزلاق العقلاني وراء الغايات.. والكلية العضوية ضد التحليل الفرداني..**". لنفهم إذن أن "ماركوزه" إنما يرفض حصر التحليل النقديّ الجماليّ في العناصر منفردة وتجاهل ما ترمي إليه في اجتماعها ومجموعها، أو حصرها في كونها مجرد تيمات نستخدمها لنصف من خلالها معانٍ مجهزة مسبقًا.

فهكذا عبر "بنيامين" و"ماركوزه" عن الفكرة الأساسيّة القائمة دومًا في النقد الجماليّ الفرانكفورتيّ، ألا وهي أن الممارسة النقديّة هي "كل" يكتمل بمجموع أجزائه، ويمكن لذلك الكل أن يُرى في الجزء، وأن أجزائه حتمًا تعكس كليته، والأمر ينطبق على كلية التاريخ وسماته، كما ينطبق على كلية أي عمل فني قائم بذاته وأجزائه الخاصة.

وفي ذلك نجد "هوركهيمر" و"أدورنو"(٢٧) يضربون مثالًا توضيحًا لرؤيتهم: "ففي وحدة أسلوب عصر النهضة والقرون الوسطى المسيحية مجد التعبير عن العنف الاجتماعيّ الذي يختلف من مرة لأخرى، ولا نجد التعبير عن التجربة المشوشة والكونية لمن هم تحت السيطرة. فالفنانون الكبار لم يكونوا إطلاقًا من يجسد الأسلوب الأكثر صفاءً وكمالًا، بل هم من استمد الأسلوب في أعمالهم بهدف إبداء القسوة تجاه التعبير الفوضوي عن العذاب كحقيقة سلبية(٢٨)... فحتى "شوبنرغ" و"بيكاسو"، أبدى الفنانون الكبار حذرهم تجاه الأسلوب، وحين

كانت الأسئلة الحاسمة موضع تنازع، فإنهم لم يتوقفوا عند الأسلوب بقدر توقفهم عند منطق الموضوع".

وكما يعبر "هوركهيمر" و"أدورنو" عن **مدى تأثر الأسلوب بالموضوع** من خلال أمثلة مبدعي عصر النهضة، نجد أيضًا "بنيامين"[٢٩] يتناول الفكرة نفسها، وعن العصر نفسه، ولكن من منظور آخر، إذ يقول: "في الأصل، وجد **التكامل السياقي للفن** في تقاليد التعبير عنه في العبادة cult، ونحن نعرف أن الأعمال الفنيّة الأولى نشأت في خدمة طقس- من النوع السحري أولًا، ثم من النوع الديني؛ ومما له مغزى أن **وجود العمل الفنيّ في علاقته بهالته لا ينفصل تمامًا** أبدًا عن وظيفته الطقسية[٣٠]؛ وبعبارة أخرى، فإن "**القيمة الفريدة**" **للعمل الفنيّ** "**الأصيل**"، **تجد أساسها في الطقس، الذي هو موضع قيمته الاستعمالية الأصليّة**، وهذا الأساس الطقسي، مهما بعد، مازال بالإمكان التعرف عليه، بوصفه طقسًا، اكتسب الطابع العلماني، وذلك حتى في أشد الأشكال دنيوية لعبادة الجمال[٣١]... إن عبادة الجمال العلمانية، التي تطورت خلال عصر النهضة، وسادت على مدى ثلاثة قرون، أوضحت بجلاء ذلك الأساس الطقسي في تدهورها، وأول أزمة عميقة تصيبها؛ فمع قدوم أول وسيلة ثورية حقًا للاستنساخ، ألا وهي التصوير الفوتوغرافي، في وقت واحد مع صعود الاشتراكية، استشعر الفن الأزمة المحدقة التي أصبحت واضحة بعدها بقرون؛ في ذلك الحين رد الفن بمذهب **الفن للفن**، أي بلاهوت للفن، ونشأ عن ذلك ما يمكن تسميته بأنه لاهوت سلبي[٣٢] في شكل فكرة الفن "الخالص"، التي لم تنكر أي وظيفة اجتماعيّة للفن فحسب، بل أنكرت كذلك أي تصنيف حسب الموضوع[٣٣]".

وهكذا نتبين أن رواد فرانكفورت إنما يسعون إلى برهنة أن التوازن في الممارسات النقديّة الجماليّة بين الفكرة والموضوع من جهة، وبين العناصر

والتعبير والبناء من الجهة الأخرى، هو جوهر التجربة النقديّة، وأن صدق واقعيتها إنما يتمثل في القدرة على تحقيق ذلك التوازن في قراءة الإبداع.

وبذلك، التحليل النقديّ العميق، يمكننا أن نرصد ممارسة فرانكفورت عمليًّا لفكرها النقديّ الجماليّ الذي تدعو له بما يثبت أن دعوتها لم تكن مجرد سطور نظريّة، ومع ذلك، لن نتطرق في هذا البحث إلى مناقشة مفهوم النقد الفرانكفورتيّ بتفصيل أكثر إلا بحسب ما تقتضيه الصلة التي تربطه بالنظريّة الجماليّة، ولن نتعمق أيضًا في النظريّة الجماليّة إلا بقدر ما نكون في حاجة إلى ذلك حينما يتعلق الأمر بتقديم وعرض مفهوم النقد الجماليّ الفرانكفورتيّ.

وبالرجوع إلى ذلك الحد الفاصل المموَّه بين التوجهين، الفكريّ والشكلاني في النقد، نجد كلاً من "هوركهيمر" و"أدورنو"[٣٤] يتناولونه كنظريّة كان لخلقها دوافع، قائلين: "إن **نظريّة العزل** تبدو في نهاية الأمر صحيحة، إلا أن هذه النظريّة التي تريد خدمة نقد الفلسفة المركزية الأنثروبولوجيّة في التاريخ، لهي نظريّة بحد ذاتها شديدة المركزية، **يلعب العقل دور أداة تأقلم** لا دور مسكن يقوم الفرد أحيانًا باستخدامه. **حيلة العقل تكمن في تحويل الناس إلى بهائم، لا في إقامة نوع من التماهي بين الذات والموضوع**".

أما "ماركوزه"()(١٩٨٨، ص١٤٩) فيرد ممارسة ذلك "العزل" إلى "اللحظة التي يعزل فيها الاستياء الشخصي عن الاستياء العام، ومن اللحظة التي تضيع فيها المفاهيم العامة الشمولية التي تعارض الوظيفية في **بحر الإحالات الخاصة**، تصبح الحالة حادثًا طارئًا يمكن علاجه! وبديهي أن الحالة تظل مرتبطة بما هو عام وشمولي، إذ لا يستطيع أي نمط من أنماط التفكير الاستغناء عن الشموليات، ولكن هذا الشمولي لا صلة له ولا دخل له بالشمولية التي **كان ينطوي عليها عرض المطلب قبل تأويله**". هكذا يتطرق "ماركوزه" للكيفية التي يقوم بها التحليل البنائيّ بتشويه المعاني والوقائع والحقائق، بل وتصويرها بالتحليلات النقديّة تصويرًا يخفف من حدتها ويوحي بغير حقيقتها. ويستكمل

"ماركوزه"(نفسه): "في حين أن هذا الشكل من التفكير والبحث الميال إلى النزعة التوجيهية يمس كل أبعاد المجهود الفكريّ، نجد أن الخدمات التي يؤديها تصبح بالتدريج غير قابلة للانفصال عن تبريره العلمي. وفي سياق كهذا يكون للنزعة الوظيفية مفعول علاجي وشافٍ حقًا".

ولا شك أنه في تحليلات كل من "بنيامين" و"هوركهيمر" و"أدورنو" و"ماركوزه" تلك، نجد طيف الفكر النيتشوي حول الفن، إذ يتمثل في رفض رواد فرانكفورت للمذاهب النقديّة التحليلية التي تعزل العناصر الفنيّة عن كليتها، إذ رفض "نيتشه" التناول العقلاني للمعرفة، وذهب إلى مراعاة جوانب الحاجات الإنسانية الفطرية من المشاعر والرغبات والغرائز، وسعى للخروج من الأنماط الأرسطيّة وما شابهها في التعامل مع الفنون بمختلف مجالاتها، ودعا لاعتبار الفن حياة كاملة، له من العناصر ما للحياة في اتساعها.

ويستمر "ماركوزه"(١٩٨٨، ص١٨٥) في تعليل رفضه للتحليل النقديّ البنائيّ من خلال عرضه لرؤيته من منظور عكسي، فيقول: "إذا كانت قيم الجمال... غير قابلة للاستنباط من الشروط الأنطولوجية أو العلمية، فلا مجال بالتالي لأن تطالب بتحقيق وتقيد عامين بها، وليست في نظر العقلانية العلمية إلا مشكلات تتعلق بالتفضيل الشخصي... لذا فإنها لا تستطيع أن تواجه الواقع القائم، إلا بمعارضة ضعيفة واهنة، وبذلك تصبح مجرد مثل عليا، ويتبخر مضمونها. والمفارقة تكمن في أن العالم الموضوعي، إذ لم تُنْسَب إليه غير الصفات الكميّة وحدها، يصبح، من حيث موضوعيته بالذات، منوطًا بالذات التي تعقله".

وإنه تبعًا لذلك رصد "ماركوزه" **تولُّد نتائج مزدوجة استحالت إلى مبادئ منهجية**، تمثَّلت في:

أ. تحقيق الانتقال من الميتافيزيقا "ما هو كائن" إلى الصيغة الوظيفية: "كيف يكون الكائن؟".

ب. الإفضاء إلى يقين، إلى ممارسة متحررة من كل التزام بجوهر خارجي عن السياق العاملي.

وبعبارة أخرى، أصبحت "ليست هناك نظريّا من حدود موضوعية لتحويل الإنسان والطبيعة، غير الحدود التي تفرضها حالة المادة الخام ومقاومتها للرقابة والمعرفة، وهي المقاومة التي ما أمكن التغلب عليها حتى الآن. وبقدر ما يمكن الأخذ بهذا التصور وتطبيقه في الواقع بنجاح وفعالية، يمكن القول إن **هذا الواقع يُعدّ نظامًا من الأدوات.** بل إن ذلك التصور يصبح، بمجرد أن يتم تحويل الطبيعة على أساسه، ينظم كل شيء... والواقع أن **فهم الطبيعة على أنها منظومة من الأدوات، يشكل خطوة سابقة لخلق أي تنظيم تقني خاص... وذلك بمقدار ما يؤدي تحويل الطبيعة إلى تحويل الإنسان**"[٣٥]... فإنه "بحسب قول "ماركس": "إن الطاحون الهوائي يولد مجتمعًا إقطاعيًّا، والطاحون البخاري يولد مجتمع الرأسمالية الصناعية"[٣٦] والمقصود بذلك أن **التقنية حينما تصبح هي الشكل العالمي للإنتاج المادي تحدد وجه الثقافة العام،** وتولد كلية تاريخيّة، عالمًا كاملًا... فالآلة لا تبالي بالاستعمالات الاجتماعيّة التي صنعت من أجلها، وكل المطلوب أن تتفق هذه الاستعمالات مع الإمكانيات التقنية للآلة"[٣٧]. وذلك نفسه ما وصفه أدورنو"[٣٨] بأنه أصبح "**تجميع العناصر الصغيرة ودون قصد، يعد ضمان الشروط التأسيسية للتأويل الفلسفي: الاتجاه نحو** "**وضع عالم الظواهر بين قوسين.** وإذا طرحت الفلسفة اليوم سؤال العلاقة المطلقة للشيء في ذاته مع الظاهر أو لاسترجاع عبارة أكثر راهنية لمعنى الكائن في ذاته – فهي:

– إما أن تبقى في مقاربة شكلية. – وإما أن تنقسم إلى ما لا نهاية **لرؤيا اعتباطية** لعالم ممكن"...

ويستطرد "أدورنو": "وبالفعل، فإن مشكلة الشيء في ذاته لا يمكنها كذلك أن تحل، حتى في حالة إبراز الشروط الاجتماعيّة التي يتشكل ضمنها هذا الشيء، وهو ما تصوره "لوكاس lukacs" هنا أيضًا كحل، لأن **صلابة حقيقة المشكل**

هي، من حيث المبدأ، مختلفة عن الشروط التاريخيّة والسيكولوجية التي يظهر من خلالها. ولكنه من المحتمل أمام بناء مكثف لشكل المنتوج، أن مشكل "الشيء في ذاته" يختفي كليًّا"... أين تضطر دراسة مشكلة "الشيء في ذاته" أن تبحث عن **المعنى المختفي،** لأنها لا تملك معنى محدد يمكن فصله عنها في صيرورتها التاريخيّة الفريدة والواحدة. لا أريد أن أضع هنا أطروحات مادية، ولكنه إيضاح فقط للاتجاه الذي من خلاله أرى مهام التأويل النقديّ الفلسفي. وإذا كانت هذه المهام موضحة بطريقة صحيحة، سنكون على الأقل قد قمنا بشيء ما للأسئلة ذات الأصل الفلسفي التي أريد أن نتجنب فيها الموقف الضمني".

"ويمكننا هنا أن نرى محاولة استرجاع التصور القديم للفلسفة الذي شكله "بيكون Bacon" وحرض "ليبنيتز Leibniz" طيلة حياته على بلوغه: تصور يسخر فيه من المثالية كما نسخر من نزوة عابرة، ذلك **فن الإبداع وإنتاج المعرفة** "arts inveniendi"، وكل نماذج التصورات الأخرى ستكون غنوصية gnostique ولا يمكنها أن تتحمل أورجانون هذا الفن "ars inveniendi" وهو ***خيال*** ينحصر بدقة في المادة التي تمنحها له العلوم، والتي ***تتجاوزها*** فقط في **أدق خطوط تنظيمها.** تلك الخطوط التي يجب أن تعطيها أولًا ومن ***ذاتها*** فقط"... وإذا كان بواسطة العقل، تبقى فكرة التأويل الفلسفي والذي دأبت على تحليلها، فإنها تشترك للظهور **كضرورة تذوق لأسئلة الحقيقة الموجودة من خلال مخيالنا** التي تجمع بشكل مختلف عناصر السؤال **من دون تجاوز امتداد هذه العناصر،** وأين ستكون الدقة مراقبة حينما يختفي السؤال"(٣٩).

لكن علينا تأكيد أن تحليلات الرواد تلك ورفضهم للبنائيّة لا يمكن اعتبارها أنها دعوى لإهمال الجوانب الشكلية في مقابل إعمال التحليل الضمني أو التحليل الاجتماعيّ، بل على العكس، فإن أساس دعوتهم كانت تقوم على أساس تجريب رؤية نقديّة موازنة بين العناصر كافة؛ وإيضاحًا لتلك الرؤية يمكن الرجوع إلى تحليلات "أدورنو" "إذ دون أن ينسى تقديم نقد لنظريّة التحليل النفسيّ في الفن

والأدب، لكنه في الوقت ذاته "استفاد من استطيقا "فرويد" في تحليله للأعمال الفنيّة، إلا أنه لا يتخذ من نهج "فرويد" النهج الوحيد في تفسير الأعمال الفنيّة"... فإن قراءة أدورنو للدراسات التي قدمها "فرويد" لأعمال إبداعية من مثل المسرحيات الإغريقية المشهورة لـ "سوفوكليس" و"يوريبيديس" و"أسخيلوس" وبعض المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية لـ"جان راسين" كـ"فيدرا"، وبرز رأيه على أساس **الاهتمام بشخصية المبدع**، وأثر نفسيّته في صنع المعنى، وهنا يشير إلى استفادته من تحليل "سيجموند فرويد" أيضًا لمسرحية "نهاية الحفل" لـ"صموئيل بيكيت" على أنها تشيؤ ونكوص، فعجز البطل عن الفعل جعله يتذكر طفولته القديمة"(٤٠)؛ وفي تلك التحليلات "يأخذ "أدورنو" على فرويد أمرًا مهمًا يتعلق باهتمام هذا الأخير بمضمون العمل الفنيّ أكثر من اهتمامه بالسمات الشكلية واللغويّة والتقنية، وهذا يبعده عن الجماليّات المعاصرة، التي تركز على الآليات التشكيلية بوصفها ثورة في الفن"(٤١).

وعليه، ومن رفض فرانكفورت أولًا للنزعة المادية التاريخيّة في تحليل الإبداعات الفنيّة، وثانيًا رفضها لقوالب للتحليل النقديّ البنائيّ الذي يحصر العقل والفكر والفهم؛ وإنه إعمالًا للفكر النقديّ الجماليّ الفرانكفورتيّ، حيث ***تتحدد قيمة النظريّة من خلال علاقتها بالممارسة***، ففي هذا السياق النقديّ الواقع ضمن هذا البحث نتساءل: لماذا؟ وكيف؟ ومن أين؟ وإلى أين؟ تتحقق إذن الفكرة الأساسيّة في التجريب النقديّ الجماليّ للنظريّة النقديّة، حيث "**نقد تاريخيّ من أجل حاضر نقديّ مستنير**"، هذا ما سوف نحاول استيضاحه فيما يأتي.

٤. الدعوة إلى التجريب النقديّ الجماليّ عند رواد فرانكفورت بين ما ترفضه وما تنصح به

ننطلق في تلك النقطة من عند "أدورنو" الذي يرى أنه "ثمة مسافة يضعها العمل الفنيّ مع **الواقع التجريبيّ** التاريخيّ والاجتماعيّ، حتى إن كان ينطلق من هذا الواقع، فإن إعادة تنظيم الأشكال الحسيّة وتعقد التنظيم الحسيّ الذي يفرد عنه كل نموذج فني يجعل من **شكل المظهر في الفن** مسألة لم تأخذها الجماليّات منذ "**هيجل**" و"**كانط**" على محمل الجد. وهذا لا يعني فقط تحولًا إلى التفسير المادي، بل تحديدًا لما يجب أن يكون عليه أي تأويل مقبل لـ"الخبرة الجماليّة" ولنموذج الحقيقة في الفن، فلا يمكن لأي فلسفة أن تتأسس إلا وفق مسارات للحقيقة في العلوم، في السياسة والحب والفن كما فهم "آلان باديو A. Badiou"[٤٢]. بهذا المنطق ينتقد "أدورنو" فرض الفلسفات العقلانية القوالب البنائيّة على مختلف الممارسات الإنسانية، بما فيها الإبداعات الفنيّة والفكريّة والنقديّة التي ترفض طبيعتها وفطرتها القولبة أو التوجيه، إذ إنها بدورها تنعكس على مضامين الحقائق نفسها التي تحورت بمجرد أن صارت هي الأخرى مشروطة بتعابير عصرها، الذي يخفي غير الذي يعلن.

وعليه فيمكن اعتبار تحليلات رواد فرانكفورت تلك بداية مرحلة جديدة في التعامل مع مختلف العلوم المسلم بها، سواء الفكريّة النظريّة، أو العلمية التجريبيّة، التي كانت سائدة في تاريخه، إذ كشفوا عن دورها في إخفاء الحقائق، واستعمالها للفن من أجل تحقيق هذا الغرض أيضًا، وليس من باب القولبة البنائيّة التي فرضتها المادية التاريخيّة فحسب. ما فرض تلقائيًا على حركة النقد الجماليّ الفرانكفورتيّ أفكارًا من قبيل **البحث عن الحقيقة المضمرة وعن كيفية إحيائها من خلال عناصر البناء الإبداعي والتحليل النقديّ لها**، مما مهد لسبل

فكر جديدة في إحياء فكر نقديّ تجريبيّ استطيقي أكثر وعي وفائدة، روحية وعقلية، فكر من شأنه أن يمس الخاص والعام.

فكما يرى "أدورنو" أن "الدافع الحقيقي للرواية هو كشف واقع الحياة الخارجية وحل شفرتها، مما يسمح بظهور أمراض الحضارة المعاصرة، مثل الاغتراب والأزمة الروحية واليأس والعدمية (في إشارة إلى ملامح الوجودية)، بل إن الاغتراب يصبح وسيلة جماليّة للرواية– بحسب "أدورنو"[٤٣]... فمثلًا "أدورنو" "يرى في كتابات الفرنسي "جوستاف فلوبير" تظهر ذاتيّته في إمكانية خلقه لعالم وهمي، يحتل معنى معيَّنًا ويغدو التفكير في دلالته في هذه الحال من المحرمات باعتباره يخرج الأشياء عن معناها الأصليّ "السارد يخلق واقعًا لا يمكن أن يناقش، ولا يمتلك القارئ القدرة على تأويله بل إدراك معناه فحسب"[٤٤]، و"يرى أدورنو أن مارسيل بروست يُظهر في نصوصه عددًا من آرائه موجهًا إياها للقارئ، وهنا تبدو علاقته الوثيقة بالقارئ، وهو يوجه خطابه له، وهو ما سماها بـ**المسافة الجماليّة** والتي يرى أنها ثابتة في النصوص التقليدية وكلما اتسعت المسافة الجماليّة بين القارئ والسارد، كلما كان النص فنيًّا واحتوى عناصر الجمال... والأمر نفسه بالنسبة لكافكا الذي يحافظ على تلك المسافة بينه وبين القارئ من خلال تحطيمه لآراء القارئ المسبقة"[٤٥].

وعليه، "فإذا كانت الرواية ملتقى للتعبير عن العلاقة الإشكالية بين الإنسان والحياة المعاصرة، فإن التعبير عن الاغتراب يصبح ذا قيمة جماليّة تدخل في صلب تكوين الرواية المعاصرة وليس مضمونًا فقط، بل إن أدورنو يعبر عن رأيه الصريح وهو الطبيعة الجماليّة للاغتراب والذي يدخل في صلب البنية الفنيّة الجماليّة للرواية المعاصرة بدونه تصير روحًا بلا هيكل إذا أمكننا قلب المقولة"[٤٦].

وهكذا يمكن النظر إلى النقد الجماليّ وفقًا لفكر فرانكفورت من عدة زوايا ينتهي بعضها إلى بعض، ويثري بعضها بعضًا، حيث يمكن إلقاء عدة من النظرات:

- نظرة جديدة للعلاقة بين التاريخ والإبداع والنقد والإنسانية.
- نظرة جديدة للعلاقات بين المحيط العام في شموله والمساحة الإبداعية والنقديّة الخاصة في تميز ردة فعلها ومردودها.
- نظرة جديدة للعلاقة بين الحال العام وبين خصوصية تشكل العناصر الإبداعية، وخصوية التحليلات النقديّة.
- نظرة جديدة بين إمكانية تدفق الروح من بين ثنايا العناصر الفنيّة، وبين فرص تحقق سبل جديدة لانعكاساتها الإبداعية.
- نظرة جديدة بين الوعي العام، التاريخيّ والفكريّ والتجريبيّ، وبين الوعي الإبداعي في مختلف تطبيقاته، الفنيّة والنقديّة.

هكذا تتشكل مساحة تجريبيّة جديدة لإعمال الفكر بوجه عام، والقراءة الجمالية والفكر النقديّ بوجه خاص، إنه مفترق طرق، يخرجنا من عتمة طريق أوحد ليدخلنا إلى إضاءات تتيح لنا تجريب طرقات لا حصر لها، ولا قانون فيها يفرض على المبدع أي طريق يسلك، ولا نظام يفرض على الناقد أي مخطط يتبع، إنها محطات انطلاق تبث من خلالها الأفكار النقديّة الجماليّة طليقة الروح وحرة العقل.

وهنا نستحضر تأكيد "أدورنو"[٤٧] "للتذكير.. إن مهمة السؤال الفلسفي التقليدي هو **انتظار أفكار ما، تتعالى على التاريخ، ذات معنى رمزي، وهي مضمونة عن طريق أفكار غير رمزية تشكلت داخل التاريخ**. ولكن بشكلٍ آخر، يطرح صورة العلاقة بين الأنطولوجيا والتاريخ من دون أن نكون بحاجة –لهذا الغرض– إلى إضفاء طابع أنطولوجي على التاريخ، كشمولية، تحت صورة "Figur" تاريخيّة بسيطة "historialite".. أين **تضيع فيها كل الضغوطات الخاصة بين التأويل**

والموضوع، ولا تبقي إلا تاريخاينة "historicisme" مقنَّعة... وبدلاً من ذلك، لا يصبح التاريخ وفق تصوري، المكان الذي تتعالى منه الأفكار التي تنفصل بطريقة ذاتيّة وتحتفي من جديد، ولكن **أليست هذه الصورة التاريخيّة ذاتها بشكل ما أفكارًا، تبني علاقتها- من دون قصد- الحقيقة**، بدل أن تظهر الحقيقة كـ "قصد في التاريخ؟".

وهو ما يؤكده "بنيامين"[٤٨] من "إن تفرد عمل فني لا ينفصل عن كونه منغمسًا في التقاليد، وهذه التقاليد ذاتها، حية تمامًا، ومتغيرة بصورة بالغة..."، وإن هذا نفسه –وفقًا لـ "بنيامين"– هو ما "يتبدى في مجال الإدراك... أن توافق الواقع مع الجماهير، والجماهير مع الواقع، هو عملية ذات مدى غير محدود، بالنسبة للتفكير، مثلما بالنسبة للإدراك". وهو ما سوف نفهم آليته أكثر مما يأتي من عرض شقي الرفض والطموح في الفكر النقديّ الجماليّ من المنظور الفرانكفورتيّ.

١/٤. ما ترفضه تحليلات النقد الجماليّ الفرانكفورتيّ/ رصد مخلفات الصناعة الثقافيّة ومدى انعكاساتها على الممارسات النقديّة الجماليّة

١/١/٤. الامتصاص والتلهي- الظاهرة المزدوجة لمأساة الواقع النقديّ الحديث:

كان "في السابق كلما قلت الدلالة الاجتماعيّة لشكل فني، كلما ازدادت حدة التمايز بين النقد والمتعة من جانب الجمهور، إذ يتم التمتع بما هو تقليدي بطريقة غير نقديّة، بينما يتم انتقاد ما هو جديد حقًا بكراهية شديدة؛ أما اليوم... يتطابق موقفا النقد والتلقي لدى الجمهور، والسبب الحاسم لذلك هو أن ردود الفعل الفردية تتحدد سلفًا بالاستجابة التي يكون الجمهور الواسع على وشك اتخاذها... ولحظة أن تصبح هذه الاستجابات واضحة، فإنها تحكم بعضها البعض..." [٤٩]. هذا

إضافة إلى أن "العمل الفنيّ تزايدت صلاحيته للعرض، إلى حد أن الإزاحة الكميّة بين قطبيه أصبحت تحولًا نوعيًّا في طبيعته؛ فمثلًا كانت تتحدد القيمة المطلقة للعمل الفنيّ في أزمنة ما قبل التاريخ كأداة للسحر أولًا قبل كل شيء، ولم يصبح معترفًا به كعمل فني إلا فيما بعد، فبالطريقة نفسها اليوم تتحدد القيمة المطلقة للعمل الفنيّ وفق قيمة العرض فيه، إذ أصبح العمل الفنيّ له وظائف جديدة تمامًا، والوظيفة التي نعنيها من بينها، أي الوظيفة الفنيّة، ربما جرى الاعتراف بأنها وظيفة عارضة"(نفسه، ص١٣٦).

هكذا يرصد "بنيامين" بعدين مهمين في تحول قيمتي "العرض" و"التلقي"، أما التحول الأول فتمثَّل في الإعداد المسبق من أجل استجابة جماهيرية بعينها، وأما التحول الثاني فقد تمثَّل في الإيهام بأن الأبعاد التقنية هي أساس الحكم، النقديّ والجماهيري، على الإبداعات، في إشارة إلى العلاقة الوثيقة التي أصبحت تتشكل بين التلقي البصري والتلقي الفكريّ، ومدى قدرة الأول على التعتيم على الثاني وعلى الوعي بوجه عام؛ ويتعمق "بنيامين" في تفسيره لتحوُّل قيمتي العرض والتلقي واختلال العلاقة بينهما، إذ يقول[٥٠]: "والتملك الملموس لا يتحقق عن طريق الانتباه بقدر ما يتحقق عن طريق العادة... تُحدد العادة إلى حد كبير حتى التلقي البصري، والأخير، بدوره، يحدث من خلال الانتباه المستغرق بدرجة أقل بكثير مما يحدث من خلال ملاحظة الشيء بطريقة عارضة. هذا النمط من التملك... يكتسب في ظروف معينة **قيمة معيارية**، لأن المهام التي تواجه جهاز الإدراك الإنساني عند نقاط التحول التاريخيّة لا يمكن حلها بوسائل بصرية، أي بالتأمل، فقط؛ بل يتم إتقانها تدريجيًّا عن طريق العادة، تحت توجيه التملك اللمسي"... "**بإمكان الشخص شارد الذهن، أيضًا، أن يُكوِّن عادات، وأكثر من ذلك، فإن القدرة على إتقان مهام معينة في حالة شرود الذهن تثبت أن حلها قد أصبح مسألة عادة، وشرود الذهن كما يقدمه الفن يمثل سيطرة خفية على المدى**، الذي أصبحت به مهام جديدة قابلة للحل عن طريق إدراك الترابط

apperception. ولما كان الأفراد، فضلًا عن ذلك، يميلون إلى تجنب تلك المهام، فإن الفن سيتناول أكثرها صعوبة وأهمية، حيث يمكنه **تعبئة الجماهير**... إن التلقي في حالة شرود الذهن، والذي يلاحَظ بشكل متزايد في مجالات الفن كلها، ويعد سمة مميزة لتحولات عميقة في **الإدراك الترابطي**... فالجمهور فاحص، لكنه فاحص شارد الذهن".

هكذا عبر "بنيامين" بحس نقديّ بالغ الوعي، كيف خربت القوالب البنائيّة التي أبدعتها المادية التاريخيّة لتحقيق الأغراض التسلطية، منظومة الفكر النقديّ الجماليّ، إذ ترتب عليها تحول كل من الإبداع والتلقي، ومن ثم النقد، إلى عادات، وهو ما يعني تشوه كامل المنظومة الجماليّة.

ربما لم يشير "بنيامين" صراحةً إلى مصطلح التحليل البنائيّ، الذي لربما لم يكن قد تبلور حينها، لكنه أشار إليه بمصطلحه الخاص: "الإدراك الترابطي"، وقد بنى عليه "بنيامين" تحول الاستطيقا من أداة لتحرر الروح والعقل والفكر إلى أداة للسيطرة عليهم وفقًا لما أرسته قوى الصناعة الثقافيّة، التي أصبحت تحكمها وتسيطر عليها وتوجهها، من أفكار أصبح إدراكها نمطي، ما تحولت معه المنظومة النقديّة بالتبعية، من الناحيتين الذاتيّة والموضوعية، إلى ممارسة سلبية أفقدتها فطرتها كونها ممارسة مبدعة وبناءة، وانحط نشاطها الخلاق من خلال خضوع آلي لا إرادي لغيابات قوى شمولية مسيطرة.

بالإضافة إلى ذلك نجد "بنيامين" وقد رصد في تحول المنظومة الجماليّة إلى آلية نمطية أن أصبح "الجمهور هو مصفوفة ينبعث منها اليوم كل سلوك تقليدي تجاه الفن في شكل جديد، **تحول الكم إلى الكيف**؛ وأحدث جمهور المشاركين المتزايد بشدة تحولًا في نمط المشاركة... **ثمة حاجة إلى نظرة أكثر تدقيقًا هنا، فالتلهي والتركيز يشكلان قطبين متعارضين**، يمكن صياغتهما على النحو التالي: **الشخص الذي يركز أمام عمل فني، يمتصه العمل... وعلى النقيض، فإن الجمهور المتلهي يمتص العمل الفنيّ**... وقد تطورت واختفت أشكال فنية

كثيرة، فالتراجيديا تبدأ مع الإغريق، وتبيد معهم، ولا يتم إحياء قواعدها إلا بعد قرون؛ والقصيدة الملحمية، التي تجد أصلها في فُتّوة الأمم، تنتهي عند أوروبا عند نهاية عصر النهضة..."(٥١).

وتعد هذه أول إشارة أو حديث عن "التلقي" نرصدها في هذا البحث، ولن نتعمق فيها هنا إذ سوف يأتي حديث أكثر تحديدًا حول مسألة التلقي لارتباطها بجوانب أخرى بجانب فكرتي الامتصاص والتلهي.

وعلى كلٍ، ومن هذا الطابع غير الحساس والقسري للنظريّات المبكرة"(٥٢)؛ و"خلال تدهور مجتمع الطبقة المتوسطة، **أصبح التأمل مدرسة للسلوك اللّا اجتماعيّ؛ وجرت معادلته *بالإلهاء*(٥٣) كتنويعة من السلوك الاجتماعيّ(٥٤)**"... "وأصبح "**كل خلق رائد، وجديد، أساسًا للطلب، سيحمل إلى مدى يتجاوز هدفه**"(٥٥).

٢/١/٤. تسطيح الأبعاد النقديّة/ توجه النقد للتقنية عوضًا عن المضامين:

كيفما رصدت تحليلات رواد النظريّة النقديّة، أصبحت "مصلحة المستهلكين بحق ترتبط بالتقنية لا بالمضامين الجوفاء؛ والسلطة الاجتماعيّة التي يقدسها المشاهدون تتأكد في الحضور المنمذج الذي تفرضه التكنولوجيا لا الأيديولوجيات القديمة التي عليها أن تضمن المضامين الزائلة"(٥٦).

وإن **اقحام الجمال في الشمولية المجتمعية**، والذي بُني عليه "التحليل الفارق في العالم المتشيء للإنشاء اليومي، والذي يسمِي هذا الإنشاء ويفسره بمصطلحات ذلك العالم المتشيء، يتجاهل ويجرد ما هو مغاير وتناحري (السلبي)، وما لا يمكن عقله بمصطلحات الاستعمال الدارج، وهو إذ يعمل على **تصنيف المعاني وتمييزها وفصلها**، يجرد الفكر واللغة... من مجال المعرفة الذي يقع فيما وراء المنطق الصوري... فإنها لا تهتم بالإبهام العام، بالالتباس الأكبر المتمثل في عالم التجربة القائم. والحقيقة أنه لا مفر لها من أن تبقى غريبة عنه، **لأن المنهج الذي تبنته هذه الفلسفة يزدري ويحتقر المفاهيم القادرة**

على عقل الواقع القائم من خلال بنيته الاضطهادية"[٥٧]، "**وعلى المستوى الذي تتم فيه معالجة المفاهيم الشمولية وترويضها، يكف الفكر عن أن يكون نقديّا ليصبح إيجابيًّا**"[٥٨].

وبذلك يرفض "ماركوزه" قول القائلين بانتهاء وموت مدارس التحليل الأدبي مقابل التحليل الثقافيّ، بل ويرجع ذلك لأن هؤلاء من قوى النظام الشمولي والصناعة الثقافيّة، ليؤكد "إن العملية لا تتقدم أبدًا، لأن **قصر المعرفة** "**المنتجة**" **على المجال الكلي الصوري، يجعل خلق شكل جديد للعالم أمرًا مستحيلًا**"[٥٩]. "إن التنبؤية العلمية لا تتطابق مع الحال المستقبلية التي توجد فيها الحقيقة"[٦٠]. *وهكذا يقرأ "ماركوزه" أسباب عدم كفاءة التحليلات النقديّة الحديثة وانعزالها من وجهة نظر فرانكفورتيّة*؛ وهو ما عبر عنه "هوركهيمر" وأدورنو"[٦١] بتفسيرهم: *"إن التصنيف هو شرط المعرفة، وليس المعرفة بذاتها، ثم إن المعرفة بدورها ستقضي على كل تصنيف"*.

وحينما كانت "النفس بخاصيتها المتعلقة بالاعتناق الكلي، تحط من قيمة التفرقة بين الصادق والمزيف، أو بين الخير والسيء، أو بين العقلاني واللا عقلاني، الذي يمكن أن يتم من خلال تحليل الواقع الاجتماعيّ بالنسبة للإمكانيات المتحصل عليها لتنظيم الوجود المادي"[٦٢]. نجد أن ذلك ينعكس في الإبداع عن طريق أنه "**في الموسيقى أدى الأثر النغمي المعزول لصرف الوعي عن الكلية الشكلية. أما في الرسم فإن تفضيل لون معين على حساب ما تبقى أدى إلى تشويه اللوحة ككل؛ وفي الرواية فإن العمق النفسيّ قد صار أكثر أهمية من بنيتها. وقد وضعت الصناعة الثقافيّة حدًا لكل ذلك، بوصفها صناعة كلية. فلعدم معرفتنا أي شيء خارج التأثيرات.. فالكل يتناقض مع التفاصيل إذ لا علاقة له بها**"[٦٣]. "وحين يلجأ الناس لعلم النفس، فإن المساحة المحددة لعلاقاتهم المباشرة تصبح أكثر ضيقًا... فإن الالتجاء لعلم النفس من أجل فهم الآخرين، ولمعرفة حوافز الإنسان الخاصة، ليس إلا **الغرق في الحالات**

الشعورية..؛ فحتى لو كان التمييز ممكنًا، فإن تحديد الماهية يظل محدودًا بما تم وضعه بطريقة حيوية؛ ولا وجود لشيء في تدفق الأشياء يمكن تحديده بالثبات... فكل شيء يبقى متماهيًا، إذ لا معرفة ثابتة تتعلق بالماضي، كما أنه لا تنبؤ واضح بخصوص المستقبل... ولا فكرة تتعالى على ذلك"(٦٤).

صحيح أن "أدورنو" نفسه قد حلل نصوصًا وفقًا للمدرسة النفسيّة الفرويدية، كما وقرأ تحليلات فرويد نفسه– كما سبق وذكرنا–، ولكنه كان يشملها بتحليلات أخرى أشمل وأوسع قراءة.

ويأخذنا "ماركوزه"(٦٥) للتأكيد على أن "كل حقبة تاريخيّة إذن، كما ذهب "رانكه"، تمتلك معناها، تقوم قيمتها على وجودها نفسه، على نفسها"(رانكه، ١٩٢٥)"... "**وبهذه الطريقة كانت النفس قادرة على أن تصبح عاملًا مفيدًا في تكنيك الهيمنة الجماعية...** "النفس هي الجوهر"، كان هذا شعارًا رائعًا حينما كانت القوى وحدها هي الجوهر".

وهكذا تفسر فرانكفورت تطبيق فكرة عزل الأنواع الأدبية عن صيرورة الفكر الإنساني كأحد وسائل الصناعة الثقافيّة في العزل الكلي للحقائق العامة والمتطلبات الإنسانية بخاصة، فكان **الفصل بين التخصصات وبين النقد أحد وسائل التمويه التي استخدمتها الصناعة الثقافيّة بكافة أشكالها، كي لا يتمكن الفرد من الربط بين الأمور والوصل إلى نتائج قد تؤدي إلى زعزعة سلطاتها،** وقد استخدمت الصناعة الثقافيّة بعض العناصر من فئة المثقفين المزيفين كي تتبنى هذا النهج وتدعو له، وهو ما سوف يتضح في النقطة التالية.

٣/١/٤. محترفو الاستهلاك والتحليل النقديّ السياسي للأدب:

يتحدث "بنيامين"(٦٦) عن السجال العقيم– على حد وصفه– **بين الانحياز والجودة في الأدب،** قائلًا: "ربما كان الأمر أنه لا يطرح بهذا ***الشكل،*** لكنه مألوف لكم جميعًا بوصفه **السؤال حول الاستقلال الذاتيّ للشاعر**، حول حريته في أن يكتب أي شيء يريده، لستم على استعداد لمنحه هذا الاستقلال الذاتيّ،

وتعتقدون أن الوضع الاجتماعيّ الراهن يجبره على أن يقرر في خدمة من سيكون عليه أن يضع نشاطه... مثل هذه الكتابة تسمى عادةً منحازة tendentious؛ ها هي الكلمة المفتاح، التي طالما دار حولها سجال مألوف بالنسبة لكم، وألفته تفصح لكم عن مدى عمقه، حيث **لم يتقدم إلى أبعد من الترديد الرتيب لحجج مع أو ضد: من ناحية،** فإن الخط السياسي الصحيح مطلوب من الشاعر، **ومن ناحية أخرى،** فإن من المبرر توقع أن يكون عمله جيدًا. وبالطبع فإن هذه الصياغة غير مرضية طالما أنه لم يتم **إدراك** الارتباط بين العاملين: **الخط السياسي، والجودة.** وبالطبع يمكن تأكيد الارتباط دوجمائيًّا، إذ يمكنك أن تعلن: أن العمل الذي يظهر الانحياز السياسي الصحيح لا يحتاج إلى إظهار أية جودة أخرى. كما يمكنك أن تعلن أن العمل الذي يعرض الانحياز الصحيح، يجب بالضرورة أن يتمتع بكل جودة أخرى"... "آمل أن أستطيع أن أبين لكم أن مفهوم الانحياز السياسي، بالشكل الموجز الذي عادةً ما يظهر به في السجال المذكور للتو، هو أداة غير مفيدة تمامًا للنقد الأدبي السياسي؛ وأود أن أوضح لكم أن انحياز عمل أدبي، لا يمكنه أن يكون صحيحًا سياسيًّا، إلا إذا كان كذلك صحيحًا أدبيًّا. ويعني هذا أن الانحياز الصحيح سياسيًّا يتضمن انحيازًا أدبيًّا، وسوف أضيف على الفور أن هذا **الانحياز الأدبي، الموجود ضمنيًّا، أو صراحةً، في كل انحياز سياسي صحيح، لعمل ما، يتضمن جودته الأدبية، لأنه يتضمن انحيازه الأدبي**"... "هذا التأكيد- كما آمل أن أعدكم- سرعان ما سيصبح أكثر وضوحًا".

ومن موضع آخر نستعرض تلك الأمثلة التي ضربها "بنيامين"(٦٧)، إذ يستعين بالحوار عن "الصراع الطبقي، الحاضر دومًا، بالنسبة لمؤرخ متأثر بماركس، هو قتال من أجل الأشياء الفظة والمادية، التي لا يمكن بدونها أن توجد أشياء راقية وروحية؛ إلا أن هذه الأخيرة لا تجعل حضورها محسوسًا إلا في الصراع الطبقي، على هيئة الغنائم، التي تكون من نصيب المنتصر؛ فهي تتبدى في هذا الصراع

على هيئة الشجاعة، المرح، والفطنة، والجَلَد، ولها قوة ارتدادية، وسوف تطرح للتساؤل باستمرار كل نصر للحكام، في الماضي والحاضر".

ولكننا نجد أن "التحول في البنية الفوقية، الذي يجري على نحوٍ أبطأ بكثير من التحول في البنية التحتية، قد استغرق أكثر من نصف قرن، كي يُظهر، في كل مجالات الثقافة، التغير الذي طرأ على شروط الإنتاج. واليوم فقط، يمكن الإشارة إلى الشكل الذي أخذه ذلك... رغم أن الأطروحات حول فن البروليتاريا، بعد توليها السلطة، أو حول فن مجتمعي لا طبقي، ستكون أقل ارتباطًا من الأطروحات حول الميول التطورية للفن، في ظل ظروف الإنتاج الحالية. وجدلها، ليس أقل جلاءً في البنية الفوقية، مما هو في الاقتصاد. ومن ثم، يكون من الخطأ التقليل من قيمة تلك الأطروحات، **باعتبارها سلاحًا؛ فهي تكنس جانبًا عددًا من المفاهيم التي عفا عليها الزمن**، من قبيل الإبداعية والعبقرية، القيمة الخالدة، اللغز، **وهي مفاهيم قد يقودنا تطبيقها دون ضوابط** (وفي الوقت الحاضر يكاد تطبيقها أن يفلت من أي ضابط) **إلى ترتيب البيانات وفق معنى فاشي؛ والمفاهيم** التي يجري إدخالها على نظريّة الفن فيما يلي، تختلف عن المصطلحات الأكثر شيوعًا في أنها **عديمة الفائدة** تمامًا بالنسبة لأغراض الفاشية، **وهي، بالمقابل، مفيدة من أجل صياغة مطالب ثورية في سياسة الفن**"[٦٨].

ويعرف "**بنيامين**" في "المؤلف بوصفه منتجا"[٦٩] **كلاً من الكاتب المأجور والناقد المأجور، أما الأول** فيقول عنه: "وأنا أعرف الكاتب المأجور بأنه الرجل الذي يمتنع، من حيث المبدأ، عن استلاب الجهاز الإنتاجي، عن الطبقة الحاكمة، عن طريق تحسيّنه بطرق تخدم مصالح الاشتراكية، وأمضي إلى أبعد من ذلك فأؤكد أن نسبة ملحوظة مما يسمى بالأدب اليساري، لم تكن لها من وظيفة اجتماعيّة سوى أن تعتصر من الوضع السياسي فيضًا متصلًا من

المؤثرات الجديدة لتسلية الجمهور. وهذا يصل بي إلى "العيانية الجديدة"، كانت عُدتها هي الريبورتاج، فلنسأل أنفسنا لمن كانت هذه التقنية مفيدة؟".

وأما الثاني، ففي مقال "صورة بروست"(٧٠)، يقول بنيامين: "وقد مال **النقاد المأجورون** إلى استخلاص نتائج عن المؤلف من الوسط المترفع لكتاباته". "خلف هذا النوع من السلوك الذي يمارسه **محترفو الاستهلاك** المصقولون؛ وتحليل بروست للترفع Snobbery، الذي هو أهم بكثير من تمجيده للفن، يشكل ذروة نقده للمجتمع. لأن توجه المترفع ليس سوى رؤية للحياة متسقة، ومنظمة، وحديدية، انطلاقًا من الموقع النقي كيميائيًّا للمستهلك"(٧١).

و"من السمات النمطية لهؤلاء المثقفين الفرنسيين اليساريين- مثلما هي بالضبط من السمات النمطية لنظرائهم الروس، أيضًا- أن وظيفتهم الإيجابية مستمدة بكاملها من **شعور بالواجب**، ليس تجاه الثورة، بل **تجاه الثقافة التقليدية**. وإنجازهم الجماعي، بقدر ما يكون **إيجابيًّا**، يقارب المحافظة. لكنهم سياسيًّا واقتصاديًّا، لابد من اعتبارهم دائمًا مصدرًا محتملًا للتخريب"... "ومن الأمور المميزة لكل هذا **الموقف اليساري البرجوازي، مزاوجته التي لا شفاء لها، بين الأخلاق مثالية النزعة، وبين الممارسة السياسية**"... "فقد كان الإغراء كبيرًا للنظر إلى شيطانية أمثال "ريمبو" أو "لوتريامون" بوصفها ملحقًا للفن من أجل الفن، في سجل للحذلقة snobbery؛ لكن المرء لو عقد العزم على فتح هذه الدمية الرومانسية، لوجد بداخلها شيئًا صالحًا للاستخدام؛ لوجد **عقيدة الشر بوصفها أداة سياسية، ولو أنها رومانسية، للتطهير والعزل ضد كل نزعة هواية سطحية، مُسبِغةٍ للطابع الأخلاقيّ**"(٧٢).

فهكذا يأتي نفور فرانكفورت من فكرة تضليل العقل النقديّ بتحديده في عناصر التجربة الحسيّة، والأكثر من ذلك تحديدها مسبقًا بما يقلص مساحة التحليلات النقديّة ويحرمها حريتها وخصوصيتها، ويفصلها هي وعقل المتلقي عن حقيقة الإبداع وواقعه؛ وقد اعتبرت فرانكفورت أن تحقق هذا هو أحد نجاحات أيديولوجيا

الصناعة الثقافيّة في تحقيق مخططاتها في السيطرة الشاملة، معتمدةً، فيما يخص منظومة النقد الجماليّ، على أن تلك التصورات البنائيّة والمحددة مسبقًا إنما تعزل الواقع عن حقيقته وتدمج التعبير الخاص في العام فتشوه تَمَيُّزه وتَحُولُ دون فهمه وقراءته. فإن إنتاج مذاهب نقديّة وتسليحها بأدوات تمويهية، ورسم مخططات لها تعتمد على صيغة الكم التي تعتم على الكيف، هي بمثابة قنابل دخان، طال أثرها كل من المبدع والمتلقي والناقد، هذا ما رصدته فرانكفورت موضحةً سلسلة التشابكات اللا نهائية بينهم، التي أنتجت بدورها سلسلة إخفاقات كثيرة، ما نتج عنه إحكام قبضة الصناعة الثقافيّة على الوضع الثقافيّ القائم واتهام الخارجين عنه بالشذوذ.

٤/١/٤. اقتصار التحليل النقديّ الأدبي على اللسانيات:

"مبدئيًّا يجب أن نعرف أن "أدورنو" "يعرف الأدب على أنه "نفي"* يشير بمقاومته للأيديولوجية والفلسفة"(بسطاويسي، ١٩٩٨، ص١٢٦)[٧٣]، **فبعكس المدارس النقديّة البنيوية**، التي رأت في النصوص جوانبها الفنيّة والجماليّة، واهتمت بها باعتبار اللغة محور الدلالة، "أدورنو" كان يرى في الأدب جانبه المخبوء تحت اللغة، ويسعى لتوضيح أن دراسة النصوص يجب أن تُوَجَّه من أجل كشف ما ينطوي تحتها من أيديولوجيا وتسلط، والأكثر من ذلك **اكتشاف خدمة الجماليّ للتسلطي**"(حيولة، ق٧، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١١٩-٢٠).

وهذا ما يميل إليه "بنيامين" أيضًا، ولكن وفقًا لمنظور آخر، فإنه كعادة "بنيامين" يأخذنا بتحليلاته الروحانية المتأملة لأعماق الموضوعات، إذ يرى "بنيامين"[٧٤] أنه "بصرف النظر عن كل الاعتبارات التاريخيّة، إن كل قرابة فوق- تاريخيّة.. تتمثل بالأحرى في القصد intention الكامن.. رغم أنه قصد لا يمكن لأية لغة منفردة أن تبلغه بذاتها، بل إنه لا يتحقق إلا بمجموع مقاصد تلك اللغات، التي يكمل كل منها الآخر: أي **اللغة الخالصة**. فبينما نجد أن كل العناصر.. الكلمات، الجمل، البنية... يستبعدُ أحدُها الآخر، فإن هذه اللغات

تكمل إحداها الأخرى في مقاصدها (الأخيرة). **ودون التمييز بين الشيء المقصود، وصيغة القصد، لا يمكن تحقيق فهم راسخ**".

أما "ماركوزه"[٧٥] فيرى أنه "**ما دام الهدف الأول لعقلانية المجتمع التكنولوجي اللّا عقلانية هو تقليص مجال الفرد الداخلي، فلا غرو إن وجدنا عملية التقليص هذه تمتد إلى عالم اللغة، عالم التعبير والاتصال الإنساني. فعلى هذا المستوى أيضًا تبرز إلى حيز الوجود لغة أحادية الجانب، لغة إيجابية تستبعد من تراكيبها ومفرداتها كل الأفكار والمفاهيم النقديّة المتعالية... لغة عارية من التوتر والتناقض والتطور والصيرورة، لغة عالمية، لغة سلوكية، لغة بلا تاريخ، بلا أبعاد، وبكلمة واحدة، لغة مقفلة، منغلقة على ذاتها**"[٧٦].

هكذا يمكن تحديد أبعاد نقد رواد فرانكفورت في اللغة في عاملين:

الأول: جانب إغفال التحليل النقديّ البنائيّ اللغويّ لكل ما وراء اللغة– بحسب "أدورنو" و"بنيامين".

الثاني: جانب التقليص اللغويّ العام والتسطيح النقديّ للغة– بحسب "ماركوزه".

ومن عموم تحليل الرواد الثلاثة "أدورنو" و"بنيامين" و"ماركوزه" لدور وموقع اللغة في التحليل النقديّ الجماليّ، "يمكننا هنا ملاحظة الرقة، الظاهر أنها ملفتة للانتباه وغريبة، تلك التي توجد بين **فلسفة التأويل** وهذا الشكل من المعرفة التي تدافع بشكل صارم جدًا عن الحقيقة في مقابل **فكرة** "**القصد**" **والمعنى:** أقصد "**المادية**". تأويل ما هو دن قصد من خلال تركيب العناصر التحليلية المعزولة وتسليط الضوء على الواقع من خلال هذا التأويل.. ذاك هو برنامج لكل معرفة مادية، برنامج يعيد العدالة للإجراء المادي ويبتعد عن كل ما هو ذو "معنى" خاص لـ مواضيع، يستند فيها على الأقل إلى معنى ضمني... لأنه منذ أمد بعيد، أعرض التأويل عن طرح كل أسئلة لها "معنى"، أو ما يعيدنا إلى رموز فلسفية قد أُتْلِفَت"[٧٧].

هذا بخصوص الجانب الأول المتمثل في التحليل المادي واللساني، أما بخصوص الجانب الثاني المتمثل في تقليص اللغة وتسطيح التأويل النقديّ لها، فنجد "ماركوزه"(٧٨) يتحدث عن فكرة "زيف اللغة" وانتقد أعمال اللغويّين وأبحاثهم التي تقوم على الألفة القائمة بين اللغة ورجل الشارع، بحجة أن لغة رجل الشارع هي اللغة التي تعبر عن سلوكه وهي الشهادة المثلى على ما هو عيني؛ فيرى "ماركوزه" أن تحليل اللغة بذلك سوف يندرج تحت المدركات الفكريّة التي لا تمثل الواقع، وستكون شهادة على ما هو زيف وكذب (المقصود أفكار الصناعة الثقافية)، وأن **اللغويّ بذلك يتبع ما يفرضه المجتمع على أفراده ولا يعبر عن اللا معبَّر عنه، الذي هو الدلالة بعينه.**

هكذا يضع "ماركوزه" يده على منطقة ينشئ كل حديث فيها صولات من الجدل، بإبرازه للكيفية التي من خلالها "تحذف الفلسفة اللغويّة مرة أخرى ما هو محذوف باستمرار في عالم الإنشاء والسلوك القائم، وتمنح بركتها للقوى التي تصنع هذا العالم، ويغض التحليل اللغويّ النظر عن الحقيقة، ويزيح النقاب عن اللغة الدارجة التي تشوه الإنسان والطبيعة... وهو علاوة على ذلك يلحق أفدح الضرر بالفكر الفلسفي والفكر النقديّ"(٧٩).

ليستخلص "ماركوزه" بذلك أحد **أهم عوامل تشتيت النقد**، بقوله: "إن التحليل اللغويّ حينما يؤكد أن المصطلحات المتعالية والمفاهيم المبهمة والمدركات الميتافيزيقية وغيرها من المصطلحات المماثلة لها طابع مضلل وأسطوري، يضفي هو نفسه مثل هذا الطابع على مفردات اللغة الدارجة، إذ يحبسها في السياق الاضطهادي لعالم الإنشاء القائم"(٨٠)؛ "وعلى هذا النحو لا تعود "الإرادة" مثلًا مَلَكة واقعية من ملكات النفس البشرية، وإنما مجرد نمط نوعي من الاستعدادات والميول والصبوات، وبالطريقة ذاتها تصبح مصطلحات "الوعي" و"الذات" و"الحرية" مجرد ألفاظ تشير إلى أنماط خاصة من السلوك والتصرف"(٨١).

ويعطي "ماركوزه" أمثلة لأساليب المجتمع الشمولي في تشتيت المثقف أو وضعه في قفص الاتهام، فيمثل: "أنت تخفي شيئًا ما؟ ماذا تعني حينما تقول...؟ أنت تتكلم لغة مشبوهة. أنت لا تتكلم مثلنا، مثل رجل الشارع، وإنما كشخص أجنبي لا شغل له هنا. من الواجب إذن أن نعيدك إلى البعد الدارج، أن نحررك من تصنعك، أن نجعلك أكثر بساطة. إننا سنعلمك أن تقول ما في رأسك، أن "تصبح واضحًا"، أن "تضع الأوراق على الطاولة". بالطبع، نحن لا ننوي البتة أن نضغط عليك، أن نحد من حريتك في التفكير والكلام. فأنت تستطيع أن تفكر كما تشاء. ولكن يتوجب عليك ما إن تبدأ بالتفكير أن تنقل إلينا ما تفكر به، بلُغتنا أو بلغتك كما تشاء. ولكن إذا تكلمت بلغتك فلا مناص أن نترجمها وسوف نترجمها. في وسعك أن تتكلم شعرًا، فنحن نحب الشعر، ولكننا نرغب في أن نفهم شعرك، ونحن لا نستطيع أن نفهمه إلا إذا كنا قادرين على تأويل رموزك ومجازاتك وصورك ومفرداتك للغة العادية"(٨٢). ويرد "ماركوزه" متقمصًا دور ذلك الشاعر بقوله: "إن تسامحكم إيذائي مكر وخداع، فأنتم تحجزون لي زاوية خاصة من المعاني والدلالات وتعفونني من مطلب الحس والعقل إذا ما انزويت فيها(٨٣).

إذًا، فعن حصر النقد في التحليل اللغويّ، وعند هذه النقطة الأخيرة تحديدًا فيما يخص تقويض وتقليص اللغة وتسطيحها، يمكننا أن نرصد صياغة "ماركوزه" لالتقاء، أو ربما امتداد، وضعيتي القرن التاسع عشر والقرن العشرين(٨٤)، في محاربة أية صور أو ممارسات تتسم بصحوة الوعي وإعمال الفكر، بدعوى مخالفتها لقوانين العلم الراسخة، أما وضعية عصور الصناعة الثقافيّة المعاصرة، فقد جددت في الأسلوب لترسخ ضلال الفكر ذاته، وباسم العلم من جديد كان عملها من خلال ربط التحليلات النقديّة اللغويّة بالتركيز على فكرة وجوب وضوح الفكر وتمثُّله الدقيق في الصياغات البنائيّة اللغويّة، ما أفضى إلى خوض النقد في تفاصيل لغوية تفريعية مجهدة ومشتتة للممارسات النقديّة، إذ أفضت بها إلى

الاهتمام بالقضايا اللغويّة وتشريح التراكيب اللغويّة وهي ليست أهل لها في الأساس، ما أنتج بدوره تحليلات لغوية هي سطحية من ناحية، ومن ناحية أخرى هي لم تتمكن من التفرقة بين المعنى الحقيقي الذي سيطر على المبدع وبدافعه صاغ عناصره الإبداعية، وبين المعنى الوهمي الذي فرضته مسبقًا القوالب النقديّة البنائيّة وجعلته معيارًا تبحث فقط عن مدى تحققه في الإنتاجات الإبداعية لإثبات صلاحيتها من عدمها.

ولا شك أنها مرحلة أهدرت الجهود النقديّة الساعية لمواكبة التجديد، إذ أخذت تلك الجهود فترة ليست بقصيرة كي تستوعب الكواليس الحقيقية وراء الانشغال بدعوات التحليل النقديّ البنائيّ، وقد كانت تلك الفترة كافية لإحداث تلك الهوة بين التحليلات النقديّة والواقع الإبداعي، ما شارك في التعتيم على بعض المحاولات الإبداعية الجادة والخلاقة في نقد الواقع من جهة، وفي ضمور قوى الفكر بوجه عام، للمبدع والمتلقي والناقد من الجهة الأخرى.

٤/١/٥. التنظيم الحسيّ للإبداع:

وكما أشار "ماركوزه" إلى دور أيديولوجيات "**الوضعية**" في تحويل دفة النقد إلى ظلمات النقد البنائيّ واللغويّ حيث غفلة المضمون الفعلي للإبداع، في حال كان الإبداع حرًا (المقصود المضامين العميقة التي يتمتع بها الإبداع غير الموجه)، من أجل التعتيم على أية جهود تنويرية حقيقية وأي إبداع نقديّ مستنير، عملًا على تجميد نظام الحياة وفقًا لما أسست له النظم الوضعية.

يربط كل من "هوركهيمر" و"أدورنو"[٨٥] بين وضعية الصناعة الثقافيّة وأيديولوجيتها للتعتيم الفكريّ وبين مذاهب النقد التي اتخذت لنفسها معيار التنظيم الحسيّ للأعمال الإبداعية، بقولهم: "إن **الشكلانية الكانطية** قد توخت مساهمة الفرد الذي علمته أن يأخذ المفاهيم الأساسيّة معيارًا للتجارب الحسيّة الكثيرة؛ أما الصناعة الثقافيّة فقد حرمت الفرد من وظيفته، والخدمة الأولى التي قدمتها للزبون قد تمثلت **بجعل كل شيء مجرد ترسيمة.** يُعدّ "كانط" أن ثمة آلية سرية

تعمل في الروح الإنسانية، وهي تهيئ المعطيات المباشرة بشكل يجعلها تتأقلم مع نظام العقل المحض. أما الآن فإن هذا السر قد بات مكشوفًا. حتى لو كانت الآلية من تخطيط الذين ينظمون المعطيات، أي من خلال الصناعة الثقافيّة، فإنه قد فرض على هذه الأخيرة، وبفعل ثقل جاذبية المجتمع الذي ظل غير عقلاني، بمعزل عن كل الجهود التي تبذل لذلك. ثم إن هذه النزعة التي يصعب التخلص منها قد تحولت بفعل الوكالات التجارية، بحيث تولد الانطباع بأن هذه الوكالات هي الآمرة".

فبذلك يُعدّ "هوركهيمر" و"أدورنو" فكرة التنظيم الحسيّ للأعمال الإبداعية هي إحدى آليات خطة الصناعة الثقافيّة للفصل بين مجريات الأحداث وبين التخصصات، وأنها بمثابة مؤامرة على العقل البشري بوجه عام.

وهو ما التقطه "بنيامين"(٨٦) ليشير إلى أنه "حينما فصل عصر الاستنساخ الميكانيكي الفن عن أساسه في الطقس، اختفى إلى الأبد مظهر استقلاله الذاتيّ، وقد تجاوز التغير الناتج في وظيفة الفن منظور القرن، وأفلت كذلك لزمن طويل من منظور القرن العشرين".

ففي إشارة من رواد فرانكفورت إلى مؤامرة مدبرة لعبتها عناصر الصناعة الثقافيّة من أجل التعتيم على تميز بعض التجارب الإبداعية في خلق خصوصية تمكنها من التعبير عن المسكوت عنه، كأسلوب جديد في قلب الحقائق، قد تمكَّنت الصناعة الثقافيّة من تصدير فكرة أن الابتكار في الخلق الفنيّ إنما هو شذوذ وهذيان وخروج عن المقبول- علميًّا وذهنيًّا- كما حدث من اتهامات للسوريالية والدادائية(٨٧)-، ما ساهم في التعتيم على ما بداخل تلك الإبداعات من طاقات متجددة تحمل بين طيات عناصرها أعمق مما تم تصويره حينها؛ وعليه "**إذا نظرتم إلى الوراء.. إلى إعادة تشكُّل الأشكال الأدبية.. لأمكنكم أن ترو كيف.. يدخلون في الكتلة المتنامية، الذائبة التي يجري صب الأشكال الجديدة منها. ولوجدتم إثباتًا على أن إضفاء الطابع الأدبي، على كل شروط الحياة،**

هو وحده الذي يقدم فهمًا صحيحًا لمدى عملية الذوبان هذه؛ مثلما أن حالة الصراع الطبقي، تحدد درجة الحرارة التي تتحقق عندها، بشكل كامل، بدرجة أو بأخرى"(٨٨).

وعليه، فمن نقد مذاهب التنظيم الحسيّ للإبداع، تناول رواد فرانكفورت قضية الشكل والمضمون في التحليل النقديّ للإبداع، للتأكيد من جديد على عدم صلاحية التنظيمات المقنِّنة لأحكام المنظومة الإبداعية بشواردها الحسيّة التي تتسع لحمل المعاني أكثر وأبلغ مما تصوره ادعاءات الصناعة الثقافيّة التشويهية، ليؤكد الرواد كيف أن تلك النمذجة البنائيّة اللغويّة والحسيّة المسبقة هي أساس القضاء على جوهر حياة النقد الجماليّ في العصر الحديث من خلال اتباعها أيديولوجيات تسلُّطية بأساليب لم ينتبه إليها المتلقي والناقد في بداية الأمر، أما الآن، ومع ما جاء به الرواد من تحليلات وفكر نقديّ تجريبيّ تنويري، يأملون من خلاله استعادة وصحوة الفكر من جديد، لكل من المبدع والمتلقي والناقد، وأن تعود تتوفر في ثنايا الجماليّ ما قد يعيد الانتباه لذهن المتلقي، وأن يتكفل النقد وحده بكشف تلك التلاعبات من أولها لآخرها، ويمهد سبل تقويمها.

٢/٤. دواعي تحول الرؤية الجماليّة من كانط وهيجل إلى ممارسة التجريب النقديّ

مقترحات فرانكفورت حول إمكانات الولوج إلى آفاق تغير تاريخيّ في منظومة النقد الجماليّ

تحت العنوان نفسه "**آفاق تغير تاريخيّ**" كتب "ماركوزه"(٨٩): "إن الفلسفة التحليلية المعاصرة تصب جل اهتمامها على إبطال مفعول الميتافيزيقا من شاكلة "الضمير" و"الروح" و"الإرادة" و"الأنا" وذلك عن طريق **حل مضمون هذه المفاهيم وتذويبه في صيغ ترمز إلى عمليات خاصة** وإنجازات وقوى وميول واختصاصات دقيقة محددة... ولكن النتيجة تثبت على عكس ما هو متوقع...

فليس في مقدور أي صيغة من الصيغ ولا في مقدور مركباتها أن تحدق بالدلالة الكاملة، فلكي نعطي هذه المفاهيم قيمتها كاملة، نؤكد أنها **تفصح عن كل يختلف عن مجموع أجزائه ويتجاوزه...** ولكن **حتى يظهر هذا** "**الكل**" فلابد من **تحليل للسياق العملي وغير المشوه**. أما إذا نبذنا هذا الشكل من **التحليل ما فوق اللغويّ**، وحملنا اللغة العادية على محمل الحرفية، فمن الممكن آنئذ تأويل المفاهيم العامة وترجمتها وإرجاع جوهرها "الميتافيزيقي" إلى أشكال من السلوك العقليّ والجسماني".

وعن أهمية ذلك السياق الذي أشار إليه "ماركوزه" وحدوده في التحليل النقديّ الأدبي، ينصح "بنيامين" بأسلوب بسيط وبليغ: ***"إننا نحتاج التاريخ، لكن ليس على طريقة متسكع مُدلل في حديقة المعرفة"*** (٩٠).

إذن، وفي اجتماع تصوري "ماركوزه" و"بنيامين" نجد أنفسنا نسترجع حديث "أدورنو" عن "المسافة الجماليّة" التي يرى أنه يجب على العمل الإبداعي أن يصنعها بين المتلقي والناقد من ناحية والمبدع وتصوراته من الناحية الأخرى، مسافة إبداع تجرب تناول الواقع بشكل جديد ومن منظور جديد، إذ أن مبدعها لم يعد يسعى لتصوير الواقع كما هو عليه، وإنما يعيد النظر فيه ويبعث قسوته وزيفه في نفوس المتلقين.

لنستخلص من ذلك أن رواد فرانكفورت إنما ينشدون خلق "مسافة جماليّة تجريبيّة" تتأمن من خلال قدرة المبدع على تجريب إبداعي كاشف وليس عاكس، وقدرة ناقد استنفرته هيكلة إبداعية مميزة على تأهيل نفسه وجمع عدته، عدة ثقافيّة عامة تمكنه من الاشتغال في تحليل متميز يتوافق وتميز الإبداع الذي يتناوله، كاشفًا خصوصيته وليس مطابقًا قواعده المسبقة، عاملًا على ربط الجماليّ بكل دوافع تكوُّنه على شاكلته المميزة؛ ومهارة الناقد إنما تتشكل إذن من قدرته على إيجاد معطيات العلاقة الطردية ما بين مساحة تلك

المسافة الجماليّة التجريبيّة وبين لحظتها التاريخيّة، وبراهين انعكاساتها على بواطن الذات الإنسانية.

و"الأكيد أن الحقيقة لا تنقل في تصورها aufgehoben ولكن في بناء صورة figure الواقع الذي يكون دائمًا متبوع بمتطلبات تغيرها الواقعي. إن الرمز المتبدل في لعبة اللغز – ليس هو الحل البسيط الذي ينتج الصورة الأصليّة urbild للحلول التي يتضمنها فقط العملي praxis المادي. في هذا السياق منحت المادية اسم مشهود له فلسفيًّا: الجدل. ففي الجدل فقد يبدو لي التأويل الفلسفي ممكنًا"(٩١).

ولذلك نجد "أدورنو" معنونًا كتابًا من أهم كتبه، ومن أهم كتب النظريّة النقديّة بوجه عام، بعنوان "الجدل السلبي"، ونجد "ماركوزه" أيضًا يشير إليه مِرارًا وتكرارًا، إذ يُعدّونه، أي **أسلوب "الجدل"، وسيلة تحرر النقد،** فيقول: "إن **المنطق الجدلي منطق نقديّ،** فهو **يكشف أحوالًا ومحتويات للفكر،** تعلو على النمط المقنَّن للمبادئ المستخدمة والسارية.. **وليس الفكر الجدلي هو الذي يخترع هذه المحتويات،** بل هي قد انضافت للمفاهيم خلال التراث الطويل للفكر والفعل. وكل ما يفعله التحليل الجدلي هو أنه يجمعها ويعيد تنشيطها؛ وهو يستعيد المعاني المحرمة، وبذلك يكاد يبدو كما لو كان عودة لما يُراد قمعه، أو على الأصح إطلاقًا واعيًا له من عقاله!"(٩٢). ويضيف "بنيامين": "**في اللحظة التي يكف فيها معيار الأصالة عن التطبيق على الإنتاج الفنيّ، تنعكس كل وظيفة الفن**"(٩٣).

والحق أن العقل لينتشي من تحليلات "ماركوزه" و"بنيامين" و"أدورنو" تلك، ولكنه من الطبيعي أن يتساءل كيف يمكن تحقيق ذلك إذن؟

وعند "أدورنو" يمكن أن نجد تصور للإجابة، إذ يرى أن "أدوات العقل البشري تعد كمراكز مغناطيسية، يبدو أنها توجه نحوها الكائن الموضوعي بطريقة موضوعية. فهي نماذج بواسطتها يقترب "العقل ratio" الفاحص المتحسس، من

الحقيقة التي تطرح من القانون، ولكنها تريد تقليد مخطط لنموذج في الحالة التي تضرب فيها جيدًا"(٩٤).

وقد رصد "بنيامين" آلية تحقق ذلك الكبت في التعبير، مستعينًا بملاحظة لـ "دوهامل Duhamel" يقول فيها: "لم يعد بإمكاني التفكير فيما أريد التفكير فيه، لقد استبدلت أفكاري بصور متحركة". ولدى "بنيامين" الرأي نفسه: "فعملية التداعي لدى المشاهد إزاء هذه الصور يقاطعها بالفعل تغيرها الدائم، المفاجئ، وهذا ما يشكل تأثير الصدمة... الذي يجب مثل كل الصدمات، امتصاصه عن طريق **حضور مكثف للعقل**"(٩٥).

وهنا نضع يدنا على **الوسيلة الثانية** من بعد الجدل السلبي من وسائل تحرر النقد من المنظور الفرانكفورتيّ، ألا وهي "**الحضور المكثف للعقل**"، وعليه، ففيما يأتي سنتابع استخلاص السبل التي اقترحتها النظريّة النقديّة لممارسة هاتين الوسيلتين لمواجهة أزمة منظومة النقد الجماليّ.

٥. استخلاص دعائم ممارسة التجريب في النقد الجماليّ وفقًا للنظريّة النقديّة

من خلال ما تبيَّن لنا من كل ما سبق أن فرانكفورت إنما تشير بإصبع الاتهام إلى الطرق التي اتبعتها الصناعة الثقافيّة في **تقليص المفاهيم وإنهاك قوى التعبير وتبديد طاقاتها، ما تقلَّص على أثره وتبدَّد دور وقيمة النقد** في المنظومة الجماليّة؛ وعليه، ووفقًا لميكانيكية الفكر النقديّ الفرانكفورتيّ بوجه عام، فإنه بعد أن تأكدنا من ذلك بالفهم **أولًا**، فهم لكل أبعاد الموقف الثقافيّ العام(٩٦)، وبعد أن تأكد لنا **ثانيًا** أن الموقف الثقافيّ أبدًا ليس بمعزل عن الموقف العام في كليته، فإنه يتعيَّن علينا **ثالثًا** كي نواصل مسيرة استخلاص سبل النهوض بحال الواقع النقديّ وترسيخ فكرة التجريب في ممارسته، أن نقرأ الحلول المقترحة وفقًا لما تقدم وتأكد من ارتباط النقد الجماليّ بمختلف نواحي الحياة، علينا أن نقرأه

بتعبير "ماركوزه"[٩٧]: "باسم الفيلسوف وكذلك باسم رجل الشارع، لأن تلك الطريقة ليست طريقتهم، وإنما هي مفروضة عليهم فرضًا، وعلى نحوٍ مفاجئ ومباغت، في اللحظة التي ترغمهم فيها "الظروف" على توحيد ذواتهم مع الأدوار والوظائف التي يتوجب عليهم أداؤها في المجتمع. وإذ لم تدرك الفلسفة أن عملية التوحيد والترجمة هذه هي عملية اجتماعيّة، أي عملية تشويه للفكر (وللجسد)، يفرضها المجتمع على أعضائه، فإنها (أي الفلسفة) لا تكون قد كافحت سوى شبح الجوهر الذي تتمنى أن تفضح أسطوريته وتضليله"... "وإذا كانت مفاهيم "الروح" و"الذات" و"الضمير" ذات مظهر أسطوري ومضلل، فهذا يرجع إلى الطريقة التي تمت بها ترجمتها في عالم السلوك؛ والترجمة هي بمثابة تضليل أسطوري على وجه التحديد لأنها تترجم المفهوم إلى أنماط محددة من السلوك، وبذلك ينزل ظاهر الشكل المشوه والمبتور منزلة الواقع. ولكن حتى لو كانت المعركة معركة أشباح، فإن بعض القوى المستنفرة والمعبأة تستطيع أن تضع حدًا لتلك الحرب الكاذبة".

وهذا ما سوف تقوم به الباحثة فيما يأتي من مناقشة لبعض تلك القوى التي من شأنها إحداث نشاط فارق في نهوض منظومة النقد الجماليّ من وجهة النظر النقديّة الفرانكفورتيّة.

على أنه، وفيما يأتي عامة، يجب عدم توقع مناقشة عناصر بعينها، إذ كما كان الرواد دائمًا يناقشون ويؤكدون على خصوصية التجربة الجماليّة والنقديّة من خلال خصوصية عناصرها والكيفية التي تحمل بها تلك العناصر الخاصة تعبيراتها الخاصة عن مضامينها الخاصة والعامة، إذ كما سبق وذكرنا أنه من الممكن، بل وعلى الأغلب، أن يكون المضمون عامًّا، ولكن التعابير هي الخاصة، لذا ففي استخلاص نصائح رواد النظريّة النقديّة نوع من الخصوصية يميزها هي أيضًا، إذ تتمثل دومًا بكونها صيغ عمومية، نافية لا آمرة، لا يمكن أن نصنف تحتها عناصر الجماليّات بالطرق التقليدية.

١/٥. على مستوى القراءة النقديّة للشكل – أساليب وعناصر التعبير:

نبدأ من عند "أدورنو" إذ يقول: "وفيما يتعلَّق بالجهد من أجل إيجاد شكل لهذا التواصل، أتكيف عن طواعية مع "توبيخ"، انتقادًا لتيار الإنشاءات الفلسفية "Essayisme"... اعتبر التجريبيّون الإنجليز مثل "لايبنيتز Leibniz" أن هذه الإنشاءات هي كتاباتهم الفلسفية، لأن عنف الحقيقة المفتوحة الآن جاءت لتصدم فكرهم، وراحت تفرض عليهم في كل مرة جرأة المحاولة؛ ولذلك **انتقلت المحاولة من شكل فلسفة كبير إلى شكل صغير من الاستطيقا، حيث تحوَّل بريقها إلى كثافة في التأويل،** لم تمتلكها– منذ القدم– الفلسفة الحقيقة في كبرى أبعاد مشكلاتها. وإذا كان مع انهيار كل اليقين في ظل الفلسفة الكبرى، تصنع الإنشاءات دخولها، إذا كانت هذه الأخيرة مرتبطةً بتأويلات محدَّدة ولكنها غير رمزية لإنشاء استطيقي. ولا يبدو لي ذلك حكمًا قطعيًّا، لأن المواضيع اختيرت كما يجب. وباعتبار هذه المواضيع هي الحقيقة، لأنه من دون شك، **لا يمكن أن ينتج الفكر أو يأخذ بكلية الحقيقة، ولكنه يمكنه أن يتسلل إلى الجزئي الصغير، وفي هذا الجزئي الصغير يفجر الوجود ولا شيء آخر**"[٩٨].

وعليه يشجع "أدورنو" النقاد لفتح المجال لمخيلاتهم وتصوراتهم في قراءة الإبداعات الحرة، إذ إنها (أي مخيلات النقاد) من الممكن أن تسهل عليهم رصد مكامن الشعور بما يجتاح النفوس جرَّاء ما أصاب الواقع، تمامًا كما حدث من تحولات فلسفية أدت بصاحبها لإنتاجات استطيقية تحمل في طياتها بلاغة المعاني، وتعزز عناصرها اختلاف تعبيراتها، ويمكن أن نجد في تلك الممارسة التي يدعو إليها "أدورنو" ما مارسه هو نفسه وزملاءه من نقد استطيقي لتجارب "سارتر" و"بريخت" والدادائية والسوريالية...[٩٩] إذ رصدوا فيها ملامح تحول التعبيرات الذهنية من خلال الإبداع لتجد لها مخرجًا وتعبيرًا، حتى ولو كان تعبيرًا منهكًا، عمَّا لم يكن يمكن التعبير عنه بوضوح؛ فاعتبروا تلك الإبداعات تتسم بعمق الوعي والبصيرة والإدراك المستنير، واعتبروها أحد صور تحرر الهوية

النابع من والمستند على الدافع الحيوي للمعرفة والمتأصل في العقل الواعي المفكر الحر.

وغير ذلك نجد "أدورنو" وبدون إهمال لخصوصية اللحظة التاريخيّة، يتناول مثلًا "الرواية، فيرى أدورنو أن "السارد هو الذي يتحقق في نصه الأدبي الشكل الفنيّ للجنس الأدبي، والذي له منطقه الخاص، وفي الوقت نفسه يأبى على الدلالة الجاهزة"... "ويرى أدورنو أن ما يجمع بين الروائيين المعاصرين الكبار (وهو يعني أندري جيد، وجيمس جويس، وكافكا) هو **تحطيمهم للخصائص المطلوبة** في الرواية التقليدية والتي يوافق فيها وجهة نظر السارد مع قناعة القارئ، كما أنه يرى أن الشكل الفنيّ في الرواية المعاصرة يفرض المسافة الجماليّة بين السارد والقارئ"(١٠٠).

فالتجريب في القراءة التحليلية النقديّة عند "أدورنو" عليه أن يُعدّ " **الشكل الأدبي هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع، ولمنع عودة الرؤى الجديدة إلى الاندماج بسهولة في القوالب المألوفة المستهلكة، "وما يقوم به كتاب الحداثة هو تمزيق صور الحياة المعاصرة وتقنيتها بدلًا من السيطرة على آلياتها اللا إنسانية (عوضًا عن عدم قدرتهم على تعديلها)، وذلك من خلال الأشكال الفنيّة التي تقدم الوعي..."**(١٠١). "**يحطم هذا التوافق ليفاجئ القارئ بشيءٍ مختلف يجعله يشعر بغرابتها ويدعوه للتفكير، لأنها بعبارةٍ أخرى مشتتة وممزقة العناصر**"(١٠٢).

ولـ "إدوارد سعيد"(١٠٣) تعليقًا على قراءة "أدورنو" تلك، إذ يقول: "إنه صموئيل بيكيت الذي تشبه معظم شخصياته تلك الكائنات، في هذا السياق أن تكون هَرِمًا يعني أن تفقد الاتصال مع لحظة البدء، وأن تتسمر في المكان والزمان دون الالتفات إلى الأمل، أو البحث عن التحمس، إذا، يبدو أن بيكيت في نهاية المطاف كان مسكونا بهذه التجربة في مسرحياته وروياته، بل يمكن أن نقول إنه

طورها بمهارة ملحوظة، إذ يُعدّ.. جادًا ودقيقًا، لأن النهايات مضحكة ما دامت في حالة ما تعلمنا تفاهة وهشاشة البشر، وكم يبدو هذا مسليا".

وهذا ما أكده "هوركهايمر" و"أدورنو"[١٠٤] أيضًا، في رصدهم أنه "من الرومانسية إلى التعبيرية **يتأكد التفصيل كما لو كان أداة التمرد على التنظيم**"؛ وهو ما يرجعه "ماركوزه"[١٠٥] إلى أنه "**كان المفروض في الإنسان- روحيًّا وعقليًّا- أن يكون ذاتيّ الحركة، بقدر الإمكان. لقد كانت حريته الباطنية هي حريته الأصليّة والجوهرية**". وهو ما يراه "بنيامين"[١٠٦] قد تحقق في السوريالية، فيقول: ولا يجب فهم سمات محورية معينة للسوريالية، وللتقاليد السوريالية في الحقيقة إلا في **تضاد مع الحلول الوسط العاجزة لـ"الوجدان"**. ولم يحدث حتى الآن سوى القليل لحفز هذا الفهم".

ذلك هو التحليل النقديّ الفرانكفورتيّ لأساليب التعبير الإبداعية على مستوى الشكل، أو هكذا طبق رواد فرانكفورت ما يأملون من نقاد الحداثة تطبيقه في تحليلاتهم الجماليّة.

وهكذا نجد في تحليلات المنطق النقديّ الجماليّ عند رواد النظريّة النقديّة استئناس بإضاءات النقد النيتشوي لأشكال تصور العالم التي اختزلت الفكر والحياة وقمعت الغرائز، وفرضت التطابق واستحسنت المشابهة وأغلقت أبواب التميز والاختلاف في التعبير..؛ ويمكن أيضًا أن نرصد هنا بوضوح أساس نقد نيتشه الجماليّ، إذ كان يخرج بالفن من وهمين تأسسا لدي **فلاسفة الجمال:**

- **وهم مبدأ الفن للفن** وتحليلاته النقديّة التي حصرت تحليلات الفنون الجميلة في الجماليّات الخالصة التي لا منفعة منها اللهم الشعور بالجمال، ولا صلة لها بالعقل والواقع والعالم والتاريخ.
- **وهم الوضعية الكانطية** المضللة للتحليلات النقديّة الحديثة للإبداعات والتي تخطت وتجاوزت خصوصية الرؤية الإبداعية للمبدع ذاته واستعاضت عنها بنظريّات التلقي والتذوق التي عالجت مبدأ الفن للفن من خلال المبالغة في

تستيف القواعد وفق قراءات المردودات على النحو الذي أربك الدراسات النقديّة بقوائم الإحصاءات والجداول والبيانات أو شتتها في حقول التحليلات اللغويّة التي لا علاقة لها بخصوصية القصد الحقيقي للمبدع.

ولا شك أن التحليلات النقديّة الفرانكفورتيّة للمذاهب النقديّة الحديثة **تمكنت من تدعيم الفكر النيتشوي** بقدرتها على كشف دور تلك المذاهب النقديّة الحديثة في ترسيخ مبادئ الصناعة الثقافيّة من خلال مشاركتها في بعثرة قوى الفكر النقديّ ومن ثم التعتيم المقصود على القضايا الإنسانية التي تعني الإنسان بالفعل في مختلف العصور، من قبيل الاستلاب والحرية والعقل والوعي والقدرة على النهوض بالذات والتعلم والمعرفة، ومسائل الروح والشعور والفطرة...إلخ، وحتى سمات الاستطيقا التي عملت الصناعة الثقافيّة على اندثارها (وأدها) من قبيل التخيل والفكر النقديّ والوعي والشعور والتجدد والإدراك...إلخ؛ إذ بينت انتقاداتهم الكيفية التي صنعت بها تلك المذاهب حدودًا ذهنية للفكر والمعرفة بدعوى مجاراة تقدم العلوم. وأن معالجة ذلك إنما تتمثل فيما يخص القراءة الأسلوبية والشكلية التي نحن بصددها في النقطة الحالية، في التوقف عن الربط الميكانيكي بين مظاهر الشكل والقوالب المبرمجة في فهم الواقع بصفة عامة والإبداع بصفة خاصة، وبدء الانطلاق في ممارسة حرية نقديّة تتبع خصوصيتها من خصوصية تصوير المبدع واستخدامه لعناصره الإبداعية محل التحليل، قراءة نقديّة تمكن الناقد من الغوص في ***انعكاسات الواقع*** على بواطن نفس وروح المبدع.

٢/٥. على مستوى التحليل النقديّ للأفكار والمضامين:

بينما رفض "لوكاتش" شذوذ الفنون الحداثية ورآها أحد صور الانحطاط الثقافيّ في العصور الرأسمالية، رأينا كيف نظر إليها رواد فرانكفورت نظرة مختلفة تمامًا، واعتبروها أساليب تعبير خاصة عن حالة استثنائية وخاصة جدًا يعانيها المبدع جراء معاناته من توابع مجتمع مزيف، واحتفوا بها كبداية جديدة لآفاق تاريخيّة جديدة في التعابير الجماليّة، وبداية لانعتاق الأرواح الإبداعية المكبوتة.

وقد طبق الرواد بالفعل على تلك الأشكال الجديدة تحليلاتهم النقديّة الاستاطيقية على مستوى قراءة الأفكار والمضامين، فنجد "**أدورنو**" **قد حلل النصوص الأدبية والمسرحية كنوع من البرهان على معاناة إنسان، ومبدع، هذا العصر، واعتبر تلك الأساليب المستحدثة كتوثيق على مضمرات العصر ومكبوتات الروح الإنسانية فيه وضياعها في ظل مجتمع استهلاكي ابتعد كل البعد عن الحقيقة الروحية للإبداع.**

فمثلًا "قدم أدورنو تحليلًا لمسرحيات ***صمويل بيكيت*** لتأكيد أفكار فرانكفورت حول فكرة ضياع إنسان العصر الحديث، واعتبر الخواء الذي تتسم به شخصيات مسرحيات "بيكيت" مثلًا دلالة على الخواء الذي بات يعيش فيه إنسان العصر، من خلال تيمات لغوية تعكس تمزق وقصور لغة العصر، وتبرز بأسلوب جديد نماذج من حالة انقطاع التواصل بين الأفراد، وانعدام قدرتهم في التعبير عن أنفسهم، وخواء عالمهم ولغتهم... ومن خلال بناء يهدم الحبكة الأرسطيّة إذ تختفي حبكة الحياة من أذهان وعقول الناس، فهم يشعرون بالاختناق ولا يعرفون مصدر الدخان، فالحياة بأكملها أصبحت هي الحبكة...

كل تلك الأساليب الجديدة في تصوير واقع الحياة إنما يُعدّها رواد فرانكفورت، ونختص بالقول هنا "أدورنو" و"بنيامين"، أنها أحد التأثيرات الإبداعية المستحدثة التي تتيح للمتلقي والناقد أن يبتعدا مسافة تسمح لهما بأن يُعملا عقليهما ويعيا مأساة الإنسان ومأساة حاضره، وأن المبدع في ذلك يقدم العون للإنسان من خلال تصويره للواقع تصويرًا مختصرًا معبرًا يكثف له مأساته بطريقة مبتكرة، تشعره بالنفور مما يشاهد فيفيق وعيه ويدرك أن هذه هي حياته، وهذه حقيقة نفوره منها، وبذلك ينشئ لنا المبدع بناءً معرفيّا جماليّا تجريبيّا يتمرد على الوجود المعاصر، في محاولة لإحباطه، وبذلك يكون الإبداع، وبطريقة مبتكرة، قد استعاد فطرته وسلطته وحقيقة ومعنى وجوده ومنفعته، الجماليّة الابتكارية،

والتوعوية التنويرية... وعلى الناقد أن يجد وسيلته الخاصة في قراءة تلك المضامين الإبداعية تمامًا كما قد وجدت فرانكفورت طريقتها الخاصة.

فقد اعتبر رواد فرانكفورت أن اللا نظام الذي اتسمت به بعض الأشكال الإبداعية في العصور الحديثة، هو انعكاس واعٍ للتمزق الذي أصاب إنسان العصر، حتى أنهم اعتبروا عبثية وجودية "بيكيت" هي أبلغ ما يمكن التعبير من خلاله، ومن خلال عناصره كافة، عمَّا لم يتمكن الإنسان الإفصاح عنه من مضمرات العصر الحديث، فبطريقة تراجيدية عبثية وجودية استطاع "بيكيت" التعبير عن المسكوت عنه من دون أي تصريح يؤخذ عليه، ليخرج من حالة تجاهل الواقع إلى أقصى درجات الوعي به، وأبلغ أساليب التعبير عنه.

ولذلك، يمكن القول إن مهمة الناقد في **تجريب مسارات تحليل نقديّ مستحدثة تتمكن من قراءة خصوصية انعكاس المضامين في التجربة الجماليّة للعمل المتناول بالنقد هي مناط القول في عمل النظريّة النقديّة، ليس في وجهتها الجماليّة أو نقدها الأسلوبي فحسب، ولكن أيضًا في خصوصية انعكاس المضامين في شفق المسافة الجماليّة التجريبيّة.**

وهكذا تكون هناك ثمة إمكانية لإنقاذ الفن وإنقاذ الوعي النقديّ من غفلتيهما، كأحد سبل إنقاذ، أو إفاقة الوعي بالواقع، وجميعهم فوائد ترمي بعضها إلى بعض، وجميعهم يعمل في خدمة صالح البشرية.

ويمكن، من بعد قراءة بعض التأويلات النقديّة الفرانكفورتيّة للعلاقة بين أشكال ومضامين الأعمال الإبداعية التي تناولتها بالتحليل، استخلاص بعض خصائص الممارسة النقديّة الجماليّة الفرانكفورتيّة التي يمكن الاستعانة بها في تأسيس محطات إضاءة تنير مسيرة التجريب النقد الجماليّ:

– عدم الفصل بين التخصصات: إذ مارست فرانكفورت نقدها ممارسة بينية، ليست نقديّة خالصة أو جماليّة خالصة.

- عدم الفصل في تحليل الشكل والمضمون: فلا يمكن وفق أي مذهب نقديّ الفصل أو التمييز بين الشكل والمضمون في الفن، فإنه لا تبرير ولا منطق لذلك، فالشكل والمضمون كلاهما نظم إبداعية يبني بعضها بعضًا ويعزز بعضها بعضًا.
- عدم الفصل بين الخاص والعام: فعلى مستوى تأويل الأفكار والمضامين الفنيّة، يجب الوضع في الاعتبار أن الأمور أصبحت لا تقتصر على ما هو ذاتيّ، ولا على مردود التلقي، وإنما أصبحت الأمور تتداخل بما لا يدع مجالًا لانفصال التجربة الذاتيّة عن حقائق الواقع العام، وأن حقيقة الأثر الفنيّ، فيما يخص المضامين والأفكار، أصبحت تتجاوز الذاتيّ، بالقدر نفسه الذي أصبحت تختص به قراءة المضمون أساليب التعبير عنها.

وهو ما يؤكده "بنيامين"(١٠٧) صراحةً بقوله: "ولأن هذا الازدهار هو صورة خاصة وعليا للحياة، فإنه محكوم بقصدية خاصة، عليا، والعلاقة بين الحياة وبين القصدية، والتي تبدو بديهية، لكنها تكاد تتجاوز إدراك العقل، لا تكشف عن نفسها إلا إذا جرى البحث عن القصد النهائيّ، الذي تنحو نحوه كل الوظائف المنفردة، إذا جرى البحث عنه، ليس في مجالها الخاص، بل في مجال أعلى. وفي التحليل الأخير، فإن كل التبديات القصدية للحياة، بما في ذلك قصديتها، لا تجد غايتها في الحياة، بل في التعبير عن طبيعتها، في تمثُّل دلالتها... ربما لا تستطيع كشف أو إقامة هذه العلاقة الخفية ذاتها، لكنها تستطيع أن تمثلها، بتحقيقها في صورة جنينية أو مكثفة، هذا التمثيل لدلالة خفية، من خلال محاولة جنينية لجعلها مرئية، له طبيعة فريدة، بحيث لا نكاد نصادفه في مجال الحياة غير اللغويّة. فهذه الحياة غير اللغويّة، بتماثلاتها، ورموزها، يمكنها أن تركز على طرائق أخرى للإيحاء بالمعنى.. **الإدراك المكثف**- أي الحدسي Anticipative".

وهكذا من بعد نصيحة "بنيامين" للنقاد بضرورة "الحضور المكثف للعقل" في الممارسة النقديّة، نتبعه بمقترحه الأول عن كيفية تحققه من خلال "**الإدراك المكثف**"؛ وهو ما يحتم علينا أن نبدأ بدورنا في إدراك مكثف لآليات تحليل البناء والتركيب وفقًا لما يمكن استخلاصه من تحليلات النقد الجماليّ الفرانكفورتيّ.

٣/٥. على مستوى البناء والتركيب:

لم يتناول الرواد تفاصيل كامل عناصر البناءات الجماليّة على اختلافها، لكنهم تطرقوا لبعض العناصر وما من شأنه إحداث الصحوة النقديّة الما فوق تاريخيّة التي يأملون تحقيقها، وفيما عدا ما تطرقوا له ففيما يبدو أنهم تركوه رهن حرية وخصوصية تناول المبدع وقراءة الناقد، وهو ما أكد عليه "بنيامين" بقوله: "وها هو التوسيع: لا تتصادم هاتان الاثنتان– الاستعارة والصورة– في أي موضع بعنف، وبشكل لا يقبل المصالحة، مثلما تفعلان في السياسة؛ **لأن تنظيم التشاؤم لا يعني سوى طرد الاستعارة الأخلاقيّة** من السياسة، **واكتشاف فضاء في العمل السياسي محجوز مائة بالمائة للصور. إلا أن فضاء الصور هذا لم يعد يمكن استكشافه بالتأمل.** وإذا كانت المهمة المزدوجة للإنتليجنسيا الثورية، هي:

– الإطاحة بالسيادة الفكريّة للبرجوازية،

– وإقامة اتصال مع الجماهير البروليتارية،

فإن الإنتليجنسيا قد أخفقت تمامًا تقريبًا في الشق الثاني من هذه المهمة، لأنه **لم يعد يمكن أداؤه تأمليًّا**"[١٠٨]... "هنا لابد من **إعطاء الأهمية الواجبة للاستبصار** الذي استلزم، في كتاب "أراجون" الأخير: "مبحث في **الأسلوب**"، **تفرقة بين الاستعارة والصورة، وهو استبصار موفق في مسائل الأسلوب يحتاج إلى توسيع**"[١٠٩]. وفي حدود ذلك الاستبصار، سوف نتناول فيما يلي ما تطرق إليه الرواد من عناصر التحليل النقديّ الجماليّ.

١/٣/٥. آلية التحليل النقديّ للبناء اللغويّ وفقًا للنظريّة النقديّة:

بالطبع، لم يكن مقصد/قصد رواد فرانكفورت في مناقشاتهم السابقة تقليص اللغة والتحليلات اللغويّة في التناول النقديّ للاستطيقا، وإنما جاء رفض المدرسة النقديّة موجه **لسيطرة** مناهج البنيوية المكتفية أو المبنية أساسًا على التحليل اللغويّ، واقتصار التوجهات النقديّة على التحليل البنائيّ واللغويّ العلاماتي، وكانت رؤيتها لا تقوم على الرفض التام، وإنما على إبراز أهمية ضرورة عدم الاكتفاء بهذا التوجه في القراءة النقديّة، وإنما جعله أحد روافد التحليل ضمن تعدد الروافد في النقد باتساع أبعاده، لنفهم بذلك أن النظريّة النقديّة تسعى لِألَّا يتحول الناقد لمجرد ناقل للأفكار ومالئ لجداول التحليلات النقديّة العقيمة، بل تريد منه/تريده أن يبني فكرُه في شمولية ووعي بمختلف الروافد والمؤثرات والفلسفات وأن يحسن الاختيار من بينها، أي منهم سوف يخدم التناول النقديّ، حتى أنها منحته حرية جديدة من نوعها في الجمع والتوفيق أو الابتكار في تجريب مرتكزات قراءته النقديّة الخاصة، بينما كلفته فقط بضرورة أن ينمي عقله وفكره بما يؤهله لممارسة تجربة نقديّة مميزة يعرف بها ومن خلالها كيف ينقب في العمق ويكشف ما وراء الظواهر ويربطه بتداعيات اللحظات التاريخيّة المختلفة.

فالغرض يوضحه "بنيامين" في مقدمة كتابه "في أصل الدراما الباروكية الألمانيّة"(١٩٢٣)، إذ يقول: "أما حقيقة أن الوظيفة الأداتية للغة، التواصل، قد تغلَّبت على وظيفة التسمية والكشف، فيتم شرحها على أساس الخطيئة الأولى، والمهمة الموكلة إلى الفلسفة هي العمل على إعادة إحياء الوظيفة الأصليّة للغة، والنقد، والترجمة، وحتى السياسة[١١٠]"... "الفلسفة التي تسمي الأفكار، كما سمى آدم الطبيعة، **بهدف السيطرة على هذه الأفكار**، التي هي عَوْدٌ للطبيعة"(Benjamin, 1923, p.296)[١١١]، تسمية "الأفكار" من أجل نقلها إلى سياق "طبيعي"، إلى سياق "تاريخيّ" وخلاصي؛ تلك هي المهمة المستلهمة من اليهودية، والتي هي– طبقًا لـ "بنيامين"– تفرض نفسها على الفلسفة"(Benjamin,

1925, p.34)... "أما مفهوم **النقد الجماليّ لدى الرومانسية الألمانيّة**، فيحاول أن يستخلص من نصوص "شليجل" و"نوفاليس" مفهومًا فلسفيًّا للنقد، وللنقد الأدبي بوجه خاص، يتفق مع هذه الفلسفة للغة..."(١١٢).

هكذا يوضح "بنيامين" من أين يحدث الخلل الناتج عن اقتصار التحليل النقديّ على التحليل اللغويّ، ويضيف: "وحتى الكلمات ذات المعنى المحدد، يمكن أن تمر بعملية نضج، وقد يذبلُ مع الزمن الميلُ الواضحُ للأسلوب الأدبي لكاتب ما، لكنه يتيح بروز ميول محايثة في الإبداع الأدبي؛ ما كان يبدو طازجًا ذات مرة، قد يبدو مبتذلًا فيما بعد؛ وما كان شائعًا ذات مرة قد يبدو طريفًا ذات يوم، والبحث عن جوهر تلك التحولات، وكذلك عن تحولات المعنى المماثلة في استمرارها، البحث عنها في ذاتيّة الخَلَف، بدلًا من البحث عنها في حياة اللغة نفسها وأعمالها، سيعني- حتى لو سمحنا بالنزعة السيكولوجية الأشد فظاظة- الخلط بين السبب الجذري لشيء، وبين جوهره، وبشكل أقرب إلى الموضوع، سيعني أن ننكر، نتيجة عجز في التفكير، واحدة من **أكثر العمليات التاريخيّة قوة وجدوى**"(١١٣).

ولتجنب الوقوع في ذلك الخلط، يحدد "ماركوزه"(١١٤) أنه حتى يكون في وسع التحليل أن يظهر دلالة اللفظة أو الشكل، فلابد أن يتطور في عالم متعدد الأبعاد يرتبط فيه كل مدلول بعدة "منظومات" متداخلة ومتناحرة، وعليه أن يأخذ بعين الاعتبار ما يلي:

أ. المشروع الفردي، أي التعبير الخاص... في ظرفه الخاص وبلغته الخاصة.

ب. نظام القيم والأفكار والأهداف القائم، ما فوق الفردي، الذي يسهم فيه المشروع الفردي.

ج. المجتمع العام الذي تندمج فيه المشاريع الفردية وما فوق الفردية، المختلفة بل المتصارعة(١١٥).

وعليه يُعدّ "ماركوزه" التحليل اللغويّ "واجبًا **ما فوق لغوي**، إذ إنه من اللحظة التي يقيم فيها تمايزًا بين دلالة أصيلة ودلالة كاذبة أو وهمية، بين المعنى الصحيح واللغو الباطل، يستدعي حكمًا سياسيًّا أو جماليّا أو أخلاقيّا"(١١٦)، وهو وفق فرانكفورت حكمًا ملفَّقًا.

والمطلوب من اللغة في رأي "ماركوزه"(١١٧) يعرفه بأنه "**مجهود التوضيح**"، وهو في رأيه "يتجاوز مجرد تعداد وتصنيف الدلالات الممكنة في السياقات الممكنة، ليعطي كل فرد إمكانية الاختيار حسب الظروف، وهذا يعني أنه على التحليل، حينما يهتم باللغة العادية ويتطرق إلى مواضيع قابلة للأخذ والرد، أن يكون قادرًا على **الكشف عن إبهام الفكر**... وعلى خطأ الكثير من الاستعمالات السوية والواضحة ظاهريًّا. **وهذا هو الشرط الأول لارتفاع التحليل اللغويّ إلى المستوى الذي يمكن فيه معاينة وفهم الصيرورات الاجتماعيّة النوعية التي تنشئ عالم الإنشاء وتحدده**"؛ ويصف "ماركوزه" ذلك النوع من اللغة بـ"**اللغة الماورائية**"؛ ويؤيد في ذلك المجال أبحاث "كارل كراوس" القائل بأن: "وما التركيب والقواعد والمفردات إلا أفعال أخلاقيّة وسياسية، ومن الممكن أيضًا أن يكون السياق جماليّا وفلسفيًّا".

فوفق "ماركوزه"(١١٨) فإنه في "الأصل أننا حينما نفصل مشكلات اللغة عن مشكلات الفكر، والكلمات عن المفاهيم، أي حينما نفصل التحليل اللغويّ عن التحليل العرفاني، نكون قد أقمنا تمييزات أكاديمية... تتعارض مع النظريّة. ولكن **الاتجاه الجديد للفكر** يعبر عن نفسه قبل كل شيء في حقيقة أنه **أقام هذا الانفصال بين التحليل اللغويّ المحض والتحليل المفهومي المحض... والمفهوم هنا يتضمن معنى النقد...** إذ ***تستعمل كلمة "المفهوم" للإشارة إلى التصوير العقليّ لموضوع من الموضوعات أو لشيء من الأشياء***، فإننا نفهم المفهوم ونعقله ونعرفه بوصفه نتيجة عملية تفكير، وموضوع التفكير هذا يمكن أن يكون:

– مقتبسًا من الحياة اليومية، من الحياة العملية.

– موقفًا أو مجتمعًا أو رواية.

وعلى كل الأحوال، حينما تعقل هذه الأشياء، تصبح مواضيع للفكر، ويصبح مضمونها ودلالتها بالتالي متماثلتين ومختلفين عنها في آن واحد:

- متماثلان مع المواضيع الحقيقية للتجربة المباشرة، بقدر ما يستند المفهوم إلى الشيء ذاته.
- مختلفان بقدر ما يكون المفهوم نتيجة تفكير، وبقدر ما يكون هذا التفكير قد عقل الموضوع من خلال سياق سائر المواضيع، وبواسطة هذه المواضيع الأخرى التي لا تظهر في التجربة المباشرة، والتي "تفسر" موضوع الفكر (التوسط)".

إذا فإن **المفهوم:** – لا يعني أبدًا موضوعًا خاصًا وعينيًّا.

– هو دومًا مجردًا وعامًا، لأنه ما عاد يُعْقَل، لأنه:

- يَعقل شيئًا آخر غير الموضوع الخاص.
- يحدد علاقة شمولية، شرطًا شموليًّا جوهريًّا بالنسبة إلى الموضوع الخاص".

"ومن هنا يتعالى المفهوم على الظاهر المباشر، ليدرك واقعه ويعقله"[١١٩]، فكما "إن غزو هذه اللغة (ويقصد اللغة الموحدة) وفاعليتها شهادة على انتصار المجتمع على التناقضات التي ينطوي عليها، وعلى أن هذه التناقضات تتجدد من غير أن تفجر النظام الاجتماعيّ"[١٢٠]، فإنه "إذا ما تجمد تطور المفاهيم على الصعيد اللغويّ، وإذا ما رفضت اللغة التجريد والتوسط واستسلمت للوقائع المباشرة، فإنه لا يعود في وسعها أن تكون أداة صالحة لكشف العوامل الكامنة وراء الوقائع"[١٢١][١٢٢].

وعليه، وأيضًا وفقًا لـ "هوركهيمر" و"أدورنو"[١٢٣] "يُعدّ الأسلوب بمثابة وعد في كل عمل فني، أما ما يعبر عنه فإنه يدخل، بأسلوبه، في أشكال العالمية السائدة... إذ لا يتعلق الأمر بتحقيق الانسجام أو بتوحيد ما بين الشكل

والمضمون، بين الداخل والخارج، بين الفرد والمجتمع، بل في **الخطوط التي يسير التناقض باتجاهها، في الفشل الضروريّ للجهد المبذول نحو الهوية**".

وعليه، فإن "هوركهيمر" و"أدورنو" إنما ينصحان الناقد كي يتجنب "الفشل في الجهد المبذول نحو الهوية"، فعليه التخلي عن التعامل مع اللغة على أساس أنها مجرد مدخل لرصد نقاط التلاقي والانسجام بين الشكل والمضمون؛ لنفهم بذلك أن النظريّة النقديّة لم تطالب الناقد بتجاهل البناءات اللغويّة، وإنما تطالبه بتحديد موقفه تجاهها منذ البداية، بعدم التسليم بها وعدم الوقوع في فخ تحليلها وفقًا للمركبات الحديثة المسلم بها، فالنظريّة النقديّة إنما تحث الناقد على قراءة ما وراء البناء اللغويّ وما فوق التحليل المفهومي لها، قراءتها وفقًا لدواعي تشكُّلها على تلك الشاكلة المستحدثة، والتعامل معها باعتبارها أحد وسائل كشف عتمة الرؤية في أفق ثقافة حديثة مضللة.

٢/٣/٥. التلقي وقراءة قيم الإبداع وفقًا للتحليل النقديّ الفرانكفورتيّ:

وهنا نلتقط طرف خيط الحوار من دعوة "هوركهيمر" و"أدورنو" لعدم إهدار "الجهد المبذول" من المبدع والناقد في سراديب البحث عن الهوية، لنثقله بتصور أعمق لـ "بنيامين"[١٢٤] إذ يربط تبديد هذا الجهد بالتقيد بنظريّة "التلقي"، ليكون "بنيامين" بذلك من أوائل من فنَّدوا قيمة التلقي في المنظومة الجماليّة من منظور النظريّة النقديّة، فيقول: "في تقييمنا لعمل فني، أو شكل فني، لا يقوم أي دليل على الإطلاق على أن وضع المتلقي في الاعتبار، هو أمر ذا جدوى؛ وأي إشارة إلى جمهور معين، أو إلى ممثليه، ليست مضللة فحسب، بل إن مفهوم "متلقٍ مثاليٍّ" نفسه، هو مفهوم ضار في الدرس النظريّ للفن، حيث إن كل ما يفترضه هو وجود وطبيعة الإنسان بوصفه كذلك، وبالطريقة نفسها، يفترضُ الفنُ وجودَ الإنسان البدني والروحي، لكنه لا ينشغل في أي عمل من أعماله باستجابة الإنسان؛ فما من قصيدة موجهة للقارئ، ولا صور موجهة للناظر، ولا سيمفونية موجهة للسامع".

ومن الحوار المباشر عن التلقي إلى الحوار الضمني التوضيحي عن الترجمة يوضح "بنيامين"[١٢٥] قائلًا: "إن الترجمة، تنبثق عن الأصل، ليس عن حياته، بل عن حياته الأخرى، "الحياة البعدية Afterlife"، لأن الترجمة تأتي متأخرة عن الأصل.. ويجب النظر لفكرة الحياة والحياة الأخرى في الأعمال الفنيّة بموضوعية، غير مجازية على الإطلاق"، "لأن الأصل يمر بتحول في حياته الأخرى– التي ما كان بالإمكان تسميتها بهذا الاسم، ما لم تكن تحويلًا وتجديدًا لشيءٍ حي".

"وحتى في أزمنة الفكر الضيق، التعصب كان ثمة إشارة إلى أن الحياة ليست قاصرة على الجسمانية العضوية، لكن الأمر لا يمكن أن يكون مسألة نشر سيادتها في ظل صولجان الروح الواهن، مثلما حاول "فشنر Fechner" أن يفعل، أو، على النقيض، بتأسيس تعريفها على أساس عوامل الحيوانية، الأقل حسمًا، مثل الحس، الذي لا يميز الحياة، إلا بصورة عرضية"... "إن تاريخ الأعمال الفنيّة العظيمة ينبئنا بأسلافها، وبإنجازها في عصر الفنان، وبحياتها الأخرى الأبدية، المحتملة، في الأجيال التالية؛ وحين تتبدى هذه الأخيرة، فإنها تُدْعَى: "الشهرة"... "والترجمات التي هي أكثر من مجرد نقل للموضوع، تأتي إلى الوجود، حين يكون عمل من الأعمال قد بلغ خلال بقائه عصر شهرته... إذن فإن تلك الترجمات **لا تخدم العمل، بقدر ما تدين بوجودها له،** وحياة هذه الأعمال الأصليّة، تبلغ في هذه الترجمات ازدهارها الأخير، والأثري، والمتجدد دومًا"[١٢٦].

ويرى "هوركهيمر" و"أدورنو"[١٢٧] أن "هذا ما لا يتأمَّن إلا إذا **عزلنا التسلية عن مجمل السيرورة الاجتماعيّة،** إذا أبرزنا حمقها من خلال التضحية منذ البداية بما لكل عمل، حتى الذي لا دلالة عميقة له من طموح".

فهكذا، لا يربط رواد فرانكفورت أبدًا بين الجهد المبذول، سواء الإبداعي أو النقديّ، وبين تحقيق طموح المتلقي، وإنما ينظرون للتجربة الجماليّة والنقديّة

كونهما أساليب انعتاق روحي، وشحن طاقات، للمبدع في إبداعه وللناقد في تحليله، أما مسألة التلقي فهي تترتب وتتبع قدرة الإبداع والنقد في بعث الطاقات وتوجيهها الوجهة الصحيحة، وليس العكس؛ وحتى إن لم تستطع أن تؤثر الإبداعات والتحليلات النقديّة تأثيرها المرجو على المتلقي، فهذا لن ينتقص من قيمتها، وكذلك لن يبقيها محلها، أما ما يدعمها فهو أن تبقى تغذينا بمضمون وتبسط مساحة للتجريب وإعمال الخيال.

٣/٣/٥. وظيفة وأهمية الخيال في التجريب النقديّ الجماليّ الفرانكفورتيّ:

"لقد دأبت البشرية، منذ عهد "أرسطو"، على أن تعرف الإنسان بأنه حيوان عاقل، أو ناطق، وبلغ هذا الاتجاه قمته، من جهتين: أما الأولى: في عصر التصنيع الرأسمالي، بما يفترضه من ترشيد عقلاني تام لكافة جوانب نشاط المجتمع. وأما الثانية: في تأكيد الماركسية الناضجة لدور العقل كأساس لبناء المجتمع الجديد. ولكن حينما نصل إلى **وجوب نبذ القوالب والمفاهيم**، وفي الوقت نفسه "كان المجتمع يمارس على الرأي درجة من **التكييف المذهبي والتلاعب والتوجيه**، يوقعه معها في الخطأ، فلا يعود قادرًا على تعرُّف الموقف الراهن على حقيقته، فإن **هذا التحليل الذي أخذ على عاتقه، بحكم منهجه بالذات، أن ينبذ المفاهيم المتعدية**، يكون مقضيًّا عليه بالتمرغ في الوعي الكاذب"(ماركوز، ١٩٨٨، ص١٥٦). ذلك أنه "**قد غدا العقل الغربي مهددًا منذ ولادته بخطر اللا عقل**، إذا كلما اكتسب العقل الدقة والسيطرة على موضوعه ازداد انغلاقًا على نفسه لأنه يفرض على نفسه معايير الدقة التي يفرضها على الموضوع الخارجي وبالتالي فإن العقل في صورته الراهنة لا يقل عن الأسطورة، لقد وقع العقل فيما أراد التحرر منه، كون المعرفة العلمية تسربت إلي العقل الفلسفي المعاصر، الذي أصبح يُعدّ التقنية أو الآلية هي جوهر المعرفة الفلسفية"[١٢٨]؛ "أما البحث المرتبط بهذا المخطط، فيصبح دائريًّا ويبرر نفسه بنفسه... وأعمق مما أمكن للأحكام الانطباعية أن توحي به"[١٢٩].

ووفقًا لهذا الحال، يرى رواد فرانكفورت أن مواجهة تلك العقلانية الانطباعية سوف يدعمه إعمال خاصية الخيال الإنساني، فإن "ماركوزه" يؤمن إيمانًا عميقًا بأن الإنسان إلى جانب كونه عاقلًا، هو أيضًا كائن خيالي، بل إن حساسية الإنسان تتجه إلى تأكيد دور الخيال في حياته، والتمرد على القمع والطغيان الذي يمارسه العقل. وفي الإنسان الجديد يقترن التحرر دائمًا بإعلاء دور الخيال الذي يقوم بالتوسط بين الملكات العقليّة والحاجات الحسيّة"(١٣٠)، فإن "الذهن والعقل والوعي والفكر "المحصن" كلها هي المفروضة في الثقافة التقليدية أنها تشكل ذاتيّة الذات، أي الحرية الجوهرية للإنسان. **وهنا يكمن مجال النفي، التناقض مع النظام القائم، الاحتجاج، التفكك، النقد**"(١٣١). فإن "**الموضوعية العلمية.. ليست ضمانًا كافيًا للحقيقة، خاصةً في موقف تتحدث فيه الحقيقة بشكل قوي ضد الوقائع، وتكون مختفية وراءها، كما هو حادث اليوم**"(١٣٢).

أما ما حدث كان أن "الفلسفة التحليلية قد نبذت هذا كله، وأنتجت مفاهيم منسجمة مع السلوك في الواقع التكنولوجي الراهن، ولكنها تبنَّت في الوقت نفسه أحكام هذا المجتمع"... "والحق أن فضح الأيديولوجية القديمة هو جزء لا يتجزأ من الأيديولوجيا الجديدة. وإذا كانت الأيديولوجيا الجديدة رفضت المفاهيم الأساسيّة التي صاغها "أفلاطون" و"أرسطو" و"هيجل" و"ماركس"، ورفضت أيضًا مفردات اللغة الشعرية والنثر السريالي بحجة انها خيالية وميثولوجية(١٣٣)، فإن من حقنا أيضًا أن نتساءل عمَّا إذا لم تكن تلك الأيديولوجيا هي الخلاصة المكثفة للميثولوجيا؟(١٣٤). فإنه "**في ظل الشروط الاضطهادية التي يحيا فيها البشر، ويفكرون، لا يمكن لأي شكل من أشكال الفكر، ألا يحد نفسه بالاتجاه الذرائعي ضمن نطاق الوضع القائم، وأن يهتدي لما بها، إلا إذا كشف القناع عنها**"(١٣٥).

ومن أجل كشف ذلك القناع، يمكننا أن نستخلص بعضًا من النصائح النقديّة عند "أدورنو"، إذ يرى "أن كل نص يجب ألا يتيح لنا اكتشاف هوية مؤلفه

فحسب، وإنما يتيح لنا إدراك نص الحياة من خلال **الخيال الحسيّ**، فكل تحليل نقديّ للعمل الأدبي، حسب أدورنو، يتيح لنا كشف نوعية النص الأدبي، وبالتالي معرفة وظيفته الاجتماعيّة، وبواطنه الأيديولوجية، ومن شأن هذا التحليل أن يتيح لنا معرفة ما إذا كان النص الأدبي يقوم بتبرير ما هو قائم ويؤكده أم يكشفه ويقدم نقدًا له"... "ويتساءل أدورنو كيف يمكن بدون التحليل النقديّ أن نميز بين الفنان الذي يسعى للنجاح التجاري، فيستعمل القوالب السردية السهلة، وبين الكاتب الذي يعي كل مشكلة وجودية، أو يقدم نقدًا للنظام السياسي في كافة أشكاله"(١٣٦).

ونجد الإجابة عند "أدورنو" تتمثل في الخيال.. إذ يربط "أدورنو" بين إطلاق الخيال النقديّ وبين تحقيق الاستقلال الفردي في ممارسة النقد الجماليّ، فإنه يهيء بذلك إلى:

أولًا: تحرير المساحة التي يتحرك فيها النقاد أو التي يعبرون من خلالها، وهذه المساحة يسميها اللعب: "فاللعب هو المساحة التي يتحرر فيها الإنسان من أسر المؤسسات (القانونية والشرعية والأخلاقيّة)، لأن الزمان في اللعب يكون مختلفًا في بنيته الشعورية عن الزمان خلال وجود الإنسان في هذه المؤسسات"(١٣٧)(١٣٨).

ثانيًا: تحرير الرؤى والمشاعر والفطرة الإنسانية في تحسس كل ما هو ذا تعبير وقراءته وفقًا لترجمات الخيال الحر، فهو بذلك إنما يجمع بين تحرير المكبوت والمقموع وبين ترجمته في قراءة نقديّة استاطيقية واقعية تنآى بنفسها عن كل ما هو مؤسساتي مبرمج.

ولكن علينا أخيرًا فيما يخص الخيال التمييز بين خيال المبدع أو الناقد وبين الخيال المتولد من استعمال التكنولوجيا في الفن؛ فإنه "بينما التقنية، أو الفنون التي تعتمد على التكنولوجيا، تحد من قدرة التلقي التخيلية، وبالفعل فقد أصبح العمل الفنيّ، بفعل استخدام التكنولوجيا هو الذي يستغرق الجماهير"(Adorno,

1974, p30)[١٣٩]، بحيث لا يتيح لها الفرصة للتأمل العميق في المشاهد التي ترى على شاشة العرض، بينما كان سائدًا الموقف التأملي للعمل الفنيّ الذي يقوم على استغراق المتلقي وتركيزه على العمل الفنيّ"[١٤٠].

وهكذا عمل رواد فرانكفورت على مكافحة التشيؤ، حتى فيما يخص الخيال، وذلك بالتوازي لمكافحتهم قوانين عزل الممارسات النقديّة عن الفكر العام ولحظته التاريخيّة، سعيًا لأن يتمكن النقد من أن ينفض عن نفسه معايير الصحة العامة وكل ما من شأنه التمويه على مضامين التجربة الإبداعية وعلاقتها بكوامن النفس الإنسانية وخصوصية لحظتهما التاريخيّة وتشتيت قراءتها النقديّة.

٤/٣/٥. حدود ومدى حضور اللحظة التاريخيّة في التجريب النقديّ الجماليّ الفرانكفورتيّ:

حينما نجد "بنيامين" يُقِرُّ بأنه "**في التحليل الأخير، يجب أن يكون التاريخ، وليس الطبيعة، هو الذي يحدد نطاق الحياة، وليس على الإطلاق تلك العوامل الباهتة، من قبيل الحس والروح**"[١٤١]، إذًا علينا أن نتوقف هنا لنفهم أكثر، حيث حينما تأتي مسألة الحديث عن التاريخ بعد الحديث عن إطلاق الخيال والحرية المطلقة اللتين طالما أوصت بهما فرانكفورت المبدعين والنقاد، لهو أمر يحتاج للتوقف والفهم.

ويستعين "أدورنو" بقول "بنيامين" الذي تستعين به الباحثة بدورها محاوِلةً فهم التصور الفرانكفورتيّ للعلاقة بين الخيال والتاريخ في التجربة الإبداعية، إذ يقول: "لا يمكن للفلسفة أن تستخرج الاكتمال المادي، وتضخم المشاكل إلا من خلال هذا الوضع الراهن للصور "figuren" و**صور تسبق عناصر معزولة عن الحقيقة**، أسئلة ملحة ذات منحى أكثر تأثيرًا هي مهمة العلم"[١٤٢].

وحينما نزيد على الخيال والتاريخ مسألة العلم، فإننا نجد التساؤل يتجدد مرةً أخرى، فبالرغم من أن "مفهوم الأصل يظل لا غنى عنه عند تعريف الاستخدام الأكثر تحديدًا، فأين يكمن الارتباط؟[١٤٣].

وربما نجد الجواب في فهم معنى التاريخ من وجهة النظر النقديّة الجماليّة الفرانكفورتيّة، إذ يتمثَّل في "المفاهيم العرفانية"، حيث يقول "ماركوزه"(١٩٨٨، ص١٤٤): "فالمفاهيم العرفانية لها كلها معنى متعدٍ: فهي لا تعتمد على الوقائع الخاصة، وتستند إليها لتصفها فحسب، وإنما تتجاوزها وتتعداها. إذا كانت الوقائع المدروسة هي وقائع المجتمع، فإن المفاهيم العرفانية لا تتوقف عند سياقها ولا تغادره، بل هي تتجاوزه لتدرك الصيرورات والشروط التي هي أساس المجتمع موضع الدرس... تلك التي تصنع المجتمع وتساعده على البقاء أو تهدمه. **والمفاهيم العرفانية باستنادها إلى كلية تاريخيّة تتعالى على كل السياقات العاملية**، ولكن تعاليها يكون **تجريبيّا** بمعنى أنه يفسح المجال أمام تعرف الوقائع **كما هي فعلًا**".

ويضرب "بنيامين"[١٤٤] مثالًا لذلك بقوله: إن تكبير لقطة فوتوغرافية لا يجعل ببساطة ما كان مرئيًّا على أية حال، ولو بشكل غير واضح، أكثر دقة: هو **يكشف عن تشكيلات بنيوية جديدة تمامًا للموضوع**".

ومفتاح الفهم هنا لا شك أن مرده من جديد إلى الخيال.. فإنه بحسب "أدورنو"[١٤٥] "علينا الاعتراف أن أطروحة إمكانية حل كل الأسئلة الفلسفية في أسئلة العلوم الجزئية ليست اليوم مضمونة بشكل يقيني، وخاصةً أنها من الناحية الفلسفية ليست في منأى من القضايا التي تدعيها"... "سأذكر– والقول لـ"أدورنو"– ببساطة مسألتين لا يمكن حلهما وفق هذه الأطروحة:

– من جهة مشكلة معنى "المعطى" ذاته مقولة أساسية لكل التجريبانية Empirisme بالنسبة لها مسألة الذات المتعلقة لا تكف عن البقاء ولا يمكنها أن تجد أجوبة إلا بالرجوع إلى فلسفة التاريخ. لأن "المعطى" ليس موضوع لا تاريخيّ a historique مطابق محايث أو مفارق، ولكنه **يتغير مع التاريخ ويتعامل بذكاء مع هذا التاريخ**". هذا الإشكال لم يسبق طرحه في سياق **النقد**

التجريبيّ، حتى في أشكاله المعاصرة، ومن هذه الزاوية تبنى بشكل عفويّ، نقطة انطلاق كانطية".

– المشكل الثاني، ويبدو أكثر اعتيادًا ومعرفة له وقد تم حله فقط بطريقة اعتباطية من دون دقة أو صرامة: هو ذلك الوعي الغريب "لا أنا" غريبة– التي تعد في نظر **النقديّة التجريبيّة**– لا يمكن الولوج إليها إلا من خلال مماثّلة، ولا تتشكل إلا بعد **ضربة تجد قاعدتها في التجارب الشخصية**، في حين أن **منهج النقد التجريبيّ** يفترض مع ذلك ضرورة شعور غريب في اللغة التي تمتلكها وفي مسلمة إثباتاتها".

ولربما يلتق هنا فكر "أدورنو" مع فكر "بنيامين" حينما طرح "بنيامين" فكرته حول العادة أو الآلية التي أصابت المنظومة الجماليّة، فبالرجوع لتلك النقطة نجد أن بنيامين ألحقها بالتأكيد على ملمح نقديّ آخر مهم، ألا وهو أهمية الرجوع للحظة التاريخيّة المعاصرة للإبداع المتناول بالنقد، من دون إغفال تحليل خصوصية العناصر الإبداعية لحساب النقد التاريخيّ والاجتماعيّ؛ وهذا التأكيد بلا شك يمثل محطة جديدة– حينها، تبدأ معها فكرة إمكانية، بل ووجوب، الجمع بين عدة مذاهب في النقد، هي نظرة تؤكد أن بينية الممارسة النقديّة الجماليّة هي ليست مزية اختيارية تنبع من رغبة الناقد في خوض تجربتها، وإنما هي أساس عمل الناقد الذي لابد عليه هو أن ينمي قدراته ليتمكن من ممارسة النقد الحق. وهو ما يؤكده "بنيامين" بقوله: "**ويبين تاريخ كل شكل فني فترات حرجة، يطمح فيها شكل فني معين على إحداث تأثيرات لا يمكن الحصول عليها بشكل كامل، إلا بمستوى تقني مختلف، أي، في شكل فني جديد**. وتهورات وفجاجات الفن التي تظهر على هذا النحو، خصوصًا فيما يسمى بفترات الانحطاط، تنبع فعلًا من نواة أثرى طاقاته التاريخيّة"(١٤٦).

فإنه "خلال فترات طويلة من التاريخ، تغير نمط الإدراك الحسيّ الإنساني، مع تغير مجمل نمط وجود البشرية؛ وتتحدد الطريقة التي يتم بها تنظيم الإدراك

الحسيّ الإنساني، والوسط الذي يتحقق من خلاله، ليس فقط بواسطة الطبيعة، بل كذلك بواسطة الظروف التاريخيّة...[١٤٧] ولإظهار التحولات الاجتماعيّة التي تعبر عنها هذه التغيرات في الإدراك، **شروط استبصار**... وإذا كان من الممكن فهم التغيرات في وسط الإدراك المعاصر على أنها ذبول للهالة، فإن بالإمكان إظهار أسبابها الاجتماعيّة"[١٤٨].

من هذا المنطلق "أصبح تسليط الضوء على سياق التطبيق هو الاهتمام الأساسيّ لمنهج مدرسة فرانكفورت الجديدة متعدد التخصصات. وقد دفع ذلك بدوره أعضاء المدرسة لرفض الفصل التقليدي بين الحقائق والقيم"... إذ "كانت النظريّة النقديّة **تتعامل مع الحقائق بصفتها منتجاتٍ تاريخيّةً مبلورةً للتحرك الاجتماعيّ أكثر منها لقطاتٍ منفصلةً للواقع**"... وقد "**تَمَثَّل الهدف في إدراك أي حقيقة في إطار السياق المثقل بالقيمة الذي تتخذ الحقيقة في داخله معنى لها**"[١٤٩].

٦. خلاصة البحث

١/٦. استخلاص أساسات الفكر النقديّ التجريبيّ الجماليّ عند فرانكفورت

١/١/٦. المرتكزات:

في المجمل يمكن القول إن تأسيس الفكر النقديّ التجريبيّ الجماليّ الفرانكفورتيّ قد قام على عدة مرتكزات رئيسة، **أولها** تمثَّل في **نقد إهمال قيمة المظهر في الإبداع في الفكر النقديّ الحديث**، خاصةً عند "كانط" و"هيجل"– مع كامل الاعتراف بمجهودات نقاد الحداثة في تذويب جمود القواعد النقديّة الأرسطيّة، ومع ذلك اعتبروا أن فكرهم النقديّ قد خط حدودًا وتصورات نقديّة **لم تكن صالحة لتحليل بلاغة الترابط بين المظهر والمضمر في الإبداع، والذي يحتاج إلى تحرر وتوسع في التناول النقديّ**.

أما **المرتكز الثاني** فتمثَّل في العمل على إثبات وتأكيد كيف أن المجتمع غالبًا ما يكون له تأثير بشكلٍ ما على الأعمال الإبداعية، وأن الأعمال الإبداعية لابد وأن يكون بها انعكاس ما أيضًا وبشكل ما خاص بها، لحالة ما، خاصة كانت أو عامة، هي في الأساس نتاج المجتمع.

وأن لذلك جماليّته المميزة، والتي تحتاج لقراءة نقديّة خاصة، لا هي نقد مجتمعي ولا هي نقد بنائيّ ولا غيرهما، هي قراءة يسلكها الناقد وفقًا لطبيعة وخصوصية العمل الإبداعي ويستخدم فيها ما يشاء من الأدوات، ويسلك فيها حيث يشاء من مسالك المذاهب الإنسانية كافة.

وعليه، فحينما تحول الإنسان بفعل التقدم الرأسمالي والصناعة الثقافيّة وما صاحبه من كبت مجتمعي، إلى كائن سلبي يفقد السيطرة على أصغر تفاصيل حياته، ويفقد القدرة على ممارسة أبسط تفاصيل الحياة الإنسانية، فإنه لابد أن تكون تلك الحالة الاجتماعيّة والثقافيّة بلا شك قد أثَّرت على الإنتاجات الإبداعية في مختلف عناصرها، وخصوصًا في **دائرية التأثير والتأثر بين المضمون والعناصر الشكلية، وأنه على النقد أن يراعي ذلك ويتجدد آخذًا ذلك التغير بعين الاعتبار. فالهدف من ذلك التأمل النقديّ وفقًا لفرانكفورت إنشاء تأمل نقديّ جماليّ، معرفيّ وسياقي، شمولي.**

أما **المرتكز الثالث**، وهو الأشمل، فيتمثل في **الدعوة إلى التجريب**، أو بالأحرى تمييز منطلقات النجاح في ممارسة التجريب النقديّ الجماليّ، تمامًا كما لم تقتصر مجهودات الرواد على مجرد الدعوة، إذ قرأت الإبداعات من مناظير نقديّة جديدة حينها مكنتها من أن تثبت مدى فاعلية توجهها التجريبيّ النقديّ في إثبات ما لم يكن مثبتًا حينها وقد تم التعتيم عليه، وقراءة ما شوهته قراءة المناهج النقديّة البنائيّة وأغفلت جماليّاته المتغلغلة في مختلف ثناياه...

فبالتجريب نجحت فرانكفورت في ممارسة شمولية نقديّة، استخلصت عصارة أفكارها من تفادي سقطات العلوم الإنسانية التي رصدتها النظريّة النقديّة في

عموم توجهاتها، المنطقية والفلسفية والاجتماعيّة والجماليّة والنقديّة، فقامت على تفنيد أغلب مصادر الضغط، وتذويب أوهام الثوابت، وتفادي تصادم ومشاحنات المواجهات مع النظم القائمة، من خلال منطق التجريب، لتتمكن من تخطي غفلة العلوم الجزئية وتناحراتها بفكرها الشمولي، وهي إذ تفعل ذلك فإنها لم تقطع صلتها لا بتلك العلوم ولا بتاريخها ولا بثوابت الإنسانية، كما لم تنكر المكاسب التي حققتها الشوارد الفكريّة كحلقات وصل وشواهد على تاريخ تطور الإنسانية بوجهٍ عام.

كما وبالتجريب استطاعت فرانكفورت أن تتآى بنفسها عن كثير ممّا وقعت فيه مناهج فكر سبقتها وانتهت بأن يقلب التاريخ صفحتها، لتشيد لنفسها منهجًا فكريّا لديه من المرتكزات والدعائم ما يؤهله لأن يظل مستمرًا. إنه منهج نقديّ تجريبيّ مرجعي، يمكن أن تؤسس عليه كل لحظة نقديّة وفقًا لراهنيتها.

هكذا أصبح جليًّا أنه لطالما أقبل رواد فرانكفورت على ممارسة نقديّة، استطيقية أو غيرها، فإنها سوف تنطلق من ضرورة أن تكون ممارسة عقلية واعية بكافة أبعاد التجربة النقديّة، ممارسة تجريبيّة، ويشمل التجريب فيها أبعادها كاملة.

٢/١/٦. الخصائص:

ومن تلك الفرضيات الراسخة في كتابات الرواد كافة، يمكننا أن نستخلص بعض من[١٥٠] خواص النقد الجماليّ الفرانكفورتيّ، فإنه علاوة على تغلغل ملامح الفكر النيتشوي فيه كما سبق ورصدنا في مواضع عدة، فإنه:

- من حيث عدم إهماله لتصورات الجوانب الصراعية في الإبداع بين الفرد وعناصر المجتمع، فهو بذلك ذو مسحة ماركسية، لكنها مسحة معدلة ومنقحة من ستاتيكية الفكر النقديّ الماركسي.
- به ملامح تأثر واضح وصريح بالفكر الوجودي من حيث رصد الأزمات الروحية التي ولدتها الحضارة المعاصرة وتحليل عناصر تصويرها معتمدًا على

قدرة الناقد على فك شيفرات عناصر العمل الإبداعي، بل إن تصوير تلك العلامات المجتمعية من التشيؤ والاغتراب والعدمية واليأس والخواء واللا روح والتكرار... إلخ أصبح من العناصر الأساسيّة عند فرانكفورت التي يتم تتبعها وتحليل انعكاساتها في نقدهم الجماليّ، واعتبارها إحدى سمات جماليّات الإبداع.

- أيضًا بعض من ملامح نظريّة الانعكاس بنسختها عند "لوكاتش"، تختلط بعلم النفس الحضاري عند "فرويد" لتنعكسا بوضوح في فرضية رواد النظريّة النقديّة أن كلية المعنى الكامن، ومن بعد رسوخها في داخل النفس، لابد من أن تجد متنفسًا في التعبير بشكل ما، سوف ينعكس في كلية العناصر الإبداعية؛ على أن تجديد فرانكفورت تمثَّل في أنهم قد فتحوا الباب على مصراعيه لمواجهة أية نمذجة في الإبداع، ولا شك أن ربط حرية التعبير بحرية توظيف عناصر الشكل الإبداعي في مجموعها، وليس بالمضمون فقط، قد ساهم بطرق كثيرة في إغناء التاريخ الإبداعي والنقديّ بعد فترة ركود ورتابة طويلة.
- اعتمد رواد فرانكفورت في رؤيتهم النقديّة الخاصة بالانعكاس في الإبداع على فرضيتين، الأولى أن الإبداع يملك تلك الخاصية التي تمكنه من التأمل دون عمد في الأشياء التي يخزنها العقل، وهو ملمح نفسيّ استفاض فيه "فرويد"[١٥١]. أما الثانية فهي، بالإضافة إلى فكرة اعتبار الشكل الأدبي عند فرانكفورت وسيلة خاصة لتجاوز الواقع، فهو أيضًا مصل يقي من عودة الفكر إلى الاندماج السلبي من جديد في القوالب المبرمجة، هو فتح الجرح وهو العلاج في الوقت نفسه وهو التطهير للروح الإنسانية من الآلام التي خلفتها الحداثة.

فالقصد هو تمزيق وتبديد قوالب الحياة المعاصرة ومردوداتها على الفكر النقديّ الجماليّ الحديث من تقنينات وقولبة، وذلك من خلال إعادة بعث وعي

النقد بالعناصر المشكلة للإبداع وتناوله لها بالتحليل وفقًا لهذا المنظور التجريبيّ الواسع الحر.

لذلك أصبح يمكننا القول إن النظريّة النقديّة حينما مارست التجريب في النقد الجماليّ قد مهدت طريق النقد للتحول من العمل بالقواعد النقديّة الجامدة والقوالب النقديّة العقيمة، إلى التطلع إلى أفق تاريخيّ تجريبيّ جديد لانعتاق وتحرر الرؤى النقديّة لما بعد الحداثة. إذ ما قدمته فرانكفورت من مناقشات فكرية ونقدية يؤهلها لإثبات مكانتها في النقد الجماليّ كمذهب وسطي يجمع ما بين مزيات مذاهب كثيرة ويتفادى سقطاتها، لنجده:

- استقى فكرة البنائيّة من العقلانية لكنه طرح جانبًا أدواتها في الحسابات والاستنتاجات والمخططات والجداول.
- تحلَّى بحس رومانسي في إعلاء أهمية القيم الإنسانية الروحية في الحياة والإبداع، لكنه لم يلغ العقل، بل أثبت أهمية الموازنة التامة بين كفتي العقل والروح.
- ألقى نظرة بنيوية توليدية لكن لا حدود ولا قواعد لها، فالبنيوية الفرانكفورتيّة هي بنيوية تكشف عن تشكلات جديدة تمامًا للإبداع، تفسح المجال لقراءات نقديّة لا يمكن الحصول عليها بشكل كامل إلا في تجريب تقنيات نقديّة مختلفة، وقراءات تحليلية متحررة، تسمح بالتحرك في المساحة التي حررها الإبداع للفكر.

وهكذا عالجت النظريّة النقديّة مبالغات المذاهب الفكريّة والنقديّة، بما جنبها الوقوع في المواجهة الجامدة العقيمة مع قوى الصناعة الثقافيّة من جهة، وما جنبها من الجهة الأخرى أن تفصل الإبداع والنقد عن سيرورة الحياة وتمنعهما من تأدية وظيفتهما الإنسانية والجماليّة المنوط بهما تحقيقها في الأصل.

٣/١/٦. المنطق- الهدف- وسائل التحقق:

يمكن القول إن رؤية الرواد تشكلت من منطق أن الغرابة في الممارسات الإبداعية- كتلك التي استحضرتها فرانكفورت في الدادائية والسوريالية والوجودية- تعكس الغرابة المجتمعية وتبعث على التفكير، والتفكير هو نفض التشتت وإعمال العقل، فإن مبدأ فرانكفورت عامة هو إعمال العقل الذي هو طوق نجاة الإنسان من التلاطم الحاد لأمواج الحداثة الفتاكة.

فالإبداع تتجلى خصوصيته في إمكاناته لخلق عالمه، الذي هو وهم يعكس الواقع، يُعمل خاصية التفكير في مساحة كان قد تم تحريم التفكير أثناء الوقوف فيها، ولكن دون أن يصرح أنه يبعث التفكير، من خلال خلق عالم لا معقول يناهض الواقع اللّا معقول، والناقد هو الوحيد الذي عليه أن يفك شيفرته ويكتشف معناه ويكشفه للمتلقي، وهي جميعًا تجارب لا يمكن أن يتم سردها في جداول تمتلئ بالتحليلات والتفاصيل المكدسة والمكررة، ففي الإدراك الخفي أساس الفهم، أساس العقل، أساس النقد.

فكما كان منطق فرانكفورت أنه لا إبداع يوجه خطابًا مباشرًا للمتلقي، فإنهم يرون الإبداع تمامًا كما الطواحين/ مولدات الكهرباء، وطاقته/ إضاءته تتمثل في النقد، فالنقد هو الذي يضيء فيكشف ليرى الناس ما كان مخفيًّا، ومن ثم يفهمون ويعقلون. الإبداع يولد نقدًا، والنقد يوقظ وعيًا، ذلك حينما يتوجه بكل ما أوتي من قوة إلى المتلقي، عقله وروحه، فيهز سكناته من دوي انفجار كل مضمر مستكين معتم عليه، على بعد **مسافة جماليّة** شاسعة لا حدود لها، بإمكانها أن تشمل العالم أجمع.

فإن فرانكفورت تهتم بتحديث أفق النقد في رؤيته لنظم العناصر الإبداعية، وتطلب منه أن يؤهل مشتغليه نفسيّا ووجدانيّا وعقليًّا وفكريّا كي يتمكنوا من فك شيفراتها في أوسع مداها. وهو بذلك مبدأ نقديّ لا يرتبط بزمن محدد، بل هو مبدأ تولد وعليه أن يستمر.

فإن الفكر النقديّ الجماليّ الفرانكفورتيّ استطاع وبحنكة نقديّة إثبات حقيقة يمكن نعتها بالأبدية، ألا وهي أن العناصر الإبداعية مشروطة، عن وعي أو دون وعي، بمنطلقات خصوصية لحظتها التاريخيّة. وأن شروط النقد تتأسس على التجريب، حيث اللّا قواعد اللهم الإلمام بكافة ترابطات الحياة.

وعليه فالباحثة لا توافق "إدوارد سعيد"((د.ت)، ق٩، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٧٢) في رأيه حينما قال إن "الفكر النقديّ الأدبي الفرانكفورتيّ إنما "يعكس صعوبة تكتنفها نهاية دون أمل"، فعلى العكس تمامًا، فالفكر النقديّ الفرانكفورتيّ لم يقف أبدًا عند هذا الحد، فهو يختلف تمامًا مثلًا عن الفكر السوداوي لـ "كافكا"، ولكن، ودون توسع في تلك النقطة تحديدًا، علينا الاعتراف في النهاية أن رواد فرانكفورت قد بذلوا مجهود لا يضاهى في إنارة الذهن النقديّ ببعض أهم الملاحظات النقديّة على مدار التاريخ النقديّ، والتي يجب أن تُقرأ في مجموع أفكارها، ولا يمكن اختزالها. والتي عليها أن تظل راسخة ومستمرة.

٢/٦. مستخلصات عامة حول الفكر النقديّ الجماليّ في النظريّة النقديّة

وإنه وفقًا لترتيب نقاط البحث يمكن مقاربة وإعادة صياغة بعض الأفكار المستخلصة من مناقشات الفكر النقديّ الجماليّ في النظريّة النقديّة بصور أكثر تحديدًا على النحو التالي:

١) أصبح يمكننا تحديد دوافع التجريب النقديّ عند فرنكفورت في مواجهة مخططات الصناعة الثقافيّة في الهبوط بالمستوى الفكريّ عامة، والنقديّ الجماليّ على وجه الخصوص. وتقوم تلك المواجهة على تفحص التفاصيل الصغيرة قبل الظواهر الكبيرة، ومحاولة تجريب وسائل نقديّة جديدة في تناولها.

٢) يمكن حصر إخفاقات النقد الجماليّ الحديث من منظور فرانكفورت في: سيادة النزعة المادية التاريخيّة المتجاهلة أو المشوهة للتراكم الثقافيّ عبر التاريخ،

والمولدة لمذاهب نقديّة بنيوية تسببت في انزلاق الإحالات النقديّة إلى تأويلات اعتباطية تسلب الإبداع جماليّته وخصوصيته.

٣) ارتكزت الدعوة إلى التجريب في النقد الجماليّ عند رواد فرانكفورت على محورين:

الأول: رصد عوامل إخفاقات النقد الحديث وما قبله، والتي تمثلت في:

ظواهر الامتصاص والتلهي في الإبداع والنقد – تسطيح وتشتيت الأبعاد النقديّة بالانشغال بالتقنية عوضًا عن المضامين– توكيل مهمة النقد إلى المنحازين ومحترفي الاستهلاك– الإيهام باقتصار التحليل النقديّ على اللسانيات– الانشغال بالتنظيم الحسيّ للإبداع.

الثاني: تقديم مقترحات للتجريب النقديّ للنهوض بالنقد الحديث وما بعده، والتي تمثلت في:

إعطاء مساحة للحرية والممارسة اللّا نمطية للتحليلات النقديّة، على أن تكون مرجعية الناقد هي إدراك كلي لا محدود للسياق المكثف للقيمة الذي يحمل في طياته تصورات لمعاني الحقائق كاملة.

٤) يمكن القول إن نقد فرانكفورت لظاهرتي الامتصاص والتلهي في الممارسة النقديّة كان مبنيًّا على ثلاثة محاور للرفض:

الأول: ترسيخ آلية الإدراك الترابطي، بمعنى التحليل البنائيّ ذي الفكرة أو الحكم المسبقين.

الثاني: تحولًا في نمط التلقي والمشاركة النقديّة في المنظومة الإبداعية، حينما أصبح التلهي والتركيز قطبين متعارضين.

الثالث: إهمال خصوصية اللحظة التاريخيّة بعناصرها كافة في التحليل النقديّ، أو بمعنى أصح العمل على التعتيم عليها.

٥) تبين أن تسطيح الأبعاد النقديّة إنما كان نتيجة تشويه غاية النقد بإقحامها في أبعاد الشمولية المجتمعية، فأصبح التحليل النقديّ وفقًا لتلك الأبعاد وليس وفقًا

لخصوصية التجربة الجماليّة- ونؤكد ثانيةً أنه في حال كان الإبداع حرًا وغير موجه- مما ساهم في أن يكف النقد عن أن يكون جدليًّا سلبيًّا، مبتكِرًا ومجرِّبًا ومجدِّدًا. وبذلك تورط النقد نفسه في التعتيم على الحقائق، أو بمعنى آخر أصبح النقد نفسه أحد وسائل هيمنة الصناعة الثقافيّة.

٧) ترتب على هيمنة ظاهرة تسطيح الأبعاد النقديّة ظهور الانحيازات الإبداعية ومن ثم النقديّة التي قادت النقاد لتطبيقها وفقًا لضوابط الأقطاب المنحاز إليها، وهو ما أفقد النقد سماته الأصيله وأكسبه سمات شتته وابتعدت به عن وظيفته.

٨) ترتب على تحول وظيفة النقد إلى اكتشاف خدمة الجماليّ للتسلطي أن اقتصر التحليل النقديّ على اللسانيات، دون التمييز بين المعنى الضمني وصيغة المعنى، مما أطاح بعوامل تحقق الفهم النقديّ، وزاد من تشتت النقد الحديث.

٩) بات واضحًا أن التنظيم النقديّ الحسيّ للإبداع هو أحد نواتج الوضعية، ويمكن أن يندرج تحت الشكلانية الكانطية، في إطار التعتيم على أية جهود تنويرية، والدوران في مدارات الكتلة المتنامية.

١٠) اعتمدت طاقة تحرير العقل النقديّ الجماليّ عند فرانكفورت على:

أ. الجدل السلبي.

ب. الحضور المكثف للعقل/ الإدراك المكثف للأبعاد الخاصة والعامة، الشكلية والضمنية.

حيث تتشكل قدرة الناقد على استخلاص عناصر تحقق المسافة الجماليّة بعناصرها التجريبيّة.

١١) تمثلت دعائم ممارسة التجريب في النقد الجماليّ عند فرانكفورت في ثلاثة نقاط أساسية تندرج تحتهم أغلب المقترحات:

الأولى: ضرورة الفهم المتعمق لأصول المشكلات.

الثانية: العمل وفق رؤى بينية ملمة بالمهام النقديّة العليا ومدركة لتفاصيل الحياة الإنسانية وعلومها.

الثالثة: الحرية النقديّة المقيدة بالمصلحتين، الإنسانية الخاصة والإنسانية العامة.

١٢) تأكد أن القراءة النقديّة للشكل الإبداعي، من حيث الأساليب وعناصر التعبير، لا تستلزم أبدًا التقيد بتصورات مذاهب فكريّة، وإنما تستلزم قدرة الناقد على قراءة المضامين في ظل علاقة كل ما هو جزئي بالبناء العام. حتى لو تطلب الأمر تحطيم البناء العام لتصورات وقواعد الدراسة النقديّة.

١٣) تبين أن تحليل الأفكار والمضامين يكمن في عمل الناقد بحرية باحثًا في العمل الإبداعي كوثيقة فكريّة لها خصائصها في تسجيل لحظة عامة أو خاصة أو كليهما، في تيمات تعكس قدرة المبدع في التعبير عن نفسه وروحه وروح عصره، حتى لو كان المعنى فيها يتجاوز إدراك العقل المباشر لها.

١٤) أصبح يمكننا القول إن التحليل النقديّ الجماليّ على مستوى البناء والتركيب يستلزم من الناقد استبصار قادر على التفرقة بين الاستعارة والصورة، ويحتاج إلى ممارسة متوسعة.

١٥) اتضح أن تحليل الناقد للبناء اللغويّ وفقًا للنظريّة النقديّة هو "واجب ما فوق لُغوي" يحتاج من الناقد "مجهود التوضيح" للكشف عن إبهام الفكر، بالكشف عن هويتي الذات واللغة.

١٦) أصبح يمكننا التمييز بوضوح أن التلقي لا يعني التسلية، وأنه لا يحدد قيمة الإبداع ولا يوجه صناعته، التلقي انعتاق للروح وشحن للطاقات يدين بتحققه للمبدع في إبداعه وللناقد في تحليلاته.

١٧) أصبح يمكننا فهم كيف أن الخيال في التجريب النقديّ الفرانكفورتيّ هو عماده، هو طاقة القراءة والنفي، هو شحنة الجدل السلبي، هو حياة أشكال الفكر في زمن اللّا عقل.

١٨) بوجه عام أصبح يمكننا القول إن اللحظة التاريخيّة في التجريب النقديّ تتمثل في القدرة على قراءة الصور فيما يسبق مراحل عزلها عن الحقيقة، ومن ناحية أخرى فإن التجريب النقديّ بالنسبة للحظة التاريخيّة يمثل إفساح الطريق أمام تعالي المعاني على سياقاتها الملفقة.

٧. نتائج عامة للبحث

أولًا: أجملت فرانكفورت حلول الأزمة النقديّة الجماليّة المعاصرة في ممارسة التجريب، إذ رأت فيه جماليّة خاصة، في وسعها إعتاق الفردي وتحرير الجماعي، جماليّة أصبحت تتوالد تلقائيًا من وعي يأبى التجاهل والصمت، وكما في وسعها أن تفجر ما طال السكوت عنه، ففي وسعها حتى أن تُفْهَم بعمق وهي تُقْرَأ في صمت.

ثانيًا: يمكن تمثيل فرضية قيام النقد الجماليّ الفرانكفورتيّ في أنها مواجهة تحجيم وتقييد التأمل الذاتيّ النقديّ داخل العقل التنويري الذي هو نتاج صناعة ثقافيّة رأسمالية، افترضت هيمنة سلطة نقديّة تعطي قوالب نقديّة مسبقة بعيدة تمامًا عن الفنون وجماليّاتها، وعن المجتمعات وخصوصيتها، وعن الروح الإنسانية ومتطلباتها...

ثالثًا: تدعو فرانكفورت النقاد للتعامل مع الإبداعات وفق منطق أنها نواتج بواعث ذاتيّة ومجتمعية في آن، إذ يقوم الإبداع الحر كلحظة نقديّة في ذاته، بخصوصية فردية، نتيجة تمرد ذاتيّ تجاه أحوال مجتمعية، عامة وخاصة، مستخدمًا التعبير الجماليّ وخواصه في بسط مساحة جماليّة تسمح بالتباعد دون الانفصال عن اللحظة التاريخيّة.

رابعًا: قدمت فرانكفورت فكر نقديّ جماليّ تجريبيّ استثنائي في جوهره، واسع المجال بحيث يشمل مختلف العناصر المتعلقة بالفكر والروح والفن وخصوصية اللحظة التاريخيّة...إلخ من عناصر شاركت بطريق مباشر أو

غير مباشر في تشكيل اللحظة النهائيّة في الإبداع.. حتى أنه أصبح يمكن القول إن فرانكفورت قدمت أساسًا موضوعيًّا لممارسة التجريب النقديّ الجماليّ فيما يتعلق بالبنية والمضمون من جهة وفيما يتعلق بالناقد وبالتاريخ من الجهة الأخرى، دون إهمال أو تركيز على أي من العناصر على حساب الآخر.

خامسًا: وفقًا لقانون "نيوتن"، فإن المبالغة التي فرضتها الصناعة الثقافيّة أدت بالنتيجة إلى مبالغتين تتما على مرحلتين في الفكر الحديث، الأولى كانت مبالغة الفكر في الاهتمام بجوانب الروح دون الالتفات لجوانب الإنشاء وظواهر التعبير، والثانية كانت في مبالغة النقد في الاهتمام بجوانب الإنشاء وظواهر التعبير دون الاهتمام بجوانب الروح وانعكاسات المضامين. وإن الاستمرار في دوران تلك العجلة كان من شأنه أن يواصل غرس الفكر النقديّ في أوحال جديدة. فلا حياة بدون سيادة العقل، ولا جمال دون اجتماع العقل والفطرة والغريزة.

سادسًا: أصبح مفهومًا أن اختلاق معارك من قبيل سجالات المذاهب النقديّة الحديثة والمعاصرة لا يغني حركة النقد وإنما من شأنه فقط إشغال النقد عن تأدية وظائفه العليا، فأية محاولة من الفكر النقديّ لتوحيد أو تشكيل مسار الجهد الإبداعي، إنما هي بمثابة محطات فشل في التاريخ. فالنقد حرية وشمولية، والقطبان صنعت للقطارات لا للإبداعات.

هوامش البحث

١) وعلى ذكر ذلك "يحضرنا" التنويه إلى أنه لم "تجد" الباحثة دراسات سابقة لها علاقة بنقطة هذا البحث تحديدًا، وكان ذلك أحد أهم الأسباب التي دفعت الباحثة للقيام على هذا البحث.

٢) بنيامين، فالتر: حول مفهوم النقد الاستاطيقي في الرومانسية، ت: كمال بومنير، مجلة كوة الإلكترونية، ٢٧ مارس ٢٠١٨. (عن: Benjamin, Walter (2008), Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, Traduit par Philippe Lacoue Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Champs essais, pp 36-37.

٣) راجع ورقات بحث ميتا نقدية أخرى للباحثة: "زمكانية وبينية النقد الاجتماعي في النظرية النقدية" المنشور في مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم، مج١٣، ع٢، يوليو ٢٠٢١. و"النظرية النقدية فلسفة نقدية فوق تاريخية" المنشور في مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة المنوفية، ع١٢٧ أكتوبر ٢٠٢١. و"جماليات التأويل الإبداعي من منظور أصحاب النظرية النقدية" (تحت النشر).

٤) هوركهايمر، ماكس وأدورنو، ثيودور ف.: جدل التنوير- شذرات فلسفية، ت: جورج كتورة، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦، ص١٤٧.

٥) ماركوز، هيربارت: الإنسان ذو البعد الواحد، ط٣، ت: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨، ص١٤٥.

٦) السابق، الصفحة نفسها.

٧) بلعقروز، عبد الرازق: "مناحي التأثير النيتشوي على نقد أدورنو لمثل التنوير أو الحداثة، بما هي مسار نحو العدمية"(د.ت)، القسم الثاني من كتاب بومنير، وآخرون، ٢٠١١، ص٤٤.

٨) أدورنو، ثيودور: "راهنية الفلسفة"(د.ت)، ت: خيرة عماري؛ القسم العاشر من كتاب: بومنير، وآخرون ٢٠١١، ص١٨٤- ٨٦.

٩) وأتصور هنا- والقول لأدورنو- المدرسة الجديدة لفيينا والتي تطورت انطلاقا من "شليك Schlick" تمتد اليوم مع "كارتاب Carnap" و"Duvislav" وتتعامل مع المناطقة ومع "راسل Russel".

١٠) لكل تصور يتطلع إلى الدفاع عن الفلسفة أمام مطلب علمية حصرية تعترف ذاتها بهذا الشرط.

١١) لفظ "الالتزام" لا يحيلنا إلى مدلول الالتزام عند "سارتر"، ولكن يحيلنا إلى معناه العادي، ولتحليل ولتحليل الالتزام السارتري، يمكن الاطلاع على مقال لـ"أدورنو" بعنوان "الالتزام" الصادر في مجلة "نقاط في الآداب"(انظر: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٨٧).

١٢) بومنير، كمال وآخرون: ثيودور أدورنو من النقد إلى الاستطيقا: مقاربات فلسفية، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان الرباط، دار الاختلاف الجزائر، ٢٠١١، ص١٨٧.

١٣) ماركوز، هيربرت: فلسفات النفي: دراسات في النظريّة النقديّة، ط١، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٢، ص٨.

١٤) في إشارة من "ماركوزه" إلى فلسفات "هيجل" و"كانط" وسائر الفلسفات العقلانية.

١٥) ماركوز، هيربرت: فلسفات النفي، م.س، ص٩.

١٦) بسطاويسي، محمد رمضان: علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت: أدورنو نموذجا، ط١، بيروت، المؤسس الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص٤٥. عن: عبد الحكيم، ق٤، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص٨٧-٨٨.

١٧) (Jimenez, 1997, p383, 389, 391) عن: حمادي، ق٨، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٣٩.
١٨) هوركهايمر، ماكس وأدورنو، ثيودور ف.: جدل التنوير، م.س، ص١٥٢.
١٩) بنيامين، والتر: "أطروحات في فلسفة التاريخ"، ١٩٤٠، ترجمة من الألمانيّة إلى الفرنسية: راينير روشليتز، ترجمة من الفرنسية إلى العربية: أحمد حسان، (٢٠٠٧) في "فالتر بنيامين: مقالات مختارة"، ص١٧٦.
٢٠) بنيامين، والتر: "أطروحات في فلسفة التاريخ"، م.س، ص١٨١.
٢١) نفسه، ص١٨١- ٨٢.
٢٢) برونر، ستيفن إريك: النظريّة النقديّة: مقدمة قصيرة جدا، ت: سارة عادل، مراجعة: مصطفى محمد فؤاد، ط١، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٦، ص١٠٠.
٢٣) نفسه، ص١٠٤.
٢٤) أدورنو، ثيودور: "راهنية الفلسفة"، م.س، ص١٩١- ٩٢.
٢٥) بنيامين، فالتر: حول مفهوم النقد الاستطيقي في الرومانسية، م.س.
٢٦) ماركوز، هيربرت: فلسفات النفي، م.س، ص١٧.
٢٧) هوركهايمر، ماكس وأدورنو، ثيودور ف.: جدل التنوير، م.س، ص١٥٢-٥٣.
٢٨) في إشارة إلى السوريالية والدادائية وتعابير الوجودية عند بيكيت وسارتر.
٢٩) بنيامين، والتر: "العمل الفنيّ في عصر الاستنساخ الميكانيكي"، م.س، ص١٣٥.
٣٠) إن تعريف الهالة بأنها "ظاهرة فريدة لمسافة ما مهما قربت"، لا يمثل سوى صياغة قيمة العبادة للعمل الفني في مقولات الإدراك الفضائي والزمني، والمسافة هي عكس القرب، والشيء البعيد جوهريًا هو الذي لا يمكن الاقتراب منه، وعدم القابلية للاقتراب هي في الحقيقة خاصية رئيسة للصورة الخاصة بالعبادة، إذ بكونها مخلصة لطبيعتها، تظل "نائية، مهما قربت"، والقرب الذي يكسبه المرء من موضوعها، لا يغير المسافة التي تحتفظ بها في تبديها"(ص١٤٩).
٣١) دائمًا ما يتجاوز مفهوم الأصالة authenticity هنا مجرد عدم الزيف genuineness(ص١٤٩).
٣٢) في إشارة من "بنيامين" أيضًا إلى الدادائية والسوريالية.
٣٣) حددها "بنيامين" أنها بدأت في الشعر وكان "مالارميه" أول من اتخذ هذا الموقف (بنيامين، ١٩٣٥، عن: روشليتز، ٢٠٠٧، ص١٣٥).
٣٤) هوركهايمر، ماكس وأدورنو، ثيودور ف.: جدل التنوير، م.س، ص٢٦٦.
٣٥) ماركوز، هيربارت: الإنسان ذو البعد الواحد، م.س، ص١٨٦.
٣٦) ماركس، كارل، بؤس الفلسفة – الملاحظة الثانية، باريس، ص٤١٤.
٣٧) ماركوز، هيربارت: الإنسان ذو البعد الواحد، م.س، ص١٨٧.
٣٨) أدورنو، ثيودور: "راهنية الفلسفة، م.س، ص١٨٩-٩١.
٣٩) نفسه، ص١٩٧-٩٨.
٤٠) بسطاويسي، محمد رمضان: علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت، م.س، ص١١٤-١٥. عن: حيولة، سليم (د.ت)، "ثيودور أدورنو ملاحظات حول الأدب"، القسم السابع في كتاب: بومنير، وآخرون، ٢٠١١، ص١٢٤-٢٥.
٤١) حيولة، سليم: "ثيودور أدورنو ملاحظات حول الأدب"م.س، ص١٢٤-٢٥.

٤٢) (Adorno, 2003, p153-4) عن: حمادي، ق٨، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٣٨.
٤٣) (Adorno, 1984, p38) عن: حيولة، سليم، م.س، ص١٢٣.
٤٤) (Adorno, 1984, p41)، عن المرجع نفسه، ص١٢٦-٢٧.
٤٥) (Adorno, 1984, p41)، عن المرجع نفسه، ص١٢٨.
٤٦) المرجع السابق، ص١٢٣.
٤٧) أدورنو، ثيودور: "راهنية الفلسفة"، م.س، ص١٩١.
٤٨) بنيامين، والتر: "العمل الفنيّ في عصر الاستنساخ الميكانيكي"، م.س، ١٣٥.
٤٩) نفسه، ص١٤٢.
٥٠) نفسه، ص١٤٦.
٥١) نفسه، ص١٤٥.
٥٢) نفسه، ص ١٣٧.
٥٣) الإلهاء، والتلهي، وشرود الذهن، فيما يلي جميعها ترجمة لكلمة distraction، التي تعني أيضًا تشتيت الانتباه.
٥٤) النموذج الأعلى اللاهوتي، لهذا التأمل، هو الوعي بوجود المرء وحديا مع إلهه؛ وهذا الوعي، في ذروة البرجوازية، عمل على تدعيم حرية التخلص من التعاليم الكهنوتية، وخلال تدهور البرجوازية، كان على هذا الوعي أن يأخذ في اعتباره الميل الخفي لسحب تلك القوى التي يعتمد عليها الفرد في اتحاده مع الرب من مجال الشئون العامة(ص١٤٤).
٥٥) بنيامين، والتر: "العمل الفنيّ في عصر الاستنساخ الميكانيكي"، م.س، ١٤٤.
٥٦) هوركهايمر، ماكس وأدورنو، ثيودور ف.: جدل التنوير، م.س، ص١٥٩.
٥٧) ماركوز، هيربارت: الإنسان ذو البعد الواحد، م.س، ص٢٠٤.
٥٨) السابق، ص٢٠٥.
٥٩) ماركوز، هيربرت: فلسفات النفي، م.س، ص١٥٩.
٦٠) السابق، ص١٦٣.
٦١) هوركهايمر، ماكس وأدورنو، ثيودور ف.: جدل التنوير، ص٢٥٩.
٦٢) ماركوز، هيربرت: فلسفات النفي، م.س، ص١٢٤.
٦٣) هوركهايمر، ماكس وأدورنو، ثيودور ف.: جدل التنوير، م.س، ص١٤٧.
٦٤) السابق، ص٢٩٩.
٦٥) ماركوز، هيربرت: فلسفات النفي، م.س، ص١٢٣.
٦٦) بنيامين، والتر: "المؤلف بوصفه منتجا"(د.ت)، ترجمة من الألمانيّة إلى الفرنسية: راينير روشليتز، ترجمة من الفرنسية إلى العربية: أحمد حسان، (٢٠٠٧)، في "فالتر بنيامين: مقالات مختارة"، ص١٠١.
٦٧) بنيامين، والتر: "أطروحات في فلسفة التاريخ"(١٩٤٠)، م.س، ص١٧٥.
٦٨) بنيامين، والتر: "العمل الفنيّ في عصر الاستنساخ الميكانيكي"، م.س، ص١٣١-٣٢.
٦٩) السابق، ص١٠٦.
٧٠) بنيامين، والتر : "صورة بروست"(١٩٢٧)، ترجمة من الألمانيّة إلى الفرنسية: راينير روشليتز، ترجمة من الفرنسية إلى العربية: أحمد حسان، (٢٠٠٧)، في "فالتر بنيامين: مقالات مختارة"، ص٥٢.

٧١) السابق، ص٥٤.
٧٢) بنيامين، والتر: "السوريالية- آخر لقطة للإنتليجنسيا الأوروبية"(د.ت)، ترجمة من الألمانيّة إلى الفرنسية: راينير روشليتز، ترجمة من الفرنسية إلى العربية: أحمد حسان، (٢٠٠٧)، في "فالتر بنيامين: مقالات مختارة"، ص٦٧.
٧٣) بسطاويسي، محمد رمضان: علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت، م.س، ص١١٩.
٧٤) بنيامين، والتر: "مهمة المترجم"(١٩٢٣)، ترجمة من الألمانيّة إلى الفرنسية: راينير روشليتز، ترجمة من الفرنسية إلى العربية: أحمد حسان، (٢٠٠٧)، في "فالتر بنيامين: مقالات مختارة"، ص٤١.
٧٥) ماركوز، هيربارت: الإنسان ذو البعد الواحد م.س، ص١٦.
٧٦) وهو ما التقطه "بورديو" لاحقًا وتعمق في الاشتغال عليه.
٧٧) أدورنو، ثيودور: "راهنية الفلسفة، م.س، ص١٨٨.
٧٨) ماركوز، هيربارت: الإنسان ذو البعد الواحد م.س، ص١٩٨.
٧٩) ماركوز، هيربارت: الإنسان ذو البعد الواحد م.س، ص١٩٩.
٨٠) السابق، ص٢١٠.
٨١) السابق، ص٢١١.
٨٢) السابق، ص٢١١.
٨٣) السابق، ص٢١٢.
٨٤) للمزيد حول تناول فرانكفورت للوضعية، يمكن مراجعة "زمكانية وبينية النقد الاجتماعي في النظرية النقدية" سبق ذكره.
٨٥) هوركهايمر، ماكس وأدورنو، ثيودور ف.: جدل التنوير، م.س، ص١٤٦.
٨٦) بنيامين، والتر: "العمل الفنيّ في عصر الاستنساخ الميكانيكي"، م.س، ص١٣٧.
٨٧) يمكن مراجعة "جماليات التأويل الإبداعي من منظور أصحاب النظرية النقدية" سبق ذكره.
٨٨) بنيامين، والتر (د.ت)، "المؤلف بوصفه منتجا"، ترجمة من الألمانيّة إلى الفرنسية: راينير روشليتز، ترجمة من الفرنسية إلى العربية: أحمد حسان، (٢٠٠٧)، في "فالتر بنيامين: مقالات مختارة"، ص١٠٨.
٨٩) ماركوز، هيربارت: الإنسان ذو البعد الواحد، م.س، ص٢٢١-٢٢.
٩٠) بنيامين، والتر: "أطروحات في فلسفة التاريخ"م.س، ص١٧٩.
٩١) أدورنو، ثيودور: "راهنية الفلسفة"، م.س، ص١٩٢.
٩٢) ماركيوز، هربرت: العقل والثورة: هيجل ونشأة النظريّة الاجتماعيّة، (١٩٧٠) ت: فؤاد زكريا، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص٢٢-٢٣.
٩٣) بنيامين، والتر: "العمل الفنيّ في عصر الاستنساخ الميكانيكي"، م.س، ص١٣٦.
٩٤) أدورنو، ثيودور: "راهنية الفلسفة"، م.س، ص١٩٧.
٩٥) بنيامين، والتر: "العمل الفنيّ في عصر الاستنساخ الميكانيكي"، م.س، ص١٤٤.
٩٦) للمزيد يمكن الاطلاع على أبحاث ميتا نقدية أخرى للباحثة سبق ذكرها.
٩٧) ماركوز، هيربارت: الإنسان ذو البعد الواحد، م.س، ص٢٢٢.
٩٨) أدورنو، ثيودور: "راهنية الفلسفة"، م.س، ص٢٠٠-٢٠١.
٩٩) ناقشتها الباحثة في "جماليات التأويل الإبداعي من منظور أصحاب النظرية النقدية".

١٠٠) حيولة، سليم: "ثيودور أدورنو ملاحظات حول الأدب"، م.س، ص١٢٨.
١٠١) بسطاويسي، محمد رمضان: علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت، م.س، ص١٤١. عن: حيولة، ق٧، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٢٥.
١٠٢) حيولة، سليم: "ثيودور أدورنو ملاحظات حول الأدب"، م.س، ص١٢٣-١٢٤.
١٠٣) سعيد، إدوارد: أدورنو: الكينونة المتأخرة، (د.ت)، المقال التاسع في بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١٤٧-٤٨.
١٠٤) هوركهايمر، ماكس وأدورنو، ثيودور ف.: جدل التنوير، م.س، ص١٤٧.
١٠٥) ماركوز، هيربرت: فلسفات النفي، م.س، ص٨.
١٠٦) بنيامين، والتر: "السوريالية- آخر لقطة للإنتليجنسيا الأوروبية"، م.س، ص٦٧.
١٠٧) بنيامين، والتر: "مهمة المترجم"، م.س، ص٤١.
١٠٨) بنيامين، والتر: "السوريالية- آخر لقطة للإنتليجنسيا الأوروبية"، م.س، ص٦٩-٧٠.
١٠٩) نفسه، ص٦٩.
١١٠) وهي الموضوعات التي سيتناولها "بنيامين" خلال السنوات التالية، ستخضع لهذه الغاية الخلاصية نفسها، وهو ما سوف يلتقطه "هابرماس" فيما بعد في نظريته فعل التواصل.
١١١) التسمية الآدمية، أبعد ما تكون عن لعبة أو عن عملية تعسفية، لأنها هي، على وجه الدقة التي تعرف الحالة الفردوسية بوصفها كذلك، حيث لم تكن ثمة ضرورة للصراع مع القيمة التواصلية للكلمات. (ترجمة معدلة) (عن: روشليتز، ٢٠٠٧، ص٣١).
١١٢) عن: روشليتز، راينير: فالتر بنيامين: مقالات مختارة، ت: أحمد حسان، تقديم: راينير روشليتز، (د.ط)، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان (٢٠٠٧)، ص١٦-١٧.
١١٣) بنيامين، والتر: "مهمة المترجم"، م.س، ص٤١.
١١٤) ماركوز، هيربارت: الإنسان ذو البعد الواحد، م.س، ص٢١٥.
١١٥) "على سبيل المثال، لقد ألقى أحدهم خطابًا، أو حرر مقالاً... فهذا الفرد هو ناطق (مأذون أو غير مأذون) بلسان جماعة خاصة (مهنية أو سياسية أو ثقافية إلخ) في مجتمع خاص. ولهذه الجماعة قيم وأهداف وطرائق في التفكير خاصة بها (قد يكون المجتمع موافقًا عليها أو معارضًا لها)، وتدخل في تركيب الاتصال الفردي بدرجات مختلفة من الوعي والوضوح. وبذلك يضفي الفرد صبغة فردية على نظام من الدلالات ما فوق فردي، يعطي الاتصال الفردي بعدًا جديدًا، من غير أن يفك التحامه الوثيق به"(ماركوز، ١٩٨٨، ص٢١٥).
١١٦) ماركوز، هيربارت: الإنسان ذو البعد الواحد، م.س، ص٢١٦.
١١٧) نفسه، ص٢١٣-٢١٤.
١١٨) نفسه، ص١٤٣.
١١٩) نفسه، ص١٤٤.
١٢٠) نفسه، ص١٢٦.
١٢١) نفسه، ص١٣٤.
١٢٢) والباحثة تعد هذه الملحوظة مهمة ويمكن توجيهها للمبدعين أيضًا لتحديث علاقتهم مع اللغة والتجديد في استخدامها.
١٢٣) هوركهايمر، ماكس وأدورنو، ثيودور ف.: جدل التنوير، م.س، ص١٥٣.
١٢٤) بنيامين، والتر: "مهمة المترجم"، م.س، ص٤٠.

١٢٥) نفسه، ص٤٠-٤١.
١٢٦) نفسه، ص٤٠.
١٢٧) هوركهايمر، ماكس وأدورنو، ثيودور ف.: جدل التنوير، م.س، ص١٦٩.
١٢٨) موسى، عبد الله (د.ت)، "قوام التعقل عند ثيودور أدورنو"؛ القسم الخامس في كتاب: بومنير، وآخرون، ٢٠١١، ص٩٦-٩٧.
١٢٩) ماركوز، هيربارت (١٩٨٨)، الإنسان ذو البعد الواحد، م.س، ص١٥٤.
١٣٠) زكريا، فؤاد (٢٠٠٥)، هربرت ماركيوز، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص٥٠-٥١.
١٣١) ماركوز، هيربرت: فلسفات النفي، م.س، ص٨.
١٣٢) نفسه، م.س، ص١٦٣.
١٣٣) "إن الميثولوجيا هي بالتعريف فكر بدائي، فكر لم يبلغ النضج؛ ولكن من الممكن أن يرجع الفكر العقلاني إبان هذا التطور إلى الحالة الميثولوجية... فلو أخذ بعين الاعتبار وضع الطبقات الكادحة في المجتمع الصناعي المتقدم اليوم، لأمكن القول إن المفهوم الماركسي عن "البروليتاريا" هو مفهوم ميثولوجي... وهذا الانقلاب تكمن علته في التناقض القائم اليوم بين النظرية والواقع، وليس في حد ذاته علة زيف النظرية، ويرجع ذلك إلى أن الطابع النوعي لمفاهيم النظرية الماركسية كانت تسمي وتحدد اللا عقلاني في العقلاني، والأسطورة في الواقع"(ماركوز، ١٩٨٨، ص٢٠٨).
١٣٤) ماركوز، هيربارت: الإنسان ذو البعد الواحد، م.س، ص٢٠٧-٢٠٨.
١٣٥) نفسه، ص٢٠٦.
١٣٦) حيولة، سليم: "ثيودور أدورنو ملاحظات حول الأدب"، م.س، ص١٢٧.
١٣٧) بسطاويسي، محمد رمضان: علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت، م.س، ص٩٤-٩٥. عن: مفرح، ق٦، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١١٤-١٥.
١٣٨) عن: مفرح، ق٦، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١١٥.
١٣٩) السابق، ص١١٥.
١٤٠) بسطاويسي، محمد رمضان: علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت، م.س، ص١١٦. عن: مفرح، ق٦، في: بومنير وآخرون، ٢٠١١، ص١١٥.
١٤١) بنيامين، والتر: "مهمة المترجم، م.س، ص٤٠.
١٤٢) فلتر بنيامين، أصل دراما الباروك الألماني، ١٩٢٨، ص ٩-٤٤، و٢١-٣٣، عن: أدورنو، ق١٠، في بومنير، ٢٠٠١، ص١٨٧-٨٨.
١٤٣) بنيامين، والتر: "مهمة المترجم، م.س، ص٤١.
١٤٤) بنيامين، والتر: "العمل الفنيّ في عصر الاستنساخ الميكانيكي"، م.س، ص١٤٣.
١٤٥) أدورنو، ثيودور (د.ت)، "راهنية الفلسفة"، م.س، ص١٨٦-٨٧.
١٤٦) بنيامين، والتر: "العمل الفنيّ في عصر الاستنساخ الميكانيكي"، م.س، ص١٤٤.
١٤٧) يعطي "بنيامين" مثالا موجزا وبليغا لتغير نمط الإدراك الحسي الإنساني المصاحب لتغير نمط الوجود البشري، بالهجرات السكانية خلال القرن الخامس الميلادي، ومولد صناعة الفن الروماني المتأخر، راجع: بنيامين، ١٩٣٥، عن: روشليتز، ٢٠٠٧، ص١٣٤.
١٤٨) بنيامين، والتر: "العمل الفنيّ في عصر الاستنساخ الميكانيكي"، م.س، ص١٣٤.
١٤٩) برونر، ستيفن إريك (٢٠١٦)، النظريّة النقديّة: مقدمة قصيرة جدا، م.س، ص٣١.

١٥٠) والباحثة إذ تقول (بعض) فذلك قناعةً منها أن النظرية النقدية في عموم تناولاتها ستظل مستمرة، وهي في غزارتها مؤهلة لأن يتم تناولها بالعديد والعديد من القراءات، ويمكن لأيٍ ممن يقبل على قراءتها أن يستخرج منها العديد والعديد مما لم ينكشف لغيره بعد.

١٥١) راجع "النظرية النقدية فلسفة فوق تاريخية" سبق ذكره.

مراجع البحث

أولًا –الكتب :

الكتب العربية:

بسطاويسي، محمد رمضان (١٩٩٨(، علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت :أدورنو نموذجا، ط١، بيروت، المؤسس الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
بومنير، كمال وآخرون (٢٠١١(، ثيودور أدورنو من النقد إلى الاستطيقا :مقاربات فلسفية، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان الرباط، دار الاختلاف الجزائر.
زكريا، فؤاد (٢٠٠٥(، هربرت ماركيوز، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

الكتب المترجمة:

برونر، ستيفن إريك (٢٠١٦(، النظريّة النقديّة: مقدمة قصيرة جدا، ت: سارة عادل، مراجعة: مصطفى محمد فؤاد، ط١، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة.
روشليتز، راينير (٢٠٠٧(، فالتر بنيامين: مقالات مختارة، ت: أحمد حسان، تقديم: راينير روشليتز، (د.ط)، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.
ماركيوز، هربرت (١٩٧٠(، العقل والثورة :هيجل ونشأة النظريّة الاجتماعيّة، ت: فؤاد زكريا، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
ماركوز، هيربارت(1988) ، الإنسان ذو البعد الواحد، ط٣، ت: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت.
ماركوز، هيربرت(2012) ، فلسفات النفي :دراسات في النظريّة النقديّة، ط١، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة.
هوركهايمر، ماكس وأدورنو، ثيودور ف. (٢٠٠٦(، جدل التنوير- شذرات فلسفية، ت: جورج كتورة، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان.

ثانيًا –المقالات:

المقالات العربية:

بلعقروز، عبد الرازق (د.ت(،" مناحي التأثير النيتشوي على نقد أدورنو لمثل التنوير أو الحداثة، بما هي مسار نحو العدمية"؛ القسم الثاني من كتاب بومنير، وآخرون، ٢٠١١.
حمادي، حميد (د.ت(،" التجربة الفنيّة والفهم الجماليّ عند أدورنو"؛ القسم الثامن في كتاب: بومنير، وآخرون، ٢٠١١.
حيولة، سليم (د.ت(،" ثيودور أدورنو ملاحظات حول الأدب"، القسم السابع في كتاب: بومنير، وآخرون، ٢٠١١.
سعيد، إدوارد" :أدورنو: الكينونة المتأخرة"،) د.ت)، المقال التاسع في بومنير وآخرون، ٢٠١١.

عبد الحكيم، صايم (د.ت(،" أزمة القيم عند أدورنو"؛ القسم الرابع في كتاب: بومنير، وآخرون، ٢٠١١.
مفرح، جمال (د.ت(،" استطيقا أدورنو أو الفن بوصفه نقدا ونضالا"؛ القسم السادس في كتاب: بومنير، وآخرون، ٢٠١١.
موسى، عبد الله (د.ت(،" قوام التعقل عند ثيودور أدورنو"؛ القسم الخامس في كتاب: بومنير، وآخرون، ٢٠١١.

المقالات المترجمة:

أدورنو، ثيودور (د.ت(،" راهنية الفلسفة"، ت: خيرة عماري؛ القسم العاشر من كتاب: بومنير، وآخرون ٢٠١١.
بنيامين، والتر (د.ت(،" المؤلف بوصفه منتجا"، ترجمة من الألمانيّة إلى الفرنسية: راينير روشليتز، ترجمة من الفرنسية إلى العربية: أحمد حسان، (٢٠٠٧)، في" فالتر بنيامين: مقالات مختارة."
بنيامين، والتر (د.ت(،" السوريالية- آخر لقطة للإنتليجنسيا الأوروبية"، ترجمة من الألمانيّة إلى الفرنسية: راينير روشليتز، ترجمة من الفرنسية إلى العربية: أحمد حسان، (٢٠٠٧)، في" فالتر بنيامين: مقالات مختارة."
بنيامين، والتر (١٩٢٣(،" مهمة المترجم"، ترجمة من الألمانيّة إلى الفرنسية: راينير روشليتز، ترجمة من الفرنسية إلى العربية: أحمد حسان، (٢٠٠٧)، في" فالتر بنيامين :مقالات مختارة."
بنيامين، والتر (١٩٢٧(،" صورة بروست"، ترجمة من الألمانيّة إلى الفرنسية: راينير روشليتز، ترجمة من الفرنسية إلى العربية: أحمد حسان، (٢٠٠٧)، في" فالتر بنيامين: مقالات مختارة."
بنيامين، والتر (١٩٣٥(،" العمل الفنيّ في عصر الاستنساخ الميكانيكي"، ترجمة من الألمانيّة إلى الفرنسية: راينير روشليتز، ترجمة من الفرنسية إلى العربية: أحمد حسان، (٢٠٠٧)، في" فالتر بنيامين: مقالات مختارة."
بنيامين، والتر (١٩٤٠(،" أطروحات في فلسفة التاريخ"، ترجمة من الألمانيّة إلى الفرنسية: راينير روشليتز، ترجمة من الفرنسية إلى العربية: أحمد حسان، (٢٠٠٧)، في" فالتر بنيامين: مقالات مختارة."

محركات البحث:

بنيامين، فالتر (٢٠١٨)، حول مفهوم النقد الاستاطيقي في الرومانسية، ت: كمال بومنير، مجلة كوة الإلكترونية، ٢٧ مارس. (عن:

Benjamin, Walter (2008), Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, Traduit par Philippe Lacoue Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Champs essais, pp 36-

Abstract

This paper is concerned with identifying the critical theory's perceptions about practicing experimentation possibilities in aesthetic criticism through a meta-critical reading for analyzes of Frankfurt Sch. pioneers: "Max Horkheimer", "Theodor Adorno", "Herbert Marcuse" and "Walter Benjamin"; both their analyzes for reality of criticism in general, or for the some specific creations.

This paper traces what these pioneers rejected in the critical practices of their predecessors and contemporaries and what they hope from critics, their contemporaries and caliphs to overcome, achieving the advancement of the aesthetic criticism system in the modern era and that follow.

From which these pioneers' discussions included, this paper extracts the perceptions about the ways, methods and means of practicing experimentation in aesthetic critical analyzes.

As The Frankfurt analyzes were characterized by an unconventional approaches specificity, as this paper had been directed an unconventional direction in differs from the critical researches, which preoccupied with interstitial, brief but not disruptive within its main goal, within determined in the criticism field. Then, fined the possibility of gain the benefits for and contemporaries and caliphs critics, especially with these multiple changes estimated in between Frankfurt time until now.

Key words: Meta-criticism -The Frankfurt School -First generation - Aesthetic criticism -Experimentation.