جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله

كلية العلوم الانسانية

قسم الفلسفة

قضايا وإشكاليات الفن والاستطيقا (مقاربات تحليلية–نقدية)

إشراف أ.د/ كمال بومنير

كمال بومنير، رئيس المشروع (جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله)

خيرة عماري، عضو(جامعة الجزائر أبو القاسم سعد الله 2)

حاجي مباركة، عضو(جامعة الجزائر أبو القاسم سعد الله 2)

بلهادي الهاشمي، عضو (جامعة الجزائر أبو القاسم سعد الله 2)

المعّرف الرقمي للتقرير:105L07UN160220150008

السنة الجامعية 2019/2018

ملخص:

يندرج هذا البحث في إطار الجماليات وفلسفة الفن. والغرض منه يتمثل على وجه الخصوص في تعميق المبحث الفلسفي الجمالي والفني. وهو مبحث طالما لم ينل الحظ الوافر والاهتمام الكافي في المباحث والدراسات الفلسفية، وهذا على الرغم من توجه الفكر الفلسفي المعاصر إلى الاهتمام المتزايد بالمباحث الفنية والجمالية، وهو أمر يظهر بجلاء في الكتب والمجلات والدوريات المنشورة المتخصصة في هذا المجال،كما يظهر أيضا في ما يطلق عليه في الساحة الفلسفية بالمنعرج الجمالي أو الفني للخطاب الفلسفي المعاصر.ولا شك أننا في أمس الحاجة إلى الخوض في مثل هذه المباحث الفنية والجمالية وفق المنظور الفلسفي الذي يعتمد التحليل والنقد كمنهج متميز وخاص بمقاربة هذه المباحث، وهذا حتى نتمكن من الإسهام في ترقية فكرنا الفلسفي الجمالي حتى يلعب دوره الفكري والحضاري على المستوى العالمي.

الكلمات المفتاحية: الفن– الجماليات– النظرية النقدية– التحرّر–

Abstract :

This research falls under the aesthetics and philosophy of art. Its purpose is, in particular, to deepen the aesthetic and artistic philosophical discourse. It is a subject as long as it has not received ample luck and sufficient interest in the detective and philosophical studies, and this despite the trend of contemporary philosophical thought to the growing interest in artistic and aesthetic detective, which is evident in the books, magazines and periodicals specialized in this area. The importance of this research is also evident in the so-called philosophical arena in the aesthetic or artistic divergence of contemporary philosophical discourse. We can contribute to the promotion of our philosophical aesthetic thought to play its intellectual and cultural role at the global level.

Keywords : Art- aesthetic-Critical theory-Liberation.

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل لكل أعضاء فرقة بحث قضايا وإشكاليات الفن والاستطيقا (مقاربات تحليلية–نقدية)..على إسهامهم في إثراء مبحث الجماليات والفنون ...

فهرس المحتويات

المقدمة.....ص3

1-أ/ د .كمال بومنير: دراسة وتحليل بعض قضايا وإشكاليات الفن والاستيطيقا في الفكر الفلسفي الغربي المعاصر.....ص4

2- أ/خيرة عماري: دراسة وتحليل بعض قضايا وإشكاليات الفن والاستيطيقا في الفكر الفلسفي الحديث.....ص43

3-د. مباركة حاجي: تحليل ودراسة بعض قضايا وإشكاليات الفن والاستيطيقا في الفكر الفلسفي الاسلامي.....ص99

4- الطالب/ الهاشمي بلهادي: تحليل ودراسة بعض قضايا وإشكاليات الفن والاستيطيقا في الفكر الفلسفي الغربي المعاصر..... ص131

اقائمة المصادر والمراجع: 184

مقدمة

إنّ الغرض من اختيار هذا البحث يتمثل على وجه الخصوص في تعميق مبحث فلسفي متعلق بقضايا وإشكاليات الفن والاستيطيقا من منظور فلسفي ، وهو مبحث طالما لم ينل الحظ الوافر والاهتمام الكافي في المباحث والدراسات الفلسفية، وهذا على الرغم من توجه الفكر الفلسفي المعاصر إلى الاهتمام المتزايد بالمباحث الفنية والجمالية، وهو أمر يظهر بجلاء في الكتب والمجلات والدوريات المنشورة المتخصصة في هذا المجال،كما يظهر أيضا في ما يطلق عليه في الساحة الفلسفية بالمنعرج الجمالي أو الفني للخطاب الفلسفي المعاصر.ولا شك أننا في أمس الحاجة إلى الخوض في مثل هذه المباحث الفنية والجمالية وفق المنظور الفلسفي الذي يعتمد التحليل والنقد كمنهج متميز وخاص بمقاربة هذه المباحث، وهذا حتى نتمكن من الإسهام في ترقية فكرنا الفلسفي الجمالي حتى يلعب دوره الفكري والحضاري على المستوى العالمي. لذلك كان لزاما على الباحث فحص الأسس والقواعد والمعايير الفلسفية التي يرتكز عليها العمل الفني وبالتالي دراسة الاشكاليات والأبعاد المرتبطة بآليات الإنتاج أو الإبداع الفني والجمالي، مع التركيز على معرفة انعكاسات ذلك على المستويات الاجتماعية و الثقافية والحضارية.

-أ/ د .كمال بومنير: درس بعض قضايا وإشكاليات الفن والاستيطيقا في الفكر الفلسفي الغربي المعاصر.

- د/خيرة عماري: درست بعض قضايا وإشكاليات الفن والاستيطيقا في الفكر الفلسفي الحديث.

-د/ مباركة حاجي: درست بعض قضايا وإشكاليات الفن والاستيطيقا في الفكر الفلسفي الاسلامي.

- الطالب/ الهاشمي بلهادي: درس بعض قضايا وإشكاليات الفن والاستيطيقا في الفكر الفلسفي الغربي المعاصر.

أ.د/ كمال بومنير (أستاذ التعليم العالي)

1/المقاربة الفينومينولوجية للجماليات في فلسفة موريس ميرلو– بونتي:

لقد تمحور تفكير الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلو–بونتي Maurice Merleau-Ponty في حقل الجماليات وفلسفة الفن على ما يسمى بـ"المرئي" Le visible وفق منظور فينومينولوجي ومقصد أنطولوجي. وحري بنا أن نشير هنا إلى أنه قد أعطى الأولوية على الدوام لفن الرسم في جماليته ومقاربته للأعمال الفنية –من خلال لوحات بول سيزان Paul Cézanne وبول كلي Paul Klee على وجه الخصوص– بغرض الكشف عن الدلالة الأنطولوجية للمرئي وكيفية تحقيق الحضور في العالم. ضمن هذا السياق يعد كتاب "العين والفكر" L'œil et l'esprit الذي ظهر في 1961 إسهاما وإثراء حقيقيا للمباحث الفينومينولوجية. يشير موريس ميرلو–بونتي في هذا الكتاب إلى أنّ فهم الصورة الأنطولوجية للمرئي التي تقدمها الأعمال الفنية عبر فن الرسم يقتضي أولا وقبل كل شيء "العثور على الجسد الفاعل والراهن، الجسد الذي ليس قطعة من مكان وليس حزمة من الوظائف وإنما هو انشباك رؤية وحركة"[1]. وهذا ومن المعلوم أنّ للجسد Le corps أهمية خاصة في فينومنولوجيا موريس ميرلو–بونتي لأنّ العمل الفني يعبّر في رأيه عن انتمائنا للعالم وارتباطنا بالوجود أو الكينونة من الناحية الأنطولوجية. لذلك يمكننا القول إنّ الجسد يشغل من دون شك مكانة مركزية في فلسفة ميرلوبونتي. ويعتبر كتابه الأساس **فينومنولوجيا الإدراك**، الذي نشر عام 1945، هو الكتاب الذي عرض فيه صاحبه بصورة مفصلة نظريته الخاصة بالجسد، وقد كان متأثرا في ذلك من دون شك

[1] موريس ميرلو–بونتي، **العين والفكر**، تعريب عبد العزيز العيادي، ضمن كتاب : **إطلالات على الجماليّات بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين**، إشراف وتنسيق رشيدة التريكي بالتعاون مع منيرة بن مصطفى، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة"،تونس 2010، ص20.

بفينومنولوجيا هوسرل، بحيث أنه قرّر بأن الجسد ليس مجرد شيء قد نصادفه في العالم، بل هو الأصل الجذري لكل إدراك أو على حد تعبيره "إنّ جسدي هو محور أو قوام العالم، وهذا يعني أنني أعي وجود العالم بواسطة جسدي"[1]. ضمن هذا السياق عمل ميرلو-بونتي على تجاوز الاعتقاد الذي كان سائدا من قبل في الفلسفة التقليدية والديكارتية على وجه الخصوص، التي قامت على فكرة ثنائية النفس والجسد بحيث ينشطر وجود الإنسان إلى عالمين، عالم النفس وعالم الجسد، والصفة الأساسية للنفس حسب ديكارت هي التفكير الذي يخص الأنا أو الذات بوصفها موجودا يقوم على نفس تفكر Res cogitans ، المستقلة عن الجسد كشيء ممتد في المكان Res extensa. لهذا السبب كان ينظر إلى الفكر كفعل ذهني خالص مستقل عن الجسد، بل إنّ هذا الأخير- باعتباره محلا للغرائز- قد يكون عائقا أمام عملية التفكير نفسه، ولهذا كان من اللازم أن ننفك عنه إذا كنا نريد أن نصل إلى "التفكير السليم".

لقد سعى ميرلو-بونتي، إلى تأسيس رؤية مغايرة تماما لهذه النظرية التقليدية، وذلك لأنه لا يمكن أن يكون هناك تفكير منفصل أو مستقل عن الجسد، لأن هذا الأخير ليس كيانا تابعا للفكر ولا يمكن الفصل بينهما، حتى لا تضيع وحدة الإنسان، من حيث هو كلية Une totalité . كما واجه ميرلو-بونتي أيضا النظريات العلموية والوضعية التي اختزلت الجسد في صورة موضوع Objet ،بسبب نزوع هذه النظريات نحو تقديم تفسير اختزالي ومحدود للظواهر(الطبيعية والإنسانية)، لهذا السبب رفض ميرلو-بونتي هذه النظريات وانتقدها بشدة وأكد على عجزها عن النفاذ إلى حقيقة الوجود الإنساني وإدراك حقيقة الجسد لأن المعرفة العلمية الموضوعية تلتزم بمنهج يحول دون الوصول إلى الحقيقة التي يمكن سبر أغوارها عن طريق المنهج الفينومنولوجي، والجسد لا يشبه الأشياء الموجودة في العالم لأنه يمثل ذلك "المعيش" Le vécu المتفرد بالتجربة الذاتية التي يتعذر تفسيرها "علميا" أو

[1] Maurice Merleau Ponty, *La phénoménologie de la perception.* Paris, Edition Gallimard, 1945, p 97.

"موضوعيا"، غير أن هذا الكلام لا يفهم منه بأن ميرلو-بونتي يقف موقفا معاديا للعلم أو رفض المعرفة العلمية بالكلية، وإنما عمل على وضعها في السياق أو المنظور الفلسفي المؤهل على فهم حقيقة الجسد وإدراك كنهه أو ماهيته. ولهذا أكد على ضرورة الرجوع إلى عالم الحياة الأصلي، و"العودة إلى الأشياء ذاتها" Le retour aux choses mêmes، تطبيقا للمنهج الفينومنولوجي الذي يصبو إلى تحقيق الرؤية المباشرة والنافذة للعالم وفق ما نعيشه ونحياه وفق تجربتنا لأنّ هذه التجربة هي المجال الحقيقي ويقع على عاتق الفلسفة الفينومينولوجية التعبير عن معنى هذه التجربة الحية الصامتة[1]

غير أن الجسد حسب ميرلو-بونتي هو نقطة الانطلاق لكل علاقة مع العالم، وذلك لأنه ليس موضوعا أو شيئا مثل باقي الأشياء الموجودة أمامنا أو بقربنا- كما قلنا سابقا- وإنما هو أساس تواصلنا مع العالم نفسه. وحتى يتبين لنا فهم أعمق لهذه الفكرة الهامة والمحورية تجدر الإشارة إلى أن ميرلو-بونتي قد ميّز في كتابه الهام **فينومنولوجيا الإدراك** بين ما يسميه الجسد –الموضوع Le corps –objet وهو موضوع المعرفة العلمية الذي لا يختلف- من هذا المنظور- عن الأشياء والموضوعات الأخرى التي نجدها في العالم الطبيعي التي يدرسها العلم (البيولوجيا والفيزيولوجيا على وجه الخصوص)، ويعمل على الكشف عن القوانين العلمية الموضوعية التي تحكمها، والجسد الخاص Le corps- propre الذي يختلف بالكلية عن الجسد-الموضوع، بحيث أن الجسد الخاص هو مجال لتأسيس المعنى والتواصل مع العالم، ضمن هذا السياق يقول ميرلو-بونتي بأنّ"جسدنا ليس موضوعا "للذات المفكرة" وإنما هو جملة المعاني المعاشة"[2]. إنّ الجسد الخاص هو نمط من الانتماء للعالم وأداة الدلالة التي تجعله حاضرا فيه، بحيث تصبح الأشياء والموضوعات الأخرى سوى إضافات للجسد الخاص الذي يشير إلى"جسدي" من حيث هو مركز وجودي وقوة لفعلي وإدراكي للعالم ولارتباط ذاتي بهذا العالم، فبجسدي أكون حاضرا إلى ذاتي، وبجسدي تكون الأشياء حاضرة إليّ أيضا

[1] Françoise Dastur, *Philosophie et différence.* Les éditions de La Transparence, Paris, 2004, p 99.

[2] Maurice Merleau Ponty, *La phénoménologie de la perception*, p 179.

فتكتسب معناها، وعلى حد تعبير ميرلو-بونتي "يتكون الشيء من خلال اتصال جسدي به، وقبل أن يكون له معنى بالنسبة إلى العقل، هو قبل كل شيء بنية أمام جسدي ومتفتح عليه"[1].

هذا، وقد أكد ميرلو-بونتي على أهمية الجسد في التجربة الإدراكية للعالم، وذلك لأن الجسد هو بمثابة الأصل أو المرتكز الأساسي لكل تجربة إدراكية للعالم، وهذا الأخير هو بالنسبة له محّمل بالمعاني المرتسمة في نسيج العالم ذاته، يقول ميرلو-بونتي: "فجسدي المرئي المتحرك هو في عداد الأشياء، إنه أحدها، فهو لائط بنسيج العالم وتماسكه من تماسك الشيء. لكن بما أنه يرى ويتحرك فإنه يحلّق الأشياء حوله، فهي ملحقة به أو هي امتداد له، إنها مغروزة في لحمه وهي تشكّل جزءا من تعريفه الجامع والعالَم مقدود من نسيج الجسد ذاته"[2]. لهذا السبب يمكننا القول بأنّ الجسد "في منظار ميرلو-بونتي، مقولة أنطولوجية أساسية، وبالتالي لا يجب أن ينظر إليه على أنه موضوع فيزيقي شأنه شأن كل الأجسام أو الفيزيقية الأخرى نظير ما كانت تفعل السيكولوجيا التقليدية التي كانت تنسب للجسم الخاص صفات الشيء"[3]فالعودة إلى الأشياء ذاتها تعني هنا –بحسب ميرلو-بونتي- أنّ الرؤية تتوقف على الجسد برمته، الحاضر باستمرار والمتحرك، ومن حيث كونه معبرا عن وجود الإنسان في العالم لأنّ "جسدي المتحرك ينتمي إلى العالم المرئي وهو جزء منه ولذلك أنا أقدر على توجيهيه داخل المرئي. وفضلا عن ذلك فإنه من الحقيقي أيضا أنّ الرؤية منوطة بالحركة إذ نحن لا نرى إلا ما ننظر إليه"[4]. ضمن هذا السياق يُطرح السؤال التالي: ما دلالة مصطلح الرؤية عند ميرلو-بونتي ؟ لقد خصّ

---

[1] Ibid., p 369

[2] موريس ميرلو-بونتي، **العين والفكر**، ص 22.

[3] جمال مفرج، "فينومينولوجيا الفن عند ميرلو-بونتي" ضمن كتاب **الطريق إلى الفلسفة. دراسات في مشروع ميرلو-بونتي**. إشراف د/جمال مفرج. الدار العربية للعلوم ناشرون-منشورات الاختلاف، بيروت، 2009، ص 98.

[4] موريس ميرلو-بونتي، **العين والفكر**، ص21.

هذا الأخير –كما أشرنا إلى ذلك سابقا– الرؤية بمكانة هامة ومركزية في فلسفته. ومن المهم الإشارة إلى أنّ "فكره كان منشغلا دوما بحل هذا اللغز الأساسي المتعلق بالرؤية"[1]. يرى ميرلو–بونتي أنّ الرؤية هي: "الالتقاء كما في مفترق الطرق بين كل وجوه الكينونة"[2]. غير أنّ هذا الأخير يؤكد أنّ الأمر هنا لا يتعلق بالتحليل السيكولوجي أو الفيزيولوجي لعملية الإدراك أي بالدراسة العلمية أو الوضعية للذات المدركة كما نجد ذلك لدى العديد من الباحثين في هذين المجالين العلميين، أو ما يخص فلسفة الوعي التي بقيت المباحث الفينومينولوجية سجينة لها. لا يتعلق الأمر أيضا بالموضوع أو الذات، ولا بالوعي أو العالم، ولكن بالكينونة نفسها. والحقُ أنّ الخطاب الفلسفي الذي يؤكد بأنّ الكينونة هي التي تنعطي للرؤية تعيد –من دون شك– الاعتبار للمحسوس والمرئي[3].

وحتى يوضح ميرلو–بونتي مفهومه للرؤية اهتم أيّما اهتمام بفن الرسم الحديث، وخاصة لوحات بول سيزان Paul Cézanne وبول كلي Paul Klee كما أشرنا إلى ذلك سابقا. ولعل سبب هذا الاهتمام والانشغال بفن الرسم، وبهذين الرسمين على وجه الخصوص هو أنّنا قد نعثر في أعمالهما الفنية جوابا فيما يخص حقيقة الرؤية، وذلك أنّ الرسم يسمح بالتعرف على مقصد الرؤية وعمقها ودلالاتها لا بالنسبة إلى الرسّام فقط وإنما بالنسبة إلى المتلقي أيضا، وهذا بطبيعة الحال،حتى تنجلي تلك العلاقة مع العالم بل وبالكينونة أيضا لأنّ فن الرسم "يعبّر عن انتمائنا السري والجسدي للعالم، وهو انتماء مضمر، ضمني سيعبّر عنه العمل الفني برموز لن يتوانى في التلميح إليها والتذكير بها[4]. وتبعا لذلك لن يكون فن الرسم مجرد محاكاة للعالم بل هو نفسه عالم في ذاته[5]. ويمكن القول بأنّ

[1] France Farago, *L'Art*, Paris, éditions Armand Colin, 2011, p 235.

[2] موريس ميرلو–بونتي، **العين والفكر**، ص55.

[3] France Farago, *L'Art*, Paris, éditions Armand Colin, 2011, p 236.

[4] ميشيل هار، **فلسفة الجمال. قضايا وإشكالات**، ترجمة إدريس كثير –عز الدين الخطابي، منشورات ما بعد الحداثة، فاس،2005، ص 77.

[5] Maurice Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, établies et annotées par Stéphanie Ménasé, éditions Du Seuil, 2002, p 56.

الرسّام مؤهل أكثر من غيره، ويكتسب نوعا من المشروعية، فيما يخص تحقيق هذا المقصد ودلالاته الأنطولوجية: يقول ميرلو-بونتي: "فكأن في انشغال الرسّام استعجالا يفوق كل استعجال. إنه هناك، قوي أو ضعيف في الحياة إلا أنه سيد دون منازع في اجتراره للعالَم ولا "تقنية" أخرى لديه غير ما تكتسبه عيناه ويداه من فرط الرؤية والرسم منكبا على أن يستمد من هذا العالم الذي تدوّي فيه فضائح التاريخ وأمجاده لوحات لا تضيف شيئا لا إلى غضب الناس ولا إلى آمالهم ومع ذلك لا أحد يهمس ببنت شفة. فما هو إذن هذا العلم الخفي الذي بحوزته أو الذي بحث عنه ؟"[1]. لذلك يعتقد ميرلو-بونتي أنّ الرؤية هي التي تدفع الرسّام إلى الكشف عن العمق حينما تقترن هذه الرؤية بحركات الفنّان وعمله الإبداعي وهو يرسم اللوحة الفنية وفق أشكال وألوان وخطوط لأنّ رؤية الرسّام سواء كانت مبكّرة أو متأخرة، تلقائية أو متشكلة في المتحف فإنها في كل الأحوال لا تتعلم إلا وهي ترى، لا تتعلم إلا من ذاتها. العينُ ترى العالَم وما ينقص العالَم ليكون لوحة وما ينقص اللوحة لتكون ذاتها، وعلى الملْون ترى اللون الذي تنتظره اللوحة، وترى اللوحةَ التي تجيب بمجرد إتمامها عن كل هذه النواقص، وترى لوحات الآخرين والإجابات الأخرى عن نواقص أخرى[2].

وإذا كان الأمر كذلك، كان من الضروري تبيان كيف أنّ رؤية عين الرسّام هي في حقيقة الأمر رؤية جسده برمته، من حيث أنّ هذا الجسد هو في الوقت نفسه راءٍ Voyant ومرئي Visible لأنّ العمل الفني الذي ينجزه هذا الرسّام يتجاوز الحد الفاصل بين الرائي والمرئي. والحقُ أنّ "فن الرسم ليس سوى هذا التجاوز للحدود الممارس من طرف الرائي والمرئي. وهذا التجاوز أو هذا "التفتح" بين المرئي والرائي يخلق عمقا لا يوجد موضوعيا هنا أمامنا وليس مضبوطا ومقاسا من طرف المسافة، كما

---

[1] موريس ميرلو-بونتي، **العين والفكر**، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

هو الشأن بالنسبة لعمق المنظورية"[1]. ولعل من المناسب أن نشير في هذا السياق إلى أنّ جسدي – كما يقول ميرلو–بونتي "هو في نفس الآن راءٍ ومرئي. فجسدي الذي ينظر إلى كل شيء بإمكانه كذلك النظر إلى ذاته والتعرّف حينئذ في ما يرى على "الجانب الآخر" لاقتداره الرائي. إنه يرى ذاته رائيا ويلمسها لامسا، إنه مرئي ومحسوس لذاته عينها. إنه ذات، ليس بشفافية مثلما هو الفكر الذي لا يفكر بأي شيء أيا كان دون تمثّله وتقويمه وتحويله إلى فكرة–بل هو ذات بفعل التشابك والنرجسية وملازمة الذي يرى والذي يلمس لما يلمس وملازمة الحاس للمحسوس"[2].ومن أجل إبراز كيف يتم تحوّل الرائي إلى مرئي وفق قصدية معكوسة Intentionnalité inverse في فن الرسم– على حد تعبير المفكرة الفرنسية إليان إيسكوباس[3]، يستحضر ميرلو–بونتي العديد من الرسّامين الذين أشاروا إلى هذا المعنى وقالوا إنّ الأشياء تنظر إليهم وتكلمهم. فهذا الرسّام السويسري الكبير بول كلي قال: ""لقد أحسستُ مرارا وتكرارا وأنا في غابة أنني لم أكن أنا الذي أنظر إلى الغابة. لقد أحسستُ في بعض الأيام أنّ الأشجار هي التي تنظر إليّ وهي التي تكلمني.. أما أنا فكنت هناك مصغيا..واعتقادي أنّ الرسّام ينبغي أن يخترقه الكونُ لا أن يريد هو اختراق الكون. فأنا انتظر أن أنغمر داخليا وأن أندفن. ولعلني أرسم لأنبجس"[4]. والحقُ أنّ ضمن تبادل هذه الرؤى بين الشيء المرئي وذات الرسّام لا يجعل ميرلو–بونتي لا يقيم الذاتية في نسيج الأشياء بل بالأحرى الأمر متعلق هنا بالرؤية التي تحدث من خلال "اللحمة اللامرئية للأشياء من خلال نظرة واحدة التي تتحرك، عبر "نرجسية كونية" Narcissisme universel للرؤية، بلا ملل ولا كلل بين الجسد والأشياء من

---

[1] ميشيل هار، **فلسفة الجمال. قضايا وإشكالات**، ص80.

[2] موريس ميرلو–بونتي، **العين والفكر**، ص21.

[3] Eliane Escoubas, *L'esthétique*, éditions ellipses, Paris, 2004, p 209.

[4] موريس ميرلو–بونتي، **العين والفكر**، ص28.

حيث أنهما في الوقت نفسه راءٍ ومرئي[1]. ضمن هذا السياق يرى ديدي –هوبرمان "بأنّ كل شيء يمكن رؤيته، حتى وإن كان راكدا ومحايدا بحسب ما يظهر لنا، وبذلك يمكن أن يصبح شيئا لا مفر منه. والحال أنه ينظر إلينا ويعنينا ويلازمنا"[2]. وحري بنا أن نشير هنا إلى أنّ مقاربة ميرلو–بونتي فيما يخص الرؤية قد تميزت بشكل أساسي عن مقاربة إدموند هوسرل الذي كان يرى أنّ الرؤية، وكل أنماط العمليات الإدراكية، هي أولا وقبل كل شيء "فعل الوعي نفسه".في مقابل ذلك، يرى ميرلو–بونتي أنّ الوعي ليس في مواجهة أو في مقابل الأشياء لأنّ "الرؤية ليست في الأصل فعل الوعي ذاته وإنما هي انفتاح Ouverture لحمنا بمجرد أن يملأ من اللحم الكوني للعالم"[3].

وعلى هذا النحو يمكن أن نلاحظ مع ميرلو–بونتي أنّ في التجربة الفينومينولوجية يكون الجسد المرئي في عداد الأشياء، إنه دائما "هنا" بحيث يحدث نوع من التشابك أو التقاطع مجددا بين الرائي والمرئي، بين العين والشيء الأخر لأنّ الجسد الخاص والأشياء المتواجدة في العالم من نسيج واحد. وضمن هذا المنظور التشابكي والتقاطعي القائم بينهما تتم الرؤية. وبما أنّ الأشياء وجسدي مصنوعان من نفس النسيج فينبغي أن تتم رؤيته بشكل ما في الأشياء أو أن تضاعف فيه مرئيتها البيّنة بمرئية خفية. فسيزان Cézanne يقول: "الطبيعة في الداخل". الكيف والضوء واللون والعمق التي هي هناك قبالتنا، هي ليست كذلك إلا لأنها توقظ صدى في جسدنا ولأنه يستقبلها. هذا المعادل الداخلي وهذه الصيغة اللحمية Formule charnelle التي يثيرها حضور الأشياء فيّ لِمَ لا يثيران بدورهما تخطيطا مرئيا أيضا يعثر فيه كل بصر آخر على البواعث التي تسند تفحصه للعالم ؟"[4].

ضمن هذا السياق اتخذ ميرلو–بونتي من اللوحة الفنية الشهيرة لبول سيزان بعنوان **جبل سانت فكتوار**

---

[1] R. Bernet, « Voir et être vu. Le phénomène invisible du regard et de la peinture », dans *La revue esthétique (numéro sur Esthétique et phénoménologie)*, 33, 1999, p 41.

[2] Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, éditions Minuit, 1992, p 13.

[3] Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, éditions Gallimard, 1960, p 23.

[4] موريس ميرلو–بونتي، **العين والفكر**، ص23.

La montagne Sainte-Victoire مرتكزا أساسيا لإثبات ذلك التقاطع المستمر بين الرائي والمرئي وبين الجسد والعالم[1]. يقول في هذا المضمار: "و"لحظة العالَم" التي كان سيزان يريد رسمها والتي كانت انقضت منذ زمن، ما تزال لوحاته ترسلها إلينا، والجبل في لوحته جبل سانت فكتوار يتشكل ويعيد تشكيل ذاته من أقصى العالم إلى أقصاه، بشكل مغاير ولكن ليس بأقل مضاء مما هو في الصخرة الصماء المطلة على آيكس[2]Aix. إنّ الرسم يخلط كل مقولاتنا: الماهية والكينونة، الخيالي والواقعي، المرئي واللامرئي وذلك ببسط ما في عالمه الحلمي من الماهيات اللحمية والمشابهات الناجعة للدلالات الصامتة"[3].

[1] Jean-Luc Chalumeau, *La lecture de L'Art*, Paris, éditions Klincksieck, 2002, p 23.

[2] آكس أون بروفانس Aix –en-Provence مدينة فرنسية تقع في جنوب شرق فرنسا بالقرب من مرسيليا.

[3] موريس ميرلو-بونتي، **العين والفكر**، ص 30.

2-الجماليات في فكر ألبرشت فيلمر:

يعتبر ألبرشت فيلمر[1] Albrecht Wellmer أحد فلاسفة الجيل الثاني من مدرسة فرانكفورت النقدية، إلى جانب كل من يورغن هابرماسJürgen Habermas وأوسكار نيغت Oskar Negt. وقد أخذ على عاتقه –منذ تسعينات القرن الماضي- إبراز أهمية البُعد الجمالي في المجال الفلسفي النقدي، كما في المجال التواصلي. وقد استند في ذلك إلى النظرية جمالية لتيودور أدورنو، ولكن عبر مساءلتها ونقدها وبيان حدودها. كما أنه استقى من أعمال صديقه يورغن هابرماس المنظور التواصلي الذي انطلق منه كمرتكز أساسي لبناء جمالية نقدية جديدة.

إنّ المتصفح لكتابات وأعمال ألبرشت فيلمر يلاحظ اهتمامه البالغ بالمسائل والقضايا الجمالية. ويندرج هذا الاهتمام ضمن سياق تعميق البُعد التواصلي في الحقل الجمالي الذي بدأ منذ ظهور النظرية التواصلية ليورغن هابرماس، وهو البُعد الذي كان غائبا في كتابات الجيل الأول للنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، وعلى الأخص كتاب ثيودور أدورنو **نظرية جمالية**، وهذا قصد إعادة بناء الجمالية من المنظور التواصلي محاولة منه لسدّ فجوة النظرية التواصلية الهابرماسية نفسها. إذ ما يلفت الانتباه –فيما يخص موقف هابرماس من الجمالية- هو أنّ هذه الأخيرة بقيت في طورها الجنيني. لقد اكتفى هابرماس بتحديد موقع الفن في إطار النسق الثلاثي للمعقولية Die Rationalität، دون أن يبلوره كما بلور نظرياته في المعرفة والفعل والسبب في هذا الاختزال الواضح هو التضارب بين

---

[1] وُلد ألبرشت فيلمر بمدينة بيرغكيرشن Bergkirchen الألمانية في عام 1933. درس الرياضيات والفيزياء في برلين، ثم الفلسفة وعلم الاجتماع في هادلبيرغ Heidelberg وفرانكفورت Francfort. كان مساعدا ليورغن هابرماس في جامعة فرانكفورت من عام 1966 إلى 1970 . من أهم مؤلفاته : **الميثودولوجيا كنظرية للمعرفة** 1967، **النظرية الاجتماعية النقدية والوضعانية** 1969، **النظرية النقدية للمجتمع** 1971، **الفلسفة العملية والنظرية الاجتماعية** 1979، **الإيتيقا والحوار** 1986، **استمرارية الحداثة** 1991، **حول جدلية الحداثة وما بعد الحداثة** 1994، **الثورة والتأويل** 1998، **فلسفة اللغة** 2004.

خصوصية المعيار الذي يدعيه الأثر الفني وعمومية أو كونية المعيار المعرفي أو العملي. ولهذا السبب، اكتفى بجعل الأثر يعبّر عن "أصالة تجربة شخصية" أو عن "وظيفة تحديد القيم". هذا ما جعل الكثير من ناقديه، وفيلمر على وجه الخصوص، ينقدون هذا التوجه الاختزالي من أجل تطوير المعقولية الجمالية ودفعها نحو أفق أبعد وأثرى مما ذهب إليه هابرماس[1].

وفي هذا السياق كان من ضروري –بحسب فيلمر– العودة إلى جمالية أدورنو لإعادة بناء النظرية الجمالية. هذا، ونعلم جيدا أنّ الخطاب الجمالي لأدورنو يستند إلى المرجعية الماركسية، وخاصة في مسألة العلاقة بين العمل الفني والحياة الاجتماعية، ذلك أن العمل الفني في رأيه يتعين أن ينطلق من الحياة الاجتماعية لا أن يبقى سجين المنظورات الميتافيزيقية والأنطولوجية التي اعتبرته إظهارا للفكرة أو الروح المطلق في إطار تلك التراتبية للروح بين الفن والدين والفلسفة، وضمن هذا السياق يتفق أدورنو مع هيغل من أنّ الفن يحمل حقيقة، ولكن الحقيقة Die warheit حسب أدورنو لا تنفصل عن الوضع الاجتماعي و التاريخي الذي يعيشه البشر، والفن يكشف عن الحقيقة بما هي إجلاء لزيف وضعية العالم الاجتماعي والتاريخي، ومن هنا لا يمكن للفن أن يكتسي أي معنى أو حقيقة إلا عندما يرتبط بالوضع الاجتماعي للإنسان ويعبر عن تناقضاته، وذلك لأن مضمون الحقيقة هو مضمون تاريخي[2] كما يقول أدورنو في كتابه **نظرية الجمالية**.

إنّ اهتمام أدورنو بالجمالية كان مرتبطا بمجمل أفكاره ومواقفه النقدية للمجتمع القائم الذي تحكمه العقلانية الأداتية التي غدت تكرس السيطرة والهيمنة على الناس بصورة شاملة من خلال المؤسسات الاقتصادية والسياسية والإدارية والإعلامية التي تشبه آلات هائلة يحاول الناس أن يكيفوا أنفسهم معها، ولهذا يمثل الفن Die Kunstعنده خلاصا من هذا الوضع المأسوي الذي يعيشه هؤلاء الناس، بل أصبح الفن هو البُعد الوحيد الذي يمكنه إنقاذهم ونقلهم إلى وضع إنساني جديد مغاير لما هو قائم. وهذا في مقابل العقلنة الأداتية

---

[1] منيرة بن مصطفى حشانة، **الجمالية والنقد في فكر هابرماس**، تونس، الوسيطي للنشر والتوزيع، ص43.

[2] Théodor Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p 259.

ذات الطابع الشمولي أو الكلي الذي يوصف –بحسب أدورنو– باللاحقيقة (Das Ganze ist umwahre) يؤكد الفن التفرد والاختلاف والتميّز، وبواعثه منوطة بعوامل أو شروط ذاتية، لكن هذا لا يعني انكفاء الفنان على ذاته فيقتصر عليها بل يسمو عاليا ويستجيب للحياة الاجتماعية لأن الجمالية كلحظة نقدية تضمن قيام نقد لوضع لوظيفة الفن من داخل المجتمع نفسه، وكمجال للتعبير عن التناقضات الاجتماعية القائمة[1] فيعطيها معناها لا من خلال وصف الواقع الاجتماعي، لأنّ الفن حسب أدورنو لا يتصل اتصالا مباشرا بهذا الواقع على نحو ما تفعل العقلانية الأداتية، وتباعده عن الواقع هو الذي يكسبه قوته النقدية و قدرته على التجاوز، ولهذا يجب أن ننطلق من الشكل الجمالي بدلا من أن ننطلق من الواقع، لأنه بإمكان أن يعيد الفن صياغة العالم على نحو مغاير تماما لما هو موجود، وُيظهر المضمون المباشر في أسلوب العمل الفني وبناء منطقه الداخلي. ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر فإنه يحطم العلاقات المشيّئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بُعدا جديدا للتجربة الإنسانية، وهو بعد التمرد الذاتي على ما هو متاح، ويبدو كإمكانية جديدة للوجود الإنساني[2]. وبهذا المعنى فإنّ العمل الفني أو الجمالي يعبّر عن ما هو ذاتي من خلال تباعده عن الواقع الاجتماعي، لكن من دون أن ينفصل عنه. إنه يرسي العمليات التي تمكّن من تفكيك آليات العقل الأداتي: تفكيك آليات الهيمنة والرقابة والقمع، واختراق الأقنعة، ومن ثم إزاحة أوهام الحداثة التقنية، من خلال استرجاع ما تم قمعه: الطبيعة، الجسد والغرائز قصد إحياء وعود الحرية والسعادة. تتدخل هنا تيمة Thema الطبيعة لإنقاذ العقل. لقد اجتث العقل في السيرورة التاريخية للحضارة وللنوع البشري بشكل عام، الطبيعة والجسد والغرائز، فاستحال إلى عقل أداتي متجه بخطى حثيثة نحو الكارثة. والشواهد على ذلك كثيرة: صعود الأنظمة الشمولية، المحرقة وأوشفيتز، واكتساح الصناعة الثقافية لفضاء الحياة الحديثة. وليس هناك ما يمكنه انتشاله من الكارثة سوى الطبيعة

[1] Marc Jimenez, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986 p 51.

[2] محمد رمضان بسطاويسي، **علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت.أدورنو نموذجا** ط[1] ، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 1998 ص 63 .

والمحاكاة Mimesis والفن[1]. وهذا ما يؤكده أدورنو بقوله " إنّ الطابع الاجتماعي للفن يتمثل في حركته الداخلية ضد المجتمع. وليس أي بيان واضح بخصوص ذلك المجتمع والإيماءة التاريخية تقاوم الواقع القائم، رغم أن الأعمال الفنية هي في حقيقة الأمر جزء من ذلك الواقع[2].

هذا، ويؤكد أدورنو دور العمل الفني بمقتضى شكله لأنّ هذا العمل يتمتع بقدر واسع من الاستقلالية عن الواقع الاجتماعي القائم، وبحكم هذه الاستقلالية يقف الفن موقف المعارضة والنقد تجاه هذا الواقع، وفي الوقت نفسه يتجاوزه. غير أن الشكل الفني حسب أدورنو ليس مجرد قوة ابتكار ذاتية أو بحث عن أسلوب ما. أو بعبارة أخرى، لا يختزل الفن في الطابع الذاتي الذي يخلق أو يبدع الآثار الفنية مثلما هو عليه الحال في الجمالية الكانطية باعتبارها جمالية ذاتية بحكم أن الذات نفسها هي شرط إمكان قيام الجمالية نفسها. إنّ الشكل حسب أدورنو هو تحويل للمضمون نفسه، ولهذا لا يكون العمل الفني حقيقيا أو أصيلا Authentique بحكم مضمونه أو اشتماله على تمثيل "صحيح" لما هو قائم لأنّ المضمون يتم تحويله إلى شكل. ولهذا يتمتع العمل الفني –بمقتضى شكله– بقدر واسع من الاستقلالية التي يتمتع بها والتي لا تنتج "وعيا زائفا" أو مجرد وهم، بل ينتج بالأحرى وعيا نقديا يمكن أن يمثّل بُعدا مناقضا لما هو قائم أو على حد تعبير أدورنو" يمثل الفن احتجاجا ضد وضع اجتماعي يعتبره كل فرد معاديا، غريبا، باردا، خانقا (..) ومن خلال هذا الاحتجاج يعبّر الفن عن الحلم بعالم يمكن أن يكون مغايرا عن ما هو سائد[3]. وبهذا المعنى يكون الفن مضادا للامتثال للواقع الزائف، لأنّ الفن —كما أشرنا إلى ذلك سابقا– يعارض ويناقض، كما أنه يبدع أنماطا جديدة من الحياة الاجتماعية، ويتيح للإنسان التطلع إلى آفاق جديدة في محاولة مواجهة ما هو قائم. والشكل الفني هو الذي يحمل معنى هنا وليس المضمون، ولهذا لا يجب الحكم على عمل فني ما من

---

[1] عبد العالي معزوز، **جماليات الحداثة. أدورنو ومدرسة فرانكفورت**، بيروت، منتدى المعارف، 2011، ص174.

[2] Théodor Adorno, *Théorie esthétique*, P 237.

[3] Théodor Adorno *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p 48.

خلال مضمونه وإنما من خلال الشكل الذي يستطيع أن يعبّر عن واقع مليء بالتناقضات، ولهذا يجب على هذا العمل أن يقصد تحقيق الاستقلالية وفي الوقت نفسه فإن طابعه الشكلي يحمل تناقضات اجتماعية. إنّ الشكل الفني هو الذي يعبر عن حقيقة المجتمع القائم المزيف وبهذا يملك "مضمون حقيقة" Contenu de vérité تمكنه من المواجهة أو التحدي لكل محاولات احتوائه من طرف النظام القائم، وهذا ما يفسر لنا لماذا يتعذر التعبير عن هذه الحقيقة حسب أدورنو إلا عن طريق السلب[1].

وهكذا، فإنّ العمل الفني حسب أدورنو هو استحضار ما لم يتعدد بعد، وبهذه القدرة فهو يشكل قطيعة مع ما هو موجود أو قائم، أما ما يتم استحضاره في هذا العمل هو البعد التحرّري الذي يعيد خلق الواقع بدل أن يكون مغتربا عنه. والحقيقة التي يصطنعها الفن هي الحقيقة الأكثر أهمية بالنسبة لوضع الإنسان ولحريته وسعادته من الحقيقة الموضوعية التي تدعيها العقلانية الأداتية، لأنّ الفن هو المجال الوحيد الذي يمكنه مواجهة أو مقاومة هيمنة هذه العقلانية وطغيانها، لأنّه يخلق حقيقة تتباعد فعلا عن الواقع وتتجاوزه.

يشير فيلمر في مقاله "**الحقيقة، المظهر، والتصالح**" إلى أنّ المهمة أو الوظيفة التي خصها أدورنو إلى الجمالية تتجاوز الإمكانيات البنيوية التي تميّز الجمالية نفسها. فأدورنو في **نظرية جمالية** قد أعلى من شأن ومقام الفن من حيث أنه يقوم بتمثيل نوع من اليتوبيا
المشيحانية Utopie messianique التي تهدف إلى تحقيق خلاص البشر من الوضع المأسوي الذي يعيشون في ظل تحكم العقلانية الأداتية. مما يعني أنّ الفن –بحسب أدورنو– يمثل الملاذ الأخير الذي يحتمي به الإنسان المعاصر لتفادي الكارثة التي تتربص بهم في كل حين. " لقد أصبحت العقلنة الممثّلة في العمل الفني –بحسب أدورنو– النموذج الممكن والبديل الوحيد للعقلنة الأداتية. وبالتالي، فإنّ تنظيم العمل الفني أصبح يمثّل بدوره النموذج الوحيد والممكن للتفكير في تنظيم عقلنة فعلية قصد

[1] Marc Jimenez, *Que ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1997, p393.

الوصول إلى تحقيق مجتمع متحرّر"[1]. هذا ما جعل فيلمر يرفض إسناد مثل هذه المهمة للفن وذلك لأنّ طرح أدورنو يستند إلى تصوّر غير صحيح فيما يخص تمييز مجالات المعقولية التي عرفها مسارات الحداثة. لذلك يعتقد فيلمر أنّ المجال الفني هو الأقل حظا في تحقيق وحدة هذه المجالات. وهذا يعني أنّ أدورنو قد ضخّم أهمية ومكانة الأفق الجمالي باعتباره الطريق الوحيد للوصول إلى الحقيقة الخاصة به وتحقيق التحرّر الإنساني المنشود.

لقد سعى فيلمر إلى إعادة صياغة النظرية الجمالية النقدية، وبهذا الشكل قدم تصورا تواصليا للأثر يؤكد عل دور الفن في فتح مجالات التواصل، ودفع حدوده إلى إمكانات لا متوقعة، وتوسيع دائرة المعبّر عنه في ظرف تاريخي محدّد. ووفقا لهذا التمشي، فإنّ "حقيقة" الأثر هي إبراز لتجربة خاصة، وليست تمظهرا جماليا يرتبط بالمحاكاة، فالأثر يفتح المجال للتذكر (عندما يتعلق بالذاكرة الجماعية) أو لاكتشاف آفاق جديدة للتواصل كانت معتمة أو مكبوتة[2].

هذا، ويعتقد فيلمر أنّ ما قدمه أدورنو في الحقل الجمالي، رغم أهميته ووجاهته فيما يخص مسألة الحقيقة وعلاقتها بالمظهر الجمالي، إلا أنه اضطر إلى إعطاء مكانة مركزية للحقل الجمالي بسبب وقوعه في مأزق نظري وانسداد سبل تغيير الوضع القائم بعدما انتقد بشدة العقلانية الأداتية وخاصة بعد صدور كتاب **جدل التنوير** عام 1947 بالاشتراك مع صديقه ماكس هوركهايمر، وتحوّل النقد إلى صورته الراديكالية أو الجذرية لمشروع التنوير بما هو رمز الحداثة الغربية. لقد نجح العقل الأداتي– حسب وأدورنو– في تشييئ الإنسان واستخدامه من قبل المؤسسات الاقتصادية والسياسية وأجهزتها الاديولوجية القائمة على تكريس المصلحة والهيمنة بصورها المختلفة.غير أنّ هذه العقل عندما تم توظيفه بهذا الشكل السلبي اللاإنساني، كرّس في آخر المطاف اغتراب الذات الإنسانية. لذلك دعا أدورنو إلى نقد جذري للعقلانية الأداتية، غير أنه تحوّل في الوقت نفسه إلى الاهتمام بالحقل الجمالي

---

[1] Albrecht Wellmer, « Reason, Utopia, and Dialectic of Enlightenment » Richard J. Bernstein (dir), *Habermas and Modernity,* Cambridge, M.I.T, press, 1985, p 48.

[2] منيرة بن مصطفى حشانة، **الجمالية والنقد في فكر هابرماس** ص94.

وتوصل إلى حقيقة هي أنّ البُعد الجمالي أو الفني هو البديل الحقيقي للعقلانية الأداتية لأنه يتضمن أفكار التحرّر التي يمكن أن تتجاوز انغلاق الواقع القائم وعقلانيته.

وبحسب فيلمر، فإنّ المسار الفكري لأدورنو الذي انخرط –منذ صدور **جدل التنوير**– في توجيه انتقادات لاذعة وراديكالية للعقلانية الأداتية لم يستطع أن يتحرّر، في آخر المطاف، من طابعه اليوتوبي المجرد[1]. لقد بيّن فيلمر أيضا أنّ أدورنو قد أخطأ حينما قلّل من دور الفكر أو العقل الاستدلالي Raison discursive بعد تحوّل فكر أدورنو نحو الأفق الجمالي ورفضه للعقلانية الأداتية ولمسار الحداثة والتنوير بعد انهيار وأفول وعود التحرّر الإنساني. ومع أدورنو، صارت العقلانية متطابقة مع بنية العقلانية الأداتية نفسها. وهذا ما يرفضه فيلمر ويعتبر غير مشروع ويؤدي في آخر المطاف إلى تشويه مفهوم العقلانية نفسها. وهكذا، فإنّ وقوع أدورنو في نظرة مغلقة دفعته إلى إدراج الجمالية في مجال اليوتوبيا واستبعاد التماسك المنطقي والمعنى والعقل الاستدلالي من مجالها باعتبارها جمالية سلبية.

هذا، وقد عارض فيلمر مطابقة العقل الأداتي بالعقل في حد ذاته واقترح – بحكم تأثره بـ" **نظرية الفعل التواصلي**" لهابرماس، طرحا موسعا للعقل المتمثل في العقل التواصلي، وهذا في مقابل العقل الأداتي المتمركز حول ذاته أو لفلسفة الوعي التي بقي أدورنو سجينا لها[2] . إذ لا يمكن استخلاص البعد التواصلي للأعمال الفنية –كما أكّد ذلك هابرماس– إلا من خلال التخلي عن براديغم فلسفة الوعي القائم على تمثل الذات للموضوعات أو الأشياء والانتقال إلى براديغم فلسفة اللغة والتفاهم التذاوتي أو التواصلي. فأولوية علاقة الذات –الموضوع هي سمة مميّزة لما يدعوه هابرماس "فلسفة الوعي" الحديثة أو "فلسفة الذات"؛ تلك النظرة التي ترى العالم على أنه مؤلف أساسا من ذوات تواجه عالما من الموضوعات الخارجية. وما إن يوضع مثل هذا الافتراض الكياني

[1] Martin Thibodeau, *La théorie esthétique d'Adorno,* Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p 88.
[2] Gilles Moutot, *Essai sur Adorno,* Paris, Payot, 2010, p 517.

"الأنطولوجي"Ontologique حتى يكون من المحتوم أن تتحوّل العلاقة المعرفية (الابيستمولوجية) بين الذات والموضوع إلى علاقة أداتية[1]. فلأننا نواجه العالم وتقف قبالته، نراه على أنه خارجي بالنسبة لنا، وتتعدّد معرفتنا به بحيث تغدو أن نتعلّم أفضل الطرق التي يمكن بواسطتها أن نتلاعب به ونسخّره لمنفعتنا. أو بعبارة أخرى نقول لقد كان غرض هابرماس تأسيس مشروع فلسفي يتم من خلاله الخروج من ضيق العقلانية المعرفية–الأداتية إلى رحابة العقلانية التواصلية[2]. لقد عثر فيلمر في التداولية اللغوية La pragmatique langagière للودفيغ فتنغشتاين على ما يمكن أنّ يدعم البعد التواصلي للجمالية. لقد استقى فيلمر من هذا الأخير، وخاصة المرحلة الأخيرة من تطور فتنغشتاين الفلسفي، مفاهيم ملائمة لإعادة صياغة الجمالية كمفهومي "القواعد" و"ألعاب اللغة" التي تعني أنّ معاني الألفاظ والكلمات يتحدّد ضمن قواعد وشروط المجال التداولي الذي تُستعمل فيه، تماما مثل أي عنصر في لعبة ما يتحدّد بجملة القواعد أو الشروط التي تحكم هذه اللعبة وتنظمها. ولذلك فمن الناحية اللغوية، يمكن أن يكون للكلمة أو اللفظ عدة معاني وهذا بحسب المجالات التي تُستخدم فيه. وبالتالي ضرورة الانتقال –بحسب فيلمر– إلى فلسفة اللغة والتواصل، وهذا قصد "تفكيك المفهوم العقلاني للذات واللغة"[3]، واجتثاث افتراضات فلسفة الوعي. لأنّ تصوّر الدلالة انطلاقا من تفسير استعمال الإشارة اللغوية يمكن أن يثبت أنّ توجّس أدورنو من العقل الاستدلالي (المعرفي) الذي أفضى به إلى التبرم منه، هو توجس غير مبرّر –بحسب فيلمر– بسبب الرؤية الزائفة التي وقع فيها أدورنو بخصوص علاقة الذات باللغة والدلالة؛ إذ لم تعد الإشارة اللغوية –من المنظور التداولي– تتحدد، فيما

---

[1] آلن هاو، **النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت)**. ترجمة ثائر ديب، القاهرة، المركز القومي للترجمة،2010،ص80

[2] Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel,* trad. J.- M. Ferry et J.-L. Schlegel, Paris, Fayard, 1987, t. I, « La critique de la raison instrumentale », p 393.

[3] Albrecht Wellmer, « Dialectique de la modernité et de la postmodernité. La critique de la raison après Adorno », trad. M.A. Lhomme, *Les Cahiers de la philosophie,* n° 5, 1988, p 129.

يخص المعنى، من طرف الذات التي كانت المدارس الفلسفية تعتقد في السابق أنها مصدر أو أساس في تشكل المعنى[1].

يبقى أنّ من أهم الإشكاليات التي تعترض المقاربة الفيلمرية للجمالية تتعلق بإشكالية الحقيقة في الفن؛ هل الفن مصدر لقول الحقيقة؟ لقد انطلق فيلمر –كما أشرنا إلى ذلك سابقا– من مفهوم التواصل عند هابرماس كما أنه تبنى الأفكار الأساسية للمقاربة الهابرماسية للجمالية. ويوضح لنا فيلمر ذلك بقوله: "انطلق من فكرة مفادها القول أنه لا نستطيع أن نتحدث عن الحقيقة إلا من خلال معرفة كيف يمكننا القيام بمعزل عن الفن. وسوف أنطلق في ذلك على المفهوم التداولي للغة[2] . ولكن هذه المقاربة تتسم بالغموض أحيانا فيما يخص علاقة الخطاب الجمالي بالحقيقة. ففي مقاله الشهير **الحداثة مشروع غير مكتمل** أكد على دور التجربة الجمالية في بلورة العمليات المعرفية. وهو يقول في هذا الصدد: " لا تكتفي التجربة الجمالية بتجديد التأويلات المتعلقة بالحاجات التي على ضوئها ندرك العالم؛ بل تتدخل أيضا في بلورة العمليات المعرفية"[3]. وعلى خلاف هذا الطرح، يرفض هابرماس في كتابه **الخطاب الفلسفي للحداثة** الصادر في عام 1985 إلحاق أو إسناد الطابع المعرفي وادعاء الفن الحقيقة. فالحقل الفني والجمالي حقل متميّز عن المسائل المتعلقة بالحقيقة العملية والمجال الأخلاقي[4]. وبالتالي لا يملك الفن المشروعية من الناحية المعرفية وعليه أن يتخلى عن مطلب الحقيقة وادعائها. لقد اكتفى هابرماس بتحديد موقع الفن في إطار النسق الثلاثي للمعقولية، دون أن يبلوره كما بلور نظرياته في المعرفة والفعل. وسبب هذا الاختزال الواضح هو التضارب بين خصوصية المعيار

---

[1] Ibid., p 30.

[2] Albrecht Wellmer, « Vérité–Apparence–Réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité » in R.Rochlitz, éd : *Théories esthétiques après Adorno,* Paris, Actes Sud, 1990, p273.

[3] Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », *Critique,* nº 413, Année 1981, p.964.

[4] Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité. Douze conférences,* trad. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988, p 11.

الذي يدعيه الأثر الفني وعمومية أو كونية المعيار المعرفي أو العملي. ولهذا السبب، اكتفى بجعل الأثر يعبّر عن "أصالة التجربة الشخصية" أو عن "وظيفة تجديد القيم"[1].

إنّ إمكانية فهم العلاقة بين الصلاحية الجمالية ومطلب الحقيقة في الأعمال الفنية –في منظور فيلمر– لا يتم إلا من خلال النقاش الجمالي المتعلق بالمسائل التي تخص مفهوم الانسجام الجمالي La cohérence esthétique وكيفية تقديمه أو عرضه بكيفية أصيلة[2]. إنّ هذا النقاش الذي يتم على هذا المستوى سيكشف لنا أنّ محتواها يربط ويوطد الحجج المتعلقة بالحقيقة. غير أنّ الحقيقة هنا أي في المجال الجمالي أو الفني لا تفهم إلا في مدلولها المجازي Métaphorique، ويتحدّد هذا الطابع المجازي –بحسب فيلمر– عبر العلاقة القائمة بين ما يسميه الصلاحية الجمالية وما يمكن أن تتضمنه الأعمال الفنية نفسها من حقيقة[3].

بناء على ما تقدم، نستطيع القول بأنّ مقاربة فيلمر قامت على تقديم منظور تواصلي للمسألة الجمالية مستلهما في ذلك أعمال يورغن هابرماس. غير أنه لابد من الإشارة إلى أنّ هذه المقاربة التواصلية للجمالية في تأكيدها على الطابع المجازي للحقيقة في المجال الفني أو الجمالي المتميز ظلت حبيسة لمفاهيم التواصل والتفاهم والإجماع التي قامت عليها نظرية الفعل التواصلي لهابرماس. لكن مكانة الجمالية بقيت الأقل حظا بالقياس إلى المجالات المعرفية الأخرى للمعقولية المتعلقة بخطاب وإنتاج الحقيقة ضمن المشروع الفلسفي الذي عمل على تأسيسه انطلاقا من براديغم التواصل.

---

[1] منيرة بن مصطفى حشانة، **الجمالية والنقد في فكر هابرماس** ص43.

[2] Martin Thibodeau, *La théorie esthétique d'Adorno,* p 97.

[3] Albrecht Wellmer, « Vérité–Apparence–Réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité », p 279.

3- "جماليات الموسيقى في فينومينولوجيا ألفريد شوتز"

يعتبر الفيلسوف وعالم الاجتماع النمساوي المعاصر ألفريد شوتز(1) Alfred Schütz بحق من بين تلامذة الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل Edmond Husserl، مؤسس الفينومينولوجيا La phénoménologie، الذين أولوا في أعمالهم اهتماما كبيرا لمسألة العمل الفني والجمالي. غير أنّ ألفريد شوتز كان قد تميّز باهتمامه الخاص بفن الموسيقى La musique التي اعتنى بها عناية كبيرة، فكتب العديد من الدراسات والأبحاث المتخصصة في الحقل الفني الموسيقي، وخاصة بين 1924 و1956، جمعت كلها في كتاب جاء بعنوان "**كتابات في الموسيقى**" .

يعتقد ألفريد شوتز أنّ فينومينولوجيا هوسرل قد سمحت بمقاربة ودراسة فن الموسيقى والقيام بتحليل فينومينولوجي أصيل للتجربة الموسيقية قصد معرفة قدرة هذا الفن على التعبير عن بعض الأحاسيس والمشاعر والأمزجة ووصف حوادث العالم الخارجي(2) وفق رؤية متميزة وفهم جديد فيما يخص العمل الفني الموسيقي، وما يتعلق بمعاييره الجديدة ومختلف الأشكال الفنية التي ظهرت في سياق تطور هذا الفن. وليس من شك أنّ هناك العديد من المشاكل والصعوبات والعوائق المتعلقة بفن الموسيقى، وخاصة فيما يتعلق بفهم الظاهرة الموسيقية، وبالعديد من المسائل والإشكاليات التي تضاربت الآراء حولها وتباينت فيها المواقف والنظريات الفلسفية منذ القدم، ولازالت إلى يومنا هذا تناقش في الحقل الفلسفي المعاصر من طرف العديد من الفلاسفة المنشغلين كثيرا بفن الموسيقى. ضمن هذا السياق يعتقد ألفريد شوتز أنّ الفينومينولوجيا مؤهلة أكثر من غيرها من المناهج الفلسفية لمعالجة المسائل والإشكاليات الموسيقية المتسمة بالتعقيد. والحقُ أنّ هذه القناعة الفلسفية قد رسخت في ذهنه بعد اطلاعه على كتاب الموسوم بـ "**دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزمن**" الذي أشار فيه مؤلفه إلى إمكانية تأسيس فينومينولوجيا الموسيقى. ومعلوم أنّ إدموند هوسرل كان يعتبر الأصوات والأنغام نماذجه الأساسية والمفضلة فيما يخص تحليله الفينومنولوجي لمسألة الوعي بالزمن(3). ولعل من المناسب أن نلاحظ، هنا، أنّ العمل الموسيقي لا يمكن فهمه بمنأى عن الخبرات

الشعورية بالعمل سواء لدى العازف أو لدى المتلقي. ولعل هذا يذكرنا بتحليل الفينومينولوجيين العميق لبنية الموضوع الجمالي (في العمل الفني بوجه عام) باعتبارها بنية ليست متعالية وجوديا على خبرات المتلقي الذي يقوم بإعادة تأسيس العمل كموضوع جمالي من خلال الفهم والشعور. وفي حالة فنون الأداء –كفن الموسيقى– فإنّ المؤدي الذي هو العازف في حالة الموسيقى يكون دوره جوهريا، لأنه يضفي شيئا من مهارته وشعوره في عملية أدائه للعمل تماما مثلما أنّ المتلقي يقوم بربط هذه الحالة النفسية أو تلك بهذا الإيقاع أو تلك النغمة، وهي مسألة تتوقف على مدى ثقافته وخبرته الموسيقية، بل وعلى نضب خبراته الشعورية ووجدانه الذي يتيح له فهم العمل والشعور به(4). ومن أجل إبراز الجانب الجوهري للموسيقى من الناحية الفينومينولوجية اضطر ألفريد شوتز إلى استبعاد بعض العناصر المرتبطة بالموسيقى. يمكن أن نشير هنا على وجه الخصوص إلى جملة الخصائص الفيزيائية للصوت التي لا تكتسي أهمية بالنسبة للمحلّل الفينومينولوجي(5) لأنّ ما يثير اهتمام هذا الأخير حقا هي الموسيقى في ذاتها. والحقيقة أننا لن نجانب الصواب إذا قلنا إنّ المستمع للموسيقى"لا يتفاعل مع الذبذبات الصوتية، بل ولا يدرك أي صوت، وإنما يكتفي بسماع الموسيقى"(6). هذا، ومن بين المآخذ الأساسية التي يأخذها ألفريد شوتز على العديد من الموسيقيين أنهم بالغوا في محاولة تأسيس الموسيقى على أسس رياضية، والاهتمام بالنسب التي يتشكل منها السلّم الموسيقي والسلسلة النغمية للصوت. لذلك يتعين على الفينومينولوجيا، في نظر ألفريد شوتز، الاهتمام بالتجربة الموسيقية ذاتها. وهذا هو السبب الأساسي الذي دفعه إلى عدم اهتمامه بالجوانب التي أشرنا إليها، لأنها بكل بساطة، لا تمس صميم هذه التجربة الموسيقية. ومما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أنّ "كل الدراسات والبحوث التي تناولت نظرية الموسيقى واستندت إلى الأصول الرياضية للموسيقى، وإلى النسب البسيطة المكوِّنة للسلّم الموسيقي وللسلسلة التناغمية للصوت، الخ. ومهما بلغت أهمية هذه العلاقات حينما نقارنها بوجهات نظر أخرى، فليس لها–والحقُ يقال– أشياء كثيرة يجمعها بالتجربة الموسيقية"(7).

وإذا كان من الصعوبة بمكان مقاربة العمل الموسيقي بصورة موضوعية فإنه بإمكاننا مقاربتها وفق التجارب المعاشة Les expériences vécus الخاصة بالسماع الموسيقي لأنّ التجربة الموسيقية "**من حيث هي ظاهرة خاصة بحياتنا الواعية**" بحيث يمكن أن يكون لها معنى بحسب الكيفية التي يتلقى فيها وعينا التعبير الموسيقي L'expression musicale. وذلك لأنّ الموسيقى –كما يقول ألفريد شوتز– هي سياق من المعنى الذي لا يستند إلى خطاطة تصورية ولا يحيلنا إلى العالم الخارجي.

لذلك فإنه بالوسع القول بأنه ليس للموسيقى وظيفة تمثّلية. وفضلا عن ذلك، ليس للقطعة الموسيقية أو الفكرة الرئيسة في القطعة الإيقاعية التي يبنى عليها عملٌ موسيقيٌ ما أي طابع دلالي. وتبعا لذلك لا نجد في الموسيقى ما يماثل حقا القضايا الصادقة أو الكاذبة. ولا نجد أيضا في الدلالة الموسيقية ما يماثل التحقق أو التكذيب. ولكن ومع ذلك، يمكن أن نجد في الموسيقى شيئا مماثلا للتركيب اللغوي أي جملة القواعد التي تحكم الشكل الموسيقي."(8). أما فيما يخص الجانب الموضوعي للموسيقى –بحسب ألفرد شوتز– فإنّ العنصر الوحيد الذي يمكن أن نحدّد من خلاله جملة الخصائص الموضوعية هو العنصر المتعلق بما يسمى الشكل. ولذلك كان من الضروري القيام بمقاربة فينومينولوجية للشكل الموسيقي La forme musicale قصد فهم ماذا يمثّل هذا الشكل بالنسبة إلى الوعي، وكيف يتم تلقي المحتوى والمعنى الذي ينقله هذا الشكل(9). ضمن هذا السياق يقول ألفرد شوتز: "إنّ الموسيقى حدثٌ Evénement متعلق بعالمنا الداخلي ولكنه، في الوقت نفسه، يحدث بشكل مستقل عن الحوادث التي تقع في حياتنا"(10). وهذا يعني أنّ الموسيقى تنتمي إلى معيش الوعي وتنبجس من هذا الوعي فقط من حيث أنّ هذا المعيش يتحقق مباشرة على مستوى الوعي. وبذلك، فالموسيقى هي موضوع زمني Objet temporel من حيث أنها تنشأ من تلقاء نفسها "زمنية" لا تتضمن فواصل زمنية متكررة، على العكس مما يحدث في الزمنية الموضوعية أو الفيزيائية. وفضلا عن ذلك، يمكننا القول بأنّ هناك خلايا سمعية متماسكة تتفاعل زمنيا، وتشكّل في الوقت نفسه وحدة متناسقة في معيش الوعي. من البيّن أنّ الميل إلى الاستماع إلى الموسيقى الخالصة يفترض في حقيقة الأمر موقفا خاصا من طرف المستمع. حسبنا أن نشير هنا إلى أنه لم يعد يحي من

خلال أفعاله اليومية، ولا متوجها نحو موضوعاتها. لذلك فإنه بالوسع القول، إذا استعملنا مصطلح هنري برغسون، لقد تم تعديل شدة وعيه. لذلك فهو يعيش الآن في مستوى آخر من الوعي. وما من شك أن لا علاقة لذلك بشدة سماعه. بل سيتورط في أغلب الأحيان بقوة في سماع الموسيقى عوض أن يؤدي عمله الروتيني اليومي. ولكن، والحقُ يقال،بمجرد أن يرفع رئيس الفرقة مخصرته التي يشير بها إلى الفرقة الموسيقية فإنّ الجمهور يقفز من درجة الوعي إلى أخرى(11). وعلى هذا النحو لا يصبح مشغولا بالبعد المكاني أو الزمني، ولا محصورا في متاهة النشاطات الضرورية المتعلقة بالناس والأشياء. وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ هذا الجمهور يقبل أن توجهه الموسيقى حتى يخفّف من توتره ويستسلموا لتدفقها، ولتيار الوعي في الزمن الداخلي. وعلى هذا الأساس نستطيع القول بأنّ الموسيقى لا تنتمي إلى المجال الزمني والمكاني وإنما تنتمي إلى البعد الداخلي للمعيش(12). وهذا يعني أنّ البعد الزمني الحقيقي الذي تنتمي إليه الموسيقى هو ما يسمى بالزمن الداخلي Le temps interne أي زمن تيار الشعور أو الوعي(13). أو ما يسميه الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون Henri Bergson بالديمومة(14) La durée من حيث أنها يمثّل ذلك الزمن المعاش من الناحية النفسية الذي يقابل الزمن الموضوعي أو الفيزيائي. وهذه الديمومة بالنسبة له لا شك صفة ضرورية للحياة النفسية العميقة، لكنها مهما تكن ذات سيولة، فهي ليست موضع اللامبالاة، لأنّ الاندفاعات تصبغها بصبغة الحياة، ولأنها تخضع للتسلسل المنتظم(15). ضمن هذا السياق يعتقد ألفرد شوتز أنّه بإمكاننا اتخاذ موقفين تجاه التيار المتواصل للشعور أو الوعي؛ إما أن نعيش ضمنه أو نخرج عنه ونعتزله (وهذا ما سيسمح لنا من دون شك باتخاذ موقف تفكري، وهذا أمر ممكن ومتيسر عن طريق الذاكرة). يقول ألفرد شوتز: "في كل لحظة من لحظات تيار وعينا فإنّ تجربتنا باللحظة الراهنة يتحوّل إلى ذكرى من هذا الوقت"(16). من جهة أخرى، عندما نتخذ موقفا تفكريا أو تأمليا ونخرج عن تيار الوعي تظهر "الذكرى" من جديد. لذلك ليس من المستغرب أن يلاحظ كيف أنّه وبمجرد أن تمر اللحظة الراهنة وترتبط بالتجربة الحاضرة، يكون في إمكاننا أن نتحدث عن "الاحتفاظ" La rétention .

من ناحية ثانية يمكننا أن نشير أيضا إلى "المستقبل"، من حيث أننا قد نعثر على نمطين من التطلع إليه: الأول متعلق بالتجارب التي تقع في اللحظة الراهنة القريبة منا . أما الثانية فهي متعلقة بالتجارب المستقبلية البعيدة عنا. انطلاقا من هذا، نستطيع القول بأنّ حياتنا اليومية هي في واقع الأمر حياة تجري في الزمان والمكان. لهذا السبب تبقى تجارب حياتنا الداخلية خفية غير معلومة(17). ضمن هذا السياق يقول ألفرد شوتز: "وهكذا، ومن خلال الانتقال إلى مستويات أخرى من حياتنا الواعية، الأكثر خصوصية وقربا من تجربة تدفق ديمومتنا، ولكن، وفي الوقت نفسه، غير المتناسبة مع نشاطاتنا التي تندثر في العالم الخارجي، بحيث يحدث انفصال تدريجي للبعد المكاني-الزماني"(18).

هذا وتجدر الإشارة إلى أنّ ما يطابق حقا الشكل الموسيقى مع هذه الديمومة الداخلية المعاشة على مستوى الشعور أو الوعي هو اللحن La mélodie لأنه مرتبط ارتباطا وثيقا ومباشرا بزمنية خاصة مكونة بشكل أساسي من الامتداد والشدة، الخ، لأنّ اللحن هو الذي ينظم ويضبط الأصوات الموسيقية من ناحية هذا الامتداد أو الشدة. علاوة على ذلك، فإنّ للحن صلة وثيقة بمعيش الإنسان وبصميم حياته الباطنية. وبذلك فهو شرط مقوّم فيما يخص وضع الكلمات المناسبة للألحان الموسيقية لأنّ الكلام نفسه هو معيش آخر بالنسبة للإنسان، وهو مرتبط أيضا بالديمومة الداخلية منة حيث هو تعبير عنها. لهذا السبب، وحتى يظهر الكلام عبر الموسيقى، من الضروري- بحسب ألفرد شوتز- أن ينبثق من اللحن الموسيقي(19).غير أنّ تحقيق ذلك متوقف على الإيقاع Le rythme . ومعلوم أنّ الإيقاع هو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمن، أي أنه هو النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية. ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق أو التنظيم المطرد: ذلك أنّ الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم، على نحو تتوقعها معه الأذن كلما آن أوانها. فالإيقاع إذن لا يضيف إلى اللحن جديدا، وإنما هو تنظيم زمني لحركة اللحن، بحيث يتناوب من خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتواتر، وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه(20). ولا بد من الإشارة هنا إلى أنّ الإيقاع هو الذي سيقوم بوظيفة الظهور في الجانب الخارجي للموسيقى لأنّه حينما تفتقد هذه الأخيرة إلى الإيقاع لن يكون من الممكن إدراكها(21). ضمن هذا السياق عمل ألفرد شوتز على استحضار

تجربة مشتركة تتمثل في القول بأنّنا حينما نستمع إلى ألحان موسيقية، وهي في صيرورة فإننا لا ندرك الإيقاع لأننا بصدد الاستماع إلى هذه الألحان الموسيقية في صورتها الكلية، من حيث كونها وحدة متكاملة. ولكن بعدما يتم السماع، ويحل الهدوء والسكون، ونستعيد هذه الألحان الموسيقية من الناحية الذهنية، ففي هذه الحالة يكون بإمكاننا حقا التعرّف على الإيقاع(22).

الهوامش:

(1) ألفريد شوتز Alfred Schütz فيلسوف وعالم اجتماع نمساوي معاصر وُلد عام 1899 بمدينة فيينا وتوفي في نيويورك عام 1959. يعتبر مؤسس ما يسمى بعلم الاجتماع الفينومنولوجي، بعد تأثره بالمنهج الفينومنولوجي لأدموند هوسرل وبمنهج الفهم عند ماكس فيبر، حيث عمل على تطبيق الفينومينولوجيا على الظواهر الاجتماعية قصد فهم نسيج العلاقات الإنسانية والبنيات الزمنية للوعي الإنساني والتجارب والأفعال الاجتماعية قصد صياغة قوانينها واقتناص معانيها ودلالاتها. وبعد هجرته إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام 1938، اطلع على الفكر البراغماتي الأمريكي الذي أفاده في ما يخص تأكيد أهمية المعطيات العينية والواقعية في فهم العالم المعيش. من أهم مؤلفاته: "فينومنولوجيا عالم الحياة: مدخل إلى سوسيولوجيا الفهم" 1932، "بنية عالم الحياة " نُشر عام 1979، "دراسات في الفلسفة الفينومينولوجية" 1966، "محاولة في سوسيولوجيا الفعل" نُشر عام 2009. أما الكتاب الذي تناول فيه فن الموسيقى وعالج فيه قضاياها فقد جاء بعنوان: " كتابات في الموسيقى" الذي ضم مجموعة من المقالات والنصوص التي كتبها ألفريد شوتز بين 1924و1956 قصد معالجة العديد من المسائل الفلسفية والاجتماعية التي يطرحها فن الموسيقى.

(2)Alfred Schütz, *Ecrits sur la musique, 1924-1956*, Traduit de l'allemand par Bastien Gallet et Laurent Perreau, Paris, éditions MF, 2007, p 81.

(3) Edmond Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps.* Traduit de l'allemand par Henri Dussort, Paris, éditions Presses Universitaires de France, 1996, p 7.

(4) سعيد توفيق، "جماليات الصوت والتعبير الموسيقي" مجلة **نزوى** العدد 86، 1998.

(5) Peyrard Vincent, *Etude des Fragments pour une phénoménologie de la musique.* Dans le recueil *Ecrits sur la musique* d'Alfred Schütz, p 4.

(6) Alfred Schütz, *Ecrits sur la musique, 1924-1956*, p 61.

(7) Ibid., p 60.

(8) Ibid., p 58.

(9) Matthieu Choquet, *Durée interne et problème du toi : une phénoménologie de l'art lyrique. Alfred Schütz, Ecrits sur la musique, 1924-1956, « Le sens d'une forme d'art (la musique) »*, p 4.

(10) Alfred Schütz, *Ecrits sur la musique, 1924-1956*, p 32.

(11) Ibid., p 82.

(12) Matthieu Choquet, *Durée interne et problème du toi : une phénoménologie de l'art lyrique. Alfred Schütz, Ecrits sur la musique, 1924-1956, « Le sens d'une forme d'art (la musique) »*, p 9.

(13) Alfred Schütz, *Ecrits sur la musique, 1924-1956*, p 66.

(14) Henri Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, éditions Presses Universitaires de France, 1967, p 75.

(15) جان برتليمي، **بحث في علم الجمال**، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011، ص 357.

(16) Alfred Schütz, *Ecrits sur la musique, 1924-1956*, p 76.

(17) Peyrard Vincent, *Etude des Fragments pour une phénoménologie de la musique.* Dans le recueil *Ecrits sur la musique* d'Alfred Schütz, p 9.

(18) Alfred Schütz, *Ecrits sur la musique, 1924-1956*, p 81.

(19) Matthieu Choquet, *Durée interne et problème du toi : une phénoménologie de l'art lyrique. Alfred Schütz, Ecrits sur la musique, 1924-1956, « Le sens d'une forme d'art (la musique) »*, p 10

(20) فؤاد زكريا، **التعبير الموسيقي**، مكتبة مصر ، القاهرة، ،الطبعة الأولى 1956ص22.

(21) Alfred Schütz, *Ecrits sur la musique, 1924-1956*, p 34.

(22) Matthieu Choquet, *Durée interne et problème du toi : une phénoménologie de l'art lyrique. Alfred Schütz, Ecrits sur la musique, 1924-1956, « Le sens d'une forme d'art (la musique) »*, p 10.

4-مكانة البُعد الرمزي في جماليات إرنست كاسيرر

صدر لإرنست كاسيرر[1] Ernest Cassirer عام 1923 كتابه العمدة **فلسفة الأشكال الرمزية** في ثلاثة أجزاء، تضمن دراسات وأبحاث في اللغة والأسطورة والعلم والدين. غير أنّ الدارس المهتم بالحقل الفني والجمالي بإمكانه الرجوع والاستئناس بكتابه الهام الصادر عام 1944 بعنوان **مقال حول الإنسان**. وقد تضمن هذا الكتاب خلاصة فلسفته الرمزية التي عرضها بالتفصيل في **فلسفة الأشكال الرمزية**.

هذا، ويرى كاسيرر أنّ الفن شكل من الأشكال الرمزية Les formes symboliques إلى جانب كلٍ من الأسطورة والعلم والدين واللغة، التي تسمح لنا بفهم العالَم وتمثله ومن ثمة إمكانية تنظيمه. علما أنّ الفكر الإنساني -حسب كاسيرر- قادر على الوصول إلى هذا الفهم. أما وظيفة الفلسفة فتتمثل في البحث عن الطرق والآليات الفكرية والتصورية الكفيلة بالوصول إلى هذا الفهم، وعلى ما يسميه ببنينة العالم La structuration du monde من خلال تفاعل الفكر مع الواقع الحسي أو الموضوعي. لذلك فالفكر عند كاسيرر يلعب دورا إيجابيا فيما يخص علاقته بالواقع وفي تمثّله لهذا الواقع وللعالم. وإذا كان الأمر كذلك، كان من مهام الفلسفة الأساسية الكشف عن وظائف الموكلة للفكر فيما يخص فهم وبنينة العالم وفي الوقت نفسه معرفة جملة الآليات التي يبنين فيها الفكر نفسه عبر تخارجه مع الواقع الحسي. ولعل من المناسب أن نلاحظ، هنا، كما

---

[1] وُلد إرنست كاسيرر سنة 1874 في مدينة بريسلو، وتوفي سنة 1945 في مدينة نيويورك الأمريكية. هذا، ويُعد كاسيرر أحد أقطاب ما يُسمى ، الكانطية الجديدة Le néo-kantisme، في فرعها المتمثل في مدرسة ماربورغ Ecole de Marbourg، التي اهتمت بالمباحث الابيستمولوجية و العلمية وخاصة بالرياضيات والفيزياء، وقد ضمت أيضا هرمن كوهين وباول ناتورب. وفي سنة 1906 عُيّن كاسيرر أستاذا في جامعة برلين، ثم أستاذ بكرسي في جامعة هامبورغ. وبعد وصول النازية إلى الحكم عام 1933 هاجر إلى السويد وصار أستاذا في جامعتها من 1935 إلى 1941، ثم غادرها متجها إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليصير أستاذا في جامعة يال. من أهم مؤلفاته: "فلسفة الأشكال الرمزية" 1923، "فلسفة الأنوار" 1932، "مقالة في الإنسان " 1945، " أسطورة الدولة " 1947.

أكد ذلك إرنست كاسيرر، أنّه ليس من مهام الفلسفة أن تخصّ الإنسان بماهية ميتافيزيقية، مثلما نجد ذلك في العديد من النظريات الفلسفية، وذلك حتى ولو افترضنا أنّ للإنسان ماهية فلن تكون بطبيعة الحال ذات طبيعة جوهرانية Substantielle بل وظيفية Fonctionnelle. لذلك كان لزاما على الفلسفة أن تفهم الفكر الإنساني عبر تفاعله مع الواقع، ومن خلال ما ينتجه من أعمال وجملة الفعاليات التي يشكّل فيها عالمه[1].

هذا، ولا بد من الإشارة، هنا، إلى أنّ فكرة تخارج Extériorisation الفكر على مستوى الواقع الحسي أو العالم تكتسي أهمية بالغة لدى إرنست كاسيرر. والحقُ أنّ الخاصية الأولية للعالم في نظره هي كونه مرتبط دوما بالفكر وغير منفصل عنه في كل الحالات. لذلك يعتبر أنّ الخطأ الذي وقع فيه المذهب الواقعي Le réalisme يكمن في الاعتقاد بأنّ العالم المدرك من طرف الإنسان ليس مشكّلا أو مبنينا من طرف هذا الأخير. غير أنّ هذا لا يعني في الوقت نفسه أنّ الفكر منغلق على ذات. لهذا اعتبر إرنست كاسيرر الفكر في التحام دائم مع العالم ولكن ليس بصورة فورية أو مباشرة[2]. وإذا كان الأمر كذلك، تستدعي الضرورة وجود ما يتوسط الفكر والعالم، الذاتية والموضوعية، أي الرمزLe symbole . ونظرا لأهمية الرمز، ولمكانته المركزية عند كاسيرر، ذهب هذا الأخير في تعريفه للإنسان إلى أنه حيوان رامزL'Homme est un animal symbolique وأنّ ما يميّزه وينفرد به عن بقية الموجودات هو هذا البُعد الرمزي[3]. والحقُ أنّ هذا الأخير يعبّر برموز مختلفة عن عدة أشياء وأبعاد وحاجات. وهذا ما يظهر بجلاء في اللغة والأسطورة والعلم والدين والفن. وهي نشاطات أو فعاليات إنسانية خاصة بالإنسان وتصدر عنه. على هذا الأساس استطاع كاسيرر

[1] Ernest Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*. Traduit par Jean Lacoste et Ole Hansen -Love, Paris, édition De Minuit, 1972, p 7.

[2] Etienne Brown, « L'art et la question du jugement esthétique dans la philosophie d'Ernest Cassirer » Revue *Phares*, Vol 11, Année 2011, p 11.

[3] Ernest Cassirer, *Essai sur l'homme*, traduit de l'anglais par Norbert Massa, Paris, éditions De Minuit, 1975, p 45.

أن يؤكد أنّ تعريفه للإنسان لا يتناول جوهره الميتافيزيقي وإنما فعالياته المتنوعة والمتعددة. وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن الفلاسفة الذين عرّفوا الإنسان بأنه "حيوان عاقل أو ناطق" كانوا يعبّرون في واقع الأمر عن منحى أخلاقي أو ميتافيزيقي، وبالتالي فإنّ تعريفهم عاجز عن فهم أشكال الحياة الإنسانية في ثرائها وتعقدها وفي تعدد أشكالها الرمزية. وبالتالي كان لزاما علينا –حسب إرنست كاسيرر– تعريف الإنسان بأنه حيوان رمزي بدلا من أن نعرفه بالعقل. أما الأشكال الرمزية فهي جملة الفعاليات أو النشاطات الثقافية التي تقوم بمقاربة العالم وتسعى إلى فهم دلالاته من خلال فهم الوقائع المحسوسة التي تكوّن العالم في مقابل الذات. إلا أنّ الأولية في مقاربة العالم لا تعطى للذات العارفة وإنما للرمزية نفسها. أو بعبارة أخرى، تكون الأولوية في ذلك لما يسمى فعل الترميز La symbolisation نفسه، باعتباره فاعلية تلتحم فيها الذات بموضوعها، وهذا ما يظهر على المستوى الجمالي والفني على وجه الخصوص. لذلك فإنّ الفن باعتباره شكلا رمزيا، قد مرّ – بحسب إرنست كاسيرر– بثلاث مراحل أساسية، ولم يظهر في صورته المكتملة أو النهائية. هذا، ويمكن أن نلخص هذه المراحل كالتالي:

1.الفن الأسطوري : وهي المرحلة التي لم يكن فيها الفن مكتملا وقائما بذاته وإنما تابعا للأسطورة، وذلك لأن الصورة الأسطورية سابقة ومتقدمة عن الصورة الفنية، بل إنّ الصورة الأسطورية قد سبقت في الأصل كل الأشكال الرمزية الأخرى، كاللغة والعلم والدين. هذا، ولم يكن في هذه المرحلة هناك تمييز فعلي بين الرمز والدلالة التي يحيلنا إليها هذا الرمز، باعتبارها نتاجا للعقل الإنساني الأسطوري، إذ لم يكن هذا الأخير قادرا على تمييز الصورة عن الشيء الحسي الموجود في الواقع، لذلك كان يُنظر إلى الفن من حيث وظيفته الفاعلة التي باستطاعتها التأثير في هذا الواقع، من خلال ارتباطه بممارسات سحرية بدائية. غير أنّ تطور الفن أدى في نهاية المطاف إلى قطع صلته بالوعي الأسطوري نفسه، حينما أصبح الفن شكلا رمزيا يستطيع الإنسان عن طريقه تمثّل العالم. وهكذا، كان الفن في

المرحلة الأسطورية موجها نحو الموضوع أو الشيء فقط. لهذا السبب يمكن أن نلاحظ، في هذه اللحظة من تطور الفن، كيف غلب على هذا الأخير طابع محاكاة الأشياء والموضوعات الحسية[1].

2.الفن التماثلي : إنّ ما يميّز الفن في هذه المرحلة من تطوره هو أنه لم يعد قائما – على غرار ما كان عليه في المرحلة الأسطورية– على محاكاة الواقع أو الطبيعة، من حيث هو إعادة إنتاج ما هو موجود وإنما أصبح قائما على تقديم رؤية الإنسان للعالم، وهذا بالاعتماد – من الناحية الفنية– على ما يسمى بالمنظور[2] La perspective.

3.الفن الرمزي :إنّ اكتمال الفن وبلوغ أوج تطوره أمر يتوقف –حسب إرنست كاسيرر– على الطابع الرمزي الذي سيصبح ملازما للفن في المرحلة الثالثة والأخيرة من تطوره، بحيث يتخلى عن فعل المحاكاة والفعل التماثلي، ويكف عن إعادة إنتاج العالم الحسي أو المادي. وفي هذه الحالة، "لم تعد الصورة شيئا مستقلا بذاته يؤثر على الفكر عبر التفاعل معه بل أصبحت بالنسبة إليه تعبيرا خالصا عن قوته الإبداعية"[3] ومادام أنه خرج من هذا العالم فإنه يعيش في عالم رمزي، وما الفن أو الجمالية إلا جزء أو جانب من هذا العالم، وبدلا أن يعالج الفنان الأشياء الحسية نفسها نراه ، بمعنى من المعاني، يستعمل الرموز في التعبير عن الصور الفنية، حتى أصبح لا يرى شيئا إلا بواسطة هذه الرموز التي يستطيع من خلالها خلق عالمه المستقل، لقد استطاع –على سبيل المثال– الإنسان في الفن اليوناني أن يقدم صورة عن نفسه، من حيث أنه متميز عن الأشياء الموجودة في العالم الخارجي. بل ويصل

---

[1] Etienne Brown, « L'art et la question du jugement esthétique dans la philosophie d'Ernest Cassirer » Revue *Phares*, Vol 11, Année 2011, p 15.

[2] منهج علمي يقدم للفنان الوسيلة التي تمكّنه من تمثيل أجسام ثلاثية الأبعاد على مساحة مسطحة ذات بعدين، بحيث أنّ الأشياء الممثلّة (على اللوحة) تتفق مع رؤيتنا لنا والصورة المتكونة لدينا عنها. واستنادا إلى هذا المنظور، تبدو الصورة الممثلة كما لو كانت شاشة شفافة موضوعة ما بين الفنان وما يراه ويرسم خطوطه العامة كما تبدو له من نقطة رؤية واحدة، ثابتة. انظر: مُحَمَّد أمهز، **التيارات الفنية المعاصرة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 2009، ص 530.

[3] Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, p. 305.

أيضا – بحسب إرنست كاسيرر– إلى اكتمال حريته، وهذا ما يتم فعلا عن طريق ما يسميه بالترميز La symbolisation ، وبذلك يكون للفن دلالته الخالصة فيما يخص تحقيق حرية الإنسان، وهذا يعني أن مسار الفن وتطوره هو مسار متوجه نحو الحرية الإنسانية. لقد كان الإنسان في بداية الأمر، أي في المرحلة الأسطورية، خاضعا لسلطة الأساطير التي افترضت تحكم قوى فوق إنسانية وخارقة للعادة، لكن تدريجيا، استطاع الإنسان التحرّر منها، عن طريق عملية الترميز –كما أشرنا إلى ذلك آنفا– ويلعب الفن دورا كبيرا في تحقيق هذا الغرض باعتباره شكلا من الأشكال الرمزية التي أسهمت في تحقيق البعد التحرّري الإنساني. غير أنّ السؤال الذي يُطرح ضمن هذا السياق هو: ما الذي يميز العالم الرمزي –الفني أو الجمالي ؟ ما طبيعته ؟

للإجابة على هذا السؤال كان من الضروري الرجوع إلى "محاولة في الإنسان" الذي أشار فيه كاسيرر إلى العديد من النظريات الفنية والجمالية، والتي قسمها إلى مجموعتين.المجموعة الأولى تضم ما يسميه بالنظريات الموضوعاتية Objectiviste، أما المجموعة الثانية فهي تضم النظريات الذاتوية Subjectivistes. أما فيما يخص للنظريات الأولى، فليس من شك أنّ جذورها وأصولها في الفترة اليونانية، وخاصة في فلسفة أرسطو الذي أسس نظريته الفنية أو الجمالية على ما يسمى بالمحاكاة[1]، فالفن عنده يحاكي الأشياء الخارجية، والمحاكاة غريزية في الإنسان منذ طفولته، وما يميزه عن الكائنات الأخرى أنه من بينها أكثرها تقليدا وأنه عن طريق هذه الغريزة يتلقى معارفه الأولى، بل المحاكاة أيضا مصدر لتحقيق المتعة الجمالية، وهذا ما تشهده الفنون كالموسيقى والشعر وغيرها من الفنون.

هذا، وقد ظلت نظرية المحاكاة راسخة ومؤثرة في الفكر الجمالي ولقرون طويلة حتى النصف الأول من القرن الثامن عشر. أما النظريات الذاتوية Subjectivistes ، فممثلها البارز هو جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau ، الذي تمثل آراؤه في ميدان الفن نقطة تحوّل حاسم في تاريخ الجمالية–في نظر إرنست كاسيرر– فقد رفض النظريات الفنية الكلاسيكية، الأرسطية على وجه

[1]Ernest Cassirer, *Essai sur l'homme*, p 198.

الخصوص، ورأى في العمل الفني فيضا للعواطف والمشاعر لا وصفا ومحاكاة للعالم الطبيعي.[1] غير أن إرنست كاسيرر يرى أنّ هذا التيار الجديد لم يستطع تجاوز نظرية المحاكاة كما كانت تدعي. فإذا كان التيار الأول (الكلاسيكي) يحاكي العالم الحسي الطبيعي فإن التيار الثاني يحاكي عالم العواطف والانفعالات والمشاعر أي عالم الباطن، إذ يبقى الفن في هذه الحالة إعادة ونقلاً ولكن بدلا من أن يكون إعادة ونقلاً للأشياء والموضوعات الحسية أو المادية فهو مجرد نقل لحياتنا الباطنية، لعواطفنا ومشاعرنا. ومن البديهي القول إنّ هذه النظرية استبدلت محاكاة العالم الطبيعي الخارجي بالعالم الداخلي ونسيت أنّ العمل الفني الحقيقي هو اكتشاف لعالم جديد لا عالم قائم (على المستوى الخارجي أو الداخلي). والحقُ أنّ هذا العالم –بحسب إرنست كاسيرر– هو عالم الأشكال الخالصة، لذا فإنّ العمل الفني يختلف عن العمل العلمي، فإذا كان هذا الأخير يختزل العالم في إطار تصورات ونظريات وقوانين، فإنّ الفن من جهته لا يتقبل مثل هذا النمط من التعميم لأن الفن تكثيف Intensification للواقع من خلال الكشف عن الأشكال نفسها.[2]

والحقُ أنّ الفن لا يبحث عن خصائص الأشياء وأسبابها وإنما يقدم لنا حدساً للأشكال. فالفنان –من خلال هذا المنظور– مكتشف لأشكال الطبيعة مثلما أنّ العالم مكتشف لقوانين الطبيعة، وإذا قلنا مثلا إنّ فنانا يرسم منظرا طبيعيا، فإنه لا ينسخ الشيء المرئي ويحاكيه ولكنه يقدم لنا صورا داخلية مفردة لذلك المنظر، ويعبّر عن ذلك بحسب مزاجه الفردي ووفق رؤيته أو تأمله الخاص، وبذلك فهو يرينا الأشياء في أشكالها الخالصة ويجعلها مرئية ومُدركة، بحيث يبدو وكأننا لم نكن نرى هذه الأشياء من قبل. إنّ الفن –من هذه الناحية– يعلمنا كيفية النظر إلى الأشياء، بل والكشف عنها بواسطة الأشكال الحسية والرموز كالخطوط والألوان. وبذلك فهو يعطينا صورة للواقع أغنى وأشد حيوية ونفاذاً لهذا الواقع، إلى أبعد حد، بكل ما فيه من غنىً و تنوع، لذلك يمكن أن يوصف الفن بأنه معرفة،

---

[1] Ernest Cassirer, *Essai sur l'homme*, p 201.

[2] Ibid. p 205.

ولكنها معرفة من نوع خاص ومتميز وفريدة من نوعها. ولعل من المناسب أن نلاحظ، هنا، أنّ المعرفة الفنية لا تقوم على الوصف والتفسير النظري للأشياء والوقائع وإنما تقوم على الرؤية الحدسية للأشياء من خلال الأشكال الرمزية والدلالات الخالصة التي تتضمنها الأعمال والإبداعات الفنية، لذلك فإنّ طبيعة الفن لا تتطلب لتوضيحها وتفسيرها نظريات ميتافيزيقية، إذ يكفي أن نفهم التجربة المباشرة للعمل الفني بدلاً من أن نبحث عن نظريات جمالية ميتافيزيقية[1].

وهكذا، فإنّ الفن عند إرنست كاسيرر ليس محاكاة للأشياء الموجودة في العالم الخارجي ولا هو فيض دافق من عواطف ومشاعر جياشة، وإنما هو رؤية للواقع وفق الأشكال الرمزية "في الإيقاعات، في الخطوط والرسم، في الأشكال البلاستيكية. أما الذي يؤثر فينا من العمل الفني فهو توازن ونظام تلك الأشكال "[2]. غير أنّ الأشكال الفنية ليست فارغة أو غير ذات معنى وإنما تؤدي وظيفة أو دوراً محددا في بناء التجربة الإنسانية و تنظيمها. فالعيش في عالم الأشكال الفنية لا يعني هروبا عن الحياة أو الواقع بل يمثل تحقيقا لطاقة تعتبر– في نظر إرنست كاسيرر– أقوى طاقات الحياة نفسها. إذ لا يمكن أن نعتبر الفن "خارج ما هو إنساني" أو "فوق إنساني"، دون أن نغفل خاصية من أهم خصائصه وهي: قدرته البنائية في تكوين عالم إنساني[3]، وفي تعميق التجربة الإنسانية، لذلك فإنّ رؤية أشكال الأشياء ليست أقل أهمية من معرفة أسباب وقوانين الأشياء، والفن من هذه الناحية يمكن أن يعلمنا رؤية هذه الأشكال الرمزية التي ينكشف من خلالها العالم ،بل وأن يعطينا صورة للحقيقة التي يتضمنها هذا العالم أغنى وأكثر نفاذا. ومن بين المسائل التي نالت حيزا كبيرا من اهتمامات كاسيرر، بالإضافة إلى طبيعة ووظيفة الجمالية تحتل مسألة استقلالية الفن L'autonomie de l'art مكانة أساسية ، وهو في هذه المسألة مدين لمنجزات الجمالية الكانطية، ولما كان يسميه إيمانويل كانط

---

[1] Ernest Cassirer, *Essai sur l'homme*, p 237.

[2] Ibid. p, 219.

[3] Ibid. P, 236.

E. Kant في كتابه **نقد ملكة الحكم** بـ الاستقلالية الجمالية، لهذا السبب تُعد هذه المقولة مفتاحا لفهم آراء إرنست كاسيرر الجمالية. هذا، ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى أنّ كانط قد قدم مقاربة قي هذا الكتاب مفادها أنّ الجمالية – على خلاف ما كانت عليه في السابق- ليست تابعة للأطر المعرفية والميتافيزيقية وإنما تتمتع باستقلالية ذاتية. فمن خلال الحُكم الجمالي، وهو حكم ذاتي صرف، تصدر الذات الفردية حكمها الجمالي هذا بحرية، بحيث يكتسب صفة الكلية L'universalité ويتم تبليغه أو توصيله للغير. غير أنّ هذا الحكم – في نظر كانط- مرتبط بالمجال الأخلاقي وذلك لأن الإدراك العام[1] قد اعتاد على أنّ يراعي هذا التمثّل بين الجميل والأخلاقي، وكثيرا ما ننعت الأشياء الجميلة في الطبيعة أو في الفن بأسماء يبدو أنّ مبدأها حكم أخلاقي، فنقول عن أشجار إنها رائعة وضخمة، وعن حقول إنها باسمة وفرحة، وحتى الألوان توصف بأنها بريئة، متواضعة، ودقيقة، وذلك لأنها تثير إحساسات تنطوي على مثيل لحالة النفس التي تثيرها الأحكام الأخلاقية. وهذا ما أكده كانط أيضا بقوله:"الذوق هو، في الأساس، مَلَكة حُكم على تجسيد أفكار أخلاقية، وأنه انطلاقا من هذه المِلَكة أيضا، ومن القابلية الأكبر للقدرة على التقبل المؤسَّسة عليها فيما يتعلق بالشعور الناجم عن هذه الأخيرة (الشعور الأخلاقي) فمن هنا تنجم تلك اللذة التي يُعلن الذوق أنها صالحة للجنس البشري بعامة، وليس للشعور الخاص بكل فرد. وهكذا يتضح جليا أن التمهيد الحقيقي لتأسيس الذوق يكون تطوير الأفكار الأخلاقية وتثقيف الشعور الأخلاقي، وذلك لأنه لا يمكن أن يأخذ الذوق الأصيل شكلا معينا وثابتا، إذا تمَّ الاتفاق بين هذا الأخير [الشعور الأخلاقي] والحساسية[2]. ولكن ومع ذلك يلاحظ أنّ إرنست كاسيرر قد أجرى على هذا المفهوم تعديلا، إذ لا تحيل

[1] إيمانويل كانت، **نقد ملكة الحُكم**، ترجمة غانم هنا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2005، الفقرة 59، ص 292.

[2] المرجع نفسه، الفقرة 60، ص 295.

الاستقلالية الجمالية عنده إلى فاعلية الذات المتمركزة حول نفسها وإنما تحيل إلى الرمزية نفسها، باعتبارها فاعلية تلتحم فيها الذات بموضوعها –كما أشرنا إلى ذلك من قبل– لذلك كان من الضروري استبعاد الطابع الذاتي أو الفردي والاهتمام بالبنية الرمزية في العمل الفني نفسه من خلال أشكاله الرمزية.

أما بالنسبة لمفهوم الاستقلالية الفنية، فيجدر بنا أن نشير إلى أنّ مقاربة كانط لم تحقق مطلب الاستقلالية نفسها –كما أكد ذلك أحد الباحثين المتخصصين في جمالية كانط– في حقيقة الأمر، وذلك أنّ الحقل الجمالي والفني بقي عنده تابع للأخلاقية في آخر المطاف، لذلك من الأنسب استعمال مصطلح آخر، أقرب إلى الفهم الكانطي أو المقاربة الكانطية أي مصطلح التخصيص ، عوض الإصرار على استعمال مصطلح الاستقلالية. أما إرنست كاسيرر فقد كان غرضه يتمثل في تحقيق استقلالية فعلية للجمالية عن كل الخلفيات الأخلاقية والميتافيزيقية أو السياسية التي كانت تحاول توجيه الجمالية أو الفن – لذلك يرفض أن تكون الذات – بمفهومها الميتافيزيقي– أساسا لهذه الجمالية، على غرار ما وجدنا ذلك في الفلسفة الكلاسيكية، وحتى في الفلسفة الكانطية نفسها حينما تشبثت بدورها بمفهوم الذاتية. لذلك كانت الأشكال الرمزية في رأيه مجالا حقيقيا لفهم حقيقي وعميق للإبداع الفني وللجمالية. ضمن هذا السياق يمكن – في رأيي– أن يكون مفتاحا أساسيا وهاما لفهم أعمق وأشمل لبعض الأعمال الفنية، وخاصة التجريدية

منها،كأعمال فاسيلي كاندينسكيWassily Kandinsky(1866-1944 وبييت ماندريان Piet Mondrian (1872-1944)، وكازمير مالفيتش Kasimir Malevitch(1878-1935)، وغيرهم من الفنانين التجريديين المعاصرين. ويتجلى تأثير إرنست كاسيرر أيضا في أعمال مؤرخ الفن الألماني الكبير أرفين بانوفسكي Erwin Panofsky (1892-1968). ضمن هذا السياق يرى كثير من الدارسين والباحثين المختصين في الحقل الفني والجمالي، وخاصة في مجال تاريخ الفن، أنّ أعمال هذا الأخير كانت من دون شك متأثرة إلى حد بعيد بالنظرية الفنية الرمزية إرنست

كاسيرر[1]. هذا، وتقتضي الإشارة إلى أنّ هذا الأخير كان قد ذهب إلى حد القول بأنّ أعمال مؤرخ الفن إرفين بانوفسكي المتعلقة بالبحوث والدراسات الأكاديمية المتخصصة في الأعمال الفنية من الجانب المتعلق بالإيقونولوجيا Iconologie هي تعميق لنظريته الرمزية، وخاصة الأعمال المتعلقة بتاريخ الفن المتخصص في البحث في معاني ودلالات الأعمال الفنية. ضمن هذا السياق يقول إرنست كاسيرر: "يمكنني أن أشير إلى العمل الممتاز الذي قام به أرفين بانوفسكي في الحقل الجمالي ونظرية الفن المتعلقة بالأزمنة الحديثة، وهو عمل قد عمّق من دون شك ما تطرقتُ إليه في دراستي للجمالية الأفلاطونية"[2]. ومن دون أن ندخل في تفاصيل هذه المسألة نكتفي هنا بالإشارة إلى أنّ بانوفسكي كان قد استند إلى الرمز بالدلالة التي أعطاها له إرنست كاسيرر الذي كان مثله يدرّس إلى حدود 1933 في جامعة هامبورغ. كان الباحث في الإيقونولوجيا Iconologie مطالبا بأن يكتشف من جديد "الدلالة الحقيقية" لأثر فني ما (التي من بيّن أنها لم تعد تكمن في المخطط الفني)

---

[1] للتعمق في هذه المسألة انظر:

A .Roger, « Le schème et le symbole dans l'œuvre de Panovsky », in Bonnet (dir), Erwin Panovsky. Cahier pour un temps. Paris, Editions Pandora, centre Pompidou, 1983, p, 49.

P. Quillet, « Problématique et systématique dans l'œuvre de Cassirer » in J. seidengart (dir), Ernest Cassirer, De Marbourg à New York . L'itinéraire philosophique. Paris, Cerf, 1990, p, 228.

M. Sheringham, Introduction à la philosophie esthétique, Paris, Livre de poche, 2003, p, 269-300.

K .Gilbert, « Cassirer's placement of Art » in P.Schlipp, *The philosophy of Ernest Cassirer*, Library of Living philosophers, Illinois, opencourt Publishing, Company, 1958,p, 605-630.

[2]Ernest Cassirer, « Eidos et Eidolon. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon » *Ecrits sur l'art*, traduit par C. Bernet, F. Capeilleres, J. Carro, J. Gaubert, Paris, Cerf, 1995, p, 52, Note 1.

في "الوثائق" والنصوص في سياق نفس الثقافة ونفس السنة، ومن ثمّ استخلاص المعرفة الثقافية بعصر ما انطلاقا أيضا من مرآة الفن[1]. والحقّ أنه قد اعترف بدوره بهذا التأثر وبحضور كاسيرر في أبحاثه الجمالية المتخصصة حينما قال: "لا شك أنني قد تأثرت فعلا بكاسيرر، وخاصة بتلك المحاضرة التي ألقاها بمكتبة فاربورغ Warburg، التي كان عنوانها "فكرة الجميل في محاورات أفلاطون"، وقد نشرت في الجزء الثاني من كتاب "محاضرات مكتبة فاربورغ" [2]. يمكن أن نشير أيضا إلى أنّ بانوفسكي يتفق بالكلية مع كاسيرر فيما يخص مفهوم الشكل الرمزي La forme symbolique وتطبيقاته في مجال الرسم أو التصوير. لهذا السبب يمكننا القول بأنّ العمل الذي قام به في هذا المجال ما هو سوى تطبيق لنظرية الشكل الرمزي لكاسيرر، وخاصة ما تعلق بمفهوم المنظور[3]La perspective الذي درسه كاسيرر من الناحية الرمزية وبيّن من خلاله بعض الاختلافات الجوهرية الموجودة بين الفن القديم والفن الحديث[4]، وقد كان لتطور الأعمال الفنية —في مجال الرسم– منذ عصر النهضة لدى الرسامين الايطاليين في القرن الخامس عشر –تأثير ملحوظ على هذا التطور كما هو معروف لدى مؤرخي الفن، والمتخصصين في الرسم الحديث على وجه الخصوص.هذا، وقد عبّر بانوفسكي عن هذا المعنى بقوله: "حتى وإن لم نعتبر المنظور عاملا مهما وأساسيا للقيمة الفنية، فإننا على الأقل نعتبره عامل أسلوب، بل نستطيع القول —إذا استعملنا مصطلح إرنست كاسيرر– إنه أحد " الأشكال الرمزية "[5]،

---

[1] هانس بلتينغ، **نهاية تاريخ الفن**، ترجمة ناجي العونلي–إدريس الشوك، منشورات دار سيناترا–المركز الوطني للترجمة، تونس 2012، ص 199.

[2] Erwin Panofsky, Idea . Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art, traduit par H. Joly, Paris, Gallimard, 1983, Préface de la première édition, p, 9.

[3]Alberti,L. Battista. De la peinture : 1435, Trad. par J. L. schaffer, Paris, Macula, 1992.p 26.

[4] Audrey Rieber, Cassirer et Panofsky. « Usages iconologiques de la philosophie des formes symboliques », in Muriel Van Vliet (dir) *Ernest Cassirer et l'art comme forme symbolique*, Presses universitaires de Rennes, 2010,p 192.

[5] Erwin Panofsky, La perspective comme forme symbolique et autres essais, Traduit par G. Ballerger, Paris, Minuit, 1975, p 78.

وهذا ما سمح لبانوفسكي بالتأكيد على فكرة، طالما شغلت الباحثين المختصين في تاريخ الفن،فيما يخص تفسير دلالات العمل الفني وتطوره التاريخي، وهي تخص علاقة الشكل بالمضمون.

ضمن هذا السياق يرى بانوفسكي أنه من العبث الفصل بين الشكل والمضمون في المجال الفني، كما يدعي البعض، وهذه القناعة لديه كانت نابعة من عمق تأثره –كما أشرنا إلى ذلك سابقا– بمفهوم الشكل الرمزي الذي استعاره من إرنست كاسيرر، وهذا ما عبّر عنه بقوله: "إنّ دراسة الشكل بمعزل عن المضمون[1]، والقول بأنّ الأشكال الفنية مستقلة عن المضامين والدلالات الفنية"[2]. ولكن ومع ذلك، من الضروري أن نشير إلى أنّ القراءة المقارنة لنظرية كاسيرر الجمالية ونظرية بانوفسكي ستظهر لنا من دون شك العديد من الاختلافات على المستوى الفلسفي، وأخص هنا بالذكر على وجه الخصوص الموقف من أفلاطون وبنظريته الجمالية القائمة على نظرية المثل كما هو معروف–وهذا بخلاف ما ذهب إليه بانوفسكي في بعض كتاباته–يعتقد كاسيرر "أنّ النظرية المثل الأفلاطونية لم تترك مجالا لقيام استقلالية جمالية، ولم تقبل ببروز فن متميز داخل منظومتها الفلسفية"[3]. يقول كاسيرر بوجود تعارض عند أفلاطون بين ما يسمى "الصورة الحسية" Eidolon و"الصورة العقلية" Eidos والذي نتج عنه ذلك الفصل بين المضمون الحسي والفكرة في المجال الفني والجمالي. وهذا التعارض والفصل بين ما هو حسي وما هو عقلي هو الذي كان يؤطر الفلسفة الأفلاطونية ومنظومتها الكلية. ولعل من المناسب أن نلاحظ هنا أنّ من بين المآخذ الأساسية التي يأخذها إرنست كاسيرر على هذه الرؤية الأفلاطونية؛ أولا: أنّ الفن لا يمكن أن يتأسس على نموذج المحاكاة، أي محاكاة الصورة الحسية للصورة العقلية لسبب رئيسي وهو أنّ الفن هو منتوج ثقافي يستند إلى

---

[1] يمكن أن نشير هنا إلى أبحاث هينريش فولفين، انظر:

H.Wolffin, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style de l'art moderne, traduit par M.Raymond et G.Monfort, 1997.

[2] Erwin Panofsky, « Le problème du style dans les arts ».p 52.

[3] Ernest Cassirer, « Eidos et le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon » *Ecrits sur l'art*, p 29.

أسس عقلية وروحية. ثانيا: إنّ التوترات النظرية التي أدت إلى الفصل الأنطولوجي والابستمولوجي والأخلاقي بين "الصورة الحسية" Eidolon و"الصورة العقلية" Eidos يمكن تجاوزها من خلال مفهوم الشكل الرمزي الذي يحقق الوحدة المتكاملة بين ما هو محسوس وما هو معقول[1]. لقد حاولت من خلال هذه الدراسة أن أميط اللثام عن البُعد الجمالي في فلسفة إرنست كاسيرر، وهو بُعد في حاجة إلى من يسبر أغواره ويبحث عن دلالاته ومعانيه، لعله يفك رموزه ويدرك أبعاده. وأتساءل في الأخير: ماذا يمكننا أن نستفيده من جمالية كاسيرر؟ وإلى أي مدى يمكن أن تسهم هذه الجمالية في فهم الظاهرة الفنية في زمننا هذا، وفي حل ما يسمى بأزمة الفن المعاصر[2] ؟

[1] Audrey Rieber, Cassirer et Panofsky. « Usages iconologiques de la philosophie des formes symboliques », in Muriel Van Vliet (dir) *Ernest Cassirer et l'art comme forme symbolique*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p 194.

[2] فيما يخص أزمة الفن المعاصر انظر:

Marc Jimenez, Crise de l'art ou consensus culturel. Paris, Klincksieck, 1986.

د/ عماري خيرة (أستاذة محاضرة أ)

1-مقاربة نقدية في براديغمات الفن المعاصر:

إذا كان الإنسان ميّال – بطبعه- للجمال ، فإنّ الفن أحد أشهر السبل لإشهاره. إلاّ أنّ إشكالية الجمال والفن تُحيلنا بدورها إلى إشكاليات تضارب الرؤى في فلسفة الجمال الما بعد حداثي و التي تضعنا أمام حيثيات ما يعرف ب "المعاصرة الفنية" . فإذا كانت ما بعد الحداثة الفنية قد كفرت بالقيم الثابتة للحداثة وصنميتها التي تقودنا إلى ما خلف المعقول والمنقول والأسطورة،وتضعنا أمام حُطامٍ وأشتاتٍ وأيقونات جديدة تسوقها حسب مقاساتها ، فإنّ الجمال بات مخفياً خلف فكرة مراوغة مصاغة بغرابة فعلها وردة أفعالها.

انتقلت ما بعد الحداثة الفنية إلى فضاءات الهامش الإجتماعي فاستنطقت فنون الأقليات والجنس المختلف والنسوية والسود والزائل والعابر في عدم ثباته، لتؤسِّس لجماليات عابرة محكومة بفترات زمنية قصيرة جعلت نتاجات معظم الفنانين موسمية للحد الذي بات فيه غالبيتهم يسعى للمتحرك والمختلف في بحثه ونتاجه الفني. وقد صاحب فعل التشتت ذائقة جمالية مشتتة أين تتحول العناصر الجمالية للعمل الفني إلى هامش ذوقي.

إنّ للأحداث السياسية والمتغيرات العلمية والتطورات التكنولوجية أثر بالغ الأهمية في إحداث اختلاف جوهري في براديغمات الفن المعاصر الذي ابتعد عن الواقعية الموضوعية واتجه نحو طرق جديدة تبحث وراء كل جديد وغريب في البساطة وفي الطبيعة . وفي خضم هذه التحولات غير المسبوقة والصادمة التي لحقت بآلية الحراك في المجال الفني المعاصر وفضاءاته ، جاءت دراسات اختلفت في الصميم عن الأطروحات النظرية الجمالية التقليدية، ولكنها تغذّت من أفكارها ومفاهيمها كما استعانت باختصاصات نظرية في العلوم الانسانية تارةً و في العلوم الدقيقة تارةً أخرى ، تبحث في سلّم القيم للمُنْتَج الفني وتوجيه السياسات الثقافية الخاصة بالعملية الفنية،

كما تبحث في الصلة بين الفن والمجتمع، وفق طبيعة تفكير ينظر من خلالها إلى الفن بوصفه حقلاً اجتماعياً.

فإذا كان العمل الفني كشكل فيزيائي (المظهر)، يتحدد بحجمه ولونه وملمسه، فإنّ للجمال أيضاً مرسلاته ومستقبلاته وأرشيفه الماضوي وسلسلة تقلباته الذوقية ،وبذلك يبقى الجمال (الفني) نسبياً سواء كان ذاتياً أو جمعياً للحد الذي باتت أحكامه الآن تشوبها الكثير من اختراقات المجتمع الاستهلاكي، بل باتت أحياناً مصدراً للكسب وآلاعيبه الإعلامية. تلك هي أهم ملامح "المنعرج" الجديد الذي أحدثه الفن المعاصر، والتي نسعى للوقوف عند تجلياتها الجمالية والإيتيقية والتي تتيح الإمساك بدلالاته بصفته أسلوباً فنياً مستحدثاً ونموذجاً جديداً للفن ورؤية أصلية إلى العالم.

1- الفن المعاصر :إرهاصات المصطلح:

يطرح المعاصر[1] في الفن عدة صعوبات لعلّها تنحصر في ثلاثة أشكال:

ا-يتعلق أولها بما يمكن تسميته ب"مفارقة المعاصر"[2] ، فالمعاصر صفه ملتبسة وضبابية، إذ هو لا يختزل في حقبة دون غيرها، وليس هو في تقدير البعض سوى مفهوماً مبتدعاً. من قبل بعض المتصرفين العالميين في فنون اليوم بهدف إحداث تجانس مزعوم بين مختلف الفنون التي تنتج في غرب هذا العصر وشرقه[3] . فمن ناحية لا يوجد فنّ أكثر معاصرة وأشدّ التصاقاً بالعصر من غيره، ومن ناحية ثانية لا يوجد فن معاصر منفصلاً تماماً عن ماضيه. وهكذا، تتأسس "مفارقة المعاصر" في الفن على ما يمكن أن يتضمنه من إحالة مضاعفة إلى الحاضر والماضي، فالمعاصر هو هذا الذي يمثُل أمامنا بوصفه "الغريب والمتغرّب"[4] ، أو الحاضر والغائب في الوقت ذاته. فهو حاضر ولكنه لا ينفصل عن

---

[1] Le contemporain

[2] François Soulages :Paradoxe du contemporain », « Une douzaine de règle pour évaluer l'art contemporain ‹« in La quelle esthétique dans l'art contemporain, texte réunis et préparés à la publication par Med Mohsen ZERAI, piblication de l'institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabés, 2007, p56.

[3] Marc Jimenez, « Avant– propos » de la querelle esthétique dans l'art contemporain, p10.

[4] étrange et étranger نفس المقالة السابقة، ص.56

الماضي، لأنّ كلّ ماض لا يتحدّد بما قد مضى بل بما يبقى فينا. إن جزءاً مما نعتقد أنه معاصر «ينتمي إلى الماضي، إلى ماضينا الذي نريد أن نتحكم فيه، والذي نستطيع أن نبثه في المعاصر، ونتخيّله فنطاسمياً مع المعاصر تحديداً»[1] .

ب–أمّا الشكل الثاني لتلك الصعوبة، وهو على علاقة بالأوّل، فيتصل بتعيين موضوع الفن المعاصر ذاته. فإذا كان "المعاصر" في الفن يتضمّن ما يتبقّى من الماضي، فهو لا يدل على مرحلة مكتملة. إنه واقع في دائرة اللامكتمل واللامتحدد. فالمعاصر يشير إلى حركة متواصلة في الزمن، ومسار في طور التكوّن والتشكّل. وهكذا "يخضع معنى حاضر الفن المعاصر لمستقبله"[2] ، ومن ثمة يخضع كل تقييم لذلك الفن بدوره إلى رؤية "مؤقتة".

فهل ينبغي حينئذ الإقرار بأن فهم المعاصر في الفن يدخل في عداد فهم غير ممكن أو في عداد "ما لا يمكن فهمه وما لا يقبل التقييم"[3] ،أم ينبغي أن نميّز في الفن المعاصر بين"معاصر حالي" و"معاصر آتي" يمكن للفكر أن يتوقعه هكذا استشرافاً ؟

ج–هنا تتولد الصعوبة الثالثة وترتبط بغموض مرجعيات تقييم الفن المعاصر والحكم على علاقته بالعصر. فإذا كانت المعاصرة تدل على الموجود والممكن، فإن قراءة الفن المعاصر لا تحصل من باب النظر التاريخي، وإنما تقع استناداً إلى تداخل مرجعيات مختلفة تجمع بين الإيديولوجي والاجتماعي والجمالي. حيث يمكن الحديث، في هذا الإطار، عن جدل بين رؤية أولى تعتمد مقولة "الفن المعاصر" للتعبير عن مواقف فردية تقدمية أو "طلائعية" ورؤية ثانية تقيم معاصرة الفن من منطلق تطابقها أو عدم تطابقها مع تطلعات العصر. ولكن هل ينبغي على الدارس هنا استخلاص نتائج صعوبة هذا التداخل المرجعي في الحكم على معاصرة الفن، بالانتهاء إلى موقفين أساسيين:

فهم المعاصر في الفن بوصفه موقفاً فنياً غريباً تجاه العصر، ثم فهم ذلك المعاصر بوصفه موقفاً "مستهجناً" من العصر في الفن تؤشر هذه الصعوبة، في تقديرنا، على بعد أساسي يمكن أن يهيئ

---

[1] فرانسوا سولاج، نفس المقال المذكور سابقا، ص. 56.

[2] فرانسوا سولاج، نفس المقال المذكور سابقا، ص. 57.

[3] .l’inévaluable et L’incompréhensible

أرضية نظرية لمعاينة مسألة المعاصر في الفن لا من حيث هي صيغة عرضية أو صيغة تفضيلية لهذا الفن الذي نسميه معاصراً، بل من حيث هي تختزن المعنى الذي يمنح أصالته ومعناه. فما دام الأمر يتصل أساساً بالفن لا بالعصر، فإن السؤال حول علاقة الفن المعاصر بالعصر يمكن أن يتخذ طابعه النقدي في اتجاه الصيغة الفلسفية التالية:

كيف يتقوّم "الموقف" ضد قيم العصر بوصفه حافزاً أو قادحاً أساسياً للإبداع؟ وكيف يتحول فعل الإبداع، المقصود أصلاً، لانتهاك القيم والمروق عن العصر في سمة أساسية للمعاصرة في الفن المعاصر؟ تلك هي بعض المعاني التي حددت الفن المعاصر بوصفه رؤية جديدة للعالم، قد تكون عينت الأسس التعبيرية الجديدة لذلك الفن استناداً إلى "الأنماط والإجراءات الفنية... ذاتها"[1] ، وربما قادت إلى شكل من "البربرية أنتجتها أيادي المتحكمين –الجدد– في الأشياء والمواد والآلات والأجساد"[2] : أنصاف الفنانين والمفبركين والمشعوذين والمثيرين والمغامرين الذين لا يطيعون ويلتزمون سلفاً بأي قاعدة، ثم قد يكون ذلك الفن أوقع متلقيه في صدمة الإشمئزاز (Dégout) وقد يكون لاقى رفضاً لا عهد للفن به، وتلك كلها أنماط وجدتها ممارسة بدت غريبة كل الغربة عن عصرها.إلا أنها أنماط أوجدت للفن المعاصر نموذجاً جديداً. فهو فن لا يكتفي بالتشخيص أو التمثل أو مجرد الإعلاء، وهو ليس أكثر معاصرة لعصره، ولا هو أكثر التصاقاً به، بل هو يحدد معاصرته للعصر بدءاً من الموقف ذاته الذي لم يسبق للفن أن اتخذه في الماضي بجرأة وبشكل صريح ومقصود، ونعني الإبداع ضد مسار العصر وخارج "معايير التقييم التقليدية". فسواء أكان هذا السلوك الإبداعي موجهاً باسم "ديمقراطية الفن"[3] أو باسم "فضيلة ايتيقية" متصلة بالحرية الداخلية للفنان[4] ، فهو قد أنتج راديكالية شكلت موقفه الأساسي، وحددت أسلوبه المميز كفن مخترق لمعايير العصر وأنظمته الإيتيقية. فهل نحن أمام عالم فقدنا فيه بوصلة الفعل الجمالي وأمام غرابة جمالية غير مألوفة؟

[1] Clément Greenberg, « Avant-garde et kitsch », in Art et culture, Essais critiques, Macula, Paris, 1988, p12 .
[2] Moulime El aroussi, « La critique artistique pourquoi faire? », in La querelle esthétique dans l'art contemporain, Op. cit, p47.
[3] Marc Jimenez, « La nouvelle querelle de l'art est déclenchée », in La querelle esthétique dans l'art contemporain, Op. cit . 13
[4] René Passeron, « Peut-on acheter la conduite créatrice ? », in La querlle esthétique dans l'art contemporain, Op .cit, 101

ولكي لا نكون جزءاً لا يتجزأ من محيطنا الاغترابي الجديد شئنا أم أبينا، في انتظار أفعال جديدة لا بد أن تتحقق بعد هذه (الفوضى الخلاقة) وعلامة استفهاماتها الكبيرة، وهو ما تشير اليه بوادر فلسفة جديدة لعصر جديد.

عرف الإبداع الفني في بداية هذا القرن تغيرات سريعة، تتعلق بالوسائط وأشكال التعبير، وأضحى لمفهوم الفن في إدراكه للمعاصر تاريخ "إشكالي" في العصر الحديث إنطلاقا من معطيات تاريخية، اجتماعية وثقافية، أفرزت بروز فنانين يضطلعون بشبكاتهم التي تتجاوز كثيرا "الإقليم" السياسي والثقافي. ما يجعلنا نقترح مساءلة تجربة الفن في البعد الأكثر تغلغلا في المجتمعات الحالية، على اختلاف مرجعياتها، و تواطؤاتها و نزاعاتها[1].يمكن تحديد عصر ما بعد المعاصرة باعتباره يخضع لهيمنة التدخل و انهيار الديموقراطية كقيمة و إعادة النظر في التبادلات الدولية و التطور الكوكبي الذي يرمي إلى إغراق كل أصالة خارج تأثيرات أشكال الموضة التي يخلقها نظام الفن نفسه.باعتبار عالم الفن ليس مستبعدا من الرهانات السياسية والاقتصادية التي تدرج حتما إنتاج الأعمال الفنية في منهج السرعة والإنتشار.

2- مشروعية الفن المعاصر؟

إنّ تدّخل المؤسسات في الفن والحديث عن دوره الإجتماعي كونه أصبح متاحًا للجميع، وتعدد المراكز الثقافية وتدخل السياسة في عمل هذه المؤسسات، ودعم الدولة للفن وكثرة المهرجانات، والترويج الثقافي المسّيس للفن، وغيرها من مظاهر تغلغل الفن في مسار الحياة اليومية، وتأثيره على تبدل العلاقة بين الفن والجمهور، وتبلور ظاهرة الحديث عن الفن باعتباره مناط تسلية أو ترفيه . كل هذا و ذاك يقودنا إلى التساؤلات التي مهدت لما يُسمى أزمة الفن المعاصر . فالفن المعاصر ينهل

[1] ندوة نظمها متحف الفن الحديث بنيويورك، يوميّ 16 و 17أبريل، بمشاركة قيّمين و نقاد فن يشتغلون حول أفريقيا الشمالية و الشرق الأوسط.

قوته من ديناميته الخاصة في تأكيد شرعيته، وتساقطت تلك الشرعية بفعل الثورات الشكلية التي أسقطت معها القواعد والمعايير التي كان يتقيد بهل الفن القديم ، وبالفعل تظهر قواعد ومعايير جديدة، ولكنها غير ثابتة، فما تلبث أن تزول سريعًا. يعاني الفن المعاصر أزمة شرعية والفنان الحالي مُتهم باستساغة السهولة، وبتفضيل الصيت الإعلامي عن الإبداع الفني الحقيقي. وهذا أحد تجليات النزعة الحداثية التي قطعت الصلة بكل ما هو كلاسيكي وفككت القناعات، وبدأ الحديث عن موت الفن باعتباره مسارا حتميا . و لم يعد الحديث عن الجمال المطلق المثالي المتعالي كما صوره أفلاطون ، بل غادت الجمالية المعاصرة تحمل خصوصية ثقافية وحضارية تعكس رؤية كل مجتمع[1].

ولكن أزمة تشريع الفن تحُض بدورها على التفكير في الفن، وغياب المعايير يحث على البحث عن معايير، و هو ما يطرح تساؤلا :هل يجب العودة إلى الماضي، وترميم القيم القديمة أم قبول نزعة ما بعد الحداثة التي تدعو لعدم التمييز بين الأشكال والمواد والأساليب؟ وما دور الوسائط الإعلامية والتقنية التي ساعدت في إعادة إنتاج الفن والأسطوانات وإعادة استدعاء الزمن في لحظات ماضية في تعريف الفن وفي تفاعل الجمهور ونظرته للفن؟وهل الفن حينما صار معروضًا على الشاشات وبواسطة التقنيات ظل هو ذاته فناً أم تغيرت ماهيته؟

لقد أضحى الفن المعاصر مفارقا للواقع، ووسيلة إلهاء للقطيعة مع الحياة اليومية. و هذا ما يحيلنا إلى سؤالٍ مركزي دارت حوله مقدمة كتاب جيمينيز[2] ما الجمالية، وهو هل يتطور الفن؟ هل هناك مسار خطي عبر الأزمنة التاريخية يمر بها الفن أم هو انقطاعات ومراحل متفرقة لا تصل بعضها بعضا؟

---

[1] ذكر جيمينيز أمثلة يوضح بها غياب المعايير في الحكم على ما هو جمالي منها؛ تمثال العصفور في الفضاء البرانكوزي الذي أُستغل ماديًا من خلال فرض ضرائب عليه وصلت لـ 40%، وعاملة النظافة في أحد المتاحف التي ألقت أعمالا فنية لجوزيف بويز في القمامة، لتجسد إشكالية تداعي التعبير عن المعايير الجمالية الناجمة عن أزمة الحداثة الفنية.

[2]

يرى الكاتب جمينيز أنه لم يعد الحديث عن الجمال المطلق المثالي المتعالي كما صوره أفلاطون بل غشتغلت الجمالية المعاصرة بقيمة أخرى تجعل الفن الجميل في نفس كفة الفن البشع ، إذ كلاهما يحمل خصوصية ثقافية وحضارية تعكس رؤية كل مجتمع للعالم في لحظة تاريخية بعينها. فلا يعقل – في نظر جيمينيز– تواجد إجماعٌ حول أحكام ذوقية شاملة ، وذلك ما يفسر التخلي عن أطروحة التطور الزمني الخطي في النظريات الجمالية .فتأريخ الجمالية – حسب الكاتب – ليس تاريخ النظريات والعقائد عن الفن، وإنما تاريخ الحساسية والتخيل والخطابات التي سعت لإعلاء قيمة المعرفة الحساسية .فالفن لا يعرف التطور؛ باعتباره تجربة حسية ذاتية، ومعطى ثابت وقيمي خالص متجاوزاً التاريخ. ف و بذلك لا ينبغي أن نقحمه في خط أحادي ونجعله يتموضع في مراحل زمنية في عرض خطي لنظريات والعقائد الجمالية. ففكرة الجمال تتضح وتتنوع وتنمو بفضل ما يبدعه الفنان ويصبح كل إبداع بمثابة رفع الجمال درجة إلى الأعلى ، وكشف عن أحد وجوهه ، وهو خلق وإبداع يعيد من خلاله الإنسان بناء العالم من جديد .

تتعدد الاستفهامات اليوم في رحاب التطور والزخم المتراكم في أجندات الناتج المحلى للإبداعية الفنية، ولم تنفلت إشكالات التعبير التشكيلي من سطوة التحولات الجذرية في المجتمعات المعاصرة ، ومن هذا الجانب تسطع التباينات المتعددة في نطاق البحث الإشكالي للفن باعتباره ترجمة إبداعية تنبع من رحم المواقف وإرهاصاتها التفاعلية . فهل يشغل بال الباحث الجمالي اليوم البحث عن ضمانة تترجم أساليب التحول الثوري للمجتمع ومتطلباته التعبيرية ،أم أنه لا يأبه لذلك ؟

إنّ الفنون ليست ممارسة يدوية منفصلة عن الفكر ولا عن الموقف كما هي ليست مجالا معزولا عن مدارات المعرفة والايديولوجيا سواء الفردية او الجماعية في ازمنة الحداثة والمعاصرة، ذلك أن الفنون – المعاصرة – ممارسات فردية تدخل حيز الجمعي بمحتوى التواصل مع الأخر لتصوغ بعضا من الوجدان المشترك في حياة الافراد والمجتمعات ولتؤكد على المعنى بوصفه معطى استيطيقا إيتيقيا أخلاقيا خلاقا. إنه ممارسة فكرية وأخلاقية وتفاعلية تقتضي جملة من المتحاورات بين الانا والأخر لضمان الضمانة

الإبداعية في صفوف التشكيل المعاصر وصياغة خطاب جمالي متجدد. اهتمت فئة الفنانين الباحثين المعاصرين بكل أشكال المدّ التكنلوجي وارهاصاته التعبيرية، و من ثمة الإنضمام لمتطلبات العولمة عبر تفعيل المادة التقنية التكنلوجية وتجانسها بالواقعة المشهدية المتولدة من لدن المكان وفضاءات الطبيعة والمجتمع. و بذلك أضحى الفن المعاصر هو التعبير عن مزاج اللحظة المعاصرة الملتبسة و التي نحياها في زماننا الراهن .و يبقى شديد الصلة بالتحولات الاجتماعية والثقافية التي حضرت، خاصة، ما بعد منتصف القرن الماضي. تلك التي جاءت على شكل تعارضات وميول توليدية جديدة، دفعت بالنظر إلى العمل الفني، عبر رؤية تخطت مقولات الحداثة وشروطها القائمة على التجدد، والقطيعة، والتقدم، بمحمولاتها الجمالية والفكرية التي تم طرحها. حين اتخذت فيها التجارب الفنية توقعات أكثر تعقيداً، لجهة انجازات فنية، تلك هي خلاصة انشغالات عكست انتقالات حضارية في هذا العصر، الذي يتداخل فيه الحقيقي مع الافتراضي، كما يتقاطع فيه السياسي مع الاجتماعي والحياتي.عارض الفن المعاصر، في توصيفه الدلالي وليس الزمني، في أغلب تجاربه ما بعد الحداثية تراثا كبيرا من التفكير في الفن بمقاصده وغايته. كما استبعدت عنه المقاربة بكونه خبرة حسية خلاقة وممارسة جمالية أصلية نتحار في تصنيفها من حيث هي تنتمي لمقولة شديدة المفارقة، يمكن أن يكون اللا فن فناً . كما يوضحه المثال الآتي: "في منتصف العام الماضي تمكن مراهق يبلغ من العمر سبعة عشر عاما، من إلقاء نظارة طبية على أرضية متحف سان فرانسيسكو للفن الحديث وتركها مبتعدا، ليعتقد زوار المتحف بعدئذ أنها قطعة فنية معاصرة مابعد حداثية. بعد مدة وجيزة من الزمن بدأ زوار المتحف في التوقف أمام هذه النظارة وبدأوا بالتقاط الصور لها، ظنا منهم أنها "قطعة فنية"[1]. كان هذا المراهق يراهن على أن الناس سينظرون إلى أي شيء ومن ثم سيحاولون تفسيره فنيا. بات مثل هذا الاعتقاد بالنسبة إليه يجانب الصواب، خاصة، بعد أن شاهد أعمالا فنية تفترض مقاربة كهذه. يبدو أن عبارة "الفن المعاصر" ليست هي نفسها عبارة " الفن الحديث" فالتوصيفين مختلفان، في وسائط التعبير كما في حقل القضايا الجمالية اللتي تثيرانها. لقد بات كل ما هو معاصر

[1] من مقال : هشاشة الجمالي في الفن المعاصر ل سعاد القصاب

ينطوي على المفارقة. ويستدعي مقولة حداثية للمعماري لوكوربوزيه[1]: "توازن يحتاج دائماً إلى إعادة تأسيس"، ويغادر في الآن ذاته مقولة أخرى للفيلسوف غادمير : "مهما يكن هذا الإبداع مختلفاً عن خبرة حياتنا اليومية؟ فانه يمثّل ذاته بوصفه تعهداً بالنظام". الحاجة الدائمة الى إعادة التأسيس في ظل التخلي عن التعهد بحضور النظام الجمالي.

يكاد العمل الفني المعاصر اليوم أن يكون وعياً تقنياً بمهمة خاصة، بل أشبه ما يكون بخطاطة schème جمالية يتم توصيفها ذاتياً من قبل الفنان ذاته. فيما تكمن أهميته من خلال الآراء المبالغة بها، وطبيعة التضخيم الذي يلاقيه، والتي تفترضها المضاربات المالية، ووساطات سوق الفن، وتعليقات النشطاء الفنيين ومدراء المتاحف والقاعات، والقيميين على المعارض. لا شك في أن الفن المعاصر يحاول دحض تعينات الهوية الثقافية والجمالية واستعاراتها الناعمة وطابعها الأصيل،إذ بات ما هو مرجعي أثراً جزئيا ووظيفة عابرة الإثارة والتحفيز للتفكير بالمغاير. فليس من مهمات المعاصرة توقع جمالي لعالم مرئي أو متخيل، بل الوصول الى فعل قائم على الحدث وموسوم، غالباً، بالرفض. مخاطباً مجتمعاً معاصراً، يماثله، باستهلاكيته، وتمايزه القائم على إثنيات مختلفة وهويات متعددة من مهاجرين وجماعات وافدة، تستدعي مقولة النزعة العالمية بلبراليتها الجديدة، ولامركزيتها، وتعدديتها المشتركة. إنه بتعبير أحد النقاد ليس سوى "لمحة ليوتوبيا متعددة الجنسيات"[2].

لم يعد الفنان بمنأى عن التطورات والتحولات المعاصرة، بل أنه سعى جاهدًا ليلتحق بالركب ويطوع هذه التقنيات لخدمة أفكاره، ليخاطب إبداعهُ إنسان عصره بلغة مرادفة للثقافة السائدة، لينخرط المبدع مع المبتكر العلمي لأجل تقديم أعمال فنيّة تقرأ بلغة عصرها، وأحيانًا يستغل هذا وما توصل إليه ذاك ليكمل رحلة الإنتاج.إنّ الحقيقة الفنّية إذن قد لا تكتمل بالنسبة لهؤلاء بدون اللجوء إلى مثل هذه الأدوات التقنيّة والتي تساعد في البحث وتطوير لغة الخطاب فيه، والتي من

1887 - 1965 (معماري سويسري /فرنسي، وأحد رواد عمارة الحداثة في القرن العشرين .اشتهر بإنجازاته ذات الأسلوب الدولي[1] .. أنشئت البنايات في أوروبا الوسطى، والهند، وروسيا، بالإضافة إلى بناء واحد في الولايات المتحدة .كان أيضاً مخطّطاً، ورسّاماً، ونحّاتاً، وكاتباً، ومصمماً للأثاث. وكان عضوا في المؤتمر الدولي للعمارة الحديثة

[2]

ضمنها يمرر أفكاره حول العالم والأشياء، وفي هذا طوع الاستراتيجيات الرقمية لتحمل فكرة ممارسته وتكون وسيطًا للتعبير وحاملة لمنظومة فكرية استطيقية مزاوجة بين المادة الفنيّة الانشائية والأسلوب العلمي التقني. وما قدمه هذا المد العلمي من أساليب وأفكار للبناء الإنشائي والجمالي لفضاء العمل وهو ما سنلاحظه من خلال الوقوف على أحد الفنون المعاصرة، والتي اقتبست تسميته من الرقمنة.

3-الفن الرقمي:

يعنى بالفن الرقمي[1] مجموعة الوسائل التي يستعمله الإنسان للوصول إلى نتيجة فنيّة باستعمال الحاسوب وذلك بمساعدة عدة برمجيات رقمية أو انطلاقًا من مصدر خارجي مثل الصور الفوتوغرافية أو الرسوم التي نستعمل خلالها الآلة لتمريرها على شاشة الحاسوب. إنّ ما يميز هذا الفن الرقمي هو اللجوء إلى المعالجة التقنيّة للأثر الفنّي من خلال مجموعة المفاهيم التي تتعلق بأساس الموضوع الفنّي، مثل الوسطية ـ المفهمة ـ التوليد ـ النتائج القياسية ـ التجربة ـ عمل لذاكرة . و لقد أصبحت الرقمنة كتقنية في الفنون المعاصرة تقوم على مواد رقمية غير ملموسة، وتمثل في حد ذاتها حدثًا مصطنعًا من مادة غائبة، حيث يصفها "بيار لفي"[2] "تراكمات رقمية كامنة حسية وإخبارية التي لا تفعل إلا إذا دخلت في علاقة تفاعلية مع الإنسان" .

لقد بات تنوع الأنماط والأساليب والموضوعات المعاصرة في الفن أمراً محيراً ، فالوسائط التقليدية للفن تدعمّت بالوسائط الجديدة من فن الأنترنت حاسوبية التحكم[3] ، لكن كيف يمكن للأثر الرقمي أن يعبر عن الفكرة بدون اللجوء إلى استعمال المادة ؟

---

[1] بدأ استخدام هذا المصطلح مع بداية التسعينات

[2] Pierre Levy ولد في 1956 في تونس (هو فيلسوف فرنسي درس تأثير الإنترنت على المجتمع

[3] جوليان ستالابراس : الفن المعاصر تر/ مروة عيد الفتاح شحاتة مؤسسة الهنداوي للتعليم و الثقافة الطبعة الاولى 2014 ص 108

تساؤلات عديدة من هذا القبيل و غيرها جعلت تاريخ الفنون المعاصرة يولي أهمية كبيرة لموضوع تبني التكنولوجيات الرقمية في الممارسات الفنية ، حتى أصبحت مسألة محورية في الفنّ، والتي لا زالت تواصل في إحداث وإثارة جدل حاد، بين رافض و مؤيد . وبالموازاة مع هذه المتغيرات ، تأسست في حياتنا عادات ثقافية جديدة مختلفة عن سابقاتها تنبني على علاقات ومفاهيم جديدة في عالم من الآلات، الأرقام، الإفتراض والخيال. وأمام هذا التحول الجذري الذي تشهدهُ علاقتنا التواصلية بعالمنا الخارجي، لم يعد بإمكان الفنان أن يكتفي بتجاهل هذا التغير الذي أدى إلى طرح إشكاليات زادت من الإبهام والالتباس الذي يكشف موضوع الفنّ، زيادة على هدم كل ما هو كلاسيكي من القيم بفعل هذه الوسائل الرقمية.

مثلت الرقمنة عنصرًا أساسيًّا لدى بعض الفنانين مثلما كان الشأن بالنسبة للريشة والألوان الزيتية... بمعني آخر رصد تأثير التقنيات العلمية والتقنية في توجيه ملامح التفكير والكيفية التي تغيرت فيها معطيات التعبير من نقل الواقع الطبيعي إلى التعبير منه، في زمن تعودنا فيه أن يكون تلقي العمل الفنّي يدويًّا ، و يكون فيه جمع بين ملكتي العقل واليد القادرتين على تحويل ما في حيّز الفعل، وهو ما نفتقد إليه اليوم في الممارسات المعاصرة التي تحولت إلى إنتاج صور رقمية متطورة تقنيًّا رهانها فاعلية الإبتكار العقلي.

و في زمن فقد فيه اللون أهميته من حيث كونه ممارسة يدوية تمتزج فيها القيم اللونية وتصطبغ ببعضها لتقديم اللون الأمثل، إذ م يعد الفنان ذلك المهموم المنزوي في إعداد خلطاته وألوانه وعجائنه ومعداته المحسوسة، وكأنه ذلك الكيميائي الذي يسعى، وعبر جملة من التكهنات والطقوس إلى تحويل المواد الخسيسة إلى أخرى نفيسة كالذهب والفضة... بل دأب الفنان على تأهيل عتاده المعرفي وتنمية مدركاته العلمية والتكنولوجية لتحقيق هذا الحوار وهذا التكامل بين الفن والمعرفة، ليشيد بذلك معالم وملامح فن راهن على التكنولوجيا الحديثة والمتطورة، فألغى خطوط التماس الفاصلة بين التخصصات المعرفية و ما ينجر عن ذلك من مجازفة ومسؤولية مضاعفة

لإرضاء أهل التخصص على جانبي خطوط التماس هذه . حيث صرنا اليوم، ولا ريب في ذلك نشهد تجسد وتشكل ظاهرة جديدة تحمل في طياتها جمع شمل كل من الفنان، المهندس، والتقني... في الأثر الواحد، لتعكس بالتالي علاقة تكامل، تأثر وتأثير أساسها الأخذ والعطاء بين الأبعاد الفكرية والتشكيلية والضوابط التقنيّة والتكنولوجية، لنسجل بالتالي معالم شراكة وتواشج قد تصل بعض الأحيان إلى حد الإندماج والتماهي بين الفن وتلك التكنولوجيات ذات الذكاء الاصطناعي، إذ أصبحت هذه الأخيرة بمثابة الذات الأخرى أو الذات القرينة للفنان يشكلان ويبنيان الأثر الفنّي معًا على أسس التبادل والتفاعل بين الفكر والتقنية، حيث تذهب "آن ماري لوكوك "[1] للإقرار بـ"أن الخاصية الرئيسية الظاهرة لهذه الآثار الفنية تكمن في طبيعة منتوجهم الذي غالبًا ما يكون جماعيًّا ، ولعل التعاضد والتشارك بين فنانين أقبلوا من حقول ومجالات مختلفة قد تضاعف في بداية السنوات الستين، وخاصة في الولايات المتحدة حول الرقص الجديد و"الهابنينغ"[2] happening إضافة إلى الالتفاف حول مشاريع متضمنة لأساليب وأنماط مختلفة للتكنولوجيا". واستيعاب ما يمكن أن ينتج عن هذا التزاوج الفكري والتطبيقي بين تلك المجالات التي تبدو وللوهلة الأولى متعارضة ومختلفة كل الاختلاف لكنها في الأصل متكاملة ومتناسقة مع بعضها البعض.

لقد أصبحت الألوان اليوم شأنًا رقميًّا تقنيًّا تلاحظه العين وتعوزهُ اليد كملمس، فالألوان لم تعد شيئًا ملموسًا بل إنها أصبحت كلها موجودة ومخزنة في الآلات وحتى الأشكال كلها متوفرة بالدقة المطلوبة وبفرضيات متعددة تحضر وتتمثل للعين بمجرد الضغط على زر ما، إذ يكفي تجهيز جهاز الحاسوب ببرمجة متخصصة حتى نمتلك اللون و نوزعه دون أن تختلط أيدينا به. فمادة الأثر الفنّي الرقمي هي مادة نظرية على عكس ما نجدهُ مثلاً في العديد من الاتجاهات والتيارات الفنّية على غرار التكعيبية التي استعملت المادة باعتماد على تراكم الأشكال (collage)، فكل مادة

[1] من مواليد 1946 بفرنسا باحثة بكولاج فرنسا في التاريخ الوسيطي و الحديث من مؤلفاتها نظريات الفن في عصر النهضة و القرن الثامن عشر

[2] تطبيق على الهواتف الذكية يسمح بتكوين فرق للدردشو و الحوار

رقمية تبرز المفاهيم التي تستند عليها لأنها تنشأ عن طريق التكرار على مستوى الأشكال وأيضًا المعنى الذي يكوِّن العمل الفنّي، إذ يقول "جيل دولوز" في هذا الصدد "ينتمي التكرار إلى عناصر مختلفة ومع ذلك فهو يحمل نفس المعنى"[1] .

يأتي الفن الرقمي كفن لمفهوم معين، لا يدرك انطلاقًا من الخطاب الذي يحمله كالفن المفهومي بل من خلال التحليل المفهومي لنظام الرموز التي يستعرضها كموضوع. فهو فن تجسيدي لنموذج مجسم في معناه الخاص بالرياضيات، وللوصول إلى الموضوعية لابد من تصور تجريدي تشكيلي ينتج فيه كل إمكاناته الإبداعية.

4- الإبداع خارج دائرة الجميل و القبيح :

توجد سمة عامة توحد أغلب الممارسات الفنية المعاصرة، هي الإبداع "خارج دائرة الجميل والقبيح"[2]. فمعنى المعاصرة في الفن يكاد يتحد مع معنى التفكير ضد النظام وضد التقليدي ذاته، فهو فن قد تتعدد عناصره وتقنياته ومواده وطرق تعبيره، ولكن أسلوبه واحد هو تعليق العمل بالقيم. إنه يقوم على "تدخلات مخترقة"[3] لا عماد لها سوى انتهاك الحدود والمعايير.

تؤذي تلك الاختبارات من الناحية الأكسيولوجية إلى تعارض حاد بين الفن والقيم، قاد حسب شرّاح عديدين، إلى انتصار الفنان المعاصر إلى قيم الصدام والتهديم والعدمية، فكان المبدأ الأساسي للفن هو الإبداع ضد الثقافة. ذلك هو المبدأ الذي جعل الفن المعاصر يتحدد حسب البعض بوصفه نوعاً "مخترقاً"[4] . و يزعم " دانتو "[5] في كتابه بعد نهاية الفن أنّ طابع الفن قد تغير بصورة جذرية منذ السبعينات ومنذ أن لفظ الفن الطليعي أنفاسه الأخيرة أو ما يعرف بالما بعد التاريخي و بهذا التصور

[1] Deleuze Gilles, Différence et répétition, Ed. Minuit, Paris, 1968 p.26
[2] J-L Pradel, L'art contemporain, Larousse/ Sejer ،Paris, 2004, p6
[3] Manipulations transgressives.(
[4] Nathalie Heinich, Le triple Jeu de l'art contemporain, sociologie des arts plastiques, Ed, de Minuit, Paris, 1998.

[5] Arthur Coleman Danto, né le 1er janvier 1924 et mort le 25 octobre 2013, est un philosophe et critique d'art américain.

يقترب من آراء فرانسيس فوكوياما في كتابه نهاية التاريخ و خاتم البشر و هو يرى أنّ الفن المعاصر هو معاصر لكن هذا يعني ما هو أكثر من مجرد الأعمال الفنية التي تصنع الآن : " إن المعاصرة ، هي من منظور واحد فترة اضطراب معلومات، وحالة من الأنتروبيا الجمالية المثالية و لكنها بالمثل فترة من الحرية التامة إلى حد بعيد ، تلك الحرية التي أفرزتها نظرة إلى الفن طرحت أسئلة فلسفية عن شروط وجوده و يستطيع الفنانون بعد أن تحرروا من عبء التاريخ صنع أعمال بأية طريقة يرغبونها ولأي غرض يرغبونه .. أو دون غرض على الإطلاق[1] . لعل الإبداع الفني، هو من أكثر الأفعال تناسقاً مع الرؤية المخترقة، إذ الفن على حد فهم أرسطو له، فعل خارق من حيث أنه إنتاج لشيء لم يوجد أصلاً أو مولد لأثر يختلف عما تنتجه الضرورة[2] فهو ممارسة تحصل دوماً خارج حركة المعتاد والسائد والطبيعي. ولكن ماهي الدلالة الفلسفية للفن وللممارسة المخترقة ؟

تعني الممارسة المخترقة حصول الفعل مع عدم الخضوع لأمر ما. وهي تدل من الناحية الإجرائية على فعل يقصد العنف أو يتعمده لبلوغ هدف ما. يتبنى الفعل الاختراق لأنه الوسيلة الأنجع لتأكيد أولويته وأصالته مقارنةً بالنظم والمعايير القائمة، ولذلك يمكن الحديث عن صراع داخل مسار الاختراق بين شكلين من القوى:

– قوى المنع ويمكن أن تتحدد بالنظم التي تشرعها السلط القائمة بمختلف تجلياتها في الأخلاق والدين والسياسة وفي النظم الجمالية.

القوى الثانية وهي قوى تتحدد بانتصارها للفعل و"للإرادي الداخلي"[3] الذي يسميه نيتشه "إرادة القوة"[4] ،فهي لاتستمد شرعيتها إلاّ من فعلها الذي يبدو مطلقاً ومن إرادتها الذاتية التي تمثل "عنصراً

[1] جوليان ستالابراس : الفن المعاصر . تر/ مروة عبد الفتاح شحاتة – مرجع سابق – ص 118

[2] Aristote, Ethique de nicomaque, trad. J. Voilquin, éd .G. Flammarion, Paris, 1965, Livre VI, Chaps. IV, P.157.

[3] Vouloir Interne

[4] Gille Delleuze ; Nietzsche et la philosophie7 ،éme éd. PUF, Paris, 1988, p56.

جينيالوجيا للقوة"[1] . ليست قوى الفعل هنا ارتكاسية، بل قادرة، ومغامرة، ومثبتة، فاعلة دوماً من حيث هي مرتبطة بأنا يدعوك إلى أن تكون دائماً "سيداً وناحتاً لذاتك" [2] .

ولذلك، ومثلما يلاحظ بعض النقاد والمهتمين بمفهوم الاختراق في الثقافة المعاصرة[3] فإنه توجد دلالات ايجابية في هذا المفهوم، من حيث أنه ينقلنا إلى ما بعد الحدود ومن حيث هو يستكشف إيجابية السلب. إن الفعل المخترق لا يكتفي بالنفي بل هو أيضا يثبت. إنه يثبت عبر الإبداع، يثبت ما يبدعه لا ما يجده قائماً وماثلاً أمامه.تستهدف الممارسة المخترقة حسب جورج باتاي[4] الممنوع دون أن تقره[5] . إنها تشتغل في أفق الممنوع والمحرم أكثر من اشتغالها في دائرة المباح، لأن الممنوع مجهول والمباح معروف. وهكذا تستند الممارسة المخترقة دوماً إلى المبدأ التالي: إن المنع يضاد الفعل عندما يمنعه أو يحبسه، أو يسكته، أو يحدد أفقه أو يكشف عن لا إمكانه، فهو يسلبه خاصيته كفعل، أو كحق في الفعل، حق يستوجب قدرة على الفهم والقرار. وهكذا فإن الفاعل المخترق يُشَّرع لاختراقه بموجب أن لا أحد له الحق في أن يمنع وجهاً من وجوه الفعل أو التفكير.

– ولذلك يبدو الاختراق من الناحية النقدية كمحاولة لتجاوز ثقافة المنع، أو هو منع للمنع[6] ، فإن المنع يوهمنا من ناحية باستعلاء من يمنع ولكنه من ناحية ثانية يكشف عن تبعيته أي عن لا استقلاليته. وبعبارة واحدة يؤثر المنع على غياب الحرية، غياب حرية الفعل، ويعبر عن ضعف، عن عدم القدرة على الفعل والإقناع، فهو فعل تنقصه الإرادة وتغيب فيه القدرة الخلاقة. ثم هو أخيراً يعبّر عن نمط من أنماط التناهي.

– ومن الناحية الجمالية فإن الاختراق إجراء فني لأن كل ممنوع يستدعي اختراقه. إن الممنوع يثير الفعل من الداخل ويدفعه إليه، يثيره سلبياً بما يتضمنه من نقص أو تحديد لتصريف اللذة أو المتعة.

---

[1] Gille Delleuze ; Nietzsche et la philosophie, Op .cit, p 56.

[2] Maltre et le sculpteur de toi-même) : Nietzsche ‹La volonté de puissance, II, P 309 .

[3] جورج باتاي، جون بودريار، فرانسوا ليوتار.. .

[4] جورج باطاي (1897-1962)فيلسوف فرنسي .تأثر في كتاباته بنيتشه وبالنزعة السوريالية، من مؤلفاته :*الشبقية*، *التجربة الباطنية*.

[5] انظر كتابه: L'érotisme, Op. cit, p71.

[6] L'interdit de l'interdiction

وهكذا فإن المخترق يتخطى الممنوع من حيث هو يقصد زيادة قيمة اللذة. فمقدار الإثارة يزداد كلما زادت ملامستنا والتصاقنا بموضوع المنع، وثمة إغراء إضافي يظهره الاختراق في الممنوع، وهو إغراء تكبته القيم، وتخفيه أو تحجبه.

– أما من الناحية الفلسفية فإن الاختراق كشف، هو إظهار لحقيقة الموضوع الممنوع. وليست الممارسة الإختراقية إباحة اجتماعية أو أخلاقية للممنوع، بل هي إظهار لممكنات الممنوع، وهي دعوة للتأمل فيه مرة ثانية لتجاوز الطمس، لتجاوز ما يطمسه وما يمنعه وما يحقره فعل المنع في موضوعه..

يتأسس الأثر المعاصر إذن، كأثر مضاد للثقافة، فمكوناته البصرية تعلن جميعا بأنها أُلِّفَت ضد الثقافة والقيم، وضد القيم الجمالية والممارسات الفنية العادية. وقد استجلب ذلك الأثر طابعه الفني وجمهوره غالباً مما يعلنه بصرياً من إنكار أو رفض. لقد تبلور فعل الانتهاك بوصفه موقفاً عاماً تبناه الفنان وأعلنه في أثره. وفعلاً، فقد حاول نقاد عديدون، اهتموا بتطور الفن الغربي المعاصر، أن يجعلوا من ظاهرة الاختراق نموذجاً أو براديغماً جديداً وجّه الفن وخاصة في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين، مقابل الفن الكلاسيكي القائم على براديغم التمثل أو الفن الحديث القائم أساساً على براديغم التشخيص. لذلك بدا الاختراق ظاهرة ماهوية ونسقية، بل وشاملة أيضاً. فهي من ناحية ظاهرة شاملة، لأن الاختراق شمل معظم الأطر الجمالية والمذهبية والأخلاقية والقانونية. ومن هنا تكمن خطورته، وربما أهميته أيضاً. ويمكن إيجاز نلك الاختراق مع ناتالي هنيك[1] من خلال ظواهر عديدة أضحت متفشية .وهنا يتقلص حيز الفنان سواء من خلال إعطاء دور مفرط للجمهور في العمل الفني[2] ، أو حتى من خلال محاكاة النماذج الصناعية[3] . وفي كل الأحوال، نجد أنفسنا أمام

---

[1] أنظر كتابها: Le triple jeu de l'art cotemporain, Op. cit, pp 75-170.

[2] مثلما يفعل آرمان فرناندز (Arman Fernandez)(1928-2005)،أو من خلال الاكتفاء بعرض أشياء كما هي دونما تدخل يذكر، مثلما كان روبير روشنبرغ (Robert Rauschenberg) يعرض سريره أو مثلما كان شاعر تحول لاحقاً إلى رسام وهو مرسال بروديرس (Marcel Broodthaers) (1924-1976) الذي عرض أكواما من قواقع بلح البحر.

[3] لنتذكر ما يفعله جون تنغلي (Jean Tinguely)(1925-1991) في عمله حول "الآلات المفصلة" أوما يفعله مرسال دوشمب في أثره المشهور "عجلات الدراجة".

مواقف فنية ذات طبيعة مخصوصة، فبقدر ما وسعت من مجال الممارسة الفنية غيبت المحتوى الفني للأثر، وأدت إلى قتل الأثر الفني عندما قتلت محتواه.

لقد وضعتنا تلك الممارسات أمام إطار جديد لم تتضح فيه رؤية- الفنان الجمالية ولم يتحدد فيه فعله النوعي. فما دام كل شيء فناً، ليس ثمة إذن فن بالمعنى الخاص للكلمة، كل ما يوجد هو تكرار للمعتاد، ونقل لليومي. ومثلما لاحظت ناتالي هنيك، فإن تحويل ما يجري في "التجربة المعتادة، وهي مجال اللانقاء، إلى مجال الفن، وهو مجال البحث عن الكمال والجمال والتناسق"[1] ، أدى إلى فقدان مرجعية الفن الخاصة، وأدى بالتالي إلى غياب فن خاص بالمبدع.وقد صاحب هذا الإختراق اختراقٌ آخر لفضاء الفنان، إذ لم يعد المتحف أو قاعات العرض أو الورشة هي المجالات التي تتم فيها أعمال الفنان، لقد انفتح فضاء الفنان على الفضاءات العمومية: المتاجر، والمغازات، والفضاءات الصناعية، والأحياء الشعبية. وقد عكس هذا التحول رؤية جديدة لفضاء الفن غالباً ما كانت موضع جدل بين الفنانين الجدد والمحافظين .

يضعنا الفن المعاصر تارة أمام آثار بلا مواضيع، وتارة أخرى أمام آثار بلا مبدع، وطوراً أمام مبدع بلا أثر. فهذا الغياب المتبادل بين الأثر والمبدع قد طرح إشكاليات عديدة ومنها خاصة هوية الفن وهوية الفنان في الثقافة المعاصرة. فتلك الهوية قد مثلت بلا شك أحد وجوه اغتراب هوية الإبداع في الفن المعاصر. فمن هو المبدع وما هو الإبداع، ثم من يبدع ماذا؟ تلك هي الأسئلة التي تطرح بحدّة في هذا الإطار.

5-العدمية الفنية :

ينتج الفنان جاكسون بولوك(1912- 1956) وفق تصور عدميته بتوخي اتجاهين متكاملين:

- تغيير بنية الأثر الفني التقليدي قصد هتك جماليته أو حتى تدنيسها أو إدخال شيء من الاضطراب عليها .

[1] نيك، ص. 79

– الإكتفاء بإعادة وضع الأشياء الموجودة سلفاً أو المصنوعة خارج سياقها[1].

وهنا تصبح عدمية **نيتشه** نموذجية، سواء من ناحية الاعتراض على مبدأ ربط الفن بالقيم،أو من ناحية السعي إلى فهم الفن خارج الحقيقة،خارج التشريع الإجتماعي للقيم. إننا نكون إزاء وضع يتحدد فيه مقام التفكر كرؤية، ضد التعاليم الدينية، وضد الحقيقة، وضد كل طابع ميتافيزيقي للفعل. إنّ الفنان، كالفيلسوف تماماً، ينازع المطلق بمعنيين: بالمعنى الذي يخضعه للنفي، وبالمعنى الذي يثبته كمطلب مرتبط بالحياة. إنه عدمي، لا يثبت أي شيء إلا بعد إخضاعه إلى عدميته، إلى معيشه. وهكذا تتحول الحياة معه إلى قيمة أولى، بل إلى قيمة القيم ومصدر التشريع للفعل.

إن حالة التمرد التي يبديها الفنان المخترق، تتخذ من الاستفزاز مدخلاً إلى الفعل، تماماً كما كان "زرادشت الفيلسوف" نيتشه، يبعث الإضطراب في القيم العليا ليثبت عدم جدارتها، وليكشف أن ما هو جدير ليس قيمة مطلقة أو المعنى في ذاته، بل هو اللاّمعنى أو العدم، فهما الجديران بالتقدير.

دوشامب[2] شأنه شأن نيتشه ينتصر للحياة، للواقع، وللمختلف. واستناداً إلى هذا التصور لم يعد الفعل المبدع يوجد في الفن المساير للقيم بل في اللافن بوصفه تمرداً أو اختراقاً.

كل شيء فن[3] ولا لنخبوية الفن ،فالفن بمعاييره المرسومة سلفاً والتي تحدده كنوع سام قد مات ، وبهذا يتجه الفن المعاصر إلى تكسير ذلك النسق الذي يتجاوز حدوده واشتغاله خارج كل أسلوب، فأدى مثل ذلك الاتجاه إلى تشويش نسق تلك المقولات، ومن ثمة التشريع لمقولات جديدة من القبح، والزائد، والوظيفي، والصناعي، والبقايا أو النفايات، والمبتذل، والإيهام، والتفاعل. . لقد أصبح الفن

---

[1] ولنذكر هنا في هذا الإطار عمله "المبولة" التي يسميها "فونتان"، والتي عرضت على الجمهور كأثر فني. فهذه التجربة، وهي دليل واضح على خروج الفنان عن التقاليد الفنية من جهة المواد ومن جهة الموضوع، قد اختارت شكلا من "العدمية الجمالية"، حيث فقدت مهمة الفنان، بإعادته عرض موضوعات جاهزة أو مكتملة، لأي إبداع أو ابتكار بالمفهوم التقليدي، وانحصرت في تشويش قيم التلقي والعمل خارج مثلها العليا.

[2] (Marcel Duchamp) (1887 – 1968) كان فنانًا فرنسيًا، عادةً ما ترتبط أعماله بحركتي الدادا والسريالية .ويعتبره البعض أحد أهم فناني القرن العشرين، وقد ساعدت أعمال دوشامب في ازدهار الفن الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى. وقد نصح جامعو الفن المعاصر، مثل بيغي جوجينهايم (Peggy Guggenheim) وشخصيات أخرى بارزة، مساعدًا بذلك في تشكيل ذوق الفن الغربي (Western art)خلال هذه الفترة.

[3] 1963-1933 Piero Manzoni

يشتغل خارج كل حدود وخارج كل التزام مسبق.وأصبحنا أمام فن اللافن المبني على الصدمة التي عاشتها الثقافة المعاصرة.

وتظهر، في هذا الإطار، عناصر جديدة حولت الوظيفة الجمالية للإبداع القائمة تقليدياً على ثنائية المبدع والمتلقي، إلى معنى المشاركة. ليس المتلقي هو من ينتظر الأثر، بل هو من يشارك في إنجازه، أي في إنشائيته، وهكذا يتم إنتاج مفاهيم جديدة في الفن المعاصر من قبيل المشاهد – الفاعل ، والفنان – المشاهد. إن تبادل الأدوار هذا هو الذي حدد معنى الأثر الفني المعاصر وهو أثر ينبني على الإثارة التي ينتجها الفعل المرتجل أكثر ممّا ينبنى على التحكم في تأليف التقنيات والأدوات والمواد.

يتحول الإبداع المعاصر إلى شكل من التداعي الحر للفنان، وإلى شكل من إتقان حرية الفعل وتلقائيته، وقدرة على التحكم في الحدث. فالفن أصبح استعراضاً وجنوحاً إلى الارتجال ولم يعد يكتفي بالعرض أو بتحقيق صامت للمواهب. ...إنه مزيج من الإ بتكار الكرنفالي و الانتهاكات الهمجية للأخلاق .

6- الفن المعاصر والإحراج الإيتيقي

يخترق الفن المعاصر القيم الجمالية ولكنه يؤدي من الناحية العملية إلى اختراق أكثر حدة وهو "اختراق النظم الأخلاقية"[1] . إن تثمين الممنوع والمحظور قيمياً واجتماعياً قاد إلى صدام حاد بين الفني من ناحية والديني والمدني والإنساني من ناحية ثانية، وأثّر ذلك الصدام على الرؤية إلى الفن وعلى استقلالية الممارسة الفنية. لم تعد تلك الرؤية صادرة عن مناقشة نقدية جمالية للأثر الفني، بل أصبحت مرتبطة بمحاكمة الفن إيتيقياً اتسعت تدريجياً لتشمل شرائح عديدة ومختلفة الاهتمامات "حيث يشعر كل شخص أنّ بوسعه أن يدلي برأيه ما دام الأمر يتصل بقيم الحياة المشتركة"[2] ، ومادام الاعتقاد قد صار راسخاً بأن أكثر الأشياء قدسية لدى الإنسان أي جدارته، قد انتهكت.

---

[1] Voir : Umberto eco ; L'œuvre ouverte, Trad. Par Chantal Roux de Bézieux, éd. Seuil, Paris, 1965, pp99-108.

[2]) وقد يكون من المفيد التنبيه إلى أن البرفورمونس في التصور الحدوثي ([Happening] قد ساهم في تأسيس هذه النزعة خاصة آلانكابرو [Allan Kaprow] (1927-2006).) يختلف عن "البرفومونس" المرتبط بحركة "الفليكسيس" رغم التقارب الواضح بينهما، إذ أن المرجع إذا جاز لنا الحديث عن مرجع في هذه الممارسات، يفهم في الأولى من خلال الإحالة إلى المتدخل أي الفنان، بينما يحيل في الثانية إلى الجمهور فليس الهدف حينئذ هدفا جماليا خالصا، بل هو هدف وجودي يربط الفن بالحياة، حيث يتم الاهتمام بالقدرات والتعبير عن التجربة أكثر مما يهتم برؤية المنتوج الفني أو تلقيه أو التدخل فيه من قبل الجمهور. وهكذا فإنه يقوم على الربط بين الفن والفعل أو الحركة الخاصة بالفنان.لكن،

يؤشر التعارض بين الفني والاجتماعي والأخلاقي المذكور في المشاهد والمواقف السابقة على حالة من عدم الرضى التي يبديها الجمهور تجاه الفن. ولكن ألم تكن رؤية الفنان مبنية في جوهرها على التعارض مع الواقع؟ أمن المنصف أن نحاكم الفنان من موقع الأخلاق خاصة إذا ما وضعنا في الحسبان أن الفن كان دوماً وعلى مر العصور ظاهرة لا تحتكم إلى الأخلاق؟

ليست العلاقة المقصودة هنا هي علاقة بين الفن والأخلاق وإنما علاقة بين الفنّ والإيتيقا. وهنا قد نحتاج إلى تحديد البعد الإيتيقي بدقة، لأن الإيتيقا كشكل من السلوك تتميز عن الأخلاق بكونها لا تقوم على مبدأ الإلزام والطاعة، وإنما تدل على شكل من تدبير الفعل نحو غاية حسنة أو خيرة وهو المعنى الذي يتواتر في الأدبيات الفلسفية والتي يمكن أن نرجعها أساسا إلى كتاب الأخلاق إلى نيقوماخوس، لـ أرسطو. فالإيتيقا هي مسار ينمي حرية الفعل ولكنها تحثُ صاحب ذلك الفعل على أن يتجه دائماً نحو غاية أو هدف إنساني، أي أن يكون خيّراً. فالحرية ترتبط هنا بالضرورة، بالظروف الموضوعية التي ينجز فيها الفعل الإنساني،ولذلك فهي في إحدى وجوهها تروٍّ في توجيه الفعل وتشريعه، حتى لا يتعارض مع الضرورة وحتى لا يحقق دهاء أو شرًا. ومن هنا تأتي أهمية التعريف الذي يقدمه أحد الدارسين عندما يفهم الإيتيقا على "معنى تقدير السلوكات التي تجعل من مهنة ما تتجه إلى أن تكون "شيئاً رسمياً"، لتضمن لتطبيقاتها شرعية "أدبياتية"، خصوصاً في المجالات المتصلة بحياة الناس، من ولادتهم إلى موتهما"[1].

ورغم نشأة مفهوم "البرفومونس""كنوع فني وكنموذج مفهوم جديدين" (Olivier Lussac : Happening et fluxus, éd, L'harmattan, Paris, 2004, P.09) ضمن فنون مخصوصة، وضمن فن المسرح بشكل خاص، فإنه قد تطور مع التوجه الحدوثي كفعل لا مسرحي، مما قد يعني الحديث عن إمكانيتين: إما اعتبار أن المسرح لا يحيل إلى فن مخصوص، أو القول بأن الفنون كلها أصبحت تستند إلى نفس الممارسة أو التقنية مادام "البرفورموس" قد شاع في الثقافة الفنية المعاصرة وبدا بمثابة "سجل لكل الفنون" كما يذكرنا أحد الباحثين، أو هي أنموذجها الأساسي، وسيشكل هذا الفهم تطورا آخر قد يقود إلى إضعاف التصنيف العادي للمقولات أو الأجناس الفنية باعتباره ينفي مبدأ الحدود بين تلك الأجناس.

[1] transgénique

وقد انتشرت عبارات عديدة أخرى في الثقافة المعاصرة: البيوإطيقا، إيتيقا المؤسسات، إيتيقا المجتمع، إيتيقا الحياة السياسية، وهي مجموعات يمكن أن نضيف إليها إيتيقا الممارسة الفنية، حيث يتجه الاهتمام إلى ترسيخ مبدأ أخلاقيات المهنة .

فهل يمكن حينئذ توسيع القائمة للحديث عن إيتيقا الفن؟ ولكن أنحن في حديثنا عن الفن بصدد الحديث عن مهنة؟ بمعنى هل يحق تحديد حقل الممارسة الفنية بضوابط أو بسلوكات محددة وملزمة لا ينبغي الحياد عنها؟ ألا توجد حدود إيتيقية يرسمها الفنان لذاته من موقع انتمائه إلى نوعه، إلى إنسانيته؟

لا شك أن من الفن ما يشبه المهنة من حيث هو يسلك طرقاً تقنية محددة وقد ينتهي مثل بقية المهن الأخرى إلى منتوج (حالة الفنون التطبيقية أو التصميم بمختلف أشكاله مثلا)، ولكنه مسار إبداع وليس مجرد تحقيق لمنفعة أو لخدمة بعينها أو لمنتوج بعينه.من الضروري زيادة حرية الفنان، وحماية منتوجه، وحقوقه. إن للفنان كل الحقوق كما يقول أحدهم، ولكن ماذا تعني تلك الحقوق، هل تعني أن نبدع بدون أي شرط، أيحق للفنان أن يكون مبدعاً بإطلاق ضد قيمه بما هو ذات إنسانية؟ ثم وهو الأهم، أيمكن أن تطال يد الفنان كل شيء؟ قد يختزل هذا السؤال المشكل الإيتيقي في الفن. فأخطر الأسئلة ليست تلك المتصلة بالكيف:

"كيف أرسم" أو بالوسيلة "بأي تقنية أرسم"، بل تلك المتصلة بماذا: "ماذا يمكنني أن أرسم"(أبدع)؟[1] .

لا يطرح هذا السؤال إشكالية الموضوع الفني، بل يتأسس، شأنه شأن السؤال الكانطي "ماذا يمكنني أن أفعل" على خلفية إيتيقية، ذلك أن التروي في اختيار الموضوع مبني في أساسه على مراعاة مبدأ الآخر. الآخر كوجود يسكنني وكوجود يراقبني من الداخل والخارج.

[1] Au sens d'une appréciation des comportements que telle ou telle profession est amenée à authentifier pour assurer une légitimité déontologique à ses pratiques, spécialement dans les domaines qui concernent la vie des hommes, de leur naissance à leur mort » (Labrriére P-J, Au fondemen de l'éthique, éd. Kimé, Paris, 2004, P.9

"ماذا يمكنني أن أرسم" (أبدع)؟ هو إذن سؤال يحيل إلى أسئلة أخرى هامة: فما معنى احترام إحساسية الآخر؟ هل يعني ذلك أن نفعل حسب أنموذج أو تصور معينين؟ أو طبقاً لوصفة مسبقة؟ هذه الأسئلة تطرح بحدة كبيرة، في المدة الأخيرة، وبدرجة أساسية في الثقافة الغربية. فالقضية التي يدافع عنها بعض المحافظين أو التي يتم تداولها لدى المدافعين عن حقوق الإنسان، تتمثل في أن لك أن ترسم شريطة أن تحترم الآخر، ألاّ تفعل ضد إنسانيته وجدارته. هو تصور يقرّ بضرورة أن يلتزم الفن ذاتياً بحدود معقولة، أن يتروى الفنان في الاختيار، أن يختار ذاتياً حدوده وحدود فنه، وتلك اعتبارات يضعها البعض أمام ما يمكن تسميته بتطاول الفن المعاصر، تطاوله على القيم وعلى الحياة. اعتبارات يتبناها آخرون حتى لا تولد صدمة الفن تصادماً وتنافراً بين الفن والحياة الإنسانية والاجتماعية.

يبدو إذن، أن إشكالية الجمهور والمتلقي بشكل عام تظل هنا إشكالية أساسية: بمعنى «أُرسم أو أنحت أو صوّر أو... ما شئت شريطة أن تكون حذراً أو متروياً في عرض أعمالك»[1].

[1] Laura Lisbon disait : Que doit-je peindre, comment dois-je peindre ? Le « quoi » est le plus délicat car c'est l'essentiel) dasEigentliche). Comparativement, le « comment » est plus facile .Commencer par le « comment » est étourdi mais légitime. Appliquer ce » comment », donc la technique, utiliser les conditions données par le matériau ainsi que les possibilités physique- les exploiter en tenant compte du dessein. Le dessein : ne rien inventer, aucune idée, aucune composition, l'objet, la forme, l'idée, l'image. Dès ma jeunesse, bien qu'assez naïf pour avoir des thèmes favoris (paysages, auto-portraits), je n'ai pas tardé à ressentir que c'était un problème de ne pas voir de sujet. Bien sûr, je prenais des motifs au hasard et le représentais, mais le plus souvent avec le sentiment que ceux-ci n'étaient pas véridiques (die eingentlichen), mais contraints, rebattus et artificiels. Les interrogation sur ce que je devais peindre, m'ont montré mon impuissance… » (Laura Lisbon » : Peinture et éthique. Chercher à voir la peinture » in La part de l'œil, 17-18, 2001-2002, p134

2-الفن كَبَلْسَم الحيـــاة من منظور نيتشه

إذا كان هيغل قد تنبأ بموت الفن ، فإنّ نيتشه بشّر بعود ته ، ولكن ليس وفق التصور الهيغلي الذي يجعل من الفن نشاطاً عقلياً يتجلى في الأعمال الفنية التي يبدعها الفنان . فكيف بعث نيتشه فيلسوف " موت الإله" فلسفة للفن ؟ ، وكيق تقوم فلسفة الفن لفيلسوف المطرقة ؟ وكيف ينكشف هذا التصور الجمالي لمن كان يتمنى أن ينقلب على الجمالية الأفلاطونية ؟

الفن وحياة الحداثة:

استهل نيتشه دعوته هذه بتشريح الواقع الذي رسمته الحداثة والذي يجسده التضاد بين " التعطش الذي لا يروى إلى المعرفة – من جهة – والحاجة المأساوية للفن — من جهة اخرى "[1].

وقد وجد في الفنون الحديثة تعبيراً عن تمزق الإنسان وتشتته وانفصامه، حيث كان الفن في فترة الحداثة أقرب إلى **فن أوقات الفراغ** أين يتلذّذ الإنسان ويستمتع بسماع الموسيقى و زيارة المتاحف و قراءة الأشعار ،في الوقت الذي يفترض فيه أن يدفع الفن بصاحبه إلى أبعد نقطة خارج حدود وجوده على غرار اليونانيين الذين وجدو في فنهم انبثاق للقوة والطاقة ، ذلك أنّ الذي قادهم الى الفن غير الذي قاد المحدثين. لقد أراد إنسان الحداثة أن ينسى همومه بالفن ويستريح من قلق وشقاء الضمير –ولو للحظات– فجعله كشكلٍ من التنويم أو الإسكار أو مسكنٍ للآلام أين يعود بالوعي إلى اللاوعي لمساعدة الروح على تخلصها من الإحساس بالذنب .وفي أقصى لحظات موت الفن الحديث يبشّر نيتشه بانبعاث للفن اليوناني الذي وجد فيه قداسة الحياة .ووجد في الرقص – باعتباره أرقى الفنون الدالة على جمالية المقدس الجديد – ترجمة للشأن الإلهي أو كما قال زرادشت :" إني لن أؤمن إلاّ بإله يعرف كيف يرقص أو إلهٌ على طريقة الأبيقوريين: شديد الخفة وعديم الثقافة وغير عابئ بعالم البشر ، متوارٍ وراء الخير والشر ".[2]

[1] Nietsche la naissance de la tragedie (paris gallimard) 1982 p 106 par 16
[2] Nietzsche fragments posthumes p 273 para 17

جينيالوجياً، تعدّ العودة إلى الإغريق عودةٌ إلى المتعة الجمالية في أكملْ أشكال الحياة ، ذلك أنّ الحضارة اليونانية هي الحضارة الوحيدة التي استطاعت أن تنفد إلى عمق الوجود وتقوم بتعرية وجهه باعتباره وجه ألم أبدي وتناقض دائمين ، من دون الإستسلام لهما واليأس أمامهما . لقد تعلم نيتشه من الحكمة الديونيزوسية أنه " لا وجود لسطح أو ظاهر جميل من غير عمق مريعٍ "[1].

لقد جعل اليونان من حياة الظاهر والسطح حياتهم الحقيقية، وأتقنوا فن العيش-بشجاعة- بالسطح وعبادة الشأن الظاهر والإيمان بالشكل ،الصوت والكلمة وبكل " أولمب الظاهر ". وكانت كل عنايتهم بالجسد فراحوا يروضونه ويجمّلونه ، فاستحق الشعب الإغريقي – في نظر نيتشه- أن يكون الشعب الوحيد الذي قاد الإنسان إلى أبعد أغوار الوجود الممكن، فشهدت الحياة عندهم على براءة المنافسة والصراع والتدافع وتوسل الألعاب . فالعودة إلى الإغريق في تصور نيتشه ليست عودةٌ للمفاهيم أو عودةٌ لنظرية معرفية، إنّما هي عودة للحياة الديونيزوسية أو كما قال :" آلا يحق لنا نحن المتأخرين ؟ أن نضع أرواحنا في أعمال القدماء حتى نزرع فيها الحياة"[2] .

يتطلع نيتشه – من خلال هذه العودة- إلى أن يكون إنسان المستقبل وريثاً للنبل والشجاعة في الإنتصار وفي الإنكسار ، فأولئك هم فتيان المستقبل .لقد آلت الحداثة إذن بالإنسان إلى العدمية ولا يمكن القضاء عليها إلاّ بالفن ، أين يحمل الإنسان على عاتقه تحمّل الوجود بالألم والوهم والإرادة والمتعة في الشأن الظاهر. فوحده الفن يمكنه أن يداوي جراح الإحساس بالفظاعة والعبث الذي يتركه الوجود فينا ،ويمكن مقاربة عمل الفن بعمل الطبيب الذي لا يجعل الدواء رائقاً ومستساغاً إلاّ بتحليته .

[1] Nietzsche naissance de la tragedie preface p 254
[2] Ibid

الفن في خدمة الوهم : تلك هي "العقيدة الحقة في عرف نيتشه "[1]

إذا كان العيش مع الحقيقة شيء مستحيل، فإنّ الفن أكثر قيمة من الحقيقة بمعناها الأفلاطوني والمسيحي. و أرقى قوة للزائف ، فهو يعظم العالم بوصفه خطأ ويقدس الكذب ويجعل من ارادة الخداع مثلاً أعلى ،فنشاط الحياة هو تجسيد لقوة الزائف ولكي تنجز هذه القوة لابد أن تنتقى وإن تضاعف وتكرر أي أن ترفع إلى قوة عليا . يجب أن تتحول قوة الزائف إلى حدود إرادة خداع ، إرادة فنانة قادرة وحدها على التنافس مع المثال الزهدي ومعارضته بنجاح .

يبدع الفن الأكاذيب التي ترفع الزائف إلى مستوى قوة إثباتية عليا ، إذ لم يعد الظاهر يعني بالنسبة للفنان نفي الواقع في هذا العالم ، بل انتقاء وتصحيح أي اثبات ، معنى ذلك ، إن الحقيقة ستتخذ دلالة جديدة وتكون بذلك هي الظاهر وهي الرفع إلى مستوى قوة عليا أي الحقيقة الفن ، او بعبارة نيتشة" إبداع إمكانات جديدة للحياة"[2]. وبذلك يقوم الفن وفق المنظور النيتشوي بوظيفة تحرير الإنسان من ثقل الحقائق والأصنام، النافية للحياة والمقزمة لقيمتها على الأرض.من دون أن يرتبط بالأعمال الفنية ، بل يدرج ضمن الفن الشامل l'art total الذي من شأنه أن يجمّل الحياة ويزينها أو كما قال :"هو فن الإحتفاء بالوجود ورؤية الحياة الإنسية بما هي قطعة–جمالية– من الطبيعة "[3].ولم يخفي نيتشه مدحه لفضيلة الفن الوقائية والعلاجية ضد فرط التفاؤل المعرفي المريض . فالحياة ليست ممكنة الاحتمال إلاّ بتوسل أوهام الفن ، واحتمال الوجود مشروط بالإقبال على تمثّلات الجمال .

---

[1] د محمّد الشيخ نقد الحداثة في فكر نيتشه الشبكة العربية للابحاث و النشر ص 722 . 2008

[2] سمير الزغبي : نيتشه الفن و الوهم و إبداع الحياة دار التنوير للطباعة و النشر 2009

[3] Nietzsche ; humain trop huamin vol 2 p 112-113 para 174 trad robert rovini gallimard paris 1987

الفن طاقة للحياة :

يُعدّ الفن طريقة الولوج إلى الواقع والتعبير عن نشاط أصيل في الإنسان ،و هو نتاج للنشاط الإبداعي الكامن في رحم الأوهام التي تسكننا. وبعيداً عن كونه ميزة الإنسان فإنه نتاج الطبيعة لطاقة الإرادة .

لقد كشفت مباحث فيزيولوجيا القياسات العليا أن الطاقات الإبداعية لا تسكن الإنسان فقط وإنمّا تتواجد أيضاً لدى الحيوان : حيث ترى أنّه من العضوية يبدأ الفني أيضاً. وإذا كان الفن ليس سوى قوى منتظمة في الشكل و الصورة ، فإن العالم ككل هو فن .يتأسس الفن باعتباره تبريراً للوجود على ثنائية أولى تتشكل و تنطلق من تزاوج قوتين متعارضتين وانصهارٍ لعالمين فنيين متمايزين يسمحان باللذة الجمالية أين يتحول التحرر إلى لذة وتلذذ . و بذلك كان العمل الفني نتاجٌ لصراع الأضداد وميلادٌ لتضاد أساسي أين يواجه فن القياس التجميل الكاذب والمخادع للعالم لبلوغ النشوة . وقد عرض نيتشه في ميلاد المأساة (1872) هذا التزاوج لأنموذجين أساسيين للفن الإغريقي كأساسيين أنطولوجيين ضرورين لتشكيل الفن الأصيل فقال :" سنُقدِم على خطوة عملاقة في علم الجمال عندما نصل إلى اليقين الداخلي بأن تطور الفن مرتبط بثنائية الفكر الأبولوني والفكر الديونيزوسي، تماماً كما ترتبط الأجيال بثنائية الجنس "[1]. فإذا كان الفن الأبولوني مصدراً لعالم الأحلام والتنظيم المنسجم والمتناغم للألوان ، الذي ينقل جمالية المظاهر والأشكال من خلال إله الفنون التشكيلية الذي يمنح الفنان الحكمة في الجمالية المنجز ة الممثلة في عالم الظواهر، فإنّ الفن الديونيزوسي باعتباره فن نسيان الذات ، و من خلاله نسيان القوى الوجودية، أين يشارك الفنان بكامله في توازن الطبيعة ويقطع الصلة مع كل ذاتية . فيندرج بكليته في كلٍ آخر يتجاوزه و يتجه به نحو سحر الواحد المنتسب إليه ....إنه رعب مدهش ممزوج بنشوة لذيذة ، و يتخلى فيه عن الذات أين تنشأ حالة انفعالية وفيزيولوجية حادة تتمظهر من خلال الرقص و

[1] Nietzsche : naissance de la tragedie / trad genevieve bianquis gallimard 1988 p 155

الغناء اللذين يعدّان من المظاهر الفنية الديونيزوسية بامتياز. الفن الحقيقي هو هذه المصالحة بين أساسيين كوسمولوجين مختلفين ، أين تدرج هذه العلاقة البنائية ضمن الإفراط ،النشوة ،القوى الهدّامة،العقل ،القياس والنظام . والفن هو هذا السلوك الميتافيزيقي العجيب الناشئ من وحدة رمزية ك" إنجيل الانسجام الكوني " بتعبير نيتشه . أين يختفي الفن الديونيزوسي وراء المظاهر الأبولونية وفق قانون العدالة الكوني ". لأّنه في نظر نيتشه " ديونيزوس يتكلم لغة أبولون ولكن أبولون ينتهي بلغة ديونيزوس"[1].حينها سنمتلك بداخلنا هذه الفوضى التي تعلن عن ميلاد النجمة الراقصة .وكانت وظيفة الفنان في التعبير عن الشأن المأساوي الملازم للواقع من خلال أعماله و التي يتخلى فيها عن تناقضاته الداخلية و يقيم احتفالاً رهيباً بين تجربتين مقدستين شبيهتين بالقوى الجنسية للطبيعة . وحين يكون الإنسان مسكونا بهذه القوى يصبح هو ذاته عملاً فنيًا حياً للطبيعة.هذه الوحدة المتشكلة من الفن تخفف من ثقل الحياة لأنها تسمح بتجاوز المرعب بالجمال ، فالفن أسمى من كونه فناً ، فهو السلوك الميتافيزيقي بامتياز.

الفن كخلاص من رعب الوجود :

يريد نيتشه أن يتجاوز الحقيقة باسم الفن، وراهن على غرائز الجمال باعتبارها تعكس حقيقة العالم و تهدف إلى الإعلاء من شأن الوهم وتثبيت الصيرورة بواسطة العود الأبدي، الذي يتجاوز كل تصور خطي أو غائي للزمن التاريخي. فعودة ديونيزوس هي إعطاء لغرائز الجمال مرتبة مبدأ أنطلوجي كما يقول أويجن فينك.هكذا سعى نيتشه إلى تجاوز القيم، بغاية إيجاد وحدة الإنسانية الممزقة منذ آلاف السنين بواسطة التناقض المذهبي المكرر بين الفكر والحياة.وتعدّ الحقيقة شرط الحفاظ على إرادة القوة ، و لذلك استحال تحصيل الماهية الكاملة للحقيقة إلاّ إذا أدركنا علاقتها بالفن[2]، والفن أعلى قيمة من الحقيقة و وحده كفيل بأن يمنحنا المعرفة بالحكمة الديونيزية كخطوة حاسمة لاكتمال التراجيديا .

[1] Ibid
[2] Heidegger: Nietzsche T1. Gallimard 2001 . p .253

تبدو لحظة مواجهة الحقيقة كامتحان صعب يتطلب قوة و شجاعة بطوليتين ، لمعرفة ما إذا كان بإمكان الإنسان أن يعيش أمام الاستئصال الذي يفرضه مشروع الحقيقة المطلقة ؟

يشكّل الفن من هذا المنطلق وحدةٌ مع إرادة القوة التي تقتلع عالما من الأشكال من ظلام السديم و الصيرورة لِتشكِّل عالماً جديدًا من الخداع الفني الذي يمنح الإمتياز للحياة . ذلك أنّ "الحياة ذاتها تقف على المظهر و الوهم و ضرورة المنظور و الخطأ "[1]. والإنسان بحاجة إلى نوعٍ من الضلال العابر،فلْنُبْقي بداخلنا بعضاً من الإيمان وبعضاً من الأخطاء ما دامت [هذه الأخيرة] تحفظنا للحياة. و مهما تكن وجهة النظر الفلسفية التي نتبنّاها ، فهي ليست إلّا النمط الخاطئ عن العالم الذي نعتقد أننا نعيش فيه و الذي يتكون ممّا يمكن للعين أن تراه ، فيبدو هادئ ومتماسكًا [2] . إنها محاولةٌ لتحصيل البعد المعرفي انطلاقًا من النمط الذي لا ينضب للواقع. أين يتجلى انفتاح نيتشه على الفن بجعل المحسوس أعلى مرتبةً كما يبيّن ذلك ماتيو كسلر أحد المهتمين بقراءة فلسفة نيتشه من زاوية علم الجمال. ويتطلب هذا الأمر تحويلٌ مأساوي يقتلع الإنسان من وسطه ، ليجعل منه مغامرًا في المعرفة و كائناً بلا وطن ،معرضاً للشّك و الخوف و الوحدة " لأننا جميعاً نخاف من الحقيقة " .و قد حملت لغة نيتشه كل هذه الصور عندما حاول ضبط المعنى الأنطولوجي للحقيقة ، فراح يستعين برموز مشحونة بالقلق و الكآبة و استعارات كالبرق و الرعد ، أين يزداد التوتر أمام هذه الصواعق التي تخترق الأفق .

الفن وحده قادر على احتواء هذا الإشئمزاز من الرهيب و من سذاجة الوجود بالتحول إلى أشكال قادرة على أن تجعل الحياة ممكنة .و هو وحده يحمي الحياة و يحفظها ، وهو عزاؤنا في الحياة الذي يسمو بها .و بالفعل فإنّ السلوك الفني يتجاوز ويعيد تشكيل ويعلو على المأسوي في

[1] Nietzsche : La naissance de la tragédie .op cit , p 31
[2] Ibid ,p . 488

الوجود الإنساني . إذ يتصور علم الجمال الفن كانتصارات وفتوحات .أين يصبح الفنان " ذلك الساحر الذي ينقذ ويشفي "[1].

والفن أكثر من الدواء في العلاج أنه الخلاص ذاته، لأنّ الفن يتحسس أعماق المعاناة – الألم المطلق الذي يمس أعماق الفرد ذاته – فيصبح حاجة أولية ويمنح لذة حقيقية، يستر و يخفي سديم الحياة ورهافة الفرد ، إنه حجاب واقي ، وهم يرمّم " إذا لم نستحسن الفنون ، وإذا لم نخترع هذا النوع من عبادة الأخطاء ،لا يمكننا تحمّل ما تظهره العلوم : كلية اللا صحيح ، الخطأ والجنون، والخطأ باعتباره من شروط العالم العقلي والحسّي .أمّا الصدق فمن نتائجه الإشئمزاز و الانتحار .ولكن في مقابل الصدق يقف ثقل آخر يساعد على تجنب مثل هذه النتائج :"فالفن كإرادة طيبة للوهم "[2]. وباعتبار الإنسان ذاتاً موهوبة قادرة على الابداع الفني ،يعيش هذا الإنسان بشيء من الطمأنينة وشيء من الضمان والفكر . فنحن نمتلك الفن لكي لا نموت من هول الحقيقة " فهو شكل من أشكال إعادة تشكيل وخلق العالم حتى نتمكن من التسامح وقبول الحياة ،ويرسم لنا قيم جديدة فهو بمثابة لعب إلهي ، يُلعب بعيدًا عن الخير والشر ، و ينتهي هذا الإرتقاء إلى ماهو أكثر انسانيةً . فالفن باعتباره مسرحاً للفكر الحر يصبح عزاءً يمنح القوة المواجهة والتطلع للمستقبل . وعلى الفن أن يُجمِّل لنا الحياة فيجعلنا نحن متسامحين مع الآخرين ورائعين إذا أمكن : فلتكن لدينا هذه المهمة ، يجعلنا أكثر اعتدالاً و أكثر ثباتاً ، وأن نخلق أشكالاً للتحضر والتمدن . تلك هي مهمة الذي يبلغ عظمته ، و لكننا تعودنا أن نتطرق إلى الفن من النهاية و نمسك به من الذيل انطلاقا من فكرة أنّ فن الأعمال الفنية هي الأساس . و يبدوا ذلك ضرب من الجنون ، إذ هل يعقل أن نبدأ الأكل بالتحلية ؟ فلا عجب بعدها إذا أتلفنا المعدة وحتى الشهية في وليمة جميلة مقوية ومغذية .

[1] Nietzsche : Gai Savoir trad P.klossowski , Gallimard1989 p. 93
[2] Ibid

فإلى ماذا يدعونا الفن "[1].؟

و قد كانت لنيتشه قناعة كبيرة بأن الفنان لا يقتصر على إنتاج أعمال فنية ، لكنه لم يفصل الفنان عن أعماله الفنية، لأنه خاضع للإرادة الخلاقة للفنان، لأنه ليس مجرد شخصية حاذقة . إنه مبدعٌ يعيش حقا من خلال إبداعاته .وفي مقابل ذلك ،لا يُعدّ العمل الفني إلاّ الجزء الظاهر من جبل الجليد المتخفي في الأعماق . وبعبارة أخرى يتعلق الأمر بتقدير الفن من خلال الفنان و ليس من خلال الأعمال أو العروض . لقد تجاوز نيتشه التصور الكلاسيكي للفنان الذي يتجسد من خلال العمل الفني الذي ينجزه ، حيث يرى أنه يمكن للفرد أن يعيش كفنان من دون أن يُبدع أعمالاً فنيةً ، أو كما قال الفن نمط في العيش والحياة . الفنان هو نموذج الإنسان الأعلى الذي يجعل من حياته عملا فنياً ،و لا يتقيد بالتأويلات التي نقدمها عن الحياة بل هو الحياة ذاتها . و يعاود الظهور في كل شكل جديد للحياة .و هو أكبر محرض على الحياة لأنه الوهم الذي يسمح لنا بمقاومة حقيقة أن الحياة ليست إلاّ وهماً. إنه القس الإيراني بعبارة زرادشت ، الفنان الراقص الذي يكرر المظاهر حتى تتجاوز هذه الاخيرة كل إرادة في أن تكون حقيقة . لأنّ الفن هو تمديد لحيوية الحياة "كما يقول نيتشه .فالإحساس بالنشوة التي تتولد عن الفن إنما هي ترجمة عن فيض القوة ، ذلك أنّ اللذة الفنية التي ترافق نشوة الفن تؤثر على الإحساس بالزمان والمكان وتصير النظرة أوسع والآفاق أرحب فيتمكن المرء من إدراك أدنى إشارة أو أيحاء . و في المقابل توعد نيتشه بالويل كل الويل عندما يريد الانسان أن يجعل من الفن أمراً جدياً .فالفن هو القوة الوحيدة التي من شأنها أن تعلو على نكران الحياة عند مذاهب المسيحية والبوذية والعدمية .و هو الذي سمّاه نيتشه ب " ميتافيزيا الفن "[2].

تكشف حالة النشوة الفيزيولوجية في جسدنا عن ملكة في غاية الكمال. ذلك أنّ الجمال عند نيتشه يرجع إلى نفسية الفنان وإلى شعوره المتزايد في القوة، إنه في خدمة الحياة المفهومة كإرادة قوة

[1] Nietzsche : humain trop humain mercure de France p 109

[2] Nietzsche : la naissance de la tragedie op .cit . p 42 para 5

وكجنس وكجسد معبر. ولهذا السبب ليست الاستيطقا سوى فيزيولوجية مطبقة. و عن طريق النشوة تشتد القابلية للتهيج لمجمل الجهاز الجمالي الفني، و بالخصوص نشوة الإثارة الجنسية التي تعدّ من أقدم أشكال النشوة أوهي الشكل الأولي للنشوة . و تنتج عن النشوة أكبر الرغبات وأقوى العواطف : نشوة الإحتفال ،نشوة مبارزة الفروسية ، نشوة الشجاعة والإنتصار وأقصى مظاهر الإثارة : نشوة الحمق و التهديم ، النشوة الناشئة عن بعض الشروط المناخية كالإضطرابات الربيعية أو تحت تأثير المدهش و في الاخير نشوة الإرادة : نشوة إرادة طال كبحها و مستعدة للانفجار . وأساس النشوة هو عاطفة أشتداد القوة والإكتمال ،وهو الشعور الذي يدفعنا لأن "نجعل ذواتنا في الأشياء التي نبدعها ،و نجبرها أن تحتوى هذا الجزء منّا وأن نمارس العنف اتجاهها . وهذا ما ندعوه بإضفاء المثالية" .[1]

انتقد نيتشه في كتابه أفول الاصنام 1889 المدارس الفنية التي تقوم فلسفتها على الفن كغاية في ذاته والتي جاء بها Théophile Gautier[2]. وانتهى بطرح إشكالية غائية الفن من جهة و علاقته بالأخلاق من جهة أخرى . و إذا كان نيتشه قد دافع في بداية الأمر عن التيار الفني الذي يجعل الفن غاية في ذاته كرد فعل اتجاه نزعة أخلاقية خطيرة ، فإنه أضاف إلى أطروحته الحدود الفلسفية لهذا التيار الذي يقصي كل أشكال المعنى أو الغاية للتعبير الفني الابداعي .و يحاول أن تحمي الفن من كل الاضرار و تتجاهل كل الوظائف الفلسفية الضرورية للحياة . و راح في القسم الأول من نفس الكتاب يقدم لنا الرهان الذي قامت عليه هذه المدارس الفنية لحماية الفن من هيمنة الأخلاق.

[1] Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles* « 8e divagation d'un inactuel », Gallimard Folio essais, mars 2009, p. 62-6

[2] **تيوفل غوتيه**(30أغسطس 23 – 1811 أكتوبر (1872 شاعر وروائي فرنسي وكاتب مسرحي رومانسي.و صحفي وناقد أدبي .كان صديقا لـ"نيرفال "و"بودلير "وهو من انصار المذهب البرناسي وهو صاحب مقولة : ((على الشاعر أن يرى الأشياء الإنسانية، وأن يفكر فيها من خلال نظرته الخاصة دون أية مصلحة اجتماعية أو مذهبية .

الفن كمحرض على الحياة :

في أفول الأصنام صرّح نيتشه بأنه على الفنان أن يقاوم ضد هيمنة الاخلاق على الفن و بصفة أعم يرى " أن الوقوف ضد غائية الفن هي دائما صراع ضد الميول الاخلاقية في الفن " .ويدرج نيتشه هذا المسعى ضمن البعد المسيحي أي ضد هذه الاخلاق التي تخنق الحياة و يظهر كذلك في البعد الخاص بتحصيل حاصل لهذا التعبير . فالفن الذي ليس له غاية سوى ذاته هو عبارة عن " افعى تلذغ ذيلها " و أسوء من هذه العبارة هو رمز " لهوى خالص " .

وفضح هذا الاستعمال الاخلاقي للفن الذي يعني الخضوع للأحكام المسبقة والتي ترى أنّ الفن عليه أن يكون أخلاقيًا . وفي نظر نيتشه الفن هو المحرّض الأكبر على الحياة أي أنّ غريزة الفنان لا تتجه إلى الفن ذاته ولكن للحياة والرغبة في الحياة .

يكشف الفن عن مظاهر الحياة القبيحة والقاسية والمريبة ، و ربما في العمق يريد الفن –مثل الأخلاق – أن يخمد رغبة الحياة و هو التأويل الذي يقدمه لشوبنهور وللتراجيديا . وليس لهذه الأخيرة من مهمة إلاّ تهيئة الاستسلام . وفي نظر نيتشه تعدّ هذه الرؤية متشائمة و لذلك من المستحسن الاستنجاد بالفنانين و ليس الفلاسفة لمعرفة ما يلعب خلف التراجيديا . يؤكد الفنان التراجيدي عن طريق أعماله غياب الخوف **أمام** ماهو مأسوي و مريب . ويعظّم القدرة على تجاوز كل الاحداث المثيرة ويقدم " مدحا لهذه حالة الانتصار أمام فظاعة الوجود .فالتراجيديا هي وسيلة الإنسان البطولي في الاحتفال بصبره أمام آلام الحياة . وهي تمنح القوة حتى نتمكن من مواجهة حمق العالم بالفرح .يؤكد الفن هذا الفرح وضرورة أن نرتقي أعلى من الحقيقة التي نبحث عنها على حساب الحياة .

3- جينيالوجيا الإنسان الجمالي أو التجاوز الجمالي للميتافيزيقا

يعدّ الفن في نظر نيتشه النشاط "الميتافيزيقي الحقيقي والأصيل "[1] الذي يقوم به الإنسان، والذي يتّم من خلاله الكشف عن الوجود بأسره. ولذلك راح يسعى إلى تكليف الفن بوظيفة تحرير الإنسان من ثقل الحقائق والأصنام النافية للحياة والمقزمة لقيمتها على الأرض، وتخلصيه من طغيان اللوغوس المنحدر من سلالة سقراط.

من خلال إبراز التأويل الجمالي للوجود والذي مِحْوَره العلاقة التكوينية بين الموجود والجمال ،فبقدر ما يتسع العقل لإدراك وجود هذه العلاقة يدرك وجهي الكينونة – بتعبير هيدغر Heidegger- ؛ فلا موجود دون جمال ولا جمال دون وجود. ولبلوغ هذا الوضع دعى نيتشه إلى عودة ديونيزوس، رمز الجمال الذي يبشر بثقافة جديدة تجعل الإنسان مسكوناً بقوى جديدة تشّع بالحياة ، فيغدوا بذلك كل شيء عملا فنياً ؛ بما في ذلك الإنسان الذي لن يكون فناناً بل هو ذاته عملاً فنياً كما قال مشال هار Michel Haar انطلاقاً من تجربة التملك والتحول، والمرور – العفوي- التلقائي من الطبيعة إلى الفن. إنّه بمثابة صراعٍ من أجل مقاومة القدر والموت نفسه[2]، وصراع من أجل بلوغ الإنسان الأعلى.و ما كان هذا الإنسان إنية مستقبل ، بل إنه " حاضر" في الماضي بما هو استثناء و كان الخوف منه هو الذي دفع إلى تطوير ضده " الحيوان المدجن "أو الحيوان القطيعي المريض[3] الإنسان الأخير.

مقاربة جينالوجية للإنسان الجمالي :

تجد هذه المقاربة جذورها في كتاب نيتشه ميلاد المأساة أين تكشف الجينيالوجيا علاقتنا – الحيوية- بالحياة من خلال تطبيقات الفن في الحياة و الجسد باعتباره تعبير عن فيض الحياة وتدفقها

[1] تجاوزاً فقط ، لأن الحقيقة و الأصيل ليست مفاهيم نيتشوية . و ذلك فقط من أجل إبرازخصوصية الرؤية الجديدة للفن عند نيتشه

[2] هكذا تكلم زرادشت -نيتشة-ص58

[3] محمد الشيخ : نقد الحداثة في فكر نيتشه ص 657

،أكثر ممّا هو مجموعة من الثمثلات. و فيه ينكشف "الوجه المخيف والمأساوي و الإشكالي بما في ذلك الأفعال المدمّرة المليئة بالشر و المفرغة من المعنى والتي تعدّ مشروعة بالنظر إلى فيض القوة" [1]. فعلينا –كما يقول نيتشه– أن نكون أقوياء حتى نتمكن من تحمل هذه القدرة على التدمير والخوف الناتجان عن نظرتنا المأسوية للحياة .ففي الفن تُلعب دائما لعبة إرادة القوة ، أي القدرة على السيطرة و السعي لامتلاك قوة أكبر ، بمواجهة ومقاومة ما يجعلنا نهلك ونتلف الضعفاء . فالفن إذن هو مجال المواجهة بين المشهد الرهيب للعالم وبين إرادة القوة ،أو الإنسان الأقوى إنه الفن الأسمى . في الوقت الذي كانت الفلسفة كأخلاق رفضٌ لهذه المواجهة كما ستكشفه لنا جينيالوجيا الإنسان الجمالي عبر التاريخ :

1-**جينالوجيا الإنسان الجمالي اليوناني القديم** : شهدت الحضارة اليونانية صراع رؤيتين للوجود : الأولى رؤية جمالية والثانية رؤية معادية للجمال ، ويمكن أن نلخص ذلك برمزين يتمثلين في أفلاطون ضد هوميروس أو الرغبة في اللآخرة و في المقابل تقديس الحياة وتبجيلها .

وكان الفن اليوناني فناً شاملاً جمع بين فنون أبولونية من رسم ونحت وشعر، وبين فنون ديونيزوسية موسيقى ورقص . أي جمع بين" الرغبة في خلق عالم مبتدع وحالم وظاهر وجميل تعتمل بداخله الصيرورة و التدمير"[2] . غير أن الحال هذا لم يدم طويلاً ، فلقد "واجهت التراجيديا الإغريقية نهاياتها، بطريقة مختلفة عن موت أخواتها الكبار في الفن، إذ أنها ماتت منتحرة، كنتيجة لصراع لا سبيل لحله، في حين أن أخواتها الكبريات مُتن بهدوء موتا طبيعيا بسبب تقادم العمر"[3]. أما عن سبب موت التراجيديا، فهو على نحو عام انفصام ذلك التوازن الفريد الذي كان بين الإلهين ديونيزوس وأبولو .أو بعبارة أخرى محاولة بعض الشخصيات اليونانية الشعرية المسرحية في البدء، والفلسفية، فيما بعد تغليبَ الجانب الأبولوني على الجانب الديونيسي أي تغليب الجانب العقلي

[1] Éric Blondel - Philopsis 2008 www.philopris.fr

[2] د / محمّد الشيخ ، نقد الحداثة في فكر نيتشه الشبكة العربية للأبحاث و النشر الطبعة الاولى 2008 ص 676

[3] Ibid: p 234

الابولوني،على الجانب الحسي الغريزي الذي كان يمثله الإله، ديونيسوس. ومثل هذا الإجراء، كان قد تم على يدي الشاعر يوربيدس[1]، كما يخبرنا نيتشه، في مجموعة النصوص هذه "لقد ماتت التراجيديا، وبموتها مات الشعر أيضا، ولقد كان يوربيدس، هو الذي خاض معركة موت الدراما[2] ، إذ تبين لنا بجلاء أن استئصال العنصر الديونيسي القديم والقوي من التراجيديا، وإعادة بناء التراجيديا على أسس فنية وأخلاقية وفلسفية غير ديونيسية، كان هدفا سعى له يوربيدس[3] . غير أن يوربيدس لم يكن في حقيقته سوى قناع لروح حارسة مولودة حديثا يدعى سقراط. وكان هذا الأخير يمثل تناقضا جديدا، قطباه ديونيس وسقراط، وفي خضم هذا النزاع بينهما حدث سقوط التراجيديا .

2 –جينيالوجيا الإنسان المسيحي الوسيط :لم تكن المسيحية سوى أفلاطونية مقنعة ، فكانت عدو لذود للفن والجمال و عملت على تدميم العالم وتشييئه من خلال رفض الحياة و الإقبال على الحياة الأخرى (حياة ما بعد الموت).

3– جينيالوجيا الإنسان الجمالي في عصر النهضة : وحده عصر النهضة حاول تزيين الإنسان من جديد و الإنفلات من قبضة التذميم الذي فرضته المسيحية على العالم حقب طويلة من خلال الإقبال على حب الحياة و التصالح مع الطبيعة و الذي انعكس بشكل بارز في الفن في عصر النهضة : في الشعر و المسرح و النحت و الرسم و الموسيقى

4– جينيالوجيا الإنسان الحديث: شهدت هذه الفترة صراع بين مثالين جماليين متعارضين والمتمثلين في المثال الكلاسيكي من جهة والمثال الرومانسي من جهة أخرى :وتجسّد محتوى المثال الكلاسيكي في أعمال الكاتب المسرحي بيير كورني (Pierre Corneille (1606-1684) فكان الفن الكلاسيكي من هذا المنظور فن غير أخلاقي مفرغاً من المعنى ،في مقابل الفن

[1] يوربيديس ثالث شاعر مسرحي تراجيدي اغريقي حسب التسلسل الزمني لظهور هؤلاء الكتاب، وقد ولد في 480 قبل الميلاد وتوفي 406 قبل الميلاد

[2] نيتشه: مولد التراجيديا، ص 152 ترجمة ماهر حسن عبيد، دار الحوار، ب ت ، ص 5، المقدمة

[3] المصدر نفسه: ص 161

الرومانسي الذي راح يترجم عن السخط وعدم الرضا عن ذاته .أو كما قال نيتشه:" لقد أصبح كل ما يمكن أن يراه الإنسان الآن، هو الرعب فقط أو عبث الوجود"[1] .

فاتجه الإنسان تأنيس العالم بدفء معانيه الأخلاقية والدينية والنظرية، وانتهي به الأمر من حيث لا يعلم إلى إفقاره وتبئيسه ،أي إلى العدمية .وكانت قيمه أوهامه التي منّى ذاته بفارغ التمني. ذلك "الإنسان الذي أنسه الدين و روّضته الأخلاق بدعوى التجويد والتحسين و التزيين ذلك هو الإنسان الأخير" [2].و إذا كان الفن اليوناني فن أناس وشعب و ليس فن الفنانين ، فإن الفن الحديث "ضيّع رسالته حين انحصر على الأعمال الفنية وراح يتصور أنّ رسالته أخلاقية أو دينية موجهة إلى جمهور نصفه قس ونصفه أحمق "[3] لذلك كان الفن الحديث يبحث عن جمهور أقل تذوقا للفن وأكثر إيماناً ،يدعو إلى عبادة الفن عندما يدغدغ عواطف النساء والمضطهدين في الأرض . فتحوّل دور الفن إلى التبليد والإسكار وصار يلعب دور التنويم و نقل الوعي إلى اللاوعي لكي يساعد الروح الحديثة على التخلص من إحساسها بالذنب . و لذلك لا غرابة أن يتنبأ نيتشه بإمكان "موت الفن الحديث "ونعني بذلك فن الفنانين أو فن الأعمال الفنية ومن ثمة نهاية الإنسان الجمالي[4]و موته مثلما مات الإله .

وإذا كان للفن رسالة، كانت رسالة الفن ما بعد الحديث تتمثل في استعاذة النموذج اليوناني الكلاسيكي والوثني والأرستقراطي واستئناف الدعوة إلى الحياة من جديد وتسويغ الحياة للناس تسويغا جماليا. فذلك الفن من شأنه أن ينم عن إرادة خلق الشأن الجميل الذي لايرى الذميم و القبيح . و" لئن كان لقيم ما أن تسود فأنما هي القيم الجمالية الحيوية [5]

---

[1] Nietzsche: La naissance de la tragedie : p 259

[2] د/ محمّد الشيخ : نقد الحداثة في فكر نيتشه . مرجع سابق ص 655)

[3] Nietzsche humain trop humain vol2 p 135-136 para 220

[4] د / محمّد الشيخ ، نقد الحداثة في فكر نيتشه المرجع ذاته ص 685

[5] المرجع ذاته

الإنسان الأعلى هو الإنسان الجمالي :

يُعدّ الإنسان الأعلى الطراز المعارض للمثل القديمة و الذي الشأن فيه أن يتجاوز المناحي السلبية في الإنسان المقوم التي أدّت به إلى العدمية عندما وضع نصب عينيه المثال الذي يجب بلوغه.فالإنسان الأعلى رجاءٌ ديونيزوسي يقود الإنسان إلى أبعد نقطة تجعله أكثر قوةً وأكثر سوءًا وقبحاً وأكثر عمقاً وأخيراً أكثر جمالاً "[1]. وداعاً للقيم المتآكلة المتهالكة ومرحبا بالقيم العملية والتجريبية الإختيارية المغامرة وليحي الشر بديلاً عن الخير. والمطلوب إذن أن ندرك أننا في حاجة إلى الكذب لكي ننتصر على هذا الواقع و هذه الحقيقة ."فالكذب ضروري للحياة ضرورة حيوية" [2].

وإذا كان للأخلاق ضرورة، فحقيقة الأخلاق أنها أداة تجميل الذات وتجميل الإنسان عامة ،وذلك بتحويل الأنظار عما يشين، ومن ثمة كانت الأخلاق تدليساً و تشويهًا أو فنا بغية تزيين الإنسان والواقع .و لئن كان هم "الإنسان الأخلاقي الأول تزيين الإنسان كما فعل اليونان بالإنسان الجميل القوام الذي تلهم النظرة إليه الخير كله ولا تثير الخوف ولا القرف فان هم الإنسان الأخلاقي الثاني في إلزام هذا الإنسان النكران والجحود و كانت النتيجة أن أوهن الإنسان وأمرضه "[3].

وحتى الأديان بمختلف أشكالها هي نتاج عن اشتهاء الجمال: فالآلهة التي تبدعها أثر من آثار هذا الإشتهاء و حتى نكرانها لناكر الديانة إنّما هو في جانب من جوانبه "خوف من أن يستبد الشين المطلق بالإنسان بما صار يحيا وجودا بلا إله و من غير عقل" [4]. وبذلك كان النازع الجمالي هو منشئ العين ذاتها و الذهن نفسه نتاج لجهاز كان في البدء جماليا [5] . ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل يتعداه إلى البناء الإبيستيمي : فالصلة بين الذات والموضوع ليست صلة إدراك و معرفة ،وإنّما هي على التحقيق صلة جمالية . إذ من شأن الذات – و قد تسلحت بقوة التوهيم– أن

[1] Nietzsche : Au dela du bien et du mal p 295
[2] Nietzsche , la volonté de puissance vol 2 pp270-271 para8 et 271 et fragments posthumes Trad jean claude Hemery œuvres philosophiques complétes t 14 paris gallimard 1977 p 268 para 17
[3] Nietzsche le gai savoir p 47-48 para 25& 101
[4] Nietzsche fragments posthumes pp 48-49 para 25 (101)
[5] Nietzsche la volonté de puissance vol 1 p251 para 96

تنقل الموضوع نقلاً تجريبياً وأن تترجم عن حاله .فخلف الإنسان الناظر يقوم الإنسان الفنان بقلب الأنسجة و الخلايا إلى مفاهيم باستعارات جديدة .ويسمى نيتشه هذه القوة الفنية – التي تعتمل في صلب الإنسان القوة –التشكيلية أو التوهيمية من حيث هي نازع فني دائم في قلب نازع المعرفة ذاته. والحال أنه لكي يتسنى لنا أن نحيا ، فإننا نحتاج إلى الفن في كل لحظة من لحظات الحياة "فجارحة العين أبداً مشدودة إلى الأشكال وجارحة الأذن دوماً متعلقة بالإيقاعات :فهي للإبداع قوة فنية و معنى هذا أننا في حاجة إلى الفن أكثر مما نحن في حاجة إلى المعرفة" [1].

و المترتب عما تقدم أن النازع الأساسي الذي به يقوم الإنسان ما كان في يومٍ ما النازع الأخلاقي ولا الديني و لا المعرفي و إنما هو النازع الفني الجمالي .و معنى ذلك أن قاعدة القيم هي الجمال و ذلك بالمعنى الذي يقرن الشأن الجميل بالأمر الحيوي. وإذا أردنا أن نعرف طبيعة الإنسان المقوم السائد في زمن ما فلننظر إلى تصوه للجمال . فالجمال شأن إنسي و مسألة تأنيسية و إن الشأن في الإنسان أن يعكس في الأشياء جماليته وفي الحقيقة ليس ثمة في الوجود سوى الإنسان الذي هو جميل و" تلك هي الحقيقة الأولى التي ما من استيطيقا إلاّ و الشأن فيها أن تنهض عليها[2] ،فوراء كل حكم جمالي إحساس بالقوة .إذ يرى نيتشه أنّه كلماّ أسقطنا قيماً على العالم يكون شأن العالم أن يترجم عن أحوال سلامتنا .و إذا كان الفن موطن الجمال وفعل التزيين الذي يجمّل الحياة و يجعلها محتملة لنا مستساغة فإنّ الدرس الذي علمنّا إياه الفن عبر حقبه الطوال هو أن نتعلم كيف نجد المتعة في الحياة و أن نقول " مهما كانت متعاعب الحياة فإنها جميلة وتستحق أن تعاش ،وأن نحياها بكل ما فيها وذلك مدخل فن الإستمتاع بالوجود" [3] .

إنّه الإنسان الجمالي ،العدو –بالفطرة– لكل أمر دميم يدعو للإنحطاط ويُفقر الحياة بالتفكك والتحلل فالجمال قيمة بيولوجية والفن توهيم تقتضيه الحياة وكلاهما دالان على القوة والوهن . وإذا أمكننا أن نقرأ تاريخ الإنسان – بما هو كائن جمالي– في ضوء قدرته على تزيين العالم أو

[1] Ibid p 91 para 209

[2] محمّد الشيخ نقد الحداثة في فكر نيتشه ص 668. مرجع سابق

[3] Nietzsche humain trop humain trad robert rovin collection idée paris galliimard vol2 p 203 para 222

تشييئه مما يجعل تاريخ البشر تاريخ تعاقب " حقب جمالية " شأن الحقبة اليونانية النهضوية والكلاسيكية و أضدادها الحقب غير الجمالية البوذية و المسيحية" [1]. الفن وحده القادر على تحويل هذه الأفكار المروِّعة للوجود من وهن هذه اللحظة المتحدية التي تهدِّد الإرادة، و هو بمثابة حالة ترويض الرعب بواسطة الفن والإنعتاق الفني من فرض العبثية،هو"وسيلة الخلاص بالرجوع للفن الإغريقي"[2] .لقد استعاد فيري Luc Ferry المخطط topos الذي ينطلق من التأويل النيتشوي والذي يعيد الاعتبار للحق من خلال حماسته لزيف الفن حيث يبقى الفن الكاشف عن الحقيقة مع بقاءه مختلف عن الواقع . و رأى في ذلك التناقض النيتشوي الشهير الذي نحاول من خلاله أن نبدع الوهم فيعبر الفنان عن حقيقته الخاصة، فكان هذا الأخير أكثر قرباً من الحقيقة من العلماء و الفلاسفة . وراح فيري يقترح تحليلاً دقيقاً قائلاً : " ولأنّ هذا الأخير- نيتشه- توصل إلى أن العالم كف عن الوجود كانت الموضوعية في نظره منتفية ، و كان الواقع قائم على التغير و الصيرورة، ولنفس السبب استحال تحديد الحقيقة ك" هوية" أولا تناقض أو كلية، لكنها صارت حياة " أي تعدد واختلاف وزمانية "[3]. وإذا كان للفن وظيفة التعبير عن الحقيقة ، فإن هذه الحقيقة لا يمكنها أن تكون الحقيقة العقلانية ، ولكنها الحقيقة التي تكمن في الإختلاف . فنحن هنا أمام تأويلين متباينين: نيتشه الفيزيولوجي الذي حصر العمل الفني في الفنان و نيتشه الكلاسيكي الذي يرى النمط الكبير(le grand style) كتسلسل للمتعدد الذي يستلزم اللتحكم في الذات و الذي يمثل قمة الفردانية الكلاسيكية .وكلاكهما ينطلق من مصدر واحد ناتج عن كسر " الذات "[4] . brisure du sujet

والاختلاف هو الآخر كحقيقة نتاج عن كسر الذات ،ففي الوقت الذي راح كانط Kant يؤسِّس للهوية و هوية المتعالي في الادراك ، راح نيتشه يكسر وحدة الحقيقة وأدرج في ذات

[1] Nietzsche fragments posthumes p 83 para 25(213)
[2] Ibid: p 210
[3] Ibid. p. 264
[4] Ibid p263

الوقت لعبة الاختلاف اللامتناهي الذي يعبر عن كل الحساسيات للفردانيات . فالفردانية الفنية ليست إلا نتاجاً لكسر الذات ، تلك هي الأطروحة القوية لفيري Ferry ورونوRenault.و لذلك يمكن القول أنّ العمل الفني المعاصر لا يقوم على عالم مشترك و لكنه يقوم على تذاوتية و تبادل فردانية intersubjectivité transcendantale و لا يمكن أن تؤسس على عالم مشترك . فهذا العالم « Weltlosigkeit » هو ميتافيزيقيا وفنية تراجيدي مأسوي .

يعد الإنسان – في نظر نيتشه – المصدر الذي ينبثق منه الوجود و الذي يُشكِّل هذا العالم من خلال اللغة و الأفكار . لأنّ الحياة في ذاتها مجردة من المعنى والإنسان هو من يضفي عليها هذا المعنى . و من خلال الإبداع الفني يبرِّر الإنسان وجوده ويستطيع الإنسان أن يجد طريق التجاوز لكي يبلغ الإنسان الأعلى . فالقيمة الجمالية هي الحقيقة الإستيتيقية الأولى أو كما يقول :" لا شيء جميل، ولا وجود إلاّ للإنسان الجميل، وعلى هذا الصفاء تتأسس الإستيتيقا إنها حقيقتنا الأولى .ونضيف إليها الثانية: لا شيء قبيح إلاّ إذا وُجد الإنسان المنحط "[1] .

فيزيولوجيا الجمال: يفترض الإبداع الفني حالة فيزيو لوجية خاصة ، و يستخدم نيتشه لفظ فيزيولوجيا بعيدا عن أطروحة ثنائية الجسد و الروح . فالجسد بالنسبة لنيتشه أكثر روحية من الفكر ذاته .و الحالة الفيزيولوجية المرافقة لحالة الجمال أشبه بالجنون أو الولع la frénésie أو الإبتهاج الذي يقترب من الإثارة الجنسية أين نبلغ النشوة بفضل الرقص والموسيقى . كما يقوم الإبداع الفني على حالة من الاستزادة و الإنماء للقوة ، كسعادة الفنان " ففي هذه الحالة كل ما يراه الفنان هو محمّل بقوة بحيث تصبح تلك الموضوعات – إبداعاته– مرآة لقوته وتعكس مزاياه، فهذا التحوّل نحو الكمال هو الفن . و لذلك لم يكن الفن في نظر نيتشه تقليداً للطبيعة و لكنه مكمّل ميتافيزيقي يجعل من تعالي الطبيعة ذاتها أمرا ممكنا .فالفن هو النشاط الميتافيزيقي الأساسي للإنسان و هو الشكل الأسمى للنشاط الإنساني " فالعالم هو

[1] Ibid. p. 264

عمل فني يمنح الحياة لذاته ". أو كما قال نيتشه في أفول الأصنام :" الفن هو السعادة الاسمى للوجود و مصدر بهجة العالم " يضفي البهجة على الوجود و يجعل الحياة محتملة . إنه نوع من العزاء الميتافيزيقي و لكنه أيضا تأكيدٌ وإنماء الحياة ومحرضٌ على الحياة وتعبير عن إرادة القوة.

التراجيديا كباعث للإنسان الجمالي :

تتخلّص التراجيديا من الواقع اليوميّ والعالم الخارجي بفضل الأسطورة والموسيقى:

ا- فبالموسيقى يتحرّر الجسد ويعود ديونيزوس بعد اختفاء طويل معبّراً عن الإرادة الكونيّة، وهو أمر لا يتحقّق إلاّ بالموسيقى لكونها تعطي للأسطورة معنى ميتافيزيقا أكثر نفاذاً وإقناعاً

ب-بالأسطورة[1] نعانق الزمن الأصليّ. هي قصّة فعل الآلهة في بداية الزمن، فإذا كان الزمن الأولي متعلّقاً بالزمن الأبديّ المقدّس، تعود بنا أغلب الأساطير إلى الزمان البدائي باعتباره " رحم الأزمنة الحاضرة "[2] ، و من هذا المنطلق جاءت الأسطورة لِتُلحق الإنسان وجوديًا بلحظة البدء ، حيث كانت مسألة البدايات (العالم و الحياة و الانسان) من " أولى المسائل التي ألّحت على العقل البشري ...فلا نكاد نجد شعبا من الشعوب إلاّ و لديه أسطورة أو مجموعة أساطير في الخلق و التكوين وأصول الاشياء "[3] .كما يروي هيزيود *Hesiode* (القرن السابع ق.م) " في **البدء** ، وُلد المكان و بعده الأرض و بعدهما الحب ،اجمل الآلهة الفانية و من المكان ظهرت الظلمات و السواد و الليل . اجتمع الليل بالظلمات لينجبا الأثير و ضياء النهار . و من الأرض ولدت السماء (أورانوس) لكي تغطي الجبال و البحار الممتدة . اتحدت الأرض بالسماء و كانت السماء لصيقة بالأرض إلى درجة تمنع خروج أبنائهما الذين توّلدوا عن هذا الاتحاد من بطن أمهم الأرض . هؤلاء [الأبناء] حقدوا على آباهم [السماء] بينما الأب كان مستمتعاً بذلك . صنعت الأم

---

[1] نيتشه : ميلا د التراجيديا ص 21

[2] Encyclpédia universalis corpus 15- 1996 . p 1038"

[3] السواح فراس : مغامرة العقل الأولى -دراسة في الأسطورة- دار الكلمة بيروت 1980. ص 23

منجلا من نحاس و استنجدت من بين أبابنائها من ينتقم للألم الذي سببه والدهم .. إنه الإبن " كرونوس " الذي تجرأ و ضرب السماء بمنجله فتراجعت السماء عن الأم (الارض) و استقرت على المكان الذي نراه اليوم . ممّا سمح للأطفال المتولدين عن هذا التزاوج الخروج إلى الحياة و إلى الضوء . [1] فمن شأن العودة إلى عمق الماضي أن تنسينا كلّ شيء، كلّ ألم وكلّ قلق. وإن كان أكبر ألم لدى الإنسان هو الموت، فإنّ التراجيديا تكون في عمقها للموت نفسه والانصهار في الزمن الأبديّ.

كان على الإغريق أن يوجدوا الأمل في الحياة ، لكنهم عجزوا عن إيجاده في عالم فان مصيره الزوال . فلجأوا إلى الأساطير الإغريقية الساطعة المليئة بالقوة والشجاعة والجمال والقيم النبيلة. ومن هذه الأساطير تعرفوا إلى أبوللو، وهو إله عظيم يمكن أن يساعدهم في التغلب على يأسهم. توصلوا أيضاً إلى فوائد التحكم في الشهوات والعناية بالبدن، ومعرفة النفس، والاعتدال في كل شيء. الوسطية كانت طريق الفيلسوف العظيم أرسطو.

لكن ما العلاقة بين الموسيقى والأسطورة؟

يؤثر الفن الديونيزوسي على العالم الأبوللي، حيث تحضّنا الموسيقى على استخدام رموز بديهية من عالم دايونيسوس، ثم تعلي من شأن هذه الرموز.و بذلك تنتج الموسيقى الأسطورة، ومن الأسطورة تتولد التراجيديا.

ويصف نيتشه التراجيديا بأنها «صيغة جديدة للوعي الجمالي». النظرة التراجيدية للحياة ليست مجرد طريقة تفكير لفهم العالم، بل طريقة لتصور هذا العالم. الموسيقى وحدها سلاحنا الوحيد لهذا التصور.

تجعلنا الروح الديانوسية في الموسيقى نصل إلى الحقيقة البائسة، وهي إن كل شيء زائل. كل شيء يولد يجب أن يستعد لمواجهة فنائه. إنها تجبرنا على رؤية الرعب الذي نجد أنفسنا فيه.

و إذا كانت الأساطير الإغريقية ليست ذات تأثير كبير فينا اليوم، فلأننا لا ندركها إلاّ عن طريق العرض المسرحي من دون موسيقى. الموسيقى التي كانت ترافقها في الماضي لم يبق لها وجود اليوم.

[1] Piérre Chuvin : Mythologie grecque . l'esprit de la cité Fayard 1993. p 38

لذا لن نعجب حين يخبرنا نيتشه بأن وعي الرجل الحديث هو وعي هزيل مريض. لقد تحوّل الفن عندنا إلى مجرد تسلية وإضاعة وقت، محكوم بمفاهيم جوفاء. فقد الروح الديونيسية، أو أصبحت هذه الروح مكبوتة. هذا الفقد يبعدنا عن الإلهام الحسي والحقيقة الروحانية التي ينشدها المتصوفون. تساءل كسلير Mathieu Kessler[1] عن عمق التحوّل الذي قام به نيتشه في القيمة الجمالية :

لماذا انتهي نيتشه إلى تفضيل الفن والذي استلزم قلب الوظيفة الموسيقية المبدئية بالنسبة له ؟ أو كيف نفسر فلسفيا و جماليا هذا القلب renversement؟ فراح يتتبع كتابات نيتشه أين وجد تطوراً و منعرجاً هاماً قد حصل في فكره خاصة مع كتابه إنساني إلى أقصى حد، أين تطورت نظرته للموسيقى في المواجهة بين الفن والعلم . حيث لعبت هذه المواجهة في بداية كتابه ميلاد التراجيديا إلى نهايته – دوراً محدداً سمّاه كيسلير الإبستيمولوجيا الإنعكاسية لنيتشه و هذه المواجهة حددت – في تصوره– المحاور الكبرى لفلسفة نيتشه .

واكتشف كيسلر جماليتين عند نيتشه: الأولى هي ميتافيزيقا الفنان و الثانية فيزيولوجيا الفن وحاول أن يعيد رسم التطور الفعلي لنيتشه في ميدان الفلسفة بالرجوع إلى ميلاد التراجيديا أين يواصل في المرحلة الثانية التحّول في نظرته للموسيقى التي اصبحت أنثوية أكثر . مع العلم أن ديونيزوس من جنس أنثوي وأبولون ذكر .أو بعبارة أخرى وصف Mathieu Kessler المرور من استيتيقا إلى أخرى من خلال عرض الانتقال من ديونيزوس إلى أبولون، لكننه تساءل عن سبب انتصار أبولون على ديونيزوس عندما تفوق النحت على الموسيقى تحت وصاية فيزيولوجيا الفن . وإذا كان الهدف هو مصالحة الفن و الفلسفة ، كان على الفلسفة أن تسمح للحضارة بالعودة إلى حالة الصحة . إلاّ أن مسار الفلسفة افترض الشرعية الأساسية لفيزيولوجيا الفن والتي

[1] Mathieu Kessler, L'esthétique de Nietzsche, Paris, PUF, 1998, 259 p. ;

بفضلها تحققت العلاقة الغير متوقعة بين فلسفة تشاؤمية وفن متفائل . لكن هل يمكن القول أن هذه العلاقة هي بمثابة مصالحة ؟

يمكننا القول إذن وبدون تحفظ مع Mathieu Kessler عن تجاوز جمالي للميتافيزيقا قام به نيتشه . لكن هل هذا التجاوز يمكنه أن يتحوّل إلى ضد عدمية نيتشه ؟ و يطرح هذا السؤال مثلما يطرح اللانتقال من الديونيزي إلى الأبولوني ...و يمكننا أن ندرك فكرة الحقل الهيرمينوطيقي[1] النيتشوي كمساهمة في جمالية موسعة إلا أن هذا الأمر لا يستلزم الآخر. صحيح أن هذه الاشكاليات الميتافيزيقية تجد حلولها في هذه القطيعة الجمالية التي قام بها نيتشه في تيار تاريخ الفلسفة و التي فرضت البحث عن مراكز جاذبية جديدة . ولا يبدو عندها أن الحقل الهيرمينوطيقي هو أصح من الدائرة المغلقة للوجود. وإذا كان الفن وحده قادرا أن يجعل الحياة ممكنة ، يجب أن نعلم أنّ الامر يتعلق ب " الفن الواعي " أو " الفن اللا واعي ". وإذا كانت ارادة القوة كفن تؤكد علم الجمال المعمم من طرف نيتشه تستطيع أن تبرر الوجود بأخلاقين مثلما كان بعلم الجمال . وبطريقة أخرى سنجد أنّ القيم الأخلاقية قد تحولت إلى قيم جمالية و في هذه الحالة فقط يمكن للحياة أن تعاش . وإذا كان يتحدث عن فيزيلوجيا الفن لان افيزيزلوجيا تحدد الجمال وهذه الأخيرة تحدد الأخلاق والسياسة . فالفنان عند نيتشه هو ذلك الذي يدرك كيف يبدع قواعده الخاصة لكي يخضع لها . والمنظورية perspectivisme ذاتها ستصبح مستحيلة إذا كانت في كل مرة إلاّ معايير تتمسك بها أمام المنظورات الأخرى . لأنه إذا كان العالم محصلة التمثلات للإنسان الواحد فان وجهة نظره يمكن أن تلتقي بأشكال أخرى للوجود. ولكن إذا كان الإنسان بذوقه الخاص ينجح في نحن الأنا فلا شيء يثبت أن عقلانيته الخاصة ستصبح

[1] Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique, Paris, PUF, 1999, 312 p.

مرغوبة للوصول إلى غايات لا عقلانية وفق منظور نيتشه الذي يتسامح مع تعدد التأويلات . و لكنه يتمنى أيضا هيرمينوطيقا متعددة [1].

4- راهن الفن في ألمانيا:

الحديث عن واقع الفن الألماني" اليوم" لا ينفصل عن تاريخ هذا الفن الضارب بجذوره في الأزمنة القديمة و التي تمتد إلى ما قبل المرحلة الرومانية[2] ، ثم المرحلة الرومانية التي تحيلنا بدورها إلى الفن الأوتوني[3] ottonien، أين ظهرت ألمانيا في فنها المعماري مرتبطة بشدة بقواعد البناء الروماني ، لدرجة لم تسمح إلاّ بالتأثير البطيء للقوطية[4] art gothique القادمة من فرنسا .وإذا كانت ألمانيا لم تساهم في دفع الفن القوطي ، فإنها أضْفَت عليه بعض الخصائص التي تجلّت في زخرفة الكنائس والأبراج العالية [5] يضاف إلى ذلك مسحة من التقاليد الكارولنجية carolingien[6] والرومانية. كما نجد التصميم الفني لألمانيا في إنجاز المدرسة السكسونية العظيمة في القرن الثالث عشر بمدينة فرايبرغ Freiberg ، من خلال البوابة الذهبية التي لا تزال تُذكرنا بفن صائغي الفضة الرومان .

---

[1] Ibid .

[2] يبدأ الفن الألماني مع شارلمان إلاّ أنّ تطوره لم يتم بشكل موّحد أو كوحدة ، بل كمجموع للتطورات في المناطق المختلفة ، وفقًا لقوتها وتاريخها . تبين اللوحات الـ 82 المرسومة في الكنيسة الصغيرة في موستير سويسرا ، الأهمية المعطاة للوحة الجدارية في عصر الكارولنجية[2] ؛ وهناك العديد من الآثار المتبقية.إذا كان هناك تمثال ضخم في الجص ، والذي اختفى الآن ، فإن أكبر إنتاج يتعلق بالنحت العاجي وصياغة الذهب ، والتي توجد أمثلة كثيرة عليها في كنوز الكاتدرائيات (إيكس ، إيسن ، كولونيا. .بعد الغزوات النورماندية والمجرية ، كان تأسيس المؤسسة يرجع إلى حد كبير إلى سياسة التقوى والهيبة التي كان يتمتع بها أباطرة سكسونية – وكان أولهم أوتو ، أين تابعت اللوحات الفنية نموها في الأديرة ، والتي تعد أعمال ذات قيمة زخرفية عالية .

[3] L'expression art ottonien désigne les réalisations artistiques de Germanie et du Saint-Empire sous les Ottoniens, entre 950 et 1050 environ.

[4] لفن القوطي (Gothic art)كان نوعاً من فنون العصور الوسطى الذي تطور في فرنسا في وسط القرن الثاني عشر ميلادي، حيث أدى بشكل متزامن إلى تطوير العمارة القوطية أيضاً. انتشر في جميع أرجاء أوروبا الغربية في حين استيلائه كلياً على فنون منطقة شمال الألب حينها، تاركاً بصمة واضحة على الكثير من الفنون الإيطالية الكلاسيكية.في أواخر القرن الرابع عشر ميلادي،بدأ تطوير نمط بناء و زخرفة الفن القوطي العالمي حتى نهاية القرن الخامس عشر ميلادي.في العديد من المناطق،و خصوصاً ألمانيا.

[5] كنائس كبيرة في فريبورغ (القرن الثالث عشر) وأولم (القرن الرابع عشر)

[6] في أواخِر القرن الثامن وبدايات القرن التاسِع الإمبراطورية الكارولنجية تحت سُلالَة الكارولنجيون الإفرنج، وقد غطّت مُعظَم أراضي أوروبا الغربيّة، ولكنّها انهارَت

أمّا منتصف القرن الرابع عشر ،فيظهر فيه جلياً تأثير المدرسة البوهيمية[1] bohème ، في حين عرف منتصف القرن الخامس عشر ولادة واقعية جديدة تعززت باكتشاف الطباعة التي أدّت إلى ظهور النقش على النحاس أو ما يعرف باللغة الألمانية ب(Schongauer) كمظهر آخر للفن الألماني في هذه المرحلة (سيد كتاب العقل) .[2]

وفي عصر النهضة شهدت مدن جنوب ألمانيا قفزة اقتصادية عملت على الترويج للثقافة والإنفتاح على أفكار جديدة . فزاد الطلب على الفنانين الألمان في أوربا بسبب تفوقهم في شتى الفنون الحرفية في أشغال الخشب والحديد والنحاس والبرونز والفضة والذهب والحفر والتصوير والنحت والعمارة....إلخ[3] التي تجسّد إحتواء الفن الألماني لأفكار النهضة الإيطالية مع الحفاظ على الأصالة الجرمانية عبر التركيب بين الواقعية الضخمة للعصور الوسطى وروح عصر النهضة .

وفي الفترة الممتدة بين القرن السابع عشر والثامن عشر و التي تزامنت مع حرب الثلاثين عامًا (1618-1648)[4] ، تمّ تصميم و بناء المحاكم على طراز فرساي. كما تجلى النفوذ الإيطالي في الجزء الجنوبي من ألمانيا في واحدة من أجمل المباني الدينية للباروك ،أين تزينت الأديرة والكنائس بزخارف دقيقة للغاية. وفي شمال ألمانيا بنى فريدريك الثاني قصره كنسخة طبق الأصل من جراند تريانون في فرساي Le Grand Trianon de versaille . الذي يضم ساحة كبيرة يتوسطها القصر الذي تحيط به مجموعة من الحدائق ذات الأشكال الهندسية التي تجمع بين الدقة والروعة ،و مع نهاية القرن الثامن عشر بدأت العودة إلى الكلاسيكية اليونانية والرومانية .

و إذا كان هذا حال المشهد الفني الألماني عبر التاريخ ، فما هو حال الفن الألماني في الفترة المعاصرة و التي تشمل " اللحظة و الراهن ؟

---

[1] .ظهر مصطلح ''بوهيمية'' لأول مرة في اللغة الإنجليزية في القرن التاسع عشر لوصف أنماط الحياة غير التقليدية للفنانين والكتاب والممثلين والصحفيين والموسيقيين المهمشين والفقراء في المدن الأوروبية الكبرى، وظهر في فرنسا أيضاً في أوائل القرن التاسع عشر عندما بدأ الفنانون والمبدعون بالتركيز على أحياء الغجر الفقيرة، و(بوهيميا) هي منطقة من جمهورية (التشيك)، استخدم المصطلح في اللغة الفرنسية كصفة تحقير أو ازدراء لمجموعة الأشخاص التي تدعى (الغجر

[2] Le Maître du Livre de Raison ou Maître du Cabinet d'Amsterdam (en allemand : *Meister des Hausbuches*), est un graveur anonyme travaillant dans le sud de l'Allemagne à la fin du XV^e siècle. Il a gravé de nombreuses xylographies et inaugure la technique de la pointe sèche pour graver le métal.

[3] ولعل فيليج فايري الأولمي قد كتب عام 1484 بدافع الوطنية أكثر منه بدافع عدم التحيز وها هو يقول: "عندما يريد أي امرئ أن يحصل على قطعة مصنعة من الدرجة الأولى من البرونز أو الحجر أو الخشب فإنه إنما يستخدم حرفياً ألمانيا.

[4] حرب الثلاثين عاما هي حرب قامت بين عامي 1618و1648 وحدثت وقائعها بشكل عام في أراضي ألمانيا وقد تدخلت في هذه الحرب معظم القوى الأوروبية الموجودة في ذاك العصر. بالرغم من اندلاع الحرب كان أساسا بسبب صراع ديني بين الكاثوليك والبروتستانت

الفن الألماني المعاصر :

حقق الفن الألماني خاصة منذ تسعينيات القرن الماضي نجاحات عالمية، جعلت من برلين Berlin ودريسدن Dressden ولايبزيغ Leiptzig من أكثر المدن تمثيلاً للفن الألماني.و استحقت مدينة دريسدن[1] لقب عاصمة الفن العالمية بالنظر لاحتوائها للكم الهائل من الاتجاهات المختلفة للأعمال الفنية بشتى مظاهرها. حيث تراكمت بهذه المدينة الأعمال الفنية منذ أن بدأ ملوك ساكسونيا[2] قبل ثلاثمئة عام اقتناء الأعمال الفنية الغربية والشرقية بشره وشغف شديدين، و أعطت لنا الرسام جيرهارد ريختر[3] Gerhard Richter الذي حققت أعماله أعلى أسعار لأعمال فنان لا زال على قيد الحياة .

كما كانت برلين هي الأخرى مسرحاً للفنون الإبداعية المفعمة بالحيوية والنشاط، حيث اتخذ منها آلاف الفنانين موطناً لهم لتصبح بمثابة مختبر كبير للفن الألماني المعاصر، تتولد فيه الصيحات والأفكار الجديدة باستمرار. و يظهر الاهتمام الألماني المتزايد للفن في معرض "دوكومنتا"[4] الذي يُنظم مرة كل خمس سنوات في مدينة كاسل kassel ، والذي يعتبر المعرض الرائد على الصعيد العالمي للفن المعاصر. وعلى عكس الفن التشكيلي الذي قادت أهميته إلى تأسيس العديد من المتاحف الخاصة، كان على فن التصوير أن يكافح طويلاً من أجل أن يحظى بالاعتراف على أنه شكل حقيقي مستقل من أشكال الفن.

واليوم، أصبح الفن الألماني مرجعاً أساسياً للحركة الفنية المعاصرة في توجهين أساسين يمثلهما جيلين : جيل جورج باسيلتز Georg Baselitz[5] ، وجيل من مدرسة لايبزيغ l'ecole de Leipzig[6] أين تتجلى تيارات كبرى كملامح أساسية للفن الألماني المعاصر نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

---

[1] بالألمانية (Dresden:هي عاصمة ولاية ساكسونيا في شرق ألمانيا.

[2] فقد كانت دوقية خلال العصور الوسطى وانتخابية خلال عهد الإمبراطورية الرومانية المقدسة ومملكة وأقامت جمهورية مرتان.

[3] وُلد في 9 من فبراير 1932م) هو فنان تشكيلي ألماني. وقد استطاع ريختر في آنٍ واحد إنتاج أعمال تصويرية تجريدية

[4] دوكومنتا هو اسم أهم معارض العالم في الفن الحديث، يقام مرة كل خمس سنوات في مدينة كاسل وسط ألمانيا، يشارك فيه فنانون من شتى أنحاء العالم.أسسه أرنولد بوده ,الفنان والمعلم والمنسق، في عام 1955 كجزء من معرض البستانية الاتحادية (Bundesgartenschau) الذي أقيم في مدينة كاسل في ذلك الوقت .يطلق عى معرض الدوكومنتا "معرض المائة يوما" لأن يتم افتتاحه لمدة مائة يوما فقط في كل مرة ,وسيبدأ الافتتاح القادم من اليوم العاشر من يونيه وينتهى حتى اليوم السابع عشر من سبتمبر عام 2017

[5] و 1938 .م (هو رسام، ونَحات ، ومصمصم جرافك ، ومصمم مطبوعات ، وأستاذ جامعي، من ألمانيا، ولد في كامينز، وهو عضوٌ في الأكاديمية الملكية للفنون.

[6] L'École de Leipzig désigne un groupe de peintres allemands de tradition figurative dont la carrière s'est déroulée à l'époque de la République démocratique allemande

1–**الرومانسية** [1] كرؤية جديدة للمجتمع والدين والقيم و التي تعد بمثابة رد فعل على القواعد الاجتماعية والسياسية المتزمتة، أين فضّل الفنانون الرومانسيون الحس والعواطف كطريقة أساسية لفهم العالم وعيش التجربة الذاتية، بعيدًا عن موجة التصنع والقواعد الميكانيكية السائدة في ذلك الوقت.و بحلول القرن العشرين، احتضنت الحركة الرومانسية مجموعة متنوعة من الأساليب في معالجة موضوعات الحياة، فبعضها اتجه إلى التعبير عن الحب والخوف والرعب والغربة، من خلال الشعر والرواية والرسم والنحت والموسيقى، عاكسًا الفنان بعمله المشاعر العميقة التي يشعر بها المرء آنذاك وسط عهد المجتمع الصناعي.فيما ركز رسامون رومانسيون آخرون انتباههم على الطبيعة، إذ كانوا لا يثقون بالعالم البشري، ويميلون إلى الاعتقاد بأن الارتباط بالطبيعة هو أكثر صحة نفسيًا وأخلاقيًا، فكانوا يترصدون المناظر الطبيعية الاستثنائية والجوانب الخفية من حياة الأدغال، لقد كان لهم الفضل الكبير في الارتقاء بالرسم إلى مستويات أعلى، من خلال لوحاتهم التي توحي للمتلقي بسلطة الطبيعة ومشاعر الرهبة، والتي عادة لا يلاحظها المرء وهو داخل وسطه الاجتماعي.ارتبطت الحركة الرومانسية بشكل وثيق بظهور القومية الجديدة التي اكتسحت العديد من البلدان بعد الثورة الأمريكية.

2– **الواقعية** :تميز سوزان باجي Suzanne pajet أولئك الذين يتخذون وجهة نظر سياسية واجتماعية ويحاولون أن يعبروا من خلال أعمالهم عن واقع اجتماعي جديد أمثال جوزيف بيويز Beuys Josef ، وولف فوستيل Wolf Vostell ، وهانس هاكي Hans Haacke و غيرهم . يزعم هؤلاء العودة إلى سذاجة الأصول ، والإنقباض المباشر على الواقع و يدّعون استمرارية مع ممارسات دادا[2]Dada التي تجمع بين الكولاج collage، والتجمع ، والأداء ، والموسيقى ، والشعر ، والكلمات ، والتفكيك ، والتدمير. وبدلاً من التركيز على تفسير المفاهيم الإنسانية ، راحت تركز هذه الحركة على الأشياء اليومية (الواقع المعيش) ، و

[1] وكان زعيم هذه المدرسة هو يوهان (جوهان) فريدريش أو فريك(9681 – 9871) Overbeck كان النموذج الأولي المبكر للرومانسية هو الحركة الألمانية المسماة Sturm" "und Drang العاصفة والإجهاد)، ومع أنها كانت في الأساس حركة أدبية موسيقية نشطت من عام 1760 إلى عام 1880، فقد كان لها تأثير عميق على الوعي العام والفن،

[2] دادا (**بالإنجليزية**: Dada)، هي **حركة ثقافية** انطلقت من **زيوريخ** (**سويسرا**)، أثناء **الحرب العالمية الأولى**، كنوع من **معاداة الحرب**، بعيداً عن المجال **السياسي**، وإنما من خلال محاربة **الفن** السائد. يطلق عليها أيضاً) الدادائية(، وقد برزت في الفترة ما بين عامي: 1916 و 1921. أثرت الحركة على كل ما له علاقة **بالفنون البصرية**، **الأدب**، **الشعر**، **الفن الفوتوغرافي**، **نظريات الفن**، **المسرح**، **والتصميم**.

الرجوع إلى المنتجات الاستهلاكية وتحويلها نذكر منها : أجهزة التلفزيون ، والقمامة و غيرها المستوحاة من مواضيع أعمالهم وسلوكتهم اليومية ،و من وسائل الإعلام ، الأحداث السياسية ، دوائرهم الداخلية [1]. فأعمالهم عبارة عن تعليقات إيديولوجية أو سياسية بدرجة أو بأخرى ، والتي على العكس من ذلك ترفض بشكل قاطع أي دلالة أيديولوجية. إنهم ينتمون إلى حركة Fluxus[2] ، و إلى الواقعيات الجديدة عن طريق التحويل الحقيقي حيث يمثل الحاضر موضوع تعليق ،وموضوع انشغالهم ومصلحتهم. يسعى هؤلاء الفنانين المختلفين من خلال الأحداث التي ينظمهونا ، إلى التغلب على الانقسام بين المجالات الاجتماعية والسياسية والجمالية. ويدرج الواقع في عملهم من خلال لجوئهم إلى الشكل ،و بإعلان القطيعة مع المنطق بالمعنى الأرسطي (ثنائي القيمة). كما يتم وضع عناصر العالم الواقعي في خدمة التمثيل ، لدعم ما هو مجازي ، من دون أن يكون له ارتباط ضروري و مباشر مع الواقع الحاضر.إنها ممارسات تتعامل مع مفهوم الواقع بطريقة مختلفة وتستند إلى غموض المفهوم ذاته ، ويُفهم على أنه "موجود الآن" (مقابل الممكن) أو "بشكل ملموس" (مقابل المجرد).وفي سياق هده الممارسات الفنية، يتمثل الواقع الحقيقي في استيعاب لحظة الحاضر (الراهن والواقع) الذي يشكّل موضوعًا مُعلَّقًا(التعليق بالمعنى الفينومينولوجي) ، ومفسرًا ، وموضوعًا للأعمال . وبالنسبة للآخرين ، يتم استيعاب الواقع الحقيقي في أي شكل كخطاب ،ولكن ليس بالضرورة مُنضماً إلى الحاضر. نحن نتعامل هنا مع مفاهيم مختلفة للواقع ، وفقًا لتصور هؤلاء الفنانين .

3– التعبيرية، و التي تمثل –بنموذجها الأول ماكس بكمان[3] من جهة ثم غاتي غولفتز من جهة ثانية– امتداداً لفلسفة الإنسان لدى نيتشه وموسيقى بتهوفن و شعر غوته الذي يمثل نموذج في الشمولية المعرفية والأفق الأرحب في تجوله بين العلوم والأدب، بخاصة في بحوثه الرائدة حول اللون وكتابه الشهير مبحث في اللون .

[1] راجع الأعمال من قبل جيرهارد ريختر أو سيجمار بولكGerhard Richter ou Sigmar Polke

[2] Fluxus est un mouvement d'art contemporain né dans les années 1960 qui touche aussi bien les arts visuels que la musique et la littérature

[3] Max Beckmann est un peintre et dessinateur allemand, né le 12 février 1884 à Leipzig et mort le 27 décembre 1950 à New York.

وجماعة الموضوعيّة الجديدة على رأسهم جورج غروز Gorge Grosz، و هؤلاء هم المعبرون عن مآسي الحرب العالمية الثانية وتفسخ قيم المجتمع الألماني، استمر هذا الاتجاه اليوم مع اللوحات المقلوبة لجورج بازلتز gorge bazlitz [1].

-فرنسا تعِّرف بالفن الألماني المعاصر:

تمّ تقديم الفن الألماني في فرنسا من خلال معارض بالمتحف الوطني للفن الحديث [2] ، وقد ركّز على ثقافة ما بعد النازية في ألمانيا وعلاقتها بها منذ خمسينيات القرن العشرين ، كما كشف عن العلاقات الثقافية الفرنسية الألمانية وقيمتها الرمزية [3] .

يندرج هذا العمل ضمن البرنامج الثقافي الذي ينظمه معهد جوته،Goethe ، ويهدف إلى تقديم نظرة عامة على الإنتاج الفني الألماني المعاصر. من خلال عروض سينمائية ومحاضرات عن الأدب والقراءات المعاصرة للمؤلفين والموسيقى المعاصرة وحفلات الجاز والمسرح، من أجل اكتشاف الإبداع الفني الألماني المعاصر وتجاوز الصور النمطية في العلاقة بين ألمانيا و فرنسا [4] .

وبالتوازي مع هذا البرنامج نظّم المعرض الشهير " l'art germanique aujourd'hui الذي نظمته سوزان باجيSuzanne Pagé أمينة متحف الفن الحديث لمدينة باريس.

كما استقبل متحف اللوفر هو الأخر الفن الألماني، الذي ركّز على التنازع التاريخي بين فرنسا وألمانيا في مناطق الألزاس واللورين (ممثلة بلوكسمبورغ التي أصبحت جزءاً من الخريطة الفرنسية، لذلك حُدّد المعرض بتاريخين حربيين، الأول يرتبط بالاحتلال البونابرتي لألمانيا، والثاني يسقوط الفكر النازي مع نهاية الحرب العالمية الثانية .

---

[1] الفن الألماني من فريدريش الى بكمان **باريس –مقال ل أسعد عرابي** منذ 25يونيو 2013

[2] *Vostell. Environnements/Happenings 1958-1974, cat. exp., Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1974 ; Impressions artistiques de la R.D.A. d'aujourd'hui. Peintures et sculptures, cat. exp. Lille, Palais des Beaux-Arts, 1975 ; Gerhard Richter, cat. exp., Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 1977 ; Après le classicisme, cat. exp. Saint-Étienne, 1980.*

[3] Mathilde Arnoux : *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris : Éditions de la MSH, 2007, chap. VII et IX.

[4] Suzanne Pagé, texte introductif dans : Art Allemagne…

إنّ تاريخ التواصل بين الفن الألماني ة الفرنسي يبدأ من توحيد شارلمان لهما منذ العصور الوسطى، والاختلاف بين الطرفين يشبه إلى حد كبير الاختلاف في مفهوم فلسفة الوجودية ما بين هايدغر الألماني وسارتر وكامي (الفرنسيين)، ذلك أن المستوى الشمولي في الفلسفة والموسيقى الألمانيّة يتفوق على الفن التشكيلي على رغم توازي مدارسه معها واستشفافه لفكرها. وجاء معرض الفن الألماني اليوم Art Germany Aujourd'hui الذي نُظم سنة 1981 بمتحف الفن الحديث في مدينة باريس كأوّل معرض تم تخصيصه بالكامل للفن الألماني في النصف الثاني من القرن العشرين في المتحف الفرنسي . وقدم للجمهور مجموعة من الفنانين الذي لا يزالون يعتبرون اليوم معالم بارزة في تاريخ الفن الألماني في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، نذكر من هؤلاء جورج باسيلتز Gorge Basiltz ، إيه آر بينك Hear Penck ، ماركوس لوبرتز Marcuse Lobertz أو يورج إيمندورفYunrg Emandorf .

لكن ما الذي لعبه السياق السياسي في تعريف وفهم الفن الألماني المعاصر؟

هل كان للمخاطر الإيديولوجية الناتجة عن الحرب الباردة تأثير على فن ألمانيا المعاصرة؟

من أجل فهم طموحات هذا المعرض بشكل أكثر دقة ، يمكن الرجوع إلى ما تبقى من المقالات الأرشيفية عن المعرض كالنص التمهيدي في مقدمة سوزان باجي التي تُظهر من البداية نوايا هذا الحدث. والمتمثلة في تقديم **ألمانيا الألمانية** ، وتسليط الضوء على التفرد الألماني الذي يتجاهله و يسئ فهمه الفرنسيون ، والذي لا زال يثير ردود أفعال عاطفية انفعالية شديدة اللهجة إزاء كل ما هو ألماني ،و بالتالي حاولت صاحبة المعرض تسليط الضوء على أسباب الرفض – لدى البعض من الفرنسيين– للمشهد الفني الألماني في فرنسا .

تميز سوزان باجي منظمة معرضArt Germany Aujourd'hui في الفن الألماني المعاصر بين جيل قبل عام 1968 الذي عُرف بالالتزام ، وما بعد عام 1968 1968 ، الذي تميز بخيبة الأمل.حيث ارتبط فن الجيل الأول بالمعالم التنويرية الكبرى مصحوبة بتأكيد الهوية الجرمانية عبر مجموعة من الوسائط المقدمة كاالرسم ، والنحت ، والبيئات إلخ.

كما اقترحت سوزان باجي تحليل أسس ما يسمى بألمانية الألمانية. وشرحت رينيه بلوك René Block من جهتها كيف يغذي الألمان –أنفسهم– هذه الصور النمطية.[1] و التي تغدي من جهتها الشعور الفرنسي اتجاه كل ما هو ألماني أمام تألق القيم الأساسية المرتبطة بألمانيا الفيديرالية كدولة قائمة على نظام من المشاريع الحرة والمنافسة ، الحديثة ، الإبداعية ، المستقلة.و يمكن الرجوع إلى مؤلف هنري مينودييه[2]: "ألمانيا التي يؤمن بها" . اعتبرت سوزان باجي أنّ معرضها "الفن الألماني اليوم في النهاية" *l'art allemand aujourd'hui* ، هو أول عرض تقديمي لفن ألمانيا الغربية المعاصرة في الستينيات و سمحت للجمهور باكتشاف مشهد فني لم يكن معروفاً آنذاك .لتأتي في وقت لاحق متاحف ستراسبورج Strasbourg وسانت إتيان saint Etienne والمتحف الوطني للفن الحديث بباريس للإستحواذ على اللوحة الألمانية الفتية التي كانت تتوافق مع اتجاه السوق في ذلك الوقت . و في ذات السياق، خصّص الناقد الفني فيليب داغن Philippe DAGEN [3] ، في مقالٍ طويلٍ في صحيفة لوموند le monde مقاربة لهذا التفوق التوتوني ، تحت العنوان الاستفزازي: "الفن الألماني متفوق". كعلامة على القوة التي لا مثيل لها وتأثير الذي يمارسه الفنانون الألمان من جميع أنحاء نهر الراين على أوروبا .

وكشف فيليب داغن قيمة الفن الألماني في حديثه عن السعر الذي تصل إليه أعمال الفنانون الألمان في بيوت المزادات حيث بلغ سعر إحدى لوحات الفنان أنسليم كيفر Anselm[4] Kiefer في متحف على الهواء بفرنسا سعر 2.4 مليون يورو و قيل أنّ فنه مستوحى من شعر بول سيلان Paul Celanو مارتن هيدجر martin Heidegger .

و وفقًا لشركة Artprice المتخصصة في البيع بالمزاد ، أين يعد الفنانون الألمان المنافس الوحيد للفنانين الأمريكيين . وفي تصنيف أغلى مائة فنان على قيد الحياة تم بيع إبداعاتهم في عام 2010 ،

---

[1] *Suzanne Pagé, texte introductif dans : Art Allemagne Aujourd'hui (note 4), p. 5.*

[2] Voir à ce sujet Maïté Vissault : *La Problématique de l'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys*, Université de Rennes II, 2001. À paraître sous le titre : *Der Beuys-Komplex. L'Identité allemande à travers la réception de Joseph Beuys (1945-1986)*, Dijon : Les Presses du réel, 2010.

[3] Philippe Dagen né 1959 ,est un universitaire, critique d'art et romancier français. Il publie, depuis 1985, une chronique d'art dans le journal Le Monde.

[4] né le 8 mars 1945 à Donaueschingen, est un artiste plasticien contemporain allemand. Il vit et travaille en France à Croissy-Beaubourg

و جاءت أسماء فنانين ألمان نذكر منهم جيرهارد ريتشرGerhard RICHTER وتوماس شويت Thomas SCHÜTTE وتوماس روفأنسليم ونيو راوش Thomas RUFF et Neo RAUCH .

فما الذي يجعل الفنانين الألمان مهيمنين اليوم و بهذا الشكل؟

للإجابة على هذا السؤال ، أجرى فيليب داغن Philippe DAGEN مقابلة مع أربعة أخصائيين[1]: و توصل إلى أنه يوجد في ألمانيا شبكة من المتاحف Kunsthalle والمراكز الفنية التي لا يوجد اختلاف نوعي بينها حتى وإن أختلفت أماكن تواجدها .نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : معرض في برلين و آخر بميونيخ ، و آخر بشتوتغارت ، وهامبورغ ، بريمن ، دوسلدورف ، كولونيا ، دريسدن ، إيسن أو لايبزيغ و غيرها. كما تلعب اللامركزية في البلاد دوراً مركزياً في نشر الفن بألمانيا ، إذ أضحى المعرض و المتحف موجود في كل ربوع ألمانيا و ملازم لأي تجمع بشري مهما قلّت أو زادت كثافته .ربما قد كون ذلك رد فعل لما حدث قديما مع النازيون ، بعد أن طرد النازيون الفن الحديث من المتاحف ، كان لا بد من إعادته إلى كل أنحاء البلاد كما يقول فابريس هيرجوت Fabrice Hergott . يضاف إلى ذلك المكانة التي تحتلها دور آكاديميات الفن أو كونستاديميديان Kunstakademien ومدارس الفنون الجميلة . إذ سعى الفنانون إلى ابتكار فن مثالي على نحو ما خاص بهم ، لا يرتبط بالمراجع الفرنسية العظيمة ، من مانيه Claude Monet إلى جياكوميتي Alberto Giacometti، ولكنه أيضًا لا يحيل بشكل مباشر إلى أي دولة أخرى من أنحاء العالم في فن القرن العشرين والقرون الماضية والثقافات غير الأوروبية. هذا التعطش للمعرفة الفنية أثرى مجالهم الأسلوبي ، فراحوا يمثلون مجموعة متنوعة من الأساليب وعرضًا مفتوحًا على كل الأفاق من دون استثناء .

يلاحظ آلان كيمين Alain QUEMIN من جهته اهتمام خاص بالبعد البصري في النهج الفني في أعمال الفنانين الألمان في معظم الأحيان من خلال عبارة "هناك لنرى" *« il y a à voir*، لننظر إليها. في الفن التصوري من الصور الفوتوغرافية ، وأشرطة الفيديو ، والمنشآت والنصوص والعروض ، التي تهيمن عليها. و لهذا التوجه تقعيد فلسفي تتقاطع فيه فلسفة الجشتالط

[1] Werner SPIES ، Alain QUEMIN Jocelyn WOLFF ، Fabrice HERGOTT BASELITZ،

Gestalt مع مفهوم الدازاين Dasein عند هيدجر .كما يتوافق تطور المشهد الفني الألماني المعاصر في تحيزاته وتطرفه واختلافه مع مفهوم يتعلق بالكتلة الغربية من دون إلغاء الخصوصيات التي تميز الكتلة الغربية .وتمت صياغة الجدل حول ما يسمى "المسألة الألمانية" في أوائل الثمانينيات ، مما أثار السؤال الأساسي حول ما إذا كان تقسيم البلاد هو السبب الرئيسي لانقسام الشعور القومي ، وما إذا كان توحيد ألمانيا هو من أخرج هذه الأمة من المعضلة.

في عام 1989 أدى سقوط جدار برلين إلى تغيير الخريطة السياسية لأوروبا بشكل جذري وسمح بمواجهة الفنانين الذين نشأوا وتطوروا في نظامين سياسيين متعارضين من دون مراعاة السياق السياسي لتطور المشهد الفني الألماني[1]. إن تقسيم البلاد إلى كيانين تحكمها أيديولوجيات متعارضة، لم يكن في الواقع إلاّ تعبير عن مرارة الهزيمة والفشل، حيث تبنت ألمانيا الشرقية مبادئ الواقعية الاشتراكية ووجدت صعوبة في العثور على فن يلبي متطلبات المجتمع الجديد ،على عكس ألمانيا الغربية التي وجدت مرجع كبير للفن .فظاهرة الفن في ألمانيا كما يقول المؤرخ فابريس هيرجوت ، ظاهرة لا يمكن مقارنتها بظاهرة أي بلد آخر .

فجر قرن جديد:

ظهرت في ألمانيا تيارات فنية متعددة نذكر منها حركة الدادية ، وجماعة الموضوعية الجديدة (Neue Sachlichkeit)[2]، ومجموعة Zero[3] القريبة من "الواقعية الرائعة" و المستوحاة من السريالية (برنارد شولتز ، كونراد كلابيك) ، الواقعية "أكثر واقعية من الحقيقة" لمجموعة Zebra[4] .

---

1 **Isabelle Doleviczenyi-Le Pape** Collection : **Histoires et idées des Arts EUROPE Allemagne BEAUX ARTS PEINTURE, DESSIN** Date de publication : octobre 2009

[2] mouvement artistique, actif entre 1918 et 1933. Il se développe en Allemagne dans les années 1920 et succède à l'expressionnisme, dont il découle par bien des aspects. La Nouvelle Objectivité embrasse toutes les disciplines.

[3] ZERO était une sorte de regroupement internationalement ouvert aux artistes cherchant un certain renouveau artistique et se lançant dans l'entreprise aventureuse de donner des formes à l'universalité

[4] le groupe Zébra soutenu par le manifeste Der Neue Realismus (« le Nouveau Réalisme »). Il s'oppose à l'art informel et à l'expressionnisme abstrait. Proches de la NEUE SACHLICHKEIT (la nouvelle Objectivité allemande) des années vingt par la rigueur des formes et le retour au réalisme, ils portent un regard critique et caustique sur les années soixante.

كما ظهرت تقنية Günther Förg و المتمثلة في الرسم على دعامة من الرصاص ، مادة ذات طبيعة فريدة من نوعها إلى حد ما غير مألوفة للرسم ، ومن المثير للاهتمام النظر في اللون الخاص جدًا للرصاص ، الذي يتأرجح بين وميض باللون الأزرق والرمادي ، مثل تراكم السحب العاصفة المظلمة بقيم الظلام اللامتناهية ، للانخراط في لعبة راقية من التزاوج بين الطبيعي و الاصطناعي .

ولأن الفن في ألمانيا يتسلل إلى كل مجالات الحياة اليومية المعاصرة ، استعان الفنانون الألمان في العهد الجديد بالحديد والصلب والخرسانة و أحدثوا ثورة في الهندسة المعمارية حيث برع و تفنن المهندسون في بناء الجسور والمحطات والمنشآت في كبريات المدن الألمانية. ومن أشهر هؤلاء المهندسين المعماريين نذكر هانز شارون Hans Scharoun (1893- 1972)،وإيجون إيرمان Egon Eiermann (1904-1970) وغوتفريد بوم. Gottfried Boehm و من الأمثلة على هذه المنشآت أوركسترا برلين الفيلهارموني ومحطة مطار كولونيا ومبنى تيسن في دوسلدورف واستاد ميونيخ الأولمبي (المصمم لدورة ألعاب بهنش عام 1972 مع وقف التنفيذ .

فالفن الألماني المعاصر هو فن متعلق بعالم جديد، عالم الاستهلاك السائل والعولمة والسوق المعاصرة ووسائل الاتصال والتواصل والإعلام المعاصر والمتعلق بدوره بالمؤسسات المالية الكبرى ، فهو نتاج تشابك بين مختلف المستويات الفلسفية والسياسية والاقتصادية والثقافية والسوسيولوجية والمعرفية المشكِّلة لعالم اليوم. إنه يُعلن القطيعة مع كل عملية فنية تروم إلى المطلق والمتعالي transcendantal، و لذلك أختلف هذا الفن بشكل كامل عن الفنون الجميلة (الحديثة والكلاسيكية). حيث أنه تجاوز الأمور المتعلقة بالدقة والجمال والتجربة الشخصية و تغيّر سؤال الفن مع دخولنا الزمن الحاضر بتغير البراديغم المعاصر . إنه لا يحمل رسالة معينة لتبليغها والتعبير عنها في العمل الفني، ولا يسعى إلى تقديم أي حلٍ إلى المتلقي . يقول ميشيل فوكو Foucault.

"فالفنان/المثقف دوره زعزعت العادات والمتعارف عليه. لقد قلبت المعاصرة العلاقة بين الفنان والمتلقي،ولم يعد يصنع الفنان أعمالا بل ‘‘مقترحات’’، وعلى المتلقي أن يتفاعل معها. ولا تكتمل إلا بتفاعل المتلقي معها، فالعمل الفني يحضر باعتباره غير منجز بالكامل ناقصا.inachevé ليدخل المتلقي في علاقة شراكة مع المنتج الفني و الفنان .

د/مباركة حاجي (أستاذة محاضرة أ)

1- في الفنون الإسلامية:

لقد كانت الفتوحات الإسلامية لكل البلاد والأمصار التي دخلها الإسلام بداية ظهور وازدهار الفنون الإسلامية ذلك أنه ليس من الإنصاف أن يطلق على الفنون ذات الطابع الإسلامي فنا عربيا arab art لأن نصيب العرب فيه كان أقل من نصيب غيرهم من الأمم الإسلامية، فقد كان يسميه الأوروبيون أحيانا Art saracenic من كلمة Saraceus والتي لا نكاد نجد لها مرادفا في اللغة العربية، بل هي لفظ اليوناني Saraceni حيث كان الإغريق يطلقونه على سكان القبائل البدوية التي كانت تسكن غربي نهر الفرات، وعلى الأرجح أنها مشتقة من كلمتي شرق وشرقيين، ثم اتسع ليشمل شبه الجزيرة العربية عامة وتوسع استعماله في عصر الحروب الصليبية، فغلب على سكان الشرق الأدنى من المسلمين الذين كانوا يحاربون الصليبيين.

هذا ويطلق الأوروبيون كذلك على الفن الإسلامي أحيانا Moorish art ، وكلمة Moors بالانجليزية جاءت من Moor بالاسبانية، وهذه ترجع إلى كلمة Mauri التي كان الرومان يطلقونها على سكان شمال غربي إفريقيا ، وقد كانوا يسمونه Maurctania، وأصبح لفظ Moors يطلق على المسلمين في شمال إفريقيا وفي الأندلس، فالفن المغربي أو Moorish art هو الفن الإسلامي في اسبانيا وفي تونس والجزائر ومراكش دون غيرها من الأقطار الإسلامية.[1]

ولاشك أن "الفن العربي" Arab Art" أو الفن الشرقي saracenic art أو "الفن المغربي" Moorish art كلها أسماء ليست جامعة، غير أن أفضل اسم للفنون التي ازدهرت في العالم الإسلامي هو "الفنون الإسلامية" لأن الإسلام كان حلقة الاتصال بينها، ولأنه جمع شتاتها وجعلها متميزة على الرغم من تباين أصولها.

---

[1]- زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، هنداوي للتعليم والثقافة، 2012، ص 11.

إن الدراسات المتعلقة بفلسفة الجمال الإسلامية هي دراسات حديثة من الناحيتين التاريخية والمعرفية، فمن الناحية التاريخية ظهرت مثل هذه الدراسات في أعقاب الدراسات الاستشراقية المتخصصة لما عرف بالفن الإسلامي، وكانت دراسات هذا الفن بدورها دراسات حديثة من الناحيتين التاريخية والمعرفية أيضا، إذ نشأت بوضوح في القرن التاسع عشر الميلادي، أما من الناحية المعرفية فغالبا ما يبدو هذان النوعان من الدراسات مندمجين في سياق واحد من التحولات الفكرية الاستشراقية التي جعلت من المجال المعرفي لمثل هذه الدراسات اختراعا ثقافيا غربيا في الرؤية، والمفهوم والمنهج، والنظرية الخارجة، والنظرية الخارجة من ما يمكن أن نسميه بعلم الجمال الاستشراقي ، الذي صار العصب المعرفي المحرك لأغلب موضوعات الجمال والفن في الفضاء الثقافي الإسلامي الحديث والمعاصر.[1]

وتتمثل هذه الإشكالية في التناقض المعرفي الذي افترضته الدراسات الاستشراقية بين الواقع الحضاري والتاريخي للفن الإسلامي الذي يمتد على أربعة عشر قرنا من الزمان، وينتشر في أكثر من نصف المعمورة على أقل تقدير، ويتفاعل مع أغلب الفنون والثقافات والحضارات الإنسانية من جهة وحقيقته العلمية الأصيلة في فلسفة الجمال ونظرية الفن من جهة أخرى ويسود الاعتقاد لدى كثير من دارسي هذا الفن الإسلامي، المستشرقين وغير المستشرقين، بوجود ما يشبه انفصام الشخصية المعرفية في بنية هذا الفن بين النظرية والتطبيق، إذ يتمثل هذا الانفصام المعرفي في أن الفن الإسلامي هو محض واقع تاريخي مكتشف من الآثار والأعمال، والبقايا المعمارية والفنية المتمثلة في مبان ومصنوعات ومخطوطات، وتحف وغير ذلك، وصلت إلينا من غير أن يكون لها نظرية جمالية في العمارة والفن، آي أن الفن الإسلامي قد وصل دون فلسفته أو أخبار فنانيه وجون شرح لتقنياته وأساليبه.[1]

---

[1]– نظرية الفن الإسلامي عبد المفكر إسماعيل الفاروقي مجلة إسلامية المعرفة، العدد 72، المركز العالمي للفكر الإسلامي. .

[1]–حسني إيناس، أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، بيروت، أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، بيروت، دار الجيل للطباعة والنشر، ط17، 2005، ص 12، أنظر داغر شربل، لفن والشرق، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 2004، ج1، ص 72.

يعتبر الفن الإسلامي المرآة العاكسة لنشاط الفنانين المسلمين الذين تأثروا بعد الفتوحات بفنون البلاد التي فتحوها، فامتزجت حضارتهم الفنية بفنون هذه البلاد حيث عمل خلفاء الدولة الأموية (41هـ، 661م، 129هـ 749م) على جلب مواد البناء واليد العاملة من الولايات المجاورة لإقامة المدن الجديدة، وإنشاء القصور والمساجد، فاستعانوا بعمال من سوريا وبيزنطة.[2]

إن أول ما يشد الانتباه في الفن الإسلامي، وجدته الإنسانية من حيث التصور التصور العالم لعالم الأشكال والمساحات والأحجام ، آي للمكونات المادية لذلك الفن، فحيثما نتجه نعجب لتعدد الأشكال والتقنيات والخامات المستعملة، ولكننا نشعر وللوهلة الأولى بالوحدة الجمالية المسيطرة على كل الانجازات الفنية وهذا الإحساس بالوحدة خاصية الفن الإسلامي الأولى وقدرته الإبداعية التي هضمت كل عناصر التراث الفني البشري السابق لظهور الإسلام دون أن يفقد ملامحه الخاصة، ولقد ورثت الحضارة الإسلامية كما سبق ذكره أنماطا فنية بيزنطية وساساتية وبربرية وغيرها، ولكن هذا لا يغير من أصالة الفن الإسلامي شيئا، إذ لا يمكن أن تنشأ الفنون من لا شيء، فانتشار الإسلام على رقعة هائلة الامتداد جعله يحمل طابع التعدد والتنوع والكثرة، والواضح أنه لم يسع إلى طمس شخصية الشعوب التي انضوت تحت لوائه، بل فتح لها طريق الإبداع والعطاء وميز حضورها في التاريخ.[1]

إن ما نطلق عليه (علم الفن الإسلامي) قد خرج لأول مرة من رحم الدراسات التاريخية والتوثيقية التي أعدت لتكون (أدلة) تعريفية وإرشادية لمجموعات الفن الإسلامي في بعض المتاحف العالمية، فقد كان الكتاب الشامل الذي ألفه المؤرخ (م، س، ديموند MS وصدرت طبعته الأولى سنة 1930

---

[2]– ديماند م.س، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد عيسى، مراجعة أحمد فكري، دار المعارف، 1958، ص 5،23).

[1]– سمير الصانع، الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، ط1، دار المغرب، بيروت، لبنان، 1408هـ/1988م، ص 32-67.

أول الأدبيات الاستشراقية التي عرضت لما يمكن أن تعده بيانا أوليا لنظرية الفن الإسلامي التي تعد الفن الإسلامي بكل أجناسه وأساليبه وصوره وأشكاله، (زخرفة).[2]

علما أن الزخرفة وظيفتها الأساسية ملء الفراغ وتعني هذه النظرية بمبادئ (الزخرفة) الهندسية وعلاقتها التصميمية وتقنياتها الفنية وخصائصها الأسلوبية، وطبيعتها التجريدية في الشكل والمضمون، فضلا عن عناصرها المعرفية المتمثلة في كل ما يمت إلى الفن الإسلامي من الأجناس كالخط العربي والتوريق وغيرها.

لقد نشأت نظرية الفن الإسلامي نشأة متواضعة وخجولة في ظل التصريح بجمالية الفن الإسلامي البادية أو المستخلصة من قراءة الآثار والأعمال والمصنوعات والتحف الفنية الإسلامية وتحليلها النقدي، ونجد مثل هذا الاتجاه المعرفي بصورة خاصة في عدد من الدراسات الاستشراقية ، التاريخية والوصفية، المتعلقة بما يمكن أن نسميه متحفيات الفن الإسلامي من هذه الآثار والأعمال والمصنوعات الإسلامية.[1]

إن الزخرفة واحدة من الوسائل المهمة التي تصنع الجمال فالعناصر التي تتألف منها الزخرفة الإسلامية نابعة من الإيمان بوحدانية الله جل شأنه ومن ثم فإن الأشكال والعناصر التي تصنعها الزخرفة الإسلامية مادة لها في حقيقتها وحدات سابحة نحو الفناء الذاتي، ليحل غيرها محلها، حتى الخط نفسه ليس خطأ كما ترى العين لكنه في حقيقته نقطة سابحة في اللانهاية، فكأن الزخرفة الإسلامية تحقيق في واقع روحي قوله تبارك وتعالى: "....ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام، فبأي آلاء ربكما تكذبان، يسأله من في السماوات والأرض كل يوم هو في شأن، فبأي آلاء ربكما تكذبان.[*]

---

[2]– المقصود بلفظ الزخرفة بهذا المعنى: تزيين السطوح، الخارجية والداخلية Décoration، فن الزخرفة ornamontation، وربما أدت هذه الترجمة إلى التباس معنى الزينة وتداخلها مع لفظilumination الذي هو فن التذهيب .

[1]– نظرية الفن الإسلامي عند المفكر إسماعيل الفاروقي، مرجع سابق.

[*]– صالح احمد الشامي، الفن الإسلامي التزام وابداع، دار القلم ، ط1، دمشق، 1990، ص 170 سورة الرحمن الآية .

ويمكن أن نحدد خصائص الزخرفة الإسلامية في النقاط التالية:

1-شغل الفراغ، وإعطاء الانطباع أن الكون ليس فيه فراغ فالعدم ليس موجودا في الكون، فخاصية شغل الفراغ بالتكوينات الزخرفية وذلك بتحويل الأشكال النباتية الطبيعية، حتى يسهل إدماجها في المنطق التكراري للشبكة الرياضية.

2-التكرار الذي يثري الشعور ويغني الإحساس.

3-التنوع، حيث نجد هذه الخاصية في تنوع الوحدات المختلفة، فزخرفة الجدران تختلف عن زخرفة السقوف والعقود.

4-الوحدة: ونعني بها الوحدة الفنية التي توحي بوحدة إنسانية، وتوحي بوحدانية الله سبحانه وتعالى.

5-التجريد: آي خلو الموضوع من التشخيص والتجسيد.

والتجريد اصطلاح فني محدث بدأ يتبلور مع الاتجاهات والأعمال الفنية التي لحقت به في منتصف القرن العشرين، وهي صفة ممكنة ومناسبة لوصف الفن العربي الإسلامي بها، وتبقى صفة يمكن اعتبارها خصوصية من خصوصيات هذا الفن، إن المرادف لاصطلاح التجريد الفني "التوحيد".[1]

والتجريد في الفن الإسلامي تجريد مطلق لا نهائي غير مقيد بأبعاد الرؤية البصرية للموضوعات الطبيعية، كما أنه ليس تجريديا هيوليا أو عبثيا، بل هو تجريد تحكمه قوانين الإيقاع الرياضية، فالتجريد والرمز هما الدعامتان الأساسيتان اللتين يعتمد عليهما الفن الإسلامي من خلال تمثيله للفكر الإسلامي ومن خلال تأمل طويل وعميق للطبيعة والكون والحياة.[2]

---

[1]- صالح أحمد الشامي، مرجع سابق، ص 241.

[2]- سمير الصانع، الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، ط1، دار المغرب، بيروت، لبنان، 1408هـ/1988م، ص 104.

وتعني بذلك إهمال المظاهر الحسية في العمل الفني وتجنب خداع النظر والابتعاد عن استعمال الظلال والأضواء مع تغطية المساحات والابتعاد عن النحت الثلاثي الأبعاد.

إن الفن الإسلامي في القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة كان يسوده طراز أموي أولا، ثم طراز عباسي بعد سقوط بني أمية سنة 750م، ولما صدفت الدولة العباسية في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وخلفتهما دويلات وإمارات مستقلة في الأقاليم الإسلامية المختلفة، قامت على أنقاض الطراز العباسي أساليب فنية محلية يمكن تمييز كل منها، ولاسيما في ميدان العمارة لأن منتجات الفنون الفرعية (أو الصناعة التطبيقية)

كان من السهل نقلها من إقليم إلى آخر، التأثر بالأساليب الفنية فيها، إذن فقد كان الفن الإسلامي بعد سقوط العباسيين يشتمل على طراز اسباني مغربي في شمال إفريقيا والأندلس وعلى طراز مصري سوري قام في وادي النيل وفي سورية كما كان يشتمل على طراز فارسي في إيران، وطراز عثماني في الإمبراطورية العثمانية، وطراز هندي في الهند الإسلامية، وكان أيضا وثيق الصلة بفن صقلي نورميدي في جزيرة صقلية، وبفنون المدجنين والمستغربين، وهي الفنون التي قامت في اسبانيا بعد زوال المسلمين عنها.[1]

لقد حضيت صناعة الأقمشة الفاخرة في اسبانيا حيث نمت وترعرعت عقب الفتح الإسلامي، حيث كانت الأندلس أهم مركز من مراكز إنتاج المنتوجات كما يعد الجامع الكبير في تلمسان الذي أنشئ في سنة 1082م، وحدد بناؤه في 1136م، نموذجا للفن الإسلامي المتأخر في شمال إفريقيا واسبانيا لأنه صغير نسبيا لكن تزيناته خاصة.

كما عرف الطور الأول للعصر الجديد في إفريقيا واسبانيا معا بدولة المرابطين التي تأسست في مراكش بين العامين 1056م- 1148م، واستطاعت أن تستولي على جنوب اسبانيا كذلك وقد

[1]- زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، ص 13-14.

أعقبتها دولة الموحدين التي استمرت حتى عام 1250م وتميز طرازه بالبساطة ، لتزرع الدولة إلى التشدد في التمسك بالدين، والدليل على ذلك النوايا الكبيرة لمدينة مراكش.[2]

لقد اقترنت الانتاجات الفنية الإسلامية بالتعبير عن القدرة المطلقة متخذة تكوينات مختلفة ضمن وحدة جسدية كما هو واضح في فنون التصوير الإسلامي، فالفكر الإسلامي استلمهم صوره وأفكاره من الموروث الفكري والعقائدي من أدب وملاحم وأساطير، فأصبح الفنان يؤمن بوجود قدرة هائلة مطلقة تتحكم في صفات الكائنات الظاهرة حتى أصبحت النتاجات الفنية ترتقي بالحدس، حيث تلعب القوة التختلية دورا مهما من ناحية تكوين البيئة التصويرية، فقد استفاد الفنان من الإعجاز الإلهي والقصص الواردة في القرآن الكريم فضلا عن الحكايات الشعبية، ذات التأثير القوي على اللاشعور.

إن قوة العلاقة بين الرمز والدين تستند في الواقع على دلالات يقينية أصيلة تكمن في قرارة الإنسان، فبنية الفكر الخالص للدين الإسلامي هي مصدر الدوافع الأساسية لروح الفنون الإسلامية وموضوعاتها الإبداعية وهذه العلاقة ما هي إلا ارتباط تعبيري عن ازدواج الحياة في تصورها الموضوعي وتطبيقاتها، حيث تكون الحقيقة كامنة في بنية الأشكال الرمزية، فالرمز يأخذ مجراه بين ينابيع الحقيقة الروحية التي هي في أصلها دوافع للفن عند الفنان المسلم، وبين محتواه المادي لذا اهتم المسلمون بشكل عام بالرموز الدينية وأولوها عناية خاصة، لأنها تتصل بالعصب الرئيسي لحياتهم التأملية والباطنية، فقد فسروا الرؤى والأحلام والإشارات وأولوها تأويلات رمزية مستمدة من كلام الله المنزل في القرآن الكريم.[1]

هذا ولم يشجع الإسلام على النحت والتصوير، والواقع أن الفن الإسلامي لم يصل في فن النحت أو صناعة التماثيل إلى الدرجة التي سمت إليها الكثير من الفنون السابقة عليه، كالفن اليوناني مثلا، وليس في هذا ما يؤخذ على الفن الإسلامي لأن لكل فن بيئته التي نشأ فيها والعوامل التي تحكمت

---

[2]– الفنون الإسلامية ومظاهره عبر العصور www.alhayat.com/Articles .

[1] – 3w. imam hussain, org/arabic/study ofislamic art.سامر قحطان القيسي

في نشأته، فكم يكن في بيئة العرب الصحراوية رخام يشجع على نحت التماثيل، وكان يحيط بالعرب قبل ظهور الإسلام فنان: الفن البيزنطي والفن الساساني، ولم يكن كلاهما يعني بالتماثيل عناية الفراعنة أو اليونان أو الرومان بها.

وعندما جاء الإسلام أعلن الحرب على الوثنية، واعتبر القرآن الكريم الأنصاب رجسا من عمل الشيطان وعلى المؤمنين أن يجتنبوه كما بينت الأحاديث النبوية أثم من يصنع التماثيل .

لقد بلغت الفنون الإسلامية أوج ازدهارها و سيادتها للذوق العالمي قبل أن تبدأ أوروبا إحياء فنونها الكلاسيكية تحت تأثير الاتصال بالحضارة الإسلامية، وكان من الطبيعي أن تتأثر فنون عصر النهضة الأوروبية بالفنون الإسلامية التي كانت آنذاك علامة للفن الرفيع والترف الأنيق وخاصة لدى الطبقات العليا في المجتمعات الأوروبية، وقد بدا التأثر بالفنون الإسلامية مبكرا وأوروبا بعد على أعقاب عصر النهضة ويبدو ذلك في تقاليد العمارة القوطية التي اقتبست العمارة الإسلامية من حيث الاستخدام الكثيف للعقود المدببة مثلما نرى في مدخل كنيسة نوتردام بباريس[1] .

-فن العمارة

تشبعت الجمالية الإسلامية من حقائق الإيمان، إذ تكونت ملامحه وتشكلت ثناياه من أنوار نزلت عن رب العالمين وما انخرط فيه بعد ذلك سيرا إلى الله رب العالمين عبر أشواق الروح، مبدعا بإتباع تعاليم نبي الرحمة -ﷺ- أروع أنواع التعبير الجمالي، من سائر أشكال العبادات والمعاملات والعلاقات انطلاقا من تحقيق معنى العبودية لله عبر تطبيق تعاليم الدين الحنيف، وانطلاقا من حركته التعبدية في جمالية الصلوات ولوحاتها الحية الراقية وما ينظمها من عمران روحي ومادي إلى هندسة المدائن الإسلامية كما تحمله من قيم روحية سامية وقيم حضارية متميزة.

إن حصون المدائن وجدرانها إنما تعبر عن تجليات مادية لأشواق الروح عبر القباب والمآذن مندفعة بقوة نحو السماء، وإنما هي صورة التعبير الرمزي عن معاني القيم الاجتماعية، كالحشمة والحياء

---

[1]- أحمد الصاوي، النهضة الأوروبية قامت على أكتاف الفن الإسلامي، 3w.alittihad.ae.

والوقار والرقة التي تجسدت في نمط بناء المساجد والشرفات الكاشفة الساترة، إضافة إلى نشر أسراره الجمالية الإسلامية عبر النقوش والزخرفة مع أحرف الخط العربي بشتى أشكاله لقد حملت العمارة في ظل الإسلام فنا (معماريا) جديدا، كان للبيئة الصحراوية وكذا للتعاليم الدينية أثرا بالغا في توجيهه، حيث أول ما قام به رسول الإسلام –ﷺ– بعد الهجرة هو بناء مسجد، وهو عبارة عن فناء مربع ذو اتجاه إلى قبلة بعينها.

لقد حملت العمارة في ظل الإسلام فنا (معماريا) جديدا، كان للبيئة الصحراوية وكذا للتعاليم الدينية أثرا بالغا في توجيهه فأول ما قام به الرسول –ﷺ– بعد الهجرة هو بناء مسجد، وهو عبارة عن فناء مربع ذو اتجاه إلى قبلة بعينها.

إن الميزة الأساسية لعمارة المساجد هي الارتباط بين المسجد والكعبة في مكة وعلاقة "هذا التعبير بالبساطة التي كانت عليها حياة ساكن البادية وصلته بالسماء من خلال صحن داره المكشوف مع التعبير المعماري المستوحى من صلة العابد بالأرض.[1]

هذا النمط من البناء، أي الفناء الذي يحاط به أربع ظلات استعارته معظم المباني الإسلامية، فأي أثر إسلامي بعد ذلك سواء كان مسجدا أو قصرا أو أي بناء آخر نجده قد اتخذ في تصميمه فكرة الفناء في الوسط ثم تحيط به الكتل البنائية حسب الظروف والوظائف المختلفة فالمسجد أروقة وظلات ولكن البيوت قاعات الخ .[2]

لقد اعتنى الفقهاء بموقف الإسلام من العمارة وأنواعها وزخارفها بل لقد كتبوا في فرع من فروع الدين يمكن أن نطلق عليه اسم "فقه البنيان"[3]

---

[1]– د/ ثروت عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، دار الشروق، ط.الأولى،1414 هـ ، 1994 م، ص20 .

[2]– [3] -د/ حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، (المجلد الأول، ط.الأولى 1999 م، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص208 .

ووضعوا القواعد والأسس التي يجب على المشتغلين أو المستخدمين مراعاتها، بل وخصص بعضهم جوانب كثيرة من مؤلفاتهم لشرح هذه التعاليم فأفرد لها بحوثا وكتبا بذاتها، مثل ابن خلدون في مقدمته وكتاب " أعلام الساجد بأحكام المساجد " لصاحبه بدر الدين مُحَمَّد الشافعي.[1]

وقد تطورت العمارة بانتشار الإسلام، واضطراد التحضر عن طريق الاحتكاك بالأمم الوافدة على الإسلام، ذات الحضارات العريقة كفارس والعراق ومصر، فنشأ فن معماري ديني حضري للجوامع والمدارس والمعتكفات.

ارتكز الفن المعماري الإسلامي في أول نشأته على العناصر المعمارية والزخرفية التي تتفق وروحانيته، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضا في سائر البلاد الإسلامية مع شيء من التباين ليسير الذي تحمله كل بيئة.[2]

إن الاختلاف البسيط الذي يميز الجوامع في إيران مثلا بطغيان الناحية المعمارية الزخرفية، كما نشهد في مسجد شاه بأصفهان، في حين تغلب الناحية المعمارية الهندسة في مصر كما هي الحال في جامع السلطان حسن، وفي العراق نشهد ملوية سامراء متأثرة بأبراج الزيقورات السومرية والبابلية القديمة، أما في تركيا فقد تأثرت العمارة الدينية بالعمارة البيزنطية حيث فرض المناخ أن تكون بين الصلاة مسقوفا،كما اقتبس المعماريون الأتراك طريقة التسقيف بالقباب من" القبوات" البيزنطية ونجحوا في التغلب على ما واجههم من مشاكل.[3]

في حين أن المسجد بالشام فقد أخذ المعماريون عن الفن الروماني المسيحي لمسات من تشكيلته المعمارية والفنية، كما شاع الطراز الهندوكي في العمارة الهندية الإسلامية، وهو الطراز المتميز بالزخارف المستوحاة من بنايات البيئة الهندية في نحت الأحجار على غرار" قطب منار."

---

[1]– بدر الدين محمد الشافعي، إعلام الساجد بأحكام المساجد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995 م

[2]– نفس المرجع السابق، ص 21.

[3]– حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، المجلد الأول، ص210

أما العمارة في بلاد المغرب والأندلس فقد اشتركت في الكثير من صفات تشكيل الفراغ وتصميم الأعمدة والعقود المتراكبة وزخارف الجص المفرغ"

إن للعمارة الإسلامية في المدن والأسواق والمنازل خصوصية حيث أن الأساس في بناء المدينة أن يتوسطها المسجد ثم تفتح الشوارع على أبوابه، وحول هذه الشوارع تقام البيوت، أما الأسواق فكانت تحيط المسجد.

ومن المعالم الإسلامية في بناء المنازل أنها عبارة عن فناء في الوسط والكتل حول الفناء المربع، وأكثر النوافذ تفتح على الفناء، كما جعلوا المدخل"منكسرا "حيث في الحضارات الأخرى كان يفتح الباب فيجد الزائر البيت أمامه مكشوفا لكن البيوت في العمارة الإسلامية المدخل فيها منكسرا أو منحرفا كما هو في المنازل التي لا تزال تحافظ على الطابع الإسلامي إلى يومنا هذا مثل البيوت العتيقة في بعض المدن في بلاد الإسلام حاليا مثل غرداية أو تلمسان.

أما النوافذ فمعظمها تفتح على الفناء ويمكن أن تكون مكشوفة، بينما جعلوا النوافذ المطلة على الخارج وهي قليلة عادة، في شكل مميز هي"المشربيات " أي الخشب المعشق حيث يشاهد الإنسان الذي بالداخل كل من في الخارج بينما الذي في الخارج لا يشاهد من بالداخل.

تلك بعض ملامح العمارة في الإسلام بإيجاز نخلص منها إلى مميزات هي الوحدة مع اختلاف بين أنماط العمارة الإسلامية في جميع أنحاء البلاد الإسلامية المترامية الأطراف ونعني بالوحدة إلتزام الضوابط الإسلامية التي جاء بها الإسلام والتي عني الفقهاء بتوضيح القواعد والأسس التي تقننها وعلى هذا النحو كان العامل الأهم في تحقيق الجمال يكمن في مراعاة النسب والمقاييس التي تتفق ووجدان الإنسان المسلم.

هذا ويعد الفن عموما والعمارة خصوصا، من أصدق أبناء التاريخ، وهو واحد من أهم علوم هندسة الروح والجسد وأكثرها سموا ورقيا، ذلك لأنه قادر كموسوعة وقوة خازنة لخيال الأمم، على تحقيق التواصل مع الآخر، وقد لعب الفن المعماري الإسلامي دورا كبيرا في خلق حوار فني حضاري

متميز، لأنه انطلق من هويته وحافظ على خصوصيته الثقافية فاستطاع من خلال جمالية إبداعه الفني تقديم الوجه الحقيقي لحضارته.[1]

والعمارة من جهة أخرى تمثل الهوية الثقافية والمستوى الإبداعي والجمالي للإنسان، فهي أم الفنون، لأنها تجمع بين فن البناء إلى جانب النحت والرسم والخط والزخرفة، التي هي علم من علوم الفنون التي تبحث في فلسفة التجريد والنسب والتناسب والتكوين والفراغ والكتلة واللون والخط، وهي إما وحدات هندسية أو وحدات طبيعية (نباتية- أدمية- جوائية) تحولت إلى أشكالها التجريبية، وتركت المجال لخيال الفنان وإحساسه وإبداعه حتى وضعتها القواعد والأصول.[2]

وكما أخذت كل الفنون من بعضها، فقد أخذ الفن المعماري الإسلامي عن الحضارة الهلينيستية التي كانت سائدة قبل الإسلام في بلدان أوروبا الغربية وأيضا في شرق البحر الأبيض المتوسط وكل الأماكن التي وقعت تحت نفوذ الإمبراطورية الرومانية وتواصلت مع مختلف الحضارات في الشام والعراق والهند والصين والأندلس، وأخذت طابعها الخاص الذي يعكس جوهر الفكر الإسلامي. [1]

لقد أثرت الحضارة الإسلامية في مظاهرها وخاصة منها العمارة على الانبعاث الحضاري والفني في أوروبا خاصة والعالم العربي عامة، لاسيما في القرون الوسطى إذ أعجب الحكام والفنانون الغربيون بالحضارة الإسلامية، فتأثروا بالعمارة والزخرفة، فقد اتصل الشرق الإسلامي بأوروبا في العصور الوسطى عن طريق الحضارة الإسلامية التي قامت في الأندلس وجزيرة صقلية، والتي كان لإشعاعاتها الفضل الكبير على أوروبا في مختلف المجالات الفنية وغيرها، وعن طريق التجارة، وبفضل مشاهدات الحجاج المسيحيين للأراضي المقدسة، وما كانوا يحملونه معهم إلى أوروبا من التحف

---

[1]- مريم أيت أحمد، فن المعمار الإسلامي جسر التواصل الحضاري الإنساني، مجلة حراء، العدد: 21 أكتوبر- ديسمبر 2010، ص 40.

[2]- أرنولد توينبي، دار حوران للطباعة، دمشق، 2004، ص 269.

[1]- محمد حسن زينهم، التواصل الحضاري للفن الإسلامي وتأثيره على فناني العصر الحديث، ضمن مطبوعات "بريزم" الثقافية التي تشرف عليها إدارة العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة المصرية.

الإسلامية ثم عن طريق الحروب الصليبية، التي قامت بين الشرق والغرب حيث نقلوا العديد من التصميمات الشرقية إلى الغرب مع تطويرها لتلائم البيئة المحلية[2] ، إضافة إلى اتصال الأوروبيين بالدولة العثمانية بعد ذلك [3] .

لقد كان لفنون العمارة الأندلسية في مختلف عصورها أعمق الآثار داخل شبه الجزيرة الايبيرية فكانت القصور الملكية في الممالك النصرانية نماذج من القصور الملكية الأندلسية وكان أثر الفن المعماري الأندلسي قويا في كنائسها ذاتها، ففي كثير من الكنائس الاسبانية والبرتغالية، ترى خطة المسجد ظاهرة في عقودها وأروقتها وقد أقيمت أبراج كثيرة من الكنائس الشهيرة على نمط المنارة الإسلامية.[1] وقد درس المستشرق مورينو بشكل كنائس المستعربين (المسيحيون الذين تظاهروا بالإسلام وعاصروا المسلمين بالأندلس، واخفوا دينهم ولكنهم تبثوا تقاليد العرب، ولغتهم واهتموا بالحرق العربي.[2] قامت في قشتالة (Castilla لفظ لا تبني معناه القلعة وكان العرب يسمون قشتالة القديمة القلاع ويسمونها أيضا قشتيلة، وتقع خلف الشارات من جهة الشمال .[3] ، **وليون وجليقية:** وهي منطقة جبلية في شمالي غربي اسبانيا.[4] خلال عصري الخلافة الأموية بالأندلس ووجد أنها متأثرة بالفن الإسلامي، وتميز باستخدام العقود التي ترتفع فوق أقواس على شكل حدوة حصان، كما عكف إيلي لامبير Elie Lambet في دراسة له على تحديد هذه العلاقة ووجد نفسه يقرر الحقيقة

---

[2] –Enlard c, les monuments des croisades dans royaume de jerusalem , 2 vols, paris, 1929, II, pp 70- 73.

[3]– غازي عيسى أنعم، أثر فن العمارة الإسلامية على فنون العمارة الغربية، مجلة الوعي الإسلامي، عدد 532، سنة 2010.

[1]– محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، ج7، الهيئة المصرية للكتاب، 2001، ص 514.

[2]– أنور محمود زناتي، قاموس المصطلحات التاريخية، مكتبة الانجلو المصرية، 2007، ص 230.

[3]– نادية مرسي، العلاقات الإسلامية، المسيحية في اسبانيا، ص 59، حاشية رقم 1.

[4]– انظر: يوسف بني ياسين، بلدان الأندلس، مركز زايد للتراث، ط1، 2004، ص 295.

التالية : "إن مهندسي البناء والمزخرفين المسيحيين من اسبانيا وفرسنا على امتداد عصر الفن الروماني اقتبسوا على التأكيد عددا وفيرا من خيرة أشكال فن الإسلام الاسباني المغربي[5]

أما لويس بريهاير louis Brehier فيستنتج تشابهات بين القبب ذات التصميم المثمن الزوايا وذات عقود الزوايا في الجناح، والهندسة العربية في اسبانيا، وبرايه، إذا لم يكن المهندس مسلما فهو بالتأكيد أندلسي مسيحي.[1] . يقول المستشرق جورج يعقوب إن كل العوامل التي خلقت الفن القوطي شرقية، وصلت أوروبا عن طريق المسلمين، فالعقود المدببة التي استخدمها الفن القوطي في القرن الثاني عشر بدلا من العقود المستديرة كانت معروفة قبل ذلك في الشرق الإسلامي، وظهر العقد المدبب في مقياس الروضة ثم في مسجد حيضر في العراق الذي يرجع إلى أواخر القرن الثامن ثم في جامع ابن طولون الذي شيد في القرن التاسع الميلادي، وكذلك استخدم الطراز القوطي المشربيات والشرفات، وهذه نجدها في سور جامع ابن طولون الخارجي الذي يمتاز بشرفات زخرفية يمكن اعتبارها أول نموذج للأسوار ذات النوافذ والشرفات التي نراها بعد ذلك منتشرة في الطراز القوطي في أوروبا.[2]

أما ظاهرة تحلية الأعمدة في المباني القوطية بتيجان على هيئة ناقوس فقد سبق الشرق الإسلامي الغرب الأوروبي أيضا في ابتكارها، إذ نجد أن مسجد سامرا الذين يرجع تاريخه إلى أواسط القرن التاسع الميلادي حليت أعمدته بتيجان على هيئة ناقوس، مما يرجع انتقال هذه الظاهرة عن المسلمين إلى غرب أوروبا.

---

[5]– بروفسال، الحضارة العربية في اسبانيا، ص 124.

[1] –brehier , les origines de l’architecture romaine en auvergne , S I 1923, brehier L , les influences musulmanes dans l’art roman du puy , journal des savants , janv- fev 1936 , p 14..

[2]– سعيد عاشور، حضارة الإسلام، معهد الدراسات الإسلامية، 1987م، ص 294..

وهناك الفن المدجن الذي قام بتنفيذه المدجنون les mudegeres ، وهم العرب المسلمون الذين بقوا في البلاد التي استعادها الأسبان.[1]

وكان منهم بناؤون مهرة استعان بهم حكام المقاطعات الاسبانية في تشييد الأبواب الكبرى للمدائن وفي تشييد القصور والكنائس والأدبرة والقناطر وسائر أنواع المعمار.[2]

وكان الصناع المدجنون يستخدمون الزخرفة الكنائس والدور في كافة أنحاء اسبانيا ومثال صناعتهم يتجلى في البهور البديع بقصر الانفنتادو infantado في وادي الحجارة. [3]وكذلك نرى أثر العمارة الإسلامية واضحا في كنيسة مدينة سرقسطة Zargazo.[4]1

---

[1]– المسلمون الذين دجنوا في الأندلس بعد نزوح العرب عنها، فاستمروا على تمسكهم بالتقاليد العربية، ونقلوا التراث العربي إلى الآثار القوطية، وكانوا جسرا لبشر هذا التراث في أنحاء أوروبا انظر أنور محمود زناتي، قاموس المصطلحات التاريخية، مكتبة الانجلو المصرية، 2007م، ص 230.

[2]– عبد الرحمن بدوي، دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2004م.

[3]– ج– ب ترند، تراث الإسلام، ج1، ترجمة مؤنس حسين، لجنة الجامعيين لنشر العلم، 1983، ص 26.

[4]– بلدة مشهورة بالأندلس تتصل أعمالها تطيلة مبنية على نهر كبير وهو نهر منبعث من جبال القلاع، انظر: ياقوت الحموى، معجم البلدان، ج3، ص 212.

2–"الفنون الاسلامية في الاندلس" العمارة:

يعدّ الفن عامةً، والمعماري منه خاصةً، من أصدق أنباء التاريخ، وهو واحد من أهم علوم هندسة الروح والجسد، وأكثرها سمواً ورقياً؛ لأنه قادر –بوصفه موسوعةً وقوةً خازنةً لخيال الأمم– على تحقيق التواصل والتفاعل الحضاري. والفن المعماري أقدر من غيره على التواصل مع الآخر، وقد أدى الفن المعماري الإسلامي دوراً كبيراً في خلق حوار فني حضاري متميّز؛ لأنه انطلق من هويته، وحافظ على.(والعمارة هي وعاء الحضارة، وتمثّل الهويّة الثقافية والمستوى الإبداعي والجمالي للإنسان، وكما قيل منذ القدم: هي أم الفنون؛ لأنها تجمع فنّ البناء إلى جانب النحت والرسم والخط والزخرفة. وكما

أخذت كلّ الفنون بعضها من بعض فقد أخذ فنّ العمارة الإسلامي أول الأمر من الحضارة الهيلنيستية، التي كانت سائدةً قبل الإسلام في بلدان أوربا الغربية، وفي شرق البحر الأبيض المتوسط، وكلّ الأمكنة التي وقعت تحت نفوذ الإمبراطورية الرومانية، وتواصلت مع مختلف الحضارات في الشام والعراق والهند والصين والأندلس، وأخذت طابعها الخاصّ الذي يعكس جوهر الفكر الإسلامي.

إن الفن الإسلامي هو مدرسة جديدة بنيت على فن الخط وفن الزخرفة، وفن العمارة والديكور، وجميع هذه الإتجاهان جاءت مختلفة عن الماضي، أليس هذا الذي بحث ويبحث عنه الفنانون طيلة الحياة، أسلوب جديد. نعم إن الفن الإسلامي جاء بأول مدرسة حديثة وهي المدرسة التجريدية التي تطالب بإلغاء الصورة في أي لوحة. من لايعترف بهذا الأسلوب؟ هكذا جاء الفن الإسلامي، هل يمكننا أن نقول أن الفن بحن فاسيليه كاندينسكي * كان ضعيفاً، هل يمكننا أن نقول أن الفنان بول كلي * ام الفنان الأمريكي جاوليسكي * وغيرهم من الفن الحديث أنهم كانوا ضعفاء..

ان الحضارات العربية منذ عهد اليمن، ثم من الفنيقيين والى الفراعنة كانت مجتمعات عريقة ومهتمة ومنتجة لفنون شتى ، وقد لعب الفن الاسلامي دورا بارزا في النهضة الإنسانية في جميع المجالات ،فهناك من يقول إن الفن الإسلامي هو قرطبة وغرناطة. وهذا جزئيا صحيح، وحتى في الأندلس.، لان الأندلس السابقة كانت اسبانيا بكاملها، والبرتغال أجمعه، وجنوب فرنسا ومنتصف ايطاليا والجزر الكثيرة في البحر المتوسط. اي ان الحضارة الإسلامية هي شمس النهضة الأوربية، وسوف نحاول البحث في خصائص الفنون الاسلامية الاندلسية والوقوقف على اهم خصائصها في شتى انواع الفنون بما فيها الموسيقى والعمارة والشعر والخط والزخرفة وغيره.

1. ماهية الفن الإسلامي وجماليته:

إذا كان القرآن الكريم هو لغة الإسلام المهيمنة، والتي تخاطب البشر وهو الذي صاغ الشخصية الفكرية الإسلامية في جميع ملامحها،فإن الفن الإسلامي هو لغة الإسلام الثانية وهوالذي صاغ الشخصية الجمالية الإسلامية.

إن صورة الإسلام في العالم لا تتمثل فقط في العقيدة التي يحملها،من توحيد وصلاةوغيرها،وإنما يضاف إلى ذلك بقدرما تأتي به الصورة الانطباعية التي يتركها الفن الإسلامي في . نفوس وأعين غير المسلمين 1 .**1** "د .شاكر مصطفى" :عناصر الوحدة في الفن الإسلامي"، أعمال الندوة الدولية المتحدة في استانبول) أفريل (1983 نشر دار الفكر، دمشق 1989 ، ص140 و"يصبح الفن الاسلامي المراة التي تعكس صورة المجتمع الاسلامي،او اللغة المعبرة دون غيرها من اللغات عن حقيقة الاسلام وكنه حضارته من حيث الموائمة بين ضروريات الانسان المادية وحاجياته المعنوية، ومن هنا ياتي الاختلاف بين الفن الاسلامي بصفته الدينية، وبين غيره من الفنون المقدسة مثل الفن المسيحي او الفن البودي من حيث ان الدين والحضارة تمتزج في عالم الاسلام بشكل لانظير له في تاريخ الشعوب الاخرى 2د.سعد زغلول عبد الحميد، العمارة والفنون في دولة الإسلام.دار المعارف، الإسكندرية، بدون تاريخ"

قبل أن نتطرق إلى الفن الإسلامي يجب معرفة معنى كلمة (الفن) ففي العربية استعملت كلمةفن حديثا عوضا عن كلمة صناعة المتعارف عليها قديما ، فكل ما أقترن بكلمة فن وبخاصة الفنون الجميلة ، عرفه المسلمون تحت عنوان الصناعة ، حيث كانوا يقولون صناعة الأدب ، وصناعة الشعر .الخ . وكلمة صناعة لا تقل صلة بالموضوع عن كلمة الفن بل هي ألصق بالمعنى.

والفن لغة : معناه الضرب واللون من الشيء والجمع أفنان وفنون ، نقول فنن الناس جعلهمفنونا أنواعا ، وفنن الثوب : جعل فيه طرائف ليست من جنسه ، افتن الرجل في أحاديثه جاءبالأفانين أو أخذ في فنون القول ، وهناك علاقة وثيقة بين معنى الكلمة وما انتدبت له من مصطلح ،حيث استهوت الناس وأغر ٠ م باستعمالها وإطلاقها على كل عمل يريدون وصفه بالدقة والجمال ، مما . أدى إلى اتساع استعمال الكلمة فأحتاج الأمر إلى التحديد والتخصيص(.1صالح أحمد الشامي ، الفن الإسلامي التزام وإبداع ، دار القلم ، ط1 ، دمشق ، 1990 ، ص) و يعتبر الفن عمومًا، والمعماري منه خصوصًا، من أصدق أنباء التاريخ، وهو واحد من أهم علوم هندسة الروح والجسد

وأكثرها سموًّا ورقيًّا؛ ذلك لأنه قادر، كموسوعة وقوة خازنة لخيال الأمم، على تحقيق التواصل والتفاعل الحضاري، والفن المعماري أقدر من غيره على التواصل مع الآخر، وقد لعب الفن المعماري الإسلامي دورًا كبيرًا في خلق حوار فني حضاري متميز؛ لأنه انطلق من هويته، وحافظ على خصوصيته الثقافية، فاستطاع من خلال جمالية إبداعه الفني تقديم الوجه الحقيقي لحضارته.

[1] أحمد، مريم آيت،"فن المعمار الإسلامي جسر للتواصل الحضاري الإنساني"، مجلة حراء، العدد: 21، أكتوبر – ديسمبر 2010، ص 40.

فهو يجمع –الفن المعماري –مجموعة من الفنون منها النحت والنقش والخط والزخرفة [2]الزخرفة و تعد علم من علوم الفنون التي تبحث في فلسفة التجريد والنسب والتناسب والتكوين والفراغ والكتلة واللون والخط، وهي إما وحدات هندسية أو وحدات طبيعية (نباتية – آدمية – حيوانية) تحورت إلى أشكالها التجريدية، وتركت المجال لخيال الفنان وإحساسه وإبداعه حتى وضعت لها القواعد والأصول،(: ثويني، علي،"معجم عمارة الشعوب الإسلامية"، دارحوران للطباعة، دمشق، 2004، ص.269

لقد دخلت الحضارة الإسلامية بلاد الأندلس وعاشت هناك تسعة قرون كاملة، استطاعت خلالها أن تنشر نور العلم والدين والهداية في كلّ أوروبا، وصارت الأندلس بكاملها مدرسةً للعلم والفكر والثقافة، نهل منها الأوروبيون وتشكلت مدارس لها خصائصها في الفنون والعلوم والآداب ومختلف ألوان الحضارة بوجهيها المادي والمعنوي، وكانت بلا جدال، أساس النهضة الأوروبية الحديثة .

و تعد العمارة الإسلامية في الأندلس جوهرة حقيقية في قلب أوروبا. الأندلس هي الجزء الذي كان يحكمه المسلمون قديماً في شبه جزيرة أيبيريا، وتضم أروع القصور والقلاع والمساجد والمنارات في القارة بأكملها.

وتعد أروع وأثرى الفترات التاريخية في تاريخ المعمار هي القرون التي كان المسلمون يحكمون بها أسبانيا (711 – 1492)، هذه الفترة غنية بكنوز معمارية لا تضاهى.ربما قد مضى عصر الأندلس، ولكن العمارة الإسلامية في الأندلس سوف تحيا إلى الأبد، إذ لم تحيا في الحقيقة فسوف تظل ذكراها في الصور والرسومات على مر العصور.يعد مسجد قرطبة والذي يعرف محلياً باسم مسجد الكاتدرائية أقدم المنشآت الأندلسية التي احتفظت برونقها على مر التاريخ. إعتاد معظم خلفاء المسلمين أن يخلدون فترة حكمهم بإنشاء مسجد عظيم، ولم تشذ قرطبة عن هذه القاعدة، وإن كانت قدظهر في مسجد قرطبة طريقة جديدة في النمط والتصميم المعماري، وقد أصبحت تلك الطريقة فيما بعد جزء لا يتجزأ من العمارة الإسلامية في الأندلس.

قام بتأسيس المسجد الخليفة عبد الرحمن الأول عام 787، واستمر تأسيس المسجد لسنوات طويلة لأن كل خليفة لاحق قد أضاف بعض التوسعات والتجديدات إلى المنشأة. والعجيب أنه برغم جميع تلك التوسعات المتتالية فإن المسجد يحتفظ بشكل وتصميم موحد ويبدو وكأنه قد بني مرة واحدة.

مدينة الزهراء:

هي مدينة أندلسية تبعد حوالي 10 كيلومترات من قرطبة تقع **مدينة الزهراء** على مرتفعات سيرامورينا أو جبال الشارات و هي سلسلة جبال تمتد لمسافة 450 كم من الشرق للغرب عبر جنوب الأندلس. وكانت المدينة عاصمة الأندلس زمن الخليفة الأموي عبدالرحمن الناصر الذي بنى فيها القصر والجامع والحدائق والمباني الإدارية، لكنها دمرت تماماً خلال الحرب الأهلية التي دارت بين الأمراء الأمويين في الأندلس حول عرش الخلافة في بداية القرن الخامس الهجري، ولم يبقَ منها سوى أطلال. الزهراء التي بدأ الخليفة الناصر في بنائها عام 325هـ عند أقدام جبل العروس، وأكملت خلال 40 عامًا كانت على بعد خمسة أميال إلى الشمال الغربي من قرطبة لتكون تحفة

الدنيا. أطلق الخليفة اسم «الزهراء» على مدينته الجديدة تفاؤلًا بازدهارها، أو ربَّما لكثرة ما يحوطها من البساتين الغنية بالزهور، الاسم أطلق خيال بعض المؤرخين، فنسجوا الحكايات حول ولعه بجاريةٍ سمّى المدينة باسمها، واستمر بناء المدينة 25 عامًا أخرى، هي ما بقى من حكمه، وواصل بناءها ابنه الحَكَم المستنصر بالله، وحين اكتمل بناؤها كانت قد بلغت ذروة عظمتها العمرانية والعلمية والفنية، واحتلت مكانة مرتفعة بين المدن الحضارية الكبرى، وتفوقت على مدن الأقطار الغربية. وصف المؤرخون هذه المدينة، التي اعتبرت أبهى المدن في عصرها، وقد جلب الخليفة موادها من مدينة قرطاجنة في تونس الحالية، ووصل عدد سواريها الرخامية 4313 سارية كان الخليفة قد جلب بعضها من أفريقيا، وأهداه إمبراطور بيزنطة بعضها، بينما كان الباقي من الأندلس، بلغت مساحة الزهراء 200 ألف متر طولًا، و900 ألف متر عرضًا، وكان لها 15 ألف باب مزيَّنة بالنحاس..

وأقيمت في المدرج الأدنى من المدينة أسواقٌ وحمامات وخانات ومتنزهات وبيت المال ودار لصناعة الآلات والتحف والحليّ.

https://www.sasapost.com/the-city-of-zahra-andalusian-a-/point-of-light-in-the-dark-ages-of-europe

وكانت دور» الفتيان والصقالبة «والعبيد تقع غربي المدينة بينما تقع دور الوزراء وكبار رجال الدولة وأشراف الناس في شرقها . كانت المدينة تقع في جبال الوادي الكبير وقد قُسمت بشكل هرمي بحيث سكن أعلاها الخليفة وكبار رجاله، بينما عاش في أسفل الجبل العبيد وفقراء المدينة، وحين انتهي بناؤها كانت المدينة تضم 10 آلاف رجل يعملون في إدارة الدولة. مدينة بها 15 ألف باب! وسقوف قصورها الرخام المذهب؟! وأبوابها من العاج والأبنوس؟! وفي حدائقها الغنّاء مجسمات لحيوانات وتماثيل غريبة مصنوعة من العنبر واللؤلؤ"؟!

أما قصر الخليفة فيها فقيل مما قيل إنه كان في وسطه صهريج عظيم مملوء بالزئبق، وكان إذا وقعت عليه الشمس سطعت جوانبه بأضواء ساحرة مبهرة! ويصفه المؤرخ التلمساني في كتاب نفح الطيب بقوله: "لما بنى الناصر قصر الزهراء المتناهي في الجلالة والفخامة أطبق الناس على أنه لم يبن مثله في الإسلام البتة. فكان فيه السطح الممرد المشرف على الروضة المباهي بمجلس الذهب ما بين مرمر مسنون وذهب موضون وعمد كأنما أفرغت في القوالب ونقوش كالرياض وبرك عظيمة محكمة الصنعة وحياض وتماثيل عجيبة الأشخاص لا تهتدي الأوهام إلى سبيل استقصاء التعبير عنها".

مدينة الزهراء، التي لم يبق منها سوى أطلالها، آثارها مقسمة لمجموعات أبرزها قصر الخليفة والمقام الخاص، ثم مساكن الحاشية والحرس، والثالثة أسفل الربوة يظن أنها البهو العظيم الذي كان مخصصًا لاستقبال الملوك وأكابر السفراء.

أعمال الحفر والتنقيب مستمرة عن كنوزها المنهوبة منذ 1911، وقد كشفت عن كثير مما يؤكد ما كان يظن أنه أساطير.

"الزهراء" بسمعتها الفاتنة لم تعمر سوى 75 عامًا فقط، لتسقط في ظلام النسيان والتجاهل أكثر من ألف سنة. تلك التي كانت مياهها جارية بنظام دقيق، وشوارعها مضيئة، ولياليها خالدة. وفي الوقت الذي كانت أوروبا غارقة في الجهل كانت هي تتشارك مع الشقيقة الكبرى قرطبة 70 مكتبة، وأكثر من 400 ألف كتاب من نوادر الكتب ذهب منها ما ذهب ليكون أساسًا لحضارة الغرب.

https://sabq.org/UwAgde

تم إعلان مدينة الزهراء إحدى مواقع التراث الإنساني الخاصة باليونسكو في 1 يوليو 2018، وقد تم تأسيس المدينة في عهد الخليفة عبدالرحمن الثالث وتوسعتها في عهد ابنه الخليفة الحكم الثاني.

القصر مكون من عدة مباني ذات شرفات واسعة تلتف حول عدد من الحدائق والنوافير، ويحيط المدينة بالكامل سور مرتفع مزين بالحفر والسيراميك.

من الناحية المعمارية، ساهمت مدينة الزهراء بشكل كبير في تحديد شكل العمارة الإسلامية في الأندلس وإعطائها لمسة مميزة. فالعديد من التصميمات الموجودة في المدينة مثل قاعات الاستقبال الملكية ترى لأول مرة هنا.

وبينما تميزت المدينة ككل بالتجديد في التصميم المعماري فإن بعض المباني بها تشكل نموذج للمعمار الأندلسي التقليدي، على سبيل المثال مسجد مدينة الزهراء يتشابه بشكل كبير مع مسجد قرطبة

قصبة مالقة:

تعد قصبة مالقة أكثر قلعة وحصن بحالة جيدة في أسبانيا، وقد قام ببنائها بنو حمدو في القرن الحادي عشر. وتعد القلعة ذات الجدران المزدوجة والمداخل المحصنة نموذج للمنشآت العسكرية في عصر ملوك الطوائف. وتشبه القلعة في تصميمها قلعة الحصن في سوريا.وتجمع القلعة بموقعها المميز المطل على المدينة والخليج بين العوامل الحربية مثل الأبراج ذات فتحات إطلاق السهام وبين العوامل الجمالية التي تميز القصور العربية ذات الحدائق الغناء والنوافير.

مسجد باب المردم:

تم بناء المسجد عام 999، وهو الأثر الوحيد المتبقي من المساجد العشر التي قام الخلفاء المسلمون ببنائها في طليطلة.

في عام 1186 تم تحويل المسجد إلى كنيسة. ويعد الجزء الخاص بالكنيسة في المبنى أول نموذج للفن المعماري المدجن. يطلق لقب المدجن على المعماريين والفنيين المسلمين الذين ظلوا في الأندلس وعملوا مع ملوك النصارى. ويعد المعمار المدجن مرحلة انتقالية في تاريخ أسبانيا وجزء هام من تاريخ الاندلس. www.weetas.com

ومن اشهر الاثار المعمارية كذلك القصور والقلاع والحصون نذكر منها :

قصر الحمراء:

قصر الحمراء واحدٌ من أروع القصور في تاريخ العمارة الإسلامية، ومن أعظم وأروع الآثار الأندلسية الباقية، كما أنه يعتبر من أبدع الآثار الإسلامية حتى اليوم بما حواه من بدائع الصنع والفن، وقد زيّن صنّاع غرناطة المهرة القصر بأبدع نماذج لا تستطيع البشرية الإتيان بمثله.

قصر الحمراء جزءٌ من معالم مدينة غرناطة الأثرية الواقعة على بعد 267 ميلاً جنوب مدينة مدريد، فبعد أن استوطن بنو الأحمر بغرناطة أخذوا يبحثون عن مكان مناسب يوفر لهم القوة والمنعة، فاستقر بهم المطاف عند موقع الحمراء في الشمال الشرقي من غرناطة،وفي هذا المكان المرتفع وُضع أساس حصنهم الجديد "قصبة الحمراء"، واتخذ بنو الأحمر من هذا القصر مركزًا لملكهم، وأنشأوا فيه عددًا من الأبراج المنيعة، وأقاموا سورًا ضخمًا يمتد حتى مستوى الهضبة.

https://www.albayan.ae/editors-choice/asfar/2013-07-02-1.1914830

قلعة وقصر ومدينة مصغرة في آن واحد! قصر الحمراء واحد من أفضل النماذج على جمال العمارة الإسلامية التقليدية. يبدو فن النصريين في تصميمه واضحاً في أبهى صوره، تعد الحقبة التي

حكم فيها بنو نصر هي أزهى عصور الفن والجمال في الأندلس، ويظهر فيها اندماج الفن الاسباني مع الفن الإسلامي.

تظهر العمارة الإسلامية التقليدية بوضوح في تغطية جميع الأسطح في التصميم بالزخرفة الهندسية والخط العربي. من ضمن العوامل التصميمية المميزة لقصر الحمراء استخدام الموزايك والحفر على الجبس والأسقف الخشبية المحفورة بتفاصيل دقيقة.

الجبس المحفور والذي يتميز به النصريين يظهر بوضوح هنا ويغطي الحوائط والأسقف والقباب، الألوان الزاهية والتفاصيل الدقيقة في الحفر تجعل هذا الجبس يبدو وكأنه قماش ثري تم تسجيل قصر الحمراء والحديقة المتاخمة له كأحد مواقع التراث العالمي التابعة لمنظمة اليونسكو عام 1984، ثم تمت إضافة منطقة البيازين المجاورة عام 1994.

وتعد منطقة البيازين أيضاً من أفضل نماذج الإندماج بين العمارة الإسلامية مع العمارة الأسبانية لتكوين العمارة الأندلسية.ومن المرجح أن سبب تسمية الحمراء هو لون حجارتها الضارب للحمرة، والحمراء عبارة عن مجموعة أبنية محاطة بأسوار تقع على ربوة عالية تسمى السبيكة، في الجانب الشمالي الشرقي من مدينة غرناطة،وهذه الأبنية على ثلاثة أقسام: القسم العسكري؛ ويقع شمال شرقي القصر، وهو عبارة عن قلعة تحرس الحمراء ولها برجان عظيمان، ثم القصر الملكي في الوسط، ثم الحمراء العليا المخصصة للخدم،لم يكن قصر الحمراء سوى جزء من مدينة الحمراء أو "قصبة الحمراء"، التي تشمل قصر الحاكم والقلعة التي تحميه، وكانت مباني دور الوزراء والحاشية تنمو مع الوقت، حتى غدت قاعدة ملكية حصينة .

wwwalbayan.ae2-7-201

3- الفنون الاسلامية في الاندلس:
(الموسيقى)

1الفن لغة واصطلاحا

لاشك ان المعنى الاصطلاحي لكلمة "فن"تعني "انه كل انتاج للجمال من خلال اعمال كائن واع".[1]

[2] المعنى اللغوي فيشير الى كون الكلمة ماخوذة من "الفنن" وتعني في الاصل الغصن. اما واستعلت مجازا لمعان عدة قياسا،تقول العرب قديما للرجل المضطرب "متفنن" من فعل" تفنن " اذا اضطرب كما تضطرب اغصان الشجرة :افنانها وافانينها، وشجرة فينانة اي كثيرة الافانين. فقد" استعمل هذا المعنى الاصلي لكلمة " فن" مجازا لمعان عدة ،منها قولنا:

-فنن رايه: لونه ،فلم يلبث على راي واحد.

-فنن الشعر :جعله انواعا ، ومنه القول الشهير "فنون الشعر،اي انواعه"

-فنون العلم

- افانين الكلام

-فنون الناس ، اي اصنافهم

وبهذا التجوز من المعنى الاصلي الذي هو الغصن الى المعنى المجازي المتوسع فيه الذي يعني الاضطراب وعدم الاستقرار على حال ... فان لفظة " فن " في اللغة العربية التي تشترك) تصبح تعني في مفردها وفي معناها اللغوي الشائع artفيها مع اللغة الاجنبية في لفظة (الدارج: قدرة ،او مهارة في القيام بعمل ما[3]" .

-واذا انتقلنا من المعنى الغوي الى المعنى الاصطلاحي نجد له معنيين اثنين: معنى خاص ومعنى عام . اما المعنى الاصطلاحي العام ،فينطلق على جملة من القواعد والاساليب المتبعة في

عمل من الاعمال او نشاط من الانشطة لتحقيق غاية مقصودة تكون غير مباشرة احيانا مثل"الفن التطبيقي "حيث يكون الفن لصالح المنفعة الاستعمالية المباشرة في الحياة اليومية ،كفن التجارة والطباعة والنشر والتوزيع...لخ.

اما المعنى الاصطلاحي الخاص فهو مانشير اليه با "الفن الجميل" ويطلق على جملة من الانشطة ذات القواعد والاساليب التعبيرية الخاصة التي تستهدف اثارة الشعور بالغبطة الجمالية الخاصة ،كالنحت والعمارة والرسم ، والزخرفة والنقش ... وغيره من الفنون . ولا شك ان التجريد الذي يقتضيه التنزيه هو الذي يميز بعض الفنون التي ارتبطت بالحضارة الاسلامية كفنون الخط والنقش والزخرفة .

ويعد الفن الاسلامي مصدرخصب وتراث انساني ثري تميز عبر العصور بملامح محددة اصطبغ بها حيث اخذ من الدين رؤيته الكبرى في فهم الوجود والغيب معا ، وتشكل العقيدة والفلسفة التي جاء بها الاسلام المنطلق ،والفكر الجمالي الذي انحدر منها هذا الفن .

2الموسيقى لغة واصطلاحا: جاء في تعريف الموسيقى بأنها فن الاحان وهي صناعة يبحث فيها عن تنظيم الانغام والعلاقات فيما بينها وعن الايقاعات والاوزانها . وهي لغة منغمة النطق، تكتب وتقرأ وتسمع ، وتكتب من اليسار الى اليمين على مدرج موسيقي يتكون من خمسة أسطر بينها اربع مسافات ، وحروف اللغة الموسيقية دو–ري –مي –فا–صول–لا–سي–دو[1]، وقدعرفها جان جاك روسو بانها فن توافق الاصوات بطريقة تقبلها الاذن[1].

وإذا جئنا الى تعريف الموسيقى الاندلسية يمكن القول انها مصطلح يطلق على الموسيقى الكلاسيكية في المغرب العربي، تقوم على الاداء الموسيقي الآلي والغنائي لمقتطفات من الموشحات والازجال التي تؤدي كافة وفق ترتيب مخصوص يطلق عليهاسم النوبة[1]،كما اطلق عليها الموسيقى الكلاسيكية ،والموسيقى العربية الاندلسية، والموسيقى العالمة ، والموسيقى الحضرية تميزا عن ذلك الغناء المنتشر في البوادي والقرى والجنال[1].

اما مفهوم النوبة فقد جاء عند ابن منظور انها اسم مشتق من المناوبة،فيقال جاءت نوبتك بفتح النون أي جاءت فرصتك أو مدتك أو دورتك النيابية.[1]. وقد استعملت في عهد الخليفة العباسي المهدي بن جعفر المنصور(775-785) ،حيث خصص لكل محال من مجالات الفكر والابداع يوما يشرف فيه بنفسه على المسابقات والمباريات.فيقال اليوم نوبة الشعر او الغناء. وفي وقت لاحق وتحديدا في حكم هارون الرشيد(786/809) أصبحت كلمة النوبة تستعمل للدلالة على حصة كل مغني يمثل امام الخليفة .[1] واشتملت النوبة على اربع قطع ابان انتشارها في المشرق:

1-**القول**: شعر عربي في عمل عبارة عن نشيد.

2**الغزل**:شعر اعجمي من بحر القول(من مقام القول على ايقاع ثقيل).

3**الترانا**: هو ذو بيتين بالعربية من بحور القول(غناء على ايقاع متوسط السرعة).

3-**الفروداشت**:مقطع وبيت واحدمن بحر القول (غناء على ايقاع سريع).

ثم اضيفت لها قطعة خامسة سميت **بالمستزاد** الذي كان حركة آلية وصوتية في نفس الوقت.

اما النوبة التي عرفت في المغرب العربي فيعود الفضل في تركيز اسسها الى **ابي الحسن ابن ناغع** الملقب **بزرياب***[1] . وقد كانت النوبة على منهج زرياب تتكون على عدة ابيات شعرية مختلفةالاوزان ،ومتنوعة القافية ملحنة في مقام واحد، وهي تتركب من اربعة اجزاء:

1-**النشيد المرسل** : غناءبدون ايقاع مضبوط.

2البسيط:وهو غناء موزون

3**المحركات**:غير محددة.

3-**الاهزاج : وهو غناء على موازين خفيفة متكاثرة في سرعة حتى النهاية.**[1]

"إن صورة الإسلام في العالم لا تتمثل فقط في العقيدة التي يحملها من توحيد وصلاة وغيرها، وإنما يضاف إلى ذلك بقدر ما تأتي به الصورة الإنطباعية التي يتركها الفن الإسلامي في نفوس وأعين غير المسلمين" حين "يصبح الفن الإسلامي المرآة التي تعكس صورة المجتمع الإسلامي أو اللغة المميزة

دون غيرها من اللّغات، عن حقيقة الإسلام، وكنه حضارته، من حيث الموائمة بين ضروريات الإنسان المادية وحاجياته المعنوية، ومن هنا يأتي الاختلاف بين الفن الإسلامي بصفته الدينية، وبين غيره من الفنون المقدسة الأخرى"[(1)]

لا تزال حواضر المغرب، كفاس وطنجة وتِلْمْسَان والجزائر والبُلَيْدة وقَسَنْطِينَة وتونس وغيرها، تشهد على التراث الأندلسي في العمران والطبخ واللباس والموسيقى، الذي يعكس ما وصلت إليه الحضارة خلال ثمانية قرون من التواجد .

وتتكون كلمات الموسيقى الأندلسية من الشعر والموشحات والزجل، التي تمزج بين الموعظة والمزاح والمدح والغزل بكل أنواعه، ونجح عشاقها في جمعها كلها في كتاب يسمى ''الديوان''.

وتغنى الموسيقى الأندلسية على شكل نوبات، والنوبة هي جزء من ''الديوان''، وكان عددها في الأصل 24 نوبة بعدد ساعات النهار، وكانت كل نوبة لا تغنى خارج وقتها المحدد، لكن لم يتبق منها اليوم في المغرب سوى 11 نوبة وهي: رمل الماية، الأصبهان، والماية، ورصد الذيل، والاستهلال، والرصد، وغريبة الحسين، والحجاز الكبير، والحجاز المشرقي، وعراق العجم، والعشاق.

سم كل نوبة إلى 5 موازين، أي الإيقاعات المتبعة خلال الحصة الموسيقية وهي: البسيط والبطايحي والقائم ونصف والقدام والدرج، أضيف إليها ميزان جديد سمي بميزان ''قدام بواكر الماية''.[1]

قالَ عمر المتيوي، قائد مجموعة "روافد موسيقية" بطنجة، إنّ تسمية "الموسيقى الأندلسية" تسمية مغلوطة، جاء بها المستشرقون، وأنّ التسمية الصحيحة هي موسيقى الآلة، مضيفا أنّ المستشرقين يرمون إلى أنّ الموسيقى الأندلسية لم توجَد في المغرب إلا مع مجيء الموريسكيين في القرن 17.[1]

أما الغناء وتاريخه فهو مرتبط بتاريخ الاندلس خاصة في العصر الأموى، فما ان أستقر الأمر في الاندلس حتي بدأت الحضارة في الظهور خاصة في عهد الدولة الاموية ، حيث قضت هذه

الدولة علي الاضطرابات السياسية والعرقية في الاندلس طوال عهد الولاة ، وهذا الاستقرار كان دافعا قويا لبداية ظهور العلوم والفنون وتطورها سريعا تحت رعاية الدولة والأمراء الذين رأو ان تنافسية الأندلس بين الأمم من أولويات الدولة وقد كان الغناء والموسيقي من هذه الفنون التي أزدهرت في هذا الوقت

ومن ضمن العوامل القوية التي جعلت الأندلس تتفوق في هذه الفنون الي جانب الأستقرار هي الطبيعة الغنّاء للبلاد حيث مروج وسهول وجبال وطقس جيد طوال العام دفع الأمة الاندلسية في الميل الي الفنون الموسيقية ونجد ان في وقت مبكر بعض النقوش المنحوتة علي علب العاج وهي تظهر مجالس الغناء ، كما ان الاندلسيين كانوا يقرأون القرأن بألحان تختلف عن أهل المشرق مما يدل علي اختراعهم لنوع جديد من المقامات الموسيقية وهذا علي حد قول أبو بكر الطرطوشي الاندلسي في كتابه ‘‘الحوادث والبدع’’، وإن كان الطرطوشي يتحدث في مرحلة متأخرة نوعا حيث كان يتحدث عن فترة ما بعد ملوك الطوائف .[1]

هذا و إن أهم العوامل لتي اثرت في تطور الغناء والموسيقي الأندلسية قدوم الفنانين المشارقة لا سيما من الحجاز والعراق حاملين الكثير من الفنون المشرقية في الغناء والموسيقي مما أنعش الفن الأندلسي في فترة الأمويين ، ومن أشهر الأمثلة علي ذلك كان أبو الحسن علي بن نافع الشهير بزرياب ، وقد كان حجر الزاوية في التطور الموسيق هذا ومن اهم عوامل ازدهار .[1] الفنون في الاندلس وخاصة الموسيقى عامل الاستقرار والرفاه حيث يسميه المؤرخون العصر الذهبي ، الى جانب رعاية الحكام والسلاطين للشعراء واهل الغناء والطرب ومما عزز انتشار الموسيقى والفنون كذالك ازدهار الجانب الفكري وتميز الطبيعة الاندلسية بالحدائق الغناء وتوفر المياه الى جانب امتزاج الاجناس وتعايشها .

-الموسيقى الاندلسية بالمغرب العربي:

إن اول حقيقة ينبغي اعتبارها هو وجود جملة من المدارس اسهمت في تكوين هذه الموسيقىوهي :

-الموسيقى الوافدة من الشرق بمت فيها التاثيرات الفارسية والاغريقية.

-موسيقى شبه الجزيرة الابيرية لعهود ما قبل الاندلس من موسيقى دينية ودنيوية ،محلية قديمة ، وبيزنطية،ورومانية قديمة.

-الموسيقى الوافدة الى شبه الجزيرة الايبيرية اثناء العهد الاندلسي،من موسيقى بيزنطية، وصقلبية، ودينية غريغورية. فالموسيقى الاندلسية بالمغرب العربي ظهرت بعد هجرة الوافدين او الهاربين من محاكم التفتيش في اسبانيا الاندلس سابقا، حيث كانت المدن الساحلية خاصة في بلدان المغرب العربي الكبير خاصة الجزائر، والمغرب ،وتونس، وقد ازدادت انتعاشا خاصة بعد الهجرة النهائية للاندلسيين سنة 1609، اثر قرار الملك الاسباني فيليبي الثالث بطردهم نهائيا،خاصة بعد يأسهم من تنصيرهم ، حيث خرجوا مضطرين هاربين الى ضفاف ومدن ساحلية في المغرب العربي الكبير ،حاملين معهم تراثهم وفنونهم وموسيقاهم . هذه الموسيقى التي مرت من ساحة هارون الرشيد الى المغرب العربي اضافة الى هجرة الوشاحين والزجالين في هجرات فردية لبعض اساطين هذا الفن ، منهم **ابن باجة** الذي اضطلع بالدور الاكبر في اذاعة الانغام الاندلسية في مغرب المرابطين، فهو شبيه بما قام به زرياب في الاندلس.

فالموسيقى الاندلسية تعتبر الموروث من الموشحات والازجال التي وفدت الى المغرب العربي مع الاندلسيين الهاربيم اليها، لكن في العهد الموحدي تدهورت الموسيقى الاندلسية وتراجعت مكانتها في المجتمع بسبب موقف مؤسس الدولة ابن تومرت الدي امر بكسر الات الموسيقية وحرق محلات بيعها.. ويمكن القول ان ما عاشه المورسكين هو اقرب للتطهير العرقي في العصر الحديث.

لقد عرفت الموسيقى الاندلسية رقيا متزايدا من القرن التاسع الى القرن الخامس عشر ميلادي ،ثم ضعف حالها ، وراحت نتنكمش على نفسها مدة اربعة قرون تكتفي اثنائها على المحافظة والتستر

حتى تضمحل. ولكن دخولها الى المغرب العربي الكبير جعلها تسترجع مناخ محيطها العربي الاسلامي، ويمكن القول ان الموسيقى الاندلسية حملت عبر العصور خصائص ومميزات ظلت تطبع تركيب الحانها ونظام تأليفها بطابع خاص هو مزيج بين الموسيقى الشرقية والاسبانية القديمة والمغربية .والجدير بالذكر هنا هوان الحضارة العربية الاسلامية بلغتاوجها من التطور والازدهاروالرقي في القرون الوسطى جعلها تؤثر تاثيرا كبيرا على مختلف مناحي الحياة في القارة الاوروبية ومهد الطريق لنهضة اوروبا.

خاتمة.

تملك الموسيقى الاندلسية تميزا يتمحور في تنوع تراكيبه اللحنية وايقاعاتها الثرية التي اكسبته مكانة مرموقة عبر العصور ، نظرا لثراء مخزونها الفني ، حيث تعد احد الروافد التي تشكلت عن الموسيقى العربية، حيث كان اهتمام المسلمين بالفنون وعلى رأسها الموسيقى كبيرا . فلقد ساهم الخلفاء المسلمون برعايتهم للفعل الثقافي ومنها الموسيقى ،على تطويرها وإثرائها فغدت ثقافة عامة يشترك فيها جميع الطبقات. وتعد الموسيقى الاندلسية شاهدة اثبات على مدى الرقي والتطور الذي وصلت اليه الحضارة العربية الاسلامية في الاندلس

المصادر والمراجع

[1]–مادة" ***art"في موسوعةلالاند*** ،تعريب د/ خليل احمد خليل ،مجلد (AGص٩٦،منشورات عويدات ، بيروت–باريس

[٢]–مادة(ف.ن.ن) في مختار الصحاح للرازي وكذالك اساس البلاغة للزمخشري.

[٣]–. عبد الحميد خطاب:الجمالية والفن عبر التوجيه الفلسفي ،ديوان المطبوعات الجامعية ،٢٠١١

[١] مصطفى قيسم هيلات،فاطمة يوسف خصاونة ،التربية الفنية والموسيقية في تربية الطفل ،ط١ ،دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة،الاردن ٢٠٠٧،

[١] صميم الشريف، مجلة الحياة المؤسسية، العدد٦٣ ، الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق٢٠١٢،[١] ابو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ١٨٣٠/١٩٥٤،ج٥الجزائر١٩٩٨،

[١] ابن منظور ، لسان العرب،[١] 1 - Guettat Mahmoud.la musique Arabo Andalouse– L'empreint du Maghreb.edition El ons ,Paris,2000.

[١] الاسعد الزواوي، الطبوع التونسية:من الركاية الشفوية إلى النظريةالتطبيقية.ج١ مطبعة التسفّب الفِب، تونس، ٢٠٠٦ ،

[١] د/ سعد زغلول عبد الحميد، العمارة والفنون في دولة الإسلام، دار المعارف الاسكندرية، (دون تاريخ).

[١] https://www.eremnews.com/culture/445375.

[١] https://www.hespress.com/interviews/263258.html

[١] https://andalushistory.com/صفحة-من-الغناء-والموسيقي-في-الأندلس/

الهاشمي بلهادي(طالب دكتوراه)

1- الطابع النقدي والثوري للفن في فكر فلاسفة مدرسة فرانكفورت (هربرت ماركيوز نموذجا):

إذا كان الفن قد نال نصيب كبير من الاهتمام من طرف الفلاسفة ابتداءا من الفلاسفة اليونان الى يومنا هذا، فإن هذا الاخير لم يلقى هذا الاهتمام الا لسبب اساسي ورئيسي الا وهو الدور الذي يقدمه في حياة الانسان بصفة خاصة، و حياته الاجتماعية بصفة عامة، اذ يبرز ذلك بوضوح من خلال موقف الفلاسفة اليونان ومن بينهم افلاطون الذي تطرق لامكانية الفن في المجتمع ودوره في تكوين المواطن اليوناني الصالح، اما ارسطو في كتابه السياسة فقد اعتبر الفن نشاطا انسانيا اساسيا يمكنه من تحقيق صورة متكاملة للمجتمع الفاضل، ونفس الفكرة نجدها عند الفارابي من خلال كتابه "الهام الموسيقى الكبير" بحيث جعل من الفن و بالخصوص الشعر والموسيقى وذلك باعتبارهما سبيل لبلوغ المقصودات الانسانية. اما في الفكر الغربي الحديث والمعاصر فان اسماء الفلاسفة والمفكرين الذين اكدوا على مكانة ودور الفن والجمالية لا تحصى ولا تعد. وتعتبر مدرسة فرانكفورت احد الاتجاهات الفلسفية المعاصرة التي اهتمت بالفن وكذا من اهم الاتجاهات الفلسفية التي نظرت الى هذا الاخير من باب نظريتها النقدية، وخاصة فلاسفة الجيل الاول للمدرسة وابرزهم "هربرت ماركيوز"، اذ ان ماركيوز قد حاول ربط الفن بالواقع السياسي الذي يعيشه الانسان في ظل الانظمة التسلطية التي حاولت امتصاص البعد النقدي والثوري للفن ولكن:

- فيما يبرز البعد الثوري للفن عند ماركيوز؟ وهل يمكن اعتباره وسيلة تحرر الانسان كما يعتقد؟

موقف ماركيوز من الفن في سياق النظرية النقدية:

في الحقيقة لا يمكن الحديث عن دور الفن عند ماركيوز دون ربطه بالنظرة الشاملة التي يقدمها فلاسفة المدرسة تجاه وضع الانسان في المجتمعات الصناعية المتقدمة، مع العلم ان هذه المجتمعات تسير وفق المشروع التنويري المتحمس الى تحرير الانسان بواسطة القيم الجديدة التي جاء بها كالحرية والعقلانية الاداتية والتقدم على كل المستويات. واذا كانت المجتمعات الصناعية المتقدمة قد سعت الى تحقيق المشرو ع التنويري الهادف الى تحرير الانسان وتطويره وتحقيق سعادته، فان هذا المشرو ع هو في نظر مفكري مدرسة فرانكفورت مشروع فاشل، ويعود سبب فشله الى ارتباطه بفمرة السيطرة والهيمنة والاداتية، اي السيطرة على الطبيعة والتحكم فيها واستغلالها استغلالا نفعيا وهو الاستغلال ذاته الذي جرد هذه الاخيرة من ديكورها الجمالي. الا ان فشل المشروع التنويري لا يتوقف في نظر فلاسفة مدرسة فرانكفورت عند محاولة استغلال الانسان للطبيعة لصالحه وانما الفشل الاكبر والاخطر هو تحول السيطرة على الطبيعة الى السيطرة على الانسان باعتباره جزءا من الطبيعة او ظاهرة من ظواهرها يكمن التحكم فيه و اخضاعه للتقنين والتوجيه والتنظيم أ اي ان منطق السيطرة الذي كان موجها في البداية للسيطرة على الطبيعة قد تم تعميمه على الانسان ايضا ، ولكن هذه المرة ليس بهدف تحريره وخدمته بل للسيطرة عليه. والمفارقة الاكثر خطورة التي شغلت فكر فلايفة مدرسة فرانكفورت هي تحول المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا الى نظام شامل للقمع والقوة والسيطرة وتعرض الانسان الى اشكال مختلفة من القهر الظاهر والباطن ، والقمع الواعي وغير الواعي الذي ينطلق من اجهزة الانتاج الضخمة والمؤسسات الادارية والبيروقراطية والاستهلاكية والاعلامية التي تشبه الات هائلة يحاول الناس ان يكيفوا انفسهم مع ضغوطها ومطالبها.[1]

[1] **كمال بومنير**، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفولرت من ماكس هوركهايمر الى اكسيل هونيت،(ط1،الجزائر العاصمة، منشورات الاختلاف،2010م)، ص 66-69 .

يتفق فلاسفة مدرسة فرانكفورت على فكرة ان السيطرة التي يعانيها الانسان في عصر التكنولوجيا هي اخطر من تلك التي كان يعاني منها في الماضي، اي في عصر ما قبل التكنولوجيا، لانها اصبحت اليوم تتم بطريقة شاملة وتمس كل ابعاد الانسان العقلية منها والعاطفية والجسمية، واكثر من ذلك اختزلت تلك الاعبعاد في بعد واحد، ولهذا تركزت اعمال مفكري مدرسة فرانكفورت على نقد العقلانية الاداتية و تحليلها بهدف الكشف عن اساليبها واشكال السيطرة الجديدة المرتبطة بها والتي اصبحت تهدد الوجود الانساني بما تفرزه من اغتراب و تشيؤ وضياع للفرد، وهذا خدمة لمصلحة قوى اقتصادية وسياسية تعمل على تكريس هيمنتها وفرض سيطرتها بطريقة عقلانية لا تتناقض مع وعي الطبقات بل تتفق معها وتتحد بها.

يمكن القول ان اهتمام مفكري مرسة فرانكفورت بالفن والاعمال الفنية و الجمالية هو اهتمام لا ينفصل عن الرؤية العامة لهم تجاه المجتمعات الغربية المعاصرة ولاشكال الهيمنة التي اصبحت تعرفها باسم العقل الاداتي، ذلك لان الفن يمثل بالنسبة لهم وسيلة تحرر الانسان وانعتاقه من اشكال السيطرة التي تمارسها العقلانية الاداتية، لمن السؤال الذي يطرحه مفكروا مدرسة فرانكفورت هو : ماذا لو كان الفن هو الاخر شكل من اشكال السيطرة؟ فكيف له ان يكون وسيلة تحرر اذن؟

لا يمكن للفن ان يقوم بوظيفته التحررية بالنسبة الى مفكري المدرسة الا اذا استطاع تجاوز ما هو قائم وتمكن من تحقيق استقلاله الذاتي من خلال رفضه الاندماج بالواقع ومؤسساته القمعية، ولهذا انتقدت النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت وضع الفن في المجتمعات المتقدمة سواء الليبيرالية او الشيوعية لان كلاهما يقوم على العقلانية الاداتية ، الا ان العقالنية في المجتمعات اللبيرالية اكثر توحشا من غيرها، وهذا ما جعل الفن يفقد في ظلها وظيفته من خلال اندماجه و تعرضه للزيف وفقدانه لاصالته، خاصة وان القيم التجارية والمادية اخذت مكان القيم الفنية والجمالية وتحول الفن الى سلعة تخضع لمنطق

السوق وهذا ما عبر عنه هوركهايمر و ادورنو في " جدل التنوير" بقولهما: " بل اصبح يخضع كليا لقانون التبادل التجاري ويذوب بشكل اكمل في الاستهلاك رغم عدم قابليته لذلك وهو يذوب مع الاعلان الذي اصبح اكثر فاكثر حضورا حتى يبدوا احتكارها نوعا من العيش، اما الدوافع فهي اقتصادية في العمق، صحيح انه يمكن العيش دون هذه الثقافية التي لا تقدر سوى ان تخلق المزيد من الاشباع والفتور من عند المستهلكين، الا انه ليس بمقدورها ان تفعل من نفسها شيئا تجاه هذا التطور، ففي مجتمع تغلب عليه المضاربة تصبح وظيفة الانات الاجتماعية توجيه المستهلك الى السوق وترويج السلعة.

يتضح من هذا القول ان الفن اصبح يتحكم فيه ومندمج في الوضع القائم للمجتمعات الغربية بواسطة النشر الجماهيري للاعمال الفنية والادبية والموسيقية التي اخذت طابع تجاري ونفعي عن طريق تحويلها الى سلع تباع وتشترى ففي الاسواق والمحلات والمعارض بشكل مبتذل.

إن ما يثير قلق مفكري مدرسة فرانكفورت هو ليس انتشار الفن في الحياة الاجتماعية بطريقة سهلة ومبتذلة اذا نظرنا الى هذا الجانب باعتباره مكسبا، ولكن ما يثير قلقهم هو: مدى اسهام هذا الانتشار السهل للفن في تحقيق رسالته ووظيفته في المجتمع؟ هذا السؤال الذي يطرحه فلاسفة مدرسة فرانكفورت لم يكن في الحقيقة من باب التساؤل فقط وانما كان غرضه الكشف عن ذلك التوظيف الايديولوجي للفن من طرف المؤسسات الاقتصادية والسياسية والثقافية بهدف تكريس السيطرة والحفاظ عليها، ولعل ان موقف " فلتر بنيامين" تجاه هذا التساؤل يعتبر من بين اهم المواقف التي تكشف عن زيف العمل الفني في عصر التقنية والذي يبرز اساسا في مقال له بعنوان " العمل الفني في عصر الاستنساخ الالي" وهو المقال الذي اكد فيه على الاثر السلبي للوسائل التقنية والتجارية على العمل الفني، فاذا كان الفن في نظر "بنيامين" يحمل شرطا التميز والانفراد والاصالة من خلال تضمنه لما يسمى " العبق الخاص" ، فان هذا الاخير تعرض للتدهور والانحطاط الذي يبرز اساسا في تلاشي

اصالته وحقيقته بسبب خضوعه لمنطق السوق والربح والاستهلاك، وما ساهم اكثر في ذلك هو عند " بنيامين" ظهور الاستنساخ الذي اتاح امكانية نسخ صور منقولة لعمل فني اصيل الى درجة تطابق الصورتين لكن دون الحفاظ على تلك الاصالة وذلك العبق الذي يميزها، بل على العكس من ذلك يصبح العمل الفني فاقدا الى تلك الاصالة ويفقد كذلك قيمته الفنية الجمالية ويتحول الى مجرد سلعة تجارية مستهلكة في الاسواق.[1]

[1] **كمال بومنير**، مرجع سبق ذكره، ص 73،74.

إن الفن يمثل حسب مفكري مدرسة فرانكفورت بعدا مغايرا نوعيا لما هو قائم و سائد في المجتمعات الحالية وللسيطرة السائدة فيه وكذا لعقلانيتها الاداتية، ولهذا يمكن ان يقوم الفن بدور نقدي لما يتضمنه من صور خيالية مغايرة لمقتضيات و اليات العقلانية الاداتية، ولهذا بقي الفن حرا الى حد بعيد ولم يتم استيعابه كليا داخل هذه العقلانية على غرار النشاطات والفعاليات الانسانية الاخرى. من ثمة يمكن القول بان للجمالية مكانة مركزية في الخطاب الفلسفي الفرانكفورتي، حيث مثلت عندهم ذلك البعد المتبقي للانسان ، والذي يمكن ان يتحرر به من سيطرة العقلانية الاداتية ومؤسساتها السياسية والاقتصادية التي اصبحت تشل كل مجالات نشاطاته، بحيث يصبح التحرر من السيطرة امرا من الممكن تحقيقه عن طريق الجمالية، لان هذه الاخيرة تمثل صورة اخرى لوجود انساني خالي من سيطرة العقل الاداتي، وبعبارة اخرى نقول ان العمل الفني يعمل على نقد الواقع وتغييره من خلال خلق صور اخرى تمثل واقعا انسانيا اخر مغايرا نوعيا لما هو قائم، غير انه يجب التاكيد هنا انه لا يمكن ان يكون العمل الفني وللجمالية دور سياسي ايجابي يخدم الانسان ويخرجه من الضياع الا بوصفه عملا مستقلا بذاته، الا ان اهم مفكري المدرسة الذين حاولوا ابراز البعد السياسي والثوري والقيمة النقدية التي يحملها هما بدون شك ماركيوز وتيودور ادورنو اللذان سنحاول تلخيص بعض ارائهما فيما يخص دور الفن باعتباره وسيلة تحرر وتمرد ضد الواقع الانساني السلبي .

البعد السياسي والثوري للفن من منظور هربرت ماركيوز:

لقد قاد اهتمام ماركوز بمسألة تحرر الإنسان المعاصر من أسر البعد الواحد، بعد أن أكد على ضرورة توفر وعي جديد وحساسية جديدة تختص بترشيد فعل التحرر، متجاوزا التصور التقليدي الذي حددته النظرية الماركسية، كما استعاض بعناصر جديدة من خارج المجتمع الصناعي المتقدم، لتكون بديلة لقوى التغيير الأولى والتي احتواها النظام القائم من خلال إدماجها. لينتقل إلى تحديد مجالات التحرر في انسجام تام مع منطلقاته، فقد قال بتكاتف قوة

العقل والخيال، هذه الأخيرة التي تعتبر قدرة مناهضة للعقل الأداتي ذاته من جهة، وقوة مناهضة ومتجاوزة لنظام الأشياء القائم من جهة ثانية لذلك رأى أن الفن مجال يتحقق فيه ومن خلاله فعل التحر،ر نظرا لعلاقته بملكتي العقل والخيال فكيف ذلك ؟ وماهي المبررات التي اعتمدها ماركوز ليجعل من الفن ميدان تحرر ؟

رأى ماركوز في الفن مجالا مستقلا عن النظام الاجتماعي القائم، كما أنه يملك إمكانية المعارضة الفعلية، والقدرة على نفي الوعي السائد في إطار هذا المجتمع. وهو ما جعل ماركوز يقيم تصوره للتحرر على دعامة الفن، حيث يقول: « وأزعم فضلا عن ذلك، أن الفن يتمتع، بمقتضى شكله الجمالي بقدر وسيع من الاستقلال الذاتي عن العلاقات الاجتماعية القائمة. وبحكم استقلاله الذاتي هذا يقف الفن موقف المعارضة من هذه العلاقات، وفي الوقت نفسه يتجاوزها. هكذا يهد الفن الوعي السائد والتجربة العادية »[214] . ويشير ماركوز إلى اقتصاره على الأعمال الأدبية الرفيعة كمقياس للفن، حيث يقول: « فإن مرتكزي الأول إلى مادة أدبية، وعلى الأخص أدب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وأنا لا اشعر بأنني مؤهل للكلام عن الموسيقى أو الفنون التشكيلية، لكني أعتقد أن ما يصح بالنسبة إلى الأدب يمكن أن ينطبق، مع التعديلات الواجبة، على الفنون الأخرى »[215] .

وليس في مبادرة ماركوز ماهو جديد فقد لجأ نيتشه أيضا إلى الفن لتأثره بأعمال الموسيقي "فاخنر"، وكان موقفه من هذه الموسيقى كإعادة بعث لروح الإنسان الجديدة والأصيلة، كذلك نجد هذا الاهتمام عند تيودور أدورنو حيث ركز على أهمية البعد الجمالي والفني لتجاوز الواقع « ولذلك فإن اهتمام أدورنو بالنظرية الجمالية هو تعبير عن المناخ العام، وروح

---

[214] **هربرت ماركوز**: البعد الجمالي، ترجمة جورج طرابيشي، (ط2،دار الطليعة، بيروت ، 1982م).ص7-8

[215] المصدر نفسه، ص8

العصر التي ترى في الفن خلاصا من أسر النظام الاجتماعي والسياسي الذي لم يعد محققا لآمال الإنسان في حياة سوية تلبي حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية »[216] . ويرتكز كل عمل فني على قدرة الخيال باعتباره قوة مناهضة للواقع وقد تكون قوة مناهضة كذلك للعقل ذاته، وهو ما يمكن من تجاوز وضع الحياة القائم، فالخيال يمتلك من آليات التجميع والتفريق والبناء والهدم ما يسمح بإبداعات جريئة تعوض بعض النماذج التيفقدت فعاليتها وأصبحت مرفوضة ولو على المستوى الشخصي، لذلك لجأ ماركوز لمجال الفن ففيه تتحقق بعض صور التمرد على الواقع، وفيه تتجسد تطلعات التحرر، فمجال الفن مجال حرية وانعتاق

لقد اعتقد ماركوز بإمكانية الفن كطريق للتحرر، من زاوية قدرته على مناهضة الواقع، حيث يقول: « كل عمل فني جدير بهذا الاسم سيكون بهذا المعنى ثوريا، مادام يهدم تصور العالم وفهمه ويشهد ضد الواقع القائم ويرسم صورة التحرر الخارجية»[217]. وهذا الرأي يماثل تصور أدورنو الذي يؤكد أنه « ليست مهمة الفن نقد الواقع، وقوانينه، التي تقوم على مبدأ المردود، لأنه إذا قام الفن بذلك فإن هذه المهمة تحمل – في ذاتها – فشلها الخاص، ذلك لأن الفن يرتبط بالصورة الجمالية، وإذا ارتبط بمضمون الواقع، فإنه حين ذاك يؤكد الواقع ولا ينفيه »[218]. وهكذا تبدو تصورات ماركوز منسجمة مع التوجه العام للنظرية النقدية التي أسست لها مدرسة فرانكفورت، كما تنكشف علاقة التفاعل بين أقطابها خاصة بين أدورنو وماركوز فيما يتعلق بدور التجربة الفنية كقوة لمناهضة الواقع القائم. « وقد تابع هربرت ماركيوز آراء أدورنو هذه، وذكرها في كتابه ايروس: الحب والحضارة، فبين أن رفض الفن للواقع هو صورة احتجاج على القمع غير الحتمي، ويسعى الفن عبر صوره وأشكاله الجمالية للكفاح

---

[216] المصدر نفسه، ص18

[217] المصدر نفسه، ص 10

[218] **رمضان بسطاويسي محمد:** علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت– أدورنو نموذجاً، – (ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع، لبنان، 1988م)، ص26 :

من أجل تحقيق الشكل الأعلى للحرية وهو الحياة بدون قلق »3[219] . وهي غاية كل فعل تحرري، غير أن تحققه على المستوى الفني لا يعني إمكانية ترجمته إلى الواقع العملي، فالتحرر الذي يوفره الفن من نموذج يوتوبي، لا يمتلك مصداقية الواقع، وقد يعتبر هذا النموذج التحرري أمرا مجردا ونظريا يمتنع عن النزول إلى واقع الأشياء، وقد يفهم كذلك على أنه المنفذ الوحيد للهروب من الواقع وفي النهاية توصف تصورات ماركوز بالخيالية غير قابلة للتحقق التجريبي .

رأى ماركوز أن التفكير في عالم أكثر تحررا يمكن أن تتيحه التجربة الفنية، فالفن يفتح مجالا للتحرر من نظام الواقع القائم حيث يقول: « سأتقدم إذن بالأطروحة التالية: ا ن صفات الفن الجذرية أي وضع الواقع القائم موضع اتهام واستحضار صورة جميلة للتحرر، ترتكز تحديدا إلى الأبعاد التي بها يتجاوز الفن تعيينه الاجتماعي وينعتق من عالم القول والسلوك المتواضع عليهما »[220] . وهو ما يجعل وظيفة الفنان إنشاء رؤية جديدة، وتوفير مجالات جديدة تسمح للعقل باستشراف حلول بديلة وعناصر تغيير لما رسخته عقلانية السيطرة، ويفهم من ذلك أيضا أن التجربة الفنية الأصيلة عامل محوري لإرساء عقلانية بديلة غايتها إخراج الإنسان من المأزق الذي وضعته فيه حضارة القمع. بهذه الكيفية يدفع ماركوز عن تصوره الانتقادات التي تضع فكرة التحرر الفني في مجال المجرد واليوتوبيا الحالمة بأن الفن يمنح آفاق للعقل والإرادة، يتحول تجسيدها إلى سلوك تحرري فعلي وواقعي، فالفن إذن مجال نتطلع من خلاله على أبعاد جديدة لتجاوز الواقع القائم عند كل مرحلة، فهو يتجاوز إطاره الزماني والمكاني ليوفر إمكانات التحرر مستقبلا، ويؤكد ماركوز هذه الوظيفة حيث « يفضي المنطق الداخلي للعمل الفني إلى بزوغ عقلانية مغايرة وحساسية مغايرة تتحديان

---

[219] المرجع نفسه، 27

[220] **هربرت ماركيوز**، البعد الجمالي، مصدر سبق ذكره،ص 18

العقلانية والحساسية المندمجتين بالمؤسسات الاجتماعية السائدة » [221] . وهذا يبرز أيضا أن العمل الفني النابع عن الذاتية يفرض عقلانية مختلفة عن العقلانية السائدة، خاصة وأن عقلانية النظام القائم تتحرك بدافع السيطرة.

إن تتبع كيفية التحرر التي يقترحها ماركوز يجد اعتماده على عامل الذاتية في كل فعل تحرري فيتخذ من قوتها عنصرا أساسيا للتمرد على الواقع الاجتماعي القائم. « فالفن، بتجاوزه الواقع المباشر يحطم الموضوعية المتشيئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بعدا جديدا للتجربة: إنه يبعث الذاتية المتمردة » [222] . هذه الذاتية يجب أن تمتلك القدرة على التفكير السلبي والقدرة على الرفض والنقد ويتبين أن ماركوز يلجأ دائما إلى قوة الفكر النقدية كأساس معرفة وكأداة لتجاوز قيود السيطرة، وقد أكد ماركوز « أن وظيفة الفن النقدية، مساهمته في النضال في سبيل التحرر »[223] . وأن للفن قدرة على صياغة واقع جديد، وتحريره من تحديد وتنميط عقلانية السيطرة، ذلك أن « حقيقة الفن تكمن في قدرته على تقويض احتكار الواقع القائم (أي احتكار الذين أقاموه) ليعرف ماهو واقعي. وبتكريسه هذه القطيعة التي هي نتيجة الشكل الجمالي، يظهر عالم الفن الوهمي وكأنه هو الواقع الحقيقي »[224] .

حدد ماركوز غاية للفن تمثلت في خلق وعي جديد يسمح للإنسان التحرر من وجوده الوظيفي الأداتي الذي هو تأدية دور اجتماعي فرض عليه فرضا، وأن غايته في تحرير إمكانات الإنسان الذاتية من حساسية جديدة وقدرة المخيلة والعقل، مع تبني الفكر النقدي ومنه كانت « دعوة الفن هي أن يكون إدراكا للعالم ينفر الأفراد من وجودهم الوظيفي ومن أدوارهم الاجتماعية، دعوة الفن أن يعتق الحساسية والخيال والعقل في مجالات الذاتية

---

[221] **هربرت ماركيوز**،البعد الجمالي، مصدر سبق ذكره، 18-19

[222] المصدر نفسه، ص 19

[223] المصدر نفسه ،ص 20

[224] المصدر نفسه ،ص21

والموضوعية طرا »[225].و يلاحظ أن ماركوز لا يرى في الفن مجالا يجسد الفعل التحرري فحسب، بل يجعل منه أداة تحرر أيضا، من حيث أنها تهيئ الإطار النظري الذي يسند الفعل التحرري، وهذا يبدي تركيز ماركوز على قوى الذات في العمل الفني، وفي الوقت نفسه تركيزه على أدوات التحرر من منبع ذاتي، أي أن الفن مفتاح للتحرر والذات مصدر تلك القوة. فالغاية هي التحرر، والأداة هي الفن، وعناصر الطاقة الفنية هي الذات، ليعود بذلك إلى الإنسان كعامل محوري للتحرر حيث يتطلب تغيير الذات لضمان تغيير محوري، وينسجم هذا التصور مع قوله بإعادة بناء النموذج الحضاري انطلاقا من أساس طبيعي، كما أن إصلاح منظومة اجتماعية يبدأ بإصلاح الفرد أولا ولا يفهم من ذلك أن ماركوز يمتلك حل التغيير الجذري المباشر، إنه يرتب ويعد لعمل تحرري، لأن « الفن لا يستطيع أن يغير العالم، لكنه يستطيع الإسهام في تغيير وعي وغرائز الرجال والنساء الذين يمكن لهم أن يغيروا العالم »[226]

ربط ماركوز بين الفن والايروس كضمانة لديمومته، باعتبار أن الايروس يمثل غرائز الحياة والطاقة الحيوية التي تدفع نحو حضارة أكثر إنسانية، حضارة لا قمعية، لذلك أقام ماركوز رابطا يجمع بين الفن والايروس كقوة للحياة، وكعامل لتجاوز نموذج الواقع القائم الذي يصادر أبعاد الوجود الحقيقية، حيث يقول: « إذ أن الفن منحاز إلى صف ايروس، فهو يؤكد بقوة وإلحاح غرائز الحياة في صراعها ضد الاضطهاد الاجتماعي والغريزي، وديمومة الفن وخلوده التاريخي عبر ألوف السنين من التدمير يشهدان على هذا الانحياز»[227]. فالفن يجب أن يكون مظهرا للحياة والسعادة، ومتى اقترن بغرائز الحياة، ومبدأ اللذة النابع عن الطبيعة البشرية دون تحويرها، ينتهي إلى جعل العمل الفني أكثر دلالة وأقدر على إحداث فعل التحرر. لذلك جمع ماركوز بين عناصر مختلفة في نسق منسجم، أي بين

---

[225] المصدر نفسه، ص 21

[226] المصدر نفسه، ص45

[227] المصدر نفسه،ص 22-23

الفن والايروس والتحرر، فالفن مجال ووسيلة للتحرر، والايروس طاقة حيوية، تغذي العمل الفني

وتوجهه نحو آفاق التحرر ونحو السعادة. ولعل إدراج ماركوز لعامل الايروس يتفق مع نزعته لإنشاء حضارة الايروس أين يجد الإنسان سعادته، ويتخلص من البؤس والوهم ومظالم الاستغلال والاختزال.

يرى ماركوز أن جوهر الفن يتضمن القدرة على التحرر، من حيث أن الخيال عامل رئيسي وذاتي في العملية الفنية، ويملك إمكانية مناهضة مبدأ الواقع ومناهضة العقل « وإذا كان المجتمع القائم ينظم كل اتصال عادي، فيوافق عليه أو يندد به تبعا لمقتضياته الاجتماعية، فإن القيم الأجنبية عن المقتضيات الاجتماعية قد لا تجد وسيلة للتعبير عن نفسها غير الخيال. ذلك أن البعد الجمالي ما يزال ينطوي على حرية التعبير التي تتيح للكاتب والفنان أن يسميا الناس والأشياء بأسمائها، أي أن يسميا ما لا تمكن تسميته عن طريق آخر»[228]. لذلك يستبعد ماركوز الطابع الامتثالي للفن، كونه يستمد طاقته المبدعة من إيمان الذات بالوظيفة العليا للعمل الفني، فهي أبعد من أن تكون وظيفة التأييد والخضوع والفن الأصيل لا يجب أن يكون وسيلة لتأبيد ماهو واقع، بل من الضروري أن يحتفظ على الدوام بقدرته على تجاوز الواقع، ومن هنا لا يمكن أن يكون حبيس نزعة إيديولوجية معينة، توجهه أو ترسم له مجالا خاصا لا يفلت منه ولا يتجاوزه، لا يجب أن يكون مرتبطا بمنفعة ظرفية كذلك، أو دور محدود يؤديه خدمة لسيطرة أو هيمنة، وأن لا يكون في خدمة قواعد أو قوانين ثابتة، فهو يحمل جوهر القانون في ذاته، لذلك قال ماركوز: « إن الفن واقع تحت قانون المعطى، لكنه ينتهك في الوقت نفسه هذا القانون. ويتناقض تصور الفن كقوة إنتاجية مستقلة بذاتها، ونفيية في جوهرها مع التصور الذي يقول أن الفن يؤدي وظيفة تابعة،

---

[228] **هربرت ماركيوز**، الانسان ذو البعد الواحد،ترجمة جورج طرابيشي،(ط3،، بيروت ،دار الآداب،1988م) ص257

إثباتية، إيديولوجية في جوهرها، أي أنه يمجد المجتمع القائم ويحله من خطاياه »[229]. ويبدو هنا أن ماركوز متأثر بفكرة كانط عن الآمر المطلق، أي العقل في تحديده للواجب الأخلاقي، ومنه فقد حدد آمرا مطلقا يفرض تغيير نظام الأشياء القائم حيث رأى بضرورة أن يتحدد الفن بموجه مطلق يضاهي مبدأ الإرادة الصوري الكانطي، فيعلن أن « استقلال الفن الذاتي ينطوي على الآمر المطلق التالي: ومن الواجب أن تتغير الأشياءإو. ن يكن لتحرر الكائنات البشرية والطبيعية من فرص في أن تتاح يوما إمكانيته، فلابد من تحطيم مشيك التدمير والخضوع الذي يأسرنا المجتمع فيه » [230] . إذن فالتغيير والتحرر غاية العمل الفني، وهو الأداة التي تخلص الإنسان من أسر الخضوع والامتثال والاستهلاك، والتحرر عند ماركوز يمثل ما يجب أن يكون.

أشار ماركوز إلى ارتباط الفن كأداة تحرر بوعي يلازمه، دون أن يتحدد هذا الوعي بوضع اجتماعي ثابت، فالحاجة المتجددة إلى التحرر تقود إلى ضبط صورة وعي متجدد أيضا، أي أن كل وضع اجتماعي يحدد وعي أفراده، فالعملية لا تعرف نهاية، فهناك صراع دائم لأجل وجود أفضل، ويذهب ماركوز إلى القول بتجاوز الفن لخطاب الطبقية، وأنه موجه بشكل أكثر اتساعا إلى الشعب « وإمكانية تحالف بين الفن و"الشعب" تفترض أن ينسى الرجال والنساء المدارون من قبل الرأسمالية الاحتكارية ما حفظوه من لغة هذه الإدارة، وأن يستعيدوا ذاتيتهم وداخليتهم »[231]. فعلى كل فرد أن يكتشف ذاته العميقة، بعيدا عن تنميط وتكييف المجتمع، ويجب أن ينأى الذوق الفني عن الاتضاع الذي رسمته أجهزة الإعلام والإعلان، فالتحرر عند ماركوز نتيجة التزام ذاتي، بحيث تكون ذهنية الإنسان مهيأة للتحرر، من خلال إعداد الفرد وتخليصه من تنميط المجتمع، كما يفهم في الوقت نفسه أن التحرر العام والشامل أمر مستبعد ويحصل على التدرج، وهكذا « فالفن وعد بالتحرر أيضا. وهذا الوعد خاصية،

---

[229] **هربرت ماركيوز** ، البعد الجمالي ، مصدر سبق ذكره، ص23.

[2] المصدر نفسه،ص 26

[231] المصدر نفسه، ص50

وهو الآخر، من خصائص الشكل الجمالي، أو بتعبير أدق من الجمال بوصفه خاصية الشكل الجمالي، والوعد منتزع من الواقع القائم »[232]. لقد حدد ماركوز رسالة للفن باعتباره حاملا لوعد التحرر، ووظيفته الإبقاء على أمل التحرر قائما، ومثل هذا القول يوحي بوجود أفق طوباوي في العمل الفني، غير أنه من الضروري تحويل هذه الإمكانية إلى ممارسة عملية في الواقع. حيث يقول ماركوز: « من المحتم أن يشتمل الفن على عنصر من الطوباوية: فالفن لا يستطيع أن يحول رؤيته إلى واقع، بل يبقى عالما "وهميا"، حتى ولو رأى من حيث هو كذلك، إلى ما وراء الواقع وأمكن له استباقه. لكن الفن يصحح على هذا النحو مثاليته فالأمل الذي يمثله لا يجوز أن يبقى مجرد مثل أعلى، وذلكم هو الآمر المطلق السري للفن الذي يقع تحقيقه وتحويله إلى واقع خارج نطاق مضمار الفن »[233] . وحرصا على تجسيد الآفاق التي يكشفها الفن كمجالات للتحرر، من الواجب تجنب الغلو في التجريد، فالفن بحسب فهم ماركوز يرفض الواقع القمعي القائم بشكل يسمح بتجاوزه حقيقة، وليس نظريا فقط، وهو ما ينسجم مع حرص ماركوز على الانسجام بين النظرية والممارسة، وقد أعلن ماركوز أن « القانون الذي يخضع له الفن ليس قانون مبدأ الواقع القائم، بل قانون نفيه. غير أن النفي المحض لن يكون إلا مجردا، إلا طوباوية "سالبة"وطوباوية الفن الكبير لا تكمن أبدا في النفي المحض لمبدأ الواقع، بل في صونه من خلال تجاوزه »[234] . فماركوز يريد أن تتحول كل عناصر الفن إلى أدوات تغيير بما في ذلك البعد المثالي والطوباوي منه.

لقد وجهت اعتراضات إلى ماركوز حول رسالة الفن، والشكل الجمالي كوسيلة تحرير، منها انتقاد مجاهد عبد المنعم مجاهد الذي يعيب على ماركوز انتصاره لصورة الفن البورجوازي دون غيرها، حيث يرى « أن هناك نوعية واحدة من الجمال هي التي تتيح

---

[232] المصدر نفسه ،ص 59.

[233] المصدر نفسه ، ص72-73

[234] المصدر نفسه، ص 89.

إمكانية لبعد جديد هو بعد التحرير وهو الجمال البورجوازي. إذن فإن كل الفنون الأخرى لن تتيح إمكانية التحرر. وبدل أن يتحدث ماركيوز عن الجمال كوسيلة تحرير يكرس كل ذكائه للدفاع عن جمال وحيد هو جمال المجتمع البورجوازي »[235] . غير أن ماركوز لا ينتصر إلى شكل جمالي معين إنما يرى في بعض نماذج الفن البورجوازي إمكانات تبرز مشروعية رأيه، إضافة إلى عودة ماركوز المتكررة إلى التراث اليوناني خاصة الأسطوري، أين وظف "نرسيس"و" برومثيوس"و" ايروس" وغيرهم، ناقلا رسالة الفن التحررية.

خلص ماركوز إلى التأكيد على الاستقلال الذاتي للفن، والذي يمنحه القدرة على مناهضة الواقع القائم، وأن الفن مجال حرية وأداة تحرر، وصورة احتجاج على القمع ومظاهر الاستغلال، فهو يهدم الوعي الزائف الذي حدده مبدأ الواقع، ومنه يبدي ماركوز إمكانية مساهمة الفن لخلق عقلانية جديدة وحساسية جديدة قادرة على تجاوز صفة التشيؤ التي طبعت العلاقات الاجتماعية، وأن تغيير العالم لا يحصل إلا بتغيير الوعي الفردي أولا، والعودة إلى الطبيعة الإنسانية التي لم ينل منها التكييف، في تكامل بين الفن والايروس أي بين الشكل الجمالي للعمل الفني وغرائز الحياة للحصول على حضارة أكثر إنسانية، و أكثر جمالا وتحقيقا للسعادة، ويبقى الفن في جوهره وعد بالتحرر، يوجهه الآمر المطلق الذي يوجب تغيير الأوضاع باستمرار نحو الأحسن.

2/ فلسفة ادورنو ونظريته النقدية في سياق مدرسة فرانكفورت:

يعتبر ادورنو (1903–1969) الى جانب ارنست بلوخ وماكس هوركهايمر في مقدمة الفلاسفة الالمان الشموليين لما بعد الحرب العالمية الثانية. ولد ادورنو في فرانكفورت ودرس الموسيقى وعلم الاجتماع في جامعتها. وبسبب تردده المبكر على الاوساط الفنية والموسيقية في فيينا واهتمامه الخاص بتقنيات الموسيقى الدوديكافونية ذات نظام اثني عشر صوتا التي

[235] **مجاهد عبد المنعم مجاهد**:جدل الجمال والاغتراب،(القاهرة،دار الثقافة للنشر والتوزيع، بدون تاريخ)،ص 113

طورها شونبرغ منذ عام 1922.اصبح ادورنو رئيسا لتحرير مجلة "الموسيقى" النمساوية "الغجر"، ومن ذلك الحين عرف ادورنو كناقد ومنظر للموسيقى الحديثة.ارتبط اسمه مع اسم ماكس هوركهايمر بتأسيس "معهد الحث الاجتماعي" في جامعة فرانكفورت في علم الاجتماع النقدي، واصبح استاذا للفلسفة وعلم الجمال ثم مساعدا لهوركهايمر في ادارة المعهد، وعمل معه على تطوير النظرية النقدية .[236]

كذلك كان ادورنو فنانا وناقدا ومؤلفا موسيقيا متميزا، لم يطبع تاريخ الفكر الاجتماعي النقدي والفلسفي في المانيا فحسب، بل في اوربا وامريكا، واصبح اسلوبه النقدي الرصين وتنوع موضوعاته ونقده من الداخل جزءا لا يتجزأ من التراث الحضاري الالماني الحديث، وقد اثبت منذ البداية انه يمتلك مواهب متعددة لا في الفلسفة وعلم الاجتماع فحسب، بل ايضا في الموسيقى والفن وعلم الجمال.

هاجر ادورنو الى انجلترا بعد صعود هتلر الى الحكم عام 1933، ثم الى الولايات المتحدة الامريكية عام 1938، وعمل في جامعات نيويورك ولوس انجلس، ثم عاد الى فرانكفورت بعد انتهاء الحرب عام 1949 حيث اصبح مديرا لمعهد البحث الاجتماعي في فرانكفورت حتى وفاته في 1969/08/06.

كان من اهداف مدرسة فرانكفورت توحيد النظرية بالممارسة، وبمعنى ادق، نظرية نقدية للمجتمع لا تكون علما امبريقيا فحسب، بل تكون علما اجتماعيا نقديا يحقق ما دعت اليه الطبقة الوسطى في اوربا من حق الحرية والصراع الاجتماعي والقضاء على الظلم، وان لا تبقى هذه المبادئ على المستوى النظري، بل عليها ان تنزل الى مستوى الممارسة العملية، مثلما عليها إلا تهادن اي سلطة، مادام هدفها سيطرة الانسان على حياته الذاتية مثاما هي على الطبيعة بهدف رفع الوعي الاجتماعي الشامل الذي يستطيع تحمل مسؤولية التغيير في المجتمع.[237]

تعود الاصول الفكرية لادورنو الى اسس النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من جهة والى رؤيته الجمالية للاشياء التي ترتبط بنقده الاجتماعي، وبحسه الفني الرفيع من جهة ثانية، اللذين جعلا منه فيلسوفا شموليا. وكما اشار ادورنو مرة ، فبدل ان يختار واحدا من فروع

---

[236]- **ابراهيم الحيدر**،النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة،(ط1، بيروت، دار الساقي،2012)، ص193-194.

[237]- المرجع نفسه، ص194.

المعرفة الثلاثة التي درسها وهي الفلسفة والموسيقى وعلم الاجتماع، واصل خطه الفكري، لانه كان يشعر بانه في هذه المجالات المختلفة والمتباينة يجد ما يبحث عنه.

بدأ ادورنو بدراسة علم اجتماع الموسيقى الذي طعمه بدراسة الفلسفة وعلم الاجتماع ونظرية المعرفة، وكان ادورنو قد تعلم فنون الموسيقى منذ نعومة اظافره، فقد كانت امه عازفة بيانو كاثوليكية ومغنية اوبرا، وكذلك اخوته، وكان والده تاجرا يهوديا اعتنق البروتستانتية، وفر له ظروفا مادية جيدة ساعدته على التفرغ للدراسة والبحث، كما درس الموسيقى على يد المسيقار بيرغ، واصبح عازفا على البيانو وناقدا موسيقيا معروفا من خلال كتاباته النقدية حول شترافينسكي وباول هندمنت وبتهوفن وبارتوك وغيرهم، واصدر عددا من الكتب في علم إجتماع الموسيقى والف عددا من الاعمال الموسيقية والسمفونية.

لقب ادورنو ب" فيلسوف القرن العشرين" عندما مدينة فرانكفورت بالمانيا بالذكرى المئوية لولادته، وكرمه تلامذته ومريدوه واصدقاؤه بتاسيس مركز ثقافي باسمه في فرانكفورت، واعتبروا ان تكريم ادورنو انما يمثل واجبا وطنيا وثقافيا لفيلسوف مازال حيا في ذاكرة الانتجلنسيا الالمانية لما بعد الحرب العالمية الثانية.وصدرت في هذه المناسبة كتب عديدة عن سيرة حياته واعماله ورسائله المتبادلة بين هوركهايمر وبينه وبين توماس مان وغيرهما. كما صدرت اعماله الكاملة في عشرين مجلدا وبطبعات جديدة.[238]

يمكن القول ان نظرية ادورنو النقدية مليئة بالشروح والتساؤلات والمفارقات الامر الذي يجعل من تقديم عرض لفلسفته ولعلمه الاجتماعي امرا ليس بهين، وذلك لان نظريته تتميز ببنائها النقدي المحكم، خاصة نظريته في علم الجمال، وتساؤلاته النقدية حول العقل والعقلانية والسياسة والتوتاليتارية والصراعات الاجتماعية والثقافة الجماهيرية التي افرزتها الحداثة.

بدا ادورنو مشروعه الفلسفي مثل هوركهايمر من منطلق نقدي وبدأ بتحليل الاسباب التي ادت الى اخفاق الثورات البورجوازية في اوربا، غير انه تحول بعد ذلك الى دراسة نظرية المعرفة وعلم الجمال ليكافح الايديولوجية النازية واشكالها التطبيقية التي غذتها وطورتها لمدة هيمنتها الشمولية على المجتمع، واخذ يوجه هجومه ضد الفلسفة التقليدية المرغة من وظيفتها

[238]- المرجع نفسه، ص194-195.

ودورها الثوريين. فالفلسفة كما يراها تحولت الى ايديولوجية فوقية هي امتداد لانظمة مثالية تجسدت في مدرسة ماربورغ الفلسفية والوجودية والفلسفة الوضعية، تلك الاتجاهات الفلسفية التي كانت موضع نقد ادورنو، التي جعلت الانسان محاصرا بتناقضات الذات والهوية ودفعته لدراسة وضعية الفرد المتأزمة و اشكالية وعيه في محاولة لاخراج الفلسفة من فوقيتها وطرح نموذج من التحليل المادي الذي هو انعكاس سلبي لمواجهة الفلسفة الوجودية الالمانية الممنهجة التي وقفت على راسها وجودية هايدجر الانطولوجية وكذلك وجودية ياسبرس وكارل بوبر . وكان من اهم ما كتبه ادورنو في نقد الفلسفة الوجودية هو كتاب كيركغارد الذي صدر عام 1931. وع ان الكتاب لم يحظ بالاهتمام اللازم في حينه بسبب عدم صعوبة فهمه وتعقيد اسلوبه، فبقي الكتاب في الظل واعتبره البعض شؤما سياسيا، غير ان ادورنو اخذ فيما بعد مكانة معتبرة بعد ان اخذ يعالج مواضيع وقضايا مختلفة ومتنوعة ترتبط بالنظرية النقدية وتعكس اتجاها متميزا نحو فلسفة الفن، حيث فهم الجمال بكونه أكثر من مجرد نظرية في الفن، فعلم الجمال او سوسيولوجيا الجمال بالنسبة له كما عند هيغل، نوع خاص من العلاقة بين الذات والموضوع، وما هو جميل عند الانسان هو المباشر، ولكن المباشر عند ادورنو هو البحث عن العناصر الحقيقة وخاصة المفزع منها.

وخلال اقامته في منفاه في الولايات المتحدة الامريكية كتب ادورنو عن فلسفة هوسرل وانتقد افكاره الفلسفية بنفس الحرارة التي انتقد بها افكار كيركغارد الفلسفية، واعتبر ان كل ما كتبه قديم وثابت وليس جدليا، لان الجمال الحقيقي هو النظر فيما هو جديد في القديم، بدل البحث في ما هو قديم في الجديد. وفي سنة 1933 وع صعود النازية الى الحكم ووصول هتلر الى الحكم اضطر ادورنو للهروب الى لندن، وقد امضى السنوات الاولى في جامعة اوكسفورد ثم هاجر الى نيويورك وبقي فيها ثلاث سنوات، وانتقل بعد ذلك الى لوس انجلس للعمل مع هوركهايمر في جامعتها، ثم عاد الى وطنه عام 1949 بعد عودة النظام الديمقراطي اليها.[239]

وفي محاولته لفهم النازية بلور ادورنو مفهوم الشخصية المتسلطة متاثرا بالمدرسة السيكولوجية الاجتماعية في الولايات التحدة الامريكية، حيث فسر النظام النازي وفقا

[239]- **آلان تورين**، نقد الحداثة، (القاهرة،1997). ص443-444.

للظروف التاريخية بصورة عامة ووفقا لشخصية الدكتاتور بصفة خاصة. فالشخصية المتسلة تجد تعبيراتها في قدرته على التعبئة وفي ممارسة السلوك الجنسي وفي الحياة السياسية وكذلك في العلاقات مع القوميات والاقليات، حتى تصل الى قيادة الشباب وتعليم الاطفال والتاثير فيهم. هذا النموذج من الشخصية يدفعنا الى البحث في ماوراء الحرية السلبية في نمط الشخصية المتسلطة وفي قدرة الافراد على التصرف كذوات لا كمستهلكين فقط، كما لا يمكن فهم نمط الشخصية المتسلطة خارج الحقل السياسي، اي البحث عن اسباب ظهورها وعدم ظهورها في الانظمة الديمقراطية، الذي الى ارادة الحرية الشخصية التي تقوم بدورها في الدفاع عن التراث الثقافي، وبمعنى اخر تطور شخصية ديمقراطية متحررة في مجتمع مفتوح، وهو شكل جديد يجمع بين العقلنة وتحقيق الذات التي لا تتحقق إلا في مجتمع يعتبر ان روح الحرية والبحث عن الفاعلية، هي اصل الحداثة.

بعد عودة ادورنو الى المانيا استعاد نشاطه العلمي واخذ يشارك في اعادة البناء الفكري لالمانيا الاتحادية، واخذ يكتب في قضايا مختلفة ترتبط بالنظرية النقدية وتعكس اتجاها خاصا ومتميزا نحو فلسفة الفن، فقد فهم علم الجمال على انه اكثر من مجرد نظرية في الفن، وقد اصبح ادورنو الضمير المفكر لالمانيا في الخمسينيات والستينيات الى جانب هوركهايمر وماركيوز، واخذ يجسد في شخصيته المثقف الملتزم الذي عمل على هدم عصره وقضاياه ليبني عصرا وقضايا جديدة.[240]

لقد كان المنفى بالنسبة الى ادورنو عامل تلقيح واغناء لافكاره النظرية بعد ان عايش مفارقات المجتمع الرأسمالي في قمة تطبيقاته العملية وخلق عنده ردود فعل جديدة قادته الى تحليل نقدي لطبيعة المجتمع وطبيعة الفن ومكانته في مجتمع وصل الى مرحلة استهلاكية متقدمة، كما ربط بين الانتاج الفني بجميع اشكاله ومظاهره ومحتوياته وبين وسائل الاعلام والدعاية والاعلان والدور الاقتصادي المهيمن الذي قامت به في المجتمع. وقد توصل ادورنو الى حقيقة هي ان الانتاج الثقافي والفني البورجوازي هو نتاج المجتمع الصناعي– التقني المتقدم الذي تغدو فيه الثقافة الية مستوعبة تمثل واقع المجتمع الصناعي المغترب وفكره التخديري المتمثل بثقافة جماهيرية استهلاكية عامة تشبع حاجة جماعية، وفي الوقت

[240]- **علاء طاهر**، مدرسة فرانكفورت من هوركهايمر الى هابرماس،(بيروت ، بدوت تاريخ)، ص69-70

ذاته كوسيلة هيمنة للدولة ومؤسساتها. ان هذه الرؤية النقدية لثقافة المجتمع الصناعي الاستهلاكية تعطي بعدا ايديولوجيا شموليا تظهر آثاره في تطور التكنولوجيا تطورا لاعقلانيا وسيطرتها غير المباشرة التي تظهر في المشاركة الجبرية للملايين في عملية الانتاج والاستهلاك وموافقتهم عليها دون مقاومة.[241]

يمكن تلخيص اطروحات ادورنو النقدية في ثلاث جدليات مركبة ومتداخلة بعضها مع البعض الآخر: جدلية العقل، الجدل السلبي والنظرية الجمالية، كمفهوم مركب جدلي لنقد الحداثة وما بعد الحداثة. وفي كل ذلك ينطلق ادورنو في نقده من الداخل، بمعنى نقد الفلسفة التقليدية ونقد الانسان المحاصر بتناقضات الذات والهوية التي ظهرت بصورة واضحة بعد انهيار منظومات الفكر الفلسفي المثالي، الذي انتج بدوره تناقضا يقوم على اختراق الفرد المحاصر بتصور معين لهويته وشموليته التي تذوب في مؤسسات الدولة والسلطة والمنظومات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التابعة لها. بدأ ادورنو بنقد الفلسفة التقليدية ومنها الى نقد الوضع الاجتماعي المتازم للفرد الذي يتجاوز حدود اشكاليات الوعي المتحكمة به وبافراد المجتمع. وبهذا ينزل ادورنو الفلسفة من عليائها الى الواقع الاجتماعي ليربط بين النظرية والممارسة العملية ربطا جدليا.[242]

2- من نقد العقل الاداتي عند ادورنو الى نقد الصناعة الثقافية وعلاقتها بالفن

أ/ نقد العقل الاداتي:

ان فكر ادورنو لا ينفصل في الحقيقة عن فكر غيره من فلاسفة مدرسة فرانكفورت الذي تميز بالنزعة النقدية تجاه المجتمعات الغربية المعاصرة في ابعادها الاجتماعية والسياسية والثقافية بهدف تحرير الانسان وتجاوز اشكال الصراع والتناقض داخل هذه المجتمعات، وهو النقد الذي كان في الاساس راديكالي وموجه بالاساس الى الاغتراب والتشيؤ الذي ارتبط بما يسمى بالعقل الاداتي.

---

[241]- المرجع نفسه،ص71-72

[242]-**رمضان بسطاويسي:** الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية، مجلة اوراق فلسفية، تحرير أحمد عبد الحليم عطية إشراف محمد تركي، العدد7، جامعة القاهرة، ديسمبر ، 2002م.ص8-9

،

يعتبر كتاب "جدل التنوير" الذي اشترك ادورنو في تاليفه مع هوركهايمر المؤلف الاساسي يبرز فيه الفكر النقدي الموجه تجاه العقل الاداتي وكذا تجاه العقل التنويري الذي عمل على اخضاع كل شيء، ذلك انالعقل الاداتي اهتم في البداية بالسيطرة على الطبيعة من خلال معرفة قوانينها ونظامها بهدف تسخيرها للإنسان، وهي السيطرة التي انشغل بها الفكر الغربي مع "فرنسيس بيكون" و" روني ديكارت"، فنجد مثلا فرنسيس بيكون صاغ نظريته المعرفية الجديدة بغرض سيطرة الانسان على الطبيعة فكانت المعرفة بالنسبة له قوة وسلطة بيد الانسان واصبحت الذات الانسانية خالقة لكل الاشياء الى درجة ان اصبحت جزءا من الموضوع الذي تسيطر عليه، ونفس الفكرة نجدها عند ديكارت الذي اعتبر الذات المفكرة قادرة بامكانياتها الذهنية التعامل مع العالم الخارجي والطبيعة باعتبارها موضوعا للمعرفة، وبالتالي استخدامها كوسيلة واداة لتحقيق اغراضها من خلال معرفة قوانين الطبيعة وتوظيف الوسائل العلمية والتقنية المتاحة وهذا ما يسمح بالنسبة لديكارت من جعل الانسان سيدا ومالكا للطبيعة،[243] وقد اشار الى ذلك في كتابه "مقالة الطريقة" قائلا :" يمكننا ان نجد بدلا من الفلسفة النظرية التي تعلم في المدارس فلسفة عملية اذا عرفنا بواسطتها ما النار والماء والهواء والكواكب والسموات وسائر الاجسام الاخرى التي تحيط بنا من قوة وافعال، ومعرفة متميزة، كما نعرف آلات صناعنا، استطعنا ان نستعملها بالطريقة نفسها في جميع ما تصلح له من الاعمال، ونجعل انفسنا بذلك سادة على الطبيعة ومالكيها".[244] هذا يعني بالنسبة لادرنو ان الفكر الديكارتي ساهم في بناء العقل الاداتي من خلال ترسيخ الذاتية اي ذاتية الانسان العليا التي تمكنت من فهم قوانين الطبيعة والسيطرة عليها

اذا كان فرنسيس بيكون وديكارت قد ساهما في ميلاد العقلانية الأداتية في الازمنة الحديثة إلا ان انتصار هذا العقل قد تحقق مع مع حركة التنوير الغربي الذي سعى الى اخضاع كل شيء للعقلانية بداية من الطبيعة التي اصبحت تجمعها مع الانسان علاقة نفعية استخدامية وصولا الى الطبيعة الانسانية التي اصبحت هي الاخرى عرضة للاستغلال والسيطرة من طرف الانسان ذاته معتمدا في ذلك على العلوم الانسانية والاجتماعية التي اتخذت التكميم

---

[243]- **كمال بومنير**،قراءات في الفكر النقدي لمدرسة فرانكفورت،(ط1،الجزائر،كنوز الحكمة للنشر والتوزيع ،2012)،ص34

[244]**روني ديكارت**، مقالة الطريقة،ترجمة جميل صليبا،(الجزائر، دار موفم للنشر ،1991)،ص82

الرياضي والاحصائي مرجعا اساسيا لمصداقيتها، وقد بلغ هذا الاستغلال ذروته مع الفلسفة الوضعية التي اعتبرت وسائل دراسة المادة الحية والجامدة صالحة لدراسة وفهم المجتمع والمتمثلة في المنهج التجريبي، فاصبح ينظر الى المجتمع على انه ظاهرة يخضع لقوانين يمكن معرفتها والتحكم فيها، ومنه اصبح العقل الاداتي الذي كان موجها للسيطرة علة الطبيعة قد تم تعميمه على الانسان نفسه لكن ليس لغرض تحريره بل لغرض السيطرة عليه، وهو ما شكل قلق ادورنو تجاه مصير الانسان ووضعه في المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا التي تحولت الى نظام شامل للقمع والقوة والسيطرة، وكذا اصبحت تعرض الانسان لاشكال متلفة من القهر والقمع الذي ينطلق من اجهزة الانتاج الضخمة والمؤسسات الادارية والبيروقراطية والاستهلاكية والاعلامية التي تشبه آلات هائلة يحاول الناس ان يكيفوا انفسهم مع ظغوطها ومطالبها.[245]

اظافة الى نقد ادورنو للنزعة الوضعية فقد انتقد ايضا الفلسفة الهيغلية التي هي الاخرى ساهمت في تكريس سيطرة العقل الاداتي من خلال الطابع الشمولي لما يسميه بالروح او العقل المطلق الذي يحكم العالم، ذلك ان المطلق بالنسبة لهيغل لا يتحقق إلا من خلال تطور جدلي من الروح الذاتي الى الروح الموضوعي لينتهي بالروح المطلق الذي تتحقق فيه وحدة الذاتي والموضوعي، اي ان هيغل كان يعتقد بامكانية بناء العقل المطلق لذاته بذاته، وكذا امكانية تحوله الى مرجع لنفسه ومحققا تطابقه وهويته.وهو ما رفضه ادورنو في كتابه "الجدل السلبي" مركزا على كشف التناقضات الموجودة في الواقع الاجتماعي، لان العقل بالنسبة له لا يستقل عن الواقع ومساره التاريخي، كما ان التناقضات الموجودة في الواقع لا يمكن حلها بالنسبة لادورنو من خلال العقل المطلق او ما يسمى بالجدل الايجابي الهيغلي، بل يتم حلها من خلال الجدل السلبي الذي يكشف تناقضات النظام الاجتماعي ويبتعد عن التاليف والتركيب بين الاضداد، كما ان الجدل السلبي يتميز بكونه مفتوح ولانهائي ولا يسقط في وهم تعقيل العالم والواقع اللاعقلاني، كما انه جدل لا يبرر الواقع بل يقاومه ويسعى الى تعرية تسلطه. ومنه ينبغي بالنسبة لادورنو التخلي عن الجدل الهيغلي الذي ادى الى شمولية العقل المرتبط بالهيمنة والذي ينزع الى السيطرة على كل شيء لان الحضارة الغربية

[245]- **عبد الغفار مكاوي**،النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت،حوليات كلية الاداب،الكويت، العدد1993،13،ص18

اصبحت تعتمد على هذا العقل الشمولي او الاداتي كاداة للسيطرة التي تنفلت منها القيم الانسانية ليسود مكانها القمع والتسلط والاغتراب والتشيؤ.[246]

ما يعبر عن عمق الازمة التي اصبحت تعيشها المجتمعات الغربية المعاصرة بسبب هذه العقلانية الأداتية هو بدون شك الحربين العالميتين الاولى والثانية، الى جانب الازمات الاقتصادية والاجتماعية وكذا التهديد المستمر باسلحة الدمار الشامل. ولعل ان وحشية الحكم النازي الذي سبب في قتل الملايين من البشر بسبب قيام مؤسساته على العقلنة والنظام والفعالية هو احسن مثال قد اثر على ادورنو، وجعله ينظر الى العقل الاداتي على انه مرتبط بالشقاء والعذاب ومختلف اشكال السيطرة والهيمنة الجديدة التي لم تعرفها البشرية في تاريخها. وبهذا تحطمت اسطورة العقل الذي تم التبشير به منذ عصر التنوير حينما اخذ طابعا اداتيا واندمج كليا في غايات سياسية واديولوجية تهدف الى الهيمنة على كل شيء، لهذا عمل ادورنو على نقد العقل الاداتي لهدف فضح التشويه والتزييف الذي يمارسه على الانسان المعاصر وحياته التي بلغت اعلى درجات الانسداد في افقها والتحرر من مختلف اشكال القهر والاغتراب والتشيؤ، ذلك ان المجتمعات الغربية المعاصرة اصبحت بالنسبة لادورنو متجهة نحو الكارثة على الرغم من التقدم العلمي والتقني، وتكمن مفارقة العقل الاداتي حسب ادورنو هو ان العقل الذي استهدف في عصر التنوير والحداثة تحقيق التقدم الانساني وزيادة فرص سعادة الانسان من خلال فتح الباب على مصراعيه امام سيطرة الانسان الفعالة على الطبيعة تحول الى اداة لاستعباده، وقدم مجموع الاليات والادوات المعرفية والتقنية التي سهلت التحكم في الانسان على نحو مطرد الفاعلية تتجاوز كل اشكال السيطرة التي تعرض لها في الماضي، وذلك لانها اخذت في زمننا هذا طابعا عقلانيا ومؤسساتيا، كما ان العقل الداتي قد ارتبط في سياق مسار الحداثة الغربية بالمؤسسات السياسية والاقتصادية والادارية والثقافية التي تولدت منذ اللحظة التاسيسية للمشروع التنويري، والتي انتهت في اخر المطاف بتحقيق اهداف السيطرة والتسلط الشمولي واستعباد الانسان لصالح هذه المؤسسات القائمة والمتحكمة في كل شيء.[247]

---

[246]-**كمال بومنير**، مرجع سبق ذكره، ص38-39.

[247]- المرجع نفسه، ص40

وجه ادورنو نقدا عنيفا للعقل الاداتي الذي تحالف مع المؤسسات التي تكرس الهيمنة والاستلاب وتدجين سلوك الناس داخل المجتمع المعقلن ، لهذا اعلن ادورنو يأسه وخيبة امله بالعقل الاداتي الذي انتهى به الامر الى افراز النظم الشمولية والتوتاليتارية مثل الفاشية والشيوعية والنازية ومختلف اشكال السيطرة التي تعرفها المجتمعات المعاصرة.غير ان هذا لا يعني ان ماركيوز يرفض العقل بل يرفض العقل الاداتي الذي انحرف عن مساره وتوجه الى خدمة القوى والمؤسسات المسيطرة التي تنظم الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي ص40، وما حاول تقويضه ادورنو ليس العقل برمته وإنما بالاحرى ما يسميه بالعقل الاداتي للكشف عن الياته القمعية والتسلطية ومعرفة الاسباب التي حولته من قوة للتحرر الى قوة للسيطرة والهيمنة الكلية على الانسان. وهو الامر الذي يقتضي حسب ادورنو نقد العقل بالعقل ذاته، لا التضحية بالعقل ومن ثمة الوقوع في العدمية.[248]

ب/ نقد الصناعة الثقافية وعلاقتها بالفن:

اذا كان التطور التكنولوجي اصبح يحقق للإنسان الراحة والرفاهية، فان التطور التقني اصبح بالنسبة لادورنو يعود بالسلب على المجتمعات الغربية المعاصرة وحتى الثقافة والفن اصبحت كذلك، ولهذا فقد اهتم ادورنو بمصطلح الصناعة الثقافية بحيث يراد من هذا المصطلح الخداع الجماهيري اذ يعرفه قائلا:" في الحقيقة لم يستعمل مصطلح صناعة الثقافة للمرة الاولى إلا في جدل التنوير...في مسودة الكتاب الاول تحدثنا عن ثقافة الجماهير، لكن تخلينا عنه واستبدلناه بصناعة الثقافة، حتى نتفادى كل التأويلات الممكنة". يحاول ادورنو ضبط مصطلح صناعة الثقافة حتى يتم التمييز بينها وبين ثقافة الجماهير او ثقافة مجتمع ما من طرف القارئ. فالصناعة الثقافية اصبحت آلة هدم للعقل وجعلت مستوى هذا الاخير يتراجع بنسبة كبيرة على ما كان عليه من قبل، اذ تحولت الثقافة الاوربية في ظل التطور الصناعي الى فوضى اذ يقول :"ان التمايز التقني والاجتماعي والتخصص الدقيق، كل ذلك جعل من قطاع الثقافة قطاعا فوضويا"[249]، اي ان الثقافة الغربية اصبحت تعاني من التطور التقني بدل ان تستفيد منه، وهو العناء ذاته الذي اصبح يعيشه الفرد الغربي المعاصر. ولهذا

---

[248]-المرجع نفسه، ص40-41

[249]- **ماكس هوركهايمر وتيودور ادورنو** ،جدل التنوير، ترجمة جورج كتورة، (بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة ،2006)،ص 142

فان الصناعة الثقافية اصبحت بدون فائدة حسب ادورنو بل اصبحت تؤثر سلبا على الفرد الغربي وأفقدته هيبته داخل المجتمع الصناعي المزيف، لان هذا التطور الثقافي لم يأتي بجديد او شيء ينتفع به المجتمع الغربي او يخرجه من الاغتراب والتشيؤ الذي يعاني منه الانسان الغربي المعاصر، بل زادت في تزييف الذهن البشرية وفي هذا يقول :" لم تصل تقنية الصناعة الثقافية حتى ايامنا إلا الى جعل الانتاج انتاجا مقننا[250] والمقصود هنا انه رغم التطور التكنولوجي، لم ترقى الصناعة الثقافية الى المستوى المطلوب الذي به يتحرر الفرد مما هو عليه، بل العكس تماما فأصبحت الثقافة المصطنعة هي المشرع والآمر في هذا المجتمع المزيف، ولهذا يصفها ادورنو بالخداع الجماهيري، وهذا ما يمكننا من الحكم على الصناعة الثقافية بانها قناع وأداة للخداع، وعملها سلب العقول وجعلها اكثر تشيؤا واغترابا، فكل ما تصنعه الصناعة الثقافية هو انتاج مزيف ومخادع وغير حقيقي وغير مناسب للمجتمع الغربي، وذلك مثل الافلام ومقاطع الموسيقى ولوحات فنية ...الخ، لكن الصناعة الثقافية توحي بان ما تنتجه حقيقة وليس تقليد لكن ادورنو يرى عكس ذلك

ان الصناعة الثقافية تستهدف طبقات حساسة في المجتمع الغربي من اجل وجودها، في هذا يقول ادورنو "ان الصناعة الثقافية في حاجة الى جماهير المروضة لتحقق وجودها"، وهنا نلاحظ ان الثقافة المصطنعة تجذب اليها الافراد المبدعون والمواهب من اجل نشر سيطرتها على جميع الافراد بالاظافة الى الطبقة الفقيرة فيقول :"ان الصناعة الثقافية تهتم كثيرا بدون شك بحالة الوعي واللاوعي لفئاتها المستهدفة"،[251] هنا يبين لنا ادورنو العمل النجس للصناعة الثقافية تجاه المجتمع الغربي، حيث تبث سمها في المناطق الاكثر مرض في المجتمع. ويلاحظ ادورنو ان الصناعة الثقافية لا يهمها المجتمع بصفة أولية او يهمها الوضع الذي فيه فيقول :" الجماهير لا تحتل المرتبة الولى بل الثانية حسب العملية الحسابية" فنستنتج من قوله ان الصناعة الثقافية مهتمة بالهدف التجاري اكثر من ان تهتم بالجمهور الذي لا فائدة منه، سوى انه الزبون الاول لهذه الصناعة اي ان الثقافة حسب

---

[250]- المصدر نفسه، ص143

[251]- **ادورنو**- نقلا عن - كمال بومنير و آخروف، مدرسة فرانكفورت النقدية ،(جدل التحرر و التواصل والاعتراف ،ط1، الجزائر، ابن النديم للنشر و التوزيع ،2012.)ص560.

ادورنو ذو نتاج صناعي يباع للجماهير كسلعة، فالفن اصبح خاضع للصناعة الثقافية، فإذا تحررت الثقافة يمكن ان يتحرر الفن مما هو عليه من قيود التي كبل بها.

ان الصناعة الثقافية اصبحت شيئا مهم عند كل مجتمعات العالم، والعالم بأسره مقيد بها، فالصناعة الثقافية خلقت اساطير كبلت الانسان الاوربي من خلال انتاجها وفي هذا المقام يقول ادورنو وهوكهايمر :" لقد صار لزاما على العالم كله ان يمر عبر مصفاة الصناعة الثقافية وتتمثل هذه الطريق فيما تنتج من افلام ورسوم متحركة وحفلات موسيقية"[252] ويقول ادورنو :" إن الصناعة الثقافية مدعية بأنها تكون دليل ألحائرين وان تقدم لهم الصراعات الحقيقية بصورة خادعة"، فنحكم من خلال هذا القول ان الصناعة الثقافية منذ الوهلة الاولى جاءت لكسب المال مدعية الأصالة من اجل اتاهة افراد المجتمع داخل الاسطورة وتوجيه عقولهم نحو اللاعقلانية وتحطيم الروح الابداعية عنده.

كما يدعي ادورنو ان الصناعة الثقافية جاءت ضد التنوير وحلت محل الاسطورة بالتشارك مع التقنية، فصناعة الثقافة جعلت من الفرد اداتي لهذا يقول:" فالدور الكبير للصناعة الثقافية يتمثل في عملها ضد ازالة الاوهام ضد ألتنوير[253] اي ان الصناعة الثقافية جاءت بقناع وهمي مزيف تدعي تحرير الانسان الغربي المعاصر من الاساطير التي يعاني منها منذ القدم، لكن نظرة ادورنو ترى عكس ذلك تماما فصناعة الثقافة ارجعت الانسان الى الخلف ووقفت بينه وبين التنوير فارضة نفسها انها هي ألتنوير لكن تبقى هذه الصناعة تحمل كل الصفات السلبية تجاه المجتمع الغربي المعاصر.

يرى ادورنو ان من اسباب تزييف الفن وتراجعه من الاحسن الى الاسوأ هو تحوله الى بضاعة تباع وتشترى في الاكشاك والأسواق ودور السينما، فأصبح الرد الغربي المعاصر يقتني هذا الفن المزيف بشكل كبير، ان يشتري اسطوانات بها عدة افلام ومقاطع موسيقية مزيفة وليست أصلية وليست ذات جد ومنفعة وفي هذا يقول :" حق للصناعة الثقافية ان تتباهى كونها قد امنت تحويل الفن لشكل المهارة فيه الى دائرة للاستهلاك ...وبضاعة"[254] اي ان الفن اصبح بضاعة بواسطة الصناعة الثقافية، والفن السلعي لا يحمل اي معنى للفن

---

[252]- **ماكس هوركهيمر وتيودور ادورنو**،جدل التنوير، مصدر سبق ذكره، ص148

[253]- المصدر نفسه، ص 149-150.

[254]- **ماكس هوركهايمر وتيودور ادورنو**، مصدر سبق ذكره، ص162

الأصيل بل يعود على الانسان بالسلب، فهو لا يتذوق الفن الحقيقي الذي يخرجه من غموضه وكبته وركود نشاطه العقلي. ويوضح لنا ادورنو ان الفن تحول الى بضاعة بخيسة الثمن، فالصناعة الثقافية جعلت من الفن يشترى باقل ثمن فيقول :" اصبح العرض اقرب الى الاسواق...كما الحال عند زائري السوق الذين يخذلهم صوت الكلام المنمق" [255]فيتضح لنا هنا ان الافراد عند شرائهم لمنتوج معين فانه يتذوق حسب ما يجد في الاسواق من اصوات موسيقية ومشاهد منمقة ، ويقول ادورنو في مقام اخر:"فان حرية الفن تبقى على ارتباط وثيق بشروط الاقتصاد السلعي اما الاعمال الفنية التي تنفي صفة الصناعة في المجتمع بسبب التزامها بقوانين الفن الخاصة فقد انطلق في الوقت نفسه بضائع"،[256] اذا لقد بات الفن احد ادوات الاكثر استهلاكا في المجتمع الغربي المعاصر، كونه سلعة فنية لا غير ومزيف، وهو ركيزة الاقتصاد التجاري.

يمكن القول ايضا ان الفن قد تدهور فلم يعد لديه مكانة في المجتمعات الغربية كما كان عليه من قبل، فأصبح الفن يسير حسب الوضع الراهن في المجتمع الاوربي ، فتحول الى سلع تجارية في الاسواق ويمتاز بصفته النفعية متخلي عن صفته الاساسية التي تتمثل في تحرير الفرد من الاساطير والقيود البورجوازية.

3/ دور الفن في تجاوز للواقع ونقد العقلانية الاداتية

ناقش العديد من الفلاسفة قضية مصير الفن الذي سبق أن تطرق لها هيجل والذي عرضها في كتابه الجمالية وذلك عندما أشار إلى أن فن عصره لم يعد يستجيب للتطلعات الروحية للأفراد وبقي الفن نظرا لغايته العليا كشيء من الماضي وبعد ذلك فقد حيويته وحقيقته الأصلية ولذلك نجد أن الفن عند أدورنو " هو الطرح الاجتماعي المضاد للمجتمع فلا ينبغي استنباطه مباشرة من المجتمع[257]"ونجد أيضا أن الفن حسب أدورنو لا يتعالى إلى ما هو غير كائن إلا عبر ما هو كائن، وإلا صار انعكاسا قاصرا لما هو في كل الأحوال موجود"[258] ويعني هذا أن الفن عند أدورنو لا يرتبط بالواقع فهو مستقل وبمعزل عن الواقع

---

[255]- المصدر نفسه،183

[256]- المصدر نفسه، ص184

[257]- **ثيودور فون أدورنو** : نظرية استيطيقية ، ترجمة ناجي العونلي،(ط1، بيروت، منشوارت الجمل ، 2017م)، ص33

[258]- المصدر نفسه: ص273.

الذي حول الفن إلى مجرد أداة أو سلعة أو شيء من الأشياء وبهذه الإستقلالية يقف الفن موقف المعارضة والنقد تجاه هذا الواقع وفي الوقت نفسه يتجاوزه.

ليس ثمة شك في أن الفلسفة الغربية المعاصرة في القرن العشرين على حسب قول كمال بومنير " أولت اهتماما كبيرا بالحقل الفني والجمالي، وإذا كانت أهم ملامح هذا القرن هو ما شهده من ثورات علمية وتقنية أثرت في مجرى التاريخ الإنساني برمته فإنه شهد أيضا ثورة في الحقل الجمالي[259]" والشيء الأكيد أن النظرية الجمالية المعاصرة لعبت دوار مهما في إعادة الاعتبار للكينونة والوجود الإنساني وحاولت " استخراج دلالاته وأبعاده الاجتماعية والسياسية قصد تغيير وضع الإنسان في المجتمعات المتقدمة صناعيا، وهي مجتمعات أصبحت تقودها العقلانية الأداتية نحو التدمير الذاتي، فالعمل الفني يمكن أن يلعب دو ار ايجابيا ويسهم في تحقيق التحرر الإنساني[260]" ولاعتبار أن النظرية النقدية تنتمي إلى الفلسفة لغربية فلقد" احتل الفن والأدب مكانة متميزة في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت باعتبارها المجال الوحيد الذي تنكشف فيه الثقافة في تجاذبها، وفي مقاومتها لهيمنة النظم الشمولية " [261] وذلك كون الفن يتخذ طابعا مغايرا –على خلاف العوامل الأخرى التي تستخدم الفن بغرض التصدي لطغيان والتسلط والقمع .

الفن حسب أدورنو لا يتصل اتصالا مباشرا مع الواقع، وتباعده عن الواقع هو الذي يكسبه قوته النقدية وقدرته على التجاوز، فأدورنو " يعتبر أن الجمالية هي علاقة الذات بالشيء فهي تجربة حسية، باعتبار أن الحواس تؤثر على الإنسان ومنه يحدث ما يسمى بالإدراك الجمالي للموضوع"[262] وحسب أدورنو كذلك أن " الصورة الجمالية للموضوع تأتي من خلال التخيل فهوية هذه الأخيرة تأتي من آثار الأعمال الفنية "[263] ويعني هذا ان أدورنو

---

[259]- **كمال بومنير**: قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، (ط1، منتدى المعارف ، بيروت ، 2013م)، ص11

[260]- **كمال بومنير**: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت "من ماكس هوركايمر إلى أكسل هونيث"،(ط1، الجزائر ،منشورات الاختلاف،2010) ، ص 76

[261]- **توم بوتومور**، مدرسة فرنكفورت، ترجمة سعد هجرس ،(ط1، طرابلس، دار اويا للطباعة والنشر ،1998)،ص188-189.

[262]- **حميد حمادي** : ثيودور أدورنو من النقد إلى الاستطيقا (مقاربات فلسفية) ، إشراف وتقديم كمال بومنير ،(ط1، الجزائر ،منشو ارت الاختلاف، 2011م) ، ص134

[263]- المرجع نفسه، ص 137

اعتمد على طبيعة التحليل النقدي للفن في المجتمعات التي بلغت مرحلة متقدمة من ألاستهلاك وقد ارتبط نقد ادورنو لمفهوم الحداثة في الإنتاج الفني بنقده للحداثة في مفهومها التكنولوجي والاجتماعي والسياسي والذي جاء في إطار نقد لمرحلة المجتمع الصناعي المتقدم، حيث قام بتحليل ونقد التقدم التكنولوجي بوصفه تعبيرا عن نموذج الحداثة

لقد تولدت نظرية أدورنو الجمالية من خلال نقده لطبيعة الحياة اليومية في المجتمع الرأسمالي، ولذلك نجد أن" ادورنو استفاد من بنيامين في تأكيده لاستقلالية العمل الفني من خلال الصورة وتجاوزه للانفصال بين الإنسان والعالم من خلال علاقة حسية فالعمل الفني في ذاته يعارض القوانين التي تؤكد المجتمعات ذاوتها من خلالها، ويعبر عن إ اردة الحياة التي تكمن في خصوصيته"[264] ويعني هذا أن أدورنو عبر عن أفكاره الجمالية من خلال دراسات نظرية وتطبيقية فهي تظهر في كتابه جدل التنوير حيث" تحدث عن صناعة الثقافة وتحدث عن التلفزيون وأنماط الثقافة العامة وبين السمات العامة والخاصة للثقافة لدى الجماهير في المجتمع الصناعي"[265] ويعني أن أدورنو انتقد الصناعة الثقافية واعتبرها ثقافة زائفة أما عن كتابه النظرية الجمالية الذي يبين فيه أدورنو نظريته الجمالية من خلال نقد وتحليله للاتجاهات المختلفة في علم الجمال والموسيقى والفن

لقد أكد أدورنو على استقلالية العمل الفني والجماهير حيث يقول " إن تشيؤ عمل فني عظيم ليس مجرد خسارة ، شانه في ذلك شان تشيؤ السينما التي هي خسارة كاملة كلاهما يحملان وصمة الرأسمالية كلاهما يشتملان على عناصر التغيير كلاهما نصفان ممزقان لحرية واحدة متكاملة لكنهما لا يجتمعان إليها"[266] وحسب أدورنو كذلك أن العمل الفني المستقل " يقف في تعارض مع المنتجات الأقل شأنا والتي تدين بوجودها برمته الى منظومة الإنتاج السلعي"[267] ويعني هذا أن الفن المستقل يتسم بصفة تتحدى الوضع القائم بخلاف المنتجات التي تكتفي بالتعبير عن هذا الوضع القائم على السيطرة والقمع، عن طريق المؤسسات الليبرالية والرأسمالية القائمة على التقدم العلمي والتكنولوجي ولذلك حسب أدرونو

---

[264]- **رمضان بسطاويسي:** مرجع سبق ذكره، ص242.

[265]- المرجع نفسه،ص 243.

[266]- **آلن هاو**،النظرية النقدية،ترجمة ثائر ديب، (ط1: الاسكندرية، دار العين للنشر، 2010)، ص125.

[267]- المرجع نفسه،ص 123

وهوركايمر أنه " المعاداة السامية تمثل كراهية أولئك الذين أروا نفسهم متحضرين لكنها لم تستطع تحقيق الوعود بالحضارة لكل أولئك الذين ذكروهم بفشل الحضارة "[268] أي أن المعاداة السامية لا تستطيع تحقيق استقلال الفرد وحريته وعاجزة كذلك على الإبداع الفني.

إن العمل الفني يعمل على نقد الواقع وتغييره " من خلال خلق صور أخرى تمثل واقعا إنسانيا آخر مغاير نوعيا لما هو قائم غير أنه يجب التأكيد هنا أنه لا يمكن أن يكون للعمل الفني والجمالية من دور سياسي ايجابي يخدم الإنسان ويخرجه من الضياع إلا بوصفه عملا مستقلا بذاته"[269] ولذلك نجد أن نقطة البداية لدى أدورنو هي " الرد على الاتجاهات التي تحاول أن تربط الفن بوصفه انعكاسا ماديا للواقع السائد، أو لطبقة ما، فهو يرى أنه لا بد أن نتعامل مع العمل الفني كما هو مشخص دون أن نحيله إلى لغة أخرى، حتى لا تستنطقه بما ليس فيه، فالعمل الفني لا يعبر عن طبقة ما، ولكنه يعبر عن الكون الإنساني"[270] ويعني هذا أن للفن دور في تجاوز القمع الذي يمارسه النظام السياسي الذي يحتكر إنسانية الإنسان، وبالتالي فالفن يمكن أن يحدث تغييرا لتلك المفاهيم ويخلق بعد التحكم الإنساني .

يعتبر الخيال عنصرا فاعلا في الجمالية باعتباره يحقق الاحتجاج على الواقع وبالتالي يتجاوزه لأن التخيل هو" ملكة مركزية للفكر وان الجمال هو الشرط الضروري للإنسانية لأن هذه الملكة لا ت ازل إلى حد بعيد متحفظة لحريتها واستقلالها اتجاه مبدأ الواقع السائد والتي تخرج عن نطاق سيطرة العقل، ولهذا السبب كان للتخيل مكانة بارزة في الفلسفة المركزية فهي لا تقوم بدور فحسب، بل دو ار أساسيا لأن التخيل هو القدرة الذهنية الوحيدة التي لا ت ازل تحتفظ بحريتها واستقلالها"[271] ومعنى ذلك أن ملكة الخيال هي التي تمكن الفن في أن يلعب دور أساسي، وذلك كون الخيال متحرر في ذاته ومن جهة أخرى

---

[268]- **كريغ كالهون**: النظرية الاجتماعية النقدية، ترجمة مروان سعد الدين ،(ط1: بيروت، مركز د ارسات الوحدة العربية، 2013م)، ص66

[269]- **كمال بومنير**: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت "من ماكس هوركايمر إلى أكسل هونيث"، مرجع سبق ذكره ، ص 88.

[270]- **رمضان بسطاويسي**: مرجع سبق ذكره، ص244

[271]- **كمال بومنير**: مقاربات في الخطاب النقدي لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركايمر إلى هارتمون روزا،(ط1:عمان، دار الأيام للنشر والتوزيع، ، الأردن، 2015م)، ص84

كونه يمتلك استقلالية ولكي يحقق الفن وظيفة النقدية، ينبغي أن يكون" جذور الحاجة إلى التحرر وتغيير ما هو قائم كامنة في ذاتية الأفراد في دوافعهم الغريزية وانفعالاتهم وأحاسيسهم وخيالهم المقموعة من طرف العقل التي ستمكن الأفراد من الانسحاب من شبكة العلاقات القائمة على السيطرة في الواقع القائم، وبالتالي حتى يتمكن الفن من تحقيق غايته، فإنه لا بد من توفر الأسباب والحاجات للإنعتاق من الواقع نابعة من ذاتية الأفراد.

وحسب أدورنو أن" الفن بطبيعته لا يمنح قيمته إلى أي مبدأ واقع ما ، وهذا التصور الذي يفترض وظيفة الفن سواء بالتعبير أو تغيير والفن يغير وعي وغ ارئز الأشخاص فقط"[272] ويعني هذا أن الفن يحقق الاستقلال الذاتي ولذلك نجد حسب أدورنو كذلك أنه " حين يتخلى الفن عن التخيل فإنه يتخلى عن الشكل الجمالي الذي يفصح به الاستقلال الذاتي للفن عن نفسه وحينئذ يقع في أسر الواقع الذي يسعى إلى فهمه وتجاوزه"[273] ولهذا فإن التخلي عن الشكل الجمالي يحرم الفن الذي بواسطته يستطيع أن يخلق واقع آخر داخل الواقع القائم

ويتجاوزه، وبهذا المعنى يمكن" أن يحقق الفن وظيفة النقد ولا يخدم الوضع القائم بل يتجاوز منطق السيطرة التي تكرسه العقلانية الأداتية وأجهزتها القمعية فالفن هو البعد الذي يمكن أن ينقل الإنسان إلى نظام مـــــن الجمال والحرية، يستعيد به وجوده، فتحقق له غايته"[274] ويعني أن الفن لا يكون مجرد أداة أو شيء من الأشياء المادية.يرى أدورنو أن " استغلال الوسائل التقنية المتاحة التي يمكن طبقا لوعي نقدي للفن أن يستعملها الفن لا تخلصنا من معضلة هل وكيف يكون الفن ممكنا ، الفن يتناسب مع الحاضر كما تتصور ذلك براءة تمتنع عن التعلم، بل لا تتدبر تلك المعضلة إلا تجربة أصالة لا تقف عند فقدانها"[275] ولذلك نجد عند أدورنو أن النقد الاجتماعي للفن " لا يحتاج الى تحسس الفن من الخارج ذلك انه ينتج عن تشكيلات تقع داخل الاستطيقا وتفاقم ردود الفعل المزاجية على الحس الاستطيقي

---

[272]-**رمضان بسطاويسي**، مرجع سبق ذكره، ص244

[273]- المرجع نفسه، ص245

[274]- **كمال بومنير**: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت "من ماكس هوركايمر إلى أكسل هونيث"، مرجع سبق ذكره ، ص 77

[275]- **ثيودور فون أدورنو** : نظرية استطيقية ، مصدر سبق ذكره، ص339

إنما يماثل بغير أعراض الحساسية الشديدة من الفن التي يثيرها المجتمع"[276] ولذلك بالنسبة إلى أدورنو أن الفن " يغدو معرفة اجتماعية من حيث يدرك الماهية وليس من حيث يتكلم عنها أو يستنسخها أو يقلدها بأي شكل من الأشكال فيجعل الماهية تظهر من خلال طابعه المركب"[277] ولذلك يمكن القول أن الفن فقد وظيفته وحقيقته الأصلية وأصبح أداة يمكن أن يستعملها كل واحد بطريقته الملائمة.

اهتم أدورنو بعلم الجمال لأنه الجانب الثقافي الوحيد الذي يحرر الإنسان من الوضع الانتقالي الذي عايشه في الفترة المعاصرة والتي فرضت عليه سلوكات وتوجهات قيدت فعله وغريزته التحررية حيث يقول أدورنو" إذا كانت جميع دقائق العالم الواقعي تقبل تغيير أماكنها فإن الفن يحارب هذا التغيير برسم صور لما يمكن أن يكون عليه الواقع، لو تحرر من أنساق التماهي المفروضة عليه[278]" ويعني بهذا أن الفن يحارب كل أشكال العبودية والتسلط قصد تحرير الإنسان ولذلك يرى أدورنو " أن الفن في جوهره يوتوبي بفضل مبدأ انعدام نفع البناء الخاص به، فالفن يؤدي إلى التحرر بفضل مبدئه الشكلي ألا وهو التعبير الحر لا العقل النفعي وهذه الممارسة الجمالية التحررية تزداد قوة في الواقع وفي الأعمال الفنية الحداثية"[279] ويقول أدورنو" الأعمال الفنية تمثل التطابق أو التماثل بعد أن تحرر من الاضطرار الى إقامة التماهي"[280] ولذلك يمكن القول أن الأعمال الفنية تحرر الإنسان من نمطية الواقع واستغلالية المجتمع وتجعل الإنسان يعيش كيانه الشعوري.

لقد أدرك أدورنو أن الجمالية تناقض الواقع المزيف، ولذلك فإن الفن الحقيقي في نظره هو ذلك الفن الذي لا يخضع لقوانين وقواعد الواقع القائم بحيث يبقى محتفظا باستقلاليته ويتبين لنا من ذلك أن " نقد أدورنو للجماليات الماركسية يشبه نقد كانط للمعرفة من خلال نقد الأداة التي تقوم بالمعرفة وهي العقل ،لأنه يقوم بتحديد دور المخيلة في الإبداع، وبالتالي فحين نطالب الفن بتخلي عن استخدام التخيل هو ال اربطة بين اللاشعور والعقل، فإننا

---

[276]- **ثيودور فون أدورنو** : نظرية استطيقية، مصدر سبق ذكره، ص 361

[277]- المصدر نفسه،ص 398

[278]- **ريتشارد وولين:** مقولات النقد الثقافي " مدرسة فرانكفورت، الوجودية، ما بعد البنيوية " ترجمة ، محمد عناني، (ط1: المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016م)، ص 113

[279]- المرجع نفسه، ص114

[280]- المرجع نفسه، ص116

نطالبه بالتخلي عن شكله الجمالي الذي يعطيه بعده الاستقلالي عن الواقع بوصفه نشاطا حرا وبالتالي يتحدث الفن بلغة الواقع وهذا معناه موت الفن"[281] ولهذا نجد أن ادورنو يشترك مع لوكاش وهذا ما أشار إليه رمضان بسطاويسي " في رفض الأعمال الطليعة الحديثة لأنه يرى أنها أعمال متطرفة تعكس التشيؤ الموجود في الوجود كما هو وتعبر بذلك عن الصفوة وتنتج عن قمع سلطوي"[282] ويعني هذا أن أدورنو يعمل جاهدا من أجل الوصول إلى تفسير شامل ومنسجم للعمل الفني مستخدما لغة النقد اليومية.

لقد انتقد أدورنو صناعة الثقافة في كتابه جدل التنوير الذي اشترك فيه مع هوركايمر فهو يرى أن السينما وال اردیو والمجالات المرتبطة بالأنظمة القائمة بذاتها فلا حاجة لها في أن تتحول إلى فن، لأنها اقتصرت على النشاط العملي، الذي يكشف عن حقيقة ما كانوا يقومون بإنتاجه والذي يندرج ضمن صناعة الثقافة، حيث يرى أدورنو أنها " إيفاء لرغبات الجمهور العفوية أما في الواقع فلم يكن ذلك إلا بهلوانيات خالصة فاضحة تهدف إلى خداع الجماهير وكبتهم وتنميطهم في الكل أو النظام المهيمن ونحو هذا الإنتاج الموحد المتبنى من قبل السلطة بما يخدم اغراضها وأهدافها"[283] ولذلك أصبح الفرد يخضع لتحكم خارجي كما أن مصيره لا يضعه بقراره الذاتي وإنما مرتبط بتقلبات الواقع الاستهلاكي وحياته من دون معنى فالصناعة الثقافية روجت للتسلية من أجل ممارسة سلطتها على المستهلك لأنه " أن تتسلى يعني أن تكون موافقا وعليه علينا أن نبرز حمق هذه الأخيرة بمجمل الصيرورة الاجتماعية لأن التسلية تعني أن لا تفكر في شيء وأنسى العذاب حتى وان كان ظاهرا للعيان"[284] ويعني هذا أن التسلية تعكس تفكير الفرد وبالتالي تمارس سلطتها عليه.

الفن ينتمي إلى تفسيراتنا وتوقعاتنا ويغير صورة الكيان الكلي الذي ترتبط فيه هذه القوى بعضها ببعض وحسب أدورنو أن" الإضاءة الجمالية ليست ملكة خاصة للنقاد وأصحاب النظريات الجمالية والفنانين والخبراء بل هي ظاهرة عامة من ظواهر الحياة اليومية

---

[281]- **رمضان بسطاويسي**، مرجع سبق ذكره، ص245

[282]- المرجع نفسه، ص 246

[283]- **توم بوتومور**، مرجع سبق ذكره، ص 46

[284]- **ماكس هوركايمر، ثيودور أدورنو**: جدل التنوير ، مصدر سبق ذكره، ص 169.

التي تغير سير حياة الأفراد تغييرا ملموسا"[285] ولذلك فإن الفن المستقل يتحدى الوضع القائم بوصفه نشاطا حرا ولهذا " إن مجموع نظرية أدورنو الجمالية تتأسس على هذه الفكرة وهي أن المواد الفنية التي حددها المجتمع والتاريخ خاضعة لعقلانية متزايدة"[286] ويعني هذا أن أدورنو يولي اهتماما كبى ار للمجال الموسيقي الذي أراد من خلاله نقد كـــل أشكال التقهقر الفني للمنتجات الصناعية الثقافية وفي كتاب أدورنو فلسفة الموسيقى الحديثة نجده يـــــؤكد على أن" الموسيقى وفي حدث انتقامي حلت فيها فكرة العمل التام، وبالتالي قطعت علاقتها جمهور وفي الواقع لا الأزمة الاجتماعية ولا الثقافية بإمكانها ازالة الحياة الموسيقية"[287] ويعني هذا أن للموسيقى الفضل الكبير في بقاء الأعمال .

وفي الختام يمكننا القول بأن للجمالية مكانة مركزية في الخطاب الفلسفي الفرانكفورتي، حيث مثلت عندهم ذلك البعد المتبقي للإنسان المعاصر، والذي يمكن أن يتحرر من سيطرة العقلانية الأداتية ومؤسساتها السياسية والاقتصادية التي أصبحت تشكل كل مجالات نشاطاته بحيث يصبح التحرر من السيطرة أمر من الممكن تحقيقه عن طريق الجمالية، ولذلك فإن اهتمام أدورنو بالفن وبالأعمال الفنية والجمالية، قد ارتبط بنقده الجذري للوضع القائم ولأشكال الهيمنة التي أصبحت تعرفها المجتمعات الغربية المعاصرة، لأن الفن هو البعد الوحيد الذي يحقق استقلالية الفرد بوصفه أداة تحرر وبذلك يستطيع الإنسان المعاصر من خلاله تجاوز السيطرة التي تهدده.

3- الخيال الفني ووظيفته النقدية في فلسفة الجمال عند هربرت ماركيوز:

إن الحديث عن فلسفة ماركيوز الجمالية لا يمكن ان يخلو من الحديث عن الخيال الذي له مكانة هامة، وهذا ليس لأنه يقوم بدور مهم فحسب بل لان له دورا سياسيا باعتباره القدرة الوحيدة التي لا تزال تحتفظ بحريتها واستقلالها تجاه الواقع القائم، وهذا ما يوضحه ماركيوز

---

[285]- **ريتشارد وولين**، مرجع سبق ذكره، ص122

[286]- **مارك جمينيز** : ما الجمالية؟، ترجمة شربل داغر، (ط1:بيروت، مركز د ارسات الوحدة العربية ، 2009م)، ص401

[287] **Theodor-w- Adorno** : philosophie de la nouvelle musique traduit , Hans Kildebrand et Alex Lidenberg , Edition Gallimard, 1962., p40

في قوله:" ان الخيال هو القدرة الذهنية الوحيدة التي بقيت حرة تجاه مبدأ الواقع"[288].وهذا يعني بالنسبة لماركيوز ان الملكة الوحيدة لدى الإنسان المعاصر التي تحتفظ بحريتها واستقلالها تجاه مبدأ الواقع السائد والتي تخرج عن نطاق سيطرة العقل هي ملكة التخيل فقط. ويجدر بنا الإشارة هنا إلى أن الخيال الذي يتحدث عنه ماركيوز هو الخيال الفني[289]، وهو الخيال ذاته الذي يعمل على إيجاد نوع من التصالح بين الفرد والجماعة وهذا بهدف تحقيق السعادة ، كما ان المعالم الأساسية لمبدأ الحقيقة يمكن إيجادها داخل فكرة الخيال الحر كما يصفه ماركيوز، لذلك فالهدف الأساسي للخيال الفني عنده هو شل قوى القمع والسلب والتغلب على التخاصم الدائم مع الواقع، إلا أن هذه الأفكار لا تتجسد بالنسبة لماركيوز إلا بواسطة الاستيطيقا والجمال، لان الاستطيقا وحدها هي التي تقدم لنا الأسباب البالغة على ضرورة تقدير الجمال.[290]

لكن قبل الحديث عن دور ووظيفة الخيال عند ماكيوز لابد أولا أن نشير إلى مكانة الخيال في ظل المجتمع الصناعي المتقدم، إذ أن هذا الأخير يقوم على ساس عقلاني وعلى اعتبار العقل القوة الذهنية العليا المؤهلة لتنظيم حياة الإنسان وبالمقابل لم يعط للخيال تلك المكانة والأهمية، ولم ترفع قيمته بالقياس إلى العقل بل كان ينظر أليه في ظل المجتمع المتقدم صناعيا بحذر شديد، صحيح ان هذا المجتمع قد يسمح بنشاط الخيال داخل المجال العلمي والتقني، إذ من المعلوم أن العلماء والمخترعين قد يوظفون الخيال في أبحاثهم العلمية والتقنية وفي التوصل لاكتشافات جديدة، لكن الخيال في المجال العلمي والتقني يختلف عن الخيال الفني لان الخيال العلمي والتقني لا يخرج في الحقيقة عن نطاق الواقع، اما الخيال الفني فلا يتقيد بالقوانين العقلية والمنطقية ولا يلتزم بالواقع بل قد يتمرد عليه وعلى نظمه القائمة .ولهذا ضيق المجتمع الصناعي المتقدم النطاق الفني للخيال، وسمح بنشاط الخيال العلمي والتقني والذي يمكن ان يتحقق، فيما يمكن ان يسهم به في مزيد من التقدم الاجتماعي والحضاري، لكن الامر الذي يؤكد عليه ماركيوز هو ضرورة رد الاعتبار للخيال الفني لما له من اهمية قصوى في تحرر الإنسان وفي إمكانية الخروج من الوضع القائم.[291]

ولكي نتعرف على وظيفة الخيال التي أرادها ماركيوز لابد لنا في البداية ان نقدم تعريفا محددا لهذه الوظيفة عند ماركيوز الذي يقول:" ان تحليل الوظيفة الادراكية للتخيل أو للخيال

---

[288] **Marcuse Herbe**rt.Eros et civilisation.contribution a Freud.Traduit de langlais par .J.G.Nenly et (G)B.Frankel.(Paris.les edition de minuit.1963).p23.

[289]- **كمال بومنير**، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت،(ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2010م)، ص 181

[290] - **حنان مصطفى**، فلسفة الفن عند هربرت ماركوزه،(ط1، القاهرة، ركة الامل للطباعة والنشر، 2016م)، ص 136.

[291] - **كمال بومنير**، مرجع سبق ذكره، ص182.

يقودنا هكذا إلى الاستطيقا من حيث هو علم الجمال "،[292] ولذا نجده يعرف الخيال على انه إدراك معرفي مختلف، يرجع اختلافه الى احتفاظه بالحقيقة سواء أكان ذلك عن طريق الإيجاب او الرفض. وبناء على ذلك تكون الحقيقة التي نصل إليها من خلال عمل الخيال هي تلك الحقيقة التي لا ريب فيها، فماركيوز يتفق مع فرويد على ان الخيال يتمتع بقدر عال من الجرأة، مما يجعله قادرا على السلب والتجاوز والإبداع ورفض القمع، وذلك لأنه يمثل قوة نفي وسلب للواقع، كما انه يمثل طاقة خلق وابداع في نفس الوقت ، فالحقيقة التي نصل إليها عن طريق الخيال لا تغدو وهما، فإذا كانت موضوعات الخيال غير مطابقة للواقع القائم، لكنها تطابق في نفس الوقت سياق الوعي وهو يتوهم او يتخيل، وهكذا يتحول اللاتطابق الى تطابق وتؤول اللاحقيقة الى نوع من الحقيقة.[293]

إن الخلاص الإنساني الحقيقي لا يتم بالنسبة لماركيوز من خلال المعالجات التقليدية المتمثلة في الثورات ألاجتماعية لان هذه الثورات لا تقدم لنا حقيقة ثابتة، وانما بالأحرى مجرد رد فعل مؤقت يتسم بالعنف ولا ينم عن اي تغيير حقيقي ثابت، ولذا فالتغيير الثوري الحقيقي لابد أن يأخذ منعطفا جديدا وينمي في البشر مقدرة جديدة، وهي المقدرة على خلق حرية داخلية وذلك بفضل عمل الخيال الحر والتذوق الخلاق[294]. لهذا يمثل الخيال عند ماركيوز قوة ذهنية متحررة من القوانين العقلية ومن مقتضيات اللوجوس ويخرج عن هيمنة العقل المتحكم في نظام الواقع، ولهذا فالتخيل كذلك ينفي الواقع ويتمرد عليه ويضعه موضع اتهام وذلك بما يستحضره من صور اخرى مغايرة لما هو سائد، ورافضة له، وهي صور الحرية والسعادة الي تم قمعها ورفضها من طرف العقل الذي تحول الى اداة سيطرة ، غير ان هذا لا يعني الاستعباد الكلي للعقل والغاء دوره ومكانته بل ان ما يدعو اليه ويؤكد عليه هو ضرورة تحقيق نوع من التوازن في العقل والخيال بحيث يكون لهذا الاخير كذلك وظيفته ودوره في تنظيم حياة الانسان لانه اذا انفرد العقل وحده بذلك واستبعد الخيال من ذلك فستبقى السيطرة هي مصير الانسان المحتوم.

إن ما يؤمن به ماركيوز ايمانا عميقا هو أن الإنسان إلى جانب كونه عاقلا، هو أيضا كائن خيالي، بل إن حساسية الإنسان تتجه الى تأكيد دور الخيال في حياة الإنسان ذاته ولهذا يقترن التحرر دائما بإعلاء دور الخيال الذي يقوم بالتوسط بين الملكات العقلية والحاجات الحسية وبهذا المعنى يظهر هنا انه من أنصار رد الاعتبار للخيال ازاء طغيان العقل، وذلك لما يتضمنه الخيال من تطلعات الانسان التي تبقى في لا وعيه كصور تخرج عن نطاق الواقع القائم، والتي ترفض الخضوع له والامتثال لما هو سائد فيه، وبما ان الواقع القائم

---

[292]- **هربرت ماركوز**، الحب والحضارة، تر مطاع صفدي،(ط2، بيروت، دار الاداب للنشر والتوزيع،2007م)، ص 161.

[293]- **حنان مصطفى**، مرجع سبق ذكره، ص136.

[294]- المرجع نفسه، ص 137.

يرفض هذه الصور التي تمثل حرية وسعادة الانسان لب يقمعها فان هذه الصور تبقى مختزنة دوما في مخيلته وعمل في كل مرة للتحرر من قبضة العقلانية السائدة قصد تجاوزها، ولهذا يبقى التخيل قوة ذهنية تهدد دوما ما هو قائم.[295]

لكي تتضح لنا الوظيفة الحقيقية للخيال الحر عند ماركيوز لابد ان نتطرق لفكرة الخيال عند فرويد والتي يؤكد ماركيوز انه تأثر بها تأثرا واضحا، فقد قدم فرويد تحليلا دقيقا لفكرة الخيال محاولا بذلك اظهاره كصيغة جديدة من صيغ الفكر لها أهميتها بالنسبة للواقع،فما ورائية علم النفس الفرويدي تبحث وراء الخيال بهدف الوصول الى تأثيره على الواقع حيث ذكر فرويد ان الخيال عملية عقلية مستقلة ترجع قيمته الى ان له تجربته الخاصة به هي تجاوز الواقع، محاولا بدفع حريته ثمنا، وذلك بان يكون غير نافع من قبل رؤية ذلك الواقع له، وان يصبح مجرد ملاذ نؤول اليه من الشقاء.[296] الا إن النتائج التي توصل اليها ماركيوز مختلفة تمام عن النتائج التي توصل اليها فرويد، ففرويد كان اكثر تفائلا في علاقة الخيال بالواقع، حيث راى انه من الطبيعي ان يظل التخيل غير نافع من الواقع واعتبر انه من الطبيعي أيضا ان يفقد الإنسان جزءا من حريته وذاته مقابل التقدم الحضاري. اما ماركيوز فقد راى انه على العكس ان الواقع الحضاري قد سلب الإنسان حريته بالكامل وليس جزءا منها فأصبح الإنسان متشيئا في ظل هذا الواقع، وان الخلاص الوحيد له ينبغي ان يكون خلال معالجة جديدة تكون مختلفة في الشكل والمضمون عن المعالجات التقليدية السابقة، هذه المعالجة تتمثل في (الذوق الجمالي، الخيال الحر) وذلك لان التجربة الجمالية وحدها هي القادرة على تحطيم الزيف الموجود في هذا الواقع.[297]

كما ان وظيفة الفن عند فرويد تختلف عن وظيفة عند ماركيوز، ففرويد رأى إن الإنسان يحاول ان يتوهم السعادة في قلب الأشياء وفي عقله بعيدا، عن الواقع، والإشباع الذي يحدث له هنا يكون عن طريق والتوهم اي توهم الحقيقة وليس تمثلها وهو يعرف ذلك جيدا لكن معرفته هذه لا تحرمه من اللذة، فهو يستمد أوهامه من عالم الخيال الذي يدخل في اختيار الواقع، في الوقت الذي يتطور في إحساس الشخص بالواقع، فعلى سبيل المثال فإن الاستمتاع الفني هو قمة اللذات المتخيلة، فعن طريق الفنان يستطيع الاخرون الذين لا يستطيعون الإبداع والخلق تذوق العمل الفني، الا ان الناس لا ينظرون الى الفن على انه مصدر من مصادر السعادة والعزاء في الحياة، فيظل تاثيره الفني فينا لطيفا ومتحررا نلوذ اليه من شقاء الحياة الا انه لم يكن على درجة من التأثير تجعلنا ننسى الشقاء فعلا.[298]

---

[295]- **كمال بومنير**، مرجع سبق ذكره، ص183- 184.

[296]- **هربرت ماكوزه**، مصدر سبق ذكره، ص161.

[297]-**حنان مصطفى**، مرجع سبق ذكره، ص 140.

[298]- **سيجموند فرويد**، الحب والحرب والحضارة، تر: د.عبد المنعم حنفي،(ط1،القاهرة:دار الرشد، بدون تاريخ)،ص423.

لكن الفن عند ماركيوز على العكس من ذلك تماما لانه يرى ان الفن يستطيع ان يؤثر في الواقع ويغيره، وان كان هذا التاثير بشكل غير مباشر، فالتجربة الجمالية القائمة على الخيال الحر تضع الواقع في قفص الاتهام منددة بزيفه، فتحل بذلك التجربة الجمالية محل التجربة الواقعية المشوهة، وقد بلغ اهتمام ماركيوز بالخيال الى الدرجة التي عرف من خلالها الانسان على انه كائن خيالي فحساسية الانسان تتجه نحو تأكيد دور الخيال في حياته والتمرد على القمع والطغيان الذي يمارسه العقل، لذلك نجد ان التحرر عنده يقترن بإعلاء دور الخيال الذي يقوم بدور التوسط بين الملكات العقلية والحاجات الحسية، فالإنسان كائن جمالي على النحو الذي يعي فيه نفسه والعالم في توافق، ووسيلته الوحيدة لاسترجاع الوحدة بينه وبين هذا العالم هي سيادة القيم الجمالية القائمة على الخيال الحر.[299]

لذلك فان مفهوم الخيال عند ماركيوز كان اكثر فاعلية منه عند فرويد، وذلك يظهر بوضوح من خلال تحليل ماركيوز لعلاقة الخيال بالواقع، فالإقحام الرأسمالي عنده هو المسئول عن عزلة الفرد وغربته، ورد الفعل الطبيعي على هذه الغربة يتمثل لدى الانسان في الشوق للعودة الى الدفء والأمان والبحث عن الخيال الذي يشبه رحم الام على حد تعبير ارنست فيشر، وكذلك شيللر في مسرحيته(المتآمرون) قد كتب يقول:" ان الخيال اشبه بالآلهة عندما تتجسد لتفكر عن خطيئة البشر الفنانين". اما عند ماركيوز فهو كما راينا يمثل النطق بما في النفس، في مقابل القمع بواسطة العقل، فالتحرر الحقيقي عنده هو الذي يعارض الاوضاع الراسخة سياسيا واجتماعيا، وبناء على ذلك تكون الحرية هي المضمون الحقيقي للفن على نحو غير مباشر، فالفن الحقيقي يستطيع ان يتشكل وفق مضمونه، فيوجه قوته تجاه الواقع محاولا بذلك كشفه وتعريته، وكذلك الابداع الجمالي الذي يحاول تحطيم الاوتوماتية اللاوعية والمصطنعة التي تظهر في كل ممارسة حتى الممارسة الثورية، التي يكون الهدف الظاهر منها هو التحرر، وما هي في حقيقتها الا محصلة اجتماعية تعوق التحرر الحقيقي.[300]

وماركيوز يتابع ادورنو وهوكهايمر في جدل التنوير حيث يرى ان كلتا الطبيعتين الداخلية والخارجية للانسان مقموعة في كفاحها من اجل البقاء في المجتمع الطبقي، كما انها لا تحمل اي وزن نقدي، لذلك فان التغير لكي يحدث لابد من ان يتضمن وحدة اصلية كالخيال في تضامن مع الحاجات الانسانية. وبذلك يظهر الهدف الاساسي للعقلانية الجديدة التي تكون مختلفة عن العقلانية المتسلطة الموجودة في المجتمع المتسلط في ان الاولى تسعى جاهدة من اجل ابراز فاعلية دور الخيال، فتظهر له ابعاد جديدة، هذه الابعاد تكون مختلفة في الشكل والمضمون عن التحرر المزيف المتمثل في الثورات الاجتماعية التقليدية.

فالايمان بالخيال والعقلانية الجديدة التي يعتمد عليها الفن يقدم لنا رؤية جديدة للاشتراكية هذه الرؤية تنشأ من اقتران البعد الجمالي بالحرية، والبعد الجمالي هنا لا يكون متمثلا في

---

[299]- د.**فؤاد زكريا**، هربرت ماركيوز،(القاهرة، در الفكر المعاصر، 1978م)، ص80.

[300]- المرجع نفسه، ص79.

شكله الثقافي المتسامي المتمثل في الفن فقط، لكن في بعديه السياسي والاجتماعي معا، لان الفن لا يمثل ظاهرة جمالية فقط، لكن ظاهرة جمالية تنشأ في ظل ظروف سياسية واجتماعية تتاثر بها وتؤثر فيها، وبذلك يمثل الجمال قوة اجتماعية جديدة هدفها هو الوصول الى الحقيقة. كما ان الخيال الحر يعد مجالا خصبا يسمح من خلاله لكا من (اليوتوبيا، الجمال،الحب) ان يستعيدوا فاعليتهم في تشكيل الواقع، والمثال الاصيل الذي يرمز الى ذلك الخيال الحر عنده ماركيوز نجده في صورة كل من "اورفيوس" و"نرسيوس" لان كليهما يعد رمزا صنعه الخيال ليعبر عن مطلبه الحقيقي في التحرر، فهذه الرموز تتصدى للواقع القهري المتسلط، فهم يجادلون في الدفاع امام "برومسيوس" وهو البطل المجسد للقمع في ايجاد واقع جديد مغاير لهذا الواقع المتسلط.[301]

فأورفسيوس ونرسيوس يوضحان لنا كيف يستطيع الفن ان يجسد مبدأ الحقيقة، خاصة اسطورة اورفيوس التي عادة ما يلجأ اليها ماركيوز في الكثير من كتبه، فنخلص من تحليله لها ان الفن الحقيقي الصادق يظل في مواجهة الواقع مهما كان القمع والكبت من قبل هذا الواقع، فمن خلال الفن يستطيع الانسان ان يرفض الواقع وان يضعه في قفص الاتهام منددا بظلمه وجوره ويستبدل بالتجربة الجمالية التي تعلو به عن هذا الواقع المتدني تخلق له واقعه الخاص به، فالفن الحقيقي وحده الذي يستطيع الصمود ولا يتغير بتغير الظروف، وكذلك الحال بالنسبة لنرسيوس كموقف جمالي لا يرمز عند ماركيوز الى تصعيد وانتشار الجنسانية من خلال النشاط الفردي، كما انه لا يرمز الى الشهوة الجنسية التي تندرج الى ما وصفه فرويد بإحساس الجنس البشري، ولكنه يرمز الى التحول الى شكل الحقيقة فنرسيوس هو نفي النظام القائم ومحاولة الكشف عن واقع جديد، كذلك التحرر هو اعادة التوحيد بينهما، وبذلك يكون التمييز بينهما محاكاة للفكرة الهيجيلية التي ترى ان الحقيقة تتولد من الجمع بين الفكرة ونقيضها .فرفضنا للواقع في شكله المتسلط ثم محاولة اعادة تشكيله من جديد ينتج عنه وعي فردي للواقع وحرية داخلية تعمل على تحقيق الانسجام التام بين (الانسان والواقع،الكلي والجزئي) وبذلك يصبح الخيال الحر اداة فاعلة واساسية للتغلب على القهر، كما انه يقدم لنا الهدف الاساسي والاسمى للاستطيقا في تفاعلها مع الواقع.[302]

يرى ماركيوز ان ما يعرفه الانسان المعاصر في ظل المجتمعات المتقدمة صناعيا من صور للقمع ومن عمق للسيطرة التي تمارس عليه تدفعنا الى القول ان الامكانات العلمية والتكنولوجية وحدها غير كافية لتغيير وضعه وتحقيق حريته ذلك ان السيطرة التي يعاني منها اصبحت تضرب بجذورها في اعماق بنيته الغريزية، مما يعني ان تحرير الانسان من خلال احداث تغيير على المستوى الاقتصادي والاجتماعي غير كافي، بل يجب ايضا تغيير

---

[301]- **حنان مصطفى**، مرجع سبق ذكره، ص 143-144.

[302]- المرجع نفسه، ص 144-145.

الانسان نفسه وذلك في ابعاده البيولوجية والسيكولوجية[303]، وفي هذا السياق يقول ماركيوز:" يمكن للمجتمع القائم ان يتحول الى مجتمع حر، عن طريق تغير راديكالي، ينبغي ان يصل هذا التغيير الى بعد الوجود الإنساني البعد "البيولوجي"، ذلك الذي تعلق به الحاجات الحيوية للإنسان، وعملية إشباعها وطالما كانت هذه الحاجات والاشباعات تستديم وجودا عبوديا، فإن التحرر يفترض سلفا تغييرا في هذا البعد البيولوجي ويفترض ظهور حاجات غريزية واستجابات جديدة للجسم والعقل على السواء" [304].

يحاول ماركيوز ان يقدم لنا معالجة جديدة يظهر من خلالها الفن كعنصر فاعل لكل الجوانب الانسانية الاجتماعية ووسيلته في هذه المرة هي اظهار العلاقة الوثيقة بين الجمال والخيال والإشباع الجنسي الغريزي من جانب آخر على اعتبار أن هذه العناصر هي المقومات الاساسية التي تعيد للإنسان سعادته المفقودة وإحساسه بالسعادة على المستوى الداخلي، الا ان ظهور هذه العناصر في نسيج لمواجهة المجتمع لم يكن قاصرا على ماركيوز فحسب، فنحن نرى على سبيل المثال لا الحصر ان الاحتجاج الرومانسي على المجتمع الرأسمالي قد ادى الى إضفاء البعد الغريزي على الفن، وقد ظهر ذلك في بعض الاعمال الفنية، "فإرنست فيشر" كتب قائلا :" في يوم ما سوف يكون الكل جسدا حيا ...جسدا واحدا .وسيسبح ذلك الزوج السعيد...في دم سماوي".عجبا لقد احمرت وجنتا البحر...وتحولت الصخرة الى لحم ذكي الرائحة. وكذلك "نوغاليس" الذي يقول :" ان اعضاء الفكر هي الاعضاء الجنسية وهي مبايض هذا العالم" [305]، فهذه الابيات تعبر عن سيادة النزعة الجنسية في الفن، ومدى اهتمام الفن بالتعبير عن البعد الجنسي.

لما كان اهتمام ماركيوز بالغا في اظهار العلاقة الموجودة بين ما هو غريزي وجنسي بما هو فني من جانب آخر وعلاقة هذه العناصر كلها بالتحرر المنشود من جانب آخر فقد اتجه مباشرة الى فرويد، حيث حاول ان يعيد فرويد وماركس من خلال تطويره لنظريته النقدية تجاه المجتمع المعاصر ومحاولة تقديم مفهوم جديد عن التحرر وذلك من خلال تجسيد تصور جديد للخيال في عمل ثوري، اذ اعتمد ماركيوز على الخيال اعتمادا بالغا في مشروعه الفني، في الوقت الذي كان يمانع في معظم اعضاء فرانكفورت وعلى رأسهم (ادورنو وهوركهايمر) من تطوير اي مفاهيم خيالية.

---

[303]– **د. كمال بومنير**، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت،(ط1، الجزائر العاصمة،منشورات الاختلاف،2010)،ص162-163.

[304]– **هربرت ماركيوز**، نحوالتحرر.في ما وراء الانسان ذو البعد الواحد،تر:جورج طرابيشي،(بيروت:دار الاداب،1972)،ص20.

[305]– **ارنست فيشر**،ضرورة الفن،تر:اسعد حليم،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة،1998)،ص85

لقد حاول ماركيوز ان يأخذ من فرويد ما يفتقر اليه الفكر الماركسي في مسألة دور الفن التحرري، فمزج اراء فرويد بماركس ليخلق لنا مركبا جديدا يكون ملائما لروح العصر، فنجده يأخذ من فرويد مثلا انحياز الفن الى غرائز الحب والحياة ضد القمع والكبت الاجتماعي فيظهر للفن عنده بعد جديد من خلال علاقته بالنشاط الغريزي، ومن ثم فقد ظهرت عناصر تحليلية في كتابات ماركيوز شبيهة برؤية فرويد خاصة في مسالة الكبت الجنسي، الذي اعتبره كل من فرويد وماركيوز من اهم صفات النظام الاجتماعي المستغل حيث حاول الاخير ان يطبق تحليله الخاص بالكبت على مفهوم الحب لدى الطبقة البورجوازية فيقول:" في ظل النظام الرأسمالي نجد الحب يتجرد من عفويته وتلقائيته، وهذا ما حدث مع الفنون المادية المتمثلة في عروض المسرح التي تعرض للحب على انه مسالة واجب، او ان وظيفته الوحيدة هي الحفاظ على النوع او الصحة النفسية". اما عن العمال فنجد ان الجنس ينحصر فقط لديهم في وقت الفراغ الذي يسمح لهم فيه بالاسترخاء كما ان ماركيوز تأثر تأثرا بالغا بالرؤية العامة لتطور ديناميات النفس عند فرويد خاصة ما تعلق منها بالصراع القائم بين الانا ومبدأ الواقع في ظل التقدم الحضاري القمعي[306].

لما كانت الحرية الحقيقية بالنسبة لماركيوز تكمن في تحرير الغرائز، اي ان البنية الغريزية تعتبر منطلقا وأساس تغيير وضع الإنسان لهذا نجد ماركيوز يوظف بعض المقولات الفرويدية للكشف عن البعد التحرري للغرائز والدوافع والرغبات التي تحرك سلوك الانسان والتي تم قمعها من قبل الحضارة الغربية كما ذهب الى ذلك فرويد، اذ ان الندرة التي عرفتها الحضارة المعاصرة اقتضى عليها تقييد الحياة البيولوجية للفرد وخاصة الجنسية وذلك بهدف تحويل اهتمامه بالإشباع الغريزي (المتعة واللذة) الى العمل والإنتاج لضمان استمرار الحياة الاجتماعية والحضارية، اي ان قمع الغرائز حسب فرويد اصبح امرا ضروريا للتغلب على الندرة، وفي هذه الفكرة بالذات تكمن اهمية فرويد بالنسبة لماركيوز، اي في كشفه عن البعد البيولوجي للقمع الذي اصبح يعانيه الانسان المعاصر، كما تبنى نظرية فرويد القائلة ان طبيعة القمع السائدة في المجتمعات الصناعية تضرب بجذورها في اعماق البنية الغريزية للإنسان،[307] غير ان ماركيوز اعاد النظر في فرضية فرويد القائلة ان هذا القمع شرط اساسي لقيام الحضارة واستمرار الحياة واستمرار الحياة ألاجتماعية ذلك ان التحرر وانعتاق الغرائز من القمع امر ممكن بالنسبة لماركيوز اذ يقول:" يمكن ان يمنح المجتمع مزيدا من الحرية للدوافع والغرائز الانسانية من دون ان يترتب عن هذا التحرر توقف مسار الحضارة، وفي نظرية فرويد نفسها نجد الاتجاه العام الذي يسمح بمثل هذا

---

[306]– **حنان مصطفى**، فلسفة الفن عند هربرت ماركوزه،(ط1، القاهرة:شركة الامل للطباعة والنشر، 2016)،ص185–186.

[307]– **د.كمال بومنير**،مرجع سبق ذكره، ص165–166

التوجه"[308] وهذا يعني ان قيام الحضارة لا يقتضي معاناة الانسان من القمع والقهر لان الوفرة المادية والتقدم الصناعي الذي حققته المجتمعات المعاصرة دليل على امكانية الاستغناء عن قمع الغرائز وتحرير الإنسان ومبرر القمع الذي عاشه الانسان في المجتمعات ما قبل التكنولوجية المتمثل في الندرة كان مبرر اقتضاه السياق الاجتماعي والتاريخي اما اليوم فعلى العكس اصبح التحرر الانساني ممكنا يقول في ذلك:" ان مفهوم الحضارة غير القمعية ليس مفهوما تأمليا مجردا، اذ ان منجزات الحضارة القائمة قد خلقت الشروط الاولية لزوال القمع تدريجيا"[309].

غير ان ماركيوز خرج من رؤية فرويد العامة لعلاقة الانسان بالحضارة برؤيته الخاصة اذ ان التخلص من هذا الكبت يستلزم استعدادا لثقافة جديدة لا قمعية تقتل التصعيد، ويكون ميلها الاساسي هو امكانية تجاوز المعطى لان نجاح المجتمع يرجع الى مدى قدرته على تقبل كافة اشكال التحرر، بداية من التحرر الجنسي وذلك عن طريق سبل الاشباع المختلفة، فلكي نختبر امكانية وجود نظام غريزي لا قمعي لابد من ان نعرض هذه الامكانية على اكثر الغرائز تمردا وهي الغريزة الجنسية، فنظرية الليبيدو الموجودة عند فرويد، التي تعد جوهر التحليل النفسي ترجع كل انجازات الحضارة والثقافة في(الفن،الاخلاق،الدين) الى الليبيدية التي يظهر من خلالها الانا في مواجهة القمع تحاول ان تشكل العقل البشري في ظل نظام عام من التحرر.

ان التحرر اذن عند ماركيوز يحدث عندما يحدث تصعيد للاشباعات المؤجلة داخلنا، وتستعيد المتعة مكانها الفعال دون ان يعرض ذلك حياتنا للخطر خاصة وان القوى الانتاجية في مجتمعنا قد وصلت الى مستوى يسمح للإنسان ان يعود مرة اخرى للاستمتاع بغرائزه وذلك بفضل التقدم التكنولوجي، كما انه اذا كان هدف الواقع القمعي هو زيادة الفائض فان ايروس على العكس يحث على الفاعلية الانسانية ووسيلته الوحيدة لذلك هي الجمال، فالاستطيقا هي المنفذ الوحيد الذي نستطيع ان نطل من خلاله على واقع جديد مغاير للذي نعيشه[310].

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: **كيف تتمكن الاستطيقامن خلال عملها ان تحدث تصعيدا او اشباعا غريزيا؟** .ان الاجابة على هذا السؤال تتطلب منا عرضا مبسطا لمستويات الوعي الثلاثة الموجودة عند فرويد التي اعتمد عليها ماركيوز في صياغة نظريته، وهذا رغم اننا سبق وان ذكرناها، الا انه يجدر فقط الاشارة الى ان ماركيوز اخذ عن فرويد تفرقته بين

---

[308] –**Marcuse Hrbert**."Liberte et théorie des pultions "in Culture et société.

[309] –**Marcuse Herbert**. EROS ET CIVILISATION CONTRIBUTION A FREUD.Trad par Jean-Guy NENY et Boris FRAENKEL (Paris Ed Minuit 1963).p16

[310] – **حنان مصطفى**، مرجع سبق ذكره،ص187–188.

المناطق الثلاث التي يتشكل وفقها الانسان وهي اللاشعور والانا والانا الاعلى. فمنطقة اللاشعور فهي منطقة الفرد الداخلية التي تتحقق منها المتعة واللذة والإشباع الغريزين كما انها منطقة الخيال الحق ، اما منطقة الانا فتتمثل وظيفتها في الربط بين الداخل والخارج، اي بين المنطقة اللاشعورية والواقع الخارجي، وهذا الربط لكي يحدث لابد له من الملكة الخاصة التي تساعد على ذلك، وهذا ما يحدث الخيال ويتجسد في (الموقف الجمالي)، فالجمال هو الارض الخصبة التي ينشأ فيها الخيال الذي يعد حلقة الوصل بين الجمال والواقع لأنه ينشأ من انتظام انا اللذة في انا الواقع، اما منطقة الانا العلى فهي منطقة المعايير والقوانين التي يسير الفرد وفقا لها وهي المسؤولة عن قيام الحضارة، ووفقا لهذه النظرية يظهر دور الخيال كمفهوم جمالي يقوم بوظيفته الاساسية وهي التعبير عن نفسه وعن الذات الناشىء فيها في ظل هذا الواقع، كما يحاول ان يثبت مشروعيته في علاقته بهذا الواقع وقدرته على الربط بين الداخل والخارج من مناطق الذات الانسانية.[311]

ان العلاقة بين الاستطيقا والارتواء بالنسبة لماركيوز قائمة في كون الاستطيقا بإمكانها الارتقاء بالارتواء من مجرد كونه ارتواءا فرديا، حيث يكون ايروس هو المعنى العام للارتواء، ويكون الخيال هو حلقة الوصل بين الاستطيقا وايروس، فاذا كان التناقض يظهر واضحا بين المتخيلة ومبدا الواقع كما يبدو في (الحلم، اللعب،تيار الشعور،احلام اليقظة)، فان المخيلة من حيث تجاوز للواقع ومطالبتها بالارتواء، تنفي المبدا الفردي ذاته وترتبط بإيروس، لانها لا تقتصر على الارتواء الفردي فحسب بل تعمل من اجل الوصول الى واقع لا قمعي،[312] اذ يؤكد ماركيوز انه على الرغم من احتواء ايروس الاورفي والنرسيسي على العلاقة الليبيدية، فان هذه العلاقة تؤدي حتما الى الموت والهلاك، وذلك لأنها تمثل فعلا منعزلا لإفراد منعزلين، لكن الحالة التي يصبح فيها عمل الايروس هو ما فوق الفردي، وذلك من خلال تنشيط الايروس ذاته على ارض مشتركة من خلال التصعيد الغرائزي، وهنا يتضح ان ماركيوز مؤمن تماما بفكرة "شيلر" عن الارتباط بين وجود حالة جمالية وصورة الحضارة اللاقمعية، فالتصعيد المباشر للغرائز يعتمد الخيال المركب الموجود لدى ايروس الذي يقدم لنا امكانية وجود ثقافة وواقع لا قمعي يميل الى تعميم الجمال الذي من شانه ان يساعدنا على رفض الاستبداد والاتجاه الى الاشباع.[313]

ان الفن عند ماركيوز ملتزم بمبدا المتعة، كما يقدم لنا الشكل الجمالي تعبيرا دالا على الرغبة المقهورة، ومبدأ المتعة يظهر في كتاب "ايروس والحضارة" كممثل للدافع الغريزي،

---

[311]– **قيس احمد هادي**، الانسان المعاصر عند هربرت ماركيوز،(ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1980)،ص 30-31.

[312]– **د.سهير عبد السلام**، مفهوم الاغتراب عند هربرت ماركيوز،(القاهرة:دار المعرفة،2003)،ص123

[313]– **حنان مصطفى**، مرجع سبق ذكره، ص190-191.

وكذلك يظهر الفن على انه قوة رافضة للواقع القهري، ووفقا لهذه القيمة الجمالية يتم الاقرار بحقيقة الحواس غير المفاهيمية ضمن الدور الحر للخيال الابداعي. وعلى الرغم من ذلك فان فكرة ماركيوز عن حضارة غريزية لا تشير الى تحرير طاقة جنسية بوجه خاص، لكن بدلا من ذلك يرى ان الطاقة المتحررة سوف تنتج اثارة جنسية حسية لكل الأنشطة مما يجعل النشاط الانساني في المقابل يرفض القيم القمعية، ويتحول النشاط في الحضارة الغريزية الى ممارسة المتعة ذاتها عن طريق الملكات الإبداعية وهنا تاتي وظيفة الجمال بصفة عامة، حيث لديه امكانية عالية في كونه يمثل احتجاجا تجاه الاوامر القمعية، فيظل ثابتا ومحتفظا بكيانه بعيدا عن القمع، والتصعيد الجمالي هنا يعبر عن المضمون غير المصعد، ومن جانب اخر اذا كان الشكل الجمالي شكلا حسيا فان المضمون وراء هذا الشكل المصعد يوضح لنا مدى ارتباط الفن باللذة والارتواء فاللذة المتحققة في ادراكنا للشكل الجمالي هي التي توضح لنا مدى ارتباط الفن بالإشباع الغريزي، فالفن عند ماركيوز يمثل بالدرجة الاولى اشباعا ليبيدي، كما ان الحساسية الجديدة في جانب منها تظهر العلاقة الواضحة بين الجمال والتحرر لان هذه الحساسية تحتوي على مظاهر جنسية وجمالية معا، والحاجة الى المال والجنس المتحرر هما مطلبا المجتمع الجديد واشباع كليهما يؤدي الى خدمة غرائز الحياة، وماركيوز هنا يأخذ عن "نيتشه" قوله ان الجميل يملك قيمة بيولوجية في ذاته، فاذا كان نيتشه عرف الجمال على انه يؤدي الى تحسين الحياة فان ماركيوز يشدد على الارتباط بين الجمال والسعادة، لذلك يظهر الارتباط الداخلي بين المكونات الجمالية والأحاسيس والحاجات الجنسية والإشباع الغريزي الحقيقي الذي يحدث في مجتمع جمالي خال من القمع ، وكذلك التعبير الجمالي الذي يظهر كتعبير ثنائي، فهو مرتبط بالأحاسيس من جهة وبالفن من جهة أخرى فالفن لكي يقوم بوظيفته لابد من احساس مرهف يستوعبه، كما يعبر التصعيد الغريزي عن المعيار الجمالي الحاسم الذي يهدف الى عالم اخر يتحدث وفق لغة المتعة ومبدأ الرغبة واللذة،[314] ففي الوقت الذي تزداد فيه الاعباء النفسية عن تقيد الطاقات، يعد الهروب من الغريزة قمعا لها، وهذا الهروب ينشأ نوعا من من العدوان الذي يتوجه به الانسان الى ذاته والى الآخرين فيصبح البشر المتحضرون تعساء ومتوحشين،[315] ونداء ماركيوز الدائم هو ان يتسع مفهوم الاشباع الغريزي عن ذي قبل، فاذا كان النتاج الطبيعي للواقع القمعي والحضارة القمعية هو وجود انفصال دائم بين ما هو روحي وما هو مادي، فان الشكل الجديد للواقع الحضاري الثقافي الذي ينشده هو ذلك الشكل الذي تتسع فيه دائرة الغريزة، فيظهر ما يسمى بالغريزة الروحية، والتي تتجسد فيها الفكرة الجمالية لعقل حسي، خاصة وان تشيؤ

---

[314]– المرجع نفسه،ص191–192.

[315]– **ديفيد كلينر**،"ماركيوز ،نقد الحضارة البورجوازية"،اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة، تر: د.نصار عبدا،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،1999)،ص25.

الانسان في ظل المجتمع المعاصر لم يكن قاصرا فقط على المجال الاقتصادي والاجتماعي بل تطرق ايضا الى الحياة الجنسية فاصبح الفن كالسلعة وساعد على ذلك الفن الزائف، فما تحفل به افلام السينما من صور وتعبيرات جنسية لا يؤدي الى اشباع حقيقي بل هو مجرد وهم يحط من شان الجنس، فتقديم الفن الزائف للاشباع الجنسي مجرد ستار اخر للرأسمالية الشريرة.[316]

ان الفن وحده الذي يكون قادرا على انجاز مهمة احداث تحرر حقيقي لقوى الانسان وعلى رأسها الجنس في ظل حضارة ايروسية، لذا لابد من ان تعود العلاقة بين الفن والجنس الى شكلها الصحيح الذي يصبح فيه كا منهما محاولة للتعبير عن الاخر وعن ذواتنا أيضا فالاستطيقا لابد من ان تبحث عن مشروعيتها على اعتبار انها اساس لنظام غير قمعي، وأنها تساعد وتؤدي الى الارتقاء وذلك لان الاعلاء الحقيقي هو الذي يؤدي الى رفض الاشباع الزائف الناتج عن طريق الفن الزائف، الذي يستخدم الجنس بصورة ذرائعية لخدمة اهداف معينة، وذلك من شانه ان يقضي على ثورة الغرائز امام الواقع، وهنا يعقد ماركيوز مقارنة بين شكل الجنس والدور الذي يلعبه في الادب الكلاسيكي الرومانسي، وبين شكله ودوره في الادب المعاصر. ففي الادب الكلاسيكي وكما يظهر من خلال بعض الاعمال الادبية الموجودة عند "جوته" و"بودلير" وغيرهم، نجد ان مثل هذه الاعمال يظهر من خلالها الدرجة المتناهية التي يصل اليها التصعيد والتسامي بالجنس، إلا ان هذا التصعيد والتسامي لم يطمسا الجنس نفسه، لكنهما عملا على تجليه وإظهاره بشكل فعال، فالجنس في هذه الاعمال الفنية يظل حرا لا يقبل الاندماج في الواقع لأنه يرتفع فوق زيفه، اما عن الادب المعاصر وكما ظهر في بعض الاعمال مثل:Hot in Roof وفي LOLITA وبعض الاعمال التي تصور مختالي نيويورك وسيدات بيوت الضواحي ...وهذه الاعمال على الرغم من انها تظهر البعد الجنسي بشكل واقعي وأكثر جرأة وشراسة، لكننا نحده في الوقت نفسه يفقد قدرته تماما ويصبح عنصرا اساسيا مندمجا في المجتمع لا نافيا له.[317]

ومن هنا فان تصعيد الجنس يمثل تمردا ورفضا، لكن انتشاره في شكل سلبي يعني نجاح المجتمع في تشكيله وتطويعه وفق رغباته، والفن الحقيقي هو الذي يعي تماما ذلك، فيحاول ان يجعل من مطلب التحرر الجنسي مطلبا جماليا وان يجتذب الجنس صفة مادام كلاهما يعتبر تجليا لحضارة ايروسية، ومن هنا نجد ايضا ماركيوز لم يكن راضيا عن شكل الجنس سواء في المجتمع الرأسمالي ام في المجتمع الاشتراكي، رغم انفتاحه الظاهري، بل انفلاته قد اصبح الجنس فيه يمثل قيمة تجارية محددة موجهة ومستوعبة يتحقق بها استقرار النظام

---

[316]– **فؤاد زكريا**،هربرت ماركيوز، (دار الفكر المعاصر، القاهرة، بدون تاريخ) ، ص77.

[317]– **هربرت ماركيوز**، الإنسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرابيشي، (ط3، بيروت، منشورات دار الآداب، 1988)،ص 114.

القائم، وفي المجتمع الاشتراكي اصبح الجنس يمتص من قبل جهد الإنتاج وتستوعبه اخلاق العمل المفروضة لخدمة الاهداف العامة للمجتمع،[318] وفي هذا التوجيه قضاء على الايروس(اله الحب الشقي) لمصلحة اللوجس ولمصلحة بروميثيوس، وهو رمز الحضارة والعمل والجهد عن طريق القمع.[319] فإذا كانت محاولة المجتمعات الماثلة هي السعي الى احداث شلل في كافة الجوانب الانسانية والحيوية لدى الانسان –خاصة في بنياته الغريزية- فان التخلص من ذلك يتطلب تغييرا فعليا في بعد الانسان الحيوي البيولوجي الذي تنبثق منه الحاجات الحيوية اللازمة له، وهذه الحاجات يعد ظهورها مؤشرا ايجابيا لشكل جديد من الحياة، هذا الشكل بعيد كل البعد عن الضرورة والحتمية، ولكن في المقابل على علاقة وثيقة بكل من (الفن، الغريزة، الجمال واللعب)، وهذه العناصر قد سقطت من حساب الماركسية، فالماركسية في نظره قد اهملت البعد الحيوي اللازم للإنسان، وكان اهتمامها المباشر منصبا على امور أخرى وبذلك نجد اتفاقا بين كل من فرويد وماركيوز في انه لا النظام الاشتراكي ولا النظام الرأسمالي يستطيعان تجسيد فكرة الحرية، لان الشكل الاوحد لهذه الفكرة ينشا من انتظام انا اللذة في انا الواقع، وذلك يتجسد فقط من خلال الموقف الجمالي القائم على الخيال الحر، ورغم ان ماركيوز لم يكن راضيا عن فكرة الخيال المساعد لمعطيات الحواس، ولكن اخذ يعزز فكرته الجديدة التي ترى امكانية وجود خيال واع جديد يعين على التحرر، سواء كان هذا التحرر على المستوى الاجتماعي العام ام على المستوى الشخصي الداخلي وذلك كما يتمثل في التحرر الغريزي، وهذا الخيال الواعي هو الخيال الجمالي ومجال تطبيقه الفن فيقول:" ان الخيال هو الطريق الاساسي للحرية وللنظام الجمالي الخالي من القمع،والسبيل الوحيد امام الغرائز الجنسية لتستعيد من خلاله فاعليتها ويتحقق الاشباع الكامل".[320]

لقد اراد ماركيوز ان يستبدل الواقع المالوف بواقع جمالي يسير وفق قوانين جمالية لان الادراك الجمالي عنده هو الادراك الحقيق الذي من شأنه ان يعيد للإنسان توافقه الداخلي والخارجي في مناخ عام من المتعة والإشباع، ولذا نجده يتفق مع "شيلر" في " الطابع الدافعي الغريزي للوظيفة الجمالية"، فاذا كان ماركيوز في كتابه " الانسان ذو البعد الواحد" قد انهى كلامه بنزعة متشائمة تعبر عن يأسه في امكان تغيير الواقع الحالي الى واقع أفضل فان موقفه هذا قد تحول تدريجيا في كتاباته اللاحقة، ففي "نهاية اليوتوبيا" 1968 غلب عليه الطابع الايجابي وكذلك في كتابه "نحو التحرر" الذي يظهر فيه القيم الجمالية على انها

---

[318]– **محمود امين العالم**، هربرت ماركيوز وفلسفة الطريق المسدود،(ط1،بيروت،1972)،ص121.

[319]– المرجع نفسه، ص132.

[320]– **هربرت ماركيوز**، الحب والحضارة، تر: مطاع صفدي،(ط2 ،بيروت: دار الآداب، ، 2007م)، ص 209.

الفاعلة التي تستطيع ان تقوم بدور التحول الى مجتمع جديد وتساعد الانسان في ان يستعيد ماهيته على اعتبار انه كائن (ايروطيقي).[321]

ان محاولة ماركيوز الربط بين الفن والإشباع هي في الحقيقة محاولة لم يستطع من خلالها ان يبرهن على هذه العلاقة الموجودة بين الجمال والإشباع، وهو ما يدفعنا الى التساؤل التالي: **ما الذي دفع ماركيوز الى اقحام فكرة الغريزة في فلسفته الجمالية؟** وهو السؤال الذي تنكشف اجابته من خلال تتبع فكر ماركيوز العام، خاصة اذا ما وضعنا في الاعتبار ما لاقته آراء ماركيوز في التحرر من رواج شديد وشهرة واسعة بين الشباب، وماركيوز نفسه قد اظهر اهتمامه بهذه الفئة (الشباب) في كتاباته، فالشباب عنده عنصر من عناصر القوة النافية الجديدة والتي علق عليها اماله، وقد صنف هذه القوة الى (الشباب اللامنتمي، الهيبز، الطلبة) كما سبق وان اشرنا من قبل، وكان تركيزه الاساسي منصب على الطلبة، ومن هنا نستطيع ان نقول ان الدافع وراء حديثه عن التحرر الغريزي وإدخاله كشرط اساسي للتحرر العام، وربطه بالقيم الجمالية وفاعليات الخيال ما هي الا محاولة منه لاستمالة الشباب اكثر، ونيل استحسانهم وتأييدهم، وذلك من خلال مناقشته للأفكار المؤيدة لمطلبهم في ظل سياق فلسفي، فماركيوز الذي اخذ من قبل على المجتمع الرأسمالي استخدامه للجنس كسلعة، هاهو الان يقوم بنفس الأسلوب فالجنس عنده هو العنصر المساعد على رواج فكره وليس عنصر التحرر، فالايروس على حد تعبير "بيروجيشان" تعبير غامض لقوى معقدة وغير ثابتة ويولد افعالا جميلة احيانا كما يولد افعالا ذميمة احيانا أخرى ولا يمكن ان يكون ملهما للقيم السلامية والجمالية[322]، لكن ماركيوز لكي يدعم فكرته الاساسية يلجأ الى كثير من اصحاب الفلسفات النقدية التي رأى فيها أفاق جديدة للاحتجاج الجنسي، وتأكيدا للدوافع الشهوانية، وذلك كما ظهر عند (نيتشه، قورييه، شيلر وغيرهم) الذين ربطوا البعد الجمالي بالبعد الغريزي، وبالخصوص "شيللر" الذي يشارك فرويد الراي في تشخيصه اسباب الازمة الحضارية التي عرفتها المجتمعات الاوربية في عصره وعلى رأسها الصراع بين الغريزة الحسية والغريزة الصورية اي بين الحساسية والعقل، وهذا عكس ما كان متداول في الفلسفات السابقة وخاصة اليونانية التي مجدت العقل وأعطت الصدارة له على حساب الحساسية ما اقام طغيانا قمعيا ورقابة تسلطية ضد غرائز الانسان وحيويته،[323] اي ان الحضارة الراهنة سلبت الانسان انسانيته وحولته الى مجرد شيء وعزلته عن ابعاده الحيوية الأخرى ومن هنا فان المعالجة بالنسبة لماركيوز لابد من ان تأتي بنفس الأسلوب اي عن طريق حضارة بديلة تقوم في اساسها على ما قد اهملته الحضارة السابقة، اي المطالب

---

[321]– **فؤاد زكريا**، مرجع سبق ذكره،ص 75.

[322]– **محمود امين العالم**، هربرت ماركيوز وفلسفة الطريق المسدود،(ط1،بيروت،1972)، ص141.

[323]– **د.كمال بومنير**، مرجع سبق ذكره، ص 175.

الروحية والغريزية والوجدانية،[324] اي ان ماركيوز يقول بضرورة ظهور الحساسية الجديدة La nouvelle sensibilité التي تكون منسجمة مع العقلانية الجديدة لهذا يقول:" في الحقيقة لا وجود هناك لتغيير اجتماعي نوعي لثورة ممكنة من دون انبثاق عقلانية وحساسية جديدين لدى الافراد أنفسهم ولا وجود لتغيير اجتماعي جذري في الصانعين الفرديين لهذا التغيير".[325]

---

[324]–**حنان مصطفى**، مرجع سبق ذكره،ص203

[325]– **ماركيوز هربرت**، الثورة والثورة المضادة _نحو حساسية ثورية جديدة_ تر: جورج طرابيشي (بيروت: دار الآداب، بدون تاريخ)، ص 58.

قائمة المصادر والمراجع

كمال بومنير:

-يمانويل كانت، **نقد ملكة الحُكم**، ترجمة غانم هنا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2005.

-جان برتليمي، **بحث في علم الجمال**، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011.

- جمال مفرج، "فينومينولوجيا الفن عند ميرلو-بونتي" ضمن كتاب **الطريق إلى الفلسفة. دراسات في مشروع ميرلو-بونتي**. إشراف د/جمال مفرج. الدار العربية للعلوم ناشرون-منشورات الاختلاف، بيروت، 2009..

-ميشيل هار، **فلسفة الجمال. قضايا وإشكالات**، ترجمة إدريس كثير –عز الدين الخطابي، منشورات ما بعد الحداثة، فاس،2005.

-مُحَمَّد رمضان بسطاويسي، **علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت.أدورنو نموذجا** ط[1] ، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 1998.

-منيرة بن مصطفى حشانة، **الجمالية والنقد في فكر هابرماس**، تونس، الوسيطي للنشر والتوزيع.

-عبد العالي معزوز، **جماليات الحداثة. أدورنو ومدرسة فرانكفورت**، بيروت، منتدى المعارف، 2011.

Maurice Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, établies et annotées par Stéphanie Ménasé, éditions Du Seuil, 2002.

Marc Jimenez, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.

Maurice Merleau Ponty, *La phénoménologie de la perception.* Paris, Edition Gallimard, 1945, p 97.

France Farago, *L'Art*, Paris, éditions Armand Colin, 2011.

Eliane Escoubas, *L'esthétique*, éditions ellipses, Paris, 2004.

Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, éditions Minuit, 1992.

Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, éditions Gallimard, 1960, p 23.

.

Théodor Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974.

Théodor Adorno *Notes sur la littérature,* trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984.
Martin Thibodeau, *La théorie esthétique d'Adorno,* Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
Gilles Moutot, *Essai sur Adorno,* Paris, Payot, 2010, p 517.

Albrecht Wellmer, « Vérité-Apparence-Réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité » in R.Rochlitz, éd : *Théories esthétiques après Adorno,* Paris, Actes Sud, 1990.

Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité. Douze conférences,* trad. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988,

Alfred Schütz, *Ecrits sur la musique, 1924-1956*, Traduit de l'allemand par Bastien Gallet et Laurent Perreau, Paris, éditions MF, 2007.
Edmond Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps.* Traduit de l'allemand par Henri Dussort, Paris, éditions Presses Universitaires de France, 1996.

Henri Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, éditions Presses Universitaires de France, 1967.
Ernest Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*. Traduit par Jean Lacoste et Ole Hansen -Love, Paris, édition De Minuit, 1972.

Etienne Brown, « L'art et la question du jugement esthétique dans la philosophie d'Ernest Cassirer » Revue *Phares*, Vol 11, Année 2011.

Ernest Cassirer, *Essai sur l'homme*, traduit de l'anglais par Norbert Massa, Paris, éditions De Minuit, 1975.

M. Sheringham, Introduction à la philosophie esthétique, Paris, Livre de poche, 2003.
Erwin Panofsky, La perspective comme forme symbolique et autres essais, Traduit par G. Ballerger, Paris, Minuit, 1975.

عماري خيرة:

-François Soulages :Paradoxe du contemporain », « Une douzaine de règle pour évaluer l'art contemporain ‹« in La quelle esthétique dans l'art contemporain, texte réunis et préparés à la publication par Med Mohsen ZERAI, piblication de l'institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabés, 2007.
-Clément Greenberg, « Avant-garde et kitsch », in Art et culture, Essais critiques, Macula, Paris, 1988 .
-Deleuze Gilles, Différence et répétition, Ed. Minuit, Paris, 1968 p.26
-J-L Pradel, L'art contemporain, Larousse/ Sejer ‹Paris, 2004.
Nathalie Heinich, Le triple Jeu de l'art contemporain, sociologie des arts plastiques, Ed, de Minuit, Paris, 1998.
-Aristote, Ethique de nicomaque, trad. J. Voilquin, éd .G. Flammarion, Paris, 1965.

-Gille Delleuze ; Nietzsche et la philosophie7 ‹éme éd. PUF, Paris, 1988.
-Nietzsche ; humain trop huamin vol 2, trad robert rovini gallimard paris 1987.

-Nietzsche : Gai Savoir trad P.klossowski , Gallimard1989.

-Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles* « 8e divagation d'un inactuel », Gallimard Folio essais, mars 2009.

-Piérre Chuvin : Mythologie grecque . l'esprit de la cité Fayard 1993

-Mathilde Arnoux : *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris : Éditions de la MSH, 200.

حاجي مباركة:

زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، هنداوي للتعليم والثقافة، 2012،

نظرية الفن الإسلامي عبد المفكر إسماعيل الفاروقي مجلة إسلامية المعرفة، العدد 72، المركز العالمي للفكر الإسلامي. .

[1]–حسني إيناس، أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، بيروت، أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، بيروت، دار الجيل للطباعة والنشر، ط17، 2005، ص 12، أنظر داغر شربل،

لفن والشرق، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 2004، ج1، ص 72.

– ديماند م.س، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد عيسى، مراجعة أحمد فكري، دار المعارف، 1958، ص 23،5).

[1]– سمير الصانع، الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، ط1، دار المغرب، بيروت، لبنان، 1408هـ/1988م، ص 32–67.

صالح احمد الشامي، الفن الإسلامي التزام وابداع، دار القلم ، ط1، دمشق، 1990

سمير الصانع، الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، ط1، دار المغرب، بيروت، لبنان، 1408هـ/1988م، ص 104.

ثروت عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، دار الشروق، ط.الأولى،1414 هـ ، 1994م، ص20 .

[2]– [3] -د/ حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، (المجلد الأول، ط.الأولى 1999 م، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص208 .

مريم أيت أحمد، فن المعمار الإسلامي جسر التواصل الحضاري الإنساني، مجلة حراء، العدد: 21 أكتوبر – ديسمبر 2010، ص 40.

غازي عيسى أنعم، أثر فن العمارة الإسلامية على فنون العمارة الغربية، مجلة الوعي الإسلامي، عدد 532، سنة 2010.

[1]– محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، ج7، الهيئة المصرية للكتاب، 2001، ص 514.

[2]– أنور محمود زناتي، قاموس المصطلحات التاريخية، مكتبة الانجلو المصرية، 2007، ص 230.

[3]– نادية مرسي، العلاقات الإسلامية، المسيحية في اسبانيا، ص 59، حاشية رقم 1.

[4]– انظر: يوسف بني ياسين، بلدان الأندلس، مركز زايد للتراث، ط1، 2004، ص 295.
عبد الرحمن بدوي، دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2004م.

[3]– ج- ب ترند، تراث الإسلام، ج1، ترجمة مؤنس حسين، لجنة الجامعيين لنشر العلم، 1983، ص 26.

عبد الحميد خطاب:الجمالية والفن عبر التوجيه الفلسفي ،ديوان المطبوعات الجامعية ،2011

بلهادي الهاشمي:

هربرت ماركوز: البعد الجمالي، ترجمة جورج طرابيشي، (ط2،دار الطليعة، بيروت ، 1982م).ص7

هربرت ماركيوز، الانسان ذو البعد الواحد،ترجمة جورج طرابيشي،(ط3،، بيروت ،دار الآداب،1988م) ص257

مجاهد عبد المنعم مجاهد:جدل الجمال والاغتراب،(القاهرة،دار الثقافة للنشر والتوزيع، بدون تاريخ)،ص

رمضان بسطاويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت- أدورنو نموذجاً، - (ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع، لبنان، 1988م)،

ابراهيم الحيدر،النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة،(ط1، بيروت، دار الساقي،2012)، ص193-194.

[1]- المرجع نفسه، ص194.

عبد الغفار مكاوي،النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت،حوليات كلية الاداب،الكويت، العدد1993،13

ماكس هوركهايمر وتيودور ادورنو ،جدل التنوير، ترجمة جورج كتورة، (بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة ،2006)،ص

ثيودور أدورنو : نظرية استيطيقية ، ترجمة ناجي العونلي،(ط1، بيروت، منشوارت الجمل ، 2017م

كمال بومنير: قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، (ط1، منتدى المعارف ، بيروت ، 2013م)، ص11

[1]- **كمال بومنير**: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت "من ماكس هوركايمر إلى أكسل هونيث"،(ط1، الجزائر،منشورات الاختلاف،2010) ، ص 76

[1]- **توم بوتومور**، مدرسة فرنكفورت، ترجمة سعد هجرس ،(ط1، طرابلس، دار اويا للطباعة والنشر ،1998)،ص188-189.

[1]- **حميد حمادي** : ثيودور أدورنو من النقد إلى الاستطيقا (مقاربات فلسفية) ، إشراف وتقديم كمال بومنير،(ط1، الجزائر،منشو ارت الاختلاف، 2011م) ، ص134

[1]- المرجع نفسه، ص 137

- **كريغ كالهون**: النظرية الاجتماعية النقدية، ترجمة مروان سعد الدين ،(ط1: بيروت، مركز د ارسات الوحدة العربية، 2013م)، ص66

- **ريتشارد وولين**: مقولات النقد الثقافي " مدرسة فرانكفورت، الوجودية، ما بعد البنيوية " ترجمة ، محمد عناني، (ط1: المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016م)، ص

حنان مصطفى، فلسفة الفن عند هربرت ماركوزه،(ط1، القاهرة، ركة الامل للطباعة والنشر، 2016م

سيجموند فرويد، الحب والحرب والحضارة، تر: د.عبد المنعم حنفي،(ط1،القاهرة:دار الرشد، بدون تاريخ)،ص423.

ارنست فيشر،ضرورة الفن،تر:اسعد حليم،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة،1998)،

– **قيس احمد هادي**، الانسان المعاصر عند هربرت ماركيوز،(ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1980)،ص 30–31.

[1]– **د.سهير عبد السلام**، مفهوم الاغتراب عند هربرت ماركيوز،(القاهرة:دار المعرفة،2003)،

Marcuse Herbert.Eros et civilisation.contribution a Freud.Traduit de langlais par .J.G.Nenly et (G)B.Frankel.(Paris.les edition de minuit.1963).p23.

Theodor-w- Adorno : philosophie de la nouvelle musique traduit , Hans Kildebrand et Alex Lidenberg , Edition Gallimard, 1962.,

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Direction Générale des Enseignements et de la Formation Supérieurs
Direction de la Formation Doctorale et l'Habilitation Universitaire
Sous-Direction de la Recherche-Formation et l'Habilitation Universitaire

Canevas Bilan Final	
Établissement	جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله
Domaine de recherche	فلسفة الجمال والفن
Code du projet	**105L07UN160220150008**
Intitulé du projet	قضايا وإشكاليات الفن والاستطيقا (مقاربات تحليلية–نقدية)

Chef du projet

Nom : بومنير	Prénom : كمال	Grade : أستاذ التعليم العالي

L'équipe de recherche

Nom : عماري	Prénom : خيرة	Grade أستاذة محاضرة أ
Nom : حاجي	Prénom : مباركة	Grade : أستاذة محاضرة أ
Nom : بلهادي	Prénom : الهاشمي	Grade : طالب دكتوراه
Nom :	Prénom :	Grade :
Nom :	Prénom :	Grade :

Thèses de doctorats soutenues(1)

Nom :	Prénom :	Année de soutenance :
Sujet :		
Nom :	Prénom :	Année de soutenance :
Sujet :		
Nom :	Prénom :	Année de soutenance :