الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

Ministry of Higher Education And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

محضر مناقشة أطروحة الدكتوراه

في عام ألفين وستة وعشرين وفي اليوم التاسع والعشرين من شهر جوان (2026/06/29)

الطالب: بن بوعبدالله محمد بلقاسم
المولود في : 1985/06/19 بالجلفة
ناقش علنيا أطروحة الدكتوراه الموسومـــــــة بـ
فينومينولوجيا الخبرة الجمالية في الفن العربي المعاصر
وبعد المناقشة العلنية والمداولة القانونية منح الطالب

درجة دكتوراه لـ م د

التقدير: مشرف جدا
الملاحظات: جهد مشكور للجنة

أمام لجنة المناقشة المكونة من

الرئيس: عمارة كحلي	أستاذة	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم
السيّد: المشرف : جمعي رضا	أستاذ	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم
الأعضاء:		
السيّد: الشارف عباس	أستاذ	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم
السيّد: محمد خطاب	أستاذ محاضر أ	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم
السيّد: بن عمر سواريت	أستاذ	جامعة وهران 1
السيّد: قرزيز معمر	أستاذ محاضر أ	المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة-الجزائر

رئيس القسم

قسم الفنون
د. بوسلوك خديجة
رئيسة قسم الفنون بالنيابة

نائب العـــميد

د.بن عزوزي عبد الله
نائب عميد مكلف بما بعد التدرج والعلاقات الخارجية

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

Ministry of Higher Education And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

قسم: الفنـــون

شعبة: الفنون البصرية

فرع: فنـــون

مختبر بحث الجماليات البصرية للممارسات الفنيـــة في الجزائر

تخصص: نقد الفنون التشكيلية

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه ل.م.د الطور الثالث بعنوان:

فينومينولوجيا الخبرة الجمالية في الفن العربي المعاصر

إعداد الطالب:

بن بوعبد الله محمد بلقاسم

تحت إشراف:

أ.د جمعي رضـــا

لجنة المناقشـة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبـــة	الصفـة	مؤسسة الانتمـــاء
عـمارة كحـلي	أستـــاذ	رئيـــسا	جامعة عبد الحميد بن باديس
جمـعي رضـا	أستـــاذ	مشـرفا ومقررا	جامعة عبد الحميد بن باديس
الشـارف عباس	أستـــاذ	مناقشـــا	جامعة عبد الحميد بن باديس
محـمد خطـاب	أستاذ محاضر أ	مناقشـــا	جامعة عبد الحميد بن باديس
بن عمر سواريت	أستـــاذ	مناقشـــا	جامعة وهران 1
قرزيـــز معمر	أستاذ محاضر أ	مناقشـــا	المدرسة العليا للفنون الجميلة- الجزائر

السنـــة الجامعية: 2025 /2026

شـكر و عرفــان:

الحمد لله رب العالمين، و أصلي وأسلّم على خاتم أنبيائه، وخيرة خلقه محمّد ﷺ، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أحمد الله على فضله ومنته أن وفق في إصدار هذا البحث المتواضع، والذي جاء تتويجا وثمرة لجهود طويلة من معالجة موضوع الفن شغفا ومحبة، وأتمّ على نعمته بأن جمع لي بعد الشغف بالفن ممارسة، اتصال الدرب بالبحث الأكاديمي عسى أن يكون ذلك رافدا مهما لدعم هذا الشغف بما يفيد ويستفيد، كما أشكر والدتي الفاضلة على طول صبرها ودعمها، عسى أن يكون هذا الإنجاز المتواضع مدعاة لبعض السرور وتتويجا لجهدها، كما أشكر كل أصدقائي الأوفياء الذين رافقوا هذا الشغف بالفن وشاركوه من قريب ومن بعيد مما منحه القدرة على الاستمرار.

كما أن الدين الكبير في هذا الجهد أيضا متصل بالبروفيسور المشرف والذي كان أخا كريما فاضلا قبل أن يكون مشرفا، والذي رافق كل تفاصيل العمل، توجيها ونصحا، بمثابرة كريمة تليق بشخصه النبيل، كما أن الفضل معزو له ابتداء في توجيه الشغف نحو الموضوع الذي يشغل حيّزا من همّه الفني الشخصي على نحو شديد الالتزام وفاءً منه للفن ولقضاياه من جهة، وللهمّ الحضاري والثقافي الذي يتّصل به، على أن يكون كل ذلك في ميزان حسناته ابتداء، وذخرا فكريا موجها ومنيرا للوعي كما يتوسّمه ويرجوه.

كما أتوجه بالشكر لكل من ساعد ورافق و وجه، سواء من زملاء باحثين يحملون الهم ذاته، و وازع البحث والقراءة، وخاصة لأصدقائي الذين يحملون هم الكتب، وقراءتها

وفحصها، مما جمعنا لسنوات هذا التنقيب الدؤوب عن الكتب ومشاركتها واقتسام فوائدها.

وكذلك لطلابي ورفاقي بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة ملحقة الجلفة، والتي كانت البيت الذي آوى متابعات دروس الفن ومراجعاته، عسى أن يفيد ذلك جميعا،

والله من وراء القصد.

الإهـــــــــــداء:

أهدي هذا العمل أولا إلى أسرتي الكريمة ....

كما أهديه إلى أساتذة الفن والشغوفين به، في كل مكان ممن يحتقبون همّهم الحضاري في أمانة إلى أقصى حدوده....

إلى محبي الفنّ، والكتب....

إلى الغيورين على المعرفة، ومن يرونها غاية تعلو فوق كل غاية، وليست وسيلة إلا لما يصلح به حال البلاد والفن والعلم....

البـاحث :

بن بوعبد الله محمد بلقاسم


بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــــــة:

يعتبر سؤال المعرفة هو المؤرق الأساسي لكل مفكري العصور، الباحثين عن إجابات حول طبيعة معرفتنا، ومدى مصداقية ما نعرف، وفي مسار هذا التسآل الطويل ولدت فلسفات متعددة، تتنافس تباعا في تقديم التصوّر الأمثل الذي بإمكانه أن يقدم الإجابة الأفضل في كل مرة، ولا شك أن واحدة من أهم المعارف البشرية التي حدود التلامس بين الفعل الإنساني، وبين العيش في العالم وفق أنظمة معرفة هو الفن، باعتبار أن الفن هو الفعل الملازم لكل تاريخ التجربة البشرية وصنائعها ومنتجاتها، وبما يتخلّله من إمكانات فكريّة وعمليّة مودعة فيه، وبما تعبر به أيضا عن شكل الحاجات، والوظائف والتجارب التي تمت خلاله.

وتعتبر الفينومينولوجيا أحد أهم الفلسفات والمناهج التي ظهرت في القرن العشرين، والتي أعادت الوضعية التأسيسية للمعرفة قيد المساءلة الجذرية، باحثة عن طريقة جديدة لبناء المعرفة العلمية والإنسانية حول العالم. مستفيدة بذلك من ركام هائل من التجارب المعرفية للمغامرة البشرية الفلسفية، ابتداء من الفلسفات المثالية والجدلية الأولى في صيغتها الأفلاطونية الأولى، إلى التأسيس الديكارتي (نسبة إلى **رينيه ديكارت René Descartes، 1596–1650)**[1] الذي أرسى قواعد العلم الحديث وفتح عصر الحداثة على مصراعيها، إلى الصيغة الكانطية للعقل وحدوده، وإلى ظواهريات الرّوح وتجلّيات العقل في مغامرته التاريخية. وبذلك فالمنهج الفينومينولوجي أودع ضمنه خلاصة من التجارب المعرفية السابقة وقصد إلى نسج توليفة منهجية تتجاوزها وتوحّد بين أهم عناصر القوة، وتتجاوز أهم النقودات ونقاط الضعف في التأسيسيات السابقة.

وبما أن العصر الذي نعيشه يشهد تجارب تتميز بطابعها البصري شديد التنوع، وقد استحال فيه الفنانون إلى حالات تنبثق بشكل مختلف عن الأنساق العامّة الجمالية المعروفة التي شهدها الفن الحديث والفنون السّابقة، مما جعل إمكانية درك مستوياته، وضمها في نسيج عقلي واحد يمكن تقصّي أصنافه وتخومه أمرا صعباً يتطلب جهوداً

[1] رينيه ديكارت (René Descartes، 1596–1650) فيلسوف ورياضياتي وعالم فرنسي، يُلقب بـ"أبو الفلسفة الحديثة"، اشتهر بمنهجه الشك المنهجي وعبارته الشهيرة "أنا أفكر إذن أنا موجود" (Cogito ergo sum)، وأسس الثنائية بين العقل والجسد، وطور نظام الإحداثيات الديكارتية في الرياضيات، ينظر: Stanford Encyclopedia of Philosophy, "René Descartes", Stanford University, 2025: "Creative mathematician, scientific thinker, and original metaphysician."تاريخ الوصول: 30 جانفي 2025.

كثيفة ، ممّا تطلب استدعاء واستجلاب العُدة المفاهيميّة القصوى التي يمكن أن تتقصى تخومه، دون أن تغفل عن منطلقاته بحثا عن الماهية العصيّة عن الإمساك.

ومن هنا كانت الفينومينولوجيا هي المنهج المقترح الذي يمكنه بما يملك من عدة مفاهيميّة متطوّرة والتي تحاول درك التماس الجذري في العلاقة بالعمل الفني، ظهورا محسوسا ومعنًا مباطنًا كذلك، وذلك لملاءمة المنهج لمثل هذا التقصّي، وذلك بالعودة الجذرية إلى الأشياء في ذاتها، وإلى الماهيات التي تحاول بناءها ودركها انطلاقا من ظهورها الخالص.

والفن العربي عطفًا على فنون العالم له نصيب من تجارب الفنون المعاصرة، وذلك أوّلا من أجل الطبيعة العولميّة لعالم اليوم الذي لم تعد فيه الثقافات تتحاذى فيه كجزر متقطّعة، إذ أن العالم الحديث يشهد سيولة مادية وثقافية تجري فيها الإمكانيات، وتستورد وتخصب في كل بيئة حسب إمكانياتها وحسب حمولتها الرمزية وفائض المعنى فيها والذي يستحيل إلى أعمال فنيّة تمتلك طابعا خاصا وعالميّا في الآن ذاته، مستفيدةً من سفر الأفكار والتقنيات، وتصاديها وتصارعها وتآلفها.

وبالتالي فإن الفن المعاصر العربي وعلى نحو خاص يحتاج إلى فحص مضاعف، وتقصّي التأويلات التي تقترح من خلاله لطبيعة العمل الفنّي أوّلا وخصوصيته، ومن ثمّة لرسالته التي يترجمها متلقّ كوكبيّ بما هو كذلك.

ويسمح المنهج الفينومينولوجي بتتبّع هذا الطيف المخصوص من الفعل والتلقّي والمعنى الذي يرسمه، وكذا تجارب الحسّ المنبثقة خلاله، من خلال معاينة الجسد الحيّ في أفق المعيش، وخبراته بالظواهر التي تظهر في الفنون التي تحاول في كل مرّة أن تألف وتستنفر في التلقّي نقاطا غير مألوفة قصد إيقاظ المعنى على نحو فنّي.

وفي هذه الأطروحة الموسومة ب :

(فينومينولوجيا الخبرة الجمالية في الفن العربي المعاصر)

نهتمّ في هذه الأطروحة بالفنون المعاصرة كما ظهرت في البيئة العربية، وكما تظهر في تجارب الفنانين العرب وبالإمكانات التي تتوفر عليها هذه الأنواع الجديدة من الإبداع ومحاولة فهمها، على أنها ظواهر عصيّة على التوصيف والتصنيف كما سبق، ولا تخضع لمعياريّة[1] واضحة، بل تتراكم في الجملة على شكل باراديغم يجمعها لا يملك جوهرانيّة محددة سلفا.

ونهتم كذلك في هذا البحث بالأدوات الفينومينولوجية التي يمكن تحويلها إلى وسائل نقديّة يمكن من خلالها تشريط وتشريح الأعمال الفنية المقصودة، وحريّ بالذكر في هذا المقام أن نتذكر أن الأدوات المنهجية المقترحة من الطيف الواسع للفينومينولوجيات التي ظهرت في القرن العشرين، لم تكن بالأساس وسائل نقدية بقدر ما هي وسائل تجلية فلسفية، وإن ما نقوم به في هذه الأطروحة هو ضرب من التأويل للأدوات لتتحوّل إلى آليات نقديّة تتلاءم مع الموضوع المبحوث وتفي بشروطه.

كما أن النقاش في بناء علاقة ثلاثية بين الفن المعاصر بما يحمل معه من دلالات ثقافية وفواعل اقتصادية وتجارب شعوب غربيّة رأسمالية، مع الفن العربي لما له من خصوصيّة ثقافيّة ومخيال مختلف التكوين يرمي بثقل تاريخ طويل ضاغط على بناء التصورات، مما يتطلّب التريث الشديد في النقاش لخطورة الانسحاب المتعجّل نحو مطابقة التجارب واستيرادها دون الانتباه للتأويلات الخطرة التي تتضمّن هذا الفعل سواء في مستوى ممارسته أو في مستوى الفعل ، وكذا المنهج الذي ينبغي أن لا يغفل عن هذه

---

[1] **البرادايغم (Paradigme)** في الفلسفة يعني النموذج الفكري أو الإطار المرجعي الذي يوجّه طريقة فهم الواقع وإنتاج المعرفة.
هو بمثابة منظومة من المفاهيم والمسلّمات يتفق عليها مجتمع علمي أو فكري، تحدد ما يُعتبر سؤالًا مشروعًا وما يُعد جوابًا مقبولًا.
وعندما يتغيّر البرادايغم، يحدث ما يُسمّى بـ القطيعة المعرفية، أي انتقال جذري في طرق التفكير والنظر إلى العالم.ولكننا نقاربه في هذا السياق على النحو الذي تقترحه ناتالي هينرش أي باعتباره لا مجرد جنس من أجناس الفنون التشكيلية بل كمنظومة مستقلة ذات أطر مختلفة:" اقترحتُ أن يُنظر إلى الفن المعاصر باعتباره «جنسًا» من أجناس الفن، مختلفًا عن الجنس الحديث كما عن الجنس الكلاسيكي. كان الهدف من ذلك إبراز خصوصيته، أي كونه لعبًا على الحدود الأنطولوجية للفن، واختبارًا لمفهوم العمل الفني ذاته كما يفهمه الحسّ المشترك؛ ولم يعد الأمر، كما في الفن الحديث، اختبارًا لقواعد التشخيص مقرونًا بضرورة التعبير عن داخلية الفنان؛ ولا هو، كما في الفن الكلاسيكي، تطبيقًا للقواعد الأكاديمية للتمثيل التصويري، سواء أكان مثاليًا (كالرسم التاريخي، والمنظر الأسطوري، والبورتريه الرسمي...) أو واقعيًا (مشهد من الحياة اليومية، الطبيعة الصامتة، الخداع البصري...ولا شك أن اقتراحي لم يدم طويلًا، لأسباب سأعود إليها أيضًا: فبعيدًا عن أن يكون الجدل قد انتهى، فإنه يطول ويزداد حدّة ،إذ غذّته التحولات الجديدة التي عرفها سوق الفن المعاصر منذ نحو خمسة عشر عامًا. لذا ينبغي الإقرار بأن فكرة جعل الفن المعاصر جنسًا لم تكن سوى أمنية حسنة النية — اقتراحًا وصفيًا، كما يشير العنوان نفسه — أكثر منها تحليلًا باردًا لما يحدث فعليًا. فما يحدث أمام أعيننا هو بالفعل قيام (باراديغم) فني جديد." Nathalie Heinich, Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014, p. 34-35.

الأفعال الانزياحية في كل مستوياتها، والتي ترى أن المنهج المقترح للدراسة يمكن بالضبط لا من تتبع المشابهات والمفارقات الشكلية، بل من تتبع المضامين المخيالية والوجدانية التي تنتج الفعل الفني إبداعا وتلقيا وتأويلا.

وبذلك نمهد في الدراسة ابتداء لفحص ما تقترحه الفينومينولوجيا بوصفها منهجًا متعدّد الوجوه، أي بتتبع حثيث لمراحله منذ التأسيس، إلى الانعطافات التي وقعت فيه، بدءا بالمنعرج الأنطولوجي، إلى اللغوي، إلى الجسدي، وفي كل مرة نحاول استخلاص الأداة التي يمكن أن تلائم بحث الموضوع، حتى نستخلص أكبر قدر من العدة المفهومية المساعدة على نواصل النظر في إسقاطاتها على الأعمال العربية الفنيّة المعاصرة، والتوصّل إلى نتائج نقدية مفيدة على فهم العمل الفني، وإعطائه تأويلات جديدة يحتملها وتنعطي بذاتها منه، قصد محاولة فهم ظاهرة الفن المعاصر من العمل الفني و خصوصيّتة العربية في إنشائيّته وفي انفتاحه وفي تلقيه، وما يحصل فيها من عمليات تختص الخبرة برصدها.

ونحن إذ اخترنا هذا الموضوع فذلك إنما بغية محاولة فهم ظاهرة الفن العربي المعاصر الذي لم يحظ إلّا بكتابات قليلة حوله، وامتداداتها في التربة الثقافية، كما في السيولة العالمية، والوقوف على مدى الإبداع والخصوبة والإمكانيات التي يمكن أن تفتح من خلاله، كما التماس التنوّعات في هذا النوع من الفن الذي لم يعد بالإمكان تجاهله، من الدراسات الأكاديمية التي لم تتعرض له إلا نزرا يسيرا، وعليه فالأهداف المتوخّاة من هذا البحث تظهر كالتالي :

- البحث في الإمكانيات المقترحة للمنهج الفينومينولوجي وتكوين توليفة من مختلف مراحله، تتحول إلى أدوات نقديّة، لمعالجة الأعمال الفنيّة وموضوعاتها على حد سواء.
- البحث في الفنّ المعاصر وخصوصيّته العربيّة، بالتعرض لخصوصيّة المخيال، والإدراك الناجم عن هذا الالتقاء في مستويات متعددة كالفعل وإنشائيته، والتلقّي وتأويلاته.

- محاولة البلوغ إلى مواقف معياريّة بالمزاوجة بين الأدوات النقدية، وإسقاطاتها قصد تقييم المنتج البصري ضمن الفن المعاصر العربي.
- تسليط الضوء النقدي على ظاهرة الفن العربي المعاصر و خصائصها وبحث مسيرة التجربة بشكل معرفي ممنهج.
- النقاش حول الإمكانات النظرية للفن العربي المعاصر من حيث ائتلافه الضمني النسقي، أي البحث في إمكانه الفلسفي والثقافي، ومتى اتساقه مع مقولاته والثقافة التي يقترح نفسه خلالها، كإمكان عالمي وخصوصي في الآن ذاته.

ويعد هذا الموضوع البحثي أي "الفن العربي المعاصر" على قدر فائق من الأهميّة، نظرا لأنه يطرح نفسه بإلحاح على المشهد الثقافي العالمي والعربي، التي تحول فيها الفن المعاصر إلى ظاهر لم يعد بالإمكان مواصلة تجاهلها، ونتيجة للتطور التكنولوجي الهائل الذي رافق هذه التطورات الفنيّة ولا يزال يعد بالكثير من خلالها.

ولا شك أن لكل باحث أسبابه الذاتية الموضوعية التي تحدو مسيرة البحث وتبعث عليه، ولنا بطبيعة الحال من تلك الأسباب المحفزة على اختياره منها التالي:

1. الموضوعية:

- البحث في نظرية الفن المعاصر وعلاقاته بالمنتج الفني في الوسط الثّقافي العربيّ ذو المخيال الثقافي الفنّي الخاص، وانفتاحه على العولمة.
- البحث في معنى تجارب الفن العربي المعاصر وتوفير العدة النقدية المناسبة لطبيعتها.
- استجلاء الأسس الفكرية في ممارسة الفن المعاصر، والتقصّي الفلسفي لنتائجها.

- توفير المادّة الفلسفية الملائمة للنقاش الثقافيّ في الفضاء العام بأسس معرفية حول الفن المعاصر.

2. الذاتيّـــة:

يشكّل الموضوع شغفا خاصا للباحث بوصفه فنان تشكيلي ممارس ينطلق من قبليّاته في ممارسة الفن التشكيلي، ويحاول اقتحام مجال الفن المعاصر، منطلقا من زخم الأسئلة والتجارب الغامضة التي تطالعه في هذه الممارسات المنتشرة والتي تختص بأناس ذوي ميول وأمزجة تبدو على قدر من الغرابة والاختلاف، وبأعمال فنية لم تألفها ذائقة الشارع الفني، وبموضوعات ورسائل نوعية تتوزع على طيف هائل بين الجدية والابتذال.

كما أن الهم الفني الخاص والفضول الدؤوب نحو الفعل الفنّي المؤسس على معنى نظري تمتزج فيك بشكل لا يقبل الفكاك بين الفني والفلسفي اقتضى اختيار منهج فلسفي من أهم المناهج التي ألقت بظلالها على كل التفكير في القرن العشرين حتى في البيئة العربية التي وصلتها امتداداتها الوجودية بشكل استقر عميقا في الوجدان الفني .

كما أن البحث في الموضوع يعد عطفا على اهتمام خاص سبق أن كان في مذكرة الماستر في شكله التأويلي، ويعد هذا البحث امتدادا تطوريا له.

ولذلك سعى الباحث في هذا البحث إلى فحص التزاوج بين الموضوعين على أهميتهما الفائقة الفلسفي المتمثل في الفينومينولوجيا، والفنّي المتمثّل في الفن المعاصر في صيغته وظهوره العربي بالاعتماد على فحص عدد معتبر من الفلاسفة الفينومينولوجيين، والذين عالج بعضهم الفن بوصفه موضوعًا أساسياً أو هامشياً ضمن نسقه الفلسفي، و استخراج ما يقبل الجمع والتعميم، كما قام بالبحث في أعمال جملة من الفنانين العرب وعرض بعض تجاربهم وفق مقتضيات هذا التقصّي، دامجا أشكالا متباينة من التجارب على حدود التخوم بداية من

السبعينيات إلى الأشكال الجديدة للوسائط المستعملة في هذه الفنون، كما تمّ نقاش دلالات العبور من الوسط العربي ونظرته الجمالية إلى الوسط العالمي، كما تعرض للجانب المعياري أي إمكانات السقوط في الابتذال وعدم ملائمة المنتج الفني للمعنى أو عدم ملائمته للثقافة والتلقي سواءً أكان ذلك بصفته فعلا مقصودا متوسّلا لإبلاغ معنوي، أو كمجرد سقوط لا يحتمل أي تبرير ممكن.

وعليه تظهر **الإشكالية البحثية** على النحو التالي:

- ماهي الإمكانية الموضوعية لتجارب الفن المعاصر ضمن أفق الفن العربي في أبعاده المختلفة إنشاء وتلقيا؟

وتنبثق منه عدة تساؤلات فرعية أهمّها:

- ما ماهية الفن المعاصر وخصائصه المفهومية والجمالية والوسائطية، وما حدود خصوصيته في السياق الغربي مقارنة بتمثّلاته وتجلياته في السياق العربي؟
- ما معنى المعاصرة في الفن العربي، وإلى أي مدى يمكن بناء تركيب مفهومي وفني يجمع بين البعدين العربي والمعاصر دون الوقوع في إشكالات الاستيراد الثقافي أو الانزلاقات الدلالية والمفهومية؟
- كيف تتشكل الخبرة الإبداعية في الفن العربي المعاصر من خلال المخيال الفني والاستدعاءات الثقافية والرمزية التي يستثمرها الفنان في إنتاج العمل الفني؟
- ما الإمكانات النقدية والتأويلية التي يتيحها المنهج الفينومينولوجي لفهم الفن العربي المعاصر وتلقيه، ولصياغة معايير نقدية تكشف أنماط الخبرة الجمالية التي ينتجها لدى المتلقي؟

فرضيات البحث:

انطلاقا من الإشكالات الأساسية للبحث، والإشكالات الفرعية يمكن افتراض جملة من الفرضيات ما يلي:

- يمثل المنهج الفينومينولوجي إطارًا فلسفيًا ونقديًا قادرًا على فهم الفن المعاصر وتأويله، من خلال إعادة توظيف مفاهيمه المرتبطة بالخبرة الجمالية والجسد الحي والقصدية والعالم المعيش، بما يسمح ببناء أدوات نقدية ومعايير وصفية وتمييزية ملائمة لطبيعة الممارسات الفنية المعاصرة، والكشف عن الفروق بين التجارب الفنية المولّدة للمعنى والتجارب التي تظلّ سطحية أو فاقدة للعمق الوجودي والجمالي.
- تنبثق خصوصية الفن العربي المعاصر من تفاعل الممارسات الفنية الراهنة مع البنية التخيلية والثقافية العربية وما تختزنه من إرث بصري ورمزي وتاريخي، الأمر الذي يجعل معاصرة الفن العربي معاصرةً ذات صياغة خاصة، لا تقوم على الاستنساخ المباشر للنماذج الغربية، بل على إعادة تأويلها وإدماجها ضمن أفق ثقافي مختلف يوجّه عمليات الإبداع وإنتاج المعنى الجمالي وتلقيه.
- تتوفر إمكانات فلسفية وإبداعية تبرر مشروعية الفن العربي المعاصر بوصفه ممارسة فنية مستقلة وقادرة على إنتاج دلالاتها الخاصة، وذلك من خلال تأويل مفهوم المعاصرة انطلاقًا من خبرة الذات وتجاربها المعيشة بدل اختزاله في نماذج الهوية أو المرجعيات التاريخية الجاهزة؛ وهو ما يتجلى في تجارب فنية عربية معاصرة متنوعة يمكن وصفها فينومينولوجيًا عبر تتبع مسار تشكل المعنى من فعل الإبداع إلى فعل التلقي داخل مختلف الفضاءات الفنية والوسائط الجديدة.

-المنهج المعتمد في الدراسة:

لا شك أن اختيار المنهج الملائم للبحث هو نابع من الموضوع ذاته، بذلك فاختيار المنهج الفينومينولوجي لم يكن اعتباطيا، إذ أنه يشكل انزياحا مقصودا عن المناهج التقليدية (نفسية وتاريخية واجتماعية و سيميائية) والتي تم تكريسها في البحوث الفنية، والتي تقرأ العمل الفني باعتباره نتاجا حتميّا لسياقه، والفن العربي بتعقيداته ونقائضه المختلفة لم يعد مجرد نسخ أو التراث أو تجسيد للواقع أو تمثيل لنفسية الفنان[1]، أو محاكاة جافة للفن الغربي، بل هو معترك كل الصراعات ونافذة الخروج من كل الآفاق الحدية، أي أنه في شكله المعاصر، والذي يقدّمه فنّان معاصر يمتلك إمكانية النفاذ إلى الثقافة العالمية بتعقيداتها والتصادي مع تجاربها، أن يبدع فنّا يعبر عن كل ذلك التعقيد ويتجاوزه أحيانا، وبالتالي فإن الفن الذي يظهر من خلاله هو نسيج جديد يظهر إلى وعيه وإلى أفق التلقي وإلى الأفق الاجتماعي في عمومه، كظاهرة غريبة ومركبة لها جوانبها المتأصلة في تكوين الذات وجوانبها المعولمة ووسائطها غير المألوفة، مما يجعلها "ظاهرة" مركبة شديدة الثقل في غموضها على الثقافة، وتجارب الوعي الجمالي المستهلك والمتعارف، وبالتالي فإن تلك الظاهرة تتطلب منهجا جذريّا في فك الظواهر وإرجاعها إلى أصلها الواعي أي " العودة إلى الأشياء ذاتها" وهذا يعني التفسير كما يعطى لوعينا في شكل الخام، ومن ثمة وصفه في تجربته المعطاة ومن ثمة التعمق المتدرج في مستوياته، وآفاقه تبعا لما يفتحه على المعنى في كل مستوى، وبمساءلة متوقفة عن إصدار الأحكام الجاهزة والمألوفة أي بإيقاف الحكم فيها لحين تبينها بذاتها، وهو ما يوفره المنهج الفينومينولوجي.

كما أن النقاش النظري حول منشأ الفن في مستوى الفعل، وعن تباين مستويات التلقي، وعن النقاش حول المخيال الفني المحفز والمغذي للعمل الفني كلها تقع في حدود المنهج

[1] في إطار مفاضلة منهجية قام بها الدكتور سعيد توفيق حول حدود المناهج في دراسة الفن قال:" إن البحث العلمي الذي يريد أنصار الوضعية الكلاسيكية من دعاة النسبية الاجتماعية تأسيسه في مجال الفن على أنقاض علم الجمال الفلسفي، هو بحث فيه من النزعة التعالمية أكثر مما فيه من النزعة العلمية؛ لأن الأصل في العلم ألا يقوم على دراسة الوقائع النسبية المتغيرة وإنما على دراسة الصور العامة، أي القوانين العامة التي توجد – وتفسر لنا - ما هو جزئي ومتغير. أفلا يعني ذلك أن منهج التفلسف الحق الذي يسعى إلى الكشف عن الصور أو الماهيات العامة للظواهر، يكون أقرب إلى روح العلم من تلك النزعة التي يدعونا إليها دعاة النسبية الاجتماعية" وبذلك ينتصر للمنهج الذي يبحث في الماهيات عوضا عن النسبيات الجزئية التي يقترحها كل منهج بحثي في الفن، على أن الفينومينولوجيا تحاول استيعابها جميعا قصد تحقيق أكبر قدر من الروح العلمية في البحث، ينظر:سعيد توفيق، جدل حول علم الجمال، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط:2، 2016، ص:58.

الفينومينولوجي. وكذا فإن المهم في المنهج الفينومينولوجي يوفر إمكانيّة النقاش النقدي حول الأبعاد الثقافية، والمخياليّة، والتراثيّة، والتقائها بالآفاق الجديدة من خلال **الفينومينولوجيا التأويلية**، مما يوفر عدّة أوسع للفهم والنقاش .

-المفاهيم الإجرائية المؤطرة للدراسة:

ستعمل هذه الأطروحة على تفعيل مجموعة من المفاهيم المحورية في الفينومينولوجيا، والتي سنطوعها لخدمة تحليلنا للفن العربي المعاصر:

-القصدية (Intentionality):

لا يوجد وعي بلا وعي بـ "شيء ما". الوعي دائماً موجّه نحو موضوع. في حالتنا، وعي المشاهد (والفنان) موجّه نحو العمل الفني. سنحاول تتبع هذه العلاقة القصدية: كيف يقصد الفنان العالم من خلال فنه؟ وكيف يقصد المتلقي العمل؟ هذا يفتح الباب لفهم "المعنى" ليس ككيان منغلق داخل العمل، بل كحوار دينامي بين العمل والوعي المدرك له.

-الاختزال الفينومينولوجي (Phenomenological Reduction):

كما أسلفنا، سنحاول ممارسة نوع من "التعليق" أو "وضع العالم الطبيعي بين قوسين". لا يعني هذا إنكار العالم الواقعي (الاجتماعي، التاريخي، السياسي) الذي نشأ فيه العمل، بل يعني تأجيل الحكم فيه مؤقتاً للتركيز على كيف يظهر هذا العالم داخل التجربة الجمالية للعمل نفسه. كيف تتبدى قضية الهوية، أو الذاكرة، أو الثورة، ليس كشعارات، بل كأحاسيس وأشكال وألوان وعلاقات مكانية داخل سياق العمل الفني.

-العالم المعيش (Lebenswelt - Lifeworld):

هذا المفهوم هو الوجه الآخر للاختزال. فبعد التركيز على التجربة المباشرة، نعود لندمج هذه التجربة في إطارها الأوسع: العالم المعيش للإنسان العربي المعاصر. إنه عالم من التقاليد المتوارثة، والتحولات السريعة، والصراعات، والاحتفاء بالحياة. ستبحث الدراسة في كيف يستمد الفن العربي المعاصر حيويته وجذوره من هذا "العالم المعيش"، وكيف يعيد بدوره تشكيل وتأويل هذا العالم، مقدماً إمكانيات جديدة للعيش فيه وفهمه.

-الجسديّة (Embodiment) :

استناداً إلى موريس مرلوبونتي: ربما يكون هذا المفهوم الأكثر أهمية في تطبيقنا. يرفض **مرلوبونتي** ثنائية العقل/الجسد، مؤكداً أننا ندرك العالم ونعيش فيه من خلال أجسادنا. الفن، بدوره، ليس فكرة مجردة، بل هو شيء يُرى، يُحس، ويُخاطب الجسد. سنحلل كيف يستثير الفن العربي المعاصر جسد المتلقي: من خلال الملمس في اللوحات، والحيز في المنشآت، والصوت والفيديو في الوسائط المتعددة. كيف يجعلك العمل الفني "تحس" بالحصار، أو بالانعتاق، أو بثقل الذاكرة، ليس فكرياً فحسب، بل جسدياً.

-خبرة الحياة الباطنية (The Lived Experience of Inner Life):

يأتي ميشال هنري بمفهوم جذري لتعميق فهمنا للتجربة الفنية، من خلال تمييزه بين "الحياة المنظورة" (العالم الخارجي كما يظهر) و "الحياة الباطنية" أو "التجربة الذاتية الحية" (Lived Experience). بالنسبة لهنري، جوهر الفن لا يكمن في تمثيل العالم المرئي، بل في التعبير عن هذه "الحياة الباطنية" غير المرئية – عن الآلام، والأفراح، والمشاعر، والإحساس بالوجود ذاته. الفن الحقيقي هو الذي ينقلنا إلى "الطابع الذاتي المطلق" للحياة. سنطبق هذا المفهوم على أعمال عربية معاصرة تبدو وكأنها تستدعي المشاهد إلى عالمها الداخلي،

إلى ذلك الاهتزاز العاطفي والوجداني الخام الذي يسبق التمثيل البصري. كيف تعبر اللوحة التجريدية، أو منحوتة الملمس، أو أداء الجسد عن "هذا الاهتزاز الأصلي للحياة" في ذاتها قبل تجليها في العالم الخارجي؟ كما سنتخذ منه معيارا نقديا من خلاله نعير الأعمال المتجاوبة مع الصدق الباطني عن تلك التي تعد مجرد سقوط في التقليد الشّكلاني المنسلخ عن المخيال المولد للعمل الفني .

-أفق التلقي (The Horizon of Reception):

لتعميق فهمنا لعلاقة العمل بالمتلقي، نستدعي مفهوم "أفق التوقع" (Horizon of Expectations). كيف يتحدى العمل الفني العربي المعاصر "أفق توقع" المشاهد المحلي والعالمي؟ وكيف يحاور التقاليد الفنية السابقة أو يكسرها؟ هذا يسمح لنا بقراءة العمل ليس ككيان ثابت، بل باعتبارها حدثاً جماليّاً ديناميّاً يتشكل في لحظة التلقي. كما نستعمل مفهوم "القارئ الضمني" و "الفراغات" أو "المواضع الفارغة" في العمل الفني. سنبحث عن هذه الفراغات في اللوحة أو المنشآت، التي تدعو المشاهد إلى المشاركة الفاعلة في اكتمال معنى العمل، مما يحول التلقي من عملية سلبية إلى مشاركة إبداعية في بناء المعنى.

صعوبات البحث:

ونتيجة لجدة المجال البحثي في الدّراسات الفلسفيّة الفنيّة العربيّة غير المكرّسة، ولجدة ظاهرة الفن العربي فلابد من وجود صعوبات كثيرة تمثلت في غياب الكتب التي تتناول المنهج وقلّة الترجمات في بابها، وكذا لنقد حاد في الدراسات الفنية التي تتناول ظواهر الفن المعاصرة في الجملة والعربي على وجه الخصوص، مما دفع بنا إلى البحث في المصادر الأجنبية وترجمتها خاصة تلك التي تتناول تطبيقات المنهج الفينومينولوجي على الفن، وكذلك صعوبة النصوص بلغاتها الأمّ وفي الترجمات التي توفر بعضها كنصوص هوسرل و هايدغر والتي تطلبت منا مكابدة خاصة في قراءتها. كذلك فإن الكتابات في الفن المعاصر لا تعدو أن تكون كتابات صحفية لا تفي بمتطلبات الفحص، كما أنّ المساحات التي تعرض تجارب الفن المعاصر كالبينياليات العالمية والمتاحف الكبرى يتعذر بلوغها.

وكذلك ندرك كل الإدراك صعوبة الوصول إلى الفحص الحي الذي تتطلّبه الكتابة الفينومينولوجية، عن أعمال الفن المعاصر خاصة وأن كثير منها هي أعمال لا يكفي مطالعة صورها لتكوين التمثل الأمثل لها، خاصة وانها تتطلب شهودا بالجسد بمعايشة التجربة الحسية في غضاضتها الأصلية، مما يدفع بنا إلى التماس الجانب الباطني والتأملي، لتعويض هذا النقص في التجربة بغية الكتابة بأقرب شكل ممكن وفق مقتضيات المنهج.

كما لا يفوتنا الإحالة إلى الأعمال السابقة، والتي وفرت مادة أساسية للبحث، وكذا المراجع ذات الصلة:

- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2016، هذا الكتاب الذي يمثل إسهاماً بارزاً في حقل فلسفة الجمال، يقدم سعيد توفيق تحليلاً

فلسفياً معمقاً لمفهوم الجمال من منظور الخبرة الإنسانية المعيشة، حيث يسعى إلى الكشف عن طبيعة التجربة الجمالية وما تنطوي عليه من أبعاد معرفية ووجودية. و يطرح توفيق رؤية متكاملة للجمال تتجاوز النظرة الشكلية أو الانفعالية، ليؤكد أن الجمال ليس خاصية في الشيء ذاته، بل هو فعل إدراك وتفاعل بين الذات والموضوع، بين المتلقي والعمل الفني. يناقش توفيق من خلال تحليله مفهوم الخبرة الجمالية بوصفها تجربة وعي تتجاوز المتعة الحسية إلى مشاركة فكرية وروحية في معنى العالم، مستحضراً في ذلك التراث الفلسفي الفينومينولوجي من هوسرل إلى هايدغر إلى سارتر وميرلوبونتي وختاما بإنغاردن. و يرى أن الخبرة الجمالية تمثل لحظة يتوحد فيها الإدراك بالحياة، فينفتح فيها الإنسان على الوجود من خلال الفن والجمال، باعتبارهما مجالين لتجلي الحرية والإبداع الإنساني. بهذا، يشكل الكتاب أول وأفضل محاولة فلسفية جادة لتأسيس فهم جديد للجمال ضمن أفق اللغة العربية (فينومينولوجيا) وعلى حد تقديرنا، يقوم على التواصل والتأويل لا على الحكم والمعيار، ويجعل من الخبرة الجمالية لحظة تأسيس للوعي الجمالي والإنساني في آن واحد.

- جاك مويرزو و روجيه بويفيه، قاموس الإستيطيقا وفلسفة الفن، ترجمة سلوى النجار وآخرون، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، 2022، يشكل الكتاب المرجع الفلسفي الأهم في توفير الأبواب والمداخل من نصوص فلاسفة ومختصين في مجال الفن، يوفر الكتاب أهم المداخل على تنوع مصادرها وفلسفاتها من الفلسفات القارية وما فيها من فلسفات سليلة للفينومينولوجيا وكذا الفلسفات الأنجلوسكسونية وتحليلاتها اللسانية، كما يوفر أيضا تعريفات أساسية دقيقة لأساليب الممارسة الفنية ومدارسها وتنوعاتها وتعريفات، كما يتوفر على مداخل مهمة نحو الموضوعها الشائكة التي لا توجد حولها كتابات بالعربية، كالنقد حول الأدوات الفينومينولوجية مثل مابعد القصدية، و انشباك الفنون ذاتها، ومداخل متنوعة حول الفن المعاصر والنقاش حوله، في السياق الأنجلوسكسوني مثل

النظريات حول تأثير المتاحف و الجوهرانية في الفن المعاصر، وغيرها، كما يعتمد مترجموه المتخصصون مثل محسن الزّارعي على أحدث ما وصل إليه المصطلح العربي في اشتغاله الفلسفي والفينومينولوجي خصوصا.

- إشراف رشيدة تريكي و منيرة بن مصطفى، إطلالات على الجماليات في العالم الغربي: في النصف الثاني من القرن العشرين: مختارات معربة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون: بيت الحكمة، تونس، 2010. يجمع الكتاب أهم النصوص المترجمة من خيرة المترجمين المتخصصين حول نصوص الفلاسفة الغربيين المتعلقة بالفن عموما والفن المعاصر خصوصا، مثل جاك دريدا وآلان باديو وولتر بنيامين ولودفينغ فتغنشتاين وجيل دولوز وجان فرنسوا ليوتار وأنطونيو نيغيري وآن كوكلان وغيرهم، ممن لهم الأثر البالغ في علاج مسألة الفن المعاصر فلسفيا، كما أن المترجمين من أفضل المترجمين العرب مثل فتحي المسكيني وأم الزين وعبد العزيز العيادي ومنيرة بن مصطفى مما لهم كتابات متخصصة سابقة في الفن، كما أن النصوص المستعرضة ذاتها أهمية بالغة جدا في أثرها وتجلية الفن المعاصر مثل نص ميشال فوكو عن خداع الخطاب البصري "هذا ليس غليونا" كما يتعرض لترجمة نص أساسي مهم في الفينومينولوجيا، هو نص " العين والعقل" لموريس ميرلوبونتي، ونصوصا أخرى لها علاقة بالفينومينولوجيا التأويلية كنص غادامير عن " تأويل الصورة" ، وبالتالي فقد حظي الكتاب باهتمام خاص.

- محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، لبنان،2009.يعد الكتاب أفضل استعراض دقيق للتصورات الفنية في القرن العشرين منذ الانطباعية إلى تيارات الفن المعاصر وحتى للتيارات الفنية العربية المسايرة لهذه التطورات بشكل علمي دقيق، من غير رطانة تخرج به عن الدقة

كما في الكتب الأخرى المتعلقة بالموضوع، وبتخصص واضح، بالتالي اعتمدنا عليه، بما يتعلق بتتبع التجارب الفنية المعاصرة نظرا لدقته وموثوقيته.

خطـة البحث:

حسب ما تقتضيه المحاولة العلمية في الإجابة عن السؤالات الإشكالية قيد البحث، اقتضى منا المسير المنهجي فيه بناء الخطة وفق مقدمة وثلاث فصول وخاتمة، وقد تضمنت المقدمة الأهمية المولاة للموضوع محل المباحثة وأهمية الدراسة والإشكالية المعالجة، وما ينبثق عنها من إشكالات فرعية، مع تبيان الدوافع الذاتية والموضوعية التي كانت سببا في قصد الموضوع وهو الفن العربي المعاصر وفقا للمنهج الفينومينولوجي، وتبيان مدى ملائمة المنهج لموضوعه، كما تم التعرض لذكر بعض المصادر العربية والمعربة التي عالجت الموضوع سواء بشكل مباشر أو عرضا، إلى جانب استعراض أهم الأدوات التي تم استخدامها في معالجة الموضوع والمشتقة من بين أدوات عديدة للمنهج حسب مناسبتها للموضوع من أجل الفحص والتحليل، وقد تضمن البحث ثلاث فصول وهي كالتالي:

الفصل الأول: الفينومينولوجيا والعمل الفني المعاصر: وتناول هذا الفصل التأصيل النظري لعملية تناول العمل الفني المعاصر من قبل مختلف تيارات الفينومينولوجيا سابقة الظهور، مثل الفينومينولوجيا الواصفة والوجودية والأنطولوجية، وطرق تناول العمل الفني في كل تيّار منها كما تعرّض الفصل للأسس النظريّة للفينومينولوجيا وتعريفات بالفن المعاصر وبحث الملائمة المنهجية بينهما.

الفصل الثاني :الخبرة الجمالية بالعمل الفني المعاصر: وتناول هذا الفصل تعريفات بالخبرة الفنية وتباين مفاهيمها ومستوياتها، كما تناول الفصل تطبيقات تجريبية على العمل الفني العربي المعاصر. كما نعرض فيه كذلك مسارات الخبرة الجمالية بين الفعل والتلقي.

الفصل الثالث: **المخيال العربي وتجارب الفن المعاصر:** وفيه تأصيل لعملية دخول الفن العربي المعاصر في أفق الفن العربي، وكذا مناقشة عملية الارتباط الفني بالمخيال في كل فن بصري، ومدى إمكانية هذا الارتباط على المستوى النظري وعلى المستوى التطبيقي في الأعمال الفني، مع نماذج تحليلية للفنانين في السياق العربي تساهم في توضيح الموضوع المتعلق بالفصل وفق مقتضيات أدوات المنهج.

الخاتمة: وذيلت الدراسة بخاتمة تحاول ربط النتائج المتعلّقة بالبحث نتيجة للتوسع الكبير في الموضوع وكثرة أبوابه وفروعه، ومشرعة لفتح أبواب مستقبلية نحو توسيع الموضوع، أو الاقتصار على بحث أحد معطياته بشكل خاص، كما تم الانتهاء منها بإدراج ملاحق لفنانين معاصرين لإثراء الموضوع بشواهده.

الفصل الأول:

الفينومينولوجيا والعمل الفنّي المعاصر

المبحث الأول : الجمالية و الفينومينولوجيا:

يأتي مفهوم الجميل في اللسان العربي من جذر الفعل الثلاثي **"جَمُلَ"**، والتي تعني ازدان وحسن، كما أن الجمال يعني الصباحة واكتمال الخَلق الحسي، كما قد تعني أمرا معنويا ككمال النفس وسمو الخلق[1]، وهنا نلاحظ المزاوجة بين المعنى الحسي والمعنوي الفكري، أو انزياحا في الاستعمال من الجمال الحسي إلى الجمال المعنوي، والمعنى هنا غالبا ما يكون أخلاقيا كالصبر مثلا وفكريا كالعقل فقد يوصف العقل بالجمال، أو التجمل بالعقل، وربما يكون ذلك كله انزياحا من استخدام الصفة الحسية إلى المعنوية، كأن نعتبر أن التجمل بالعقل، والخلق شبيه للجمال الحسي ، **"الجمال:الحُسن الكثير، وذلك ضربان: أحدهما، جمال يخص الإنسان في نفسه، أو بدنه، أو فعله، والثاني :ما يُوصل منه إلى غيره، وعلى هذا الوجه ما روي عنه-صلى الله عليه وسلم: "-إن الله جميل يحب الجمال-، تنبيهاً أنه منه تفيض الخيرات الكثيرة، فيحب من يختص بذلك.."** [2].

وفي هذا نلاحظ أيضا التعالق القائم بين البعد الديني للجميل باعتباره عصبا أساسيا للثقافة العربية والمعنى اللغوي، فالجميل في العربية يحمل معنى روحيا ارتبط بالاستخدام الأخلاقي للنص الشرعي قرآنا كان أو سنة نبوية وبالتالي تم التأكيد على تمدد مساحة الجميل نحو المساحة الأخلاقية، وتم منح دلالات أخرى كالبهاء والذي هو صفة حسية ترتبط بالسطوع والتفتح والإنارة مستخدمة بمعاني روحية كالنعمة الإلهية وحضورها **"الله نور السموات والأرض .."**[3] وبهذا التخريج شديد الحمولة الدلالية في تبايناتها جرى اللسان العربي في استخدام الجميل.

وفي الاصطلاح يختلف مفهوم **الجميل The Beauty**[4] عن مفهوم الجمالية أو الجماليات **Aesthetics**[1] التي تشير إلى ذلك المبحث الفلسفي المعنى بقضايا النظر في إنشاء نسق

---

[1] معجم الدوحة في مادة :جَمُلَ، ينظر:
https://www.dohadictionary.org/dictionary/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D9%8A%D9%84

[2] الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، حققه وعلق عليه: مصطفى بن العدوي، منشورات مكتبة فياض للتجارة والتوزيع، المنصورة، مصر، ط2، 1430هـ/2009م، ص: 209.

[3] القرآن الكريم، سورة النور، الآية : 35 .

[4] يُعرّف الفكر الفلسفي "الجميل" على أنه تلك الصفة التي تتعلق بالكائن أو الموضوع الذي يثير في المتلقي تجربة جمالية قائمة على الاستحسان واللذة غير المنفعة. وهو ليس خاصية مادية قائمة في الذات بذاتها، بل هو نتاج علاقة تبادلية بين خصائص موضوعية في الشيء (كالتماثل،

عام للحسي والفن ضمن بحث الفلسفة المعرفي ، حيث **"نرد النقاشات الجمالية في القرن الثامن عشر، على سبيل الرسم العام إلى نزعتين أساسيتين. فمن جهة يعمل التصور العقلاني القبلي للجماليات بصفته صناعة موازية للمنطق، ومن جهة أخرى ثمة الإدراك التجريبي لنحو من نقد الذوق القائم على التجربة والملاحظة. إن الجماليات تبعا للتيار الأول هي علم (أي عمل للجمالية أم علم الجمال)، أما بحسب الثانية فهي مجرد نقد"**[2]، أي أنه لا يحتوي على ادعاء لصفة العلم والموضوعية ، وأهم ممثلين لهذه التيارين هما **بومغارتن Alexander Gottlieb Baumgarten** [3] و **إدموند بيرك Edmund Burke**.[4]

إن نسقا مستقلا يعترف بجدوى النظر الفلسفي في الفن وفي عموم الجميل لم يكن قد وجد قبل بومغارتن، على أن البحوث في الجميل باعتباره متضمنا في أنساق عامة أخرى مستقلة، كان قد وجد من قبل في نصوص اليونان والمسلمين وغيرهم، دونما انقطاع، غير أن المزية التي كانت لبومغارتن هي الاعتراف بمشروعية قيام حقل مستقل بناءً ضمن

التناسب، والانسجام) وقدرات إدراكية ذاتية لدى الإنسان. يتسم الإحساس بالجميل بالحكم التلقائي الذي يطلب الموافقة العالمية، حيث يفترض المتذوق أن الآخرين يجب أن يوافقوا على حكمه، دون أن يستند إلى مفهوم محدد أو غاية نفعية. بالتالي، فهو يحتل موقعًا وسيطًا بين العالم الحسي والعالم المعقول، ويشكل مدخلًا إلى الأخلاق بحسب تصور إيمانويل كانط. ينظر:
Guyer, Paul. Kant's Aesthetics and Teleology
Stanford Encyclopedia of Philosophy, Stanford University, 2025 .. متاح على:
https://plato.stanford.edu/entries/kant-aesthetics/ (تاريخ الوصول: 26 ديسمبر 2025).

[1] **"الجماليات"** هي الفرع الفلسفي الذي يهتم بدراسة المبادئ الأساسية للإدراك الحسي والتجربة الجمالية، وماهية الجمال والذوق الفني والفني. يتسع مجالها ليشمل التحليل النظري لمختلف أشكال الفنون والاستجابات الشعورية التي تثيرها، مثل الشعور بالجلال أو القبح، متجاوزةً مفهوم الجمال التقليدي. تبحث في العلاقة بين الإبداع الفني والإدراك البشري، وتتناول أسئلة نقدية حول معايير الحكم الجمالي وطبيعته الذاتية والموضوعية. باختصار، هي الدراسة المنهجية للفن والجمال والمتعة الجمالية بوصفها ظواهر إنسانية مركزية.ينظر:
Internet Encyclopedia of Philosophy. Aesthetics. University of Tennessee at Martin, 2025. متاح على:
https://iep.utm.edu/aesthetics/ (تاريخ الوصول: 26 أفريل 2025).

[2] هنس زنكولر ، المثالية الألمانية ، تر أبو يعرب المرزوقي و فتحي المسكيني ، ط 2012 بيروت، ص 817.

[3] يُعد الفيلسوف الألماني ألكسندر جوتليب بومغارتنAlexander Gottlieb Baumgarten مؤسس علم الجمال بوصفه дисциплина فلسفية مستقلة. هو أول من صاغ مصطلح "الإستطيقا" (Aesthetica) في مؤلفه الذي يحمل الاسم ذاته عام 1750، مشتقًا إياه من الكلمة اليونانية "aisthētikós" التي تعني "الحسي". عرف بومغارتن الجماليات بأنها "علم المعرفة الحسية"، مكرسًا إياها لدراسة المعرفة التي تتحقق عبر الحواس والإدراك، وخاصة في مجال الفن. رأى أن للحكم الحسي(Gnosis aestetica) منطقه الخاص المتميز عن منطق العقل (Logik) المجرد، مما رفع من شأن الفنون والفكر المتعلق بها. بذلك، وضع بومغارتن الأسس الأولى للبحث المنهجي في مجال الجمال والفن، مبتعدًا به عن كونه مجرد نظرية في الذوق. ينظر: Stanford Encyclopedia of Philosophy. 18th Century German Aesthetics. Stanford University, 2025. متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/ (تاريخ الوصول: 26 أفريل 2025).

[4] يُمثل الفيلسوف والأديب الأيرلندي إدموند بيرك Edmund Burke أحد أبرز المنظرين في مجال الجماليات في القرن الثامن عشر، خاصة في تمييزه بين مفهومي "الجَمَال" و"الجَلَال". في مؤلفه المؤثر "بحث فلسفي في أصل أفكارنا حول الجليل والجميل"، يقدم بيرك تحليلًا نفسيًا وفيزيولوجيًا لهذين المفهومين، معتمدًا على مبدأي المتعة والألم. يربط بيرك "الجمال" بالميل الاجتماعي والمتعة الناتجة عن الصفات الناعمة والهادئة، بينما يربط "الجليل" بغريزة البقاء والمشاعر المختلطة من الرهبة والدهشة التي يثيرها ما هو هائل، غامض، وقوي. يختلف منهجه التجريبي القائم على الملاحظة والتجربة الحسية بشكل واضح عن المناهج العقلانية المثالية السائدة في عصره. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Edmund Burke. Stanford University, 2025. متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/burke/ (تاريخ الوصول: 26 أفريل 2025).

مثالية أستاذه **وولف Christian Wolff**[1]، وضمن البحث المنطقي ضمن كتابه الكبير **"الإستيطيقا"** و الهدف الذي وضعه وتوخاه بومغارتن لنفسه في مؤلفه، هو أن يفسر بأي وجه ينكشف جمال عمل فني ما للحواس باعتباره تطابق الأجزاء مع الكل، وذلك على نحو مجانس لمبادئ المعرفة العقلية.[2]

وبالتالي فإنه ضمن هذا المسعى يرفع العمل الفني إلى ما من شأنه مجانسة المعقول الموضوعي ضمن أفقه الميتافيزيقي وبالتالي يمنح الفن طابع **"الحقيقة"** ، والذي من شأنها أن تستثمر لاحقا بشكل فينومينولوجي بأهمية فائقة، إن هدف بومغارتن هو أن لا تفهم الفنون بشكل ذاتي حيث ترد على أذواق خاصة مختلفة ومتخالفة بل بوصفها **"فن عرض المعرفة الحسية للجميل على نحو مماثل للتفكير العقلي"**[3]. ويمكن بيان المحددات الذي رسمها بومغارتن في عمله الضخم في نقاط موجزة هي التالية:

- الفن ممارسة عملية وعلم الجمال هو تبصر علمي في هذه الممارسة، أي هو التفكير الفلسفي في هذه الممارسة وفي مخرجاتها الفنية.
- علم الجمال لا يقدم طرقا لتعليم الفنون ولا إرشادات لممارستها وليست غايته بيداغوجية ولا ترمي إلى تكوين فنانين في هذا المجال أو ذاك.
- الفصل بين أحكام الذوق الذاتية فيما يخص النقد والميول والاستحسان الفردي، نحو بلوغ علم جمال وصفي قائم على الإدراك الحسي يتم بالموضوعية والتحليلية. (وهنا يفسح المجال نحو **كانط Emmanuel Kant** [4]).

---

[1] يُعتبر الفيلسوف الألماني كريستيان فولف Christian Wolff أحد أبرز ممثلي عصر التنوير والمنهج العقلاني الممنهج، حيث قام بصياغة وتنظيم فلسفة غوتفريد لايبنتز في نظام مدرسي متكامل وواضح. اعتمد فولف بشكل صارم على مبدأ "السبب الكافي" والاستنباط المنطقي، معتبرًا أن الفلسفة يجب أن تكون علماً برهانياً يقتفي نموذج الرياضيات في الدقة والوضوح. قام بتقسيم المعرفة الفلسفية إلى مجالين رئيسيين: "المعرفة المنطقية" للماهيات والضرورات العقلية، و"المعرفة التجريبية" للوقائع والحوادث المشتقة من الإحساس. كان لفلسفته، المعروفة باسم "اللايبنتزية-الفولفية"، تأثير هائل على الفكر الألماني في القرن الثامن عشر، وشكّلت الإطار الفلسفي الأساسي الذي تلمذ عليه ألكسندر بومغارتن.ينظر: Stanford Encyclopedia of Philosophy. Christian Wolff. Stanford University, 2025. متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/wolff-christian/ (تاريخ الوصول: 26 أفريل 2025).

[2] هنس زنكولر، المثالية الألمانية، مرجع سابق،ص: 817 .

[3] المصدر نفسه،ص: 817 .

[4] يُعد إيمانويل كانط (Emmanuel Kant) أحد أبرز فلاسفة عصر التنوير وأصعبهم، وقد شكلت فلسفته، المعروفة باسم "النقدية" أو "المثالية المتعالية"، نقطة تحول في تاريخ الفكر الغربي. تهدف فلسفته بشكل أساسي إلى تحديد حدود وقدرات العقل البشري، ساعيًا للتوفيق بين المدرستين العقلانية والتجريبية. في "نقد العقل المحض"، يبحث في إمكانيات وشروط المعرفة العلمية، مُدخلًا مفهوم "التركيب القبلي". في "نقد العقل العملي"، يضع أسس الفلسفة الأخلاقية على مبدأ "ال imperative القطعي" والقانون الأخلاقي المستقل. أما في "نقد ملكة الحكم"، فيؤسس لجماليات قائمة على "الغائية بلا غاية" و"اللاذوقية"، معتبرًا الحكم الجمالي حكمًا ذاتيًا لكنه يطالب بالعالمية.ينظر: Internet Encyclopedia of

- الابتعاد عن التداخل بين النفسي والسيكولوجي إذ يقوم عالم الجمال بتحليل المشاعر الجمالية واستعدادات الفنان وردة فعل المتلقي فما يقوم بالإدراك هو أساس ردة الفعل الجمالية وليس رد الفعل النفسي أساسا للجميل. (وهنا ربما يكون على مقربة من **إدموند هوسرل (Edmund Husserl، 1859–1938)**[1] في الابتعاد على النزعة النفسية ضمن وصف الرد الفينومينولوجي).

وبهذا التأسيس يكون بومغارتن قد فتح الباب نحو تأسيس لبحث مستقل تضاف إليه إضافات نوعية عما قريب في سبيل تطويره وإكماله.

ويعزى التطور الكبير للجمالية إلى كانط الذي رأى فيه ملكة مستقلة عن الخير والحق، متابعا في ذلك مواطنه بومغارتن، مع إضافة منهجية مهمة ترتبط بإلحاق الجميل بأحكام ملكة الحكم الذوقي في كتابة المتمم لثلاثيته النقدية، أي كتاب **" نقد ملكة الحكم"** الذي نجد انه ترك انطباعه في كل لاحقيه، فنعثر على التعريف التالي في موسوعة لالاند: **"علم موضوعه حكم التقييم من حيث انطباقها على التمييز بين الجميل والقبيح"**[2] وهنا تجدر ملاحظة بقية من الحكم على المنطقي على الحقيقي وفي تساوق الجميل والقبيح مع الحق والباطل. وعلى أن النظرية الكانطية عن الجميل في أخص مضامينها تتضمن نقدا لتصور بومغارتن، فالمفهوم الجمالي لا يمكن ملاحقته كجوهر مستقل، فمع إمكان الحكم ذوقيّا على مصادقيه، فانه لا يمكن حدها في حدود تمنحها الصفة المفهومية ، والا لكان ألحق الجمال بمفاهيم العقل الخالص التي تملك حدودا في التعريف يمكن متابعة إسقاطاتها وتقصي مصاديقها، ولا يمكن حمل الجمال في ماهية **ترنسندنتالية Transcendental متعالية**[3]،

Philosophy. Kant, Emmanuel: Aesthetics. University of Tennessee at Martin, 2025. متاح على: https://iep.utm.edu/kantaest/ (تاريخ الوصول: 26 ديسمبر 2025).

[1] إدموند هوسرل (Edmund Husserl، 1859–1938) فيلسوف ألماني يُعدّ مؤسس الفينومينولوجيا بوصفه منهجا فلسفيا. انطلق من الرياضيات والمنطق ليؤسس علماً صارماً للوعي يقوم على وصف الظواهر كما تُعطى في التجربة المباشرة، مع تعليق الحكم على وجودها الواقعي فيما سماه "الإيبوخي" أو الرد الفينومينولوجي. ركّز على مفهوم القصدية (Intentionalität) باعتبار أن كل وعي هو وعي بشيء. في أعماله مثل الأبحاث المنطقية (1900–1901) وأفكار ممهدة لظاهراتية خالصة (1913)، سعى إلى كشف البنى القبلية للتجربة. ترك تأثيراً عميقاً في الفلسفة المعاصرة، خصوصاً على هايدغر، شوتس، ميرلوبونتي، وسارتر.ينظر: Stanford Encyclopedia of Philosophy. Edmund Husserl. Stanford University, 2025. متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/husserl/ (تاريخ الوصول: 26 أفريل 2025).

[2] أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثاني، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001، ص 973.

[3] الترنسندنتالية :عموماً مصطلح فلسفي يدل على البحث في الشروط أو المبادئ التي تسبق التجربة وتؤسس إمكانها. فهي لا تهتم بالمعطيات الجزئية ذاتها، بل بما يجعلها قابلة لأن تُعطى وتُفهم. بهذا المعنى تتجاوز الترنسندنتالية مجرد التجريبي والواقعي نحو مستوى أعمق يحدد شروط الوعي والمعرفة. وقد استُعمل المفهوم في مجالات متعددة: في المنطق والميتافيزيقا بمعنى المبادئ الأولى، وفي الفينومينولوجيا للدلالة على البنية التأسيسية للوعي، بل وحتى في الفلسفة المعاصرة منهجا للكشف عما هو قبلي أو بنيوي في التجربة الإنسانية. إنها إذن نظرة تحليلية إلى ما هو

يختص بها العقل دون المحسوس، وبذلك يقع الجميل بين ملكات العقل كاللعبة الحرة، التي تتعالى من المحسوس إلى الفاهمة، دون أن تبلغ مقام العقل المحض، وفق الخطاطة التي اقترحها كانط في تقصي العقل في بناءه المعرفة، ووفق هذا التصور للجميل ينفتح باب العقل في مطارحاته حول الجميل، وفق إمكانات جديدة، تربط بين المحسوس والعقل وملكة الذوق والحرية، باعتبار أن الحرية هي ما يجعل الجميل ممكنا، حين يحدث في العقل كتلقي وكإبداع كذلك، إذ أن نشاط العقل الحر بين ملكاته، هو ما يتيح دائما تخليق إمكانات جديدة، عدى أنها عند كانط تظل تلاحق النموذج الأسمى للطبيعة، دون أن تنفك عن النموذج الأرسطي للجمال في نظريته عن المحاكاة[1].

ويكون معنى النقد عند كانط الحكم[2] لا الموضوعات، وهو بذلك يتباين مع طرحَي بومغارتن الموضوعي وبيرك الفيسيولوجي الذي يربط بين اللذة الحسية العصبية والألم، أي أنه يبحث في شروط إمكان الحكم الذوقي ضمن العقل بصفته ترنسندتاليا بصفته مبدأ قبليا يملك شروط تبريره ضمنه، يقول كانط: **"نحن لا نريد سوى أن نعرف ما إذا كان مجرد تمثل الموضوع هو مصحوب في نفسي بالإعجاب، مهما كنت غير مبال بوجود موضوع هذا التمثل، والمرء يرى بكل يسر أن ما يهم هو ما أصنعه في نفسي انطلاقا من هذا التمثل، وليس ما أكون تابعا لوجود الموضوع، حتى أستطيع أن أقول أنه جميل وأن أثبت أن لي ذوقا"**[3]، ويتضح من ذلك البعد الترنسندنتالي للتمثل عن طريق المخيلة والذي يعد شرطا كافيا لوقوع الحكم الجمالي، وذلك خلافا للذي الذي يمكن أن تحسه كل الحيوانات،

شرطي-مُؤسِّس للخبرة لا إلى الخبرة ذاتها.ينظر: Stanford Encyclopedia of Philosophy. Kant's Transcendental Arguments. Stanford University, 2025. متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/kant-transcendental/ (تاريخ الوصول: 10ماي 2025).

[1] أرسطو (Aristoteles) هو فيلسوف يوناني عظيم، تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر المقدوني، وأحد أعظم مفكري التاريخ. (2)في كتابه "فن الشعر" (Poetics)، قدّم نظريته الشهيرة عن المحاكاة (Mimesis)، التي تعد حجر الزاوية في النظرية الأدبية والجمالية. (3)على عكس أستاذه أفلاطون الذي رأى في المحاكاة مجرد تقليد للظلال الوهمية، رأى أرسطو أن المحاكاة هي عملية إبداعية فنية. (4)فالفن لا يقلّد الطبيعة كما هي، بل يعيد تشكيلها وابتكار احتمالاتها، مقدّمًا صورة مكثفة ومثالية للواقع. (5)في المأساة (التراجيديا) على وجه الخصوص، محاكاة الأفعال النبيلة تثير في المشاهد مشاعر الخوف والشفقة. (6)يؤدي التطهير (الكاثاريس) من هذه المشاعر إلى تأثير مفيد ونبيل للنفس البشرية. (7)بهذه النظرية، أسس أرسطو لمبدأ الوظيفة الأخلاقية والجمالية للفن التي أثرت على النقد الأدبي لقرون.ينظر: Britannica. Aristotle. Encyclopædia Britannica, Inc., 2025. متاح على: https://www.britannica.com/biography/Aristotle (تاريخ الوصول: 10ماي 2025).

[2] يقول كانط :"وأسمي إستطيقا ترسندالية علم كل مبادئ الحساسية القبلية، ويجب إذن أن يكون ثمة علم كهذا يشكل القسم الأول من تعليم العناصر الترسندالية في مقابل القسم الذي يتضمن مبادئ الفكر المحض والذي سيسمى المنطق الترسندالي. ففي الإستطيقا الترسندالية نعزل بالتالي أولا الحساسية بصرف النظر عن كل ما تفكره الفاهمة بأفاهيمها، حتى لايبقى فيها سوى الحدس الإمبيري. وننحي ثانيا عنه كل ما ينتمي إلى الإحساس حتى لا يبقى فيه إلا الحدس المحض وبمجرد صورة الظاهرات، وهي الشيء الوحيد الذي يمكن للحساسية أن تعطيه قبليا. ونحصل من هذا البحث أن ثمة صورتين محضتين للحدس الحسي بوصفهما مبادئ للمعرفة القبلية وهما المكان والزمان اللذان سننصرف إلى فحصهما الآن." إيمانويل كانط، نقد العقل المحض، ترجمة موسى وهبة، ط1، بيروت: مركز الإنماء القومي، 1988، ص60.

[3] هنس زنكولر ،المثالية الألمانية،مرجع سابق، ص821 .

كما أنه بهذا التحديد ذاته يمنح الحرية صفة الإعجاب الخالي من المصلحة، إذ لا يترتب على التخيل الكامن في التمثل ما يرجى نفعه عمليا، إن الحرية بهذا المفهوم استقلال ذاتي قائم في العقل يختلف عن حرية إتيان الفعل في الملكة العملية.

وعلى أساس ذلك نجمل الخصائص الكانطية في نقده لملكة الجميل في التالي:

- يتأسس الحكم الجمالي على عدم الخلو من المصلحة، إذ يبقى الحكم منفصلا عن الرغبة والاحتياج، فهو بذلك غاية في ذاته لا في خارجه مما يرجى منه أن يحقق مصلحة.
- يحمل الحكم الجمالي ادعاء الصلاحية العمومية، رغم أنه ينبثق من التجربة الذاتية، ويتضمن وجوب موافقة الآخرين لا باسم المنطق بل باسم " الحس المشترك" **Sensus cummunis**[1].
- يظهر الشيء الجميل وكأنه منظم وفق غاية، وهي غاية شكلية من دونما غاية عملية وهو بذلك "غائية بلا غاية".
- ينبثق الحكم الجميل بصفته فعلا ضروريا من اللعب الحر بين المخيلة والفاهمة دون أن يرقى لمصاف المفهوم، فالحكم الفني ليس معرفيا ولا أخلاقيا، بل هو حكم انفعالي يكشف توافق الشيء مع شروط الإدراك الإنساني.

ويعد استعمال كلمة **Asthésis** والتي تعني في الأصل الحساسية، مشتقة ومستعملة لدى الألمان، لتدل على أمرين معا: المعرفة الحسية ابتداءً، والإدراك الحسي ثم **"المظهر المحسوس لانفعالاتنا"**[2]، وما يهمنا في هذه الحيثية هو الجانب الظاهر للمحسوس باعتبار

[1] الحسّ المشترك عند كانط (sensus communis) مفهوم نقدي يظهر خصوصاً في نقد ملكة الحكم، حيث يعني القدرة التي تتيح للذهن أن يحكم حكماً ذوقياً يمكن تقاسمه مع الآخرين. وهو ليس ملكة معرفية موضوعية، بل استعداد قبلي في ملكة الحكم يجعل الفرد يفترض قابلية اتفاق أحكامه مع أحكام سائر العقول. بهذا المعنى لا يدل الحسّ المشترك على معرفة مشتركة، بل على قابلية التواصل الكوني للأحكام الجمالية. إنه أساس إمكان الذوق باعتباره حكماً غير ذاتي محض ولا موضوعي محض، بل بينيّاً قابلاً للتبادل. وبذلك يصبح الحس المشترك شرطاً لإمكان الخطاب الجمالي والعقل العملي معاً.انظر ل: Internet Encyclopedia of Philosophy. Kant, Emmanuel: Aesthetics. University of Tennessee at Martin, 2025. متاح على: https://iep.utm.edu/kantaest/ (تاريخ الوصول: 12ماي 2025).

[2] دينيس هويسمان ،علم الجمال، تر: أميرة حلمي مطر، المركز القومي للترجمة،2015 ،ص8.

أن الظاهر هو خطوة في سبيل الظاهرة، والتي لأجل أن تكون لابد أن تتحول إلى فكرة تعبر عن تأسيس في ذلك المحسوس تتحول على إثره إلى ظاهرة.

ويقسم كانط المعرفة إلى جوهر **نومين**[1] يرى باستحالة الإحاطة به معرفة، وظاهر **فينومين**[2] يشكل هو أساس المعرفة كما تتبدى للعقل في شرطية الزمان والمكان، وبذلك نتلمس تشكيل الفكر الألماني منسدلا من اليونان، ونتلمس بالتدريج من خلاله، مآل الجمالية عموما إلى الفينومينولوجيا كوريث طبيعي لهذا الحراك على نحو جينالوجيا فلسفية.

ومتابعة للتطورات الفلسفية على نحو تاريخاني لابد من الوقوف عند فيلسوف التاريخ الأكبر **فريدرش هيغل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel، 1770–1831)**[3] وتطور الإستطيقا كبناء وان كان بناء يتضمن الهدم والنقد من أجل التأسيس الجديد.

يعترض هيغل في كتابه **"دروس في الإستيطيقا"** على وجاهة التسمية الإستيطيقية، فموضوع الإستيطيقا لا بد أن يكون مملكة الجميل الشاسعة، غير أن ميدانها فهو الفن، بل حتى الفن الجميل، والأجدر أن يسمى **Callistique**، وذلك لأن التأسيس الذي أقام عليه هيغل بنيانه ضمن نسقه العام لا يتساوق مع منطق الحس والشعور، أي ذلك التقليد المنحدر من تلاميذ وولف المثاليين من بومغارتن إلى كانط وغيرهم من الرومنسيين، ولأجل ذلك فإن فردريش هيغل يركز على تتابع تجليات الفن ضمن تجلي الروح العام الكلي أو العقل في التاريخ باعتبار أن الفن هو التجلي المحسوس للفكرة.

---

[1] النومين (noumenon) هو المفهوم الذي يشير إلى الشيء في ذاته، أي الواقع كما هو مستقل عن كل تجربة حسية وإدراك بشري. يقابله الظاهر (phenomenon) الذي هو ما يُعطى لنا عبر الحواس. النومين من حيث هو كذلك غير قابل للمعرفة التجريبية، لأنه يتجاوز شروط الإدراك البشري. ومع ذلك فهو يُفترض كمفهوم ضروري لتمييز حدود المعرفة. إذ يمنح العقل مجالاً للتفكير فيما هو وراء الظواهر، دون أن يزعم امتلاك معرفة يقينية به.ينظر إلى : Britannica. Noumenon. Encyclopædia Britannica, Inc., 2025. متاح على: https://www.britannica.com/topic/noumenon (تاريخ الوصول: 26 ديسمبر 2025)./ (تاريخ الوصول: 15ماي 2025).

[2] الفينومين (phenomenon) هو ما يظهر للوعي، أي الشيء كما يُعطى في التجربة من خلال الحواس وصور الإدراك. لا يعني الشيء في ذاته، بل الشيء كما يتشكل في إطار الزمان والمكان وتحت مقولات الفهم. بهذا المعنى، الفينومين هو مجال المعرفة الممكنة للبشر، لأنه ما يمكن أن يُختبر ويُحدد موضوعياً. وهو المفهوم المركزي في الفلسفة النقدية والظاهراتية على السواء. الظاهرة إذن هي الواجهة التي يتجلى من خلالها الواقع للوعي.Stanford Encyclopedia of Philosophy. Kant’s Transcendental Idealism. Stanford University, 2025 . متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/kant-transcendental-idealism/ (تاريخ الوصول: 15ماي 2025).

[3] هيغل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel، 1770–1831) فيلسوف ألماني يُعدّ من أبرز ممثلي المثالية الألمانية بعد كانط. أسس نسقاً فلسفياً شاملاً يقوم على المنهج الجدلي الذي يرى أن تطور الفكر والواقع يتم عبر التناقض ونفي النفي وصولاً إلى تركيب أعلى. ركّز على مفهوم الروح (Geist) الذي يتجلى في التاريخ والفن والدين والفلسفة كمسار وعي الذات بذاتها. أبرز أعماله تشمل فينومينولوجيا الروح (1807) وعلم المنطق (1812–1816). ترك تأثيراً عميقاً على الفلسفة الحديثة، خصوصاً في التيارات الماركسية والوجودية والتأويلية.ينظر: Stanford Encyclopedia of Philosophy. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Stanford University, 2025. متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/hegel/ (تاريخ الوصول: 15ماي 2025).

وهنا يقع تحول كلي في فلسفته في موضوع الإستيطيقا التي احتفظ باسمها في عنوانه مجاراة لما ترسخ وألف في الثقافة الألمانية، عدى أنه يمنحه إحالة كبرى في الموضوع، وهي إحالة تربط الإستيطيقا على وجه مخصوص بالفن، وذلك باعتباره الشيء المحسوس الحامل للفكرة العقلية، والذي في اتحاده ذلك يصبح جديرا بوصفه ظاهرة للعقل يتأملها إذ يدركها، يمكن من خلالها تدشين علم تاريخ فلسفي للفن، متجاوزا بذلك نقد الذوق، ف**"بالنظر إلى هذه العلاقات كلها، الفن هو بالنسبة إلينا، شيئاً ولى ومضى، ويظل كذلك، فيما يخص مصيره الأسمى. ولكون الفن كذلك فقد حقيقته وحياته الأصليتين، وهو بالأحرى مقصى في (دائرة) تمثلاتنا أكثر مما يثبت في الفعلية ضرورته القديمة ويتخذ له فيها مكانه المرموق...يدعونا الفن حاضرا إلى أن نفحصه بالفكر، وليس هذا لأجل إحداث تجديد فني بل لأجل أن نتعرف علميا على ما هو الفن".**[1]

تلقي التصورات الهيغلية بظلالها على كل بحث من شأنه أن يعد التاريخ والفكر في الفن أمرا جوهريا، وتحليل العمل الفني على نحو فلسفي وبتضمنه الحقيقة على نحو مباطن فيه، ومع تلك الآثار التي ألقتها تلك التحليلات الكثيفة على جمع كبير من الفنانين والفلاسفة والنقاد، إلا أنها تثير إشكالات كبرى ظلت تطل برأسها المرة تلو الأخرى خاصة إذا ما تعلق الأمر بالفن المعاصر[2] وأزمته، والذي استشكل وفقا لإلزامات الأطروحة الهيغلية حول موت الفن[3] كضرورة تاريخية لسيرورة العقل في الفن والذي يأتي بيانها لاحقا، ومع ذلك

---

[1] جاك موريزو وروجيه بويفيه، قاموس الإستيطيقا وفلسفة الفن، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط1، ص 53.

[2] **الفن المعاصر (Contemporary Art)** هو، في أدق تعريفه، الفن الذي يُنتجه فنانون أحياء في الوقت الحاضر، أي الفن المُبدَع والمُقدَّم في عصرنا الحالي، مع التركيز على الأعمال منذ الستينيات أو السبعينيات من القرن العشرين وحتى اليوم. يتميز هذا الفن بالحرية الواسعة، التنوع الشديد في الأساليب والوسائط (من الرسم والنحت التقليديين إلى التجهيزات، الفيديو، الأداء، والوسائط الرقمية)، والقدرة على الصدمة، خرق المحظورات، والتفاعل مع قضايا العولمة، الاستهلاك، الهوية، والسياسة، " فالصدمة والتشظي والانفتاح كان بداية التحرر الذي ساعد على تقويض الأفكار وإحداث الإزاحة وما رافقها من استبدال جذري للأنظمة الشكلية والتقنيات والمواد المستخدمة نتجت عن استيعاب واستقرار المفاهيم كانت متأرجحة في المجتمع .. وبهذا لم تعد التقاليد الدينية أو الاجتماعية هي القوة المسيطرة في عالم اليوم، بل أضحى الأمر موكولاً في ذلك إلى وسائل الإعلام والتقنية والأسواق. يمكن هنا ان يعرف العمل الفني ما بعد الحداثي بانه لعوب ساخر من الذات، اعتراضي على التقليد السائد، وما ظاهره المبعثر غير تعبير عن الرفض لكل أشكال تاريخ الفن، وعبر جمالية لا تتورع عن إظهار ما هو قبيح ونافر." بلاسم محمد، سلام جبار، الفن المعاصر أساليب واتجاهاته، مكتب الفتح، بغداد،2015،ص:11.

[3] مفهوم موت الفن (Tod der Kunst) عند هيغل لا يعني نهاية الممارسة الفنية أو انعدام الإبداع، بل يشير إلى تحول مكانة الفن في الحياة الروحية. يرى هيغل أنّ الفن في العصور القديمة، خاصة اليونانية، كان أعلى أشكال تجلّي الروح المطلق، لأنه جمع بين الفكرة وتجسيدها الحسي في وحدة متناغمة. لكن مع تطور الوعي، انتقل مركز الثقل من الفن إلى الدين ثم إلى الفلسفة، باعتبارها التعبير الأسمى عن الحقيقة. من هنا يتحدث عن "موت الفن" بالمعنى النسبي: أي فقدانه لوظيفته المركزية في الكشف عن الحقيقة المطلقة، لا بوصفه فعلاً إبداعياً أو تجربة جمالية مستمرة. ينظر : Academia.edu. Philosophy and the End of Art: Hegel in Danto’s View. 2020. متاح على: https://www.academia.edu/116393017/Philosophy_and_the_End_of_Art_Hegel_in_Danto_s_View (تاريخ الوصول: 16ماي 2025).

فإن القرن العشرين أخذ كذلك بالانفصال عن هذه الأطروحة الكبرى -التي تحاول اختزال كل ظاهرات الروح في نسق واحد شامل يفسر كل شيء- إلى فنون ذاتية تحاول التملص من الدوافع الخارجية والتاريخية، وذلك بتقنيات جديدة، مدفوعة نحو الدوافع الشخصية الخاصة والعبثية والاستقلال الفكري في الفن، بحثا عن التفرد ومناكفة المألوف والسائد، من أجل فن خاص وفردي ولا متوقع.

كما تجد الفينومينولوجيا، بوصفها علماً للظاهرات، بعض إرهاصاتها في الإستيطيقا كما ظهرت عند كانط، الذي يُعد الأب الحقيقي للإستيطيقا، إذ رسم خطاطة إمكان العقل وحدوده، كما أنها تمتد متبعثرة في كتابات هيغل الذي يعد الظواهر أساسا ظواهر العقل والذي رسم تاريخها[1]، كما أنها توجد كامنة في كتابات أقدم ترجع لعصر اليونان في كتابات أفلاطون وتصوراته.

وتأتي الفينومينولوجيا **Phénoménologie** وبالألمانية **Phänomenologie** كما في التعريب باعتبارها العلم الذي تولى اختصاص دراسة الظاهرة وأعطاها البعد المركزي للفكر الفلسفي ، والفينومينولوجيا ككلمة تعبر عن مفهوم مركب ذو أصل يوناني **"Phänomenon"**والتي تعني الظاهر ومن "Logos" والتي تعني اللغة أو العقل أو العلم، ويعد أول من استخدمها في العصر الحديث هو العالم السويسري **"يوهان هينرش لامبرت"[2] Johann Heinrich Lambert (1728-1777)** في كتاب **"الأورغانون**

[1] يجدر بنا في هذا المقام الانتباه للفرق المفهومي للظاهرة عند كانط (Phenomenon) هي الشيء كما يظهر للإنسان في حدود التجربة الممكنة، أي كما يتشكل عبر صور الحدس (الزمان والمكان) ومقولات الفهم. فهي ليست الشيء في ذاته (Noumenon)، بل الشيء كما يُعطى في الوعي ضمن الشروط القبلية للإدراك. بهذا يكون معنى الظاهرة عند كانط إبستمولوجياً: مجال المعرفة الممكنة للبشر.أما عند هيغل فالظاهرة (Erscheinung) ليست مجرد مظهر ذاتي للشيء، بل هي لحظة من لحظات تطور الحقيقة. المظهر عنده ليس وهماً، بل وسيلة ينكشف عبرها الجوهر في عملية جدلية. فالظاهرة تعبير عن حركة الجوهر باتجاه اكتماله في الفكرة المطلقة. بهذا يكون معنى الظاهرة عند هيغل أنطولوجياً: تجلّياً للجوهر في مسار الروح.

[2] يوهان هاينريش لامبرت (Johann Heinrich Lambert، 1728–1777) فيلسوف وعالم رياضيات وفيزياء ألماني-سويسري، يُعدّ من ممهدّي المثالية الألمانية وأحد معاصري كانط. اهتم بمسائل المنهج واليقين، وسعى إلى تأسيس علم عام للرموز والمعرفة أطلق عليه اسم فانيمينولوجيا (Phänomenologie)، أي علم الظواهر بوصفها ما يظهر للإدراك. أسهم في تطوير نظرية الألوان والبصريات والقياسات الرياضية، كما ناقش مسألة الحقيقة ومعاييرها. كان لبحوثه تأثير على كانط، خصوصاً في بلورة مشروع النقد الفلسفي.ينظر:
Encyclopedia.com. Phenomenology. Cengage Learning, 2025. متاح على:
https://www.encyclopedia.com/philosophy-and-religion/philosophy/philosophy-terms-and-concepts/phenomenology (تاريخ الوصول: 26 ماي 2025).

الجديد" في مقام بسطه للباب الرابع للدلالة على نظرية المظهر، والذي يأهله من خلالها ليكون الحكم على أحكام الصواب والخطأ.[1]

ويعود الاستعمال الثاني لكانط الذي يميز العالم من حيث يظهر إلى ما هو نومين وما هو فينومان أي الجوهر الخفي للشيء وهو مالا يمكن إدراكه ، وما يمكن إدراكه من ظواهر العالم أي ما يجعل المعرفة ممكنة.[2]

ومع مطلع القرن العشرين تظهر الفينومينولوجيا على نحو مختلف في كتاب **"مباحث منطقية"** للفيلسوف الألماني إدموند هوسرل، والذي يكشف من خلاله عن منهج فلسفي جديد، يسعى إلى التقاط وتوضيح المعاني الأصلية للتجربة المباشرة، باعتبارها الأساس التي ينبغي أن تستند إليه كل فلسفة وعلم، وهو مدفوع بالرغبة في النظر إلى العالم من منظور التجربة الحية، ما قبل الانعكاسية، من منظور الشخص الأول. ولهذا السبب كما يقول ميرلوبونتي :" **تتمثل الفينومينولوجيا في إعادة تعلم النظر إلى العالم ..إنها ليست انعكاسا لحقيقة موجودة من قبل، بل مثل الفن، فعل جلب الحقيقة إلى الوجود"**[3].

نشأت الفينومينولوجيا كمدرسة فكرية في أواخر القرن التاسع عشر في مدرسة **فرانتز برينتانو[4] (Franz Brentano، 1838–1917)** ، ثم طوّرها إدموند هوسرل، وبعد ذلك بطرق مختلفة، على يد **مارتن هايدغر(Martin Heidegger، 1889–1976)**[5]، **وحانا آرندت (Hannah Arendt، 1906–1975)**[6]، ورومان إنغاردن (**Roman**

---

[1] أندريه لالاند، مرجع سابق، 2001،ص973.

[2] نفسه ص 974.

[3] Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.), The Routledge Companion to Aesthetics, 3rd ed., London and New York: Routledge, 2013, p. 126.

[4] فرانتس برينتانو (Franz Brentano، 1838–1917) فيلسوف وعالم نفس نمساوي، اشتهر بإحياء مفهوم القصدية (Intentionalität) الذي أصبح أساساً للفينومينولوجيا عند تلميذه هوسرل. رأى أنّ ما يميز الظواهر النفسية عن الفيزيائية هو كونها دوماً متجهة نحو موضوع ما، أي أنّ كل فعل نفسي هو وعي بشيء. اهتم أيضاً بمسائل الإدراك الحسي والحكم والأخلاق، وسعى إلى جعل الفلسفة علماً صارماً قريباً من المنهج التجريبي. من أبرز مؤلفاته علم النفس من وجهة نظر تجريبية (1874). كان لأفكاره أثر كبير على تطور الفلسفة والقضايا الجمالية في القرن العشرين.ينظر: Internet Encyclopedia of Philosophy. Franz Brentano. University of Tennessee at Martin, 2025. متاح على: https://iep.utm.edu/brentano/ (تاريخ الوصول: 26 ماي 2025).

[5] مارتن هايدغر (Martin Heidegger، 1889–1976): فيلسوف ألماني، طوّر الفينومينولوجيا إلى أنطولوجيا أساسية في الوجود والزمان (1927)، مركزاً على الدازاين كوجود منفتح على الزمن والموت. في فلسفته الجمالية اعتبر الفن انكشافاً للحقيقة، حيث تصبح الأعمال الفنية مثل معبد اليونان فضاءً يُظهر الصراع بين الكينونة والعالم.ينظر: Internet Encyclopedia of Philosophy. Martin Heidegger. University of Tennessee at Martin, 2025. متاح على: https://iep.utm.edu/heidegge/ (تاريخ الوصول: 26 ماي 2025).

[6] حنة أرندت (Hannah Arendt، 1906–1975): فيلسوفة سياسية ألمانية-أمريكية، درست قضايا السلطة والشرط الإنساني، وأشهر أعمالها أصول التوتاليتارية (1951). في تفكيرها الجمالي، ربطت الحكم الذوقي بالحسّ المشترك الكانطي، ورأت في الفضاء العمومي مجالاً لممارسة

Ingarden، 1893–1970)[1]، **وسارتر(Jean-Paul Sartre، 1905–1980)**[2]، **وموريس ميرلو-بونتي (Maurice Merleau-Ponty، 1908–1961)**[3]، وغيرهم. وما يجمع هؤلاء المفكرين المختلفين هو طريقتهم الفريدة في ممارسة الفلسفة. وكما قال هوسرل: **" أن الفينومينولوجيا تدلّ كذلك وفي الأصل على منهج وعلى موقف للفكر - موقف الفكر الفلسفي- بخاصة، والمنهج الفلسفي بخاصة"**[4] أي أنها منهج مفتوح على إمكانات متعددة.

يسعى هذا الأسلوب الفلسفي الجديد إلى النظر إلى العالم بشكل غير متحيز، بعيدًا عمّا يُشار إليه بما يسميه هوسرل، ولو بشكل مضلل، "الموقف الطبيعي". لا يقتصر هذا الموقف على أنماط التفكير العلمي المجردة، بل يشمل أيضًا التفكير العام، في "الموقف الطبيعي"، نقترب من العالم بمجموعة من الافتراضات والمواقف المحددة، مثل الرؤية التي تعتبر أن العالم ممتد أمامنا في الزمان والمكان، والتصور القائل بأن المعرفة تتكون من تمثيلات عقلية داخل وعينا.

يؤكد هوسرل على أن من الضروري تعليق أو إيقاف مثل هذه المعتقدات-وهو ما يُعرف أيضًا بـ**"التقليل الفينومينولوجي"** أو **"الإيبوخي"**[5]-من أجل استعادة الحدس المتجدد بالمعنى

الحكم الجمالي والسياسي معاً.ينظر: Stanford Encyclopedia of Philosophy. Hannah Arendt. Stanford University, 2025. متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/arendt/ (تاريخ الوصول: 26ماي 2025)

[1] رومان إنغاردن (Roman Ingarden، 1893–1970): فيلسوف بولندي، تلميذ هوسرل، أسّس أنطولوجيا للأثر الأدبي، مميزاً بين طبقاته البنيوية ومجال تلقيه الجمالي. رأى أنّ العمل الفني لا يكتمل إلا بفعل القراءة أو التلقي، مما جعله من رواد فلسفة التلقي والجماليات الظاهراتية.

[2] جان بول سارتر (Jean-Paul Sartre، 1905–1980): فيلسوف وكاتب فرنسي، مزج الفينومينولوجيا بالوجودية، مؤلف الوجود والعدم (1943)، ركّز على الحرية والمسؤولية والوعي المتناهي. في الجماليات، اعتبر الأدب والفن التزاماً أخلاقياً وسياسياً، وجعل الكتابة فعلاً حراً موجهاً لتغيير العالم. ينظر: Stanford Encyclopedia of Philosophy. Jean-Paul Sartre. Stanford University, 2025. متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/sartre/ (تاريخ الوصول: 26 ماي 2025).

[3] موريس ميرلو-بونتي (Maurice Merleau-Ponty، 1908–1961): فيلسوف فرنسي، أعاد تأسيس الفينومينولوجيا على أساس الجسد والإدراك الحسي، خصوصاً في فينومينولوجيا الإدراك (1945). في الجماليات شدّد على أنّ الفن يكشف عن العالم من خلال الجسد واللمس والرؤية، وعدّ سيزان مثالاً للفنان الذي يجسد الإدراك المتجسد.ينظر: Stanford Encyclopedia of Philosophy. Maurice Merleau-Ponty. Stanford University, 2025. متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/merleau-ponty/ (تاريخ الوصول: 26 ماي 2025).

[4] إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي إنقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2007، ص: 56.

[5]الإيبوخية :(Epoché) مصطلح محوري في الفينومينولوجيا عند هوسرل، ويعني تعليق الحكم أو وضع العالم بين قوسين، أي الامتناع مؤقتاً عن افتراض وجود الأشياء خارج التجربة. الغاية منه العودة إلى وصف الظواهر كما تُعطى مباشرة للوعي، دون أي حكم ميتافيزيقي أو علمي سابق. بهذا التعليق يتحول الانتباه من الواقع المفترض إلى كيفية ظهور المعطيات للوعي ذاته. في البعد الجمالي، تسمح الإيبوخية بالنفاذ إلى التجربة الجمالية بوصفها انفتاحاً خالصاً على ما يظهر، حيث يصبح العمل الفني مجالاً لظهور المعنى لا لمطابقة الواقع،" ما هو هذا الموقف؟ إنه يقوم على افتراض أن العالم الذي نواجهه في التجربة موجود أيضًا بشكل مستقل عنا. وبغض النظر عن مدى طبيعية ووضوح التفكير في الواقع ككيان قائم بذاته، فإن الفلسفة إذا كانت ستُعتبر شكلًا جذريًا من التوضيح النقدي، فلا يمكنها أن تأخذ هذا النوع من الواقعية الطبيعية كأمر مسلّم به. وإذا كانت الفلسفة تستحق مكانتها كشكل من أشكال التساؤل الجذري، فلا يمكنها أن تتحيز للإجابة مسبقًا. على العكس، إذا أردنا أن نتبنى الموقف الفينومينولوجي وننخرط في التفلسف الفينومينولوجي، يجب أن نتراجع خطوة عن انغماسنا الساذج وغير المفحوص في العالم، وأن نعلّق إيماننا

الأصلي أو "الماهية" للأشياء التي نصادفها في العالم ، وهو لم ينفك يكرر في مداخل كتاباته على فكرة جوهرية تلخص مساعيه وهي "العودة إلى الأشياء في ذاتها" أي في غضاضتها الحية الأصلية كما نشهدها في خبراتنا بالحياة ضمن العالم.

تهدف الفينومينولوجيا إلى إدراك جوهر الظواهر من خلال التجربة المباشرة والحدس الفوري. و يعود مصطلح "الظاهرة" إلى الفعل اليوناني *phainesthai*، الذي يعني "الظهور" أو "التجلّي". وبالتالي، يدرس الفينومينولوجيا الطريقة التي تظهر بها الأشياء وكيف يكشف العالم عن نفسه. إن منهج هوسرل وصفي بالدرجة الأولى، حيث يسعى إلى توضيح معنى الظواهر دون اللجوء إلى التفسيرات السببية أو العلمية. وهنا ينبغي عدم الخلط في القصد بين الظاهراتية كما استخدمت في المجالات العلمية في القرن التاسع عشر، و ظاهرية هوسرل المنهجية الطامحة إلى إعادة الاعتبار للتجربة الحية السابقة على كل إمكان تجربة، والأساس الحقيقي للمعرفة. أي أنه يهدف من خلال هذا المنهج إلى إعادة الاتصال المباشر والبدئي بالعالم، ومن ثم تقييد هذه الخبرة الأصلية بمنهج غاية في الصرامة، يمنع الشطط الميتافيزيقي، أو اللّغوي من تشويه تقييد هذه الخبرة، وإضفاء الطابع الفلسفي على هذا المنهج.

ويعد فهم مجريات أحداث الوعي هي الطرف المستهدف من هذا المنهج من باب أن **"كل وعي هو وعي بشيء ما"**[1] وهو التعديل الضروري الذي أجراه هوسرل على الكوجيتو الديكارتي، حتى يستوعب التطور المنهجي الجديد الذي تقترحه الفينومينولوجيا.

وبذلك تعتبر الظّاهراتية منهجًا جديدًا يوحّد جهود العلم والفلسفة، في محاولة لتجاوز الفصل السائد بين "الذات والموضوع"، وبإعلان أن التضايف هو أساس عملية الوعي، فما يظهر في العالم هو ظاهر بالوعي في فعل واحد، وبذلك لا يكون الظهور مجرد "مظاهر" مشتتة، بل إنه يتحول إلى معان دالة تحمل ماهيتها في ظهورها دون الحاجة إلى اقتراح النومين

التلقائي بوجود ذلك العالم المستقل عن الذهن. ومن خلال تعليق هذا الموقف، ومن خلال جعل حقيقة أن الواقع يُكشف ويُفحص دائمًا من منظور ما موضوعًا للتأمل، لا يُفقد الواقع من النظر، بل يصبح لأول مرة متاحًا للتحقيق الفلسفيّ"،ينظر:

-Dan Zahavi, Phenomenology: The Basics, London and New York: Routledge, 2018, p. 47

[1] إدموند هوسرل، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهراتية، تر: أبو يعرب المرزوقي، الحمراء/الكويت، جداول للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص97.

الكانطي، فالفينومان هو ما يتضح بذاته حاملا كشفه، أي "ما يظهر والظهور عينه" كما يقترح نفسه على الوعي، أي في كيفية انعطائه،" **فالمعنى الطبيعي للظاهرة باعتبارها ما يظهر أو الواقعة، وهو الذي يجعلها ظاهرة فيزيقية أو نفسية أو تاريخية . والمعنى الفينومينولوجي للظاهرة من حيث هي الظهور عينه أو الماهية"**[1].

يتضح مما سبق وجود امتداد ضروري بين الخط الإستيطيقي في جملة تطوره وبين المنهج الفينومينولوجي، بعدة اعتبارات ربما يكون الأول منها هو السياق العام في ملاحقة وتتبع المحسوس باعتباره مصدرا يأتي من خلاله العمل الفني، خاصة وان الفينومينولوجيا في صيغتها الوصفية التي دشنها هوسرل تولي عناية فائقة لمجي الشيء في عمومه إلى الوعي ولا شك أن العمل الفني يظهر بصفته شيئًا ابتداء، كما أنها تولي العناية لكل محايثات المعيش بالوعي أي لظاهرة العمل الفني كما تظهر في الوعي، ومن ثمة لظاهرة الفن كمفهوم متعالي مجرد من المحايثات الفنية للوعي.

وإذا كنا قد تدرجنا بالبحث إلى هذه النقطة فعلينا أن نعرف الظاهرة بأنها ما يظهر نفسه للوعي في حيوية تجربته المباشرة، ولكن هذا الظهور ليس انكشافا سلبيا بل هو نتاج الفعل القصدي **Intentionality**[2] للوعي ، الذي يتجه دائما نحو موضوع ما ويقصده، إذ أن الوعي لا يخلو أبدا من مقاصده فهو دائما وعي بشيء ما كما سبق تأكيده كثيرا من هوسرل ، والظاهرة هي هذا "الشيء" كما يعطى في التجربة ، بعد تطبيق الاختزال الفينومينولوجي Phenomenological Reduction الذي يمتنع عن الحكم بوجود العالم الخارجي أو عدمه ، ويركز على وصف كيفية ظهور الموضوعات.

ويعني هوسرل بالرجوع إلى الأشياء في ذاتها، أو عينها أو نفسها حسب اختلاف الترجمات، أي إلى الظواهر المحضة، تلك التي تظهر لوعينا بشكل مباشر دون وساطة

---

[1] يوسف بن احمد، الظاهرة والمنهج " فينومينولوجيا هوسرل" ، مركز النشر الجامعي، تونس،ط1، 2008، ص29.

[2] "في تحليله لبنية التجربة، يولي هوسرل اهتمامًا خاصًا لمجموعة من التجارب التي تتميز جميعها بكونها وعيًا بشيء ما، أي أنها جميعًا تمتلك توجّهًا نحو موضوع. وهذه الخاصية تُسمى أيضًا القصدية. فالمرء لا يحب أو يخاف أو يرى أو يحكم بشكل مجرد، بل يحب محبوبًا، ويخاف شيئًا مخيفًا، ويرى موضوعًا، ويحكم على حالة من الأحوال. وبغض النظر عمّا إذا كنا نتحدث عن إدراك، أو تفكير، أو حكم، أو خيال، أو شك، أو توقع، أو استذكار، فإن جميع هذه الأشكال المتنوعة من الوعي تتميز بكونها تقصد موضوعات، ولا يمكن تحليلها بشكل صحيح دون النظر إلى ما يقابلها موضوعيًا، أي الموضوع المدرك أو المشكوك فيه أو المتوقع." Dan Zahavi, Husserl's Phenomenology, Stanford, California: Stanford University Press،

الفروض المسبقة بشكل حيوي، وهو ما يتطلب إيقاف الحكم أو الإيبوخية أو تعليق الأحكام المسبقة الطبيعية أو العلمية، بوضع بين قوسين كل ادعاءات الوجود المستقل للعالم. وبعد هذا الاختزال لا تبقى إلّا المنطقة المحايثة للوعي ، حيث تتجلّى المواضيع كظواهر قصدية.

ويحلل هوسرل الظاهرة إلى جانبين منهجيا، لا يمكن فصلهما في عمل الوعي:

- النويسيس Noesis:[1] وهو الجانب العملي والفعلي من فعل الوعي القصدي ، أي قصد الوعي وفعله القاصد سواء كان واقعيا بوصفه شيئًا مقابل البصر، أو باعتباره فعلا من أفعال وعي الأخرى كالإدراك والتذكر والتخيل والاستحضار.
- النويما Noema:[2] وهو ما يقصده قصد الفعل من مواضيع، أي موضوع القصد، وما ينكشف بنفسه للوعي بنفسه، خلال مسار الظهور.

و"الظاهرة" هي الموضوع المتعالي كما يتجلى للوعي، عبر مجموع الظهورات الآحاد في الزمن، والظاهرة هي التركيب المكون في الوعي المؤسس لوحدة تلك الظهورات، في بنية واحدة على شكل **"ماهية" إيدوسية Eidos**[3]، أي بنية مثالية للموضوع تمثل المعنى المعطى للوعي من موضوعه.

---

[1] "الجانب من نظرية القصدية الذي يحتاج إلى الانتباه هو التمييز الذي يجريه هوسرل بين عنصرين أساسيين في أي تجربة قصدية: النوسيس (أو النوسي) والنويما (أو النويماتي). بعبارات عامة، النوسيس هو الطريقة التي يشكّل بها الوعي تجربة معينة ويشرطها، أي كيف يجعل موضوعًا معينًا يظهر بالطريقة التي يظهر بها. يركز تحليل النوسيس على تحديد الأفعال الخاصة بالوعي التي تسهم في تكوين التجربة. وعلى العكس، فإن النويما للتجربة هو نتيجة هذه العمليات، ويعمل كنقطة تركيز لتوجّه الذهن. وعند الحديث عن "معنى" تجربة معينة، فإن أقرب تقريب تقني لهذا المصطلح هو النويما، رغم أنه يمكن القول أيضًا إن النويما يقابل "المعنى" كاسم (منتَج التجربة)، بينما يقابل النوسيس "المعنى" باعتباره فعلا (عملية التجربة)." ينظر: Tom Marshall, Aesthetics, Poetics and Phenomenology in Samuel Taylor Coleridge, Cham: Palgrave Macmillan, 2020, pp. 96-98.

[2] نفسه،ص97.

[3] الإيديتيك (éidétique) "، من اليونانية eidos معناها "الشكل" أو "الصورة" أو "الجوهر" يشير عند هوسرل إلى الجانب المتعلق بالجواهر أو الأساسيات .(essences) الفينومينولوجيا عنده هي علم إيديتيكي(science éidétique) ، أي علم يركز على وصف الجواهر النقية (eide) للظواهر، لا على الحقائق الواقعية أو التجريبية الفردية الاختزال الإيديتيكي (réduction eidétique) هو الطريقة التي يصل بها إلى هذه الجواهر: يبدأ بمثال واقعي، ثم يُجري تغييرات حرة في الخيال (variation eidétique libre) ليحذف الخصائص العرضية، ويبقي على ما هو ضروري وثابت (الجوهر). هذا يميز الفينومينولوجيا عن العلوم التجريبية (التي تتعامل بالحقائق) وعن العلوم المنطقية الصورية (التي تتعامل بالأشكال الفارغة. في البعد الجمالي، يسمح الإيديتيكي بوصف الجوهر الجمالي للتجربة (مثل ما يجعل شيئًا "جميلاً" بشكل أساسي)، دون التقيد بالأمثلة التاريخية أو الثقافية العرضية. في البعد الجمالي، يسمح الإيديتيكي بوصف الجوهر الجمالي للتجربة (مثل ما يجعل شيئًا "جميلاً" بشكل أساسي)، دون التقيد بالأمثلة التاريخية أو الثقافية العرضية. ينظر:
Perreau, Laurent. "La phénoménologie comme science eidétique". In Antoine Grandjean and Laurent Perreau (eds.), Husserl. La science des phénomènes. CNRS Éditions, 2012. متاح على: https://books.openedition.org/editionscnrs/49485 (تاريخ الوصول: 27 مارس 2025).

وينبغي التمييز هنا بين المظهر، الذي يفهم في الفلسفة تمثيل الشيء Apparence وليس الشيء نفسه، وهو ما يقف حائلا نحو ادراك الشيء وبين الظاهرة والتي هي ماهية الشيء نفسه كمل يتكشف بذاته للوعي. ومنهجيا فإننا من خلال تتبع جملة المظاهر في الفينومينولوجيا التي هي للشيء ومداورته بالجسد والفكر، من خلال هذه المظاهر المتفرقة التي تعمل عمل الملامح غير التامة ، وعن طريق اختزالها في الوعي في الوعي تظهر الظاهرة وتأتي إلى الوعي بعد معالجتها تأسيسيا وتكوينيا، يكتمل إدراك الظاهرة في زمن تجميع وتحليل المظاهر لوحدة ماهوية هي ما يهدف إليها المنهج الفينومينولوجي في صيغته الصورية.

ومما سبق يتحصل لدينا من أن الظاهرة هي **المعنى المتعالي Transcendent Meaning** الذي يتشكل عبر تدفقات جزئية، إنها الكل الموحد الذي لا يختزل إلى مجمل ظهوراته، بل يمنحها تماسكا ويهبها وحدتها الصافية . مثلا :

-الظهورات: هي الإحساسات البصرية المتغيرة (لون، شكل، إضاءة).

-المظهر: قد يفهم خطأ أنه صورة ذهنية لتلك الإحساسات.

-الظاهرة: هو الكرسي نفسه التي ظهرت جوانب مظاهره الحسية وألوانه في تجربتي الواعية، باعتبارها موضوعا ذي معنى مستقل عن تغير المظاهر والإحساسات.

هذا التمييز يسمح للفينومينولوجيا بأن تكون فلسفة للخبرة الحية المباشرة ، من دون أن تقع في فخ الشكية أو المثالية، لأنها ترفض أي انفصال بين ما يظهر وما هو كائن، وما يجرده التأسيس الذهني منه من معنى. فالظاهرة هي الطريق الوحيد إلى الأنطولوجيا، لأن الوجود لا يعطى لنا إلا كما يتجلى في وعينا، بذلك تمت أعادة الاعتبار **للمعيش (Lebenswelt)** كأصل لكل معنى، وفتحت آفاقا جديدة للتفكير في علاقة الإنسان بالعالم.

وبالعودة إلى الفن وإلى شرعية النظر للظواهر التي تخصه، نجد أن هوسرل قد تنبه منذ زمن مبكر وحتى قبل أن يطور نظرية الإيبوخية التي أعلنها في كتاب **"أفكار ممهدة**

للظاهريات الخالصة" وكذا مفهومه عن الوعي الترنسندنتالي قد انتبه إلى ذلك التعالق الإجرائي المرتبط بين النظرة الفنية والنظرة الفينومينولوجية، في رسالته الشهيرة[1] التي أرسلها إلى صديقه الكاتب الأدبي السيد هوفمنستال، حيث أبان عن هذا الموقف مقارنا بين النظرتين، إذ أصر بها على الربط ما بين الموقف الجمالي والموقف الفيمنومينولوجي أي بين ما يحدث بين موقف الفنان وموقف الفيلسوف في طبيعة النظر إلى العالم، فالفنان لا يرى الشيء في ضوء وجوده العابر بل في ضوء وجوده الجمالي الخالص، والفينومينولوجي يسقط النظرة الطبيعية في سبيل نظرة جذرية تختلف عن تلك التي لا تخضعه للفحص والاختزال «**ينفّذ حدسُ العمل الفني الجمالي الخالص تحت تعليق صارمٍ لكل المواقف الوجودية للعقل وكل المواقف المرتبطة بالعاطفة والإرادة...**» وهي موازاة واضحة بين خبرة الفن والإيبوخية.

والعمل الفني عند هوسرل في هذه الرسالة النادرة، ليس مجرد صورة بل هو عملية تحويل للحالات الداخلية إلى موضوع جمالي مستقل، فنحن لا نتعامل مع الصورة بوصفها ألوانا وحاملا بل بوصفها حاملة لمضمون يتشكل في زمنية إدراكه على هيئة موضوع جمالي، أي أن شيئا معروضا يحيل إلى معنى ترنسندنتالي هو الموضوع الجمالي «**الحالات الباطنية... تُرفع إلى فضاء من الجمال الجمالي الخالص، وتُقدَّم في هذه الموضوعة الجمالية.**»[2] والفن والفينومينولوجيا يختلفان في المنهج ولكنهما يتفقان في الغاية، أي إدراك الموضوع الماهوي للشيء في عروضه، «**لا بدّ لي... من عدم التمسّك بمعرفةٍ مجردة لفظية شبيهة بالعرفان الرمزيّ، بل بالمعرفة الصحيحة والواضحة والبصيرية...**»[3]، وبالتالي تعد هذه الرسالة نصا تأسيسيا للكيفية الملائمة للقبض على التصور الفني في الحدس الجمالي، أي في حدس أولي يقع مباشرة بالوعي يجب فحصه فينومينولوجيا، وبهذه المقدمة التي تشبه أن تكون خارطة طريق لطرق الفينومينولوجيا اللاحقة على إنجازات هوسرل نفسه، مثل أعمال ميرلوبونتي التي تربط بين الوجود الفني والوجود الواقعي، و

[1] ينظر إلى رسالة هوسرل الشهيرة الى فمنستال،
Edmund Husserl a von Hofmannsthal, (12.01.1907). Revista de Filosofía Vol. XXIX, N° 2, 2017. https://archive.org/details/carta-de-edmund-husserl-a-von-hofmannsthal-12.01.1907-edmund-husserl/page/n3/mode/2up.

[2] المصدر نفسه.ص2.

[3] المصدر نفسه، ص2.

«**الفنان والفيلسوف يسلكان الطريق نفسه لكن غايتهما مختلفة**»[1] كما صرح هوسرل . ويعني ذلك أن هوسرل قد شهد مبكرا على أن الفن ليس مجالا ثانويا ضمن الفينومينولوجيا ، بل هو يشكل مختبرا حيا لها بقدرته على تعليق الواقع وإقامة عالم من المعنى الخالص، يُجسّد ما تسعى إليه الفلسفة: الإمساك بالماهيات كما تُعطى في الوعي.

ويجدر بنا في هذا المقام بعد تبين الرابطة التأسيسية بين الفينومينولوجيا والفن، باعتبارهما شكلا أصليا للحدس تبيين التفريعات التي تشتق منها والتي تتصل بالفن في جملته، والمعاصر منه على وجه الخصوص.

يفرض تنوع التجارب الفنية في عموم حقب الفن، تفصيلا يتناسب مع أشكال الخبرات التي تتداوله في أنواعها وكذا في مستوياته المتعددة حسب أشكال ممارسته ومتنوع مقاصده وتنوع تلقيه المتناسب معها، فما يقوم بالنحت لا يقوم ذاته بالرسم وما يقوم في المقاصد المختلفة لمدارس الرسم لا يتقوم فيها جميعا على النحو ذاته، فالخبرات متعددة بتعدد المقاصد الفنانين في كل تيار وفي كل تقنيّة وتجربة في الفن المعاصر لكل فنان بحياله باعتباره ممثلا لتجربة متفردة في الإنشاء والتعبير، ونتيجة لذلك فلا بد أن بتأقلم النظر الفينومينولوجيا إذا ما قارب الفن باعتباره وجهة نقديّة مع كل رؤية بما تتطلبه من أدوات فاحصة تتلاءم مع طبيعة الحدوس التي تحاول إجلائها والإمساك بها.

والفن المعاصر بما يحمله من تنوع وتعدد الأشكال والوسائل يعد مجالا خصبا للبحث الفينومينولوجي، بداية لما يقترحه العمل ذاته ونهاية بتعدد التأويلات التي تنبثق عنه، في تعالقه بالواقع وبمواضيعه المتنوعة من الداخل الفردي إلى العمومي كالمجتمع والقضايا التي تأتي من خلاله إلى التأمل الوجودي المتجاوز لأفق الزمان الاجتماعي كأعمال التجريدية التعبيرية مثلا، وفي خضم هذا التعقيد تبرز إمكانات الفينومينولوجيا باعتبارها أداةً منهجية قوية ومتناسبة بشكل خاص لفهم الفن المعاصر، فهي لا تكتفي بتحليل العمل الفني بوصفه شيئًا مادي في مستواه الأول، بل تسعى إلى فهم تجربة الوعي التي يثيرها في وعي الفنان والمتلقي على حد سواء.

[1] نفسه، ص:3.

ويعمل الفن المعاصر على تكسير القوالب، إعادة تعريف الواقع، وهو تاريخيا الفن الذي انتج في الفترة التي تلت الحداثة وتقريبا يتقاطع مع نهاية الحرب العالمية الثانية وانتقال مركز الفن العالمي إلى أمريكا حيث تسبب هذا الانزياح التاريخي الجغرافي في انزياحات ثقافية أخرى أملتها اختلاف الثقافة الأمريكية عن الثقافة الأوروبية المركزية وكذا التأثر بالشتات البشري الكبير لتجارب مهاجرين من كل أسقاع العالم مما خلق حالة إنسانية جديدة تذوب فيها كل الثقافات المتنوعة وتنهل منها معا دون مركزية واضحة لحالة عقل معين كما في الحالة الأوروبية.

وهذا الذوبان الكبير للثقافات في الفن جاء معه بتجارب جديدة تنتصر للتجاوز المعنوي والتقني، تحاول من خلاله إنشاء حالات وعي مبتكرة لا ترنو إلى محاولة محاكاة الجمالي أو تقصيه بالضرورة، وإنما تركز بشكل خاص على أسئلة الواقع نفسه والاختلاف. وفي هذا المسار لا يتوسل الفنان أدوات الفن التقليدية كذلك وإنما يبذل كل ما من شأنه أن يقصد المعنى الماهويّة الذي يريد إنشاءه وإبلاغه، بكل وسيلة ممكنة أو متاحة أو ملائمة، وبالتالي يحاول أن يرى في المادة الإمكانيات الملائمة لاحتمال الفكرة وإبلاغها بصريا، إن استند إلى قيمتها الروحية فقد يريد ذلك بغرض التلاعب بحمولتها المعنوية حتى تؤدي الغرض سواء كانت المادة مقدسة أو مدنسة ثقافيا، فالوعي القصدي هو الذي يتولى سيرورة استدعاء المادة الملائمة، وتطويعها للغرض المناسب لتؤدي الرسالة المناسبة، أي أن المادة المعروضة تخدم سياسات أجندته الفنية، دون أن تتعمد استجابة جمالية معينة، وقد يكون القبح ذاته هو الرسالة المرجوة خلال العمل لإرادة قصد التنفير أو إثارة الاشمئزاز من الفكرة المستهدفة، ولهذا فإن الأغراض السياسية والنضالية كانت حاضرة بقوة كتيارات في الفن المعاصر تتوسل أي منهج وفكرة ومادة للتعبير عن نفسها وفق انفجار الإمكانيات الذي يتيحه الفن المعاصر.

ونلاحظ من هذه الناحية الإمكانات التي تتيحها الفينومينولوجيا التي تفصّل مستويات التلقي للعمل من المادة وحضورها الأولي إلى المعنى الثاوي خلالها أي الأفق الثاني للقراءة الذي تقترحه أو الثالث، تبعا لمستويات القراءة والتعقيد التي يتوسّلها الفنان في لعبة الإنشاء

والتلقي التي تستهدف المتلقي، فما يعني بالذات الفنان ليس الأفق المادي الأولي وإنما التجربة التي يحصلها العمل إذ يتعاطى تداوليّا مع المتلقي الذي يعيش خلاله تجربة لا تتوقف عند أول مستوياته حينما تجسد في فضاء أو زمنية معنية يتداخلها جسد معين. هذا التنوّع في حالات الفن المعاصر وتقنياته بحيث أنه بإمكانه يكون أي شيء صوتا أو حركة أو فكرة أو حتى غياب، يجعل العمل الفني ذاته يغير ماهيته، فبعدما تم التعرف عليه لقرون على أنه شيء فني **Art object** فقد استحال إلى **Art event**[1] (شكل 01) أي حدث فني، مما تطلب معه بالضرورة تحولا في الأدوات النقديّة التي تعالجه وتتقصّاه لتبلغ ماهيته، أي أنه في بعض الأحيان قد تحوّل إلى ماهية خالصة.

في الفن المفاهيمي **Conceptual art**[2] يبلغ هذ الفن ذروة التخلي عن المادة ، ففي عمل شهير جدا للفنان الألماني **جوزيف كوسوث**[3] **(Joseph Kosuth، مواليد 1945) "واحد وثلاث كراسي"**(شكل 2)، يعرض الفنان كرسيا حقيقيا وصورة للكرسي وتعريفا له، مما يطرح أسئلة عن طبيعة الواقع والتمثيل، وصور التمثيل في العقل والوعي لطبيعة الكرسي ولطبيعة كل ما من شأنه أن يكون مفردة من العالم الذي نقصده في تجربة المعيش، وهذه المساءلة الجذرية للتمثل والوعي تعيد الإرجاع محاولة تعليق كل معارفنا عن طبيعة الواقع بغية مساءلته وبغية مساءلة تاريخ الفن ذاته الذي حصر الفن في صورة وحيدة من التمثل وفق سياسة فكر معينة طغت على التاريخ وجبت مراجعتها ، وربما كان هذا العمل التعبير

[1] يُشير مصطلح "art event" في الفن المعاصر إلى حدث فني مؤقت وتفاعلي، يجمع بين العروض والمعارض في سياق أكبر مثل المعارض التجارية (art fairs)، البينياليات (biennales)، أو المهرجانات الفنية، حيث تكون المعرض جزءًا من عدة عروض متزامنة، مع التركيز على التجربة الحية والتفاعل الاجتماعي.1 كما يُستخدم لوصف الفن كـ"حدث" (event) في نظرية الأداء (performance art)، حيث يُعامل العمل الفني بوصفه تجربةً زمنية غير قابلة للتكرار، مستوحى من "Happenings" في الستينيات، ليبرز العملية والمشاركة على المنتج الثابت.ينظر : Contemporary Art Issue. What are the Different Types of Art Exhibitions?. 2025. متاح على:
https://www.contemporaryartissue.com/what-are-the-different-types-of-art-exhibitions/ (تاريخ الوصول: 27 ديسمبر 2025).

[2] الفن المفاهيمي (Conceptual Art) هو اتجاه فني معاصر ظهر في الستينيات، يعطي الأولوية للفكرة أو المفهوم على الشكل المادي أو الجمالي التقليدي، حيث يصبح التنفيذ مجرد وسيلة للتعبير عن الفكرة. غالباً ما يتجاوز العمل الفني الشكل الملموس ليصبح نصاً أو توثيقاً أو أداءً، مستوحى من شعار سول لويت: "في الفن المفاهيمي، الفكرة هي أهم جانب في العمل"، " تصبح عبارة «فن مفهومي» مدلولاً أو معادلة المادة مدونة معقدة، أو رسالة غامضة من الفنان الى جمهور اصابه الذهول ؛ كما تشير الى التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير، حيث تصبحالفكرة الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه . اي ان الفن المفهومي يمثل، من هذه الزاوية، مرحلة من النشاط، ما بين الفكرة والنتاج النهائي، تشكل الجزء الأهم في عملية صناعة الفن." ينظر: محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط:2، 2009، ص:484.

[3] جوزيف كوسوث (Joseph Kosuth، مواليد 1945) فنان أمريكي مفاهيمي، يُعدّ أحد رواد الفن المفاهيمي في الستينيات، اشتهر باستكشاف علاقة اللغة والمعنى في الفن من خلال أعمال مثل "واحد وثلاثة كراسي" (1965)، التي تجمع بين كرسي حقيقي، صورته، وتعريفه اللغوي ليثير أسئلة حول التمثيل والمفهوم. ينظر: TheArtStory. Joseph Kosuth. 2025. متاح على:
https://www.theartstory.org/artist/kosuth-joseph/ (تاريخ الوصول: 15 ماي 2025).

المناسب عن جملة الموقف النقدي للفن المعاصر من تاريخ الفن كله، والذي يعد مشرعا لجملة إمكانات التجريب الفني كلها التي لحقته وحتى تلك التي سبقته دون أن تحوز شرعية كاملة في التواجد في ساحة الفن، والتلاعب هذا بممكنات الوعي التمثيلي للشيء تتناسب مع الممكنات غير المكتشفة بعد والتي يجب فتحها في سبيل فن معاصر يعيد مساءلة كل إمكانية ويشرعها في الفن.

وفي **الفن الأدائي Performance art**[1] يبلغ الفنان إحلال الوسائط الممكنة أقصاه إذ لا يحول الأشياء إلى موضوعات حوامل للفكرة الفنية ، بل يحول الجسد ذاته إلى الحامل الأول مستفيدا من قدرته الانفعالية العالية والمباشرة، ومن القدرة اللامحدودة التي في الصدق الأول للجسد حيث تسقط وساطة المادة الفنية مما يقرب المسافة من الفنان في ذلك التخلي عن المسافة التي للوسيط كحامل لمعنى يود إبلاغه بالنيابة، كما أن المتلقي في هذه الحالة يشعر بالتوتر الذي يمليه القرب والمشاركة في الجسد بلوغا إلى التعاطف وحتى الانزعاج من حرج المسافة والشبه، فالفن ليس ما نراه بل ما نعيشه في الجسد سواء من تجربة الفنان أو المتلقي، في تجربة الأصلية الحميمة للذات المتجسدة في علاقتها بنفسها وبالأخر وبنسيج العالم التي هي جزء منه. والمعنى على هذا النحو ليس واضحا ولا يتم تلقيه دفعة واحدة بالصورة التي تهجم على الوعي في سكونها وطبقاته اللاحقة، بل تتخذ طابعا توليديّا وحميميّا وقلقا في الآن ذاته يتم تشكيله في الزمن كما يتشكل اللحن الموسيقي تكوينيا في الوعي بالحاق ماضيه إلى لاحقه إلى استباق المستقبل من لحظاته، وكل هذا على نحو بينذاتي[2] (Intersubjective)، ومباطن في الآن ذاته.

---

[1] الفن الأدائي (Performance Art) في الفن المعاصر هو شكل فني يعتمد على أفعال حية يؤديها الفنان أو المشاركون أمام جمهور، غالبًا ما يكون مؤقتًا وتفاعليًا، يستخدم الجسد أو الحدث كوسيط رئيسي لاستكشاف أفكار اجتماعية أو سياسية أو شخصية. يتميز بكونه غير قابل للتكرار تمامًا، ويربط بين الفن والحياة اليومية، مستوحى من "Happenings" في الستينيات، ليصبح تجربة زمنية تشمل الجمهور.ينظر:
Tate. Performance Art. 2025. متاح على: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art (تاريخ الوصول: 20 ماي 2025).

[2] المابينذاتية Intersubjectivity: مفهوم فلسفي يشير إلى التفاعل والتشارك في المعنى والتجربة بين ذاتين أو أكثر، مما يتجاوز الفردية المُطلقة نحو فضاء مشترك من الفهم المتبادل. تُعتبر أساسًا للتواصل والمعرفة المشتركة، وتظهر في حوارات الفينومينولوجيا (مثل هوسرل) والتحليل النفسي (مثل لاكان) والفلسفة الاجتماعية (مثل هابرماس). ترفض فكرة أن الوعي فردي خالص، مؤكدة أن فهم الذات يمر عبر الآخر. تُعد اللغة أداة لبناء المعنى المشترك (كما عند غادامير). تُظهر أن الحقوق والعدالة تُبنى على اعتراف متبادل (مثل نظرية أكسل هونيث)، "إن إنيتي المعطاة لي أنا ذاتي...لا يمكن أن تكون لها تجربة العالم إلا إذا كانت في اتصال مع إنيات أخرى مثيلة لها" على حد تعبير هوسرل، ينظر إلى: هوسرل إدموند التأملات الديكارتية، تر: تيسير شيخ الجبل، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ص:297، 1958.

ليس الفن المعاصر على المعاني السابقة ليس إنتاجا لجماليات بالمعنى الكانطي، بل هو يقوم بدور المحفز للتفكير والمولد للأسئلة، ومجال واسع للتجريب الذي يتحدى المفاهيم التقليدية لماهية الفن نفسه، وفي مواجهة هذا التعقيد تظهر الفينومينولوجيا كإطار منهجي ضروري لفهم هذه الانزياح في طبيعة التجربة الفنية، موفرة في أدواتها الإمكانيات الملائمة لتقصيه وبعث ماهيته، أي أنها تمثل الأداة النقدية الملائمة إن صح الاستخدام في تحويلها إلى فلسفة كاشفة للفعل الفني. فالإيبوخية توقف الأحكام السابقة عن الفن وبالتالي تلغي أفق التوقع المحدد لما يستقبل من العمل الفني وتنتظره لترصده حتى لا تفسره في قوالب الفن القبلية، توقف كل إمكان سبق استهلاكه للفن بما ينتظر من الفن هو تجربة متجاوزة للمتعارف من معنى الفن المألوف، وبالتالي تتقدم القصدية لتلتحم مع الفعل أو العرض أو المادة لمسائلتها حتى تقدم نفسها بنفسها للوعي في معناها الذي لم أسقط عنه طابع المشابهة سلفا من خلال الإيبوخية، وبالتالي تستقبله على نحو جديد كل الجدة وخاما من كل تأويل سابق، تحت أي توقيع فكري أو عقلي محدد لطبيعته سلفا.

كما أن تجربة الوعي المتجسد التي تخلت عن الذات الديكارتية التي تحدد مسافة بين الوعي وموضوعه وتفحصه من خارج أفق تجربة الحياة وزمانيّتها، أي تجربة الوعي المتجسد كما اقترحها وعالجها ميرلو-بونتي. فمن خلالها لا ندرك العالم الفني وأعماله إلا من خلال تجاربنا الجسدية التي تدلف على ساحة العمل الفني في مثوله أو في مساحته المخصصة، اذا كان تكوينا مركبا أو مساحة شاسعة يتولى الجسد معايشتها وتأويلها ضمن تجربته، إذ يتحرك ويتفاعل ويحس ويحدس ويشم، ويقلق وينفعل ويسمع أصواتا خارجية وباطنية على حد سواء تلتئم في تنوع ضخم للحدوس التي تمثل جملة التجربة المعيشة، والتي تؤول العمل الفني على أنه تجربة معيشة لا موضوعا للتلقي المحايد البارد ومن خلال هذه المفاهيم الإجرائية التي هي للفينومينولوجيا وغيرها تنفتح المقاربة الفنية على آفاق جديدة تستوعب بدورها الانفتاح الذي للعمل الفني المعاصر والذي تطلب ممارسة أدوارا غير تقليدية لانكشاف ماهيته الجديدة.

المبحث الثاني: العمل الفني ظاهرةً جماليةً:

يوجد العمل الفني في الواقع ضمن مجموع موجودات العالم، فهو يصادفنا في البيوت كما نقصده في المعارض والمتاحف والأماكن الخاصة بمعروضات الفن خاصة ويجترح الأماكن وحتى الساحات العمومية، وهو يعرض علينا غالبا أو نتلقاه في صفة شيء له وجود مادي يقبل العرض ومن ثمة التلقي. وبالتالي فإن طبيعته الشيئية تتطلب منا قدرا من الفهم والتحليل ابتداء قبل الشروع نحو تجلياته الأخرى المختلفة.

نجد في العربية أن الشيء هو **" كل موجود بوجه ما"**[1] ونلاحظ في هذا التعريف البعد المنطقي الذي يجعل الشيء بوصفه موجودا في عموم جملة الوجود مقابلا بذلك بينه وبين ما ليس موجودا أو نفيا للموجود، وعدما له، كما نجد أن الشيء هو المقدار المجهول من معادلة فالشيء فهو نسبة جزء من كل، وعلى أن المعنى الذي يمكن أن نستقيه من الشيء في اللسان العربي هو مقدار مما له وجود متعين، والتعين هو ما يسمح فيه بالنظر إليه.

ما يحيل إليه هذا التعريف من الفهم هو ما يلتقي فيه مع التعريف الكانطي للجميل باعتباره محسوسا حيث هي **"عيانات من نوع خاص حيث ترتبط العيانات الحسية بفكرة عن الطبيعية "**[2] ، غير أن الجميل بالنسبة إلى كانط يمكن أن يكون فنيا كما يقبل أن يكون طبيعيا متناثرا على نحو طبيعي في الطبيعة أي أنه لا يحيل إلى العمل الفني على وجه التخصيص، ويمكن أن نقول أن الشيئية تجمع الجميل الطبيعي والصناعي أي ما يقوم به الفنان وهو العمل الفني. إن صفة الشيئية حين تحيل إلى المحسوس تحيل مباشرة إلى المادة Plastique والتي تحيل بدورها على ما يقبل التشكيل، أو اللّدني، الذي يتخذ بفعل القولبة شكلا ويكون الإنسان هو المقولب للمادة Plasticien، ممّا يقتضي القصد والتصميم اثر التدخل في الحالة الطبيعية للمادة الموجودة أساسا في العالم وتعديلها بغرض ما، **"قصد منحها وظيفة أو معنى حين تتوجه إلى البصر أو إلى الاستعمال المخصص لها، فالنحت**

[1] ينظر الى قاموس الدوحة، مادة: شيء، https://www.dohadictionary.org/root/%D8%B4%D9%8A%D8%A1
[2] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ص 78.

تشكيل كتلة من الحجر والخشب والجس ...والرسم الزيتي وضع صور أو أشكال على سطح مستو، والعمارة تشكيل صرح في الفضاء". [1]

تسمح شيئية الشيء باعتباره لدنا قابلا للتطويع القدرة على التدخل الإنساني لتعديل صورته، وطبعا لا تقبل كل مادة هذا التطويع وتقاومه على درجات متباينة مقاومة تتعلق بالحجم المتعذر على التدخل وبالصلابة أو باللّدونة الزائدة التي تمسح من فرط ميوعتها ذلك التدخل حتى تعود بسرعة إلى حالتها الأولى كالغازات والسوائل ، وبالتالي فالشيء في مادية لا يقبل أن يكون عملا فنيا إلا في حالات مخصوصة يتدخل فيها الوعي القصدي إدراكا لطبيعتها وتفاعلا جدليا معها يكون العقل فيه عامل جدليا في إدراك الخصائص الممكنة والممكن مما يمكن أن يطوع منها ، وبالتالي تكون المادة فاعلا إلى جانب الفنان ومقاصده منها وإمكاناتها وكأن للمادة جانبا قصديا هي كذلك لا تسمح بغيره، ويكون التشكيل في الشيء حاصل جدل قصد الفنان من قصد الطبيعة في مادتها ، ويصوغ وعي الفنان المادة حسب مقتضيات الموضوع الذي يقصده من العمل الفني، أي ما تلائم وقصد الموضوع فيه، فليست كل المواضيع تقبل أن تصاغ في كل المواد، كما أن القصد الواعي للفنان يجعله يختار المادة الملائمة للتعبير الملائم عن الموضوع الفني.

يتدخل الفنان كما تبين في صياغة شيئية الشيء على نحو من قولبة عبر منحه الشكل الملائم للمعنى المقصود، وفي خلال هذه العملية يكون التعديل غالبا في شكل المادة **Figure**، عبر تحويله فنيا **Refiguration**، ويحيل هذا التعديل في الشكل إلى تحويل في المحتوى خدمة للموضوع الفني مستخدما جملة من التقنيات الحسية كالطلاء والحفر والفرك والخدش والتنعيم ...، والتي تحيل بدورها على جملة أخرى من تقنيات المعنى كالاستدعاء والإحالة والاستعارة والاقتباس من أعمال ومجازات مكرسة والتحريف عنها، متعالقة مع سياقات أخرى سابقة في تجارب الفن التي تشكل سردية غالبا في ثقافة ما، تستدعيها التقنيات والمعاني معا قصد استخدامها وتطويرها ومعارضتها أحيانا أخرى منتجة بذلك عملا فنيا يتسم بالتعالق النّسقي في إطار جملة تجارب الفن و بالجدة والأصالة كذلك في عناصر

[11] إتيان سوريو،قاموس علم الجمال، تر: بسام بركة وعلي نجيب إبراهيم، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2022، ص: 1612.

الاختلاف والتجديد الموجودة فيه .وإذا شئنا أن نصف هذا التعديل بلغة أرسطيّة قلنا أنه تعديل في الشكل لا في الهيولة، تعديلا يمس ثبات الجوهر فيضفي على جوهر الشيء معنى جديدا فيستحيل مثلا الخشب إلى عمل فني له دلالاته الثرية في ثقافة ما وفي سياق تاريخي وفني مقصود .

ما يختلف فيه النظر الفينومينولوجي عن الطروحات السابقة في الفكر الأنطولوجي هو أنه لا يفصل بين الأشياء في شكلها ومعانيها، ويتجاوز هذه القسمة الأرسطية بين المادة (الهيولى) والشكل، كما أنه يوحد بين الجوهر والماهية، وقد سبق في تاريخ الفكر أن علق كانط النظر في الماهيات واكتفى بالظواهر (الفينومان) في مقال (النومين) المتعذر بلوغه، وبالتالي فإن الماهيات الحقيقية عصية على الإدراك والنظر ويجب على العقل النقدي رسم حدوده في حدود الظواهر. وهنا تبرز الاستراتيجية الهوسرليّة في التوحيد بين الماهيات في الظواهر أو في كشف الماهيات التي تقدم نفسها في الظواهر حتى لا تتحول المعرفة إلى وجهات نظر تجاوزا لأزمة المعرفة الأوروبية.

ليست الظواهر مجرد المظاهر فالفن لا يختزل في شكله وإنما يقدم معناه المتضمن في شكله في تكامل موحد ، كما أنه ليس شكلا في خدمة معنى عقلي يمكن أن يتنازل على الشكل، أو يخدمه فقط كما في التصور الهيغلي للفن، كما أنه ليست شكلانيّة خالصة حسية خالصة تتوجه نحو الإرضاء واللذة كما في التصور الكانطي، أن الفن هو تكامل المحسوس في محايثة معناه له، والذي يتكشف في الوعي الذاتي على نحو غير فردي ومن خلال هذه التوصيف، و يرتقي العمل الفني إلى مصاف " الظاهرة " والظاهرة قد تكون شيئا كما اتضح ولكنها شيء بمعنى مختلف فهي تظهر في شيئتها وتتجاوزها في نفس الوقت، وبالتالي تكون مقاربة العمل الفني في شيئية المحض غير كافية ولا تفيه غرضه، ولابد في ذلك من العودة في شيئية الشيء إلى نحو أعمق ولكن فيها، وحتى لا نتجاوز تلك الشيئية في تجاهل تام فنتحول عنها في معنى عقلي محض لا يحتاج الشيئية إلا كخطوة تاريخية كما فعل هيجل، تفضي إلى المثالية المطلقة حيث الشيء لا يؤدي غرضه إلا في سياق التدرج لا غير، وهو مالا يقبله التصور الفينومينولوجي للعمل الفني.

ينطلق هوسرل في فهم الظاهرة من "العودة إلى الأشياء في ذاتها" قصد بلوغ ماهيتها الصلبة، وهذا الإعلان ولاشك يتضمن مبدأ، وهو أن المعرفة بالظاهرة لا تقدم إلا من خلالها هي ذاتها **"فهي ليست ظاهرة نفسية طبيعية ، ولا وجهات نظر خاصة تشكّل اعتقادا فرديا"**[1]، ويتضمن إقرارا مضمنا كذلك أن الظواهر تعرض نفسها للمعرفة وتحمل في نفسها ماهيتها، كما يتضمن بالضرورة كذلك وثوقا بأن الحدس البشري في فعل قصده للظاهرة يحايثها فيه مكتملة ومن ثمة يتطلب بحث وفهم وتأسيسها ماهيتها المحايثة في الوعي بقصد آخر هو القصد الفينومينولوجي. وبذلك يتم تجاوز كل الطروحات القديمة التي تفصل مظاهر الشيء في شيئية عن معناه عن الذات الذي تتأوله بقدر ما يتسع هواها وخيالاتها التي قد تتجاوز العمل الفني نحو الأهواء أو نحو الفكر الخالص الذي يسقط دور وأهمية الوسيط في العمل الفني .ما يقصد بالعودة كذلك إلى الأشياء في ذاتها هو تجاوز التصورات الجاهزة **Concepts** نحو المعرفة التي يجود بها الوعي data، وهي المعرفة التي تم تجاهلها طويلا لصالح المفاهيم الجاهزة التي تكرست في العقل، وفي المعرفة المدرسية. والتي لابد من التحرر من فروضها المسبقة إذا ما أردنا فعلا العودة لما يجود به الوعي بالظاهرة في خصوبته الأساسية، والتي لابد من أن يكون أساس كل معرفة لاحقة ومن ضمنها الفن ومفرداته دون شك .

وتنحدر الكلمة **Oeuvre (عمل)** من الكلمة **Opera** اللاتينية التي تعني عمل **Travail** [2]، وهي تشير في دلالتها إلى أن العمل الفني بالأساس نوع من العمل أي تعديل وقولبة وتشكيل كما سبق، غير أن التلازم في العمل الفني **(Oeuvre d'art)** يشير إلى معنى مخصوص واستثنائي في طبيعة العمل هذا الذي يتوجه القصد فيه إلى الفن، والفن في اللغات الأوروبية **Art** سواء بالحروف الكبيرة التي يعني فيها الفنون العليا أو الصغرى التطبيقية في معناها العام تنحدر من الكلمة اللاتينية [3] **Ars** والتي أخذت منها جل معانيها ك" العمل الذي يقوم به الإنسان" في مقابل العمل الذي تقوم به الطبيعة، أو العمل الممارس على

[1] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 2016، ص 31.
[2] إتيان سوريو، مرجع سابق، ص 1532.
[3] المصدر نفسه ص 294.

نحو من التقنية والقصد من ذلك فيما يعنينا هو العمل الموجه بقصد فكري خاص هو ممارسة الفن.

إن تعريف العمل الفني باعتباره الشيء الذي قام به الإنسان انطلاقا من قصد الفن يوقعنا في الدور كما تنبه لذلك هايدغر، حيث ترتكز في التدليل على فنية العمل الفني بقصد الفنان ونعرف الفنان بأنه من قام بالعمل الفني ، ومن ذلك لابد من البحث عن تلك الخصوصية التي تجعل الشيء الفني فنيا دون بقية أشياء العالم، ومن أجل ذلك لابد من تجاوز الانطلاق من محسوس العمل الفني حسب الاستراتيجية التي يقترحها هايدغر **" أي أن نتساءل :كيف يصبح إدراك شيء ما خبرة بعمل فني ؟ فنحن عندما نصوغ السؤال على هذا النحو، فإنما نضعه وضعا خاطئا، ولذلك فإن صياغتنا للسؤال يجب تعديلها لتوضع على هذا النحو : "كيف تصبح الخبرة بعمل فني خبرة بشيء ؟"**[1] . ومؤدى ذلك أنه **" ليس هناك شيء في الجانب الشيئي للعمل الفني يقتضي اكتشافه، مادام الكيان الذاتي الخالص للعمل لم يظهر نفسه بوضوح "**[2].

فالعمل الفني في الفينومينولوجيا الهايدغرية ليس حشدا من التصورات الحسية المرتبة على نحو معين كما قد تقتضي الإستيطيقا الكانطية ومن سايرها من أصحاب التصورات الشكلانية، فالعمل الفني لا يدفع نفسه تجاه المتلقي دفعة واحدة ، وإنما يتهيأ في وعي المتلقي على نحو تفاعلي حواري يظهر خلاله بالتدريج في سيرورة تكشّف يعلن العمل الفني نفسه خلالها، كما أن الاكتفاء بالمظهر الفني يختزل العمل في جملته فيه، على أنه مظاهر مما يحوله إلى محض زخرف بصري يرتجي الإشباع باللذة الشكلية الخالية من الدلالة، فالطرح الهايدغري يمارس قلبا للسؤال عن الفني حيث حقيقته لاحقة ولا يمكن اختزال مضمونها في الشكل الشيئي. كما أن العمل الفني ليس مجموع مركباته الحسية ينحل ضمنها إلى كيفيات يمكن وصفها بأن الفن الذي فيه على نحو تجريبي فمفهوم الصورة والمادة يناسب وصف الأداء الذي هي الشيء الذي يستدعى لعمل وظيفي ما يلائم طبيعته، فالمادة مستنفذة تماما في غرضها إلا أن ذلك لا ينطبق على العمل الفني، إن العمل الفني ينبجس من قلب مادته

[1] سعيد توفيق، مرجع سابق، ص 98 .
[2] المصدر نفسه،ص:98.

وشيئتها ولكنه لا يستنفذ فيها بالمقابل ولا يستهلك وفي هذا يقول **:" فمن المؤكد أن النحات يستخدم الحجر تماما مثلما يستخدمه البناء ...ولكن لا يستهلكه، وإن هذا يحدث بطريقة معينة فقط عندما يساء تنفيذ العمل الفني . ومن المؤكد أيضا أن الرسام يستخدم الأصباغ اللونية، ولكن على ذلك النحو الذي لا يستهلكها فيه، وإنما هي تأتي فقط لتسطع ومن المؤكد أن الشاعر أيضا يستخدم الكلمات إلا أن ذلك لا يكون على ما يستخدمه المتحدثون والكتاب العاديون الذين تكون مهمّتهم استهلاك الكلمات، وإنما يستخدمونها بخلاف ذلك على النحو الذي به تصبح الكلمة وتبقى كلمة بحق"**[1]، وعلى هذا النحو من النقاش فإن المادة تظهر العمل الفني ولا تظهر هي فيه بل تختفي ليظهر العمل الفني، فالكلمات تختفي ليظهر الشعر وعالمه والأصباغ تختفي ليظهر موضوع الرسم والمادة لا تستهلك في العمل المنحوت بالمعنى الذي يجعلها تضمحل أو تهدر وإنما تختفي وراء جلاء العمل الفني وعالمه. ربما يكون هذا الطرح الذي يعلي من شأن الحقيقة في العمل الفني على حساب المحسوس يتوجه نحو العالم الذي يقترحه الفني كما نتوجه عن الشاشة ونندمج في الفيلم في السينما ولكن هل يصدق ذلك على العمل الفني التشكيلي؟

يرى الكثير من الفنانين والنقاد أن العمل الفني لا يخفي مادته كما يرى هايدغر وهذا ما تثبته تجارب مقاومة وجدل المادة فالمنحوتة البرونزية تختلف في جمالياتها عن المنحوتة الخشبية وان تخشب المنحوتة الخشبية ليس عنصرا زائدا عن الموضوع الجمالي ولا عن حقيقة العمل الفني كما تقترحه ضمنها بل هو جزء من صميمها، وربما يجرنا التمادي في هذا الطرح إلى الوقوع في المثالية الهيجليّة حيث تسقط المادة لصالح السردية العقلية التي تريد أن تعبر عنها وحيث تكون الفكرة هي المقصود لذاته والمادة وسيط سلبي إليها يمكن الاستعاضة عنه بوسائط أخرى لها قدرة البلاغ ذاته، ولا شك أن هذا تصور خاطئ فالمنحوتة البرونزية لها شخصيتها المخالفة لتلك التي بالخشب كما أن السينما لن تكون وسيطا لذات العالم الذي يمكن تقترحه أصباغ الرسم، وأن لدونة المادة وخشونتها تغير المعنى المقترح تماما إذ لا يمكن لعمل فني أن يكون إلا به وان أمكن التعبير بمادتين عن ذات الموضوع الجمالي فإن العملين الفنيين سيكونان على قدر شاسع من الاختلاف، وعلى

[1] المصدر نفسه، ص 100.

هذا فكل مادة تقترح عالما مختلفا على النحو ذاته حين نقارن بين فنانين تناولا لذات الموضوع، فالحاصل سيكون عالمين مختلفين وان تقاطعا في العناصر السردية قيد التحقق في العمل الفني .وما يريد أن يقترحه هايدغر بهذا التدليل هو أن الحقيقة في العمل الفني تظهر في تكشفه من خلال المادة التي قد ننساها لوهلة، فمركزية العمل الفني في حقيقته أي في مستوى غير المستوى الحسي أو الشكلي أو المادي، وان أثار ذلك نقاشا يمكن أن نعترض به مرة أخرى فالتجارب الانطباعية تؤكد على ضرورة أن تظهر المادة في نتوئها وبروزها ولدانتها، وجماليتها دون أن يغيب الموضوع الجمالي بل في التحام إبداعي جديد فليس المراد من فن التصوير نسخ الطبيعة بقدر ما هو من المهم إبداع طبيعة فنية جديدة ضمن مساحة أصباغ اللوحة، وحتى المظهر الذي تمثله اللوحة الانطباعية يكون عالما مقترحا بعيدا عن العالم الحقيقي دون أن يفارقه تماما لأنه عالم جديد تضمن تشكّله الحرية والتلقائية الإبداعية، ودون شك هو تكشّف للحقيقة في الوجود ولكنها حقيقة أشبه ما تكون بالشعر ذلك أنه رؤية خالصة لها فضيلة أن توسع إمكانات العالم على إمكانات لم توحدها الطبيعة الخالصة في جمالياتها وإنما تصورها الوعي الفني وأحدثها فيه، إن المادة مباطنة في الحقيقة المتكشفة خلالها والحقيقة هنا ليست معنى جاهزا في العالم بقدر ما يمكن تصورها على أنها حقيقة فنية جديدة، وعلى ذلك فالمادة ليست وسيلة إلى الفن بل أنها تتكامل فيه، وفي هذا التكامل المباطن لا يكون العمل الفني مجرد شيء من ضمن أشياء العالم ولا حقيقة عقلية فكرية مثالية يمكن صياغتها باللغة بالاستعاضة عن وسيطها المادي وإنما هي شيء يتجاوزهما معا أنطولوجيا، وبالتالي فالعمل الفني له أسلوب مختلف في نمط وجوده وكذا في نمط ظهوره كما بين ذلك هايدغر وهو ما يميزه كعمل فني ويصنع له الفرادة والخصوصية.

واستنادا إلى ما سبق وإلى ما تعرضه الفينومينولوجيا، يمكننا تقسيم العمل الفني إلى مستويات:

المستوى الأول: الوجود الموضوعي، باعتباره الشيء المحسوس المتعين، الذي يوجد في هيئة خشب أو ورق أو معادن ...تتخذ هيئة معينة تجعل منها عملا فنية مقصودا من قبل

وعي الفنان المشكل لها ووعي المتلقي بوساطة الموضوع الجمالي الذي يمنحها الصفة الفنية والذي تنتجه الخبرة القصدية للفنان وتتلقاه بخبرة المتلقي، حيث يتم تلقيه من قبل الحواس ابتداء كالإبصار واللمس والجسد في جملته الإدراكية في هيئة رسم أو نحت أو نقش. والفنان يتدخل على مادته التي تسمى وسيطا فيعدلها حتى تكتسب الصفة الجمالية وتكتمل فيها، ويعتبر الوسيط المادي من أهم عناصر العمل الفني لأنّه يشكل الأساس المادي **Substratum** أو البنية التحتية **Substructure** وهو ما يجعله متاحا للتلقي بالحواس.[1]

يميز دوفرين بين الطابع المحسوس للعمل الفن **Material** ومادته **Matter** أي ذلك الفرق بين وسيلة الإنتاج الفني وظاهرها الأصباغ وما يظهر منها كذبذبات منطبعة في البصر والذهن والإدراك تخالف المادة كتكوين طبيعي، تماما كما تختلف النغمة عن كصوت له ذبذبة عن المسموع وبهذا المعنى " فإن الوسائط المادية للعمل الفني –والتي هي أدواته البشرية أو المادية –هي بمعنى ما مادة المادة"[2]، ولا شك فإن هذه التفرقة تقع في قلب المطلب الفينومينولوجي باعتبار أن ما يقصده الفنان هو الأثر للون في المكان لا مادة اللون ذاتها ، فاللون في اللوحة يتخذ مكانه بين التكوين اللوني كنغمة تخدم غرضا قصديّا مودعا في طريقة وضعها .

يحدث الموضوع الفني تحولا في نمط مادة الوسيطة فينطبع ذلك على الإدراك الجمالي وتصبح المادة وسيطا للموضوع الجمالي ليتجلى منها أي أن الإدراك العادي للمادة يطاله الاختلاف فلا تعود غفلا كما كانت من قبل وكما نتلقاها في الإدراك العادي قبل إدماجها في العمل الفني، وهذا التدخل بالفعل القصدي يحول المادة من **محسوس غفل brute Sensuous** إلى **محسوس جمالي Astithetic sensuous**، **"فالمحسوس هنا بدقة ما تصبح عليه مادة العمل الفني عندما تدرك جماليًّا"**[3]، وبالتالي حسب دوفرين فإننا لا نصبح

[1] المصدر نفسه، ص 262.
[2] المصدر نفسه، ص 262.
[3] المصدر نفسه، ص: 263.

مهتمين بالمادة بما هي كذلك وإنما يتوجه انتباهنا إلى مادة العمل بقدر ما تتخذ كيفيات جمالية.[1]

وفي هذا المقام لابد من النقاش مرة أخرى، فالأمر قد يختلف إذا ما تعلق بالفنون الحديثة والمعاصرة بمدار البحث في المادة وتجريبها يخرج عن ذلك الإطار المألوف لدور المادة في الوساطة حيث تغيب إذا ظهرت الحقيقة الفنية كما يرى هايدغر أو تظهر في صفة العمل الجمالي أو المادة الجمالية إذا اندمجت في الموضوع الجمالي بمقاصد الفنان، فالمادة قد تكون مقصودة لذاتها على نحو مكتف بجمالياتها الطبيعية كما تلتقط في حالتها الخام كما في بعض أعمال فن الأرض Land art[2] (شكل 03)، وأعمال التصوير الفوتوغرافي (الشكل 04)، ولا يكون مقصد الفن هنا في مدى التعديل الذي يطالها أو التشكيل والتنضيد، وإنّما لقصد الفنان الذي أشار إليها وانتبه لوجودها حيث حول سياقها بفعل القصد وحده، والأمر ذاته مع الأعمال الجاهزة Ready made[3] (شكل 05)، فيكفي التدخل بالقصد الفني عبر تحويل العمل الجاهز من سياق استعمالي إلى سياق آخر فني، كالمعرض مثلا أو عبر توضيعها في مكان يحتمل فيه أن تتنازل عن غرضها، وتؤدي دورا دلاليّا جديدا وسط السياق الذي سيشحنها بدلالات جديدة هي فنية وان لم تكن جمالية.

ينبغي هنا الإشارة إلى أن جل التحليلات الفينومينولوجية للمادة تسقط الاعتبارات المعاصرة لدور المادة، وهي تعتمد المركزية الجمالية للعمل الفني هي الإمكان الوحيد للتحليل، أي أنها لم تدخل بعد الاعتبارات المعاصرة للتحولات التي طرأت على أدوار المادة في الفن المعاصر، ويمكن في هذا السياق أن نسجل انتباها إلى الترتيب الذي يسجله دور الوسيط في العملية القصدية، فالعمل الفني الحديث وما قبله نظر إلى المادة كوسيط نحو الفن أي كعامل تابع يحتل الدور الثاني بعد الفكرة، ولكن هذا التصوّر اختلف في تجارب الفنّ الحديث

---

[1] المصدر نفسه،ص:263.

[2] "ماذا يقصد بفن الأرض: هو فن مفهومي يقوم على النحت أو التشكيل في الطبيعة نفسها والذي يتخذ إما أشكال دوائر كبيرة أو جدران طويلة أو أشكال حلزونية تصف في معظم الحالات من الحجارة الطبيعية في وسط بيئي طبيعي حتى تبقى على صلة مباشرة بمحيطها. وهو استمرارا لاتجاه فن المنيمال في النحت غيران النحت هنا قد أصبح مباشرة في الطبيعة ذاتها ، من خلال ملاحظة مختلف مظاهرها."، بلاسم محمد، سلام جبار، مرجع سابق،ص:68.

[3] "Ready-made" (الجاهز الصنع) هو عمل فني يتكون من جسم صناعي جاهز (من الحياة اليومية) يُختار ويُقدم كفن دون تعديل كبير، ليثير أسئلة حول تعريف الفن والأصالة والسياق.MoMA. Readymade. 2025 . متاح على:
https://www.moma.org/collection/terms/readymade (تاريخ الوصول: 25 مارس 2025).

فالفنان **بيار سولاج (Pierre Soulages، 1919–2022)**[1] يحاول رصد إمكانيات المادة حيث يكون للبحث فيها مقام الصدارة (شكل 06)، أي أن حاصل العمل الفني هو استنطاق إمكانات المادة والمحاولة بالتجريب بلوغ أقصاها. إن دلالة مصطلح **"الوسيط"** ذاتها تصبح محل شك فلأي شيء تكون وسيطا إذا ما كانت مقصودة لذاتها فيما تمنحه من أعلى إمكاناتها، إن دور الفنان هنا هو الاستنطاق لا منح القيمة الجمالية وبالتالي فإن مقاصده الفنية تحاول التجاوب مع أقصى إمكانيات المادة لا خلقها في العمل الفني، ودور الفنان هو الكشف والتثمين عن ممكناتها الطبيعية وتحويل السياقات من مادة غفل إلى قيمة فنية دون أن تكون لعبقريته الفكرية قصب السبق في التصوّر، إن الفنان هنا أشبه ما يكون بعامل منجم الأحجار الثمينة فهو يكتشفها منتظرا ما يمكن أن تجود به لا صانعا لها.

كما أن الوسائط المعاصرة تجاوزت كل حد وكل توصيف اعتادت المباحث الجمالية أن تحده ضمنها، فالفيديو وسيط (الشكل 07) والضوء وسيط كذلك (الشكل 08)، كما أن انفجار الوسائط واندماجها أدى بالضرورة إلى اندماج المقاصد وأزال الفوارق والحدود بين التصنيفات الفنية، فالموسيقى يمكن أن تشكل بعدا في العمل التشكيلي، والحرف يمكن أن يحضر كبعد صوتي في لوحة كما في بعض التجارب الحروفيّة (شكل 09)، ولاشك أن تداخل المقاصد تلك ولو في بعد غير جمالي لا يزال يشكل عملا فنيا تسقط في بعض أعماله جمالية المادة لصالح جمالية الموضوع أو الموضوع الجمالي الذي يؤلّفها في وحدة تكوينية هي العمل الفني ، أي أن العمل الفني المعاصر يتخذ توليفات محسوسة متباينة الطبيعة ولكنها تجتمع كلها في جملة مقصودة لذاتها هي العمل الفني المعاصر الذي لا يكتفي بالضرورة في تضمين رسالته وموضوعه على وسيط محسوس وحيد.

هل يمكن بعد ما سبق وقوعه في تاريخ الفن المعاصر من تمازج للوسائط وتغيير لمقاماتها، أن نتحدث أيضا عن مكان إسقاط تام للوسائط؟

[1] بيار سولاج (Pierre Soulages، 1919–2022) فنان فرنسي تجريدي معاصر، يُلقب بـ"رسام الأسود والنور"، اشتهر بسلسلة "أوترنوار" (Outrenoir) التي تحول الأسود إلى سطح يعكس النور ويخلق تجربة بصرية ديناميكية، مستكشفًا تفاعل الضوء مع المادة في لوحات تجريدية كبيرة. Tate, "Pierre Soulages", 2025: "Known as the painter of black and light.". https://www.tate.org.uk/art/artists/pierre-soulages-1968 (تاريخ الوصول: 27 مارس 2025).

المستوى الثاني: وهو مستوى العمل وقد سبق أن ناقشنا الأصل الاشتقاقي Oeuvre من Opera والتي تعني Travail، أي عمل وهو ما يشير إليه فعل الإنتاج في المقطع Op في اشتقاقاتها كلها[1]، كما أن الاشتقاقات الأخرى للفن كلها تشير إلى العمل مثل Ars والتي تعني (مزاولة، حرفة، إبداع طريقة) ثم في مرحلة متأخرة جدا إبداع آثار.[2]

وفي العربية يسمى ناتج الفن عملا فنيا وهي ترجمة للفظ الإنجليزي Work-art، وفي القواميس العربية لأصل كلمة الفن، ونجد معاني لجذر الفعل "فنّ" تشير إلى العناء والمشقّة[3]، ولعله عناء فيه مشقة عملية أو نفسية أو كلاهما معا، أي من فعل الجوارح وفعل الباطن –أي اشتغال عملي و فكري-، كما أن الفن تعني **"الحرفة والصناعة المنضبطة بمجموعة من القواعد"**[4].ونجد أيضا معنى الفعل " فنّ" طرد الشيء وساقه يمينا وشمالا أو عنّاه وأتعبه، أو أخذ فيه بضروب متنوعة هي "أفنان" وهو اسم جمع بمعنى أغصان، والأغصان تنحو في الفضاء في نمو "حر" لا يمكن التنبؤ بمسالكه ولا تجمعه اطّرادات واضحة، والملاحظ في جملة جذر المعنى أنه حركة وفعل قصدية تقع على شيء فتحول مادته إلى غير ما كانت لتبقى على حالها الخالصة، وبالتالي فالفن نشاط إنساني يقوم على الوسيط وبه فيصرفه من ظاهر هيئته إلى هيئة أخرى بقصد إنتاج عمل مختلف على نحو غير مسبوق ، والاختلاف في هذا المقام مطلب ضروري في القصد و به ومن خلاله يتم الفعل الفني يبتدأ من مقام التجريب واستجلاء الممكن بلوغا إلى مقام الإبداع الأصيل، كل هذا لا يتم إلا بفعل قصدي هو النشاط الفني، وقد يظن في هذا المقام وقوع تناقض لغوي على الأقل بين ظاهر القصد والحرية، أي بين النشاط الموجه بفعل عقلي مقصود والحرية باعتبارها أساس الانتواع الإبداعي العصي على التنبؤ قبل حدوده، والحاصل أن هذا التناقض لفظي فقط لأن الحرية تتوزع في مقامات القصد والفعل القصدي وما تتيحه مادة الفعل أيضا أي أن الفعل العملي يكون خيارا إبداعيا حرا وان كان مقصودا قصد تثبيت حاصل الفكر الحر في العمل كما أن للعمل فلتاته الطبيعية المنفلتة من الإرادة الحرة التامة

---

[1] إتيان سوريو، مرجع سابق، ص 1533.

[2] جاك موريزو وروجيه بويفيه، مرجع سابق، ص .391

[3] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، تحقيق عام، ط3، بيروت: دار صادر، 1414 هـ، ج11، مادة "فنن".

[4] عبد الرحمن بدوي، الأصول اليونانية للنظريات السياسية في الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954، ص 84.

للقصد فتنحرف عنها بفعل لاشعوري، كما أن المادة أيضا تنفعل إيجابيا مع الفعل القصدي فتسمح بما تسمح به إمكاناتها فقط، ولهذا يمكن أن يكون حاصل العمل الفني مفاجئا لكل توقع ، حتى توقعات الفنان ذاته.

المستوى الثالث : المعنى المتمثل أو الموضوع الجمالي، وفي هذا المقام يصدر التأكيد على أن العمل الفني هو نتاج نشاط ذهني، يتحرك فيه الذهن ضمن عدة سياقات، منها ما هو تفكير في المادة كما سبق، وما تسمح به أو ما تكشف عنه وهو تفكير موجه من إدراك ذهني ينزع إلى كنه ماهيتها أولا (المادة، الوسيط)، ثم ما هو تفكير في السياق الثقافي العام فالعمل الفني لا شك هو ابن حاضنة ثقافية عامة يتم إنتاجه خلالها ويستجيب لإشكالاتها ودواعيها وما تسمح به من آفاق استقبال وتلقي والفنان دائما ما يستوعب داخله صوت الأنا الجمعي الثقافي ويتحاور معه وهذا ما ينتج عنه المتلقي المضمر الذي يوجه الفنان إليه عمله، ويحاور معه إشكالاته بشكل يلخص فيه عموم مجتمع التلقي، أو المتلقي الخاص أو الفئوي أو النخبوي الذي قد يقصد توجيه نقاش العمل معه، أو مجتمع الفنانين والنقاد الذين يكون لهم صوت حاضر في ذهن الفنان أثناء القيام بإنشاء العمل الفني وبعد الفراغ منه شبيه بنوع من التذاوت الداخلي ، ثم سياق تقاطع بين التفكر التجريبي الخاص وهو حوار خاص بين الذات والموضوع تتوحد فيه ذاتية العمل الفني مع ذاتية الفنان، فهو جدل تكشف معا متواصل يتم اكتماله في الانتهاء من العمل، ليبدأ بعد ذلك تفاعل مع العمل بشكل مختلف يتحول فيه المبدع إلى متلق. أي أن النشاط الذهني يتحرك مع العمل الفني على نحو مختلف من الخبرات المتباينة والتي تلتحم فيها آفاق متنوعة من الجدل والإنشاء والتلقي بين طبقات وأصوات متعددة تحضر في الذهن كلها لتساهم في تكوين الموضوع الفني أو الجمالي.

يرى **ليوناردو دافينشي (Leonardo da Vinci، 1452–1519)**[1] أن الرسم الزيتي أمر ذهني أي أن الفكرة فيه تقود إمكان الفعل المادي مقدما الأولوية الفكرية على المادية، باعتبار أن المادة وسيلة اتصال، تكون الفكرة فيها هي الرسالة المودعة نحو المتلقي يقول:

[1] ليوناردو دا فينشي (Leonardo da Vinci، 1452–1519) عبقري إيطالي من عصر النهضة، فنان ورسام ومهندس ومخترع وعالم، اشتهر بلوحات مثل "الموناليزا" و"العشاء الأخير"، ومساهماته في التشريح والميكانيكا والطيران، يُعدّ رمزًا للإنسان النهضوي الشامل. ينظر :

"عندما أكتب رسالة إلى صديق كي أدعوه إلى العشاء، فرسالتي قبل أي شيء هي وسيلة اتصال، لكن كلما صببت اهتمامي على شكل كتابتي، تميل إلى أن تصير عملا في فن الخط، وكلما اعتنيت بشكل لغتي، تميل إلى أن تصير عملا أدبيا أو شعريا"[1] ومعنى ذلك كما هو واضح أن الرسالة فكرة ذهنية أولا، سابقة على الواسطة وإنما يتم اختيار الواسطة على أساسها، ولا يجب التمادي في تنميق الواسطة حتى لا تتحول هي إلى موضوع الرسالة ذاتها، دون القصد الأول من الدعوة، وهذا انتصار صريح في تصور أن الموضوع سابق في الذهن على العمل الفني ويأتي العمل الفني لتحقيقه على ما تقتضيه الفكرة لا أكثر. ولا شك أن هذا التصور وإن كان يستوعب تحت توقيعه نطاقا واسعا من الأعمال الفنية خاصة تلك منها التي تكون رساليّة، وتتوسط الفن من أجل بلاغ أقصى وأثبت كالفن اليساري أو الإيديولوجي حيث يتطابق غرض الموضوع مع غرض الفكرة فيما يحتل الفن في عمومه دور الواسطة، ولكن هذا الوضع لا يستوعب جملة أعمال الفن حيث يكون الفنان مقودا مثلا نحو ما تسمح به المادة وتكشفه أو نحو تجارب كشفية معينة يلاحق فيها الفنان تشكل العمل على نحو جدلي حيث يترتب العمل الفني بالتدريج و قد لا يدخل فيه الفنان بفكرة مسبقة أو بشبه فكرة إجمالية غير واضحة المعالم تواصل تفاصيلها بالظهور بالتدريج، الفنان يضيف اللون في المكان الذي يشعر أنه يحتاج اللون في المكان المعين كل مرة حتى تتشكل اللوحة أن يملك تصورها جملة من البداية .

لا يتخذ المحسوس في حالة شواشه أي معنى كما يشير إلى ذلك **بول كلي (Paul Klee، 1879–1940)**[2] إلا بالانتظام في هيئة تمنحه المعنى، ويعود هذا التصور إلى الميثولوجيا الإغريقية للخلق التي ترى معنى خلق العالم هو الانتقال من الشواش إلى الانتظام الذي يشكل انتظام الكون وعلى الفن أن يكون ترتيبا فكريا للمحسوس يتخذ فيه هيئات دالة لها

Britannica. Leonardo da Vinci. Encyclopædia Britannica, Inc., 2025. متاح على:
https://www.britannica.com/biography/Leonardo-da-Vinci (تاريخ الوصول: 20مارس 2025).

[1] إتيان سوريو، مرجع سابق، ص 1533.

[2] بول كلي (Paul Klee، 1879–1940) رسام ومفكر سويسري-ألماني، من أبرز رواد الفن الحديث والتجريدي، اشتهر بأسلوبه الطفولي الخيالي، نظرياته في اللون والشكل، وتأثره بالباوهاوس، حيث ربط بين الفن والموسيقى والشعر في أعمال تعبر عن الخيال والرمزية، .ينظر :
Tate. Paul Klee. 2025. متاح على: https://www.tate.org.uk/art/artists/paul-klee-1417 (تاريخ الوصول: 27 مارس2025).

معنى ينتظم الجمال خلالها في شكل رسالة اتصالية هي الجميل ذاته[1] ، وفي هذا السياق يقول دوفرين :" **أن هذا المعنى يكون ضروريا، لأن المحسوس لا يمكن فهمه إذا كان مجرد فوضى، وإذا كانت الأصوات مجرد ضوضاء والكلمات مجرد صيحات .."**[2] ، وهنا لا يشير إلى أن الموضوع الفني إشاري يشير لغيره ولكنه أيضا ليس دون معنى بل إنه يكون مفعما بالمعنى ومشربا به في صميم ظهور مادته، إذ يربطنا بشكل مباشر ووثيق بالمحسوس ، ويكشف لنا عن بنيته الباطنية " **ولذلك فإن المعنى في الفن لا يكون متعاليا و –لاموجودا- non-existent ، وإنما يكون مباطنا في المحسوس باعتباره عين تنظيمه"**[3].

أي أن التنظيم الظاهر في ظهوره يحتمل ضمنه معناه، فترتيب الألوان في فراغات مشكلة على نحو معين يسمح برؤية وجه ما، يقصد الفنان أن يظهره باعتباره موضوعا للرسم، كذلك فإن التنظيم ذاته هو موضوع، وهنا نقصد الأسلوب الذي صيغ به التنظيم الذي أظهر الوجه، حيث يمكن أن ينظم بطرق مختلفة، كلها تظهر الوجه المقصود في النهاية، كما أن التنظيم الدال ذاته قد يكون مقصودا لذاته على نحو جمالي أو تجريبي، مثل ذلك في أعمال الفن التجريدي حيث يغيب التمثيل دون أن يعني ذلك الفوضى، فالموضوع غير التمثيلي **non-représentative** يبقى قائما في الترتيب القصدي للفراغ والحركة واللون على نحو جمالي يقصده الفنان دون الحاجة لموضوع تمثيلي **représentative.**

يكون الاكتفاء بالترتيب المحسوس في حالة التجريد باعتباره موضوعًا قائمًا بذاته على خطر السقوط في النزعة الزخرفية، ولا تعني مباطنة المعنى المحسوس في العمل الفني الاكتفاء باعتباره ترتيبا للمحسوسات على نحو شكلاني خالص لا يحتمل موضوعا خارج شكله، وبالمقابل كذلك لا يتشكل العمل التمثيلي من الرسالة الخالصة أو الموضوع الممثل **"فالإدراك الساذج يتجه مباشرة إلى ما هو متمثل في العمل، أعني الموضوع المتمثل، وهو غالبا ما يكون قانعا...بأوجز التقريرات المختصرة عن هذا الموضوع".**

[1] بول كلي، نظرية التشكيل، تر: عادل السيوي، دار ميريت للنشر، القاهرة، ط:2020،2،ص47

[2] سعيد توفيق، مرجع سابق، ص 265.

[3] سعيد توفيق، مرجع سابق، ص 266.

في المعنى الظّاهراتي الهيغلي يكون الفن خادما للعقل ومشكلا لأحد تجلياته، أي تكون الفكرة العقلية هي المقصد من الفعل الفني ويتدرج ظهورها في الأعمال الفنية حسب المراحل التاريخية لتجلي الروح l'esprit، فالفن ليس مقصودا لذاته إلا باعتباره واسطة للمضمون العقلي الذي يرتجي الظهور" **فالعمل الفني في الواقع عند هيغل ليس إلا نقطة العبور بين العالم الحسي وعالم المفهوم الفلسفي"**[1]. وقد ظهر أثر هذا النوع من التفكير في تاريخ الفن المعاصر في الفن-لغة أو الفن كلغة حيث تموت كل وسائط الفن ويتحول الحديث عن الفن وفيه إلى تجربة فنية، أي أن الحديث يرى بصفته فعلا تواصليا هو الفن ذاته معلنا بذلك نهاية الموت، التي قررها هيغل قبل ذلك في تحقيبه الرومنسي حين يفيض المعنى العقلي عن العمل الفني، والواسطة أو تكتمل ممكنات تجارب الفن في نسق عقلي أعلى منها وتسقط الحاجة إلى العمل الفني كوسيط ويبتذله التكرار. وبهذا المعنى يسقط العمل الفنّي في التبعية المطلقة للعقل، أي تنتفي الضرورة الوجودية لفن بصري أو توجد فقط على شكل هامشي، وفي سياق الفن لغة الذي حدث كتطور لتجارب الفن المفاهيمي البصري، التي تم الاستغناء في بعضها عن تدخل الفنان المباشر بالفعل أو هو فن مجرد من الفعل نحو انزياح أكبر للمعنى العقلي. نلاحظ في هذه الحالة أن إسقاط العمل الفني مرتبط بعنصرين أساسين هما المادة والفكرة، إلا أنها في أقصى الحالات أي الفن/لغة لا يتمكن التنازل عنها، فتجارب هذا الفن تخضع للتصوير والتسجيل كما أنها تتناول أفكارا في اللغة التي يتم الحديث بها وفي الأسلوب فالمضمون في ثلاث مستويات وهي: اللغة المتحدث بها في النقاش الفني، وفي الأسلوب كمرجع تبريري لفنية الفعل، وفي الأسلوب والوسائط التي يقدم بها أي التصوير البصري، سواء كان فيديو أو تصويرا فوتوغرافيا، و العرض وأصوات النقاش التي هي من طبيعة مادية وكلها على الجملة تشكّل موضوع العمل الفني ومادته، والأمر ذاته بالنسبة للفن التقني حيث تفشل النظريات الكلاسيكية في مجاراته خاصة في منطقة الشيئية فيه حيث نتساءل دائما عن الشيء الذي هو هذا الفن لا عن الوسيط الذي يظهر به فقط[2]، وبهذا الإدراك فإن الفن/لغة ليس تجريدا للعمل الفني من

[1] جان ماري شيفر، وداعا علم الجمال، تر زبيدة القاضي، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب،دمشق،2015،ص32.

[2] " إذا كان من موضع يمكن لهذا الطراز من النقد أن يفشل فيه، فإنه مجال الفن المعاصر المسمى "رقمي". والواقع أن الأشياء الفنية التي تنتجها التكنولوجيات الجديدة، غير قابلة للتفسير من قبل النقد التقليدي، وذلك بقدر خضوعها لقواعد إنتاجية لم تكن معروفة في دائرة الفن من قبل. لم تعد المسألة مسألة تغييرات في لغة معروفة، بانزياحاتها وتبدلاتها الدلالية، وإنما هي لغة أخرى، بأدوات أخرى، ومناهج جديدة، أمور تتضافر كلها

خصائصه بل تحويلا له إلى خصائص أخرى لم تعتد الذائقة الثقافية، ولم تستسغ أن تنظّمه ضمن المألوف من الفن البصري ،إنه تجريب بزوايا أخرى قد تنجح وقد تفشل، يحكم عليها أفق المجتمعات بالقبول أو الرفض، ولكن موت الفن فيها لا يمكن فهمه على أنها تجارب نهاية الفن.

يظهر العمل الفني في فرادته كشخصية مستقلة لها مظاهرها دون أن يكتمل في مظهره بل يظل يشع بالمعنى بتخطي عتبة المظهر، إلى الموضوع الفني أو الجمالي ، ويختلف الموضوع الفني والجمالي عن عموم المواضيع التي قد يفكر بها كتيمة thème سابقة لإنجاز العمل، ويكمن الفرق بينهما في الصفة الفنية أو الجمالية، فالموضوع يمكن أن يكون اجتماعيا أو سياسيا أو فكريا، ولكنه حيث يظهر في العمل الفني يتخذ صفة مغايرة أي أنه يصبح -الموضوع من وجهة نظر فنية-، حين أعيب على **بابلو بيكاسو (Pablo Picasso، 1881–1973)**[1] الحديث خارج الفن كالقنبلة النووية صرح برد شهير أنه يحق له أن يناقش أي موضوع بصفته فنانا ولكن من وجهة نظر فنيّة. والموضوع الفني ليس معنيا بقضايا الفن على وجه التخصيص، بهذا المعنى بل هو يمتد إلى كل مواضيع الحياة ولكنه يعالجها في العمل الفني على نحو فني أي يحملها بالقيمة والاستبصار الفني وفق إمكانات الفكر الفني ومعالجاتها في الوسيط المقصود الذي يحملها هو أيضا دلالات خاصة. كما أن الموضوع الفني على خلاف مع عموم الموضوع يملك خاصية أخرى وهي أنه لا يستنفذ في موضوعه، بل يكتشف إمكانات تأويلية جديدة تنفتح أمام المتلقي وتظل تقدم خصوبة دلالية بتنوع القراءات والاستدعاءات، أي أنه أثر مفتوح على التعدد القرائي، وبالتالي فإن الموضوع الجمالي لا يمكن اختزاله في مظاهر التلقي المباشر ولا يمكن حصر

لتشكل شيئا جديدا، إلى الحد الذي لا يمكن معه تطبيق أي من المعايير التي يستخدمها الجماليون ونقاد الفن للتمييز بين ما هو شيء فني وما ليس كذلك. على كل هل المسألة مسألة شيء ؟ كلا، وبكل صراحة ولا مسألة صور أيضا. كلمة "صورة" هنا هي كلمة غير موفقة، أقل ملاءمة من كلمة "شيء" أو لوحة. ... فقد النقد صوته... من الناحية العملية لم يعد الفيلم السينمائي فقط، ولا التصوير، ولا الفيديو هو الآخر، الذي يجب بناء حامل نظري له، وإنما هو النشاط التقني بكامله، وبشكل خاص منحاه الرقمي الذي يبحث عن صياغة نظرية له. وبهذا المعنى، يمكننا القول إن نهاية القرن العشرين، وقرننا نحن الواحد والعشرون الذي لا يزال في بدايته، فيما يتعلق بالفن، شهدا غلياناً كبيراً، يجهد النشاط النقدي بالإمساك بالممارسات التي تزداد تنوعاً مع الأيام، كما تزداد تشظيا." آن كوكلان، نظريات الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،تر:محمد حمود، بيروت لبنان، 2013،ص:116..119.

[1] بابلو بيكاسو (Pablo Picasso، 1881–1973) رسام ونحات إسباني، أحد أبرز رواد الفن الحديث، مؤسس الكوبيزم مع جورج براك، اشتهر بأعماله الثورية مثل "غرنيكا" و"الآنسات من أفينيون"، يُعدّ رمزًا للإبداع الجريء والتجريد في القرن العشرين. ينظر:
Britannica. Pablo Picasso. Encyclopædia Britannica, Inc., 2025. متاح على:
https://www.britannica.com/biography/Pablo-Picasso (تاريخ الوصول: 30مارس 2025).

دلالاته، وهذا ينفي أن يكون العمل الفني فكرة سابقة في ذهن الفنان أو حتى لاحقة في مجموعها في ذهنه، مما يؤهل العمل الفني أن يكتسب صفة الأثر الفني أنطولوجيا، مما يدل على أن الأثر متجاوز للفكرة العقلية السابقة في ذهن الفنان كما تصورها هيغل، وعلى نحو طريف يمكن الخلوص إلى أن الأثر الفني يتجاوز القصد الإنشائي منه، وبمجرد أن يفرغ الفنان منه، يدخل إلى حقل مقاصد جديدة متنوعة يتحول إثرها الفنان المنشئ إلى متلق يتأمل في الأثر ويتأمل ذاته السابقة واللاحقة معا.

المستوى الرابع: مستوى الحقيقة في الأثر الفني، أو العمل الفني بوصفه أثرها مفتوحا على العالم الذي يقترحه على المتلقي، وفي هذا المقام نعود إلى التحليلات الفينومينولوجية التأويلية لهايدغر التي كتبها في رسالته الشهيرة **"أصل العمل الفني"** حيث افتتح مجالا جديدا في التفكير الأنطولوجي في العمل الفني باعتباره كاشفا للحقيقة، وحيث إن **"الحقيقة"** هي أساس السعي البشري في تشكيل وكشف أي معرفة، يرى هايدغر أن العمل الفني على اتصال وثيق معها باعتباره يكشف الحقيقة فيه على نحو مكثف، كما أنه يوسع نطاقها أيضا عبر تخليق المعنى. فالفن يقاوم تكشف الأرض حتى يتحول إلى عالم وحيث أن الأشياء في صمتها تنتمي إلى صمت الأرض التي تتطلب في وجدها كشفا حتى تتحول إلى عالم فإن الفن وان كان يظهر ابتداء في الأعمال الفنية كأشياء تنتمي إلى الأرض، فإنها سرعان ما تنفتح ويقاوم طبع الأرض، وفي هذا نرصد التباين القائم في فلسفة هايدغر بين العالم والأرض، والانكشاف والتحجب، وتصبح مركزية الأثر الفني في مقاومته التحجب بالانتقال من شيئتيه إلى أثر فني.

يظهر الأثر الفني بوصفه تكشفا للحقيقة، فهو بخلاف الأشياء لا يقبل الاستعمال بوصفه أداة بل أن العمل الفني يملك ضمنه عالما هو عالمه، تتميز الأعمال الفنية بالقدرة على الانبثاق فهي تأتي من الاحتجاب إلى اللّاحتجاب، وبذلك فالتصور بأن الفن انكشاف للحقيقة يختلف عن التصور الأرسطي للفن على أنّه محاكاة، حيث تكون الشيء الممثل في الواقع هو الغاية إلا أن للفن غاية مختلفة فهو يقوم على نحو مكثف بذاته، فكينونة الفن وحقيقته شيء واحد إذ أنه ليس إحالة إشارية لغيره ، ومثال ذلك أن المعبد الإغريقي، كما ضرب هايدغر المثال لا

يحاكي شيئا بل هو واقع ذاته، إنه ينتصب هنا في غير شيء وسط وادي الصخور المتوعّر فهو **"يحتفظ الصرح بتمثال للإله ، حاجبا إياه بطريقة تجعله يبرز من خلال الفناء المفتوح للأعمدة داخل الحيز المقدس، فحضور الإله مبثوث في كل أرجاء المعبد. وهذا الحضور يعيّن في ذاته التمدّد والتحدّد للأرض فاعتبارها مملكة المقدس. فالمعبد وأرضه لا يضمحلان في اللانهائي، وانتصاب الهيكل يخلق ويضم في آن، وحدة العلاقات التي تجعل العلاقات والموت، والخسران والنعمة النصر والخزي، الرسوخ والانحطاط، تنير مسار الإنسانية نحو مصيرها. فامتداد العالم المنفتح العلاقات وكلية تعييناته هي عالم هذا الشعب التاريخي. ومن خلال هذا العالم وضمنه يعود هذا الشعب لتحقيق مصيره."**[1] ما يقصده في هذا النص المثير هو أن يشير إلى أن المعبد كأثر فني قائم يجسّد عالم شعب معين، ويقصد بكلمة عالم الوضع الأساسي الموجود في كينونة الإنسان وليس محيطا فارغا أو جملة من الأشياء المحيطة، بل إن معنى العالم يتبع الإنسان نفسه الذي وحده يملك عالما في حين لا يملك الحجر أو الحيوان عالما يعيش فيه بل هو يحيا فقط أي لا يحقق انتماء كاملا ثقافيا وجوديا في عالم ما، إن الأثر الفني بالنسبة للإنسان يثبت هذا العالم ويكشف عنه أيضا، أي أن العمل الفني يحمل معه عالما معينا لشعب أو لإنسان ما ينتمي إليه، ولكل شعب عالمه الفريد الذي يمتلك آثاره الفنية بما لها من خاصية الانفتاح تكشفه وتثبته فالمدينة الإسلامية تحفل بآثار عالمها الفني التي تصنع عالما له حضوره الخاص والذي يعكس تذوّت الذات التاريخية الإسلامية فيه، فالمساجد وأشكال الحجارة بالمدن ونمط زخارفها وألوانها يحفظ للعالم الإسلامي معناه ووجوده الذي يعود شعب ما إليه وينتمي داخله.

إن قدرة الأثر الفني على الانفتاح في انبثاقات متجددة، تجعله كل مرة يحيل إلى مقاصد مختلفة، تنزاح عن المقصد الأصلي للفنان نحو تأويلات محتملة جديدة، مع كل متلق مختلف يبحث في الأثر عن مقاصد وغايات مختلفة، ويتوجه إليه بآفاق جديدة يلتحم فيها بآفاق العمل الفني القائمة فيه، مما يجعله يظهر تفسيرات وتأويلات جديدة، يحتملها الأثر كقراءة دون تعسف. هذه الخاصية الفريدة تجعل العمل الفني أقرب ما يكون إلى **ذات شبيهة بالذات quasi-subjrct** الإنسان وأبعد ما يكون عن الشيء، الذي يستدعيه نداء الاستعمال

[1] فتحي المسكيني، التفكير بعد هايدغر أو كيف الخروج من العصر التأويلي للعقل؟، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011، ص 162.

الجاهز سلفا كـأن نحتاج إلى المطرقة فقط حين نحتاج الطرق بها دون أن تفرض علينا أي نوع من التأمل بها ، وباستعمال المفردات السّارترية نقول أن العمل الفني ليس **"موجودا لغيره"** وإنما هو **"موجود لذاته"**، فالأثر الفني في انكشافه يعبر عنه نفسه كل مرة بشكل مختلف تخص أغراضه **"يرى دوفرين أن الموضوع الجمالي يكون "شبه وجود-لذاته" فمقولة –لذاته- هي مقولة تصف ما يكون به شيئا، ومع ذلك يكون أكثر من مجرد شيء"**[1]،أي أنه أثر يملك استقلاله الباطني **"فالعمل الفني هو الأساس الذي تقوم عليه خاصية الموضوع الجمالي من حيث هو وجود في ذاته"**[2]، غير أن العمل الفني مبدع بواسطة الإنسان ويتضمن عالم الإنسان وان انكشف على نحو مختلف كل مرة كأنه ذات خالصة، فغرض الفن هو أن يشحذ آفاق ذواتنا ومنه يعتبره دوفرين **" شبه ذات – لأجلنا"** لا لأجل ذاته حيث هي ميزة الإنسان وحده أن يكون ذاتا لذاته ، فالأثر الفني لا يحقق ذاته وموضوعه إلا في إدراكنا إياه.

ممّا سبق تأكيده هو أن للعمل الفني هويته وذاته العينية، فحتى يكون العمل الفنّي ذاته وليس غيره، لابد أن تربطه روابط بنيوية داخلية تشكل نظامه، أو سياقاته الخاصة التي بها ينماز، تفصِله عن غيره وتشده نحو الأصالة، إن أصالة كل عمل فني هي شخصيته، وهي عبارة عن ضرورات تشده داخليا وتفرض تماسكه، مما يسمح بنقده ودرسه انطلاقا منها، أي أن النقد هو إبصار بذلك التماسك العضوي للعمل الفني كذات حية خاصة لها فرادتها، حين يواجهها الوعي بالتلقي جملة متكاملة، وتكمن حياتها عبر الزمن في إشعاعها الدائم بالمعاني والدلالات على نحو مختلف مع ثبات مركزها الذاتي .

يتضمن الفن الحديث والمعاصر أشكالا غير تقليدية، وغير مألوفة للأعمال الفنية، تحضّ على البحث فيها وتقصي أنواعها ومساءلتها الراهنة، إن كانت مشتملة في معنى الأثر الفني كمفهوم سيطر بعد هايدغر على تصور العمل الفني، ولعل أسرع ما يمكن أن يتبادر إلى الذهن هو الطابع الزمني لمفهوم الأثر الذي يحيل مباشرة إلى ذلك المعنى التأويلي للوثيقة التاريخية القائمة في عالمنا من عالم مضى وانقضى. ويمكن أن نفسر هذا المضي على

[1] سعيد توفيق، مرجع سابق، ص 271.
[2] المصدر نفسه، ص 271.

منحنين، الأول أنه انقضى بمجرد إتمام الفنان له أي أن الفنان ذاته يقابله كمتلق بعد تمامه باعتباره أن الفنان دازاين يمضي نحو المستقبل أي أنه يتحول إلى أثر مباشرة من تجارب انكشاف زمني سرعان ما يمضي به الزمن نحو التجاوز فينظر إليها على أنها أثر مضى، والمعنى الثاني أن آثار الفن بالجملة غالبا ما تدوم أطول من عصور مبدعيها وتأتي إلى المتاحف من حقب منتهية وعلى أن المعنى الأول أسرع وأتم من الثاني بما للكائن من سرعة على التجاوز، والمسألة الزمنية في الأثر تطرح إشكالا على أعمال الفن المعاصر الذي يقصد منها أن تنتهي بسرعة، أو أن تستنفذ في أدائها فكيف يمكن اعتبارها أثرا فنيا؟ وهل يبقى منها من ذكر كاف لتحتفظ بصفة الأثر القائم؟ إنها أعمال زائلة لا تعلق إلا في ذاكرة اللغة الثقافية أي في ذلك النوع من التذكر والتفكير الذي قد يبني على تجاربها شيئا ما، فهل الأثر الثقافي كاف لاعتبارها أثرا يحز في الذاكرة، أم أن مصطلح الأثر حاله حال العمل الفني لم يف بدلالة التجارب المعاصرة؟ كذلك فإنّ العمل الفني أو الأثر بوصفه ظاهرة جمالية تستدعي ضرورة الاحتكام إلى الحكم الإستطيقي كقيمة معيارية من أجل تحقق القيمة الفنيّة، والحكم الإستطيقي كما صار معروفا قد أسقط من الاعتبار الفني[1] منذ بيانات الحركة **المستقبلية (Futurism)**[2] المتنصلة من الجمال المحسوس، مما يعني أن العمل الفني المعاصر يستند إلى معايير أخرى غير الإستيطيقية لإثبات فنيته أو إلى "اعتبارات" غير معيارية، قد يؤول بعضها على أنه معايير ذهنية للجميل أو سيمنطيقيّة لغوية وسياقية، معايير لا تحايث الواقع وإنما تحايث عملية الوعي والقراءة وهو تحد لم تشمله الكتابات الفينومينولوجية بعد.

كذلك يمكننا أن نقول أن التوصيف الفينومينولوجي لدوفرين بأن العمل الفني هو شبه ذات لذاتنا يطرح إشكالات معقدة إذا تمت مواجهته بتجارب الفن المعاصر فتجارب الأداء الفني لا تترك ما يمكن به أن ندخل في عملية تذاوت مفتوح مع العمل الفني، إن صفة المفتوح

[1] ينظر إلى : - Buleu, Maria-Alexandra. "Ugliness in the Avant-Garde: German Expressionism and Italian Futurism." Annals of the University of Bucharest. Philosophy Series, vol. LXII, no. 2, 2013, p. 87.

[2] المستقبلية (Futurism) حركة فنية وأدبية إيطالية طليعية نشأت في أوائل القرن العشرين (1909-1914 بشكل أساسي)، أسسها الشاعر فيليبو توماسو مارينيتي عبر بيانه الشهير، تهدف إلى تمجيد السرعة والآلة والحداثة والعنف، مع رفض الماضي والتقاليد، لالتقاط ديناميكية العصر الصناعي ينظر إلى :Tate. Futurism. 2025 . متاح على: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/futurism (تاريخ الوصول: 20مارس 2025).

تعني أنه يمنح دلالات مختلفة كل مرة، على أن تجارب الأداء "الحدثيّة" تختلف شيئيتها (جانبها المحسوس) تماما كل مرة، حين يكون الوسيط ذاته هو الجسد البشري للفنان المؤدي كيف يكون الحديث عن تحليل مستويات العمل انطلاقا من الشيئية المتحجبة إلى اللّاتحجب أو العكس؟. وعلى المنوال ذاته نسائل تجارب أخرى كفن البوب وأعماله فهي أعمال يكون فيها نطاق التدخل المباشر للفنان محدودا كعمل، ويعتمد فيها مباشرة على تحويل السياقات الإدراكية من سياق استهلاك إلى سياق فني، وبذلك يشحنها بالدلالة بتغيير السياقات ضمن الذهن، ويتم هذا الشحن عبر تغيير سياقات تلقيها حين يحول السلعة ذاتها من المتجر إلى المعرض -كما فعل **مارسيل دوشامب**[1]**(Marcel Duchamp، 1887–1968)** (شكل10)- أي أن الشيئية تبقى على حالها دون تعديل ملموس واضح. ومن هذا نلاحظ أن الفينومينولوجيا لا بد أن تقترح حلولا ومصطلحات جديدة وعدم الاكتفاء بالتحليلات السابقة، على أن للفينومينولوجيا بالذات خصوبة وشجاعة العودة إلى الأشياء ذاتها في كل مرة ، وهو ما ينبغي للبحث أن يتوجه نحوه.

المبحث الثالث : إدراك العمل الفنّي فينومينولوجيّا.

في اللغة العربية "الإدراك" مصدر للفعل أدرك، والذي يأتي في معاني متعددة تشتمل على معنى بلوغ الشيء حين "يدركه"[2]، **"يقال أدرك الشيء بلغ وقته وانتهى، وأدرك الثمر نضج، وأدرك الولد بلغ، وأدرك الشيء لحقه"**[3]، كما أنها تأتي بمعنى أحاط به علما كما في الآية **"لا تدركه الأبصار.."**[4]، وهنا معناه البلوغ الحسي البصري معرفة، كما أنها تأتي بمعنى بلغ آخره أو قاعه أو غايته[5]، وهي معاني إذا أجريناها في نطاق الإدراك المعرفي نقول أنها بلوغ الغاية في المعرفة، ويعني بلوغ الغاية من المعرفة "العلم"، وقد شاع في تعريفات الأصوليين استخدام الإدراك للحديث على بيان درجات المعرفة والعلم كقولهم

[1] مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp، 1887–1968) فنان فرنسي-أمريكي طليعي، رائد الدادا والفن المفاهيمي، اشتهر بـ"الريدي ميد" (الجاهز الصنع) الذي يتحدى تعريف الفن التقليدي، وأعماله مثل "العاري ينزل الدرج" و"المبولة"، يُعدّ أحد أكثر الفنانين تأثيرًا في القرن العشرين.ينظر: Tate. Marcel Duchamp. 2025 . متاح على: https://www.tate.org.uk/art/artists/marcel-duchamp-1034 (تاريخ الوصول: 21 مارس 2025).

[2] ينظر لمادة أدرك في معجم الدوحة : https://www.dohadictionary.org/root/%D8%AF%D8%B1%D9%83

[3] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص 53.

[4] القرآن الكريم، سورة الأنعام، الآية 103.

[5] جميل صليبا، مرجع سابق، ص 53.

"العلم هو إدراك الشيء على ما هو عليه إدراكا جازما"[1]، ويتضمن هذا التعريف إقرارا بأن المعرفة درجات تنزلق من الجهل المركب إلى الوهم والشك فالظنّ وأخيرا العلم، وكلها مراتب للإدراك أو دركات، أي طبقات إدراكية ومنه الرجل الدّرك، هو ما لا يفوته ما ينبغي الإمساك به، ونلاحظ هنا أيضا تعالقا correlation بين المعاني التي ترتبت من جذر "درك" وكذا "ثقف" التي منها اشتقت كلمة الثقافة والثّقاف الذي هو تصويب وبري المعرفة وتصحيحها بإدراكها على النحو الأفضل أو في الدرك الأعلى[2]، أي بلوغ معرفة أدق، أو نقول أدرك الشيء ثم ثقفه، أي بلغه وأحسن إحكامه. ويمكن أن يقال أن هذه الاستخدامات خاصة بعد ترجمة الفلسفة اليونانية جرت مجرى مقتضيات المنطق وتم تأولها فيه، وهنا تبدو أنطولوجيا العقل الأرسطي واضحة في الفلسفة الإسلامية وتصوراتها، على أن ذلك لا يعد عيبا بقدر ما هو مزية فهذه الانزياحات الدلالية تكشف عن انفتاح ثقافي متعدّد، وإمكانيات استيعاب للمنتج العقلي الكوني في طرق الرؤية في العالم العربي، أي أن العقل الأوروبي متأصل في دلالات اللغة العربية، كما أن هذا الانفتاح الدلالي اللغوي هو بالذّات ما يتيح إمكانيّة التواصل الكوني، واقتناص المنتجات الفكرية عبر تبيئتها، على نحو أصيل ضمن العالم العربي فكرا ولغة وفعلا، ومن ثمة إمكان الاستعمال العربي للفينومينولوجيا (رغم أن هوسرل اعتبر الفينومينولوجيا حلّا لأزمة أوروبية خالصة)، وللفنّ المعاصر باعتباره لغة عالميّة تتجاوز في أثرها وإنتاجها الاستعمال الثقافي المخصوص بإطار ثقافي محدّد. ونعني بذلك أننا نجد سلفا في المعنى يبرر استخدام الفينومينولوجيا في المعرفة العربية، وهو العقل اليوناني الذي صار بفعل الفلسفة الإسلامية مشتركا.

وفي الاصطلاح الفلسفي يكون **Concept** هو موضوع الإدراك باعتباره مفهوما، أما **Percept** فهو ما –يعرض- **"الناجم عن هذا الفعل بالذات"**[3]، أي أن هناك علاقة بين الظهور والمعنى وهو ما يؤكده هوسرل باعتبار أن المعاني محمّلة في الظواهر، (ولكن

[1] ينظر: https://islamqa.info/ar/answers/333038/%D8%B4%D8%B1%D8%AD-%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%AA%D8%A8-%D8%A7%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%83-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D9%85?

[2] محمد شوقي الزين ، نقد العقل الثقافي، دار الوسام العربي، الجزائر، 2018، ص:147.

[3] أندريه لالاند، مرجع سابق، ص 956.

باختلاف عن الفلسفة التقليديّة)، فالظاهرة لا موجودة في الواقع إلا وهي متمثلة بشكل **محايث**[1] **Immanence** في الوعي، لأنّ الفينومينولوجيا تتجاوز ثنائية الذات والموضوع.

ويختلف الإدراك عن الإحساس والشعور، باعتباره أعم من حيث المبدأ، فالإحساسات هي حدوس حسية –مدركة- بالوعي، والمشاعر حالات نفسية -تظهر- بالوعي كذلك كظواهر شعوريّة، كما أن الإدراك يستوعب الكل وأجزاءه بتفرقة واضحة، فليس الكل مساويا لجملة أجزائه،**"والإدراك يتناول جميع القوى المدركة، فيقال إدراك الحس وإدراك الخيال، وإدراك الوهم وإدراك العقل"**[2].

كذلك فإن الإدراك متعال في طبيعته عن الشعور باعتباره إحاطة وإدراكا للشعور يقع في "ذات متعالية" حسب الفينومينولوجيا الترنسندنتالية، وهذا يعني أن الإدراك ليس من أحوال النفس السيكولوجية، و-إن كان يتأثر بها- خلافا لما اعتقده هوسرل. ويمتد الإدراك إلى أبعد من ذلك أيضا فهو يستوعب أيضا الحالات إلى أبعد من المعرفة العقلية إلى المعرفة الحاصلة بالكشف الباطني يقول الغزالي: **"وأما ما عدا ذلك من خواص النبوة ما يدرك بالذوق، من سلوك عن طريق التصوف"**[3]، وكل ذلك له فوائده في إدراك التجربة الفنية، لوجود تقاطعات مهمة بين التجربة الدينية والفنية، كما العقلية والحسية، وائتلافها في التجربة الفينومينولوجية. وبتناول العمل الفني من قبل الإدراك باعتباره ظاهرة لا مجرد ظواهر متفرقة فهو يميل إلى الوحدة في تعدده حيث -ينزع إلى التعدد- في الوعي رغم أن ما يظهر أول الأمر ما يظهر كجسم أو شيء له مظاهر، إلا أن الوقوف على تعدد مظاهره الجسمية وحتى وحدتها غير كاف لإدراكه، ولا يجد معناه كعمل فني إلا باعتباره محتويا على نحو مندمج في جسميّته موضوعا فنيا، متحقق فيه ومنفتح على التلقي من خلالها،

---

[1] محايث" (أو المحايثة) (Immanence) مصطلح فلسفي يعني الوجود أو الحضور داخل الشيء نفسه، دون الحاجة إلى سبب خارجي أو متعالٍ، مقابل "المتعالي" (transcendence) الذي يشير إلى ما هو خارج أو فوق الواقع. في الفلسفة المعاصرة (خاصة عند سبينوزا ودلوز)، يُستخدم لوصف فلسفة تؤكد أن الكون أو الوجود كامل في ذاته، وأن القوى والأسباب محايثة في المادة والحياة." الفينومينولوجيا ينبغي أن تُحيّد وتعلّق كل قصد متعالٍ وكل افتراض لما يُعطى بشكل غير كافٍ، من أجل أن تركز حصريًا على التلازم الذاتي المعطى بشكل كافٍ وبديهي يقينيّ. ينظر: .ZAHAVI, Dan. Husserl's Phenomenology. Stanford: Stanford University Press, 2003, p. 44

[2] جميل صليبا، مرجع سابق، ص 54.

[3] ينظر للكتاب الإلكتروني المنقذ من الضلال في المكتبة الشاملة: https://shamela.ws/book/9246/70(تاريخ الوصول: 26 جوان2025).

فالعمل الفني ظاهرة مركبة من مستويات خبرة متعددة تتطلب كشف وإدراك مستوياتها قصد بلوغ الفهم والتفسير لها.

وعند هوسرل **"الإدراك هو انعطاء أصلي للشيء المدرك حاضرا بلحم ودم، موضوع بوصفه شيئًا مدرك موجود فعليا"**[1]،إلا أن الأوهام البحتة تتسلل ضمن المظاهر الحدسية مضللة الإدراك، وتحدث حيرة وترددا في الإدراك **"هل ما أراه رجل أم دمية شمعية؟ هذا الصراع (في قصديّات المظاهر) يدعو إلى كشف الخداع بقصد ثان، يتم عبره إبطال الخداع"**[2]،أي أن تناقضات الظواهر الحدسية تخوض صراعا في الوعي مما يتطلب فعل إدراك ذهني قصدي يصوّبها، ولهذا الصراع والتصويب الإدراكي أهميته في إدراك العمل الفني، لأن العمل الفني يوقع في الوهم و"استيهامي" بطبعه، خاصة إذا ما تعلق الأمر بفن الرسم والتصوير والجماليات الفنية والفانتازيا الإدراكية[3].

إذا كان بالأحرى ما يسمى **"محتويات محايثة قصدية بسيطة (مقصودة)، فإن المحتويات المتأصلة حقًا، التي تنتمي إلى التركيب الحقيقي للتجارب القصدية ليست قصدية: فهي تشكل الفعل (فعل الوعي المصوب)، وتجعل القصد ممكنًا كنقاط دعم ضرورية، لكنها ليست مقصودة في حد ذاتها، وليست الأشياء التي يتم تمثيلها في الفعل. أنا لا أرى إحساسات الألوان بل الأشياء الملونة، ولا أسمع إحساسات سمعية بل أغنية المغنية، الخ."**[4]أي أن أفعال الوعي لا تتعلق بالحساسية في حالها الخام، بل بإدراكها فحين أسمع أغنية لا يتعلق وعيي بالذبذبات وإنما بالموسيقى التي تأتي من خلالها، كما لا يتعلق إبصاري الصورة بالإحساسات اللونية، وإنما بإدراك الصورة، إن هذا الإدراك ليس لظهور الإحساسات فهي تختفي خلف الإدراك الذهني للقصد، ذلك الذي يقصد معناها، فالفهم ليس مساويا لتدفق الأحاسيس.

---

[1] https://www.implications-philosophiques.org/perception-et-conflits-fondateurs-chez-husserl-1/ (تاريخ الوصول: 26 جوان 2025).

[2] المصدر نفسه.ص2.

[3] المصدر نفسه.ص2.

[4] المصدر نفسه.ص2.

كما أن الأحاسيس يمكن أن تعلن عن أشياء مختلفة يمكن أن تفسر بطرق مضللة «بينما نتجول في متحف الشخصيات الشمعية (Panoptikum)، نلتقي في الدرج بسيدة غير معروفة تشير إلينا بلطف - إنها الخدعة المعروفة في متحف الشخصيات الشمعية. إنها دمية، للحظة، خدعتنا. طالما كنا لعبة لهذا الوهم، لدينا إدراك مثل أي إدراك آخر. نرى سيدة، وليس دمية. بمجرد أن ندرك الوهم، يحدث العكس، نرى الآن دمية تمثل سيدة.»[1]، ويواصل هوسرل مثاله :«الشخصية الشمعية لديها شعر حقيقي، ملابس حقيقية بالفعل، كل ما يظهر منها يظهر بنفس الفعالية كما هو الحال مع الأشياء الأخرى: أو تقريبًا كل شيء. فقط عندما أبحث بدقة تظهر الفروق، التردد، الخ»[2].فالارتباك ناتج عن أن للدمية والإنسان نفس الإحساسات ما لم يتم الإنصات للتفاصيل التي تفصلهما حتى يزول الصراع لصالح أحدهما ويبطل الوهم، وهذا يعني أن ما يحتوي على التفرقة الفاصلة ليس محتويات الإحساس، وإنما تقويمات الذهن وهي ما تجعل محتويات الإحساس مفهومة أي أنها تخضع لعمليات الإدراك، ونشاط أفعال التقوّم الواعي هو ما يعطي الأشياء وجودا موضوعيا ومعنى.

ما يفيدنا في هذا السياق هو الانتباه إلى أفعال الوعي القصدي التي تزيل الارتباك بين الأحاسيس وتفصل بينها، ومعنى الفصل هنا أن تكبت الإدراك الوهمي باعتباره محض خيال غائب، مفضلة الإدراك الصحيح حفاظا على تماسك الخبرة الحاضرة، أي أنها تقيم إزاحة في الاعتقاد نحو إدراك القصد من المظهر الخادع نحو المضمون الصحيح، ومن المشهور استخدام الفنانين لأسلوب التظليل في المظهر وإخفاء المعنى في مستوى الآخر، مع ترك قرائن يحيل تتبعها لإزالة الوهم، هذه العملية تعد محاكاة متعمدة لارتباك الوعي بين الإدراكات يستخدمها الفنانون لشد الانتباه عبر إثارة الفضول، كما تستخدم لتجاوز عواقب الرسائل الصريحة التي قد تكون ضارة، أو لجعل الرسالة المضمرة صعبة المنال أو غامضة بحيث تسمح لأفعال ذهن المتلقي أن تكملها. إن الطابع الوهمي الخيالي للإدراك دائما ما يكون منقطعا غير قابل للاكتمال ولهذا يزيحه قصد الإدراك نحو البديل الأكمل، أي

[1] المصدر نفسه.ص3.
[2] المصدر نفسه.ص3.

أن مقاصد الإدراك تبحث عن الاكتمال ومن خلاله تفرق بين الوهم الناقص دائما والإدراك الصحيح عندما نلمح صورة على ورقة لشخص سرعان ما ندرك أنها صورة فقط وليس شخصا نتيجة وجودها على ورقة ونتيجة عدم اكتمال واقعية ألوانها وصغر حجمها، إنها صورة شخص تظهر على ورقة وليست شخصا، إن الخيال يساعد على ربطها بالمرجع الأصلي، ولكن عدم اكتمال مظاهر الشخص فيها تجعلنا ندرك حقيقتها. يبحث هوسرل دائما كما نلاحظ في فهم الإدراك عن دوره التأسيسي والتقويمي في الإدراك والتفسير، إن منهجه وان تضمن بعدا أنطولوجيا إلا أنه معرفي يبحث عن اليقين في الإدراك.

إذا كان الإدراك عبارة عن إضفاء الاكتمال على حضور الشيء محل الإدراك، فإن هذا الموضوع غالبا ما يقدم مظاهره في شكل ناقص (غياب بقية أجزائه) فيتولى الخيال اسكتمال الفجوات عبر ملئها بالتوقعات الملائمة (أي ملأ الحاضر بالغياب)، وإن خيبة أمل التوقع هي عامل إيجابي في هذه العملية لأنها تحيل مباشرة إلى الاحتمال الآخر وترجّحه، أن نقول مثلا هذه اللوحة صورة لفلان ثم نجاب بأنه ليس هو، فإن ذلك التخطيء سيدفعنا للتدقيق أكثر في الشبه نحو الاقتراب من الموضوع الأصدق تطابقا مع الصورة وعن التدقيق في تلك الفروق الغامضة التي أوحت لنا أنه الشخص الخطأ عبر اكتشافها، وتركيز الوعي عليها لأنها هي ما سيحيل الإدراك إلى المعرفة الأدق، باكتشاف أننا توهمنا فقط في البداية، يعمل الإدراك على تصحيح الدركات كل مرة فيصير كل واحد منها وهما سابقا، ويتصحّح اللاحق ويقترب من الدقة عبر الزمن، تحدث هذه العملية في فهم النصوص كما تحدث في استدراك مستويات العمل الفني المعقدة التي تحيل كل مرة على مستوى مختلف من العمق، وبالتالي تصحيح للحضور أي إدراك الشيء الحاضر في المكان والزمان.

إن الأحاسيس تفتقر دائما إلى الوحدة، ويعمل القصد الإدراكي إلى إضفاء ذلك التماسك على الأحاسيس لتشكل وحدة لها "هوية" مدركة لها طابع الحضور العضوي، وهو بذلك لا يصطنع شيئا غير موجود في الواقع، ولا يخلق هوية مثالية مفارقة للواقع وإنما يثبت العطاء الحسي للشيء في وحدة، فالأحاسيس لا تدرك بذاتها باعتباره موضوعاً ولكن من خلالها يجري تثبيت الموضوع عن طريق الإدراك. وخلاصة الطرح الهوسرلي أن للخيال دورا

تأسيسا في أفعال الذهن التي توحد المدركات وتمنحها هويتها وتمنحها لحمها وعظمها ضمن نسيج العالم المدرك بوصفه حضورا مستمرا في الزمن، وإدراك العمل الفني الذي يوجد ضمن نسيج أشياء العالم يحتاج إلى مقاصد من نوع مختلف ذلك أنه يتكشف في مستويات متباينة ويحيل الوهم والمشابهة فيه إلى إعمال مضاعف للخيال حتى يكمل بناء العناصر الناقصة فيه لتظهر بعد ذلك طبقات المعنى القصدي التي ضاعفها الفنان فيه كل مرة ويكملها الإدراك الخيالي للوعي كل مرة كذلك.

يمكن للعمل الفني أن يكون صورة تحتوي ضمنها على موضوع تصويري كما يمكن لها أن تكون صورة ذاتها، إنها قد تحيل إلى موضوع خارجي وقد لا تحيل إلا إلى ذاتها كما في العمل التجريدي، أو في أعمال **التركيب والإنشاء** مثلا **installation** (شكل 11)، وفي هذه الحال نتساءل عما ندركه من العمل ودور التخييل في هذه العملية، إننا نرى موضوعا غريبا عن المألوف في عمل معاصر، عمل لا يمكن غالبا إحالته إلى شيء مألوف أو تمثل مألوف، يبحث القصد دائما عن معنى لهذا التشكيل المكون القائم أمامه ليحيله إليه، يحاول بالتخييل ربط مالا نعلم بما سبق إدراكه، التقاط أوجه شبه، إحالة إلى شيء مدرك سلفا، ثم إحالة إلى معنى! فإذا حضر المعنى ينصرف القصد إليه، ويتحول المحسوس القائم إلى دعامة قائمة لتبين خصوصية هذا العمل الذي تفرقه عما سواه، بأن تطرح السؤال ما الذي يميز هذا العمل عما سواه، أي ما خصوصية رسالة هذا العمل شكلا ومضمونا، وهنا يعود القصد إلى المحسوس مرة أخرى. وهكذا فالقصد يستعمل للإدراك الخاص، ويسري هذا على كل أعمال الفن، بصفتها أشياء.

يجعلنا هوسرل نفكر في **"التعرّف" Cognitive** في الإدراك بطريقته الإبستيمولوجية الفينومينولوجية، أكثر مما نفكر في الحقيقة الفنية، وهذا يحيل إلى السؤال عن حقيقة الفرق بينهما، **" فالتعرف Cognition مسار إدراكي من خلاله يمكن لذات أن تتعرف (مجددا) على موضوع بناء على تعيين لهويته حصل سابقا وكان صائبا"**[1]، هذا التعريف يشمل الاستعدادات الفردية للإدراك، في عمومها في الإمساك بالارتباطات السببية للشيء

[1] جاك موريزو وروجيه بويفيه، مرجع سابق، ص 177.

موضوع التعرف، وهذه القدرة تتميز بأنها مشتركة في كل الإدراكات الموضوعية والبصرية، وبالتالي هي لا تفترض أي اختلاف في إدراك موضوعات الفن عما سواها، وقد أخذت هذه النظرية في العصر الحديث منحنى عصبيا يؤكد على **أن "جهازنا العصبي مزوّد بمكشاف للخاصيات ذي صبغة إدراكية"**[1]، وهنا نتساءل كذلك إن كانت بحوث هوسرل تتجه في هذا الاتجاه رغم مخالفته للتجريبية كنزعة أكثر مما نحى تلامذته وأتباعه، أي ذلك الطريق الذي لا يبحث عن التعرف وإنما "أسلوب التعرف"، والذي يساوي "الإدراك الفني" ويعني ذلك تلك الخصوصية القائمة في إدراك الأثر الفني التي تجعله مختلفا، عن بقية الموضوعات المتعيّنة الأخرى بوصفه موضوعا فنيا، لا موضوعا نفعيا أو أداة.

لا تظهر الأعمال الفنية في جملة موحدة فتدرك ناجزة مصمتة دفعة واحدة في كل مرة، إن عنصر التخييل يفيد في إدراك أن العمل فني يخضع لعملية تفكّر يحيل فيه القصد إلى مساءلة وتخطيء وخيبة وتصويب كما ذكرنا، وفي هذه العملية المركبة يتجلى محتوى العمل ومضمونه ومنها معناه، أو طبقات معناه الممكنة والمحتملة، والفنان الحاذق يتعمد يستميل عين المشاهد عبر مسارات يرسمها له سلفا من خلال التكوين(عبر خطوط القوة مثلا أو الإيقاع الرتيب)، فيحيله تدريجيا من كتلة بصرية تكوينية إلى كتلة موحدة، حسب قوانين الإبصار التي يجيد التحكم بها وتطويعها، وبالتالي يكتسي إدراك العمل طابعا زمنيا. ولطابع الزمان ممكناته التي يستغلها الفنان في ابتكار فنون أعمال لها مظهر متعاقب مثل فنون الأداء، التي ظهرت باعتبارها شكلا ونوعا ضمن الفنون البصرية المعاصرة، أو فنون الجسد التي تتطلب نوعا من الحركة يظهر فيها ظاهر الوجه ثم ظهره بالحركة، تاركة في البداية إمكانا للتخييل قبل الاستدارة، ثم إدراكا جسديا كاملا، يترتب فيه اللاحق إلى السابق في جملة تشكل إدراكا شاملا عبر تجميع إيدوسي لمظاهر شاملة متعاقبة. والعمل المركب في فضاء كأعمال النحت والتركيب installation، لا يمكن القبض على إدراكها إلا بمداورة الجسد المتلقي لها، وبتلقي أضواء اصطناعية –في بعض التجارب- حيث تكسيها اختلافا إدراكيا كل مرة مثل أعمال الفن بالضوء، أي أنها تتشكل من مظاهر إدراكية شديدة التركيب يتدخل فيها التخييل والزمن اللازم، و حركة الجسد حولها، واللون المتغير

[1] المرجع نفسه، ص 178.

الضروري بفعل الضوء حتى تدرك إدراكا يليق بالتلقي المناسب لها، من أجل إدراكها في شيئتها المحسوسة وفي معناها معا، فالتلاحق في بناء الإدراك يمكن أن يستخدم استخداما دراميا من قبل الفنان لبناء المعنى المتكشف للعمل بالتدريج أيضا، أي أن الفنان المعاصر يستغل كل الإمكانيات المعقدة لبناء واقع إدراكي في عمله قصد بلوغ معناه المركب، وفي النهاية ربما نتساءل هل أن حقيقة هذا النوع من العمل، تتكشف بالتدريج هي أيضا أم هي تتكشف بعد اكتمال تجميع مراحل إدراكها العملي في الذهن، بوصفها بنية فنية واحدة كما تتكشف الموسيقى في تتابعها باعتبارها بنيةً إيدوسيةً لها معناها الكامل المجمع في الذهن أوله و لاحقه إلى آخره، حتى تشكل حقيقة مكتملة هي معناها الفني وغرضها الجمالي الموضوعي. وبالتالي فالفن البصري شهد انفتاحا في تعدد شيئيته، و إدماج عناصر جديدة عن الفن التشكيلي حتى أصبح "واقعة" عينية تدرك وغير عينية مثل عنصر الزمن والصوت واللغة، تدخل في تكوينه كعناصر تتجاوز إدراكه باعتباره ظاهرة بصرية حصرا. إنّ بنية العمل التشكيلي المعاصر تطال عدة عناصر يتطلب القدوم لتلقيها وإدراكها حصافة من نوع خاص أشبه بتعلم لغة جديدة هي لغة الفن المعاصر، وبدونها لا يمكن تلقي واقعة العمل الفني بسهولة.

جريا على ما سبق من التحليلات الفينومينولوجية لدور الخيال في عملية الإدراك عند هوسرل، وكذلك ظهور الأثر الفني عند هايدغر على أنه حقيقة لا تكمن في الشيء أو الجانب المادي الذي يخص العمل الفني وإنما في الأسلوب الظهور، أي الحقيقة التي تتكشف في الأثر باعتباره انفتاحا وتكشفا، يتابع سارتر البحث في العمل الفني وطبيعته مستعيرا بعض أدواتهما ومستفيضا في بعضها الآخر بما يتلاءم مع الأنطولوجيا الفينومينولوجية التي يقترحها معليا من دور الخيال في العمل الفني إلى الحد الذي اعتبر فيه **"إن العمل الفني هو شيء لا واقعي"**[1].فالوعي يخلق موضوعه في العمل الفني ويكمل نواقصه ويمنحه الثراء والحياة، أي أن قصديّة العمل الفني تكون ناقصة أبدا، ويعمل الوعي القاصد إلى تجاوزه دائما بالخيال، أي أن التكوين للحقيقي في العمل الفني يتم بفضل الخيال الذي يتجاوز قصد الشيء الفيزيقي، عن طريق قصد الوعي المسنود بالخيال الذي يكمل القصد و يمنحه

[1] سعيد توفيق، مرجع سابق، ص 172.

احتمالات المعنى، عن طريق نفي المظاهر لصالح المتخيل الذي يغدو هو حياة العمل الفني وإدراكه.

ويقصد سارتر أن الموضوع الفني لا يمكن سبر غوره إلا بالتأمل الانعكاسي للصورة المتخيلة، بتغيير للموضوع من الصورة المتخيلة إلى طريقة انعطائها وبناها في الوعي، أي فهم ماهية الصورة المتخيلة وأسلوب ظهورها في الوعي لا في الموضوع المادي الحامل لها ولا في ظهورها في حد ذاته، وفي تركيزه على أسلوب الانعطاء فإنه يشبه هايدغر أما في التركيز على الخيال المكمل يشبه هوسرل، إلا أن الخيال لا يكمل الطبيعة الإدراكية وإنما يصنع العمل الجمالي في الإدراك، ويصل في النهاية إلى نتيجة مهمة وهي أن العمل الفني لا يوجد إلا بوصفه غيابا، أو العكس بالنسبة إلى الشيء الذي يمثل العمل، أي أننا نفهم وندرك العمل الفني حين نفكر فيه مع تغييب العمل الفني، فيمكننا الحديث عن لوحة لفان غوخ ولتكن "الحذاء" مثلا حديثا مسهبا ومطولا مع غيابها، أي أن المعاني لا تكشف بها بل في غيابها باعتبارها حدثا تكفل الخيال بمنحه الثراء والخصوبة، إننا لن نعثر على الحياة في صورة أيا كانت، بل إننا نصنعها بوعينا إذا ما ابتهجنا برؤية صورة قريب مثلا، فينشط حضور الصورة المادية عمل الخيال، و الذي سيقوم آليا بتغييب الصورة الجامدة لصالح حيوية الحياة المنبثقة من الذاكرة. إن منهج الإيبوخية يجعلنا نضع بين قوسين ذلك الإدراك الحيوي المتخيل الذي يظهر بالوعي ونحاول فحصه، حتى نستجلي من خلال ذلك الأسلوب الذي يمنحه طبيعة العمل الفني الحيوية الثرية المتكثرة، وبذلك تصبح الطبيعة الفنية متعالية بالضرورة لأنها لا تكشف عن نفسها إلا كماهية متخيلة.

إن ماهية المتخيل تكمن في كونه متجاوزا للعياني من حيث أنه حر تلقائي "يتدفّق كالأمواج" ولكن ذلك لا يعني أنه لا يرتبط بالواقعي بل هو يستمد مادته منه، فحين أدرك كرسيا في حضوره الواقعي الحسي فإنه من المحال أن نقول أن الكرسي موجود في وعيي، بل أن ما يكون بوعيي هو نوع من الوعي بالكرسي، وحين أغمض عيني كذلك وأتخيل الكرسي السابق فإنه لن يكون في وعيي حاضرا حضوره الشيئي الحسّي **"فالواقع أنني سواء كنت أدرك الكرسي حسيّا أو أتخيّل ذلك الكرسيّ المصنوع من الخشب والذي أجلس عليه الآن،**

فإنه يبقى خارج الوعي، فإنه في الحالتين يبقى دائما خارج الوعي، وفي كلتا الحالتين يكون هناك في المكان، وفي تلك الحجرة، أمام المنضدة، وكل ما هنالك وكل ما هنالك أن الوعي يكون مرتبطا بطريقتين مختلفتين بنفس الكرسي ...ففي إحدى الحالتين يلتقي الوعي بالكرسي(حسيّا)، وفي الأخرى لا يلتقي (المتخيّل)، ولكن الكرسيّ لا يكون في الوعي، ولا حتى باعتباره صورة متخيّلة يكون في الوعي"[1]. والواضح من هذا البيان أن ما يقصده سارتر أن الوعي بالشيء إدراكيا سواء أكان حسيا أم متخيلا أو متذكرا يكون دائما باعتباره حضورا في الذهن، ولكن الفرق بينهما هو دائما يكمن في الأسلوب الذي يحضر به، إنهما نوعان من الوعي بالكرسي. يذكرنا هذا الطرح مباشرة بعمل **جوزيف كوسوت "واحد وثلاث كراسي"** (شكل 2)، بل أننا نجد أن المثال نفسه قد اتخذه كوسوت وهو الكرسي وربما يكون ذلك اقتناصا مباشرا بالفكرة الفينومينولوجية لسارتر. إن معنى أن يكون نوع حضور الموضوع بالذهن أسلوبا في الوعي تارة كانعكاس حسي إدراكي مباشر وتارة كتمخيّل، هو أن فحص البنية الإيدوسية للوعي، تحيلنا إلى أساليب مختلفة لفهم ماهية واحدة، وهي "الكرسي"، أي أن الوعي يعيها بإمكانيات مختلفة تارة كحضور وتارة كغياب على أنه يدركها في المرتين على نحو حقيقي لا نحتاج فيه إلى إجراءات الصدق والكذب، وما يضيفه كوسوت هو أن الكرسي يمكن أن يظهر ببنية إيدوسيّة مختلفة أي بوصفه لغة (وهنا يستحضر وصف الكرسي لغويا من القاموس، وهي إضافة هايدغريّة لأن هايدغر من تابع تكشف الكينونة أيضا بوصفها لغة) ، وكلها بنى إيدوسية لوعي بماهية واحدة، أو لنقل هي إمكانيات وأساليب وعينا في إدراك الكرسي، إن الجماليّ في عمل كوسوت هو تمثيل ذلك الكشف بصريا في عمل فني له طابع المفارقة. ويجعلنا هذا العمل الفني ننتبه إلى ذلك الارتباط بين فينومينولوجيا الخيال عند سارتر وتيار المفاهيمية من ناحية ثانية، ونتساءل عن مدى فاعلية الإمكانيات المعيارية التي أن نستشفها من تحليلات سارتر في تحليلات هذا النوع من الفن المعاصر الذي يستغل على مفارقات الوعي وأساليبه وتجلياتها، وكذلك تلك البنى الإيدوسية للإدراك والتي يتم تطويعها في هذا النوع من الفن لتشكيل إدراكات بصرية

[1] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، مرجع سابق، ص:163.

تتفاعل مع وعي المتلقين ، مانحة نوعا من اللذة الجمالية "الذهنية"، وهنا نتذكر أيضا وصف سارتر للعمل الفني أنه ذو طبيعة خيالية، وهي نقطة التقاء غاية في الأهمية.

على الرغم من أهمية الانتباهة السّارترية من أهمية في دور الخيال الإدراكي وتطويره لنظرية هوسرل حول الخيال ودوره، وعلى الرغم كذلك مما قد تفيدنا به هذه الانتباهة معياريا، إذا ما حاولنا تحويلها لوسيلة نقد قد تفيد في تفسير بعض الأعمال الفنية، خاصة تلك التي تحوز الفكرة والوعي الذهني بها أهمية قصوى، دون أن يكون للرجوع للمرجع البصري إلا أهمية الإشارة للفكرة الذهنية لا أكثر، ففي عمل الكراسي لجوزيف كوسوت لن يهمنا كثيرا استبدال كرسي بآخر، أو مرفق تعريف من القاموس للكرسي بآخر، ففكرة العمل الفني تظل قائمة كما هي، ولعل هذا سبب وجود عدة تمثيلات وتكوينات للعمل يمكن العثور عليها ببحث بسيط. ولكن المهم في هذا السياق أن نلاحظ أن اعتبار العمل الفني ماهية ذهنية يشكلها الخيال، يقربنا من تصور هيغل عن الفن بوصفه فكرة، وإننا إذ ذاك لا ننسى السند الجينالوجي لفكر سارتر وهيغل، خاصة في طبيعة الوجود والعدم والنفي. إن التماشي مع طرح سارتر يجعلنا نصل نهاية حتمية لنظرية موت الفن، والتي تعني نهاية الملموس لصالح المعقول أو فيه. سبق لنا أن نقدنا النظرية التي تزيح المحسوس أو تحيده لصالح حقيقة العمل الفني، حين الحديث عن هايدغر، ولا شك أن تلك النظرية الفلسفية تثير حفيظة الفنانين لأن استبعاد الملمس مثلا كعنصر مهم مع بقية العناصر البصرية يعطل من إدراك العمل التشكيلي على النحو الذي يرجوه الفنان الحصيف وناقد الفن العارف، كما يقلل من جانب الحرفية والعمل الفني لصالح "الحقيقة" أو "المضمون والمعنى"، والذي هو هم فلسفي خالص وليس فنيا خالصا بالأساس.

ما أهمله سارتر وقبله هايدغر هو مفهوم **"التداخل" compénétration**، والذي يعد مصطلحا ذا أهمية فائقة في الأعمال التشكيلية، وهو ذلك التداخل البصري للأشكال وقد عده المستقبليون مفهوما أساسيا حيث أن العمل يتجاوب في كل كتله مع بعضه البعض، تجاوبا يجعل الخطوط تتداخل مشكلة موجة واحدة من الحركة، تتقاطع فيها الألوان وتلقي بانعكاساتها ضمن بعضها البعض، كما يتجاوب الخط واللون مع الكتل اللونية، وكل تلك

الكثافة تعكس تمازج المعنى البصري في الفكري والروحي، **"وقد توفق الانطباعيون في التعبير عن ذلك الانصهار الحميمي باللون والضوء والشكل، حيث يبدو المنظر كلّا لا تنحلّ عراهّ"**[1]، واجتهد التكعيبيون في إبرازه من خلال صهر الشكل بمحيطه عن طريق الشفافية، وصهر الأشكال بعضها في بعض على نحو يستحيل فكاكه، و**"عوض أن تكون اللوحة شكلا جامدا، فإنها بفضل ما سماه بوتشيتي باسم 'معركة المستويات' و 'صراع المستويات' فإنها تصير حينئذ دراما تشكيلية تساهم فيها عناصر المحيط في بناء الشيء المغمور فيه....فتكون اللوحة حينذاك جهازا تشكيليا مستقلا يبعث فيه الحياة على الدوام تداخل 'الحياة النفسية'، عند المبدع وتداخل الفضاء والزمان"**[2]، هذا التداخل عند المستقبليين يعكس دمج الداخل بالخارج والباطن بالفضاء والمادة بالروح، وهو غرض ألهم تيارات فنية عديدة كانطباعيين وتكعيبيين ومستقبليين ويتناقض في جوهره مع التصور الذهني الخالص للطبيعة الخيالية للعمل الفني. إن ما يرام في العمل الفني ليس فكرة خالصة في الذهن أو يكملها الذهن، بل فكرة منفتحة "متجسدة" في جسد حي شبيه بالذات.

بالمقابل من سارتر يجذّر ميرلوبونتي العمل الفني في المحسوس، وبذلك يعود إلى الإستيطيقا بما هي تجربة للمحسوس، عن طريق البدن الذي يشكّل وحدة في نسيج العالم، فالفنان " يصطحب معه بدنه، كما يقول فاليري. والحقيقة أننا لا نستطيع أن نتخيل كيف يمكن للعقل أن يصوّر أن الفنان عندما يوهب بدنه للعالم، فإنه بذلك يحول العالم إلى لوحات. ولكي نفهم عمليات التحوّل هذه فإننا يجب أن نرجع إلى العامل المنفذ، إلى البدن الحقيقي، لا البدن باعتباره قطعة ضئيلة من المكان أو حزمة من الوظائف، وإنما ذلك البدن الذي هو نسيج محبوك من الرؤية والحركة"، فالعمل الفني جزء من نسيج العالم تشكل بفعل حركة البدن في جزء من النسيج المحسوس، عن طريق إمكانيات اليد المتحركة في المكان، والعين الناظرة المتحركة التي عكست طبيعتها في العمل بممكن اليد. إن الذهن هنا يتحرك باعتباره بدنا واعيا لا باعتباره ذاتا ترنسندنتاليّة تحاكم العالم في منطقة مفارقة وتنتج الفن من تلك المنطقة المتعالية، إن الإدراك لا يتم من خلال الخيال الغائب بالشيء محل الإدراك بل يتم

[1] إتيان سوريو، مرجع سابق، ص 686.
[2] المصدر نفسه ،ص 686.

من خلال إدراك الجسد، الذي بإمكانه أن يدرك الشيء في اكتمال صورته، بالالتفاف من حوله، إن الغياب ليس إلا ذلك الذي لا يعاينه الجسد في تجاربه الإدراكية، والفن هو تلك العودة الأصلية لإدراك البدن البدائي الخام بعيدا عن مفاهيم العقل المضللة والتجارب المثالية، والتي تقع حائلا بين التجربة الأصيلة للبدن في إدراك الظواهر التي يقصدها بنسيجه الحي. ما يفيدنا به هذا التحليل يقع في نطاق أفعال الفن كممكنات بدنية أولا وسنعود إلى هذا الموضوع باستفاضة أكبر، كما أنه يفيدنا في منطقة شديدة الأهمية في الأعمال الفنية، التي يتطلب إدراكها تجربة بدنية كالعمارة والتكوينات التركيبية، والتي تتطلب شحذا للحواس وتبيانا لدلالتها كالشعور بالضخامة والضآلة والثقل والخفة، كما أن إنشائها هو انعكاس مباشر لتجارب البدن، ولا يمكن فهمها من دونه، إن وسيلة قراءة هذه الأعمال وخبرتها تتم مباشرة بتواصل مقصود بين الأبدان أي أن الفنان يودع في عمله شعوره الجسدي، ويوجهه على نحو قصدي نحو المتلقي حتى يمرر إليه معناه وقصده، كما أن محاولة اختباره دون الحواس تكون ناقصة، فالأعمال الجليلة من الفن تهيل على المتلقي رهبة، لا يمكن للصورة مهما كانت دقتها أن تعكسها، كما أن الملمس الفني يتطلب معاينة بصيرة فاحصة بالحضور الجسدي، إن الجسد هو مشفر العمل الفني بمعانيه المحسوس وهو متلقيها وكاشف معناها أيضا، وكل تجاوز لهذا الفهم لهذه الأنواع من الفن، يحدث قصورا لا يرأب في الخبرة بالعمل الفني.

وفق خطة منهجية دقيقة يقسم دوفرين النظر الفينومينولوجي في الإدراك الجمالي للعمل الفني، إلى مستوى الإدراك ومستوى الموضوع، أي مستوى فعل القصد، ومستوى موضوع القصد، فالقصد يتجه صوب الجمالي في العمل الفني ويستجليه، أي هو لا يخلق الجميل في العمل الفني ولكنه يعثر فيه عليه، فيحكم عليه بالجمال حين اختباره، وهنا يحصل الدور الشهير، هل يحمل الذهن حكما جاهزا في مقاصده عن الجميل أم هو يعثر عليه في الأعمال الجميلة، ولتفادي هذا المأزق التقليدي وهو مأزق فلسفة الذات والموضوع، لا بد من الانتباه إلى أن الفينومينولوجيا لا تفصل تماما بين الذات والموضوع، فوجود الذات مرتبط بكونها مدركة، انطلاقا من كون "كل وعي هو وعي بشيء ما" وبالتالي فلا وجود لقصد فارغ ولا وعي فارغ، أي أن فعل القصد وموضوعه مرتبطان على نحو وثيق في ماهية المدرك،

ولكن هذه الصلة الوثيقة لا تعني عدم القدرة على بحثهما كل على حدة فإمكان الفينومينولوجيا فحص أفعال القصد بمعزل عن موضوعات القصد بشكل منهجي، ثم فحص مواضيع القصد ثانية، وحتى لا يقع تورط في توسعة أفعال القصد الجمالية حتى تشمل ماهو من موضوعاتها وما هو غير ذاته، لابد من تناول موضوع القصد أولا أي النظر في العمل الفني أولا من حيث طبيعته وتأليفها، ومن ثَمّ بحث كيفية إدراكه.

في مستوى بنية العمل الفني: يجد دوفرين أن العمل الفني هو حاوية الموضوع الجمالي، أو لنقل أن الموضوع الجميل لا يأتي إلا من خلال العمل الفني وهو موجود فيه، أو **"أن العمل الفني ليس سوى الموضوع الجمالي بوصفه مدركا"**[1]، ويلخص سعيد توفيق مراد دوفرين بأن**" العمل الفني هو أساس الموضوع الفني، والموضوع الفني هو غاية العمل الفني"**[2] أي أن العمل الفني يجد غايته في التلقي الجمالي لموضوعه الفني. ومعنى ذلك أن العمل الفني يمكن تلقيه كعمل جاهز دون أن ينخرط المتلقي في إدراك جمالي له، كسماع أغنية حال الشرود مثلا أو حضور فيلم دون الانتباه لمادته وأحداثها، أي أن الخبرة الجمالية لا تقع في هذه الحالة مع إدراك مباشر للعمل الفني، فالحضور بإزاء العمل الفني لاريب فيه حين يقابله المرء ولكن قصده بغرض التلقي الجمالي والانخراط فيه لا يقع، وهذا يحول دون غايته الجمالية والتي هي الخبرة بإدراك الموضوع الجمالي. إن الأمر يتعلق بطبيعتين مختلفين للقصد والحضور حضور جسدي أمام مادة العمل أو شيئيته المحسوسة كلوحة وأصباغ أو كمنحوتة، وحضور ثان متعلق بقصد تلقي المعنى والمتعة الجمالية المنتظرة من العمل. فبالإمكان حضور القصد الإدراكي للجسد دون القصد في التلقي الجمالي ولعل هذا التصور يحرج تصور ميرلوبونتي للإدراك بالجسد. لا شك ليس هناك إدراك دون جسد ملتقي بالحواس ولكن يمكن أن لا تقع الخبرة الجمالية في حضور الجسد، وهذا يعني أن القصد الجمالي يحتاج إرادة قصد حتى تقع الخبرة وفي هذا الصدد يقول:**" كل من العمل الفني والموضوع الجمالي يكونان موضوعين قصديين لهما نفس المضمون، ولكنهما يختلفان في أن فعل القصد يكون مختلفا في كليهما، فالعمل الفني –بوصفه حاضرا في**

[1] سعيد توفيق، مرجع سابق، ص 255.
[2] المصدر نفسه، ص255.

العالم-يكون موضوعا لإدراك يهمل خاصيته الجمالية(كما يحدث عندما أكون شارد الانتباه في المسرح) أو يحاول أن يفهمه ويختبره بدلا من أن يخبره (كما قد يفعل الناقد). ومن ناحية أخرى فإن الموضوع الجمالي هو الموضوع مدركا بطريقة جمالية، أي مدركا بوصفه جميلا، وهذا محك الاختلاف"[1].

ومعنى ذلك أن العمل رغم قيامه في العالم بشكل **"أونطيقي" Ontique** بوصفه شبه ذات لأجلنا كما سبق توصيفه إلا أنه محتوى على الموضوع الجمالي بشكل مباطن فيه، ولكن دون أن يظهر، ولا يظهر الموضوع الجمالي في العمل الفني إلا شرط إدراكه من ذات بقصد جمالي، ولكن دون أن يعني أن الذات هي من يخلقه فيه بقدراتها، فالذات تعثر على الموضوع الجمالي في العمل الفني بفعل أدواتها الواعية وقصدها إياه غرض إدراكه، وفي لحظات الإدراك تلك يظهر الموضوع الجمالي في الذهن بوصفه ماهية العمل الفني " **إن الإدراك الجمالي يؤسس الموضوع الجمالي فقط بأن يوفيه حقه، أي أن يخضع له. فالإدراك الجمالي يكمل، ولكنه لا يخلق الموضوع الجمالي، فأن تدرك بطريقة أمينة. فالإدراك مهمة، لأن هناك إدراكات غير سديدة لا توفي الموضوع الجمالي حق قدره، والإدراك السديد هو فقط الذي يبلغ الخاصية الجمالية لهذا الموضوع"**[2]. و هنا نبصر عدة نقاط مهمة متعلقة بالإدراك السديد والإدراك غير السديد أي أن هناك تفاوتا في الإدراك، ونؤكد أيضا على أن الوعي لا يخلق موضوعه كما أقر هوسرل مرارا (كما فعل بيركلي حين أنكر واقعية العالم في غياب الذهن الواعي وقصد أن الذهن هو من يخلق العالم وبذلك وقع في مثالية متطرفة)، فالوعي الجمالي يؤسس ماهية الموضوع الجمالي ومعنى يؤسس هنا هو أي يكشف فيها عن ماهيتها لا أن يخلقها من نفسه، والوعي هنا فاعل ومنفعل في نفس الوقت منفعل بوصفه متلقيا وفاعل بوصفه كاشفا لماهية ما تم تلقيه، ومعنى هذا أيضا أن الماهية تكون عبارة عن الشق اللاواقعي الكامن في العمل الفني الذي هو واقعي تماما بشكل مباطن، والجزء اللاواقعي والذي هو الموضوع لا يظهر إلا كماهية جمالية في ذهن

[1] المصدر نفسه، ص258.
[2] المصدر نفسه، ص259.

المتلقي المدرك المتذوق جماليا، وبذلك لا تنفصل الذات عن موضوعها في عملية الوعي، وإنما يلتقيان في الخبرة الحاصلة المتكشفة في الذات المدركة لموضوعها.

خلاصة الفصل الأول:

الجمال لغويا له أصل في المعاني العربية كما الفن أيضا وقد استعمل العرب هذا الجذر في معاني متباينة ، وقد غلب الاستعمال فيها على معنى الحسن، ومن خلال هذا المعنى الذي درج وتضمنه الجمال تمت ترجمة الإستيطيقا لتعطيه حمولة جديدة ترتبط بالمفهوم الذي ظهر على يد بومغارتن ألكسندر والذي أضفى عليه مسحة منطقية فالجمال صار يعني ضربا من البحث المنطقي يتعلق بترتيب المحسوس على نحو مستقل عن عموم أبواب فلسفة القيم الأخرى كالحق والخير.

تم استغلال هذا التشريع الفلسفي الجديد من قبل كانط الذي اعتبر المؤسس الحقيقي لعلم الجمال من خلال مشروعه النقدي الثالث في كتاب نقد ملكة الحكم، والذي أسس فيه لملكة الحكم الذوقي المبني على الذاتية الفردية الخالصة، حيث أن الحكم الجمالي فعل ذاتي تجاه المحسوس بغير مفهوم ثابت يمكن أن يلتمسه العقل المحض ويقبض عليه في شكل تعريف، وخلال ذلك عرف المعرفة بأنها علم للظاهرات **"الفينومينات"** خلافا **"للنومينات"** أي الجواهر الخالصة التي لا يمكن الوصول إليها بالعقل.

تنقل رحلة الظواهر مع هيغل في شكل تجربة تاريخية حيث الفينومينات هي ظواهر لتاريخ الوجود أو تاريخ العقل، والذي تجلى فيها بصور تطوره في كل مرة عبر الجدل وفكرته عن الإثبات والسلب وسلب السلب بلوغا إلى طور ثالث وكل هذه الحالات هي ظواهر تتجادل من الذاتية إلى الكلية وبالتالي فإن تاريخ الظواهر هو تاريخ العقل، والفن بدوره يخضع لسيرورة الجدل وتتطور ظواهره خلالها حتى تبلغ كمالها.

ويعد هوسرل هو المؤسس الحقيقي لفكرة الظاهراتية على نحو جذري حيث انتهى لنفي النومين وإثبات الماهيات ضمن الظواهر، حيث جعل كل المعرفة قائمة على الظواهر ومن خلال منهجيته التي اقترحها في تحليل الظواهر ولدت الفينومينولوجيا وهي العلم الذي يبتغي

تأسيس الماهيات "إيدوسيًّا" أي في الأنا الترنسندنتالي، من خلال وصف الظواهر التي تطرأ على الوعي من خلال مبدئه الشهير في أن "كل وعي هو وعي بشيء ما". والذي سيتحول لاحقا إلى المبدأ الذي ستنطلق منه كل التفريعات الفينومينولوجية الأخرى.

من خلال التشريع الذي افتتحه هوسرل واصل تلميذه هايدغر المسار الفينومينولوجي في توظيفه أنطولوجيا بربطه بفكرة الوجود، وسؤال الكينونة، حيث تحول الدازاين المقذوف في الوجود إلى الكائن المتسائل عن معنى وجوده خلال المقذوفية، وعليه يقع الفن معه موقعا فريدا إذ يتحول العمل الفني إلى الكاشف عن معنى وجود ما أو لقاء مكثف بالكينونة، وبالتالي تصبح شيئته أي محسوسه هي المرحلة الأولى للقاء وليست المرحلة الأخيرة. وينفرد التأويل الأنطولوجي الفينومينولوجي في رحلة الفهم والتفسير على إضفاء المعنى باللقاء في العمل الفني. ويتابع سارتر هذا التحليل بإضفاء دور أولويّ للمخيلة المبتكر للعمل الفني من خلال عملية الإثبات والإعدام والتي تعمق من إدراك ماهية العمل الفني وصنعه.

ويتخذ ميرلوبونتي للعمل الفني دورا مختلفا من خلال رصده بالجسد الحي الذي يصنع ويلتقي بالعمل الفني من خلال المعيش في لحم العالم الذي يتقاسم الوجود مع العمل الفني، فالفنان حين يرسم يعير جسده للعالم أي يمنح إدراكات الذات المتجسدة للفن ويودعها في اللوحة، وبذلك يمتد من خلال الوعي والفعل والإدراك داخلها، وحين ينفصل عنها يدخل معها في عمل تذاوتي أي يتفاعل مع العمل الفني وكأنه ذات حرية منفتحة لها تجارب معنى. ويواصل دوفرين تشعيب هذا البحث والبلوغ به أقصاه حيث العمل الفني يصير ذاتا بذاتها من أجلنا مما يفتح بابا واسعا لفهم عملية التلقي على أنها لقاء ذوات. ومن خلال هذا اللقاء نجد أن هانز-جورج غادامير (Hans-Georg Gadamer)[1] وجد فيه الباب في رسم الآفاق أي أفق عوالم الفنان وعالم الفن الذي يقترحه وعالم المتلقي والذين يلتقون في تقاطع آفاق مولد للمعنى بشكل تأويلي لا نهائي.

[1] هانس غيورغ غادامير (1900-2002) هو فيلسوف ألماني رائد في الهرمنيوطيقا الفلسفية. في فلسفته للفن، المعروضة بشكل أساسي في الجزء الأول من كتابه الحقيقة والمنهج (1960)، ينتقد غادامير "الوعي الجمالي" الحديث الذي يختزل الفن إلى تجربة ذوقية ذاتية مجردة (مستوحى من كانط)، ويؤكد أن تجربة الفن هي تجربة حقيقة أنطولوجية: العمل الفني يكشف عن حقيقة الوجود من خلال "العرض" (presentation) والاندماج الأفقي (fusion of horizons) بين أفق المتلقي والعمل، مما يحول المتلقي ويجعله يشارك في حدث الحقيقة، بعيداً عن المنهج العلمي.ينظر: Nicholas Davey, "Gadamer's Aesthetics," Stanford Encyclopedia of Philosophy ، متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/gadamer-aesthetics/ (اطلع عليه في 20 مارس2025).

كل هذه التصورات هي تصورات فينومينولوجية للعمل الفني الذي تحول اسمه بدلا عن ذلك إلى الأثر الفني، وذلك لأن الأثر يكون مفتوحا ومتضمنا دائما لمعنى محتمل جديد، وقد استفاد الفن المعاصر من كل تلك التحليلات والتحديدات الكاشفة من أجل تفسير العمل الفني وإعطائه تعريفات جديدة كما أن الإستيطيقا كعلم للجمال بقيت بالنسبة إلى الفينومينولوجيا علما للمحسوس ولكنه محسوس من نوع فريد إذ أنّه ينفتح على المعاني المضمرة من عالم الفنان ومقاصده كما من عالم المتلقّي ومقاصده كذلك.

وقد استفاد الفنانون المعاصرون كذلك من تلك التنظيرات، فالعمل الفني المعاصر باعتباره ذلك العمل الذي ولد في عصر ما بعد الحداثة الفنية المعيارية، أي العمل المرتبط بنهاية المعايير الفنية، وأزمة الفن وتعويضها بالاعتبارات، كما ارتبط أيضا بانفجار الوسائط الفنية، واستخدام الجسد والفضاء وتقاطع المجالات الفنية، كما ارتبط كذلك بالبحث الفكري اللغوي على حساب المعطى البصري وإسقاط القيم الجمالية، أصبح مجالا يدعو إلى التأمل الظاهراتي في الظواهر الجديدة التي هي كل مرة تطفر بشكل غير متوقع ضمن تجارب الفن المعاصر متطورة بتطور الوسائط وبالتالي أصبح لزاما في كل مرة محاولة البحث عن الفني في كل عمل وتجربة وتعيينه ومحاولة فهمه.

لا تخلو ظواهر الفن من اعتبارات عقلية ومن ظهورات بصرية تشدها إلى بعضها البعض بحثا عن التماسك، ولذلك فإن تقصي مسارات الارتباط المتدرجة من الماهية بدءا من الظهور هي مسارات البحث الفينومينولوجي، كما أن العبث الفني الظاهر في الفن عفوا أو تصنعا، بوصفه تعبيراً عن موقف عدمي غاضب أو حزين أو لمجرد اللهو، يمكن بدوره أن يخضع للتحليل لتبين الأفق الذي يحاول رسمه.

والتطور الحاصل في نظرية الفن أي ذلك التحول الحاصل من نظرية الفن الحديث إلى باراديغم الفن المعاصر تتم مرافقته بتنظيرات فلسفية جمالية قد لا تحاول تأطيره بالضرورة، بل ترافقه قصد تجلية معاني الوعي به من الترتيب الحسي إلى التنضيد الجمالي إلى المعنى الوجودي المفتوح من خلاله، إلى حوصلة كل التجربة.

الفصل الثاني: الخبرة الجمالية بالعمل الفني المعاصر

المبحث الأول: الخبرة الجمالية – مفهومها ومستوياتها.

تقوم الفينومينولوجيا في استحضارها بمجال الفن، على إقامة التجربة الجماليّة ضمن الخبرة المعيشة بكامل جسدها وحضورها وانفعالاتها، لا مجرد تأمل ذهني في موضوع مموضع خارجيا، عن نطاق ذات مفارقة لعالمها. فالخبرة الجماليّة لا تقصد إلى حيازة معلومات إمبريقية عن العمل الفني، خاضع للمعارف العلمية في بياناتها الكميّة والإحصائيّة، كما أنها ليست تذوقًا صوريًا محضًا، بل هي انخراط وجودي يفتح بين المتلقي والعمل فضاء من التبادل الحي. إن ما يميّز الخبرة الفينومينولوجيّة هو أنها لا تفصِل بين الخيالي والحسّي ضمن التمثل المدرك، ولا بين الجمالي واليومي، باعتبار أن أحدهما منقطع معزول عن الآخر، بل تستحضر في العمل الفني ضمن عمق المعيش في غضاضته الوحشيّة، حيث يبدو بوصفه تجربةً بدائيةً في العالم، وتعيد صياغة العلاقة من ثمة ضمن هذا الترتيب الأصلي.

وفي سياق الفنّ العربي تتخذ هذه الخبرات أشكالا متعدّدة، ولكنها جميعا ترنو لأن تكون منغرسة في بيئتها، أي ضمن السياق الثقافي العربي الذي من شأنها أن تنجز خلاله، فحين نقف قبالة أعمال **منى حاطوم[1](Mona Hatoum، مواليد 1952)** مثلا التي تعرض أجسادا منفية أو فضاءات مشحونة بالتهديد الوجودي (شكل11،12)، لا نكتفي برؤية الأشياء، بل نشعر بالتوتّر المادي في أجسادنا، حيث أجسامها تلامس خيالنا الجسدي أو تمثل جسدنا في المقام الصعب الذي تقترحه، وأضواء باردة تعيد لذاكرتنا تجربة المنفى والمخيّم التي تملأ توجّساتنا السياسيّة كعرب يمكن أن يستوعبهم المكان الخطر في كل لحظة. هنا تصبح الخبرة الجماليّة خبرة وجوديّة تضع المتلقّي أمام هشاشته ليخبُرها، وتكشف أن الفنّ لا يتوقف عند حدود الجماليّات الكلاسيكية الكانطيّة[2] التي تقف عند حدود ذوق ذات متعالية عن إكراهات العالم لا تتجاوزه.

[1] منى حاطوم (Mona Hatoum، مواليد 1952) فنانة فلسطينية-لبنانية معاصرة تعيش في لندن، اشتهرت بأعمال تجهيزية (installations) وأدائية تتناول المنفى، الغربة، الجسد، والصراع السياسي، مستخدمة مواد يومية لإثارة القلق والتأمل، يُعدّها من أبرز الفنانات العربيات في الفن المعاصر العالمي.ينظر: Britannica, "Mona Hatoum", Encyclopædia Britannica, Inc., 2025: "Lebanese-born Palestinian artist whose work addresses themes of exile and identity." (تاريخ الوصول: 20 ماي 2025).

[2] في هذا السياق تقول منيرة بن مصطفى:" هنا بالذات يتبدى لنا دور النقد الذي يبرز قيمة المتلقى التي لا تقل شانا عن قيمة المبدع فاذا كان الفن ينشا من قرار الفنان فان قيمته لا تتحدد الا بقرار المتلقي. فهذا الأخير هو الذي يقرر ما اذا كان الأثر يحمل في طياته معنى او يعبر عن تجربة

أما في تجارب **وليد رعد**[1] فإن الخبرة الجماليّة تنفتح على البعد السّردي والذاكرة الجماعية حيث تتشكل الذات ضمن خطاب السرد بعد تجاوز إمكانيّة قيام عدالة معياريّة يقتسمها البشر بينهم بعد أفول أفق الإنسان في الخطاب ما بعد الحديث، فمشاريعه الفنية تمزج بين الأرشيف والخيال من حيث مبناها المعنوي، وبين التكوين والتصوير في بناها البصريّة، وتجعل المتلقي منخرطا في خبرتي التشويش، والشواش المقصود بين الوثيقة والحلم والاختلاق (شكل 13)، إن الفينومينولوجيا هاهنا كمرصد محدّد لنوع الخبرات، تكشف عن أن الخبرة الجمالية لا تختزل في التلقي البصري البارد، بل تمتد في كيفية عيش الحقيقة المنكشفة عبر الفن، حيث تتأرجح الذات بين التّصديق والتكذيب، لا على النحو الأرسطي في صدقيّة موضوعه، وإنما في تجربة الوجدان المشوشة التي يقصد الفنان توريط المتلقي فيها، حيث أن تجربة الحقيقة الفنيّة هي ذاتها تلك الريبة والتأرجح المشوش بين الكائن والممكن، ومن خلال حالة التشويش تلك تبلغ الرسالة الفنية مقصدها، إنّ خبرة التشويش هي عينها الخبرة الفنيّة المراد إبلاغها لحواس وذهن المتلقي.

وهكذا تتعدد أشكال الخبرة الجماليّة ظاهراتيّا في الفن العربي المعاصر فهي مرة جسديّة حسّية انفعاليّة، ومرة أخرى انفعالية مأساويّة، كما في لوحات العزاوي وسرديّة في مشاريع وليد رعد وغيرها، غير أن ما يجمع جملتها هو أنها خبرات محايثة تعاش بكامل الكيان وتفتح عوالمها المخصوصة أما التلقي فبوصفها خبرات وجود ككلّ، على أنّ الإمكانيات لا تتوقّف عند هذا الحدّ بل تمتد دائما موسعة حدود الممكن، أي الخبرات في تنوّعها لتحويلها كلّها لمادة للفن بالذكاء المناسب لهذا التطويع.

اصيلة او ما شابه ذلك لكن باسم اية معايير واستنادا الى اية قيم نستطيع تحديد مقاييس التقييم الجمالي ،فهل ستكون خيبة الذوق والحكم كاملة إزاء هذا التطور المنقطع النظير ؟ ان مقاربات ليوتار ودريدا تنحو في هذا الاتجاه الذي يؤكد غياب كل قاعدة" وتضيف "ان النقد يرزح اليوم تحت وطأة الجهاز المؤسساتي وينحو نحو التوافق المصطنع وفبركة الراي العام الجمالي وهذا في ذاته «إعاقة للنقد ومنعه من تقدير الجديد كما ينبغي « . لقد أدى تشظي النسق القديم للفنون الجميلة مع تنوع الممارسات الفنية إلى انهيار القيم التقليدية فهل بالإمكان العودة إلى معايير القيمة والجودة في عصر المركنتيلية والسلعية المسيطرة على مجال الفن" ينظر: منيرة بن مصطفى حشانة ، سؤال القيمة في التجربة الجمالية المعاصرة، الوسيطي للنشر، تونس،2018، ص:41 إلى 43.

[1] وليد رعد (مواليد 1967 في شبعا، لبنان) هو فنان معاصر لبناني-أمريكي يعمل في مجالات التصوير الفوتوغرافي، الفيديو، التركيبات المختلطة، والعروض الأدائية. يركز عمله على استكشاف التأثيرات الجسدية والنفسية للعنف التاريخي، خاصة الحروب الأهلية اللبنانية (1975-1991)، من خلال مزج الوثائق الحقيقية بالخيالية، ويستجواب مصداقية الوثائق التاريخية والذاكرة الجماعية. يُعد مشروعه "مجموعة الأطلس" (The Atlas Group، 1989-2004) أبرز أعماله، حيث يقدم أرشيفًا خياليًا يوثق تاريخ لبنان المعاصر.ينظر:
.Walid Raad." Tate. https://www.tate.org.uk/art/artists/walid-raad-7719 (accessed 28.06, 2025)

إنّ الفنّ في أحد أعمق معانيه، ليس مجرد إنتاج لصيغ جماليّة أو أشكال بصريّة، بل هو قبل كل شيء رؤية للعالم. إنه الطريقة التي ينكشف بها الوجود في صورة حسيّة ورمزيّة تجعل من الممكن أن نتأمل ذواتنا والعالم معاً من منظور جديد. وانطلاقاً من هذا الفهم بالذات، يتقاطع الفن والفينومينولوجيا، إذ إن هذه الأخيرة ليست سوى محاولة أخرى لرؤية العالم، لكنها رؤية وصفية تتوخّى الكشف عن الماهيات عبر العودة إلى الظواهر كما تُعاش، أي بأن نفهم الوصف فهما شاملا لا يقف عند الحد الشّكلاني. فإذا كان الفنّ يفتح للعالم أفقاً رمزياً متجدداً، فإن الفينومينولوجيا تسعى إلى منح هذه الرؤية صلاحية أنطولوجية ومعرفيّة، عبر فحص بديهيات الوعي وانكشاف المعنى في صلب التجربة. ولقد شغل الفن مكانة مركزية في تاريخ الفلسفة الغربية منذ أفلاطون، حيث جرى التعامل معه بوصفه معضلة معرفيّة وأخلاقيّة في آن واحد: فتارة يُقصى من الجمهورية لأنه يحاكي الظلال ويضلّل عن الحقيقة[1]، وتارة يُستعاد ليصبح أفقاً للحقيقة كما في مشروع هايدغر أو فرض لحقائق بديلة كما عند **ثيودور أدورنو[2](Theodor W. Adorno، 1903–1969)** بوصفه فعل مقاومة للزّيف الذي تعمد الإيديولوجيا والتسليع الرأسمالي والبرامج السياسية على فرضه[3]. وغالباً ما كان الفلاسفة ينظرون إلى الفنّ بوصفه ورشة تجريب تختبر فيها الفلسفة إمكاناتها؛ فهو ميدان مفتوح للتأمّلات الميتافيزيقيّة، والأنطولوجيّة، وحتى السياسيّة.

ولم تكن الفينومينولوجيا بدعاً في هذا السّياق، بل وجدت في الفن مجالاً خصباً لتجسيد انشغالها بالظواهر كما تُعاش. فالمسألة عندها لا تتعلق بتأويل رمزي بعيد، بل بفحص

---

[1] يقول أفلاطون بهذا الصدد: "فإن من حقنا أن نهاجمه الآن ونضعه إلى جانب نظيره الرسام؛ ذلك لأنه يشبهه في افتقار إنتاجه إلى الحقيقة، وفي إهابته بذلك الجزء من النفس الذي هو خسيس بدوره، وابتعاده عن الجزء الفاضل منها. هذا هو السبب الأول الذي يبرر لنا حظر دخوله الدولة" ينظر : أفلاطون ،جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكريا،مؤسسة هنداوي ،مصر، 2017، ص:508.

[2] ثيودور فيزنغروند أدورنو (Theodor W. Adorno، 1903–1969) فيلسوف وعالم اجتماع وناقد موسيقي ألماني، أحد أبرز أعضاء مدرسة فرانكفورت للنظرية النقدية، اشتهر بنقده للعقل الأداتي والصناعة الثقافية، وأعماله مثل "جدلية التنوير" (مع هوركهايمر) و"نظرية الجمالية" (نشرت بعد وفاته)، يُعدّ من أكثر المفكرين تأثيرًا في نقد الرأسمالية والحداثة. ينظر: Britannica. Theodor W. Adorno. Encyclopædia Britannica, Inc., 2025. متاح على: https://www.britannica.com/biography/Theodor-W-Adorno (تاريخ الوصول: 10ماي 2025).

[3] "انتقد كل من هور كايمر وأدورنو التأثير الإيديولوجي الذي قد ينجر عن الثقافة النمطية والمبرمجة التي يتم إنتاجها بصورة كمية أي المتوقفة على النمط الصناعي والمقاييس الاقتصادية لا النوعية التي تتم وفق المعايير الجمالية. وذهبا إلى القول أيضاً بأن الإنتاج الجماهيري "للمنتجات الثقافية" قد يكتفي بخلق نوع من الإغراءات بدلا من أن تستجيب للحاجات الفعلية للأفراد. ومن ثمة فهي تسمح بتظليل وتكييف عقول الناس ضمن غياب لكل رجع للصدى - (feed-back) أو ما يسمى اليوم: "التفاعل" - من قبل المعنيين بالأمر، في حين أن المسيرين الجدد للثقافة الديمقراطية المزعومة، أو التي تم دمقرطتها، فهم يخضعون في واقع الأمر - الأوامر التسويق (Marketing) مكتفين بذلك بتوزيع فتات الثقافة البرجوازية التقليدية لأغراض ميركنتلية (Mercantile)" ، ينظر: مارك جيمينيز، الجماليّات المعاصرة الاتجاهات والرهانات، تر: كمال بومنير،منشورات الاختلاف، الجزائر،2012، ص:72،71.

مباشر للخبرة الجمالية نفسها: كيف تتجلى الخبرة بالعمل الفني في وعينا؟ كيف يتشكّل الفنّي منها بين الحسّي والمتخيّل، بين الواقعي والأسطوري، بين الذاتي والجماعي؟ من هنا يمكن القول إن الخبرة الجمالية هي واحدة من أغنى ميادين الفينومينولوجيا، لأنها تتيح سبر العلاقة الكامنة بين الذات والعالم في صيغتها الأكثر كثافة وحيوية.

بالفن العربي المعاصر على وجه التحديد، تتضح هذه العلاقة بأشكال متعددة للخبرة الجمالية؛ فالفنان العربي اليوم لا ينقل صورة عن الواقع فحسب، على غرار الفرض السابق الذي هيمن على تاريخ الفن الغربي في شكل المحاكاة، بل يفتح وعينا على أفق جديد نعايشه بالخيال والجسد والذاكرة. إن لوحات **ضياء العزاوي**[1]**(Dia Al-Azzawi**، مواليد 1939) مثلاً لا يمكن تلقّيها كمجرد تسجيل لأحداث تاريخية، بل هي خبرة جمالية تنطوي على بعد وجودي: فهي تستدعي في وعينا وجداناً مثقلاً بالعنف والمنفى والرغبات المخضّبة بعاطفة المكان (شكل 14)، وتعيد صوغ إحساسنا خلال ذلك بالانتماء والاغتراب. ويمكن القول إن الفينومينولوجيا، حين تُطبق على الفن العربي المعاصر، تسمح لنا بالانتقال من الأسئلة التقليدية حول : ما معنى العمل الفنّي؟ إلى سؤال أكثر عمقاً: كيف تُعاش الخبرة الفنية؟ إذ أن العمل الفنّي ليس كيانا جامدا كما جرى تصوره بل أثر منفتح يملك حياته الخاصّة في تجارب المعيش لرواده، وهذا الذي ينم عن انعطافة كبرى في فهمنا لطبيعة العمل الفني أو الأثر الفني. فهي خبرة قد تكون جسدية حين تستثير فينا توتراً ملموساً، أو وجدانية حين تحرك عواطف الذاكرة والصدمة، أو زمانية حين تستحضر الماضي في قلب الحاضر كما في أعمال الفيديو آرت والوسائط المتعددة. وبهذا الأساس، يصبح الحديث عن الفن العربي المعاصر حديثاً عن أشكال متعددة للخبرة الجمالية في أفقها الفينومينولوجي: خبرة الجسد، خبرة الانفعال، خبرة الزمن والذاكرة، وخبرة السرد والوثيقة. وسنحاول في ثنايا البحث أن نرصد هذه الأشكال، لا كتصنيفات جامدة، بل كطرائق متشابكة لانكشاف العالم في وعينا من خلال الفن.

[1] ضياء العزاوي (Dia Al-Azzawi، مواليد 1939) فنان تشكيلي عراقي رائد في الفن العربي المعاصر، يجمع بين التراث الحضاري العراقي والعربي (الحروفية، الأساطير، الرموز البابلية) والتجريد الحديث، اشتهر بأعماله الملونة الكبيرة والسياسية، ويُعدّ مؤسس حركة "الرؤية الجديدة" و"البعد الواحد". Britannica, "Dia Al-Azzawi", Encyclopædia Britannica, Inc., 2025: "Iraqi artist known for incorporating Arabic calligraphy and historical themes in modern art." (تاريخ الوصول: 28 مارس 2025).

حين نتناول مفهوم الخبرة في سياق الفن، فإننا نجد أمامنا تاريخاً متشعباً لهذا المفهوم في الفلسفة. ففي التقليد البراغماتي الأمريكي، اتسع معنى الخبرة ليشمل جميع مظاهر الحياة النفسية والعملية والثقافية، بحيث لم يعد محصوراً في مجال معرفي أو جمالي بعينه، بل صار يشير إلى كل ما يمر به الإنسان من اختبارات ضمن سير الحياة اليومية، ولكن دائما ضمن مفاهيم الصلاحية والخطأ المعياري. أمّا في التقليد الفينومينولوجي، فإن الوضع مختلف جذرياً، إذ إن الخبرة هنا ليست مجرد معايشة عفويّة، أو اختبارًا طبيعيّا ولا مسألة "قضويّة" بأي شكل ولا حدثا خارجيّا، بل هي حدث قصديّ يضايفه الوعي، يقتضي فحصاً وتأسيساً منذ البداية.

لقد حذّر هوسرل مراراً من الاكتفاء بالخبرة الاعتياديّة، أي ما يُعرف بالخبرة السيكولوجية الطبيعية: تلك التي نحياها دون وعي انعكاسي فاحص في عفويّتها وشواشها، دون قصد أو تمحيص. فالخبرة الفينومينولوجية هي خبرة مغايرة، لأنها تستهدف الأشياء والظواهر قصداً، وتسعى إلى استمهائها (درك ماهيتها) في لحظة وقوعها، لا في تأويل لاحق، أو حكم مسبق. وهنا يتدخل مبدأ الإيبوخيّة (التوقّف عن الحكم) الذي يعني وضع العالم بين معقوفين، أي تعليق استعماله المباشر من أجل أن ينكشف لنا في صورته الظاهراتيّة الأصليّة. وبذلك يصبح الوعي بالخبرة الجماليّة هو وعي قصدي يسعى إلى فهم ماهيّة التجربة الجماليّة ذاتها فهما دقيقا وموجها.

ولا يروم هذا الفحص الفينومينولوجي وضع تعريف منطقي للجميل أو الفني قصد تشكيل هوية صلبة معيارية جامعة، أو إقامة حدود فاصلة بين ما هو جميل وما هو غير جميل؛ فهذه الأسئلة أقرب إلى اهتمامات الفلسفات التحليليّة الأنغلوسكسونية. بل إن الفينومينولوجيا تسعى إلى عزل الخبرة الجمالية بوصفها ظاهرة معيشة، ثم استجلاء ماهيتها بما هي خبرة محايثة للوعي. إنها محاولة لاستخراج المعنى الخفي الذي يكمن في كيفية عيش الجمال أو الفن وإن فقد الصفة الجمالية (أي اكتفى ببعده الفنّي دون الجمالي كجماليات القبح)، لا في وضع تعريف ماهوي قاطع له.

وإذا ما نقلنا هذا الفهم إلى ميدان الفن العربي المعاصر على الوجه الخاص، اتضح أن الخبرة الجمالية ليست مجرد انفعال عابر باللوحة أو المنحوتة أو العمل التركيبي، بل هي لحظة قصديّة تعاش في عمقها. فحين نقف أمام أعمال ضياء العزاوي التي تستحضر المأساة الفلسطينية والعراقية، لا نكتفي بأن نقول: "هذا عمل جميل" أو "هذا عمل سياسي" وبالتالي لا نكتفي بطلب اللّذة المتأتية من اللوحة، بل إن وعينا يعلّق كل أحكامه المسبقة ليختبر في صميمه كيف يتجسد الألم في اللون الأحمر أو في التكوين المتشظي (شكل14). فهنا تتحوّل الخبرة الجماليّة إلى انفعال قصديّ يفتح أمامنا أفقاً وجودياً، لا يمكن ولا يكفي تقليصه إلى معيار جمال شكلي.

وكذلك الأمر في أعمال **منى حاطوم** التي لا ترى في العالم إلا انعكاسا لوجدانها العربي الفلسطيني فهي لا ترى منه إلا مساحة اللهب والتوتر التي تحملها داخلها معها في مهجرها وفي أعمالها إذ تصرح أن **"كلّ العالم وطن محتل"**[1]. و حيث يختبر المتلقي توتراً حسياً وجسدياً في مواجهة تركيباتها الفنية فإن ذلك يعكس رؤيتها المتجسدة في أعمالها والتي تأتي كفرع عن باطنها ووجدانها. فعرضها لفراش معدني محاط بأسلاك شائكة لا يمكن أن يُختزل في القول بأنه "عمل صادم"؛ بل إن الخبرة الفينومينولوجية تضع هذا العمل بين معقوفين: ما الذي يعنيه أن يتحول فضاء الراحة والدفء إلى مصدر تهديد؟ كيف ينعكس ذلك في وعينا الجسدي ونحن نشعر بالبرودة والقلق كأننا نحن من نستلقي على ذلك الفراش(أو باستبطان وجداني للمشهد)؟ بهذا المعنى، تصبح الخبرة الجمالية عند حاطوم خبرة تجسد الانقسام بين الألفة والغربة، بين الأمان والعنف، وتعيد صياغة وعينا بالجسد ذاته. ومن هذا المنظور، يمكن القول إن الخبرة الجماليّة في الفن العربي المعاصر ليست نمطاً واحداً، بل تتخذ أشكالاً متعددة بحسب طبيعة العمل، والظروف التاريخية والثقافية التي يولد فيها. إلا أن ما يوحّدها جميعاً هو الطابع القصدي: إنها خبرات تُعاش بوعي متأمل، بتعليق للأحكام المسبقة، وبانفتاح على الماهية التي تنكشف من خلال الفن.

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني، الفن وسياسات الذاكرة: هل يمكن الخروج من جماليات الغرب، أركاديا للنشر والتوزيع، تونس،2024،ص:203.

المبحث الثاني: الخبرة الجماليّة والعمل الفني المعاصر.

يُعَدّ موريس ميرلوبونتي واحدًا من أكثر الفينومينولوجيين إخلاصًا لروح هوسرل، لا سيما في مرحلته الأولى، حيث ظلّ يؤكد أن الفن ـ تمامًا مثل العلوم ـ قد وقع تحت هيمنة النزعة العقلانية التي طبعت الحداثة الغربية. فكما كشف هوسرل في أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية عن الطابع الاختزالي للعلم الحديث الذي غيّب خبرة الإنسان المباشرة بالعالم، كذلك يجادل ميرلوبونتي بأن الفنون، وعلى رأسها فن الرسم، قد سقطت بدورها في أسر عقلانية علمويّة، جعلتها تبتعد عن فعل الرؤية الطبيعيّة التي تسبق كل تنظير مما غيب الإدراك الإنساني وراءها يقول إيمانويل كانط (Emmanuel Kant): **"لقد تحضرنا إلى الحد الذي قيدنا"**[1]. اتخذ الفن وعلى نحو خاص فن الرسم منعطفا حاسما في تلك النزعة العقلانية التي ميّزت عصر النّهضة حيث ظهرت العديد من الأفكار الكبرى التي تغلغلت في الفن وحاولت أن تؤطره بأسسها باعتبارها قواعد طبيعية للإبصار وكان من أهم تلك الأسس اكتشاف المنظور.

لقد كان عصر النهضة منعطفًا حاسمًا في هذا المسار، إذ ارتبطت ولادة المنظور الخطّي باكتشافات فيليبو برونليسكي (Filippo Brunelleschi) وصياغات ألبرتي (Leon Battista Alberti)[2] ، ثم بكتابات ليوناردو دافينشي (Leonardo Da Vinci) حيث أن العودة من السماء وفنونها إلى العالم الأرضي، تمرّ عبر تلك العقلانية العلمية التي تصف عملية الإبصار، التي شرعت عملية الإبصار تلك في قوالب رياضيّة صارمة: فالقريب يتضخّم، والبعيد يتضاءل، والعمق لا يُنال إلا بخطوط التلاشي التي تنظم فضاء اللوحة على نحو هندسي. هكذا تحوّل الإدراك الفني إلى "حساب بصري"، وأصبح المنظور معيارًا كونيًا للرسم، كما لو أن وعينا يُدرِك العالم وفق معادلة رياضية دقيقة. لكن هنا بالذات ينهض السؤال الجوهري: هل تدرك الذات المتجسدة عالمها حقًا على هذا النحو الآلي الصارم في خبرته الحقيقية؟ هذا هو السؤال الذي أثير مع ظهور الحداثة الفنية التي افتتحت

[1] Kant EmmauelEdeed unehystoiruniversal، Edition brodas.paris، 1988. p21

[2] أرشيف الفن، "عصر النهضة المبكر – أرشيف الفن"، متاح على: https://artarchivear.com/artists/early-renaissance/ (تم الوصول في 28 أفريل 2025).

مجدها بالانطباعية بانقلاب صريح على تلك المعايير الكلاسيكية (المثالية) والتي تزعم الأفضلية في تمثيل العقلي الفني ذلك أن الكلاسيكية بالتعريف اللغوي بالعودة إلى أصولها لا تعني القديم وإنما تعني: العقلي، المثالي، المعياري.

ليس الفن مجرد بناء شكلي، بل هو استعادة للخبرة الأولى، تلك الخبرة التي نعيشها قبل أن تتدخل العلوم والنظريات لتقنينها. من هنا فإن مأساة عصر النهضة لم تكن في اكتشاف المنظور ذاته، بل في تحوّله إلى معيار يهيمن على كل الرؤية، كأنه الحقيقة المطلقة للإبصار. لقد انقلبت اللوحة إلى جهاز هندسي يصادر الخبرة الحية ويستبدل بها حسابًا بصريًا؛ وصار يُطلب من العين أن ترى كما ترى العدسة، لا كما ترى الذات المتجسدة. إن خبرتنا بالعالم لا تُبنى على خطوط التلاشي، ولا تلتزم بزاوية نظر ثابتة؛ إنها خبرة متحركة، تتشظى، تلتف، وتتشابك مع جسدنا ومع محيطنا. والرؤية ليست عملية تسجيل، بل هي حدث وجودي يضفر بين الذات والعالم. ولهذا يرفض ميرلوبونتي اختزال الإدراك في قواعد عقلانية ويعيد الاعتبار إلى الرؤية الطبيعية الأولى.

مع ظهور الحداثة الفنية، وبخاصة مع الانطباعية، بدأ التمرد على هذه المسلّمة الكلاسيكية التي جعلت من الفن مرآة لعقلانية مثالية. فالكلاسيكي ـ في جوهره ـ لا يعني القديم فحسب، بل العقلي، المعياري، والنموذجي. غير أنّ ما انتهت إليه الكلاسيكية هو فن صار لا-إنسانيًا، لأنه فقد صلته بالمعطى الحسي المباشر الذي يسبق كل تنظير. فالرؤية الحية للإنسان لا تُختزل في هندسة المنظور، ولا تلتئم في خطوط التلاشي، بل هي رؤية أكثر تشظيًا، أكثر التفافًا، وأكثر امتلاءً بالالتباسات.

وهنا يطلّ **بول سيزان (Cézanne Paul، 1839-1906)**[1] بوصفه نقطة انعطاف مفصلية. لقد أدرك هذا الأخير أن الانطباعية حين غلّبت اللون حتى تلاشت الحدود، فقدت الشكل وانزلقت إلى الذوبان الحسي. من هنا جاءت محاولته البطولية لإعادة التوازن بين

[1] بول سيزان (Cézanne Paul) (1839-1906) هو رسام فرنسي ما بعد انطباعي، يُعتبر "أبا الفن الحديث" لدوره في ربط الانطباعية بالتكعيبية والفنون الحديثة في القرن العشرين. رفض سيزان المنظور الخطي التقليدي (النهضوي أحادي النقطة الاختفاء)، مفضلاً تمثيل الأشياء من وجهات نظر متعددة في الوقت نفسه، مما أدى إلى تشويه الفضاء وإعطاء كل عنصر استقلالية داخل اللوحة، مع التركيز على بناء الأشكال باللون والضربات الإنشائية بدلاً من الوهم البصري التقليدي. ينظر: James Voorhies, "Paul Cézanne (1839–1906)", Heilbrunn Timeline of Art History, The Metropolitan Museum of Art، متاح على: https://www.metmuseum.org/toah/hd/pcez/hd_pcez.htm (تم الوصول في 18 مارس 2025).

اللون والشكل، ولإعادة النظر في قواعد المنظور التي حكمت الفن منذ النهضة. ففي لوحاته نجد تلاعبًا مقصودًا بالمنظور الخطي، وكسراً لإكراهاته: الأشياء لا تُمحى وراء بعضها رغم علمنا بوجودها، وزاوية النظر ليست ثابتة بل تتشظّى وفق حركة العين، والفضاء لم يعد ذلك الامتداد الموحّد الذي يفرضه الرياضي، بل هو نسيج متحرك تُعيده كل نظرة. إذ أنه بذلك لم يسع فقط إلى إصلاح الانطباعية –وتلافي أخطائها النظرية كما اعتقد-، بل إلى إعادة اللّوحة إلى مجال الخبرة الأصلية. لذلك نجده يُدخل خلخلة في المنظور، يكسر انتظامه، ويترك للعين حرية الحركة كي تستعيد حضور الأشياء كما تُعاش لا كما تُرسم هندسيًا. فكل ضربة فرشاة عنده هي محاولة للقبض على العالم في لحظة معايشة تتماهى مع انعطافات النظر والجسد، لا مع النظام المثالي مسبق. إن سيزان ـ في قراءة ميرلوبونتي ـ لم يكن مصلحًا تقنيًا وحسب، بل كان فيلسوفًا بالرسم، لأنه ردّ اللوحة إلى أفق الرؤية الأولى، تلك الرؤية التي لا تحاكي العالم بل تقيم معه علاقة بدئية متجددة، علاقة لا يمكن للعقلانية أن تُسجنها في قوالبها. وهنا يتضح كيف أن الفن والفينومينولوجيا يتقاطعان: كلاهما فعل عودة إلى الأشياء ذاتها، إلى خبرة العالم كما تُعطى في الإدراك قبل أن تُشوّهها اختزالات العقل. لقد رأى ميرلوبونتي في أعمال سيزان نموذجًا فريدًا **"التحول من العالم اللاإنساني إلى العالم الإنساني"**[1] الذي تُفرض فيه قواعد الإدراك من الخارج عبر مقاييس علمية ومثالية، إلى (العالم الإنساني) الذي يُعاش عبر الإدراك الحسي الطبيعي بكل فوضويّته وتشظّيه وغناه. إن الأمر لا يتعلق بمجرّد اختلاف تقني، بل ب-حدث خبرة-، أي بعودة الرؤية إلى أصلها العياني قبل أن تُختزل إلى معادلات بصريّة[2].

يتضح ذلك مثلًا في لوحات الطبيعة الصامتة حيث لا يرسم سيزان الفاكهة وفق قاعدة المنظور الحسابي، بل يترك بعضها يغطي بعضًا، ويضخّم أو يصغّر أحجامها تبعًا لإيقاع بصري داخلي. والنتيجة بذلك ليست تشويهًا بل إبراز لخبرة العين وهي تتلمّس الأشياء في بعدها الملمسي–الحسي: اللون يهب الشكل استدارته، والفرشاة تمنح العين "إحساس الملمس" حتى دون لمس فعلي. وهنا يقترب الفن من تجربة إدراك العالم كما يُعاش لا كما

[1] توفيق سعيد، الخبرة الجمالية. مرجع سابق، ص226.

[2] موريس ميرلو-بونتي، "شكّ سيزان"، ترجمة: د. بدر الدين مصطفى، منصة معنى الثقافية، 7 فبراير 2020، متاح على: https://mana.net/cezanne-merleau-ponty/ (تم الوصول في 18 مارس 2025).

يُقاس. لقد وجد ميرلوبونتي في كتابات وتجارب سيزان ضالته أي - التحول من العالم اللاإنساني إلى العالم الإنساني- في الإدراك الحسي الطبيعي؛ أي تراجع من العالم المعروف نحو العالم المدرك مع فداحة الفرق بينهما .ويضرب لذلك أمثلة كثيرة كلوحة الطبيعية الصامتة للفواكه حيث لم يلتزم سيزان برسمها من وجه جانبي إذ تغيب مرئيّات المنظر العلوي نتيجة أن الفاكهة تغيب بعضها بعضا بالتنضيد الأفقي، كما تلاعب بالأشكال فوق المنظور حيث يبدو ما هو على خلاف حجمه الطبيعي لضرورة فنية بصرية على أن ذلك كله يتم في تكوين حسي غشتالتي عام لا يمكن تمييزه لأول شذوذاته من رؤية غير خبيرة لأول وهلة، كما تلاعب بالألوان ليظهر بها شكل الأشكال واستداراتها التي يميزها "ملمس" العين في الإدراك الفطري .

في لوحة **مدام سيزان الشهيرة (Madame Cézanne)** ، نجد مثالًا آخر: خط الإفريز في الخلفية لا يمتد في توازٍ عقلاني خلف الجسد كما يفرض المنظور الرياضي، بل ينكسر قليلًا كاشفًا عن خصائص الرؤية البشرية التي تتقاطع فيها العينان وتُحدثان انزياحات طفيفة **(شكل 15)**. ما يظهر هنا ليس خطأ بصريًا بل حقيقة خبرتنا الإدراكية كما رصدها علم النفس الغشتالتي: إننا لا ندرك العالم كجهاز حسابي متجانس، بل كنسيج خبراتي تُعيد العين صياغته لحظة بلحظة.

لقد شدّد ميرلوبونتي على أن الرؤية تنبثق من الجسد لا من العين وحدها، ولذلك فإن الفن المعاصر -وإن كان ميرلوبونتي قد طبقها على الفن الحديث- وسّع هذا الأفق ليجعل من الجسد برمّته مجالًا للخبرة الجماليّة. لقد انتقلنا من اللوحة التي تُرى من مسافة، إلى العمل الفني الذي يفرض حضوره على الجسد كلّه: نحن لا نرى فحسب، بل نلمس، نسمع، نسير، نشارك، ونُقحم في فضاء العمل. بهذا المعنى لم يعد المتلقي مجرد مشاهد محايدا، بل صار جسده جزءًا من العمل ذاته، أو لنقل إن العمل لا يكتمل إلا بانخراط الجسد فيه. هنا تمنحنا الفينومينولوجيا أدوات دقيقة لفهم هذا التحوّل: فالجسد ليس شيئًا بين الأشياء، بل هو ما به تتكشف الأشياء كلها، وكل تجربة جمالية إذن هي حدث جسدي-معيشي، إذ لا يمكنني أن أفصل وعيي الجمالي عن وضعيتي الحسية والزمانية والمكانية.

ففي الفن التركيبي مثلاً، حيث يدخل المتلقّي في فضاء عمل يحيط به من جميع الجهات، تتكشّف له طبقات متعددة من الخبرة: خبرة الحركة حين يسير بين عناصر التركيب، خبرة الملمس حين يلامس موادا غير مألوفة، فخبرة الزمن حين يكتشف أن إدراك العمل ليس لحظة بل مسارًا ممتدًا. وهنا يصبح الجسد "مركزًا" تتقاطع فيه أبعاد الوعي والإدراك والذاكرة والخيال، ويغدو الفن نفسه ممارسة جسدية قبل أن يكون موضوعًا للتأمل النظري.

إن إمكانات هذه الخبرة الجسديّة في الفن المعاصر تكمن في قدرتها على زعزعة عادات الإدراك التي ترسّخت عبر قرون من الإنشاء والتلقي الكلاسيكي، إذ تدفعنا إلى إعادة النظر في معنى الرؤية وفي علاقة الذات بالعالم. فعندما يجد المتلقي نفسه محاصرًا بضوء ساطع أو بأصوات متقطعة أو بفضاء معماري غريب، فإن ما يُستدعى ههنا ليس ملكة العقل بقدر ما يُستدعى جسده الحاسّ والمدرك (ذاته المتجسّدة) بكل ما يختزنه من ذاكرة حسية وانفعالية" **أن مؤلفي الأولين (يقصد بنية السلوك وفينومينولوجيا الإدراك الحسّي) قد حاولا استرداد عالم الإدراك الحسي. وهناك مؤلفات لا تزال في طور الإعداد تهدف إلى بيان أن عملية الاتّصال بالآخرين وبالفكر تستوعب وتتجاوز مجال الإدراك..."**[1]. الفن هنا لا يُرى "كمًّا" بل يُعاش "في"؛ إنه خبرة لا تمر عبر مفهوم الجمال المعياري بل عبر جسدية تحفر في الوعي بداهةً حضورية. باختبار التجربة الجمالية على هذا النحو من التجارب الفينومينولوجية سواء في كتابات هوسرل في مرحلته الوصفية ما قبل المتعالية أو في تحليلات ميرلوبونتي الأول قبل المنعطفات الوجودية أو اللغوية في كتاباته عن سيزان وفي فينومينولوجيا الإدراك وفي بعض كتابات دوفرين التي تابعه فيها، تنحو منحنى يعتبره مالديني أوليا للفينومينولوجيا ذلك أن الفينومينولوجيا هنا تعتمد أساسا على الحدس الحسي الذي يقع بالوعي المحايث للعالم، وعلى هذا الاعتبار لا يزال بإمكاننا أن نتحدث عن إستيطيقا بمفهومها اللغوي باعتبارها علما منطقيا لحقل المحسوس كما ابتكره ألكسندر جوتليب بومغارتن(Alexander Gottlieb Baumgarten) وفصله عن فلسفات الحق والخير وتابعه في ذلك كانط ليؤسس الجماليات كعلم فلسفي له استقلاله ،يناقش الجميل باعتباره ترتيبا للمحسوس الواقعة بين ملكتي الفهم والمخيلة والذي لا يمكن تشكيل مفاهيم

[1] توفيق سعيد، الخبرة الجمالية. مرجع سابق ، ص244 .

معيارية حوله انطلاقا من ملكة التذوق التي تختص بها الذات؛ أي أنه على هذا الصعيد يختبر الوعي الجميل باعتباره شيئا محسوسا له ماهية ،يمكن وصف تجربة حدسه بأنها حدس الجميل .

وعلى هذا النحو تصبح تجربة الفن المعاصر مجالًا خصبًا لامتحان أطروحة الفينومينولوجيا نفسها: أن الوعي لا يوجد في فراغ منفصل، بل في جسد متجسد، وأن الفن هو أحد المسالك التي تكشف إمكانات هذا الجسد في إعادة تأسيس علاقتنا بالعالم، ليس من موقع المشاهدة بل من موقع المعايشة الكاملة، والعكس كذلك، فالفن لا ينوجد إلا بإزاء الحضور الجسدي، ولا تحصل به الخبرة المكتملة إلا في أفق متجسد.

ولعلّ الفن العربي المعاصر قدّم نماذج فريدة تكشف عن عمق هذه الخبرة الجسدية. فالتجارب التركيبيّة والمفاهيميّة التي عرفتها قاعات العرض في بيروت والدار البيضاء وتونس والرياض، تدفع المتلقي إلى أن يختبر العمل لا بعينه وحدها، بل بجسده كله. ويكفي أن نتأمل أعمال الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد[1] الذي طوّر ما سمّاه بـ"البعد الواحد"، حيث تتحول اللوحة في أعماله إلى فضاء انفتاحي يتجاوز سطحها إلى علاقة حسية وجودية بالمقام الأول مع المتلقي، فيغدو التلقي نوعًا من الانخراط في "حقل روحاني" أكثر منه مشاهدة لصورة، أي أنه يتملّص من البعد الثلاثي والثنائي لعمل اللوحة كما قدمه في تنظيراته على الأقل، إلى تبصّر "مسلك" البعد الوحيد الذي في عروج الفن العلوي عبر استشعاره والتماهي مع مقاصده. هنا يصبح إدراك اللون والخط حدثًا جسديًا – روحيًا يعيد تشكيل الوعي بالعالم.

[1] شاكر حسن آل سعيد (1925-2004) هو فنان تشكيلي عراقي رائد ومنظّر فني عميق، يُعدّ أحد أبرز آباء الحداثة الفنية العربية، حيث جمع بين التراث الإسلامي-العربي والتجريد الحديث في توليف فلسفي فريد.
بدأ مسيرته مشاركاً في تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث (1951) مع جواد سليم، مستلهماً التراث العراقي القديم والشعبي في أعمال تشخيصية وتكعيبية مبكرة. لكنه، بعد أزمة روحية وتأثر بالتصوف الإسلامي والفكر الغربي (كالوجودية والظاهراتية)، انحاز إلى التجريد المطلق، مؤسساً جماعة البعد الواحد (1971.(نظرية "البعد الواحد"، التي صاغها في بيانه التأملي (1966) وكتبه اللاحقة، تمثل جوهر إسهامه: هي فلسفة وأسلوب يرفض الأبعاد الثلاثية التقليدية، مستوحى من الصوفية حيث يرمز "البعد الواحد" إلى الأبدية (الأزل)، التوحد الكوني، والذوبان في الإيجابية الكونية مقابل سلبية الذات. يتحول السطح اللوحي إلى "جدار" مهجور يحمل حروفاً عربية مخربشة، رموزاً، وكتابات عفوية، مستلهمة من الجدران الشعبية والتراث الحروفي، ليحقق تأملاً روحياً يتجاوز الزمن والمكان، مدمجاً الحداثة الغربية مع الهوية العربية-الإسلامية في حركة الحروفية. ينظر إلى :
^4 Nada Shabout, "Shakir Hassan Al Said: Time and Space in the Work of the Iraqi Artist," Nafas Art Magazine (ماي 2008)، متاح على: https://universes.art/en/nafas/articles/2008/shakir-hassan-al-said (اطلع عليه في 15مارس

وكما نجد أن فنانين معاصرين مثل **محمد القاسمي** (شكل 16)، **وفاروق وهبة**، و**بلكاهية فريد**، أعادوا صياغة التجربة البصرية لتصبح خبرة متجسدة، إذ عمد بلكاهية إلى إدخال مواد طبيعية (كالجلد والنحاس) تجعل المتلقي يشعر بخشونة المادة ورائحتها وملمسها (شكل17)، بحيث تتحول اللوحة إلى حدث حسيّ كامل يتجاوز حدود النظر، كما أن فاروق وهبة عمد إلى دمج الوسائط ليوصل طبيعته المخياليّة المنطلقة من البيئة المصرية من بعدها العربي الحالي وشجونه متعالقا بأصولها المصريّة القديمة ومتواصلا خلالها. إن هذا الانخراط الجسدي هو بالذات ما يجعل العمل الفني عنده حدثًا فينومينولوجيًا: فهو لا يقدَّم باعتباره موضوعاً جماليّاً مكتملاً بل كخبرة مفتوحة تُستكمل باندماج المتلقي جسدًا ووعيًا.

مثل هذه النماذج تبيّن أن الخبرة الجماليّة اليوم لم تعد ممكنة دون الجسد، وأن الفينومينولوجيا تقدّم بالفعل لغة فلسفية دقيقة لفهم هذا التحوّل. فالفن لا يُدرَك بوصفه تعبيراً عن الجمال فقط، بل بوصفه تجربةً تُعيد تشكيل علاقة الذات بالعالم عبر جسدها، وهذا بالذات هو ما يضع الفن في قلب المشروع الفينومينولوجي المعاصر.

يمكن النظر إلى الانزياح الذي عرفه الفكر الفلسفي مع بدايات القرن العشرين باعتباره لحظة ميلاد أفق ثانٍ للجمالية الفينومينولوجية. فسواء تعلق الأمر بالفلسفات القاريّة التي انشغلت بالأنطولوجيا والوجود، أو بالفلسفات الأنغلو-سكسونية التي أولت عناية كبرى للغة والعالم، فإن الفن لم يعد يُختزل في موضوع محسوس غايته الإمتاع الجمالي، بل غدا حدثًا يضيء الحقيقة ذاتها. العمل الفني لم يعد أثرًا للذوق الفردي، بل أصبح أثر معنى، يكشف عن كيفية انبثاق العالم للوعي، ويؤسس نمطًا جديدًا للمعرفة الوجودية. وفي هذا السياق، أعلنت الطليعة المستقبلية رفضها لمفهوم الجميل المعياري، مؤكدة أن الفن أوسع من أن يُختزل في الجميل وحده، بل يشمل القبيح أيضًا، كما بشّرت بذلك جماليات القبح. وقد عمّقت الدادائيّة هذا التمرد حين جعلت من العبث والفوضى واللّا-معقول مادة فنية، فاتحة بذلك أفقًا لفهم الفن باعتباره تجربة معنى تتجاوز وسائطه الكلاسيكية. فاللّوحة لم تعد حكرًا على الحامل، بل صار العالم نفسه مادة للفن، والحدث اليومي مجالًا لتفجير الدلالة.

إن السؤال الجوهري الذي طرحته هذه التحولات لم يعد سؤال الذات كما في القرن التاسع عشر، بل سؤال الحقيقة: أي كيف يُعطى العالم لنا وكيف يتكشّف في خبرتنا؟ وقد ساعدت على ذلك الطوارئ الفكرية الكبرى التي زعزعت مفهوم الذّات الموّحدة: التحليل النفسي عند سيغموند فرويد (Sigmund Freud) الذي كشف لاوعيها، الماركسيّة (نسبة لكارل ماركس Karl Marx) التي أبرزت تاريخيّتها وارتباطها بالبنية الماديّة، والنيتشويّة التي قوضت مركزيّتها باسم إرادة القوة وتعدد المنظورات. ووفقًا لقراءة بول ريكور Paul Ricoeur، شكّل هؤلاء "أقطاب الشكّ" الثلاثة الشرط المسبق لانتقال الفلسفة إلى سؤال المعنى والحقيقة بدلًا من سؤال الذّات والتمثّل. وفي قلب هذا التحول برزت الفينومينولوجيا، خصوصًا في صيغتها الترنسندنتالية عند هوسرل، حيث ارتفع "عالم العيش" ليصير الأفق الأول للمعنى والتعالي معًا. الفن هنا لا يكشف عن حقيقة خارجيّة جاهزة، بل يضعنا في صميم خبرة العيش ذاتها، حيث يتكوّن المعنى في محايثة التجربة. إنه بهذا المعنى ممارسة أنطولوجية تكشف أن الحقيقة ليست شيئًا ثابتًا، بل حدثًا ينكشف عبر التجربة الفنية نفسها.

ويتواصل الدّرس الفينومينولوجي مساره مع مارتن هايدغر، الذي يمكن النظر إلى مشروعه الفلسفي بوصفه أكثر تجذّراً وتأسيساً للمنهج الفينومينولوجي من تنظيرات أستاذه هوسرل، لا لأنه استعادها على نحوٍ حرفي، بل لأنه أعاد صياغتها في ضوء سؤال أكثر أصالة، هو سؤال الوجود نفسه. هذا السؤال الذي ظلّ في حكم المنسي منذ الإغريق، ولم يجد حضوراً إلا عبر محاولات متفرّقة في تاريخ الميتافيزيقا، يعود في الفلسفة الهدغ

رية ليُصبح المحرّك الأساس للفكر وللممارسة التأويلية للوجود. في المرحلة الأولى من تفكيره، أي مرحلة التحليل الأنطولوجي–الوجوداني للدازاين، لم يحظ الفن بموقع صريح في المتن الفلسفي، إذ انشغل هايدغر في كتابه الوجود والزمان (Sein und Zeit) بطرح وجود الإنسان–الدازاين، بوصفه كينونة مقذوفة في العالم، منفتحة دوماً على إمكاناتها، تعيش وجودها في توتر بين الوقائعية والمشروع. غير أنّ هذا التحديد لم يكن ليستوعب بعدُ الأفق الذي سيفتحه الفن لاحقاً في مساره الفكري.

تظهر انعطافة هايدغر مع نصه الشهير أصل العمل الفني، الذي يمكن اعتباره تأسيساً جديداً لخبرة الفن من منظور أنطولوجي لا يكتفي بالبعد الجمالي التقليدي. في هذا النص لا يعود الفن مجرد موضوع للتذوّق أو عنصر ثانوي في تجربة الدازاين، بل يصبح حدثاً للكينونة نفسها، مجالاً تتجلّى فيه الحقيقة لا كتصوّر عقلي أو تمثل نظري، بل كـ"انفتاح" (Aletheia) يكشف ما هو محتجب. هنا يكتسب مفهوم "الأثر" معناه المضاعف: فهو ليس أثراً مادياً فحسب، ولا نتيجة نفسية على المتلقي، بل هو أثر وجودي، بما هو انفتاح للكينونة ذاتها عبر العمل الفني. وبذلك لم يعد السؤال متعلّقاً بما "يمثله" العمل أو بما "يشير" إليه، وإنما بما "يحدثه" ككيان يقيم في العالم ويجعل الكينونة تنكشف للإنسان.

هذا التأسيس يفتح إمكانات جديدة للخبرة الجمالية: فالعمل الفني لا يُدرَك بوصفه شيئا خارجي أمام الوعي، بل يُعاش باعتباره تجربة يشارك فيها الجسد والزمان والمكان، فيصبح الأثر الفني حدثاً يكوّن وجودنا ذاته، يغيّر علاقتنا بالعالم، ويمنح الوجود بُعداً آخر ويتجاوز النفعية والوظيفية **"يرمز انضمام الفن للإستيطيقا بالنسبة إلى هايدغر لأحد أشكال الأزمة المميزة للأزمنة الحديثة، حيث أن الفرد، الإنسان، الدّازاين هو بداية الأكثر اندماجا في العالم من خلال الواقعية، والشعور بالتناهي والقلق؛ بمعنى بوصفه كائنا في العالم ... ولكن الإستيطيقا تفترض ذاتا مستقلة عن العالم الذي وقع اعتباره كموضوع"**[1]. وعليه فإن خبرة الفن عند هايدغر هي خبرة مواجهة مباشرة مع الحقيقة في أكثر صورها كثافةً وتجلّياً، حيث يصبح العمل الفني بيتاً للوجود، أو كما يقول: **"أثر معماري هو معبد يوناني لا يشكل شيئا فهو ينتصب هناك ببساطة ..تمثال المعبد يفتح بوجوده هنا عالما"**[2].

من هذا المنظور يمكننا أن نتساءل: كيف يشتغل الأثر الفني العربي المعاصر اليوم بوصفه حدثا للكينونة؟ وكيف تتحقق خبرته بوصفه إقامةً للإنسان في عالمه المتحوّل، السياسي والاجتماعي والوجودي؟ هنا تكمن إمكانات توسعة النقاش وربط المنظور الهايدغري بخبرات فنية عربية معاصرة تتجاوز حدود الجماليات الكلاسيكية نحو تأسيسٍ جديد للحضور والكينونة" **ما من شك أن الأثر الفني في جانب منه لا يعدو كونه شيئا، غير أنه**

[1] سلمى بالحاج مبروك، سؤال الفن عند مارتن هايدغر من خلال درس (أصل الأثر الفني)، بيروت، منشورات ضفاف، ط1، 2018، ص56.
[2] مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، 2003، ص96..99 بتصرف.

شيء من نوع خاص يملك من الخصوصية ما يجعله يتجاوز حدود شكله. فالأثر الفني عبارة عن شيء في الوقت ذاته (يقول) و (يعبر) عن شيء آخر غير الشيء الظاهر، العمل ينقل شيئا آخر. إنه يتكشف لنا على أنه مجاز، وعلاوة عن كونه كذلك هو عبارة عن رمز"[1].

من خلال هذا البحث، يفتح هايدغر ورشات متعدّدة للنقاش، مستدعياً تاريخ الإستطيقا قبل أن تتشكل كفلسفة مستقلة، ليدخل مباشرةً في سجال مع أفلاطون حول الفن والحقيقة. فعند أفلاطون، لم يكن نفي الشعراء من جمهوريته السياسية إجراءً عرضياً أو أخلاقياً فحسب، بل كان خطوة مبرّرة في ضوء نظرية المثل، حيث الحقيقة تُصعّد من المحسوس نحو المثال الخالص الذي يتجاوز كل حضور حسيّ. ووفق هذا الترتيب، يصبح الفنّ محاكاة لصورة الأشياء، أي محاكاة للمحاكاة، وبذلك يبتعد ثلاث درجات عن الحقيقة، ويقدّم صورة زائفة، سيمولاكريّة، لا تكشف بل تحجب. فالسياسة الأفلاطونية ضد الفنانين لم تكن في جوهرها سوى سياسة أنطولوجية: حماية الحقيقة من التشويه، وجعلها غاية للفكر والمدينة على السواء.

هنا يتقاطع هايدغر مع أفلاطون في نقطة أساسية: أن الحقيقة هي الغاية، لكنها ليست الحقيقة المثالية المنفصلة عن العالم الحسي، بل هي الحقيقة بوصفها انفتاحاً للكينونة. ومن هذا المنظور يعيد هايدغر مساءلة الفن، لا بوصفه تعبيرًا عن الجمال ولا بوصفه مجال للمتعة، بل كإمكان أنطولوجي، أي بوصفه حدثاً يكشف عن الوجود ذاته. بهذا المعنى، لا يكون سؤال هايدغر "ما الفن؟" سؤالاً جماليّاً محضاً، بل سؤالاً أنطولوجياً يزعزع التقليد الإستطيقي الذي انحصر قروناً في الجمال والذوق والتأمل. يظهر الفن في العمل الفني أولاً باعتباره شيئاً، أي باعتباره حاضراً في العالم حضوراً فينومينولوجياً بوصفه محسوساً. غير أنّ هذا "الشيئي" ليس الغاية في ذاته، بل هو البوابة التي تفتح على الأفق الأعمق: على الحقيقة التي "يقيمها" العمل الفني في العالم. فالعمل الفني لا يُختزل إلى مظهره أو مادته، بل هو حدث يُقيم العالم ويؤسس علاقة جديدة بين الإنسان والكينونة. لذلك، فإن البحث عند

[1] سلمى بالحاج مبروك ، مرجع سابق، ص101،102.

هايدغر لا يقتصر على إستيطيقا الفن (كيف يبدو لنا العمل وكيف نتذوّقه)، بل يتوجّه إلى أنطولوجيا الفن: إلى ما يكشفه العمل ويُحدثه في وجودنا.

هذا التحوّل يجعل من الخبرة الجمالية خبرةً وجودية: ليست مجرد تأمل في شكل أو تفاعل عاطفي، بل مشاركة في حدث أنطولوجي، حيث يصبح العمل الفني مكاناً لانفتاح الحقيقة. وهنا يكمن تميّز الفينومينولوجيا الهادغرية؛ فهي لا تقف عند الظاهر، بل تتساءل عمّا "يفعله" الفن، أي عن قدرته على إقامة عالم.

إن البحث في المحسوس الفني، كما ترسخ في تاريخ الإستطيقا الحديثة، قائم في جوهره على الميتافيزيقا الديكارتيّة التي فصلت الذّات عن الموضوع وأخضعت الوعي لمركزية **"الأنا المفكر"**[1]. وبمقتضى هذا الباراديغم، أُدرج الفن في خانة الموضوعات المحسوسة التي تنظمها المخيلة دون أن يُطالها المفهوم العقلي، كما عند كانط، بحيث يصبح العمل الفني مجالاً مغلقاً للذوق والتأثر لا أكثر. هذا التصور، في نظر هايدغر، لا يتجاوز الشكل الحسّي ولا ينفذ إلى ما يفعله الفن في وجودنا. إنه تصوّر عقيم يكرّس محدودية العالم بوصفه محض موضوع للوعي، ويختزل الفن إلى تجربة شعورية للذات تعيشه بوصفه تسلية ولذة حسيّة لا ترقى إلى مقام الحقيقة.

لذلك رفض هايدغر التأويل الإستطيقي للفن، لأنه يظل حبيس العلاقة الذاتيّة–الموضوعية التي تستغرق في الإحساس والمتعة، في حين أن ما يطلبه الفن أعمق: أن يكون انفتاحاً للحقيقة ذاتها. ففي أفق الإستطيقا، يُختزل الفن إلى مجموعة مثيرات حسيّة تؤثر على ذات متعالية، واعية وعقلانيّة، لتصبح التجربة الفنية مجرد انفعال أو انغماس شعوري. أمّا في الأفق الفينومينولوجي الهايدغري، فإن الفن لا يُقارب بوصفه محاكاة أو زخرفاً حسياً، بل بوصفه حدثاً يكشف العالم، أي بوصفه انكشافاً للوجود.

[1]" كان للجمالية أن تنشأ من دون تأكد الذات بوصفها سيدة، بل خالقة، لتمثيلاتها. والذات الديكارتية ليست طبعاً الذات الجمالية والجمال عند ديكارت، ليس قابلاً، كما سبق القول، لأي قياس بسبب تحكم نزوات الفرد فيه. ولكن الديكارتية تشدد بمجرد الاعتراف بدور الذاتية في تحديد ما هو جميل أو مستساغ للمروح، على بطلان أي مسعى يتوخى تحديد ظروف الجمال المثالي، الجمال في ذاته، وهي الظروف المزعومة موضوعية. " مارك جيمينيز، ما الجمالية، تر:شربل داغر،المنظمة العربية للترجمة،2009،ص:71.

المنهج الفينومينولوجي، كما يتوسّله هايدغر، لا ينظر إلى الأثر الفني بوصفه شيء مصمت في الطبيعة، ولا باعتباره أداة وظيفية لا معنى لها خارج الاستعمال، بل بوصفه شيئاً من نوع خاص: ذاتاً مكثفة، مكتفية بذاتها، لها القدرة على قول العالم. الأثر الفني في جوهره ليس مجرد شكل ظاهر، بل تكشّف؛ إنه ما ينهض من العتمة إلى الحضور. وهذا التكشّف لا يكتفي بأن يعرض ذاته، بل يرمز ويشير ويعبر، ليكون العمل الفني مجازاً ورمزاً في آن واحد. بهذا المعنى، لا تتطابق حقيقة العمل الفني مع معطاه الحسي المباشر، بل تتجاوز حدوده لتكشف عن بُعد أنطولوجي، كما أن حقيقة الإنسان لا تنحصر في مظهره الخارجي، بل تتكشف عبر أفعاله وحواره مع العالم. ولعل لوحة فينسنت فان غوخ (Vincent Willem van Gogh، 1853-1890[1]) الشهيرة لحذاء الفلاحة تمثل خير مثال على ذلك: فالحذاء في اللوحة ليس مجرد أداة استعمالية، بل نافذة تنفتح على عالم بكامله، عالم الفلاحة، كدحها، تعبها اليومي، وانغراسها في التراب. هنا يصبح الفن ليس تمثيلاً لشكل، بل مقاماً لحضور الحقيقة نفسها.

ويظهر الحذاء الخشن في لوحة فان غوخ (شكل 18) لا بوصفه جسدا مصمتا أو تراكما للأصباغ، بل بوصفه عالما كاملا ينهض من عمق التجربة الإنسانية **"إن الحقيقة تحدث في الأثر الفني وتتجلى فيه كما هي الحال في لوحة فان غوخ"**[2]. إن تجاعيده القاسية ويبوسته لا تُقرأ كملامح مادية فحسب، بل كأثر لمعترك يومي فوق أرض صلبة عسيرة المراس، أرض أوروبية شهدت زمناً قاسياً أراد الفنان أن يختزل قسوته في جلد مهترئ وصامت. ولأن الأرض في الفكر الهايدغري هي مقام الوجود الذي ينزع إلى الاحتجاب، مقابل العالم الذي ينزع إلى التكشف، فإن العمل الفني يتموضع بدقة في هذا التوتر: هو شيء من أشياء الأرض، لكنه ينفلت من صمتها لينفتح على العالم.

الحذاء إذن لا يمثل ذاته بوصفه شيئًا عاديا في الاستعمال، بل يكثّف في حضوره رمزية عالم كامل: عرق الفلاحة، خطى الحقول، تعب النهار، قسوة الزمن. إنه ليس مقصوداً لذاته،

[1] فينسنت فان غوخ (Vincent Willem van Gogh، 1853-1890) هو رسام هولندي ما بعد انطباعي، يُعد أحد أعظم الفنانين في تاريخ الفن الغربي. أنتج أكثر من 2100 عمل فني في عقد واحد فقط، تميزت بألوان جريئة، ضربات فرشاة درامية، وعاطفة عميقة، مع معاناته من اضطرابات نفسية أدت إلى انتحاره في سن 37. ينظر : "Vincent van Gogh," Britannica، متاح على:
https://www.britannica.com/biography/Vincent-van-Gogh (اطلع عليه في 20 جوان 2025).

[2] سلمى بالحاج مبروك ، مرجع سابق، ص110 .

بل هو قصدية متجهة نحو عالمٍ يختبئ خلف الشكل، تماماً كما أن تجاعيد الوجه ليست مجرد خطوط جلدية، بل معترك وجود وزمن يترسب في الجسد. في هذا المعنى يغدو العمل الفني نصيراً للعالم في مساعيه نحو التكشف، معيداً إخراج الوجود من احتجاب الأرض، ومانحاً للحقيقة مقامها في الحضور.

ولأن العمل الفني، عند هايدغر، لا يُختزل في مجرد شيء موضوعي معروض في المتاحف كأثر محفوظ، بل يقوم في ذاته كمعنى مشع، فإنه يتخذ من حضوره بين الناس ضرباً من التكشّف المضاعف، انفتاحاً للتأويل، وإمكانية متجددة لقراءة الوجود. فالحذاء ليس علامة دلالية أو رمزاً سطحيّاً، بل هو الكيان الذي يستدعي عالمه معه إلى الظهور، شاهداً على أن الفن هو مقام الحقيقة لا مجرد محاكاة للحسيّات.

إن العمل الفني، في منظور هايدغر، ليس مجرّد أثر جمالي يُضاف إلى رصيد ثقافة ما، بل هو التأسيس الأصلي لروح الشعب وإقامته في الوجود. إنه لا يحفظ ذاكرة ميتة ولا يستبطن حنيناً سلفياً، بل يؤسس بداية دائمة تُعاش وتتجدّد؛ فهو أصل بالمعنى الهايدغري، أي مقام التأسيس الذي يشهد على مسيرة الوجود، ويتيح للاحقين أن يسكنوا العالم عبره لا بالعودة إلى الماضي، بل بالإنوجاد في نهر هيرقليطس المتدفّق**"عندما نعيش يقضين في العالم نكون كل مرة سواء انتبهنا إلى ذلك أو لا واعين بالعالم، واعين به كونه أفقا لحياتنا وكونه- أفق الأشياء -(الموضوعات الواقعية) لأنشطتنا الفعلية والممكنة"**[1]، حيث يصبح الأثر الفني فضاءً للتأويل الإبداعي المستمر.

بهذا المعنى، الفن هو آية على إمكان العودة إلى الحياة الأصيلة، تلك التي ينتمي فيها الكائن إلى نفسه وإلى تجربته في العالم، في مقابل الوجود الأداتي الذي يفصل الذات عن الموضوع ويحصر العالم في حدود السيطرة التقنية. ففي حين تنتهي الأشياء في وظيفتها الاستعمالية، يتخطى العمل الفني هذا الأفق النفعي ليفتح إمكانية أخرى: تكشفاً دائماً للوجود. ولهذا فإن الأثر الفني يقاوم انغلاق الحداثة على نزعتها الميتافيزيقية التي شيّأت الإنسان وجعلته جزءاً من جهاز السيطرة، إذ يذكّرنا بأن الوجود أرحب من كل نظام أداتي. هنا

[1] هوسرل إدموند، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية ، ؛ تر : إسماعيل المصدق، بيروت لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، ص416.

تتجلّى قوة الفينومينولوجيا الهايدغريّة في كشفها عن هذا التخارج الأصيل مع العالم، حيث يصبح الفن لا مجرد موضوع للذوق، بل حدثاً أنطولوجياً يؤسس للسّكن الإنساني. فالفينومينولوجيا تهتم بما يظهر في انكشافه واحتجابه معاً، بما يتوارى في وجوده حتى وهو يعطينا ذاته، وهو ما يجعل العمل الفني وسيطاً أساسياً بين الكائن وعالمه، ومفتاحاً للتأويل المتجدد للوجود.

وقد كان هذا الأفق أحد الروافد التي ألهمت تجارب لاحقة مثل سارتر وميرلوبونتي، كلٌّ بطريقته الخاصة، لكنه يفتح أمامنا نحن أيضاً إمكانية لفهم الفن العربي المعاصر باعتباره مجالاً تأسيسياً لروحنا، لا مجرد إعادة إنتاج لصور أو تقاليد، بل إقامة أصيلة تضع الذات العربية في حوار مع عالمها من جديد. فكما جعل فان غوخ من حذاء الفلاح الأوروبي موضعاً لانكشاف عالم كامل، كذلك يمكن أن نرى في تجارب عربية معاصرة كيف تتحوّل العلامات اليومية، الشعبية أو التاريخية، إلى مقامات أنطولوجية تكشف حقيقة الوجود العربي . ولقد حاول ميرلوبونتي أن يتلافى في تحليلاته الأخيرة تلك الواحدية التي ميزت أعماله الفينومينولوجية في تفسير الخبرة بالبدن، كما لاحظ كايلن[1] على سبيل المثال أن التحليل الذي يعتمده ميرلوبونتي لا محالة واقع في الدور، إذ أن المحسوس الفني يحيل إلى خبرة البدن كما أن خبرة البدن تفسر نفسها ضمن المحسوس مما يعني أن المحسوس يحيل إلى نفسه متجاهلا في ذلك تلك التفاعلات الفكرية أو الشعورية أو التأويليّة التي تقع في الباطن، والتي لا تكفي الخبرة المحسوسة للإحاطة بها. هذه الملاحظة تفتح لنا أفقًا واسعًا لفهم الصعوبة التي واجهها ميرلوبونتي: كيف يمكن للخبرة الجسديّة أن تكون منبعًا لكل انفتاح على العالم، دون أن تتحول إلى دائرة مغلقة تعيد إنتاج ذاتها؟ إن هذا المأزق هو ما جعله في أعماله الأخيرة يبحث عن مستوى أعمق للخبرة، لا يكتفي بسطح الإدراك، بل يتوغّل في تكثيف أنطولوجي يفتح الجسد على اللّامرئي، وعلى طبقات خفيّة من المعنى تتجاوز مجرد الحضور الحسّي.

وفي هذا السياق كتب ميرلوبونتي في مرحلة متأخرة: **"أن مؤلفي الأولين (يقصد بنية السلوك وفينومينولوجيا الإدراك الحسي) قد حاولا استرداد عالم الإدراك الحسّي. وهناك**

[1] هانز جيورج جادامر، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تر: سعيد توفيق، مصر، المشروع القومي للترجمة، 1997، ص243.

مؤلفات لا تزال في طور الإعداد تهدف إلى بيان أن عمليّة الاتصال بالآخرين وبالفكر تستوعب وتتجاوز مجال الإدراك..."[1]. هنا تتضح محاولة ميرلوبونتي للانتقال من فينومينولوجيا الوعي الحسّي إلى أفق أوسع يجعل من الخبرة الجمالية ضربًا من التجلّي الذي يشارك فيه الجسد والعقل والآخر والعالم في آن واحد. إنه لم يعد يكتفي بالقول إن البدن هو أساس الخبرة، بل أراد أن يبيّن أن البدن في عمق حضوره ينفتح على ما هو غير بدني، أي على الوجود في كثافته اللامرئيّة.

وبذلك يكون قد نحا نحو محاولة إضفاء تكثيف أنطولوجي خاصة في رسالة العين والعقل متابعا بذلك هايدغر بدلا عن اتباع هوسرل الأخير، الذي كان قد أبدى وفاء له بجعل منهجه إبستيمولوجيا بداية لا أنطولوجيا. وفي ذلك يكتب في العين والعقل: **" فرؤية الرسام لم تعد نظرة على خارج، ولم تعد مجرد علاقة فيزيائية - بصرية بالعالم. والعالم لم يعد قائما أمامه بواسطة التصور : بل هو الرسام يولد في الأشياء وكأنما بواسطة تمركز المرئي....، وفي النهاية لا تتعلق اللوحة بأي شيء كان من بين الأشياء الإمبيريقية إلا بشرط أن تكون أولا «ذاتية التشخيص»؛ وهي ليست مشهدا لشيء ما إلا أن تكون مشهدا للّاشيء، إلا أن تشقّ جلد الأشياء لتظهر كيف تكون الأشياء أشياء والعالم عالما،"**[2].

إن هذا النص يكشف عن التحول الكبير في فكر ميرلوبونتي، فالعين لم تعد أداة إدراك فحسب، بل صارت مكانًا تتجسد فيه ولادة العالم. الفن هنا ليس تمثيلًا بل تكوينًا، ليس انعكاسًا للعالم بل مشاركة في ميلاده. ومن ثم فإن خبرة الجسد، وقد تجاوزت دائريتها الأولى، تصبح خبرة في معنى أنطولوجي، خبرة تضعنا أمام أصل الأشياء لا بوصفها معطيات جاهزة بل كعمليات تكوّن وانبثاق، تجعل من الفن أحد أعظم ميادين الوجود انكشافًا.

[1] توفيق سعيد، الخبرة الجمالية. مرجع سابق، ص244.

[2] ميرلوبونتي من نص " العين والعقل" ترجمة عبد العزيز العيادي، ينظر إلى إطلالات على الجماليات، تر: رشيدة تريكي منيرة بن مصطفى وآخرون، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون"بيت الحكمة"،تونس، 2010، ص: 47.

ينطلق الفيلسوف الألماني هانز-جورج غادامير من حيث انتهى أستاذه هايدغر، أي من الفينومينولوجيا التي كانت عند هذا الأخير تعميقًا أصيلًا للأنطولوجيا وسؤال الوجود المنسي، لكنه يمنحها صبغة هيرمينوطيقية أوسع، تجعل من التجربة الإنسانية مجالًا مفتوحًا للتأويل المستمر. فإذا كان هايدغر قد كشف أن العمل الفني يؤسس لعالم ويسكنه، فإن غادامير يوسع هذا الأفق بجعل التجربة الفنية جزءًا من تجربة الفهم نفسها، تلك التي لا تنفصل عن التاريخ والتقليد واللغة. لقد أنتج البشر في تجاربهم الحضارية التاريخية فنونا ممتزجة بالسحر والدين والتقديس والتدنيس دون أن يكون لهم ذلك الوعي الجمالي الاصطلاحي ومن هنا يتساءل غادامير مستنكرا **"هل الخاصية الجماليّة للتشكيل هي وحدها الحالة التي تجعل العمل الفني يقربنا إلى البعد الإشكالي الحقيقي لقضية الإستيطيقا والهيرمينوطيقا؟"**[1].

ينطلق غادامير من نقد أساسي للمنهج العلمي الذي احتكر مفهوم الحقيقة في إطار التصور التجريبي والعقل الأداتي، وهو التصور الذي صبغ الحداثة وفلسفاتها كما صبغ ممارساتها المعرفية. هذا النقد يجعل الفينومينولوجيا عنده تتحوّل إلى نوع من الهيرمينوطيقا، ليس بوصفها تقنية تأويل للنصوص وحسب، بل كأفق أصيل لوجود الإنسان نفسه، حيث يكون الفهم دائمًا فعلًا تأويليًا منفتحًا على تشكلات المعنى في تجربة المعيش الواقعي. فكل تجربة عينية – سواء كانت فنية أو تاريخية أو أسطورية أو دينية – تنطوي على كثافة زمنية تلتقي فيها رواسب الماضي وانفتاحات المستقبل ضمن لحظة مركزة للحاضر، وهذه اللحظة تنكشف بكثافة خاصة عند الالتقاء بالعمل الفني.

في هذا اللقاء ينشأ حوار بين الذات والعمل، وهو ليس مجرد تبادل من الخارج، بل هو اندماج آفاق (Fusion of Horizons) حيث تتشابك آفاق الذات التي تحمل خبرتها الموروثة والوجودية مع الآفاق التي يقترحها العمل الفني، في تجربة فريدة من نوعها لا يمكن استبدالها بأي شكل من أشكال المعرفة الموضوعية. بهذا المعنى، فإن الفنّ لا يقدم متعة جماليّة محايدة أو خالية من الدّلالة، بل يفتحنا على حقيقة، ويكثف خبرة وجوديّة تقيمنا

[1] هانز جيورج جادامر، مرجع سابق، ص20.

داخل فضاء المعنى. ومن هنا يصرّ غادامير على أن تجربة الفن ليست خبرة سطحية أو زخرفية، وإنما هي خبرة قريبة من التجارب التي تشكّل الوعي التاريخي والديني والأسطوري للإنسان، لأن جميع هذه الخبرات تكشف حقيقة الكائن والوجود على نحو يتجاوز المعرفة المفهومية. إنّ الأثر الفني لا يقول لنا "شيئًا" محددًا كرسالة جاهزة، بل يفتحنا على إمكانات المعنى، ويجعل الحقيقة تظهر من خلال الانكشاف المستمر في الفهم والتأويل. ولهذا يرى غادامير أن الفن يثري المعرفة لا من حيث يقدم معلومة أو نظرية، بل لأنه يتيح لنا أن نكون في علاقة حوارية مع العالم. وانطلاقًا من هذه النقطة بالذات يشرع غادامير في معالجته النقدية لمشكلة الفن الحديث، الذي يرى أنه وقع في حالة اغتراب عن جمهوره وعن جذوره التواصلية. فإذا كان الفن في الأزمنة السابقة جزءًا من تجربة مشتركة، حاملاً أبعادًا دينية أو اجتماعية أو رمزية تؤسس لروح الجماعة، فإن الفن الحديث قد انفصل – بفعل النزعة الشكلانيّة والتجريبية المفرطة – عن هذه الوظيفة، ليصبح في كثير من الأحيان مغلقًا في ذاته، متعاليًا على الفهم المشترك. بهذا المعنى، يسعى غادامير إلى إعادة وصل الفن بمصادر خبرته الأصيلة: أن يكون مجالًا لانكشاف الحقيقة من خلال تجربة تأويلية حيّة، حيث يلتقي الماضي بالحاضر، والتقليد بالابتكار، والذات بالعالم.

تأتي الخبرة الهيرمينوطيقية في شكل حوار تتداخل فيه الآفاق من أجل تحقيق معنى قابل للفهم والكشف. هذا التداخل لا يُفهم على أنه اندماج آلي بين الماضي والحاضر، بل هو سيرورة حيّة يتحقق فيها معنى جديد عبر جدلية الانفتاح. وبذلك فإن الكشف المتداخل هو القاعدة الأنطولوجية لتفسير الفن؛ إذ إن العمل الفني لا يُستهلك في لحظة النظر إليه، بل يظل دائمًا بحاجة إلى تفسير، وكل تفسير هو إعادة ولادة للمعنى داخل شروط زمنية جديدة. إن التجربة الجمالية في هذا الأفق لا تُعاش بوصفها تجربةً فرديةً منعزلة، بل بوصفها تجربةً وجودية تشكّل الوعي التاريخي للإنسان، لأن الفن بالنسبة لغادامير هو جزء لا يتجزأ من سيرورة التاريخ الحي.

فكلّ عمل فني يأتي من الماضي لا يُختزل إلى أثر جامد أو وثيقة منقضية، بل يمد جذوره إلى الحاضر ويقيم فيه بوصفه قوة تكوينية لوعينا المعاصر. إن طابع المعاصرة هنا يعني

أن العمل الفني يتخلل زمن حضورنا، يشاركنا في بناء أفق الفهم، ويمكّننا من تأويل أنفسنا عبره. وهذا لا يعني أن العمل الفني مجرد انعكاس لزمانه الأصلي، وإنما هو ذات متفاعلة، تحمل حضورًا مستمرًا، وتغدو عاملًا لتكوين الوعي بالأجيال الماضية وصلتها بالأجيال الراهنة. ومن ثم فإن التراث الفني ليس مجرد ماضٍ مضى، بل هو مكوّن فعلي لحاضرنا، وشاهد أنطولوجي على تاريخ الوجود الذي نستمر في السكن داخله. وفي كتابه الحقيقة والمنهج يسدد غادامير نقدًا عميقًا للتصور الكانطي للجمالية الذي يرى أنه أسهم في الاغتراب الجمالي المعاصر. ذلك أن كانط – من خلال تأسيسه لفكرة الحكم الجمالي الخالص المستقل عن مفاهيم الحق والخير – قد فصل الفن عن جذوره الحية في تجارب الشعوب الدينية والثقافية والوجودية. قبل كانط، كان إدراك العمل الفني منغرسًا في سياقاته التاريخية والروحية، وكان الجمال يتداخل مع الحق والخير باعتباره جزءا من وحدة التجربة الإنسانية، لكن مع التصور الكانطي تم تأسيس "وعي جمالي ترانسندنتالي" للذات المتأملة التي تتذوق العمل الفني من علٍ، بوصفه مجرد موضوع للمتعة الشكلية.

وبهذا التحوّل صار الفن يُقرأ، في الكثير من القراءات التي تلت كانط، على نحو شديد الاختزال: مجرد شكل، زخرف، أو تناسق لوني، منفصل عن التجربة الحية، فاقد للانتماء إلى التاريخ والمجتمع. وهكذا صار الفن مظهرًا بلا جوهر، سطحًا بلا عمق، صورة بلا تأويل. فن كهذا يبدو بالنسبة لغادامير خلوًا من الدلالة، بلا تاريخ، بلا جذور، وبلا إمكان لانفتاح آفاق الفهم. بل هو فن مغترب عن ذاته، مغترب عن الإنسان الذي يلتقيه، لأنه لا يقدم سوى تجربة حسية شكلانية تكرّس الانفصال بدل التواصل. إن نقد غادامير لهذا الوعي الجمالي الحداثي هو في جوهره دفاع عن عودة الفن إلى أصله كخبرة هيرمينوطيقيّة، أي باعتباره حدثاً وجودياً يكشف معنًى، ويتيح لقاءً تأويليًا بين الذات والعالم، بين الماضي والحاضر، بين الفنان والمتلقي. ومن هنا يتضح أن الفن بالنسبة له ليس مجرد إنتاج جماليات شكلية، بل هو إمكان أصيل للوجود أن ينكشف ويُفهم، وأن يُعاد تأويله ضمن التاريخ الحي للأمم والشعوب.

تعمل الهيرمينوطيقا، كما يبلورها غادامير، على تجاوز تلك المسافة الزمنية التي تفصل بين العمل الفني والمتلقي. فكما أن البشر أنفسهم، عبر تعاقب الأزمنة، قد يغدو بعضهم غريبًا عن بعض، كذلك شأن الأعمال الفنية القديمة بالنسبة إلى إنسان اليوم، أو حتى الفن الحديث بالنسبة إلى ذائقة إنسان تقليدي لم يعش شروطه التاريخية. هنا تصبح مهمة الهيرمينوطيقا شبيهة بمهمة إقامة حوار حيّ، إذ تمدّ خيوط الفهم لتلافي الحواجز الزمنية والإدراكية التي تراكمت، فتلتحم آفاق الحاضر مع الآفاق التي يقترحها العمل الفني نفسه. وبذلك يتحول اللقاء الجمالي إلى لقاء حواري شبيه بالتفاعل بين الذوات المتحاورة، حيث لا يتوقف المعنى عند حدود الماضي أو عند نوايا الفنان الأصلية، بل يتجدد باستمرار داخل انفتاح الأفق التاريخي للمتلقي.

إن تجاوز الاغتراب الفني الذي ميّز عصرنا هو قلب الإشكال الذي تسعى إليه الهيرمينوطيقا الفينومينولوجية. ولعل ما يميز مقاربة غادامير عن محاولات أخرى – مثل الماركسية التي سعت إلى إعادة "تبييء" الفن عبر الواقعية الاشتراكية – هو أن هذه الأخيرة ظلت محكومة بالوظيفة الإيديولوجية، وبالتالي اقتصرت على التعبير عن منظور اجتماعي-سياسي محدد، من دون أن تستوعب تعددية تجارب المعيش وثراء التاريخ كما يدعو إليه غادامير. فالهيرمينوطيقا لا تختزل الفن إلى أداة وظيفية، بل تنظر إليه باعتباره حدث وجودي-تاريخي يكشف عن معنى لا يمكن القبض عليه بالكامل، بل يتجدد بتجدد الحوار مع كل تلقي.

في مسيرة الإنسان الحضارية، أنتجت الثقافات فنونًا غارقة في السحر والمقدس والطقوس، حيث يتداخل الإلهي باليومي دون فصل، ودون أن يصاحب ذلك وعي نظري يميّز "الجمالي" كمفهوم مستقل. ومع ذلك، كانت هذه الفنون تكشف، في قلب عوالمها الثقافية، عن معنى الوجود نفسه وتجعله حاضرًا ومفهومًا. يبرز هنا إشكال جوهرّي: هل يحقّ لنا أن نختزل طبيعة العمل الفني في خاصيّته الجمالية الشكلية وحدها، باعتبارها المدخل الوحيد إلى فهم ما هو فني حقًا؟ إن هذا الاختزال، الذي ميّز الوعي الحداثي، يتجاهل البعد الأنطولوجي الأعمق للفن – أي قدرته على كشف الحقيقة الوجودية – ويغفل جذوره

التاريخية والثقافية التي لا تنفصل عن وظيفته في إضاءة معنى الكينونة داخل سياقاتها الحية. فالفن، في أصله، ليس مجرد موضوع للذوق الجمالي المجرد، بل حدث كشف يربط الإنسان بعالمه وبذاته عبر التاريخ.

ويمكننا أن نستحضر في السياق العربي المعاصر، مثلًا، كيف أن أعمال الفنان العراقي علاء بشير(الشكل19) أو السوري يوسف عبد لكي (الشكل20) لا تُقرأ فقط كأشكال جماليّة، بل كأحداث تأويليّة تربطنا بتاريخ العنف والحروب والذاكرة الجمعية. كذلك أعمال مروان قصاب باشي (شكل21) في تعبيرها عن الوجه الإنساني ليست مجرد تمثيل تشكيلي، بل هي كشف أنطولوجي عن الألم والاغتراب والبحث عن الانتماء. فهذه الأعمال لا تعيش فقط في زمن إنشائها، بل تستدعى دومًا إلى زمن الحاضر وتدخل في حوار جديد مع كل متلقٍ، وهذا ما يعبّر عن الطابع الهيرمينوطيقي الأصيل للخبرة الفنية.

يمكن القول إن ما يميز غادامير في مقاربته هو رغبته في تفكيك الانغلاق الكانطي للجمالية داخل الذاتية الميتافيزيقية لحكم الذوق، حيث يصبح الجميل مجرد حكم فردي، غير ملتحم بالعالم ولا بالتجارب المشتركة للبشرية. لقد أراد غادامير أن يعيد للفن مكانته كتجلٍّ للحقيقة، لا باعتباره زخرفة حسية أو متعة ذاتية، بل باعتباره قوة كشفية تتجلى في الدين والأسطورة والحياة الاجتماعية ذاتها. وهذا ما يجعله يقرأ كانط بصورة أكثر إيجابية، إذ لا يتوقف عند حدود الجمالية الصورية، بل ينفذ إلى ما اعتبره كانط نفسه معيارًا للحكم الجمالي: الحس المشترك.

في هذا الأفق، يصبح الفن فضاءً للحوار بين الفرد والجماعة، وبين الماضي والحاضر، وبين الذات والعالم، فهو ليس شكلاً مغلقًا في ذاته ولا لحظة حسية منعزلة، بل حقيقة متحققة في التجربة المشتركة. هنا يستدعي غادامير عبارة كانط ذاتها التي تفتح المجال أمام المعنى والوظيفة التربوية للجميل، والتي عززها شيلر لاحقًا في حديثه عن التربية الجمالية للإنسان. فالجميل في نظر غادامير لا يفقد إمكانيته للمعنى بحكم أنه محسوس بذاته، بل العكس: إن انفتاحه على المعنى هو ما يجعله قادرًا على الالتحام بأفق الحياة المشتركة.

من هذا المنطلق، يصبح الفهم الفني عند غادامير فعلًا حرًا وتأويليًا في آن واحد، إذ لا يمكن أن نفهم العمل الفني إلا إذا أتحنا له أن يقول لنا شيئًا. كما جاء في عبارته: **"نحن لا نفهم إلا إذا أردنا أن نفهم؛ أي لا يمكن دون أن نتيح لشيء ما أن يقال لنا"**[1]. هنا يتحقق ما يسميه غادامير الألفة، حيث تزول الغربة بيننا وبين العمل الفني، وينفتح أمامنا أفق جديد يجعل من الفن حدثًا للتاريخ لا مجرد أثر معزول في متحف. وهكذا يتحول العمل الفني، وفقًا للهيرمينوطيقا الغادامیرية، إلى لعب (Spiel) بالمعنى الفينومينولوجي، أي فضاء من التفاعل الحر الذي لا يختزل في قواعد وظيفية أو مقاصد أيديولوجية كما حصل مع الواقعية الاشتراكية في الإطار الماركسي. إن اللعب الفني يكشف الحقيقة دون أن يختزلها في وظيفة أو في شعار، فهو في جوهره حركة حرّة بين الأرض والعالم، بين الاحتجاب والتكشف، تمامًا كما رأى هايدغر في تحليله للعمل الفني.

ولذلك، فإن المنهج الغادامیري في كتابه تجلّي الجميل لا يتوقف عند حدود الفينومينولوجيا، بل ينفتح على مشروع واسع يجعل من الفن حقلاً للتأويل الثقافي، بحيث يصبح كل تلقي للعمل الفني حدثًا جديدًا للتاريخ، يفتح المجال لإعادة فهم الذات في العالم. من هنا جاءت مشاريع تلامذته في جمالية التلقي، والتي تحولت إلى اتجاه مستقل في النقد المعاصر، يعد بالكثير في سياقنا العربي حيث ما تزال علاقتنا بالفن الغربي مشوبة بالالتباس واللّاتحديد. وهنا بالذات تكتسب الهيرمينوطيقا الغادامیريّة قيمتها، إذ تدعونا إلى أن نعي خصوصيتنا الثقافية عبر الفن، سواء كان تراثيًا محليًا أو وافدًا من الغرب، لأنه يكشف عن إمكان تأسيس فهم مشترك متجدد يعيد وصلنا بتاريخنا وفنوننا وتجاربنا الحسية.

وفي سياق آخر من أجل تشكيل نوع جديد من الخبرة الفينومينولوجية، ينطلق ميشال هنري (Michel Henry 1922-2002)[2] في كتابه الهمجية في التأصيل لشكل مختلف تمامًا من

---

[1] المرجع نفسه، ص23 .

[2] ميشال هنري (1922-2002) هو فيلسوف فرنسي رائد في الفينومينولوجيا الراديكالية للحياة (phénoménologie radicale de la vie)، حيث يعيد تأسيس الفينومينولوجيا على أساس الإمانانس المطلقة للحياة الذاتية. يعرف الحياة كتلك القدرة الأساسية على "الشعور بالذات واختبارها في كل نقطة من كيانها"، من خلال التأثر الذاتي (auto-affection) الذي يسبق الإنتنسيونالية والظهور الخارجي في العالم. هذه الحياة غير مرئية وأفكتيفية جوهرياً، تكشف عن نفسها في الإمانانس الجذرية بعيداً عن المونيزم الأنطولوجي الغربي التقليدي الذي يختزل الظهور في التمثل الخارجي، مما يجعل فلسفته نقداً جذرياً للتراث الهوسرلي والهيدغري، وتأسيساً لـ"فينومينولوجيا مادية" تركز على اللحم الحي (chair) كمصدر لكل كشف حقيقي. ينظر: Ruud Welten, "Michel Henry," in Stanford Encyclopedia of Philosophy, ed. Edward N. Zalta (Stanford University, 2016). https://plato.stanford.edu/entries/michel-henry/. (اطلع عليه في 19 جوان 2025).

الخبرة الفنية، وذلك عبر نقد التصور العام السابق الذي حكم العقل والذي تشكلت الخبرات الفنية الجمالية خلاله كالخبرة الدّيكارتيّة، ألا وهو نموذج العقل الصرف الذي يستبعد الذاتية وتجارب المعيش استبعادًا باسم العلم، أي العلم التجريبي المثالي المحكوم في نموذجه الأسمى بالرياضيات والهندسة. هذا النموذج يلغي بذلك الحساسية الباطنية للإنسان في العالم، وذلك عندما **"أعلن غاليلي أن المعرفة التي لطالما كان الإنسان يركن إليها هي معرفة غير صحيحة ومضللة. هذه المعرفة هي المعرفة الحسية التي تحملنا على الاعتقاد بأن للأشياء ألوانًا وروائح ومذاقًا وأصواتًا قد تكون محببة أو مستكرهة. جملة القول إن العالم عالم محسوس"**[1]، أما العالم الذي يقترحه غاليلي ويبرهنه ديكارت، فهو عالم الأجسام المادية الممتدة والمزودة بأشكال وصور هندسية، عالم لا مكان فيه للكيفيات المحسوسة.

وهذا النوع من المعرفة هو حاصل بعدي دائمًا للتجارب المخبرية، وبالتالي هو يلغي الأفق الأول لتلك التجارب، أي المعيش والأصلي والوحشي، أي ما يخضع للخبرة لا للتجربة التي تتقدم عليها. وفي السياق ذاته، وجّه ميشال هنري نقده إلى كانط الذي حدّ كل معرفة ممكنة في عقله المحض بالشروط القبلية للعقل وهي الزمان والمكان، مما جعل كل الخبرات ضرورة أن تكون موجودة على نحو موضوعي قبالتنا في العالم، الأمر الذي ألغى خبرة الحياة بذاتها، أي البعد الباطني للحساسية الداخلية وما يساورها من رغبة وقلق وانفعال داخلي. وبذلك يكفي أن نعلم حجم الاختزال الممارس على المعرفة في الحياة والذي جاء نتيجة لهذا الحصر الحداثي للمعرفة الموضوعية التي شرعها غاليلي وتابعها ديكارت.

هذا يعني **"استبعاد الكيفيات المحسوسة من فعلية الموضوعات، كما يعني أيضًا إلغاء حساسيتنا ومجمل انطباعاتنا وعواطفنا ورغباتنا وأهوائنا وأفكارنا. إنه استبعاد لذاتيتنا بأسرها، هذه الذاتية التي تصنع جوهر حياتنا، وإذاً فإن هذه الحياة التي نخبرها داخلنا في ظاهريتها التي لا مراء فيها وتجعل منا أحياء، هي التي تجسد نفسها مجردة من كل فعلية**

[1] ميشال هنري، الهمجية ، تر:جلال بدلة، دار الساقي، ط1، المملكة المتحدة،2022، ص8.

حقة ومختزلة إلى مجرد مظهر (لا ظاهرة) لتتحول القبلة التي يتبادلها العشاق فيه بذلك إلى مجرد تصادم لجزيئات فيزيائية مجهرية"[1].

وإذا كان تعطيل البعد الباطني للحياة في الحداثة قد تم على هذا النحو، فإنه بالضرورة قد لحق هذا التعطيل بالمثل كل أشكال الثقافة، والتي تجد معينها الأساسي في خبرة الحياة لا الخبرة التجريبية. ومن هنا نقف على مسافة الرعب الذي اجترح عصرنا بأكمله، والتفكيك التدريجي للحياة في كل المجالات التي تنتمي إليها، وخاصة الثقافة والفن بطبيعة الحال، إذ هو يتغذى على الحس والرغبة الأصليين اللذين تنفعل بهما الحياة وتستبعدهما المعرفة الموضوعية كما فعل ديكارت.

إن ثقافة تنبجس من الانفعالات التي تسكن التجربة البشرية في كل طبقاتها التحتية، من العلاقات الحميمية والشخصية بالأشياء، والعلاقات بين الأفراد والأسرة والتنظيم الاجتماعي والدين والاعتقاد بالحياة وبالأموات، تكون في مجملها مُشكّلة لما نسميه "الإنساني". وبالمحصلة فإن خلاف ذلك هو ما يصطلح عليه ميشال هنري بالهمجي، أي ذلك الشكل من الحياة الموضوعية التي تقترحها الحداثة حين تجفف كل تلك المعاني، فتصنع حياة مفككة بعيدة عن جذرها الأساسي الموجود في التجربة الباطنية وما ينبثق عنها من بناءات نفسية ووجودية واجتماعية وفنية. وبالتالي يخلق ثقافة مضادة تكون عدمية في بناها حين تفصل بين ممارسة الحياة والخبرة بالحياة أصلًا، ويسري ذلك على العلوم الإنسانية كلها ثم الثقافة ثم الفن بلا شك. وبذلك تكون الفينومينولوجيا بالنسبة لميشال هنري هي الفينومينولوجيا التي تستدعي بعد الحياة بوصفه بعدًا باطنيًا مؤسسًا لكل خبرة حيّة تتقوم الحياة داخلها وتجد فيها **"التقويم الأول المطابق للجوهر الفينومينولوجي لعيشنا والتحفيز الشّجوي لكل فعل ممكن"**[2]، إذ إنه بذلك يعيد الحافز إلى منابع الثقافة والحياة بشكل أكبر، حين تخبر الحياة في علاقتها بالألم الذي تخبر فيه الحياة نفسها وتبلغ مداها والذي هو قيمتها المطلقة.

خلافًا لذلك، هي في الحداثة لا قيمة لشيء، أو كل شيء يتساوى في العدمية حينما نعزل المعرفة أو نبنيها على غير أساس الحياة الأولى التي بالوجود في العالم ونحول المعرفة إلى

[1] المرجع نفسه، ص10.
[2] المرجع نفسه، ص12.

مجال غفل كما تفعل الفيزياء، فينفلت الإيتيقي من كل اعتبار وينفلت الفن معه، فيفعل كل ما من شأنه أن يفعل دون أي مرجع تقويمي، فيكون بذلك إبليسيًا لا مفاد له ولا معنى... عدا أن يكون الربح هو الاعتبار الوحيد الذي تمتاز به قيم الأشياء والأفعال، كما لو كان الاقتصاد هو المرجع لتخليق كل القيم ومساواتها ضمن تجريداته الحسابيّة التي تحاول أن تعوض عبثًا قيم الحياة التي تنبثق من باطن الإرادة الإنسانية وهشاشتها وانفعالاتها الحيّة. إن هذا ما يسميه ميشال هنري **"المادية الغربية المحضة في تقنيتها، والتي هي ما يوجه عالمنا الذي أصبح عالمًا لا إنسانيًا في مبدئه"**[1].

إن في نقد ميشال هنري للحداثة لتشريع لما بعد حداثة تتجاوز الموضوعية الديكارتية للعالم ولكنها ليست المابعدحداثية العبثية الحاصلة اليوم، أي تلك المحكومة من السوق وسقوط القيم والمراجع، بل هو تجاوز للحداثة عبر تصحيحها بالإنساني والانفعالي والحيوي والذي هو الجذر الذي يستمد منه الإنسان تجربة حياته كما هي دون إملاءات من فوقه تمارس سلطة المعرفة والقوة، وتحاول أن تجرده من نفسه.

يحاول العلم التجريبي أن يقدم معرفة معينة حول الحياة إذ يربطها حصرًا بمقام العلم البيولوجي الذي يشكل وجهة النظر الموضوعية للعلم الحديث في معالجة موضوع الحياة، إلا أن هذا النوع من المعالجة لا يتطرق بأي شكل إلى معنى الحياة في معناها المحسوس والمعيش. فالحجر يملك وجودًا مستقِرًّا لكنه لا يملك بأي حال أي نوع من الحياة، فيما تملك الكائنات العضوية نوعًا من الحياة يتحدد بفترة وجودها. وهذه الحياة التي للكائنات العضوية يشترك فيها الإنسان كذلك، إلا أن هذه الحياة لا يمكن أن تخبر نفسها من الداخل بمعنى أنها حياة ولكنها ليست عيشًا، فهي تفتقر إلى الذاتية الكامنة فيها بحيث تختبر نفسها من الداخل ولا تندفع فقط إلى عمليات التمثيل والاستهلاك والطرح ضمن حياتها دون أن تمنحها النظرة الكافية لحياتها الباطنية، والتي تكون بالنسبة للإنسان العِماد الذي يشكل من خلاله سردية أصيلة لوجوده، ومن ثم يبني من خلال سردية العيش ثقافة معينة ينغمس فيها وينتج ويتطور خلالها ويؤسس فيها قصته حول نفسه، معطيًا بذلك معنى لوجوده، معنى يقيمه في نفسه لذاته متوافقًا مع ما يسميه سارتر "الوجود لذاته".

[1] المرجع نفسه، ص13.

إن الوجود لذاته هو شرط كل ثقافة، والثقافة والحساسيّة الذاتية هي شرط لكل تطوير فني ولكل إنتاج إبداعي. إن الثقافة تستمد حيويتها لا من عمليات التمثيل البيولوجية وإنما من سرد الذات لذاتها وإبداعها نفسها من جديد في كل مرة. والهمجية بالتالي تعني العكس تمامًا، أي انحطاط سردية ثقافية معينة عن خصوبتها الذاتية، وبذلك يكون التخلي عن الخصوبة الذاتيّة والحساسيّة الأصيلة شرطًا للانحطاط الثقافي، الذي يكون لاحقًا دائمًا لا سابقًا، مما يؤسس لرؤية تاريخانيّة ضمن هذه الفلسفة ترى التجارب البشرية باعتبارها حركات صعود ونزول ثقافية يتحدد فيها الصعود بإبداع الاختلاف الباطني للحساسيّة[1]، ويتحدد فيها الانحطاط بالتخلّي عن تلك الحدوس والخبرات، التي يتعين أن تلتمس في الحياة الباطنية وحساسيتها، نحو نوع من الغياب عنها تفرضه ظروف ما.

إنما يزودنا به ميشال هنري في هذا الخصوص ليس مجرد نقد للثقافة المعاصرة، بل تحديد معياري لخصوصيّة الخبرة الجمالية التي تصنع الفن. فالفن الذي يحدده السوق وتفرضه إملاءات خارجية أيًّا كان نوعها لا تنفعل به الذات لذاتها، ولا تعظّمه، ولا تستوطنه الحساسيّة. هو فن يقع في باب السقوط والانهيار، يذهب إلى تجريده من صفة الفن لأنه لا يتجاوب مع الحساسية المشكلة لخبرة الفن. وبذلك يتفق بشكل ما، وإن بأسلوب مختلف، مع رواد مدرسة فرانكفورت ونقد الحداثة الفنية التي تجرد الإنسان من إنسانيته وتخضعه لسلطة السوق وأرض العرض والطلب والفرجة.

ونستشف مما سبق معيارًا يمكن أن يمتد نحو الفن المعاصر لمعالجة محتوياته ومقاصده ومنطلقاته. فالتافه هو المبتذل والسّوقي ما لم يكن مشوبًا بمعنى باطني كالاحتجاج والرفض، أي إنه يستخدم نفسه في شكل رسالة حرة وناقدة غير ملزمة أو مُملَاة بإكراهات معينة خارجيّة. هو فن يقع في السقوط، فيما يشبه "الهمّ" الذي تكلم عنه هايدغر، وهو الثرثرة والاستلاب التي لا تهتم بالذات وحساسيتها ورغباتها الجماليّة بأي شكل.

[1] تجدر هنا الإشارة إلى التوافق في الطرح، والذي عثر عليه ميشيل هنري في كاندنسكي ونعني بذلك مبدأ الحساسية الباطنية عنده ومبدأ الضرورة الداخلية عند الأخير، وفي هذا الصدد يقول ميشيل هنري :" لقد اعتبر كاندينسكي، في العديد من المرات ، الضرورة الداخلية كمبدأ لفن الرسم التجريدي. من خلال ذلك يجب أن نفهم التحديد الجذري لشكل هذا الفن - الألوان والأشكال - من خلال مضمونه ومن خلال الحياة نفسها. فمن المعلوم أنه عرض في كتابه الروحي في الفن هذا التحديد من خلال ثلاثة مظاهر : أولاً وقبل كل شيء، كل ما يخص تحديد العمل الفني بما متعلق بالفنان نفسه، وثانيًا كل ما يتعلق بالعصر الذي ينتمي إليه الفن، بأسلوبه، ومسلماته الجمالية، وثالثا، بما هو خاص بالفن." Michel Henry, Voir l'invisible. Sur Kandinsky, Paris, éditions PUF, 1988, p 213.

المبحث الثالث: الخبرة الجمالية بين الفعل والتلقي.

إذا كانت الفينومينولوجيا قد أضاءت لنا مستويات الخبرة الجمالية من خلال تحليلها للوعي المتجسد، وفتحت عبر الفن المعاصر آفاقًا جديدة لمشاركة الجسد والعالم في عملية الكشف، فإنها تقودنا أيضًا إلى التساؤل عن البنية الجدلية للخبرة الجمالية: أعني جدلية الفعل والتلقي. فالفن ليس مجرد إنتاج من جانب الفنان، ولا مجرد استهلاك من جانب المتلقّي، بل هو سيرورة حيّة يتحقق فيها العمل بوصفه حدثًا جماليًا لا يكتمل إلا بتمام هذه العلاقة الثنائية.

الفعل الفني، أي فعل الإبداع، ليس حركة ذاتية مغلقة للفنّان، بل هو انفتاح على العالم ومحاولة لإعادة صياغته من جديد في صورة محسوسة. لكن هذا الفعل لا يُستنفد في قصديّة الفنان وحده، بل يبقى دومًا مفتوحًا على تلقي آخر، على وعي متجسد آخر، يمنحه وجودًا جديدًا. فالعمل الفني يعيش حياتين: الأولى في لحظة إنتاجه، والثانية في لحظة تلقيه، وهذه الثانية ليست أقل شأنًا من الأولى، بل هي التي تمنحه ديمومته ومعناه المتجدّد.

أما التلقي، فهو ليس استهلاكًا سلبيًا أو عملية استقبال محايدة، بل هو بدوره فعل، فعل قصدي وتأويلي يضع المتلقي داخل أفق العمل ويعيد تشكيله في وعيه الخاص. من هنا فإن العلاقة بين الفعل والتلقي ليست علاقة خطية، بل هي جدلية تتأسس على الانفتاح والتأويل وإعادة التشكيل المستمرة. العمل الفني لا يُختزل إلى نوايا فنان، ولا ينغلق في ذات متلقٍ، بل يتحقق دائمًا في "بين-بين" جدلي يربط الفعل بالتلقي، والإنتاج بالانفعال، والذات بالعالم.

وتتضح أهمية هذا البعد الجدلي في الفن العربي المعاصر بوجه خاص، حيث لا يمكن أن نفصل التجربة الفنية عن سياقاتها الاجتماعية والسياسية والثقافية. فالفنان حين يبدع لا يتوجه إلى فراغ، بل إلى جمهور متخيل أو واقعي، يشاركه همومه وأسئلته، وحين يُعرض العمل فإنه ينفتح على طبقات متعددة من التلقي، قد تُعمّق معناه أو تُغيّره أو حتى تُناقضه. وهنا بالذات تكمن قوة الفن: أنه لا يكتمل أبدًا، بل يبقى فضاءً مفتوحًا للحوار بين الفعل والتلقي.

بهذا المعنى يمكن القول إن الخبرة الجماليّة لا تتحدّد فقط بموضوعها أو بفاعلها، بل بعلاقتها الجدلية بين فعل الفنان وتلقي الجمهور. وكلما اتسع هذا الحوار وانفتح على إمكانات جديدة للفهم، ازدادت التجربة الفنية عمقًا وثراءً. إنّها خبرة وجوديّة مشتركة تُبنى في الفعل، وتُستعاد في التلقّي، وتظل قابلة للتجدّد مع كل لقاء جديد بالعمل الفني.

يرتبط الفعل الفني في ظهوره على ساحة البحث المعرفي ارتباطا وثيقا بتقلبات المعنى في العصر الحديث وإلى الاهتمام بالتقنية وأدوار الفعل في الثقافة والصناعة، حيث نظر دائما إلى أن الفعل البشري لا يعتبر محايدا تجاه رغبات الإنسان وأفكاره، وليس السلوك أو إيتيقا الفعل وسياساته مجرد استجابة عرضية لإرادة منفصلة عن نتائج ذلك الفعل، بل إن المسلك الوجودي أفهمنا أن للفعل جوهرية جدلية في تشكيل الماهية البشرية ذاتها، بمعنى أني أكون على شكل ماهوي ما أفعله أو أني أفعل ما سأكونه أي أن سلوكي هو المحدد لماهيتي التي تتحدد بشكل لاحق، فنحن لا نعرف فنانا صار فنانا بالإرادة بل العكس هو الصحيح أي أنه يصبح فنانا نتيجة لما أنتج من فن ولا نفهمه بنحو نفساني خالص (أي ما أراد أن يفعله)، بل نفهمه بما فعله، فصورة الفنان تصاغ بناء على ما أنتجه من فن في مسيرته الفنية، وعليها وبها فقط يتعين وجوده كفنان، وهو المعنى الذي عبر عنه سارتر بقوله **"إن الوجود يسبق الماهية"**[1] وليس العكس أي ليست الماهية هي التي تصنع الوجود أي أن الماهية هي حاصل وخلاصة تجربة الوجود الفني، والفنان هو ليس ما أراده وأضمره في نفسه بل ما كانه كفنان أي كمنجز قابل للمطالعة البصرية والتلقي.

ومن هذا تم الخلوص إلى نتائج شديدة الأهمية أن الفعل عموما والفني خصوصا يشتغل داخل الإنسان، على شكل جدلي فالفعل ليس مجرد نتاج للملكات الباطنية بالرغبة على نحو سيكولوجي أو للإرادة على نحو عقلي، بل هو يشكل ذات الإنسان الفاعل ذاتها أثناء الانخراط في العمل، ولهذا حذر هايدغر من الإنسان التقني في العصر الرأسمالي أي الإنسان الذي يمارس التقنية ظنا منه أنه يسيطر عليها لا أنها تصوغه، وتبادله هي السيطرة

[1] جان بول سارتر، الوجودية منزع إنساني، تر:محمد نجيب عبد المولى، زهير المدنيني، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان،2012،ص:27.

وبالتالي تضفي عليه من برودها تجاه ما هو إنساني وينسى إنسانيته بالتدريج أي ينسى جانب الهشاشة والتلقائية والتعاطف والحيوي الذي فيه والذي يصنع الفن بالنهاية.

إن الحديث عن التقنية والفعل يجر مباشرة إلى ضرورة الفحص عن الوسائط، باعتبار أنّ الوسائط هي ما يشكل التقنية، فالتقنية هي طرق معالجة الوسيط، مداورته والتحكم فيه وتحميله المعنى الذي يقبل هو بدوره أن يحمله، وفي الفن المعاصر نعرف أن ميزته الأكثر جذرية تتعلق بانفجار الوسائط وتعددها وهنا لابد أن نتساءل عن الأثر الممكن لهذه الوسائط في التجربة الإنسانية، والتي من أخص خصائصها التجربة الفنية لأنها تعبر عن الوجه الأكثر إنسانية في التجارب، أي بمعنى إن كانت هذه الوسائط تفتح أبوابا للعبث أو أبوابا أخرى لتخليق مالم يوجد بعد من المعنى المحتمل والتي تضطلع به وسائل ومواد ووسائط جديدة قد تجعله ممكنا في حين تحجب إمكانه المواد السابقة المكرسة للفنون كما تم اختبارها في الفنون الكلاسيكية.

إنّ جدل التقنية والوسيط لا يمر إلا عبر الفعل البشري، والإنسان من خلال الوسائط تلك وأفعاله الباطنية كالمخيلة والإبداع والابتكار يصوغ شكل القادم من الفن ويصوغ معه شكل الحياة نفسها، فالحياة كما نفهمها ضمن المعيش اليومي تنوجد ضمن إبداعات وابتكارات الإنسان، كما أن الإنسان يصوغ نفسه أيضا من خلال أفعاله ومنتجاته، يخلق من خلالها سيرورات لسياسات الذوق والابتكار، ويوجهها كل مرة في مصبات مختلفة، وبذلك التوجيه الجماعي يخلق ويكون الثقافة البصرية ويشكل جدليا المخيال الفاعل في تلك الجدلية الجماعية التي تتعاضد ضمنها كل الأفعال والوسائط والخيارات المتاحة منها.

ولم يكن المرور من هذه المنطقة الحرجة من البحث النظري في مسائل الفعل والتقنية من المناطق التي غابت عن تاريخ الممارسة الفنية والتأمل فيها، بل إنها كانت دوما حاضرة بشكل مبحث متمايز أو بشكل تأملات تطفر من حين لحين في كتابات الفنانين أنفسهم أو النقاد الفنيين، ولكن ظهورها بشكل واضح وبالشكل المتمايز كمبحث مستقل ظهر في القرن العشرين نتيجة لما لهذا القرن من خصوصية بالعودة إلى طبيعة الإنسان والفعل الوجودي الفردي وأهميته، حتى أفضت التحولات تلك إلى استقلال المعنى بمفهوم خاص تحول إلى

علم مستقل. وفي هذا المقام نلاحظ أن الدلالة بدأت مع الشعر في شقها الفرنسي خاصة أما مع الألمان فبدأت من مساءلة التقنية عند هايدغر حين توجه بالنقد إلى الحداثة والرأسمالية وما لهما من علاقة بالاغتراب، فالصانع القديم كان يعالج المادة بيديه دون مسافة فاصلة وبالتالي يضفي عليها من روحه وإنسانيته، أما الصانع الحديث فليس أكثر من مسنن في ماكنة يشتغل دون إدراك منه لما يؤول إليه ما يعالجه ودون أن يلامسه بالمعنى الحقيقي. ومن المهم أن نلاحظ في هذه النقطة أن ما سرى على التقنية في العصر الحديث يسري أيضا على الفن فالفنان المعاصر لم يعد يعامل بيديه عمله، ففي كثر من الأحيان يرسل بالفكرة إلى وسطاء غير فنيين يشتغلون هم بدور المسننات في العمل، فينجزون العمل الفني المعاصر فعلا صناعيّا لا تدرى بعد غايته، وبالتالي لا يمكن اعتبارهم فنانين من كل النواحي لا من ناحية المعالجة بالعمل ولا من ناحية الإدراك والرغبة في العمل ومعناه وغاياته، فيما يكون الفنان صاحب الفكرة هنا هو الفنان الوحيد ولكن باعتباره صاحب الفكرة اللغوية في الذهن التي انطلق كمخطط إرشادي أو مقاولاتي لمن يقومون على تنفيذه كمهندسين في أحسن الأحوال. هذا التحول في طبيعة الفعل الفني بلا شك يغير من طبيعة الفنان ذاته، فالفنان كما عهدته التجارب الإنسانية هو ذلك الإنسان المنخرط في السلوك الإبداعي ممارسة يخضع فيه من خلاله لمتوالية من المراقبة والتعديل والتأمل في كل أطوار التجربة ويتدخل تلقائيا بجسده للإضافة والبصم والتعديل بما تقتضي الرؤية التي تتطور بدورها أثناء الفعل ولا تولد جاهزة في شكل مشروع فني يلتزم تقنيون آخرون من نوع ما بإنجازه.

إذا ما تعلق بهذا المصطلح الذي تحول واستقل إلى علم خاص أي (la poïétique) والذي يترجم ب **إنشائية أو إبداعية** ، فإننا نعود معه إلى جذوره بغية تقصي تحولات النشأة والمعنى، و نلاحظ أولا أن المصطلح ابتدأ بالشعر، غير أن الزيادة الدلالية تتجاوز مفهوم الشعر والقصائد إلى ما وراءه وتوسعه إلى العالم حتى بالمعنى الألماني ديشتونغ، فيما وراء فن الشعر، لأن ثمة قصائد نثرية في ما وراء فنون اللغة أيضا وصولا إلى اللوحات الفنية، أو مناظر طبيعية خلابة فالشعرية هنا موسعة لحدود التماس الإنساني كله معا العالم فكله شعرية ما مادام محكوما بالرؤية الباطنية والمخيل واللغة ، ولأن فريدرش هولدرلين

(Friedrich Hölderlin) يتكلم عن الإنسان الذي يقطن العالم شعريا، وهيغل يتحدث بالمقابل عن نثر العالم الذي يقضي وصوله بموت الفن، فالمعنى الأحدث دلالة وما يهمنا هو تلك الحالة التي تظهر الموقف الجمالي مدفوعا إلى أقصى شدته، فيغدو القصد مصروفا عن معناه العادي بلوغا درجة الافتتان، ذلك الذي يسميه هايدغر بحارس العمل الفني، لم يعد يحرس على عتبة الشيء لأنه يحملها في داخله، فمثلما تحيي الموسيقى الراقص تحيي القصيدة-اللوحة العين، فالحالة الإبداعية نتيجة لخصوصية حضور ذلك النوع من الوجود الذي يشد بتركيز نحو وجود الفن. والفنان هو التعبير الأكمل ضمن الفعل عن حالة الافتتان تلك بالعمل الفني الذي يصوغه بين يديه، إن الانخراط المباشر في العمل الفني أو المباشرة لا تعبر عن مجرد افتقار تقني أو مشكل عارض تتكلف الوسائط بحله بل يعبر عن حالة من الافتتان بالعمل الفني، افتتان يلغي المسافة بين الجسد والعمل الفني، حيث إن الفنان يمارس انتظارات داخلية مع كل لمسة ويعالج من ثمة النتائج أولا بأول بشكل جدلي وبذلك ينشأ فعله عمله بنوع من التخارج أي أن العمل الفني هو حاصل خبرة وفعل التخارج الفني الممتد في الانخراط الزمني للعمل الفني.

ويعرف مصطلح الإنشائية في التقليد الفرنسي **"بأنه دراسة السلوكيات الإبداعية في الأعمال الفنية دراسة علمية وفلسفية وعلى أن فروعا أخرى من علم الجمال تختص بالعمل الفني نفسه أو بتأثيرات تظاهره، فإن موضوع الإبداعية في النهاية هو كل ما وصل في البداية إلى أن يمنحه وجودا (أي العمل الفني)"**[1]، أي أن يصبح بذلك ذلك العلم المختص بدراسة السلوك الذي يتبعه وينحوه الفنان أثناء الشروع في الممارسة الإبداعية باعتبار أن ما يصنع العمل الفني وجوديا متمثل في ذلك الانخراط القصدي الجاد والحثيث والمحايث مما يستوجب أن تسلط عليه البحوث الضوء لأهميته إي يعد هو اللحظات الزمنية لتخليق العمل الفني، ومن خلال تلك الممارسات التي تسمح بترتيب وجودي متكشف للعمل الفني عن طريق الشبكة التقاطعات الذهنية والحياتية والجسدية التي يرتبها بالحركة الانفعالية ذات الأبعاد المتنوعة السابقة والتي من خلالها يتكشف العمل الفني للوجودي

[1] إتيان سوريو، مرجع سابق، ص 1629.

باعتباره حاصل تلك التقاطعات كلها في مسافة الفعل والزمن، زمن الفعل الذي هو جزء من زمن الحياة.

وقد تباينت الإحالات إلى أصل المصطلح أصل نحته واشتقاقه، أي الشعرية أو الإنشائية والإبداعية فقد وجد في كتابات هايدغر في مقاله المشهور **"سؤال التقنية** 1927"[1] ، وهو يستخدمه بالمعنى الأنطولوجي إذ يصف به العلاقة بين الإنسان الصانع والعالم، على أن فعل التصنيع هو فعل تكشف للشيء المصنع إلى الوجود أي يختلف عن المعنى الذي آل إليه في العصر التقني كما سبق، والمعنى الأكثر حداثة لاستعماله يرجع الشاعر الفرنسي بول فاليري (Paul Valéry) سنة 1937 في دروسه التي ألقاها بالكولاج دوفرونس قاصدا بها الظروف الموضوعية والظواهر المرافقة لإنتاج العمل الفني الشعري، وفي هذا الصدد يشرع السؤال **"ما الشعرية؟ أو بالأحرى ما الإبداعية؟ نقول لكم أنها كل ما يتعلق بإبداع أعمال تشكل اللغة مادتها ووسيلتها في آن واحد. يتضمن هذا من جهة دراسة الابتكار والتأليف ودور المصادقة، والتفكير والمحاكاة، ودور الثقافة والبيئة، ومن جهة أخرى تفحص التقنيات والطرائق والأدوات واللوازم ووسائل الحدث ودعائمه، وتحليلها أيضا"**[2]، وعلى المستوى الفلسفي فإن الإبداعية تعني كذلك العودة إلى تلك الوحدة التي تشمل في عمومها تأسيس العمل الفني والانخراط فيه إلى النهاية، وكذا التضمين الجمالي لهذا لنوع المندمج من الفعل ،فالخبرة الجمالية تكون فيه منخرطة في الفعل ذاته على نحو تعالقي تفاعلي لا يتخذ مسافة فاصلة من النظر إلى العمل الفني، ذلك أن الفنان يختبر تفاعلا حيا في عمله، وبذلك تحصل خبرة من نوع مختلف يتكشف فيها العمل إلى الوجود بانخراط قصدي تام للعقل والروح والعاطفة والمخيال والفعل والمادة على نحو ملتحم لا يمكن فصمه.

يستعمل ميرلوبونتي الإنشائية في إطار فلسفته على نحو مختلف متناسب مع طبيعتها، فكما أن الوعي عنده وعي متجسد ضمن نسيج العالم ومن جنسه، فالإبداعية هي تفاعل الرائي والمرئي على نحو متخارج يكون البدن فيه مشكلا للمعنى باليد والبصر والجسد ضمن نسيج مادة العالم، فالرسام حين يرسم يعيد للأشياء تلك "النشأة السرية والمحمومة للأشياء"؛

[1] مارتن هايدجر، التقنية، الحقيقة، الوجود، تر محمد سبيلا وعب الهادي مفتاح المركز الثقافي العربي، ط1، 1995، ص43.
[2] إتيان سوريو، مرجع سابق، ص 1629.

أي أن الرسام يعيد للإدراك الفينومينولوجي بالجسد أي "يعير جسده إلى العالم"، تلك النظرة الأولى للعلاقة بالعالم، متجاهلا تلك الفواصل التي خلقها العلم التجريبي والنظري بين الإنسان وعالمه مما حد من الرؤية، والفنان على هذا النحو من النظر والفعل الفني يعيد للعالم غضاضته فلا يفصل بينهما شيء تصورا وفعلا. كما أن الفعل الفني بالجسد هو تفاعل حي إنشائي مع العالم يخط أخاديده فيه فالإنسان بجسده هو كذلك يمثل جزءا من نسيج العالم ومن خلال ذلك النسيج هو يفعل بالعالم العمل الفني أي أنه لا يقف من خارج العالم ليضفي على العالم بل إن العالم يفعل من خلاله حين يتحرك الجسد الفاعل والفعل الفني هنا هو فعل بالعالم وضمن العالم، أي وكأن العالم هو الفاعل الحقيقي وليست الذات التنرنسندنتالية، وكذا يقتضي ذلك أيضا أن الرائي والمرئي متفاعلان تلقائيا بالمادة تفعل مع الجسد لا الجسد يفعل فيها فهو لا يملي إرادته عليها نتسرع في المطاوعة بين إن المادة تملك إمكانية للمقاومة ولا تنفعل إلا بقدر ما تسمح به طبيعتها، وعلى الجسد الفاعل الحي أن يشتبك في الفعل الجدلي مع تلك الطبيعة، ويسمح لجمالياتها بإمكان الظهور، لا أن يخلق فيها جماليات مفتقدة في إمكانها سلفا، على نحو قصدي يبدع أشياء (فنية) توسّع العالم، كما تساعد في كشفه أثناء الانخراط قبل الإكمال وبعده، فالعمل الفني يحمل من ذاتية الفنان الموجود أصلا بالبدن في العالم ويعيد فيها ما انغرس من العالم في باطنه إليه.

هذه الرؤية الفينومينولوجية للفن تكون على قصد عال من الخصوبة ذلك أنها تتحول لمنهج كاشف من خلال العلاقة الجسدية والفعلية بالعالم أي أنها ترتبط الفكرة الإنشائية ضمن سياقاتها في المعنى أي ضمن الفينومينولوجيا، تكشفه ممارسة ودرسا، فهي لا تساعدنا فقط على درس طرق مجيء العمل الفني إلى العالم، بل وتفهمنا ذواتنا بالعالم عن طريق هذا الاعتلاق chiasm المركز، فالفنان على هذا النحو لا يطل على العالم من وراء ذاتية ترنسندنتالية تختمر بها أفكار العبقرية، ثم تلقي بالأوامر العصبية إلى الأعضاء لتنفذها وتطبعها، فالفنان موجود في البداية بفكره المتجسد إزاء العالم، والفعل الفني هو ذلك التفاعل مع العالم على نحو مستمر تنضج خلاله، فكما تتدرب العضلات على قيادة السيارة يتدرب الجسد على نحو قصدي داخل الفن، وما ينجم عن ذلك من أسلوب إبداعي خاص ليس

حاصل العبقرية وإنما هو حاصل ذلك النوع المخصوص من التفاعل مع العالم وكاشف له ومتكون ضمنه بالجسد الحي.

إن خبرة الفعل ليست خبرة منفصلة عن العمل الفني بل هي جزء أساسي من تجربة انفتاح العمل الفني وظهوره، فالعمل الفني كما سبق يعيش حياتين أثناء الفعل وأثناء التلقي، والإدراك الجيد لتلك الطبيعة التي هي للعمل الفني في حياته الأولى أي لحظات ميلاده و انوجاده، في غزارتها الأولى لم تغب عن الفنانين المعاصرين حيث إن الإدراك لتلك الطبيعة حدا بالفنانين إلى استغلالها أي بتحويلها هي ذاتها مادة للقاء بالمشاهد و المتلقي، فالفنان لم يعد يضع الفاصل دائما بين لحظات ثلاث مسافة العمل والإنشاء ومسافة التمام والفراغ من العمل ومسافة ثالثة هي مسافة العرض، بل إن المسافات جميعا تصلح من حيث كثافتها الفنية أن تتحول لمسافات للتلقي، في السابق لم تكن هنالك من معنى معاينة العمل في تشكلاته، والتي لم تكن تعني إلا المتدربين على الفن، وأحيانا كانت المراحل الأولى لتشكل العمل الفني تعد من أسرار المهنة الواجب إبقاءها سرا في طي الكتمان، أو اعتبارها مما لا يجب البوح به فما يعني المتلقي هو لحظة الاكتمال والفراغ من العمل فقط، وكل اطلاع سابق على العملية هو أشبه بكشف السر أو انفراط السحر.

والمعنى الحديث أي إدراك أهمية الجانب الإنشائي وأنه لا يقل سحرا عن عملية التمام هو ما حول العمل الفني، دون أن ننسى أن إدراك الجانب الوجودي هو حصيلة للبحوث الفينومينولوجية لبنية السلوك والوجود في أبحاث كل من هايدغر وسارتر و ميرلوبونتي، وعليه فإن دلالة العمل الفني توسعت لا إلى لحظات التلقي كأثر مفتوح فقط بل إلى الانفتاح على لحظات الإنشاء فالعمل الفني هو كل مراحله الزمنية من الإنشاء إلى التمام إلى العرض وعليه تمتد حياة العمل، وهذا الفهم يفضي بدوره إلى تحولات في الممارسة الفنية خاصة في الفن المعاصر فالفنان يعرض نفسه وعمله للتلقي أثناء الفعل، كما يعرض العارض المسرحي ذاته على الركح.

إن الانفتاح على الفعل في مراحل تشكله ولد انفتاحا في زمانية العمل الفني وعرضه، وبالتالي ألغى الحد الزمني التقليدي في عمل الرسم مثلا كعرض ناجز بعد الفراغ من

العمل، أي كمعجزة مكتملة الولادة، وحوله إلى "ميلاد معجز" يستحق هو ذاته مادة للتلقي والفرجة. وكما نلاحظ هنا أن معنى التلقي في الرسم قد اختلف هو نفسه، فالتلقي في فن الرسم ذو شكل مخصوص، إنه تأمل حي للشخص المتلقي في العمل الفني الساكن، وما وقع هنا بهذا التحول الدلالي صار يلتقي مع مفهوم آخر مستعار من غير الفنون التشكيلية، أي من المسرح وهو "الفرجة"، أي أن "الفعل الفني" قام بمسرحة العمل الفني فحول فيه التلقي إلى فرجة. وبالتالي ألغى بذلك الحدود الفاصلة والقطائع الواضحة بين الفنون الجميلة، وسمح بالمكانية العبور من أحدها إلى الأخرى، فالعمل الفني صار أثرا فنيا مفتوحا على الفرجة، ويستغلها –أي الفعل والفرجة- كذلك لتضمين وتمرير الرسائل في أطوار تشكلها الزمني، ويسمح للمتلقي بتعقب تتابع تولد الشكل المسكون بالمعنى الذي يحمله الموضوع، وكأن الفعل الفني هو نوع من فنون الأداء التي انزاحت من الفنون التشكيلية نحو فنون أخرى، واستعارت منها إمكانياتها ، لتسمح هي بدورها بكشف جماليات من نوع لم يكن من قبل محلا للاستهلاك الفني من قبل المتلقي، وبذلك فإن الانزياحات في الفعل في كل الاتجاه سمحت بتوليد أجناس وسيطة غير تلك المكرسة في تقسيمات الفنون الجميلة السبع الكلاسيكية. وبالتالي نخلص إلى أن الفعل الفني صار أداء فنيا في ذاته كعمل قائم في ركح يتلقاه المشاهد، كما يتلقى العمل المنجز أيضا في ردهة العرض بعد اكتماله، ولا شك أن هناك فرقا بين التلقيين فكل منهما يقصد شيئا مختلفا وإن كان الفعل الفني والعمل الناتج واحد.

نخلص مما سبق إلى أمر مهم وهو أن العمل الفني هو عقدة التقاء بين تأويلات في كل مراحله تصنع المعنى في شكل سيرورة "تواصل" وبذلك فالعمل الفني تواصلي بطبعه باعتباره انصهارا للآفاق، وهو المعنى الذي ندين به لتحليلات غادامير في لقاء الآفاق خلال العمل الفني، والعمل الفني المعاصر على وجه الخصوص علائقي إلى الحد الذي قد صار فيه من مبتذل القول بذلك، إن الفنان يتحدى جمهوره في اللقاء بالفن وعلى المتلقي أي الجمهور أن يقبل بذلك. وبالتالي فرض هذا التحول معنى جديدا على الإستطيقا إذ حرمتها من استقلاليتها في معاينة موضوع الفن المودع في محسوسه وعوضها عنه بمعنى جديد

وهو التحام الآفاق في تواصلها في العمل الفني فعلا و في حال تمامه وتلقيا ودون أن تنقطع ديمومة هذه المراحل الثلاث.

لقد صار للفعل الفني معنى تداولي pragmatique والذي يثبت النزعة التي للأثر الفني في التداول أي جانبه التواصلي. وبالذات ينتقل مقام الفعل الفني من مقامه التواصلي التداولي إلى مقام اجتماعي بحيث يكتسب معنى العمل الفني معنى الفعل الاجتماعي وليس أدل على ذلك من تلك الأعمال التي تتحدى أفق المعرض والمتحف فتتوجه رأسا إلى الشارع وتحاول أن تكون فاعلة ومنفعلة فيه مثل فن الغرافيتي و الكاليغرافيتي والتي هي من الفنون المعاصرة بامتياز(شكل22)، ونفهم من ذلك كيف خرج الفن من فضائه البرجوازي الإستيطيقي حيث كان العمل الفني عرضة تامة لأصحاب الذوق الرفيع من الطبقة التي تملك رفاهية تلقي الفني وتقديره واقتنائه، وبالتالي التحكم في معنى الفن ذاته وحصره في التعريف الجمالي المتلائم مع مميزات الطبقة وذوقها. إن كل فعل تقنية كما سبق وكل تقنية تلقي تعمل على تعديل وتحوير معنى الفن، ومعنى ذلك أن الممارسات الفنية في اختلافها تستدعي بدورها اختلافا وتغيرا في الدلالة التعريفية الملازمة للحديث حول الفني والتنظير له وإدراكه. فالممارسات المتنوعة للفن المعاصر حولت من فضاءاته كما حولت في ذوقه كما في معناه ، ففضاء الفعل في العمل الفني على سبيل المثال خرج من المرسم مع الانطباعيين نتيجة للتغير التقني في استحداث أدوات الصباغة، كما أن الكاليغرافيتي في أعمال ألسيد مثلا وسعت فضاء عرض الفن وجعلته عرض المدينة بأكمله كما في عمله المشهور في حي الزبالين بمصر حيث نصب عمله على امتدادات متباعدة داخل الحي لا تدرك في الجملة إلا من موقع بعيد يفي باجتماعها تحت وقع بصر المشاهد من زاوية معينة بعيدة، والمتجول بين الأحياء تلك لا يستطيع أن يدرك بضآلة جسده وهو يمر في أحيائها ذلك العمل، إن فضاء العمل ليس الجدار الذي قد يمر المشاهد ضمن تقاطعاته دون أن يحيط بالعمل إدراكا بل إن الفضاء المناسب هو الزاوية المعينة من المدينة، أي أنه المدينة لا الجدار. ولا شك أن المدينة في مضمونها تحيل مباشرة إلى ذلك التكتل العمراني للمجتمع الذي يمثله حي الزبالين وهو ما يقع كمفارقة تامة بين التلقي البرجوازي و الأوليغارشي للفن.

وما نصل إليه أيضا هو أن تحولات الفعل الفني تعني بالضرورة تحولات في التلقي، وقد يتوسل الفنان عمدا اللعب على توتر تلك التحولات ليطرح معنى جديدا للفن أو ليتحدى معنى سابقا، كما أن هذه اللعبة هي ما يصنع تاريخ الفن.

خلاصة الفصل الثاني:

الخبرة الجمالية في منظور الفينومينولوجيا ليست تأملاً ذهنياً أو وصفاً حسياً محايداً، بل تجربة وجودية يعيشها المتلقي بجسده ووعيه وانفعالاته. فالفن، من هذا المنظور، لا يُختزل في معرفة إمبريقية أو تذوق صوري، بل هو انخراط حيّ في العالم، يجعل الذات والعالم يتقاطعان في فعل معايشة. لهذا لا تفصل الفينومينولوجيا بين الحسّي والخيالي، ولا بين الجمالي واليومي، بل ترى أن التجربة الجمالية امتداد للتجربة المعيشة في كثافتها الأولى، حيث يُعاد ترتيب العلاقة بين الذات والعالم ضمن هذا الأصل الحيوي للوجود. وفي الفن العربي المعاصر، تتخذ هذه الخبرة أشكالاً متباينة لكنها تظل منغرسة في السياق الثقافي والوجداني العربي. فأعمال منى حاطوم، على سبيل المثال، ليست مجرد تمثيلات بصرية لأجساد أو فضاءات، بل هي خبرات حسية تستفز الجسد وتضع المتلقي في تماسّ مباشر مع توتر المنفى والتهديد الوجودي. فحين نرى فراشاً معدنيّاً محاطاً بالأسلاك الشائكة، لا نراه فقط، بل نحسّ قسوته في أجسادنا كأننا نحن من نستلقي عليه. هنا يتجاوز الفن التلقي البصري ليصبح اختباراً للغربة والقلق والهشاشة الإنسانية، أي تجربة وجودية تعيد تشكيل وعينا بالجسد والعالم. وبذلك يتضح أن الخبرة الجمالية في الفن العربي المعاصر هي خبرة محايثة تُعاش بكامل الكيان: جسدية حين تثير التوتر والانفعال، وجدانية حين تستدعي الذاكرة والمأساة، وسردية حين تنسج خطاباً جماعياً جديداً. إنها ليست مجرد تفاعل مع الجمال، بل اختبار للوجود في حدوده القصوى، وفي قابليته الدائمة للانكشاف عبر العمل الفني.

الفينومينولوجيا والفن يشتركان في هدف واحد: كشف الوجود كما يُعاش. فالفن ليس إنتاجاً لأشكال جميلة بقدر ما هو رؤية للعالم تُترجم حسّياً ورمزياً. بينما تسعى الفينومينولوجيا إلى فهم هذا الظهور من الداخل، عبر تعليق الأحكام المسبقة والنفاذ إلى الماهية. ولهذا كان الفن دائماً ميداناً خصباً للفلسفة، منذ أفلاطون الذي رآه مرآة للظلال، إلى هايدغر و أدورنو اللذين أعادا له مكانته كأفق للحقيقة أو بصفته فعل مقاومة للزيف. الفينومينولوجيا إذن لا تبحث عن تعريف معياري للجمال، بل عن وصف دقيق للخبرة الجمالية نفسها، باعتبارها

حدثاً قصديّاً يتوجه إليه الوعي. فكما حذّر هوسرل، ليست الخبرة الجمالية معايشة عفوية أو سيكولوجية، بل هي موقف تأمليّ يعلّق أحكامه المسبقة (الإيبوخية) ليتأمل الظاهرة في صورتها الأصلية. بهذا المعنى، يتجاوز الفن مجرد الإدراك ليصبح حدثاً في الوعي، يكشف عن الطريقة التي يعيش بها الإنسان العالم ويعيد خلقها. من ثمّ، يتّضح أن الخبرة الجمالية في الفن العربي المعاصر ليست انفعالاً سطحياً أو بحثاً عن متعة بصرية، بل هي تجربة قصديّة تُعاش في عمقها، تجربة وعي يختبر ذاته من خلال الفن. فالفنان لا يقدّم موضوعاً خارجياً جاهزاً، بل يخلق فضاءً يتيح للمتلقي أن يعيش التحوّل ذاته، وأن يشارك في كشف المعنى.

تقوم الفينومينولوجيا على فهم الخبرة الجمالية بوصفها تجربة معيشة بكل كيان الإنسان: جسدًا ووعيًا وانفعالًا، لا باعتباره فعلَ تأمل ذهني في موضوع خارجي. فالخبرة هنا ليست معرفة علمية ولا ذوقًا شكليًا، بل انخراط وجودي بين المتلقي والعمل الفني، حيث ينشأ فضاء حي من التفاعل بين الذات والعالم. لا تفصل هذه الرؤية بين الحسي والخيالي أو بين الجمالي واليومي، لأن الفنّ في جوهره امتداد للخبرة الأصلية بالعالم، يعيد استحضار المعيش الأول ويصوغ العلاقة بين الذات والوجود من جديد.

يتبيّن من ذلك أن الخبرة الجمالية تتعدّد أشكالها لكنها تبقى تجربة تُعاش بكامل الكيان، تكشف إمكانات جديدة للوجود. فالفن، شأنه شأن الفينومينولوجيا، يسعى إلى كشف العالم كما يُعاش لا كما يُحكم عليه. الخبرة الجمالية هنا هي حدث قصديّ يعلّق فيه الوعي أحكامه المسبقة ليتأمل الظاهرة الفنية في أصلها. إنها تجربة ماهويّة تبحث في كيفية عيش الفن لا في تعريف الجميل أو معيار الحكم. لذلك فهي لحظة وعي وجودي يتوحّد فيها الإحساس والفكر والرؤية، ويتحوّل فيها الفن من موضوع خارجي إلى تجربة قصديّة تكشف للإنسان عن طريقته في الوجود.

يبرز الجانب الجدلي للخبرة الجمالية بين الفعل والتلقي، من منظور فينومينولوجي والذي يجعل من الفن حدثًا وجوديًا يتكشف عبر علاقة حيّة بين الفنان والمتلقي، حيث لا ينفصل الفعل الفني عن الوعي المتجسد ولا التلقي عن قصدية المشاركة. فالفن ليس مجرد إنتاج

لموضوع جميل، بل هو انخراط الكائن في العالم عبر الجسد والفكر والخيال، بما يجعل الفعل الفني، كما يؤكد هايدغر، طريقة لظهور الكينونة في العالم، لا مجرد صناعة أو تقنية. فالفعل هنا ليس حركة إرادية معزولة بل انفتاح أنطولوجي، يتجلى فيه الإنسان بوصفه كائنًا يصوغ ذاته عبر ما يفعل، إذ كما يرى سارتر، "الوجود يسبق الماهية"، فالفنان لا يكون فنانًا إلا بقدر ما ينتجه ويبدعه. وفي المقابل، يفتح ميرلوبونتي الخبرة الجمالية على بعدٍ متجسد يجعل الفعل الفني ضربًا من "تبادل الحضور" بين الجسد والعالم، حيث الفنان "يعير جسده للعالم" ليكشف من خلاله عما يسميه "النشأة السرية للأشياء"، أي ذلك التماس الحي بين الرائي والمرئي الذي يولّد المعنى في لحظة التفاعل الإنشائي، فلا يكون الإبداع انفصالًا عن الواقع بل تداخلاً جسديًا ووجوديًا معه. أما غادامير، فيكشف من جانبه عن أن العمل الفني يتحقق فقط في لحظة التلقي، باعتباره حوارًا تأويليًا وانصهارًا لآفاق المعنى بين الفنان والمتلقي، حيث لا تُستنفد دلالة العمل في نية مبدعه بل تتجدد في كل قراءة ومشاهدة. وهكذا تصبح الخبرة الجمالية سيرورة تواصلية تتأسس على جدل الفعل والتلقي، ويتجلى فيها العمل الفني ككائن حي يعيش حيوات متجددة في الوعي الحي للآخرين. وفي الفن العربي المعاصر، تتجسد هذه الجدلية بوضوح في تفاعل العمل مع سياقاته الاجتماعية والسياسية، إذ لا يكتمل المعنى إلا بتدخل المتلقي الذي يعيد صياغة التجربة في وعيه، كما في أعمال منى حاطوم التي تضع الجسد في اختبار حسيّ وجودي، أو في تجربة ضياء العزاوي حيث يتحول الألم والمنفى إلى أفق انكشاف جمالي للوعي الجمعي. وتبيّن هذه الرؤى أن الفعل الفني، بما يتضمنه من علاقة بالوسيط والتقنية، ليس مجرد إنتاج لأشكال، بل هو سلوك أنطولوجي يكوّن الإنسان ذاته ويعيد تأسيس علاقته بالعالم. لذلك تنفتح الخبرة الجمالية على الفعل في زمن تشكله كما في لحظة تلقيه، فيغدو العمل الفني فضاءً أدائيًا حيويًا تُلغى فيه المسافة بين الإنشاء والعرض، وتتحول لحظة الإبداع نفسها إلى مشهد للتلقي، كما في الفنون المعاصرة التي جعلت من الفعل أداءً ومن التلقي فرجة. بهذا المعنى، تغدو الخبرة الجمالية حدثًا تواصليًا حيًا تتلاقى فيه آفاق الفنان والمتلقي والعالم، وتتكشف فيه الكينونة في فعلها وظهورها، ليصبح الفن شكلًا من أشكال الوجود في العالم، لا انعكاسًا له.

الفصل الثالث: المخيال العربي وتجارب الفن المعاصر.

المبحث الأول : المخيال العربي والفن المعاصر.

من أجل الولوج إلى إشكالية الفن العربي المعاصر، لا بدّ أولًا من بناء المحددات الأساسية التي يتقوّم عليها، وذلك عبر تحليل معنى أن يكون هناك فن يحمل صفة «العربي»، وما الذي يشكّل نطاق هذه الصفة داخل الحقل الفني، وما الأسس التي يمكن أن يتقوّم عليها هذا التوصيف، فضلًا عن المرجعيات الفكرية التي تمنحه مشروعيته، ولا سيما في ضوء المنهج الفينومينولوجي في التفكير الفني والفلسفي. كما يقتضي هذا المسار مناقشة سيرورة حركة الفن في العالم الذي يُوصَف بأنه عربي، في انتقاله من فنون الحداثة إلى الفنون المعاصرة، والسؤال عمّا إذا كان بالإمكان إيجاد صيغة تبريرية لهذا الانتقال؛ أي ما إذا كانت الفنون المعاصرة قادرة على استيعاب الفن العربي ضمن أفقها، باعتباره أحد إمكاناتها التعبيرية، لا حالة استثنائية أو هامشية.

ولا بدّ ابتداءً، من مناقشة معنى «العربي» بوصفه صفة للفن. فمصطلح «الفن العربي» صيغة مألوفة في الاستعمال النقدي والثقافي، غير أن تحريرها المفهومي يظل أمرًا بالغ الصعوبة، وذلك لاعتبارات متعددة. فمن جهة أولى، يتصل الأمر بقضايا سياسية ملتبسة، كمسائل القومية والهوية والنزاعات المرتبطة بهما، وهي قضايا يعجّ بها الواقع العربي المعاصر. ومن جهة ثانية، يرتبط هذا الالتباس بالتحولات الفلسفية العميقة التي طالت مفهوم الهوية ذاته، والتي قامت عليها، تاريخيًا، تصورات قومية للفن لا تزال تثير التباسًا مزدوجًا، نظريًا وممارساتيًا.

ولا شكّ أن طروحات عديدة سعت إلى تعريف هذا الباب، أي إلى تحديد معنى «العربي»، وقد تراوحت هذه الطروحات بين النزعات الرومانسية والتقليصات الإيديولوجية والسياسية، كما في التصورات القومية السائدة مطلع القرن العشرين. غير أننا، في هذا السياق، لن نناقش من هذه الطروحات إلا ما يخدم غرض البحث، أي تلك التصورات التي تصب في بناء المرجعيات الثقافية القادرة على تشكيل مبررات للمخيال والمشترك، بحيث ينهل منها الفن بوصفه خلفية أساسية لبناء التصور المرتبط بالفعل والعمل الفني، وكذلك بالنقد المصاحب له.

في هذا الإطار، يرى عزمي بشارة أن التصور القومي للعروبة **"لا بدّ أن يكون منطلقًا من إدراك لهوية جامعة تقيم جماعة متخيَّلة وتُسيِّسها في أفق أيديولوجي صافٍ، فهي في هذه الحالة لا يمكن إلا أن تكون شمولية وهزيلة في الوقت ذاته... لأنها سوف تقوم على مبادئ محدودة وضامرة لا تحمل الكثير من الأجوبة"**[1]. ويفيد هذا التصور بأن الفهم الذي ينبغي أن يؤطّر معنى «العربي» أو «السياق العربي» لا بدّ أن ينطلق من تصور ثقافي لا عرقي، وأن يكون مرتبطًا باللغة وما تحمله في بنيتها من كينونة تشاركية في الانتماء إلى العالم. وحتى إن نما عن هذا الفهم تصور سياسي، فإنه لا يكون بالمعنى السياجي العرقي أو الدوغمائي المحدَّد على نحو حادّ وعدائي، ولا بالمعنى الذي يستفز القوميات الثقافية الواقعة جغرافيًا وثقافيًا ضمن نطاقه.

بل إن الأساس في الانتماء إلى هذا المجال الثقافي، بحسب هذا التصور، لا بدّ أن يقوم، أولًا، على الحقوق الأساسية، وثانيًا، على الاعتراف الداخلي المتبادل. ولا تناقض، في هذا السياق، بين الاعتراف بالقوميات الضمنية داخل الجغرافيا الثقافية العربية وبين القومية العربية ذاتها، كما يفهمها بشارة، إذ تُفهم القومية هنا بوصفها رابطة حقوقية في المقام الأول، تسمح بنوع من الديمقراطية الثقافية، وتشرّع لها، وتضمن تفاعلًا حرًا ومثمرًا بين مكوّناتها. إن ما يُراد من الاعتراف بهذا البعد القومي، في فكر عزمي بشارة، هو تجاوز حالة الانسحاق أمام الخارج، ثقافيًا وسياسيًا، وبناء أمة سياسية تحفظ نماء الإبداع الكامن داخل الثقافة، دون عقد دونية ناتجة عن التصورات المستوردة أو الهزائم السياسية.

وفي هذا المعنى يؤكد بشارة أن **"الجواب متمثل بالهوية العربية المنفتحة غير الإقصائية مقابل الطائفية والعشائرية"**[2]، وهو ما ينبغي التركيز عليه ضمن بناء التصورات العربية للثقافة. فالعروبة، وفق هذا الفهم، ليست مجموعة عناصر متعالية أو غير واقعية، بل تتأسس على اللغة، والمشترك الثقافي، والمخيال الجمعي، ووحدة المصير، وكل ما يتجلى ضمن هذه التمثلات من عناصر بصرية مشتركة، كالعمارة والفن والبيئة، فضلًا عن الإثنية المتخيَّلة المشتركة. وقد استوعبت العروبة، تاريخيًا، داخل بنيتها الثقافية عددًا كبيرًا من

[1] عزمي بشارة، أن تكون عربيا في زماننا ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ،2009،ط:1، ص14.
[2] نفسه ،ص16.

غير العرب بالمعنى الإثني الصارم للكلمة. فالقومية العربية، في هذا التصور، ليست رابطة دم أو عرق، بل هي **"جماعة متخيَّلة بأدوات اللغة ووسائل التواصل الحديثة، تسعى إلى أن تصبح أمة ذات سيادة"**[1].

كما هو واضح، يقدّم عزمي بشارة تصورًا متقدمًا للتيار القومي العربي، مشدّدًا على المعنى السياسي والحقوقي للعروبة، والمستند إلى وحدة ديمقراطية تسمح بالتنوع الثقافي داخلها، دون أن يحكمها منطق العرق أو الشمولية. فالمكوّنات الثقافية الأخرى، كالأمازيغية والكردية وغيرها، تزدهر ضمن هذا الأفق دون إقصاء أو تناقض، في إطار ديمقراطية ثقافية وسيادية لا ترى في الاعتراف بها غضاضة، بل تشترطه من أجل اكتمال مفهوم الثقافة العربية بوصفها أفقًا جامعًا ومتعددًا. ومن هذا المنطلق، تُبنى التصورات الثقافية، ومن ضمنها التصورات الفنية، على مبدأ السيادة، الذي يؤسس بدوره لممارسة ديمقراطية للسيادة الثقافية داخل المجال العربي، بحيث يُقصى فقط الخارج الإمبريالي الذي يمارس قهرًا ثقافيًا وسياسيًا يطمس الذات العربية بجميع مكوّناتها، لا الثقافات الجزئية التي تُكمل هذا المجال وتغنيه من داخله.

ونعثر لدى مفكر آخر، هو فتحي المسكيني، على استشكال بالغ الطرافة والعمق، إذ يأخذ الإشكالية الملحّة في السؤال عن -النحن- الأنطولوجي عمومًا، والثقافي خصوصًا، في سياقنا العربي، إلى أبعاد أكثر جذرية في المساءلة الفلسفية. يستفيد المسكيني في هذا المسار من التحولات الكبرى التي طرأت على الفلسفة الحديثة والمعاصرة في موضوعات الأنطولوجيا والميتافيزيقا، من غير أن يتورط في استنساخ تمثلاتها الغربية كما هي، بل يسعى إلى تبيئتها عبر رصد المنابت التأويلية التي تتفاعل معها وتستشكلها داخل أفق الثقافة العربية.

ينطلق **المسكيني** من السؤال الجذري: **"ما هذا النحن؟- مع تحفّظ منهجي صارم منذ البداية، إذ يؤكد أنه- ؟ لنحترس منذ الآن : ليس ثمة إجابة أو أطروحة جاهزة حول هذا**

[1] نفسه ،ص17.

المطلب"[1]، لأن ديدن الفيلسوف، في نظره، ألا يدافع عن أية إجابة مسبقة حول أنفسنا، بل أن ينطلق في البحث عن الذات من أفقر معطى يمكن أن يعثر عليه في الأثناء. ويتضح، من خلال هذا المنطلق، مدى الرغبة في العودة إلى منابع السؤال الأولى، لا بقصد تثبيته، بل بقصد تجذيره ومراجعته في آن واحد، وفتح أوسع أفق ممكن للحرية، عبر تجاوز كل الإجابات الهووية السابقة التي يرى أنها تكبّل الذات وتحدّ من إمكاناتها.

وبهذا الحرص المنهجي، يتيح المسكيني إمكانية تقويض وخلخلة المفاهيم المستقرة، وفي الوقت ذاته يفتح المجال لتوفير إمكانات جديدة لإبداع الذات فلسفيًا، ومن ثم ثقافيًا. ولا شك أن هذا التصور ينسحب على أنماط الممارسات الفنية، بوصفها أحد الروافد الأساسية لتشكل الذات الثقافية الجديدة. فالإبداع الجديد للذات العربية، في هذا الأفق، يتحقق عبر فسح إمكان الاختلاف الأنطولوجي من داخلها، ومن خلال الحرية بوصفها شرطًا وجوديًا وإبداعيًا.

ويستند هذا التصور إلى التحولات التي عرفتها الفلسفة الحديثة، والتي زعزعت مبادئ ظلّت مستقرة لقرون طويلة، وعلى رأسها مبدأ الهوية. فقد تعرّض هذا المبدأ إلى ضربات متتالية، منذ تباشير نهاية الميتافيزيقا مع نيتشه، مرورًا بهايدغر، وقبل ذلك كانط، وصولًا إلى دولوز الذي أحدث قطيعة جذرية مع المفهوم في كتابه «الاختلاف والمعاودة». ففي هذا الأفق، لم تعد الهوية تُفهم بوصفها مبدأً ثابتًا أو جوهرًا متعاليًا، بل باعتبارها بناءً متكلسًا يجمّد حيوية الفرد داخل إطار مسبق، ويقسره على الامتثال له. في مقابل ذلك، برز تصور للذات بوصفها هوية مفتوحة، تتقبل التأثيرات، وتندفع في الزمان، وتشكل نفسها عبر القدرة الحرة على الاختلاف.

وقد فتح هذا التحول آفاقًا جديدة للتفكير في معنى ذواتنا المتشكلة في الزمن، وفي حدود الحرية والاختلاف التي يسمح بها هذا الأفق الجديد. وكانت الفينومينولوجيا أحد الروافد الأساسية في هذا النوع من التفكير؛ إذ رسم هايدغر خارطة لتجاوز الهوية الجوهرانية عبر مفهوم الدازاين، بوصفه مشروعًا منفتحًا للعناية بالذات وبالعالم. أما سارتر، فقد جعل من الحرية والعدم أساسًا لتشكل الذات، انطلاقًا من مبدئه الشهير القائل بأن الوجود يسبق

[1] فتحي المسكيني، الكوجيتو المجروح، منشورات الاختلاف، الجزائر، ،2013،ص:107.

الماهية، أي أن الإمكانات والاختيارات الحرة هي التي تشكل الهوية، لا العكس. في حين رأى ميرلو-بونتي أن الانخراط الجسدي الحر في «لحم العالم» هو ما يؤسس علاقة الذات بالوجود، لا هوية ترنسندنتالية مفارقة للتجربة الحية في العالم.

وتصبّ هذه التصورات مجتمعة في تأسيس بعد للذات خارج منطق الهوية المغلقة، أو ما يسميه المسكيني «هوية بلا ذات»، إذ يرى أن **"ما وقع في الفلسفة الحديثة هو انزياح من الهوية (الوجود) إلى الذات أو الأنا أفكر، وذلك بجعل معنى الهوية الوجود نفسه مستنبطًا من واقعة الأنا أفكر"**[1]. وما يطرأ على مفهوم الهوية، باعتبارها جذر «النحن» الجمعي، ينسحب بالضرورة على «النحن» الثقافي، الذي يغدو بدوره مشروعًا للاختلاف والانفتاح والتعدد والإثراء.

فـ«النحن» الثقافي، في هذا المعنى، لا يكون مخزونًا ثابتًا من الصفات، بل أفقًا مفتوحًا تُختزن فيه حريات الأفراد واختلافاتهم وإبداعاتهم، ومنها تتشكل الذات الجمعية في كل زمن على نحو مختلف وحرّ، بما يتلاءم مع الإمكانات التي تقوم عليها. ولا يتحقق تقويم هذه الإمكانية إلا عبر الإبصار الواعي لها، والقائم على قرار تتخذه الجماعة الثقافية الحرة، إذ يؤكد المسكيني أن **"وحده القرار الذي يبلغ ماهية أمة ما هو ما يشكّل القوام الخاص بما يمكن أن نكونه نحن أنفسنا"**[2]. وبهذا المعنى، نصبح مشاريع اختلاف وإبداع متجدد في المستقبل، يرتكز إلى منابع الذات ويتفاعل معها، ويتقوّم ضمن أفق الفكر والفن والإبداع الممكن فيها.

غير أن الحرية المنسوبة إلى الكائن الإنساني في تجربته الوجودية الزمانية لا تنفصل عن الإرث التاريخي والثقافي والمخيالي، وعن النصوص المؤسسة والحمولات البصرية التي تزود بها الجغرافيا الثقافية الإنسان المنتمي إليها. ومن ثم فإن عملية تحرير الذات عبر الإبداع لا تنبجس من العدم، بل من انهمام الكائن بذاته، ورعايته لعالمه الذي ينتمي إليه ويتفاعل داخله. وفي هذا السياق يقول المسكيني: **"نحن نكون أنفسنا بقدر ما ننتمي سلفًا**

[1] فتحي المسكيني ،الهوية والزمان تأويلات فينومينولوجية لمسألة النحن، دار الطليعة، بيروت لبنان،2001، ص08.
[2] فتحي المسكيني ،الفيلسوف والإمبراطورية، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية،2005، ص64.

إلى مكان ما من الأرض، نحن توقيعات أرضية على مكان ما باعتباره نحن"[1]. أي أن الكائن الإنساني يتذوّت ضمن الأرض التي ينتمي إليها، وضمن الجماعة الروحية التي تخصه، واللغة التي يتحرّى بها العالم ويؤوّله ويوسّع آفاقه.

إن ما يسعى إليه المسكيني هو تأسيس إيجابي للذات، انطلاقًا من مصادرها الخاصة، ووفق الحرية، بوصف ذلك بديلًا عن الإكراهات التي ترافق مفاهيم الهوية المغلقة. فالهوية، في التقاليد الميتافيزيقية الممتدة من أفلاطون إلى هيغل، تثبّت الكائن في قفص هووي جامد، وتصادر حريته في التطور والاختلاف والإفصاح عن ذاته بطرائق مغايرة لما تمليه الانتظارات المسبقة. وبهذا تفقد الذات طاقتها الإبداعية، ولا تعود تنتج إلا ما يُنتظر منها سلفًا ضمن خطط مرسومة مسبقًا.

وفي هذا الإطار يرى المسكيني أنّ **"الهوية هي اليوم أضعف انفعالاتنا الوجودية حول أنفسنا، أما ذاتيتنا فهي ما تزال مطلبًا حيويًا وتأويليًا لم نتعلم بعد كيف نسلك إليه على نحو أصيل"**[2]. فالحيوي هنا يحيل إلى ما يستند إلى تجربة الحياة المباشرة للكائن الحي، بجسده وشعوره، لا إلى توصيف ميتافيزيقي جاهز. فالإنسان يستمد معناه من وجوده الهش وتجربته الحية، لا من إكراهات تمارس عليه أدوارًا تسلطية باسم العرق أو الوطن، من قبل جماعات سياسية مؤدلجة لا تكترث لحساسيته الوجودية وتجربته الفردية.

ومن ثم فإن **"الهوية الحقة هي ما نحن عليه دون جهد وجودي خاص، في حين أن الذات هي ما نستطيع أن نكونه، ولكن لم نجرؤ بعد على الاضطلاع به كأفق حر ووحيد لأنفسنا"**[3]. وانطلاقًا من هذا التصور الأنطولوجي، لا يُفهم الكائن الإنساني إلا من خلال الزمانية؛ فهو يستشرف مستقبله باستمرار، ويستبق كينونته في كل لحظة، أي أنه كائن ماضٍ نحو المستقبل على الدوام. وبهذا المعنى فقط يمتلك عالمه، إذ لا عالم بلا زمن ولا زمن بلا انفتاح على الإمكان.

---

[1] فتحي المسكيني ، فلسفة الأشياء الصغيرة، مؤسسة هنداوي، مصر،2017، ص39.
[2]. فتحي المسكيني ، الهوية والحرية نحو أنوار جديدة ، بيروت لبنان ، جداول للنشر والتوزيع،2011، ص:13.
[3] نفسه، ص:13.

إن التزمن، في أخص معانيه، يعني العناية بالذات في أفق المستقبل، ذلك المستقبل الذي نخرج فيه إلى العالم في كل مرة نكون فيها، حاملين ماضينا معنا، بل وصانعين هذا الماضي ذاته من جديد، عبر تجارب الانفتاح في الوجود. وخلاصة هذا المسار التأويلي هي التأكيد على الدور الحاسم للحرية في فسح إمكانات الإبداع، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي، حيث يشكّل الإنسان ذاته باستمرار نحو المستقبل من خلال الاختلاف والإبداع.

إن الحرية، بوصفها شرطًا أنطولوجيًا للكائن الإنساني في تلمّس تجربته في الوجود الزماني، لا تُمارَس في فراغ، بل تظل مشدودة على الدوام إلى الإرث التاريخي والثقافي والمخيالي، وإلى النصوص المؤسسة، والحمولات البصرية التي تزود بها الجغرافيا الثقافية الإنسان المنتمي إليها. ومن ثم فإن عملية تحرير الإنسان لذاته عبر الإبداع لا تنبجس من العدم، بل من انهمامه بذاته، ورعايته لعالمه الذي يتفاعل داخله ويتذوّت ضمنه. فالذات لا تُبدَع من خارج سياقها، بل تُعاد صياغتها باستمرار من داخل علاقتها بالأرض، واللغة، والمخيال، والجماعة.

وعلى هذا الأساس، فإن العودة إلى التراث لا تعني حبسه أو تأبيده داخل قوالب جاهزة، بل تعني استعادته بوصفه مادة تأويلية حيّة تُستثمر في فهم الذات لنفسها في الحاضر، وفي صياغة إمكاناتها المستقبلية. فالتراث، في هذا الأفق، ليس ماضيًا منغلقًا، بل موردًا ديناميًا يعاد تشغيله عبر الفعل التأويلي، في الفكر، واللغة، والإبداع الفني والبصري. ومن ثم فإن الفن العربي، في كل جيل، مدعو إلى ممارسة الاختلاف، لا إلى تكرار النماذج، وإلى استمداد ما يسند هذا الاختلاف من الماضي، دون الارتهان إليه أو القطيعة معه.

بهذا المعنى، لا يولد الفن العربي المعاصر من قطيعة جذرية مع تراثه البصري، ولا من خضوعٍ حرفي له، بل من علاقة جدلية تسمح له بأن يؤوّل هذا التراث، ويضيف إليه، ويغايره، ويعيد إنتاجه داخل أفق جديد. فالذات الفنية، شأنها شأن الذات الفلسفية، تولد في كل مرة على نحو متجدد ومختلف، وتعيد تعريف نفسها عبر الممارسة الإبداعية، لا عبر الامتثال لنموذج سابق.

وإذا ما عضدنا التصورين السابقين، لدى كل من عزمي بشارة وفتحي المسكيني، في نقاش معنى الذات العربية و «النحن» الذي يلزم عنها، أمكننا أن نخلص إلى تصور مشترك يؤكد على سيادة الذات، وحقها الديمقراطي في الرأي والاختلاف، واستيعاب الذوات الأخرى دون تناقض أو إقصاء. فالإبداع، في هذا الأفق، لا يتحقق إلا من خلال حق الاختلاف، القائم على سيادة الذات الثقافية على نفسها، دون أن تتحول هذه السيادة إلى قالب هووي مغلق أو إلى معيار إقصائي.

وعليه، فإن «العربي» لا يُفهم هنا بوصفه هوية وجودية جاهزة وملزمة، وُلد الفرد داخلها وعليه أن يموت ضمن حدودها، كما تأسست في لحظة تاريخية بعينها، بل بوصفه صفة متجددة، ومتحركة، وقابلة لإعادة التشكل. فالعربي في العالم القديم لا يتطابق مع العربي في العصور اللاحقة، كما أن العربي في المستقبل سينفتح على إمكانات مختلفة تشكله بحرية. ودور التراث، في هذا السياق، لا يتمثل في تثبيت هذه الصفة أو تحنيطها، بل في إمداد الذات بما يسمح لها بتأويل نفسها باستمرار، في الفكر والفن والمخيال.

ومن هنا يمكن تجاوز حالة التناقض المفترض بين الفن العربي المعاصر، والفنون المعاصرة عمومًا، التي تنطلق من خلفيات فلسفية ما بعد حداثية تؤكد على تفكيك المركزيات والهويات القسرية، والدفاع عن الغريب والمهمّش واللاّمسموع واللاّمرئي داخل الثقافات التي تمارس هيمنة شمولية على الذوق والمخيال. فالفهم العربي للذات، حين يتحرر من المنطق الهووي المغلق، لا يعود في تعارض مع هذا الأفق، بل يجد فيه إمكانًا للتعبير عن ذاته دون أن يفقد سيادته الثقافية أو ينقطع عن تراثه.

ويزداد هذا المعطى أهمية إذا ما استُحضر موقع الثقافة العربية داخل أفق الثقافة العالمية، حيث لا تمارس هذه الثقافة دورًا مركزيًا مهيمنًا، بل تتموضع غالبًا داخل الهامش، وتُختزل في تمثلات نمطية رصدتها الهويات المتغلبة بوصفها هوية التطرف أو العنف أو اللاعقلانية. ومن ثم فإن الخطر الحقيقي لا يكمن في مركزية ثقافية عربية متوهمة، بل في تهميش هذه الثقافة وسلبها حق التعبير عن نفسها ضمن المشهد العالمي.

في هذا السياق، يصبح الفن المعاصر أحد أبرز الوسائط التي يمكن من خلالها للثقافة العربية أن تدافع عن حقها في الوجود والاختلاف، عبر أساليب فكرية وبصرية قادرة على مقاومة هذا التهميش، دون الوقوع في فخ إعادة إنتاج الصورة الاستشراقية ذاتها. ويبرز هذا التوتر بوضوح في أعمال عدد من الفنانين العرب المعاصرين، كما في تجربة منى حاطوم، حيث يتقاطع الجسد، والمنفى، واللغة البصرية، ضمن أفق نقدي مزدوج يتوجه إلى الداخل والخارج في آن واحد.

وبناءً على هذا المسح المفاهيمي، يغدو الفن العربي المعاصر هو المساحة التي يتجلى فيها صراع «الذات الجريحة» في بحثها عن قوامها. فإما أن تسقط هذه الذات في «إغراء الهامش»، فتعرض جراحها بوصفها بضاعة رمزية جديدة داخل سوق فني عالمي يعيد إنتاج الاستشراق بصيغ معاصرة، كما يتجلى في ما يمكن تسميته بـ«جماليات الصدمة». وإما أن تمارس هذه الذات سيادتها الثقافية، عبر استنطاق مخيالها الخاص، واستثمار تراثها البصري واللغوي بأدوات العصر، كما سنرى في تجربة «الإشراق الحروفي»، حيث يتحول التراث من عبء هووي إلى طاقة إبداعية مفتوحة.

إن فعل الخيال، كما تبيّن عند سارتر، لا يقوم فقط بتأليف العمل الفني في الذهن كما عند كانط، بل بإدراكه وتصوّره كاملًا من كل الوجوه والمعاني، وبلا شك فهو يمرّ عبر عمليات معقّدة يستدعي فيها الخيالُ المخيالَ؛ فالعمل البصري يحتاج، في وجوده بوصفه دعامة مادية، إلى مخزون رمزي يتغذّى منه حتى يصبح حاملًا لمعنى يقصد الفنان إبلاغه في عملية التلقي. أي إن الوساطة الفعلية للمعنى تتشكّل عبر مخزن في الوعي وفي اللاوعي معًا، يتوسّله الفنان لإبلاغ فكرة، أو لإثارة معنى، أو شعور، أو انفعال، فيستحضر ويبطن المعنى المودَع عوض أن يطلقه بشكل صريح نحو من يراه أو يستمع إليه أو يلمسه. إن الفنان ينصت إلى اللغة الرمزية المحمّلة في التنشئة الثقافية التي تذوّتت ذاته خلالها، ومن ثم يطلق عمله الفني لينفصل عن صانعه، ويصبح هو ذاته فاعلًا اجتماعيًا متفاعلًا ومؤثرًا في

الثقافة التي يشكّلها ويضيف إليها ويؤولها، **"فعمل التخيل من أجل إنتاج مخيال يمضي أبعد فأبعد. طبيعة المخيال المتخيل يتغير محتواها ومعناها"**[1].

إن التأكيد على الصفة الرمزية للفن يحيل مباشرة إلى التأكيد على الصفة الاجتماعية للفن باعتباره وسيطًا تفاعليًا فاعلًا في الثقافة. إن العملية الترميزية لا تمرّ إلا عبر الحساسية الباطنية للفنان، كما سبق بيانه عند ميشال هنري، والمتحصّل من هذه الخارطة التفاعلية أن الترميز هو لغة ثقافية تُكتسب في المجتمع من تفاعل أفراده، ومن تفاعلي العناصر الموروثة من اللغة التي تمثّل أفق الكينونة في كل ثقافة، والجغرافيا، وتاريخ التفاعل مع ألوانها وموادها ونوع الحس المضفى عليها من تجارب الإنسان فيها، وكذا الفن والرموز البصرية من العمارة إلى الأوشام، إلى دلالات الألوان، وما تثيره الإيماءات والأشياء والحركات والرقصات من معانٍ في كل ثقافة. إن هذا اللفيف الواسع من الظواهر الرمزية يتبطّن العمل الفني باعتباره لغته وحساسيته ورسالته.

"ومن الأساسي أن نرى في هذا السياق أن نرى الجميل يغمر مجال الفنون بعدة طرق"[2]، أي جملة الرموز في كل تجلياتها، مفاعلة القيم الكونية مع القيم الثقافية؛ حيث إن الأولى إنسانية محمّلة في الحس المشترك والطبيعة الإنسانية ذاتها وتجارب ترميز العالم البدائي، أما الثانية فهي مخصوصة بلغة ثقافية معيّنة لشعب معيّن.

والفن العربي، أو المنتج خلال المخيال العربي، يتوسّل هو بطبيعته مصادر الذات التي نتجت عنه، أي ذات الفنان التي نشأت خلاله؛ فهي بلا ريب مدعوّة، قصد الدور التواصلي للفن، أن تستعمل الرموز والتغذية البصرية الفنية الضرورية حتى تتفاعل وتنتج خلالها، حتى لا تنقطع قناة التواصل بين الفنان والمتلقي، وهو الأمر الذي صار يشكّل أزمة حيّة في الفن المعاصر الذي يروم تجاوز وتحطيم، لا المخيال الجمالي فقط، بل والرمزي والدلالي، انتصارًا لنوع من العبثية الوجودية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية، ساخرة من كل القيم المتضمَّنة في المخيال الجماعي. على أنه لا يمكن تعميم هذا الحكم، فالعمل الفني بطبيعته يجبر الفنان أن يحمله بالمعنى، وحتى في أكثر اللحظات عدمية سيبقى محمّلًا

[1] موريس غوديه، تر:غازي برو، المخيال والمتخيل الرمزي، دار الفارابي، لبنان،2017، ص: 89.
[2] المصدر نفسه، ص:83.

بدلالة العدم بصفته فعلا فكريا وسيكولوجيا غاضبا ومحتجّا ضد وعود الحداثة وتنوير الإنسان التي سيطرت في القرنين الماضيين فيما قبل الحرب.

إن محاولة هجرة الفنان من مخياله قد تكون أيضًا مدعومة بقيم رأسمالية يشرّع لها السوق المالي قوانينها وحدودها عن طريق التحديد من طرق النجاح وإملاءات المعارض والمنتديات التي تكرّس قيمها في شكل إملاءات على الفنان[1]، وتمارس عليه إجراءات عقابية كالعزل والتجاهل حتى يؤوب إلى إملاءاتها. وكذلك فإن هناك من الفنانين من يبحث هو بنفسه عن تلك الشروط ليتمثّلها عمدًا دون اكتراث بالجانب الرمزي والمعنوي للعمل الفني، بحيث يتحوّل العمل الفني إلى مجرد سلعة تبادلية تخضع لطلبات الزبائن، دون أن تلامس باطن الحساسية الفنية للفنان، ودون أن تمرّ بالمخيال الثقافي ودلالاته، مما فتح باب الانتهازية والزبونية التي أفقدت في كثير من الأحيان الفن قيمته بعد أن أفقدت معياريته. وقد نجم عن هذه الأزمة في السياق الفني العربي محاولات لتجاوز المخيال العربي من فنانين عرب قد تبلغ حدّ النقمة، مما ولّد فنًا فقيرًا ومعاديًا في كثير من الأحيان لا يمثّل الإنسان العربي ومخياله، في الحين الذي يستمدّ شروطه من إملاءات خارجية غير بريئة في كثير من الأحيان، تتوسّل البروبغندا السياسية والصراع الحضاري، وتوجّه فنانين ضد مصادر أنفسهم بناءً على خلفيات لا صلة لها بالفن. إن المعيار المالي للنجاح بلغ حدًا من التلاعب بالقيمة الفنية إلى الحد الذي صار فيه **"نجاح الفن يتعلّق بمن يقتني الأعمال الفنية لا بمن ينتجها"**[2].

إن الفكرة القائلة بكونية الفن لا تنفي المخيال والمرجعيات الرمزية والثقافية، كما أن ادعاء الكونية يمكن أن يتحوّل إلى خطر تنصيب شمولية معيارية تمتد نحو الذوق والفن عن

[1] في كتابه " الفن المعاصر، مقدمة موجزة جدا" يصف جوليان ستالابراس أشكالا متنوعة من هذه الممارسات المحكومة بأجندات سياسية وثقافية إمبريالية، نيوليبرالية رأسمالية، مثلا حيث يُدمج الفنانون من الجنوب في السوق الأمريكي لأغراض تجارية وسياسية، رغم الأزمات الاقتصادية في بلادهم، يقول:" أشارت كوكو فوسكو .. واصفةً محاولة إدخال الفنانين الشباب الملهمين من الناحية المفاهيميّة في السوق العالمية، بالتعاون مع المؤسسات الأمريكية؛ وبالتالي ترويج صورة محدَّثة للثقافة المكسيكية. ... بالمركز الثقافي للفن المعاصر بمكسيكو سيتي الذي يمتلكه. ارتبطت شركة تيليفيزا بحزب بي آر آي، الحزب الحاكم بالمكسيك على مدار سبعين عامًا حتى سقوطه عام 2000 ، وكانت المصالح التجارية والفن مترابطَيْن على نحو وثيق؛ لذا، عندما شهدت المكسيك أزمة اقتصادية عنيفة منذ عام 1994 فصاعدًا ، أغرقت أكثرية السكان في فقر مدقع وصل إلى حد المجاعة،استمرت سوق الفن المكسيكي المعاصر، الذي أصبح دوليًا وارتبط بالمؤسسات متعددة الجنسيّات، في انطلاقتها رغمًا عن ذلك. لم يكن بعض من هذه الأعمال معتدلًا ومنعزلًا فحسب، لكن أيضًا كان معاديًا على نحو فعال للمشاركة السياسية الشعبيّة؛ إذ حوّل سارية علم عملاقة تقف في مركز ساحة زوكالو، الموقع التقليدي للحشود السياسية1997 (خرافًا مساقة في دوائر)" ينظر: جوليان ستالابراس، الفن المعاصر مقدمة موجزة جدا، تر: مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي، مصر،2017 ، ص83.

[2] هانس بلتينغ، تر: ناجي العونلي و إدريس الشوك، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2012، ص:26.

طريق فرض صيغة موحّدة لها مرجعية ثقافية؛ أي إن الكونية بهذا المعنى ستعني السقوط في شمولية ذوقية يفرضها الذوق المتغلّب في سوق الفن. فلا توجد كونية يمكنها أن تمثّل كل الثقافات إلا من قبيل الادعاء، والذي تولّى الفن المعاصر نفسه إسقاطه ومحاربته: **"فقد تبين في غضون ذلك ... بالقدر الذي لا يمكنه مجاراة شواش القرن العشرين، وأن الكونية المزعومة لتاريخ الفن إنما هي خطأ من أخطاء الغرب"**[1].

ولا يمكن الحديث عن الكونيّ إلا بالتمييز بينه وبين مصطلحات ضمن حقله الدلالي، كالكلي والمشترك، حيث يقع دائمًا الخلط والالتباس بينها. فالكلي هو حاصل عن تاريخ طويل من الميتافيزيقا ممتدّ من مثال أفلاطون الذي يستغرق كل جزئياته في جوهره، وصولًا إلى نموذج العلم التجريبي الحديث الذي يبحث في الاستقراءات الجزئية، مرورًا بالحس المشترك عند كانط، والذي ينبغي أن تتفق فيه مجمل العقول والأذواق دون أي شرط. إن هذا التوصيف الشمولي للمعنى خضع في القرن العشرين لمراجعات نقدية كشفت ما وراءه من إرادة سلطة ومن ادعاءات تحتاج الفحص؛ فبعد تراجع براديغم الذات التي تموضع كل الأشياء، ومعها الإنسان، من زاوية متعالية مفارقة للتجربة المعيشة والحية، نحو الفينومينولوجيا بعد سارتر، سواء في دازاين هايدغر الذي يعتبر مرساة الوجود لا الذات، أو بتجربة العيش لدى هوسرل في «أزمة العلوم الأوروبية»، وصولاً إلى الفلسفات الفينومينولوجية الفرنسية اللاحقة، عنها قضت بتراجع براديغم الذات نحو اللغة، وما ينجرّ عنها من ترميز ثقافي يتذوّت الكائن الإنساني خلاله، ونحو التجربة الحيوية لمعيش الإنسان. كلها كشفت عن الدور الترميزي والثقافي الذي يحدّ الإنسان في تفاعل لا يتجاوز من خلاله عالمه، ويعني ذلك أن لكل ثقافة بشرية نمط الوجود الذي يخصّها، ولا يمكن ادعاء كونية ثقافية إلا بالنقاش العابر للثقافات، أي بالبحث عن المشترك لا الكلي، والذي لا يتحقّق إلا في التواصل: **"فالمعنى المشترك لا يوجد عالم منفصل عنا – المشترك ليس مثالًا – بل هو ثمرة النقاش بين العقول الحرة"**[2]. وما يترتب عن هذا البيان أن الكوني لا يمكن ادعاؤه إلا في أفق ثقافة معيّنة دون أن يكون ملزمًا في ثقافة أخرى لها بناها الرمزية اللغوية المختلفة

[1] المصدر نفسه، ص:5.
[2] فتحي المسكيني، الهوية والحرية، ص:171.

التي ترتّب فيها تصوراتها عن العالم والوجود. وبالتالي فإن المرور من ثقافة إلى أخرى لا يمكن إلا عن طريق إيتيقا تواصل تملك تبريرات لهذا المرور، سواء بالمشاركة أو بالتواصل الذي يبحث عن نقاط لقاء. وبذلك يكون الكوني في هذا الإطار «صيغة» **Version** من جملة العوالم الممكنة التي ينتجها البشر في ثقافاتهم، و**"الكوني يحمل دومًا توقيعًا ما: سياق، رمز، منظور، لغة، فلا أحد يملك نقطة أرخميدس، هناك فقط منظورات واختيارات معنى من بين معانٍ، من بين إمكانيات و«عوالم» متعددة"**[1]. إن العالم، وما يستتبعه من ثقافة داخلية مهما كانت منفتحة، هو حقل وسياق رمزي تفاعلي وتذاوتي لجماعة بشرية معيّنة راكمته وشيّدته في عصور متطاولة، وفق إبداعات وافتراضات وتصورات ومنظورات تفاعلت كلها رمزيًا في سبيل طبعه بالصيغة التأويلية التي تخصّه.

ولا يُفهم من هذا الإطار المفهومي لمعنى الكلي نفي المشترك أو نفي حرية الفنان في اختيار وجهته؛ فالحرية تكون موجبة حين تكون غير خاضعة لإكراهات السوق أو لثقافة مهيمنة تملي معاييرها على أنها النموذج الوحيد لمعنى الفن أو ما يجب أن يكون عليه. وحتى إن اتخذ الفنان قراره بالهجرة عن باطنه المخيالي، فإن ذلك سيكون متعذّرًا، لأن تجارب الذات لا يمكنها أن تتخلّص من ثقل أبعادها المخيالية، خاصة في بيئتها الأصلية. فلا يكفي القرار مهما كان دافعه، سواء الغضب أو الانتقام أو الضغينة، إذ سيعود للتعبير عن هذه الدوافع وفق الأفق الرمزي والمخيالي للثقافة ذاتها التي يشجبها، أو أنه سيقع في استلاب السوق أو استلاب الثقافة المهيمنة التي يودّ أن ينتمي إليها دون أن ينتمي لنفسه فيها.

إنّ إدراك خارطة الإكراهات التي تحيط بالفنان العربي المعاصر—سواء كانت ضغوطاً تسويقية أو اشتراطات مركزية—لا ينبغي أن يفضي إلى حالة من الانكفاء الجمالي أو العدمية الإبداعية، بل هو الدافع الأساس نحو اجتراح "إمكانية" مغايرة للوجود الفني. وهنا تبرز الإيجابية الكامنة في انفجار الوسائط التقنية وتعدد الوسائط (Multi-media) في الفن المعاصر؛ إذ لا يجب النظر إليها كأدوات للاستعمال، في الحين الذي أصبحت "فضاءات للتحرر" تتيح للفنان العربي تجاوز نمطية اللوحة التقليدية نحو رحابة "التجهيز" و"الأداء"

[1] المصدر نفسه، ص:172.

و"الوسائط الرقمية" التي تمنحه قدرة فائقة على تفكيك المركزية ومخاطبة المشترك الإنساني بلغة العصر.

إن الاستعمال الذكي لهذه الوسائط يسمح للفنان بأن يستمد من "كونية ثقافته" الخاصة - باعتبارها صيغة من صيغ الوجود- ما يتقاطع مع "المشترك البشري" دون ذوبان أو استلاب. فالكوني هنا لا يتجلى كقالب مفروض، بل كأفق تواصل متبادل، حيث يغدو الفن المعاصر "جسراً إيتيقياً" يعبر عليه المخيال العربي نحو الآخر، حاملاً معه "خصوصية التجربة"-في شقيها الفردي والثقافي العام- (من ألم، وأمل، وروحانية) ليحولها إلى "قيمة تواصلية" كونية. إن ما ينبغي أن يكون عليه الفن المعاصر في سياقنا، هو أن يتحول إلى ممارسة لـ "السيادة عبر التواصل الإبداعي"؛ أي أن يستنطق الفنان مواده (سواء كانت بليكسي غلاس، أو ضوء، أو خامات بيئية) ليعيد صياغة أسئلة الوجود الكبرى برؤية "بينيّة" تجمع بين عمق الانتماء وسعة الانفتاح.

إن البديل الثقافي الذي يقدمه هذا التوجه يكمن في "إبداع التلاقي" عوضاً عن "إبداع الصدام"؛ إذ يستطيع الفنان العربي أن يستثمر في المشترك الإنساني (كالحرية، والعدالة، والإبداع) من خلال ترميز بصري نابع من باطنه الثقافي، محققاً بذلك "ديمقراطية جمالية" عابرة للقارات. وبهذا، لا يعود الفن المعاصر مجرد بضاعة أو رد فعل غاضب، بل يصبح "فعلاً تأسيسياً" يبحث عن "نحن" كونية جديدة، تحترم التواقيع الأرضية لكل ثقافة وتؤمن بأن الفن هو الحقيقة الوحيدة التي لا تملك مركزاً واحداً، بل تنبثق من كل مكان يجرؤ فيه الإنسان على إعلان ذاته بصدق وسيادة.

المبحث الثاني : التجارب العربية الفنية المعاصرة.

إنّ الانتقال من فضاء المساءلة النظرية والتحليل المفاهيمي إلى أفق المعاينة التطبيقية، يقتضي منا رصد كيفية تجسد تلك "المقولات الفلسفية" في "آثار بصريّة" ملموسة. فالعمل الفني، في جوهره الفينومينولوجي، ليس مجرد نتاج تقني، بل هو "قرار وجودي" يتخذه الفنان في مواجهة بياض اللوحة أو صمت المادة، وهو قرار محكوم بسياقاته الحياتية، ومخزونه الرمزي، وطبيعة انهمامه بذاته وبخياله.

ومن هذا المنطلق، يسعى هذا المبحث إلى ملاحقة التجليات العينية لتلك الجدلية القائمة بين "السيادة والارتهان"، عبر قراءة نماذج مختارة من الفن العربي المعاصر من مختلف المناطق العربية تتباين في التقنية والتوجه والوسائط، ولها حضور قوي دوليّا لضمان تنوع المشارب والرؤى وعدم التركيز على منطقة واحدة أو جنس فني معاصر محدّد. وسيكون مدخلنا إلى ذلك هو استجلاء "السياقات الوجودية" لهؤلاء الفنانين، لا من باب السرد البيوغرافي التقليدي، بل بوصف السيرة الذاتية هي "المختبر الأول" الذي تتشكل فيه الحساسية الباطنية للفنان، وتتحدد من خلاله زاوية رؤيته للعالم.

إن فحص المسارات الفنية والتقنية لهؤلاء المبدعين سيتيح لنا فهم الكيفية التي استطاعت من خلالها الذات الفنية العربية أن تتذوّت ضمن أدوات العصر، وكيف استثمرت وسائط الفن المعاصر إما لتعميق صلتها بمخيالها الأصيل، أو لتفكيكه وإعادة صياغته في سياقات مغايرة. وبذلك، تصبح الأعمال الفنية التي سنعمد إلى تشريحها هي "الوثائق البصرية" التي تثبت—أو تنفي—قدرة الإبداع العربي على اجتراح أفق سيادي يتصالح مع المشترك الإنساني دون التفريط في توقيعه الخاص.

- الفنان: يوسف أحمد[1] (1955-)، فنان قطري معاصر، ساهم بشكل كبير في تطوير الفن الحديث والمعاصر في قطر، من خلال توثيقه للتطورات الاجتماعية والثقافية في بلاده خلال السبعينيات والثمانينيات، ودوره كمستشار فني ومعلم. يُعرف أحمد بأسلوبه المبتكر

[1] ينظر إلى:
https://web.archive.org/web/20150402153258/http://www.artfist.org/2012/02/interview-with-yousef-ahmed.html، مؤرشف من الأصل في 02-04-2015. اطلع عليه بتاريخ 20-06-2015.

في الحروفية والتجريد، مستلهمًا من التراث العربي والإسلامي، مع تركيز على جماليات الخط العربي واستخدام مواد محلية مثل ورق سعف النخيل.

نشأته وتعليمه:

وُلد يوسف أحمد عام 1955 في الدوحة لعائلة متواضعة، حيث عمل والده غواص لؤلؤ ثم انضم لشركة قطر للبترول. أظهر موهبته الفنية مبكرًا برسم لوحات على جدران منزله بالفحم. حصل على بكالوريوس الفنون الجميلة والتربية من جامعة حلوان بالقاهرة عام 1976، حيث درس على يد أساتذة بارزين مثل: غازبيا سيري ويوسف سيده. لاحقًا، أكمل درجة الماجستير في الفنون الجميلة من كلية ميلز بكاليفورنيا عام 1982.

مسيرته الفنية:

بدأ أحمد مسيرته الفنية مع معرضه الأول في متحف قطر الوطني عام 1977، وتولى مناصب هامة مثل توجيه التربية الفنية في وزارة التربية والتعليم، ورئاسة إدارة الفنون الجميلة بوزارة الإعلام. ساهم في تأسيس مجموعة "الأصدقاء الثلاثة" مع فنانين مثل حسن الملا ومحمد علي عبد الله لنقل الفن للجمهور، وشارك في تأسيس جمعية أصدقاء الفنون التشكيلية في الثمانينيات لتعزيز الفن الخليجي.

تطورت أعماله من التشخيصية، التي وثقت الحياة القطرية في لوحات مثل "الخياط الشعبي" (1973) و"المقهى المحلي" (1988)، إلى التجريد والحروفية بعد تأثره بفنانين مثل شاكر حسن آل سعيد وحسين بيكار. ركز على الخط العربي، محولًا الحروف إلى أشكال جمالية مجردة تعكس الهوية الإسلامية والثقافة المحلية. استخدم مواد مبتكرة مثل ورق سعف النخيل في أعمال مثل "الرسالة البيئية" (2011) و"رسائل حب اكتمال القمر" (2013).

فلسفته الفنية: يؤمن أحمد بأن الفنان العربي يجب أن يرتبط ببيئته الشعبية، يعزز تراث أسلافه، ويواجه حقائق الحياة. تجلت هذه الرؤية في أعمال مثل "لبنان بيرنز" و"البكاء من أجل سراييفو" (1995) التي عبرت عن قضايا إنسانية، و"الأمومة" التي جسدت العلاقة

الحميمة بين الأم وطفلها. يستخدم ألوان الأرض (البني، الأصفر، البيج) والألوان المستوحاة من الثقافة الإسلامية (الأخضر، الذهبي، الأزرق)، مع تلاعب بدرجات الألوان لخلق روحانية مميزة.

إسهاماته وجوائزه:

ساهم أحمد في تأسيس مجموعات فنية ومؤسسات مثل نادي الجسرة الثقافي، وتولى إدارة المتحف العربي للفن الحديث والمتحف المستشرق (1994-2008). نشر كتابه "الفنون التشكيلية في قطر" (1986)، موثقًا المشهد الفني المحلي. شارك في معارض دولية مثل بينالي القاهرة وبغداد، وحصل على جوائز مرموقة، منها وسام الاستحقاق الخليجي (2013) والنخلة الذهبية (1999).

معارض بارزة في مسيرته:

- معرض "يوسف أحمد: قصة الإبداع" (2014-2015): أقيم في كتارا، عرض مراحل تطوره الفني.

- معارض فردية: مثل "رسائل حب اكتمال القمر" (2011) و"ظل سعف النخيل" (2012).

- معارض جماعية: مثل "سوليف: الفن القطري بين الذاكرة والحداثة" (2011) و"لغة الصحراء" (2006).

- إرثه:

تُعرض أعمال أحمد في متاحف عالمية مثل المتحف البريطاني ومتحف متروبوليتان، ويمتلكها جامعون بارزون مثل الشيخ حسن بن محمد آل ثاني. يشغل حاليًا منصب مستشار أول في مؤسسة قطر، مستمرًا في تعزيز الفن القطري والهوية العربية بأسلوب معاصر، مع التزامه بالتجريب والابتكار.

(الشكل 23)، لوحة بعنوان: حروف من الصحراء.



المصدر: يوسف أحمد، مؤسسة piu plus desing، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2007، ص133.

العمل الأول الفني المعروض في (الشكل 23) ، **" حروف من الصحراء"** (120*120)، مواد مختلفة، من مجموعة الفنان الخاصة (2003)، العمل ذو خصائص تتجاوب مع التيار العام الذي يشتغل فيه الفنان وهو الحروفية، أو البعد الواحد المستقى من تنظيرات وتجارب شاكر حسن آل سعيد، التي يركز فيها على مناطق صوفية في الإرث البصري التشكيلي ويعيد صياغتها في أفق حديث أو ما بعد يتلاءم مع الإحداثيات الفنية للعصر الحديث حيث أن الحجوم الفائضة على الإبصار تعد من علاماته الفارقة.

وباعتبار أن العنوان أحد المداخل التي تتولى عملية تأويل المنتج البصري أو حده في إطارها حتى لا يفيض القصد نحو مساحات تأويلية قد لا يقصدها الفنان ، فإننا نلاحظ ابتداء أن الفنان يحيل إلى الحروف باعتبارها بنية أساسية أو مرجع يستخدم مفرداته كإحالات مرجعية لعمله وكمفردات يشتغل في تكوين العمل عليها مع عناصر أخرى تشد مجمل عناصر التكوين فيها، وفي عبارة " من الصحراء" فإن الفنان هنا يحيلنا إلى مرجع تلك الحروف، وخلال هذه العملية يحيلنا إلى مراجع مخياله البصري والثقافي الخاص الذي يستقي منه ما شكل به عمله محل القصد. ومن ذلك نستنتج أن الحروف الآتية من الصحراء مثلت القصد الذي وجه عملية الفعل الفني الذي بنى منه العمل، فالعمل هو حروف مستدعاة من المخيال باعتبارها موجات من الحركة الحرفية التي جاءت من صحراء باعتبار أن الحروف نفسها يعني البيئة العربية الصحراوية وباعتبار أن الفنان كان أثناء الفعل أي الإنشاء يتعمد تخصيص بيئة لونية وحسية يستجلب منها الحروف ويرتبها فيها وفق ما تقترحه من خامات وألوان ومخيال يتلاءم معها، ولا شك أنه يخصص فهم الحروف العربية باعتبار بيئته هو ومن ثمة يعيد إنتاج مخياله في فضاء اللوحة، ولكن وفق ترتيب يتلاءم مع ما تبيحه أدوات الفن المعاصر، أي المواد المتنوعة والحامل ذو الحجم الكبير. بإمكاننا أن نتصور أن اللوحة نفسها هي جغرافيا أو قطعة من الصحراء تم ترتيبها تشكيليا بشكل فني لتبني لوحة، إنها المعادل الفني للصحراء المتخيلة عدا أن الصحراء لا تعني للفنان فضاءً خاليا من المعنى بل ترتيبا لمعيش سابق تحول إلى مخيال، ثم تحول المخيال إلى خزان يتم استدعاء مخزوناته بشكل تصميمي فني ليشكل العمل.

من اللافت للانتباه أن العمل يعتمد خلطات مادية mixed media تتضمن ألوانا ترابية أو بألوان تحيل مباشرة إلى الترابيات، وورقا أو أقمشة تقليدية أو قديمة وربما أليافا طبيعية كتلك المستخدمة في الورق الطبيعي الذي يستخدمه الخطاطون كحامل بصري للكتابة له مقاصده البصرية والفنية التي تحيل إلى عصور معينة ومخيالها، والذي يبدو أن الفنان يتقصده ليحوله إلى زخم بصري لا كخلفية بل كحضور أول يشكله مع المفردات الحروفية كمادة للذاكرة لا كزخرفة غنائية لا تؤدي غرضا، مع الحفاظ المتعمد على جمالية المادة وطاقتها وحمولتها في الذاكرة لتستدعي بيئته المحلية وإرثه الحضاري والمخيالي كله معها.

ينبني العمل بالتراكب juxtaposition الطبقي الشفاف لطبقات قماشية وورقية يفضي بعضها إلى بعض في شكل مربعات ومستطيلات وأشرطة، وتقوم الأشرطة الشفافة بإضفاء التماسك عليها ، كما أن الشكل المربع نفسه والمستطيل يحيل في طاقته إلى الاستقراء والتراصف المتماسك حيث يرتب في العمل أربع مستطيلات بارزة تكاد تكون مشدودة إلى الأعلى يتخللها شريطان أفقيان في الأسفل والوسط.

أما الألوان فهي تحيل إلى الترابيات الصحراوية كما سبق وهذا من أجل الإحالة إلى البيئة أولا وإلى القدم ثانيا، وربما إلى العمارة الصحراوية في ملمس عمرانها الطيني وألوانه الحارة الباهتة من فعل حرق الشمس التي تغير الألوان الباردة ولا تسمح باستدامتها، كما أن تراكم الأشرطة الشفيفة تقوم بتجميع تماسك العمل في بيئة لونية واحدة، رغم اختلاف مادة المربعات وألوانها من البني الداكن والفاتح والمائل إلى الأزرق والأخضر إلى الأكثر حرارة كالأحمر غير الصارخ المخفف بلون التراب، والذي لا يجعل لونا يتفوق في التوليفة على لون آخر فيكون أكثر بروزا وتركيزا للنظر ، فالألوان كلها تنسجم في بيئة موحدة تحيل إلى الجغرافيا نفسها التي لا تتباين فيها قيم الألوان كثيرا.

أما الخطوط فتنشبك ضمن المستطيلات السفلية خاصة في شكل عفوي متداخل يحيل مباشرة على انفعالات الحروف في الخط العربي ورسومها إذ تتكدس في نحو مرن مداخل على نحو تتوازى فيه الفراغات في كل خط وبألوان تحيل إلى اللوح الخشبي والحبر المحروق البني لا الأسود الذي لم يكن ليصلح في هذا العمل لما فيه من قيمة لونية حادة كانت لتجذب البصر وتقطع الفراغات بنحو حاد لا يتلاءم مع الانسجام الهادئ في اللوحة ولانفعالاتها المكتومة ضمن الطبقات الشفافة والمتجانسة تكوينا ولونا .

لا تشكل الحروف هنا علامات بصرية ذات دلالات صوتية تحيل لمعاني خارج أفق اللوحة، بل تشكل نوعا من الانخراط الذي صاحب الفعل الفني سهل عملية الانخراط في اللوحة، ولعلنا إذ نتمثل نوعا من الغرق الصوفي نستنتجه من الرتابة الهادئة إذ نتصور الفنان ينجر مع كل انحناء ليغرق أكثر في العمل كلما ازداد إيقاع الانحناء وملأ فراغا ليطلب ملأ أكبر حتى تتم تعبئة الفراغ المستطيل دون أن تظهر حدود الكتابة لتحد المستطيل بل تغرق

الخطوط في اللون كما يغرق اللون في الخطوط ويتشرب بعضهما من بعض دون حواف صلبة، فالرقع المتراصة المدمجة بطريقة الكولاج لا تمثل مستطيلات دقيقة هندسيا بقدر ما تمثل رقعا اتخذت العفوية طريقها في قدها وتمزيقها كما في لصقها وإدماجها ضمن فضاء اللوحة. لا تتناسب الحسابات الدقيقة للفضاءات هنا إلا مع عفوية مقصودة ومدروسة، ولعل النفس الصوفي واللمسي هنا يذكرنا مباشرة بأعمال مارك روثكو غير أن الفضاء المخيالي البيئي مختلف أشد الاختلاف.

تدعونا الفينومينولوجيا هنا لأن نستسلم للحدوس التي ترافق ظهور العمل كعمل معيش ربما يتقاطع مع ذاكرة مخيالية فينا كمتلقين فيحيلنا عليها لنفهم ذات الفنان الفاعل من وراء تشكيل العمل، من خلال التحفيز التي تثيره في ذواتنا لأول وهلة، من خلال ظهور المادة التي تشكل العمل في شفافيته وشقوقه الهادئة وحبيبات ملمسه التي تدركها العين قبل اليد كنتوء رطبة في جغرافية اللوحة، التي تستفز حواس المتلقي ومخياله نحو مزيد من اللمس والانشباك على الأقل من أجل التفاعل مع المادة الخيشيّة اللدنة وأخاديدها المتراوحة في المساحات التي تختلف من درجات خشونتها الناعمة في كل مستطيل تتابعه العين واليد، ولعل ذلك يحفز رغبة طفولية في الكشف كتلك التي يحاول بها الطفل في فضوله كشف العالم من خلال متابعة لمس مواده وتذوقها في هدوئها وببرودها ولذعتها، وبالتالي تعكس تلك الرغبة والفضول الفطري في التعرف على المادة نجاح العمل في إثارة الفضول الفطري والذي حوله نحو تجربة فريدة مستفزة للتلقي .

ما يفتح عليه العمل من وقائع أنطولوجية تتعلق بالصحراء(بيئته القطرية)، وبعالمها و بالمخيال العربي، ومفردات عالمه في بيئة لا تحاكي جلال العبقرية العربية في بغداد الخلافة العباسية مثلا، وإنما صوفية القرية العربية الصحراوية وبساطتها وعمقها والتي تعد مادة للتصوف وأفكاره حول الفناء وبحالات المعنى الشفيفة التي يفضي بعضها إلى بعض في كل أفق دون أن ينفك بعضها عن بعض في كل مرة بوصفها تجربةً تعمّق في معنى بهدوء حد الغرق في آفاق لا يدرك لها آخر أو أول واضح كما في هذا العمل، مما يعكس الوجدان الصوفي الذي فينا باعتباره تجربة تواري حجب لا ظهور يلغي ما فوقه ويغطي

تماما ما دونه، أي أن العمل في تكوينه كما قام به الفنان كتوالي شفيف يفترض اعتناء خاصا مع كل طبقة تحول إلى تجربة وعي في التلقي أيضا، ومن خلال هذه التجربة يتشكل المعنى دون أن يقبض عليه في فكرة جاهزة أو جملة معينة أو مفهوم ناجز.

(شكل 24) لوحة بعنوان "ترنيمات شرقية".



المصدر: يوسف أحمد، مؤسسة piu plus desing، دبي، الإمارات العربية المتحدة،2007، ص105.

العمل الثاني (شكل 24) المعروض للتحليل بعنوان **"ترنيمات شرقية"** (1990) oriental hymns في حامل مربع كبير جدا (220سم*220سم)، بمواد مختلفة على خشب، متحف الفن العربي الحديث ، الدوحة، وعامل الحجم ليس ترفا بل هو عامل فعلي يفرض على

المتلقي كما على الفنان أثناء الانخراط فيه إقحام جملة الحقل الحسي فيه بالجسد حيث يستوعب حواسه فعلا وإدراكا ومن ثمة تأملا أيضا، ولا شك أن هذا القصد استعمله من قبل **مارك روثكو** في لوحاته التأملية اللونية لذات الغرض وهو إغراق المتلقي في محيط اللون وذلك عندما تغيب كل زاوية النظر حين الاقتراب في اللون فيطغى على زاوية الإبصار وبذلك ينغمس المتلقي في جملة اللون على نحو صوفي شرقي استقاه من فلسفات تدين لآسيا الشرقية بها، وإذ نتذكر هنا إننا بصدد أعمال شرقية كذلك ولكن من العالم العربي يتم توسل الحامل الواسع كغرض أساسي من أغراض الفن المعاصر، إن نقاط التقاطع في هذا المقام تجد سبيلها في ذكاء تطويع التقنية لبلوغ تجربة المعنى الملائمة.

وبالعودة إلى فحص العنوان باعتباره المدخل التأويلي للعمل أو أحد المداخل التي تؤطر التجربة البصرية، فحين نتساءل قبالة شيء اللوحة الحسي الماثل أمامنا، فإننا مباشرة نبحث عن العنوان الكاشف أو المؤطر للفضول حول زخم المحسوس المكثف في اللوحة جماليا قصد بلوغ تفسير أو كمدخل نحاول من خلاله حصر المراجع التي في العمل نحو حقل المشابهات الملائم في قصد الفنان الذي شكل اللوحة وأعطى العنوان لنهتدي به في دروب التجربة الإدراكية الجمالية لما نشهده، ولا شك إننا إذ نجد كلمة "ترانيم" في صيغة الجمع سنفهم بها أن الكثرة الماثلة في العمل هي تنغيمات ونوتات لونية وشكلية بالطريقة التي فهم بها كاندنسكي علاقة النغمات بالحروف بالأصابع التي ترتب اللون نغما بالاعتماد على عزف الروح الذي يجد مصداقه في الضرورة الباطنية التي للروح البشرية، وبالإضافة أي "شرقية" فإننا نفهم أن قصد الفنان هو أن الأنغام البصرية هي شرقية أي مستجيبة و مرتبة من خلال المخيال الشرقي وألوانه وأشكاله الحارة بوصفه تجربةً لونية منعكسة من تجربتين متقاطعتين الأولى وجودية والثانية بصرية معيشة في حالة تداخل لا ينفصم، فالفنان هنا يتوكأ على مخياله وتراكماته ليكون مصدر كل العناصر التأليفية التي يؤثث بها فضاء اللوحة.

يتوسل أحمد يوسف في اللوحة مادة الخشب التي يعطي سطحا صلبا ليكون مستقرا للطبقات الثقيلة من القماش بالورق إذ تلتحم في ثبات على جسمه في شكل كسوة مربّعية شفافة في

قاطعات متراوحة في الشفافية تزيد تقاطعاتها في انفتاح اللوحة على خلفية حمراء معدة بمادة الأكريليك على نحو مشعر يشبه الورق الطبيعي المستعمل في الصناعة الورقية القديمة و في فن الخط العربي، والذي يعطي انطباعا بالعراقة والقدم رغم اللون الأحمر الحديث الذي يتدرج فيه ببقع تنزاح نحو البرتقالي الترابي، وهي الألوان الحارة التي تميز وتحيل مباشرة إلى البيئة الصحراوية، أما الجهة اليمنى للعمل فإنها تتكون من شريط عمودي يقطع كل يمين اللوحة بلون بني متسخ مائل نحو البنفسجي، لا يستعمل الفنان لونا نقيا ولا بقعا نقية اللون إذ أن الملمح القماشي للعمل يشمل كل الأشرطة والمربعات اللونية المشكلة لفضاء اللوحة، كما أن شريطا آخر بنفسجي قاتم مشوب بالبني على نحوي نسيجي يتخلل الشريط البني ويشاركه والطبيعة اللونية ويقسم بالتالي فضاء اللوحة إلى منطقتين لونيتين دون حدة حافة وبتمازج متدرج يفضل بين الفضائين بلونين برتقالي وبني فاتح على نحو متعاكس بين فضائي اللوحة بتواجد كل منهما في الشق المقابل ، أي البرتقالي في البني والبني في البرتقالي لإضفاء جو التبادل المريح والمنطقي للعين ولإضفاء نغمية رائقة للعين تعطي تبادلا نغميًّا مستساغا إيقاعيا وحيويا في القسم الأول من مربع اللوحة بشكل يقطع اللوحة كلها، كما أن الشريط البرتقالي المتدرج نحو الأحمر أسفل اللوحة ينتهي بمستطيل أحمر ، وبالتالي بتفاعل هذا الإيقاع مع المربعات المتراوحة بين الأحمر والبرتقالي في منطقة المربعات على كل يسار اللوحة وبالتالي تتحقق النغمية التي في العنوان في العزف على التناقضات التي لا تظهر بشكل صارخ، بل بشكل مريح متدرج في العين المتأملة التي تتلقاه.

إن اللون الأحمر مع الدرجات البرتقالية الذهبية الباهتة التي تظهر في المربعات توفر إحساسا بالدف وإحساس شبه مقدس، فالأحمر هنا لا يعمل كلون فقط بل كذاكرة إذ هو لون الأرض الصحراوية في ملمسها وتشققاتها في لحظات القيض متقاطعة مع الصورة الذهنية للورق التقليدي الأحمر وبالتالي يجد هذا الحضور تقاطعا مخياليًّا بين المشهدين في الذاكرة المخيالية مع مكونات أخرى كلون الجلود والأقمشة المحلية، أي أن السطوح هي عبارة عن تكثيفات جمالية لمواد لها إحساس في الذاكرة في المخيال العربي، كما أن إيقاع المربعات

الشبكية المتسم بالتكرار والاختلاف، كما لو أن الذاكرة نفسها تنشط ذاتها في اختلاف التفاصيل.

أما الشريط العمودي الأيمن فيظهر في قتامته كحد يجعل ما سواه على اليسار يظهر بشكل أجلى وما يتوسّطه من أشرطة رفيعة تظهر كندبة في جغرافيا اللوحة أو جغرافيا طبوغرافيا المشهد العلوي إذا ما تخيلنا أن المنظر جو جغرافيا رقعة أرضية حقيقية أو كشريط لتربة خصبة، ونتأكد مما سبق أن المنظر ينشط نوعا من الطوبوغرافيا في الأرض العربية التي تشكل المرجع البصري لمخيال الفنان، كما أنّها تحيلنا نحن كمتلقين أيضا، خاصة وأن الملمس يؤكد ذلك إذ تؤدي حشرجته إلى الفروق في التربة والرمل أو الورق الممزق بأليافه والذي وفرته تقنية الكولاج وأضفت بالتالي عليه تلك الذاكرة البيولوجية، المادة هنا لا تصرح بالمعاني بل تستثيرها وتشهد لها باستفزاز مخيال المتلقي حيث لا يتوقف الوعي في البحث عن التشابهات في تراكماته.

إن تجربة الانغماس في فضاء هذا العمل هي تجربة انغماس في المخيال بالمخيال بامتياز، حيث لا يكتفي المشاهد بالنظر بل إنه سرعان ما ينغمس في طبقات المعنى المتجسد في العمل ومن ثم يدعوه العمل عن طريق الانعطاء الذي يثبت العمل فيه نفسه في الوعي حيث يصير وعي المتلقي هو اللوحة كاملة كفضاء لا حواف له، بلغة أخرى يصير وعي اللوحة هو الوعي نفسه بجغرافيته وإيقاعات مربعاته وتوغلات طبقاته الشفيفة، إن هذا النوع من العمل الفني هو تجربة وجودية لوعي منغمس كاملا بالجسد وبالمخيال. كما أن تقييم العمل لا يكون جماليا وحسب كتملق للعين أو كزينة للمكان بالعمل بل إن المعيار في النجاح هو القدرة على حفز وعي المتلقي على الانخراط في تجربة المعنى التي للمخيال وما يستتبعه من رضى بالشعور الفني أثناء وبعد الفراغ من تجربة التلقي، كما أن أصالة العمل تتأكد في القدرة على جعل وعي المتلقي يندمج في المخيال المقترح.

الفنان :نجا المهداوي (1937-)[1]، فنان تونسي معاصر، يُعدّ من أبرز رواد الفن العربي الحديث، وواحدًا من الأسماء التي أعادت تعريف العلاقة بين الخط العربي والفن

[1] Short Biography | Nja Mahdaoui Foundation (تاريخ الوصول 2025/08/10)

التشكيلي المعاصر. عُرف بأسلوبه الفريد الذي حول الحرف إلى عنصر بصري تجريدي خالص، ما جعله يُلقب بـ"مصمم رقصات الحروف". استلهم أعماله من التراث العربي والإسلامي، مع سعي دائم لتجاوز حدود اللغة نحو تجربة بصرية وروحية كونية.

نشأته وتعليمه:

وُلد نجا المهداوي في تونس عام 1937. درس الفن في أكاديمية سانتا أندريا للفنون بروما عام 1967، ثم في مدرسة اللوفر بباريس عام 1968، قبل أن يواصل دراسته الأكاديمية في "المدينة الدولية للفنون" في باريس بمنحة من الحكومة التونسية. بدأ عرض أعماله مبكرًا عام 1959، وبعد سنوات من الدراسة والسفر، عاد إلى تونس عام 1977 ليستقر بها ويواصل نشاطه الفني.

مسيرته الفنية:

انطلق المهداوي منذ بداياته في رحلة بحث مستمرة عن هوية بصرية تنبع من الحرف العربي دون أن تقيده اللغة. عمل على تحرير الحرف من دلالاته اللغوية، معتبرًا أن "الكلمات تقيّد المعنى"، ومركّزًا على ما يسميه "مورفولوجيا الحرف" أو شكله وإمكاناته الإيمائية. من خلال هذا النهج، حوّل الحرف إلى عنصر موسيقي وإيقاعي وشعري، يُقرأ بالعين أكثر مما يُقرأ بالعقل، ليدعو المتلقي إلى تجربة حسية وتأملية.

تميّزت أعماله بما يسميه "الكاليغرامات الحرة" أو "الغرافيمات"، وهي أشكال كتابية خالية من أي محتوى دلالي مباشر، لكنها تعبر عن جوهر الحرف وجمالياته اللامتناهية. هذا الأسلوب الخاص جعله من أبرز المجددين في التجريد الحروفي، مؤثرًا في أجيال متعاقبة من الفنانين في العالم العربي وخارجه.

على مدى أكثر من ستة عقود، تنوعت وسائط المهداوي بين الرقّ والبردي والورق والقماش والنسيج والخزف والمعادن والزجاج والمجوهرات، مما يعكس شغفه اللامحدود

بالتجريب والبحث في المادة والشكل. كما تعاون مع شعراء وكتّاب وراقصين وموسيقيين من ثقافات مختلفة، مؤكدًا أن الفن فضاء تفاعلي يتجاوز الحدود الجغرافية واللغوية.

مشاريعه الكبرى وأعماله العامة:

نفذ المهداوي أعمالًا فنية ضخمة في فضاءات عامة حول العالم، من بينها: النوافذ الزجاجية في مقر شركة فيسبوك الجديد في مينلو بارك (كاليفورنيا، 2018)، والواجهة الزجاجية لمقر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألكسو) بتونس (2015)، وزخارف مسجد جامعة الملك عبد الله للعلوم والتقنية (كاوست) في السعودية (2010)، بالإضافة إلى تصميم طائرات طيران الخليج (2000) بمناسبة الذكرى الخمسين للشركة. كما نفذ أعمالاً في مطاري جدة والرياض (1981-1984) ومقر شركة أرامكو بالظهران، إلى جانب تصميم شعارات وملصقات لجهات ثقافية وإنسانية مثل منظمة العفو الدولية (1991).

الفن الأدائي والمشاريع التفاعلية:

لم يقتصر نشاطه على الفنون التشكيلية، بل شارك في مشاريع فنية أدائية ضمن المسرح والرقص، من أبرزها عروض "الفن الشامل" و"الكتابة على الجسد"، التي جمعت فنانين من العالم العربي وأوروبا وأمريكا وآسيا، وطرحت فكرة التفاعل الجسدي والبصري مع الحرف. قُدمت هذه العروض في بلدان عدة منها تونس وفرنسا وإيطاليا والدنمارك واليابان وكوبا وكندا وألمانيا والأردن.

أنشطته الأكاديمية والفكرية:

شارك المهداوي بانتظام في ندوات ومحاضرات في جامعات تونسية وعالمية، منها الجامعة الأميركية في الشارقة (2007) والجامعة الأميركية في دبي (2011) ضمن برنامج "Crossing the Line: Drawing in the Middle East"، كما ألقى محاضرات في جامعة ولاية كاليفورنيا بنورثريدج وجامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس (UCLA) عام 2011، متناولًا مفهوم الخط والفن عبر التخصصات.

إسهاماته وجوائزه:

كان عضوًا في لجان تحكيم ومشاركًا في بينياليات ومهرجانات دولية مثل بينالي الشارقة الدولي للخط العربي (2006)، وبينالي طهران الدولي للفنون (2006)، ومهرجان أبوظبي للفنون (1989)، كما شارك في لجنة التحكيم الدولية لجائزة اليونسكو للفنون (1993-1995). نال العديد من الجوائز، منها الجائزة الكبرى للفنون والآداب من وزارة الثقافة التونسية (2006) والجائزة الكبرى للحرف الفنية في العالم العربي من اليونسكو (2005).

معارض بارزة في مسيرته:

شارك المهداوي في معارض عالمية عديدة منها "Word into Art" في المتحف البريطاني، و*"The Brush Dances & the Ink Signs"* في متحف الإرميتاج، و*"Perspectives: Arab & Iranian Modern Masters"* في غاليري ساتشي، و*"Arab Book Art"* في المكتبة الوطنية الفرنسية بباريس.

إرثه الفني:

تُعرض أعمال نجا المهداوي في مؤسسات ومتاحف مرموقة حول العالم، منها المتحف البريطاني، ومؤسسة سميثسونيان، ومعهد العالم العربي في باريس، ومتحف للفن العربي الحديث بالدوحة، والمتحف الإسلامي للفن المعاصر بكوالالمبور، ومتحف الفن المعاصر بتونس، ومؤسسة الشارقة للفنون، ومؤسسات برجيل وفرجام ودالول وRAK للفنون.

يواصل المهداوي إلى اليوم مسيرته الفنية من تونس، مكرّسًا حياته لاكتشاف الجماليات اللامتناهية للحرف العربي، ومؤكدًا أن الفن في جوهره لغة إنسانية تتجاوز الكلمات والحدود.

(شكل 25) عمل بعنوان «دروب 1» (Douroub 1)



المصدر: https://www.tekiano.com/2017/11/21/le-tunisien-nja-mahdaoui-remporte-le-prix-du-meilleur-artiste-aux-global-art-awards-2017/ (تاريخ الوصول 2025/08/10)

العمل الأول قيد الدراسة هو إنشاء باسم بعنوان **«دروب 1» (Douroub 1)** (شكل25)، يتكوّن من عشرين طبلاً مغطاة بحروفٍ خطية من تصميمه، منضد على نحو متراكب تفاعلي تفضي بها واجهات الطبول الموشاة بالخطوط لبعضها البعض على نحو تصاعدي،

فاز بجائزة أفضل فنان في جوائز الفن العالمية (Global Art Awards) لعام 2017، التي أُقيمت في 17 نوفمبر بفندق أرماني في برج خليفة بدبي.[1]

ما يفرضه علينا العنوان كموجه للتأويل هو التفكير في مدى إمكان إيجاد العلاقة البصرية بين المعنى المتضمن فيه وبين المنشأ البصري القائم كعمل فني، فالدروب هي خطوط شريطية عادة تفضي إلى غاياتها، غير أنه وبخلاف أعماله الأخرى التي طغت عليها الأشرطة الخطية لا نجد أن هذا العمل محمل بتلك الخطوط الهندسية بل بالعكس إذ تتحرك فيه مسارات الإبصار بمنحنيات ودوائر يقتضيها تلمس العين للاستدارات الطبلية المنعرجة إلى أعلى، وبالحديث عن العروج بأنه يقتضي دروبا منحنية، والعروج كما هو معروف في الدلالات الصوفية والإسلامية فإنه يتخذ مسارات ملتوية تفضي إلى حقائق تكشفها الأقدار من مسارات ألغاز الحياة وخطط الإله، حيث لكل نسمة ونفس مساراتها والمسارات بعدد أرواح البشر كما في الأثر المشهور، كما إن كاتب الخط العربي في تكوين اللوحة البيضوية مثلا يتخذ في طريق النص المكون في اللوحة طريقا منعرجا من تمايلات الحروف وانحناءاتها نحو الأعلى ويسمى ذلك بالتشريفات، غير أن السؤال يظل قائما إن كان هذا هو ما يقصده نجا من تخريج معنى عنوان العمل أو هو تخريج يقتضيه السياق الصوفي الذي يرتب فيه أعماله خاصة وأن الفنان ينكب على القراءة قبل كل عمل حتى يدخل في حالة وجدانية، يتوسلها طريقا نحو إبداع العمل الفني. وبالمقابل نجد في حوارات الفنان تنصلا دائما من أن يكون خطاطا ملتزما بما يعتبره قيود فن الخط المرتبط بالنص، وبعده الصوتي، وربما مساراته الملتزمة التي يتمرد عنها متعمدا جاعلا من ذلك التمرد بوابته نحو الفن المعاصر، بل وتأكيداً عليه.

تظهر في الطبول توشيات غرافيكية عبارة عن أشباه حروف خطية عربية بالقلم ذي البعدين المخصص فن الخط لا الكتابة، ينشد أغلبها إلى المركز في شكل أقواس دائرية وحلزونية يفلتها بانفعال واضح في كل مرة بعد أن يركزها ككتلة غرافيكية داكنة ثم تنطلق بالسهم في اتجاه مقوس بسرعة لتحدد بعد ذلك الانفلات المساحات التي يجب تعبئتها بالتوشية

[1] Nja Mahdaoui, meilleur artiste au Global Art Awards à Dubai (تاريخ الوصول 2025/08/10)

الغرافيكية المقبلة إلى أن يكتمل العمل، وعادة ما يحد تلك التوشيات في أشرطة هندسية دائرية أو مستقيمة تنحني مع الحامل كما على الشكل الأسطواني الجانبي للطبول.

إن تلك التوشيات الخطية إنما تنشد دائما إلى المركز في شكل دائري حيث تتحلق حول خطوط وهمية في شكل متراكب، وبالتدريج تبلغ المركز وكأن للمركز طاقة جذب يحاول الفنان أن يجعل ترسيماته الغرافيكية الخطية تنشد إليها بفعل طاقة جذب تشكيلي تكون دالة على معنى صوفي معروف من الدائرة والمركز، وعلى أن هذا النوع من الترسيمات الغرافيكية يعد سمة متكررة في كل أعمال الفنان إلا أنه في كل مرة يستخدمها على نحو مختلف متفاعل مع الحوامل، وبألوان مختلفة تتناسب مع طبيعة المعنى والحامل بصريا، وربما كان ذلك هو السبب في غلبة اللون الأسود على هذه التوشيات بهذا العمل إذ أنه لا يستخدم اللون إلا نزرا قليلا ودون غنى غنائي كما في أعمال أخرى أو تزجيجات ملونة لا يقتضيها السياق.

نلاحظ في العمل التباين التشكيلي في سمك سن القلم المستخدم في تكوينات الغرافيكية وذلك لإضفاء التنوع البصري رغم وحدة الأسلوب، فنحن نلاحظ أن التشكيل العفوي لحركة الطبول يتلاءم مع تباينات حركات القلم ومدة ثخانته في كل مرة، ولعل هذه التباينات في الحركات الثخنة والرفيعة والمنطلقة و المتكتلة مع تدفقات أصوات النقر، إن المنتج البصري في تحويل الطبول إلى إيقاعات غرافيكية يتناسب مع النقر الصوتي لضربات واهتزازات الدف، كما أن الفراغات من الكتابة تتلاءم مع لحظات الصمت بين كل ضرب وآخر، إننا نرى عزفا بصريا تقع فيه الدفوف والطبول الصوفية في المسافة بين الإيقاع الخطي والصوتي وانفعالاتهما، أن الخط في دفقاته واهتزازاته وعنفوانه يترجم الصوت. لقد ترجم المهداوي نظرية كاندنسكي في أفق شرقي صوفي حيث يمكن اقتفاء العلاقة بين اهتزازات الصوت والكتابة في السياق الصوفي.

نعرف تلك العلاقة التي حكمت الفنان في تكوينه الموسيقي والتشكيلي، كما نعرف عن الأثر الوجداني العميق الذي انغرس في الذاكرة المخيالية لجده المهاجر من المهدية والذي التقى الشيخ بن عربي، حسب ما يرويه في لقاءات متعددة وبقيت الأسرة تتداوله جيلا بعد جيل،

كان لتلك الحادثة الأثر العميق في تشكيل شكل الانتماء المناسب لذاته والذي سيبقى فاعلا بصفته عاملا موجها في أعماله الفنية، ولا أدل على ذلك من الحادثة التي بقيت حسب ما يرويه بمثابة الصدمة في مخياله وهو يطارد أستاتذة الفن الحديث كبول كلي، وإذا بأستاذته بإيطاليا تذكره بضرورة العودة لمصادر تشكل وعيه حتى لا ينافسه وهي تشد إليها صندوقا عتيقا لزيها الروماني[1] وتفتحه كل يوم حتى لا تنسى من تكون. إن اعتبار المخيال العنصر الأساسي للفعل الفني والممارسة والتأويل لم يكن حدثا عفويا بالنسبة لنجا المهداوي وإنما كان محكوما عنده بوعي قصدي أملته ظروف تكوينه أي أنه اتخذه بعقلانية بالغة مقصودة، ما يقوم به نجا موجه برؤية ذكية أراد منها الإمساك بنقطة التقاطع بين الفن المعاصر وفق ما يبيحه من وسائط وطرق حرة في الفكر، وبين مصادر ذاته وهويته باعتبارها الخزان المخيالي الذي ينهل منه العناصر البصرية والفكرية معا.

إن وجود مكونين مهمين في عمله مستمدين من تكوينه الأسري والشخصي كالموسيقى والنسيج أو الحياكة كذلك يتطلبان منا الوقوف لفحص دواعي الشبه والتأثير على أعماله، خاصة العمل الذي نضعه قيد الدراسة، فقد تعود تشكيلاته الدائرية على نحو منتظم كأشرطة مستقيمة ومنحنية بقايا علاقة بصرية بفعل النسيج الذي ورثه من والدته، فالبناء عنده غالبا من يبدأ بمخططات هندسية منتظمة واضحة يبعبئها بخطوط عفوية، إن علاقات الحبك تظهر بوضوح في تلك الأعمال والأفعال التشكيلية الغرافيكية ذات العقد والانحناءات الصغيرة المتواترة، كما أن الموسيقى والارتباط بها كترجمة للصوت وكمعنى وسياق كما سبق توضيحه تظهر في طبيعة الموضوع نفسه أي الطبول كما تظهر في التكوينات الغرافيكية المرافقة، وما يهمنا أكثر في هذا السياق هو تلك القدرة على التكثيف من جهة في العمل حتى تجعله عملا ناجحا، ومن جهة أخرى الجمع بين أفعال وخلفيات فنية وممارسة متعددة من جهة أخرى.

وتعد القدرة على اجتراح الحجب من فن نحو فن آخر دون مراعاة للحدود والمسافات التقليد للفنون (مسرحة، وموسيقى، ورسما، ونحتا، وأداء...) من أخص خصائص فنون عصر الحداثة الفني وفق معيارية كل فن، والتي لا تسمح باللقاء بين الأجناس الفنية إلا نزرا يسير،

[1] https://thaqafat.com/2012/09/19074 (تاريخ الوصول 2025/08/10)

في حين نجد أن عمل نجا قد استطاع المرور من التكثيف بين وسائط متعددة كلها مستدعاة من مخيال واحد أن يوحدها في إطار عمل منصب واحد على شكل تجهيز فني، وبالتالي فإن هذا العبور الحر بين الفنون هو ما يبرر انتماء عمله لمنظومة الفن الوسائط، حيث يسمح الفنان لنفسه بالاستمداد من كل ما يخدم الفكرة فالعمل في تراكبه التجهيزي في الفراغ الثلاثي الأبعاد يقع في مسافات النحت والتعمير، أما من حيث التوشية الغرافيكية الخطية فإنه لا يزال ينتمي لمنظومة تشكيلية تتطلب وتستلزم المهارة الفنية وجانب الفعل في العمل الفني كما في المرحلة الحداثية التي لا تتنكر لهذا الجانب، إن عمل دروب يقع بالتحديد وسط كل هذه التماسفات، وذلك يدل على غزارة أدوات الفنان كما يدل على نجاح المنتج على الأقل من الناحية النظرية وناحية الفعل، قبل الوصول إلى تقييم منطقة التلقي .

لا شك أن ما يرنو إليه الفنان بهذا العمل هو إثارة نفس المقاصد التي عناها في تكوينه، أي إثارة تلك الأجواء للحضرة الصوفية بتجلياتها ودفوفها التي ترتفع في الأفق الصوتي، وبالتالي فإن الترتيب الذي تعمده لارتفاعها يجعل عين المتلقي إذ يتجول داخل فضاء العمل بجسده، إنه يرى ويملأ روحه بصرا بما ينبغي له أن يسمع، إن حس الإبصار ينوب هنا عن حس السماع، أو إن الحضرة السماعية والتي هي من أخص أبواب بلوغ النفس الصوفي كما في كتاب إحياء علوم الدين في باب السماع أحد أقرب مناطق الإيجاز تعلقا بالغيب. وحتى يبلغ هذا القصد محله فلا بد من خطابة مخيال يتمنى الفنان ربما من المتلقي أن يكون خبره من قبله وصار من مفردات مخياله، أما إن كان المتلقي من غير الثقافة المعينة فلا يوجد أفضل من أن يستثير فيه تلك التجربة الجمالية بشكل خام وجديد بشكل بصري حتى يبلغها، أو على الأقل يقربها منه ويستثير فضوله حولها عبر السؤال عن هذا الشيء المكون القائم أمامه أو خلاله. إن التجهيز هنا يحاول أن يكون مرحلة صامتة مكثفة لكل زمن وحضور الحضرة ومشاعرها وتجاربها الباطنية أي أنه يشتغل كعلامة عميقة عليها.

إن الخبرات المرافقة لهذا العمل متنوعة وثرية ومتراوحة بين مناطق مختلفة من الثقافة والتاريخ المشهود والغائب، والتي تعد من مصادر الذات التي تشكل هوية ثقافية عامة يحاول الفنان أي يحولها وفق مهاراته وقراءاته إلى هوية بصرية خاصة، ليخاطب من

خلال منجزاتها متلقيا عالميا، يصادف أن تتقاطع هويته الثقافية معه أو تختلف، ويقيم العمل بمدى النجاح في بلوغ ذلك، أو إثارة الفضول الفني الثقافي حوله على الأقل.

(شكل 26) "جدارية"، بمقرّ شركة فيسبوك.



المصدر: https://www.njamahdaoui.org/content/feature/177/image1317/

(تاريخ الوصول 2025/08/10)

العمل الثاني "جدارية" (شكل 26) مقرّ شركة فيسبوك Building 20 – 2018، منتزه "مينلو بارك"، كاليفورنيا، الولايات المتحدة. جدارية خطّية معاصرة site-specific (أي مصمَّمة خصيصاً للمكان) في معالجة كبيرة الحجم[1]، و بإيقاعات خطية تعتمد على: التكرار، التذبذب، التداخل، والتوسّعات الإيمائية في انفتاح على فضاء معماري تكنولوجي عالي

[1] https://www.njamahdaoui.org/architecture? (تاريخ الوصول 2025/08/10)

الحداثة قصد تحويل المعمار إلى واجهة إدراكية متعددة الطبقات إعادة بناء علاقة الجسد/الناظر بالفضاء من خلال الحركة الخطية.[1]

بعد هذا الوصف الموجز وقبل الولوج إلى عالم العمل نجد علينا لزاما مناقشة بعض النقاط الإشكالية المتعلقة بأعمال الفنان نجا المهدواي، والمتمثلة في العلاقة بالخط العربي من جهة ومن جهة العلاقة بتيار البعد الواحد أو الحروفية، حيث لا نعثر على علاقات صريحة بها في تصريحات كما أن الإطار الزمني لظهور أعماله ومجال ظهورها لا يرتبط بالعراق مثلا ورواد البعد الواحد. لا يفتأ الكثير من كتاب المقالات حول نجا على التأكيد على محاولة كسر الإطار التقليدي لارتباط بعد الصوت بالكلام بالكتابة في أعماله، ومحاولة التنازل عن التقاليد الجامدة لفن الخط، وهذا يجعلنا نتساءل إن كان الفنان خطاطا أصلا وهو الذي لم يقر بذلك أبدا. إن ما يجعل أعماله تتقاطع مع أعمال الخط هو البعدان اللذين للقلم في فن الخط العربي اللذان يتوسطان المسافة بين السن الإنسي والوحشي في أداة الكتابة، ولكن هل ما يحركه الفنان على فضاء عمله يعد على نحو ما قلما؟ إن فن الخط العربي لا يختزن في قواعده إلا تعليميا على خلاف ما قد يتوهم من يظن أنه موجود بالقواعد لا أن القواعد تخدم تعليمه أو تأبيده على هيئة واحدة لا يحتمل فيها غيرها، خلافا لما يقع يوميا من مبتكرات في هذا الفن، على أن للفنان الحق الكامل في التنصل منه بحجة القصد الذي يطلبه، ولا يشك لا يملك غيره التصريح به، ولكن طبيعة التحكم في المساحة واستعمال الأداة وربما حتى لون الخلفية الترابي الفاتح بالأسود القاتم خاصة في جملة بداياته قد تقول غير ذلك. إن توزيع السواد في حركة القلم المقطوط في مسافة ثلث إلى ثلثين بين الخلفية والتحبير تلوح مباشرة إلى الخلفية الخطية للفنان، إلا أن الإصرار الواعي على تجاوز ذلك لا ينفي بقاء آثاره المخيالية في تكوين العمل. من الواضح أن الفنان نجا المهداوي يملك إرادة حاسمة في استجلاب الخط لا كفنان خط وإنما كتوشية غرافيكية لا نجد لها اسما مناسبا بعد، إذ هي ليست بالخط العربي الفني ولا بالخط في عبوره الغرافيكي في التصميم والرسم ولا هي كذلك بالتوشية أّي بوصفها امتدادا للرقش العربي كما وصفه المستشرقون أي على أنه نحو

[1] https://kapitalis.com/tunisie/2018/09/03/les-calligraphies-de-nja-mahdaoui-au-siege-de-facebook-a-san-francisco/ (تاريخ الوصول 2025/08/10)

من التقاطعات الغنائية التي تغري البصر زخرفيا دون أي دلالة تعبئة للمساحات، خلافا لكل ما يقوم به نجا ولمقاصده في أعماله.

تمتد التراكيب الغرافيكية على امتداد أفق الجدار الزجاجي الفاصل على الفضاء المشمس الخارجي في شكل أشرطة ملونة شبيهة بالحروف العربية دون أن تشير مباشرة إلى أي معنى لغوي أو صوتي في تراكبات تتراوح بين التكوين الدائري، وما يشغل المسافات المتبقية بين الدائرة والجدار في شكل انفعالي مكثف وحر به سحبات متراوحة في الطول، واللافت أن تلك الحركات الغرافيكية المنفعلة ذات ألوان مختلفة ومتدرجة بين لونين حارين ولون باردين وما يقع بينما من أطياف، أي الأزرق السماوي للأزرق الداكن ومن الأحمر لبرتقالي المصفر، ويتعمد أن تكون الألوان ألوانا مضيئة للتلائم مع الطبيعة المضيئة للزجاج الشفاف على الخارج، على أن هذه التدرجات تنتقل في حرية عقلانية بين تلك الألوان، وفي تكتلات تنساب تديريجيا بين الكتل الحارة والباردة ضمن تكوينات الفضاء وضمن الشريط الغرافيكي نفسه بذكاء تصميمي واضح.

كما أن نجا وإن تأثر تقاطعت طرقه بلا شك بفنانين إيرانيين في فرنسا وبفناني البعد الواحد في العراق كما تشهد على ذلك رحلات تمدرسه أو فوزه بالجائزة الكبرى للفنون في العراق في 1986، إلا أنّه لا يعدّ حروفيا بالمعنى الذي تخدم به أعماله بيانات تيار البعد الواحد، رغم التقاطعات في اعتبار التصوف مركز استمداد فكري وبصري لأعماله، إلا أن الخلاف الأشد وضوحا في تقديرنا هو أن نجا حاول دائما أن يكون معاصرا في وسائطه وفضاءاته وذلك من خلال جملة التعاونات التي قام بها مع مصممي المجلات والحلي والفضاءات الداخلية والخارجية المعمارية، إن أعمال نجا لا تلتزم بأجندة فنية إلا تلك التي اختطها هو لعمله بنفسه وهي في محاولة التموضع بين كل انفتاحات الوسائط المعاصرة نظريا وماديا وبين مصادر ذاته ومخياله الذي جاء منه.

وبالعودة إلى العمل قيد التحليل فإن أول ما يطالعنا هو الحجم الواسع للجداريات الداخلية من جهة والألوان الزاهية المتنوّعة، حتّى لكأن المار فيها يحار في تصنيفها، كذلك مع

الطابع الحداثي الفائق لبنية المعمار نفسه، خاصة ونحن نعرف أنه يشكل أحد مراكز التكنولوجيا الفائقة عالميا فماذا يمكن أن نرتب من كل ذلك.

بداية إن المكان باعتباره مقرا تكنولوجيا فائقا يحيل دائما إلى التكوين المستقبلي المينيمالي الدقة والتي تتعمد الشركات أن تقدم نفسها به، والتي يقع فيها عمل نجا بمثابة المفارقة، حيث أن أعماله تستمد شرعيتها من مخيال عربي شرقي يوصف بالأصالة ومن خلف الأصالة يشار إلى قدمه، وهنا المفارقة في ربط القديم بالفائق الحداثة في التصميم الداخلي الذي وجد إمكان امتداد العلاقة في الضخامة المفرطة للمساحات الشفافة للعمل والألوان الفاتحة أو التي تتولى الإضاءة الخلفية تفتيحها، حتى تجد الترتيب الملائم للعلاقة دون حرج، كما تجد المسافة بين فن شرقي وغربي في فضاء واحد، إن إمكانية التقاطع الثقافي تلك تجد سياقاتها في الفن المعاصر من ناحية ومن ناحية أخرى في الثقافة الأمريكية المكونة من المهاجرين بالأساس والتي تجعل هذه التماسف ممكنا خلافا للمناطق الأخرى من العالم حيث أن المركز لا يسمح بوجود الثقافات الأخرى في مساحة الهامش، ولاعتبار هذه العلاقة الثقافية أصبح هذا التواجد بينثقافي ممكنا في الفن المعاصر، الذي لا يراعي المراكز كثيرا ويسمح بتقاطع الثقافات ومعها المخيال بغية إيجاد ممكنات توليفية جديدة ممكنة.

ومن ناحية اللون الشفيف في العمل، فإنه يحيل المتلقي مباشرة نحو الزجاج الملون في العمارة الدينية في العصور الإسلامية والعصور الوسطى، وما يحمل ضمنه من دلالات روحية دينية للإشراق المتنوع للون في الأماكن العالية الظليلة كالمساجد والكنائس، إن هذا الاستدعاء نفسه عملية تأويلية من ناحيتين:

-من ناحية العلاقة بين العتيق والحديث، أي بين العصور الوسطى والعمارة المينيمالية المستقبلية مما يربط القديم بالجديد دون تنافر أو تناقض.

-وبين الديني والتكنولوجي كذلك إذا ما أحلنا إلى ذلك التوتر المدعى في عصر التنوير بين العلم والدين. وكذلك العلاقة بين الشرق والغرب أيضا، ويمكن أن نستنتج توترات أخرى كتلك بين الديني والعلماني في المعنى وبين الحرفي والفني ، والفنون العليا والفنون المبتذلة في الجداريات التي تعبئ المساحات والشارع والعمران الداخلي، إن هذا العمل يقع بشكل

هادئ بين كل تلك التوترات بشكل مستقر جماليا دون أن نضطر للتساؤل إن كان الفضاء الذي تشغله المعابر والجدر فنا أو لا، إن اللعبة الجمالية والدلالية بين تاريخ من التوترات النظرية المخيالية كلها تزول في هذا النوع من الإبداع الذي يتعصّي على كل تصنيف سابق، والذي يخبره الجسد في المكان كهدوء لا يحتمل التوتر إلا بالنبش فيما خفي من المضامين والمراجع والخلفيات لتشكله. بهذا لا بد للعودة إلى سؤال نجاح العمل في كثافته أو خلوه مع المعنى أو حله للمشكلات، أم هو مجرد ترتيب عفوي متلاءم مع الطبيعة الكونية للمواطن العابر للقوميات والثقافات في عصر ما بعد الحداثة والذي يجد تعبيره في الفن المعاصر.

الفنان: سيروان باران (1968-): فنان عراقي معاصر، وصوت العراق الجريح.[1]

سيروان باران عارف (1968-)، فنان تشكيلي عراقي كردي، يُعد من أبرز فناني جيله، تتركز أعماله التعبيرية الجريئة على توثيق الأثر العميق للحروب والنزاعات التي عصفت بالعراق والمنطقة، مُجسدًا القهر الإنساني وناقدًا للسلطة والاستبداد. يعيش ويتفرغ للفن في بيروت حاليًا.

نشأته وتعليمه:

وُلد سيروان باران في بغداد عام 1968 لأسرة متذوقة للفن (والدته فنانة)، حيث تفتّح وعيه الفني على واقع الحرب.

تخرج من كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل عام 1992، وحاز المرتبة الأولى.

عمل معيدًا في كلية الفنون الجميلة ببغداد لمدة سبع سنوات، مما أتاح له التعمق في الحركة التشكيلية العراقية المزدهرة في التسعينيات.

مسيرته وفلسفته الفنية:

[1] https://www.alwasatnews.com/news/998354.html (تاريخ الوصول 2025/08/12)

بدأ باران مسيرته الفنية في التسعينيات، مُشاركًا في مهرجانات الفن العراقي المعاصر وحائزًا على جوائز عدة، مثل الجائزة الذهبية في مهرجان الفن العراقي المعاصر عام 1995 وجائزة الشباب الأولى عام 1990.

فن الحرب والمقاومة: فنّه هو فعل مقاومة وتوثيق لإدانة الحروب، وليس مجرد أرشفتها. ريشته مسكونة باستصغار العنف، حيث رسم الدبابات والطائرات منذ صغره. بعد الغزو الأمريكي عام 2003، تحولت أعماله لتكون أكثر تعبيرية وعاطفية، ناقدة لخيبة الأمل التي أعقبت التغيير والفوضى الطائفية (انظر: معرض "ذاكرة لا تمحى" الذي وثق جرائم الحرب).[1]

الأسلوب التعبيري الجديد: تنتمي رسوماته إلى التعبيرية الجديدة بأسلوب جريء وصادم أحيانًا، حيث تتفوق الأشكال على موضوعاتها. تشمل أعماله صورًا رمزية للجنود، الجثث، والكلاب، في محاولة لنقد العسكرة والمصير الإنساني المهزوم.

المغامرة والإنجاز: يرى باران اللوحة كـ "مغامرة جريئة" أو "معركة كبيرة"، ولا يتقيد بمادة معينة، بل تهمه الفكرة التي تقوده إلى الأسلوب، سواء كان الرسم بالزيت، الألوان المائية، أو النحت (مثل عمل "آخر الجنرالات").

إسهامات وجوائز:

شارك في العديد من المعارض الدولية مثل بينالي فينيسيا السادس والخمسين لتمثيل العراق (2015).

أقام معارض شخصية بارزة مثل:

"ذاكرة لا تمحى" (القاهرة، 2020)

"جمال قاس" (بيروت، 2020)

"الشعارات فقط" (عمان، بعد 2003).

[1] https://www.serwan.com/2018-07-30-10-33-04 (تاريخ الوصول 2025/08/12)

قبل الولوج إلى عالم الفنان العراقي الكردي سيروان باران علينا أن نمهّد أولا ببعض الاستشكالات التي قد تعد أساسية فيما يتعلق بهذا الفنان والسياقات التي يعالجها في فنه.

وبداية فان الفنان يثير القضايا المعاصرة في الفن ولكن مع الاستبقاء على وسيط اللون المحمول في اللوحة، وليس سيروان الوحيد في هذا الأمر إذ نجد أن هناك تيارا كاملا من الفنانين ضمن الفن المعاصر لا يزال يعتمد الأصباغ كالزيت والأكريليك كوسيط فني لمعالجة قضايا معاصرة مثل السوبرياليزم أو الهيبريالیزم أو الواقعية المفرطة وغير ذلك، فالمعاصرة لا تعني ضرورة التخلي عن الرسم بل تعني بالضبط نوعية المعالجة الحرة في المواضيع الإشكالية للإنسان المعاصر التي تتداوله تحديات التشظي في الذات وحرية الجسد والحدود وأفول مملكة العقل وصرامة الجماليات الكانطية وغيرها كثير من قضايا الإنسان المعاصر والإشكالات الفلسفية والاجتماعية والسياسية والفنية. ولا يوجد مانع تشكيلي أو بصري يمنع من تناول الفكر المعاصر في الوسائط الكلاسيكية للفن، ونجد في التدليل على ذلك أمثلة كثيرة مثل فرنسيس بيكون الفنان البريطاني، و لوسيان فرويد وغيرهم من رواد الفن المعاصر.

وسيروان فنان كردي ضمن المجال العراقي العام ولا شك أن هذه الهوية الأقلويّة في الهوية العربية هي بحد ذاتها تشكل تحديا نقديا على ذاته كفنان وعلى النقاد خاصة من ذلك النوع الذي يتوخى التصنيف الهووي كحدود جغرافية صارمة، في حين أن الذات الحديثة هي ذات مركبة في أصل تكوينها تتداولها السياقات ومنفتحة نحو التجارب التي تدخل ضمن تكوينها الهووي في كل مرة. فالعربية أو العربي في سياق الفن لا تعني المجال العرقي المحدد ولا فن الثقافة المخصوص، وإنما تعني في أخص ما تعنيه النطاق الثقافي لتتشكل الذات العربية والمخيال المشترك لأبناء تلك الثقافة، إنها تعني الحيز العام من التجربة الجمعية الوجودية والتمثلات البصرية التي تلازمها والرغبات وأشكال الحنين والألم المشترك و الآمال المشتركة للأفراد، وما يرافق ذلك من تحد للجسد وتعريفه وفق الثقافة والسلطة التي تقع عليه، ومخزون اللغة والمرغوب والمألوف وغيرها ..

كل ما سبق هو المادة الأساسية التي يعالجها الفنان سيروان باران في جملة أعماله وفق هم فني لا يتوخى فيه أغراض السوق، بقدر ما يدفعه من داخله في رغبة في التطهر العلاجي عبر لفظ الذاكرة المرة في اللوحة بتكثيفها، إنها رحلة مواجهة اللامرئي الذي تراكم في الوجدان في لحظات فارقة من تجربة حية عايشها الفنان بنفسه، واحتفظ بها طوعا أو كرها لتكون مادة استمداد عمله الفني بصريا في فضاءات لوحاته الشاسعة بالحجم الطبيعي أحيانا حتى تكون أقرب لشعور الجسد الحي حتى تتمكن من استثارة انعكاس الشعور الحي في المتلقي ليكون تجربة معايشة لا مختزلة معزولة عن مشاعر المتلقي، إنه ينشد أعمالا تكون أقرب منها لذاكرة متحفيّة في مكان العرض في كل مجموعة أكثر منها رسوما استعراضية لجماليات الرسم، والتي رغم قسوتها لا تخلو منها أعماله، فالمهارة كذلك عنصر واضح وبارز في أعمال باران لا تجد تعارضا بينها وبين قوة الفكرة.

(شكل27) اسم العمل: "العشاء الأخير"



المصدر: https://selectionsarts.com/being-serwan-baran-the-art-of-war-the-political-expression-in-exile-part-i/ (تاريخ الوصول 2025/08/12)

اسم العمل : "العشاء الأخير" (The Last Supper)[1]، 2019، (شكل27) تقنيات مختلطة على قماش (Mixed Media on canvas) 400 × 500 سم. بإذن من غاليري صالح بركات. الصورة ©بول هينيبيل، الموضوع الرئيسي الحرب، الصراع، الموت، والخيانة في سياق التجربة العسكرية العراقية. السياق الفني: اللوحة مستوحاة من مشاهد

[1] https://selectionsarts.com/being-serwan-baran-the-art-of-war-the-political-expression-in-exile-part-i/ (تاريخ الوصول 2025/08/12)

القتل التي شاهدها الفنان للجنود أثناء تناولهم الطعام في الخدمة العسكرية. كما أنها تعكس تيمة الخيانة والألم بدلاً من المأدبة الروحية.

التكوين والمنظور: غالباً ما يتم تصوير المشهد من منظور "عين الطائر" (Top View)، حيث يبدو المشاهد كـ "شاهد" على الجريمة من الأعلى، مما يلغي قواعد المنظور الهندسي التقليدي، ويشير ضمناً إلى أن الله هو الشاهد على هذه المذبحة.

العناصر المرئية: تظهر في اللوحة أجساد جنود قُتلوا وهم مضطجعون (أو مقتولون) على الطاولة، بينما يبقى الطعام في مكانه. تبدو الأجساد مشوهة أو مصطنعة من هذا المنظور.

الرسالة: يعتبر باران أن "المشاركة بالأكل هي رمز للتعايش"، لكن في اللوحة تصبح "الطعام مقابل الموت"، كرمز للموت الذي يحل بالجنود في خضم الحياة اليومية.

في العتبة التأويلية للعمل نجد أن العنوان يلوح إلى تناص مقصود لعمل دافنشي الشهير العشاء الأخير وهو العمل الأكثر درامية في الذاكرة الدينية للفن، والذي ارتبط بفنان عصر النهضة الذي صور فيه اللحظة الفارقة في أحداث ما قبل الصلب حسب الاعتقاد المسيحي والمسيح يودع أصحابه ويصنع بينهم أحد أكثر المعاني المسيحية المقدسة في تناول السر أي دم المسيح ولحمه في الخمر والخبز، وذلك في اللحظة الأليمة في الذاكرة المسيحية التي يبلغ فيها السيد المسيح حواريه بأنه سيُخان من أحدهم وهو يهوذا الذي سيسلمه للموت لقاء بضع قطع نقدية يفضي به إلى موت انتحاري مخيب بطعم المرارة، ليكون العمل أحد أهم الأعمال درامية وحزنا ومرارة في تاريخ الفن العالمي.

يستدعي سيروان عمل دافنشي من أجل التناص في مرارة الدراما الإنسانية عن اللحظات القاسية للجنود البائسين الذين يباغتهم الموت في أكثر اللحظات إنسانية ألا وهي تقاسم لقمات الخبز والماء، ويستخدم في العمل بقايا حقيقية لجنود وصحون وأقمشة بائسة من بقايا جنود منسيين حقيقيين حصل عليها أهاليهم ليؤبّدها في ذاكرة شهود اللوحة، وبالتالي يجتمع في اللوحة إلى الأصباغ تثبيت القطع الحقيقية بما يشبه ما حصل في أعمال الفن الواقعي الجديد المكون كليا من أشياء واقعية مدمجة في فضاء العمل في ممازجة بينها وبين الرسم الذي

عالجه بمهارة فائقة واضحة وإن كانت غير دقيقة، غير أن المهارة تتمثل في المعالجة اللونية البارعة التي تمزج بين الفضاء المتخيل للمشهد القاتم بألوان ترابية مخضرة بنحو غائم يتناسب مع موضوع اللوحة.

إن أحد مرامي الجمالية في العمل تتمثل في ما يسمى جماليات القبح، وهي الجماليات التي تتعاطى مع الدراما فالقبح فيها يعكس واقعية الشعور بالضيق والألم المتناسب مع حالة الضيم التي يدفع إليه إنسان لا ذنب في حروب عبثية، ليموت في هلع وولع في حروب لا يدرك لها معنى أو سببا "ولا يعلم إلى اليوم من كان منتصرا" كما يقول درويش، إن الحروب التي عايشها جيل باران منذ حروب الفصائل الكردية إلى حرب إيران العراق إلى حرب الخليج الثانية إلى حروب التحالف لإسقاط بغداد في 2003 والتي وتشكل عند باران كل ذاكرة الوطن، إلى أن استذكرها بعد خروجه إلى الأردن في 2004 وشرع في تنفيذ مشاريعه المحرمة فنيا ليعيد ترتيب وعيه بنفسه من خلالها.

تظهر العناية الفائقة التي يوليها باران للون في ضربات الفرشاة الواسعة المتسخة التي يتدفق طلاؤها في خفة ودقة تقنية مبهرة، إن التعبير يقع ضمن اللغة اللونية فالذاكرة الوجودية تتكثف تعبيريا في نغمة اللون القاتم والحركة الانفعالية السريعة، حيث أن الخطوط لا تظهر في نقاء حدودها إلا انفعالات لونيّة مع حركات اندفاقات لونية كالحبر المنسكب يستعملها للدلالة على الدم وعلى الانفجار حسب اللون المنوط لها، كما أنها تظهر من أعلى اللوحة في جملتها كحركات هندسية متكسرة ولكنها تدور على نحو ما صوب المركز في تكوين حلزوني من أجل أن تبني بالأجساد بنيوية علوية ترى بعين الطائر أو بعين الله وهو يرقب (في عين المشاهد) بؤس التراجيديا الإنسانية.

إن الأجساد التي وضعت بالحجم الواقعي تجعل المتلقي يقارن ذاته في الجسد، من أجل أن يؤكد أن هؤلاء الموتى آخرون هم مثلنا تماما ويمكن أن نكونهم وأن تتكرر المأساة في كل جيل، إنها ليست ذاكرة للماضي بقدر ما هي تحذير من المستقبل يود أن يذكر بهوله حتى لا يعود، إن الآخر ليس غريبا إلى ذلك الحد، إنها الشبيه بل نحن في مشابهة أجسادنا، إنه يستثير حساسية أجسادنا ليدفعنا أن نرى فيهم أنفسنا بكل حرج وتوتر الشعور، إن المعنى لا

يصل إلا في توتر الجسد كما أن الآخر متماه في الذاتـ ذوات الصور وذوات المتلقين، وذات الفنان نفسه الذي يرسم من ذاكرته الوجودية عن تجارب خاض بعضها وخشي بعضها الآخر، حيث أنه يتمدد بجسده هو نفسه ليصور الوضعيات بشكل فوتوغرافي حركي في كل ضحية، إن الفنان نفسه يتعدد في كل جثة وفي كل جرح ذاكرة. يمكن أن نلمح في هذا الفعل مشاعر المسؤولية عن الآخر، الآخر الشبيه الذي يحرجني بجسده الشبيه وبوجهه التي يرفع وجوده في وضعية الموت جسده لمقام المسؤولية الكونية، متجاوزا حدود الهوية(ما يرده هو أن يتماهي جسده في جسد الضحايا في أجساد المتلقين الذين لا تظهر هويتهم الوجهية بنحو واضح، إنهم أجساد مثيلة في كل جسد). وبذلك فإن الفن هنا هو المسؤولية ذاتها وهي ترقى لحدود الواجب، فسيروان لا يبدي اكتراثا كثيرا لا لزامات السوق والفن التزييني التي يحسن اقتناؤه، إنه يعكف على خدمة المعنى الذي وجد نفسه في هجراته في مصاف المسؤولية بالبلاغ عنه والتحذير من تكراره، إن فنه لا يغري العيون ليباع لتزيين الجدر، إن البشاعة في الموت المشتت تخدم المعنى ولا تجد في السوق لها ما يغري، وبذلك يؤكد على أن فنه بكل الوجوه هو شكل من المسؤولية التي تحفزه نحو القيام به بإصرار بالغ يتكرر في اللوحات، إن منظومة الرأسمالية لا تتجاوب وأغراض فنه.

إن العشاء الأخير هو جرح الغدر الإنساني حين يسحب رهط من الأجساد المحملة بالخوف بدل الحياة وتساق نحو الموت الجزافي في لحظات الطعام حيث يستسلم الإنسان لحاجاته الأساسية (مشترك إنساني)، فيبغته موت مرتقب في كل لحظة بلا أي معنى، إنه التناص مع لحظات المسيح إذ يخبر حواريه أنه مغدور لا محالة وأن الموت القريب قد صار موشكًا. كما أن المشهد العلوي قد يكون من منظور الله الشاهد على المظلومية كما قد يكون من منظور الأرواح المفارقة لأجسادها في آخر شهود لها عليها، وهي تستشعر مأساة أنفسها، ليعيشها المتلقون أنفسهم عوضا عنها.

(شكل 28) عمل بعنوان: حفلة تنكريّة



المصدر: https://alarab.co.uk/sites/default/files/s3/2020-11/11875_Page_12.pdf (تاريخ الوصول 2025/08/15)

العمل الثاني للفنان سيروان باران: هو **حفلة تنكرية**،2012،أكريليك على قماش،150*200، أسلوب فني معاصر يتداخل في التعبير والنقد الساخر.

مشهد سياسي ساخر هذه المرة لجنديين يلبسون ملاءات بيضاء نسوية لا تخفي كل زيهم العسكري البارز تحته، وهو أحد اللحظات السياسية الواقعية الساخرة التي ظهرت أثناء سقوط النظام ببغداد في 2003، يكثفها في مشهد انكسار انتقال الجندي من الفحولة إلى التدثر بالزي النسوي لينقذ ما تبقى من نفسه في الحين الذي يفقد فيه كرامته، وهي لحظات الانتقال الدرامي التي تصحب سقوط الأمم والتغيرات الحادة في المكانة.

إن وجوه الجنود لا تظهر في أعماله إلا بسحنات مشوهة لها بعض الملامح العربية التي تحاكي البيئة، على أنها في تشوهاتها العاصفة تحيل إلى أعمال فرنسيس بيكون الشوهاء، فالتشوهات المتعمدة لا تعني فلانا من الجنود دون غيره، وإنما تعني الوضع برمته نفسه، والكائن المشوه بالوضع الذي وجد عليه، وبذلك فإن الفنان لا يسدد حكما واضحا نحو شخص بعينه، إنه أشوه لأنه مشوه، إن الوضع هو ما يخلق تلك الذوات، وهنا يخطو بالحكم الوصفي نحو الحكم الوجودي، فلا نكاد نتبين إن كان يدين تلك الأجساد أو يسخر منها أو يتعاطف معها، في أزيائها العسكرية، في وجودها كضحايا أو كجلادين، أنه تكثيف للوضع الإنساني في تناقضاته الوجودية، والفنان لا يقدم فيه أحكاما جاهزة، بل إنه يموضع نفسه مكانها وقد عاش تجربة الجندية ووصفة ذاته خلالها أو وصفها من تجاربه، إن وضعية الجنود في العنفوان والبؤس سيان لوجوه الوضع السياسي الذي عصف بالبلاد والبلاد كأرواح فيهم وفي غيرهم، وهو تاريخ وجودي لمرحلة لا مناص منه ولا بد أن يروى كما هو في تشوهاته، دون أحكام اختزالية جائرة، إنه كوميديا و تراجيديا ما كان وفقط.

في العنوان سخرية واضحة، حفلة تنكرية تختلط فيها الوجوه، وتتعمد السحنات أن تقدم نفسها في غير الملائم، أو أن الشكل الملائم الوحيد هو الوجوه الأخرى غير الحقيقية، إن الحقيقة نفسها تورية ساخرة، فلا يدرى أي الوجوه هو الحقيقي، ما آل إليه الوضع من خزي لعله لم يكن إلا الحقيقي منذ البداية، إن الحقيقة نفسها ليست إلا تأويلا، لا توجد حقيقة بل يوجد تأويل فقط كما في عبارة نيتشه المعبّرة عن اضطرابات الوجود في أفق ما بعد الحداثة غير أن كل وجوه الحقائق ظرفية، تكيّفها المصلحة، والتداول البراغماتي وخاصة في

السياسة التي قد تكون المادة الأكثر نفاقا وتندرا وتلاعبا فيما تظهره من تصنع لتخاطب وتقنع به الناس.

ينقسم أفق اللوحة على قسمين، أفق أحمر علوي يتلوه أفق ترابي معفر، ولعلهما أفقا التعبير عن أفقين مقلوبين، أفق الدموية وأفق العفرة الترابية التي تسكن أغلب لوحات الفنان كإحالة لا إلى بيئة المشهد وهو العراق وإنما هو البيئة الوجودية التي تعفر الوجوه المخزية المنحنية التي آلت بها تصاريف الأحوال مآلات ساخرة، يشتغل فيهما بدفقات لونية تعبيرية فيها الكثير من الجسارة والتحكم التقني تتقطع تدريجا فيما يشبه الخطوط الغرافيكيّة نحو الأخرى، وبالتالي يتداول فضاء اللوحة أربع ألوان في تكوين متماسك متصالب مائل يتركز البصر فيه على شقه الأيمن، بين ثلاث ألوان طاغية هي الأبيض المصفر للملاءة، والأحمر و"الأوكر" Ocre الترابي البني الفاتح، إنه الحضور قبالة السقوط، مع دفقة مائية من الجسم العلوي الذي يظهر رأسه وكأنها بلل الخزي، ويتركز البصر على المنطقة الأكثر كثافة غرافيكيّا ولونيا وهي اليد الممسكة بالحذاء المنزوع، حيث صار الجندي حافيا، إن كثافة المادية تزيد من القرب الانفعالي والفعلي للفنان والتلقي ومرور تجربة الفنان للمتلقي الذي تحفز فيه التكتلات اللونية على اللمس بالعين وحصول القرب المنشود. إن معالجة الجسد في هذا العمل تدل على التحول أن انهيار الذات على الأقل كما تقدم نفسها.

إن تكثيف اللوحة في منطقة الحذاء يحيل بلا شك فنيّا إلى حذاء فان غوخ الشهير، والذي عالجه هايدغر باعتباره الحذاء الكاشف الذي يفتح عالما، عالم الفلاحة الثقيل المرتبط بالأرض، فإلى ما يؤدي ويشير حذاء الجندي المنزوع طوعا وكرها؟

عن حذاء الجندية هو الرمز العسكري للقوة والسطوة، بالقعقعة الشديدة التي يفتعلها في العروض العسكرية و الجلبة الشديدة التي يحدثها في حصار أبواب البيوت، أي أنه رمز السطوة العسكرية، وفي استبداله بالملاءة استعارة شديدة لانقلاب الحال. أو إذا ما تابعنا دريدا في سؤاله التفكيكي المقلوب عّما يخفيه الحذاء لا ما يكشفه، للأنّنا نلاحظ أن الرسام لا يتورع في فضحه، إنه الملاءة نفسها التي عوضته، إن الملاءة هي ما يرام به إخفاء الحذاء، وهي استعارة بالرغبة الساخرة في التخفي و الخزي من السلطة أو التنصل من تتابع

المسؤولية حيالها. إن سيروان يتعمد إغراق أعماله في التجارب الوجودية التعبيرية بقدرة عالية على التكثيف حتى لأنه قد يصف نفسه بأنه فنان تعبيري، ولكن قطعا ليس بالمعنى المدرسي القديم، فالأسلوب المفتوح الذي يتوخاه وحجم الأجسام وإهمال الفضاءات والمنظور إلا بالقدر الذي يلزم لإبلاغ المعاني الأنطولوجية المسكونة بالتوجس والرعب والقبح والتناقض والتشظي يضعه في منطقة معاصرة لا تتورع في تكوين واستجلاب كل ما يخدم الكثافة المفهومية والبصرية. والفنان سيروان باران يضع نفسه في تحولات تجاربه في منطقة فارقة عربيا في الفن العراقي إذ لا يتنازل عن جماليات الرسم ويسحبه نحو منطقة معاصرة ليحقق به أغراضا وجودية تعالج الذاكرة، وتربك المشاهد في أحكامها السياسية التي لا يمكن تكوين أحكام نهائية حولها.

فاروق محمد وهبة الجبالي (1942–2019)[1] فنان مصري معاصر يُعدّ من أبرز الأسماء التي أسهمت في بلورة حساسية جديدة في الفن المصري الحديث، وذلك عبر مشروع بصري ينطلق من التراث المصري القديم ليعيد صياغته داخل فضاء الفن المعاصر. عُرف بأسلوب يجمع بين التجريد المادي، والتفكير المفهومي، والتوظيف الذكي للوسائط التكنولوجية، مع حضور رمزي قوي لجسد المومياء بوصفه بؤرة جمالية وفلسفية. عمله يمثل نقطة التقاء بين عمق الذاكرة الحضارية المصرية وتعدد الوسائط الحديثة، مما جعله أحد رواد الاتجاه التركيبي والتجهيزي في الفن المصري منذ الثمانينيات، ومن أوائل من أدخل التقنيات الإلكترونية في الأعمال الفنية داخل مصر.

نشأته وتعليمه:

وُلد وهبة في الدقهلية عام 1942، ونشأ في الإسكندرية، بيئة ثقافية لعبت دورًا محوريًا في تشكيل وعيه الفني بما تملكه من تاريخ فني متنوع وانفتاح على التجارب العالمية. تخرّج في كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام 1968 بتقدير امتياز، وهو زمن كانت فيه الحداثة التشكيلية المصرية تمر بمرحلة انتقالية نحو التجريب والاهتمام بالوسائط المركبة. واصل دراسته العليا عبر مسار أكاديمي طويل: نال الماجستير سنة 1977 عن «ظاهرة الاغتراب

[1] https://www.fineart.gov.eg/arb/cv/CV.asp?IDS=290 (تاريخ الوصول 2025/08/15)

في فن التصوير المعاصر»، وهي دراسة مبكرة تكشف اهتمامه الوجودي بالإنسان، قبل أن ينتقل إلى ألمانيا ثم النمسا، حيث حصل على المايسترشولر من أكاديمية دوسلدورف (1987)، ثم دكتوراه الفلسفة في الفنون (1988) عن «دور الخامة في فن التصوير». هذا التكوين العلمي الأوروبي منح تجربته بُعدًا بحثيًا واضحًا، ورسّخ لديه انشغالًا بالخامة والعلاقة بين المادة والهوية.

مسيرته الفنية: بدأ مساره الفني في مصر قبل سفره، لكن تجربته لم تتبلور بعمق إلا مع الاحتكاك بالمدارس الفنية الأوروبية، خصوصًا التجريد المادي، والفن الحركي، والتجهيز، والاتجاهات التي ترى أن اللوحة ليست سطحًا تمثيليًا بل فضاءً بصريًا مركّبًا. عاد وهبة إلى مصر في الثمانينيات محمّلًا بهذه المعارف، فأسهم في إدخال حساسية جديدة إلى المشهد التشكيلي، خاصة في الإسكندرية حيث كان تأثيره الأبرز.

تطور أسلوبه من التجريد التعبيري إلى بناء فضاءات تركيبية تُعامل فيها الخامة بوصفه جسدا حيًّا. في منتصف الثمانينيات بدأ اهتمامه العميق بالمومياوات، لكنه لم يعالجها كتراث ثابت، بل باعتباره جسدا قابلا لإعادة القراءة داخل عالم معاصر. جسّدت أعماله مومياوات محاطة بأسلاك، مفككة، أو مندمجة مع دوائر كهربائية أو شاشات فيديو، وكأنها كائنات تنتقل من زمن جنائزي قديم إلى زمن رقمي سريع. صار الجسد الأثري عنده «موقعًا للتوتر» بين الماضي والحاضر، وبين الإيقاع الطقسي القديم وحضور الأجهزة الحديثة. هذا التوتر كان مصدر قوة في مشروعه، إذ جعل أعماله مشدودة بين الرمزية والحداثة، بين الذاكرة والتكنولوجيا.

لم يكتف وهبة باللوحة، بل تجاوزها إلى فضاءات أكثر تركيبًا. أنتج أعمالًا كبيرة تمزج بين الخشب والمعادن والقماش القديم والمواد الصلبة والإضاءة، وفيها يتحرك المتلقي داخل العمل لا أمامه فقط. هذه الإضافات جعلته من أوائل الفنانين الذين وسّعوا مفهوم العمل التشكيلي في مصر ليشمل التجهيز والفضاء التفاعلي. شارك في معارض دولية كبرى، منها بينالي فينيسيا (1990)، وبينالي هافانا، وبيناليات القاهرة والإسكندرية، كما عُرضت أعماله في أوروبا وأميركا وآسيا، مما عزز من حضوره كصوت فني يعبر الحدود الثقافية.

فلسفته الفنية وإسهاماته:

يؤمن فاروق وهبة بأن الفن المعاصر ليس تطويرًا للغة بصرية قائمة، بل إعادة تفكير في مفهوم الصورة ذاته. لذلك يتعامل مع الخامة بوصفها كائنًا فاعلًا لا أداة. ورسالته للدكتوراه حول الخامة توضّح هذا التوجه: المادة ليست وسيطًا حياديًا، بل ذاكرة تحمل أثر الزمن. يمكن رؤية هذا بوضوح في الأسطح المتآكلة، والملامس الخشنة، والطبقات التي تظهر وتختفي، وكأن اللوحة نفسها مومياء جديدة تُكشف طبقة بعد طبقة.

أما المومياء في فلسفته فليست إحالة أثرية فقط، بل استعارة للإنسان المعاصر. الجسد المحنّط يرمز إلى إنسان يعيش بين ماضٍ ثقيل وحاضر تقني سريع، محاصرًا بأجهزة صغيرة تُضيء حوله، لكنه يبحث عن معنى. تتحول المومياء إلى بنية فلسفية تتناول مسألة المصير، والذاكرة، والهوية، والاغتراب. وهذا الاغتراب كان محور دراسته الأولى، مما يدل على أن تجربته البصرية لم تكن فقط مسارًا تشكيليًا بل امتدادًا لأسئلة معرفية بدأها مبكرًا.[1]

أسهم وهبة في المشهد الفني أيضًا عبر التدريس، والإشراف على أجيال من الفنانين، وتأسيس ورش وفضاءات بصرية في الإسكندرية. نقل خبرته الأوروبية إلى طلابه، وأسهم في نشر فكرة أن الفن ليس مجرد مهارة، بل بحث دائم وسؤال مفتوح. امتلك أثرًا ملموسًا على تطور التجارب المعاصرة في مصر، خصوصًا تلك التي تشتغل على الخامة والفضاء المركب. عُرضت أعماله في مؤسسات بارزة مثل مكتبة الإسكندرية، وتُقتنى اليوم في مجموعات داخل مصر وخارجها، مؤكدة مكانته كفنان أعاد تعريف علاقة الفن المصري بالماضي والتكنولوجيا في آن واحد.

من خلال مشروعه الطويل، استطاع فاروق وهبة أن يصوغ رؤية تجعل من التراث كائنًا يعيش في قلب المعاصرة، لا في أطرافها؛ رؤية ترى أن الجسد القديم قادر على أن يحمل أسئلة جديدة، وأن المادة قادرة على أن تنطق بذاكرة تتجاوز التاريخ إلى الحاضر. وهذا ما

[1] https://www.fineart.gov.eg/arb/cv/About.asp?IDS=290 (تاريخ الوصول 2025/08/15)

يجعل تجربته إحدى أهم التجارب التي طرحت سؤال الفن المصري المعاصر بصوت يربط بين العمق الحضاري والابتكار البصري.

يتحرك الفكر الفني عند فاروق وهبة بين إحداثيات منهجية تتعلق بطبيعة التصورات والاشتغالات المادية والفكرية التي عايشها، فهو يعتبر نفسه من جهة فنانا ماديا، والمادة تعني عنده تلك الطبيعة الفعلية للمواد حيث أنها تمنح للعمل الفني إمكانياته وفق بحوث الفكر في الخامة وهو موضوع الدكتوراه الذي اشتغل عليه وكرس له فكره وتجاربه، إن المادة بوصفها الحاملة للفكر الفني تدخل في عملية جدلية مع الفلسفة وفي ذلك يتجاوب فاروق وهبة مع أستاذه الفنان الألماني جوزيف بويز حيث تتم مفهمة معطيات العالم البصري تجريبيا من أجل إمكانيات غير متوقعة للمعنى، يتولى جدل الفكر والمواد التي تظهر في تمظهرات محملة بإرادة المعنى، فالملمس البصري والحسي حوامل ومؤولات معنى وأي تغيير طفيف كان في طبيعتها أو لونها يفترض تغيرات في المعنى وصدوعا تتطلب التأمل، وبالتالي فإن فرض أو إتاحة التحولات البصرية سوف يعني قراءات جديدة على الفنان أن يخوضها من خلال خوض غمار الفعل على المادة ورد فعلها وفق منهج متماسك، إن هذا التصور الموسع لجدل المادة والمعنى هو بوابة فاروق وهبة نحو الفن المعاصر الذي اشتغل على نشره وتدريسه في الجامعة بوصفه فكر المستقبل الفني الذي يجب أن يراعى بأعلى درجات الجدية كما ظهر في أعماله.

إن العمل الفني في نظر فاروق وهبة كائن حي تتفاعل فيه ظهوراته مع الاستعارات التي تمثلها، فيمتد في المعاني التي يمنحها له الظهور والتكوين نحو التاريخ البصري ويستشرف المستقبل، ووفقا لهذه المعادلة البصرية الإنشائية يعالج الفنان مسائل الذات الحديثة في جدل مع الذات المصرية القديمة، حيث يستدعي الاستعارات والتمثلات ليحملها بالمضامين الحديثة التي تعتلج ذات الإنسان المعاصر في العصر الرقمي المتسارع، إن الأمر في جانبه الفكري هو بالنسبة له قضية إعادة تأويل انشغالات وجودية لا يمكن تجاوزها مثل قضية الزمن والرغبة الأبدية في الخلود والموت ومقارعة الفناء. إن الإنسان الحديث لا يزال تحت طبقات التسارع يخفي آلاما لازمت وجوده لا تزال تطل برأسها في همومه بأشكال غير

صريحة غير أن تلك الاستعارات لا تستطيع إلغاء وجودها، ولذلك فهو يستعير من القاموس البصري القديم ومن بردية "كتاب الموتى" الشهيرة السجل الفكري الذي يشتغل على تأويله في عصر التقنية عبر وساطة الاشتغال على المادة، ولا يمكن بسهولة الولوج لعالمه إلا بعد فك المفاهيم الأساسية لهذه الفلسفة التي يتبناها وسوف نحاول سبر غور معنى الاشتغال الفني من خلال أعماله.

(الشكل 29) عمل معاصر: بدون عنوان.



المصدر : https://www.pinterest.com/pin/433823376581087763 / (تاريخ الوصول 2025/08/18)

العمل الأول: عنوان العمل: غير محدد (غالباً ما تندرج أعماله تحت تجارب التجريد العضوي أو المادي).

تاريخ العمل: تقديرياً بين (2010 - 2020).

الخامات (الوسائط): وسائط مختلطة على قماش (Mixed Media on Canvas)، تشمل استخدام قماش مشدود وتقنيات "الباروز" أو التشكيل النتيئي لخلق كتل بارزة تحت السطح.

الأسلوب الفني: ينتمي العمل إلى "الفن المفهومي التجريدي" مع التركيز على "فن المادة" **(Matter Art)**، حيث يعتمد الفنان على خلق علاقة بين الضوء والظل من خلال البروزات المادية على اللوحة.

يظهر العمل القائم في شكل تكوين بسيط مينيمالي تغلب عليه الدقة والنظافة التقنية، بلون أحمر أميل للبرتقالي تبرز من سطحه العمودي القائم في هيئة البورتري، تبرز منه في النصف السلفي أفقيا ثلاث مجسمات على شكل توابيت مصرية لمومياوات في الوضعيات المقابلة العلوية ثم على الجانبين، و تتوسط التابوت الأول أربطة قماشية بذات اللون المينيمالي الذي لا يوجد غيره بالعمل، أما في التابوتين البارزين في الأسفل فإن الأربطة التي تطوق التابوت تأتي للمفارقة مرة أعلى التابوت ومرة أسفله، وبالتالي يثير السؤال إن كان هذا التابوت واحدا أو ثلاثة توابيت مختلفة ومن ناحية أخرى، فإن الأربطة التي تشد التابوت كان ينبغي حسب المرجع البصري للتابوت الواقعي أن تكون داخلية أي للمومياء ولكنه يستعملها أعلى التابوت، إن ما يجعل الشكل الظاهر تابوتا هو اتحاد الشكل التابوتي من ناحية والأربطة الدالة على المومياء المحنطة من ناحية أخرى لقد دمج العلامتين في ظهور مختزل وحيد، كما أن الاحتفاظ باللون الموحد حتى للأربطة يؤدي دورا مكثفا غاية في الاختزال البصري واللوني.

هل الموت باللون الأحمر، هل يحيل الأحمر الآجوري إلى لون البناءات الحجرية الغرانيتية التي تقد منها المقابر القديمة، هل هو مجرد اختزال جمالي ذكي في ربط المكان باللون المناسب، كل هذه الأسئلة لا يمكن أن نجد لها إجابات نهائية فالفنان يتعمد إرباك المتلقي

للبحث في ذاكرته البصرية عن أصباغ لا المعنى المناسب فقط بل تمثل المراجع نفسها، إن الإنسان العربي الحديث يعرف المراجع جيدا بل إنها جزء من الذاكرة البصرية الإنسانية ولم تعد حكرا على ثقافة معينة ولأن قضية الموت هي قضية وعي الجنس البشري فإن المتلقي ملزم أن يبحث عن التأويل المناسب في العمل ذو الكثافة الهادئة، "إن الإنسان هو الكائن الذي يمضي نحو موته" وهو الكائن الذي يعيش موته في كل لحظة على شكل قلق كما في أنطولوجيا هايدغر ومن هذا يجد هذا العمل تبريره الوجودي إنه ليس استعادة لسؤال منسي في حضارة مندرسة، بل هو استعادة لبعد وجودي في عمل فني على نحو معاصر يربط بين قلق الإنسان في كل العصور، إن هوية هذا العمل وإن تعلقت بالفنان كونه مصريا إلا أن قضيته تتصف بطابع الشمول المجرد الذي يجب أن يستذكر في كل عصر.

يظهر التكوين في شكل متوازن دقيق، فالفنان لا يتجاوز المعيارية الفنية في بنية التكوين حيث أن الترتيب العمودي (بورتري) للعمل مقسم لشطرين أفقيا، وتشغل المومياوات الثلاثة القسمي السلفي منه في شكل متوازن، فالتابوت العلوي يشكل توازنا مستقرا باعتباره مستطيلا شبه تام ، يقابله التابوتان السفليان في تقارب شبه ملتصق لا يترك إلا فراغا ضئيلا للتحديد مما يجعل التابوتين يتحدان في شكل مستطيل موحد يعادل في ثقله البصري التابوت العلوي ، أما الأربطة المومیائيّة فتؤدي هي كذلك دورا أساسيا في توازي بنية التكوين، إذ تشغل الوسط في التابوت العلوي ، ثم تشغل الشق الأيمن ثم الأيسر على التوالي وبالتالي تحقق الاستقرار البصري المتوازن للحركة الظليلة لشقوق القماش في كل مرة.

إن الفنان يستدعي عدة توظيفات فهو من ناحية يتوسل الصور البصرية للفن المصري القديم، ثم يقوم بتكوينه في بناء متماسك ذو بنية حداثية معيارية واضحة الاستقرار، ثم يكثف كل ذلك في اختزال مينيمالي شديد بلون موحد وبتنفيذ دقيق النعومة، ثم يقابل بينها وبين الحركة العفوية للقماش حيث يتم كسر المينيمالية بحواشي القماش المومیائي مع الحفاظ على اللون، وكل ذلك بلون أحمر آجوري منطفئ يتناسب مع التكوين الهادئ. إن هذا التكوين الهادئ حار اللون ويحيل إلى قضية وجودية تبعث على القلق وهي الموت وبالموت فإنه يضع مقابلة بين القلق المستقر أو يكتم في استقرار العمل ذاك الجانب المنفعل من غير أن

يلغيه، يتناسب والرهبة التي نتصورها دائما في الفنون المصرية القديمة المتمركزة حول جلال فكرة الموت.

ولا بد أن ننتبه إلى الاشتغال القصدي على استعمال الضوء، وعلى التكثيف الاستعاري الملازم له، إن الديانة المصرية القديمة تتمركز حول الشمس، فهي عبادة الشمس بامتياز في شكل رع إلهها الذي يبحر بقاربه في عباب السماء خلف الشمس، كما أن الموت كمفهوم لا يجد ما يعادله في الحضارة المصرية القديمة إلا في مفهوم " الخروج إلى النهار" وبالتالي فإن فعل الموت سيحمل استعارة العتمة. إن الاستعارة الدلالية للضوء جعلت الفنان يحول الضوء إلى عنصر فني في بناء عمله الفني، وكما نعرف فإنه فن المينيماليزم شغل رواده بالحث في الأثر الإستيطيقي للضوء على المادة ولا شك أن ذلك الاشتغال لم يغب على الفنان بل حمله بدلالة تأويلية جديدة تتناسب والفكر الفني الذي يعالجه، لقد سحب الفنان كل الاشتغالات بذكاء نحو المناطق المفهومية التي يعنيها في مقاصده وبالتالي حول فنّا مينيماليا ذو طابع مصري يعالج قضية وجودية إلى توليفة فن " مفاهيمي" منشط بكاء في استجلاب العناصر السابق في نسق تأويلي جديد.

(الشكل30) عمل معاصر بدون عنوان لفاروق وهبة.



المصدر :https://digital.fandm.edu/object/scholars-square3451 (تاريخ الوصول 2025/08/15)

العمل الثاني[1] للفنان فاروق وهبة ، بدون عنوان **(الشكل30)**. عرضت إيطاليا: البندقية، بينالي البندقية (الرابع والأربعين)، بالجناح المصري، 27 مايو - 30 سبتمبر 1990.

تاريخ إنشاء العمل: 1990.

العمل عبارة عن تنصيب مكون من ثمانية مجسمات مومياية واقفة مصطفة إلى جانب بعضها البعض في صفين، أجسام التوابيت ذات هيئات أسطوانية مغلفة على هيئة لفائف إلا اثنان باللون البني، بينما الرؤوس ذات طابع آلي معدني، أشبه بكاميرات مراقبة أو أقنعة روبوتيّة.

[1] https://digital.fandm.edu/object/scholars-square3451

أعمال الفنان فاروق وهبة لها طابع مربك حين يتلقاها المتلقي لأول وهلة حيث تصدمه بغموض الرسالة والموضوع الذي يتوخاه، كما تبدو كمواضيع فن مصري قديم ولكن بمسحة حداثية أو مينيمالية لا يتنازل عنها ويستأنفها في عمله بوصفها صياغة أسلوبية تربط أعماله بالمعاصرة وتحيل عليها، ويبدو أن القصد منها هو إزالة الوهم الأولي من أن العمل عبارة عن عمل فني قديم عبر خلخلة المرجع، وإثارة فضول المتلقي حول عمله الذي يبدو للنظرة الثانية في السياق المعاصر الذي لابد أن تصنف الأعمال خلاله من وضع العرض أولا ثم الاشتغال على المواد، إن الشكل المرجعي قديم، ولكن المادة معاصرة، وهذا أحد الأسس الأسلوبية لفنه، أي أنه يجعل من المادة هي الشاهد على المرجع الذي ينبغي من خلاله أن يدرج فنه بينما المرجع البصري هو وسيلته في التأصيل الثقافي.

وقصد إثارة الإرباك ومزيدا من التناقضات التي تثير فضول المتلقي فإنه، يستعمل رؤوسا مفتوحة على مساحة الوجه لتخرج من خلالها خلفية ترانزستورات أو محولات تظهر أنها عبارات عن شاشات تلفازية مقلوبة، حيث لا تظهر الشاشة وإنما يظهر المحول الذي ينبغي أن توصل به موصلات للعرض، إن ما يعرض من الشاشة هو بباطن المومياء المحنطة ولا يظهر لنا نحن المتلقين.

وبالعودة إلى التكوين نلاحظ أن التوابيت تقف عمودية ولا تصطف نائمة كما تجري العادة، إنها أشبه بصورة أولية لجمهور كما تتواتر صور الجماهير في المجلات ووسائل الإعلام، كما أن الصف الأول يحجب الصف الخلفي بحيث لا تظهر المجسمات الأربعة في الصف الخلفي كاملة.

إن التوابيت في العصر القديم تحمل استعارة في باطنها تشير لتأبيد التحنيط أو الخلود، ولكن في هذا المقام يمكن أن نكتفي منها بمعنى التأبيد، فإذا كانت الشاشات الداخلية تخاطب باطن التابوت فنستنتج أنها هي من تحوله لتابوت أي تفسر معنى كونه محنطا، إن الصورة الباطنة هي من تقيد الأجسام في توابيت متماثلة جاهزة، وذلك من خلال الصور النمطية التي تحد من خلالها المتفرجين في عصر الإعلام الجماهيري التلفزي، ولا بد أن لا ننسى السياق التاريخي للعمل الذي يعود لسنة 1990 أي لما قبل وسائل الإعلام الرقمية، أي أنه

يرجع لزمن الإعلام التلفزي الجماهيري الموحد لكل الشعوب الذي حول الإنسان المعاصر لزبون تلفزي للاستهلاك الموجه، وبالتالي يفقد الإنسان حريته مستلما للصورة الموحدة والوحيدة التي تعرض موجهة برغبات السلطة والأيديولوجيا التي تؤبد حالة الجمود الفكري وتفقد الإنسان حرية النظر، إلا أنّ الإنسان في العصر الجماهيري لا يرى نفسه في الشاشات التي لا تريه نفسه إلا من خلال التحكم الموجه الذي يخدم أغراض إبقائه تحت سلطة المشهد المعروض.

تستجلب التوابيت من العصر المصري القديم للعصر الحديث لتدل على علاقة تأويلية استعارية يبدو فيها الإنسان الحديث غير مفارق جدا في فقدانه حريته للسجون القديمة، إن الإنسان يكابد ذات الآمال والآلام الوجودية في طلب الخلود والحرية ظنا منه أنه قد تجاوز رغائب الإنسان القديم الذي لا يشاركه العصر ولا الأدوات ولا سبل التفكير، غير أن خطا باطنيا وجوديا يمتد داخل كل باطن الفن يحاول فاروق وهبة الإمساك به وإنتاج فن من خلاله يبرر تلك الإحالات البصرية.

إن الصّادم في المشهد الذي يعرضه فاروق وهبة هو المفارقة، فن قديم في معارض الفن المعاصر، موضوعات أثرية بصياغات مادة مينيمالية وملونة، إن المدخل إلى المعنى يتم من خلال المفارقات، فالمفارقات هي بوابة التصدع المربك المثير للسؤال.

تظهر التوابيت المومياوية الثمانية في ألوان مختلفة، ثلاثة خلفية بيضاء لا تظهر منها إلا الأقدام والمحولات المشكلة للرؤوس، واحد أصفر في الخلف معها، مومياوان على اليمين في المقدمة باللون البني المتدرج حيث يظهر في تلوينه البراعة اللونية الجمالية، يليهما تابوت زرق سماوي أعلاه يتدرج إلى بني فاتح مبيض، وأخير يكمل كل جسم الأخير على اليسار باللون السابق. ويظهر من كل الألوان أنها تشكل ترتيب ما يشبه لوحة تلوينية تجريدية متكاملة التكوين حيث يبدو التابوتان البنيان كتكوين له شكل المستطيل ، أما باقي التوابين فتكون مساحة مستطيل أشبه بلوحة أفقية تتدرج فيها ألوان فاتحة بين الأزرق السماوي والأصفر والبني المبيض إلى الأبيض الصريح الذي يأتي مباشرة خلف البني يكسر قتامته، أما البني الفاتح فيمكن أن نصفه بأنه يتدرج على جانبي مستطيل العرض

الكلي للعمل، فيما يقع الأزرق السماوي بمحاذاة البني القاتم وبمحاذاة الخط الذي يقسمه تدريجيا يوازن الكتل اللونية . ونستنتج من ذلك أن الفنان يفكر في عمله كبناء تجريدي لا يتنازل فيه عن البنى المعيارية الحداثية اللونية للفن، في علاقته خاصة بخلفيته من فن الرسم.

كذلك فإن الأشرطة الموميائية تظهر في ترتيب مدروس في الثلاث البيضاء الخلفية، بشكل فيه تقابلات واضحة حيث تظهر في كامل ما يظهر من جسم التابوت الأبيض في الوسط ولا تظهر إلا بالجزء السلفي من الأبيضين الباقيين مما يدل على أنه يقيم تكوينا بصريا متوازنا في جسم الثلاثة ثم يدمجه في كامل جسم العمل ككل.

فيما تظهر الأشرطة كاملة في الجسم الترابي اللون على أقصى اليمين وذلك لأنه يظهر شبه كامل من الخلف إلا قليل، فيما يظهر كذلك في الجسمين الفاتحين في الصف الأول على اليسار. أما في التابوتين البنيين القاتمين لأن الرباط الموميائي لا يظهر إلا كشريط في الوسط مرتين ، تحت الرأس وعلى حد الصدر السفلي والغرض منه كما يبدو من خلال أثره التشكيلي هنا هو خلق مساحات لونية تبرر التدرج في التفتح في اللون البني والذي سيلغي الرتابة البصرية للمشهد، إن الفنان يفكر هنا بوصفه فنانا حديثا يركب جسم التنصيب كلوحة تجريدية تشكيلية مينيمالية.

واللون في كل ترتيب العمل كما في الأشرطة يتفاعل مع الضوء، ويظهر ذلك في بروز الأربطة الهادئ الممزوجة بالجص السائل بحيث تعطي أثرا ظليّا ناعما ذا جمالية مينيمالية، كما أن الظلال المتدرجة من خلف تظهر العمل ككل كتكوين فسيفسائي مقصي لخطوط مائلة مخروطية من خلف من أعلى، وبذلك خلق وهما بصريا ذكيا لا تبدو فيه المومياوات ثمانية بل تسعة لأول وهلة، كما أن القتامة الزجاجية للمحولات التلفزية المقلوبة مع التكوين المعدني الدائري للوسط، والذي يتخلل اللون المعدني، إضافة إلى اللمعة العلوية المتفاعلة مع الضوء كلها ترتيبات تخضع لدقة وتوازن التكوين، كما تخضع للاستعمال المينيمالي للمواد والذي يظهر ذكاء واضحا في استخدام المادة التي توظف لغرض الرسالة الفنية.

يربط فاروق وهبة في فنه كما في هذا العمل بذكاء المرجع القديم بالاستعمال المادي الحديث لبحوثه في المادة، كما يربط التقنيات المعاصرة للوسائط بالرسالة التي يتوخاها في معاني أعماله، ثم يتوسط كل ذلك من أجل قضايا وجودية للإنسان المعاصر ويعطيها طابع الشمول على المتلقي الإنساني في الجملة، بحيث أن مواضيعه لا تخص عصرا بعينه، كل ذلك يثريها بمستويات التأويل في القراءة الفينومينولوجيّة من الوصف للتأويل للأنطولوجيا، ومن خلال التصدعات والتوترات حولها كشقوق لمرور رسائله الفكرية في الأعمال.

حسن شريف (1951-2016)[1]، فنان إماراتي معاصر، يعتبر من الرواد المؤسسين للفن المفاهيمي والممارسات التجريبية في الشرق الأوسط. عُرف شريف باستخدامه المواد العادية في التركيبات التراكمية، واستكشافه للزمن، الشكل، الأنظمة الرياضية، والفعل الاجتماعي ضمن عمله الفني. رفض شريف التجريد الخطي السائد في المنطقة خلال السبعينيات، متبنيًا مفردات معاصرة مستلهمة من حركة **فلوكسس (Fluxus)** والبُنى النظامية للبناء البريطاني (British Constructionism). كما شغل أدوارًا متعددة كفنان، معلم، ناقد وكاتب، وعمل على تشجيع الجمهور المحلي على التفاعل مع الفن المعاصر من خلال ترجماته العربية للنصوص الفنية التاريخية والبيانات الفنية.

نشأته وتعليمه:

وُلد حسن شريف عام 1951 في إيران، وانتقل للعيش والعمل في دبي، حيث أصبح محور الحركة الفنية المعاصرة في الإمارات. بدأ شريف نشاطه الفني في السبعينيات، ونشر رسومات كاريكاتورية ساخرة في صحيفة "أخبار دبي" حتى عام 1979. ثم درس في مدرسة بيام شو للفنون بلندن، وتخرج عام 1984 بدرجة دبلوم في الفنون الجميلة والتصميم، وعاد بعدها إلى الإمارات ليبدأ بتنظيم عروضه الفنية الأولى وتأسيس مجموعات فنية تجريبية.

[1] https://openspace.ae/the-storyteller-objects-by-hassan-sharif/ (تاريخ الوصول 2025/08/19)

مسيرته الفنية:

تتسم أعمال شريف بالاستكشاف المنهجي للمواد اليومية، باستخدام عمليات التراكم والقطع والطي والتجميع، ما أدى إلى تطوير ما أسماه "الأثر الأثري الحضري". شملت أعماله الرسم، الأداء، التركيبات، النحت، والفن التجميعي، مع التركيز على الزمن، الشكل، الأنظمة الرياضية، والهياكل الاجتماعية. بالإضافة إلى ذلك، عمل على تطوير المشهد الفني الإماراتي المعاصر من خلال تأسيس عدة مؤسسات مثل: جمعية الإمارات للفنون الجميلة (1980)، ورشة المريجة للفنون، الشارقة (1984)، ورشة الفنون للشباب في دبي (1987)، والمنزل الطائر، دبي (2007).

فلسفته الفنية:

تتسم ممارسة شريف بالاعتماد على التكرار، العمليات النظامية، ومراقبة التعب والملل باعتباره جزءا من العمل الفني، كما يظهر في سلسلتيه "الأشياء" و"نظم نصفية". كانت أعماله تعكس نقدًا اجتماعيًا للحداثة السريعة والتحول العمراني في دبي، كما تناولت مسألة العمل والمواد اليومية، معتبرًا كل قطعة جزءًا من سردية أكبر تكشف عن علاقات القوة والسلطة في المجتمع.

إسهاماته وجوائزه:

ساهم شريف في نشر ثقافة الفن المفاهيمي في الإمارات والعالم العربي، وشارك في معارض بارزة مثل بينالي الشارقة (1993–2015)، بينالي البندقية (2009 و2015)، ومعارض جماعية في متحف بومبيدو، باريس، متحف نيو، نيويورك، وغاليري وايتشيبيل، لندن. تُعرض أعماله ضمن مجموعات عامة مرموقة مثل: متحف غوغنهايم نيويورك، مركز بومبيدو، Fondation Louis Vuitton، Mathaf: المتحف العربي للفن الحديث، Guggenheim أبوظبي، ومؤسسة برجيل للفنون، الشارقة.

معارض بارزة في مسيرته:

معارض فردية: "حسن شريف: أنا الفنان الذي هو العمل الواحد"، مؤسسة الشارقة للفنون (2017)، "الأشياء والملفات"، متحف العرب للفن الحديث، الدوحة (2016)، "تجارب وأشياء 1979–2011"، قصر الحصن، أبوظبي (2011)، "حسن شريف"، متحف الشارقة للفنون (2007).

معارض جماعية: "هنا وهناك"، متحف نيو، نيويورك (2014)، "رحلات المربع الأسود"، وايتشيبيل غاليري، لندن (2015)، "1980–اليوم: معارض في الإمارات"، جناح الإمارات، بينالي البندقية (2015).

إرثه: ترك شريف إرثًا مؤثرًا في الفن العربي المعاصر، سواء من خلال أعماله التجريبية أو دوره التعليمي والنقدي. لا تزال أعماله تُعرض دوليًا وتلهم الفنانين الإماراتيين والعرب على حد سواء، مؤكدة على أهمية التجريب، التفكير النقدي، والتفاعل بين المادة والمجتمع في الفن الحديث والمعاصر[1].

[1] https://www.sharjahart.org/ar/sharjah-biennial/sb-12/people/details/sharif-hassan-ar/ (تاريخ الوصول 2025/08/19)

(الشكل 31) عمل معاصر بعنوان "ملاعق رقم 05"



المصدر: https://www.alexandergray.com/series/hassan-sharif/hassan-sharif-objects/ (تاريخ الوصول 2025/08/19)

العمل الأول : ملاعق رقم 5 (Spoons No. 5) (الشكل 31)

التاريخ: 2012

المواد: ملاعق ونحاس (Spoons and copper) الأبعاد: 18.90 ارتفاع × 19.70 عرض × 55.10 عمق إنش (48.01 ارتفاع × 50.04 عرض × 139.95 عمق سم)[1]، بمعرض ألكسندر غراي أسوشييتس (Alexander Gray Associates)

[1] https://www.alexandergray.com/series/hassan-sharif/hassan-sharif-objects/ (تاريخ الوصول 2025/08/21)

يأتي العمل ضمن سلسلة objets التي افتتحها الفنان في الثمانينيات وتمت إعادة عرضها في معرض استعادي بعد وفاته في 2017، وهي من أبرز تجاربه في الفن المفاهيمي، يتكون العمل من مجموعة كبيرة من الملاعق الرخيصة (غالباً معدنية يومية) المربوطة أو المنسوجة بأسلاك نحاسية، مما يشكل كتلة منحوتة طويلة وممتدة (العمق يصل إلى 140 سم تقريباً)، تبدو ككومة متراكمة أو حزمة غير وظيفية.

نقدياً، يمثل هذا العمل نقدا للاستهلاكية الجامحة والفائض الصناعي في المجتمع الإماراتي والخليجي بعد عصر النفط. الملاعق – باعتبارها أدواتٍ يومية بسيطة مرتبطة بالطعام والحياة اليومية – تفقد وظيفتها عندما تُربط وتُتراكم بهذا الشكل، محولة إلى "نفايات فنيّة" أو "آثار حضارية" ساخرة. النحاس، كمادة موصلة وصناعية، يضيف طبقة إضافية: يرمز إلى الطاقة والإنتاج الحديث، لكنه هنا يُستخدم لـ"تقييد" الأشياء، مما يبرز عبثية التراكم المادي في عصر العولمة والرأسمالية السريعة.

من المثير أن حسن الشريف من أوائل الذين انتقدوا حالة التسليع الغربية وثقافتها المرافقة، وذلك من خلال تأثره الواضح بحركة فلوكسس التي وجهت من روادها انتقادات للثقافة الأمريكية، ويختلف الأمر في السياقات بين الثقافة الأمريكية والأوروبية التي كان منها رواد كثيرون مثل جوزيف بويز إذ أخذت تشرع العولمة الثقافة ومعها ثقافة الاستهلاك بالتدريج في الزحف على العالم مما حول مسألة نقد الثقافة والقيم الاستهلاكية مسألة عالمية، و الانتباه لهذا النقد في صيغته العربية أتى في شكل متقدم من حسن الشريف الذي زاوج بين هذا التأثر وبين ملامسة ضرورة هذا النقد في سياقه الإماراتي والخليجي، إذ تدفقت التحولات مع تدفق البترول على الدول النفطية ومعها السلع مما غير الثقافة بعنف في مدة وجيزة وقضى على السلامة البدوية والعلاقة مع الطبيعة ووسائل العيش وما يتصل بها من قيم بشكل متسارع محيلا لنوع من الصدمة الاستهلاكية لا الحضارية بشكل حصري، فما صار يعني هو الاستهلاك لا التحضر، مما حدا بالفنان إلى اتباع نهج ساخر من هذه المنتجات وبالتالي من الثقافة الحاملة لها، عن طريق التجميع والنسج، فما يعقده في كتل

مجمعة يتم حبكه على نحو ما باستخدام الخيوط والأسلاك، حتى تتحول طبيعته الرخيصة لمعنى مضاد لا يقصد منه إضفاء قيمة مادية وإنما يراد إضفاء قيمة معنوية عن طريق منحها من خلال النسج قيمة إنسانية.

يصف الفنان نفسه كثيرا بأنه فنان العمل الواحد، وفي فلسفته الفنية يحيل إلى أن معنى العمل الواحد هو أنها أعمال مكونة من مفردة واحدة مكررة كما في حالة الملاعق، أو أن جملة أعماله تلك تحيل إلى أنها تجتمع في مشروع عمل واحد متطاول ممتد في كل الأعمال أي أن الفنان لم ينجز إلا تنويعات لعمل واحد تلخص غايته النقدية وهدفه الاستراتيجي في الممارسة الفنية يكثفه في الاستفادة من أساليب معاصرة صريحة كثيرة كالتجميع وفن القليل والأدائية والمينيماليزم وغيرها .

إن العمل بالنسبة للفنان هو عبارة عن نوع من الآثار الحضارية ، أو يمكن عدّه نقاشا ضمن أنثروبولوجيا نقدية فهو يشتغل على ما توفره المدنية في زمنه من سلع للاستعمال، وهو يحول سياقاتها إلى فن متحفي يتولى مهمة الشهادة الزمنية عليها، حين يؤبدها يحميها من الزوال الذي هو طابعها السريع، إن تيمة الزمن كما هو ملاحظ لصيقة بطبيعة العمل الاستهلاكي ولهذا فهو يفرد لها حظا غير قليل من التأمل في أعماله الفنية.

يحاول الفنان أن يحول جسده إلى آلة تزمين تشهد على حضوره هو الزمني، فحين يقوم بعقد الأسلاك ورصها لساعات متطاولة من اليوم في عمل رتيب ممل وغير قلق، يقوم بتحد للطبيعة المتسارعة لطابع الزوال في الأعمال، إنه يقدم معارضة زمنية متناقضة بين الزمن السائد ما قبل الاستهلاك والذي هو زمن التأمل والالتقاء مع الطبيعة وزمن الاستهلاك الذي يقوم جذريا على القلق الاستهلاكي، إذ أن كل استهلاك لا يفضي إلى أي إشباع وإنما هو لا يكون سوى خطوة قادمة تقدم الإنسان للاستهلاك الموالي وهكذا يتم استهلاك الحياة الإنسانية ذاتها وزمنها، إن زمن الاستهلاك المتسارع يستهلك زمن تجربة الحياة ذاتها، وبالتالي فالفنان هنا يقدم تحديا معارضا عبر القيام بعمل تأملي رتيب في المستهلك الرخيص السريع بل إنه يغير طبيعته ذاتها عبر تأبيده في المعرض، حيث أن العارض الزائل يتحول

لشاهد مقيم لا يتجاوزه الزمن بالسرعة المطلوبة، فينتصر الزمن الإنساني التأملي على الزمن الاستهلاكي.

كما يمكننا كذلك أن نقارب فكرة الزمن من زاوية أخرى حين ينتصر الزمن الإنساني، فما يعرضه التواء الأعمال الرتيبة في تكتلاتها ليس إلا الزمن المجمد للزمن الرتيب الذي تم قضاء العمل في الاشتغال فيه، إن العمل هو عبارة عن زمن مجمد لزمن وجسد الفنان نفسه، إن ما يقصد أن يعرضه وفق هذا التأويل ليس العمل الثابت وإنما زمن تجربة عيش الفنان الفاني في العمل الذي أبّد في العمل ذاته الزمنية كما أبد المستهلك الذي لن يستهلك إذ تلاعب بطبيعته، حين أفرغ فيه وسعه العضلي بالتجربة الحميمية بالجسد إذ قضى الوقت في لَيِّهِ لحظة بلحظة بوسع صبور، إن العمل هو أداء مجمد أيضا، إن القصد الإنشائي للعمل ينزاح من التركيز على السلعة وقيمها إلى الفعل العضلي بالجسد.

وفي هذا المقام نتساءل عما يجب من تأويل كل الأعمال الفنية الكلاسيكية ما قبل الاستهلاكية والتي يمكن أن نعدها تثبيتا للزمن الطويل المقضي في إنجازها، خاصة إذا ما استذكرنا أنها تستهلك سنوات وأعمار كأعمال المنمنمات الإسلامية مثلا والتي تشهد التواءات ملايين الحركات المصورة للفرشات فيها على سمت وطبيعة الإنسان ما قبل العصور المتسارعة الاستهلاكية، غير أن الفارق بينها وبين عمل حسن الشريف هو القصد فقد عمد القيام بذلك دون أي مغزى جمالي، أما في العصور السابقة فإن المقاصد بلا شك كانت مختلفة، ويمكننا أن نخلص من هذا البعد أن الأعمال التي يقترحها الفنان هنا هي للمفارقة استخدامات ما بعد حداثية للانتصار لنمط الوجود القائم ما بعد الحداثة والتي يحاول التوعية والتذكير بها من ناحية، غير أنه مرتبط بسياق فلسفي تأملي يتجاوز حدود التجربة الجمالية ولا يستهدفها، على أن التكوينات الشكلية واللونية في أعماله واشتغاله على المواد لا يخلو من جماليات واضحة لم يستطع تجاوزها، والتي تأتي على ما يبدو بشكل غير قصدي وان كانت منسجمة تماما مع طبيعته الثقافية العربية التي لا تقصد التخلص من الطابع الجمالي للعمل الفني، ولا تجد في ذلك ضرورة، وبالتالي فهو لم ينجح في الانفكاك من مخياله الثقافي في قيمه الفنية.

(الشكل 32) عمل أدائي بعنوان: "قفزة في حفرة"



المصدر: https://www.ivde.net/news/183-malmo-konsthall-sweden-/hassan-sharif-i-am-the-single-work-artist (تاريخ الوصول 2025/08/24)

العمل الثاني: اسم العمل: **قفزة في حفرة (Jumping into a Ditch).**[1]

تاريخ الإنجاز: 1983.

نوع العمل: فن أدائي (Performance Art) موثق عبر صور فوتوغرافية ونصوص.

الموقع: صحراء الإمارات (خارج الاستوديو التقليدي).

المواد: جسد الفنان، حفرة في الأرض، توثيق فوتوغرافي (أبيض وأسود).

الصور التوثيقية للعمل تُعرض في كبرى متاحف العالم (مثل "تيت مودرن" لندن و"بومبيدو" باريس).

[1] https://artmap.com/kwberlin/exhibition/hassan-sharif-2020#i_g0v5d (تاريخ الوصول 2025/08/24)

بالعودة إلى هذا العمل والذي نجد صعوبة معيارية وصفه بالفني، والذي نجد أن الفنان قام بتوثيقه في 12 صورة، يفتح على مفارقات ذهنية كثيرة، حيث أن العمل هنا ليس ما نراه وإنما ما يقع باعتباره ما نعيشه، فالصورة هنا باعتبارها الحامل الشاهد ليست العمل الفني ذاته وإنما ما قامت بتجميده وتأبيده باعتباره الحضور المنصرم أو شبحية لحدث زائل، وهنا نتساءل أين يقع العمل الفني الذي قصده الفنان ، هل هو في الحدث أم في الثبات الشبحي في الصورة، هل هو في الجسد الحي باعتباره خبرة يمكن لأيّ كان أن ينزلق فجأة أو عن سبق إصرار للقيام بها أو في التكوين المركب في الصور المتلاحقة السريعة لها، إن التساؤل هنا يعيد التشكيك في طبيعة العمل الفني كله أهو في الشيء أم في الفعل الإنساني ذاته والتي لا يحتاج للشيء إلا كوسيط، وهو كما نعلم سؤال اتخذ في تاريخ الفن طرقا شتى ويظهر مرة فمرة بطرق مختلفة.

بالعودة للجسد والزمان فإن اللحظة التي يراد بها القفز في الحفرة أي تلك اللحظة الفارقة المعلقة والتي تحتوي قصدا منطلقا بالجسد دون أن تسمح الصورة الشبحية ببلوغها، إنما تقتطع من الزمان الحقيقي للحياة وتأبد في تزمين فارق، إن الزمن الثابت في الفراغ الوجودي قد يكون على علاقة مع العنوان والفعل أي الإشارة هنا إلى الحفرة، فالغاية التي يتوخاها الفعل موصلة إلى الحفرة إلا أن التثبيت الشبحي يوقف بلوغ ذلك المقصد، كما أن مقصد الفنان هي تثبيط الوصول الجسدي عن طريق الصورة لذلك المقصد وبها، وبالمقابل فإن الوصول إلى الحفرة قد حدث لا شك تاريخيا بالفعل إلا أنه لم يجر تثبيته. إن ما أمكن بالصورة أن يقع هو لعبة المفارقات الفلسفية فالفعل الجسدي يقصد الحفرة وقصد الفنان نفسه بالتصوير يحول دون ذلك أي أن الفنان ينجح في منع جسده من بلوغ الحفرة عن طريق الصورة في الصورة على أنه بلغها لا محالة بلغها في الواقع دون أن تشهد الصورة على ذلك، على أن العمل الفني هو الصورة وليس الفعل أو الحدث، وهنا نستذكر الجانب الحدثي للفلسفة الفنية التي يتبناها وهي حدثية فلوكسس لنعيد التشكيك من جديد في العمل كله ومقاصده، إن التلاعب بالوعي في هذا العمل هو من طبيعة مفاهيمية تقيم تعارضات واضحة بين مقاصد الجسد والتأبيد الشبحي للصورة الفوتوغرافية التي يتوسّلها الفنان، وخلال جملة المفارقات تظهر الإمكانات الوجودية للتأمل في العلاقة الثلاثية بين العمل

الفني والجسد والزمن ، وإمكانات الفن في الانتصار في البعد الزمني ، وإمكانات الفن في تمرير الرسائل من خلال استغلال هذه الإمكانات.

وتمر الرسالة لا من خلال الفعل والصورة فقط وإنما من خلال الاشتباك أو الكياسم (Chiasm) مع العنوان أي اللغة، والتي تعد طرفا تأويليا قد يوجه القصد لفهم ما قام به الفنان، أي أن هذه الحفرة والزمن قد تحمل معاني رمزية إذا ما قرنت مع استحضار السياق النقدي الشامل لفنان العمل الواحد، فالزائل هو السلعي، والزمني هو العرضي واللّامتحفي كذلك، فالقفز عملية زائلة ولكن التصوير يتحدى زوالها كما يتحدى العمل الفني في تزمنه زوال استهلاك السلعة كما في العمل السابق، كما أن القفزة بالجسد الإنساني الحي لا يمكن بالمقابل أن يؤبدها المتحف وكل ما يمكنه أن يؤبّده هو صورة لها لا يمكن استبقاؤها، إن هذا التعارض يمكن أن يكون تناقضات بلا معنى غير أن ما يمنحها المعنى هو الإنساني، فالقصد الإنساني هو الذي يتحدى الاستهلاك و الاستعمال المتحفي ويستعمل إمكانات الفن لتمرير الرسائل الفنية من خلال انتصار الحي والمعيش والإنساني على الاستهلاكي والزائل، إن طبيعة القفزة أن تزول دون أن ينقص منها ذلك شيئا وفي المقابل إن زوال السلعة استغلال للإنسان وطمس لقيمه، وبالتالي بما يحدد المعنى هو الإنسان وتأويله لفعله، ولا شك أن الفعل الفني من أخص أفعاله التي يستقيها من معيشه الأصيل وتأويله الخالص.

إن أعمال حسن الشريف هي تأملات هادئة بطيئة متنوعة تتوسط عدة أساليب فنية معاصرة معا، ومع انخراطه الواسع في ثقافة النقد الاستهلاكي التي أملتها ضرورة عولميّة، غير أنه يستند إلى مرجعيته الثقافية في الصحراء والزمن ويتخذ من مخياله العربي في فهمه لتلك المعاني منصة للانطلاق في المقاومة. وعلى أن أعماله في الأخير تحولت في المتاحف الرأسمالية إلى أعمال مستوعبة من النظام الذي قاومه ضمن أدوات الفن المعاصر المتحفي العرضي الفائق.

منير فاطمي (1970) (Mounir Fatmi)[1]

فنان مغربي معاصر، يعيش ويعمل بين باريس وطنجة، ويعد من أبرز الأسماء التي تناقش قضايا الهوية، اللاهوت، والسياسة في الفن المعاصر. يُعرف فاطمي باستخدامه لوسائط بصرية معقدة وتقنيات مفاهيميّة تعتمد على إعادة تدوير المواد الصناعية وربطها بالمرجعيات الدينية والثقافية، مما يخلق جدلاً حول علاقة النص المقدس بالواقع التقني والمعاصر.

نشأته وتعليمه: وُلد منير فاطمي عام 1970 في مدينة طنجة بالمغرب. تأثر في طفولته بالمناخ البصري للأسواق الشعبية وضجيج الموانئ. حصل على تعليمه الفني في مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، ثم انتقل إلى إيطاليا ليدرس في أكاديمية الفنون الجميلة في روما، قبل أن يستقر في فرنسا، وهو ما ساهم في تشكيل رؤيته الفنية التي تمزج بين الذاكرة المغربية والخطاب النقدي الغربي.

مسيرته الفنية: بدأ فاطمي مسيرته بالبحث في "أركيولوجيا" المواد، حيث استخدم كابلات الهوائيات وأشرطة الفيديو القديمة ليعبر عن زوال المعلومات وسلطة الصورة. اشتهر بسلسلة أعماله التي تستخدم "مسننات المناشير الدائرية" المكتوب عليها آيات قرآنية وأسماء الله الحسنى، مثل عمله "الاتصال" (Connexion). تعكس ممارسته الفنية نوعاً من "التفكيك" للمقدس ووضعه في مواجهة مع الأدوات الحادة والصناعية، وهو ما يجعله منخرطاً في نقاشات فكرية حول الإسلاموفوبيا وتصادم الحضارات.

فلسفته الفنية: تتمحور فلسفة فاطمي حول مفهوم "مقاومة النسيان" ونقد الأنظمة الفكرية والسياسية المهيمنة. إلا أن أعماله كثيراً ما تُقرأ في السياق الفينومينولوجي كنوع من "التغريب" للمخيال العربي؛ حيث يتوسل بلغة بصرية صدمية (كالمناشير) لمخاطبة الوعي الغربي المتوجس من النص الديني، مما يضعه ضمن تيار الفن الذي يقطع مع "التجربة الروحية" الأصيلة ليتبنى "نظرة الآخر" تجاه الذات العربية.

[1] http://www.mounirfatmi.com/statement.html (تاريخ الوصول 2025/08/25)

إسهاماته وجوائزه: حصل فاطمي على عدة جوائز دولية، منها جائزة "لقاءات باماكو" للتصوير الفوتوغرافي (2007) والجائزة الكبرى لبينالي داكار (2006). عُرضت أعماله في أهم المتاحف العالمية مثل "مركز بومبيدو" بباريس، و"متحف بروكلين" بنيويورك، وشارك في بينالي البندقية عدة مرات، مما أكسبه مكانة كفنان يمثل "صوت المهاجر" المثير للجدل في المشهد الفني العالمي.

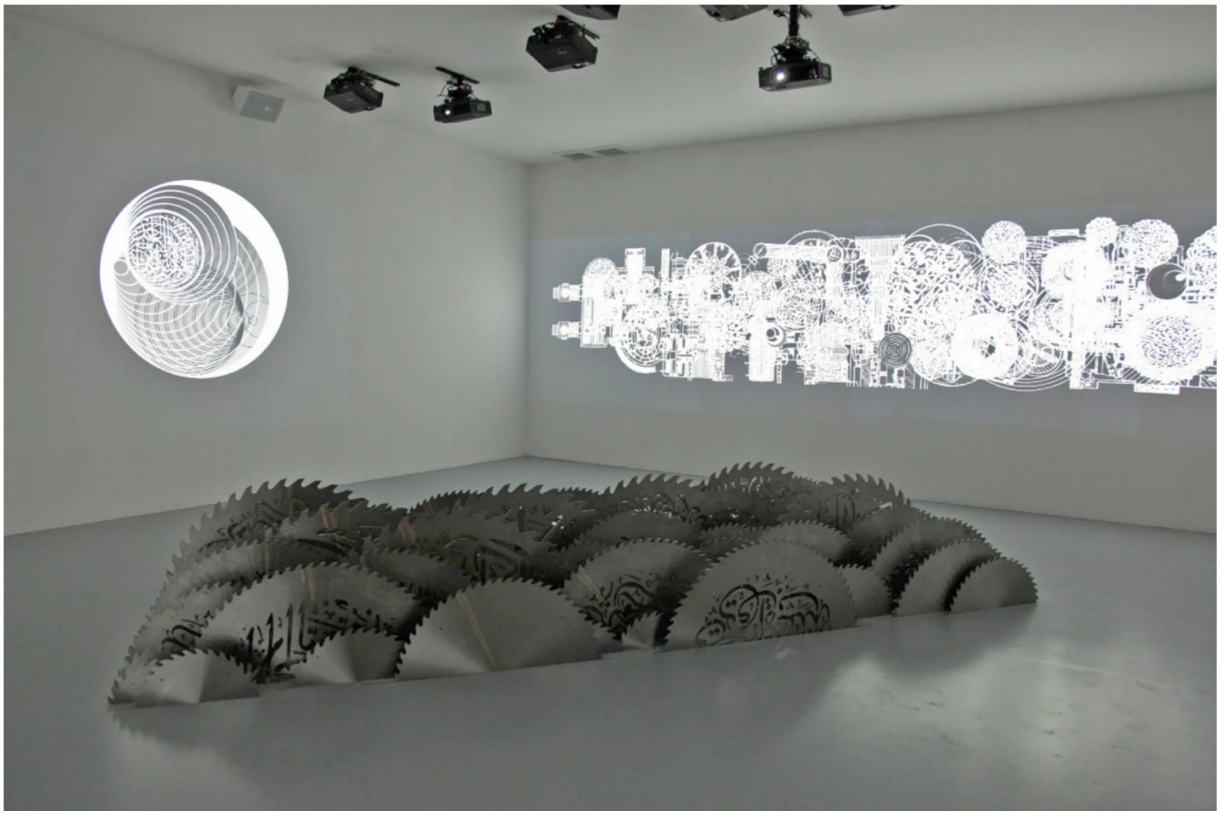
معارض بارزة في مسيرته:

معرض "سقوط الضوء" (2011) في فينيسيا.

معرض "أنا الصمت" (2015) في باريس.

معرض "تاريخ لا معنى له" (2012) في مجمع الفنون المعاصرة (MUCEM) بمرسيليا

(الشكل 33) عمل تجهيز فني بعنوان: العصور الحديثة: تاريخ آلة.



المصدر: https://www.lawrieshabibi.com/artworks/2579-mounir-fatmi-%20modern-times-a-history-of-the-machine-2009/ (تاريخ الوصول 2025/08/25)

العمل الفني بعنوان: **العصور الحديثة، تاريخ آلة (Modern Times: A History of a Machine)**.(2010 – 2012) (الشكل 33)

الوسيط: فيديو (Video Installation) وتجهيز فني يعتمد على "مسننات" معدنية ضخمة وإسقاطات ضوئية.

المحتوى البصري: يعرض العمل مسننات دائرية متداخلة في حركة مستمرة، منقوش عليها بالخط العربي، ويستلهم عنوانه وفلسفته من فيلم "العصور الحديثة" لـ تشارلي تشابلن.

يستعمل منير فاطمي في عمله مجسما من المسننات المنشارية على شكل آلة قاطعة حادة مثيرة للرعب إذ أنها تتشكل في الجملة من مسننات قاطعة لا تنتج إلا القطع ولا تفضي إلا لبعضها البعض في حركة دائرية دؤوبة من تجسيمات فعلية، ويلحقها بفيديو مونتاج معد رقميا يؤكد على المبنى والمعنى ذاته حيث آلة قاطعة حادة متلاحقة الحركة في مسننات تعمل على تدوير بعضها البعض ليؤكد على معنى القطع الصناعي الذي يزعم أنه ينتقده باعتباره ممثلا للحركة الصناعية الحديثة ، والتي تم شجبها باعتبارها ممثلا لحالة قيمية جديدة أو منظومة استهلاكية سحقت القيم الإنسانية وجعلت الإنسان تابعا لها لا صانعا لها، باعتبار تغيير أدوار التبعية، فالإنسان الذي صنع الآلة التي صنعته أصبح هو بدوره منتجا لها في قيمه وحياته بحيث أنها تعبث به وتشكله كيفما أرادت، وهذا ما يظهر من العتبة النصية أي العنوان الذي يحيل إليه العمل لفيلم تشارلي شابلن الشهير الذي يحمل العنوان ذاته والذي يتناول بصورة ساخرة، على أننا نتساءل عن الرابط المعنوي الذي قد يربط الآيات القرآنية أو لوحات الخط العربي التي أخذها واستعملها في بناء تلك الآلة النقدية.

إن المخيال الذي ينطلق منه منير فاطمي، باعتباره شبكة مرجعيات، يمكن إحالته إلى مرجعيات مخيالية متعددة تتعلق، في أحد مستوياتها الأساسية، بتجربة هجرة الفنان ذاته؛ إذ ينطلق من المخيال العربي الإسلامي عبر استخدام الخط والتأكيد عليه في أكثر من عمل، كما ينطلق من المخيال الغربي من خلال استدعاء عنوان فيلم تشارلي شابلن بوصفه أيقونة سينمائية مركزية ويجعله عنوانا للعمل، فضلًا عن استحضار النقد الغربي للاستهلاك الذي تحوّل إلى موضوع أثير في الفلسفة النقدية الغربية، كما في مدرسة فرانكفورت، وإلى واحد من أكثر الموضوعات تداولًا في الفن وأعماله خلال القرن العشرين، ولا سيما في نصفه الثاني. غير أننا نجد صعوبة حقيقية في توصيف الربط المنطقي بين العوالم الروحية لهذه المناطق المرجعية؛ فالخط العربي، باعتباره قيمة روحية وتأملية، لا يمكن أن يكون علامة على نوع من الآلة القاطعة، إذ يؤول، في تصنيفه الجمالي والتاريخي، خارج منطقة الحداثة الصناعية، أو يُدرج بوصفه منتجًا تأمليًا سابقًا لها، وأحيانًا موازٍ لها أو منكرًا لمنطقها، يعيش على هامشها داخل السياق العربي الذي ينتمي إليه. فضلًا عن ذلك، فإنه، في جميع الأحوال، لا يمكن أن يكون مسؤولًا عن إنتاج أي نمط من أنماط الصناعة القاطعة، إلا إذا

افترضنا أن المعنى الذي يقترحه الفنان لنفسه في حواراته التفسيرية والمبرِّرة للعمل لا يمثّل القراءة السليمة، أو أنه قراءة مخاتلة يُراد منها تخفيف حدّة المشهد الصّادم الذي يفرضه العمل بصريًّا.

إن الجمالية المستخدمة في هذا العمل تؤوّل، في جوهرها، إلى جماليات الصدمة؛ فالآلة القاطعة تبدو كآلة "إسلامية" قاطعة، وهو ما لا يتناسب مع النقد المعلن للتصنيع والاستهلاك الذي فرضته الثقافة الأمريكية، ومن قبلها الثورة الصناعية، إلا إذا كان المقصود هو صناعة السلاح التي تحوّلت إلى وسيلة حربية في يد الإرهاب الإسلامي. وربما تكون هذه القراءة البصرية هي الأقرب إلى محتوى المشهد، بعيدًا عن التأويلات الخطابية التي يقدمها منير فاطمي لعمله. وبهذا المعنى، يصبح ما ينتقده الفنان في المنتج البصري موجّهًا، في عمقه، نحو العالم الإسلامي بوصفه ماكينة قطع إرهابية أو وجدانية للإنسان "المتحرر" وفق النموذج الغربي أو وفق قيمه. وعند هذه النقطة، تنقلب اللعبة الدلالية تمامًا عمّا يدّعيه الخطاب التفسيري المصاحب للعمل؛ إذ تغدو الآلة إسلامية، بينما تُقدَّم القيم المتحررة بوصفها غربية، يجري الدفاع عنها ضمنيًا، لا باعتبار العمل دفاعًا عن قيم تحرر غير غربية في مواجهة قيم التصنيع التي أمْلتها إنسانية غربية مستلبة للمصنع، بل على العكس من ذلك.

إن المرور بهذه العملية يقتضي، ابتداءً، إسقاط الطابع القدسي عن لوحات فن الخط العربي وتحويلها إلى ماكينة صدمة، أي تجريدها من ثقلها الروحي والحضاري والتأملي، واستعمالها استعمالًا أداتيًا لتحقيق وظيفة فنية داخل منظومة لَعينة تخدش باطن المتلقي عبر الصدمة الإستطيقية التي تُحدثها لديه عند الحضور المباشر للعمل، ولا سيما إذا رافقتها أصوات القطع والتروس التي تعزز هذا الشعور بالاشمئزاز والضيق.

إن هذا التصور هو ما يفسّر، إلى حد بعيد، الاحتفاء الغربي بالعمل؛ ذلك أن المخيال الذي ينطلق منه لا يُعد، في جوهره، تعبيرًا عن حساسية حضارية عربية، بل على العكس تمامًا، إذ يكاد ينسجم مع النقد الغربي للعالم غير الغربي بوصفه عالمًا عصيًا على الحداثة وقيم السوق، ومن ثَمّ تتم مخاطبته من زاوية متعالية رسمت له جغرافيا خاصة هي جغرافيا

التطرف، تمامًا كما رُسمت للإفريقي سابقًا خارطة "الزنوجة"، بحيث لا يملك إلا أن يقدّم نفسه، أو أن يُسمَع صوته، من داخل هذه الخرائط الجاهزة إذا أراد الدفاع عن ذاته. وهو ما ينسجم مع أجندات تؤطّر اشتغال الغاليريهات العالمية ومراكز الفن المعاصر، وتكثّف الرؤية الغربية اليمينية المعاصرة، المستلهمة من تصورات إمبريالية ترى العالم غير الغربي مجرد مادة استعمالية، مبرّرة ذلك بالتخلف، وبأن "عبء الرجل الغربي" هو تنويره. ومن ثمّ تُباح له كل الأوصاف والاستعمالات، وهي أوصاف واستعمالات تقع في صميم فلسفة القيم الاستهلاكية التي يدّعي العمل أنه ينتقدها، في الوقت الذي يسهم فيه المنتج البصري الماثل، paradoxically، في تبريرها.

إن هذا المسار بأكمله لا يمر عبر تفكيك الآلة الغربية بقدر ما يمر عبر تفكيك القداسة العربية الإسلامية، وتحويلها إلى مادة للنقد والاستعمال، وحملها على أن تقدّم إستطيقيًا في منطقة متناقضة جذريًا مع منطقتها الروحية والتأملية والإشراقية، لا بوصفها أفقًا للمعنى، بل كتروس قاطعة للإنسان الفار نحو "الملاجئ" الغربية. إن هذا الارتباك الدلالي الذي يُحمَّل على المتلقي، والذي سيسنده بلا شك إلى هوية العمل البصرية الخطية، سيُحدث أثره المطلوب في نفسية المتلقي، سواء كان عربيًا أو غربيًا، بين الاشمئزاز أو المصادقة والرضى، تبعًا للموقف الثقافي والقيمي من الحضارة. وبهذا المعنى، يشكّل منير فاطمي ذروة الاغتراب الجمالي والارتهان للمركزية الغربية في إضفاء القيم والأدوار؛ فهو ينطلق من موقع التابع، أو اللاجئ، الفار من مسننات "الآلة الإسلامية القاطعة". إن الصدمة التي تضفيها الهوية الإسلامية للعمل، للوهلة الأولى، حين تتراكب مع الآلة المنشارية المسنّنة وتعدد تروسها، ليست سوى التعبير الأكثر مباشرة عمّا يريده الفنان فعليًا، إذا عدنا إلى "الظاهرة" كما تبدو (المنشار + الخط)، لا كما "يقول" عنها صاحبها.

فاللغة، في هذا العمل البصري، تأتي في المقام الثاني، وليس مقام توجيه المعنى أو تأطير التأويل كما في الشروح النقدية التي يقدّمها الفنان لعمله. إذ إن المنتج البصري يحمل رسالته في ذاته، وما يتأوّله من لغة لا بد أن يجد تبريره داخله، أما إذا تحرّك التأويل خارجه تمامًا، فلا يكون ذلك إلا من قبيل اللعبة اللغوية التمويهية، أي ممارسة نوع من السخرية أو "التقيّة"

التأويلية لتفادي الحساسيات المباشرة التي يثيرها العمل. وما يشهد على رسوخ المعنى البصري هنا هو أنه يتحرك ضمن سلسلة من الأعمال الأخرى التي تؤكد، بنيويًا، على المسار الفكري نفسه في مجمل إنتاج الفنان.

وإذا ما استحضرنا مسألة الحساسية الفنية كما صاغها ميشيل هنري، باعتبارها المصدر الباطني الأساسي لكل عمل فني مرتقب، فإننا نرى في هذا العمل أن هذه الحساسية، في جذرها، لا تعدو أن تكون حساسية غربية ناقمة، تستدعي المخيال البصري ومفرداته من أعمال الخط العربي بوصفها أداة لتوجيه هذه النقمة في شكل آلة مزعجة، يُراد لها إرباك المتلقي وإزعاجه إلى الحد الذي يبلّغ حالة الانزعاج التي يحملها الفنان نفسه في حساسيته. إنها حساسية من يقف خارج أفق المخيال الإسلامي بوصفه أفقًا مضادًا، ومن ثَمّ يستعمل المعرفة المخيالية لتوجيه "الهجمة" الملائمة، التي تتخذ هنا شكل محاولة تقويض لهذا العالم الروحي غير الغربي، تمهيدًا لاستبداله بآخر غربي.

ويمكن، أخيرًا، أن ننزلق نحو تأويل براغماتي لا يخلو من وجاهة، مفاده أن الفنان يلعب لعبة نفعية واضحة؛ إذ لا يرى في المنتج البصري الإسلامي الذي يتصرف فيه عبر تشكيله وتطويعه سوى أداة لإعلان اختلافه بوصفه ممثلًا لنوع من "الأقلية" داخل الغرب، وهي الأقلية العربية المهاجرة، ومن ثَمّ ينتقد الغرب (وهو ما ينسجم مع بعض تصريحاته)، دون أن يوجّه رسائل حادة إلا بالقدر الذي يسمح بفتح مجال التسويق الفني داخل السوق المالية للفن، حيث لا بد من إثارة الغريب والصّادم لفتًا للانتباه. وعندئذ، تصبح الحصيلة الذهنية نقدًا في كل الاتجاهات، لا لأجل النقد ذاته، بل لأجل تحريك السوق، ومن ثمّ تحقيق النجاح الفردي والشخصي للفنان، وهو ما قد تحقق بالفعل. ووفق هذا التأويل، يغدو منير فاطمي فنانًا براغماتيًا توسل الصدمة من أجل النجاح الشخصي، غير مكترث بقيم فنية أو جمالية إلا بقدر ما تخدم اندماجه في منظومة المال في الفن المعاصر.

وعلى الرغم مما قد يبدو في هذا التأويل من تجنٍّ على الفنان، فإنه ليس مستبعدًا تمامًا عن ممارسات شائعة في عالم الفن الغربي، حيث يكاد النجاح والتثمين السوقي أن يكونا المعيار الوحيد للفن والفنان، بينما تأتي القيم الفنية والنقدية في مرتبة لاحقة، بوصفها أدوات خادمة

لهذا المعيار الأول، إلا في حالات نادرة مناقضة. فالقيم التي تحكم "النجاح الفني" بهذا المعنى هي ذاتها قيم السوق والاستهلاك، وقد جرى استيعابها بالكامل في حركة المال الفني المعاصر: نقد السوق من أجل النجاح السوقي. وهو ما يعكس حالة التيه القيمي للإنسان السوقي، وغياب الحساسية الباطنية والمرجعية المخيالية، إلا بقدر ما يمكن تطويعها لخدمة النجاح المالي لمعارض الفن المعاصر. وبناءً عليه، فإن تجربة منير فاطمي في هذا العمل لا تمثّل عودة إلى فينومينولوجيا الروح، ولا استحضارًا للمخيال العربي بآفاقه الإشراقية، بل تشكّل عملية "تشييء" (Reification) للمقدس العربي، وتحويله إلى "ترس" داخل ماكينة العرض الغربية، حيث تغيب الخبرة الجمالية الأصيلة لتحل محلها صدمة استهلاكية تخدم نجومية الفنان أكثر مما تخدم حقيقة الانتماء.

عادل عبد الصمد (1971) (Adel Abdessemed)[1]

فنان جزائري معاصر، برز كواحد من أكثر الفنانين إثارة للجدل في الساحة الدولية بفضل أعماله التي تعتمد على "إستراتيجية الصدمة". يعالج عبد الصمد قضايا العنف، الموت، والحدود الجسدية، مستخدماً لغة بصرية فجة تهدف إلى استفزاز المتلقي ووضعه في مواجهة مباشرة مع القسوة البشرية والتحولات السياسية الكبرى.

نشأته وتعليمه: وُلد عادل عبد الصمد عام 1971 في قسنطينة بالجزائر. بدأ دراسته في مدرسة الفنون الجميلة بباتنة ثم انتقل إلى الجزائر العاصمة. في منتصف التسعينيات، وبسبب الظروف الأمنية القاسية (العشرية السوداء)، غادر الجزائر متوجهاً إلى فرنسا، حيث أكمل دراسته في مدرسة الفنون الجميلة بليون، ومن ثم أقام في نيويورك وبرلين، مما أثر بشكل جذري على لغته الفنية التي انفصلت عن المحيط المحلي لتلتحم بالتيارات "ما بعد الحداثية" الغربية.

مسيرته الفنية: تتسم مسيرته بالاعتماد على "الأداء الصدمي" والمواد العنيفة؛ مثل الأسلاك الشائكة، الخشب المتفحم، والنار. وثّق أحداث العنف في الجزائر والعالم عبر أعمال تركيبية ضخمة مثل "العصر الذهبي" و"السكين". في عمله حول العشرية السوداء، استخدم وسائط

[1] https://www.tangartfoundation.com/adel-abdessemed (تاريخ الوصول 2025/08/26)

إعلامية كالتلفاز ليعرض مشاهد دموية، مما جعله عرضة لنقد يرى في ممارسته تحويلاً للألم الوطني إلى "سلعة بصرية" تخاطب المخيال الغربي المعتاد على رؤية الشرق كمساحة من العنف والدم.

فلسفته الفنية: يؤمن عبد الصمد بأن الفن يجب أن يكون "فجاً" كالحقيقة، ولا يبحث عن الجمال بالمعنى التقليدي. إلا أن هذه الفلسفة تجعله، من منظور فينومينولوجي، ينخرط في "مخيال هجين"؛ حيث يتبنى تصورات المركزية الغربية عن العالم العربي المأزوم، ويقدم "خبرة جمالية" تقوم على الصدمة الحسية بدلاً من التأمل الوجودي، مما يجعله ينتمي إلى بيئة فكرية فرنسية أكثر من انتمائه للمخيال العربي الأصيل.

إسهاماته وجوائزه: يعد عبد الصمد من أكثر الفنانين حضوراً في المتاحف الكبرى؛ مثل "تيت مودرن" بلندن و"مركز بومبيدو" بباريس. شارك في بينالي فينيسيا (2003، 2007، 2015) وبينالي إسطنبول. أعماله مقتناة من قبل مؤسسات عالمية مثل "مؤسسة فرانسوا بينو"، ويُنظر إليه كأيقونة لفن "ما بعد الاستعمار" الذي يستثمر في الذاكرة الجريحة.

معارض بارزة في مسيرته:

معرض "عادل عبد الصمد: العصر الذهبي" (2012) في مركز بومبيدو، باريس.

معرض "الفراغ الوجودي" (2013) في لندن معرض "سولو" (2016) في مونتريال.[1].

[1] https://www.adelabdessemed.com/about/ (تاريخ الوصول 2025/08/26)

(الشكل 34) منحوتة فنية بعنوان "رسول الخوف" (Le Messager de la peur)



المصدر: https://www.parismatch.com/Culture/Art/Adel-Abdessemed-messager-de-la-peur-1765603 (تاريخ الوصول 2025/08/27)

العمل الفني قيد التحليل **"رسول الخوف" (Le Messager de la peur)** (الشكل 34):

التاريخ: 2021 (تاريخ عرض هذا التجهيز تحديداً في باريس).

الوسيط: ألمنيوم مصبوب (Cast aluminum) 160 × 300 × 205 سم لكل منحوتة.

المكان (كما يظهر في الصورة): ساحة غاليري "باساج دي ريتز" (Passage de Retz) في حي الماريه بباريس.

المضمون البصري: منحوتتان ضخمتان لحمامتين، تظهران في مواجهة بعضهما البعض، وهما مُقيّدتان بأحزمة تحمل عبوات ناسفة (أصابع ديناميت) موصولة بهاتف محمول مُعدّ للتفجير عن بُعد.

يظهر العمل باعتباره منحوتة ضخمة مصبوبة لحمامتين في مساحة مفتوحة، وكأنما تحملان رسالة ما، فمن خلال العنوان ندلف إلى المعنى الصريح للعمل والذي لا يتطلب تأويلات أو استعارات غامضة فهو يشير إلى الدور الرّسالي القديم للحمام باعتباره وسيلة تواصل تقليدية عرفها الإنسان واستعملها لنقل الرسائل بين المدن والحواضر في العصر القديم، وقد احتفظ الحمام بهذه التيمة رغم تجاوز هذا الدور، فلا نزال نستعمل الحمام باعتباره رسول الحب بين العشاق على نحو رمزي يحيل إلى دوره السابق، كما يعرف الحمام أيضا بشكله البعيد عن الخشونة والمسالم مما أهله لتلك القيمة الرمزية التي مثلها فهو لا يحمل أية مخالب ولا منقار حاد ولاحم ولا يشتهر بالعدوانية من أي وجه، ولا ننسى القيمة الأسطورية كذلك التي بقيت قائمة في المخيال العالمي للحمام باعتباره رسالة السلام، بالإحالة إلى الأسطورة في قصة نوح، تعود الحمامة بغصن زيتون، لا بوصفها رسولاً إلهياً فحسب، بل كإشارة حسية: الماء انحسر، والغضب الإلهي هدأ، والعالم قابل للحياة من جديد. منذ تلك اللحظة، ارتبطت الحمامة بـ نهاية الكارثة وبداية الإمكان. في المسيحية، تحوّلت إلى رمز للروح القدس، أي للسلام الداخلي، لا السياسي فقط. في العالم القديم أيضاً، ارتبطت الحمامة بآلهة الحب والخصب مثل عشتار وأفروديت. هذا الربط ليس زخرفياً: السلام هنا ليس غياب الحرب، بل حضور الرغبة في الحياة، في التناسل، في الاستمرار. السلام كقوة إيجابية، لا كفراغ. وفي العصر الحديث، أعاد الفن تثبيت الرمز. بيكاسو لم يختر الحمامة عبثاً بعد الحرب العالمية الثانية. بعد عالم مشبع بالدبابات والمعسكرات والأسلاك الشائكة، احتاج إلى كائن هش، بسيط، يكاد يُكسر باليد، ليقول إن السلام ليس قوة متعالية بل وضع هش يحتاج إلى رعاية دائمة. ومن زاوية سيميائية: الحمامة طائر أبيض، والبياض في المخيال الإنساني هو اللا-ملوَّث، غير الملطخ بالدم. ليس بريئاً أخلاقياً فقط، بل بصرياً أيضاً. الرمز يعمل هنا على مستوى العين قبل العقل. إن كل هذه الاستدعاءات المخزنة في الذاكرة المخيالية ترتبط بالقيمة الاسمية والحضورية للحمام ومن ثمة قام الفنان باستجلابها ليدفعها في قيمة مضادة وهنا تكمن الصدمة.

يستخدم عبد الصمد الحمام كحامل لهاتف موصل بأسلاك تتصل بها مادة متفجرة، أي أن الحمام يحمل ضمن محتوياته قنبلة موجهة إلى مستقبلها لتغتاله، وبالتالي تتحول الحمامة

رمز السلام، إلى ناقل للموت المتقصد أي إلى رسالة قتل وتفجير، والتفجير هنا يشير به إلى الخلفية التي يرددها وتشكل التيمة الأساسية لأعماله وهي عنف العالم على نحو عام ومن ثمة العنف الخاص في الجزائر في العشرية السوداء التي حملت الفنان على مغادرة بلاده حين انتشرت الاغتيالات والمفخخات وتحول الأماكن العمومية والحضرية لحقول اصطياد دموي ورعب انطبع بقوة في وجدانه وقام من ثمة بتحويل فنه كشهادة عليه رعب البعد الزمني والجغرافي عنها الآن، إلا أنها لا تزال توجه تصوراته الفنية وموضوعاتها بل أنه بها نحو تصوير عنف العالم نفسه، وفي الحين لا يستهجن أن تظهر منحوتات عنيفة لهذا الحد إذ أن الثقافة الحديثة ذاتها تقوم على العنف و العنجهية خاصة في السياق الأمريكي الذي يسوق الأسلحة والأفلام العنيفة كمادة للترفيه.

إن الجمالية التي يعتمدها عادل عبد الصمد هي جمالية الصدمة والعنف ولا شك هو يستقي هذا النوع من الجمالية من ثقافته الشخصية إذ أنه نشأ شبابه في بيئة يصفها بأنها ضارية وعنيفة، كما أن هذا النوع من الجمالية يمارس دورا مزدوجا في الإثارة ولفت الانتباه ولا شك أن الفنان المعاصر يسعى للفت الانتباه، كما لا ننسى أن هذه الصورة محببة في الأوساط الفرنسية عن العالم الإسلامي والعربي، وبالتالي فهي بطاقة نجاة من عدة وجوه، على أن الفرق بين عبد الصمد وغيره هو أنه يعمم هذا التصور العنيف للعالم أي أنه يرى أن العالم ذاته عنيف، جريا على نسق بيكاسو الذي رأى أنه لم يقم بغرنيكا بالقدر الذي قام به النازيون وإنما كان موثقا شاهدا من خلال فنه لا منتجا وكذلك عبد الصمد يرى أن منحوتاته في عنفها هي انعكاس مرآوي لا يبتغي تجاوز عنف العالم أو تجويده بقدر ما يبتغي عكسه في واقعيّته الفجة، أي أنه يعمم الصدمة الثّقافية التي تلقاها في شبابه ويحولها لعدسة يرصد بها عنف العالم في جملته قديمه وحديثه. وبينما كان بيكاسو يرمم العالم بالحمامة، يقوم عبد الصمد بتفكيك هذا الترميم.

إن العالم الذي يقترحه الحمام المتفجر هو نهاية لعالم الحمام المسالم، وأن يأتي الموت من صميم الرسالة المسالمة معناه أن العالم لا يملك في أي زاوية منه زاوية للسلام، إن العالم المقترح في العمل هو عالم دموي، إن عبد الصمد يملك رؤية قاتمة معممة غاضبة تركز

على كشف غضبه من طبيعة العالم كما تتلقاه حساسيته التي تأبى تجاوز عالم العشرية بل تسعى إلى تعميمها، إن فهم عالم عبد الصمد يقتضي مشاركته هذه الرؤية وهذا الغضب، ساخرا مما لا يرى ذلك. والعمل في جملته هو سخرية مريرة من السلام أو الطبيعة الإنسانية المسالمة ، على أنه في مباشرته التقنية والمجازية لا يحمل تأويلات مركبة .

إن عبد الصمد يحاول تقويض المكانة الرمزية للأيقونة التي تمثل الحمام ليعيد تركيبها في الوجه المضاد لها، مما يجعلها مفارقة صادمة بالتمثل للمخيال المستقر في التجربة التاريخية للإنسان المتحضر، كما أن تلوينها بالأخضر الزيتوني المطفي الموحد يحيلها إلى طبيعة عسكرية وهي تحمل التفجير، إن الحمام هنا ما هو إلا " درون حي" موجه عسكري يتقصد أهدافه و بالتالي يتحول طرفا العشق في رسالة الحب التي يحملها الحمام إلى طرفي الصراع أو إلى "أعداء" وبالتالي يتحول الحمام إلى سلاح أخير ضمن الترسانة التسلحيّة بين الأعداء، إن الحمام بهذا المعنى ليس إلا حصان طروادة آخر يستغل ما فيه من وداعة وما يحمل من قيمة سلام للمخادعة ، أي أنه يزرع الشك ويرسم معالم عالم لا ثقة فيه ولا إيتيقا للحوار والصداقة، كما أن هذا الحيوان الرقمي الحامل للإشارة المتفجرة يثير أسئلة عن التبادل بين البيولوجي والرقمي التي تخص انشغالات الإنسان المعاصر، إنه يستعير أيقونة عالمية عبر تلغيمها وبالتالي يمارس لعبة لغوية رمزية بتبديل أدوار الدلالات.

يسعى عبد الصمد من خلال هذا العمل إلى تقديم "مانيفستو" عن العنف المتغلغل في تفاصيل الحياة اليومية والتي تسكن كل الأوقات و الانتظارات وفقا لوجهة نظره. وعلى ضوء رسالته التي تستقر في قلب تجارب ما بعد الحداثة وتمثّلات الصدمة، والعنف القادم من العالم العربي، نلاحظ أنه استطاع جمع عناصر متباعدة ، وإن في شكل بسيط غير أن المهارة التقنية والتكثيف غائبان عن العمل وهو الأمر الذي صار بدوره مصاحبا لفنون ما بعد الحداثة حيث السطحية تخدم الاستهلاكية ، والمباشرة تعزز الصدمة.

إن هذا العمل لا يعيد تعريف الحمامة بقدر ما يعيد تعريف 'المتلقي' نفسه، فهو يضعه في منطقة من الريبة الدائمة، حيث يغدو الجمال فخاً، والبراءة قناعاً. وبذلك، لا يقدم عبد الصمد 'شهادة' على العنف بقدر ما يساهم في 'تأبيده' بصرياً، محولاً الفن من أفق للتجاوز والتحرر

إلى مرآة عاكسة لبشاعة الواقع، دون أن يفتح نافذة واحدة للأمل، مما يجعل 'بريد الحمام' رسالة انتحار للمخيال العربي الأصيل على أعتاب المركزية الغربية.

حمزة بونوة (1979) (Hamza Bounoua)

فنان جزائري معاصر، يمثل تياراً يسعى لترميم العلاقة بين الحداثة البصرية والمخيال العربي الأصيل. يُعرف بونوة باشتغاله على "الحرف والرمز" من منظور فلسفي وجمالي، حيث يحرر العناصر التراثية من سكونيتها التاريخية ليمنحها حضوراً فينومينولوجياً يعتمد على شفافية المادة والخبرة الروحية.

نشأته وتعليمه: وُلد حمزة بونوة عام 1979 بالعاصمة الجزائر. تخرج من المعهد العالي للفنون الجميلة بالجزائر (1998-2003). أظهر اهتماماً مبكراً بالخط العربي والزخرفة الإسلامية، لكنه لم يكتفِ بالقواعد الهندسية التقليدية، بل سعى إلى استنطاق "الماهية الجمالية" الكامنة خلف الحرف باعتباره فعلا وجوديا.

مسيرته الفنية: بدأ ممارسته الفنية بالتركيز على التقنيات المبتكرة مثل الرسم خلف الزجاج (البليكسي غلاس)، مما أضفى على أعماله عمقاً لونيًا وفراغيًا فريداً. لم يسقط بونوة في فخ "الصدمة" أو "التغريب"، بل ظل مخلصاً لمخيله الثقافي، محولاً الخطوط والرموز إلى كائنات بصرية تجريدية تعكس روحانية الشرق بأسلوب معاصر. أسس فضاء "منارة" للفنون بالجزائر ليكون حاضنة للبحث الجمالي بعيداً عن ضغوط السوق الغربية.

فلسفته الفنية: يؤمن بونوة بأن الفن العربي يجب أن ينطلق من "الداخل" لا من "الآخر". فلسفته تقوم على "الخبرة المعيشة" للحرف واللون، حيث يرى أن الجمال هو فعل مقاومة ضد قبح العالم. يختلف بونوة عن عادل عبد الصمد ومنير فاطمي في كونه يرفض توظيف الألم أو التدنيس كوسيلة للانتشار، بل ينتصر للقيم الجمالية التي لا تنفصل عن الوعي والسكينة، مما يجعله نموذجاً للمخيال العربي الذي يستوعب المعاصرة دون فقدان هويته.

إسهاماته وجوائزه: نال بونوة عدة جوائز، منها جائزة البحر الأبيض المتوسط للفنون (فرنسا 2007). عُرضت أعماله في العديد من العواصم مثل الكويت، قطر، عمان، وكندا، وبريطانيا. له مساهمة كبيرة في توثيق الفن الجزائري المعاصر وتقديمه بصورة حضارية في المحافل الدولية، وهو ما جعله أحد رواد "التجريد الروحي" في المغرب العربي.

معارض بارزة في مسيرته:

معرض "انعكاسات" (2010) في دبي.

معرض "فضاءات روحية" (2014) في الجزائر.

مشاركات دولية في معارض جماعية بلندن وباريس والقاهرة.

عنوان العمل: بدون عنوان 12 (Untitled 12).[1]

سنة الإنجاز: 2012.

الخامة/الوسيط: حبر وأكريليك على "بليكسي غلاس" (Ink and acrylic on plexiglass).

الأبعاد: 100 × 50 سم.

الجهة العارضة: ميم غاليري (Meem Gallery) عبر منصة Artsy.

التصنيف: فن معاصر (Contemporary Art).

[1] https://www.artsy.net/artwork/hamza-bounoua-untitled-12 (تاريخ الوصول 2025/08/29)

عمل فني بدون عنوان (الشكل 35)



المصدر : https://www.artsy.net/artwork/hamza-bounoua-untitled-12 (تاريخ الوصول 2025/08/29)

-العمل قيد التحليل للفنان حمزة بونوة (الشكل 35) يظهر ابتداء في استطالة عمودية بورتريه مع مبالغة يفرضها ما يظهر من وجه ذو استطالة واضحة عبر تحوير ممتد، حيث يظهر فيه وجه ذو ملامح إفريقية ممتعضة من شيء ما تعلو الرأس فيه وعاء إفريقي كذلك الذي تحمله السيدات الإفريقيات لتنقل به حاجياتها اليومية، ويظهر الجسد بمعطف رمادي حديث ذي غطاء للرأس منزاح نحو يسار الصورة، وداخله يبدو الصدر بقميص أسود.

تتشكل الآنية باختزال شكلي ولوني وبلمعة خفيفة تحدد استدارتها، تذكر بالاختزالات الموجودة بالفن الإفريقي الذي كان في بداية القرن الماضي قد تسبب في حمى مست فناني الطليعة بما يعرف بالاستفادة من الفن الفطري أو الخام الكامن في الشعوب البدائية عموما والإفريقية خصوصا والتي شكلت مصدرا للإلهام لفنانين كبار كبيكاسو وغيرهم.

أما الوجه فهو متشكل من ألوان فخارية بتدرجات ترابية بنية وبرتقالية تتراوحها بعض درجات الأزرق السماوي والذي يتدرج مع الألوان الحارة على نحو غير حاد فينتج تدرجات بنفسجية أثناء ذلك الانتقال مما يشكل نوعا من التوازن اللوني في الإيقاع، كما أن الوعاء ولون المعطف يشكلان تصاديا لونيا rapport إذ تتوسطهما كتلة الوجه الغنيّة بالألوان والتي تحيل إلى الألوان الطينية، فيما تأتلف هذه الكتل بإزاء خلفية رمادية تؤطر الكتل اللونية دون أن تعلن الفراغ إذ يظل اللون الرمادي لونا محايدا، كما أنه يعطي صبغة فضية معدنية تنسجم والذوق المينيمالي الذي أملاها الفن الحديث.

ومن الناحية الشكلية نلمح أن التكوين يتوسط اللوحة بشكل متوازن عموديا، مع وجود توازنات دقيقة لا تلمح بسهولة في ميل الآنية أعلاه نحو اليمين ثم ميل الأنف الذي يمتد عبر الوجه نحو اليسار، ثم ميل للذقن نحو اليمين وأخيرا ميل لقبعة المعطف نحو اليسار، مما يخلق توازنات بصرية في العمل، ويؤكد أن الفنان حمزة بونوة يظل وفيا للأبعاد الحديثة في الفن أي الانسجام في قواعد التكوين بين الكتل والألوان وهو الأمر الذي تم هجره تقريبا في تجاوبا مع حالة تجاوز الأبعاد الإستيطيقية والجمالية نحو العبثيّات اللّاتشكيلية، على أن وفاء الفنان لأدوات الفن التشكيلي ومرجعته الفنية باعتباره قد درس الفنون الجميلة قد يكون هو الدافع نحو هذا الاستبقاء، كما لا ننسى عاملا مهما جدا وهو أن الفنان حمزة بونوة لا يحمل

توجهات غربية صرفة في فنه فهو يؤكد دائما فيما ظهر من أعماله أنه يستلهم من المخيال الجمالي العربي والجزائري دون أن يحمل ضده ضغينة أو موقفا وجوديا معاديا من أي نوع، كما قد نجد عند فنانين معاصرين كثر من حاولوا بذل القطيعة مع المخيال الثقافي الذي ينتمون إليه، أو من يحاكمونه بشكل قاسي كما سبق التدليل عليه.

وبالعودة إلى الأشياء في ذاتها أي للعمل في ظهوره فإنها نعثر في التكوينات الحركية واللونية للوجه على زخارف هندسية تشكل الجسم اللوني للوجه كتلك الموجودة في الآنية الفخارية في الأعمال التطبيقية التقليدية، ولا شك أن كل ذلك عبارة عن إحالات رمزية أيقونية يوظفها الفنان في قصد واضح قصد متاخمة فكرة معينة أو جميلة من الأفكار المركبة التي لا بد من التصدي لها بالتأويل بناء على وجهة نظر المتلقي .

إن تأويل كل عمل فني يمر عبر عتبة العنوان الذي يعد فاتحة نحو العمل ولكننا في هذه الحالة نجد العمل بلا عنوان يمكنه أو يوجه فكرنا نحو مقاصد الفنان، وبالتالي فإننا سنحاول استقرائها بناء على ما تفتحه إمكانات التلقي والمشابهات الأيقونية والرمزية.

نلاحظ أن العمل يتكون من عدة مرجعيات إحاليّة بصرية ابتداء من الشكل الإفريقي للأيقونة البصرية التي لا يمكن أن تخطئها العين أولا، مما يدلل على البعد الإفريقي للوجه أو الكائن الذي يريد أن يفتحنا على عالمه من خلال الرموز التي يبعثها، ومن ناحية أخرى نلاحظ أن الوجه لا يحمل ملامح زنجية بل يحمل لونا فاتحا يدل بلا شك على إثنية معينة وغالبا لن تكون إلا شمال إفريقية باعتبار اللون الآجوري أو الحنطي الغالب على الوجه، كما أن الملامح، والعيون على نحو خاص تنسجم مع تهشيرات وضربات الخطوط الزخرفية الهندسية حتى لتعد جزء منها ملونا على نحو مختلف، إن هذه النظرة الضيقة الحادة الزاوية تعبر بلا شك عن مزاج معين حاد، وهي تعبر إما عن حالة وجودية عامة أو عن حالة طارئة للإنسان الذي تمثله، كما نلاحظ كذلك أن المعطف العصري يحيل إلى زمانية معينة وهي حديثة بغير شك، وبجمع العناصر البصرية التكوينية للجسد إلى بعضها البعض فإننا نقول إن الكيان الذي يظهر هو الشخص الإنساني الإفريقي بالتقنية والملامح والشمال إفريقي بلون البشرة و الحديث دون غيره بالزي.

إن وجود الإناء بأعلى الرأس يمثل جوهر الرسالة التي يود الفنان إرسالها إذ تعبر عن احتقاب غير عادي ينوء به ثقل الرأس حتى لينعكس في الملامح، إنه بلا شك يحيل إلى حالة من العبء الذي يظهر في الملامح في تلك النظرة المتعبة والساكنة التي تشكو حالها في الصمت المكتوم المستقر، فالآنية هنا ليست مجرد غرض خارجي، بل هي 'امتداد للرأس'؛ إنها تمثل الذاكرة الجمعية التي يحملها الإنسان (العربي/الإفريقي) أينما حل، حتى وهو يرتدي معطفه العصري. إنها 'أمانة الوجود' التي تفرض ثقلها، فتحول الملامح إلى حالة من الصبر الأنطولوجي الذي لا يشكو، بل يصمد، إن ما يحاول العمل فتحنا عليه هو حالة من الألم الوجودي الصامت الذي لا يعبر عن عالة عابرة بل يمثل نمطا من الوجود يمتاز به كائن يحمل الأثقال على رأسه باعتبارها قدره، إن هويته تظهر في انتمائه والعبء الذي ينوء به، إنه الإنساني الذي تشكل ذاته وانتماءاته ذاتها نمط وجوده ومعاناته.

أن التعبير شديد الاختزال تضع الفنان في خانة تعبيرية معاصرة لما في العمل من جماليات مينيمالية ولما فيه من استعمال تأملي للمادة خاصة "البليكسي غلاس" الذي يستعمله في أعماله من غير أن يكون مادة تشكيلية مستفيدا من شفافيته التي تضفي انعكاسات مرآوية على الأعمال وتشي بما خلفها مما يسمح مساحات جديدة للاستعمال والتأمل الفني منسجمة مع جماليات المادة الحديثة الشفيفة ،إن هذه الشفافية التي يمنحها "البليكسي غلاس" لا تعمل كحاجز بصري، بل كغشاء رقيق يدمج ذات المشاهد بذات الكائن الفني؛ فالمتلقي يرى انعكاس وجهه على سطح العمل، مما يجعل الألم الصامت الذي ينوء به الكائن فعلاً تشاركياً يتجاوز المسافة الجمالية. كما أن التلاعب بالإحالات الرمزية وتكثيفها في هدوء تام أي الملامح الإفريقية للفن الإفريقي ثم تأويل العربي أو الشمال إفريقي الذي ينتمي هو إليه بأبعاده الإفريقية دون أن تلغي هوية الأخرى والآجر اللوني المعبر عن الإرث البصري التقليدي معتبرا نوعا من خصيصة لذات معينة تملك هذا الإرث وأخيرا بالتشكيلات الخطية الهندسية التي تحيل مباشرة إلى تكوينات الخط العربي التي لطالما قام حمزة بونوة بتوظيفها باختزالات أعاد ترتيبها البصري للتلاؤم مع الرسالة والمعطى المعاصر الذي يتوخاه في أعماله. إن تلك الزخارف التي تشكل نسيج الوجه ليست زينة مضافة، بل هي 'الجراحة التجميلية للروح'؛ حيث يتحول الحرف والرمز الهندسي إلى خلايا حية تشكل ملامح الكائن.

فبونوة هنا لا 'يرسم' الهوية، بل 'يبنيها' من داخل العناصر البصرية المشتركة للمخيال الأصيل، جاعلاً من الوجه جداريةً للتاريخ الشخصي والجمعي في آن واحد.

وبذلك يمكن أن نلاحظ المساحة الذكية التي يتحرك فيها الفنان في عمله والانتماءات المخيالية المركبة التي يدمجها دون صراعات هوويّة أو تناقضات تاركا العمل يتولى عملية الدمج دون أن يأطرها في عنوان، وهو ما يسمح للمتلقي باستجلاء تلك العناصر من باطنية جمالية وذاتية لا تتنكر لجماليات الفن الحديث ولكن على نحو معاصر، إن التفسير المناسب للعمل يحتاج فقط إلى إدراك المخيال الأصيل الذي ينطلق منه إذ يستلهم حساسيته الثقافية ويعيد تشكيلها وترتيبها جاعلا من الفن أداة إبلاغ كوني دون صراعات، وعلى الرغم من الموضوع أي ألم الكائن الشمال إفريقي، عربيا كان وأمازيغيا الذي ينتمي إليه لا يجد غضاضة في حمله لعبء وجوده في مسالمة واضحة في تصالح ضروب الفن فيه. وفي المحصلة، يتبدى عمل حمزة بونوة كوثيقة إدانة جمالية صامتة، ترفض الانخراط في 'سيرك الصدمة' العالمي، لتختار بدلاً من ذلك 'وقار المعاناة'. إن هذا الكائن الذي يرتدي حداثته (المعطف) ويحمل تراثه (الوعاء والحرف) يجسد تماماً مفارقة "الإنسان العربي' في زمننا؛ ذاك الذي يحاول أن يظل 'سيداً' على مخياله رغم ثقل الوجود. إن غياب العنوان هنا ليس نقصاً، بل هو دعوة لفتح الهوية على 'إمكانات الذات'؛ حيث يصبح العربي إنساناً كونياً ليس بإنكار خصوصيته، بل بتكثيفها داخل مادة شفافة (البليكسي غلاس) تسمح للآخر بأن يرى فيها جرحه الخاص أيضاً. إن بونوة في هذا العمل يحقق المصالحة المستحيلة بين 'الأصالة' كجذر وبين 'المعاصرة' كأفق، مؤكداً أن الفن هو 'العناية' الأخيرة بما تبقى لنا من إنسانية وسط عبثيات التفكيك.

خلاصة الفصل الثالث:

لعلّ محاولة الإمساك بإشكالية الفن العربي المعاصر تقتضي ابتداءً فكّ الارتباط بين المفاهيم الجاهزة والتصورات الإيديولوجية التي حاصرت صفة "العربي" طويلاً، وتحويلها من خانة الهوية العرقية الضيقة إلى رحابة الأفق الأنطولوجي والثقافي، وهو ما يستدعي بناء محددات أساسية تنطلق من المنهج الفينومينولوجي لتفسير سيرورة الانتقال من الحداثة إلى المعاصرة ليس كحالة استثنائية أو هامشية، بل كإمكانية تعبيرية أصيلة تمتلك مشروعيتها الفكرية الخاصة. وفي هذا المضمار، يبرز تساؤل جوهري حول ماهية "النحن" العربية في سياق الفن، حيث يطرح عزمي بشارة رؤيةً تتجاوز التصورات القومية الشمولية والهزيلة التي تقوم على مبادئ ضامرة، ليؤكد أن العروبة في جوهرها هي "جماعة متخيلة" تتأسس على اللغة والمشترك الثقافي والمخيال الجمعي، وهي رابطة حقوقية وديمقراطية تشرّع للتفاعل الحر بين المكونات الثقافية المتعددة (كالأمازيغية والكردية) دون إقصاء، مما يمنح الذات العربية سيادةً ثقافية قادرة على مواجهة القهر الإمبريالي الذي يسعى لطمسها. ومن هذه النقطة، يذهب فتحي المسكيني نحو استشكال أكثر جذريّة عبر سؤال "الماذا" الأنطولوجي، مستفيداً من تحولات الفلسفة الحديثة التي زعزعت مبدأ الهوية الثابتة لصالح "الذات المفتوحة" التي تشكل نفسها عبر القدرة الحرة على الاختلاف؛ فالهوية هنا ليست مخزوناً صفاتياً جامداً، بل هي أفق مستقبلي يُستنبط من "الأنا أفكر" ومن تجربة الوجود الزماني المنفتح على الإمكان، حيث يصبح "النحن" الثقافي مشروعاً للإبداع والتعدد وليس قفصاً هوويّاً، وهو ما يجعل الإبداع الفني العربي رهيناً بقدرة الفنان على رعاية عالمه الخاص والتذوّت ضمن أرضه ولغته دون الانحباس في النماذج التراثية المحنطة، بل عبر استعادتها كمادة تأويلية حيّة ترفض التكرار وتؤصل للاختلاف.

ويتجلى هذا الانزياح من الهوية المغلقة إلى الذات المبدعة في صراع "الذات الجريحة" التي تجد نفسها في الفن المعاصر أمام خيارين؛ إما السقوط في "إغراء الهامش" عبر تسليع الجراح وتقديمها كبضاعة رمزية في سوق الفن العالمي تحت مسمى "جماليات الصدمة"

التي تعيد إنتاج الاستشراق بصور معاصرة، وإما ممارسة السيادة الثقافية عبر استنطاق المخيال الخاص واستثمار التراث البصري واللغوي كطاقة إبداعية متجددة. إن فعل التخيل في هذا السياق، وكما تؤصل له الفلسفات الفينومينولوجية، ليس مجرد تأليف ذهني، بل هو عملية معقدة يستدعي فيها "الخيالُ المخيالَ"، حيث يحتاج العمل البصري إلى مخزون رمزي ووساطة فعلية للمعنى تتشكل في وعي الفنان و لاوعيه، ليكون الفن بذلك وسيطاً اجتماعياً وتفاعلياً يكتسب لغته من التنشئة الثقافية والجغرافيا والتاريخ. ومن هنا تبرز إشكالية "الكونية" في الفن، حيث يكشف البحث أن الكونية المزعومة لتاريخ الفن قد تكون خطأً غربياً يسعى لفرض شمولية معيارية ذوقية، بينما الكونية الحقيقية هي "المشترك" الذي يولد من نقاش العقول الحرة، وهو مشترك يحمل دائماً "توقيعاً أرضياً" وسياقاً رمزياً يخص ثقافة بعينها، مما يعني أن الفنان العربي المعاصر لا يحتاج للتنكر لمخياله الأصيل لبلوغ الكونية، بل إن سيادته تكمن في قدرته على اجتراح إمكانية مغايرة للوجود الفني تتجاوز نمطية اللوحة التقليدية نحو رحابة الوسائط المتعددة كالتجهيز والأداء، والتي تمنحه فضاءً للتحرر من المركزية ومخاطبة الآخر بلغة العصر دون ذوبان أو استلاب.

وعند الانتقال من هذه المساءلة النظرية إلى المعاينة التطبيقية، تتبدى تجربة الفنان القطري يوسف أحمد كنموذج رائد في تذويت أدوات العصر ضمن المخيال المحلي، حيث انتقل من توثيق الحياة الاجتماعية القطرية إلى فضاء التجريد والحروفية، مستلهماً طاقة الحرف العربي لا كعلامة صوتية، بل ككيان جمالي ينصهر في بيئة مادية مبتكرة تعتمد على ورق سعف النخيل والألوان الترابية. وفي عمله "حروف من الصحراء"، تتحول اللوحة إلى جغرافيا متخيلة يعاد ترتيبها تشكيلياً، حيث تتراكم الطبقات القماشية والورقية في شكل "تراكب طبقي" يوحي بالقدم والعمارة الصحراوية والطبيعة المادية للذاكرة، مما يحول التراث من عبء تاريخي إلى حضور بصري نابض بالحياة يعبر عن تصالح الذات مع بيئتها. وفي مقابل ذلك، يطرح البحث تجربة الفنان حمزة بونوة الذي يتحرك في مساحة ذكية تدمج الانتماءات المخيالية المركبة (العربية والأمازيغية) دون صراعات هووية، حيث

يتبدى عمله كوثيقة "إدانة جمالية صامتة" ترفض الانخراط في "سيرك الصدمة" العالمي، وتختار وقار المعاناة عبر رموز تجمع بين الحداثة والتراث. إن هذه التجارب تثبت أن الفن العربي المعاصر ليس مجرد رد فعل أو بضاعة سياحية، بل هو فعل تأسيسي يبحث عن "نحن" كونية جديدة تحترم التواقيع الأرضية لكل ثقافة، وتؤمن بأن الفن هو الحقيقة التي تنبثق من كل مكان يجرؤ فيه الإنسان على إعلان ذاته بصدق وسيادة، محولاً المخيال العربي من حالة الانكفاء إلى حالة التواصل الإبداعي الذي يستنطق المواد والخامات ليعيد صياغة أسئلة الوجود الكبرى برؤية بينيّة تجمع بين عمق الانتماء وسعة الانفتاح على المشترك الإنساني. إن خلاصة هذا المسار تؤكّد أن السيادة الثقافية للفنان العربي تتحقق حينما يتحول عمله الفني إلى جسر إيتيقي يعبّر بالمخيال نحو الآخر حاملاً خصوصية التجربة من ألم وأمل وروحانية، ليحولها إلى قيمة تواصلية عالمية تتجاوز المركزيات الثقافية المهيمنة، وتؤسس لديمقراطية جمالية تعترف بالحق في الاختلاف وبالقدرة الدائمة على إعادة ابتكار الذات في كل لحظة إبداعية.

الخاتمـــــــــة

ما الإشكالات التي يمكن أن تطرح على الفن العربي المعاصر؟ وما الإشكالات التي يمكن بالتبعية أن تطرح على مناهج الفكر المرافق، و لأيهما يؤول العمل الفني؟

يتم اعتبار تاريخ الفن هو المنتج الغربي حسب السردية الحديثة المكرّسة في الأبحاث والجامعات والمعاهد العلمية، وفي هذه السّردية تختفي دائما إرادة هيمنة تأويلية تستعمل سلطة القوة الفكرية وامتلاك وسائط الكتابة والإبلاغ والانتشار، مما جعل رسم تلك الخارطة عملية مخصوصة بثقافة دون غيرها تحتكر الإسقاطات الملائمة التي تتلاءم من طبيعتها الفكرية ومصالحها السياسية والثقافية، لدرجة أن فنون العصور القديمة كالنيوليتيك والباليوليثيك (الفن الحجري القديم والحديث) هي أيضا تتنزل متخذة مكانة ضمن هذا الترتيب الغربي، والذي كان يفترض فيه أن تتنزل ضمن أفق إنساني موسع لا تحتكره ثقافة بعينها.

ولا شك أن الفن المعاصر هو حاصل تفاعل تاريخي من ناحية، وحاصل تفاعلات داخلية لسياق غربي متأثر بسياقات خفية، لا تذكر إلا خفية أو بين ركام النصوص، تجعل من مصادره وتفاعلاته ذات إرهاصات شرقية غير غربية تم تنزيلها ضمن أفق الثقافة الغربية والأمريكية على وجه الخصوص المحبطة من الحرب العالمية الثانية والتي تستعد للهيمنة العالمية، وبذلك أذابت ضمنها وفي أفقها حاصل كل المعرفة والتيارات الإنسانية الثقافية والغربية والشرقية في بوتقة واحدة تفتخر فيها بهذا التمازج الكبير، دون أن تتنصل أو تتنازل عن وجهها الغربي الذي ورثت به المركزية الأوروبية، وفي هذه المنطقة الحرجة من تقاطع السرديات والتأويلات يتنزل موقع الفن المعاصر وتاريخه، وإن كان يحاول أن يخفي تاريخيته ويتجاوزها على نحو ما.

إن الفن المعاصر وفقا لهذه الترسيمة هو حاصل سردية أمريكية أرادت افتكاك مركزية الفن الغربي الأوروبي حصرا وتحويله إلى معطى يتلاءم مع ثقافتها الخاصة المشتهرة بالفجاجة

والاقتحام و الإفراط في العنفوان السياسي، وبالتالي إذابة الفكر الفني و إعادة رسمه وفق هذه الثقافة التي لا تتحرج في التعلية من الاستهلاك كموضة صنعت بها أمريكا هيمنتها، كما ظهر هذا في فن البوب، ولا تتحرج من العمل على تلاشي ذوق الطبقات كما حصل مع الجاز والذي وجد عديله في الفن المعاصر في التجريدية التعبيرية، ولا في إسقاط سمو مواد الفن الكلاسيكية وتعويضها بمواد مبتذلة، ولا في فتح الفن على الشارع أو بنائه من أسفل قاع المجتمع بدلا من أعلاه، ولا في إسقاط المعايير الفنية التي توجه الوجه العقلاني للفن الجمالي، وكل هذا بلا شك كان مشوبا بطبيعة ثقافية خاصة أمريكية، وبإرادة هيمنة سياسية يكون الفن المعاصر أحد وسائل القوة والهيمنة فيها وبأحداث ثقافية خاصة تخص ذلك المجتمع دون غيره.

ومن ثمة تكوين مزيج من الأفعال الابتكارية التي لا تتساوى في القيمة الفنية المعيارية وتعويض الحكم عليها بالحكم الاعتباري، أي ما "تعتبره" مؤسسة الفن فنا، كالمتحف والمعارض، والمجلة والجامعة بالتبعية، أي أن الفن لم يعد فيه مقام السبق للفكر الموجه من سلطة عالمة مثقفة تحتكر التأطير لحدوده، بل صار الوضع مقلوبا أي أن الفن ينتج في كل مكان وتتولى المؤسسات والمعارض تبريره بترسانة نقادها، وتتقبله الجامعة والمجلة العلمية دون كبير اعتبار لأفكارها القبلية، مما أفضى على المستوى النظري إلى إسقاط الجوهرانيّة على الفن، أي تلك الصفة التي نشأت في الذوق في التاريخ وكرستها معايير الفن العليا في عصر النهضة إلى الحداثة الفنية باعتبار الفعل الفني مقاربة دائمة تتوجه إلى جوهر الفن وتحاول متاخمته. إن الفيلسوف لم يعد ذلك المفكر الذي يخبرنا ما هو الفن أو الجمال على نمط كانط، بل قد صار هو من ينتظر ما يمخض عنه مجتمع الفن عموما بطبقاته الشعبويّة حتى يرافقه، ويحاول فهم ظواهره في أقصى تقدير دون أن تكون له يد في إلقاء الأحكام، إنه يصف ويفهم ويفسر، دون أن يحكم ويعير ويقيم، وهو الموقع الجديد للناقد بل وللفنان نفسه في ما بعد الحداثة الفنية وفنها المعاصر.

ولأن الفينومينولوجيا هي في جذرها قائمة على وصف الظواهر فإنها تتآلف مع هذا الدور في تنزيل الظواهر، على أنها بالمقابل لا تركن دون النزعات العقلية، فهي تحاول دائما

عقلنة الظواهر وتوصيفها قصد القبض على الماهية الكلية فيها، ومعنى ذلك أن الوصف الفينومينولوجي لظاهر الفن لا يستطيع بحسب مذهبه وعلى الأقل في صيغته الهوسرلية الأولى أن يكتفي بالدور الذي نزلته خلاله ترتيبات مابعد الحداثة، الرافضة لكل عقلانية إلا عقلانية التحرر الدائم مهما كان مصدرها ومبررها، وبالتالي فإن استخدام المنهج الفينومينولوجي في نقاش الأعمال الفنية المعاصرة يؤتي ثمارا من ناحيتين متباينتين:

الأول : هو البحث في الظواهر الفنية على تباينها مهما بلغ اتساع طيفها.

الثاني : رفض أن تكون منفلتة من أي مكانية تصنيف عقلي وتصنيف معياري .

وذلك باعتبار أن الوعي والذي هو مرجع كل معرفة تؤول إليه، لابد أن يتحرك بطرق عقلانية في النهاية ليفسر ويؤول.

وعلى إدراكنا التام أن التوجهات ما بعد الهوسرليّة في الفينومينولوجيا قد تخالف هذا الطرح إلا أننا ملزمون نوعا ما إلى العودة إلى المنهج في مضانه الأولى دون أن نغفل النتائج الجمة التي تحصل من تطبيق تصورات فينومينولوجية أخرى لدراسة الفن كما في المنهج الأنطولوجي والوجودي والبعد الباطني للحقيقة الفنية.

إن تطورات المنهج الفينومينولوجي ذاتها تصدر في التوقيت ذاته الذي صدرت فيه تطورات الفن المعاصر مما يعني إمكان المرافقة باعتبار وحدة الإطار التاريخي ومعه الثقافي الذي تتنزل فيه نتائج كليهما، كما أن النقد الموجه من الفينومينولوجيا على الواقع كذلك الذي سدده هوسرل إلى أزمة العلوم والثقافة الأوروبية في مفارقتها للواقع المعيش تتقاطع إيجابا فيما نرى مع عودة الفن إلى الشعوب وحياتها اليومية ، وكذلك فإن المعيار الباطني لميشال هنري في فلسفته الفينومينولوجية ليكون الداعم المحفز والباعث على كل فن هو ما اعتبرناه المعيار على صدقية الفن ،أي ما يمكن به تعيير الفن المعاصر وتجاوز تلك الإرادة المبثوثة في الخطابات الفنية المعاصرة على أن الفن المعاصر فوق كل إرادة وهو نفسه التعسف الذي من خلاله تتسلل كل ممارسات العبث الذي لا معنى له باسم الفن.

وبالعودة إلى الفن العربي المعاصر وبتجاربه والتي هي المدار الأساسي للبحث من هذه التقاطعات في المجالات بين الفن والفلسفة ، فإن الواقع الفني العربي إنما يقع ضمن الخارطة الإمبراطورية للعالم كما أسماها أنطونيو نيغري موصفا بها حالة العولمة وبالتالي صار ضمنها ينفعل بها ويتأثر ويضيف فيها ما أمكن في نزاع الصراع الكبير متعدد الوجوه بين السياسي والثقافي والاجتماعي والذي يقع ضمن العولمة.

وبالتالي فإن ممارسة الفن المعاصر تطرح إشكالات وإحراجات كبيرة، كما يمكن بالمقابل أن تفسح إمكانات أخرى للتفاعل ضمن النسيج العالمي، دون أن ننسى أنه لا يزال محكوما بسياسات داخلية وتنازع إرادة هيمنة.

فالفنان العربي أمام خيارين إما يرتكز على مخياله و يتموضع ضمن خارطة الفن، مستفيدا من إمكانية التعبير والإبداع والنقد السياسي معبرا عن وجدانه الخاص والعام، وإما أن يقبل الانخراط التام والكلي في أجندات لا تعنيه على وجه مباشر متماشيا مع سياسة الفرص التي يمنحها المتحف أو المؤسسة بما يتساوق مع أجندات لا يملك أي يد في صياغتها، وبالتالي يقع في السقوط في الهم أو في السقوط عند ميشال هنري أي أن يتجاوز باطنه ويصوغ فنا شكلانيا لا يخدم تجربة الفن ذاتها، وتتولى السلطة التي للمؤسسات لفرضها ضد رأي النقد المعياري.

إن تجارب الفن التي ظهرت إلى الآن إنما تتوزع في طيف كبير وغامض أحيانا بين تلك الآفاق المتاحة من الوسط الفني، متقاطعة مع رغبات المؤسسات والعودة إلى المعايير الأكاديمية للفن، ومع الأحكام الجامعية، ومع التفاعلات التي تطرحها الأسواق الفنية، والبينياليات التي تقام في الدول بأغراض دعائية للترويج للسياحة المالية كما في دول الخليج، ويجد الفنانون أنفسهم في تلك المواقع جميعا في موقع تخارج بين تجارب إرثهم ومخياله والتعبير عن وجدانهم الاجتماعي و محاولة اقتناص الفرص والتغلغل في الوسط الفني بما له من ثقافة خاصة قد تحاول أن تسلك مسلكا تطوريا أحيانا بعيدا عن محددات الواقع.

وهذا ما يدعو الجامعة إلى أن تؤكد ضمن تقاليدها أن تلاحق ما يحصل على ساحات الصراع الفني وفرز منتجاته لما لها من نزعة عقلانية من طبيعتها الأكاديمية ومحاولة القبض وترتيب المعاني المبتكرة وتثمينها وفهمها وإفهامها حتى لا يكون الواقع الثقافي لشعبها في حكم المفعول به دائما كما في الوضعية الاستعمارية والاستشراقية بدل الفاعل .إن الدور المنوط بالجامعة في رصد حركة الفعل الفني وتحليل أدواره وتنازعاته، ينطلق من حاجة وجودية للجامعة ذاتها و للشعب الذي تقوم فيه وتمثل عقله، وبالتالي لابد من أن تتساوق تجارب الفن المعاصر العربي مع مرافقة فاعلة تكون فاعلا في العمل الفني دون أن تلغي حرية الفنان، وإنما توجه له البديل النقدي والنظري ليكون ناظما مرجعيا في ثقافة العولمة التي تخفي أجنداتها في السلوك الفني كذلك، وعلى الفنان العربي المعاصر أن يستفيد من هامش الحرية وما يتيحه الفن المعاصر من إمكانات هائلة للفعل والتعبير لينتج فنا له محددات يشتقها الفنان نفسه من تحصيله البصري والنظري والإبداعي، دون أن تملى عليه من أي جهة خارجية كانت أو داخلية، ويكون الفنان حاصل تقاطع واع بين الفهم والابتكار والفعل، و بين الفردي والجماعي والكوني، أي أن يتفاعل من موقعه في الإنسانية العربية في الإنسانية العالمية.

ما يحتاجه الفن العربي المعاصر هو التقدم النظري القائم على تجارب الذات في شقه الفني والفلسفي حتى لا يتحول إلى نسخ باهتة لذوات غربية أو غير غربية وبالتالي يفقد هو خصوبته في ثقافته كما يفقد العالم مساهمته الإبداعية في النسيج الإنساني.

-النتائـــج:

1. أظهرت الدراسة أن الفن العربي المعاصر يتشكل داخل توتر دائم بين خصوصيته الثقافية المحلية وشروط العولمة الفنية، في ظل استمرار هيمنة السردية الغربية والمؤسسات الفنية العالمية على تحديد القيم الجمالية والاعتبار الفني، الأمر الذي يجعل التجربة الفنية العربية واقعة بين البحث عن الاستقلال الإبداعي ومخاطر التبعية الرمزية والثقافية.

2. بيّنت الدراسة أن أزمة الفن العربي المعاصر لا ترتبط بالممارسة الفنية في حد ذاتها بقدر ما ترتبط بضعف التأصيل النظري والنقدي المحلي، وهيمنة منطق التلقي والتبرير على حساب الإنتاج الفكري والإبداعي، مما يجعل الحاجة ملحّة إلى إعادة بناء العلاقة بين الفن والنقد والجامعة والفكر بوصفها شروطاً أساسية لتطوير مشروع فني عربي معاصر.

3. أثبتت المقاربة الفينومينولوجية قدرتها على توفير إطار فلسفي ونقدي ملائم لفهم الفن المعاصر عموماً والفن العربي خصوصاً، من خلال النظر إلى الأعمال الفنية بوصفها خبرات معيشة وتجليات وجودية تتجاوز حدود الوصف التقني، وتسمح بالجمع بين الانفعال الجمالي والإدراك التأويلي للمعنى.

4. خلصت الدراسة إلى أن مستقبل الفن العربي المعاصر مرهون بقدرته على استثمار مخزونه الثقافي والتخييلي في بناء مشروع جمالي مستقل، وتحويل أزماته وإشكالاته إلى إمكانات إبداعية ونقدية منتجة، بما يتيح له الانتقال من موقع المتلقي أو التابع إلى موقع الفاعل والمؤثر في تشكيل الثقافة الفنية المعاصرة..

-التوصيات:

1. العمل على تأسيس خطاب جمالي عربي يستند إلى خصوصية التجربة الثقافية والفنية العربية، مع الحفاظ على انفتاحه على المنجزات الفكرية العالمية، وذلك من خلال تطوير مفاهيم وأدوات نقدية عربية وتشجيع الدراسات المقارنة القادرة على استيعاب علاقات التأثير والتفاعل الحضاري بعيدًا عن منطق التبعية أو الانغلاق.

2. دعوة الجامعات ومراكز البحث إلى مراجعة مناهج تدريس الفن والفكر الجمالي، وإدماج المقاربات الفينومينولوجية والمناهج النقدية المعاصرة، مع تعزيز البحث العلمي والنقد الجمالي بوصفهما ركيزتين أساسيتين لإنتاج المعرفة الفنية ومواكبة التحولات التي يشهدها الفن العربي المعاصر.

3. إعادة توجيه أدوار المؤسسات الثقافية والمعارض والمتاحف نحو دعم الحوار الفكري والنقدي حول الفن، وتشجيع التفاعل بين الفنانين والنقاد والفلاسفة والباحثين، بما يضمن ربط الممارسة الفنية بالتنظير الجمالي ويحد من اختزال القيمة الفنية في الاعتبارات السوقية أو المؤسسية.

4. تمكين الفنان العربي من ممارسة حريته الإبداعية في إطار وعي فلسفي ومعرفي مستقل، وتشجيعه على إنتاج أعمال فنية متجذرة في قضايا المجتمع والبيئة والثقافة المحلية، بما يسمح بتجاوز ثنائية التبعية والعزلة، وتعزيز حضوره بوصفه فاعلًا ثقافيًا قادرًا على الإسهام في إثراء الثقافة الإنسانية المعاصرة والتأثير فيها.

الملاحق

شكل (01)

الفنان: جوزيف بويز (Joseph Beuys).

العنوان: أنا أحب أمريكا وأمريكا تحبني (I Like America and America Likes Me).

التاريخ: مايو 1974.

الخامات: جسد الفنان، ذئب القيوط الحي، بطانية من اللباد، عصا راعي، نسخ من جريدة "وول ستريت جورنال"، وقش.

نوع العمل: فن حدثي / أدائي (Performance Art).

مكان العرض: غاليري رينيه بلوك، نيويورك.



المصدر: https://maureenthebean.blogspot.com/2010/12/joseph-beuys.html (2025/07/20)

شكل (02)

الفنان: جوزيف كوسوت (Joseph Kosuth).

العنوان: واحد وثلاث كراسي (One and Three Chairs).

التاريخ: 1965.

الخامات: كرسي حقيقي، صورة فوتوغرافية للكرسي، ولوحة مطبوعة لتعريف كلمة "كرسي" لغوياً.

التيار الفني: الفن المفاهيمي (Conceptual Art).

الموقع: نسخ متعددة (منها متحف MoMA، نيويورك).



المصدر:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%B1%D8%B3%D9%8A_%D9%88%D8%A7%D8%AD%D8%AF_%D9%88%D8%AB%D9%84%D8%A7%D8%AB_%D9%83%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D9%8A#/media/%D9%85%D9%84%D9%81:One_and_Three_Chair.jpg

(2025/07/22)

شكل (03)

الفنان: روبرت سميثسون (Robert Smithson).

العنوان: الرصيف الحلزوني (Spiral Jetty).

التاريخ: 1970.

الخامات: طين، بلورات ملح، صخور بازلتية، ومياه.

النوع: فن الأرض (Land Art).

الموقع: البحيرة الملحية الكبرى، يوتا، الولايات المتحدة الأمريكية.



المصدر: https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty?referrer=grok.com(2025/07/22)

شكل (04)

الفنانة: سيندي شيرمان (Cindy Sherman).

العنوان: لقطة فيلم غير معنونة رقم 21 (Untitled Film Still #21).

التاريخ: 1978.

الوسيط: تصوير فوتوغرافي أبيض وأسود، طبعة جيلاتين فضية.

الأبعاد: تقريبًا 20.3 × 25.4 سم.

الموقع: مجموعة MoMA، نيويورك.



المصدر: https://www.moma.org/collection/works/56618(2025/07/22)

شكل (05)

الفنان: مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp).

العنوان: عجلة دراجة (Bicycle Wheel).

التاريخ: 1913 (نسخة إعادة صنع 1964).

الخامات: عجلة دراجة معدنية ومقعد كرسي خشبي مطلي.

النوع: جاهز الصنع (Ready-made).

الموقع: متحف الفن الحديث (MoMA)، نيويورك.



المصدر: https://www.artsy.net/article/matthew-the-first-readymade(2025/07/24)

شكل (06)

الفنان: بيير سولاج (Pierre Soulages).

العنوان: سلسلة "ما وراء الأسود" (Outrenoir series).

التاريخ: 1986

الوسيط: زيت على قماش (طبقات سميكة مخدوشة لتعكس الضوء).

الأبعاد: 222 × 190 سم (تقريباً).

الموقع: مجموعات خاصة ومتاحف (مثل Centre Pompidou).



المصدر :

https://www.alaintruong.com/archives/2019/11/25/37816044.html(07/25/2025)

شكل (07)

الفنان: بيل فيولا (Bill Viola).

العنوان: العبور (The Crossing).

التاريخ: 1996.

الوسيط: تجهيز فيديو مزدوج الشاشة (Video Installation).

الوصف: فيديو بحركة بطيئة يظهر رجلاً يغمر في الماء من الأعلى والنار من الأسفل.



المصدر: https://artblart.com/wp-content/uploads/2019/02/bill-viola-michelangelo-32.jpg (2025/07/28)

شكل (08)

الفنان: دان فلافين (Dan Flavin).

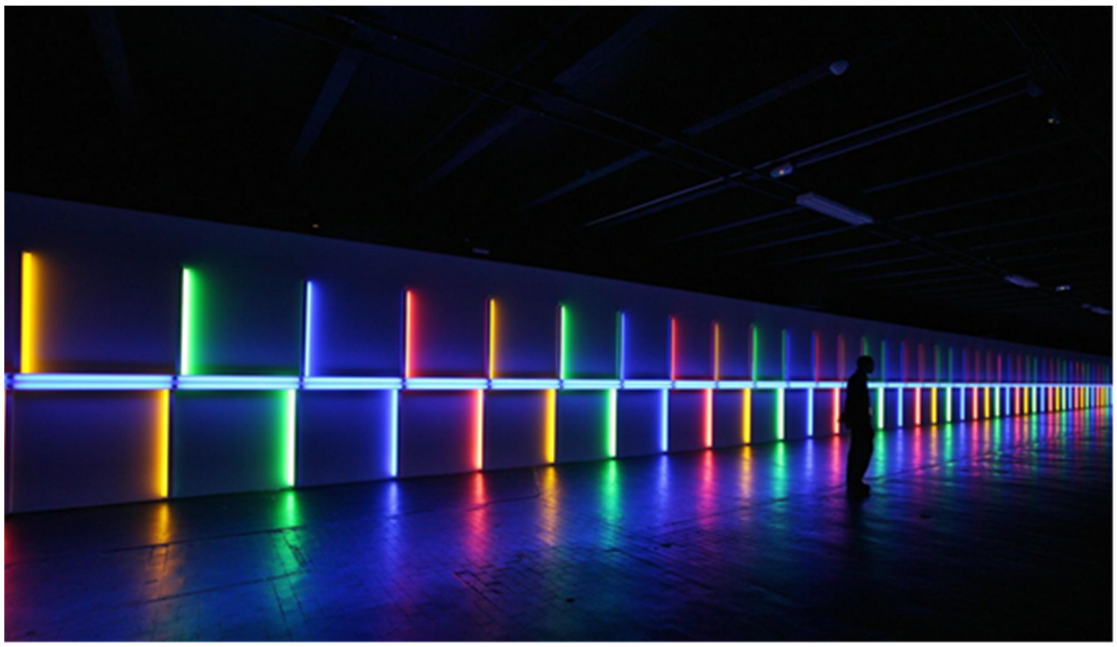
العنوان: بدون عنوان - تجهيز ضوئي (Untitled).

التاريخ: السبعينيات (s1970).

الخامات: أنابيب فلورسنت تجارية ملونة.

التيار الفني: فن الضوء المينيمالي (Minimalism).

الموقع: مجموعات مثل Dia Art Foundation أو Tate.



المصدر: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/590f971ba5790af453c6d111/1532396530619-4VQP59X5QJMG6QS4ILQY/SH1978_postcard_a.jpg (2025/07/29)

شكل (09)

الفنان: شاكر حسن آل سعيد.

العنوان: المنتصرون (Al-Muntassirun).

التاريخ: 1983.

الوسيط: وسائط مختلطة على لوح خشبي.

الأبعاد: 122 × 101 سم.

الأهمية: تمثيل لتيار "البعد الواحد" والحروفية العربية.



المصدر: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/590f971ba5790af453c6d111/1532396530619-4VQP59X5QJMG6QS4ILQY/SH1978_postcard_a.jpg (2025/07/29)

شكل (10)

الفنان: مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) - باسم مستعار: R. Mutt.

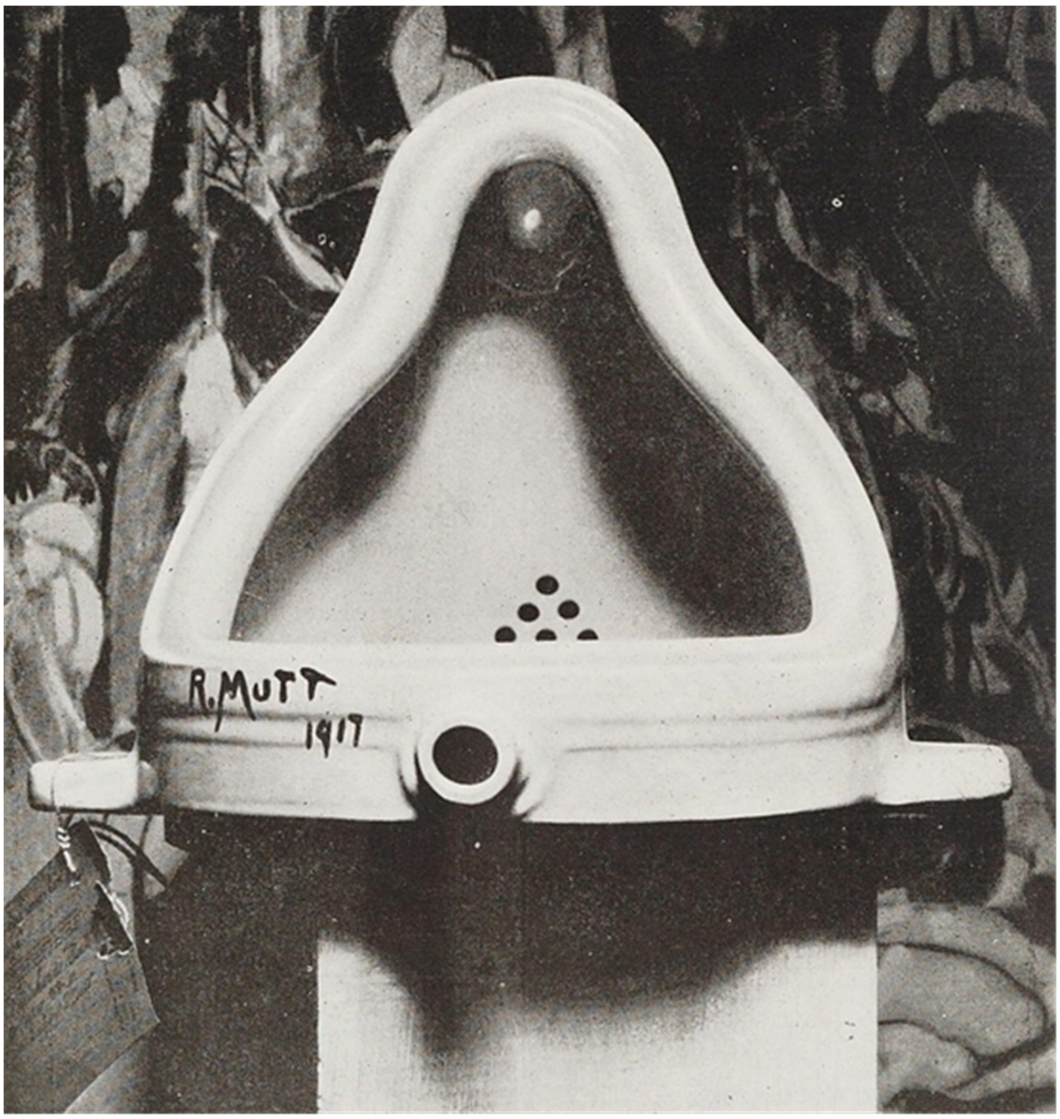
العنوان: النافورة (Fountain).

التاريخ: 1917 (الأصل مفقود؛ نسخ إعادة صنع 1950 و1964).

الخامات: مبولة خزفية صناعية مقلوبة وموقعة.

النوع: جاهز الصنع (Ready-made).

الموقع: نسخ في Tate Modern و MoMA.



المصدر : https://www.sun-sentinel.com/wp-content/uploads/migration/2017/05/10/B47HLCRW7RDBBM2XWOFTUT4CKE.jpg?w=1200&resize=1200,900 (2025/08/01)

شكل (11)

الفنانة: منى حاطوم (Mona Hatoum).

العنوان: النقطة الساخنة 3 (Hot Spot III).

التاريخ: 2009.

الخامات: فولاذ مقاوم للصدأ، أنابيب نيون حمراء.

النوع: تجهيز (Installation).

الأبعاد: 234 × 223 × 223 سم.



المصدر :

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/SB8_Hot_Spot_Mona_Hatoum_1.jpg (2025/08/01)

شكل (12)

الفنانة: منى حاطوم (Mona Hatoum).

العنوان: بقايا اليوم (Remains of the Day).

التاريخ: 2016–2018.

الخامات: خشب، شبكة دجاج معدنية، بقايا محترقة.

النوع: تجهيز (Installation).

الموقع: عرض في White Cube، هونغ كونغ (2018).



المصدر: https://www.whitecube.com/artists/mona-hatoum?referrer=grok.com(2025/08/01)

شكل (13)

الفنان: وليد رعد / مجموعة الأطلس (The Atlas Group).

العنوان: رقبتي أرفع من شعرة: محركات (My Neck Is Thinner Than a Hair: Engines).

التاريخ: 2000–2003 (تاريخ الإنتاج).

الوسيط: سلسلة من 100 طباعة إنكجيت ملونة أرشيفية.

الأبعاد: كل طباعة حوالي 24 × 30 سم.



المصدر:
https://tba21.org/items/uploads/images/frontend_images/1699453785_73wc
(2025/08/04) aiin7tRF.jpg

شكل (14)

الفنان: ضياء العزاوي (Dia Al-Azzawi).

العنوان: سماء حمراء مع طيور (Red Sky with Birds).

التاريخ: 1981.

الوسيط: أكريليك على قماش.

الأبعاد: 150 × 200 سم تقريباً.

الموقع: مجموعة "متحف": المتحف العربي للفن الحديث، الدوحة.



المصدر:

https://lookaside.fbsbx.com/lookaside/crawler/media/?media_id=1636926863

(2025/08/04) 028488

شكل (15)

الفنان: بول سيزان (Paul Cézanne).

العنوان: مدام سيزان في فستان أحمر (Madame Cézanne in a Red Dress).

التاريخ: حوالي 1888–1890.

الوسيط: زيت على قماش.

الأبعاد: 116.5 × 89.5 سم.

الموقع: متحف الفن، ساو باولو (MASP).



المصدر: https://www.artic.edu/artworks/62371/madame-cezanne-in-a-yellow-chair?referrer=grok.com (2025/08/05)

شكل (16)

الفنان: محمد قاسيمي (Mohammed Kacimi).

العنوان: بدون عنوان.

التاريخ: 1993.

الوسيط: أكريليك على قماش.

التيار الفني: التعبيرية التجريدية.

الأبعاد: تقريبًا 162 × 130 سم.



المصدر : https://dafbeirut.org/collection/mohammed-kacimi/untitled-5?utm_source=chatgpt.com (2025/08/06)

شكل (17)

الفنان: فريد بلكاهية (Farid Belkahia).

العنوان: الفجر (Aube / Dawn).

التاريخ: 1983.

الخامات: أصباغ طبيعية على رق غزال (vellum).

الأبعاد: تقريباً 30 × 36 سم.

المجموعة: مؤسسة برجيل للفنون، الشارقة.



المصدر : https://greyartmuseum.nyu.edu/2019/08/artwork-spotlight-farid-belkahias-aube-dawn/ (2025/08/07)

شكل (18)

الفنان: فينسنت فان غوخ (Vincent van Gogh).

العنوان: زوج من الأحذية (Shoes).

التاريخ: 1888.

الوسيط: زيت على قماش.

الأبعاد: 45.7 × 55.2 سم.

الموقع: متحف المتروبوليتان للفنون، نيويورك.



المصدر :

https://en.wikipedia.org/wiki/Shoes_(Vincent_van_Gogh)#/media/File:Schoen en_-_s0011V1962_-_Van_Gogh_Museum.jpg (2025/08/09)

شكل (19)

الفنان: علاء بشير (Ala Bashir).

العنوان: جينج باشه (Ging Bashe).

التاريخ: حوالي 2010s-2020s.

الخامات: نحت خشبي (خشب طبيعي منحوت يدوياً) على قاعدة معدنية.

الأبعاد: ارتفاع تقريبي 100-150 سم.



المصدر: https://www.artsy.net/artwork/alaa-bashir-duality (2025/08/10)

شكل (20)

الفنان: يوسف عبدلكي (Youssef Abdelke).

العنوان: شهيد (Martyr).

التاريخ: حوالي 2010s-2020s.

الخامات: فحم على قماش أو ورق مع لمسات طلاء أحمر.

الأبعاد: تقريباً 150-200 سم.

الموقع: عرض في Galerie Claude Lemand، باريس.



المصدر: https://fannkom.com/youssef-abdelke/ (2025/08/11)

شكل (21)

الفنان: مروان قصاب باشي (Marwan Kassab-Bachi).

العنوان: مروان في السرير (Marwan in Bed).

التاريخ: 1973.

الوسيط: زيت على قماش.

الأبعاد: حوالي 200 × 160 سم.

الموقع: عرض في كريستيز، لندن.



المصدر:
https://www.thenationalnews.com/resizer/v2/WTLHUOLTHBCIXOYX45HFJ6MSHQ.jpg?auth=3ee7ee28e62cd05516572bcbb87e2ab882df94aafe402ed4241d5195f83c51c5 (2025/08/12)

شكل (22)

الفنان: إل سيد (eL Seed).

العنوان: الإدراك أو النظرة (Perception).

التاريخ: 2016.

الخامات: غرافيتي كاليغرافي (calligraffiti) - طلاء على الجدران.

الموقع: حي منشية ناصر (حي الزبالين)، القاهرة، مصر.

الأهمية: أكبر مورال أنامورفيك (Anamorphic) في العالم يمتد على 50 مبنى.



المصدر:

https://www.esquireme.com/wp-content/uploads/sites/9/cloud/2021/09/09/elSeedArt.jpg (2025/08/14)

قائمـــــة الأشكـــال:

الأشكال (اللوحات)	الصفحة
الشكل (01) : أنا أحب أمريكا وأمريكا تحبني	233
الشكل (02) : واحد وثلاث كراسي	234
الشكل (03) : الرصيف الحلزوني	235
الشكل (04) : لقطة فيلم غير معنونة رقم 21	236
الشكل (05) : عجلة دراجة	237
الشكل (06) : سلسلة "ما وراء الأسود"	238
الشكل (07) : العبور	239
الشكل (08) : بدون عنوان – تجهيز ضوئي	240
الشكل (09) : المنتصرون	241
الشكل (10) : النافورة	242
الشكل (11) : النقطة الساخنة 3	243
الشكل (12) : بقايا اليوم	244
الشكل (13) : رقبتي أرفع من شعرة: محركات	245
الشكل (14) : سماء حمراء مع طيور	246
الشكل (15) : مدام سيزان في فستان أحمر	247
الشكل (16) : بدون عنوان	248
الشكل (17) : الفجر	249
الشكل (18) : زوج من الأحذية	250

الشكل (19) : جينج باشه	251
الشكل (20) : شهيد	252
الشكل (21) : مروان في السرير	253
الشكل (22) : الإدراك أو النظرة	254
الشكل (23) : حروف من الصحراء	148
الشكل (24) : ترنيمات شرقية	152
الشكل (25) : دروب 1	159
الشكل (26) : جدارية	164
الشكل (27) : العشاء الأخير	172
الشكل (28) : حفلة تنكرية	176
الشكل (29) : بدون عنوان	183
الشكل (30) : بدون عنوان	187
الشكل (31) : ملاعق رقم 05	194
الشكل (32) : قفزة في حفرة	198
الشكل (33) : العصور الحديثة : تاريخ آلة	203
الشكل (34) : رسول الخوف	210
الشكل (35) : بدون عنوان	216

مكتبـــــــة

البحث:

قائمة المصادر والمراجع:

1. مصادر البحث :

-القرآن الكريم.

أفلاطون، جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكريا، مؤسسة هنداوي، مصر، 2017.

سارتر (جان بول)، الوجودية منزع إنساني، تر: محمد نجيب عبد المولى، زهير المدنيني، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 2012، ص: 27.

كانط (إيمانويل)، نقد العقل المحض، ترجمة موسى وهبة، ط1، بيروت: مركز الإنماء القومي، 1988.

كانط (إيمانويل)، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.

هايدجر (مارتن)، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، 2003.

هايدجر (مارتن)، التقنية، الحقيقة، الوجود، تر: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995.

هوسرل (إدموند)، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية، تر: إسماعيل المصدق، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1.

هوسرل (إدموند)، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهراتية، تر: أبو يعرب المرزوقي، الحمراء/الكويت، جداول للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

هوسرل (إدموند)، التأملات الديكارتية، تر: تيسير شيخ الجبل، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1958.

هوسرل (إدموند)، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي إنقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007.

2. المعاجم والموسوعات (العربية والأجنبية والمقالات الموسوعية)

-الأصفهاني (الراغب)، مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق: مصطفى بن العدوي، مكتبة فياض، المنصورة، مصر، ط 1422هـ/2009م.

-ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت، 1414 هـ (مادة: فنن).

-إسلام سؤال وجواب، "شرح مراتب إدراك العلم":
/https://islamqa.info/ar/answers/333038

-سوريو (إتيان)، قاموس علم الجمال، تر: بسام بركة وعلي نجيب إبراهيم، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2022.

-صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.

-لالاند (أندريه)، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثاني، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001.

-موريزو (جاك) وبويفيه (روجيه)، قاموس الإستيطيقا وفلسفة الفن، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط1.

-معجم الدوحة، مادة: جَمُلَ:
https://www.dohadictionary.org/dictionary/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D9%8I%D9%84

-معجم الدوحة، مادة: شيء:
https://www.dohadictionary.org/root/%D8%B4%D9%8A%D8%A1

-المكتبة الشاملة، "المنقذ من الضلال": https://shamela.ws/book/9246/70

-Britannica, "Aristotle", Encyclopædia Britannica, Inc., 2025 :متاح على .
https://www.britannica.com/biography/Aristotle

(تاريخ الوصول: 10 ماي 2025).

-Britannica, "Dia A-Azzawi", 2025 :متاح على .
https://www.britannica.com/biography/Dia-al-Azzawi

(تاريخ الوصول: 28 مارس 2025) .

-Britannica, "Leonardo da Vinci", 2025 :متاح على .
https://www.britannica.com/biography/Leonardo-da-Vinci (تاريخ الوصول: 20 مارس 2025).

-Britannica, "Mona Hatoum", 2025 :متاح على .
https://www.britannica.com/biography/Mona-Hatoum

(تاريخ الوصول: 20 ماي 2025) .

-Britannica, "Noumenon", Encyclopædia Britannica, Inc., 2025 متاح .
على:https://www.britannica.com/topic/noumenon

(تاريخ الوصول: 26 ديسمبر 2025).

-Britannica, "Pablo Picasso", 2025 :متاح على .
https://www.britannica.com/biography/Pablo-Picasso

(تاريخ الوصول: 30 مارس 2025) .

-Britannica, "Theodor W. Adorno", 2025 :متاح على .
https://www.britannica.com/biography/Theodor-W-Adorno (تاريخ
الوصول: 10 ماي 2025).

-Internet Encyclopedia of Philosophy, "Aesthetics", University of
Tennessee at Martin, 2025 :متاح على .https://iep.utm.edu/aesthetics
(تاريخ الوصول: 26 أفريل 2025).

-Internet Encyclopedia of Philosophy, "Franz Brentano", 2025 متاح .
على:https://iep.utm.edu/brentano

(تاريخ الوصول: 26 ماي 2025).

-Internet Encyclopedia of Philosophy, "Kant, Emmanuel: Aesthetics",
2025 :متاح على .https://iep.utm.edu/kantaest

(تاريخ الوصول: 26 ديسمبر 2025). /

-Stanford Encyclopedia of Philosophy, "18th Century German
Aesthetics", Stanford University, 2025 :متاح على .
https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german (تاريخ
الوصول: 26 أفريل 2025). /

-Stanford Encyclopedia of Philosophy, "Christian Wolff", Stanford University, 2025 .متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/wolff-christian

(تاريخ الوصول: 26 أفريل 2025). /

-Stanford Encyclopedia of Philosophy, "Edmund Burke", Stanford University, 2025. متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/burke/

(تاريخ الوصول: 26 أفريل 2025).

-Stanford Encyclopedia of Philosophy, "Edmund Husserl", Stanford University, 2025 .متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/husserl

(تاريخ الوصول: 26 أفريل 2025). /

-Stanford Encyclopedia of Philosophy, "Gadamer's Aesthetics"، متاح على: https://plato.stanford.edu/entries/gadamer-aesthetics (تاريخ الوصول: 20 مارس 2025).

3. المراجع العربية (مؤلفة ومترجمة):

-أحمد (يوسف) ، مؤسسة piu plus desing، دبي، الإمارات العربية المتحدة،2007.

-أمهز (محمود)، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط2، 2009.

-بدوي (عبد الرحمن)، الأصول اليونانية للنظريات السياسية في الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954.

-بلتينغ (هانس)، تر: ناجي العونلي وإدريس الشوك، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2012.

-بن احمد (يوسف)، الظاهرة والمنهج "فينومينولوجيا هوسرل"، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2008.

-بشارة (عزمي)، أن تكون عربياً في زماننا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009.

-توفيق (سعيد)، الخبرة الجمالية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 2016.

-توفيق (سعيد)، جدل حول علم الجمال، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 2016.

-تريكي (رشيدة) وآخرون، إطلالات على الجماليات، بيت الحكمة، تونس، 2010.

-جادامر (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تر: سعيد توفيق، مصر، المشروع القومي للترجمة، 1997.

-جيمينيز (مارك)، الجماليّات المعاصرة الاتجاهات والرهانات، تر: كمال بومنير، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012.

-جيمينيز (مارك)، ما الجمالية، تر: شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، 2009.

-الزين (محمد شوقي)، نقد العقل الثقافي، دار الوسام العربي، الجزائر، 2018.

-زنكولر (هنس)، المثالية الألمانية، تر: أبو يعرف المرزوقي وفتحي المسكيني، ط: 2012، بيروت.

-ستالابراس (جوليان)، الفن المعاصر مقدمة موجزة جداً، تر: مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي، مصر، 2017.

-شيفر (جان ماري)، وداعاً علم الجمال، تر: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2015.

-غوديه (موريس)، المخيال والمتخيل الرمزي، تر: غازي برو، دار الفارابي، لبنان، 2017.

-كلي (بول)، نظرية التشكيل، تر: عادل السيوي، دار ميريت للنشر، القاهرة، ط2، 2020.

-كوكلان (آن)، نظريات الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، تر: محمد حمود، بيروت، 2013.

-المسكيني (أم الزين بنشيخة)، الفن وسياسات الذاكرة: هل يمكن الخروج من جماليات الغرب، أركاديا للنشر والتوزيع، تونس، 2024.

-المسكيني (فتحي)، التفكير بعد هايدغر أو كيف الخروج من العصر التأويلي للعقل؟، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011.

-المسكيني (فتحي)، الفيلسوف والإمبراطورية، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية.2005.

-المسكيني (فتحي)، الكوجيتو المجروح، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2013.

-المسكيني (فتحي)، الهوية والزمان تأويلات فينومينولوجية لمسألة النحن، دار الطليعة، بيروت لبنان، 2001.

-المسكيني (فتحي)، الهوية والحرية نحو أنوار جديدة، بيروت لبنان، جداول للنشر والتوزيع، 2011.

-المسكيني (فتحي)، فلسفة الأشياء الصغيرة، مؤسسة هنداوي، مصر.2017.

-مبروك (سلمى بالحاج)، سؤال الفن عند مارتن هايدغر من خلال درس (أصل الأثر الفني)، بيروت، منشورات ضفاف، ط1، 2018.

-محمد (بلاسم)، جبار (سلام)، الفن المعاصر أساليب واتجاهاته، مكتب الفتح، بغداد، 2015.

-هويسمان (دينيس)، علم الجمال، تر: أميرة حلمي مطر، المركز القومي للترجمة، 2015.

-هنري (ميشال)، الهمجية، تر: جلال بدلة، دار الساقي، ط1، المملكة المتحدة، 2022.

-حشانة (منيرة بن مصطفى)، سؤال القيمة في التجربة الجمالية المعاصرة، الوسيطي للنشر، تونس، 2018.

4. المراجع الأجنبية (Books):

-Gaut (Berys) & Lopes (Dominic McIver), The Routledge Companion to Aesthetics, 3rd ed., London: Routledge, 2013.

-Heinich (Nathalie), Le paradigme de l’art contemporain, Paris, Gallimard, 2014.

-Henry (Michel), Voir l'invisible. Sur Kandinsky, Paris, éditions PUF, 1988.

-Kant (Emmanuel), Edeed une hystoir universal, Edition brodas, Paris, 1988.

-Marshall (Tom), Aesthetics, Poetics and Phenomenology in Samuel Taylor Coleridge, Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

-Zahavi (Dan), Husserl's Phenomenology, Stanford University Press, California, 2003

-Zahavi (Dan), Phenomenology: The Basics, London and New York: Routledge, 2018.

5. الدوريات والأوراق العلمية:

-Buleu (Maria-Alexandra), "Ugliness in the Avant-Garde", Annals of the University of Bucharest. Philosophy Series, vol. LXII, no. 2, 2013.

-Husserl (Edmund), "Edmund Husserl a von Hofmannsthal, (12.01.1907)", Revista de Filosofía Vol. XXIX, N° 2, 2017. متاح على: https://archive.org/details/carta-de-edmund-husserl-a-von-hofmannsthal-12.01.1907-edmund-husserl/page/n3/mode/2up

-Shabout (Nada), "Shakir Hassan Al Said: Time and Space...", Nafas Art Magazine (May 2008 ، متاح على: https://universes.art/en/nafas/articles/2008/shakir-hassan-al-said.

6. النصوص والمواقع الإلكترونية والروابط الفنية (Webography):

-أرشيف الفن، "عصر النهضة المبكر": https://artarchivear.com/artists/early-renaissance/

-منصة معنى الثقافية، "شكّ سيزان": https://mana.net/cezanne-merleau-ponty/

-Academia.edu, "Philosophy and the End of Art": https://www.academia.edu/116393017/Philosophy_and_the_End_of_Art_Hegel_in_Danto_s_View

-Encyclopedia.com, "Phenomenology": https://www.encyclopedia.com/philosophy-and--religion/philosophy/philosophy-terms-and-concepts/phenomenology

-Perreau (Laurent), "La phénoménologie comme science eidétique": https://books.openedition.org/editionscnrs/49485

-Contemporary Art Issue, "Types of Art Exhibitions": https://www.contemporaryartissue.com/what-are-the-different-types-of-art-exhibitions/

-TheArtStory, "Joseph Kosuth": https://www.theartstory.org/artist/kosuth-joseph/

-Tate, "Performance Art": https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art

-MoMA, "Readymade": https://www.moma.org/collection/terms/readymade

-Tate, "Pierre Soulages": https://www.tate.org.uk/art/artists/pierre-soulages

-Tate, "Paul Klee": https://www.tate.org.uk/art/artists/paul-klee-1417

-Tate, "Futurism": https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/futurism

-Tate, "Marcel Duchamp": https://www.tate.org.uk/art/artists/marcel-duchamp-1034

-Implications Philosophiques: https://www.implications-philosophiques.org/perception-et-conflits-fondateurs-chez-husserl-1/

-Walid Raad, Tate: https://www.tate.org.uk/art/artists/walid-raad-7719

-The Metropolitan Museum of Art (Timeline): https://www.metmuseum.org/toah/hd/pcez/hd_pcez.htm

-Britannica (Vincent van Gogh): https://www.britannica.com/biography/Vincent-van-Gogh

-Yousef Ahmed Interview: https://web.archive.org/web/20150402153258/http://www.artfist.org/2012/02/interview-with-yousef-ahmed.html

-Nja Mahdaoui (Architecture): https://www.njamahdaoui.org/architecture؟

-Nja Mahdaoui (Facebook): https://kapitalis.com/tunisie/2018/09/03/les-calligraphies-de-nja-mahdaoui-au-siege-de-facebook-a-san-francisco/

-https://www.alwasatnews.com/news/998354.html :الوسط نيوز

-Serwan Baran Official: https://www.serwan.com/2018-07-30-10-33-04

-Selections Arts (Serwan Baran): https://selectionsarts.com/being-serwan-baran-the-art-of-war-the-political-expression-in-exile-part-i/

-قطاع الفنون التشكيلية (مصر): https://www.fineart.gov.eg/arb/cv/CV.asp?IDS=290

-Digital F&M: https://digital.fandm.edu/object/scholars-square3451

-Sharjah Art Foundation (Hassan Sharif): https://www.sharjahart.org/ar/sharjah-biennial/sb-12/people/details/sharif-hassan-ar/

-Alexander Gray (Hassan Sharif): https://www.alexandergray.com/series/hassan-sharif/hassan-sharif-objects/

-Artmap (Hassan Sharif): https://artmap.com/kwberlin/exhibition/hassan-sharif-2020#i_g0v5d

-Mounir Fatmi Statement: http://www.mounirfatmi.com/statement.html

-Lawrie Shabibi (Mounir Fatmi): https://www.lawrieshabibi.com/artworks/2579-mounir-fatmi-modern-times-a-history-of-the-machine-2009/

-Tang Art Foundation (Adel Abdessemed): https://www.tangartfoundation.com/adel-abdessemed

-Adel Abdessemed (Official): https://www.adelabdessemed.com/about

-Paris Match (Adel Abdessemed): https://www.parismatch.com/Culture/Art/Adel-Abdessemed-messager-de-la-peur-1765603

-Artsy (Hamza Bounoua): https://www.artsy.net/artwork/hamza-bounoua-untitled-12

7. روابط صور الأعمال الفنية المباشرة:

-Joseph Beuys: https://maureenthebean.blogspot.com/2010/12/joseph-beuys.html

-One and Three Chairs: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%84%D9%81:One_and_Three_Chair.jpg

-Spiral Jetty: https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty

-MoMA Artwork 56618: https://www.moma.org/collection/works/56618

-The First Readymade: https://www.artsy.net/article/matthew-the-first-readymade

-Pierre Soulages Outrenoir: http://www.alaintruong.com/archives/2019/02/08/37086815.html

-Bill Viola/Michelangelo: https://artblart.com/wp-content/uploads/2019/02/bill-viola-michelangelo-32.jpg

-Dan Flavin Light: https://www.thoughtco.com/thmb/QHzRV2tF4PCpgWRANB6EomroKdk=/1500x0/filters:no_upscale():max_bytes(150000):strip_icc()/dan-flavin-multicolored-row-06be9f2ec10a4fb093c011c72be9701b.jpg

-Hassan Sharif 1978: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/590f971ba5790af453c6d111/1532396530619-4VQP59X5QJMG6QS4ILQY/SH1978_postcard_a.jpg

-Sun Sentinel Artwork: https://www.sun-sentinel.com/wp-content/uploads/migration/2017/05/10/B47HLCRW7RDBBM2XWOFTUT4CKE.jpg?w=1200&resize=1200,900

-Hot Spot (Mona Hatoum): https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/SB8_Hot_Spot_Mona_Hatoum_1.jpg

-White Cube (Mona Hatoum): https://www.whitecube.com/artists/mona-hatoum

-TBA21 Image: https://tba21.org/items/uploads/images/frontend_images/1699453785_73wcaiin7tRF.jpg

-Facebook Crawler Image: https://lookaside.fbsbx.com/lookaside/crawler/media/?media_id=1636926863028488

-Madame Cézanne (Art Institute): https://www.artic.edu/artworks/62371/madame-cezanne-in-a-yellow-chair

-Mohammed Kacimi (DAF): https://dafbeirut.org/collection/mohammed-kacimi/untitled-5

-Farid Belkahia (Aube): https://greyartmuseum.nyu.edu/artwork/farid-belkahia-aube-dawn/

-Van Gogh Shoes: https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962

-Alaa Bashir Duality: https://www.artsy.net/artwork/alaa-bashir-duality

-Youssef Abdelke: https://fannkom.com/youssef-abdelke/

-The National Image: https://www.thenationalnews.com/resizer/v2/WTLHUOLTHBCIXOYX

45HFJ6MSHQ.jpg?auth=3ee7ee28e62cd05516572bcbb87e2ab882df94aafe402ed4241d5195f83c51c5

-el Seed (Esquire): https://www.esquireme.com/wp-content/uploads/sites/9/cloud/2021/09/09/elSeedArt.jpg

خلاصة البحث

وترجمته باللغة الإنجليزي

والفرنسية

عنوان البحث:

فينومينولوجيا الخبرة الجمالية في الفن العربي المعاصر.

الكلمات المفاتيح:

فينومينولوجيا، فن عربي، فن معاصر، خبرة جمالية، نقد فني.

خلاصة البحث:

يتناول هذا البحث موقع الفن العربي المعاصر ضمن خريطة الفكر الجمالي العالمي، ساعياً إلى الكشف عن الإمكانات الموضوعية التي تتيحها المعاصرة للفنان العربي على مستويي الإنشاء والتلقي، من خلال مقاربة فينومينولوجية تدرس الخبرة الجمالية بوصفها تجربة معيشة تتجسد في الوعي والإدراك والممارسة الفنية. وينطلق من فرضية مفادها أن الفن المعاصر ليس مجرد ظاهرة جمالية، بل نتاج سرديات فكرية وهيمنات ثقافية أسهمت في إعادة تشكيل مفاهيم الفن والجمال والمعاصرة.

ويبحث في الكيفية التي تتشكل بها الخبرة الجمالية في الفن العربي المعاصر عبر ثلاثة مستويات مترابطة: خبرة الإبداع التي يعيشها الفنان أثناء الممارسة الفنية، وخبرة التلقي التي تتحدد ضمن أفق ثقافي واجتماعي مخصوص، والخبرة النقدية التي تنتجها الممارسات التأويلية والأكاديمية. كما يدرس تجليات هذه الخبرة في نماذج من أعمال فنانين عرب معاصرين للكشف عن التوتر القائم بين الخصوصية الثقافية والعولمة الفنية، وبين إرادة الإبداع الذاتي ومتطلبات السوق والمؤسسات الفنية العالمية.

ويخلص البحث إلى أن إمكان بناء تجربة جمالية عربية أصيلة يرتبط بالعودة إلى الخبرة المعاشة والوعي المتجسد، وبالقدرة على تحقيق توازن بين الحرية الإبداعية والوعي النقدي، بما يسمح بتأسيس فهم للفن العربي المعاصر ينطلق من شروطه الثقافية والإنسانية الخاصة وينفتح في الوقت نفسه على الأفق الكوني.

ترجمة الخلاصة باللغة الإنجليزية:

Thesis Title:

The Phenomenology of Aesthetic Experience in Contemporary Arab Art

Keywords:

Phenomenology, Arab Art, Contemporary Art, Aesthetic Experience, Art Criticism

Abstract:

This dissertation examines the position of contemporary Arab art within the landscape of global aesthetic thought, seeking to explore the objective possibilities that contemporaneity offers to the Arab artist at the levels of artistic creation and reception. It adopts a phenomenological approach that investigates aesthetic experience as a lived experience embodied in consciousness, perception, and artistic practice. The study is based on the premise that contemporary art is not merely an aesthetic phenomenon, but also the product of intellectual narratives and cultural hegemonies that have contributed to reshaping the concepts .of art, beauty, and contemporaneity

The research explores how aesthetic experience is constituted in contemporary Arab art through three interconnected dimensions: the creative experience lived by the artist during artistic practice; the receptive experience shaped within a specific cultural and social horizon; and the critical experience generated through interpretive and academic practices. It also examines the manifestations of these experiences in selected works by contemporary Arab artists, revealing the tensions between cultural particularity and artistic globalization, as well as between the aspiration for creative autonomy and the demands of the global art market and .artistic institutions

The study concludes that the possibility of establishing an authentic Arab aesthetic experience depends on a return to lived experience and embodied consciousness, as well as on achieving a balance between creative freedom and critical awareness. Such a balance would enable the development of an understanding of contemporary Arab art that emerges from its own cultural and human conditions while remaining open to a universal horizon.

ترجمة الخلاصة باللغة الفرنسية:

L'intitulé:

Phénoménologie de l’expérience esthétique dans l’art arabe contemporain

Mots-clés:

Phénoménologie, art arabe, art contemporain, expérience esthétique, critique d’art

Résumé de la recherche:

Cette recherche examine la place de l’art arabe contemporain dans le paysage de la pensée esthétique mondiale, en cherchant à mettre en lumière les possibilités objectives que la contemporanéité offre à l’artiste arabe aux niveaux de la création et de la réception. Elle adopte une approche phénoménologique qui étudie l’expérience esthétique comme une expérience vécue incarnée dans la conscience, la perception et la pratique artistique. La recherche repose sur l’hypothèse selon laquelle l’art contemporain n’est pas seulement un phénomène esthétique, mais également le produit de récits intellectuels et d’hégémonies culturelles ayant contribué à redéfinir les concepts d’art, de beauté et de contemporanéité.

L’étude analyse la manière dont l’expérience esthétique se constitue dans l’art arabe contemporain à travers trois dimensions interdépendantes : l’expérience créatrice vécue par l’artiste au cours de la pratique artistique, l’expérience de réception qui se déploie dans un horizon culturel et social spécifique, et l’expérience critique produite par les pratiques interprétatives et académiques. Elle examine également les manifestations de ces expériences dans un ensemble d’œuvres d’artistes arabes contemporains afin de mettre en évidence les tensions entre la spécificité culturelle et la mondialisation artistique, ainsi qu’entre la volonté d’autonomie créatrice et les exigences du marché mondial de l’art et des institutions artistiques.

La recherche conclut que la possibilité de fonder une expérience esthétique arabe authentique dépend d'un retour à l'expérience vécue et à la conscience incarnée, ainsi que de la capacité à instaurer un équilibre entre liberté créatrice et conscience critique. Un tel équilibre permettrait d'élaborer une compréhension de l'art arabe contemporain enracinée dans ses propres conditions culturelles et humaines tout en demeurant ouverte à un horizon universel.

فهرس

المحتويات:

العنــوان	الصفحة
شكر وعرفان	
الإهداء	
المقدمة	أ
الفصل الأول : الفينومينولوجيا والعمل الفنّي المعاصر	23
المبحث الأول : الجمالية والفينومينولوجيا	24
المبحث الثاني : العمل الفني كظاهرة جمالية	45
المبحث الثالث : إدراك العمل الفني فينومينولوجيا	65
خلاصة الفصل الأول	81
الفصل الثاني : الخبرة الجمالية بالعمل الفني المعاصر	84
المبحث الأول : الخبرة الجمالية – مفهومها ومستوياتها	85
المبحث الثاني : الخبرة الجمالية والعمل الفني المعاصر	91
المبحث الثالث : الخبرة الجمالية بين الفعل والتلقي	116
خلاصة الفصل الثاني	127
الفصل الثالث : المخيال العربي وتجارب الفن المعاصر	130
المبحث الأول : المخيال العربي والفن المعاصر	131
المبحث الثاني : التجارب العربية الفنية المعاصرة	145
خلاصة الفصل الثالث	221
الخاتمــة	224
الملاحــق	232
قائمة الأشكال	255

مكتبة البحث	257
قائمة المصادر والمراجع	258
خلاصة البحث وترجمته باللغة الإنجليزية والفرنسية	271
فهرس المحتويات	277