Global Universal Innovations INC.
Development. Investment

Journal
Goidi American Journal
of Innovation Development and Investment
GOIDI INTERNATIONAL GROUP OF INSTITUTION

Goidi Journal
of Research Studies And Entrepreneurial Projects

مجلة Goidi للدراسات البحثية والمشاريع الريادية
مجلة دولية محكمة

Issued from USA

Global Universal Innovations Inc.
Development. Investment Chairman
Chairman

DR.IBRAHEM ALYASEN

ISSN: 2694-5606 (Online)

Library of Congress*U.S.ISSN

Vol.3 . 9 May 2024

https://www.researchgate.net

https://scholar.google.com

www.goidi-usa.org

مجلة جويدي الدولية

www.goidi-usa.org

مجلة مفهرسة / Journal Indexé

مجلد عدد 9/ 2024

(ISSN 2694-5606 (online)

(ISNN 2694-5460 (Print)

الايتيقا وتجارب ما بعد الإنسانية في الفن المعاصر

نصوص جمعها للنشر وقدم لها

د.أمين الغرياني

منشورات

الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار

www.goidi-usa.org

الولايات المتحدة الأمريكية– 2024

*****

العنوان: الايتيقا و تجارب ما بعد الإنسانية في الفن المعاصر
منشورات الهيئة العالمية للاختراع والتنمية و الاستثمار
مجلة مفهرسة دولية عدد: 2024/09 / www.goidi-usa.org
الايميل : **headoffice@goidi-usa.org**
المقر الرئيسي: لونغفيو (واشنطن) الولايات المتحدة الأمريكية
النوع: منظمة غيرربحية، تأسست سنة 2006
المؤلف: نصوص جمعها وأعدها للنشر وقدم لها: أمين الغرياني – المنسق العلمي للملتقي / جامعة قابس
حجم الكتاب: 17صم * 25صم
عدد الصفحات: 270 صفحة
اللغة :العربية / الفرنسية / الإنجليزية
صورة الغلاف: عمل للأستاذة مني التركي بالحاج
المطبعة: مطبعة كونتاكت Imprimerie CONTACT 00216 23 940 975
الناشر: الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار، مجلة جويدي (مجلة مفهرسة – دولية)
تاريخ الطبعة الأولى :فيفري 2024
الترقيم الدولي: الرقمي ISSN 2694-5606 / الطباعة **ISNN** 2694-5460

_____ جميع الحقوق محفوظة للهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار _____
النصوص الواردة في هذا الكتاب لا تعبر إلا عن أراء أصحابها

الفهرس

نيتشه :وحدة الايتيقا و الاستيطيقا من جمال الحياة 5

المولدي العزديني (جامعة صفاقس)

أخلقة الفن و ايتيقا الوجه بين فلسفة ليفيناس و بورتريهات موديلي.....19

صالح العدوني (جامعة قابس)

مفهوم مفهوم الحُسن عن أبو حامد الغزالي : نحو استشكال معرفي للبعد الايتيقي في أزمة الفن المعا.....34

علي الجليطي (جامعة قابس)

من الحرفي الي الحرفي الرقمي مرورا بالفنان 49

نور الدين مزريقي (جامعة قابس)

خصوصية التجربة الفنية و حدودها في فن الذكاء الاصطناعي، دراسة تحليلية من خلال نموذج الانسان

الألي AI-DA.....57

نور العلوش (جامعة قابس)

نيتشه: وحدة الإتيقا والإستطيقا من جمال الحياة

المولدي العزديني، جامعة صفاقس

«يمكننا تحمُّل الوجود بصفته ظاهرة جماليَّة»[1].

مقدِّمة

كيف يتشكَّل التساوق بين قيم الإتيقا والإستطيقا من منظور «الفيلسوف-الفنَّان»؟ وبأي معنى نفهم استبدال «نيتشه الإسهاب في البحث [النظري المجرّد][2] بالإستطيقا»[3] وفقا لتقييم بيار-إيفس بورديل؟ أيكون تشخيص نيتشه لشعور الإنسان بتناهيه قياسا بوُسْع الوجود من مقتضيات تشريعه الفلسفي لأطروحة التواشج بين ما هو إتيقي وما هو استطيقي؟

ثمَّة ما يفيد إقامة نيتشه لتمييز قيمي فاضَل بموجبه بين درجات من سلّم الجمال وفقا لمعيار النّبل. وذلك مفاد قوله: «إنَّ نوع الجمال الأنبل هو الذي لا يسلب دفعة واحدة، [...]، بل الذي ينساب ببطء»[4]. يظل الانسياب الجمالي قرين التوجُّه في الذَّوق والسلوك وبذلك يقترن برفعتهما، وهذا منشأ الاقتران القيمي بين الإتيقا والاستطيقا، حيثما «تقتضي الإستطيقا المخفي وتُكَافِؤُهُ؛ وتقتضي الإتيقا التجلِّي وتنكر المخفي»[5]. فالظاهر والباطن كلاهما من متمِّمات ماهيتيْ الإتيقا والإستطيقا ووحدتهما كما لو كانت ظاهرة فينومينولوجية متجوهرة سواء بسواء مع أعراضها-صفاتها.

وهذا باختصار ما سيتناوله هذا المقال في عناصره الثلاثة اللاحقة. أوَّلا، ما هي فضيلة قيم الإتيقا والإستطيقا في مناهضة أخلاقيات الدونية واستعادة «قيم الفروسيَّة»[6]؟ وثانيا، بأي معنى يكون التساوق بين الإتيقا والإستطيقا قرين الإحالة الفلسفية على ما يحتاجه عالَم الأشياء من إجلال لعظمته المادية والرمزية؟ وثالثًا، كيف تشتق الوحدة الجامعة

---

[1] فريدريش نيتشه، **العلم الجذل**، الكتاب الرَّابع، تعريب سعاد حرب (بيروت: مجد، 2001)، § 107، ص 105.

[2] تفيد هذه العلامة تدخّلي في النص الأصلي لضرورات التوضيح والتعريب.

[3] Pierre-Yves Bourdil, *Introduction* à la *Seconde considération intempestive : De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie 1874*, trad. Henri Albert, int., bib. et chr. De Pierre-Yves Bourdil (Paris : GF/Flammarion, 1988), p. 61.

[4] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain : Un livre pour esprits libres*, IV. De l'âme des artistes et écrivains, trad. Robert Rovini, édition revue par Marc Buhot de Launay, in : *OPC*, tome III, vol. 1 (Paris : Gallimard/ *nrf*, 1988), § 149, p. 135.

[5] Soren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, trad. Paul-Henri Tisseau, int. Jean Wahl (Paris : Aubier, 1984), p. 141.

[6] ألكسيس فيلوننكو، «نيتشه وفلسفة الحياة»، مقابلة أجراها مع ديدييه ريمون، تعريب محمَّد علي الحجيري، مراجعة فريق مركز الإنماء القومي، مجلَّة **الفكر العربي المعاصر**، العدد 134-135 (شتاء 2006)، ص 119. (ص 116-121).

بين الإتيقا والإستطيقا قيمتها من خدمة حياة أرقى؟ وكيف ينتهي التساوق جمعًا بين «الإتيقا الجديدة»[7] والإستطيقا إلى خدمة الإنسان الراقي[8]؟

1- فضيلة قيم الإتيقا والإستطيقا في مناهضة أخلاقيات الدونية

«من الجهة المقابلة: نفعها [الإتيقا] للحياة: -الأخلاق كمبدأ محافظة على مجموعات أكثر أهميَّة، كتحديد لأعضائهم: "الأداة". –الأخلاق كمبدأ محافظة، نسبةً إلى النُّذر الدَّاخلية التي تزر ثقلاً على الإنسان من انفعالاته: "البذيء". –الأخلاق كمبدأ محافظة ضدَّ الارتدادات الجبريَّة لحياة الشَّفقة والتلف العميقين: "الإنسان المتألِّم". –الأخلاق كمبدأ معارض للانفجار المرعب للمقتدرين: الـ"وضيع"»[9].

تُعتبر علوية القيم بما هي الخصيصة البيّنة لرفعة مقام شيء مَّا ساعة يتنزَّل نيتشويًّا كمعيار للحكم على الأشياء قبولا لها أو رفضا وتبريرا أو حتى إدانةً لها. ولعلَّ تحرير مقام الحياة من نوع دونيٍّ من الأخلاقويات السائدة هو ما قد صار في فلسفة الحياة النيتشوية مصدر تعيير للقيمة. وتكون هذه الأخيرة في علاقةٍ بما هو رفيع أو وضيع. غير «أنَّ ما هو صالح في المقام الأوَّل، هو شرط "الحياة" بما هي كذلك، ذاك ما يسمِّيه نيتشه قيمةً. فالقيم العليا هي ما يصلح حقًّا كمقاييس ومعايير»[10]. وعلى النحو بوسعنا التطرُّق إلى ثلاث أفكار مهمَّة في سبيل توضيح الرابطة القائمة بين قيم مؤتلفة إتيقيًّا واستطيقيًّا من جهةٍ وبين مناهضة أخلاق بعضٍ من الحكمتيْن الشعبية والفلسفية لكلِّ قيمة ذات مهابةٍ وإجلال.

تتمثَّل الفكرة الأولى، من منظور فلسفة الإتيقا والإستطيقا النيتشوية، في ما يكون عليه إنسان الضحالة والوضاعة من تهيُّب خَطِرٍ لمناكفة الرائع جماليًّا والعليِّ إتيقيًّا. فالإنسان الموصوف عادة نيتشويًّا بالاعتلال الذهني والنفسي والفيزيولوجي هو القائم دوما على مناهضة الحياة من جهة المنتهى ووسيلته في ذلك الاعتراض الفظ على ممكنات

---

(7) Jacques Domenech, *L'éthique des Lumières : Les fondements de la morale dans la philosophie française du XVIII*ème *siècle* (Paris : Vrin, 1989), p. 14.

(8) يمكن تعريف الإنسان الراقي قيميًّا من خلال نقيضه الذي يتعاطى الرقابة بما هي إذلال الفرد لنفسه وتعدٍّ على غيره. لذلك، فالإنسان «الرَّقيب ليس إتيقيًّا».

Jeanine Le Poupon-Pirard, « Le censeur n'est pas éthique : Questions aux surmoi », in *L'éthique hors la loi : Questions pour la psychanalyse*, ouvrage collectif (Bruxelles : De Boeck Université), 1997, p. 11.

(9) Nietzsche, *Fragments posthumes : Automne 1885-automne 1887*, trad. Julien Hervier, in : *OPC*, tome XII (Paris : Gallimard/ *nrf*, 2007), 7[6], p. 271.

(10) Martin Heidegger, *Nietzsche I*, trad. Pierre Klossowski (Paris : Gallimard/ *nrf*, 2001), p. 336.

الرقي الحياتي بالأخلاقويات المرتهَنة في مقولتَيْ الخير والشر على نحو ما يصوغهما الخطاب العامّي. ومن ثمَّ، فـ«إنَّ الذي يخلق فنًّا منحطًّا ليس بالضَّرورة مريضا بنفسه، إنَّه يلقي بنوازع اليومي ويشيع استطيقا حاقدة أخلاقيًّا على الحياة»[11]. ولهذا الاعتبار أبان نيتشه عمَّا في الإنسان المريض المزاج والهوى والنفس من مداومة على الخلط بين سلَّم المعايير القيمية في ما وراء السعي حتى بأدنى جَهد إلى تحرير نفسه من الوقوع في الدونية بالقول والمِراس. ولقد اتَّخذ نيتشه من رهط مثل ذاك الإنسان أنموذجا من التعسُّف على نصوصه. فقال: «هناك مَنْ يذيعون تعاليمي عن الحياة وهم في الوقت نفسه ينادون بالمساواة وينتمون إلى العناكب المسمومة. هم يدافعون عن الحياة ولكنَّهم يعرضون عنها جالسين في مغاورهم ليتمكَّنوا من اجتراح الشُّرور»[12]. وما تتفعَّل خطورة مثل هؤلاء إلاَّ في أجواء من الثقافة العامَّة المبتذَلة. وتعني هذه الأخيرة النكوص الفكري حيال موجبات التعمُّق في تشخيص الأمور بما يستلزمه العقل الحر من رفعٍ لمقام كلّ ما هو جدير بالعيش الحر. وفي المقابل، راهن نيتشه على أنموذج من معادن الناس العظام ليكون مقتدرا على مقارعة الوضعيات القصوى وصعابها[13].

أمَّا الفكرة الثانية، فمتعلّقة بالمسعى الفلسفي الدؤوب لإحلال الحس الجمالي محلَّ التنطُّع الأخلاقوي الذي للواهمين في شؤونهم الحياتية، وبالأخص السياسية منها. ولكن، ما العلَّة في أخلاق الضعفاء الواهنين؟ وما اللازم فلسفيًّا تجاهها لتقويض محاصرتها لحياة الرقي[14]؟ وفي تقديره، وفقا لما يمكن أن يكون عليه مقبل الناس من تاريخهم، فلقد آن أوان تفعيل الإنسان الساعي إلى تعافيه بوساطة ما ينبغي من قيم مباينة للأحكام الأخلاقوية الجاحدة للحق في العظمة وتعظيم الحياة. ولهذه الصُّورة ما يقابلها في التشريع الفلسفي النيتشوي من تدبير للتجاوز، وهو ما عبّر عنه بقوله: «في وقتنا الرَّاهن سيكون تكثيف الحس الجمالي هو من يحسم نهائيًّا بين القدر الكبير من الأشكال المعروضة للمقارنة: سيدع معظمها يموت،- تحديدًا تلك التي سيرفضها هذا الحس. إنَّنا نشهد اليوم كذلك اختيارًا لأشكال وتقاليد الأخلاقيَّة السَّامية

---

[11] Tarmo Kunnas, *Nietzsche ou l'esprit de contradiction : Étude sur la vision du monde du poète-philosophe* (Paris : nouv. éd. Latines, 1980), p. 145.

[12] نيتشه، **هكذا تكلَّم زرادشت**، ج. 2، تعريب جديد كامل لفليكس فارس (بيروت: منشورات المكتب العالمي للطباعة والنَّشر، د.ت.)، ص 119-120.

[13] على هذا الأساس استند «ميله [نيتشه] إلى "تشريف" الحياة والإنسان، شدَّه بالدرجة الأولى عاملان: ردَّة فعل في وجه الابتذال الثقافي للعصر، وانحطاطه، وإيمانه بإمكان تربية نماذج عليا من الجنس البشري مهما تكن الصعاب»، يانكو لافرين، **نيتشه**، تعريب جورج جحا (بيروت: المؤسَّسة العربية للدراسات والنَّشر، 1973)، ص 36.

[14] «فالأخلاقيَّة إذن تضرب حول الفعل الإنساني نطاقًا من التَّنظيم الدَّقيق الذي يحول بينه وبين مواجهة الحياة مباشرة، بل يظلُّ يواجه على الدَّوام ظلاً باهتًا للحياة. وعلى ذلك فهنا أيضًا يثور نيتشه على الأخلاقيَّة، من حيث هي حالة عامَّة يخضع لها النَّاس، ويكون هدفه هو العودة إلى التحلُّل ممَّا هو "عام" والدَّعوة إلى الخلق والابتكار الفردي»، فؤاد زكريا، **نيتشه**، ط 2 (القاهرة: دار المعارف بمصر، 1966)، ص 101.

التي هدفها هو اختفاء الأخلاقيَّات الدُّنيا»[15]. وربَّما جعل نيتشه من أفضل الاختبارات للحياة الراقية، النزوع الفلسفي النقدي للردِّ على ما لم يرد فقط في الحكمة الشعبية، وإنَّما أيضا في الحكمة الفلسفية[16] التي تقوم في جانب مهم منها على مناهضة حياة الحواس والاستمتاع بها[17].

والفكرة الثالثة، متمحورة تقريبا حول جوهر الصراع بين حياة الإرادة المقتدرة وبين ظلال الأخلاق وتعارضهما. ومردّ ذلك أساسا إلى الاعتباريْن التالييْن.

فالاعتبار الأوَّل هو تهافت منسوب القسوة في التعامل مع السائد من أحكام أخلاقية معزِّزة للتشاؤم ومحدِثة للفصل بين ما هو إتيقي وما هو استطيقي. فإشاعة سلوكيات التشاؤم ومظاهره حدّ تعميمها في مستوى النظر والعمل تظلُّ مصدر خفضٍ لما تقتضيه اليوم معظم الوضعيات الوجودية الخطرة من بأس وشدّة[18]. غير أنَّ العوام لا يبالون بفضائل الشدّة بما هي مظهر من مظاهر القسوة المطلوبة نيتشويًّا لكل قيمة عليا تريد لنفسها أن تتثبَّت على نحوٍ استطيقيٍّ. ولقد سبق لنيتشه أن رأى في الإغريق لوحدهم الشعب الذي كان لديه التقدير الحياتي الجميل بأنَّ الإتيقا والإستطيقا في توافق وانسجام، لأنهم بنظره مجتمع إلهي، وتلك هي وحدتهم الأصلية[19].

أمَّا الاعتبار الثَّاني، فيبدو في الأفق الفلسفي النيتشوي المبالِغ في تقدير الحياة المتعافية وإجلالها مهمًّا تمام الأهمية لكونه يضع بصفة صريحة الفرق بين الحياة والأخلاق الواقعة في إدانة الحياة نفسها تحت ما في قيم الضحالة من سلطة قهرية. ولعلَّ، امتحان نيتشه لجودة الحياة كمعيار للحكم هو ما كان يجعل من نيتشه كثير الثناء على الإنسان

---

[15] نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته: كتاب العقول الحرَّة**، ج 1، تعريب محمَّد النَّاجي (الدار البيضاء: إفريقيا الشَّرق، 1998)، § 31، ص 31.

[16] يمكن الرجوع إلى ما كان نيتشه دائم التذكير به في شخصية سقراط. انظر: «إنَّ سقراط، في أفول الأصنام، هو ممثِّل هلاك الحياة هذا والذي هو خصيصة الأكثر حكمة في كلِّ الأزمنة».

Wolfgang Müller-Lauter, « Décadence artistique et décadence physiologique : Les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner », trad. d'Eric Blondel, Ole Hansen-Löve et Théo Leydenbach ? in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, dossier *Nietzsche*, n° 3 (juillet-septembre 1998), p. 284, (pp. 275-292).

[17] انظر في هذا المقام تشخيصه الجنيالوجي لحقيقة تلك المناهضة، إذْ قدَّر «أنَّ المعركة ضدَّ "الحساسيَّة" بالفضيلة هي أساسًا من طبيعة استطيقيَّة».

Nietzsche, *Le livre du philosophe : Études théorétiques*, trad., int. et notes par Angèle Kremer-Marietti (Paris : GF, 1991), § 52, p. 55.

[18] يمكن الاستناد في مثل هذا التقييم إلى هذا النص المنتزع من رهانٍ على إتيقا إنسانوية: «إنَّ جذر التشاؤميَّة الحديثة، هو أنَّ القسوة لم تعد قطُّ احتفالاً، وأن ديمومة الخلقنة لم تعد قطُّ متعةً؛ لقد اهترأت الرَّابطة بين الإتيقا والإستطيقا؛ وإنَّ معنى العدميَّة الرَّاهنة هو أنَّ الإستطيقا والإتيقا صارتا متعارضتيْنِ وتنافي إحداهما الأخرى».

André Clair, *Éthique et humanisme : Essai sur la modernité* (Paris : *Cerf*, 1989), p. 138.

[19] يُراجع هذا المقطع المنتزَع: «آه من هؤلاء اليونانيين! كم كانوا يجيدون العيش! وهذا ما يفترض قرارًا شجاعًا بالتوقُّف عند السَّطح، عند الطيَّة، عند الأدمة؛ عبادة الظَّاهر، الإيمان بالأشكال، بالأصوات، بالكلمات وبأولمبيا الظَّاهر كلّه!»، نيتشه، **العلم الجذل**، تقديم، § 4، ص 12.

المعظِّم لفضائل الحياة المحسوسة ويضفي عليه ما يلزم من الوقار والتجلَّة. وفي مثل هذا التصوُّر تتفعَّل القيم الإتيقية والإستطيقية بوصفها موجِّها للإنسان المتعافي في كتابه وقوله ورؤيته وفعله... الخ. لذا تعيَّن على نيتشه في أكثر من موضع التحوُّط من خطورة الأخلاق على الحياة والتنبيه إلى مآلات هاته الخطورة[20]، لا سيما إذا تعلّق الأمر باعتصار الحكم الأخلاقي المسبق عادة لما في تجويفات الحياة الباطنية من ممكنات استنبات حياة مقتدرة على تجاوز هيأة الحياة العدمية في صيغتها الأوروبية الحديثة مثلما كال لها نيتشه ما يلزم من النقد والتجريح. ومفاد اختصاره لتلكم الخطورة السالفة الذكر هو ما يمكن لقارئ فلسفة نيتشه ملاحظته بمنتهى البيان: «محاولة للمماثلة بين الحياة والأخلاق (عرضٌ لريبيَّةٍ ناهضة: يجب على الأخلاق ألاَّ تُحسَّ بَعْدُ كنقيض)، بوسائل كثيرة وحتى بدربٍ متعالية. تعارض الحياة والأخلاق: الأخلاق محكومة ومُدانة من منظور الحياة»[21]. فما العنصر الثاوي في الحياة والإنسان المولع بالانتساب إلى الحياة والإحساس بالحياة؟ تبدو إجابة نيتشه على غاية من البساطة: إنَّ الحضور في الحياة دونما انطواء على الذات وما قد يكون في نفسها من غلٍّ تجاه الحياة، إنّما هو عنصر الحياة نفسه. لذلك، نبَّه نيتشه قائلا: «كفى، إنّي ما زلت حيًّا، والحياة، على الأقل، لم تبتكرها الأخلاق: إنَّها تريد الوهم، وبالوهم تحيا... لكن ها أنذا، أليس كذلك؟ أعود لأفعل ما فعلته دائمًا، بصفتي لاأخلاقيًّا وصيَّادًا سادرًا -لأتكلَّم ضدَّ الأخلاق، خارج الأخلاق "ما وراء خير وشر"»[22].

وفي المحصِّلة، تتعلَّق الأكسيولوجيا النقدية (فلسفة القيم النقدية) مع نيتشه بردِّ ما في الأخلاق من مخاطر فائقة على وحدة الإتيقا والإستطيقا إلى قانون أنطولوجي: تطاحن قوى الحياة في مدار الوجود وأوساعه. ومفاد هذا الإقرار الفلسفي هو أنَّ كلَّ الأشياء إنَّما هي كمثل عوالم دائمة السيلان والصيرورة والتحوُّل بالكيف والمقدار[23]. ولذلك، لا تشذّ العلاقة بين قوى الحياة والقوى المناهضة لها عن القاعدة الأنطولوجية الرئيسة: ديمومة الصراع[24]. وعليه، يكون إثبات

---

[20] انظر مفاد تقريره الفلسفي: «إنَّ حياتنا في الحالة التي هي عليها هي، كلُّ "حقيقة"، كلُّ "طيبة" وكل "قداسة"، كلُّ "ربوبيَّة" ذات الأسلوب المسيحي قد انكشفت إلى حدِّ الآن بوصفها خطرًا كبيرًا –واليوم أيضا تغامر بهلاك مثاليَّةٍ مضادَّة للحياة».

Nietzsche, *Fragments posthumes : Automne 1887-mars 1888*, trad. Pierre Klossowski et Henri-Alexis Baatsch, in : *OPC*, tome XIII (Paris : Gallimard/ *nrf*, 2006), (365) 11[122], p. 253.

[21] Nietzsche, *Fragments posthumes*, tome XII, 7[6], p. 270.

[22] نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، ج. 1، ص 10.

[23] انظر في هذا السياق تحديدا سالبا للحياة، أي من خلال ما لا تعنيه حصرا وإن كان منها في الكثير من الأحايين: «لا تعني 'الحياة" لا الوجود الحيواني والنباتي المحض، ولا الشنآن الهش والضَّاغط مباشرة للحياة اليومية؛ فهذا اللَّفظ يفيد الوجود في تأوُّله الجديد والذي يكون الوجود بمقتضاه صيرورةً». Heidegger, p. 198.

[24] انظر تقييما مخالفا لرؤية نيتشه في دراسةٍ حوله: «لكن الحياة القائمة على الصِّراع الدَّائم تبطل أن تكون حياةً، إنَّها عندئذٍ تتحوَّل إلى جحيم»، يانكو، ص 157.

نيتشه للتساوق بين الإتيقا والإستطيقا شرطًا لتقويض الأحكام الأخلاقوية الدونية من جنس قيمي مغاير لما يتوفَّر عليه أساسا من تفعيل للنقد الجذري المُوصل إلى درب «التجاوز الحقيقي للأنساق التقليديَّة للإستطيقا»[25].

2- تساوق الإتيقا والإستطيقا والإحالة الرمزية إلى ما في عالم الأشياء من قيمة

«إذا كانت إتيقا نيتشه تحمل أساسًا خاصيَّة مجمِّلة، فإنَّه بهذا المعنى وحيث الاستحالة المفضية لديها إلى الاكتمال لا تمنح ولادة إلاَّ لـ"وهم جميل"، فجمالها يقترب، في المقابل بقوَّة من الرَّمزيَّة الدِّينيَّة، لأنَّها تولَّدت من الحاجة إلى تأليه الكائنات والأشياء، بأن تذيبها في الإلهي حتى تقوى على احتمالها»[26].

تتوفَّر مجمل المسارات الزمنية على ضربيْن من المساقات. مساق الحدثيات من الماديات والرمزيات المحدَّدة بحدود الهنا والآن المعلوميْن زمانا ومكانا وفعلا وانفعالا. ومساق الأحداث المادية والرمزية التي تدوم وتعمِّر مدادًا. ولقد نحت فلسفة القيم الحياتية مع نيتشه إلى تنزيل عالَم الأشياء بمستويْها المادي والرمزي ضمن وقائع الصيرورة. وتكتسي الأشياء الأدوم منزلة أرفع في معيارية نيتشه. فالقدامة والرسوخ والتأبُّد كلُّها مأثورة عند نيتشه. وفي دوامها تكمن مظاهر الأثريْن الإتيقي والإستطيقي. وفي هذا المقام يتساءل نيتشه: «كيف يمكن لشيء مَّا أن يتولَّد عن ضدِّه؟ [...] إنَّ تولُّدًا من هذا النَّوع ممتنع: ومن يحلم به أخرق، لا بل أردأ من ذلك... إذ يجب أن يكون للأشياء ذات القيمة الأسمى منبع آخر وخاصّ؛ فهي لا يمكن أن تُشْتقَّ من هذه الدنيا الفانية الغاوية الخادعة الوضيعة، من هذا الهرج والمرج من الأوهام والأهواء: لا! إنَّ منبعها يجب أن يكمن هناك في حضن "الكون"، في اللاَّفاني، في الإله المخفي، في الشيء في ذاته»[27]. ففيم تتمثَّل القيمة الفلسفية لجماع الإتيقا والإستطيقا نسبةً إلى رمزيات عالَم الأشياء؟ بوسعنا النظر في هذه المساءلة من خلال ثلاث منظوريات متنوِّعة الضروب القيمية والوجوه الفكرية.

---

[25] Danko Grlic, « *Nietzsche et l'éternel retour du même ou de l'essence artistique dans l'art* », in : *Nietzsche aujourd'hui ?* tome 1 : *Intensités*, colloque international de Cerisy en juillet 1972 (Paris : UGE/10-18, 1973), p. 122, (pp. 122-140).

[26] Lou Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, trad. de l'allemand par Jacques Benoist-Méchin, texte établi et présenté par Ernst Pfeiffer, notes de Thomas Pfeiffer, revue et complétée par Olivier Mannoni, préface et notes trad. par Olivier Mannoni (Paris : éd. Grasset et Fasquelle, 1992), p. 167. (L'éd. originale de cet ouvrage a été publiée en 1893 par Insel Verlag, Frankfurt am Main, sous le titre : *FRIEDRICH NIETZSCHE IN SEINEN WERKEN*).

[27] نيتشه، **ما وراء الخير والشَّر: تباشير فلسفة للمستقبل**، تعريب جيزيلا فالور حجَّار، مراجعة موسى وهبه (بيروت: دار الفارابي، 2003)، ص 20.

تتمثَّل المنظورية الأولى في اقتدار الرؤية الفلسفية الجامعة بين الإتيقا والإستطيقا على تأمين ائتلاف الأشياء المتنافرة والمختلِفة بما فيها من لامنطق لتغدو جميلة من جهة تقليبها على أكثر من وجهٍ، إذْ كل الوجوه الممكنة كشَّافة عمَّا في ذلكم الائتلاف من تدوير لهيآت الإتيقي والإستطيقي. فليس في مساقات الأشياء ومساراتها ما يلزم الذَّوق الإستطيقي والسلوك الإتيقي بانتهاج ما قد يخرجه لنا العقل التجريدي على كونه منطقيًّا، ومن ثَمَّ وجب اتباعه. لكن، للمنظورية القيمية المقدِّرة لكيف يكون التوجُّه في التفكير والفعل والعلاقات البشرية ومعاملة الإنسان لذاته ولغيره موقف مغاير للمألوف المنطقي. فسويَّة الأشياء لا تكمن، بمعايير الأكسيولوجيا النقدية، في انسجامها بالاستدلال العقلي، وإنَّما في تنافرها المحدِث للجمالية الفائقة. وهذا أفق آخر من الإستطيقا المغايرة. وعلامته أنَّه «من ضمن الأشياء التي قد تؤدِّي بمفكِّر مَّا إلى اليأس معرفته أنَّ اللاَّمنطقي ضروري للإنسان، وأنَّه ينجم عنه خير عميم. يرتبط اللاَّمنطقي ارتباطًا وثيقًا بعمق الانفعالات، بعمق اللُّغة والفنّ والدِّين، وبشكل عام بكلِّ ما يضفي قيمة على الحياة، بحيث لن نستطيع أن نفصله عن هذه الأشياء الجميلة دون أن نفسدها بشكلٍ لا يمكن إصلاحه»[28]. فما ميزة التنافر بين الأشياء؟ وكيف للأَّشيء أن يكون ذا واقعية مثلا في الاستطيقيات الفلسفية؟ ربَّما يكون المظهر الأخَّاذ لمقاييس العقل التقليدي وضوابطه واحدا من محدِّدات إضفاء الرموز الجميلة على الأشياء التي تحيط بنا أو نتخيلها أو تلك المشكّلة لنداءات المحسوس الجسدي والنفسي.

فمن بالغ الجمالية كذلك، أن تقع النفس البشرية في الافتتان بما ليس مألوفا ساعة انبنائه على تخيُّل جميل للشيء وما قد يُضفى عليه من رمزيات هي من نسيجة الخيال الاستطيقي. وعلى مثل هاته الشاكلة «أرى أمامي إمكانيَّة سحر وفتنة لا توصف، وتبدو لي تلك الإمكانيَّة متلألئة بكلِّ ارتعاشات الجمال المصفَّى، وفيها يُقام فنٌّ بالغ القداسة، بالغ شيطانيَّة القداسة، بحيث عبثًا يُبْحث عبر ألفيات السِّنين عن إمكانية ثانية مثل هذه»[29]. ولعلّ خير ما في هاته الإمكانية جعل المختلِف مؤتلفا حدَّ اشتهاء النفس لما فيه من تراجيدية تجعلها متعشِّقة لحلولها بين حدَّيْه المتعارضيْن بالمعنى الإغريقي للكلمة[30].

---

[28] نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، ج 1، § 31، ص 35.

[29] نيتشه، **عدو المسيح**، تعريب جورج ميخائيل ديب (اللاَّذقيَّة: دار الحوار، 2004)، § 61، ص 182.

[30] انظر في مثل هذا المضمار، مثلا، كيف «ينفتح الأساس الإستطيقي للكينونة والطَّبيعة التراجيديَّة هنا على نقد الحقيقة وواقعية اللاَّشيء».
Pierre Boudot, *L'ontologie de Nietzsche* (Paris : PUF, 1971), p. 60.

أمَّا المنظورية الثانية فقائمة في اشتقاق عظمة الأشياء ممّا تتوفّر عليه من عظمة ورمزية حدّ استحالتها إلى آثار فنية كبرى. ولعلَّه من اقتدارات إرادة الحياة ما يمنح المرء، في فرادته خصوصا، الأهلية الذوقية لتعيين عظمة قد تبدو منظومة الأشياء في نسيجها الطبيعي غير متوفِّرة عليها أحيانا، إذْ من طبيعة النفس الإستطيقية التشوُّف إلى آفاق وأغوار قصية هي في المنتهى نوع من اللحام لها مع الحياة في السماء والأرض[31]. وفي هذا الغرض من تقحُّم الحس الإستطيقي للعالم وأشيائه تنشأ بواكير أولية لإقامة صرح فنّيٍّ تُؤْثره النفس الإستطيقية على ما سواه. وقد يكون هذا سبب إقرار نيتشه بأنَّ «جمال بناء العالم وعظمته (بصريح العبارة الفلسفية) هما اللذان يقرِّران قيمته -بعبارة أخرى، إنَّها محكَّمة كأثر فنِّي»[32]. على هذا النحو من الرؤية الإستطيقية لأشياء العالم تنشأ في تاريخ القيم الفنية والجمالية والإتيقية المعاصرة معيارية جديدة حاملة في منطقها الخاص معيار الانتساب إلى التاريخ، أي مداد الأزمنة التي يفيض عنها مدار-وُسْع من الإبداع في الصنعة والتشكيل وحياكة الصور الحياتية الجاعلة من الأشياء متآلفة حتى لو كانت على تمام تنافر فيما بينها. هاهنا يتنزَّل مدار القيم المحمولة على الحياة والأشياء بوصفه مدار تاريخ ممكن لذوي الرفعة في الذَّوق والخُلُق. وبالنتيجة، «ليس له من قيمة بالنسبة إلينا سوى السُّلم الإستطيقي: إنَّ لما هو عظيم حقٌّ في التاريخ، ليس التاريخ الأيقوني وإنَّما للتشكيليَّة التاريخيَّة الخلاَّقة والمستحِثَّة»[33].

وبناءً على ما تقدَّم تنشأ المنظورية الأخيرة، التي هي مشدودة بالأساس الفلسفي إلى نسبة الأشياء إلينا. وهي النسبة التي تضفي على إحساساتنا بتلكم الأشياء مظهر الجمال وحمل الجميل، بل وجعل الجميل ذا معنى وإن تهافتت قيم الحقيقة العلمية والفضيلة الأخلاقية في عصر كالذي نعيشه اليوم. ولإمكان توسعة دائرة تخيُّل الإستطيقي والإحساس به كقيمة من القيم المحدِّدة للوجود البشري كان على نيتشه بسط مسألة الوسيلة لتعيين الجميل كصناعة أو أثر من آثار الفعل البشري الخلاَّق. وهذا مفاد تساؤله: «ما هي الوسائل التي نملكها لنجعل الأشياء جميلة، جذَّابة ومرغوبة، عندما لا تكون كذلك؟ ويبدو لي أنَّها في ذاتها ليست كذلك على الإطلاق»[34]. يمثِّل زرادشت في هيأته الفلسفية التي وهبه إياها نيتشه أنموذجا لتصريف الرموز تصريفا جماليًّا متناسبا مع ما بين معادن الناس من تفاوت في الوهب والأخذ والعطاء

---

[31] يمكن الرجوع في هذا السياق إلى ما شدَّد عليه نيتشه لإمكان ذلك: «أكرِّر، يبدو أنَّ المسألة الأساسيَّة "في السَّماء كما على الأرض" هي أن ينصاع المرء طويلاً وباتجاهٍ واحدٍ: فعن هذا [الانصياع] تولَّد ويتولَّد على المدى الطَّويل أبدًا شيء مَّا يستأهل أن نعيش لأجله على الأرض، وعلى سبيل المثال، الفضيلة والفنّ والموسيقى والرَّقص والعقل والرُّوحيَّة، -شيء مَّا فوقاني، مرهف، جنوني، إلهيّ»، نيتشه، **ما وراء الخيروالشَّر**، § 188، ص 131.

[32] Nietzsche, *Le livre du philosophe*, § 49, p. 54.

[33] المصدر نفسه، § 41، ص 50.

[34] نيتشه، **العلم الجذل**، الكتاب الرَّابع، § 299، ص 165.

وتدوير زوايا الوجود تقدُّما أو حتى ضمن خطوط من الرِّجعة الجامعة بين ما قد نكون عهدناه من متناقضات غير قابلة للتناغم والانسجام. ففي مستطاع زرادشت ذي الذَّوق المتفرِّد بتدبير فرادته يمكن القول «إنَّ الجمال نفسه ليقوم على التَّفاوت والمجالدة في القوَّة والتفوُّق، ما يعلِّمنا إيَّاه هذا الحكيم بأشدِّ الرُّموز إشراقًا. هنا تتدافع القباب والنَّوافذ في عراك جلل فتهاجم الظُّلمة النُّور ويهاجم النُّور الظُّلمة كأنَّهما إلهان يُنازل أحدهما الآخر. اقتدوا بهذا الرَّمز، أنتم أيضًا، في مجال الجمال والثِّقة بالنَّفس. لنكن نحن أيضًا أعداء فيما بيننا أيُّها الصِّحاب»[35].

3- الصناعة الفنية بوصفها اعتراضا على تجريد الحياة وقيمها

> «وهذه العمليَّة التي هي في الآن ذاته إتيقيَّة واستطيقيَّة، وهذه العمليَّة قادرة على تدبير الحياة، والوجدان الأصيل الذي يمنح كلَّ جوهره لتدبير الحياة، ولشيء ممكن [...]، وهذا ما سعى نيتشه إلى تجذيره في الحب»[36]

ما الذي يعنيه تجريد الحياة من فن عيشها وفقا لدرجات ممكنة من الحق والرفعة وفضائل الأرستقراطيّين؟ هل يكفي العقل التجريدي للتمحور في الحياة والاستمتاع الاستطيقي بها؟ لقد رأى نيتشه منزع معدن من الفلاسفة مباينا لشروط لقاء الفرد مع نفسه منسجما مع الحياة فمتناغما مع الرفيع من قيمها. ومردّ ذلك أساسا إلى إعراض معدن من الناس عن الحياة مثلما هي في أخلاطها وصعابها وتنافراتها وانسجاماتها... الخ. حدّد نيتشه علَّة تفكيره الفلسفي الدَّائم في معاني الحياة وسلَّم قيمها بالقول: «لا ريب أنَّنا نحبُّ الحياة، وليس سبب ذلك لأنَّنا تعوَّدنا الحياة، بل السبب في أنَّنا تعوَّدنا حبَّ الحياة»[37]. من هنا انتهى التقويم الأكسيولوجي معه إلى ردّ نسبة الفرد إلى الحياة إلى ضرب من الحب الذي هو هيام بها وبما فيها من محسوس ملذّ. وفي هذا الغرض أمكن استنتاج كيف أنَّ «الفلاسفة يبنون القلاع المحصَّنة أي مجموعة المفاهيم[38]، كي يعزلوا أنفسهم عن الحياة لشدَّة خوفهم من الحياة ومن عيشها حتى الثّمالة»[39]. فما الذي يوجد من

---

[35] نيتشه، **هكذا تكلَّم زرادشت**، ج. 2، ص 121.

[36] Paul Audi, *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique* (Paris : LGF, 2003), p. 130.

[37] نيتشه، **هكذا تكلَّم زرادشت**، ص 65.

[38] يمكن الرجوع إلى مثل هذا التقدير الفلسفي في قراءة ممكنة لفلسفة نيتشه: «إنَّ النَّقد الجذري للعقلانيَّة التي ترتكز عليها المفاهيم يقوم به نيتشه باسم الحياة، ففي نظره الخوف من الحياة أنتج الفلسفة وتجريداتها. ولكن ما هي الحياة بنظره؟»، جورج زيناتي، **رحلات داخل الفلسفة الغربية** (بيروت: مجد، 1993)، ص 115.

[39] **المرجع نفسه**، ص 114.

شروط ممكنة للقبول بالحياة والإعلاء من شأن رفيع قيمها؟ تتوفَّر في المتن النيتشوي بعض من تلكم الشروط، ولنا اختصارها في ثلاثة رئيسة.

فالشرط الأوَّل، غريزة الحياة والاحساس بها. ولإمكان حب الحياة والمداومة فيه كان لا بدّ من عدم اكتفاء الفرد بالمعرفة التي ينتجها العقل التجريدي، بل عليه تعدّي ذلك إلى مستوى إتيقي: **الاعتراف**. ومعنى ذلك الاعتراف الطوعي بما في غريزة الحياة من طاقة كامنة تجعل منها مقدَّمة على تجريدات الحياة بالعقل النظري المحض. «وأشار نيتشه إلى أنَّ الغريزة التي هي فيض الحياة تناقض الأنانيَّة التي هي واقع الذَّكاء الحسابي»[40]. ومن المنظور الجنيالوجي يمكن ردّ هذا الذكاء إلى صورة مهيكلَة في العقلانيات الميتافيزيقية عندما انتهت إلى ردّ كلّ شيء إلى العقل المحض لوحده. والحقيقة أنَّ في الغريزة أحاسيس فيَّاضة ملهمة للقاء من الإبداع بين المرء والحياة. لمثل هذا الاعتبار يمكن القول «إنَّ نقيض العقل هو بصورة جوهريَّة الحياة بالنِّسبة إلى نيتشه»[41]. ففي غريزة الحياة منسوب تدفّق من الحب الموجَّه إلى الحياة. وبه تكون مغالبة المرء لما يحول دونها.

غير أن تدفُّق الطاقة الحيوية لأجل حياة مرحة قد لا يستقر على حال بعينها، بل يتهاوى في غالب الأحيان كلَّما كان تقدير الحياة وموجبات تجاوز الفرد للشعور بتناهيه على غير كفاية. وفي فرزه بين أناس ذوي مقدرة وبين من ليسوا أبان نيتشه كيف «يقوم كلّ اعتقاد في قيمة الحياة ونبالتها على فكرة خاطئة؛ إنَّ ما يجعله ممكنًا هو كون أحاسيس مشاركة الإنسانيَّة في حياتها وفي معاناتها العالميتين ليست متطوِّرة لدى الفرد بشكلٍ كبير»[42]. وعليه، تكون درجة العزم قرينة ما تتوفَّر عليه جوانية العالم النفسي والذهني والفيزيولوجي ومجمل التصوُّرات السياسية من استعدادات تؤهّلها للإقدام والمقامرة لأجل التخارج من طور حياتي دوني إلى طور هو أسمى قيميًّا وأزكى للنفس المشتاقة للحياة بمسرَّة غير منقوصة. فالرؤية الاستطيقية للوجود بتمامه قد يكون لها مفعول تعديل منسوب الإحساس بما في الحياة من امتلاء بالجمال[43]. جمال قد لا يكون مدرَكا في جلّ المواضع والأحيان. وخير خزَّان لامتلاء الحياة إنَّما هو السمو الإتيقي بالذات

---

[40] روني إيلي ألفا، **موسوعة أعلام الفلسفة: العرب والأجانب**، ج 2، قدَّم له الرَّئيس شارل حلو، مراجعة جورج نخل (بيروت: دار الكتب العلميَّة، 1992)، ص 514. (ص 512-515).

[41] ستيبان أوديف، **على دروب زرادشت**، تعريب فؤاد أيُّوب (دمشق: دار دمشق، 1983)، ص 52.

[42] نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، ج 1، § 33، ص 36.

[43] انظر هذا التقدير: «توفير العناصر الجمالية ليست من عوامل الترف المعيشي، ولكنَّها من ضروريات استمرار الحياة بكفاءة وأمان وأحد محدِّدات الشحن والدفع النفسي والروحي للإنسان للعمل بجديَّة ونشاط وكفاءة متواصلة»، علي مهران هشام، «العمارة الخضراء والتنمية العمرانيَّة المستدامة»، ورد في مجلَّة **عالم الفكر**، محور العدد: **العمارة**، المجلَّد 34، العدد 4 (يونيو 2006)، ص 219. (ص 215-243).

في ما وراء السوقية والوضاعة. ولا يتفعّلنّ السمو إلاَّ بربوّ الاقتدار بجوانية الفرد وتصريف ذلك في مسارات مفضية من جهة المآل إلى الرقي بالحياتي وما يتسوجبه إتيقيًّا من قيم خُلقية واستطيقيًّا من ذوق نبيل. فعلى هذا النحو نقرأ ما يعنيه ذلك عند نيتشه: «"قيمة الحياة": لكن الحياة حالة خاصَّة، ينبغي تسويغ كلّ وجود، ليس فقط الحياة، -المبدأ المسوِّغ لهما واحد ومن خلاله الحياة تفسَّر... ليست الحياة نفسها وسيلة لشيء مَّا: إنَّها التَّعبير عن أشكال تنامي الاقتدار»[44].

أمَّا ثاني الشروط لإمكان صناعة فن العيش والاستمتاع بالحياة فقائم أساسا في غرض نيتشوي بيِّن تمام البيان: محبَّة الحياة. وتتشكَّل هاته المحبَّة من منظورية الاحتفاء النيتشوي بالحياة على أساس مزدوج. من جهة ذاتية، تبنَّى نيتشه أطروحة التناغم مع الحياة بكلّ صروفها وتدابيرها المحرِّرة لها من الدونية. ومن جهة موضوعية، اعترض على أطروحة مستبعدا إياها لعدم توقيرها الهدف الحق من الحياة. وذلك مفاد قوله: «الحياة يجب أن تُحبّ، لأنَّ...! يجب على الإنسان أن يؤثر ذاته وأن يؤثر قريبه، لأنَّ...! وأيًّا كانت تعريفات هذه الـ"يجب" وهذه الـ"لأنَّ" الحاضرة والمستقبليَّة: فعندها ولكي يظهر أنَّ لكلِّ ما ينتج بالضَّرورة! ومن نفسه دائمًا، ومن دون أي هدف، لكي يظهر أنَّ هدفًا محدَّدًا ويكتسي بالنسبة للإنسان بداهة العقل والقانون النِّهائي، ينبري دكتور الأخلاق على المسرح مع عقيدته في "هدف الوجود" يخترع وجودًا آخر، وجودًا ثانيًا وبواسطة ألاعيبه الجديدة يخرج وجودنا القديم المبتذل من رزانته المبتذلة»[45]. ولعلَّ الغرض من إنماء الحياة مستوجب لاجتناب كل ما قد يفقرها من وسائل ربوّها الخلاّق. وأفضل الموجبات هو إدراج الفن في المعيش القائم والعمل على تأمين ما يتوفَّر عليه من إبداعية في المعيش المنظور[46]. ولا تبالي الأطروحة النيتشوية بما قد يتوفَّر عليه التخييل الفني من أوهام مريحة للنفس وعيشها للحظتها القائمة. لذلك، «ينبغي تأسيس [هذه] الأطروحة: نحن لا نحيا إلاَّ بفضل أوهام[47]»[48]. ففيم يكون الوهم حاجة في الصناعة الفنية المناهضة لكلّ تجريد للحياتي من معيش الإنسان؟ تقتضي الحياة، مأخوذةً من جهة كثرة منقلباتها، إلى خارطة من الأوهام. ذلك، أنّ العقل غير قائم على الدوام بمنتهى الحس السليم

---

[44] Nietzsche, *Fragments posthumes*, tome XIII, (9) 9[13], p. 23.

[45] نيتشه، **العلم الجذل**، الكتاب الأوَّل، § 1، ص 33.

[46] انظر وجهةً من وجهات النظر إلى العيش الممكن في التفكير الفلسفي النيتشوي: «أن نعيش... يعني بالنسبة لنا: أن نحوِّل على الدَّوام إلى نور، إلى شعلة، كلّ ما نحن عليه وأن نحوِّل، على النحو عينه أيضًا، كلّ ما يمسّنا؛ ولن يكون بإمكاننا أن نفعل على غير هذا النَّحو»، نيتشه، المصدر نفسه، تقديم، § 3، ص 9.

[47] انظر هذا الاستنتاج على ضوء ما رسمه نيتشه: «والفن، بوصفه وهمًا حيويًّا يحفِّزنا دومًا على الحياة»، أويغن فنك، **فلسفة نيتشه**، تعريب إلياس بديوي (دمشق: منشورات وزارة الثَّقافة والإرشاد القومي، 1974)، ص 54.

[48] Nietzsche, *Le livre du philosophe*, § 50, p. 55.

له مثلما اعتقد فيه ديكارت. وفي المقابل، تخيَّرت فلسفة الحياة النيتشوية تقديم اللقاء مع الحياة معيارا مفضَّلا عن معيار الحكم على الحياة بالعقل النظري المجرّد[49]. غير أنَّ أهم ما يميّز هذه الأطروحة هو كونها بمنزلة المشروع الفلسفي الذي رأى فيه صاحبه-مشرِّعه مِعْبرا ممكنا للبشرية المقبلة[50]. فمقبل الناس اتَّخذ له حيّزا هائلا في تنظيرات نيتشه وتشريعاته لتاريخ مستقبلي للبشرية. غير أنَّ الحياة المستهدِفة لإتيقاها واستطيقاها لا تخلو مساراتها من نتوءات حكم نيتشه بوجوب تجاوزها والتفوُّق عليها[51]. فما جنس الأحكام الموجَّهة لتعظيم الحياة؟

والشرط الثالث، لتأمين جمالية حياتية حالّ في لزوم توجيه الأحكام المختلفة لخدمة حياة الرقي وقيمها الرفيعة. بداية لا بدّ من الإشارة الفلسفية إلى أنَّ «نيتشه لاحظ تمامًا أنَّ تأكيدًا مَّا يتوفَّر على مفارقة: كيف يمكن الحكم على أشكال الحياة والحال إنَّنا في صلب الحياة؟»[52]. يحتمل مثل هذا التساؤل في المدوَّنة النيتشوية النظر فيه من ثلاث وجهات نظر متباينة.

أوَّلها، قد يكون الحكم على هيأة مَّا من هيآت الحياة مردودًا أصلا إلى الحكم عليها من داخل أمشاج الحياة التي يحياها الفرد النابه ذو الذوق الاستطيقي والحس الذهني السليميْن. إذَّاك تكون المعيارية المردود إليها الحكم هي حقًّا معيارية من داخل معيش الحياة بيسرها وعسرها. وفي هذا السياق نضرب مثلا من الحكم القائم نيتشويًّا على قراءة داخلية للحياة. ومفاده: «أن تحيا يعني: أن ترمي بعيدًا عنك شيئًا يموت، أن تحيا، يعني: أن تكون قاسيًا، متعنِّتًا في كلّ ما يضعف فينا ويموت؛ وليس فقط فينا. أن تحيا، هل يعني إذن: أن تكون قاسي القلب على كلّ المنازعين والبؤساء، والعجَّز؟ أن تقتل باستمرار؟ ومع ذلك، فإنَّ موسى العجوز قد قال: "لن تقتل إطلاقًا"»[53].

أمَّا الوجهة الثانية من جنس الأحكام المحمولة على الحياة، فتتعلَّق بالقراءة الخارجية القائمة بدورها على ما يعتبره نيتشه عادة بمعاداة الحياة. وفي مقام من هذا القبيل يصبح الحكم بمنزلة موقف مُدين للحياة وما احتوت من قيم

---

[49] يمكن الرجوع في هذا المقام إلى هذا الاعتبار النيتشوي: «نحن نحيا بالتَّأكيد، بفضل الخاصِّيَّة السَّطحية لعقلنا، في وهم دائم: نحن نحتاج إذًا، لكي نحيا، إلى الفن في كلِّ لحظة»، المصدر نفسه، § 51، ص 55.

[50] راجع: «إنَّ مهمَّة حياتي هي أن أُعدَّ للإنسانيَّة لحظة للوعي الذَّاتي الرَّائع، أوج ظهيرة عظيمة تحدّق للوراء والأمام معًا، عندما تبزغ من جبروت ما هو عرضي ومن الكهانة ولأوَّل مرَّة تطرح السَّبب والمكان فيما يتعلَّق بالإنسانية ككلّ. وهذه المهمَّة للحياة نتيجة ضروريَّة للرَّأي القائل إنَّ البشريَّة (لا) تتبع الطَّريق الحق لمسارها»، نيتشه، **هذا الإنسان**، تعريب مجاهد عبد المنعم مجاهد (بيروت: دار التنوير، 2005)، § 2، ص 118.

[51] «إنَّ الحياة بحاجة إلى ارتقاء المرتفعات [...]، إنَّها لفي حاجة إلى التفوُّق على ذاتها وهي متَّجهة إلى الارتقاء»، نيتشه، **هكذا تكلَّم زرادشت**، ج. 2، ص 120.

[52] Clair, pp. 116-117.

[53] نيتشه، **العلم الجذل**، الكتاب الأوَّل، § 26، ص 55.

الرفعة في الفن والإتيقا والإستطيقا. فعلى هذا النحو فإنّ «كلّ الأحكام الصَّادرة بشأن قيمة الحياة يتمُّ تكوينها بشكلٍ لامنطقي وتكون بالتالي غير منصفة»[54]. والنتيجة، أنَّ حكما على الحياة بالجحود والنكران إنَّما يعزِّز في الغالب التوجه المباين لمعيارية الإتيقا الخادمة للحياة من جهة كونه مثبِّتا لأنانية مقيتة ترى في الغير شيئا غير جدير بالاكتراث[55].

لكن، توجد أخيرا وجهة نظر قائمة على عدم اكتراث نيتشه بصواب الحكم من عدمه[56]، إذْ ما فتئ مقدِّما كلَّ ما من شأنه نفع الحياة وخدمتها على ما سواه. فلا تعني كثيرا منطقية الأحكام أو عقلانيتها، وإنَّما مدى إسهامها في حفظ الحياة والنوع. وهذا ما تقصَّده نيتشه في قوله: «والسُّؤال الذي يُطْرح هو إلى أيِّ مدى يستطيع هذا الحكم [الخاطئ] أن يحفظ الحياة أو يطوِّرها، أن يحفظ النَّوع أو أن يطوِّره. بل إنَّنا نذهب إلى حدِّ القول إنَّ الأحكام الخاطئة (ومنها الأحكام التركيبيَّة القبليَّة) هي الأكثر نفعًا بالنسبة إلينا. بل إنَّ الإنسان لا يستطيع العيش دون القبول بوهم المنطق»[57]. فهل يعني ذلك أنَّ رفعة قيمتَيْ السلوك الإتيقي والذوق الاستطيقي لا تستوجب التوقف عند الحكم الخاطئ أو الصحيح بمقاييس العقل الحسابي؟ بالتأكيد، لقد رأى نيتشه أنَّ اللاَّزم بصورة أوَّلية إنَّما هو عدم تجريد الحياة وأنّ الاستمرار فيها من صميم غرض الفيلسوف[58]، حيثما لا يتوقَّف بالضرورة على ما قد يعتري الحياة والأحكام بشأنها من أخطاء ينبذها في العادة العقل التجريدي للوجود والفكر.

خاتمة

وعلى سبيل الاختتام بوسعنا القول إنَّ أهم النتائج التي يمكن بيانها من خلال ما تقدَّم هو أنَّ الحياة لا تشهد استقامتها إلاَّ متى حازت على ما تحتاجه من جليل القيم في السياقيْن الخُلُقي-الإتيقي والفني-الاستطيقي لكي تكون محل استيهال بالعيش[59]. وأنّ الوحدة المركَّبة من الإتيقا والإستطيقا إنَّما هي وحدة الفرد غير الممزَّق في الميتافيزيقا الكلاسيكية

---

[54] نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، ج 1، § 32، ص 35.

[55] وتبعا لذلك، «ترتكز قيمة الحياة، بالنسبة للإنسان العادي، على كونه يولي نفسه أهميَّة أكبر من التي يوليها للنَّاس»، المصدر نفسه، § 33، ص 36.

[56] انظر هذا التعليق: «يرى في رقيِّ الحياة وتقدُّمها غاية كلّ رأي، وهدف كلّ حكم، صحَّ الرَّأي والحكم أو لم يصحَّا. وعليه لا يجوز إيثار الحقّ على الخطأ، والصِّدق على الكذب، إذا ما كان الخطأ والكذب أنفع للحياة، بل ما الذي يضطرُّنا إلى التَّسليم بتناقض الحقّ والخطأ؟ ألا يكفي التَّسليم بدرجات في الحقّ؟»، يوحنَّا قمير، **نيتشه: نبي المتفوِّق** (بيروت: منشورات دار الشَّرق، 1986)، ص 27.

[57] نيتشه، **ما وراء الخير والشَّر**، ص 36.

[58] راجع: «غاية الحياة، أو غاية الوجود: النمو، وتخطِّي الذَّات. وهذه الغاية غاية الغايات، وأبعد الغايات، فعلى الإنسان أن يقوِّم كلَّ شيء بالنسبة إلى تحقيق هذه الغاية، وأن يؤثره ويعمله: ليس الأهمّ، في مجال المعرفة، أن يكون الرَّأي حقًّا أو ضلالاً، بل أن يحقِّق غاية الحياة»، قمير، **نيتشه**، ص 37.

[59] يُراجع هذا النص لمزيد التعمُّق في الفكرة: «فلكي يجوز للمرء أن يسمح لنفسه بهذا الترف الحقيقي في الذَّوق والخلق، عليه ألاَّ يعيش بين بلهاء الروح، بل بين الأناس الذين يسلُّون حتى بلطفِ هفواتهم ومغالطاتهم، وإلاَّ دفع الثمن غاليًا!»، المصدر نفسه، § 283، ص 272.

بين ثنائيات معتقَد في التناقض بينها. وأنَّ تقحُّم الفرد للحياة لا يكون مأمونا إذا خلا من سلوك موصوف بالإتيقية وذوق موصوف بالإستطيقية. وهذا إجمالا، ما يشرّع القول «إنَّنا نرى إذًا، عند نيتشه، الإتيقا تدبُّ بصفة غير محسوسة في الإستطيقا»[60]. وتحيلنا الوشيجة الحاصلة بين القيمتيْن إلى نتيجتيْن فلسفيَّتيْن أساسيتيْن.

النتيجة الأولى، أنَّ الرابطة بين الإتيقا والإستطيقا مشروطة نظريًّا بوحدة الكيان والبيان لدى الإنسان المنخرط حد العمق في مساقات الحياة بخوائها وملائها. أمَّا النتيجة الثانية، فقائمة في الاعتراف بوحدة الإهمال والامهال. إهمال ما في تجريدات العقل المنطقية من تجريد للحياة نفسها. وإمهال الذائقة الفنية ما يلزم من الوسع زمانا ومكانا وإحساسا للتعايش مع موجبات الحياة في ما وراء صِنافة الخير والشر الأخلاقوية.

وإجمالا، فإنَّ القول بالتساوق بين الجماليات الحياتية، إنَّما هو من جهة المنتهى قول للعيش السوي في ما وراء التضييقات الميتافيزيقية المولعة بفك ما بين الفكر والوجود من أواصر متينة. أواصر الحب حتى لو تزعزعت الثقة بممكنات الحياة المتعاظمة[61]. ولعلَّ هذا ما يجعل، بمعنى من المعاني، من الفن اختراقا لمدارات حياتية ظلَّت مستغلقة على العيش في غياب تساوق ممكن بين ما هو إتيقي وما هو استطيقي.

قائمة المصادروالمراجع

1- في اللسان العربي

أ- المصادر(نيتشه)

- **إنسان مفرط في إنسانيته: كتاب العقول الحرَّة**. ج 1. تعريب محمَّد النَّاجي. الدار البيضاء: إفريقيا الشَّرق، 1998.
- **عدو المسيح**. تعريب جورج ميخائيل ديب. اللاَّذقيَّة: دار الحوار، 2004.
- **العلم الجذل**. تعريب سعاد حرب. بيروت: مجد، 2001.
- **ما وراء الخير والشَّر: تباشير فلسفة للمستقبل**. تعريب جيزيلا فالور حجَّار. مراجعة موسى وهبه. بيروت: دار الفارابي، 2003.

---

(60) Andreas-Salomé, p. 165.

(61) انظر في الغرض نفسه هذا المقطع المنتزَع: «فقدَتُ الثِّقة بالحياة! الحياة نفسها صارت إشكالاً. ولكن لا يصل الظَّن إلى أن نتصوَّر أنَّ أحدًا ما قد صار بالضَّرورة، كارهًا للبشر! فحبُّ الحياة لا يزال ممكنًا أيضًا -إلاَّ أنَّه حبٌّ بطريقة مختلفة من الآن فصاعدًا»، نيتشه، **العلم الجذل**، تقديم، § 3، ص 10.

- **هذا الإنسان**. تعريب مجاهد عبد المنعم مجاهد. بيروت: دار التنوير، 2005.
- **هكذا تكلَّم زرادشت**. تعريب جديد كامل لفليكس فارس. بيروت: منشورات المكتب العالمي للطباعة والنَّشر، د.ت.

ب- المراجع

- أوديف، ستيبان. **على دروب زرادشت**. تعريب فؤاد أيُّوب. دمشق: دار دمشق، 1983.
- إيلي ألفا، روني. **موسوعة أعلام الفلسفة: العرب والأجانب**. ج 2. قدَّم له الرَّئيس شارل حلو. مراجعة جورج نخل. بيروت: دار الكتب العلميَّة، 1992.
- زكريا، فؤاد. **نيتشه**. ط 2. القاهرة: دار المعارف بمصر، 1966.
- زيناتي، جورج. **رحلات داخل الفلسفة الغربية**. بيروت: مجد، 1993.
- فنك، أويغن. **فلسفة نيتشه**. تعريب إلياس بديوي. دمشق: منشورات وزارة الثَّقافة والإرشاد القومي، 1974.
- فيلوننكو، ألكسيس. «نيتشه وفلسفة الحياة». مقابلة أجراها مع ديدييه ريمون. تعريب محمَّد علي الحجيري. مراجعة فريق مركز الإنماء القومي. مجلَّة **الفكر العربي المعاصر**، العدد 134-135 (شتاء 2006). (ص 116-121).
- قمير، يوحنَّا. **نيتشه: نبي المتفوّق**. بيروت: منشورات دار الشَّرق، 1986.
- لافرين، يانكو. **نيتشه**. تعريب جورج جحا. بيروت: المؤسَّسة العربية للدراسات والنَّشر، 1973.
- هشام، علي مهران. «العمارة الخضراء والتنمية العمرانيَّة المستدامة». ورد في مجلَّة **عالم الفكر**، محور العدد: **العمارة**، المجلَّد 34، العدد 4 (يونيو 2006)، (ص 215-243).

2- في اللسان الأعجمي

أ- المصادر (نيتشه)

- *Fragments posthumes : Automne 1885-automne 1887*. trad. Julien Hervier. in : *OPC*. tome XII. Paris : Gallimard/ *nrf*, 2007.
- *Fragments posthumes : Automne 1887-mars 1888*. trad. Pierre Klossowski et Henri-Alexis Baatsch. in : *OPC*. tome XIII. Paris : Gallimard/ *nrf*, 2006.

- *Humain, trop humain : Un livre pour esprits libres*, IV. De l'âme des artistes et écrivains, trad. Robert Rovini, édition revue par Marc Buhot de Launay, in : *OPC*, tome III, vol. 1 (Paris : Gallimard/ *nrf*, 1988.
- *Le livre du philosophe : Études théorétiques*. trad., int. et notes par Angèle Kremer-Marietti. Paris : GF, 1991.

ب- المراجع

- Andreas-Salomé, Lou. *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*. trad. de l'allemand par Jacques Benoist-Méchin. texte établi et présenté par Ernst Pfeiffer. notes de Thomas Pfeiffer. revue et complétée par Olivier Mannoni. préface et notes trad. par Olivier Mannoni. Paris : éd. Grasset et Fasquelle, 1992. (L'éd. originale de cet ouvrage a été publiée en 1893 par Insel Verlag, Frankfurt am Main, sous le titre : *FRIEDRICH NIETZSCHE IN SEINEN WERKEN*).
- Audi, Paul. *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*. Paris : LGF, 2003.
- Boudot, Pierre. *L'ontologie de Nietzsche*. Paris : PUF, 1971.
- Bourdil, Pierre-Yves. *Introduction* à la *Seconde considération intempestive : De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie 1874*. trad. Henri Albert. int., bib. et chr. De Pierre-Yves Bourdil. Paris : GF/Flammarion, 1988.
- Clair, André. *Éthique et humanisme : Essai sur la modernité*. Paris : *Cerf*, 1989.
- Domenech, Jacques. *L'éthique des Lumières : Les fondements de la morale dans la philosophie française du XVIII*ème *siècle*. Paris : Vrin, 1989.
- Grlic, Danko. « *Nietzsche et l'éternel retour du même ou de l'essence artistique dans l'art »*. in : *Nietzsche aujourd'hui ?* tome 1 : *Intensités*, colloque international de Cerisy en juillet 1972. Paris : UGE/10-18, 1973. (pp. 122-140).
- Heidegger, Martin. *Nietzsche I*. trad. Pierre Klossowski. Paris : Gallimard/ *nrf*, 2001.
- Kierkegaard, Soren. *Crainte et tremblement*. trad. Paul-Henri Tisseau. int. Jean Wahl. Paris : Aubier, 1984.
- Kunnas, Tarmo. *Nietzsche ou l'esprit de contradiction : Étude sur la vision du monde du poète-philosophe*. Paris : nouv. éd. Latines, 1980.
- Müller-Lauter, Wolfgang. « Décadence artistique et décadence physiologique : Les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner ». trad. d'Eric Blondel, Ole Hansen-Löve et Théo Leydenbach ? in : *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. dossier *Nietzsche*. n° 3 (juillet-septembre 1998).
- Le Poupon-Pirard, Jeanine. « Le censeur n'est pas éthique : Questions aux surmoi ». in *L'éthique hors la loi : Questions pour la psychanalyse*. ouvrage collectif. Bruxelles : De Boeck Université, 1997.

أخلقة الفن و إيتيقا الوجه بين فلسفة ليفيناس وبورتريهات موديلياني

صالح عدوني

جامعة قابس

الملخص:

نسعى أخلقة الفن سيطرة النزعة الأخلاقية على التصور الجمالي وتوجيهه. وقد نشأت هذه الرؤية منذ بواكير الفلسفة وامتدت إلى أعتاب الحداثة الغربية. و لكن يبدو أن الفن المعاصر ثأر لنفسه من هذا الإرث الطويل ولم يحقق فصلا بين المقولة الجمالية وبين المقولة الأخلاقية فحسب، بل ثابر على تخطي الحدود.

نحاول في هذه الورقة تسليط الضوء على هذه المسألة عبر البحث في علاقة الفن بالأخلاق من جهة، وحيثيات الحضور المكثف لمصطلح «الإيتيقا» في الخطاب المعاصر من جهة ثانية. كما عملنا على نسج مقاربة في التأويل الفني نعمل فيها النظر في أعمال الفنان موديلياني من خلال فلسفة ليفيناس الأخلاقية. وقد مثل (الوجه) المسوغ الأول للجمع بين الرجلين باعتبار أن «البورتريه» كان الموضوع الرئيس للفنان مثلما كان الوجه مفتاح النسق الفلسفي للفيلسوف.

الكلمات المفتاحية: الأخلاق - الفن - الإيتيقا - الوجه - البورتريه - التأويل الفني - ليفيناس - موديلياني

Titre : Moralisation de l’art et éthique du visage entre la philosophie de Levinas et les portraits de Modigliani.

Résumé:

Nous appelons moralisation de l’art le pouvoir de la morale sur la perception esthétique et sa destinée. Cette vision est née dés l’aube de philosophie et s’est étendue jusqu’au seuil de la modernité occidental. Mais l’art contemporain semble se venger de ce long héritage et a non seulement réalisé une séparation entre catégorie esthétique et catégorie morale, mais il a persévéré en violant toutes les normes et en repoussant les limites.

Dans cet article, nous essayons de mettre en évidence ce problème à travers la recherche sur la relation de l’art à la morale d’une part, et les mérites de la présence intense du terme "Ethique" dans le discours contemporain d’autre part.

Nous avons également proposé une approche d’interprétation artistique dans laquelle nous revisitons l’œuvre de l’artiste Modigliani à travers la philosophie éthique de Levinas. (Le visage) représentait la première justification pour combiner les deux hommes .Comme le portrait était le thème principal de l’artiste, le visage était la clé du format philosophique du philosophe.

Mots-clés : Morale - Art - Ethique - Visage - Portrait - Interprétation artistique - Levinas – Modigliani

Title Intervention: Moralization of art and ethics of the face between the philosophy of Levinas and the portraits of Modigliani.

Summary:

We call the moralization of art the power of morality over aesthetic perception and its destiny. This vision was born from the dawn of philosophy and extended to the threshold of Western modernity. But contemporary art seems to take revenge on this long heritage and has not only realized a separation between aesthetic category and moral category, but it has persevered by violating all norms and pushing boundaries.

In this article, we try to highlight this problem through research on the relationship of art to morality on the one hand, and the merits of the intense presence of the term "Ethics" in contemporary discourse on the other hand.

We also proposed an artistic interpretation approach in which we revisit the work of the artist Modigliani through the ethical philosophy of Levinas. (The face) represented the first justification for combining the two men. As the portrait was the main theme of the artist, the face was the key to the philosophical format of the philosopher.

Keywords: Moral - Art - Ethics - Face - Portrait - Artistic interpretation - Levinas – Modiglian

مقدمة

إذا كانت الأخلاق تصر على عدم انتهاك حرمة الإنسان، فإن الجمال يساعد على تنظيم إرادة الخير،وإذا كانت الأخلاق هي الاهتمام الشامل الذي يسعى إلى تهذيب السلوك و تنظيم العلاقة بين البشر،فإن الفن يجعلنا أكثر إنسانية و يرقق مشاعرنا ويجعل الأفراد أقل عنفا. و لكن العلاقة بين الفن والأخلاق لم تكن مستقرة أو منسجمة عبر التاريخ، فكان ثمة تنازع دائم حول الأوَلية من جهة وانفصال الظاهرة الجمالية على المقولات الأخلاقية من جهة أخرى. فما هي أبرز تجليات التنازع بين الفن والأخلاق؟ وهل يمكن اعتبار «الإيتيقا» رديفا للأخلاق أم بديلا عنها؟ وما هو الموقف الذي اتخذه الفن الحديث والمعاصر من الفن و«الإيتيقا» ؟ وإذا سلمنا بأن الفنان لا يغمض عينيه تجاه المقولات الفلسفية، والفيلسوف معني بتأمل الظاهرة الجمالية،فهل من مشروعية لتأويل الفن عبر الفلسفة ؟ قد تحتاج هذه الأسئلة إلى مقاربة عامة كل على حده، وهو ما سنخوض غماره تباعا في مقالتنا،ولكن سؤال مشروعية التأويل لا بد أن يجمع بين فكر فلسفي وتجربة فنية: فما هي ممكنات التأويل بين فلسفة امانويل ليفيناس - الذي يعتبر الأخلاق فلسفة أولى وليست مجرد فرع من الفلسفة - من خلال مقولة (الوجه) وأعمال أميدو موديلياني الذي يجعل من «البورتريه» موضوعه الأثير؟

1- تنازع الفن و الأخلاق

إن الفضاعات التي نشاهدها، على شاشات التلفاز ويعج بها الفضاء الرقمي وتتناقلها مواقع التواصل الاجتماعي عبر الهواتف المحمولة وغيرها من الأجهزة، ويعيشها بعض البشر كل يوم ومنذ عقود، تكشف عن أزمة عميقة تعصف بالإنسان المعاصر. وهي أزمة ليست أقل وطأة من مجازر وحروب طاحنة عرفتها البشرية وسجل كثير منها في كتب التاريخ. و قد تصدى خطاب الحكمة طويلا لمجابهة شقاء البشر في محاولة لتنظيم العلاقة بين الناس والبحث عن سبل سعادة الإنسان. وكانت الأخلاق والفن من أبرز المباحث الإنسانية التي بشرت بمستقبل أفضل وأخذت على عاتقها صياغة رؤى لخلاص الإنسان من عذاباته و إنقاذا له من المآزق التي يقع فيها. فهل أن الهموم المشتركة بين الفن والأخلاق تعني علاقة انسجام بين المجالين و التقاء حتميا بين المبحثين؟

قد لا يبدو الأمر محسوما عند الكثيرين - ولا مستساغا أيضا - حتى اليوم، الفصل بين الفن والأخلاق. وفي كل الأحوال لا يحمل التنازع بين المجالين صفة الجدة، فقد شهد تاريخ الفلسفة سجالا طويلا وحادا حول أخلقة الفن من عدمها وأهمية الفن الأخلاقية وسلطة الأخلاق على الفن ونحو ذلك...ولنستحضر في هذا المقام أفلاطون[62] الذي اعتبر الفن أداة لإصلاح المجتمع وتهذيب الشباب وبالتالي فإن أي فن لا يسعى لتدعيم مبادئ الأخلاق وبث القيم في نفوس الشباب هو فن منحط،ولهذا السبب أطرد أفلاطون الشاعر من جمهوريته، كي لا يفسد أخلاق أهلها.

كما رأى أرسطو من جهته أن للفن دورا في تطهير النفس البشرية والسمو بها،فوظيفة الفن هي تخليص النفس وتحصينها أخلاقياً،وما اهتمامه بنظرية المحاكاة في كتاب الشعر,وتفريقه بين الفنون النفعية والفنون الجميلة,وربط الجمال بالتناسق والانسجام والوضوح,وتأكيده على القيمة العالية للفنون,إلا لأنها تسهم في تصحيح نقائص الطبيعة وتطهر النفس البشرية من انفعالاتها السلبية كما جاء في كتاب الخطابة. وذهب أرسطو إلى أن الفن طريق للوصول إلى الحقيقة والمعرفة في كتاب السياسة لأنه اعتبر التراجيديات عرض للحقائق الفلسفية[63]... ثم جاء أفلوطين في العصر الهلنستي و ربط بين جمال الإبداع والقوة الإلهية وتحدث عن الفيض بين الفن والدين وبين الجمال والخير و أسس لنظرية مثالية صوفية وحد فيها بين حقيقة الوجود والخير والجمال،واعتبر أن الله هو مصدر جميع الصور الفنية وهو الذي يفيض بها

[62]Voir: Platon, *La République*, introduction, traduction et notes de Georges Leroux, Paris, Flammarion, livre 10, p.p222/223

[63]Voir : Aristote, *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Barthélemy Saint-Hilaire, revue par: A. Gomez-Muller, Librairie Générale de France, 1992, p. p 116-117

على من ارتقت روحه من الفنانين بالخير.وفي العصر الوسيط تشبعت الفلسفة بروح المسيحية وعبر القديس لونغنيوس و اغسطين عن فلسفة جمالية روحية تستلهم المثالية الأفلاطونية أيضا،وربطا بين الجمال والخير من جهة واعتبرا أن الجمال صفة تقرب العبد من الله من جهة ثانية. أما توما الاكويني فيعرف الجمال بأنه يسرَ عند رؤيته ويسرَ لكونه موضوعا للتأمل عن طريق الحواس أو داخل الذهن و«ربط بين الجمال والحب والإيمان لأن الجميل يؤمن بالحب ويثيره في النفس,والحب إذا ارتبط بالإيمان والصدق يقود نحو الحقيقة, وبينما تغير مفهوم الإيمان والصدق منذ ما كتبه الاكويني,فإن الافتراض الخاص حول ارتباط الفن بالصدق ظل موجودا حتى الآن. »[64]

و يحظى القرن الثامن عشر بأهمية بالغة نظرا لأنه سجل نشأة جديدة لمفهوم الجمالية مع بومغارتن وتردد صداه عند كانط خاصة في نقد ملكة الحكم[65] ،حيث كان للفيلسوف إسهاما كبيرا في تغيير الفكر الجمالي حيث ذهب في كتابه هذا إلى تبيان أن حكم الذوق,باعتباره حكما جماليا,يختلف جذريا عن الحكم التصوري،إذ أن الأول ينتمي إلى مجال الوجدان أو الشعور في حين أن الثاني يعود إلى العقل النظري, كما أن حكم الذوق متميز عن الحكم الأخلاقي، من حيث أن الأول لا يقاس بالنسبة لغاية محددة سلفا وإن كان ينطوي في ذاته على غائيته, أي كونه غائيا دون غاية محددة بينما الحكم الأخلاقي يقوم على الغاية المحددة. ربما لن يسعفنا المجال لمواصلة هذا العرض ،المقتضب أصلا،لعلاقة الفن بالأخلاق،ولكن من الضروري الإشارة إلى جهود مدرسة فرنكفورت التي تصدت بجهد دؤوب منذ تأسيسها مع دوركهايم وأدورنو أو من خلفهم كجورج لوكاش و هربرت ماركوز إلى ما سموه «الصناعات الثقافية» وهو تصد ذو خلفيات ماركسية جلية، لكنه يكشف عن موقف أخلاقي واضح المعالم تجاه الفن والثقافة بصفة عامة.[66]

---

[64] شاكر عبد الحميد,التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني, سلسلة عالم المعرفة, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ,مارس 2001، ص240

[65] للتوسع في ما ذهب إليه كانط يمكن الرجوع إلى كتابه نقد ملكة الحكم حيث يقول في الفصل الرابع من المدخل: «إن ملكة الحكم المعينة بحكم قوانين ترانسندنتالية عامة يعطيها الفهم, مدرجة فقط؛ لقد رسم لها القانون مسبقا قبليا, ولذلك هي ليست بحاجة إلى أن تفكر بقانون خاص بها كي تستطيع إدراج ما هو خاص في الطبيعة تحت العام.- ولكن توجد صورة مختلفة للطبيعة, ومعها أيضا تعديلات كثيرة لمفاهيم الطبيعة الترانسندنتالية العامة,التي تبقى غير معينة بتلك القوانين التي يعطيها الفهم المحض قبليا- كونها هي نفسها لا تعنى إلا بإمكانية طبيعة عامة (كموضوع للحواس)- ولهذا السبب يجب أن تكون لها هي أيضا قوانين, قد تكون, بما أنها تجريبية, عرضية بالنسبة إلى إدراك فهمنا نحن؛ ولكن, إذا أريد لها أن تدعى قوانين (كما يقتضي ذلك مفهوم طبية أيضا) فلا بد من أن تعتبر ضرورية من منطلق مبدأ وحدة الكثرة, حتى ولو لم يكن معروفا لدينا.» امانويل كانط, نقد ملكة الحكم, ترجمة غانم هنا, المنظمة العربية للترجمة,مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت,الطبعة الأولى 2005، ص 77

[66] لنتذكر أن مصطلح الصناعات الثقافية يرتبط « في الأصل بالنقد الجذري للترفيه الجماهيري من جانب مدرسة فرنكفورت ، خلال الثلاثينيات والأربيعينيات وما بعدها . عصر السياسات الشمولية الواسعة والحرب الشاملة.ويستخدم منظرون مثل تيودور أدرنو،وماكس دوركهايمر،وحنه أرنت، وخلفاؤهم الأحدث مثل هربرت مركوز وهانز انزنسبرغر،مفهوم صناعات الثقافة للتعبير عن اشمئزازهم من نجاح الفاشية، الذي يعزونه جزئيا إلى استخدام إعلام الإستنساخ الآلي في الدعاية والترويج لإيديولوجيتها في أوساط الجماهير،أو ما يطلق عليه بتجميل السياسة.وقد خشوا من أن يكون الإعلام الترفيهي،في بلاد تتمتع بالديمقراطية ظاهريا كالولايات المتحدة،حيث كان منهم يهاجر هربا من الفاشية،مسؤولا عن انقباض الناس،وتسهيل انقيادهم سياسيا واستسلامهم للغوغائية. »جون هارتلي وآخرون، الصناعات الإبداعية، كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي ،سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت أبريل 2007، ج1،ص ص 18،19

و عموما، يمكن القول أن الفن قد وقع تحت الرقابة الأخلاقية و الوصاية الدينية والتوجيه السياسي ردحا من الزمن غير قليل ولا يزال. وقد سعت الحداثة الغربية للقطع مع ما سبق على المستوى النظري على الأقل[67] خاصة إذا نظرنا إلى الفن الحديث باعتباره لحظة انفكاك جذرية من كل الوصايا القديمة ليتحول الفن إلى مجال من الاستقلالية والحرية غير مسبوق... وبالنتيجة رأينا كيف أن الفكر الغربي حسم أمره منذ عقود في ضرورة الفصل بين الفن والأخلاق فلا وصاية على الفن ولا توجيه، فالواقعة الجمالية ليست ظاهرة أخلاقية بالمرة لأن «للفن حقيقة نوعية لها كينونتها الخاصة»[68]،فالفن يطلب لذاته ولا يحتاج لمسوغ أخلاقي لأنه من أقدر الأشياء على تبرير وجوده الخاص دون توسل وسائط خارجية. ومن ثمة فإن الحكم الجمالي لا يجب أن ينطلق من الأخلاق لأن هذه الأخيرة لا تنطلق بدورها من الجمالي. يصبح الموقف الأخلاقي هاهنا مدمرا للموقف الجمالي ومعيقا للتذوق خاصة إذا وضعنا في الاعتبار مبدأ الإلزام الذي يميز الموقف الأخلاقي عامة، وعليه وجب الفصل بين الموقف الجمالي والموقف الأخلاقي. ربما لن يكون الحال مع الفن الحديث مجرد فصل إنما قطيعة وانفكاكا ليبلغ الحال ذروته مع الفن المعاصر.

2- الفن الغربي المعاصر: القطيعة الأخلاقية والبديل الإيتيقي

استثمر الفنانون «الطلائعيون» مقولات الفصل بين الجمالي والأخلاقي استثمارا فاحشا، وكبرت الهوة واتسعت إلى حدود لم يعد لها حد ولا ضابط، وكان الفنان إدوارد ماني سباقا في تحدي النظم الاجتماعية السائدة بلوحته ذائعة الصيت «غداء فوق العشب» حيث أقام مفارقة بين جسد المرأة العاري والرجلين المكسويين في إشارة لتدهور القيم الأخلاقية للبرجوازية. كما كان بابلو بيكاسو من الأوائل الذين جسدوا الفحش والدعارة والقبح في أقسى درجاتها بداية القرن العشرين حين عرض أجساد نساء الماخور في هيئات مفزعة في لوحته الشهيرة «آنسات أفينيون». وانعكست أهوال الحرب والتشكيك في مقولات الأنوار الكبرى على جماعة «الدادائيين» فاستحدثوا صنوفا من التعبير الفني المفعم بالنقد التهكمي المغرق في الفحش و الابتذال حتى الثمالة و«لقد رأتِ الدادائيةُ نفسَها تحديدًا معنِيَّةً بإعادة تمثيل الاضطراب النفسي الناجم عن الحرب العالمية الأولى،بينما يمكن النظر إلى اللاعقلانية التي تَحتَفِي بها السرياليةُ كقبولٍ تامٍّ للقُوَى الفاعلة

[67] لم تحسم المعركة بين الفن والتوجيه والوصاية على أرض الواقع إلى يومنا هذا ،أي أنه على مستوى الممارسة لا تزال السلطة بمفهومها العام سياسية كانت أو رأس مالية تعتبر الفن أداة تستثمرها وهو ما حاولت مدرسة فرنكفورت النقدية تفكيك أحجيته والتصدي له منذ نشأتها .راجع مقالنا :الإنسان في عصر الصناعات الإبداعية،وسؤال الإبداع راهنا، التفكير في المستقبل على محك علاقات إبداعية ممكنة بين الفنون والعلوم والتكنولوجيا، نصوص جمعها وأعدها للنشر وقدم لها أمين الغرياني، منشورات الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار، جامعة قابس، تونس، مجلد عدد07 ،2021.

[68] زكريا إبراهيم، **مشكلة الفن،** مطبعة مصر، الطبعة الأولى، القاهرة 1976، ص 66

وراء كواليس الحضارة. »[69] وهو ما أتاح المجال للفن المعاصر أن يحقق انفكاكا جذريا عن الأخلاق. وسمح نطاق الحرية الواسع - والغير مسبوق- للفنان أن يعبث كيف ما شاء وأن يدنس أي شيء، وأن يخترق متى شاء وأن ينتهك أي حرمة وأن يهتك كل ما أراد...لقد فتح باب الحرية -أو باب الجحيم ربما- كما فتحت أمريكا أبوابها للفنانين مطلع القرن العشرين...ففتح مارسيل ديشامب الباب، هناك، على مصراعيه أمام الفن الغربي ليتجاوز كل الحدود ويتخطاها نحو عوالم مجهولة عبر نزعة تهكمية مُرَة وعدمية مقصودة ولا مبالاة نزقة. المبولة ستسمى «نافورة» لتوقَع وتتحول عملا فنيا بمجرد دفع رسوم المشاركة في المعرض[70] وملصقات لصور من مجلات إباحية يعاد ترتيبها على قماش الرسم... وكثير من الأمثلة التي يصعب حصرها[71] . ولكن من الضروري النظر في «استخدام الفنانين المعاصرين للجسد البشري :تمشيط الشعر في أنماط تمثِّل الحروف الصينية، أو نسجه داخل بساط، أو نتفه من جسد الفنان لوضعه في تمثيل شمعي صغير لجثمان والد الفنان؛ تقطير الدم من جروح ألحقها الفنان بنفسه فوق لوحة الرسم، أو استخدامه في صنع تمثال نصفي لنفسه؛ وضع علامات فوق اللوحات - أو فوق الصلبان-عن طريق قذف المني فوقها؛ إجراء جراحات تجميلية كفن أدائي؛ أذن بشرية مزروعة في صحون بتري المختبرية؛ وجثة رضيع تُطهى (وعلى ما يبدو تؤكل) .يبدو أن الفن المعاصر يحيا داخل نطاق حرية، منفصلًا عن السمة الدنيوية والعملية للحياة اليومية، وعن قواعدها وتقاليدها .يزدهر داخل ذلك النطاق - جنبًا إلى جنب مع لهوٍ فكري وتأمُّل أكثر هدوءًا- مزيج غريب من الابتكار الكرنفالي، والانتهاكات الهمجية للأخلاق، والإساءات ضد نظم الاعتقاد»[72]. و ليست هذه التجارب سوى عينات نستعرضها كنماذج دالة من بين تجارب عديدة .لقد كانت تعبيرات الفن المعاصر أكثر راديكالية من الفن الحديث حيث ازدادت الجرأة و الغرائبية والابتذال في الأعمال الفنية، ولحق بالجسد الإنساني صنوف من التنكيل والتهكم المر،ولكن الفن يحافظ في كل الأحوال على مسافة اعتبارية يوفرها

---

[69] ديفيد هوبكنز، الدادئية والسريالية، مقدمة قصيرة جدا، ترجمة محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى 2016، ص15

[70] عرض مارسيل دوشامب «المبولة» مقلوبة كعمل فني أطلق عليه اسم «النافورة» في عام 1917 و كان قد اشتراها من أحد الموردين للأدوات الصحية ضمن فكرة الجاهز« Reidy made»،وبعد أن وقع عليها باسم مستعار «R. Mutt» قدمها لمعرض جمعية الفنانين المستقبليين، وبالرغم من رفض العمل من قبل المنظمين للمعرض بداية، إلا أنهم قبلوه بداعي حرية التعبير، ويعتبر هذا العمل من أبرز أعمال القرن العشرين وأكثرها تأثيرا على الإطلاق.

[71] قد لا يتسع المجال لسرد كل الوقائع الغريبة التي أحدثت صدمة باختراقها العادات والأخلاق والقيم والذوق المجتمعي ولكن يمكننا أن نستحضر أكثرها استفزازا مثل الفنان الإيطالي بيرو مانزوني Pierro Manzoni الذي عُرف بفنه «المفاهيمي» الساخر فقام بتعليب برازه في تسعين علبة معدنية أسماها «براز الفنان» ووقع على سطحها، و عرض الأمريكي والتر دي ماريا في مدينة ميونيخ بألمانيا عام 1969 عملاً عنونه «خمسون متراً مكعباً من القاذورات الخالصة» .كما قام النحات الإيطالي موريتسيو كاتيلان بتعليق موزة بشريط لاصق على حائط أحد المعارض الفنية كعمل فني. أما الفنانة ديبورا دي روبارتي فقد قامت بالتعري أمام لوحة كوربيه «أصل الخلق» الإباحية في أصلها حد الفضائحية لتجسيدها في عرض استفز الجمهور واستدعى إيقافها من قبل أمن المتحف وهو ما كررته الفنانة أمام الجمهور مع «أولامبيا» التي رسمها الفنان الفرنسي مانيه بهدف إعادة تجسيد الشخصية الرئيسية للوحة .

[72]جوليان ستالابراس، الفن المعاصر مقدمة قصيرة جدا، ترجمة مروة عبد الفتاح، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى 2014،ص11

الخيال والإبداع وهو ما يبيح الولوج إلى كل المناطق المحظورة وفق قوالب الاستعارة والمجاز والتعبير الحر... ولكن ماذا بعد؟

نماذج من الأعمال الفنية «الفجة»

«النافورة» لديشامب « الكوميدي» لكاتيلان « أمريكا» لكاتيلان «براز الفنان» لمانزوني

ما لبث أن أعاد الفكر المعاصر سؤال الأخلاق في الفن إلى الواجهة ،بشكل جاد، ولكن بانزياح مفهومي تجلى في استعادة متجددة لمصطلح «الإيتيقا» الذي لا يمثل مجرد تكييف مفهومي أو ضرورة إجرائية أو منهجية فحسب، بل يستبطن حسب رأينا فشلا غربيا في صياغة مشروع أخلاقي يرافق مشروعه في قيادة العالم ، وبالتالي وجب إيجاد حل لهذه المعضلة تمثل في اقتراح «الإيتيقا» «Ethique » بديلا للأخلاق «Morale»،لأن الأخيرة تمثل الصيغة الفلسفية لليأس حسب كثير من الفلاسفة والمنظرين. وهو الأمر ذاته يتكرر مع التقدم العلمي والطبي،على وجه الخصوص،الذي استوجب نحت مصطلح «البيوإيتيقا» «Bioéthique» في سبعينيات القرن العشرين،بالنظر لتعاظم أشكال غريبة ومستهجنة تتجاوز الأخلاق والأعراف من استئجار للرحم وتعديل جيني وتلاعب بها وتغيير الجنس والموت الرحيم ونحوها...

يبدو مصطلح «الإيتيقا» أكثر نضارة من مصطلح الأخلاق - المثقل بإرث لاهوتي تخطته النزعة العقلية وتجاوزته الفلسفة الوضعية بلا رجعة- ولكنه يبدو أكثر التباسا أيضا،وبالرغم من ذلك فهو تعبير عن براعة الفكر الغربي في إيجاد بدائله وتجديد خطابه ومفاهيمه.

تحل «الإيتيقا» مكان الأخلاق باعتبار أن هذه الأخيرة تهتم بالخير«Bien» والشر«Mal» في حين أن الأولى معنية بالحسن «Bon» والقبيح«Mauvais» وهو مبرر كاف لتضايفها مع الفن والجماليات،كما أن الأخلاق تتميز بالإطلاقية وتنشد الفضيلة وتستدعي الفكر والواجب والإلزام وهي في النهاية رد فعل على بؤس العالم والظلم الذي ينتشر فيه، أما «الإيتيقا» فهي نسبية شأنها شأن حكم الذوق وفردية كما الفن وتنشد الفرح والحكمة والسعادة. تتوجه الأخلاق نحو الفضيلة وتنتهي بالقداسة.وبالمقابل،فإن «الإيتيقا» هي«كل خطاب معياري غير إلزامي[...] ينجم عن التعارض بين الحسن والقبيح باعتبارهما قيمتين نسبيتين.إن الإيتيقا هي المجموع المفكر فيه لرغباتنا؛وتجيب عن سؤال :كيف نحيا؟وتخص فردا أو

جماعة ،إنها فن العيش و تتقصد السعادة في الغالب وتفضي إلى الحكمة ».[73] وباختصار يمكن القول أن مقولة الأخلاق مثالية ومبدأ متعالي ترسم آفاق ما يجب أن يكون وما يجب أن يفعل وتخص كل الناس أما مقولة «الإيتيقا» فهي نخبوية[74] لأنها بحث عن كيفيات الحياة السعيدة عبر القدرة على التفكير النقدي حول القيم الأخلاقية مع ضمان فسحة التأمل واللامبالاة بل العدمية، وهي مجموعة من المبادئ التي تمثل هواجس بارزة في التفكير الجمالي المعاصر. فإلى أي مدى يمكن أن تمثل الإيتيقا المعاصرة ممثلة في أبرز أعلامها المعاصرين إيمانويل ليفيناس ترجمة لتجربة موديلياني التشكيلية ؟

3- ايتيقا الوجه في فلسفة امانويل ليفيناس وبورتريهات أميدو موديلياني: محاولة تأويلية

ربما تكون مغامرة أو نوعا من المخاطرة إسقاط رؤية فلسفية على تجربة تشكيلية بعينها أو العكس،ولكن لا يعد هذا الفعل سابقة في كل الأحوال، فكثيرة هي المحاولات التأويلية التي تبحث عن علاقة الفلسفة بالفن، كما أن فلاسفة كثر تصدوا للأعمال الفنية في كتاباتهم ،و نذكر منهم ،على سبيل المثال لا الحصر، فرويد وتحليله للفنان ديفنشي و هيدغير ونصه عن أحذية فان غوغ وجيل ديلوز وتأويله للوحات فرنسيس بايكون. فما الذي قد يجمع بين فلسفة ليفيناس ولوحات موديلياني؟

الحقيقة أننا عندما اطلعنا للمرة الأولى على بعض نصوص ليفيناس[75]ارتسمت أمامنا مباشرة لوحات موديلياني بوجوهها الآسرة بطريقة ملحة،حتى اختلط الأمر علينا،وتشوش الذهن ما إذا كنا بصدد قراءة نصوص الفيلسوف أم استحضار لوحات الفنان! أم هو حدث متزامن يقوده حدس مبهم وتخيل غامض لعلاقة ما بين الرجلين... !

وكان لزاما علينا البحث عن مساحات مشتركة، فوجدناها كثيرة ومتنوعة: بداية من حب الفلسفة الذي يجمع الرجلين[76] مرورا بانتمائهما إلى الأصول اليهودية واستقرارهما في فرنسا ومزامنتهما للحرب العالمية الأولى، وغزارة إنتاجهما[77] وخاصة - وهو الأهم من وجهة نظرنا-اشتراكهما في موضوع الوجه وعلاقة التعاطف تجاه الآخر وصولا إلى نظرتهما المتقاربة-إن لم تكن المتطابقة في كليتها- للأنثى وللحب والموت. قد نحتاج للبرهنة على هذا الأمر إيجاز فكر الفيلسوف وتبيان الخطوط العريضة لتجربة الفنان تباعا، حتى يتجلى لنا هذا الالتقاء الفريد ثم الانتقال إلى التفصيل في بعض المشتركات:

---

[73] Comte Sponville André, *Différence entre éthique et morale* Paris, Flammarion,2007 , p132.

[74] المرجع السابق

[75]لنعتبر هذا الاطلاع من باب التطفل المزمن لباحث تشكيلي على الفلسفة.

[76]إذا كان ليفيناس فيلسوفا،فقد عرف موديلياني بشغفه الكبير بالفلسفة وقد سمته أمه بالفيلسوف الصغير،وهو ما انعكس على نظرته للحياة وتكوين شخصيته الفنية.

[77]خلف الفنان إرثا فنيا ضخما يقدر بعشرين منحوتة وأكثر من خمس مائة لوحة علاوة على آلاف التخطيطات والرسوم المائية. وترك ليفيناس بدوره عشرات المؤلفات .

يعتبر إيمانويل ليفيناس[78] فيلسوف الغيرية الأبرز في الفكر الغربي المعاصر. والغيرية في منظار الرجل مفهوم وقيمة تتجلى في إعادة ترتيب النظرة إلى الآخر انطلاقا من الذات،أي أن لا تكون الذات «الأنا» هي المتمركزة حول ذاتها من أجل فهم الآخر والتواصل معه. وبهذا يمسك ليفيناس بمفتاح رئيسي لإعادة تنظيم العلاقة بين البشر شفرته مراجعة فكرة الذات الغربية المركزية المتعالية. ويتخذ الرجل الوجه «كتيمة» في جل فلسفته ليحدد من خلالها العلاقة بين الأنا والآخر. ومفهوم الوجه عند الفيلسوف ليس مفهوما تواصليا بالمعنى المألوف فحسب،بل يضفي عليه هالة من الروحانية القدسية لأنه تجل للإلهي في استعارة لمعاني توراتية تضمنها لقاء النبي موسى مع ربه. إن زحزحة الأنا من مركزيتها وروحانية الوجه تفضي إلى قيمة أخرى يسميها ليفيناس بالمسؤولية اتجاه الوجوه أو اتجاه الغير: ليس بالتعاطف أو بالشفقة إنما بشعور ملازم للأنا بتحقيق إنسانية الآخر دون انتظار للمعاملة بالمثل. ويفصل ليفيناس العلاقة مع الآخر بدقة فيصفها بالانفصال ويقصد به الاحتواء دون تملك ودون ذوبان،أي علاقة متوازنة دون فرض هيمنة و دون نفي للذات .[79]

لنستجمع فحوى المقولات السابقة و لنتخيل للحظة موديلياني[80] أمام إحدى شخصياته التي رسمها، وحينها سنجد كل فلسفة ليفيناس متحققة بالفعل وليس على المستوى الرمزي فقط،ففي مشهد الرسم سيحرص الفنان كما هو معروف على مسافة ما بينه وبين الموديل (الانفصال) وهو يحاول النفاذ إلى أعماق الشخصية الماثلة أمامه (الاحتواء) ينظر إليها بتأمل وحنو في جمع فريد بين التفكير والعاطفة الجياشة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الرسام قد عرف برسم وجوه أصدقاءه وزملاءه الرسامين وخاصة النساء اللاتي أحبهن فخصهن بعشرات اللوحات. [81] لقد كان «يرسم بحساسية فائقة يدخل إلى نفسيات الشخصيات، [...]. لقد أقام مع رسوماته علاقة أكثر ما تكون علاقة شخصية عابرة. كان يعيش الوجوه

---

[78] إيمانويل ليفيناس Emmanuel Levinas فيلسوف فرنسي من أصل يهودي صاحب «إيتيقا الغيريّة» وكاتب العديد من التفاسير حول التوراة. ساهم في التّعريف بفينومينولوجيا هوسّرل في فرنسا. درّس الفلسفة بجامعة بواتياي سنة 1964 ثمّ انتقل بعد ذلك إلى جامعة نانتار سنة1967 وأخيرا إلى السّوربون عام 1973 ولد سنة 1906 وتوفي سنة 1996 أسر في الحرب العالمية الثانية كرس حياته للتحصيل الفكري واشتهر بفلسفته الأخلاقية المثالية الأقرب لليوتوبيا الحالمة من أشهر مؤلفاته عن الانفلات 1935،من الوجود إلى الموجود 1947،الزمان والآخر 1948،اكتشاف الوجود مع هوسرل وهيدغر 1949،الحرية الصعبة،بحث في اليهودية1963،إنسانية الإنسان الآخر 1972، خلاف الكينونة أو في ما وراء الماهية 1974،عن موريس بلانشو 1975،عن الله الذي يخامر الفكرة 1982، الإيتيقا واللامتناهي 1984، بيننا، نحن عن التفكير في الآخر 1991، الله،الموت والزمان 1993. الغيرية والتعالي .1995 انظر : https://ar.wikipedia.org/wik

[79]Voir : Levinas Emmanuel ،*Entre nous, Essais sur le penser-à-l autre*, Grasset, Paris 1991.

[80] أميدو موديلياني Modigliani Amedeo فنان من أصل يهودي ولد في مدينة ليڤورنو الإيطالية سنة1848وتوفي سنة 1920 بفرنسا سعت عائلته في صغره إلى تعليمه "وانفتح على الأدب الفلسفي الرفيع عن طريق جده لأمه، واستمر في القراءة والتأثر في أعماله الفنية بكتابات فلسفية لأناس من بينهم نيتشه وبودلير وغيرهم من الكتاب، ونما لديه اعتقاد بأن الطريق الوحيد إلى الإبداع الحقيقي يكون عبر التحدي والفوضى. من الكتاب الآخرين الذين تأثر بهم موديلياني الشاعر الفرنسي المولود في الأوروغواي كومت دي لوتري آمو والذي توفي شاباً في الرابعة والعشرين وكتب عدة كتب منها كتاب (أغاني مالديرور) والذي يعد أول كتاب سريالي، هذا الكتاب الذي تأثر به وأحبه موديلياني وأصبح كتابه المفضل حتى إنه حفظه عن ظهر قلب. انظر https://ar.wikipedia.org/wik .

[81] رسم موديلياني معظم أصدقائه من الأدباء والفنانين أمثال بيكاسو، وهنري لورينز، وخوان غريس، وماكس جاكوب، وجان كوكتو، كما رسم الأطفال والموديلات اللواتي يتقاضين أجوراً مجزية، وكانت البورتريهات برمتها تحمل الخصائص المودليانية المُشار إليها سلفاً التي يندر أن يجدها المُشاهد عند فنان آخر، وهذا سرّ فرادته الفنية رغم تقادم الأعوام .

التي يرسمها وكأنه يشرحها فسيولوجيا ونفسيا بطريقة فريدة[...] امتلك شخصية باحثة عن الدمار الإنساني الهائل الذي يظهر على الوجوه وفي الأعين وملامح الشخصيات المكونة لدمارها الهائل. شخصيات موديلياني هي شخصيات من قعر المجتمع، الشخصيات البائسة،والمدمرة نفسيا واجتماعيا،[...] اللوحات معظمها لنساء للوهلة الأولى هن امرأة واحدة، لكن الحقيقة غير ذلك. الحقيقة أن موديلياني كان يرى الجانب الأكثر معاناة في وجه المرأة ويرسمه. نساؤه منحوتات نحتا،وجوههن قاتمة ومشعة وتفيض بالحب وبحرارة المعاناة. ربما، هذا فعليا ما صنع أسطورته[...]وجوه لتمثيل الحياة التي تعيشها النساء في ذلك الزمن. نساء الشارع أو المقاهي أو حتى النساء المتشردات في طرقات المدينة فترة الحرب العالمية الأولى. نساء أبقاهن موديلياني شاهدات عليه هو، على موهبته الفريدة،وعلى مرحلة من تاريخ الفن والمجتمع. »[82]

نماذج من لوحات موديلياني

طفل بقبعة | سيزوشكا | جين هيبوترن | البوهيمية | الفلاح الصغير

يقدم هذا العرض مبررات قوية تسمح لنا بالمضي قدما في إسقاط رؤى الفيلسوف على لوحات الفنان،وقراءة الأثر الفني انطلاقا من النصوص الفلسفية بطريقة متزامنة ومتداخلة أحيانا، حيث يمثل الزمان والمكان واللقاء بالآخر والعلاقة به مفاتيح مشتركة لتأسيس الرؤى والتصورات حيث«يرقى الاقتران بالآخر أو الالتقاء به في فلسفة ليفيناس بما يعرف بالحدث كأهم تجربة يخوضها الإنسان على مستوى الزمان والمكان»[83]. ولا ريب أن الفنان يشارك هذه الأفكار مع الفيلسوف خاصة إذا أخذنا في الحسبان «إنشائية» (Poïétique) العمل الفني، فحدث اللقاء مع «الموديل» في المرسم أو في أي مكان آخر، نزعم أنه حدث من أهم اللحظات الوجودية والفنية التي قد يعيشها الرسام في علاقة فريدة تجتمع فيها

[82] سان ترويز،هل الحركة الفنية في أوروبا كانت ستتغير فعلا لو أن موديلياني عاش عمر بيكاسو؟،ترجمة سيمون نصار ،**جريدة الشرق الأوسط** ،10 اكتوبر 2010 العدد 11639

[83] نادية رقام،الآخر- الأنثى في فلسفة إيمانويل ليفيناس، **مجلة لوغوس**،مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها،جامعة تلمسان الجزائر،السنة2020،العدد العاشر ،ص24

حميمية نادرة بين الذات والآخر في تواصل من نوع خاص يتحول فيه المكان والزمان و اللقاء من مادية عادية إلى أطر جمالية وشاعرية بتعبير باشلار[84].

وقد لا ينظر للمكان والزمان كأبعاد روحية أو فلسفية فحسب بل تاريخيا وتقنيا أيضا، فحركة الانطباعية مثلا، والتي مثلت أكبر ثورة في تاريخ الفن الغربي باعتبارها القطيعة وبداية الفن الحديث، سجلت أول خروج للفنان من مرسمه أي مغادرة المحراب نحو الطبيعة والفضاء الخارجي وانبثقت معها فكرة السلسلة الفنية (Série) بتتبع الفنان لنفس المشهد أو الموضوع في فترات مختلفة من اليوم قصد رصد التغيرات الضوئية من جهة وانطباعات الرسام من جهة أخرى، وبالتالي اكتسب العمل الفني استقلالية عن الموضوع، وأصبح الأثر أكثر أهمية من الموضوع الذي تحول إلى مجرد ذريعة للرسم . وفي كل الأحوال«إن المكان والزمان اللذين أبدع فيهما العمل الفني يشكلان ما يمكن أن نسميه أصالته»[85] كما يؤكد ولتر بنيامين. وفي حالة موديلياني التي نعرضها، من المهم استحضار تحولات المكان: فبعد قدومه إلى باريس سرعان ما أمسى بيته ومشغله مكانا يسوده الاضطراب بعد أن رفض جميع أشكال البرجوازية، وتخلص من لوحات عصر النهضة الأكاديمية ومزق الستائر الفخمة. إن المكان عند الفنان لا يعكس الانتماء فقط بل الشخصية، وما زمان الرسم إلا تدفق لسيرورة العمر في سعيها لتحقيق الذات وتتبع الصيرورة الفنية.

قدم ليفيناس رؤية إيتيقية خاصة للآخر مفعمة بالرومنسية والتبجيل من خلال ما يسميه فينومينولوجيا الوجه الذي اعتبره مكان الدلالة ، وكان «البورتريه» الشغل الشاغل لموديلياني حين يطارد الوجوه في كل وقت وحين،وإذا كان الآخر عند ليفيناس هو الله واللامتناهي وهو اليتيم والأرملة،فإن المرأة هي أهم تمظهر للآخر[86]. ورسم موديلياني وجوه الأطفال والفلاحين والبوهيميين والمشردين، وكانت النساء أكثر ما رسمه بقصدية ورؤية إنسانية عميقة: «الإنسان هو ما يهمني، الوجه الإنساني - أعلى خلق الطبيعة- قال الرسام،وهو يهدر نفسه بسخاء،"بالنسبة لي هو مصدر لا ينضب". كل صورة، كل رسم أصبح جزءًا من روحه »[87]. وتعتبر الأنثى الموضوع الأثير عند موديلياني فكانت وجوه النساء أكثر شيء استأثر باهتمامه واشتغل به في لوحاته، موديلياني وهو"الرحيم العظيم"، كما يسميه أصدقاؤه، تميز «بالتحديق المؤلم والمكثف

---

[84] راجع: غاستون باشلار،**جماليات المكان**،ترجمة غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع،بيروت الطبعة الثانية،1984

[85] ولتر بنيامين،« العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي»،ترجمة سيزا قاسم،**مجلة شهادات و قضايا**،دار عيبال ،قبرص 1991

[86] راجع: إيمانويل ليفيناس، **الزمان والآخر**، ترجمة جلال بدلة، معابر للنشر والتوزيع، دمشق الطبعة الأولى 2014

[87] https://goodsforlife.ru/ar/chelovecheskoe-lico-poetapnoi.html .

في النفوس البشرية»،[88] فجاءت بورتريهاته أشبه بالموسيقى العذبة والأنغام الحزينة حيث تتميز بتعبيرية منقطعة النظير تأسر من يراها بخصوصية فريدة،فالوجوه المائلة والرقاب المبالغ في طولها والعيون اللوزية المفرغة تعكس آلام الرسام وآلام العالم .

من الواضح أن المراوحة التي نقيمها تتشظى مفرداتها بين الفيلسوف والفنان لتعتمل فيها رؤى الرجلين وتتضافر المعاني منسجمة في كليتها وكأنها تنبع من ينبوع واحد، إن ما يسميه ليفيناس اللغز الأنثوي حين يقول: «مايهمني في فكرة الأنثوي هذه، ليس ما لا يمكن معرفته فحسب،وإنما نمط وجود يقوم على التواري عن النور. [...] إنها الآخرية تلك التي وراء اقتداره كله،ولغزه يشكل آخريته.»[89] يقابله جواب موديلياني الفلسفي عندما تساءلت محبوبته جين هيبوترن لماذا لا يرسم عينيها؟ فقال أشهر ما نقل عنه : «عندما أعرف روحك سأرسم عينيك» [90].ينظر الفيلسوف للمرأة على أنها غامضة ملغزة جامعة بين القوة والضعف في آن واحد ،و «بورتريهات» نساء موديلياني حبلى بهذه المعاني الدفينة ،وربما تقدم لنا تمثيلا بصريا لنعوت فلسفية .

ولعله من الصعب تجاهل مسألة الحب والحال أننا جئنا على نظرة الرجلين للمرأة خاصة وأن سيرة موديلياني الذاتية كادت تغلب بذيوعها وانتشارها سيرته الفنية لارتباطها بقصص الحب[91] . ولكن ما الحب؟ «الحب ليس إمكانا ولا مبادرة ولا مسوغ له،الحب يجتاحنا ويجرحنا ومع ذلك تنجو الأنا به»[92]

أما وقد وصل الحديث عن النجاة بالحب،فهل ينجينا من الموت؟لاشيء ينجي الإنسان من هذا القدر المحتوم،فقد عاش موديلياني وهاجس الموت لا يكاد يفارقه،عليلا منذ الصغر وتوفي شابا. وكان الفنان يصارع الموت ،الذي يطارده في آخر سنوات حياته،بالخمر والمخدرات وبرسم وجوه الآخرين. يبدو«إننا نلتقي بالموت في وجه الآخر»[93]، يجيبنا ليفيناس...

---

[88] المرجع السابق

[89] إيمانويل ليفيناس،الزمان والآخر، مرجع ذكر سابقا، ص ص 97-98

[90] www.modigliani.org

[91] تعرّف موديلياني على عدة نساء خلال عمره القصير،لكن ثلاثاً منهن تركنَ أثراً واضحاً في حياته الشخصية،وهنّ على التوالي الشاعرة الروسية آنا أخماتوفا،والكاتبة البريطانية بياتريس هاستنغ (أميلي أليس هيغ)، والفنانة الفرنسية جين هوبيتيرن التي أنجبت له طفلته الأولى جيني،وكانت على وشك الزواج به، لكن مرض التهاب السحايا السلّي الذي لازمهُ حال دون ذلك. وقد رسم لهنّ بورتريهات كثيرة تكشف عن العلاقة الحميمة التي كانت تربطه بكل واحدة منهن على انفراد،لكن هوبيتيرن تبقى المرأة الأحب إلى نفسه، والأقرب إلى عالمه الإبداعي،فهي طالبة فن أحبّته،وانقطعت إلى حبّه،وحينما فارق الحياة انتحرت بعد يومين من وفاته، حيث ألقت بنفسها من نافذة في الطابق الخامس،وقتلت الجنين الذي كان مستقراً في رحمها،ولم يبق على ولادته إلا بضعة أسابيع، لتنتهي حياة هذه الأسرة الفنية نهاية مُفجعة تترك أثراً مؤلماً لدى المتلقي الذي يُشاهد أعمال موديلياني أو يقرأ سيرته الذاتية والإبداعية على حد سواء...

[92] إيمانويل ليفيناس، الزمان والآخر، مرجع ذكر سابقا،ص ص 97-98

[93]Levinas Emmanuel, *Dieu- la mort et le temps*, biblio essais, paris, 1995, p121

.

خاتمة

خلصنا في السطور الماضية إلى وجود تنازع بين الفن والأخلاق منذ القدم وقد لا ينتهي. و لعل أبرز ملمح للعلاقة المتوترة ما أسميناه أخلقة الفن؛ أي محاولة بسط السلطة الأخلاقية على المسار الفني وتوجيهه. ثم أوضحنا كيف نجحت المقولات النظرية الحديثة في تأكيد استقلالية الواقعة الجمالية عما سواها واختلاف منطلقات المقولات الأخلاقية عنها.

استثمر الفن الغربي الحديث هذا النجاح وانفلت من عقاله ونكل الفن المعاصر على إثره بالأخلاقي في سعي محموم لاختراق القيم وانتهاك الأعراف. وربما يكون استعادة مصطلح الإيتيقا في الكتابات المعاصرة وتثبيت تمايزه عن مصطلح الأخلاق بمثابة تبديل الحية لجلدها بعد فشل الغرب في صياغة مشروع أخلاقي عام يرافق قيادته للعالم منذ عقود.

وختمنا مقاربتنا بحوار افتعلنا مجرياته بين مقولات ليفيناس الإيتيقية ولوحات موديلياني الفنية؛حيث بينا تطابق الرؤى بين الرجلين و تناص الأفكار عندهما وتضايفها، وكأننا بها تشع من مشكاة واحدة خاصة إذا تعلق الأمر بفكرة الوجه والآخر والمرأة والحب والموت.

ربما تكون فلسفة ليفيناس أشبه باليوطوبيا الحالمة التي نحتاجها في ظل ما تعيشه البشرية اليوم من مآس، وربما يكون إحساس موديلياني المرهف ما يعوز الناس دائما ،وقد تكون الإيتيقا والجمال روافع الإنسان من الركام والدمار. و لنتذكر أخيرا أن هتلر،زعيم النازية، بعد أن رفض التحاقه بمعهد الفنون الجميلة وفشله كمشروع فنان،تحول للجندية والسياسة وأضحى أبرز القتلة في القرن العشرين. ليس علميا ولا حتميا الربط بين الحدثين ولكن ثمة مضمون رمزي يمكن التأكيد عليه: إنه متى فشلت البشرية في تنمية الروح الجمالية والفنية فإنها ستصنع مزيدا من القتلة والمجرمين. ولا ريب أنه متى تخلت الفنون كليا عن الإيتيقا لن تنتج إلا فحشا وقبحا.

مراجع البحث

1- الكتب العربية

- إمانويل ليفيناس، **الزمان والآخر**، ترجمة جلال بدلة، معابر للنشر والتوزيع، دمشق الطبعة الأولى 2014 .

- امانويل كانط,**نقد ملكة الحكم**، ترجمة غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت, الطبعة الأولى 2005

- جوليان ستالابراس، **الفن المعاصر مقدمة قصيرة جدا**، ترجمة مروة عبد الفتاح، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى 2014.

- جون هارتلي وآخرون، **الصناعات الإبداعية، كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة**، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت أبريل 2007، ج1.

- ديفيد هوبكنز، **الدادئية والسريالية،مقدمة قصيرة جدا**، ترجمة محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى 2016.

- زكريا إبراهيم، **مشكلة الفن**، مطبعة مصر، الطبعة الأولى، القاهرة 1976.

- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي: **دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب الكويت, مارس 2001.

- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت الطبعة الثانية،1984

2- المقالات

- ولتر بنيامين،« العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي»، ترجمة سيزا قاسم، **مجلة شهادات وقضايا** ،دار عيبال ،قبرص 1991

- صالح عدوني، الإنسان في عصر الصناعات الإبداعية، وسؤال الإبداع راهنا، **التفكير في المستقبل على محك علاقات إبداعية ممكنة بين الفنون والعلوم والتكنولوجيا، نصوص** جمعها وأعدها للنشر وقدم لها أمين الغرياني، منشورات الهيئة العالمية للاختراع والتنمية والاستثمار، جامعة قابس، تونس، مجلد عدد07 ،2021.

- سان تروبيز، هل الحركة الفنية في أوروبا كانت ستتغير فعلا لو أن مودلياني عاش عمر بيكاسو؟،ترجمة سيمون نصار ،**الشرق الأوسط** ،10 اكتوبر 2010 العدد 11639

- نادية رقام،الآخر- الأنثى في فلسفة إيمانويل ليفيناس، **مجلة لوغوس**، مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها، جامعة تلمسان الجزائر،السنة2020،العدد العاشر .

3-المراجع الأجنبية

- Aristote, *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Barthélemy Saint-Hilaire, revue par: A. Gomez-Muller, .Librairie Générale de France, 1992

- Levinas Emmanuel،*Entre nous, Essais sur le penser-à-l autre*, Grasset, paris, 1991

- Emmanuel, Levinas *Dieu- la mort et le temps*, biblio essais, paris, 1995

- Platon, *La République*, introduction, traduction et notes de Georges Leroux, Paris, Flammarion, .livre 10

- 2007 Comte Sponville André, *Différence entre éthique et morale* Paris, Flammarion,

- *Regards sur la peinture: Modigliani*, Edition FABBRI, Paris ,1988

4-الروابط والمواقع الإلكترونية

https://www.google.com/url/

- https://goodsforlife.ru/ar/ i.html

www.modigliani.org -

https://ar.wikipedia.org/wik

مفهوم الحُسن عند أبي حامد الغزالي،
نحو استشكال معرفي للبعد الإتيقي في أزمة الفن المعاصر

علي الجليطي، جامعة قابس

ملخص

يزخر التراث المعرفي للحضارة العربية-الإسلامية بالعديد من الأفكار والتوجهات العلمية والتطبيقية التي يمكن اعتمادها كمنطلق للتفكير في سُبل إثراء الرؤى والممارسات الإبداعية الراهنة في مجال الفنون. ويعدّ البعد الإتيقي من المواضيع التي تثير التساؤل عن فاعليته في الارتقاء بالذائقة الفنيّة ودوره في ترسيخ القيم الإنسانية لرسالة الفن. وهو ما يقتضي المراجعة النقديّة والمناقشة الجادّة لأوجه التنافر والتكامل بين المرجعيّات التأسيسية الموجهة للصنائع، وبين الممارسات الإبداعية التي تقتضيها المواكبة الفاعلة للتحوّلات التكنولوجيّة والاتصاليّة المعاصرة. تطمح هذه الورقة إلى تعميق السؤال المتمثل في كيفيّة صياغة مرجعيات جماليّة وبلورة بدائل فكريّة للأزمة التي يعيشها الفن المعاصر، لذلك سنسعى إلى مساءلة البعد الإتيقي في الفعل الإبداعي من وجهة نظر أبي حامد الغزالي (450-1111) م والنّظر في مدى التكامل بين الممارسة الفنيّة والترقي الأخلاقي باعتباره السمة المميّزة للإنسان ووظيفته التّعميرية في الكون.

الكلمات المفتاحيّة: أبو حامد الغزالي - الحُسن - الفن المعاصر - الإتيقا

Abstract : The cognitive heritage of Arab-Islamic civilization is full of applied ideas and scientific tendencies that can be adopted as a starting point to think about ways to enrich current creative visions and practices in the field of arts. The ethical dimension is one of the topics that raises questions about its effectiveness in improving artistic taste and its role in consolidating the human values of the art message. This requires critical review and serious discussion of the aspects of inconsistency and complementarity between the founding references oriented to industries, and between the creative practices required by effective keeping pace with contemporary technological and communication transformations. This paper aspires to deepen the question of how to formulate aesthetic references and crystallize intellectual alternatives to the crisis that contemporary art is experiencing. Therefore, we will seek to question the ethical dimension in the creative act from the point of view of Abu Hamid al-Ghazali (450-1111 AD) and consider the extent of complimentarity between artistic practice and moral advancement as it represents the distinctive feature of man and his reconstruction function in the universe.

Keywords: Abu Hamid Al-Ghazali - Al-Hosn - Contemporary Art - Ethics

تمهيد

يُفترض أن يدفع التفكير في أزمة الفن المعاصر، إلى طرح المسائل المتعلّقة بتلك الأزمة وأسبابها من منظور معرفي مغاير في محاولة للانفكاك من مركزيّة الفكر الغربي ولأجل إرساء نقد فاعل وبناء يقوم على أصول معرفيّة واضحة ومنطقيّة. يطرح العديد من النقاد في هذا الإطار، رؤية نقديّة ذات منزع ديكولونيالي تقوم في أسسها العامة على محاولة الخروج من مركزيّة الفكر الغربي خاصّة في جوانبه الاستعماريّة. وتقوم تلك المحاولات على رهان تحرير الخطابات من وهم الكونيّة الغربيّة التي بنت عليها أوروبا مسار الحداثة وقيمها المعرفيّة. (بنشيخة: 2023) ولهذه الأسباب فقد ارتأينا أن نستعرض مسألة العلاقة بين الأخلاق والحذق في الصنعة أو سبل تحقيق الحسن في الفنون من منظور النموذج المعرفي الذي نظّر له أبو حامد الغزالي (450-1111) م باعتباره أحد أهم فلاسفة وفقهاء القرن السادس، حيث تبلورت معه بعض جوانب الرؤية القرآنيّة لعديد الموضوعات التي خاض فيها الفلاسفة من قبله. حيث اجتهد في النظر الفلسفي مبيّنا التناقضات التي شابت آراء من سبقه، ومن ثمّة فإنّنا سنحاول عرض وتحليل البعض من تصوّراته المعرفيّة والأخلاقيّة في النّظر في المسائل التي تتعلّق بالإبداع في الصنائع والفنون، خاصّة في تحديده لمعاني الحُسن كمفهوم عام تشترك فيه المخلوقات والمصنوعات.

من الممكن أن تثير معاودة التفكير في مقولات التراث النّظري عديد المسائل والإشكاليات، إلى جانب ما قد توحي به من انتكاسة أو ارتداد إلى ماض انقضى في مقابل عصر متحرّك ومتقلّب يحتاج إلى تكثيف الوعي حول تناقضاته والعمل على تجاوزها. إلاّ أنّ مراجعة بعض المفاهيم يمثّل نوعا من الاستفاقة المهمّة والضروريّة التي تهدف إلى تجذير المرجعيات وتأصيلها. حيث نرى أن النّظر في ما عرضه الغزالي من أفكار تتعلّق بمفهوم "الحُسن" وعلاقته بالإتيقا يقتضي دراسة مفاهيم تتعلق بأخلاقيّات الفعل مثل: "الحذق" - "الطبع" - "التكلّف" -"المحاكاة". وبالتالي فإنّ البحث في مدى ارتباط هذه المفاهيم وتشابكها مع مقتضيات "الُحسن" كمعيار للحذق والإجادة يدفع للتساؤل: ما الفائدة من دراسة أفكار الغزالي وما أثر ذلك على تصوّراتنا المعاصرة لما يُطرح من بدائل ضمن ما بات يُعرف بمرحلة ما بعد - إنسانية. خاصّة في ما يتعلّق بالسؤال الإتيقي في الفن.

يجمع الغزالي في منهجه بين التأملّ النّظري والتنزيل العملي لذلك فإنّ المحدّدات والآراء التي يضعها بخصوص مفهوم "الحسن" في كتابه الإحياء، تحفل بالتوجيهات العلميّة والتّطبيقيّة التي يمكن أن يُستفاد منها اليوم في دراسة مسائل

الإبداع في الفنون. ولعلّه من اللافت أن يُدرج الغزالي هذه الأفكار في الجزء المخصّص لتناول"المحبّة والشوق والأنس والرضا" وخاصّة في ما تطلبه النّفس من جمال في المعاني والمباني وهو ما يشير بوضوح إلى أن اكتساب الحذق في الصنائع والفنون مرتبط بشروط جسمانية ونفسية وبمعايير أخلاقية ودينيّة. حرص الغزالي على توخّي الموضوعية والدقّة المنهجية في عرض الأفكار وتحليلها والردّ عليها وهو ما أكسب نظرته لأنشطة الإنسان عموما وما يبدعه من فنون وصنائع منهجا قائما على البرهان والمنطق تبرز فيه شخصيّته المتفرّدة وعقله الخلاّق الذي يوازن بين العلم والعمل في الاستدلال على حقيقة الُحسن وسبل إدراكه واستنباط معانيه المضمرة وطرق اكتساب فضائله عبر المجاهدة والمواظبة الطويلة على محاكاة الفعل الحسن والتشبّه بأهله ممّا يورث النّفس طبعا راسخا في القلب لا تلبث أن يكشف عن تجلياته المعرفيّة التي تسمو بالإنسان ومداركه نحو الكمال الخلقي.

- البعد الإتيقي في محدّدات "الحُسن"

يُدرج الغزالي مفهوم "الحُسن" ضمن الأصل الرابع في بيانه لحقيقة المحبّة وأسبابها التي يضعها في خمسة أصول. يتمثل الأصل الأوّل منها في انّه لا يُتصوّر محبّة إلاّ بعد معرفة وإدراك. ومعنى كون الشيء محبوب لانّ في الطبع ميل إليه ومعنى كونه مبغوض لأنّ في الطّبع نفرة منه، فالحبّ حسب الغزالي: "عبارة عن ميل طبع إلى الشيء الملذّ فإن تأكّد ذلك الميل وقوي سمّي عشقا. والبغض عبارة عن نفرة الطبع عن المؤلم المتعب فإذا قوي سمي مقتا "(الغزالي،1659: 2005). أمّا الأصل الثاني فيعرض فيه الغزالي لمختلف الحواسّ مبيّنا وجود حسّ سادس مناطه القلب. وبما إن الحبّ تابع للإدراك والمعرفة فهو ينقسم حسب انقسام الحواس، نظرا إلى أن لكلّ حاسّة إدراك مخصوص بنوع من المدركات، غير أن بعض أنواع المحبّة تتجاوز الحواسّ. ويعرض الغزالي كمثال على ذلك قول النبيّ صلى الله عليه وسلّم: "جُعلت قرّة عيني في الصلاة (ابن حنبل: 2001) ". معتبرا أن الصلاة لا تحظى بها الحواسّ الخمس بل: "حسّ سادس مظنّته القلب لا يدركه إلا من كان له قلب، وهي حاسّة أرقى من مرتبة مدركات الحواس الخمس. (الغزالي،1661: 2005) ". ويعرض الغزالي في الأصل الثالث أسباب المحبّة وأقسامها، فالأوّل منها يتعلّق بأنّ المحبوب الأول عند كلّ حيّ نفسه وذاته وكمالها والمكروه عنده ضدّ ذلك. ثم يتمثل السبب الثاني في "الإحسان" الذي جُبلت عليه القلوب. ويدرج الغزالي السبب الثالث الموجب للمحبّة ضمن مسألة حبّ الشيء لذاته، باعتباره الحب الحقيقي، ويضرب مثالا على ذلك محبّة الجمال الذي هو محبوب لعينه يقول في ذلك:

"فإن كل جمال محبوب عند مدرك الجمال وذلك لعين الجمال، لأن إدراك الجمال فيه عين اللذّة، واللذّة محبوبة لذاتها لا لغيرها. ولا تظنّن أن حبّ الصور الجميلة لا يُتصوّر إلا لأجل قضاء الشهوة، فإنّ قضاء الشهوة لذّة أخرى قد تُحبّ الصّور الجميلة لأجلها، وإدراك نفس الجمال أيضا لذيذ فيجوز أن يكون محبوبا لذاته، وكيف يُنكر ذلك والخضرة والماء الجاري محبوب لا لشرب الماء وتؤكل الخضرة أو ينال منها حظ سوى نفس الرؤية؟ وقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلّم يعجبه الخضرة والماء الجاري، والطباع السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلى الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان والحسنة النقش، المتناسبة الشكل، حتى أن الإنسان لتنفرج عنه الغموم والهموم بالنظر إليها لا لطلب حظ وراء نظر. فهذه الأسباب ملذة وكلّ لذيذ محبوب، وكلّ حسن وجمال فلا يخلو إدراكه عن لذّة، ولا أحد ينكر كون الجمال محبوبا بالطبع، فإن ثبت أن الله جميل كان لا محالة محبوبا عند من انكشف له جماله وجلاله كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلّم: "إن الله جميل يحبّ الجمال (الغزالي،1661: 2005)."

أما الأصل الرابع في بيان حقيقة المحبّة فيتحدّث فيه الغزالي عن الحُسن الذي لا يقتصر إدراكه على مدركات البصر ولا على تناسب الخلقة، بل هو خاصيّة مشتركة للعديد من الأشياء. لذلك سنتوقف عنده لأنّ الغزالي حدّد فيه مفهوما مجرّدا للحسن والجمال في صياغة مختزلة يمكن اعتبارها بمثابة النموذج النظري الذي يمكن البناء عليه في تناول مسألة العلاقة بين الإبداع والإتيقا. يعتبر الغزالي في تبيانه معنى الحُسن والجمال، أن الُحسن: "ليس مقصورا على مدركات البصر ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة" ذلك أن صفة الُحسن تُطلق على العديد من الأشياء المختلفة والمتنافرة. ولذلك فإنّ معنى الحُسن يقتضي تعريفا جامعا يتجاوز ما هو ظاهر في صور تلك الأشياء. ولذلك يتساءل الغزالي : " ... فإنّا نقول: هذا خط حسن وهذا صوت حسن وهذا فرس حسن، بل نقول: هذا ثوب حسن وهذا إناء حسن، فأيّ معنى لحسن الصوت والخط وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن إلاّ في الصورة؟ (الغزالي،1661-1662 : 2005)"، ويبني الغزالي تعريفة للُحسن بناء منطقيا انطلاقا مما تستلذّه الحواس المختلفة ولكنه يجرّد معناه من الصور المحسوسة ليصبح بمثابة النموذج النظري فهو يعتبر أن المدركات الحسيّة والعقلية منقسمة إلى ما هو حسن وإلى ما هو قبيح: "ومعلوم أن العين تستلذّ بالنظر إلى الخط الحسن، و الأذن تستلذّ استماع النغمات الحسنة الطيّبة وما من شيء من المدركات إلا وهو منقسم إلى حسن وقبيح (الغزالي،1662: 2005) ". ومن ثمّة فإنّ بعض الأشياء المدركة تشترك - رغم اختلافها - في معنى ما

للحسن. وهنا يطرح الغزالي السؤال التالي: "فما معنى الحسن الذي تشترك فيه هذه الأشياء؟ وانطلاقا من جملة المسائل المطروحة سابقا يضع الغزالي تعريفا للجمال والحُسن بالقول:

"كلّ شيء، فجماله وحُسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر، فالفرس الحسن هو الذي جمع كلّ ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسّر كرّ وفرّ عليه، والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها. ولكلّ شيء كمال يليق به، وقد يليق بغيره ضدّه، فحسن كلّ شيء في كماله الذي يليق به، فلا يَحسُن الإنسان بما يحسن به الفرس ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب وكذلك سائر الأشياء (الغزالي: 940، 2005)."

يربط الغزالي توفّر الحسن والجمال في الشيء بحضور أسباب الكمال فيه من وجهين، الكمال اللائق بالشيء والكمال الممكن له، ويحتاج هذا إلى تفصيل حيث أن الكمال اللائق يتعلّق بكل ما يليق بالشيء أو المخلوق، من حيث الهيئة والشكل واللون بالإضافة إلى كمال يتعلّق بما به تستجلب المنفعة ويتحقّق الغرض الوظيفيّ. أما الكمال اللائق فالمقصود به ما يليق بالشيء من حيث قبول المادّة المكونة له للصورة بما يحقق كذلك الوظيفة ويجلب المنفعة. ويفصّل التوحيدي القول في ذلك عند حديثه عن سبب استحسان النفس للصور الحسنة (التوحيدي، مسكويه : 2001). نستنتج أن الحُسن وفق تعريفات الغزالي لا يرتبط بنقطة محدّدة تبلغها الصناعة بل هو مسار يطلب الكمالات الممكنة للشيء وهذه الكمالات غير محدّدة وليست لها نقطة وصول نهائيّة لذلك يمكننا التساؤل هل أنّ الإبداع في الصنائع وفق تصوّر الغزالي غير مقيّد بمستوى محدّد من الحسن؟ يمكن إدراكه؟ وبالتالي هل يمكن البرهنة على أن مسار الإبداع يظلّ دون نقطة وصول محدّدة سلفا بما إن المبتغى هو بلوغ الكمالات الممكنة والملائمة للشيء من حيث الخامة والحذق والتعبير والوظيفة؟ إن ابتغاء الحُسن، بهذا المعنى في الصنائع يظلّ مسارا ديناميا متواصلا دون توقّف لأنّ غايته بلوغ ما هو ممكن وما هو مطلوب في الشيء. والكمالات لا حدّ لها أيضا لأنها مرتبطة بكمالات أخرى يسعى إليها الصانع ذاته باعتباره ينحت مسارا يبدأ بالتكلّف وينتهي بالتطبّع. ويعتبر الغزالي أن مدركات القلب: "أشدّ إدراكا من العين، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للأبصار، فتكون لا محالة لذّة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهيّة التي تجُلّ عن أن تدركها الحواسّ، أتمّ وأبلغ فيكون ميل الطبع السليم والعقل الصحيح إليه أقوى (الغزالي، الإحياء، 1660،

2005) ". وبالتالي فإنّ إدراك الغاية في الحسن يقتضي الجمع بين تحصيل الحذق في الكمالات المطلوبة في الصنائع وبين ترسيخ الخلق في الكمالات النفسيّة اللائقة بالصانع. فكما أن الجوارح تتطلّب المحاكاة والتكلّف لكي تورث الحذق في الصنائع، فإنّ الخُلُق لكي يصبح جميلا يقتضي الصبر والمواظبة وبالتالي يتحوّل إلى صفة النفسيّة راسخة في الطبع وفي القلب لأن مسار التطبّع بالحسن يورث كمالات خلقيّة في الطبع. وقد أشار القرآن الكريم إلى هذه المسائل حينما أكّد في عديد الآيات على اقتران الإيمان بالعمل الصالح. وكذلك الحديث الشريف أكّد على ذلك عند ربطه بين محبّة الله للعبد وبين إتقانه لعمله.

ونعتقد أنه لم يكن من قبيل المصادفة أن يتعرّض أحد أهم المتخصصين الألمان في دراسة فنون الحضارة الإسلامية، رتشارد إتنجهاوزن[94] **Richard Ettinghausen**) (1906-1976)) إلى أفكار الغزالي في تحديد الذائقة الفنيّة تجاه الصنائع المتقنة حينما استشهد بتعريف الغزالي للحُسن باعتباره أحد المعايير العقلية المتّسمة ببناء منطقي واستدلالي متماسك. وذلك حينما طرح سؤالا يتعلّق بالمعايير التي يمكن من خلالها البرهنة على أن الفنون الزّخرفية في الحضارة الإسلامية ذات طابع إسلامي، وهو في اعتقادنا سؤال هامّ يُجمل الإشكاليات المتعلّقة بالخصائص الفنيّة والجماليّة للزخرفة الإسلاميّة، وذلك من خلال صياغته التي تشمل مناحي الإدراك العقلي والحسّي. يتمثل السؤال في: "ما الذي يجعل الزخارف الهندسيّة أو الزهريّة أو الكتابات المنقوشة شيئا فريدا في ذاته محبّبا إلى النفس وحاضرا في الذهن دوما؟ ما الذي يجعلها "إسلاميّة" الطابع؟" (إتنجهاوزن،66: 1978) وتسنّى لريتشارد اتنجهاوزن أن يستشهد بمختلف المدارس الفكريّة الإسلامية في محاولة الإجابة على سؤاله هذا، ومنها طروحات الغزالي التي تندرج ضمن ما يسميه اتنجهاوزن: "النظرة الأخلاقية" التي ترى الفن والحذق في الصنائع صورة للفضيلة، ويؤكّد ذلك قول الإمام الغزالي: "فمن رأى حسن نقش النقاش وبناء البنّاء انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجميلة الباطنة التي يرجع حاملها عند البحث إلى العلم والقدرة". (الغزالي، الإحياء ج4، 303، 2005) ويقرّ اتنجهاوزن بوجود مستوى أعلى في تأمّل الحسن والجمال

[1] رتشارد إتنجهاوزن Richard Ettinghausen من أبرز المستشرفين الذين اهتمّوا بدراسة فنون الحضارة الإسلامية، مجاز من جامعة غوته في فرانكفورت، ثم نال درجة الدكتوراه سنة 1931 واشتغل محافظا لمتحف الفن الإسلامي في برلين يتقن اللغة الفارسيّة والسريانيّة والآراميّة والعربيّة والعبريّة، غادر ألمانيا سنة 1933 ليستقر في بريطانيا حيث نشر بالتنسيق مع جامعة اكسفورد كتابا حول الفن الفارسي ثم انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث أصبح أستاذا بجامعة ميشيغان وبعد ذلك محافظا لعدّة معارض عالمية حول الفنون الإسلامية. سمي بروفسورا مختصا في الفن الإسلامي بمعهد الفنون الجميلة بجامعة نيويورك سنة 1966، وبالتوازي مع ذلك شغل خطّة مستشارا لقسم الفن الإسلامي بمتحف المتروبوليتان توفي سنة 1979، من أبرز مؤلفاته كتاب: "التصوير عند العرب" المنشور بعدّة لغات منها الفرنسية والانجليزيّة والعربيّة حيث قام بترجمته والتعليق عليه د.عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، صادر ببغداد سنة 1974.

يوجد عند الذين ينظرون إليه نظرة ميتافيزيقيّة وخاصّة أهل التصوّف حيث تصل تلك النظرة حسب رأيه إلى: "استبصار أسمى يتجاوز بكثير المظهر السطحي للأشياء" (إتنجهاوزن، 82-83، 1978) ، ويستشهد على ذلك بقولة للإمام الغزالي: "إن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المُدركة بعين الرأس وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة. والأوّل يُدركه الصبيان والبهائم والثاني يدركه أرباب القلوب لا يُشاركهم فيه من لا يعلم إلا ظاهرا من الحياة الدنيا". (الغزالي، الإحياء ج4، 303، 2005) ندرك أذن عمق هذا التصوّر الذي يشكّل أرضية مرجعيّة مهمّة في محاولة فهم وتأويل شروط الحذق في صناعة الخط بحسب أبي حامد الغزالي، تلك الشروط التي حاولنا استخلاص أهم مرتكزاتها من أحد أهم كتبه متمثلا في "إحياء علوم الدين".

البعد العملي في تجليات الحُسن

يربط الغزالي عند حديثه عن الإتقان في صناعة الخط وما تستلزمه من إبداع، بين مفهومين أساسيين هما: "التكلّف" و"الطّبع" ويربطهما بالإنسان من حيث هو جسم بالجوارح ومن حيث هو جوهر بالقلب. ويرى الغزالي أن الحذق في الصنعة أي الإبداع لا يصبح صفة نفسية راسخة لدى المتعلّم إلا بواسطة المحاكاة والتكلّف أي المجاهدة والمكابدة التي من شروطها الصّبر والمواظبة. لذلك ورد الحديث عن العلاقة بين التكلّف والطبع في سياق عرض أبي حامد الغزالي لوسائل تهذيب الأخلاق ومعالجة أمراض القلب ضمن كتاب:"رياضة النفس" وهو الكتاب الثاني في ربع المهلكات من مؤلّفه إحياء علوم الدين (الغزالي: 929، 2005). وقد بيّن الغزالي في هذا الكتاب فضيلة حسن الخلق، ومذمّة سوئها مبتدئا الحديث عن فضائل سيّد الخلق محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلّم. ثم تطرّق الغزالي إلى بيان السبب الذي به يُنال حسن الخلق بالجملة محدّدا مفهوم حسن الخلق بكونه: "اعتدال قوّة العقل وكمال الحكمة واعتدال قوة الغضب والشهوة وكونها مطيعة للعقل والشرع "(الغزالي: 940، 2005) وبين الغزالي بعد ذلك كيفيّة حصول هذا الاعتدال وذلك من خلال طريقين، الأول من خلال "جود إلهي وكمال فطري "(الغزالي: 929، 2005) ، والثاني من خلال تحصيل بالكسب والمجاهدة والرياضة والمقصود بذلك :"حمل النفس الأعمال التي يقتضيها الُخلُق المطلوب "(الغزالي: 929، 2005) ويورد الغزالي أمثلة على ذلك بقوله: "من أراد مثلا أن يحصل لنفسه خلق الجود فطريقه أن يتكلّف تعاطي فعل الجواد وهو بذل المال فلا يزال يطالب نفسه ويواظب عليه تكلّفا مجاهدا نفسه فيه حتى يصير ذلك طبعا له ويتيّسر عليه فيصير به جوادا (الغزالي، الإحياء، 929، 2005) ". وبعد عرض صفات ومزايا الرياضة في توطين النفس على حسن الخلق يخلص الغزالي إلى أن : "الأخلاق الجميلة يمكن اكتسابها بالرياضة وهي تكلّف الأفعال الصادرة عنها ابتداء لتصير طبعا انتهاء وهذا من عجيب

العلاقة بين القلب والجوارح أعني النفس والبدن فإن كلّ صفة تظهر في القلب يفيضُ أَثرها على الجوارح حتى لا تتحرّك إلا على وفقها لا محالة وكلّ فعل يجري على الجوارح فإنه قد يرتفع منه أثر إلى القلب (الغزالي: 941-942، 2005) ". ثم يورد الغزالي مثالا توضيحيّا على عمليّة الفيض تلك بعرض صفة الحذق في الكتابة واشتراط اكتسابها بالرياضة وهو ما سنتناوله بالعرض والتحليل.

ولتلمّس البعد التطبيقي للمقابلة بين جارحة اليد والقلب في سيرورة الحذق ومسارات التعلّم بغرض اكتساب الخط الحسن، يعتبر الغزالي أن بلوغ الحذق في الكتابة مرتهن بتحوّله عبر مسار من التكلّف والمكابدة إلى صفة نفسيّة راسخة في الطبع، وهذا المسار يقتضي محاكاة أهل الصنعة والتشبّه بهم يقول الغزالي في ذلك:

> "من أراد أن يصير الحذق في الكتابة له صفة نفسيّة حتى يصير كاتبا بالطبع، فلا طريق له إلا أن يتعاطى بجارحة اليد ما يتعاطاه الكاتب الحاذق ويواظب عليه مدّة طويلة يحاكي الخط الحسن، فإن فعل الكاتب هو الخط الحسن. فيتشبّه بالكاتب تكلّفا ثمّ لا يزال يواظب عليه حتى يصير صفة راسخة في نفسه فيصدر منه في الآخر الخط الحسن طبعا كما كان يصدر منه في الابتداء تكلّفا فكان الخط الحسن هو الذي جعل خطّه حسنا، ولكن الأول بتكلّف إلا انّه ارتفع منه أثر إلى القلب، ثمّ انخفض من القلب إلى الجارحة فصار يكتب الخطّ الحسن بالطبع (الغزالي : 942، 2005) " .

ويستند الغزالي في تقرير هذا الربط بين الجارحة والقلب وبين التكلّف والطبع إلى مثال خلقي يتمثّل في سبل تهذيب الأخلاق. لذلك فإنه يضع مسارين لاكتساب الحذق في حسن الخط، المسار الأوّل مسار تصاعدي يقوم على التكلّف والمجاهدة، مبتغاه بلوغ الحدّ بما يقِر في القلب من معاني. وحينما يصير معنى الحسن صفة راسخة في النفس يتحوّل الحذق عبر مسار تنازلي منطلقه القلب باتجاه الجارحة التي يصير عبرها حسن الخط قائما بالطبع والسليقة. ويعلّق الأستاذ الحبيب بيدة على الربط الذي يجريه الغزالي بين الإبداع في الخط وبين الرياضة أو المجاهدة باعتبارها سلوكا أخلاقيّا يؤدّي إلى رسوخ الإحساس بالجمال في النفس بالقول: "ليس اعتباطا أن يربط الغزالي بين الأخلاق كصفة نفسيّة والخط كصفة صناعيّة لو لم يكن هناك رابط اتصال بمفهومه الوحدوي لهاتين الصفتين. وهو المتصوّف الذي كابد جميع التجارب الفكرية لينتهي في آخر المطاف إلى هذا الإيمان (بيدة، 223، 1980)". يتجلى الاختلاف بين الغزالي وبقيّة الفلاسفة في البعد التجريبي الذي يصبح بمثابة الشرط الذي تُروَّض من خلاله الجوارح عبر مسار طويل من الدّربة والتكلّف حتى

يصبح الحذق والإتقان أي الإبداع صفة نفسيّة راسخة وتتحوّل الصناعة إلى فعل بالطّبع بعدما كانت فعل تكلّف بجارحة اليد أولا. ولعلّ ما أشار إليه ابن خلدون يؤكّد هذا التصوّر رغم ما بين المفكرين من تمايز في الربط بين الصنائع وغاياتها العرفانيّة الأخلاقية عند الغزالي وما بين غاياتها العمرانيّة الاجتماعيّة عند ابن خلدون. فهذا الأخير يتحدّث أيضا عن الصناعة بكونها ملكة عمليّة تكتسب بالمباشرة وبتكرار الفعل بغاية ترسيخه على مثال متناسب ومتعارف على أصالته، يقول ابن خلدون في المقدّمة: "الصناعة ملكة في أمر عملي فكري وبكونه عملياً هو جسماني محسوس. والأحوال الجسمانية المحسوسة فنقلها بالمباشرة أوعب لها وأكمل، لأن المباشرة في الأحوال الجسمانية المحسوسة أتم فائدة والملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة بعد أخرى حتى ترسخ صورته. وعلى نسبة الأصل تكون الملكة. ونقل المعاينة أوعب وأتم من نقل الخبر والعلم. (ابن خلدون، (دت)) " . يشترك كلّ من الغزالي وابن خلدون في اعتبار أن الصناعة ملكة ترسخ بالمداومة والصبر والتكرار لأنها تصدر في أول الأمر من الأحوال الجسمانيّة وبالتالي فهي في حاجة إلى المباشرة أي الممارسة والتمرين والمراس لكي يترقّى الصّانع من منزلة التكلّف بالجوارح إلى منزلة الإتقان بالطبع وذلك بعدما ترسخ تلك الملكة وتصبح مندمجة مع ما تطلبه الصّور الطبيعية من كمال المناسبة والموافقة في الصّور الهيولانيّة حينما تقتفي الطبيعة أثر النفس وفق تعبيرات التوحيدي.

أزمة الفن المعاصر: ممكنات التجاوز

يمرّ الفن المعاصر بأزمة عميقة عبّرت عنها العديد من التجارب وواكبتها عديد البحوث النقديّة، حيث تتميّز بعض تلك التجارب الفنيّة بالاضطراب والتشتّت حدّ التناقض وذلك منذ أن أرسى مارسال ديشمب (Marcel Duchamps) (1887-1967) ما يسميّه الناقد السوري اسعد عرابي "آلية العبث" وذلك حينما شارك في معرض فنّي سنة 1917 بمبوّله مصنوعة من الخزف التجاري الرفيع مدّعيا إنها عملا فنيّا. ومنذ ذلك الحين والفن المعاصر يراكم التناقضات في مستوى الطروحات النّظرية والممارسات الإبداعية إلى درجة أصبح من المبرّر طرح السؤال عن أسباب هذه الأزمة وعن مآلاتها وانعكاساتها على مفهوم الفن ذاته وعن معايير الجمال وعن علاقة الأطر الاستطيقية بما تبقى من سمات الحداثة التي بدأت تنحدر هي الأخرى للتنكّر لكل ما هو إيتيقي. انتهكت أشكال الفن المعاصر جميع النّظم الجمالية وبدت ممارسات الفنانين منفلتة من جميع القيود والسياقات، ولم يعد يُنظر إليها إلا باعتبارها مسارا للهدم والتقويض والتجاوز نحو الأزمة كأفق استشراف لما بعد الإنسان. وقد أشارت مؤرخة الفن الفرنسيّة كاترين ميييه (Catherine Millet) (1948-) إلى ذلك حينما اعتبرت أن تطوّر فن الرسم المعاصر لا يُفهم إلا باعتباره مسارا لتهديم الرسم ذاته (Millet: 1994) وذلك

انسجاما مع رأي الفنان هارولد روزمبيرغ (Harold Rosenberg) (1906-1978) حول استحالة تحديد الفن المعاصر، باعتبار أن أغلب الممارسات والتجارب تهدف إلى تجاوز أي تحديد للفن. بمعنى أنها تسعى إلى "الفن اللامحدّد" (Dé-définition de l'art). ويشرح دومنيك شاتو (Dominique Chateau) (1948-) هذا الرأي معتبرا أن ذلك الوصف الذي أطلقه روزمبيرغ منذ سنة 1972 مناسب للتوجه العام الذي أخذه الفن المعاصر والذي يتّسم بالتحرّر من كلّ إيمان بالفن. وبذلك لم يعد العمل الفنّي موضوع تأمل ولم يعد له دور في إثارة الإحساس (Chateau 2010): تتعدّد أبعاد أزمة الفن المعاصر وتأخذ مسارات مختلفة تقوم في أغلبها على التجاوز والاختراق والانتهاك المبرمج، الذي لم يعد فيه اعتبار لمفهوم الجميل أو الرائع. إذ توسّع مفهوم الاستطيقا ليتجاوز البعد الحسّي في التجربة الجمالية نحو الإحساس بالمريع والمفارق.

يكاد يجمع دارسو الفن ومنظّريه المعتبرين بدءا من مدرسة فرانكفورت (أدرنو وهركهايمر) وصولا إلى والتر بنيامين (Walter Benjamin (1892-1940) ثم مارك جيميناز (Marc Jimenez (1943-2023)) وإيف ميشو (1944-Yves Michaud)) إلى أن الفن المعاصر تأثّر بالثورة الصناعيّة والتطوّرات التكنولوجيّة على نحو سلبيّ ممّا أدّى إلى إخضاع التجارب الإبداعية إلى مضاربات السوق وإلى محدّدات التصنيع الثقافي مما انجرّ عنه ضياع المعيار الجمالي وانحراف المفاهيم وتصدّعها وانعدام قدرتها على متابعة التحوّلات المتسارعة. وقد وسّع الكاتب الفرنسي جان بودريار(1929-2007) (Jean Baudrillard) من أبعاد أزمة الفن المعاصر حينما اعتبر أن المستهلك أصبح بمثابة الدمية التي تتحكّم فيها وسائط الإشهار وشبكات التسليع لكل ما هو غرائزي ممّا يهدّد الوعي الجمعي وينحدر بالذوق العام والمعايير والقيم الجمالية. ولعل ما أشار إليه إيف ميشو من ارتباط لأزمة الفن المعاصر بأزمة الثقافة (Michaud :1979) دليل على أن الأزمة تتسم بالشمول والعمق مما يحيلنا إلى التساؤل حول صلة تلك الأزمة بما هو متعلّق بالبعد الإتيقي لعلاقة الفن بالحضارة الغربية بمختلف مكوّناتها، وكيف أن أزمة الفن المعاصر تمثل تجلّ لازمة ثقافيّة تمثل بدورها مؤشرا على وجود أزمة أعمق في مستوى المرجعيّات الاتيقية التي افتقدها الفنان المعاصر ممّا يدفع بعض التجارب إلى الإيغال في "انتهاك" المعايير المتعارف عليها كحدّ أدني للذوق الانساني. ومن مظاهر انتهاك الحدود المتعارف عليها بعض التجارب التي تعاملت مع الجسد بأسلوب دموي ممّا يحوّل "العنف" إلى مفهوم جمالي يتقاسمه الفنان مع الجمهور في العمل الأدائي ضمن مشترك ثقافي لا يمكن نعته إلا بكونه يعكس السيولة التي تميّز الحداثة وتعبيراتها المختلفة (زيجمونت: 2016). خارج أية ضوابط أو إحداثيات جمالية وإتيقيّة أيّا كانت طبيعتها، سواء تعلّقت بالواجب أو بالممكن العقلي والمستساغ الوجداني والفطري.

ولئن اعتبر هركهايمر (Max Horkheimer) (1895-1973) مبكرا أن العقلانية التقنيّة تنزع بطبيعتها إلى السيطرة ((Horkheimer et Adorno: 1974 ، فإنّ هذه السيطرة أخذت في عصر الرقمنة أبعادا أكثر خطورة بفعل الثورة الاتصاليّة التي حوّلت الإنسان إلى كائن عار أمام شبكات التواصل الاجتماعي ومختلف التطبيقات والبرمجيات. لقد أصبح الفاعلون في المجال الافتراضي : "يعرفون عن المرء ما خفي عنه أو لم يفكّر فيه أبدا. فهم يتتبعون خطواته في الإبحار ويتعرّفون على ميولاته الواعية واللاواعية ويلتقطون تفاصيل شخصيّته من الصور التي يشاهد والبرامج التي يختار وتلك التي يرفض ومن الكتب التي يقرأ (دوغان ولابي: 12، 2020)" لذلك فإنّ أزمة الفن المعاصر أصبحت اليوم ذات أبعاد مختلفة تجاوزت البعد التبضيعي، ليصبح الفن أداة للسيطرة في ظل ثورة رقمية تهدّد حريّة الإنسان وتعصف بمقوّمات وجوده.

ونعتقد أن أزمة الفن المعاصر تمثل امتدادا لأزمة الإنسان ذاته كما تتجلى تعبيراتها في انحسار القيم وتوحّش الرأسمال ضمن نطاق تحالف بين صنّاع المحتوى الرقمي والمتحكمين فيه وبين نزوع ليبرالي يستغلّ تطلّعات الإنسان ورغباته في سلعنة كل شيء وفق مقتضيات سوق مفتوحة. لا يشذّ الفن عن نطاق هذه السلعنة، بل يمكن أن يتحوّل إلى مجال للتحكّم والسيطرة وقناة لتدجين الكائن الإنساني وتهميش دوره عبر تطوير بدائل روبوتيّة لا رادع ولا وازع أخلاقي أو إيتيقي لها. ونرى أن مردّ هذه الأزمات بحسب طه عبد الرحمن المبالغة في منزلة "العقل المجرّد" ونزوع الفكر الحداثي إلى إهمال الدور الأخلاقي. لذلك فإنّ البدائل المنتظرة لتجاوز أزمات الفن تتمثل في إعادة النّظر في مكانة البعد الإتيقي في الممارسة الإبداعية من منظور مغاير وطبق نموذج معرفي محرّر للعقل والوجدان.

وتُعدّ قراءة طه عبد الرحمن النقديّة للحداثة الغربيّة مستندا معتبرا في فهم الأزمة الإتيقيّة التي تردّى فيها الفن المعاصر في الغرب، حيث إنه بيّن هشاشة الرؤى الفلسفيّة للحداثة التي وجّهت منتجات الحضارة فكريّا وتقنيّا. حيث أن النظام العالمي الذي: "يُكسب الإنسان الحديث سيادة التصرّف وسلطان البطش- ينبني على مبدإ اصطناع أخلاق جديدة ويتجلّى هذا الاصطناع للأخلاق في مسلكين اثنين هما: مسلك تغيير الخَلق (أي تغيير الفطرة) ومسلك تغيير الخُلق (تغيير السلوك) (عبد الرحمن:123، 2000) ". والملاحظ أن التفكير في نفس الوقت - وبصورة قد تبدو مزدوجة- في قيمة الفن المعاصر الغربي من ناحية والنظر في مقولات الحسن في التراث النقدي من ناحية ثانية، يقتضي الإشارة إلى محاولات هذا الفيلسوف في نقده للبعد الأخلاقي للحداثة الغربيّة وما يطرحه من بدائل يمكن الاعتماد عليها في تأطير وإثارة التفكير حول أهمية المقصد الإنساني والتعميري الذي يفترض أن يشتغل عليه المبدعون لتحقيق التلاؤم والتكامل المطلوبين بين ما هو فنّيّ وتقنيّ وبين ما هو تحسينيّ ووظيفيّ. باعتبارهما ضروريّان في تمثل البعد الإتيقي من خلال ما هو جماليّ. يقتضي التفكير

في البدائل التي تمهّد لتجاوز أزمة الفن المعاصر إدراك حدود النموذج المعرفي الغربي ومحاولة الكشف عن تناقضاته باعتباره يمثل المهاد والسياق الذي تبلورت ضمن رؤاه وتصوّراته أنماط الفن المعاصر، ومن ثمة اقتراح تصوّرات بخصوص البعد الإتيقي وتمثلاته العملية والرمزيّة في العمل الفني. يرتكز النموذج البديل على تصوّر يسمو بالإنسان وفق منظور التكريم الذي يتعالى به عن الغرائز ويرتقي به إلى مرتبة الاستخلاف من أجل عمارة الأرض بواسطة العمل الصالح الذي يمثل المقصد الأسمى لكلّ ممارسة أو نشاط يروم به الإنسان بلوغ الكمالات اللائقة والممكنة في الذات وفي الأشياء كما صاغها أبو حامد في تعريفه للحسن. يمثل العمل الصالح بمضمونه القرآنيّ الإطار العام الذي تتحقّق من خلاله مقاصد الإنماء والتعمير . وهو ما يطرح مسألة الإتيقيّ في بعديه النظري والتطبيقي، إذ من الممكن إدراج الممارسات الإبداعية ضمن تصوّر أخلاقي للعمل، ولكن هل أنّ ذلك كاف للمرور من المثال الإيماني إلى التّطبيق العملي؟ خاصّة و أن العمل الصالح يقترن بالإيمان وبالتّالي فهو الركيزة الأساسية لتحقيق المقصد الأسمى من خلق الإنسان وتكريمه بحمل الأمانة. ونعتقد أن تحديدات الغزالي لمفهوم الحُسن تحفّز على المزيد من التفكير في أوجه ارتباط الممارسات الفنيّة بالمقاصد التّحسينية والتعميريّة التي أكّد عليها ابن خلدون أيضا في ربطه بين ازدهار الصنائع وتطوّر العمران ونموّه. وممّا يؤكّد أهميّة الأفكار التي طرحها الغزالي، ذلك التلازم بين فعل التكلّف بالجارحة وبين رسوخ معنى الحُسن في القلب ممّا يجعل العمل قرين الإيمان وبالتّالي الترقي في الكمالات الخلقيّة وصولا إلى مرتبة الإحسان. ولئن ارتبط مفهوم الإحسان في المدلول الديني بأقصى صور الإخلاص في التعبّد لله: "أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنّه يراك (البخاري: 23، 2002) "، فإن من معاني الإحسان أن يتحوّل التعبّد إلى منظومة قيم تمنح طلب الحُسن أبعادا عرفانيّة يتداخل فيها العمل الصالح بالترقي في مراتب الكمال الإنساني. وقد وضع طه عبد الرحمان مقدّمات هامّة للتفكير في سبل تحويل "العبادة" ضمن ما يسمّيه "نظريّة التعبّد" : "المبنية على التخلّق المفضي إلى الحكمة المؤيّدة وعلى التعرّف المؤدّي إلى البصيرة المسدّدة (عبد الرحمن: 2000،134) " وهو بذلك يفتح باب التساؤل حول السبل التي تحقق ترسيخ الإبداع ضمن تصوّر أخلاقي لتعمير العالم من خارج منطق السيادة والهيمنة الذي سعى إلى ترسيخه العقل الحداثي الغربي.

خاتمـة

يؤطر الغزالي الفعل الإبداعي في مجمل الصنائع، ضمن تصوّر عرفاني يقوم على المعاودة والتدريب بغرض السموّ بالملكة من مجرّد فعل محاكي قائم على الجارحة إلى طبع راسخ في القلب. وهو بذلك يختلف عن مقاربة أبي حيان التوحيدي التي تركّز على دور النفس في صياغة الطبع الذي من خلاله يتميّز المبدع عن غيره. يرى الغزالي أن القلب هو مناط العشق للمعاني الشريفة التي يميل إليها الطبع وبالتالي فإن الإبداع مسارٌ نحو بلوغ الكمالات الممكنة التي تمتزج فيها الملكة العملية بالصفات الخلقية والإيمانية. وبالتالي يمكننا القول أن مقاربة الغزالي منغمسة في المرجعيات الأخلاقية وفي الربط بين الحُسن والعمل الصالح باعتبارهما مرقاة للمؤمن في مساراته التعبّدية. ذلك أن البعد الإتيقي في ممارسة الفنون والصنائع يندرج ضمن تصوّر شامل لمقصد أسمى من مقاصد الشريعة الإسلامية يتمثل في تحقيق شروط الإعمار في الأرض والسعي فيها وفق مقتضيات التّحسين عقلا وشرعا، وبالتّالي فإنّ طلب الكمال في الصنعة يجعلها بمثابة الممارسة التعبّديّة التي يبتغى من خلالها المبدع بلوغ الكمال الخلقي بواسطة الطاقة الإيمانية الدافعة. وتتمثل تلك الطاقة الإيمانية من كون موضوع الصّنعة ذاته مرتبط بمدركات قلبيّة تتصل بمعان شريفة، ذلك أن مدركات القلب، كما يرى الغزالي: "أشدّ إدراكا من العين، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصّور الظاهرة للأبصار، فتكون لا محالة لذّة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهيّة التي تجُلّ عن أن تدركها الحواسّ، أتمّ وأبلغ فيكون ميل الطّبع السليم والعقل الصحيح إليه أقوى (الغزالي، 1660، 2005) ". وبالتّالي فإنّ إدراك الغاية في الحُسن، سواء بالنّسبة للصانع أو بالنسبة للمتذوّق، يقتضي الجمع بين تحصيل الحذق في الصنائع وبين ترسيخ الأخلاق لدى الصانع. فكما أن الجوارح تتطلّب المحاكاة والتكلّف لكي تورث الحذق في الصنائع، فإنّ الخُلُق الحَسَن يقتضي الصّبر والمواظبة ليصبح صفة نفسيّة راسخة في الطبع وفي القلب، لأن مسار التطبّع بالحُسن يورث كمالات خلقيّة في الطبع (الجلّيطي، 2019) .

إن افتراض وجود تلازم بين الإتيقي والجمالي يقتضي المزيد من الدراسة والتحليل، ذلك أن التصوّر القرآني في الربط بين الزينة والنفع، الجمال والوظيفة، يحتاج إلى تفكّر وتدبّر وفق ما تقتضيه المقاصد التحسينيّة والتعميريّة لأنشطة الإنسان في الأرض. لذلك فإنّ مساءلة الأبعاد الإتيقيّة في ممارسة الفنون يحتاج إلى نموذج معرفي له أدواته ومناهجه ومقاصده التي لا تفصل بين العلم والعمل أو بين العقل والأخلاق، وفق مرجعيّة تسمو بالإنسان وتعيد إليه ألقه بعيدا عن السيطرة بواسطة التقنية التي تنزع إليها قيم العولمة في مسار تنحسر فيه الحريّة وتتعاظم فيه الرغبات والمُتع.

المصادر والمراجع

المصادر:

- ابن حنبل (الإمام أحمد) ، (2001) مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق: شعيب الأرنؤوط ، عادل مرشد وآخرون، إشراف: عبد الله بن عبد المحسن التركي، ج21، حديث رقم 14037، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، لبنان.

- ابن خلدون، (دت)، المقدمة، دار الجيل، لبنان.

- البخاري (أبو عبد الله محمّد بن إسماعيل)، (2002)، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط 1.

- التوحيدي (ابو حيان) ومسكويه، (2001)، الهوامل والشوامل، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر ، تقديم : أ.د. صلاح رسلان، سلسلة الذخائر عدد 76، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، مصر ط1 .

- الغزالي (أبو حامد) ، (2005)، إحياء علوم الدين، دار ابن حزم، بيروت ، لبنان، ط1.

المراجع:

- إتنجهاوزن (رتشارد) (1978) ، الفنون الزخرفيّة والتصوير شخصيّتها ومجالها، ترجمة: د. حسن مؤنس وإحسان صدقي العمد، مقال ضمن كتاب: تراث الإسلام، القسم الثاني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

- الجليطي (علي) ، (2019)، ما بين المشهد والشهادة، قراءة في ممكنات التأويل لفن الرقش العربي، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس.

- بنشيخة، (أم الزين)، (2023)، هل يمكن الخروج من الغرب ...نحو جماليات ديكولونياليّة، جريدة عُمان، 30 أوت 2023، أنظر الرابط: https://www.omandaily.om (تم التصفح في 2023/12/15)

- بهنسي (عفيف) ، (1979)، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، عدد 14، الكويت، فبراير.

- بيدة (الحبيب)، (1980)، فن كتابة وزخرفة المخطوط القرآني من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر مسيحي من خلال بحث وتحليل خطوط وزخارف نماذج من مخطوطات مكتبة تونس الوطنيّة، بحث مقدّم لنيل شهادة التعمّق في البحث، الجامعة التونسيّة 1980 إشراف: الأستاذ عبد الوهاب بوحديبة، مخطوط غير منشور، محفوظ بمكتبة مدرسة الفنون الجميلة بتونس، تحت رقم 12.MD.

-دوغان (مارك) ولابي (كريستوف) ، (2020)، الإنسان العاري، الدكتاتوريّة الخفيّة للرقميّة، ترجمة: سعيد بنكَراد، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

- زيجمونت (باومان)، (2016) الحداثة السائلة، ترجمة: حجاج أبو جبر مراجعة: هبة رءوف عزّت، الشبكة العربيّة للأبحاث والنشر، ط1، بيروت.

- عبد الرحمن (طه)، (2000)، سؤال الأخلاق: مساهمة النقد الأخلاقي للحداثة الغربيّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1.

- المراجع باللغة الفرنسيّة

- Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Flammarion, 1994.

- Dominique Chateau, « L'esthétique dans le contexte de la dé-définition de l'art», In Nouvelle revue d'esthétique 2010/2(N° 6). Pages 25-37.

- Horkheimer et Adorno, *la dialectique de la raison*, traduit de l'Allemand par Éliane Kaufholz, Gallimard, Paris, 1974.

- Yves Michaud ، La *crise de l'art contemporain*، Paris، PUF، 1997.

من الحرفي إلى الحرفي الرقمي مرورا بالفنان

نور الدين مزريقي*

جامعة قابس

تلخيص

في هذه المداخلة، سنحاول طرح وتطارح مسألة الإبداع الفني على ضوء زحف الذكاء الاصطناعي واكتساحه لجميع المجالات، حيث بات الخيط رفيعا بين الإبداع الفني و"الإبداع" الذي ما فتئ يحققه الذكاء الاصطناعي، حتى أنه عد عند البعض إبداعا فنيا. فهل يمكن الحديث عن إبداع فني في مجال الأعمال المعتمدة أساسا على تطبيقات الذكاء الاصطناعي؟ وكيف يمكن حماية الفن والفنان من المتاجرة بالفن عبر آلية الذكاء الاصطناعي؟ ثم ما هو وجه الشبه ما بين الحرفي، بالمعنى الكلاسيكي، وحرفي اليوم، أو ما أطلقنا عليه اسم "الحرفي الرقمي"؟

1- الحرفي الكلاسيكي:

للحديث عن الحرفي، في معانيه الكلاسيكية، لا بد من العودة إلى الإغريق، حيث لم يكن من الممكن الحديث عن نظريات في الفن، بل فقط هناك مجرد تصورات تتعلق أحيانًا بممارسات فنية معينة، وأحيانًا بفكرة الجمال. وهو ما يسمح لنا بالقول أن الفن لدى الإغريق وقع اختزاله في مفهوم "التكني"؛ بمعنى الإعتماد فقط على الخبرة أو المهارة اليدوية. لذلك كان الحرفي يصنع أشياء غاية في الروعة، لكنه كان غير قادر على وصف ما يصنعه؛ لأنه لم يتلقى تكوينا أكاديميا يمكنه من أن يتعلم قواعد الصنع ومقابيسه.

آن كوكلان[95]، في كتابها، نظريات الفن[96]، أثارت هذه المسألة من خلال مثالين إثنين:

مثال عازف الناي الذي لم يتلقى تكوينا يؤهله لمعرفة الفواصل الزمنية بين الأصوات، ثم ضربت لنا آن كوكلان مثالا ثان تعلق هذه المرة بالمعماري الهاوي الذي سيشيد هو الآخر منزله دون أن يكون ملما بقواعد النسب الرياضية[97]. لذلك كنا، مع الإغريق وإلى حدود بعث أكاديمية الفنون بفرنسا في القرن السابع عشر، نتحدث عن حرفي لا عن فنان.

---

* أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون والحرف بقابس، اختصاص نظريات الفن، جامعة قابس.

[95] فيلسوفة وفنانة تشكيلية فرنسية. أستاذة فخرية في فلسفة الجمال في جامعة باريس العاشرة وجامعة بيكاردي.

[96] Cauquelin(A), **les théories de l'art**, puf, 4ème édition, 2010.

[97] Ibid, p15.

إن الملفت للإنتباه، في هذه المرحلة القديمة، أن الفنون، رغم ما تقدمه من أنشطة وممارسات فنية تفضي في أغلب الأحيان إلى تحف فنية، لم تكن "فنونا جميلة"؛ لأن الفن والجمال لا ينتميان إلى عالم واحد، بل لكل عالمه؛ الفن ينتمي إلى عالم الممارسات الحسية، بينما ينتمي الجمال إلى العالم المعقول إلى جانب الخير والحقيقة بحيث لا جمال ولا خير خارج إطار الحقيقة. هذه المعايير الثلاثة، الجمال، الخير والحقيقة، عدت بمثابة المنفذ الوحيد للعالم المعقول أو ما يسمى في مدونة أفلاطون ب"عالم المثل".

لقد طرح الجمال على نحو ماهوي، ماهو الجمال، بمعزل عن عالم الأشياء. ولعل الحوار الذي دار مابين سقراط وهيبياس الأكبر في محاورة "هيبياس الأكبر"[98] لأفلاطون يبين ذلك بكل وضوح. لقد كان سقراط يسأل وهيبياس يجيب، وكان السؤال يتمحور حول ماهية الجمال، فطرح على النحو التالي: ماهو الجمال؟

يحاول هيبياس الأكبر أن يجيب انطلاقا من أمثلة لأشياء جميلة، لكن سقراط يصيح قائلا:"**إنني** أسأل، يا سيدي، ما هو الجمال بذاته"[99]. هكذا إذن طرح الفن من خلال ممارسة بعض الفنون، فكان تقنيا صرفا، وطرح الجمال على نحو ماهوي، فتعلق بالحقيقة والخير، الشيء الذي عمق الهوة بينهما ولم يكن بالتالي "الحكم الجمالي" ممكنا.

2- الفن في المدونة الكانطية:

وكان لزاما علينا أن ننتظر القرن الثامن عشر، حتى يعود الجمال الى "هنا-تحت" بعد أن كشف كانط، في الفقرة الثامنة والأربعين من نقده الثالث، نقد ملكة الحكم[100]، عن تعريف أضحى الفن بموجبه "تمثلا جميلا لشيء"، ومنذ ذلك الحين، نزل الجمال من عليائه ليحتك بالممارسات والأنشطة الفنية، وأصبح بالتالي الحكم الجمالي ممكنا.

في الفقرة الثالثة والأربعين، من نفس المؤلف سالف الذكر، ميز كانط ما بين الفن والعلم عندما اعتبر أن الفن "هو الوحيد الذي لا نملك مهارة صنعه حتى ولو كنا نعرفه على الوجه الأكمل"، ولتوضيح هذه المسألة، ضرب لنا كانط مثال عالم التشريح الهولندي، بيار كامبير[101]، الذي يصف بدقة كيف نصنع أفضل حذاء مع أنه غير قادر على صنع حذاء واحد.

هكذا إذن مررنا من حرفي يصنع وهو غير قادر على الوصف إلى فنان يصف بدقة، وهو غير قادر على الصنع.

ليصبح الفن بمثابة اللعب الحر الذي يحمل غايته في ذاته، على عكس المهن التي تتخارج غاياتها عنها وتتعلق بالتالي بما يترتب عنها مثل الأرباح والمرتبات الشهرية.

---

[98] تعتبر محاورة "هيبياس الأكبر" من النصوص المؤسّسة بالنسبة لتاريخ الجماليات. وهي أوّل نص خصّصه أفلاطون لمسألة تعريف الجمال.

[99] أفلاطون، **محاورات أفلاطون**، محاورة هيبياس الأكبر، ترجمة شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص216.

[100] كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005.

[101] طبيب وعالم تشريح هولندي (1722-1789).

فالفن يختلف عن العلم؛ لأن في مجال العلم عندما نعرف نستطيع الإنجاز، ويختلف كذلك عن المهنة لأنه غاية في حد ذاته.

3- الإبداع الفني زمن الذكاء الإصطناعي:

مع ظهور الذكاء الاصطناعي واكتساحه كل المجالات، ونخص بالذكر المجال الفني، لاحظنا ظهور حرفي جديد، لكن هذه المرة الأمر يتعلق بالحرفي الرقمي.

فماذا نقصد بالحرفي الرقمي إن صحت العبارة؟

وهل يمكن الحديث عن إبداع فني بالاعتماد على تطبيقات الذكاء الاصطناعي؟

الحرفي الرقمي هو مصمم له مهارة تقنية عالية تمكنه من السيطرة على كل ما يتعلق بالمجال الرقمي من أدوات وتطبيقات ومواقع.... هذه المهارة الرقمية مكنته من اقتحام كل المجالات وتحقيق نتائج مذهلة، وهذا لعمري دليل على أهمية هذا الاكتشاف ودوره في إحداث ثورة رقمية أطاحت بكل منافس، بل ومنافسة المختصين في مجالاتهم وحتى هزمهم إن تعلق الأمر بمسابقة ما.

لكن هل يستطيع الحرفي الرقمي أن يصف ما يصنعه؟

قطعا لا، إذا تعلق الأمر بالمجال الفني، لأنه لم يتلقى تكوينا أكاديميا يؤهله للقيام بذلك. لذلك مرة أخرى نجد الفن يختزل في مفهوم "التكني" ويتعلق بممارسات رقمية تقنية لا علاقة لها لا بالوصف ولا بالقراءة؛ لأن الوصف والقراءة يفترضان الإلمام بالقواعد والمقاييس والموهبة، وهذه الصفات لا يمكن تحصيلها إلا من خلال تكوين أكاديمي يؤهل المتكون للإختصاص في مجال معين. أما وقد بات المصمم عاجزا عن الوصف والقراءة ويعتمد فقط على مهارته التقنية، فهو لا يختلف في شيء عن الحرفي الكلاسيكي، فقط نحن مررنا من حرفي يعتمد على مهارة يدوية إلى حرفي يعتمد على مهارة رقمية، لكنهما يشتركان في عدم القدرة على الوصف. فإن تعلق الأمر بتطور علمي واختزال العقلانية في المعقولية الأداتية أو بالأحرى معقولية الذكاء الاصطناعي، فإن كانط، كما ذكرنا سابقا، ميز ما بين الفن والعلم، وإن كان الأمر يتعلق بمهنة، فإن فيلسوفنا ميز أيضا الفن عن كل عمل غايته ليست في ذاته.

إن الإعتماد على الذكاء الاصطناعي في الفن، خاصة إذا كان المستعمل ليس فنانا ولا ناقدا للفن ولا من من أصحاب الأروقة، يمكن أن يرتقي إلى مرتبة الاستنساخ التي أثارها والتر بنيامين في كتابه[102]. عملية الاستنساخ هذه تفصل العمل الفني عن كل ظروف إبداعه؛ بمعنى تهمل السياق التاريخي الذي كان وراء هذا العمل وبالتالي إمكانية ضياع "هالته" وتفرده. في البداية، لا بدّ من الإشارة إلى أن مفهوم "الهالة"، في مدونة بنيامين، يختلف كثيرا عن مفهوم "الهالة" في المدوّنة الصّوفية؛ فهي لا تعني الإشعاع الروحي الأنيق كما هو الشأن عند الصوفية، بل هي محور الأفكار النقدية. في إجابته عن سؤال ما هي "الهالة"، أكّد " إنّها شبكة فريدة من مكان وزمان: ظهور وحيد لبعيد، أيا كان قربه"[103]. إن "الهالة" التي تكلم عنها بنيامين تظهر في جميع الأشياء وليس في شيء محدد بمعنى أنّها غير ثابتة. لقد استخدم بنيامين مفهوم "الهالة" في أعماله الفنية وجعل منه محور أفكاره النقدية؛ ولعل المتأمل في لوحات فان غوغ المتأخرة يكتشف المفهوم الصحيح والدقيق ل"الهالة". لقد ربط بنيامين بين مفهوم "الهالة" والفرادة، وهو في الحقيقة ربط يحيل على معنى الندرة والأصالة وما لم يسبق له مثيل. في هذا الإطار يذكرنا بنيامين "بالأصول التاريخية للفن، حين كان متصلا بممارسات سحرية، طقوسية وثقافية"[104]. إن ربط العمل الفني بالإطار الذي نشأ فيه، يؤكد بنيامين، هو ما يزيد من فرادة وأصالة هذا العمل وعليه فإن أصالة أي عمل فني، إنما تكمن في جوهر الشكل وفي أصوله التراثية. وبناء على ذلك، فإن إعادة إنتاج العمل الفني عبر تطبيقات الذكاء الاصطناعي، مهما بلغت أقصى درجات التطور والإتقان، تنزع عنه وجوده "المتفرد" في موقعه الذي يتجلى فيه. وإذا ما فقد العمل الفني تفرده، فإنه سيصبح بالتالي "كثرة" مستنسخة قصد اضفاء الحاضر على الماضي. وهو ما من شأنه أن يزعزع الموروث الثقافي و"يخفف إحساسنا به"[105].

إن تفرد العمل الفني يكشف، في الحقيقة، عن شروطه الاجتماعية. وبفقدانه لهذا التفرد يفقد طابعه الاجتماعي من خلال تقريبه مكانيا وزمانيا، من الجمهور؛ وهذا التقريب ينزع "التفرد" عن كلّ عمل أصيل لأنه مبنيّ على إعادة الإنتاج والاستنساخ والتكرار. وفي هذه العملية، إعادة العمل الفني وتكراره، يؤكّد بنيامين أنّ شيئا ما تغيّر" وهو العلاقة بين الجمهور وبين العمل الأصلي تحديدا، عدا أن العمل لم يعد العمل الأصلي تحديدا"[106]. وبذلك يكون العمل الفني فقد شيئا مهمّا يسميه بنيامين "الهالة". يؤكد بنيامين إذن على الترابط الكبير بين العمل الفني ووظيفته الطقوسية وقيمته

---

[102] Walter(B), L'oeuvre d'art a l'époque de sa reproductibilité technique, Trad, Frédiric(J), preface d'antoine de Baecque, Paris, Payot, coll, 2013.

[103] مارك جيمينيز، **ما الجمالية**، ترجمة شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، ص369.

[104] نفس المصدر، ص367.

[105] نفس المصدر، ص369.

[106] نفس المصدر ص366.

الإستعمالية الأصلية. وفي هذا الإتجاه يلاحظ بنيامين أن ظهور أوّل وسيلة إعادة إنتاج كانت بمثابة الشرارة الأولى لأزمة الفن، فما بالك بتطبيقات الذكاء الإصطناعي التي تقوم بجمع أجزاء لأعمال متنوعة وتركيبها على أساس أنها أعمال فنية. فعن أيّ إبداع فني نتحدث ونحن فصلنا الأثر عن طقوسه وعن إطاره الزمكاني وبالتالي فصلناه عن جذوره وعن أصالته حتى بدا وكأنه لعبة الكترونية لا تختلف عن باقي اللعب الأخرى رغم أن كانط أكد مرارا وتكرارا على أن الفن "لعب حر".

إن "هالة" الأثر الفني قد تهاوت في ظل الإعتماد على تطبيقات الذكاء الإصطناعي، لكن ذلك لايعني أننا نرفض الذكاء الإصطناعي وإبداع الذكاء الإصطناعي في مجالات مختلفة. أما أن نربط إبداع الذكاء الإصناعي بالمجال الفني، فهذا يتطلب وقفة تأملية للقول الفصل مابين المجالين؛ فمجال الإبداع الفني يتطلب كتلة من الإحساس وعينا ناقدة ودراية بكل التعبيرات الفنية، سواء تعلق الأمر بتعبيرية الألوان أو بتعبيرية الأشكال أو بتعبيرية العلامات التشكيلية بشكل عام وحتى الأيقونية منها. فهل يمكن لمصمم ألعاب أن يكون ملما بكل هذه التعبيرات؟

رغم أن مصمم الألعاب يستعمل أدوات الفنان ليضفي مسحة جمالية على أعماله، إلا أنه يبقى حرصه شديدا على تمرير غاية المصمم عبر أدوات الفنان؛ وهو مايتنافى مع التأكيدات الكانطية بخصوص تحديده لمفهوم الفن على أنه "غاية دون غاية". الفنان يوجه رسائل عبر عمله الفني، ويمكن لهذه الرسائل أن تقرأ قراءات مختلفة، وهذا مايجعل من دور القارئ دورا مهما لأنه سينشط الأثر ويملأ فراغاته. المصمم بدوره يوجه رسائل عبر عمله، لكن هذه الرسائل يجب أن تفهم كما أرادها صاحبها في المكان والزمان؛ فلو فهمت على عكس مأراده صاحبها فستؤدي حتما إلى فشل صاحب الرسائل.

هكذا إذن توالت الإكتشافات وتسارعت فكانت في ظاهرها شيئا محمودا لأنها سهلة الإستعمال والإستهلاك وتساهم، بشكل كبير، في أخذ أكبر عدد ممكن من الآراء عبر الشبكات الإفتراضية. ولكن مقابل ذلك خسر الإنتاج الفني بريقه و"هالته" جرّاء هذا التدخل التقني، فدفع ضريبة انتشاره على أوسع نطاق، ولم يعد عملا "متفردا" و"أصيلا" بما أنّه خضع إلى العديد من عمليات الإستنساخ انطلاقا من تطبيقات الذكاء الإصطناعي. وعليه أصبح كل شيئ مباحا في الفن ولم يعد ثمّة مشكل في الرّداءة والتفاهة.

هكذا إذن يدعونا بنيامين إلى القلق والدهشة والحيرة حيال ما يتعرض له الأثر الفني من ضغط "التجربة الإعلامية على حساب التجربة المعاشة"[107]، لأنّ بنيامين يخشى على "هالة" العمل الفني من "الهالة" الإعلامية. ونحن بدورنا نخشى على "هالة" العمل الفني من "هالة" الذكاء الإصطناعي الذي أبدع في التركيب، لكنه فشل في النقد والتقييم. فالمصمم الذي

[107] نفس المصدر، 370.

يعتمد آليات الذكاء الإصطناعي لاينتمي إلى "حلقة العارفين"؛ وهي حلقة يمكن أن تضم الفنان وناقد الفن وأصحاب الأروقة وكل من له علاقة بالشأن الفني، ولذلك لايمكن بأية حال من الأحوال أن نتحدث عن إبداع الذكاء الإصطناعي في المجال الفني.

صحيح أن الهالة الثانية تمكّن من توسيع ونشر الإنتاج الفني على أوسع نطاق والتعريف به لدى جمهور عريض، إلا أن خطرها يكمن في إمكانية ضياع القدرة على النقد وهو الدور الذي تضطلع به "هالة" العمل الفني الأصلية. فالعمل الذي لا يحظى بالنقد "يبقى محكوما باللامبالاة والنسيان"[108].

مسرح أوبرا الفضاء، جايسون آلان، ميدجورني، 2022

ولعل ما قام به جيسون ألان خير دليل على ما نقول؛ جيسون ألان هو مصمم ألعاب، شارك في مسابقة رسم رسمية نظمها متحف كولورادو بالولايات المتحدة الأمريكية، منافسا بذلك رسامين كبار كانوا من بين المشاركين في المسابقة، وكانت المفاجأة أن فاز جيسون ألان بالجائزة الأولى متفوقا على الرسامين. فهل يتعلق الأمر بإبداع فني؟

ما قام به جيسون ألان لا يعدو أن يكون سوى محاكاة لأعمال أصلية، أو هو في أحسن الأحوال تركيب لأجزاء مختلفة مأخوذة من أعمال مختلفة باستعمال تطبيقات الذكاء الاصطناعي، وبالتالي يمكن القول أن هذه الأعمال المركبة لا تحتوي على إبداع فني باعتبار أن منتجها ليس صاحب قضية مثل مبدع العمل الأصلي. فالعمل الفني عادة ما تحيط به عدة

[108] نفس المصدر، ص370.

معطيات من الخارج وتكون سببا في وجوده ؛ فلا يمكن أن نعزل العمل الفني عن سياقه التاريخي وعن نشأة الفنان، صاحب الأثر، وتكوينه والتيار الفني الذي ينتمي إليه. وعليه فإن بعض الدقائق لا تكفي للحديث عن الإبداع، إذا تعلق الأمر بالمجال الفني. ولذلك بات لزاما علينا أن نميز أولا بين الإبداع بشكل عام والإبداع الفني؛ فقد يكون للذكاء الاصطناعي إبداعات كثيرة وفي مجالات مختلفة، خاصة لما يتعلق الأمر بالنجاعة وتحقيق نتائج باهرة الهنا والآن، هذه النتائج متحولة ومتسارعة حتى أننا لا نكاد نعثر على أثرها. أما الإبداع الفني، فله قواعده الخاصة تميزه عن الإبداع في باقي المجالات الأخرى. ولأجل أن يستمر الفنان في الإبداع، علينا ألا نطلق يد الذكاء الاصطناعي ولا نؤلهه حتى لا يستولي على كل المجالات؛ ويصبح بالتالي ما دون ذلك هو بمثابة العبث .

لقد ميز كانط بوضوح ما بين مجالات العقل، وتبعته في ذلك مدرسة فرانكفورت بأجيالها الثلاثة، بدءا بالرعيل الأول، الجيل المؤسس، وصولا إلى الجيل الثالث، تلاميذ هابرماس، مرورا بالجيل الثاني، الجيل المجدد: هؤلاء جميعا احترموا مجالات العقل التي حددها كانط مشددين على أن لكل مجال منطقه الداخلي وأدوات عمله. أما إذا اختزلت العقلانية برمتها في معقولية بعينها، فإن هذا من شأنه أن يحدث خللا خاصة لما يتعلق الأمر بمنظومة القيم التي نحن في أمس الحاجة إليها اليوم وأكثر من أي وقت مضى. وما يحدث اليوم مع الذكاء الاصطناعي هو اختزال للعقل في معقولية اصطناعية أجهزت على كل ما هو إنساني في الإنسان وجردته من كل القيم. لذلك بات البحث عن أخلاقيات، تنظم مجال تدخل الذكاء الاصطناعي وتحمي بقية المجالات الأخرى، ضرورة ملحّة حتى لا نغادر الإنسانية بشكل رسمي ونحيل كل الفاعلين، كل حسب اختصاصه، على البطالة القسرية، بل قد نؤشر ونوقّع على رحيل الإنسان الأخير.

بيبلوغرافيا

المراجع باللسان العربي:

- أفلاطون، محاورات أفلاطون، محاورة هيبياس الأكبر، ترجمة شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994.
- كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005.
- مارك جيمينيز، ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1.

المراجع باللسان الفرنسي:

- Cauquelin(A), les théories de l'art, puf, 4ème édition, 2010.
- Forest(F), Le premier artiste à avoir mis en vente, entre autre, en premier mondiale une œuvre numérique « Parcelle/Réseau » sur Internet.
- Jimenez (Marc), Qu'est-ce que l'esthétique ? éd, Gallimard, 1997.
- Kant(E), Critique de la faculté de juger, Trad, philonenko(A), Paris, Vrin, 1997.
- Walter(B), L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Trad, Frédiric(J), préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll, 2013.

خصوصية التجربة الفنية وحدودها في فن الذكاء الاصطناعي،

دراسة تحليلية من خلال نموذج الانسان الآلي

"Ai-Da"

نور العلّوش

دكتورة-باحثة-جامعة قابس

مقدمة:

يشهد عالمنا اليوم ثورة معلوماتية جعلت التطورات العلمية والتكنولوجية تؤثّر على ثقافة الفنون، وقد ساهم ذلك في إنتاج علاقات في ما بينها، فولجت بذلك الفنون دربا جديدا أثرى مجال الفن التشكيلي بطرق سالت لها أقلام النقاد. واللاّفت للانتباه أن تصنيع الروبوتات خلق ازدواجية بين الافتراضي والواقعي ليؤسّس العمل الفنّي من جهة ويثريه من جهة أخرى، وليخترق عالما جديدا يحمل رؤية خاصّة ومستقلّة عن السّائد. فأخذ النسيج الفنّي يتطوّر شيئا فشيئا، لإعادة النّظر في المّادة والفضاء والوسائط، عبر طرح مفتوح لا حدود له بعيدا عن مكبّلات التّقنيّات الكلاسيكيّة. هو إنجاز صيغ بأساليب معاصرة، تصعب على يد الفنان أحيانا إنجازه، فيدفع التّدخّل التقني العمل إلى الارتقاء به إلى أعلى درجات الابتكار ورسمت هذه البرمجيّات ممارسة تشكيليّة هدّامة وبناءة في آن واحد، كشفت عن رموز تنطلق من نموذج الجسد الأصلي لتصل إلى آلة على شكل كائن حي. وينبغي استحضار أن آليات الذكاء الاصطناعي تخضع إلى مقاييس محددة عبر خوارزميات ممنهجة، ثم تقوم بإنجاز أعمال فنية متمثلة في الرسم والنحت والحفر... وقد عمّقت هذه الآليات عنصر الإبداع في نمط يساير برمجيات الحاسوب وإدخال نفسا جديدا للفن فاق قدرات الفنان.

نحن نعيش اليوم إزاء تجارب فنية متعددة الاختصاصات ومن ضمنها تداخل العلم مع الفن، والذي ساهم في انتاج ظواهر فنية غريبة وهجينة. معنى ذلك أن تطور الانسان خاصة في القرن العشرين أكَّد استطاعته على صنع آلة تشبهه تقوم بنفس أعماله أو ربما تتجاوز قدرته. يقول الدكتور الحبيب بيدة في هذا السياق: "**أما القرن العشرين فيشهد على الانسان إنه ليس وعيا فقط، وأن الثقافة تصنعه، وأن اجتماعه هو الذي صنعه، و أنه يمكن دراسته تجريبيا، و أنه**

باستطاعة الإنسان أن يصنع آلة تفكر مثله إلى أن وصلنا إلى الإنسان الجيني."[109] وفي هذا الإطار قد أشار الفنان إلى ما وصل إليه الانسان اليوم من تغيرات مع ظهور الفن المعاصر. فقد فتحت البرمجيات الذكية المجال لخرق النظم السائدة عبر ممارسات متطورة تقنيا، فكشفت عن طرق إنتاجية للفن ذات طبيعة آلية، مستوحاة من نموذج الجسد الأصلي لتصل إلى جسد آلي. هي ممارسة ذكية تستغل أبجديات الحاسوب ليعيش المشاهد تجربة جديدة تترعرع وسط آليات رقميّة خارقة للعادة ومتجاوزة لطبيعة البشر. لكنها ممارسة تقتضي طرح العلاقة بين الفنان والآلة وضرورة التماس دور الفنان مستقبلا داخل سلطة التقنيات المبتكرة. فكيف صاغت البرمجيات الرّقميّة منهجا تصاعديّا يستجدي خصوصيّة التّجربة عند الإنسان الآلي "Ai-Da " لتعمّق دلالات منشودة للمشهد الفني؟ وهل لسلطة الذكاء الاصطناعي دور في الغاء النزعة الخصوصية للفنان وإحباط الجانب الإبداعي فيه؟

1) خصوصية التجربة الفنية عند الآلة " Ai-Da":

ساهم تطور العلم في ابتكار روبوتات وادماجها مع برمجيات ذكية قادرة على انتاج أنماط فنية متعددة، فيجد الفنان نفسه أمام خيارات مهمة تساعده على تخطي قدراته. لذلك سارت الآليات الحديثة وفقا لقوانين خوارزميات الحاسوب ووفق نظام آلي يجسد شكلا فنيًا جديدا يراهن على التحول الذي وقع في مجال التكنولوجيا. فكانت **Ai –Da** [110] آلة على شكل انسان تنتج أعمالا فنية مختلفة وتم تسميتها (Ada Lovelacel)، اكتسبت هذه الآلة اهتماما عالميا عندما أظهرت قدرتها على رسم صور بقلم الرصاص باستخدام ذراعها والكاميرا المرتكزة بعينيها. وقد ابتكرها الفنان "إيدان ميلر" بالتعاون مع شركة تصنع الروبوتات فتم اعتماد خوارزميات رسومية مختلفة. وهي تخضع لمجموعة من التعليمات والبيانات لإنتاج تعبيرات خطية من خلال أنموذج مقترح من صاحبها. كانت Ai-Da أول نظام فني آلي يجسد روبوت يشبه

---

[109] **أ. د بيدة (الحبيب)،** *" La mise en discours artistique de l'altérité "* ، المقال تحت عنوان: وصنع الفن الثقافة فهل تقتل الثقافة الفن؟ أو "موت الفن" في " الثقافة المعاصرة"؟ المصدر: Laboratoire (LERIC) Faculté des lettres et Sciences humaines de sfax، دار محمد علي للطباعة. الطبعة الأولى 2023، ص 105.

[110] تم اختراعها سنة 2019 على يد "إيدان ميلر" بالتعاون مع شركة (Enginnered Arts) وهي شركة تصنع الروبوتات فتم تطوير الخوارزميات الرسومية من قبل باحثين في مجال الذكاء الاصطناعي الحاسوبي في جامعة أكسفورد. وهي تسمح بتحديد مجموعة من التعليمات والبيانات لرسم تعبيرات خطية من خلال أنموذج مقترح من صاحبها "ايدان ميلر". كما تم تطوير ذراع الرسم الخاص بها من قبل صلاح الدين العبد وزياد عباس وهما طالبان جامعيان من كلية الإلكترونات والكهرباء. وفي 2022 تم تجهيزها بذراع رسم جديد يمكنها من استخدام لوحة الألوان في المكتبة البريطانية في لندن، فكانت قادرة على الرسم والتلوين وتم إضافة خوارزميات النحت لاحقا.

https ://www.ai-darobot.com

الإنسان فهو صنع فني جديد مثير للدهشة والغرابة. وقد خصص "إدان ميلر" معرضا لأعمالها الفنية ضمن عرض فردي بعنوان (Ai-Da ; Portrait of Robot) في متحف التصميم في لندن، وهي أعمال تجسد الصورة الذاتية حيث تشكل مفارقة تطرح إشكالية الهوية في هذا العصر الرقمي.

فكانت Ai-Da أول روبوت بشري يستخدم لإنتاج معرضا خاصا، وتم دعوتها لعرض منحوتاتها في معرض Forever is (now) في أهرامات الجيزة ودعوتها أيضا لرسم الملكة إليزابيت الثانية. كما أنها أنتجت الشعر وتم عرضه في متحف أشموليان في أكسفورد، وقامت بأداء عرضٍ حيّ، وقدمت محاضرة في أكسفورد، ثم تم تحويلها إلى مصر لحضور معرض في الهرم الأكبر بالجيزة، لكن تم حجزها لمدة عشرة أيام من قبل حرس الحدود خوفا من التجسس السريّ. وشاركت في معارض جماعيّة ومهرجانات عالميّة، ودعيت في ندوات صحفية لتقديم مداخلات تخصّ تجربتها الفنية. والطريف في الأمر اختلاف منتوجاتها الفنية وتعددها وكان ذلك في وقت وجيز وقياسيّ، وهو ما جعلها ملمة بجميع الفنون. وقد ذكر في مجلة العرب بقلم حنان مبروك" **ورغم أنه لا عقل ولا ذاكرة له إلا أن الروبوت يمتلك العديد من المراجع الثقافية والمدارس الفنية التي يرسم وفقها."**[111] فالبرمجة الذكية تتعلم من المئات من المعلمين وتنهل من كل المدارس الفنية. فيمكن استخدامها في التصميم والرسم والنحت والشعر والأداء وغيرها من الاتجاهات الفنية، وهو ما يثير جدلا حول ما تقدمه التكنولوجيا من إمكانات غير متناهية مع ضمان النتيجة.

فتنسخ الآلة رسومات فنية شهيرة وبدقة عالية، مما يؤدي إلى استقطاب ذوق الجمهور، فيسرون وراءها منبهرين في كل ما هو جديد دون التفكير في سلبياته. فلا شك أن مستقبل الفنون التشكيلية وان كان بعيدا نوعا ما، سيتحكم فيه الروبوتات أمثال Ai-Da أو غيرها من الكتل الحديدية في فن الذكاء الاصطناعي. **"وعوض أن تكون هذه الاختراعات لخدمة الفن التشكيلي وتطوير القطاع ستكون خطرا مضاعفا على الرسامين خاصة أولئك المقيمين في العالم الثالث مما تباع لوحاتهم وتشترى بأثمان زهيدة، ولا تنال معارضهم الاهتمام اللازم فتظل تجاربهم الفنية ضيقة لا يتجاوز اشعاعها حدود العائلة، وخاصة أننا نحن المقيمين في ذلك العالم نشكو من انسياق شعوبنا نحو التفاهة والتشدد، ورفضهم لكل الابداعات البشرية لحجج واهية قد تدفعهم بسرعة الى أحضان الابداعات الآلية."** [112] فلا يمكن أن ننكر أن هذا الاختراع يساعد على انتاج أعمال فنية مختلفة ومتعدّدة، لكن يمكن أن تحدّ من قدرات الفنان

[111] De alarab.co.uk.propose par Go (lundi 18 avril 2022)

[112] De alarab.co.uk.propose par Go (lundi 18 avril 2022)

وممارسة الفعل الإبداعي، فتلغي آليات الذكاء الاصطناعي أحيانا من نشاطه وميزته المتمثلة في الخلق. فهذه الظواهر الجديدة التي ظهرت مع الذكاء الاصطناعي باستطاعتها أن تصنع منتوجات جاهزة ونموذجية، كما أنها سريعة في تلبية احتياجات البشر وجعل حياته أكثر يسرا، لكنها تستخدم أيضا لغايات مصلحيّة يمكن أن تؤدي إلى الغشّ والخداع والاحتيال.

تجارب فنية تصويرية للروبوت Ai-Da 2022

خاضت Ai-Da مجالات فنية عديدة فكانت تقضي وقتها في ورشة الرسم الخاصة بها، حيث يمكن أن تفوق أربعا وعشرين ساعة في التصوير أو النحت دون توقف، فلا نوم يداعبها ولا شاغل يلهيها فهي تتميز بقدراتها الخارقة لطبيعة البشر. تتفاعل الآلة مع طبيعة المادّة التشكيلية وتشكّل تعبيرات خطية متنوعة وطبقات لونية حسب المطلوب، كما تبني مساحات موزعة بشكل متوازن، إضافة إلى استعمالها أسلوب التباين اللوني والضوئي وأحادية اللون واستغلال الحار والبارد وغيرها من الأساليب... فكانت مقومات العمل تصويرية بالأساس تحمل في طياتها البعد التشخيصيّ والتجريديّ. وعلى الرغم من أن الجانب النفسيّ والخياليّ يلعبان دورا مهمّا للفنان إلا أن الروبوت Ai-Da تؤسس أعمال فنية جيدة وثرية. حيث تجسد البورتريه بأسلوب فني راقي فيتجلى في عمقه الرمزي أبعاد جمالية هامة. ويعتبر فن البورتريه من أهمّ الفنون الّتي اعتمدها العديد من الفنّانين منذ العصور القديمة، وقد ظهر هذا النّوع من الفن منذ القدم حيث كان مخصّصا للطبقة المهيمنة والغنيّة كالملوك والنّبلاء، لكن بحلول فن الباروك بدأ الاهتمام برسم الطّبقة الوسطى والفقيرة لتشكيل مسار الفنون الجميلة. وبرز التصوير الزيتي وانفتحت التّجارب على فن البورتريه، وقد كان فنّانو القرون الوسطى مشهورين به ومن أبرز الأعمال "الموناليزا" "لليوناردو دافنشي". وظهر بعد ذلك العديد من التيّارات الفنيّة الّتي اهتمت برسم الشخوص ونقل الواقع بطرق مختلفة مثل الواقعيّة والانطباعيّة والتكعيبيّة وغيرها...

كما أن Ai-Da اهتمت برسم البورتريه الذاتيّ بطريقة قريبة من الفن الحديث وهي صورة يصمّمها الفنّان بنفسه فيمكن تسميتها أيضا الصّورة الذّاتية. وقد ظهر هذا الفن خاصّة مع عصر النهضة عندما أصبح الفرد في حدّ ذاته عنصرا أساسيا ومبحثا فنيّا، فيصاغ بأشكال تعبيريّة مختلفة وبتمثيلات متنوّعة عكست واقعا ما وفترة زمنيّة معيّنة. كما أنّ تدخلات فناني العصر الحديث والمعاصر على البورتريه الذاتي أحدث نقلة جذريّة، مقارنة بالقوانين الكلاسيكيّة الّتي ترسم تفاصيل الوجه بكلّ دقّة وتنقلها كما هي عبر جماليّة ثابتة قدّست قواعد سائدة. إلا أنّ الفنّ الحديث تخطّى هذه القوانين المتعارف عليها وغيّر في المشهد التصويري. فقامت على استنباط الذّات وإخراج ما بداخلها للتعبير عن باطن الذّات فإن هذا **"الوجه الذي ترونه ولكنّي لا أراه، هو بالنّسبة لي وسيلة للتعبير عن جزء من ذاتي".**[113] فكانت الصّورة الذّاتيّة مبحثا تشكيليا منذ القدم، وتعدّدت التّجارب والأعمال الفنيّة في هذا المجال. والمثير للدهشة أن الروبوت قامت بتشكيل

[113] Bell (Julian), Cinq cents autoportraits, Phaidon, Paris, 2000, page 5 « Ce visage que vous voyez mais que je ne vois pas est pour moi un moyen d'exprimer une part de ce que je suis »

معرض خاصّ بها قدمت فيه البورتريه الذاتيّ كعنصر أساسي في أعمالها، وأحدث هذا المعرض صخبا جذب الأنظار واحتفى بعديد الزائرين. جمعت Ai-Da خاصيّات مختلفة تلخّصت في تقاسيم الوجه وملامحه المعبرة، رغم أنها ملامح آلة دون روح ودون احساس. لذلك أحدث الروبوت تطوّرا هامّا في نقل الواقع وتخطيه، عبر إثراء الفضاء والتّدخّل عليه بأدوات جديدة ممّا ساهم في بناء مسار العمل وتوجيهه نحو الأفضل. حيث تنتج الآلة أعمال فنية تميزت بنوع من التماثل والاختلاف ضمن خيال علمي فاق المعقول لكنه سقط في الآليَّة. ولا عجب أن ينساق الجمهور وراء كل ما هو جديد في عصر لعبت فيه التكنولوجيا دورا لا يشق له غبار.

تجارب فنية نحتية للروبوت Ai-Da 2022

ولم تقف حدود إبداع الآلة في فن التصوير فقط بل اهتمت الروبوت Ai-Da كذلك بالأعمال النحتية المتكونة من مادة البرونز، ومن خلال هذه الأعمال نلاحظ دقة التركيبة سواء في الجسد أو الحشرات. تنتج الآلة أعمال فنيّة واقعية تعمل على إظهار الشكل بطريقة مفصلة دون حذف أو نقصان، فتذكرنا بالمنحوتة عند الاغريق والرومان واليونان. هي منحوتات قريبة من المنظومة الكلاسيكية حيث تهتم بتفاصيل الشكل فيحدث العمل مفارقة بين العودة إلى الذّاكرة الكلاسيكيّة والتّجديد عبر بصمة الروبوت Ai-Da. إن سلسلة هذه الأعمال تستدعي الغوص في أعماق حقيقتها في الواقع والتماس المراجع التي قامت عليها فبدت متأثّرة بـ "**مايكل انج**" و"**رودان**" و"**كلودول**"... وقد أكسبت الآلة منحوتاتها طابعا خاصا لتظهر هوّيتها من جديد، فتجعلنا داخل حقيقة شكلتها بأسلوب مكتمل ودقيق. تجعل هذه الآلة المشاهد يغوص في إمتاع خياله فيحدث فرضيات عديدة لقراءة العمل الفنّي. تلتمس الأعمال تاريخ الفنّ التشكيلي بصفة عامّة وتاريخ المنحوتة بصفة خاصّة عبر جرأة الفعل ودقة التشكيل بأساليب كلاسيكية. ففتحت Ai-Da المجال لنحت أجسام مفعمة بالدّلالات والرّموز والمتشبّعة بواقع مثير للمشاهد.

اعتمدت هذه الآلة على تقديم منحوتات دقيقة البناء على شكل أجساد مكشوفة الهوية، فتظهر على شكل معروف وواضح، تجعل هذه المنحوتات المشاهد قادرا على إدراك دلالات الشكل وذلك عبر حضوره المادّي والمحسوس والملموس. **"فالمنتج النّحتي يتموضع كجسم في الفضاء ويتحيّز فيه، يخضع لشروط الرّؤية البصريّة والإدراكيّة في بعديها الزّماني والمكاني."**[114] هي أعمال تحاكي الاجسام وفق حقيقتها فتمثلها بحرفة وجودة عاليتين، تتجلى في أصلها وفي سياقها الطبيعيّ. وتفسّر هذه الأعمال رمزية المنحوتة التي تذكرنا بشكل الروبوت Ai-Da، فيمثل العمل منحوتة ذاتية وهي متعدّدة الحضور بأشكال وحركات مختلفة. فيمكن أن تنتج ما لا نهاية من الأجساد لشخصها أو لأجسام أخرى. وتضعنا Ai-Da في مواجهة نسخ متماثلة للصورة الأصلية فتذكرنا بآلة الطباعة التي كان دورها نسخ النصوص وتحول مع هذه الآلة إلى نسخ الأعمال الفنية عبر أنموذج مقترح. انطلقت هذه الأعمال من جوهر الفعل النحتي الكلاسيكيّ، فعبرت عن رغبة في خلق تصورات نحتية مضبوطة ودقيقة، وكانت سبيلا لإثراء التجربة وابراز قابليتها للعطاء الفني في اختصاصات متعددة. فقد اتّخذت هذا الأسلوب في المنحوتة وكذلك في سلسلة أعمالها التصويرية الّتي اكتسبت نفاسة إبداعيّة جديدة، فتنقل الواقع كما هو عليه ثمّ تقوم بعرضه أمام الجمهور.

---

[114] **الحصايري (عبد العزيز)،** دراسات فنيّة في المادّة والفعل والأثر، جمعيّة جسر الفنون بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، دار محمد علي للنّشر، الطّبعة الأولى2009، ص52/51.

هكذا عبّرت الآلة عن جماليّة البورتريه بطريقتها ودقة تشكيل المنحوتة عبر اعتماد فن المحاكاة، فأنتجت Ai -Da أشكال فنية لا يمكن حصرها على صعيد الخلق والتعدد، فنجد أنفسنا أمام انتاجات غير متناهية للأعمال من جهة سرعة التنفيذ ووفرة الكمّ. وهو فن قد أنتجته آلة فاقدة للإحساس والمشاعر لكنها قادرة على تخطي حدود الانسان وتخضع الأعمال لمقاييس الفن ومعاييره، كما أن لها جمهور منبهر بمنتوجاتها الفنية فينقد ويقيم ويؤول. فقد فاقت قدرات Ai-Da مهارات الانسان وانتزعت وظيفته، فتم استبداله بجسد آلي يوهمنا بطبيعة البشر في تفاصيل شكله وطابعه اللحمي، وملامحه المصنوعة باحتراف. هو روبوت مبرمج بواسطة خوارزميات محسوبة ومراقبة فحتى حركاته توحي بحقيقة جسد آدمي حي.

2) حدود التجربة واحباط الجانب الابداعي:

إنَّ إعادة النظر في هذا الطرح يقتضي منا الإقرار بأننا إزاء فنّ والفنان وهو الوحيد القادر على الخلق والابداع، فالفنان له ذاكرة وملكة خيال وله رؤيا "**فالفن نزع ذهني وتوليد خيالي**"[115] كما يقول الدكتور الحبيب بيدة. ألا تكون إذا هذه الآلة أداة تعمل ضد الفنان الذي يكرس أغلب وقته داخل فضاء الورشة لتوليد عمل فني نابع من كينونته وإدراكاته وحواسه؟ فهل تنتج هذه الآلة حقا الفن أم اجترار لنماذج وسلع قابلة للعرض والبيع؟ معنى ذلك هل يمكن أن نقول بأن لهذه الآلة رؤية أم أنها تخضع لبرمجيات الحاسوب المدروسة والمقننة فتقوم بالنسخ حسب المطلوب وحسب حيثيات الصورة الفوتوغرافية الرقمية دون بصمة خصوصية ودون روح؟ إنّ هذه الأسئلة المطروحة لا تتطلب بالضرورة جوابا مقنعا لأهمية قدرات هذا الاختراع الخارق (روبوت) بقدر ما تتطلب الاهتمام بالجانب الإنساني والبحث في دور الفنان اليوم. ولئن احتد الأمر مع هذه الظواهر الجديدة في الذكاء الاصطناعي فانه ينبئ بإشكالية اغتراب الفنان، وقد حذر الفكر الفلسفي والنقدي منه، ونبه ميرلوبنتي في كتاباته أن الفكر النقدي ينزعج من المنتوجات الجاهزة والنموذجية، وهذا ما يقودنا إلى التساؤل عن منزلة الابداع في هذا المسار التقني الصناعي.

ارتقت التّقنيات الجديدة بقدرات الفنان وساعدته على خلق كائنات بشرية تقوم بممارسات يعجز الإنسان أحيانا انجازها. فمزجت هذه الأنماط الفنيّة الجديدة بين موادّ وآليات رقمية والآلة، لتنتج واقعا تشكيليا من صنع نظام فني آلي. لذلك فإنّ اكتساح الذكاء الاصطناعي لعالم الفنّ التّشكيلي يثير جدلا بين الإنساني والعلمي، فيمكن أن تكون

---

[115] **أ. د بيدة (الحبيب)،** *Clonage et Hybridation dans l'Art. Mise en résonance entre art et sciences et technologie numérique.* المقال تحت عنوان: وتولد الجسد من نهل التجريد. ص 124 *Edition AMAPC2017. Acte du colloque international Monastir2016*

التّكنولوجيا نوعا من تدمير الذات الانسانية الّتي تتفسخ مع كل اكتشاف جديد، فتقوم الآلة مقام الفنان. صحيح أن التّقنيات التّكنولوجيّة تساعد على ابتكار أشكال فنيّة هامة، لأنها تسجل المطلوب منها وفق النّظام الّذي يحدّده المهندس، إلا أنها تقلص دور الفنان مما يثير مشاكل إتيقية ونفسية. فرغم كل التطورات والإنجازات التي تقوم بها الآلة، تبقى يد الفنان إلاها مبدعا لها خصائصها وفويرقاتها في إنتاج مشهد تشكيلي أساسه المغامرة والمغالطة. فالتجربة الفنية على مرّ العصور كانت وليدة ما يخوضه الفنان من تجارب تتمخض عنها ابداعات فتكون جزءا من روحه وقطعة من كيانه، دعنا نقل باختصار أن التجربة الفنية انعكاس لذات المبدع المسكون بهاجس الجمال الذي يروم من خلاله تحقيق وجود فذّ، أما الآلة فتكون أهدافها ضد الفنان أحيانا وليس لصالحه.

صحيح أن ثقافة الفن اليوم تتعلق بالتحول الذي وقع في مجال التكنولوجيا فبحث بعض العلماء في صنع نظير للفنان أو للفن، ولكني لا أعتبره فنا من وجهة نظري الخاصة لأنه خاضع لأوامر تكنولوجية بحتة، فهو انتاج من صنع آلي يمكن أن ينتج ما لا نهاية من النماذج سواء كان في الفن أو في مجال آخر. وبهذا يغيب الفنان عن مكانه الأصلي وهو الورشة، وتصبح برمجيات الحاسوب هي المدبرة لعملية الإنتاج الفني لكنها فاقدة للجانب الحسي والخيالي. يسعى العلم اليوم إلى اكتساح كل المجالات لتقديم منتجات معلبة ونماذج فنية مقولبة تغيب الانسان رغم أنها من اكتشافاته. فهذه الأعمال رغم أنها تتصل بشكل دقيق بالفن الا أنها تظهر على شكل منتوج قابل للتسويق والبيع. رغم جهود المهندسين وقدراتهم الهائلة على احتكار المعارض بمنتوجات الروبوت Ai-Da ورغم درايتهم بجماليات الفن وارتباط الأعمال بمقاييس استيتيقية دقيقة، الا أنها أحيانا تظهر على شكل متكرر غير مثير للحس فيصبح دون معنى ودون روح. فلا تتطلب هذه الآلة موهبة فنية فهي تعتمد على مقومات رقمية يتم أمرها عبر آلة الحاسوب وفق برنامج المهندس أو التقني، فهي تحت أوامر علمية يولد من خلالها ما لا نهاية من أعمال متشابهة أو متغايرة. هذا الإنتاج الكثيف لمجموعة الأعمال الفنية للروبوت Ai-Da يجعلنا نطرح إشكالية الاتيقا وعلاقة الانسان بالذكاء الاصطناعي. فيجب الحذر منها اذ يمكن للعلم أن يتجاوز أخلاقيات العلم وانصهار الفنان في قالب الاستهلاك.

لا يختصر بحثي على تقديم تجربة الروبوت Ai-Da فقط وما حققته طيلة مسيرتها الفنية ولا على ما قدمه العلم من اختراعات حول الذكاء الاصطناعي، وانما هو يعنى أيضا بما يترتب عن هذه البرمجيات الذكية من قتل الروح الإبداعية للفنان. ويتمحور ذلك خاصة في تعدد النماذج الجاهزة فيضمحل نشاط الانسان ويتلاشى دوره في الحياة حيث يستهلك دون أن ينتج. فالعمل الفني رسالة ومواضيع وفك رموز في عصر معين وفي إطار ثقافي واجتماعي مخصوصين. **"فلا ينفصل**

الفن عن المجتمع اذ هو عمل انساني والانسان كائن اجتماعي بطبعه يحمل دلالة اجتماعية."[116] إن الفنون مهما كانت ذات طابع فردي فهي مرتبطة بالمجتمع لأنها مرآة عاكسة له وهي تحمل الجمال الفريد والمطلق واللامحدود الذي لا يضاهيه جمال الآلة مهما بلغت من جودة واحترافية. فكم من لوحة فنية كانت موجهة نحو قضية إنسانيّة وكم من ثورة نبعت من روح الفنان لتهب شعلة من روحها للآخر المتقبل، فتختلف المواضيع الفنية باختلاف الأحداث التي تقع في عصر الفنان حتى ولو كانت أعماله مرتبطة بالجانب النفسي والذاتي فتبقى بصمته رهينة عصره.

فالفنان يتأثر بما يدور حوله ويستلهم أعماله الفنية من مواقف حصلت في الحقبة الزمنة التي عاشها في تلك الفترة. كما يقول الدكتور محمد عطية متحدثا عن علاقة الفن بقضايا عصره "**إنّ وجود الفن يرتبط دائما بالظروف الاجتماعية ويتطور وفقا لقو انينه، ويؤكد التاريخ الاجتماعي للفني أنّ الأشكال الفنيّة لا تنشأ عن وعي فردي فقط و إنّما هي أيضا تعبير عن نظرة يحددها المجتمع تجاه العالم."**[117] فالفنان ينتج أعمالا تتماشى مع رهانات عصره وهي مطيّة تخترق البصيرة لبعث رسالة تكون موجّهة إلى المتفرّج. فتبعث فيه متعة بصريّة تخترق الأبعاد الجماليّة لتعانق الدّلالة الرّمزيّة المشحونة بالدّهشة والتّعجب. يسعى الفنان إلى إضفاء شكل فنّي جديد متولّد من الوضع الّذي عاشه، فيشكّل ركيزة أساسيّة في صياغة منهجه الابداعي. فالفنّان له احساس مرهف تجاه عالمه وما يحدث داخله فيستشفّ منه فنّه ليطبّقه في أعماله الفنيّة. يكشف الفنّان عن مواقف نابعة من باطن مجتمعه الّتي لا تؤدّي بالضّرورة إلى متعة جماليّة بقدر ما تؤدّي إلى التماس الواقع بطريقته الخاصة، فتتجلّى الأعمال بين توثيق فترة تاريخيّة الّتي تحاكي عصرها وبين انتاج أيقونة لها علاماتها ورموزها.

تسعى الروبوت Ai-Da إلى نقل صورة فوتوغرافية أو أنموذج بدقة وصرامة، ويتم حصرها في مجال المحاكاة فتبقى رهينة البرمجيات الرقمية. لكن الفنان لم يكتف بمحاكاة الطبيعة أو نقل الواقع بل تجاوز ذلك ليحاكي الأفكار والأحداث عبر الأشكال والألوان ضمن خطاب تشكيلي دلالي، حتى يتسنى للمشاهد فك هذه الرموز فتتعدد القراءات والتأويلات للعمل الفني الواحد. يحمل العمل أسرار العالم ويفتح نافذة عليه وهو يتميز أحيانا بالغموض وإخفاء لغز فيطرح جدلية بين الواضح والمخفي. فالفنان له القدرة على المراوغة واحداث المتعة والتشويق والوهم، فحينا يكشف حقيقة وأحيانا يغيبها، لذلك يجعل المشاهد يتمعن في إشارات العمل وإيحاءاته لفهم ألغازه. **"صورة الشّيء هي ماهيته الّتي بما هو هو، ولنا أن**

---

[116] **د. بن فرح (يامنة)،** *الفن من منظور فلسفي، مطبعة قوبعة للطباعة، مكتبة علاء الدين للنشر، صفاقس، تونس، الطبعة الأولى2020، ص 46*

[117] **عطية (محسن محمد)،** *جذور الفن*، مكتبة الفن، دار النشر محسن محمد عطية. مصر 2004، ص13.

نضف عليه: الصّورة هي الرّوح، فالصّورة هي ما يكون به لشيء هو هو بالفعل"[118] يتوجه العمل الفني إلى ابراز معان ودلالات لا يمكن للروبوت طرحها، فالفنان حامل لمرجعيات فكرية واجتماعية وثقافية... كما أنه يستلهم فنه من ماضيه وحاضره ومستقبله فتتغير معاييره بتغير العصر والحضارة والتاريخ والموقع الجغرافي... فالوجود الإنساني يعد علامة يجب أن نجد لها معنى عبر الفن والتفكير لأن العلم يحبط الجانب الإبداعي أحيانا ويلغيه خاصة إذا ما اقترنت به غايات نفعية.

وقد تغير الفن في الوقت الراهن الذي أصبح يرتبط بمفاهيم ومصطلحات لتحليل معاني الشكل والمضمون، والفنان المعاصر يراهن على انتاج فكرة يمكن تأويلها. فالفن هو إنتاج إنساني بحت لأن له القدرة على التأمل والبحث في الوجود وفك بعض شفراته. يسكن الفنان عالمه ويستطيع نقل حيثياته بطريقة إبداعية وليس بطريقة ميكانيكية، وهو يستطيع رصد كل ما يحدث في مجتمعه ويراقبه بكل تمعن ثم يجسده في أعماله الفنية. وهذا ما يحتاجه الفن اذ لا يمكن انتاج عمل دون خلفيات ثقافية واجتماعية وقيمية، فلكل فنان رؤية خاصة متجذّرة في الهوية، فردية كانت أوجماعية. بينما الآلة ليس لها تاريخ وليس لها خلفيات فهي تنقل ما يحدده المهندس دون بصمة متفرّدة بذاتها. حيث تقدم أعمالا متكررة ومتشابهة وحتى حين تختلف فهي منوطة بآليات مبرمجة وخاضعة لقواعد تقنية مضبوطة. كما أنها فاقدة لطاقة الخلق والابداع رغم أنها تنتج أكثر من الانسان، فهي خاضعة لمنظومة إنتاجية تحت سيطرة اختراع بشري. يختلف الفنان بشكل كبير عن الآلة فهو مستقل بذاته وله الحرية في إنتاج أعمال فنية قائمة بذاتها، كما أنه يعتمد على انتاج كيفي وليس كمي المعتمد على الإحساس بالمتعة وبلذة الخلق. أما الآلة فهي ملقنة بتعليمات دقيقة تتحكم فيها فيكون الإنتاج مكثفا وغير مرتبط باختصاص معين. فيمكن للآلة أن تنتج الرسومات أو الموسيقى أو النحت أو الحفر أو الخزف... شريطة أن تكون تحت سلطة البرمجيات المبتكرة.

أعلنت الوسائل التقنيّة المعاصرة ثورة جذريّة على التّجربة الفنّية أتاحت بخصائص وأعلنت أخرى في ظلّ اختراعات فاقت قدرات الانسان وتجاوزتها رغم أنها من صنعه. خلقت الخاصيات الرقمية روح المغامرة وأضافت للعمل الفنّي وأثرته لكنها تلغي حضور الفنان أحيانا. واحتكرت هذه الاختراعات جميع المجالات الفنّية لتلعب دوراً فعّالاً في انتاج خطاب تشكيلي عبر برمجيات الحاسوب لتحمل في طيّاتها أبعادا جماليّة في ظاهرها لكنها فاقدة للروح في مضمونها. لينتج هذا الكائن الاصطناعي سلسلة من النماذج المثالية، لكنها تبقى في دائرة محدودة فهي تبث أعمالا بشكل مباشر دون شحنة

[118] **جوّاد مغنيّة (محمّد)**، *مذاهب فلسفيّة وقاموس مصطلحات*، دار الجواد مكتبة الهلال، بيروت-لبنان، 2014، ص214

الاحساس المودعة في الحواس. فيمكن للعلم اليوم أن ينتزع خصوصية الفنان ويحتقر قدراته ويهدمها وهكذا ينتهي دوره. لذلك يجب إحباط كل تطور يلغي حضور الفنان ويسرق موهبته لأنه يهدد وجوده ويمثل الخطر المحدق، أو ليكن استعمالها على وعي ودراية لتكون تدعيما لمهارات الفنان وليس السير خلفها كالعميان. وهذا ما يجعل الفنان كما عهدناه قادرا على كشف مخاطر الذكاء الاصطناعي وتجاوز الأزمات بفضل استباقه للأحداث واستشرافه للمستقبل.

خاتمة:

يمكن أن تساهم التكنولوجيا في قتل الجانب الإبداعي للفنان ووضع الآلة كبديل له، فغزت العالم وفتحت المجال لاختراق الجانب الاتيقي للإنسان، لتنتزع خصوصيته الابداعية وتحرمه من مغامرة استيتيقية وجمالية عميقة، فالفنان بهذا الشكل مهدد بالانقراض وهنا يمكن الوصول في المستقبل الى موته. هذا النوع الجديد من الفن يدفع الفنان للسير نحو التطبيقات الرقمية لمواكبة عصره كي لا يكون في معزل عنه. وبذلك تعتيم الجانب الإبداعي فيه فيغيب المعنى ويتلاشى حضور الإنسان، وهذا هو ما يفعله الانسان بنفسه حيث يصبح في تبعية للمطالب التكنولوجية المتطورة. كما أن الانسان في حاجة لتبادل التجارب مع الآخر الفنان فيشترك معه في الزمان والمكان والأحداث وليس مع آلة مبرمجة دون إحساس ودون روح. لتمتد العلاقات في بعدها البيولوجي وفي تعاريف الوجود الإنساني وليس الإنسان الآلي، فيتجلى المعنى والقيمة والدلالة.

ومن هنا يصبح الانسان عاجزا على خلق علاقات إنسانية لأن الآلة تقوم بدوره فيشئ ويدخل في مجال العدمية. يقول الدكتور عبد العزيز العيادي "**ومن ناحية أخرى يتوجه هذا الاهتمام خاصة إلى تطور العلوم والتقنيات التي تتمظهر بوجهين: وجه مرتبط بالتطور المتعلق بتحسين ظروف العيش ووجه معبر عن المخاطر التي تهدد المحيط والانسان**"[119] وهنا قد اهتممت بالوجه الثاني الذي يخص الانسان تحديدا فتلغي التطورات التكنولوجية دور الفنان وتكسبه صيغة سلبية. وهو ما يعني فقدان الانسان لقيمة الماهية ويدخل في مجال العدمية عبر اكتشاف آلي أشبه بالفنان. قد يكون من المنطق استغلال الآليات المبتكرة من أجل تطوير الفن لكن العيب هو في استعمالها كعدو للذات الانسانية. وبهذه المناسبة يمكن الإشارة إلى الاختراعات المتسببة في الحروب (الصواريخ والقذائف الفسفورية...) واغتيال الذوات البشرية

[119] **أ. د العيادي(اعبد العزيز)،** *اتيقا الموت والسعادة، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار الشرقية تونس، الطبعة الأولى 2005، الناشر دار صامد للنشر72 نهج القيروان 3000 صفاقس، ص 46*

وما ينجر عنها من أضرار جسيمة على الانسان وحياته المدنية. ومن الجدير بالذكر هو ما يحصل في غزة اليوم من إبادة جماعية ساحقة وفتك بالروح الإنسانية وعدم استقرار، مما يسبب لهم مستقبلا مجهولا وغامضا. كما أن حياة الانسان مهددة من خلال انتاج اختراعات لروبوتات يمكن توظيفها في الحروب قصد الاعتداء على الانسانية. لذا على الفنان أن يجد معادلة مناسبة تطوّع التكنولوجيا لصالحه يحكمها الوعي بالبعد الإنساني، لتعود أداة لا مطلبا وتحويل النقص إلى كمال وتيسير أعمال الفنان وتدعيمها وليس القيام بدوره. فالعمل الفني هو جزء من روح الفنان وقطعة من كيانه وانعكاس لذات المبدع المسكونة بشعلة الممارسة.

قائمة المراجع:

- **أ. د بيدة (الحبيب)**، *La mise en discours artistique de l'altérité*، المقال تحت عنوان: وصنع الفن الثقافة فهل تقتل الثقافة الفن ؟ أو "موت الفن" في " الثقافة المعاصرة"، المصدر: Laboratoire (LERIC) Faculté des lettres et Sciences humaines de sfax، دار محمد علي للطباعة. الطبعة الأولى 2023
- **أ. د العيادي(اعبد العزيز)**، *اتيقا الموت والسعاد، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار الشرقية تونس، الطبعة الأولى 2005، الناشر دار صامد للنشر72 نهج القيروان 3000 صفاقس*
- **د. بن فرح (يامنة)**، *الفن من منظور فلسفي، مطبعة قوبعة للطباعة، مكتبة علاء الدين للنشر، صفاقس، تونس، الطبعة الأولى2020*
- **أ. د بيدة (الحبيب)**، *Clonage et Hybridation dans l'Art. Mise en résonance entre art et sciences et technologie numérique. Edition AMAPC2017. Acte du colloque international Monastir2016*
- **جوّاد مغنيّة (محمّد)**، *مذاهب فلسفيّة وقاموس مصطلحات*، دار الجواد مكتبة الهلال، بيروت- لبنان، 2014
- **الحصايري (عبد العزيز)**، دراسات فنيّة في المادّة والفعل والأثر، جمعيّة جسر الفنون بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، دار محمد علي للنّشر، الطّبعة الأولى2009
- د. **عطية (محسن محمد)**، *جذور الفن*، مكتبة الفن، دار النشر محسن محمد عطية. مصر 2004