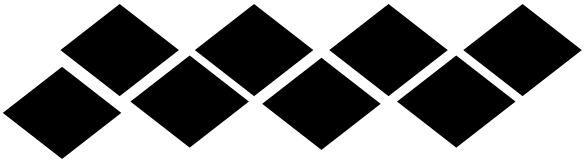

مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

قواعد التصنيف وأزمة فن ما بعد الحداثة

د. نجلاء مصطفى فتحى غراب

أستاذ مساعد بقسم الفلسفة

كلية الآداب – جامعة بني سويف

DOI: 10.21608/qarts.2021.100856.1255

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – العدد ٥٤ (الجزء الأول) يناير ٢٠٢٢

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN (Print): 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN (Online): 1110-709X

موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

قواعد التصنيف وأزمة فن ما بعد الحداثة

إعداد

د. نجلاء مصطفى فتحى غراب

أستاذ مساعد بقسم الفلسفة

كلية الآداب – جامعة بني سويف

naglaa.mostafa@art.bsu.edu.eg

الملخص باللغة العربية:

يعاني فن ما بعد الحداثة من أزمة واضحة، ويبدو لي أن لعملية الإطاحة بقواعد التصنيف علاقة وثيقة بتلك الأزمة، وذلك لأنه منذ بداية الدعوة للخروج عليها، تفشت العديد من الاضطرابات في مجال الفن؛ هذا ما انتبه إليه هيجل منذ ظهور الرومانسية، غير أن فلاسفة ما بعد الحداثة يرون أن لأزمة الفن المعاصر أسبابًا أخرى، لا تقل أهمية عن الإطاحة بالتصنيفات الفنية؛ وهو ما عبروا عنه من خلال حرصهم الشديد على تفسير تلك الأزمة.

المحاور الأساسية:

– علاقة قواعد التصنيف بأزمة الفن.

– تطور أزمة فن ما بعد الحداثة والتفسير الفلسفي لها.

– هل فن ما بعد الحداثة كله لا شيء؟

الكلمات المفتاحية: موت الفن– الواقع الفائق– تزييف الصورة – تسليع الفن.

المقدمة:

لا جدال في أن فن ما بعد الحداثة يعاني من أزمة واضحة المعالم والأركان ،تهدد بموته أو زواله، وتتلخص هذه الأزمة في سيطرة العبث والفوضى واللا معنى والغموض على مجال الفن، ويبدو لي أن لعملية الإطاحة بقواعد التصنيفات الفنية والأدبية علاقة وثيقة بتلك الأزمة، لدرجة قد يصح معها القول بأنه ليس بإمكاننا الحديث عن أزمة فن ما بعد الحداثة دون الحديث عن الإطاحة بقواعد التصنيفات الفنية والأدبية، بوصفها سببًا مباشرًا لتلك الأزمة، وذلك لأنه منذ بداية الدعوة للخروج على تلك القواعد ، تفشت العديد من الاضطرابات في مجال الفن، لعل أبرزها أنه قد أصبح من النادر أن يكون هناك إبداعًا حقيقيًا، لأنه لم يعد هناك معيارًا حقيقيًا للفن، سواء على مستوى الإبداع، أو على مستوى التلقي، فالمعايير قد أصبحت فردية، والحرية–أي حرية الإبداع– قد أصبحت مطلقة، وذلك لأنه عندما تتلاشى المعايير التي تحكم الإبداع الفني تصبح الحرية مطلقة.

والجدير بالذكر أن الربط بين أزمة الفن والخروج على قواعد التصنيف، لا يقتصر على مرحلة ما بعد الحداثة وحدها، وذلك لأن الحفريات الفلسفية الأولى لتلك الأزمة أبعد من ذلك بكثير؛ إذ ترجع بجذورها إلى هيجل، عندما حذرنا من إطاحة الرومانسية بالقواعد الكلاسيكية، واعتبر هذا الفعل بمثابة الشرارة الأولى لأفول الفن في تاريخ الإستاطيقا.

فالاهتمام بهذه القضية ليس بالأمر الجديد في عالم الفلسفة، ولكن ما هو جديد حقًا في مرحلة ما بعد الحداثة ما ترتب على عملية الإطاحة بقواعد التصنيف، من تغيرات جوهرية في فن وإستاطيقا ما بعد الحداثة، إذ لم يتوقف الأمر عند حدود ما يسمح بحرية الإبداع فحسب، وإنما تعداها إلى حالة من الهدم والإلغاء التام للقواعد والمعايير؛

وهو ما أثر بدوره تأثيرًا سلبيًا على مجال الفن، فانتقل هو الآخر من الحرية إلى التحرر، وانتقلت الأعمال الفنية من دائرة الأعمال التي تؤكد على الفردية والاستقلال، إلي دائرة الأعمال المفككة والهامشية التي لا هوية لها، والتي ترتكز بشكل جوهري على المزج والخلط بين أشياء متناقضة، في ضوئها لم يعد الفن قادرًا على أن يقدم لنا إبداعًا حقيقيًا، وإنما أضحى شكلًا من أشكال إعادة التقديم لأغراض جاهزة بغرض السخرية من الواقع، بل ومن الفن نفسه.

ومن يتأمل أعمال ما بعد الحداثة، التي تحررت تمامًا من القواعد والمعايير، ويقارنها بالأعمال السابقة عليها، يكتشف بكل سهولة أن هدم الحدود والمعايير التي تحكم الأنواع الفنية والأدبية يعد هو السبب المباشر لما عاناه فن ما بعد الحداثة، من تدهور واضمحلال؛ فهذا التحرر من القواعد والمعايير لم ينتج عنه سوى أعمال هزيلة، لا يجوز لنا في كثير من الحالات أن نسميها بالفنية، وإنما هي نوع ردئ من الفن ،نجحت نجاحًا باهرًا في أن تخلق أزمة كبيرة على مستوى التلقي تلخصت في الغموض واللامعنى ،نظرًا لتلاشي الحدود تمامًا بين الفن واللا فن .

وقد دفعنا هذا الوضع الخطير إلى تناول مثل هذا الموضوع بكثير من التأمل، ولم يكن هدفنا من مناقشة هذا الموضوع الوقوف على حقيقة العلاقة التي تجمع بين قواعد التصنيف وأزمة الفن فحسب، وإنما كان هدفنا الأبعد هو فهم أزمة فن ما بعد الحداثة ككل، أملًا في الوصول إلى تفسير مقنع لها.

وتتلخص إشكالية هذا البحث في محاولة الإجابة عن التساؤل التالي:

هل تعد عملية الإطاحة بقواعد التصنيف وخرق القواعد والمعايير المتعارف عليها؛ هي السبب الوحيد لأزمة فن ما بعد الحداثة، أم أن هناك أسباب أخرى لتلك الأزمة؟

ويتفرع من هذه الإشكالية الرئيسة عدد من التساؤلات ذات الصلة بموضوع الدراسة منها على سبيل المثال لا الحصر

هل فعلًا في ظل تحطيم قواعد الفن اختفى الفن الحقيقي تمامًا من مرحلة ما بعد الحداثة، ولم يعد هناك سوى اللا معنى واللا جدوى، والانبهار بالأشكال الفارغة واللامبالية، كما أشار إلى ذلك جان بودريار؟

هل اختفى التطور تمامًا من تاريخ الفن المعاصر؛ وأضحى كل ما يحكمه؛ هو التراجع والتدهور والاضمحلال؟ ولماذا أصبح معظم ما نراه في الفن الراهن نماذج عبثية، تخلو تماما من المعنى؟ ومن هو المسئول عن هذا التدهور؟ هل الفنان بخروجه على القواعد هو المسئول الأول والأخير، أم يشترك معه أطراف آخرون؟

وهل في ظل كل هذا العبث الذي تفيض به ساحة الفن ما زال بإمكاننا الحديث عن معايير للتطور في الفنون؟ وما هي طبيعة هذه المعايير إن وجدت؟

هذه الأسئلة وغيرها؛ هي ما دفعنا إلى تناول هذا الموضوع بمزيد من الاهتمام، وقد حاولنا الإجابة عنها من خلال ثلاث محاور أساسية.

- **المحور الأول: علاقة قواعد التصنيف بأزمة الفن.**

١- ما هي قواعد التصنيف الفني؟

٢- التطور التاريخي لقواعد التصنيفات الفنية.

٣- قواعد التصنيف وأزمة الفن عند هيجل.

٤- قواعد التصنيف وأزمة الفن في الفكر المعاصر.

- **المحور الثاني: تطور أزمة الفن في مرحلة ما بعد الحداثة والتفسير الفلسفي لها.**

١- تفسير جان فرانسوا ليوتار لأزمة فن ما بعد الحداثة.

٢- تفسير جان بودريار لأزمة فن ما بعد الحداثة.

٣- تفسير مارك جيمنيز لأزمة فن ما بعد الحداثة.

المحور الثالث: هل فن ما بعد الحداثة كله لا شيء؟

الخاتمة.

المناهج المستخدمة في الدراسة:

سوف أعتمد في مناقشة هذه المحاور على المنهج التحليلي في عرض آراء الفلاسفة في أزمة الفن، إلى جانب المنهج النقدي الذي يمكّننا من رصد كل مظاهر الفوضى والعدمية، التي لحقت بالفن في مرحلة ما بعد الحداثة، وتسببت في احتقان الأزمة، وسأستخدم كذلك المنهج التاريخي؛ كي أتمكن من رد الأزمة إلى جذورها الأولى عند الفلاسفة السابقين على مرحلة ما بعد الحداثة، بالإضافة إلى المنهج المقارن في معالجة هذا الموضوع بما يتلاءم مع أهداف الدراسة.

المحور الأول: علاقة قواعد التصنيف بأزمة الفن:

١- ماهي قواعد التصنيف الفني؟

قواعد التصنيف الفني هي باختصار أنماط فنية خاصة، يكون لكل نمط منها مفاهيمه وحدوده وقوانينه الخاصة [١] التي يخضع لها، والتي تقيس الجودة فيه، ومن ثم تعمل هذه القوانين على ضبط الخطاب الجمالي سواء على مستوى الإبداع، أو على مستوى التلقي، وذلك لأنها بمثابة اتفاق أو عقد بين المبدع والمتلقي، في ضوئه يتمكن المتلقي من الحكم على جمالية العمل الفني، وتقييمه تقييمًا فنيًا، إنها كما يقول كروتشه "تمثل البوصلة التي تضبط الإبداع الفني، وتساعد المتلقي على فهم العمل الفني، والوقوف على قيمته" [٢]، كما أنها تساعده كذلك في تحديد المقصد الجمالي من العمل الفني؛ ولهذا تعتبر ضرورة لا غنى عنها لتيسير المعرفة وتنمية الخبرة الفنية، وتنظيم التجربة الجمالية، سواء على مستوي الإبداع أو على مستوى التلقي.

٢- التطور التاريخي لقواعد التصنيفات الفنية والأدبية:

لا جدال في أن فكرة وضع قواعد للأنواع الفنية والأدبية تميز كل نوع عن باقي الأنواع الأخرى تعد من الأفكار البديهية التي ترجع إلى طبيعة العقل الإنساني نفسه، هذا العقل الذي اعتاد أن ينتقل من الإدراك الجمالي إلى الإدراك المنطقي، حيث يشكل

الإدراك الجمالي بالنسبة له الخطوة الأولى، أو النظرة الكلية التي ينتقل في ضوئها إلى البحث في العلاقات الجزئية التي تندرج تحت الكل.

ومن هذه الوجهة يمكن القول بأن مسالة قواعد التصنيف تعد من المسائل التي لا تقتصر على أفراد بعينهم، كالنقاد أو المتخصصين في مجال الفن والأدب فحسب، وإنما هي فكرة من الأفكار التي تهم الإنسان بوجه عام، ذلك الإنسان الذي اعتاد أن ينظر إلى العمل الفني، أو إلى أي شيء آخر نظرة كلية شاملة، ثم بعد ذلك يتأمله ويفكر فيه بالتركيز على أجزائه وخصائصه، ومن ثم يحاول إدراجه تحت مسمى معين أو قانون محدد، ولعل هذا ما ذهب إليه بندتو كروتشه عندما صرح قائلًا "إن الإنسان الذي يدخل معرضًا للوحات أو يقرأ سلسلة من القصائد بعد تأمله أو قراءته يذهب أبعد من ذلك، فنجده يبحث فيما وراء العمل الفني، وفي علاقات الأشياء المعبر عنها، وبالتالي يحول الأعمال الفنية بالتدريج إلي مقولات كمية مجردة [٣].

وبالاطلاع على تاريخ الفن، يتبين لنا أن فكرة وضع قواعد دقيقة للإبداع الفني ليست جديدة على ساحة الفن، أو مرتبطة بمرحلة معينة من مراحل تطور الفنون، وإنما هي مسالة قديمة قدم الفن ذاته، يمكن تلمس جذورها الأولى بداية من القوانين التي وضعها فنانو اليونان وعصر النهضة، مثل ليونارد دافنشي ومايكل أنجلو، حين قرروا إمكان تحديد نسب هندسية عددية في الأشكال والأصوات[٤]، هذا على المستوى الفني، أما على المستوى الفلسفي نلاحظ أن الفلاسفة بدءًا من أفلاطون وحتى يومنا هذا قد اهتموا بمسالة تصنيف الفنون اهتمامًا ملحوظًا، واتفقوا جميعًا على أن قواعد التصنيف تشير إلي وضع قواعد دقيقة للإبداع الفني، تقيس الجودة في كل فن، وبالتالي فهي تتدخل تدخلًا مباشرًا في مجال النقد الفني، غير أنهم قد اختلفوا فيما بينهم في تحديد مبدأ التصنيف؛ فهناك من يصنفها على أساس الحركة والسكون، إلى فنون متحركة وفنون

ساكنة، وهناك من يصنفها على أساس الزمان والمكان، إلى فنون زمانية وفنون مكانية، وهناك من يصنفها على أساس موضوع المحاكاة، إلى تراجيدية وكوميدية، ولكل نوع من هذه الأنواع معاييره الخاصة، التي تضبطه وتميزه عن غيره من الأنواع الأخرى.

هذا وتجدر الإشارة إلى أن قواعد التصنيف كمعايير دقيقة للفن، قد ظلت تحظى بالقبول التام حتى أواخر العصور الوسطى، وذلك لأن الفن حتى هذه الفترة كانت تحكمه مجموعة من الأطر والقواعد، التي تحددها سلطات أخرى غير سلطة الفن، ولكن بدخول البشرية إلى عصر النهضة انتبه الفنانون والفلاسفة إلى أن "فكرة وضع الإبداع الفني في إطار شروط وقواعد جامدة، لا يتناسب مع الإبداع الفني، وإنما يتناسب أكثر مع المجال العلمي"(٥)، وذلك لأن قواعد التصنيف هي مفاهيم علمية صارمة تفتقر إلى أي أساس فلسفي (٦)، وتبحث فيما إذا كان العمل الفني قد التزم قواعد التصنيف أم لا (٧)، وبالتالي فهي فكرة لا تتسق مع الفن، سواء على مستوى الابداع أو على مستوى التلقي، فعلى مستوى الإبداع يحطم الفن الحقيقي في حالات كثيرة القواعد والأطر الجامدة ولا يخضع لها، وعلى مستوى التلقي لا تتسق القواعد الجامدة مع المعايير النقدية الحديثة التي انتهت إلى أن تقديرنا للعمل الفني يجب أن ينبع من داخل العمل الفني ذاته، وأن يرتكز على أساس واحد، وهو أن العمل الفني عمل إبداعي نابض بالحياة، ومن ثم يصعب الحكم عليه على أساس مقاييس ومعايير جامدة.

هذه الآراء وغيرها قد نجحت في خلخلة القواعد الصارمة، وبتخلخل القواعد تخلخل الشكل المعياري لأنظمة التفكير التي كانت سائدة من قبل، فبدأت الحدود والفواصل بين الأنواع الفنية والأدبية تهتز بحجة أنها تخنق حرية الإبداع، ومن هنا بدأ التمرد عليها، بالتوجه نحو الإبداع المتحرر من القواعد الصارمة، بغرض خلق واقع فني جديد يتسق مع حرية الإبداع، وقد بدأت هذه الفكرة في الظهور على المستوى الفني مع

المدرسة الرومانسية التي نادت بحرية الإبداع، ودعت إلى الخروج على القواعد الكلاسيكية، وقامت بخلخلة وتوسيع الحدود الفاصلة بين الفنون، كي تستوعب كل ما هو جديد، غير أن الرومانسية بانتهاجها الخروج على قواعد التصنيف كمبدأ للفن قد وضعت فيما يرى هيجل البذور الأولى لنهاية الفن، إذ بتخلخل المعايير والقواعد بدأت الأزمة تنتشر في جسد الفن، ومن هنا ربط هيجل بشدة بين ظهور الرومانسية، وأزمة الفن في العصر الحديث، وهو ما سنتحدث عنه بالتفصيل في السطور التالية.

٣- قواعد التصنيف وأزمة الفن عند هيجل:

يعد هيجل أول من تنبأ من الفلاسفة بأزمة الفن في العصر الحديث، وقد لخصها في موت الفن أو زواله، وأرجعها بشكل أساسي إلى الرومانسية التي نادت بحرية الإبداع، وقد عبر عن ذلك في كتابه (المدخل إلى علم الجمال)، هذا الكتاب الذي طرح فيه فكرة الموت المحتمل للفن كله منذ ظهور الرومانسية؛ تلك المدرسة التي أنتجت أعمالا تداخلت فيها الحدود بين الأصناف الفنية والأدبية، وبذلك عارضت الكلاسيكية التي كانت تشدد من جانبها على ضرورة الفصل بينها.

وقد رأي هيجل أنه بتحرر النشاط الفني من القواعد على يد الرومانسية غدا الإنتاج الفني حالة أطلق عليها الرومانسيون اسم الإلهام؛ وهي حالة في ضوئها ابتعد الفن عن سلطة العقل، إذ لا يصبح النشاط الفني بموجب هذا الإلهام ناجحًا وخلاقًا إلا إذا كان لا شعوريًا، على اعتبار أن أي تدخل من قبل الوعي، لن يكون له نتيجة، سوى ترنيق أو إضعاف النشاط الفني، وإلحاق الضرر بكمال الأعمال الفنية [٨]، وبهذا المعنى مثلت الرومانسية في نظر هيجل سببًا مباشرًا لتشويه الفن.

غير أن هيجل قد ذهب إلى أبعد من ذلك فرأى أن الرومانسية باستبدالها العقل والمنطق بالخيال والإلهام تعد نموذجًا صريحًا لانحطاط وتفكك الفن، إنها على حد تعبيره

التيار الذي تولدت عنه كل أشكال السخرية[٩] بوصفها المبدأ الأسمى للفن، ويبدو لي أن هيجل محقا فيما ذهب إليه هنا، إذ بانتقال الرومانسية من العقلانية إلى الخيال، ومن الواقع إلى عالم الأحلام، وتوجه الفن الغربي في القرن العشرين نحو آفاق جديدة انزلقت معها التعبيرات الجمالية، من دائرة المشاعر والأهواء الذاتية، إلى دائرة اللا وعي، الذي أصبح المحرك الأساسي للفن عند الدادا* وما تبعها من اتجاهات حملت نفس طابعها العبثي، ولعل هذا ما أكده هربرت ريد أيضًا ، الذي تابع هيجل في هذا الرأي عندما وصف أعمال سلفادور دالي ،"بأنها إنعاش متكرر للرومانتيكية في شكل حديث ومخيف" [١٠].

ويبدو لي أن من أبرز الأسباب الأخرى التي تجعل من الرومانتيكية نموذجًا صريحًا لانحطاط الفن فيما يرى هيجل، أنها عندما تحررت من القواعد الكلاسيكية قد عملت على طغيان ذاتية الأنا، تلك الذاتية التي منحت الفنان الرومانسي حرية لامتناهية، جعلته يبتعد بشكل جوهري عن الاهتمام بمشاكل العصر، إذ جعلته يركز فقط على مشكلات الأنا، بوصفها مصدر القيمة لكل الأشياء؛ وبهذه الحرية اللامتناهية التي أتاحتها الرومانسية للفنان، سقط الفن في دائرة الوسيلة الخالصة، بدلا من أن يكون غاية في ذاته[١١]، وبالتالي فقد الفن حيويته، وذلك لأن العمل الفني طبقًا لما تنادي به الرومانسية لم يعد هو الأساس، أو لم يعد غاية في حد ذاته، وإنما أضحى مجرد وسيلة، يبرز من خلالها الفنان ذاته، التي تضخمت بشكل جلي في مقابل تقزيم العمل الفني.

ومن هذه الزاوية مثلت الحرية اللامتناهية التي نادت بها الرومانسية فيما يرى هيجل الشرارة الأولى التي ألغت أي مرجعية ثابتة للعمل الفني، وذلك لأن الحرية طبقًا للرومانسية أصبحت "محكومة بالأنا، فالأنا هو سيد كل شيء، ورب كل شيء، وكل شيء يقتضي أولًا أن يطرحه الأنا"[١٢]، وبالتالي لم تعد هناك معايير لها قيمة في ذاتها،

وإنما أصبحت المعايير فردية، ترد إلى الأنا فحسب، وفي هذا السياق أصبح من الممكن وصف أي عمل أو أي شيء بأنه عمل فني، حتي وإن كان يفتقر إلى أبسط مقومات الفن، وبهذا النوع من الحرية فتحت الرومانسية فيما يبدو لي الطريق أمام كل اتجاهات ما بعد الحداثة؛ التي علقت قيمة الفن على أشياء بعيدة عن نطاقه، كالوسط الفني أو المؤسسة التي أصبحت فيما بعد بإمكانها أن تمنح التقدير لأي شيء، حتى وإن كان لا يمت للفن بأي صلة.

وعليه أرى أن هذا الوضع وكل ما أثير بشأنه يؤكد لنا بصورة أو بأخرى أن ما قام به هيجل من ربط بين ظهور الرومانسية وظهور العلامات التي عجلت بموت الفن يعد مشروعًا جدًا، إذ في ضوء هذه الحرية الرومانسية لم يعد للفن تلك القيمة التي امتلكها في العصور الماضية، حيث فقد الفن "كل ما كان فيه من حقيقة وحيوية أصيلتين، فقد واقعه ولزومه الماضيين؛ وهو يجد نفسه الآن منبوذًا ومنحي جانبًا في ذهننا" (١٣)؛ وهو ما أكده هيجل بشكل عملي بانصرافه عن الفن الرومانسي، الذي لم يحظى بإعجابه، والتوجه نحو الفن الكلاسيكي الذي مثل في نظره المثل الأعلى للفن والنموذج لكل الفنون.

هذا وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كان الفن الذي تنادي به الرومانسية، لم يحظ بإعجاب هيجل، بل واعتبره سببًا مباشرا لتراجع مكانة الفن في العصر الحديث إلا أن هذا لا يعني أن هيجل كان يكره الفن أو يريد أن يكتب شهادة وفاة الفن، كما يزعم من يسيئون فهم هيجل، وإنما الحقيقة عكس ذلك تمامًا، فهيجل كان يرفض فقط الوضع الذي آل إليه الفن، في ظل ما تنادي به الرومانسية من حرية تهدد بأفول الفن من وجهة نظره، والدليل على ذلك نستمده من فلسفة هيجل نفسها؛ تلك الفلسفة التي منحت الفن مكانة متميزة، بوصفه مرحلة ضرورية من المراحل الثلاث، التي تقطعها الروح في رحلتها

الضرورية لتعي ذاتها، ورغم تلويح هيجل الدائم بموت الفن، إلا أن الفن طبقا للنسق الهيجلي قد ظل موجودًا، ولكنه كف فقط عن أن يكون نظامًا معرفيًا، يلبي حرصنا المتواصل لإدراك الحقيقة والمطلق، كما كان شأنه قديمًا، وهذا ما عبر عنه هيجل بقوله "إذا كنا نريد أن نعزو إلي الفن هدفًا نهائيًا، فإنه لا يمكن أن يكون سوى هدف كشف الحقيقة، وتمثيل ما يجيش في النفس البشرية، تمثيلًا عينيًا ومشخصًا؛ وهو ما تحقق في الأيام الزاهية للفن الإغريقي، والعهد الذهبي للعصر الوسيط الأعلى "[١٤]، أما في العصر الحديث، فإن الجمال السامي للفن الإغريقي قد أضحى بحكم الأشياء الزائلة بالنسبة إلينا[١٥]، وذلك لأن الفن تبعًا للرومانسية لم يعد يهتم بكشف الحقيقة، وإنما أصبح هدفه الأول والأخير هو التعبير عن ذاتية الأنا، حتى وإن شوه الحقيقة؛ وهو ما اعتبره هيجل هلاكًا للفن، لا تستحق معه الأعمال الفنية سوى السخرية والتهكم.

وقد تلخص الحل من وجهة نظر هيجل للخروج من أزمة الفن في عصره، في ضرورة العودة إلى فن الماضي بنماذجه الرائعة، تلك النماذج التي بإمكانها أن تحارب القبح، الذي استشرى في جسد العالم، بعد أن انهارت قيمه، واصطدم فيه المثال بالواقع الأليم، غير أن هيجل يرى أن تلك العودة قد لا تكون سلوكًا مألوفًا، فهي من الأمور المستحيلة، التي لا تختلف في نظره عن المطالبة بعودة دونكيشوت؛ هذا الفارس النبيل الذي واجه قبح الواقع، وحاول بعث أخلاق الفروسية، وتحمل كل ألوان السخرية والتهكم، وذلك لأن ما ينادي به رغم عظمته وروعته، إلا إنه لم يعد معترفًا به في هذا العصر، إن العودة مرة أخرى إلى فن الماضي، تشبه فيما يرى هيجل ما قام به دونكيشوت، وذلك لأن المجتمع الحديث قد أصبح من ألد أعداء الجمال والفن؛ وهو ما اعتبره هيجل مأساة للروح الخالدة، إذ يرى أن "اهتمامات الإنسان المهنية، والهموم المختلفة التي تحيط به، قد طبعت الوجه الإنساني بطابع القبح والبشاعة" [١٦]، وذلك لأن الفن الحديث أصبح يعاني

من تدهور ملحوظ، في ظل الحضارة الحديثة، المعادية من وجهة نظره لطبيعة الفن وجوهره، والتي تراجعت معها مكانة الفن، وهذا عكس ما كان سائدًا في الفن القديم، الذي فاضت نماذجه بالامتلاء والحيوية، وقدمت النموذج للفن كله.

وبهذا المعنى سبق هيجل فيما يبدو لي فلاسفة ما بعد الحداثة، في تقديم تشخيص لما سيعانيه الفن المعاصر فيما بعد من أزمة، خاصة وأن هيجل لم يصرح مباشرة بموت الفن أو زواله، وإنما أراد أن ينبهنا فقط، إلى أن الفن سيفقد وجوده وقيمته شيئًا فشيئا، وستحل محله أشياء أخرى، وذلك لأنه سيعجز عن إثبات ماهيته، أو القيام بدوره في الحضارة الحديثة، التي ستعمل على حرمانه من الحق في الوجود والديمومة، والدليل على صحة ما نقول أن هذه الفكرة ستظهر فيما بعد عند كل من جان فرانسوا ليوتار وجان بودريار، اللذان أكدا على أن الفن في مرحلة ما بعد الحداثة، قد توقف عن أداء دوره، وتحول إلى سلعة أو أداة تسويقية، لا تراعي ولا تعترف إلا بمتطلبات السوق.

هذا وتجدر الإشارة أيضا إلي أنه على الرغم من الموقف النقدي الذي اتخذه هيجل من الرومانسية، لرغبتها في التخلص من القواعد والمعايير الصارمة؛ وهو ما اعتبره هيجل بداية لاضمحلال الفن وأفوله، إلا أن هذا لا يعني أن التصنيفات الفنية كقواعد صارمة، كانت تحظى بالقبول التام عند هيجل، فقد رأى من جانبه أن التطرف في الالتزام بالقاعدة يحرم الفنان من دفء الروح، ويحوله إلى آلة مبرمجة بقواعد محددة، وذلك لأن الفن من وجهة نظره هو نشاط من إبداع الروح، لا ينشأ من الالتزام التام بتطبيق قواعد الفن، وإنما ينشأ من تعانق العقل مع الطبيعة، من أجل الوصول إلي مثل أعلى جمال يجمع بين الاثنين، إذ لا يتيح التقيد بالقواعد من وجهة نظر هيجل إمكانية إنتاج أعمال فنية، وإنما كل ما يحققه فقط هو الدقة والالتزام، وذلك لأنني والحديث لهيجل حين أعرف القاعدة لا أمارس سوى نشاط شكلي بحت، وهذا لأن كل شيء يكون

متضمنا سلفا في القاعدة؛ ولذا ليست القواعد هي ما يبدع الفن العظيم ، وذلك لأن القدرة على الالتزام بالقاعدة قد يشير إلى مهارة عملية وتقنية، ولكنه لا يمكن أن يولد إبداعا فنيا، فالعمل الفني على حد تعبيره ليس إنتاجا آليا يمكن تقييده بقاعدة، وذلك لأن نظم القوافي فن يستطيع أي إنسان أن يتعلمه ويطبقه، ولكنه يقارب من الأساس أن يكون من الفنون الآلية" (١٧).

وهكذا يمكن القول بأنه مثلما شكل التحرر من القواعد سببًا مباشرًا لأفول الفن عند هيجل، فإن الحال لم يختلف كثيرًا مع القواعد الصارمة التي يجب أن يسير بمقتضاها الفنان، فقد مثلت هي الأخرى في نظر هيجل سببًا مباشرًا لأفول الفن في العصر الحديث، لأنها تخنق الفن وتخلق مناخًا غير صحي على الإطلاق، ولعل هذا ما انتبه إليه كليف بل فيما بعد عندما قال "إن علينا أن نحترم أساتذة الماضي ذلك شيء طيب، والأطيب لو أننا نلتقي كل فن حي بالترحاب، فالفن الحي ضرورة، والفن الحي تخنقه الثقافة التي تلح على الفنانين أن يحترموا المعايير أو لنقل بصريح العبارة، أن يقلدوا أساتذة الماضي (١٨)، ومن ثم فإن المثقفين الذين يتوسمون في كل لوحة إشارة ما، على الأقل إلى إحدى الروائع المعروفة، يخلقون عن غير وعي منهم مناخًا غير صحي على الإطلاق(١٩).

وعلى هذا النحو يتضح لنا أن قواعد التصنيف قد لعبت دورًا بارزًا في أزمة الفن فيما يرى هيجل، ويبدو لي أن هيجل قد نجح إلى حد كبير، في أن يشخص الأزمة ويطرح الحل لها أيضا، وذلك عندما تبنى موقفًا وسطًا، بين من يتشددون في الالتزام بقواعد التصنيف، ومن يطالبون بالإطاحة بها، وهذا لاقتناعه التام بأنه إذا كانت القواعد المدرسية تخنق الإبداع، فإن الإطاحة بالقواعد المتعارف عليها قد تؤدي إلى خلق أزمة كبيرة في الفن تهدد بموته أو زواله.

٤- قواعد التصنيف وأزمة الفن في الفكر المعاصر:

إذا ما انتقلنا بالقضية التي بين أيدينا إلى نهاية العصر الحديث وبداية ما بعد الحداثة، وتحديدًا مع نيتشه الذي أكد على نسبية الحقيقة، وأطاح تماما بالحقيقة الموضوعية، سنلاحظ أن الفلاسفة لم يكتفوا بالتأكيد على أن قواعد التصنيف كمعايير صارمة للفن تتعارض مع فكرة استقلال الفن عن أي شيء يقع خارج حدوده، أو تتعارض كذلك مع حرية الإبداع، وإنما ذهبوا إلى أبعد من ذلك، فأكدوا على ضرورة استبعادها من مجال الإستاطيقا، نظرا لأنها لا تتسق مع الرفض السائد للحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية.

ومن بين هؤلاء الفلاسفة بندتو كروتشه (١٨٦٦-١٩٦٥) الذي وصف قواعد التصنيف، بأنها مجموعة من المفاهيم الزائفة، التي تُنسب خطأ إلى مجال الإستاطيقا [٢٠]، وأكد من جانبه على أن نظرة بسيطة لهم تكفي لاستبعادهم من مجال الإستاطيقا، فعددهم كبير جدا، ولا يوجد تصنيف واحد بإمكانه أن يشمل الإنتاج الفني كله [٢١]، "بل ورأى كذلك أنه من التناقض وضع الفنون الجميلة في تصنيفات دقيقة، لأن التصنيفات الدقيقة لا تستند إلى أساس سليم، وإنما هي تقسيمات لشيء لا يمكن تقسيمه [٢٢].

هذا فضلا عن أن الحدود التي تفصل الفنون عن بعضها البعض، تكون فيما يرى كروتشه غير واضحة أو متداخلة، نظرًا لوجود علاقات متبادلة بينهم، إذ لا يوجد خط فاصل يفصل بدقة بين فن وآخر، وآية ذلك أن العمل الكوميدي ينطوي في بعض الأوقات على عناصر تراجيدية، والعمل التراجيدي هو الآخر قد ينطوي بداخله على عناصر كوميدية.

ومن هنا ذهب كروتشه إلى ضرورة تجاوز أي نظرة أحادية، تختزل كل قيمة العمل الفني في مجموعة من القواعد المعدة سلفا، إذ أن المهم من وجهة نظره ليس

الالتزام بالقاعدة، وإنما التركيز على العمل الفني ذاته، واحترام فرديته، والاهتمام بوحدته، وترابط أجزائه بعضها ببعض، وذلك لأن كل عمل يختلف عن العمل الآخر، انطلاقا من كون الفن حدسًا، والحدوس دائمًا فردية ولا تتكرر [٢٣]، وبالتالي فإن الالتزام بقواعد التصنيف ليس هو المعيار للفن الجيد، وإنما على العكس من ذلك تماما، "قد ينزوي الجمال أحيانا عن إنتاج أولئك، الذين أنفقوا من الجهد والتدريب القدر الكثير، وأخضعوا لوحاتهم لقوانين صارمة ترضي الذوق والتقاليد"[٢٤].

وتاريخ الفن خير شاهد على ذلك فهناك العديد من الأعمال الفنية، التي لم يلتزم أصحابها بالقوانين القائمة، وبالرغم من ذلك لاقت إعجاب الجمهور، ولم يستطع أحد من النقاد بنقده لها أن يمحو هذا الإعجاب، بل والأكثر من ذلك أن هذه الأعمال الفنية قد أجبرت النقاد على تعديل التصنيفات القائمة بالفعل، كي تستوعب هذا العمل الجديد بإضافة صنف جديد إليها، وذلك لأن الفن الجيد فيما يرى كروتشه، ليس هو ما يتوافق مع القاعدة أو القانون، وإنما العمل الجيد هو ما يُخترع القانون من أجله، وذلك لأنه بجودته قد يحطم القواعد، ويقلب القوانين ليولد صنفًا جديدًا [٢٥].

غير أننا نلاحظ أن كروتشه في ضوء اهتمامه بقواعد التصنيف لم يقف عند هذا الحد، وإنما ذهب إلى أبعد من ذلك، فصرح بأن قواعد التصنيف الصارمة تكون ضارة على مستوى التلقي، فهي تبعدنا عن القيمة الذاتية للعمل الفني، وذلك لأن النظر إلي العمل الفني من خلال قانون معين أو تصنيف محدد، قد يحول بيننا وبين الاستمتاع بذلك العمل، إذ أن ما يهمنا في هذه الحالة، لن يكون العمل الفني أو الجانب الجمالي فيه، وإنما فقط مراعاة هذا العمل للقواعد والقوانين، وبدلاً من التركيز على جمال العمل الفني أو قبحه يكون التفكير في مدى التزام العمل الفني أو خروجه على القواعد

الموضوعة[٢٦]، ومحاولة إخضاعه لقوانين النوع، أو الصنف الذي تحدد مكانه بداخله، وهذا بالطبع يبعدنا تمامًا عن الناحية الجمالية .

والواقع أننا في هذا السياق نستطيع أن نرصد تشابهًا كبيرًا بين من نادى به كروتشه هنا ، وما ذهب إليه جورج ديكي George.dickie(1926–2020)* فيما بعد، فقد استثمر جورج ديكي فكرة كروتشه وقام بتطويرها، عندما ذهب إلى أنه إذا كان معيار الفن الجيد طبقًا لقواعد التصنيف؛ هو أن يلتزم الفنان بالقواعد والمعايير، التي تجعل عمله ينطبق على تصنيف معين ينتمي إليه ، فإن هذا الأمر سيؤدي حتما إلي تدهور الفن، إذ أن ما يهمنا في هذه الحالة لن يكون القيمة الجمالية للعمل الفني، وإنما فقط مراعاة تشابه هذا العمل مع قواعد التصنيف، ومن المعروف أن هناك تشابه وسمات مشتركة بين معظم الأشياء، فكل شيء قد يشبه أي شيء آخر في بعض النواحي، وبهذه الطريقة سيجبرنا الالتزام بما يسمى بالتشابهات العائلية في خاتمة المطاف، إلى اعتبار كل الأشياء فنًا [٢٧]، وبذلك تتحول قواعد التصنيف، من ضوابط المفترض فيها أنها تحمي الفن إلى معول ذاتي لهدم الفن، وخلق أزمة حقيقية داخل مجاله.

هذا وتجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من كل المآخذ التي أخذها كروتشه على قواعد التصنيفات الفنية إلا أنه لم يرفضها رفضا تاما، وإنما هو يرفض فقط أن تصبح هذه القواعد مبدأً صارمًا يتحكم في الفن، وذلك لأن معايير الجمال ليست معايير علمية دقيقة، وإنما هي معايير متباينة ومتعددة، تتنوع بتنوع النظريات الجمالية، التي تقدم لنا الأسس التي توجهنا في أحكامنا الجمالية [٢٨]؛ هذا فضلًا عن أن العمل الفني لا يمكن فهمه وتفسيره جماليا على نحو واحد، وإنما على أنحاء شتى لاعتماد هذه العملية على عوامل ذاتية مثل المشاعر أو الأحاسيس، وليس على قواعد ومعايير جامدة [٢٩]، وفي هذا السياق أقر كروتشه بأهمية قواعد التصنيف، وبأنها لا تشكل عائقا أمام الإبداع إلا

لمن قلَّت مهارته، وعجز عن فهم حقيقتها، التي تتلخص في أنها تتسم في المقام الأول بالحدود المرنة، التي تسمح بإجراء التعديلات واستيعاب التغييرات، بحيث يظل التصنيف القديم بمثابة فرض، أي يُنظر إليه دائما بوصفه ناقصًا، إلى أن يأتي عمل جديد يعالج هذا النقص ويعدل فيه، فالخروج على التصنيف القديم ضروري من أجل تطوير الأنواع الفنية، ولكن بشرط الانتباه دائما إلى أن الخروج عليها لا يكون إلا للضرورة فقط، والقوانين الفنية بهذا المعنى لا خلاف عليها، ولها أهميتها الكبيرة بكل تأكيد، ليس من أجل الإنتاج الفني، لأنه إنتاج عفوي تلقائي، ولا من أجل الحكم على العمل الفني، ولكن من أجل حصر الأعمال الفنية التي لا حصر لها" (٣٠)، وكذلك من أجل الفن نفسه، لأنها آلية مهمة لحماية الفن من الدخلاء.

ولعلنا نستطيع أن نتوصل إلى نتيجة مهمة في ضوء تتبعنا لقضية قواعد التصنيف وأزمة الفن؛ وهي أنه على الرغم من أن التصنيفات الفنية كقواعد صارمة للفن، لم تحظ بالقبول التام عند الفلاسفة الذين رجعنا إليهم هنا، حيث مثلت بالنسبة لهم سببًا مباشرًا لأزمة الفن، إلا أنه لا يوجد من بينهم من أنكر تماما الحدود الفاصلة بين الفنون، أو نادى بالإطاحة التامة بها، وإنما كانت الآراء تتوجه دائما إلى ضرورة إعادة النظر فيها، كي تتحلى بالمرونة، وتتلاءم مع حرية الإبداع، أما فكرة الإطاحة التامة بها فهي فكرة لم نصطدم بها إلا في مرحلة ما بعد الحداثة، حيث تعارضت قواعد التصنيف كمعايير دقيقة للفن، مع فكر ما بعد الحداثة التعددي الذي أعلن نسبية الحقيقة، ونسبية المعايير، انطلاقا من الإنكار الذي تجلى في شتى مظاهر الفكر ما بعد الحداثي، لمعظم الأشكال المعيارية لأنظمة التفكير التي كانت سائدة من قبل، والتي تحاول تقديم تفسيرًا شاملًا للظواهر من خلال أيديولوجيات معينة، زعم أصحابها امتلاكهم للحقيقة المطلقة، وفي هذا الإطار تم التوجه إلى إنكار كل القواعد المسبقة، وخاصة الصارمة التي

تتعارض وبشدة مع فن ما بعد الحداثة، سواء على مستوى الإبداع أو على مستوى التلقي.

فعلى مستوى الإبداع الفني: لا تتلاءم فكرة القواعد الدقيقة، مع فن ما بعد الحداثة، وذلك لأن هذا الفن قد جاء بشكل جوهري ليقاوم التقنين والتحديد، بل وتعمد خرق وتجاوز كل القواعد المتعارف عليها، حتى صار فنًا عبثيًا مثل باقي المعارف؛ فهو على حد تعبير نك كاي "يحدث كتعبير عن أزمة حادة، ويتولد رغما عنه من كسر القواعد، أو قلبها رأسا على عقب" (٣١)، وذلك لأن ما بعد الحداثة بوجه عام هو نشاط يتولد من أزمة انعدام اليقين، ويسعى عامدًا إلى خلخلة فرضيات الفن وقواعده" (٣٢)، إذ لا تتسق القواعد الصارمة مع ما رسخته ما بعد الحداثة من نسبية واحتمال.

وعلى مستوى التقدير: لا تتلاءم فكرة القواعد الصارمة كذلك مع نقد ما بعد الحداثة؛ وذلك لأنها تنطوي بداخلها على اعتراف ضمني بأن الجمال لا يُرد إلى العمل الفني ذاته، وإنما يُرد إلى القواعد الدقيقة التي يجب أن يلتزم بها الفنان حتى يقدم لنا عملًا فنيًا مقبولًا، وهذا بطبيعة الحال مرفوض تماما في مجال إستاطيقا ما بعد الحداثة، التي انطلقت بشكل جوهري من الرفض الواضح والصريح لأي فكرة تحصر الإبداع الجمالي في شروط دقيقة أو جامدة يتحتم الالتزام بها، سواء على صعيد الإبداع، أو على صعيد النقد، ولعل هذا ما عبر عنه تعبيرًا جيدًا رولان بارت Roland Barthes(١٩١٥-١٩٨٠) الذي أكد من جانبه على رفض الجمود المعياري في التعامل مع النصوص، ونظر إلى التلقي على أنه حركة إبداعية تأويلية لا تحدها حدود، لا من المؤلف ولا من النص نفسه، وذلك لأن النص حين خرج من يد المؤلف أصبح ملكا للمتلقي الذي يمارس عليه حقوق الملكية كلها.

ونلمسه كذلك عند جان فرانسوا ليوتار (١٩٢٤-١٩٩٨) الذي يعد في تقديري من أكثر فلاسفة ما بعد الحداثة إنكارًا للقوالب الجاهزة، والقواعد المشكلة سلفا، وقد انطلق في هذا الأمر على المستوى الجمالي، من تأثره الواضح بأفكار كروتشه الرافضة لجمود قواعد التصنيف، وانطلق كذلك على المستوى الفلسفي من تأثره بأفكار نيتشه، الذي تابعه في إنكار الحقيقة المطلقة، إذ تمثل الحقيقة في نظر ليوتار كل ما يؤمن الأفراد والمجتمعات بأنه الحقيقة، وهذا ما نلمسه بوضوح في كتابه (في معنى ما بعد الحداثة)، الذي صرح فيه "بأنه ليس بإمكان أحد أن يقرر أن ما يقوله هو الحقيقية، فإذا كان ما أقوله حقيقي لأنني أبرهن عليه، فما الذي يبرهن على أن برهاني حقيقي؟، إن كل أنماط المعرفة عاجزة عن تقديم الحقيقة المطلقة، لأنها تنطلق من ألعاب اللغة" (٣٣)، التي يستحيل معها وجود معنى واحد محدد لأي نص، وإنما هناك صيغ ودلالات متعددة، لا يرجع المعنى فيها إلى النص ذاته، وإنما يرجع إلى ألعاب اللغة، أي يرجع إلي الطريقة التي توظف بها الكلمات، كي تؤدي دورها في التفاعل بين الناس.

ومن هنا دعا ليوتار شأنه في ذلك شأن معظم فلاسفة ما بعد الحداثة إلى النصوص المنفتحة دلاليا، أو التي لا تقبل قراءة واحدة، وهذا لاقتناعه التام بأن فكرة أن يكون للنص معنى واحد تتضمن بداخلها أن المؤلف يمتلك المعنى والحقيقة المطلقة، ومن المعروف أنه ليس هناك في مرحلة ما بعد الحداثة مؤلفا أيًا كانت خبرته وأيًا كان تخصصه بإمكانه أن يمتلك اليقين، أو يعرف الحقيقة المطلقة، لأن الحقيقة أيًا كان نوعها قد أضحت نسبية.

وما يقال عن الحقيقة بوجه عام قد انسحب على حقيقة الجميل أيضا، فالجميل هو الآخر قد أضحى نسبيًا، أي يصعب اختزاله في مجموعة من القواعد، أو المعايير الجاهزة أو المعدة سلفًا، والتي تلغي بطبيعة الحال التعددية، أي تعددية المعنى

والدلالات، تلك الأخيرة التي أوضحت أن قراءة النصوص قراءة مفتوحة، لم تعد ترتبط بمبدع العمل، ولا بالعمل الفني نفسه، ولا بقواعد ومعايير مسبقة، وإنما ترتبط بالمخزون الثقافي والنفسي عند المتلقي.

وفي هذا الإطار صرح ليوتار بأن الاضطرابات التي تسيطر على فن ما بعد الحداثة، وتضفي عليه الغموض ترجع إلى غياب المعيار، نظرًا لتأثر فناني ما بعد الحداثة بألعاب اللغة، التي في ضوئها أضحت الحقيقة نسبية، وأصبحت المعايير الجمالية هي الأخرى نسبية، بل وصار المعنى غامضًا، وكل هذا مرجعه فيما يرى ليوتار، إلى أن القانون الذي يحكم فن ما بعد الحداثة كله، هو قانون الخلاف، والخلاف كما يعرفه ليوتار، حالة بين طرفين، لا يمكن الحسم فيه بشكل عادل، نظرًا لغياب قاعدة قابلة للتطبيق على كلاهما، فأن يكون أحدهما مشروع لا يفترض أن الآخر ليس كذلك(٣٤).

ومن هذا المنطلق أكد ليوتار على أن القواعد الدقيقة الصارمة غير مقبولة، إذ تنطوي بداخلها على اعتراف ضمني، بأن الجميل هو نوع من الحقيقة المطلقة، ومن المعروف أن هذا النوع من الحقيقة لا يتسق بأي حال من الأحوال مع فكر ما بعد الحداثة، الذي جاء بشكل جوهري ليحطم المطلق والحتمية، إذ لا يعترف هذا الفكر إلا بالاحتمال والديناميكية، وينطلق من قاعدة أساسية، وهي التأكيد على نسبية الحقيقة ونسبية المعايير أيضا، وهذا ما تجليه عبارته التي يقول فيها "لقد غيرت ما بعد الحداثة من القوالب الجاهزة، وبعثرت القواعد والقوانين، والأنظمة التي تبني الخطابات الفكرية والفنية والعلمية أيضا؛ فالخطابات هي خطابات الفنانين التي تتجسد في أعمالهم، سواء كانت نحتا – فنا تشكيليًا– أو سينما(٣٥)، وعليه انتهى ليوتار إلى أن الفنان ما بعد الحداثة يعمل بدون قواعد، وهو في ذلك يشبه الفيلسوف، فالنص الذي يكتبه أو العمل

الذي ينجزه من حيث المبدأ ليس محكوما من طرف قواعد مشكلة سلفا، ولا يمكن الحكم عليه بواسطة الحكم المحدد، من خلال مقولات معروفة على هذا النص، أو على هذا العمل؛ لأن هذه القواعد والمقولات هي ما يبحث عنها العمل الفني أو النص نفسه، فالفنان والكاتب إذن يعملان بدون قواعد [٣٦].

وبهذا المعنى نجح ليوتار إلى حد كبير في التعبير عن إنكاره التام للقوالب الجاهزة، سواء في مجال الفن، أو في مجال الفكر الجمالي لما بعد الحداثة، خاصة وأن كلاهما قد جاء بشكل أساسي لهدم هذا النوع من القواعد، باعتبارها معايير سلطوية، تتحكم في أنماط الإبداع، وذلك لأن ما آلت إليه ما بعد الحداثة يرسخ فكرة أساسية، وهي أن لكل فن معاييره الخاصة التي يخلقها بنفسه، والتي لا تُفرض عليه من الخارج أبدًا، إذ يشكل العمل الفني تبعا لأفكار ما بعد الحداثة المرجعية الوحيدة للتقييم، وبالتالي لا يُرد جماله إلى القواعد المعدة سلفا، وإنما يُرد إلى ذاته.

ويمكننا في هذا السياق أن نرصد صلة جديرة بالملاحظة بين ما ينادي به ليوتار هنا من تأكيد على أن جمال العمل الفني لا يُرد إلى القواعد الصارمة المعدة سلفا، وإنما يُرد إلى العمل الفني ذاته، بوصفه المرجعية الوحيدة للتقييم، وبين ما نادي به كانط من قبل في فكرته عن تنزه الجميل عن أي غرض يقع خارجه، إذ أن ما يتمتع بالوجود من وجهة نظر كانط هو العمل الفني فقط، هذا الأخير الذي يتمتع بالاستقلال التام عن مبدعه، وعن الأغراض النفعية والمادية والعملية، التي قد يتوهم البعض أنها أساسية في تقييم العمل الفني، وهي في الحقيقة مجرد أمور فرعية، تبعدنا عن الشيء الوحيد الذي يجب أن ينصب الاهتمام عليه، وهو العمل الفني ذاته .

غير أننا نلاحظ أن ليوتار لم يكتف برفض قواعد التصنيف فحسب، بل نجده يصرح بأن جمودها وعدم مرونتها هو السبب الأساسي لتدهور الفن كله، إذ يُقتل الفن على حد تعبيره بالانغلاق، ومن هذه الوجهة يبدو لي أن ليوتار قد استثمر ما ذهب إليه هيجل من قبل، عندما رد سبب انحطاط الفن في العصر الحديث إلى دعوة هوارس * Horace المدرسية في فن الشعر، لتحديد القواعد والأسس التي يجب أن يسير بمقتضاها الفنان، وأكد من جانبه على أن الفن لا يمكن أن يسير وفق قواعد مقررة سلفا، وبهذا المعنى اقترب كلاهما من ماهية الفن إلى حد كبير، وذلك لأن جوهر الفن هو الحرية التي تفر، أو تفلت من أي قواعد جامدة، من شأنها أن تحول الإبداع الفني إلى عملية حسابية، تبدأ بمجموعة من القواعد، وتمر بمراحل محددة يحكمها الالتزام بهذه القواعد وتنتهي بالتنفيذ؛ وهذا بالطبع مرفوض تماما في مجال الإستاطيقا بوجه عام، سواء كانت إستاطيقا الحداثة أو ما بعدها، حيث ارتكزت إستاطيقا الحداثة وما بعدها بشكل جوهري على الاعتراف، بأن القواعد المعدة سلفا، ليست هي ما يصنع الفن الجيد، وإنما العمل الفني هو من يقرر قواعده بنفسه؛ ولا تُفرض هذه القواعد على الفنان بشكل مسبق، وإنما تتولد أثناء عملية الإبداع، وتُستنبط من داخل العمل الفني نفسه، وأعتقد أن هذا ما صاغه جان فرانسوا ليوتار بدقة، عندما صرح "بأن العمل الفني يكون بمثابة الحدث، أي أنه هو من يضع القواعد لما قد تم" (٣٧)، وذلك لأن العمل الفني من وجهة نظره، ليس إنتاجا يتم الحصول عليه وفقا لكتالوج معين، وإنما هو إبداع يخلق قواعده، ويقررها بنفسه .

ومثلما طالب ليوتار الفنان بأن يتحرر من القوالب الجاهزة لأنها سبب أزمة الفن، نجده ينتقل بأفكاره من دائرة الفن إلى دائرة النقد أيضا، فيطالب الناقد هو الآخر بأن يتحرر من الالتزام بالقواعد المنهجية والمعايير المسبقة، وحجته في ذلك أنه مثلما تولد

هذه المعايير أثناء عملية الإبداع، فإنها أيضا وبنفس الكيفية يتم الكشف عنها أثناء عملية التذوق ذاتها، وذلك لأن كل عمل فني قد أصبح يُحكم بذاته، وهذا هو نموذجه الأساسي.

غير أنني أرى أن هذا الرأي يحتاج منا إلى مراجعة؛ وذلك لأنه منذ أن أصبح الاعتراف بقيمة العمل الفني يُرد إلى صفاته الخاصة، وصار كل عمل فني يُحكم بذاته ويقرر قواعده بنفسه، تلاشت المعايير الأكاديمية واندثرت تماما، وبدأت بالفعل أزمة الفن في الاحتقان، إذ لم يقف الأمر عند حدود أن يقرر العمل الفني قواعده بنفسه، وإنما تطور الأمر وتطرف مع جاك دريدا (١٩٣٠-٢٠٠٤) الذي ألغى منطقية النص وهدمه من الداخل استنادا إلى أنه ليس هناك قاعدة صحيحة على الإطلاق، تحاول فرض هيمنتها على الخطاب الجمالي، فكل قاعدة تحمل عوامل اختراقها من داخلها.

وبناء عليه أكد على أنه من المستحيل أن تكون هناك قاعدة معيارية، أو محددة تصلح للتطبيق على كل الأعمال الفنية، وذلك لأنه ليس هناك قيمة مطلقة، أو معنى محدد لأي عمل فني، وإنما هناك دلالات عديدة ومتنوعة للنص الواحد، ترجع جميعها إلى المتلقي، وما يثيره العمل الفني من تساؤلات ذهنية، تختلف بطبيعة الحال من متلقٍ لآخر، إذ لكل متلقٍ الحرية الكاملة في تحديد معنى العمل الفني، خاصة بعد أن حُكم على المؤلف بالموت، ليحل محله المتلقي، هذا الأخير الذي أصبح دوره أساسيا في إتمام معنى العمل الفني، وذلك لأن العمل الفني طبقا لأفكار جاك دريدا ومن قبله رولان بارت قد أصبح بنية مفتوحة الدلالة، "لا تحوز على إعجابنا أو كراهيتنا، بقدر ما تحتاج إلى مزيد من الفهم والتفسير"[٣٨]، حيث تفتح المجال أمام عدد لا متناه من الدلالات، التي لم يضعها المؤلف في حسبانه، وإنما يحددها المتلقي، هذا الأخير الذي أضحى من حقه أن يجزئ العمل ويفككه، وبعد ذلك يبدأ في تركيب ما تم تفكيكه، في ظل معايير فردية تخصه وحده، وتختلف بطبيعة الحال من متلقي لآخر؛ وهو ما أدى

بدوره إلى خلق أزمة واضحة على مستوى التلقي، تلخصت في الغموض واللا تحدد، وتعذر في ضوئها ضبط التجربة الجمالية، نظرًا للإطاحة بقواعد التصنيفات.

وقد دفعتنا تلك الأزمة إلى القول بأنه إذا كانت الإطاحة بقواعد التصنيفات تتلاءم بشدة مع نقد وفن بل وفكر ما بعد الحداثة كله الذي يسعى إلى التخلص من كل نظام يتطلب ضربا من القواعد الصارمة ويتجه نحو الأنظمة الحرة غير المقيدة، إلا أننا لا نستطيع أن نجاري من يتبنى فكرة تحطيم كل القواعد، وكل المعايير السابقة، أو من ينكر وجودها أو يصرح بأنها عديمة القيمة، بل وأرى أن الرغبة الملحة في خرق هذه القواعد يعد اعترافًا ضمنيًا بوجودها وضرورتها.

ومن هذه الوجهة يمكن القول بأنه إذا كان ليوتار ومن قبله كروتشه، قد صرحا بأن النظر إلى العمل الفني من خلال تصنيف محدد، يحول بيننا وبين الاستمتاع به، وبناء عليه أكدا على أن المعايير يجب أن تكون فردية، تنبع من العمل الفني ذاته، أو من المتلقي أو من الناقد حيث تولد أثناء الإبداع، ويتم اكتشافها أثناء التلقي، فإنني أرى أن هذه الفردية في التعامل مع الأعمال الفنية، تعد سببًا من الأسباب الجوهرية التي لأزمة الفن في مرحلة ما بعد الحداثة، وذلك لأنه في ظل الإفراط والتطرف في تدمير كل القواعد، وخرق كل الحدود المتعارف عليها أصبح "العمل الفني شيئًا منفردًا يرد إلي فردية الفنان وفردية المتلقي، ويدرك في فراغ إبداعي، يستبعد المكان والزمان كمسببات للحقيقة" [٣٩] "ومحصلة هذه الفردية المفرطة فوضى كبيرة على مستوى التلقي، وهي "وضع يتسم بعدم التواصل مع منتجات التاريخ الإنساني أو فهمها" [٤٠].

ولم يقتصر تأثير هذه الفوضى التي أثارتها الأعمال التي لا تحكمها معايير جمالية معروفة على المتلقي البسيط فحسب، وإنما تعداها إلى زعزعة وعي أصحاب

الخبرة الفنية أيضا، وأعمال مارسيل دوشامب Marcel.Duchamp (١٨٨٧-١٩٦٨) صاحب المبولة، وأعمال أندي وارهول andy warhol (١٩٢٨-١٩٨٧) صاحب علب حساء كامبل، وجيف كونز Jeff.Koons (١٩٥٥-) صاحب مكنسة هوفر، أوضح نماذج للتأكيد على الإطاحة بقواعد التصنيف أو تلاشيها، وأنه لم يعد الاعتراف بالعمل الفني يعتمد على صفاته الخاصة، أو على المعايير الأكاديمية، وإنما أصبح يعتمد على معيار آخر خارج عن حدود العمل الفني نفسه، قد يكون المتلقي وخبراته النفسية والثقافية، وقد يكون "المؤسسة أو الوسط الفني، الذي أصبح يقرر ما إذا كان عمل ما فن أم لا"٤١، فقيمة العمل الفني لم تعد تُرد إلي المعايير الأكاديمية، وإنما أصبحت تُرد كما يعتقد جورج ديكي إلى "المؤسسة، التي تمنح الشيء التقدير، فما يتفق عليه الأشخاص المصرح لهم مؤسسيا بالتقدير على أنه فن، يصبح فنا حتى وإن كان لا يمت للفن بأي صلة، وهذا بالطبع يسمح لأي شيء أن يدخل إلى دائرة الفن" (٤٢).

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأنه إذا كانت القواعد الصارمة تضر الفن أكثر مما تقيده، إذ تخنق كل اتجاه إلى التجديد، فإننا نؤكد على أن التحلل التام من كل قواعد التصنيف وكل المرجعيات والانطلاق من اللا مثال واللا شيء قد أضر بالفن على مستوى التلقي، وذلك لأن الانطلاق من اللا شيء في مرحلة ما بعد الحداثة، لم يتولد عنه سوى خلخلة لكل معايير التعبير البصري، ومحو لكل تمييز بين الفن واللا فن، والدليل على صحة ما نقول أننا أصبحنا نتحدث عن أعمال لا تصنيف لها فعليا، أعمال تجاوزت حد البساطة إلى حد الإسفاف، أعمال صدمتنا بكل تأكيد بمضامينها الفقيرة والغامضة، وكل هذا لأنه لم يعد هناك معيارًا، أو بوصلة فنية توجه الممارسة الفنية وجهتها الصحيحة، بل هناك فقط المعاني المختلفة والمتناقضة مع نفسها، على حد تعبير جاك دريدا.

غير أننا نلاحظ أن التأثير السلبي للإطاحة بقواعد التصنيف لم يقف عند حدود الفوضى التي أثارها على مستوى التلقي فحسب، وإنما تخطاها إلى باقي مستويات الإبداع الجمالي، وذلك لأن القائلين برفض قواعد التصنيف، لم يتوقفوا عند حدود التصريح بضرورة التركيز على العمل الفني وحده، بوصفه المصدر الوحيد للقيمة، وإنما بالغوا في هذا الأمر، فتجاهلوا باقي عناصر التجربة الجمالية، واعتبروها فاقدة للقيمة، وهذا بالطبع غير مقبول، لأنه قد أدى بدوره إلى سقوط الإبداع الجمالي في دائرة من التجريد الباطل، وذلك لأنه عندما يتم تجاهل طرف من أطراف التجربة الجمالية، سواء كان هذا الطرف هو المبدع – أو المتلقي– أو العمل الفني لا تكتمل الدائرة، وبالتالي يصيبها خلل ما، وذلك لأن نجاحها يتوقف إلى حد كبير، على وجود حوار مشترك بين الأطراف الثلاثة، فكيف يتحقق ذلك في حالة اختفاء أو حتى افتراض غياب طرف أساسي منها.

والآن بعد هذا العرض المفصل لقواعد التصنيف وعلاقتها بأزمة الفن، وموقف الفلاسفة منها سواء في فكر الحداثة أو ما بعدها، يلح علينا التساؤل الآتي: إذا كان هيجل والفلاسفة الذين رجعنا إليهم هنا قد أجمعوا على أن جانب كبير من أزمة الفن يكمن في قواعد التصنيف الفني، إما بسبب جمودها، أو بسبب الخروج عليها والإطاحة بها، فهل هذا هو السبب الوحيد لتلك الأزمة؟، وهل اكتفى فلاسفة ما بعد الحداثة بهذا التفسير؟، أم أن لديهم أسبابا أخرى لتلك الأزمة؟

هذا ما سنجيب عنه في السطور التالية من خلال المحور الثاني لهذا البحث، والذي سنركز فيه على عرض أهم التطورات التي طرأت على أزمة الفن في مرحلة ما بعد الحداثة وتفسير الفلاسفة لها.

المحور الثاني: تطور أزمة الفن في مرحلة ما بعد الحداثة والتفسير الفلسفي لها:

عندما نبهنا هيجل إلى أن الفن الحديث سيعاني في ظل خلخلة المعايير من أزمة كبيرة، تلوح باختفاء الإبداع الحقيقي من مجاله، نظرا لأنه لم يعد هناك معيارًا حقيقيًا للفن، فإنه كما ذكرنا من قبل قد سبق فلاسفة ما بعد الحداثة في التنبؤ بأزمة الفن، بل وسبقهم أيضا في تقديم تفسير لها، إلا أننا نلاحظ أن ما يتميز به فلاسفة ما بعد الحداثة، أنهم يرون أن أزمة الفن لا يمكن أن تُختزل في خلخلة المعايير وحدها، وإنما هناك أسباب أخرى لتلك الأزمة، تتبع بشكل جوهري من طبيعة القرن العشرين، وخاصة فترة التسعينات منه، تلك الفترة التي جاءت لتشعرنا بأزمة متعددة الجوانب والأركان، سواء كانت أزمة الفن، أو أزمة الإستاطيقا، أو أزمة التلقي.

ويبدو لي أن الشعور بهذه الأزمة الشاملة في هذا التوقيت بالذات، يعد أمرا طبيعيًا؛ نظرا لأنه في نهاية كل عصر يأتي العصر الجديد ليشكل أزمة، أو قطيعة مع العصر السابق له، فعصر النهضة قد شكل قطيعة مع العصور الوسطى، والحداثة قد شكلت قطيعة مع النهضة، وما بعد الحداثة قد شكلت قطيعة مع الحداثة، وفي كل مرحلة من هذه المراحل كانت الأزمة تظهر عندما يصل الفكر إلى لحظة فارقة، يغترب فيها عن الواقع، فيتأرجح بين النوستالوجيا أي الحنين إلى الماضي الذي انتهى، وبين التطلع إلى المستقبل الذي لم يأت بعد، و تنشأ الخطورة دائما في مثل هذه اللحظات، عندما يعجز الفكر عن تحقيق التوازن بين الاثنين، فيميل مثلًا إلى قطع الصلة مع الماضي و الحاضر، دون أن ينتبه إلى أن التطور الحقيقي لا يعني إطلاقًا قطع الصلة معهما، وإنما يعني المشاركة في صنع الحاضر من خلال تجديد الماضي، أي أخذ ما يتناسب منه مع متطلبات حياتنا المعاصرة، ويبدو لي أن هذا هو ما حدث بالفعل في تسعينات

القرن العشرين، ففي هذه الفترة احتقنت أزمة الفن احتقانا ملحوظًا، حيث تم ازدراء الفن بمعناه التقليدي، وتفضيل اللا فن عليه .

ويمكن القول بأنه إذا كانت تسعينيات القرن العشرين، قد جاءت لتشعرنا بهذه الأزمة متعددة الجوانب والأركان، فإن هذا مرجعه إلى حدوث تغيرات جوهرية على المستوى الإستاطيقي في تلك الفترة، أهمها كما قال نلسون غودمان Nelson Goodman (١٩٠٦-١٩٩٨) "إننا لم نعد نختلف حول أي القطع المعاصرة عظيمة، ولكن المشكلة أننا لم نعد نتفق على ما يمكن اعتباره فنا" (٤٣)؛ وهو ما تم ترجمته على المستوى النظري، في استبدال السؤال السائد في الإستاطيقا الكلاسيكية، والمتمثل في ما هو الفن؟، بسؤال آخر وهو أين الفن؟، والفارق بين الاثنين شاسع، ففي الحالة الأولى كانت هناك بالفعل أعمال فنية تستحق أن نصفها بالجمال، أما في الحالة الثانية اختفى الجمال وأصبح كل ما يشغلنا هو معرفة هل ما يُعرض علينا يعد من الفن أم لا؟!

ويتراءى لي أن السبب الجوهري لهذه التغيرات، هو زعزعة الثقة في الحقيقة، والتحلل التام من كل المعايير، وما تبعه من أعمال فاضت بالغموض واللا معنى، وجاءت بشكل جوهري، كي تعرض التشويه والقبح دون أي تحوير أو تعديل، بل ودون أن تطرح بدائل له، وآية ذلك أن الدادا مثلا قد وظفت أغراض الحياة اليومية، وسمحت بالجمع بين المتناقضات فيما توظفه، من خامات ووسائط بغرض إحداث صدمة للمشاهد، ترتب على هذه الصدمة هدم فكرة الانسجام والوحدة العضوية لدى المتلقي، ولم يقف أنصارها عند فكرة نبذ التقاليد الفنية السابقة فحسب، بل حاولوا أيضا تجنب كل تصميم منتظم، وكل وحدة في التكوين، والأكثر من ذلك أن ما قدموه من أعمال زعموا أنها تراعي الانتظام والوحدة العضوية، لم تكن كذلك لأنها قدمت لنا نوعًا مختلفًا من

الوحدة، تأسست على المفارقة، التي قضت تماما على الحدود بين الفن واللا فن، وعمقت الفجوة بين الدال والمدلول.

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن السبب الأقوى لأزمة فن ما بعد الحداثة لا يكمن في زعزعة الثقة في الحقيقة، والتحلل التام من كل المعايير، بوصفها سمات جوهرية لفكر ما بعد الحداثة فحسب، وإنما يكمن –وهذا هو الأخطر– فيما تبعه من توظيف للأغراض الجاهزة، التي لا تمتلك أي شيء من مقومات الفن، ولكنها رغم ذلك تعامل معاملة الفن الحقيقي، بل وتجد لها مكانا بين الأعمال الفنية، وهذا باعتراف دو شامب نفسه أبرز من مارس هذا الأمر، والدليل على صحة ما نقول أن مبولة دوشامب بوصفها النموذج الأشهر للأغراض الجاهزة، ولكل ألوان السخرية من الفن، لم يقدمها صاحبها على أنها فن، وإنما قدمها على أنها مُزحة ساخرة، كان يسخر بها من الواقع، بل ومن الفن نفسه، فإذا بالمُزحة تعامل معاملة الفن الحقيقي، بل والأسوأ من ذلك أن وصل الحال ببعض المسئولين عن المتاحف الفنية إلى حد التفاخر بامتلاكهم نسخة من المبولة موقعة من دوشامب!!

ولهذا كان من الطبيعي جدا فيما يبدو لي أن تحمل هذه المرحلة بداخلها كل ملامح تدهور الفن أو نهايته، خاصة وأن هذه المرحلة لم تسمح للعبث والغموض واللا معنى أن ينتشروا في جسد الفن فحسب، وإنما الأصعب من ذلك، "أنها قد اكسبت هذا اللا فن بمرور الوقت قيمة وشرعية، فكل ما أتي بغرض كسر الفة الرؤية التقليدية قد صار مألوفًا[٤٤]، بل وأصبح ينظر إليه على أنه نوع آخر من الفن، له ما يبرره، كأن يقال مثلا أن مثل هذه الأنماط المزيفة من الفن قد جاءت كرد فعل مقصود ضد الصراعات والحروب العدوانية، وما لحقها من خراب ورعب ودمار، أو أنها قد جاءت لتبرهن على عجز العقل وعجز العلم عن تحقيق السعادة للإنسان، ومثلما وجدت هذه

الأعمال العبثية من يدافع عنها، فقد وجد من قدموها، وجمعوا فيها بين الأشياء المتنافرة والمتعارضة التي لا رابط بينها، من يلتمس لهم العذر، كأن يقال مثلا أن ما دفعهم إلى ذلك هو رغبتهم في التعبير عن رفضهم التام لعبث الواقع، ورغبتهم القوية في إعادة الوحدة والترابط إلى عناصر هذا العالم، بعد أن فتتها الحروب، وكذلك رغبتهم في رد الإنسان مرة أخرى إلى ذاته، بعد أن اغترب عنها.

وإلى هذا المعنى ذهب أرنولد هاوزر في كتابه القيَم(الفن والمجتمع عبر التاريخ) حيث يقول "إن الموضوع الحقيقي المعروض هنا؛ هو سخف الحياة؛ ذلك السخف الذي يدهشنا ويصدمنا إلى حد أعظم كلما كانت عناصر الكل العجيب أكثر واقعية، فماكينة الحياكة والمظلة على منضدة التشريح، أو جثة الحمار على البيانو، أو جسم المرأة العارية، الذي يُفتح وكأنه صوان للملابس، أي بالاختصار كل الضروب التي تجمع بها في وقت واحد عناصر متنافرة، لا تجتمع سويا في وقت واحد أبدا ليست إلا تعبيرا عن رغبة في بعث الوحدة والترابط ، بطريقة تنطوي على قدر كبير من المفارقة، بطبيعة الحال في هذا العالم المفتت الذي نعيش فيه، إن هذا الفن تنتابه نوبة جنونية من السعي إلى الكلية، ويبدو أنه من الممكن الجمع بين أي شيء وأي شيء آخر، ويبدو أن كل شيء ينطوي في ذاته على قانون الكل"(٤٥).

والواقع أن مثل هذا الرأي يحتاج منا إلى مزيد من التأمل، وذلك لأنه يكشف لنا جيدا كيف يكتسب اللا فن شرعيته داخل الفهم ما بعد الحداثي، فأي كلية يتحدث عنها أرنولد هاوزر هنا؟ وأي كلية يسعى إليها هذا الفن ؟،أهي الصورة الكلية لعالم مفكك!، وهل ما زال هناك مجالا للحديث عن الكلية، بعد أن تفتت العالم إلى أشلاء!

أعتقد أنه عندما يجد مثل هذا العبث من يدافع عنه، أو يلتمس العذر لأصحابه، فإن هذا معناه أننا بالفعل نعاني حالة واضحة وصريحة من أفول الفن أو موته، وأعتقد أننا قد لمسناها بكل وضوح في نماذج فن ما بعد الحداثة التي اتخذت من السخرية من كل شيء مبدأ لها.

فلماذا كل هذا العبث الذي وصلت إليه التجربة الجمالية، سواء على مستوى الإبداع الفني، أو على مستوى التذوق الجمالي! وما هو المبرر المقنع الذي يجعل من علب الحساء، أو من المبولة عملًا فنيًا[٤٦]، ما هو المبرر المقنع الذي يجعل مثل هذه الأعمال المشوهة تحظى بالتقدير والاهتمام؟ وكيف أصبح للأغراض الجاهزة مكانا في متحف الفن الحديث، على الرغم من أنها السبب المباشر لأزمة الفن، لأنها عبث خالي من المعنى ومن الجمال أيضا!

يبدو لي أن هذه التساؤلات وغيرها قد وجدت إجابة لها عند فلاسفة ما بعد الحداثة، الذين تابعوا من جانبهم التطورات التي طرأت على أزمة الفن، وحرصوا على الاهتمام بها، وحاولوا تقديم تفسير لها، ومن بين هؤلاء نستشهد بتفسير جان فرانسوا ليوتار، وجان بودريار، ومارك جيمنيز.

١- تفسير جان فرانسوا ليوتار (١٩٢٤-١٩٩٨) لأزمة فن ما بعد الحداثة:

إلى جانب اهتمام ليوتار بمناقشة قضية التصنيفات الفنية والأدبية، والتي انتهى في ضوئها إلى التأكيد على نسبية المعايير الجمالية، ونسبية المعنى وغموضه، واعتبرها سببًا مهمًا لأزمة الفن، فإننا نجده يحرص على تقديم تفسيرًا آخرًا لتلك الأزمة.

وفي هذا الإطار صرح ليوتار بأن السبب المباشر لأزمة فن ما بعد الحداثة، يتلخص في الطقوس الغريبة، التي ينتهجها بعض الفنانين، بتوظيف الأغراض الجاهزة

البعيدة عن مجال الفن، والتي اتسمت بالغموض والضحالة، وهدمت بالفعل الحدود بين الفن واللا فن، ولعل هذا ما عبر عنه بقوله "إن الفنان في مرحلة ما بعد الحداثة، قد أصبح مهموما بالمعاني سريعة الزوال، ولم يعد يستعين بالمهارة الفنية، وإنما أصبح يستعين بالأفكار الغريبة، والتقنيات الشاذة، التي تيسر له الجمع بين الأغراض التي لا رابط بينها، من خلال التركيب بين أجسام بشرية في عالم مضطرب، إذ أن المهم عند فناني ما بعد الحداثة، قد أصبح هو إعادة اكتشاف عمل الفنان، كردة فعل ضد الفن المفهومي، الذي عُد لديهم مفرطًا وعقيمًا(٤٧).

وبنظرة فاحصة إلي تلك الفقرة يمكن القول بأن ليوتار يلخص لنا أزمة فن ما بعد الحداثة، في أن فناني تلك المرحلة، يرون أن توظيف الآليات الشاذة والغريبة، في التعبير عن كل ما هو غث ومزيف أمراً مشروعاً، بل ويعتبرونه نوع من الفن، الغرض منه التمرد على الفن السابق، الذي فقد من وجهة نظرهم كل رونقه وبريقه، غير أن ليوتار يؤكد من جانبه على أن هذه الأغراض الجاهزة، لا علاقة لها بالفن من قريب أو من بعيد، وهذا ما تجليه عبارته التالية، "فمع فن ما بعد الحداثة، تحول كل ما هو هامشي وعرضي إلى مركز، واكتسب قيمة وأهمية، ومبولة دو شامب أوضح مثال يمكن التدليل به على هذا التحول الذي طرأ على طبيعةِ الفن، والذي في ضوئه أصبح من الممكن أن نقول للمبولة: إنك مبولة لكنني أسميك عملًا فنيًا، وآنذاك يمكنها أن تلج إلى المتحف، وبهذا تصبح جملة هذا عمل من الفن وسيلة للتعبير عن حكم بصدد شيء، لكن لا شيء كان يهيؤه لكي يكون من الفن(٤٨).

والمتأمل في هذا الكلام يمكنه ان يلاحظ بكل سهولة أن ليوتار هنا لا يقدم لنا تشخيصا لحالة الفن فحسب، وإنما يعبر كذلك عن سخريته من الوضع الذي آل إليه الفن، والذي سمح لأي شيء أن يدخل إلى نطاق الفن، كتوظيف الأغراض الجاهزة التي

لا علاقة لها بالفن، وهو ما يدفعني إلى القول بأن ليوتار قد نجح إلى حد كبير، في أن يضع يده على السبب المباشر لأزمة فن ما بعد الحداثة؛ فهذه الأغراض الجاهزة لا علاقة لها بالفن الحقيقي بأي حال من الأحوال، ومن يتأملها سيجد أنها أعمال لا تتعدى وعينا أو ذوقنا فحسب، وإنما هي أعمال تعتدي على إحساسنا بالفن، وتحاول كذلك أن تشككنا فيما رسخ لدينا من قيم جمالية، وذلك لأنها تحررت تماما من سلطة العقل الواعي، ومن كل الضوابط والمعايير، فأفرزت لنا سلسلة من التعبيرات الصادمة والمرواغة، التي فاقت كل توقعات المتلقي، وليست المشكلة الوحيدة في أنها اتخذت من الأغراض الجاهزة موضوعا لها، ولكن المشكلة الكبرى في أنها لم تعترف بأي ثوابت، أو قواعد متعارف عليها سوى قانون الفوضى المنظمة، إن جاز لنا أن نعتبرها قانون، ولهذا فهي في تقديري مجرد أشياء تكتفي بمتطلبات الحد الأدنى من الفن، كل هدفها أن تضعنا في حيرة بالغة أمام ما يتم عرضه؛ وهو في الواقع غير قابل للعرض، نظرًا لأنه لا يمكن إدراكه، ولكن رغم ذلك تم تجسيده في صورة ما.

ومن ناحية أخرى يمكن القول بأنه إذا كان توظيف الأغراض الجاهزة، هو السبب المباشر في أزمة فن ما بعد الحداثة فيما يرى ليوتار، فإنني أرى أن المحرك الأساسي لهذا التوظيف الشاذ وغير المقبول كان هو الفهم المغلوط لحرية الإبداع؛ فقد ساهم هذا الفهم المغلوط بشكل كبير في تفاقم أزمة فن ما بعد الحداثة، ففي ضوئه تم توظيف أي شيء ليدخل إلى نطاق الفن؛ وهو أمر يبتعد بكل تأكيد عن حرية الإبداع تماما، وذلك لأن حرية الإبداع لا تعني بأي حال من الأحوال الانزلاق بالفن إلى دائرة من التزييف والغموض تفيض بأغراض قبيحة لا علاقة لها بالفن.

ولا يعني ذلك أننا نطالب الفنان بأن يلتزم بالنماذج المثالية فقط، أو أن يحاكي الأشياء الجميلة فحسب كحل لأزمة الفن، وذلك لاقتناعي التام بأن الفن الحقيقي لا يكون

محاكاة للأشياء الجميلة فحسب، وإنما هو محاكاة جميلة لأي شيء، أضف إلى ذلك أيضا أن الفن الرديء لا يكون رديئا أو قبيحا، لأنه عبر عن شيء ردئ أو قبيح، وإنما "يكون رديئا أو قبيحا لأنه عبر عن شيء غير مناسب لا يصح التعبير عنه بشكل معلن"(٤٩).

إننا بكل تأكيد لسنا ضد حرية الإبداع، وإنما نحن نرفض الحرية المطلقة، التي تزول معها الحدود بين الفن واللا فن، وذلك لأن الحرية الحقة، ليست حرية الفنان في إطلاق العنان لرغباته التعبيرية، حتى لو اصطدمت بالآخر واختلفت معه، وإنما للحرية حدود تجعلها مقيدة، أو ملتزمة بالتخلي عن كل ما يضر بالآخرين، وبالتالي فإن حرية الفنان تكمن في التزامه الداخلي تجاه نفسه، وتجاه الإنسانية ككل، ولنا في لوحات الفنان الإسباني العظيم بابلو بيكاسو خير مثال، على أن الفنان لا يختار النماذج المثالية فقط للتعبير عنها، وإنما هو كفنان حقيقي يمتلك المقدرة على منح أي شيء قيمة جمالية، فلوحات هذا الفنان وتحديدا الجرنيكا ١٩٣٧ قد نجحت في أن تحقق المعادلة الصعبة، فقد جسدت معاناة الشعب الإسباني في صور فنية رائعة، برهنت على أن الحرب بوصفها أشد أنواع القبح بإمكانها أن تصبح موضوعا للتعبير الفني، وقد نجح صاحبها إلى حد كبير في أن يتخطى حدود الحدث الفردي، ليعكس لنا قبح الحرب، وحجم الخراب والدمار الذي ينتج عنها، بحيث يمكن القول مع إرنست فيشر Ernst Fischer * (١٨٩٩-١٩٧٢) بأن تلك اللوحة الضخمة لا تكتفي بتصوير الواقع في أكثر أشكاله تركيزا بل هي تقف كذلك إلى جانب الإنسانية المعذبة، وترفع باسمها إصبع الاتهام عاليًا(٥٠)، أمام كل مظاهر الشر والظلم.

واذا ما أردنا الانتقال إلى السبب الثالث لأزمة فن ما بعد الحداثة من وجهة نظر ليوتار، يمكن القول بأن الجانب الأبرز من تلك الأزمة، يكمن من وجهة نظره، في أن

الفن في مرحلة ما بعد الحداثة قد توقف عن أداء دوره وتحول إلى سلعة أو أداة تسويقية لا تراعي ولا تعترف إلا بمتطلبات السوق، لقد تحول الفن إلى مجرد منتج يتوجه للمجتمع الاستهلاكي، ويسهم في إفساد الذوق العام(٥١)، وكل ما يشغل فنانيه على حد تعبير ليوتار هو أن يصبحوا لا إنسانيين، إنهم كفنانين يبحثون بكل جهد وإصرار عن آثار اللاإنسانية آثارا لا يمكن أن نجدها في أي مكان من الطبيعة، وهي لا إنسانية، تأتي بدون شك من رغبة الفنان، في أن يتخلص من الطبيعة ويتحرر من الموضوع، أي من الواقع ومن سمة الإنساني(٥٢)، كما تأتي أيضا من إصراره على التشوية، والسخرية مما كانت الحداثة تعده فنًا رفيعًا.

وهكذا يمكن القول في ضوء ما سبق أن ليوتار قد شخص ببراعة أزمة فن ما بعد الحداثة، عندما لخصها في ثلاثة محاور أساسية هي؛ جمود القواعد والمعايير، وتوظيف الأغراض الجاهزة، وأخيرا هبوط الفن إلى مستوى السلع الاستهلاكية، وكلها تعتبر فيما يبدو لي من الأسباب الجوهرية، التي تسببت في حرمان الفن من المكانة اللائقة به، وذلك لأن الفن الحقيقي يستقل تماما عن أغراض الحياة اليومية، إذ ينتمي إلى نظام أرفع من النظام الذي تنتمي إليه هذه الأغراض لكي توجد، وبإمكانه أن يبلغ الخلود عبر كل العصور؛ وهو ما تعجز عن تحقيقه أغراض الحياة اليومية، التي هي مجرد سلع استهلاكية، تُنتج لتستهلك، أو تستخدم في نفس وقت إنتاجها، ولهذا فلا مجال للخلط بين الاثنين.

٢- تفسير جان بودريار (١٩٢٩-٢٠٠٧) لأزمة فن ما بعد الحداثة:

تابع جان بودريار جان فرانسوا ليوتار، في التأكيد على أن جانب كبير من أزمة فن ما بعد الحداثة، يكمن في تحول الفن إلى سلعة ، نظرًا لسيطرة النزعة الاستهلاكية،

بوصفها الموجة السائدة التي تمثل الحس العام، وتتحكم في الذوق السائد، تلك النزعة التي حولت الفن إلى أداة تسويقية، "كل ما يحكمها هو قيم السوق، وليس القيم الجمالية"(٥٣)، فالقيم الجمالية قد انهارت أمام معيار التداول والتسليع؛ نظرًا لأنه معيار لا يعترف باستقلالية الفن، وإنما يعترف فقط بمقدار ما يدره الفن من فائدة، وذلك لأن كل شيء تبعًا لهذا المعيار قابل للبيع والشراء؛ وكل شيء قابل للاستهلاك والتداول، وإلا أصبح فاقدا للقيمة.

ولكن الملاحظ فيما يرى بودريار أن الفن تبعا لهذا المعيار لم يجن أي قيمة أو تقدير، وإنما فقد هالته الخالدة وفقد وجوده، وذلك لأن النزعة الاستهلاكية بوصفها الموجة السائدة التي تمثل الحس العام، قد تسببت في انتشار العدمية، وضياع المعنى من فن ما بعد الحداثة؛ لأن "الموجة السائدة على حد تعبير بودريار صورة أكثر انتشاءً للجمال، تستنفد الجمال حتى يختفي، إذ يمتص جمالها النقيض له وهو القبح"(٥٤).

وقد أطلق بودريار على هذا النوع من الجمال –أي جمال الموجة السائدة الذي يمثل في نظره نموذجا صريحًا لأفول الفن– مصطلح ما بعد الجمالي، ولا يظهر ما بعد الجمالي هذا من وجهة نظره إلا عندما يختفي الجمال نفسه، أو عندما تختفي كل المعاني التي كانت تعني لنا شيئا في الماضي، وذلك لأن ما بعد الجمالي فيما يرى بودريار يحطم المسافة بين الفن والفن المضاد على المستوى الإستاطيقي، وبظهوره يختفي الجمال تماما، ولا يتبقى لنا سوى اللا معني واللا جدوى، والانبهار بالأشكال الفارغة واللامبالية(٥٥)، ولهذا مثل ما بعد الجمالي في نظر ليوتار رمزا للعدمية التي تفشت في جسد فن ما بعد الحداثة.

والجدير بالذكر هنا أن بودريار لا يربط العدمية في مجال الفن بتيارات ما بعد الحداثة، التي برعت في تجسيد ما بعد الجمالي فحسب وإنما يربطها بجذورها الأولى، فيردها إلى الرومانسية التي تمثل في نظره أول ظهور كبير للعدمية، حيث بدأت العدمية كما يقول بالرومانسية، ولكنها قد نمت وتطورت بشكل ملحوظ مع الدادا والسريالية، التي تمثل بالنسبة له الظهور الثاني الكبير للعدمية، حيث تدمير نظام المعنى تماما(٥٦)، ولهذا تمثل الداد والسريالية في نظره نماذج جيدة للعدمية، لأنها تثبت وجود الفن باستخدام الفن المضاد(٥٧)، ويستشهد بودريار بأمثلة لتلك العدمية فيرى أن أعمال دوشامب التي حولت الابتذال إلى حقيقة فنية تعد أبرز مثال لتلك العدمية، فقد أدت أعماله بصورة أو بأخرى إلى تقليص الأشياء إلى اللا معنى، ويضاف إلى ذلك أيضا فيما يرى بودريار أعمال الفنان الأمريكي أندي وارهول بعلبه الجاهزة المأخوذة من السوبر ماركت، والتي تعد مثلًا واضحًا للنزعة الاستهلاكية، التي حولت الفن إلى سلعة لا تتوقف عن الهبوط والابتذال، تحول معها المتلقي من متذوق إلى مجرد زبون يرفع شعار "أنا استهلك إذن أنا موجود"، زبون يقيس الفن بما يوفره له من متعة، أو فائدة في مجتمع لم يعد يعرف سوى أخلاقيات الاستمتاع والإشباع.

ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن هناك صلة جديرة بالملاحظة بين ما نادى به جان بودريار عندما صرح بأن الرومانسية تمثل أول ظهور كبير للعدمية في تاريخ الفن، وبين ما نادى به هيجل عندما اعتبر الرومانسية بمثابة الشرارة الأولى التي انطلقت منها أزمة الفن، فكلاهما قد وجد في الرومانسية بداية للعدمية التي سيطرت على الفن الغربي، ولكن إذا كان الأمر كذلك فهل يمكننا في هذا السياق أن نقول إن الرومانسية هي المسئولة عن الموت المتفشي في فن ما بعد الحداثة؟ الإجابة عن هذا السؤال تكون بالنفي، وذلك لأن الرومانسية التي نادت بخلخلة القواعد ومرونتها لم يصل بها الحال إلى

حد السخرية من الفن ونماذجه، كما فعل فناني ما بعد الحداثة، خاصة وأن الأمر في مرحلة ما بعد الحداثة لم يقف عند حد المطالبة بالمرونة اتساقا مع حرية الإبداع، وإنما تخطاها إلى المطالبة بالتخلص التام من قواعد التصنيف، اتساقا مع الإنكار الذي تجلى في شتى مظاهر الفكر ما بعد الحداثي، لمعظم النظريات الكبرى، التي تحاول تقديم تفسير شامل لكافة الظواهر، من خلال أيديولوجيات معينة، زعم أصحابها قدرتهم على التفسير الكلي للعالم، واتساقا من ناحية أخرى مع الرفض السائد للحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية.

ولهذا فإن فكرة موت الفن لم تتحقق مع الرومانسية، وإنما تحققت كما يقول بودريار في المرحلة الثانية لظهور العدمية، أي تحققت مع الحركات والتيارات الفنية، التي رفعت شعار موت الفن كالداد والسريالية، وهي حركات احتقرت الفن، وشوهت نماذجه، وعملت بطبيعة الحال على قلب مفهوم العمل الفني رأسا على عقب، وتعمدت قطع كل صلة مع نظام القواعد والمعايير المعمول بها منذ قرون عديدة في الفن الغربي.

لقد تفشت الأزمة حقا بظهور مارسيل دوشامب وأندي وارهول بأشيائهم الجاهزة، التي سمحت بكل سهولة للأشياء المبتذلة أن تدخل إلى دائرة الفن، وليس هذا فحسب، بل يمكن القول إنه بسبب هذه الأشياء الجاهزة لم يتوقف الفن عن القيام بدوره فقط مثلما نبهنا هيجل، وإنما أوشك على الفناء بالفعل؛ لأنه استنفد كل إمكانياته، وحالة التكرار والاجترار وتجسيد كل ما هو عبثي، والجمع بين الأشياء المتناقضة والمتعارضة، التي نصطدم بها كل يوم خير شاهد على اقتراب النهاية.

هذا ولم يقف بودريار في إطار حرصه الشديد على تقديم تفسير شامل لأزمة الفن عند هذا الحد، وإنما ذهب إلى أبعد من ذلك فرأى أن الجانب الأخطر من أزمة فن

ما بعد الحداثة يكمن في تزييف الصورة للواقع في مرحلة ما بعد الحداثة، وفي هذا السياق رأى بودريار أن الصورة التي شكلت مرتكزا أساسيًا من مرتكزات ما بعد الحداثة، بوصفها خطابا سيميولوجيا*، يتسم بالبلاغة وتنوع الدلالة، لا تزيد عن كونها مجرد وسيلة للخداع، تسببت في ضياع المعنى من فن ما بعد الحداثة، وذلك لأن ما يحكم العلاقة بين الدال والمدلول فيها لم يعد هو التعادل، وإنما الانفصال، هذا الانفصال الذي في ضوئه لم تعد الصورة محاكاة للواقع، وإنما أصبحت تزييفا له، بل والأكثر من ذلك أن هذه الصورة المزيفة، أو ما أطلق عليه بودريار ما بعد الجمالي، قد أصبحت أكثر واقعية من الواقع نفسه، لأنها قد استطاعت أن تحطم المسافة بين الحقيقي والزائف، وبانهيار تلك المسافة بين الحقيقي والزائف، انهار كل شيء، ولم يعد بإمكاننا معرفة الواقعي نفسه، لقد انهارت أعمدة الحقيقي والزائف معًا(٥٨)، وهنا يكمن جانب كبير وخطير من أزمة فن ما بعد الحداثة، إذ لم تعد الصورة في هذا الفن فيما يرى بودريار منحصرة في تمثيل الواقع، وإنما أصبحت تحل محله عن طريق تدميره تماما، فالصورة قد صارت بديلًا للحقيقة لا تعبر عن الحقيقة، وذلك لأنه لم يعد هناك حقيقة في مرحلة ما بعد الحداثة كي يعبر عنها الفن، وإنما هناك الواقع الفائق، أو ما بعد الواقع؛ وهو صورة مشوهة ومزيفة من الواقع .

وفي هذا السياق حرص بودريار أشد الحرص على تتبع الصورة في علاقتها بالواقع في كل العصور والمراحل التاريخية، كي يكشف لنا مراحل التزييف التي مرت بها، فرأى أن الصورة منذ القدم وحتى نهاية العصور الوسطى، قد اكتسبت معانٍ ثابتة متفق عليها، لأنها كانت تعكس واقعًا منفصلًا وسابقًا عليها، وقد تغير هذا الوضع تماما بدخول البشرية إلى عصر النهضة، حيث بدأ النظام الأول للصور المزيفة في الظهور، وبدأ التعبير عن أشياء مثالية، أو غيبية بغرض التقليد فقط، ثم في القرن التاسع عشر

اندلعت الثورة الصناعية، فاجتاحت العالم موجة ثانية من التزييف، قدمت لنا نسخا متطابقة ليس لها أصل واقعي، إذ في السلاسل الصناعية لا يعتبر الرمز صورة مزيفة لشيء أصلي موجود في الواقع، وإنما يرمز إلى رموز أخرى في السلسلة، فالصور هنا نسخ مأخوذة من تصميمات ونماذج أولية لا تعكس موجودات سابقة، تماما كما هو الحال في الخيال العلمي(٥٩)، وحينئذ والحديث لبودريار، بدأ الواقع في الانكماش والغياب، وعندما جاء القرن العشرون شهد العالم انتقالاً من ثقافة الإنتاج، التي رافقت الثورة الصناعية إلى ثقافة الاستهلاك، التي يستحيل إشباعها، كما شهد إلى جانب هذا التحول تطورًا تكنولوجيًا هائلًا صاحبه ظهور أشكال جديدة للتلاعب بالحقيقة، حيث منح الصورة عوامل جذب وإبهار غير مسبوقة، جعلت منها نموذجا أشد مصداقية من الواقع نفسه، لدرجة أن المتلقي قد فقد في حضرتها القدرة على التمييز بينها وبين الواقع، وليس هذا فحسب، بل إن هذه الصور لم تقدم نفسها كبديل للواقع القديم فحسب، وإنما قدمت نفسها كواقع فائق تجاوز الواقع الأصلي وتفوق عليه، ولاحقا سيسعى هذا الواقع نفسه إلى محاكاتها رغم أنها مزيفة.

ولعل هذا مرجعه إلى أن الصورة بفضل ما انطوت عليه من أساليب إبهار في هذه المرحلة قد انتقلت من دائرة التأثير إلى دائرة السلطة، فقد أصبحت أكثر تأثيرًا على العقول والنفوس، حيث منحها التقدم التكنولوجي قدرة فائقة على تعبئة المتلقي بفكر معين، ومن ثم توجيهه وجهة معينة، تتفق مع قناعات من ينتجها ويتلاعب بها.

ولهذا مثلت الصورة في عين بودريار لونًا من الوهم والخداع، إذ في حضرتها حُكم على الواقع الفعلي بالموت، ولم يعد الواقع في ضوئها هو الوجود الفعلي، وإنما أصبح الواقع هو كل ما يترجم في صور، وذلك لأن الصورة بما تقدمه من واقع فائق، قد

أضحت هي المعيار لكل شيء، فهي لم تعد مجرد وسيلة لمحاكاة الواقع، وإنما أصبحت النموذج الذي يحتذيه الواقع، فهي تسبقه وتمهد له، وهو بالنسبة لها أضحي صورة باهتة.

هذا وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كان بودريار، قد أكد على أن أزمة الفن المعاصر ترجع في جانب منها إلى أن الصورة في فن ما بعد الحداثة قد أصبحت تزييفا للواقع*، تشبه الواقع ولا تشبهه، وقد أضحى هذا الواقع بالنسبة لها صورة باهتة، إلا أننا لا نستطيع أن نجاري من يرى أن ما ينادي به بودريار، يعيدنا مرة أخرى إلى ما نادى به أفلاطون من قبل، عندما لخص أزمة الفن في عصره، في أن الصورة تزييف للواقع، وبُعد عن الحقيقة، وجعلها –أي الصورة – في المرتبة الثالثة، بعد عالم الواقع وعالم المثل، وحكم عليها بأنها أقرب إلى الظن منها إلى اليقين، لأنها تتعلَّق بالزيف والخداع والوهم.

فالفارق بينهما فيما يبدو لي كبير، إذ أن ما ينادي به بودريار، عكس ما ذهب إليه أفلاطون تماما، وإذا كانا قد اتفقا في أن أزمة الفن ترجع إلى أن الصورة تزييف للواقع، إلا إنهما يختلفان في أكثر من نقطة، منها مثلًا أنه تبعا لأفلاطون تأتي الصورة في المرحلة الثانية، حيث يأتي الواقع قبلها في الترتيب، وقبلهم جميعا يأتي عالم المثل، ثم تأتي الصورة بعد ذلك لتحاكيه، أما تبعا لبودريار تأتي الصورة أولًا لتصنع الواقع الذي يتخذها نموذجا ويحاكيها، فالواقع تبعا لبودريار لم يعد مركزا له سطوته، وإنما أضحى هامشًا أو ظلًا زائفًا للصورة التي أضحت هي السند والمرجع في ظل عالم يحكمه مبدأ الاصطناع، أي أن ما كان مركزًا عند أفلاطون، قد تحول إلى هامش مع بودريار، وما كان هامشًا قد أضحى مركزًا، هذا فضلًا عن أن الصورة عند أفلاطون كان لها أصلًا محددًا، أما عند بودريار فهي نسخة مزيفة ليس لها أصل، أضف إلى ذلك أيضا أن الصورة عند أفلاطون كانت إعادة إنتاج للواقع، أما عند بودريار فكانت إعلانًا صريحًا

بموت الواقع الفعلي، وميلاد واقع افتراضي هو في تقديري منزوع الواقعية، حتي وإن بدا أشد واقعية من الواقع نفسه في عين بودريار؛ وذلك لأن المهمة الأساسية للصورة كما يحددها بودريار لم تعد تصوير الواقع، أو التعبير عن الحقيقة، وإنما أصبحت مهمتها هي إخفاء هذا الواقع أو تشويه الحقيقة.

ويبدو لي أن الصورة ما بعد الحداثية، قد تمكنت من هذا بالفعل، عندما حرص منتجوها على صنع عالم موازي لعالمنا، قد يشبه عالمنا من حيث الظاهر، ولكنه في الحقيقة مختلف عنه تماما، إنه عالم من الصور أو النسخ المزيفة التي تقدم نفسها كبديل للحقيقة، ولكنها مع ذلك لا تعبر عن أي حقيقة؛ وذلك لأنه "عندما يكون الشيء شبيها لشيء آخر، فإنه في الحقيقة لا يشبهه تماما، إنما هو فقط صورة أكثر دقة"(٦٠)، لا تمثله أو تعكسه، وإنما تُخفيه، وبهذه الطريقة انحرف الفن عن مهمته السامية، والتي تتلخص في كشف الحقيقة؛ ليصبح وسيلة فعالة لتشويه الحقيقة وتزييفها.

٣- تفسير مارك جيمنيز * لأزمة فن ما بعد الحداثة:

حاول مارك جيمنيز كغيره من مفكري ما بعد الحداثة أن يقدم هو الآخر تفسيرا لأزمة فن ما بعد الحداثة، فرأى أن الاضطرابات التي تتجاذب هذا الفن، وتضفي عليه الغموض، لا ترجع إلى الطقوس الغريبة التي ينتهجها بعض الفنانين فحسب، وإنما ترجع أيضًا إلى أن نسبة كبيرة من مفكري وفناني ما بعد الحداثة أصبح لديهم قناعة تامة بأن الثقافة تتهيأ لابتلاع كل شيء(٦١)، و يبدو لي أن ما يدفع هؤلاء الفنانين إلى مثل هذا الزعم أنه منذ الإطاحة بالحقيقة الموضوعية أصبح ما يحكم الأعمال الفنية هو انفصال العلاقة بين الدال والمدلول، وهو ما أدى بدوره إلى أزمة واضحة على مستوى التلقي، تلخصت في الغموض واللا معنى، الذي قطع على المتلقي كل طريقة للتواصل مع تلك

الأعمال، وذلك لأن المتلقي في كل مرة يلتقي بها بمثل هذه الأعمال يجد نفسه في حيرة وذهول شديد؛ فهو يقف أمام ما يُعرض عليه لفترات طويلة، أملًا في فهم هذه الأعمال التي يُفترض فيها أنها فنية، غير أن الحقيقية، أنه ينتظر دون جدوى، لأن مثل هذه الأعمال كما وصفها مارك جيمينيز "دجل يفلت تماما من كل معيار" (٦٢)؛ فهي لم تسع إطلاقا لتقليل الفجوة بينها وبين المتلقي، وإنما عملت على مضاعفتها؛ وذلك لأن أصحابها قد تعمدوا أن يكون إنتاجهم تطبيق عملي لفكرة ذوبان العلاقة بين الدال والمدلول، تلك الفكرة التي في ضوئها أصبح الدال منزلقا يلعب كل الأدوار، وأصبح المدلول مبهمًا أو غير محددًا، ومن ثم فقدت مثل هذه الأعمال قيمتها، إذ فقدت السبب الأساسي لوجودها؛ وهو سهولة الاتصال بالمتلقي أيا كان تصنيفه، فغموضها قد مثل عائقا أمام المتلقي المثقف، ومحدود الثقافة أيضا.

والواقع أن ما ذهب إليه مارك جيمنيز هنا، يلفت انتباهنا إلى أهمية ما أشار إليه تولستوي من قبل، عندما تساءل عن قيمة مثل هذا الفن المشوه، فتولستوي يتساءل باستنكار في كتابه (ما الفن) فيقول "لمن تقدم مثل هذه العروض، والإنسان المثقف نفسه لا يستطيع استعابها!"(٦٣)، لقد نسى أصحاب هذه الأعمال أن الفن لا يوجد لكي يكون مجرد شكلًا خالصًا يفيض بالغموض، ولا يخبرنا بأي شيء عن العالم المشترك بيننا، وإنما الفن الحقيقي هو ما ينجح دائما في أن يحطم أي فجوة بينه وبين المتلقي، وأعتقد أن هذا ما عجزت عن تحقيقه نسبة كبيرة من فنون ما بعد الحداثة، فهذه النماذج قد برع أصحابها في تعميق الفجوة بين الدال والمدلول، وبتعميق هذه الفجوة، حل اللايقين محل اليقين، واللا عقل محل العقل، وانتشر الغموض والتشويه والفوضى، ولهذا فمن الضروري كما يقول تولستوى "أن ننتبه إلى أن هذه الأنواع الرديئة من الفن؛ كاللوحات ذات المضمون الشهواني، وكل ذلك العري القبيح الذي يملأ المتاحف والمعارض" (٦٤)، ليست

عديمة الفائدة فحسب، وإنما هي مضرة جدًا، "لأنها لا تسهم في تقدم البشرية، وإنما تعمل على تأخرها أكثر من أي شيء آخر" [٦٥]، ويجب على المجتمعات التي تدعم الفن أن تعرف أولًا، هل ما يُنتج هو فن حقيقي أو جيد أم لا، بمعنى أن يكون ما يُبدع له مغزى وليس مجرد نزوة [٦٦] لن تنتهي إلا بالعدم.

ولو شئنا في ضوء كل ما سبق أن نلخص الأسباب الرئيسة لأزمة فن ما بعد الحداثة، لكان في وسعنا أن نقول إن السبب الأول والمباشر لأزمة الفن يكمن في الإطاحة بالتصنيفات الفنية، وخرق القواعد والمعايير المتفق عليها، فبسببها لم يعد هناك إبداعًا حقيقيًا؛ لأنه لم يعد هناك معيارًا محددًا، سواء على مستوى الإبداع، أو على مستوى التذوق.

السبب الثاني:

والأخطر لأزمة فن ما بعد الحداثة، يكمن في توظيف الأغراض الجاهزة، التي لا تمتلك أي شيء من مقومات الفن، ولكنها رغم ذلك تعامل معاملة الفن الحقيقي، بل وتجد لها مكانًا بين الأعمال الفنية، وهذا باعتراف أصحابها أنفسهم.

السبب الثالث:

يتلخص في تزييف الصورة ما بعد الحداثية للواقع؛ وهي عملية في ضوئها انهارت المسافة بين الحقيقي والزائف، وضاع بسببها المعنى تماما، بل وتوقف الفن عن ممارسة المهمة السامية له؛ وهي كشف الحقيقة.

السبب الرابع:

يتلخص في تحول الفن إلى سلعة استهلاكية، لا تتوقف عن الهبوط والابتذال، ترضي الذوق الشائع ولا تعترف إلا بمتطلبات السوق، وبذلك أسهمت في إفساد الذوق العام، وانهيار القيم والمعايير الجمالية، لأن القيمة الجمالية لا علاقة لها بمعايير السوق.

السبب الخامس:

يتلخص في التشوية والسخرية المتعمدة مما كانت الحداثة تعده فنا رفيعًا.

السبب السادس:

هو الزعم بأن المتلقي يعاني من أمية ثقافية، ولديه استعدادًا لتقبل أي شيء، وهو ما يتعارض في تقديري مع الواقع، والدليل على ذلك أن مبولة دوشامب مرفوضة شكلًا وموضوعًا، رغم أنها قد وجدت لها مكانًا في متحف الفن الحديث.

المحور الثالث: هل فن ما بعد الحداثة كله لا شيء؟

للإجابة عن هذا السؤال يمكن القول في ضوء كل ما سبق بأنه على الرغم من أن التدهور والاضمحلال قد أصبح هو المرض الخبيث الذي يعاني منه فن ما بعد الحداثة، إلا أننا لا نستطيع في هذا السياق أن نقول أن هذا المرض قد تفشى في كل أجزاء فن ما بعد الحداثة، ولذلك فنحن لا نتفق مع من يذهب من المفكرين والنقاد إلى أن فن ما بعد الحداثة كله عدم أو لا شيء، وعلى رأس هؤلاء، يأتي جان بودريار الذي صرح قائلًا بأن الفن الراهن يمثل لا شيء[٦٧]، فمثل هذا الحكم فيما يبدو لي هو نوع من التعميم الذي يفتقر إلى الموضوعية والتحليل الرصين، إذ ليس كل فن ما بعد الحداثة من هذا النوع الفوضوي، الذي يخلو تماما من المعنى، ويعاني من نقص في المشروعية،

والدليل على صحة ما نقول أن المتأمل في الأعمال الفنية ما بعد الحداثية يلاحظ أنها على المستوى الفني قد منحتنا فعلًا الغث من الأعمال التي أطاحت بكل الثوابت وكل المعايير، ولكنها كذلك قد منحتنا أعمالا ذات قيمة إستاطيقية عالية، كانت سببا في خلق تصنيفات جديدة كي تستوعبها، وذلك لأنها أعمال هادفة*، سعت إلى كشف الحقيقة، وكانت تمتلك من القيمة الجمالية قدرًا معقولًا، أهلها كي تحتل مكانة ملحوظة، داخل الفكر الجمالي الذي اهتم بها، وجعلها من إشكالياته الأساسية.

ويمكننا في هذا السياق تقسيم فنون ما بعد الحداثة إلى نمطين؛ نمط يمكن وصفه بأنه كان أكثر عنفًا واستفزازا، وهو النمط الذي أصبحت فيه الأعمال الفنية أشد غرابة وتطرفًا"[٦٨]، ويمثله نسبة كبيرة من الأعمال الفنية، التي قدمت كل ما هو مبتذل، وكل ما هو جاهز على أنه عمل فني، وذلك لأن فناني هذا النمط قد ضربوا بالعقل وبالمنطق عرض الحائط، عندما عبروا عن إحساسهم بلا منطقية الواقع، في أعمال بعيدة تماما عن أي عقل أو منطق، مثال ذلك أعمال دوشامب وواري هول، وهي أعمال بطبيعتها قذفت بالفن وبالأعمال الفنية إلى دائرة العدمية، لدرجة قد يصح معها القول بأن معظم إنتاج هذا النمط ليس أعمالًا فنية، وإنما هو مجرد قنابل صغيرة مؤجلة التفجير على حد تعبير مارك جيمينيز[٦٩].

ويبدو لي أن إرنست فيشر قد أجاد هو الآخر إلى حد كبير، عندما وصف مثل هذه الأعمال بأنها "مخدرات فنية، يستند منتجوها إلى الزعم القائل بأن معظم المستهلكين أناس بدائيون، يسعون إلى إشباع غرائزهم الهمجية، وعلى أساس هذا الزعم يسعى هؤلاء المنتجون إلى إثارة تلك الغرائز، وإبقائها يقظة وتنشيطها بانتظام واستمرار[٧٠].

ونحن من جانبنا نرى أن "نسبة كبيرة "من هذه الأعمال التي تنتمي إلى النمط الثاني ليست فنًا، وإنما هي انحراف شاذ في مجرى التطور الإستاطيقى، تسببت بصورة أو بأخرى في تفشي المرض في جسد الفن؛ ولذا فمن غير المقبول إدراجها ضمن المسار التطوري لتاريخ الفن، إذ أن معظم ما نتج عن هذا النمط قد قذف بالفن، بل وبكل مفردات التجربة الجمالية، في متاهة من العبث يصعب الخروج منها، إذ لم يعد الفن وحده هو ما يعاني تلك الأزمة، وإنما اشترك معه المتلقي الذي اضطرب تذوقه نظرا لغموض ما يُعرض عليه من أعمال مزيفة "أفسدت ذوق المتلقي، وخاصة الأطفال والعامة على حد تعبير تولستوى" (٧١)، واشترك فيها عالم الجمال أيضا، وذلك لأن غموض الأعمال الفنية قد مثل عبئا كبيرا بالنسبة لعالم الجمال، خاصة وأنه يحرص دائما على إعادة الثقة بين المتلقي والفنان، من خلال نجاحه في تفسير الأعمال الفنية، وتوضيحها للمتلقي، ومن ثم تمكين المتلقي من المشاركة الإيجابية في التجربة الجمالية، ولكن كيف يمكن لعالم الجمال القيام بهذا الدور، في ظل وضع تفشت فيه أعمال تحاكي مظهر الفن فقط، أعمال تعمد أصحابها هدم جميع القواعد والمعايير المعمول بها في مجال الفن، والسخرية من فن الماضي، بل والتأكيد على أنه لا يمثل نموذجًا للفن الجيد على حد زعمهم، إن عالم الجمال بكل تأكيد، يجد صعوبة وصعوبة بالغة في كل مرة يحاول فيها تناول مثل هذه الأعمال بالدراسة والتحليل، بغرض النهوض بالفن، وتوجيه الإبداع الجمالي وجهته الصحيحة.

هذا بالنسبة للنمط الأول من فنون ما بعد الحداثة، أما بالنسبة للنمط الثاني يمكن القول بأنه إلى جانب الأعمال التي أثارت الفوضى على كل المستويات كان هناك أعمال فنية هادفة أدت دورًا ملحوظًا في كشف الحقيقة، وذلك لأن فناني هذه النمط رغم شعورهم بعبث الواقع، إلا إنهم كانوا حريصين على ألا يقدموا لنا أعمالًا عبثية أو فارغة

من المعنى، وإنما جسدوا لنا فكرتهم عن لا منطقية هذا العالم الذي انتفت منه المعايير في أعمال فنية محكمة البناء، أسهمت في فهم الكثيرين للحياة المعاصرة.

وهكذا يمكن القول بأنه إذا كان العبث قد استشرى بالفعل في نسبة كبيرة من الأعمال التي قُدمت في مرحلة ما بعد الحداثة، إلا أن هذا لا يعني أن كل الأعمال الفنية التي انتمت تاريخيًا إلى تلك المرحلة عبث لا معنى له، فإلى جانب النماذج السلبية الهدامة التي استفزت المتلقي، وجعلته يوجه انتقادات لاذعة إلى هذا الفن كان هناك أعمال لها مغزى، تمتعت بقدر معقول من القيمة الجمالية، ونجحت في أن تحطم قوالب الفن القديمة، ولكنها في الوقت نفسه لم تقدم أي عبث، وإنما قدمت للمتلقي صياغات بصرية، جاءت كتجسيد فني لتعدد المعنى وانفتاحه وليس فوضاه، مثال ذلك لوحة حضور الذاكرة لسلفادور دالي، التي يمكن تفسيرها بأنها محاولة للتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر، وشعوره بالاغتراب واللامبالاة، لأنه قد فقد وجوده، وحلت أشياؤه محله.

وأذكر منها أيضا بعض أعمال فن الأرض، هذا الاتجاه الذي جاءت أعماله لتنتقد الأزمات البيئية، والتراثية وما وصلت إليه الطبيعة من رجات مصدرها التطور التكنولوجي، أملا في إعادة النظر مرة أخرى في حقوق البيئة، وضرورة الحفاظ عليها ورعايتها.

وأذكر منها كذلك بعض أعمال الفن المفاهيمي، وهو نمط من الفن التشكيلي يخاطب العقل، ويقدم للمتلقي أعمالا تتفاعل معه ذهنيًا، وتحيله إلى مسارات أخرى في التفكير، وإلى حالات شعورية مختلفة، وأعتقد أن هذه أمثلة أو نماذج عينية من فن ما بعد الحداثة، تدفعنا لتغيير رأينا تجاهه.

وثمة دليل أخر على أنه ليس كل فن ما بعد الحداثة عبثيا، نلمسه أيضا على مستوى التلقي في تنوع وجهة نظر المتلقي، بشأن أعمال فن ما بعد الحداثة، فالآراء بشأنها قد تنوعت بين مؤيد ومعارض، ولهذا ليس بإمكاننا أن ننساق وراء أي حكم عام، يجزم بأن كل فن ما بعد الحداثة لا شيء، وذلك لأن هناك اتجاهات تنتمي فعليًا إلى فن ما بعد الحداثة كانت هادفة، وتحظى بقبول وحضور كبير، فتجاه كل مظاهر موت الفن كما يقول جياني فاتيمو Gianni Vattimo (١٩٣٦-) في كتابه نهاية الحداثة تتقدم ظاهرة بديلة لا تُختزل في تلك الظاهرات، مفادها أن أعمالا فنية لا تزال تعطي في المعنى التأسيسي[٧٢]، وتبرهن بصورة أو بأخرى على صمود الفن في معناه التقليدي، فلا زال هناك في الواقع مسارح، وصالات للحفلات الموسيقية ومتاحف وفنانون ينتجون أعمالا ذات قيمة إستاطيقية عالية .

الخاتمة:

يتضح لنا في ضوء ما سبق أن ما يجمع بين جميع المفكرين الذين تناولوا أزمة الفن بالدراسة والتحليل، سواء في مرحلة الحداثة أو ما بعدها هو اتفاقهم جميعا على أن الإطاحة بالتصنيفات الفنية وخرق القواعد والمعايير هو السبب المباشر لأفول الفن، حيث ترتب على عملية الإطاحة هذه هدم الحدود بين الفن واللا فن، وهو ما تجلى عند مجموعة من فناني ما بعد الحداثة اتجهوا نحو العدمية، عندما هدموا نماذج الفن القديم وقاموا بتشويهها، تعبيرًا عن سخريتهم من القواعد والمعايير النموذجية، بحجة أنها تخنق الإبداع، ولكنهم مع ذلك لم يقدموا لنا بدائل لما تم هدمه، وليس هذا فحسب، بل أن ما قدموه من أعمال لم تسهم بشكل إيجابي في تطوير الفن، وإنما عملت على تدهور وضعه، لأنها أعمال اتسم بعضها بالغموض والتعقيد، بينما اتسم البعض الآخر بالبساطة المفرطة، التي أزالت الحدود بين الفن والحياة.

ونحن هنا بالطبع لا نتحدث عن الغموض أو البساطة بوصفهما أسباب أزمة الفن، أو أسباب رفض المتلقي لفن ما بعد الحداثة؛ وذلك لأن التعقيد في مجال الفن موجود منذ القدم، حيث أننا نجد أمثلة من أعمال فنية شديدة التعقيد في الفن القديم والوسيط مثل الأوديسة وكاتدرائية شارتر(٧٣)، وكذلك الحال بالنسبة للبساطة، فليست البساطة هي الأخرى سبب رفضنا لفن ما بعد الحداثة أو سبب تدهوره وأزمته، وذلك لأن البساطة تعتبر من أهم عوامل جذب المتلقي للعمل الفني، وأعتقد أن هذا هو ما نبهنا إليه أرسطو منذ القدم، حين أكد على أن الموضوعات البسيطة تشكل عامل جذب بالنسبة للمتلقي، وذلك لأن الموضوعات المعقدة تصرف المتلقي عنها، لعدم قدرته على الإلمام التام بها، ونبهنا إلى أهميتها كذلك تولستوي عندما أكد على أن "الفن الجيد هو الفن البسيط الذي يسهل على الجميع فهمه(٧٤)، فللبساطة أهميتها في مجال الفن، ولكن بشرط الابتعاد عن المبالغة في هذه البساطة، حتي لا يتدهور الفن، وتنعدم المسافة بينه وبين أغراض الحياة اليومية، مثلما حدث مع بعض إفرازات ما بعد الحداثة، التي اتسمت بالتبسيط المخل الذي قذف بالفن إلى مرحلة من التدهور والانهيار، وأعتقد أن السبيل الوحيد للخروج من هذا المأزق هو التخلي عن تبني النظرة الأحادية، والانتباه إلى أن الفن الجيد ماهيته أرحب من ذلك؛ فهو يشتمل على الجانبين معا، دون أن يطغى أحدهما على الآخر.

ولعل هذا ما صاغه توماس مونورو بدقة، عندما أكد على أن التطور الثقافي بمعناه العريض، يشمل جانبًا تطوريًا تعقيديًا، وجانبا تبسيطيا استبعاديًا، وحين يسود الجانب الثاني، أي التبسيط في الأعمال الفنية، يتدهور الفن، فتتجه العملية كلها إلى الانحطاط (٧٥)، ونحن من جانبنا نضيف إلى ذلك فنقول أنه عندما يسود الجانب الأول، أي التعقيد الذي في ضوئه يضعنا الفنان أمام طلاسم يصعب بل يستحيل على المتلقي

فك غموضها، تتجه العملية الإبداعية أيضا إلى التدهور، لأنه إذا عجز الفن عن توصيل رسالته إلينا، فإنه بذلك سيفقد سببا أساسيا من أسباب وجوده.

ولا يعني ذلك أننا ننادي بأن ينحدر مستوى الإبداع إلى مستوى الذوق الشائع، فهذا الأخير قد يكون أكثر ميلا إلى كل ما هو تافه ومبتذل، خاصة عندما يمثل ذوق محدودي الفكر والثقافة، فالبساطة لا تعني التبسيط أو الاختزال المخل، وإنما هي كما ترى نظرية الجشطلت، وكما يرى العديد من النقاد والفنانين هي جوهر الفن غير أنها ليست البساطة القائمة على أساس التبسيط، بل على أساس من الإدراك العميق، والتلخيص الإجمالي الموجز للخصائص الجوهرية للمواقف والأشياء والعلاقات(٧٦)، أي أنها ليست البساطة التي تنطلق من اقتناع تام بأن الثقافة لديها استعداد لابتلاع أي شيء، وهي كذلك ليست البساطة التي تسمح لنا أن نقول مع بيوز، بأن "مجرد إزالة قشرة حبة البطاطس، يمكن أن يكون عملًا فنيًا لو اتسم بالوعى"(٧٧)، صحيح أن الوعي من مستلزمات التعبير الجمالي، ولكن لا تعني البساطة أن ينحدر هذا الوعي إلى درجة اعتبار مجرد إزالة قشرة حبة البطاطس عملًا فنيا، إن هذا الربط بين إزالة قشرة البطاطس والفن لا يشير في تقديري إلى أي عمل من أعمال الوعي، وإنما يشير إلى فساد الوعي، وعجز الذهن عن معرفة ما يعنيه الفن الحقيقي، وفشل في التمييز بين الفن الجيد والفن الرديء.

إن فساد الوعي هو السبب الأساسي لاعتبار الفن الرديء فنا، ولعل هذا ما أشار إليه كولنجوود عندما شدد على ضرورة التخلص من فساد الوعي، وأكد على أن هذا الأمر ليس مهمة المتخصصين فحسب، وإنما مهمة الجميع، وذلك لأن فساد الوعي والفن الرديء هما الأصل الحقيقي لكل بلاء(٧٨).

وختامًا أرى أنه ليس بإمكاني أن أنهي حديثي عن أزمة فن ما بعد الحداثة دون أن أطرح هذا التساؤل، إذا كانت أزمة فن ما بعد الحداثة قد ارتكزت في جانب منها عند كل من جان بودريار وجان فرانسوا ليوتار، في تحول الفن إلى سلعة استهلاكية، فهل ما زال بإمكاننا الحديث عن قيم جمالية في ظل فينومينولوجيا الاستهلاك، التي أشار إليها كل من جان بودريار وجان فرانسوا ليوتار، والتي يعاد من خلالها الاعتبار للفن وفق لمتطلبات السوق ؟، وهل ما زال هناك آلية بإمكانها أن تكفل لنا الخلاص من كل إغراءات النزعة الاستهلاكية التي استهلكتنا تماما على المستويين النفسي والعقلي؟

أعتقد أنه من الصعب الوصول إلى ذلك، لأننا قد ابتعدنا كما يقول جان بودريار عن المثالي والنموذجي، لنصبح أكثر التصاقًا بالواقعي؛ وهو ما حول الفن من جهة إلى سلعة استهلاكية تُرضي الذوق العام، وحول المتلقي من الجهة الأخرى من شخص المفترض فيه أنه يستهلك لكي يعيش، إلى شخص آخر يعيش لكي يستهلك فقط، وللأسف لم يعد هذا الأمر يقتصر على الإنسان البسيط العادي، وإنما للأسف مرة أخرى أصبح الاستهلاك هدف الغالبية العظمى منا، وعندما نشعر أننا فشلنا في أداء هذا الدور، نُصاب بالبؤس والاغتراب، والدليل على صحة ما نقول إن الكثير من المبدعين الآن يقيسون قيمة إبداعهم، سواء كان فكريًا أو فنيًا بحجم الانتشار، أي بعدد اللايكات والمتابعات على وسائل التواصل الاجتماعي، كالفيسبوك والانستجرام وتويتر، وهو معيار لا علاقة له بالإبداع الحقيقي بأي حال من الأحوال، "ونحن نعلم أن هناك أعمال عظيمة لمبدعين عظماء لم تحظ بالقبول، وتعرضت هي وأصحابها للاستهجان في عرضها الأول، على الرغم من أنها كانت عظيمة حتى عندما لم يتم تقديرها[٧٩]، أي أنها لم تحظ بأي عدد من اللايكات وقت ظهورها، ولكن بمرور الوقت اتضحت قيمتها الحقيقية، فعدد اللايكات ومقدار الانتشار ليس هما المعيار لتحديد قيمة الإبداع، سواء كان فكريًا أو

فنيًا، وحتى لو أصبح في إمكان الأشياء القبيحة أن تحظى بإعجاب الجمهور، فإنها مع ذلك ستظل في نظر أصحاب الوعي بعيدة كل البعد عن الإبداع الحقيقي.

وبناء عليه أرى أننا قد أصبحنا في أمس الحاجة إلى ترسيخ مفاهيم الفن الجيد، لأننا قد أصبحنا كما يقول جورج سانتيانا "نعيش في أيام يندر فيها الفن، ويكثر فيها الإنتاج الذي لا علاقة له بالفن"(٨٠)، ونحن "كمثقفين يجب علينا أن ندرك ذلك الضلال الذي نتيه فيه، وأن نسعى جاهدين في البحث عن مخرج" (٨١) من دائرة الفن المزيف، ولن نتمكن من بلوغ ذلك إلا برفع مستوى الوعي الذي يؤهلنا لمراجعة أنفسنا مراجعة جادة، في رد فعلنا تجاه كل ما يُعرض علينا، لأننا بالفعل قد أصبحنا نعيش حالة واضحة من فقدان المعيار، جعلتنا نخلط بين منتجات الأثر الدائمة والأشياء الاستهلاكية، نظرًا لأن ما يتحكم فينا لم يعد هو منطق العقل، وإنما "منطق السوق الاستهلاكي؛ وهو منطق الملذات والتعدد، منطق الأشياء سريعة الزوال، وعدم الاستمرارية، إنه كما يقول تيري إنجلتون "عبارة عن شبكة هائلة من الرغبات التي بلا نقطة ارتكاز، والتي يتحول في ضوئها أفراد المجتمع أنفسهم إلى مجرد آثار عابرة"(٨٢)، أو مجرد أشباح يعجزون تمامًا في ظل تفشي النزعة الاستهلاكية عن الوعي بقوى الضرورة التي يخضعون لها.

الهوامش:

(1) Croce. B: A esthetic as Science of Expression and General Linguistic, Tr. By DoglasAinsle 2nd Edition, Macmillan and Co Limited London 1929, p.35.

(2) Croce B.: Guide to Aesthetics, Tr. By Patrick Romanelli, Rengenery, Gateway, Inc. 1965, p.38.

(3) Croce : op cit., p. 42

(4) Croce : op cit., p. 25 .

(5) Croce :Aesthetic, P 109 .

(6) Weitz. Morris:problems In Aesthetics, Macmillan Publishing Co,inc,1970,P.161

(7) Croce : Aesthetic, p. 115 .

(٨) هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،١٩٨٨،الطبعة الثالثة، ص٦٥.

(٩) هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص١١٦-١١٧

*الدادا: مدرسة عبثية تخلى أنصارها تمامًا عن القيم الشكلية التي يتمسك بها معظم الفنانين، ويعتبرونها سمات أو قيم جوهرية في الفن، ساهم إنتاجها الذي تفككت بنية الشكل فيه وتهلهلت إلى أقصى درجة في استفزاز المتلقي، وجعله يشعر شعورًا قويًا بأن الفنان يتعمد السخرية منه، من أهم أعلامها مارسيل دو شامب وفرانسيس بيكابيا، وتريستان تزارا. –انظر:

Read. herbert: the meaning of art, penguin books, faber & faber,1951, p. 172.

(10) Read. H: A Concise History Of Modern Painting, N.Y., Frederich .A. Praeger ,1966,P.142.

(١١) هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشى، ص٢٩.

(١٢) هيجل، المرجع نفسه، ص١١٧.

(١٣) هيجل، المرجع نفسه، ص٣٥.

(١٤) هيجل: المرجع نفسه، ص١٠٠-٣٥.

(١٥) هيجل: المرجع نفسه، ص٢٦.

(١٦) رمضان بسطاويسى: جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨ ، ص٤٣٧.

(١٧) هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ص٦٤.

(١٨) كليف بل: الفن، ترجمة عادل مصطفي، مراجعة ميشيل ميتياس، رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة–٢٠١٣، الطبعة الأولى ،ص٢٧٢.

(١٩) كليف بل: المرجع نفسه، ص٢٧٢.

(20) Croce : Aesthetic, p. 116 .

(21) Croce : Ibid, p. 87 .

(22) Croce :Ibid , p. 87 .

(23) Croce : Aesthetic, p. 68 .

(٢٤) جود : فصول في الفلسفة ومذاهبها، ترجمة عطية محمود حنا، ماهر كامل، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،٢٠٠٣، ص ٢٢٧ .

(25) Croce : Guide to Aesthetic , p. 42.

(26) Croce : Aesthetic, p.37.

*صحفي وفيلسوف امريكي اهتم بعلم الجمال وقضايا الفن وهو صاحب النظرية المؤسسية للفن وهي تعني أن العمل الفني بالمعنى التصنيفي هو العمل الذي يجمع فردا أو مجموعة أفراد بالنيابة عن مؤسسة اجتماعية معينة على أنه فن، ولمزيد من المعلومات الرجوع إلى:

David E. cooper: A Companion to Aesthetic, Black Well, Ltd., 1992

(27) David E.cooper: A Companion to Aesthetic, Black Well,Ltd,1992,P.122

(٢٨) محمد مجدي الجزيري: الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،٢٠٠٢، ص ٢٦١.

(29) Adorno. T. W.: Aesthetic Theory, Tr. by Leonhardt, Routledge & Kegan, Paul, London & New York. P. 138.

(30) Croce : Guide to Aesthetic ,p.45

(٣١) نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية ،ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٩، الطبعة الثانية، ص٢٥.

(٣٢) نك كاي: نفس المرجع ،ص٢٦.

(٣٣) جان فرانسوا ليوتار: في معنى ما بعد الحداثة – نصوص في الفلسفة والفن، ترجمة السعيد لبيب ،مراجعة عبد العلي معزوز، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء–المغرب، الطبعة الأولى ٢٠١٦، ص١٦.

(٣٤) جان فرانسوا ليوتار: في معنى ما بعد الحداثة– ،ص٦٤.

(٣٥) جان فرانسوا ليوتار: المرجع نفسه، ص٨.

(٣٦) جان فرانسوا ليوتار: المرجع نفسه، ص٦٥.

* شاعر غنائي وناقد وأديب لاتيني من رومانيا القديمة، ولد في العام ٦٥ قبل الميلاد في فينوسيا تقع في إيطاليا، وضع قواعد لتركيب الشعر، واشتهر بالقصائد الغنائية.

(٣٧) جان فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة، ص٦٥.

(38) Wellmer Albrecht: the Presence Of Modernity-Essays On Aesthetics, Ethics And Postmodernism By Midgley David, Polity Press,1991,P.44

(٣٩) مصطفى عيسى: الفن والسلطة، وزارة الثقافة والفنون والتراث– الدوحة، الطبعة الأولى ٢٠١٠، ص١٢١.

(٤٠) مصطفى عيسى: المرجع نفسه، ص١٢١.

(٤١) مارك جيمنيز: ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة والنشر، الحمراء – بيروت، الطبعة الأولي، ٢٠٠٩، ص١٠٨.

(42) David E. Cooper :A Companion To Aesthetic, Black Well, Ltd., 1992, P.123

(43) Lee Bowie. G, Michaels. Meredith W, Solomon Robert C: Twenty Questions -An Introduction to Philosophy, H B J Publishers, San Diego N.Y., P.632

(44) Grabes Herbert: Making Strange-Beauty, Sublimity, And The Postmodern "Third Aesthetic", Amsterdam-n.y, 2008, p.126.

(٤٥) أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر –الإسكندرية،٢٠٠٥،الطبعة الأولى ،ص٥١٩.

(46) Lee Bowie. G, Michaels. Meredith W, Solomon Robert C: Twenty Questions -An Introduction, P.631.

(٤٧) جان فرانسوا ليوتار: في معنى ما بعد الحداثة، ص٣٤.

(٤٨) جان فرانسوا ليوتار: المرجع نفسه، ص٤٥.

(49) Collingwood. R. G: The Principles of Art, ,P.284.

* فيلسوف وأديب وكاتب سياسي نمساوي أهم كتبه ضرورة الفن.

(٥٠) إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٧٠، ص٢٧٥.

(٥١) جان فرانسوا: في معنى ما بعد الحداثة، ص٤٦.

(٥٢) جان فرانسوا: المرجع السابق، ص٦٠.

(53) Lee Bowie. G, Michaels. Meredith W, Solomon Robert C: Twenty Questions, p.632.

(٥٤) كريس هوروكس – زوران جيفتك: أُقدم لكم جان بودريار، ترجمة حمدي الجابرى، مراجعة إمام عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠٥، ص١٥٢.

(٥٥) جان بودريار: المصطنع والاصطناع، ترجمة جوزيف عبد الله، المنظمة العربية للترجمة والنشر، الحمراء – بيروت،٢٠٠٨ ، ص٢٣٨.

(٥٦) جان بودريار: المصطنع والاصطناع، ص٢٣٨.

(٥٧) كريس هوركس: جان بودريار، ص٧٠.

*السيمولوجي Semiology هي العلم الذي يدرس المشكلات العامة للإشارات أو المنظومات الإشارية كإطار تدرس من خلاله اللغة، ويعود الفضل في نشأة هذا العلم الي مدرستين هما مدرسة الفيلسوف البرجماتي الكبير تشارلز بيرس Ch.S. Peirce، والذي أطلق عليها كلمة السيموطيقا، والثانية هي مدرسة دي سوسير الذي اطلق على هذا العلم كلمة السيمولوجيا (انظر: موسوعة كامبدريج للنقد الأدبي، المجلد الثامن ،٢٠٠٦، ص ١٥١، ولا تهتم السيميولوجيا بدراسة العلامات اللغوية فحسب وإنما تهتم كذلك بدراسة الصورة، فهناك علاقة قوية جدا تجمع بين الصورة والسيميولوجيا، ويعتبر المنهج السيميولوجي من أكثر المناهج قدرة على كشف ماهية الصورة بكافة أنواعها، سواء في مجال اللغة، أو في مجال الفنون البصرية، إذ يتسع المنهج السيميولوجي بطبيعته لدراسة كل ما هو لغوي، وكل ما هو بصري.

(٥٨) كريس هوركس: جان بودريار، ص١١٩.

(٥٩) كريس هوكز: جان بودريار، ترجمة حمدي الجابرى، ص١٠٩-١١١.

*وذلك لأن الصورة قد أصبحت تعبر عن جزء من الواقع، ولكنها لا تعرض الحقيقة، مثل الصور التي يقتطع منها أجزاء مهمة كي تعرض الصورة من جانب واحد فقط، كالصور الإعلامية التي تصور لنا الفلسطينيين على أنهم هم من يعتدون على اليهود، مع أن الحقيقة غير ذلك، فقد يكون الفلسطينيون في حالة دفاع عن النفس، وبهذه الطريقة أصبحت الصورة تشبه الواقع ولا تشبهه.

(٦٠) كريس هوركس: جان بودريار، ص١١٧- وانظر أيضا: جان بودريار: المصطنع والاصطناع، ص١٨٠.

*مارك جيمنيز مفكر فرنسي معاصر وأستاذ في جامعة السربون الجديدة، ومدير مختبر (الجمالية النظرية والتطبيقية)، ومن أهم مؤلفاته في علم الجمال كتابه ما الجمالية، وكتاب الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات (غلاف كتاب ما الجمالية).

(٦١) مارك جيمنيز: ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة والنشر، الحمراء – بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص٤٠٢.

(٦٢) مارك جيمنيز: الجمالية المعاصرة (الاتجاهات والرهانات)، ترجمة كمال بو منير، منشورات ضفاف، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى ٢٠١٢، ص١٣٤.

(63) Tolstoy. Leo : What Is Art. An Essays on Art, Tr. By Aylmer Maude, A. Hesperides Boo; N.Y., Oxford University Press, 1962, p.79

(64) Tolstoy. Leo: What is Art., p. 248

(65) Tolstoy. Leo: ibid., p. 261

(66) Tolstoy. Leo: ibid, p. 82

(٦٧) مارك جيمنيز: الجمالية المعاصرة (الاتجاهات والرهانات)، ترجمة كمال بو منير، منشورات ضفاف، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى ٢٠١٢، ص١٠٣.

* كالشعر الحر فهذا النوع قد خرج على الشعر المقفى، ووجد من يعارضه في بداية ظهوره، ولكن نظرا لقيمته الجمالية، اتسعت التصنيفات الفنية لتستوعبه، وأُضيف كنوع جديد من أنواع فن الشعر.

(68) Grabes Herbert: Making Strange-Beauty, Sublimity, and The Postmodern "Third Aesthetic", Amsterdam-N.Y., 2008, p.128.

(٦٩) مارك جيمنيز: ما الجمالية، ص٣٢٤.

(٧٠) إرنست فيشر: ضرورة الفن، ص٢٧٧.

(71) Tolstoy. Leo: What Is Art., p. 254.

(٧٢) جياني فاتيمو: نهاية الحداثة، ترجمة نجم بو فاضل، المنظمة العربية للترجمة والنشر، الحمراء بيروت، ٢٠١٤، ص٧٠.

(٧٣) توماس مونور، التطور في الفنون، ترجمة عبد العزيز توفيق- محمد على أبو درة، مراجعة نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٢، الجزء الثالث، ص٢٩٦.

(74) Tolstoy. Leo: What Is Art., p. 249.

(٧٥) توماس مونور: التطور في الفنون، ص٣٤٦.

(٧٦) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة – الكويت، ٢٠٠١- عدد٢٦٧، ص٢٩٢.

(٧٧) نيكولاس رزبيرج: توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة ناجي رشوان، مراجعة محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠٠٢، ص١١١.

(78) Collingwood. R. G.: The Principles of Art, A Galaxy Book, N.Y., Oxford University Press, 1958, p.285

(79) Lee Bowie.g, Michaels. Meredith W, Solomon Robert C: Twenty Questions-An Introduction to Philosophy B J Publishers, San Diego N.Y., p.632

(80) Santayana. George: The Sense of Beauty, Dover Publications, Inc., N.Y., 1955, p.159

(81) Tolstoy. Leo: What Is Art., p. 262

(٨٢) تيري انجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة، منى سلام، مراجعة سمير سرحان، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، ص٢٢٥.

المراجع الأجنبية والعربية

المراجع الأجنبية:

1- Adorno. T. W: *Aesthetic Theory*, Tr. By Leonhardt, Routledge & Kegan, Paul, London & New York.
2- Collingwood. R. G: *The Principles of Art*, A Galaxy Book, N.Y., Oxford University Press,1958
3- Croce B.: *Guide to Aesthetics*, Tr. By Patrick Romanelli, Rengenery, Gateway, Inc. 1965
4- Croce. B: *A esthetic as Science of Expression and General Linguistic*, Tr. by Doglas Ainsle 2nd Edition, Macmillan and Co Limited London 1929
5 -David E. cooper: *A Companion to Aesthetic*, Black Well, Ltd., 1992,
6-Grabes Herbert: *Making Strange-Beauty, Sublimity, and The Postmodern" Thired Aesthetic*", Amsterdam-N.Y., 2008
7- Lee Bowie.G, Michaels. Meredith W, Solomon Robert C: *Twenty Questions 8-An Introduction to Philosophy*, H B J Publishers, San Diego N.Y
9-Read .H: *A Concise History of Modern Painting*, N.Y., Frederich.A. Praeger ,1966,
10- Read. Herbert: *The meaning of art*, penguin books, Faber & Faber, 1951.
11- Santayana. George: The *Sense of Beauty*, Dover Publications, Inc., N.Y.,1955,
12- Tolstoy. Leo *.what Is Art. An Essays On Art*, Tr. By Aylmer Maude, A Hesperides Book, N.Y., Oxford University Press, 1962
13- Weitz. Morris*: Problems in Aesthetics*, Macmillan Publishing Co, Inc., 1970,
14- Wellmer Albrecht: *The Perstence of Modernity-Essays On Aesthetics, Ethics and Postmodernism* by Midgley David, Polity Press, 1991

المراجع العربية:

١- إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٧٠.

٢-أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر-الإسكندرية، ٢٠٠٥، الطبعة الأولى.

٣-توماس مونور، التطور في الفنون، ترجمة عبد العزيز توفيق- محمد على أبو درة، مراجعة نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٢، الجزء الثالث.

٤-تيري انجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة، منى سلام، مراجعة سمير سرحان، مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون.

٥-جان بودريار: المصطنع والاصطناع، ترجمة جوزيف عبد الله، المنظمة العربية للترجمة والنشر، الحمراء - بيروت، ٢٠٠٨.

٦- جان فرانسوا ليوتار: في معنى ما بعد الحداثة -نصوص في الفلسفة والفن، ترجمة السعيد لبيب، مراجعة عبد العلى معزوز، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى ٢٠١٦.

٧- جود: فصول في الفلسفة ومذاهبها، ترجمة عطية محمود حنا، ماهر كامل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣.

٨- جياني فاتيمو: نهاية الحداثة، ترجمة نجم بو فاضل، المنظمة العربية للترجمة والنشر، الحمراء بيروت، ٢٠١٤.

٩- رمضان بسطاويسى: جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

١٠- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة- الكويت،٢٠٠١- عدد٢٦٧.

١١- كريس هوروكس - زوران جيفتك: أُقدم لكم جان بودريار، ترجمة حمدي الجابري، مراجعة إمام عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥.

١٢- كليف بل: الفن، ترجمة عادل مصطفى، مراجعة ميشيل ميتياس، رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة –٢٠١٣، الطبعة الأولى.

١٣- مارك جيمنيز: الجمالية المعاصرة (الاتجاهات والرهانات)، ترجمة كمال بو منير، منشورات ضفاف، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى –٢٠١٢.

١٤- مارك جيمنيز: ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة والنشر، الحمراء– بيروت، الطبعة الأولى،٢٠٠٩.

١٥–محمد مجدي الجزيري: الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،٢٠٠٢.

١٦- مصطفى عيسى: الفن والسلطة، وزارة الثقافة والفنون والتراث – الدوحة، الطبعة الأولى ٢٠١٠.

١٧- نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٩، الطبعة الثانية.

١٨- نيكولاس رزبيرج: توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة ناجي رشوان، مراجعة محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠٠٢.

١٩- هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٨، الطبعة الثالثة.

Classification Rules and the Crisis of Postmodern Art

Prepare by

Dr. Naglaa Moustafa Fathi Ghourab

Assistant Professor at the Department of Philosophy

Faculty of Arts - Beni Suief University

Abstract

Postmodern art suffers from a clear crisis, it seems to me that the process of overthrowing, the classification rules is closely related to that crisis, this because since claiming to it many disorders spread in the field of art, this what Hegel noticed since romanticism, However postmodern philosophers believe that the contemporary art crisis has other reasons, that are no less important than transgressing the rules of classification ,which they expressed through their eagerness to provide an explanation for that crisis.

The main themes of this research paper could be proposed as follows:

- The relationship of classification rules to the art crisis.
- The development of the crisis of postmodern art and its philosophical interpretation.
- Is all postmodern art noting?

Keywords: the death of art, beyond reality, photo fake, co-modification of art.