VII

الاتجاهات الجمالية الراهنة

obeikandl.com

obeikandl.com

40- ماذا نعني بالفلسفة التحليلية للفن؟

تحيلنا الفلسفة التحليلية للفن إلى النظريات الفنية، أو تلك التي تدور حول موضوع الفن التي وضعها فلاسفة كان أغلبهم من أصل أنغلوساكسوني. والمقصود: "التحليل" هنا تحليل بنية اللغة ونحوها وإشاراتها ورموزها، التي تستعمل للدلالة على الأشياء. في حين أن قسما كبيرا من التراث الفلسفي لما يسميها الأنغلوساكسونيون "الفلسفة القارية" يبحث في الدلالة العميقة للخطابات وعلاقتها بالحقيقة والماهية التي تتجاوز نطاق الظواهر. وتجدر الإشارة هنا، أن الفلسفة التحليلية لا تعترف بصحة قضية ما إلا بحسب الكيفية التي تصف بها كلماتها العالم. وهكذا، فإن اللغة لا تعكس الواقع، ولا يمكن أن يوجد عالم يكشف نظمنا وإنتاجاتنا الرمزية، وذلك لأن النشاط الترميزي سواء أكان متعلقا بالمجال العلمي أو الفني هو في آخر الأمر مجرد "طريقة في صنع العالم" كما يقول الفيلسوف الأمريكي نيلسون غودمان (Nelson Goodman).

هذا وقد أسهمت الترجمة الفرنسية الجديدة لأعمال غودمان في انتشار الأطروحات الخاصة بالفلسفة التحليلية (انظر دانييل لوريس، 1988 و1989). إن المفهوم الذي يضم مختلف مفكرين أمريكيين من أمثال أرثور دانتو (Arthur Danto) وجورج ديكي (Georges Dickie) وجيروم ستولنيز (Jerome Stolnitz) ومونرو بيردسلي (Monroe Beardsley) وموريتز فيتس (Moritz Weitz)،

قـــد تخفـــي في بعض الأحيان – للأسف الشديد– مختلف التوجهات والتـــيارات – وخاصة البراغماتية والتجريبية منها– التي ليست مرتبطة كلها بتحليلية اللغة، بيد أن النقطة المشتركة بين هذه النظريات المتباينة يكمن في طابعها البراغماتي وفي نسبوية تصوراتها الخاصة بتفسير الواقع والعـــالم الراهن. لقد تميَزت الفلسفة التحليلية للفن عن التقليد الجمالي الأوربـــــي بـــصورة واضـــحة، بـــل ولا تعتبر نفسها وريثة للمثالية والرومانـــسية، كما أنها رفضت ذلك الطابع الإيديولوجي والسياسي الـــذي دفـــع الحركات الطليعية التاريخية في بداية القرن العشرين إلى استخدام وتوظيف الفن الحديث.

41– ما أهمية إسهام نظرية الرموز للفيلسوف نيلسون غودمان في مجال الفن؟

يـــضم كـــتاب غودمان الموسوم: "**لغات الفن**" ست محاضرات ألقاهـــا ســـنة 1962 ثم نُـــشرت في 1968. وقد كان موضوع هذه المحاضـــرات – كمـــا يشير إلى ذلك العنوان الفرعي – "مقاربة نظرية الرموز"، وليس بدراسة جمالية. يقول غودمان "على الرغم من أن هذا الكـــتاب يتـــناول مشكلات متعلقة بالفنون لكنه لا ينطبق بدقة على الميدان الذي يُسمى بالجمالية، وذلك لأنني لم أتطرق إلى مسائل القيمة إلا بـــصورة عرضـــية، كما أنني لم أحدد أي معيار للنقد، ولا يتضمن الكـــتاب أية "وصفة" بخصوص الأعمال الفنية التي قد أذكرها كأمثلة، هذا، ويمكن أن يقدم القارئ توضيحاته" (غودمان، 1990).

لقـــد اهتم غودمان بالأنساق الرمزية، وخاصة غير اللفظية منها، كالموســـيقى والرســـم، وقـــد كـــان غرضه من ذلك إعادة الاعتبار للجمالية – وهذا حسب مفهومه الخاص للجمالية– علما أن العلماء قد

كانوا ينظرون إلى الجمالية بنوع من الازدراء. لقد أكدَ غودمان بأنه لا يمكـــن الفـــصل بين العلم والفن، وهذا بقدر ما يظهران لنا كأنساق رمـــزية، وتحويلات للعالم و"صنعه" وذلك قصد الولوج إلى واقع لم يتم تـــشكيله بصورة نهائية، وهذا ما دفع غودمان إلى التقليل من أهمية كل موقف جمالي انفعالي يستند إلى الحساسية، وما تثيره الأعمال الفنية فينا، وبـــذلك لم يعـــد الـــرجوع إلى الانفعـــال الجمـــالي مجديا ما دام أن "الانفعالات نفسها تعتمل معرفيا".

هـــذا، وقـــد كان موقف غودمان صارما تجاه جمالية الإحساس واللذة والقيمة التي تستند إلى حكم الذوق، وهذا ما يفسر لنا استعماله لعبارات كانت جد راديكالية: "ليس (Mondrian ولا (Le Webern) بأكثـــر انفعالية من قوانين نيوتن وانشتين. وبهذا المعنى، فإن وضع خط فاصـــل بين ما هو انفعالي وما هو معرفي لا يفصل بوضوح بينهما، بل هو لا يفصل في حقيقة الأمر سوى بعض الأشياء أو التجارب الجمالية" (المرجع نفسه، 1990 ص 289).

إن القـــول بأن الانفعالات تعتمل "معرفيا" يعني أننا تعترف بذلك أنها وسائل قد نستعين بها لنعرف ما هي الخصائص التي ينفرد بها العمل الفـــني ويعـــبر عنها، أو بعبارة أخرى نقول، بأنه من الأهمية بمكان – حـــسب غـــودمان– فهـــم الرموز والمميزات "الأعراض" التي تسمح بـــتحديد، ليس فقط ما هو العمل الفني في جوهره، ولكن متى يعتمل هذا العمل.

وقصد إلقاء مزيد من الضوء على ذلك ذهب غودمان إلى القول بوجـــود أربعة "أعراض" وهي: "التمثيل"، "الكثافة الدلالية"، "الكثافة الـــنحوية" و"الاكـــتمال النحوي" التي يمكن أن تلعب دورا أساسيا في تحديد، من خلال حضور الشيء أو في معيش تجربة ما، ما إذا كان أمر

متعلق بالفعل بعمل فني ما، أو بتجربة جمالية. أما المفاهيم الأخرى التي ذكـــرها غـــودمان فهي ذات طابع إجرائي، والهدف منها التمييز بين العمـــل الفـــني الأصيل والمزيف أو بين "الأصلي" و"المقلد". ويسمي غـــودمان تلـــك الأعمال الفنية التي يكون فيها التمييز بين "الأصلي" و"المـــزيف" له معنى بالأعمال الفنية "الأوتوغراغية" (Autographiques)، فـــأدق استنساخ لمثل هذه الأعمال لا يرقى إلى مستوى الأصالة. وعلى ســـبيل المـــثال، فـــإن نسخة من لوحة فيرمير (Vermeer) أو ريمبراند (Rembrandt) تبقى حتما مزيفة، وهذا مهما كانت براعة المزيف أو المقلـــد من أمثال فان ميغيرين (Van Meegeren)، وبالمقابل فإن الفن الألوغـــرافي (Allographique) كالموسيقى مثلا، لا يعرف التمييز بين الأصـــيل والمـــزيف وذلك لأن عزف سيمفونية ما، حتى وإن كانت بكيفية رديئة كسيمفونيةهايدن (Hayden) لا تعتبر تزييفا للعمل الفني الأصـــيل. وبهذا المعنى فإن لكل فن من الفنون، ولكل عمل فني "نظام ترميـــز" خـــاص به يحيلنا إلى الخصائص المؤلفة، والتي لا تُستوعب في الخصائص الجمالية.

إن نظرية الرموز قد سمحت لغودمان باستبدال السؤال الذي كان ســـائدا في الجمالـــية الكلاسيكية والمتمثل في: ماهو الفن؟ – علما أن الأجوبة كانت في الواقع مخيبة للآمال– بسؤال آخر وهو: متى يكون ثمة فن؟ أو بعبارة أخرى، متى يمكن القول بأن شيئا ما يعتمل رمزيا كعمل فـــني؟ وقد كان من الممكن أن يعتمل بخلاف ذلك. ضمن هذا السياق ذكـــر غودمان مثالا عن لوحة ريمبراند التي استعملت لسد ثقب زجاج مكسور، بحيث أنه حتى التحفة الفنية لم تعد تعتمد كعمل فني.

إن هـــذا الـــنمط من التفكير قد ينطبق فعلا على بعض الأعمال الفنـــية الـــتي ظهرت في القرن العشرين، وعلى سبيل المثال نذكر هنا

المـــصنوع-الجاهـــز لمارســـيل دوشان، حيث "يعتمل" الشيء المألوف "الجاهـــز" (القـــارورات، المبولة، الخ) كعمل فني ولكن بصورة مؤقتة بفـــضل قاعـــة عـــرض اللوحات الفنية. وفي الواقع، إن هذا السؤال الوجودي المتمثل في: "متى يكون ثمة فن؟" لا يمكن أن يَحل محَل السؤال الماهوي: "ما هو الفن؟" لأن ذلك يفترض مسبقا وجود مفهوم فن محدد يـــضم، في مفهومه أو في العمل الفني نفسه، علامات الاعتراف المميزة للشيء الذي يكون قيد النظر.

وهكـــذا، فـــإن الجمالية الغودمانية التي اقتصرت على أن تكون نظـــرية في الترميز، والتي استبعدت التعبير في العمل الفني، قد وقعت في جملة من التناقضات التي يصعب حلها، وعلى سبيل المثال، كيف يمكن التوفـــيق بين شيء يتمتع بصفات ثابتة (الأعراض) و"اعتماله" كعمل فـــني؟ إن الـــبرهنة إلى حـــدودها القصوى مع غودمان قد غرقت في اللامعقـــول، فاســـتعمال لوحة لريمنبراند بصورة مدنسَة يغير بالتأكيد اعـــتمالها المألـــوف، كما أن العلامات التي تميزها كعمل فني ستتغير لا محالـــة، علما أن الخصائص التي سمحت بالتعرف عليها كلوحة ليست معرضـــة للتبديل. وبهذا المعنى يصبح الاعتمال ثانويا و"عرضيا" بالنسبة إلى الصفات الخاصة بالشيء. أضف إلى ذلك أن العبارة القائلة "يكون شيء ما عملا فنيا عندما يعتمل في أوقات معينة بصورة رمزية" لا تحل في الحقـــيقة المشكل القائم، وهذا على الرغم من أهمية معرفة متى ولماذا وكيف يعتمل ذلك بهذه الكيفية، وفي أية ظروف، وأمام أية هيأة، وأي جمهور وأية مؤسسة؟

وهكـــذا، فإن نظرية الرموز التي تم نقلها إلى مجال الفن – بعدما طـــبَقها غودمان في مجال الطبيعة والتاريخ- قد تسهم في وعينا بوجاهة وســـداد تعـــبيرنا، عـــندما نحكم -أمام شيء ما- على أهمية التجربة

الجمالية، غير أن ذلك لا تجيب سوى على جزء طفيف من الأسئلة التي تطرحها الجمالية، والتي ستبقى تطرحها.

42- ما المقصود بالنظرية "المؤسساتية للفن"؟

إن الفكرة القائلة بأن "عالم الفن"، المؤسَس إلى حد ما، ضرورية حتى يكون لشيء ما وضع العمل الفني، ترجع بصفة خاصة إلى الفيلسوف الأمريكي جورج ديكي (Georges Dickie)، الذي أكد بأن شيئا ما لا يكون عملا فنيا إلا بالنسبة إلى المؤسسة الاجتماعية التي تُسجل فيها الأعمال الفنية، وبعبارة أوضح نقول، إن شيئا ما لا يكتسب مباشرة صفة العمل الفني، ففي بداية الأمر يكون هذا العمل "مرشحا" للتقدير والتقييم من قبل المؤسسة التي يتمتع فيها أعضاؤها بممارسة أو تجربة معترف بها في الحقل الفني، وبهذا المعنى نقول بأن مشروعية هذه المؤسسة مستمدة من كفاءة أعضائها أي الفنانين، النقَاد، الممثلين، الهواة، الخ. غير أن هناك داخل هذه المؤسسة مجموعة من القواعد الخاصة بممارسة كل فن من الفنون، كالموسيقى، المسرح، الرسم، الأدب، الخ. وهذه القواعد هي بمثابة نسق من المعارف والمرجعيات التي تسمح بتقييم وتقدير العمل الفني المرشح.

تلعب مؤسسة الفن أيضاً دورا أساسيا عند بيتر بورغر، وهذا نلمسه في كتابه **نظرية الطليعة** الذي أكَد فيه – انطلاقا من أعمال مارسيل دوشان– على أهمية العلاقة الجدلية التي تربط العمل الفني بالإطار المؤسساتي، وكذا على العلاقة الملتبسة أو الغامضة القائمة على التحريض والاندماج، الرفض والقبول بالأشياء والأفعال التي اعتبرت انتهاكية ومدمَرة أو غير لائقة أثناء عرضها، وبهذا المعنى رُفض في بداية الأمر الشيء–الجاهز المسمى "النافورة" (Fountain) لصاحبه مارسيل

دوشـــان، الذي لم يتم تسجيله في قائمة العرض، ثم اضطرت المؤسسة، بعـــد ذلك، إلى توسيع إطار قواعدها. وبمرور الوقت تفاعلت المؤسسة ايجابـــيا مع الإثارة، وفي الوقت نفسه "استعادت" عمل دوشان وأفرغته من قوته "الهدمية".

وبالمقابـــل، يبدو أن القواعد المؤسساتية قد تلعب دورا أساسيا في رأي جورج ديكي يتمثل في دور المعايير المسبقة التي يكون بمقدورها أن تعتـــرف بـــأن شـــيئا ما قد يكون عملا فنيا، وهذا إذا كان متضمنا لعلامات التميز المطلوبة، لكن هذه القواعد المؤسساتية عاجزة عن تقييم الإبداعات والأشياء الجديدة التي تعمل على إبطال القواعد المعمول بها.

ويمكنـــنا القول، بأن الفضل يعود إلى النظرية المؤسساتية للفن في إبـــراز أهمية السياق الاجتماعي والتاريخي والثقافي عندما يتم الاعتراف بالعمـــل الفـــني. ولكـــن ومع ذلك، فقد واجهت هذه النظرية عدة اعتراضـــات، فقد أكدَت دانييل لورياس بأنه "من حقنا أن نتساءل: ما الـــذي تحكمه هذه القواعد، وكيف استطاعت شبكة القواعد المستقلة بـــذاتها أن تكون بمثابة مؤسسة في عالم الفن، وقد نتساءل أيضاً، لماذا وعلـــى أي أساس تم مثلا اعتبار قواعد الرسم والمسرح متعلقان بنسق مؤسساتي واحد وشامل، إذن فبناء على أي معايير وشروط يكون هذا النسق ممكنا" (لورياس، 1988 ص 172).

ولا يسعنا هنا إلا أن نقول بأننا أمام حلقة مفرغة، وذلك أن هذه النظـــرية تزعم بأن المؤسسة هي التي تنتج العمل الفني، غير أن الأخير بدوره ينتج المؤسسة، فكلاهما يتوقف على الآخر.

هـــذا، ويمكنـــنا أن نؤاخذ النظرية المؤسساتية للفن وخاصة فيما يتعلق بالوقوع في الامتثالية التي قد تنتج عن تطبيق صارم للقواعد، والتي هي بمثابة معيار للقبول داخل المؤسسة التي تعمل دوما لاستبعاد جانب

كـــبير مـــن الفن المعاصر، خصوصا أولئك الفنانين الثائرين والرافضين للتـــصنيف والتنمـــيط. ولا شك أن مفاهيم ديكي كانت في الحقيقة وجـــيهة في الثمانينات، وخاصة في سياق الفن الأمريكي، غير أن هذا التحلـــيل للوضـــع القائم كان ناقصا. إن دور "عالم الفن"، في مختلف المؤسسات اليوم أصبح اليوم أمرا أكيدا، لكن مع ذلك هو أمر يصعب تقيـــيمه. لقد أصبحت التفاعلات في عصر العولمة معقدة بين المقررين الـــسياسيين الوطنيين والدوليين، فسوق الفن نفسه قد تم تدويله بقوة وكـــذا المـــستثمرين المؤسساتيين ووسائل الإعلام، بل ومختلف فاعلي التواصل الثقافي.

43- هل يمكن أن يتحول الشيء المألوف إلى عمل فني؟

إن هـــذا السؤال الذي قد يوصف بالتفاهة أو السخافة قد أصبح من التساؤلات الأساسية لفن القرن العشرين وللفن المعاصر تحديدا، ولا يمكـــن أن ينكر أحد حيرة الجمهور أحيانا في قاعات العرض وذهولهم أمـــام مـــا يُقدم كأعمال فنية، ولهذا يميل الكثير منهم إلى وصف هذه الأعمال التي تفلت من كل معيار محدد بالدجل.

هذا، ويعود الفضل إلى أرثور دانتو في محاولة تحليل هذه الخيمياء (Alchimie) الغريبة التي غيرت الشيء المألوف وجعلت منه عملا فنيا. لقـــد حلَـــل دانـــتو أمثلة معروفة، كانت محل اختلاف في فن القرن العـــشرين، كالشيء- الجاهز لصاحبه مارسيل دوشان والصور المطابقة للأصـــل (Les fac-similés) وعلب أندرى ورهول، ليبرز دور "عالم الفـــن" في نقل الشيء المألوف إلى مقام العمل الفني.لقد استعمل مجددا عبارة "عالم الفن" التي صاغها سنة 1964، كما استعملها أيضاً جورج ريكـــي عند تأسيس نظريته المؤسساتية. ولا شيء يقتضي قبليا- وهذا

باســـتثناء أنمـــاط عرض عمل دوشان أي الشيء- الجاهز أو نسخ من علـــب بريو (Brillo)، لإضفاء صفة العمل الفني على الأشياء المألوفة ورفعهـــا إلى مقامـــه. فالشيء - الجاهز أداة تشبه تماما ما نجده في أي دكـــان الأدوات الـــصحية. أمـــا علب بريو فقد لا نميزها عن العلب الأصلية. والتأويل وحده يسمح بفهم كيف ولماذا تتم العملية التي تشبه عمليـــة التحول، ولكن السؤال هو من يستطيع أن يدرك الفرق؟ فليس بإمكـــان الجاهـــل ولا الجمهـــور العرضـــي التغلب على هذه العقبة. والمطلعـــون علـــى خبايا الفن والعارفون والخبراء في المجال الفني وهواة الـــتحف الفنية والنقاد...الخ، هم وحدهم الذين يستطيعون معرفة مالا يدركـــه غيرهم، وذلك لأن "رؤية شيء ما- كما يقول دانتو- كفن يتطلب شيئا لا يمكن ادراكه بحاسة البصر، كمعرفة مناخ النظرية الفنية، تاريخ الفن وعالم الفن".

هذا، وقد عرض دانتو بصورة دقيقة ما يحدث في الواقع غالبا، وفي واقع الأمر، إن أطروحته تفسر وتبرر بعض الشيء، عدم فهم الجمهور العـــريض للأشـــياء أو المظاهر الذي يحكم بعدم جدواها، فعلى سبيل المـــثال، لا يمكـــن أن نطالب الجمهور بالانخراط التلقائي في الأعمال الخاصـــة بالفن الخام التي جمعها الرسَّام جان دوبوفييه (Jean Dubuffet)، وذلـــك لأنها أعمال قد تم انجازها من قبل أشخاص "معافين" تماما من الـــثقافة الفنـــية، وبطبيعة الحال القائمة جد طويلة، فهي تضم أعمال جماعة (Fluxus) وفن تصوير المناظر الطبيعية (Land art) والفن المقلل (Minimal art) والفـــن الجسدي (Body art) الخ، التي اعتبرت مظللة ومحـــيرة، إذ لا يمكن توضيح طابعها اللامعقول، وهذا في الظاهر على الأقـــل، إلا من خلال معلومات تكون مطابقة. لكن يبقى موقف أرثر دانتو إشكاليا، وهذا في نقاط عدة، ولا يصَح التفكير بالمثل فيما يتعلق

بالـــشيء-الجاهـــز لدوشان لشيء صناعي لم ينتجه الفنّان على غرار "الـــصور المطابقـــة للأصل" لورهول. هذا ويمكن القول هنا بأن برهنة دانتو قد تركزت على الشيء، في حين أن الجانب الأكثر دلالة في عمل دوشـــان الـــذي كـــان معاديا للمؤسسة- ولو بصفة مؤقتة- هو فعل الاستفزاز ذاته، و لم يكن الغرض من هذا العمل إثبات نوع من الحضور في مجال الفنون التشكيلية، وخاصة في الرسم أو النحت، بل كان مجرد اقتحـــام لـــنمط التمثل التقليدي السائد في الفن الغربـــي، وخصوصا في مجال "الرسم الشبكي" (La peinture rétinienne). وعلى العكس من ذلـــك، فهـــو عمـــل فـــني يخص- حسب ورهول- ما يسمى بالفن الجماهيري (Pop art) والدادائية الجديدة (Néodadaisme) التي كانت تهـــدف إلى إدخـــال الواقع في مجال اللوحة الفنية من خلال التلاعب بالوهم بين الأصلية منها ونسختها.

هذا، وقد تبدو لنا أن أقوال دانتو متناقضة، فقد صرح بأن "العمل الفـــني يتمتع بعدد كبير من الخصائص التي تختلف بالكلية عما نجده في الـــشيء، بالرغم من أنه يتعذر تمييزه "ماديا" عنه، غير أنه لا يرقى إلى مـــستوى العمل الفني" (دانتو، 1989 ص 160). وبالطبع لا يمكن أن نلحـــظ وجـــود أي تباين إدراكي بين الشيء الأولي والشيء-الجاهز، وذلـــك لأن هـــذا الأخير بكل بداهة هو "أصله" لا بين نسخ وارهول وعلـــب بريو. لكن ما الذي دفع دانتو إلى القول بأن "بعض الصفات يمكـــن أن تكون جمالية أو تسمح بوجود تجارب جمالية". ولكن كيف يمكن إدراك هذه الصفات إذا لم نستطع تمييزها، وعلى أي أساس نقول بأنها متباينة؟

وأخيرا، يبدو أن تصور دانتو، على غرار النظرية المؤسساتية للفن، كـــان ضـــحية "حلقـــة مفرغة"، في هذا السياق يقول دانتو: "قبل أن

نـــتفاعل مع هذه الصفات على المستوى الجمالي، يجب أن نعرف بأن الـــشيء مدار البحث هو عمل فني، وعليه إذا أردنا أن نتفاعل بصورة مخـــتلفة علينا أن نعرف كيف نميَز بين ما هو فني وما ليس فنا" (المرجع نفسه، ص 160 –161).

وهكـــذا، يمكنـــنا القول بأن هذه النتيجة التي جاءت على لسان دانتو هي في واقع الأمر جد محيرة ولكنها لم تأت بالجديد، وذلك لأنها تـــؤكد أن التمييز بين شيء ما والعمل الفني ليس ممكنا إلا إذا عرفنا أن كليهما يمثلان عملا فنيا.

لقـــد كـــان جواب دانتو على السؤال الأساسي القائل: "هل يمكـــن أن يتحول الشيء المألوف إلى عمل فني؟" ُمرضية نوعا ما. إن إطـــلاق تسمية "عمل فني" على أي شيء كما يقول تيري دو دوف (Thierry De Duve) أصـــبحت عادة سائدة ومألوفة في القرن العشرين، غـــير أن مـــثل هذه العملية "المجازفة" لا يمكن أن تتحقق إلا بموافقة أو تواطـــؤ "عالم الفن"، أي في إطار توافقي بين أولئك الذين "يعرفون". لكـــن علينا أن نشير هنا أن دانتو قد اختزل– وهذا وفقا للافتراضات التي تتضمنها فلسفة الفن الأنغلو–ساكسونية دور كل من حكم الذوق والتقديـــر والتقييم التي يغلب عليها الطابع الذاتي. لقد عهد إلى "عالم الفـــن" القيام بدور التأويل السليم والوحيد للعمل الفني، وبهذا قد عمق الهـــوة التي كانت تفصل – ضمن الثقافة التي تم دمقرطتها– بين النخبة المؤهلة والمطلعة من جهة والجمهور الجاهل بقضايا الفن.

44 – ماذا نعني بـــ "النظرية التأملية للفن"؟

"النظرية التأملية للفن" هي التسمية التي أطلقها جان ماري شايفر (Jean-Marie Schaeffer) على مختلف النظريات الجمالية التي أسهمت

في إضـــفاء نوع من التقديس على الفن في العالم الغربـــي. لقد أسند الشعراء ما قبل الرومانسيين من أمثال نوفاليس (Novalis) وهولدرلين (Hölderlin) وشـــيلينغ (Schilling)، وفلاســـفة مـــن أمثال هيغل (Hegel) وشوبنهور (Schopenhauer) ونيتشه (Nitzsche) للفلسفة مهـــام الكشف عن طبيعة الفن باعتباره معرفة لدُنية (Extatique) أو نـــوع مـــن الخيال الكوني أو فكر للوجود. ولهذا السبب اعتبرت هذه النظـــرية تأملـــية، يقـــول شـــايفر: "لقد تم استخلاص هذه النظرية (التأملـــية) – في أشكالها المختلفة– من ميثافيزقا عامة نسقية (هيغل) أو جينالوجـــية (نيتـــشه) أو وجـــودوية (هيدغـــر)، التي كانت تسوَغ مشروعيتها" (شايفر، 1992 ص 16).

وبهـــذا المعنى، كانت النظرية التأملية للفن بمثابة أداة لإضفاء نوع مـــن المـــشروعية علـــى جزء كبير من الفن الغربـــي. لقد قبل معظم الفنانين – المحدثين في نهاية القرن التاسع عشر والطليعيين في بداية القرن العشرين، وهذا إلى غاية ما يُسمى بالفن المفهومي– الفكرة القائلة بأن الفـــن يستطيع أن يكشف عن الحقائق المتعالية وإدراك المطلق، كما أن بإمكانه صياغة يوطوبيا التوافق الكوني. وهكذا فإن تقديس الفن "كأفق انتظار عالم الفن قد أدى إلى ثلاث نتائج سلبية: أولا، التقدير المبالغ فيه لمـــا يُـــسمى: "الحداثوية الطليعية" الغربية، وعلى حساب تقاليد ثقافية أخرى، ثانيا، لقد أدى تقديس الفن إلى نوع من "العزلة"، وتمييز العمل الفـــني عن النشاطات الإنسانية الأخرى، وأخيرا، بروز نـــزعة ُطهرية مـــبالغ فـــيها ومعاديـــة لكل متعة يمكن أن تتحقق من خلال الموقف الجمالي.

هـــذا، ويعتقد جان ماري شايفر بأن أزمة المشروعية التي يعرفها الفـــن اليوم نابعة من النتائج السلبية للنظرية التأملية للفن، ولذلك كان

لزاما على الجمالية أن تتحرَر من الخطاب الفلسفي بل وقطع الصلة مع النظـــريات الـــتي عرفها الحقل الفلسفي منذ كانط، وفي مقابل ذلك، الاهـــتمام بالجـــوانب التي تربط الذاتية بمختلف أشكال التعبير التي لا تنحـــصر في ما يُسمى بالفنون المعيارية فقط. وبعيدا عن ذلك التشاؤم الثقافي الذي ميز بعض الفلاسفة المتأثرين بتقديس الفن، دعا شايفر إلى مـــا يـــسميه بالـــتفاؤل الثقافي للفلسفة التحليلية للفن، وهي وحدها المـــؤهلة – في رأيـــه– للقضاء على أثر الفكر النقدي والجدلي، حيث يقـــول: "وهكذا، نكتشف في الأخير بأن تاريخ الجمالية الفلسفية، من كانط إلى يومنا هذا، لا يمكن اختزالها في نظرية الفن التي عالجها التراث الفلسفي الألماني من هيغل إلى هيدغر، ومن المظاهر الايجابية لهذا التطور أنـــنا بـــدأنا نعتـــرف الـــيوم بغنى أعمال الجمالية التحليلية الانجليزية والأمريكية" (شايفر، 1996 ص 11 –12).

إن أهمية أطروحات شايفر تكمن في توسيع مفهوم الجمالية الذي لم يعد يتحدد من خلال معناه الفلسفي فقط، إذ أصبح يحيلنا أيضاً إلى تعـــدد وتـــنوع الأعمال والتجارب التي أصبحت تأخذ بعين الاعتبار الحساسية والخيال والانفعالات. غير أنه من الخطأ شطب 250 سنة من فلـــسفة الفن، بدءا من كانط إلى يومنا هذا، أضف إلى ذلك المبالغة في تقديـــر التأثير الذي كان "للنظرية التأملية للفن" على الفنانين المحدثين والطليعـــيين. إن الـــتاريخ الـــثقافي والسياسي للقرن العشرين يتضمن نـــــزاعات سياسية وإيديولوجية كثيرة أثرت كثيرا – وخاصة ما بين الحـــربين العالميتين – على الإبداع الفني أكثر من مجرد انخراط مفترض للفنانين في التأملات الميتافيزيقية الموروثة من القرن التاسع عشر.

بالإضافة إلى ذلك، نقول إن محبة الفن والعلاقة الجمالية بالأعمال الفنـــية– وهي مصدر المتعة والكدر– ليست من الاكتشافات الجديدة

لنهاية القرن العشرين، وقد تأسف شايفر بحق عن الانفصال القائم بين الفـــن والحـــياة اليومـــية، وللإبداع عن النشاطات الإنسانية الأخرى، وضـــمن هـــذا الـــسياق بإمكانـــنا القول بأن الطليعيين قد فشلوا في مـــشروعهم الصريح والواضح بخصوص تغيير نمط الحياة بواسطة الفن. غير أن الملاحظ أن النظرية التأملية – وهذا ما يظهر في أشكالها الجديدة أيـــضاً– ليست مسؤولة عن هذا الفشل، وهذا في الوقت الذي يعرف فـــيه المجـــتمع تنظيما قائما على عقلانية تزداد قسوتها، وضمن تقسيم اجتماعي صارم للعمل. أما بخصوص "حكم الذوق الذاتي" الذي استند إليه شايفر، فلم يتم الاعتراض عنه. لكن رغم ذلك يبدو أنه أصبح اليوم مهددا من طرف الصناعة الثقافية، وما يسمى بثقافة "الانتقال السريع" (LE Zapping) التي ذكرها إيف ميشو (Yves Michaud) في كتابه **أزمـــة الفن المعاصر**، والتي أصبحت تثير ردود أفعال جماعية مبرمجة قلَ التمييز بينها.

45- ما هي المباحث الجمالية التي أصبحت تثير اهتمام الفلسفة التحليلية للفن اليوم؟

إن محاولـــة تحرير الجمالية من كل علاقة تربطها بالنظرية التأملية للفن (انظر السؤال رقم 44)، قد دفعت بعض المفكرين إلى تقبل أعمال الفلـــسفة التحليلية للفن تقبلا حسنا، بل وإلى توسيعها أيضاً. فقد تبنَى جيرار جينيت (Gérard Genette) أطروحة جان ماري شايفر (جينيت 1997). هذا، وعلينا أن نشير هنا بأن جينيت كان معاديا بدوره لذلك "التـــراث المُثقل والممِّل" لميتافيزيقا الجميل الشوبنهاورية، و لم يعثر لدى كـــل مـــن نوفاليس (Novalis) وهيدغر وأدورنو إلا على "تصريحات يتعذر التحقق منها" التي كانت متأثرة بالايدولوجيا "المعادية للحداثة"،

ولتلك "التمجيدات المتحمسة لقوة الانكشاف الأنطولوجي" أو "الهدم الثوري" للأعمال الفنية (جينيت، 1997 ج2 ص 11).

يـــرى جينـــيت- وقد كان متأثرا بأعمال نيلسون غودمان- أن الجمالـــية "فـــرع" مـــن الانثروبولوجيا العامة، أما وظيفتها فتكمن في "تعريف" و"وصف" و"تحليل" "العلاقة الجمالية"، أي للصلة القائمة بين الذاتـــية وموضـــوع ما تعتبره الذات يعتمل تجاهها كعمل فني. وعلى الرغم من أن السؤال الذي طرحه غودمان "متى يكون ثمة فن؟" قد بدا لـــه وجيها، فقد وضَح معناه. فالسؤال الحقيقي - كما يرى جينيت- يـــتعلق بمعرفة متى أتلقى باعتباري ذاتا الموضوع كعمل فني، ولهذا قام جينـــيت باختزال ذاتوي، فالذات وحدها هي القادرة على تذوق عمل فـــني مـــا ايجابيا أو سلبيا، سواء أعجبها أو لم يعجبها في اللحظة التي تدركه.

هذا، وقد تحفظ جينيت من النظريات المتأثرة بكانط، التي سلمَت بوجـــود حـــس جمالي مشترك، مسوغة بذلك ادعاء موضوعية وكونية حكم الذوق. إن هذا الموقف النسبوي والانطوائي يهدف في الواقع إلى استبعاد كل حكم قيمي يهدف إلى تبادل وتواصل التجارب الجمالية، وبهـــذا المعنى لم نعد نعتبر تاريخ الفنون- التي تخلصت من البعد النقدي والتقييمـــي للأعمال الفنية- مجرد دراسة "محايدة" وموضوعية لمختلف مراحل وعمليات الإبداع الفني. وهكذا، فقد حدَد جينيت ما يسميه: "المؤشرات الإدراكية" التي تسمح بتصنيف الأعمال الفنية بالاستناد إلى مقـــولات نوعية (الموَحد- المتغير-اللاموَحد)، وكمثال عن مؤشرات الموَحد يذكر جينيت بأنه "إذا كان عملا فنيا ما مكتوبا بلغة معينة فهو بالتأكيد عمل أدبـــي، أما إذا أسمعنا بعض الأصوات آلية فهو من دون شـــك موسيقى، وإذا تضمن بُعدين فهو بالأحرى رسم لا نحت، وإذا

كان حجمه ممتلئا فهو نحت لا عمارة، الخ.(المرجع نفسه، ج2 ص 206). وهكـــذا فإن السمة المتغيرة تتحدد بالنسبة للمقولة، إذ يمكن أن تكون اللوحة منظرا طبيعيا أو بورتريه (Portrait)، والقطعة الموسيقية مكتوبة: "الدو" الكبرى أو "الصول" الصغرى، الخ. أما ما يُسمى باللاموحدات فهـــي سمـــات أو علامات "الابتكار التي بمقدورها أن تطرح النموذج النوعـــي للمناقـــشة، وهذا إما إلى القطيعة التي تؤدي إلى انفتاح مقولة جديدة أو إلى توسيع المقولة القديمة" (المرجع نفسه، ج2 ص 208).

عـــندما قرَر أرنولد شونبرغ التخلي عن النغمية التقليدية فقد فتح – حـــسب جينيت– مقولة "الموسيقى اللانغمية" (La musique atonale)، أمـــا كاندينسكي (Kandinsky) فقد فتح مقولة "الرسم التجريدي" الخ. وبالجملـــة، يمكـــن اختـــزال تاريخ الجمالية إلى وصف للتوسيع "النوعي" المتتابع، الذي أصبَح شائعا في الفن الحديث والمعاصر بصورة متزايدة، ومن ثمة تحولت السمات اللاموحَدة تدريجيا إلى سمات موحدة، وهكذا دواليك.

ولا شك أن فضل هذا المفهوم يكمن في تحرير الجمالية من عبء التقديرات المتناقضة، ومن التقييمات الغامضة والتأويلات غير الحاذقة. غـــير أن هـــذا المفهوم عاجز في حقيقة الأمر عن فهم التطور التاريخي والاجتماعـــي والثقافي للفنون. والسؤال المطروح هنا لماذا قرَر شونبرغ بـــين عامي 1907 – 1908 استعمال الصوت الإنساني لتوسيع النغمية الكلاســـيكية؟هل يمكـــن أن تختزل حوافز مؤلف الموسيقى، التي طالما ســـعت لقطـــع الـــصلة مع "متعة الاستماع" التي طالما كانت تُسَر بها الـــبرجوازية الفيينية (La bourgeoisie viennoise) في تلك الفترة؟ وهل بإمكانـــنا أن نفسَر بالفعل كيف ظهر اللاموحد، بغض النظر عن تلك النقاشـــات الـــنقدية والتقييمية التي فرضت بعض الأعمال الفنية التي اعتبرها ذات نوعية أرقى من الأعمال الفنية السابقة.

46- ما هو الرهان الذي قد ينتج عن المواجهة القائمة بين الجمالية التحليلية والتقليد "القاري" في مجال نظرية الفن؟

يمكننا تفسير النجاح الذي حققته الجمالية التي استلهمت الفلسفة التحليلية، في فرنسا على الأقل، بأزمة الفن المعاصر. فاختفاء المعايير التقليدية والشعور "بفقدان الاتجاه" الذي أثَر في النقد الفني والحكم الجمالي، كما أنها هيأت الظروف المناسبة لاستقبال تلك النظريات التي امتنعت عن تعريف ماهية الفن وفضلت وصف الأعمال الفنية، وقد تم ذلك على حساب التقييم الجمالي.

أما السبب الثاني فيكمن في المشروعية الظاهرة "للبديل الجمالي"، فقد استعملت النظرية التقليدية للفن إلى أقصى حد كما يقول جان ماري شايفر، وصار من اللازم أن يتغير هذا النموذج، بحيث يتم استبدال النموذج القديم للتراث الجمالي الأوربي بنمط من التفكير المناسب لأوضاع الاندماج الثقافي الراهن، وهذا ما يفسر لنا عجز الجمالية "السالبية" لأدورنو- وريثة فلسفة كل من كانط وهيغل وشوبنهور ونيتشه وماركس، والمتأثرة بالصراعات الأيديولوجية التي ميزت النصف الأول من القرن العشرين – عن القيام بتحليل وضع الفن في العصر الما بعد ميتافيزيقي (Postmétaphysique).

غير أنه من الصعوبة بمكان أن تتوافق النظريات المستوحاة من الفكر الأنغلو- ساكسوني مع فلسفة الفن، التي لازالت ترى بأن الأعمال الفنية تتضمن على قدرة أو طاقة نقدية ثائرة على كل محاولة لإدماجها في النظام القائم.

لقد أطلق الفيلسوف إيف ميشو (Yves Michaud) اسم "جماليات التعدد" (ميشو، ص 196) على تلك المفاهيم التي رفضت استئناف فلسفة التاريخ بالمفهوم الهغيلي أو الماركسي، أو أية نظرية تحررية لم تعد

متناسبة مع تطور المجتمع المعاصر، وهذا ما جعله يقول بخصوص أعمال جـــيرار جينيت بأنها "قد تناسب وضعية حكم ديمقراطي، بحيث يتاح لكـــل واحد منا إصدار تقييمه الخاص والمستقل عن المعايير السائدة. أضف إلى ذلك أنها قد تناسب وضعية تجعل تنوع أشكال وتطبيقات الفن ضمن الفـــن نفسه، وتنوع الموضوعات الثقافية المرشحة للتقييم تجعل التعددية الجمالية أمرا لا مناص منه" (المرجع نفسه، ص 198 -199).

غـــير أنه ليس من المؤكد أن الفكر الجمالي يستفيد اليوم فعلا من إثـــبات الذاتية التي يُفترض أن تكون حرة، وهي تتمتع ضمن الظروف الحالـــية للديمقراطية الثقافية على استقلالية تامة. وبالفعل، فكل واحد مـــنا- في إطار النظام الديمقراطي- حرٌّ في أن يحب أو يكره ما يشاء، بغض النظر عن أحكام وميول الآخرين. ونشير بهذا الصدد إلى أن مثل هـــذه النـــسبوية الجمالية القائلة بعدم جدوى الخوض في جدال حول مسألة الأذواق والألوان، هو بالضبط ما عمل كانط على تجاوزه. ولن تـــستفيد النظرية الجمالية من أي شيء إذا اعتبرت نفسها في مقام أعلى مـــن المـــسألة الكانطية. إن هذه النظرية تبدأ بمجرد أن يشعر فردان أو ذاتـــان غـــير متماثلين، خطأ أو صوابا، بالرغبة في معايشة تجربة جمالية واحـــدة. وهكذا، فإن "جماليات التعدد" التي تسرعت في التحول إلى "جمالية التفردات اللامختزلة"، ضمن التوافق الثقافي الراهن، قد نسيت أن نـــشأة الجمالية في القرن الثامن عشر قد عاصرت ثلاثة فتوحات تمثلت في الذات المستقلة والفكر النقدي والفضاء العمومي.

47- هل يمكن أن تقوم المتعة الجمالية مقام حكم الذوق؟

لا شـــك أن تعـــريف كـــل من المتعة واللذة الجماليين ودورهما ومكانـــتهما في التجـــربة الفنـــية أو الجمالية لمن المشكلات الأساسية

المطـــروحة الـــيوم في الفكر الجمالي. لقد قامت في القرن السابع عشر مـــواجهات حـــادة بين المعارضين والمدافعين عن العاطفة من عقلانيين وتجـــريبيين، ذهنـــيين وحسيين، فقد أعطى التيار الأول الأولوية للعقل وللحكـــم العقلـــي، في حـــين أن التيار الثاني كان يرى بأن الأولوية للحـــساسية والحدس. لكن هل يصح القول بأن المتعة الجمالية ممتزجة بالمـــتعة الحسية أم هي مجرد نمط من التلذذ الجسماني؟ هل المتعة الجمالية مسألة شخصية وذاتية يصعب نقلها إلى الغير أم هي قابلة للتواصل؟

إنـــنا نعرف بالتأكيد جواب كانط عن ما يسميه "الشعور باللذة والألم"، حـــيث ذهب إلى أن المتعة الجمالية تلعب فعلا دورا أساسيا في حكـــم الذوق، غير أنه يمكن تمييز هذه المتعة عن المتعة الحسية، وعلى العكـــس من الممتع (L'agréable) الذي يدفع الذات إلى الرغبة فيما يمكـــن أن يحقق إشباعا ما، فإن المتعة الجمالية مستقلة عن كل مصلحة. وهـــذا يعـــني أن الإشباع الذي يوفره الجميل غير مرتبط برغبة أو ميل الـــذات، وحينـــئذ يتميز حكم الذوق عن الأذواق الخاصة بكل فرد، بحيث يفترض إمكانية التوافق مع الغير، الذي من شأنه أن يتعرف على صحة حكم الذوق، وبعبارة أخرى نقول إن ذاتية حكم الذوق تشهد- وقـــد يـــبدو لـــنا ذلك أنه ضرب من المفارقة- بإقرار مبدأي الكونية (L'universalite) والتواصلية (La communicabilité).

وهكـــذا، فإن استبعاد الممتع وكل ميل حسي عن حكم الذوق يـــؤدي، بالتأكيد، إلى موقف صارم كثيرا ما انتقد كانط بخصوصها، وخاصة فيما يتعلق بالفنون التشكيلية، حيث ركَز اهتمامه على الرسم والـــشكل، علـــى حساب اللون. أما الموسيقى التي وضعها في الدرجة الـــسفلى ضمن تراتبية الفنون الجميلة، فقد اختزلت إلى مجرد أحاسيس سمعـــية مجـــردة من كل الصفات الانفعالية والعاطفية. إن مسألة المتعة

الجمالـــية قـــد أثـــارت لدى كانط نفس التساؤلات الخاصة بالفعل الأخلاقـــي، وبمثل ما قد نتساءل عن إمكانية وجود فعل ممثل بصرامة للأمـــر القطعـــي، فإننا نتساءل أيضاً عن إمكانية وجود حكم الذوق المتحـــرر مـــن الانفعال والحساسية واللذة. ونشير بهذا الصدد إلى أن أدورنو قد استهجن الصرامة الكانطية، حيث يقول: "إنه لمن المفارقة أن تكـــون نـــزعة ُمتعية (Hédonisme) معطلة، أو كمتعة بدون متعة، وبـــصورة جائرة، لكن لا تجاه التجربة الفنية التي يعتمد عليها الإشباع عرضا فقط، وإنما تجاه المصلحة الحسية، أي تجاه الرغبات التي تم قمعها و لم ترتو بل تأثرت بالنفي الجمالي، بحيث تكون الأعمال الفنية أكثر من كونها نماذج فارغة" (أدورنو، 1996 ص 29).

لقد كانت مسألة المتعة ومدى مشروعيتها في التجربة الجمالية من المسائل التي لقيت اهتماما لا يستهان به في الفكر الجمالي المعاصر، ففي مقابل إلغاء المعايير التطبيقية التي صعب تطبيقها على مختلف الأشكال، المـــستحدثة واللامتوقعة للإبداع الفني الراهن، ونظرا لإمكانية ارتكاب أخطـــاء أثناء عمليتي التقييم والتقدير، ذهب بعض المفكرين والفلاسفة إلى القـــول بأنه من الممكن أن تكون المتعة نفسها معيارا للقيمة الفنية، وبهـــذه الكيفـــية يمكـــن أن نشهد نجاح العمل الفني.فالمتعة الفنية أو نقيضها- وهما نتيجة عمل فني أو تجربة الجمالية- يتضمنان، بالتأكيد، حكما قيميا قد يغلب عليه الطابع الايجابـــي أو السلبـــي. وبهذا المعنى لم يعد الأمر متعلقا، كما هو عليه الحال عند كانط، بحكم الذوق القائم علـــى فكرة الكونية، ولكن على موقف ذاتي مرتبط بمزاج كل إنسان، وبالتالي فهو حكم نسبـــي يتعذر نقله إلى الغير.

إن الفكـــرة القائلة بأن "المتعة تعادل الحكم" قد تطرح مع ذلك بعـــض المـــشاكل، وذلك أن بعض الموضوعات الفنية التي كانت تثير

الضجر واللامبالاة قلما اُعتبرت أعمالا أو إبداعات فنية راقية، غير أن ذلك لم يتم بصورة منظمة، وهذا على قدر ما نستطيع أن نقر إلى حد ما بأن لوحة فنية أو قطعة موسيقية ما قد تُعرض للغير بعض الخصائص "الموضوعية" التي قد لا تؤثر فينا. وعلى كل حال، حتى وإن قبلنا الرأي القائل بأن المتعة تحدث عن طريق الرؤية أو السماع أو القراءة، فإن ذلك يعتبر ضمنيا اعترافا بارزا، لكن هل يتعلق الأمر هنا بحكم مميز يمكننا من الاطلاع على قيمة أو نجاح الشيء المعتبر؟ بإمكاننا أن نشك في ذلك، وهذا لثلاثة أسباب، أولا لا يمكن اختزال المتعة الجمالية إلى مجرد إشباع خاص بحواسنا، وحتى إذا أقررنا بذلك فهذا معناه أنه لا فرق بين المتعة الحسية والمتعة الجمالية، علما بأن المتعة الحسية قد يثيرها أي شيء كان، في حين أن المتعة الجمالية تتحدد، في واقع الأمر، بصورة خاصة ضمن علاقتها بالفن، ثانيا، إن المتعة – كما أوضح ذلك فرويد– مفهوم معقَد وتحمل معاني متعددة، بل وتتضمن الكثير من التناقضات، أضف إلى ذلك أنه يتعذر أن تكون المتعة حالة خالصة، فهي تتضمن – بصورة واعية تقريبا– جانبا من نقيضها. وأخيرا، يمكننا القول بأن المتعة ليست خاصية قائمة في للموضوع نفسه، وإنما هي تكتفي بعرض علاقة مؤقتة وعابرة أحيانا، بين الذات والموضوع، التلاقي المتعمَد أو العرضي.

وهكذا يتبين لنا بأنه من الصعوبة، في هذه الحالة، أن يتم استيعاب ذاتية ونسبوية المتعة في حكم "موضوعي" الذي يصبو من دون جدوى إلى تقاسم التجربة الجمالية وإلى تواصلها. إن رفض الادعاء وحصر هذه التجربة في حدود العلاقة الشخصية مع الموضوع إن هو سوى انطواء على شيء مبتذل، وتأكيد عدم إمكانية إجراء نقاش بخصوص الأذواق والألوان هو تقهقر إلى مرحلة ما قبل كانطية من تاريخ الفكر الجمالي.

48- ما هي وظيفة النقد الجمالي في وقتنا الحالي؟

لقـــد أصبح الفن الراهن يربك أو يحير النقد الجمالي والنقد الفني. ويـــبدو أن الـــرهانات التقليدية للنقد الجمالي - كما حدَدها كل من ديـــدرو (Diderot) وبودلير (Baudelaire) في القرن التاسع عشر قد اخـــتفت. فقد أسف كثير من "الفاعلين" في عالم الفن مثلا على غياب وساطة حقيقية بين الفنان وعمله والجمهور، وأعابوا على النقد الجمالي عـــدم قـــيامه بدوره في عمليتي التقييم والتقدير، واكتفاءه القيام بدور إعلامـــي أو تـــرقية إعلامية للأعمال الفنية أو التظاهرات الفنية. هذا، ويمكـــن أن نجد عدة أسباب يمكن أن تفسر لنا لماذا فقد النقد الجمالي فعاليـــته اليوم، أهمها أن أشكال الإبداع المعاصرة قد تعددت وأصبحت غير متجانسة والتي من الصعب اختزالها في أسلوب محدَد، والتي قطعت صـــلتها بالقيم والمرجعيات والمعايير القديمة. لكن لو كان مفهوم النقد الجمـــالي حـــسب التعريف الكلاسيكي هو "العلم الذي يتخذه الحكم التقديري موضوعا له" بحيث يميز الجميل عن القبيح، ونجاح أو إخفاق عمـــل فـــني ما بوجه عام، فمن الواضح أن عدم إمكانية التقدير وفق معايير ثابتة يستبعد في حقيقة الأمر النقد تلقائيا.

أمـــا الـــسبب الثاني فيرجع إلى مكانة الثقافة نفسها ضمن النظام الديمقراطـــي، حيث أصبحت الأعمال الفنية المنتشرة على نطاق واسع تـــتجاهل المـــراتب والتمايـــزات الجمالية. فالنقد الفني، ومهما كان موضـــوعه: فـــن متعلق بالماضي، فن معاصر، أو ثقافة المضادة لليومي، أصـــبح يشارك في تطور وتسيير ثقافة يمكن اعتبارها "متعددة" بالقياس إلى مـــا يسمى: "جماليات التعدد" (انظر السؤال 46). هذا، وقد غلب على النقد الأدبـــي المتضمن في سياق تطور الممارسات الثقافية المتنوع، وغـــير المهـــتم بإبراز الأعمال الفنية الثائرة على النظام القائم، الطابع

التبريـــري، علمـــا تخلى عن القيام بتحليل عيني للأعمال الفنية بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى.

وقد أبرز النقاش الدائر اليوم حول الفن المعاصر مدى تراجع النقد الجمـــالي، بالنظر إلى ما كان عليه في السابق. لقد امتنعت النـــزاعات الفكـــرية- التي دارت حول صلاحية الفن الراهن وعلى اختفاء معايير التقييم، بالإضافة إلى دور الدولة وسوق الفن- عن إبداء رأيها بخصوص نوعـــية المنجزات المحقَقة، بناء على إقرارها بإمكانية الحديث عن الفن وعن الفنانين أحيانا من دون ذكر الأعمال الفنية ذاتها. لكن المفارقة هنا تكمـــن في الفـــارق الموجود بين، من جهة، فن حي يتمتع باستقلالية كاملـــة، الخالي من النماذج والقادر على اختيار أشكاله ومواده، بعيدا عـــن الـــرقابة الأكاديمـــية، وهو فن عن المعنى والوضوح وخاصة أمام الجمهـــور الواسع، ومن جهة ثانية، خطاب جمالي عام يرفض المواجهة المباشرة مع الأعمال الفنية.

هـــذا، ولا يمكـــن مقارنة وضع الفنانين الحاليين بوضع شاردين (Chardin) أو بوشـــيه (Boucher)، وهناك عدد قليل من النقاد من يـــستطيع منافسة ديدرو وبودلير وسانت بوف (Sainte-Beuve) أو دوريـــيه (Duret)، غير أن هذا لا يمنع من أن يستعيد النقد الفني – الذي لم يعد منذ زمن بعيد ذلك النوع الأدبـــي ولا الإبداع الشعري الـــذي حلم به الرومانسيون الألمان الأوائل – مكانته، وهذا حتى لا يكـــون تابعا للنظام الثقافي السائد، حتى يستطيع رفع تحدي التأويل والحكـــم والتقيـــيم، وهـــي العناصر اللازمة لتأسيس "نقاش نقدي" حقيقي حول الفن الراهن.

49- ما هي العلاقة الموجودة بين الجمالية والعلوم الإنسانية؟

إن الإجابـــة على هذا السؤال أمر يتوقف من جهة على تعريف الجمالية، ومن جهة أخرى على تحديد موضوع ومنهج العلوم الإنسانية، أي علم الاجتماع، علم النفس، التحليل النفسي، السيميولجيا، الألسنية الخ.

وبهذا، فإن الجمالية كميدان لمعرفة مستقلة، وكتفكير خاص بالفن وبالعلاقـــات التي يقيمها الإنسان مع الأعمال الفنية هي معرفة فلسفية. ومـــا تجـــدر الإشارة إليه هنا أن الفيلسوف الألماني بومغارتن قد كان حريـــصا على ضرورة التخفيف من "طغيان" العقل والمنطق – لتأسيس "علم المعرفة الدنيا" أي الجمالية (انظر السؤال رقم 1)، غير أن ذلك لم يكـــن متعلقا في تلك الفترة وبعد ذلك أيضاً، مع كل من كانط وشيلر وشـــليغل أو هـــيغل على سبيل المثال، على اعتبار أن كل من الجمالية والـــنقد الجمـــالي همـــا فعاليتان منفصلتان عن الفلسفة، وذلك لأنه لم تتأســـس العلوم الإنسانية بعد، كما أن الجمالية مدينة للفلسفة بمقولاتها وتـــصوراتها ومفاهـــيمها. هـــذا، وقـــد امتَد التقليد الخاص بالجمالية الفلـــسفية – علـــى وجه الخصوص- مع شوبينهور، نيتشه، لوكاش، هيدغر وأدورنو.

ويمكننا أن نرجع – بالإضافة إلى ما ذكرناه- إلى الطابع "العلمي" لهذه المعرفة الجديدة أي "الجمالية" الذي ذكره بومغارتن الذي استعمل لفظـــة "علم" باللغة الألمانية وهي "Wissenschaft" للدلالة على تلك الموضوعات الخاصة بالفن والجمال، وعلى هذا النحو استعمل المنظرون الألمان الصيغة التعبيرية"Kunstwissenschaft" والتي تعني حرفيا "علم الفـــن" بـــصيغة المفـــرد دائمـــا، إذ يـــتعذر جمـــع في اللغة الألمانية "Kunstwissenschaften" للدلالـــة علـــى النـــشاط العلمي لأولئك

المنظـــرين الحريـــصين على الصرامة الإبيستمولوجية، وعلى التميَز عن "فلاسفة الفن". غير أن خصوصية "علم الفن"، تبقى مع ذلك إشكالية، لأنها في الواقع تحيلنا إلى فكرة النسق الموحد والشامل في الفن، على نحو ما قد نجده مثلا في أعمال إلويز ريغل (Alois Riegl) وثباتية من نوع بنيوي تتغاضى عن دور التاريخ والمجتمع في تشكيل العمل الفني.

وتجدر الإشارة هنا بأن عبارة "علوم الفن" هي ترجمة غير متطابقة مع (Kunstwissenschaft) لو لم تكن تحيلنا للمعنى المبالغ فيه والشائع للعلـــوم الإنسانية: علم النفس، علم الاجتماع، التحليل النفسي، الألسنية، السيميولوجيا الخ. أي ما يسمى باللغة الألمانية"Geistswissenchaften" ومعناها "علوم الروح". إن العلاقات التي قامت بين الجمالية التي عرفت بـــصفة عامة كـــ "تفكير فلسفي حول الفن"، ومختلف العلوم الإنسانية الـــتي لا تـــرجع في الأصل إلى الجماليين الفلاسفة. لقد اهتمت علوم الـــنفس والاجتماع والعلوم المتخصصة الأخرى بالعمل الفني، واتخذته موضوعا للبحث، لكن دون التخلي عن خصوصية منهجهم بل لإثبات صـــحته. لقـــد قـــدم التحليل النفسي الفرويدي أفضل مثال على هذا الاهـــتمام المبكر بالعمل الفني. لقد اعتبر فرويد الجمالية الفلسفية معرفة غامـــضة وغـــير مجديـــة، ومـــع ذلك، لم يتردد في اختبار نظريته في اللاشـــعور مـــن خـــلال التحلـــيل النفسي للفنَان تارة – ليونار دي فنشي (Leonard di Vinci) على وجه الخصوص– وفي العمل النفسي كتمثال Moïse لميخايل أنجيلو (Michel Ange)، أو عملية الإبداع الفني كأقصوصة "غراديفا" (Gradiva) لفيلهيم ينسن (Wilhem Jensen)، وقد أسهم علم الاجتماع أيضاً – وخاصة من خلال الأعمال الجديدة لبيير بورديو (Pierre Bourdieu)، في توضيح العلاقة بين الإبداع الأدبـــي والمجـــتمع. وهناك أمثلة أخرى من مجالي الألسنية والسيميولوجية تؤكد

أيــضاً أن الإبــداع الفني وفهم نشأة وتبلور العمل الفني، بالإضافة إلى أيــضاًح الطــرائق الــتي سمحــت بذلك أصبحت تثير اهتمام العلوم المتخصــصة. وعلــى العكس من ذلك، نجد العديد من علماء الجمال ومؤرخــي الفن، من أمثال أرنولد هاوزر (Arnold Hauser) وبيير فرانكــستل (Pierre Francastel) أو أدورنو في مجالي الموسيقى والأدب، وقــد أثــروا تأويلهم للفن بالاستفادة من المعطيات الموجودة في نظرية اللغة أو علم الاجتماع أو التاريخ.

هــذا، وإنــه لمــن المشروع أن نسمي "علوم الفن" تلك العلوم المتخصــصة الــتي قــد تسهم في توضيح جانب من الجوانب الخاصة للإبداع الفني، والتي تعتبر كنمط من أنماط تأثير الفرد في العالم.

ولكــن ألا يمكن أن تفقد الجمالية تدريجيا استقلالها الذاتي حينما تــستعين بالعلوم الإنسانية المطبقة في الميدان الفني؟ ضمن هذا السياق، وتجنــبا للسقوط في فخ التعريفات المراجعة والمصحَحة، كان من اللازم العــودة إلى تاريخ المادة المعرفية نفسها، وكذا إلى العوامل التي أدت إلى نــشأة الجمالــية المستقلة بذاتها. ومهما كانت محاولة العلوم الإنسانية لمحاصرة مجالها، فإنه بإمكان الجمالية أن تقي نفسها من الذوبان، فتحافظ علــى الطابــع الفلسفي أي النقدي، حتى تكون مفتوحة على مختلف الــتأويلات، ومتميَزة عن الواقع الفني على العموم والأعمال الفنية على الخــصوص، وحذرة من الطابع غير المتوقع للإبداع الذي ليس بمقدور أي علم، سواء أكان "علم الفن" أو من "العلوم الإنسانية"، أن يستبقه.

50- الآفاق

لقد عبَّر مؤرخ الفن والجمال بيير فرانكستل (1900 - 1970) في كــتابه **الرسم والمجتمع** عن ثقته بما أسماه المغامرة الإنسانية، وخاصة في

المجـــال الفـــني، ضمن هذا السياق يقول: "لقد مثَل الفنَانون دوما تلك الفئة الخاصة في المجتمع التي بمقدورها أن تبرز إمكانيات وحاجات الناس بشكل حسي مباشر".

هذا، وقد حدَد فرانكستل- بطريقة غير مباشرة وبصورة هيغيلية- دور الجمالية. وإذا كان العمل الفني مظهرا حسيا للمشروع الإنساني، فـــإن الفكر الجمالي يسعى في حقيقة الأمر إلى تحويل العمل العيني للفن إلى مفاهـــيم ونماذج نظرية لا إلى مجرد غرض تأملي، بل لتحقيق غرض تفـــسيري ونقـــدي يـــسمح للآخرين، أو على حد تعبير فرانكستيل "للمجموعة كلها" للمشاركة في التجربة الجمالية، حتى وإن كانت في الأصل ذات طابع فردي.

غير أن الملاحظ هو أن المجتمع الحالي لا يشبه المجتمع السابق، فقد طرأت على الجمالية تغييرات مهمة في منهجها وموضوعها. وليس هناك مـــا يجمع الفن المعاصر للعقود الثلاثة الأخيرة بالإبداع الفني كما ذهب إلى ذلك فرانكستيل. وإدراج فن نهاية القرن العشرين في مسار تطوري، يبدأ من عصر النهضة ويمر بالحركة الانطباعية ليصل مباشرة إلى مرحلة ظهـــور الحركة التكعيبية، هو في حقيقة الأمر طريق محفوف بالمخاطر. ويـــبدو أن فكـــرة إمكانـــية وجود نظرية جمالية عامة، تشمل مختلف جـــوانب الإبداع الفني، أصبحت اليوم بالية بل غير معقولة. إن وضع الممارســـات الثقافـــية والفنـــية في المجتمع ما بعد الصناعي المعقدة مع المؤســـسة والدولـــة وســـوق الفن ووسائل الإعلام قد جعلت فكرة الاستقلال الذاتي للجمالية التي تم تحقيقها بصعوبة في القرن الثامن عشر أمـــرا فيه مفارقة. هذا، وقد فرض المنطق الثقافي نفسه تدريجيا، متوجها بذلك بشكل أولي نحو الاستهلاك والتواصل، وقد كان منشغلا بضمان تـــرقية وتـــبادل المنافع أكثر من انشغاله بتكوين حكم الذوق للتمييز

الجمـــالي. إن مـــا يسمى: "أزمة الفن المعاصر"، التي تعتبر ظاهرة غير مـــسبوقة، تـــدُل لا محالة على استياء عالم الفن والجمهور من نقص في المشروعية، أصبح يعرفها فن مضلِّل ومضلل أحيانا.

بيد أن الإنتاج الفني الراهن لا يمكن اعتباره أقل مشروعية من فن العصور الماضية، إذ لا يمكن أن نعزو إليه ذلك الارتباك المتعلق خصوصا بعجز بعض الخطابات في أخذ الأعمال الفنية على عاتقها- وهذا على المـــستوى النظـــري وبكيفية منسجمة- علما أن هذه الأعمال تشوَش قـــصدا أنمـــاط تفكيرنا وعاداتنا الإدراكية. إن الغرائبية المزعومة للفن المعاصـــر، والـــذي يوصف أحيانا بكونه "أي شيء كان" لا تعبَر عن العـــالم كمـــا هو قائم أو كما تمَ تأويله. هذا، وقد صدمت تفكيكات ونـــشاز الحداثيين منذ عهد قريب حساسية الهواة.غير أن هذه التوترات لـــيس مـــردَها أولئك الفنانين الغرائبيين فقط، فارتباطها بالإبداع الفني مـــردَه أيضاً إلى التحديد الاجتماعي والتاريخي. وعلى أقل تقدير، يجب أن يكون حكمنا على الأعمال الفنية المعاصرة اختبارا واضحا للشروط الـــتي سمحت بصياغتها، حتى ولو بدت هذه الأعمال مزعجة ومشينة، فعلى سبيل المثال عرض الفنَان ويم ديلفوي (Wim Delvoye) سنة 2003 آلة تسمى كلوكا (Cloca)، تقوم بتقليد الجهاز الهضمي للإنسان. لقد كـــان هذا التركيب المعد تقنيا بفضل إسهام العلماء، مكونا من أنابيب وأوعية تحتوي على مجموعة من العصارات الضرورية للقيام بالعمليات، حيث تقوم كلوكا بعمليات الأكل والهضم والتغوط مثل الإنسان تماما، هذا وقد وصل سعر البُراز حوالي 1500 أورو!

أما ادواردو كاك (Eduardo Kac)، وهو من أصل برازيلي، فقد قـــام بتعديل وراثي لأرنب فحصل على قارض أمهق سمَاه ألبا (Alba) ذو اللون الأخضر واللامع تحت الأشعة فوق البنفسجية.

هـــذا، وكـــان قـــد قـــدَم الفـــنَان المكـــسيكي سنتياغو سييرا (Santiago Sierra) تعويضا زهيدا لبعض المهاجرين الأفارقة مقابل قيامهم بحفـــر ربـــوة تطل على مضيق جبل طارق! وعلى الرغم من أنه لم يتم الاعتـــراف به رسميا من طرف "عالم الفن". ونظَم عالم التشريح الألماني فـــون هاغنس (Von Hagens) معارض كان عنوانها "عالم الأجسام" (Körperwerten)، وقـــد تم عرضـــها في كثير من العواصم الكبرى ولفـــتت نظـــر الملايين من المتفرجين. هذا، ويعتبر فون هاغنس نفسه مخترع ما يسمى "الحفيظات" (Plastinations) (وهي إجراء كيميائي يـــسمح بالمحافظـــة على جثث الإنسان أو الحيوان). كما أنه اعتبر بأنه مخترع "الجمالية التشريحية" (esthétique anatomique)، وفي الواقع قـــد تذكرنا هذه "الحفيظات" أحيانا بصور "المسلوخين" التي عُرفت في تاريخ الفن الغربـــي.

ماذا يمكن أن نقول عن هذه الأعمال الفنية التي تمتزج فيها الإثارة بالاختـــراق، ســـوى أنهـــا مزعجة، مربكة، فاضحة، غير لائقة وغير مستـــساغة، وهذا في نظر بعض الناس لا كلهم! هذا، وإن حرية كل واحـــد مـــنا في تكـــوين حكمه الجمالي الخاص لا زال يثير نوعا من الغموض في الفن الراهن، وهذا أمر واقع، ولكن ألا يمكن القول هنا بأن جرأة الفنانين الجارحة أحيانا تبقى في حقيقة الأمر عاجزة عن منافسة – بصورة لامعقولة– ما يستطيع أن يحدثه ويكشفه الواقع اليومي خصوصا في ظل تدخل وسائل الإعلام.

إنـــه لمـــن السابق لأوانه أن نعلن موت الفن الوشيك أو انحلال الجماليـــة القـــريب. ومـــن دون أن ننخـــرط كليا في الرواية المتفائلة لفرنكـــستيل الذي كان واثقا من أن مستقبل الفن متوقف على تحكم الإنسان في عالمه الخارجي، يمكننا أن نثق في قدرة الفنانين على التأثير في

مجال "الأساطير والطقوس". وإذا سلَمنا بما قاله هذا المفكر من أن العمل الفني يتطلب، بالإضافة إلى الطقوس السرية، التواصل الجماعي فسيكون الفكـــر الجمـــالي لا محالـــة معبرا أساسيا بين هذا العمل الفني الغامض أحيانا، الصامت أحيانا، الخفي دوما، والجمهور.

obeikandl.com

بيبليوغرافيا

Adorno (Th.W), Théorie esthétique, trad. M.Jimenez,Paris, Klincksieck,nouv.,éd.,1995.

Arvon (Henri), L'Esthétique marxiste, Paris, PUF, 1970

Baumgarten (Alexander Gottlieb), Esthétique, trad.J-Y.Pranchere Paris, Editions de l'Herne, 1988.

Becq (Annie), Genèse de l'esthétique française moderne (1680-1814) Paris, Albin Michel, 1994.

Bouvereresse (Renée), L'Expérience esthétique, Paris, A.Colin, 1998

Bürger (Peter), Theorie der Avantgarde, Francfort, Suhrkamp, 1974.

—, La prose de la modernité, trad.M.Jimenez, Paris,Klincksieck,1995.

—, "L'avant-gardiste après la fin des avant-gardes: Joseph Beuys".

Dans Séminaire Peter Bürger, Villeurbanne, Les Cahiers-Philosophie de l'art n° 7, Institut d'art contemporain,1998.

Benjamin (Walter), Ecrits français, prés.et introd.par J-M.Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991 [rééd.2003: Gallimard "Folio Essais"].

obeikandl.com

Cassirer (Ernest), La Philosophie des Lumières, Paris, Fayard, 1970.

Cauquelin (Anne), L'Art contemporain, Paris, PUF, coll" Que Sais-je?", 1992.

—, Petit traité d'art contemporain, Paris, Ed.du Seuil, 1997.

—, Les Théories de l'art, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1998.

Château (Dominique), La Question de la question de l'art, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1995

Château (Dominique) et Ladmiral (Jean-René) (dir), Critique et Théorie, Paris, L'Harmattan, 1997.

Clair (Jean), Considérations sur l'état des beaux-arts, Paris, Gallimard, 1993.

Croce (Benedetto), Essais d'esthétique, textes choisis, trad.et prés.par Gilles Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991.

Dachy (Marc), Dada et les dadaïsmes, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1994.

Dagen (Philippe), La Haine de l'art, Paris, Grasset.1997.

Danto (Arthur), La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art, trad.C.Hary-Schaeffer, Paris, Ed. du Seuil, 1989.

Diderot (Denis), Salons de 1759-1761-1763, Paris, Flammarion, 1967

—, Œuvres esthétiques, Paris, Garnier, 1968.

Duchamp (Marcel), Duchamp du signe, écrits prés.par Michel Sanoillet, Paris, Flammarion, 1975.

obeikandi.com

Dufrenne (Mikel), Esthétique et philosophie, t.I et II, Paris, Klincksieck, 1976.

Duve (Thierry De), Résonances du ready-made, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

Ehrenzweig (Anton), L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique, trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, préf. de J F.Lyotard, Paris, Gallimard, 1974.

Faure (Elie), Histoire de l'art, 4 tomes, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1987.

Francastel (Pierre), Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme, Paris, Gallimard, 1965.

Freud (Sigmund), Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen, trad. P.Arbex et R-M. Zeitlin, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1991.

—, Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Paris, Gallimard, 1977.

—, L'inquiétante Etrangeté et autres essais, trad. B.Féron, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1985.

Genette (Gérard), L'Œuvre de l'art I et II, Paris, Ed. du Seuil, 1994 et 1997.

Goodman (Nelson), Langages de l'art, trad., et prés.par J.Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

Habermas (Jürgen), Le Discours Philosophique de la modernité, trad.C.Bouchindhomme et R.Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.

Obeikandi.com

Hegel (Georg Wilhelm Friedrich), Esthétique, trad. Ch.Bénard, revue et complétée par B.Timmermans et P. Zaccaria, Paris, Le Livre de poche. 1997.

Horkheimer (Max) et Adorno (Theodor), La Dialectique de la Raison, trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

Jauss (Hans Robert), Pour une esthétique de la réception, trad.C.Maillard, préf.de J.Strarobinski, Paris, Gallimard, 1978.

Jimenez (Marc), Adorno et la modernité.Vers une esthétique négative, Paris, Klincksieck, 1986.

—, La critique. Crise de l'art ou consensus culturel? Paris, Klincksieck, 1995.

—, Qu'est-ce que l'esthétique? Paris, Gallimard, coll. " Folio Essais", 1997.

Kandinsky (Wassily) et Marc (Franz), L'Almanach du Blaue Reiter (Le Cavalier bleu), prés. Et notes par K. Lankheit, Paris, Klincksieck, 1981.

Kant (Emmanuel), Critique de la faculté de juger, éd. Publ.sous la dir.de F.Alquié, trad. A.J-L. Delamarre, J-R. Ladmiral, M-B de Launay, J-M. Vasse, L.Ferry et H.Wismann, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1985.

Lacoste (Jean). L'Idée de beau, Paris, Bordas, 1986.

Lories (Danielle), philosophie analytique et esthétique, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988 [réimp. Klincksieck, 2004].

obeikandi.com

—, Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1989.

Lukàcs (Georg), Philosophie de l'art (1912-1914), prés. Par R.Rochlitz, trad.R.Rochlitz et A.Pernet, Paris, Klincksieck, 1981.

Lyotard (Jean-François), La condition postmoderne, Paris, Editions de Minuit, 1979.

Marcuse (Herbert), Eros et civilisation, Paris, Editions de Minuit, 1968.

—, Culture et société, trad. De Gérard Billy, Daniel Bresson et Jean-Baptiste Grasset, Paris, Editions de Minuit, 1980.

Menke (Christoph), La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida, trad. P.Rusch, Paris, A.Colin, 1993.

Michaud (Yves), La cride de l'art contemporain, Paris, PUF,1997.

Millet (Catherine), L'art contemporain, Paris, Flammarion, Coll. "Dominos", 1997.

Nietzsche (Friedrich), Œuvres philosophiques complètes, Paris, Gallimard.

Platon, La République, intro. Trad. et notes P, Pachet, Paris Gallimard, coll. "Folio Essais", 1993.

Popper (Frank), Art, action et participation, Paris, Klincksieck, 1980.

Rancière (Jacques), Le Partage du sensible, Esthétique et politique, Paris, La Fabrique, 2000.

obeikandl.com

Revault D'Alonnes (olivier), La création artistique et les promessesde la liberté, Paris, Klincksieck, 1973.

Rochlitz (Rainer), Théories esthétiques après Adorno, Arles, Actes Sud, 1990.

—, Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique, Paris, Gallimard, 1994.

—, L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique, Paris, Gallimard, 1998.

Rosenberg (Harold), La Tradition du Nouveau, Paris, Editions de Minuit, 1962.

Schaeffer (Jean-Marie), L'Art de l'âge moderne. L'Esthétique et la philosophie de l'art du XVIII à nos jours, Paris, Gallimard,1992.

—, Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes, Paris, Gallimard, 1996.

Seel (Martin), L'Art de diviser.le concept de rationalité esthétique, trad.C.Hary-Schaeffer, Paris, Armand Colin, 1993.

Shusterman (Richard), L'Art à l'état vif, Paris, Armand Colin, 1993.

Steiner (Georges), Réelles présences.Les arts du sens, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1991.

Teyssèdre (Bernard), L'Art français au siècle de LouisXIV, Paris, Le Livre de poche, 1967.

Worringer (Wilhelm), Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, trad.E.Martineau, prés.par Dora Vallier, Paris, Klincksieck, 1986.

obeikandi.com