الخبرات الجمالية العربية المركّبة: مقاربة فينومينولوجية في ضوء تأثيرات الفنّ الاستشراقي

Complex Arab Aesthetic Experiences: A Phenomenological Approach in Light of the Influences of Orientalist Art

محمد بلقاسم بن بوعبد الله[1]، أ.د. رضا جمعي[2]

[1] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، mohamed.benbouabdellah.etu@univ-mosta.dz

[2] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، ridha.djemai@ univ-mosta.dz

مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة مستغانم

تاريخ الاستلام: 2025/07/30 تاريخ القبول: 2025/10/20 تاريخ النشر: 2025/12/18

الملخص:

نحاول في هذا البحث رصد الخبرات الجمالية في التصور العربي وتبيان اختلافها عن التصور الجمالي الغربي، داخليًا، أي ضمن الرؤية من زاوية نظر الثقافة العربية، ثم بحث الخبرة الجمالية القادمة إلى المشهد البصري العربي من الآخر، من خلال الاستشراق بوصفه تصورًا نظريًا وأعمالًا فنية، وفعل هذه الأخيرة داخل الثقافة العربية وتأثيراتها منذ زمن إنتاجها إلى اليوم، وكذلك فعلها على الثقافة العالمية مع نقدهما.

ينطلق البحث من إشكالية تداخل الوعي الجمالي العربي مع الصور الوافدة وتأثيرها في تشكّل الخبرة الجمالية المركّبة، معتمدًا على المنهج الفينومينولوجي في تحليل القصد وخلفياته ومنطلقاته، بغية الكشف عن كيفية تشكّل الوعي الجمالي العربي في جدله مع الآخر الفني، واستبيان الطابع المركّب للخبرة بوصفها تذاوتًا بين الذات والعمل والعالم.

كلمات مفتاحية: الفن العربي؛ الفينومينولوجيا؛ الخبرة الجمالية؛ الاستشراق الفني.

Abstract:

This research seeks to trace aesthetic experiences within the Arab conception and to clarify their difference from the Western aesthetic conception, internally, that is, from the perspective of Arab cultural vision; then to examine the aesthetic experience introduced into the Arab visual

scene by the Other through Orientalism as both a theoretical conception and artistic production, and the operation of the latter within Arab culture and its effects from the time of its creation to the present, as well as its impact on global culture, together with their critique.
The study proceeds from the problematic of the interrelation between Arab aesthetic consciousness and the incoming images and their influence on the formation of a composite aesthetic experience, adopting the phenomenological method in analyzing intentionality, its backgrounds, and premises, in order to uncover how Arab aesthetic consciousness is constituted through its dialectic with the artistic Other, and to reveal the composite nature of experience as an intersubjectivity between self, work, and world.
Keywords: Arab art, Phenomenology, Aesthetic experience, Artistic Orientalism.

المؤلف المرسل: بن بوعبد الله محمد، mohamed.benbouabdellah.etu@univ-mosta.dz

مقدمة:

تعدّ الخبرة الفنيّة الموضوع الأساسي للفينومينولوجيا الجمالية، إذا ما تعلق الأمر بالنظر الفاحص لموضوع الفن جملةً، من حيث ظهوره للوعي وإدراكه، حيث الأعمال الفنية في أبعادها المحسوسة والمفكر في ماهيتها، ومستويات الفعل والإنشاء والتلقي لها، ذلك باعتبار خصوصية هذا المنهج وما يقترحه من أوجه فحص وأدوات للتقصّي. فالفينومينولوجيا بوصفها محاولة جذرية للعودة إلى الوعي –باعتباره المنشأ الأساسي لأي خبرة بالعالم وموضوعاته وماهياتها– تتميز بطابع الرصانة والالتزام الدقيق، إذ تضع العالم بين قوسين معلقة الحكم حوله مطبقة "الإيبوخية" (تعليق الحكم)، توخّيا للاحتراز الأقصى من أي حكم مسبق، بإزاء الموضوع المتمثّل في البحث، والمقصود من طرف الوعي، قصد فحصه، باعتباره المرجع الأول والأساس لأي معرفة لاحقة يتوخّى إنشاؤها.

ويعتمد هذا البحث مقاربة فينومينولوجية وصفية تأويلية، تصف الخبرة الجمالية كما تُعطى للوعي دون اللجوء إلى دراسات تجريبية أو قياسية، حتّى يمكن الاعتماد عليها من أجل معرفة دقيقة، كما بيّن ذلك **إدموند هوسرل** Edmund Husserl (1859–1938) منهجيا في عديد كتبه، ابتداءً من "**أبحاث منطقية**" إلى "**أزمة العلوم الأوروبية**".

ونتيجة لاختلاف الخبرات الجمالية تبعا لمستويات الثقافة، والعالم المعيش Lebenswelt والعالم الذي تتموضع به، ولاختلاف تجارب جملة الأفراد الذين يقطنون هذا العالم باعتبارهم شعبه، إذ ينشؤون تجارب الفعل والإبداع فيه، والوعي والتفكير الفني والجمالي، متفاعلين في ذلك كله مع تراثهم، وتاريخهم البصري والفكري، إنشاء وتلقّيا ضمن المخيال الذي يملكونه، وتفاعلا كذلك مع الانفتاح الذي يشهده العالم، حيث إنّ الخبرات الجمالية صارت تتحرك في جغرافيا العولمة المفتوحة، متسامحة تارة ومتصارعة تارة أخرى، متستّرة ومضمرة في أحيان كثيرة.

ينطلق هذا البحث من إشكالية مركزية: كيف تتشكّل بنية الخبرة الجمالية العربية، بوصفها خبرة مركّبة، في تماسّها الداخلي مع تراثها وثقافتها، وفي تعالقها الخارجي مع تمثّلات الفنّ الاستشراقي؟ ويهدف إلى وصف هذه البنية من داخل المنظور الفينومينولوجي، لا لإصدار أحكام قيمية أو تعميمات سوسيولوجية، بل لتحليل أنماط القصد والتجلّي التي تُتيحها العلاقة بين الذات المتلقّية والعالم الفنّي.

1. الخبرة الجمالية بين المعرفة الصارمة والتأويل:

تعتبر الفينومينولوجيا كما بحثها **هوسرل** وقدّمها في مؤلفاته النظرية بحثا في الوعي الأصلي المتصل بالعالم، متقدمةً بذلك على اختلاف الثقافات وسابقةً على أفعال الشعور النفسية، وكذلك على معطيات ونتائج العلم التجريبي، التي صبغت وحدّدت رؤيتنا إلى العالم، فعن طريق **الإيبوخية** "epoché" يتم تعليق كلّ أحكامنا السابقة المكتسبة على العالم، ومعه يتم تعليق مشاعرنا وثقافتنا، أي أننا نعود بالخبرة الأصلية إلى نوع من حالة خام سابقة على كل كسب ثقافي أو لغوي، وذلك قصد تحرّي الحياد الجذري الذي لا يقبل

الشكّ، من خلال ممارسة تقنيات فينومينولوجية يلزم الباحث بها نفسه، إذ يتمّ بناء كلّ المعرفة المنضبطة خلالها بالرجوع إلى الحياد المؤسّس على الوعي الأصلي، الذي هو جذر كل تجارب الحياة "أليست المهمة الأساسية لبداية كل فلسفة أن تعلمنا أن ننظر، ولا شيء سوى أن ننظر"[1].

ونقصد بالخبرة الجمالية المركّبة ذلك التكوين التفاعلي الذي يتضافر فيه: البعد الإدراكي– الحسّي (هيئة الموضوع وطرائق ظهوره)، والبعد الوجداني (أنماط الاستجابة والانفعال)، والبعد التأويلي–الثقافي (المخزون الرمزي واللغوي والديني)، والبعد التاريخي–الزماني (تراكم التجارب وتحوّل الأفق)، والبعد التذاوتي/التواصلي (تبادل المعنى بين العمل والمتلقي وفضائهما). ووظيفتنا الفينومينولوجية هنا هي وصف هذه الأبعاد في تآلفها أثناء التلقّي، لا فصلها تجريبيًا.

ويكون تلقي الخبرة الجمالية على هذا النحو مشترطا للعمومية، فهو يكاد يتّفق مع **كانط** القائل أن للحكم الجمالي طابع الشمول، ذلك أنّ منشؤه الوعي لا الخصوصية الثقافيّة، وبذلك لا بد من أن يكون حكما يتم الاتفاق حياله بالحسّ المشترك "common sense" الإنساني عموما. وعلى هذا النحو، لا يمكن أن توجد خبرة جمالية عربية أصليّة، وأخرى غربية. فالوعي الجمالي بالخبرة هو مشترك إنساني، من حيث يكون الإنسان إنسانا، إلا أن الاختلاف الأساسي الذي يسّجله مع النظرية الكانطية Emmanuel Kant (1724–1804) هو أن الخبرة بالنسبة إلى **هوسرل** كامنة في الوعي نفسه، أي أنها ليست فعلا من أفعال المخيلة، أو لعبا يتأرجح بين المخيلة والفاهمة، فالخبرة الجمالية خبرة حادثة بالتقاء قصد الوعي مع الموضوع الجمالي في وعينا.

أما بالنسبة لهيدغر Martin Heidegger (1889–1976) و**غادامير** Hans-Georg Gadamer (1900–2002)، فتتّخذ العلاقة بالعالم شكل الألفة والسكن Wohnen in der Welt. يقول **فريدرش هولدرلين** Friedrich Hölderlin (1770–1843): "غني بالمزايا الإنسان... لكنه يحيا شعريًا على هذه الأرض"[2].

فالإنسان يسكن العالم جماليا، ويقصده بذلك على نحو مختلف في كل ثقافة؛ ولا شك أن هذا الطرح يختلف عن مقاصد **هوسرل**، ولتأسيسه، فالتوصيف الفينومينولوجي الهيدغري يفسح الإمكان لفهم خصوصيّة كلّ تجربة فردية كانت، جماعية أو تاريخية، في انفتاح العالم على التجارب والخبرات الفينومينولوجية. ما يرمي إليه **هوسرل** هو تشكيل علم عن الموضوعات بتقصي وعينا عنها[3]، أمّا ما يرمي إليه **هيدغر** فهو تجربة كشف العالم وتفسيره وفهمه كما يجربها الكائن[4].

ووفق هذا النحو من الرؤية، يمكننا محاولة فهم واستكناه اختلاف التجارب الثقافية (أي بالفينومينولوجيا التأويلية والأنطولوجية كما اقترحها **هيدغر**)، في إدراك تجارب الفن دون أن نجد في ذلك تناقضا مع رؤية **هوسرل**، أي أنّ الخبرة تحدث بالقصد الواعي، باعتبارها خبرةً مركبةً ملتحمةً بطبيعة العالم الذي تنفتح فيه، وتتكامل ضمن سرديّاته وتفضيلاته. ولا شك أنّ التوسيع في فهم اختلاف الخبرات وتركيبها، هو وعاء الإطار النظري الذي يسمح بالإبداع (لأن خبرات القصد تمثّلا وفعلا، لا متناهية ضمن الثقافة)، كما يسمح للدارس أن يفحص حالة مخصوصة للخبرة الفنية، سواءً كانت لفنان له تجارب الإبداع والتلقي، أو لجماعة إنسانية لها تاريخها ومزاجها وتفضيلاتها المركبة، في تعقيدات وجودها الأنثروبولوجي الثقافي والاجتماعي والديني، وذلك باعتبار أن الدين مركب ثقافي أنثروبولوجي يتجاوز المفهوم الضيق للمعتقد الفردي، إلى المكوّن الهوويّ الأنثروبولوجي التاريخي، والذي يتداخل مع التصورات والتمثلات واللّغة.

2. خصوصية الخبرة الجمالية في المخيال الثقافي العربي:

يتميز الفن العربي عن فنون باقي الثقافات والشعوب الأخرى بمزاجه الخاص، والذي يمنح الشكل والمعنى الظاهراتي له في العالم في تجربة الوجود، فالمسجد مثلا بوصفه شكلاً إبداعيًا للعمارة تختص به هذه الثقافة، وتستحضر من خلاله الحضور الروحي الإسلامي إلى الأرض في قيامه في العالم، وارتفاعه وتعاليه نحو السماء، وبصوت الآذان الذي ينطلق من

أعلى مآذنه، ولكن بالصوت البشري، فهو شكل من تعالي الصوت البشري حين تمثّله للمتعالي فالدعوة للصلاة سماوية–هذا إذا ما طبقنا عليه الوصف الفينومينولوجي من جهة خبرة الباحث كما ترصد من داخل الثقافة العربية نفسها. وربما من هنا يتأتى معنى ارتفاع المآذن بالضبط، ولكنها بصوت بشري، انتخب لأداء الدور المتعالي، وربما يلتقي ذلك في تقاطع مع معنى النبي اللغوي (أي ذلك الذي اصطفي ليرتقي نبوة لأجل دعوة ما)، متخذا بالصوت نبرةً إيقاعيةً مميّزة تُعبّر عن السموّ الروحي (وسمت النبي ذاته في المخيال جليلاً sublime)، والذي يتمّ تقديم تصور للعالم السماوي الإسلامي أيضا.

إن الإنسان بوصفه ذاتًا فاعلة في الثقافة يبدع أشكالها الجمالية، وتُعبّر هذه الأشكال بدورها عن أنماط الوعي والوجدان الجماعي التي يتفاعل من خلالها مع العالم. على أن المسجد وان كان قد قام في قلب المدن العربية تاريخيا وواقعيا، إلا أن هذه الأخيرة (المدن)، لا يمكن اختزالها فيه أو حوله فقط، وان كان من أخصّ معالم عمارتها الثقافية، فلكل عالم ثقافي إنساني أشكال كبرى، وإمكانيات لا متناهية على الفعل والإبداع، فيما تبقى تحد بخصوصيّة أطر تلك الثقافة المادية والفكرية.

هناك دائما إطار جامع جمالي يحكم تماسك الأعمال الفنية داخل كل ثقافة، ففي اجتماعها تشكل ذلك اللفيف من الأشياء الحميمية للمكان، وضمن عالمها تتشكل في الدرجات اللونية التي لها خصوصيتها وارتباطها بالثقافة، بمزاجها في بيئتها الطبيعية، وبالأدوات المستعملة المتاحة فيها كذلك، والأفكار التي تساير سير اجتماعها وتنظمها في وحدة واحدة لها مبرراتها الثقافية. فقد تطغى الألوان الحارة مثلا على المظاهر وتتشكل الظواهر بمضانّها ومضامينها بالاعتماد عليها، ويدور الشكل والمعنى بإزائها. فالفن العربي يشكل عالمه من أدواته، وهذا مظهر طبيعي للسكن، والألفة بعالمه المتفاعل بذوقه مع مزاجه ونمط أخلاقه وسبل سلوكه، أي مجمل نوع وجوده الذي يشكله ويتظاهر به، ويقصد أن يكّونه متعالقا "Correlation" في ذلك كله بأفكاره ودينه وتاريخه. وفي خلال تلك "الوحدة"

التي لهذا العالم، والتي ينوّع ويفرّع أعماله الفنية إذ لا ينفصل فيها القصد الوظيفي عن الفني والجمالي.

ومعنى أن يكون للفن العربي وجوده المخصوص وخصائصه التي يتفرد بها، والتي يمكن تمييزها في اختلاف أشكال فنونه بمجرد الحدس المباشر، هو أن نستطيع التفرقة بسهولة بين ما ينتمي للمجال العربي فنّيا ومالا ينتمي إليه، دون أن يعني ذلك أنها مجرد مظاهر خاصة خالية من القصد التفكّري، فهذه الوحدة التي يميزها الحدس بسهولة ضمن هذا المزاج لا تزال تنتظر الكشف، أي بالبحث في ذلك الناظم النظري الذي يربطها وينظمها في أسس تفسرها، وفي صياغة واضحة مبرّرة ومبيّنة لوجود انتظام تلك الأعمال الفنية في وحدة واحدة، حيث يمكن بسهولة تمييز الفن العربي عن الفن الغربي وعالم ممكناته. دون اعتبار أن هذا الحد (عربي/غربي)، هو مجرد ترسيم حدودي[5] غير كاف لفهم الأفكار الوحدويّة، التي يتمحور حولها فن هذا الإنسان القاطن بهذا الحيّز الجغرافي، كما أن فقر التنظير وغيابه لا ينبغي أن يؤخذ دليلاً على غياب هذا الناظم القصدي النظري الذي يؤكّد الحدس وجوده، والذي ينتظر الكشف، غير أنه وبإزاء الفن الغربي، يمكن تعديد جملة من الفروقات، التي يمكن بدورها أن تتحوّل نواةً لتنظير الخصائص العربية الجماليّة، إذا ما اعتمدها البحث.

3. ماهيّة الجمالي في خبرة الغربي باعتباره اختلافا:

يعتبر المفكر الفرنسي **جان ماري شيفر** Jean-Marie Schaeffer (1952–) أن الفكر الغربي الفني محتل بالأسبقية المثالية للفن[6]، ويعني ذلك أن الهوس بالنظرية صار هو الإطار الذي يتخلّق الفن الغربي خلاله، أي أن المنتجات الفنية صارت تأتي دائما استجابةً لأفكار فنية أو جمالية مقترحة سلفا: فالفنان لا يترك لفنه المجال الحرّ من النظرية حين يقبل على الانخراط فيه، وانتهى تأويل الاشتغال الفني على هذا النحو إلى اعتبار أن الفن هو "النظرية ذاتها" لا العمل الفني، وصار كل فنان ملزما بتقديم إجابة جديدة لسؤال: ما هو الفن؟

ويعتبر **جان ماري شيفر** أن هذا النوع المحكوم بأصول مثالية، تمتد من **أفلاطون** إلى **هيجل** والرومانسيين، قد صار قيدا انتهى بإفراغ الفن من محتواه حتى استحال مع التجارب المفاهيمية (التي تعلي من شأن التأمل الفكري إلى الدرجة التي يتحول فيها العمل الفني إلى مجرد مثير للتفكير) إلى الفن/ لغة، حيث تمّ التخلص التام من العمل–الفن، أو استحال في التجارب المتقدمة في الفن المعاصر إلى اللغة ذاتها (الفن–لغة)، أي صار فعلا تنظيريا فلسفيا، مستجيبا لنبوءة موت الفن في الفن الغربي، على أن الموت هنا خصيصة الفن الغربي حصرا (رغم ادعائه الكونية)، الذي ينتظم بهذه الحمى التنظيرية التي أفرغته من حمولته الجمالية[7] أولا ثم الحسّية مجملا.

وفي التمييز هنا بين الفن الغربي والعربي إذا ما اعتبرنا هذا التأكيد المثالي للفن الغربي معيارًا، هو أن الفن العربي لم يسقط بعد البعد الجمالي، ويعني ذلك أن تصوّرات الفن في العالم العربي، لا تزال بعد محافظة على ضرورة التلقي للجميل المحسوس، ولا يفهم الفن في البيئة العربية خارج خارطة الجمال، على أن الجمال خاصة وإن كانت له القدرة على متاخمة الذوق الإنساني في جملته، فالجمال العربي يمكن تلقيه من خارج الذات العربية واستساغته وإن تعالق مع خصائص روحية متعلقة بروح تجربة الشعوب التي نتجت خلاله.

فالإنساني والكوني دائما ينطلق من الخصوصيّة، دون أن يدعي أنه الكونيّ دون غيره. ومعنى أن يكون إنسانيا هو أن يمتلك القدرة على النفاذ إلى الحسّ المشترك الإنساني وإبلاغ نفسه فيه، وممارسة أدواره في التأثير والمثاقفة والتأثر والإثراء لعموم التجارب الإنسانية.

وبطبيعة الحال يختلف التذوق لفنون ثقافة ما إذا ما اختلف المتلقي، فالعربي لا يتلقى فنونه على ذات النحو الذي يتلقى الغربي تلك الفنون. فالأعمال الفنية تعد شبه–ذوات–لأجلناin-itself-for-us[8]: تنحت نفسها من وجودنا وتستقل عنه ثم تعود لتعلن نفسها للتلقي من أجلنا، فلا معنى للعمل الفني دون متلقٍ، ذي وعي قصدي ينخرط في تواصل مع العمل الفني في عملية أشبه بالتذاوت "Intersubjectivity"، الذي يتمّ بين البشر، حيث

يغني العمل الفني المتلقي بانفتاحه، وتغني فيه ذاتيه المتلقي العمل بتوسيع دلالاته، استنادا إلى عالمها وتجاربها. وما يفتحه التعبير وتعالق العوالم من خصوبة، وإذا كان هذا المتلقي من بيئة ثقافية أخرى خارج ثقافة إنتاج العمل الفني، فإن الانفتاح الذي يهبه العمل الفني يكون مختلفا، ذلك أنه يوفر في هذه الحالة للمتلقي أفق ولوج إلى الثقافة التي لا ينتمي إليها، ويحاول (بالاستناد إلى المشترك الإنساني الذي يسهل عملية الفهم والدخول) فتح هذا العالم العسير على الفهم والموصد أمامه، وعلى هذا النحو فإن الفن يوفّر بوابة مشتركة نحو التداخل الإنساني، إلى ثقافات كانت لتبقى جزرًا منعزلة، لا يعيش فيها ولا يدرك عوالمها إلا أبناؤها.

4. تجربة تلقي الفن العربي من خلال المدوّنات المكتوبة:

لقد وفّر الفن العربي والإسلامي بوابة دخول للغربيين إلى العالم العربي، والتعالق بأوشاجه وأشجانه، وإن كانت المقاصد الغربية لا تخلو من إرادة سيطرة وهيمنة قادتها حملات الاستشراق، أنتج نصوصا تأويلية للعمل الفني العربي، على نحو انتقاصي غير بريء. ولم تسمح هذه المقاصد للعمل الفني أن يقول ما لديه، وأن يلقي بحمولاته، بأن يفرض نوعا من الاستسلام الموضوعي على ذاتية المتلقي، حتى يفضي الفنّ بما لديه دون وصاية وعرقلة.

إنّ العمل الفني –وحتى يقول ما لديه– يتطلب نوعا من الإنصات الحكيم، استجابة لندائه حتى يتسنى له التجلي بعالمه، وتكتمل الخبرة الجمالية المركبة به حسا ومضمونا وتعبيرا. إن إرادة السيطرة والهيمنة الاستعمارية الحضارية الغربية، حدّت من التلقي الاستشراقي للفن العربي ممّا نتج عن ذلك مجرد بحوث إحصائية ومتحفيّة، تعمدت ترسيم حدود عنصرية بين ما من شأنه أن يكون فنا، وما من شأنه ألا يكون بالاستناد إلى معايير لا يقول بها الفني ذاته في انفتاحه، وإنما تأتي من ترسيمات معيارية ميّزت ثقافة المتلقي وفرضتها في غير عالمها، ومن ثمة كرّستها معيارًا وحيدًا ينتفي فيه الفن أو يسقط في

الدرجة لمصاف تطبيقي أو زخرفي، تنتهي حدود عالمه في شكله وفي نطاقات استعماله. على أن تلك الاستعمالية الأداتية[9] ذاتها تجد "تعاليها" في السيطرة جذرا وفي الاستعمار تمظهرا وتبريرا، فقد "كان الاستشراق يمثل استجابة للثقافة التي أوجدته أكثر من استجابته لموضوعه المفترض، وهو الذي أنتجه الغرب أيضا. وهكذا فإن تاريخ الاستشراق يتسم باتساق داخلي وبمجموعة بالغة الوضوح والتفصيل من العلاقات مع الثقافة السائدة المحيطة به"[10].

وبذلك جاءت الكتابات الاستشراقية في الفن الإسلامي والعربي مضادة في القصد، أي أنها لم تسمح للعمل الفني أن يقصد الوعي على نحو ما يقترح هو نفسه، كما أن الوعي فيها محمل سلفا بمقاصد وإرادة هيمنة، تحدو الكتابات التي ظهرت بنوع من التأويل الحاد لسطوع الفنّ وعالمه، وذلك بتسطيحه تارة وبوصمه بالتبعيّة تارة أخرى. وبهذا فإن نداء Der Ruf الفن العربي لم يجد الإصغاء، ولم تحدث به الخبرة المتوخاة منه، لدواع وترتيبات سياسية كان ينبغي أن يظل الفن بعيدا ومقاوما لها.

ولأن الإنسان العربي الحديث نفسه متعلّق بالنصوص الاستشراقية، استنادا إلى أسبقية النص المكتوب، ولنقص حاد في النّصوص الفنية العربية، فإن تأوّل العربي المستلب استعماريا ونصيا وثقافيا وصولا إلى العولمة، أملى عليه نوعا من التلقي الداخلي المليء بالتراكمات، الشبيهة بالمفارقات في تناقضها:

- يتلقى العربي فنّه ضمن عالمه مباشرة حدسيا، مع احتساب نظرته الباطنية التي شكلها الآخر الغربي له عنه، مع انتمائه لثقافة العولمة باعتباره منتميا للعالم الحديث، بنوع من الحنين الداخلي لما يمكن اعتباره مصادر للذات الباطنية.
- يتلقى العربي فنّه وفق ترتيب العلاقة الذي أملته النصوص المهيمنة الاستشراقية المقللة من شأن فنّه، ومن شأنه هو وعالمه أجمع، لغرض سياسي حضاري سبق نقاشه.

- يتلقى العربي فنّه باعتباره فن الأصالة والمقاومة، ومن ثمة يتعمّد تحويله رأس حربة أصولية قد ينقطع بها عن العالم، ويبرر بها انقطاعه كما يفعل فنان ممارس للرسم بأن يتوجه إلى الخطّ حين يتدين. وهذا يحرك فيه سلفيّة ما.
- يتلقى العربي فنّه بالمجمل داخل هامش تشوّش الخطاب وصراعاته، أي ضمن تضارب تلك الخطابات المعقدة التي تتنازعها صراعات سياسية، تحوّل التقدير الفني إلى ميدان صراع لها. وفي إطار هذا التشويش ترتبك العلاقة ذاتها بالعمل الفني، مما يؤدي إلى الإهمال في الأخير، أو تؤدي بالمقابل إلى التمسّك بها بداع أصولي، لا بداعي التقدير المعياري للفن.

والسقوط في إهمال فن ما من شعبه، هو ضرب السلامة الداخلية في الانتماء على نحو سليم للذات، أو ضياع في الانتماء على نحو لا يقبل الاحتمال. فالعمل الفني باعتباره معبّرا على عالم فرد ما ضمن عالمه، ومن ثمّة عالما ما لشعب ما، في جملة منتجاته الفنية والذوقية التي تخصّه وتخصّ نمط وجوده. وتفكك هذه العلاقة يعني تصدع ذلك العالم نفسه، فالفن هو الضمان المتجسّد لبقاء واستمرار هذا العالم الخاص بشعب ما. ومن خلال فضاءات الفن إذا كان عمرانيّة مثلا، يتجدد العهد بذات العالم، وينبني تصور المستقبل من خلاله، ولا يعني ذلك نوعا من الانغلاق على التجارب الفنية على نحو سلفي بممناعة داخليّة تتخذ من الفنّ سياسة. فالعمل الفني في أخص شؤونه ومن أخص خصائصه، أن ينادي الذوات الأخرى طلبا للانفتاح عليها، حتى وإن بدا مستغلقا على ذاته في البداية، غير أنه في ذلك الاستغلاق بالذات يستفز المتلقي على التواصل معه، وبالتالي لا يمكن أن يستمر تسييس الفن إلى نهاية المدى، طلبا لأجندة انغلاق مبررة بعزلة العوالم للحفاظ عليها، فالفن متذاوت متفاعل متحرّك الآفاق بطبعه، يستدعي الانفتاح التأويلي في اختلاف التلقّي، ومن خلال هذا التذوات بين الذوات والأعمال الفنية، يفتح لنفسه آفاق تأثر ومبادلة ثقافية على نحو دائم، فالفن ممثّلا بالعمل الفني لا ينكشف في ثقافته فقط، بل يمد الجسور نحو الغير،

وفي هذه العملية يسمح بالتأثر والمثاقفة. يقاوم العمل الفني دائما إرادة السيطرة والهيمنة، بأن يوفر مساحة حرة خارج أطر الهيمنة السياسية ويقاوم ضدها كما يرى **هربرت مركوز**[11].

5. الاستشراق الفني وجهًا مركّبًا للخبرة الفنية البين-ثقافية:

للاستشراق وجه آخر كذلك -غير كتابة النصوص النقدية- وهو الوجه الفني، أي ذلك الفن الذي أنتجه فنانون غربيون عن العالم العربي، من عكس المشهد الجمالي العربي الشرقي على نحو مركب يتجاذب فيه المتخيّل مع الممكن، والمراد القصدي مع المتوهم، وتتداوله مقاصد متباينة منها: السياسي المريد للهيمنة، والذي يتوسل الفن على أنحاء متباينة منها التأكيد على الصورة المهيمنة تارة والتي يظهر بها العربي مُتخلفًا همجيًا يحتاج إلى نقل الحضارة لتبرير الاستعمار، ومنها ما تعلق بنقل مشاهد واقعية تستعمل وثائق حربية لخطط المدن والمداخل والمخارج، ومنها أيضا ما تعلّق بمقصد فني داخلي أوروبي ينشد الهروب من الداخل الأوروبي ويستعمل الشرق الغامض البديل عن الواقع. وهنا ينشط الخيال الإيروتيكي والغرائبي"exotic"[12]، "فتوافر في حالته "الوعي" (القائم على العمد) وتحقق بذلك جانب الاختيار، بمعنى أنه اختار ما يراه غريبا وعجيبا دون أن يلزمه بشيء، فانتسب واعيا إلى ذلك الجو أو المناخ"[13]، ومنها كذلك للمفارقة ما كان يتوسّل الشرق بوصفه موضوع مقاومة للداخل أي ذلك الجزء الذي يتعلّق بالانفتاح على الإنساني لمقاومة التمركز المسيحي، وهذا ضمن مشاريع التنوير[14]، التي تستأنف رحلة التوسع الإنساني متعارضة مع الفكر الأوروبي المتعصّب. ومن الفنانين من كانت أهدافه فنيّة بحتة أي استكشاف إمكانات بصرية طيفية ضوئية ولونية لا وجود لها في الفضاء المألوف الأوروبي، أي كاختبار فنيّ للعالم وتنوعه الثقافي وتنوّع عوالمه. وفي هذا الطيف الواسع من المقاصد الفنية وغير الفنية، والتيارات، تترتّب أعمال فنانين كثر، تتراوح على درجات في المطالب لكل منها، وفي القيمة الفنيّة، على مدار ما ينيف على القرن من الإنتاج بداية من **دولاكروا** Eugène Delacroix[15] (1798-1863) وحتى نهاية الاستعمار.

والظاهرة الأجدر بالاهتمام في هذا المقام، هو تحوّل ذلك الرصيد الضخم من اللّوحات إلى الصورة المشكلة للذّات لأبناء الثقافة العربية أنفسهم ومخيالهم، وأصولهم وصورة آبائهم. أي أن تلك الأعمال الفنية الاستشراقية حملت صورة تأويلية عن الذات للعرب، تمّ تبنيها من الأجيال الجديدة –ما بعد استعمارية– على أنها المدوّنة الوحيدة عن صورة الذات والأصول ومصدر لها (من الناحية البصرية)، ويمكن ملاحظة ذلك على طريقين:

- تبني عمومي شائع في يتداوله غير المختصين، كما يفعل الصحفيون مثلا حين يستعملون لوحات **ايتيان دينيه**[16] Étienne Dinet (1861– 1929) عندما يتمّ تناول مواضيع تاريخية، أو مناسبات شرعية كرؤية الهلال، أو جمالية كالأهازيج وحفلات الأسواق والأعراس وغيرها، تمّ توثيقها في أعمال المستشرقين: أي أننا نرى أنفسنا من خلال صورهم الفنية **(ينظر :شكل1)**.
- استئناف الرسامين من أبناء الثقافة العربية أنفسهم نمط الرسم الاستشراقي إلى اليوم **(ينظر :شكل2)**، بالكثير من الزهو والاحتفاء، بوصفه منتجا رفيعا في فن الرسم يسرّهم الانتماء داخله سواءً في الموضوع أو المحتوى جمالي، أو في المنهج تقني كالرسم بالمحاكاة باستعمال ألوان حارة وضربات تتراوح بين اللّمسات الانطباعية، واللّمسات الدقيقة التي تراوحت بينهما لوحات المستشرقين[17]، بل إن هذا النمط تحوّل إلى تقليد سياحي، وامتد أثره إلى التصوير الفوتوغرافي، حيث انتعش فيه التصوير الضوئي الفلكلوري والفنتازي الذي استقى تكويناته ومواضيعه من أعمال المستشرقين على نحو من التقليد الواضح: أي تمّ تقليد نماذج تلك الصّور التي رأى فيها المصورون المستشرقون فضولا غرائبيا (ينظر :شكل3).

وحصل من ذلك أن الخبرة الجمالية "بالذات" –في جانبها البصري– ذات تصوّر مركب في التصور، يتطلب الفحص، ومن ثمّة المساءلة: إن الفنان أو المتلقي العربي يتلقى مصادر ذاته، وبيئته بتدخل صورة مصنوعة من فن استشراقي له مقاصده دون أن يمنح في ذلك الفرصة لمساءلتها، ذلك أن الصورة بطبيعتها لها خاصية المباشرة فهي تقدم نفسها

كحقيقة، أو على أنها الحقيقة الوحيدة خاصة وان انفردت مستبدة بتصورنا على الماضي، باعتبارها الإرث المشهدي الوحيد. أي أن المتلقي يقرأ التجارب الجمالية بالارتكاز عليها، فهو ينظر إلى نفسه في ذلك الإرث باعتباره مرآته، ومن ثمّة يتأوّل نفسه على نحو غير حرّ– بتوسّط نظرة استشراقية لها مقاصدها ودواعيها وأسبابها وإرادتها المضمرة في الصور–، ويحصل بذلك خبرة بالذات مؤولة بوساطة "خبرة الغير" تعود إلى الخبرة الأصلية الواقعية بالذات وتتدخل بها وتشكّلها. وإن كنا نخص هنا بالذكر الخبرة الجمالية، أي أن جمالية العالم والفنّ الذي يخص الذّات، يتمّ تقديمه لا من داخل الذات وثقافتها، وإنما من خبرة الغير، الذي يحمل عالمه معه، ويتخبر عالمنا وجمالياته من خلال عالمه، وهذا إن أهملنا المقاصد هنا.

كذلك فإن هذا التدخل يمتد ليعلن في الخارج أيضا ويشيعها (الصورة التي شكّلها بقية العالم عنا، هي من هذه الأعمال الفنيّة التي لم نتدخل في صناعتها)، على أنها الخبرة الجمالية على النمط الذي يخص عالمنا، فالصّورة المُتشكّلة عالميا عن الخبرة بجماليات العالم العربي يكاد ينفرد التصّور الغربي برسمها وصناعتها، وتفصيلها، فالصورة الجمالية والخبرة الفنية هذه –رغم أنها بدأت منذ قرنين– إلا أنها اتخذت تطورات متناسلة، ولا زالت تفرض منطقها إلى اليوم، في صياغة المخيال المحلي والعالمي على السواء. فالفن السنيمائي مثلا لا يزال إلى اليوم يتخذ التصّور الاستشراقي الجمالي وأغراضه مرجعا وأفقا وحيدا يستقي منه التصّورات[18]، ويبني الخيال السينيمائي تمثلات على غراره، سواء تعلّق ذلك بأفلام تتناول موضوعات عربيّة تاريخيّة أو حتى حديثة، أينما يظهر بها العربيّ وعالمه سواء على نحو بنيوي أو على نحو طارئ، لقد كرّس الاستشراق تصوراته مرجعًا عالميًا، تورّط فيه أبناء الثقافة هم أنفسهم (أي أصبح جزءا من مخيالنا)، وتأولّوا أنفسهم على نحو جمالي تارة، ولا يخلو من مرارة وسقوط تارة أخرى.

إن التفاعل مابينذاتي[19] هو الذي يمنح الإنسان الفرد صورة عن نفسه، على نحو مفيد للخروج من أفق الأناوحدوية[20] النرجسي، حيث تتقوّم الذات في عيون الآخرين وفي لغتهم، على أن هذا التقوّم لا يخلو من سياسيات صراع وأجندات هيمنة، تتقصد تشويه

الصورة حتى تبرّر استعمال واستغلالا الإنسان لأخيه الإنسان، فإرادة الهيمنة تجد الغاية في تقديم صورة شوهاء عن المقصود(تشويهه) بالهيمنة، حتى يتقبّل ذلك من داخله (الغزو من الداخل). يجد الباحث هذا التصور السياسّي لعلاقات التفاعل والخبرات، وحملها في أشكال مصطنعة من الخطاب الفلسفي، في التصوّر الذي بسطه Jean-Paul Sartre (1905-1980) في تصوّره للتذاوت على أنه صراع قوى، مرتكزا **سارتر**على فلسفة **هيغل** (صراع السيّد والعبد).

وبالمقابل من جهة أخرى، وحتى نجمّع وجوه الصّورة المتعلقة بأثر الخبرة الجماليّة التي صنعها الفنانون المستشرقون، لا يمكن إنكار الفائدة من تلك المدوّنة الاستشراقية الفنية، في صوغ وإبراز الخبرات بالفن في العالم العربي. فالعين العليمة المدرّبة فنيّا تحسن اقتناص اللحظة الجمالية، والعين التي ألفت جماليّات معينة في بيئتها منذ التنشئة قد يفوتها اعتبارها وتقديرها، فالعين الاستشراقية باعتبارها عليمة وقادمة من أوساط أخرى، استطاعت كثيرا أن ترى بعين فيها من التجديد لما كان مألوفا -حد الإهمال- من الجماليات التي يزخر بها العالم العربي، كما أنها استعملت فنّا لم يكن بالمألوف في العالم العربي (الرسم الزيتي)، ورصدت من خلاله تلك الجماليات وثبّتتها على نحو خبرات مركبة، أي خبرة الرجل الغربي بعالم جديد وغريب عليه.

إن القصد من الإيبوخية في الفينومينولوجيا هو تثبيت القصد على المألوف قصد إسقاط المعرفة الساذجة عنه، وإعادة رصده من جديد بوعي فاحص، بهذا المعنى قد لا يحتاج القادم من ثقافة أخرى إلى هذه العملية حين ينزل بأرض غريبة عنه، فهو يمارسها على نحو عفوي حين يمارس الدهشة من كل شيء تقع عليه حواسه، ذلك أن العالم المختلف عن عالمه، هو غض جديد كل الجدة بالنسبة إلى وعيه، وإنما يحتاج فقط أن يثبت القصد عليه، ويستنطقه من ثمة ليعيد إنتاجه كعمل فني، له جدته الخالصة وغضاضته، كما ارتسمت في محتوى القصد عند وعيه. إن رسم صورة عالم آخر هو من التجارب الضرورية إذا ما أخذت بالوعي الكافي، والقصد الخالص لإدراك الثقافة ذاتها، ولأبناء تلك الثقافة كما

هم من غير حيف، مما يدفع نحو النقاش الخصب في صوغ تشكيل الذات، والذي لابد أن يمر من خلالها، حتى لا ينفرد الصوت الداخلي بالخطاب خشية الوقوع في التضخم والضلال.

إن كل إعادة تقوّم لابد أن تمر من خلال الآخرين، وما يسري على الأفراد يسري على الثقافات، والخبرات الجمالية سواء من فنان عربي أو فنان غربي أو غير غربي بالفن العربي وعالمه، أو بالفن المنتج حول الفن العربي من الآخر، والذي يستلهمه الفنان العربي على نحو متذاوت قصد تخصيبه، إنما يفيد في توسيع دائرة الممكن الثقافي ويوسّع دائرة الإبداع شرط سلامة الوعي والقصد، وحتى على نحو عفوي. ولأغراض توضيحية، يمكن النظر إلى نموذج بصري في إحدى اللوحات الاستشراقية، لبيان تفاعل الأبعاد الإدراكية والوجدانية والتأويلية للخبرة الجمالية المركّبة، فالمقصود هنا مثال توضيحي لا دراسة تجريبية.

خاتمة:

تلخيصًا لما سبق تحصّل لدينا أن الخبرات الجمالية شديدة التعقيد والتداخل والتركيب، يتم صنعها داخل الثقافة أولا وتكون العمود الفقري للثقافة، ثمّ يتم تلقيها من الخارج من أبناء ثقافات أخرى، ويعيدون إنتاجها كذلك بأسلوبهم، ثم تعود من خلال أعمال الفن إلى أبناء الثقافة الأصلية ويتفاعلون معها، محمّلةً بأبعاد شتّى متضاربة.

وفيما يخص الخبرات الجمالية بعالمنا العربي، فإن هذا الأمر قد حصل بشكل اختلطت فيه المقاصد السياسية بالصراعات الثقافية والرؤى الجماليّة، وتورطت فيه مقاصد الهيمنة بالتشويه في إطار تسويغ الاستعمار، ببرنامج الفن: أتى فنًا استشراقيًا متضاربًا يفعل الشيء ونقيضه، يصطفي جماليات معينة غائبة في العالم الغربي ويغفل أخرى لا يفهمها، يكشف لأبناء الثقافة العربية جماليات لم يعرفوها من قبل ويجعلهم يؤكدون عليها في مخيالهم، ويسوغ نظرة بقية العالم عن الجماليات العربية منفردا ويؤبّدها إلى اليوم في

التصوير والسينما والأدب، ويمنح وثيقة بصريّة جمالية عن التاريخ والماضي لأبناء الثقافة فيستفيدون منها دون أن يسائلوها مساءلة جادة بعد. وبذلك تتشكل خبرات شديدة التعقيد في الوعي العربي، تضرّ وتفيد في الوقت نفسه. يتوقف فيها الضرر على عدم دراستها وتفصيل أبعادها، أما النفع بها فمتعلق أيضا بدرجة الفهم الجيد للتذاوت السوي، بما يقتضي ممارسة نقد ديكولونيالي للوعي الجمالي، يتيح للذات العربية أن تعيد إنتاج صورتها الفنية بصورة أصيلة، من خلال إبداع مستقلّ يشارك في المشهد الجمالي العالمي دون تبعية رمزية.

الهوامش والاحالات:

[1]. Lothar Kelkel et Réné Schérer, Husserl, sa vie, son Œuvre avec un exposé de sa Philosophie, Paris, Bordas, 1964, p. 52.

[2]. هيدغر مارتن، إنشاد المنادي، قراءة في شعر هولدرلين وتراكل، تر: بسام حجار، بيروت، الدار البيضاء، المركز العربي الثقافي، ط.1، 1994، ص.63.

[3]. "وعند **هوسرل** تقوم الظاهريات على حدس الماهيات في مقابل العلوم التجريبية التي تقوم على الوقائع، فالمشروع الظاهراتي لإقامة الفلسفة بوصفها علما دقيقا ... ويرجع **هوسرل** بفكرته عن الفلسفة لا من حيث هي –نظرة عامة إلى العالم–...بل من حيث هي معرفة دقيقة". ينظر: إدموند هوسرل، الفلسفة علما دقيقا، تر: محمود رجب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2002، ص.6.

[4]."إن حقيقة الأثر الفني في نظر **هيدجر** ليست مفهوما علميا أو منطقيا، وإنما تحدث في الخبرة باعتبارها تكشفا لماهية شيء ما، يظهر إلى اللاتحجب وجوده، إلا أن الحقيقة لا تتكشف إلا من خلال الصراع القائم بين العالم الذي يمثل الظهور والانكشاف، والأرض التي تمثل الانحجاب والتستر". ينظر: سلمى بالحاج مبروك، سؤال الفن عند مارتن هيدجر من خلال درس "أصل الأثر الفني"، الجزائر–بيروت–الرباط، منشورات الاختلاف–ضفاف–دار الأمان، 2018، ص.19.

[5]. أي أن نفهم الثقافة بماهيتها وفهم مخيالها، لا بحدودها الجغرافية فقط حيث تبدأ وتختفي. وهذا يتم بالبحث النظري عن ماهية كل ثقافة كما تختبر في تجربة الوعي والمعيش.

[6]. يسمي **شيفر جان ماري** هذه الحالة ب"ديانة الفن" ويعتبرها أساس التفكير المثالي الفلسفي في الفن بسبب وجود "مثل أعلى جمالي" دائما يمكن الصلاحية المعيارية الجمالية لتجارب الفن، ويعتبر هذه الحالة أسلوبا أوربيا خالصا في التفكير له أبعاد في المركزية الأوروبية. وفي هذا يقول:" إنّ تلك الفكرة الشائعة جداً والتي تقول: إن العلاقة الجمالية بالأعمال الفنية، والموقف الجمالي كما هو، وهما اختراع الحداثة (الغربية) تعبير

عن تحرر الذاتية، أو الشاهد أيضاً على تفكك العالم المعيش إلى "مجالات من العقلانية" المستقلة يكون حقلها الجمالي إحدى الأقاليم هو الشاهد الفصيح على النفوذ الذي يمارسه المذهب الجمالي على العديد من المفكرين. وتقوم هذه الفكرة في واقع الأمر على تماثل مفرط بين الموضوعاتية الفلسفية والعلاقة الجمالية التي دشنها المذهب الجمالي مع الوجود نفسه المختلف أنواع السلوك الجمالي. وكأننا بذلك ندعم فكرة مفادها أن اللغات لا تملك بنية نحوية إلا منذ ولادة التعليم المدرسي للنحو!".

ينظر: شايفر جان ماري، وداعًا علم الجمال، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، ط.1، دمشق، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، 2015، ص.33.

[7]. أي ذلك الفن المعادي للإستيطيقا: "أدبكم لن يكون جميلاً! أين سيمفونيتكم اللفظية، تأرجحكم المتناغم ذهابًا وإيابًا، إيقاعاتكم المهدئة؟» نحن نعتبر خسارتهم أمرًا مفروغًا منه! ويا لها من حظ! نحن نستخدم، بدلاً من ذلك، كل صوت قبيح، كل صرخة تعبيرية من الحياة العنيفة التي تحيط بنا. نحن نخلق بشجاعة "القبح" في الأدب، وفي كل مكان نقتل الجدية". مارينيتي فيليبو رائد المستقبلية. ينظر:

Maria-Alexandra Buleu, Ugliness in the avant-garde: German expressionism and Italian futurism, ANNALS of the University of Bucharest, Philosophy Series, Vol. LXII, N° 2, 2013, p. 87.

[8]. هذا التوصيف الأنطولوجي للعمل الفني هو ل**دوفرين** Mikel Dufrenne (1910–1995)، ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط.2، 2016، ص.271.

[9]. في الفلسفة، الأداتية (Instrumentalism) هي مفهوم مركزي في فلسفة مدرسة فرانكفورت، يشير إلى تحوُّل العقل البشري إلى أداة لتحقيق أهداف خارجية (مثل الربح أو السيطرة)، بدلاً من كونه وسيلة للتحرر والأنسنة. وفقاً ل**هربرت ماركوز** و**ثيودور أدورنو**، يصبح العقل "أداتياً" عندما يُختزل إلى مجرد وسيلة للهيمنة، مما يُفقد الإنسان قيمته ويجعله خاضعاً لأنظمة استغلالية. استخدمت القوى الاستعمارية العقل الأداتي لتبرير احتلالها عبر ادعاءات "التحديث" و"التنوير"، بينما كان الهدف الحقيقي هو استغلال الموارد والهيمنة. حول الاستعمار المجتمعات المُستعمَرة إلى أدوات للإنتاج، مما قمع هوياتها وحوَّلها إلى كيانات تابعة. تتجلى الأداتية في الهيمنة الاقتصادية والثقافية للغرب، حيث تُفرض قيم السوق كمعيار وحيد للتنمية، مما يُعمِّق التبعية. وبهذا يكشف النقد الأداتي كيف يحوِّل الاستعمارُ الشعوبَ إلى مجرد وسائل لأجندات القوى المهيمنة. ينظر إلى: حسام الدين فياض، ممارسات العقل الإنساني ما بين العقل الأداتي والنقدي والتواصلي.
https://www.mominoun.com/articles/%D9%85%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%B3%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%82%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%86%D8%B3%D8%A7%D9%86%D9%8A-%D9%85%D8%A7-%D8%A8%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%82%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A7%D8%AA%D9%8A-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%AF%D9%8A-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%88%D8%A7%D8%B5%D9%84%D9%8A-

%D8%B1%D8%A4%D9%8A%D8%A9-
%D8%AA%D8%AD%D9%84%D9%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-9199

[10]. سعيد، إدوارد، الاستشراق، ترجمة: محمد عناني، القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2006، ص. 72.

[11]. "لقد بين **هربرت مركوز** أن الإبداع الفني نفسه يؤكد باستمرار عن إرادة التجاوز التي لا يستطيع أن يعبر عنها الا بعض الأفذاذ في المجتمع القائم على النزاعات، هذا وتتضمن الثقافة الاثباتية حسب **مركوز** القدرة على قلب النظام القائم، غير أن النظام الاجتماعي والسياسي يعمل دوما على منع كل تغيير حقيقي لما هو قائم". ينظر: مارك جيمينيز، الجمالية المعاصرة، تر: كمال بومنير، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.1، 2012، ص.70.

[12]. في الفن الاستشراقي، الغرائبية "exoticism" تشير إلى تصوير الشرق بطريقة خيالية ومبالغ فيها، تركز على الجوانب الغريبة والمثيرة للدهشة من الثقافة الشرقية. هذا الأسلوب غالبًا ما يتضمن مشاهد من الحريم، الأسواق، والاحتفالات، ويهدف إلى إبهار الجمهور الغربي وإثارة فضوله حول الشرق كعالم غامض ومختلف تمامًا عن الغرب.

https://www.aljazeera.net/arts/2022/3/10/%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B1%D9%85%D9%84%D9%83-%D9%81%D9%8A-%D9%84%D9%88%D8%AD%D8%A7%D8%AA-%D9%85%D9%86-%D8%A3%D9%88%D9%87%D8%A7%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%B4%D8%B1%D8%A7%D9%82

[13]. سعيد إدوارد، الاستشراق، مرجع سابق، ص.25.

[14]. اشتهر بعض الفلاسفة مثل **فولتير** وغيره في حقبة التنوير، بالنقد اللاذع للسلطة المسيحية، وذلك باستدعاء الإسلام والنبي (ص) بغرض النكاية في المسيحية، وبغرض الانفتاح على الإنسانية، إعلاء للنزعة الإنسانية مثل ما فعل **جوته**. ينظر:

https://aboutislam.net/family-life/culture/voltaire-rousseau-napoleon-prophet-muhammad

[15]. **أوجين دولاكروا** (1798–1863) Eugène Delacroix: هو أحد أبرز رسامي المدرسة الرومانسية الفرنسية، اشتهر بأعماله الدرامية التي تجمع بين الألوان الحية والمشاهد الاستشراقية. بتكليف من الحكومة الفرنسية، رافق **دولاكروا** بعثة دبلوماسية إلى المغرب (شمال أفريقيا)، ثم زار الجزائر، حيث اكتشف عالمًا جديدًا أثر بعمق في فنه. استوحى لوحات شهيرة مثل "**نساء الجزائر**" (1834) و"**سلطان المغرب**" (1845). وقد أدخل الألوان المشرقة والتفاصيل الدقيقة للحياة اليومية الشرقية كما نقل صورة "الشرق الأسطوري" إلى أوروبا، ممزوجةً بالواقع والخيال. وقد أسهمت ملاحظاته في المغرب العربي في تشكيل الاستشراق الفني، رغم انتقادها لاحقًا لكونها تعكس نظرة استعمارية. تُعد رحلته نقطة تحوّل في تاريخ الفن الأوروبي.

16. **إيتيان دينيه** (1861–1929) Étienne Dinet هو رسام فرنسي، يُعدّ من أبرز الفنانين المستشرقين في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. تميزت أعماله برسم مشاهد من الحياة اليومية في

الجزائر، حيث عاش جزءًا كبيرًا من حياته بعد أن تأثر عميقاً بثقافتها ودينها. بدأ **دينيه** رحلاته إلى الجزائر في ثمانينيات القرن التاسع عشر، لكنه لم يكتفِ بدور المستشرق الكلاسيكي، بل تعمّق في الثقافة العربية الإسلامية، وتعلّم اللغة العربية بطلاقة، وارتبط بعلاقات وثيقة مع السكان المحليين لمدينة بوسعادة في الجزائر. في عام 1913، أعلن إسلامه وغيّر اسمه إلى **ناصر الدين دينيه**، وكتب لاحقاً كتابًا شهيرًا بعنوان "**حياة النبي محمد**". بخلاف المستشرقين الآخرين الذين نظروا إلى الشرق بنظرة استشراقية تقليدية، سعى **دينيه** إلى تقديم صورة إنسانية وصادقة عن المجتمعات التي عاش بينها.

[17]. أي النقل الأسلوبي بحذافيره، ونحن نعرف أن الأسلوب يعكس وجهة نظر الرائي وثقافته أكثر من الموضوع ذاته.

[18]. مثال ذلك الأشد وضوحا هو وجود فلاتر لونية صفراء وبنية، تستعمل في تصوير المشاهد التي بها بلاد عربيّة، وهذا التلوين والرؤية في عمومها، آتية من التصورات التي وضعها الرسامون المستشرقون في لوحاتهم منذ أكثر من قرن.

https://www.aljazeera.net/opinions/2022/1/26/%d8%a7%d9%84%d8%a7%d8%b3%d8%aa%d8%b4%d8%b1%d8%a7%d9%82-%d8%a7%d9%84%d8%b3%d9%8a%d9%86%d9%85%d8%a7%d8%a6%d9%8a-%d9%88%d9%81%d9%8a%d9%84%d9%85-%d8%a3%d8%b5%d8%ad%d8%a7%d8%a8-%d9%88%d9%84%d8%a7

[19]. المابينذاتية Intersubjectivity: مفهوم فلسفي يشير إلى التفاعل والتشارك في المعنى والتجربة بين ذاتين أو أكثر، مما يتجاوز الفردية المُطلقة نحو فضاء مشترك من الفهم المتبادل. تُعتبر أساسًا للتواصل والمعرفة المشتركة، وتظهر في حوارات الفينومينولوجيا (مثل **هوسرل**) والتحليل النفسي (مثل **لاكان**) والفلسفة الاجتماعية (مثل **هابرماس**). ترفض فكرة أن الوعي فردي خالص، مؤكدة أن فهم الذات يمر عبر الآخر. تُعد اللغة أداة لبناء المعنى المشترك (كما عند **غادامير**). تُظهر أن الحقوق والعدالة تُبنى على اعتراف متبادل (مثل نظرية **أكسل هونيث**)، "البينذاتية هي شرط إمكان العالم المشترك" على حد تعبير هوسرل (هوسرل إدموند التأملات الديكارتية، تر: تيسير شيخ الجبل، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ص:297،)1958. يُطبق هذا المفهوم في تحليل العلاقات الاجتماعية والصراعات الثقافية، كالاستعمار الذي يُشوّه البينذاتية عبر فرض رواية أحادية.

[20]. الأنّا وحدوية (Solipsisme) هي مذهب فلسفي يرى أن الأنا أو الذات الفردية هي الحقيقة الوحيدة اليقينية، وأن كل ما يُعتبر خارج الأنا (العالم، الآخرون، الزمن...) قد لا يكون له وجود مستقل، بل قد يكون مجرد تمثلات ذهنية داخل وعي الذات المفكرة. وفق هذا التصور، لا يمكن التأكد من وجود أي شيء سوى الذات وعملياتها الإدراكية، مما يجعل التواصل مع الآخر ومعرفة العالم الخارجي أمرًا غير مضمون أو حتى مستحيلاً. يرتبط هذا المفهوم بشكل وثيق بالفكر الديكارتي، وخاصة بمقولة "أنا أفكر إذن أنا موجود"، لكنه

في صورته القصوى ينزع إلى الشك الراديكالي. وقد طُوِّر هذا الموقف في سياقات متعددة، منها الفلسفة الظاهراتية، وبعض تيارات التحليل النفسي، إضافة إلى تأثيره على الأدب الوجودي والحداثي، حيث تتجلى الذات بوصفها محورًا مطلقًا لا مرجعية له خارجها.

من أجل الجانب المنطقي، ينظر لمادة Solipsisme: أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، بيروت–باريس، منشورات عويدات، ط.2، 2001، ص.1313.

ومن أجل النقاش في المستوى الفينومينولوجي، ينظر: بول ريكور، في مدرسة الفينومينولوجيا، تر:عبد الحي أرزقان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا،2020، صص,141–145.

قائمة المراجع:

– الكتب:

– بالحاج مبروك سلمى، سؤال الفن عند مارتن هيدجر من خلال درس "أصل الأثر الفني"، الجزائر–بيروت–الرباط، منشورات الاختلاف–ضفاف–دار الأمان، 2018.

– توفيق سعيد، الخبرة الجمالية، ط.2، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2016.

– جيمينيز مارك، الجمالية المعاصرة. ترجمة: كمال بومنير، ط.1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2012.

– ريكور بول، في مدرسة الفينومينولوجيا، ترجمة: عبد الحي أرزقان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، 2020.

– سعيد إدوارد، الاستشراق، ترجمة: محمد عناني، القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط.2، 2006.

– شايفر جان ماري، وداعًا علم الجمال، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، ط.1، دمشق، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، 2015.

– شيرر رينيه، وكيلكل لوثار، هوسرل: حياته، أعماله مع عرض لفلسفته، باريس، بوردا، 1964.

- لالاند أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، بيروت–باريس، منشورات عويدات، ط.2، 2001.

– هيدغر مارتن، إنشاد المنادي، قراءة في شعر هولدرلين وتراكل، ترجمة: بسام حجار، ط.1، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1994.

– هوسرل إدموند، التأمّلات الديكارتية، ترجمة: تيسير شيخ الجبل، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1958.

– هوسرل إدموند، الفلسفة علمًا دقيقًا، ترجمة: محمود رجب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2002.

- الدوريات:

-Buleu, Maria-Alexandra. "Ugliness in the avant-garde: German expressionism and Italian futurism", Annals of the University of Bucharest, Philosophy Series, Vol. LXII, N°2, 2013, pp. 75-89.
https: Annalsphilosophy-ub.org 2024 02 Ugliness-in-the-Avant-Garde-German-Expressionism-and-Italian-Futurism

-المصادر الإلكترونية:

-الجزيرة نت، "الاستشراق السينمائي"، 26 يناير 2022، اطلع عليه بتاريخ: 2025/06/20.
https://www.aljazeera.net/opinions/2022/1/26/

-الجزيرة نت، "الحرملك في لوحات من أوهام الاستشراق"، 10 مارس 2022، اطلع عليه بتاريخ: 2025/06/18.
https://www.aljazeera.net/arts/2022/3/10/

Bibliography:

-Books:

- Belhaj Mabrouk Salma, The Question of Art in Martin Heidegger, Through The Lesson "The Origin of The Work Of Art", Algeria- Beirut-Rabat, Ikhtilef- Difaaf- Dar Al Amane Publications, 2018**.** (In Arabic)

-Heidegger Martin. The Call of the Caller: A Reading in the Poetry of Hölderlin and Trakl. Translated by Bassam Haggar, 1st Ed, Beirut & Casablanca, Arab Cultural Center, 1994. (In Arabic)

-Jimenez, Marc. Contemporary Aesthetics, Translated by Pr. Kamal Boumenir, 1st Ed, Algeria, Al-Ikhtilaf Publications, 2012. (In Arabic)

- Lalande André, Encyclopedia Laland's Philosophy, Translated by Khalil Ahmed Khalil, Beirut-Paris, Awidat Publications, 2001. (In Arabic)

-Kelkel, Lothar, René Schérer. Husserl, sa vie, son Œuvre avec un exposé de sa Philosophie, Paris, Bordas, 1964.

- Ricœur Paul, At the Phenomenology School, Translated by Abdelhay Arzgan, Libya, Dar Al-Kitab Al-Jadid Al-Muttahida, 2020. (In Arabic)

-Saïd, Edward. Orientalism, Translated by Mohamed Enani, Cairo, Ruy'a Publishing and Distribution, 2006. (In Arabic)

-Schaeffer, Jean-Marie. Goodbye to Aesthetics, Translated by Pr.Abdelsalam Benabdelaali, 1st Ed, Damascus, Syrian General Organization for Books, 2015. (In Arabic)

-Tawfiq, Saeed. Aesthetic Experience, 2nd Ed, Cairo, The Egyptian-Lebanese House, 2016. (In Arabic)

-Periodicals:

Buleu, Maria-Alexandra. "Ugliness in the avant-garde: German expressionism and Italian futurism", Annals of the University of Bucharest, Philosophy Series, Vol. LXII, N°2, 2013, pp. 75-89.

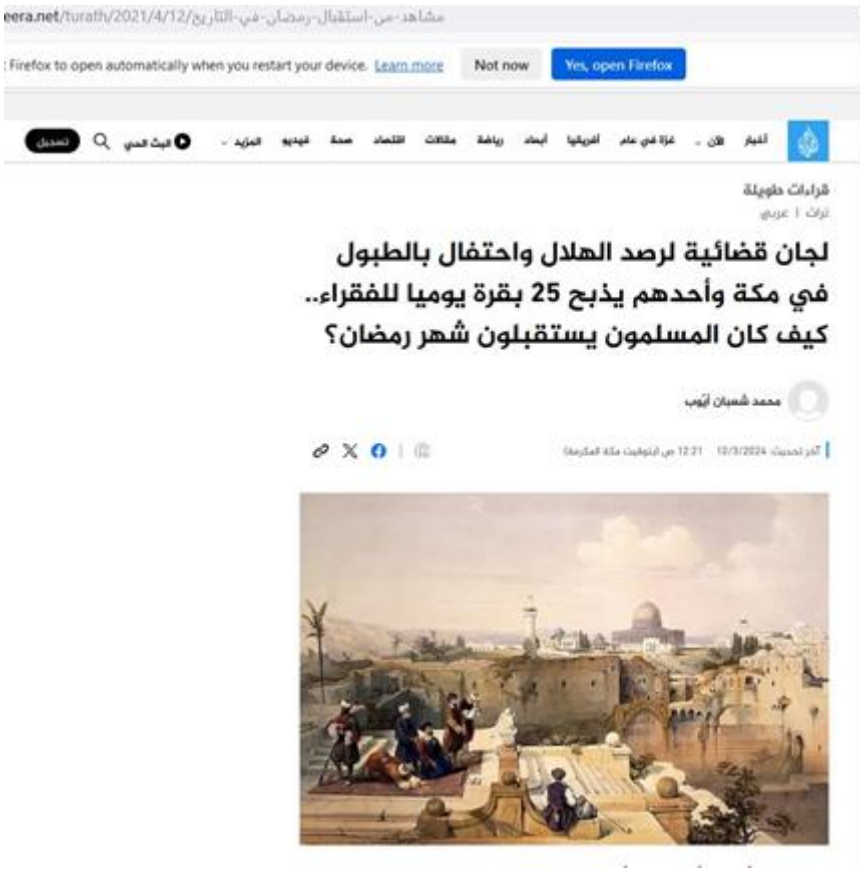
file:///C:/Users/CATECH/Documents/Livres/Art%20plastique/Maria-Alexandra-Buleu.pdf

-WebSites:

-Al Jazeera Net. “Cinematic Orientalism”, January 26, 2022. Accessed June 20, 2025. https://www.aljazeera.net/opinions/2022/1/26/الاستشراق-السينمائي

-Al Jazeera Net. “The Harem in Orientalist Paintings: Illusions of the East”, March 10, 2022. Accessed June 18, 2025.
https://www.aljazeera.net/arts/2022/3/10/الحرملك-في-لوحات-من-أوهام-الاستشراق

الملاحق:



شكل 1- صورة عن موقع الجزيرة.

David Roberts - The Dome of the Rock

المصدر:

https://www.aljazeera.net/turath/2021/4/12/%d9%85%d8%b4%d8%a7%d9%87%d8%af-%d9%85%d9%86-%d8%a7%d8%b3%d8%aa%d9%82%d8%a8%d8%a7%d9%84-%d8%b1%d9%85%d8%b6%d8%a7%d9%86-%d9%81%d9%8a-%d8%a7%d9%84%d8%aa%d8%a7%d8%b1%d9%8a%d8%ae



شكل 2- لوحة للفنان رشيد طالبي، فنتازيا بضواحي وهران، 80×60، زيت على قماش، 2006

المصدر: https://www.facebook.com/groups/moon636636/?ref=share&mibextid=NSMWBT



شكل3–صورة فوتوغرافية حديثة لمشهد فنتازيا.

المصدر:

https://al-ain.com/article/algeria-fantasia-folklore