Arab Journal of Sciences & Research Publishing (AJSRP) • Vol 11, Issue 2 (2025) • P: 37 - 26
https://journals.ajsrp.com/index.php/ajsrp
ISSN: 2518-5780 (Online) • ISSN: 2518-5780 (Print)

Aesthetic Modernity and Its Dilemmas:
Art between the Demand for Independence and the bet of Penetrating Public Space

Mr. Ahmed Chebli

Faculty of Humanities and Social Sciences | Ibn Tofaïl University | Morocco

Received: 19/04/2025

Revised: 05/05/2025

Accepted: 28/05/2025

Published: 15/06/2025

* Corresponding author: ahmed.chebli@uit.ac.ma

Citation: Chebli, A. (2025). Aesthetic Modernity and Its Dilemmas: Art between the Demand for Independence and the bet of Penetrating Public Space. *Arab Journal of Sciences & Research Publishing, 11*(2), 26 – 37. https://doi.org/10.26389/AJSRP.B210425

2025 © AISRP • Arab Institute of Sciences & Research Publishing (AISRP), Palestine, all rights reserved.

• **Open Access**

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license

Abstract: This study aimed to identify the significance of aesthetic modernity and to analyze its main dilemmas, namely: art in the world, art and the public sphere, and art and artificial intelligence. To achieve this, the study adopted the analytical method, first by examining the nature of the artwork in terms of quantity, quality, direction, and addition, as presented by Kant in Critique of Judgment. It then analyzed the relationship between art and the world from a phenomenological perspective, and the relationship between art and the public sphere from the Frankfurt School's view, in addition to exploring the impact of artificial intelligence on artistic production. The study drew upon Kantian, Phenomenological, and Frankfurt perspectives due to Kant's role in founding modern aesthetics, Phenomenology's view of the intimate bond between art and the world, and the Frankfurt School's critique of art's role in the public sphere. The study concludes that aesthetic modernity marked a transformation in the view of art, shifting it from submission to external dictates toward an expression of the artist's own capabilities. Nevertheless, while this independence underscores the subjective expression of art, it does not undermine its ability to reflect the world, permeate the public sphere, and critique reality. Furthermore, the study finds that while the commodification of art through artificial intelligence poses a risk of ideology, this does not erase its potential to unveil deception and contribute to liberation from domination. Therefore, the study advocates maintaining a distance between art and ideology to enable it to critique, innovate, and illuminate society instead of serving ideology's goals in the public sphere

Keywords: aesthetic modernity, art, world, subjectivity, public space, artificial intelligence.

الحداثة الجمالية ومآزقها؛ الفن بين مطلب الاستقلالية ورهان اختراق الفضاء العمومي

أ. احمد الشبلي

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية | جامعة ابن طفيل | المغرب

المستخلص: هدفت هذه الدراسة إلى تحديد دلالة الحداثة الجمالية وتحليل أهم مآزقها التي تمثّلت في: الفن في العالم، الفن والفضاء العمومي، والفن والذكاء الاصطناعي. ولتحقيق هذا الهدف اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي عبر تحليل العمل الفني ذاته من حيث الكم والنوعية والجهة والإضافة عند كانط في "نقد ملكة الحكم"، وتحليل علاقة الفن بالعالم ضمن سياق فينومينولوجي، وعلاقة الفن بالفضاء العمومي عند مدرسة فرانكفورت النقدية، بالإضافة إلى تأثير الذكاء الاصطناعي على العمل الفني. واستندت الدراسة إلى ثلاث مدارس فلسفية: الكانطية نظراً إلى تأسيس كانط للجمالية الحديثة وكشفه طبيعة العمل الفني الذاتي، الفينومينولوجية التي ركّزت على ارتباط الفن بعالمه وكشفت زيف الفصل بين الفن والواقع، ومدرسة فرانكفورت التي عالجت علاقة الفن بالفضاء العمومي والنقد الاجتماعي. وتوصلت الدراسة إلى أن الحداثة الجمالية تمثّل تحولاً في رؤية الفن، حيث لم يعد يستجيب إلى إملاءات خارجية، بل أصبح تعبيراً داخلياً ضمن قدرات الفنان الذاتية. ورغم هذه الاستقلالية، يظل الفن معبّراً عن تجربة العالم ويخترق الفضاء العمومي ويؤثر فيه، لكن هذا الارتباط يحمل خطورة الأدلجة دون أن يقصي قدر الفن على كشف الأقنعة والنقد والتحرر. كذلك لاحظت الدراسة أن الذكاء الاصطناعي يتم توظيفه لتعزيز قدرات الفن على اختراق الوجدان ضمن سياق تجاري واقتصادي، لكن يجب توجيهه بما يخدم الأهداف الجمالية للفن وليس الأيديولوجية. بناء على النتائج أوصى الباحث بضرورة خلق مسافة بين الفن والأيديولوجيا لضمان قدرته على التحرر والنقد دون الخضوع للتوظيف الأيديولوجي في الفضاء العمومي.

الكلمات المفتاحية: الحداثة الجمالية، الفن، العالم، الذاتية، الفضاء العمومي، الذكاء الاصطناعي.

1- مقدمة.

إذا كانت الحداثة بكيفية عامة هي أسلوب فكري قام على إعادة رسم علاقة الإنسان بذاته وبالعالم بناء على موقف ميتافيزيقي جديد يمتح من براديغم الذات، فإن الحداثة الجمالية تعني- من ضمن ما تعنيه- الاستقلالية والحرية في إبداع العمل الفني والحكم عليه. إذ تأسست الحداثة الجمالية في سياق ثورة كوبرنيكية عامة مست جميع القطاعات. صحيح أنها انطلقت فلكياً لكنها سترخي بظلالها على مجالات السياسة، التربية، الدين والفن. وكانت الفلسفة هي التي تقود هذا الاختراق المفهومي من خلال التقعيد النظري للتحول الكوسمولوجي الذي بدأ بشكل جلي في عصر النهضة. وقد كانت من نتائج هذا التحول تسييد الذات وجعلها النقطة الأرخميدية للعالم. ولا يتعلق الأمر فقط بتسييد الذات على أشياء العالم من حيث هي امتداد عاطل، بل انتقل هذا المبدأ إلى جميع قطاعات الحياة الإنسانية، بما فيها المجال الفني الذي صار يدور في فلك الذات بعدما كان خارجها أو على الأقل على هامشها. فكان ذلك هو بداية الحداثة في المجال الفني التي ترجمت بتأسيس الجماليات كمبحث مستقل بذاته. وقد جاء هذا التأسيس ضدا على التقليد الذي كان يعمل على فهم وتفسير الفن انطلاقا من قواعد خارجية وتوجيهه لخدمة أهداف سياسية أو دينية. في هذا الإطار تندرج تحليلات كانط للحكم الجمالي، الذي يعتبر المؤسس الفعلي للحداثة الجمالية ومهندسها الأساس.

1-2-إشكالية الدراسة:

إن التأسيس الفلسفي لمبحث الجماليات بقدر ما أجاب عن إشكالات إلا أنه في الوقت نفسه طرح إشكالات أخرى كثيرة، منها:

- الفن بين الذاتية والعمومية: الحكم الجمالي بين استناده إلى الذاتية وادعائه العمومية والموضوعية؛
- الفن والعالم: مدى إمكانية الفصل بين ذاتية الفنان وعالمه، بين خياله الخلاق وقدرته على إنتاج عمل فني يعبّر به عن عالمه المحيط وسياقه ورهانته؛
- الفن والفضاء العمومي: الفن بين دوره التحرري من حيث إنه كيفية للتعبير عن تطلعات الإنسان وأماله، ومحاولة تسليعه وإفراغه من مضمونه وجعله مجرد سلعة إما للترفيه أو للدعاية الأيديولوجية؛
- الإبداع الإنساني والذكاء الاصطناعي: الفن والإبداع والعبقرية في ميزان اختبار الذكاء الاصطناعي.

1-3-أسئلة الدراسة:

1- ما الدلالة الفلسفيَّة للجماليَّات الحديثة؟
2- ما الأزمات التي واجهت هذه الجماليَّات في سياق الفن وعلاقته بالعالم؟
3- كيف أسهمت الفينومينولوجيا ومدرسة فرانكفورت في بناء رؤية معاصرة للجماليَّات؟
4- ما التحدِّيَات التي يطرحها الذكاء الاصطناعي على الفن ضمن سياق التحولات المعاصرة؟

1-4-أهداف الدراسة:

1. التأصيل الفلسفي للجماليَّات الحديثة عبر كشف سياق تشكُّلها النظري ورهاناتها التأسيسية.
2. الوقوف على التأسيس الفلسفي للجماليَّات عند بومغارتن وكانط.
3. إبراز إسهام الفينومينولوجيا ومدرسة فرانكفورت في بناء رؤية معاصرة للجماليَّات والنقد الثقافي.
4. تناول العلاقة الإشكالية بين الفن والذكاء الاصطناعي ضمن سياق التحولات المعاصرة والنقدية.

1-5-أهمية الدراسة:

- **الأهمية العلمية:**

- تسهم هذه الدّراسة في بناء معرفة علمية حول سياق نشأة الجماليَّات الحديثة ومصادر تشكُّلها الفلسفي.
- تساعد على فهم التحولات التي شهدها الفن ضمن سياق الفينومينولوجيا والنقد الثقافي في مدرسة فرانكفورت.

- الأهمية العملية:

- تساعد على تحديد الأدوار التي يجب أن يقوم بها الفن في عصر الذكاء الاصطناعي والنطاقات التي تساعد على استخدام التقنية دون أن تطغى على القيم الجمالية والنقدية للفن.
- تمكِّن الدّارسين والنقاد ومتّخذي القرار في الأوساط الثقافية والفنية من رؤية شاملة للتحدّيات التي يطرحها الذكاء الاصطناعي على العمل الفنِّي والنقد الثقافي.

2- منهجية الدّراسة وخطتها

2-1-منهجية الدّراسة وإجراءاتها:

اعتمدت هذه الدّراسة على المنهج التحليلي والنقدي في مقاربة إشكاليات الجماليَّات الحديثة وعلاقتها بعالم الفن والنقد والثقافة. حيث تمّ:

1. التحليل الفلسفي للجماليَّات عند كانط، بومغارتن، الفينومينولوجيا، ومدرسة فرانكفورت.
2. تفكيك الأزمات التي نشأت ضمن سياق التحولات المعاصرة في الفن والنقد بسبب الذكاء الاصطناعي.
3. الاقتراب النقدي للتجارب والنصوص الفلسفيَّة التي عالجت هذه القضايا للتوصل إلى رؤية شاملة حول التغيرات التي طرأت على الفن في العصر الحديث.

2-2-خطة الدراسة:

فرضت طبيعة الدراسة وأهدافها جعلها في مقدمة وأربعة مباحث وخاتمة وعلى النحو الآتي:

- المقدمة: وتضمنت ما سبق من الإشكالية، الأهداف، الأهمية.
- المبحث الأول: التأسيس الفلسفي للحداثة الجمالية
- المبحث الثاني: الفينومنيولوجيا ورهان النقد الجذري للحداثة الجمالية
- المبحث الثالث: مدرسة فرانكفورت والوظيفة التحررية للفن
- المبحث الرابع: الذكاء الاصطناعي مبدعا!
- الخاتمة: أهم الاستنتاجات، التوصيات والمقترحات.

المبحث الأول: التأسيس الفلسفي للحداثة الجمالية

1-1-الإطار النظري لنشأة الجماليات:

إن أفلاطون، باعتباره "مدشن التأملات الجمالية" لم يفكر في موضوع الجمال كموضوع مستقل بذاته؛ بل تنزلت مقاربته للجمال من جهة ضمن الواقعة الكوسمولوجية التي كانت تحكم التصور اليوناني للعالم، ومن جهة ثانية ضمن السؤال الأنطولوجي الأساس الذي يجب أن تهتم به الفلسفة. يتعلق الأمر بسؤال "الكائن بما هو كذلك"(Patočka, 1990: 61) . فعند اليونان "لم يتم فصل فكرة الجمال عن موضوع الفلسفة بشكل عام"(Patočka, 1990: 63) ، إذ لم يظهر مبحث الجماليات كمجال مستقل إلا في العصر الحديث، الذي عرف مجموعة من التحولات انتهت فلسفيا بظهور ثنائية الذات والموضوع، ومحاولة عقلنة كل قطاعات الوجود. فالحداثة في تحديدها الأوّلي هي مسار عقلنة وضبط، إنها الفكر العلمي وقد امتد ليشمل كل قطاعات الحياة. وقد عبّرت عن نفسها في مجال الجماليات مع كانط من خلال أولا عزل موضوع الجماليات عمّا سواه، وثانيا من خلال رده إلى الذاتية المبدعة والمتذوقة للعمل الفني وعدم خضوعه لقواعد جاهزة، وثالثا عبر جعله عامًا رغم ذاتيته.

يتبين إذن أن ظهور مفهوم الذات ولواحقه كان له دور ثوري في تغيير منظور الإنسان الحديث إلى الفن، إذ بعدما كان يفهمه انطلاقا من قواعد ومحددات خارجية صار يفهمه استنادا إلى فاعلية الذات وقدرتها على الإبداع والتذوق. وبهدف توضيح الكيفية التي تم بها هذا الانتقال، سنتوقف عند سياق ظهور مبحث الجماليات انطلاقا من إثارة الإشكالات التي كانت مطروحة في الأزمنة الحديثة.

كان يطلق مفهوم الذات(sujet) قديما على كل ما هو قائم بذاته، أما في العصر الحديث فقد اختص هذا المفهوم بالإنسان وحده، ولم يبق من الممكن استعماله للدلالة على الكائنات الأخرى. أصبح الإنسان وحده ذاتا أما الكائنات الأخرى صارت موضوعات للذات الإنسانية. ساهم هذا التغيير الذي مسّ مفهوم الذات في إعادة تشكيل فهم الإنسان لذاته وللعالم، بحيث لم يعد جزءا من العالم، بل صار في تقابل معه: الذات مفكرة والمادة عاطلة. وهذا يعني تقديم تحديد جديد للإنسان، على اعتبار أن التعريف الأرسطي له باعتباره "حيوان ناطق" فقد دلالته بعدما انهار البراديغم الذي كان يستمد منه معناه، كما أن مفهوم الإنسان ذاته فقد بداهته، فهو ليس معطى بديهيا نسلم به منذ البداية كما الحال عند أرسطو، بل نكتشفه ونصل إليه بعد جهد نظري، ويظهر مع ديكارت كنتيجة في "التأمل السادس" وليس كمنطلق. لذلك ف"التأمل الأول" يعمل فيه ديكارت على "مسح الطاولة" والبحث عن نقطة انطلاق جديدة، التي ستظهر في "التأمل الثاني" لمّا سيعلن عن اكتشافه الكوجيطو cogito باعتباره نقطة أرخميدية وأرضا صلبة ستحمل ثقل العالم و حقائقه.

صحيح أن مفهوم الذات لم يوظفه ديكارت، لكن تصوره للأنا أفكر وجعله أساس اليقين، جعل الأنا مكتفيا بذاته دون العالم، فارتقى بذلك بالأنا إلى مستوى الذات (مزيان، 2015، 23). وصارت هذه الأخيرة مكتفية بذاتها مستغنة عن غيرها، فأصبحت جميع المجالات تتأسس على مبدأ الذاتية. ففي المجال المعرفي مثلا تم تقديم الذات باعتبارها القادرة على تأسيس المعرفة بالاستناد إما إلى أفكارها الفطرية مع ديكارت أو إلى مبادئها القبلية مع كانط. وفي المجال السياسي نجد الفلسفة السياسية الحديثة قامت بتفسير نشأة الدولة انطلاقا من فكرة العقد الاجتماعي باعتبارها فرضية منهجية هدفها إرجاع نشأة الدولة للذات الإنسانية الفاعلة. وما قلناه على مجال السياسة ينطبق كذلك على مجالي الأخلاق والجماليات، إذ تأسست الأخلاق مع كانط على مفاهيم الإرادة الخيرة، الواجب، العقل العملي والجماليات على مفاهيم الذوق والعبقرية، وهي كلها مفاهيم ترتبط أساسا بالذات؛ ليكون بذلك براديغم الذات قد فرض نفسه كنموذج للتفسير بدءا من العصر الحديث.

إن الفن لم يعد تعبيرا عن جمال الكوسموس، كما لم تعد الأعمال الفنية مجرد استجابة لطلب السلطة الدينية أو السياسية، بل صارت تعبّر عن القدرات الذاتية للمتلقي والفنان: الذوق والعبقرية.

إن الذوق هو القدرة الذاتية على التمييز بين الجميل وغير الجميل. إن الجميل هو ما يرضي ذوقنا، ما يمتعنا، ما يثير فينا لذة جمالية؛ بمعنى أن معايير الجميل لم تعد قائمة في الموضوع ذاته، بل صارت مرتبطة بالذات. وهنا ستظهر بعض الإشكالات المرتبطة أساسا بالمعايير التي يجب أن تسمح بالتمييز بين ما هو جميل وما هو غير جميل. في هذا الإطار يمكن أن نفهم محاولة بومغارتن لتأسيس الجماليات (الإستيطيقا) كمبحث مستقل بذاته.

1-2-بومغارتن: الجمال هو الكمال المدرك بكيفية حسية:

يعد بومغارتن أول مفكر أطلق اسم أو لفظة "إستيطيقا" (L'esthétique) لتدل على علم الجمال وذلك سنة 1735 من خلال كتاب تأملات فلسفية. وقد تناول في هذا الكتاب مسائل الذوق الفني وعناصره. (أبو الريان، 2010: 30) ينتمي بومغارتن إلى المدرسة العقلانية وكان شديد التأثر بليبنتر وفولف. حاول بومجارتن أن يسد النقص الموجود في تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية. والتقسيم الذي كان سائدا لدى التوجه العقلاني هو أن هناك نوعين من المعرفة، معرفة يقينية مصدرها العقل ومعرفة حسية تأتي عن طريق الحواس. تتميز المعرفة العقلية بأنها معرفة واضحة ومتميزة، في حين تتسم المعرفة الحسية بأنها مشوشة، لذلك يدعو إلى ضرورة تجاوزها نحو المعرفة المتميزة. وننبه هنا إلى أن أساس المعرفة المتميزة هو المفهوم، إذ في حضوره تكون المعرفة متميزة وفي غيابه تحضر المعرفة المشوشة.

يتبنى بومغارتن هذا التمييز بين المعرفة المتميزة والمعرفة المشوشة، بين المعرفة العقلية والمعرفة الحسية، لكن هذا لا يعني وفق تقديره أن المعرفة الحسية لا علاقة لها بالحقيقة؛ بل ينبه إلى أن القدرات الحسية يمكن أن تؤسس معرفة معينة، لكنها أكيد ستكون مختلفة عن العقلية. وبذلك يختلف بومغارتن عن ليبنتز وفولف في التأكيد على أن القدرات الحسية على الرغم من أنها مشوشة إلا أن لها قانونية خاصة بها؛ أي أنها لا تشتغل بشكل اعتباطي بل لها ضوابط تحكمها. هكذا فإذا كان فولف يقسم قوى الإدراك إلى قوى عليا وعلومها عقلية ومنهجها هو المنطق، وقوى دنيا وعلومها حسية ولم يحدد المنهج المناسب لها، فإن بومغارتن يدرجها ضمن علم أطلق عليه اسم: الجماليات (الإستيطيقا). (محمد إبراهيم، 1991: 56). وعليه استعمل بومغارتن لفظة الإستيطيقا كإشارة منه إلى بداية تأسيس حقل معرفي جديد يكون موضوعه الكمال المدرك بكيفية حسية. من هنا اعتقد أنه عثر على منطق المعرفة الحسية في مقابل منطق المعرفة العقلية، ليكون بذلك قد ساهم في وضع اللبنات الأولى لتأسيس الجماليات بوصفها مبحثا مستقلا بذاته.

لكن أين تكمن قيمة المعرفة الحسية حتى نؤسس لها علما خاصا بها، خصوصا وأنها معرفة مشوشة ولا تستند إلى مفهوم؟

ترتكز المعرفة العقلية على المفهوم، إذ نتجه إلى السمات العامة المميزة للشيء. ونصل إلى هذه السمات من خلال عملية التجريد. وفي عملية التجريد هاته نغض النظر عن كل ما هو خاص، وعن الامتلاء المادي والغنى الحسي الذي تقدمه المعرفة الحسية، بمعنى أن المعرفة العقلية تجعلنا نضحي بالغنى والامتلاء الحسي على حساب المفهوم المجرد. لهذا تبقى للمعرفة الحسية أهميتها، لأنها الوحيدة القادرة على الإمساك بالغنى الحسي للظواهر. لكن ينبه بومغارتن إلى أن المعرفة الحسية ليست مجرد انطباعات تأتينا من الحواس، بل تتضمن أحكاما على الأشياء، لذلك فكما أن هناك أحكام يصدرها العقل، هناك أحكام لها علاقة وثيقة بالحساسية، والقدرة الحسية على الحكم هي التي يسميها "الذوق"le gout . ولما كان كل حكم يستند إلى قاعدة، فإن حكم الذوق هو الآخر له قاعدة تؤطره وهي: ما تكون أجزاؤه متناسقة يعتبر كاملا، وما تكون أجزاؤه غير متناسقة يعتبر غير كامل، وكمال المعرفة الحسية هو الجمال. ومن ثم كان الجمال عند بومغارتن هو الكمال المدرك بكيفية حسية. لكن ما دام الكمال مفهوم عقلي وليس انطباع حسي، فإن بومغارتن على الرغم من محاولته جعل الذوق مجالا مستقلا بذاته إلا أنه فشل في ذلك، لأن الجمال ظل في ارتباط مع الكمال، أي لم يُخلّص المعرفة الحسية من رقابة المعرفة العقلية. لذلك على الرغم من أنه وضع لبنات تأسيس الجماليات، لكن التأسيس الحقيقي لها لن يكون إلا مع كانط. كيف ذلك؟

1-3-التأسيس الفلسفي للجماليات عند كانط

1-3-1-موقع ملكة الحكم ضمن المشروع الفلسفي لكانط:

يُعتبر كانط المؤسس الفعلي لمبحث الجماليات، وقد عالج مسألة الحكم الجمالي في مقالة له بعنوان "ملاحظات حول الشعور بالجميل والسامي" 1764، وفي كتاب "نقد ملكة الحكم" الذي صدر سنة 1790. وقد وظف كانط لفظة إستيطيقا في كتابه "نقد العقل المحض"، بحيث وردت في عنوان الجزء الأول من الكتاب في صيغة: "الإستيطيقا الترسندنتالية". وقد عالج فيه كانط مفهومي الزمان والمكان باعتبارهما صورتين قبليتين للحساسية. إذ استعمل هنا كلمة "إستيطيقا " في معناها الأصلي اليوناني (Aesthetikes)التي تعني أساسا الإدراك الحسي. لكن كانط هنا لم يهتم بالإدراك الحسي في حد ذاته، بل اشتغل على صورتي المكان والزمان باعتبارهما شرط إمكان ارتباطنا بالتجربة. أما في كتاب "نقد ملكة الحكم" سنجده يوظف لفظة الإستيطيقا بمعنى مختلف، إذ يقصد بها دارسة الأحكام التي تتعلق حصرا بالجمال مستأنفا بذلك المحاولة التي بدأها بومغارتن في تأسيس الجماليات.

لكن إذ كان اهتمام كانط بالأحكام الجمالية كان في كتاب "نقد ملكة الحكم"، فما موقع هذا الكتاب ضمن المشروع النقدي لكانط؟

إن موضوع "نقد العقل المحض" هو البحث عن إمكانية المعرفة التركيبية القبلية. وقد صار ذلك ممكنا، بعد القيام بثورة في المنهج. إذ بعد أن كانت الميتافيزيقا قبل كانط تنظر إلى الذات على أنها هي التي تدور حول الموضوعات، ولم يسعفها ذلك في الارتقاء إلى مستوى العلم، فإنه يلزم افتراض العكس. وذلك بالقول بأن الموضوعات هي التي تدور حول الذات، باعتبار هذه الأخيرة هي مصدر كل معرفة قبلية. والمعرفة القبلية هي إما معرفة بأحكام تحليلية قبلية، وإما معرفة بأحكام تركيبية قبلية. وإذا كانت الأولى لا تطرح أي إشكال، فإن الثانية ستكون، بما هي إشكال، موضوع "نقد العقل المحض". حتى وإن كان ما يشغل كانط في البداية هو البحث عن إمكانية قيام الأحكام التركيبية القبلية في مجال الميتافيزيقا، إلا أن الضرورة المنهجية كما يقول تطلبت منه تجزيئ الإشكال إلى إشكالات ثلاثة. بحيث يكون الإشكال الأول بما هو بحث عن إمكان قيام الأحكام التركيبية القبلية في الرياضيات، والثاني بما هو بحث عن إمكان قيام الأحكام التركيبية القبلية في الفيزياء؛ بمثابة تمهيد لحل إشكال العقل المحض، ألا وهو إشكال إمكان قيام الميتافيزيقا كعلم.

ومن النتائج التي توصل إليها كانط في هذا السياق، هو تمييزه بين عالم الظواهر وعالم الأشياء في ذاتها. وليس هذا التقسيم عند كانط تقسيما انطولوجيا، بل تقسيما ذاتيا فقط، كان من بين أهدافه بيان حدود وقدرات ملكات المعرفة، ومحاولة الفصل بين ما يمكن معرفته وما يمكن التفكير فيه فقط. فالفهم يشتغل داخل مجال الظواهر، لذلك يمكنه أن يحقق معرفة تركيبية قبلية، وذلك لأنه يجد مادة قبلية في الحساسية تكون موضوع تفكيره. أما العقل فباشتغاله داخل عالم الأشياء في ذاتها فإنه لا يستطيع أن يكون معرفة تركيبية قبلية عن موضوعاته، لذلك تُؤخذ كمسلمات من قبل العقل في استخدامه العملي. وإذا كان الفهم هو المشرع داخل مملكة الطبيعة، فإن العقل يكون هو المشرع داخل مملكة الحرية. وافتراض كانط لعالم الأشياء في ذاتها لم يكن لأسباب معرفية فقط، بل لسبب أخلاقي كذلك. فلو اقتصر الوجود على عالم الظواهر لاستحالت الحرية والأخلاق؛ لأنه لا يمكن أن نتصور فكرة الواجب إلا إذا كانت الحرية هي المبدأ العام الذي تتأسس عليه كل مبادئ العقل العملي. وهذا هو موضوع "نقد العقل العملي" الذي حاول فيه كانط التأسيس القبلي للممارسة الأخلاقية، وذلك بجعل الأخلاق تتأسس على أوامر قطعية يمليها العقل العملي على الإنسان.

هنا يظهر الإشكال الذي جاء نتيجة لتمييز كانط بين الفهم كمشرع لمملكة الطبيعة والعقل كمشرع لمملكة الحرية. إذ أن النظر مليا في المملكتين معا، يجعل إمكان تطبيق مبادئ الواحدة على الأخرى أمرا في غاية الصعوبة، مع العلم أن المبادئ التي يشرعها العقل في مملكة الحرية، عليها أن تتحقق في مملكة الطبيعة، وإلا لكما كان لها معنى. من هنا جاء "نقد ملكة الحكم" كمحاولة لهدم الهوة بين المملكتين، وذلك من خلال مبدأ الغائية، باعتباره مبدأ قبليا لملكة الحكم. وملكة الحكم هي ملكة التفكير في الخاص من حيث هو متضمن في العام. ويميز كانط بين ملكة الحكم المفكرة وملكة الحكم المعيّنة. فملكة الحكم المحددة تضع شيئا خاصا معطى عن طريق الحساسية تحت مفهوم أو قانون أو قاعدة نابعة من الفهم، إنها لا تُجهد نفسها بالبحث عن العام (القاعدة أو المبدأ) لتضع الخاص تحته، لأنه يكون معطى بشكل مسبق في الفهم. أما ملكة الحكم المفكّرة فتضع شيء معطى عن طريق الحساسية تحت تحديد عام نابع من ملكة الحكم ذاتها فيكون عليها أن تجد لنفسها مبدأ حتى تقوم بوظيفتها. هذا المبدأ لا تستقدمه من خارجها، بل تضعه هي لنفسها، (Samuel, 1988: 65) وهو مبدأ الغائية. وهذا المبدأ له وظيفة توجيهية لا تكوينية. وقد عالج كانط الأسئلة المتعلقة بالأحكام الجمالية في إطار نقد ملكة الحكم لأنها تثبت بكيفية خاصة مشروعية مبدأ الغائية، لأن في الأحكام الجمالية يبدو الموضوع كما لو كان موجها مسبقا لملكة حكمنا، فأثناء تذوقنا للجمال نشعر كما لو أن الموضوع موجه لنا، كما لو كان يحقق غائية معينة لكن من دون مضمون عيني لها. وهذا ما جعله يعنون الجزء الأول من "نقد ملكة الحكم" ب: "نقد ملكة الحكم الجمالية" لأنه مدخل مناسب لبيان مشروعية مبدأ الغائية باعتباره مبدأ قبليا لملكم الحكم.

1-2-3-تحليل الحكم الجمالي عند كانط:

يعمل كانط على تحليل الحكم الجمالي انطلاقا من لوحة المقولات الأربع، أي من خلال العودة إلى تلك الصور الأولية التي استمدها من قائمة الأحكام المنطقية التقليدية: من جهة الكيف، من جهة الكم، من جهة الإضافة، ومن جهة الضرورة.

اللحظة الأولى: من جهة الكيف: الحكم الجمالي منزه عن المصلحة

يبدأ كانط تحليل الحكم الجمالي من جهة الكيف، مبينا استقلالية الحكم الجمالي عن الحكم المعرفي أو الأخلاقي، فحكم الذوق ليس حكم معرفة، وهو بالتالي ليس حكما منطقيا، بل جماليا (كانط، 2005: 102). وأول ما يميز الحكم الجمالي عن الحكم المعرفي، هو أن الحكم المعرفي موضوعي في حين أن الحكم الجمالي ذاتي. فالحكم على شيء بأنه جميل لا ينبع من خاصية موضوعية في الأشياء، بل يكون نتيجة تفاعل الذات مع الموضوع، وهو ما يسميه "التأمل الانعكاسي"؛ بحيث تتوجه الذات إلى الموضوع فيخلق فيها شعور باللذة أو بالألم، فتعبر عن ذلك الإحساس بحكم جمالي على الموضوع. إن العبارتين: "الشجرة جميلة" و"الشجرة كبيرة"، متماثلتان على مستوى الصيغة اللغوية والمنطقية، وهذا التماثل هو الذي دفع البعض إلى عدم التمييز بين الحكم المعرفي (الشجرة كبيرة) والحكم الجمالي (الشجرة جميلة): فالكبر شيء موجود في الشجرة ذاتها، بحيث يمكن أن نقيسها ونحدد حجمها، في حين أن الجمال غير كامن في موضوع الشجرة، بل هو نابع من تفاعل الذات مع الموضوع. فالمحمول في القضية المعرفية يعمق معرفتي بالشجرة، في حين أن الحكم الجمالي يرتبط حصرا بالشعور باللذة والألم "(كانط، 2005: 111).

إن ما يميز كذلك الحكم الجمالي هو أنه خالي من المصلحة أو المنفعة. إذ يصفه كانط بأنه "موضوع الرضا الخالي من كل مصلحة." (كانط، 2005: 111). وبهدف توضيح ذلك يقيم مقارنة بين الجميل والملائم والخير. فإذا كان الملائم هو ما يرضينا، والخير ما نقدره ونستحسنه فإن الجميل هو ما يسرنا. وينبه إلى أنه من بين هذه الأنواع الثلاثة من الإرضاء نجد رضا الذوق بالجمال هو وحده الرضا المنزه والحر، لأنه غير مرتبط بأية مصلحة "سواء مصلحة الحس أو العقل." "(كانط، :1102005). لكن قد يتم الاعتراض بأننا في كثير من الأحيان نرى لوحة جميلة فنريد اقتناءها، وبالتالي فالحكم الجمالي هنا مقرون بالرغبة في التملك. لكن ننبه إلى أن الرغبة في الامتلاك تكون بعد الحكم وليست قبله. لذلك فنحن لا نحكم على موضوع بأنه جميل لأننا نمتلك رغبة في اقتنائه، بل إن هذه الرغبة ذاتها لا تظهر إلا عندما حكمنا على الموضوع بأنه جميل.

اللحظة الثانية: من جهة الكم: الحكم الجمالي لا يتأسس على مفهوم

يعمق كانط في اللحظة الثانية تحليله للحكم الجمالي، ويتوقف فيها عند علاقة الأحكام بالمفهوم، بما هو أساس العمومية. إن الملائم يختلف من شخص لآخر، فما يلائمني قد لا يلائم شخصا آخر، سواء تعلق الأمر بالذوق باللسان أو الحلق أو ما هو ملائم للعين أو الأذن. فاللون البنفسجي مثلا قد يكون جذابا بالنسبة لشخص وباهت عند الشخص الآخر، وذاك يحب سماع صوت آلات النفخ وذلك يحب سماع صوت الآلات الوترية. لكن حينما يتعلق الأمر بالجميل "فمن المضحك أن يأتي شخص ويتوهم بأن لديه ذوقا ويتصور أن يبرر ذلك بالقول: إن هذا الموضوع (البناء الذي نراه، العزف الموسيقي الذي نسمعه، القصيدة التي تنشد) جميل بالنسبة لي." (كانط، 2005: 112). لأن الجميل يتسم بالعمومية ولا يمكن أبدا أن نسمي جميلا شيئا يلذ شخصا وحده. لذلك يعارض كانط فكرة اختلاف الأذواق في مجال الجمال، لأن الإقرار بذلك هو إلغاء لإمكانية الحكم الجمالي ذاته.

إن الحكم الجمالي يشبه الحكم المنطقي من حيث إنه من الممكن افتراضه صادقا بالنسبة إلى الجميع، لكن مع اختلاف أساسي، هو أن عمومية الحكم الجمالي لا تتأسس على مفاهيم (كانط، 2005: 111). فالحكم المعرفي يستند إلى مفاهيم، وهي التي تعطيه صفة العمومية، الأمر نفسه ينطبق على الأحكام الأخلاقية فهي عامة لأنها تستند إلى مفاهيم، وبالتالي فعمومية هذه الأحكام لا تطرح أدنى مشكلة. أما الحكم الجمالي فله وضع مفارق، إذ على الرغم من أنه حكم لا يستند إلى أي مفهوم، ومع ذلك فهو يدعي أنه عام. فكيف يمكن إذن أن نتحدث عن عمومية في غياب المفهوم؟

ينبه كانط إلى أن العمومية التي يقصدها هنا ليست "عمومية موضوعية" مؤسسة على مفهوم بل هي "عمومية ذاتية" (كانط، 2005: 112). إن الحكم الجمالي لا نصل إليه بالبرهان سواء أكان عقليا أو تجريبيا، إنه حكم ذاتي خالص. مثلا يمكن أن أسمع مئات الأشخاص يعتبرون أن منظرا أو مقطعا موسيقيا جميلا فيدفعني ذلك إلى الحكم عليه بنفس حكم الآخرين حتى لا أتهم بأنني فاقد للذوق. بيد أن حكم الآخرين ليست حجة يمكن أن نوظفها أثناء إصدار الأحكام الجمالية. (كانط، 2005: 203). كذلك قد يتم اللجوء في بعض الأحيان إلى برهان قبلي وفقا لقواعد محددة، كأن يتم الاستشهاد برأي بعض النقاد بهدف التأثير في الحكم على الموضوع. لكن الحكم الجمالي على الذات أن تتخذه في استقلال تام عن الآخرين. فلكي أصدر الحكم على شيء بأنه جميل عليه أن يثير في لذة وعليها أن تكون لذة حقيقية لا مصطنعة. وبالتالي فالشخص الذي له ذوق هو الذي يحكم قبل الاطلاع على ما يقوله الآخرين، ورغم ذلك عليه أن يفترض بأن الجميع سيصدر نفس الحكم، لأن العمومية سمة لصيقة بالحكم الجمالي. من هنا كان الحكم الجمالي حكما عاما من حيث أن له صلاحية عامة، لكنها عمومية غير موضوعية بل ذاتية، لأنها تتأسس على وحدة القدرات الذاتية للإنسان.(Gasché, 2003: 50)

اللحظة الثالثة: من جهة الإضافة: الحكم الجمالي غائية دون غاية

عندما نصدر حكما على لوحة فنية ما بأنها جميلة، فإن حكمنا عليها يكون خاليا من كل غاية، كما لا يمدنا ذلك الحكم بأية تصورات عن العالم. إنه تذوق جمالي خالص. إن الحكم الجمالي لا يهدف إلى تحقيق غايات عملية، إنه يطلب لذاته لا لغيره، إنه بتعبير كانط "غائية دون غاية". فلو كان للحكم الجمالي غايات محددة، لاستطعنا تبريره والبرهنة عليه، وهذا سيجعل من ملكة الذوق تابعة لملكة الفهم، وفي هذه الحالة ستنتفي فكرة استقلالية مبحث الجماليات. لذلك اعتبر كانط أن الغائية هنا هي غائية من دون غاية، فالجمال هو غائية الشيء كما نراه بدون تجسيد لغايته."إن المتعة الجمالية التي يحددها الحكم الجمالي هي متعة بلا غرض، هي ارتياح منزه عن المصلحة؛ ومعنى ذلك أن التمتع بالجمال لا يهتم بواقع الموضوع ومضمونه، بل يهتم بشكله فقط. وهو بذلك نقيض اللذة الحسية والمسلك الأخلاقي في الوقت نفسه، لأن الأولى تتطلب الامتلاك والثاني يستدعي التحقق" (محمد إبراهيم، 1991، 59). هكذا فعندما نحكم على شيء بأنه جميل، فإن حكمنا يكون غائية دون غاية، إنه نتيجة للعب الحر بين الفهم والخيال(wenze, 2009) . إذ ما دام الحكم الجمالي ذاتي فهذا يجعل من الغائية غائية ذاتية لا غائية موضوعية. إذ إن "الغائية الموضوعية هي إما غائية خارجية، أي المنفعة، أو غائية داخلية وهي كمال الشيء." (كانط، 2005: 142)، والحكم الجمالي بحكم أنه ذاتي ولا يتأسس على مفهوم فهو لا يمكن أن يقصد لا غاية موضوعية ولا داخلية، لذلك كان الجمال عند كانط "شكل غائية موضوع بحسب ما تم إدراكها فيه من دون تمثل غاية." (كانط، :1422005).

اللحظة الرابعة: من جهة الضرورة: الحس المشترك هو أساس الضرورة الذاتية للحكم الجمالي

يعتبر كانط أن الحكم الجمالي على الرغم من أنه ذاتي إلا أن له طابع الضرورة، لكنها ليست من صنف ضرورة الحكم المعرفي، بل هي ضرورة من نوع خاص. وهي كذلك لأنها تتأسس على افتراض ما يسميه كانط "الحس المشترك". بمعنى أننا نفترض وجود حس مشترك يجمع الذوات جميعها، وعلى أساسه تكون الأحكام التي تصدرها الذوات تتسم بالضرورة. صحيح أن هذه الضرورة ذاتية لكننا نتمثلها كما لو كانت موضوعية، لأننا نفترض وجود حس مشترك يجعل الإنسان كما لو كان مجرد متكلم بلسان الآمر الجمالي (إبراهيم، 1972). لذلك عندما أطلق حكمي على فاكهة بأنها جميلة، فإنّي لا أسمح لأي شخص أن يصدر حكما مغايرا لحكمي، حتى وإن كنت لا أستند إلى أي مفهوم بل إلى شعوري الخاص. لكنّي أعلم بأن شعوري ليس وقفا عليّ فقط بل هو شعور عام مشترك(إبراهيم، 1972)، وهذا هو أساس ضرورة الحكم الجمالي. إن هذه التجربة المشتركة التي يمكن أن يعيشها كل إنسان هي التي تسمى بالتجربة الموضوعية "أي الضرورة الموضوعية لالتقاء شعور كل إنسان مع شعور أي إنسان آخر. "الأمر الذي يعني إمكانية التوافق حوله فيكون حكم الذوق عندئذ نموذجيا لتطبيق هذا المبدأ." ("كانط، 2005: 147). وبالتالي يكون أساس الموضوعية غير كامن في الموضوع الجمالي بحد ذاته، بل هو نابع من وحدة القدرات الذاتية للإنسان، وهذا وحده ما يضمن ضرورة الحكم الجمالي وعموميته.

إن هذه التحليلات التي قدمها كانط للحكم الجمالي كانت لحظة تدشين حقيقية للحداثة الجمالية. فأهم مبدأ ترتكز عليه الحداثة هو مبدأ الذاتية، ويعتبر الحكم الجمالي تجسيدا لهذا المبدأ في مجال الفن. لكن هذا التصور بقدر ما أجاب عن إشكالات تتعلق أساسا بأساس الحكم الجمالي، فإنه طرح إشكالات أخرى تخص مدى ارتباط الفن والجمال بالفضاء العمومي.

لقد كانت أحد رهانات فلسفة كانط الإسهام في مشروع الأنوار، إذ راهن على دور الفيلسوف ومسؤوليته أمام الفضاء العمومي، وتدبير المدينة وسياستها، وذلك من دون السقوط في أي من الأوهام التقليدية للفلاسفة: الدور البطولي للفيلسوف، الحلم بالمدينة الفاضلة، إمكانية تغيير العالم بشكل مطلق. إن العلاقة بين الفن والفضاء العمومي هي من بين أهم المآزق التي واجهتها الفلسفة الكانطية، وهذا ما جعل حنا أرندت تزعم بأن "نقد ملكة الحكم" قد احتوى على فلسفة سياسية غير صريحة، ومنطلقها في ذلك أن فكرة "الحس المشترك" التي يتأسس عليها الحكم الجمالي يمكن أن تكون أساسًا لنظرية سياسية مختلفة اختلافًا ملحوظًا عما وضعه كانط في "ميتافيزيقا الأخلاق". لكن الحوار مع كانط لم يكن دائما يحكمه رهان تجذير أو تعميق نظريته في الجماليات، بل كانت تحركها في أحيان أخرى كثيرة النقد الجذري لها نظرا لارتباطها الوثيق بمبدأ الذاتية الذي تعرض لانتقادات جذرية من طرف العديد من التوجهات المعاصرة التي حاولت الكشف عن مآزقه وإخفاقاته. ومن بين هذه التوجهات نجد الفينومنيولوجيا التي حاولت أن تُخلص الفن من مأزق الذاتية لتربطه بإشكالات العالم، الحقيقة والحرية.

المبحث الثاني: الفينومنيولوجيا ورهان النقد الجذري للحداثة الجمالية.

إن التأسيس الكانطي للجماليات بحكم استناده إلى مبدأ الذاتية، سيتعرض لنقد جذري من قبل منتقدي ميتافيزيقا الذاتية. فالنزعة الذاتية تنطلق من أن الذات هي مصدر كل تشريع ممكن وهي بذلك أساس الحكم الجمالي، من حيث هو حكم بلا مفهوم وعمومي وبدون غاية مضمونية. سيعمل كل من هايدجر وجان باتوكا على مساءلة هذه الافتراضات مبينين أنها مجرد ادعاءات لا أساس حقيقي لها.

2-1-هايدجر: الفن والعالم

لا يريد هايدجر من انشغاله بالفن – في نص "منبع الأثر الفني"-أن يصل إلى معارف جديدة انطلاقا من الأرضية القائمة لفلسفة الفن، بل أن يبين هشاشة تلك الأرضية وأن يضع أساسا جديدا لعلاقة الفلسفة بالفن. غالبا عندما نسأل عن أصل العمل الفني ينصرف تفكيرنا نحو الفنان الذي ينتج الأثر ويمنحه الوجود. يضع هايدجر هذا الجواب محل مساءلة جذرية، فيكشف أنه يقوم على تصور مسبق يمتح من النزعة الذاتية الحديثة (المصدق، ص 14).

تقوم النزعة الذاتية على موضعة العمل الفني وتحويله إلى موضوع قائم أمام الذات. لا ينكر هايدجر هذه الإمكانية، لكنه يعتبر أنها ليست الإمكانية الأصيلة للتعامل مع الأثر الفني. فالأثر لا يصبح موضوعا إلا عندما نقتلعه من عالمه، كما يحدث مثلا عندنا يدخل الى مجال التجارة. لذلك يدافع هايدجر عن "استقلال الأثر الفني وقيامه في ذاته واستقراره أو سكونه في ذاته" (المصدق، ص 16). لذلك فهو يتجنب العودة إلى المفاهيم التي تأسست عليها الجماليات، كمفهومي الذوق والعبقرية، ليذهب في المقابل نحو البعد الذي تم إهماله ونسيانه منذ العصر الحديث هو البعد الشيئي في الأثر الفني. هذا البعد هو الذي سمح له بربط الأثر الفني بالحقيقة بما هي لا خفاء الكائن. إذ يُعتبَر الفن شكل أصلي لحدوث الحقيقة. إذ "ينتمي الأثر كأثر فقط إلى المجال الذي يتم افتتاحه بفضله هو نفسه. فكون الأثر يحدث في مثل هذا الافتتاح وفيه فقط، يجعلنا نقول بأنه في الأثر يجري حدوث الحقيقة." (هايدجر، 2003: 92) وهذا لا يعني أن الحقيقة تحدث في البداية في مكان ما ثم توضع بعد ذلك في الأثر الفني، بل إن الحقيقة توضع أصلا في الأثر الفني، وبذلك تحدث وتصبح حقيقة. إذ "ستكون ماهية الفن هي وضع حقيقة الكائن لذاتها في الأثر." (هايدجر، 2003: 84) إذ تجعلنا لوحة "فان غوغ" مثلا قادرين على أن نرى العالم الذي تكون الفلاحة في ألفة معه. وبذلك فالأثر الفني يفتح عالما، وهو في هذه الحالة عالم الفلاحة. وما يقال على لوحة "فان غوغ" ينطبق على "المعبد اليوناني". وهما مثالين يركز عليهما هايدجر أثناء تحليله للأثر الفني. إذ كما أن الحذاء في لوحة "فان غوغ" لا يظهر كما لو كان جزءا من العالم، لأن اللوحة تجعل العالم يتجلى في الحذاء، فإن العالم كذلك ليس كلية الأشياء يندرج فيه المعبد، بل إن المعبد هو ما يجعل هذه الكلية تبزغ وتظهر. إن المعبد، بهذا المعنى، يفتح العالم، ليكون بذلك العالم لا يقوم في المعبد، بل إن المعبد هو الذي يفتح عالما. إذ "يفتتح المعبد في انتصابه عالما وفي الوقت نفسه يضع هذا العالم على الأرض "(هايدجر، 2003: 93). لقد أعاد هايدجر للفن بعدين أساسيين: سلبته منه الحداثة، يتعلق البعد الأول بالجانب الشيئي في العمل الفني، والبعد الثاني ارتباطه بالحقيقة وكشفه للعالم، عالم شعب ما. كيف ذلك؟

فإذا كان هايدجر في كتاب "الوجود والزمان" قد ركز على الكيفية التي تظهر بها الأشياء في الوجود الزائف، فإنه يتدارك هذا النقص في "منبع الأثر الفني" ويتوقف عند كيفيتين للوجود الأصيل. الأولى هي التجربة الأصيلة للأشياء التي يقدمها من خلال مثال لوحة "فان غوغ"، بحيث إن قيمة الأثر الفني هو أنه يمكننا من عيش تجربة الوجود الأصيل للأشياء، فعالم الفلاحة الذي غالبا ما يكون مألوفا بالنسبة لنا في تجربتنا اليومية يصير، في اللوحة الفنية، بارزا ولامعا وبذلك فهو يتجلى لنا في أصالته، (المصدق، ص 32). أما الكيفية الثانية للوجود الأصيل فهو الوجود-معêtre-avec، بحيث إن كل شعب له كيفية أصيلة يعبر بها عن ذاته وعن تاريخه، ومن بين هذه الكيفيات الفن. فالمعبد اليوناني، هو كيفية أصيلة عبّر من خلالها الشعب اليوناني عن ذاته، إذ لا زلنا إلى اليوم نستحضر ذاك الشعب من خلال إنتاجاتهم الفنية. كذلك الأهرامات فهي تعبير أصيل عن الحضارة المصرية القديمة، والبناء المعماري للكاتدرائيات تجسيد لعالم لا زال يقول ذاته إلى الآن بكيفية فنية. لذلك يَعتبر هايدجر أنه من بين الكيفيات التي يقول بها شعب ما ذاته بكيفية أصيلة هي إبداع أثر فني عظيم. وهو بذلك ينتقد بشكل جذري التصور الحديث للفن الذي يرى أن على الجميل أن يتجلى دون عالم، حتى يكوون موضوعا للتذوق خاليا من كل مصلحة وغاية. بالعكس يعتبر هايدجر أن أهمية الفن تكمن أساسا في أنه ينصب عالما. والعالم الذي يبزغ في العمل الفني يكون دائما عالما تاريخيا لشعب معين (المصدق، 2003، 45).

إن قول هايدجر بأن الفن شكل أصلي لحدوث الحقيقة، يصدم تصوراتنا المعتادة والمألوفة في زمن سيادة التقنية والعلم. حيث نعتبر اليوم أن العلم ولغة المفهوم هي الكيفية الأمثل للوصول إلى الحقيقة في شتى المجالات، أما الفن فنعتبره مجرد تعبير ذاتي عن عبقرية الفنان. أما هايدجر يقلب بشكل جذري هذه النظرة، فالعلم الذي يحسب و"لا يفكر" يُفقد الأشياء أصالتها عندما يجزئها ويحللها، أما الأثر الفني فإنه يحمي الأشياء من هذا الفقدان التام. وهو الأمر الذي يبين أن الحقيقة لا تقال بالمفهوم فقط، بل يمكن أن تقال بالأسلوب كذلك، بل إن الأسلوب هو الكيفية الأصيلة لاحتضان الوجود وقول الحقيقة شعرا. وهو بذلك قد اقتلع جذور الجماليات الحديثة، مبينا أنها تنطوي على أحكام مسبقة غير مفكر فيها، لذلك كانت مهمته الكشف عن تلك الأحكام وبيان زيفها وعدم أصالتها.

2-2-باتوكا: الفن تجسيد أصيل للحرية:

في نفس سياق هايدجر ينتقد باتوكا – في مقال له بعنوان: "الفن والزمان: أزمة الحضارة العقلانية ووظيفة الفن" – الجماليات الحديثة ويبين أنها لا تتماشى والإشكالات الحضارية التي تعرفها الإنسانية المعاصرة.

فإذا أخذنا بعين الاعتبار وضعية الإنسان المعاصر، من حيث إنها وضعية تتميز بسيادة "المعرفة الفكرية المجردة" (Patočka, 1990: 356)التي تجعل العلوم الرياضية نموذجا لها، وبتحول الإنسان إلى "مجرد قوة للإنتاج[...] والاستهلاك"(Patočka, 1990: 359) ، يصير الفن

كيفية لمقاومة هذه الوضعية. لذلك يؤكد على أن هناك فاعلية أساسية للإنسان المعاصر وهي بالتحديد فاعلية الفن. وذلك لأن الفن هو الآخر "يفكر، ويؤول، ويقول العالم"((Seys, 1992: 1985على طريقته الخاصة.

يركز باتوكا على علاقة الفن بالحرية، موضحا أن الفن دليل فعال على أن الإنسان ليس "مجرد مراكم ومحوّل للطاقة التي تنتجها القوى العالمية، بل هو مصدر أصيل للإبداع والحرية."(Patočka, 1990: 366) لذلك يؤكد على أن الفن "حجة على حرية الإنسان حتى في عصر الإنتاج الجامح"(Patočka, 1990: 365) . إنه يسمح لنا بمواجهة ومجابهة وضعية التشييء والتسليع التي يعيشها الإنسان المعاصر، والتي أفقدته إنسانيته. لذلك بقدر تغلغل العقلانية التقنية في المجتمع، بقدر ما يكون هذا الأخير في حاجة إلى الثقافة الفنية. وهذه الأخيرة بقدر ما تجعل الإنسان يستشعر حريته وتَميّزه، بقدر ما تغرس فيه حس مقاومة مظاهر التشييء والتسليع. لذلك يراهن باتوكا على أن تلعب الثقافة الفنية دورا فعالا في الفضاء العمومي، من خلال الإسهام في تنشيط البعد الإنساني في الإنسان وترسيخ الحرية في الوجدان. وبذلك فهو يراهن على الفن للقيام بمهمتين أساسيتين: أولا: انعتاق الإنسان من سطوة التقنية ومن سلسلة التشييء؛ ثانيا: المقاومة الناعمة لشتى أشكال استبداد السلطة السياسة من خلال العمل الفني. وبذلك فباتوكا لم يقف عند مشتوى ربط الفن بالعالم والحرية بمعناها الأنطولوجي كما هو شأن هايدجر، بل عمل على وصل الفن بالفضاء العمومي وجعله يقوم بمهمة تحررية من النزعتين التقنية والاستبدادية.

شكلت هذه المحاولات مدخلا أساسيا من مداخل نقد النزعة الذاتية في الحداثة الجمالية، وسيستمر هذا النقد بصيغ مختلفة مع توجهات فلسفية متعددة. ومن بين المدارس الفلسفية التي جذرت -هي الأخرى- نقدها للحداثة الجمالية وبينت مآزقها، نجد مدرسة فرانكفورت التي بينت ليس فقط مدى ارتباط الفن بالفضاء العمومي وبل وأساسا كشفت عن علاقته باستراتيجيات التسويق في المجتمع الرأسمالي المعاصر وبوسائل الدعاية، ومن ثم هدمت الادعاء القائل: "الفن من أجل الفن".

المبحث الثالث: مدرسة فرانكفورت والوظيفة التحررية للفن

نشأت الحداثة لما استبدلت أوروبا سلطة العقل بسلطة النص، فصار هذا الأخير مؤسس المبنى والمعنى، فتحول من ملكة إلى مبدأ، فبدأت بذلك دائرة المعقولية تتسع لتشمل جميع المجالات. والرهان الإعداد المنهجي للعقل ليغزو العالم وينزع عنه القداسة ويخلصه من كل الأوهام والأساطير، غير أن المآل الذي آل إليه هذا المشروع خيّب الآمال. فالعقل التنويري انحرف عن مساره الصحيح وأنتج لنا القمع والاستبداد والقهر والظلم والوهم، وجعل الإنسان مجرد شيء قابل للتنميط والتسليع والتشييء بحسب مخططات وأهداف النظام السياسي والاقتصادي، وذلك اعتمادا على وسائل الدعاية والإشهار والإعلام التي تسعى إلى ترويضه واختزاله في البعد الاستهلاكي المحض، ليصير الإنسان، كما عبر عن ذلك هربرت ماركيوز، إنسان ذو بعد واحد، أي إنسان ذو بعد استهلاكي يصير معنى حياته وقيمة وجوده متوقفان على امتلاك الأشياء المادية الاستهلاكية. لذلك حاول رواد مدرسة فرانكفورت البحث عن إمكانية للانعتاق من هذا المسار الذي يدمر كل ما هو جميل في الإنسان ويحوله إلى شيء وسلعة.

يتنزل اهتمام مدرسة فرانكفورت بالفن في هذا الإطار، إطار محاولة التوسل بالفن لإنقاذ الإنسان من ورطة العقل الأداتي، بحيث رسموا دورا نقديا للفن بما هو أداة تحرير الفرد من كل أشكال السيطرة التي تقيد وجوده الاجتماعي وتهدده في صميمه. لكن ذلك يفترض أولا نقد الوضعية الراهنة للفن من حيث إنها وضعية مزيفة ولا تعبر عن حقيقة مهمة العمل الفني، لأن مسلسل التسليع مسّ جميع مناحي الحياة الإنسانية بما فيها المجال الفني. بحيث فقد الفن قيمته الحقيقية إذ لم يعد وسيلة للتحرر والانعتاق، بل صار يوظف خدمة لأهداف إيديولوجية أو سياسية، وتحول في أحيان أخرى إلى أداة للدعاية التجارية والاقتصادية من قبل أجهزة ومؤسسات السيطرة القائمة في هذه المجتمعات. إذ تم اختزال الفن في التسلية واللهو والترويح عن النفس، كما أنه اختزل فقط في الأغاني والأفلام ذات الطابع التجاري الاستهلاكي المحض، التي يكون الهدف منها إنتاج الربح على حساب مضمون العمل الفني وقيمته. وبالتالي تم إفراغ الفن من مضمونه ووظيفته النقدية والتحررية وحوّلته إلى مجرد وسيلة تسلية لتحقيق المتعة واللذة التي قد تصل أحيانا إلى استثارة الغرائز الجنسية والعدوانية للأفراد قصد تشكيل إنسان نمطي وفق التوجهات التي ترسمها المؤسسات السياسية والاقتصادية والثقافية القائمة.

بناء عليه، فالفن عليه أن لا يبقى في مستوى التعبير الوفي عن الواقع، بل عليه أن يضع الواقع ذاته موضع اتهام، ويتخلص من السائد سواء كان قولا أو سلوكا (ماركيوز، 1982: 18). وهو الأمر الذي يعني أن وظيفة الفنان لا تتوقف عند مستوى التعبير عن قدراته الذاتية الإبداعية، بل إن وظيفته الأساسية إنشاء رؤية جديدة تسمح بتجاوز حضارة القمع والتنميط. إن وظيفة الفن بعث ما يسميه ماركيوز "الذاتية المتمردة"(ماركيوز، 1982: 19) لما لها من قدرة على السلب والنقد والرفض. إن الذاتية الإيجابية هي ذاتية متواطئة مستهلكة، منغمسة في المجتمع الاستهلاكي، أما الذات المتمردة، فهي التي تضع مسافة بينها وبين الواقع وتحاول مساءلته وتقديم رؤية جديدة مغايرة له، لأن الفن أداة تحرر، لا وسيلة تدجين وتنميط.

يتضمن الفن إذن القدرة على التحرر، لأنه ينتعش ويتغذى بمبدأ الخيال، وهذا ما يعطيه إمكانية مناهضة مبدأ الواقع. إن الفن يكشف ما يخفيه القناع (Adorno,1991) ، إذ له قدرة على فضح المستور والكشف عن المغمور بكيفية جمالية. لذلك يؤكد ماركيوز على أن "البعد الجمالي ما يزال ينطوي على حرية التعبير التي تتيح للكاتب والفنان أن يسميا الناس والأشياء بأسمائها، أي أن يسميا ما لا يمكن تسميه

عن طريق آخر" (ماركيوز، 1988، 257). لذلك فالفن عليه ألا يكون حبيس نزعة إيديولوجية معينة أو أن يرتبط بظرفية محددة، أو أن يخدم أهدافا سياسية أو نفعية خاصة، بل عليه أن يكون أداة تحرر ونقد للواقع لا استنساخ له، كيفية لتحرير الطاقة الإبداعية للإنسان لا وسيلة للتعبئة والتوجيه. إن الفن الحقيقي والأصيل، هو الفن الذي ينفلت من التوظيفات الإيديولوجية، ويستقل بذاته عن الواقع القائم وأجهزته ومؤسساته، ليرسم للإنسان عالما آخر يكون أقدر على تحقيق آماله وطموحاته وحريته، لذلك فهو وسيلة تحرر وليس أداة تدجين كما أرادت له وسائل الدعاية.

وهذا يعني أن علاقة الفن بالفضاء العمومي علاقة معقدة، إذ بقدر ما يعبر الفن عن ذاتية الفنان، بقدر ما عليه أن يكشف عن أشكال الزيف والقمع والوهم التي تحجبها وسائل الدعاية، وبقدر استقلاليته عن كل خطاب إيديولوجي بقدر ما يهدف إلى تحرير عقل ووجدان الفرد خدمة للحقيقة. وهذا يذكرنا بأطروحة بنيامين الذي يقيم علاقة خاصة بين العمل الفن والحقيقة، وهو في ذلك يستأنف الأطروحة الهيجلية التي تعتبر أن دور الفن يكمن في إظهار الحقيقة وفي تمثيل الفكرة بكيفية حسية، ((Hegel, 1944, 77 غير أنه لا يساير هيجل في اعتبار أن الحقيقة هي حقيقة الروح، بل ينحو منحى ماركس مؤكدا على أن الحقيقة لا تنفصل عن الوضع التاريخي والاجتماعي الذي يعيشه الإنسان. لذلك فالفن عليه أن يتوجه إلى هذا الواقع والعمل على تغييره والرقي به إلى الأفضل.

يعمل بنيامين على تحليل موقع الفن في المجتمع الرأسمالي المعاصر، إذ ينبه إلى أن الفن فقد ماهيته ووظيفته خصوصا بعدما استقوت الرأسمالية بالتقنية. إذ فقد الفن بلغة بنيامين "عبقه" الذي يشير إلى تلك الظاهرة "المتفردة بقيام مسافة تفصل بيننا وبين الشيء، مهما قصرت" (بنيامين، 1991: 242). فالعبق هو ما يميز العمل الفني الذي تحيط به نوع من الهالة المرتبطة أساسا بتفرده وتميزه. هذا التميز والتفرد اضمحل كليا في المجتمع الاستهلاكي المعاصر وفقد العمل الفني بريقه وفرادته بفعل ظهور ما يسميها وسائل وأدوات الاستنساخ التقني، كالتصوير الفوتوغرافي والسينما. إنّ وسائل الاستنساخ الجديدة التي ظهرت نتيجةً التطور التقني "قضت قضاء تامًّا على هذا الشعور شبه المقدس بالفنون، وتركت أعمق الأثر على موقف الفنان من هذا الإنتاج"(بسطاويسي، 1998: 150).

إنّ السينما –حسب بنيامين- هي النموذج الأكثر دلالة على هذا التحوّل الذي عرفته الأساليب المختلفة للاستنساخ التقني للعمل الفني الذي ميّز عصرنا. إذ تكمن أهمية السينما في قدرتها على التأثير في وعي الجماهير، والتحكم في انفعالات وخيال ومشاعر المشاهدين أكثر من أي فن آخر، وهذا التأثير الذي تمارسه السينما يتم من خلال الصورة والضوء والديكور والموسيقى التي يتم تركيبها قصد تمرير رسائل إيديولوجية قصد تجنيدها وتعبئتها، وهنا تكمن وظيفتها السياسية. إذ ينبه بنيامين إلى أنه "من أصعب المهام التي تقع على عاتق الفن هي تعبئة الجماهير، وهو ما يفعله الفن اليوم من خلال السينما" (بنيامين، 1991: 256).

إنّ ما يميّز الأعمال الفنية في عصر سيطرة التقنية هو الطريقة التي يتم نقلها ونشرها على المستوى الجماهيري، بحيث أصبح الطابع التجاري والربح المادي أمراً أساسيًّا، ولم يعد المضمون هو المحدد. كما أن التوظيف الإيديولوجي للأعمال الفنية عمّق المشكل أكثر بحيث فقد الفن مهمته بشكل كلي وانسلخ عن هويته التحررية التي تعطيه نفسه وتميزه، وما عمق أكثر هذا المسار اليوم هو ظهور الذكاء الاصطناعي، الذي طرح هو الآخر تحديات جديدة على الحداثة الجمالية.

المبحث الرابع: الذكاء الاصطناعي مبدعا!

إن المسار الذي قطعته الإنسانية منذ فجر العصر الحديث، حيث أسست فهمها لذاتها على ميتافيزيقا التحكم المؤسسة بدورها على تأويل تقني للعقل، جعلنا نسير اليوم إلى عصر تقني خالص. وكأنه ما كان خفيا في بداية العصر الحديث صار الآن علنيا ومكشوفا. إن عصرنا ما هو إلا ميتافيزيقا العصر الحديث وقد أكملت تحققها؛ لأننا بلغة جاك إيليل Ellul.لم نعد نعيش في بيئة طبيعية بل في بيئة مشبعة بالتقنية، بيئة ثانية للإنسان (Ellul, 1977, 113). والتقنية هنا ليس بمعناها الأداتي، بل باعتبارها نمط جديد من التفكير يقترح علينا كيفية غير أصيلة للوجود. ويمكننا أن نعود هنا إلى التمييز الذي يقيمه هايدجر بين التقنية و "ماهية التقنية"، إذ إن ماهية التقنية "ليست أبدا شيئا تقنيا." فنحن في الغالب نفكر في التقنية من خلال بعدها المادي دون أن ننتبه إلى أن ماهية التقنية في عمقها ميتافيزيقا، بل إنها بلغة هايدجر "الميتافيزيقا في شكلها المكتمل" .(Heidegger, 1958, 97) بمعنى أننا لم نعد نعش بجانب التقنية باعتبارها عنصرا مساعدا لنا، بل صارت تشكل جزء من ماهيتنا. هكذا لم يكن قول هايدجر بأن التقنية "قدر العصر" قولا مبالغا فيه، بقدر ما كان ضربا من الاستشعار القبلي والحدس الفلسفي المؤَسس على نظر عميق في جذور الوعي الأوربي الذي مكنه من التعبير عن روح عصره، بما هو عصري تقني بامتياز. هذه الفكرة تجد الآن تجسيدها الفعلي والجلي في مشروع الذكاء الاصطناعي. حيث سننتقل من الإنسان ك"رصيد" إلى الإنسان ك "أفاتار"avatar .

وتذهب أغلب التعاريف إلى أن الذكاء الاصطناعي هو عملية محاكاة للذكاء البشري، وقدرته على التعلم واكتساب الخبرة، واتخاذ القرارات باستقلالية، وإن كان الرهان قديما هو مدى قدرة الروبوت (ROBOT) على التعلم الذاتي، فقد انتقل الرهان اليوم - بعد توظيف عدة تطبيقات تعتمد على البيانات العملاقة(BIG DATA) ، ومن ثم تطبيقات الذكاء الاصطناعي العام(General AI) ، ومن خلال نماذج ما زالت تحت التجربة، تعرف بالذكاء الاصطناعي الخارق(Super AI) - إلى قدرة الذكاء الاصطناعي على الخلق والابداع، وفهم الانفعالات والأفكار البشرية التي تؤثر على سلوك البشر. (شقير، 2022).

لذلك إذا كان بنيامين قد نبه إلى تأثير التقنية على العمل الفني، فإن ظهور الذكاء الاصطناعي لم يعمّق فقط الهوة بين الفن الحقيقة، بل بدأت تظهر فجوة بين الفن والفنان ذاته. صحيح أن الفنان كان دائما يلجأ إلى والوسائل والأدوات التقنية بهدف تيسير عمله وإعطائه لمسة إبداعية أكثر رونقا. لكن ظهور الذكاء الاصطناعي جعل الفن يدخل مرحلة غير مسبوقة؛ بحيث لم يتوقف الأمر عند حدود استخدام الأدوات التقنية، بل إن الذكاء الاصطناعي صار يؤثر بشكل عميق على كل جوانب التعبير الفني، الأمر الذي يجعلنا نزعم بأننا أمام "فن الذكاء الاصطناعي".

إن ما يتوفر عليه الذكاء الاصطناعي من بيانات ضخمة تضم عددا هائلا من الأعمال الفنية التاريخية، وقدرته على تخزين مختلف الاتجاهات الفنية والتعبيرات الثقافية المختلفة، (Chi, 2024) يجعله قادرا على تحليل تلك البيانات والتعلم منها لإنتاج وإنشاء مخرجات فنية مقنعة بصريا تتحدى في بعض الأحيان الإبداع الإنساني، لا سيما في مجال فنون الأداء، السينما والمسرح مثلا. ومن بين هذه التقنيات نجد استخدام الشبكات التوليدية التنافسية (Generative Adversial Networks) وهي إحدى التقنيات التي تستخدم الذكاء الاصطناعي لإنشاء محتوى فني جديد ومبتكر. تعتمد هذه التقنية على مبدأ التنافس بين شبكتين عصبيتين الأولى يطلق عليها المولد والأخرى تسمى المميز؛ فالمولّد هو الشبكة التي تحاول إنشاء بيانات جديدة وواقعية بينما المميز يقوم بتمييز البيانات الحقيقية من المزيفة، عن طريق التعلم من التجارب والأخطاء السابقة. هكذا يمكن للذكاء الاصطناعي بالاعتماد على هذه الشبكات التوليدية تحليل آلاف الصور وكشف الفروق الأسلوبية بينهما، ثم إنشاء أعمال فنية جديدة وفريدة. وهذا يعني أن الذكاء الاصطناعي ليس مجرد مساعد تقني قد يلجأ إليه الفنان بهدف تحسين الأداء الفني في المسرح مثلا أو في السينما، بل صار يثري المضمون أيضا، من خلال اقتراح صور وسيناريوهات، والمساهمة في اختيار الشخصيات بناء على تحليل دقيق لها. وفي مجال الشعر كذلك قدم خمسة باحثين في مجال الأدب في كندا دراسة حول منظومة deep spear كنموذج عصبي مشترك للغة الشعرية قادر على توليد القصائد، حيث سجلوا أنه من الصعب التمييز بين القصائد المولدة عن طريق برنامج الذكاء الاصطناعي وتلك التي يكتبها الشاعر المبدع.[1]

إن هذه النماذج تفرض علينا إعادة النظر في ماهية العملية الإبداعية برمتها، بحيث لم يعد الإنسان وحده القادر على إبداع أعمال فنية بل يمكن للذكاء الاصطناعي أن ينتج ويطور نماذج فنية قد يختلف النقاد في موقفهم من قيمتها ومدى تحقق شرط الإبداع فيها، لكن ومع ذلك فهي تظل أعمالا فنية تفرض نفسها علينا بكيفيات مختلفة. لذلك ربما نحن اليوم في حاجة إلى توسيع أفق الحداثة الجمالية لتستوعب "فن الذكاء الاصطناعي"؛ لأن اتخاذ موقف عدائي منه أو على الأقل المبالغة في التحفظ عليه هو موقف لا-تاريخي، فالمطلوب هو دمجه داخل رؤية جمالية جديدة قادرة على أن تستوعب الإبداع الإنساني والإنتاج الاصطناعي معا. لذلك نجد استيفال فيال ينبه إلى أنه آن الأوان كي تستكمل الفلسفة وعيها، من خلال قبول الثقافة التقنية كخارج يمكنه أن يُغْني الداخل، كما يدافع عن تحالف التقنية والفن، والتقاط العنصر الإبداعي الثاوي خلف التكنولوجيا وتطبيقاتها الذكية (فيال، 2018).

5-الخاتمة

5-1-خلاصة بأهم الاستنتاجات:

تأسست الجماليات إذن على فكرة التعبير عن القدرات الذاتية للفنان والمتلقي، وقد نجحت في ذلك لأنها جعلت الفن مجالا مستقلا بذاته غير تابع لمجالات أخرى، نابع من ذاتية الفنان غير مستقدم من ذاتية جماعية سواء أكانت سياسية أو دينية. لكن في الفترة المعاصرة ستُطرح على الفن تحديات جديدة خصوصا في علاقته بالفضاء العمومي. إذ لم يعد ينظر إلى الفن الفني على أنه إبداع ذاتي منزه عن كل مصلحة أو غاية ومنسلخ عن عالمه، بل صار في قلب ذلك كله. إذ أصبح وجهة مغرية لمختلف الإيديولوجيات نظرا لقدرته على اختراق عقل ووجدان الإنسان لأنه يوظف وسائل وآليات أكثر فعالية تعطل الفكر النقدي وتغذي الميولات والغرائز. لكن ذلك لا يعني أن قدَر الفن أن يكون في زمن التقنية والذكاء الاصطناعي وسيلة دعاية وتجنيد، بل بالعكس يجب التمسك بقدرته على النقد وكشف القناع، والتأكيد على مساهمته في التحرر من كل أشكال الزيف التي يمكن أن تفرضه المؤسسات الاقتصادية أو السياسية. صحيح أن الخطر قائم في أن يطور الذكاء الاصطناعي أساليب الدعاية ويجعلها أكثر فعالية، الأمر الذي سيعمق مشكلة أدلجة الفن وسيزيد من ارتباك علاقة الفن بالفضاء العمومي. لكن رغم ذلك فهذا لا يعني أن زمن مقاومة الفن للواقع قد انتهى أو أن الفن دائما محكوم برهانات إيديولوجية، بل بالعكس لا زال الفن إلى اليوم قادرا على أن يلعب دورا رياديا في الكشف عن تناقضات الواقع، وزيف مقولات العقلانية التقنية. وبذلك فالفن قادر على الحفاظ على استقلاليته رغم اختراقه للفضاء العمومي، بل إن استقلاليته لا تتحقق إلا من حيث قدرته على اتخاذ مسافة مع ما يزيف الفضاء العمومي، وقدرته على بعث المعنى والحياة في المتلقي وجعله يسمو بإحساسه ليجعله يعيش في أبعاد غير متاحة إلا في العمل الفني.

(1) رابط الدراسة. Deep-speare: A joint neural model of poetic language, meter and rhyme

التوصيات والمقترحات.

1. توجيه الفن لخدمة الإنسان من خلال جعله يعبر عن انشغالاته وآماله وطموحاته، لذلك فكل فصل حاد بين الفن والعالم هو فصل يندرج ضمن الميتافيزيقا الحديثة التي فصلت الذات عن عالمها؛
2. أهمية تدريس الفن في مختلف المدارس التعليمية ليس فقط لأنه أداة للتعبير عن ذاتية الفرد، بل أساسا لأنه وسيلة لتحرير الإنسان من حضارة القمع بأبعادها المختلفة وتحقيق التوازن بين عقله ورغباته؛
3. ضرورة وضع مسافة بين الفن والإيديولوجيا، لأن جعل الفن في خدمة الإيديولوجيا داخل الفضاء العمومي من شأنه أن يفقده خصوصيته التي تتجلى أساسا في قدرته على الإسهام في التحرر والانعتاق من شتى أشكال الوصاية والتطرف بمختلف أنواعه؛
4. عقلنة استعمال الذكاء الاصطناعي في المجال الفني، لأن الاعتماد عليه بشكل مفرط من شأنه أن يفقد العمل الفني أصالته وتميزه من حيث إنه إبداع إنساني.

المصادروالمراجع

أولاً-المراجع بالعربية:

- إبراهيم، ز. (1972). كانت أو الفلسفة النقدية. دار مصر للطباعة.
- أبو الريان، م. (2010). فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر.
- بسطاويسي، م. (1998). علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت. بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- بنيامين، و. (1991). العمل الفني في عصر الاستنساخ الفني. ترجمة سيزا قاسم، مجلة شهادات وقضايا، العدد الثاني.
- بومنير، ك. (2010). النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت: من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيت، منشورات الاختلاف.
- علاء ش. (2022). الذكاء الاصطناعي والفن: العلاقة والأثر[1] . مجلة الرافد، في: Article-Preview
- فيال، س. (2018). الكينونة والشاشة، كيف يغير الرقمي الإدراك. ترجمة إدريس كثير، هيئة البحرين للثقافة والآثار، مطبعة الكركي، بيروت.
- كانط إ. (2005). نقد ملكة الحكم. ترجمة غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت.
- ماركيوز، ه. (1982). البعد الجمالي. ترجمة جورج طرابيشي، ط، 2 دار الطليعة، بيروت.
- ماركيوز، ه. (1988). الإنسان ذو البعد الواحد. ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت.
- مزيان، محمد. (2015). مسألة الذات في الفلسفة الحديثة. كلمة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى.
- هايدجر، م. (2003). كتابات أساسية، الجزء الأول، منبع الأثر الفني. ترجمة وتحرير إسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة.
- وفاء محمد إ. (1991). علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب.

ثانياً-المراجع بالفرنسية والإنجليزية:

- Adorno, Theodor. (1991). Théorie Esthétique. Traduction Marc Jimenez, édition Payot, Paris.
- Ellul, Jacques. (1977). le système technique. in: le monde modèle occidental, PUF, paris.
- Hegel, Friedrich. (1944). Esthétique.Traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Editions Aubier.
- Heidegger, Martin. (1958). dépassement de la métaphysique. in: essais et conférences, Gallimard.
- Jia, Chi. (2024). the Evolutionary Impact of Artificial Intelligence on Contemporary Artistic Practices. Proceedings of the 3rd International Conference on Art, Design and Social Sciences DOI: 10.54254/2753-7064/35/20240006.
- PatoČka, Jan. (1990). l'art et le temps. Traduit du tchèque par Erika Abrams, P.O. L. éditeur.
- Rodolphe, Gasché. (2003). the Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics. Stanford, California: Stanford University Press.
- Samuel, Weber. (1988). "the Foundering of Aesthetics," Aspects of Comparative Literature. Cornell University Press.
- Seys, Pascal. (1992). « Regard à l'est: Essais esthétiques et politiques de Jan PatoČka. » In: Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, tome 90, N°85.
- Wenze, Christian Helmut. (2009). Kant's Aesthetics: Overview and Recent Literature. in philosophy compass, DOI: 10.1111/j.1747-9991.2009.00214.