المجلة المغربية للدراسات القانونية والاقتصادية
ISSN(P) : 1142-2489
V2, Numéro 25, MARS 2026
REMEJE
المجلد 2، العدد 25، مارس 2026
ISSN(E) : 3085-4555
Revue Marocaine des Eudes Juridiques et Economiques

جوزيف بويز: النحت الاجتماعي بين الفن، الشرعية القانونية والممارسة السياسية

Joseph Beuys: Social Sculpture between Art, Legal Legitimacy, and Political Practice

NEZAR KRICH نزار قريش

طالب باحث بسلك الدكتوراه في الفلسفة، جامعة شعيب الدكالي، الجديدة؛ المغرب*.

KRICH.NEZAR@UCD.AC.MA

Dr. Abdelhadi Miftah الدكتور عبد الهادي مفتاح

أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية الجديدة

REVUE.ALKOLLIYATE@GMAIL.COM

الملخص:

يُمثل جوزيف بويز مُنعطفا حاسما في تاريخ الفن المعاصر، حيث أعاد تعريف الفن في صورة فعل تأسيسي يتقاطع فيه الجمالي مع السياسي، والاجتماعي، والقانوني. ينطلق جوزيف بويز من تصوّر مُوسع للفن بوصفه "علم الحرّية"، وقوة إنتاجية لا تقل منزلة عن الاقتصاد، أو السياسة، لما تمنحه للإنسان من قدرة على تشكيل العالم. وعليه، تتجسد هذه الرؤية في مفهومه المركزي "النحت الاجتماعي"، القائم على مقولته الشهيرة: كل إنسان فنان. إذ لا يعود الإبداع حكرا على إنتاج الأعمال الفنية، حتى يشمل صياغة العلاقات الاجتماعية، والهياكل السياسية، والأنظمة القانونية ذاتها.

يُظهر المقال كيف يُؤسس مفهوم النحت الاجتماعي عند جوزيف بويز لأنثروبولوجيا فلسفية، وقانونية تُعيد تعريف الإنسان بوصفه كائنا إبداعيا في جوهره، بعد تشخيص المجتمع الحديث مثل جسم اجتماعي مأزوم لا يُمكن شفاؤه إلا عبر فعل إبداعي جذري يُعيد تشكيل بنيته، ووعيه في آن واحد. من هذا المنطلق، يتحوّل التفكير، والكلام، والحوار، والتعليم، والعمل السياسي إلى مواد فنية قابلة للتشكيل، ويُصبح الفن عملية مستمرة لا مجرد منتج استهلاكي. وبالتالي، يضع، هذا التحوّل، الفن في مواجهة مباشرة مع الإطار القانوني التقليدي، الذي يسعى إلى الفصل بين الإبداع الفني الخالص، والفعل السياسي.

في هذا السياق، يُناقش المقال التوتر البنيوي القائم بين حرّية الفن المكفولة دستوريا، ولا سيما في المادة الخامسة من القانون الأساسي الألماني، وبين ممارسات جوزيف بويز الاحتجاجية، التي قد يصفها البعض بالعصيان المدني غير العنيف، خاصة بعد قضية طرده من أكاديمية دوسلدورف، أو حتى في مشاريعه التعليمية، والسياسية. وعليه، يُمكننا القول، إنّ بويز، لا يسعى إلى تقويض القانون، بل إلى إعادة تخيله بوصفه نحتا حيا قابلا للتشكيل عبر الحوار، والمشاركة. إذ تنشأ الشرعية من الفعل التواصلي، والممارسة الجماعية، لا من السلطة التمثيلية وحدها. وفي الختام، يخلص المقال إلى أنّ تجربة الفنان جوزيف بويز تفرض إعادة نظر جذرية في المفاهيم القانونية للفن، والفنان، والمسؤولية. فالحرّية الفنية، في تصوّره، لا تعني الحصانة، بل تكليفا أخلاقيا شاملا؛ حيث

*طالب باحث بسلك الدكتوراه، مختبر التاريخ، العلم والمجتمع، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجديدة، جامعة شعيب الدكالي المغرب.

يُقابل كل توسع في مفهوم الفن توسعا في نطاق المسؤولية. بهذا المعنى، لا يُمثل النحت الاجتماعي مجرد نظرية فنية، إنّما نموذجا فلسفيا، وقانونيا بديلا، يسعى إلى إعادة تنظيم المجتمع بوصفه عملا إبداعيا مفتوحا، تُعاد فيه صياغة الحرّية، والشرعية، والديمقراطية من داخل التجربة الإنسانية ذاتها.

الكلمات المفتاحية: النحت الاجتماعي، الحرّية الفنية، الشرعية، الفن والسياسة، المسؤولية الأخلاقية.

Abstract

This article examines Joseph Beuys's practice as a radical reconfiguration of the relationship between art, politics, and law. Moving beyond a purely aesthetic understanding of artistic production, Beuys conceives art as a foundational human capacity—what he calls a "science of freedom"—capable of shaping social, political, and legal realities. Central to this vision is the concept of *Social Sculpture*, grounded in the assertion that "every human being is an artist," whereby creativity is not limited to artworks but extends to thought, speech, education, and political action.

The article argues that Social Sculpture establishes a philosophical anthropology in which the modern society appears as a "sick social organism" requiring transformation through collective creative action. Within this framework, dialogue, participation, and pedagogy become sculptural materials, and art emerges as an ongoing process rather than a finished object. This expanded notion of art brings Beuys into direct tension with traditional legal frameworks—particularly those governing artistic freedom—by blurring the boundaries between artistic expression, political engagement, and civil responsibility.

Through an analysis of Beuys's institutional conflicts and political initiatives, the article shows that his project does not reject law but seeks to reimagine it as a living, formative process shaped by ethical responsibility and participatory legitimacy. Ultimately, Beuys's Social Sculpture proposes an alternative model of freedom in which artistic autonomy entails an expanded moral and social obligation, redefining democracy itself as a collective creative practice.

Keywords: Social Sculpture; Artistic Freedom; Legitimacy; Art and Politics; Ethical Responsibility.

المقدمة

يُشكل الفنان الألماني جوزيف بويز (Joseph Beuys, 1921 – 1986) علامة فارقة في تاريخ الفن الحديث؛ إذ تجاوز في ممارساته حدود التعبير الجمالي، والشكلي الكلاسيكي. بعبارة أخرى، أعاد الرجل تعريف الفن بوصفه فعلا تأسيسيا يتقاطع فيه الجمالي مع السياسي، والاجتماعي والقانوني، ومعه نموذج الفنان الحديث بحسبانه مُثقفا عُضويا، وفاعلا في مُجتمعه. فلم يكن الفن لدى جوزيف بويز مجرد فضاء للرمزية، إنّما أداة معرفية، ونقدية تدفع نحو إعادة تشكيل بنية المجتمع، ومُساءلة أشكال السلطة المنظمة له. وعليه، تتجسد هذه الرؤية الثورية بشكل واضح في مفهومه المجدد؛ ونقصد، هنا، مفهوم النحت الاجتماعي (Soziale Plastik)، القائم على مقولته الشهيرة **كل إنسان فنان** *. وبالتالي، عمد المفهوم إلى توسيع نطاق الإبداع الفني ليشمل صياغة العلاقات الاجتماعية، وإعادة هندسة البُنى السياسية، والاقتصادية. في هذا السياق، يُمكننا القول، إنّ الفن قد انتقل من كونه نشاطا محميا قانونيا إلى قوة فاعلة، ومنخرطة في الواقع، بل إلى **تشريع رمزي** يطرح نفسه مثل بديل نقدي لآليات الشرعية القانونية التقليدية. لذلك، يضع هذا الاتساع المفاهيمي، ممارسات بويز في قلب صراع بنيوي بين الإطار القانوني القائم، وبين الفعل الفني الاحتجاجي. وعليه، تزامن سعي بويز إلى توظيف المؤسسات الأكاديمية، والقانونية، واعتماد الشرعية الدستورية مجالا للتفسير والنزاع، مع ممارسات اقتربت من العصيان المدني، هدفت إلى تفكيك السلطة المؤسسية، وكشف آلياتها الإقصائية، خاصة حين تتعارض مع حرّية الإبداع، والحقوق الديمقراطية.

انطلاقا من هذا التناقض، يُحاول هذا المقال الإجابة على سؤال مركزي: كيف يُمكن تكييف الممارسات الفنية–السياسية لجوزيف بويز ضمن الإطار القانوني؟ وهل تندرج هذه الممارسات ضمن نطاق **حرّية التعبير الفني** المكفولة دستوريا (وخصوصا بموجب المادة الخامسة من القانون الأساسي الألماني)؟ أم إنّها تُعد شكلا من أشكال **العصيان المدني الفني** الذي يتحدى السلطة القانونية دون اللجوء إلى العنف، أو خرق القانون الجسيم؟

ويتفرع عن هذا السؤال الرئيسي عدد من الإشكالات الفرعية تتعلق بالمكانة الدستورية للفن، والحدود الفاصلة بين حرّية الإبداع، وضرورات النظام العام، فضلا عن مسؤولية الفنان القانونية في الأعمال التجريبية، وتأثير الانخراط السياسي على مستوى الحماية القانونية للفن في الدول الديمقراطية. تتطلب معالجة هذه القضايا إطارا منهجيا دقيقا يُزاوج بين التحليل القانوني، والتأويل الفلسفي في سياقه التاريخي. لذا، يعتمد المقال على قراءة نقدية للإطار الدستوري الألماني، والاجتهادات القضائية المتعلقة بالمادة

* تقوم مقولة جوزيف بويز كل إنسان فنان على منطق أنثروبولوجي–سياسي يلتقي بنيويا مع أطروحة أنطونيو غرامشي القائلة بأنّ كل إنسان مثقف، ولكن ليس لكل إنسان وظيفة المثقف في المجتمع. ففي الحالتين، لا يُنظر إلى الإبداع، أو الفكر بوصفهما امتيازا نخبويا، بل مثل قدرة كامنة في كل ذات بشرية، تُقمع، أو تُفَعّل وفق البنى الاجتماعية، والثقافية السائدة. غير أنّ بويز يُحوّل هذه الإمكانية من مستوى الوعي النقدي إلى مستوى التشكيل الفعلي للواقع عبر مفهوم النحت الاجتماعي؛ حيث يُصبح التفكير، والكلام، وحتى المشاركة الجماعية عمليات تشكيلية قادرة على إعادة بناء المجتمع من الداخل. وبهذا المعنى، فإنّ الفنان عند بويز يُؤدي وظيفة مماثلة للمثقف العضوي عند أنطونيو غرامشي؛ فكلاهما يعمل داخل النسيج الاجتماعي لا خارجه، ويسعى إلى تفكيك الهيمنة عبر إعادة تشكيل الحس المشترك، بعيدا عن فرض خطاب سلطوي بديل. فلا يعود الفن، هنا، تعبيرا جماليا مستقلا؛ إذ يتحوّل إلى ممارسة تاريخية (Praxis) تُنتج الوعي، وتفتح أفق الديمقراطية بحسبانها تجربة حية قائمة على المشاركة الخلاقة، لا على التمثيل المجرد.

الخامسة، موازاة مع تحليل فلسفي لأعمال بويز بوصفها أفعالا تشريعية رمزية. لذلك، يُسقط البحث هذه التحليلات على سياق ألمانيا ما بعد الحرب، ليفهم طبيعة التوتر بين حماية الدولة للفن، وحدود تدخلها الإداري. وسيتم توزيع البحث على ثلاثة مستويات تحليلية: يتناول المستوى الأول الإطار القانوني، والفلسفي لمفهوم **النحت الاجتماعي**، والتمييز بين الفعل الفني، والسياسي. وينتقل الثاني إلى دراسة الفن مثل فعل سياسي مباشر، وحدود العصيان المدني غير العنيف. أما المستوى الثالث، فيتعمق في دراسة الصراعات المؤسساتية لجوزيف بويز، وعلى رأسها قضية فصله من أكاديمية دوسلدورف، بوصفه نموذجا يكشف حدود الحرّية الأكاديمية. ويُختتم المقال بمناقشة الأثر القانوني لتداخل الفن والسياسة، وإمكانية استيعاب القانون لنموذج **الفنان الشامل** * دون إفراغ ممارسته من مضمونها النقدي.

المحور الأول: الأسس الفلسفية، والفنية للنحت الاجتماعي

سنحاول في المحور الأوّل من هذا البحث، تسليط الضوء على الأسس الفلسفية، والفنية التي تُؤطر مفهوم جوزيف بويز للنحت الاجتماعي. إذ يرى بويز، أنّ الفن ليس مجرد مهارة، أو إنتاج جمالي، بقدر ما هو "علم الحرّية" (Science of Freedom)، والطاقة الكونية القادرة على إعادة تشكيل الواقع الاجتماعي، والسياسي. فمن خلال تصوّر شامل للفن، يربط بويز بين المادة والفكر، وبين الإبداع والحياة اليومية، مؤسسا لأنثروبولوجيا ترى في كل إنسان فنانا بالإمكان؛ حيث تُصبح القدرات الإبداعية الفردية محركا قويا للتغيير الاجتماعي. هكذا يتجاوز بويز الانقسامات التقليدية بين الفن والعلم، وبين الفن والسياسة، مؤكدا، بذلك، أنّ أي تطور حقيقي للمجتمع يبدأ من الفن بوصفه أداة معرفية، وروحية، تُتيح للفنان أن يكون أشبه بمهندس اجتماعي، وطبيبا لما يُسميه الكائن الاجتماعي المريض. بهذا، يتحوّل النحت من مجرد صناعة للأشكال المادية إلى فعل مستمر من التفكير، والتشكيل، يمس الحياة الاجتماعية، والقيم الأخلاقية للمجتمع، ويُؤسس لنموذج ديمقراطي تجريبي يربط بين الحرّية الفردية، والمسؤولية الجماعية.

منبع الفن: تعويض الفلسفة والسوسيولوجيا

يعود بويز دائما إلى السؤال الجوهري :ما هي القوى التي تجعلنا نخلق شيئا؟ ليُجيب بأنّ الفن ليس مجرد مهارة، بل هو علم الحرّية (Science of Freedom)، أو الطاقة الحرّة. وبتعبير أدق، يُجادل بويز، بأنّ الإبداع هو القوة الكونية التي تستخدمها البشرية لبناء الحضارة. هكذا، يتجاوز جوزيف بويز الفلسفات التقليدية التي تعزل الفن عن العلم، والحياة، ويربط بينهما رباطا عضويا. إذ في نظره، الفن هو الإنتاج الأولي (Primary Production) الذي يسبق، ويحتوي كل أشكال العمل الأخرى.

* يُحيل مفهوم **الفنان الشامل** عند جوزيف بويز إلى تحوّل جذري في تعريف الفنان، أي تحوّله، من مُنتج لأعمال جمالية إلى **فاعل أنثروبولوجي–سياسي** يُشارك في تشكيل البنية الكلية للمجتمع. فالفنان الشامل لا يشتغل داخل حقل الفن بوصفه مجالا مستقلا، أو حتى نخبويا، بل يتحرك عبر التعليم، والحوار، والسياسة، والاقتصاد، والقانون، بوصفها جميعا مواد قابلة للنحت الاجتماعي. بهذا المعنى، لا تكون الأعمال الفنية سوى آثار، أو محفزات لعمليات أعمق، يكون فيها التفكير، والكلام، والتنظيم الجماعي أفعالا تشكيلية بحد ذاتها. إنّ الفنان الشامل عند جوزيف بويز يُجسد القدرة الإبداعية الكامنة في كل إنسان، ويعمل على تفعيلها لا عبر التمثيل، أو القيادة السلطوية، إنّما عبر توسيع الوعي بالحريّة، والمسؤولية المشتركة. هكذا يغدو الفن ممارسة كونية، ويتحوّل الفنان إلى وسيط تحويلي يسعى إلى شفاء "الكائن الاجتماعي المريض" عبر إعادة بناء الحس المشترك، وفتح أفق ديمقراطي قائم على التجربة، والمشاركة، لا على التفويض والامتثال.

وبالتالي، فإنّ أي تطور للمجتمع، أو للإنسان يجب أن يبدأ من الفن. وعليه، فإنّ تصوّر جوزيف بويز للفن بوصفه أنثروبولوجيا يُؤسس لرؤية ترى الإنسان تجسيدا حيا للحرّية، لا مُجرد حامل لها. ووفق هذا الأفق، لا يقوم الفنان بتمثيل الحرّية تمثيلا رمزيا، حتى يُجسدها فعليا في العالم من خلال الممارسة، والتشكيل. بذلك، يغدو الفن وظيفة كونية تتعلق بتنظيم علاقة الإنسان بذاته، وبالآخرين وبالعالم، لا مجرد نشاط ترفيهي، أو ممارسة جمالية معزولة عن شروط الوجود، والتاريخ [1]. بناء على ما سبق، يُرسي جوزيف بويز بالفعل أسس ما يُمكن تسميته بميتافيزيقا الإبداع، تقوم على رفض القطيعة التي أرساها الفكر الكانطي بين المادة والروح، وبين الحس والعقل. فالإبداع، في نظره، ليس نشاطا ثانويا، أو ذاتيا، بقدر ما هو القوة الجامعة التي تُوحد ما هو مادي بما هو روحي، وما هو فردي بما هو كوني. ومن هذا المنطلق، لا يُمكن تصوّر أي تحوّل حقيقي في المجتمع انطلاقا من تعديل البنى الاقتصادية، أو السياسية وحدها، ما دامت أنماط الإحساس، والتلقي تجاه الفن، والطبيعة، والعالم لم تتغير. إنّ التغيير الجذري، كما فهمه جوزيف بويز، يبدأ من مستوى الحس، والوعي؛ أي من إعادة تشكيل العلاقة الأولية التي يُقيمها الإنسان مع العالم. فعندما يُعرّف بويز الفن بوصفه "**علم الحرّية**"، فإنّه يمنح الفنان وظيفة معرفية واستشرافية؛ فالفنان ليس مُجرد صانع أشكال، بل فاعل يمتلك قدرة خاصة على إدراك الطاقات الكامنة في الواقع، تلك التي لا تُختزل في المعطى المادي، أو العقل الأداتي. غير أنّ هذه الرؤية لا تقوم على تخييل ميتافيزيقي مُنفصل عن الواقع، إنّما على توسيع أفق الإدراك ليشمل أبعادا مهملة في التجربة الحديثة، مثل العلاقة الحيوية بالطبيعة، وبالزمن، وبالآخر. هكذا، يغدو الفن أداة معرفية ذات بعد روحي، لا بالمعنى الديني الضيق، إنّما بوصفه ممارسة توحيدية تسعى إلى إدماج العقل، والروح، والطبيعة ضمن أفق واحد، يسمح بإعادة التفكير في الإنسان، والمجتمع بوصفهما عمليتين مفتوحتين على التحوّل، والمسؤولية.

المفهوم الكلي للفن

يدعو جوزيف بويز إلى مفهوم كلي للفن يتضمن صراحة الأشكال الفنية، والاجتماعية، والقانونية، والاقتصادية. فكل أسئلة الإنسان، في نظره، هي أسئلة عن الشكل، وليس عن الجماليات وحده، إذ يقول في أحد حواراته: " المفهوم الكلي للفن، هذا هو المبدأ الذي أردت التعبير عنه بهذه المادة (...) وليس فقط الأشكال الفنية، ولكن أيضا الأشكال الاجتماعية، أو الأشكال القانونية، أو الأشكال الاقتصادية " [2]. وعليه، يضع هذا المفهوم بويز في مواجهة مباشرة مع النقد الحداثي الذي يرى في أي دمج بين الفن، والدين، أو حتى المطلق نزعة رجعية. غير أنّ بويز لا يقترح عودة طقوسية إلى الماضي، بل تصوّرا مستقبليا يرى في القانون، والاقتصاد وسائط إبداعية. ومن ثمّ، فإنّ إصلاح القانون، أو تحويل النظام الاقتصادي يُصبحان أعلى أشكال النحت الاجتماعي، حيث يُستبدل منطق الصراع بمنطق الإبداع بوصفه قوة تطورية قادرة على إعادة تشكيل المجتمع من الداخل.

---

[1] Joseph Beuys, *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys, Edited with Essays by Volker Harlan, Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks (*Forest Row: Clairview, 2012*)*, PP. 26–28.

[2] Mark C. Taylor, *Refiguring the Spiritual: Beuys, Barney, Turrell – Joseph Beuys, Religion, Culture, and Public Life* (New York, Columbia University Press, 2012), PP. 34, 37.

في هذا السياق، يطرح جوزيف بويز ثورة مفاهيمية لا تقتصر على توسيع مجال الفن؛ حتى تمتد إلى إعادة تعريف طبيعة الواقع ذاته. فالانتقال من فهم الفن بوصفه ممارسة جمالية إلى اعتباره فعلا تشكيليا للشكل، وللبنى التي تُنظم الحياة الإنسانية، يُمثل انقلابا على معايير الفلسفة التقليدية، وبالتحديد النقد الحداثي الذي حصر الفن في استقلاله الشكلي. والمقصود هنا، إنّ بويز لا يسأل عما إذا كان الشيء جميلا أو لا، بل عن كيفية تكوّنه، وطريقة عمله، والبنية التي تحكمه. من هذا المنظور، يُؤكد بويز، أنّ كل الأسئلة الإنسانية هي، في جوهرها، أسئلة عن الشكل. فالفقر، والظلم، والتدهور البيئي ليست مجرد مشكلات أخلاقية، أو اقتصادية، إنّما هي تعبيرات عن أشكال اجتماعية، واقتصادية وقانونية مختلة. فالشكل الاقتصادي، مثلا، لا يُختزل، فقط، في تبادل السلع، إنّما يُشير إلى طريقة تنظيم الموارد، وإنتاج الثروة. وحين يقوم هذا الشكل على الاستغلال، والربح المجرد، فإنّه يُنتج بالضرورة اختلالا إنسانيا. أما الشكل القانوني، مثلا، فهو ليس مجموعة نصوص ثابتة، بل بنية تنظيمية قابلة للتشكيل، ينبغي نحتها بحيث تخدم الحرّية الإنسانية بدل أن تتحوّل إلى أداة قمع، أو ضبط بيروقراطي.

لذلك، يضعنا هذا التصوّر الجديد لبويز في مواجهة مباشرة مع النقد الحداثي، وخصوصا التيارات التي دافعت عن نقاء الفن، واستقلاله عن الحياة، والدين، والسياسة. لقد اعتبر النقد الحداثي أنّ أي محاولة لربط الفن بالمطلق، أو بالقيم الكونية تُمثل نزعة رجعية تُعيد الفن إلى وظائفه التقليدية الكلاسيكية. لذلك، يرفض بويز هذا الاتهام من خلال توجيه فكره نحو المستقبل، لا نحو الماضي. فهو لا يدعو إلى إحياء الفن الديني، أو الطقوسي، إنّما يقترح تجاوز حدود الفن نفسه ليصبح ممارسة معرفية، واجتماعية قادرة على التدخل في القانون، والاقتصاد بوصفهما مجالين إبداعيين. بذلك يتحوّل المطلق من فكرة ميتافيزيقية مجردة إلى ممارسة ملموسة تتجسد في أشكال تنظيم الحياة المشتركة. في قلب هذا التصوّر، يقترح جوزيف بويز استبدال منطق الصراع بمنطق الإبداع. فإذا كان الصراع، في الفكر الماركسي التقليدي، هو محرك التاريخ، وكانت المنافسة هي المحرك في الرأسمالية، فإنّ بويز يرى في الإبداع قوة تطورية بديلة. فلا يقوم النحت الاجتماعي عنده على إقصاء الخصم، أو التغلب عليه، بل على إعادة تشكيل العلاقات، والبنى بطريقة تعاونية، تسمح ببناء مجتمع أكثر عدلا واتساعا من خلال المشاركة الإبداعية، والخلق المشترك [1].

في المحصّلة، يُقدم بويز الفن بوصفه استجابة جذرية لأزمات الحداثة. فبدلا من السقوط في العدمية، أو الخضوع للآلة البيروقراطية، يقترح الإبداع بحسبانه وسيلة للخلاص، ويجعل من الفن مرادفا للحرّية الفاعلة. حيثما يوجد تشكيل خلاق للعلاقات الاجتماعية والقانونية، يوجد الفن؛ وحيثما يسود الجمود والقهر، يغيب الفن. وبهذا المعنى، تُصبح مهمة الإنسان المعاصر هي إعادة نحت العالم نفسه بوصفه عملا فنيا مفتوحا، يتأسس على الحكمة، والعدالة، والمسؤولية المشتركة.

أنثروبولوجيا كل إنسان فنان، ونقد الكائن الاجتماعي المريض

ينطلق جوزيف بويز في نقده الأنثروبولوجي من نقد التقسيمات الاجتماعية، التي تفصل بين الفنان، وغير الفنان. ومن ثمّ، يُجادل بأنّ هذا الفصل هو لاإنساني؛ فكل إنسان، حتى في حياته اليومية، يُمارس عمليات إبداعية سواء عبر الكلام، أو العمل،

[1] Lucrezia De Domizio Durini, *The Felt Hat: Joseph Beuys — A Life Told* (Pescara: Edizioni Carte Segrete, 1992), P. 101.

أو السلوك. وعليه، فإنّ المهم في نظره ليس المنتج الفني النهائي، بل المعنى المختفي في هذه العمليات. لذلك، يُشخص بويز المجتمع الحديث بوصفه كائنا اجتماعيا مريضا يحتاج إلى علاج جذري. فلا يُمكن بلوغ هذا التحوّل إلا عبر فعل النحت ذاته؛ إذ يرى بويز أنّ الوعي الحسي اليومي عاجز عن إدراك هذا الكائن الاجتماعي الكامن، وغير المرئي. ومن ثمّ، يُصبح من الضروري اللجوء إلى تمارين جسدية وفكرية، مثل تجارب اللون، والإدراك، من أجل توسيع الوعي، وتمكينه من تشخيص هذا المرض الاجتماعي، والتدخل في علاجه.

يُوَسع، هنا، جوزيف بويز مفهوم الفن ليشمل التشخيص الطبقي، والنفسي؛ إذ ينظر إلى المجتمع بوصفه نظاما مركبا يُعاني من أمراض بنيوية غير مرئية للحس المباشر، مثل الفقر، أو التدهور الاجتماعي. وفي هذا السياق، يتحدد دور الفنان باعتباره طبيبا اجتماعيا لا يكتفي بالكشف عن هذه الاختلالات، بل يسعى إلى المساهمة في علاجها. وبهذا المعنى، يكتسب الفن وظيفة علاجية، لا مجرد تعزية رمزية، إنّما مثل قوةِ تدخلٍ فعلي في بنية الواقع. وبالتالي، فإنّ مقولة جوزيف بويز المشهورة (التفكير = نحت) تُعبّر عن هذا التحوّل؛ حيث يُصبح التفكير نفسه فعلا تشكيليا يقوم من خلاله الفنان بإعادة صياغة العمليات غير المرئية التي تُنظم الحياة الاجتماعية. فلم يعد النحت صناعة لأجسام مادية، بل ممارسة فكرية تتشكل بها العلاقات، والمعاني، وأنماط التنظيم. هكذا، يُمثل هذا الانتقال من النحت بحسبانه فعلا ماديا إلى النحت بوصفه تفكيرا. وبعبارة أخرى، لقد أتاح هذا الانتقال لبويز بلورة نموذج لديمقراطية قائمة على التجربة، تتجاوز القوانين الصلبة، والآليات الشكلية، لتؤسس شرعيتها على المشاركة الحية، والتشكيل المشترك للواقع [1].

الفنان—المواطن

يُعيد جوزيف بويز، من خلال تأكيده الجذري على مبدأ أنّ كل شخص فنان، بإمكانية صياغة الجذور القانونية، والأنثروبولوجية للفن، مؤسسا بذلك لتعريف جديد للإنسان بحسبانه كائنا إبداعيا بطبعه، لا مُجرد مستهلك للرموز. لذلك، لم يعد الفن محصورا في إنتاج الأعمال المادية داخل المؤسسات الثقافية الضيقة، إنّما تحوّل إلى قدرة كامنة، وجوهرية في كل فعل إنساني خلاق يهدف إلى التشكيل، والتحسين. وعليه، تُصبح الحماية الدستورية للفن، بهذا الفهم، غير قابلة للاختزال، أو التقييد، فهي تشمل نطاقا واسعا من أشكال الإبداع المعرفي، والاجتماعي التي تُساهم بفاعلية في تشكيل بنية المجتمع، وصياغة الوعي الجمعي. ويؤكد هذا التوسع المفاهيمي أنّ الحرّية السياسية، والإبداع الفني وجهان لعملة واحدة؛ فلا تتحقق الحرّية بالكامل إلا من خلال الممارسة الإبداعية، مما يجعل الفن أساسا وجوديا، وشرطا ضروريا لممارسة المواطنة الفاعلة التي تتحمل مسؤولية نحت المستقبل البشري المشترك.

سُئل بيوس ذات مرة: " أي من أعمالك يُساهم أكثر من غيره في صورة المسيح؟ فأجاب: المفهوم الموسع للفن (...)أشيائي يجب أن تُرى مثل محفزات لتحويل فكرة النحت (...) أو الفن بشكل عام. إنّها (...) أداة. يجب أن تُثير الأسئلة

[1] Joseph Beuys, *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys, Edited with Essays by Volker Harlan, Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks (*Forest Row: Clairview, 2012*)*, PP. 42–44.

حول ما يُمكن أن يكون النحت في يومنا هذا ؟ وما هي فكرة النحت ؟ وما هي فكرة الفن ؟ (...) ما أقصده حقا هو أنّ التغيير يجب أن يحدث في فلسفة البشر (...) فلكل إنسان قدرة إبداعية (...) كل شخص هو فنان بالإمكانية، فالاحتمال موجود "[1].

في هذا المقتطف، يُقدم جوزيف بويز تصوّرا جوهريا للفن يتجاوز حدود الأعمال المادية، أو الجمالية البحتة، ليصبح قوة فكرية، واجتماعية قادرة على إعادة تشكيل الوعي البشري. فعندما سُئل، عن أي من أعماله يُساهم أكثر في صورة المسيح، أجاب بأن الإجابة ليست في قطعة معينة، إنّما في المفهوم الموسع للفن، حيث تُعد أعماله أدوات، ومحفزات تهدف إلى تحويل فكرة النحت، والفن نفسه، وإثارة التساؤل حول ماهيتهما، ووظيفتهما في المجتمع. لذلك، يوضح هذا التصوّر، مركزية دور الفنان—المواطن؛ فلا يقتصر الفن على المنتج النهائي، أو على نخبة مختارة من الفنانين، بل يتحقق في كل فعل إنساني خلاق. فمفهوم بويز، لكل شخص فنان بالإمكانية يجعل من كل فرد مشاركا فاعلا في الحياة الاجتماعية، والسياسية، ليس في صورة مستهلك أو متفرج، بل بمثابة مساهم في النحت الاجتماعي، وإعادة تشكيل بنية المجتمع. بهذه الطريقة، يربط بويز بين الإبداع الفردي، والمسؤولية الجماعية، ويُحوّل الفن إلى ممارسة مواطنة فاعلة. فالقدرة على التفكير الإبداعي، والتشكيل ليست مُجرد نشاط شخصي، إنّما حق، وواجب على كل إنسان، يُمكن من خلاله المشاركة في بناء مجتمع أكثر عدلا، وحيوية، حيث يُصبح كل فرد **فنانا—مواطنا** قادرا على إعادة تعريف الحرّية، والإبداع في صورة أساس لممارسة المواطنة الشاملة.

تكمن، إذن، الراديكالية القانونية لهذا التصوّر في تفكيك الامتياز الحصري للفنان بوصفه فئة مهنية استثنائية. فلا يسعى بويز إلى تعميم لقب فنان، بل إلى زعزعة الاحتكار القانوني، والرمزي لمفهومي الفن، والإبداع. وعليه، فإنّ توسيع مجال الحماية الفنية يعني، بالضرورة، إعادة تعريف حرّية الفن لتشمل كل نشاط إبداعي قادر على تحويل الواقع الاجتماعي، مع ما يترتب على ذلك من مساءلة للفنان التقليدي نفسه، وامتيازاته. فمن خلال تأكيده أنّ كل شخص فنان بالإمكانية، يُعيد جوزيف بويز تعريف الفنان ليس بوصفه حاملا لمهنة، أو منتجا لأعمال مادية فحسب، إنّما مثل فاعل إنساني قادر على الإبداع في كل جوانب الحياة اليومية. لذلك، يُحوّل هذا التصوّر الفن من حق حصري تُمارسه نُخبة ثقافية مُحددة إلى قُدرة كامنة في كل فعل خلاق، ويترتب على ذلك توسع في نطاق الحماية القانونية للفن ليشمل كل نشاط قادر على تشكيل الواقع الاجتماعي.

وفي الجملة، تكمن الراديكالية القانونية لهذا التصوّر في تفكيك الاحتكار الذي منح الفنان التقليدي امتيازا قانونيا، ورمزيا؛ إذ لا يسعى جوزيف بويز لتعميم لقب فنان على الجميع، إنّما لتوسيع فهم حرّية الفن بحيث تشمل كل نشاط إبداعي قادر على التأثير في المجتمع. وبذلك، يتحوّل كل فرد إلى مشارك محتمل في النحت الاجتماعي، ويُصبح الفن ممارسة سياسية، وأخلاقية مُتشابكة، تتطلب مسؤولية تجاه العالم والآخرين، وتُعيد مساءلة الفنان التقليدي، وامتيازاته، وتضع الإبداع في صلب الديمقراطية الحية القائمة على المشاركة، والتجربة المباشرة.

[1] Chris Thompson, *Felt, Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011) , P. 89.

النحت والإبستمولوجيا: الفن بين الفكر والممارسة

يذهب جوزيف بويز، في صلب فلسفته، إلى ما بعد الجماليات التقليدية، ليطرح سؤالا إبيستمولوجيا: ما هي القوى التي تدفعنا لخلق شيء ما؟ وقد سبق ونقلنا في الفقر السابقة، بأنّ جوابه كان، أنّ التفكير هو نحت (Thinking = Sculpture)، ونُضيف، هنا، حتى الكلام، هو نحت (Speaking = Sculpture). لذلك، يرى بويز، أنّ الفن هو عملية تشكيل (Sculpture) تنطلق من الفكر، وتتم عبر الكتابة، والنقاش. وبالتالي، إنّ الأجسام الفنية (مثل المنحوتات) ليست سوى آثار؛ بل هي بصمات لهذه العمليات التشكيلية الجارية. لذلك، فإنّ الفن، ليس شيئا ثابتا، إنّما هو فعل؛ أي حركة، وتحويل مستمرين [1].

كما يُمكننا، هنا، الربط بين تصوّر جوزيف بويز للفن مثل فعل مستمر، وتحويل دائم، وبين مفهوم الفعل (Action) عند حنة آرندت، التي ترى في الفعل جوهر الحياة العامة، والحرّية الإنسانية، إذ يظهر الإنسان في العالم، ويُؤثر فيه من خلال التفاعل، والمشاركة مع الآخرين (Arendt, *The Human Condition*, 1958). فكلاهما، يُشير إلى أنّ الفن/الفعل ليس كيانا ثابتا، أو نتاجا جامدا، إنّما ممارسة حية تتجلى في الحركة، والتحويل المستمر، وتُشكل وسيلة لإحداث تغييرات اجتماعية، وسياسية ملموسة، سواء في بنية المجتمع، أو في وعي الأفراد. وهنا، بالضبط، يكمن تصوّر جوزيف بويز مع مفهوم العملية في الفن (Process Art).ومن ثمّ، فإنّ القول بأنّ التفكير هو نحت، يعني أنّ التفكير ذاته نشاط تشكيلي (Formative). وبتعبير آخر، ينقل جوزيف بويز الفن من عالم الأشياء الجامدة إلى عالم الأفكار، والعمليات. ومن هذا المنطلق، يتضح لنا، أنّ حرّية التعبير (مثل رسم لوحة) محفوظة قانونيا واجتماعيا، لكن في الواقع، ما يُشكل فعليا الديناميكية الحرّة للمجتمع هي حرّية توجيه الفكر (Directing Thought)؛ أي القدرة على توجيه التفكير، والإبداع نحو تشكيل الواقع الاجتماعي، والمشاركة الفاعلة في تطويره. وعليه، فإنّ الأعمال الفنية المادية (المنحوتات) تكتسب قيمتها ليس بوصفها جميلة، إنّما بحسبانها توثيقا لعمليات نحت اجتماعي، ومشاركة فكرية.

تجاوز الفن التقليدي، وتحويله إلى قوة اجتماعية، وسياسية

يواجه النموذج الفني لجوزيف بويز النظام القانوني التقليدي الذي يسعى جاهدا إلى الفصل بين ما يُمكن تسميته بالفن الخالص، والفعل السياسي. فمن منظور بويز، يبقى هذا الفصل تعسفيا؛ فكل عمل إنساني نابع من الفن. ومن ثمّ، إذا أردنا إصلاح المجتمع، واقتصاده، والحقوق الإنسانية، يجب أن نبدأ من الفن بوصفه نقطة انطلاق التي لا مفر منه. ومن ثمّ، ينتقد بويز الماركسية؛ فرغم تحليلها الاقتصادي الذكي، إلا أنّها فشلت، في نظره، بعدما حاولت جعل الثورة نابعة، حصرا، من النظام الإنتاجي، معطية، بذلك، إجابات اقتصادية بحتة للمسائل الثورية. في المقابل، يؤكد لنا بويز، أنّ الثورة لا يُمكن أن تولد إلا من الفكر، والفن؛ وحده الفن – بوصفه نشاطا خلاقا حسب تعريف شيلر – يُمثل الحرّية المطلقة، بعيدا عن قيود المنطق الصارم التي

[1] Joseph Beuys, *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys, Edited with Essays by Volker Harlan, Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks (*Forest Row: Clairview, 2012*)*, PP. 26–28.

تحد من العلم. وبالتالي، فإنّ معيار التمييز لدى بويز يقوم على أساس، أنّ الفن هو القوة الثورية الوحيدة القادرة على تحقيق تطور شمولي للعالم يُعوض أخطاء الفلسفة، والسوسيولوجيا في القرن الماضي [1].

يُواجه النموذج الفني لجوزيف بويز مباشرة البنية القانونية، والفكرية التي تُصر على الفصل الصارم بين ما يُسمى الفن الخالص، والفعل السياسي [*]، معتبرا هذا الفصل إجراء تعسفيا يُخفي الطابع التكويني للفن ذاته. فمن منظور بويز، لا يُختزل الفن في مجال إنتاج الأعمال، أو التمثيلات الجمالية، بل يُشكل مبدأ أنثروبولوجيا شاملا يسكن كُل فعل إنساني قادر على التحويل. وانطلاقا من هذا الفهم، يُصبح إصلاح المجتمع، واقتصاده، وبُناه الحقوقية، مشروطا بالعودة إلى الفن بوصفه نقطة الانطلاق التي لا غنى عنها لأي تغيير فعلي. ضمن هذا الإطار، يُوجه جوزيف بويز نقدا صارما للماركسية؛ فرغم ما يتضمنه تحليلها من نفاذ اقتصادي، فإنّها، بحسبه، أخفقت لأنّها حصرت إمكان الثورة داخل منطق الإنتاج، والعلاقات المادية، وقدمت، بالتالي، أجوبة اقتصادية خالصة لمسائل تتجاوز الاقتصاد. في المقابل، يُؤكد بويز أنّ الثورة لا يُمكن أن تنبثق إلا من تحوّل الفكر ذاته، وأنّ الفن، بحسبانه فضاء للفعل الحرّ، هو شرط هذا التحوّل. وحده الفن، باعتباره نشاطا خلاقا بالمعنى الذي حدده شيلر، يُجسد الحرّية المطلقة المتحررة من القيود الصارمة للمنطق الأداتي الذي يحكم العلم، والتقنية. وعلى هذا الأساس، يقوم معيار التمييز لدى بويز على أنّ الفن هو القوة الثورية الوحيدة القادرة على إحداث تحوّل شمولي في العالم. فهو تحوّل لا يكتفي بتصحيح اختلالات النظام الاجتماعي، إنّما يسعى إلى تجاوز الإخفاقات التي وقعت فيها الفلسفة، والسوسيولوجيا في القرن الماضي.

في المحصلة، إنّ استبدال الفنان جوزيف بويز للقاعدة الاقتصادية (العمل) بالقاعدة الإبداعية (الفن) لا يقتصر على تغيير الفلسفة فحسب، بل يُهدد التسلسل الهرمي للحقوق الدستورية. فعادة ما تضع الأنظمة القانونية حقوق الملكية، والعمل فوق الحقوق الثقافية، حيث يُنظر إلى الفن بوصفه مجرد ترف، أو بنية فوقية. ومع ذلك، إذا كان الفن، حسب حجة بويز، هو أصل كل إنتاج بشري، فإنّ حرّية الفن تُصبح سابقة منطقيا على حرّية العمل، والملكية. ومن ثم، يعني هذا، أنّ أي قانون يُنظم الحياة الاقتصادية، أو السياسية يجب أن يُختبر أولا بناء على قُدرته على تحفيز الإبداع، وليس العكس. إذ يمنح هذا بويز أساسا شرعيا للطعن في قوانين الضرائب، أو التعليم، أو حتى الملكية إذا أعاقت الإنتاج الأولي للإبداع البشري، مما يقلب موازين الشرعية القانونية التقليدية.

---

[1] Lucrezia De Domizio Durini, *The Felt Hat: Joseph Beuys — A Life Told* (Pescara: Edizioni Carte Segrete, 1992), P. 13.

[*] يُقصد بالفن الخالص ذلك النمط من الممارسة الفنية الذي يكتفي بذاتيته الجمالية، ويُقيم داخل أفق الشكل، والتجربة الحسية بوصفهما غاية في ذاتهما، دون أن يطمح بالضرورة إلى إحداث أثر مباشر في المجال العمومي. أمّا الفعل السياسي، فيُفهم بوصفه ممارسة علنية تتجاوز التعبير الفردي لتدخل مجال التشاركية، والمسؤولية الجماعية، حيث يُنتج المعنى عبر التفاعل مع الآخرين، ويساهم في إعادة تشكيل شروط العيش المشترك. ويكشف التمييز بينهما، أنّ الفن، حين يظل خالصا، يُحافظ على استقلاله الجمالي، لكنّه لا يغدو فعلا سياسيا إلا عندما يتحوّل إلى ممارسة تُؤثر في الوعي الجماعي، وتُعيد توجيه الفعل الإنساني داخل الفضاء العمومي.

الفن والحرّية الجماعية: الإنسان بوصفه مركزا للتغيير

يتحوّل بويز في خطابه السياسي من مفاهيم الجماعات التقليدية إلى أنثروبولوجيا الحرّية التي ترى في الفرد الكيان المركزي للتغيير. لذلك يؤكد جوزيف بويز، كل مرة، أنّ كل إنسان فنان، وأنّ الحرّية ليست ترفا فرديا، بقدر ما هي حرّية الآخرين، أو حرّية المجتمع ككل. وتتضح هذه الفكرة في خطابه حول دفاعه عن الطبيعة، وحتى في زرع شجرة البلوط، حيث يرى أن الهدف الرئيسي هو تحرير البشر من التبعيات القديمة، ويقصد الأيديولوجيات، وقادة السياسة، وسلطة الدولة. ومن ثمّ، يطرح جوزيف بويز هنا مفهوما متماسكا للإبداع، شعاره الفن هو رأس المال (Kunst = Kapital). فلا يهدف هذا التعريف ربط الفن بالسوق، إنّما يعني أنّ القدرة الإبداعية هي الثروة الحقيقية لكل مجتمع. وبالتالي، يُجادل بويز بأنّنا غير قادرين على فرض الديمقراطية من الأعلى (=التمثيل الحزبي)، وعليه يجب أن تنبث الديمقراطية من التفكير الحرّ، ومن مساواة الأفراد بوصفهم كائنات مفكرة، ومبدعة. وتظل دعوته إلى الديمقراطية المباشرة عبر الاستفتاء استلزاما عمليا يشتغل وفق مبدأ النحت الاجتماعي، بعيدا عن دعوة سياسية عابرة. وبالتالي، إنّ تقرير قضايا المصير الجماعي، وصياغة أفق المجتمع لا يُمكن أن يُفوَض إلى سلطة مركزية، أو نُخب مُمثلة؛ فلا يتحقق إلا عبر مُمارسة حرّة، واعية، ومباشرة، يكون فيها الأفراد فاعلين حقيقيين في إنتاج القرار، ونحت الشكل السياسي للمجتمع نفسه [1].

ينتقل جوزيف بويز في تصوّره للفن، والسياسة من منطق الجماعات المأسسة إلى أنثروبولوجيا للحرّية تجعل من الفرد نقطة الارتكاز الأولى لكل تحوّل اجتماعي. فحين يُؤكد بويز، أنّ كل إنسان فنان، لا يقصد تعميم صفة جمالية، أو مهنية، حتى يُؤسس لفهم جديد للحرّية بوصفها طاقة إبداعية مُشتركة لا تتحقق إلا جماعيا. فليست الحرّية، عند بويز، امتيازا ذاتيا، ولا حقا سلبيا، بقدر ما هي بالضرورة حرّية الآخرين؛ أي القدرة الجماعية على المشاركة في تشكيل المصير المشترك. لذلك، ترتبط ممارساته الرمزية، والبيئية، مثل مشروع زرع شجرة البلوط، أو دفاعه عن الطبيعة، بمشروع تحريري أوسع يهدف إلى فك ارتباط الإنسان بالبنى التبعية القديمة. ونقصد هنا، الأيديولوجيات المغلقة، والزعامات السياسية، وسلطة الدولة باعتبارها مركزا وحيدا لاتخاذ القرارات. في هذا السياق، يُصبح الفن فعلا تحريريا يوقظ الوعي الفردي، ويفتح إمكانات جديدة للفعل المشترك، لا مجرد أداة تعبير، أو احتجاج.

يصوغ بويز، ضمن هذا الأفق، تعريفه الشهير؛ إنّ الفن هو رأس المال، وهو تعريف لا يُحيل فقط إلى منطق السوق، أو التراكم الاقتصادي، بل إلى الإبداع بوصفه الثروة الحقيقية للمجتمع. فالقيمة، هنا، لا تُقاس بالإنتاج المادي، إنّما بالقدرة الخلاقة للأفراد على التفكير، والتخيل، وإعادة تشكيل الواقع. انطلاقا من ذلك، يرفض بويز فكرة الديمقراطية المفروضة من الأعلى عبر التمثيل الحزبي، أو البيروقراطي، ويؤكد أنّ الديمقراطية الحقيقية لا يُمكن أن تنبثق إلا من التفكير الحرّ، والمساواة الأنثروبولوجية بين الأفراد بوصفهم كائنات مُفكرة، ومبدعة. وبتعبير دقيق، إنّ دعوته إلى الديمقراطية المباشرة عبر الاستفتاء لا تُمثل، حصرا، موقفا سياسيا ظرفيا، بقدر ما تُشكل امتدادا عمليا لمفهوم النحت الاجتماعي، حيث يُصبح القرار السياسي نفسه مادة تشكيل جماعي.

[1] Lucrezia De Domizio Durini, *The Felt Hat: Joseph Beuys — A Life Told* (Pescara: Edizioni Carte Segrete, 1992), PP. 63, 64, 65.

فالمشاركة في قضايا المصير المشترك لا تتحقق عبر التفويض المركزي، إنّما عبر ممارسة حرّة تدمج الفن بالفعل السياسي، وتُحوّل الحرّية من مبدأ مُجرد إلى تجربة معيشة، ومسؤولية جماعية.

المنهج الجدلي للفن: دمج المادة، والفكر

تترسخ فلسفة بويز الجمالية في منهج جدلي (Dialectic) يسعى إلى دمج الواقع المادي مع الأفكار الروحية. وتظهر سلاسة الدمج بوضوح في تبريره لأفعاله المثيرة للجدل، مثلما حَدَثَ في مدينة آخن (Aachen) عندما ملأ آلة البيانو بمواد مُتنوعة، وقال إنّه لم يُدمره، بل شفاه *. لذلك، يُجادل جوزيف بويز بأنّ ذلك الفعل بمثابة تذويب للأشكال المتجمدة للماضي، والاجتماعات، مُحاولا تحويلها إلى أشكال أكثر دفئا، ومرونة. ومن ثمّ، فإنّ الصورة التي قدمها ليست مُجرد تمثيل بصري، إنّما هي أداة تشكيلية تعمل على تفكيك الجدار الذهني. وبالتالي، يتجلى مفهوم الجدار الذهني (Mental Wall / Geistige Mauer) عند جوزيف بويز مثل عنصر محوري في مشروعه الفني، والاجتماعي؛ إذ لا يقتصر على الحواجز المادية حتى يشمل العادات الفكرية، والرمزية التي قد تُعيق التفكير الحرّ، والإبداعي. وعليه، يظهر هذا بوضوح في تجربته مع البيانو، حيث ملأه بمواد غير موسيقية دون تدميره، ما أدى إلى تعطيل وظيفته التقليدية، وتحويل صوته، ليكشف عن القيود الذهنية التي تتحكم في تصوّرنا للفن، والثقافة. هكذا، تُصبح الآلة رمزا لنظام اجتماعي، وثقافي مُتصلب، يفتح المجال أمام التفكير النقدي، ويُعيد تشكيل إدراك المتلقي للواقع. هكذا تتسع هذه الفكرة لتشمل العلاقة بين الفن، والوعي الاجتماعي؛ إذ يرى بويز أنّ التغيير لا يبدأ بهدم الرموز المادية إنّما بإعادة تشكيل الأنماط الذهنية التي تحد من الخيال، والإبداع. وهكذا، يُصبح الفن ممارسة تشخيصية، وعلاجية في آن واحد، تهدف إلى إذابة الجمود الاجتماعي، والفكري، وتهيئة الأرضية لإمكانيات مستقبلية للتشكل الاجتماعي. في هذا السياق، لم يعد النحت مُجرد صناعة للمادة، حتى يشمل تشكيل الوعي، بحيث يُصبح تحرير التفكير شرطا أساسيا لكل فعل حرّ، وإمكانا للتغيير الاجتماعي [1].

يؤكد بويز في تبريراته أنّ غرضه كان شفاء الفوضى، وأنّ الفن، بوصفه عملية تحويلية، قادرة على إذابة الأشكال الصلبة للماضي، وإتاحة المجال للشكل المستقبلي. هكذا، يكشف لنا الفن عن ترابط داخلي عميق بين نظرية المواد (مثل الشمع والصوف)، وبين النظرية الاجتماعية؛ فالمواد ليست أدوات عزل، إنّما رموز لعمليات طاقية، وشفائية تسعى إلى ترميم العلاقات

* **Infiltration homogen für Konzertflügel (1966).**

[1] Mark Rosenthal, with Sean Rainbird and Claudia Schmuckli, *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments* (Houston: The Menil Collection; New Haven and London: Yale University Press, 2004), P. 160.

البشرية [1]. فعندما يُسأل عن زاوية الشمع النموذجية، يشرح أنّ العملية تهدف إلى تسوية الفوضى، ودفء ما هو مُشكل، مما يجعل من الفن وسيلة للتخلص من القيود التاريخية التي تُجمد التطور [2].

في ختام هذا المحور، اتضح لنا جليا، أنّ جوزيف بويز، لا يُقدم مُجرد نظرية جمالية، أو حتى أسلوبا فنيا مُبتكرا، بقدر ما يُؤسس لانقلاب أنطولوجي، ومعرفي شامل يجعل من الفن علم الحرّية، والوسيلة الأولى لإنتاج كل وجود إنساني. وعليه، يتجاوز جوزيف بويز ثنائية المادة والروح، والفكر والفعل، ليُحوّل الفن من نشاط يقتصر على صناعة الأشياء إلى عملية تشكيل مستمرة، إذ يُصبح التفكير ذاته نحتا، والمجتمع مادة، والفعل الفني وسيلة لإعادة تشكيل الواقع الاجتماعي. فالمفهوم الكلي للفن، الذي يشمل القانون، والاقتصاد، والسياسة، يُؤسس لأنثروبولوجيا جديدة ترى في كل إنسان فنانا بالإمكانية، مما يُلغي الفصل التقليدي بين الفنان، والمواطن، ويُحوّل الإبداع من امتياز نخبة إلى حق دستوري، وواجب ديمقراطي.

بهذا المعنى، يظهر النحت الاجتماعي لدى جوزيف بويز مثل أداة تشخيصية، وعلاجية للكائن الاجتماعي المريض، تهدف إلى إذابة الجدران الذهنية، وتحرير التفكير من القيود الثقافية، والسياسية، وتجاوز منطق الصراع ليُصبح الإبداع القوة التطورية الوحيدة القادرة على بناء مجتمع قائم على المشاركة المباشرة، والعدالة، والمسؤولية المشتركة. وفي الجملة، يتجلى الفن هنا، مثل آلية لتحرير الإمكانات الإنسانية الكامنة، ولإعادة صياغة علاقة الفرد بالمجتمع، بحيث تُصبح الحرّية، والخلق متلازمين، والممارسة الإبداعية أساسا للسيادة الأخلاقية، والاجتماعية في العالم الحديث.

المحور الثاني: الفن والسياسة: النحت الاجتماعي بين الفعل الإبداعي وتشكيل الشرعية

ينتقل هذا البحث، بعد تناول الأسس الأنطولوجية، والمعرفية لمفهوم الفن الكلي عند جوزيف بويز، إلى مناقشة امتداداته العملية والسياسية. إذ يُركز المحور الثاني على كيفية تحوّل الفن من مبدأ نظري إلى ممارسة فاعلة تتقاطع مع القانون، والديمقراطية، وتُعيد تعريف علاقة الفنان بالمواطن، والفعل السياسي بوصفه شكلا من أشكال الإبداع، والمشاركة المباشرة في نحت الواقع الاجتماعي. وعليه، يُشكل المحور الثاني امتدادا طبيعيا لرؤية جوزيف بويز للنحت الاجتماعي؛ لذلك تتجاوز الممارسة الفنية حدود المواد التقليدية لتشمل البنية الاجتماعية، والسياسية للمجتمع. إذ يرى جوزيف بويز، أنّ الفن لا يقتصر على إنتاج الجماليات، حتى يمتد ليُصبح آلية للتغيير، والتجديد الاجتماعي، تتحقق من خلال انخراط الفنان في السياسة، والتعليم، والفضاء العام. لذلك، فإنّ تأسيس الحزب الأخضر الألماني، ومشاريع الجامعة الدولية الحرّة، والمبادرات البيئية، والتعليمية، ليست مُجرد نشاطات سياسية منفصلة، بل صور متجسدة للنحت الاجتماعي، حيث تتحوّل القوانين، والبرامج، والهياكل المؤسسية نفسها إلى مادة للفعل الإبداعي. في هذا السياق، يُعتبر الفنان جوزيف بويز نموذجا فريدا للشرعية الجديدة، تقوم على المشاركة، والحوار المستمر، مستبدلا التمثيل التقليدي بالقيم الإبداعية، والالتزام الأخلاقي، مما يربط الفن مباشرة بالحرّية، والمسؤولية الاجتماعية.

---

[1] Lucrezia De Domizio Durini, *The Felt Hat: Joseph Beuys — A Life Told* (Pescara: Edizioni Carte Segrete, 1992), PP. 138, 139, 140.

[2] Ibid., PP. 25, 26.

الانخراط السياسي: النحت الاجتماعي في أقصى تجلياته

أظهر انخراط الفنان جوزيف بويز في تأسيس الحزب الأخضر الألماني كيف يُمكن للنشاط السياسي أن يكون امتدادا مباشرا لمفهوم النحت الاجتماعي؛ تُصبح فيه الهياكل التشريعية نفسها مادة للفعل الإبداعي. فلم يكن تأسيس الحزب الأخضر مجرد انتقال من الفن إلى السياسة، إنّما ذروة مشروع بويز. فإذا كان النحت الكلاسيكي يعمل على المادة، والنحت الاجتماعي يعمل على العلاقات، فإن هذا الانخراط يُمثل نحتا سياسيا يعمل على بنية الدولة ذاتها. هنا تتحوّل القوانين، والبرامج، والخطابات العامة إلى وسائط فنية. إذ لا يقف بويز خارج النظام ناقدا له، إنّما يُدخله ليُعيد تشكيله من الداخل، محققا اندماجا نادرا بين الفن، والحياة، والقانون.

انطلاقا من تصوّر جوزيف بويز للنحت باعتباره فعلا شاملا يتجاوز حدود المادة، والعمل الفني التقليدي، يتضح أنّ مشروعه لا يتوقف عند إعادة تعريف الفن، أو توسيعه نحو المجال الاجتماعي، بل يبلغ ذروته في إعادة تشكيل البنية السياسية، والدستورية ذاتها. فبانخراطه المباشر في تأسيس الحزب الأخضر الألماني، لا يتعامل بويز مع السياسة باعتبارها مجالا تقنيا منفصل عن الإبداع، إنّما بوصفها أحد وسائطه الحاسمة، حيث تتحوّل القوانين، والبرامج السياسية، وآليات اتخاذ القرار، والخطابات العمومية إلى مواد قابلة للنحت، تُساغ بشكل مستمر. في هذا السياق، لا يظهر الحزب مثل غاية نهائية، أو بوصفه هوية أيديولوجية مغلقة، بل باعتباره أداة مؤقتة داخل مشروع أوسع يهدف إلى تغيير شروط الفعل السياسي نفسه، وطريقة إنتاج الشرعية. وعلى خلاف المواقف الطليعية التي اكتفت بالنقد من الخارج، أو بالقطيعة الرمزية مع النظام القائم، اختار جوزيف بويز استراتيجية الاختراق من الداخل، مؤكدا أنّ ممارسة النحت الاجتماعي تقتضي امتلاك أدوات التأثير الفعلي داخل المؤسسات. فالتحوّل السياسي، في نظره، لا يتحقق عبر الشعارات أو الصدام المباشر فحسب، إنّما عبر إعادة تشكيل الهياكل التي تُنظم الحياة المشتركة. ومن هنا، تكتسب دعوته إلى الديمقراطية المباشرة، والاستفتاء الدائم معناها الجذري، إذ تفتح المجال أمام انتقال المواطن من موقع المتلقي، أو ما يُمكن تسميته بالناخب السلبي إلى موقع الفنان—المواطن الذي يُشارك بشكل يومي في صياغة القرارات العامة. هكذا، يغدو الفعل السياسي ذاته ممارسة إبداعية، وأخلاقية، تُعيد ربط الحرّية بالمسؤولية، وتُحوّل الدولة من بنية جامدة إلى فضاء مفتوح لتشكل جماعي مستمر.

إنتاج شرعية جديدة من خلال الفن السياسي

تعتمد شرعية جوزيف بويز الجديدة على نظرية أنثروبولوجية (Anthropological Concept) ترى الإنسان بوصفه كائنا إبداعيا في جوهره. فهو يدافع بقوة ضد التصنيف البرجوازي للفن بوصفه نشاطا نُخبويا محصورا في القطاع، معتبرا أنّ أي فكر سياسي، أو حتى تربوي يجب أن ينبث من هذا المصدر الإبداعي ذاته. لذا، فمشروعه السياسي، مثل حزب الخضر، أو منظمة الاستفتاء، لم تكن مجرد أدوات للوصول إلى السلطة، إنّما هي في حد ذاتها أعمال فنية (Works of Art) تهدف إلى تشكيل المجتمع وفق قيم الحرّية الإنسانية. وعليه، فإنّ فكرته الجذرية القائلة أنّ الفن هو العملية الإنتاجية التي تقع عليها كل الأشياء الأخرى تمنح بويز أساسا لتفكيك دور الفنان ليس بوصفه صانعا للوحوش، إنّما بوصفه مهندسا لهيكل اجتماعي (Social

(Sculptor، ومربطا للعملية الإنتاجية الحقيقية [1]. وبتعبير آخر، يتقدم جوزيف بويز لا مثل فنان يُضيف بعدا جماليا إلى الواقع السياسي، بل في صورة فاعل يُعيد تنظيم شروط الإنتاج ذاتها؛ أي، إنتاج المعنى، والشرعية، والعلاقات الاجتماعية. فلا يشتغل النحت الاجتماعي عنده على النتائج أو الرموز، إنّما على البنية التي تُنتجها، حيث يُصبح المجتمع نفسه مادة العمل، وتغدو السياسة، والقانون، والاقتصاد، وأنماط المشاركة أدوات تشكيل لا تقل مادية عن الطين، أو الحجر. في هذا الأفق، لا تُفهم العملية الإنتاجية بوصفها اقتصادية فحسب، بل باعتبارها فعلا خلاقا يربط الحرّية بالفعل الجماعي، ويُحوّل المشاركة السياسية إلى ممارسة إبداعية تُنتج الواقع بدل أن تكتفي بتمثيله.

وفي الجملة، يربط جوزيف بويز بين دور الفنان، ودور المواطن، باعتبار أنّ الفنان ليس كيانا معزولا سياسيا، وإنّما فاعل بنيوي يعمل في صورة مهندس اجتماعي، يمتلك أدوات المعرفة، والخبرة الضرورية لإعادة تشكيل الواقع. وبالتالي، يُلغي هذا التصوّر الفصل التقليدي بين الفن، والسياسة، فكل نشاط بشري مبدع، بما في ذلك التنظيم السياسي، يُصبح جزءا من مفهومه للنحت الاجتماعي. ومن هذا المنطلق، يُصبح الفن السياسي، أولا عملا إبداعيا قبل أن يكون تصنيفا، أو انتماء حزبيا. كما أن اعتماد بويز على المقاربة الأنثروبولوجية يُحوّل الحوار السياسي إلى ممارسة تشكيلية (Sculptural Thinking)، تهدف إلى إعادة تشكيل الهياكل الاجتماعية بدل الاكتفاء بتبادل الأفكار.

الحق في المقاومة، والعصيان المدني: الفلسفة بوصفها علم الحرّية

رفض بويز تصنيف أفعاله مثل مجرد تمرد سياسي، أو حتى عصيان مدني، بقدر ما هي ممارسة لما يُسميه علم الحرّية. إذ يُؤكد في محاضراته، وخطاباته أنّ كل كائن بشري يمتلك إمكانية إبداعية كامنة ينبغي أن تُتخذ أساسا لبناء نظام اجتماعي ديمقراطي جديد. فلا تقوم شرعيته (=النظام الاجتماعي الديمقراطي الجديد) على التمثيل، أو التفويض فقط، إنّما على تفعيل كافة القدرات الخلاقة للأفراد داخل البنية الاجتماعية نفسها. فالديمقراطية، وفق هذا التصوّر، لا تُختزل في آليات مؤسسية، حتى تُفهم مثل عملية تشكيل مستمرة، يكون فيها كل فرد مشاركا في إنتاج المعنى، والقرار، بما يُحوّل المجتمع إلى فضاء إبداعي حي. في هذا التصور، لا يُنظر إلى المقاومة باعتبارها نفي للسلطة، أو معركة معها، بل بحسبانها مساهمة إيجابية لبنية هيكل اجتماعي أكثر صحة، وشفافية. وبالتالي، لا يُمكن فهم ممارسات جوزيف بويز السياسية (من تأسيس الجامعة الدولية الحرة (FIU) [*]، إلى إطلاق منظمة الديمقراطية

[1] Joseph Beuys, *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys, Edited with Essays by Volker Harlan, Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks (*Forest Row: Clairview, 2012*)*, P. 1.

[*] أسس جوزيف بويز في27 أبريل 1973 **الجامعة الدولية الحرة** (**Free International University – FIU**) في دوسلدورف، بحسبانه امتدادا عمليا لمشروعه للنحت الاجتماعي. فلم تكن الجامعة مؤسسة أكاديمية تقليدية، بل فضاء مفتوحا للتجريب الفكري، والإبداعي، يجمع بين الفن والسياسة، والتعليم والحوار متعدد التخصصات، بعيدا عن قيود الدولة، أو النظام التعليمي الرسمي. وعليه، صُممت FIU لتكون مختبرا يُمكن من خلاله إطلاق القدرات الإبداعية الكامنة في كل فرد، وتحويلها إلى قوة فاعلة في إعادة تشكيل المجتمع، بما يشمل الاقتصاد، والقوانين، والبنية الاجتماعية. هنا، يُصبح التعليم ممارسة عملية للفن، ووسيلة لتطبيق فلسفة بويز حول الفن مثل علم للحرّية ونحت اجتماعي مستمر، حيث لا يُنظر إلى المتعلم مثل متلقي للمعرفة فحسب، بل بوصفه **فنانا–مواطنا** مشاركا في صناعة التغيير الاجتماعي، والسياسي من الداخل. بهذا، تتحوّل الجامعة إلى نموذج حي لكيفية دمج الإبداع الفردي مع العمل الجماعي، وتحويله إلى قوة بناءة قادرة على إعادة تنظيم المجتمع وفق منطق المشاركة المباشرة والحرية الجماعية.

المباشرة عبر الاستفتاء [*]) مثلما تجارب سياسية فاشلة، أو ناقصة بمعايير السلطة الكلاسيكية، إنّما باعتبارها أفعالا تأسيسية تُعيد صياغة البنية العميقة للمجتمع. فهي لا تستهدف الاستحواذ على السلطة، بل تفكيك منطقها، وإعادة بنائها على أساس القدرة الإبداعية الكامنة في كل فرد. يُصبح، هنا، الفعل السياسي نفسه عملية نحت اجتماعي، تُعاد فيها هندسة آليات التعليم، والتشريع، واتخاذ القرار باعتبارها حقولا إنتاجية للحرّية، ومواقع لتحقق السيادة الجماعية، حيث تُستبدل الطاعة بالمشاركة، والتمثيل بالفعل المباشر، وتغدو الشرعية نتاجا لعملية إبداعية مُشتركة لا قرارا مفروضا من فوق [1].

يتحوّل مفهوم العصيان المدني عند جوزيف بويز، بالتبعة، من خروج على القانون إلى مفهوم التجديد الاجتماعي. ومن ثمّ، فإنّ ربط الفن بالحرّية (بوصفها علم الحرّية) يخلق قيمة أخلاقية جديدة للعمل السياسي. فلم يعد العمل السياسي نضالا من أجل السلطة، بقدر ما أصبح نشاطا إبداعيا يهدف إلى شفاء المجتمع من أمراضه المادية، والروحية. وعليه، فإنّ أساس مشروع بويز السياسي هو أنطولوجيا الحرّية؛ فهو لا يُطالب بحق المقاومة في التغيير، إنّما بحق الصحة التي تأتي من امتثال القدرة الإبداعية البشرية بشكل كامل. وبالتالي، يرى بويز أنّ هذا الفعل لا يقتصر على تحقيق شرعية قانونية فحسب، حتى يتحوّل إلى التزام أخلاقي ناشئ عن الإبداع الجماعي لبناء المستقبل، وليس مجرد امتثال شكلي للقوانين، أو مساحة تتوسع فيها الفوضى الدستورية. فهو يربط بين الشرعية، والواجب الأخلاقي، معتبرا أنّ المشاركة المباشرة، والإبداعية في الحياة السياسية هي الأساس الحقيقي لإنتاج مجتمع قادر على التجديد والعدالة، إذ يُصبح كل فعل سياسي ممارسة جمالية، وأخلاقية في آن واحد.

العامل الصالح: إنتاج الذات الحرّة في مواجهة السلطة

يربط جوزيف بويز في سياق نقاشه حول المستقبل، بين الحرّية والمسؤولية. إذ يُحذر الرجل من مسألة انحدار الحرّية، بتحوّلها إلى تعسف (Arbitrariness) إذا لم تكن مُوجهة نحو الخير. ومن ثمّ، فإنّ الفن، في نظره، هو الذي يُقدم المعايير التي تجعل من الممكن تجنب هذا التعسف، والعمل من أجل خلق عالم صالح. فهو بذلك، يُجادل أنّ الفن الحقيقي، لا يقبل بالواقع كما هو؛ حتى يسعى دائما لتحويله إلى الأفضل. فهو يرى، أنّ العبثية (Triviality) التي تُصيب مجتمعاتنا هي نتاج غياب المعايير الأخلاقية. لذلك، فإنّ دور الفن ليس مجرد تعبير عن الذات، بل هو أشبه إلى تضييق أخلاقي (Moral Direction) يُوجه

[*] أطلق جوزيف بويز **منظمة الديمقراطية المباشرة عبر الاستفتاء** باعتبارها امتدادا طبيعيا لمشروعه للنحت الاجتماعي، حيث تُصبح السياسة نفسها مادة للإبداع الجماعي. فلم يكن هدفه مجرد إصلاح سياسي تقليدي، إنّما تمكين المواطنين من **المشاركة المباشرة في صناعة القرار**، بحيث يتحوّل كل فرد إلى فنان–مواطن يُساهم في تشكيل القوانين، والسياسات. فمن خلال هذه المنظمة، يُبين بويز أنّ الديمقراطية الحقيقية ليست تمثيلية فحسب، إنّما تجربة مستمرة للتفكير الحرّ، والممارسة الإبداعية، تجعل من السياسة نشاطا تشكيليا يُحاكي منطق النحت الاجتماعي: إذ تُعاد صياغة الهياكل، والمؤسسات لتُصبح وسائط فنية تنبثق منها الحرّية، والمسؤولية المشتركة.

[1] Joseph Beuys, *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys, Edited with Essays by Volker Harlan, Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks (*Forest Row: Clairview, 2012*)*, P. 1.

الإنسان نحو التطور. وبالتالي، فإنّ العامل الصالح ليس هدفا ثابتا، بقدر ما هو عملية مستمرة من النحت تتضمن فهما ديناميكيا لكيفية عمل العالم [1].

يعتمد بويز على فلسفة أخلاقية فنية (Aesthetic Ethics) تربط بين الفن، والأخلاق، ليؤكد أنّ الفن ليس فوضى، أو عشوائية، إنّما هيئة منظمة تُوجه الفكر، والسلوك. في هذا الإطار، يُصبح الإبداع الفني أداة لتحويل الطاقات الإنسانية من إمكانات خام إلى ممارسات ملموسة تُؤثر في المجتمع، مما يمنح الفن بعدا أخلاقيا، وعمليا في آن واحد، مما يُشكل الشكل الفني قاعدة لإعادة تنظيم الوعي، والفعل البشري بشكل مسؤول، ومبدع. إنّ التمييز بين الحرّية (بوصفها رغبة)، وبين التعسف (بوصفه عشوائية) هو في صلب نظرته. وفي المحصلة، إنّ الفنان الحقيقي لا يفعل ما يبدو له، بقدر سعيه لتحقيق ما ينبغي أن يكون. لذلك، نفهم لماذا يربط بويز الفن مباشرة بالأخلاق الكونية (Universal Ethics). وبالتالي، يُمكننا القول، إنّ العبثية التي يرفضها جوزيف بويز هي تلك الناتجة عن غياب المسؤولية؛ أي، إنّ الفن هو الحصن المانع ضد التعسف. هكذا، يُصبح الفن في نظره القوة التنظيمية التي تهدف خلق نظام بيئي–اجتماعي متناغم (Eco-Social Harmony).

تُمثل ممارسات جوزيف بويز في فضاء العام، من احتجاجات، ومناشط تعليمية، وسياسية، نموذجا لتقاطع الفن مع السياسة، إذ يُصبح الإبداع وسيلة للتحدي، والتحوّل الاجتماعي. إذ لم يكتف بويز بالتعبير الرمزي، حتى مارس أفعالا فنية ذات بعد احتجاجي، مثل احتلاله لمكاتب الأكاديمية، ومساندة الطلاب المرفوضين، بهدف الدفاع عن حق التعلم، والتعبير، حيث يُصرح في أحد لقاءاته الصحفية: " كان من الضروري قبول جميع الراغبين في الدراسة، وإذا لزم الأمر، يُمكنني التدريس في برميل"[2].

إنّ جملة بويز الشهيرة حول التدريس في برميل ليست مُجرد مبالغة كلامية، إنّما هي استراتيجية مفاهيمية تهدف إلى نزع الشرعية عن القيود البيروقراطية التي تُعرقل التعليم. حيث تعتمد المؤسسات الأكاديمية على معايير الكفاءة، والقدرة الاستيعابية (المكان، والعدد) لتنظيم قبول الطلاب. لكن بويز، من خلال هذه المقولة، يطرح حجة مفادها أنّ القيمة التربوية، والطاقة الإبداعية هما المعيار الوحيد للشرعية في مجال التعليم الفني، بغض النظر عن الوسائل المادية المتاحة. وبالتالي، فإنّ احتلاله للمكاتب لم يكن مجرد تعطيل للعمل الإداري، بل كان أداء مؤسسيا (Institutional Performance) كشف عن تناقض بين منطق الحرّية الأكاديمية (التي تحمي التدريس، والإبداع)، ومنطق الإدارة (الذي يحمي النظام، والكفاءة). إذ يعكس القرار القضائي، الذي أقر حق بويز في تبني طرقه، انتصارا للمنظور الأنثروبولوجي للفن على المنظور البيروقراطي الضيق. بالتالي، يُظهر هذا النهج الذي مارسه بويز، قدرة النشاط الفني على ملامسة حدود النظام العام، ما يطرح سؤالا قانونيا حول الفاصل بين حرّية التعبير الفني، والعصيان المدني القانوني .فقد اعتبرت السلطات الألمانية أحيانا هذه الأنشطة تجاوزا للسلطة الإدارية، لكن القانون الدستوري،

[1] Joseph Beuys, *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys, Edited with Essays by Volker Harlan, Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks (*Forest Row: Clairview, 2012*)*, PP. 115–116.

[2] Lucrezia De Domizio Durini, *The Felt Hat: Joseph Beuys — A Life Told* (Pescara: Edizioni Carte Segrete, 1992), PP. 41–43

وبالأخص المادة الخامسة *، ضمنت للفنان هامشا من الحرّية الإبداعية يسمح بالتعبير السياسي ضمن إطار غير عنيف [1]. فعندما يُمارس بويز أفعال الاحتجاج داخل المؤسسة، أو في الفضاء العام، فإنّه يُمارس ما يُمكن تسميته العصيان المدني الفني. وعلى عكس العصيان التقليدي الذي يبتغي تغيير قانون مُعين، يسعى بويز هنا إلى تحويل طريقة إنتاج القانون ذاتها؛ فهو يُوظف الفن بوصفه أداة لإحداث مسافة نقدية تفتح أفق رؤية جذرية، تُفكك الهالة القدسية المحيطة بالقوانين الإدارية، وتُعيدها إلى أصلها الحقيقي بوصفها صيغا بشرية تاريخية، ناتجة عن إرادات قابلة لإعادة الصياغة، والتشكيل. لذلك، إنّ استمراره في التعليم، وتحريك الطلاب رغم قرارات الفصل، يخلق وضعا من الشرعية الموازية؛ حيث يكتسب الفعل شرعيته من القيم الدستورية العليا (الحرّية، الإبداع) قبل أن يكتسبها من القواعد التنظيمية الدنيا. وعليه، يضع، هذا الأمر، القضاء أمام مهمة حساسة؛ أي، الموازنة بين ضرورة احترام النظام العام، وبين الاعتراف بأنّ التجاوزات الشكلية للقواعد الإدارية قد تكون ضرورية لحماية الحقوق الديمقراطية الجوهرية.

الفن والديمقراطية المباشرة

لقد رأينا، في الفقرات السابقة، كيف سعى جوزيف بويز إلى تجاوز ثنائية الفن، والسياسة عبر مفهوم النحت الاجتماعي. حيث يرفض بويز أن يكون الفن مجرد مهنة، أو امتياز للنخبة، حتى يجعله مبدأ عالميا، وطريقة حياة. وبالتالي، فإنّ المواد التي يستخدمها، سواء كانت مرئية (شمع، صوف)، أو غير مرئية (كلام، فكر)، ليست سوى أدوات للتواصل، والتشكيل. ونقصد هنا، أنّ الفنان لا يُعرف بما يُنتجه من لوحات، إنّما بالجودة الإبداعية التي يُمارس بها أي مهنة، أو نشاط. وعليه، فإنّ محاولات الدولة لتقييده بمعايير الفن البرجوازي تصطدم بالمكانة التي أقامها، وجعلت منه محرّرا للإنسان. وبهذا المعنى، فإنّ أي عمل سياسي، أو اجتماعي يهدف إلى تحرير العقل البشري، أو تعزيز التواصل الإنساني يكتسب تلقائيا صفة العمل الفني، ويُصبح جزءا من مشروع النحت الاجتماعي الذي لا يخضع للقوانين الجزئية، بل لقانون الحرّية الشامل [2].

يتمتع الفنان، في القانون التقليدي، بوضع خاص، وحماية مُعينة (مثل حقوق التأليف، والنشر، أو الحرّية الأكاديمية) بوصفه منتميا لفئة مهنية محددة. وبالتالي، نفهم لماذا دمج بويز فئة الفنان في المواطن؛ فإذا كان كل إنسان فنان، فإنّ الحماية القانونية الواسعة الممنوحة للفنان (مثل حرّية التعبير، والحرّية من الرقابة) يجب أن تمتد لكل نشاط بشري تقريبا. وعليه، يُمثل هذا

* يضمن **القانون الأساسي لجمهورية ألمانيا الاتحادية** (**Grundgesetz**) في **المادة الخامسة** حق حرّية التعبير، والرأي، والإبداع الفني، والأكاديمي بشكل واضح، ودستوري. وتنص الفقرة الأولى من المادة الخامسة على أنّ **لكل شخص الحق في التعبير عن آرائه، ونشرها بحرّية بالكلام، والكتابة، والصورة، وأنّ حرّية الصحافة، ونقل الأخبار عبر الراديو، والتلفزيون مضمونة، فلا يجوز بعدها فرض رقابة**. كما تنص الفقرة الثالثة منها على أنّ **الفنون، والعلوم، والبحث، والتعليم حرّة**، ما يُؤكد حماية النشاطات الفنية، والإبداعية ضمن الإطار القانوني الألماني. فهذه الحرّية محمية قانونيا طالما لا تنتهك القوانين العامة، أو الحق في الشرف الشخصي **تُمارس ضمن حدود غير عنيفة**.

[1] Federal Republic of Germany, *Basic Law for the Federal Republic of Germany*, Article 5 (Freedom of expression, arts, and sciences), European Union Agency for Fundamental Rights, accessed via FRA Law-Reference, https://fra.europa.eu/en/law-reference/basic-law-federal-republic-germany-10

[2] Lucrezia De Domizio Durini, *The Felt Hat: Joseph Beuys — A Life Told* (Pescara: Edizioni Carte Segrete, 1992), PP. 79–80, 151–52

الأمر تحديا جذريا للنظام العام؛ فإذا كان كل عمل اجتماعي (مثل التعليم، أو التنظيم السياسي، أو حتى العمل المهني) يمكن أن يُدعى بوصفه فنا، ونحتا اجتماعيا، فإنّ سلطة الدولة في تنظيم سلوك الأفراد تتلاشى لصالح الشرعية الإبداعية. لذلك، لا يُطالب جوزيف بويز بحماية الفن فحسب، إنّما يُطالب بإعادة تنظيم المجتمع بأكمله في صورة عمل فني، مما يجعل القانون ذاته موضوعا للنحت، والتشكيل.

ينطلق جوزيف بويز في فلسفته من تصحيح جذري لمفهوم الحرّية بعدما أخرجه من إطار التخليص (التحرّر من القيود) إلى إطار البناء، والصنع. حيث يرى بويز أنّ الحرّية ليست حالة سلبية، أو هامشا، بل هي قوة إيجابية، ومفهوم إنتاجي. هكذا، يتجلى التجديد المفاهيمي عنده في تعريفه للعلاقة القائمة بين **الحرّية من** (Libertà da)، **والحرية من *أجل*** (Libertà di/per)، إذ يُجادل بأنّ **الحرّية من** تتطلب بالضرورة **الحرّية من *أجل***؛ أي تحمل المسؤولية التامة. لذلك، فإنّ رفضه لفكرة إعفاء المسؤولية لا يعني التخلي من الالتزام، بل يعني الانتقال إلى مستوى أعلى من الالتزام هو المسؤولية التام. هنا، يُصبح الإبداع مرتبطاً عضويا بالإرادة الحسنة(Good Will) ، لا باعتبارها نية أخلاقية مجردة، بل بوصفها القوة المحركة التي تربط بين الفكر، والعمل. وبالتالي فإنّ الفنان الحرّ هو الذي يُمارس حرّيته بحسبانه إلزاما أخلاقيا تجاه العالم، مما يجعل من الاستقلالية الفنية قيمة مركزية في نظامه الأخلاقي [1].

ما من شك، أنّ الحرّية، وفق تصور جوزيف بويز، لا تُفهم بوصفها حالة سلبية تقتصر على غياب القيود، بل باعتبارها عملية ديناميكية تنتقل من التحرّر إلى الفعل الخلاق .ومن هنا، تتجلى سلامة تصوّره المفاهيمي في الربط البنيوي بين الحرّية من (Libertà da) **والحرّية من أجل/نحو** (Libertà di/per)، مع ترجيحه الواضح للثانية باعتبارها الأفق الحاسم للحرّية. فالتحرّر من السلطة، أو من الأيديولوجيات، أو من الأشكال الاجتماعية المتحجرة يظل، في نظره، مرحلة ضرورية لكنها غير كافية؛ إذ إنّ الاكتفاء بها يفضي إلى فراغ أخلاقي، وسياسي قد ينقلب إلى فوضى، أو حتى إلى إعادة إنتاج للهيمنة نفسها. لهذا يختار بويز الحرّية من أجل باعتبارها حرّية التشكيل، والمسؤولية، أي الحرّية التي تتجه نحو خلق أشكال جديدة للعيش المشترك. فالإنسان الحرّ، عنده، ليس من ينسحب من المجتمع، أو يُطالب بحقه الفردي فحسب، بل من يُشارك بوصفه فنانا—مواطنا في نحت البنى الاجتماعية والقانونية، والاقتصادية. وفي هذا الإطار، تُصبح الحرّية ممارسة يومية تُترجم في التفكير، والعمل، والحوار، لا حقا مجردا، أو حالة يكتسبها الفرد مرة واحدة.

هكذا، يرتبط مفهوم الحرّية عند بويز مباشرة بمشروع النحت الاجتماعي؛ فالتحرّر من الجدران الذهنية لا يكتمل إلا بتوجيه الطاقة الإبداعية نحو بناء المجتمع ذاته. وبالتالي، فإنّ الحرّية التي يُدافع عنها ليست حرّية الانفلات، أو اللامبالاة، إنّما حرّية الالتزام الخلاق، حيث تتحوّل القدرة الإبداعية إلى واجب أخلاقي تجاه الآخرين، وتجاه المستقبل. وبهذا الفهم، تغدو الحرّية السياسية، والإبداع الفني غير قابلين للفصل؛ إذ لا يُمثلان مجالين متوازيين، إنّما بعدين لعملية واحدة قوامها الاضطلاع بالمسؤولية الجماعية عن تشكيل العالم المشترك، وإعادة صياغته بصورة دائمة.

[1] Joseph Beuys, *Cos'è l'arte?* (Rome: Lit Edizioni, 2015), PP. 96–97.

الشرعية التداولية: من فضاء القول إلى أفق الفعل التشكيلي

تتجسّد الشرعية الجديدة في فكر، وممارسة جوزيف بويز بوضوح من خلال ما أسماه المؤتمرات الدائمة، واعتماده للأشكال التشاركية في العمل الفني، كما في مشروع مضخة العسل في مكان العمل*. فلا يُفهم الحوار، في هذا السياق، بحسبانه نقاشا ظرفيا، أو تبادلا لفظيا محدود الأثر، إنّما باعتباره عملية تشكيلية مستمرة تُنتج جماعة معرفية، وتُؤسس لشرعية مشتركة نابعة من الفعل التواصلي ذاته. ونقصد، أنّ الحدث الممتد خلال دوكومنتا (Documenta) * لم يكن مجرد عرض فني موقت، إنّما شَكّلَ عمليا مؤتمرا من أجل الديمقراطية المباشرة، يهدف إلى بلورة وعي اجتماعي جديد قائم على المشاركة، والانخراط الفعلي في التفكير الجماعي. في هذا الأفق، لا تُستمد الشرعية حصريا من المؤسسات التمثيلية الكلاسيكية، مثل مجالس الشعوب، أو المحاكم، إنّما تنبثق من الكلام، والعمل المشتركين (Speech and Shared Work) بوصفهما ممارستين مُنتجتين للمعنى، والالتزام. فالشرعية، عند بويز، ليست معطى قانونيا جاهزا، بقدر ما هي نتيجة عملية حية تتشكل عبر التفاعل، والحوار المستمر داخل الفضاء العام. ومن هنا، لا يُنظر إلى العالم الصالح باعتباره غاية نهائية، أو نموذجا مُغلقا، بل بوصفه مسارا مفتوحا من الخلق المشترك (Co-Creation)، تُعاد صياغته باستمرار عبر الممارسة الجماعية للفكر، والفعل [1].

من الواضح، أنّ بويز قد صاغ نموذجا جديدا، لما يُمكن تسميته ديمقراطية تفاعلية (Participatory/Dialogic Democracy). ومن ثمّ، فإنّ الحوار عنده ليس مجرد إدلاء صوت (Voting)، إنّما هو بناء رأي عام (Formation of Public Opinion). في الواقع، تحكي لنا واقعة استمرار النقاش لأكثر من 100 يوم كيف تحوّل الفضاء العام إلى مختبر (Laboratory)للنقد، والتجريب [1]. فهذا يعني، أنّ الفن (بوصفه نحتا اجتماعيا) يقوم بوظيفة تثقيف(Enlightening) الجمهور، وتنظيم (Organizing) قدراته. بهذه الطريقة، يتحوّل الجمهور نفسه إلى فنان مشارك في عملية النحت الاجتماعي،

---

* يُعدّ مشروع **مضخة العسل في مكان العمل** (Honigpumpe am Arbeitsplatz)، الذي أنجزه جوزيف بويز سنة 1977 ضمن معرض **6** documenta في كاسل، تجسيدا عمليا لمفهوم النحت الاجتماعي بوصفه عملية حية لا شكلا منجزا. يقوم العمل على شبكة من الأنابيب تضخ العسل، والدهون في حركة دائرية مُستمرة داخل فضاء النقاشات التي احتضنت أنشطة الجامعة الدولية الحرّة (FIU)، بحيث تتحوّل المواد العضوية إلى استعارة تشغيلية لتدفق الفكر، والطاقة الجماعية. فلا يرمز العسل هنا إلى فكرة مجردة، بل إلى الإنتاج الحي للمعنى عبر الحوار، بينما تُحيل الدهون إلى الدفء التحويلي الذي يمنح المجتمع قابليته للتشكل. بهذا المعنى، لا يعرض بويز مجتمعا متخيلا، حتى يبني بنية اجتماعية تعمل فعليا، حيث يُصبح التفكير المشترك مادة للنحت، وتغدو الديمقراطية ممارسة زمنية مفتوحة تقوم على تداول الإبداع والمسؤولية، لا على القوالب المؤسسية الجامدة.

* **دوكومنتا (documenta)** هو معرض دولي مرجعي للفن المعاصر يُنظم كل خمس سنوات في مدينة كاسل بألمانيا منذ عام 1955. أُسس بهدف إعادة إدماج الحداثة الفنية في الفضاء الثقافي الألماني بعد الحرب العالمية الثانية، وسرعان ما تحوّل إلى منصة نقدية كبرى تُعنى بتفكيك العلاقة بين الفن، والمجتمع، والسياسة، والتاريخ. فلا يُنظر إلى documenta بوصفه فضاء للعرض فقط، إنّما مثل مختبر فكري، وتجريبي تُختبر فيه حدود الممارسة الفنية المعاصرة، حيث تُمنح الأولوية للأعمال المفاهيمية، والمشاريع طويلة الأمد، والتدخلات في الفضاء العام، مما جعل منه أحد أهم المواقع العالمية لإعادة تعريف دور الفن ووظيفته في العالم المعاصر.

[1] Joseph Beuys, *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys, Edited with Essays by Volker Harlan, Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks (*Forest Row: Clairview, 2012*)*, P. 12.

[1] Lucrezia De Domizio Durini, *The Felt Hat: Joseph Beuys — A Life Told* (Pescara: Edizioni Carte Segrete, 1992), P. 51.

فتُستبدل الحاجة إلى القوانين المركزية الصارمة بمشروع شرعية حرّة تقوم على المشاركة المباشرة (Direct Participation) بدلا من الاعتماد على التمثيل النيابي التقليدي [1].

تنبع شرعية بويز الجديدة أساسا من مفهوم العملية الموازية (Parallel Process). إذ يرى بويز، أنّ أعماله الفنية (مثل النحت، والتركيب)، ومحاضراته المكتوبة لا تنفصل عن نشاطاته الاجتماعية (مثل تأسيس الجامعة الدولية الحرة)، بل هي متوازية ومتكاملة. فالحدث المستمر الذي استمر لمدة 100 يوم في دوكومنتا 1977، وأعماله البيئية الكبرى (مثل مضخة العسل في مكان العمل و7000 بلوط)، ليست مجرد مشاريع منفصلة، بل هي عمليات تشكيل (Thinking Processes) تهدف إلى معالجة قضايا المجتمع المعقدة: مثل الحق في الحياة، الحق في الاقتصاد، والديمقراطية المباشرة. هكذا، تصبح المحاضرة، والنقاش نفسها عملا فنيا، وأداة للشرعية الجديدة [2].

يُبلور بويز نموذجاً لما يُمكن تسميته بالديمقراطية التفاعلية (Participatory Democracy) [3]. وعليه، يتحوّل الحوار من مجرد تبادل للمعلومات إلى أداة تشكيلية مشتركة تخلق حقيقة اجتماعية جديدة. ومن ثمّ، فإنّ تمديد العملية الموازية، يعني أنّ الفنان لا يصنع العمل ثم يتركه للجمهور، حتى يظل يعمل مع الناس داخل المجال العام. هكذا، حوّل بويز التفاعل بين المعرفة، والبحث إلى فعل سياسي بامتياز؛ فتأسيس الجامعة الدولية الحرّة ليس مجرد مؤسسة تعليمية، إنّما هو عمل فني يُعلم الناس كيف يُفكرون، ويُحوّلهم من مواطنين سلبيين إلى فاعلين مشاركين في نحت مجتمعهم، وإعادة تشكيله. وبالتالي، فإنّ هذا النموذج الجديد يجعل من الشرعية نتيجة منطقية لفعل المشاركة، وليست منحة من طرف السلطة.

في نهاية هذا المحور، يُمكننا القول، إنّ رؤية بويز تتجاوز الفصل التقليدي بين الفن، والسياسة، وتُقدم فهما تكامليا للنحت الاجتماعي بوصفه ممارسة تحوّلية شاملة. فلم تعد الشرعية، في تصوّر بويز، مجرد اعتراف مؤسسي، أو حتى قانوني، إنّما نتيجة عملية مستمرة من الحوار، والمشاركة الجماعية. حيث يُصبح كل فرد، بغض النظر عن موقعه الاجتماعي، فنانا مشاركا في تشكيل الواقع الاجتماعي. فمن خلال دمج الفن بالعمل السياسي، والتعليم، والمبادرات المجتمعية، يُؤكد بويز، أنّ التغيير الاجتماعي لا يتحقق عبر القوة، أو القوانين الجامدة فحسب، إنّما عبر الإبداع الجماعي، والالتزام الأخلاقي. بهذا المعنى، يُصبح النحت الاجتماعي أداة لإعادة إنتاج العالم وفق قيم الحرّية، والشفاء، والمشاركة، ويُؤسس لنموذج ديمقراطي تفاعلي يربط بين الإبداع الفردي، والمصلحة العامة، مؤكدا أنّ كل فعل إبداعي، مهما كان شكله، يحمل في طياته إمكانات للتجديد الاجتماعي، والسياسي.

---

[1] Ibid., PP. 166–167.

[2] Joseph Beuys, *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys, Edited with Essays by Volker Harlan, Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks (*Forest Row: Clairview, 2012*)*, P. 11.

[3] Lucrezia De Domizio Durini, *The Felt Hat: Joseph Beuys — A Life Told* (Pescara: Edizioni Carte Segrete, 1992), PP. 152, 153.

المحور الثالث: القانون كنحت حي والمسؤولية الأخلاقية

ننتقل في المحور الثالث من هذا البحث، إلى صميم تجربة جوزيف بويز التي تُعيد تعريف العلاقة بين الفن، القانون، والمسؤولية الأخلاقية. حيث يتجاوز بويز التصوّرات التقليدية التي تفصل الفنان عن المجتمع، ليجعل من الممارسة الإبداعية أفقا عاما للفعل الإنساني، التي لا تفصل الحرّية عن المسؤولية. فمن خلال أعماله، واستخدامه لمواد منخفضة التكلفة مثل الدهون، يُبين بويز أنّ تحويل المادة الفيزيائية إلى فن لا يقتصر على الجماليات، بل يمتد إلى إعادة تشكيل الرموز القانونية، والاجتماعية نفسها. وعليه، يُحوّل هذا التصوّر القانون إلى نحت حي، تتكامل فيه حرّية الإنسان مع التزامه الأخلاقي، والاجتماعي، ويُصبح كل فعل إبداعي مسؤولية قانونية، ومجتمعية، لا مجرد إنتاج فني. كما تبرز تجربة بويز القانونية، والسياسية، من الأكاديمية إلى المشاريع البيئية، والتعليمية، قُدرة الفن على إعادة تصوّر المؤسسات، والقوانين مثل مواد أولية للنحت الاجتماعي، مؤكدا أنّ الحرّية الحقيقية تتطلب فعلا واعيا، ومسؤولية كاملة تجاه المجتمع والعالم.

تحويل الطبيعة القانونية للفنان

يرفض جوزيف بويز الفصل بين الفنان المتخصص، والمواطن السلبي. فدمج الفن في السياسة لا يُؤدي، في نظره، إلى تقليص حماية الفنان، بل إلى توسيعها لتشمل كامل الجسم الاجتماعي، بحيث تُصبح الممارسة الإبداعية نفسها أفقا عاما للفعل الإنساني. هكذا، ونظرا لرؤية بويز الفريدة للفن، وفهمه لدور الفنان في المجتمع المعاصر، يُصبح من الصعب تصنيف أعماله ضمن الأطر التقليدية. فلم يكن قلق بويز جماليا بحتا؛ حتى كان اهتمامه بتجديد، وتنشئة الشخصية، والمجتمع، والسياسة، والاقتصاد. إذ قدم لنا جوزيف بويز من خلال عمله (Fat Corner) رؤية للفن بوصفه أداة للتحويل الاجتماعي، والفكري، إذ يتحوّل الشحم، المادة الأساسية في العمل، إلى وسيلة لاستكشاف العلاقة بين المادة، والفضاء، وبين الإبداع، والفعل السياسي، مؤكدا أنّ الفن ليس مجرد شكل جمالي، إنّما تجربة عملية قائمة على التفكير، والمشاركة الاجتماعية. فعند العودة إلى هذا العمل، يُشير قائلا: " أستطيع القول إنّه بدون كرسي الدهون هذا، وزوايا الدهون بحسبانها وسائلا، لما كان لأي من أنشطتي مثل هذا التأثير " [1]. لقد بدأ بويز تجربة أشبه بعملية كيميائية بين الناس؛ فلم يكن من الممكن تحقيقها نظريا فقط. فمن خلال إدخال مواد حياتية يومية، وأشياء بسيطة منخفضة القيمة إلى فضاء الثقافة العالية، والفنون الجميلة، يُعبر بويز عن التزامه الدائم بالقوة التحويلية، والتجديدية للفن. فبالنسبة إليه، لا شيء يضاهي القدرة على الخلاص، حتى لو كان ذلك عبر استخدام الدهون [1]. وبالتالي، يكشف لنا استخدام بويز لمواد منخفضة التكلفة، مثل الدهون عن أنّ التحويل لا يطال المادة الفيزيائية فحسب، بل حتى رمزيتها القانونية، والاجتماعية أيضا. فما كان سابقا يُعد في السياق اليومي، مادة هامشية، أو قُل ضمن النفايات، قد تحوّل داخل المؤسسة الفنية إلى عمل محمي، مُكتسبا حصانة رمزية، وقيمية جديدة. بهذا المعنى، يسبق الفعل الفني عند بويز تصوّره للقانون ذاته؛ تماما كما

[1] Mark C. Taylor, *Refiguring the Spiritual: Beuys, Barney, Turrell – Joseph Beuys, Religion, Culture, and Public Life* (New York, Columbia University Press, 2012), P. 19.

[1] Ibid., P. 19.

يُعاد تشكيل المادة في الفن، يُعاد معها صياغة الأفعال الاجتماعية، والسياسية، مثل الاحتجاج، والتعليم، والمشاركة الحزبية. ومن ثمّ، تُصبح تلك الأفعال مواد قابلة للنحت ضمن مشروعه للنحت الاجتماعي. لذلك، فإنّ رفض الفصل بين الجمالي، والسياسي هو في جوهره رفض للفصل بين فئة الفنان المحمية قانونيا، وفئة المواطن الخاضعة للقانون العادي.

من الفعل الفني إلى الشرعية القانونية

يرفض بويز فكرة الحصانة المطلقة للفنان، ويُؤكد أنّ الحرّية الفنية لا تنفصل عن المسؤولية؛ إذ يُصرح: " الحرّية ليست تنصلا من المسؤولية (...) بل مفهوم إيجابي، تكليفي، يُلقي على الإنسان مسؤولية كاملة تجاه خلق العالم " [1]. وبالتالي، يرفض جوزيف بويز فكرة الحصانة المطلقة للفنان، مؤكدا أنّ الحرية الفنية ليست انفصالا عن المسؤولية، بل على العكس، هي مُستلزمة لها. فليست الحرّية مجرد تنصل من الالتزامات، أو إعفاء من القيود، إنّما مفهوم إيجابي، وتكليفي في الوقت ذاته، يُلقي على الإنسان كامل المسؤولية تجاه خلق العالم، وإعادة تشكيله. ومن ثمّ، يُصبح الفنان عاملا فاعلا في الواقع الاجتماعي، يتحمل عواقب أفعاله الإبداعية على المستوى الفردي، والجماعي. ويُمثل هذا الموقف الوجه الآخر لعبارة بويز الشهيرة كل شخص فنان. فإذا كانت القدرة الإبداعية إمكانية عامة، فإنّ المسؤولية المترتبة عليها، لا تخص فئة معينة من الناس، بقدر ما هي التزام أنطولوجي، وأخلاقي شامل . بذلك، يتحوّل الفن من نشاط خاص يختص به فئة محددة إلى إمكانية إنسانية شاملة، حيث تُصبح ممارسة الإبداع اختبارا دائما للوعي الأخلاقي، والاجتماعي للفرد. فمن الناحية القانونية، لا يمنح توسيع مفهوم الفن إعفاء من المحاسبة، أو حتى حصانة استثنائية للفنان. بل على العكس، يُؤسس هذا التوسع فضاء قانونيا جديدا للمسؤولية الإبداعية، يربط بين حرّية التعبير الفني، والالتزام الأخلاقي، والاجتماعي، بحيث يُصبح كل فعل إبداعي مسؤولية قائمة بذاتها أمام المجتمع، والقانون. تتطابق هنا، الحرّية مع الالتزام الأخلاقي، والوجودي، ليُصبح الفعل الإبداعي ممارسة تحويلية للواقع، تحمل تبعات ملموسة على المستويات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية.

يُمكننا القول، إنّ جوزيف بويز يُعيد تعريف العلاقة بين الحرّية، والفعل؛ ونقصد هنا، أنّ الحرّية ليست مطلقة إذا لم تُمارس مع وعي كامل بالمسؤولية، والمسؤولية لا تتحقق إلا من خلال الفعل الإبداعي الحرّ. بهذا المعنى، يُصبح الفنان نموذجا للإنسان الكامل، إذ تتكامل الإمكانية الإبداعية مع الواجب الأخلاقي، والفعل الفني مع التأثير الاجتماعي، وهو ما يجعل النحت الاجتماعي إطارا عمليا للفعل الإنساني المتحمل لمسؤولياته الكاملة.

أجبرت المعارك القانونية التي خاضها جوزيف بويز مع المؤسسات على الاعتراف بأنّ إصلاحاته التعليمية، بما في ذلك رفض نظام القبول المحدود، وأنشطته داخل الجامعة الدولية الحرّة (FIU)، تدخل ضمن ممارسته الفنية المحمية. ويتجلى هذا البعد بوضوح في أفعاله الأدائية الكبرى، مثل مشاركته في (Documenta 7) وإطلاق مشروع 7000 شجرة بلوط في كاسل (Kassel) سنة 1982، حيث جمع بويز بين الفعل البيئي، والبعد التربوي، والرؤية الاجتماعية، مُحوّلا الفن إلى تجربة نحتية حية تدمج المجتمع،

[1] Joseph Beuys, *Cos'è l'arte?* traduzione dal tedesco di Arnaldo Stern, revisione a cura di Paolo Martore (Roma, Castelvecchi / Lit Edizioni, 2015), P. 96–97.

والطبيعة، والإبداع في آن واحد. لذلك شارك جوزيف بويز، وهاينريش بول (Heinrich Böll) * في سنة 1973 في كتابة بيان الجامعة الدولية الحرّة، إذ صاغ بويز شعاره الشهير كل إنسان فنان، بوصفه أساسا لإعادة تخيل تربية منخرطة اجتماعيا. وقد حدد البيان مهمة الجامعة في الكشف عن الإمكانات الإبداعية المكبوتة بفعل التنافسية، وتطويرها بوصفها طاقة إنسانية عامة [1]. وعليه، يُمثل الاعتراف القانوني بممارسات بويز لحظة حاسمة في تاريخ العلاقة بين الفن، والقانون. فقد نجح في توسيع تعريف الممارسة الفنية لتشمل التعليم، والنشاط البيئي، والعمل المؤسسي، والتفاعل الروحي؛ فلم يعد القانون هنا خصما للفن، بل وسيطا يُعاد نحته من الداخل. بهذا المعنى، خلق بويز سابقة فلسفية، وقانونية؛ أي يُمكن للفن أن يكون إطارا تشريعيا بحد ذاته، يُعيد تعريف الشرعية والمعنى، والقيمة.

جوزيف بويز، ونحت القانون: تحويل الإطار المؤسسي إلى مادة فنية قابلة للتشكيل

تُعيد تجربة جوزيف بويز تعريف العلاقة بين الفنان، والدولة، والإطار القانوني تعريفا جذريا، ليس عبر معارضة القانون، أو حتى رفضه، إنّما من خلال تحويله إلى مادة فنية قابلة للتشكيل. فالقانون، في مشروع بويز، لا يُفهم مثل حد خارجي للفعل الإبداعي، بل بوصفه حقلا قابلا لإعادة الصياغة ضمن ما أسماه النحت الاجتماعي. وعليه، تُصبح المؤسسات، والتشريعات، وأنماط التنظيم الاجتماعي مواد أولية للعمل الفني. لقد كانت نضالات بويز ضد الهياكل الدولتية، ولا سيما طرده من أكاديمية الفنون في دوسلدورف سنة 1972، نقطة تحوّل مفصلية في مسيرته. فلم يكن هذا الصراع إداريا محضا، حيث انصب على سؤال أعمق؛ وهو حرّية التعليم بوصفها ممارسة فنية. فمنذ تعيينه أستاذا للنحت في أكاديمية دوسلدورف سنة 1961، درّس بويز جيلا من الفنانين الذين سيصبحون من أبرز رموز الفن الأوروبي المعاصر، من بينهم إيمي كنوبل (Imi Knobel)، بلينكي باليرمو (Blinki Palermo)، أنسلم كيفر (Anselm Kiefer)، يورغ إيمندورف (Jörg Immendorff)، وسيغمَار بولكه (Sigmar Polke). لذلك، يمكننا تصنيف بويز بوصفه فاعلا إصلاحيا، لا يمر بأي مؤسسة ارتبط بها، إلا وأحدث فيها تغييرا هيكليا، وجوهريا.

أصدر بويز سنة 1972، بالاشتراك مع الحائز على جائزة نوبل هاينريش بول بيانا يدعو إلى تأسيس الجامعة الدولية الحرّة. فبعد عام واحد، أُسست جمعية دعم الجامعة الدولية الحرّة للإبداع، والبحث متعدد التخصصات ردا على إلحاحه المتواصل لإصلاح التعليم، ورفضه نظام القبول المحدود (numerus clausus). وواجه هذا التأسيس مقاومة قوية من الأكاديمية، التي فصلته فجأة، ودون إنذار، خارج أسوار الجامعة. هكذا، سيدفع هذا الطرد بويز نحو المشاركة في تأسيس حزب الخضر الألماني، الذي

* لعب هاينريش بول، الكاتب الألماني الحائز على نوبل، دورا داعما، ومحفزا لفكر جوزيف بويز؛ إذ جمع بين الالتزام الأدبي، والسياسي، مؤكدا على قيم الديمقراطية وحقوق الإنسان، وبين رؤية بويز للفن بوصفه أداة للنحت الاجتماعي. لقد وقف بول إلى جانب مبادرات بويز التعليمية، والسياسية، مثل الجامعة الدولية الحرّة (FIU)، وأفكار الديمقراطية المباشرة، معتبرا الفن، والفكر وسائل فاعلة لإحداث تحوّل اجتماعي، مما أبرز التقاء الإبداع الفني بالمسؤولية الأخلاقية، والاجتماعية.

[1] Chris Thompson, *Felt, Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011), PP. 142, 143.

سيصبح لاحقا قوة سياسية مؤثرة. فلم تكن أنشطته التعليمية، والسياسية انحرافا عن الفن، إنّما امتدادا عضويا لممارسته الفنية نفسها [1].

لذلك، يتجاوز طرد بويز من الأكاديمية كونه نزاعا وظيفيا ليغدو صداما فلسفيا حول ماهية المؤسسة ذاتها. لقد حوّل بويز قاعة الدرس إلى فضاء فعل فني، إذ غدت علاقة الأستاذ بالطالب، والمنهج، وقواعد القبول عناصر أساسية ضمن نحت اجتماعي حي. فرفضه لنظام القبول المحدود لم يكن موقفا إداريا، بقدر ما هو ممارسة فنية واعية داخل الإطار القانوني نفسه. ومن ثمّ، تتجلى، هنا، المفارقة الجذرية؛ فلم يهاجم بويز المؤسسة من الخارج، حتى استخدم أدواتها (مثل البيانات، الاحتجاج، الدعوى القانونية) ضد منطقها الخاص. أما تجربة جوزيف بويز فتُظهر أنّ هذا التحوّل لا يتم دون أزمات وجودية، إذ يتطلب تفكيك البنى الذهنية التي رسخها النظام الفني ذاته قبل إعادة بنائها.

نقطة التوازن بين الممارسة الفنية، وانتهاك القانون

لا عجب أنّ الانتقال من التعبير الفني إلى التحدي القانوني بات واضحا تماما في سنة 1972؛ أي حين طُرد جوزيف بويز من أكاديمية دوسلدورف. ومن ثمّ، قدّم بويز في أكاديمية دوسلدورف تحديا صريحا للنظام الإداري حين قبل جميع الطلاب في صفه بغض النظر عن حصيصهم المحدد (quota system)، وهو ما اعتبرته السلطات خرقا مباشرا للمعايير المؤسساتية. ومع أنّ بويز كان يُعَرِّفُ هذا الفعل بوصفه وسيلة لعلاج ما يُسميه بالكائن الاجتماعي المريض، إلا أنّه تعارض مع الحدود التي وضعها القانون بين حرّية التعبير الفني، والانتهاك الإداري. وهكذا، لم يقتصر مشروعه على مناقشة التنظيم القانوني فحسب، بل صاغ من قبوله التعسفي وسيلة نحتية لإصلاح المجتمع، مقدما نموذجا جديدا للشرعية يدمج الفن، والمسؤولية الاجتماعية، والتجربة التعليمية [2]. وعليه، يكشف هذا الموقف عن أزمة في الشرعية؛ لذلك يرى بويز أنّ القواعد الإدارية، مثل نظام حصيص الطلبة، باعتباره أعراض لمرض يُعيق حركة الحياة الاجتماعية. والبيّن أنّ بويز، لم يُواجه هذه القواعد بالرفض العنيف، حيث تعامل معها بوصفها حالة تحتاج إلى علاج، محاولا تصحيحها عبر الانفتاح، والإبداع في تطبيقه. ومن ثمّ، يُمثل هذا الأمر تحديا قانونيا لمفهوم النظام العام؛ فعادة ما يحمي القانون الشكل، والإجراءات، لكن بويز طالب بحماية الجوهر، والوظيفة بالتحديد. هكذا، فإنّ قبوله للطلاب المرفوضين ليس مجرد تمرد إداري، إنّما هو تفعيل لنموذج الديمقراطية الشمولية التي تعتبر أنّ المشاركة الواسعة حق طبيعي. هكذا، لا يُمثل هذا الخرق مجرد تجاوز للقانون، بقدر ما هو محاولة لتوسيع نطاقه، حتى يشمل الصحة الاجتماعية، ومسؤولية المجتمع ككل.

في نهاية هذا المحور، يُمكننا القول، إنّ تجربة جوزيف بويز تكشف عن إعادة تعريف ثورية للعلاقة بين الفن، والحرّية، والمسؤولية، والقانون. فقد جعل بويز من الممارسة الإبداعية أفقا عاما للفعل الإنساني؛ حيث لا تنفصل عنده الحرّية عن الالتزام

[1] Mark C. Taylor, *Refiguring the Spiritual: Beuys, Barney, Turrell – Joseph Beuys, Religion, Culture, and Public Life* (New York, Columbia University Press, 2012), P. 19.

[2] Joseph Beuys, *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys, Edited with Essays by Volker Harlan, Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks (*Forest Row: Clairview, 2012*)*, P. 1.

الأخلاقي والاجتماعي. فلا يُفهم الفن، حينها، بوصفه مجرد إنتاج جمالي، إنّما بوصفه عملية تحويلية تُعيد تشكيل المادة، ومعها كافة الرموز، والمؤسسات نفسها. لذلك يظهر بويز من خلال أعماله الأدائية مثل (*Fat Corner*) إلى مشروعه البيئي التعليمي *7000 شجرة بلوط* في كاسل، أنّ المادة البسيطة، والمنخفضة القيمة، والتكلفة، مثل الدهون، أو الحجر، يُمكن أن تتحوّل إلى وسيلة لإعادة التفكير في العلاقة بين الفرد والمجتمع، بين الإبداع والفعل السياسي، وبين الحرّية والمسؤولية القانونية.

فلم يكن طرده من أكاديمية دوسلدورف سنة 1972 مجرد نزاع إداري، إنّما صدام فلسفي حول طبيعة المؤسسة نفسها. فقد تحدى بويز نظام الحصيص، ورفض أن تكون حرّية التعليم مقصورة على فئة معينة، مُعتبرا هذا النظام عرضا لمرض اجتماعي يحتاج إلى علاج. هكذا، لم يُهاجم جوزيف بويز القانون من الخارج، حتى استخدمه بوصفه وسيلة نحتية، ليحوّل بذلك المؤسسات التعليمية، والتشريعات، والممارسات الإدارية إلى مواد أولية للنحت الاجتماعي. ومن ثمّ، تُصبح كل مشاركة، وكل فعل تعليمي، أو حتى إداري، جزءا من مشروع أوسع لإعادة بناء المجتمع. في الجملة، تُجسد تجربة بويز بعمق، فكرة أنّ المسؤولية الأخلاقية ليست مفصولة عن الحرّية، وأنّ الشرعية لا تُكتسب بالحصانة، بل بالممارسة الواعية والمستمرة، بحيث يُصبح كل فعل إبداعي اختبارا للوعي الاجتماعي، والقانوني، والأخلاقي للفرد.

ختاما لهذا المحور، قدم لنا جوزيف بويز نموذجا متكاملا لمفهوم النحت الاجتماعي؛ بعدما تحوّل الفن من نشاط خاص إلى ممارسة إنسانية شاملة، أضافت بعدا جديدا لمسألة الشرعية القانونية، وربطت بين الحرّية، والمسؤولية، والتأثير الاجتماعي المباشر. وهنا، يُمهد لنا هذا المحور بشكل طبيعي للانتقال إلى المحور التالي من البحث، الذي سَنُركز فيه على كيفية توظيف التربية، والاقتصاد مثل أدوات للنحت الاجتماعي، وإظهار دورهما في تشكيل الفرد، والمجتمع عبر الفن، والممارسة الإبداعية.

المحور الرابع: التربية والاقتصاد في صورة أدوات للنحت الاجتماعي

لا ينظر جوزيف بويز إلى التربية مثلما يُنظر إلى نشاط مكمل للفن، بل باعتبارها ذروته القصوى. إذ يُمارَس النحت الاجتماعي، هنا، مباشرة على الوعي الإنساني، باعتباره المادة الخام المركزية، فيما يغدو الحوار الأداةَ التشكيلية الأساسية. فلا يُنتج الفن أشكالا مكتملة، حتى يُحدث تحوّلات أنطولوجية، ومعرفية واجتماعية تمسّ الإنسان في قدرته على الفعل والمسؤولية. إذ ينقلب هرمُ القيمة الجمالية حين تُفهم التربية في صورة عملية تكوينية مفتوحة، لا مثل وسيلة نقل للمعرفة. فلا تُستمد القيمة من التحفة النادرة، بل من قدرة التعليم على تشكيل الذات. هكذا، لا يُقرأ شعار بويز "كل إنسان فنان" بوصفه نداء أخلاقيا، بل أطروحة أنطولوجية تجعل من الإبداع حقا كونيا، وممارسة واقعية. وعليه، فإنّ الاعتراف بالتربية بحسبانها فنا يُشكل العقدة المفهومية المركزية لمشروع بويز؛ فمن خلالها فقط، يتسع الفن ليشمل السياسة، والاقتصاد، بوصفهما مجالات قابلة للنحت الإبداعي. حيث، لا يكتمل فعل التحوّل عند حدود الوعي الفردي، حتى يبلغ مداه حين ينفذ إلى البُنى المادية، والتنظيمية للمجتمع، مُرسخا وحدة الفن، والمعرفة، والمسؤولية ضمن مشروع النحت الاجتماعي.

الاعتراف بالتربية بوصفها فنا

اعتبر جوزيف بويز أنّ فعل التدريس ذاته، هو ذروة ممارسته الفنية؛ حيث اعتبره أعظم أعماله على الإطلاق، وما سواه من أعمال لا يعدو أن يكون مجرد امتداد، أو نتيجة ثانوية لمشروعه الثوري. فالتربية، في تصوّره، ليست نشاطا مكملا للفن، بل شكله الأكثر كثافة، وتأثيرا، حيث يُمارَس الإبداع التشكيلي مباشرة على الإنسان بحسبانه المادة المركزية للنحت الاجتماعي. ومن هذا المنطلق، لم يقتصر أثر جوزيف بويز على الحقل الفني الضيق، حتى امتد ليعيد صياغة أسئلة التعليم، والسياسة، والاقتصاد، باعتبارها، جميعا، مجالات قابلة للتشكيل الإبداعي. ومع ذلك، ورغم التحذير المبكر الذي أطلقه الكاتب بول هاينريش من خطورة إغفال مشروع جوزيف بويز، تعامل كثير من النقاد المعاصرين مع مشروعه إما بالتجاهل، أو بالاختزال، كاشفين عن قصور فلسفي في فهمهم لمعنى الفن بوصفه تربية، وعن جهل لاهوتي بأبعاد التحوّل، والشفاء التي ينطوي عليها مشروعه. فضلا عن تحيّز أيديولوجي رسخ الفصل بين الفن، والمعرفة، والمسؤولية الاجتماعية. وعليه، فهذا التوصيف، وإن لم يكن خاطئا، يظل ناقصا، لأنّه يعجز عن استيعاب الأبعاد الدينية، والروحية، والفلسفية لفن جوزيف بويز. فقد انشغل جوزيف بويز طوال مسيرته بمفاهيم مثل الولادة الجديدة، والتجدد، والانبعاث، لا مثلما استعارات رمزية فحسب، بل باعتبارها عمليات تحويلية شاملة تمس المادة، والإنسان، والمجتمع معا. ومن هذا المنظور، فإنّ الدورة الطبيعية للحياة العضوية، التي يُشير إليها المنظر جيرمانو تشيلانت (Germano Celant) *، لا تُمثل سوى بُعد واحد من هذه العملية المركبة، التي يتجاوز فيها التحوّل البيولوجي حدوده الطبيعية ليغدو تحوّلا اجتماعيا، وتربويا، وسياسيا، يندرج ضمن مشروع بويز الأوسع للنحت الاجتماعي [1]. وبالتالي، فإنّ بويز بتصوّره الثوري، والجديد، قد أسهم في قلب التسلسل الهرمي التقليدي للقيمة الفنية. فلا تعود التحفة شيئا نادرا، ومكتملا، بقدر ما تُصبح عملية تكوينية مفتوحة؛ أي التعليم ذاته. فهذا التحوّل ليس تمجيدا أخلاقيا لمهنة التدريس، إنّما إعلان فلسفي؛ فالمادة الخام للفن هي الوعي الإنساني، وأداة النحت هي الحوار. ومن ثمّ، فإنّ إدراج التربية ضمن الفعل الفني يوسع مفهوم الإبداع ليشمل كل ممارسة تُحدث تحوّلا في البنية الذهنية، والاجتماعية، ويكشف في الوقت نفسه سبب مقاومة النقد الحداثي لهذا المشروع، لعجزه عن التعامل مع أبعاده الميتافيزيقية، والروحية.

يُمكن القول، إنّ إدراك جوزيف بويز للتربية في هيئة فن، لا يُطرح بحسبانه استعارة تربوية، أو موقفا أخلاقيا عرضيا، إنّما يُعد العقدة المفهومية المركزية التي تنتظم حولها البنية الفلسفية الكاملة لمشروعه في النحت الاجتماعي. فالتربية، في أفق بويز، ليست مجرد مجال مواز للفن، وإنما ذروته القصوى، لأنّها المكان الوحيد الذي تتحقق فيه التحوّلات التي يسعى إليها على المستويات الأنطولوجية، والإبستمولوجية، والروحية، والسياسية في آن واحد. ومن ثمّ، فالمادة الخام لهذا الفن هي الوعي الإنساني، والأداة هي

* جيرمانو تشيلانت (Germano Celant) هو ناقد ومنظر فني إيطالي بارز، يُعدّ المؤسس النظري لحركة **الفن الفقير** (**Arte Povera**) في أواخر ستينيات القرن العشرين. دافع عن ممارسات فنية تعتمد على المواد الأولية، والعضوية بوصفها حوامل للتحوّل، في مواجهة منطق السوق، والتقنية. أسهمت كتاباته، ومعارضه في إعادة تعريف العمل الفني بوصفه عملية حية للتجدد، والانبعاث، لا مجرد منتج جمالي مغلق.

[1] Mark C. Taylor, *Refiguring the Spiritual: Beuys, Barney, Turrell – Joseph Beuys, Religion, Culture, and Public Life* (New York, Columbia University Press, 2012), PP. 19, 20.

الحوار، الذي لا يفرض شكلا جاهزا حتى يُتيحَ للمتعلم الاشتغال على تشكيل ذاته، ما يجعل شعاره الشهير كل إنسان فنان، واقعا عمليا ملموسا، وليس مجرد شعار أخلاقي.

تتحول، إذن، التربية على المستوى الأنطولوجي، من نقل المعرفة إلى نحت الوعي الحي، حيث يُصبح المتعلم مادة متغيرة، حية، ومقاومة، تتطلب من الفنان/المعلم تفكيك البنى الجامدة، وفتح آفاق جديدة للفعل. وبالتالي، يُصبح الحوار أداة نحتية تُحرّر العملية التعليمية من السيطرة، والاحتماء بالقوالب الجاهزة، لتُصبح التربية فعلا حرّا، وفعالا. وعليه، تتحوّل التربية إلى طقس عبور، يُعيد إدخال الفرد إلى العالم بقدرة جديدة على الفعل، والمسؤولية، ويُحوّل المجتمع ككل إلى فضاء قابل للشفاء، والتحوّل. ومع ذلك، لا يكتمل فعل النحت الاجتماعي دون إدراك العلاقة الجوهرية بين التربية، والبنية الاقتصادية، والسياسية التي تُحدد إمكانات هذا التحوّل. فإدماج التربية ضمن الفن لا يقتصر على تغيير الوعي الفردي، حتى يمتد إلى إعادة تشكيل المؤسسات الاقتصادية، والسياسية باعتبارها مساحات قابلة للنحت الإبداعي. هكذا، يُصبح توزيع الموارد، وتنظيم العمل، والهياكل الاقتصادية أدوات عملية لتحويل المجتمع. بهذه الطريقة، تتكامل التربية، والفن مع الاقتصاد، والسياسة لتشكيل مشروع شامل للنحت الاجتماعي، يربط بين المعرفة، والإبداع، والممارسة، ويخلق شروطا حقيقية لإعادة إنتاج الحياة الاجتماعية، والثقافية بوعي إبداعي.

ومن هذا المنطلق، يُصبح الانتقال إلى محور التربية، والاقتصاد بحسبانهما أدوات للنحت الاجتماعي خطوة منطقية؛ فلا يبلغ فعل التكوين، والتحوّل تمامه إلا عندما يتجاوز أثر التربية حدود الوعي الفردي، ليَنْفُذَ إلى البُنى المادية، والتنظيمية التي تُؤطر حياة الجماعة، مُكرسا بذلك وحدة الفن، والفعل الاجتماعي ضمن المشروع الشامل لجوزيف بويز.

إعادة تعريف رأس المال: الاقتصاد بوصفه نحتا اجتماعيا

يُسقط بويز في نقده الاقتصادي، والفلسفي معادلة شهيرة؛ الفن = رأس المال.(Art = Capital) إذ، يُجادل بويز بأنّ المال الحقيقي ليس النقود، أو الممتلكات المادية، إنّما يكمن في القدرات الإبداعية البشرية (Human Capacities). ومن ثمّ، فإنّه ينتقد النظام الاقتصادي الرأسمالي، والشيوعي لكونهما يُعاملان الإنسان، والطبيعة بوصفهما مواردا للاستغلال، مما سيؤدي، حتما، إلى تدمير ذاتي (Alienation)، وتدهور بيئي. وبالتالي، يطرح بويز مفهوما جديدا؛ أي اقتصاد القدرات (Economy of Capacities) بوصفه نظاما بديلا يقوم على الإبداع، والتعاون، حيث تكمن القيمة في طاقة الإرادة (Willpower)، والتواصل الإنساني، وليس في الربح المادي البحت. وفي الجملة، إنّ الفن عند جوزيف بويز ليس مجرد ترف فكري، إنّما هو الاستثمار الوطني الحقيقي (True National Investment) في تطوير الإنسان، وبناء العالم [1].

يُمثل تعريف بويز لرأس المال ثورة اقتصادية–فلسفية؛ فهو يُحاول تحويل تركيز القيمة من الأشياء (Commodities) إلى الأفعال (Actions/Capacities). فليس المال، في نظره، هو ما تملكه في البنك، بل هو ما تفعله (What you do)؛ أي الطاقة، والقدرة الإبداعية التي تُنتج عبر العمل التعاوني. لذلك، فهذا التصوّر بمثابة نقد مباشر للنظام الرأسمالي (الذي يعتمد على

[1] Joseph Beuys, *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys, Edited with Essays by Volker Harlan, Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks (*Forest Row: Clairview, 2012*)*, P. 2.

الربح، والنمو غير المحدود) بوصفه عملية سرطانية (Cancerous) تُدمر الكائن الحي. إنّ تبني بويز لاقتصاد القدرات يجعل من العملية الفنية نشاطا إنتاجيا أساسيا (Fundamental Production) لا يقتصر على إنتاج الصيغ، أو الواجهات الفنية، إنّما يضم كل نشاط يهدف تعزيز الحياة البشرية.

يُكمل بويز نقده الاقتصادي بربطه بمفهوم الرأس المال (Capital) في سياق نقده العالم الصالح. إذ يُجادل أنّ رأس مال لا يعني المال، أو النقد، بل القدرة الإبداعية البشرية، وما يتولد منها. إنّ الانتقاد الجذري للنظام الاقتصادي الحالي (الرأسمالي، والشيوعي) يكمن في كونه نظام نمو وهمي، في الحقيقة، مثل عملية انكماش، وتقلص تُدمر البيئة، والعالم. ومن ثمّ، تتحدد القيمة الحقيقية، بوصفها بديلا لاقتصاد القدرات، بالفعل المشترك (Collaborative Work) الذي يُشيد العالم، ويُعيد تشكيله، بعيدا عن منطق الربح المادي السائد. وبالتالي، يرفض بويز فكرة أنّ الحل يعتمد على السياسيين؛ إنّما يكمن في السيطرة على أنفسنا (Self-Governance) ومسؤوليتنا تجاه حياتنا [1]. كما يطرح بويز، هنا، نقدا أخلاقيا لمادية السوق (Market Materialism)؛ فهو يُميز بوضوح بين مبدأ الربح بوصفه تبادل قيمة، وبين مبدأ العمل بوصفه خلق قيمة. وبالتالي، فإنّ إدماج العملية المشتركة (Cooperation) في تعريفه للمال يجعل من الفن طاقة قوة (Energy of Commuity) تُحرك المجتمع. وعليه، يُشكل هذا الأمر تحديا لأساسيات الملكية الفردية (Individual Property)؛ فإذا كان الإبداع هو رأس المال، فإنّ أي هدر له (مثل التدمير البيئي) هو خسارة لهذا الرأس المال الوطني. هكذا، فإنّ الفن في نظره ليس مجرد سلعة، بل هو الاستثمار الحقيقي في الرأس المال البشري.

الفن بوصفه أساسا لإعادة تنظيم القيم الاقتصادية، والاجتماعية

يُفضي هذا التحوّل في فهم القيمة إلى تجاوز المنطق الاقتصادي السائد، وفتح أفق جديد نُعيد فيه تعريف المفاهيم الاقتصادية الكلاسيكية مثل العمل، والإنتاج، والربح، بعدما أصبحت ممارسات تشكيلية لا مجرّد آليات تبادلية. حيث مهد هذا الأمر للانتقال من نقد الاقتصاد المادي إلى تصوّر الفن باعتباره فعلا تأسيسيا يُعيد تنظيم العالم الاجتماعي. لذلك، تكمن سلامة المفاهيم، هنا، في الترابط بين الأنثروبولوجيا، والسياسة؛ فلا ينظر بويز إلى السياسة بوصفها فن إدارة السلطة، إنّما بحسانها فن التعاون الإنساني. ونقصد هنا، أنّ ربطه بين الفن، ورأس المال هو جوهري لنظريته؛ فهو يقلب التسلسل الهرمي للقيمة. فيغدو بذلك العمل (Labor) غير مُؤسس للقيمة، ويغدو الإبداع(Creativity) بالتبعة مصدرها الحقيقي. وبالتالي، يمنحه هذا التحوّل أساسا منطقيا لرفض المركزية الاقتصادية، والسياسية؛ فإذا كان كل إنسان رأس مال (مبدع)؛ فإنّ أي نظام مركزي (سواء رأسمالي، أو شيوعي) يُلغي الطبيعة البشرية، ويُعيق بالخلفة العملية الإبداعية. وهكذا، فإنّ الاستقلالية الأكاديمية التي دافع عنها الرجل (قبول الطلاب بدون رقابة أو حصيص) ليست تمردا، بقدر ما هي تطبيق حرفي لمبدأ المساواة الإنسانية التي تعتبر الإبداع حقا كونيا، لا يُمكن لأي دولة، أو تنظيم مصادرته.

[1] *Joseph Beuys, What Is Art? Conversation with Joseph Beuys, Edited with Essays by Volker Harlan, Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks (*Forest Row: Clairview, 2012*)*, PP. 51–52.

إنّ مشروع جوزيف بويز لا ينشد إصلاح الاقتصاد، أو السياسة بوصفهما نسقين مستقلين، إنّما يتجه إلى إحداث تحوّل أنطولوجي جذري في الأساس الذي يقوم عليه مفهوم القيمة ذاته. حيث ينطلق التحليل من تفكيك المنطق التبادلي المهيمن، والقائم على تداول السلع، والخدمات، ليؤسّس في المقابل منطقا وجوديا يجعل من الإبداع البشري المصدر الأول، والأصيل لكل ثروة. فمن خلال معادلته الراديكالية؛ الفن = رأس المال (Kunst = Kapital)، لا يسعى بويز إلى إدراج الفن في آليات السوق، إنّما إلى قلب البنية الهرمية التي تشترك فيها الماركسية، والليبرالية معا؛ فالقيمة لا تتولّد من العمل، بل من القوة التشكيلية. وبتعبير آخر، إنّ العمل ليس سوى استهلاك للطاقة، في حين يُمثل الإبداع لحظة الإنتاج الأولى التي تسبق العمل، وتمنحه اتجاهه، ومعناه.

ختاما، يُقيم بويز قطيعة حاسمة، نظرية واقتصادية، مع الأنساق السائدة، كاشفا عن وجاهة النقد الموجه إلى المادية التاريخية. لذلك يرى بويز أنّ كلا من الرأسمالية، والشيوعية تتعاملان مع الإنسان، والطبيعة بوصفهما موارد قابلة للاستغلال، مما يؤدي حتما إلى تدمير ذاتي، وبيئي. وعليه، يقترح بويز بديلا آخر، أو طريقا ثالثا قائما على اقتصاد القدرات (Economy of Capacities) بدلا من اقتصاد المبادلة. إذ يرى بويز أنّ العمل في العصر الحديث يعني العمل للآخرين، وبما أنّ حاجاتنا تُشبع بعمل الآخرين، فإنّ نظام الإنتاج يجب أن يكون قائما على مبدأ التعاون، والخدمة المشتركة، وليس على التبادل التجاري. من هنا، تكتسب الثقافة (الفن) أهمية استراتيجية؛ فهي ليست ترفا، بل هي الاستثمار الوطني الحقيقي في رأس المال البشري. ومن ثمّ، فإنّ تأسيسه للمجموعة الدولية الحرّة (FIU) والمنظمة الديمقراطية المباشرة، لم تكن محاولات سياسية معزولة، إنّما كانت محاولات هيكلية لإعادة تأسيس المجتمع بناء على مفهوم الإبداع بوصفه المحرك الرئيسي للتاريخ [1]. تكشف لنا هذه المقاربة الثورية عن رؤية كونية لدى بويز؛ فهو لا ينتقد الأنظمة الاقتصادية من منطلق أيديولوجي ضيق، بل من منطلق بيئي–إنساني. لذلك، فإنّ نقدة للمادية ليس نقدا للاستخدام الأشياء، إنّما للنظرة التي تجعل الأشياء مجرد وسائل للربح. لذلك، نفهم من خلال تصوّره لاقتصاد القدرات، سعيه لحسم ثنائية الروح (الفن)، والجسد (العمل). وبالتالي، تتجلى قوة موقفه في اعتبار الفن العملة الإنتاجية الوحيدة؛ فبما أنّ الفن هو رأس المال، فإنّ الثورة الحقيقية ليست تغيير ملكية وسائل الإنتاج، إنّما تحويل الإنسان من كائن مستنزِف إلى فاعل إبداعي يصون الإنسان، والطبيعة معا.

الخاتمة

كشفت لنا تجربة جوزيف بويز عن إعادة تأسيس جذرية لمفهوم الفن، والفنان والمجتمع؛ إذ لا يعود النحت الاجتماعي ممارسة جمالية، أو إنتاجا ماديا، إنّما أفقا معرفيا، وروحيا يتقاطع فيه الفن مع السياسة، والقانون، والتربية. في هذا الأفق، يغدو كل فعل إبداعي مشاركة فعالة في صناعة المستقبل، لا بوصفه وعدا مثاليا، إنّما بحسبانه مسؤولية تاريخية تُمارس في الحاضر. فمن خلال دمج الفن بالفعل السياسي، والتربوي، والمبادرات الجماعية، يقترح بويز نموذجا جديدا للشرعية، لا ينبثق من السلطة، أو التمثيل،

[1] Lucrezia De Domizio Durini, *The Felt Hat: Joseph Beuys — A Life Told* (Pescara: Edizioni Carte Segrete, 1992), PP. 90, 91, 92.

بل من الحوار، والممارسة المشتركة. وهنا تتسع مسؤولية الفنان لتشمل المجتمع بأسره، بحيث تُصبح كل ممارسة إبداعية، مادية كانت أم فكرية، أو سياسية، لحظة من لحظات النحت الاجتماعي، وتحويل الحرّية الفردية إلى قوة إنتاجية مشتركة، والقانون إلى بنية حية قابلة للتحوّل.

غير أنّ راهنية بويز لا تكمن فيما أنجزه فحسب، بل في الأسئلة التي يتركها مفتوحة: كيف يُمكن تفعيل الإبداع بوصفه رأس المال الحقيقي في عالم تحكمه آليات السوق والسلطة؟ وكيف يُمكن للفن أن يظل قوة تأسيسية لا زينة رمزية، ومجالا لإعادة تنظيم القيم لا مجرد تعبير عنها؟ بهذا المعنى، لا يُشكل إرث بويز خاتمة لتجربة تاريخية، بقدر ما هي دعوة مستمرة إلى التفكير في مستقبل تُعاد فيه صياغة الحرّية، والمواطنة، والمسؤولية الإنسانية باعتبارها ممارسات إبداعية مشتركة.

لائحة المراجع

الكتب الأجنبية:

Beuys, Joseph. *Cos'è l'arte?*. Traduzione dal tedesco di Arnaldo Stern, revisione a cura di Paolo Martore. Roma: Castelvecchi / Lit Edizioni, 2015.

. *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys*. Edited with essays by Volker Harlan. Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks. Forest Row: Clairview, 2012.

De Domizio Durini, Lucrezia. *The Felt Hat: Joseph Beuys—A Life Told*. Pescara: Edizioni Carte Segrete, 1992.

Taylor, Mark C. *Refiguring the Spiritual: Beuys, Barney, Turrell – Joseph Beuys, Religion, Culture, and Public Life*. New York: Columbia University Press, 2012.

Thompson, Chris. *Felt, Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

المواقع الإلكترونية:

Federal Republic of Germany. *Basic Law for the Federal Republic of Germany, Article 5 (Freedom of Expression, Arts, and Sciences)*. European Union Agency for Fundamental Rights. Accessed January 20, 2026. https://fra.europa.eu/en/law-reference/basic-law-federal-republic-germany-10