مجلة كلية الآداب

مجلة كلية الآداب، العدد **22**، ديسمبر 2026

DOI: 10.36602/faj.2026.n22.10

الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية

صلاح الدين جهيد[1*]

[1] جامعة عبد المالك السعدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مختبر التأويليات والدراسات الثقافية والفنية، تطوان، المغرب

* salaheddine.jahid@etu.uae.ac.ma

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

تاريخ التقديم :2026-08-10 **تاريخ القبول** :2026-09- 05 **نشر إلكترونيا في**:2026-09-06

ملخص البحث

تبحث هذه المقالة في العلاقة المركبة بين الجسد والفن والسلطة، انطلاقًا من فرضية مفادها أن الجسد لا يحضر في التاريخ الإنساني بوصفه كيانًا ماديًا فحسب، بل باعتباره فضاءً رمزيًا تتشكل داخله معاني الهوية والخضوع والمقاومة. وتسعى إلى بيان الكيفية التي أسهمت بها التصورات الفلسفية والدينية والسياسية والجمالية في ضبط الجسد، وإلى الكشف عن الدور الذي اضطلع به الفن في إعادة تمثيله ومساءلة أشكال السيطرة الواقعة عليه. وتعتمد الدراسة مقاربة فلسفية تاريخية وتحليلية، تجمع بين تتبع نماذج منتقاة من تمثلات الجسد في الحضارات القديمة والفكر الفلسفي والفنون الحديثة، وبين قراءة تأويلية لفيلم "جرائم المستقبل" لديفيد كرونبرغ، بوصفه حالة فنية تكثف توترات الجسد مع السلطة والتكنولوجيا والمعايير الاجتماعية. وتخلص المقالة إلى أن الفن لا يقع خارج علاقات السلطة، إذ قد يُستخدم في تثبيت النظام وإنتاج معاييره، لكنه يتيح، في الوقت نفسه، إمكانات لمقاومتها وإعادة تشكيل معنى الجسد. كما يبين التحليل أن المقاومة الفنية لا تحقق تحررًا مطلقًا، بل تفتح مجالًا تفاوضيًا يعيد فيه الجسد إعلان حضوره، وكشف هشاشة المعايير التي تسعى إلى إخضاعه، واقتراح صور بديلة للوجود في العالم.

الكلمات المفتاحية: الجسد؛ الفن؛ السلطة؛ المقاومة الثقافية؛ تأويل العمل الفني؛ جرائم المستقبل.

© المؤلف، 2026. هذا العمل مرخص بموجب **CC BY-4.0**

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

1. المقدمة

لا يمثل الجسد مجرد بنية عضوية تتحدد وظائفها داخل المجال البيولوجي، بل يشكل أيضًا أحد أكثر الفضاءات الإنسانية كثافة من حيث إنتاج المعنى وتمثيل الهوية وممارسة السلطة[1]. فمن خلاله يتصل الإنسان بالعالم، وتتحقق خبرته الحسية، وتتجسد علاقته بذاته وبالآخرين؛ غير أن هذا الحضور المباشر لا يجعل الجسد كيانًا طبيعيًا محايدًا أو مستقلًا عن شروط التاريخ والثقافة. لقد خضع الجسد، في مختلف السياقات، لعمليات متواصلة من التفسير والتصنيف والتقنين، فحُمّل بدلالات دينية وأخلاقية واجتماعية وسياسية وجمالية، وتحددت أوضاعه المقبولة والمرفوضة وفق منظومات متغيرة من القيم والمعايير. وبذلك لم يكن الجسد موضوعًا للمعرفة والتمثيل فحسب، بل كان أيضًا مجالًا تتقاطع داخله علاقات الطاعة والانضباط والإقصاء والمقاومة[2].

ويحتل الفن موقعًا إشكاليًا داخل هذه العلاقة؛ فهو لا يوجد بالضرورة خارج السلطة أو في مواجهتها الدائمة، لأن الأعمال الفنية تتشكل بدورها داخل مؤسسات وأنظمة للرعاية والعرض والتلقي والاعتراف. وقد وظفت السلطات السياسية والدينية والاقتصادية الفن في إنتاج صورها عن الجسد، وفي تثبيت التراتب الاجتماعي، وتمجيد نماذج بشرية بعينها، وتحديد ما ينبغي إظهاره أو حجبه. غير أن الفن، في المقابل، لم يظل مجرد أداة لإعادة إنتاج النظام، إذ منح الجسد إمكانات للتعبير عن اختلافه، وكشف أشكال القهر الواقعة عليه، ومساءلة الحدود التي ترسمها المؤسسات لما يعد طبيعيًا أو جميلًا أو مشروعًا. ومن هنا تتأسس ازدواجية الفن بوصفه مجالًا قد يخدم السلطة، وفي الوقت ذاته يتيح نقدها ومقاومتها.

[1] يُقصد بالسلطة (Power) في هذه الدراسة علاقةٌ اجتماعية وتاريخية تتيح لفاعل أو مؤسسة أو منظومة من الخطابات والمعايير التأثير في أفعال الأفراد وتصوراتهم وتوجيه مجال الممكن أمامهم. وهي لا تُختزل في الإكراه المادي أو في سلطة الدولة، بل تعمل أيضًا من خلال إنتاج المعرفة، ووضع التصنيفات، وترسيخ القيم، وتحديد ما يُعد طبيعيًا أو مشروعًا أو جميلًا. ومن ثم، فالسلطة ليست شيئًا يُمتلك امتلاكًا ثابتًا، بقدر ما هي شبكة من العلاقات تُمارس داخل المؤسسات والممارسات والخطابات، وتظل مرتبطة بإمكان القبول أو التفاوض أو المقاومة. ويختلف هذا المعنى عن السلطة الشرعية (Authority)، التي تقوم على حق معترف به في إصدار الأوامر، وعن الهيمنة (Domination)، التي تشير إلى استقرار علاقة غير متكافئة تُقيد قدرة الطرف الخاضع على الفعل والمقاومة. وبناءً على ذلك، تُفهم علاقة السلطة بالجسد في المقالة بوصفها عملية تشكيل وضبط وإنتاج للمعاني، لا مجرد إخضاع مباشر.

[2] يقصد بالمقاومة (Resistance) في هذه الدراسة الممارسات والإمكانات التي يواجه من خلالها الجسد أو الفن علاقات السلطة، عبر مساءلة المعايير المفروضة، وكشف آليات الضبط والإقصاء، وإعادة تشكيل الصور والمعاني التي تحدد ما يعد طبيعيا أو مقبولا أو جميلا. وهي لا تفهم بوصفها فعلا يقع خارج السلطة أو نفسا كاملا لها، بل تنشأ من داخل العلاقات التي تمارس فيها السلطة، مستفيدة من الهوامش التي تتيح التفاوض والاعتراض وإنتاج أشكال بديلة للوجود والتمثيل. ومن ثم، فالمقاومة ليست موقفا ثابتا أو فعلا سلبيا يقتصر على الرفض، وإنما هي عملية حيوية تتجسد في زعزعة التصنيفات التي تسعى إلى الإخضاع والاختزال. وتختلف المقاومة بهذا المعنى عن التمرد (Rebellion)، الذي قد يشير إلى مواجهة مباشرة ومؤقتة للنظام، وتختلف عن التحرر (Liberation)، الذي يفترض الانفلات من القيود أو تجاوزها. وبناء على ذلك، تفهم المقاومة، في هذه الورقة البحثية، بوصفها قدرة الجسد، من خلال الفن، على إعادة التفاوض مع السلطة وإنتاج معناه وصورته الخاصة، لا بوصفها تحررا نهائيا من جميع علاقاتها.

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

1.1 مشكلة البحث

تنشأ إشكالية هذه المقالة من هذا التوتر بين الجسد باعتباره موضوعًا لإجراءات الضبط والتشكيل، والجسد باعتباره قدرة على التعبير والتحول ومقاومة المعايير المفروضة عليه. فالسلطة لا تتعامل مع الجسد بوصفه حضورًا ماديًا فحسب، وإنما تعمل على إنتاج معانيه وصوره، وتحديد وظائفه وحدود ظهوره، في حين يتيح الفن إعادة بناء هذه المعاني وعرض ما تستبعده النماذج المهيمنة. وبناءً على ذلك، تتمحور المقالة حول السؤال الآتي: كيف تشكلت علاقة الجسد بالسلطة عبر عدد من التصورات الفلسفية والدينية والفنية، وإلى أي حد يستطيع الفن أن يحول الجسد من موضوع للخضوع والضبط إلى وسيط للمقاومة وإعادة تشكيل المعنى؟

2.1 أسئلة البحث

ويتفرع عن السؤال السابق عدد من الأسئلة المترابطة: كيف انتقل تمثيل الجسد من الدلالات الأسطورية والرمزية إلى التصورات الجمالية والفلسفية الحديثة؟ وما أشكال السلطة التي تدخلت في تحديد قيمة الجسد ووظيفته وصورته؟ وكيف استُخدم الفن في تثبيت التراتب الديني والسياسي والاجتماعي وإنتاج معايير الجسد المقبول؟ وفي المقابل، كيف استطاعت الممارسة الفنية أن تكشف آليات السيطرة وأن تقدم صورًا بديلة للجسد؟ ثم كيف يجسد فيلم "جرائم المستقبل" هذه التوترات في سياق تتداخل فيه السلطة الطبية والتكنولوجيا والتحولات البيئية والمعايير الاجتماعية؟

3.1 أهداف البحث

تهدف المقالة إلى تتبع عدد من التحولات الأساسية التي عرفها معنى الجسد وتمثيله، والكشف عن الصلة بين التصورات النظرية للجسد وبين الأشكال التاريخية لمراقبته وتنظيمه. كما تسعى إلى تحليل الوضع المزدوج للفن، باعتباره مجالًا لإنتاج صور السلطة ووسيلة لمقاومتها في الآن نفسه، وإلى اختبار هذه الفرضية من خلال قراءة تأويلية لفيلم "جرائم المستقبل".

4.1 أهمية البحث

ولا تكمن أهمية هذا البحث في تقديم تاريخ شامل للجسد أو للفنون، وإنما في بناء مسار تحليلي يصل بين التصور الفلسفي والتمثيل الفني والممارسة السلطوية، بما يسمح بفهم الجسد بوصفه موضعًا للصراع على المعنى، لا مجرد موضوع طبيعي سابق على الثقافة.

2. المنهجية

وتعتمد المقالة مقاربة فلسفية تاريخية وتحليلية، تقوم على قراءة نماذج منتقاة من تمثلات الجسد في الحضارات القديمة، واستحضار عدد من المواقف الفلسفية المؤثرة، ولا سيما لدى أفلاطون وديكارت ونيتشه وفوكو، إلى جانب تحليل بعض صور الجسد في الفنون الدينية والسياسية والحديثة. ولا يُقصد من هذا المسار بناء تسلسل تاريخي شامل أو افتراض وحدة التصورات داخل الحضارات والأديان، بل تحديد تحولات دالة تساعد على فهم انتقال الجسد بين مقامات التقديس والتدنيس، والطاعة والانضباط، والتمثيل والمقاومة. وتُستكمل هذه المقاربة بقراءة تأويلية لفيلم "جرائم المستقبل" لديفيد كرونبرغ، تُعنى بما ينتجه الفيلم من دلالات حول الجسد المتحول، والسلطة التنظيمية، والتكنولوجيا، والبيئة، والممارسة الفنية.

وانطلاقًا من ذلك، تنتظم المقالة في مسار يبدأ بتتبع الحضور الرمزي والجمالي للجسد عبر نماذج تاريخية مختارة، ثم ينتقل إلى

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

تحليل موقعه في عدد من التصورات الفلسفية والدينية، قبل أن يناقش علاقة الفن بمؤسسات السلطة وآليات إنتاج التراتب والمعايير الجسدية. وينتهي البحث بتحليل فيلم "جرائم المستقبل" بوصفه نموذجًا فنيًا معاصرًا يكثف الصراع بين الجسد المتحول والنظام الذي يسعى إلى تصنيفه وضبطه. وتظل نتائج هذا التحليل مرتبطة بطبيعة المقاربة الفلسفية والتأويلية المعتمدة وبحدود النماذج المختارة؛ ولذلك لا تدعي المقالة تقديم تاريخ كلي للجسد أو تعميم نتائج قراءة عمل سينمائي واحد على جميع أشكال الفن، وإنما تقترح إطارًا لفهم الفن باعتباره مجالًا متوترًا تتقاطع داخله آليات السلطة وإمكانات المقاومة.

3. الجسد عبر التاريخ: من الأسطورة إلى الجمالية المتمردة

إن محاولة فهم حقيقة "الجسد" تاريخيًا تدعونا إلى البحث في وعي الإنسان بجسده، والكيفية التي ينظر بها إلى "الجسد" كبنية مادية أو رمزية دالة على ذاته وعلى الآخرين. وما يؤكد فرضية الوعي الدلالي للإنسان القديم بالجسد هو المسار التاريخي لأشكال التعبير الفنية عن الجسد عبر الحضارات القديمة على اختلافها. فنجد الأجساد تتخذ أشكالًا أسطورية في مختلف الحضارات، سواء على مستوى "تجسيد" الآلهة من خلال أشكال بشرية أو حيوانية، كالثور المقدس "أبيس (Apis)" والذي يجسد الإله "بتاح" في الحضارة الفرعونية القديمة، أو من خلال تماثيل للآلهة كما في الحضارة الإغريقية التي جسدتها في هيئة بشرية، أو من خلال أشكال هجينة تجمع بين ما هو بشري وما هو حيواني، ولعل أشهرها على الإطلاق وأكبرها هو تمثال أبو الهول أو "حور إم آخت" (حور في الأفق) كما كان يُطلق عليه في الحضارة الفرعونية القديمة. وتتكرر هذه الأشكال الرمزية للجسد، بدرجات ودلالات متفاوتة، في عدد من الحضارات القديمة، من دون افتراض وحدة معانيها أو تعميمها على جميع السياقات.

هذا "التجسيد" الذي لازم وعي الإنسان القديم وتصوراته عن العالم والوجود وأسئلة الحياة (الخصوبة، الجمال، الحب، ما بعد الحياة أو الموت، الحكمة، الحرب...) يرتبط أساسًا بمعرفته بطبيعة جسده والأجساد المحيطة به، حيث جعلها مقدسة ومدنسة في آنٍ واحد، وتعبّر عن الشيء ونقيضه، وشكّلها من خلال تصوراته عن كل ما عجز ذهنه عن تمثيله. فهو يعلم أن قوانين الطبيعة تتفوّق عليه بشكل غير ظاهر، مما كان يزيد من خوفه وخضوعه لها ومهابتها، فحاول مواجهتها من خلال تجسيدها في أشكال يدركها وله القدرة على مواجهتها، سواء من خلال جسده أو جسد الحيوانات (باعتبارها أجسامًا عضوية متحركة وأعلى مرتبة من الأشياء الجامدة أو النباتات).

ومع تطور الفكر الإنساني تطورت تصوراته عن الجسد، وانتقل من الجسد "الأسطوري" إلى الجسد "الجمالي"، وصارت له هوية مغايرة عن الثقافات القديمة، بحيث صار يُعتنى به "جماليًا" أكثر من خلال معايير مختلفة في النظر إليه، وصارت التماثيل أكثر دقة في تصوير تفاصيل الجسد البشري "النقي" من كل عيوب، وأصبح الإنسان أكثر وعيًا بمادية الجسد وجماله الخاص الكامن في ذاته العضوية. ونلاحظ ذلك مثلًا في منحوتات عصر النهضة، ولعل أبرز شاهد تاريخي على ذلك هو منحوتة "داوود (David)" لمايكل أنجلو (Michelangelo) (1501 – 1504)، حيث صار الاهتمام أكثر بتفاصيل الجسد وجماله الخاص بعيدًا عن أي طابع أسطوري، بل كانت تتمثل عبقرية الفنان في قدرته على محاكاة تفاصيل الجسد بدقة تفاصيله مع

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

لمسة إضافية من الكمال. ولربما ارتبط الأمر خصوصًا بالثقافة المسيحية التي تعتبر أن الإنسان صورة الله (سفر التكوين 1: 26-27)[1]، ورغم أننا نجد صورا لهذا التشبيه في الثقافة الإسلامية أيضا[2]، إلا أن التشبيه والتمثيل في هذه الحالة لا يتعلقان بالضرورة بتشبيه الذات البشرية بالذات الإلهية، وإنما يرتبط الأمر بقيمة عملية الخلق وتفرّد الذات الإلهية بذلك، مما يجعلها ذات مقام جليل يخص الله وحده، ومن ثم وجب تقدير هذه الذات البشرية التي هي من خلقه.

وفي الحالتين نحن أمام قيمة أكثر جلالًا للجسد، سواء أكان الأمر متعلقًا بالثقافة المسيحية أو الإسلامية أو غيرهما، فقد تحوّل الجسد، رغم ماديته، إلى محطّ اهتمام وتقدير، وتطوّر الأمر إلى غير النحت من أشكال التعبير، على طول مسار تطوّر النظرة الفلسفية والفنية للإنسان عن الجسد. ويتجسّد ذلك مثلًا في اللوحات التشكيلية التي صارت تكتشف الجسد وتُصوّره بشكل أكثر حميمية من قبل، بل ويتنافس الفنانون في التعبير عن جمالية الجسد في لوحاتهم. ولم يقتصر الأمر فقط على الجسد البشري، وإنما كان الجسد الحيواني حاضرًا أيضًا وبشكل لافت، نذكر مثلًا لوحة "سيدة مع قاقم (Lady with an Ermine)" لليوناردو دافنتشي (Leonardo Da Vinci) (1490) والتي حاول من خلالها تصوير "حيوية (Vitality)" الطبيعة.

إن نظرة الإنسان إلى الجسد تطورت مع تطور وعيه وإدراكه لنفسه وللعالم، وصار الجسد يتشكّل وفق رؤى مختلفة عمّا كان عليه، حتى بلغنا الجسد الراهن بكل جمالياته المعقدة والمتنوعة والضاربة في الاختلاف، كما هو الشأن بالنسبة إلى "الجسد العارض (Model)" الذي صار مثالًا للجمال وفق المعايير الحالية، والذي يمثل ذلك التناسق المميّز للجسد البشري. بل وانخرطنا أكثر من ذلك في واقع رمزي آخر للجسد المادي، وأشكال تجريدية تتجاوز الجسد إلى ما بعد الجسد، أي ذلك الجسد الذي يرتقي إلى ما بعد الماديات ويسكن عالم الرموز والدلالات. ونلاحظ ذلك مثلًا من خلال أعمال جيم ديل فال (Jaime Del Val)، ولا سيما العروض التعبيرية التي قدّمها بين سنتي 2016 و2017 تحت عنوان: "ميتاطوبيا" (Metatopia). (Metabody Institute, 2018)

في سياق البحث عن الجسد تاريخيًا، لا يمكننا أن نتجاوز الحديث عن الثورة الأكثر حداثة في سيرورة عملية "التجسيد"(Embodiment) التي لازمت تصوّر الإنسان لوجوده في العالم، ويتعلق الأمر بالعالم الافتراضي (Metaverse)، حيث تجاوز الجسد حدود عالمه المادي نحو عالم افتراضي رقمي يسمح له بالتجسّد ضمن عوالم مختلفة، لا نهائية ولا محدودة، دون الخضوع للقوانين المادية التي تفرض سلطتها عليه. فصار الجسد في عوالم الأرقام ذا قدرة لامُتناهية

[1] سفر التكوين: الإصحاح الأول، 26-27: 'وقالَ اللهُ: «لِنَصنَعِ الإنسانَ على صُورَتِنا كَمِثالِنا، ولِيَتَسَلَّطْ على سَمَكِ البحرِ وطَيرِ السَّماءِ والبهائمِ وجميعِ وُحوشِ الأرضِ وكُلِّ ما يَدِبُّ على الأرضِ». فخَلَقَ اللهُ الإنسانَ على صورَتِه، على صورةِ اللهِ خلَقَ البشَرَ، ذَكَرا وأُنثى خلَقَهُم.' التكوين 26:1-27

[2] ورد حديث «خلق الله آدم على صورته» في *صحيح البخاري*، حديث رقم 6227، و*صحيح مسلم*، حديث رقم 2841. وورد في *صحيح مسلم*، حديث رقم 2612: «إذا قاتل أحدكم أخاه فليجتنب الوجه، فإن الله خلق آدم على صورته». ولا يُستعمل الحديث هنا لإثبات مشابهة مادية بين الإنسان والذات الإلهية، وإنما للإشارة إلى القيمة الخاصة لخلق الإنسان.

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

من حيث أشكال وجوده وتمثيله، بل وتطوّر الأمر إلى حدود انخراط التجربة الحسية في العالم الافتراضي، بعد أن كانت مادية فقط، فصار الإنسان قادرًا على استشعار جسده الرقمي من خلال التكنولوجيا التي أظهرت تفوّقها المستمر على الطبيعة كما هي في التصوّر القديم.

هذا الفهم التاريخي للجسد يسمح لنا بأن نقول إن حضوره لم يكن على المستوى الثقافي ماديًا فقط، وإنما كان تمثيلًا رمزيًا لتصورات الإنسان عن نفسه وعن أفكاره وعن العالم وموجوداته. وبالتالي يمكننا القول إن الجسد – كان ولا يزال – حضوره في التاريخ الإنساني حضورًا ثقافيًا حاملًا ودالًا على المعنى.

4. الفلسفة والجسد: مسارات الصراع والسيطرة

يعرف الإنسان العالم من خلال الجسد، ككيان حاضر في التجربة الإنسانية يسمح له، من خلال حواسه وإدراكه وفكره، بأن ينخرط في عملية اكتشاف العالم وموجوداته. كما أن وجوده الرمزي يسمح له بأن يصبح منخرطًا بشكل فعّال في وضع بصمته في وعي الآخر. فالجسد هو ذلك الفضاء الشخصي للإنسان الذي يعبّر من خلاله عن ذاته، وعن هويته، وعن ثقافته، وعن وجوده المادي. وهو ما استدعى انخراط الفلسفة في مسار البحث في أنطولوجيا هذا الجسد ومحاولة فهم طبيعة وجوده في العالم، والكيفية التي يتفاعل بها مع موضوعاته.

1.4 أفلاطون: الجسد كميدان للروح

يمكن اعتبار محاورة أفلاطون (Plato) "فيدون (Phaedo)" كأحد أبرز النصوص الفلسفية المبكرة التي تناولت موضوع الجسد، وإن كان الأمر يرتبط هنا بعلاقته بالنفس، إلا أنها تقدم لنا تصورًا أوليًا عن ذلك الجسد الأفلاطوني، والذي جاء على لسان سقراط: جسدٌ آثمٌ وقبرٌ للنفس، يحدّ من حريتها ومن كمالها، ويقيّدها في دنس الجسد الشهواني المستسلم لرغباته وملذّات الحياة وغضبه، وبالتالي هو جسد مضطرب ومشوش، كما جاء في المحاورة:

"وأحسن ما يكون الفكر حينما ينحصر في حدود نفسه، حتى لا يشغله شيء من هذه، فلا أصوات ولا مناظر ولا ألم ولا لذة مطلقًا، وذلك إنما يكون عندما يصبح الفكر أقل اتصالًا بالجسد." (أفلاطون، 2022، ص. 106)

ومن الأفكار المهمة التي يمكن أن نستخلصها من محاورة "فيدون" هي أن الروح "تأمر" والجسد "يطيع". فإذا ما تمّ اعتبار الروح شبيهة بالإلهي الخالد، والجسد فانٍ وزائل، تصبح للروح إذن سلطة أعلى على الجسد الداني، ولها القدرة على السيطرة عليه وتسخيره لغاياتها المثلى. لكن رغم كون الروح مستعصية على الفساد، إلا أن الجسد قد يفسدها أحيانًا فتنغمس في الشهوات والملذّات الجسدية.

وعلى الرغم من أن الجسد لم يحتل في فلسفة أفلاطون منزلة مماثلة لمنزلة النفس، فإن حضوره داخل هذه الثنائية يفتح لنا مجالا لقراءة تأويلية موازية تتجاوز علاقة الإخضاع بين سلطة النفس والجسد. فإذا كان أفلاطون يجعل النفس آمرة والجسد مطيعا، فإنه يعترف، في الوقت ذاته، بما للرغبات واللذات الجسدية من قدرة على إشغال النفس والتأثير فيها وإبعادها عن غاياتها. وهو ما يسمح لنا بالنظر إلى هذا التأثير بوصفه شكلا أوليا لمقاومة الجسد لسلطة النفس. فعند عكس زاوية النظر في ثنائية الجسد والنفس عند أفلاطون، نكشف عن توتر بين سعي النفس

لإخضاع الجسد لغاياتها المثلى، وفرض الجسد لحضوره الخاص عبر أحاسيسه ورغباته واتصاله المباشر بالعالم المحسوس.

وليس الغرض من البحث في تاريخ الفكر الفلسفي أن نستعرض كل المواقف الفلسفية التي تناولت موضوع الجسد، وإنما الغاية الأساسية من ذلك هي أن نتطرّق إلى المواقف الأكثر تأثيرًا في هذا المسار الفلسفي، والتي انطبعت بشكل مهم في تاريخ بناء التصوّرات الفلسفية حول الجسد كموضوع للبحث والتفكير. وإنّ بحثًا بسيطًا في تاريخ الفلسفة اليونانية سيؤكد لنا، لا محالة، أن أفكار أفلاطون وسقراط حول الجسد حازت موقعًا متميّزًا في تاريخ الفلسفة اليونانية، إذ ظل أثر الثنائية الأفلاطونية حاضرًا بدرجات متفاوتة في عدد من التصورات الفلسفية واللاهوتية اللاحقة، مع اختلاف دلالاتها وسياقاتها.

2.4 المسيحية والإسلام: الجسد بين القداسة والتقنين

يمكن تلمّس أثر بعض التصورات الفلسفية اليونانية، ولا سيما الأفلاطونية، في جانب من التفكير المسيحي اللاحق في علاقة النفس بالجسد، غير أن هذا التأثير لا يسمح باختزال التصور المسيحي للجسد في ثنائية بسيطة تجعل الروح جوهرًا ساميًا والجسد كيانًا دانيًا أو مدنّسًا. فالمسيحية أقامت علاقتها بالجسد على عناصر متداخلة؛ إذ ارتبط الجسد، من جهة، بالشهوات وبالحاجة إلى الضبط الأخلاقي، لكنه اكتسب، من جهة أخرى، قيمة دينية خاصة من خلال عقيدة التجسد، والإيمان بقيامة الأجساد، والنظر إليه بوصفه جزءًا من وحدة الإنسان لا مجرد سجن للنفس.

وفي هذا السياق ورد في رسالة بولس الرسول إلى أهل غلاطية: "اسلكوا بالروح فلا تكملوا شهوة الجسد؛ لأن الجسد يشتهي ضد الروح، والروح ضد الجسد، وهذان يقاوم أحدهما الآخر، حتى تفعلوا ما لا تريدون" (رسالة بولس إلى أهل غلاطية 5: 16–17). غير أن لفظ "الجسد" في هذا النص لا ينبغي أن يُفهم بوصفه إدانة مطلقة للجسم المادي، بقدر ما يحيل إلى الأهواء والنزعات التي تبعد الإنسان عن الحياة وفق الروح. فالتعارض هنا ذو دلالة أخلاقية وروحية أكثر من كونه فصلًا أنطولوجيًا حاسمًا بين جسم وضيع وروح سامية.

وبذلك يكشف التصور المسيحي عن علاقة مركبة بالجسد، تتداخل فيها الرغبة في ضبط أهوائه مع الاعتراف بقيمته الدينية والوجودية. فالجسد ليس كيانًا مستقلًا استقلالًا مطلقًا، ولا مجرد موضوع للاحتقار، وإنما هو مجال تتحقق فيه الممارسة الأخلاقية والدينية، وتظهر من خلاله توترات الإنسان بين الرغبة والواجب، وبين الوجود المادي والتطلع الروحي.

أما في الثقافة الإسلامية، فلا يصح اختزال وضعية الجسد في الخضوع أو التدنيس، كما لا يمكن القول بوجود تصور إسلامي واحد وثابت للجسد ظل متماثلًا في جميع الأزمنة والسياقات. فقد احتل الجسد موقعًا مركزيًا في الممارسة الدينية والأخلاقية، بوصفه المجال الذي تتحقق من خلاله العبادة والطهارة واللباس والغذاء والعلاقة بالآخر، وهو ما جعله موضوعًا لمنظومة واسعة من الأحكام والآداب. غير أن هذا التنظيم لا يعني نفي قيمة الجسد، بل يدل على إدراجه داخل تصور معياري يربط الممارسة الجسدية بالمسؤولية الأخلاقية والدينية.

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

وفي هذا الإطار، أسهم الاقتداء بالسلوك النبوي في بناء نموذج معياري لعدد من الممارسات الجسدية، لكن لا ينبغي فهم هذا النموذج بوصفه قالبًا ماديًا مغلقًا أو صورة وحيدة لما يمكن تسميته "الجسد الإسلامي". فالأمر يتعلق أساسًا بمرجعية سلوكية وأخلاقية تحدد آداب استعمال الجسد والعناية به، في حين ظلت التمثلات الاجتماعية والثقافية للجسد متعددة بتعدد البيئات والعصور والتقاليد الفكرية داخل المجتمعات الإسلامية.

ويرى فريد الزاهي، في كتابه "الجسد والصورة والمقدس في الإسلام"، أنه:

وإذا كان الإسلام لم يبلور تصورًا للجسدانية، أي للجسد الشخصي، فلأنه ببساطة ليس فلسفة فينومينولوجية للذات، إضافة إلى أن الفكر الديني في صورته التوحيدية لم يعرف مفهوم الذات الذي يتأطر تاريخيًا ومعرفيًا بولادة الفرد والمنظومة المرجعية التي تأسس عليها. (الزاهي، 1999، ص. 39)

تكشف هذه الأطروحة عن صعوبة العثور في الفكر الديني التقليدي على مفهوم للجسد الشخصي مطابق للمفهوم الحديث للذات الفردية، لكنها لا تعني غياب الجسد عن الثقافة الإسلامية أو انعدام إمكان التفكير فيه. فالجسد حاضر من خلال الأحكام والممارسات والرموز والتصورات الطبية والصوفية والأدبية والفنية، وإن لم يتبلور دائمًا بوصفه موضوعًا فلسفيًا مستقلًا وفق المفهوم الفينومينولوجي الحديث.

3.4 ديكارت: الجسد الآلة وسيطرة العقل

استمر الجسد، وإن كان ذلك في صورة مختلفة، خاضعا لمبدأ يتجاوزه في الفلسفة الديكارتية. فلم ينطلق ديكارت من التصور الأخلاقي واللاهوتي الذي ربط الجسد بالدنس والخطيئة، بل أعاد تعريفه ضمن نموذج ميتافيزيقي وعلمي جديد. غير أن هذا التحول لم يلغ التراتب بين الجسد وما يتجاوزه، وإنما نقل أساسه من أولوية الروح بالمعنى الديني والأخلاقي إلى أولوية العقل بوصفه جوهرا مفكرا. وهكذا يظهر الجسد الديكارتي جسدا «آليا»، يعرف باعتباره جوهرا ممتدا (res extensa)، متميزا عن الجوهر المفكر (res cogitans):

يعبّر الكوجيتو الديكارتي عن ضرورة تميّز العقل (*mens*) عن إدراكاته وأحاسيسه، لأن هذه الأخيرة تؤثر فيه. ومن ثمّ لا يمكن إدراك الجسد إلا كموضوع خارجي عن الفكر، على الأقل في كل مرة نفكّر فيها. وعليه، يمكن تحديد الجسد – الموضوع – هندسيًا، أي من حيث الطول والعرض والسُّمك... وكمّيًا. باختصار، إن الجسد موضوع فيزيائي قابل للقياس. وهناك طريقتان لدراسة وظائف الجسم: إمّا تشريحيًا، وإمّا باعتباره آلة. (تيبس، 2009، ص. 43)

ورغم أن التأملات الميتافيزيقية لديكارت (Descartes) تنظر إلى العلاقة بين الجسد والنفس بوصفها علاقة تفاعل متبادل، إلا أنها تستمر في تمييز النفس عن الجسد بنوع من التفضيل للنفس (ديكارت، 1985، ص ص. 214–218)، كما أنها لا تبتعد كثيرًا عن التفاعل الذي تحدّث عنه السابقون، بحيث لا تمنحه أي وجود إيجابي ككيان له مجال من الحرية في التمرّد على قوانين اللاهوت ونظرة التدنيس والتقديس التي تمّ تناول الجسد والروح بها. وإنما نجد الفلسفة الديكارتية لا تزال تنظر إلى الجسد كآلة (ديكارت، 2009، ص ص. 260–261) أحكم الله تنظيمها، وتشتغل وفق إرادته، وبالتالي لا مجال

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

للتمرّد على حدود ما تمليه النفس أو الذهن أو الفكر أو الجوهر المفكّر، وكلها مرادفات لما يمثّل – مرة أخرى – السلطة والنظام.

لم يسلم الجسد عبر تاريخ الفكر الفلسفي من التحقير، ولطالما اعتُبر مدنّسًا ومَسكنًا للروح المقدّسة، خاضعًا لها ويتصرّف وفق ما تمليه عليه القواعد والقوانين، سواء أكانت تفرضها الروح كممثّلة للسلطة الإلهية على الجسد، أو ما يمليه النظام الاجتماعي. وما يجب الإشارة إليه في هذا السياق، هو أن ما نقصده بتناولنا لحضور الجسد في الفكر الفلسفي هو مسألة التعاطي مع الجسد كشيء معيب ومدنّس.

فرغم كون الروح/الفكر مرتبطة بعالم علويّ/متعالٍ، ورغم كون الجسد ذا وجود مادي ومرتبطًا بعالم الحواس الذي هو العالم الداني/عالم الفساد، إلا أن الجسد في كل السياقات الفلسفية – إذا ما حرصنا على فتح أفق التفكير في موضوع الجسد – هو تلك الكينونة الحاضرة في العالم، والمتفاعلة مع موجوداته، والمتمثّلة لموضوعاته. فالجسد حاضر دينيًا، وسياسيًا، واقتصاديًا، وأدبيًا، وفنيًا، وهو الحضور الحقيقي للروح/العقل/الفكر في عالم الموجودات، الذي تأخذ فيه كل الأفكار شكلها الفعلي وبالقوّة، ومن خلاله يتمّ تمثيل هذه الأفكار في العالم.

ولا يجب أن يُفهم الكلام هنا بأن الجسد مفكّر بذاته، وإنما أن الصرامة اللاهوتية والفلسفية – كما أسلفنا الذكر – لم تسمح بتطوّر الجسد، وفرضت عليه قيودًا أبطأت حركيّته، وحدّت من حريّته ككيان متغيّر وقادر على التطوّر لو انعتق من ثِقل السلطة والنظام.

4.4 نيتشه: انتصار الجسد على قيود الفكر

من أبلغ الانتقادات التي تصدت للنظرة الدونية اتجاه الجسد ما جاء به فريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) على لسان زرادشت (Zarathoustra)، إذ يقول في ذلك:

لقد كانت الروح تنظر فيما مضى إلى الجسد نظرة احتقار، فلم يكن حينذاك من مجدٍ يطاول عظمة هذا الاحتقار. لقد كانت الروح تتمنّى الجسد ناحلًا قبيحًا جائعًا، متوهّمةً أنها تتمكّن بذلك من الانعتاق منه ومن الأرض التي يدبّ عليها. وما كانت تلك الروح إلا على مثال ما تشتهي لجسدها: ناحلةً، قبيحةً، جائعةً، تتوهّم أن أقصى لذّاتها إنما يكمن في قسوتها وإرغامها. (نيتشه، 2014، ص. 42)

حاول نيتشه القطع مع الفكر الزهدي للفلاسفة اليونان ومن سار على دربهم، إذ رفض تمامًا تلك الأفكار التي تسيطر على الجسد وتنكّل به وتفرض عليه سلطتها، سواء أكانت تلك السلطة أفلاطونية أم مسيحية. واعتبر أن هذا "المثال الزهدي" هو مثال زائف وضعيف، يستمدّ قوّته من إضعاف الجسد وإذلاله، ويقول متحدثًا عن ذلك:

إنها محاولة لاستخدام القوّة من أجل إنضاب نبع القوّة وأصلها. هكذا نجد النظرة المبغِضة القبيحة تنقم حتى على تفتّح الجسد ورفاهه، وبشكل خاص على أشكال التعبير عن هذا التفتّح والرفاه، على الجمال، على الفرح. (نيتشه، 1981، ص. 115)

يرفض نيتشه السلطة المزيّفة التي تمارسها الروح أو النفس – كما ورد الحديث عنها سابقًا – والرقابة المتزمتة على الجسد، إذ يعتبره أصلًا للقوّة والمحرّك الأوّل للروح، بل إن الروح جزء فقط

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

من الجسد الذي هو الكل، وهو الفاعل الحقيقي، وله الإرادة المطلقة، والروح مسخّرة لتحريك رغباته. هذه الصورة المغايرة للجسد عمّا رأيناه سابقًا تعبّر عن وعي مختلف تشكّل لدى نيتشه، وسيتأثر به اللاحقون، حيث تنبّه الوعي الإنساني إلى حقيقة الجسد وإمكاناته التعبيرية عمّا يُخالج الروح من أفكار، وما يتشكّل في الفكر من معانٍ. ولا يمكننا بالتالي إلا أن نسقط الروح من عرشها، وننزع السلطة عنها، ونُلبسها للجسد الذي صار الفاعل الرئيسي في عملية الوجود، ووحده القادر على التعبير حقيقة عن هذا الوجود في العالم الذي شغل بالإنسان منذ البداية. فليس همّنا إلا أن نحقّق وجودنا بين موضوعات العالم، بحيث نكون قادرين على انتزاع حيّز لنا وسط كل هذه الموجودات، وأن نكون قادرين على إثارة الانتباه إلى الشكل الذي نرغب من خلاله في تمثيل ذواتنا.

وقد قدم نيتشه مجمل أفكاره الفلسفية عن الجسد في كتابه "هكذا تكلم زرادشت" (Also sprach Zarathustra) (1883–1885) بشكل موفق، ونستعرض فيما يلي مقطعا بالغا في الأهمية، حيث يمثل الفكرة الجوهرية للجسد عند نيتشه. يقول زرادشت:

> [...] أمّا الإنسان الذي انتبه وأدرك ذاته فيقول: إنني بأسري جسد لا غير، وما الروح إلا كلمة أُطلقت لتعيين جزء من الجسد.
>
> ما الجسد إلا مجموعة آلات مؤتلفة للعقل، ومظاهر متعدّدة لمعنى واحد. إن هو إلا ميدان حرب وسلام، فهو القطيع وهو الراعي.
>
> إن آلة جسدك إنما هي أداة عقلك الذي تدعوه روحًا، أيها الأخ، إن هو إلا أداة صغيرة وألعوبة صغيرة لعقلك العظيم. (نيتشه، 2014، ص. 61)

كما أنه يؤكد أن الذات المبدعة هي الذات التي تسمح للجسد بأن يتفاعل مع رغباته بشكل حر ودون قيود. فالذات لدى نيتشه هي نفسها الجسد، وهو القادر على التعبير عن هذه الذات، والتي من دون هذا المجال التعبيري الحر يمسّها الفساد، وتصبح إذ ذاك خاملة وتفقد الرغبة في الحياة، وحينها فقط تصبح مستعدة للموت لأنها – كما جاء على لسان زرادشت –: "عجزت عن القيام بما كانت تطمح إليه، وما أقصى رغباتها إلا إبداع من يتفوّق عليها، ولقد مضى زمن تحقيق هذه الرغبة، لذلك تطمح ذاتكم إلى الزوال أيها المستهزئون بالأجساد." (نيتشه، 2014، ص. 62). ويختم حديثه قائلًا: "إنني لا أسير على طريقكم، أيها المستهزئون بالأجساد؛ لأنني لا أرى فيكم المعبر الذي يؤدي إلى مطلع الإنسان المتفوّق." (نيتشه، 2014، ص. 62)

5.4 فوكو: الجسد في شبكات السلطة والانضباط

انتقلت الفلسفة المعاصرة، مع ميشيل فوكو (Michel Foucault)، من النظر إلى الجسد داخل ثنائية النفس والجسد إلى بحث الكيفية التي يتشكل بها داخل علاقات السلطة والمؤسسات والخطابات. فلم يعد السؤال مقتصرًا على موقع الجسد إزاء الروح أو العقل، وإنما أصبح متعلقًا بالآليات التي تجعل منه موضوعًا للمعرفة والمراقبة والتقويم والتدريب، وبالطريقة

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

التي تُنتج بها المؤسسات أجسادًا قابلة للتصنيف والاستعمال والضبط.

لا يمثل الجسد عند فوكو معطًى طبيعيًا خالصًا يسبق المجتمع والتاريخ، بل هو كيان مادي واجتماعي تتدخل في تشكيله منظومات السلطة والمعرفة. فالسلطة لا تعمل عليه من الخارج فقط، ولا تقتصر على منعه أو قمعه، وإنما تنفذ إلى حركاته وعاداته ووظائفه واستعمالاته، وتعيد تنظيمها وفق معايير محددة. وفي هذا السياق يقول فوكو إن السلطة تعمل في الجسد "عملًا مباشرًا؛ فهي توظفه، وتطبعه، وتقوّمه، وتعذّبه، وتجبره على أعمال، وتضطره إلى احتفالات، وتطالبه بدلالات". (فوكو، 1990، ص. 64)

تكشف هذه العبارة أن الجسد السياسي ليس مجرد جسد واقع تحت الإكراه، بل هو أيضًا جسد تُنتج السلطة قدراته وتحدد وظائفه وتدرجه داخل شبكات من المنفعة والطاعة. فالمدرسة والمستشفى والسجن والثكنة والمصنع لا تمارس سلطتها بالمنع والعقاب وحدهما، وإنما تعتمد تقنيات دقيقة لتوزيع الأجساد في المكان، وتنظيم الزمن، ومراقبة الحركة، وتقويم الأداء، ومقارنة الأفراد وتصنيفهم. ومن خلال هذه الممارسات يتشكل ما يسميه فوكو "الجسد الطيع"، أي الجسد الذي يمكن تدريبه وتحسين كفاءته وزيادة مردوديته، بالتوازي مع إخضاعه لنظام أكثر انتظامًا ومراقبة.

ومن ثم، لا تظهر السلطة لدى فوكو بوصفها ملكية ثابتة تحتكرها الدولة أو طبقة اجتماعية واحدة، وإنما باعتبارها شبكة من العلاقات تنتشر في المؤسسات والممارسات اليومية والخطابات العلمية والطبية والتربوية والقانونية. وهي لا تعمل فقط من أعلى إلى أسفل، بل تتحقق من خلال إجراءات صغيرة ومتكررة تتصل بالفحص والتسجيل والتصنيف والتطبيع. ولذلك لا يقتصر أثرها على فرض القواعد، بل يمتد إلى إنتاج المعارف التي تُعرّف الجسد السوي والمريض، الطبيعي والمنحرف، القادر والعاجز، المقبول وغير المقبول.

وبهذا المعنى، لم ينتقل الجسد ببساطة من الخضوع لسلطة الروح إلى الخضوع لسلطة الدولة، بل أصبح محاطًا بمنظومة أكثر تعقيدًا من آليات الضبط والإنتاج. فقد ساهمت المجتمعات الحديثة في تحرير الفرد قانونيًا من بعض أشكال التبعية القديمة، لكنها طورت، في المقابل، وسائل أكثر دقة لتنظيم جسده وتوجيه سلوكه واستثمار طاقته. فالجسد يُطلب منه أن يكون نافعًا ومنتجًا ومنضبطًا في الوقت نفسه، وتتشكل قيمته داخل العلاقة بين زيادة قدرته الاقتصادية وتقليص استقلاله السياسي.

غير أن السلطة، في التصور الفوكوي، لا تلغي إمكان المقاومة، لأن كل علاقة سلطة تفترض وجود هامش للفعل والممانعة وإعادة التشكيل. فالجسد لا يبقى مادة سلبية تتلقى آثار الانضباط، بل يمكنه أن يصبح أيضًا موضعًا للاعتراض وتغيير المعايير وإنتاج أنماط أخرى للوجود.

ومن خلال المواقف الفلسفية التي استعرضناها، يتضح أن الجسد عاش ولا يزال أزمة وجودية، إذ انسحق تحت وطأة السلطة، سواء أكان الأمر متعلقًا بالسلطة اللاهوتية أو السلطة العقلية أو السلطة المدنية، وظلّ قابعًا في حيّز ضيّق، ولم يحظَ بالاهتمام اللازم له.

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

الجسد ليس هو ذلك الكيان الطبيعي المادي فقط، وإنما هو أيضًا ذلك الفضاء الرمزي الذي "يتجسّد" من خلاله الوجود في العالم، ولا يمكن إدراك هذا الوجود إلا من خلاله. وبالتالي نحن نتحدث عن آلة قادرة على التعبير عن رغباتنا وأفكارنا وتصوراتنا عن ذواتنا وعن العالم، وليس من المنطقي أن نتعامل معه وفق أنساق متزمتة ومنغلقة على نفسها، كما لا يمكن أن نتعامل معه وفق نظم محددة وقوانين مرجعية.

الجسد فضاء مرئي حامل للمعنى، وشكل من أشكال التعبير عن الفكر وعن الروح، له القدرة على "تجسيد" الحياة والموت، والشر والخير، والأنا والغير، والشكل ونقيضه. ولا يُعقل أن نقيّده بنظام محدّد، إذ في ذلك كبحٌ لقوّة إنتاجية بمعناها الشامل، منتجةٍ للأفكار وللمعاني، وتمثيلًا ماديًا لحقيقة العالم والوجود. وقد وجب التسليم بأن الجسد كان وسيظلّ دائمًا متمرّدًا وغير مستقر، وبالتالي فإن أي مواجهة بين السلطة والجسد هي مواجهة تشكل موضوعًا مستمرًا في تاريخ الوجود الإنساني.

تتمثّل الغاية من هذا السرد الفلسفي لوضعية الجسد في تاريخ الفكر الإنساني في تسليط الضوء على العلاقة المعقّدة ومجال الصراع بين الجسد والسلطة، علاقة مركّبة تشتبك فيها رؤى فلسفية متباينة، لكنها تنتهي كلّها إلى التأكيد على وجود صراع بين الجسد والسلطة، ورغبة صارخة لهذا الجسد في الانفلات والتمرّد على النظام، وهو الأمر الذي سنتناوله – لاحقًا – بشكل مختلف في سياق تأويليّة الجسد والسلطة من داخل الفن.

"تلتقي الفلسفة والفن في مغزى الحقيقة الذي للفن، فليست حقيقة الأثر الفني التي تنبسط تدريجيًا شيئًا آخر سوى حقيقة المفهوم الفلسفي." (أدرنو، 2017، ص. 211)

يؤكد تيودور ف. أدرنو (Theodor W. Adorno) في كتابه "نظرية استطيقية" (Ästhetische Theorie) أن الحقيقة مشتركة بين الفن والفلسفة، إذ يتمثّلان المفاهيم نفسها بشكل منسجم وجوهري، كما يؤكد أن الحقيقة في الأثر الفني يقابلها التأويل الفلسفي. وهو ما يسمح لنا بالقول إن الفن، باعتباره حاملًا تاريخيًا للذاكرة الإنسانية، لا يمكن أن نختزله في بنية شكلية فقط، وإنما يتجاوز الأمر نحو بنية تمثّل المعنى في سياقات إبداعية متنوّعة، لا تختلف كثيرًا عن الكيفية التي تتناول بها الفلسفة الحقيقة الإنسانية. لذلك نجدنا نؤكد، في السياق نفسه، أن الفن انخرط في تناول الوضعية التاريخية للجسد والسلطة – كما أسلفنا الحديث عن ذلك – من حيث الصراع القائم بين الرغبة في الانفلات والانعتاق من القهر الديني والاجتماعي والسياسي، وبين السلطة الرقابية التي تسعى إلى رسم حدود للحرية وتأطير الوضعية الوجودية للجسد باعتباره جزءًا من البنية المجتمعية، التي تهدف السلطة إلى مأسستها وفق شروط محددة تضمن استمرار النظام والاستقرار. وما نحاول رسمَ خطوطِه هنا هو تلك الرؤية الفلسفية لعلاقة الجسد بالسلطة عبر الفن.

5. الفن والسلطة: حين يجسد الجسد القهر والانعتاق

الفن تعبير عن الجماعة، وعن تصوّراتها وتمثّلاتها للعالم ولتجاربها وتطلّعاتها. ولا يخرج عن الأنساق التي حدّدتها الجماعة وفق نظامها الخاص الذي يتوافق ومصلحتها. وبالتالي، فالفن لا يوجد خارج سلطة الجماعة، وإنما هو جزء من تمثيل هذه السلطة ويعبّر عنها من خلال أشكال تعبيرية متنوّعة تخدم المصلحة العليا للجماعة.

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

وجوهريًا، يمكن القول إن الفن كثيرا ما تشكل داخل علاقات السلطة ووصاية المؤسسات، من دون أن يختزل فيها؛ كونه أداةً تعبيرية تسخّرها البُنى المسيطرة لتعزيز سيطرتها على حياة الجماعة التي تنخرط ضمن نظام مشترك، بما في ذلك الفنون المعبّرة عن هذا النظام. ونلمس ذلك من خلال نماذج متعددة عبر التاريخ الإنساني، التي تستقر جميعها على فكرة انخراط السلطة في تشكيل العمل الفني وتحديد أبعاده.

1.5 التجسيد الهرمي: سطوة السلطة في فن الحضارات القديمة

جاء في وصف السلطة التي كان يتمتّع بها الفرعون أو الإله أو ابن الإله – وكلّها مرادفات للملك في الحضارة الفرعونية القديمة:

تعددت مهام الملك، فمن الناحية الدينية كان يعيّن الكهنة، ويقيم المعابد، ويشرف على العقيدة وتطبيق طقوسها. وعسكريًا، كان عليه الدفاع عن البلاد، وحماية حدودها، وقيادة الجيش. وكان الفرعون صاحب السلطة التشريعية، فيسنّ القوانين ويشرف على تطبيقها بنفسه. ويقيم في قصر عظيم مع زوجة شرعية واحدة وعدد من المحظيّات. ويتوجّب على الشعب طاعته، والسجود له، وتقبيل الأرض عند قدميه (بعد أخذ إذنه). وكان يلبس لباسًا مميزًا، ويلبس التاج أثناء الاحتفالات الرسمية، ويحمل بيده شارات السلطة المقدّسة. (العريبي، 1995، ص. 136)

هذه الصورة المتعالية للملك في الحضارة الفرعونية، والسلطة المطلقة التي يمتلكها، نجدها تنطبع بشكل جلي في الفنون المصرية القديمة، التي تميّزت بالضخامة، سواء على مستوى المعمار – كما هو الشأن بالنسبة للأهرامات التي لا تزال شاهدة على تلك الصورة الإلهية التي تميّز بها الفرعون باعتباره ذاتًا تسمو على باقي الذوات في المجتمع المصري القديم – أو في التماثيل التي نُحتت للملوك والملكات، والتي تدلّ، من خلال ضخامتها كمجسّمات فنية، على شموخهم وعظمتهم كذوات تمثّل الآلهة. كما نلمس ذلك بشكل جليّ ومتميّز من خلال الجداريات التي رسمها الفراعنة كذاكرة بصرية لتمثيل التاريخ المصري القديم.

إن قراءة الجداريات المصرية القديمة تستدعي تأويلها كأعمال فنية تتجاوز قيمة التصوير والإبداع، وترقى إلى قيمة المعنى والدلالة. إن أي فحص للمواضيع التي قدّمتها هذه الجداريات يحيلنا بشكل مباشر إلى حضور الجسد في الثقافة المصرية القديمة. إذ قدّس الفراعنة الجسد وأولوه عناية فائقة، سواء في حياته – ونرى ذلك في الجداريات التي تتناوله كعنصر جوهري في بناء الحضارة أو في الطقوس الدينية أو في أمور الحياة وتفاصيلها – أو فيما يتعلق بما بعد الحياة، حيث أبدع الفراعنة في تحنيط الأجسام وتزيينها وإعدادها للرحلة اللاحقة.

غير أن الأمر يختلف من حيث العناية بالجسد المصري القديم، سواء أكان ذلك متعلقًا بالتمثيلات الفنية للجسد أم بالوضعيات الحياتية له. لكن ما يهمّنا أكثر هو تلك التمثيلات الفنية التي تزخر بها الجدران والمعابد والأعمدة والمقابر الفرعونية، والتي تقدّم لنا حافظة تاريخية لتصوّر الإنسان المصري القديم عن الجسد. وما يثير الدهشة هو أن الفن كان متأثرًا بالوضعية الاجتماعية والدينية والسياسية في الحضارة الفرعونية، مما يؤكد فرضية أن الفن كان، منذ البداية، خاضعًا للسلطة التي تشكّله وفق نظامها الخاص.

فنجد الجسد الفرعوني الملكي متميّزًا في شتّى الأشكال الفنية، بينما نجد جسد العوام جسدًا ضئيل الحجم حدّ التقزيم مقارنةً بالملوك وأسرهم والمقرّبين ورجال الدولة والكهنة. ويُفسَّر ذلك بكون الوضعية السلطوية كانت تحتم هذا التمييز بين الجسد "الأدنى" والجسد "الأعلى"، وهو ما يؤكد طبيعة العلاقة بين الجسد والسلطة حتى على المستوى الفني، فالقهر ظلّ ملازمًا للجسد ما دام في وضعية تحتم عليه الخضوع للسلطة. كما تمّ تصوير جسد العوام كجسد عامل وبسيط، بينما تمّ تقديم الجسد الملكي قويًا وضخمًا وكامل الهيئة والزينة، وفي ذلك "تجسيد" للسلطة من خلال هذه النماذج الفنية.

وتعرف هذه التقنية بـ "النسبة الهرمية (Hierarchical Proportion)" أو "القياس الهرمي (Hieratic Scale)"، حيث يقوم الفنان بتوزيع الأحجام في العمل الفني وفقًا لنظام قياس يرمز إلى الأهمية النسبية للشخصيات، فكلما كانت الشخصية أكبر حجمًا مقارنةً بالأخريات، زادت أهميتها. ونجد ذلك مثلًا في المقابر التي تحمل جداريّاتها صورًا لصاحب المقبرة، حيث يظهر أكبر حجمًا من باقي أفراد عائلته، باعتبار الأهمية التي يحوزها في هذه الحالة. وكذلك الشأن بالنسبة للملوك الذين يُصوَّرون أكبر حجمًا من رعاياهم وأعدائهم، بينما نجد أحجامهم متقاربة حينما يُصوَّرون رفقة الآلهة، وذلك باعتبارهم ذواتًا متقاربة ومتساوية نسبيًا من حيث المنزلة (Robins, 1994, p.8).

وبإمكاننا اقتفاء آثار هذه الوضعية الهرمية للجسد في الفن عبر مختلف الحضارات الإنسانية، من حضارات بلاد الرافدين (Mesopotamia) وبلاد فارس، إلى الحضارة الهندية القديمة، وأبعد من ذلك جغرافيًا لدى شعوب المايا والأزتيك (Mesoamerican)، وغيرها من الحضارات التي خلّفت لنا تراثًا فنيًا شاهدًا على تصوّراتها وتمثّلاتها عن العالم.

2.5 المسيحية والإسلام: الجسد والسلطة الدينية

ظلّت وضعية الجسد الخاضع للسلطة مستمرة حتى في الفن المسيحي الوسيطي (Medieval Art). وتكمن أهمية القياس الهرمي في الفن المسيحي الوسيط – كما هو الشأن بالنسبة للحضارة الفرعونية – في كونه أداة فنية للتعبير عن الأهمية والتراتبية الروحية والاجتماعية. كما لم يكن الاهتمام بالطبيعة والواقعية كاتجاهات فنية بنفس قدر اهتمام فناني العصر الوسيط بالقيم والرموز الدينية المسيحية، نظرًا للسلطة المطلقة التي كانت تمارسها الكنيسة آنذاك على جميع مناحي الحياة. وبالتالي، استُخدم القياس الهرمي في عدد من تقاليد الفن المسيحي الوسيط للدلالة على القيمة الاجتماعية والدينية المتباينة.

وكما هو الشأن بالنسبة للملك والآلهة في الحضارة المصرية القديمة، تمّ تجسيد المسيح أكبر حجمًا للدلالة على مركزيته اللاهوتية بوصفه الكلمة المتجسدة في العقيدة المسيحية. تليه، من حيث المقاييس المعتمدة في التصوير، مريم العذراء والقدّيسون بحسب استحقاقهم. ويمثل " الحكم الأخير (Last Judgment) " و "جلالة المسيح (Christ in Majesty)" أبرز الأعمال الفنية التي تُقدّم الجسد في وضعيات مختلفة باختلاف قيمته وأهميته الدينية والاجتماعية، وتُبرز أيضًا الكيفية التي يخضع بها للسلطة الدينية. وأخصّ بالذكر هنا لوحة "الحكم الأخير"، التي يظهر فيها جسد المخالفين

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

للكنيسة والمتمرّدين عنها في وضعيات فنية تبرز عمق معاناة أجساد المدانين والخارجين عن النظام الديني وحجم الألم الذي يحلّ بهم، كما يقبع في الأسفل، سواء على مستوى العقيدة المسيحية (في العالم السفلي أو عالم الألم)، أو على مستوى موقعه في اللوحة (أسفل اللوحة باستعمال ألوان قاتمة، حيث تظهر الأجساد مكدّسة فوق بعضها البعض ويطغى عليها القبح).

إذ يؤكد هذا الاختلاف على قدسية الشخصيات المركزية مقارنةً بالأجساد الأدنى منزلة، والتي تقبع تحت وطأة السلطة، سواء أكانت سلطة دينية أو سلطة اجتماعية أو سياسية.

اتسمت العلاقة بين الصورة والجسد في الفنون الإسلامية بالتعقيد والتفاوت، ولا يمكن اختزالها في تحريم مطلق أو في غياب كامل للتمثيل الجسدي. فقد أسهمت النصوص الدينية التي حذرت من مضاهاة الخلق ومن تحويل الصور إلى موضوعات للتقديس في تشكيل موقف متحفظ تجاه تصوير الكائنات الحية، ولا سيما داخل المساجد والفضاءات التعبدية. غير أن هذا التحفظ لم يؤد تاريخيًا إلى اختفاء الصورة البشرية والحيوانية من مجمل الفنون المنتجة في المجتمعات الإسلامية؛ إذ حضرت في المخطوطات المصورة، والفنون البلاطية، والقصور، والخزف، والمنسوجات وغيرها من المجالات غير الشعائرية. (Gruber, 2019)

ومن ثم، ينبغي التمييز بين الموقف الديني من الصورة التعبدية أو الصورة التي قد تتحول إلى موضوع للتقديس، وبين الممارسات الفنية والتصويرية التي نشأت في السياقات الأدبية والبلاطية والتعليمية والزخرفية. كما أن المواقف من الصورة لم تكن واحدة في جميع البيئات الإسلامية، بل اختلفت باختلاف الأزمنة والأقاليم ووظائف الأعمال وسياقات تلقيها.

وتكشف الأحاديث التي تحذر من صناعة الصور ومضاهاة الخلق الإلهي[1] عن أحد الأسس المعيارية التي أثرت في الموقف الإسلامي من التمثيل التشخيصي، لكنها لا تكفي وحدها لوصف التاريخ الفعلي للفنون الإسلامية. فبين الخطاب المعياري والممارسة الفنية مساحة من التفاعل والتفاوض، سمحت بظهور تمثيلات متعددة للجسد، من دون أن يزول التوتر بين الصورة والمقدس.

وفي هذا السياق، يوضح فريد الزاهي أن الصورة لا تقتصر على محاكاة المرئي، بل تمتلك قدرة رمزية على استحضار الغائب وإعادة إنتاجه، وهو ما يفسر جانبًا من الحذر الديني تجاه قوتها التخيلية. يقول:

لقد جاء الإسلام بأولوية الروح على البدن. ومن ثم، فإن الصورة – إضافة إلى كونها تسعى إلى مضاهاة الخلق الإلهي – تمنح الوجود للخدعة والاصطناع، وتمكن النسخة من أن تأخذ وضعية أكثر أهمية من الأصل الحي. إن الصورة بهذا المعنى استحضار رمزي محاكي للغائب. [...] إن الطابع التخييلي للصورة هو ما يجعل أثرها تخييليًا وخياليًا، وهو ما يشكل مدخلًا للأثر الأسطوري للصورة ولمجازها الخطر، ومن ثم لولادة الديانات

[1] من الأحاديث التي استُند إليها في التحفظ تجاه تصوير الكائنات الحية حديث ابن عمر: "إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة، يقال لهم: أحيوا ما خلقتم" (*صحيح البخاري*، حديث 5607؛ *صحيح مسلم*، حديث 2108)، وحديث عائشة: "أشد الناس عذابًا يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله" (*صحيح البخاري*، حديث 5610؛ *صحيح مسلم*، حديث 2107).

الوضعية الوثنية التي ارتكزت على استحضار صورة الأجداد، كما يوضح ذلك التاريخ القديم وقصص الأنبياء. (الزاهي، 1999، ص. 121)

لا يثبت هذا التحليل غياب الجسد عن الفن الإسلامي، وإنما يكشف عن التوتر بين قوة الصورة الرمزية والخشية من تحولها إلى بديل عن الأصل أو إلى موضوع للتقديس. وبهذا المعنى، لم يكن الجسد غائبًا عن الفنون الإسلامية، بل كان حضوره محكومًا بعلاقات متغيرة بين الوظيفة الفنية والسياق الديني والسلطة الاجتماعية التي تحدد ما يمكن إظهاره، وأين يمكن إظهاره، والكيفية التي يُمنح بها المعنى.

3.5 العصر الحديث: الجسد بين الرقابة والتحرر

لا يمكن حصر خضوع الفن للسلطة في حيزٍ زمني ضيّق، إذ لم يقتصر هذا الوضع على الأزمنة القديمة، بل استمرّ إلى أكثر الأنظمة البشرية حداثة. حيث تحتفظ الدولة الحديثة بدور السلطة الرقابية، وتقيّد الفن ضمن أشكال تعبيرية محددة تتوافق وسياستها وأيديولوجيتها وأهدافها الثقافية. كما أنها تمارس حظرًا على كل تعبير فني يخرج عن الحدود التي تسمح بها السلطة، وتسخّر الفن لخدمة أجنداتها ومصالحها، وتعتمده كوسيلة دعائية لتمجيد النظام والدولة وترسيخ سلطتها. كما جعلت من المؤسسات الثقافية وصيّة على الفن من خلال تخصيص ميزانيات مهمة لدعم "فن الدولة" على حساب "فن المقاومة". كل هذه الآليات السلطوية لإخضاع الفن والتحكّم فيه خلقت مناخًا من الخوف لدى الفنان – خوفًا من السلطة وقيودها – وهو ما عطّل مسيرة الإبداع الفني الحديث، وأفرغ الأعمال الفنية التي استسلمت للنظام من قيمتها الأصلية وجوهرها التعبيري الخالص والحر.

يمكننا اقتفاء أثر ذلك في الكثير من الأعمال الفنية التي ظلت شاهدة على حقيقة السلطة التي مورست على الفن منذ مطلع القرن العشرين، كنصب "العامل والمزارعة Rabotchiy i) Kolkhoznitsa) " – 1937 للنحاتة الروسية فيرا موخينا (Vera Moukhina)، والذي يُعد "تجسيدًا" نموذجيا للاشتراكية الواقعية وللأفكار التي تأسّس عليها الاتحاد السوفياتي، والتي تمجّد الجسد العامل القوي باعتباره رمزًا قوميًا.

كذلك الشأن بالنسبة للسلطة النازية التي مجدتها منحوتات أرنو بريكر (Arno Breker)، والتي صوّرت مثالية "الجسد" الألماني الذي يعكس رؤية النظام النازي لتفوّق الجسد والعرق الآري. ومن الجدير بالذكر أن أدولف هتلر عيّنه نحّاتًا رسميًا للدولة النازية. (Featherstone, 2019, p. 157)

لم يقتصر توظيف الفن والثقافة في خدمة السلطة على الأنظمة الشمولية، بل ظهر أيضًا داخل السياسات الثقافية للدول الغربية خلال الحرب الباردة. ففي سياق المواجهة الأيديولوجية مع الاتحاد السوفياتي، دعمت وكالة الاستخبارات المركزية الأمريكية سرًا "مؤتمر الحرية الثقافية" (Congress for Cultural Freedom)، الذي تأسس عقب مؤتمر عُقد في برلين الغربية سنة 1950، وأصبح شبكة دولية تنظم المؤتمرات وتنشر المجلات وتستقطب عددًا من المثقفين والفنانين المناهضين للشيوعية. وقد سعت هذه الشبكة إلى تقديم الثقافة الغربية بوصفها مجالًا للحرية الفكرية والفنية، في مقابل ربط

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

الثقافة السوفياتية بالرقابة الأيديولوجية والواقعية الاشتراكية (Warner, 1995).

لم يكن كثير من المثقفين والفنانين المشاركين في أنشطة المؤتمر على علم بمصدر تمويله، إذ مرّ الدعم عبر مؤسسات وواجهات وسيطة، مما أتاح للوكالة التأثير في المجال الثقافي من دون الظهور بوصفها جهة رسمية موجِّهة له. وبهذا لم يكن تدخل السلطة في الفن قائمًا بالضرورة على فرض أسلوب فني محدد أو توجيه الفنانين بصورة مباشرة، بل اتخذ شكلًا أكثر خفاءً، تمثل في تمويل المؤسسات والمنابر والفعاليات التي أسهمت في تحديد الأعمال والتيارات القابلة للانتشار والاعتراف الدولي. وفي هذا المناخ، استفادت تيارات الحداثة الأمريكية، ومنها التعبيرية التجريدية، من شبكات العرض والترويج الثقافي التي قدمتها بوصفها دليلًا على حرية الإبداع الغربي في مقابل الواقعية الاشتراكية.

وقد رتبت الوكالة انفصالها عن مؤتمر الحرية الثقافية سنة 1966، قبل أن يُكشف تمويلها السري للمؤتمر علنًا سنة 1967. ويكشف هذا المثال أن علاقة الفن بالسلطة في المجتمعات الديمقراطية قد تعمل من خلال الرعاية غير المباشرة، وانتقاء المنابر، وتوجيه شبكات التداول والاعتراف، بدل الرقابة الصريحة أو الإلزام الأيديولوجي المباشر. (Warner, 1995)

لا يمكننا – في سياق الحديث عن الجسد والفن والسلطة – إلا أن نتوقّف عند الصناعة السينمائية الهوليودية، التي صارت تحدّد شكل السياسة الثقافية في أمريكا والعالم، بفضل الانتشار الواسع للأعمال السينمائية من خلال تسويقها على المستوى العالمي.

حيث لعبت دورًا مركزيًا في تشكيل صورة الجسد والسيطرة عليه من خلال الأعمال السينمائية، إذ صارت تتحكّم في معايير الجمال وتشكل الجسد وفق سياساتها الخاصة التي تتقاطع مع المؤسسات العاملة في مجال الموضة والصناعات الموازية، باعتبارها اقتصادات ضخمة لها سلطة مطلقة على الجسد الحديث، في إطار تشكيل وعي المستهلك المعاصر. وقد نوقش، على مدار عقود في المجتمع الأمريكي، كيف حدّدت الصناعة السينمائية الشكل الذي يُقدَّم به الجسد في الأعمال السينمائية، عبر ترسيخ معايير محددة لجاذبية الجسد، من خلال أنماط متكررة في اختيار الممثلين والسرد والتسويق.

كذلك الشأن بالنسبة لفكرة "النظرة الذكورية (Male Gaze)" للجسد الأنثوي التي طغت على الأعمال السينمائية، والتي تطرقت لها الناقدة السينمائية المعاصرة لورا مولفي (Laura Mulvey) من خلال مقالتها الشهيرة " المتعة البصرية والسينما الروائية (Visual Pleasure and Narrative Cinema)" – 1975.

تقول مولفي في سياق الحديث عن النظرة الذكورية لجسد المرأة في الأعمال الفنية:

في عالمٍ تحكمه اللامساواة الجنسية، انقسمت لذّة النظر بين الفاعل/الذّكر والسالب/الأنثى. تُسقِط النظرة الذكورية الحاسمة خيالها على الجسد الأنثوي الذي يتشكّل وفقًا لذلك. في دورهنّ الاستعراضي التقليدي، تُنظَر إلى النساء ويُعرَضن في الوقت نفسه، حيث يُرمَّز مظهرهنّ لتحقيق تأثير بصري وإيروتيكي قوي، بحيث يمكن القول إنهنّ يُجسّدن "الحاجة إلى أن يُنظَر إليهنّ". (Mulvey, 1975, p. 11)، ترجمة الباحث.

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

لقد عملت الصناعة السينمائية على تشكيل الجسد وفق ما يتطلّبه السوق وثقافة الاستهلاك التي تخضع لسياسات الشركات والأنظمة الرأسمالية، حيث تمت صياغة معايير جديدة للجسد "المثالي" والترويج لها من خلال الأعمال الفنية، ولا سيّما السينمائية، نظرًا لاكتساحها مجال الدعاية والتسويق، بفضل قدرتها على الانتشار عبر جميع الوسائط الثقافية الرقمية والمؤسسات الفنية (دور العرض السينمائي). لكن صاحب هذه الوضعية الحديثة للجسد بروزُ أزمةٍ عميقة في تعامل الذات مع الجسد "غير المثالي" وفقًا لمعايير السوق، إذ أدّت إلى خلق شكلٍ من عدم الرضا عن "الجسد" لدى النساء والرجال على حدّ سواء:

بينما أُجريت معظم الأبحاث حول هذا الموضوع (الجمال، صورة الجسد والميديا) بمشاركة النساء، هناك أيضًا بعض الأبحاث التي أُجريت على الرجال. تختلف معايير الجسد المثالي بين الرجال والنساء بشكلٍ كبير في الثقافات الغربية، حيث تمّ إجراء معظم هذه الأبحاث. [...] باختصار، يمكننا القول إن العلاقة بين التعرّض للصور المثالية للجسد في وسائل الإعلام وعدم الرضا عن الجسد تنطبق على كلٍّ من الرجال والنساء، مع تأثيرٍ أقوى قليلًا على النساء مقارنةً بالرجال. (Mills et al., 2017, p.147).

لقد شكّلت هذه المحطات التاريخية منعطفًا ثقافيًا في مسار الفن الحديث، وفتحت أفقًا أكثر حرية على المستوى التعبيري، وسمحت – موازاةً مع تزايد استغلال السلطة للفن وترسيخ تبعيته للنظام – في المقابل، بميلاد حركة فنية جديدة مقاومة للسلطة وللنظام. ومن الأكيد أن الحديث عن طبيعة العلاقة المركّبة بين الفن والجسد والسلطة لن يُسعفنا في حدود بضعة أسطر، ذلك أن هذه العلاقة أكثر تعقيدًا، ولم تشهد أي استقرار على مرّ العصور، بين السلطة والنظام وحدود حرية التعبير الفني، وبين التمرّد والانفلات من القيود ومقارعة أشكال التعبير السلطوية. لكن ما يهمّنا أكثر – من خلال هذه الورقة البحثية – هو أن نسلّط الضوء على حدود الأزمة الكامنة في علاقة الفن والجسد بالسلطة، وطبيعة الممارسات السلطوية التي قيّدت الأعمال الفنية في تناولها للجسد كموضوعٍ مستقلّ بذاته، ونحن نبتغي بهذا أن نمهد الطريق نحو بحثٍ أعمق في أشكال مقاومة الجسد للسلطة عبر الفن كمجالٍ إنساني لامحدود بطبعه، ومجالٍ للتعبير عن جميع الأفكار والتصوّرات.

6. الفن كميدان للمقاومة: الجسد في مواجهة النظام - قراءة تأويلية في فيلم "جرائم المستقبل" (2022)

الجسد، باعتباره فضاءً للممارسة السياسية والاقتصادية والثقافية، يتشكّل من طبقاتٍ تاريخية من الصراع من أجل الحرية، وهو ما يجعله وسيطًا فنيًا متميّزًا لمواجهة النظام وتحدّي السلطة ومقاومة البُنى الثقافية والاجتماعية التقليدية. ومن ثم، يمكن القول إن الجسد المتحرّر فنيًا يُشكّل نوعًا من "المقاومة الثقافية".

الجسد هو تلك الآلة التي من خلالها تتجسّد قوّة الإنسان وضعفه في الوقت ذاته، وهو مادة فنية للتعبير عن الحرية والمساواة والعدالة، كما أنه عنصر جوهري في تحدّي السرديات السائدة ومواجهة الأنظمة القمعية من خلال حضوره الفني. ومن خلاله، أمكن تقديم طُرقٍ بديلة للوجود في العالم.

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

1.6 جرائم المستقبل: الجسد كمشهد للتمرد

يقدم فيلم "جرائم المستقبل (Crimes of the future)" (Cronenberg, 2022) نظرةً سينمائية عن بؤس العالم الحديث والمتغيرات التي حملتها التكنولوجيا على المستويات السياسية والاجتماعية والبيئية والصحية. وهي رؤية فنية تتناول أزمة الجسد البشري في ظل التحوّلات التي يعيشها، سواء على المستوى البيولوجي أو على المستوى الثقافي.

كما يقدّم الفيلم تصوّرًا فنيًا عن الجسد "غير المثالي" في مواجهته للسلطة القمعية والمعايير الاجتماعية الصارمة، وكذلك محاولته الصمود أمام التطوّر التكنولوجي المتسارع بشكلٍ مخيف منذ مطلع القرن الحادي والعشرين. يستفزّ المخرج ديفيد كرونبرغ (David Cronenberg) مشاعر المشاهد من خلال صورٍ سينمائية توثّق التحوّلات والتغيّرات التي يعرفها الجسد في محاولته لاكتشاف ذاته وإمكاناته، كما يضع المشاهد أمام لوحاتٍ فنية تجسّد ثنائياتٍ فريدة: الجسد والسلطة، الجسد والطب، الجسد والفن، الجسد والتكنولوجيا، الجسد والبيئة.

كما يقدّم تصوّرًا عن العالم المستقبلي غير البعيد، عالمٍ متهاوٍ وقاتم، لا تحكمه الأخلاق، وإنما يخضع لأنظمة اجتماعية وسياسية واقتصادية سريالية. يعرض الفيلم، في جوهره، لمحةً عن شكل العالم في المستقبل انطلاقًا من الأزمات التي يعيشها العالم في الوقت الراهن. هذا التحوّل نحو المستقبل يمسّ الجسد بشكل مباشر، جسدٌ ينظر إليه كرونبرغ باعتباره جسدًا لا يختلف عن الجسد كما نعرفه، لكنه على المستوى الداخلي "غير طبيعي" بشكلٍ طبيعي، بالنظر إلى التغيّرات التي يعرفها العالم، والتي تفرض على الجسد أن يسايرها في سياق قدرته على التأقلم والبقاء. وهو ما يشكّل تحديًا آخر تواجهه السلطة السياسية وتسعى إلى التصدّي له، لأنّ التطوّر البشري يُمثّل مصدر قلقٍ للسلطة، وشكلًا من أشكال التمرّد والخروج عن السيطرة.

السلطة في "جرائم المستقبل "لم تعد تواجه "الرذيلة" الإنسانية بمعناها الأفلاطوني، وإنما تواجه رذيلة "جديدة" تتمثّل في الطبيعة البشرية المتغيّرة التي تهدّد الأنظمة البشرية القائمة وتدفع العالم نحو الهاوية بشكلٍ متسارع، وهو ما نعيشه بشكلٍ واضح في حقبة التأثير البشري أو "الأنثروبوسين[1](Anthropocene)"، التي تفوق في تأثيرها العوامل الطبيعية. هذه المتغيّرات، التي يمكن اعتبارها "ثورة"، تشمل حتى البيولوجيا البشرية، وتتجسّد من خلال الشخصية الأساسية في الفيلم "سول تينسر (Saul Tenser)" (فيجو مورتنسن Viggo Mortensen) الذي يعاني من "متلازمة التطوّر المتسارع"، ويقدّمها الفيلم باعتبارها طفراتٍ جينية غير مبرّرة تؤدي إلى تغييراتٍ بيولوجية في البنية الداخلية للجسد، وفي ذلك إشارة إلى التحوّلات التي يعرفها الجسد، سواء أكانت ظاهرة أم خفية. كما تتمثل في قدرة "لانج دوتريس (Lang Dotrice)" (سكوت سبيدمان Scott

[1] يُستخدم مفهوم الأنثروبوسين (Anthropocene) لوصف المرحلة التي أصبح فيها النشاط البشري قوة مؤثرة على نطاق كوكبي في أنظمة الأرض، من خلال تغير المناخ، واستهلاك الوقود الأحفوري، وتحويل استعمالات الأراضي، وفقدان التنوع البيولوجي، والتأثير في الدورات البيوجيوكيميائية. وقد أسهم بول كروتزن في ترسيخ استعمال المصطلح للدلالة على تعاظم الأثر الجيولوجي والبيئي للنشاط البشري (Crutzen, 2002). ومع ذلك، لم يُعتمد الأنثروبوسين رسميًا حقبةً ضمن السلم الزمني الجيولوجي سنة 2024 (Witze, 2024).

Speedman) على هضم البلاستيك والمواد الصناعية السامة، والذي اكتسب هذه الخاصية البيولوجية بشكل جراحي، بينما انتقلت وراثيا إلى ابنه "بريكين (Brecken)" (سوزو سوتيريس Sozos Sotiris) كدلالة على الاستعداد البيولوجي الذي يتميّز به الجسد الإنساني للانتقال إلى المرحلة الموالية من التطوّر البشري.

وفي سياق أحداث الفيلم تنهي زوجة لانج "جونا دوتريس (Djuna Dotrice)" (ليهي كورنوفسكي Lihi Kornowski) حياة ابنهما، باعتباره يمثّل طفرةً بيولوجية "غير مرغوبة" على المستوى الاجتماعي، وهي تمثّل ذلك الرفض المجتمعي للمتحوّلين، أو بصيغة أخرى، رفض المجتمع للجسد "المختلف" عن المعايير المتّفق عليها مسبقًا، والتي تعبّر عن "العادي" اجتماعيًا. هذه الوضعية تقدّم صورةً سينمائية عن الصراع الذي يخوضه الجسد في مواجهة النظم الاجتماعية القائمة.

يلعب دوتريس دورين محوريين في العمل السينمائي، إذ يمثّل رغبة الجسد في مقاومة المتغيّرات البيئية في ظلّ أزمة المناخ التي تسبّبت فيها الثورة الصناعية والتكنولوجية منذ مطلع القرن الماضي. يمثّل جسد دوتريس جسدًا متكيفًا مع بيئة أفسدتها الصناعة، وقادرا على التفاعل مع التحوّلات البيئية، كما يجسّد أيضًا وضعية الصراع بين الجسد والسلطة السياسية التي ترى في الجسد "المتحوّل" تهديدًا للنظام، حيث يقود المقاومة – التي تتشكّل من كلّ الأجساد المتمرّدة حول العالم – لإعلان وجودها وانتزاع الاعتراف بفرادة التطوّر البشري والانتصار لموقفها من البيئة المتغيّرة. كما أن رمزية المقاومة تتجسّد من خلال نقد المجتمع الصناعي الحديث الذي لا يأبه بخطورة التمادي في تلويث البيئة وتشويه الطبيعة، ومن خلال نقد السلطة السياسية التي توفّر الغطاء القانوني للجرائم الصناعية ضدّ الطبيعة، بل وتوفّر الحماية للمؤسسات الاقتصادية رغم فظاعة ممارساتها الصناعية التي لا تُعير اهتمامًا للضرر الذي يمكن أن يلحق بالعالم وبالطبيعة البشرية. ورغم ذلك، يمكن القول إن دوتريس والمتمرّدين لا يمثّلون فقط الجسد المقاوم في هذه الحالة، وإنما يمثّلون كذلك الجسد المؤمن بالتطوّر والتعايش مع المتغيّرات والتصالح مع العالم الذي خلقه الإنسان والطبيعة التي أفسدها هو نفسه؛ جسدًا مؤمنًا بأن تطوّر الطبيعة البشرية، موازاةً مع التطوّر التكنولوجي، ضرورةٌ حتمية.

ما يميّز "جرائم المستقبل" هو الوجود الرئيسي للجسد كمحورٍ أساسي تدور حوله أحداث الفيلم، وأيضًا حضوره الفني السريالي الذي يُمثّل، في حقيقة الأمر، وضع الجسد من خلال نضاله من أجل البقاء في ظلّ كلّ المتغيّرات التي تحيط به، سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم دينية أم سياسية. الجسد، كما يعرضه الفيلم، هو ذلك الجسد المتحوّل الذي هو نفسه نتاج المجتمع والسلطة؛ جسدٌ تشكّل من داخل النظام وليس من خارجه، لكنه جسدٌ واعٍ بحقيقة التغيّرات المحيطة به، وهذا الوعي هو دافعه الرئيسي نحو التطوّر، وهو ما يقودنا أيضًا إلى بناء رؤية جمالية جديدة حول الجسد.

2.6 الجسد كسلاح: مواجهة القهر الفني للسلطة

ينقل لنا كرونبرغ رؤيته الجمالية عن الجسد من خلال شخصية "كابريس (Caprice)" (ليا سيدو Léa

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

Seydoux)، التي تقدّم عروضًا فنية موضوعها الجسد، وجعلت من جسد تينسر (Tenser) موضوعها الرئيسي. ومن خلال فرجةٍ تشريحية، تكشف كابريس عن الجمال الداخلي للجسد، وتجعل منه عنصرًا فنيًا يتشكّل وفق تصوّرات جمالية مختلفة.

رغم قسوة هذه التجربة الفنية، إلا أنها تقدّم تصورًا مختلفًا عن جماليات الجسد عمّا هو سائد في المجتمع الحديث؛ صورة فنية تنتقد الجراحة التجميلية التي تتعامل مع الجسد كمادة عضوية يمكن تعديلها وتغيير معالمها وفق معايير جمالية متغيّرة حسب "الموضة" الرائجة. وهي نفس الوضعية التي عاشها الجسد في الحقل السينمائي منذ منتصف القرن العشرين مع ازدهار "الصناعة الترفيهية (Entertainment Industry)" التي تمثّل هوليوود أحد أكبر أقطابها. تمثّل كابريس تلك النظرة الفنية الرافضة للتجميل، والمؤمنة بالجسد "الجميل" باعتباره موضوعًا فنيًا في ذاته وفي طبيعته. إذ يكسر كروننبرغ قاعدة "الجسد المثالي" المصطنع، التي رسّختها الثقافة السينمائية الهوليوودية، وفي المقابل يقدّم الجسد فنيًا كـ "واقع[1]".

يقدّم لنا فيلم Crimes of the Future (2022) فرجةً سينمائية فريدة موضوعها الجسد كمقاومةٍ ثقافيةٍ للنظم السائدة، ورؤيةً جماليةً للجسد مغايرةً للمعايير الرائجة التي كرّستها الأفلام التجارية. يمكن القول إن فيلم "جرائم المستقبل" تجربةٌ سينمائية تحاول رصد وضعيّة جسد القرن الحادي والعشرين؛ جسدٍ خاضعٍ لسلطة النظام الرأسمالي، جسدٍ مستلبٍ ومستنسخ، فقد تميّزه وفرادته الطبيعية والثقافية.

ينتقد الفيلم الجسد المأخوذ بالمثالية المزيّفة، كما ينتقد التطوّر المتسارع للتكنولوجيا، ذلك التطوّر الذي لا تقيّده أيّ ضوابط أخلاقية. ويقدّم أيضًا محاولةً فنيةً لتصوّر الجسد كسلاحٍ أو كآلةٍ متجدّدة ومتطوّرة، قادرةٍ على استيعاب المتغيّرات والتفاعل معها بناءً على دوافع البقاء والاستمرار، كميكانيزماتٍ غرائزية محدَّدة قَبليًا في الخريطة الجينية للإنسان، متمثّلة في الطفرات التي يرصدها – فنيًا – الفيلم من خلال الجسد "المتحول" (Booker, 2023).

7. خاتمة: الجسد، الفن، السلطة: حدود الإخضاع وإمكانات المقاومة

أظهر المسار الذي اتبعته هذه المقالة أن الجسد لم يكن، عبر التاريخ، معطًى طبيعيًا محايدًا أو مجرد بنية مادية سابقة على الثقافة، بل ظل فضاءً تتشكل داخله تصورات الإنسان عن ذاته والعالم، وتتقاطع فيه الدلالات الدينية والفلسفية والسياسية والجمالية. فمن التمثيلات الأسطورية والقياسات الهرمية إلى التصورات الفلسفية الحديثة، اكتسب الجسد معانيه داخل أنظمة من القيم والتراتبات التي حددت منزلته، ورسمت الحدود الفاصلة بين الجسد المقدس والمدنس، والجسد السامي والداني، والجسد المقبول والمرفوض. ولذلك لا يمكن فهم تاريخ الجسد من دون النظر في القوى التي أسهمت في تعريفه وتصنيفه وتنظيم حضوره.

[1] في أحد مشاهد فيلم *Crimes of the Future* (Cronenberg, 2022)، خلال العرض الفني "التشريحي" الذي تقدمه كابريس Caprice رفقة تينسر Tenser نلاحظ وجود شاشتين تعرضان عبارة "Body is Reality" الجسد هو الواقع" وتمثل عنوان العرض الفني.

الاقتباس: جهيد، صلاح الدين. (2026). الجسد والفن والسلطة من التمثلات التاريخية للجسد إلى فيلم *جرائم المستقبل*: مقاربة فلسفية تأويلية. *مجلة كلية الآداب جامعة مصراتة (Faculty of Arts Journal)*. (22)، 181–205.
https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

وقد بين تحليل المواقف الفلسفية المختارة أن علاقة الجسد بالسلطة لا تتخذ صورة واحدة ثابتة؛ إذ ظهرت السلطة أحيانًا في صورة أولوية الروح أو العقل، وأحيانًا في صورة أحكام دينية وأخلاقية منظمة للممارسة، ثم اتخذت في السياق الحديث أشكالًا مؤسساتية تعمل من خلال المراقبة والانضباط والإنتاج والتصنيف. غير أن الجسد لم يكن مجرد مادة سلبية تتلقى آثار هذه السلطات، بل ظل قادرًا على إعادة تشكيل علاقته بالعالم، وعلى مقاومة الصور التي تختزله في وظيفة أو معيار واحد. ومن ثم، فإن الصراع لا يقوم بين سلطة مكتملة وجسد يوجد خارجها، بل داخل شبكة متغيرة من العلاقات التي يتشكل الجسد من خلالها ويحاول، في الوقت نفسه، تعديلها أو الانفلات النسبي من حدودها.

وكشفت النماذج الفنية التي تناولتها المقالة عن الوضع المزدوج للفن داخل هذه الشبكة. فقد استُخدم الفن في تمجيد السلطة، وترسيخ التراتب الديني والسياسي والاجتماعي، وإنتاج صور معيارية للجمال والقوة والهوية. كما أسهمت المؤسسات الثقافية والصناعات الحديثة في توجيه صورة الجسد وفي تحديد الأشكال التي تحظى بالظهور والاعتراف. إلا أن الفن لا يُختزل في هذه الوظيفة؛ لأنه يستطيع كشف ما تحجبه الخطابات المهيمنة، وتحويل الجسد المقصي أو المختلف إلى موضوع للرؤية والتفكير، وإعادة ترتيب العلاقة بين الطبيعي وغير الطبيعي، والجميل والقبيح، والمألوف والغريب.

وقد جسد فيلم "جرائم المستقبل" هذا التوتر من خلال تقديم الجسد المتحول بوصفه موضعًا للصراع بين القدرة البيولوجية على التكيف وبين المؤسسات التي تسعى إلى تسجيله وتصنيفه وضبطه. فالفيلم لا يعرض التحول الجسدي باعتباره انحرافًا طبيًا فحسب، بل يربطه بأزمات البيئة والتكنولوجيا والاستهلاك وبالمعايير التي تحدد ما يمكن الاعتراف به بوصفه جسدًا إنسانيًا مشروعًا. كما يحول الممارسة الفنية والتشريح والألم إلى وسائل لعرض الجسد وإعلان اختلافه، بحيث يصبح الفن مجالًا تظهر فيه التحولات التي تحاول السلطة احتواءها أو نفيها. غير أن هذه المقاومة لا تقود إلى تحرر كامل؛ لأن العرض الفني نفسه يظل مرتبطًا بالمشاهدة والمؤسسات والسوق وبأنظمة إنتاج المعنى.

وتخلص المقالة، بناءً على ذلك، إلى أن الفن لا يوفر للجسد موقعًا خارج السلطة، لكنه يتيح له مساحة لإعادة التفاوض معها. فالمقاومة الفنية ليست إلغاءً نهائيًا للقيود، وإنما ممارسة تكشف طابعها التاريخي، وتزعزع بداهة المعايير التي تستند إليها، وتفتح إمكانات لتمثيل الجسد بصورة مغايرة. وبهذا المعنى، تكمن قيمة الفن في قدرته على جعل الجسد مرئيًا ومسموعًا بوصفه ذاتًا منتجة للمعنى، لا مجرد موضوع للمراقبة أو الاستعمال أو التجميل.

وتظل هذه النتائج مرتبطة بالطبيعة الفلسفية والتأويلية للدراسة وبالنماذج التاريخية والفنية التي اعتمدتها، ولا تسمح ببناء حكم شامل على جميع تمثلات الجسد أو كل علاقات الفن بالسلطة. لذلك يمكن توسيع هذا البحث من خلال دراسات مقارنة لأعمال فنية تنتمي إلى سياقات ثقافية مختلفة، وتحليل دور المتاحف والمنصات الرقمية والصناعات الثقافية في إنتاج صورة الجسد المعاصر، فضلًا عن دراسة أشكال المقاومة الجسدية في فنون الأداء والتصوير والسينما. ومن شأن هذا الامتداد أن يعمق

فهم الجسد باعتباره مجالًا متغيرًا للصراع على المعنى والاعتراف وحدود الوجود الإنساني.

الشكر والتقدير

أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الفاضل الدكتور يوسف العماري (شعبة الفلسفة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، جامعة عبد المالك السعدي)، على كريم إشرافه، وسديد توجيهاته، وما قدّمه من دعم علمي وإرشاد.

تضارب المصالح

يُقرّ الباحث بعدم وجود أي تضارب في المصالح ذي صلة بهذا البحث.

الإفصاح عن استخدام أدوات الذكاء الاصطناعي

يُقرّ الباحث بأنه استعان بأداة ChatGPT في حدود التدقيق اللغوي ومراجعة بنية الورقة البحثية فقط، دون استخدامها في إنتاج المحتوى العلمي أو تغيير أفكار البحث ونتائجه. كما يؤكد الباحث أن أدوات الذكاء الاصطناعي لم تُستخدم في جمع البيانات أو تحليلها أو في كتابة المناقشة أو الاستنتاجات، وأنه يتحمل المسؤولية الكاملة عن محتوى البحث.

المراجع

أدرنو، تيودور ف. (2017). *نظرية استطيقية* (ناجي العونلي، مترجم). منشورات الجمل.

أفلاطون. (2022). *محاورات أفلاطون: أوطيفرون، الدفاع، أقريطون، فيدون* (زكي نجيب محمود، مترجم). مؤسسة هنداوي.

تيبس، يوسف. (2009). تطور مفهوم الجسد: من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي. *عالم الفكر*، *37*(4)، 33– 86.

ديكارت، رينيه. (1985). *مقال عن المنهج* (محمود محمد الخضيري، مترجم؛ محمد مصطفى حلمي، مراجعة وتقديم). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ديكارت، رينيه. (2009). *التأملات في الفلسفة الأولى* (عثمان أمين، ترجمة وتقديم وتعليق؛ مصطفى لبيب، تصدير). المركز القومي للترجمة.

الزاهي، فريد. (1999). *الجسد والصورة والمقدس في الإسلام*. أفريقيا الشرق.

العربي، محمد. (1995). *موسوعة الأديان السماوية والوضعية: الديانات الوضعية المنقرضة*. دار الفكر اللبناني.

فوكو، ميشيل. (1990). *المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن* (علي مقلد، مترجم). مركز الإنماء القومي.

نيتشه، فريدريك. (1981). *أصل الأخلاق وفصلها* (حسن قبيسي، مترجم). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

نيتشه، فريدريك. (2014). *هكذا تكلم زرادشت: كتاب للكل ولا لأحد* (فليكس فارس، مترجم). مؤسسة هنداوي.

Booker, M. K. (2023). The imagination of deterioration: Human exceptionalism, climate change, and the weird eco-horror of David Cronenberg's *Crimes of the Future*. *Monstrum, 6*(1), 28-45. https://doi.org/10.7202/1101387ar

Cronenberg, D. (Director). (2022). *Crimes of the Future* [Film]. SPF (Crimes)

Productions; Argonauts Crimes Productions.

Crutzen, P. J. (2002). Geology of mankind. *Nature, 415*, 23. https://doi.org/10.1038/415023a

Featherstone, M. (2019). Prometheus and the degenerate: Arno Breker, Hans Bellmer, and Francis Bacon's extreme realism. In R. Lippens & E. Murray (Eds.), *Representing the experience of war and atrocity: Interdisciplinary explorations in visual criminology* (pp. 153-177). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-13925-4_7

Gruber, C. (2019). Idols and figural images in Islam: A brief dive into a perennial debate. In C. Gruber (Ed.), *The image debate: Figural representation in Islam and across the world* (pp. 9-29). Gingko. https://doi.org/10.2307/j.ctv1wmz3m6.4

Metabody Institute. (2018, May 24). *Performances 2017 & 2016—Metatopia—Jaime del Val / Reverso / Metabody* [Video]. YouTube. https://youtu.be/iEDolT2gZD4

Mills, J. S., Shannon, A., & Hogue, J. (2017). Beauty, body image, and the media. In M. P. Levine (Ed.), *Perception of beauty* (pp. 145-157). IntechOpen. https://doi.org/10.5772/intechopen.68944

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen, 16*(3), 6-18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Robins, G. (1994). *Proportion and style in ancient Egyptian art*. University of Texas Press. https://doi.org/10.7560/770607

Warner, M. S. (1995). Cultural Cold War: Origins of the Congress for Cultural Freedom, 1949-1950. *Studies in Intelligence, 38*(5), 89-98. https://www.cia.gov/resources/csi/studies-in-intelligence/1995-2/origins-of-the-congress-of-cultural-freedom-1949-50-cultural-cold-war/

Witze, A. (2024). Geologists reject the Anthropocene as Earth's new epoch—After 15 years of debate. *Nature, 627*(8003), 249-250. https://doi.org/10.1038/d41586-024-00675-8

Citation: Jahid, S. (2026). The body, art, and power: From historical representations of the body to crimes of the future: A philosophical-hermeneutic approach. *Faculty of Arts Journal – Misurata University*, (22), 181–205. https://doi.org/10.36602/faj.2026.n22.10

The Body, Art, and Power: From Historical Representations of the Body to Crimes of the Future: A Philosophical-Hermeneutic Approach

Salah Eddine Jahid [1*]

[1] Abdelmalek Essaâdi University, Faculty of Letters and Human Sciences, Laboratory of Hermeneutics and Cultural and Artistic Studies, Tetouan, Morocco

* salaheddine.jahid@etu.uae.ac.ma

Received 10- 08 - 2026 **Accepted** 05- 09- 2026 **Published Online** 06- 09 - 2026

Abstract

This article examines the relationship between the body, art, and power, starting from the premise that the body appears in human history not merely as a material entity, but as a symbolic field in which meanings of identity, subjection, and resistance are produced. It seeks to clarify how philosophical, religious, political, and aesthetic conceptions have contributed to regulating the body, while exploring art's role in representing it and questioning the mechanisms of domination imposed upon it. The study adopts a historical-philosophical and analytical approach, combining examples of bodily representation in ancient civilizations, philosophical thought, and modern art with a hermeneutic reading of David Cronenberg's Crimes of the Future. The film is treated as an artistic case that condenses the body's tensions with power, technology, and social norms. The article argues that art does not exist outside relations of power: it can support institutional order and reproduce normative images, yet it can also create possibilities for resistance and for reconfiguring the meaning of the body. Artistic resistance, however, does not secure absolute liberation; rather, it opens a contested space in which the body reasserts its presence, exposes the instability of imposed norms, and proposes alternative modes of being in the world.

Key words: *Body; Art; Power; Cultural Resistance; Interpretation of Artworks; Crimes of the Future.*

© The Author(s), 2026. This work is licensed under CC BY-4.0

ISSN 2664-1682 https://hit.misuratau.edu.ly/ojs/index.php/arts