الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور خنشلة

كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم العلوم الاجتماعية

مطبوعة في مادة

فلسفة الجمال

مطبوعة بيداغوجية مقدمة لطلبة السنة الثالثة فلسفة LMD

إعداد الدكتور: سمير بلكفيف

أستاذ: محاضر قسم ب

السنة الجامعية: 2017-2018

Leonid Afremov

فهرس الموضوعات

مقدمة	1
أولا– مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن	3
تعريف علم الجمال	3
المشكلة المعرفية في الخطاب الجمالي	5
إشكالية فلسفة الفن	5
ثانيا– الاتجاهات الكبرى في فلسفة الفن	7
أولا– الاتجاه المثالي/ أفلاطون	7
1– من الجميل إلى الجمال	7
2– الجمال والجليل	8
الجميل والخير	9
الموسيقى والأخلاق	11
ماهية الفنان	11
خلاصـــة	13
الاتجاه الواقعي/ أرسطو طاليس	15
نظرية المحاكاة	16
تصنيف العلوم والفنون	17
الشعر ومقامه بين العلوم	19

خلاصة	20
ثانيا– الاتجاه النقدي/ كانط	22
أولا– التحليل الترنسندنتالي للجميل	23
1– ماهية الحكم الإستطيقي–الجمالي	23
2 –استنباط الحكم الإستطيقي (حكم الذوق)	25
3– الحكم الجمالي والحكم المنطقي	28
ثانيا– من جماليات الذات إلى إستطيقا التواصل	30
1– جمالية الذات من دون ذات	30
2– الحكم الإستطيقي غائي دونما غاية	32
3–الحس المشترك مقاما للتواصل	34
1– الجميل والجليل	35
خلاصة	40
2– الاتجاه المثالي المطلق	41
فريدريك هيغل	41
الجمال والتجلي المحسوس للفكرة	41
مراحل الفن	44
المرحلة الرمزية	44
المرحلة الكلاسيكية	45

جـ– المرحلة الرومانطيقية	46
تقسيم الفنون	47
الدور الأخلاقي للفن	47
تاريخية الفن	48
قضية موت الفن	49
خلاصــة	51
الاتجاه الرومانطيقي	53
الرومانسية وتحرير الشخصية الإنسانية	54
الرومانطيقية والموسيقى	56
الرومانطيقية والشعر	56
خلاصــة	58
الاتجاه الماركسي	60
سوسيولوجيا الفن	60
الفنان ومشكلة الاغتراب	62
تفسير الفن خارج الجمالية	63
القيمة الفنية والمادية التاريخية	64
الفن والماركسية دون ماركس	65
خلاصــة	68

الاتجاه البراغماتي	69
القيمة من وجهة نظر براغماتية	69
القيمة والحيقية	70
القيمة الفنية والفنان	71
الاتجاه الأنطولوجي /مارتن هيدغر	73
حقيقة العمل الفني	74
العمل الفني والشيء	77
العمل الفني والحقيقة	79
الحقيقة والشعر	82
خلاصة	86
الاتجاه التأويلي/ الهرمنيوطيقي	87
هانز جيورج غدمير	87
أزمة الفن: الصورية والاغتراب	88
التاريخانية الفنية	90
التأويلية والفن	92
فكرة تلاحم الأجيال بواسطة الفن	94
خلاصـــة	96
الاتجاه التفكيكي	98

جاك دريدا	98
التفكيك والإستطيقا	98
نقد الذات الإستطيقية	99
جماليات الحسّ وإستطيقا الجليل	100
الحقيقة والرسم	102
خلاصــة	108
مستقبل الفن والخطاب الجمالي	109
علم الجمال والراهن	109
علم الجمال واليومي	111
علم الجمال والسينما مشكلة الإشهار	112
علم الجمال بين السياسي والانسان	114
بيبليوغرافيا	123

مقدمة

في البدء كان الفن، لكنه تجلى في شكل ملاحم ونحت وعمارة ورسم وشعر ورقص ...إلخ، وأصبح الفن بتلك الوجوه المتعددة مقوّما أساسيا للثقافة الإنسانية في كل مكان وزمان، بل أصبح الفن ذاته هو الثقافة عينها، وأصبح الفنان ليس ذلك الذي يبدع في خلق ما هو جميل، وإنما هو كل إنسان يمتلك مهارات ثقافية لتعزيز فن العيش والحياة، وإذا كان غير الممكن وفق هذه الرؤية أن نضع تاريخ بداية الفن أو تاريخ نهايته (عكس هيغل)، فإن مسألة بداية تاريخ الفن يمكن رصدها ليس من داخل الفن ذاته، وإنما في علاقته بالمعطى الثقافي للإنسان الذي ينتجه؛ أي أن بداية الفن هو نفسه بداية الثقافة البشرية، وأن التعريف الثقافي للإنسان والأقرب إلى بنيته الثقافية هو أنه حيوان فنان.

هذا، وسيعبُر الفن طبيعته الجوهرية –باعتباره معطى ثقافي خام– نحو ضفة الوعي بذاته (فلسفة الفن)، وهذا يعني أن الفن شأنه شأن الحداثة التي بدأت مع كانط ومعاصريه دون أن تعي ذاتها أو أن تلتفت إلى آلياتها أو أن تناقش نفسها كموضوع للتساؤل، إن ما ينبهنا إليه هيغل هاهنا –حسب هابرماس– هي مسألة الوعي بالحداثة وطرحها لأول مرة مع هيغل كموضوع للتفكير، والحقيقة أن ما نريد التنبيه إليه أيضا في هذا السياق هو عبور الفن من ضفة المعطى الثقافي إلى ضفة الوعي به والتساؤل حوله وحول تاريخه، وإن شئنا المباشرة في التسمية قلنا تحول الفن إلى فلسفة الفن، ومن ثمة تسمح فلسفة الفن بتجاوز الرؤية المباشرة للفن كمجرد عمل فني أو منتوج ثقافي (نحت، رسم، موسيقى، شعر، عمارة، ...إلخ)، ولكن كموضوع للوعي الفلسفي وللدهشة والحيرة الفلسفيتين، والأكثر من ذلك سيتحول الفن إلى وثيقة تاريخية في مختبر الفيلسوف، ليست معبرة عن تاريخ الأحداث والوقائع، ولكن عن تاريخ الأفكار أو الروح بلغة هيغل، نفهم من ذلك أن للفن تاريخ وقد غدا هذا الفن بتاريخه موضوعا للبحث والتأمل الفلسفي.

إن فلسفة الفن –باعتبارها منتمية إلى الأكسيولوجيا (فلسفة القيم)– تبحث في القيمة الجمالية للفن، وهي بذلك تتحرى قيمتي القبح والجمال في الأشياء، موجه الفن ذاته نحو مزيدا من التشبث

بالجمال، وفي محاولة لتأسيس مبحث فلسفي لا يرتبط بالفن كموضوع، وإنما هذه المرة يكون متعلقا بتمثل ذلك الأثر الجمالي في الذات؛ أي محاولة البحث عن القدرة الذاتية في قوى العقل والنفس البشرية، تصلح أن تكون هي المسؤولة عن تدبير أمر الجميل، ومن ثمة تأسيس علم الجمال، كمحاولة فلسفية جادة من قبل الفيلسوف الألماني "ألكسندر باومغارتن".

تشتغل فلسفة الفن وعلم الجمال إذن وفق مسار تاريخ الفلسفة ذاته؛ أي عبر تاريخها الخاص، وفق رؤية فلسفية تعود إلى الفلاسفة أنفسهم حسب آرائهم ومذاهبهم الفلسفية، لذلك حاولنا التطرق في هذه المطبوعة إلى تاريخ فلسفة الفن منذ الفلسفات القديمة وصولا إلى مشكلات الفن ومسائله في الفلسفة المعاصرة والراهنة، وكان لا بد –قبل ذلك– من التطرق إلى علم الجمال وفلسفة الفن؛ وعلاقتهما بالمباحث الفلسفية الأخرى، من أجل تكوين أرضية مفاهيمية للتفلسف حول تعريف علم الجمال، والمشكلة المعرفية في الخطاب الجمالي، وأيضا إشكالية فلسفة الفن، يليها تقديم الاتجاهات الكبرى في فلسفة الفن، المذهب المثالي، والمذهب الواقعي، والمذهب النقدي، والمذهب الرومانطيقي، والمذهب البراغماتي، والمذهب الماركسي، والمذهب الوجود، والمذهب التفكيكي، والمذهب الهرمنيوطيقي،وأخيرا التطرق إلى مستقبل الفن والخطاب الجمالي، والتحدي الذي يرفعه الفن اليوم، وكذلك مشكلاته الراهنة، سواء من حيث أزمة الفن المعاصر، كمشكلة المعيار الجمالي، ومشكلة الإشهار، والفن والنسوية، وأخيرا خاتمة متبوعة بقائمة المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

لقد حاولت في هذه المطبوعة الموجهة للسنة الثالثة فلسفة (ليسانس) في مقياس "فلسفة الفن والجمال" أن تكون مادتها مطابقة لبرنامج الهيئة الوصية (وزارة التعليم العالي) من حيث العناصر والإشكاليات والمضامين والشخصيات الفلسفية، وترتيبها التاريخي والفلسفي، هذا، وقد عملت على إضافة بعض المذاهب الفلسفية (النقدي، التفكيكي، التأويلي)، وأيضا إضافة بعض القضايا الجديدة في موضوع فلسفة الفن، مثلما هو الأمر مع آخر مقال حول الفن والنسوية عند حنا آرندت.

أولا– تعريف علم الجمال:

يُعرف علم الجمال باسم الإستطيقا (Aesthtics) ، ويعود هذا المصطلح الأخير في أصله إلى اللغة اليونانية (Aisthesis)، والتي تعني الإحساس، وقد كانت تعني عند اليونانيين ملكة الإدراك الحسي أو المعرفة الحسية، وعلم الجمال يكون هو المبحث الذي يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، وفي الذوق العام، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية، ويمكن الحديث عن قسمين من علم الجمال:

أولا– قسم نظري عام: وهو القسم الذي يهتم بالبحث عن الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة، وهو يفسر طبيعة الجمال تفسيرا فلسفيا، لأنه معياري كالمنطق والأخلاق.

ثانيا– قسم عملي خاص: وهو يبحث في صور الفن، ويطلق عليه اسم النقد الفني[1].

يتجلى مما سبق أن علم الجمال مبحث فلسفي، وجزء مكون من أجزاء الفلسفة، وهو علم يمتلك جهازه المفهومي، ومنظومة مفاهيمه الخاصة التي تنعكس فيها على شكل قوانين ومبادئ شاملة، العلاقات والصفات الجمالية للواقع والفن والمبادئ العامة للإبداع والاستيعاب الجمالي، وكذلك قوانين القيم الجمالية لوظائفها في المجتمع[2].

إذا كان تعريف الفن من الصعوبة بمكان حتى أن الكثير من المنظرين يهربون منه إلا أن ذلك لم يمنع تصدي البعض لهذه المهمة، وإن كانت شائكة، شأنها شأن أي مقولة أو فكرة، أو أي شيء آخر مألوف إلى حدّ كبير، ومتسع المجال إلى درجة يصعب الإحاطة به، كما أن أي تعريف يحمل في التحليل الأخير وجهة نظر صاحبه فالفن في الأصل اللغوي نجد الكلمة اللاتينية القديمة (Arte)، والكلمة الألمانية (Knust) القديمة يختلف معناها عن كلمة (Arte) وكلمة(Knust) الآن، فالكلمتان اللتان تدلان الآن عن الفن؛ وبمعنى أدق " الفن الجميل"، كانتا تطبقان على أسلوب

[1] هالة محجوب خضر، علم الجمال وقضاياه، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص13.

[2] فؤاد المرعي الجمال والجلال، دراسة في المقولات الجمالية، دار طلاسدار، دمشق، ط1، 1991، ص13.

للعمل محدد وتشملان في ذلك البحث العلمي والفلسفي، بالاضافة إلى الحِرف والمهن، كما أن كلمة "الفن"τεπςϑ" في اللغة اليونانية، كانت تعني القدرة على انجاز شيء ما؛ أي الماهرة المهارة اليدوية، مثل قطع الأخشاب، وبناء السفن، وبهذا فإن حديثنا الآن على الفن المعاصر لا ينطبق على الفن في العصور القديمة، وقد كان الفنان والطبيب وباني السفن صنّاعا أو حرفيين، وقد جاء في قاموس مفردات اللغة الروسية أن لكلمة فن أربعة معان، هي:

1- النشاط الفني الإبداعي.
2- فرع من النشاط الإبداعي.
3- مجموعة من الأساليب والطرق في فرع من فروع النشاط العملي.
4- المهارة والقدرة، والمعرفة الدقيقة بالعمل.

وقد رأى " تشيرنشينسكي" أن الفن مثل الحياة الحقيقية، وأنه يتعين عليه أن يدل عليها، وأن يعلّم الناس تمييز وفهم ما هو جميل في الحياة، والذي يمرون غاليا موازين له، وأن يساعدهم على استيعاب هذا الجميل، وأن يجعل منه قاعدة عامة، كما يتعين على الفن أن ينشر ويُكثر الجمال في الحياة، كما رأي أن الأدب يجب أن يكون تعبيرا عن الوعي الاجتماعي[1].

لم تكن هناك قبل "ألكسندر باومغارتن"(1714-1762) أية إشارة صريحة إلى وجود علم خاص مستقل للجمال، ولم يكن هناك أي فيلسوف أو مفكر قبله أشار فعلا وصراحة إلى وجود مستقل لهذا رغم الدراسات الكثيرة التي ظهرت والآراء المتنوعة التي قيلت، وبخاصة آراء ديكارت الكثيرة في تفسير ظاهرة الجمال، إلى أن جاء "باومغارتن"، والذي حفّزته دراسات الفلاسفة والمفكرين، قادته لابتكار مفهوم وحقل دلالي جديد في كتاب صدر له سنة (1735) في مجلدين تناول فيه مسائل الذوق الفني وتكوينه، وعرض نظريته الخاصة في الجمال، لقد حاول "باومغارتن" الانطلاق إلى مفاهيم أعلى في أسس الفكر فوجد أن الكمال موجود في المعرفة الواضحة في العقل،

[1]- رمضان الصباغ، الفن والأيديولوجيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005، ص ص66-67.

وفي الأفكار الغامضة (المعرفة الشعورية)، وفي صفة التمني (العزيمة، الرغبة والسعي)، وبسبب وجود هذه المظاهر الثلاثة، فإن الكمال يظهر في ثلاث مستويات: الحقيقة، الجمال، الخير، وعلى هذا فإن الجوهر الواحد يدرك بأشكال مختلفة، مثله في ذلك مثل الطائر المغني، فالتغريد بالسمع، واللون يدرك بالنظر، ينتهي "باومغارتن" إلى القول: إن مفهوم الجمال يتمثل في الهارمونية بين الأجزاء[1].

ثانيا: المشكلة المعرفية في الخطاب الجمالي:

1- إشكالية فلسفة الفن:

هل يمكن تمييز الفن من غير الفن بواسطة قواعد معينة؟ مهما كانت الإجابة عن هذا السؤال، فإن هذه قضية عامة تتعلق بعلم وجود الفن، وهل بالإمكان أن الأحكام حوله تعلقت بقيمة أي عمل فني قابلة للتبرير أم أنها فقط تعبير عن تفضيل شخصي؟[2] والحقيقة أنه كلما كانت الصعوبات التي نصطدم بها لدى محاولتنا التقدم في بحث ما حول الفن متواترة، كلما وصلنا على الأقل إلى كشف مبدئها، فكل مجموعة مفردات علم الجمال مستقطبة بطريقة تسعى إلى إلغاء المحسوس بكل معنى الكلمة، ولدى رغبتنا في عرض تجربة نوعية تتعلق كليا بنا، بصرا أو سمعا سنجد أنفسنا في مجال تصوري محض ليس كما لو أن الأمر طبيعي، لأنه يجب الإذعان لهذه التصورات كي نفهم وظيفة مرجعها الحسي، إنما لأن مبدأ الأثر الجمالي قد يتموضع في هذا النسق وحده، إذا، من الإيقاع (واقع موسيقي أو استعارة موسيقية)، كنا نظن أننا نسمع فقط وكنا نحسب دون أن نعرف، من المحسوس ارتقينا إلى الحس الذي ينطلق منه وينسلخ عنه حتى، بحيث أن هذا المحسوس بالذات يتبدد أو يتقلص إلى بقية باقية قد لا يوجد ما يقال عنها، إذا لزم الأمر، يأخذ هنا المسار نموذجه من العلم الذي يعتبر أن المحسوس ليس، في الواقع سوى دلالة، لكن تمثل الفن مع المعرفة يستلزم عدد من المسلمات بحيث تبقى البراهين واضحة على الأقل[3]، تبعا لتلك الوجهة الفلسفية التي يخّطها أفلاطون فإن فلسفة الفن

---

[1]- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994، ص ص253-254.

[2]- هالة محجوب، علم الجمال وقضاياه، مرجع سابق، ص39

[3]- ميشال ديرميه، الفن والحس، ترجمة، وجيه البعيني، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988، ص202.

تكون تلك العملية الفلسفية التي تعمل على تجاوز المحسوس الجميل نحو المعقول الأجمل، والذي لن يكون سوى الجمال المطلق في ذاته.

إن الخطاب الجمالي التي تقدمه فلسفة الفن، وإن كان خطاب عقلاني حول الجميل، فإن ذلك ليس معناه أن الفن في حدّ ذاته يمكن تعقله بسهولة أو إخضاعه لبنية عقلية وتصورات ذهنية، إن الفنان نفسه قد يرسم ألواحا فنية دون أن يبرهن على عمله قبل إنتاجه، بل حتى الجمهور قد لا يعرف القيمة الجمالية لبعض الأعمال الفنية إلا بعد دراسات نقدية، وهذا يعني بطريقة أو بأخرى أن فلسفة الفن تسبق من الناحية المنطقية الفن في حدّ ذاته، لقد قام أحد جيران "فان غوغ" باستخدام إحدى لوحاته ليسدّ بها ثغرة في خمّ دجاجاته، وفي هذه الحالة هل يبقى ممكنا القول بأن تلك اللوحة عمل فني؟ "العمل الفني" في أحد معانيه هو مادة فنية صنعها أو أبدعها مؤلف، ولكي نراها عملا فنيا وليست شيئا عاديا أو مادة كسائر المواد لابدّ من توفر ثلاثة شروط:

1- أن يستثنى العمل الفني من أي وظيفة غير جمالية أكانت له وظيفة نفعية -مثلا- أو وظيفة دينية كالعبادة أو وظيفة توثيقية أو ذاكرية أو للإثارة الجنسية ...إلخ.

2- يجب أن يحمل توقيع الفنان اسمه أو لقبه، يعرّف به إذا كان مغمورا.

3- أن يكون مميزا؛ أي لا يمكن أن يقوم مقامه أي عمل فني آخر بالنظر إلى فرادته وأصالته[1].

ثالثا- الاتجاهات الكبرى في فلسفة الفن:

أولا- الاتجاه المثالي/ أفلاطون (427-347)ق م:

لقد كانت أهم مشكلة فلسفية واجهت الفكر اليوناني القديم هي مشكلة التغير الذي يحصل في الوجود، والذي تخضع له جميع الموجودات، إذ لا يمكن أن نسجل ثباتا واضحا في تلك الموجودات إلا على مستوى عقلي فقط، لذلك ستكون المهمة الفلسفية هي كيفية إخضاع الوجود المتغير لمقولات

[1] ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، ترجمة، حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2011، ص161.

العقل الثابتة في شكل نظام واستقرار ماهوي يحفظ المرجعية التصورية للوجود بصفة عامة، وربما تكون الفلسفة الأفلاطونية هي التي اجتهدت في حل هذه المعضلة الأنطولوجية للوجود والعقل معا[1]، بحيث اهتدت إلى حل فلسفي يتمثل في النظرة الثنائية للوجود، فهناك عالمين، أحدهما مثالي محض؛ وهو عالم الفكر واليقين، وهناك عالم محسوس مخادع ومضلل، وانطلاقا من هذه النظرة إلى المحسوسات، فإن الجمال حسب أفلاطون يبدو صنعة تتجلى في كافة الأشياء الجميلة بنسب متفاوتة في القوة والضعف، فالوردة الجميلة تتألق جمالا وتزداد بريقا بادئ الأمر، وفي إبان تفتحها، ثم لا تلبث نسب الجمال فيها تتضاءل شيئا فشيئا، حتى تضمحل وتزول، ولا يفسر ذلك، إلا لأن الجمال فيها كان عابرا يمر بها ثم يغادرها إلى غيرها من الأشياء المحسوسة، وهكذا تصبح العلاقة بين الأشياء المحسوسة والمثل علاقة بين الأفكار وبين عالم التجربة الحسية؛ أي علاقة صورة تقريبية ناقصة عن الجواهر الكامنة الكائنة في عالم الأفكار، عالم المثل الأبدي اللامتغير، علينا أن نتساءل: لماذا هذا الموقف المتشدد من الفن من قبل أفلاطون الذي لا تقتصر أهميته على كونه فيلسوفا فحسب، وإنما هو باعتراف جميع الآراء فنان عظيم؟[2]

1- من الجميل إلى الجمال:

لقد سجل أفلاطون موقفه من علم الجمال من خلال محاوراته: (فايدروس، الجمهورية، هيبياس الكبرى، فيدون)، ووضع من خلالها اللبنة الأولى لتاريخ علم الجمال، كما وضع هذا العلم في صيغة نظرية، فالجمال عنده يتدرج من المرحلة الأدنى إلى المرحلة الأعلى متجها إلى الجمال المطلق؛ بمعنى أن الجمال لديه يدفعنا إلى التطلع إلى العالم العلوي الذي يربطنا بالصلة الأولى، ولقد توصل إلى اكتشاف مصدر الجمال المحسوس في مثال (الجمال بالذات) في العالم المعقول، وذلك الذي يشارك فيه الجمال المحسوس، ثم ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال، حيث يذكر أفلاطون في محاورة "فيدون": "إن

[1]- Luc Brisson et Arnaud Macé, le monde et les corps, lire Platon, sous la direction de Luc Brisson Francesco Fronterotta, Presse Universitaire de France, 2006, p109.

[2]- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص ص177-179.

الجمال هو الشيء الذي يجعل كل الأشياء الجميلة جميلة"، وكذلك نجده في محاورة "هيبياس الكبرى" يتساءل على لسان سقراط: "ماذا عسى أن يكون الجمال؟"، لقد أجاب "هيبياس" على أستاذه سقراط بقوله: "إن الجمال ليس صفة خاصة بمائة ألف أو ألف شيء، فلا شك في أن الناس والجياد والملابس والعذراء والقيطارة كلها أشياء جميلة، غير أنه يوجد فوقها جميعا الجمال نفسه"، وهذا يعني أن فلسفة الجمال لا تبحث فقط عن أنواع الجمال، وإنما دورها أن تبحث عن ماهية الجميل نفسه، وقد ظهر من خلال آراء أفلاطون الجمالية أن الجمال لديه ينقسم إلى قسمين: الجمال والجميل، وإذ يقع الجمال في القسم الأول الخاص بعالم المثل، بينما يقع الجميل في القسم الثاني الخاص بالعالم المحسوس، حيث يقول أفلاطون في محاورة "فايدروس": " من لم يردد الأسرار بدرجة كافية أو ترك نفسه للفساد، فإنه لا يسرع للارتفاع إلى العالم العلوي، حيث يوجد الجمال المطلق"، كما نجد قوله في موضع آخر في محاورة "فيدون": "إن قال لي أحد أن جمالا لا ينبعث عن أزهار اللون أو الشكل أو ما شئت من شيء من هذا القبيل لطرحت قوله جملة"[1].

2- الجمال والجليل:

لا يشير الجمال إلى ما هو حسي لأن ذلك هو الجميل، لكن يشير إلى ما يكون الغائية النهائية في إدراكنا للجميل، وهذا يعني أن الجمال هو وجه آخر للقيمة الأخلاقية التي نتأملها في مثاليتها، وإذ قد يدفعنا هذا التأمل بسبب الأشياء الجميلة التي تكون ماثلنا أمامنا، لكنها ليست هي الغائية من التأمل لأنها تنتمي لعالمنا الحسي[2]، فالجمال إذن حسب أفلاطون صفة فوق الحواس فلا يمكن أن ندركه بحواسنا، ووسيلة إدراكه لا تتم إلا عن طريق العقل، هذه النظرة الجمالية المثالية تقودنا إلى موقف أفلاطون من عملية الإبداع الفني، فالرائع في الفن لا يمكن أن نحصل عليه من خلال عملية الإبداع الفني، ولا من خلال فهم الإنتاج الفني، وإنما يكون ذلك عن طريق التفكير وفهم الرائع

[1]- هالة محجوب، جماليات فن الموسيقى عبر العصور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط1، 2007،ص ص93-94.

[2] -Brisson Luce, Pradeau Jean François, dictionnaire Platon, p17.

عقليا، فكل شيء زمني في هذا العالم، هو صورة لمثال أبدي موجود في عقل الآلهة، وما أنا وأنت وهو إلا صورة بشرية للمثال الإلهي في الإنسان، وكل عمل صالح ما هو إلا صورة للمثال الأبدي الصالح[1] ، لذلك يذهب أفلاطون إلى تعريف الجمال في محاورة "هيبياس" الأكبر على لسان سقراط، بقوله:" أن الجمال ليس صفة خاصة بمائة أو ألف شيء، فلا شك في أن الناس والجياد والملابس والعذراء والقيطارة كلها أشياء جميلة، غير أنه يوجد فوقها جميعا الجمال نفسه"[2]، وعلاوة على ذلك ففي "هيبياس الأكبر" يتم دحض تعريف الجمال على أنه المفيد أو الملائم، لأن ذلك من شأن أن يفقد الصلة الوثيقة بين الجميل والخير التي تتنزل منزلة مطلقة في عالم المثل[3]، وهو ما يقودنا إلى فحص العلاقة بين الجميل والخير.

2- الجميل والخير:

لقد أرجأ أفلاطون حديثه عن الفن إلى الباب الأخير من جمهوريته، وذلك بعد أن انتهى من وضع نظريته الاجتماعية والسياسية، ومن تفسيره لحقيقة النفس الإنسانية، ولقد بنى نقده للفن على أساس هذه النظريات السالف ذكرها في الجمهورية، فهو يعارض شعر "هوميروس" وشعراء التراجيديا من وجهة نظر المصلح الاجتماعي، ويعارضه أيضا باسم الفيلسوف الأخلاقي الذي يهدف إلى إصلاح النفس واكتمال فضيلتها[4].

إذا كان الجميل عند سقراط يرتكز إلى مبدأ الغائية والنفعية، وأن الجميل عنده نسبي متعلق بالشيء المعني، وأساس تفسير هذا المفهوم الجمالي عند سقراط هو قيمة الشيء الوظيفية ومبرر وجوده وفائدته، فإن الأمر مختلف بالنسبة لأفلاطون، إذ يرفض الحل النفعي الوظيفي لمسألة "الجميل"، إنه يؤكد وجود ظواهر صالحة جدا من أجل صنع الشر، ولذاتية بعيدة عن الكمال، ولذلك يعلن

[1]- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص ص178-179.

[2]- هالة محجوب خضر، علم الجمال وقضاياه، مرجع سابق، ص13.

[3] -Kyriakos S Katsimanis, p 71.

[4]- أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، مطابع الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1، 1994، ص46.

أفلاطون قائلا: "وإذن يا "هيبياس" فالقوي والنافع هنا لا يكونان جميلين على ما يبدو لي"، ولكن يمكن أن يكون هناك ما هو "قوي" و"صالح" من أجل صنع الخير، وهذا هو الجميل، هنا نرى أفلاطون يدخل مجالا آخر، مجالا جماليا أخلاقيا في معالجة مسألة "الجميل"، وهو هنا يستند إلى تقاليد سقراط الذي يعطي المجال الأخلاقي الأولوية، إن أفلاطون بخلاف سقراط يعالج طبيعة "الجميل" المطلقة، وهو يفعل ذلك من وجهة نظر مثالية بحتة، وهو ما يبدو واضحا في محاورة "فيليب" حيث يقدم التعريف التالي:" إنني لا أحاول أن أفهم الآن من جمال الأشكال ما يريد أن يفهمه أكثر الناس؛ أي جمال الكائنات الحية أو اللوحات، كلا إنني أعني بذلك المستقيم والدائرة، ويدخل في ذلك إذن السطوح والأجسام التي تصبح بواسطة مقص الحداد، وكذلك الأجسام التي تبني بواسطة الشاقول، ومقاييس الزوايا"[1] ، ومن ثمة يبدو أن الفضيلة –بما هي المبدأ الأخلاقي الوحيد عند أفلاطون– هي التي تشكل الشاغل الفلسفي المهم عند أفلاطون من أجل توحيد فكرة الخير والجميل في ماهوية مطلقة أساسها المثل، ويكون المطلق هنا حقيقة أنطولوجية تشكل وحدة تتجاوز التعدد والتغير الذي قد يبدو موجودا[2].

5– الموسيقى والأخلاق:

يتحدث سقراط في محاورة الجمهورية لأفلاطون إلى "غلوكون" متسائلا: " ما الألحان الشجية ؟وهل يجب نبذها لأنها باطلة لا تليق بالنساء فضلا عن الرجال؟ " يجيب "غلوكون": "نعم لا شك في ذلك"، يؤكد أفلاطون أن فن الموسيقى مرتبط بالأخلاق، وأن الأول وسيلة من وسائل دعم الفضيلة والأخلاق، حيث اعتبر البدن تابعا للروح، والروح أقوى تأثيرا على البدن، والأساس هو إخضاع الحس للعقل، لأن الموسيقى تعبير مباشر عن عالم الحس، كما أنها لا بد أن يكون لها دور إيجابي في التربية[3]. والملاحظ أن هذا التساؤل الجمالي يحمل تساؤلا آخر أخلاقي يصير في تاريخ الأكسيولوجيا

[1]- فؤاد المرعي، الجمال والجلال، دراسة في المقولات الجمالية، مرجع سابق، ص51.

[2] -Jérôme Jardry, Apprendre à philosophie avec Platon, p46 .

[3] هالة محجوب، جماليات فن الموسيقى عبر العصور، مرجع سابق، ص95-99.

مقدمة ضرورية لكل نظرية جمالية أو أخلاقية لاحقة، وإذ يمكن إعادة صياغته وفق التساؤل التالي: ما علاقة الفن بالأخلاق؟ وهل يمكن أن يكون هناك فن قائم بذاته ومجرد من كل دواع أو غايات أخلاقية؟ أم أن التعبير الجمالي يأتي دوما بمضامين أخلاقية.

5- ماهية الفنان:

إن الفنان حسب أفلاطون ما هو إلا ناسخ لا يفهم المعنى الحقيقي للوجود والجمال، وهو بعمله يخلق إنتاجا فنيا يحاكي به العالم المحسوس الذي هو بدوره نسخة لنسخة وانعكاس لانعكاس، وظل لظل، فالنجار حين يصنع الطاولة فهو لا يصنع فكرة الطاولة؛ أي لا يصنع جوهر الطاولة، ولا يُظهر الحقيقة المطلقة، لأن فكرة الطاولة أوجدتها الآلهة، والفنان عندما يقوم بتصوير الطاولة فإنه ينسخ صورة الطاولة التي صنعها النجار، والتي أوجدت فكرتها الآلهة، من هنا نستنتج أن الفنان بعمله الفني يبتعد عن الحقيقة المطلقة، ويقف بفنه المقلد لها بعيدا عن الحقيقة، فيأخذ من كل شيء قسما ضئيلا هزيلا، ناهيك عن أن الفنان غالبا ما يعبر عن أشياء تكون مخالفة لمفهوم الواقع، وغاليا ما يكون هذا التعبير عن أشياء فاسدة وقبيحة أو رغبات دنيئة، تقليد أناس فاسدين يعبرون عن ظواهر شاذة أو أعمال قبيحة، إن الفنان بتقليده لهذه الأشياء القبيحة والرذائل يحاول أن يحببها إلى نفوس البشر، ويجعلها مألوفة، ولو ترك الفنانون أحرارا لأشاعوا الفساد والرذيلة في النفوس، فالرسام الذي يصور العمل القبيح، والشاعر الذي يسوق المديح نفاقا وطمعا بنيل العطايا والهدايا من الحكام والأثرياء، فإن العمل الفني في هذه الحالة قد جانب كبد حقيقته وماهيته ألا وهي التربية الأخلاقية[1].

إذا كان الفن تقليدا لتقليد حسب أفلاطون، ومحاكاة لمحاكاة، فإن الفنان بعمله يفقد الأشياء قيمتها الحقيقية، وأن التقليد والمحاكاة لدى الفنان لا يمكنه من أن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها جودة وإتقانا، فنحن إذن في غنى عن الفن المقلد، لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها في عالم المثل، وإذا كانت جمهورية أفلاطون المثالية لا تتسع لأمثال هولاء الفنانين، وليس فيها مكان للفن الذي

[1]- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص ص178-189.

يبعد الناس عن المعرفة والحكمة والفضيلة والشجاعة، فإن أفلاطون قد وقف من الفن والفنانين هذا الموقف القاسي، رغم أنه سمح ببعض النماذج من الأدب والفن التي تُشيد بفضائل الأعمال، وتحبب الخير والحق[1].

[1]- المرجع نفسه، ص178.

خلاصـــة

تقود آراء أفلاطون المثالية إلى فكرة جوهرية في نظريته في الفن، تتمثل في أنه يفصل الشكل عن المحتوى (المضمون) فصلا تاما، وكذلك يفصل المادي عن الروحي، في حين أن الفن الإغريقي يعبر عن انسجام ووحدة بين الشكل والمضمون، وبين المادي والروحي، لذلك يمكن القول أن مع أفلاطون سيصاب الفن بعدوى التعالي التي ستحدده مصيره اللاحق مثلما تحدد مصير كل فلاسفة لاحقة، والتعالي هاهنا هو أساس فكرة الثنائية التي ستصبح أيضا مشكلة كل فلسفة مقبلة وممكنة، ومن ثمة فإن فلسفة أفلاطون المثالية تقوده في نهاية المطاف إلى الوقوف من الفن موقفا سلبيا، فما دامت الأشياء في نظره ظلالا للمثل، ومادام الفن يقلد الأشياء المحسوسة؛ أي أنه ظل الظل فهو إذن ظاهرة دنيا، ولذا يحرم أفلاطون الفن في دولته المثالية الفاضلة، ولا يسمح إلا بالأناشيد التي تمجد الآلهة والأبطال، والإنسان بحسب نظرية أفلاطون لا يمكن أن يتعرف إلى الجمال إلا في حالة خاصة محددة هي الإلهام، ومن أجل التقرب إلى الجميل كمثل أعلى لابد للروح الخالدة من أن تتذكر قبل كل شيء ذلك الزمن السابق لارتباطها بالجسد، وقد أعطى أفلاطون "الحدس" أهمية كبرى، وهو عنده اندفاع غيبي يرافق الروح الجدلي الصاعد نحو المثل الأعلى في الجمال، وهو اندفاع نحو إدراك جوهر العالم، نحو إدراك الحق والخير والجمال[1].

إن آراء أفلاطون على الرغم مما تضمنته من مواقف سلبية من الفن فإنها تنطوي ضمنا على اعتقاد راسخ بقوة تأثير الفن على الفرد والمجتمع، وبأنه قوة هائلة يستطيع الإنسان أن يستغلها في الخير والشر معا، ويمتد نفعها أو ضررها حتى يشمل المجتمع وما يسوده من نظم سياسية واجتماعية، فلا غرابة إذن أن ينظر الناس إلى الفن، وكذلك قسم لا بأس به من المفكرين والفلاسفة بكثير من الحذر، ويسعون إلى وضع التشريعات والترتيبات التي تضمن استخدام الفن بما يتلاءم مع الحياة الحرة الكريمة، ثم إن آراء أفلاطون الفنية لم تكن وليدة موقف جمالي بحت بقدر ما كانت تفكيرا نظريا خالصا يسعى

[1]- فؤاد المرعي، الجمال والجلال، درسة في المقولات الجمالية، مرجع سابق، ص51.

لوضع الركائز الاجتماعية والسياسية لجمهوريته المثالية، فقد كان هاجس أفلاطون أن تتحقق المدينة الفاضلة، ولا غرابة أن نجده قد سخّر كل شيء في سبيل تحقيق غايته هذه متوغلا إلى حدّ إخراج الفنانين من جمهوريته الفاضلة[1] ، لكن من جهة أخرى فقد كانت فلسفة أفلاطون المصدر الذي نهلت منه نظرية الفن المجرد تعاليمها، وكذلك النظرية الشكلية في الفن والنظريات القائلة بانعدام المعرفي في الفن ولاعقلانية الجمال[2].

[1]- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص181.

[2]- فؤاد المرعي، الجمال والجلال، دراسة في المقولات الجمالية، مرجع سابق، ص51.

المذهب الواقعي/ أرسطو طاليـــس (384-322)ق م:

إذا كان أفلاطون قد جعل من فلسفته المثالية وآراءه النقدية في السياسة والأخلاق مدخل لدراسة الأدب والنقد، فإنه يكون بذلك قد انتقل بالنقد اليوناني إلى مسافة بعيدة في شوط تطوره، فقد استطاع أن يدرك التمييز بين نقد المضمون ونقد الشكل، وأن يصوغ بعض أصول النقد الأدبي الأساسية، والحق يقال أن ذلك العصر الذي أنتج أفلاطون قد أنتج عبقرية أخرى متمثلة في أرسطو، وكان لا بد أن يرتبط التلميذ بأستاذه بعلاقة فكرية وثيقة، وأن يتأثر بكل ما كتبه معلمه عن الأدب، ومع أن عقل أرسطو كان مشبعا بآراء أفلاطون التي كانت مدار المحاورة والمناقضة، فإن آثار الناقدين تختلف فيما بينها، من حيث الغاية والمنهج والنتائج، فإذا كان أفلاطون يهدف إلى إعادة تنظيم الحياة الإنسانية، فإن أرسطو كان يرمي إلى إعادة تنظيم المعرفة، وإذا كان الأستاذ مثاليا وشاعريا، ويكتب بأسلوب أدبي منتبها لآليات الدولة الاجتماعية، فإن التلميذ أرسطو كان عالما واقعيا وتجريبيا، يصل إلى أصوله بالملاحظة والتجريب والتحليل، ويضع نظرياته في شكل لغوي مباشر وجازم، ولهذا كان الأدب في نظره عبارة عن ظاهرة طبيعية محكومة بأصول، ومما يفرق بين الرجلين أيضا، هو أن أرسطو، وقد أولى النقد الأدبي جانبا هاما من مؤلفاته، بينما لم يفرد له أفلاطون عملا قائما بذاته، فمن الأعمال الأرسطية النقدية المفقودة الآن، بعض "الحواريات""Des dialogues" التي كتبها في مرحلة مبكرة، وكانت تعالج بعض القضايا الأدبية في أسلوب يهدف إلى القراءة العامة، وإلى هذا الأسلوب ينتمي كتاباه: "فن الخطابة" و"فن الشعر"، ويزعم بعض الباحثين، أن الكتاب الأخير، كان المصدر الأساسي لبعض المصطلحات المتعلقة بالتراجيديا والكوميديا، والتي قُدّر لها أن تلعب دورا كبيرا في تاريخ النقد والفن فيما بعد، كما وضع أرسطو، مؤلفه "ديداسكاليا"، وكان عبارة عن مدونة تسجيلية لتواريخ مختلف المسرحيات اليونانية، بالإضافة إلى هذا، كتب أرسطو رسالته: "مشكلات

هوميرية"، والتي كان يناقش فيها –على ما يبدو– بعض المسائل التي كانت تدور حول آثار هوميروس وفنه، وقد بقيت سطور من ذلك[1].

1–نظرية المحاكاة:

إذا كان التأثير التاريخي لنظرية المحاكاة يظهر بوضوح عند أفلاطون الذي يؤكد أن الشاعر أو المصور إلى جانب إنتاجه لكل أنواع الأشياء الصناعية يستطيع أن يخلق النباتات والحيوانات ونفسه أيضا، والأرض والسماء والآلهة والأجرام السماوية، وكل ما في جوف الأرض في العالم الأدنى، وسبيله في ذلك أن يأخذ مرآة ويديرها في جميع الاتجاهات[2] ، والحقيقية أن أرسطو يعيد جوهر معنى المحاكاة الأفلاطوني، ولكن على درجة مختلفة، فهو يثريه بملاحظاته الدقيقة، ودراساته لمئات الأعمال الفنية في المجال الأدبي، والمجال التشكيلي، فكل أنواع الشعر التي عددها –بالإضافة إلى الموسيقى، والرقص والفنون التشكيلية– أشكال محاكاة، إن المحاكاة هنا ليست لعالم مثالي–الذي لا وجود له حسب أرسطو– وإنما للطبيعة مباشرة، ومن ثم فالمحاكاة عند أرسطو بعيدة عن الحقيقة بدرجة واحدة، وهنا يمكننا القول بأن المواقف والأفعال والشخصيات والانفعالات ينبغي أن تكون مشابهة للحياة، وليست صورة فوطوغرافية منها، فوظيفة الشاعر أو الفنان –بوجه عام– هي ألا يحاكي أحداثا تاريخية معينة أو شخصيات بنفسها، ولكن أن يحاكي أوجه الحياة في عالميتها الشاملة من حيث الشكل والجوهر، والمثال كما تنعكس على صفحة روحه عن طريق ملاحظاتها ومدارستها[3]، فعندما يحاكي الفن الطبيعة فهذا يعني في رأي أرسطو أنه لا ينسخها بل يوحي بها، فلو أنها تميل في الواقع إلى الشكل، فهذا يعني أن إنجازها لا يتم أو لا يمكن أن يتم إلا انطلاقا من افتراضات،

[1]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجو مصرية، مصر، 1977، ص ص21–22.

[2]– رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص36.

[3]– أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، هوامش المترجم، ص62.

وهكذا يكون الفن هو المؤثر في الطبيعة وعقلها المفكر، وبواسطته يفهم الإنسان الطبيعة التي تفهمه[1].

يستخلص أرسطو الجميل من تحليله للاستيعاب الفني، وأن الحجم والتناسب والنظام والتناظر، وكل هذه الأوصاف من وجهة نظره خصائص للجميل، وهو يرى أن معرفة الاعمال الفنية تقوم على أساس معرفة الطبيعة الأصلية للأشياء في تلك الأعمال، ويبرز أرسطو في معرض تحليله للاستيعاب الفني الاعتدال ويعدّه أهم صفة جمالية[2]، غير أن جوهر هذه الجمالية هو المحاكاة، وما تعدد الفنون سوى راجع إلى تعدد مادة المحاكاة؛ أي طريقة عرض تلك المادة المحاكاتية، يقول أرسطو:" ...وكما أن هناك من الناس –سواء عن وعي بالحِرفة الفنية أو عن طريق العادة والدربة– من يحاكون أشياء كثيرة بواسطة عمل صور لها، باستخدام الألوان والأشكال، فإن هناك آخرين ممن يحاكون باستخدام الصوت، وهكذا الأمر، بالنسبة لكل الفنون التي سبق ذكرها، فإن المحاكاة فيها يتحقق باستخدام مواد: الوزن، واللغة، والإيقاع، ويتم ذلك إما باستخدام مادة منها على حدة أو بواسطة المزج بينهما"[3].

2–الشعر ومقامه بين العلوم:

تنقسم العلوم عند أرسطو إلى ثلاثة أقسام: علوم نظرية، وعلوم عملية، وعلوم إنتاجية، والهدف المباشر لهذه العلوم هي "أن نعرف"، ولكنها تختلف فيما بينها –بعد ذلك– في الأهداف البعيدة أو الخاصة:

[1]– ميشال ديرميه، الفن والحس، مرجع سابق، ص201.

[2]– فؤاد المرعي، الجمال والجلال، دراسة في المقولات الجمالية، ص53.

[3]– أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، هوامش المترجم، ص62.

أ- العلوم النظرية: كالرياضيات النظرية، والطبيعة، وما وراء الطبيعة، تهدف إلى مجرد المعرفة؛ أي المعرفة لذاتها، والتي تحتمل أن تصل إلى المطلق، وهي لا تهتم بأي نشاط في العالم يتعلق بالمنافع المادية، سواء كان فعلا إنسانيا يتعرض لسلوك أخلاقي أو نشاط إنتاجي لعمل بشري.

ب- العلوم العملية: كالسياسة والأخلاق، وهي تهدف -كالعلوم الإنتاجية- إلى تطبيق المعرفة لتصحيح غاية محددة، وإذا كانت العلوم النظرية تعالج أمورا مستقلة عن إرادة الإنسان واختياره، ومستهدفة حقيقة النوع العالمي، فإن العلوم العملية -وكذلك العلوم الإنتاجية -تتناول مسائل بداخلها العامل البشري، وعلى هذا لا تستطيع إلا أن تقدم قواعد عامة، تحقق الخير -في أغلب الأحيان- إلا أنها تفتقر إلى الحقائق النهائية التي تميز العلوم النظرية، غير أن الاختلاف بين العلوم العملية والعلوم الإنتاجية، هو أن العلوم العملية تهدف إلى المعرفة بقصد صنع أشياء جميلة أو أشياء نافعة، وعلى هذا، فإن العلوم العملية تختص "بما يمكن أن يكون غير ذاته"، وهدفها -آخر الأمر- هو الفعل، بعكس العلوم النظرية التي تدرس ما لا يمكن أن يكون غير ذاته، ولا يهدف إلا إلى الحقيقة.

ج- العلوم الإنتاجية (الشعر والخطابة):

هي كما يدل عليها اسمها تدل على صنع الأشياء، بما في ذلك بناء البيوت والحصون وصناعة الملابس والزجاج، بل كان كل ما ينتجه الإنسان، كوضع القصائد والخطب، وعلى هذا فكتاب "الشعر" يمثل ككتاب "الخطابة" العلوم الإنتاجية في نظام الفلسفة الأرسطية، فهو لا يهتم أساسا بمعرفة الفن لمجرد معرفته لذاته، ولا يهدف إلى تقديم حقائق عالمية عن الأشياء -كالعلوم النظرية- تكون ثابتة، وليست عرضة للتغيير، وإنما يهدف إلى مجرد المساعدة في صنع شاعر جيد، عن طريق صياغة قواعد لنوع شعري معين؛ أي قواعد لا يمكن أن تدعي لنفسها صفة الجزم النهائي كالحقائق الرياضية[1].

[1]- أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، هوامش المترجم، ص59.

3- الشعر:

إن الشعر بالنسبة لأرسطو هو خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية، وسند أرسطو يبرر احتمالية اتهام الشعراء بأن محاكاتهم غير حقيقية، وذلك في إجابته التي تبين بأن الشاعر يحاكي الأشياء كما هي، أو كما كانت، أو كما ينبغي أن تكون، أو كما اعتقد الناس بأنها كانت كذلك[1]، فمنشأ الشعر عند أرسطو -بوجه عام-"سببين، كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية، 1- فالمحاكاة فطرية، ويرثها الإنسان منذ طفولته، ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى"[2]، وإذ يبدو أن هناك قيمة أساسية للمحاكاة في العملية الفنية، فكما "أن الإنسان يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة، والشاهد على ذلك هو التجربة، فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء، إلا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها، وهي محكية في عمل فني محاكاة دقيقة التشابه، وذلك مثل أشكال أحط أنواع الحيوانات، وجثث الموتى، بل أن ذلك يتضح في حقيقة أخرى، وهي أن التعلم يعطي أعظم المتع، لا للفلاسفة وحدهم، ولكن لسائر البشر مهما قلّ نصيبهم منه، وسبب استمتاع الإنسان برؤية صورة هو أنه يتعلم منها"[3]، إذا كانت المحاكاة هي أصل العمل الفني، والشعر أيضا، فإن هذا الأخير يتحدد نوعه انطلاقا من الطبيعة البشرية أيضا، و"لقد اتجه الشعراء اتجاهين وفقا لطباع كل شاعر من الشعراء، فذوو الطباع الجيدة الرزينة، حاكوا الأفعال النبيلة، وأعمال الأشخاص الأفاضل، بينما حاكى أصحاب الطباع المتصنعة أو العادية، أفعال رديئة، فأنشأوا الأهاجي في البداية، في حين أنشأ ذوو الطباع الجدية الترانيم للآلهة، والمدائح لمشهوري الرجال"[4].

[1]- أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، هوامش المترجم، ص62

[2]- أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، ص79.

[3]- أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، هوامش المترجم، ص79.

[4]- أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، تعليق المترجم، ص80.

خلاصة:

يمكن القول أن الفن مع أرسطو هو ما ينتج متعته بذاته، والتي تمثل غايته أو وظيفته، أما ما يحدد طبيعة هذه المتعة غهو المعنى الانفعالي، أو التأثير الذي يسببه العمل الفني، وهذا المعنى الانفعالي يتعين بالمعنى الأخلاقي للموضوع المحاكي، والذي قد يكون النبالة أو الرداءة، وهما بهذا –محركان للانفعالات، لكن إذا كانت متعة الفن –كما يقول تلفورد– تنشأ من القيم الأخلاقية لما يحاكي، فيكون الإنسان بهذا، هو ما يحاكيه الفن أولا، لأنه لا يوجد شيء له معنى مؤثر إلا بعلاقته بالإنسان، كم أن شكل أي عمل فني يكتسب خصوصيته طبقا لمعناه ودلالته، فالمسألة –في بساطة– ليست فعلا ما في ذاته أو شخصية ما في ذاتها، أو فكرة ما في ذاتها، هي التي تمنح العمل الفني شكله، ولكنه نوع معين من الفعل، أو نوع معين من الشخصية أو نوع معين من الفكرة، والطريقة المثلى للتمييز بين هذه الأنواع تقوم أساسا على المعنى المؤثر[1].

لقد افترض أرسطو وجود أربعة مسببات –علل– تتضافر في تكوين أيّ نتاج مصنوع على النحو التي: أولا العلة الصورية، وهي الهيئة أو الشكل الذي يعيش في ذهن الفنان عن العملية الفنية، وتتمثل مسرحيا في عملية ترتيب الأجزاء والتنسيق بينها، وفي الفكرة المتغلغلة في الأثر النفسي، وثانيا العلة المادية، وهي المادة الخام التي يستخدمها الفنان في تحيين عمله، وتتمثل عند الشاعر المسرحي في الكلمات والوزن والإيقاع، وثالثا العلة الفاعلة، وهي القوة المحركة أو المسببة لوجود العمل الفني، وتتمثل هنا في الكاتب المسرحي نفسه، وكيفية خلقه للنص الدرامي، ورابعا العلة الغائية، وهي النهاية المستهدفة من عملية تشكيل الفنان لمادته، فكل كاتب مسرحي —مهما كان عمله مجردا أو ملموسا– في حاجة إلى إدراك لطبيعة عمله الأساسية والتعرف على من يتجه إليه به، وأي رد فعل يستهدف أحداثه[2]، غير أن هذا التفسير الفلسفي لطبيعة للفن، واعتبار الفلسفة مقياسا للفن، قد أساء إلى الفن وأضرّ بجوهره من خلال إخراجه –مثلا– الشعر الوجداني (الغنائي من نطاق الشعر) وعدم

[1] المصدر نفسه، ص71.

[2] أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، تعليق المترجم، ص65.

اعتباره شيئا أبدا بين نوعي الشعر القصصي والملحمي، والشعر التمثيلي المسرحي، بالرغم أن الشعر الغنائي هو الأصل[1].

[1] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص75.

ثانيا– الاتجاه النقدي/ إيمانويل كانط (1724–1804):

ترجع أهمية كانط في علم الجمال إلى كونه أعظم الفلاسفة الذين استوعبوا تراث أسلافهم، ثم حدّدوا بداية منعرج جديد لهذا العلم من خلال ما أُصطلح على تسميته "الفلسفة النقدية" التي انصب اهتمامها على نقد المعرفة والبحث في شروطها القبلية–الأولية، فقد عرّف الاتجاه العقلي – الذي ساد الفلسفة الأوروبية وعلى رأسه "باومجارتن" الاستيطيقا بأنها علم مستقل، وأنها منطق المعرفة الحسية الغامضة التي تدور حول الكمال، والكمال إذا أصبح موضوعا لمعرفة متميزة اتصف بالحق، أما إذا طُبّق على السلوك فإنه يُعرف بالخير، أما إذا كان موضوعا لشعورنا وإحساساتنا فإنه يصير جمالا، وقد استبقى كانط من "باومجارتن" فكرته عن الجمال باعتباره الكمال حين نحسّ به، غير أنه أضاف إليه صفة الغائية، وإذا كانت الاستيطيقا عند "باومجارتن" في درجة دنيا من درجات المعرفة بالقياس إلى المنطق الذي يكون موضوعه أكثر قابلية للمعرفة الواضحة، عُني كانط بالبحث في الاستيطيقا من خلال تحليله للشروط الأولية للحكم الجميل (الحكم الاستيطيقي أو الذوق)[1].

على هذا الأساس تنشأ المشكلات التالية: كيف تكون الأحكام الجمالية ممكنة وهي تتعلق – قبليا– بمبادئ ملكة الحكم المحضة؛ أي لا تكون مهمتها (كما هي الحال في الأحكام النظرية) أن تدرج تحت مفاهيم الفهم الموضوعية فقط أو أن تكون خاضعة لقوانين، بل التي تكون الموضوع والقانون معا؟ ثم كيف يكون حكم الذوق ممكنا انطلاقا من الشعور الشخصي وحده بفعل اللذة التي يوفرها موضوع ما مستقلا عن مفهومه؛ أي من دون أن يجيز لنفسه انتظار أية موّافقة غريبة عنه، بأن هذه اللذة متعلقة بتمثل هذا الشيء لدى كل ذات أخرى؟[2] ثم كيف يمكن أن يرتقي الذوق حتى يصبح وسيلة مشروعة من وسائل الحكم على العمل الفني ؟ وكيف نثق في هذا الذوق ونعتمد عليه كمحك دقيق يزن الآثار الفنية فيعدل في الحكم عليها، وتصدق أحكامه عند جميع الناس[3]؟ بتعبير

[1] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984، ص ص95-96.

[2] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة، غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ص208.

[3] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص141.

آخر، كيف يكون حكم الذوق كلي بالرغم من ذاتيته ؟ أو كيف نبرّر كلية جمالية تنطلق من جمالية ذاتية؟

1- التحليل الترنسندنتالي للجميل:

إن كانط لا يحلل في دراسته الجمالية العمل الفني، وإنما الحكم الصادر جماليا سواء عن الطبيعة أو عن العمل الفني، وهو لا يهتم بمقدمات هذا الحكم بل يهتم بالنتيجة المتضمنة في هذا الحكم، وهو لا يدرس الحكم الجمالي دراسة سيكولوجية أو اجتماعية ؛ بمعنى أنه لا يهتم بطبقات المتذوقين وكيف يتأثرون بالتربية والنشأة وإمكانية تغير الذوق مع تغير الظروف وميكانيزم التذوق داخل الإنسان، بل هو يدرس الذوق دراسة فلسفية، فيلجأ إلى المنهج الترنسندنتالي* أو المنهج الكلي الصوري الذي طبّقه في دراسته للعقل النظري والعقل العملي.

أ- ماهية الحكم الإستطيقي-الجمالي:

نعني بالحكم الإستطيقي- الجمالي حكما يثبت أو ينفي أن شيئا ما جميل أو أن شيئا ما أكثر جمالا من شيء آخر، مثل قولنا:"هذه الوردة جميلة"، "وهذه الصورة ليست جميلة"، "هذه القصيدة أكثر جمالا من تلك...الخ"، وتعدّ أحكام مثل "هذه القصيدة رومانسية أو غنائية، ممتازة أو مأساوية ...الخ" أحكاما استيطيقية من حيث أن ما تثبته هو ببساطة أن القصيدة جميلة، فهذه الصفات كلها تندرج تحت مصطلح عام هو "جميل"[1]، إن الحكم الجمالي -حسب كانط- حكم كلي، ذلك أن الذوق بالنسبة للجميل يمكن أن يسمى ذوق تأمل، بينما نجد الحكم على الملائم حكما شخصيا، لأن الذوق بالنسبة له ذوق حواس، بينما الحكم الجمالي بعيد عن أي غرض ولا يحتوي أي عنصر عقلاني، إنه الحكم الذي مصدره الرضا الذي يبعثه الشيء باعتباره يستحق الإعجاب لذاته، وهذا

*يشير المنهج الترنسندنتالي إلى البحث في الشروط العامة لقيام معرفة ممكنة، وذلك بصورة قبلية أولية وبمعزل عن كل معطى تجريبي.

[1]ولتر ستيس، معنى الجمال،نظرية في الإستطيقا، ترجمة، إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص211.

الرضا يسمح للشيء بأن يمتلك غاية في ذاته[1]، ذلك أن الشيء بالنسبة إلى الشعور باللذة يعتبر إما مرضيا أو جميلا أو ساميا أو جيدا بإطلاق، فالمرضي لدافع الرغبة هو دوما من نوع واحد أيّا كان مصدره والفارق النوعي في تصوره في الحس أو في الشعور من منظور موضوعي، لذلك يعتمد في الحكم على تأثيره في النفس على كمية الإغراءات فقط، أما الجميل فإنه على عكس ذلك يتطلب تصور نوعية معينة في الشيء تكون قابلة لأن تفهم في ذاتها ويمكن إرجاعها إلى مفاهيم (علما بأنها لا تعاد إليها في الحكم الجمالي)"[2]، فالحكم الجمالي يظهر في جملة خصائص: أولها أنه تأملي محض أو خالص متحرر من كل غائية، وهذا التحرر شرط لاستقلالية هذا الحكم الاستيطيقي[3]، إن الجميل إذن يعدنا أن نحب شيئا من دون منفعة[4]، و"حينما يقول شخص- مثلا- عن شيء أنه جميل فهو يعزو ذلك الرضا نفسه إلى الآخرين؛ أي لا يحكم لنفسه فقط بل ولكل إنسان أيضا، فيتكلم عندئذ عن الجمال كما لو كان الجمال خاصية للأشياء، ولهذا ليس بوسعنا أن نقول: إن لكل إنسان ذوقه الخاص لأن هذا سيعني عندئذ أن الذوق غير موجود بإطلاق؛ أي لا يوجد حكم جمالي يدعي عن حق موافقة الجميع عليه"[5]، ويمكن حصر صفات حكم الذوق في أربع خصائص حسب أنواع الحكم الأربعة:

من حيث الكيف: بمعنى أن حكم الذوق لا يراعي أية منفعة أو غرض.

من حيث الكم: بمعنى أن حكم الذوق بالرغم من ذاتيته إلا أن له طابعا كليا.

من حيث الإضافة: بمعنى ليس هناك غائية من جراء الحكم الجمالي.

---

[1] رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998، مرجع سابق، ص273.

[2] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص180.

[3] حميد حمادي، إستطيقا الحكم، إستطيقا الإبداع، مرجع سابق، ص64.

[4] إيمانويل كانط، المصدر نفسه، ص181.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

من حيث الجهة: لا يرتبط الحكم الجمالي بأية مفاهيم عقلية–منطقية.

ب –استنباط الحكم الإستطيقي (حكم الذوق):

لقد ذكر كانط أسباب نقص مناهج الكتّاب السابقين عليه أمثال: (بوركه،أديسون، باومجارتن) فهم جميعا لم يؤسسوا الذوق على أسس نفسية، وإذا ظن أحد– فيما يرى كانط– أن باستطاعته التدليل على أصل هذه المبادئ وحاول بطرق نفسية، فإنه يكون قد خالف معناها كليا؛ ذلك لأن هذه لا تخبرنا عما يجري؛ أي عن القواعد التي بموجبها تلعب قوانا المعرفية لعبتها حقيقة، وكيف يتم الحكم وإنما كيف ينبغي أن يحكم، إن الأحكام الاستيطيقية أو أحكام الذوق لا تذكر لنا كيف يحكم الناس بل كيف ينبغي أن يحكم الناس، والنوع الأول من الأحكام يكون موضوع بحث علم النفس التجريبي أما النوع الثاني من الأحكام فتبيّن أنها تنطوي على مبدأ قبلي، وذلك لأن كانط يريد الوصول إلى منطق للذوق مثيل للمنطق الذي توصل إليه في مجالي العلم والأخلاق[1].

لقد تمثلت الخطوة الهامة لكانط مقارنة بالسابقين عليه أو المعاصرين له، في أنه ذهب إلى ما وراء التحليل الامبيريقي للإحساس الجمالي، متجها نحو التحديد الخاص لعلم الجمال باعتباره مجالا خاصا للخبرة الإنسانية، يماثل في أهميته وتكامله المجالين الخاصين بالعقل النظري والعقل العملي (أي المجال المعرفي والمجال الأخلاقي)، وبالنسبة لكانط كان وجود مجال أصيل للخبرة الإنسانية أمراً يستدل عليه من خلال ذلك الحضور الخاص لشكل فريد من المبادئ القبلية الأولية[2]، ذلك أننا نجد لملكة الحكم مبدءا قبليا لإمكانية الطبيعة ولكن من منظور ذاتي فقط، إنها لا تفرض بموجبه قانونا على الطبيعة (بما هي استقلالية)، وإنما على نفسها بما هي تشريع ذاتي[3].

[1] مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1998، ص90.

[2] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، سلسة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد267، مارس 2001، ص94.

[3] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص110.

إن الحكم الجمالي عند كانط يتسم بالأولية والضرورة، وهو لا يقوم في الموضوعات ذاتها بل يقوم في النفس أو الذات، وهو وسيلة ندرك بها الانسجام أو الاتساق بين قوى النفس وملكاته، ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكونيته، ومعنى هذا أن الحكم الجمالي موضوعي يصدق عند كل شخص وفي كل زمان أو مكان[1]، ولذلك يمكن القول: "أن الحكم الجمالي ذو صلاحية شاملة لكل ذات، بما أنه حكم قائم على مبدأ قبلي ما"[2]، فالحكم الجمالي قبلي يُستمد قبليا من الذات (الذوق أو الشعور باللذة أو الألم) وليس له علاقة بالتجربة، ذلك أن المبدأ القبلي يحدد النشاط الإنساني ويحفظ حيويته[3]، إنه ملكة داخلية ينحصر عملها في موضوع معين ندركه: "ولسنا بحاجة إلى مزيد من التجربة لكي نربط محمول أحكام كل منها بمفهوم الحامل، بل يمكننا أن ندرك ذلك قبليا إدراكا كاملا، فلن تظهر الضرورة المنطقية الموضوعية هنا لو كانت المبادئ تجريبية بحتة، إذًا غائية الطبيعة هي مبدأ ترنسندنتالي لملكات المعرفة فينا"[4].

إن الحكم الجمالي –بالرغم من ذاتيته– يلزمنا بالصعود من مرتبة الخاص إلى منزلة العام، وهذا ما يتطلب مبادئ لا يمكن استعارتها أو الحصول عليها من الخبرة على نحو مباشر –هذا ما يعكسه العنصر الأول من هذا المبحث– فالحكم التأملي لا يستمد من الخارج لأنه حينئذ سيكون حتما محددا أو معينا أو حتميا طبيعيا[5]، إنه ينتمي أكثر إلى مملكة الذات والوجدان والشعور: "وهذا ما يفسر أن شاعراً ناشئا يظلّ مقتنعا بأن قصيدته جميلة على الرغم من حكم جمهور الناس عليها أو حكم أصدقائه بأنها ليست كذلك، وإذا حدث أن صدقهم فلا يكون ذلك لأنه غيّر رأيه في قيمة قصيدته وإنما لأنه يجد رغبته في الموافقة سببا لمسايرة الهوس الجماعي، إن الذوق لا يدّعي غير

[1] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984، ص96.

[2] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص ص84-85.

[3] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ص40.

[4] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص196.

[5] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص31.

الاستقلال في الحكم، فإن جعل من أحكام الآخرين مبادئ معينة لأحكامه يكون قد استبدل الاستقلال بالرضوخ للغير"[1].

ينتمي الحكم الجمالي إلى مملكة الذات، ويقوم على شعور خاص بالمتعة، وذلك عندما يكتشف المرء التوافق خارجه أو داخله ويشعر به على نحو خاص لكنه يحاول جاهدا عن طريق التأمل أو التفكير أو البحث أن يتوصل إلى قانون عام له[2]، وهذا ما يدفعنا خلال هذا البحث:" أن نبرر شمولية حكم هو ليس حكما يتمثل ما هو الشيء، ولا حكما يفرض عليّ أن أفعل شيئا لكي أنتجه، وإنما بالنسبة إلى ملكة الحكم بوجه عام علينا أن نبرّر فقط الصلاحية الشاملة لحكم فردي يعبّر عن الغائية الذاتية لتمثل تجريبي لصورة الشيء، من أجل أن يكون بوسعنا أن نفسر كيف أن شيئا ما يمكن أن يبعث على الرضا بمجرد الحكم عليه ومن دون حساسية أو مفهوم، وكيف يصحّ أن يعلن عن رضا يتعلق بشخص واحد، إنه بمثابة قاعدة لكل شخص آخر"[3]، سيكون إذا منطلق العمومية هو الذاتية، وهذه الأخيرة والتي لابد منها في سبيل تحقيق الكلية الفنية الحقّة، لا يمكن أن تتأتى إلاّ إذا توغل الفنان في أعماق الإنسان– هذا أيضا تحليل ارتدادي لملكة الشعور، ذلك أن تعمق الإنسان (الفنان) في ذاته إنما هو تعمق في ذات الإنسان الذي يوجد في أعماقنا جميعا، وعلى الرغم من أن لكل منا مجموعة من الخصائص الفردية المميزة له، فإن فينا جميعا إنسانا واحدا يتمثل في الذات الإنسانية التي تفرح وتحزن، تخاف وتقلق، تنتصر وتنهزم، تحب وتكره، والفنان هو وحده القادر على التعبير عنها.

هكذا تنتهي الذاتية في الأثر الفني إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد، لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شيء اكتشاف للذات الإنسانية[4]، وهي المهمة التي يقوم بها كانط من خلال نقد ملكة الحكم من خلال تمييزه الشهير بين الحكم الإستطيقي وحكم الذوق.

---

[1] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص115.

[2] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، سلسة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد267، مارس 2001، ص ص93-94.

[3] إيمانويل كانط، المصدر نفسه، ص115.

[4] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، مرجع سابق، ص94.

ج – الحكم الجمالي والحكم المنطقي:

إن حكم الذوق عند كانط هو حكم استيطيقي؛ أي حكم يرجع إلى الذات، وإذا كانت كل أفكار العقل حتى المستمدة من الإحساس تشير إلى موضوعات خارجية، إلاّ أن الأفكار المستمدة من الشعور باللذة أو الألم ليست كذلك لأننا في هذه الحالة لا نشير إلى موضوع خارجي بل يكون لدينا شعور عن أنفسنا عندما نتأثر بهذا النوع من الأفكار، فالذوق هو ملكة تقدير شيء أو فكرة من حيث قبولها أو عدم قبولها من دون وجود غرض معين، ومن العبث اللجوء إلى الأدلة العقلية للبرهنة على جمال الشيء، فحكم الذوق لا يرجع إلى قواعد عقلية ولا يستند إلى براهين استدلالية ولا يستدل عليه من قاعدة عامة أو من تصور عقلي[1]، ولهذا يقول كانط "إن حكم الذوق ليس حكم معرفة، وبالتالي ليس منطقيا بل جمالي؛ ونعني بذلك أن المبدأ الذي يعيّنه لا يمكن أن يكون إلا ذاتيا وكل رابطة التمثلات حتى رابطة الإحساسات يمكن أن تكون موضوعية (وتعني عندئذ ما هو واقعي في تمثل تجريبي) أما رابطة التمثلات بالشعور باللذة والألم فليست كذلك، إنها لا تدلّ على شيء في الموضوع نفسه وإنما تشعر فيها الذات بأنها متأثرة بالتمثل"[2].

إن حكم الذوق ليس حكما معرفيا، ومن ثمة فهو بالضرورة ليس حكما منطقيا، إنه حكم جمالي يتحدد في المقام الأول على نحو ذاتي، وهو لا يتم من خلال المعرفة بل من خلال الخيال والوجدان، وهو يرتبط بشكل جوهري بالشعور بالمتعة والألم[3]، يقول كانط إن:" حكم الذوق يتميز عن الحكم المنطقي من حيث أن هذا الأخير يُدرج تمثلات تحت مفاهيم الموضوع بينما حكم الذوق لا يدرج شيئا تحت تصور وإلا أصبح من الممكن الحصول على الاستحسان العام الضروري بقوة البرهان، بيد

[1] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص ص198-199.

[2] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص31.

[3] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص ص100-101.

أنه يتشابه رغم ذلك مع الحكم المنطقي في كونه يدّعي الكلية والضرورة، ولكن ليس بحسب مفاهيم عن الموضوع بل يكون لاعتبارات ذاتية بحتة"[1].

إن أحكام الذوق تركيبية (تأليفية) الطابع، وذلك في ضوء أنها تذهب إلى ما وراء المفهوم العقلي وحتى إلى ما وراء الحدس الخاص بالموضوع، كما أنها تضيف إلى ذلك الحدس محمولا ما، ليس معرفيا، بل نوعا من الشعور بالمتعة والألم، وهكذا فإن الحكم الجمالي بدلا من أن يقول شيئا عن الخصائص الموضوعية لشيء معين فإنه يكشف شيئا عن الحالة الذاتية لعقلنا خلال إدراكها الشكل الخاص بموضوع معين، وهكذا فإنه عندما أقول :"إن هذه الوردة جميلة" يكون الأمر هنا مختلفا عن قولي:"إن هذه الوردة حمراء "، ففي الحالة الثانية يرتبط هذا القول بالتركيب بين مفهومين عمليين "الوردة" و "حمراء" أما في الحالة الأولى فإن المحمول "جميلة" يضيف إلى إدراكي للوردة أو تصوري لها ذلك الوعي فقط بأنني أشعر بالمتعة تجاهها، فالجمال ليس صفة محددة يمكن نسبتها إلى الوردة أو الطبيعة، وليس هناك فعل من أفعال التركيب قام هنا بالامتداد بالمفهوم الخاص بالوردة، كذلك لا يمكن المزج هنا على نحو خالص بين إدراك الوردة والمتعة، فالإدراك يوّجه نحو الموضوع والمتعة تكون متعلقة بالذات، ومن الصعب المزج بين هذين الاتجاهين المختلفين الخاصين من الانتباه على هيئة تركيب محكم، فالحكم الجمالي حكم يقوم على نوع من التركيب الذاتي[2]، ما يعني أن أحكام الذوق هي أحكام تركيبية، وهذا ما يسهل فهمه بسبب أنها تتجاوز المفهوم، لا بل تتخطى أيضا عيان الشيء وتضيف إليه كمحمول شيئا ليس حتى معرفة، وإنما شعورا باللذة أو بالألم، ومع أن المحمول (محمول اللذة الشخصية) تجريبي تكون هي مع ذلك أحكاما قبلية، أو ترغب في أن ينظر إليها على أنها كذلك وهذا ما تتضمنه في كل الأحوال عبارات إدعائها، ومن هنا ينشأ السؤال التالي: كيف أن لإشكالية

[1] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص102.

[2] المصدر نفسه، ص106.

ملكة الحكم هذه أن تقع ضمن إشكالية الفلسفة الترنسندنتالية العامة؟ وكيف تكون الأحكام التركيبية ممكنة؟[1]

تبعا لذلك يجب على الإنسان المتذوق للجمال أن يعتقد أن له الحق في أن ينسب إلى كل إنسان رضا مشابها، وسيتحدث إذاً عن الجميل كما لو كان الجمال صفة لشيء وكأنه حكم منطقي بينما الحكم ليس إلا جماليا ولا يحتوي إلاّ على علاقة بين تمثل الموضوع وبين الذات، ذلك أن الحكم الجمالي يشبه الحكم المنطقي في كون أن من الممكن افتراضه صادقا بالنسبة إلى الجميع، ومع ذلك فإن هذا العموم لا يمكن أن ينجم عن مفاهيم إذ لا يوجد انتقال من المفاهيم إلى الشعور باللذة أو بالألم[2].

إن الحكم المنطقي يعتمد على مقولات سابقة يطبق بواسطتها الكلي على الجزئيات بينما الحكم الجمالي يتعلق بحالات خاصة فردية لكي ينتقل من الخصوصي إلى الكوني:" فحينما نحكم على الأشياء بموجب مفاهيم فقط فعندئذ يُفقَد كل تمثل للجمال، كما أنه لا يمكن أن توجد قاعدة يكون على المرء أن يعترف بموجبها بأن شيئا ما جميل"[3].

2- من جماليات الذات إلى إستطيقا التواصل:

أ- جمالية الذات من دون ذات:

لا يهتم حكم الذوق أو الجمال بأي معرفة، فهو ليس حكما محددا أي لا نُطبق به مفهوما على موضوع بغاية توسيع معرفتنا، بل على العكس من ذلك فهو حكم تأمل به نجد الرابط الضروري بين العرض والشعور باللذة، ومهما كانت هذه العلاقة قابلة لأن تكون كونية في بعض الظروف-كما سنثبت ذلك- فإنها تبقى مع ذلك ذاتية محضة، والعلاقة الاستيطيقية؛ أي رابطة عرض ما بالشعور

[1] شاكر عبد الحليم، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد360، فبراير، 2009، ص ص173-174.

[2] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص101-102.

[3] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص111.

باللذة، لا تشير إلى أي شيء في الموضوع، لاشيء سوى الشكل البسيط للغائية التي تشير إلى هذا التلاؤم الداخلي الذي يصاحب تمثيل ما[1]، فأي جمالية: " لا تقوم على مفهوم على القيمة العامة المنطقية؛ لأن ذلك النوع من الأحكام لا يمتد إلى الموضوع، ولهذا السبب بالذات يجب أن تكون الكلية الجمالية التي ترفق بحكم ما من نوع خاص، لأنها لا تربط صفة الجمال بتمثل الموضوع معتبرا في كامل مجاله المنطقي ولكنها مع ذلك تمتد إلى كامل مجال كل الأذواق التي تحكم"[2].

إن الاستطيقا تهتم بحالة الذات في بداية الأمر وليس لها علاقة بطبيعة الموضوع المعروض فالعثور على شيء جميل معناه الشعور ذاتيا بالرابطة الضرورية بين عرض هذا الشيء وحالة اللذة التي ينتجها هذا العرض، أي أن الحكم الاستطيقي لا يهتم من حيث الجوهر بالموضوع ولا ينشغل بمعرفة ما إذا كان الأمر يتعلق بعمل فني أو بجمال الطبيعة[3]، ومن أجل هذا قال "ألدوس هكسلي": "إن أحد ردود الفعل الطبيعية التي تعترينا عقب قراءتنا لمقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسلمة الآتية هذا هو ما كنت أشعر به وأفكر فيه دائما، ولكنني لم أكن قادرا على أن أصوغ هذا الإحساس في كلمات حتى ولا لنفسي"، إن هذه العبارة الأخيرة على قصرها قد استطاعت أن تكشف عن أثر الذاتية في الفن، فالفن وإن كان يصدر عن ذات واحدة فإنه يهدف إلى نتيجة وهي إشراك أكبر عدد من الناس في التمتع بالأثر الفني[4] ومحو ما بينهم من فروق في التقدير: " فإن كل حكم ذي قيمة عامة موضوعيا هو دوما ذاتي أيضا؛ بمعنى أنه حين نكوّن حكم قيمة بالنسبة إلى كل ما هو مندرج تحت مفهوم معطى فإنه يملك أيضا قيمة بالنسبة إلى كل إنسان يتمثل موضوعيا بواسطة هذا المفهوم ولكن لا يمكن الاستدلال من قيمة عامة ذاتية"[5].

---

[1] ميشال هار، فلسفة الجمال، قضايا وإشكاليات، ترجمة، إدريس كثير وعزالدين الخطابي، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2005، ص27.

[2] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص ص115-116.

[3] ميشال هار، فلسفة الجمال، قضايا وإشكاليات، مرجع سابق، ص27.

[4] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص31.

[5] إيمانويل كانط، المصدر نفسه، ص115.

هكذا تنتهي الذاتية في الأثر الفني إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد، لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شيء اكتشاف للذات الإنسانية[1] –وهي المهمة التي يقوم بها كانط من خلال نقد ملكة الحكم– وبالتالي تحقيق وتبرير الانتقال من الذاتية إلى الموضوعية.

2– الحكم الإستطيقي غائي دونما غاية:

ينطلق الحكم الجمالي من قصدية لا قصد فيها؛ أي قصدية دونما قصد ظاهر فيها أو موضّح لطبيعتها، وما يعنيه كانط بهذا المصطلح "قصدية لا قصد فيها" (غائية من دون غاية) هو أن صورة قصدية الموضوع هي التي تمنح السرور أو الرضا الناتج عن الطابع الكلي دون تدخل أية فكرة تصورية، ففي حكم الذوق هذا هناك تصور، إلاّ أنه تصور عام للاتفاق الحاصل بين صورة الموضوع والملكات العقلية، هو تعقل يحضر فيه الفهم ولكن دون أن يكون محكوما بتصورات محددة، فملاءمة الموضوع للذات المتأملة وحدها تشير من جهة عامة إلى سببية داخلية في الذات غير محكومة بشروط معينة[2]، إن الجمال: "هو شكل غائية موضوع بحسب ما تم إدراكها فيه من دون تمثل غاية"[3]، ومن ثمة يتميز حكم الذوق بالطابع كلي حيث يحدّد الجميل ما يروق لنا بطريقة شاملة وبلا تصور عقلي، وهذا الطابع الكلي لا يرجع إلى الموضوع بل إلى الذات، ولكنه لا يعتمد على الرأي الشخصي، فلا يكفي أن يروق لي شيء ما حتى أصفه بالجمال، ووصف شيء معين بالجمال يستلزم أن يكون كذلك بالنسبة إلى الغير أيضا، ذلك أن الكل مطالبون بالموافقة عليه[4]، فقولنا –مثلا– هذه الزهرة جميلة يعني في الوقت نفسه إدعاء أنها تسرّ كل الناس، وأن إرضاءها غير ناجم عن عطرها لأن رائحتها قد ترضي هذا وقد تثير الدوار في ذاك، فماذا نستنتج من هذا اللّهم إلاّ أن جمالها خاصية في الزهرة نفسها [5].

---

[1] ميشال هار، فلسفة الجمال، قضايا وإشكاليات، مرجع سابق، ص27.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص115.

[4] ميشال هار، المرجع نفسه، ص27.

[5] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص27.

إن حكم الذوق موجود لدى كل فرد وهو حكم لا يرتبط بأية مفاهيم عقلية، وكل ما يصدر دون تصور عقلي يكون ساراً، وهذا الحكم يحمل صلاحية كلية، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه العمومية لأحكام الذوق ليست عمومية منطقية بل جمالية؛ أي أنها تشتمل على كمية موضوعية للحكم [1]، لكنها الكمية الذاتية المشتركة، والصدق العام كمفهوم يستخدمه كانط هنا لا للإشارة إلى الأحكام العقلية بل من أجل الإحالة إلى التمثيل الذاتي للموضوع؛ أي أن صدقه ليس بالنسبة إلى العقل بل بالنسبة إلى الشعور بالمتعة والألم لدى كل فرد[2]، ذلك أن خاصية هذا الحكم: "هي أنه على الرغم من أنه لا يملك غير قيمة ذاتية فإنه يدّعي أنه صادق عند جميع الناس، كما لو كان الأمر متعلقا بحكم موضوعي يقوم على مبادئ المعرفة، ويمكن أن يفرض بواسطة برهان"[3]، لكن بالرغم من تمايز الحكم المنطقي عن الحكم الجمالي غير أن هذا الأخير يماثل الأول من حيث أنه يمكن أن نفترض صدقه بالنسبة لجميع البشر-بالرغم من أن الحكم الجمالي لا ينشأ عن مفاهيم عقلية-[4] بحيث يحمل صلاحية شاملة وكلية، إنه حكم يحمل معه عمومية -موضوعية ذاتية- فما يعيه كل شخص من أن الرضا بالجميل عنده يخلو من أيّة مصلحة، لا يستطيع إلاّ وأن يحكم هو نفسه بأنه يحتوي على أساس رضا لدى جميع الناس، ذلك أنه لا يؤسس على ميل ما في الذات ولا على أية مصلحة أخرى متعمدة، بل بما أن صادر الحكم يشعر بأنه مطلق الحرية فيما يتعلق بالرضا الذي يبديه تجاه الشيء، فهو لا يستطيع العثور على شروط ذاتية تكون أسبابا للرضا وتتعلق به وحده شخصيا، لذا عليه أن يعتبر أن الرضا يقوم على أساس شيء يمكن أن يفترض وجوده عند كل إنسان[5]، إن الضرورة الخاصة بالحكم الجمالي ضرورة يمكن التفكير فيها على أنها ضرورة نموذجية؛ أي ضرورة خاصة بالاتفاق أو التسليم من جانب الكل على حكم معين يعتبر نموذجيا ومماثلا لقاعدة عامة أو شاملة، لا يمكن أن

[1] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص115.

[2] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، مرجع سابق، ص94.

[3] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص ص198-199.

[4] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص31.

[5] إ. نوكس، النظريات الجمالية (كانط، هيغل، شوبنهاور)، تعريب وتقديم، محمد شفيق شيّا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط1، 1985، ص58.

نقرّرها ببساطة، وهذه الضرورة -التي تسمح بشمولية الحكم- التي ننسبها إلى حكم الذوق هي ضرورة مشروطة، وشرط الضرورة هنا هو فكرة الحس المشترك؛ بمعنى أننا نفترض وجود إحساس عام يجمع بين سائر الناس، ما يجعل تباين الانطباعات الجمالية فيما بينهم أمراً ممكنا؛ ويعني هذا أن الجمال هو بمنزلة أمر استيطيقي يشبه إلى حدّ ما الأمر الأخلاقي من حيث أنه أولي-ضروري وعام، وبالتالي فإن للحكم الجمالي صفة الشمولية؛ أي أنه: "يعيّن موضوعه من حيث هو جميل ومن وجهة نظر الرضا مدّعيا موافقة كل واحد على الحكم نفسه كما لو كان موضوعيا"[1].

3-الحس المشترك مقاما للتواصل:

يعتمد كانط على اللحظة الثانية (الشكل) لتبرير ما يسمى بالحس العام، فيفترض مسبقا وجوده باعتباره يجعل الاشتراك بالجمال أمرا ممكنا، فالناس جميعا تشترك في هذا الحس المشترك الذي لا نعني به حسّا خارجيا غريبا عنا، وإنما هو الأثر الذي يتركه اللعب الحر لقوانا الفكرية، وهو يختلف جوهريا عن الفهم الذي يبني المعرفة ويربطها بواسطة التصورات لا المشاعر: إنه معطى مثالي يسمح بتشكيل قاعدة تحكم كل الأحكام التي تتفق معه[2]، وكذلك السرور أو الارتياح الناتج عنه، وهذه القاعدة :"يجب أن يكون لها مبدأ ذاتي يعيّن بواسطة الشعور فقط وليس بواسطة مفاهيم، ومع ذلك بشكل صالح عامة، ما يرضي أو لا يرضي، بيد أن مبدأ كهذا لا يمكن أن يعتبر إلا كحس عام، وهو يختلف اختلافا جوهريا عن الفهم العام الذي يسمى أحيانا أيضا حسّا عاما (Sensus Communis)، ويرجع ذلك إلى أن هذا الأخير لا يحكم بموجب الشعور وإنما دائما بموجب مفاهيم"[3].

إذا كان الحس المشترك يقدم ارتياحاً نموذجياً ويجلب الانسجام إلى حقل الحكم الجمالي، وإذا كان معيار تحوّل القاعدة -في نقد ملكة العقل الخالص- إلى قانون أخلاقي هو قابليتها لأن تكون عملية

[1] إيمانويل كانط، المصدر نفسه، ص142.

[2] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص200.

[3] حميد حمادي، إستطيقا الحكم، إستطيقا الإبداع، مرجع سابق، ص63.

وعلى نحو كلي، فإن مفهوم كانط للحس المشترك والشامل والذي نحكم من خلاله على شيء ما بالجميل –تماما كالشروط المشتركة والشاملة في الحكم الأخلاقي في نقد العقل العملي– ليس أكثر من أثر ناتج عن لعب ملكات الذهن وانسجامها، فالحس المشترك يشير فقط إلى الشروط السيكولوجية التي تحتضن الأحكام الجمالية، وهي نفسها لدى كل إنسان، وحكم الذوق بذلك يمتلك مبدأه الصحيح الموضوعي والذاتي في الوقت نفسه، والذي يحدّد ما يسرّ وما لا يسرّ من خلال شعور مجرد، وهكذا فإن الحس المشترك لا يلتزم بنقل المعاني أو وقائع الحياة كما هي في سياقها الواقعي وما يستشيره من مشاعر أو ما تتضمنه من أفكار وقيم.

يستند الحس المشترك إلى قوانين ترتبط بلحظة الحكم الجمالي، وهي بمثابة مسلمات يستلزم الأخذ بها وهي: فكّر بنفسك، فكّر وأنت تضع نفسك مكان الآخرين، فكّر دائما وكن منسجماً مع نفسك[1]، ومع أن هذه المسلمات: "التي تخصّ الفهم العادي للبشر ليست لتذكر هنا على أنها أجزاء من نقد الذوق إلاّ أنها قد تساعد بالفعل على توضيح مبادئه"[2].

4– الجميل والجليل:

لقد خصص كانط كتابه "نقد ملكة الحكم" للبحث في الشروط الأولية الخاصة بالحكم الاستيطيقي، وقد قسم كانط هذا المؤلف إلى جزأين رئيسيين، الجزء الأول يشمل نقد الحكم الاستيطيقي أي الحكم بالجميل والجليل، والجزء الثاني يشمل نقد الحكم الغائي[3]، وفي تحليله للجليل يبقى سؤال يحتاج إلى إجابة، إذ كيف يمكن أن تبعث فكرة الجلال من خلال موضوعات لا شكل لها، ولا تتضمن أي قصد واضح[4]؟ يعقد كانط فصلا يحلل فيه الجليل[5] (Sublime) حيث يبيّن

[1] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، مرجع سابق، ص96.

[2] إيمانويل كانط، المصدر نفسه، ص111.

[3] إيمانويل كانط، المصدر نفسه، ص215.

[4] علي أبو ملحم، في الجماليات، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990، ص ص57-58.

[5] إيمانويل كانط، المصدر نفسه، ص215.

الفرق بين الجميل والجليل، فيقول أنهما متفقان في أنهما يبعثان على السرور ولا يفترضان حكما حسيا ولا حكما منطقيا، وأن الغبطة المتأتية عنهما لا تتعلق بإحساس كما هو الحال في المستساغ (اللذيذ)، ولا بفكرة معينة كما هو الحال في الغبطة الناتجة عن الخير، وإنما هي (الغبطة–السرور) متعلقة بتصور صادر عن انسجام بين الفهم والمخيلة[1]، فالجميل والجليل يتفقان: "في أنهما يلذان بنفسيهما، وبالإضافة إلى ذلك في أن كل واحد منهما يفترض مقدما حكم تفكير لا حكم حواس أو حكما منطقيا محددا"[2].

يرى كانط أن الجليل شأنه شأن الجميل يتضمن نفس الشروط الأولية التي ذكرها لحكم الذوق من حيث تنزهه عن المنفعة واتصاف الحكم عليه بالكونية والضرورة، غير أنه في حين يستند الجميل إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية، نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع العقل فيكون أكثر اتجاها إلى مجال الأخلاق. ويتفق كذلك الجميل والجليل في أنهما يبعثان في الإنسان اللذة أو الرضا بذاتها ولا يستندان إلى الإحساس، مثل اللذيذ، ولا التصور العقلي مثل الخير، غير أن الجميل يختلف عن الجليل في أنه يوجد دائما فيما هو محدود، في حين يوجد الجليل في ما هو لا محدود[3]،–أي فيما يجسد الكلية الجمالية– وما يبعث فكرة اللانهاية، هذه الفكرة التي لا تتموضع في الواقع، وإنما مردّها هو العقل باعتباره ضامنا لها كصلاحية كونية، إن السامي الحقيقي: " لا يمكن أن يكون متضمنا في أي شكل محسوس، إنه لا يتعلق إلا بأفكار العقل"[4]، أما بالنسبة للجميل فإنه يظهر في صورة ذات أبعاد وحدود؛ أي في صورة متناهية تقع في حدود إدراكنا العقلي. إن الجميل يتواجد في الطبيعة باعتباره يثير إعجابنا، لأن الطبيعة تعبر عن الانسجام أو الاتساق أو النظام، وهذا هو قوام الجمال ومناط تقديرنا وإعجابنا بالشيء الجميل في مجال الطبيعة، أما في مجال اللامتناهي (الجليل)، فإن إعجابنا يرجع إلى شعور بالجلال أي بالروعة والعظمة، ذلك أنه: "بالنسبة إلى الجميل

[1] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص102.

[2] إيمانويل كانط، المصدر نفسه، ص146.

[3] علي أبو ملحم، في الجماليات، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، مرجع سابق، ص56.

[4] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص145

في الطبيعة يجب علينا أن نبحث عن مبدأ خارجا عنا، أما بالنسبة للسامي [الجليل] فما علينا إلا أن نبحث في داخل أنفسنا عن مبدأ يكون مبدأ كيفية التفكير في تدخل السامي في تمثل الطبيعة"[1].

إن الموضوعات التي تبعث الجلال –حسب كانط– يجب أن تكون مخيفة، دون أن يرافقها خوف حقيقي، أي دون أن يكون هناك شعور بخطر شخصي داهم، إذ أن وعي مثل هذا الخطر سوف يستنهض فينا غريزة حب البقاء، ويلغي بالتالي ذلك الشعور المافوق حسي (الذي هو أحد أهم عناصر إدراك الجليل) ، ومن هنا –فيما يقول كانط–: "يمكن أن نضيف إلى سائر صيغ التعريف التالية لتعريف السامي: السامي هو الذي يحدد بمجرد إمكان تعقله، يكشف عن وجود ملكة في النفس تتجاوز كل مقياس للحواس"[2]، إن الشعور بالجليل يجب أن ينشأ من إدراك عجز الحس عندنا أمام ضخامة الطبيعة وهولها، من الخوف الكامن في تلك الأشياء والحوادث. إن الجليل ملزم في الحقيقة بتوفير ارتياح أو رضا له طابع حتمي وشامل، وهذا ما يفسر ما لاحظه "سافاري" في "أخبار من مصر"، من أنه يجب على المشاهد ألا يقترب كثيرا أو يبتعد كثيرا عن الأهرام، من أجل استحضار عظمتها، وهذا ما يفسر أيضا ما يحدث –كما روي– عند مشاهدة كنيسة القديس بطرس في روما من ذهول أو نوع من الحيرة، حينما يدخلها المرء لأول مرة: إنه يستشعر أمامها بعجز مخيلته عن تصور كل الأفكار، وفي ذلك تبلغ المخيلة أقصى ما تستطيع، وفي سعيها لتجاوزه ترتد غارقة في ذاتها لكنها بهذا تنتقل إلى رضا مثير"[3]، كما تمثل الجليل لـ"جون دينس" الذي يقول عن الصخور والمنحدرات الهاوية في حديثه عن"رحلة في جبال الألب" إنها بعثت فيه رعبا بهيجا وسرورا مخيفا، في نفس الوقت[4]، إن الشعور بالجليل هو إذا شعور بالضيق ناشئ عن عدم أهلية كل المقاييس الحسية، من جهة، وعجز العقل–وفق قوانينه– في استيعاب الظاهرة الجمالية، من جهة أخرى، والمجهود الأكبر للمخيلة في تقديم الوحدة الجمالية، إن الجليل لا يرتبط بالكم باعتباره لا نهائيا وكونيا، فلا يمكن

[1] المصدر نفسه، ص نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص نفسها.

[3] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص ص152-153.

[4] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص ص103-104.

مقارنته فهو يثير فينا الشعور بتوقف القوى الحيوية، ثم يتبع ذلك انطلاق نوع من الارتياح أو السرور الملازم للرهبة والخوف[1]، فالجليل بالمقارنة إليه يكون كل الباقي صغيرا[2].

إن الجليل لا يمكن مقارنته، لأن كل مقارنة تعني حصره في مجال الكم، خاصة وأن الجليل مرتبط بالكيف: "فنحن نسمي ساميا [جليلا] ما هو كبير كبرا مطلقا، وأن يكون كبيرا، وأن يكون مقدارا، هذان مفهومان مختلفان تماما (كِبَر، مقدار)، كذلك أن نقول ببساطة إن شيئا ما كبير يختلف تماما عن قولنا هذا كبير مطلقا، ففي هذه الحالة الأخيرة يتعلق الأمر بما هو كبير وراء كل مقارنة"[3].

يمكن أن نوضح الفرق بين الجليل والجميل في النقاط التالية:

– **أولا**: إن الجميل مرتبط في الطبيعة بصورة ما، يجب أن يكمن في نوع من التحديد، بينما يرتبط الجليل بفكرة لموضوع غير محدد أو بلا حدود وبلا شكل ولا صورة[4]. وينتج ن هذا: " أن السامي لا ينبغي أن ينشد في أشياء الطبيعة، وإنما في أفكارنا"[5].

– **ثانيا**: يقترن الجميل بالسمو، وقد يكون موضوع فتنة وبهجة لنا، بينما لا يوجد في الجليل ما يفتننا، ورغم أن هذا الأخير قد يكون سارا إلا أن اللذة التي نحصلها في هذه الحالة تكون غير مباشرة، وتنبع من تواتر التنافر والتجاذب، كما أن الخيال فيه يكون محدودا.

– **ثالثا**: إن الجليل في الطبيعة يبدو من حيث المظهر بعيدا عن الموضوعات الجمالية وكأنه بلا غاية مناظرة لما له، ويحدّ من قوانا التخيلية والعقلية، في حين أن الجميل (الموضوع الجمالي) يطلق قوانا التخيلية والعقلية بما يمتلكه من غاية وهدف.

[1] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص145.

[2] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص40.

[3] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص155.

[4] إ. نوكس، النظريات الجمالية (كانط، هيغل، شوبنهاور)، مرجع سابق، ص85.

[5] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص145

- **رابعا:** يرتبط الجمال الطبيعي بأفكار القانون (وهذا القانون هو القانون الغائي وليس القانون الطبيعي)، بينما ليس للجليل مثل هذا الارتباط[1]، ومن الأمثلة التي يوضح بها كانط الفرق بين الجميل والجليل اختياره الحدائق المنسقة كمثال للجميل، أما الجبال والغابات والعواصف فهي أقرب إلى الجليل ورغم أن الفن لا يقدم لنا أمثلة للجليل إلا أن كانط يستثني الأهرامات وكنيسة القديس بطرس، فيرى فيها أمثلة للجليل[2].

[1] إ. نوكس، النظريات الجمالية (كانط، هيغل، شوبنهار)، مرجع سابق، ص ص85-86.

[2] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص162.

خلاصة

إن أهم ما أحدثه كتاب "نقد ملكة الحكم" في تاريخ علم الجمال، يتمثل في جعله لهذا العلم مجالا مستقلا عن مجال المعرفة النظرية ومجال السلوك العملي، يقول "كروتشه":"إن ظاهرة الجمال قد ظلت يكتنفها غموض وتناقض كبير، فحتى عصر كانط ظلت فلسفة الجمال محاولة لإرجاع التجربة الاستيطيقية إلى مبدأ آخر غريب عنها، أما كانط فقد كان في "نقد الحكم" أول من ذهب إلى أن للفن ميدانه المستقل، فكل المذاهب السابقة قد بحثت عن مبدأ الفن في أحد المجالين الآخرين مجال المعرفة النظرية أو مجال الحياة الأخلاقية"[1].

لقد أصبح لنظرية كانط الجمالية تأثيرها الهائل، فقد كان يأخذ بها أنصار نظرية الفن للفن للدفاع عن قضيتهم هذه التي قالوا من خلالها باستقلال الفن عن العالم الإنساني أو العالم الطبيعي، كذلك أثرت أفكاره حول العبقرية في المدرسة الرومانتيكية في الفن والأدب، وكانت آراؤه حول الجليل مهمة بالنسبة لـ"هيغل" و"نيتشه"، كما أنها أثرت بشكل عام في عدد من الكتابات اللاحقة له في أوروبا.

لقد نظر كانط إلى الجميل على أنه نوعا من اللعب الحر للخيال، حيث تعد البهجة الخاصة بالجميل والجليل بهجة خاصة بالملكات المعرفية الخاصة بالخيال والحكم، وقد تحررا من خضوعهما للعقل والفهم؛ أي تحرر من قيود الخطاب المنطقي وقد أثرت هذه الفكرة الخاصة بحرية الملكات المعرفية تأثيرا كبيرا في من جاء بعد كانط من الفلاسفة الألمان وخاصة "شلينغ" و"هيغل"[2].

هكذا انتقل كانط بعلم الجمال من المرحلة الميتافيزيقية، والتي كان البحث فيها عن الجمال الفني والطبيعي يستمد من تأملات الفلاسفة في ماهية الجمال ووجوده وتعريفه إلى المعرفة النقدية؛ أي مرحلة البحث في إمكانية وشروط إدراك الإنسان وحكمه بالجميل، واستطاع بذلك أن يجعل من

[1] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص162.

[2] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص160.

الخبرة الجمالية خبرة قائمة بذاتها لا مستمدة من التأملات الميتافيزيقية ولا مستقاة من البحث النظري، فكان بذلك أول من جعل للفن ميدانه الخاص المختلف عن ميدان المعرفة النظرية والحياة الأخلاقية[1].

4- الاتجاه المثالي المطلق/ فريدريك هيغل (1770-1831):

يعتبر هيغل من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال، وفلسفة الجمال عنده تعتبر حلقة اساسية في مذهبه الفلسفي العام، مثلها مثل الدين والتاريخ، إن الروح المطلق في اتجاهها إلى المثل العليا إنما تتجه إلى الجمال، وإلى الحقيقة وإلى الألوهية، فيعتبر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين[2]، كيف يستقيم القول بنهاية الفن تاريخيا، والحال أنه لم يزل يكوّن الحلقة الوسطى التي تؤلف بين مجرد الخارجي والحسي والفكر المحض، بين الطبيعة والواقع الفعلي المتناهي، والرحية اللانهائية للفكر الذي يفهم مفهوميا؟ وبعبارة أوضح فيما يلتبس أمر الفن على هيغل حتى يقرر في الآن نفسه "المنزلة الرفيعة للفن" و"مجاوزة الفكر والتفكر للفن الجميل" بل أن حاضرنا لم يعد مواتيا للفن؟ كيف نقف على حقيقة هذا التعيين المزدوج للفن عند هيغل؟[3]

1- الجمال والتجلي المحسوس للفكرة:

لقد عمل هيغل على تنزيل فكرة الجمال تنزيلا نقديا-تاريخيا، ما زال لا يسمح بتشكل فلسفة في الفن بالدلالة الصارمة للعبارة، الفن في سياق هذا التنزيل النقدي-التاريخي هو بالتحديد تعبير عن الروح الإستطيقي للشعب، والجمال هو ديانة الشعب؛ أي جمال المدينة، إذ يتجسد في حريتها وتناغمها، الجميل هو في الوقت نفسه خاصية ميتافيزيقية لديانة بعينها وصفة للماهية المشتركة لشعب ما أو أمة ما[4]، ومن ثمة فالجمال هو التجلي المحسوس للفكرة، إذ إن الفن من حيث مضمونه ليس

[1] رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، مرجع سابق، ص114.

[2] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص257.

[3] غ. ف. ف. هيغل، دروس في الاستطيقا، المجلد الأول، ترجمة وتقديم، ناجي العونلي، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط1، 2014، ص6.

[4] المصدر نفسه، ص8.

شيئا سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر فيها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخيالات، إن الفن في مذهب هيغل هو وضع الفكرة أو المضمون في مادة أو صورة، وتشكيل هذه المادة على مثال، و" إذا بلغ الفن غايته القصوى –فيما يؤكد هيغل– فإنه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة في تفسير المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه، وكذلك في إيضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح والأفكار الإنسانية الأشد عمقا، ومثال ذلك أن الجمال قد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال في أعمال النحث والعمارة والموسيقى أو الصورة الخيالية الشعرية، وقد يتعذر أن نلمس حقيقة الجمال في الصورة الطبيعية الجامدة مثل كتلة الحديد، وكذلك لا يمكن أن نكتشف الجمال في الموجودات الطبيعية ذات النظم الرتيبة مثل الشمس والكواكب، إن الجمال يبدو أكثر وضوحا في النبات، ففي النبات تظهر الوحدة الغائية بين الأجزاء والكل، وهو الأمر الذي ينعدم وجوده في الجمادات، وكلما ارتقينا درجة في سلم الموجودات من الجماد إلى النبات إلى الحيوان فالإنسان، كلما بدا لنا الجمال أكثر وضوحا وتألقا، والجمال في الفن خلافا للجمال في الواقع له مستويات عدة، وهيغل يؤكد أن الجمال في الفن أرفع من الجمال في الحياة، فالجمال الفني أرفع وأسمى من الطبيعة، ومن الواضح أن الجمال في الفن ليس ناشئا عن عكس الجمال في الواقع، بل هو تجسيد للمثل الأعلى للجمال[1].

يعدّ هيغل العالم انعكاسا للفكرة المطلقة، ولذا فإن معرفة العالم هي تعرّف الفكرة المطلقة على ذاتها، وتمرّ المعرفة بمرحلتين: المرحلة الدنيا، وهي مرحلة انعكاس الفكرة فنيا، والمرحلة العليا، وهي الوعي الديني والفلسفي، ومفهوم الجميل عند هيغل يتراجع إلى المرتبة الثانية مفسحا المجال الأول لمفهوم "الحقيقي"، إذ يؤكد هيغل أن الفكرة يمكن أن تتجلى منقوصة في موضوع ما بينما تتجلى كاملة في موضوع آخر، والجميل هو ذلك الموضوع الذي تتجلى فيه الفكرة على أتم وجه، والتفكير في رأي هيغل ينفي الجميل، وكلما تعمق الإنسان في التفكير قلّت حاجته إلى الجميل، ومن ثمة يبدو أن الجميل –حسب هيغل– قد عاش زمنه، لأن الغنسان تعلم التفكير المجرّد، وحل عصر الفلسفة محل عصر الفن، والفكر يقتل في الإنسان مفهوم الجمال، وسيختفي الجمال مع تطور الوعي، لأن

[1] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص ص257–258.

الوعي يتعامل مع الحقيقة، أما الفن فيتعامل مع الجمال[1]، وبمقدار التحرر من الضغوطات العضوية والمادية تبرز مقدرة العقل على العودة إلى ذاته، كفكرة في الفكر، وعلى معرفة ذاته كمطلق، ومعرفة ذاته كواجب الوجود، إنما قد يفعل ذلك بقفزة تفقدها غايتها ببقائها في مرحلة التجريد والصورية، وذاك العقل في تلك الحركة من العودة النظرية إلى الذات يدرك حدسيا، من خلال ما أنتجه، وإذ يحتل الفن الحيّز الواقع بين المحسوس الخالص والفكر الخالص، وهو يتوصل إلى ذلك برفعه المدرَك إلى الظاهر، وهذا لا يعني الانتقاص منه، بل على العكس ترقيته محو الواقع، حيث تكشف الرغبة التي تتجه نحو المدرك في ماديته المحسوسة وتلغيه باستهلاكها له، عن بطلان هذا المدرك، بالمقابل يبدو الفن، وهو ظاهر الظاهر، أكثر واقعية من الطبيعة، إذا كان الظهور من طبيعة جوهره، وهنا يُظهر علم الجمال مهمته الخاصة به[2].

لا يأخذ هيغل بفكرة إستطيقا العبقرية لأنها تقوم على فكرة الجمع بين الفن والعبقرية، والحال أن الجمال الطبيعي في تقدير هيغل ليس إلا شكلا متخلفا من الإنساني والروحي، وأن الموضوعية الحقة في نظر هيغل ليست الموضوعية الطبيعية (اللاوعي كما يقول شلينغ)، بل موضوعية الروح الفني كما يتشكل تشكلات تاريخية بحسب الأشكال التي يتخذها الروح في مسرى تعيّنه وتطوره التاريخي الفعلي، وعلينا أن نشير هنا إلى أن مفهوم الروح عند هيغل لا يحيل إلى أية دلالة نفسية أو سيكولوجية، بل الروح عنده ينطوي بعامة على جميع الإنتاجات الموضوعية للإنسان من ثقافة وسياسة ودين وفلسفة وسسن إيتيقية وعادات ونواميس ودساتير، وهو بهذا المعنى يتنزل حتما في محايثة تامة لتاريخ البشرية[3].

[1] فؤاد المرعي، الجميل والجلال، دراسة في المقولات الجمالية، مرجع سابق، ص ص63-64.

[2] ميشال ديرميه، الفن والحس، مرجع سابق ص13.

[3] غ. ف. ف. هيغل، دروس في الإستطيقا، مصدر سابق، ص ص7-8.

2- مراحل الفن:

يرى هيغل أن الفن يشكل مرحلة ضرورية في التطور الذاتي للفكر، هذا الفكر الذي بتوكيد ذاته عبر التاريخ كفكر موضوعي يباشر الفن بواسطته اقترابه من الوعي النظري لذاته كأنه مطلق، وقائم بذاته، لهذا السبب يظهر في جميع الأعمال التي تبرز التطور بكامله، وليكن كمرحلة عقلية في التفاصيل الموسوعية[1]، وإذا كانت الفلسفة تتعرف على الفكرة المطلقة كفكرة، فإن الفن لا يتعرف عليها مباشرة، بل من خلال تعبيرها الحسي كجمال، إن الفكرة المطلقة المتجسدة في عالم الأشياء والتي يتم التعرف عليها من خلاله تظهر على شكل جمال، ولكن المعرفة تنطلق من الجمال صاعدة نحو الحقيقة، والفن هو تلك الحلقة من وعي الفكرة لذاتها حيث يتهادن المتناقضان: حسية الطبيعة المحددة، وروحية الفكرة، إذ يرى هيغل أن الفن مرّ بثلاث مراحل في تطوره، من المرحلة الرمزية ثم المرحلة الكلاسيكية إلى المرحلة الرومانطيقية:

أ- المرحلة الرمزية: أو الفن الرمزي هي المرحلة البدائية في معرفة الفكرة المطلقة، لقد تجسدت الفكرة في الواقع جمالا لكنها لم تجد الشكل الملائم، إن الشكل يتفوق على المحتوى في الفن الرمزي، والمهمة اللاحقة للفن كانت البحث عن شكل مكافئ[2]، لذلك فإن الاتجاه إلى الرمز محاولة للتعبير عما يجول في ذهن الإنسان من أفكار روحية، لا يجد لها التجسيد الكامل، ولذا استخدم الرمز كوسيلة للتعبير، وماهية الرمز –كما يرى ولتر ستيس- أنه يوحي بالمعنى، ولكنه لا يعبر ولا يفصح عنه، ولقد كان الفن الرمزي يسعى إلى تحقيق الاتحاد بين المعنى الداخلي والشكل الخارجي، ولكن عدم اتفاق المعنى أو المدلول إلا بشكل فظّ جدا على حدّ تعبير "روجيه غارودي"[3].

إن الحاسم في هذا السياق هو فكرة أن الفن بوصفه رمزا حسيا لرؤية العالم، يُدمج بلا انفصال ضمن المجرى التاريخي للعالم وللثقافات، لم يستمد الفن معياره من نفسه، بل كان يمثل الرؤى الجوهرية

[1] ميشال ديرميه، الفن والحس، ترجمة، وجيه البعيني، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988، ص33.

[2] فؤاد المرعي، الجمال والجلال، دراسة في المقولات الجمالية، مرجع سابق، ص ص64-65.

[3] رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، ص111.

للعالم التي كانت كامنة في مفهومه، ومن ثمة فإن فكرة هيغل في وجوب فهم جديد وجذري لوظيفة الفن ضمن المجتمع الإنساني، غالبا ما انتفض من قيمتها لاحقا بوصفها جماليات مضمون، لكن هذه الفكرة لا تصبح فعالة إلا عندما تُفصل عن تأسيسها الدوغمائي ضمن "منظومة هيغل" إنها بالأحرى "فعالية الفن نفسه وتطوره المتصل" اللذان فيهما تنجرّ هذه الفكرة في سياق مهمتها وتستنفذ وجودها في هذا المضمار تحديدا، عندما تُحوّل على وجه التحديد فكرة راهنة إلى حدس موضوعي، فإنها تقدم عبر كل خطوة مساهمة في تحرير ذاتها من المضمون المعروض[1].

لقد حاول هيغل أن يخفف من التباعد بين الشكل والمضمون في الفن، وهو بذلك يؤكد على أولوية المضمون واهميته معارضا بذلك آراء كانط في صورية الفن وشكلانيته، والحقيقة أن هذا التوافق بين المضمون والشكل في الفن الرمزي يأتي –حسب هيغل– كنتيجة لكون الهدف من الأشكال الطبيعية والأفعال الإنسانية إشارة إلى الإلهي وتلميحا له، وذلك عبر الرمز، ولكن الفن الرمزي لم يكن يحوز رضا هيغل عنه بشكل كامل، فقد كانت سمة الفن الرمزي المميزة تكمن في انه لم يرتق بعد بما فيه الكفاية ليكون قادرا على تصور المدلولات بما هي كذلك، بصرف النظر عن كل خارجية، لهذا يتخذ من الواقع العيني للطبيعة والروح نقطة انطلاقة، ثم يوسّعه ويعزو إليه مدلولات كلية لا يتضمنها هذا الواقع إلا جزئيا، ويخلق في النهاية شكلا منبثقا عن الروح، حتى إذا عرض هذا الشكل للحدس جعل الوعي يستشف تلك الكلية عبر هذا الواقع الخصوصي[2].

ب– المرحلة الكلاسيكية: وتجد هذه المرحلة الكلاسيكية من تطور الفن الشكل المكافئ للمحتوى فتنشأ نماذج سامية للجميل، فقد كان النحت اليوناني وحدة رائعة بين الروحي والطبيعي، ولكن

[1] هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، ترجمة، ناجي العونلي، إدريس الشوك، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط1، 2012، ص178.

[2] رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، مرجع سابق، ص111.

المصادفات تقتحم الصور الفنية بعد ذلك فيفقد الفن كماله السامي وانسجامه وتتفسخ تدريجيا الوحدة التي وجدت في الفن الكلاسيكي بين المحتوى والشكل[1].

يمكن أن نتبين ملامح فلسفة هيغل في الفن على أحسن وجه من خلال مثال الكلاسيكية، مع الكلاسيكية يبلغ كل فن "ذروة تكونه بوصفه فنا" حيث يبرهن على قدراته الحقيقية باعتباره فنا، لكن الكلاسيكية لم تعد ترتبط دائما بتطور ما للفكر، والثقافة لم تعد ممكنا أن تتكرر، إن أي حقبة كلاسيكية حدثت، لم يعد بالإمكان المساس بها ولا تقليدها بمقتضى المسافة التي ثبتت إذّاك نهائيا، أم الانفصام بين الذات والعالم الذي كان يشغل هيغل، فلم يعد يُرفع في المستقبل ضمن الفن، بل ضمن الفلسفة وحسب، إن الجديد في هذه الفكرة لا يكمن في أن الكلاسيكية تتخذ موقعا من الفن، بل في أن الفن بما هو كذلك يحتل تجليا حسيا للروح وفي إطار رؤى العالم التي كان هيغل يروّج لها، بوظيفة تاريخية لم يعد من الممكن كشفها في سياق توصيف كلي لتاريخ الفن إلا من منظور استذكاري[2].

جـ- المرحلة الرومانطيقية: يدحض الفن المسيحي الشكل في سبيل المحتوى، وهكذا يتبدل محتوى الفن، ويجد مصلحته في التعمق في عالم الإنسان الداخلي، وهذا يناقض مهمة الفن الحسية، وهكذا ينفي الفن نفسه، بحيث تتميز المرحلة الرومانطيقية بتطور الرسم الذي لا يقدم إلا صورة وهمية عن الموضوع، وبتطور الموسيقى التي يتم فيها التعبير عن المحتوى الروحي شعوريا من خلال التناسب بين الأنغام والإيقاعات، وبتطور الشعر حيث يجري التجلي المطلق للفكرة وتحررها من المادية، وهكذا تصعد الفكرة المتعرفة على نفسها إلى أعلى درجات التطور، ويجري تدمير الفن، فتأتي الفلسفة لتحل محله، وهي أعلى أشكال وعي الفكرة المطلقة لذاتها[3].

---

[1] فؤاد المرعي، الجمال والجلال، دراسة في المقولات الجمالية، مرجع سابق، ص ص65-66.

[2] هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، مرجع سابق، ص179.

[3] فؤاد المرعي، الجمال والجلال، دراسة في المقولات الجمالية، مرجع سابق، ص66.

3- تقسيم الفنون:

الفن الموضوعي كالعمارة والنحت والتصوير، والفن الذاتي كالموسيقى والشعر، ففي العمارة نجد التمايز بين الفكرة وصورتها، ويمكن أن نصف العمارة بأنها فن رمزي يدل على الفكرة ولا يعبر عنها تعبيرا مباشرا، فالهرم والمعبد والكنيسة والمسجد كلها رموز جميلة، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز إليه بعيدة بعد السماء عن الأرض، فالعمارة تعجز عن تأدية حركة الحياة وتناقضاتها، بينما في النحت نجد تقاربا شديدا بين الصورة والفكرة إلى حدّ كبير على اعتبار أنه ضرب من ضروب التعبير يتمثل في نفخ روح في مادة غليظة كالحجر والرخام والطين والمعدن، ومع هذا تعجز أعمال النحت عن التعبير عن النفس في ما يتبدى لنا في مجال الحياة والحركة وفي عنفوانها الباطني، بينما يستخدم فن التصوير موادا أكثر لطافة، ولكنه لا يعبر عن لحظة واحدة من لحظات الحياة، أما في الموسيقى فإننا نبلغ الفن الذاتي من حيث أنها تترجم انفعالات عدة، بينما في الشعر يصل الفن إلى درجة الكمال لأن الصوت فيه قول معقول، ونطق يعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ، فهو مطاوع للفكرة إذ يبحث ويصور ويروي، وهو يظهر بذلك الفن الكامل[1].

4- الدور الأخلاقي للفن:

إن الغاية الجوهرية للفن هي تطهير الانفعالات والتعليم والاستكمال الأخلاقي، ذلك أن تعيين الفن بأنه ينبغي أن يلطّف القسوة ويهذّب الانفعالات، قد ظلّ شكليا وعاما بالكامل، على نحو أن الأمر يتعلق من جديد بالنظر في النوع المحدد والهدف الجوهري لهذا التهذيب[2] ، ومن ثمة فإن مهمة الفن هي إرضاء يسعى الإنسان نحو الجمال المطلق الكامل، وبعبارة أخرى إن جوهر الفن -في رأي هيغل- هو فكرة "الجميل" وتلوناتها كفكرة الجليل والتراجيدي والكوميدي ...إلخ[3].

---

[1] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص259.

[2] غ. ف. ف. هيغل، دروس في الإستطيقا، مصدر سابق، ص78.

[3] فؤاد المرعي، الجمال والجلال، دراسة في المقولات الجمالية، مرجع سابق، ص65.

5- تاريخية الفن:

لقد نشأت مع هيغل نقطة تحول فعلية بين الحدس التقديم للفن والتاريخ الجديد للفن، والطبع كان لفلسفة الفن في ذلك الوقت موقع ثابت ضمن المنظومة الفكرية لـ"هيغل" التي تستمد منها معناها الأول، ومن جانب آخر، مازالت هذه الفلسفة بوصفها تفكرا حرا في الوضعية الجديدة للفن في سياق العالم الحديث، تكون إلى اليوم مصدر إلهام لكل تكوين نظري، وفي سياقنا هذا يقوم الجديد في جماليات هيغل قبل كل شيء على أنها تقدم تأسيسا فلسفيا للتطور التاريخي للفن، وهذا تحديدا بالنسبة إلى فن كل الشعوب وكل العصور:" يدعونا الفن إلى إعمال الفكر، وهذا ليس حقا بهدف إعادة بعث الفن، بل للتعرف بشكل علمي على ما هو الفن"[1]، غير أن ما يؤكده هيغل، هو انه يتنبأ، دون شك، بذبول الفن، فعند كل شعب توصل إلى مرحلة من الحضارة المتقدمة، تبرز عادة فترة يؤول فيها إلى شيء يسبقه، لذلك يعتقد هيغل أن محتوى الفن لا يختلف عن محتوى الدين والفلسفة، وكذلك هدفه، حتى أنه يعتبر مرحلة مهمة من الدين، لم يعزُ أي مفكر آخر للفن هذا التفوق، وإذ يفعل ذلك، يتوجب عليه فيما بعد أن يجرده، في ظل هذا الشرط الوحيد ليصبح علم جمال ميتافيزيقي أو علم جمال معقولا[2]، والحقيقة أن هذه الاستقلالية الجمالية للأثر الفني لا تتراءى إلا من خلال فقدان الوظائف القديمة بعامة، كأن هذه الاستقلالية تستقر بعد إلغاء الروابط الروابط القديمة، لهذا يمكن للمشاهد الجديد أن يتعامل أيضا بحرية مع الفن من دون أن ينشغل بالمضامين والرموز عندما لا يكون معاصرا، بل مؤرخا، فإنه يجد الفن قائما في أرشيف الثقافة، إن لجماليات هيغل موضعها التاريخي الخاص، فهي تقترن بالثقافة البورجوازية حيث كان الفنان يعتمد على نفسه ولم يزل الفن لا يعرض إلا في المتحف، في ذلك الوقت بلغ التفكير في الفن درجة جديدة هي وحدها في الحقيقة التي كانت مكّنت من قيام البحث التاريخي في الفن بوصفه علما[3].

[1] هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، مرجع سابق، ص ص177-187.

[2] ميشال ديرميه، الفن والحس، مرجع سابق، 1988، ص12.

[3] هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، مرجع سابق، ص180.

يتجلى الفن إذن كمرحلة أولية تاريخية من العقل المطلق، وله مستقبله في الدين الصحيح؛ أي موحى به وليس فقط جماليا، وهو يتبع في التفصيل نظرية الدولة، حيث يبلغ العقل الموضوعي الذروة؛ أي حيث تتحق الحرية الفعلية في معرفة كل شيء، المعرفة التي يقوم بها كل شيء بفضل قابلية التبادل بين الحقوق والواجبات[1]، غير أن تاريخ الفن لن يصل إلى مضمونه الفكري الخاص به إلا حين لم يعد من الممكن أن يتحقق من الفن أصلا إلا في سياق ماضي، لقد استمر الفن، لكنه في الوقت نفسه ظاهرة لا تتعدى الماضي إلا في سياق ماضيه، ؛ أي أن الفن استمر ولكنه كظاهرة لم تتعدى الماضي إذا ما أخضعناه إلى معيار "تعيّنه الأقصى" كما يرد في جملة شهيرة لهيغل، فقد "تبدّل الفن أكثر في تصورنا" منذ أن "فقد ضرورته السابقة قي الواقع الفعلي"، ويفسر هيغل أطروحته من حيث يضم إليها الهامش الذي مفاده: أن الأثر الفني عندما يحصر جماليا، لم يعد يتنزل في السياق الديني والتاريخي الذي انبثق عنه، بحيث يصير أثرا فنيا مستقلا أو من ثم فقط مطلقا، وبالتالي يصير إلى رائعة فنية كلاسيكية تبهر المواطن المثقف في المتحف من دون أن يجدها في موقع تعينها القديم ويفهمها في رسالتها القديمة[2].

6- قضية موت الفن:

لعل أكثر المقالات التي قد تُخيّب آمال القراء لنصوص هيغل أو تزعزع اعتقاداتهم في وجاهة متصلة بأهمية الفن، هي المقالة التي تخلع عن الفن بداهة راهنيته التاريخية، ففي تقدير هيغل لم يعد بوسع الفن تدريجيا أن يضطلع اليوم بما كانت "الأزمنة والشعوب القديمة تبحث عنه في الفن ولا تجده إلا في الفن"، ولكن على الرغم مما قد يصدمنا في القول إن "الفن قد انتهى وولّى من حيث صلاحيته التاريخية بخاصة"، فإن مثل هذا القول الهيغلي لن يفهم على دلالته الحقيقية ما لم ننزله تنزيلا محكما في سياق تاريخ نشوء فلسفة هيغل في الفن وتطورها[3].

[1] ميشال ديرميه، الفن والحس، مرجع سابق، ص12.

[2] هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، مرجع سابق، ص ص179-180.

[3] غ. ف. ف. هيغل، دروس في الاستطيقا، مصدر سابق، ص6.

من المهم عدم إساءة الظن بهذه الفكرة (موت الفن)، وهيغل لا يحكم بالموت على الفن، ولكنه يثبت فقط بأن هذا الأخير لا يستطيع الحفاظ على نفس التعبير، وعليه لا يمكنه أن يشتغل نفس الوظيفة، إذ من المسموح به الوثوق بأن الفن لن يتوقف عن السمو والاكتمال، لكن قالبه توقف عن إشباع العقل الأسمى[1]، وهذا يعني أن الفن يتعرف إلى الفكرة في تجسيدها الحسي، وعندما يتم استنفاذ هذا المجال من مجالات المعرفة يموت الفن وتحل محله مرتبة أعلى من مراتب معرفة المعرفة، فقد وصل فن القرن التاسع عشر إلى الموت، وهذا ما يوصله إلى دحض نفسه بنفسه لتبدأ أعلى مرحلة من مراحل المعرفة الفلسفية[2].

[1] ميشال ديرميه، الفن والحس، مرجع سابق، ص20.

[2] فؤاد المرعي، الجمال والجلال، دراسات في المقولات الجمالية، مرجع سابق، ص66.

خلاصـــة:

هكذا يضع هيغل في أساس فهمه لتطور الفن مبدأه الثلاثي: المثولة والمقولة المضادة والنتيجة المركبة، ولكن هيغل يعجز عن احتواء تاريخ الفن داخل أطر المخطط الذي وضعه[1] ، لذلك يلجأ إلى النزعة التوفيقية في شتى ضروب المباحث الفلسفية، فمن التوفيق المتلائم بين المراحل الثلاث التي يمر بها الفن: الرمزية، الكلاسكية، والرومانسية، من جهة، ومن جهة أخرى استنباط الفنون الجميلة: فن العمارة، النحت، التصوير، الموسيقى، والشعر الذي يمرّ بالملحمة بالشعر الغنائي وأخيرا بالمأساة، وفي الحقيقة تتحدد أساب المرحلة الرمزية في فن العمارة، وتتحدد الكلاسيكية في النحت، بينما تتحدد الرومانسية في الشعر، غير أنه لا نجد مختلف الفنون في المراحل الثلاث، فقدت وجدت الملحمة – مثلا– تكوينها المتفوق في اليونان مه "هوميروس" قبل أن تبلغ الكلاسيكية الكمال الذي ما كانت لتجده إلا من خلال عمل "فيدياس"، قد يكون ثمة على الأقل صراع، إذا أمكن القول بين الطريقة والنهج، بين أسلوب التحليل ومقتضيات المخطط التطبيقي المحددة، فيجب عدم التناسي أنه كي نميز النهج عن الطريقة، علينا إفراغهما من معناهما، لأنهما يعبران كل حسب أسلوبه عن حركة الواقع بالذات، وليس عن اختيار ذاتي يقوم به هيغل[2] ، لهذا فإنه سوء فهم ألماني أن يمجد "هيغل" بوصفه أب الجماليات وكما لو أنه لم توجد قط جماليات أقدم وأقرب إلى الفن، إن "جماليات" هيغل هي في الأصل محاولة لإبطال كل جماليات خاصة بالفنانين، وكل نقد فني تطبيقي لصالح "إعمال الفكر" في تاريخ الفن انطلاقا من منظور مؤرخ للعالم[3].

لقد قدم هيغل أنموذجا فكريا مازال فيه بإمكان الفن أن يظهر ماهيته في سياق المعاينة الاستذكارية للمؤرخ، ولكن بإمكانه ذلك في سياق الممارسة الحية للفنان، غير أن المباحث الهيغلية لم تتمكن حتى بزخمها الفكري الذي يعمل على تبيين حداثة هيغل، من جديد بواسطة تأويلات ملائمة، من محو

[1] المرجع نفسه، ص66.

[2] ميشال ديرميه، الفن والحس، مرجع سابق، ص ص24-25.

[3] هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، مرجع سابق، ص178.

هذا النقص، بل هو ربما خطأ هيغل؛ ونعني خطأ إمكانية الحكم على التاريخ من خارج التاريخ، و"لهذا السبب –فيما يقول هانس بلتينغ– أرتاب حتى في ما إذا كان بالإمكان اعتبار هيغل مبشرا بتخليض حداثي للفن من الحدود، وهو ما وصفه "جياني فاتيمو""Giann Vattimo" مرة أخرى في كتابه: "نهاية الحداثة"، والمقصود بهذا هو: "يوطيوبيا مجتمع لم يعد الفن يوجد فيه بوصفه ظاهرة مخصوصة"، لقد ألغى الفن، أو بعبارة أخرى: لا يسعى المرء إلى إلغاء الفن، بل إلى "تجربة الفن بوصفه معطى إستطيقيا كاملا"، ومن ثمة يمكن أن يكون مثل هذا الانفجار للإستطيقا خارج حدودها التقليدية تجربة معاصرة، ولكن يصعب أن نعللها، وبخاصة عندما نربطها بنفي المتحف بواسطة هيغل الذي كان عايش تأسيس المتحف، وكان من المنادين به[1].

[1] هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، مرجع سابق، ص180.

الاتجاه الرومانطيقي:

إن الرومانطيقية هي انعكاس واضح المعالم في الأدب والفلسفة والفن لتناقضات المجتمع القائم على التفاوت الاجتماعي، وهي نزعة مارست تمردا على الكلاسيكية والقواعد والأنماط والأشكال الأرستقراطية، لم يكن بمقدورها أن تكون واضحة على الرغم من معارضتها لذلك المضمون الذي استبعدت منه جميع المسائل العادية، فقد انطلقت خارج الأطر التي رتبتها ونظمتها الكلاسيكية، ومع ذلك فالرومانطيقية لم تعارض الكلاسيكية فحسب بل عارضت أيضا فلسفة الأنوار[1]، لأنه مع الرومانطيقية يصير الشعار مضادا وفق الشكل التالي: "الفلسفة تتوقف على الفن"؛ أي رفع الفن على حساب الفلسفة، بعد أن كان ملحقا للفلسفة، ووحدها من يقرر مصيره عبر ضروب الإستطيقا النظرية والمحضة كما بدت مع "كانط" أو علم الجمال التأملي مع "هيغل"، لذلك يؤكد الرومانطيقيون على امتناع بلوغ التجريد الفلسفي المطلق، ويقترحون بديلا لذلك الفن –الشعر بشكل خاص– الذي يسجل محل القول الفلسفي المتداعي، وبعبارة أخرى، مع الرومانطيقية ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر، نرى تقديسا للفن يهب الفنون وظيفة تعويض الفلسفة، لكن تجدر الإشارة إلى أن هذا التعويض لا يعني حلول الفن في محل الفلسفة، ولكن يعني أن الفن هو الذي سيقدم مضمون الفلسفة، وسيكون مرجعها الأنطولوجي[2].

لقد تميز العصر الرومانطيقي بأنه عصر بحث عن الذات وإظهار واكتشاف جماليات الطبيعة، كما شهدت الحركة الرومانطيقية انصهار للفنون، واعتمد الموسيقيون على أدب العصور الوسطى، وأعطى الكتاب إشارات إلى الموسيقى، وتحالفت العمارة مع الفنون الأخرى، وكان هناك حنين كبير إلى موسيقى العصور الوسطى، وكتب "ليست" و"فاغنر" مؤلفات موسيقية، وأعاد "سكوت" من جديد عمل "سيدة البحيرة" إلى الأذهان من جديد الأبطال الأسطوريين من العصور الوسطى، وقد وجد الرومانطيقيين أن البيانو والصوت البشري مناسبان من الناحية المثالية لأيسر العواطف والانفعالات

[1] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص ص229-230.

[2] جمال مفرج، الفلسفة المعاصرة ومشكلات الاستطيقا، مرجع سابق، ص ص180-181.

الإنسانية المراوغة بقوة تلقائية، فمثلا موسيقى البيانو لـ" شوبان" هي جوهر الموسيقى الرومانطيقية، وتقترب موسيقى "شوبان" من المثالية الرومانطيقية، كما انها تتميز بأسلوب شخصي، وهي أصيلة وحسية، وتعبر عن الحب الرومانطيقي للحقيقة والجمال المثالي[1] ، ومع الرومانطيقية اندرج الفنانون والكتّاب في اطار جديد من التصورات ينسب نشاطهم إلى الموهبة الكامنة في داخلهم (وليس إلى التعلم والفهم والتمثل)، وأن البراعة التي يتميزون بها هي كفاءة كامنة فيهم بالضرورة، وليست قدرة على فهم العلاقات واستيعاب قواعده، فالمبدع لكي يكون فنانا حقا عليه أن يثبت أصالة وتفردا، وأن يثبت في الوقت نفسه قدرة على التعبير عما في دخيلته وعلى نحو يبلغ مستوى العالمية[2].

1- الرومانسية وتحرير الشخصية الإنسانية:

لما كان الفرد يواجه المجتمع في المجتمع الصناعي وحيدا دون وسيط، وكأنه غريب لا صلة له بالآخرين، معزولا كأنا في موجهة الأنا الهائلة، فمن الطبيعي أن يلجأ إلى تقوية ذاتية وتنمية تلك الذات بشيء من الأنفة، وإن أدى ذلك إلى شعور بالحيرة والضياع، يقول"أرنست فيشر" في كتابه: "ضرورة الفن": " لقد شجع ظهور الأنا النابوليونية وهي في الوقت نفسه "أنا" المتباكية على أقدام العصور الوسطى المقدسة، الأنا المتأهبة لافتتاح العالم، وهي بذلك مغمورة برعب الوحشة، إن أنا الفنان والأديب، المنعزلة والمنطوية على ذاتها، والمناضلة من أجل الحياة عن طريق بيع نفسها في السوق، تتحدى مع ذلك العالم القائم على التمايز والتفاوت الاجتماعي، وتلعن عن عبقريتها، وتحلم بالوحدة المفقودة، وتتوق إلى حياة اجتماعية يصورها لها خيالها"، لقد كان القاسم المشترك بين جميع الرومانطيقيين هو الحقد على الظلم الاجتماعي والاعتقاد بجشع الفرد، وإعلاء شأن العاطفة، والواقع أنه بقدر ما كان الإنتاج المادي هو الأساس في العلاقات الاجتماعية، بقدر ما كان الفنانون والشعراء والكتاب يزدادون جهدا في سبيل الكشف عن القلب الإنساني وتعظيمه وإحلاله مع المشاعر الأخرى مكان الصدارة، إن عاطفة الحب غدت قيمة مطلقة، والشيء الذي كان الرومانطيقيين يؤمنون به إنما

[1] هالة محجوب، جماليات فن الموسيقى عبر العصور، مرجع سابق، ص231.

[2] ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، مرجع سابق، ص ص153-154.

هو "حماس القلب" كما يقول"كيتس"، و"شللي" يعلن: "أن الخيال لأشبه بالإله الخالد الذي يتجسد لكي يكفّر عن الخطيئة المميتة"[1].

تستهدف الحركة الرومانسية في جوهرها تحرير الشخصية الإنسانية من أغلال العرف الاجتماعي والأخلاقيات الاجتماعية، وكانت هذه الأغلال في جانب منها معوقا لا جدوى منه لأشكال مرغوبة من النشاط[2]، فقد كان "روسو" يناشد "الحساسية"، وقد أعطاها اتساعا ومجالا لم تكن لتحوزها بدونه، وقد تعلم منه الرومانسيون ازدراء لعوائق العرف في الملبس والسلوك أولا، وفي الرقص البطيء والشعر المقطعي، ثم في الفن والحب، وأخيرا في دائرة الأخلاق التقليدية بأسرها، فقد كان المثقفون في فرنسا في القرن الثامن عشر يعجبون إعجابا كبيرا بما كانوا يدعونه "الحساسية"، وكانت تعني نزوعا إلى العاطفة، وبالأخص إلى عاطفة التعاطف، ولكي تكون العاطفة مرضية تمام الإرضاء يجب أن تكون مباشرة وعنيفة ومتسقة اتساقا تاما مع الفكر، إن الرجل الحساس تحركه مشاعره إلى أن يذرف الدموع لمنظر أسرة ريفية واحدة معدمة، لم تكن الحركة الرومانسية في بدايتها مرتبطة بالفلسفة بيد أنه لم يمض وقت طويل حتى كان لها بها ارتباطات، فقد ارتبطت من خلال "روسو"*بالسياسة أول ما ارتبطت، ولكن قبل أن يكون في وسعنا أن نفهم آثارها السياسية والفلسفية ينبغي لنا أن نعتبرها في أشد أشكالها جوهرية، وهو كونها ثورة على المعايير الأخلاقية والجمالية السائدة[3].

---

[1] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص230.

[2] برتراند رسل، تاريخ الفلسفة الغربية، الكتاب الثالث، الفلسفة الحديثة، ترجمة، محمد فتحي الشنيطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977، ص285.

* تستمد الحركة الرومانطيقية أصلها من "روسو"، فقد كانت أول ما كانت حركة ألمانية بصفة رئيسية، لقد كان الرومانسيين الألمان شبابا في السنين الأخيرة من القرن الثامن عشر، وقد أثر الرومانسيين الألمان بنفوذهم في "كوليردج" و"شيللر"، وغدت هذه النظرة شائعة في انجلترا في غضون السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، مستقلة عن النفوذ الألماني، وفي فرنسا إزدهرت هذه النظرة، وإن كان ذلك في صورة أضعف بعد عصر عودة الملكية حتى "فيكتور هيغو"، وفي أمريكا نراها تكون نقية عند "ملفيل" و"ثورو" و"بروك فارم"، وأخف إلى حدّ ما عند "أميرسون" و"هاوثورن"، ومع أن الرومانسيين قد يمموا وجوههم شطر الكاثوليكية، فقد كان ثمة شيء بروتستانتي يتعذر استئصاله في النزعة الفردية في نظرتهم، وكان ما حققوه من نجاح مطرد في مزج العادات والآراء والنظم قاصرا بأسره في الأعم الأغلب على الأقطار البروتستانتية. نقلا عن برتراند رسل، المرجع نفسه، ص ص287-289.

[3] برتراند رسل، تاريخ الفلسفة الغربية، مرجع سابق، ص275.

كانت النظرة الرومانسية تزدري ازدراء شديدا التجارة والشؤون المالية، ومن ثم قادها هذا إلى أن تعلن معارضتها للرأسمالية، وهي معارضة مختلفة تماما عن معارضة الاشتراكي الذي يمثل مصلحة البروليتاريا مادامت معارضة مؤسسة على كراهية الشواغل الاقتصادية[1]، وربما لذلك نجد أن حركة الفن للفن تنتقد الرومانطيقية في فكرة الاحتجاج على القيم الاجتماعية في المجتمع الصناعي الذي يتحول عندها إلى تراجع صامت، لأن الفن للفن يفضي إلى الفراغ، لقد بلغت حركة الفن للفن ذروتها في "مالارميه" وفي غنائية "هيرديا الحالمة" وفي الازدراء الارستقراطي لدى "استيفان جورج" الذي انغلق في اطار حيّز ضيق من اتباعه، وراح يشيد بالشخصية المختارة ضد الجمهور[2].

2- الرومانطيقية والموسيقى:

لقد استطاعت الأوبرا في العصر الرومانطيقي أن تجعل المؤلف الموسيقي رجلا متخصصا، لأنها كانت تنظر إلى الأوبرا نظرة جادة، وكان الموسيقار يعتبر نفسه ثوريا يريد أن يقدم فنا جديدا، وكان ذلك ناتج عن الحرية التي كان يتمتع بها في تلك الفترة، والحقيقة أن الرومانطيقية كانت أكثر من حركة فنية وأدبية، فهي حركة فلسفية أيضا، وقد وضع الرومانطيقيين أفكارا خاصة بالسياسة والتاريخ، وأكدوا أن الحرية هي عماد الفن أكثر من النظام، وخصّوا الفن بقدر أقل من القواعد والقوانين الثابتة بالقياس بالخلق التلقائي[3].

3- الرومانطيقية والشعر:

يقدّر الرومانطيقيين ظواهر الطبيعة والواقع تقديرا عظيما، ويرون أنها هي التي تثير اهتمام الفنانين بالدرجة الأولى، وهذا ما جعل معيار الفنية يرتبط في نظريتهم الجمالية ارتباطا مباشرا بمفهوم الجليل، فكثيرا ما نجد في تقويماتهم النقدية أن الأعمال الفنية الأصيلة هي تلك التي يرتفع فيها الفنان بأحلامه

[1] برتراند رسل، تاريخ الفلسفة الغربية، مرجع سابق، ص ص284-285.

[2] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص232.

[3] هالة محجوب، جماليات فن الموسيقى عبر العصور، مرجع سابق، ص ص332-333.

فوق نثر الحياة الاجتماعية، وأن الشاعر الذي يصف "نثر الحياة" يفقد عمله "الشاعرية" و"الأصالة الفنية"، وهو يغضبهم ويدهشهم بأقدامه على تصوير ما يبدو لهم منحطا وتافها وقذرا، لأن عظمة الشعر الغنائي وتفوقه يكمنان –في رأيهم– بتعاليه عن صغائر الحياة اليومية، ما من أحد يرفض الشعر السامي الذي يصور الظواهر الجليلة في الحياة، ولكن الأدب مدعو بوصفه فنا إلى تطوير جميع أشكاله وألوانه، أما دعوة الرومانطيقيين إلى حصر فنية الشعر بارتباطه بمفهوم "الجليل" وإهمال المفاهيم الجمالية الأخرى، ذلك أن تضخيم مفهوم الجليل إلى حد المطلق يلحق ضررا بالفن لا يقل عن ضرر إهماله[1].

إن الحماسة الرومانسية للفن والشعر خصوصا ستقوم إذا بوظيفة تعويضية أمام أزمة الفلسفة، ويستمر دافعها العميق الذي ولدها ناشطا مؤثرا، وسينتقل بشكل خاص إلى شوبنهاور ونيتشه وهيدغر، إن نيتشه –مثلا– سيكرس وظيفة الكشف الأنطولوجي النهائي للفن، بينما سيفترض هيدغر حوارا بين الفلسفة والفن، يوجد السبب الآخر الذي من أجله يجب منح الأفضلية للفن – والشعر خصوصا– على الفلسفة في حقيقته، إن الشعر –على الأقل فيما يخص أروبا– يمثل الفاعلية الأقدم والجذر المشترك لكل العلوم والفنون، وبالفعل، الشعر الأقدم ميثولوجي، والميثولوجي هو، في آن معا، شعر وفلسفة وتاريخ[2].

[1] رمضان الصباغ، الفن والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص 104.

[2] جمال مفرج، الفلسفة المعاصرة ومشكلات الاستطيقا، مرجع سابق، ص ص180-182.

خلاصــة:

يمكن أن نلاحظ أن الرومانسية في بدايتها؛ أي بداية المجتمع الرأسمالي ذات طابع ثوري، ولكنها ما لبثت أن تحولت إلى السلبية والتعصب والرجعية، وذلك لخضوعها تحت تأثير الأيديولوجيا البورجوازية بعد أن تملكت البورجوازية السلطة، واستدارت لكل ماضيها ووعودها، وهكذا نجد أنه بينما يموت "بايرون" بحمى المستنقعات، وهو يقاتل من أجل حرية اليونان، وبينما كان "ستندال" يؤكد حركة التحرر الوطني في إيطاليا، وبينما كان "بوشكين" يناصر حركة الديسمبريين، تحول كثير من الرومانطيقيين الألمان إلى أذناب لـ"مترنيخ" وحقّت عليهم كلمة "هايني" القاسية "إنهم حزب الأكاذيب، هم خدم الحلف المقدس، الداعون إلى إعادة كل ما عرفه الماضي من بؤس وفضائع ومساخر"، وفي الرومانطيقية الألمانية نجد هناك دائما هذا الصراع، من ناحية هناك احتجاج عميق على القيم البورجوازية وعلى الآلة الرأسمالية، ومن ناحية أخرى هناك خوف من عواقب الثورة وهروب إلى الغموض والحيرة يؤديان حتما إلى السقوط في هذه الرجعية[1].

ليست سيكولوجية الرومانسيين هي الملومة، بل معيار القيم لديهم، فقد كانوا يعجبون بالانفعالات العنيفة، من أي نوع تكون، ومهما تكن نتائجها الاجتماعية، فالحب الرومانسي، وبخاصة حين يكون سيء الحظ هو الحب القوي بالدرجة التي تكفي ليحوز رضاهم، بيد أن معظم الانفعالات القوية مدمرة، فالكرامة، والحقد والغيرة والندم واليأس تثير كرامة وغضب المظلومين، والحماس الحزبي والاحتقار للأرقاء والجبناء، ومن هنا نجد أن نمط الإنسان الذي نتحمس له وتشجعه النزعة الرومانسية، وبخاصة على الضرب البايروني، هو الإنسان العنيف المعادي للمجتمع، والثائر أو الطاغية المنتصر[2]، والحقيقة أن ذلك الاحتجاج على أهميته في التطلع إلى حياة أفضل، لكنه بانكفائه إلى الماضي أدى أخيرا إلى تحول كثير من الكتاب الرومانطيقيين إلى الضياع والسلبية والتزمت، لذلك فإنه يجدر على الدارس للرومانطيقية وسائر النزعات الفنية أو الأدبية المشابهة لها ينبغي تحليل تناقضاتها

[1] رمضان الصباغ، الفن والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ص87-88.

[2] برتراند رسل، تاريخ الفلسفة الغربية، مرجع سابق، ص281.

الداخلية، وإدراك دورها السلبي والإيجابي معا، فنحن دائما أمام نزاع، فمن ناحية، هناك احتجاج صادق على الاغتراب والآلية في المجتمع الصناعي، ومن ناحية أخرى هناك خوف من عواقب التغيير، وهروب إلى صوفية تؤدي بالضرورة للسقوط في هوة العدمية[1].

[1] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص231.

الاتجاه الماركسي/كارل ماركس (1818-1883):

إن عمق النظرية الماركسية مقارنة بالنظريات الاقتصادية الأخرى هي أنها تهيء أساسا يُشيد عليه نظرة شاملة للفاعلية الإنساني؛ وهذا يعني أنها الماركسية ليست فقط نظرية اقتصادية تفسر طبيعة النشاط العمل الإنساني وعلاقاته المادية، وإنما هي نظرية غطت باقي مجالات الحياة الإنسانية والاجتماعية حتى الجمالية والفنية، محددة بذلك ضربا جديدا من مفهوم القيمة، وقد عرض ماركس نظريته الاقتصادية في القيمة في كتابه: "رأس المال" في معرض تحليله للنظام الرأسمالي القائم على السلع، فالسلعة شيء له قيمة بمقتضى خواصه وصفاته، ومنفعة الشيء هي التي تعين قيمته الاستعمالية المحددة بالخواص المادية للسلعة، ولا تصبح القيمة الاستعمالية واقعا إلا باستخدامها أو استهلاكها، ولكنها لا يمكن أن تخضع للقياس الكمي، ولكل سلعة وجهان تشكل قيمته الاستعمالية أحدهما، بينما تشكل قيمته التبادلية وجهه الآخر التي يمكن قياسها بواسطة "العمل"، والعمل نشاط إنساني يهدف إلى إنتاج ما تحتاجه حياة الإنسان، وما يحتاجه الإنسان في حياته لا يعثر عليه في الطبيعة جاهزا على الدوام، فالإنسان يعدل من موضوعات الطبيعة ويغير منها بحيث يجعلها ملائمة لإشباع مطالب، والعمل هو الشرط الطبيعي للحياة الإنسانية، ولذلك تنطوي عليه كافة الصور الاجتماعية للحياة الإنسانية[1]، لكن علينا أن نتساءل: كيف ستكون طبيعة الفن وعمل الفنان في نسيج النظرية الماركسية؟ وهل تكفي الحاجة إلى الفنان بوصفه مجرد منتج لقيمة أكثر ما يقال عنها أنها تنتمي إلى البنية الفوقية كما سيحددها ماركس؟ أو ماذا يبقى من الفنان ومن الفن في النظرية الماركسية بوصفها كما هو معروف -على الأقل- نظرية في الاقتصاد بالدرجة الأولى؟

1- سوسيولوجيا الفن:

لقد أصبحت مسألة الفن مع الفكر الماركسي سوسيولوجية بشكل واضح، وغدت هدفا مركزيا في سبيل تطبيق النظريات المادية، على أن المفكرين الذين ينتسبون إلى فكر ماركس لم يجدوا سوسيولوجيا

[1] صلاح قنصوة، نظرية القيمة في الفكر المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1988، ص ص97-98.

الفن في هذا الفكر بالذات، باستثناء بعض الفقرات التي تضمّنها كتاب ماركس: "مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي" (1857)، والتي تتناول المسائل الجمالية من خلال ملاحظة "السحر الأبدي" الذي مازال الفن الإغريقي يتمتع به –وهي ملاحظة تنطوي على حقيقة مخالفة في منظورها لما هو متموقع– وتشير إلى غياب العلاقة إلي بعض الصور التي ازدهر فيها الفن، والتطور العام للمجتمع، إلا أن المقاربة الماركسية للفن فقد وضعها الروسي "جورج بليخانوف" "G. Plekhanov" (1912)، حين جعله عنصرا في "البنية الفوقية" تحدده حالة البنية التحتية الاقتصادية والمادية في المجتمع، ثم قدم الهنغاري "جورج لوكاش" "G. Lukacs" نظرة أكثر مرونة وأقل آلية، ترى أن "نمط العيش" في عصر ما هو الذي يحدد العلاقة بين الظروف الاقتصادية والإنتاج الفني، ويستعرض في كتابه: "نظرية الرواية" "Théorie du roman" (1920) مختلف أشكال الرواية التي شهدتها المراحل الكبرى في التاريخ الغربي، كما يستعرض في كتابه: "أدب، فلسفة، ماركسية" " Littérature, Philosophie, Marxisme" الأدب من خلال الصراع بين البروليتاريا والبورجوازية، ويحلل النمط الأسلوبي بوصفه إنعكاسا للعلاقة التي يقيمها المجتمع مع العمل، مشيّدا بالواقعية الأدبية بوصفها الوحيدة القادرة على استعادة جملة الحياة الاجتماعية[1].

يرى ماركس أن الرأسمالية تسيطر على كل شيء، وتحوله إلى سلبية، وهي إذ تسيطر على إنتاج الفن من أجل بثّ أو تسريب أيديولوجيتها عبره، فهي بذلك لا تجعل الفنان حرا، وتوقعه في شرك الاغتراب، ومن ثمة فغن أول مشكلة تصادف الفن والفنان عند ماركس هي مشكلة اغترابه، وبعبارة أخرى فإن القول بالعمل اللامغترب يقوم على أساس إمكانية انفصال الفنان عن السوق؛ أي في حرصه على عدم تحوله –مع فنه– إلى مجرد سلعة في السوق، غير أن السوق الرأسمالي من بعض النواحي يرفض الفنانين وأيضا الجمهور المتلقي، إنه يسلب الجمهور التحكم في عملهم الخاص، والتحكم في الانتاج عامة، يسلب المتلقي الممكن (الكامن) لكل قدراتنا الفنية والجمالية، وفي نفس الوقت، فإن السوق بتفتيته الاستهلاك وتقليصه القيمة إلى مجرد معيار كمي، وجعل الاستهلاك مجرد

[1] ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، مرجع سابق، ص 42.

استحواذ[1]، لأن طريقة الإنتاج الرأسمالي تحدث من تلقاء نفسها انفصال العامل عن شروط العمل، وهي بذلك تكرر وتديم الشروط التي ترغم العامل على أن يبيع ذاته ليعيش[2].

2- الفنان ومشكلة الاغتراب:

إذا كان العمل الفني هو نتاج العمل، فإن الفنان -برأي ماركس- يكون حرا في عمله، لأنه بذلك يواجه ناتج عمله كجزء منه، وليس كشيء غريب عنه، ومن هنا فإن العمل الفني لا يكون عملا مغتربا، بينما العامل في المجتمع الرأسمالي، والذي تبعده طبيعة الإنتاج عن موضوع إنتاجه، وبذلك تنزتع منه حياة نوعه، وموضوعيته النوعية الواقعية، وتحوّل ميزته على الحيوانات إلى نقيصة، وهكذا فإن العمل المغترب بانحطاطه بالنشاط التلقائي، النشاط الحر يجعل حياة الإنسان كنوع وسيلة وسيلة لوجوده الجسدي، وهكذا يتحول وعي الإنسان بالاغتراب بحيث تصبح حياة النوع بالنسبة له وسيلة، وإذا كان اغتراب الإنسان جاء مع تحول الإنسان إلى سلعة، فهو يبيع قوة عمله، وبالتالي يغترب عن إنتاجه، بل وعن ذاته، وهذا التسليع لم يأت من كون الإنسان (يعمل) فحسب، بل لأنه يعمل ضمن علاقات محددة، فالإنسان الذي يعمل لنفسه في حديقته أو بيته ليس مغتربا، ولا يبيع قوة عمله، كذلك الفنان المبدع الذي ينتج أعمالا لا يقصد من ورائها الكسب أو الشهرة[3]، وإذا كان الفن -وفق هذا الفهم- يبدو شكل مستقل للنشاط الإنساني، ومتميز بوضوح عن العمل والعلم والدين، فإن ذلك لا يعني أن الفن معزول عن بقية أشكال الحياة الاجتماعية، ومستقل بشكل مطلق، إن تأكيد الفن كشكل متميز للوعي الاجتماعي والنشاط الاجتماعي، يجب أن لا يؤدي إلى قطع ارتباطاته الوثيقة والمتنوعة مع الأشكال الأخرى للوعي الاجتماعي[4].

[1] رمضان الصباغ، الفن والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص81.

[2] عادل العوا، العمدة في فلسفة القيم، طلاسدار للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1986، ص ص635-636.

[3] رمضان الصباغ، الفن والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص73.

[4] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص76.

3- تفسير الفن خارج الجمالية:

إن فكرة الأسباب التي تفسر الفن من خارج الجمالية لها سوابق في ميدان الفلسفة، فمنذ القرن التاسع عشر، أكد "هيبوليت تاين" "H. Tain" أن الفن والأدب يتغيران تبعا للعرق والبيئة والزمن التي ينشأ فيها، ساعيا من وراء ذلك إلى تطبيق النمط العلمي على الفن، مشدّدا في وثبة علمية وضعية كبيرة على ضرورة معرفة السياق والمناخ الأخلاقي، وصورة العادات والعقلية السائدة في البلد في تلك الآونة التي تحدد العمل الفني، والمناخ الأخلاقي، وصورة العادات والعقلية السائدة في البلد في تلك الآونة التي تحدد العمل الفني، وفي فترة لاحقة وضع "شارل لالو" "Ch. Lalo"، أسس جمالية سوسيولوجية مميزا في الوعي الجمالي بين الوقائع غير الجمالية (موضوع العمل الفني مثلا)، والوقائع الجمالية (خصائص العمل الفني التشكيلية على سبيل المثال)، وحينما يؤكد أننا لا نُعجب بلوحة "فينوس""Vénus" للفنان "ميلو" "Milo"، لأنها لوحة جميلة، بل هي لوحة جميلة لأننا نُعجب بها، يحدث انقلابا شبيها بالانقلاب الذي أحدثه "مارسيل موسى""M. Mauss" قبله بعشرين سنة، بنظريته حول السحر التي مفادها: أن إيمان السكان المحليين واعتقادهم بالقدرات الخارقة للساحر، وليست سببا لذلك الاعتقاد[1].

يبدو إذن أن هناك علاقات عامة سوسيولوجية هي التي تقود إلى تقدير العمل الفني أكثر من كون العمل الفني جميل في حدّ ذاته، وهذا يقود إلى فكرة أساسية ستطال الفن منذ المنعطف الماركسي، وهي أن الفن وسيلة للتحرر والوعي الاجتماعي مادام يعكس تمظهرا علائقيا بينه وبين النسق العام لأفراد المجتمع، واستنادا إلى تحليل ماركس، يرى "مولينكس""J. Moyneux" أن طبقا لبنية العلاقات الاجتماعية يصبح الفن كالتصوير أو العلامات على السطح المستوي، والكلمات المنسقة على الورقة، وتتابع الأصوات في الهواء ...إلخ، تصبح فحسب فنّا في إطار علاقات اجتماعية محددة، وأن السؤال: ما الفن؟ لا يحمل أية دلالة ميتافيزيقية هذه المرة، لأنه لن يصبح سوى الخاصية أو السمة

[1] ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، مرجع سابق، ص ص40-41.

الاجتماعية المميزة للعمل التي تنتج ما نسميه فنّا[1]، وفي هذا السياق يؤكد "إلياس" في مذكراته إنه في بداية عهده بالسوسيولوجيا، ألقى ذات مرة محاضرة في منتدى "ماريان فيبر" "M.Weber" الفكري، عرض فيها تطور هندسة العمارة القوطية، وبيّن أن ذلك التطور لم يحدث بفعل عامل التقوى الديني الذي يبدو للبعض أنه دفع إلى زيادة علو أبراج الكنائس، وارتفاع قبب أجراسها، بل إن هذا الارتفاع حدث بفعل تنافس المدن التي كانت تحرص على إظهار قوتها عن طريق إتاحة رؤية كنائسها من مسافات بعيدة، هاهنا نرى تحولا مؤسسا لسوسيولوجيا الفن في طور العمل، ومن ثمة استبدال التصورات والتفسيرات والتأويلات الروحانية والميتافيزيقية والجمالية التقليدية (الشعور الديني والذوق أو الميل) بتفسير ينم عن أسباب خارجة عن الفن، إن عدم استقلالية الفن (الفن لا ينتمي إلى الجمالية وحدها)، وانعدام مثاليته (الفن ليس قيمة مطلقة) هما الخطوتان المؤسستان لسوسيولوجيا الفن يؤازرهما نقد، أكثر أو أقل وضوحا للتقليد الجمالي المرادف للنخبوية والفردانية والروحانية[2].

4- القيمة الفنية والمادية التاريخية:

لقد تساءل ماركس عن الحادث المادي الرئيسي الذي يهمين تطوره على تطور التاريخ البشري، ووجد أن هذا الحادث ليس بالوسط الجغرافي الذي لا يكاد يتغير، وليس عامل ازدياد كثافة السكان أو تناقصها، بل إن التاريخ يبين أن هذا العامل الرئيسي هو تطور إنتاج الأشياء المادية؛ أي العامل الاقتصادي، الذي يحدد كل بنية تحتية قائمة أو بنية فوقية لاحقة كالعلاقات الاجتماعية والعقائدية المتصلة بها، إذ ليس ضمير الإنسان -حسب ماركس- هو الذي يحدد طراز الوجود، بل إن طراز وجوده الاجتماعي هو الذي يحدد ضميره، إن الحقائق، ومن ثمة القيم هي من صنع التاريخ، ومن وضع البشر، وما تاريخ العالم سوى نتاج الإنسان بالعمل الإنساني ذاته، ولما كان الإنسان مادة؛ أي جسما، وكان عضوا في جماعة؛ أي فردا، فإنه يخلق ذاته بصورة اجتماعية، إذ يخلق العالم والتاريخ، إن الاقتصاد هو جملة الجهور التي يبذلها البشر للاستيلاء على المادة واستغلالها، وهو حجر الزاوية في

[1] رمضان الصباغ، الفن والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص74.

[2] ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، مرجع سابق، ص40.

العلاقات الإنسانية، أم الأوضاع السياسية والحقوقية ومختلف العقائديات الدينية والفلسفية والفنية والثقافية فإنها بنيات إضافية أو بنيات فوقية تستند إلى البنية الاقتصادية وتنشأ منها[1]، وفي هذا السياق، قدّم "أرنولد هاوزر""A. Huser" في مؤلفاته المختلفة تفسيرا لتاريخ الفن بأكمله، انطلاقا من المادية التاريخية، إذ يرى أن الأعمال الفنية انعكاس للظروف الاقتصادية والاجتماعية، وعلى سبيل المثال، التصنّع في الأدب والفن تعبير عن الأزمة الدينية والسياسية والثقافية في عصر النهضة[2]،

5- الفن والماركسية دون ماركس:

كانت حدّة الرفض التي جُوبه بها الطرح الماركسي في الفن، من قبل المؤرخ الإنجليزي للفن "إرنست غومبريش""E. Gombrich"(1963) تدل على مدى الريبة التي يثيرها هذا التحليل في نفوس أصحاب الاختصاص، بصرف النظر عن أي ميل أيديولوجي لديهم، ففي واقع الأمر، كان إنشاء علاقة سببية بين كيانات شديدة الخصوصية كالعمل الفني، وكيانات شديدة العمومية كالطبقة الاجتماعية، عملا مآله الفشل، إذ إن المطلوب هو معرفة الواقع، وليس خطابا يستلهم عقيدة جامدة، وحده الإصرار على هذا النمط من العلاقة بالإنتاج الفكري الحريص على إثبات صحة مبدأ تحليلي أكثر من حرصه على تعميق حقيقي لفهم موضوع التحليل، هو ما يفسر نشر تواريخ الفن الماركسية حتى في السبعينيات "Histoire de l'art et luttes des classes" (1973) لمؤلفه "نيكوس حاجي نيكولاو" "N.Hadjinicolaou" الذي يرى أن الأعمال الفنية هي أدروات تستخدم في صراع الطبقات، وأن مفسري الأعمال الفنية ومؤوليها هم "أيديولوجيات مصوّرة"، وفي تحليله أن أسلوب "مازاتشيو" مثلا هو نمط بورجوازية فلورنسا التجارية التي تمزج الإيمان الديني بالعقلانية[3].

[1] عادل العوا، العمدة في فلسفة القيم، مرجع سابق، ص ص633-635.

[2] ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، مرجع سابق، ص44.

[3] المرجع نفسه، ص45.

إن أنصار الثقافة البروليتارية حاولوا التخفيف من أهمية المتعة الجمالية في الأعمال الفنية، ولقد ضحى بهذا الأدب الروسي البروليتاري ليقوم بدوره السياسي بشكل أفضل مسطحين بذلك فهمهم لماركس الذي اهتم بالآثار الفنية لذاتها، والذي أُعجب بآثار العصور القديمة متسائلا لماذا: ما برحت تقدم متعة فنية وتعتبر إلى حدّ ما كمعايير ونماذج لا تضاهي؟[1] فقد وجد التحليل الماركسي في نتاجات المؤرخين الإنجليز مجالا خصبا لتطبيقه عليها، يتفحص "فرانسيس كلينجدر"" F. Klingender" في كتابه: "Art and the industrial Revolution" (1947) العلاقات القائمة بين الإنتاج التصويري والثورة الصناعية التي بدأت منذ القرن الثامن عشر، ويرى أن الأعمال الفنية أسهمت في هذه الثورة أكثر مما كانت انعكاسا لها، وأن الفنانين كانوا مشاركين في سيرورة تلك الثورة، كما يتساءل "فريدريك أنتال" "F. Antal" في كتابه: " Florence et ses peintres"(1948) حول التعايش الذي كان قائما في القرن الثامن عشر، ضمن سياق واحد، بين أعمال فنية شديدة الاختلاف على صعيد الشكل، كصور العذراء التي رسمها "مازاتشو" "Masaccio"، وتلك التي رسمها "جنتيل دا فابريانو" "G. Da. Fabriano"، مع أن الأولى تقدمية والثانية رجعية، وكان "أنتال" يرى في تلك الصور انعكاسا لتصور العالم على نحو مختلف لدى طبقات المجتمع المختلفة، في عصر ازدهرت فيه أوضاع الطبقات الوسطى والطبقة البورجوازية العليا التجارية والمالية التي كانت تعزز العقلانية في أنماط التصور، وتدخل عليها التفكير الحسابي والرياضي[2].

على الرغم من تلك القواعد الصارمة فقد سعى عدد من المفكرين ممن اعتمدوا المنهج الماركسي إلى عدم الاستخفاف بميراث الماضي الثقافي، منهم الفرنسي: "لويس أراغون" الذي أكد بأن الواقعية الاشتراكية الفرنسية ليست أكثر من تتويج لما انجزه الأدب الفرنسي من "بلزاك" إلى "زولا" إلى "بوتيه" إلى "ماليس" إلى "ستاندال" ...إلخ، ها هو –مثلا– "برشت" يرفع الصوت عاليا ضد الجمود الجمالي

[1] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص271.

[2] ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، مرجع سابق، ص ص43-44.

الذي أدت إليه توصيات الواقعية الاشتراكية الضيقة، فالفن ليس قادرا على نقل المفاهيم من المكاتب إلى آثار فنية، فمن شأن الجزمات وحدها أن تصنع على القياس، زد على ذلك أن ذوق عدة أشخاص هم من الناحية السياسية جد مثقفين يتغير، وبالتالي يمكن اغفاله، ويذهب "برشت" إلى أبعد من ذلك إذا ما تعلق الأمر بالتصميم المطبق على الحياة الثقافي، وتحويل الكتّاب إلى مهندسي النفوس، إذا ليست مهمة الحزب الماركسي اللينيني أن ينظم النتاج الشعري كما ينظم مزرعة الطيور وإلا تشابهت القصائد بالضبط كما تشبه بيضة بيضة أخرى[1] ، وفي السياق نفسه ذهب "لوسيان غولدمان" إلى الأخذ بالحسبان كل النقد الذي وُجّه إلى التحليلات الماركسية المتهمة بأنه تفترض علاقة آلية ومجردة بين "البنى التحتية" الاقتصادية، و"البنى الفوقية" الثقافية، فعمل على إيجاد الكثير من الوسائط بين هذين المستويين مستخلصا في آن واحد "رؤية العالم" لدى فئة اجتماعية و"البنية الادبية"، في عمل فني (Goldmann1964)، حيث ينطلق "غولدمان" في كتابه: " Le Dieu caché" من فلسفة "باسكال" ومن مسرحيات "راسين" ليستخلص "بنية" النظرة المأساوية إلى العالم التي تميزت بها الجانسينية (حركة دينية وسياسية ولدت من ضمن الاصلاح الكاثوليكي في القرن السابع عشر) [2].

[1] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص272.

[2] ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، مرجع سابق، ص 46.

خلاصـة:

إن المسائل الفنية من منظور ماركس لا تزال مصدر اختلاف كبير لدى الماركسيين أنفسهم، فبعض الماركسيين يعتمدون ماركس وانجلز، ولا يترددون في الإقرار بأن للفن قيمة شبه مطلقة، والبعض الآخر يريد أن يجعل من النشاط الثقافي عامة والفني خاصة سلاحا قويا في صراع الطبقات، الأمر الذي أدى إلى تسوية: فمن جهة أن الفن جزء من الأيديولوجيا، ومن هذا المنطلق فإنه يضطلع بمهمة سياسية، ومن جهة أخرى أن الفن يختلف كل الاختلاف عن كل الأشكال الأيديولوجية الأخرى كالفلسفة والسياسة والدين، ومهما يكن من أمر فإن مفاهيم ماركس الجمالية تغلغلت إلى نفوس الكثيرين من النقاد وعلماء الجمال، واعتمدت في حدّها الأقصى في الدول التي تتبنى النظم الاشتراكية والشيوعية، فقد استوحى علماء الجمال في هذه الدول وفي غيرها مفهومات ماركس الجمالية في المسائل الفنية، وانطلقوا من ذات المنطلق في آن معا، من حيث أن الفن انعكاس خاص بالحياة، وهو وسيلة هامة جدا ومتميزة جدا من وسائل معرفة الحياة وتغييرها[1].

[1] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص ص272-273.

الاتجاه البراغماتي:

1- القيمة من وجهة نظر براغماتية:

يصدر موقف الفلاسفة البراجماتيين من القيمة عن موقفهم من الحقيقة صدورا مباشرا، ذلك الموقف الذي يرفض استقطاب الفكر الفلسفي إلى قطبين متنازعين، هما المثالية والواقعية اللذين يحددان الموقفين الرئيسيين من الحقيقة، واللذين تتشعب إليهما الفلسفة التقليدية بدورها قبل أن تدخل البراجماتية طرفا للنزاع، فكلاهما يتفق على ردّ القضية الصادقة إلى أصول سابقة تكون أساسا لتحقيق صدقها، ولكنهما يختلفان عند هذه الأصول، فالمثاليون يحتكمون إلى الاتساق والتماسك الذاتي، لأن الحقيقة أو الصدق أمر قبلي، وهو بأسره داخل عقولنا ولا يتجلى إلا بمسايرة الفكر لقوانين العقل، وهذا الموقف المثالي من الحقيقة تطبيق وتأكيد لنظرية المعرفة المثالية التي لا تعترف بوجود الموضوع إلا فكرة قائمة في الذهن[1]، ليست إذن القيم المثالية عند البراغماتية سوى أسطورة، أما القيم الاجتماعية فهي حدث إنساني عملي بالدرجة الأولى، وأن الـ"ينبغي" يصدر دائما عن الـ"يوجد"، وإليه دائما يعود، بل الـ"ينبغي" هو في ذاته الـ"يوجد"، إنه الـ"يوجد" المتصل بالعمل، وقد توقف "رالف باتن برّي" أمام الاهتمام واعتبره بوجه أخص مصدر القيمة، ورأى أن الاهتمام يمكن خلف الرغبات والميول والهيجانات عند الشخص، وأن ما يميز كل فكر هو أنه يكون مع بعض الأشياء ضد بعضها البعض، وليس هذا الـ"مع"، وهذا الـ"ضد" يكافئان "نعم" أو "لا"، إن "مع" أو "ضد" بالاعتبار الرئيسي؛ أي الاهتمام، يبدوان في أشكال كثيرة: الرغبة والنفور، الطلب والهرب، السرور والمقت، والمهم في الأمر في جميع الاحول، هو الموقف الحركي-الانفعالي، الموقف الذرائعي الذي يقفه الفاعل، ذلك أن موضوع الاهتمام هو من جراء ذاته قيمة، كما أن الغرض الذي نستهدفه هو من جراء ذاته، هو هدفنا، إن قولنا: "إن لـ"س" قيمة يطابق قولنا: "إن الاهتمام يتناول "س"، وقد أخطأ "أرسطو" حيث تحدث عن أن الخير الظاهر لشيء من الأشياء هو الذي يجعل هذا الشيء موضوع اشتهاء،

[1] صلاح قنصوة، نظرية القيمة في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص ص138-139.

وأن الخير الحقيقي هو موضوع رغبة عقلية، وإنما أصاب "سبينوزا" عندما قال حقا: "الشيء صالح لأننا نجد طلبه"[1].

إن القيمة الصادقة هي الفكرة القيمة الناجحة في معترك الحياة، وهذا النجاح هو القيمة الأولى ومصدر القيم، ذلك أن التجربة التي تكشف التي تكشف عن المنفعة أو عدمها هي محك الصدق والزيف، ومقياس الحق والباطل، ومعيار الخير والشر، حيث ينتقد "وليم جيمس" كل معيار آخر، إذ أقرّ الفلاسفة معايير شتى وافترضوا أسسا مختلفة للنظام الأخلاقي مثلا، وذلك كأن يكون الشيء وسطا بين متطرفين أو أن تعترف به قوة بديهية خاصة، او أن نجعل الفاعل سعيدا وقت الفعل أو أن يجعل الآخرين بالإضافة إلى الفاعل سعداء في النهاية، أو أن يزيد من كمال الفاعل وشرفه أو ألا يسبب أذى لأحد، أو أن يكون نتيجة عقلية، أو ناشئا من فانون عام، أو أن يكون وفق إرادة الله، أو أن يساعد على بقاء النوع الإنساني على ظهر البسيطة، إنها معايير شتى اعترف بكل واحد منها جمع من الفلاسفة، لكن المسألة المعيارية مسألة عملية، وأن الجائز في عالمنا أقل بكثير من المنشود، وهناك دائما هوة بين المثالي والواقعي في عالم لا يمكن تجاوزه إلا بالتنازل عن جزء من المثالي[2].

2- القيمة والحقيقة:

لقد أقرّ "جون ديوي" بتعريف الحقيقة كما جاء على لسان "تشارلز بيرس" صديق "وليم جيمس"، بقوله: "إن الحقيقة هي اتفاق منطوق مجرد مع الحدّ الأقصى المثالي الذي يشرئب استقصاء لانهائي إلى أن يذهب بالعقيدة العلمية نحوه"، وهذا يعني أن الحقيقة تقريب متزايد الصحة يفوز به الواقع إبان التجربة، ولابد من مراعاة الجانب الاجتماعي في تقدير الحقيقة حتى يصبح الاجتماع كفيل صدق الحقائق التي يحصل عليها المجتمع بالطريقة الذرائعية، ذلك أن الأفكار كل الأفكار مجرد أدوات في خدمة الحياة؛ أي الحياة في مجتمع راهن، ولذا فإن القيم الأخلاقية والدينية، وسائر القيم لا ترتكز إلا

[1] عادل العوا، العمدة في فلسفة القيم، مرجع سابق، ص644.

[2] عادل العوا، العمدة في فلسفة القيم، مرجع سابق، ص ص641-644.

في أسس العلاقات الطبيعية في صلات الناس بعضهم ببعض في المجتمع المشخص، وما الخير –مثلا– سوى ما يخدم غايات الجماعة، ومطالب الفرد فيها، وإن صالح الفرد –هو وحدة اجتماعية– هي وحدها المقياس الأقصى للخير والشر، مادام خصب حياة الفرد يسهم بالضرورة في خصب حياة الجماعة، ويزيد إثرائها، ويؤثر نماؤه في نمائها[1]، إذ تصب فلسفة "ديوي" القيمية في تصوره عن "النمو"، فهو لديه أساس المسؤولية الخلقية والتربوية والحرية، وقدرة الفرد أو المجتمع على النمو هي مقياس الخير ومعياره، وهو لا يعني عند "ديوي" التغير أو الزيادة في الحجم، فالبعدان الرئيسيان في مفهوم النمو هما: اتصال التغير واستمراره، ودمج كل ما اكتسب من قيمة أثناء الخبرة السابقة في العادات الجديدة والفروض والنظريات القائمة في الحاضر، ويعني النمو بذلك تحقيق ممكنات جديدة تنشأ في الخبرة اليومية للفرد والمجتمع[2].

3– القيمة الفنية والفنان:

يرى "جون ديوي" أن الانفعال الاستطيقي ظاهرة نوعية متمايزة، ولكنها ليست مفصولة بهوة سحيقة عما عداها من الخبرات الطبيعية كما وقع في ظن الباحثين الذين أكدوا استقلالية الظاهرة الفنية، وقيامها بذاتها ومنفصلة، ذلك أن مجموعة من الظروف الداخلية والخارجية تتظافر معا لكي تستثير الفنان، ففعل التعبير لا يصدر عن الفنان بشكل آلي، بل تتم عملية استثارة معقدة بوسعها أن تجعل الأفكار أو المعاني المختزنة لدى الفنان تخرج إلى الوجود في إطار فني مكتمل متى كان الفنان عارفا بأسرار فنه وجمالياته[3] ، ولعل هذا ما يؤكده أيضا "وليم جيمس" من حيث أن الشعور ليس ماهية مجردة، بل هو أمر واقعي، وهو ليس وراء الظاهر أو الحادث، إذ ليس وراء الظاهر أو الحادث شيء، وليس ثمة أية حاجة لتجاوز التجربة وبلوغ الروح، فالروح بالدرجة الأولى، هي جملة حياتنا

[1] عادل العوا، العمدة في فلسفة القيم، مرجع سابق، ص ص642-643.

[2] صلاح قنصوة، نظرية القيمة في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص 157-158.

[3] رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1999، ص ص168-170.

الذهنية، والحقيقة هي اختراع شيء جديد، لا لاكتشاف شيء موجود، وأن مقياسها ماثل في مدى نفعها في دنيا العمل، ومن هنا وجب أن يُسخر العقل في تسيير حياة الإنسان وإشباع رغباته، وألا يشغل نفسه بالبحث في حقائق الأشياء وطبائع الموجودات إلا متى حقق البحث نفعا، بل أوجب على الإنسان أن يهتم بوضع الخطط التي تمكننا من السيطرة على الأشياء وتسخيرها لصالح الإنسان، ويصدق الحكم بمقدار ما تشهد التجربة بفائدته عقليا وعمليا[1]، غير أنه يمكنا القول –حسب جورج سنتيانا– أن تكريس "ديوي" نفسه لاهتمامه بموضوع البحث الأمريكي العصري الواضح في الخبرة الاجتماعية حمله على تجاهل حقيقتين سابقتين يفترضهما مسبقا وجود تلك الخبرة، إحداهما وجود العالم المادي لإجراء هذه الخبرة عليه ومراقبة تطوره، أما الحقيقة الثانية فهي الروح المتعالية التي يمكن بواسطتها مشاهدة تلك العملية المثيرة الكاملة ودراستها والحكم عليها، فأسلوبه يمكن أن يسمى خلقية اجتماعية تخلو من علم الكونيات ومن التحليل النفسي[2].

إن التعبير الجمالي حسب "ديوي"* إنما هو تصفية الانفعال المكدر، ولا تعرف شهواتنا ذاتها إلا حينما تنعكس على صفحة مرآة الفن، وهي حين تعرف ذاتها في الوقت نفسه تتحول وتكتسب صورة جديدة، وعندئذ يظهر الانفعال الجمالي بالمعنى الدقيق للكلمة، وليس هذا الانفعال مجرد صورة لعاطفة متمايزة توجد من البداية مستقلة وقائمة بذاتها، وإنما هو انفعال تعمل على إنتاجه مادة ذات صبغة تعبيرية ونظرا لأنه ينشأ ويرتبط بتلك المادة فإنه يكون بمثابة مجموعة من الانفعالات التي خضعت لضرب من التعديل والتحوير[3].

[1] عادل العوا، العمدة في فلسفة القيم، مرجع سابق، ص ص639-640.

[2] جورج سنتيانا، مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى، ص116.

* يستعيد "ديوي" بهذه الطريقة بشكل أو بآخر نظرية أرسطو في التطهير، وفي نفس الوقت يؤكد على وجود ما يسمى بالانفعال الجمالي الذي ينشأ مرتبطا بمادة ذات صبغة تعبيرية. نقلا عن رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، مرجع سابق، ص173.

[3] رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، ص ص168-170.

الاتجاه الأنطولـوجي/ مارتن هيدغر (1889–1976):

يطرح هيدغر في كتابه "أصل العمل الفني" مشكلة الفن، إذ يسترجع هنا الحركة التي تفتح كتاب"دروس في الإستطيقا" لـ"هيغل"، ومثل هيغل يتمتع هيدغر بوعي حاد فيما يتعلق بالطابع التاريخي (وحتى التاريخاني للفن)، وبضرورة التفكير الذاتاني فيه، وفي ملحق الكتاب يذكر هيدغر عبارة هيغل الشهيرة: "الفن بالنسبة إلينا شيء من الماضي"، لكن هذه العبارة التي تحرر وثيقة وفاة الفن كتعبير تاريخي متجاوز للمطلق، هي بذاتها متجذرة في تاريخ أكثر عمقا، إذ يخلفها كل التفكير الغربي منذ اليونانيين، مقترحا بأن هيغل يتصور جوهر الفن عن طريق الميتافيزيقا الغربية، غير أن هيدغر يسعى بالضبط إلى تجاوزها، وذلك بإعادتها إلى مصدرها المتناسي[1]، وإذ ينتقد هيدغر التصور الذاتي الكانطي للإستطيقا الذي يسلبها البعد التاريخاني، معتمدا في ذلك على الرؤية التاريخانية للفن التي أسسها هيغل، والذي يرى أن العلاقة بالجميل ليست كما أكد كانط (خال من أي مصلحة ومنفعة) [2]، وبذلك يقترب هيدغر من هيغل في دور وأهمية الحقيقة الجمالية، وفي انخراطها في التاريخ، وفي مقابل ذلك ينتقد التصور الكانطي القائم على الذاتية، ومع ذلك فإن هيدغر يتجنب أيضا إحياء علم الجمال التأملي الذي ينظر إلى العمل بوصفه التجسيد الحسي للفكرة أو للروح، ومن دون ريب، يشترك التعريف الهيغلي للجميل مع جهد هيدغر في التجاوز الأساسي لنقائض الذات والموضوع، الأنا والموضوع، ولا يصف وجود العمل الفني بموجب ذاتية الذات* [3]، إذ أن التصور الميتافيزيقي للفن يحمل الاسم التاريخي "الإستطيقا"، وتعتبر الإستطيقا العمل الفني موضوعا (متوجها

---

[1] جان لاكوست، فلسفة الفن، تعريب، ريم الأمين، مراجعة، أنطوان الهاشم، عويدات للنشر والطباعة، لبنان، ط1، 2001، ص95.

[2] غ.ف.ف. هيغل، دروس في الإستطيقا، المجلد الأول، مصدر سابق، ص87.

* يتحرك أيضا وصف هيغل لوجود العمل الفني في هذا الاتجاه؛ أي الاتجاه الذي يرى أن التجلي الحسي للفكرة، منظورا إليه من طرف الفكر الواعي لذاته، وهو الذي يؤسس العمل الفني، وبالتفكير بالفكرة سوف تلغى حقيقة الظهور الحسي، فهي تحرز صيغتها الكلية الحقيقة في المفهوم. هانز جيورج غدمير، طرق هيدغر، ترجمة، حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2007، ص230.

[3] هانز جيورج غدمير، طرق هيدغر، مصدر سابق، ص ص229–230.

نحونا) أو بدقة أكثر، موضوع الإدراك الحسي، وهذا الإدراك الحسي معرّف اليوم كمعيش، وكتجربة سيكولوجية مؤثرة، ولم يعد إذن تأمل الأعمال الفنية وحده، حادثة مؤثرة فقط، إنما أصبح الإبداع الفني ذاته يقاس بالتجربة الحية وبالحياة، والتي يكون تعبيرا عنها، وعلى هذا النحو ينتسب العمل الفني حصرا إلى الحالات السيكولوجية للإنسان؛ أي مشاعره وذوقه وحساسيته، لذلك فإن هيغل يبدو على حق –وفق فهم هيدغر– حينما تحدث عن موت الفن، إن نقد الإستطيقا التي تنتهي إلى أن تكون "فيزيولوجيا مطبقة " لا غير، ضروري إذن، إذا أردنا مثل هيدغر أن نكتشف في الفن حاجة مطلقة، حاجة تنتسب إلى الحقيقة أكثر من انتسابها إلى الجمال وحده، أن نربط العمل الفني والفنان بمنشئهما، بما هو الفن، والبحث عن حقيقة الفن التي تتحجب، بما أن الحقيقة –وفق منبتها الإغريقي– هي اللاحقيقة (التحجب) [1]، ومن ثمة نتساءل: إذا كان الفن هو أصل العمل الفني، فما هو الفن إذن؟ إن الفن هو ما يوجد في العمل الفني، ولذلك نبحث قبل ذلك عن الواقع في العمل الفني، فأين يوجد؟ وإذا كان العمل الفني في البدء شيء –وهي البداهة الفظة التي يذكرها هيدغر– فكيف لنا إذن أن نستنتج النتائج الإستطيقية لهذا الوجود المادي للأعمال الفنية؟

1– حقيقة العمل الفن:

ينطلق هيدغر من مسلمة أساسية مفادها أن هناك تماثلا بين العمل الفني وباقي الأشياء؛ أي أنه لا يلغي شيئية العمل الفني، إذ هو شيء من الأشياء، غير أن التحليل الماهوي لظاهرة العمل الفني، يجعلنا نتخطى شيئيته نحو ما يسميه هيدغر "تجاوز التشيء"، وربما ينتهي إلى أن هناك مجازا في العمل الفني يمكن أن نسميه "رمزا"، وإذ يبدأ في كتابه "أصل العمل الفني" بتفكيك العمل الفني، ليجده شيئا من الأشياء، ومن ثمة ينشأ السؤال التالي: "ما هو الشيء في الحقيقة من حيث هو شيء؟ وعندما نسأل هكذا، فنحن نريد أن نتعرف على وجود شيئية الشيء، وإذا كان من الواجب معرفة شيئية الشيء، علينا أن نعرف المحيط الذي ينتمي إليه كل موجود، هذا الأخير نطلق عليه أسماء

[1] جان لاكوست، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص ص95-96.

مختلفة: الحجر في الطريق شيء، وكتلة التراب في الحقل شيء، الجرة شيء، والبئر في الطريق شيء، ولكن ما هو الأمر بالنسبة إلى الحليب في الجرة والماء في البئر ؟ عندما نطلق أسماء على السحابة في السماء، والورقة في الريح الخريفية، والصقر فوق الغابة، فهذه أشياء أيضا، إنها الأشياء التي نسميها بأسماء تستحقها، كل هذا يجب أن يسمى في الواقع شيئا ما دمنا نطلق اسم الشيء حتى على ذلك الذي لا يظهر نفسه ظهورا ما عددناه الآن؛ بمعنى ما لا يظهر، وهذا الشيء الذي لا يظهر هو نفسه؛ أي "الشيء في ذاته"، إنما هو حسب ما ذهب إليه كانط هو كلية العالم، وأكثر من ذلك أن شيئا من هذا النوع هو الإله[1]، أو هو ما اعتبره أرسطو الوجود بما هو جنس الأجناس أو حامل الموجودات، لذلك يبدو أن الشيء هو حامل الأشياء، أو هو الجوهر الثابت في الأشياء المختلفة والمتنوعة في الأشكال والأحجام والأسماء والغايات.

إن ما يمكن أن نصل به إلى فهم ماهية العمل الفني هو فهمنا لماهية الشيء، وماهية الشيء هو الأسلوب أو النحو الذي عليه يوجد ذلك الشيء، وهذا يعني أن ماهية العمل الفني إنما نلتمسها في أسلوبه في الوجود، وأن ماهية الشيء نلتسمها في أسلوب شيئيته، والشيء يكون شيئا بفضل الأسلوب (الكيفية) التي بها ينشأ، والعمل الفني عند هيدغر يكشف بأسلوبه الخاص عن طبيعة الموجودات أي ماهيتها، وبذلك لا يكون شيئا أو مجرد أداة، بل طريق لتكشف ماهية الفن وماهية الأداة أيضا، ولن يتضح ذلك إلا من خلال بيان الأسلوب الخاص الذي يكشف به الفن عن حقيقة الموجودات، ذلك أن الأعمال الفنية معروفة لدى كل شخص، مثل "الأعمال المعمارية واللوحات الفنية التي يجدها المرء قائمة في الساحات العامة، وفي الكنائس والبنايات السكنية، وإذ تحتضن مجموعات الأروقة ومعارض الأعمال الفنية التي تنتسب إلى عصور وشعوب مختلفة، إننا عندما ننظر إلى الأعمال الفنية كما هي في حقيقتها الأصلية ولا نحاول مخادعة أنفسنا، يتضح لنا عندئذ "أن الأعمال الفنية موجودة بشكل طبيعي كما توجد الأشياء عادة، فالصور معلقة على الجدار مثل

[1] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، مع مقدمة للفيلسوف غادامير، ترجمة، أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص ص33-34.

بندقية صيد أو قبعة، وتنتقل لوحة مثل لوحة "فان غوغ" التي تجسد حذاء فلاح من معرض إلى آخر، وترسل الأعمال الفنية كما يرسل الفحم من منطقة "الرور-Ruhr"، وجذوع الأشجار من الغابة السوداء، لقد وضعت -فيما يقول هيدغر- أغاني هولدرلين أثناء الحملة في جراب مع أدوات الزينة، ووضعت رباعيات بيتهوفن الموسيقية في مخازن دار النشر كالبطاطس في القبو"[1]، وهذا يعني أن العمل الفني مثله مثل الشيء، في مادته التي تشكل حيزا من الفراغ، والذي يمكن ملاحظتها مثما نلاحظ باقي الأشياء الموجودة والماثلة أمامنا، لذلك فإن العمل الفني هو موجود مثل باقي الموجودات، غير أن تساؤلنا عن ماهيات الأشياء والموجدات يحيلنا إلى دوما إلى سؤال الحقيقة، مادامت الحقيقة هي ماهية الأشياء، ومن ثمة فإن التساول عن ماهية العمل الفني كموجود، هو تساؤل عن حقيقة الفن، لكن يجب أن نحترس في وضعية السؤال، إذ ينبغي أن نتساءل عن حقيقة العمل الفني ضمن سياق الحقيقة الفلسفية ذاتها؛ بمعنى ضرورة التساؤل في السؤال؛ ومن ثمة التساؤل عن حقيقية الفن بأدوات الفن نفسه.

يبدو أن الحقيقة تنبجس على نحو ما من العمل الفني، وبخلاف الإجراء المألوف في الإنطلاق من الطبيعة الشيئية والطبيعة الموضوعية للعمل الفني، يجادل هيدغر في أن العمل الفني يتميز بالضبط بحقيقة كونه ليس موضوعا، وإنما هو بالأحرى ينتصب في ذاته، وبانتصابه في ذاته فإنه لا ينتمي إلى عالمه فقط، وإنما عالمه حاضر فيه، إن العمل الفني يكشف عالمه الخاص، والشيء يكون موضوعا عندما لا يعود ملائما لنسيج عالمه، لأن العالم الذي ينتمي إليه العمل الفني هو عالم منحل، لذلك، يكون عمل فني ما موضوعا عندما يصبح جزءا من عملية التبادل التجاري، وحينئذ يكون بلا عالم وبلا بيت، ومن أجل ذلك سعى هيدغر لفهم بنية العمل الفني على نحو مستقل من ذاتية المبدع، أو المشاهد، إذ يستخدم مفهوم الأرض كمفهوم ضدي لموازاة مفهوم "العالم" الذي ينتمي إليه العمل الفني، والذي هو نفسه يشيّده العمل ويكشفه، ذلك أن مفهوم الأرض هو مفهوم مضاد للعالم بقدر ما يجسد الوقاية الذاتية والانغلاق الذاتي بمقابل الانفتاح الذاتي (العالم)، ومن الواضح أن كلا من

[1] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص ص31-32.

الانفتاح الذاتي والانغلاق الذاتي حاضران في العمل الفني[1]، ذلك أن وصف العمل الفني عن طريق قيامه في ذاته وفتح العالم، يتجنب فيما يبدو العودة إلى مفهوم العبقرية في علم الجمال التقليدي[2]، مع ذلك يمكن أن نجد لمفهومي الانغلاق والانفتاح عند هيدغر-بما هما يبدوان متناقضين- ما يقابلهما في التصور الإستطيقي الكانطي من مفهومي الذاتية والعمومية، اللذين يتميز بهما الحكم الجمالي، إذ يكون البعد الذاتي والموضوعي في نفس الوقت، فمن جهة نجد أن حكم الذوق هو حكم صادر عن تمثيل ذاتي لشعور الشخص تجاه الموضوع الجميل، ومن جهة أخرى يحمل ذلك الحكم الجمالي صفة العمومية، إذ أنه يفرض ذاته كحقيقة موضوعية لدى كل الذوات، حينئذ بمقدورنا أن نحكم على من يعارضنا بفساد ذوقه، وسيجد صعوبة في إقناعنا بأنه على صواب.

2- العمل الفني والشيء:

يعدّ مفهوم الشيء بمثابة حجر الزاوية في فلسفة الفن عند هيدغر، ومن خلاله يمكن مواصلة التقدم نحو الأماكن الإستطيقية، والتي تعتبر منجما فلسفيا لتخليص المفهوم الفلسفي للفن، وإذا كان الشيء هو انفتاح الموجود على وجوده؛ أي هو حدوث الحقيقة، وإذا كانت حقيقية العمل الفني لا يمكن أن تتحدد عن طريق آخر غير طريق ما يعمل عمله في العمل الفني، فكيف يكون الأمر مع رغبتنا في أن نذهب للبحث عن العمل الفني الحقيقي في حقيقته ؟ إننا لنظل على خطأ ما دمنا نظن أولا أن حقيقة العمل الفني تكمن في بنية الشيء التحتية، لذلك، أمامنا الأن نتيجة غريبة مصدرها تأملاتنا تلك، إن أمكن أن نسميها نتيجة، يتضح لنا هنا شيء مضاعف وهو: أن الوسائل والمفاهيم الشيئية السائدة لا تكفي لتحديد الشيء في العمل الفني من جهة، وأن ما أردنا تصوره على أنه الحقيقة الموالية، وهو بنية الشيء التحتية، لا ينتمي على هذا النحو إلى العمل الفني من جهة أخرى[3]،

[1] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص ص227-228.

[2] المصدر نفسه، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص ص55-56.

أو هو ليس إلا كيفية من كيفيات الشيء، وليس هو العمل الفني في حدّ ذاته، ومن ثمة ليس هو الحقيقة التي نأمل بلوغها.

يبدو أن محاولة "إدراك صفة العمل الفني –حسبما يقول هيدغر– الشيئية بمساعدة المفاهيم الشيئية المعتادة قد فشلت، ليس ذلك لأن هذه المفاهيم الشيئية لا تمس الشيئي، وإنما لأننا نُرغم العمل الفني على نحو مسبق من خلال التساؤل عن بنيته الشيئية التحتية، ونسد به مدخلنا إلى وجود العمل الفني، لا يمكن الجزم بالشيئي في العمل الفني ما لم يظهر قيام العمل الفني في ذاته بصورة واضحة"[1]، وإذا كان كل ما يوجد هو شيء كالحجر، والجرة، والإنسان، والطائرة...الخ، بهذا المعنى فإن الشيء هو الموجود، لكن، إذا كنا نريد أن نحدد هذه الواقعية في ظاهر الشيء المباشر، فإننا سنواجه ثلاثة تفسيرات تقليدية للشيء، وبالتالي للموجود بشكل عام، فالشيء يظهر كدعامة (ركن) لبعض الخصائص مثل وحدة تعددية الانطباعات، وأخيرا كمادة نالت شكلا ما*، والعمل الفني هو شيء من خلال المادة التي يتألف منها، وهيدغر سيعمد إلى معالجة هذا التعريف الذي يحمل في طياته ثنائية الشكل والمادة، إذ يقترح أن هذا الزوج المؤلف من المادة والشكل، حينئذ علينا مواصلة التحليل الترنسندنتالي متسائلين: من أين يستخلص الزوج "مادة–شكل" منشأه وأصله؟[2] غير أنه قد "يغلب على الظن أن السؤال عن ذلك سيكون زائدا عن اللزوم ومربكا، لأن العمل الفني شيء آخر يتجاوز الشيئي، وهذا الشيء الآخر الذي يكمن فيه، هو الذي ينشيء العمل الفني، ولأن العمل الفني شيء مصنوع، ولكنه يقول شيئا آخر غير الشيء المجرد في حدّ ذاته، إن العمل يوحي بشيء آخر، هو المجاز، وبالشيء المصنوع يجمع في العمل الفني شيئا آخر، ومن ثمة فالعمل الفني رمز"[3]، والحقيقة أن مفهوم الشيء الحامل لخواصه هذا يتيح لنا الإجابة عن الشيئي في العمل الفني، فالشيء في العمل

[1] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص57.

* وهو التفسير الميتافيزيقي الذي يتناسب مع الأشياء الطبيعية كما هي أشياء مألوفة، علاوة على ذلك، فإن التصور الذي يعود إلى أرسطو يسمح أكثر بفهم العمل الفني. جان لاكوست، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص97.

[2] جان لاكوست، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص ص97-98.

[3] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص ص32-33.

الفني فيما يبدو هو المادة، وهي أساس تشكيل الشيئي وحقله، لقد كان علينا أن نذكّر منذ البدء بهذه الحقيقة المعروفة المقنعة، ولماذا كنا نعرج على مفاهيم الشيء؟ ربما لأننا نسيء الظن بهذا المفهوم للشيء الذي يقدم الشيء على أنه المادة المشكلة[1].

3- العمل الفني والحقيقة:

يؤكد هيدغر مثل هيغل، أن الحقيقة والخطأ ليسا أساسا خصائص خطاب، ومن المهم القول – حسب هيغل- "أن الفن يهدف إلى كشف الحقيقة في شكل تمثيل فني معقول، غير أنه ونتيجة لذلك فقدَ نهايته في نهاية المطاف، وفي تقدمه الأخلاقي، ذلك أن الأعمال الفنية أصبحت تنشد زيادة المال، والرغبة في الشهرة والشرف، وحيث أصبح بذلك الفن لا يهتم بالأعمال الفنية من حيث مفهومها"[2]، لذلك فإن التساؤل عما تعنيه الحقيقة أو "ماذا يعني أن نبحث عن الحقيقة؟ هل أُتخذت الحقيقة موضوعا بمعنى نظرية في المعرفة أو بمعنى نظرية في الحكم؟ يبدو أن الأمر ليس كذلك في كلا الاحتمالين، إذ إن "الحقيقة" تعني عين ما يعنيه الأمر الكاشف عن ذات نفسه، ولكن ماذا تعني إذن عبارة "الحقيقة"، إذ يمكن من حيث المصطلح أن تُستعمل باعتبارها كائنا وكينونة؟"[3]، ومن ثمة فإن الحقيقة لا تقيم داخل القضايا والأحكام، بل تتمتع بوجود أنطولوجي، إنها كيفية وجود نمط كائن، ذلك أن ما جرت العادة على تسميته خطأ -حسبما يرى هيغل- وما تنعته المذاهب الفلسفية كذلك؛ ونعني عدم مطابقة الحكم للواقع، ليس سوى كيفيات الضلال وأنماطه، وهي أكثر تلك الكيفيات سطحية، الضلال مسرح الخطأ وأساسه، وهو ليس عثرة وغلطة تأتي صدفة، وإنما مملكة هذا التاريخ الذي تختلط فوق خشبته أنماط الضلال جميعها، قد يوحي هذا بأن هيغل يفترض قوة

[1] المصدر نفسه، ص41.

[2] G.W.F .Hegel, Hegel (G.W.F), esthétique, cahier de notes inédit de Victor Cousin, transcription, présentation et notes Alain Patrick Olivier, librairie philosophique J. vrin, Paris, 2005, pp 78-79.

[3] مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ترجمة وتقديم وتعليق، فتحي المسكيني، مراجعة، إسماعيل المصدق، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط2، 2013، ص395.

كونية مناهضة للحق، وترمي بالإنسان في مهاوي الضلال، وأنه لا يملك أمامها قوة، لذا ينبهنا أن الأمر لا يتعلق بعجز الإنسان وتقصير من جانبه، كما يدعونا أن نتخلى عن كل أنثربولوجيا، ونتحرر من كل فهم للإنسان كذاتية، إن نحن أردنا أن ندرك ماهية الحقيقة، ذلك أن هذه ليست خاصية أحكام تصدرها ذات بشأن موضوع.

إن عيب الفلسفة الهيغلية مهما كان التأويل الذي يعطى لها، أنها لم تستطع أن تغادر فلسفة الذاتية، وبالرغم أن هيغل ذاته يؤكد أنه غادر أرض الكوجيطو، إلا أن فكرته عن المطلق هي فكر ذاتي أيضا؛ أي ما هو ماثل بالقرب من ذاته في يقين معرفته بذاته، وليس المطلق الهيغلي إلا اليقين الذي كان ديكارت قد عزله ووضعه أساسا للفكر ومبدأ له، دون أن يعمقه حتى يجعل منه ذاتا مطلقة، لقد كان هيغل وفيا لديكارت بطريقة أو بأخرى، من حيث إبقائه على الذات حتى وإن جعلها مطلقة، وهو لم يتجاوز عصر الميتافيزيقا التي ترد الموجود إلى موضوع يوضع أمام الذات، لقد جعل من الوجود الأساس المطلق لكل موجود، وجعل من هذا الموجود الأسمى فكرا ومعرفة مطلقة، والاسم الآخر لهذا الموجود الذي لم يزل حاضرا، ويصاحب عند حضوره كل فكر، إنه هو الوعي، ولكن ما هو الوعي؟ إنه في جميع أشكاله، حضور بالنسبة للذات، وإدراك الحضور لذاته، وما يصدق على الوعي يصدق على الذاتية بصفة عامة، لذلك فإن هيغل حينما أعلى من شأن الحضور أعلى من شأن الذاتية والوعي[1]، ومن ثمة علينا أن نتساءل إستطيقيا: هل الفن هو وضع الحقيقة –نفسها– في العمل الفني؟ وكأنما الفن تقليد للواقع ووصف له؟ هل حقيقة العمل الفني هي حضور الواقع في الفن؟ فتصبح حينئذ حقيقة الموجود تتطلب التطابق مع الموجود والقياس عليه، مثلما كان أرسطو يقول سابقا بالمحاكاة، وقد جرى اعتبار ذلك التطابق مع الموجود على أنه جوهر الحقيقة، لكن هذا المفهوم التقليدي للحقيقة يجعلنا نصطدم بصعوبة إستطيقية تنبئنا بضرورة إعادة النظر في مسألة الحقيقة والتطابق، ولنتقدم نحو ذلك الإحراج الإستطيقي معتمدين التساؤل التالي: هل لوحة "فان

[1] عبد السلام بنعبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر،مجاوزة الميتافيزيقا،دار توبقال للنشر،ط2، 2000،ص ص127–129.

غوغ" تقدم رسم حذاء فلاحي حقيقي موجود، وتعتبر لذلك عملا فنيا لأنها نجحت في رسمه؟ هل أن اللوحة تأخذ نسخة من الواقع وتضعها في إنتاج فني معين؟ كلا، يبدو أن الأمر غير ذلك[1]، ومن ذلك "فإن الحقيقة –فيما يقول هيدغر– التي يجري الحديث عنها، لا تقع ضمن ما يعرف تحت هذا الإسم، وتحت ما ينسب إلى المعرفة والعلم بوصفه خاصية يتم على أساسها التمييز بينه وبين الجمال والخير، اللذين يعتبران من قيم السلوك غير النظري، إن الحقيقة هي كشف الموجود بصفته موجودا، الحقيقة هي حقيقة الوجود، والجمال لا يرد إلى جانب هذه الحقيقة، عندما تقيم الحقيقة نفسها في العمل الفني، فإنها تظهر نفسها، والظهور –بوصفه وجودا لهذه الحقيقة في العمل وبوصفه عملا فنيا– هو الجمال، وهكذا ينتمي الجميل إلى حدوث الحقيقة"[2]؛ بمعنى أن الجميل تكشّف للحقيقة، وليس محاكاة وتقليدا للواقع، لأن هذا الأخير معطى وظاهر للعيان، بينما الحقيقة ليست كذلك، وإنما دلالتها تقوم على فعل التكشف، لأنها تمارس الإختفاء والإختباء، ومادامت تستلزم الظهور، فإنها تنتقل بين حدّي التحجب نحو التكشّف، أو لنقل أن حقيقة الحقيقة هي اللاحقيقة.

يعمل هيدغر على تجاوز الفهم التقليدي للحقيقة بما هي كفاية الشيء والفكر، إنه يقدم بديلا لفهم أكثر أصالة، الحقيقة هي اللاتحجب كما يسميه الإغريق "Aletheia"، لذلك فإن جوهر الحقيقة يتبين من خلال جدل التخفي والتكشف أو جدل الحضور والغياب، والحرية هي مقاومة لإزاحة وكشف الستار عن تحجب الحقيقة، والحقيقة واللاحقيقة ينتميان كليهما إلى أنطولوجيا الكائن أو الدزاين، وبالمعنى الأخير تكون الحقيقة أكثر جذرية في ارتباطها بالآنية[3]، ذلك أن "الحقيقة –فيما يقول هيدغر– تعني جوهر ما هو حقيقي، ونحن نفكر فيها بناء على تذكرنا للكلمة اليونانية "اللاتحجب" التي تعني كشف (عدم الخفاء) الموجود، ولكن هل هذا هو تحديد جوهر الحقيقة؟ ألسنا ندعي أن مجرد تغيير كلمة الاستعمال، الكشف بدل الحقيقة، هو وصف للشيء؟ حقا إن الأمر

[1] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص107.

[3] Jean-Marie Vaysse, dictionnaire Heidegger, Ellipses éditions marketing S.A, Paris , 2007. P 182-184.

ليبقى مجرد تبديل الأسماء، طالما لم نعرف ماذا يجب أن يكون قد حدث حتى نكون مجبورين على التعبير عن جوهر الحقيقة في كلمة الكشف؟"[1]؛ أي يجب علينا أن نعرف ماذا حدث فلسفيا وبالضبط في مسار التحول من التحجب إلى الكشف أو من اللاحقيقة إلى الحقيقة؟ إن الكشف ليس فقط صفة الموجود إذا عُرف على حقيقته، وفي معنى أكثر أصالة يتم حدوث الكشف، وهذا الحدوث إنما هو شيء يمكّن الموجود إطلاقا من أن يكون مكشوفا ومعروفا على وجه صحيح، والخفاء الذي يناسب كشفا من هذا النوع، ليس خطأ، وإنما هو ينتمي في الأصل إلى الوجود نفسه، والطبيعة، التي تحب أن تخفي نفسها (هيراقليطس)، وهيدغر يتحدث عن فجوة الوجود، التي تشكل الساحة التي يتم فيها التعرف على الموجود بوصفه كشفا، بوصفه موجودا في حالة كشفه، وظهور الموجود على هذا النحو إلى وجوده الآني "هنا-Da"[2].

4- الحقيقة والشعر:

إن ماهية الفن عند هيدغر ليست ضربا من ضروب علم الجمال ولا فلسفة الفن بالمفهوم التقليدي الميتافيزيقي، بل هي تكشف الموجود وقول للحقيقة، لأن هيدغر يجري تغييرا جوهريا في تلك الماهية الفنية، بحيث يخضعها لعبور من حدّ الجميل إلى حدّ الحقيقة، لم يعد الفن إذا كلام عن الجميل أو تحليلية للجميل بلغة كانط، وإنما أصبح وسيلة أنطولوجية لتجلي حقيقة الموجود، لذلك فالفن يزاحم المنطق -بما هو قانون الفكر- في قول الحقيقية، بعد أن كان كانط قد فصل بين الدائرتين: دائرة الحقيقة-المعرفة بما هي إنتاج للأحكام المنطقية، ودائرة الإستطيقا بما هي إنتاج لأحكام الذوق، غير أنه مع هيدغر سيتمكن الفن من قول الحقيقة، وبطريقة شعرية، ههنا يصبح الفكر -بما هو منطق- متحد مع الشعر -بما هو فن- إذ يستجيب الفكر لفن الشعر، ويحاول أن يستدعيه في لغة فكرية، فقد صار شعر "فريدريك هولدرلين" الخلاق عماد فكر هيدغر، إن الفن هو تفعيل الحقيقة، وبهذا المعنى، فإن الفن بأسره هو شعري ومواءمة للحقيقة، وإذا كان الفن هو تكشّف للحقيقة المتحجبة،

[1] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص70.

[2] المصدر نفسه، ص22.

ومن ثمة "فإن الشعر –بما هو أعمق وأقرب الفنون إلى الموجود– هو الإفصاح عن لاتحجب الموجودات، وإنارة للوجود الذي يحجب ذاته، فيحقق هذا النور اشعاعه بالعمل الفني وفيه، والجمال هو الطريق الذي تشع فيه الحقيقة اللامتحجبة، وصوت الشعر يدعو كل ما موجود: العالم والأشياء، الأرض والسماء، الآلهة والفانون، يدعوهم إلى أن يلتئموا في تصاحبهم الحيوي البسيط، إن الشعر إذن تأسيس وإعطاء للاتحجب الوجود، وبهذا فهو أصل تاريخ أي شعب من الشعوب"[1].

إن عملا فنيا من نوع ما تظهره لنا قصيدة "ك.ف.ماير" "البئر الرومانية" يؤكد على أحسن وجه ذلك الرأي القائل بأن العمل الفني يقدم بصورة مطابقة:

البئر الرومانية

يصاعد الماء المتدفق وينصب

مالئا دائرة الصفحة المرمرية

التي تفيض مقنعة

في أعماق صحفة ثانية

وتعطي ثانية من وفرة مائها

فيضانها المتماوج لثالثة

وكلها تأخذ وتعطي في آن واحد

وتنهمر وترتاح"[2].

[1] هانز جورج غدمير، طرق هيدغر، مصدر سابق، ص237.

[2] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص54.

يبدو أن الشعر هنا قد عمل على نقل الواقع كما هو من خلال الوصف الدقيق لأشيائه، غير أن "الأمر لا يتعلق في العمل الفني بإعادة التعبير عن الموجود المفرد الحاضر في كل مرة، وإنما يتعلق على العكس من ذلك بالتعبير عن جوهر الأشياء العام، ولكن أين هو؟ وكيف هو هذا الجوهر العام حتى تكون الأعمال الفنية مطابقة له؟ وأي جوهر خاص؟ وبأي شيء ينبغي له أن يكون مطابقا لمعبد يوناني؟ من يستطيع أن يدعي ادعاء مستحيلا بأن فكرة المعبد قد تمثلت في بنية العمل الفني؟ ومع ذلك فقد وضعت الحقيقة في عمل من هذا النوع، إن كان عملا فنيا فعلا"[1]، ذلك أن الشيء لا يكون عظيما إذا لم يكن حقيقيا، ولهذا السبب، فإن "ليسينغ"، بعد أن أخذ حذره في التذكير بأن الحقيقة الشعرية ليست مثل الحقائق العلمية، ولكنها تقترب بالأحرى من المحتمل الأرسطي، فإنه يستطيع أن يمتدح مؤلفيه المفضلين تحديدا، وذلك من أجل الحقيقة التي يسمحون بالوصول إليها، والذي يجعل أيضا من "شكسبير" كاتبا مسرحيا عظيما، هو أنه يملك "رؤية عميقة بخصوص جوهر الحب"، حيث تمثل مسرحيته "عطيل" كتابا وجيزا تاما حول هذا الجنون الحزين والغيرة، وكذلك، فإن ما تعلمه "أوريبيد" من سقراط لم يكن نظرية فلسفية ولا أحكاما أخلاقية، ولكن فن معرفة البشر ومعرفة الذات، وأن يكون المرء منتبها إلى أحاسيسه[2].

لقد أكد هيدغر أن جوهر الفن هو الشعر، وهو يريد بذلك أن يقول: ليس تغيير صورة ما سبق تشكيلها، وليس نسخ الموجود من قبل هما اللذان يشكلان جوهر الفن، وإنما التصميم هو الذي ينتج عنه شيئا جديدا بصفته حقيقة؛ أي أن ينصب لنفسه موضعا مفتوحا، وهذا ما يشكل جوهر حدوث الحقيقة، التي تكمن في العمل الفني، ولكن جوهر الشعر بالمعنى الضيق المعتاد للكلمة تميزه الطبيعة اللغوية الجوهرية، التي يختلف بها الشعر عن جميع طرق الفن الأخرى (فن البناء والنحت)، إن طريقة التصميم الذي يحدث في القصيدة الحقيقية، ذات طبيعة أخرى، ثم إن تصميم العمل الشعري مرتبط بتمهيد مسبق، ولا يمكن أن يصمم من جديد ومن تلقاء نفسه، إنه اعتماد طرق اللغة الممهدة،

[1] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص54.

[2] تزيفتان تودوروف، الأدب في خطر، ترجمة، منذر عياشي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2011، ص34.

والشاعر يعتمد عليها حتى أن لغة العمل الفني الشعري لا تستطيع أن تتجاوز تلك الطرق الممهدة المسيطرة على اللغة[1]، لذلك فإن التفكير في الشعر لا يعني الذهاب بالفكر المجرد إلى الحقل الفني الجمالي، أو العكس الإتيان بجماليات الكلمة في إطار الفكر المجرد، إن هذا معناه استناد هذا للآخر، وفي كل الحالات هي نظرة إزدراء لأحدهما، ومن ثمة ستكون هذه الرؤية سلبية في أساسها، وحينئذ سيفقد الشعر معناه باعتباره حقيقة أو بما هو جوهر في حقيقته، وإذا كنا لا نملك أدنى فكرة عن الكيفية التي عاش بها اليونانيون شعرهم الرفيع، وأعمالهم الفنية بالتفكير فيها أو لم يعيشوها، فإنهم على الأقل تركوها قائمة في حضورها الذي تجلت فيه[2]، لقد كانت أشعارهم وملاحمهم البطولية هي قبس الحقيقة التي كانوا يسترشدون بها في عربة الوجود، ولم يكن الشعر دخيلا عن النظرية الفلسفية آنذاك بل كان روحها الذي يؤلف أجزاءها، وأجزاء الوجود الملقى والمعطى في أنطولوجيا الفكر اليوناني، ووفق هذه الرؤية يسترشد هيدغر رؤيته للفن والشعر تحديدا، إنه لم يقم بمجرد استدراج الفن إلى المقترب الظاهراتي الأساسي للفهم الذاتي للموجودات البشرية من حيث تاريخها، ولا حتى أن تلك المحاضرات قد فهمت الفن على أنه الفعل الذي يوجد العوالم التاريخية بأكملها[3]، بل "إن الشيء الذي سيتضح من هذا الكلام –فيما يقول هيدغر– هو أننا لم نجلب كلمة هولدرلين من ميدان القول الشعري كاستشهاد بغية أن نرطب ونزين من خلاله السيرورة الجافة للتفكير، إن عملا مثل هذا من شأنه أن يحط من قيمة الكلمة الشعرية، إن ما تقوله (كلمة هولدرلين) يرتكز على حقيقتها الخاصة، وهذه الأخيرة تدعى الجمال"، ومن ثمة علينا أن نفكر في الحقيقة بما هي تفكير، وفي الجمال بما هو فن، فيكون السؤال مركبا كالتالي: كيف يمكن التفكير في الفن–الشعر بما هو تفكير حاملا للحقيقة؟ أو بتعبير آخر: كيف يتحد الشعر والحقيقة دون أدنى محاولة قهرية لجمعها أو دمجها؟ كيف يقتربان ماهويا ؟ وكيف يتصالحان؟ وكيف يشتغلان معا على مقولات التفكير والاكتشاف والتجلي واللاحجب؟

---

[1] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص ص25–26.

[2] مارتن هيدغر، ماذا يعني التفكير ؟ ترجمة، نادية بونفقة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2008، ص48.

[3] هانز جيورج غدمير، طرق هيدغر، مصدر سابق، ص219.

خلاصة:

لقد قدم هيدغر منهجية تفكيكية لماهية العمل الفني، تقوم على أساس أنه من الضروري أولا الوقوف عند العمل الفني كشيء من الأشياء؛ أي شيئيته، ومن ثمة التأكيد على مسألة أن العمل الفني كباقي الأشياء العادية التي نجدها في حياتنا اليومية، غير أن الخطوة الثانية، تكشف لنا أن هناك شيء يلازمه؛ أي ضرورة تجاوز شيئية العمل الفني إلى ما يسميه هيدغر الرمز، لذلك تتلاشى مسألة الحقيقة المادية، وإذ العمل الفني يبدو وكأنه يمتلك حقيقة الشيء، لأن العمل ينتصب في الأرض، إلا أنه يملك القدرة على الانفتاح على العالم[1]، هكذا يحيل الفن والعمل الفني ليس إلى تاريخه الخاص به كما لو كان الأمر مع هيغل، ولا يحيل أيضا إلى مصيره ومستقبله كما لو كان الأمر كذلك مع كانط، وإنما مع هيدغر يصبح العمل الفني منتصبا في ذاته وحول ذاته، في علاقة بتجربة الحقيقة التي يملكها هنا في وجود الدزاين.

[1] جان لاكوست، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص ص104-105.

الاتجاه التأويلي/ الهرمنيوطيقي/ هانز جيورج غدمير (1900-2002):

ترتكز فلسفة التأويلية على خطوط فينومينولوجية تعود بالأساس إلى الفيلسوف الألماني "إدموند هوسرل"، وهي من أهم المصادر الفكرية التي أثرت بعمق في فلسفته، هذا إلى جانب التأثير الأعظم من قبل فلسفة هيدغر، ذلك أن فضل الربط بين الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا يعزى إلى هيدغر، وإليه يعزى أيضا النظر إليهما لا باعتبارهما تخصصين أو مجالين ضمن مجالات أخرى تنتمي إلى الفلسفة، بل باعتبارها ما يميز الفلسفة عموما، وفلسفة هيدغر خصوصا، والتي يمكن وصفها بأنها أنطولوجية فينومينولوجية منبثقة عن هرمنيوطيقا الدزاين[1]، وإذا كان الفن -فيما يرى هيدغر- هو كشف حقيقة الموجود الذي تم نسيانه في تاريخ الفلسفة الغربية[2]، فإنه مع غدمير سعمل -وفق الفينومينولوجيا- على تجاوز الوعي التاريخي الذي أنتجته الميتافيزيقا الغربية في العصر الحديث[3].

مع غدمير ستلتقي الخبرة الجمالية* بما هي فن مع الخبرة الهرمنيوطيقية بما هي منهج أو طريق من طرق الحقيقة الفلسفية أو باعتبارها كشفا للحقيقة التي ترتبط بعالم الإنسان المعيش[4]، ذلك أن الفن

---

[1] جمال مفرج، الفلسفة المعاصرة، من المكاسب إلى الإخفاقات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2009، ص79.

[2] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص102.

[3] ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، دار التنوير، بيروت، 2009، ص ص5-6.

* إن علاقة غدمير بالإستطيقا تعود مبكرا إلى ثلاثينيات القرن العشرين، وقد أتت على نحو قليل من خلال جماليات "كوهن""Cohen" التي لم تلق كثيرا من الاعتبار، وأتت على نحو مؤثر من قبل "ناتورب""Natorp" الذي قدم "بيتهوفن"Beethoven" و"دوستويفسكي""Dostoyevesky" من جهة نظر صوفية، لكن القوة الدافعة الأكثر أهمية فقد جاءته عن طريق "ريتشارد هامان""Richard Hamann" الحاصل على الدكتوراه تحت اشراف "دلتاي""Delthey"، والذي قاده إلى "جورج سيميل "George Simmel"، و"جوناس كون""Joanas Cohn" و"لوكاتش" الشاب، بالاضافة إلى دائرة "ستيفان جورج""Stefan George" ذات التأثيرات الخصبة، والمتمثلة في "فريدريتش فولترس""Wolterz Freidrich"، و"ارنست روبرت""Ernst Robert"، وكذا اهتمام "هيدغر" "Heidegger" بالفن الحديث وتحوله للشاعر "هولدرلين". ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، مرجع سابق، ص ص43-44.

[4] هانز جيورج غدمير، تجلي الجميل، ترجمة ودراسة وشرح، سعيد توفيق، تحرير، ربرت برناسكوني، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997، ص16.

تاريخي، وهو تاريخي بوصفه المحافظة على الحقيقة في العمل الفني، وهذا لا يعني أن للفن تاريخا بالمعنى الخارجي، كما لو كان يحدث عبر تبدل الأزمان، فيتغير في أثناء ذلك ويضمحل، ويقدم لعلم التاريخ نظرات متبادلة، إن الفن تاريخي بمعنى جوهري، إذ أنه هو من ينشيء التاريخ[1]، لذلك نجد غدمير – وتحت تأثير أستاذه هيدغر– يولي أهمية كبيرة لتاريخانية الفن، ومن ثمة يصبح الفن عنده إحدى الموضوعات التاريخية تشكل التاريخ وتتشكل فيه، لأنه بالفن نتعرف على أنفسنا، والفن أيضا يصنع تاريخا حينما يؤثر في أولئك الذين يخبرونه، إن خبرة الفن –جنبا إلى جنب– مع خبرتي التاريخ والفلسفة تقدم لنا نماذج من الخبرة بالحقيقة أو طريقا للكشف عن الحقيقة تتجاوز مناهج البحث العلمي، وجاهزية مفاهيمها التفسيرية[2].

1– أزمة الفن/ الصورية والاغتراب:

لقد امتدت أزمة الشكلانية إلى أزمة أخرى تتمثل في اغتراب الوعي الجمالي، وما نتج عنها من هوة عميقة بين الفن القديم والفن المعاصر، وهي أزمة وعي جمالي أصبح لا يعي تاريخه وسياقه وأشيائه الفنية، وبذلك فإن اغتراب الوعي الجمالي –حسب غدمير– يرتبط أيضا بمسؤولية كانط، من حيث بحثه في الشروط القبلية لقيام حكم الذوق، وكانط بهذه الصيغة القبلية يكون قد فلسفة الفن؛ أي أنه اشتغل على المبادئ المقومة لملكة الرغبة (الشعور)، من حيث كيفية اصدار أحكامها الجمالية، وقد انتهى هذا التحليل إلى نزعة صورية خالصة في تاريخ الإستطيقا، انفصل من خلالها الحكم الجمالي عن الحكم الأخلاقي، وعن الحكم المعرفي–المنطقي، إن الذي حدث للجميل مع كانط، –وكما يصفه غدمير– هو اختزال للمعنى الفني والجمالي إلى متعة ذاتية خالصة، إن العمل الفني يفقد سلطته المستقلة لتربيتنا عندما يختزل إلى مثل هذه الأفعال المجردة من المتعة، ذلك أن الوعي الجمالي يرتبط بموضوعه الفني كما ترتبط النسبية التاريخية بموضوعها (التاريخ والتراث) [3]، لقد أكد هيغل أن الفن

[1] هانز جيورج غدمير، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص102.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص152.

يبلغ هدفه الأسمى عندما يعبّر عن ذاته بمشاركة الدين والحياة والألوهية، ويصبح واعيا بمصالح الإنسان الأبعد عمقا، وعن حقائق الفكر الأكثر رحابة[1].

إن العمل الفني لم يعد يمثل بالنسبة لنا حضوره الإلهي الذي نُجلّه، ثم إن القول بأنه شيء من الماضي يعني أنه بنهاية عصر القدماء يبدو حتما محتاجا إلى تبرير، وفي هذا الصدد يطالب غدمير فن الغرب المسيحي بأن يمثل الدور الفعال الذي تحققت فيه الشرعية عبر القرون من خلال الكنسية، وانصهرت مع التراث الكلاسيكي من خلال الإنسانيات، ويعني ذلك أن قدرة الفن على التعبير عن الحقيقة كانت هي المبرر الوحيد لوجوده في العصور القديمة، وأن ظهور الحاجة إلى هذا التبرير في عصرنا الراهن، إنما يعني أنه فقد هذه القدرة، ولعل المعرفة التي كان يحققها الفن في الماضي إنما كانت معرفة دينية وأخلاقية أكثر من كونها معرفة عقلية تصورية[2*]، غير أن طغيان المنهج العلمي والمعرفة التصورية في شتى مناحي التفكير الحديث والمعاصر هو الذي أدى إلى انحسار دور الفن، ولا يرجع هذا الانحسار إلى طبيعة الفن نفسه بقدر ما يرجع إلى الاعتماد الجمعي السائد في عدم فاعلية هذا الأخير في مجال الحقيقة، في مقابل زيادة الثقة في العلم على تحقيق هذه الفاعلية[3].

لقد اغترب الوعي الجمالي عندما تأسس –ومنذ كانط– على فكرة الجميل فحسب، ناسيا أن الجميل ليس مفهوما مجردا ومستقلا يمكن انعزاله[**] في عالم الوعي أو الشعور بمنأى عن الواقع والحياة الإنسانية، ذلك أن صور ونتاجات الفن الجميل كانت على الدوام بمثابة تجليات للحقيقة الإنسانية التي تحدث فيها ممثلة في الدين والأسطورة وأشكال الحياة الاجتماعية الأخرى، والوعي الجمالي بهذا

[1] دني هويسمان، علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1975، ص71.

[2] ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، مرجع سابق، ص115.

[*] إن دعوى الشعر –مثلا– بأحقيته في الحقيقية لم تلق في مواجهتها تحديا على الإطلاق خلال تلك الفترات الثقافية الأقدم عهدا، وخاصة فترات الشعر الجمالي الإغريقي–فيما يرى غدمير– إذ نجد "هيرودوت" يخبرنا بأن "هوميروس" و"هزيود" قد منحا اليونان آلهتهم. ماهر عبد المحسن حسن، المرجع نفسه، ص116.

[3] ماهر عبد المحسن حسن، المرجع نفسه، ص118.

[**] في الحقيقة ورغم اهتمام غدمير المتزايد بهذا المصطلح"العزلة"، إلا أننا لا نكاد نعثر لديه على دراسات صريحة ومستقلة في هذا الصدد، باستثناء مقالته التي عنوانها "الانعزال كعلامة على الاغتراب الذاتي". ماهر عبد المحسن حسن، المرجع نفسه، ص168.

المعنى يصبح اتجاها خاطئا وغير مشروع إزاء الفن، بل إن الفن نفسه كموضوع لمثل هذا الوعي يفقد مصداقيته ومشروعيته، لهذا فإننا نجد غدمير يرجع حالة الاغتراب التي تعتري الوعي إزاء الأعمال الفنية المعاصرة إلى استبعاد الفن من مجال الحقيقة، وتقليص المجال الجمالي ليصبح مظهرا جماليا خالصا، إن الفن اليوم له نفس الدور التاريخي الذي كان لفن الماضي من حيث ارتباطه بالأخلاق والدين، لهذا يمكننا أن نعدّ فلسفة كانط الجمالية هي المسؤولة عن أزمة وعينا الجمالي الاغترابي، إذ تم بمقتضاها حصر مفهوم المعرفة في مجال الاستخدام النظري والعلمي للعقل، واستبعاد الذوق التجريبي العام، وقد ألغى فعالية الحكم الجمالي في مجال القانون والأخلاق من قالب الفلسفة، وبهذا لم يعد للفن أي مشروعية في إدعاء الحقيقة، ومن ثمة انحصرت هذه الأخيرة داخل مناهج العلوم الطبيعية، واستقل الوعي الجمالي بذاته، وأصبح الجميل متمركزا على مقولة الشكل الجمالي، ومن هنا تأتي محاولة غدمير الهرمنيوطيقية الفلسفية بوصفها اتجاها فلسفيا جديدا يقوم على تجاوز تلك الرؤى الفلسفية التقليدية للفن، ولمعنى وعينا الجمالي[1].

2- التاريخانية الفنية:

يمكن أن نعدّ هذا الربط بين تاريخانية الفن وتجلي الحقيقة وسيلة فلسفية مهمة لتجلي الجميل، وتحريره أيضا من النزعة الشكلانية التي كان كانط مسؤولا عنها في دعوته الشهيرة للفصل بين الفن وباقي مجالات الحياة، وفق مبدأ "غرضية بدون غرض"، والذي نتج عنه نزعة "الفن للفن"، لذلك يسعى غدمير في محاولة من شأنها تجاوز أزمة الفن المعاصر بما هي أزمة اغتراب*، ذلك أن "فهم ماهية الفن -حسب غدمير- على أساس من فهم الحقيقة (التاريخية) التي يقولها لنا، هو ما يمكن أن يمدنا بإجابة على هذه التساؤلات، وهو فهم قد حجبه اغتراب الوعي الجمالي الذي نسي ماهية الفن وخبرته

[1] ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، مرجع سابق، ص118.

* وهذا هو الأصل الذي نشأت عليه الهرمنيوطيقا كعلم كان يقتصر عند نشأته الأولى على تفسير نصوص الكتاب المقدس التي يشعر المرء إزاءها بالاغتراب نتيجة عدم فهمه، وهو الأمر نفسه الذي سيقود غدمير إلى محاولة دمج الهرمنيوطيقا بالإستطيقا، ومن ثمة مجاوزة اغتراب الوعي الجمالي.

الأصيلة بالحقيقة، وهنا تأتي مهمة الهرمنيوطيقا لتجاوز هذا الاغتراب"[1]، وقد سبق لهيغل أن أكد على هذا التصور، عندما أراد أن يكون للفن دورا ووظيفة في مجرى تاريخانية تطور الروح المطلق، وفي محاولة منه لإعادة الاعتبار لمقولة الواقع في جدليته مع العقل، ومجاوزة لمشكلة الثنائيات الكانطية، وإذا كان العمل الفني يعدّ شيئا جميلا، فإن الجمال ههنا لا يجب أن نحتفظ به في ذواتنا كنوع من التمثل الذاتي الذي يحدث بكيفية داخلية بين القوى النفسية والعقلية المجردة -كما اعتقد كانط- من تفكر وشعور وتمثل، بل إن الشيء الجميل لا يحدث فقط في ذواتنا، بل يتحقق أيضا وبكيفية حسية خارج الذات؛ صوتا وصورة، فقد كان "هوميروس"-مثلا- يضيف لاسم كل بطل صورة له، إن ما ينبغي تأكيده ههنا، هو أن موضوعية العمل الفني أو الأشياء الجميلة تجد طريقها من خلال تلك الصورة الحسية خارج دائرة الذات، لذلك لا ينبغي إغفالها أو إهمالها أو إقصائها مثلما فعل كانط[2].

يتضح لنا أن مهمة غدمير هي فك الارتباط بين الفن والذاتية، ذلك أن وضع كانط لأساس علم الجمال في ذاتية القوى العاطفية بداية تأويل خطير، فقد كان التناغم الغامض الذي عرف بذلك بين جمال الطبيعة وذاتية الفرد، لايزال عاملا حاسما بالنسبة لكانط، كما فهم العبقرية الخالقة التي تتفوق على كل القواعد، وتخلق معجزة العمل الفني على أنها ربيبة الطبيعة، ولا ريب أن هذا يفترض على العموم اعتبار تنظيم الطبيعة، والتي كان أساسها الأخير فكرة الخلق اللاهوتية، وعند اختفاء هذا الأفق كان من الضروري أن يؤدي وضع أساس من هذا النوع إلى تأويل ذاتي في تكوين التعاليم المتصلة بانعدام القواعد بالنسبة إلى العبقرية، والفن الذي لم يعد ينتمي إلى كلية النظام الوجودي الكاملة، بحيث يصبح موضوعا مناقضا للواقع ومناقضا لتفاهة الحياة، بوصفه القوة المفسرة للشعر الذي لا يتم فيه التصالح بين الفكرة والواقع إلا في ميدانه الجمالي، وبذلك يصير علم الجمال مثاليا ينتج وعيا جماليا مغتربا[3]، ههنا تتضاعف مهمة غدمير فلسفيا حينما يؤكد ضرورة ربط تاريخية الفن بتاريخية

[1] هانز جيورج غدمير، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص17.

[2] G.W.F .Hegel, esthétique, Op. cit, p133.

[3] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص15.

الحقيقة، واجتراح المنجز الهرمنيوطيقي كصيغة فلسفية جديدة بإمكانها ردم الهوة بين الفن التقليدي والفن المعاصر، ومن ثمة تجاوز اغتراب الوعي الجمالي، هذا من جهة، واعتبار الخبرة الجمالية عنصرا جوهريا في بناء الرؤية الهرمنيوطيقية وتغذيتها.

3- التأويلية والفن:

ينبغي أن نلاحظ أن غدمير في سبيل معالجته لإشكالية الفن والحقيقة يتحرك في مساحة أكثر اتساعا، حيث يعود بأصل الإشكالية، إلى ما قبل "كروتشه"، ويصل بالحل إلى ما بعد "هربرت ريد"، وإذا كان العصر الحديث قد عرف استقلالية فروع المعرفة، وتأكد معه أيضا الاستقلال النسبي لحكم الذوق عن الفهم وتصوراته، بدءا من محاولات "بومجارتن"، فإن الإسهام الجاد كان لكانط منذ كتابه النقدي الثالث الذي أسس فيه المشكلة الجمالية بمعناها المنهجي، حيث اكتشف في الكلية الجمالية للذوق المطلب القوي والمشروع للاستقلالية الجمالية[1]، ولذلك يتساءل غدمير بلغة استنكارية: "هل الخاصية الجمالية للتشكيل هي وحدها الحالة التي تجعل العمل الفني حاملا لمعناه في باطنه، ولا يكون لديه شيء ما يقوله لنا ؟ هذا السؤال يقربنا نحو البعد الإشكالي الحقيقي لقضية الاستطيقا والهرمنيوطيقا"، وإذا كان هدف كانط هو التأسيس لمكة الذوق أو مكلة تشريع الأحكام الجمالية، والتي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون مكلة أخلاقية أو معرفية، غير فإن قراءة غدمير لكتاب كانط -نقد ملكة الحكم- على نحو ما هي مطروحة في المقالات الواردة في كتاب غدمير "تجلي الجميل"، وخاصة مقاله عن "الحدس والعيانية" تقدم لنا إيضاحا آخر لهذه العملية، وهي قراءة تُظهر لنا مرة أخرى كيف تطور موقف غدمير منذ ظهور كتابه: "الحقيقة والمنهج"[*]، لقد كان

[1] ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، مرجع سابق، ص122.

[*] بالنظر إلى فهرس كتاب :"الحقيقة والمنهج"، يظهر أنه كتاب حاول إنجاز ثلاث مهام فلسفية رئيسية: 1- تخريج مسألة الحقيقة من خلال تجربة الفن، وهو ما دعا غدمير إلى تجاوز دائرة الإستطيقا وإقرار الطابع الأنطولوجي للأثر الفني، ودلالته التأويلية، 2- توسيع مسألة الحقيقة نحو مسألة الفهم في العلوم الإنسانية؛ وهو ما مكّن غدمير من تطوير الخطوط الكبرى لنظريته في التجربة التأويلية، 3- إيضاح المنعطف الأنطولوجي الذي أخذته التأويلية تحت إمرة اللغة، وهو ما سمح لـ"غدمير" بالدفاع عن معنى جديد

هناك شيء من الجدل يتعلق بمدى ما يمكن أن نجده في كتاب كانط: "نقد ملكة الحكم" من أساس أصيل لفلسفة الفن، وإذا ما كان لهذا الأساس إلتماسه في مفهوم العبقرية، على نحو ما نلمس هذا التفسير لدى كثير من خلفاء كانط المباشرين في قراءتهم له، وإذا كان الجمال ينصب على صورة الموضوع، ويفترض أن هذا الموضوع محدد، في حين أن الجليل لا يتوفر إلا في الموضوعات غير المحددة، عديمة الصورة؛ أي في الموضوعات اللامتناهية، فإنه ليس هناك أدنى شك في أن اللاتناهي هو الأكثر ملاءمة للهرمنيوطيقا من التحديد، حيث يكون المجال مفتوحا لتعدد التفسيرات والتأويلات[1].

يتجاوز منهج التأويل كل من التحليل والتركيب، إذ يفترض أن هناك يقوم دائما تحليل تركيبي، وتركيب تحليلي؛ أي ثمة علاقة أخرى تجمع دائما الأداتين المتناقضتين، فتجعل التحليل تركيبا، وبالعكس، وهذه العلاقة ربما عبرت عنها صيغة البنية، إذ تفترض البنية ثمة وحدة داخلية تفيض عن عناصرها أو عواملها التي يمكن أن تخضع لمختلف عمليات التحليل والتركيب، لكن تلك الوحدة تظل فائضة حول حدود كل تركيب أو تحليل، وقادرة دائما على فرض دالتها الأساسية على كل مدلولات تلك العمليات، مع ما يمكن للمدلولات أن تضفي كذلك من ظلالها على الدالة التي تظل تختلف عن ذاتها دون أن تغيب عن ذاتها كليا، إن التأويل أو فلسفة الدلالة، هو تتويج عصري لتجربة الفلسفة، وقد كان غدمير أحد الذين وعوا هذه الحقيقة بشمولية وعمق، معتبرا أن التأويل يزيد على فلسفة الدلالة باعتراف صريح بدور الذات من حيث إن الذات تحقق فعل التأويل، إنها تؤلف أحد قطبي العلاقة البدئية (الوجود في العالم)، ثم إنها تتحمل كذلك ومن الأساس، فعل إنشاء المعرفة التي تأخذ شكل تأويل لا يمكن فصله عن الإنسان الذي ابتكره وتحمل مسؤوليته، إن التأويل صيغة تتضمن نسبية الذاتية وكينونتها في الآن ذاته، ولذلك بدلا من أن يدعي الفيلسوف أنه يقدم المعرفة، عليه أن يعترف أن ليس لديه إلا تأويله الخاص عن تلك المعرفة، ولكن هذا الاعتراف لن ينتقص أبدا

لدعوى "كونية التأويلية" على أساس البنية الحوارية لما سمّاه "العالم اللغوي" أو الكينونة اللغوية للعالم (جسد اللغة)، وانطلاقا من أن كل شيء لغة، وأن اللغة هي كل شيء. هانس جورج غادمير، تأويلية الصورة، مرجع سابق، ص64.

[1] هانز جيورج غدمير، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص ص19-20.

من قيمة التأويل، لأنه ليس درجة أقل في سلم اليقين الذي كان هدف الفلسفة المقدس، بل إنه في العصر الذي أصبحت فيه حتى حقائق العلوم الفيزيائية تقدم ذاتها على أنها منظومات معرفية نسبية صالحة مؤقتا حسب شروط التجربة والبحث المتوفرة في حينها، ليس على الفيلسوف أن يدعي امتلاك اليقين المطلق حول أية مسألة يصعب تحديدها أصلا فيما يشبه تعيين الظاهرة الفيزيائية، التي أصبحت هي نفسها نوعا من التأويل كذلك[1].

4- فكرة تلاحم الأجيال بواسطة الفن:

إن القضية الرئيسية التي تشغل غدمير هي تضييق الفجوة بين الفن التقليدي الذي نستمتع به، والفن المعاصر الذي يتحدانا كي نحاول أن نفهمه، وهو يفعل ذلك عن طريق التأكيد على أن عنصر المشاركة من جانب الملاحظ لا غنى عنه لكل فن تقليدي أو معاصر[2]، وهنا تصبح مسألة القصدية بين الفنان والمتلقي ضرورية لاستعادة الوعي الجمالي في الأعمال الفنية، وهذه المشاركة هي بمثابة الرابطة التي تعيد للخطاب الجمالي محايثته، إذ لا يصبح متعاليا، إنها تكشف أيضا عن الشروط الثقافية والواقعية لنجاح عملية الوعي الجمالي على اعتبار أن هناك ذوات مشاركة في عملية تجلي الجميل، ويمكننا هنا أن نستلهم الإستطيقا الكانطية التي تؤكد على دور الحس المشترك كمقولة أساسية لكلية حكم الذوق؛ أي من حيث الاتفاق حول الجميل، غير أن الاختلاف بين غدمير وكانط لا يلبث أن يعاود الظهور، من حيث أن هذا الأخير اعتبر الذات تحمل في ذاتها مسوغات تعميم الجميل أو في جعله كونيا دون الحاجة إلى الذوات الأخرى، بينما يجعل غدمير حكم الذوق رهان علاقة الذات بالموضوع، ولعل هذا التجاوز مردّه إلى الخلفية الفنيومينولوجية التي أخذها غدمير، فقد تعلم من فينومينولوجيا هرسرل "أن كل وعي هو وعي لشيء ما"، لأن الوعي أو الخبرة تنطوي دائما على موضوعها، وتكون موجهة نحوه بقصد فهم معناه، وإذا كانت كل الظواهر هي في النهاية خبرات باعتبارها ما يظهر للوعي أو ما يحدث في الخبرة، فإن هذا يعني أن الظواهر ليست هي

[1] مطاع صفدي، نقد الفكر الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص ص36-37.

[2] ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، مرجع سابق، ص220.

المظاهر، وإنما هي ما يظهر، وهو ليس شيئا آخر سوى ماهية الظاهرة أو معناها[1]، لذلك يبدو أن غدمير في أمس الحاجة إلى أدوات المدرسة الفينومنيولوجية لمقاربة موضوع الفن، خاصة وأنه يعتمد على الرؤية التاريخية للفن، وهو هنا يتخذ من الهرمنيوطيقا آلية فلسفية لإنتاج فهما جديدا لموضوع الفن، ذلك "أن خبرة الفن تشكل موضوعا خصبا للهرمنيوطيقا، لأنها خبرة يقال لنا فيها شيء ما، يتطلب فهما وتفسيرا، ولا يمكن أن نضرب صفحا عنه كما لو كنا نتعامل مع مجرد زخرفة أو موضوع يخاطب متعتنا الجمالية فحسب من خلال انسجام الألوان والأشكال... الخ"[2]، وهذا يعني أن الفن حامل لمضمون، ولشيء ما يريد أن يقوله، ولغرض معين يريد أن يؤديه[3]، ولعل ذلك التنصّل من الوظيفية التاريخانية للجميل، والإبقاء فقط على المتعة الجمالية الخالصة، قد فصل وبشكل رهيب بين الفن القديم والفن المعاصر، ونتج عنه اغتراب في الوعي الجمال.

[1] هانز جيورج غدمير، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص ص30-31.

[1] المصدر نفسه، ص20.

[2] ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، مرجع سابق، ص ص110-111.

خلاصـــة

يتضح لنا أن مهمة غدمير هي فك الارتباط بين الفن والذاتية، ذلك أن وضع كانط لأساس علم الجمال في ذاتية القوى العاطفية بداية تأويل خطير، فقد كان التناغم الغامض الذي عرف بذلك بين جمال الطبيعة وذاتية الفرد، لايزال عاملا حاسما بالنسبة لكانط، كما فهم العبقرية الخالقة التي تتفوق على كل القواعد، وتخلق معجزة العمل الفني على أنها ربيبة الطبيعة، ولا ريب أن هذا يفترض على العموم اعتبار تنظيم الطبيعة، والتي كان أساسها الأخير فكرة الخلق اللاهوتية، وعند اختفاء هذا الأفق كان من الضروري أن يؤدي وضع أساس من هذا النوع إلى تأويل ذاتي في تكوين التعاليم المتصلة بانعدام القواعد بالنسبة إلى العبقرية، والفن الذي لم يعد ينتمي إلى كلية النظام الوجودي الكاملة، بحيث يصبح موضوعا مناقضا للواقع ومناقضا لتفاهة الحياة، بوصفه القوة المفسرة للشعر الذي لا يتم فيه التصالح بين الفكرة والواقع إلا في ميدانه الجمالي، وبذلك يصير علم الجمال مثاليا ينتج وعيا جماليا مغتربا[1]، ههنا تتضاعف مهمة غدمير فلسفيا حينما يؤكد ضرورة ربط تاريخية الفن بتاريخية الحقيقة، واجتراح المنجز الهرمنيوطيقي كصيغة فلسفية جديدة بإمكانها ردم الهوة بين الفن التقليدي والفن المعاصر، ومن ثمة تجاوز اغتراب الوعي الجمالي، هذا من جهة، واعتبار الخبرة الجمالية عنصرا جوهريا في بناء الرؤية الهرمنيوطيقية وتغذيتها.

إن خبرة الفن على نحو ما تحدث في وعينا الجمالي المعاصر ليست فحسب مجرد أداة أو موضوع خصب للهرمنيوطيقا، بل إنها نموذج يمكن أن يمدنا بمدخل جيد لفهم الهرمنيوطيقا ذاتها، ذلك أن مهمتها –حسب غدمير– تتمثل في محاولة تجاوز الاغتراب في الأنظمة الإنسانية، وهي مهمة يمكن تعريفها من خلال نموذجين للاغتراب في وعينا المعاصر، وهما: اغتراب الوعي الجمالي، واغتراب الوعي التاريخي، وهذا ما أكده غدمير بقوله: "إنني أودّ أن أبدأ من خبرتين بالاغتراب نلقاهما في وجودنا العياني، وهما خبرة اغتراب الوعي الجمالي، وخبرة اغتراب الوعي التاريخي"[2]، ومن ثمة فإن المهمة التي ستوكل للفن

[1] مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص15.

[2] محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، مرجع سابق، ص6.

في إطار المنهجية الهرمنيوطيقية هي الكشف عن الحقيقة متجلية في الفن أو منكشفة في تاريخ الفن، وهي المهمة التي بشّر بها هيغل، ذلك أن الغاية العليا من الفن هي أن يرفع النقاب عن الحقيقة في صورة التشكّل الفني المحسوس، وأن يعرض هذا التضاد الذي تمت مصالحته "بين الوعي بالحرية والواقع"، فالفن لا يهدف إلى تجسيد المحسوس والمكوث فيه بما هو محسوس، بل يهدف إلى نفي المحسوس في المحسوس ذاته كما في ضرب من الاستباق العيني للحرية، ذلك أن الأمر يتعلق عند هيغل بضرب من التطهير التدريجي للفن من كل حامل للمحسوس، حتى يبلغ المرء إلى حدّ الصوت المتمفصل للشعر، إذ يمنحنا الهواء "الميدان الأكثر شفافية"، لكن ما الذي يجليه لنا العمل الفني؟ إنه لا يجلي روحا واضحا متميزا بل هو الروح المخيف الملغز، لذلك فوظيفة فلسفة الفن هي أن تجلي هذا الروح، وأن تجلبه إلى النور، وأن تكشف عما يحتجب داخله[1]، ومن ثمة ستصبح مسألة كشف التحجب ليس بالأمر الهيّن، وإنما تستلزم منهجية مضاعفة في التعقيد يقترحها غدمير في ضرب من المزاوجة بين الإستطيقا والهرمنيوطيقا.

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، لمسات في الجماليات المعاصرة، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الآمان، الرباط، ط1، 2014، ص23.

الاتجاه التفكيكي/ جاك دريدا (1930-2004):

1- التفكيك والإستطيقا:

قد نتساءل بادئ ذي بدء عن علاقة التفكيك بالإستطيقا، وفيما إذا كان التفكيك يفيد الإستطيقا في شيء خاصة وأنه يحيل -كما يردد دريدا كثيرا- إلى اللاشيء أو ما حاجة التفكيك للإستطيقا؟ وما حاجة الإستطيقا للتفكيك؟ ومن ثمة كيف يتخذ دريدا التفكيك منهجا في حقل الإستطيقا؟ وهل يصح أن يخضع الفن للتفكيك؟ وإذا كان التفكيك قد ارتبط أساسا بالإشتغال على المفاهيم المنحدرة من التراث الفلسفي الميتافيزيقي القديم مرورا باللوغوس الأنواري إلى غاية هيغل وهيدغر، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو التالي: أيّ تفكيك هذا الذي قد ينجح أمام نصوص "نقد ملكة الحكم" الكانطية أو أمام الإستطيقا، خاصة وأن كانط قد أكد أن الفن لا يمت بصلة إلى المفاهيم والتصورات العقلية؟ ألا يعني هذ أن محاولة دريدا التفكيكة في حقل الإستطيقا تبذل جهدا مضاعفا، إذ تجد نفسها قبالة احراجين فلسفيين، أولهما: إما قبول الفهم الهيغلي لماهية الفن النظرية، ولوظيفته الفينومينولوجية، ومن ثمة إرتقاه لمنزلة المفهوم، وبالتالي إمكانية تقويضه شأنه في ذلك شأن المفاهيم الميتافيزيقية، وثانيها: دحض هذه الرؤية الأخيرة، والتمسك بالفهم الكانطي للفن كضرب من اللعب الحرّ للمخيلة، ومن ثمة انفلاته من قبضة التفسير المفاهيمي.

إننا إذا ما تساءلنا عما يعنيه التفكيك؟ وما دلالته وتطبيقاته؟ يجيبنا دريدا في حوار مع "الخطيبي"، ومع صديقه الياباني، بأن التفكيك لا شيء بما أنه يحيل إلى لاشيء، وكل شيء بما أنه يحيل إلى لا شيء أيضا، "إنه أكثر من لغة" كما عرفه لأول وآخر مرة في كتابه الذي يحمل عنوان: "مذكرات لأجل بول دومان"" Mémoires pour Paul De man"[1]، إن التفكيك ينبغي أن يذهب إلى أبعد نقطة ميتافيزيقية؛ أي ما ورء حضور الأشياء نحو مفهوم الحضور ذاته، كما يؤكد أن المفاهيم

[1] جاك دريدا، أحادية الآخر اللغوية، ترجمة وتقديم، عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، مقدمة المترجم، ص ص15-16.

الميتافيزيقية عن التاريخ والمعنى والوعي والذات والهوية، ما كان لها أن تكون، لولا أن نمط الحاضر هو الذي حدد المفهوم الميتافيزيقي عن الزمان والكائن، لذا فهو يقف عند المعنى الذي ترد إليه كلمة اختلاف "différence"، ويلاحظ أننا عندما نقحمها في الهوية فهي لا تفيد خلخلة مفهوم الحضور، ذلك أنها تحيل إلى الاختلاف بمعنى التمايز لا إلى الاختلاف بمعنى الإرجاء، إنها تحيل إلى الفعل "différer"، لذا يقترح دريدا تعديلا في كتابة تلك الكلمة بحيث تفيد في الوقت نفسه الخلاف والإرجاء، وهو يضع الحرف (a) بدل الحرف (e) فيكتبها على هذا النحو "différance" لتعني أولا: الإرجاء الذي يأخذ بعين الاعتبار "الزمن والقوى في عملية تقتضي حسابا اقتصاديا ولفّا ودورانا وتأخرا" وثانيا: الخلاف واللاتطابق الذي يقتضي مسافة وفرقا وابتعادا[1]، نفهم من هذا أن التفكيكية التي يتصورها دريدا كهدم ممنهج للميتافيزيقا الغربية يمكن تحديدها، في طور أول، كمحاولة لتفكيك التراث الفلسفي المؤسس، ولطرح سيطرة المفهوم والمفْهمة للنقاش، هذه السيطرة التي يشكل النظام الفلسفي لاسيما نظام هيغل ونظام "دي سوسير" اللغوي التعبير الأكثر صرامة عنها، ثم إن النقاش الذي يثيره نقده للأنظمة الفلسفية وللبنيوية لا ينفصل عن التراث الفلسفي والجمالي الألماني الذي يطوره دريدا عبر السجال ضد فرضياته الميتافيزيقية[2].

2- نقد الذات الإستطيقية:

ينبّهنا دريدا إلى أن التفكيك ليس منهجا على طريقة المحدثين؛ بمعنى تلك المجموعة من القواعد التي تقود الذهن إلى معرفة الحقيقة في العلوم، إنه على العكس من ذلك، وكما أشار اليونان من قبل "ميثودوس" أي طريق ونهج، ليس المهم أن نضبط منهجا نستعمله ونطبقه، بل المهم السير، إن التفكير لا يكون تفكيكا إلا إذا أصبح يتقن فن المشي على معابر ليست له، ومن دون أي إذن مسبق من أي سلطة معرفية أيّا كانت، وهو لا يقصد مثل الرومانسيين فهم المؤلف أفضل مما فهم

[1] عبد السلام بنعبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا، مرجع سابق، ص ص77-78.

[2] بيير. ف. زيما، التفكيكية، دراسة نقدية، تعريب، أسامة الحاج، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006، ص9.

نفسه، بل إلى اللعب خارج حدود المؤلف والأثر معا، وعلى ذلك بما وضعه المؤلف بنفسه، وبما يتضمنه الأثر بشكل فائض عن حاجته[1]، لذلك فإن ما يطبع استراتيجية التفكيك إزاء جميع النصوص، وحتى في أكثر النصوص الميتافيزيقية تقليدا، أن هناك قوى عمل، هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص، وما يهم التفكيك هو الإقامة في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك ذاته في النص نفسه، قوى متنافرة تأتي لتقويضه، ويكون على استراتيجية التفكيك أن تعمل على إبرازها، ذلك أن النص لا يكون نصا إلا إذا أخفى عن النظرة الأولى قانون تركيبه وقاعدة لعبته، وهو يظل لا مدركا على الدوام[2]، لذلك نجد دريدا يؤكد بأنه "يصح القول بمعنى ما أن التفكيك لا يزال في الميتافيزيقا، لكن علينا أن نتذكر بأننا إذا كنا داخل الميتافيزيقا فإننا لسنا في داخلها كما لو كنا في صندوق، نحن لا نزال في الميتافيزيقا بالمفهوم الخاص، بأننا لا نزال في لغة محددة"[3]، وسيكون على التفكيك فضح ثنائية الحضور والغياب، لأن كل ما في الأمر أنهما لا يحضران، لكنهما يؤثران، ومن ثمة فإنهما يمارسان ميتافيزيقا الحضور والغياب، إنهما غائبان لأنهما لا يحضران، لكنهما حاضرين، لأنهما يؤثران، وسيكون على التفكيك فضح وتقويض ميتافيزيقا حضورهما وغيابهما في آن معا، وبالرغم من أن الحضور والغياب يشكلان ثنائية لا تقبل الوحدة، فإنهما تحت معاول التفكيك يتبين أنهما مجرد صفات وأحوال لجوهر واحد هو اللوغوس المتمركز حول ذاته.

3- جماليات الحسّ وإستطيقا الجليل:

يبدو أن السؤال الذي يستمر حضوره وفق تفكيكية دريدا للإستطيقا هو التالي: لماذ هذا الهوس بالأصل لدى أقطاب مركزية اللوغوس من كانط إلى هيدغر؟ ولماذا يلاحق التفكيك كل هذا الإرث

[1] جاك دريدا، مسرح القساوة، تعريب وتقديم، فتحي المسكيني، إطلالات على الجماليات بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين، مختارات معرّبة، إشراف وتنسيق، رشيدة التريكي ومنيرة بن مصطفى، مرجع سابق، ص ص270-271.

[2] عبد السلام بنعبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا، مرجع سابق، ص75.

[3] ريتشارد كيرني، جدل العقل، حوارات آخر القرن، ترجمة، إلياس فركوح، حنان شرايخة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص169.

الفلسفي المتراكم؟ وعلى وجه الخصوص الإرث الإستطيقي منذ منعرجه الأول، بما هو منعرج كانطي بامتياز؟ الحقيقة أن ما يفعله التفكيك هو ضرب من استعادة حقوق البارغون (المحسوس)، ولنقل على نحو خاطف أن دريدا إنما يستولي هنا تحديدا، وفي نص يحدّق رأسا في طيات النقد الثالث لكانط على عبارة "البارغون"، والتي يلتقطها بحذق شديد من أعماق إستطيقا الذات، من أجل نقلها إلى طوبيقا جديدة، وإن هذه الطوبيقا الموعودة تتعهد فعلا بقول حقيقة البارغون أيضا، وبتحويل الإستطيقا إلى قضية حق وعدل وإنصاف، لكل وجوه الغريب والآخر والمقصي والمهمش تحت علة خروجه عن حدود الأثر، ولئن كان كانط قد استعمل البارغون من أجل مطاردة كل ما يتمرد على حدود العقل المحض والعقل العملي وملكة الذوق، ويعلن العصيان، فإن دريدا وعلى العكس من ذلك تماما، إنما يُشغّل طاقة البارغون "الممتلئة الحرة" للإطاحة بنفوذ الإطار، كل منهما له حكاية خاصة مع الإطار، فإذا كان كانط يحتمي بالإطار من فساد المحسوس، فإن دريدا يشغّل حرية المحسوس ضد غطرسة الإطار، وهنا يصبح الرسم بارغون، وتصبح اللوحة اختلافا[1].

يبيّن التفكيك أن اللذة الجمالية المحضة الكانطية لا تأتي إلا من الخارج، لكن ما معنى الخارج حينما يتعلق الأمر باللذة؟ إنه الآخر الذي يحضر في كل حكم ذوقي من أجل أن يوافقني على حكمي ذاك، ولكن هذا الآخر الذي يستحضره كانط في الذائقة الجمالية لا يفعل من أجل تأسيس ادعاء الكونية الإستطيقية، إنه لا يفعل سوى أن يشاركني اللذة ويحرمني من المتعة، وهو ما ينتهي إليه دريدا مربكا مفهوم اللذة ومفهوم الغيرية الإستطيقية التي يدعيها الحكم الجمالي المتغطرس، ذلك أن هذا الآخر يحدث في لذة محضة محرومة من المفهوم ومن المتعة أيضا، يتم إختراع الآخر إستطيقيا عند كانط، لكن سرعان ما يتحول إلى أنا مماثلة راضية وموافقة على أحكام الذات وشروطها، ونشهد بذلك على احتضار هذه الذات، وتلك الجماليات التي تقوم بدورها على قتل زهدي للذة، وإذا بنا إزاء لذة محضة لا تبقي على شيء، ولا على الذات ولا على الآخر، ولكن بالرغم من ذلك يستمر

[1] أم الزين بن شيخة-المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى دريدا، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2010، ص241.

الخطاب والقول، إنها لذة الخطاب الفلسفي، وهي لذة لا ينتعش فيها غير الخطاب الفلسفي حول الجميل المحض، إنه خطاب الحقيقة المتمركز حول ذاته إستطيقيا[1]، وهكذا تفضي شكلانية "اللذة الجافة" إلى تحطيم العقلانية في علم الجمال، ولكل مذهب شمولي عن الجمال، وعبر الاستعمال الدقيق لذلك التمييز الكلاسيكي بين المفهوم المعياري ونموذج الجمال، حطّم كانط الأسس التي وجدت طبقا لها علم جمال الكمال، الجمال الفريد والذي لا يضاهي لكل شيء في حضوره الكلي أمام الحواس، والآن فقط يمكن "للفن" أن يصبح ظاهرة مستقلة، إذ لم تعد مهمته تمثيل نماذج الطبيعة، وإنما تمكين الإنسان من مواجة نفسه في الطبيعة، وفي العالم الإنساني التاريخي، أما قول كانط إن الجميل يسرّ من دون مفهوم، فهو قول لا ينكر حقيقة أن الشيء الجميل وحده الذي يتحدث إلينا على نحو دال، يثير اهتمامنا كله، ويقود الإدراك نفسه لعدم تمتع الذوق بمفهوم معين إلى ما وراء علم جمال لمجرد الذوق[2]، وهو الأمر الذي ولدّ إستطيقا ترنسدنتالية خالصة، فكيف يستعمل دريدا التفكيك لبلبلة نسق الإستطيقا التقليدية؟ [3] ثم ما الذي يغري التفكيك في باررغون كانط الذي ليس هو في الأثر ولا هو خارج الأثر؟ ماذا يكون فيما أبعد من الأثر الفني؟[4]

4- الحقيقة والرسم:

يتنزل كتاب: "الحقيقة في فن الرسم" لدريدا ضمن رباعية هي بمثابة الإطار القابل للتفكيك، والذي بدوره يجمع بين عناصر أربعة هي على التوالي: كتاب "نقد ملكة الحكم" لكانط، لوحة "سفر الرسم" لآدمي، لوحة "تيتيس كارمال" التي ترسم جملة من النعوش المتماثلة (127 تابوت)، وأخيرا لوحة "أحذية فان غوغ"، نحن إذن أمام كتاب في الإستطيقا وثلاث لوحات فنية، لكن ما حقيقة هذ الجمع بين نص فلسفي في حجم "نقد ملكة الحكم" وثلاث لوحات تنتمي إلى مدارس مختلفة في فن الرسم؟

[1] أم الزين بن شيخة-المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى دريدا، مرجع سابق، ص251.

[2] هانز جيورج غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية الفلسفة، ترجمة، حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، ط1، 2007، ص ص106-107.

[3] أم الزين بن شيخة-المسكيني، المرجع نفسه، ص242.

[4] المرجع نفسه، ص228.

الحقيقة أن ما يقصده دريدا من وراء هذه الخلطة العجيبة بين نصوص الإستطيقا واللوحات الفنية هو الانطلاق من تفكيك أكثر النصوص نفوذا داخل الجماليات الحديثة قبل التمكن من انصاف فن الرسم من غطرسة ميتافيزيقا الذات، ثمة إذا علاقة ما أدركها دريدا بين أول كتاب نسقي ورسمي في تاريخ الجماليات الحديثة، وبين تاريخ التهميش والإقصاء الذي الذي لحق بدائرة الفن عامة، وبفن الرسم خاصة[1].

يمكن أن نجد وصلة فلسفية تأويلية بين ثنائية الظاهر والباطن عند كانط، وبين فينومينولوجيا المرئي في لوحة الرسام "بول سيزان"، فإذا كان كانط يجعل من الذات وفق حدسي المكان والزمان شرطا لتمثل الموضوع، دون تلك الشروط سيقع الموضوع في نطاق الشيء في ذاته (النومان–الباطن)، ولن يتم ادراكه ومعرفته؛ وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على نوع من العلاقة القصدية المتبادلة بين الذات والموضوع في تأليف أحكام معرفية، وهو الأمر الذي نجده أيضا في رؤية "سيزان" لتلك الإحالة القصدية بين اللوحة والمتذوق، وهو ما اعتبره الفيلسوف الفرنسي "ميرلوبونتي" مشكلة فلسفية تتعلق بالمرئي في لوحات "سيزان"، إذ يخصص حديثه عن عضو "العين"، باعتبارها العضو الذي يمرّ من خلاله المرئي، والذي يسجل بفضله الجسد حضوره في العالم، يمثل التحام الجسد بالعالم الشرط الأولي لانصهار الرؤية بالمرئي، بمعنى أن لا ينفك الرائي عن المرئي، إذ هو في الوقت الذي يَرى يُرى، وفي الآن الذي يَنظر يُنظر، وذلك دحضا لأي أسبقية وهمية أو ميتافيزيقية للذات على الموضوع، يمثل هذا اللقاء الأصلي باعثا على الاندهاش والابتهاج معا، وبذلك يتدانى المتباعد ويتباعد المتداني، المرئي منغرس في جسم العالم بحيث لا نرى شيئا إلا وهو في العالم، لا نرى الماء، وإنما نرى الماء في المسبح أو في الشاطئ، الماء يسكن في العالم ويتجسد فيه، لا يمكن في هذه الخبرة الفنية لدى "سيزان" فصل الرؤية والمرئي، إذ تتحول في لوحاته الرؤية إلى حركة يد أو حركة فرشاة، وبواسطة تلك الحركة يحوّل فعل الرسم إلى عمل فكري، ولهذا قال "سيزان": "أنا أُفكرِنُ الرسم" أو يؤكد في مواضع كثيرة بقول

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني، دريدا: تفكيك اللوحة أو هل ثمة أشباح في أحذية فان غوغ ؟ مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، مرجع سابق، ص ص203–204.

الحقيقة في الرسم[1]، فالرسام يفكر بالألوان، والموسيقار يفكر بالعزف، والشاعر يفكر بالكلمات، إن هناك إحالة قصدية بين الذات والموضوع، بحيث تنصهر فيه المسافة بينهما وتتقلص، كما لو كانت الفكرة هي ذاتها اللوحة المعلقة في الجدار، بهذا المعنى يكون الإنسان المتوحش فنان، والإنسان المتحضر فنان، فكلاهما عبد الجمال ونقل الحقيقة بالرسم، الأول رمى ذاته على قطعة حجر، والآخر رماها على قطعة قماش.

مع ذلك، فإن الخطاب الفلسفي لم ينتبه إلى قول الحقيقة في الرسم، أو أنه أقصاها حينما طفق يطارد البارزغون ويقصيه حيثما حلّ، وسوف نعلم أيضا كم أسرفت فلسفة الفن التقليدية حينما برأت الحقيقة من الرسم لدى أفلاطون، وحينما خبأت الجليل في حقل اللاهوت مع كانط وهيغل، وحينما وُرط الرسم بالأيديولوجيا مع بينامين[2]، أما كانط فقد نظر إلى الرسم كنوع ثان من الفنون التشكيلية التي ترتبط بفن التعبير عن الأفكار، و"الفنون التشكيلية، أو فنون التعبير عن الأفكار في عيان الحواس، وهي إما الفن المحسوس، أو فن الظاهر المحسوس، ويسمى الأول تجسيما (يشمل النحت والعمارة)، والثاني رسما، وكلاهما يجعل من أشكال في المكان تعبيرا عن الأفكار: فالتجسيم يستعمل أشكالا تعرف بحسيّن هما: البصر واللمس، في حين يتجه الرسم إلى البصر فقط، والفكرة الجمالية مبدأ لكليهما في المخيلة، وفن الرسم هو من النوع الثاني من الفنون التشكيلية، ويمثّل الظاهر المحسوس مرتبطا بالأفكار ارتباطا فنيا، فبوسعي أن أقسمه إلى قسمين: فن الوصف الجميل للطبيعة، وفن الترتيب الجميل لمنتجاتها"[3]، ويبدو أن نظرة كانط للرسم كانت مجرد نظرة تصنيف فلسفي؛ بمعنى أنه أراد تصنيف الفنون وفق مبدأ فلسفي، إذ إن هاجس الفيلسوف هو ردّ كل أنواع الفنون إلى مبدإ واحد أو في إرتدادها إلى نتاج فني واحد.

[1] معزوز عبد العلي، الرسم وتقويض لعبة التمثل، فوكو والرسم، مرجع سابق، ص58.

[2] أم الزين بن شيخة-المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى دريدا، مرجع سابق، ص228.

[3] إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص ص251-252.

غير أنه مع دريدا، فإن الرسم يحتل موقعا فلسفيا، ففي ردّه عن سؤال طرحه عليه "ريتشارد كيرني" أستاذ الفلسفة بجامعة بوسطن الأمريكية، حول ما إذا كانت فلسفة التفكيك تتجه إلى مواقع لا-فلسفية كالرسم والتحليل النفسي والأدب ؟ كان جوابه بالإيجاب، معربا أن تلك المواقع وإن بدت لا-فلسفية فإنها لا تزال تنتمي للثقافة الغربية، لذلك فهي ليست مفرغة تماما من علامات اللغة الفلسفية[1]، ومن ثمة فإن ما يريده دريدا من خلال كتابه: "الحقيقة في فن الرسم" تحت راية فن التفكيك، هو تحرير فن الرسم من الكلام عن الرسم، إنه يجرّ اللوحة من فضاء اللوغوس إلى حقل الكتابة، وهو يغريها بالتفكيك إذ ينتزعها من غطرسة براديغم الإستطيقا القائم على مركزية ميتافيزيقا الذات[2]، فإذا كان الجميل قد أصبح مع كانط لا يحيل إلى أي شيء خارجي، ولا يمتلك أي وجود واقعي، بقدر ما هو مجرد حكم شعوري تتمثله الذات وتنطق به؛ أي أن الجميل هو مجرد حكم إستطيقي ذاتي، أما الشيء الجميل في حدّ ذاته، وخارج الذات التي تتمثله فلا وجود له[3]، فإن التفكيك مع دريدا لا يحاول الاقتراب إلى الخطاب إلا بوصفه نظاما غير مُنجز في مستوى كونه ملفوظا، وهو بعبارة أخرى، تمظهر خطّي قوامه سيل من الدوال، وهو ينتج باستمرار ولا يتوقف أبدا، حتى لو اختفى كاتبه، وهذا ما يفسّر عناية التفكيك بالكتابة دون الكلام، لانطوائها على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأول، وهو ما يتعذر بالنسبة للكلام[4]، والشيء نفسه بالنسبة للرسم، إنه نوع من الكتابة بالألوان، لذلك فإن دريدا ينطلق من طوبيقا بعيدة عن المفهوم الفلسفي التقليدي، ويبدو أن اللوحة والكتاب ضرب من الكتابة التي ينسجها التفكيك تحت إيقاع طيف كانط، وذلك منذ العنوان نفسه، ذلك أن دريدا يطرح مباشرة بتفضيله عبارة "باررغون" التي ولدت فلسفيا تحت قلم كانط، على وعد للرسام الفرنسي الشهير "بول سيزان" من خلال عبارته الشهيرة: "إنني أعدكم بالحقيقة في

[1] ريتشارد كيرني، جدل العقل، حوارات آخر القرن، مرجع سابق، ص166.

[2] أم الزين بنشيخة المسكيني، دريدا: تفكيك اللوحة أو هل ثمة أشباح في أحذية فان غوغ ؟ مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، مرجع سابق، ص201.

[3] Jaques Derrida, la vérité en peinture, Edition Flammarion, Paris, 2010, p 53.

[4] عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2003، ص389.

الرسم"، لكن ما علاقة الجليل بالبارغون حتى يصير ممكنا انجاز كتابة الحقيقة في الرسم؟ للإجابة عن هذا السؤال سوف نسعى إلى اختيار الأطروحة التالية: أن "كتاب الحقيقة في الرسم" لدريدا الذي نعتبره أكثر كتبه صداقة مع كانط، وتحديدا مع كتاب نقد (1790)، هو كتاب نشهد فيه على تفعيل نشيط لمفهوم بارغا –جمع البارغون– كانط، وذلك تفكيكا لإستطيقا الجليل ومجاوزة لها[1].

قد يصير القول نقطة انطلاق الكتابة على الرسم، مثلما هو الحال مع قول –وعد– "سيزان"، لكن الأمر ليس مجرد قول يأتي كالأقوال الميتافيزيقية الأخرى، بل هو دين ينبغي تسديده، والإيفاء به على نحو كامل، لكن هل وفّى سيزان بذلك الدَيْن؟ وهل بوسع الرسم أن يتعهد قول الحقيقة وصيانة الحق؟ وإن كان الأمر كذلك ما دخل التفكيك بين الرسام والوعد بالحقيقة ؟ كيف نمنح الرسم إذا بوصفه فضاء الصمت بامتياز حق الكلام، بل وحق اختراع الحقيقة وتصويبها، وحق استعادتها أو استرجاعها، وتسليمها إلى من هو حقيق بها؟ ما معنى أن نبحث عن الحقيقة في الرسم؟ أو بالأحرى هل يتسع الرسم للحقيقة، وهو الذي ساد طويلا ضمن دائرة الأشباح مذموما وممنوعا من تصوير الحق وتمثيله؟[2] ثم ما الذي يعنيه دريدا بالحقيقة في الرسم؟ وماذا نعني –أصلا– بالحقيقة؟ هذه الكلمة النبيلة –على حدّ تعبير هيدغر– لكن المنهكة من كثرة الاستعمال لدرجة أنها أصبحت فارغة من المعنى، وماذا يعني كون الرسم حقيقي[3]؟

إن الحقيقة في الرسم تعني ههنا، وعلى حدّ تعبير دريدا نفسه: الحقيقة وقد تم تمثيلها بكل وفاء، خطا بخط، وفي صورتها الشخصية، فلا هي بالحقيقة التي تفيد التطابق، ولا هي بالحقيقة في معنى الانكشاف، إن الرسام "آدمي" برسمه "بينامين"؛ أي بتمثيله بينامين في الرسم، هذا المدافع بامتياز عن أصالة الأثر الفني قد فتح الرسم على نهايته، أو بالأحرى لقد انتحر الرسم نفسه بتمثيل "بينامين" منتحرا انتحارا تختلط فيه السيرة الذاتية بالقصة السياسية للاوعي الأوربي الفظيع، لذلك يستوجب

[1] أم الزين بن شيخة–المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى دريدا، مرجع سابق، ص ص210.
[2] أم الزين بن شيخة–المسكيني، المرجع نفسه، ص ص223– 225.
[3] مارتن هيدغر، التقنية، الحقيقة، الوجود، مصدر سابق، ص11.

علينا هاهنا التوقف لنتساءل: هل الرسم حينئذ تمثيل أم تنكيل؟ وهنا يحدث لانفعالات الكتابة أن تبلغ أقصاها من أجل أن يخرج التفكيك عن طوره، ويصير إلى ما سمّاه دريدا بنفسه بـ"صيحة لا شكل لها" إزاء سفر الرسم لـ"آدمي"، يتساءل دريدا نفسه: حينما نسمي لوحة انسحاب "بينامين" لـ"آدمي"، إنه دوما ومرة أخرى التأويل النشيط لشذرات صوّرت بالأشعة، اختزال ملحمي للاوعي الأوروبي، تلسكوب هائل لحدث فظيع، وأي تلسكوب ذاك الذي يختلط فيه "البيوغارفي والتاريخي والاقتصادي والتقني والسياسي والإنشائي والنظري؟[1] أية علاقة بين الفلسفة والرسم؟ ولماذا تتصدر الفلسفة هنا قائمة الشاهدين المدعوين أو بالأحرى المتهمين في حق "الحقيقة في الرسم"؟ ثمة إذا قضية جوهرية وراء جلب الفلسفة إلى ساحة التفكيك، إنها محاكمة لها على ما اقترفه اللوغوس في حق الكتابة، وفي حق الرسم، وفي حق كل ما يخرج عن الإطار بعامة، وذلك منذ أفلاطون إلى هيدغر.

إن الأمر المثير في هذا الوضع بالذات هو أن دريدا لا ينشغل مباشرة لا بأفلاطون ولا بهيدغر، بل يذهب أساسا إلى كتاب: "نقد ملكة الحكم" لكانط، لكن لماذا كانط بالذت؟ ولماذا النقد الثالث "نقد ملكة الحكم"، ثم ماذا وقع في هذا النقد الثالث والأخير؟ وما الذي دفع كانط إلى أن يعلن عن نيته في وضع مؤلف في نقد الذوق، ينصب أساسا على تحليل ملكة الرغبة وفق شعوري اللذة والألم؟[2] علينا أن نتساءل أيضا: ماذا يقصد دريدا باستعادة الحقيقة في قدرتها على التصحيح واحقاق الحق نفسه ؟ وأي حق في التفكيك الذي أعلن منذ البداية ضرورة إزاحة هذا المفهوم بوصفه مقوما من مقومات مركزية اللوغوس؟[3] يتدخل دريدا بين الذات الإستطيقية الكانطية وزهورها، والتي ليست في حقيقة الأمر –بكل عمليات السلب التي فرضتها عليها الإستطيقا– غير أسلوب في تجفيف الزنبقات، لن تزهر زهور كانط، لأنه قد وقع سلب لونها وعطرها، ولن تزين شيئا حسبه، فقط إنها توجد على سبيل الرمز والمجاز والتخييل، إنها زهرة بريئة خالصة تبحث عن طهر الورود وزهدها[4].

[1] أم الزين بن شيخة–المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى دريدا، مرجع نفسه، ص229.

[2] Jaques Derrida, la vérité en peinture, Op.cit, p 44.

[3] أم الزين بن شيخة–المسكيني، المرجع نفسه، ص224.

[4] المرجع نفسه، ص286.

خلاصـــة:

لقد أفضى التفكيك الذي مارسه دريدا على إستطيقا كانط إلى الكشف عن الإقصاء الذي مارسه كانط بدوره على كل ما هو جميل محسوس، وكأنما الجميل هو فقط ما تجرّد من الحسّ، إن مثل تلك الجمالية المحضة التي قال بها كانط وحرص عليها أيما حرص، هي التي جعلته يعتبر إطار اللوحات المذهّب والمزخرف شيئا ثانويا إن لم نقل مدمّرا للجمالية، لكن أي جمال هذا الذي يكون مجرد محض؟ يتساءل دريدا في أسلوب استنكاري، إن الحقيقة التي يمكن أن يكتبها الرسم أيضا متكئا في ذلك على الإطار المزخرف والمذهّب، من شأنه أن يحرر المحسوس الجمالي من قبضة اللامحسوس الإستطيقي، ويعيد الاعتبار والدور الجماليين للأزهار التي تفوح بالرائحة الزكية بدل الأزهار الكانطية الجافة التي هي بلا لون ولا رائحة، لذلك يعتقد دريدا أنه ينبغي على الإستطيقا أن تنفتح على ما هو جمالي محسوس بدل الاقتصار على الجمال المحض، هذا الأخير الذي ليس إلا نتيجة فلسفية لاستبداد الذات وغطرستها، غير أن دعوة دريدا لتفكيك الإستطيقا ليس الهدف منها تقويضها نهائيا بقدر ما هي محاولة لجعلها منفتحة أكثر على حقول مابعد-الذات تلك الحقول التي أصبحت يطرحها بشكل مُلّح عصر ما بعد الحداثة، ومن ثمة فإن تقويض الذات الإستطيقية يحيل إلى تقويض عوالمها الميتافيزيقية، ولعل هذا ما يشكل احراجا منهجيا في تفكيكة دريدا من حيث ماذا ينبغي أن نفكك من الإستطيقا وماذا لا ينبغي أن نفكك منها؟ أو بتعبير آخر: هل يمكن للتفكيك أن يستثني شيئا من التفكيك؟

مستقبل الفن والخطاب الجمالي:

يستعيد الفن مع المثالية شعلة المطلق، وعلى نقيض الفلاسفة القدامى، وكما يشهد على ذلك نص لـ"فاليري" "Valery" سيُرفع الفن على حساب الفلسفة، وستدمج الفلسفة في القرن العشرين في الفن، وتقلب طريقة الحكم الهيغلي الخاص بنهاية الفن، إذ "شهد القرن العشرين حسب نص لـ"جوزيف كوزوت" ميلاد عصر يمكن تسميته بـ"نهاية الفلسفة وبداية الفن"، وبالمناسبة يقول "كوزوت": "اللغة الفلسفة هي كلام داخل الفن"، لكن علينا أن نتساءل وفق الشكل التالي: كيف تم إسباغ صفة الشرعية على العملية التي ترفع الفن عموما، والشعر خصوصا، فوق مستوى الفلسفة ليبلغ مستوى القدسي[1]؟

1- علم الجمال والراهن:

يبدو أن الصرخة التحذيرية واللهجة الشديدة التي أطلقها "روسو" في العصور الحديثة ضد الحضارة والتقدم كانت عميقة، وهاهي العلوم والفنون التي لا طالما حذرنا منها الرجل، تعود لتهلك نفسها من الداخل، لقد أصبحت مشكلة الفن اليوم ليست في علاقته بالمنازعة الكلاسيكية مع الدين أو السياسي مثلما بدت في شكل من أشكال العصور السابقة، وإنما أصبحت خطر الفن يتأسس من داخله هو؛ أي من حيث جوهر عناصر الأساسية كالفنان والجمهور، فقد أصبح كل فنان، لا يبحث عن الفن بقدر ما يبحث عن الرغبة في أن يهلل له، ويعتبر مديح معاصريه أثمن جزء في جائزته، وأصبح يؤلف أعمال مبتذلة تجلب له الإعجاب والتقدير وهو على قيد الحياة، على تأليف روائع لا تنال إعجاب الناس إلا طويلا بعد مماته، وإذ يخاطب "روسو" خصمه التنويري "فولتير" قائلا: "أخبرنا، بكم من الفحولة وجمال الرجولة ضحّيت في سبيل ظُرفنا المزيف وكم من الأمور العظيمة فوّتَ عندك الظّرف الخصيب بالترهات، وهكذا يفضي فساد الأخلاق، إذ ينجرّ بالضرورة

[1] جمال مفرج، الفلسفة المعاصرة ومشكلات الاستطيقا مجلة الفلسفة والراهن، ص182.

إلى فساد الذوق[1]، وربما يمكننا القول هاهنا أن روسو قد وضع يده على منطقة ظلت مجهولة في الفلسفة الحديثة من حيث أهميتها في بناء الفن بناء إنسانيا، ألا وهي الأخلاق، وأن الفن الفن رؤية أخلاقية للوجود بطريقة أو بأخرى، لذلك فإن أزمة الفن المعاصر تقع من ناحية أن الفن اليوم يبدو خادما لمصالح غير إنسانية كان قد وُجد من اجلها بالأساس.

إن الفن يجد اليوم نفسه في وضعية حرجة، فهو مفتت في الثقافة المعاصرة التي تقوم على مبدإ تقسيم العمل إلى اختصاصات ومجموعات مهنية متعددة إلى حدّ أنها أصبحت تفسر التخصص الذي تمارس في سياقه، أكثر من تفسيرها للفن الذي تتناوله بالدرس، وكذلك هي الحال بالنسبة إلى فلسفة الفن منذ أن وقعت الجماليات الفلسفية في أيدي مختصين يكتبون تاريخها، ولكنهم لا يقدمون مشاريع جديد[2]، حيث يصف "مارك جيمينيز" في كتابه:" ما الجمالية؟" حالة الفكر المعاصر وعلاقته بالفن بقوله: " منذ الأزمنة الحديثة كان على الفلسفة أن تسلم بوفاة الماورئيات، ولحقيقة، والكينونة، والعلم والأيديولوجيات الكبرى، والحداثة، وحتى الإنسان، غير أنها قطعت فعلا صبتها بالفن"، وربما هذا يقود إلى فكرة مفادها أن الفن قد يعبّر بحق عن ترياق تصالح بين الأزمنة والأجيال كما يسميها "هانز جيورج غدمير" بـ "تلاحم الأجيال"، وهو ما اعتبره قبله 'كانط" من أن الفن قنطرة عبور بين عالم الطبيعة نحو عالم الحرية، وربما هذا أيضا يقود إلى فكرة مضادة لـ"هيغل" –وفق أطروحته في نهاية الفن–، مفادها أن الفلسفة التي أعلنت من خلال هيغل نفسه عن "موت الفن" لا يمكنها تخطي الفن أو تجاوزه، وبالفعل فإن الفن اليوم –رغم أزمته– يمثل السؤال الأساسي للفلسفة، ومن الأكيد أن الفلسفة لا تقوى اليوم على الاعتقاد بموت الفن خشية أن تختفي هي بنفسها[3]، عامل آخر يعمل على إضعاف النظرية الفنية اليوم أو على الأقل يعمل على حصر الإنتاج الفني، وهو العلم، إذا أن

[1] جان جاك روسو، مقالات، في العلوم والفنون، في الاقتصاد السياسي، في أصل اللغات، ترجمة، جلال الدين سعيد، محمد محجوب، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس ،ط1، 2010، ص35.

[1] هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، مرجع سابق، ص27.

[3] جمال مفرج، الفلسفة المعاصرة ومشكلات الاستطيقا، الفلسفة وأسئلة الراهن، مرجع سابق، ص180.

المجتمعات المعاصرة تعيش مأزق حقيقيا، لأنها قامت على محور واحد، هو محور المعرفة على حساب محور القيم (الأخلاق، الفن)، فهو فيض من المعرفة يقابله تدهور على مستوى الذوق الجمالي[1].

2- علم الجمال واليومي:

إن مفهوم الفن في العصر الحالي قد تعرض لتغييرات جذرية منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى اليوم، ونحن إذا ما تجولنا في متحف للفن الحديث نرى أنفسنا ننتقل من عالم لآخر إذا ما انتقلنا من قاعة إلى أخرى، وقد نسمح لأنفسنا بالقول إننا أمام تراجع وتقهقر إلى الوراء لولا ضرورة التريث، وعدم إصدار الأحكام المسبقة، بيد أننا نقرّ دون ريب أن مفهوم الجمال اليوم يرفض رفضا قاطعا معظم القيم التي فرضت نفسها على مسرح التاريخ، وكانت إلى الأمس القريب لا تحتمل أي جدل أو نقاش، لقد كان هناك نوع من تراكم الاكتشافات المستمرة منذ "فيدياس"، ومن "فيدياس" إلى "ميكالنج"، ومن "رفائيل" إلى "لاكرواه" إلى "مونيه" ثم إلى "لورونوار" لكننا لا نلبث أن نمر هنا إلى أعمال "موندريان" وإلى "زواكين" و"بيكاسو" أو إلى آثار "برنار بوفيه"، إن مجرى عصرنا الحاضر يبدو منقطع الصلة بمجرى العصور السابقة، لأنه لم يحدث في تاريخ البشرية عامة، وتاريخ الفن خاصة موقف كهذا من القيم الموروثة عن الماضي، بل إنه مواز له ولصيق به[2]، وحتى مشاريع فلسفة الفن التي ظهرت في القرن العشرين، والتي هي مشاريع قليلة، ونخصّ بالذكر في هذا الموضع "جون بول سارتر" و"مارتن هيدغر" و"آدرنو" دون غيرهم، لم تنشأ إلا في نطاق فلسفة شخصية، ولا يمكن أن تفهم إلا في سياق هذه الفلسفة، لم تتمكن هذه المشاريع من تأسيس نظرية في الفن نافذة، مثلما عجز الفن عن إنتاج وحدة داخلية، أما نظريات الفنانين فقد احتلت الحيز الذي كانت تحتله في السابق نظرية الفن، فعندما تنعدم نظرية عامة في الفن يستولي الفنانون على حق إنتاج نظرية شخصية يعبّرون عنها في أعمالهم[3].

---

[1] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص235.

[2] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، ص241.

[3] هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، مرجع سابق، ص27.

3- علم الجمال والسنيما ومشكلة الإشهار:

إن كلمة الثناء التي كثر استعمالها في فترة الفن الجديد هذه هي كلمة "زخرفي"، فاللوحات والرسوم المطبوعة كان ينبغي أن تُبهج النظر قبل أن تتمكن من رؤية ما تمثل، وهذا النمط من التزيين قد مهّد الطريق في بطء وثبات لمقاربة جديدة للفن، فالأمانة للموضوع أو رواية قصة مثيرة لم تعودا مهتمتين كثيرا أن كانت الصورة أو الرسم المطبوع ممتعي التأثير، ومع ذلك تعاظم شعور بعض الفنانين بأن الفن قد فقد شيئا في هذا البحث، شيئا حاولوا محاولة مستميتة أن يسترجعوه، ونحن نذكر أن "سيزان" قد شعر بأن ما فقد هو النظام والتوازن، وأن اشتغال الانطباعيين باللحظة العابرة قد دفعهم إلى إهمال أشكال الطبيعة المتصفة بالصلابة والديمومة، وقد شعر "فان غوغ" بأن الاستسلام للانطباعات البصرية وعدم اكتشاف شيء إلا خصائص الضوء واللون المرئية، قد عرّض الفن إلى خطر فقدان الكثافة والعاطفة اللتين لا يستطيع الفنان التعبير عن مشاعره للآخرين إلا بهما وحدهما[1]، لأن السؤال الذي ما لبث يُطرح باستمرار في تاريخ الفن، هو الأتي: ما قيمة معاودة إنتاج الأشياء الظاهرة للعيان في مقابل إنتاج الفكرة الفنية؟ لا يمكن للفن بأي حال من الأحوال ابتداع عرضية العالم، بل لا يمكنه إلا أن يعيد إنتاجها، وحينئذ تصبح معاودة الإنتاج موضوعا للتعليق على العالم، مثلما كان الإنتاج في السابق، وبالتالي الأثر الفني تعبيرا ذاتيا، إن التناقضات التي يورطنا فيها الفن تكمن فيه هو في حدّ ذاته، ولا تكمن في فهمنا فحسب[2]، لقد أوضح "فان غوغ" في إحدى رسائله كيف شرع في رسم صورة صديق عزيز كان الشبه المتعارف عليه المرحلة الأولى ليس غير، وبعد أن رسم الصورة الصحيحة أخذ يغيّر الألوان والخلفية، يقول "فان غوغ": " إنني أبالغ في لون الشعر الأشقر، أتناول اللون البرتقالي، والكروم (chrome)، والليمون، ولا ألون جدار الغرفة المتواضع وراء الرأس، بل ألون ما لا يحدّ ومن أشد لون أزرق وأغنى ما تقدمه لي لوحة الألوان أصنع خلفية بسيطة، فيبرز الرأس الأشقر المشع إزاء هذه الخلفية الشديدة الزرقة بروزا مكتنفا بالغموض مثل نجمة في زرقة السماء، والجمهور

[1] إرنست غومبرتش، قصة الفن، ترجمة، عارف حديفة، ص ص 554-555.

[2] هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، مرجع سابق، ص103

ياصديقي العزيز لن يرى، ويا للأسف إلا صورة كاريكاتورية في هذه المبالغة، ولكن ما أهمية ذلك بالنسبة إلينا؟"[1].

إن مشكلة العلاقة بين الفن والإشهار قد تغيرت على مرّ الزمن، وكانت تقوم لوقت طويل على مغازلة وسائل الإعلام العمومية الخاصة بـ"الإشهار الحديث" كما سمّاه "لوسيان بوشيه" " Lucien Boucher" بنبرة الغيور في سنة (1927)، في تركيب لصور فوتوغرافية في "الفن الحسي"، ومع ذلك سرعان ما تبدد الأمل في أن يوكل هذا المجال إلى الفنانين ولم يتبق لهم سوى دور التخريب أو المزايدة المظللة، لقد تحقق نصر فن التصميم وهيمنة وسائل الإعلام من دون الفنانين، صرنا في الأثناء نتكيف مع عوالم اصطناعية لا يكون فيها الفن مهم إلا إذا كان أقل فنية من بيئته الجديدة، على هذا النحو يجد الفن هناك مهامه في عالم تصميم الحياة، حيث لا يعمل الفن بل يخترق الظاهر المعقول[2]، فقد كان "غوغان" غير راض تماما عن الحياة والفن كما وجدها، وقد تاق إلى شيء أبسط أكثر مباشرة، وتمنى أن يجده بين البدائيين، إن ما ندعوه الفن الحديث قد صدر عن هذه المشاعر المستاءة والمرتبكة، وعن الحلول المتنوعة والمكثفة التي تلمّسها الفنانون، إن "سيزان" قد أدى في نهاية المطاف إلى التعبيرية "Expressionisme" التي وجدت استجابتها الكبرى في ألمانيا، وحلّ "غوغان" إلى مختلف أنواع البدائية "Primitivisme"، ومهما بدت هذه الحركات "مجنونة" في البداية، فليس من الصعب أن نبيّن اليوم أنها كانت محاولات مسبقة للنجاة من الورطة التي وجد الفنانون أنفسهم فيها[3].

اليوم صار الإشهار المرئي هو نفسه بضاعة بدلا من أن يروّج لبضاعة ما، ويسلك ضمن جماليته مسلكا شبه مستقل، وبالتالي لم يعد مرتبطا بالبضاعة، إنه يسوّق نفسه بنفسه، في هذا المضمار يعدّ النجاح التجاري لـ"كالفن كلاين" "Calvin Klein" مثالا معروفا على ذلك، إن الإشهار

[1] إرنست غومبرتش، قصة الفن، المرجع نفسه، ص564.

[2] هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، مرجع سابق، ص103.

[3] إرنست غومبرتش، قصة الفن، مرجع سابق، ص555.

بوصفه منتوجا جماهيريا يعتم النظرة إلى الأشياء ويحجب الوهم الذي يكوّن طبيعته الحقيقية خلف المفعول المزعوم للبضاعة التي يمتدحها، لقد تحوّل الإشهار ضمن إستراتيجية الظاهر هذه إلى منافس بغيض للفن، فهو يصبغ أيضا على محيطنا مساحة جمالية، جارفة، حدّ أنه يسطو على بعض الميادين العامة التي تخص الفن، ولا يحتفظ الفن في سياق مثل هذا التبادل إلا على الجانب الذي يجعل فيه الوهم موضوعا له، ذلك الوهم الذي تنفيه بشدة منتوجات الإشهار[1]، وربما عند هذا الحدّ تنحو سوسيولوجيا الفن بعامة، نحو سوسيولوجيا القيم، ذلك أن الفن يشكل موضوع استثمار أوسع بكثير من ذلك الذي كان يهتم به تقليديا المختصون حينما يصرفون كل اهتماماتهم إلى أصل الأعمال الفنية، وإلى القيم التي تمثلها والمعاني التي تحملها، لا تكون الجمالية إلا كيفية ممكنة لتأهيل أعمال فنية أو أصحاب هذه الأعمال في موازاة الأخلاق والإحساس والعقلانية الاقتصادية أو حسّ العدالة بطبيعة الحال، ليس لتلك الأنماط المختلفة من الأحكام الصلة نفسها بالصفة الفنية للعمل الفني، غير أن مورد وجودها يكفي لإثارة اهتمام الناقد الذي لا يسعى لإصدار حكم على أصحاب الأعمال الفنية بل يسعى إلى تفهمهم وتفهم أعمالهم[2].

5- علم الجمال بين السياسي والإنساني:

تقدم الفيلسوفة الألمانية محاولة "حنا آرندت" للخروج من ضيق الإستطيقا الكانطية نحو أفقها السياسي، وذلك من حيث أن كتاب "نقد ملكة الحكم"، بما هو كتاب إستطيقي يحمل من الطرح السياسي أيضا ما لم يدشنه كانط نفسه في المرحلة النقدية، وإذا كان اهتمامه انصب على المجالين: الابستمولوجي (نقد العقل المحض)، والأخلاقي (نقد العقل العملي)، سيكون نقد الجميل بمثابة تفكير في العمومي السياسي، والمشترك الغيري، وقد كان قبله العقل الكانطي بصدد تحليل معماريات العقل الإنساني بما هو بناء ذاتي محكم، غير أنه -وعبر قراءة آرندت السياسية- سوف نسعى إلى محاولة استعادة الجميل على أرضية الإستطيقا، من أجل امتحانه ثانية في ما نعبر عنه بإستطيقا

[1] هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، المرجع نفسه، ص104

[1] ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، مرجع سابق، ص108.

المشترك، يتعلق الأمر تحديدا بالجماليات بما هي قوة تدبير ممكنة لمجال الغيرية والعمومية والآخر؛ أي ما تسميه آرندت "مجال التعدد البشري"، وهنا سوف يكون بوسعنا أن نختبر تحديدا المدى البعيد لحكم الذوق الجمالي، وذلك من جهة قيمته النموذجية في تربية الإنسانية على كونية إستطيقية تتخذ من الحرية أفقا وشرطا معا، ومن التواصل مع الغير مبدأ وغاية في آن واحد، ومن المواطنة في عالم أرحب يتسع للجميع دلالاتها القصوى والنهائية[1]، لقد ذهب أحد أكبر شراح فلسفة كانط –ألكسيس فيلونينكو– إلى القول بأن "نقد ملكة الحكم" يطال قضايا فلسفية هي اليوم في صلب الفلسفة المعاصرة، والتي تم التأسيس لها في هذا الكتاب، لكنها لم تلق ما تستحقه من التقدير، وعلى رأس هذه القضايا إشكالية التواصل والبينذاتية، ذلك أن الإنسان –وهو يؤكد في الفعل الجمالي شعوره، إنما يتخطى ذاته ويصل إلى الآخر في عالم التواصل الإستطيقي، وإذ يلاقي الإنسان من دون أن يمرّ بتعاريج الموضوع أو عبر القانون[2].

إن التخريج الإستطيقي الذي تقدمه آرندت يشهد انتقالا منهجيا ومعرفيا جديدا، من الذاتية إلى الغيرية، ومن الترنسندنتالية إلى المحايثة، ومن التاريخ الميتافيزيقي إلى تاريخ الذوات بما هي منخرطة في براديغمات الواقع، وهو إمكانية فلسفية لفتح دلالات أخرى وجديدة للإستطيقا، وحتى لا تظل حبيسة أسوار الذات المتعالية، بالرغم من أن الصعوبة التي تصادفنا ههنا –وقد صادفت الفيلسوفة آرندت– تتمثل في مسوغات هذا التخريج من منحاه الجمالي نحو منحاه السياسي، وإذا كانت آرندت ترى أن كانط لم يكن ليتخذ موقفا من السياسي إلا في سنّ متأخر أو ما يسمى بمرحلة كانط الشيخ، وأنه لم يع بأهمية السياسة في علاقتها بوضع الإنسان في العالم إلا بشكل متأخر نسبيا، وحينما لم تعد له القوة الكافية، والوقت اللازم لفحص هذا الأمر فحصا جيدا، لكن بالرغم من ذلك يمكن اعتبار كتابه "نقد ملكة الحكم" بمثابة كتاب في الفلسفة السياسية[3]، وربما كانت الأحداث

[1] أم الزين بنشيخة–المسكيني، كانط راهنا أو الإنسان في حدود مجرد العقل، مرجع سابق، ص28.

[2] إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص43.

[3] أم الزين بنشيخة–المسكيني، كانط راهنا أو الإنسان في حدود مجرد العقل، المرجع نفسه، ص31.

السياسية التي ألهبت مشاعره حقا كانت قد وقعت في أواخر حياته نسبيا، فقد كان متجاوزا للخمسين عند اندلاع الثورة الأمريكية، وكان في الخامسة والستين من عمره عند بدء الثورة الفرنسية[1]، لذلك فإن كانط الذي يهمنا هنا إذا هو كانط الشيخ الذي صار بوسعه منذ النقد الأخير، أن يُقدّر إلى أي حد لم تفلح الذات المتعالية من فرط عزلتها المنهجية في المصالحة بين ملكات البشر، بل وبين البشر أنفسهم، حينئذ يستيقظ كانط الشيخ –وفق تشخيص لآرندت– ومن سباته السياسي هذه المرة، وذلك بفضل حدث الثورة الفرنسية، ويكتب له مذّاك أن يفتح الإستطيقا على سياسة التعددية البشرية، والحقيقة أن ما تعد به إستطيقا كانط هو أصل واسع لكنه محفوف بالمخاطر، إنها تزاحم الكلي المنطقي على معنى الكونية، وهي أيضا إذ تزاحم الدين على أفق الأمل، بل وتسعى إلى افتكاكه منه مرة واحدة، وهي إذ تقوم أخيرا بديلا أو رمزا أو استراتيجية نموذجية لسياسة الشأن البشري، وتكاد تسقط في كل ذلك في الشطط والإسراف، رب شطط يجعل إستطيقا كانط وفق عبارات لـ"جيل دولوز" تتوغل عميقا في منطق الهاوية التي ليست آخر المطاف سوى هاويات الشأن البشري نفسه، ومآزقه العمومي والسياسي[2].

تفتح الإستطيقا الكانطية إذن أفقا تأويليا لإعادة ترتيب علاقتها بالفلسفة السياسية، والتي لا يمكن اختزالها فقط في كتبه المتأخرة (عقيدة الحق، ميتافيزيقا الأخلاق...الخ)، بل تعود آرندت إلى ما قبل ذلك، وبصورة مبكرة إلى نقده الثالث لاستنطاقه، وإعادة توجيهه –مع صعوبات جمّة في تحويل مساره سياسيا– وبالأحرى إننا نجد في الإمكانية الإستطيقية الكانطية ضمانات لإمكانية سياسية، لأنه مع إستطيقا كانط يتعلق الأمر تحديدا بتحول عميق من مجالات استعمال العقل المحض إلى حقول

[1] هناء عودة الخضيري، فلسفة كانط السياسية، كانط وأنطولوجيا العصر، تحرير، أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010، ص296.

[2] أم الزين بنشيخة–المسكيني، كانط راهنا أو الإنسان في حدود مجرد العقل، مرجع سابق، ص34.

التعددية البشرية، بوصفها وفق قراءة آرندت السياسية* الأفق الوحيد الكفيل بالجمع بين البشر، وهو جمع يتم إما على جهة العيش معا أو على جهة قسمة المحسوس على حدّ عبارة جميلة لـ"جاك رنسيار"[1]، لذلك فإن ما تسعى إليه حنا آرندت هو محاولة فهم اللاأخلاقية التي يتميز بها العصر الراهن في مختلف مناحي الحياة، ومنها السياسية على وجه الخصوص، وفي الوقت الذي تعارض فيها أستاذها "ر. بيلتمان" "R. Bultmann"، والذي أرجع مسألة العدمية الأخلاقية إلى العصر الحديث، نتيجة تشبثه بالنزعة العلمية سواء من حيث المناهج أو الموضوعات أو النتائج والغايات، وما تعلق منها بالصرامة واليقين العلميين، ومن خلال إعادة تأهيل العقل الأخلاقي، تذهب آرندت إذن إلى ضرورة إعادة الاعتبار للأخلاق في الفعل السياسي، فلم يعد الحال كما هو في العصور القديمة، إذ كانت السياسة ترتبط تنظيرا وممارسة بالنبل الأخلاقي[2]، وهذا يعني أن أطروحات كانط الأخلاقية أو السياسية المتأخرة هي الكفيلة بعملية الوصل بين الحقلين الأخلاقي والسياسي الذين شهدا انفصالا منقطع النظير في العصر الراهن.

يبدو أن الكلام عن النظرية السياسية لكانط عسيرا، باعتبار ما قد يظهر من ضمور المتن الكانطي المتعلق بهذه المسألة بالذات، نقول يظهر لأنه من المعلوم أن تاريخ (1793) قد مثل منعرجا في تاريخ كانط الفلسفي، إذ أنه قدم أوّل صياغة نسقية لتصوره السياسي، أما النصوص اللاحقة؛ ونعني تلك التي حول "السلام الدائم" (1795)، و"نظرية الحق" (1797)، وصولا إلى نص صراع الكليات

* يؤكد "هانز جوناس" معرفته لـ"حنا آرندت" منذ مرحلة الشباب، حين كانت غير مهتمة بالسياسة –وهو شأن الفلاسفة الشبان الألمان– غير أن تغير موقفها منذ ظهور النازية والاضطهاد، والذي أيقظ فيها الحس الفلسفي السياسي، والذي سيبقى يرافقها طوال حياتها.

Hans Jonas, entre le néant et l'éternité, traduit par Sylvie Courtine-Denamy, éditions Belin, 1996, France, p80.

[1] أم الزين بنشيخة-المسكيني، المرجع نفسه، ص30.

[2] Sylvie Courtine-Denamy, le souci du monde, dialogue entre Hannah Arendt et quelques- uns des ses contemporains, librairie philosophique J.Vrin, Paris, 1999, p186.

المزامن لـ"الأنثروبولوجيا من وجهة نظر براغماتية" (1798)، انتهاء إلى "تأملات في التربية" (1803)، فقد قدمت تصورا مكتملا ومتوازنا لرؤية كانط السياسية[1]، لقد ذهب شيلر إلى محاولة تبيان عدم كفاية الامتثال للأوامر التي يمليها علينا الواجب، وأن الإنسان يمكنه أن يعيش حياة متوافقة ومتناغمة أخلاقيا إذا ما تصرف وفقا للطبيعة فحسب، ومن أجل أن نسد الفجوة بين الفطرة والعقل أو الأسلوب الفني، وفي أهم عمله عن العلاقة بين علم الجمال وعلم السياسية، وهو "نحو تربية جمالية للإنسان في سلسلة من الخطابات" (1795)، رسم شيلر منهجا يحترم مضمون فكر كانط السياسي، وفي الوقت نفسه يأخذ في حسبانه كل التعقيدات الخاصة بإقحام الإنسان نفسه في العملية السياسية، وينبغي -إذا جاز القول- أن يخطط للعلاقات المتشابكة بين الاستجابة الجمالية للحياة وبين الممارسة والفعل السياسي[2]، زيادة على ذلك يمكننا أن نعثر في إستطيقا كانط على حسّ جنيني للأفق السياسي، وهو فكرة "الحس المشترك" الذي يقود إلى انطباع كوني لما هو جميل، ومن شأنه أيضا إصدار أحكام جمالية كلية، ولعل هذا الحس المشترك الجمالي في مقدوره ترنسندنتاليا أن يتحول إلى حس لمشترك سياسي أو على الأقل أن يكون ميدانا إستطيقيا لتدريب الذات لدخول مجالها العمومي السياسي، ومن ثمة ستكون مسألة إعادة النظر في الجميل الكانطي في ضوء القراءت المعاصرة له، ومنذ آرندت إلى "جاك رنسيار" تسمح لنا بتبيان طرافة العنصر الإستطيقي في تصميم فكرة المشترك، بوصفها فكرة جمالية في جوهرها أو هي على حدّ تعبير كانط الحس المشترك هو موطن ولادة الأفكار الجمالية ذاتها، ربّ مشترك لا يمكننا العثور عليه إلا في حقل الجميل، والأكثر من ذلك بحسّ خاص جدا، لا وهو حسّ المحسوس ولا هو حسّ المعقول، وإنما هو حسّ يظهر علينا في عبارات من قبيل: ما هو جماعي، جمعي، عمومي، جماهيري، حيوي، حر، إنه يتخطى حدود الكل المنطقي، ويقف دون المفهوم[3]، وإذا كان الحس المشترك في مجاله الإستطيقي يقود إلى انطباع كالكونية

[1] صالح مصباح، كانط والحداثة السياسية، ولادة الجمهورية الليبرالية، كانط، الحداثة الجمالية والحداثة السياسية، فعاليات ندوة بيت الحكمة، 2004، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، ط1، 2005 ص ص51-52.

[2] هناء عودة الخضيري، فلسفة كانط السياسية، كانط وأنطولوجيا العصر، مرجع سابق، ص291.

[3] أم الزين بنشيخة-المسكيني، كانط راهنا أو الإنسان في حدود مجرد العقل، مرجع سابق، ص34.

والغيرية ومشاركة الآخر، بما أن حكم الذوق ذاتي عمومي في نفس الوقت أو أنه يتميز بنوع من الذاتية العمومية، فإن الحس المشترك في مجاله السياسي يقود إلى فكرة العمومية والغيرية، بما أن الآخر مقولة ضرورية في العملية السياسية، هناك إذا نوع من الاختراع تضفيه الإستطيقا الكانطية، وهو بمثابة اختراع شروط إمكان الكونية السياسية دونما الحاجة إلى مفاهيم عقلية مفروضة، إذ يبدو أن هناك قابلية ترنسندنتالية للتواصل مع الآخر واحترام صوته ورأيه، وهي القراءة التي تعتمدها آرندت في تنشيط فكرة الحس المشترك الكانطي بوصفه مبدئا كونيا ما قبليا (a priori) مشتركا لدى جميع البشر، وهو بذلك المبدأ الجوهري لتأسيس إمكانية الوجود العمومي؛ أي الإضطلاع نحو ما يمكن تسميته بـ"أنطولوجيا السياسي"[1*]، ومع ذلك فإن المسألة لا تغدو أن تكون مجازفة تأويلية ههنا إذا ما قلنا أن الحس المشترك الإستطيقي يقود إلى المشترك السياسي مباشرة، والذي يقود هو الآخر إلى المشترك الأصلي في الأرض، ومعه الاشتراك في الأشياء الموجودة فيها[2].

إن المسألة الحقيقية عند كانط أو المسألة "الكبرى" –حسب عبارة نيتشه الشهيرة– إنما هي في ميتافيزيقا الذات أو هي تلك الحداثة الميتافيزيقية المرتبطة بمبدإ الذاتية التي قد أرست بدايات "سياسة حقيقة جديدة"، والتي ستتجلى في معنى العمومية، ومن ثمة يجعل البنية الميتافيزيقية بنية سياسية، وإننا نعتقد أن ذلك المنظور، وإن كان ثريا بالنسبة إلى التفكير عموما، باعتبار أنه يصدر عن مقام تأويلي مفاده أن القول الفلسفي قول سياسي، وإن لم يجعل السياسة موضوعه، فإنه يكاد يصدق على أغلب سياسات الفلاسفة، مما يجعله يطمس الفروق بينها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نعتقد أنه لا يكون كافيا إلا بالنسبة إلى من لم يكتب في السياسة مثل ديكارت، أما الفلاسفة الذين

[1] المرجع نفسه، ص31.

[*] إلى جانب ما اعتبرته "آرندت" بوصفه حسا بالمشترك وبالجماعة، وكفيلا بتوجيهها على درب فلسفة سياسية ثاوية في تحليلة الجميل من النقد الثالث للكانط، إننا نشهد أيضا، في هذه الإستطيقا ضربا من الاعتراف بأهمية البعد اللغوي في بناء دائرة النقاش الإستطيقي لمشترك لغوي، إذ بوسعنا –وعلى حدّ تعبير مثير لكانط–: "أن نتناقش فيه من دون أن نتخاصم ضرورة". أم الزين بن شيخة، المسكيني، المرجع نفسه، ص31.

[2] عبد الرحمن بدوي، إمانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة، وكالة المطبوعات، الكويت، 1879، ص39.

خصصوا للمسألة السياسية حيزا من كتاباتهم، فإنه يكون من الصواب البدء بتدبر ما كتبوا عوض بناء فرضيات قد تكون جميلة، ولكنها لا تتعدى غير ذلك، وإن كانط في تقديرنا قد قدم رغم قلة ما كتب في السياسة النظرية مقارنة مع بقية عناصر نسقه، تفكيرا سياسيا هاما بالنسبة إلى الحداثة التي ينتمي إليها، إلى درجة أنه قد وسم على نحو عميق مصير الحداثة السياسية اللاحقة له، بل والمعاصرة لنا كذلك[1]، وقد يتساءل المرء عن المؤلفات التي خطّها كانط قبل مؤلفه:"نقد ملكة الحكم"، مثل "التاريخ من وجهة نظر كوسموسياسية"، والذي تعتبره حنا آرندت غير ذي بال، ولم يكن هو بنفسه قد أولاه العناية اللازمة، إذ تصفه بكونه "ضربا من التسلية أو هي مجرد رحلة ترفيهية أو حتى لعبة طائشة لشبان حالمين"، أما عن مؤلفه: "ميتافيزيقا الأخلاق-مذهب الحق"، والذي يتضمن نظرية كانط في الحق وفي الدولة وفي العلاقة بين الدول، فقد يكون "شوبنهاور" -بحسب حنا آرندت على صواب- حينما أكد أن كل شيء يحدث وكأنما هذا الكتاب لم يكن لهذا الرجل العظيم، إنما هو صادر عن فكر أحمق لرجل من العوام.

ترتكز القراءة السياسية التي تقدمها آرندت لإستطيقا كانط على ثلاث أفكار أساسية تكون قادرة على توجيهنا ضمن إستطيقا الراهن، وهي: أولا: فن العيش معا على جهة التواصل الكوني، وثانيا: خلق فضاء عمومي قائم على مبدأ العمومية بوصفه شرطا لكل علاقة مع الآخر، وثالثا: تأسيس كانط لنمط طريف غير مسبوق من علاقة الفيلسوف مع السياسة، ذلك أن الفيلسوف عند كانط لا يحكم، وإنما هو يفكر ويحصّن حرية التفكير حيثما حلّ دونما هدف آخر[2]، وإذا كان التفكير اليوناني لم يطرح مفهوم السلطة مثلما طرحه في "جمهورية" أفلاطون، حيث جابه الفيلسوف واقع المدينة بشيء يوتوبي هو حكم العقل في شخص الملك الفيلسوف، وكان الدافع لجعل العقل حاكما في ميدان السياسة سياسيا بحتا، مع أن النتائج المترتبة على انتظار تطور العقل إلى أداة للإكراه ربما كانت حاسمة بالنسبة لتقاليد الفلسفة الغربية مثلما كانت حاسمة بالنسبة لتقاليد السياسة الغربية، وإذا كان

[1] صالح مصباح،كانط والحداثة السياسية، ولادة الجمهورية الليبرالية، مرجع سابق، ص53.

[2] أم الزين بنشيخة-المسكيني، كانط راهنا أو الدين في حدود مجرد العقل، مرجع سابق، ص ص31-32.

أرسطو قد أدرك الشبه الرهيب بين الملك والفيلسوف في كتابات أفلاطون وبين الطاغية عند الإغريق، فإن "كانط الفيلسوف الوحيد -فيما ترى حنّا آرندت- الذي تنبه إلى أن هذا الجمع بين العقل والحكم ينطوي على خطر على الفلسفة ذاتها، وكان ذلك في ردّه على أفلاطون قائلا:" ليس من المنتظر أن يتفلسف الملوك أو أن يصبح الفلاسفة ملوكا، كما أنه ليس من المستحب، لأن حيازة السلطة لا بدّ أن تفسد الحكم العقلي الحر"[1].

يكون لزاما علينا الانتقال بين نصوص كانط الإستطيقية وبقايا تلك النصوص كما هي مؤثرة في أطروحات "آرندت" وقراءتها السياسية، ومن ثمة فإن هذا الانتقال يأخذ طابع التأويل أحيانا، والتفكيك أحيانا أخرى، ذلك أن هذه العودة ترتكز أساسا على مسوغات من شأنها ربط الإستطيقي بالسياسي، ومن ثمة علينا أن نتساءل عن كيفية الانتقال من الحس المشترك الجمالي إلى الحس المشترك السياسي، بأية آليات وإجراءات؟ وأيضا وفق أية ضمانات؟ ثم كيف يمكن للصلاحية الإستطيقية أن تنتج أفقا لعمومية سياسية بما هي كوسموسياسية؟ وكيف يمكننا اعتبار الإستطيقا بمثابة آلية لتدريب البشر على الحرية والغيرية والمسؤولية، والتي من شأنها الانخراط في الشأن العمومي السياسي؟ أو بتعبير آخر: كيف يمكن للحداثة الجمالية التي دشنها كانط في ثالوثة النقدي أن ترمي بخيوط هادئة لإنتاج حداثة سياسية غير معنفة؟ وأي مشترك بوسعنا إذا أن نأمله فيه سياسيا من موقع اللانفعية الإستطيقية؟ وهل بوسعنا أن نجمع بين الاستقلالية الجمالية والحس المشترك ؟ علينا إذا أن نقف عند هذا الإحراج العميق الساكن بين طيات نص آرندت حول كانط، ذلك الذي ينبع من أطروحتها الأساسية القاضية بأن "كانط هو مجرد متفرج في العالم"، ومن ثمة نتساءل أيضا: هل تكفي مجرد الفرجة على العالم من أجل الانخراط الحقيقي في الحس المشترك الإستطيقي؟ كيف سيكون حينئذ ممكنا تكوين المواطن النشيط القائم على ما تسميه آرندت بأنطولوجيا السياسي؟ وبم يعد هذا الجميل الذي يأمل صلاحية عامة بلا مفاهيم؟ ثم هل بوسع مجرد الشعور باللذة أو بالألم الإستطيقي أن

[1] حنّة آرندت، بين الماضي والمستقبل، ستة بحوث في الفكر السياسي، ترجمة، عبد الرحمن بشناق، مراجعة، زكريا ابراهيم، تصدير وتدقيق، هادية العرقي، دار جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ط1، 2014، ص ص157-158.

يكون حارسا وراعيا وأمينا معا على سياسة الوجود العمومي للبشر؟[1] وأخيرا هل يمكن لها المرور المفهومي بين ضفتي الإستطيقي والسياسي أن يكون ناجحا فيما وراء المفاهيم، وبالتالي في واقع الأفراد والمجتمعات أم أنه يبقى حبيس التصورات النظرية شأنه في ذلك شأن الطابع العام لفلسفة كانط؟

[1] أم الزين بنشيخة-المسكيني، كانط راهنا أو الإنسان في حدود مجرد العقل، مرجع سابق، ص ص30-31.

البيبليوغرافيا:

1- المصـــــادر

1- باللغة العربية:

1- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجو مصرية، مصر، 1977.

2- دريدا (جاك)، أحادية الآخر اللغوية، ترجمة وتقديم، عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

3- هيدغر (مارتن)، الكينونة والزمان، ترجمة وتقديم وتعليق، فتحي المسكيني، مراجعة، إسماعيل المصدق، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط2، 2013

4- ـــــــــــ، التقنية، الحقيقة، الوجود، ترجمة، محمد سبيلا، عبد الفتاح الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1995.

5- ـــــــــــ، أصل العمل الفني، مع مقدمة للفيلسوف غادامير، ترجمة، أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.

6- ـــــــــــ، ماذا يعني التفكير ؟ ترجمة، نادية بونفقة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2008.

7- هيغل (غ. ف. ف)، دروس في الاستطيقا، المجلد الأول، ترجمة وتقديم، ناجي العونلي، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط1، 2014.

8- حنّة آرندت، بين الماضي والمستقبل، ستة بحوث في الفكر السياسي، ترجمة، عبد الرحمن بشناق، مراجعة، زكريا ابراهيم، تصدير وتدقيق، هادية العرقي، دار جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ط1، 2014.

9- كانط (إيمانويل)، نقد ملكة الحكم، ترجمة، غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.

10- غدمير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية الفلسفة، ترجمة، حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، ط1، 2007.

11-ـــــــــــ، طرق هيدغر، ترجمة، حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2007.

12-ـــــــــــ، تجلي الجميل، ترجمة ودراسة وشرح، سعيد توفيق، تحرير، ربرت برناسكوني، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997.

أ- باللغة الفرنسية:

1- Derrida (Jaques), la vérité en peinture, Edition Flammarion, Paris, 2010.

2- Jonas (Hans), entre le néant et l'éternité, traduit par Sylvie Courtine-Denamy, éditions Belin, 1996, France.

3- Hegel (G.W.F), esthétique, cahier de notes inédit de Victor Cousin, transcription, présentation et notes Alain Patrick Olivier, librairie philosophique J. vrin, Paris, 2005.

2- المراجع:

1- أبو ملحم (علي)، في الجماليات، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990.

2- إبراهيم (عبد الله)، المركزية الغربية، إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2003.

3- إينيك (ناتالي)، سوسيولوجيا الفن، ترجمة، حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2011.

4- المسكيني (أم الزين بنشيخة)، تحرير المحسوس، لمسات في الجماليات المعاصرة، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الآمان، الرباط، ط1، 2014.

5- ـــــــــــ، الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى دريدا، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2010.

6- ـــــــــــ، دريدا قارئا كانط، كانط الحداثة الجمالية والحداثة السياسية، فعاليات ندوة بيت الحكمة، 3 ديسمبر 2004، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، قرطاج، 2005.

7- ـــــــــــ، كانط راهنا أو الإنسان في حدود مجرد العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2006.

8- المرعي (فؤاد)، الجمال والجلال، دراسة في المقولات الجمالية، دار طلاسدار، دمشق، ط1، 1991.

9- العوا (عادل)، العمدة في فلسفة القيم، طلاسدار للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1986.

10- العشماوي محمد (زكي)، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

11- الصباغ (رمضان)، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998.

12- ـــــــــ، الفن والأيديولوجيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005.

13- ـــــــــ، عناصر العمل الفني،

14- إرنست غومبرتش، قصة الفن، ترجمة، عارف حديفة،

15- بدوي (عبد الرحمن)، إمانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة، وكالة المطبوعات، الكويت، 1879.

16- بلتينغ (هانس)، نهاية تاريخ الفن، ترجمة، ناجي العونلي، إدريس الشوك، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط1، 2012.

17- بيير. ف. زيما، التفكيكية، دراسة نقدية، تعريب، أسامة الحاج، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2006.

18- بنعبد العالي (عبد السلام)، أسس الفكر الفلسفي المعاصر،مجاوزة الميتافيزيقا،دار توبقال للنشر،ط2، 2000.

19- ديرميه (ميشال)، الفن والحس، ترجمة، وجيه البعيني، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988.

20- هار (ميشال)، فلسفة الجمال، قضايا وإشكاليات، ترجمة، إدريس كثير وعزالدين الخطابي، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2005.

21- هويسمان (دني)، علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1975.

22- حلمي مطر (أميرة)، جمهورية أفلاطون، مطابع الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1، 1994.

23- ـــــــ ، فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984.

24- لاكوست (جان)، فلسفة الفن، تعريب، ريم الأمين، مراجعة، أنطوان الهاشم، عويدات للنشر والطباعة، لبنان، ط1، 2001.

25- محجوب خضر (هالة)، جماليات فن الموسيقى عبر العصور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.

26- ـــــــــ، علم الجمال وقضاياه، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.

27- مفرج (جمال)، الفلسفة المعاصرة، من المكاسب إلى الإخفاقات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2009.

23- مصباح (صالح)،كانط والحداثة السياسية، ولادة الجمهورية الليبرالية، كانط، الحداثة الجمالية والحداثة السياسية، فعاليات ندوة بيت الحكمة، 2004، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، قرطاج، ط1، 2005.

24- نوكس (إ)، النظريات الجمالية (كانط، هيغل، شوبنهاور)، تعريب وتقديم، محمد شفيق شيّا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط1، 1985.

25- سنتيانا (جورج)، مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى،

26- ستيس (ولتر)، معنى الجمال،نظرية في الإستطيقا، ترجمة، إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

27- عبد الحفيظ (محمد)، عبد الحفيظ (محمد)، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008.

28- عبد المحسن حسن (ماهر)، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، دار التنوير، بيروت، 2009.

29- عبد المنعم مجاهد (مجاهد)، دراسات في علم الجمال.

30- عبد الحميد (شاكر)، التفضيل الجمالي، سلسة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد267، مارس 2001.

31- ـــــــــــ، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد360، فبراير، 2009.

32- عودة الخضيري (هناء)، فلسفة كانط السياسية، كانط وأنطولوجيا العصر، تحرير، أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010.

33- عوض (رياض)، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994.

34- علي أبو ريان (محمد)، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1974.

35- روسو جان (جاك)، مقالات، في العلوم والفنون، في الاقتصاد السياسي، في أصل اللغات، ترجمة، جلال الدين سعيد، محمد محجوب، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس ،ط1، 2010.

36- ريتشارد كيرني، جدل العقل، حوارات آخر القرن، ترجمة، إلياس فركوح، حنان شرايخة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2005.

37- رسل (برتراند)، تاريخ الفلسفة الغربية، الكتاب الثالث، الفلسفة الحديثة، ترجمة، محمد فتحي الشنيطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.

38- تودوروف (تزيفتان)، الأدب في خطر، ترجمة، منذر عياشي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2011 .

باللغة الفرنسية:

1- Brisson (Luc) et Macé (Arnaud), le monde et les corps, lire Platon, sous la direction de Luc Brisson Francesco Fronterotta, Presse Universitaire de France, 2006.

2- Jean-Marie Vaysse, dictionnaire Heidegger, Ellipses éditions marketing S.A, Paris , 2007. P 182-184.

3- Sylvie Courtine-Denamy, le souci du monde, dialogue entre Hannah Arendt et quelques- uns des ses contemporains, librairie philosophique J.Vrin, Paris, 1999.