المبهج في

فلسفة الجمال والفن

حُقوق الطَّبع محفُوظة
لوزارة الأوقاف والشؤون الدينيَّة
سلطنة عُمان

الطّبعة الأولى
١٤٤٣هـ - ٢٠٢٢م

رقم الإيداع: 2022/4583
الرقم المعياري الدولي: 978-99969-883-1-8

لا يجوز نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب في أي شكل من الأشكال أو بأية وسيلة من الوسائل - سواء التصويرية أو الإلكترونية، بما في ذلك النسخ الفوتوغرافي أو سواه وحفظ المعلومات واسترجاعها - إلا بإذن خطي من الناشر.

سلطنة عمان
وزارة الأوقاف والشؤون الدينية

المبهج في
فلسفة الجمال والفن

الدكتور محمد الشيخ

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديـم

كلمة في كتاب: فلسفة الجمال والفن

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن والاه.

أما بعد،

فيقول الجاحظ: «الحُسْـنُ هو التمام والاعتدال ولسـتُ أعني بالتمـام تجاوُز مقدار الاعتدال كالزيادة في طول القامة، وكدقة الجسـم أو عِظَم الجارحة من الجوارح، أو سعة العين والفم، مما يتجاوز مثله من الناس المعتدلين في الخَلْق، فإنّ هذه الزيادة متى كانت فهي نقصانٌ من الحسن، وإنْ عُدّت زيادةً في الجسم..».

ويقول الغزالي: إنَّ من سـمات الحُسْن عند الإنسـان «حُبُّهُ لكل ما هو جميلٌ في ذاته سواء كان من الصُور الظاهرة أو الباطنة، وإنَّ لذَّة البصر الظاهر توجد في الصور الجميلة الظاهرة، وإنَّ لذة البصيرة توجد في الصور الجميلة الباطنة..».

قام البروفيسور محمد الشيخ، أستاذ الفلسفة الحديثة، بطوافٍ شاسعٍ على مدى التاريخ الفكري والثقافـي للعالم وصولاً إلـى صيرورة نظريـة الفن نظريةً مسـتقلةً في الأزمنة الحديثة. وعلى الرغم من أنه ذكر مسألة الفن ومسـألة الصنعة في مصر القديمة وبابل القديمة، لكنه أسـس رؤيتـه لتاريخ الفن على الـرؤى الإغريقية وبخاصـةٍ لدى أفلاطون وأرسطو. وقد رأى أنّ في ذلك إشكالية معقدة، لأنّ الفن نحتاً أو صورةً إما أن يكون محاكاةً للطبيعة، أو محاكاةً للمثال بحسب أفلاطون. وفي كلتا الحالتين لا تنظر الفلسفة إلى الأمر باعتباره يشـكّل نظريةً أو رؤيةً مسـتقلّة. فما هو الفنُّ أو الجمال فـي الحقيقة؟ الجاحظ والغزالي وآخرون ينظرون إلى الحُسْـن أو الجمال باعتباره متعةً حسيةً قائمةً بحدّ ذاتها، ولها مقادير كأنما هي غريزة أو جزء حسي من طبيعة الإنسان.

هناك منحوتات يونانية ورومانية للجسد الإنساني. وقد كانت هناك صُوَرٌ بالغة الجمال والروعة عندما تتأملها الأبصار. والغزالي يضيف إلى الأبصار البصائر. بَيْدَ أنّ زمن النهضة لدى الأوروبيين فيما بين القرون الثالث عشر والسابع عشر هو الذي شهد روعة الصورة أو

المنحوتة. ورغم أنّ الموضوعات كانت دينيةً تمثّل مشـــاهد من العهدين القديم والجديد، لكن كانت هناك أيضاً صُوَر لشخصياتٍ إنسانية. وفي الحالتين صار الأمر مجالاً للتأمل في نظريةٍ للفنّ أو لعلم الجمال دخلت على الفلاســفة وأرغمتهم على إعادة النظر في مسألة الحواسّ.

ومنذ حوالى القرنين تكاثرت النظريات في ماهية الفــنّ، وما عاد أحدٌ معتبرٌ يعتبره تابعاً لأمرٍ آخر أو مجال آخر. هو علم «الإستتيقا» الذي لا علاقة له بالمحاكاة ولا بالصنعة. بل هو الإبداع الذي ينتجه الفنان ويشاهده المُشاهد العاشق، ويقرؤه الناقد.

إنّ ميزة هذا الكتاب هذا هي الشمول والاستقصاء، فهو استعراضاً يجمع إلى الاستيعاب «الإمتاع والمؤانســة» بحســب تعبير أبي حيان التوحيدي في كتابه ذاك. وهو لا ينسى حتى الرؤى التي ترى «موت الفن» والتي رغم صدورها عن نيتشــه وجيله، ما حظيت بقبول، بل أرغمت على متابعة كشوفٍ آخر في الفن وفي الإحساس به على اختلاف أشكاله.

إنّ ملكة محمد الشيخ، تظهر أيضاً في هذا الكتاب، فقد ضمّ المجال العربي الإسلامي إلى المجال الغربي والعالمي عبر التاريخ في التفكير الفلسفي والأخلاقي وهنا في التفكير الفني. فهو يكشف عن نصوصٍ بل ومؤلفات في التصوير والفنون تبدو في الواقع، كما تُكتب فيهــا المؤلّفات، التي تعتبر الفنّ صنعــةً أحياناً، وتُفرده عن الصنعــة باتجاه الإبداع تارةً أُخرى.

إنه عملٌ يســتحق التقدير والتهنئة، في تاريخ الفن ونظريــات الجمال، وفي التدريب والتربية على إمتاع النظر والإحساس والعقل بالمنتجات الفنية الرائعة على مدى العصور.

عبد الله بن محمد بن عبد الله السالمي
وَزِيرُ الأَوْقَافِ وَالشُّؤُونِ الدِّينِيَّةِ

ديباجة

«ثمة جانب من ثقافتنا يبدو لي، على وجه الخصوص، أمرًا مفارقًا. أجل وبكل تأكيد، ما نحن بشـعب من الأُميين. وكيف لنا أن نكون كذلك وقد تعلمنا أجمعنا أن «نكتب» وأن «نقرأ»؟ لكن، هل تعلمنا بالقدر نفسه أن «نشاهد»، أم هل تعلمنا أن «نستمع»؟ بمعنى آخر، هل ألزمنا أنفسـنا أن نتعلم كيف «نشـاهد» إنْ نحن أردنا أن نحصل تجربة عن عمل فني معين، أم هل أوجبنا على أنفسنا أن نتعلم أن «نسـتمع» لو نحن رُمنا أن نفهم شعرًا أو أن ندرك موسيقى؟»

هانس جورج جادامير

كان الصوفي ابن الفارض جمالي المقـام. وهو مقام قلما أدركه صوفي قبله أو بعده. افتتن الرجل بكل جميل، أكان جميلًا طبيعيًا أم جميلًا فنيًا. إذ لمح بَرْنِيَّةً [إناء من خزف] في حانوت عطار، فهام بها هيامًا [الجمال الفني]. وكلف بالنِّيل ومشاهدة منظره في أمسيات أيام الفيضان، كما أنه كان يحب مشاهدة البحر ليلًا [الجلال الطبيعي]. ورأى جملًا لسقَّاء فهام بـه، وصار يتردّد عليه كل يوم ليـراه [الجمال الطبيعي]. وبالجملـة، أَوْرَدَتْ نصوص التراجم الإسلامية القديمة عنه أنه: «كان عاشقًا يعشق مطلق الجمال».

مدخـــل

«صحافي: السيد إينشتاين: أيهما الأهم في نظرك: الفن أم العلم؟

إينشتاين: بالنسبة إليَّ، الفن هو الأهم، لا شكّ عندي في ذلك. ينبغي أن يأتي الفن دومًا في المحل الأول، الفن والحساسية ...»

«ليس من الممكن تصور فلسفة بلا فن، وبلا معرفة بالجمال»

الفيلسوف الألماني شيلنج

1 ـ في الفلاسفة والجمال والفن

قلما وُجد فيلسوف من الفلاسفة لم يطرح مسألة «الجميل» ـ وعوالقها «الجميل الطبيعي» و«الجميل الصناعي» و«الجميل الفني» و«الجليل الإلٰهي» و«الذوق الجمالي» و«التجربة الجمالية» و«الحكم الجمالي» ـ ولم يعرض إلى مسألة «الفن» ـ وتوابعها «العمل الفني» و«الإدراك الفني» و«التجربة الفنية»... وقد جهد مؤرخو الفلسفة على مرِّ العصور كل الجهد في أن يهتدوا إلى فيلسوف واحد من الفلاسفة ما اهتم بأمر «الجمال» قط، ولا عني بشأن «الفن» أبدًا، فما عثروا عليه البتّة. وإن هم ادعوا العثور عليه، فقد تمَّ لهم ذلك بنوع من التحيل والتمحل وبمشاق الأنفس؛ هذا إن كانوا قد اهتدوا إليه حق الاهتداء، وما اهتدوا إليه وإنما قد يكون شُبِّهَ لهم.

هاك نماذج من فلاسفة ادُّعي أنهم ما عنوا بشأن «الفن» وبأمر «الجمال» البتة:

قديمًا، كان مؤرخ الفلسفة الفرنسي الشهير ڤيكتور كوزان (1792 ـ 1867م) قد ذكر ـ وهو يسترجع تاريخ ما سمّاه «القسم النبيل من علم الفلسفة»؛ يعني «فلسفة الجمال» أو «الجماليات» أو قل: «الإستتيقا» ـ بعض ممثلي النزعة الاختبارية والحسيّة من فلاسفة القرن الثامن عشر ـ وبالخصوص الفيلسوف الإنجليزي جون لوك (1632 ـ 1704م) والفيلسوف الفرنسي إتين بونو دو كانديلاك (1714 ـ 1780م) ـ وحدث أن علّق على مسار حياتهما وفكرهما بالقول الجازم التالي: «هذان فيلسوفان لم يتركا فصلًا، لا ولا حتى صفحة واحدة، في أمر الجميل»، كما ذكر أن: «أخلافهما [ولم يذكرهم بالإسم] تناولوا شأن «الفن» بلا شأن؛ أي باحتقار شديد. وإذ ما دَرَوا هم كيف يفسرونه في نسقهم، وجدوا أن من باب تغيي السلامة أن يتجاهلوه التجاهل كله».

وحديثًا، ذكر الفيلسوف الألماني هانس جورج غادامير (1900 ـ 2002م) كيف أن أمر «الفن» كان شبه غائب عند أحد شيوخه الكبار مؤسس الفلسفة الفينومينولوجية إدموند هوسرل (1859 ـ 1938م)، وروى عام 1990م كيف أنه في معرض حوار كان قد دار بين الأستاذ والتلميذ الشاب آنذاك كيف أن التلميذ سأل الأستاذ بخصوص عنايته بالفن؛ فما كان من هوسرل إلا أن أجابه الجواب الغريب التالي: «أجل! أجد المتعة أيضًا في المسرح والموسيقى، لكن يتعين عليّ، أولًا، أن أتمم الفينومينولوجيا»!

وأحدث منه، ذكر الفيلسوف الفرنسي المعاصر ألان باديو (1937 ـ) ـ وهو يستعرض السجال بين «الفلسفة» و«الفن» ـ أن ما بين المنفى الديداكتيكي الذي أراده أفلاطون للفن ـ كان قد دعا أفلاطون في كتاب «الجمهورية» إلى أن يُهجر «الفن» هجرا، اللهمَّ إلا لأغراض تعليمية، وأن يقتصر منه على الموسيقى العسكرية والأناشيد الوطنية الحماسية ـ من جهة، وما بين التمجيد الرومانسي للفن ـ حيث عَدَّ هذا التيار الفن «وثنًا» منذورًا لأن يُعبد؛ لأنه، وفق تصور أصحاب هذه الدعوى، وحده «الفن» هو الطريق إلى الحقيقة ـ من جهة ثانية، يرى باديو أنه أتى حين من الدهر على «الفلسفة» وعلى «الفن» أمضيا فيه

صفقة ـ «معاهدة سلام» ـ بُنيت على «تجاهل» «الفلسفة» لأمر «الفن»؛ حتى أنه ما شغلت «مسألة الفن» أبدًا بال الفيلسوف الفرنسي ديكارت (1596 ـ 1650م)، لا ولا جالت بخاطر الفيلسوف الهولندي اسبينوزا (1632 ـ 1677م)؛ هذا فضلًا عن أن تكون قد أثارت اهتمام الفيلسوف الألماني لايبنتز (1646 ـ 1716م)...

ومع ذلك، فقد وُجد ثمة من باحثي الأمس واليوم المعتنين بأمر «الجمال» وشأن «الفن» من راح ينقب التنقيب في «جماليات ديكارت»، ويفتش التفتيش في «جماليات لايبنتز»، ويستقصي الاستقصاء عن «جماليات سبينوزا»! وفضلًا عن هذا وذاك، ها هي بعض الكتابات تدبج اليوم حول ما سُمي باسم «جماليات لوك»، حتى وإن كانت قد عُدَّت فلسفة هذا من الجماليات خلوًا... أكثر من هذا، لقد استوحى الفلاسفة مبحثًا في «الفن» كاملًا من فينومينولوجيا هوسرل حدث أن ألّفوا فيه عشرات التآليف ـ هو مبحث «فينومينولوجيا الفن»...

وإذن، لا يكاد يوجد مذهب في الفلسفة إلا وله قول في «الفن» وخطاب في «الجمال»، عَظُمَ أم ضَؤُلَ، وانبسط أم انقبض، وخفي أم ظهر، واستشكَل أم انجلى...

على أن الفلاسفة في مكانة القول في «الفن» و«الجمال» على ضربين: واحد بسط القول فيه كل البسط، فكان أن أفرد له فصلًا، بل فصولًا، وكتابًا، بل كتبًا. وثانٍ قبض القول فيه كل القبض، فكان أن اكتفى بأن أفرد إليه فقرات في كتبه منبثة في ثناياها ومنتثرة في تضاعيفها. مع ملاحظة أننا كلما تقدمنا نحو الفترة المعاصرة، وجدنا فلاسفة كادوا أن يختصوا كل الاختصاص في «الجماليات» وفي «فلسفة الفن»، وكادوا أن يقصروا قولهم الفلسفي، في جوامعه، على أمر «الجمال» وشأن «الفن»؛ بحيث أنت تجدهم يكادون أن يخلصوا إلى هذا المبحث نفسه دون سواه من مباحث الفلسفة المتنوعة؛ حتى أنه يوشك ألا يوجد لهم تأليف إلا فيه، ولا أحسبهم يُعرفون بالتأليف في غيره. ولك أن تعتبر، مثلًا، بالفيلسوف الجمالي الفرنسي إتيان سوريو (1892 ـ 1979م)، فإنك لا محالة واجد من بين مؤلفاته، التي ناهزت العشرين، ثلاثة أرباع أو يزيد خصصت إلى النظر في «الجماليات» وإلى التأمل في «فلسفة الفن». بل ولك أيضًا أن تعتبر بمواطنه الفيلسوف الجمالي ميكيل ديفرين (1910 ـ 1995م) الذي كاد ألا يؤلف أي مؤلف اللهمَّ إلا في أمر «الجماليات» وفي شأن «فلسفة الفن»... والأمثلة نفسها لن تعوزك في عالمي الفلسفة الجرماني منه والأنجلو ـ سكسوني على حدٍّ السواء...

وقد كتب العشرات من الفلاسفة كتبًا تحمل من العناوين عنوان: «الجماليات»، وذلك من مؤسس علم الجماليات الفيلسوف الألماني ألكسندر جوتليب باومجارتن (1714 ـ 1762م) إلى اليوم. كما كتب العشرات من الفلاسفة أيضًا كتبًا تحمل من العناوين عنوان: «فلسفة الفن». وقبل هذا وذاك، تمّت كتابة عشرات الكتب حول ما كان يدعى باسم «علم الجميل»، ودندن الكثير من الفلاسفة حول «فلسفة الذوق». هذا فضلًا عن تدبيج عشرات الكتب في

«الجميل» وفي «الجمال» وفي «الجليل» وفي «الجلال» وفي «التجربة الفنية» وفي «حكم الجمال»، بل وحتى في أمر «القبح» وفي شأن «القبيح»... وغيرها من القضايا التي تتناولها بالنظر «فلسفة الجمال» و«فلسفة الفن».

وعادةً ما تُسمى أنظار الفلاسفة في شأن «الفن» ـ لا سيما ما اتسق منها ولم يأت مبدَّدا ـ باسم «فلسفة الفن». وغالبًا ما تُسمى أقوال الفلاسفة في أمر «الجمال» ـ إن هي استقامت لأصحابها وانتظمت ـ باسم «فلسفة الجمال» أو باسم «الجماليات». ومن شأن «الجماليات» أو «فلسفة الجمال» ـ إذا ما هي تُرجمت عن اللفظ اللاتيني المقابل لها ترجمة Esthetica ـ و«الإستتيقا» ـ إذا ما هي عُرِّبت عن ذاك اللفظ تعريبًا ـ أن تختلف عن «فلسفة الفن»، من حيث أن هذه [فلسفة الفن] تقتصر على تناول قضايا «الفن» تناولا فلسفيا، بينما تلك [فلسفة الجمال] تتناول قضايا «الجمال» ـ أكان في الفن أم في غيره ـ تناولًا فلسفيًا شاملًا. ومن هناك، قد تُعد «فلسفة الفن» فرعًا من «فلسفة الجمال» وقد اقتصر على تناول قضايا «الفن». كما قد يذهب البعض إلى اعتبار أن نسبة «الجماليات» إلى «فلسفة الفن» كنسبة «الإبستمولوجيا» إلى «فلسفة العلوم»؛ ذلك أن شأن «فلسفة الفن»، تمامًا كما هو شأن «فلسفة العلوم»، أنها عبارة عن تأملات يجريها الفيلسوف المتأمل على الحقل من خارجه؛ أي من دون ممارسة لا للفن ولا للعلم؛ هذا بينما تعدُّ «الجماليات» و«الإبستمولوجيا» بمثابة نظر إلى مجالي «الفن» و«العلم» من داخل... لكن يعترض على هذا التفريق العديد من الفلاسفة، ولا يكاد يوجد في الكثير من التقاليد الفلسفية المعاصرة...

2 ـ في عطب صلتنا بمظان فلسفة الجمال والفن

أما بعد؛ فإن هذا الكتاب يبحث في أنظار الفلسفة في شأن «الجمال» ـ «فلسفة الجمال» أو «الجماليات» أو «الإستتيقا» ـ ويعتبر في تأملات الفلاسفة في أمر «الفن» ـ «فلسفة الفن» ـ وفي أبرز القضايا المرتبطة بهذين المبحثين الفلسفيين: «الجمال» و«الفن». وهو ما يشكّل فرصة للقارئ العربي للتعرف على أهم المذاهب الجمالية والفنية الفلسفية.

والأمر الجديد الأول، الذي يزعم هذا الكتاب أنه يحمله، هو التعريف بآراء العشرات من «مفكري الجمـال» ـ القدماء منهم والمحدثين ـ مما يوشِك ألا يُسـمع لهم خبر في الثقافـة العربية اليوم، فضلًا عن أن يوجـد أصلًا. وقد كان الفيلسـوف الوجودي العربي عبد الرحمـن بدوي (1917 ـ 2002) قد ذكـر، منذ عقود عدة، أن 10 فـي المائة فقط من الكتب الفلسفية الغربية تمّ نقلها إلى اللسان العربي. واليوم، يمكن أن نجدد السؤال إياه، بعد انصرام عقود على ملاحظة بدوي الوجيهة تلك؛ فنتسائل بدورنا: ترى، ما هو واقع حالنا الآن؟ وهل اختلف الأمر، يا ترى؟ أكاد أزعم أن حالنا على هذا الصعيد أسوأ حال يكون. فما نُقل إلى العربية من كتب «فلسفة الجمال» لا يتعدى، على أحسن تقدير، بضعة عشر عملًا، من بين مئـات الأعمال الغربية الجادة... وما سـيطر على الكثير مـن الكتابات الجمالية العربية، في زماننا هذا، إنما هو التركيز على الأدب وفنونه [=الجماليات الأدبية، ولا سيما منها الشـعرية]. ومع احترامنا للذوق الأدبي العربي لدى السواد الأعظم، من قراء ونقاد، فإننا نزعم أنه ما كان «الأدب» هو الجماليات كلها، بحيث لا فضل لبقية الفنون ولا ميزة ولا مزية، ولا ينبغي له أن يكون الأمر كذلك. فما كان «الأدب» لوحده وبوحده صانع الجمال وشـاحذ الذائقة. ومن هنا تلزم ضرورة تفكيك مركزية الأدب ـ لا سـيما منه الشعر ـ في الجماليات العربية...

ولست تراني أغالي في شيء، إذا ما أنا قُلت بأن حالنا مع «الجماليات» ـ شأن حالنا مع العديد من مباحث الفلسـفة الجديدة ـ يكاد يشبه حال يمليخا ـ من أهل الكهف ـ حين رقد مع الراقدين السبعة دهرًا مديدًا، ولما استيقظ هو أراد أن يشتري، بنقود قديمة، زادًا؛ فما كان من البائع إلا أن استغرب من شدة عتاقة تلك النقود حد أنها ما عادت مُتداولة منذ عهود. ولعل الأمر مع مبحث «الجماليات» أسـوأ. إذ ثمة أسماء عدة من أعلام الجماليات اليوم ـ وسـوقها نافقة في الغرب بأشد نفق يكون ـ لا نكاد نسـمع عنها في العالم العربي خبرًا. أكاد أقطع في هذا ولا أستثني إلا قلة من الباحثين العرب المهتمين بالجماليات، وعلى رأسـهم سـيدة مبحث الجماليات من العرب المعاصريـن، التي أبلت فـي تخريج مبحثي «الجمال» و«الفن» بلاءً حسـنًا، ترجمة وتأليفًا، أستاذة الأجيال أميرة حلمي مطر... هذه المرأة الباحثة التي كانت من السباقين إلى التنبيه على أهمية «فلسفة الجمال»، وعلى قيمة «فلسفة الفن»، وعلى مسيس الحاجة إلى الكتابة عنهما؛ كما تخرج على يدها بعض من أهم من يهتم بهذا المجال اليـوم، على قلتهم وعلى ندرة ما يكتبون... فضلًا عن أنه تتلمذ على تصانيفها العديد من الباحثين، فكانوا «تلاميذ تصانيفها» لا «تلاميذ شخصها»...

وإلّا، خَبِّروني عمّن يذكر الفيلسـوف الأخلاقي والجمالي هنـري هوم Henry Home (1696 ـ 1782م) ـ وليس ديڤيد هيوم David Hume ـ صاحب كتاب «عناصر النقد» (1762) وملهم العديد من فلاسفة الجمال في عصره، وعلى رأسهم كانط وشيلر؟ وعمن يذكر مفكر الجمال الإنجليزي ألكسـندر جيرارد صاحب كتاب «مقالة في الذوق» (1759) و«مقالة في العبقرية» (1774)؛ فضلًا عن «فلاسفة الذوق» البريطانيين من أضراب اللورد شافتسبوري

(1671 ـ 1713) وجوزيف أديسون (1672 ـ 1719) وأرشيبالد أليسون (1757 ـ 1839) صاحب المقالة في طبيعة ومبادئ الذوق (1790)؛ هذا ناهيك عن فلاسفة القرن العشرين البريطانيين من أمثال صامويل ألكسندر صاحب كتاب: «الجمال وأشكال القيمة الأخرى» (1933) وإدوارد بولاو صاحب نظرية «المسافة النفسية» في الفن... ومن المفكرات الجماليات غير المعروفات المفكرة الجمالية التحليلية البريطانية مارغريت ماكدونالد (1907 ـ 1956)...؟

ثم خبِّروني عمن يذكر من مفكري الجمال الفرنسيين الذين صنفوا المصنفات الحسان في «الجميل»: جون پيير كروساز وكتابه «المفصل في الجميل» (1715) وإيف ماري أندري صاحب كتاب «مقالة في الجميل» (1741م)، وبول جوزيف برتيز مؤلف «نظرية الجميل في الطبيعة والفنون» (1807)، وشارل لوفيك كاتب كتاب «علم الجميل» (1872)؛ فضلًا عن جون باتيست ديبوس صاحب كتاب: «تأملات نقدية في الشعر والرسم» (1719)...؟

بل خبروني عن مفكري الجمال من العالم الجرماني ـ وما أكثرهم! وما أعمق كتاباتهم! ـ من فلاسفة القرن الثامن عشر من الألمان جورج فريدريش ماير (1718 ـ 1777)، وموسى ماندلسون (1729 ـ 1786)، وكارل فيليب موريتس (1756 ـ 1793)... ومن القرن التاسع عشر فيشر وإبرهارت وكروزه وفايسر وسولجر وروزنكرانتز ويوستي وبيك... ومن المعاصرين كارلهاينز ليدكينغ... هذا فضلًا عن الفيلسوف السويسري يوهان جورج سولتزر (1720 ـ 1779)...؟

ومن يذكر من المفكرين الجماليين الإيطاليين كروتشه وبانفي وغالفانو ديلا فولبي (1895 ـ 1968) ـ صاحب كتاب «نقد الذوق» ـ ولويجي باريسون وغيرهم بالعشرات... ومن المفكرين الجماليين الإيطاليين المعاصرين غير المذكورين أنطونيو نيجري وكوستا ماريو...؟

ومن الأمريكيين المعاصرين موريس وايتز وپول زيف وجورج ديكي ووليام كينيك ودينيس ديتون وإليسيو فيفاس وموريس ماندلبوم وجيروم ستولنيتز...؟

وفضلًا عن هذا وذاك، يجد المتتبع لما يحدث في حقل الإستتيقا ـ لا سيما منها الأنجلو ـ سكسونية ـ منذ أمد أمرًا داعيًا له إلى أن يلهث طيلة حياته لكي يلحق بركاب ما يحدث، فلا يستطيع أن يلحق، ولن يستطيع مهما أوتي من إدمان على المطالبة وصبر على التنقيب. يكفي أن نذكر من هذه الإستتيقا منذ إعادة تأسيسها المعاصرة سبعة أسماء أساسية: مونرو بيردسلي وكيندال والتون وجيرولد ليفسون؛ ثم جاء جريجوري كوري ودومينيك ماكيفر لوبيز فربطوا بين الإستتيقا وعلم النفس وعلوم المعرفة؛ وبالموازاة معهم أحدث روجيه سكريتون وروبرت هوبكيز وغيرهم ثورة في البحث الجمالي... فهلا تَخَبَّرنا ـ معشر العرب ـ عن هذه الأسماء أم هل فتشنا عن نظرياتها؟

على أن ثمة سمة أخرى أمست تسم حقل «الجماليات» و«فلسفة الفن» في عصرنا هذا. فَتِّشْ أنت في كل أزمنة، فإنك لا تكاد تعثر، لا محالة في ذلك، على كتاب لفيلسوفة في أمر «الجمال» أو في شأن «الفن»، بل ولا حتى نص. لكن حقل الفلسفة، اليوم بعامة، سائر إلى التأنث. ويمكن اتخاذ عنوان كتابين رمزًا إلى هذه السَّوْرَة التي يشهدها التأليف في الفلسفة النسائية: الكتاب الأول لصاحبته جنوفياف لويد وعنوانه: «رجل العقل: «الذكر» و«الأنثى في الفلسفة الغربية» (1984 و1993). وفي هذا الكتاب يوجد نقد جذري لذكورية العقل الغربي ممثلًا في تصورات فلاسفة الغرب الكبار. والكتاب الثاني كتبته كارين غرين تحت عنوان «امرأة العقل» أعادت فيه الاعتبار إلى النزعة النسائية في تاريخ الفكر السياسي الغربي. وذلك بعد مضي عقد ونيف من الزمن عن تأليف الكتاب الأول (1995).

والحال أن هذين الكتابين يقدمان لنا صورة عما صار يعتمل في حقل ما صار يعرف اليوم ـ وهذه سمة بارزة من سمات الفلسفة المعاصرة ـ باسم «الفلسفة النسائية».

على أنه أضحت للمرأة مكانة متميزة في الفلسفة، سواء بالعمل خارج إطار أي نزوع فلسفي جنسي، على نحو ما تجد هؤلاء يشتغلن في ميدان الفلسفة السياسية أو في مضمار الفلسفة الأخلاقية (إريس ماريون يونغ، ناسبوم...) أو في مجال فلسفة اللغة أو في معترك فلسفة العلم... وهكذا؛ ففي مجال الفلسفة الاجتماعية والسياسية، مثلًا، تميزت العديد من الفيلسوفات أنظار نانسي فريزر وشانتال موف وسايلة حبيب.... وغيرهن كثير.

غير أن المجال الفلسفي الذي ظلَّ لردح من الزمن حكرا على الرجال، إنما كان هو مجال فلسفة الجمال ـ ويا للمفارقة الغريبة! ـ وها نحن اليوم نجد أنفسنا أمام العشرات من الأسماء، تكفي السنبلة من البيدر؛ فنلمع إلى أسماء الفيلسوفات الأمريكيات سوزان لانجر وإيزابيل هانغرلاند وكاترين إلجين، ونذكر من البريطانيات مارغريت ماكدونالد وغيرها كثير...

وإذن، لا زالت تفتقر الخزانة العربية إلى عشرات، إن لم نقل إلى مئات، الكتب في الفن والجمال والجلال وغيرها من المواضيع...

3 ـ تراثنا الجمالي النسي المنسي

ومما طم الوادي على القرى أن لنا تراثًا جماليًا وفنيًا محترمًا؛ ومع ذلك فإننا لا نكاد نفتش عنه أو نهتم به. إذ ما كانت الثقافة العربية الإسلامية الكلاسيكية ثقافة «العقل» وحده، لا ولا كانت هي ثقافة «النقل» وحده، وإنما كانت أيضًا «ثقافة الحواس»: نشدت هي حسن الهمة في الملبس والمطعم، والتحلي بالنظافة والطهارة، ورامت الحب لناعم العيش ورقيقه، والعشق للغناء وللطرب... وعلمت هي أن للسعادات هبات، وأن للذات لحظات، وأن للفرحات بدوات... وما اكتفت هي بالنظر العقلي، وإنما تجاوزته إلى العمل الصنعي؛ بله إلى العمل الفني. فكم من مترجِم أثنى على مترجَم لا لسداد عقله وحسب،

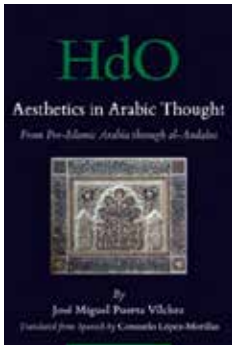
وإنما لصنعة يده ولفنه. هاك مثالًا أولًا: هذا ياقوت الحموي ترجم للخطاط العربي الشهير ابن البواب، فأبان عن كلفه بالأعمال الفنية التي تخاطب الحواس، وتجريبه إياها التجريب أجمله، وكان مما قال عنه: «كان في أول أمره مزوقًا يصور الدور، ثم صور الكتب، ثم تعانى الكتابة ففاق فيهـا المتقدمين وأعجز المتأخريـن». وهذا ابن الخطيب ذكـر ـ في كتابه الإحاطة في أخبار غرناطة ـ العلّامة ابن شقوال اللخمي إذ هو ترجم له، فكان مما قال عنه: «(...) كان هذا الرجل قيّماً علـى النحو والقراءات واللغة، مجيدًا فـي ذلك؛ محكمًا لما يأخذه فيه منه، وكانت لديه مشـاركة فـي الأصلين والمنطق، طمـح إليهما بفضل نباهته وذكائه، وشعوره بمراتب العلوم، دون شيخ أرشده إلى ذلك»، ثم سرعان ما أضاف إلى ذلك قائلًا عنه: «يجمع إلى ما ذكر خطًا بارعًا، وظرفًا وفكاهة، وسـخاء نفس، وجميل مشاركة لأصحابه بأقصى ما يسـتطيع، وكان صناع اليدين يرسـم بالذهب، ويُسَـفِّر، ويحكم عمل التراكيب الطبية. وعلى الجملة، فالرجل من أجلّ نبلاء عصره، الذين قل أمثالهم». ثم لك أن تُثَلِّث بمثال آخر: هذا محمد بن أحمد بن المؤذن ذكره السـخاوي ـ في كتب تراجمه ـ فقال عنه: «ممن قرأ عَلَيَّ في البخاري وغيره، ولازمني مدة بعقل وسكون وتميز في صناعته ونحوها كالتجليـد والتذهيب والكتابة وعمل المزهرات وقص الـورق ولصق الصيني وغير ذلك، مـع عقل ودربة». كما لك أن تُرَبِّعَ بأنموذج آخر ـ وهـو ابن معن. فقد ترجم له ابن تغري بردي بالقول التالي: «كان من أتقن الناس للصنائع. برع في جميع ما يعمله بيده من الكتابة المنسـوبة ـ التي هي في غاية الحسـن ـ وعمل النشـاب بالكزلك، ونجارة الدق،

والتطعيم، والخياطة، والتطريز، والزركش، والخوذفوشية [تجارة الخردة]، والبيطرة، والحدادة، ونقش الفولاذ (...) وكتب مصحفًا مضبوطًا مشكولًا يقرأ فيه بالليل وزن ورقه سبعة دراهم وربع، وجلده خمسة دراهم. وكتب آية الكرسي على حبة أرز (!؟)، وعمل زر قبع لابن الأمير تنكز اثنتي عشر قطعة ـ وزنه ثلاثة دراهم، يفك ويركب بغير مفتاح ـ وكتب عليه حفرا مجرى بسواد سورة الإخلاص والمعوذتين والفاتحة وآية الكرسي وغير ذلك، يقرأ عليه وهو مركب، ومن داخله أسماء الله الحسنى، ولا يبيّن حرف واحد إلى حين يفك، وجعل لمن يفكه ويركبه مائة درهم فضة، فلم يوجد من يفكه ويركبه (...)».

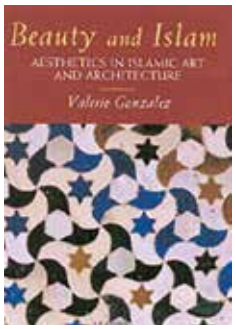
هذا ناهيك عن تآليفهم في فنون شتى على رأسها الموسيقى والغناء، بل حتى الرقص، فضلًا عن فن الخط...

ومع هذا، قلما يتمّ الانتباه إلى هذا التراث الجمالي والفني، ونادرًا ما تتم الكتابة عن مفهوم «الجميل» و«الجليل» في الفكر العربي القديم، ولا سيما عند المتفلسفة والمتصوفة والمتأدبة...

وهكذا، فقد عبر الفيلسوف الفرنسي المعاصر موريس دو كونداك في تقديم كتاب المؤرخ الجمالي ورجل السياسة البلجيكي إدغار دو برين (1898 ـ 1959م) «دراسات في الجماليات الوسيطة» ـ الذي يبقى أهم مصدر جامع في جماليات العصور الوسطى ـ عن أسفه على أن الكاتب لم يدرس سوى الجماليات المسيحية في العصور الوسطى ولم ينفتح على الجماليات الإسلامية... واليوم، لم يتغير الوضع كثيرا. فلا زالت «الجماليات الإسلامية الوسيطة» ـ وليس «الفن الإسلامي» ـ تكاد تبقى نسية منسية في الدراسات الجمالية... اللهمَّ إلا إذا أشرنا إلى استثناءات لا تبطل، مع الأسف، هذا الحكم بقدر ما تؤكده...



ولهذا السبب، فإنه لعل ثاني مزية لهذا الكتاب، أنه يدمج آراء الفلاسفة والمفكرين والمتأدبين المسلمين في «الجمال» وفي «الجلال» ضمن سياق مبحث الإستتيقا...



4 ـ في البدء كان السؤال الجذري: من هو الإنسان الجمالي؟

كان الفيلسوف الألماني كارل ماركس (1818 ـ 1883م) ـ قد ذكر في كتابه «نقد فلسفة الحقّ عند هيغل» (1843) ـ يقول: «معنى أن تكون راديكاليًا [جذريًا] هو أن تأخذ الأمور من الجذر. وجذر الإنسان هو الإنسان نفسه». إذا ما نحن اعتبرنا هذا المعنى، وجدنا أن الفلسفة كانت دائمًا جذرية؛ بمعنى أنها طرحت على الدوام الأسئلة الجذرية. ولذلك قام مبحث فلسفي بأكمله ـ هو مبحث الأنتربولوجيا الفلسفية ـ ما كان له من شغل شاغل اللهمَّ إلا طرح السؤال الجذري: تُرى، من يكون الإنسان في آخر المطاف؟ فما من فلسفة، إن هي تؤملت، إلا ووُجد هذا السؤال مطروحا فيها، سلبًا أو إيجابًا؛ حتى «النزعة المعادية للإنسان» طرحته سلبًا: تُرى من يكون هذا الإنسان الذي حسب نفسه «مركز الكون» و«عين

الوجود» و«غاية العالم»؟ وحين حدث أن تراءى لبعض المفكرين أنه لربما أهملت الفلسفة هذا السؤال الجذري بعض إهمال، كما حدث في مضمار «الجماليات»، فقد حدث أن ذكَّرها بعض أهل العلم المهتمين بالأسـئلة الفلسـفية به، كمـا حدث ويحدث اليـوم في ميادين البيولوجيا والأنتربولوجيا وعلوم المعرفة...

لنبدأ، إذن، بالسـؤال الراديكالي ـ الجذري ـ الذي قد يكـون راود قدماء المفكرين الجماليين، لكن ظلَّ خفيًا مخفيًا في كتاباتهم ومتواريًا مستورًا. وهو الأمر الذي تملك مؤرخ الفن الشهير إرنست غومبرتش (1909 ـ 2001م) ـ صاحب كتب «قصة الفن» ـ شجاعة القول عنه: «إن مقاربتي [للفن] هي دومًا مقاربة بيولوجية. وإني لأحاول بهذا أن أتناول الأشـياء من جذرها».

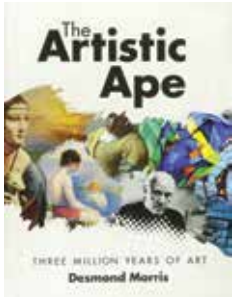
كان الأديب والناقد الجمالي الألماني غوتهولد إفرائيم ليسـنج (1729 ـ 1781م) قد وقف مليًا عند القصة القديمة الدائرة على الرسام الإغريقي زوكسيس الذي يروى أنه كان رسـم طفلًا يحمل عناقيد عنب، وقد بلغت هذه العناقيد المرسـومة من الشبه بالعناقيد الواقعية شأوًا عظيمًا؛ لدرجة أن الطيور كانت تخالها عناقيد حقيقة فتنقض عليها. ويحكى أن هذا الأمر أغضب زوكسيس، فكان أن قال: رسمت العنب على نحو أفضل مما رسمت به الصبي؛ إذ لو أني رسـمته الرسـم الأمثل لخافت الطيور منه وخشيت ولفرت منه هاربة! ويعلق ليسنج قائلا: أَلَا كم كان رجل متواضع من طينته مدعاة لأن يجد لنفسه عيوبا! وإن لعليّ أن أتولى الدفاع عن زوكسـيس ضد ذاته: إنْ أنت أفلحـتَ، أَيْ معلمي المحبوب، في رسم الصبي بالقدر نفسه الذي تمنيتَ، فإنه لن يخيف، مع ذلك، العصافير، التي سوف تظلّ تتخطف العنب. ذلك أن عيون الحيوانات ليست أكثر استسلامًا إلى الخداع من عيون

بني البشر؛ لأنها لا ترى سوى ما تراه، بينما نحن ـ معشر البشر ـ يصور لنا خيالنا ما لا نراه بالفعل! وبعد؛ لقد صادر ليسنج بهذا على أنه وحده الإنسان «كائن جمالي» ينتج الجمال ويستهلكه.

وقبله كان قد طرح فيلسوف الجمال الإنجليزي شافتسبوري (1671 ـ 1713م) هذا الإشكال الجذري بناءً على النحو التالي: بما أن الحيوان غير قادر على الاستمتاع غير المُغْرِض [أي من غير غرض] ـ وهو الاستمتاع الجمالي عند الكثير من فلاسفة الجمال ــ فإنه غير قادر على أن يخبر ما الذي يعنيه «الجمال». ذلك أن خبرة كهذه، ومن ثمة حكم على «الجمال»، إنما هو أمر مقصور على الإنسان. ومن دون مقدرة الإبداع عند الإنسان؛ أي من دون مقدرته على تأمل الأشكال الخالصة، فإنه لن يكون هناك جمال، ولن تقوم له قائمة. وكل هذا عبر عنه شافتسبوري في جوامع كلم بالقول: «الجميل حقًّا ما كان تجميلًا تقوم به الذات للشيء لا جميلًا قائمًا في الشيء وتدركه الذات». والحال عنده أنه لا يقدر الحيوان على الاستمتاع قدرته على الاستهلاك. وما كان الاستمتاع من الاستهلاك في شيء. ومن ثمة ما كان الحيوان «كائنًا جماليًا»؛ فبالأحرى أن يكون «كائنًا فنانًا»...

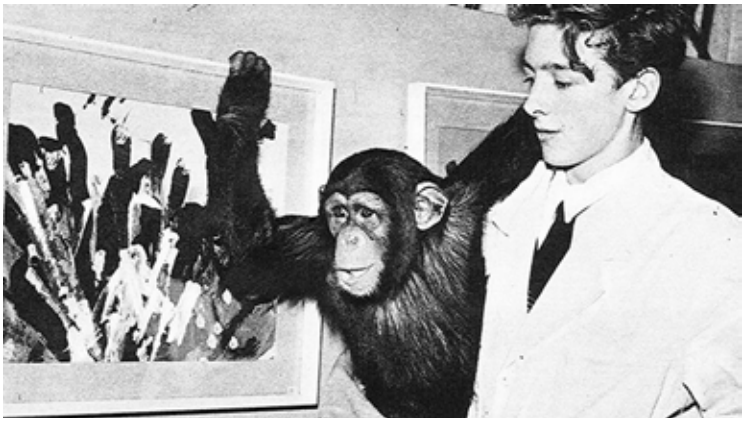
ثم إنه بعد ليسنج اعتبر الفيلسوف الفرنسي ڤيكتور كوزان (1792 ـ 1867م) أن العمل الفني «عمل أصيل وخاص بالإنسان». مما يدعونا إلى طرح التساؤلات التالية:

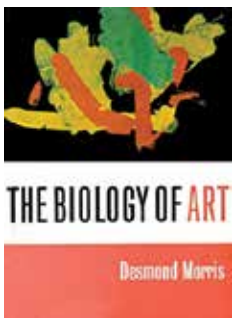
هل حقًّا الإنسان هو الفنان «الوحيد»؟ ألا يمكن الحديث عن «الفنان الحيوان»؟ بمعنى آخر، هل الإنسان هو «الكائن الحي الفنان» ـ أو لنقل هو: «الحيوان الفنان» The artistic animal ـ الوحيد في العالم؟ وهل الإبداع، يا تُرى، منغرس في «جيناتنا» نحن معشر البشر أم يمكن الحديث عن «حيوانات فنانة» من غير بني البشر وعن «كائنات جمالية» من دون بني الإنسان؟



5 ـ القرد الفنان؟

يرى بعض الباحثين في علم سلوك الحيوان وفي علم الأحياء التطوري أن ما يبدو كأنه «نشاط فني» لدى بعض الحيوانات قد ظهر في أجلى صوره في تجارب قردة الشامبانزي ـ على نحو ما أوضحه عالم الأحياء البريطاني ديسموند موريس (1928 ـ) منذ عام 1963 في كتابه «بيولوجيا الفن»، ثم تراكمت الدراسات، بعد ذلك، حتى صارت اليوم تشكّل أدبيات مستقلة بنفسها. شأن القردة في ذلك شأن الأطفال الصغار يبدو أنها «تعشق» أن ترسم، وأنها تجتهد في ذلك حين تكافأ. أكثر من هذا، تبدي رسومات القردة عن بعض السمات التي يعتبرها بعض الملاحظين من البشر «سمات إستتيقية» ـ مثل السيطرة على التوازي، تنويع الموضوع ـ كما أن السلوك نفسه يبدو وكأنه «مقصود لذاته» ـ الرسم للرسم أو الرسم لمجرد المتعة. وقد أوحت البحوث التي أجراها ديسموند موريس منذ وقت مبكر ـ في سنوات الستينات من القرن الماضي ـ بأن ذكرًا من ذكور قردة الشامبانزي ـ وكان اسمه «كونغو» ـ





«يعلم» متى تكون رسوماته قد شارفت على نهايتها، ومتى تكون قد اكتملت، فينتقل إلى إنجاز جديد. وقد أكدت ملاحظة أنثى من إناث قردة الشامبازي ـ واسمها موجا ـ الأمر نفسه. وكانت تتواصل مع مدربتها بلغة الصم البكم الأمريكية ـ لغة الإشارات ـ وتومئ لها، بهذه اللغة، أن «انتهى العمل»، وترفض أن تضيف إلى رسمها خربشة جديدة عندما تحملها على ذلك بلغة الصم البكم أن «حاولي أكثر». وقد رسمت ثلاثا من أرسومات «طائر» و«وردة» و«توتة»، وعندما سئلت بعد ذلك: «ما هذا؟» رددت على سائلها الأسماء الثلاثة كما لو أن هذه الرسومات بالفعل عندها طائر ووردة وتوتة، وأنها تعرفت على هذه الأشياء في ما رسمت.

كما ذهب بعض علماء الأحياء وسلوك الحيوانات أيضًا إلى أن الحيوانات تظهر «تفضيلات»، بعضها «جمالية» أو «إستتيقية»، في حين بدا أنه لا توجد دواع عملية تلزمها بأجراء هذه التفضيلات. فمثلًا، تفضل الطيور أنماط رسم هندسية أو منتظمة، بدل تلك غير الهندسية وغير المنتظمة، بينما تفضل الأسماك الضد. وتفضل الفئران موسيقى موزار على موسيقى شونبرغ. وتفضل القردة الألوان الخضراء/الرمادية على غيرها، كما تفضل المناظر الفاتحة على الشاشة بدل المناظر الغامقة.

وفضلًا عن هذا وذاك، تمت البرهنة على أن قردة الشامبانزي يمكن أن تنظر إلى الصور أو إلى الرسومات وتقيم، على ما يبدو، الصلة بينها وبين الموضوعات والأشخاص، مفضلة، في بعض الأحايين، النظر إلى الصور، في ما قد يفيد أنها تفعل ذلك لمجرد المتعة الجمالية.

1 ـ موقف عالمة الأنثروبولوجيا إلين ديسانایاكي:

ترى الباحثة الأمريكية إلين ديسانایاكي Ellen Dissanayake (1950 ـ) أن من الشائع أن يأمل المؤلفون في البرهنة على «كونية» وأهمية الفن بإعطاء أمثلة عن السلوكات والإحساسات الإستتيقية من عالم الحيوانات؛ شأن بعض أنواع الطيور [Bower bird] التي تعمد إلى تزويق عشّها، أو بعض العصافير التي تعمد إلى تنويع زقزقتها. والحال، عندها، أن هذه الحالات غير العادية هي التي تثير الفضول بالقدر نفسه الذي تلفت به الاهتمام، لكنها تعتبر حالات نادرة جدًّا حتى يتمّ اعتبارها تدل على التعاطي إلى الفن كما تعرفه الباحثة؛ أي بوسمه «فعلًا مميزًا» إما على شاكلة «عرض طقوسي» (في حال الطائر الأسترالي) أو على شاكلة لعب مميز (تنويع ألوان زقزقة عصفور واحد)؛ كلاهما لون من ألوان «فعل شيء مختلف مميز استثنائي» [making special] (بناء عش استثنائي [انظر نماذج من عش الطائر الأسترالي]، أداء أصوات متنوعة...).

وبالمثل، فإن «فن» الشامبانزي يمكن أن نعده، في الحقيقة، ضربًا من «الأنشطة الحركية» أو «السلوك الاستكشافي» أو «اللعب». ففي نزوع القردة إلى الرسم، عندما تكافَأ أو تُشجع على فعل ذلك، ما ينهض دليلًا يدعم الفرضية التي تقول: يمكن أن يكون لدى الحيوانات الرئيسات «استعداد» للخربشة، وملء الفضاءات المتوفرة، ووضع علامات فيها... استعداد يمكن المقاربة بينه وبين الميل إلى الكتابة، كما مع النزوع إلى التشكيل والتزويق، عند الإنسان، بغاية «إستتيقية» واعية.

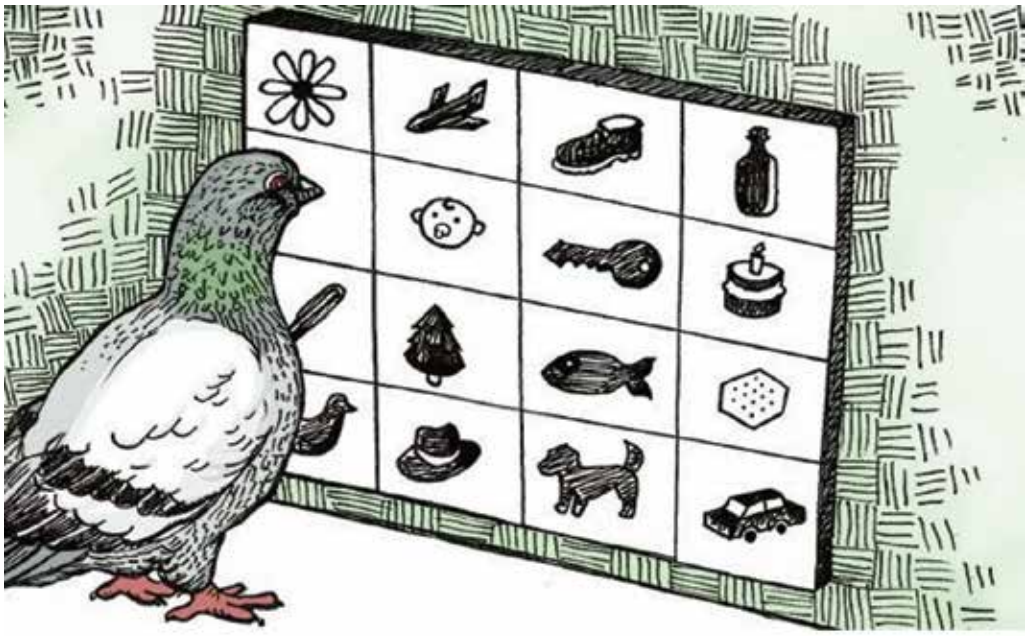
وعلى الرغم من ذلك، وكما هو بادٍ للعيان من حال لغة الشامبانزي، فإنه رغم أن ذاك السلوك مثير للإعجاب وفوق كل ما يمكن أن يتوقع، فإن لإنجازات القردة وغيرها من الحيوانات حدودا؛ لا سيما حين يتعلق الأمر باللغة وبالتجميل وبالتشكيل.

ولهذا السبب الوجيه، لا تعتقد الباحثة بأننا نربح أي شيء في توصيف مهارات القردة تلك بأنها «فن»؛ خصوصًا وأنها مهارات لا يُظهرها «الحيوان» إلا في تاريخ ـ نسبيًا متأخر ـ من تاريخ تطوره. فما يتبدى عن هذه الحيوانات إنما هو ضرب من «نماذج أولية» للفن مشتركة بين الرئيسات، لكنها ليست «فنًا» بالمعنى الاصطلاحي الحقيقي. والشأن فيها أن تذكرنا بماضينا المشترك، أكثر من أن تميّز الحيوانات. بل من شأنها أن تجلي عن تفرد الجنس البشري. فالأفعال التي تشبه الفن البشري في كونها «تعبر» عن الانفعال منتشرة في العالم الحيواني، لكن التعبير وحده ما كان «فنًا». والرسالة في هذا التعبير عامة وليست خاصة؛ بما لا يجعلها تعبّر عن ذاك «الفعل المخصوص» الذي يشكّل روح الفن البشري. أكثر من هذا، عادة ما تكون أفعال الحيوان التعبيرية لا بالتعلم وإنما بالتلقاء، بينما الشأن في الفنون البشرية أنها أنشطة تُتعلَّم. وفضلًا عن هذا وذاك، من شأن الأنشطة المثيرة التي تقوم بها الحيوانات، والتي تشبه الفن البشري، أن تكون مصدر استمتاع واستلذاذ، لكن من غير أن يشعر الإنسان بضرورة تصنيفها ضمن خانة «الفن» البشري بحسبانها أمورًا إستتيقية.

ومن هنا تخلص الباحثة إلى القول: في رأيي لا تأثير مباشر لهذه الأفعال على النقاش حول السلوك الإستتيقي وأصله في الكائنات البشرية. وما قيل عن قردة الشامبانزي يمكن أن يعمم بيسر على أرسومات الأطفال الصغار: إنها منتوجات المتعة التي يجدونها في النشاط الحركي، وهي منتوجات الفضول والسلوك الاستكشافي وليس منتوجات للفن... أما النشاط الفني، بمعناه الخاص، فيمكن أن يقال إنه يحدث، بالفعل، عندما يعمد الطفل إلى «تشكيل» بعض المواد في حياته اليومية أو «تزيينها» بقصد جَعْلِها «خاصة» و«مميزة»؛ وذلك بحيث يستجيب لها الآخرون بسبب مزيتها الإستتيقية [الجمالية] المتمثلة في مخالفتها للمألوف والعادي والمعتاد. كما أن الطفل، من جهته، بإتيانه هذا الفعل، يكون يرغب في أن يحوز فعله هذا الإعجاب؛ وذلك بسبب من اعتقاده في جماليته. فقبل أن يقال عن نشاط طفل معيّن بأنه يبدي بالقصد عن سلوك فني، فإن على الطفل نفسه أن يكون قادرًا على أن يدرك بأنه «شكّل» شيئًا أو «زيّنه»، وأنه أنشأ منه شيئًا آخر يقدّره الآخرون بحسب مقاييس التجميل، ولم يكتف هو بإعادة إنتاج الشي فحسب. ذلك أن من شأن استنساخ صورة غلاف كتاب ألا تكون من الفن في شيء، لا ولا تعد كذلك الخربشة المصحوبة بالدندنة؛ وذلك على الرغم من أنه في مثل هذه الأنشطة يكون قد تمّ تطوير مهارات فنية. ومن ثمة، من شأن كل المهارات البصرية والحركية التي تتطور في الطفولة أن تدمج في السلوكات الفنية التي تأتي في ما بعد. وبالجملة، كلّا؛ ما كان «الفن» مجرد «إضافة» و«فضلة» إلى مهارة ناجزة أصلًا قائمة في النفس الطفولية بدءًا...

2 ـ موقف الفيلسوف الأمريكي المعاصر آرثير دانتو:

في بحث له ذي عنوان مستفز «الحيوانات بحسبانها مؤرخة للفن» يشرع الفيلسوف والناقد الجمالي الأمريكي المعاصر آرثر دانتو (1924 ـ 2014م) بالاستقصاء عن أمر الحيوانات والفن. والذي عنده أن الحيوانات لا تحيا بأي حال من الأحوال في «عالم التاريخ»؛ وبالتالي لا تحيا هي في «عالم الفن»؛ لأن ثمة، عنده، تعالقًا بين «التاريخ» و«الفن». لكن دانتو يقر بأن للحيوانات بعض «مهارات تصويرية» مبرمجة، على نحو ما ثبت في التجارب مع الحمام، باعتبار هذه المهارات جزء لا يتجزأ من جهازها الجيني.



وفق هذا الاعتبار، نحن ـ معشر البشر ـ نشبه الكثير من الكائنات الحية في مسألة إدراك بعض الصور، بل إن بعض هذه الحيوانات يتفوق علينا في هذا الإدراك، لكن ما نقدر عليه، ولا تقدر عليه بقية الحيوانات، هو أننا من شأننا ـ نحن البشر ـ أن «نبدع صورًا»، وليس من شأنها أن تفعل ذلك. أكثر من هذا، نحن نقتدر على ما لا تقتدر عليه سائر الحيوانات: نحن نقتدر على أن «نؤوِّل الصور»، وهي لا تقتدر على فعل ذلك. ونحن «نعيد بناء الصور» ونعلِّل ذلك ونعيد تأويلها، وعلينا أن نفترض أن الحيوانات «تعمى» عن التعليلات والتأويلات. وهكذا، فإنه في مجال تجربة الصور، أن نحيا في التاريخ إنما معناه أن نحيا في عالم علل وتعليلات. والطريقة التي «تُمأسس» بها هذه الصور ـ وهو ما تنشأ عنه «العين الخبيرة» بالفن، بدل «العين الساذجة» أو «العين البريئة» أو «العين الغفلة»ـ هو ما يحدد «عوالم الفن» التي تطورت في مختلف الثقافات ولم توجد عند الحيوانات. وهذه العوالم تسمح بدورها بميلاد مرويات مختلفة يندرج فيها الفنانون الذين ينتمون إلى هذه الثقافات.

وينطلق آرثير دانتو من تجربة تُسـمى «رائز العين البريئة». والسند الذي تقوم عليه هذه التجربة هو رسـم دهي ماكر للفنان الأمريكي المعاصر مارك طانسـي Mark Tansey (1949 ـ). وتظهـر اللوحة تجربة علمية كان يمكـن تحقيقها بلا صعوبة: فنان يأتي ببقرة إلى معرض فني حيث تعرض لوحتان معروفتان هما لوحة «الثور» المرسومة عام 1647 من لدن الفنان الهولنـدي پاولـوس پوتـر Paulus Potter (1625 ـ 1654م) ولوحة للفنان الفرنسـي كلود موني Claude Monet (1840 ـ 1926م) رسمها في سنوات 1890 تمثل كومة تبن. ويعطي عمل طانسـي الانطباع بأنه عمل كان قد أنجز عام 1910 رغم أنه لم ينجز إلا عام 1981 بما تخبره عين المشاهد. ويظهر الرسم بقرة ننتظر منها رد فعل خاص أمام صور تمثل أشياء ـ مثير جنسي (ثور) وزاد عيش (تبن):

ولقد كان مبتغى الفنان من هذه اللوحة التركيبية أن ينبه على كيف يدرك حيوان معيّن الصور المعروضة في اللوحات. وبعد مناقشة أمر هذه اللوحة مناقشة ضافية، ليس هذا مكان لبسط القول فيها، يخلص آرثير دانتو إلى تقرير بعض استنتاجاته الذي يقر أنها جزئية ومؤقتة:

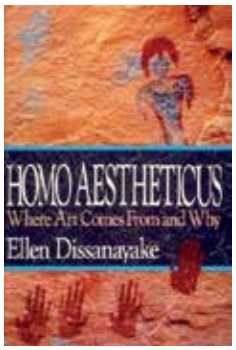
يعترف دانتو بأنه لم يعثر على أي مثال لحيوان يبدع ـ ينشئ، يخلق ـ صورًا؛ هذا بينما لا توجد ثقافة بشرية واحدة لا تشهد على أنها لم تعرف إبداعًا تصويريًا؛ أي إبداع الصورة. لربما باستثناء ما أشار إليه الباحث المعرفي ديرغوفسكي من أنه سبق لعالم الأنثروبولوجيا الجنوب إفريقي ميير فورتيس (1906 ـ 1983م) أن صادف جماعة عرقية ـ هي جماعة Tellensi من غانا ـ يبدو أنه لم تكن لها ثقافة تصوير، وقد أمدهم العالم بأقلام وبقوا يصنعون بها خربشات، لكنه لما طلب منهم رسم أشياء محددة، طفقوا يرسمون صور رجال ونساء وفرسان وتماسيح. ويستنتج آرثير دانتو أن هذا المثال يناقض بالتمام والكمال قول تشومسكي الشائع: «لسوف يكون من المدهش حقًا أن تتوفر حيوانات على مقدرات لغوية من غير أن تبادر، مع ذلك، إلى تجريب مهارة استعمالها. والأمر عندي أشبه شيء يكون بطيور لها مهارة الطيران، ولكنها مع ذلك لم تجرب أبدًا أن تطير». إنما هذا مثال مضاد: ههنا هؤلاء التلنسيون كانت لهم مهارة على نحو ما يُفترض أنها فطرية في كل إنسان ـ مهارة الرسم أو مهارة التصوير بالقلم ـ ومع ذلك لم يستخدموها. والمسألة الأساسية المطروحة هنا هي أن الحيوانات لربما لا تملك نشاطًا حركيًا قد يكون يمثل بالقياس إلى الرسم ما يمثله الإدراك البصري بالقياس إلى الإدراك. وبما أن الحيوانات لا ترسم، فإنه من الصعب أن نَعْلَم أو نخبر ما تشاهده في الرسوم المعروضة عليها. ولربما أمكننا أن نقيم موازاة تقريبية بين هذه المسألة ـ مسألة عدم قدرة الحيوانات على أن ترسم، وبالتالي عدم تأكدنا من أنها تفقه دلالة الشيء المرسوم ـ ومسألة معرفة بأية طريقة تفهم الحيوانات العلامات، وذلك على اعتبار أنها لا تنشئ العلامات.

وبالجملة، يقتدر البشر على ما يبدو أنه لا يقتدر عليه غيرهم من الحيوانات: قراءة الصور، مهما بلغت هي من التوهيم والتضليل... وهذا لربما ما لا تقتدر عليه البقرة المسكينة، في لوحة مارك طانسي المشار إليها أعلاه، صاحبة «العين البريئة»... بل إن قراءة عمق الصور وأبعادها إنما هو سمة كونية للكائن البشري دون سواه من الحيوانات. وحتى لَئِنْ هي ثبتت مقدرة الحمام على إدراك تفانين الصور، والتعرف على تشابهاتها واختلافاتها، فإن آرثير دانتو يطرح السؤال المحير حول حدود إدراك الحمام للصور: ترى، هل سوف يجد الحمام صعوبة في التمييز بين الصور الشفافة حسب ما إذا كانت الصورة المعروضة تنتمي إلى عصر النهضة أم إلى العصر الباروكي؟ على أنه يترك السؤال معلقا، ويختم بنوع من التهكم: إِنْ حدث هذا الأمر، فإننا سوف نلجأ إليها حينها على أنها خبيرة لوحات ربما تكون أفضل من بعض مدي الخبرة باللوحات من البشر!

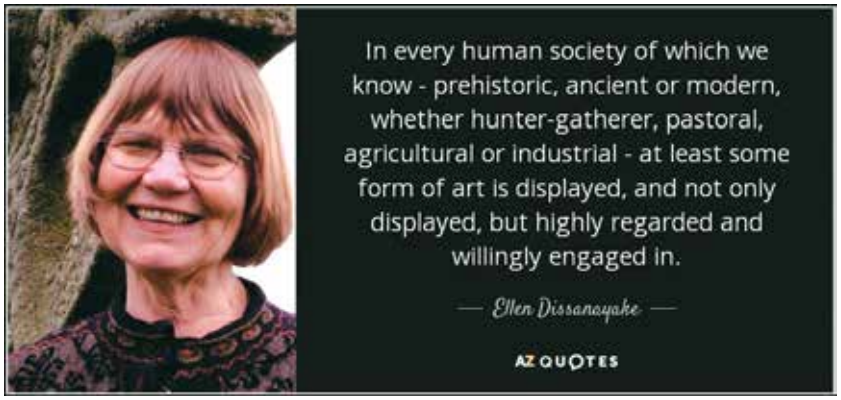
6 ـ والإنسان الفنان؟

من بين الباحثين الأنتربولوجيين التطوريين القليلين الذي تناولوا هذا الموضوع الباحثة الأمريكية إلين ديسانایاكي Ellen Dissanayake (1950 ـ) التي ذكرناها سابقًا:

ترى هذه الباحثة أن بعض أهم المفاهيم في علم البيولوجيا الحديثة يمكن أن ينطبق على مجال الفنون، وأن أغلب الباحثين التطوريين أهملوا دراسة الفن. وهي تفتتح كتابها «لأي شيء يصلح الفن؟» بالقول: «على الرغم من أن الباحثين في السلوك البشري نظروا في أمر أصل الوظيفة التطورية للكثير من أنماط السلوك البشري (مثلًا؛ العدوانية والسلوك الجنسي ودور كل من الذكر والأنثى)، فإن الفن، الذي يعد قبل كل شيء سمة كونية أو سلوكا للبشرية قاطبة، لم يلق الاهتمام البيولوجي الجدي اللائق به». ومن هنا، ترى الباحثة أنه لا بدَّ من البحث عن الصلة بين «الفن» ـ مفهومًا باعتباره نزوعا في السلوك البشري ـ و«الحياة» مفهومة بمعناها البيولوجي. وهي ترى أنه احتراما منها لسمات المنجزات البشرية، فإنها لا تطلق مفهومًا «هُلاميًا» للفن؛ فلا تعمد هي إلى تسمية زقزقات الطيور ولا بيوت العنكبوت «فنًا»، لا ولا هي تختزل «الفن» إلى نماذجه البدائية الأصلية؛ شأن لعب الأطفال وصناعة الأدوات أو تزيين الجسم. وهي تعتبر أن دراساتها تتميز عن البحوث السابقة بتبنيها وجهة نظر إيتولوجية ـ تعنى بسلوك الإنسان ـ تعتبر «الفن»، أولًا وقبل كل شيء، «سلوكًا». ذلك أن الوقوف على الإنسان الأول وكيف تطور وعبر عن السلوك الفني إنما هو طريقة لفهم ذواتنا ووضعنا البشري الحديث. ولهذا الأمر، تطرح الباحثة الأسئلة التالية: ما «الفن»؟ وهل هو ضروري؟ ومن أين أتى الفن؟ وما هي الآثار التي يحدثها على الأفراد والمجتمعات؟



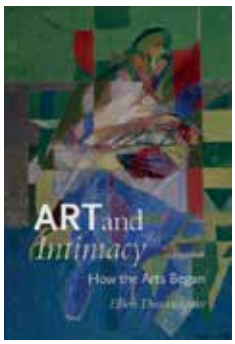
وتلاحظ هذه الباحثة، بداية، أن لفظ «الفن» ـ شأنه في ذلك شأن ألفاظ أخرى مثل «الحب» و«السعادة» ـ شيء يفقه الجميع ما الذي يعنيه، أو يتعرف بيسر على ما الذي يفيده؛ حتى إذا ما هو دُعي إلى تعريفه التعريف، وجد صعوبة في تحديد معناه تحديدًا دقيقا. وهي تسعى إلى مناقشة معنى «الفن»، لكن لا باعتباره «ماهية ميتافيزيقية مقدسة» ـ كما يفعل ذلك الكثير من الفلاسفة حيث يتحدثون عن «ماهية الفن» أو عن «كنه الفن»



أو عن «جوهر الفن» ـ وإنما تتساءل بالبدل من ذلك: ما الذي نربحه من الاستعاضة عن الميتافيزيقا بالبيولوجيا؟ وجوابها: من شأن البيولوجيا أن تعطي معنى أفضل للوقائع وأن تستطيع أن تقدّم فهمًا للفن أجود الفهم. وتضيف القول بأن آباء الإستتيقا الحديثة ما كانوا يعلمون، كما نعلم اليوم، شيئًا عن فن ما قبل التاريخ؛ أي عن تلك الرسوم الكهفية التي اكتشفت بفرنسا وإسبانيا وغيرها من الدول...

وهكذا، فإن ديسانایاكي تطرح في كتاباتها الأولى مسألة جوهرية: بما أن كل المجتمعات البشرية، الماضية منها والحالية، حسب ما بلغته معرفتنا، تنتج «الفن» وتستمتع به، فإن معنى هذا أن «الفن» يساهم بشيء أساسي في المجتمعات البشرية. لكن، لماذا، يا ترى؟ هذا سؤال لا يمكن لفيلسوف الفن، ولا لفيلسوف الجمال، ولا للناقد الفني وحدهم أن يجيبوا عنه. فلعالم البيولوجيا ـ بل السوسيو ـ بيولوجيا؛ وهي تخصص جديد فريد ـ قول فيه. وتتميز نظرة هذا العالِم إلى موضوع «الفن» بكونها تنظر إلى «الفن» باعتباره «جملة سلوكات» أكثر منه باعتباره «جملة موضوعات» ـ وفي هذا فارق أولي بين نظرة «الإنسانيات» ونظرة «العلميات». ومن ثمة، فإن هذا العالِم، مثلًا، يهتم بفعل

النحت، أكثر من اهتمامه بالمنحوتات. وأطروحة إلين ديســاناياكي بهذا الصدد أن «الانتقاء الطبيعي» هو الذي شــكل الســلوكات الفنية ـ من نحت ورســم ورقص وغناء ـ بما يشــي أن السالكين بمثل هذه السلوكات ـ المسماة «فنية» ـ إنما يتصرفون بناء على استعدادات أعطت للإنسان الأول مزية على منافسه من الكائنات الرئيســة. وما هذه المزية؟ بحثت عنها إلين ديساناياكي في لعب الأطفال، في الطقوس القديمة، في تعلق الأم بطفلها ومناغاتها له... وإذا كان لا يوجد اتفــاق بين المختصين على أن هــذه الباحثة عثرت على الجواب الشــافي، فإن غالبهم يتقاسم الاعتقاد بأنها، على الأقل، فتحت باب القول الجديد والجدي لطرح سؤال شكل موضوع كتابها الأول ـ «لماذا يصلــح الفن؟» (1988)، والذي تلاه كتابها الثاني: «الإنســان الإســتتيقي: من أين أتى الفن ولماذا؟» (1992)، فكتابها الثالث: «الفن والحميمية [الألفة]: كيف بدأت الفنون؟» (2000).



وتشــكّل الكتب الثلاثة، في مجملها، علــى تباينها، أطروحة واحــدة. منطلقها يمكن إجماله على النحو التالي:

1 ـ تبدو الفنون ظاهرة كونية؛ بحيث أنها توجد لدى كل المجتمعات البشــرية، كيفما كان نظام عيشها، ولا أحد عثر على حضارة تفتقد إلى وجود فنون فيها.

2 ـ تستهلك الفنون ـ الحفلات الجماعية، المهرجانات، المعارض، العروض... ـ قسمًا كبيرًا من الموارد المتوفرة في المجتمعات. وأبسط مثال على ذلك قبيلة أورنز بنيجيريا التي يجزى فيها الفنانون المزيِّنون للحفلات بالإعفاء من عامين من الشغل الذي يجبر عليه بقية البالغين من غير الفنانين.

ولقد كان العنوان الأولي المقترح للكتاب الذي سمي في ما بعد «الإنسان الإستتيقي» ـ أو «الإنسان الجمالي» Homo Aestheticus ـ هو «الفن العميق». وقد استعمل لفظ «عميق» هنا بدلالات متعــددة: أولًا؛ بدلالة «عميق» في الزمن؛ بمعنى أنه ضارب في «عمق» الزمن يعود إلى أزمنة «عميقة»؛ أي بعيدة وسحيقة. وثانيًا؛ بدلالة أن له أهمية «عميقة» [بالغة]، تتجذر تجذرًا «عميقًا»؛ أي «راســخًا»، في طبيعتنا البيولوجية. وثالثًا؛ بدلالة أن له أهمية «عميقة» ـ شــديدة الدلالة ـ في حياتنا البشرية. لكن الناشر اعتذر عن قبول هذا العنوان لأسباب تســويقية. ثم مالت الباحثة ـ وهي تبحث عن بديل ـ إلى أن تسميه باسم «القرد الإستتيقي» ـ لربما تأثرًا بأحد شيوخها في النزعة التطورية البيولوجية صاحب كتاب «القرد العاري» ـ وغير خاف على أحد ألوان «المقاومات»، وحتى أشــكال سوء الفهم، التي يمكن أن تصادف مثل هذا العنوان. ثم، وهي محمومة بالبحث عن عنوان مناسب، وكما يحدث في حالات مماثلــة ـ أرخميدس وقصة «وجدتها» الشــهيرة ـ «فُتِحَ» عليها بالعنوان «الإنســان الإستتيقي». وقد أحبه الناشر، وأضاف إليه رئيسه، مدير الطبع، العنوان الفرعي التالي: من أين يأتي الفن ولماذا؟[فعل «يأتي» وإن كان يدل على المضارع [الحاضر] فإنه مستعمل هنا بدلالة الماضي: أتى].

لكن، سنوات بعد ذلك نبهها الفيلسوف الأمريكي أرثير دانتو بأن كتابها لا يدور، حقيقة، على «الإنسان الإستتيقي»؛ أي على الإنسان من حيث أن من شأنه أن «يتذوق» شأن «الجمال» وأن يحتفي بأمر «الفن» وأن «يصدر أحكامًا» عليهما، تبعًا لذائقته، بقدر ما يتعلق ـ بالفعل ـ ببني البشر باعتبارهم «صانعين للفن» art makers أو قل بحسبانهم يبدعون الفن، وليس باعتبارهم مقوِّمين للسمات الجمالية والميزات الإستتيقية ـ جميل، جليل، قبيح، فظيع... ـ ومقدِّرين لجوانب الفنون...

وقد ردّت المؤلفة بأنها لو كانت هي تعلم اللسان اللاتيني من قبل، ودلالة هذا العنوان الذي اشتقته فيه ومنه، لكانت اشتقت التعبير «Homo artifex» ـ «الإنسان الفنان» ـ لكنها تستدرك على هذا الاستدراك بالقول: قد يؤدي هذا العنوان إلى سوء تفاهم؛ وذلك لأن البعض قد يعتقد ـ بالقياس إلى مهنة صاحبته: باحثة أنتربولوجية، وباعتبار عنوان بعض الماركات التجارية التي يتمّ التسويق لها ـ أنه ما كان كتابًا حول «الفن»، وإنما يفترض من عنوانه ومهنة صاحبته واهتماماتها بالأحرى أنه كتاب في العظام أو في أدوات الرياضة أو حتى في المطاط... ومع ذلك، تقرّ الباحثة بأن الناس فطنوا إلى معنى عنوان الكتاب، ولم ينتبه إلى أن عنوانه كان غير دقيق اللهمَّ إلا الفيلسوف آرثير دانتو...

هذا ويتمثل «الفن»، عند هذه الباحثة، وكما أسلفنا الإلماع إلى ذلك، في «فعل شيء خاص» بالمعنى البسيط لهذا التعبير. والباحثة باستعمال هذا التعبير ـ في تعريف «الفن» ـ إنما قامت بمجرد «توصيف» ما يقوم به فعلًا كل الفنانين: إنهم ينشؤون ـ يفعلون، يقومون بِـ ـ «شيء خاص»؛ أي ينهضون بشيءٍ مميز. وتعتبر الباحثة أن هذه «سمة» خاصة تميّز الطبيعة البشرية: ذلك أن من شأن البشر ألا يرضوا بأن يحيوا في الواقع العادي وحده، بل من دأبهم أن يتوقوا إلى إحداث الفعل «المميز» و«المختلف» و«الخاص»، بدل الفعل «العادي» و«المألوف» و«المتكرر». خذ، مثلًا، ما يفعله الإنسان بجلده. فأنت تجد الناس يبادرون إلى «وشم» جلدهم ـ أو جلد غيرهم ـ وإحداث «ثقوب» فيه و«الرسم» عليه. والأمر عينه ينطبق على الشَّعَر العادي: يلجأ الناس أحيانًا إلى قصه، وتمشيطه، وضفره، وفلفلته [أي جعله مجعدًا]، وتزيينه بالريش... حتى تبدو حاله مخالفة لحاله الطبيعية. على أن الكائنات الأخرى ـ من غير الإنسان ـ لا تفعل ذلك.

ثم هناك أسلافنا من العصر الحجري القديم الذين رسموا على جدران الكهوف، جاعلين منها جدرانا «تختلف» عن جدران الكهوف العادية. وبدل أن يرددوا القول وأن يكرروه: «هيا بنا، علينا أن نجد اليوم حيوانا نقتله»، فإن هؤلاء الناس ـ الذين كان قوام عيشهم ينهض على القنص ـ بادروا إلى إحياء حفلات طقوسية حيث باينت فيها الكلمات المستخدمة كلمات اللغة العادية ـ كلمات موزونة، مقتبسة، مرددة، بحيث تبدو مختلفة عن الكلام العادي، ومغايرة لفعل إعادة القول نفسه وتكراره واجتراره، والذي عادة ما تصحبه الحركة الجسدية عينها، مصطحبين إياه، بالبدل من ذلك، برقصات إيقاعية وأغاني موزونة.

وتعتقد الباحثة أن هذا الميل الموجود عند بني البشر يحتاج إلى أن يُنتبه إليه، أولًا، ثم إلى أن يُفسَّر، ثانيًا. والسـؤال الذي تنطلق منه هو: بكل بسـاطة، لماذا نحن، معشر البشر، لا ندع الأشياء على حالها كما هي؛ فلا نغيّر منها شيئًا؟

ترى الباحثة أن كل الفنانين، تقريبًا، الذين حادثتهم يعلمون ما الذي تعنيه هي بفعل شـيء «مخصوص» «مميـز» «مختلف»، وهذا ما يفعلـوه ـ بالذات ـ بالمـواد والأفكار (أو النبرات والأوزان والحركات والكلمات). بل تذهب إلى القـول بأنها تعرف بعض الفنانين الذين يبدو أنهم يجعلون كل شيء شيء في حياتهم «خاصًا» أو «معتبرًا» [ملفتًا للنظر]؛ بما في ذلك الطريقة التي يوجهون بها بطاقة دعوة حضور معارضهم، أو يرتبون بها الطعام في صحونهم. وفي بعض المجتمعات، كمجتمع جزيرة بالي مثلًا، حتى الناس العاديون يقومون بأعمال خاصة ـ مميزة ـ في كل وقتٍ وحين...

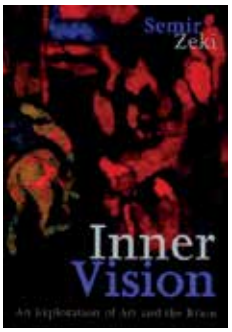
ومن هنا، تعتقد هذه الباحثة أن من المهم الانتباه إلى أن البشر يتميزون بهذه الواقعة الجوهرية غير العاديـة: ذلك أنهم يعنون بشـي يميلون إلى جعله «مميزًا» و«اسـتثنائيًا» و«خاصا». وهي تعتبر أن هذا الأمر سـمة متطورة تخص نفسية البشر ولا تعم الحيوانات. وهذه هي السمة التي تجد فيها أساس «الفن» وجذره. ومن المفيد والمهم أن ندرك أننا، عندما نفكر في الفنون وندرسها أو نتعاطاها، فإننا ننخرط في ميل بشري وسم نوعنا لمئات آلاف السنين ولا زال يسمه وسوف يبقى يسمه أبد الدهر. ذلك أنه أن نفعل شيئًا «خاصًا» ليس معناه، بالأولـى، أن نكون «مميّزين» في ذاتنا، وإنما معناه أن نفعل ما يميل البشـر بالطبع إلى فعله؛ أي الفعل الاسـتثنائي ـ الذي ما كان من شـيء آخر سوى ما اعتدنا على تسميته باسم «الفن».

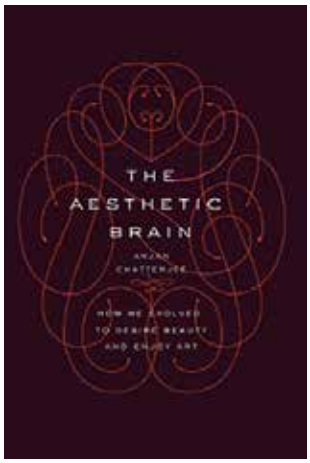
7 ـ من «الإنسان الإستتيقي» إلى «الذهن الإستتيقي»

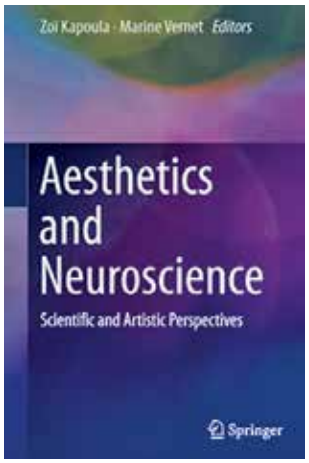
يعد «الفن»، كما يقول الباحث سـمير زكي، «إحدى انشـغالات الإنسـان الأكثر نبلًا والأشـد عمقًا». وزكي هذا أحد أبرز المختصين في دراسـة الدمـاغ والجمال والفن، وهو صاحب بحوث كثيرة عن «الفن والدماغ» وعن «النشـاط الفني والدماغ البشري». وبفضل

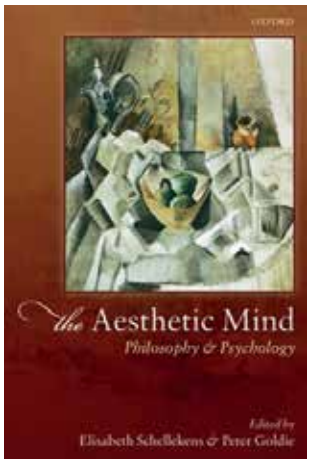
جهوده وجهود غيره، صار مجال الإستتيقا ـ في العقود القليلة الأخيرة ـ أوسع من أن يظلّ يركن في ما يركن فيه عادة، وأمسى لا يمكن أن يختزل إلى مجرد انفعالات أو متع وجدانية لا يداخلها عقل، بل صارت الإستتيقا ميسمًا يوسم به الذهن البشري ـ الذهن الفنان ـ وتدرس في إطار علم عام هو علم المعرفة. وباختصار، صارت الإستتيقا تساهم في المعرفة بكيفية اشتغال الذهن البشري. وقد تجلى جانب من ذلك في فتح الإستتيقا على مجال فلسفة الذهن Philosophy of Mind وعلم المعرفة Cognitive Science. فكان أن شرع الباب أمام توسيع مفهوم «الإستتيقا» لكي يضاف إلى قديمه جديد كونها عنصرًا مكونًا من مكونات الذهن البشري بعامة.

وهكذا، حدثت نقلة عجيبة، بحيث اتسع مدى مبحث علم الأعصاب ـ وهو من العلوم المعنية بكيفية اشتغال الذهن البشري ـ فكان أن صار يَدرس علماء الأعصاب «الفن»، بل اعتبر أصحاب هذا العلم الفنانين «علماء أعصاب بالسليقة». ولئن كان تاريخ الفن هو تاريخ الجهد الإبداعي الذي بذله بعض من البشر بغاية إنتاج أعمال فنية، فإن الاهتمام بهذه المنتجات الفنية أمسى يساهم في فهم الملكة الذهنية البشرية التي تنتجها. ذلك أن الفنانين لا يملكون فقط ناصية ممارسة إبداعية خاصة يورِّثون عن طريقها إلى خلفهم معرفة خاصة ـ أي فنية ـ بالعالم، وإنما هم أيضًا عارفون بالذهن البشري وبمقدراته الإبداعية. ومن ثمة، ما كان من غير المجدي اعتبار الفنانين «علماء ذهن»، إلى حدّ أن رسام المناظر والأستاذ الجامعي البريطاني جون كونستيبل (1776 ـ 1837) كان قد اعتبر الرسم علما؛ أي أنه عده مستمدا من قوانين الطبيعة، ودعا إلى اعتبار فن رسم المناظر الطبيعية فرعًا من فلسفة الطبيعة، حيث تكون التجارب هي اللوحات. بل أكثر من هذا، ذهب سمير زكي إلى حدّ اعتبار أن: «الفنانين هم بمعنى ما من المعاني علماء أعصاب»، ولم يتردد في تصنيف شكسبير وفاغنر «من بين أعظم علماء الأعصاب»؛ وذلك لأنهما على الأقل: «كانا يعرفان حق المعرفة كيف يغوصا في أعماق ذهن الإنسان بتوسل تقنيتي اللغة

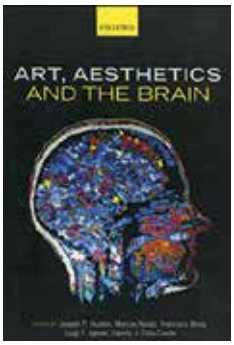








والموسـيقى، خابرين لربما أكثر من غيرهما اشـتغال الذهن البشـري». والذي عند هذا الباحث، أن الرسـامين، في أغلبهم، علماء أعصاب: «لقـد خبروا، من غير وعي منهم في العديد مـن الأحوال، فهم بعض جوانب تنظيم الدماغ البصـري». وهكذا مثلًا كان الفنان بيكاسو قد قال قولًا نبوئيًا: «من المهم حفظ مختلف صور لوحة في مختلف أطوار إنجازها، فإن هذا الأمر سـوف يسـمح باكتشـاف السـبيل الذي يسـلكه الدماغ لكي ينشئ الحلم ويجسده».



وهكذا، فإنه بدل تفسير الظواهر الإستتيقية بإعمال اصطلاحات علم الأعصاب ـ على نحو ما يسعى إليه علم Neuroaesthetics، يمكن أن نسلك الطريق المعاكس بأن نسعى إلى تفسير طريقة اشتغال الذهن البشري بإعمال اصطلاحات التجربة الإستتيقية ـ Aethetics of the mind. وههنا يتحدد «الإنسان الإستتيقي» لا باعتباره مخلوقًا استثنائيًا، وإنما بحسبانه مشاركًا حاضرًا كل الحضور في مجمل الموضوعات المعرفية التي تتعلق بالذهن البشري.

8 ـ كل الناس فنانون؟

اعتبر القدماء بعامة «الفنان» إنسانًا «صانعًا». ولهذا اتسعت مَدِيَّةُ مفهوم «الفنان» ليشمل صنوفًا من الناس كثيرة: هذا الرسام وهذا النجار، وهذا النحات وهذا البناء، وهذا المعماري وهذا الحذائي، وهذا الموسيقار وهذا الحداد... ومنذ أن أمسى الفن فنا، سعى الرومانسيون إلى الإعلاء من شأن «الفنان» بجعله «الإنسان العبقري»؛ أي بجعله استثناء، فكان أن حولوا قاعدة القدماء إلى استثناء، وكان أن صيّروا ناموس الأقدمين إلى شذوذ.

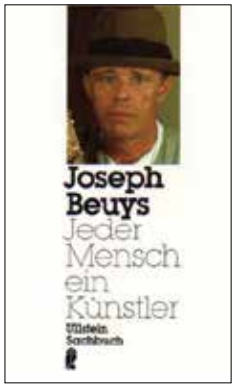
وضـدا على النزعة الرومانسـية، رفـع الفيلسـوف الألماني فريدريش شـلايرماخر (1786 ـ 1834) ـ واضع أصول علم التأويل الحديث ـ شعار: «ما من إنسان إلا وهو فنان». وهو شعار عاد إلى الواجهة في القرن العشرين لما رفعه من جديد، في الستينات، الفنان الألمانـي جوزيـف بويـز Joseph Beuys (1921 ـ 1986)، وذلك عندما أعـاد بدوره إحياء الشعار: «كل إنسـان فنان» Jeder Mensch ist ein Künstler. ولا يقصد بذلك أن كل إنسان هو بالطبع رسام أو نحات، وإنما بالأولى أن كل إنسان يملك ملكات إبداعية ينبغي تبينها فيه وتهذيبها لديه وتشذيبها عنده. إنما الأهم هو الإمكان الممنوح إلى الإنسان بأن يحدد نفسه ويختار تطوير قدراته الإبداعية الكامنة فيه حتى تنقدح. ذلك أن الفن يحيل على القدرات الخَلْقية/الإبداعيـة الكونية. وهي قدرات يمكن أن تتجلى فـي الطب، في تربية النحل، في التدبير والاقتصاد... وعند هذا الفنان الألماني أن مفهوم «الإبداعية» هو ومفهوم «البعث» أو «الإحياء» سـواء: على الشكل القديم المشـلول أن يتحول إلى شكل نابض يغذي الحياة والروح والعقل. هو ذا ما يسـميه «حقل الفن الموسع» الذي يؤدي إلى ما يطلق عليه اسم «التشـكيل الاجتماعي» Soziale Plastik والذي يعني تحرير الإنسـان نحو الإبداع. وبذلك يشـكك هذا الفنان في تحديد «الفن» باعتباره عملًا فريدا يخلقه فنان معزول وحيد. فلا

يمكن، في تصوره، أن ينشأ مجتمع قادر على الحياة الروحية وعلى الديمقراطية ما لم يتمّ إدماج الفن في كل مجالات الحياة والتربية.

يقول بويز: «بالنسبة إلي، أمسى العمل الفني لغزا ينبغي أن يكون حله هو الإنسان نفسه ـ فالعمل الفني لغز، ولكن الإنسان هو حله. هي ذي العتبة التي أريد أن أرى فيها خاتمة العصر الحديث، نهاية كل التقاليد. سوف نطور جميعا المفهوم الاجتماعي للفن، الوليد الجديد لكل المباحث والتخصصات». ويضيف في مكان آخر: «بالنظر إلى مفهوم الفن الأنثربولوجي، فإن ما من إنسان إلا وهو فنان. ففي كل إنسان توجد ملكة إبداع افتراضية. وهذا لا يعني أن ما من إنسان إلا وهو رسام أو نحات، وإنما يعني أن ثمة إبداعية كامنة في كل مجالات الشغل البشري».

ويقول أيضًا: «إن المسألة هي مسألة معرفة مقدرة كل إنسان في مكان عمله. فما يهم هو مقدرة ممرضة أو مزارع على أن يصير طاقة خلاقة مبدعة، وأن يتمّ الاعتراف بهذه المقدرة بحسبانها جزءًا من واجب فني تتم تأديته».

والحق أن هذه العبارة، التي كان أول من قالها الفيلسوف شلايرماخر، وُجد أنها كانت ـ في كتاباته ـ ذات أصول إصلاحية دينية بروتستانتية لا تترك أمر «الدين» حكرًا على «أهل الدين» ـ «القساوسة»: «كل إنسان قس»/«كل إنسان فقيه نفسه». ويناقش شلايرماخر



الأطروحة النقيض: ما كل إنسان بفنان، وإنما بعضهم فنان وبعضهم لا. فيقول: لنعتبر حال جماعة من الناس يوجد بينهـا الفن مبذولًا متداولًا مهما كانت هذه الجماعة تشـهد على النقص ومهما كان الفن المتداول بينها غير كامل، الحقّ أنه ما أن توجد حياة، حتى ولو لم تكن هي من الناحية الروحية [الثقافية] متطورة بكبير تطور، وحيث حاجيات الحياة تترك على الأقل بعض أوقات للعب الحر، ولا يكون فيها شـظف العيش ويسـود فيها فقر الحياة بحيث لا يتركان نسيسًا من اللطف يدخل هذه الحياة، فإننا لا محالة نعثر على الفن أيضًا في هذه الحياة البسـيطة. ولا شـك أن الموسـيقى وفن التمثيل الصامت يعودان إلى هذه المرحلة، إذ كان يمارسـهما العدد الأكبر من الأهالي... لكن، من شـأن كل أولئك الذين يحتازون بشكلٍ من الأشكال أعمال فنية أن نعتبرهم بدورهم فنانين. فمعنى «الفن» وإنتاجه إنما هما مجرد مسـتويين مختلفين من الأمر عينه. إذ يوجد «الفن» عند «عاشـق الفن» بالقدر نفسـه الذي يوجد فيه عند «الفنان» سواء بسواء. وليس من شأن «الفن» أن يوجد فحسـب عند ذاك الذي يسهل عليه أن يحكم على عمل فني، وإنما من شأنه أن يوجد أيضًا عند ذاك الذي يعجب به بالتلقاء ويرضى به وعنه بهذا القدر أو ذاك. فدافع الفن ـ إبداعًا وتلقيا ـ دافع كلي كوني ـ يوجد لدى كل إنسان. ولدى كل الناس يريد الجانب الجواني أن يخرج. كما هي كونية وكلية أيضًا الحاجة إلى قياس للزمن وإلى توازن فطري في حركات الإنسان الحيوية الأساسية. كل بشر ذوي إحساس ويريدون الترجمة عن إحساساتهم وتبليغها إلى الغير يمكن أن يمسوا في عداد الفنانين.

وبعد، ألم يقل الشـاعر والفيلسوف الألماني فريدريش شيلر (1759 ـ 1805): «ما من إنسـان إلا وهـو لطبع فيه شـاعر»؟ وألـم يقل الأديـب الفيلسـوف الألمانـي نوفاليس (1772 ـ 1801م): «أليس من شـأن كل إنسان أن يشعر ـ من قول الشعر ـ في كل دقيقة؟»؟ وألم يقل الشاعر والروائي الألماني فان أرنيم (1781 ـ 1831م): «كل إنسان يمكنه أن يبلّغ إلى السوى ما يخصّ ذاته من حيث هو فنان»؟ ونحن نجد عند شيلر معنى جديدًا لكون كل الناس فنانين: «كل إنسان فنان». وهذا يعني أن العبقري ليس متميزًا طبعًا من حيث الذوق، وإنما يعني أن توصيله الإحساس ينبغي أن يهم كل إنسان إنسان، وليس فقط الفنانين؛ لأنه شرط توصيل كل معرفة.

9 ـ في أسئلة الإنسان الإستتيقي [الإنسان الجمالي] اليوم

كان قد نبه الفيلسوف الباحثة، على نحو ما مَرّ بنا، إلى الفارق بين قولنا «الإنسان الفنان» و«الإنسان الإستتيقي». والحال أنه في هذا الكتاب لن نتناول «الإنسان الفنان» ـ إلا عرضًا ـ وإنما سوف نتناول الإنسان الإستتيقي. ولن نتناول هذا الإنسان بدوره من كل جانب، بل سوف نتناوله من وجهة نظر فلسفية ـ فلسفة الجمال وفلسفة الفن. وإذ كان قد استوى لنا ربط الفن بالإنسان ربطا، فإننا نطرح المسألة المتعلقة بما هي أهم القضايا التي تطرحها دراسة «الفن» عند الإنسان:

1 ـ ما فلسفة الجمال؟

2 ـ وما فلسفة الفن؟

3 ـ وما الفن؟

4 ـ وما الجميل؟

5 ـ وما القبيح؟

6 ـ وما الجليل؟

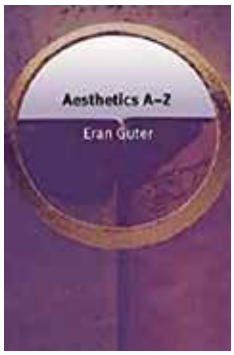
7 ـ وما الحكم الجمالي؟

8 ـ وكيف نصنف الفنون؟

9 ـ وهل انتهى الفن؟

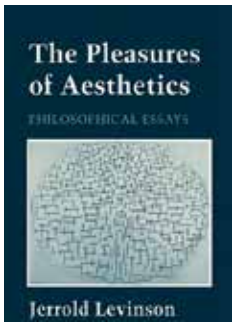
أما بعد؛ كان قد افتتح صاحب كتاب «الإستتيقا من ألفها إلى يائها» (إران غوتر Eran Guter) (2010) معجمه الذي أفرده لاستقصاء مفاهيم الجماليات وتياراتها ومناهجها بالعبارة التالية:

«أمست الإستتيقا [الجماليات] اليوم أحد حقول البحث الفلسفي الأشدّ إثارة والأكثر إثراء. والحال أن هذه العبارة تنبو غريبة في أذن سامع ممن اعتاد اعتيادًا على طول عمر المشاكل الفلسفية القديمة أو على حيوية وطليعية النقاشات ذات الطابع الاختباري في مجال نظرية الوعي أو في الجانب التطبيقي للعرض والطلب القائم في مجال أخلاقيات الأعمال، فكان بذلك أميل إلى إركان الإستتيقا في ركن ركين على هامش الفلسفة».



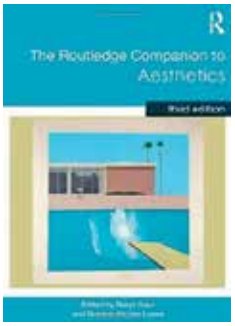
وكان صاحب كتاب «المعجم التاريخي للجماليات» (2006) قد افتتح كتابه بالإشارة إلى أن «الفلسفة المعاصرة أمست تشهد على دفق موصول، وما كانت على هذا الدفق الذي هي عليه اليوم». وقدم الشاهد على ذلك بالجماليات المعاصرة. وأضاف: «مع الأسف يعتقد البعض أن الفلسفة منكفئة على نفسها وجامدة بجمود. لربما صح هذا الأمر على بعض المناطق، لكن في مناطق أخرى ثمة دفق فلسفي موصول». والحال أن سوق الجماليات نافقة اليوم بالغرب. والتأليف في هذا الميدان بالمئات والمجلات فيه بالعشرات. وذلك على

الرغم من الدعـاوى التأبينية الجنائزية التي ما فتئت تعلن «موت الفن» و«نهاية فلسـفة الفن» بل وحتى «نهاية الاسـتتيقا». فعلاوة على المواضيع الكلاسـيكية التي دأبت كل من فلسفة الفن والاستتيقا على تناولها؛ شأن معنى «الاستتيقا» ذاتها ومفهوم «الفن» ومفهوم «الجمال» ومفهوم «التمثل» ومفهوم «الشكل» ومفهوم «التعبير» وما شاكلها من المفاهيم... فإننا صرنا نلفي «تنوعًا في غنى». ومن مواضيع الجماليات المعاصرة: «أنطلوجيا الفن»، و«عملية الإبداع الفني»، و«التقدير أو التقويم الجمالي»، و«التفضيل الجمالي»، و«تحليل التمثيل والتعبير في الفن»، و«طبيعة الأسـلوب الفني»، و«الأصالة فـي الفن»، و«مبادئ التأويل والتقويم الفني»...



ومن أبرز مفكري وفلاسـفة الجمال في زماننا هذا نجد، مثلًا، جيرولد ليفنسون المهتم كثيرًا بفلسفة الموسيقى، والذي لا يزال يحتفظ لتأملاته في هذا المضمار باسم «فلسفة الفن». ويعتبر نفسه ينتمي إلى نزوع في فلسفة الفن موضوعي سياقي ـ أو مقامي ـ وتاريخي. يقول عن نفسه في مقدمة كتابه عن «الفن والموسيقى والميتافيزيقا»: «لئن هو كان لي أن أسم موقفي العام في فلسفة الفن، فإنه ما كان أفضل من أن أسمه بكونه نزعة موضوعية تاريخانية وسياقية ومقامية. وهكذا، فإن الفكرة القائلة بأن الأعمال الفنية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا، من وجهة النظر الوجودية والتأويلية والتقويمية، بتاريخ إنتاجها وبالسياقات الفنية التي رأت النور فيها وكذلك بمقاصد أصحابها، إنما هي عصب اهتماماتي». والحال أن هذه الاهتمامات تعطينا فكرة واضحة إلى حد بعيد عما صارت تهتم به «فلسفة الفن» و«الجماليات» في الفترة المعاصرة: السمات الإستتيقية والفنية للأعمال الفنية، أنطلوجيا الأعمال الفنية، تحديد معنى «الفن» بعامة، أسس الدلالة الفنية وطبيعة الأحوال الذهنية في عملية التجربة الفنية...

ولئن نحن اتخذناه نبراسًـا يهدينا إلى فلاسـفة الفن والجمال المعاصرين في العالم الأنجلوسكسـوني لهدانا إلى أسـماء كل من مونرو بيدسلي وفرانك سـيبلي ونيلسون جودمان وريتشـارد فولهايم وآرثر دانتو ونيكولاس فولترشـتوف وبيتر كيفي وروجيه سكريتون وكيندال والتون... وقد رسم بيدسلي الخطوط العريضة للجماليات الأنجلوسكسونية المعاصرة، وطبعها بطابع التوليف بين الأمثلة المشخصة والتأملات المجردة. أما سيبلي فقد وجه عناية الجماليات المعاصرة إلى فرادة السمات الإستتيقية. وقد برهن جودمان، في كتابه الشهير «لغات الفن»، على إمكان تثمير طرائق المنطق والإبسـتمولوجيا بنجاح في معالجة المسائل الإستتيقية. أما فولهايم ودانتو ووالتون فقد كانوا أول من أدخل البعد التاريخاني والسـياقي إلى الاسـتتيقا الأنجلو ـ سكسونية. إذ ركّز الأول على التجربة الفنية والعمليات الذهنية الواعية وغير الواعية المتحكمة فيها، وأبرز الثاني طابع الفن الحديث المفاهيمي والانعكاسي، وبيّن الثالث أهمية السـياق المحيط بالعمل الفني في توليد الدلالة والمضمون الإستتيقيين للأعمال الفنية، مع تركيـزه على دور الخيـال في التجربـة الإبداعية. فضلًا عن وولترسـتوف الـذي كان اهتمّ بميتافيزيقا الفن وبأنطلوجيا الأعمال الفنية وطبيعة سماتها، هذا بينما اهتم كيفي وسكريتون بفلسفة الموسيقى وبصلة الفن بالإنسان، في حين اهتم كوتريه بجماليات الأدب والسينما.



وبالفعل، كان قد أتى حينٌ من الدهر على الفلسفة كاد فيها أن يكون حقل الجماليات حقلًا مقفرًا، اللهمَّ إلا من بعض الزهرات من النوابت. واليوم ها هو يمسي حقلًا مزهرًا بإزهار لا تخطر على بال. ولطالما كان اشتكى المشتغلون بحقل الفنون ـ من غير الفلاسفة ـ بعدم احتفال الفلاسفة بقول شيء ذي بال عن الفنون. حتى قال الرسام بارنيت نيونان: «حال الاستتيقا مع الفنانين أشبه ما يكون بحال علم الطيور مع الطيور [ليس يفيدها في شيء]». لهذا السبب، وبالنظر إلى الجهد الذي يبذل في مجال الجماليات يمكن القول مع المشرف على كتاب: «The Routledge companion to Aesthetics»: «لقد أعادت الفلسفة اكتشاف الجماليات من جديد».

والحال أن أسباب ذاك التولي عن الاهتمام بالجماليات كانت تعود إلى عوامل عديدة. لعل أبرزها أن موضوع الجماليات ظلَّ دومًا على هامش الفلسفة، وذلك لأن الموضوعات التي كانت تتناولها الجماليات ظلت تتأبى، في معظمها، على الصياغة المفاهيمية التي تهواها الفلسفة؛ شأن «الفن» و«الجمال» و«الإحساس»...

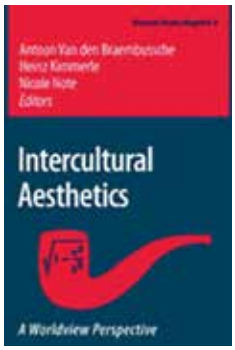
هذا ولقد صار الفلاسفة المعاصرون أشد اهتماما بمسائل الفنون وقد أخذت بمأخذ صفتها الفردية: هذه جماعة تهتم بالمسرح، وتلك بالتصوير، وثالثة منشغلة بالنحت، ورابعة بالموسيقى، وخامسة مقبلة على الرسم، وأخرى عاكفة على الأوبرا... حتى أنه ما عادت ثمة «نظيمة للفنون الجميلة»، وما أمست هنالك «فلسفة للفن» على طريقة هيغل الناظمة الجامعة. وتلك لعمري سمة هامة تميّز حقل الجماليات اليوم. إذ بات هناك وعي متنامٍ بأن المسائل الفنية إنما تنتجها الفنون فنًا فنا، وليست تنشؤها الفلسفة إنشاء ثم تفرضها على الفنون فرضا؛ على نحو ما كانت تفعله فلسفة الفن في ما مضى من الأزمنة. وهذا يعد من أوجه استبدال فلسفة الفن، في صورتها التقليدية، بالاستتيقا؛ فضلًا عن أن المسائل الإستتيقية ما عادت مقصورة على «الفن» وحده ـ على نحو ما تروم «فلسفة الفن» حصرًا ـ وإنما انسابت إلى خارج دائرة الفن. وتلك سمة أخرى من سمات الفارق بين فلسفة الفن الكلاسيكية والجماليات المعاصرة. وذلك على نحو ما أمسى يعرف اليوم تحت مسمى «مبحث الجماليات البيئية» الذي أنشأه أستاذ الجغرافيا بجامعة ڤيكتوريا (كندا) دوغلاس بورتيوس: «الجماليات البيئية» (1996).

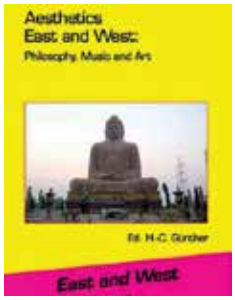
ومما دعا إلى استعادة الفلاسفة المعاصرين لمجال النظر الجمالي بعد أن كاد يفلت منهم انتهاء العديد منهم إلى الاهتداء إلى أن بعض المواضيع الفلسفية الهامة ـ شأن «التمثل» و«التخيل» و«الوجدان» و«التعبير» وغيرها ـ ليس يمكن فهمها الفهم المناسب اللهمَّ إلا بالعودة إلى فهم دورها في الفنون.

ثم إن هذا الازدهار ـ لا سيما في الفلسفة الأنجلو ـ سكسونية ـ تمّ في زحمة زخم خروج الفلسفة التحليلية من تعويلها ـ بالأولى وبالأحق وبالأجدر ـ على مبحثين هما «فلسفة اللغة» و«فلسفة العلم» إلى الانفتاح على مجالات أرحب؛ شأن الأخلاقيات والسياسيات والذهنيات والجماليات...

ولئن هو كان جورج ليونار قد سبق له أن قال: «تدعم الاستتيقا الفن على النحو نفسه الذي تدعم به الجيولوجيا العمارة»، فإنه يظهر من خلال استشفاف حال الإستتيقا المعاصرة بما يشـي بحال الأعمال الفنية المعاصرة، حيث اسـتبدل العديد من الفنانين السـعي إلى «الجميل» بالسـعي إلـى «القبيح» و«المثير» و«الصـادم» و«الآفل» و«الزائـل» و«الظلي» و«الهامشي»... وكل هذا فرض على الجماليين المعاصرين مسايرة حركة الإبداع اليوم بإيقاع مختلف وبمناهج مسايرة مباينة متعددة ومتنوعة. وتلك سمة أخرى تطبع الجماليات المعاصرة.

هذا فضلًا عن أن الجماليات المعاصرة صـارت تُتحدى من لدن نزوعات معاصرة ما كان لها أن تواجه فلسفة الفن التقليدية هي: النزعة النسائية والجماليات البيئية والفنون الشعبية...





وعلى نحو مثيلاتها من مجالات الفلسـفة المعاصرة، شـهدت الجماليات بدورها على منعطف مهم في زماننا هذا صار يعرف تحت مسـمى «المنعطـف الثقافي البيني»؛ بحيث أمسينا نجد أنفسنا أمام «الجماليات الثقافية البينية» Intercultural Aesthetics. والحال أنه كان قد طرح في جامعة بولونيا بإيطاليا منذ ما ينيف عن عقدين من الزمن سؤال ندوة: كيف يمكن لمقاربة ثقافية للجماليات نزيهة وحقيقية أن تنقل الجماليات من حال أفقها المنغلق إلى آفاق العالمية الرحبة التي وسـعت الجميع؟ وذلك في سعي للجماليات المعاصرة إلى تجاوز ما كان سـمي «إمبرياليـة الجماليات الغربيـة». وهكذا ألفينا كتبًـا تظهر في هذا الاتجاه؛ نحو كتاب: «الشرق والغرب في الجماليات» تحت إشراف غراتسيا ماتشيانو (1997) وبعدها كتب أخرى عديـدة، وذلك حتى صار البعض إلى الحديـث، في ندوة جامعة بيكس بهنغاريا (2002)، عن «ثورة كوبرنيكية» فـي مضمار الجماليات؛ بحيث تصرف هذه الثورة النظرية الجمالية عن مركزية الغرب. وتلك سمة أخرى من سمات جماليات زماننا هذا.

الفصل الأول

ما فلسفة الجمال؟
وما فلسفة الفن؟

«ما الذي تستطيع الفلسفة أن تفعله بالنسبة إلى الفن؟ وهل يمكن لفلسفة الفن أن تُكوِّن فنانين؟ عن هذا السؤال يجب أن نجيب بالصمت».

فيلسوف الجمال الألماني سولجر (1780 ـ 1819)

«في تاريخ الإستتيقا برمته، لا توجد قضية واحدة حول كنه الفن تمّ إعلان أنها حقة ولم تتعرض إلى النقد من لدن خصومها باعتبارها قضية غير تامة، وشديدة العمومية، ودائرية تدور في حلقة مفرغة، وتقوم على سمات غير مميزة أو على مبادئ مشكوك فيها ومبهمة أو غير متحقَّق منها».

فيلسوف الفن الأمريكي موريس فايتز (1916 ـ 1981م)

ذات يوم من الأيام بادر الرسام الأمريكي بارنيت نيومان (1905 ـ 1970) ـ وكان رائدا من رواد النزعة الانطباعية التجريدية في الفن ـ إلى ممازحة الفيلسوفة الجمالية والكاتبة والمربية الأمريكية سوزان لانجر (1895 ـ 1985) حول تخصصها في «فلسفة الجمال»؛ فكان أن همس في أذنها همسة: «تشكّل الجماليات [فلسفة الجمال/الإستتيقا] بالنظر إلى الفن ما يشكله علم الطيور بالنظر إلى الطيور». ترى هل يفيد الطيور، حقًّا، أن تهتم هي بعلم الطيور؟ وفيم يفيدها هذا الاهتمام، إنْ هو حصل؟ وفي ماذا يضيرها عدم الاهتمام، إنْ هو حدث يومًا؟ وبالمقابل، هل الفنانون يهتمون بالإستتيقا الاهتمام؟ أم في ماذا ينفع أو يضر الفنانين حديث علم الجمال عن الفن؟ وبالمثل، فيم قد ينفع أو قد يضر «علم الجماليات» «الفن» إذا ما هو اهتم به هذا العلم أم لم يهتم؟

كان قد كتب الفيلسوف والأديب الألماني فريدريش شليغل (1772 ـ 1829) في الشذرة 12 من شذراته ذات يوم يقول:

«في ما يسمى فلسفة الفن، عادةً ما يغيب أحد إثنين: إما الفلسفة أو الفن».

أما بعد؛ فإن بين «الفن» و«فلسفة الفن» تاريخا من التفاهم ومن سوء التفاهم ومن التقارب ومن التباعد ومن الائتلاف ومن الاختلاف طويلا. هذه بعض فصوله:

1 ـ في دلالة لفظة «الإستتيقا» [الجماليات/علم الجمال/فلسفة الجمال]

لكن، دعنا، بداية، نتعرف على هذا «العلم» المتَّهم عن قرب: ما الذي يعنيه لفظ «الإستتيقا» الدال في اللغات الغربية على «فلسفة الجمال» أو على «علم الجمال» أو على «الجماليات»؟

نُحِت لفظ «الإستتيقا» ـ المشتق من اللفظ اليوناني Aistheticos والذي يعني «الحسّي» ـ لأول مرة عام 1735 في صيغته الألمانية ـ اللاتينية Aesthetica من لدن الفيلسوف الألماني جوتليب باومجارتن (1714 ـ 1762). وبدءًا من منتصف القرن الثامن عشر، دخلت دلالة اللفظ إلى اللسان الإنجليزي على نحو ما وُجد عند من سُمُّوا «فلاسفة الذوق»: اللورد شافتسبوري (1671 ـ 1713) وجوزيف أديسون (1672 ـ 1719) وغيرهما تحت ما كان يُعرف في التقليد الإنجليزي باسم «فلسفة الذوق». وقد لوحظ أنها ضرب من «الترويج للحسي» خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، على يد الكتاب الإنجليز الذين قاموا بتحليل عيانية المحسوس تحليلًا دقيقًا، وأعادوا إليه الاعتبار ضد مغالاة بعد الفلاسفة في إطراء «المعقول»؛ فكان أن حدث الأمر كما لو أنه ضرب من «انتقام» «الإحساس» من «التعقل»...

ترى، ما معنى «الإستتيقا»؟

الحقّ أنه ما يفتأ سؤال «ما الإستتيقا؟» يتجدد منذ أول ظهوره على يد الفيلسوف الألماني باومجارتن إلى اليوم.

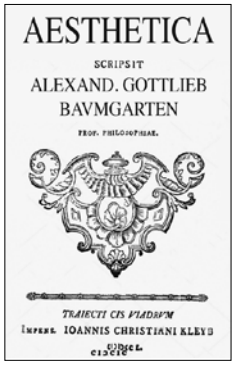
2 ـ في البـــدء كان جوتليب باومجارتن أو «خروج الإســـتتيقا مـــن أفق ما قبل التاريخ لكي تدخل إلى التاريخ»

يحكي المفكر الجمالي الإيطالي بنديتو كروتشـــه (1866 ـ 1952) ـ في مقال له تحت عنوان: «ونحن نعيد قراءة إســـتتيقا باومجارتن» (1932) ـ كيف أنه صادف عَنَتًا في العثور على نســـخة من كتـــاب باومجارتن الذي كان وقتها قد صار نســـيًا منســـيًا «الإســـتتيقا» ـ Aesthetica ـ وأنه ما أن حصـــل عليه، وقد تَحَيَّنَ الفرصة عقدًا من الزمن مفتشًـــا ومنقبًا وسائلًا وموصيًا، حتى استعاد قراءة الفقرات الأولى التي كانت لا تزال موشومة في ذاكرته، بعد أن كان قد راجعها منذ ثلاثة عقود من الزمن خلت، وعلى رأسها العبارات المعلنة عن ميلاد العلم الجديد والمعرفة به:

«الإســـتتيقا (أو نظرية الفنون الحرة، علم معرفة أدنى، فن جمال التفكير، فن شـــبيه العقل) هي علم المعرفة الحسيّة».

«تكمن غاية الإستتيقا في كمال المعرفة الحسيّة بحســـبانها معرفة حسيّة؛ أي جمالًا. ويتوجب عليها أن تتفادى نقص المعرفة الحسية باعتبارها معرفة حسيّة؛ أي القبح».

«الإحساسات، التمثلات المتخيلة، والقصص الواردة على لسان الحيوانات، ومرويات الاضطرابات الأهوائية؛ تلك [أمور عُدَّت] لا تليق باهتمام الفلاسفة، وكانت تقع دون مستوى أفقهم».



«وما كان الفيلسوف إلّا إنسانًا بين أفناء الناس، وما كان من الصائب أن يَعتبر قسمًا شديد الأهمية من المعرفة البشرية كما لو أنه كان هو عنه غريبًا».

«ينبغي أن تحارب الملكات الدنيا... بالبدل من أن تثار، وأن تُحنَّك وأن تُضرّس».

«ما هو مطلوب إنما هو خضوع الملكات الدنيا إلى سلطان وليس إلى طغيان».

وما كان ذاك الســـلطان سوى ســـلطان الإســـتتيقا، وما كان هذا الطغيان سوى طغيان المنطق.

بقي كتاب «الإستتيقا» هذا لصاحبه باومجارتن ـ والذي استُلت منه هذه الفقرات التي تعلن عن تأســـيس «مبحث الإستتيقا» ـ كتابًا غير كامل التســـويد. كان قد حُرر عام 1750. وكان المؤلف آنها طريح الفراش لم يستطع أن ينقح بقية المخطوطة؛ وذلك بعد أن أضناه المرض لمدة ثمانِ سنوات من المعاناة مع داء الصدر الذي انتهى بأن أودى بحياته. وكان عمره آنذاك خمسون سنة. فحدث أن فقد الأمل في استئناف عمله وإتمامه. وما كان منه إلا أن وافق، على مضض، على نشـــر تلك الصفحات غير التامة بالشكل الذي كانت عليه، مع تنبيه إلى القـــارئ كتب فيه: «أيها الصديـــق القارئ المجهول ـ هـــذا إنْ هو بقي من هذه الطائفة شـــخص ـ يا هذا الذي يهتم بي، ويعرفني، وأخيرًا يودني، تعلَّم الحظ السعيد من الآخرين؛ أما مني أنا، فإني، بالضد من ذلك، ومنذ سبع سنوات ضُرِّست في أحد منعرجات

المرض التي يبدو أن لا مخرج لي منها... فخذ العبرة من حالي عن هذه الضرورة: أَلَا كم ينبغي للمرء أن يتعود في عمر مبكرة على أن يفكر تفكيرًا حسنًا في أعلى الموضوعات... وإلا كيف لي أن أحقق، وأنا في هذه الحال من الضعف الذي أنا عليه اليوم، ما لم أكن أقدر على إنجازه وأنا في عمر يناعتي؟ حقيقة اصدقني القول لا أعلم شيئًا عن كيف أفعل ذلك».

ويعلّق كروتشه، وهو يعيد قراءة تلك الفقرات التي تعلن عن ميلاد علم جديد ـ الإستتيقا ـ يعيد الاعتبار إلى «المعرفة الحسيّة» ـ هذه التي لطالما هُمشت وتجوهلت من لدن الفلاسفة، بالتعليق التالي:

تلك شنشنة أعرفها من أخزم. وتلك موسيقى قديمة كانت تعود العود لتداعب أذني أجمل المداعبة.

كان الرجل ـ باومجارتن ـ يجيب عمن ادعى أن من شأن «المعرفة المنطقية» أن تنتصر على «المعرفة الشعرية» أو «المعرفة الإستتيقية» إجابة عقلية هادئة في كتابه هذا ـ الإستتيقا. لكن بصوتٍ أجش، وهو الفيلسوف الذي لم يكن يقدر أن يمنع نفسه من إدانة ما كان يوجد عادة في غرفة الموتى الفلسفية المنطقية الشديدة التَّعَقُّلية المحتقرة بشديد الاحتقار لكل ما هو «مرهف» و«حسي» و«معقد». وإنه لوجد فيها الشاهد على: «كسل الفكر الذي يريد أن يحفظ عن ظهر قلب بعض التعريفات وألا يبذل أي جهدٍ آخر».

والحال أن أجوبته [الساذجة] التي تبعثنا اليوم على إبداء ابتسامة هازئة، والموجهة إلى أولئك الذين يدعون منع الفيلسوف من أن يحشر أنفه في موضوع دنيء كذاك [الشعر والحسيّة والجمال]، إنما تشهد على أن باومجارتن كان يتحلى بقدر عظيم من الشجاعة لا نظير له بين أبناء زمانه؛ إذ كان يسبح ضد تيار قوي مكون من العادات المنشئية الراسخة، وكان يواجه رياحًا عاتية بأشجع ما يكون. وهي الشجاعة التي سمحت له بإعلان ميلاد العلم المستقل ـ الإستتيقا ـ الذي جمع فيه ما تفرق من قبله من مذاهب حول «الشعر» و«الفنون».

3 ـ شيء مما قبل تاريخ الإستتيقا

عديدةٌ هي الكتب التي يفترض أن يكون قد كتبها الفلاسفة الإغريق حول «الجمال» و«الجميل» و«الفن» و«الفنون»، حتى وإن ما وصل مما كتبوه في هذه الموضوعات اللهمّ إلَّا النزر اليسر. ويمكن أن نكون ولو صورة ضبابية عن ذلك بإلقاء نظرة على فهارس كتب القدماء التي حفظها لنا بعض مؤرخي الفلسفة من الأقدمين؛ وذلك حتى ولو أن الكثير منها دخلها الانتحال. فقد عزا مؤرخ الفلسفة القديم ديوجينيس اللائرتي (180 ب.م ـ 240 ب.م) ـ ولم يكن مدققًا في كل ما كتب ولا كان محققًا في كل ما دون، بل اختلط في العديد مما رقم ـ ما يناهز عشرة كتب في شأن «الجمال» وفي «الجماليات» إلى فلاسفة إغريق قدامى: عزا إلى الفيلسوف كريتون، تلميذ سقراط، كتابًا تحت عنوان: «في الجميل»، ونَسب إلى

الفيلسوف سيمون ـ تلميذ سقراط أيضًا ـ كتابين في الجمال: واحد تحت عنوان: «في الجميل»، والثاني تحت عنوان: «ما هو الجميل»، كما عزا إلى الفيلسوف سيمياس كتابًا سماه: «ما هو الجميل»، ونسب إلى أرسطو كتابًا في الجميل، ونسب إلى الفيلسوف الكلبي أنتستين كتابًا «في الجميل»، وذكر للفيلسوف الكلبي الآخر في مناسبات عدة كتابًا سماه «في الجميل»، وعزا إلى الفيلسوف الرواقي «كلينتس» كتابًا «في الأشياء الجميلة»... وإذا لم تكن هذه العناوين من نحل المنتحلين، فإنه بالنظر إلى تكرارها ـ مع شرط عدم التخليط فيها ـ لربما دلّت على نظر جمالي وجد عند الإغريق. وعلى أية حال، تدلّ هي دلالة قطعية على أن موضوع النظر «في الجمال» كان حاضرًا في وعيهم؛ أي أنهم فكروا في مواضيع العلم الخاص بالجميل ـ الإستيقا ـ حتى وإن لم تظهر «الإستيقا» مبحثا مستقلا بذاته إلا في القرن الثامن عشر الميلادي.

وحين نلوذ إلى ما تركه الأقدمون مكتوبا عن «الجمال» و«الجميل» و«الفن» و«الفنون» نجد نتفا متفرقة. ومن أقدم الإشارات التي حفظتها لنا كتب المقالات الفلسفية الإغريقية والرومانية، ما نسبه ديوجنيس اللايرتي إلى «الحكماء السبعة» من الفلاسفة:

ثمة ما نسبه إلى طاليس الملطي ـ وإن كنت أشك في ذلك لأن القول بأن العالم من صنع الربّ يناقض كون الرجل من القائلين بالطبائع ـ:

«من بين الكائنات أقدم الكائنات هو الرب، وأجمل الكائنات هو العالم؛ لأنه من صنع الرب. وأعظم الكائنات الفضاء؛ لأنه يشمل الكل. وأسرع الكائنات العقل؛ لأنه يسرح في كل مكان. وأقوى الكائنات الضرورة؛ لأنها تأتي على كل شيء. وأحلم الكائنات الزمان؛ لأنه يكشف كل شيء».

لكن ما يمكن أن نستنتج من هذا القول، الذي قد يكون منحولًا على صاحبه، أن ثمة فكرة صار لها شأن في «الجماليات» في ما بعد: جمال الكون/ «الجمال الطبيعي» لا «الجمال الفني». فقبل أن يكتشف الفلاسفة الأوائل «الجمال» في ما يصنعه الإنسان، كانوا قد اكتشفوا «الجمال» في العالم وفي الكون وفي الطبيعة...

ومنه ما نسب إلى حكيم آخر من الحكماء المعدودين على الحكماء السبعة: صولون الحكيم المشرع؛ إذ يورد حكاية عنه تقول: ذات يوم تَجَمَّل الطاغية كريسوس وجلس على عرشه متنفجًا، ونظر في أعطافه يتطوس؛ ثم سأل صولون الحكيم عمّا إذا كان قد تقدّم له أن رأى منظرًا أجمل حالًا مما هو عليه وفيه؛ فما كان من الحكيم إلا أن ألقمه حجرًا لما أجابه: «بل الديكة والطواويس أجمل؛ لأن زينتها طبيعية، ومع ذلك فهي أجمل ألف مرة منك». هنا ـ سواء أصحت هذه الحكاية أم لم تصح ـ تأكيد على أن بعض القدماء أكدوا على فكرة أولوية «الجمال الطبيعي» على «الجمال الصناعي»...

وقد نسب إليه القول: «لا تنصحوا الناس بما يمتعهم، ولكن انصحوهم بما يتجملوا

به»؛ بمعنى أن «الجميل» ـ وهو هنا «الجميل الأخلاقي»؛ أي ما يتجمل به المرء من سجايا ـ يختلف عن «الممتع». وهذا إشكال سوف نجد له امتدادات في الفكر الحديث بالتمييز بين كل من «الجميل» و«الممتع» أو «الملذ» و«النافع» أو «المفيد». كما أنه إشكال لطالما طرح في الفكرين الجماليين القديم والوسيط: «الجمال الجسمي» و«الجمالي الخلقي». كما نقل الأقدمون نصًا طويلًا لأحد السوفسطائيين عن نسبية الأحكام، وضمنها نسبية قيمتي «الجميل» و«القبيح». وواضح هنا بالتبع إلى ما وصلنا غير مشوَّه من فكر السوفسطائيين أنهم قالوا بأن «الجميل» نسبي، يختلف حسب الأحوال والأذواق، كما أن «القبيح» أيضًا من شأنه أن يكون كذلك.

على أنه لربما يكون قد شكّل الفيلسوف الإغريقي أرخلاوس ـ شيخ سقراط ـ نقلة هامة في تاريخ الفكر الفلسفي بعامة والفكر الفلسفي الجمالي بخاصة، قلما نبه عليها. فلقد كان تلميذ أنكساغوراس هذا وأستاذ سقراط ـ وهو الذي يعزى إليه نقل الفلسفة من أيونة ـ بلد الفلاسفة الأوائل ـ إلى أثينا ـ بلد الفلاسفة الثاني ـ نقل «الفلسفة» ـ وقد كانت في الأول «فلسفة الطبيعة» ـ إلى أثينا، وقد صيَّرها «فلسفة أخلاق» بالأولى. وكان الرجل قد سُمي «أرخلاوس الطبيعيي»؛ لأنه كان خاتمة من يمثل هذا النمط من التفلسف وفاتحة التفلسف الآخر ـ التفلسف الأخلاقي الذي عادة ما عُزي اكتشافه إلى سقراط، وليس كذلك. فقد أضاف ديوجينيس اللائرتي عبارة هامة تقول: «ويبدو أنه اهتم [بعد انتقاله إلى أثينا]، هو أيضًا وبالأحرى، بالأخلاق، وتفلسف في القواعد وفي الشأن الجميل وفي الأمر العادل». ههنا فيلسوف يتفلسف من بين ما يتفلسف فيه: «الشأن الجمالي»؛ أي ما هو «الجميل»؟ وبِمَ يا ترى كان «الجميل» «جميلًا»؟ على أن العبارة لا تفيد ما إذا كان تفلسف في «الجميل» بمعناه الأخلاقي أم الطبيعي أم الفني.

وهكذا، فإنه فيما يخص النظر الجمالي، لربما كان، في البدء، أرخلاوس، وقد كان أرهص بهذا النظر كل من طاليس وصولون؛ ثم جاء، في الثاني، سقراط وتلامذته. لكن، بما أن تلميذ أرخلاوس، سقراط، هو الذي سعى كثيرًا في تقدّم هذا المبحث [الأخلاق]، فإنه إلى سقراط يعزى في النهاية إدخال التفلسف إلى أثينا.

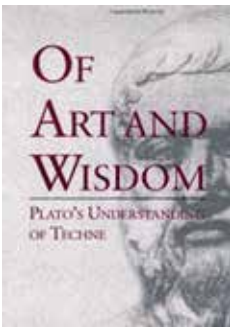
ثم يورد ديوجينيس اللائرتي جملة أفكار لأرخلاوس في الطبيعة، ولا يذكر له فكرة واحدة عن «الجمال» و«الفن»، وإنْ هو أورد له فكرة قريبة هي أشبه بأفكار السفسطائيين منها بأفكار أعدائهم السقراطيين تقول: إن العدل والظلم يكونان بالاستعمال لا بالطبيعة؛ بمعنى أنه لربما كان يتبنى النزعة الاصطلاحية الاصطناعية ضد النزعة الطبيعية، ولربما تبناها في ما يخصّ حتى فكرة «الجميل» و«الجمال»؛ بحيث يكونان بالاستعمال ـ الجمال الصنعي والجمال الفني ـ لا بالطبيعة ـ الجمال الطبيعي، إذا ما هو صح نسب الفكرة إليه.

ويعزو ديوجينيس اللائرتي إلى ديمتريوس البيزنطي قوله: إن سقراط، وقد فهم أن دراسة الطبيعة لا تجدي فتيلا، هجر النظر في علم الطبيعة وانكب على علم الأخلاق، وكان

يناقش الأمور الأخلاقية في الحوانيت وفي الساحة العامة؛ معلنا أنه يبحث «عما هو الخير وعما هو الشر في البيوتات»، ولربما أيضًا عما هو «الجميل وعما هو القبيح». لكن ديوجنيس اللائرتي لا ينسب أي رأي جمالي إلى سقراط.

أما في ما يخص أفلاطون وأرسطو، فإن أنظارهما في «الجمال» وفي «الفن» كثيرة، حتى وإنْ هما ما أحدثا ـ في ما وصلنا من تقسيماتهما لمباحث الفلسفة ـ مبحثًا خاصًا بهذين النظرين. وقد وسم أرسطو الإستتيقا بميسم عميق، وذلك على الرغم من أنه ما ترك لنا عملًا مخصصًا إلى أحد الفنون ـ التي كان يعتبرها فنون محاكاة ـ اللهمَّ باستثناء الشعرية. وعادة ما فضل الفلاسفة الإغريق ـ على الأقل فيما وصل إلينا من كتاباتهم ـ ألا يخصصوا مؤلفات بعينها إلى فن من الفنون ـ لربما باستثناء ما ذكر عن تخصيص كتاب عن الرسم وبعض كتب في الموسيقى إن صحت نسبة الكتب إليهم. وإنما كانوا يمزجون أنظارهم في «الفن» بنظرياتهم الفلسفية مزجًا.

وإذن، لم يظهر مفهوم «الإستتيقا» ـ في دلالته المتداولة اليوم ـ إلا في منتصف القرن الثامن عشر على يد الفيلسوف الألماني باومجارتن. لكن هذا لم يمنع الفلاسفة الإغريق، من قبله، من إنشاء أنظار ـ بل حتى نظريات ـ حول «الفن» ـ «فلسفة الفن» ـ وحول «الجميل» ـ «فلسفة الجميل» أو «الجماليات» ـ أي أنهم أنشؤوا أنظارًا في ما صار يُعرف في ما بعد باسم: «الفنون الجميلة» من رسم ونحت ومعمار وشعر وموسيقى ورقص... فهذه الفنون ـ وإن ما كان قد تحرر لها هذا الإسم وما تخلص بالكلية ـ ألهمت الفلاسفة الإغريق في تفكيرهم حول «الفن» الذي كانوا لا يزالون يسمونه «صنعة» بل يعدونه «صنعة» إلى جانب «صنائع» أخرى كبناء السفن والزراعة، بل وحتى صناعة السياسة...



ويزكي ذلك أنه من أهم تصنيفات مباحث الفلسفة القديمة التي وصلتنا حفظ لنا تاريخ أصحاب المقالات الفلسفية صنافتين رواقيتين:

مباحث الفلسفة تنقسم إلى ثلاثة: الطبيعة والأخلاق والمنطق.

كان الرواقيون يقارنون الفلسفة بكائن حي: المنطق بمثابة العظام والأعصاب، واللحم نظير الأخلاق، والروح مثيلة علم الطبيعة.

كما كانوا يرون أن مباحث الفلسفة أشبه شيء تكون ببيضة: المنطق بمنزلة القشرة، والأخلاق بمثابة أبيض البيضة، والطبيعة بمقام أصفرها.

فضلًا عن أنهم ماثلوها أحيانًا بالأرض الخصبة: المنطق بمنزلة السياج، والثمار الأخلاق، والأرض والشجر العلم الطبيعي.

بعضهم خالف هذا الترتيب، وبعضهم رتب الفلسفة في مباحث مباينة: الجدل والخطابة والأخلاق والسياسة والعلم الطبيعي واللاهوت...

ولكن، مهما يكن الأمر، لا مكان هنا لفلسفة في «الجمال» ـ «جماليات» ـ ولا لفلسفة في «الفنون» الجميلة ـ «فلسفة فن».

وإذا ما نحن عدنا، ونحن نبحث عن ميلاد مبحث «الإستتيقا» ـ «الجماليات» أو «علم الجمال» أو «فلسفة الجمال»، وكلها تُرجم إليها اللفظ الأعجمي عربيا ـ على الأقل إلى بداية القرن السادس عشر حين تمت إعادة اكتشاف كتاب الشعر لأرسطو ـ وقد لعب هذا الكتاب دورًا مهمًا في تكون مبحث «الإستتيقا» ـ وجدنا أنه بفضل من الإيطاليين بدأت تظهر ـ لا سيما في القرن السابع عشر ـ المفاهيم المؤسسة لمبحث الإستتيقا الحديثة؛ شأن مفاهيم «العبقرية» Ingenio و«الحكم من غير قول أو خطاب» و«الذوق» و«الخيال» و«الانطباعات الأولى» التي لا هي بالحقة ولا هي بالباطلة. ثم بلغت الأمور نضجها في القرن الثامن عشر. وفي هذا القرن تأثر الكثير من المهتمين بالجمال بفكرة الفيلسوف الألماني لايبنتز (1646 ـ 1716) عن أصغر الوحدات التي يتكون منها الكون ـ «الجواهر الفردة» أو بلغته «المونادات» ـ التي هي بمثابة نوافذ صغرى مشرعة على العالم وينعكس فيها ما يقع فيه، وفكرته عن «الإدراكات الصغرى»، كإدراكنا صوت العاصفة البحرية دون أن ندرك أصوات كل قطرة ماء، والتي هي «إدراكات مختلطة مضطربة غامضة» لا يمكن أن نعللها بعلل؛ لأنها ليست من اختصاص الذهن حتى يدركها، وإنما هي من اختصاص «الذوق» المميز عن «الذهن». كما اكتشف فيلسوف التاريخ المفكر الإيطالي جيامبتيستا فيكو (1668 ـ 1744) «منطق الشعر» ونصب «الخيال»، المعارض للذهن أو العقل، باعتباره المصدر البدئي والأولي للشعر... ثم ما فتئ أن ظهر الجماليون الفرنسيون من أمثال جون باتيست ديبوس (1670 ـ 1742) الذي أعاد للإحساس دوره في الحكم على الشعر... حتى نادى الفيلسوف الرياضي والعالم الألماني جورج برنهارد بيلفنغر (1623 ـ 1750) بأورغانون جديد قريب من الأورغانون الأرسطي لكنه خاص هذه المرة بـ«أداة الإحساس والتخيّل».

ورغم غياب مصطلح «إستتيقا»، في كتابات أدباء ومفكري ونقّاد بريطانيا في القرن الثامن عشر، فقد أسّس هؤلاء: «مبحثًا فلسفيًا يشمل دراسة كل الفنون»، وكان «مبحثًا

مستقلًا»؛ بمعنى أن: «لا مبحث يمكنه أن يقدم تفسيرًا في شأنه [=شأن مبحث الفن]». وكان أن سمي عادة باسم «مبحث الذوق»، وهو الذي أمسى في ما بعد مبحث الإستتيقا.

ولئن هو كان القرن الألماني، بدءًا من عهد جوتليب باومجارتن (1714 ـ 1762)، قرنًا «إبستمولوجيا»، حيث انصب الاهتمام على تحديد منزلة «مبحث الجمال» [= الإستتيقا] من حيث هو مبحث مستقل، فإن القرن الثامن عشـر البريطاني كان قرنًا «هيرويستيكيا»؛ أي أنه كان قرنا استكشافيًا؛ حيث تمّ الاستكشاف التدريجي لأهم الموضوعات المستقبلية لعلم الجمال. وكان مجال اهتمام «الجماليات» عند الإنجليز مجال الذوق الرفيع بامتياز.

ومن المفاهيم الأساسية التي أسـس عليها النظار الإنجليز التأمل في أمر «الفنون» ـ والتي كان لها شأن في تاريخ الإستتيقا بدءًا من كانط فالمحدثين، بل المعاصرين ـ مفهوم «عدم الغرضية»؛ أي أن التذوق الجمالي لا غرض ـ نفعي ـ له؛ بمعنى أن الذوق متنزه عن كل غرض؛ من «اغترض شيئًا» بمعنى جعله له غرضا وهدفا وغاية. وقد عرّفه أحد كبارهم ـ شافتسـبوري (1683 ـ 1713) ـ على أنه: «نمط انتباه أو اعتبار... ضروري ومتميز لإدراك الأشياء الجميلة»؛ فكان بذلك شافتسبوري هذا: «أول فيلسوف أثار الانتباه إلى ضرب من إدراك الأشـياء هو الضرب منها غير المُغْرِض؛ أي إدراك من غير أن يكون له غَرَضٌ ما»، كما قال المفكر الجمالي الأمريكي جيروم سـتولنيتز (1925 ـ) في بحثه عن «أصول «عدم الغرضية» الإسـتتيقية». وهكذا، فإنه انطلاقًا من نموذج فكرة محبتنا للرب من أجل الربّ لا لشيءٍ آخر، وهي المحبة غير المُغْرِضَة؛ أي التي لا غرض لها سوى محبة الرب، يدعونا شافتسبوري، مثلًا، إلى تأمل «المحيط» لا لغرض معين وإنما لمجرد تأمله؛ ثم تأمله بعد ذلك هذه المـرة الثانية لغرض التسـيد عليه، ولو على سـبيل التخيل؛ فـإذا الفرق بين الغرضية وغير الغرضية سـرعان ما يبدو واضحا؛ فيقول: «تصـور يا هذا (...) أنك وأنت مأسـور في جمال المحيط الذي تنظر إليـه عن بعد، تطرق ذهنك فكـرة أن تفكر في أن تتحكم فيه، وأنت تبحر وكأنك مثل حيوان قوي وأنت السـيد على المحيط، فإن متعة كهذه [متعة مُغْرِضَـةٌ] تختلف عن تلك التي تنجم طبيعيًا عن مجـرد تأمل جمال المحيط [تأملًا بريئًا=تأملًا غير مُغْرِضٍ]». على أن الأمر عينه من شـأنه أن ينطبق على «موضوعات» غير طبيعية من غير المحيط: «ثمة سـلطان الأعداد والتناغم والتناسب وجمال كل شيء يأسر القلب طبعًا ويرقى بالخيال إلى رأي أو ادعاء أن شيئًا معينًا إنما هو شيء فخم ورباني».

وقد أدخل شافتسـبوري فهم تكون الذوق الرفيع في كل واحد منا إلى مبحثي الفلسفة والأخلاق حتى يهتما به. وللذوق، عنده، سمتان اثنتان:

من جهة، من شأن الذوق أنه «يتكون» التكون: «نحن نعتقد أننا لا نأتي بالتأكيد إلى العالم بذوق وحكم وقد تشكّلا من قبل وتكونا عن سبق».

ومن جهة أخرى، يسـعى الذوق إلى إدراك «الجمال الحـق»، وذلك على عكس تلك التربية الرخوة التي تعتبر الذوق من التفضيلات الفردية ـ بحيث يقول لسـان حالها: هذا

الشيء يعجبني، وهذا لا؛ ولا أجد لحكم الذوق هذا تسويغا غير ميولاتي الذاتية؛ ومن شأن الأذواق أن تختلف اختلافا اعتباطيا، ومن أمرها ألا تُناقش بالحجة.

وهكذا، لم يجرؤ شافتسبوري فقط على الدفاع عن قضية النقاد ـ قضية الذوق، والذوق الرفيع بامتياز ـ ولكنه أعلن حربًا مفتوحة على كل المؤلفين والفنانين والقراء والمستمعين والمؤلفين والمتفرجين، الخمولين الرخوين، أولئك الذيــن إذ يجعلوا من مزاجهم وحده قاعدة «الجميل» وناموس «العذب»، وإذ لا توجد عندهم أية قيمة لا يوكلونها إلى مزاجهم أو إلى نزواتهــم الفردية، فإنهم يرفضون فن النقد والفحص الذين بواســطتهما وحدهما يمكنهم اكتشاف «الجمال الحقيقي» لكل موضوع، كما يمكنهم اكتشاف قيمته؛ حسب عبارة شافتسبوري نفسه. إنما النقد، عند شافتسبوري، شرط مسبق لكل حكم ذوق؛ وذلك بما أنه يسعى إلى «دراسة الجمال ومحبته»؛ وبخاصة: «دراسة التوازي والتناسب الذين يتعلق بهما الجمال ومحبتهما».

تلك هي المباحث التي سُــميت «مباحث الذوق» في التقليــد الإنجليزي، لكن الألمان أفادوا من هذا التقليد الإنجليزي واستحدثوا له منهجًا جديدًا وتسمية مستجدة. إذ ما عادوا هم يركزون كثيــرًا، على خلاف أســلافهم ومعاصريهم الإنجليز، علــى البعد الاختباري ـ الأمبريقي في البحــث الجمالي: الــذوق، المتعة، الإحســاس... وإنما عــدوا هذه مجرد «تجليات» لملكة أعمق ســماها كانط، في ما بعد، «ملكة الحكم الجمالي». وهكذا وجدنا، مثلًا، الفيلسوف الألماني موسى ماندلسون (1729 ـ 1786) يكرس ثلاثين سنة (1755 ـ 1785) للتفكير في مواضيع «الفن» و«الذوق» و«الجمال»... وفي رســائله حول الأحاسيس، يدون ملاحظة عن بحث الفيلســوف الإيرلندي إدموند بيورك (1729 ـ 1797) عن الذوق، تلخص لوحدهــا اختلاف طريقة تناول الفلاســفة الألمان عــن طريقة تناول الفلاســفة الإنجليز للمسائل الجمالية الدائرة على «الذوق» و«الإحساسات» و«الجمال»؛ فيقول: «(...) وصاحب الكتــاب [=يقصد بيورك] ملاحظ للطبيعــة عظيم. وهو يراكم ملاحظــات تلو ملاحظات، ملاحظات كلها صلبة ونفاذة. لكن، ما أن يتعلق الأمر بتفســير هــذه الملاحظات بدءًا من طبيعة النفس البشرية، حتى تتبدى عوراته. هنا نرى أن المعرفة بالنفس البشرية، كما هي متأتاة لدى الفلاسفة الألمان، تعوزه، وأن الخبرة المحضة غير كافية لكي تسمح له بدرك تناغم هذه النظريات العميقة». ثمة فارق بين من يتبع المعارف في «تفرقها» ومن يريد أن يلم شعثها في «ملكة جامعة». أولئك هم الإنجليز، وهؤلاء هم الألمان. ذلك أن أغلب مفكري الجماليات من الألمان والسويسريين آنذاك ـ باومجارتن، مايــر، سولتزر، ماندلســون، كانط ـ كانوا قد آمنوا بوجود ملكة خاصة بالشؤون الذوقية والجمالية، وأئتلفوا على نهوضها ضد «الإستتيقا الحسية»؛ لا سيما في إنجلترا وفرنسا.

وثمة فكرة جديدة أتى بها المفكرون الجماليون الألمان هي محاولة تأسيس كل الفنون على مبــدأ واحد مشــترك، وبذلــك زعزعوا التصنيــف القديــم للفنون الحــرة والفنون الميكانيكية، مســاهمين بذلك في نشــأة مفهوم «الفــن» أو «الفنون الجميلــة» بالمعنى

الحديث. وبالمقابل، فإن هذا البُدُوَّ للفن أثر في فهم الفلسفة لذاتها والتي صارت تشمل، لربما لأول مرة في تاريخها، في معمارها «فلسفة الفنون» أو «الإستتيقا».

والحال أن كل هذه الفلسفات الجمالية الإلمانية إنما خرجت، على التدقيق، من معطف الفلسفة الوولفية ـ نسبة إلى الفيلسوف الألماني كرستيان وولف (1679 ـ 1754) ـ التي كانت قد مهدت إليها تمهيدا. ولَئِنْ ما كان هذا الرجل قد أنتج «إستتيقا» بالمعنى الحصري، فإنه ترك إلى خلفه «بوادر» هذه الفلسفة. وقد جنى تلامذته المباشرون، كما تلامذة تصانيفه، الثمرة جنيًا؛ شأن يوهان جاكوب بودمر ويوهان جاكوب براينر وألكسندر جوتليب باومجارتن وجورج فريدريش ماير وجورج سولتزر... لقد عملت أعمال باومجارتن (تأملات فلسفية في بعض الأعمال الدائرة على كنه الشعر أو القصيدة (1735) وإستتيقا (1750) على الإعلان عن نشأة الإستتيقا في إطار النسق الفلسفي؛ وذلك بتحديدها على أنها «علم الحساسية» المساعد لعلم المنطق. وساهم فريدريش ماير في توضيح المبحث الجديد بألمانيا ونشره، مطورا في نفس الوقت بعض أوجه الإستتيقا الفلسفية التي ما كانت معهودة من ذي قبل. واستند جورج سولتزر إلى مفهوم وولف عن «المتعة» وأعاد تأويله تأويلا خاصًا. وكان أن تشكلت نواة أخرى بعد هذه النواة الأولى حفظت بعض المسافة مع وولف، تشكّلت من موسى مندلسون الذي ألف بين التفكير في منزلة العاطفة والمتعة الجمالية ومسألة الأجناس الفنية والتراجيديا، ثم كانط وهردر وشيلر الذين استكملوا المبحث من جديد ـ اسمًا وموضوعات ـ وأرسوه على قواعد جديدة ـ فلسفية وأنتربولوجية.

ولقد كان جوتليب باومجارتن أول من نطق بالإسم الجديد الذي بقي على وجه الدهر ـ Aesthetica «الإستتيقا»ـ وكان قد نطق به في تأملاته حول القصيدة والشعر التي شكّلت موضوع شهادة دبلومه في جامعة هال عام 1735، وكان عمره آنذاك عشرون سنة. وقد أعاد إعمال اللفظ إياه في المحاضرات التي ألقاها بجامعة فرانكفورت ـ على نهر الأودر في عام 1742، رغم أن صديقه وتلميذه الذي أعد هذه المحاضرات للنشر كان قد احتفظ بالإسم القديم «المبادئ الأساسية لكل العلوم الجميلة»، لكن باومجارتن سرعان ما أعاد العنوان ـ Esthetica إستتيقا ـ إلى واجهة الكتاب الذي شرع في نشره عام 1750.

ولقد كانت «الإستتيقا» هي ذاك العلم العام الذي لم يعرفه الأقدمون والذي لم يجد مكانه في التقسيم الثلاثي الأرسطي لأورغانون المعرفة: المنطق والخطابة والشعر. وقد تساءل جوتليب باومجارتن: «لماذا يتمّ حصر التعبير الحسّي عن مثل هذه الأفكار في النثر والشعر؟ ما الذي سيكون عليه الأمر لو تعلق الأمر بالرسم وبالموسيقى؟» والجواب: «على الإستتيقا أن تكون أكثر شمولية: عليها أن تقول ما ينطبق على كل جمال، وفي ما يخصّ كل واحد من ألوان الجمال أن تطبق قواعد عامة».

يكتب تلميذ تصانيف جوتليب باومجارتن الفيلسوف وعالم الرياضيات الألماني توماس آبت (1738 ـ 1766)، بعد مضي سنوات قليلة على وفاة الأستاذ، في كتابه «حياة باومجارتن

وطبعــه» (1765)، هذه العبــارة النبوئية: «من شــأن أولئك الذين يعرفــون الموضوع حق المعرفة أن يعلموا جيد العلم أن هذا المبحث [الإستتيقا] قد ضَمِنَ أن يُحفظ اسم باومجارتن ضِمْنَ زمرة المبتعثين له من الرماد»، وأن علينا: «أن نعيد إليه في المســتقبل التشريفات التي من حقّه أن يدعيها [تشريفات المخترع لهذا العلم من الدرجة الأولى]». ويذكر أحد كبار مؤرخي الإســتتيقا بألمانيا ـ هرمان لوتزه ـ في كتابه: «تاريــخ الجماليات بألمانيا» (1868) أن جوتليب باومجارتن كان هو من «دفع بمجال كان قد بقي إلى حين زمانه في الظلّ ووضعه تحت نظر العلم».

وبالجملة، انطلق الفيلســوف الألماني جوتليب باومجارتن من التمييز الذي نعثر عليه لدى أفلاطون وأرســطو بين «الأشياء الحسية» ـ أو المحسوســات ـ (aisthêta)، و«الأشياء العقليــة» ـ أو المعقولات ـ noêta. وكتب منذ عام 1735 بأن الاهتمام بأمر «المعقولات» من شأن علم المنطق ـ وكان الرجل عالم منطق ـ بينما أمر «المحسوسات» من شأن عناية «علم المحسوسات» ـ أو العلم الحسّي ـ الذي سماه epistemê aisthetikê. وعلم الإستتيقا، بالقياس إلى علم المنطق، علم عملي: «يمكن إعلان أن المنطق هو الأخ الأكبر للإستتيقا إذا ما نحن نظرنا إلى الأمر من جهة النظرية، لكن إذا ما نحن بالعكس اعتبرنا التطبيق العملي، فإن الإستتيقا هي الأخت الكبرى للمنطق». ثمة المعرفة المنطقية Cognito logica وثمة المعرفة الحســية Cognito sensitiva. وهذه، من وجهة نظر إستتيقية، وإن كانت معرفة غير مميزة، متقدمة عــن المجال «المميز» لعلم المنطق؛ إذ ليس على الشــعر أن ينشــأ بعد أن يكون المنطق قد نشأ، وإنما الأمر على الضد.

4 ـ في مقاومة «الإستتيقا» عند لحظة تأسيسها

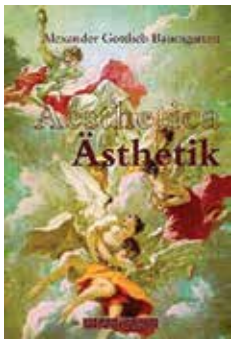
لقيت «الإستتيقا»، عند نشأتها الأولى، مقاومة شديدة. اتهم خصوم جوتليب باومجارتن الفيلسوف المؤسس بأنه حط من شأن الشعر وجعل منه مجرد شيء حسّي. هذا الناقد ريشل يكتب قائلًا: «حســب المهللين للإســتتيقا والمطبلين لها المزمرين، يُعد تأليف ما تأليفًا شعريًا إذا ما نحن وضعنا فيه بعض العناصر الحسية و«التخييلية». والحال أن هؤلاء، الذين ينشرون مفاهيم خبيثة عن موضوع النشاط الشعري لا ينبغي لهم أن يحكموا [على الشعر]». ويقول ناقد آخر ـ كويســتورب ـ: «تاالله، ثم تاالله، ما بقي شيء للعقل، وما أبقي عن شيء للعقل! كل ما كان هناك أخــذوه للحواس وللخيال! هُوَ ذا ما كان ينقصكم أيها الســادة ـ الإستتيقا: رسم الأرواح التي ابتدعت مؤخرًا!» ويقول غوتشيد: «مهلًا مهلًا أيها السادة، فعما قريب سوف يُشرع في رسم الأنف والحنك». وما زال باومجارتن يُهاجَم بأشد هجوم يكون حتى اتُّهم بأنه nicolaita؛ أي أنه مارق عن الملة وأحد الهراطقة الذين شأنهم شأن الشاة العائرة بين النصرانية والوثنية المتهتكين، وأمره أمر القساوسة الذين لم يتخلوا عن ملاذ سرير الزوجية. هكذا نشأت ما سوف تُســمى في تاريخ الفكر الألماني «معركة الإستتيقا» والتي خيضت على جبهات عدة Der Aesthetica Krieg.

هذا وقد سعى فريقٌ آخر من المهتمين بمجال الإستتيقا إلى البحث في ميادينها حتى من دون استخدام الإسم، على الأقل، في عناوين كتبه. هذا مثلًا الفيلسوف السويسري يوهان جورج سولتزر (1720 ـ 1779) سرعان ما استأنف نشاطًا في النظر في أمر «الفنون» بعد وفاة جوتليب باومجارتن: «محاورات في جمال الطبيعة» (1750 ـ 1770)، «نظرية المتع» (1751 ـ 1752)، «تأملات في أصل العلوم والفنون الجميلة» (1762)، «النظرية العامة في الفنون الجميلة» (1771 ـ 1774)، وما كان استعمل هو لفظ «الإستتيقا» في عناوين كتبه، وإن كان قد استعمله في فصل من الفصول، وكأنه لفظ ملعون.

5 ـ في تحرر حقل «الإستتيقيا»

كان قد حدد جوتليب باومجارتن، في الفقرة الأولى من كتاب «الإستتيقا» (1750 ـ 1758)، هذا المبحث بحسبانه: «نظرية الفنون الحرة، علم معرفة أدنى، فن التفكير في الجميل، علم المعرفة الحسية». لكن المؤسس لم يعتبر حق الاعتبار، في البداية، الحقل الجديد الذي دشنه. في كتابات البداية meditationes ظلت «الجماليات» دائرة على «الشعر» وعلى «الخطابة»، مجاليه المفضلين، الذين هما قسما الجماليات الأساسي. لكن، في عام 1750، أعلن الرجل أنه يريد أن تشمل النظرية كل الفنون، مؤكدًا على أن «الإستتيقا»: «تمتد أبعد من الشعرية والخطابة، وأنها تضمهما ضمًا، هما والأشياء المشتركة معهما، إلى باقي الفنون». [الفقرة 5].

وثمة تحديد ثانٍ ورد عند جوتليب باومجارتن، بعد ذلك في عام 1739، يقول فيه: «نمط المعرفة والعرض الحسّي ـ ذاك هو الإستتيقا».



ثم كان التعريف، في صيغته النهائية، عام 1750، وهو الذي يتصدر ديباجة محاضرته الشـهيرة عن «الإستتيقا»؛ حيث يقول: «الإسـتتيقا (أو نظرية الفنون الحرة، علم المعرفة الدنيا، فن جمال النظر [الفكر]، فن شـبيه العقل [تلقاء فـن العقل: المنطق]) ـ هي علم المعرفة الحسية».

وإذن، قسم من تاريخ «الإستتيقا» يمكن تلخيصه في قصة ظهور كلمة وتطور استعمالها. وكما أسلفنا، فإن لفظة «الإستتيقا» كان قد أنشأ الروح فيها جوتليب باومجارتن عن شكلها اللاتيني الجديد ـ Aesthetica (1735) ـ ثم نقلت إلى الرسم الألماني عام 1750 ـ Ästhetik ـ وانتشـرت انتشـارًا كبيرًا؛ وذلك إلى حد أن الفيلسـوف الألماني يوهان جوتفريد هردر (1744 ـ 1803) كتب عام 1769 متحدثًا عن «الإسـتتيقا» بوسمها «فلسفة جديدة تعدُّ اليوم بمثابة موضة». وقد ترجم هذا الانتشار/التقليعة على مستويين:

1 ـ مأسسة سريعة للإستتيقا بحسبانها مبحثًا فلسفيًا في كنف الجماعة الألمانية.

2 ـ ظهور أعمال فلسفية تحت عنوان Ästhetik.

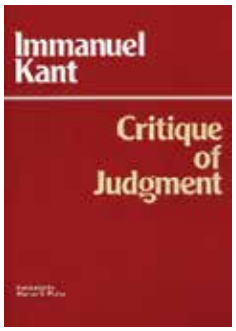
وما أن حل منتصف القرن اللاحق حتى شـعر المبحث بأنه واع بذاته لكي يشـرع في كتابة تاريخه الخاص؛ على نحو ما ظهر ذلك في كتاب مؤرخ الفلسفة الألماني روبرت فون تسيمرمان «تاريخ الإستتيقا باعتبارها علمًا فلسفيًا» (1858). وما كانت محاولته هذه سوى بداية، إذ فتح هذا الرجل الباب لتناسل المجاميع في الإستتيقا.

وكان الوضع، كما ألمعنا إلى ذلك، مختلفا بفرنسا. إذ لربما كان أول من أعمل اللفظ الفرنسي Esthétique هو عضو أكاديمية برلين لوي دوبوسوبر (1730 ـ 1783) غير المعروف عام 1753. وقد بقي اللفظ طي النسـيان بلا أي صدىً يذكر. فلا نجده، مثلًا، حاضرًا في موسوعة ديدرو ودالمبير الشهيرة والتي كانت قد خصصت مكانة مهمة لمفهومي «الجميل» و«الذوق». وكان ينبغي انتظار عام 1770 لنشهد على عودة ظهور لفظ «إستتيقا» في ملحق موسـوعة إيفدون عام 1776 التي قامت بنقـل مقالة Ästhetik الواردة في كتاب سـولتزر: «النظرية الجامعة في الفنون الجميلة». ثم سرعان ما اختفى اللفظ حينًا من الدهر، إلى أن عاود الظهور عـام 1835 حين ضمه معجم الأكاديمية الفرنسـية لأول مرة في نشـرته السادسـة. ولم يظهر في معجم فلسـفي إلا عام 1845 في «معجم العلوم الفلسفية» الذي نشـره أدولف فرانك، وذلك بمناسبة ترجمة شـارل بينار الأولى بفرنسا لجماليات هيغل. يقول فرانك: «الإستتيقا [الجماليات]: هو الإسم الذي أعطي إلى علم الجميل وإلى فلسفة الفنون الجميلة. هذا الإسم المشـتق من اليونانية (aisthesis، إحساس) يناسب، بلا شك، أفضل ما يكون نظرية الحساسية؛ لكنه اليوم قد تمّ تكريسه بفعل الاستعمال. وعلى الرغم من أهمية وفائدة المسائل التي تعالجها، لم تفلح الإستتيقا، اللهمَّ إلَّا على نحو متأخر، في أن تحتل مكانًا مستقلًا ولم تتبوأ المنزلة التي تستحقها بين العلوم الفلسفية. ولئن كان هذا المفهوم قد تمّ تثميره، بشـغف كبير فـي ألمانيا منذ نصف قرن، فإن مقابله بفرنسـا لم

يستطع أن يشق طريقه ويصير معروفًا اللهمَّ إلا بشق الأنفاس. ونحن نقترح، في هذه المقالة، أن نحارب بعض الآراء الاعتباطية التي لا يزال هذا المبحث يجابهها عند العديد من الأذهان». والحق أنه ما جابه اللفظ وحده صعوبة في الانتشار، وإنما المبحث نفسه وجد ذلك؛ حيث اضطر كتاب «نقد ملكة الحكم» أن ينتظر نصف قرن لكي ينقل إلى الفرنسية، وما ترجمت «المحاضرات في الإستتيقا» (هيغل) إلا عام 1840 ـ 1851 من لدن بينار المذكور. ولقد صادف الكتاب صدىً ضعيفًا عند نشره. والأمر نفسه يقال بالقياس إلى نصوص شلينج عن «الفن» التي ظهرت ضمن مجموع عام 1847. ولم تنجل غمامة تلك المقاومات ـ التي امتدت حوالى قرن من الزمن ـ إلا بدءًا من العقد 1850 ـ 1860.

وفي ألمانيا، شهد لفظ «الإستتيقا»، منذ عام 1750، ولا سيما في العقد 1760 ـ 1770 انتشارًا واسعًا. كان فريدريش ماير أول من أشاع تداوله. وقد أقرّ هو نفسه في عام 1754 بأن: «بعض أصدقاء الإستتيقا يستعملون هذا اللفظ كل التدول، كما يستعملونه استعمالًا غريبًا»؛ حدّ أنه بات «مثيرًا للضحك وباعثًا على الإدعاء»، على نحو ما كان شهد به كوتشيد من أنه «اصطلاح موضوي».

6 ـ كانط ومولد الإستتيقا الجديد



لم يستعمل الكثير من معاصري كانط لفظ «إستتيقا». هذا الناقد الفني والكاتب ومفكر الفن الألماني كارل فيليب موريتس (1756 ـ 1793) لم يستعمل أبدًا هذا اللفظ، وإنما استعمل لفظ «نظرية الفنون الجميلة». ولم يتحدث أبدًا عن «الإستتيقا»، وذلك لأنه اهتم فقط بمسألة «الفن» و«الجميل»؛ وبالتالي بمسألة «التلقي». وقد فعل ذلك دومًا بدءًا من وجهة نظر «الفن» أو «الطبيعة»؛ لأنه، حسب اعتباره، فإن الموضوع ـ وليس الذات ـ هو الذي ينبغي أن يبقى الموضوع النظري الأول.

على أنه يُعتبر جهد الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط (1724 ـ 1804) في مجال «الإستتيقا» بمثابة «ميلاد جديد» لهذا المبحث، بعد ميلادها الأول... وقد كتب كانط ـ في كتابه «نقد ملكة الحكم» ـ ما يلي: «فقط الألمان وحدهم يُعملون لفظ «الإستتيقا» لكي يدلّوا به دلالة على ما يسميه آخرون باسم نقد الذوق. والحال أن هذه التسمية مبتناة على أمنية سرعان ما خابت كان قد عقدها محلل الذوق المتميز باومجارتن؛ إذ أمل في إخضاع حكم نقد الجميل إلى مبادئ عقلية، والسمو بقواعده إلى منزلة العلم».

والذي رآه كانط أنه لا توجد قواعد تحكم الشيء الجميل، ولا يمكن أن تفرض أية قواعد عليه كائنة ما كانت. ولا توجد تربية لتهذيب الذوق وتشذيبه. يقول كانط: «كلا؛ ما شرع في فحص ملكة الذوق بحسبانها ملكة حكم إستتيقي تتغيا تهذيب الذوق وتشذيبه؛ والسبب في ذلك أن هذا العمل سوف يواصل مسيرته في المستقبل، كما فعل إلى حدٍّ الآن، من دون ما مساعدة من مثل هذه البحوث».

إنما «الإستتيقا» تدلّ، عنده، على ما تعلق بالطريقة التي يؤثر بها فينا موضوع معين أو بطريقة تمثلنا له. وهي لفظة مستلة من اللفظ اليوناني aisthansthai التي تعني «الحسّ».

في البدء كان الفيلسوف الإسكتلندي ديفيد هيوم (1711 ـ 1776) قد قال في عمله ـ مقالة في قاعدة الذوق (1757) ـ «كلا؛ ما كان الجمال صفة للأشياء محايثة، وإنما لا يوجد هو إلا في الذات التي تتأمل الأشياء. ولهذا السبب، من شأن كل ذات أن ترى الجمال مختلفا عن كيف تراه غيرها».

لقد أثر كانط تأثيرا في توجيه الإستتيقا نحو الحكم الجمالي. والذي عنده، أن الحكم الجمالي لا يشي عن الشيء، وإنما يترجم عن صلته بالذات. ومن غير أن يوغل كانط في ذاتية جمالية مغرقة، فإنه أقرّ بوجود اتفاق نسبي بين الأحكام الجمالية: والدليل على ذلك هو خلود الأعمال الفنية الكبرى التي عادة ما تتخذ نماذج للمحاكاة. على أنه يرى أن هذه الاتفاقات لا تتأسس على الحقيقة الموضوعية للأحكام الإستتيقية، وإنما تنهض هي على شكل من التنميط الموجود بين الناس.

7 ـ شيء من تاريخ الإستتيقا بعد كانط

شرع أساتذة الفلسفة الألمان الكبار بالجامعة الألمانية، خلال نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، في إعطاء محاضرات في «الإستتيقا»، إلى جانب المنطق والميتافيزيقا والإتيقا: هذا شليجل، وذاك شلينج، وثالث هو سولجر، ورابع هو شلايرماخر، وخامس هو هيغل... فضلًا عن بضعة أسامي أخرى من أشهر فلاسفة وأساتذة الجامعة الألمانية... ليصير مبحث «الإستتيقا» تخصصًا قائم الذات ثابت الأركان. وقد قامت أكاديميات الفنون، فضلًا عن الجامعات، بلعب دور هام في الترويج لهذا المبحث الجديد: كان الفيلسوف الأديب كارل فيليب موريتس قد ألقى محاضرته بأكاديمية برلين حول «الإستتيقا» (1788)، وألقى شيلنج محاضرته الشهيرة: «خطاب في الفنون التشكيلية» (1807) بأكاديمية ميونيخ، وحاضر شلايرماخر في الفنون بأكاديمية العلوم ببرلين عامي 1831 و1832، وكان باومجارتن قد أمسى «أستاذ الفلسفة والعلوم الجميلة» بجامعة فرديانا. وكانت جامعة فرانكفورت على نهر الأودر قد دشنت التدريس الجامعي للإستتيقا عام 1742، وكان شرع هو في كتابة «الإستتيقا» حيث ميلاد الإسم بعد رسالته للدكتوراه عام 1735 تحت عنوان: «تأملات فلسفية حول بعض المواضيع ذات الصلة بكنه الشعر». ثم جاءت دروس ومحاضرات جورج فريدريش ماير (1749) «مبادئ ومنطلقات كل العلوم الجميلة»، فمحاضرات ودروس إبرهارد: «نظرية الفنون الجميلة» (1783). وأمسى أوغست شليغل (1767 ـ 1845) يدرس الإستتيقا بيينا، ثم ببرلين، وتبع الجميع شلينج. وتقدّم فلهلم فريدريش سولجر (1780 ـ 1819) عام 1812 بملتمس إعطاء محاضرات حول «الإستتيقا»، ثم أعقبتها دروس شلايرماخر، وكان أول درس في «الجماليات» أعطاه هيغل عام 1818 بهيدلبرغ، ثم جاءت محاضراته الشهيرة ما بين عام 1820 و1829.

ولا يمكـــن فصل هذه الأمور عن اللحظـــات المميزة لتطور الفن (الرومانســـية: غوته وتيـــك ونوفاليس وهولدرلين والشـــاعرين الناقدين الأخوين شـــليغل والرســـامين رونجه وفريدريش).

ثمة كان، بطبيعة الحال، نصّ إعلان ميلاد «الإستتيقا» كما نشره جوتليب باومجارتن: «الإستتيقا (أو نظرية الفنون الحرة، علم معرفة أدنى، فن جمال التفكير، فن شبيه العقل) هي علم المعرفة الحسية». وهذا التعريف استعاده، في ما بعد، العديد من المؤلفين الأوائل في الإستتيقا (شـــأن شـــلايرماخر) كما لو كان «تذكيرًا بروتوكوليًا بالتدشين»، كما يقول الباحث الفرنسي في علم الجمال دومينيك شاتو في كتابه «استقلال الإستتيقا: شافتسبوري، كانط، هيغل وبعض الآخريـــن»، لكن باومجارتن كتب في مكان آخـــر من كتابه: «لا زالت الإستتيقا، بحسبانها علمًا، جديدة؛ فقد تمَّ بين الفينة والأخرى وضع قواعد لجميل التفكير، لكن لم يحدث أبدًا، في الأزمنة الماضيـــة، أن تمَّ جمع مجمل تلك القواعد في صورة علم منظم تنظيمًا نســـقيًا؛ ولهذا السبب قد يكون اســـم علمنا هذا غير معروف بعد للكثير من الناس». كما أشار إلى أنه عثر على «جماليين عمليين» ـ يمارسون الجماليات من غير أن يُنظِّروا لها، بل حتى يسمونها ـ قبل أن يتعرف الباحثون على قواعد الإستتيقا.

هل يمكن أن نُسمي هذا العلم باسم «نظرية العلوم الجميلة» كما سماه مايرـ؟ أم ندعوه «علم ملكة معرفتنا الدنيا»، كما كان قد سمّاه باومجارتن ذات تسمية؟ أم نطلق عليه حتى كناية «منطق بلا أشواك»، كما سمّاه مفكر الجمال بوهوس؟ أم نسميه باسم «فن التفكير بجمال» أو حتى «فلسفة ربات الإلهام واللطائف»؟ أم ندعوه «ميتافيزيقا الجميل»؟

ومهما يكن من أمر، ها هو علم قائم بذاته ينشأ، وهو علم ما دام يهتم بالحساسية لا ينبغي أن يخلط بعلم الرغبات أو الشـــهوات؛ لأنه «يروم ضربًا من المعرفة» وليس تحقيق الشـــهوة أو قضاء المتعة. كما أنـــه يتميز عن علم الأفـــكار ـ «المنطق» ـ لأنه يســـتهدف «المعرفة الحسية» وليس «المعرفة العقلية»: بهذا تحدث مؤسس «الإستتيقا».

حتى أن فريدريش شليغل في شذراته ـ الشذرة 40 ـ يقول: «في الدلالة التي عهد لها به بألمانيا كما في الاستعمال، كما أمسينا نعلم ذلك، باتت تترجم لفظة «إستتيقا» عن جهل تام تمامًا بالشيء المراد الدلالة عليه، كما باللسان نفسه. فهل، يا ترى، يمكن أن نستمر في المحافظة على ذاك اللفظ؟»

وهذا سولجر ـ في «الملاحظات التمهيدية حول لفظ الإستتيقا ومفهومها» ـ الذي افتتح به «المحاضرات في الإستتيقا» (وهي محاضرة ألقيت 1819، ونشرت بعد ذلك عام 1829) وبعد أن ذكر بتعريف باومجارتن ـ الإســـتتيقا باعتبارها مذهب الحسّ والإحساس ـ قال عن المؤسس الجليل بأنه كان: «أول من عرض فلسفة في الجميل عن الفلسفة بمعزل»، وأنه إنما استعمل لفظ «الإستتيقا» «اســـتعمال ا تقنيا». لكنه كان اقترح من قبله تعريب المصطلح: «إن اسم «الإستتيقا» التقليدي لا يستعمل استعمالًا كونيًا بالمعنى الذي نستعمله به. بالنسبة

إلينا، يلزم أن تكون الإستتيقا مذهبا فلسفيا في الجميل، أو لنقل على نحو أفضل، مذهبا فلسفيا في الفن، لأنه لا وجود للجميل، بمعناه التام، خارج الفن. فعندما نتأمل الطبيعة في شكل الجميل، فإن ما نعمل عليه هو نقل مفهوم الفن إلى الطبيعة». ولكي يدقق تصوره ويحققه، ينسب مشروعه إلى مجال «الفلسفة العملية» أو «الفلسفة التطبيقية»؛ وذلك لأن الفن يتمثل في إدخال أفكار إلى الواقع: «الفن ينتج، بدءًا من الفكرة، شيئًا يزرعه في الموضوعات»، إنه فعل الوعي الذي يخلق الجميل بدل أن يستعمله كما لو كان هو معطى سلفًا في الطبيعة: «لا يمكن أن نعثر على الجميل في الطبيعة... لا وجود للجميل خارج الفن». لكن «الفلسفة التطبيقية» لا تعني «النظرية الاختبارية» الضرورية للتكوين التقني للفنانين أو لتغذية النقد ورفد النقاد بما يحتاجون إليه: «كلا؛ ما كان الأمر يتعلق هنا بتعليم ولا بتقنية ولا بنقد، ولكنه مذهب الأسس الداخلية لنشاط الجميل الفني». ما هو، إذن، دور الفلسفة إن نحن رفضنا أن نعزو إليها كل دور تكويني للفنانين أو للنقاد؟ يتساءل سولجر: «أَوَ يمكن لفلسفة الفن أن تكوّن فنانين؟» ويجيب: ينبغي أن نجيب بالصمت. كما أن الجواب عينه من شأنه أن يقدَّم إلى من يتساءل: «أم هل يمكن لفلسفة الفن أن تبدع؟» وعين الجواب: «لا يمكن للفلسفة أن تبدع أي شيء». لكن، أفهلّا أدى بنا هذا القول إلى لازم القول بأنه: «لا أثر لفلسفة الفن بالمرة؟» الحال أن أثر فلسفة الفن أثر غير مباشر: إذ تستقصد فلسفة الفن «الأُسس الأشد حميمية للأشياء»، كما هي لا كما ينبغي أن تكون، فإن معرفتها يمكن أن تغيّر من يستبطنها وأن تحوله، وذلك ابتداء بالفنان ذاته. ولهذا السبب، ينبغي لفلسفة الفن أن تركز على موضوعها الخاص: «تمييز ما هو كنه الفن، وما هو نشيط في الفنان، وما هي الأُسس الجوانية التي تجعل من العمل الفني التجلية عن الفكرة/المثال كل التجلية».

ويستعيد هيغل عبارة كانط نفسها التي كان قد تقدّم بها حول لفظ «الإستتيقا» من حيث أن باومجارتن أطلق هذا الإسم على علم المحسوس أو الحسّي، على نظرية الجميل؛ فيقول: «نحن معشر الألمان هذا اللفظ مستأنس لنا، بينما الشعوب الأخرى تجهله. يطلق عليه الفرنسيون اسم «نظرية الفنون» أو «نظرية الفنون الجميلة»، بينما الإنجليز يصنفونه ضمن النقد. لقد حظيت مبادئ هوم Home النقدية بانتشار واسع في زمن نشر كتابه [يقصد كتاب: عناصر النقد (1762)] والحق أن اصطلاح «الإستتيقا» ليس هو بالتمام الاصطلاح الذي يلائم. ولقد تمّ اقتراح تسميات أخرى أيضًا: «نظرية العلوم الجميلة»، «نظرية الفنون الجميلة»، لكن لم يتمّ الاحتفاظ بها عن حق. كما تمّ استعمال لفظة «الكالستيكا» Callistique ـ التي هي مشتقة من معنى «الجمال» في لسان الإغريق ـ لكن يتعلق الأمر هنا، لا بالجميل بعامة، وإنما بالجميل، بما هو من إبداع الفن. ولهذه الحيثيات، سوف نحتفظ بلفظ «الإستتيقا»، لا لأن اللفظ مهم عندنا ونتشبث به، ولكن لأنه راج في اللسان السيار؛ مما أمسى يشكّل حجة جدية على الاحتفاظ به». ويعلن هيغل: «هذا العمل على التحقيق منذور إلى الإستتيقا؛ أي إلى الفلسفة، إلى علم الجميل، وهو منذور، على

التدقيق، إلى الجميل الفني، في اســتبعاد للجميل الطبيعي». وذلك على أساس أن الفن، بحسبانه نتاج الروح، على خلاف الطبيعة.

أما شلايرماخر، فينطلق، على غرار غيره، من التعريف البروتوكولي التدشيني الذي أعطاه باومجارتن للإســتتيقا: «تعني «الإســتتيقا» «نظرية الحس»؛ وبالتالي تتعارض مع المنطق [الذي هو «نظرية الفكر]». لكنه هو أيضًا بدوره يستشكل نقطة البداية: هل ننطلق من التلقي أم من الإبداع؟ وجوابه: لئن كنا لا نسعى إلا إلى تأمل الانطباع، فلن نحصل إلا على حكم الذوق. لكن من شأن هذا ألا يشكّل وجهة نظر الإنتاج الغامضة... ذلك أن ليس من شأن الفنان ألا يعيد إنتاج ذوق موجود سلفا، وإنما أن «يوقظ الذوق». ثم بماذا نبدأ يا ترى: أبمفهوم «الجميل» المســتمد من الطبيعة أم من ذاك الذي هو عبارة عن «إنتاج حر للبشــر»؛ أي نظرية الفن؟ واختياره واضح بهذا الصدد: إن استقصاءنا يصبح بهذا أساسًا نظرية فن، وعلى مفهوم الجميل أن يتطور من تلقاء نفسه في إطار هذه النظرية. لكن يلزم قبل كل شيء، أن نتفاهم حول ما الفن وما نظرية الفن. ولنبدأ بهذا الأمر: تفترض النظرية معطى ملاحظًا. تفترض تفكيرًا حول الطريقة التي حدث بها. وهذا ما يمكن أن يقودنا إلى النتيجة الأعم: الدلالة الخاصة بالحافز الفني الراســخة في الطبيعة البشرية. لكن هذا الأمر من شــأنه أن يقودنا أيضًا إلى نتيجة أخصّ: كيف ينتج الفنان المفرد هذا العمل أو ذاك؟ وعلى أي أساس ينهض أثره؟ والحال أنه لا يمكن الفصل بين ما هو «تأملي» وما هو «اختباري» بالتمام والكمال، والكل مرتهن إلى الطريقة التي يتمّ بها استتباع الواحد منهما إلى السوى.

سولجر: من الإستتيقا إلى فلسفة الفن

يذهب الفيلســوف الألماني كارل فلهلم فريدريش سولجر (1780 ـ 1819) إلى أن لفظ «الإســتتيقا» التقليدي غير مســتعمل بالمعنى الذي يســتعمله به المحدثون. وبالنسبة إلى سولجر، فإن على «الإستتيقا» أن تكون: «مذهبًا فلسفيًا في الجميل»، أو بتعبير أفضل، عليها أن تكون: «مذهبًا فلسفيًا في الفن»؛ لأنه لا وجود للجميل بمعناه الأحق خارج مضمار الفن. وعندما نتأمل الطبيعة، وقد اتخذت صورة شيء جميل، فإننا إنما ننقل آنها مفهوم «الفن» إلى الطبيعة ونسقطه عليها اسقاطًا، وما كان الأمر بالعكس كما يُعتقد.

إن لفظ «إستتيقا» ـ الذي يعني «مذهب الحس» أو «مذهب الإحساس» ـ أتى من أنه فُهم هذا العلم باعتباره العلم الذي يحدد لنا طريقة الإحساس بالجميل على نحو ما يوجد هذا «الجميل» في صورة مواد مقدمة إلينا مسبقًا. وباومجارتن ـ هذا الذي كان أول فيلسوف قدّم فلسفة في «الجميل» مستقلة عن باقي الفلسفة ـ كان بالقدر نفسه هو الأول الذي لجأ إلى الاستعانة بهذا الإسم بوسمه اصطلاحًا تقنيًا؛ وذلك لأنه كان يعتبر «الجميل» استعدادًا كامنًا في الموضوعات نفسها.

وبالمثل، فإن عبارة «مذهب الذوق» تنحدر أيضًا من هذا المنظور. إذ يقصد بمفهوم

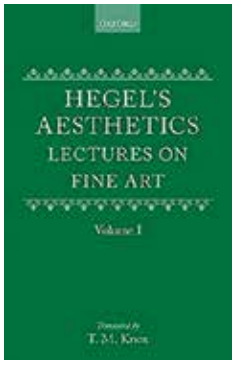
«الذوق» القدرة على اكتشـــاف «الجميل»، بواسطة الإحساس، في الأشياء المعطاة، وربطه بمفاهيم غامضة. ذلك أن الإحساس البسيط لا يمكن أن يكون واضحًا؛ ولهذا السبب أنت واجد باومجارتن يعتقد، وقد انطلق من مبادئ فلســفة الفيلسوف الألماني كرستيان فولف (1679 ـ 1754)، أن الإحساس بالجميل لا يمكن تقويمه بالاستناد إلى قواعد. ذلك أنه إذا ما نحن اعتبرنا «الجميل» خاصية (ســمة) معطاة، مدركة بالشــعور، فإنه لا يمكن بالفعل إقامة أي علم جمال خاص بالجميل. والعلة في ذلك أنه يلزمنا اعتبار مذهب الجميل جزءًا من علم يعالج المشاعر والأحاسيس (علم النفس)، أو جزءًا من الجدل (على نحو ما اعتبره كانط). ذلك أن هذا أدمج مذهب الجميل في «نقد ملكة الحكم»؛ ومن ثمة جعل منه جزءًا أو قسمًا من الجدل بمعناه العام. وبالجملة، هؤلاء عالجوا «الجمال» بحسبانه شيئًا معطى. ومن شــأن الجدل والسيكولوجيا ألا يعالجا ما ينبغي أن يكون، لكن في حال السيكولوجيا، فإن ما نصادفه، عن طريق مجرد الإدراك، في طبيعتنا العادية، كما يحصل في حال الجدل مثلًا، هو: «قدرة على التفكير»؛ أي قدرة على ربط المواد المعطاة إلى الفكر. والحال أنه لو نحن نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر الفن، دون أن نشيح عنه بأنظارنا، فإننا سنلفي أن ملكة أخرى هي التي تستحضرها ذاكرتنا؛ لأننا نرى أن الفن قادر على إنتاج شيء، بما هو موضوع تمثل من هذا الصنف لم يكن يوجد من قبل بعد. من شأن الفن أن يخلق، بدءًا مما هو أشــد جوانية في الطبيعة البشــرية، شــيئًا موضوعيًا؛ بحيث يكون كما أبدعه الفن؛ أي باعتباره مادة إدراك، لم يكن يوجد من قبل. وحتــى ما هو مُمثَّل، فإننا لا يمكن أن نعتبره جميلًا إلا عندما نجد فيه فكرة وقد تجســدت، فكرة لم تكن موجودة من قبل في الطبيعة. فمــا هو معبَّر عنه في الفن، إنما هو شــيء متعلق بملكة الإدراك تعلقًــا مختلفًا عن كل أثر للطبيعة. ولهذا السبب، فإن الآراء المذكورة حول «الإستتيقا» لا تكفي. فلا يمكننا أن نعتبر «الإستتيقا» مذهبًا مداره على الإحساس بموضوعات خارجية، كما أن الاعتبار الجدلي ليس في مستوى إرضاء طموحات سولجر.

الاعتبار الفلسفي للفن ـ تلك هي «الإستتيقا» حقيقة وتحققا. والحال أن الحاجة إلى اعتبار فلسفي إنما تتجلى في «الفن»، وذلك حتى حسب ما يذهب إليه عادي الرأي. صحيح أنه لا يمكن أن نجيب بجواب مباشر عن السؤال: ما الذي تستطيع الفلسفة أن تفعله بالنسبة إلــى الفن؟ وهل يمكن لفلســفة الفن أن تُكَــوِّن فنانين؟ عن هذا الســؤال يجب أن نجيب بالصمت. لا يمكن للفلســفة أن تعلم مزاولة الفن، فبالأحرى أن تزرع في الفنان المهارات الفنية المطلوبة لكي يمسي فنانا. تلك مهارات إنْ هي خانت الفنان، فلا يمكن لفلسفة الفن أن تعوضها، بل يجب أن يكون الفنان قد وُهب ذلك من أعلى. وإذن، لربما ستسمح «فلسفة الفن» بأن تشعر على نحو أفضل، وأن تفهم بفهم أمثل، «الأعمال الفنية»، وبأن تكمل ما لا يمكن للنقد أن يبلغه؟ يبدو أنه من الممكن أن نجيب عن هذا الســؤال بالإيجاب وعلى نحو أكثر يقينية. لكن هذا أيضًا ليســت «فلســفة الفن» هي القادرة على تحقيقه. ذلك أن ما نســميه «الذوق» إنما يتطلب، فضلًا عن ذلك، اســتعدادًا أصيلًا للإنسان؛ شيئًا يبقى في

إنيته، غير واعٍ به، والفلسفة ليس بمستطاعها إنتاجه. لا تستطيع الفلسفة إبداع أي فن. وإن كانت تقدر على ذلك، فلن تكون هي وإنما سوف تكون آنها قوة الخالق المبدع نفسه، وهذا سوف يكون تأكيدًا ذا عُجْبٍ تجديفي.

بناءً على ما تقدّم، قد يقودنا هذا الأمر إلى الاعتقاد بأن «فلسفة الفن» ما كان لها أدنى أثر. ومع ذلك، فإن غاية الفلسفة إنما هي تنمية تمييز بيّن واضح في الوعي لا يتعلق فقط بما ظهر، وإنما يشمل ما غبر؛ أي الأُسس الأكثر حميمية للأشياء. كلا؛ لا تقتدر الفلسفة على خلق الحماس الديني، لا ولا على خلق العبقرية الفنية، لكن السيرورات التي عنها ينتج هذان، يمكن أن تميزهما إلى حدود الأسس الأكثر حميمية للأشياء. عندما نميز الأسس النهائية للأشياء، وعندما يصير هذا التمييز هو حالنا المهيمن، فإن كل وعينا ينبل بهذا الأثر ويعلو ليحلق بالذروة التي هي مقامه. وهذا التنبيل ينبغي أن يكون له أثر على ما نحققه عيانيًا، عليه أن يعلمنا أن نُكَوِّن على نحو واعٍ الفنان لكي يمارس موهبته لا عن طريق الوعي الذي يشرِّح ويجزئ ويقسم، ولكن عن طريق الوعي الأعلى الذي يميّز مباشرة كيف تغدو الأفكار والمثل ظاهرا متجسدًا.

هيغل: من «الإستتيقا» إلى «فلسفة الفن»



وقد حدث تحول أساسي في دلالة «الإستتيقا» مع تجربة هيغل في محاضراته في فلسفة الفن، حيث قُصِر هذا المجال، عنده، على ميدان «الفن» وحده، وعلى وقائع هذه الميدان: الأعمال الفنية. ذلك أن هيغل ما يفتأ يؤكد على أن الإنسان أسمى من الطبيعة، وأننا حين نقول، مثلًا، عن مطرب عربي، شأن عبد الحليم حافظ، بأنه «العندليب الأسمر»، فلربما سوف يعتبر سائر الناس ذاك مدحا في حق المطرب؛ إلا هيغل، سوف يعتبر هذا الأمر من باب المدح بما يشبه الذم؛ فليس يمكن، عند هيغل، أن نشبه إنسانًا (روحًا) بحيوان (عندليب=طبيعة)، وإنما العكس هو الذي ينبغي أن يحدث، ولن يحدث؛ لأنه مهما هي سمت الطبيعة، فإنها تبقى بلا وعي، بلا روح، وحده الإنسان كائن يملك الوعي، الروح. ومهما علت هي الطبيعة فلن تتطور؛ أي لن تشهد على الروح؛ وذلك بما أن الروح تطور أصلًا؛ لأن «التكرار» هو الناموس الذي يحكم الطبيعة حكما: نزرع حبة شعير ونجني حبات، والشيء يبقى هو هو، في صلة هوهوية جامدة غير واعية ولا متطورة؛ هذا بينما الإنسان ابتدأ بالسكن في المغارات وها هو الآن يسكن في ناطحات السحاب؛ ومن ثمة قول هيغل الشهير: «شأن الطبيعة أن تكون للروح مقبرة». ومن هنا أيضًا تحويله «الجماليات» من «جماليات طبيعة» إلى «جماليات فن».

شلايرماخر: إستتيقا الإبداع

وعند الفيلسوف الألماني فريدريش شلايرماخر (1768 ـ 1834) تعدُّ «الإستتيقا»، باعتبارها «نظرية الفن»، «مبحثًا نقديًا» مداره على «الفن». إذ يميّز شلايرماخر، في أنواع المباحث، بين «المباحث التقنية» و«المباحث النقدية»: الأوائل تشير علينا بكيف نحقق

غاية محددة، والثواني، التي تتبع طريقة التحليل، تحكم على المعطيات والأشياء المفردة ـ ولتكن، مثلًا، «عملًا فنيًا»، أو «فن» عصر معين ـ عن طريق مقارنتها بالفكرة [الكونية، أو الكلية] ـ فكرة/مثال «العمل الفني» أو فكرة/مثال «الفن» بعامة. وهكذا، تعدُّ الهرمنوطيقا ـ التأويليات أو فلسفة التأويل ـ «مبحثًا تقنيًا» من حيث أنها تبدي القوانين أو النواميس أو القواعد التي تجعل من فهم أصيل وحق للنصوص أمرًا ممكنًا، بينما تعتبر فلسفة الدين «مبحثًا نقديًا»؛ لأنها تقارن تجليات «الدين» المختلفة لدى الجماعات المؤمنة مع مفهوم/كنه الدين الخالص. وكذلك هي الإستتيقا تسعى إلى تحديد المفهوم الخالص للفن، وإلى تخطيط موسوعة للفنون تقارن جوهر ـ كنه، ماهية ـ «الفن» مع الفنون المتحققة تاريخيًا، ناظرة في تجلي كنه «الفن» في تاريخيته؛ أي في مختلف تجلياته وفوارقه. وقد كان كتب شلايرماخر يقول في كتابه عن «الأخلاق»: «إن مهمة المبحث النقدي الذي ندعوه في أيامنا هذه باسم الإستتيقا إنما هي استنباط دورة الفنون، واستعراض كنه مختلف أشكال الفن». ذلك أن من شأن الإستتيقا أن تنطلق من المعطى الفني الملاحظ؛ أي من الأعمال «الجميلة» ـ التي هي «إبداعات بشرية حرة» ـ وأن تسعى إلى فهمها بدءًا من «فعل» الإنسان بما هو كائن فاعل منتج مبدع. ومن شأن الإستتيقا أن تنظر في هذه «الأعمال الفنية» من جهة كيف رأت النور بدءًا من قلب الطبيعة البشرية المبدعة الخلاقة، وأن تتساءل بصددها: كيف يتسنى للفنان أن يبدع ما يبدعه؟ ولماذا، يا ترى، يبدع هو ما يبدعه؟ وبالجملة، تبحث «الإستتيقا» عن: «الدلالة الخاصة بالدافع/النازع الفني الذي يسكن في روح الطبيعة البشرية».

وقد حدّد شلايرماخر أيضًا في محاضراته التي بدأها يوم 19 أبريل من عام 1819 «الإستتيقا» ـ على النحو نفسه الذي كان قد حدّدها به من قبل باومجارتن ـ أي على أنها: «نظرية الحسّ»، تلقاء «نظرية المنطق»؛ لكنه استبعد نوعين من الحسّ: «الحس الفيزيائي» ـ خبرة الأشياء بالحواس الخمس ـ و«الحسّ الأخلاقي» ـ خبرة الأشياء بالضمير ـ لأن كليهما «حس عملي»؛ أي أنهما يثمران عملًا بشريًا أو فعلًا إنسانيًا، هذا بينما من أمر «الحس الفني» ألا يثمر شيئًا؛ اللهمَّ إلا «المتعة» والمتعة وحدها التي هي موضوعه الخاص: فنحن نستمتع بالعمل الفني لكي نستمتع به لا لشيءٍ آخر؛ كأن نتعظ به خلقيا، مثلًا، أو لكي نهذب به من سلوكنا تهذيبًا، أو لكي نفعل به شيئًا معينًا.

واعتبر شلايرماخر «الإستتيقا» التي يقول بها، على غرار خصمه هيغل، «نظرية في الفن». وقد قيل عن هذه «الإستتيقا» التي أبدعها شلايرماخر بأنها «إستتيقا إنتاج» أو «إستتيقا إبداع». وبالفعل، سعى شلايرماخر إلى تفسير «العمل الفني» بدءًا من سيرورة إبداعه. وقد وصف المراحل التي تبدأ أول ما تبدأ بطور «الإحساس» الأول الذي تمت «إثارته» وتنتهي أخيرًا إلى أن «يتوضع» هذا الإحساس في «عمل فني» تام. ويكمن البدء الحقّ للعمل الفني في إنتاج «نماذج أصلية» بدءًا من الإلهام الذي ينبغي، في مرحلة التنفيذ، أن يتمّ إتمامه بالتفكير وكد الذهن. ذلك أن الخيال يكتشف إمكانات التعبير التي

تتوفر عليها طبيعة البشـــر، فيبدع صورًا داخلية في شكل عمل منظم، ويقدمه بعد ذلك في صورة مادة خارجية تعرض على حدس الآخرين وعلى دركهم.

وكذلك هي أيضًا «إســتيقا» شــلايرماخر «إســتيقا تعبير»؛ لأنها تجد جذورها في التعبير الذاتي عن الإحســاس الذي يخالج النفس. لكن ما ينجلي في «العمل الفني» ـ ما يَنْعَبِر ـ ما كان هو شيئًا ذاتيًا خاصًا ـ ما لا ينعبر ـ وإنما هو شيء إنساني عام مشترك. فما كانت إثارة الإحســاس المباشــرة هي المعبَّر عنها في «العمل الفنــي»، وإنما هي الحالة الوجدانية التي توســطتها الخبرة وقامت بهيكلتها وبادرت إلى بنينتها. فمن شأن الفنان ألا يشتغل على الإحساس النيء الساذج العفوي، وإنما أمره أن يشتغل على صورته في الوعي؛ أي على «طراز مثالي» يوجد مرسومًا في مخيلة الإنسان. ومن ثمة كانت «الإستيقا» لحظة تعبّر عن العقل الإنتاجي/الإبداعي البشــري. ومن شــأن التركيز على هذه اللحظة ألا يأبه بنظيمة الفنون الجميلة أو بتاريخ الفنون أو حتى بأنطلوجيا «العمل الفني»...

وفي خطاباته الأكاديمية حول «الفن» (1831 ـ 1832) يســمي شلايرماخر «الإستيقا» التي يقول بها باســم «نظريتنا في الفنون الجميلة». ويرى أنها هي المدعوة أيضًا باســم «الإســتيقا» وباســم «نظرية الجميل». وهو يذهب إلى أن هذه الأســماء قديمة، وإلى أن الموضوع الذي تتناوله عتيق.

بنديتو كروتشه: لماذا لم تظهر الإستيقا إلا في القرن الثامن عشر؟

في كتابه: «العلمــان الدنيويان: الإســتيقا والاقتصاد» يتأمل الفيلســوف الجمالي الإيطالي بنديتو كروتشه (1866 ـ 1952) في تاريخ الإســتيقا، ويتســاءل: لماذا يا ترى لم تظهر الإستيقا قبل موعد ظهورهــا؟ لماذا لم تظهر، على أية حــال، قبل مجيء عصر النهضة؟ ويستبعد الرجل أسبابًا، ويستحضر أخرى. أما ما يستبعده فهو، أولًا، الزعم بغياب مفهوم «الفن» قبل ظهور الإستيقا؛ لأنه لو صح ذلك، وكان الفن غائبًا، كيف أمكن للقدماء التمييز، والحال هــذه، بين ما هو «جميل» وما هو «غير جميــل»؛ مع العلم أن هذه التمييزات وُجدت في كتب الأقدمين، وكتب عنها الشيء الكثير من الكتابات الدقيقة؟ وثاني ما يستبعده هو أن يكون ذلك الغياب راجعًا إلى قلة العناية بمسائل الفن وأموره. والشــاهد المبطل لذلك، عند كروتشــه، أنه لطالما وُجدت كتابات من كل الصنوف حول أمور «الفن». وثالث ما يستبعده من أســباب إنما هو الزعم بغياب تأملات فلســفية في شــأن «الجميل» وفي صناعة «الشــعر» وفي صناعة «الوهــم» و«التخيّل»... والحال، عنده، أن هذه بدورها أمور ما غابت عن القدماء أبدًا.

والسبب الذي يستحضره بنديتو كروتشه ويعتبره سببًا حقيقيًا ـ هو أن مفهوم «الفن» مــا كان آنذاك بعد قد تمّ التنظير له تنظيرًا نســقيًا، كما هو وبما هــو، داخل مذهب من

المذاهـب. حقًّا كانت هناك محاولات في التنظير لمفهـوم «الفن»، لكنها كانت محاولات جرت في عالم تجاور فيه الفيزيقي ـ الطبيعي ـ والميتافيزيقي ـ الغيبي ـ فكان أن وُجد فيه موطـنٌ للفيزياء والميتافيزيـاء، لكن ما وُجد فيه موطن لفلسـفة الذهـن ـ التي يعتبرها كروتشه المجال القمين باحتضان كل تفكير في أمر «الجمال» وفي شأن «الفن». فقط مع بُدُوِّ مفهـوم «الدولة الحديثة»، أمكن للإسـتتيقا آنها أن تطور منطق «الحسّـي»، وذلك بالموازاة مع علم الاقتصاد الذي طور منطق «النافع». وما كانت هذه «النقلة» بشـيء آخر أقل ولا أكثر من احتفاء بالحياة من حيث ما هي حياة، ومن احتفال بعشـق هذه الدنيا من حيث ما هـي دنيا. على أن هذا التيار المحتفي بالحياة العاشـق للدنيا ما اتجه نحو نزعة «حسـية» «مادية» صرفة فظة، وإنما اتجـه، بالضد من ذلك، نحو ضـرب من «ترويح» الطبيعة. وهكذا، فـإن العلمين النموذجيين الحديثين ـ الإسـتتيقا والاقتصـاد ـ أديا إلى المصالحة بين العقل ـ أو الروح ـ والحس؛ فكان أن حدث تَحَرُّرٌ للذهن البشري من كابوس طبيعة خارجية، وكان أن حدث، بالتالي، «تروُّحٌ» أو «ترويح» لموضوع الذات، واسـتبطانٌ للصراع بين الخير والشر باستبعاد المتعالي [الغيبي] وتحقيق المحايثة [الدنيوية] المطلقة.

وهكذا، فإنه فقط بدءًا من القرن الثامن عشـر، أمكن للإستتيقا أن تظهر في الوقت نفسه الذي بزغت فيه «النزعة الذاتية الحديثة»؛ أي، حسب تعبير كروتشه، «فلسفة العقل ـ أو الذهن ـ البشري». وهذا لا يعني، بتاتًا، أن الميتافيزيقا قد اختفت اختفاءها النهائي، وإنما يعني أنها مُحقت من لدن النقد الفنـي، من دون أن تموت ميتتها الختامية. ذلك أن فلسـفة بنديتو كروتشـه المثالية ـ القائلة بالوحدة وبالمحايثة ـ فلسـفة معادية للوضعية وللميتافيزيقـا معًا ـ على الرغم من أنهما خصمان لبعضهما البعض. وبما أن «الإسـتتيقا» مبحث فلسفي، فقد أمكن لكروتشه القول بأن الإستتيقا المعاصرة هي: «دراسة مسائل الفن تحت رعاية فلسفة في العقل أو الذهن»؛ أي أنها هي علم للعقل ـ الروح ـ بما أنه يتمثل ذاته في صورة مثالية جماعية.

لكن، كما أن للروح ـ بمعناها الهيجلي ـ تاريخا، فكذلك للفن تاريخ أيضًا. و«الإستتيقا» هي «علم الفن»، لكن لا بمعنى أن وظيفتها تحديد «الفن» تحديدًا ماهويًا نهائيًا، وإنما هي نظر متجدد للفن في تاريخيته...

أكثر من هذا، تكاد أغلب الآراء تجمع على أن باومجارتن هو مؤسـس الإستتيقا. اللهمَّ باستثناء الفيلسوف الجمالي بنديتو كروتشه الذي كتب يقول:

ينبغي حقًّا أن نعتبر الإستتيقا من اكتشـاف فيكو (1668 ـ 1744)، على الرغم من كل التحفظات التي ينبغي، بطبيعة الحال، أن نحيط أنفسنا بها كلما ادعينا تحديد اكتشاف أو تعيين مكتشـفين. وذلك علـى الرغم مـن أن فيكو لم يعالج الإسـتتيقا فـي كتاب جامع مخصوص، ولم يسميها بالإسم الذي سماه بها ـ لحسن الحظ ـ باومجارتن عقدًا من الزمن بعد ذلك. على أنه تنبغي الإشـارة هنا إلى أننا نصادف، في الاصطلاحات المسـتعملة في

كتاب «العلم الجديد»، مصطلحًا نظيرًا لمصطلح أعمله باومجارتن هو مصطلح «المنطق الشعري». غير أن فيكو ما كان أشار إلى الجميل، ولم يزاول النقد الفني، بينما باومجارتن ماهى بين «علم الجمال» ـ callistique ـ و«علم المعرفة الحسية»، مستدلًا بأنه لئن كانت غاية «الإستتيقا» هي كمال المعرفة الحسّية، فإن هذا لا يمكن أن يكمن اللهمَّ إلا في «الجميل» متصورًا على أنه الحسّي «الأوضح» و«الأشف» أمام نفاذ العقل البشري إليه.

رومان إنجاردن: مهام الإستتيقا

يرى الفيلسوف والمفكر الجمالي البولندي رومان إنجاردن (1893 ـ 1970) أن توصيف «الإستتيقا» ـ من حيث الموضوع الذي تتناوله ـ التوصيف الأفضل إنما يتمّ إذا ما نحن أقبلنا على اعتبار اللقاء الذي يحدث بين «ذات» تخبر خبرة فنية وبين «موضوع» يُخبَر خبرة فنية؛ وبخاصة حين يتعلق الأمر بعمل فني... والحال أن هذا اللقاء إنما يشكلّ مصدر/منبع «معيش إستتيقي» في تعالق مع تكون «موضوع إستتيقي». ومن شأن تحليل هذا التلاقي أن يكشف عن كل الظواهر وعن مختلف التشكيلات الأساسية الضرورية بالنسبة إلى البحوث الإستتيقية، وأن يسمح لنا بتدقيق المفاهيم الجوهرية الملائمة لهذا الغرض، كما من أمره أن يكسب دراسات حقل الإستتيقا وحدة داخلية تحميها من المقاربتين الأحاديتين: «الإستتيقا الذاتية» و«الإستتيقا الموضوعية».

وإذا ما نحن كنا نعيّن مهمة «الإستتيقا» ونحدّدها في تفسير المفاهيم الجوهرية وفي البحث عن تفسيرات وعن توضيحات مدارها على الترابطات الأنطلوجية الأساسية وعلى العلاقات بين بعض «المعيشات» وبعض «الموضوعات» (وبخاصة أعمال الفن)، كما أيضًا على قيمتها، فإن «الإستتيقا» تغدو، على ما يبدو، بحثًا (استقصاءً) فلسفيًا؛ بحيث لا تشكّل ضربًا من الذيل والتكملة لباقي مباحث الفلسفة وفروعها، وإنما يتعلق الأمر بالانكباب على تفسير نمط وجود «أعمال الفن» ونمط بنيتها. ولهذا الداعي، فإن على «الإستتيقا» أن تعنى أشدّ ما تكون العناية بالأنطلوجيا العامة (مبحث الوجود) وبالنظرية الفلسفية للقيم (الأكسيولوجيا).

هذا وتتضمن «الإستتيقا الفلسفية» حقول البحث التالية:

1 ـ أنطلوجيا الأعمال الفنية. والتي تقتضي، بدورها، البحث في شيئين: أ ـ النظرية الفلسفية العامة لبنية وشكل ونمط وجود «العمل الفني» بعامة. ب ـ أنطولوجيا الأعمال الفنية الخاصة (مثل الرسومات والأعمال الأدبية والتأليفات المسرحية...)

2 ـ أنطولوجيا الموضوع الإستتيقي باعتبارها تحقيقًا وتجسيدًا وتعيينًا لإستتيقا «العمل الفني»؛ أي الأنطلوجيا سواء في شكلها أو في نمط وجودها.

3 ـ فينومينولوجيا السلوك الإستتيقي الخلاق المبدع.

4 ـ البحث الفينومينولوجي في أسلوب العمل الفني وعلاقته بقيمته.

5 ـ فينومينولوجيا وأنطلوجيا القيم الفنية التي تتجلى في الأعمال الفنية وفي الموضوعات الإستتيقية؛ أي القيم الفنية والإستتيقية. وهذا يتضمن كذلك فحص مسألة الأساس الممكن للقيم في «العمل الفني» أو في الموضوع الإستتيقي، ثم تكوين القيم في المعيشات الإستتيقية التي تكتشفها كذلك.

6 ـ فينومينولوجيا المعيش الإستتيقي من جهة التلقي ووظيفته في تشكيل الموضوع الإستتيقي.

7 ـ نظرية معرفة «العمل الفني» و«الموضوع الإستتيقي»؛ وخاصة معرفة القيم الفنية والقيم الإستتيقية ونظرية التقويم الإستتيقي.

8 ـ النظرية الفلسفية لمعنى «الفن» ووظيفته (أو الموضوعات الإستتيقية) في الحياة البشرية (ميتافيزيقا الفن؟)

وكل هذه الحقول تقيم صلات وثيقة ببعضها البعض. ولا يمكن دراسة واحد منها بمعزل عن المسائل الأخرى ونتائجها. وهذا التعالق هو أساس الوحدة النسقية لكل الإستتيقا الفلسفية.

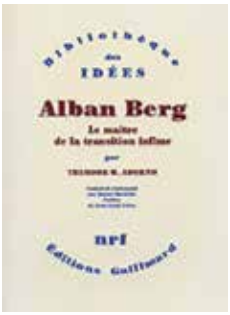
مارك خمينيز: الإستتيقا بحسبانها تفكيرًا نقديًا في الجميل

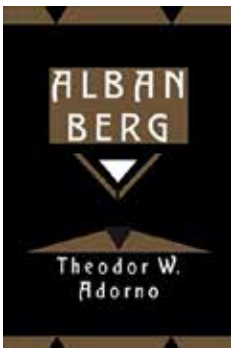
يحدد المفكر الجمالي الفرنسي مارك خمينيز (1943 ـ) «الإستتيقا» على أنها: «تفكير نقدي في الجميل». وهو تفكير يأتي دائمًا «بعد»؛ أي بعد أن يتمّ الإبداع الفني. وعنده أن «الإستتيقا» بحث «فلسفي» في «الجميل». وهي تظل «فلسفية» بالقدر الذي تحفظ فيه المسافة مع عفوية حكم الذوق وطابعه المباشر، وتجهد فيه نفسها على أن تصل إلى حكم جمالي، مُستدَل عليه ونقدي، وقابل للتبليغ إلى الغير، في ما وراء «تعدد الأذواق والألوان». وهو المطلب الذي يتوافق مع مشروع كانط الأصلي في كتابه «نقد ملكة الحكم» (1790).

8 ـ الإستتيقا بين خصومها وأنصارها

منذ أن طرح المؤرخ الجمالي الفرنسي شارل لالو (1877 ـ 1953) ـ في كتابه: «مدخل إلى الإستتيقا» (1912) ـ السؤال: من أين ننطلق: أننطلق، يا ترى، من المتأمِّل في «العمل الفني» أم ننطلق من الفنان نفسه؟ والسؤال ما يفتأ يطرح ويعاد طرحه. والحال أن الذين أجابوا عن هذا السؤال بالاختيار الثاني اعتُبر بعضُهم «معاديًا للإستتيقا»، والذين أجابوا عنه بالاختيار الأول اعتبروا من أهل الإستتيقا ـ الرومانسية ـ بمعناها الكلاسيكي، حيث تمجيد «الفنان» و«الفن».

وقد حدث في تاريخ الإستتيقا ما يمكن أن يسمى ـ تبعًا لما ذهب إليه المفكر الجمالي الفرنسي جون بيير كوميتي (1944 ـ 2016) ـ باسم «جماليات ـ استتيقات ـ انقشاع السحر» ـ وهي بكل تأكيد «إستتيقات خيبات أمل» أيضًا في حاضر الفن. ومن هذه تلك الإستتيقات





ـ ضد ما يمكن أن نسميه «إستتيقات الانسحار» أو «الإستتيقات المسحورة» (الرومانسية) ـ تلك المؤمنة بالعبقرية، والممجدة للفن، والمقرظة للخيال...

من بين هذه الإستتيقات التي انقشع عنها السحر وزال وبطل، ولم تعد منسحرة أو مسحورة، إستتيقا الفيلسوف والمفكر الجمالي وناقد الفن الألماني والتر بنيامين (1892 ـ 1940) في بحثه الشهير عن «العمل الفني» في زمن إعادة الإنتاج، أو قل في زمن الاستنساخ الإنتاجي، وفقدان هذا العمل الهالة التي كان يحاط بها. ومنها أيضًا إستتيقا الفيلسوف الاجتماعي الألماني ثيودور أدونو (1903 ـ 1969) وحديثه عن ألوان الارتياب وانقشاع الأوهام التي أمست تميّز «الفن» سواء في ذاته أو في صلته بغيره. وقد عمد إلى مساءلة المثال التحرري للفن المستقل. ولاحظ ـ في دراسته عن موسيقى المؤلف الموسيقي النمساوي ألبان بيرغ (1885 ـ 1935) ـ ظاهرة الانمحاء التي أضحت تسم فنه.

وإذ يعارض أدورنو بين الموسيقار الألماني ريتشارد فاغنر (1813 ـ 1883) والموسيقار النمساوي ألبان بيرغ، فإنه يكتشف أن ثمة تعارضًا بين الحداثة الإستتيقية ووعيها بذاتها، ويذهب إلى أن: «من شأن الصحة أن تكون دومًا إلى جانب من يظهر القوة في الوجود، فهي إلى جانب المنتصرين». ولقد كان بيرغ يجهل تمجيد الذات؛ ومن ثمة كان ميله إلى الضعفاء وإلى الضحايا. وبالنسبة إلى هذا الفنان الموسيقار، كما بالنسبة إلى الموسيقار النمساوي جوزيف هايدن (1732 ـ 1809)، يتعلق الأمر بما يسميه: «تحويل الموسيقى ذاتها إلى صورة اختفاء وتوديع الحياة عن طريق الموسيقى». ولهذا سرعان ما يلاحظ أدورنو أن «التواطؤ مع الموت» و«تبني موقف ودي نحو اختفائه الذاتي» هو ما يميّز عمل الفنان الموسيقار.

وكان قد لاحظ أدورنو أن هيغل وكانط كانا آخر فيلسوفين أنشآ نظرية إستتيقية عظيمة من غير أن يكونا يفقها شيئًا في أمر «الفن». وقد تساءل عمّا إذا بقي بإمكاننا اليوم أن نقوم بصياغة نظرية إستتيقية، تعمد، مهما كانت الفاتورة التي سوف تؤديها، إلى توصيف معايير عامة للفن وتقوم على ثوابت. وكان جوابه: يبدو أن الأمر بات اليوم مستحيلًا. ذلك أن من شأن استتيقا معيارية، في تصور أدورنو، أن تكون معادية للفن. والسبب، عنده، أن من شأن كل «عمل فني» جديد ـ عندما يكون حقًا كذلك ـ أن يقف موقفًا نقديًا إزاء كل عالم معطى من المعايير الاستتيقية الجاهزة. وينطبق هذا الأمر بالأولى على «الفن الحديث» حيث أصبح التفكير في «الفن» وفي «النقد» لحظة قائمة بذاتها في «الإنتاج الفني» نفسه؛ إذ أمست تتمّ مساءلة المعايير الخاصة بالفن على وجه الدوام ويتم تجاوزها باستمرار من لدن «الفن» نفسه. وحسب أدورنو، فإن: «أعمال الفن الأصيلة باتت تشكّل نقدًا لأعمال الفن الماضية».

على أن من شأن «فلسفة الفن» أن تفقد موضوعها إن هي ما عاد لها إلا القول: «كل شيء مقبول، كل عمل فني مجاز وجائز»، أو أن «الفن» هو ما صار يقيِّم ذاته بوصفه «فنًا»؛

أي صار الحكم على نفسه. لا ينفي الرجل المعيارية بالمرة، بل يرى أن من شأن النظرية الإستتيقية، إن هي قامت، أن تكون بمثابة محاولة لتوضيح فكرة معيارية عن «الفن»، لكن لا بدلالة «وضع يتمثـل المعايير تمثلًا مجردًا ومنفصلًا ومشـيئًا»، وإنما بمعنى تحديد ما يفيض عن حدود «الفن»، في تطوره، فيوضات فنية بالضرورة. ذلك أن من شـأن «الفن» أن يتجاوز كل معيارية إستتيقية مقامة سلفًا تجاوزًا نقديًا.

صفحات من التجاذب بين الفلسفة والفن:

سبق أن ذكرنا أن الفيلسوف والأديب الألماني شليغل كان قد كتب في الشذرة 12 من شذراته ذات يوم يقول:

«في ما يسمى فلسفة الفن، عادة ما يغيب أحد إثنين: إما الفلسفة أو الفن».

عادة ما يغيب الفن:

تكاد تكون ما من فلسـفة إلا وتتضمن نظرية في «الفن»، صريحة أو مضمرة؛ أي أن «الفن» يشكّل فيها موضوعًا فلسـفيًا، وذلك من حيث أن الأنساق الفلسفية الكبرى تعطي للفن أهمية، وتخضعه إلى أرسومات الفكر التي تنشؤها. لكن، ما كل النظريات الفلسفية في «الفن» هي بالفعل نظريات في الفن بالمعنى الحصري، حيث المجهود الفكري يستهدف فحسب فهم «الفن» الفهم المناسب للفن لا لفلسفة الفيلسوف.

وقد كتب الشاعر الفرنسي بودلير (1821 ـ 1867) مستلهما في ذلك فكرة الشاعر الألماني هاينريتش هاينه (1797 ـ 1856) ضد أستاذ الإستتيقا الحديث «المنغلق في قلعة نسقه العلياء»، وقد حكم على «الفن» بالقضاء المبرم بادعائه فرض «قواعده الطوباوية» عليه. وما زال بعض المحدثين يهاجمون «فلسفة الفن»، متهمين إياها بسجن «الفن» في قمقم الأنساق الفلسفية، حتى فرقوا بين «نظرية فلسفية في الفن» و«نظرية في الفن» من حيث الهدف: إما البحث عن مكان خاص للفن في بناء فلسفي، يصير فيه الفن «فضلة» لا «عمدة»، و«ذيلًا» و«تكلمة» لا «أساسًـا» و«قاعدة»، أو نظرية في اشـتغال الفن من حيث هو مزاولـة مخصوصة أو الفنون بحسبانها ممارسات نوعية خاصة مستقلة عن أية نظرية فلسفية قبلية.

والمثال الأول على ذلك سعي فيلسـوف الفن الألماني سولجر إلى جعل «الفن» تابعًا كل التبعيـة إلى «فكرة/مثال» قبليـة. لكنه يرى أن هنا لا بد، في رأيـه، من الوقوف على «المادة» التي تعطى للفنان حتى يصنع منها شـيئًا فنيًا، وليس إقامة مثال للفن كما ينبغي أن يكون. والذي عنده أننا لن نسـتطيع، من حيث أننا فلاسفة فن، أن نبدع أي شيء فني. فما كانت فلسـفة الفن لتبدع «العمل الفنـي»، وإنما تجده هي قائمًـا أمامها تتأمل فيه. وبالمقابل تستطيع «فلسفة الفن» أن تبحث، في ما تمّ إبداعه، عن النواة الجوهرية ـ تلك هي مهمة «فلسـفة الفن». يجب عليها أن تنطلق من المبدأ: كلا؛ ما كان العالم، من غير الماهية الحميمية الحقة، ولا يستطيع ولن يستطيع، أن يكون «جميلًا» أو «عملًا فنيًا».

والمثال الثاني على ذلك ما ذهب إليه الفيلسوف الألماني شلينج في عمله «نظيمة المثالية المتعالية» (1800) من أن شأن الفلسفة أن تدرك المبدأ الأول: هوية «الذات» و«الموضوع» [الهوهوية=السوية]، لكنها تفعل ذلك بواسطة حدس عقلي، والذي هو في حقيقته حدس ذاتي جواني مصطنع؛ ومن ثمة لا يعترف به الجميع ولا يلقى فهمًا وقبولًا عند الوعي المشترك. وما كانت الفلسفة مجعولة إلا من أجل ذاك الشخص الذي باصطناع الفكر يقدر على أن يضع نفسه في محل وجهة نظر متعالية. ولا توجد ثمة إلا خاصة تقدر على فعل ذلك. ومعنى هذا أن الفلسفة لا تقتدر على أن تصير كونية، ويحتاج الفيلسوف إلى من يحول هذا الحدس الفكري الداخلي إلى تحقق خارجي، ويخرجه من حدس ذاتي إلى حدس موضوعي، وينقله من حدس مصطنع إلى حدس طبيعي، ومن متعالي إلى مشترك. وهذا بالذات هو ما يفعله «الفن». إذ يملك مضمون الفلسفة بعينه، لكن له شكل آخر غير شكل الفلسفة: شكل بياني تبليغي مشترك. من شأن «الفن» أن يضيف إلى الفلسفة تلك الموضوعية التي تفتقدها؛ إذ الحسّ الإستتيقي حدس فكري وقد «توضّع». وهذه هي الهوهوية بين الفلسفة والفن: يصيِّر «الفن» موضوعيًا وخارجيًا وكونيًا، ما يكون في الفلسفة ذاتيًا وجوانيًا وخاصًا وصنعيًا: «أزيلوا من الفن الموضوعية، يتوقف آنها عن أن يبقى ما هو لكي يمسي فلسفة، وامنحوا الموضوعية إلى الفلسفة، تتوقف وقتها عن أن تبقى ما هي لكي تستحيل فنًا». وهكذا يرى شلينج أنه: «بينما في «الفن» يبقى الإنتاج موجهًا نحو الخارج، لكي يعكس في منتوجاته اللاوعي، فإن الإنتاج الفلسفي، بالضد، موجه مباشرةً نحو الداخل لكي يعكس في حدس فكري». وبهذا يمسي «الفن» أداة الفلسفة: «لئن ما كان الحدس الإستتيقي بشيء آخر اللهمَّ إلَّا الحدس الفكري وقد أمسى موضوعيًا، فإن هذا يثبت بما لا يدع مجال للشك أن الفن هو أداة الفلسفة الوحيدة الخالدة، وهو الممثل المؤهل لتمثيل الفلسفة، والذي يشهد دومًا وأبدًا وما يفتأ يجدّد شهادته على ما لا يمكن للفلسفة أن تخرجه؛ أي ما هو غير واع في العمل والإنتاج في هويته الأصيلة مع الوعي». من شأن الفلسفة التي «تشير» وتكتفي بالإشارة أن تحتاج إلى «الفن» الذي «يبيّن» الإبانة. ومن أمر الفلسفة التي «تلمح» أن تحتاج إلى «الفن» الذي «يصرح». ومن أمرها هي التي «تفرد» أن تحتاج إلى «الفن» الذي «يجمع». ومن شأنها أنها هي التي «تُغمغم» أن تحتاج إلى «الفن» الذي «يُفهم». وبذلك تتحقق هوية الذات والموضوع، اللاوعي والوعي.

لكن في محاورته الفلسفية المسماة ـ برونو (1802) ـ تتعدل صورة الصلة بين الفلسفة و«الفن» قليلًا: يمسي «الفن» هنا ـ الشعر ـ و«الفنان» ـ الشاعر ـ لا يعلمان أنموذج «الجمال» الخالد ـ أي حقيقة «الجمال» في ذاته ـ وذلك على عكس الفيلسوف الذي له معرفة ـ داخلية ومباشرة ـ بالنماذج الأصلية التي هي نماذج «الحقّ» و«الجمال». إذ من شأن الفيلسوف أن يهمل الأشياء المفردة والواقع الخارجي لكي لا يوجه نظره سوى إلى المفاهيم الخالدة. من شأن الفيلسوف أن يدرك ما يدركه [الهوهوية=السوية] ـ وحدة المتناهي وغير المتناهي، الطبيعي والرباني، اللاوعي والوعي، الواقعي والمثالي، الموضوع

والذات ـ بوعي وقصد، في جوانية تأمله، بينما من شأن «الفنان» أن يدركه في تشخصيته وعيانيته وفرديته وخارجيته. إنما شأن «الفن» أن يعنى بما هو خارجي ويعبّر عن داخل/ سرٍّ على نحو غير واعي، بينما الفلسفة داخلية وسرية وباطنية: هي معرفة جوانية وواعية بالفكرة في ذاتها ولذاتها: «من شأن الفلسفة أن تنجز على نحو جواني وواعي الخدمة الربانية، بينما من شأن الفن أن ينجز الأمر نفسه لكن خارجيًا وبلا وعي منه». والتغيير الذي حدث هو أن مفهوم «الذاتية» ـ الذي يعني «الجوانية» هنا و«الباطنية» و«الداخلية» ـ ما عاد مفهومًا سلبيًا، وتعالقت هنا «موضوعية» الفلسفة بـ «موضوعية الفن». فكان أن صارت الفلسفة أسمى من «الفن»: هي معرفة مناسبة للواقع الحق، بخارجيته وموضوعيته وكونيته. وهكذا، بات «الفن» لا يعمل إلا على تجلية ما يعرفه الفيلسوف معرفة حقّة، بل أمسى لا يجلي الفنان ما يعرفه اللهمَّ إلا على نحو غير واعٍ. وهكذا صارت مهمة الفلسفة معرفة الواقع، بينما أمست مهمة «الفن» تجليته فقط. ثم إن من شأن الفيلسوف أن يكون مطلعًا على الأسرار، بينما الفنان لا. والأمر أشبه شيء يكون بعلاقة الشعر بالميثولوجيا الإغريقية.

بعد ذلك، في «محاضرات في فلسفة الفن ونظيمة كل فلسفة» (1802 ـ 1805) أمست العلاقة بين الفلسفة و«الفن» أعقد. بات الحقّ من شأن الفلسفة، وبات «الجمال» من شأن «الفن»، وبات الخير من شأن الفعل. وصار: «الحقّ الذي ليس جمالًا ليس كذلك حقًا مطلقًا»، و«الخير الذي ليس جمالًا ليس كذلك خيرًا مطلقًا». لكن، في النهاية، «الحقّ» و«الجمال» و«الخير» سيان. وهي أمور تسعى إليها الفلسفة بالأولى؛ لأنها بحث لا في الحقّ وحده ولا في الخير وحده ولا في «الجمال» وحده، بل في المشترك. وبهذا المعنى تمسي الفلسفة أعلى شأوًا من «الفن»، بل وتحتويه في أحشائها. من شأن الفلسفة أن تدرك معنى الله ـ وهو مصدر الوحدة بين المثالي والواقعي ـ لكن «الفن» لا يدرك إلا هذه الوحدة، أما مصدرها فإنه يخفى عنه.

في العلاقة المُشكَلة بين الفلسفة والفن: شلايرماخر

علاقة الفلسفة بالفن علاقة مُشْكَلَة. ثمة في الفلسفة، من جهة، ما يكاد يشبه «تأليه الفن»؛ بحيث عد عند البعض ـ الرومانسيين مثلًا ـ تجليًا مباشرًا للشأن الرباني في الكائن البشري؛ ومن ثمة جاور «الفن» الدين والفلسفة في كونها جميعًا تعبيرًا عما يسميه الفلاسفة «المطلق». ومن جهة ثانية، ثمة في الفلسفة ما يمكن أن يعدُّ «تحقيرًا» للفن باعتباره شيئًا جمع بين أمرين: «تافه» و«خطير». تشهد للتصور الأول قوة تأثير «الأعمال الفنية» العظمى، والترابط الحاصل بين ازدهار «الفن» والحياة السياسية والدينية بعامة. وتشهد للتصور الثاني جملة الأشياء «التافهة» المنمطة حيث لا يكون الازدهار إلا فلتة.

ومن هنا، يرى شلايرماخر أنه وُجد على مدى تاريخ الفلسفة تصوران للفن: واحد يتصور «الفن» برمته شيئًا مقدسًا وجليلًا وعظيمًا، والآخر يعتبر «الفن» محض لعب ولهو

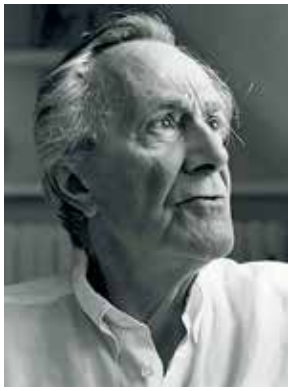
وزينة. والتصوران معًا لا يمكن اعتبارهما عادلين، اللهمَّ إلا إذا لم نعارض بينهما معارضة صارمة.

يبدو «الفن» لعبًا إذا ما نحن عارضناه بالنشـــاط التنظيمي الذي هو الشغل، كما أنه يبدو لعبًا إذا ما نحن قابلناه بالمعرفة الموضوعية، التي هي مهمة؛ أي ممارســـة تقوم على التعارض النسبي بين الإنســـان والعالم، والتي يلزمها أن «تتلقى» العالم و«تستقبل»، كما هو وبما هو، في تصور الإنسان، بينما «الفن» ليس مرتبطًا تمامًا بهذا التعارض: إنه نشاط الإنسان مع نفسه، لعب، لهو، استمتاع... لكن يرى شلايرماخر، أنه عندما نقول بأن «الفن» لعب، فإن هذا لا يشفع في الحط منه. ذلك أن للفن ـ بوسمه إبداعًا ـ دورًا مهمًا يقوم به. ففي تكوين الإنسان ومعرفته يكون الإنسان دائمًا ضعيفًا أمام العالم، لا ترجح كفته على قوة العالم بحكم هشاشـــة الإنسان وضعفه؛ ومن ثمة يظهر الإنســـان محتاجًا معوزًا. ومن حال المتخلى عنه المعوز المحتاج، على الإنسان أن يترقى شيئًا فشيئًا لكي يتسيد على الطبيعة، وإذ ينطلق الإنسان من جهله، فإن عليه أن يصير هو بالعالم عارفًا وعليه مهيمنًا ومسيطرًا. فإذا مـــا رام إنجاز هاتين المهمتين، فإن تكوينه لن يكون بـــلا اختراع أو إبداع، بل محض تكرار للأشياء وإعادة تجديد لها. ذلك أن التعلم والتكون من غير ما استكشاف واستبداع محض تقليد. وهو ضرب من الحركة الميكانيكية الآلية التي لا يمكن أن تنجلي فيه كرامة الإنسان. فلن يبق إذن إلا «الإحساس» و«الفن». وإذا ما كان لنا أن نتصور أنه في يوم من الأيام سوف ينضب كل تكوين فني للإنسان، ولا تبقى سوى إعادة الإنتاج الميكانيكية والعمل الفني التقني بلا فن ولا إبداع، فلن تصير حياة الإنســـان حياة عاقلة حقًا، بل ستنقلب إلى ضرب من اللامعقولية.

موت النظرية الإستتيقية: من الإســـتتيقا الرومانسية إلى فلسفة الفن المعاصر (جون فرانسوا ليوتار)

كان قد نظّم الفيلسوف الفرنسي فرانســـوا ليوتار (1924 ـ 1998) معرضًا فنيًا بمركز بومبيدو بباريس عام 1985. وقد شكّل هذا المعرض مناسبة لكي يبدي هذا الفيلسوف الفنان ـ الذي لطالما عني بالمســـألة الفنية تأملًا وتعملًا ـ آراءه في أمـــر «الجميل» و«الجليل» و«الإســـتتيقا» و«فلســـفة الفن» في زمن «الفن المعاصر». وقد لاحظ أنه لزمن طويل من تاريخ النظر فـــي أمر «الفن» تمّ قصر التأمل في «الفن» على تأمل «الجميل»، وأنه اليوم ما عاد تأمل «الجميل» هذا هو الأمر الأهم. كما لاحظ أن ثمة فرقًا بين احتفاء الإســـتتيقا الرومانســـية بالجليل، وما صرنا نلمحه اليوم فـــي مجال «الفن» بدءًا مـــن أعمال الفنان الفرنسي الأصل الأمريكي الجنسية مارسيل ديشـــامب (1887 ـ 1968). وهو يشير هنا إلى ديشـــامب لأنه يعلم أن إســـتتيقا هذا الفنان لا صلة لها بأمر «الجليل». إنها إستتيقا تترك الجليل من وراء ظهرها، وتدفعنا إلى التساؤل اليوم ما الذي يعنى به «الفن» أساسًا. وهو يرى أن فكرة الإبداع/الخلق الفني فكرة سليلة إستتيقا الرومانسية التي هي إستتيقا العبقرية.

وقد صارت فكرة «الفنان» باعتباره «الخلاق» أو «المبدع» ذات صلاحية محدودة جدًّا في عالمنا اليوم. إذ مـا عدنا نهتم بفلسـفة العبقرية الذاتية، وبكل تلـك الهالة التي كانت ترافقها. مع ديشامب وجدنا أنفسـنا في زمن «الترتيق» و«الترميق» لا في زمن «العبقرية الفذة» و«الإبداع الاستثنائي»... والحال أن ما قام به ديشـامب مثير حقًا للانتباه: أصبح يبدو من الصعب أن تكون «فنانًا» ما لم تكن أنت «فيلسوفًا» كذلك. وهذا لا يعني أن على «الفنان» أن يقرأ أفلاطون أو أرسـطو، وإنما معناه أن عليه أن يطرح مسألة ما الرهان في «الفن» اليوم، ما معنى «العمل الفني» في زماننا هذا. وعلى التدقيق هذا السؤال هو أهم شيء يمكن أن تجده في أعمال الفن القوية اليوم، وهو ما الشيء الذي تهتم به هذه الأعمال أكثر من أي شيءٍ آخر. فما يهم هو ما غاية الجديد، وليس بالتمام مسألة متعة الجميل، ولا حتى متعة الجليل الممضة. السؤال الأهمّ هو: «لِم يحدث شيء بدلًا من لا شيء؟»



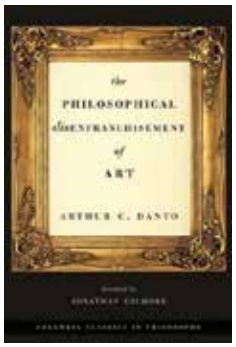
تأسيسًـا عليه، حين يفكر جون فرانسـوا ليوتـار في أمر «تحديد الطبيعة الممكنة لفلسفة الفن اليوم»، ويسأله محاوره السؤال التالي: «يعني أنك لا تستبعد تمامًا فكرة كتابة نظرية في الإستتيقا؟» يجيب الفيلسوف الجواب التالي:

لا أظـنُّ أن الأمر يتعلق بنظرية، ولا أظـن أن الأمر يتعلق بإستتيقا. لا أعتقد أن الأمر يتعلق بنظرية؛ وذلك بما أنني أعتقد أن «الفكرة» أو «النظرية» تنتمي إلى مجال الميتافيزيقا التي قلنا إنهـا اليوم تشـهد على الأفول. ولسـت ترانـي أفكر في المسألة على اعتبار أنها «إسـتتيقا»؛ لأنني لا أعتقد أن «الإسـتتيقا» تناسب الزمن الذي نحياه. إنما «الاستتيقا»، أولًا، تنتمي إلى لحظة بالذات هي لحظة التعليق على «الفن»، بما يحيلنا علـى حقبة الأنوار وما تلاها؛ وإذن، يتعلق الأمر بشـيء يعود إلى قرنين عفا عنهما الزمان. من حيث الجوهر، أنا مستعد لكي أتحمل مسـؤولية القول بأنه ما وجد ثمة شيءٌ اسمه «الإستتيقا» إلى حدود القرن الثامن عشر. وأنه إلى حدود ذاك الوقت ما كان يوجد إنما هو طائفة من «الشعريات». إنما «الاستتيقا» تتطابق مع عصر «فلسفة الجليل» و«نظرية العبقرية».

وحين يُسأل جون فرانسوا ليوتار: هل تعتقد أن ثيوردو أدورنو ـ صاحب كتاب «إستتيقا» ـ يمكن أن يقدم لنا جوابًا مقنعًـا عن اختياره هذا العنوان؟ يجيب ليوتار: لا، لا أعتقد أنه يستطيع فعل ذلك... أظن أن عنوان كتابه عنوان فاسد، لكن مضمون كتابه مضمون حسن. وهذا الأمر يعود بالأساس إلى أن كتابه لا يعرض «نظرية جمالية»، ولا صلة له بالإستتيقا بالمرة. هـذا هو الخط الفكري الذي أرغب أن أضع فيه هذا العمل [يعني معرضه وفكره]، وأنا أريد أن يكون ضربًا من الذيل والتكملة لما كان قد أشار إليه أدورنو في عمله. تعلمون أنه كلما أعدت قراءة أدورنو يتبين لي أن مقاربته سلبية، وغالبًا ما تكون ذات نزعة كلبية؛

بمـــا يدلُّ على نفس يائســـة. وهذا يدلُّ على مـــدى التعلق الذي كان لا يزال يشـــعر به نحو الإســـتتيقا الحديثة، وعلى مدى قوة رفض التســـلي عن موتها. مع أدورنو نوجد داخل حقل السوداوية. ولا يمكن أن ننسى الســـياق الذي كتب فيه كتابه. كانت أعظم الأجزاء الكبرى من الفن الألماني قد أحرقت أمام الجمهور، واضطهدت أذكى أجزاء الأدب والفنون. ونحن اليوم ما عدنا نعيش على هذا الضرب من الاســـتلاب، ولكننا نعيش اليوم تحت ضرب من استبداد الاعلام الديمقراطي الذي هو أمر مختلف. لدينا اليوم محاولة للاشتغال في إطار «فلسفة الفن المعاصر» بالانسلاخ بالتمام والكمال بأنفسنا من «الإستتيقا الرومانسية».

فلسفة الفن استعباد للفن: آرثير دانتو



ينطلق المفكر الجمالي الأمريكي آرثير دانتو (1924 ـ 2013) من واقعة: كان الرجل قد زار ذات يوم معرض الفن التصوري بالمركز الثقافي بنيويوك، ووقف على «عمل فني» عبارة عن طاولة عادية وضعت عليها كتب. وكانت كتب فلاسفة تحليليين، من أمثلال فيتجنشتاين وكارناب وآير ورايشنباخ وتارسكي وراســـل. حار الفيلسوف وعجب وأطرق ووسوس وأمضى وحاله يقول في نفسه: لا فارق بين هذه الطاولة المعروضة في المعرض وطاولة مكتبي؛ إذ لا يميّز هذه عن تلك أي شـــيء. وهي كســـائر الطـــاولات لا فرق، فأما الكتـــب، فهي ـ ويا للصدفة النادرة! ـ من تلك الكتب التي دأبت على إدمان قراءتها، فهي بدورها لا تكاد تفارق طاولتي!

أن يكون «عمل فني» معين مأخـــوذا من «عالم الحياة اليومي» Lebenswelt ولا يدعي أنه ينتمي إلى «عالـــم الفن»، تلك فكرة معهودة لدانتو كان قـــد انطلق منها في محاولاته الأولى في مجال «فلسفة الفن» ـ كتاب «عالم الفن» (1964) ـ والذي كان منطلقه، بدوره، من معرض كان زاره عام 1962، وكان يعرض «تماثيل» أو بالأحرى «مماثلات» لعلب ماركة من ماركات الصابون، أقامها الفنان التشكيلي الأمريكي الشهير أندري وارول (1928 ـ 1987). وكانت المسألة التي شغلته آنذاك هي معرفة لماذا تعتبر تلك العلب «فنًا» بينما علب البريو الحقيقة، التي كانت تشبهها كل الشبه، لا تعدُّ «فنًا».

كان واضحًا أن الفوارق بين علب بريو عادية وعلب وارول لا يمكن أن تفسر الفوارق بين «الواقع» و«الفن». وكان سؤاله: ما الذي يمكن أن يحدث هذا الفارق؟

وقد استفحل الأمر، سنينًا بعد ذلك، لما بدأ «عالم الفن» يستحوذ على كتب فلسفية قشفة شديدة التخصص كتلك التي كانت معروضة على الطاولة. وهذا ما دلَّ على فكرة أن «الفن» قد تعرض إلى تحول عميق: انكفأ «الفن» على نفسه متأملا لذاته. وقد بدا أن ثمة علاقة جديدة صارت تجمع بين الفلسفة و«الفن»... لقد بدت الفلسفة كما لو أنها، منذ حينه، أمست قسما من «عالم الفن».

إحدى النتائج الفلسفية التي نتجت عن كون بعض «الأعمال الفنية» صارت تماهي بالتمام والكمال الموضوعات الاستعمالية العادية تكمن في أن الفارق بين الإثنين امحى وما عاد يمكن أن يقوم على أي فارق إستتيقي أيًّا كان. قديما كان المنظرون قد اعتبروا أن «السمات الإستتيقية» كانت من التشابه مع «السمات الحسية» بقدر كبير، حتى أوحت بفكرة «حس بالجمال» متصوَّرة على أنه «حاسة سابعة» ـ على اعتبار أن الحاسة السادسة المفترضة كانت هي «الحاسة الأخلاقية». لكن، مثلما أنه ليس يمكن أن نميز بين «الأثر الفني» و«الموضوع الواقعي» بالعودة إلى الحواس وحدها؛ فإنه يستحيل بالمثل التمييز بين «السمات الإستتيقية» و«السمات الحسية»، بل «السمات الجمالية» أساسًا «سمات حسية». وهذا لا يعني أن «الإستتيقا» غير صالحة هنا لتقدير «الفن»، ولكن يعني أنها لا يمكن أن تشكّل جزءًا من تعريف «الفن»، إذا كانت إحدى مهامها أن تفسّر بأية كيفية تتميّز «الآثار الفنية» عن «الأشياء الواقعية».

وقد حدت حادثة الكتب الفلسفية على الطاولة بدانتو إلى أن يفكر في ما سماه «البنية الفلسفية لتاريخ الفن». طاولة محملة بالكتب الفلسفية: ذاك «أثر فني» يدعو إلى التأمل في صلة «الفن» بالفلسفة، وهي فكرة من شأنها أن تشحذ الذهن وأن توقد الفكر:

إذا كان، في لحظة معينة، يرفض «الفن» الفلسفة معتبرا إياها كما لو كانت هي «قيمة تافهة» لا اعتبار لها، وإذا كان، في لحظة أخرى، يستدعي «الفن» الفلسفة باعتبارها جزءًا من مادته، فإنه يمكن للمرء أن يرى في هذا التطور نموذجًا لما كانت تمثله، عند هيغل، مراحل «تاريخ الروح»، وهو التاريخ الذي يبلغ أوجه في حدث بلوغ الروح الحقبة التي تفهم من خلالها طبيعتها بفهم فلسفي عال. أليس يمكن القول، بالقياس إلى تاريخ الروح، ووعي الروح لذاتها، وقد قطعت تاريخًا طويلًا تخطئ في التعرف على «هويتها»، إن «الفن» كذلك مضت عليه أطوار كان لا يفهم فيها نفسه، وأنه الآن بلغ مرحلة فهم نفسه، وأن هذا الفهم ما كان ممكنًا إلا لما هو «تفلسف الفن»؛ أي استحال هو إلى فلسفة؟

هذا وتكمن أطروحة الرجل الأساسية في ما يلي: بالفعل، لقد أمسى «عالم الفن» لا يتعلق فقط بفلسفة الفن، التعلق الذي جمعها به طيلة تاريخ الفن، وإنما أمسى «عالم الفن» فلسفة لتاريخ الفن نفسه.

وههنا يعود آرثير دانتو إلى التأمل في الصلة التي جمعت بين الفلسفة والفن طيلة تاريخ الفلسفة؛ فيرى أن هذه الصلة كانت دومًا صلة «استعباد» الفلسفة للفن و«استتباع» له. ثمة توجهان أو سعيان لاستعباد الفن للفلسفة هذا واستتباعه، وهما على التحقيق «عدوانان» حقيقيان قادتهما الفلسفة ضد الفن. التوجه الأول سعت من خلاله الفلسفة إلى جعل الفن أمرًا «عابرًا»، وذلك حين اعتبرت هي أن الفن قادر فحسب على «الإمتاع» ليس إلا. والتوجه الثاني تمثل في الفكرة الفلسفية القائلة بأن الفن ما كان شيئًا آخر سوى شكل للفلسفة، لكنه شكل «مستلَب» و«مغترِب» و«ولهان» و«نشوان»، وأن نظرة نباهة منا تكفي بأن تطلعنا على أنه في كل زمان زمان كان الفن في الواقع «شكلًا مسحورًا من أشكال الفلسفة». وإنما الفلسفة فن مسحور.

والحال أن هذين الشكلين من استعباد الفلسفة للفن ـ الفن مجرد أمر عرضي، الفن فلسفة مسحورة ـ يوجدان في صلب «فلسفة الفن» لدى أفلاطون، بل ويشكلان بالفعل فلسفته في الفن. ويسعى آرثير دانتو، في كتاباته، إلى السير في الاتجاه المضاد لهذين التوجهين، ويهدف إلى ما يسميه «إعادة تحرير الفن». وهو، من جهة، يسعى إلى تفسير الصلة بين الفن والتأويل، وذلك بنزعه نحو إركان الاعتبارات الإستتيقية ـ النابعة من «فلسفة الفن» التابعة لها ـ والتي تقوم عليها «الإستتيقا» و«فلسفة الفن»، إلى مرتبة ثانية في اعتبار «الآثار الفنية». ومن جهةٍ أخرى، يطمح إلى إقامة ضرب من فصل المقال في ما بين الفلسفة والفن من انفصال؛ بحيث يعين ما لتلك ويحدد ما لهذه. والنتيجة التي ينتهي إليها: كلا؛ ما كان «الفن» شكلًا منحطًا من أشكال الفلسفة ـ أو شكلًا مجهضًا من أشكالها ـ ولا ينبغي له ذلك. وبهذا يفصل آرثير دانتو الرباط الذي عنه تَنَشَّأَ طراز تاريخ الفن والذي بحسبه شأن «الفن» أن يجد نهايته واكتماله وغايته في وعيه الفلسفي بذاته. وهدف فيلسوف الفن هنا أن يُظهر أننا دخلنا إلى حقبة «فن ما بعد تاريخي» حيث أن الفكرة التي لطالما راودت «الفن» ـ والتي لطالما أنجزها ـ والمتمثلة في «ثورة الفن على نفسه» ثورة مستمرة ـ قد صارت في عداد الماضي. فلن يمكن أن يكون ولن يحدث أبدًا شيءٌ كتلك السلسلة من التشنجات التي حددت تاريخ الفن في عصرنا هذا.

وبطبيعة الحال، سوف توجد دومًا عوامل خارجية قادرة على إنشاء الإنطباع في الأذهان بأن على هذا التاريخ المديد أن يستمر بلا توقف. ومن بين هذه الأسباب يجب أن توضع في المقام الأول الجوانب الخارجية لسوق الفن نفسه الذي ما يفتأ يزدهر بفضل وهم الجدة بلا نهاية. والحال أن هذا الأمر مجرد مظهر مصطنع بطال فارغ.

ذاك هو أساس ما يسميه آرثير دانتو «اعتقاده الفلسفي» المبني على بعض النظريات الفلسفية في «الفن» والتي كان قد تقدّم بها الفلاسفة، مهما كانت الحجة الأولى التي قادتهم إلى أن يروا في «الفن» خطرًا. فما تاريخ الفلسفة سوى تاريخ إلغاء كل «نشاط خاص» [=فني]؛ أي أنه تاريخ لتحييد «الفن» بتعلات عدة: إما بزعم كونه «غير نافع» أو

كونه «نشاطًا توهيميًا [=صانع للأوهام وبائع للهذيانات]» فقط... تاريخ الفلسفة، عنده، هو تاريخ إلغاء «الفن»، باعتبار الفن «شأنًا توهيميًا» و«أمرًا خطيرًا».

وفي ما يعتبره آرثير دانتو بمثابة «أوائل النصوص الفلسفية الجدية» ـ لربما الأولى التي تعترف بوجود «الفن» كما هو ـ نجد ضربًا من «إعلان الفلسفة الحرب على الفن». هذا أفلاطون، يرى أن شأن «الفن» ألا يخلق سوى «مظاهر المظاهر» و«مسوخ المسوخ»، فهو لا يفلح إلا في خلق «ظواهر» و«ظلال» [=مسوخ] ثانوية، على شاكلة إما حلم أو ظلٍّ أو مجرد انعكاس. والذي عند آرثير دانتو أن هذه نظرية «سياسية»؛ بمعنى أنها «مناورة» للصراع من أجل الهيمنة على العقول، صراع يظهر فيه «الفن» ـ أو يُظهَر ـ بمظهر «العدو» الذي تجب محاربته. ومن هنا، لا يتردد مفكر الفن في أن يصف أفلاطون بوصف «السياسي الميتافيزيقي» الذي نقل «الفن» أنطلوجيا ـ أي من حيث اعتبار وجوده ـ إلى مجال الكيانات الثانوية والظلية والشبحية والفرعية ـ فكان أن جعل منه «صانع ظلال»، و«خالق أوهام»، و«منشئ أحلام»، هي على التحقيق مجرد «مظاهر» و«انعكاسات» و«آثار» و«مسوخ» للأشياء الحقة ليس إلا.

والذي عند آرثير دانتو، أنه بما أن تطور الفلسفة خلال العصور ما كان سوى «تعديلات طفيفة» على هامش «وصية أفلاطون»، فإنه لا يستبعد أن تكون الفلسفة، مأخوذة على وجه الجملة، مجرد إخضاع للفن واستتباع له واستعباد. والحقيقة أن ثمة مسعيين للفلسفة سعت بهما نحو «الفن» وعاقبت بينهما طوال تاريخها ـ على نحو ما تقدّم بنا مجملًا:

السعي الأول سعي من الفلسفة إلى بيان الطابع العرضي العابر الزائل للفن؛ ومن ثمة سعي إلى تحديد الفن.

ومن جهة أخرى، ثمة القرار بأن تمنح للفن درجة صلاحية بحيث يتمّ عَدُّهُ والفلسفة سواء، سوى أنه فلسفة بطريقة عرجاء. ولئن كانت الإستراتيجية الأولى قد اعتمدها أفلاطون وبعض من خلفه، فإن هذه الاستراتيجية الثانية هي التي سلكها هيغل: فقد عمد إلى وضع «الفن» والدين إلى جانب الفلسفة، واعتبر «الفن» يعبّر عمّا تعبّر عنه الفلسفة، لكن بالمحسوس لا بالمعقول؛ ومن ثمة سعى هو إلى تهميش «الفن» ومراقبته في نفس الوقت.

الموقف الأول في الاعتراض على الإستتيقا: «وداعا للإستتيقا» (جون ماري شيفر)

كان قد وصل الكاتب الفرنسي الشهير ستاندال (1783 ـ 1842)، في صيف عام 1827، إلى إيطاليا وهو عازم على كتابة كتابه «نزهات في إيطاليا». وكان يمضي سحابة صبيحاته في تأمل أعمال فنية خالدة، رائحًا وغاديًا بين كنائس وڤيلات فن، حيث كانت تنتظره لوحات الرسام والمعماري الإيطالي رافائيل (1483 ـ 1520) وبلديه الرسام النهضوي كوريجيو (1489 ـ 1534) ينتشي بتأملها حدّ صيرورته نشوانًا بالفن. وكان، بعد قيلولته، يذهب

للإستماع إلى الموسيقى، ويقضي المساء بالمسرح أو بدار الأوبرا... كان يمضي قسما كبيرًا من يومه وطرفا من ليله في أحضان الفن. واستمر الكاتب على هذا الحال عامين تقريبًا. كانت الأيام تمّــر عليه وكأنها حلم، مليئــة بأتمها بالموضوعات الفنيــة التي تثير النظرة الإستتيقية، بلا أي هم مادي.

والحقيقة أن كل واحد منا، إذا ما هو كان عاشــقا للفنون، سوف يعتبر ستندال إنسانًا محظوظًا بأشــد حظوظ تكون... ولسوف يعي في أية سعادة كان يرفل الأديب ويتقلب. لكن وعلى عكس ما توقعناه، ما كان الرجل ســعيدا بالمرة. كان ثمة شــيء ما يفسد عليه متعته وينغص عليه نشــوته. ذلك أنه كان قد زار روما وقد حمل معه «الشغف بالفنون الجميلة»، لكن ها قد هجره هذا الشغف الآن. وهو يحمل مسؤولية شقوته إلى زاده الثقافي في الفنون نفســه. هذه هي المرة السادســة التي يزور فيها إيطاليا. كان الرجل قد شاهد كل شيء، والأهم أنه كان قد قرأ كل شيء. وتلك مأساته. لأن المقروء كان قد أصابه بالدوار؛ فكان أن كتب يقول: «لقد أمســى خيالي مغلــولًا إلى كل البلاهات التي قــرأت وإلى كل الجمل الفارغة من المعنى التي أنشأتها مدرسة أفلاطون وكانط». لقد تعلم أن ينظر إلى اللوحات والمآثر، وشيئًا فشــيئًا بدأ دماغه يمتلئ بكل الآراء الاعتباطية التي كانت تملأ أصلًا كتب كبار شيوخ علم الإستتيقا. وها هو قد فات الأوان، كل شيء قد فقد، والضرر قد وقع. في يوم 25 يناير من عــام 1828، وإذا به كان يتفرج على الكوليزيوم من جديد، ســرعان ما طفق يشتم ويســب أمام أنقاض معبد جوبتير، قائلًا: «آه كم أنا مستعد أن أدفع مقابل ألا أكون رأيت إلا لوحة واحدة لكوريجيو، أو ألا أكون أبدًا رحت إلى بحيرة كون! وددت لو أنني بعد أن شــاهدت إيطاليا، أن أعثر على ماء النسيان فأشربه، وأسلو عن كل، وأُعيد الزيارة كرّة بعد كرّة، وأن أمضي أيامًا على هذه الحال».

حدا هذا الموقف وأمثاله بالعديد من المفكرين الجماليين الغربيين المعاصرين إلى إعلان «نهاية الإستتيقا»:

«التوديع» و«إعلان الوداع» ســمة بارزة من ســمات الخطاب الفلسفي المعاصر: من «وداعًا للمبادئ» (الفيلســوف الألماني أودو ماركفارد (1928 ـ 2015)) إلى و«داعًا للعقل» و«وداعًا للمنهج» (الفيلســوف النمســاوي بــول فايربانــد (1924 ـ 1994)) إلــى «وداعًا للإستتيقا» (الفيلسوف الفرنسي جون ماري شيفر (1952 ـ)).

وقد رافــق «إعلان التوديع» هذا إحيــاء تقليد من الزراية على الفلاســفة في طريقة نظرتهم إلى «الفن»، بتعلة أن «الإســتتيقا» كانت دومًا مجرد ضرب من «الذيل والتكملة» على «الأنساق الفلسفية الكبرى»، وأن «الفن» غالبًا ما أمسى فيها «فضلة» لا «عمدة».

وهكذا، يحكى، مثلًا، عن الفيلســوف الألماني إيمانويــل كانط (1724 ـ 1804) ـ أحد كبار من أنشؤوا مبحث «الإستتيقا» ـ أنه ما غادر أبدًا بلدته. ويتساءل هؤلاء المُزْرُون: كيف له أن ينشئ فلسفة في فن لم يشاهد هو أكثر لوحاته ولا تفرج على أهم مسرحياته ولا شهد

على أغلب سمفونياته أو أوبراته؟ ألم يقل عنه غادامير، بعد أن ذكر أنه «المؤسّس الحقيقي للإستتيقا الكلاسيكية بألمانيا»، بأنه: «ما تقدّم له أن خرج أبدًا من حدود مدينته كونيجسبورج ومن موطن ولادته، وما سبق له أن شاهد أبدًا أعمالاً فنية أصيلة؛ فلا يمكن وصف ذوقه الفني بأنه كان ذوقًا يحتذى به»؟ ومع ذلك يرى غادامير أن فهم معنى «الفن» يمكن أن يفلح فيه حتى ذاك الذي كانت له خبرة شخصية محدودة في مجاله!

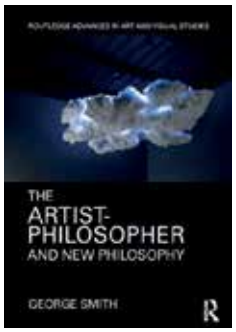
وهذا الفيلسوف الألماني شلينج (1775 ـ 1854) يذكر مقدم أعماله الإستتيقية وواضع ترجمته الفرنسي كزافيي تيلييت أنه تولى إدارة متحف للفنون التشكيلية، لكن كان من أسوأ مديري هذا المتحف، وفي عهده روكمت الأعمال الفنية كل المراكمة وأهملت بأشد إهمال يكون...

وكان قد لاحظ المفكر الجمالي النقدي ثيودور أدورنو أن هيغل وكانط: «كانا، بكل صراحة، آخر من كتب إستتيقا عظيمة من غير أن يفهما في الفن لا فتيلًا ولا نقيرًا ولا قطميرا».

ولربما لهذا كان كتب ليسنج في كتابه «لاوكون» ـ في سياق نقد الإستتيقا ـ ما يلي: «نحن معشر الألمان لا تعوزنا بالذات كتب وأنساق. فلأن نأخذ، عند البدء، بعض التعريفات [المعجمية] ونستنبط منها ما نريد، وفق نضد كامل، هو ذا أفضل ما نحسن أن نفعله أفضل من أي أمة من أمم الدنيا». وهذا الأمر ـ في رأيه ـ ينطبق بالذات على مؤسس الإستتيقا جوتليب باومجارتن الذي يرى ليسنج أنه أقر بأن قسما كبيرًا من الأمثلة [الفنية] التي حللها ـ في كتابه «إستتيقا» ـ ما كان هو عاد إلى مظانها العودة، وما كان قرأها القراءة أو كان شاهدها المشاهدة، وإنما كل ما فعله أنه اكتفى بالعودة إلى معجم المربي وفقيه اللغة وأستاذ البلاغة الألماني يوهان ماتياس جيسنر (1691 ـ 1761م) ـ صدر في أربعة مجلدات (1747 ـ 1748) ـ وانتقى أمثلته منه! لربما يكون هذا النقد من أعمق النقود التي وجهت إلى الفلاسفة في صلتهم بالفن.

على أنه ينبغي تنسيب هذه الصورة التي رسمت لصلة الفلاسفة بالفن تنسيبًا. فهذا الفيلسوف الجمالي الألماني سولجر (1780 ـ 1819) يكتب في رسالة إلى صديقه فريدريش فإن رامر دبجها بتاريخ 26 أكتوبر من عام 1812 يصف فيها رحلته إلى مدينة دريسده قائلًا: «في الصباح أدرس ببيتي ـ لقد حملت معي للإشتغال عليها ثلاثة حوارات حول الجميل والفن... في التاسعة صباحا، أذهب إلى المدينة، وأمضي سحابة صبيحتي في معرض اللوحات أو أزور، في يومي الأربعاء والسبت، تحف القصر الياباني، أو معرض زعيم الكلاسيكية منجز...». وهذا المفكر الجمالي البريطاني هارولد أوسبورن (1905 ـ 1987) يذكر في كتابه «نظرية الجمال» أن أفكاره حول الفن والجمال إنما «تشكّلت عبر خمسة عشر سنة من الاتصالات الوثيقة مع فنانين ينتمون إلى مجالات مختلفة». أكثر من هذا، من الفلاسفة من كانوا فنانين بالمراس. يكفي أن نذكر الفيلسوف الألماني فريدريش نيتشه

(1844 ـ 1900) المؤلف الموسيقي، وأن نذكر الفيلسوف الأمريكي نيلسون جودمان (1906 ـ 1998) الذي ما كتب عن الفن من فراغ وإنما كان مدير معرض ومبدع عروض فنية ومدير برنامج فني تربوي تابع لجامعة هارڤارد. وقس على ذلك الفيلسوف الفرنسي جون فرانسوا ليوتار (1924 ـ 1998) الذي أقام بدوره معارض لفنه كما أنتج الكثير من الوثائقيات الفنية...



لا ينكر المفكر الجمالي الفرنسي جون ماري شيفر (1952 ـ)، بداية، أن سوق «الإستتيقا» و«فلسفة الفن» نافقة، وأن ثمة تجديدًا كبيرًا يشهده هذا المضمار. لكنه يقر بأن تشخيصه للوضع قد يبدو مستفزا: لئن كان ثمة من تجديد، أفليس من باب المفارقة أن نستنتج منه أنه آن الأوان لكي نقول: «وداعًا للإستتيقا»؟ تتلاشى المفارقة إذا ما نحن قبلنا ـ حبًّا وكرامة ـ أن ما تُوجه إليه أصابع الاتهام هنا إنما هو مذهب فلسفي بعينه، وأن تجدد التفكير في مذهب لا يعني بالضرورة تجدد هذا المذهب. ذلك أن ما حدث من نقاشات ما كان هو دائرًا على الإستتيقا من حيث هي مذهب فلسفي، وإنما على التجربة الإستتيقية (أو العلاقة الإستتيقية أو السلوك أو التصرف الإستتيقي) بوصفها صلة بالعالم.

ويتمثل تشخيص جون ماري شيفر للوضع في القول: إن هذا التفكير في موضوع «الإستتيقا» قد أفلح بالفعل في إبراز السمات المائزة للوقائع الإستتيقية. لكن هذه السمات، كما هي صارت محددة، من شأنها أن تهدم المشروع والآمال التي نهضت عليها بالأساس «الإستتيقا» نفسها من حيث هي مذهب فلسفي. ويلح جون ماري شيفر على أن تشخيصه هذا لا يشمل مجمل التأملات، الفلسفية وغيرها، المكرسة إلى «الفن» أو إلى التجربة الإستتيقية، والتي اعتدنا على ضمها إلى بعضها البعض تحت مسمى «الإستتيقا»، وإنما ينحصر في جانب تاريخي خاص من الفلسفة هو ذاك الجانب الذي تجسد في شكل مذهب يدعي إخضاع الوقائع الإستتيقية أو الفنية إلى محكمة الفلسفة ـ القضاء الفلسفي ـ في ما يخص أمر صلاحيتها ومشروعيتها.

ولكي نكتشف ما إذا كان تأمل ما ـ تفكر ـ مكرس إلى الصلة الإستتيقية ينتمي أم لا إلى المذهب المذكور، يمكن أن نستعمل ثلاثة مؤشرات جديرة بالثقة. يتمثل المؤشر الأول في الطريقة التي يتمّ بها تناول مسألة الحكم الإستتيقي. ويكمن المؤشر الثاني في الطريقة التي يتمّ بها تناول المنزلة الأنطلوجية ـ منزلة الوجود ومقامه وقيمته ـ للآثار الفنية. ويتحقق المؤشر الثالث في الطريقة التي يتمّ بها تبين الرابط بين البعد الإستتيقي والحقل الفني. في كل مرة يحدث أن يكون تأمل إستتيقي ما قد استهلكه حد الإنهاك مشكل «موضوعية» و«صلاحية» الحكم الإستتيقي، وفي كل مرة استندت أنطولوجيا الآثار الفنية إلى معايير القيمة. وفي كل مرة اختُزل البعد الإستتيقي ـ بل حتى مُوهِيَ ـ بالبعد الفني، فإنه يمكن آنها أن نكون متأكدين من أن المؤلف الذي تعلق بهذه الأمور إنما هو مرتبط بهذا المذهب المذكور. لكن، ما كل المفكرين المتعلقين بالمذهب الإستتيقي يوافقون بالضرورة

على جملة هذه الأطروحات الثلاث، بل قد يتعلق مفكر من بين هؤلاء المفكرين بأطروحتين وينكر الثالثة. ذلك أن المذهب بناء مثالي ليس بالضرورة ينتمي إليه البعض انتماءً حرفيًا. بَيْدَ أن الحضـور المترافق لهذه الأطروحات الثـلاث هو الذي يحدد رسـوم الانتماء إلى المذهب الإسـتيقي. وهو مذهب «دين الفن» الـذي ورثناه، بهذا القـدر أو ذاك، وبهذا الرفض أو ذاك. ويمكن اختزال البعد الإستيقي في هذا المذهب في الدعوى التالية: إعمال حقيقة إشراقية لا مدخل لها إلا عن طريق الفن. وهذه الحقيقة ـ الكشفية الإشراقية، كما تتجلى في فكرة «العبقرية» ـ مقامة هي بدورها بغاية تحديد قيمي للحقل الفني تعد معاييره هي معايير أنطلوجيا ثنائية (الحق ضد الوهم، الوجود ضد الظاهر، العقل ضد المادة...).

فلئن كان المطلوب من التجربة الإستيقية أو الإبداع الفني، حسب هذا الأمر، المثول أمام المحكمة الفلسـفية، فذلك لأنهما ـ بالنسبة إلى المذهب الفلسفي ـ يشكلان رهانات إستراتيجية لتكئة هذا المذهب نفسه؛ أي أنهما يمثلان نوعًا من التكئة الضرورية له حتى يسـتقيم مذهبًا فلسـفيًا كامل التكون. وإذن، من شـأن المذهب أن يطابق لحظة تاريخية وتصورية خاصة، لحظة كانت تحتاج الفلسفة فيها إلى الموقف الجمالي أو إلى الأثر الفني لكي تقيم مشـروعيتها باعتبارها قولًا ـ خطابًا ـ مؤسِسًـا (...). فمثلا، ما احتاج هيغل إلى الأثر الفنـي إلا لكي يرم الثغرة بين المحسـوس والمفهوم، بين العالم الحسّـي والعالم الروحـي. أكثر من هذا، قامت «فلسـفة الفـن» على ضرب من «دين الفن» حيث أمسـى «الفن» هو «المثال» الذي يملأ الثغرة في الوضع البشـري بين «الواقع» و«المأمول»، أو يسمح للإنسـان بالانفلات من شرنقة الوضع البشـري، وذلك بتحقيق امتلاء الوجود عن طريق الحقيقة الكشفية.

هو ذا الإدعاء المؤسـس للمذهب الإسـتيقي، وهو ادعاء يقوده إلى تنصيب الفلسفة باعتبارها الخطاب السيادي الذي يقيم الواقع الرمزي باعتباره واقعًا رمزيًا.

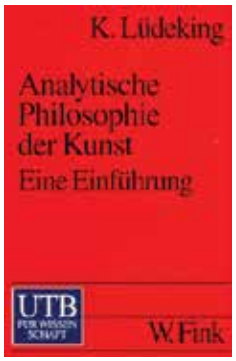
ثمة بعض الآمال التي انتعشـت بفضل العناية بالفنون الجديدة، لكن تبيّن أنها كانت آمالًا زائفة. ومن علائم عدم تحرر «الإسـتيقا» أبدًا من المذهب، أنها ما تحررت إطلاقا من إرث الأنساق الكلاسيكية للفنون، ناسية بذلك أو متناسـية فنونا أخرى، شأن السينما والجاز والروك والرسوم المتحركة والتصوير وأنشطة فنية أخرى... وحتى حين تمّ الالتفات إلى هذه الفنون، فإنه سرعان ما تبخر أمل العناية بهذه الفنون المستجدة. فكان أملا بطعم سوء الفهم.

ذلك أنه ليس من مهمة التفكير الفلسفي أن يقدّم معايير للتقويم النقدي، وإنما مهمة التفكير الإستيقي ـ وقد تمّ تصورها بوفق منظور فلسفي تحليلي أنجلوسكسوني ـ هي التعرف على «الوقائع الإستيقية» وفهمها، وليس اقتراح «مثال إستيقي» أو «معايير حكم». وإذن، لا بد للإستيقا، إن هي أرادت ألا يتمّ توديعها التوديع النهائي، أن تبقى على موقف الحياد القيمي.

وقد وجد الأمل الثاني الزائف داخل الفلسفة نفسها بين دعاة المذهب الإستتيقي وأصحاب فلسفة التحليل. وقد تفرق دم «الإستتيقا» هدرًا بين الطائفتين. إذ تبين أنه عوض تعزيز «مبحث الإستتيقا»، تم، بالضد من ذلك، تفتيت الإشكالية الإستتيقية وتشتيتها وتبديدها بين مباحث علم الإنسان وعلم الاجتماع وعلم النفس... حتى ما عادت ثمة لحمة جامعة بين «قضايا الإستتيقا» اللهمَّ إلا ناظم شكلي إسمه بالذات: «الإستتيقا». وهذا يشي عن موت سريري للإستتيقا من حيث هي مذهب إستتيقي (تجسد في الرومانسية).

وليس يرى جون ماري شيفر من حل لهذا «الموت السريري» الذي أمست تعاني منه «الإستتيقا» إلا في ما أمسى يدعوه البعض، ضدا على المذهب الإستتيقي، باسم «تطبيع الإستتيقا»؛ أي في ربط مبحث الإستتيقا بالإنسان، بالطبيعة البيولوجية، بالتطور، بالعلوم... وفي تخلي «الإستتيقا» عن المذهب الثنائي. ففي القول: «وداعًا للإستتيقا» تخل أيضًا عن كل ثنائية تقصم ظهر هذا المبحث. ومع هذا التخلي يتمُ تأبين نوع من الفلسفة يدعي أن الفلسفة هي من ينشئ المعرفة ويؤسس لها في معرفة تأسيسية تُرَنِّقُ فوق المعارف الاختبارية، ويحدد لهذه المعارف مكانها، ويعين لها صلاحيتها التي تبقى أمام ادعاءات الفلسفة العريضة ـ الإطلاقية والكونية ـ مجرد معارف نسبية ومحلية.

الموقف الثاني في الاعتراض الإستتيقا: من الإستتيقا التقليدية إلى الإستتيقا النقدية (كارلهاينز ليدكنج)



يستندُ هذا المفكر الجمالي الألماني المعاصر (1950 ـ) إلى الفيلسوف الألماني كانط الذي كان قد ذكّر غير ما مرة من المرات، في كتاباته الجمالية، بأن الأمر لا يتعلق في «الإستتيقا» بمذهب وإنما بنقد. وبناء على درس كانط هذا، يرى ليدكنج أن عمله إنما هو «نقد» (بمعنى عادي لا يفكر الفيلسوف الجمالي فيه)؛ لأنه مواجهة مع تصور للإستتيقا الفلسفية باعتبارها «مذهبا». وإذا ما نحن فحصنا ثمرة هذه المواجهة، يمكن القول، مع ذلك، بأنه لا وجود فعلًا لمذهب [في الإستتيقا]، وإنما ما يوجد هو «النقد» بمعناه الكانطي؛ أي بيان شروط إمكان أحكام جمالية. ولذلك يعتقد ليدكينج أن «الإستتيقا الفلسفية» ليس يمكنها، في الواقع، إلا أن تفسر شروط إمكان قيام أحكام على «أعمال الفن»، رغم أن وظيفتها ما كانت هي الإدلاء بمثل هذه الأحكام، وإنما هذه وظيفة نقاد الفن والجمهور العريض. ويرى الباحث الألماني أننا نجد هذه القناعة أيضًا لدى الفيلسوف النمساوي لودفيج فيتجنشتاين ـ الذي يتخذه شيخا له وعراب كتابه عن فلسفة الفن في التقليد الفلسفي التحليلي [الأنجلو ـ أمريكي] ـ هذا الفيلسوف الذي كان قد لاحظ ذات مرة أننا إذا ما نحن انتظرنا من «الإستتيقا» أن تخبرنا عمَّا هو «جميل» وأن ترينا إياه، فإن ذاك سوف يكون أمرًا باعثًا على الضحك حقًّا. وهو يشبه أن نستعلم من الإستتيقا معرفة أي نوع من القهوة يكون ذا نكهة عذبة.

ويعترف ليدكنج أن مثل هذا التصور للإستتيقا ـ إنما الإستتيقا «النقد» لا «المذهب»، و«التشـكيك» لا «إصدار الأحكام»، و«الريب» لا «العلـم» ـ أن يخيب أمل الكثيرين، وأن البعض منهم سوف ينتقده حقيقة بحكم أنهم لن يعثروا، في نهاية المطاف، على أي نظرية جديدة في كتابه، بعد تدميره بعض المذاهب الإستتيقية الدوغمائية. وكل ما يأمله أن تُظهر حجته النقدية أن هذا النقص الظاهر ـ عدم إرساء مذهب جديد في الإستتيقا يضاف إلى باقي المذاهب الدوغمائية ـ يمكن أن يكون في الواقع ربحا؛ أي تشجيعا على إستتيقا نقدية غير مذهبية.

ينتمي ليدكنج ـ وهو الألماني المحسـوب على تقاليد المذهب الإسـتتيقي الذي بناه أسلافه من كبار فلاسـفة الجمال الألمان ـ إلى تيار الفلسفة التحليلية ـ الأنجلو-أمريكي ـ ويرى أن السمة التي تسم الفلسـفة التحليلية، بالقياس إلى الفلسفة القارية [فلسفة داخل قارة أوروبا: ألمانيا، النمسـا، فرنسـا، إيطاليا، بولونيا، روسيا، إسـبانيا....] أنها تركز انتباهها على اللغة، وفي حال «الفن» تحلل هي «لغة الفن» تحليلا؛ فلا تتساءل مباشرة عن «سمات الفن» و«ميزات التجربة الفنية»، وإنما تحلل المفاهيم والقضايا التي تخبرنا عن «الفن» وعن تجربته.

الموقف الثالث في الاعتراض على الإستتيقا: في نقد تعالي الإستتيقا (جون پيير كوميتي)

يرى المفكر الجمالي الفرنسي جون پيير كوميتي (1944 ـ 2016) أن على الفيلسوف ألا يحشر أنفه عنوة في ما لا يعنيه: بدل الخلط بين نوعين من التخصص ـ فلسفة الفن والنقد ـ فإن على الفيلسوف ألا يشرّع للفن، لا ولا أن يقنن ويقرر في ما هو فني وما هو غير فني؛ هذا فضلًا عن أن يتدخل في شؤون الفاعلين في عالم الفن. ويدافع عن موقف للفلسفة من «الفن» لا يكون موقفًا «معياريًا» ـ مؤداه القول: «يجب» على الفن أن يكون على هذه الصفة أو على تلك وفق منطـق «الماينبغيـات» ـ ولا موقفًا «توجيهيًا» ـ يقول لسـان حاله: على «الفن» أن ينهج هذا النهج أو عليه أن ينهج ذاك. وإنما ينبغي للفيلسوف هكذا بكل بساطة أن «يتواضع» التواضع. ويتمثل تواضعه المطلوب في طموحه، بالبدل من ذلك، إلى أن يتبع ـ أمام الفن ـ طريقة وصفية وعلاجية. وهنا يظهر تأثر كوميتي بفيتجنشتاين: للفيلسوف دور يلعبه، لا في اكتشـاف أسـاس ما هو حقًّا «فن»، وإنما في توضيـح مفاهيمنا عن «الفن» واستعمالاته. فإلى الفيلسـوف ـ وهذا يكفيه كفاية وأكثر ـ توكل مهمة أن يساعدنا على أن نصف «الفن» وصلتنا به الوصف الأفضل. قد يقول البعض: إن في هذا الأمر زراية بطموح الفلسفة الإستتيقية، لكن المؤلف يرى أن لاتباع هذه النزعة الحدِّية ـ طلب الحدّ الأدنى ـ مزية التركيز تركيزًا أفضل على مسائل يكون الفيلسوف فيها مطلوبًا كل الطلب وعمله يتمّ الإقبال عليه.

وهكذا، بدل الحديث عـن «أنطلوجيا الفن» ـ مع ما تحمله مـن ادعاء ـ من الأفضل التوجه نحو «أنثربولوجيا الفن»؛ أي النزوع لا نحو «التعالي» على «الفن»، وإنما نحو لزوم

وجهة نظر محايثة ـ مباطنة ـ للممارسات العادية، ومحاولة البحث عن معناها الخفي بغاية فهمه؛ وذلك بالمبادرة إلى وصف «الفن» وفق طريقة نفعية عملية باعتباره «لعبة لغة» غير قابلة للعزل، مرتبطة بألعاب اللغة الأخرى، ومترسخة في أشكال الحياة. وبالجملة، لفهم «الفن» ـ أفضل الفهم ـ ينبغي أن نفهم «استعمالاته». ومن هنا، فإنه يتوجب على الفيلسوف ألا يسقط دومًا من اعتباره الحسّ المشترك عند الفاعلين في مجال «الفن». ولن يتمّ له ذلك إلا بإعماله نظرة مرنة إلى «الفن» وفاعلة وإجرائية، وقد تخلصت من مفاهيم ثخينة ثقيلة مزعجة.

وكان الفيلسوف الإنجليزي جون أوستين (1911 ـ 1960) قد دعا من قبل إلى إنشاء ما يمكن أن نسميه «إستتيقا متواضعة»؛ حيث كان دعا «الإستتيقا» إلى التوقف عن الاهتمام بمفاهيم عادة ما يتمّ الادعاء بأنها مركزية وحاسمة، شأن مفهوم «الجميل»، لكي تقبل، بالبدل من ذلك، على الاهتمام بمفاهيم، مثل مفهوم «الهزلي» و«العديم اللطف»، تقع ظاهرًا على مستوى أكثر تواضعًا.

من الإستتيقا إلى اللا ـ إستتيقا (ألان باديو)

يرى الفيلسوف الفرنسي ألان باديو (1937 ـ) أن تاريخ الصلة بين «الفلسفة» و«الفن» تاريخ «تذبذب» و«تجاذب»:

من جهة؛ في البدء كان حكم الإقصاء [التعزير] الذي نطق به أفلاطون ضد القصيدة والمسرح والموسيقى. ومع أن مؤسس الفلسفة هذا ـ أفلاطون ـ كان عارفًا بفنون عصره ذواقة لها، فإنه ما احتفظ من الفنون، في جمهوريته، سوى بفنين اثنين: الموسيقى العسكرية والأناشيد الوطنية.

ومن جهة أخرى، وُجد عند الفلاسفة ما يمكن أن يعدُّ ضربًا من «الإخلاص الورع» نحو «الفن» بلغ حد «عبادة الفن». وهو نوع من ركوع المفهوم التائب، وقد عُدَّ عدمية تقنية، أمام القول الشعري الذي اعتبر وحده يفتح العالم على شقائه.

وكان «الفن»، على وجه الدوام، يوجه السؤال الأبكم المتلألئ التالي إلى المفكر: ترى ما هي هويتي أنا «الفن»؟ ومن أكون يا ترى؟ هذا بينما كان «الفن»، بإبداعه الدائم، وبتحوله المستمر، يعلن أنه أصيب بخيبة أمل من كل ما كان يقوله الفيلسوف عنه. ويبقى الفيلسوف ممزقا اتجاه «الفن»: ما بين عابد وثني له، ورقيب شديد عليه. فإما هو يقول إلى الشباب ـ تلامذته ـ إن قلب تربية العقل الرجولية تلزم الإبقاء على ذاك المخلوق بعيدًا، أو هو ينتهي إلى الإقرار بأن ذاك المخلوق وحده، ذاك الكائن اللامع الغامق الذي لا يمكن إلا أن نكون منجذبين إليه أسارى، من شأنه أن يربي على طريق غير طريق العلم الذي يبتغيه الحقّ.

بناءً عليه؛ ثمة «ترابط» و«تشابك» و«تعاقد» ـ من العَقْد وليس العِقد ـ بين «الفن» و«الفلسفة». ويبدو أن هذا التعاقد قد تمّ التفكير فيه بوفق أرسومتين:

1 ـ يسمي باديو الأرسومة الأولى للصلة بين «الفلسفة» و«الفن» باسم «الأرسومة الديداكتيكية»؛ أي التعليمية. والأطروحة التي تنهض عليها هي أن «الفن» عاجز عن بلوغ الحق، أو أن الحقّ يبقى عن «الفن» بمعزل. ونحن نعلم أن «الفن» ما فتئ يقدّم نفسه على أنه الحقيقة المتعينة، الحقيقة المباشرة، الحقيقة العارية. وأن هذا العري يقدّم «الفن» باعتباره سحر الحقّ الخالص؛ وعلى الأدق: إنما «الفن» مظهر الحقّ، وهو مظهر لا أساس له، ولا حجة يقوم عليها، وإنما شأنه أن «يُبِين» وليس أن «يبرهن». لكن هذا لم يشفع للفن عند بعض الفلاسفة ـ وهذا هو مغزى محاكمة أفلاطون للفن وإدانته له بالتعزير ـ فكان أن تمّ رفض هذا الإدعاء، هذا الإغواء. ويقع في قلب السجال الأفلاطوني في أمر المحاكاة ما يشير بأصبع الاتهام إلى الفن بحسبانه محاكاة للأشياء، محاكاة لأثر الحقيقة: من شأن الحقيقة الجذابة التي يبديها «الفن» أن تلهينا عن شغل الجدل والحجاج الذي وحده يعدنا للصعود إلى المبدأ. ولذلك لا بد من إدانة «حقيقة الفن» المباشرة المزعومة التي تدعي أنها أثر للحقيقة مباشر. هو ذا تعريف «الفن»: إنما «الفن» جاذبية شبيه الحقّ لا الحقّ نفسه.

ويلزم عن هذا خياران: إما أن تتم «إدانة الفن»، أو يعتبر مجرد وسيلة إلى غيره وليس أمرًا في ذاته. وبهذا يمسي «الفن» وقد ألصقت به رقابة شديدة، فلا يمكن أن يكون، في حال التسامح معه، سوى قوة الشبيه المعبر عن جاذبية الشبهة. ولئن هو قبل، فإنه ينبغي أن يقع تحت الرقابة الفلسفية للحقائق. إنما قصاراه أن يكون طريقة تعليمية ـ ديداكتيكا ـ حسية لا يمكن أن تترك هملًا بلا رقيب، ولا يمكن أن تخلى إلى نفسها وكأنها غاية ذاتها المحايثة لأمرها، وإنما ينبغي أن يكون «معيار الفن» هو التربية، وينبغي أن يكون معيار التربية هو الفلسفة.

وفق هذا المنظور، فإن الأمر المهم إنما هو إحداث «الرقابة على الفن». لماذا؟ لأنه إذا كانت الحقيقة التي يقتدر عليها «الفن» إنما تأتيه من الخارج، وإذا ما كان هو «الفن» طريقة تعليمية حسية، فإن ما يلزم عن ذلك ـ وهو أمر أساس ـ أن كنه «الفن» «الطيب» «الحسن» يسلم نفسه لا في «الأثر الفني» وإنما في الآثار العمومية له؛ أي في تربية الناشئة. أَوَ لم يكتب روسو قائلًا: «من شأن العروض والاحتفالات الفنية أن تكون من أجل الشعب، وليس إلا بفعل أثرها فيه يمكن أن نحدد سماتها المطلقة»؟ وفق هذه الأرسومة الديداكتيكية، فإن مطلق «الفن» واقع تحت رقابة الآثار العمومية التي يحدثها الشبيه، وهذه الآثار نفسها يتمّ تقويمها وفق حقيقة خارجية.

2 ـ ويسمي باديو الأرسومة الثانية التي حكمت الصلة بين «الفلسفة» و«الفن» باسم «الأرسومة الرومانسية»، والتي تتعارض مع الأرسومة الديداكتيكية بتعارض مطلق. وأطروحته التي تنهض عليها هذه الأرسومة أن «الفن» هو القادر وحده على الحق. ومن ثمة من شأن «الفن» أن يحقق ما لا تقدر الفلسفة إلا على الإيماء إليه. في الأرسومة الرومانسية، إذن، يمسي «الفن» هو جسد الحقّ الواقعي. وهذا الجسد جسدٌ مجيدٌ ممجدٌ. وبوفق هذا المنطق،

تمســي الفلســفة الأب المتواري الذي لا يُكتنه سره [شــبيه الأب في اللاهوت المسيحي]، ويصبح «الفن» هو الإبن الذي يعاني لكي ينقذ ويفدي، وتستحيل العبقرية إلى عملية صلب ورجعة. وبحسب هذا المعنى، يصير «الفن» نفســه هو الذي من شأنه أن يربي؛ لأنه يعلم القوة غير المتناهية في الشــكل. فمن أمر «الفن» أن يحررنا من العقم الذاتي للمفهوم. وإنما «الفن» هو المطلق باعتباره ذاتًا، وإنه للتجسد.

لكن، ما بين المنفى الديداكتيكي والتمجيد الرومانسي، يبدو أن ثمة «عهد سلم [قام] بين الفلسفة والفن». فمسألة «الفن» لم تشغل بال ديكارت ولا لايبنتز ولا سبينوزا... فلم يبدو أن هؤلاء الكلاسيكيين كان عليهم أن يختاروا صرامة دور الرقيب الذي مارسته الفلسفة على «الفن» [وفق الأرسومة الديداكتيكية]، ونشوة الولاء التي أعلنت عنها نحو «الفن» [تبعا للأرسومة الرومانسية].

ويتســاءل باديو: أليس أرســطو هو الذي كان من قبل قد وقّع على ضرب من معاهدة السلام بين «الفن» والفلسفة؟

نعم، ثمة بكل تأكيد أرسومة ثالثة، يدعوها باديو باسم «الأرسومة الكلاسيكية»، وهي تقوم على دعوتين:

أ ـ الفن ـ كما تدعم ذلك الأرسومة الديداكتيكية ـ عاجز عن الحقيقة، كنهه محاكاة، ونظامه مشابهة.

ب ـ ما كان هذا أمرًا شنيعًا [ضد أفلاطون] لأن وجهة «الفن» ما كانت هي الحق. ولئن صح أن «الفن» ما كان من الحقّ في شيء، فإنه يصح أيضًا أنه لا يدعي ذلك؛ فقد تحصل أنه بريء مما يرمى به.

وهكذا، يربط أرسطو الفن بشيء آخر غير المعرفة، ويخلصه من كل تهمة أفلاطونية. وما كان هذا «الشيء الآخر» ـ الذي يسميه أرسطو أحيانًا باسم «التطهير» ـ سوى ما يتعلق بالأهواء وترويضها. للفن وظيفة أَدَوية علاجية، وليس وظيفة معرفية أو كشــفية. وما كان «الفن» من «النظر» في شيء، وإنما هو من «الخلق» بمعناه الواسع. ومن ثمة كان «معيار الفن» هو «منفعته» في معالجة اعتلالات النفس.

وتُستقرأ القواعد الكبرى المتعلقة بالفن من أطروحتي الأرسومة الكلاسيكية:

أ ـ ثمة، أولًا، معيار «الإمتاع»: إنما «الفن» مــا أمتع. وما كانت قاعدة الإمتاع قاعدة رأي عام، أو قاعدة عدد كبير مــن الناس، وإنما على «الفن» أن يمتع لأن الإمتاع يدل على حصول التطهير؛ وبالتالي على أداء «الفن» وظيفته العلاجية للأهواء.

ب ـ وثمة، ثانيًــا، ما يحيل عليه الإمتاع، والذي ما كان هو الحق، وإنما هو ما شــابه الحقّ ـ شبيه الحق. إنما «عالم الفن» عالم الحقّ الشبيهي.

ج ـ وأخيرًا، ينهض السلم بين «الفن» والفلسفة بأكمله على تحديد المائز بين الحقّ والمتشابه. والفلسفة حق و«الفن» شبيه حق.

وما الثمن الذي يؤدى ابتغاء تحقيق السلم؟ لا شك أن «الفن» بريء، لكنه بريء من كل حق؛ أي أن مملكته ما كانت مملكة الحقيقة وإنما هي مملكة المتخيل. و«الفن» خدمة عمومية: خدمة أَدَوية استشفائية تطهر النفوس من عنف الأهواء. وهذا ما أدركت الدولة أهميته، فكان أن سخرت لذلك «الفن» تسخيرًا؛ اللهمَّ إلا الدولة الاشتراكية التي احتفظت بفكرة «الفن» من حيث هو صناعة ديداكتيكية.

وبالجملة، النزعة الديداكتيكية والنزعة الرومانسية والنزعة الكلاسيكية: تلك ثلاث أرسومات ممكنة للعقدة بين طرفين: «الفلسفة» و«الفن»، والطرف الثالث هو «التربية»: تربية الذوات، لا سيما منها الشبيبة. في النزعة الديداكتيكية تنعقد الصلة بين الفلسفة والفن عن طريق رقابة تربوية، وفي الرومانسية يحقق «الفن» كل تربية ذاتية، وفي الأرسومة الكلاسيكية يأسر «الفن» الرغبة. والفلسفة ليست مستدعاة هنا إلا لكونها «إستتيقا»: فهي تعطي رأيها في قواعد «الإمتاع».

وما يميّز عصرنا، حسب باديو، أنه ما قدّم أرسومة جديدة. ذلك أن أهم تيارات العصر، في رأي باديو، والتي هي الماركسية والتحليل النفسي والتأويليات، لم تعمل إلا على اقتفاء أثر المسالك الثلاثة المعهودة: ما كانت الماركسية سوى ديداكتيكا (برشت وفكرة المسرح الذي يربي الشعب)، وما كان التحليل النفسي إلا كلاسيكيًا (فرويد ووظيفة الفن التنفيسية العلاجية)، وما كانت التأويليات إلا رومانسية (هايدجر وتوثين الشعر).

لكن هذا العصر الذي لم يغيّر مذاهب التعاقد ـ من العُقدة والعَقد وليس من العِقد ـ بين الفن والفلسفة لم يمنع العصر نفسه من الشعور بالإشباع حدِّ التخمة من هذه المذاهب. فالديداكتيكية أشبعت حتى أتخمت بالممارسة التاريخية وبتوسيل الدولة للفن في خدمة الشعب. والرومانسية أشبعت حتى أتخمت بما عد مجرد وعد خالص مرتبط بعودة الآلهة بعد فرارها [هايدجر]. والكلاسيكية أشبعت حتى أتخمت بحمل الفن على خدمة التحليل النفسي [مساهمة التحليل النفسي في الفن/ استعباد الفن إلى نظرية في الرغبة]. وإذ أشبعت الأرسومات حد أن طفح الكيل، فإن ما ترتب على ذلك هو ضرب من النزوع إلى «فك العقد» بين الفلسفة والفن، وسقوط ما كان يصل بينهما: التربية.

والحل الذي يقترحه باديو بديلًا:

لا يتردد ألان باديو في أن يعلن: كلا؛ ليس يعود إلى الفلسفة أمر «النظر في الفن»، ولا ينبغي لها ذلك. هو ذا المبدأ الأول لما يسميه ـ في مضادة منه للإستتيقا ـ «اللا-إستتيقا». ذلك أن من شأن «الفن»، إذا ما هو ترك إلى حاله ولم تشوش الفلسفة عليه هذا الحال، أن يفكّر في ذاته ـ يتفكر، ينفكر، يتبصر، يعتبر، ينظر ـ وذلك، أصلًا

وبدءًا وحتمًا، عبر اعتباره لأعماله، وعبر كل ما من شأنه أن ينتحي منحاه في العمل. ومعنى ذلك، أنه ليس شأن الفن أن ينتظر حتى يأتي الفيلسوف، أكان رقيبًا على «الفن» هو، أم كان عابدًا له وموثنًا، لكي يتحدث عنه الحديث. وذلك لأن منطق المتفلسف في «الفن» يقوم على ضرب من التزيد في اعتبار «الفن»، فيريد هو ألا يتحدث عن «الفن» وإنما عن الحقّ الذي يوجد في «الفن». والحال أن الفلسفة لا تدرك إلا مهمة واحدة تريد أن تنهض بها: أن تتمكن من درك «حقائق الفن»، على حقيقتها، وعرضها على شاكلة مقولات «منطقية» مناسبة. ومن شأن الفلسفة أن تبدأ، أولًا، بإعلان أن الحقائق «توجد»، وها هي تفتش عنها في «الفن»، وما استشارته هي ولا استشارت القيمين به. والحقّ أنه لم تكن الفلسفة ترغب حقيقة أبدًا في أن تفكر في «الفن»، وإنما كانت تريد هي أن تتعرف على هوية الفنون، على تبايناتها؛ سواء تعلق الأمر بالرقص أو بالمسرح أو بالشعر أو بالسينما، وهو ما لم يكن بالأمر الهين. فلماذا نطلب منها، يا ترى، أن تنتج، فضلًا عمَّا تقدّم، «إستتيقا»؟

نشر ألان باديو كتابه ـ الموجز في اللا-إستتيقا ـ منذ عام 1998 وكان قد كتب منذ حينها: «أعني بمفهوم «اللا-إستتيقا» علاقة معينة للفلسفة بالفن. ذلك أنه إذ تطرح الفلسفة [فكرة] أن الفن بذاته منتج للحقائق، فإن الفلسفة تدعي أنها تجعل من الفن موضوعًا لها. وهكذا، ضد التأمل الفلسفي ـ الإستتيقا ـ فإن اللا-إستتيقا [التي أقترحها] تصف الآثار الفلسفية البينية عن طريق الإقرار بالوجود المستقل لبعض الآثار الفنية [وليس استتباعها]». الكل يدور هنا على الصلة بين «الموضوع» و«الحقيقة». يقول باديو: خذ، مثلًا، قصيدة رامبو الشهيرة «موسم في الجحيم». لئن أنا عالجتها إستتيقيا، بوصفي فيلسوفًا، فأني لا محالة أفعل ذلك لكي ألوي عنقها، باعتبارها موضوعًا سُلِّم إلي، فأحكِّم فيها تقويمات تضع خارجها ـ وليس من داخلها ـ وجود معيار «الجمال» أو «الحقيقة» أو حتى «البشاعة». لكن، سوف أكون أعالج هذه القصيدة بطريقة «لا إستتيقية»، وأنا الفيلسوف الذي بقيت على حالي فيلسوفًا من الطراز الأول، إذا ما أنا ميّزت فيها ومن داخلها وليس من خارج عمليات إنتاج الحق، مثلًا، وبسيط الهلوسة، وتدوين أحوال من الدوار، وأستنتج من وجود هذه العمليات بداخل القصيدة نتائج فلسفية.

وفي الجملة، نكون أمام «الإستتيقا» عندما تملي الفلسفة على القصيدة حقيقتها؛ أي الحقيقة التي تأتي بها الفلسفة من خارج وتفرضها فرضا على القصيدة. ونكون أمام «اللا-إستتيقا» حين تعمد القصيدة إلى أن تفرض على الفلسفة الوجود الجديد لمنطق الحقيقة، حقيقة القصيدة النابعة من جواها لا حقيقة الفلسفة. ويقر باديو بأن هذه المعادلة شديدة الصعوبة عسيرة الدرك. غير أنه يصر على أنه يمكن القول بأنه، في حال من هذين الحالين [حال الإستتيقا]، يصير «الفن» كأنه مجال موضوعات معروض أمام النظر أو التفكير، ويتعلق الأمر هنا باكتشاف مقولات وتقويم وظائف، وينتهي الأمر، كلاسيكيًا، بإقامة تراتبية للفنون؛ حيث يحتل أعلى المراتب ذاك «الفن» الذي يمتلك الحقّ تملكًا تأمليًا؛ فيعد بذلك ولذلك «الفن» الأكثر جاذبية. حتى الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز (1925 ـ 1995)

لم يسلم من الانخراط في «منطق الإستتيقا» هذا؛ إذ انتهى إلى الموافقة على فكرة علو كعب النحت على سائر الفنون، وهو الذي عنده يقدم «عناق» و«ضمة» «الموجدات» ـ أي ما يتعلق بالوجدان ـ و«المدركات» ـ أي ما يتعلق بالمدارك من محسوسات ـ على شاكلة شيء يمكن رؤيته؛ أي على شاكلة الشيء «المرئي» و«المُبصَر». وهذا حكم «الفيلسوف الإستتيقي»، أما «الفيلسوف غير الإستتيقي» فسيقول بأن «الأعمال الفنية» لا ترينا أو تقدّم إلينا أو تمثل لنا أي شيء على الإطلاق؛ لأنها شأن أوليات الاستعمال الوحيد الممكن لها يتمثل في أن نستنتج منها، بأعلى قدر ممكن من الصرامة، ما الذي ينبغي أن يتغير في المفهوم [الفلسفي] حتى يطابق حقيقة «العمل الفني»، الذي هو المعطى الأولي، وليس العكس؛ أي ما الذي ينبغي أن يتغير في «الفن» حتى يتطابق مع المفهوم الفلسفي المسبق والمفروض عليه من خارج.

كلا؛ ما كان «الفن» سوى مدرسة الحاضر. وواجب «الفيلسوف غير الإستتيقي» أن يعاصر «الفن» معاصرة من جهة المفاهيم التي يستنبطها من تأمل حال «الفن» وواقعه؛ أي أن يواكب هو الجديد بابتداع المفهوم المستحدث، وليس العكس.

لكن، ماذا لو أمسى «الفن»، كما يفترض أن يكون حاله اليوم، أمرًا مثيرًا للريبة؟ وما العمل إذا ما كان حاضر «فن اليوم» لا يمثل سوى عدم يقينيته واضطرابه وقلقه وتشوشه... وإذا ما كان «الفن المعاصر» يهجر الحقيقة أو بالأحرى لا يجعل حقيقة اللهمَّ إلا غياب الحقيقة نفسها؟ وجواب باديو: اللا-إستتيقا هنا واضحة إذا كان «الفن» بدهيًا، وبما أن «اللا-فن» هو «أفق الفن»، أليس يفرض هذا الأمر على نحو غريب «الاستتيقا» الخاصة به؟ ولتكن، مثلًا «إستتيقا العماء والفوضى»؟ تلك أسئلة تبقى مفتوحة في تصوّر باديو.

من الإستتيقا التأملية إلى الإستتيقا الاختبارية:

يتقاسم العديد من «مودِّعي الإستتيقا» ـ لا سيما من ذوي الاتجاه الأنجلو-سكسوني ـ القناعة بضرورة ألا تبقى الإستتيقا «تأملية» ـ أي مجرد «تأملات» نظرية في أمر «الفن» وفي شأن «الجمال» ـ وأن تصير «استتيقا اختبارية»؛ أي أن تضحى مبحثًا يقوم على خبرات وتجارب العلم ـ لا سيما العلوم التي تبحث في «الإدراك» و«الذوق» وغيرها من الموضوعات ـ العلوم المعرفية، علوم الأعصاب، علوم الدماغ.... وقد كان اعترض ـ منذ بداية القرن العشرين ـ العديد من الفلاسفة على هذا التوجه الذي اعتبروه توجهًا «وضعيًا» و«علمويًا» و«اختباريًا».

ههنا نموذج عرضه الفيلسوف الجمالي الإيطالي بنديتو كروتشه ورد عليه:

يردّ كروتشه على أولئك الذين يسميهم «أصحاب الإستتيقا الاختبارية»؛ فيرى أنه لغير ما مرة تمّ ادعاء أو تخيل أو تمني

«إستتيقا» تكون خارج كل تصور محدد للفلسفة العامة وحتى وإن أمكن التوفيق بينها وبين الكثير من دعاوى الفلسفة، فإنها ينبغي ألا تكون تأملية فلسفية. والحال أن هذا التصور، في عرف كروتشه، تصور مستحيل التحقيق؛ لأنه متناقض يقوم على فلسفة ثاوية مستترة خفية لكنه في الوقت ذاته ينكر ذلك. ذلك أن أولئك الذي أعلنوا عن «إستتيقا طبيعية» و«إستتيقا استقرائية» و«إستتيقا فيزيائية» و«إستتيقا فيزيولوجية» و«إستتيقا سيكولوجية»... وبالجملة، «إستتيقا غير فلسفية»، بالانتقال من حيز تصور هذا البرنامج إلى حيز تنفيذه، أدخلوا على حين غرة تصورًا للفلسفة عامًا وضعيًا وطبيعيًا، هذا إن لم يكن ماديًا.

وإذا ما نحن اعتبرنا أن التصورات الفلسفية الوضعية والطبيعية والمادية ضالة ومضللة، فإننا سرعان ما سوف نبطل المذاهب الإستتيقية أو شبه الإستتيقية التي بنيت عليها وبنتها بدورها، كما لن نعتبرها أمرًا جديرًا بالنقاش... بل سيتم الرد عليها بمثل ما تمَّ الرد به على أصحاب التفسيرات البيولوجية والتطورية للقيم المنطقية والأخلاقية سواء بسواء. وبالجملة، فإن «الإستتيقا التجريبية» التي مثلها في القرن التاسع عشر كل من ليبس وفولكيت وشتيرن كانت إستتيقا «باردة» و«سطحية» و«وضعية» و«قشفة» و«فارغة» هجرتها حراراة القرن الثامن عشر وحماسته وسورته.

وههنا نموذج آخر في الرد على «الاستتيقا الاختبارية» مثله الفيلسوف الجمالي الإيطالي لويدجي باريسون (1918 ـ 1991م):

يذهب باريسون إلى أنه يبدو أن قسمًا من الفلسفة المعاصرة ـ وهو القسم السجالي منها ـ قد اختزل مهمة الفلسفة في بيان غرورها الذاتي ومَخِيلتها. وفي هذا القسم، يتمّ الدفاع عن فكرة أن الفلسفة، من حيث ما هي علم مستقل له مجال بحثه المميز، مهمة مستحيلة. ذلك أنه بناءً على هذا الاعتبار تنتهي الفلسفة، وقد طلب منها أن تبيّن عن عُجْبها، إلى أن تسحب الحقّ في الكلام من تحت بساط الفلاسفة، وأن تمنح الحقّ في الكلمة إلى المتخصصين من مختلف التخصصات العلمية. وما كانت «الإستتيقا» من هذا ببدع. ذلك أنها أصيبت، بدورها، بوسوسة داء التدمير الذاتي هذا. وكان أن انتهت إستتيقا معينة إلى إنكار ذاتها بذاتها، وإلى الاعتراف بأن لا وجود إلا لخطاب واحد مشروع حول «الفن» هو خطاب الفنانين أنفسهم، فضلًا عن نقّاد الفن أو منظري مختلف الفنون. وهكذا، فإنه بينما خلال النصف الأول من القرن العشرين رفع كروتشه مستوى الثقافة الإيطالية بحمله المتخصصين من مختلف المباحث، ولا سيما منهم مؤرخي سائر الفنون ونقادها، على الاهتمام بالفلسفة بغاية إدراك الوعي الواضح بمهمتهم الخاصة وتهذيب أدوات اشتغالهم، ها نحن نشهد اليوم على العكس: لقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين على الفلاسفة أنفسهم وقد انشغلوا باستثمار أفضل

القضايا وهم يعلنون أمام العالم عدم جدوى علمهم، ويرفضون للمتخصصين في مختلف التخصصات لا فقط العناية بالفلسفة، وإنما يمنعون الفلسفة من ممارسة تفكيرها في مجالاتهم الخاصة، وقد أنكروا عليها حق التدخل في هذه المجالات. وهكذا، تمّ الإعلان عن أن «الاستتيقا»، بحسبانها مبحثًا فلسفيًا، لا وجود لها، بل حتى لا إمكان لها للوجود، وأن عليها أن تترك المكان للإستتيقات الأمبريقية [الاختبارية]. وبهذا تمّ حرمان «الاستتيقا» من طابعها الفلسفي واستتباعها إلى مختلف مباحث النقد والشعر؛ أي إلى برامج فنية محددة، أو إلى نظريات حول مختلف الفنون؛ بحيث أصبحت واقعة كون فنان أو ناقد أو منظر كفؤًا في فن معين هي اللقب الوحيد الذي يسمح بالتدخل في مسائل «الإستتيقا». ومن ثمة، ينبغي ـ هكذا يقول بعض الفلاسفة أنفسهم ـ سحب الكلمة من الفيلسوف.

لن يكون من العسير القيام بتحليل حصري للدواعي التي تفسر مثل هذا الموقف. ثمة دواعي نفسية: من الأكيد أن تحاشي أن يعود الفيلسوف إلى التجربة/الخبرة، والقول بأن على متخصصي المباحث الأخرى ألا يهتموا بالفلسفة، إنما هو تبسيط معتبر سوف يحبذه الكثير؛ لأنه يجده مناسبًا ولأنه يسمح بتسويغ ما لا يتناهى من الخطابات. وثمة دواع ثقافية أهمها الانحطاط العام الذي أمسى يشهد عليه الطابع التأملي للحقيقة الفلسفية؛ بحيث بات يمكن أن نقول بأن ذاك الذي يتبنى مثل هذا الموقف ينتهي إلى أن ينصب نفسه ناطقًا رسميًا باسم تيار واسع الانتشار أو عادة شائعة تضر بأصالة الفكر الحقّ وباستقلاله. لكن التعلة الحقيقة يتمّ تقديمها عندما يتمّ تبني موقف التمحل والتعذر بالتجربة وبالخبرة وبالعيانية وبالتاريخ: فباسم العيانية والتجربة يتمّ إعطاء الكلمة حصريًا إلى من يتحدث باسم ما هو اختباري، ويحرم منها الفيلسوف. وبهذا يتمّ حرمان «الإستتيقا» من طابعها الفلسفي، وإنكار إمكان قيام «إستتيقا فلسفية وتأملية».

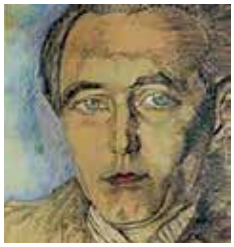
والحقُّ أن اللواذ بالتجربة وبالعيانية لا ينتهي فحسب إلى إلغاء الطابع التأملي والفلسفي لأي تفكير أنى كان شأنه، وإنما يلغي الشرط الحقيقي لكل تفكير ممكن؛ إذ حقيقة لا وجود لتأمل حقّ ولا لفلسفة حقّة من دون عودة إلى العياني، من غير اتصال بالتجربة، من غير تجذر في التاريخ؛ فهذه أمور متعالقة. لكنها عند هؤلاء القوم كلمة حق يراد بها باطل، إذ يتمّ الفصل الاعتباطي بين التأملي والعياني والتفكري والتجريبي. فننتهي إلى ألا نحصل لا على عياني التجربة ولا على تأملي الفلسفة، وإنما نحصل عليهما في حالين متفرقين غير مجتمعين: نحصل، من جهة، على تجريبية فجة وسطحية، ونحصل، من جهة أخرى، على نزعة لفظية فارغة وبهلوانية.

ولأن «الإستتيقا» بالذات فلسفة، فإنها تفكير في التجربة؛ بمعنى أن لها طابعًا تأمليًا وعيانيًا في الوقت نفسه. ولكي تعين «الإستتيقا» لنفسها حدودها الخاصة، فإن عليها أن تستحضر في ذهنها أن الفلسفة والتجربة أمران متعالقان متلاقيان، غير منفصلين ولا متلاغيين، وأن عليها أن تضع نفسها في ملتقى الفلسفة والتجربة: التجربة للتحقق وللحثّ

على التفلسف، والفلسـفة لتفسير التجربة ولتأسيسها. وهذا يفسر لنا لماذا يوجد توجهان مختلفان، لكن متلاقيان، يقودان معًا إلى الإسـتتيقا: من جهة أولى، الفلسـفة. ومن جهة ثانية، الفن نفسه. ففي التجربة المباشرة التي يقوم بها الفنان والمؤرخ والناقد أو المنظر، فإن المهم ألا يهمل الفيلسـوف إثارة التجربة وتحققها، كما المهم أيضًا ألا ينسى الفنان والمؤرخ والناقد والمنظر أن يضع نفسه موضع المتأمل.

والحال أن «الإستتيقا» الحقيقية لا تكمن في استنتاج بسيط لنتائج ميتافيزيقا أو فلسفة مفترضة مسـبقًا، كما لا تكمن في فن أو شعرية أو نقد أو تاريخ، وإن عليها أن تخضع إلى الشـرط المزدوج: وذلك بأن تكون، من جهة، فكرًا فلسـفيًا خالصًا، وأن تكون، من جهة أخرى، نابعة من الاتصال بالتجربة.

إن التعلة التي عادة مـا يتمّ التقدّم بها من أجل البرهنة الزائفة على اسـتحالة قيام «إسـتتيقا تأملية» لهي أنها ليس لديها ما تقوله إلى الفنان. وبالفعل، ههنا بالذات علامة طابع تأملي خالص يسم «الإستتيقا»، وأمارة واضحة على انتمائها الفلسفي. إذ بالذات لكون «الإستتيقا» فلسفية الطابع والمنزع، فإنه لا يوجد لديها ما تقوله إلى الفنان: كلا؛ ما كانت «الإسـتتيقا» معيارية، ولا كانت تقويمية، وإنما هي تأملية؛ وذلك لأن من شأن الفلسفة أن «تتأمل» وليس أن «تشرع». فالشأن فيها أن تفكر في التجربة الإستتيقية برمتها، كما يحدث في إبداع الشيء «الجميل» وفي تأمله؛ أي سواء في عمل الفنان والتقني، أو في عمل القارئ والناقد. لكن شأن هذا التفكير أن يكون تفكيرًا تأمليًا خالصًا، وما كان الشأن فيه أن يكون تفكيرًا معياريًا تقويميًا... أبدًا، ما كان طموح «الإسـتتيقا»، بحضهـا الفنان والناقد على الوعي بعملهما، أن تؤثر في سـلوكهما التأثير. ولئن كان ثمة من تأثير عفوي، فليس يكون اللهمَّ إلا أثرًا، ولا يمكن أن يكون توجيهًا؛ لأن هذا ليس من اختصاص التفكير الإستتيقي: يتعلق الأمر بثمرة ثانوية للتأمل الخالص الذي لا يتغيا قطعًا أي طابع معياري.



وههنـا موقف ثالث كان قـد عبّر عنه المفكـر الفينومينولوجي والفيلسـوف الجمالي البولندي رومان إنجاردن. ويذهب إلى أنه لئن نحن سـلمنا بضرورة قيام «إسـتتيقا اختبارية»، فإنـه لا بد لها أن تشترشد بالفلسفة وأن تسـتهدي بالجانب التأملي منها. والذي يراه إنجـاردن أنه لا ينبغي أن نفهم من التشـديد على الطابع الفلسـفي للإستتيقا إدانة كل أشـكال البحوث الاختبارية التي أمسـت تجرى تحت عنوان «الإستتيقا الاختبارية»؛ سـواء تعلق الأمر بالمقاربات الوصفيـة الخالصة أو بالمقاربـات التاريخية لدراسة الفنون الخاصة أو ما بات يسـمى العلم العام بالفن أو أيضًا سيكولوجية السلوك الفني المبـدع والتجربة الفنيـة؛ فضلًا عن سوسـيولوجية التلقي الفنـي وظهور الأنماط والتيارات الفنية؛ فكل هذه المقاربات لها أشكالها المشروعة، ولا ينبغي التشكيك في غايات هذه البحوث. أكثر من هذا، يمكن لهذه البحوث الاختبارية أن تقدّم نتائج قابلة لأن تكون

مهمة جدًّا في إثراء «الإستتيقا الفلسفية». فمثلا؛ يمكنها أن تلقي الضوء على وقائع وظواهر عيانية شديدة الغنى لا ينبغي للإستتيقا الفلسفية أن تذهل عنها، على الرغم من نزوع هذه إلى استنتاج استنتاجات شديدة العمومية. وحدها المحاولات التي تقوم هنا وهناك، وتستهدف استبدال «الإستتيقا الأمبريقية» بالإستتيقا الفلسفية ينبغي، في رأي الفيلسوف، أن تدان بأشد إدانة تكون.

وبالمقابل، توفر «الإستتيقا» الفلسفية للإستتيقا الاختبارية مروحة من المفاهيم الجوهرية التي تمّ توضيحها وقوانين جوهرية تتعلق بكنه «العمل الفني»، والتي ليس يمكن اكتشافها بمنهج اختباري خالص، لكن في الوقت نفسه تخدم الأساس النظري الضروري للإستتيقا الأمبريقية.

ـ الرد على دعاة نهاية الإستتيقا والقائلين للإستتيقا: وداعًا! «لا وداعًا للإستتيقا» (جاك رانسيير)

يقلب الفيلسوف الفرنسي جاك رانسيير (1940 ـ) دعوى «نهاية الإستتيقا» ضد نفسها، ويرى أن أولئك الذي شنعوا على الفلسفة استتباعها للفن ما فتؤوا بدورهم يستتبعون هم أنفسهم «الفن» إلى أنظارهم الفلسفية، ينهون عن عمل ويأتون بمثله. ينطلق هذا الفيلسوف من ملاحظة أن «الإستتيقا» أمست في أيامنا هذه تحيا على حال من الشقوة والضنك. لقد تعرضت إلى ضربات من كل مكان وتخصص: من عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو مرورًا بعالم الجمال الفرنسي جون بيير شيفر وغيره من الذين ودعوا الإستتيقا الوداع الأخير.

وتبقى «الإستتيقا» العدو المعيَّن المشار إليه بالأصبع: هو ذا العدو! ذاك العدو الذي يمكن أن نتهمه ـ عن هوى ـ بأنه إنما ربط «الفن» إلى أوهام النزعة الجذرية الحديثة، أو بالضد من ذلك هاجم هذه النزعة ووضعها أمام مصيرها اليوم؛ أمام «ما من شيء إلا وهو فن» وكل تحولات «الفن» المجهضة اليوم إلى فن تصوري وبوب ـ آرت وكل الخلطات التي تشكلها الإنشاءات الفنية المعاصرة. ولا شك، عند جاك رانسيير، أن اللا ـ إستتيقا [باديو] موجة جديدة تبدل الجهد لإعادة «الفن» إلى «ذاته». لكن رانسيير يصرح أن «ذات الفن» هذه غير موجودة أصلًا. ذلك أن المنكرين على «الإستتيقا» ما يعتبرونه مزايدتها على «الفنون» والاستحواذ عليها، ما حرروا هم «الفنون» حقيقة وإنما سارعوا، بدورهم، إلى استتباعها إلى منظورهم الفلسفي الخاص؛ وما زالوا يفعلون حتى جعلوا من «الحكم الجمالي» حالة لنظرية علموية في المعرفة [شيفر]، بل جعلوا من القصيدة شاهدا على نظرية فلسفية في الحدث [باديو]، بل جعلوا اللوحة شهادة على نظرية فلسفية في ما ليس من شأنه أن يُمَثَّل التمثيل [ليوتار]. لقد كانت الممارسات الفنية دومًا شيئًا آخر ـ غير «الفن» ذاته ـ كانت، فضلًا عن كونها «فنًا»، طقوسًا احتفالية وتجارب ويوطوبيات، وكان التعرف عليها ينتهي دومًا إلى أشكال من الفهم تقرن الممارسات الفنية بمجالات تجارب أخرى. والحال أن «الإستتيقا» إنما تعني بالذات هذه القواسم المشتركة بين التجارب الفنية

وغيرهـــا من التجـــارب الدينية والاجتماعي والسياســـية؛ حيث كان «الفن» يشـــارك غيره ويشاطر سواه. ولهذا السبب، سوف تظل «الإستتيقا» تثير دومًا عداء أولئك الذين يريدون الفصل بين «الفن» و«الفلسفة» وبين الفلسفة والسياسة. كلا؛ ما كانت «الإستتيقا» مذهبا أو علمًا يمكن استدعاؤه أمام محكمة معينة [في تلميح ضد دعوى شيفر على الإستتيقا]، وإنما حقيقة «الإستتيقا» أنها: «تشكيل للحسّي الذي لا يمكن أن نفكر فيه إلا بكسر الحواجز التي تضعها مختلف التخصصات». وهذا بالذات ما لم يستوعبه خصومها.

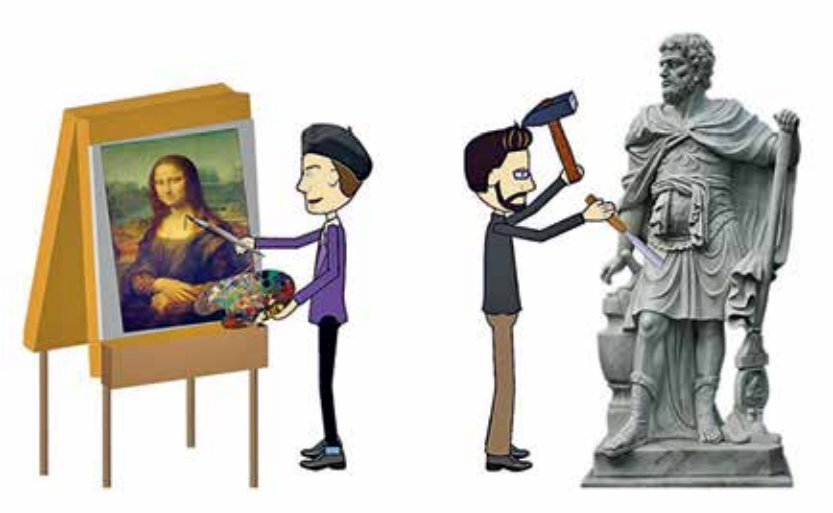
في جديد الحاجة إلى الإستتيقا: مارك خمينيز

يرى المفكر الجمالي الفرنســـي مارك خمينيـــز (1943 ـ) أن الكل يعلم أنه في مجال «الفن المعاصر» تمّ الانتقال منذ زمان من موقف اســـتتيقي اتجاه الإبداع الفني بعامة إلى موقف ثقافي. وهو وضع يخلق ما سُـــمي باسم «الإجماع». قليلة هي «الأعمال الفنية» اليوم التي تملك المقدرة على التســـبب في الفضيحة، وذلك أمام واقع اقتصادي وسياسي شديد الأيد قادر على التحول إلى فن ثقافي أو إلى دولارات. ذلك أن مبدأ الإنجازية الحالي سائر إلـــى التخلي عن اليوطوبيا ـ التي هي تشـــغيب على الواقع ومقاومة له ـ تلك الســـمة التي يتضمنها كل عمل فني في جوفه وفي سره. وهذه حجة بالأولى للتعاطي إلى «الإستتيقا». إن «الإستتيقا»، بحسبانها تفكيرًا فلسفيًا، قد فتحت، تاريخيًا، مجالًا غير مسبوق [فريد]، مجال النقد، بطبيعة الحال، لكنها في الوقت نفســـه فتحت مجال الأزمة التي تجاوزت «مســـألة الفن» ومست كل مبادئ السلطة، أكانت المبادئ الميتافيزيقة أم الفلسفية أم السياسية أم الدينية. وهذا الأمر لا يزال مستمرًا. أن نمارس «الإستتيقا»، هو دومًا ممارسة حرية التفكير ضد مختلف الاشـــتراطات والقيود الفكرية ومختلف أنماط وقوالـــب الثقافة الجاهزة التي تحاصرنا اليوم، لاســـيما على عهد الرقمي والأنترنت. وحرية الفكر، التي تشـــكّل مســـلك الفلسفة عينه، إنما تتمثل، كما كان يقول جيل دولوز، في «إبداع المفاهيم» بغاية استكشاف حقل «الحسّي» [المحسوس] والذوق والخيال والأهواء والحدوس والانفعالات؛ وبمعنى آخر هو السماح لطبيعة الإنســـان المزدوجة ـ التي هي عقل وإحساس في الوقت عينه ـ بالتآحد والتحالف. وهنا تكمن «إنسانية الإستتيقا» عنده.

9 ـ في الفارق بين الإستتيقا وفلسفة الفن

في الفارق بين مفهوم «الإستتيقا» ـ «الجماليات» أو «فلسفة الجمال» ـ ومفهوم «فلسفة الفن»:

في أحد أقدم الكتب التي تناولت موضوع «الجماليات» ـ كتاب سولتزر «نظرية الفنون الجميلة» ـ نجد تســـوية تامة بين «الإستتيقا» و«نظرية الفنون الجميلة» أو «فلسفة الفنون الجميلة». لكن في القرن التاسع عشـــر حدث تمايز بين «الإستتيقا» و«فلسفة الفن»، على الرغم من جوانب تقاطعهما الهامة، على النحو التالي:



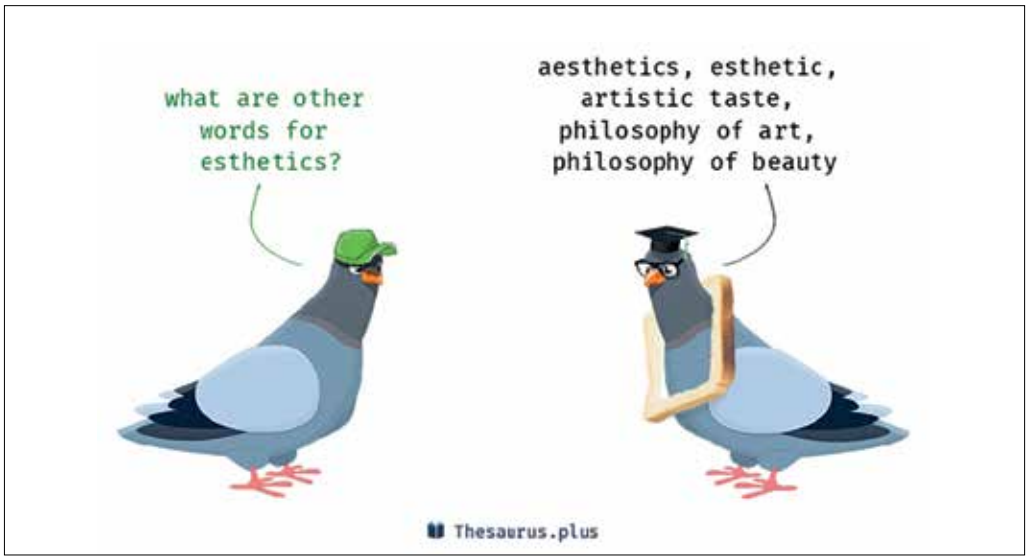
من جهة أولى؛ يستدعي «الفن» وجهات نظر أخرى غير وجهة النظر الإستتيقية.

ومن جهة أخرى؛ تتجاوز «الإستتيقا» ـ إذا ما نحن اعتبرناها «علما للجمال» بعامة ـ مجال «الفن»، لكي تدخل في صلة مع الغير ومع الطبيعة.

ومن جهة ثالثة، بعد وفاة الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط (1804) حدث نوع من الانفصال الضمني بين توجهين للإستتيقا:

أ ـ التوجه الكانطي الذي ربط «الإستتيقا» بالذاتية، ممحورا إياها، بالأساس، على التجربة الإستتيقية.

ب ـ التوجه الهيجلي الذي رفض ضمنا إستتيقا كانط الذاتية، واستعاض عنها بضرب من «فلسفة الفن»، بل وبتاريخ فلسفي للفن.



فكان أن أمست «الإستتيقا» عند هيغل ـ على فرض التسمح في استعمال لفظ «إستتيقا» هنا والتجوز في إطلاقه، وإلا فهي على التحقيق «فلسفة فن» وما كانت هي إستتيقا بمعناها الكانطي ـ تتعلق بالدلالة لا بالذات؛ أي بدلالة العمل الفني وليس بذات المتذوق الجمالي. وكان ما كان بعد هيغل، من استمرار الفينومينولوجا على طريق الكانطية (الذاتية) ومعاداة الهيجلية (الدلالية)، ومن الثورة الإســتتيقية الأنجلو-سكسونية المعاصرة التي جمعت بين التوجهين...

الفصل الثاني

ما الجميل؟

«أن نفهم أن شـيئًا ما غير جميل، وأن نبرهن على ذلك؛ تلك متعة بئيسة ومهمة عاقة. لكن، أن نميز شيئًا جميلًا، وأن ننفذ إليه، وأن نبرزه ونشـارك الآخرين الإحساس به؛ فتلك متعة رائعة، ومهمة باذخة».

فيكتور كوزان

كان الفيلسوف النمساوي فيتجنشتاين (1889 ـ 1951م) قد لاحظ ذات مرة أننا إذا ما نحن انتظرنا من الإسـتتيقا أن تخبرنا عمّا هو جميل وأن ترينا إياه، فإن ذاك أمر سـوف يكون مضحكًا حقًّا. وهو أمر يشبه أن نستعلم من الاستتيقا معرفة أي نوع من القهوة يكون ذا نكهة عذبة.

«إن كل جمال محبوب عند مدرك الجمال، وذلك لعين الجمال؛ لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها. ولا تظنن أن حب الصور الجميلة لا يتصوّر إلا لأجل قضاء الشهوة، فإن قضاء الشـهوة لذة أخرى قد تحب الصور الجميلة لأجلهـا، وإدراك نفس الجمال أيضًا لذيذ، فيجوز أن يكون محبوبًا لذاته. وكيف ينكر ذلك والخضرة والماء الجاري محبوب، لا ليشـرب الماء وتؤكل الخضرة أو ينال منها حظ سوى نفس الرؤية».

الغزالي

«في العمق، الحقّ أن صلب المسـألة يتمثل في تحديد من أين يأتي ذاك الفيض والفضل في الوجود الذي يشكّل الجميل».

أنطونيو نيجري

تقديم:

«الجميل: هذا الذي لا أدري أي شيء هو»:

في الحــوارات التي كتبها القس اليســوعي وعالم النحو والناقد الفرنســي دومينيك بوهورس (1628 ـ 1702) بين متحاورين اثنين هما أريست وأوجين (1671م) ـ ومنها الحوار الذي تتردد فيه اللازمة/ الهِجِّيرى: «هذا الذي لا أدري أي شيء هو على التحقيق» le je ne sais quoi، وذلك في استشــكال للأمر «الجميل» ما الذي يعنيه يا ترى ـ يقول أوجين: «لا تكون الأعمال الفنية الأكثر صدورًا عن درايــة وعلم، بل وحتى الأكثر ابداعية منها، مقدَّرة حق قدرها في عصرنا هذا، إذا ما هي افتقدت إلى مسحة من لطف. ففضلا عما تملكه هذه الأعمال من طابع صلــب وقوي، ينبغي أن تتوفر على ما لســت أدري مــن الإمتاع والإزهار والإشعاع، وذلك حتى تُعجب هي الناس من ذوي الأذواق المهذبة الرفيعة. هُوَ ذا ما يجعل الأشياء تبدو آنها جميلة».

«الجمال»: هذا هو عينه ما يذكره القس اليســوعي المتفلســف في تكوين «الشــيء الجميل»، فيقول عنه ناعتًا إياه بهذا التوصيف المُشكَل: «هذا الذي لا أدري أيّ شيء هو».

والحال صاحبنا هذا إنْ ما كان هو أول من طرح السؤال عما هو «الشيء الجميل»، إلا أنه لربما يكون أول من تجرأ على أن يتساءل عنه التساؤل الإنكاري: «ترى، أي شيء يَكُونُه هذا الأمر الذي ندعوه «جميلًا»؟» وقد طرح هذا السؤال الإشكالي لا شامتا هو في مفهوم «الجمال»، ولا متهكمًا منه، ولا متهتكًا به، وإنما طرحه مستفهمًا عنه، بل متسائلًا فيه، بل ومستشــكلًا له: بحق الحق، يا أيها الإنسان، أيُّ شــيء هو هذا الشُّيَيْءُ ـ تصغير «شيء» ـ الذي نسميه باسم «الجميل» وننعته بنعت «الجمال»؟

من «السؤال الصغير» عن «الجميل» إلى «السؤال الكبير» عنه:

سؤال: «ما هذا الشيء الذي ندعوه باسم «الجميل»؟» ذاك هو السؤال الذي كان قد سمّاه سقراط، في محاورة المأدبة، «السؤال الصغير». ففي سياق حوار بين أغاثون وسقراط حول الشبق والرغبة، اعتبر أغاثون أن أرباب الإغريق قد سوَّت خلافاتها بفضل أنها توافقت على القول بحب ما هو «جميل»؛ لأنه لا يمكن أن يكون ثمة حب لما هو «قبيح». لكن ههنا تناقضًا عجيبًا سرعان ما يلوح في الأفق. وهو أنه لَئِنْ نحن سلمنا أننا نحب ما ينقصنا، فإنه يلزم عن ذلك أن الإله إيروس إذ يحب «الجميل»، فإنه يحب ما ينقصه ـ وبالتالي يلزم عن هذا أنه «قبيح» ـ هذا بينما كان انطلق أغاثون من التسليم بدءًا بأن الإله إيروس «جميل»!

وهنا يجد الحوار مبدأه:

ـ سقراط: (...) فضلًا عمّا ذكرناه، أود أن أطرح عليك سؤالًا صغيرًا [سويئل]: بالنسبة إليك، أليست الأشياء الخيّرة هي في الوقت نفسه أشياء جميلة؟

ـ أجاثون: حسب وجهة نظري، نعم.

ـ سقراط: بناءً عليه، لَئِنْ كان إيروس ينقصه ما هو جميل، ولَئِنْ كانت الأشياء الخيرة أشياء جميلة، فإنه يلزم عن ذلك أنه ينقصه ما هو خير.

ـ أجاثون: في ما يتعلق بي، أي سقراط، أراني لست في مستوى الدخول معك في مناقشة. فليكن الأمر كما تقول».

هذا «السؤال الصغير» ـ السُّوَيْئِل ـ هو الذي سوف يمسي طيلة حقبة الفن القديم والفن الحديث سؤال الفن الكبير؛ أي أنه سوف يصبح «سؤال الفن» بامتياز، ولربما سوف لن يعود سؤالًا «صغيرًا» ـ سويئلًا ـ من جديد، اللهمَّ إلا مع الفن المعاصر.

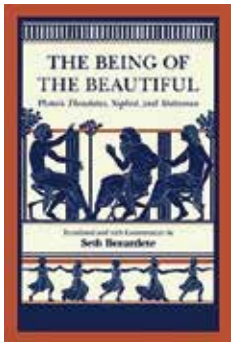
1 ـ مفهوم «الجميل» عند فلاسفة الإغريق:

لخّص مؤرخ الفلسفة القديم ديوجينيس اللائرتي مجمل آراء الفلاسفة الإغريق في شأن «الجميل» في الفقرة التالية: «كان من عادته [=أرسطو] أن يقول إن الجمال مفضل على أية رسالة توصية [بمعنى إبعث الجميل لتقضي حاجتك ولن تحتاج إلى توصية إضافية]. وينسب آخرون هذا القول المأثور إلى [الفيلسوف] ديوجنيس، وأن أرسطو إنما عرّف الجمال بكونه هبة من هبات الرب. وكان سقراط قد قال عن الجمال بأنه طاغية لا يدوم استبداده إلا وقتًا قصيرًا، وجعل أفلاطون من الجمال ميزة من ميزات الطبيعة. واعتبره ثيوفراسطوس خديعة صامتة. وعدّه ثيوكريتوس عطبًا يلمع [نقمة تظهر بمظهر النعمة]، وحسبه كارنيادس مملكة من غير حرس».

أفلاطون: «الجميل في ذاته» و«الجميل في تحقيقه»

يرى الفيلسوف اليوناني أفلاطون أن «الجميل» هو ما شارك في «مثال»/«فكرة» «الجمال». وقد أورد مؤرخ الفلسفة القديم ـ ديوجينيس اللائرتي ـ مقطعًا يعزوه إلى ألقيمون ـ في كتابه «في مذاهب وآراء الفلاسفة»، وهو كتاب ضائع ـ يوضح فيه فكرة أفلاطون هذه عن «الجميل»:

«حسب الفلاسفة، من شأن النفس البشرية أن تدرك بعض الأشياء بواسطة من الجسم [الحواس]، على نحو ما يتمّ ذلك، مثلًا، بتوسل الإنسان عينيه وأذنيه، وأن تحدس [تدرك] أشياء أخرى بذاتها من غير ما توسط من الجسم. ولهذا يتمّ تقسيم الأشياء إلى محسوسات [مدركات بالحس] وإلى معقولات [مدركات بالعقل أو بالنفس]. ولهذا السبب أيضًا يرى أفلاطون أن من رام أن يتعرف على مبادئ الأشياء، فإن عليه بدءًا أن يميّز بين أمرين: الأفكار في ذاتها [شأن أفكار التشابه والوحدة والحجم والسكون والحركة]؛ وتثنية، أن يتعرف على المثل في ذاتها: الجميل في ذاته، والخَيِّرُ [الحَسَن، الطيِّب] في ذاته، والعادل في ذاته، إلخ؛ وتثليثًا؛ أن يدرك المُثُل وقد تُصورت من خلال علاقاتها [بالأشياء] (العلم



والحجم والمقدرة): كل شيء قائم في ذواتنا لا يحقق اسمه إلا بمشاركته لهذه الأفكار؛ أي أن الأمور العادلة لا تكون عادلة حقًا إلا بمشاركتها في العدل، وقس على ذلك الأمور الجميلة، فإنها لا تكون جميلة إلا بالمشاركة في الجمال. وما من مثال من هذه المثل [العدل، الجميل، الخير...] إلا وهو مثال أبدي معقول خالص [بينما مثالاتها في الواقع بالضد زائلة حسية مشوبة]. ولهذا يقول أفلاطون إن المثل توجد في الطبيعة وجود أنموذجات أصلية تقاس الأمور [الجميل الحسّي، هذه «الوردة» الماثلة أمام ناظرينا مثلًا] بالقياس إليها، وأن الأشياء تشبهها [فهي شبائه ونظائر ونماذج للأصول والأنموذجات] حين تكون نسخة أمينة منها».

ويذكر ديوجينيس اللائرتي أن أفلاطون كان يقول بوجود ثلاثة أضرب من «الجمال»: الجمال الذي نمدحه [جمال الوجه مثلًا]، وجمال آخر هو الجمال العملي [جمال أداة أو آلة أو بيت مثلًا، وكل الأشياء التي تعدُّ جميلة بفضل استعمالها]؛ وأخيرًا، ما هو موافق للقوانين والعوائد يشكّل ضربًا من الجمال النافع. وتأسيسًا عليه؛ توجد ثلاثة أضرب من الجمال: الجمال الجمالي، والجمال العملي، والجمال النفعي».

مفهوم «الجميل» لدى أرسطو:

عند الفيلسوف الإغريقي أرسطو، كما لدى الإغريق بعامة، لا يكاد يتميّز الشيء «الجميل» عن الفعل «الطَيِّب» ـ الخَيِّر، الحسن ـ إلا بشق الأنفس. فكلمة «جميل» اليونانية [to kalon]، تمامًا كما في العربية، لها، فضلًا عن دلالتها الإستتيقية، التي يفيدها الحديث عن جمال الأشياء أو الأشكال أو الألوان أو الأحجام ـ على نحو ما يوجد في الواقع [الجمال الطبيعي] أو في الأعمال الفنية [الجمال الفني]، دلالة خلقية؛ إذ لا تفيد فحسب «الشيء» فيقال عنه إنه جميل، وإنما تفيد «الفعل» أيضًا، فيقال عنه إنه فعل «جميل»؛ بمعنى أنه فعل حسن طيب خَيِّر. فدلالة «الجميل» بهذا قد تفيد «الجميل» في الطبيعة ـ الجميل الطبيعي ـ كما قد تفيد «الجميل» في الفن ـ الجميل الفني. لكن يمكن أيضًا أن تفيد «جميل الأفعال» ـ السجايا ـ أي الفعل الجميل في الأخلاق؛ بمعنى الفعل المتخلق الحسن. وفضلًا عن هذا وذاك، قد يفيد «الجميل»، في أصوله الإغريقية، دلالة «الخير الأسمى». وفي المجال الأخلاقي ما هو «جميل» هو ما يستحق المدح، ما هو ممدوح، وما اختير فعله لذاته لا لما يترتب عنه [الخير في ذاته، أو الخير من حيث ما هو قيمة]. وفي هذه المسألة يختلف أرسطو، والفلاسفة الإغريق بعامة، عن الإستتيقا الحديثة. ولهذا السبب، يمكن التصريح بأنه، عند أرسطو، لم تكن الإستتيقا إلا في لعثماتها الطفولية الأولى.

كان أرسطو، في بعض الأحيان، يميّز، على نحو ما حدث في كتاب الميتافيزيقا، مثلًا، بين «الخيـــر» [to agathon] و«الجميل» [to kalon] حيث قصر دلالـــة «الخير» على مجال الفعل ـ ومن ثمة على مجال ما تحت فلك القمر ـ وذلك لأن الفعل يفترض الحركة، بينما الكائنـــات الأبدية كائنـــات غير متحركـــة. وهنا يؤكد أرســـطو على أولويـــة «الخير» على «الجميل»: يكون الشـــيء «جميلًا» لأنه «خير»، والقضية لا تنعكس. وكان هذا التمييز في هذا المقطع قد أقيم حول الكائنات الرياضية التي حتى وإن هي كانت لا تفحص في «الطيّب الخيّر»، فإنها تجعل من «الجميل» موضوعًا أساسيًا لاستدلالاتها.

والأجناس أو الأشـــكال العليا للجميل هـــي «النظام» [taxis] و«التـــوازي» [symetria] و«التحديد» [orismenon] التي تدلُّ على كمال خاص بالكائن الذي تتوفر فيه؛ وذلك بحيث أن «الجميل» يكون هنا مَجْلَى للخير. على أن المحرك الأول هو سبب «الخير» و«الجميل» معًا. وعليه، نـــرى أن هذين المفهوميـــن ـ «الجميل» و«الخير» ـ وإن لـــم يتماهيا بالتمام والكمال، فإنهما يتعالقان كل التعالق في فكر أرســـطو. والحـــال أن الإرث الأفلاطوني بادٍ للعيان من خلال هذه الســـمات الثلاث التي تســـم «الجميل». وهـــي مكونات توجد في كل مكان، في الأشياء الخالدة، كما في الطبيعة، وفي المجتمع البشري...

لنأخذ كل مظهر من مظاهر «الجميل» على حدة:

مظهر النظام: كأن الكون، عند أرسطو، أسرة واحدة، حيث تكون أفعال البشر الأحرار لا فقط منظمة، وإنما متعالقة منتظمة.

مظهر التوازي: مفهوم «التوازي» مفهوم شديد الأهمية في الفكر الإغريقي. وهو يفيد دلالة الصلة الدقيقة بين مختلف عناصر مجموعة بعينها؛ حيث نجد ثمة، مثلًا، توازيًا فيها بين البارد والحار والرطب واليابس. وبالجملة، إنما التوازي جملة من التناسبات. على أنه نادرًا ما يؤخذ هذا المفهوم بمعناه الضيق الحديث؛ أي بمعناه الهندسي (التوازي من حيث هو خاصية هندســـية). غير أن «النظام» و«التوازي» مؤسسان على نسبة. ههنا مثال يقدّمه أرسطو بنفسه: مهما تكن قَدَمٌ معين جميلة، فإنها سوف تفقد كل جمالها إذا لم يتمّ احترام التناسب الدقيق حين ترسم هي على لوحة. وكذلك الأمر بالنسبة إلى المهندس المعماري؛ إذ لا يجب عليه أن يفضل مؤخر السفينة على حســـاب باقي أجزائها. وفي جوقة غنائية، لا ينبغي الاحتفاظ بمن يغني بصوتٍ أشجى وأعلى من أصوات باقي الفرقة.

مظهر التحديد: المتعين الحدود أو المحدد ضد غير المحدد أو غير المتعين الحدود، وغير المحدد هو غير المدرك بالعقل وغير الممكن معرفته والذي لم يشاهد لا في الأجرام الســـماوية ولا في الطبيعة. فمنطق الأشـــياء أن تكون محددة، وليس منطقها ألا تبقى بلا تحديد.

وفضلًا عن هذه المعايير الثلاثة الأساسية، ثمة معيار آخر للجمال عند أرسطو هو معيار الحجم المرتبط بالمتعين الحدود؛ وذلك باعتبار أن لكل موضوع من الموضوعات

حجمه المخصوص. ومن شأن البحث عن هذا الحجم أن يكون، بالتلقاء، بحثًا عن الحدِّ الذي من أمره أن يصيِّر كل كائـن أو موضوع قابلًا للتعرف عليه وفق حجمه الحقيقي، ملائمًـا، واقعيًا. فلا يمكـن لكائن حي أن يكـون أكبر أو أصغر مـن حجمه الحقيقي المحدد. وحجمه متعلق بنظرة المتفرج؛ إذ من شأن هذه النظرة أن تضطرب اضطرابًا لما يكون الكائن دقيق الحجم جدا، ولا يمكن أن يحيط النظر فيه بنظرة شاملة حين يكون جليل الحجم. والمثال الذي يمكن أن نستحضره هنا مأخوذ من «حجم» أحداث التراجيديا: فلا يمكن أن تكون هذه الأحداث قصيرة جدًّا، ولا يمكن أن تكون طويلة جدًّا فلا يتذكرها المتفرج. ومع ذلك، فإن الأكبر، عند أرسـطو، هو دومًا الأجمل؛ إذ يجب عنده تمديد الأحداث حتى تتقلب كل التقلب المعقول؛ فيكون أن ينتهي الحظ العاثر إلى حظٍّ سعيد.

وبالجملة، «الجميل»، عند أرسـطو، كما عند الرواقيين، واقـع موضوعي يخضع إلى معايير دقيقة. ولسنا هنا، كما سوف يحدث في لحظة متأخرة مع كانط، أمام قضية متعلقة بحكم الذوق؛ وبالتالي بذاتية كل واحدٍ منّا. فليس «الجميل»، كما سـيؤول الأمر عليه عند كانط، مفهومًا كونيًا بلا مفاهيم.

مفهوم «الجميل» عند الرواقيين:

لم يحدد الرواقيون سمة «الجمال» تحديدًا نسقيًا، وإنما اكتفوا، في أغلب الأحايين، بوصـف «الجمال»؛ مميزين في بعض الأوقـات بين مكونات «الجمـال الكوني»، ومكونات «جمال الجسـم البشـري». وهكذا، مثلًا، تحدثوا عن «التوازي» و«التناغم»، باعتبارهما سمتي «الجسم الجميل»، لكن لم يطرحوا هاتين السمتين بالنسبة إلى «الجمال الكوني» رغم الدور الـذي لعبتاه في علم الطبيعـة عندهم وعند غيرهم. بل واحتقـروا هم أحيانًا «الجمال الجسمي». وعلى وجه الإجمال، من شأن «الجمال الجسمي» أن كان محتقرًا لدى أتباع المذهب الرواقي بعامة. على أن بعض الرواقيين اعتبره «علامة ربانية»، وعدّه البعض الآخر «خيرًا» مفضلًا في نظام الجسم، كما عد الفن خيرًا مفضلًا في نظام النفس، ولم يعتبره البعض إطلاقًا، أو قل اعتبره أمرًا لا تنبغي المبالاة به، يدخل في باب «ما لا يبالى به»؛ وذلك بحكم كونه مشتركًا بين الإنسـان والحيوان، وحسبه البعض الآخر علامة على خيرية صاحبه؛ بما يفسّر أولوية «الجمال الخلقي» عندهم، هذا الذي لطالما تغنوا به، حتى عدّوا هم «الجمال الخلقي» شرط «الجمال الجسدي»، واعتبروا أن «الجمال الخلقي» أمر مخصوص به الحكيم وحده.

ونظرية «الجميل»، عند الرواقية، مسـتلة من إسـتتيقا الطبيعة؛ حيث الفن والطبيعة سيان. والأصل النظري الذي أصّل عليه الرواقيون رأيهم هو الأصل التالي: وُلد الإنسان من أجل اللانهائـي، من أجل تأمل الطبيعة حيث يحاول فهم نظامها وسـيرورتها، من أجل أن يعيش بوفق الطبيعة، ومن أجل أن يتحكم في أهوائه كل التحكم [= الحكمة].

والحال أنه من الصعب تحديد مكونات «الجميل» عند الرواقيين. فهو يخضع إلى معايير موضوعية تختلف حسب نمط «الجميل» المقصود. تصور القدماء «الجميل» تصورًا موضوعيًا. ولهذا تحدد الرواقية «الجميل الكوني» بمعاييره الخاصة، التي نعثر عليها مجددًا في الفن البشري؛ إذ ثمة تواصل، عندهم، بين «الجميل الكوني» و«الجميل المخلوق من طرف الإنسان»، لكنهما يتواجدان على سلمين متباينين. و«الجميل» في جسم الإنسان يخضع إلى معايير خاصة، وليس من السهل ضبط مختلف هذه المعايير؛ شأن التوازي مثلًا.

و«الجميل»، عند الرواقية، عبارة عن «أثر» أو «بصمة» أو «دمغة» للصانع في العالم. وتماما مثلما بات يفعل المحدثون، فقد عَرَّفَ الرواقيون «الجميل» من خلال الانفعال الذي يتركه في النفس البشرية. إذ كانوا يستشعرون هم «الجميل» في أدنى شيء يتبدى فيه، كما في تجليه في الجسد البشري، أو في شكل من الأشكال المصغرة. وقد حددوه تحديدًا دقيقًا، وأحيانًا مفارقًا، ذاهبين إلى حد مدح «القبيح» حين يكون غير موافق للطبيعة ويستجيب إلى معيار الملاءمة.

وكما في كل الفلسفات القدامية، فإن «الجميل» الرواقي واقع «موضوعي» يخضع إلى معايير. ونحن ندرك أنه كان علينا أن ننتظر كانط حتى نجعل من «الجميل» أمرًا مرتبطًا بحكم الذوق؛ وبالتالي متعلقًا بذات كل واحد منا.

لم يبدع الرواقيون، في تحديد «الجميل» تحديدًا موضوعيًا، لا معايير «الشكل»، ولا «الحجم»، ولا «النظام» الذي كان يحدد «الجميل» عند أرسطو، لا ولا «التوازي» الذي كان معيارًا معلومًا لدى الفيثاغوريين. لكن التحديد عندهم، في جملته، أصيل. ولا يمكن فهمه من غير فهم أصول فلسفتهم. وهكذا، يختلف تحديد «الجميل»، عندهم، حسب ما إذا كان الموضوع الذي ينطبق عليه التحديد هو الكون أو الجسم البشري أو الجميل الأخلاقي في تجلياته الفنية ـ الملائم. على أن الرواقيين ما كانوا هم أول من ميّز بين «الجمال الطبيعي» و«الجمال الفني».

ويفرض «الجمال الكوني»، عند الرواقية، نفسه بداهةً. ويُتعرف عليه في الإعجاب الذي يثيره لدى الإنسان. وقد وصف الفيلسوف الرواقي الروماني شيشرون «الجمال الكوني» وصفًا شاعريًا غنائيًا. ثمة الشكل الإهليجي، ومن ثمة الشكل الكامل للأرض، حيث تقع هي وسط العالم؛ وعظمة المناظر، وطرواة منابع المياه، وزهاء ألوان الغطاء النباتي وتنوعها، وتنوع الحيوانات وغناها... وهكذا، يتجلى «الجمال» في رؤية البحر والجزر وساكنة البحر من الأعشاب والأسماك وغيرها، وفي تنوع الهواء المنتشي بالجمال، كما في الآثار الجوية. ويوجد «الجمال» في الأثير الذي ترى فيه كل الكواكب...

ومعايير «الجمال» الأساسية في الطبيعة هي: «الشكل» و«الحجم» و«التنوع»

و«الألوان» و«النظام». وهي تنتمي إلى الفكـر العقلي، وفي الوقت عينه تتجلى في العالم الحسي. «النظام» (الترتيب) و«الشكل» و«الحجم» معايير تنتمي إلى مجال الرياضيات، و«اللون» و«التنوع» يجلبان فرحة النفس بالحسّي ويمتعان النظر كامل الإمتاع.

هذا وتحضر معايير «الجمال» عند الرواقية على النحو التالي:

«الشكل»: الشكل جزءٌ من «الجميل»؛ لأنه تجلي للوغوس: ليس يعود وجود «الجميل» إلى الصدفة، وإنما إلى فن الصانع. وهذه فكرة أرسـطية المصدر. والشـكل الكروي هو الشـكل الأكمل. وهو عند شيشرون شـكل يتضمن في جوفه كل الأشـياء، ويقدم لنا صورة انتظام تام كامل، ويسمح لنا بتوحيد الحركة في الانتظام وثباتها.

«الحجم»: هو الوسـط العدل. لا هو بالكبير الفاره، ولا هو بالصغير الضئيل، بل هو الملائم الوسط.

«اللون»: اعتقد الرواقيون أن اللون أول شيء يُسبغ على المادة. أنظر تجد كل شيء في الكون مزركشًا مبرقشًا ملونًا.

«التنوع»: الطبيعة صديقة الجميل [خرسيبوس]، وهي كائن يعجبه التنوع.

وفي كتاب الفيلسـوف الرواقـي الروماني شيشـرون (106 ق.م ـ 43 ق.م) المسـمى Tusculanes حدد الرجل «الجمال الجسـدي» pulchritude على أنه حال للجسـم مفضل ـ وذلك شأن «القوة» و«السلطة»: «شكل ممشوق القوام مصحوب بسحنة مستعذبة» في حين في الكتاب الثالث عشر من نفس المؤلف تحدث عن «الجمال الخلقي» الذي اعتبره ثمرة الفضيلة أو كنهها.

ويورد الطبيب الفيلسـوف جالينـوس (129 ـ 201) أن الفيلسـوف الرواقي الإغريقي خريسبوس (280 ق.م ـ 206 ق.م) ذكر أنه كما أن الصحة تكمن في تناسب العناصر الأربعة ـ البارد والحار والرطب والجاف ـ وأن المرض يكمن في عدم تناسبها، وكما أن القوة تكمن في تناسـب الأعصاب، والضعف يكمن في عدم تناسبها؛ فكذلك هما «الجمال» و«القبح» يكمنان في تناسب الأعضاء ـ الجمال ـ وفي عدم تناسبهما ـ القبح... فالجمال لا يكمن في التناسب الدقيق للعناصر، وإنما في التناسب الدقيق العدل للأعضاء: تناسب أجزاء الأصبع بالقياس إلى الأصبع، وتناسـب الأصابع بالقياس إلى راحة اليد وإلى المعصم، وتناسـب هذين بالقياس إلى السـاعد؛ وكل هذه بالقياس إلى الجملة. وإنما «الجمال» «الجملة». وتحديد «الجمـال» هذا، يضيف جالينوس، هو تحديد كل الأطباء والفلاسـفة. ويذكر أن النحات الإغريقي بوليكليتوس (القرن الخامس قبل الميلاد) كان قد أشـاع نظرية تناسب الأعضاء هذه في مجال الفن، وأنه شرحها في كتاب له، وأنه كان قد مثّل لها بتمثال حمل من الأسـماء اسـم: Canon. ويضيف جالينوس بأن هذا النحت ـ «القانون» Canon ـ كان متوازيًا في كل أجزائه توازيًا بديعًا. وقد ضمن أنموذجه في كتاب كان سـماه أيضًا باسـم

«القانون» أو «القاعدة»: «لقد برهن على قوله بمبـدأ «القاعدة» أو «القانون» من خلال عمل [فني]، وذلك بإبداعه لتمثال طبقًا لمبادئ قوله، وكان أن سـمى التمثال نفسه، تمامًا مثلما كان قد سمّى كتابه، باسم «القانون»».

هذا وقد شهد مفهوم «التوازي» هذا على انتشار كبير في عهد القدامة، وكان مفهومًا قد سـبق التعرف عليه والأخذ به على عهد الرواقيين. ولا يتعلق الأمر هنا بالتوازي، بمعناه الهندسي حصرًا، وإنما بمعنى «الدقة» و«القياس» في النِّسب. ومن ثمة، قرب هذا المفهوم من مفهوم «التناغم». لكن مفهوم «التوازي» يركز بالخصوص على العدد المقيس [القابل للقياس]. وهو مفهوم يعود إلى الفيثاغوريين الذين، بالنسبة إليهم، نواميس العالم، مأخوذًا في جملته، إنما تنهض على «العدد»: كل شـيء عدد. ويبدو أن هذا المفهوم قد تعمم بدءًا من نهاية القرن الخامس قبل الميلاد لكي نعثر عليه لدى العديد من المفكرين من أمثال أفلاطون وأرسطو.

وعند الرواقية، «التوازي» ـ في الجسـم البشـري ـ هو «الجمـال». وإنما «الجمال» التوازي. وشأن الجسم الجميل أن يكون «جميلًا»؛ لأنه قائم على جهازٍ متوازٍ. إذ بالتوازي يمسي الجسم عالمًا صغيرًا ـ عُوَيْلِمًا، دُنَيًّا ـ ويستمد جماله من توازياته مع الكون ـ العالم الأكبر.

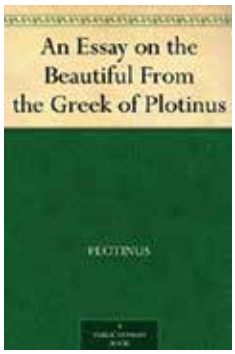
هذا عـن «الجمال الجسـماني»، أما «الجمـال الخلقي» فقد لخصـه الرواقيون في «الفضيلة» أو «الروية»، والتي يجسدها الحكيم خير تجسيد. فالحكيم، عندهم، إنسان من شـأنه أن يحسـن كل ما يفعل وأن يدري كيف يتخلص من أهوائه. هو إنسـان لا ينفعل ولا يغضب، ولا يحب ولا يرغب، ولا يجل ولا يرهب، ولا يتأثر بأي شيء ولا يؤثر فيه أي شيء، ولا يشعر بألمٍ أو بشجنٍ؛ هو أشبه شيء يكون، إذن، بتمثال من مرمر، غني عن المال، مترفع عن السلطان، مملكته الوحيدة هي الفكر، يبحث عن التوحد، ويسعى إلى التفرد... وفي هذا يكمن «جماله الخلقي».

أما «الجمال التزويقي» أو «الجمال التزييني» Décorum فمفهوم ينطبق، أساسًا، على مجال الخطابـة والأدب والفنـون الجميلة. وهو ذو صلـة لصيقة ـ في الحيـاة الخلقية ـ بالمواءمة أو الملاءمة، ويختلط مع «الجميل» في المجال الإسـتتيقي حين يبدو قريبًا من مفهوم «التناسب» أو «التناغم».

وفي الجملة، يكتسـي «الجميـل»، عند الرواقييـن، أوجها متعـددة. يرتبط بالعالم وبالطبيعة، ويقدم نفسه لنا من خلال معايير موضوعية تخصه. ومن هنا كانت الجماليات الرواقية، كما جماليات القدامة بعامة، لا تسـتجيب إلى تعريـف كانط للجمال، من حيث جانبه الذاتي. ويطرح «الجمال الجسدي»، هنا، إشكالية خاصة: فهو، مثل الصحة، ينهض على توازي مكونات الجسم ـ العناصر الأربعة ـ في الحالة الأولى، وعلى توازي الأعضاء في الحالة الثانية. ومن هنا يندرج تحديد الصحة، كما تحديد «الجميل»، في مجمل الفلسفة

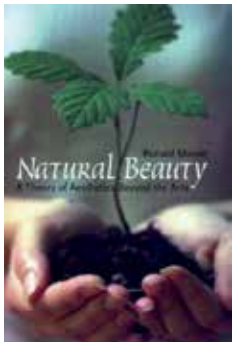
الرواقية: الإنسان «شظية» من «شظايا» العالم و«قبس» من «قبساته». وهو يعكس توازن العالم وتناغمه [النظام الكوني]. وهكذا يبدو الإنسان «عالمًا صغيرًا» ـ عُوَيْلِما ـ لا يمكن فهم تناسبه الدقيق من غير اللوغوس المحايث والعقلاني. غير أن هذا الموقف لا يخلو من مفارقة: بدل الإعجاب بالجمال الجسماني الذي يفترض أنه ينحدر عن حضور اللوغوس، يحتقر الرواقيون، بعامة، هذا الجمال، بل ويدينونه الإدانة. ولربما كان السبب في ذلك رغبتهم في حياة عقلية تامة ـ العيش وفق الحكمة ـ وفي «جمال خلقي» معادٍ للجمال الجسماني. ولربما كان ذلك أيضًا بسبب وجود «الأهواء» التي يثيرها «الجمال الجسماني». ثم إن مفهوم «الجميل التزييني» ـ decorum ـ الذي ينطبق على «العمل الفني»، يضع «الجميل» في تخوم الاستتيقا والإتيقا.

تصور «الجميل» لدى أفلوطين:



يبدأ الفيلسوف اليوناني الروماني أفلوطين (205 م ـ 270 م) بنقده لفكرة «التوازي» من حيث هي ما كان يتحدد به «الجمال» عند أسلافه: «كل الناس يتفقون على اعتبار أن توازي الأجزاء في ما بينها البين مع الجملة ـ الكل، فضلًا عن جمال اللون، هو ما من شأنه أن يصنع الجمال الموجه إلى النظر. ومن ثمة يفترض هذا أن لا جمال يوجد في [الشيء] البسيط، وإنما الجمال يوجد، بالضرورة، في [الشأن] المركب [المؤلف]... ومن شأن كل جزء أن يكون جميلًا لا بحكم تكوينه الخاص، ولكن بمشاركته في توليفة [تركيبة] الجملة ـ الكل». والحال أن لا غرابة في هذا النقد: من أمر «الجمال» ألا يمكن أن تكون له دلالة «توليفية» في فلسفة قائمة على فكرة «الواحد». يعترض أفلوطين على تعريف «الجميل» بالتوازي عن طريق آلية الإلزام: يلزم بهذا أن يكون «الجمال» «مركبًا» وليس «بسيطًا»، ويلزم أن يكون «البسيط» غير جميل لأن لا تركيب فيه؛ وبالتالي لا أجزاء، فلا توازي...

ويقدّم أفلوطين المثال على نقده لنظرية التوازي أو التناغم هذه بنور الشمس: إنما نور الشمس شيء «بسيط» و«جميل» في الوقت ذاته، لكن «جماله» لا يستعيره من أي «توازي»... وقس على ذلك «الأفعال الجميلة» ـ الفكرية والخلقية ـ لا يمكن، تبعًا لتعريف الجميل بالتوازي، أن يقال عنها إنها «جميلة»؛ لأن لا توازي فيها؛ أي أنها ما كانت لتقوم على أي فكرة كانت ما كانت تتضمن معنى التوازي...



والحال أنه لا يمكن تفسير تحديد الرواقيين للجميل من حيث هو «المتوازي» إلا من داخل فلسفتهم مأخوذة في جملتها. كل شيء عندهم له مكانه عندهم في اللوغوس ـ الجملة ـ الذي يضمن تناغم العالم. وهنا يخالفهم أفلوطين في تحديده للجميل من حيث أنه «تنوير» أو «سطوع» أو «سناء» عقلي. خذ لك هذا المثال: وجه ميت، رغم أنه حافظ على نفس النسب التي كانت له حين كان مالكه حيًا، فإنه ما عادت فيه «ومضة الجمال» أو «توهجه» أو «لمعته» التي كانت له عندما كان صاحبه حيًّا. فمن شأن «جمال الحياة» ـ الحيوية ـ أن يتفوق على أجمل التماثيل، ومن شأن إنسان ذميم، لكنه حي، أن يكون أجمل

من تمثال إنسان جميل. إنما «الروح» هي التي، بالنسبة إلى أفلوطين، تجعل الشيء «جميلًا»، الروح هي التي تعطي شكلًا قريبًا من «الخير».

2 ـ مفهوم «الجميل» في العصر الوسيط:

2 ـ 1 النموذج العربي الإسلامي

«قال ﷺ: «**إن الله جميلٌ يحبُ الجمال**». وهو حديث ثابت. فوصف «تعالى» نفسه بأنه يحبُّ الجمال، وهو يحب العالم، فلا شيء أجمل من العالم. وهو جميل، والجمال محبوب لذاته، فالعالم كله محب لله. وجمال صنعه «تعالى» سار في خلقه، والعالم مظاهره. فحب العالم، بعضه بعضًا، هو من حبُّ الله لنفسه».

ابن عربي

أثمرت الثقافة العربية الإسلامية، في العصر الوسيط، نصوصًا في «الجمال» و«الجميل» لا تقل أهمية عن نصوص الفلسفة الإغريقية أو المسيحية أو اليهودية الوسيطة، غير أنها لم تنل الحظ الوافر من العناية إلى حدِّ أيامنا هذه، وذلك على الرغم من بعض المحاولات الجادة.

هذا وقد تقاسمت هذه التصورات للجميل، في الثقافة العربية الإسلامية الكلاسيكية، مشترك زمانها؛ بحيث لم يستقل فيها مفهوم «الجميل» عن مفهوم «الخير» استقلاله التام. ومع ذلك وجدت بعض المحاولات «الجريئة» على هذا الصعيد:

اتخذ مفهوم «الجمال» و«الجميل»، في التراث الإسلامي، دلالتين: دلالة وُجدت، بالأولى، عند الفلاسفة الإلٰهيين العرب ـ من الكندي إلى ابن سينا مرورًا بالفارابي وغيره ـ حيث قُصد بدلالة «الجمال» هنا مفهومها الأخلاقي: الأفعال الجميلة. ودلالة أخرى وجدت بالأولى عند المتأدبة وعند الفلاسفة الطبيعيين، ربطت الجمال بالجسم البشري ـ الحُسْن. ههنا نعرض نماذج من التصورين. وتكفي السنبلة من البيدر:

الفارابي: الأفعال الجميلة والأشياء الجميلة (الجميل النظري والجميل العملي).

قال الفارابي: «الفلسفة المدنية صنفان: أحدهما تحصل به علم الأفعال الجميلة والأخلاق التي تصدر عنها الأفعال الجميلة والقدرة على أسبابها وبه تصير الأشياء الجميلة قُنية لنا، وهذه تسمّى الصناعة الخلقية. والثاني يشتمل على معرفة الأمور التي بها تحصل

الأشـياء الجميلة لأهل المدن والقدرة علـى تحصيلها لهم وحفظها عليهم، وهذه تسـمّى الفلسفة السياسية. فهذه جمل أجزاء صناعة الفلسفة».

وقال في مكانٍ آخر: «لمّا كان الجميـل صنفين: صنف هو علم فقط، وصنف هو علم وعمل، صارت صناعة الفلسـفة صنفين: صنف بـه يحصل معرفة الموجـودات التي ليس للإنسان فعلها، وهذه تسمّى النظرية، والثاني به تحصل معرفة الأشياء التي شأنها أن تفعل، والقوة على فعل الجميل منها، وهذه تسمّى الفلسفة العملية والفلسفة المدنية».

ابن سينا: الخلق الجميل والخلق القبيح

وهذا المعنى المتعلق بالجميل، الذي تقدّم عند الفارابي، هو المعنى نفسه الذي نجده لدى ابن سينا حيث قال:

«إن كل إنسـان مفطور على قوة بها يفعـل الأفعال الجميلة، وتلك القـوة بعينها تفعل الأفعال القبيحة. والأخلاق كلها ـ الجميل منها والقبيح ـ هي مكتسبة. ويمكن للإنسان متى لم يكن له خلق حاصل أن يحصله لنفسـه، ومتى صادفها أيضًا على خلق حاصل أن ينتقل بإرادة عن ذلك الخلق. والذي يحصل به الإنسان لنفسه الخلق ويكسبه متى لم يكن له أو ينقل نفسه عن خلق صادفها عليه هو العادة. وأعني بالعادة تكرير فعل الشيء الواحد مرارًا كثيرة زمانًا طويلًا في أوقات متقاربـة، فإن الخلق الجميل إنما يحصل عن العادة، وكذلك الخلق القبيـح؛ فينبغي أن نقول في التي إذا اعتدناها حصل لنـا باعتيادها الخلق الجميل والتي إذا اعتدناهـا حصل لنا الخلق القبيـح هي الأفعال التي تكون مـن أصحاب أخلاق الجميل والقبيح. ولذلك إذا اعتدنا من أول أمرنا أفعال أصحاب الأخلاق الجميلة حصل لنا باعتيادها الخلق الجميل واذا اعتدنا مـن أول أمرنا أفعال أصحاب الأخلاق القبيحة حصل لنـا باعتيادها الخلـق القبيح. والحال في ذلـك كالحال في الصناعات. فـإن الحذق في التجارة، مثلًا، إنما يحصل للإنسـان متى اعتاد فعل من هو تاجر حاذق وتحصل له رداءة التجارة متى اعتاد فعل من هو تاجر رديء».

على أن ههنا مفهومًا آخر للجمال وُجد عند الفلاسفة الطبيعيين وعند الأطباء والأدباء على وجه الخصوص.

الجاحظ: «فإنّ أمر الحسن أدقُّ وأرقُّ من أن يدركه كلُّ من أبصره».

«وأنا مبيّنٌ لك الحسـن. هو التمام والاعتدال. ولسـت أعني بالتمـام تجاوز مقدار الاعتدال كالزيادة في طول القامة، وكدقة الجسم، أو عظم الجارحة من الجوارح، أو سعة العين أو الفم، مما يتجاوز مثله من الناس المعتدلين في الخَلق؛ فإن هذه الزيادة متى كانت فهي نقصان من الحسـن، وإنْ عدت زيادة في الجسـم. والحدود حاصـرةٌ لأمور العالم، ومحيطـة بمقاديرها الموقوتة لها، فكلُّ شـيءٍ خرج عـن الحدِّ في خُلُـق، حتّى في الدين والحكمة اللذين هما أفضل الأمور، فهو قبيحٌ مذموم.

وأمـــا الاعتدال فهو وزن الشـــيء لا الكمية، والكـــون كون الأرض لا اســـتواؤها. ووزن النفوس في أشباه أقسامها. فوزن خلقة الإنسان اعتدال محاسنه وألّا يفوت شيء منها شيئًا، كالعين الواسعة لصاحب الأنف الصغير الأفطس، والأنف العظيم لصاحب العين الضَّيِّقة، والذَّقن الناقص والرأس الضخـــم والوجه الفخم لصاحب البدن المـــدَّع النِّضو، والظَّهر الطويـــل لصاحب الفخذين القصيرتيـــن، والظَّهر القصير لصاحـــب الفخذين الطويلتين، وكســـعة الجبين بأكثر من مقدار أســـفل الوجه. ثم هذا أيضًا وزن الآنية وأصناف الفُرُش والوشْـــي واللباس، ووزن القنوات التي تجري فيها المياه. وإنما نعني بالوزن الاســـتواء في الخرط والتركيب.

فـــلا بدَّ ممّا لا يمنـــع الناظر مـــن النظر إلى الـــزَّرع والغرس والتفسُّـــح في خضرته والاستنشاق من روائحه. ويسمّى ذلك كلُّه له حِلًّا ما لم يمد له يدًا. فإذا مدّ يدًا إلى مثقال حبّةٍ من خردل بغيـــر حقِّها فعل ما لا يحـــلُّ، وأكل ما يحرم عليه. وكذلـــك مكالمة القيان ومفاكهتهنَّ، ومغازلتهن ومصافحتهنَّ للسَّلام، ووضع اليد عليهنَّ للتَّقليب والنظر، حلالٌ ما لم يشبْ ذلك ما يحرم».

الغزولي: الجمال علاجًا

وهذا، مثـــلًا، صاحب كتب «مطالع البـــدور» يصف الدور العلاجي النفســـي للجميل وللصور الجميلة في «الحمام»، فيقول:

«(...) والحمام النافع على سبيل الإجمال وهو الحمام المعتدل في حره وبرده الطيب الرائحة العذب الماء والذي أضواؤه كثيرة مشرقة وفناؤه واسع وفيه تصاوير بديعة الصنعة بينة الحسن، مثل عاشق ومعشوق، ومثل رياض وبساتين وطرد خيل ووحوش، فإن في تصوير مثل هذه تقوية قوية بليغة لجميع قوى البدن الحيوانية والطبيعية والنفسانية. وقال الحكيم بدر الدين بن مظفر قاضي بعلبك فـــي كتاب مفرح النفس: وقد أجمـــع الأطباء والحكماء والألباء قاطبة على أن النظر إلى الصور الجميلة البديعة الجمال يفرح النفس وينشـــيها، ويزيل عنها الأفكار والوســـاوس الســـوداوية، ويقوّي القلب قوة لا مزيد عليها، بسبب إزالة الأفكار الرديئة عنه. ثم قالوا: فإن تعذر حصـــول النظر إلى الصور الجميلة فليكن النظر إلى صور جميلة متقنة الصنعة مصورة في الكتب أو في الهياكل أو في القصور الشـــريفة. وهذا المعنى قد ذكره الحكيم محمد بن زكريا الرازي رحمه الله وبالغ في ملازمة فعله لمن يجد في نفسه أفكارًا رديئة ووساوس فاسدة غير موافقة للنظام الطبيعي. وقال: فإن الصور الجميلـــة إذا جمعت إلى صورتها حســـن الأصباغ المألوفة من الأصفـــر والأحمر والأخضر والأبيض مع ضبط نســـبة المقادير في أشكالها، فإنها تشـــفي الخلاط السوداوية، وتزيل الهموم الملازمة لنفس الإنســـان، وتزيل الكدورة عن الأرواح؛ لأن النفس تلطف وتشـــرق بالنظـــر إلى مثل هـــذه الصور، فيتحلل مـــا فيها من الكـــدورة. قال: وتفكر فـــي الحكماء المتقدمين الذين استنبطوا الحمام في مدد من الســـنين كيف علموا بدقة فكرهم وصائب

عقلهم إن الحمـــام إذا دخله الإنســـان يتحلل من قواه شـــيء كثير، فأفيضـــت حكمتهم أن استخرجوا بعقولهم ما يجبر ذلك سريعًا، فرسموا في الحمام صورًا بديعة الصنعة بأصباغ حســـنة مفرحة، وقسموا ذلك إلى ثلاثة أقسام، ولم يجعلوه قســـمًا واحدًا؛ لأنهم علموا أن أرواح البدن ثلاثة أصناف: حيوانية ونفسانية وطبيعية؛ فجعلوا كل قسم من التصوير سببًا لتقوية قوة من القـــوى المذكورة، والزيادة فيهـــا، فصوروا صورًا للقـــوة الحيوانية القتال والحرب وطرد الخيل واقتناص الوحوش، وصورًا للقوة النفسانية العشق والتفكر في العاشق والمعشوق وتصوير معاتبة بينهما أو معانقة وما أشبه ذلك، وصورا للقوة الطبيعية البساتين وصور الأشـــجار البهية المنظر مع كثرة تصوير الأزهار والألوان المشوقة. فهذه التصاوير وأمثالها هي جزء من أجزاء الحمام الفاضل. ولو سألت المصور عن خصوصية أن الحمام لم لا يصور المصورون فيها إلا هذه الأقســـام الثلاثة لما علم لها تعليلًا، لكن بذكر هذه الصفات الثلاثة لا تعلل. وسبب ذلك تقادم السنين على تعليل مبادئ الأشياء؛ فما خلوا شيئًا سدى ولا جعلوا شيئًا هدرا».

على أنه من الغريب حقًا أن الاتجاه الصوفي الإســـلامي كان أعنى بمسألة «الجميل» و«الجمال». هذه نماذج أساسية:

الغزالي: الصور الجميلة الظاهرة والصور الجميلة الباطنة

يرى الغزالي ـ في كتاب «الأربعين في أصول الدين» ـ أن من ســـمات الإنسان: «حبّه لكل ما هو جميل في ذاته ســـواء كان مـــن الصور الظاهرة أو الباطنـــة»، وأن لذة البصر الظاهر توجد في الصور الجميلـــة الظاهرة، وأن لذة البصيـــرة الباطنة توجد في الصور الجميلة الباطنة. وهو يفضل جمال الصور الباطنة علـــى جمال الصور الظاهرة. ويضيف: «لعلك تقول: ما معنى الصور الجميلة الباطنة؟ فأقول ما عندي أنك لا تحس من نفسك حبُّ الأنبياء والعلماء والصحابة، ولا تدرك من نفسك تفرقة بين الملك العادل العالم الشجاع الكريم العطوف على الخلق، وبين الظالم الجاهل البخيل الفظّ الغليظ. وما عندي أنك إذا حكي لك صدق أبي بكر، وسياسة عمر، وسخاوة عثمان، وشجاعة علي ـ رضوان الله عليهم ـ لا تجد في نفسك هزة وارتياحًا وميلًا إلى هؤلاء، وإلى كل موصوف بخلال الكمال من نبيّ وصدّيق وعالم. وكيف تنكر هذا، وفي الناس من يقتدي بنفسه أرباب المذاهب، ويحمله حبه لهم على البـــذل بالمال والنفس في الذب عنهم، وتجاوز ذلك حدّ العشـــق. وأنت تعلم أن حبك لهؤلاء ليس لصورهم الظاهرة، فإنك لم تشاهدها، ولو شاهدتها ربما لم تستحسنها، وإن استحســـنت، فلو تشـــوهت صورهم الظاهرة، وبقيت صفاتهم المعنوية الباطنة، لبقي حبهم. وإذا فتشت عن محبوبك منهم، رجع إلى ثلاث صفات: العلم والقدرة والنزاهة عن العيوب. أما العلم، فكعلمهم بالله وملائكته وكتبه ورســـله وعجائب ملكوته ودقائق شـــريعة أنبيائه. وأما القدرة، فكقدرتهم على أنفسهم بكسر شهوتها، وحملها على الصراط المستقيم، وقدرتهم على العبادة بسياستهم، وإرشادهم إلى الحق. وأما النزاهة، فكسلامة باطنهم من

عيب الجهل والبخل والحسد وخبائث الأخلاق؛ واجتماع كمال العلم والقدرة مع حسن الأخلاق، وهو حسن الباطن، وهي الصورة الباطنة التي لا تدركها البهيمة، ومن في مثل حالها بالبصر الظاهر».

ويفصّل القول في هذا الأمر ـ في كتاب «الإحياء» ـ فيقول:

«(..) الجمال موجود في السِّير. ولو صدرت السيرة الجميلة من غير علم وبصيرة لم يوجب ذلك حبا، فالمحبوب مصدر السِّير الجميلة، وهي الأخلاق الحميدة، والفضائل الشريفة. وترجع جملتها إلى كمال العلم والقدرة، وهو محبوب بالطبع وغير مدرك بالحواس، حتى أن الصبي المخلى وطبعه إذا أردنا أن نحبب إليه غائبا أو حاضرًا حيًّا أو ميتًا لم يكن لنا سبيل إلا بالإطناب في وصفه بالشجاعة والكرم والعلم وسائر الخصال الحميدة، فمهما اعتقد ذلك لم يتمالك في نفسه، ولم يقدر أن لا يحبه. فهل غلب حب الصحابة ﷺ، وبغض أبي جهل، وبغض إبليس لعنه الله إلا بالإطناب في وصف المحاسن والمقابح التي لا تدرك بالحواس، بل لما وصف الناس حاتمًا بالسخاء، ووصفوا خالدا بالشجاعة أحبتهم القلوب حبًّا ضروريًا. وليس ذلك عن نظر إلى صورة محسوسة ولا عن حظ يناله المحب منهم، بل إذا حكي من سيرة بعض الملوك في بعض أقطار الأرض العدل والإحسان، وإفاضة الخير غلب حبّه على القلوب مع اليأس من انتشار إحسانه إلى المحبين لبعد المزار، ونأي الديار، فإذا ليس حبُّ الإنسان مقصورًا على من أحسن إليه، بل المحسن في نفسه محبوب وإن كان لا ينتهى قط إحسانه إلى المحب، لأن كل جمال وحسن فهو محبوب والصورة ظاهرة وباطنة والحسن والجمال يشملهما، وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر والصور الباطنة بالبصيرة الباطنة. فمن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذ بها ولا يحبها ولا يميل إليها، ومن كانت البصيرة الباطنة أغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة، فشتان بين من يحب نقشاً مصوراً على الحائط لجمال صورته الظاهرة وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة».

ويدرك الغزالي فكرة أن محبة الجميل قد تكون للجمال نفسه لا لغرض ـ على نحو ما سوف يبسط فيه القول بعد ذلك الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط، فيقول:

«إن كل جمال محبوب عند مدرك الجمال، وذلك لعين الجمال؛ لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها. ولا تظنن أن حب الصور الجميلة لا يتصوّر إلا لأجل قضاء الشهوة، فإن قضاء الشهوة لذة أخرى قد تحب الصور الجميلة لأجلها، وإدراك نفس الجمال أيضًا لذيذ، فيجوز أن يكون محبوبا لذاته. وكيف ينكر ذلك والخضرة والماء الجاري محبوب، لا ليشرب الماء وتؤكل الخضرة أو ينال منها حظ سوى نفس الرؤية».

«اعلم أن المحبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات ربما يظن أنه لا معنى للحسن والجمال إلا تناسب الخلقة والشكل، وحسن اللون، وكون البياض مشربًا بالحمرة، وامتداد

القامة، إلى غير ذلك مما يوصف من جمال شخص الإنسان، فإن الحسن الأغلب على الخلق حسن الإبصار، وأكثر التفاتهم إلى صور الأشخاص، فيظن أن ما ليس مبصرا، ولا متخيلًا، ولا متشكلًا، ولا متلونًا مقدر، فلا يتصور حسنه، وإذا لم يتصور حسنه لم يكن في إدراكه لذة، فلم يكن محبوبًا. وهذا خطأ ظاهر. فإن الحسن ليس مقصورًا على مدركات البصر، ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة، فإنا نقول هذا خط حسن، وهذا صوت حسن، وهذا فرس حسن. بل نقول هذا ثوب حسن، وهذا إناء حسن. فأي معنى لحسن الصوت والخط وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن إلا في الصورة! ومعلوم أن العين تستلذ بالنظر إلى الخط الحسن، والأذن تستلذ استماع النغمات الحسنة الطبيبة، وما من شيء من المدركات إلا وهو منقسم إلى حسن وقبيح، فما معنى الحسن الذي تشترك فيه هذه الأشياء، فلا بد من البحث عنه (...) كل شيء، وجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له. فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة، فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر. فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل، ولون، وحسن عدو، وتيسر كرّ وفرّ عليه. والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف، وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها. ولكل شيء كمال يليق به. وقد يليق بغيره ضده. فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به، فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب، وكذلك سائر الأشياء. فإن قلت: فهذه الأشياء، وإن لم تدرك جميعها بحسن البصر مثل الأصوات، والطعوم، فإنها لا تنفك عن إدراك الحواس لها، فهي محسوسات وليس ينكر الحسن والجمال للمحسوسات ولا ينكر حصول اللذة بإدراك حسنها، وإنما ينكر ذلك في غير المدرك بالحواس، فاعلم أن الحسن والجمال موجود في غير المحسوسات. إذ يقال هذا خلق حسن، وهذا علم حسن، وهذه سيرة حسنة، وهذه أخلاق جميلة، وإنما الأخلاق الجميلة يراد بها العلم، والعقل، والعفة، والشجاعة، والتقوى، والكرم، والمروءة، وسائر خلال الخير، وشيء من هذه الصفات لا يدرك بالحواس الخمس، بل يدرك بنور البصيرة الباطنة. وكل هذه الخلال الجميلة محبوبة، والموصوف بها محبوب بالطبع عند من عرف صفاته، وآية ذلك وأن الأمر كذلك، أن الطباع مجبولة على حب الأنبياء صلوات الله عليهم، وعلى حب الصحابة رضي الله عنهم، مع أنهم لم يشاهدوا، بل على حب أرباب المذاهب، مثل الشافعي وأبي حنيفة، ومالك، وغيرهم، حتى أن الرجل قد يجاوز به حبه لصاحب مذهبه حد العشق، فيحمله ذلك على أن ينفق جميع ماله في نصرة مذهبه، والذبّ عنه، ويخاطر بروحه في قتال من يطعن في إمامه ومتبوعه، فكم من دم أريق في نصرة أرباب المذاهب، وليت شعري من يحب الشافعي مثلًا فلم يحبه ولم يشاهد قط صورته، ولو شاهده ربما لم يستحسن صورته فاستحسانه الذي حمله على إفراط الحب هو لصورته الباطنة لا لصورته الظاهرة، فإن صورته الظاهرة قد انقلبت ترابا مع التراب، وإنما يحبه لصفاته الباطنة من الدين والتقوى وغزارة العلم والإحاطة بمدارك الدين،

وانتهاضه لإفادة علم الشرع، ولنشره هذه الخيرات في العالم وهذه أمور جميلة، لا يدرك جمالها إلا بنور البصيرة، فأما الحواس فقاصرة عنها، وكذلك من يحب أبا بكر الصديق رضي الله عنه ويفضله على غيره، أو يحب عليًا رضي الله عنه ويفضله ويتعصب له، فلا يحبهم إلا لاستحسان صورهم الباطنة من العلم والدين والتقوى».

وهكذا وُجد اهتمام شديد بموضوعي «الجمال الطبيعي» و«الجمال الفني»، لا سيما عند أهل التصوف. لم يتمثل في «النظر» فحسب وإنما تجاوزه إلى «الفعل». فهذا ابن الفارض الصوفي، مثلًا، يحكى عنه أنه كان «جمالي المقام». وهو مقام قلما أدركه صوفي قبله أو بعده. افتتن الرجل بكل جميل، أكان جميلًا طبيعيًا أم جميلًا فنيًا. إذ لمح بَرْنِيَّةً [إناء من خزف] في حانوت عطار، فهام بها هيامًا [الجمال الفني]. وكلف بالنِّيل ومشاهدة منظره في أمسيات أيام الفيضان، كما أنه كان يحب مشاهدة البحر ليلًا [الجلال الطبيعي]. ورأى جملًا لسقَّاء فهام به، وصار يتردد عليه كل يوم ليراه [الجمال الطبيعي]. وبالجملة، أَوْرَدَتْ نصوص التراجم الإسلامية القديمة عنه أنه: «كان عاشقًا يعشق مطلق الجمال».

وكان الصوفي أوحد الدين الكرماني (559 هـ ـ 635 هـ) قد برز، من بين العديد من الصوفية، بعشق الصور الجميلة؛ فكان يعتبر أن في هذه الصور الجميلة تجليا للحقِّ. وكلما عيب عليه النظر إلى شيء جميل، بما في ذلك الوجوه الحسناء، كان يردد القول: «إني لا أنظر إلى شيء سوى الحق، فما نظرت إلى شيء فبعين الإيمان والإسلام أنظر». فكل شيء جميل إنما هو انعكاس ـ أو مجلى ـ لجمال الحقّ أو مرآة له أو شاهد عليه. وكان لسان حال بعضهم يقول: «نحن نشاهد جمال الحقّ سبحانه في الصور الجميلة». وقد ذكر الصوفي عبد الرحمن الجامي في كتابه الشهير «نفحات الأنس» ما يلي: كان أوحد الدين [الكرماني] يتخذ المظاهر الصورية وسيلة لشهود الحقيقة (الحقّ)، وكان يشاهد الجمال المطلق (جمال الحق) في صور المقيدات (جمال الأشياء والأشخاص: من وردة جميلة وحديقة جميلة وامرأة حسناء...).

يقول محمد مراد القازاني المكي في ذيل كتاب «رشحات عين الحياة» لعلي بن حسين الهروي ـ نفائس السانحات ـ: «(...) فمن ابتلي بمحبة الحسن الظاهري وعشقه، فهو في

الحقيقة من جذبه جمال الشـاهد الحقيقي قد ألقي إليه الظل». يسـتنتج من هذا أن ثمة نوعين من الجمال: جمال ظاهر، وجمال باطن، نسخة وسنخ، بل فرع وأصل، الأول ما هو إلا «ظل» للثاني والثاني «عين» للأول، الأول جمال الموجودات والثاني جمال موجدها.

ابن عربي: الجمال الإلٰهي في جميع الأشياء

كتب ابن عربـي في الباب الثانـي والأربعين بعـد المائتين من موسـوعته الصوفية: الفتوحات المكية، ما يلي:

«اعلم أن الجمال الإلٰهي الذي تسمى الله به جميلًا ووصف نفسه سبحانه بلسان رسوله إنه يحب الجمال في جميع الأشياء وما ثم إلا جمال فإن الله ما خلق العالم إلا على صورته وهو جميل. فالعالم كله جميل. وهو سبحانه يحب الجمال. ومن أحب الجمال أحب الجميل. والمحب لا يعذب محبوبه إلا على إيصـال الراحة أو على التأديب لأمر وقع منه على طريق الجهالـة كما يؤدب الرجل ولده مـع حبه فيه ومع هذا يضربه وينتهـره لأمور تقع منه مع استصحاب الحب له في نفسه. فمآلنا إن شـاء الله إلى الراحة والنعيم حيث ما كنا. فإن اللطف الإلٰهي هو الذي يدرج الراحة من حيث لا يعرف من لطف به. فالجمال له من العالم وفيه الرجاء والبسط واللطف والرحمة والحنان والرأفة والجود والإحسان والنقم التي في طيها نعم. فله التأديب. فهو الطبيب الجميل. فهذا أثره في القلوب وأثره في الصور ما يقع به العشق والحب والهيمان والشوق ويورث الفناء عند المشاهدة. ومن هذه الحضرة تنتقل صورة تجليه فيها إلى المشاهد فينصبغ بها انتقال فيض، كظهور نور الشمس في الأماكن. ويسـمى ذلك النور شمسًا وإن لم يكن مسـتديرا ولا في فلك، ثم يفيض الإنسان من تلك الصورة التي ظهر فيها عن الفيض الإلٰهي على جميع ملكه في رده إلى قصره، فينصبغ ملكه كله بصورة جمال لم يكن، فلا يفقد الإنسان في ملكه صورة ما شاهدها من ربه في رؤيته. فهو عند العلماء بالله تجل دائم دنيا وآخرة لا ينقطع، وعند العامة في الجنة خاصة لكونهم لا يعرفون الله معرفـة العارفين. وليس لتجلى الجلال في الجنـة حكم أصلًا، وإنما محله الدنيا والبرزخ والقيامة وبه تبقي النار والشقاء في الأشقياء مدة بقائهم فيه إلى أن يرتفع الشقاء وتغلب الرحمة، فلا يبقى لتجلى الجلال في التعلق حكم، وتنفرد به الملائكة بطريق الهيبة والعظمة والخوف والخشوع والخضوع. والله أعلم».

وكان قد لاحظ بحق الفنان الشاعر العربي شاكر لعيبي أن:

«بعض المؤلفين والفلاسـفة العرب حاولـوا، منذ القرن التاسـع للميلاد، الحديث وتطبيق قوانين الجمال الإغريقيّ حرفيًا على ضروب الفن التشـكيلي المعروفة يومها، مثل مبدأ التناسُب، كإخوان الصفا في قولهم: «ومن أمثال ذلك أيضًا أعضاء الصور ومفاصلها فإنها مختلفة الأشكال، متباينة المقادير، فمتى كانت مقادير بعضها من بعض على النسبة ووضع بعضها من بعض على النسبة كانت الصورة صحيحة محقَّقة القبول»، ثم «وعلى هذا المثـال والقياس يعمـل الصنّاع والحـذّاق مصنوعاتهم، من الأشـكال والتماثيل والصور،

مناسباتٍ بعضها لبعض في التركيب والتأليف والهندام، كل ذلك اقتداء بصنعة الباري...».
إن قولهم «اقتداءً بصنعة الباري» تعني (الطبيعة) في الفلسفة اليونانية. نحن هنا أمام فكرة «المحاكاة» اليونانية للطبيعة. قانون المحاكاة الشهير طُبّق على فن الخط العربيّ نفسه، ففي شرح ابن الوحيد على رسالة ابن البواب الشعرية المعنونة «في علم القلم والحبر والكتابة والورق» ترِدُ كلمة «التصوير»؛ أي الرسم، لكأن الخط هو ضربٌ من ضروب التصوير. ويُشْرَح أحد أبياتها بالتالي كالآتي: «التصوير: معناه تصوير الخط وهو إلهام كل صناعة، وغايتها تشبيه فعل الطبيعة، فيجب أن تكون كل كلمة كالصورة مُتناسِبَة الأعضاء».
أما ترجمة ابن رشد لكتاب أرسطو «فن الشعر»، فهي مسعى صعب للمواءمة بين قوانين الجمال اليونانية، في الرسم والشعر، والميراثين البصريّ والأدبيّ العربيّين.
لا نجد قوانين جمالية صريحة، مصاغة نظريًا، في المصنفات العربية، إلا في ما يتعلق بفن الخط. هناك ملاحظات عرضية، مبثوثة في سياقات أدبية وفلسفية، عن فن الرسم، وحتى فن الرقص لدى مؤلفين كثيرين على رأسهم التوحيديّ، تمسّ «وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا» ـ وهذا تعريف هربرت ريد للجمال ـ والإيقاع والاتساق والتناغم والتناسب والحركة والتوافق والوحدة، وكلها يمكن، لو استُنْطِقت منهجيًا، تقديم قوانين للجمال في الثقافة العربية. كما أن هناك قوانين علم البصريات، كما في كتاب «المناظر» لابن الهيثم، التي يمكن أن تشكّل قاعدة علمية للفن التصويريّ، لم تُستثمر قطّ تقريبًا في فن الرسم.

قوانين الجمال في الثقافة العربية تبدو أكثر وضوحًا وصرامة في الحقل «التجريديّ»؛ أي النقوش والزخارف مما إلى الحقل «التشخيصيّ»؛ أي رسم الكائنات والموجودات كما وصلتنا في المنمنمات والفريسكات وعلى الخزف.»

الجميل عند متأخرة مفكري وفلاسفة الإسلام: الجميل عند الفيض الكاشاني ومحمد مهدي النراقي

أغلب متأخري مفكري وفلاسفة الإسلام كانوا في تصورهم للجمال الظاهري وللجمال الباطني «عالة» على الغزالي. هذه نماذج تكاد تتساوى فيها نصوص المتأخرين مع الغزالي تساويًا غريبًا....

الفيض الكاشاني: كتاب المحجة البيضاء

«السبب الثالث: أن يحبّ الشيء لذاته لا لحظّ ينال منه وراء ذاته، بل يكون ذاته عين حظّه. وهذا هو الحبّ الحقيقي البالغ الّذي يوثق بدوامه، وذلك كحبّ الجمال والحسن، فإنّ كلّ جمال فهو محبوب عند مدرك الجمال، وذلك لعين الجمال؛ لأنّ إدراك الجمال فيه عين اللّذّة واللّذّة محبوبة. ولا تظنّنّ أنّ حبّ الصور الجميلة لا يتصوّر إلّا لأجل قضاء الشهوة، فإنّ قضاء الشهوة لذّة أخرى قد تحبّ الصور الجميلة لأجلها، وإدراك نفس الجمال

أيضًا لذيـذ فيجوز أن يكون محبوبا لذاتـه. وكيف ينكر ذلك، والخضـرة والماء الجاري محبوبان لا ليشـرب الماء أو تؤكل الخضرة أو ينال منها حظّ سوى نفس الرّؤية. وقد كان رسول الله صلّى الله عليه وآله وسلّم تعجبه الخضرة والماء الجاري. والطباع السليمة قاضية باسـتلذاذ النظر إلى الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان الحسـنة النقش المتناسبة الشكل، حتّى أنّ الإنسان لتنفرج عنه الغموم بالنظر إليها لا لطلب حظّ وراء النظر. فهذه الأسباب ملذّة وكلّ لذيذ محبوب. وكلّ حسن وجمال فلا يخلو إدراكه عن لذّة. ولا أحد ينكر كون الجمال محبوبًـا بالطبع، فإن ثبت أنّ الله تعالى جميل، كان لا محالة محبوبًا عند من انكشـف له جماله وجلاله كما قال رسـول الله صلّى الله عليه وآله وسلّم: «**إنّ الله جميل يحبّ الجمال**».

السبب الرابع في بيان معنى الحسن والجمال: اعلم أنّ المحبوس في مضيق الخيالات والمحسوسـات ربّما يظنّ أنّه لا معنى للحسـن والجمال إلّا تناسب الخلقة والشكل وحسن اللّون وكون البياض مشـوبًا بالحمرة وامتداد القامة، إلى غير ذلك ممّا يوصف من جمال شـخص الإنسـان، فإنّ الحسّ الأغلب على الخلق حسّ الابصار وأكثـر التفاتهم إلى صور الأشـخاص، فيظنّ أنّ ما ليس مبصرًا ولا متخيّلًا ولا متشكّلًا ولا متلوّنًا متقدّرًا فلا يتصوّر حسنه، وإذا لم يتصوّر حسنه لم يكن في إدراكه لذّة فلم يكن محبوبًا وهذا خطأ ظاهر فإنّ الحسـن ليس مقصورًا على مـدركات البصر، ولا على تناسـب الخلقة وامتـزاج البياض بالحمرة، فإنّا نقول هذا خطّ حسـن وهذا صوت حسن بل نقول: هذا ثوب حسن وهذا إناء حسن، فأيّ معنى لحسن الصّوت والخطّ وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن إلّا في الصورة؟ ومعلوم أنّ العين تسـتلذّ النظر إلى الخطّ الحسن والأذن تسـتلذّ استماع النغمات الحسنة الطيّبة. وما من شيءٍ من المدركات إلّا وهي منقسـمة إلى حسن وقبح. فما معنى الحسن الّذي يشترك فيه هذه الأشياء؟ فلا بدّ من البحث عنه.

وهذا بحثٌ يطول ولا يليق بعلم المعاملة الاطناب فيه، فنصرّح بالحقّ فنقول: كلّ شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له. فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة، فهو في غاية الجمال وهي غاية الكمال، وإن كان الحاضر بعضها، فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر. فالفرس الحسن هو الّذي جمع كلّ ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسّر كرّ وفرّ عليه. والخطّ الحسن كلّ ما جمع ما يليق بالخطّ من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسـن انتظامها. ولكلّ شيء كمال يليق به. وقد يليق بغيره ضدّه. فحسن كلّ شـيء في كماله الّذي يليق به. فلا يحسـن الإنسان بما يحسن به الفرس، ولا يحسـن الخطّ بما يحسن به الصوت، ولا يحسن الأواني بما يحسن به الثياب. وكذلك سائر الأشياء.

فإن قلت: فهذه الأشـياء وإن لم يدرك جميعها بحسّ البصر مثـل الأصوات والطعوم والأراييـح، فإنّها لا تنفـكّ عن إدراك الحواسّ لها فهي محسوسـات وليس ينكر الحسـن والجمال للمحسوسـات ولا ينكـر حصول اللّذّة بإدراك حسـنها وإنّما ينكـر ذلك في غير

المدرك بالحواسّ، فاعلم أنّ الحسن والجمال موجود في غير المحسوسات إذ يقال: هذا خلق حسن، وهذا علم حسن، وهذه سيرة حسنة، وهذه أخلاق جميلة. وإنّما الأخلاق الجميلة يراد بها العلم والعقل والعفة والشجاعة والتقوى والكرم والمروّة وسائر خلال الخير. وشيء من هذه الصفات لا يدرك بالحواسّ الخمس بل يدرك بنور البصيرة الباطنة. وكلّ هذه الخصال الجميلة محبوبة. والموصوف بها محبوب بالطبع عند من عرف صفاته. وآية أنّ الأمر كذلك أنّ الطباع مجبولة على حبّ الأنبياء صلوات اللّه عليهم مع أنّهم لم يشاهدوهم بل على حبّ أرباب المذاهب حتّى أنّ الرّجل قد يجاوز به حبّه لصاحب مذهبه حدّ العشق فيحمله ذلك على أن ينفق جميع أمواله في نصرة مذهبه والذّبّ عنه ويخاطر بروحه في قتال من يطعن في إمامه ومتبوعه. فكم من دم أريق في نصرة أرباب المذاهب. وليت شعري من يحبّ إمامه مثلًا فلم يحبّه؟ ولم يشاهد قطّ صورته ولو شاهده ربّما لم يستحسن صورته. فاستحسانه الّذي حمله على إفراطه في الحبّ إنّما لسيرته الباطنة لا لصورته الظاهرة. فإنّ صورته الظاهرة قد انقلبت ترابًا. وإنّما يحبّه لصفاته الباطنة من الدّين والتقوى وغزارة العلم والإحاطة بمدارك الدّين وانتهاضه لإفاضة علم الشرع ولنشره هذه الخيرات في العالم. وهذه أمور جميلة لا يدرك جمالها إلّا بنور البصيرة. فأمّا الحواسّ فقاصرة عنها. وتلك الصفات الباطنة ترجع جملتها إلى العلم والقدرة إذا علم حقائق الأمور وقدر على حمل نفسه عليها بقهر شهواته. فجميع خلال الخير يتشعّب عن هذين الوصفين وهما غير مدركين بالحسّ ومحلّهما من جملة البدن جزء لا يتجزّأ. فهو المحبوب بالحقيقة وليس للجزء الّذي لا يتجزّأ صورة وشكل ولون يظهر للبصر حتّى يكون محبوبًا لأجله. فإذن الجمال موجود في السير ولو صدرت السيرة الجميلة من غير علم وبصيرة لم يوجب ذلك حبًّا. فالمحبوب مصدر السير الجميلة. وهي الأخلاق الحميدة والفضائل الشريفة. وترجع جملتها إلى كمال العلم والقدرة. وهو محبوب بالطبع وغير مدرك بالحواسّ حتّى أنّ الصبيّ المخلّى وطبعه إذا أردنا أن نحبّب إليه غائبًا أو حاضرًا حيًّا أو ميّتًا لم يكن لنا سبيل إلّا بالإطناب في وصفه بالشجاعة والكرم والعلم وسائر الخصال الحميدة. فمهما اعتقد ذلك لم يتمالك في نفسه ولم يقدر أن لا يحبّه. فهل غلب حبّ الصحابة وبغض أبي جهل وبغض إبليس لعنه اللّه إلّا بالاطناب في وصف المحاسن والمقابح الّتي لا تدرك بالحواسّ، بل لمّا وصف الناس حاتمًا بالسخاء ووصفوا رجلًا بالشجاعة أحبّتهم القلوب حبًّا ضروريًّا. وليس ذلك عن نظر إلى صورة محسوسة ولا عن حظّ يناله المحبّ منهم، بل إذا حكي من سيرة بعض الملوك في بعض أقطار الأرض العدل والإحسان وإفاضة الخير غلب حبّه على القلوب مع اليأس من انتشار إحسانه إلى المحبّين لبعد المزار ونأي الدّيار. فإذن ليس حبّ الإنسان مقصورًا على من أحسن إليه بل المحسن في نفسه محبوب وإن كان قد لا ينتهي قطّ إحسانه إلى المحبّ لأنّ كلّ جمال وحسن فهو محبوب والصورة ظاهرة وباطنة والحسن والجمال يشملهما وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر والصور الباطنة بالبصيرة الباطنة. فمن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذّ بها ولا يحبّها ولا يميل إليها. ومن كانت البصيرة الباطنة أغلب

عليه من الحواسّ الظاهرة كان حبّه للمعاني الباطنة أكثر من حبّه للمعاني الظاهرة. فشتّان بين من يحبّ نقشًا مصوّرًا على الحائط لجمال صورته الظاهرة وبين من يحبّ نبيًّا من الأنبياء لجمال صورته الباطنة».

ـ النراقي: لذة إدراك الجميل:

لا شكَّ أن الفيلسوف العربي الإسلامي محمد مهدي النراقي يكرر هنا ـ بعد مضي قرون ـ كلام الغزالي، لكن نورد نصه هنا لتعميم الفائدة:

«ان كل جمال محبوب عند مدركه، وذلك لعين الجمال، لأن ادراك الجمال عن اللذة، واللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها. ولا تظنن أن حب الصورة الجميلة لا يتصوّر إلا لأجل قضاء الشهوة، فان قضاء الشهوة لذة حيوانية قد يحب الإنسان الصور الجميلة لأجلها، وإدراك نفس الجمال لذة أخرى روحانية يكون محبوبًا لذاتها. ولا ريب في أن حب الصور الجميلة بالجهة الأولى مذموم، وبالجهة الثانية ممدوح، والعشق الذي يقع لبعض الناس من استحسان الصور الجميلة يكون مذمومًا إن كان سببه اللذة الشهوية الحيوانية، ويكون ممدوحًا إن كان سببه الابتهاج بمجرد إدراك الجمال. ولأجل التباس السبب في هذا العشق اختلف العقلاء في مدحه وذمه، وكيف ينكر حب الصور الجميلة لنفس جمالها من دون قصد حظ آخر، مع أن الخضرة والماء الجاري محبوبان لا لتؤكل الخضرة ويشرب الماء، أو ينال منهما حظ سوى نفس الرؤية، وقد كان رسول الله ﷺ تعجبه الخضرة والماء الجاري. والطباع الصافية السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلى الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان الحسنة النفس المناسبة الشكل، حتى الإنسان لتنفرج عنه الغموم بمجرد النظر إليها من دون قصد حظ آخر منها. وبما ذكرناه ظهر ضعف ظن بعض ضعفاء العقول، حيث زعموا أنه لا يتصوّر أن يحب الإنسان غيره لذاته، ما لم يرجع منه حظ الى المحب سوى إدراك ذاته، ولم يعلموا أن الحسن والجمال ليس مقصورًا على مدركات البصر، ولا على تناسب الخلقة، إذ يقال: هذا صوت حسن، وهذا طعم حسن، وهذا ريح طيب، وليس شيء من هذه الصفات مدركة بالبصر، وكذا ليس الحسن والجمال مقصورًا على مدركات الحواس، لوجودهما في غيرها، فان أكثر خصال الخير يدرك بالعقل بنور البصيرة الباطنة، إذ يقال: هذا خلق حسن، وهذا علم حسن، وهذه سيرة حسنة، ولا يدرك شيء من هذه الصفات بالحواس، بل يدرك بالبصيرة الباطنة، وكل هذه الخصال المدركة حسنها بالعقل محبوبة بالطبع، والموصوف بها أيضًا محبوب عند من عرف صفاته.

ومما يدلُّ على تحقق الجمال المدرك بالعقل وكونه محبوبا: أن الطباع السليمة مجبولة على حب الأنبياء والأئمة ـ عليهم السّلام ـ مع أنهم لم يشاهدوهم، حتى أن الرجل قد تجاوز حبه لصاحب مذهبه حد العشق، فيحمله ذلك على أن ينفق جميع أمواله في نصرة مذهبه والذب عنه، ويخاطر بروحه في قتال من يطعن في إمامه أو متبوعه، مع أنه لم يشاهد قط صورته ولم يسمع كلامه، فما حمله على الحب هو استحسانه بصفاته الباطنة: من الورع،

والتقوى، والتوكل، والرضا، وغزارة العلم، والإحاطة لمدارك الدين، وانتهاضه لافاضة علم الشرع، ونشره هذه الخيرات في العالم. وجملتها ترجع الى العلم والقدرة، اذ جميع الفضائل لا تخرج عن معرفة حقائق الأمور والقدرة على حمل نفسه عليها بقهر الشهوات، وهما ـ اعني العلـم والقدرة ـ غيـر مدركين بالحواس، مع أنهمـا محبوبان بالطبع. ومن الشـواهد على المطلوب: أن الناس لما وصفوا (حاتما) بالسخاء و(انو شيروان) بالعدالة، أحبتهما القلوب حبا ضروريًا، من دون نظرهم إلى صورهما المحسوسة، ومن غير حظ ينالونه منهما، بل كل من حكى عنه بعض خصال الخير وصفات الكمال غلب على القلوب حبه، مع عدم مشاهدته ويأس المحبين من انتشار خيره وإحسانه إليهم، ومن كانت بصيرته الباطنة أقوى من حواسه الظاهرة، ونور العقل اغلب عليه من آثار الحواس الحيوانية، كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة، فشتّان بين من يحب نقشا على الحائط لجمال صورته الظاهرة، وبين من يحب سيد الرسل ﷺ لجمال صورته الباطنة».

2 ـ مفهوم «الجميل» في العصر الوسيط:

2 ـ 2 النموذج الغربي المسيحي

على الرغم مـن تأكيد النمـوذج الإغريقي للجمـال وللجميل علـى الجانب الفكري والخلقي، أكثر من تأكيده على الجانب الحسّي والجسدي، فإن قدماء الإغريق، يُستثنى في هذا ولا يُقطَع، نظروا إلى الجمال الجسدي بنظرة إيجابية، ورأوا فيه التعبير عن المقدرة على الاكتمال... على أن المسيحية حاولت «روحنة» هذا الجميل أكثر؛ فكان أن نظرت هي إلى الجسد الجميل، لا في ذاته ولا لذاته، وإنما في تعبيره عن النسك الديني. وقد اعتبر آباء الكنيسة أن الأصل في جمال الجسد إنما هو جمال النفس، وعَدُّوا النفس مبدأ الحياة والشـعور والعقـل، وأنها حيثمـا وجدت فـذاك مـؤذن بوجـود «النظـام» و«المقياس» و«الاعتدال»... هو ذا الأصل الذي بني عليه «ترويح» الجمال أو «روحنته».

والذي عند مفكري العصور الوسـطى، في عمومهم لا فـي خصوصهم، أن «الجمال» مرقاة: من جمـال الكائنات نترقـى إلى جمال الـرب، وذلك لا بفضل تشـابه كامل بين العالمين، وإنما باعتبار أن جمال الأشـياء جمال تبعي ومخلوق. فمن الجمال المتناهي يتمّ الترقي إلى الجمال غير المتناهي، وعن طريق محبة الجمال المحدود في المخلوقات، الذي يعبّر عن آثار الرب، يدير الإنسان وجهه إلى جمال الخالق غير المحدود. وعليه؛ فإن على الإنسان المتأمل، عن طريق هذا العالم المخلوق، أن يتسامى إلى جمال الرب. وفي الإنسان، فإن الجمال غير الطبيعة؛ لأن من أمر الجمال أن يفنى ومن شـأن الطبيعة أن تبقى، بينما في الربّ الجمال والطبيعة شيء واحد.

وقد أنتج العصر الوسـيط ألوانًا من الجماليات حتى وإن لم يفرد لها أسماء بعينها: ثمة جماليات النِّسَـب، وجماليات النور، وجماليات الهيئة أو الشـكل أو الملاءمة... وقد تقاسمت مفهوم «الجميل» في العصور الوسطى المسيحية، على وجه الجملة، ثلاثة تعاريف:

1 ـ الجمـــال هو التناغم والجميل هو المتناغم. وقد اعتبـــر أهل هذا التعريف الكون، فوجدوا فيه كل شـــيء متناغمًا. وذاك مذهب شـــاع بين بوئيتيوس وأُتْلُوه القديس ـ عمراني وأرســـطو المنحول. وهكذا، تمّ التركيـــز، حتى القرن الثالث عشـــر الميلادي، على جمال «التوليف»؛ أي على جمال التوليف الموسيقي والأدبي، وجمال التوليف المعماري والتشيكلي، وجمال توليف الجسد البشري.

والحال أن كلمة «تناغم» العربية هنا هي الأوفى تأدية للمعنى اللاتيني المقابل. فهي تجمع بين معاني «الانسجام» و«النغم». وكان الوسطويون يعتقدون أن ما من كائن في هذا الكون إلا وشأنه أن تصدر عنه نغمة خاصة به؛ بحيث لا تشوش هي على نغمة الكائن الآخر، بل تتناغـــم معها وتتناغى تناغمًـــا وتناغيًا كتناغي العاشـــقين؛ أي تناجيهمـــا وملاطفتهما لبعضهما البعض. وهكذا، ذهب أهل هذا الرأي من الوسطويين، وقبلهم من القدماء، إلى أن ما من شـــيء في هذا العالم إلا وهو متناغم، بل عدوا مفهوم «التناغم» سمة «متعالية» تحكم كل الأشياء؛ أي أنها هي التي تسود منطق الأشياء وتنظمه وتنتظمه، وذلك أكان الأمر يتعلق بالنظام ما فوق الطبيعي أم بالنظام الطبيعي.

في البدء كان النغم. ومن شـــأن التناغم أن ينتج عن نســـب بســـيطة في ذاتها ســـهلة الإدراك. على أن ثمة صلة بين الأرثمطيقا، التي تدرس النِّسَب في ذاتها، والموسيقى الحسية، التي تستمتع بالنِّســـب حســـيا في حركات صوتية. وما الجماليات، في نهاية المطاف، سوى رياضيات ـ نِسَب ـ وقد تجسدت في الأمر المحسوس. وما يصدق على الموسيقى يصدق على الفنون التشـــكيلية. أَوَ ليست الأبسط والأســـنى هي تلك التي تنتظم حسب نِسب الضعف أو النصف أو ثلاثة إلى اثنين أو أربعة إلى ثلاثة؟ وأليس هذا ما تعكسه واجهات الكاتدرائيات؟

2 ـ الجمال هو النــور والجميل هو النوراني: وفق هذا الاعتبار تمَّ تجاوز الحديث عن «التوليف»، بحكم أن «الجمال» إنما يوجد في الشأن «البسيط» وليس في الأمر «المركب»، وتم اعتبار أن كل الأشــياء التي توجد في هذا الكون نورانيــة، وأنه على قدر وهجها تكون نبالتها. إنما الذهب جميل بلمعانه لا بتركيبته، وإنما النجــوم جميلة بوهجها لا بتوليفتها. هــذا، وقد أولى القرن الثالث عشــر الميــلادي، بخاصة، أهمية قصوى إلــى كل ما يمثل «الوهج» و«النور» و«البهاء» و«الســناء» و«الضياء»؛ أي إلى ما يمكن أن نُطلق عليه اسم «جماليات النور». ففي هذا القرن انجلت «جماليات النور» هذه ـ أو الجماليات النورانية ـ انجلاءها الأكمل، بينما «جماليات التناغم» اكتملت مع الفيلسوف الإيطالي بوئيتيوس (480م ـ 524 م). ونحن نعلم أن أفلوطين كان قد انتقد التحديد التقليدي للجميل بوسمه المتناغم، ورأى أن من شــأن «الجميــل» أن يكون أمرًا بســيطًا وليس مركبًا. وقد اســتأنف القديس بازيلوس هذه الفكرة، كما كررها من بعده غروستيست (حوالى 1168 ـ 1253م): إنما الجمال النور والوهج والسناء. قال القديس يوحنا الدمشقي: «يا ســادة، جربوا أن تنتزعوا النور انتزاعًا، فإن كل شــيء ســوف يعمه في الظلمات وقد عجز عن أن يبدي عن جماله. وإذن، يشــكّل النور القيمة الجمالية، التزيينية والتكوينية معا، لكل شيء مرئي». وقال القديس بازيلوس: «لا شيء يمكن أن يثمر إدراكًا مليئًا بالمتعة قدر ذاك الذي ينشأ عن النور. ولهذا، يمكن القول إن كلمة الربّ الأولى وهو يخلق النور كانت قد أجلت الغم الممض في الوقت نفسه الذي طردت فيه الظلمات؛ إذ كانت قد خلقت الجمال والفرح الملذ في تلك اللحظة نفسها خلقا».

3 ـ الجمال هو النظام والجميل ما انتظم. رأى أصحاب هذا التوجه أن ما من شيء في الكون إلا وهو منتظم انتظامه. وهكذا، وجدنا عند الفيلســوف وعالم اللاهوت الوســطوي الإنجليزي دانس سكوت (حوالي 1266م ـ 1308م) أن أساس جمال الكون انتظامه، وأن أساس الانتظام التــلاؤم بين عناصره. والــرأي إياه ذهب إليــه عالم اللاهوت غيــوم الأوفرني (1190م ـ 1249م). ههنا نمســي أمام استتيقا ما عادت هي اســتتيقا التناسب، ولا إستتيقا النور، وإنما استتيقا الشكل القائمة على فكرة «الملاءمة». إذ من شأن الإنسان أنه يحب ما تلاءم وأنه يعشــق ما تواءم. وبالجملــة، الجميل هنا هو الملائم، مــا ينبغي أن يكون، ما يناسب منزلته ووظيفته. وثمة، على التدقيق، نوعان مما هو ملائم: ثمة جمال الكل (الجملة) الذي يبدو من ذاته وبذاته ملائمًا؛ ومن ثمة يعرض نفسه علينا بحسبانه ما ينبغي أن يكون محبوبًا لنفســه ومقدّرا لذاته. وثمــة جمال الجزء (العضو) الذي لا يكــون جميلًا ومعتبرًا ومقــدرًا اللهمَّ إلا بفضل اندماجه الملائــم في الجملة أو في إطار الــكل... ومن هنا كان الجميل ما يحقق خير الكل. هذا القديس أوغســطينوس، مثــلًا، يذهب إلى أن كل أعضاء الجسد البشري، حتى وإن بدا بعضها غير جميل، فإنها جميلة من حيث أنها ضرورية ونافعة للجسم مأخوذًا على وجه الجملة. ثمة، إذن، ما يُعجب لذاته، وثمة ما يُعجب إذا ما رد هو إلى الجملة.

نبدأ بأحد أوائل فلاسفة العصر الوسيط بوئيثيوس، صاحب كتاب «عزاء الفلسفة»، لا شك أننا ننصدم لبيته الشعري السائر:

«يذهب الجمال، فلا يبقى منه غير الشوك».

لكن كتابات الرجل عن الموسيقى وعن الأرثمطيقا أحدثت تأثيرًا واسعًا على اللاحقين، لا سيما في مجال المعمار، حيث ألهمتهم نظريته في النسب بخاصة. كيف تصور الفيلسوف «الجمال»؟ إذا ما نحن لملمنا أشتات أنظاره وجدنا الجمال عنده جماع سمات: «البهاء» و«الوهج» و«الإشعاع». مثال ذلك الملابس الجميلة المزركشة التي تمتعنا بجمال مادتها وألق صنعتها، ومثاله أيضًا الفن من حيث أنه صنعة قائمة على الإتقان والإمتاع... ويعرف الفيلسوف الوسيط الجمال تعريفًا مجملًا بالقول: «الجمال هو الشكل الذي من شأنه أن يمتع الشعور». ويميز فيه بين نوعين: نوع زائد تابع عرضي، ونوع أصلي وحر وجوهري. خذ، مثلًا، الإنسان، فإنك واجد فيه هذين الضربين من «الجمال»: ما يضيفه إلى ذاته من زينة ظاهرة وملابس أنيقة بمثابة الجمال الثاني، وما يوجد فيه أصلًا من تناغم في الأعضاء بمثابة الجمال الأول، والجمال الأول ليس منا، أما الجمال الثاني، فيعتبره بوئيثيوس سطحيًا؛ لأنه جسدي. وشاهده على ذلك، قوله: لنفرض أننا نستطيع بنظر ما أن ننفذ عبر جلد الإنسان الظاهر إلى الأعضاء وإلى الأمعاء، أَوَ كنا نُسحَر بذاك المنظر ونُعجب ونُسر؟ وهب أن نظرنا كان أكثر حدة بحيث يمكنه أن يميّز كل دقائق الجلد وتفاصيله، أَوَ كنا نستمتع آنها بالنظر إليه كل الاستمتاع الجمالي؟ في الحقيقة، يستعيد هنا بوئيثيوس إشكالًا كلاسيكيًا حول «الجميل» كان طرحه أرسطو والرواقيون، واستأنف طرحه في ما بعد الفيلسوف وعالم اللاهوت السكولائي الإنجليزي ألكسندر الهالنسيسي (1185 ـ 1245) والقديس بونافونتيرا (18/1217 ـ 1274)، وأعاد اكتشافه الفيلسوف الجمالي الألماني ألكسندر غوتليب باومجارتن (1714 ـ 1762): أَوَ لا يكون الإحساس بالجمال إنما ناجما عن معرفة لنا مشوَّشة سطحية بأشياء حسنة التناسب؟ والذي عند فيلسوفنا الوسيط أن ثمة شيئًا آخر في الجمال مخفي غير الظاهر. ذلك أن من شأن وهج الأشياء وبريقها أن يذبل ذبول زهرات الخريف وأن يفنى، لكن العدد الذي يلمّ عناصر الشيء من شأنه أن يبقى. ففوق المعرفة بالحسّ، ثمة المعرفة بالعقل ـ ذاك الذي من أمره أن ينفذ من القشرة إلى لب وجود الشيء، وفوق الجمال العابر السيال البدال الذائب، يتربع على العرش الجمال الدائم، جمال الأحجام والنسب: «أنظروا إلى السماء الشاسعة الممتدة السريعة الحركات... من أين يأتي جمالها الأخاذ إن لم يكن يترتب عن الناموس العقلاني الذي يحكمها؟» التناغم هو الذي تصدر عنه العناصر المتنوعة. والحال أن التناغم هو الحياة التي تلملم عناصر العضوية وترتبها فوق الأشياء الجامدة. وليس التناغم شيئًا سوى العقل نفسه الذي ينشئ النظام. وهو المحبة التي تدفع بالأشياء إلى الرغبة في بعضها البعض وإلى انسجامها. وبهذا يتبيّن أن الجمال إنما هو تعبير عن العقل والمحبة والحياة. وهكذا يأخذنا الجمال صعدًا ورقيًا من الكيفيات السالبة البدالة إلى النسب الثابتة الخالدة، ثم من جمال النسب البسيطة

المتحققة في هذا العالم وفي النظام الرياضي إلى جمال الإلٰه المعماري الذي في ذكائه يحيي النموذج الرياضي للكون. فبفضل من العقل الرباني أقيمت كل الأشياء في تناغم تبعًا لنظام الأعداد. وقبل أن تنجلي هي إلى الحسّ، كانت توجد في نموذج أبدي وخالد للذكاء الخلاق. وبفضل هذا الناموس التناسبي السابق، نشأت كل ألوان التأليفات التي لا تعد ولا تحصى، كما نشأ تعاقب الفصول واختلاف الليل والنهار ودوران الأفلاك والكواكب... ومبدأ كل الأعداد هو الوحدة، وأم كل النسب هي التساوي. بالعدد والعلاقات العددية نفهم كل أحجام الفضاء التي تدرسها الهندسة، وكل الحركات الزمنية التي تدرسها الموسيقى. ومن دون أرثميطيقا (حساب) لا واحدة منها يمكن أن توجد. وإذن، التناسب هو الذي ينتج الجمال الشكلي في أشكال الهندسة المرئية، ويثمر الجمال الصوتي في أشكال الموسيقى المسموعة، لكن كلاهما يؤوب إلى الأرثميطيقا حيث تكمن علة الجمال النهائية. وثمة تعالق بين العالم الهندسي والعالم الموسيقي. كل شيء ينحل إلى مكونات: الأعداد إلى الوحدة، والطبائع إلى العناصر، والأحجام الهندسية إلى الأشكال، والأشكال اللفظية إلى الحروف، والبنى الموسيقية إلى الأصوات، وفي كل مكان ثمة مزج بين «الهو هو» ـ الهُوَهُوِيَّة ـ و«الهو غير» ـ الهُوَغَيرية ـ بين المتطابق والمتنافر، بين المؤتلف والمختلف.

هكذا طور بوئيثيوس نظرية النسب، وجعل منها أساسًا لمفهوم «الجمال» الحقّ عنده. ويروى أنه كان يستمتع، وهو في زنزانة سجنه، باختراع لعبة رياضية أمست شهيرة في العصر الوسيط قامت على النسب البسيطة؛ حيث قيل إنه أفلح في إحداث التناغم بين أعداد كانت تبدو عند أول النظر متعارضة.

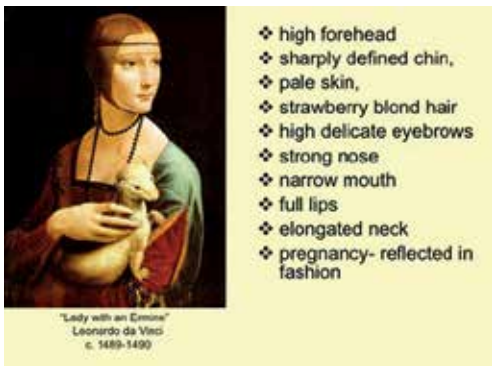
وعند الفيلسوف وعالم اللاهوت الإيرلندي جون سكوت أوريجنس (800/815 ـ 876) نجده ينشئ نظرية في «الجميل» اعتبرته على ثلاث مراتب: يوجد الجميل في الأشياء الطبيعية، وهو يعكس علة أولى ومثالية. وعالم هذا الجمال هو العالم الحسّي الذي يظهر فيه اللطف أثرا للمحبة والحياة والروح. ثم يوجد الجميل أخفى في هذا العالم، حيث يقوم الجمال المثالي العقلي الخلاق غير المادي: في مملكة الحكمة والفن والتناغم والكلمة. وأخفى منه وأعمق جميل يقع في قلب كل جمال، كائنًا ما كان، هو جمال من باب ما لا ينقال، وما لا ينعبر، وما لا ينفهم، وما لا يتناهى، وهو جمال يتجاوز كل شكل محدد. لكن، ما نحبه من خير وجمال في أي مخلوق، مهما يكن، إنما هو انعكاس لجمال الربّ نفسه، الذي هو أعلى أنواع الجمال.

وعلى نفس الخطى سار هيوغس السان ڤيكتوري (1096م ـ 1141م) الذي رأى بدوره أن الجمال على ثلاث مراتب وجودية من الترقي إلى التدلي: يوجد الجمال في الربّ من حيث أنه الأول والخلاق، وهو جمال يتجلى تجليًا روحيًا وحسيًا معًا في الأجسام. وكلما كانت النفس جميلة أدركت على نحو أفضل جمال الأشياء المرئية. ذلك أن من شأن النفس أن تتعرف على جمالها في جمال الأشكال الحسية، وأن تستمتع بتناغم الأشكال المادية؛ لأنها

تكتشف فيها انعكاسًا لتناغمها الخاص بها. ومن غير ما شك، فإن الجمال المرئي ما كان من نفس طبيعة الجمال الروحي: هذا بسيط متناغم، وذاك مركب من عناصر عدة تقع على تناسب ببعضها البعض. لكن بين الإثنين تماثل.

3 ـ مفهوم «الجميل» في عصر النهضة الأوروبية:

صار أهل عصر النهضة يعتبرون أن الإنسان، بحسبانه فنانًا وباعتباره أيضًا موضوع تمثل رسمي أو نحتي، هو من يأخذ مقياس الفعل الخلاق المبدع، والذي يظل، مع ذلك، فعل ورع وتقرب إلى الرب. يتحدد «الجمال» هنا بوسمه التناغم والتلاؤم المرتبطين بالمعرفة العقلية والعلمية الناشئة.



ففي عصر النهضة الذهبي الإيطالي المتعارف عليه تحت المسمى الإيطالي المختصر Quattrocento، تمّ استخلاص كل نتائج استقلال فكرة «الإبداع» ـ ظهور «الفن» بمعناه الحديث، بدل «الفنان الحرفي» بمعناه القديم ـ ولا سيما بالنسبة إلى منزلة «الفنان» الاجتماعية، والاعتراف به وبدوره وبوظيفته داخل المجتمع. فكل «فناني» ذاك العصر، سواء تعلق الأمر بألبرتي في القرن الخامس عشر، أو بعد ذلك بليوناردو دافنتشي أو بميكائيل أنجلو، كانوا يسعون إلى حيازة الاعتراف بهم كفنانين حاملين لمعرفة معتبرة مقدرة في كل الميادين، وليس باعتبارهم مجرد حرفيين وصنعة.

4 ـ مفهوم «الجميل» في العصر الحديث

4 ـ 1 مفهوم «الجميل» عند فلاسفة الذوق البريطانيين:

شافتسبوري: لا انفصال بين الجمال والحق والخير

يربط المفكر الجمالي البريطاني أنطوني شافتسبوري (1671م ـ 1713م) بين «الجمال» و«الحقّ». ذلك أنه بالفعل، عنده، ما من «جمال» إلا وهو «حق». إذ الملامح الحقيقية هي ما من

شأنه أن يكسب الوجه جمالًا، والتناسبات الأصيلة هي ما من أمره أن يكسو المعمار جمالًا. والشيء نفسه ينطبق على المقاييس التي تُجمِّل الموسيقى. وحتى في الشعر نفسه، الذي يقوم بأكمله على الحكاية الخرافية الرمزية، فإن الحقّ يبقى يكمن كذلك في بلوغه الكمال. وذلك بناءً على أن: «الحقيقة هي أقوى شيء في العالم؛ بحيث أنه حتى الخيال نفسه يظل تابعًا لها، ولا يمكن أن ينال الإعجاب إلا بشرط أن يشبه الحقيقة. ولكي يتمّ تمثيل هوى ما على نحو يُعجِب، فإن على هذا الخيال أو الوهم أن يبدو بُدُوَّ الحقيقة». ذلك أن الحقيقة التشكيلية أو الشعرية عندما تحقق المثال ـ الحقيقة كما تخلقها وتبدعها الطبيعة ـ تمسي «حقيقة خلقية». فلا توجد حقيقة ولا حكم فنيان يمكنهما أن يناقضا الحقيقة والأحكام الخلقية: «من المستحيل أن يكمن حكم حق وموهبة حقة حيثما يغيب التناغم وتنعدم النزاهة».

والصلة بين «الفن» و«الجمال» مرتهنة، عند فيلسوف الذوق هذا، إلى مصادرة جمال الطبيعة الجوهري، علمًا أن: «الجمال هو الفن»، عنده، من جهة أخرى. ذلك أنه إذ يقول عن «الجمال الطبيعي»: «ما من شيء أكثر ربانية من الجمال»، فإنه يرجح، في بعض المواضع من كتبه، كفة «الجمال الفني» على كفة «الجمال الطبيعي».

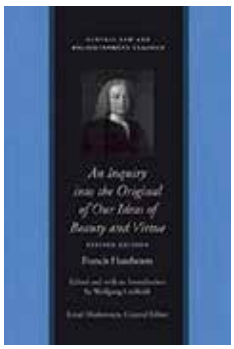
إذ هناك، عنده، ضربان من «الجمال»:

ـ ثمة «جمال الأشكال الميتة»: وهي الأشكال التي يشكلها الإنسان أو الطبيعة من غير ما أن يكون لها هي ذاتها لا سلطان التشكيل، ولا الفعل، ولا الفهم أو النباهة لفعل ذلك؛

ـ وثمة «جمال الأشكال التي تُشكِّل»؛ أي تلك التي تملك النباهة والذكاء والعقل والفعل والطاقة على التشكيل.

ومن هناك، ثمة «جمال مزدوج»: جمال الشكل الذي هو أثر النفس أو العقل، وجمال العقل أو الروح نفسه. و«الجمال» من الضرب الأول جمال دني ومحتقر بالقياس إلى الجمال من الضرب الثاني الذي الشأن فيه أنه يكسب الشكل الميت ما يصنع بهاءه وقوة جماله.

وما من جمال يتجلى في نظام الأشكال الثاني، أو كل ما هو مشتق بدءًا من تلك الأشكال أو منتوج منها أو ما فرع عنها، إلا وهو متضمن، على نحو بارز ومبدئي وأصيل، في نظام الجمال الأعلى، والذي له وحده السيادة دون ما عداه (...) وهكذا، فإن المعمار والموسيقى وكل ما هو من إبداع بشري يرتد إلى هذا النظام الأخير.



هوتشيسون: الحسّ الباطني والجمال

كان قد ألف الفيلسوف الإيرلندي فرانسيس هوتشيسون (1694م ـ 1746م) كتابًا سمّاه: «بحث في أصل فكرتنا عن الجميل» (1725). وهو بحث يدور، أساسًا، ويا للغرابة، على «الفضيلة» بمعناها الخلقي. ولئن حق أن الباب الأول يتناول موضوع: «في الجمال، وفي

النظام، وفي التناغم أو الرسم»، فإنه يحق القول أيضًا إن القضايا الإستيقية ـ الجمالية ـ مستتبعة فيه إلى القضايا الخلقية ومستلحقة. على أنه يمكن اعتبار فرانسيس هوتشيسون، كما قيل عنه بحق، هو: «أحد أوائل الفلاسفة المحدثين الذين نشروا كتابًا موقوفًا وقفًا وحصرًا على الجميل»؛ ومن ثمة كان هو: «فيلسوفًا نبوئيًا»؛ هذا فضلًا عن كونه أستاذ العديد من المفكرين الجماليين من الأسكتلنديين؛ شأن هنري هوم (1696 ـ 1782) وألكسندر جيرارد (1728 ـ 1795).

والذي عنده أن ملكة الجمال إنما هي حس باطن. ذلك أن ملكتنا لدرك جمال التنظيم والنظام أو التناغم إنما هي «حس باطني»، مثلما أن النزوع إلى الموافقة على تصرفات وأفعال أو طبائع فاعلين عاقلين نقول عنها إنها «فاضلة» إنما هو «حس خلقي». وفكرة «الجميل» فكرة بسيطة من حيث ما هي «أثر»، لكن «موضوعاتها» شديدة التعقيد. إذا كان كل شخص قادرًا على تمييز الألوان والأصوات وتقدير قيمتها، فما كل الناس: «يجدون المتعة في التأليفات الموسيقية وفي الرسم وفي المعمار وفي المناظر الطبيعية». وحدهم أولئك الذين يشعرون بهذا الأمر يملكون حسًا طبيعيًا ورفيعًا، مثل أن من يمتلكون الأذن الموسيقية يختلفون عن مجرد السامعين بلا أذن موسيقية.

والحال أن الحسّ الباطني هذا إنما هو خاص بالكائن البشري. وهو يفترض ملكة لا فقط إدراك الألوان والخطوط والمساحات، وإنما، فضلًا عن ذلك، المقدرة على اللجوء إلى المقارنة بينها، والتمييز في ما بين الأشباه والنسب؛ وذلك بأن يميّز البشر بالذهن التشابه والنسبة والمماثلة والتساوي، ولكن أساسًا أن يجدوا المتعة فيها. فما كان الشأن شأن معرفة خارجية بهذه الأمور ـ من شأن عالِم النبات أن يعرف النبات أكثر مما يعرفه الشاعر ـ وإنما الشأن الإحساس بالمتعة الشديدة في تأملها. وهنا نتحدث عن «الحسّ» بحديثنا عن الملكة التي تسمح لنا بالولوج ولوجًا مباشرًا إلى «الجمال»، من غير ما توسط معرفي. ذلك أن التوسط المعرفي هو، أولًا، لا يتدخل في الأمر ـ ليست المعرفة بعلم النبات شرط التمتع بتأمله ـ ثم هو، ثانيًا، يدخل في إطار متعة أخرى هي المتعة العقلية. وبالجملة، عدم التوسط الجمالي يقع في مقدّمة عدم الغرضية؛ بمعنى غياب أي انتفاع بالشيء أو تعقل له. ذلك أن: «من شأن فكرتي الجمال والتناغم أن تعجباننا بالضرورة وعلى نحو مباشر معا».

وهكذا، يتمّ التفكير في الإحساس بالجميل من غير ما صلة بالمصلحة أو المنفعة، ومن غير ما تقويم ضرر يحدثه بنا أو نفع نجنيه منه. فهو إحساس يختلف عن: «تلك الفرحة التي يثيرها منظور جني المنفعة». إذ ما كان يمكن للحسّ بالجميل، من حيث ما هو جميل، أن يُختزل في التعامل مع الأشياء الجميلة من حيث أنه يمكن أن يكون الحافز عليه حب النفس (في المعمار أو في فن الحدائق مثلًا)، لا ولا المكافآت أو التهديدات. إذ من دون حس بالجميل سوف تتبدى لنا الأشياء (البيت، الحديقة، اللباس...) أشياء ملائمة وليست جميلة.

أما من حيث المعرفة، فإن ثمة جمالًا خاصًا فـي المواد الذهنية ـ الرياضيات ـ لكن أين تكمن الاختلافات؟ لا تكمن الاختلافات في المبـدأ ـ وحدة التعدد ـ وهو المبدأ الذي يحدد الجمال الإستتيقي، فضلًا عن أنه متعة غير مغرضة (ما كان لها من غرض نافع سوى المتعة عينها المباشـرة الناجمة عن تأمل الجمال)، رغم أن هذه الأحاسيس التي نمتلكها هي، في نهاية المطاف، أحاسـيس عذبة صادرة عن موضوعات ينصحنا بها العقل الأشـد هدوءا وسكينة؛ فضلًا عن أن هذا الإحساس ضرب من الشعور الذي يرافق الاكتشافات، لكنه مختلف عن «مجرد المعرفة»: «شأن الجمال العقلي أن يرتهن إذن إلى الموضوع الذي يثير فينا حسًّا خاصًا يرافق المعرفة، لكنه لا ينحلّ إليها وحدها».

هذا ويميّز الرجـل بين «الجمـال الأصلي» ـ أو «الجمـال المطلـق» ـ و«الجمال المقارَن» ـ أو «الجمال النسبي»:

ليس يعني هذا أن الجمال «موضوعي» ـ أي أنه جمال في ذاته وليس جمالاً في ناظرينا ـ لا ولا أنه جمال ذاتي ـ أي جمال عند الذات التي تدركه وحدها لا غير. إذ لا وجود للجمال اللهمَّ إلا في صلة بالذهن، والجمال، كما هو الحار والبارد والحلو والمر، إنما يشـير إلى إحسـاس ذهني. من شـأن الأشـياء أن تثير الدماغ، وأن تحدث فيه تغيّرًا. ومن دون حس بالجمال لن نستطيع أن نقول عن الأشياء إنها جميلة. إنما «الجمال الطبيعي» أو «الجمال المطلق» هو ذاك الذي ندركه في الأشياء مأخوذة في عزلتها، من دون مقارنة مع شيء آخر يكـون موضوعها محاكاة أو صـورة، مثل تلك التـي ندركها في أعمال الطبيعة والأشـكال الصناعية. وبالضد، فإن «الجمال النسبي» يعتبر الأشـياء بالإضافة وبالمقارنة بحسبانها محاكاة أو تشبها بشيء آخر.

وفي الجملة، إنما «الجمال المطلق» جمال مطلق من حيث أنه لا يستدعي عملية ذهنية سوى الصلة بذاته، وإنما «الجمال النسـبي» جمال نسبي من حيث أنه يتعلق بحس ذهننا، بحس الذهن البشري. والشاهد على ذلك أن الحيوانات تقدِّر أشياء لا نقدِّرها نحن معشر البشر. وفي اعتبار هوتشيسون، فإن الصنف الأول هو الذي يشيد مبدأ إستتيقيته.

وما الجمـال: إنه وحدة في حضن تنـوع. وثمة جمال من الدرجـة الأولى وجمال من الدرجة الثانية. وأساس تساؤل الفيلسوف: ما «الجمال» ـ بدءًا من نموذج جمال الرياضيات؟ وجوابه: الجمال هو الوحدة في التنوع.

الجمـال في الطبيعة: في الطبيعـة ثمة توحد عجيب في حضن تنـوع يكاد يكون غير متناهٍ.

وفي مجال الجمال الفني ـ مجال مختلف المخترعـات والبناءات الصناعية، على حد عبارته ـ الجمال يكون جمالًا نسبيا وجمالا من الدرجة الثانية، مقابل جمال الطبيعة الذي هو من الدرجة الأولى، حتى وإن كان يسـود فيه المبدأ الطبيعي. ونحـن هنا نُحَكِّم دومًا تعريف «الجمال»: دائمًـا الوحدة في التنوع. ودائما بغاية تفـادي «صدم العين» بحيث لا

تظهر الموضوعات: «مشـوهة، غير منتظمة، خسيسة». لكن من شأن الانتقال إلى «الفن» أن يدخل النسبية على مستويين:

1 ـ المسافة التي لا يمكن تفاديها بين ما هو «اصطناعي» وما هو «طبيعي»؛

2 ـ تعدد الصيغ الثقافية (جماليات المعمار الصيني، الهندي، الفارسي...)

وهو يقصد بالجمال النسـبي أن من شأن الاصطناعي [الصنعي] أن يبعد عن الطبيعي [الطبعي]، لكن مع الإحالة عليه والقياس إليه في الوقت نفسه. ومن السهل فهم «الجمال النسبي» على ضوء «الجمال المطلق»، رغم تميّز هذا عن ذاك:

في ما يخصّ كل موضوع نعتبره اعتبارًا عاديًا على أنه محاكاة لشـيء أصيل، فإن هذا الاعتبار يتأسـس على ملاحظتنا أن ذاك يقوم على أسـاس نوع مـن التطابق أو ضرب من الوحدة بين «الأصلي» و«نسـخته». والحال أن «الأصلي» طراز طبيعي أو مثالي من شـأن «النسـخة» أن تحاكيه على أسـاس قاعدة. وهكذا، فإن من شـأن نحات ورسام وشاعر أن يقتدروا الاقتدار على إبداع صورة لهرقل تعجبنا، شريطة أن نتمكن من تخيّل هرقل على ضوء الصورة التي رسمها هؤلاء له. لكن من أمر الولوج إلى «جمال النسخة» أن يسهله «طراز أصلي» حيك عليه هو نفسه «جميل»، بالرغم من أنه يمكن الحصول عليه بينما الأصلي غير جميل. وهكذا، فإن تشـوهات الشـيخوخة وقد مُثلت على لوحة معينة، والصخور أو الجبال الأكثـر انحدارًا وجفافًا في منظر، يمكن أن يكون لها من الجمـال قدرٌ كبير إذا ما هو تمَّ تمثيلها على نحو جيد... بل يمكن حتى للجِدة أن تجعلنا نفضل تمثيل ما هو غير منتظم. على أن المقارنة لا تعني هنا، بالضرورة، المقارنة بالقياس إلى الأصل، وإنما قد تعني، مثلًا، الرمزية التصويرية، على نحو ما نرسم عاصفة في البحر نشكّل بها رمزًا لسَوْرة من الغضب تتملك إنسانًا، وليس محاكاة لعاصفة بحر حقيقية.

ويفند هوتشيسون أطروحتين أساسيتين حول «الجميل»:

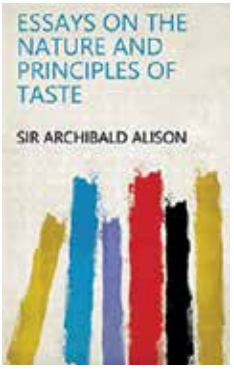
1 ـ أطروحة إرجاع الحسّ بالجمال إلى الأفكار الفطرية؛

2 ـ أطروحة الطابع الكسبي للحس المشترك بفضل الامتياز أو العادة أو التربية.

ذلك أن من شـأن ما نقبل به في ما يخـص الحواس البرانيـة، ألا نقبله في ما يهم الحواس الجوانية، لربما لأن لنا اسما نسمي به الحواس الخارجية، ولا اسم لنا نسمي به الحـواس الداخلية؛ اللهمَّ إلا الأذن الموسـيقية التي، إذ تختلف عن السـمع، تميّز الحسّ بالتناغم. والحـال أنه من المؤكد أن إدراك الجمال مرتهـن كذلك بالضرورة إلى حضور موضوعات منتظمـة، مثل التناغم في سـماع بعض الأصوات. ثم إن الحـواس الجوانية لا تستدعي الأفكار الفطرية، تمامًا مثلما لا تستدعيها الحواس الخارجية، ولكن هي: «ملكات إدراك طبيعية، أو تحديدات لاسـتقبال بعض الأفكار عن حضور الموضوعات» تقارن بتلقي الحلو عندما بعض الجزئيات من شـكل معين تدخل إلى مسام اللسان، أو جزئيات الصوت

التي ينتجها تموج الهواء عندما تدخل إلى الأذن. ومن هنا يقدّم الفيلسوف تحديدًا جديدًا لما يعتبره «الحّس الباطني» المسؤول عن إدراك «الجمال»: «هو ملكة منفعلة لتلقي أفكار جمال كل الموضوعات، والتي فيها توجد وحدة متناغمة داخل تنوع متعدد». أما في ما يخص تنوع الأذواق، فإنه ناجم عن تداعي الأفكار؛ مما يفسر ميلنا إلى موضوعات جميلة، كما يفسر إمكان جاذبية موضوعات لا جمال فيها؛ شأن ارتباط مكان ما بإحساس رومانسي يُظهره جميلًا... رغم أن لا علاقة بين المكان والجمال. وقس على ذلك أغاني بعينها... رغم أنها قد لا تكون عذبة جميلة...

أليسون: الجميل هو المبهج الماتع



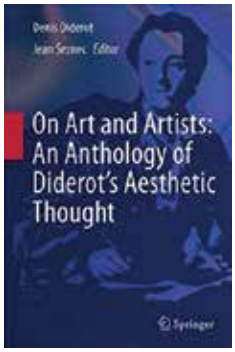
يعد «الجميل»، عند عالم اللاهوت والمؤرخ الأسكتلندي أرشبالد أليسون (1757م ـ 1839م)، أبرز قيمة إستتيقية، فهو القيمة التي تجلب للإنسان أكبر متعة، حتى من دون أن يفكر في ذلك، وبها يحدث الكمال لكل القيم الأخرى؛ فضلًا عن أنها هي ما يكسب الذهن فرحة داخلية وبهجة جوانية تنتقل عدواها إلى كل الملكات الأخرى.

والذي عند أليسون، أن ثمة نوعًا أول من «الجمال» هو «جمال النوع»: ويتمثل في جمال نوعنا ـ نحن معشر البشر ـ الذين تعودنا على تقدير هذا النوع من الجمال الخاص بنا، بالنظر إلى استعدادنا الأصلي، وفي «جمال الأنواع الأخرى»، لكل نوع جماله. ولكل جمال نوع معاييره الخاصة عند أهله؛ نظير الطائر الذي لا يجد جاذبية إلا في ريش نوعه ولونه. وثمة نوع ثان من الجمال، هو «الجمال في الطبيعة وفي الفن»؛ حيث نعثر على صنف آخر من «الجمال» لا يؤثر فينا، كما يفعل الصنف الأول، لكن بما أنه «يثير متعة سرية» في الخيال تجعلنا نتعلق بمكان معين وبأشياء محددة، حيثما تعرفنا على أثره. ويكمن هذا الجمال في البهجة وفي تنوع الألوان وفي توازي الأجزاء وفي تناسبها وفي ترتيب الأجسام ونضدها أو في مزجة دقيقة أو تواؤم كل الأشياء جميعًا. ويحتل اللون المقام الأول في جمال الأشياء، على نحو ما تعجبنا توليفات البقع في السماء وعند شروق الشمس وغروبها. ونحن نفهم بيسر لِمَ الشعراء يستعيرون أوصافهم من هذا المنظر الرائع. ذلك أن متعة الخيال يثيرها كل شيء عظيم ورائع ومزركش جميل... وحيث تجتمع هذه الصفات في موضوع واحد، فإن الألوان تستدعي هنا مساعدة حواس أخرى غير العين: الصوت الموصول (موسيقى الطيور، شلال الوادي)، كما تستدعي الروائح والعطور، وكلها ترفع من منسوب المتعة التي تكسبها إيانا الألوان.

وبالجملة، فإن: «فكرتي الرؤية والشم تتعاونان في ما بينهما البين؛ وإذ تجتمعان تُكسبان رضا أكثر مما عندما تفترقان؛ تمامًا كما أن مختلف ألوان لوحة من شأنها أن تزكي بعضها بعضًا وأن تكسب فائض جمال بمزية وضعها».

4 ـ 2 مفهوم الجميل عند فلاسفة فرنسا الأنواريين:

ديدرو نموذجًا: الجميل شأن موضوعي لا ذاتي



تمثل تحديد مفهوم «الجميل» لزمن طويل بترديد، على نحو قد يشتدّ انتظامًا أو يقل اتساقًا، سمات هذه القيمة وتعديدها: إنما الجمال هو ـ التناغم، التناسب، الانتظام... ويلاحظ الفيلسوف والأديب الفرنسي دنيس ديدرو (1713 ـ 1784)، في «الموسوعة» التي حررها، أن النقاش أمسى يمتد الآن، لا فقط إلى «المحمولات» [الأوصاف] التي تصف «الجميل» أو تطلق عليه، وإنما إلى «المحمولات» التي تسم مختلف وجهات النظر التي يمكن من خلالها اعتباره: الجمال الحقّ ضد الجمال الظاهر (فولف)، والجمال الجوهري ضد الجمال الطبيعي والجمال الاصطناعي وغيره (پيير أندري). فبدل الولوج إلى معبد الجمال وتقحم محرابه، يكتفي الحائمون بأن يحوموا حول حماه، وبأن يدندنوا حوله الدندنة. لقد أمسى ما هو «ذاتي» يهدد الجميل تهديدًا جدّيًا. وها هو ديدرو يشعر بالمهانة أمام هذا الخطب الجلل. وهو يرى أنه من الأفضل لو أننا اتبعنا طريقة كروزاز حين عمد إلى فحص محمولات الجميل [الجميل هو: المتنوع، المتوحد، المنتظم، المنظم، المتناسب، المتناغم...]، إلا أن ديدرو يلاحظ وكأن هذا التعريف قد قُدَّ على طراز المعمار، بحيث ينطبق عليه أكثر مما ينطبق على غيره.

ويشكك دنيس ديدرو في صحة نظرية الحسّ الباطني بالجميل، معترضًا عليها بتصوره الموضوعي للجميل: يجب أن يكون «الجميل» كائنًا في الموضوعات التي ينطبق عليها لفظ «جميل»؛ ذلك أن: «سمة لفظ جميل يكون علامة عليها»؛ إذ ينبغي لي: «أن أميز الجميل خارج ذاتي، في كل ما يحتوي في ذاته على ما يثير في ذهني فكرة صلات ما بموضوع معين»؛ ولذلك أنت تجده يقول: «إنما الجميل عندنا هو ما يثير فينا هذه الفكرة». فشأن علامة «الجميل» أن توجد خارج أنا، في الصلات الحقيقية والواقعية والفعلية التي يتضمنها الموضوع ـ وليس في الصلات الذهنية أو الوهمية التي ينقلها إلى الموضوع خيالنا ويسقطها عليه، وهي توجد في العالم الخارجي وليس في ذهننا إذ ما ما كان ذهننا هنا إلا ملاحظا للجميل، وما كان هو بمنشئ له ولا ينبغي له، وإلا صار «الجميل» شيئًا ذاتيًا بحتًا.

4 ـ 3 مفهوم «الجميل» في الإستتيقا الكلاسيكية الألمانية:

الجميل عند لا يبنتز وبعض معاصريه: الواحد المتنوع

على الرغم من أن الفيلسوف وعالم المنطق والرياضيات الألماني لايبنتز (1646م ـ 1716م) لا يعد فيلسوف فن، فإن له إسهامًا مهمًا في نظرية «الجميل» و«الفن». «الجميل»، عنده، وقد بقي في هذا فيلسوفًا مدرسيًا وكلاسيكيًا إلى مدى بعيد، هو «الوحدة في التنوع»؛ بما يحيلنا، من جديد، على «النظام العظيم» وعلى «تناغم الكون» باعتبارهما

صنائـع «الربّ الرياضي» أو «الربّ المهندس». وفي الوقت نفسـه، اسـتعاد لايبنتز درس الفيلسـوف الإنجليزي جون لوك (1632م ـ 1704م) حـول طبيعة أفكارنا؛ لا سـيما فكرتي «الكيفيات الثواني» و«القدرة». وقد تصوّر مجالًا للمعرفة لا يشكّل موئلًا للمعرفة الواضحة المتميزة. وهو يعتقد أنه توجد معرفة واضحة، لكنها ليسـت مميزة وإنما مختلطة مضطربة مشوشـة؛ نظيرة تلك المعرفة التي لنا بالألوان والروائح والطعوم والتجارب التي يعرضها علينا الرسامون والفنانون. فنحن، هنا، نتعرف على الشيء من غير ما أن نقتدر على القول أين تكمن الفوارق والسمات وغير هذه من الأفكار الواضحة، وإنما ندرك خصائصه إدراكًا مشوشـا؛ بحيث يدخل الذهن في أحوال غير منطقية، في أحوال إستتيقية وحسية. وذاك هو علم «المعرفة الحسية الدنيا» الذي كان قد تحدث عنه جوتليب باومجارتن (1717م ـ 1762م) مؤسس الإستتيقا الحديثة.

وفي نفس الوقت كان القس اليسوعي وعالم النحو والناقد الفرنسي دومينيك بوهورس (1628م ـ 1702م) يطوّر، بفرنسا، في محاورات أريسـت وأوجين (1671م ـ 1687م)، فكرة «ذاك الشـيء الذي لا أدري ما هو» Je ne sais quoi في قلب التجربة الحسية والانفعالية. ذلك أنه لما نحن ندرك جمالًا معينًا، نشـعر آنها بـ «ما لا ندري ما هو»؛ أي أنه يعترينا، اعتراءا بيّنًا، إحسـاس لا ندرك علته. ذلك أن «ما لا ندري ما هو» ـ الجميل ـ لا يقوم إلا لأننا لا ندري بالذات ما هو. وقد كان لايبنتز قد استعمل التعبير ذاته «ما لا ندري ما هو» (نصوص عام 1686م) للحديث عن تجربة الفكرة الواضحة وغير المتميزة في نفس الآن.

وهكذا، انفتح منذ الربع الأخير من القرن 17 مجال الإحساس والمحسوس به المخبور والحسّي الذي يجعلنا نعرف بعض الأشـياء من غير أن نعرفها بالمعنى المعرفي الصرف. والحال أن تطور الدراسات والأفكار حول هذه الإحساسات هو ما سوف تتولد عنه الإستتيقا بمعناها الحصري ـ وهـو عمل نظريات الذوق، من بوهـورس (1628م ـ 1702م) إلى هيوم (1711م ـ 1776م) بالمرور عبر دي بوس وشافتسبوري وفولتير ومونتيسكيو وهوتشيسون.

صار الأمر يتعلق، من حينئذٍ، بالحسّـي كما هـو مختبر في تجربـة الطبيعة (تعلقت محاورات أريسـتي وأوجين الأولى بالبحـر...)، ثم كما تعاش في تجربـة الأعمال الفنية. بعضهم اسـتمر في تناول جمال الفنون باعتبارها «تحاكي» «الطبيعـة الجميلة»، كما قال المفكر الكنسي الفرنسي شارل باتو (1713 ـ 1780) في كتابه: «الفنون الجميلة مختزلة إلى مبدأ واحد» (1746). والبعض الآخر خطى الخطوة فقطع الصلة مع الطبيعة بتناوله للفنون باعتبارها تحرك الأهواء وتغذي انفعالاتنا. وكانت هذه، مثلًا، حال جون باتيسـت دي بوس في كتابه «تأملات في الشعر والرسـم» (1719) التي ساهمت في تشكيل لغة الإستتيقا. مع الأخذ بعين النظر أنه، في كل الأحوال بما فيها حال الكلاسيكيين المتأخرين مثل باتو الذي استمر في الحديث باستعمال اصطلاحات «التناغم» و«التناسب» و«الوحدة» و«الاختلاف»، فإن ما كان يهم ويحتل المنزلة الأولى إنما هو الإحساس والمتعة والذوق.

وثمة مؤلِّف يحتل مكانة متميزة في تحرير مجال الحسّي هو جون باتيست دي بوس (1670 ـ 1742)، صاحب كتاب: «تأملات نقدية في الشعر والرسم» (1719)، وقد شدد تشديدًا خاصًا على الفن وما يحققه للأهواء من ألوان الرضا. ها قد نُسيت الطبيعة وتناغماتها ذات النبرة الدينية، وها قد نُسي حتى الجمال (لا يخصص دي بوس أي تحليل لفكرة الجمال). المكان هنا للإحساس. وبطبيعة الحال، يمكن أن يكون الإحساس إحساس جميل، لكن تغيّر المنظور والتركيز على الإحساس جعلا كل نوع من الانفعال ينبغي أخذه بعين النظر. وليس من الصدفة في شيءٍ أن دي بوس يفتتح كتابه على تذوق الإنسان لألعاب السيرك ومشاهد تنفيذ عمليات الإعدام ومصارعة الثيران والمسابقات والتراجيديات الأشد حلكة.

بعبارةٍ أخرى، الاعتراف بالطابع الخاص لمجال الحساسية الإستيقية لا يعلن فقط عن الطلاق بين مكون المتعة ومكون الخير في الجمال، وإنما تمتد النتائج لتطال ما هو أبعد: تقود الجمال إلى خاتمته بإسقاطه من عليائه. وإذن، كان من الطبيعي جدًّا أن يمتد البراديغم الجديد مباشرة ليطال حقل دراسة الجليل والعمائي وغير المنسجم والناشز والمسيخ، وكذلك المقرف والقبيح والصادم والفظيع، ويقيمها إلى جانب الجمال أو كاستعاضة عنه.

مفهوم الجميل عند كانط: الجميل ما يعجبنا من غير ما اغتراض

بدايةً؛ ما الذي يعنيه الشعور بأمر «الجميل» عند كانط؟

أولًا؛ على جهة السلب؛ أي على جهة ما قد يختلط الشعور به بالشعور بالجميل؛ فتنبغي لذلك التفرقة بينهما:

1 ـ كلا؛ ما كان الشعور بالجميل هو ذاك الشعور «المُغْرِضُ»؛ أي ذاك الشعور الذي يتحقق عنه «غرض ما». ترى، ما هو «الشعور المغرض»؟ وكيف نميزه عن «الشعور غير المغرض»؟ والجواب: إنما «الإحساس المغرض» هو ذاك الضرب من الإحساس الذي يحدث فيه إرضاء متعلق «بوجود» ذاك الموضوع ومرتهن له ومشروط به. مثلًا، الإحساس بعذوبة الماء عادة ما يكون ناتجًا عن رغبة في «وجوده» من أجل شربه إرواء لعطش كان قد أصاب البدن. ومن هنالك، يتعلق هذا الإحساس ذو الغرض بملكة الرغبة؛ أي بالرغبة في الشيء (الرغبة في شرب الماء العذب الزلال، مثلًا). لكن الأمر يكون بخلاف ذلك عند الإحساس بالجمال، وليس الرغبة في الشيء، فإننا لا نبحث عمَّا إذا كنا أو كان لغيرنا غرض معين في وجود الشيء الجميل، وإنما يتمّ الحكم على الشيء الجميل هنا حكمًا «تأمليًا» ـ أي حكمًا «حدسيًا» بلغة كانط، دون اعتبار غرضنا منه أو رغبتنا فيه.

ويبادر كانط، هنا، لكي يمثل لهذه الفكرة بالمثال الذي اشتهر بإيراده ونقله عنه الكثير: قد يسألني شخص معين عما إذا كان هذا «البلاط» الماثل أمام ناظري بناءً

«جميلًا» أم بناءً «غير جميل». ويمكنني أن أتقدّم بالجواب هنا فأقول: إنني أعشق من هذا البلاط تلك الأشياء التي وضعت في خدمة البطالين وراحة للطفيليين ومتعة للخمولين. وقد ألجأ إلى تقليد ذاك الزعيم القبلي الذي ما كان ليعجبه شيء في باريس اللهمَّ إلا كثرة المشاوي بها. كما يمكنني أيضًا أن أدين، على طريقة بعض الثوار الرومانسيين؛ شأن روسو مثلًا، عُجْبَ كبار القوم الذي ينفقون عرق الشعب في اقتناء أمور تافهة وحيازتها ورعايتها. ويمكنني، في النهاية، أن أقنع نفسي إقناع يسر أنه لو قيض لي أن أكون وحيدًا على ظهر جزيرة مهجورة، محرومًا من أمل أن ألتقي الناس في يوم من الأيام، وكانت لي المقدرة السحرية على أن أوجد بلاطًا نظير هذا الماثل نصب عيني بمجرد أن أرغب فيه، أَوَ كنتَ تراني، يا ترى، أكلف نفسي ببذل كل هذا الجهد، وقد توفر لي كوخ بسيط صالح؟

الحال أن كل هذه الأمور لا تهمّ في هذا المقام لكي أجيب عمّا إذا كان هذا البلاط «جميلًا» أم «ذميمًا». وما يهم، على وجه التحقيق، هو ما إذا كان مجرد تصور هذا الموضوع ـ البلاط ـ يصاحبه في نفسي رضا، ويرافقه إشباع، بغض النظر عن أمر وجود هذا الموضوع ـ البلاط ـ أم عدم وجوده.

ثانيًا؛ على جهة الإيجاب:

من البيّن إذن، هذه المرة على جهة الإيجاب لا على جهة السلب، بأنه لكي يمكننا أن نحكم على «موضوع/شيء» معين بأنه «جميل»، فإنه ليس لنا أن نأبه بأمر ارتباط وجودنا بهذا الموضوع، وإنما بما يحدث بداخلنا في ما يخصّ «التصوّر» الذي لدينا عن هذا الموضوع؛ وذلك بصرف النظر عن مسألة وجوده تلك.

وما من إنسان إنسان إلّا وينبغي أن يقر بأن حكمًا ما عن «الجمال»، من شأنه أن يكون مقترنًا بأي غرض أو مرتهنًا إلى أية مصلحة، مهما كان أمرها كبيرة أم صغيرة، قريبة أم بعيدة، آجلة أم عاجلة، إلا وهو، في حقيقته، حكم متحيز مُغْرِضٌ، وما كان هو بحكم ذوق خالص بريء. فقد تحقق لنا، أنه حينما يتعلق الأمر بحكم جمالي، فإنه ليس يكون لنا أبدًا أن نهتم بوجود الشيء وبتوفره، وإنما أمرنا أن نبقى غير مبالين بشأنه حتى نتمكن من لعب دور الحكم في ما يتعلق بالذوق، وبالذوق فحسب، وبالذوق وحده...

فقد تحصل بهذا، أن ثمة صنفين من الإرضاء/الإشباع: ذلك الإرضاء المتعلق باستهداف غرض أو تحصيل منفعة أو إفادة مصلحة ـ وهذا أمر لا علاقة له بالحكم الجمالي بأي وجه من الوجوه. وثمة الإرضاء الخالص البريء غير المُغْرِض ولا المتغيي ولا المستهدِف...

ولكي تتضح هذه الصورة أمام أذهاننا غاية الاتضاح، يدعونا كانط إلى أن نقارن بين الضربين من الإرضاء، وذلك من خلال حكمين متباينين قد يختلطا في ذهن القارئ بالحكم الجمالي البريء من كل غرضية:

أ ـ الإحساس بالعذب الممتع. هذا شعور ذو غَرَضٍ (مُغْرِضٌ). فما هو عذب ممتع هو ما يُعجب الحواس أثناء عملية الحس. وليس المقصود هنا مجرد الحسّ وحده، بل يتعدى الأمر إلى الإحساس أيضًا. فمثلًا، شعورنا ونحن نوجد قبالة هذه المراعي الخضراء الممتدة ـ نستعذب النظر إليها، ونلتذ بمد الطرف فيها ـ يمكن أن ينظر إليه من جهة إدراك موضوع بواسطة من البصر. ومن هناك يصير الأمر يتعلق بحس موضوعي. لكن، قد يرتبط الأمر بشعورنا، باستعذابنا الشيء، وهنا يتعلق الأمر بشعور ذاتي؛ أي باعتباره موضوع إشباع. ذاك حسّ، وهذا إحساس. فكثير من الناس يجدون في التفرج على منظر البحر لا تفرجًا على لون أزرق ـ حسّ ـ وإنما استمتاعًا بالمنظر وإحساسًا رائعا بانتشاء ـ إحساس. وفي حالنا هذا، يتعلق الأمر بشيء عذب ممتع؛ أي بما يعجبنا؛ بمعنى بما يحقق لنا متعة، بما يُلِذُّنا لذة. وليس يتعلق الأمر هنا بمجرد موافقتي على أن هذا المنظر ممتع، وإنما يتعلق بأنه يُنتج في نفسي ميلًا إلى الاستمتاع به. وذلك مثلما يحدث في حال منظر استحمام شخص في مسبح، فإنه قد يدعونا هذا المنظر إلى طلب الاستحمام، ويولد فينا هذه الرغبة توليدًا شديدًا. وفي هذه الحال، فإن أهل الاستمتاع يستغنون عن أي حكم. ومن هنا يتولد ذلك الإحساس الفظيع الذي يعترينا لما نستلذ بفرجة فيلم، وها مرافقنا «يثرثر» عن الفيلم بعد نهايته، فنود لو أنه سكت، تلمظًا منا لذة الفرجة في صمت الاستمتاع.

ب ـ الإشباع الخاص بالحَسَن. ويرتبط هذا الشعور، بدوره، بجني منفعة أو بتحصيل غرض. ليس فيه إشباع جمالي (بلا مفهوم، بلا غاية)، وإنما فيه إشباع فكري عقلي. ذلك أن ما هو حَسَن من شأنه أن يُعجبنا، أو ينال إعجابنا، لكنه يحقق ذلك بحسب ما يحكم به عقلنا عليه. فنحن نسمي شيئًا ما «حَسَنًا» (نافعا) عندما يعجبنا من حيث ما يُستخدم هو وسيلة (هذا الأكل حسن لصحتنا = وسيلة لحفظ صحتنا)، ونسميه «حَسَنًا في ذاته» عندما يعجبنا لذاته (القيم الأخلاقية مثلًا: السخاء أمر حسن، جيد، طيب). وفي الحالين معًا هناك مفهوم «الغرض» أو «المنفعة» أو «المصلحة». ولكي أجد شيئًا معينًا أمرًا «حَسَنًا»، فإنه ينبغي بالضرورة تصور ما الذي ينبغي أن يكون عليه هذا الشيء؛ أي أن يكون لنا عنه «مفهوم»؛ أي «تصور عقلي». هذا بينما «الجمال» لا مفهوم له. فلكي أجد الجمال، لا أحتاج إلى ذلك. إليك، مثلًا، بهذه الأزهار، أو بتلك الرسومات المرسومة بعفوية وبحرية، أو بهذه الخطوط المتراصة بلا هدف، أو بهذه الزخرفة... هذه الأشياء ليست تعني شيئًا، لا تتعلق بأي مفهوم محدد؛ ومع ذلك فهي تعجبنا؛ أي هي ببساطة «جميلة».

ويظهر الفارق ما بين «الممتع» و«العذب» و«المستطاب»، من جهة، و«الحسن» و«الطيب» و«الجيد»، من جهة أخرى، إذا ما نحن مَثَّلْنا لذلك بالمثال التالي: خذ، مثلًا، هذه الأكلة، تجدها تثير ذوقنا ـ الحسّي (= المتعلق باللسان) ـ بسبب من البهارات المستعملة فيها، لكننا نعترف، في الوقت نفسه، بأنها ليست طعامًا «طيبًا». ذلك أنها لئن هي كانت تُعجب الحواس مباشرة، فإنها لا تعجب العقل بطريقة غير مباشرة؛ أي إذا ما هي نُظِر إليها بالعقل الذي ينظر في العواقب [الصحية مثلًا] الآجلة المترتبة عن الاستمتاع العاجل بهذه

الأكلة. وبالتالي، فإن ما يعجب الحواس (الممتع، المستطاب)، قد لا يعجب العقل (الحسن، الطيب). فشأن المُعجِب أن يكون شيئًا قد تستعذبه الحواس، ولا يستحسنه العقل.

وبالجملة، «العذب» و«الحسن» يتعلقان بملكة الرغبة، ويؤديان إلى الإشباع أو إلى الإرضاء. فليس الموضوع هنا هو ما يعجب، وإنما وجوده أيضًا. لا يكفي أن نتصور الأكلة وأن نتمثلها، وإنما ينبغي أيضًا أن توجد أمامنا، فلا نكتفي بمجرد استحضارها بالذهن ـ التمثل ـ وإنما ينبغي أيضًا إحضارها في العيان ـ الوجود. هذا، في حين أن حكم الذوق ـ هذه المرة إيجابًا لا سلبًا ـ حكم «تأملي» «تفكري» «شعوري» فحسب: إنه حكم غير مبال بوجود الموضوع، وإنما يتعلق فحسب بالمتعة أو بالألم. وليس الغرض من هذا التأمل إنشاء «مفاهيم» و«تصورات» حول الموضوع؛ لأن حكم الذوق غير حكم المعرفة؛ وبالتالي ليس الحكم الجمالي بالحكم المستند إلى مفاهيم ولا هو بالحكم المستهدف لها.

فإذن، هنالك ثلاث علاقات متميزة للتمثلات مع الإحساس باللذة وبالألم: علاقة المتعة والاستعذاب (الممتع، العذب)، وعلاقة الاستحسان والإستجادة والاستطابة العقلية والاستجواد (الحسن، الجيد، الطيب)، وعلاقة الاستجمال؛ أي إيجاد الشيء جميلًا (الجميل). الممتع ما أمتع الإنسان، والحسن ما قدره الإنسان ووافق عليه عقلًا؛ أي جعل منه قيمة موضوعية، والجميل ما أعجبه.

والحال أن لذة الاستمتاع مشتركة بين الإنسان والحيوان؛ إذ يوجد «الممتع» أيضًا بالنسبة إلى الحيوانات الفاقدة لملكة العقل؛ لكن، حسب كانط، فإن «الجميل» ليس يوجد إلا بالنسبة إلى الإنسان. فالجميل بشري، والحُسن ـ وليس الحَسن ـ إنساني؛ أي لا يوجد الجميل إلا بالنسبة إلى كائنات ـ لا شك لدى كانط في ذلك ـ ذات طبيعة حيوانية، شأن البشر، لكنها في الوقت نفسه كائنات عاقلة. لكن الجميل، ليس يوجد بالنسبة إلى الإنسان فحسب لكونه كائنًا عاقلًا، وإنما أيضًا لكونه كائنًا ذا طبيعة حيوانية. أما الحسن، فيوجد بالنسبة إلى كل كائن عاقل، أكان بشرًا أم لا.

ويلاحظ هنا أن كانط يستشكل أمر «الجميل» من حيث كونه خاصية بشرية. فيرى أن الجمال لا يدركه الحيوان، وإنما الإنسان وحده مَن مِن شأنه أن يدرك الجميل.

وبهذا يمكن القول إنه بالنسبة إلى أنماط الإشباع والإرضاء الثلاثة هذه، فإن الإشباع والإرضاء الوحيد غير المُغْرِض (غير ذي الغرض)، ومن ثمة الإشباع الحر الوحيد، هو ذاك الذي يجمع الذوق بالجميل؛ أي ذوق الجميل أو الذائقة الجمالية. إذ لا وجود هنا لأي غرض كيفما كان (منفعة، مصلحة، فائدة) للحواس، على خلاف ما هو الأمر عليه في الحكم بالممتع، ولا للعقل، على خلاف ما هو الأمر عليه بالنسبة إلى الحكم بالحسن، يجبرنا على

القبول بالحكم. ذلك أن كل غرض يفترض حاجة أو ينشئ حاجة، ومن ثمة لا يدعنا نكون أحرارا، أما الحكم الجميل فلا حاجة من ورائه ولا منفعة.

هناك إذن ثلاثة أصناف من الإشباع اثنان منها مرتبطان بالحاجة:

- الإشباع المرتبط بالميل (الممتع)
- الإشباع المرتبط بالتقدير (الحسن)
- الإشباع الحر الوحيد (الجميل) إن ارتبط بشيء فبحظوة وبفضل.

هذا هو «الجميل» إذن: ما من شـأنه أن يُعجبنا من غير ما أن يكون لنا به غرض من أي نوع خاص أو مصلحة أو منفعة. إنما الجميل موضوع إشباع متحرر من كل طلب نفع، وفي حل من كل بغية.

تثنية؛ ما هي أنواع «الجميل»؟ ثمة ما يسميه كانط باسم «الجمال الحر» أو «الجمال المنعتق»، تلقاء ما يسميه باسـم «الجمال المرتبط بالشيء أو العالق به». وليس يفترض الأول تصـورًا عمَّا ينبغي أن يكون عليـه الموضوع، والثاني بالضد يفتـرض تصورًا وكمالًا للموضوع حسـب هذا التصور. والأول هو الجمال الموجود بهذا الشـيء أو بذاك، والثاني يفترض موضوعًا، فهو شرطي أو مشروط.

يمكن أن نقدّم أمثلة عن الضرب الأول من «الجمال»:

أ ـ إنما الأزهار جمالات حرة للطبيعة. ونحن لا نعلم بيسر، إلا إن كنا من علماء النبات المتخصصين، ما الذي تعنيه «زهرة». وحتى عالم النبات نفسـه الذي يتعرف في الزهرة على العضو التناسلي للنبتة يتجاوز هذه النظرة. ولا وجود، هنا، في حكم عالم النبات، لأية غاية للطبيعة، ولا لأي نوع من الكمال، ولا لأية غائية داخلية لائتلاف عناصر الموضوع.

ب ـ عديدة هي أصناف العصافير (الببغاء، الضريس، طير الجنة)، وكثيرة هي ألوان القشـريات البحرية التي تشـكّل جمالًا في ذاتها، ولا يرتبط جمالها بموضوع تكون غايته محددة تحديدًا بمفاهيم، وإنما هي جمالات حرة تُعجِب لذاتها.

ج ـ وقس على ذلك الرسـومات على الطريقة الإغريقية والزخارف الغصنية للزربيات وللورقيات.

فهي لا تعني في ذاتها شـيئًا، ولا «تمثل» شيئًا، بحيث لا موضوع من هذه الموضوعات يمكن رده إلى مفهوم محدد، وإنما هي ألوان من الجمال عفوية حرة.

د ـ وقس على ذلك أيضًا ما يُسمى في الموسـيقى الكلاسيكية «فنتازية» بما هي لون من الموسيقى متحرر من كل القيود التقليدية (التي لا موضوع لها)، بل وحتى كل الموسيقى التي لا يرافقها نص.

وفي تقدير «الجمال الحر» (أي المعتبر بالنظر إلى شكله الخالص) يكون حكم الذوق حكمًا خالصًا. فهو لا يفترض مفهوم أية غايــة تتعلق بها مختلف عناصر الموضوع المعطى وكل ما هو متضمن في تمثل هذا الموضوع، والذي بســببه تتحدد حرية الخيال التي تتبدى في تأمل الشكل.

لكن جمال إنسان (جمال رجل، جمال امرأة، جمال طفل)، وجمال فرس، وجمال بنيان أو صرح (كنيســة، بلاط، جناح...)... كل هذه تفترض غاية تحدد ما الذي ينبغي أن يكون عليه شيء ما، ومن ثمة تفترض مفهومًا أو تصورًا عن كماله، فهذا جمال مضاف إلى شيء بواسطة من تصور.

مفهوم «الجميل» عند موسى مندلسون: الجميل متعالٍ

يرى الفيلســوف الألماني المحدث موسى مندلســون (1729م ـ 1786م) أنه في ميدان «الفنون الجميلة»، فإن الكثير من الأشياء رهينة بالشكل الأخير أو منوطة بالصورة النهائية. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو معرفة ما إذا كان هذا «الشكل الأخير» من شأنه أن ينتج «صورا» يمكن أن نتذكرها بيســر. والذي يبدو هو أن الصور المتخيلة إنما تفقد وضوحها حسب الترتيب التالي:

1 ـ الصور الظلية للأشكال وبالخصوص الأشكال الجسمية.

2 ـ الأفكار.

3 ـ الحركة.

4 ـ اللون.

5 ـ الصوت.

6 ـ طاقة قوانا الدخلية (الألم واللذة والرغبة والهوى)

7 ـ الشعور الحسّي.

8 ـ الرائحة.

9 ـ الذوق.

وحسب دلالته الأولى (1) ـ دلالته الأصلية ـ فإن الجمال يتعلق فقط بالأشكال الجسمية. وبما أن حركة الأجسام (3) تحدث حسب خطوط، فإنه ينبغي للحركة بالطبع أن تدخل ضمن نطــاق الجمال، ومن حينه يقــال إن الإطار والألــوان (4)، وأخيرا الأنغــام (5)، إن كانت موســيقية، يمكن أن يكون لها جمال. ومع ذلك، فإن جمال الصوت هو في ذاته شــيء غير معتاد. وعن طاقة قوانا الجوانية (6)، نقول فقط بأنهــا أخلاقيًا جميلة أو قبيحة. لكن (7) و(8) و(9) لا يمكن أن تكون جميلــة أو قبيحة. و(7) يمكن أن يكون حُلوًا أو مُرًّا. و(8) و(9) يمكن أن تكون عذبة ممتعة أو مستشنعة منفرة.

مفهوم «الجميل» عند موريتس: الجميل لا يفسّر

ينطلق الكاتب والناقد الفني الألماني معاصر موسى مندلسون كارل فيليب موريتس (1756م ـ 1793م) من فكرته عن «العمل الفني» من حيث أنه «عمل مستقل بذاته»؛ أي من حيث أنه «عمل مكتمل في ذاته» و«مكتف بنفسه». ويلزم، عنده كما عند سائر الكلاسيكين، أن يكون هذا «العمل الفني» معبرا عن «الجميل». لكن، ما «الجميل» عنده؟ يؤسس الرجل لما يسميه مبحث «ميتافيزيقا الجميل». وهو مبحث منذور للنظر في أمر «الجميل» بتمييزه عن «سواه». يميّز فيليب موريتس، أولًا، بين «الجميل» و«النافع»، الذي يدخل في مجال «الشأن العملي» بعامة، كما يميزه، ثانيًا، عن «الطيب» و«الحسن»، الذي يدخل في مجال الأمر الأخلاقي، ويميّزه، ثالثًا، عن «الحقّ»، الذي ينتمي إلى مجال المعرفة. وحسب فيليب موريتس، ليس يمكن التفكير في أمر «الفن» من غير ما التفكير في شأن «الجميل» ـ والذي يشكّل «ركيزة» كل نظرية في الفن و«أساسها» و«عمدتها». وثمة نمط وجود خاص بالجمال، والذي إذ يشهد على استقلال جذري وضروري، فإنه لا يظهر لنا في العالم الأمبريقي ـ الاختباري، المعيش ـ اللهمَّ إلا في صورة «أثر» أو «توقيع» أو «إمهار» أو «بصمة»، كما يذكر ذلك في بحث له تحت عنوان: بصمة الجميل أو توقيعه.

وفضلا عن هذا، فإن من شأن «الجميل»، عنده، أن يتمنع عن كل تفسير بواسطة من المفاهيم. ذلك أن من أمر «الجميل» أنه لا يقبل أن يفسَّر. وهو ينفلت من كل سببية، ويقاوم كل حجة: «هذا جميل؛ لأن ملكة التفكير إذ تلتقي بالجميل، لا يمكنها أن تتساءل: لِمَ الجميل؟»، كما كان لاحظ فيليب موريتس ذلك في بحثه عن المحاكاة التشكيلية للجميل. فما أن يصير «الجميل» بالتمام «فكرة»/مثالًا، وما أن يتبدى ويتجلى في العالم الحسّي، حتى لا يمكن أن يختزل إلى إحساس. فهو في حل من الحجة والعقل، كما هو في حل من الشعور والإحساس، وإنما هو، إن جازت العبارة، «مفهوم حي»؛ أي فكرة حسّية تتحدى كل إرادة في رسم الحدّ الفاصل الواقع بين الفكر والحسّ.

لكن، هل للجميل من جدوى؟

يرى فيليب موريتس تجربة الجميل، في الطبيعة كما في الفن، مناسبة للفرد لتجاوز حدوده وتبديد ذاته. ذلك أنه بفضل نظرة غير مغرضة، نتعلم إلقاءها على العالم، وقد وجهتنا في ذلك المحبة، تجد الأنا مدخلًا إلى الجملة الجامعة الناظمة للكون. فما تشعر به الذات، أولًا، على أنه عدم انسجام ومن غير معنى، سرعان ما يتحول إلى موسيقى متناغمة.

وهكذا، فإنه في قلب «ميتافيزيقا الجميل» يتعرف فيليب موريتس على إحساس خاص: ذاك الإحساس الذي يأتي ليهدئ من أشكال آلامنا الفردية المرتبطة بالشعور بالعبث وبالانفجار؛ لأننا نصير أمام «الجميل» نعي بالوحدة العميقة للفضاء الكوني المتشكل بتظافر مكونين: الطبيعة والتاريخ.

ويؤكد فيليب موريتس على أهمية حضور «الإنسان» في «العمل الفني» الذي يجعل مهمته الأساسية، على عادة الكلاسيكيين، في «إنتاج الجميل». لكنه لا يقصد هنا الإنسان الفرد، وإنما الإنسان الجامع. ذلك أن من شأن الإنسان الفرد أن يفنى، ومن شأن الإنسان الجامع أن يبقى. ومن ثمة، هناك صلة غريبة يتبينها فيليب موريتس بين «الجمال» و«الموت»، وهو يعبّر عنها في القول المجازي الجامع: لا يمكن لشفاه ميتة [فانية] أن تقول شيئًا أسمى عن «الجميل» أكثر من قولها: إنه يوجد. شأن الإنسان، هنا، أن يتسامى في «الجميل»، الذي أمره أن يبقى ويدوم ويحتوي «الموت والدمار» اللذين يلحقان بالإنسان ـ بأفناء الناس. ومن أمر «الجمال» أن «يتجدد» باستمرار، فيمنح للإنسان وجوده. ولئن كان «الجميل» يتميز تميزًا سهلًا عن «النافع»، فإن له ـ ويا للمفارقة! ـ صلة طبيعية بالضار. فالقول بأننا نضحي بوجودنا الخاص للوجود الكلي، إنما معناه القول بأن «الجميل» ضار بوجودنا بالمعنى الخاص الضيق. ذلك أن من شأن «الأعلى» و«الأعم» و«الكلي» أن يدمر في تحقيقه غاية اكتماله «الأدنى» و«الخاص» و«الجزئي». ثمة ناموس يحكم الكائنات الحيّة يقتضي تدمير الكائنات الدنيا لصالح الأشكال العليا. إذ للتراتبية وجه مدمر، وسلسلة الوجود الكبرى سلسلة تدمير، بالقدر الذي هي به سلسلة اكتمال. على رأس الكائنات ثمة الإنسان، وعلى رأس الإنسان ثمة التضحية: الجميل والمحبة والحنين الميتافيزيقي. ثمة «تيوديسا درامية» تقود من الإنسان إلى «الجميل». ويضع فيليب موريتس منطقيًا «الجميل»، بحسبانه «الظاهر» Erscheinung، فوق البشرية المشتركة أو الواقعية، ويرى أن مستوى الواقع إنما هو مستوى الفرد، وأن مستوى الظهور، مستوى «العمل الفني الجميل»، هو مستوى النوع البشري في جملته وليس الفرد في فرادته. والحال أن «العمل الفني» إنما هو جزء من تراث النوع لا الفرد. وقد عبّر عن هذه الفكرة بالمثال التالي: «لقد أمست مآسي حرب طروادة، بفضل هوميروس، كنزًا للأسلاف».

والحال أنه لكي تتحقق نقلة كهذه، فإن على «الإنسان الفردي» أو على «الإنسان العياني» أن «يعاني» وأن «يقاسي» وأن «يتحمل»، وعليه أن يتخلى عن كل جانب سطحي أو فرداني أو أناني من أجل بناء «الجميل» الذي يكون على مستوى النوع البشري. هو ذا ما عناه حين أنشأ يقول: «الموت والدمار ذاتهما ينفقدان في مفهوم التقليد التشكيلي للجميل». يوجد لدى فيليب موريتس، لا مرية، تمجيد للإنسان، ذاك الكائن الذي بفضل قدرته على أن يعكس في ذاته العالم برمته فيكون له أن يرتقي إلى المستوى الأعلى من سلم الكائنات، لكن هذه المقدرة تحتم عليه، في نهاية المطاف، أن يضع منتوجه «خارج/فوق ذاته»؛ أي أن يضعه في «العمل الفني». وإذن؛ على الإنسان الفرد أن «يتجاوز» نفسه وأن «يسمو فوقها» وأن «يتعالى عليها» في «العمل الفني». فالعمل الفني ضرب من «الافتداء» لحقيقة الفرد الواقعية، وذلك لصالح «الجميل» الظاهر للنوع البشري برمته.

في الجمال البشري: من «الجميل» إلى «اللطيف» ـ فريدريش فون شيلر

في كتاباته المبكرة التي لم تنشر في حياة المؤلف (1759م ـ 1805م) ـ «الرسائل حول الجميل» (1793م) ـ والتي كان قد أرسلها إلى صديقة كرونر أعلن الشاعر والكاتب والمفكر الجمالي فريدريش فون شيلر أنه ينوي تأليف كتاب عن «الجميل» عنوانه: «كالياس أو في الجميل» ـ وهو الكتاب الذي لم يكتبه أبدًا بسبب من المرض ومن تزاحم الأشغال. لكن الرسائل نشرت عام 1884م.

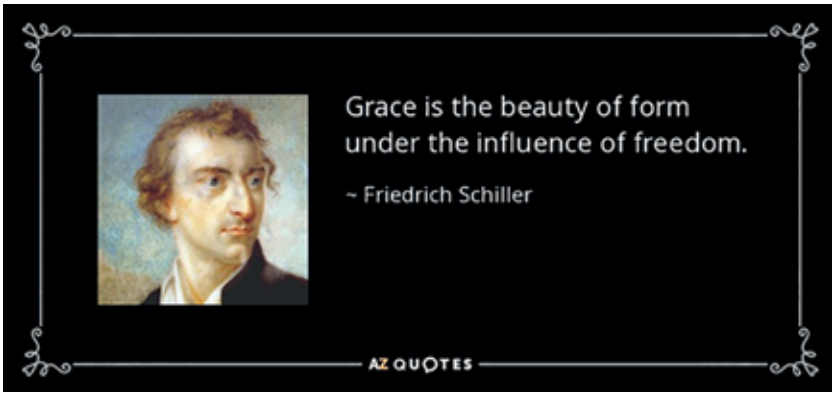
يميّز شيلر في الجمال البشري ـ الجمال في الإنسان وجسده ـ بين نوعين من «الجمال»:

ثمة، أولًا، ما يسميه «جمال التشكل» أو «جمال القوام». وهو الجمال الذي أضفته الطبيعة على الإنسان، حسب منطق «الضرورة» الذي يحكم الطبيعة ـ وليس عن اختيار أو تأمل أو تدبر سابق ـ وذلك على خلاف القانون الذي يتوجه بحسب منطق «الحرية». يقصد ذاك الجزء من الجمال البشري الذي لم تحققه فحسب قوى الطبيعة (وهو الأمر الذي ينطبق على كل ظاهرة ظاهرة، إذ ما من ظاهرة إلا وقد حققتها قوى الطبيعة)، وإنما هو محدد أيضًا بقوى الطبيعة على نحو ما نجده في بعض الأجسام البشرية: تناسب سعيد بين الأعضاء، معالم قوام متموجة، سحنة عذبة، بشرة ناعمة، قامة ممشوقة، صوت ناغم... فهذه مزايا لا يعود الفضل فيها إلا إلى الطبيعة وإلى الحظ: إلى الطبيعة التي شكّلت هذا الجمال وطورته، وإلى الحظ الذي صان نشاط الطبيعة الخلاق من كل أثر مشؤوم: عاهة، مرض، تلف...

لكن هذا الضرب من الجمال شأنه أن يخاطب فينا ـ معشر البشر ـ الحسّ لا الميز. ومن ثمة، لا يأخذ بعين النظر إنسانية الإنسان ـ التي يسميها شيلر معنوية الإنسان أو أخلاقيته؛ إذ الأخلاقية عنده هي عين الإنسانية، هي هي بحيث لا فرق ـ فبحسب هذا الضرب من الجمال، لا يمكن للإنسان أن يأخذ بعين الاعتبار كرامة غاية الإنسان الخلقية، ولا يمكنه أن يجعله يتملى بتفوقه بحسبانه كائنًا عاقلًا حتى يحوز على هبة الجمال [الطبيعي]، بل هو معتبر هنا شيئًا ممتدًا في الحيز، ومجرد ظاهرة بين ظواهر. والحال أنه إذا ما نحن اقتصرنا على هذا النوع من الجمال، استنتجنا أنه يبدو أن «الجمال» لا يثير اهتمام العقل وإنما الحسّ؛ لأن هذا «الجمال» لا يوجد إلا في العالم الحسّي ولا «يخاطب» سوى ملكة الحسّ.

على أن شيلر يرى أن من شأن «الجمال» أن يحوز أيضًا إعجاب ملكة العقل. فالجمال، كما يقول شيلر، مُوَاطِن في عالمين: عالم الحسّ وعالم العقل، يكتسب حقوق المواطنة في العالم الأول بالميلاد، وفي العالم الثاني بالاكتساب؛ إذ أن الجمال يولد في العالم الحسّي ويكتسب حق المواطنة في العالم العقلي.

ذلك أن الإنسان، فضلًا عن كونه كائنًا طبيعيًا ـ أي كائنًا حسيًا ـ فإنه أيضًا «شخص»؛ أي كائن يمكنه أن يكون هو نفسه، بل وحده لا سواه، هو سبب أحواله؛ كائن يمكن أن يتغير



حسب علل هو يسعى إليها. ولو كان مجرد كائن طبيعي لما كانت له إرادة ولا حرية، ولكان تابعًا بالكليــة إلى نواميس الطبيعة. وإذ الإنســان كذلك، فإن من شــأنه أن ينتج حركات وإيماءات ـ أساس مفهوم «اللطف» ـ بفضل من حريته هذه؛ بحيث تحل محل الطبيعة ويرث حقوقها وجزءًا من التزاماتها. وهكذا، تصير الحرية ـ لا الضرورة الطبيعية ـ هي ما يحكم الآن «الجمال». وبالجملة، وهبت الطبيعة الإنســان جمال التشــكّل، ووهبته الحرية جمال اللعب.

وهنا يتجاوز شلير «الجمال» نحو «اللطف»: واللطف هنا هو جمال الشكل، لكن تحت تأثير الحرية: هذا الســاعد المليح الذي شكلته الطبيعة تشكيلًا جميلًا ها هو يمتدّ أمامنا في حركة لطيفة ناتجة عن التربية والتعلــم؛ أي عن الحرية. والحال أنه لئن كان الجمال التشكيلي يشــرف «صاحب الطبيعة»، فإن اللطف يشرف مالكه؛ فذاك عطاء وهبة ربانية، وهذا استحقاق شخصي وبشري.

تراجيديا الجميل: سولجر

أن نــدرك «الفكرة»/«المثال»، في ما هو فانٍ منها، فــي عدميتها: ذاك هو أن تعيش «تراجيديا الجميل»، أن تخبر فراغ وخواء ومَخيلة لا فقط الأشياء، وإنما «الفكرة»/«المثال» ذاتها في سرابية ظهورها في هذه الأرض: تلك هي «تراجيديــة الجميــل». شــأن «الجميــل»، عند الفيلسوف وفقيه اللغة الألماني كارل فلهلم فردناند ســولجر (1780م ـ 1819م)، كشــأن الفراشــة المرهفة، عابرة هي هشة هبائية متبخرة...

بين عامــي 1811م و1841م، وعلى الرغم من ضنك الساعات المديدة التي كان يمضيها سولجر في الإعداد لمحاضراته بالكلية، وفي إنجاز مهمة عميد الجامعة، وفي تعهــد حمل زوجته المتكرر،

وفي مناغاة أطفاله وتعليمه إياهم المشي، وفي الجواب عن الأسئلة الطويلة التي كان يبعث بها إليه صديقه تييك الذي تكالب عليه انهيار عصبي رهيب مصاحب بنقرس موجع، وجد الفيلسوف مع ذلك الوقت للعمل على كتاب في الإستتيقا على شكل محاورة بين أصحاب مقالات إستتيقية متباينة. وقد اتخذ الكتاب شكل محاورة لأن صاحبه كان سقراطي الهوى، لا يؤمن إلا بالحوار سبيلًا لنشر الأفكار نشرًا حيًا، تيمنًا بقول سقراط: «من شأن تقييد الفكرة أن تجعلها تجمد» ومن شأنه طرحها على بساط الحوار أن تجعلها تنتعش وتحيا. وكان في البدء ينوي إصدار هذا الكتاب ـ المحاورة على النحو التالي:

في القسم الأول، يتناقش أشخاص في ما بينهم البين حول كنه ومفهوم «الجميل». ولكل واحد منهم في المناقشة منطلق مختلف. يتمّ البحث عن كنه «الجميل» في الأثر الذي يحدثه على الإدراك الحسّي وعلى الخيال؛ وذلك من خلال «التناغم» و«التناظم» الذين يجدهما الذهن في «الجميل»، وأخيرًا في «الأفكار»/«المثل» التي يعمل «الجميل» على تمثيلها وإعادة إنتاجها. وفحص وجهات النظر هذه يرتبط بالتطور التاريخي لعلم الإستتيقا، وخاصة بباومجارتن وبيورك وفيشته وبمفكرين محدثين (من ذوي النزعة الرومانسية التي يمثلها في المحاورة شخص يدعى «أنسلم»). وقد بان في هذا القسم كيف أن كل واحد من هذه المواقف، من حيث النتائج التي ينتهي إليها، يدرك دركًا صحيحًا المظهر الحقّ للجميل، لكن بدا أيضًا كيف أن كل هذه المذاهب في «الجميل» تتعارض في داخلها فيما بينها البين ـ حين تريد استكناه أمر «الجميل» ما هو أو تسويغ وجوده أي وجود هو ـ فلا تثمر عن شيءٍ ذي بال في ما يخص «كنه الجمال»، بل يتبدى «الجميل» وكأنه شيء مستحيل، عدم. على هذا اليأس يرخي الفصل الأول سدوله.

ويبدأ القسم الثاني بضرب من «الفتح» الذي يعين على تبين «جوهر الجمال». وحسب هذا المذهب، فإن الشأن في «الجمال» أنه «ينجلي» و«ينكشف» و«يتبدى» في الوجود الأبدي والرباني للأشياء الحاضرة الواقعية. وهذا هو منطلق العرض الذي يفسّر كيف أن هذا «الإنجلاء» و«الانكشاف» و«البُدُو» يجعل من الضروري أن يعبّر «كنه الجميل» إلى الظهور الزمني، وكيف أن هذا الظهور الزمني التجسدي يدخل في تعارض مع الكنه الرباني لا حلَّ له. وبدءًا من هذا التناقض بين كنّه الجمال الرباني وتجسده الدنياني تتطور كل الأزواج المتضادة التي ينقسم إليها «الجمال» في تجسده الهش. ويتمثل التعارض الأشد في ذاك التناقض الذي يصيب جدية «الجميل في ذاته» ـ التراجيدا ـ وعبثية حضوره في تجسده في العالم ـ الكوميديا. وذاك هو مبدأ «التهكم» الذي أمسى يحكم الفن الحديث. وبالجملة، يبدو أن «الجميل» يتضمن في ذاته فكرة جوهرية، لكن هذه الفكرة، وبسبب من الانقسامات والتشوهات التي ينبغي أن تحدث لها في الظاهر، تغوص في خلط غريب مهيب يلغي كل معيار أكيد للتحقق من «فكرة الجميل»، بل يلغيها إلغاء في الواقع.

وأخيرًا، يظهر الحوار الثالث، وفيه ينجلي الحلّ الذي يمكن من تكفير «الجمال» عن ذنب التشبه والبُعد عن الفكرة الإلٰهية، وهي طريقة يجد فيها نفسه وقد استعاد حقوقه في هذه الأرض. وليس يمكنه فعل ذلك اللهمَّ إلا في «الفن». فلكي يفسح له المجال لعبور كل التعارضات التي، في الحوار السابق، اختزلت «الجمال» إلى عدم، ولكي يظهر ماهيته ويبديها في هذه التعارضات، فإن على «الفن» أن ينقسم إلى عدة فروع. وهو ما يعطينا تصنيف الفنون. فالفن هو وجود وحضور وواقع، وجود وحضور وواقع الكنه الأبدي لكل الأشياء. ووحده الذهن البشري ـ عن طريق الإبداع ـ هو ما يسمح له بهذا الوجود والحضور والواقع. ذلك أنه لا بدَّ للكنه، للماهية، للفكرة، للمثال، أن تنجلي في عدمية الوجود وأن تتبدى في سرابيته وأن تظهر في عُدمِه. ولهذا السبب، عندما ننظر إلى الأمر فقط من وجهة نظر الفناء والعدم، تستبد بنا السوداوية ـ المالنخوليا ـ وما نراه من «الجميل» إنما هو غشاء أنموذج أصلي أعلى وأرقى وأكثر استرارًا، ما نراه لا يكون فقط عابرًا فانيًا زائلًا، وإنما يوجد فقط في العبور الهش وفي العدم المحض. لكن، إذا ما نحن نظرنا فيه إلى «الماهية» و«الكنه» و«الفكرة»، آنها تصير هذه الزمنية، بالنسبة إلينا، حياة جوهرية وتجليًا موصولًا للربانية الحقة الحاضرة.

وفي الرومانسية، يقدَّر «الفن» في اللحظة نفسها التي يقوم الوجود بتذويبه في كل لحظة، يبدع الفنان الشيء ويعدمه، «ينشئ» شخصًا روائيًا و«يُجهز» عليه، في جوٍّ من التهكم أمسى يرافق «العمل الفني» الرومانسي ويربطه في الآن نفسه بكنه «المثال». ففي أفعالنا ـ معشر البشر ـ فإن ما هو أعلى وأرقى وأمثل ليس يوجد إلا في تشكيل محدود متناه فان. ولهذا السبب، حتى ما هو أعلى ليس له من قيمة اللهمَّ إلا العدم، شأنه في ذلك تمامًا شأن ما هو أدنى. وهو يفنى بالضرورة معنا ـ معشر البشر الفانين ـ ومع حسِّنا الذي هو أيضًا عدم. ذلك أن ما هو أعلى وأرقى وأنبل حقًا لا يوجد إلا في ما هو ربوبي، ونحن لا نساهم فيه، لا بسبب كوننا نحن البشر مجرد مهايا متناهية، ولا من حيث أننا مهايا تسمح لنا مُثُلنا بأن نرنق فوق المتناهي، وإنما لأن الوجود الرباني ينجلي في اختفاء وجودنا نحن. واستعداد الروح الذي يظهر فيها هذا الأمر الظهور الأشد وضوحا والأكثر مباشرة في الشرط البشري إنما هو التهكم التراجيدي.

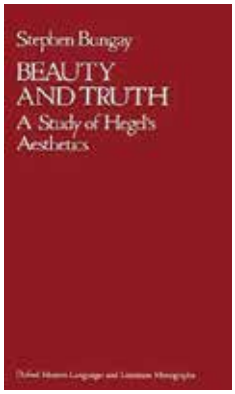
وهكذا، كان الكتاب، في البداية، عبارة عن ثلاثة حوارات في محاورة واحدة:

على جهة السلب، تعلق الأمر، في الحوار الأول، بكنه «الجمال». وقد عرض أطروحات متباينة من «الجمال» وُجدت متضمنة في أنساق فلسفية معروفة ـ نسق بيورك، نسق كانط، نسق فيشته ـ مبينًا عن مساهمات هذه الأنساق وتناقضاتها. ودار الحوار الثاني على فكرة أن «الجميل» يتضمن فكرة جوهرية ـ مثالًا كنهيًا ـ لكن من شأن الفكرة النقية في ذاتها أن تفسدها حتمية تجسدها المادي؛ إذ ما أن يصير «الجمال» ظاهر الفكرة التي يتجسد فيها حتى يفقد هو جوهره ـ وتلك هي «تراجيديا الجميل».

وعلى جهة الإيجـاب، دار الحوار الثالث على حل المعضلة التـي تمَّ التخبط فيها في الحوار الثاني (تراجيديا الجميل)، وذلك بفضل فكرة «تجلي الجميل» في «الفن».

لكن، في عام 1815 ظهر كتاب تراجيديا الجميل تحت عنوان: «إيرفي: أربعة حوارات حول الجميل والفن» في جزأين (حوالـى أربعمائة صفحة). وقد تكون من ديباجة من بضع صفحات تظهر شخصية «أدلبرت» ـ وهي الناطقة باسم المؤلف ـ وصديقًا له يقترح عليه، في البدايـة، أن يقرأ عليه الحـوارات الأربعة، وتشـارك في الحوار، فضـلًا عن أدلبرت شخصيات «أنسـلم» و«برنارد» و«إيرفين». وفي بداية المحاورة تنشب خصومة بين برنارد وإيرفين حول تحديد ما الذي يعنيه «الجمال»؛ فيطلبان مسـاعدة أنسلم وأدلبرت في حل الخلاف. وعلـى مرِّ النقاش يظهر أن كل واحدٍ من المتحاوريـن يعرض وجهة نظر مذهبه متسقة: يعرض برنارد مذهب فيشـته، ويعرض أيرفين في البداية الموقف الحسّي (مذهب بيورك) ثم يتراجع في النهاية عن المذهب ويتنازل عن العديد من الأفكار «المتطرفة» التي ميّزت المذهب الحسّـي. هذا وتقع شخصية أنسلم بين مذهب شـلينج وبداية الرومانسية، وأدلبرت يتميّز عن باقي الشخصيات، وكأنه سقراط في محاورات أفلاطون، بأنه يمثل رأي سولجر نفسه، وهو الرأي الذي تقدّم عرضه.

هيغل: فكرة الجمال



يعيد الفيلسـوف الألماني فلهلم هيغل (1770م ـ 1831م) ربـط فكرة «الجمال» بفكرة «الحقيقة» من جديد، بعد أن كادت النزعات الذاتية ـ من فلسفة الذوق إلى كانط أن تجعل هذا العقد القديم ينفرط. فما «الجمال»، عنده، في آخر المطاف سوى «الحقيقة» ـ أو قل: الحقّ ـ وقد اتخذت مسوحا حسية، أو قل تجلت تجليا حسيا أو تجسدت هي تجسّدًا حسّيًا. وإنما الجمال «تجل» و«تبد» و«تظهر» حسي للحقيقة. قال هيغل معرفا الجمال في لغة تكاد تكون هرمسـية صوفية «يتحدد الجميل بوصفه التجلي المحسوس للفكرة». لكن أي ضرب من «التجلي» يعد الجمال يا ترى؟

يرتبط الجواب عن هذا السؤال بما يمكن أن نعده «ميتافيزيقا هيغل» و«لا هوته» والتي تتصور أن «الفكرة الحقة» لا بد لها من أن تتجسـد ومن أن تتجلى ومن أن تتعين، فيكون لهـا أن تنتقل بذلك من إطار «ذاتي» صرف إلى «موضوعية». وهكذا، فإنه حين تتجسـد فكرة معينة ـ ولتكن، مثلًا، فكرة «الأُمومة» ـ في شكل لوحة أو قصيدة أو منحوتة أو مقطوعة موسيقية أو مشهد تمثيلي... تجليًّا بديعًا بحيث تعبّر حقيقة عن روح الأُمومة، هي هي، فاعلم أن ذاك هو «الجميل» كان فكرة وها هو قد كسي الآن لحمًا؛ أي صار متعينًا لناظرينا بعد أن كان هو مجرد فكرة/مثال مجردة في الذهن.

على أن أهميـة هيغل تتمثل فـي أنه، بناءً على بعض حدوسـات سـابقيه لكنها كانت حدوسات غير مكتملة، استعاد هو فكرة التمييز بين «الجمال الطبيعي» و«الجمال الفني»، وأظهر أن «الجمال الفني» أسمى من «الجمال الطبيعي».

بداية؛ أنت لست ترى هيغل من الذين ينكرون أن يكون ثمة «جمال» موجود في كنف الطبيعة، فهو سواء تعلق الأمر بالأشكال الجامدة (بلورة على سبيل المثال) أم بالأشكال الحية (دب الباندا الصيني مثلًا) جمال لا ينكر. لكن هيغل، وعلى خلاف العديد ممن تقدموه، يستشكل أمر «الجمال الطبيعي» هذا استشكالًا، ويعده أقل شأوًا من «الجمال الفني». فلا ترى الرجل يتحدث، في أغلب الأحايين، عن «الجمال الطبيعي»، وعلى خلاف العديد من أسلافه ومعاصريه، اللهمَّ إلا مقرونًا بالحديث عن «نواقصه» و«معايبه» و«مثالبه». وهي عديدة عنده. لكن أهمها ثلاث:

أولًا؛ ما كان «الجمال الطبيعي» جمالًا «في ذاته» و«من أجل ذاته»، وإنما هو جمال «من أجل غيره». فالطبيعة إذ «تبدع» الجمال لا تدرك أنها «تبدعه»، وإنما تبدعه هي ـ إن أبدعته حقًا، وإلا فإنه لا يجوز في عرف هيغل وصف الطبيعة بأنها مبدعة، بلا وعي منها...

ثانيًا؛ ما كان «الجمال الطبيعي» من إبداع ذاته؛ بمعنى أن «الطبيعة»، إذا ما هي حقق أمرها، وجد أنها «لا تبدع» شيئًا؛ لأن مفهوم «الإبداع» يقتضي مفهوم «الوعي»، ولا «وعي» للطبيعة؛ فإذن «لا إبداع» لها على وجه التدقيق؛ ومن ثمة لا «جمال» في عرفها...

ثالثًا؛ لا يوجد الجمال الطبيعي بفضل مظهره.

وهكذا، لا يكون «الجمال الطبيعي»، في الحقيقة، جمالًا طبيعيًا اللهمَّ إلا بالنسبة إلى الآخرين؛ أي بالنسبة إلينا نحن معشر البشر، بالنسبة إلى الوعي البشري الذي يدرك الجمال. وليست الطبيعة واعية حتى تدرك هي «الجمال»؛ لأنه ما كانت الطبيعة «روحًا» ولا ينبغي لها، بل هي «مقبرة الروح» حسب عبارة هيغل الشهيرة؛ أي ما كانت هي ذاتًا حتى «تعي» نفسها «الوعي»، ووحدها «الروح»؛ أي الذات التي تعي نفسها، هي مَنْ مِنْ شأنها أن تدرك «الجمال». وقد ثبت أن لا روح للطبيعة.

تأسيسًا عليه؛ يطرح سؤال نفسه. وهو سؤال معرفة سبيل كيف يظهر لنا الوجود ـ في ـ ذاته (الوجود الطبيعي غير الواعي) ـ هذا المنظر الطبيعي مثلًا، أو هذه الوردة ـ «جميلًا» في وجوده المتعين المباشر؟

يستعرض هيغل، ههنا، مختلف الأجوبة الممكنة عن هذا السؤال. وأول هذه الأجوبة أن «الجميل الطبيعي» يبدو لنا «جميلًا» بسبب حركته (حركة دب الباندا مثلًا). ويستبعد هيغل أن يكون «الجمال الطبيعي» عائدًا إلى الحركة. فنحن نعجب بالبلورة، مثلًا، بسبب من شكلها المنتظم، مع أنها مادة جامدة لا حراك فيها. ونحن نتحدث عن «الجمال الطبيعي» حتى عند مخلوقات غير عضوية وغير حية. وذلك، مثلًا، أثناء مشاهدة منظر طبيعي: مناظر جبال، معارج وديان، ملتف أشجار... ومع هذا التعدد، فإننا نلاحظ داخل هذا التنوع نفسه توافقًا عذبًا بين الأجزاء المكونة للمنظر تعجبنا. وهنا يستنتج هيغل، عن طريق السلب، أن «الجمال الطبيعي» عائد إلى «الشكل» وليس إلى «الحركة». إنما حقيقة «الجمال الطبيعي»

أنه جمال الشكل بالأولى والأحرى: «لا يمكن للجمال [الطبيعي] أن يعبّر عنه اللهمَّ إلا في الشكل؛ وذلك لأنه وحده الشكل هو التجلّي الخارجي الذي عبره تعطى مثالية الوجود الحي الموضوعية إلى حدسنا وإلى تأملنا الحسيين». وهكذا مثلًا، عندما نصف حيوانًا يبدو شكله ممتعًا لأنظارنا بوصف «الجميل»، فإن ما يمتعنا هنا هو شـكله. وهنا يتبنى هيغل التحديد الكلاسيكي للجمال بكونه «التناسب»ـ. فمن شـأن ما توافقت أعضاؤه وتناغمت أجزاؤه أن نعده «جميلًا»، ومن شـأن من تخالفت أعضاؤه وتخالجت أجزاؤه أن نعده «ذميمًا». فإذن يكمن المظهر الأولي والأساسي لتعين «الجمال الطبيعي» في «التناسب» وفي «الإنتظام» وفي «التناغم». على أن هيغل يرى أن هذه المعايير كلها ما كانت مقصودة لذاتها، ولا كان موعى بها، وإنما هي، بحسـب تعابير هيغل، «مجـردة» و«خارجية» و«محدودة» لا تنم عن «باطنية» و«داخلية» و«جوانية» عميقة؛ أي لا تشي هي بذاتية واعية؛ ومن هنا ما كانت تعبّر هي عن «جمال فني».

والحال أن جديد هيغل، هنا، أنه يجعل من معايير «التناغم» و«الإنتظام» و«الإنسجام» التي كانت، في ما قبل، معايير للجمال عند الكلاسيكيين، مجرد «تجريدات» ناقصة لا تعبّر عن حقيقة «الجمال الفني». وبالتالي، يقصرها هو على مجال «الجمال الطبيعي». ذلك أن ما ينقص «معايير الجمال» الكلاسيكية هذه هو «الذاتية»؛ بحيث أن «الجمال الطبيعي»، حين نعتبره في تجليه على وجه الجملة، نجد أنه محروم من «الذاتية»؛ أي يمتنع «الوعي» عنـه؛ أي أن يعي ويعي أنه يعي، ويحس ويحس أنه يحس، ويفكر ويفكر أنه يفكر. ومن هنا ضرورة «المثال»/«الفكرة» الذي لا يوجد، في تصـور هيغل، في الطبيعة؛ وذلك بحيث لا يظهر «الجمال الطبيعي»، بالنسبة إلى هيغل، إلا بوصفه جمالًا من الدرجة الثانية.

والفكرة التي ينتهي إليها هيغل من بيان أين يكمن «الجمال الطبيعي» هي أنه يمكننا بضرب من التجوز في اللفظ والتسمح في العبارة أن نخلع وصف «الجميلة» على الطبيعة، وذلك بما الطبيعة «تمثيل»/«تجلي» حسي للفكرة الحقة. غير أن هذا الوصف مشروط: إن توصيف الطبيعة بأنها «جميلة» مجرد استخطار منا واستشعار وليس فكرة متعقَّلَة: «إن تأمل الطبيعة، من حيث ما هي تستحق توصيف «الجميلة»، لا يذهب بنا إلى أبعد من مجرد هذا الاستشعار». وإذا ما هو حق أن هناك صلة خاصة تجمع بيننا وبين «الجمال الطبيعي» تقام بفعل أحوالنا الوجدانية التي تنشؤها فينا تلك المناظر بفعل توافقها مع هذه الأحوال، شأن سـكون ليلة مقمرة، أو هدوء وادي حيث يعمد أخدود إلى شـق طريقـه، أو الطابع الجليل المهيب لبحر مزمجر، أو الصمت الجلالي للسماء المرصعة بالنجوم... بَيْدَ أنه يحق أيضًا أن الدلالة التي ننسبها إلى هذه «الموضوعات» ليست تنتمي إلى الموضوعات نفسها، فلا الليل يعرف أنه جليل ولا البحر يعلم أنـه مهيب، ولا البلبل يعرف أنه يغني ويطرب، وإنما نحن من ينسب هذه إلى أحوالنا النفسية التي تنشأ عنها. وذلك مثلما أننا نقول عن بعض الحيوانات بأنها «جميلة» عندما نلاحظ لديها تجليات نفسـية ووجدانية تشـبه التجليات البشرية: الشجاعة، القوة، الحيلة، السخاء... فنقول عن عبد الحليم حافظ بأنه العندليب

الأسمر، بينما ليس الإنسان هو من يحاكي الحيوان ـ ليس الوعي/الروح هو من يحاكي الطبيعة ـ وإنما الطبيعة هي التي ينبغي لها أن تحاكي الإنسان؛ لأن الروح، عند هيغل، أسمى من الطبيعة وأرقى منها، وليس الترقي كالتدلي. وحتى وإن تبدت هذه التجليات في الحيوانات، فإن جانبًا كبيرًا منها يعود إلى تمثلنا نحن لها وإلى حالنا النفسية نحن وليس إليها هي.

تلقاء هذا الأمر، كثيرًا ما أكد هيغل على أن موضوع «الإستتيقا» الأساسي، كما يتصوره، هو «الجمال الفني» وليس «الجمال الطبيعي». وهو يفاجئ قارئه بافتتاحه محاضراته في فلسفة الفن بالقول الجازم: «إن موضوع دراستنا الخاص هو الجميل الفني وقد عُدَّ بوسمه الحقيقة الوحيدة التي تطابق فكرة الجميل». إلا أن هيغل، وعلى عادته، يستشكل أمر «الجمال الفني». وهو يستشكله، أول ما يستشكله، في صلته بالجمال الطبيعي: فيم اختلف «الجمال الفني» عن «الجمال الطبيعي»؟

وجواب هيغل، في عموميته، كان على النحو التالي: إنما «الفكرة» هي «الجميل الكامل» (الفني)، وإنما الطبيعة هي «الجميل غير الكامل» (الطبيعي). لكن، ما الذي يجعل من «الجميل الفني» جميلًا كاملًا، وما الذي، بالضدّ من ذلك، يجعل من «الجميل الطبيعي» جميلًا ناقصًا؟ الذي يذهب إليه هيغل هو أن علينا أن نطرح السؤال الطرح التالي: لماذا كانت الطبيعة، بالضرورة، غير تامة في جمالها؟ وأين يتجلى عدم الكمال هذا؟ هنا فحسب، حسب رأي هيغل، يمكن أن تتبدى لنا، على جهة السلب، ضرورة وطبيعة المثال الفني المطلوب (الجمال الفني) على نحو أكثر جلاءً.

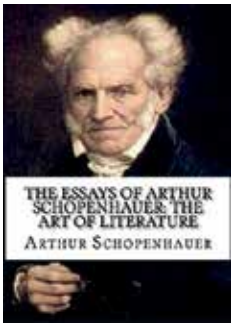
ومعنى هذه الفكرة، عند هيغل، أن الحقّ فكرة، وأن الخير فكرة، وأن الجمال فكرة. وذلك بناءً على مقدّمة نسق هيغل مأخوذ في جملته: في البدء كانت «الفكرة»... ومعنى «الفكرة» هنا أنها هي الأمر الجوهر وهي الشأن الكوني، وهي النظام الذي ينتظم العالم بوفقه، بل هي مَيْزُ العالم وفهمه. وأول ما تكون «الفكرة»، فإنها تكون مجردة، ولذلك فإن عليها أن تلبس لبوس التجسد؛ أي أنه يتوجب عليها أن تتحقق في واقع، أو بلغة هيغل يلزمها أن «تتجلى». على «الفكرة»، إذن، أن تتقدّم صوب الواقع، لكن لا يمكنها فعل ذلك، على حقيقته، إلا بواسطة كائن واع، وإلا فإن «الفكرة» حين تتجسد في «شيءٍ طبيعي» تنسجن. إذ لا يمكن للفكرة أن تتجسد في ما يسميه هيغل «الفردي الطبيعي» (شأن الحيوان مثلًا)، لأن أمره أن يحيا في «البؤس والفاقة الروحية»، وفي «فقد الحرية» أو «الحرمان من الحرية»، وجماله رهين بالظروف الخارجية: يمكن أن يضعف، أن يتلف... مع أن أساس الجمال هو الحيوية والحرية، وأن الجمال يقتضي الاستقلال والحرية. لكن، لِمَ كانت الحاجة إلى «الجمال الفني» الذي هو «المثال»/ أو «الفكرة»؟

تتبدى الحاجة إلى «الجمال الفني»، في تصور هيغل، من «الحاجة إلى الفن» بعامة. ذلك أن «الحاجة إلى الفن» تنبع من محدودية عالم الواقع ـ الذي يسميه هيغل بالإسم

المجازي: عالم النثر ـ الذي يشهد على «معايب» و«مناقص» و«معاوز» كبيرة، وذلك بوصفه عالم «الحدّ» و«الحجز» و«العجز». ولهذا السبب: «تنحدر إلى الفن الجمالي من المعايب المرتبطة بالواقع المباشر أمور عدة، ويمكن أن نحدد مهمته بالقول إنه مطالب بأن يمثل تجليات الحياة، في كل حريتها، وحتى لو كان هذا التمثيل خارجيًا؛ وذلك أساسًا بقدر ما يكون الجمال الفني تحركه الروح، جاعلًا بذلك الخارج مطابقًا للمفهوم. وبفضل الجمال الفني تصير الحقيقة متحررة من محيطها الزمني، من جريها عبر الأشياء المتناهية، وتكتسي في الوقت ذاته تعبيرًا خارجيًا ندرك من خلاله لا فحسب سوء الطبيعة والنثر [يقصد نثر العالم]، وإنما وجودًا يستحق الحقيقة يتأكد بدوره باعتباره حرًّا ومستقلًا، لأن الحقيقة آنها تجد تحديدها في ذاتها، وليس في ما ليست إياه».

وههنا يعود هيغل إلى الربط بين «الجمال الفني» ـ أو المثال ـ والحقيقة، فيرى أنه ـ من الناحية الأنطلوجية ـ ثمة شرخ بين «الوجود» ـ بمعنى الواقع الفج المحض الغليظ ـ و«الحقيقة» بما هي الفكرة المجردة، وأن هذا الشرخ ليس من شأنه أن يندمل اللهمَّ إلَّا بالمثال الفني الذي عنه ينتج «الجمال الفني».

الجميل عند شوبنهاور: إبداء للمثال



يرى الفيلسوف الألماني المحدث آرثير شوبنهاور (1788م ـ 1860م) أن لفظ «الجميل» في اللسان الألماني ـ Schön ـ يشي بصلة لا محالة قائمة باللفظ الإنجليزي ـ to show ـ (يُظهِر، يُري)؛ وهو يدلُّ، بالتالي، على معنى ـ Showy ـ (مرئي)؛ أي What shows well (ما يُظهر جيدًا، ما يُري على نحو عظيم، ما يُبدي إبداءً حسنًا... ونحن نقول في لساننا العربي: هذا شيء «ذو رواء» أو هذا شيء «منظراني» و«مظهراني»؛ بمعنى أن من شأنه أن يُري جيّدًا، وألا يَظهر فقط أو يُظهر، وإنما أن يُظهر إظهارًا حسنًا)؛ وباختصار يشير اللفظ إلى ما من شأنه أن يثير البصر؛ أي ما أن يعبّر بوضوح عن الأفكار/المثل الدالة؛ بحيث يبديها هو أحسن الإبداء. ومن ثمة كان «الجميل» إظهارًا للشيء وإراءة له وإبداءً عنه؛ أي أنه إبراز للفكرة الخالصة وتبدية لها. وما كان عمل الفنان سوى الإراءة أو الإبداء؛ أي إراءة الأفكار/المثل التي تشكّل ما هو «موضوعي» في الجميل.

وكما ذكر ذلك شوبنهاور في القسم الأول من مؤلفه العمدة ـ العالم بوسمه إرادة وتمثلًا [القسم الأول: §41] ـ فإن ما من شيء «طبيعي»، كائنًا ما كان، إلا وهو شيء «جميل» بالتبع. مثلًا، ما من حيوان إلا وهو جميل. لكن، إذا ما هو بدا لنا هذا الأمر غير بيِّن في بعض الحيوانات، فإن ذلك عائد إلى أننا لسنا في حال اعتبار الحيوانات من وجهة نظر موضوعية خالصة؛ أي إدراك الحيوان في فكرته/مثاله أو تصوره في كنهه ـ مقصد الطبيعة منه ووظيفته في نظام الطبيعة. ويحدث هذا لنا عندما نقيم، على نحو غير واع، ضربًا من الترابط الذهني بين هذا الحيوان وشيء ما يشغل بالنا.

وعادةً ما يكـون ذلك الأمر نتيجة تشـابه يفرض علينا فرضا. فمثـلا؛ مقارنة القرد بالإنسان هي التي تجعلنا لا نرى في القرد إلا صورة كاريكاتورية للإنسان، وتشابه العلجوم [حيوان يشـبه الضفدع ويتميز بجلد جاف خشـن، وبسـيقان قصيرة، وبغدد سـامة لإبعاد المفترسين] مع الطين والوحل. لكن هذا لا يكفي لتفسير القرف بلا حدود، بل حتى الفزع والرعب الذي يعتري بعض الأشخاص عند رؤية بعض الحيوانات، كما هو الحال مع العناكب. ويبدو أن الأمر يعود إلى علاقة نقيمها بين هذه الحيوانات وأحاسيسنا الأعمق. وهي علاقات «ميتافيزيقية» و«غامضة» في الوقت نفسه. ذلك أن بعضًا من هذه الحيوانات يستخدم في أعمال السحر وفي صنائع شيطانية: مثلًا يتمّ طرد الحمى بواسطة سجن عنكبوت في قشرة جوز يحملها المحموم في قلادة حول عنقه إلى أن يموت العنكبوت، أو في حال خطر الموت يوضع علجوم في بـول المريض في مزهريـة محكمة الأغلاق، وفي منتصـف النهار تقبر العلجوم في قبو البيت...

أما الطبيعة غير العضوية ـ باستثناء الماء ـ فتنشئ في أنفسنا أحد الآثار الأكثر حزنًا، بل حتى المقلقة، وذلك في غيبة كل عنصر عضوي حيّ. والشاهد على ذلك هو أثر المناطق الصخريـة والمناطق القاحلة في النفـوس. ويرجع أصل هذا الانطباع إلـى أن الكتلة غير العضوية ـ الكتلة الصخرية ـ لا تخضع اللهمَّ إلا إلى قانون الجاذبية وحده دون سواه، وهو القانون الذي يضع كل صخر في مكانه.

وعلى الضـدّ من ذلك، فإن طابع الغطاء النباتي ما يفتـأ يُحدث في النفوس انجذابًا مباشرًا وعلى أعلى مستوى بقدر ما يكون غنيًا ومتنوعًا ومتطورًا ومتروكًا إلى نفسه. والسبب في ذلك، أن في الغطاء النباتي يبدو أن قانون الجاذبية يصير ملغى، وذلك على اعتبار أن عالـم النبات يتوجه اتجاهًا معاكسًـا للجاذبية؛ أي إلى الأعلى. وتعبـر ظاهرة الحياة عن نفسـها تعبيرًا مباشرًا بحسبانها نظام أشياء أعلى أو أسـمى. ونحن نُنسب إليه وهو يُنسب إلينا؛ فبيننا وبينه نسابة الحياة، وهي النسابة التي قام عليها عنصر وجودنا. وها هو نظيرنا في الحياة يلهـب أفئدتنا إعجابًا. فإذن؛ عبر عنصر النبات العمـودي، فإنه يجذبنا بجذب مباشـر. وهكذا، ننظر إلى جملة جميلة من الأشـجار تتفوق عليها دوحة أشـجار الصنوبر الباسقة وقد توسطتها، فنعجب بالمنظر غاية الإعجاب. ومن شأن شجرة انحنت ألا تعجبنا، وذلك على خلاف شجرة شمخت.

وأما الماء، فإن الحزن الملازم لعنصره غير العضوي سرعان ما ينجلي بفعل جريانه الذي يهبه ظاهر الحياة وبفضل ألعاب نوره المتلألئة الثابتة، فضلًا عن أنه شـرط الحياة الأول.

وما يسحرنا كثيرًا في طابع الطبيعة النباتية إنما هو انطباع الهدوء والسكينة والحبور والانشراح الذي تمنحنا إياه، بينما تقدّم الطبيعة الحيوانية إلينا نفسها عادة في حال هيجان وثوران وشـقاء، بله تنـازع. ولذلك تفلح الطبيعـة الأولى في نقلنا نقلًا مباشـرًا إلى حال

المعرفة الخالصة الذي يحررنـــا من ذواتنا. ومن المثير أن نرى كيف أن الطبيعة النباتية، حتى تلك الأتفه منها والأشد ابتذالًا، تتجمع وتتجلي تجليًّا جميلًا ورائعًا حين تفلت من أهواء البشر ومن عبثهم بها. يكفي أن ننظر إلى أية قطعة أرض لم تمسسها زراعة الإنسان، حتى ولو كانت لا تبدي لنا إلا عن أشواك وزهرات بريّة متوحشة. وبالضد من ذلك، فإن في حقول القمح والخضر، يتراجع الجانب الإستتيقي للعالم النباتي إلى أدنى حده.

ڤيكتور كوزان: الجميل هو الجميل روحيًا

كان قد حكم مؤرخ الفلسفة الفرنسي ڤيكتور كوزان (1792م ـ 1867م) حكمًا قاسيًا على ديدرو: «صحيح أن ديدرو [بالقياس إلى أسلافه ممن أهملوا تناول الجماليات] كان قد أبدى عن حماس إلى الجمال والفن، ووُجدت عنده ومضات من العبقرية، لكن، وكما قال فولتير، كانت تختمر الأفكار في رأســه، لكنه لا يفلح أبدًا في إنضاجها. فقد زرع هنا وهناك جملة أنظار نبيهة، لكنها غالبًا ما كانت متناقضة، ولم تكن للرجل مبادئ [راسخة]؛ فلذلك كان يســلم نفســه إلى انطباع اللحظة، ولم يكن يعلم ما هو «المثال» وإنما كان يتملى بجمال طبيعي، لكنه في الوقت نفسه سوقي ومصطنع... ولقد كان ديدرو ماديًا في الفن، مثلما كان ماديًا في الفلسفة؛ فهو ابن زمنه ومدرسته، مع بذرة شعر وحساسية وخيال». يضرب ڤيكتور كوزان عن نظرية الأنواريين الفرنســيين، من بَلَدِيِّيه، في «الجمال» و«الفن»، ويتحول إلى شارح لأفكار الفلاســفة الألمان ـ من كانط إلى هيغل ـ فيحقق ضربًا من التوليفة العجيبة بين الآراء، لا سيما في «الفن» و«الجمال». ههنا ملخص لها، حذونا فيها بسطه لها بلسانه نفسه.

سعى ڤيكتور كوزان إلى ما سماه «أرسومة نظرية في الجمال والفن منظمة ومتكاملة»، وكان أن اتبع في عرض هذه «النظيمة» المنهج التالي:

1 ـ «الجمال»: المنهج في دراسته.

الذي عنده، أنه يمكن أن نــدرس «الجمال» باتباع أحد طريقين: إما دراســته خارج ذاتنا، في ذاته وفي الموضوعات التي تقدّم صورة عنه، وإما دراسته في عقل الإنسان، في الملكات التي تبلغه، في الأفكار أو في الأحاسيس التي يثيرها فينا. والحال أنه وجد الطريق الحق، التي أمست مألوفة في زمنه، تقضي بأن ننطلق من الإنسان لكي نصل إلى الأشياء. فالتحليل السيكولوجي سوف يكون هنا منطلقه: دراسة حال النفس في حضور «الجميل» هي التي سوف تعدّنا إلى دراسة «الجميل» معتبَرًا في ذاته وفي موضوعاته.

2 ـ ما «الجميل» الذي قصده كوزان؟

كان الرجل ضد ما اعتبره «الجميل الذي يثير الشــهوة». وقد مثَّل له بالجميل الذي رسمه الرسام روبانس ـ وهو الجمال الذي وصفه بأنه: عامّي فظّ بذيء يحي الرغبة بواسطة اللجوء إلى ألوان مثيرة مهيجة. لكنه «الجمال المثالي» الذي قال به القدماء ـ «الجمال»

الذي رسمه رفائيل ولوسيور ـ يقول كوزان: إذا كانت اللوحات تثير فيك الشهوات الحسية، فأنت لست مجعولًا من أجل الإحساس بالجميل. ومن شأن الفنان الحقّ أن يكون ذاك الذي يتوجه إلى النفس أكثر من توجهه إلى الحس. وإذ يرسم «الجمال»، فإنه لا يسعى إلا إلى أن يحيي فينا الإحساس [الوجداني]، وعندما يبلغ بذاك الإحساس إلى الحماس، فإنه يظفر بآخر ما من شأن الفن أن يبلغه.

3 ـ ما ليس «الجميل» إياه:

أ ـ ليس «الجميل» هو «الممتع»: نقد فلسفة الحسّ [التي تختزل الجميل في الممتع]

يقول كوزان: ثمة من نظريات طبيعة «الجميل» واحدة فظة تحدد «الجميل» على أنه ما يمتع الحواس، ما يكسبها انطباعًا عذبًا. والحال، عنده، أنه «الجميل» ليس هو الممتع/ المستعذب l'agréable: لا شك أن «الجميل» يكون على الدوام تقريبًا مستعذبًا ممتعًا للحواس، أو على الأقل لا يجرحها ولا يؤذيها. وأغلب أفكارنا عن «الجميل» تأتينا من لدن حاستي البصر والسمع، وكل النفوس تتوجه إلى النفس عن طريق الجسد. ومن شأن موضوع يعذبنا، حتى ولو كان أجمل ما في العالم، أنه نادرًا ما يبدو لنا جميلًا. فما من سلطان للجمال على روح مشغولة بالألم. لكن، لئن كان ثمة إحساس استعذاب واستمتاع يصحب عادة فكرة «الجميل»، فإنه لا ينبغي أن يلزم عن ذلك أن «الجميل» هو الممتع. إذ تشهد التجربة على أن الأشياء العذبة الممتعة قد لا تبدو لنا «جميلة»، وأن من بين الأشياء الممتعة، ما كانت الأمتع هي الأجمل بالضرورة.

أنكى من هذا، بينما كل حواسنا تكسبنا إحساسات عذبة ممتعة، وحدهما حاستان تملكان أن توقظا فينا فكرة «الجمال». هل سبق لنا أن قلنا: هذا مذاق جميل؟ وهذه رائحة جميلة؟ فلو كان الممتع هو «الجميل» للزمنا أن نقول ذلك. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ثمة بعض متع الشم والذوق تثير الحساسية أكثر من أشياء الطبيعة والفن الجميلة، وحتى من بين إدراكات السمع والبصر المستعذَبة المستلذة، فليست أكثرها حيوية تلك التي تثير عندنا فكرة «الجميل». أليست لوحات بألوان فاقعة سيئة عادة ما تثير أكثر من تلك الأعمال الفاتنة الأكثر جاذبية للأعين والأقل شغافًا بالنفس؟

أكثر من هذا، ما كان الحسّ هو الذي ينتج فينا فكرة «الجميل»، وإنما بالضدِّ هو من يخنقها فينا أحيانًا. وهكذا إذا ما هو تملى فنان في إعادة أشكال ممتعة، فإنه إذ يمتع حواسنا، فإنه يزعج في ذواتنا تلك الفكرة العفيفة الطاهرة عن «الجمال» التي تسكنها ويصدمها ويجعلها تثور. فقد تحقق أنه ما كان الممتع مقياس «الجميل»؛ لأنه في بعض الأحيان يمحي «الجميل» وينسينا فيه. فهو إذن ما كان هو «الجميل»؛ لأن من شأنه أن يتواجد حيث لا يتواجد «الجميل».

ب ـ ليس «الجميل» هو «النافع»:

ثمة نزعة حسية أكثر تهذبا [من النزعة الحسية الأولى التي اعتبرها فظة] تحل النافع محل الممتع... لا يمسي «الجميل» هنا موضوعًا يمنحنا في اللحظة الحاضرة إحساسًا عذبًا، غير أنه إحساس عابر، وإنما الموضوع الذي يمكنه أن يمنحنا غالبًا هذا الإحساس وأحاسيس أخرى نظيرة له. ولا يحتاج المرء إلى بذل جهد كبير في الملاحظة ولا في الاستدلال لكي يقتنع بأن «المنفعة» ليست من «الجمال» في شيء. ذلك أن ما هو نافع لا يكون دومًا جميلًا، وما هو جميل لا يكون دائمًا نافعًا، وما هو نافع وجميل يكون جميلاً من وجه آخر غير الوجه الذي كان به نافعا. خذوا، مثلًا، رافعة أو بكرة، لا شك أنه لا يوجد أكثر منها نفعًا، لكنكم مع ذلك لستم تميلون إلى القول إنها جميلة. هل سبق لكم أن اكتشفتم مزهرية قديمة شديدة الإتقان، لا شك تصرخون آنها: ألا كم هي جميلة هذه المزهرية! وذلك من غير أن تأبهوا بما الذي يمكن أن تصلح له. وأخيرًا، فإن التوازي والتناظم أشياء جميلة، وهي في الوقت نفسه أشياء نافعة، سواء لأنها توفر لنا المساحة، أو لأن الموضوعات المرتبة على التوازي تسهل العثور عليها عند الحاجة؛ لكن، ليس هذا هو الذي يصنع، بالنسبة إلينا، جمال التوازي؛ لأننا ندرك دركًا مباشرًا هذا الضرب من الجمال، ولسنا نعلم أحيانًا إلا في وقت لاحق المنفعة التي نجنيها من الشيء. بل يحدث أحيانًا أنه بعد أن نعجب لجمال الموضوع، لا يمكن أن نتصور استعماله، حتى وإن كان له استعمال. فقد تحصل، أن النافع مباين للجميل، وهو أبعد من أن يكون أساسًا له.

ج ـ ليس «الجميل» هو «الملائم»:

ثمة نظرية شهيرة وعريقة ترى أن «الجميل» يكمن في التلاؤم التام للوسائل بالنظر إلى الغاية: «الجميل» ما لاءمت وسائله غايته. لا يعود «الجميل» هنا هو النافع، بل يمسي هو «الملائم». لكن، ينبغي، أولًا، المبادرة إلى التمييز بين هذين الأمرين: النافع والملائم. هب أن أمامنا آلة تنتج آثارًا حسنة، تختصر الوقت، وتوفر الشغل، إلخ... فهي إذن نافعة. لكننا، إذا فضلًا عن تنبهنا إلى نفعها، فحصنا بناءها، ووجدنا أن كل قطعة فيها توجد في محلها المناسب، وأن كل القطع ركبت بحيث تكون مناسبة للنتيجة التي يكون عليها أن تثمر عنها؛ فإننا حينها حتى بصرف النظر عن تصور نفع هذه النتيجة، بما أن الوسائل مناسبة لغايتها، نحكم بأن ثمة تلاؤم. وهنا نكون قد اقتربنا، أصلًا، من فكرة «الجميل»؛ لأننا لم نعد نعتبر ما هو نافع، وإنما ما هو مناسب، ما ينبغي أن يحدث. على أننا ما بلغنا بعد الطابع الحقّ للجمال. ثمة موضوعات معدة إعدادًا حسنًا لتحقيق غايتها، ومع ذلك فإننا لا نعدها جميلة. مثلًا، هذا الكرسي، بلا زخرف وبلا أناقة، إذا كان ثابتًا وثيقًا؛ بحيث أن كل قطعة فيه تؤدي وظيفتها على أحسن ما يرام، حتى إذا ما جلسنا عليه نجلس بكل أمان واطمئنان، ونشعر براحة، بل بمتعة حتى، يمكن أن يقدم المثال على الملاءمة الأكمل بين الوسائل والغاية؛ على أننا لن نقول لهذا السبب عينه عن هذا الكرسي بأنه متاع «جميل». غير أن ثمة فارقًا آخر بين المتعة

والمنفعة، إذ لكي يكون موضـوع ما «جميلًا»، فإنه لا يحتاج أن يكـون نافعًا، لكنه لن يكون «جميلًا» ما لم يملك سمة الملاءمة؛ أي إذا ما هو كان فيه عدم التوافق بين الغاية والوسائل.

د ـ ليس «الجميل» هو «المتناسب»:

لطالما تمّ الاعتقاد بالعثور على «الجميل» في التناسـب. والحال أن التناسب يشكّل، بالفعل، شرطًا من شـروط «الجمال»، لكنه ما كان سوى شرط بين شروط. إذ من المؤكد أن موضوعًا يفتقد إلى التناسـب لا يمكن، بأي حال، أن يكون جميلًا. ثمة في الموضوعات الجميلة، مهما كانت هي بعيدة عن الشـكل الهندسـي، ضرب من الهندسـة الحية. لكن، أتساءل: هل التناسب هو الذي يطغى على هذه الشجرة السامقة الباسقة، التي فروعها مرنة وباذخة وأوراقهـا ثرة مختلفة الألوان؟ ما الذي ينشـئ الجمال الفظيـع لعاصفة ولصورة عظيمة ولبيت شـعري مفرد أو لقصيدة غنائيـة جليلة؟ يقول كوزان: أعلـم أنه ما كان هو الافتقاد إلـى القانون أو القاعدة ـ التناسـب ـ لا ولا كان أيضًا، بالضـد، حضور القانون والقاعدة، بل عادة ما يثير في الموضوع، أولًا وقبل كل شـيء، عـدم انتظامه البدي. فمن العبث ادعاء أن ما يجعلنا نعجب من كل هذه الأشـياء، وأشياء أخرى غيرها كثيرة، أنه هو نفسه ما يجعلنا ندرك شكلًا هندسيًا؛ نعني التناسب بين الأجزاء.

هـ ـ ليس «الجميل» هو «المنظم»:

يضيف كوزان: ما قلناه عن التناسـب، يمكن أن نقوله عن النظام، الذي هو أمر أقل رياضية من التناسب، ولكنه لا يفسر أبدًا التفسير الأفضل ما هو حر ومتنوع ومهمل في بعض أشكال الجمال.

كل هذه النظريات التي ترد الجمال إلى التناظم والتناغم والتناسـب ما كانت، على التحقيق، سـوى نظرية واحدة ترى «الجميل»، قبل كل شـيء، في الوحـدة. والوحدة حقًا جميلة، وهي جزء معتبر من الجمال، إلا أنها ليست تستغرق الجمال كله.

و ـ ليس «الجميل» هو «المتوحد في المتنوع»:

وأشد نظرية في «الجميل» شـبهة هي تلك التي تجعله مكونًا من عنصرين متعارضين وضروريين معًا؛ هما الوحدة والتنوع. أنظروا إلى وردة جميلة، لا شـك أن التوحّد والنظام والتناسـب، وحتى التوازي، متواجدون فيها؛ لأنه من دون هذه السمات سوف يكون الرباط العقلي الجامع غائبًا عنها، وما من شيء إلا وقدر بمقدار عقلي جامع ناظم هو نظامه وعقله. لكـن في نفس الوقت، كم يوجد فيها من تنوع! كم من فوارق في اللون ـ لوينات ـ وكم من غنىً في أبسط التفاصيل! حتى في الرياضيات ـ ما هو جميل ما كان أبدًا مبدأً مجردًا، وإنما هو مبدأ يحمل معه سلسلة طويلة من التوابع. لا وجود لجمال بلا حياة؛ والحياة هي الحركة، هي التنوع.

ثمـة، بداية، موضوعـات «جميلـة» بالمعنى الحصـري، وثمة موضوعـات «جليلة».

والموضوع الجميل، كما رأينا، شيء مكتمل، منحصر مشمول محدود، بحيث أن كل ملكاتنا تحيط به بكل يسر؛ وذلك لأن مختلف الأجزاء خاضعة فيه إلى مقياس دقيق. أما الموضوع الجليل، فهو الذي، بأشكاله الفخمة العظيمة، لا يكون غير متناسب في أجزائه، ولكن غير محدود الأجزاء عند النظر وصعب الإدراك عند الإبصار، يوقظ فينا الإحساس بعدم التناهي.

هذان لونان متمايزان من الجمال، لكن ليس من شأن «الجمال» أن يستنفد استنفاذًا.

ز ـ فما «الجميل»، إذن؟

لمّا لم يكن «الجميل» هو «الممتـع» ولا «النافع» ولا «المنتظم» ولا «المتوازي» ولا ولا.... فما هو «الجميل»، إذن؟ ثمة على الحقيقة، في تصور كوزان، ألوان من «الجميل»، وكلها ترتد إلى أصل: «الجمال الروحي».

في الموضوعات الحسية، تعد الألوان والأصوات والأشكال والحركات قادرة على إنتاج الإحساس بالجميل. وكل هذه الأشكال من «الجمال» تنتظم تحت نوع الجمال الذي نسميه، عن صواب أو عن خطأ، باسم «الجمال الفيزيائي» أو «الجمال الجسماني».

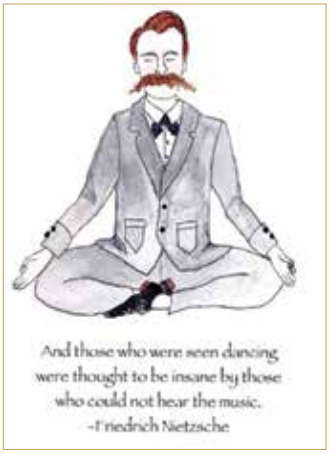
وإذا ما نحن ارتقينا من عالم الحواس إلى عالم الروح والحقيقة والعلم، عثرنا على أنحاء أخرى من «الجمال» أشد صرامة، لكنها ما كانت أقل واقعية. فالقوانين الكونية التي تحكم الأجسام، وتلك التي تحكم العقول، والمبادئ الكبرى التي تتضمن استدلالات طويلة وتشـكّل دعامتها، والعبقري الذي يبدع ويخلق، في الفن، والشاعر أو الفيلسوف، كل هذا «جميل»، كما الطبيعة نفسها «جميلة». وهو ما يسميه ڤيكتور كوزان باسم «الجمال العقلي».

وأخيرًا؛ إذا مـا نحن اعتبرنـا العالـم الخلقي وقوانينـه، فكرة الحريـة والفضيلة والإخلاص، بحيث نعثر هنا على عدالة أرسـتيدية صارمة، وهناك على بطولة ليونيديسية عظيمة، وعلى أعاجيب الإحسان والوطنية، ههنا لا شك في ذلك نظام ثالث من «الجمال» يتجاوز النظامين الآخرين؛ عنينا به «الجمال الخلقي».

ولا ننس أن نميّز بوصفنا هذا، لهذه الأفانين من «الجمال»، بين «الجميل» و«الجليل». ثمة إذن «الجميل» و«الجليل» في الطبيعة، وفي الأفكار، وفي الأحاسيس، وفي الأفعال. فما أشد تنوع ألوان الجمال ـ والجلال ـ تعددا يقضي بالعجب، ولا يكاد ينقضي.

والذي عند كوزان أن كل هذه الألوان من «الجمال» تنحل، في آخر المطاف، إلى نوع واحد ووحيد من «الجمال». لقد ميّز في «الجمال» بين ثلاثة أصناف: «الجمال الفيزيائي» و«الجمـال العقلي» و«الجمـال الخلقي». ويتعلق الأمـر هنا بالبحث عن وحـدة تلم هذه الصنوف الثلاثة. والحال أننا نعتقد ـ يقول كوزان ـ أنها تنحل جميعها إلى ضرب واحد من الجمال: «الجمال الخلقي». وهو يعني به كل «جمال روحي».

فأي من جمال ـ وليكن، مثلًا «الجمال الفيزيائي» ـ إنْ هو إلا علامة على جمال «جواني» هو «الجمال الروحي» أو «الجمال الخلقي»؛ وهنا فقط يكمن عمق ومبدأ وحدة الجميل.



نيتشه: «الجميل» هو «المقوّي»

الـــذي عنـــد الفيلســـوف الألمانـــي فريدريش نيتشـــه (1844م ـ 1900م) أن «حقيقة الجمال»، على جهة السلب، أنه ما كان هو أمرًا قائمًا بذاتـــه؛ بمعنى، أولًا، أنه لا وجود لأمر «جميل» في نفســـه، وإنما الجمال تجميل. مـــا كان الجمال صفة ثابتة للشـــيء أو طارئة عليه، وإنما هو فعل ووصف؛ أي أن الإنسان هو الذي ملأ الوجود جمالًا، مثلما هو ملأه دمامة ـ أَوَ ليس الإنســـان «كائنًا جماليًـــا»؟ ـ وذلك بأنه إذ أضفى مياســـم جمالية على العالم، فإنه وضع نفســـه موضع مقوِّم الكمال. إن من شأن النوع البشـــري أن يثبت نفسه على هذا الشكل؛ أي بخلعه سمة «الجمال» على الأشياء التي هي ما كانت في ذاتها «جميلة» ولا كانت هي «دميمة». وفي ذاك خدم الإنسان نازع حفاظه على ذاته. إن من شأن ما ينسبه من ذاته للعالم ويخلعه منها عليه، أن يجعل من هذا عالم أمور «جميلة». وهو عادة ما ينســـى هذا الأمر الأولي؛ أي كونه هو «واضع الجمال» أو «واهب الجمال»؛ فيعمد إلى سلب إبداعه من نفسه ونسبه إلى كائنات أخرى سواه... ولذلك لزم دومًا تذكيره بهذه اللازمة: إنما الجمال شأن إنســـي؛ أي أنه مسألة تأنيسية. وإن الشأن في الإنسان أن يعكس في الأشياء جماليته، وما من شيءٍ يعكس صورته إلا ويبدو له شـــأنًا جميلًا رائقًا. وإن حكم الجمال لهو كبرياءٌ ومَخيلة النوع البشري. وفي الحقيقة، لا شيء جميل. ليس ثمة سوى الإنسان الذي هو جميل. وتلك هي الحقيقة الأولى التي ما من إستتيقا إلا والشأن فيها أن تنهض عليها. أما حقيقتها الثانية، فتقول: لا شيء دميم؛ اللهمَّ إلا الإنسان عندما ينحط هو ويأفل. هاتان الحقيقتان هما اللتان تحددان إمبراطورية الأحكام الجمالية في تصور نيتشه.

وما كان «الجمال» شـــأنًا قائمًا بذاته؛ بمعنى ثان، وهو أنك إن أنت افترضت للوجود «كنهًا» أو «ماهيـــة»، ونظرت إليه وعاودت وأطلت، ما وجدت له من معنى ســـوى ســـديم متلاطم. إنما الوجود ظاهر. ولا ظاهر إلا وشـــأنه أن يتقـــوم بتقويم جمالي. وإنما الظاهر الجمال. هذه الوردة، مثلًا، حين أنت تصفها بأنها «جميلـــة»، فإنك تفيد أنها ذات مظهر مونق رائق؛ أي أنه يظهر من أمرها أنها مشعة سنية بهية. وهذا لا يتعلق بأمر وجودها، وإنما بما هي رائقة للمتعة؛ أي بما هي أمر ظاهر... فإرادتنا هنا هي التي تترضى بظاهر الوردة وتتملى به. و«الجمال» هنا هو الشـــكل الذي يظهر به شـــيء ما عندما نكـــون تحت تأثير وهمه... والأمر أوضح ما يكون عندما يتعلق بصلة العاشـــق بمعشوقته، مثلًا، فهي تتبدى له في أحسن حال. أكثر من هذا، تتبدى له آنذاك كل امرأة في صورة معشوقته، مثلما هي كانت تظهر كل امرأة لفاوست في صورة هيلينا.

تحصل من هذا، أن من شـــأن الكون ـ منظورًا إليه بعين مجردة ـ أن يكون أمرًا باطلًا قاســـيًا متناقضا فاقدًا للمعنى؛ أي أن من شأنه أن يكون، باختصار، «دميمًا». ولئن هو كان

لهذا العالم من حقيقة، فإنها لا محالة ستكون مثله دميمة. والحال أن لا شيء يمكنه أن يسوغ للإنسان دمامة العالم سوى الكذب. إن الكذب هو ما يسمح بالحياة ويعين عليها. وإنما الكذب تزيين، وإنما الحقيقة تشيين. وهذا ما عبر عنه نيتشه المرار العديدة بقوله: «إنما الحقيقة دميمة»، أو «شأن الحقيقة أنها دميمة». وهو ما عبر عنه أيضًا بفكرة «فقدان الكذب براءته»؛ بمعنى أنه لم يعد الكذب من باب الحدث الطارئ التافه، وإنما هو صار مقصودًا لذاته مطلوبًا لنفسه. أكثر من هذا، ما الدين والأخلاق والعلم إلا محاولات لتزيين العالم وتجميله؛ أي أنها محاولات كذب. فهي حالات خاصة من الفن. وإن الفن لهذا المعنى هو ما يسمح بالحياة؛ أي ما يغري بها ويفتن.

وبتعبير جمالي، نحدد «الجمال» هذه المرة تحديدًا إيجابيًا، فنقول: «إنما الجميل بسمة الطبيعة». فالطبيعة رغبة في البسمة، وهي تبتسم لتغري الفرديات على تطلب الوجود وعلى احتماله. ولئن حق أن الطبيعة قاسية، حق كذلك أن من شأنها أن تخفي، وذلك بغاية أن تُغري: تخفي الشقاء وتستر التجاعيد، وتظهر السعادة وتبدي التزاويق. وإن إرادتها لهي أن تظهر بمظهر الزين لا الشين. أنظر حال النباتات، تجدها، من جهة أولى، ما أن تتم صراع الوجود الذي يشينها حتى تعلن عن محاسنها وتبديها. وتلفيها، من جهة ثانية، تغري الغير وتجذبه إلى الحياة. أَوَ ليست النبتة عالم جمال الحيوان؟ وإن العالم بأكمله لهو عالم إغراء الإنسان. بهذا تصير الحياة، وفق هذا المعنى، ظاهرة جمالية، ويصير العالم نفسه فنا، أو قل: يمسي هو «عملًا فنيًا». والحال أنه لا يمكن تسويغ الوجود والعالم إلا بما هما ظاهرتان جماليتان. فقد ثبت أن: «ما وجود العالم بالأمر الذي يمكن أن يسوَّغ إلا بما هو ظاهرة جمالية». وما من أمر عضوي إلا وهو بالضرورة أمر جمالي. خذ، مثلًا، التحولات الكيميائية التي تطرأ على الطبيعة العضوية؛ شأن الأدوار والإيمائية التي تقوم بها الكائنات العضوية ـ نظير الحرباء وتفانين تلونها ـ تجدها دالة على سيرورات جمالية فنية. وبالجملة، إنما الشأن في الحياة أنها تحاول تسويغ الوجود للإنسان تسويغًا جماليًا. والوجود نفسه ظاهرة فنية. ولو هو لم يكن كذلك، لما صار لنا محتملًا مستساغًا.

وما كان «الجمال» أمرًا مجردًا موضوعيًا غير مغرض؛ أي أنه عن الإرادة والنية والقصد بمعزل، وإنما هو أمر متعلق بالإرادة. وقد أخطأ الفلاسفة ـ لا سيما منهم كانط وشوبنهاور ـ لما ذهب الأول إلى أن الجمال هو «ما من شأنه أن يثير فينا الإعجاب بقطع النظر عن إرادة المتلقي وغرضيته»، وذهب الثاني إلى حد اعتبار الجمال «إماتة للإرادة وتحررًا منها». لكن حقيقة «الجمال» أنه دالة الإرادة، وأن الإرادة رهن القوة. والأمر نفسه ينطبق على «القبح». فكلاهما شأنه أن يعكس إرادة القوة. ذلك أن الإنسان المكتمل، الذي ينضح صحة وسلامة وعافية، يسقط قوته على الأشياء، فإذا بها تتراءى له قوية مستتمة مكتملة يغنيها بما لديه ويثريها ويحولها حتى تشف عن قوته وتنم عن كماله. وإنه لتحويل للأشياء إلى الكمال وإلى الجمال، أو قل: إنه تكميل للأشياء وتجميل. هو ذا الفن عينه.

وراء كل حكم جمالي إحساس بالقوة. والقوة وحدها تحدد استعمال نعت «الجميل». القوة هنا مستعملة بمعنى «الامتلاء» و«التراكم»؛ مما يجعل المرء قادرًا على ما لم يقدر الوهناء على احتماله؛ شـأن الألم الذي يصير «عملًا فنيًا». إن القول عن شـيء ما بأنه «جميل»، معناه تأكيد وجـوده. وبالجملة، التزيين إثبات. وبالضد، من شـأن الإنسـان الضعيف أن تتحكم فيه نوازع مضادة للفن، فيسـقط ضعفه على الأشـياء، ويفقرها ويعوزها ويصغرها ويفرغها من معناها ويضعفها ويوهنها؛ فإذا بها تتبدى له مشـينة قبيحة دميمة، ويصير له الوجود، بالتالي، أمرًا غير محتمل ولا مستسـاغ. ولئن هو كان هيغـل قد قال: كيفما أنت نظرت إلى الوجود تجده، إنْ بنظرة عاقلة فهو عاقل، أو بنظرة غير عاقلة فهو بمثلها ـ على أن همه كان مداره على العاقلية والعاقلية وحدها؛ فإن نيتشـه رأى أنه كيفما أنت أسقطت قيما، إن جميلة أم قبيحة، على «العالم»، فإنه يكون كذلك. فشـأن العالم أن يترجم عن أحوال سـلامتك، إن تبدى جميلًا، أو أحوال سـقامتك، إن تبدى دميمًا ـ على أنه في هذه النكتة وحدها يتبدى لك الفارق في النظر بين هيغل ونيتشـه، كما تومض في ذهنك ثورة نيتشه الجمالية القيمية.

والفن موطن الجمال الذي فيه مستقره. شغله الشاغل صناعة الجميل. إنه فعل التزيين الذي يُجَمِّلُ الحياة ويُصَيِّرُها محتملة لنا مستساغة مسـتعذبة مستطابة. وإن الدرس الذي علمنا إياه الفن، عبر حقبـه الطوال، لهو أن نتعلم كيف نجد المتعة في الحياة، وأن نقول: «مهما كانت متاعب الحياة، فإنها شأن جميل»؛ أي أنها تستحق أن تعاش وأن تحيا بكل ما فيها: نعمها ونقمها. وذاك هو مدخل فن الاستمتاع بالوجود.

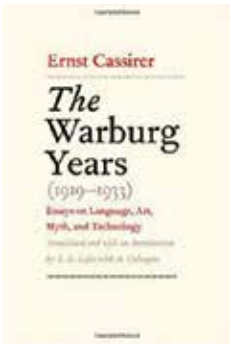
ولا يفهمن مـن دلالة «الفن»، هنا، معنى مخصوصًا هو إبـداع الفنان، بما هو ذات، أعمالًا تتسم بمسحة جمالية... فذاك ضرب من الفن مخصوص ضَيَّقَ المحدثون من مفهوم «الفن» حتى قصروه عليه. إنما من شأن «العمل الفني» أن يظهر بلا مبدع أو ذات مبدعة. وإنما الكون كله «عمل فني»، والجسد البشري «عمل فني»، والتنظيمات الاجتماعية الإنسية «عمل فني». مقابل ذلك، من شـأن «الفن» أن يسعى إلى إخفاء كل أمر دميم، وإلى ستر كل شأن من شؤون الحياة شاق الاحتمال فظيع مقرف. إنما نقيض «الفن» هو الأمر الدميم والقبيح يعدمه وينفيه. وما كان «الفنان»، بمعناه الواسع، سوى ذاك «الكائن الذي شأنه أن يشكّل [الأشياء]، وأن يمنح القيمة، وأن يتملك الشـيء». وإن «الإنسان الجمالي» لهو عدو بالسـليقة لكل أمر دميم مؤذن بالانحطاط وبافتقار الحياة وبالتفكك وبالتحلل. ذلك أنه كما للجميل أثر مقوي شأنه أن يقوي الحياة ويثير اللذة بما هي إحساس بالقوة وينعش ويستدعي النشـوة، فإن للدميم فعلًا إحباطيًا تدميريًا يسـلب القوة ويفقرها ويخلق الهم والكمد. وإن الدميم ليوحي بالدميم نظيره، وإن القبيح ليستدعي القبيح مثله ويستجلبه. ولنا أن نتصور، اسـتنادًا إلى حالتنا الصحية، كيف أننا حين نكون مصابين بمرض، فإنه يظهر لنا كل شـيء دميمًا وتتصور لنا الأشـياء بصورة الدمامة. كما أن من شـأن الشأن

الجميل أن يولد الإحساس بالخفة الإلٰهية الداعية إلى الرقص، فإن من أمر الأمر الدميم أن يثقل صاحبه وأن يبلده.

والمتأتى عما تقدّم، أن «الجمال» قيمة بيولوجية، هو ما من شأنه أن «يقوّي» وأن يبعث على «الحياة»، وأن «الفن» توهيم تقتضيه الحياة، وأن نوازعنا هي التي تتفنن. بمعنى آخر، إن الجمال والفن ـ شأنهما شـأن ضديدهما ـ إنما هما دالان على القوة والوهن، والكمال والنقص، وعلو الهمـة واتضاعها. ومن ثمة، أمكنت قراءة تاريخ الإنسـان ـ بما هو «كائن جمالي» ـ على ضوء قدرته علـى «تزيين العالم» أو على «تشـييئه»؛ أي على ضوء قيمتي «التجميل» أو «التدميم». مما يجعل من تاريخ البشـر تاريخ تعاقب «حقب جمالية»؛ شأن الحقبة اليونانيـة والنهضوية والكلاسـيكية، وأضدادهـا «الحقب غيـر الجمالية»؛ مثل الحقبتين البوذية والمسيحية.

5 ـ مفهوم «الجميل» في الإستتيقا المعاصرة: منعطفات

النظرية المثالية في الجمال والنظرية الواقعية: إرنست كاسيرر ضد ماكسمليان بيك



يتناول الفيلسـوف الكانطي الألماني إرنست كاسـيرر (1874م ـ 1945م) مسألة: هل «الجميل» موجود فـي «الذات» أم حاضر في «الطبيعة»؟ وهل هو «شـيء» «واقعي» قائم بذاته أم أنه مجرد «وظيفة» تنم عن «علاقة»؟ ويرد الجواب عنده على النحو التالي:

1 ـ كلا؛ ما كان «الجميل» «سمة» أو «صفة» أو «خصيصة» «موضوعية» لشيء معين. فليس «الجمال» سمة لشـيء اختباري عياني فيزيقي. وبالقدر نفسه ليس «الجمال» لا ولا هو خاصية لشيء ميتافيزيقي غيبي ما ورائي. فلا فحص لشيء فيزيقي أو ميتافيزيقي، حسّي أو فوق حسّي، يسمح لنا أبدًا بأن نميز هذا المحمول الخاص الذي يسمى «الجمال». ذلك أنه منذ البوادي الأولى لإستتيقا فلسفية، نعثر باستمرار على هذين المنظورين المتعارضين، ونصطدم بهاتين المحاولتين لتحديد طابع «الجمال». إذ ثمة، من جهة، نزوع إلى البحث عن «الجمال» في الطبيعة، وإلى تفسير «الفن» باعتباره استنساخًا للطبيعة أو محاكاة لها. وثمة، من جهة أخرى، نظرية أخرى تعلن أن علينـا أن نبحث عن «الجمال» في ما يتجاوز الطبيعة، في ما يتجاوز المكان والزمان، في ما يتجاوز حدود العالم الحسـي. وإلى حدود القرن الثامن عشر، لم تتوقف هاتان النظريتان عن التواجد والتعارض. ثم حاولت فلسفة كانط النقدية حل هذا التناقض. وقد فتحت الطريق نحو مسلك جديد، نحو مقاربة جديدة للإستتيقا، بإعلانها أن «الجمال» ما كان تحقيقًا «شـيئًا واقعيًا»، وما كان «شيئًا طبيعيًا» (فيزيائيـا)، لا ولا كان هو تدقيقًا «شـيئًا ميتافيزيقيًـا». ذلك أنه فقط عـن طريق قيام «وظيفة» خاصة، و«نشـاط» معيـن، و«موقف» مميز للذهن البشـري، يمكننا اكتشـاف «الجمـال». وإذا ما نحن أزلنا هـذه الوظيفة الخاصة، فإننا نزيل معهـا في الوقت عينه

«الجمال» نفســه. قال كانط: «الجمال هو ما من شأنه أن يُعجب بمجرد التأمل الخالص» [وحقيقة العبارة: «الجميل هو ما من شأنه أن يُعجب بمجرد التقدير»]. فمن دون فعل تأمل، لا يوجد شيء كالجمال. ومن هناك، من شأن فلسفة نقدية ألا تبدأ بتحليل موضوع أمبريقي [اختباري] أو ميتافيزيقي [ما ورائي] ـ إسـمه «الجمال» ـ وإنما عليها، بالبدل من ذلك، أن تبدأ بتحليل أحكامنا الجمالية. وعليها أن تحدد شكل هذه الأحكام لكي تعثر على الموضوع المخصوص الذي تحيل عليه هذه الأحكام.

2 ـ لو كان «الجمال» شـيئًا فيزيائيًا ـ طبيعيًـا ـ وأمبريقيًا ـ اختباريًا ـ لأسـعفنا أن نكتشـف وأن نحدد هذا الموضـوع باتخاذ مناهج نسـتعملها دومًا في بحوثنا في الأشـياء الفيزيقية [الطبيعية]. وفي هذه الحال، سوف يكون علم الفيزياء هو الذي يمكنه أن يهدينا إلى معرفـة «الجمال»، وبالتالـي، وهو الذي يمنح الشـرعية إلى الصدقيـة الموضوعية لأحكامنا الإسـتتيقية [الجمالية]. آنها يصير بتوسل هذه المناهج الفيزيائية المعتادة ـ عن طريق الملاحظة والتجربة، وعن طريق الاستنباط والاستقراء المنطقيين ـ نستطيع أن نحدد جمال موضوع معين، حسب الطريقة عينها التي نحدد بها خصائصه الفيزيائية الأخرى: وزنه الخاص، حجمه، نقله للحرارة أو للكهرباء... ويمكننا في هذه الحال أن نكتشـف، بإعمال الملاحظة وبالاسـتناد إلى المناهج الرياضيـة وبضرب من الحسـاب، أن نحدد الطبيعة الدقيقة لجمال موضوع ما. وسننشئ آنذاك إستتيقا أمبريقية أو رياضية ـ على النحو الذي حاول به إيجادها عالم النفس الألماني جوستاف فشنر (1801م ـ 1887م) في سعيه إلى إقامة «إسـتتيقا من أسـفل» أو «إسـتتيقيا اختبارية» (1871م) أو عالم النفـس الألماني يوهان فريدريش هربارت (1776م ـ 1841م) في كتابه «إستتيقا الأشكال الخاصة».

لكن، كل هذه المحاولات ظهر أنها كانت من غير جدوى. والأمر نفسه، حسب ما يعتقد إرنست كاسـيرر، ينطبق على التفسـيرات والتحديدات الميتافيزيقية للجمال. فبعد فحص دقيق، تبقى هـذه مبهمة وغير مرضية. وحتى لو كانت حقة، فإنـه لا يمكنها أن تعيننا في قصدنا الأساس؛ أي في فهم أحكامنا الإستتيقية. وذلك لأن ما يهم في هذه الأحكام إنما هو استخراج سُلَّم معين للجمال، وتحديد درجته والكمية الأكبر أو الأصغر من الجمال المتضمنة سـواء في موضوعات الطبيعة أو في موضوعات الفن. لكن لئن نحـن تبنينا النظرية التي عرضها الفيلسوف ماكسمليان بيك (1887م ـ 1950م)، فإنه يتبين أنه لا يمكننا أن نعثر على هذا السلم. ذلك أن بيك نفسه يؤكد على أن «الجمال»، من حيث ما هو محمول أنطلوجي، ينطبق على كل واقع، وأن الجمال ليس يقبل الانقسام، وأنه ليس يقبل أن يكون على درجات. والحال أنه لئن كان ما من وجود إلا وهو جمال، فإن لا شيء يمكن أن يحوز قدرًا من الجمال أكبر من غيره، وذلك بالقدر نفسه الذي لا يمكن أن يكون له وجود أكثر من سواه.

3 ـ لكن وجهة النظر تتغيّر بالتمام إذا ما نحن نظرنا إلى «الجمال» لا كما ننظر إلى «شيء» معيّن، وإنما كما ننظر إلى «وظيفة». وما كان كانط هو أول من أدخل هذا المنظور الوظيفي. ذلك أننا نجد سابقة عند الفلاسفة وعلماء النفس الإنجليز الذي عاشوا في القرن

الثامن عشر. ومن وجهة نظر تاريخية، من المفيد، مثلًا، إجراء المقارنة بين إستتيقا كانط وإستتيقا شافتسبوري. لقد كان شافتسبوري أول مفكر مُحْدَث ألح على هذا الطابع الخاص لموقفنا الإستتيقي، وهو الطابع الذي سمي، في نظرية كانط، الإشباع أو الرضى من غير أي غرض معين. فالاستمتاع الذي نشعر به أمام موضوع «جميل» ـ كما يقول كانط ـ إشباع خال من الغرض بالتمام والكمال، بل إنه لا يفترض حتى وجود الموضوع. ذلك أنه لما نحكم على موضوع معين بأنه «جميل»، فإننا لا نبالي إلا بما إذا كان مجرد تمثلنا له في ذواتنا مرفوقًا بالمتعة، مهما كنت أنت غير مبال بوجود موضوع التمثل في الواقع. والمنظور نفسه مبسوط في إستتيقا شافتسبوري ومدافع عنه فيها. بما أن الحيوان غير قادر على هذا الإستمتاع غير المُغْرِض ـ كما يقول شافتسبروي ـ فإنه غير قادر على أن يخبر ما «الجمال»... ذلك أن خبرة كهذه، ومن ثمة حكم على «الجمال»، أمر مقصور على الإنسان. ومن دون مقدرة الإبداع عند الإنسان، التي هي مقدرة تأمل الأشكال الخالصة، لن يكون هناك «جمال»، ولن تقوم له قائمة. وكل هذا عبر شافتسبوري عنه في جوامع كلم: «الجميل حقًا هو ما كان تجميلًا تقوم به الذات للشيء، وليس جميلًا قائمًا في الشيء وتدركه الذات». كلا؛ ما كان «الجمال» بسمة للشيء، وإنما حقيقة «الجمال» أنه سمة جهد يبذله الذهن، وهو جهد تأمل وتفكير في الشيء. وقد تمَّ الاحتفاظ، في المدارس الأمبريقية [الاختبارية، التجريبية] الإنجليزية، على المنظور عينه، حتى وإن قام على أُسس مختلفة. وحتى هيوم نفسه كان قد أعلن أن «الجمال» ليس يمكن أن يوجد في محل آخر اللهمَّ إلا في الفكر ذاته.

4 ـ هذه النقطة بالذات هي ما رغب إرنست كاسيرر، بداية، في توضيحها ومناقشتها. هل نملك «أساسا» أو «حقا» يسمح لنا بالحديث عن «الجمال» بمعنى أنطولوجي مطلق؛ أي بمعنى افتراض أن «الجمال» موجود في العالم الخارجي بصرف النظر عن ذواتنا، وذلك كما لو أن الأمر يتعلق بمحمول للأشياء مستقل عن العقل البشري وعن وظائفه وأنشطته المميزة؟ الذي عند إرنست كاسيرر أن الجواب عن هذا السؤال يكون بالسلب، لكن قد يظهر من كلام ماكسمليان بيك أنه يجيب بالإيجاب. ويقرّ كاسيرر هنا أنه يدافع عمّا يسميه «نظرية مثالية في الجمال»، أما بيك فإنه، فبالضد من ذلك، يدافع عن «نظرية واقعية في الجمال». على أن كاسيرر يوضح أن «نظرية مثالية في الجمال» لا تعني، بأي حال من الأحوال، «نظرية ذاتية في الجمال». فما كانت «النزعة المثالية»، عنده، من «النزعة الذاتية» في شيء، ولا ينبغي لها أن تكون. وحسب اعتقاد كاسيرر، فإن كانط نفسه كان أبعد شيء يكون عن الدفاع عن نظرية ذاتية في «الجمال». كان همه الأساس ومهمته الجوهرية إعطاء دليل على سمة «الجمال» التي يسميها «التواصل المشترك الكوني» وعلى طابع «الجمال» الذي يسميه «الصلاحية المشتركة». حقًا يتحدث كانط عن كونية ذاتية بسيطة تسم أحكامنا الجمالية، وهو مفهوم يبدو للوهلة الأولى وكأنه يتضمن تناقضا في الألفاظ. أَوَ ليست الذاتية، بالذات، نقيض الكونية؟ لكن، ما يريد كانط قوله، في الواقع، هو فقط أن أحكامنا الجمالية ليست تقبل نفس نمط التحقق والدليل الموضوعي اللذين يكونان

ممكنين عندما نكون أمام موضوعات أمبريقية بالقياس والحساب بمناهج فيزيائية وإحصائية. فهـذا أمر يرفضـه كانط، لكنـه لا ينكر أبـدًا وجود ضرب مـن «الكونيـة» و«الجمعية» و«المشتركية» يعود إليها كل حكم إسـتتيقي حقيقي. ذلك أن هذه سمة خاصة ويقينية لكل أحكامنا الإستتيقية تتطلبها كل ذات تطلب من ذات غيرها أن تستمتع بالشيء الاستمتاع إياه. إذ أن شأن الأحكام المنطقية أن تكون «موضوعية»؛ بمعنى أنها تقتضي أن كل فرد يعزو إلى الموضوع الخصائص عينها، بينما تتطلب الأحكام الإستتيقية أن كل فرد يجد المتعة عينها في الموضوع. فالكونية ـ أو الشمولية ـ الإستتيقية لا تضم محمول «الجمال» إلى مفهوم موضوع في دائرة منطقية، ومع ذلك، فإنها تمدد هذا المحمول إلى كل دائرة الذوات الحاكمة. ولهذا السبب، فإن «الكونية الذاتية» مفهوم «مشوش» و«قلق» و«معقد» كان من الأفضل تفاديه، لا سـيما وأنه لا توجد لفظة إنجليزية يمكن أن ننقل بها الاصطلاح الكانطي Gemeing¨ltigkeit [الصلاحية المشتركة]. لكن، يرى كاسيرر أننا ما كنا في حاجة هنا إلى الوقوف على مسائل التأويـل المعتاصة هذه. ولربما أمكـن التعبير عن الموقف على نحـو أفضل بالقول: إن ما نسـميه «جمالا» ما كان هو أمرًا مقتصـرًا عليّ أنا لوحدي، على هذه الـذات الفردية دون سواها، وإنما هو مرتبط بالضرورة بالبشرية. ويعتبر كاسيرر أن الإستتيقا ما كانت فرعًا من الميتافيزيقـا، وإنما هي فرع من الأنتربولوجيا الفلسـفية. ولهذا الداعي، يدخل المسـألة الإسـتتيقية في إطار دراسته للشـكل الرمزي، وهي الدراسـة التي تعد الموضوع الرئيسي للأنثربولوجيا الفلسفية. وبحسب هذا الاعتبار، يجد في كتاب الفيلسوف البريطاني من أصل أسترالي صامويل ألكسندر (1859م ـ 1939م) ـ المعنون بالعنوان: «الجمال وأشكال القيمة الأخرى» (1933م) ـ مقطعًا يورده كاملًا: «كلا؛ ما كانت الطبيعة بجميلة بالقياس إلى عقل مهيء لكي يقارب جمالهـا، ولكي يتأملها في ذاتها، بمعزل عن الملاذ العملية التي تحققها لنا. ما الطبيعة بجميلة إلا إذا ما نحن أبصرناها بعيون الفنان. ونحن كلنا، كل حسب درجته، فنانون بالقدر الذي نجد فيه الجمال في الطبيعة. وما كانت الطبيعة التي نجدها جميلة هي الطبيعة العريـة، كما توجد عنا بمعزل، وإنما هي الطبيعة كمـا تراها عين الفنان». ويعلق إرنست كاسيرر على هذا المقطع بالقول: يتمنى صامويل ألكسندر إذن تحديد «الجمال» من خلال الصيغة التالي: «ما يضيفه الإنسـان إلى الطبيعة» Homo additus naturae. ويضيف: وأنا أتفق مع هذه الأطروحة، لكن في هذه الحال يكون علينا أن نعرِّف الإنسان نفسه لا باعتباره شيئًا فرديًا أو متفردًا متوحدًا معزولًا، وإنما بحسبانه جزءًا من البشرية وممثلًا لها وللوظائف الكونية التي تنهض بها البشرية ـ الحياة والحضارة والبشرية.

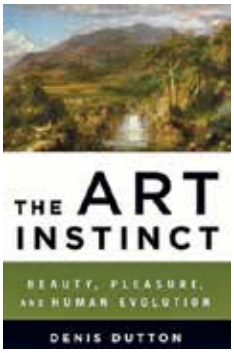
مارك خمينيز: وداعا للجمال المتعالي، مرحبا بالجمال المحايث

يرى الباحث الجمالي الفرنسي مارك خمينيز أن «فكرة الجمال» ـ وليس الجمال نفسه ـ لم تتبدد في جلبة أوائل حركات الطليعة في القرن التاسع عشر، وإنما كل ما تمّ، ببساطة، هو أن «الفن» تخلى عن «تعالي» «الجميل» و«الجليل»، واشتغل، إذا ما نحن أعملنا تعبيرًا

للفيلسوف الفرنسي جيل دولوز، على «مستوى المحايثة»؛ أي باعتبار الجمال أمسى جمالًا «مباطنًا» يوجد في هذه الدنيا، وليس جمالًا «مفارقًا» يوجد في عالم آخر. كلا؛ لم يتخل «الفن» عن «الجميل»، ولا عن «الجليل»، لا ولا عن «القبيح»، وإنما امتصّ الكل، وقد تحرر من كل نزعة مثالية، ولا سيما، من الوهم الذي يذهب إلى أن «الفن» يمكنه أن يُسَحِّرَ العالم من جديد، أو أن يعيد إلى العالم سحره المفقود. ويضرب مثلًا بالبيينال الحادي عشر لمدينة ليون الفرنسية الذي كان قد نظم تحت شعار «جمال مرعب قد نشأ». فهذا التعبير يشي بتعارض بين لفظين [«جميل»/«مرعب»] شديد الدلالة بهذا الصدد. فهو يعني أن فكرة «الجميل» صارت قابلة للتوصيف؛ إذ أمست تتضمن درجات وتشتمل على لوينات، كما أمست قابلة للتشكيل ولم تعد هي مطلقة. يمكن أن نقول عنها إنها رائعة، عنيفة، شديدة، مريعة، مرعبة، مهولة... لِمَ لا؟

دنيس ديتون: الجماليات الداروينية

أمسى العديد من علماء الدماغ البشري والأعصاب يميلون أكثر من أي وقت مضى إلى اعتبار أن «الجمال» عنصر أساسي في سلوك الكائنات البشرية باعتبارها «حيوانات إستتيقية». في عهد داروين (1809م ـ 1882م)، كان قد اعترف الرجل بدور الحسّ بالجميل في عالم الحيوان ـ الكائن الحي البشري، كما الكائن الحي غير البشري. وقد أظهر العديد من الفلاسفة المعاصرين أن للبيولوجيا الكثير مما يمكن أن تقوله في موضوع «الجمال»: من جهة، يكمن «الجمال» في التفاعل الأكثر بدائية للكائنات الحيّة مع محيطها الطبيعي والاجتماعي. ومن جهة أخرى، يدمغ «الجمال» بدمغته التقدم الأهم للعقل البشري.



وقد حاول فيلسوف الجماليات الأمريكي المعاصر دينيس ديتون (1944م ـ 2010م) أن يفهم، من وجهة نظر ذهنية وفلسفية ونفسية، ما الذي يمثله الإحساس بالجمال؟ وما الذي يمكن أن يقال عنه؟ وكيف يضل الناس عندما يحاولون فهمه؟

والحقّ أن هذا موضوع شديد التعقيد، وهو يعود في جزء منه إلى أن الأشياء التي تُسمى «جميلة» تكون من التعدد بمكان: وجه صبي، سمفونية بيرليوز «هارولد في إيطاليا»، فيلم «الساحر أوز»، مسرحيات تشيخوف، منظر من قلب كاليفورنيا، جبل فيجي بعين الرسام الياباني كاتشوسيكا هوكوسي (1760م ـ 1849م)، أوبرا ريتشارد شترواس «فارس الوردة»، هدف رائع يمنح الانتصار في مباراة كرة قدم، لوحة: الليل ذو النجوم لفان جوج، رواية لجين أوستن، فريد آستر يعبر المشهد راقصًا... هذه اللائحة القصيرة تتضمن كائنات بشرية، وعناصر مناظر طبيعية، وأعمال فنية، وأفعال بشرية مقتدرة...

يحاول دنيس ديتون أن يقدم لنا ما يسميه «أقوى نظرية جمال وجدت إلى اليوم». وهي نظرية لا تعزى إلى فيلسوف فن، ولا إلى منظِّر فن ما بعد حداثي، لا ولا إلى ناقد فني عظيم، وإنما إلى خبير في تربية البرنقيلات والديدان: تشارلز داروين (1809م ـ 1882م).

ثمة عدد لا يستهان به من الناس يعتقدون أنهم يعرفون الجواب عن السؤال: ما «الجمال»؟ فهم يعرفونه على أنه يوجد في عين من يرى، وهو كل ما يثيرنا شخصيًا. وعند الباحثين الجامعيين: يوجد «الجمال» في العين، بما يشترط ثقافة ذاك الذي يرى وينظر. فالناس يتفقون على واقعة أن اللوحات والأفلام أو الموسيقى جميلة؛ لأن ثقافتهم تحدد وحدة نمطية للذوق الإستتيقي. ومن شأن الذوق في أمر الجمال الطبيعي والفني معًا أن يسافر بسهولة عبر الثقافات المختلفة. وهكذا يعجب اليابانيون كثيرًا ببيتهوفن، ويعشق أهل البيرو رسومات اليابانيين القماشية، ويتمّ اعتبار منحوتات شعب الأنكا كنوزًا في المتاحف البريطانية؛ هذا بينما يترجم شكسبير إلى أهم لغات العالم...

فكيف إذن يمكن أن نفسّر هذه «الكونية»؟ يرى دنيس ديتون أن الجواب الأفضل إنما يكمن في محاولة إعادة بناء نظرية داروين في أذواقنا الفنية والإستتيقية. علينا أن نستقصي في أمر أذواقنا وتفضيلاتنا الفنية الحالية، وأن نفسر كيف انتقشت في أذهاننا. ذلك أنه بالجمع بين بيئاتنا الماقبل تاريخية، في أزمنة سحيقة، أمسينا بشرًا تامي البشرية، لكن صرنا أيضًا كذلك بفضل الأوضاع الاجتماعية التي تطورنا في إطارها، وقد حافظنا على اهتماماتنا الجمالية بوصفنا كائنات تعيش على اللقط والصيد إلى يومنا هذا. تشهد على ذلك رسوماتنا في الكهوف البدائية التي سلمت من عوادي الزمان. يقول ديتون: شخصيًا، لست تراني أشكّ البتة في أن تجربة الجمال، بشدتها الانفعالية وبمتعتها، تنتمي إلى نفسيتنا البشرية المتطورة. فتجربة الجمال مكون من مكونات سلسلة تامة من التكيفات

التطورية. وإنما الجمال أثر تكيفي، نمدده ونشدده في الاستمتاع بالأعمال الفنية وبالتسلية. وكما هو معلوم، فإن التطور يشتغل بالاستناد إلى آليتين رئيسيتين أوليتين:

الآلية الأولى هي آلية الاصطفاء الطبيعي التي تصاحب بنيتها الجسدية التشريحية والوظيفية وتفسر تطور البنكرياس أو العين أو الأظافر. على أن الاصطفاء الطبيعي من شأنه أن يفسر أيضًا العديد من أشكال النفور الأولية ـ البدئية ـ مثل الرائحة الكريهة ـ الزهومة ـ للحم المتفسخ، وأشكال المخاوف ـ نظير الخوف من الثعابين أو الجلوس إلى جنب جرف شاهق هار. وفضلًا عن هذا، تفسر آلية الاصطفاء الطبيعي المتع والملاذ الحسية، مثل تلذذنا بطعم السكر وبالطعام الدسم وبالطعام المليء بالبروتينات. وهو الأمر الذي يفسر بدوره الكثير من الأطعمة الشعبية، من الفواكه الطازجة إلى الحليب بالشكولاته، فإلى المشاوي بكل أصنافها...

والآلية العظيمة الأخرى للتطور هي التطور الجنسي. وهذا مبدأ يشتغل على نحو مختلف. والمثال الأشهر عليه هو ذيل الطاووس البديع. إذ لا يتعلق الأمر هنا بتطور نحو البقاء الطبيعي أو صون الحياة، وإنما يسير ضد البقاء الطبيعي. فذيل الطاووس ثمرة اختيارات التزاوج التي قامت بها إناث الطاووس. ذلك أن ذيل الطاووس «جميل» في عيون أنثاه. وإذا ما نحن احتفظنا بأفكار داروين، فإنه يمكن القول بأن تجربة الجمال هي إحدى الطرائق التي استخدمها التطور بغاية إيقاظ الاهتمام أو إثارة الجاذبية أو حتى التهوس، بغاية تشجيعنا على اتخاذ القرارات الأكثر تكيفًا من أجل البقاء والإنتاج. ومن ثمة، حق القول الجامع: الجمال هو الطريقة التي تستعملها الطبيعة للتصرف عن بعد إن جاز هذا التعبير.

وبالجملة، أصبح العديد من علماء الدماغ البشري والأعصاب والتطور يميلون أكثر من أي وقت مضى إلى اعتبار «الجمال» عنصرًا أساسيًا في سلوك الكائنات البشرية. في عهد داروين كان الرجل قد اعترف بأهمية الحسّ الجمالي في عالم الحيوان، سواء تعلق الأمر بالكائن البشري أم بغير البشري. وقد أظهر العديد من الفلاسفة المعاصرين أن للبيولوجيا الكثير مما يمكن أن تقوله عن «الجمال». من جهة، يكمن

«الجمال» في التفاعل الأشد بدائية للكائن الحيّ مع محيطه الطبيعي والاجتماعي. ومن جهة ثانية، يدمغ «الجمال» بدمغته التقدم الأهم الذي يشهد عليه العقل البشري.

أهي عودة الجميل من جديد؟ إيف ميشو

يحكي تلامذة «master class» عازف البيانو الشـهير ليو فلايشر بأن النصيحة الأهم التي كان يزودها بهم أسـتاذهم كي يدركوا درجة الامتياز في عزفهم يمكن أن تلخص في الجملة البسيطة التالية: «ألا فليكن الجمال غايتكم الأسنى».

يجد المفكر الجمالي الفرنسـي المعاصر إيف ميشـو (1944 ـ) منطلق تحليلاته في نقطة مزدوجة:

1 ـ من جهةٍ؛ يلاحظ أن ثمة هوسًا متناميًا بالجمال في المجتمعات الأوربية. ويتجلى هذا الهوس في السلوكات الإستتيقية الفردية ـ الموضة، التصميم، المتاحف ـ التي ما فتئت تتنامى.

2 ـ من جهة ثانية؛ هذه الموجة «التجميلية» و«التزيينية» تترافق مع عودة إلى السطح، من جديد وبقوة، للقيم الخلقية؛ للاهتمـام بالخير. وما نتج عنها، على الأقل في الصورة، من اهتجاس باللباقة السياسية وبالإنصاف وبإيديولوجيا المشاطرة وبأولوية القيم التعاطفية والتضامنية. هذا وبينما كان القرن العشرون يبحث عن نزع الهالة السحرية عن المعتقدات الخلقية وكشـف زيف الاعتقاد فيها، ها هي القيم تعود بقوة؛ بما في ذلك تحت ضرب من النفاق الاجتماعي.

3 ـ كان إيف ميشو، في كتابه «الفن في حالة غازية» (2003م)، قد درس «تبخر الفن» في عالم الفن، وها هو يضيف هنا ضميمة تتعلق بفرضية «انتشار غازي» للقيم الإستتيقية داخل المجتمع.

مكونا الجمال الأساسيان ومصيرهما:

رغم كل الصعوبات التي تعترض من يروم تعريف «الجمال»، يرى إيف ميشو أنه يوجد فـي كل فكرة عن «الجمـال» تصورها فلاسـفة الجمـال، عنصران مختلفـان: ثمة مكون «المتعة». وثمة مكون «الخير» ـ الميتافيزيقي والخلقي والديني. وهذان المكونان وجدا منذ بدايـة التفكير في «الجمال»، فـي القدامة، لدى أفلاطون، في كتابيـه «هيبياس الكبير» و«المأدبة». ويرى إيف ميشـو أن هتين اللازمتين ظلتا مرافقتيـن لمفهوم «الجمال» إلى اليوم، بل يذهب إلى أننا لم نتقدّم كثيرًا على أفلاطون في هذا الشأن.

عن سؤال «طبيعة الجميل» الذي تصير به الأشياء «جميلة»، كان هيبياس السوفسطائي قد أجاب على التوالي:

ـ بإعطاء مثال الفتاة الجميلة العذراء (الشهوة هنا حاضرة منذ البداية)؛

ـ بالحديث عن الذهب والتزين؛

ـ بإدخال فكرة الملاءمة؛

ـ بالحديث عن الغنى والشرف والاحترام؛

ـ بإدخال فكرة «المنفعة» التي ستتم ترجمتها توًّا إلى «نافع لإنتاج الخير».

وهكذا يتمّ الانتقال من المتعة ـ الشهوة (الجنسية) إلى الخير، عبر المرور من خلال الملاءمة. وهو الأمر الذي سوف يتكرر في «محاورة المأدبة»: من شأن العشق أن يقودنا من الشهوة الجنسية إلى الخير، عبر محبة الأجسام الجميلة والأشياء الجميلة والانشغالات الجميلة.

ويماهي أرسطو، الذي اهتمّ بالشعرية أكثر مما اهتم هو بالجمالية، بين «الجميل» و«الخير»؛ وذلك بالتمييز فقط بين «الخير» الذي نصادفه في الفعل و«الجميل» الذي نصادفه في الأفعال (الأفعال الجميلة) وفي بعض الكائنات غير المتحركة؛ مثلًا في الطبيعة الرياضية، وهو ما قاده إلى تعريف الأشكال الأعلى للجمال بالنظام وبالتوازي وبالدقة.

وقد ذهب أفلوطين أبعد وأوضح في هذه المزاوجة بين «المتعة» و«الخير»، لكنه شرع في إحداث عدم التوازن بينهما لصالح أولوية الخير، وفي نفس الوقت قدّم إحدى أولى الأوصاف العميقة للمتعة الإستتيقية. ذلك أن أول كتاب من كتب «التاسوعات» كان يدور على «الجميل». وقد أخذنا من الجمالات الحسية إلى الجمال في ذاته: جمال الشكل والفكرة. وقد حمل دلالة خاصة هنا التنبيه على الإنفعالات التي تنشأ عن الأمر «الجميل». وكان أفلوطين، حسب علم ميشو، الأول (حتى بالنظر إلى أرسطو) الذي فصّل القول في هذه الانفعالات: الذهول (thambos)، والتعجب (explexis hedeia)، والهوى أو الشوق (pothos)، والعشق (erota)، والفزع الذي يرافق المتعة (ptoesis meth'edoné). علمًا أن لفظة «الشوق» تحيل إلى التوق إلى شيء غائب وبعيد، مثلما تحيل أيضًا إلى الشهوة الجنسية العنيفة. لكن، يتعلق الأمر في الوقت نفسه بالتوق إلى الجمال الوحيد؛ جمال الرب. في الربِّ يتعادل «الخير» و«الجميل» ويتماهيان. وبالنسبة إلينا أيضًا، ينبغي أن يحدث الأمر نفسه [=التماهي] شريطة أن نتخلى عن النظر إلى الأشياء بعيون المحسوس. وهكذا، تكمن أهمية أفلوطين في إطار تاريخ ما أمسى، بالنسبة إلينا، «الإستتيقا»، في المقاربة اللصيقة بين تصور للجمال ـ الخير العقلي، ذي الطبيعة المتعالية، وتجربة الجميل، في صيغته الانفعالية ـ الإيروسية وقد وصفت وفق اصطلاحات «الرغبة» و«التوق» و«الشوق» و«الهوة»، كما أن تأمل الواحد لا يمكن أن يتمّ التفكير فيه من غير وصف للإنتشاء الإستتيقي. وهكذا، في الكتابين السابع والثامن من تاسوعاته يصف أفلوطين تأمل «الخير» أو «الجميل العقلي» باعتباره حركة أوبة إلى الذات واستبطان لها من أجل التماهي مع الموضوع المعقول؛ بما يلغي المسافة والوعي، فعودة من جديد إلى الوعي. والحال أنه بالنسبة إلى حركة الوعي، التي تغدو وتروح، يستعمل أفلوطين لفظ aisthanein بمعنى التنبه والإحساس؛ ومن ثمة تمّ اشتقاق لفظ «الإستتيقا».

على أن «الجمال»، في هذه الحالات التي ذكرنا، ما كان جمال الفن، بالأولى، وإنما كان جمال الطبيعة بالأحرى.

وقد عمل الفكر الوسيط على منح مزيد من الأفضلية للجميل ـ الخير العقلي على حساب بُعد المعيش في تجربة المتعة. ذلك أن علماء اللاهوت الذين تناولوا الجمال الجسدي ردوه إلى التناسب والتلاؤم، لكن هذين يسميان الجمال الخلقي والجمال الروحي. هنا أيضًا يدور الأمر على جمال الطبيعة والأجساد، وأحيانا على جمال البنايات (دانس سكوت، القديس بونافونتيرا، القديس توما الأكويني). وعندما يتعلق الأمر باستلذاذ الجميل يتمّ ربط ذلك بالتناسب. وقد يكون هذا التاسب جوانيا (وهنا نتحدث عن تناغم أو تناسب شيء، كما في حال جسم ممشوق القوام [جميل]) أو يكون تناسبًا برانيًا، عندما يتعلق الأمر بمحاكاة شيء بالفعل. لكن تجربة الجمال تبقى تجربة علاقات التناسب والمماثلة التي تنطبق سواء على الأجسام أم على الروحي وعلى الرب. وفي نفس الوقت، تجد تجربة الجميل نفسها وقد منحت إليها مكانة جد محدودة (محصورة). وقد عولجت بوفق اصطلاحات متفق عليها (الجانب الممتع، اللطافة، ابتهاج الفؤاد)، أو تحت أثر سيمنطيقا النظام والتناسب والوضوح الذهني الذي يستخدم لوصف «الجمال» ويتم وصف تجربة المتعة وفق اصطلاحات «النور» و«البهاء» و«الإشعاع» و«التلألؤ». وبالجملة، يعد «الجميل» هنا، أساسًا، سمة ربانية بفضلها تصير الأشياء جميلة.

وكما في الفكر القديم، يتبين أن «الجميل» كان أبعد ما يكون عن أن يعتبر مجرد مسألة حسية خالصة، وإنما هو مقولة تنطبق على مختلف سلاليم ـ درجات ـ الكينونة إلى حدود جمال الطبيعة العقلية أو الروحية الخالص.

وكما بيّن ذلك الفيلسوف والمفكر الجمالي الإيطالي ريمو بوديي، فإن فكرة أن الجمال مسألة حسية، التي تعود إلى آثار الفن، إنما هي فكرة حديثة نسبيًا تعود إلى القرن الثامن عشر. من قبل كانت فكرة الجمال مسألة روحية، وكانت تدور بالأولى على الطبيعة في صلتها بالربوبية.

وإذن، وبالنظر إلى عصرنا الحالي يحق التساؤل من جديد: «أهي عودة الجمال؟»

يرى إيف ميشو أنه ليس واثقًا، بالفعل، بأن فكرة الفنون «التي ما عادت جميلة»، إذا ما نحن استعرنا عبارة ياوس التي قالها عام 1968، أمست فكرة غير قابلة للنقاش، على نحو ما يبدو. ذلك أنه تمّ التركيز المبالغ فيه على التشوهات، وعلى المساس بالتناغم وبالتناسبات، وعلى الاختيارات المكررة الألوان ـ غير الإستتيقية، وعلى استعذاب استفزازات وعنفيات الفن في القرن العشرين. على أن الحقيقة، أنه طيلة القرن العشرين استمرت موضوعة «الجمال» في إسماع صوتها.

ذلك أن «الجمال»، الذي بدا أنه اختفى مع تفسخ التمثل وتفككه، قد عاد إلى قلب

الفن منذ الحركة السوريالية. وقد بقي قائما، بعد ذلك، ليس بالضرورة بطريقة بهرجية، وإنما بانتشار أوسع، عبر الثقافة الشعبية حول «الجميل». وقد غذاها الحلم الهوليودي عن طريق صناعته السينمائية وصور النجوم وصناعة إشـهار مواد التجميل والزينة والماكياج والموضة، وبصفة عامة كل ما يسحر المتفرجين بأن يبدي لهم عالمًا حلم برّاق لامع. وقد حق أن هذا الهوس بأمر «الجميل» قد تجلى في ما اعتبر لزمن طويل «هوامش الفن»، قبل أن تصير «مركزه». هكذا، بدا الأمر عند فناني التصوير، منذ ستيغلتز وبرنيس أبوت، مرورًا ببول ستاند وبراساي وكالهان وكارتييه ـ بريسون وويستون وإرفينغ بين إلى حدود أفردون. وبطبيعة الحال، ثمة عالم السينما، عالم الرقة والرفاه (الفرجة، الموضة)، وعالم الجمال والجاذبية المحلوم به. وقد أمسـى هذا «الفيض من الجمال» الذي يفاجئ الإنسان، وسط التشـوهات والأنقاض والبنايات الفظيعة، والمباين بمباينة تامة للفن الأكاديمي، منفصلًا عن المعايير الأكاديميـة ومنقطعًا عنها. وما يبعث أكثر على الدهشـة، أنه جمال أمسـى، أكثر فأكثـر، منفصلًا عن الرغبـة، حدّ بلوغ ضرب من البرود الشبقي، على نحو ما يبدو عليه عند هلموت نيوتن مثلًا...

وبعد الحـرب العالميـة الثانية، أضاف البـوب ـ آرت مسـاهمته باللعـب علـى حبل مزدوج: من جهة، أدخل إيكونوغرافيا الجمال الشـعبية (صور النجوم، التصميم الداخلي، رموز الرفـاه والعيش الرغـد الحديثة) إلى ميدان الفن من بابه الواسع، لكنه، من جهة أخـرى، أدخـل «الفـن العظيم» إلـى عالم التفاهة وإلى عالم اليومي.

وقـد تواصلـت هـذه الموجـة وتعززت وتسرعت في سنوات الثمانينات مع النيو ـ بوب وبالتعالق بين الفن والإشهار [الإعلان]. وقد تبنى الفن تقنيات الإشهار الفعالة، وقام هذا بدوره بالتناغم مـع المكانة الكبرى للفن في القرن العشرين، يضاف إلى ذلك الدور الذي أمسـت تلعبه التقنية (التصوير والسينما)... آنها تلفي نفسنا وقد صرنا أمام مشهد للفنون البصرية، وليس كما تعودنا لقرون أمام مشهد للفنون الجميلة التي كان يكرسـها المتحف. وقد تفرد هذا المشهد، من بين ما تفرد به،

بأنه صار لا يمكن الحديث عن «الجمال المعاصر» مع الغفلة عن فن التصوير والسينما والفيديو. ولهذا يتطلب الحديث عن «اختفاء الجمال» تنسيب هذا الكلام بالنظر إلى ذاك الاعتبار.

مرة أخرى، أهي عودة «الجميل» إذن؟

وجواب إيف ميشو أن علينا ألا نفقد أبدًا من عين اعتبارنا، ونحن نتحدث عن «الجميل» في زماننا هذا، أننا صرنا نعيش اليوم عهد «عالم صناعة الجمال». وهذه الاعتبارات الأخيرة، فضلًا عن أشكال الشكوك التي تحملها معها، لا ينبغي أن تغيّر في شيءٍ كوننا أمسينا الشاهدين على «عودة الجميل» اليوم على نطاق واسع.

ويرى إيف ميشو أننا حين نستحضر «عودة الجميل اليوم»، فإن علينا ألا نعتبر «عالم الفن» في نطاقه المعروف، وإنما علينا أن نستحضر، بالأولى، «العالم»، ببساطة، كما هو مرئي ومنتوج ومستهلك. فالمسألة هنا ما كانت بالأولى مسألة فن وإبداع فن وسوق فن ونقد فن، وإنما هي مسألة ثقافة وتكنولوجيا واقتصاد. وإذ يرى أنه لا يبالغ بالكاد، فإنه يرى عالم اليوم صار مشَكَّلا من لدن «تكونولوجيا جمال» و«اقتصاد جمال» و«ثقافة جمال». لقد أمسينا نحيا في عالم صناعة الجمال. يكفي أن نلقي نظرة من حولنا حتى يتبيّن لنا الأمر بأيسر تدبر:

ثمة، أولًا، كل ما يتعلق بصناعة جمال الجسد: الجراحة التجميلية، وصناعة القامة الجميلة والقوام الممشوق الرشيق، والرياضة، وكل ممارسات العناية بالجسد وتحسين أدائه التي تتمّ في قاعات الرياضة المنتشرة في كل مكان.

وثمة أيضًا تزيين الجسم وزخرفته (بالثقب، والوشم، والعناية بتسريحات الشعر).

ويوجد في قلب هذه الظواهر، بطبيعة الحال، صناعة منتوجات التجميل الخاصة بالماكياج والعناية بالجسد.

هذا فضلًا عن الفرع الأهم في صناعة الرفاه الذي هو صناعة العطور. وفي هذه الصناعة، إن جاز التعبير، يتمّ الرشم على الجسم بالرفاه والمتعة والجاذبية والغواية والجمال (...)

ثم إن علينا ألا ننسى صناعة جمال الملابس والأناقة من طواقم المجوهرات وغيرها، وصناعة الموضة.

كما يدخل في انتشار «الجميل» هذا شغف وافتتان وسائل الإعلام والإعلان بأولئك الذين أمسوا يعدون «أهل الجمال»، من فنانين وممثلين ونجوم، ومن شخصيات غدت تؤثث باستمرار برامج التلفزيون المشاهدة على نطاق واسع والمجلات الموزعة توزيعًا ضخمًا...

وثمة جانب آخر لعودة الجميل يمكن وصفه بتوسل تعبير «جمال العالم»؛ أي كل تلك الحلي التي تروج تحت أشكال حلي أهلية وبلدية، وعن طريق فراشات في علب، وتزيينات

محلية، وأثـاث غريب، آتٍ من ثقافـات أخرى وبلدان مـن العالم مختلفة... فقد أمسـت «المنتوجات الإثنية»، شـأن الأقنعة الإفريقية أو التماثيل التايلاندية، مسـألة إسـتتيقية وتجارية. وهو الأمر الـذي ينطبق أيضًا على «الموضة الإثنية» [الألبسـة التي تنتمي إلى ثقافات مختلفة] وعلى بعض النزوعات في مجال مسـتحضرات التجميل والزينة. وقس على ذلك فن التصميم سواء في مجال المعمار أو الأشياء أو الملابس أو الأثاث أو الحلويات أو الأكل أو التغليف... فما عادت طبيعة الشيء هي الأهم، وإنما أمست جماليته.

كما شـملت الرغبة في «الجمال» واسـتهلاكه ميدان السـياحة بدوره؛ فكان أن صار السياح في سـعي دائم إلى عالم عجائبي غرائبي جميل سهل خفيف بعيد عن هموم الحياة اليومية والعاديـة... وقد ترافق ذلك مع زيارة المتاحف وأماكـن الثقافة (منازل الفنانين والمشاهير). وبهذا أضحت السياحة النمط الإستتيقي للرفاه.

وهكذا، حـدث ضرب من «تجميـل العالم» عبـر تجميل موضوعاتـه، وتجميل البيئة المحيطة بنا، وتجميل كينونة الأفراد في هذا العالم. فقد لوّن «الجميل» العالم بملوانه. لقد تمّ تسليم العالم إلى الموقف الإستتيقي، وصار بذلك عالم جمال؛ أي أن أي شيء صار ينظر إليه من الوجهة الإستتيقية: طرق اللباس والتفكير والوجود والتصرف والحكم. وإنه لانتصار «الجمال»، أو هو بالأحرى «انتصار الجمال في كل مكان». لكن هذا، في الحقيقة، لا يعني شيئًا بالقياس إلى جمال الأشـياء والكائنات الواقعي. وإنما نحن فقط وضعنا نظارة ودخلنا في عالم جديد للتمثل. كانت أحدثت الأنظمـة القديمة أنظمة تمثل خاصة بها مختلفة جدًّا عن نظام تمثلنا اليوم. كان نظام التمثل القديم ـ رؤية العالم ـ ينهض على مفاهيم «الشغل» و«الفضيلة» و«الإخلاص» و«الشجاعة» و«الجماعة» و«الإبداع»... وها نحن صرنا اليوم نحيا في نظام تمثل إستتيقي ـ قائم على «الجمال» و«الجمال» وحده ـ وقد صار قيمة عليا، صار هو الخير الأسـمى. وإذن، صرنا نعيش في «عالم الجمال»، وقد أمسـى جمال السكولائية المتعالي ـ الجمال في العالم الرباني ـ جمالًا محايثًا ـ الجمال في العالم الدنياني.

والذي عند إيف ميشو أنه ليس يمكن استكمال الحديث عن «عودة الجميل» اللهمَّ إلّا باسـتحضار بعده الخلقي. إذ ليس «الجميل» هو فقط ما هو سـائر إلـى «العودة»، وإنما «الخير» أيضًا أمسـى يفعل ذلك، فـي مصاحبة للتقدم الذي حدث فـي الرؤية الأخلاقية للكائنات وللسلوكات وللتبادلات. لقد نشأت ثمة «إمبراطورية للتقويم السياسي والخلقي». ظاهريًا، على الأقل، ما عاد يحق للفرد أن يكون «كلبيًا» و«غشاشًا» و«أنانيًا»؛ أي أن تكون له إرادة شر. ينبغي للمرء أن يكون، بالأولى، «ضحية» أو أن يكون «متعاطفًا» مع الضحايا. وما زالت هذه النزعة تزداد شدّة، حتى أمسى القتلة يعتبرون «ضحايا» طفولتهم، واللصصة «ضحايا» عائلاتهم، والمتجرمون «ضحايا» تربيتهم الفاسدة، والمتبطلون «ضحايا» مجتمع الوفرة. وأمسـى على رجال السياسـة أن يكونوا «جميلين»، و«ذوي إنسـانية» وقد أحاطوا أنفسـهم بذوي الاختصاص في التواصل وبالخبراء؛ أي بمن يعملون على «تجميل» صورهم

وإظهارهم وفق مظهر أناس ودودين لطيفين طيبين. وبالجملة، أمسى كل شيء سائرًا نحو العناية «بالمظاهر»، بله الاحتفاء بها، وما عادت «المخابر» و«السرائر» هي ما يهمّ بالأولى. وبات على المرء أن «يبدو» جميلًا ظريفًا ودودًا متعاطفًا متفهمًا، وأن يكون لباسه أنيقًا، وأن يتحدث بلغة «جميلة»، وألا يقول ما من شأنه أن «يغضب»...

ثمة عملية «إعادة تخليق» في غاية التخفي سائرة تتحقق، وفيها بدت من جديد صلة تنهض بين «الجميل» و«الخير». وليس ذلك لأن «الجميل»، كما كان في الماضي، يتماهى بالخير أو ينهض عليه، ولا لأن «الجمال» انعكاس الأشياء وتناغم نظامها، ولكن بالأحرى لأن «الخيِّر»/«الطيِّب» نفسه «جميل». «جميل» هو أن يكون المرء نزيهًا ودودًا لطيفًا مستقيمًا. بل بالأحرى «جميل» هو أن يكون المرء جميلًا. يتساءل إيف ميشو: ألا يتعلق الأمر، حقيقة، بعصر وسيط وقد أمسى عصرًا إستتيقيًا بدل أن يبقى عهدًا روحيًا؟

لكن، عن أي «جميل» نتحدث في زماننا هذا؟

يرى إيف ميشو أنه لم يدخل في تفاصيل مضمون عودة الجماليات هذه. فالمهمة لا تنقضي أمام موجة الاستتيقا والجماليات العارمة العائدة. لكن، يمكن إبداء ملاحظتين:

1 ـ من جهة، ما أبعدنا عن «التناغم» و«التناسب» و«التناظم» ـ وهي المعايير التي كانت تحدد مفهوم «الجمال» قديمًا ـ لقد صارت للجمال اليوم، تقريبًا، وظيفة «تفريدية»، وظيفة «علامة»، مائزة فارقة؛ إذ بات على «الجمال» أن «يُفرد» وأن «يُرى». ومن ثمة، فإنه حيثما وُجد «الجمال» اليوم، فإن من شأنه أن يكون «صارخًا» و«فارقًا» و«مائزًا». يتعلق الأمر بكيف يكون الإنسان «ذاته» في عالم «تنميط». من هنا صار لجوء الأفراد إلى «تعليم» ـ وضع علامة ـ و«توشيم» ـ وضع وشم ـ و«تثقيب» ـ إحداث ثقب في الأذن أو اللسان أو الأنف أو غيرها من أماكن في الجسم بدية أو خفية ـ على أجسامهم «تفريدًا» لهم و«تمييزًا» و«تخصيصًا»، وإلى استعارة العلامات الإثنية المائزة ـ علامات البونكية والغوطية والبدائية ـ ومنه أيضًا وضع أنواع الماكياج المبالغ فيها والفاقعة والمتفاقمة، والعلامات العجائبية الغرائبية؛ وكل ذلك بحثا عمّا هو «مفاجئ» و«أصيل» و«مميز».

2 ـ ومن جهة أخرى، أمست لهذا البحث عن «الجميل» دلالة حيوية؛ بمعنى رفض «الموت» و«المرض» و«الشيخوخة» و«العمر» الذي ما يفتأ يمضي. وتلعب الجراحة التجميلية هنا، كما صناعة مستحضرات التجميل، على حبل هاجس «نفي الموت» و«تأجيل الأجل». صار الإنسان يريد، أحيانًا، أن يتجمل أكثر من الطبيعة، أن تكون له، مثلًا، أسنان بيضاء منتظمة أكثر من أية أسنان جميلة منتظمة حبت بها الطبيعة إنسانًا؛ وقس على ذلك رغبته في أن تصير له ابتسامة أكثر مما تسمح به الطبيعة، وأن تغدو له شفائف أجذب ووجه أقل تجاعيدًا. صار الجسم إلى الزينة النهائية التي من شأنها أن تدرأ ـ ويا للمفارقة! ـ كل تفسخ للجسم وتحلل وشيخوخة.

وثمة بُعد للجاذبية الجنسية حاضر أيضًا في «سَـوْرَةِ التجميل» هذه: بات ينبغي على المرء أن «يجذب» وأن «يفتن» وأن «يشد الانتباه» وأن «يثير الشهوة».

وبعد؛ أهي عودة إلى الجمال الداروينى؟

إذا ما نحن تدبرنا في هذا الأمر تدبرا، ألفينا أن جمالنا المعاصر بات يحاكي جانبًا من الجمال التقليدي الكلاسـيكي: هذا الضرب من «الجمال» يناسب تمامًا التحليل الذي كان قدّمه داروين لسلوكات الحيوانات والبشر الإستتيقية. إذ من شأن «الجمال البيولوجي» أن «يفرد» ذاك الذي يتسـم به، وأن «يعلنه» كائنًا شـديد الحيوية، وأن يزيد من حظوظ تناسله. وبهذا يمسي «الجمال المرئي» علامة على «الحياة الحيّة».

ولقد كان كانط ميّز بين ضربين من «الجمال»: «جمال حر» أو «جمال مطلق مخلّى» و«جمال مقيد» أو «جمال مرتهن مرتبط». وكان عنى بالجمال الحر الجمال المستقل عن كل تصور لغاية الموضـوع، بينما عد الجمال المقيد مرتبطًا بوظيفـة الموضوع. يمكن أن نعترض اليوم على هذا التمييز الذي يبدو من الوضوح بحيث أنه حتى جمال الأعمال الفنية أو الموضوعات الفنية، بما أنها تشـكّل جزءًا من عالم الفن ولا سـيما بما أنها موضوعات متحف، إنما هي جمال وظيفي. إن غائية موضوع، باعتباره موضوع فن، تحدد طبيعة جماله والمتعة التي نصيبها منه. ولهذا بالذات نقول عن بعض الفنانين (أغلب الفنانين المحدثين) إنهم يقومون بما أمسى يسـمى «فن المتحف». فكيف يمكن أن يقوم هناك، والحال هذه، جمال حر حقًّا؟ سوف يكون آنها جمالًا منفصلا عن كل موضوع محدد، مجرد علامة إستتيقية منسوبة إلى موضوع قد تعين لكي يتلقى هذا «الجمال» أو يقدّم مثالًا عنه. والحال أن سمة الجمال الحر هذه هي السـائرة إلى التمدد والانتشار في عالمنا اليوم عبر التجميل التام للحياة.

لكن، أهي بالقدر نفسه عودة «الجمال الطبيعي»؟ لويدجي باريسون

منذ عهود كان قد كتب المفكر الجمالي الإيطالي لويدجي باريسون ما يلي: منذ سنوات خلت بات من باب الموضـة القول بأن الجميل الطبيعي ما عاد موجودا. وذهب بعضهم إلى حد الاعتقاد بأن الإيمان بوجود جمال طبيعي إنما هو اعتقاد أكل عليه الدهر، واعتبر آخرون، من غير تشـديد علـى هذا الجانـب الماضوي والمتقـادم، كل رأي عن هـذا الجنس من «الجمال» بمثابة علامة سـذاجة وبداوة. وعلى الجملة، يبدو أن اعتبارات الجمال الطبيعي قد تجوزت كل التجاوز. فما عادت الإستتيقات المعاصرة تهتم بالجمال الطبيعي. ويعود هذا الأمر إلى أن الاسـتتيقا المعاصرة أضحت مجرد فلسفات فن، إن لم تكن قد اختزلت إلى «شعريات» وإلى «تقنيات فنية». ومن الواضح أنه من وجهة نظر الفن المعاصر، فإن مسألة «الجميل» نادرا ما باتت تطرح. وصار من الصعب على «القارئ» و«الناقد الفني» أن يترك نفسه بين أحضان الجمال الطبيعي وقد استسلم إلى تأملات ما تشكله من جمال تشكيلًا.

وعلى العكس من هذا الموقف، يؤكد لويدجي باريسون أنه بات يسير على النقيض. فهو وإن كان يؤمن باستقلال التجربة الفنية عن الطبيعة، يرى أن بين «الفن» و«الجمال الطبيعي» لا تزال تقوم وشائج. وحسب نظريته هذه، فإن «الجمال الطبيعي» يشكّل عنصرًا من عناصر نظرية التشكيل ـ التشكل الجمالية التي يقول بها؛ وذلك بحكم التماثل الحاصل بين تكوين شكل فني وتكوين شكل طبيعي. إذ في الحالين معا، بين الشيء والشكل لا توجد ثنائية وإنما أحادية. وما كان شكل الشيء صورة لشيءٍ آخر ولا نسخة لها، لا ولا أنموذجًا ولا قدوة. وفق هذا يعمل الفنان والطبيعة معًا إذ يشكلان الأشياء. فالطبيعة نفسها تنتج الشيء شكلًا، ومن شأن حقيقة الجمال الذي تشكله الطبيعة أن تسمح لنا بإلقاء نظرة مستنيرة فاحصة لأعماق الطبيعة الميتافيزيقية.

الفصل الثالث

ما القبيح؟

«كلا، ما كان الجحيم فحسب جحيمًا دينيًا أو جحيمًا أخلاقيًا، وإنما الجحيم، فضلًا عن ذلك، جحيم جمالي».

كارل روزنكرانتز

«اسألوا الشيطان عما الذي يعنيه الجميل، سوف يجيبكم بأن الجميل قرنان وأربعة مخالب وذيل».

فولتير

«اسألوا ضفدعًا عمّا هو الجمال، وعما الجميل حقًا؟ سوف يجيبكم بأنه أنثاه الضفدعة ذات العينين الجاحظتين من رأسها الصغيرة، وذات الفاه الفاغر المسطح، وذات البطن الأصفر، وذات الظهر البني».

فولتير

«الضفدعة مخلوق ذو قبح ميتافيزيقي».

شوبنهاور

«[هذا] رجل لا يزال يعتقد في الأنوار الغيبية، وفي السحر، وفي تجليات الأرواح، وفي القبح الميتافيزيقي للضفدعة!».

نيتشه

من منّا يعلم أن فلاسفة «جمال»، وغيرهم كثيرون، قد كتبوا في موضوع «القبح» أيضًا بعض الكتابات؟ على أن كتابات القدماء في هذا الأمر ما تعدت النصوص القليلة، بل الفقرات النادرة، بل الأسطر الفريدة... إلى أن جاءنا تلميذ تصانيف الفيلسوف الألماني هيغل وكاتب سيرته (1844م) الفيلسوف وعالم اللاهوت والأديب الألماني كارل روزنكرانتز (1805م ـ 1879م) بكتابه البديع الفريد والاستثنائي بهذا الخصوص ـ كتاب: «جماليات القبيح» ـ عام 1853م وذلك بعد قرن، بالتمام والزيادة، على إصدار مؤسس الجماليات الفيلسوف الألماني جوتليب باومجارتن كتابه عن الإستتيقا أو جماليات الجميل (1750م).

على أن هذا لا يمنع من لم أشتات أنظار الفلاسفة في شأن الأمر «القبيح» التي تقدمت صدور هذا الكتاب الجامع:

1 ـ في «القبح» و«القبيح» عند القدماء:

في «القبح» و«القبيح»: أفلاطون وأرسطو

كان الفيلسوف الإغريقي أفلاطون يجد الكوميديا، التي كانت رمزًا للقبح، ضرورية، بل حتى نافعة، شريطة أن تسن لها قوانين. فهي تسمح بإثارة ما هو جاد، وذلك من خلال التعريف بضده؛ أي بما هو غير جاد أو هزلي أو عابث. وبهذا تجعلنا الملهاة نتفادى الوقوع، خلال سلوكنا في الواقع، في المضحك الهزلي؛ وذلك بفضل معرفة ما الأمر المضحك. لكن ممارسة ما هو كوميدي ـ وهو أمر يتعلق بالكلام وبالغناء وبالرقص معًا ـ ينبغي، حسب أفلاطون، أن يعهد به إلى عبيد أو إلى غرباء مأجورين، وليس أبدًا إلى مواطنين أحرار؛ لأنه لا «يجمل» بهم أن يتعاطوا إلى ما هو «دميم». وههنا نلتقي، من جديد، مع مخاطر المحاكاة كما بسطها أفلاطون وأدانها الإدانة.

وبالضدّ من ذلك؛ فإنه بالنسبة إلى أرسطو، تبقى الكوميديا جنسًا أدبيًا قائم الذات. هذا حتى وإن اعتبر أنها جنس أقل «نبالة» من التراجيدا؛ لأنها، وعلى خلاف هذه، لا تحاكي أناسًا فضلاء، أفضل منا، وإنما تحاكي أناسًا أشرار، أسوأ منا. فتلقاء «نبل» سمات التراجيدا، يعارضها أرسطو بدناءة سمات الكوميديا؛ تلك «نفيسة» وهذه «خسيسة»؛ بما يجعل بذلك من الكوميديا أمرًا غير ملائم أن يتعاطاه الفتيان، تمثيلًا وفرجة، تحت سن معين.

وعند أفلاطون، الأمر الهزلي أو الشأن المضحك مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالقبيح ـ سواء تعلق الأمر بقبح الجسد أم بقبح الروح. فالهزلي هو الذي عنه يتولد الضحك، وعندما نضحك على أصدقائنا، فإن المتعة لا تكون خالصة؛ لأنها تختلط بالحسد الذي هو «ألم النفس». ذلك أن أصدقاءنا يتباهون بادعاءات وهمية تخلق لدينا الحسد لهم على الخيرات التي يعتقدون أنهم يملكونها، ويمتلكنا شعور بالهزل عندما نتحقق من حقيقتهم، ومن هنا ضحكنا الحزين منهم. والضحك أيضًا مرتبط بضعف الشخصية الهزلية الذي كنا سنجده بغيظا إلينا لو كان قويا.

وقد استعاد أرسطو هذا التعريف، غير أنه نزع منه كل إحالة على الألم. بالنسبة إليه، الهزلي جزء من القبيح وهو لا يتسبب في أي ألم أو تدمير. ويقدم أرسطو حجة على ذلك بالقناع الهزلي الذي لا يعبّر قبحه ولا تشوهه عن الألم.

وتكون المتعة، عند أرسطو، أساسًا متعة معرفية؛ أي متعة التعرف على الشيء في صنعة؛ شأن تعرفي على هذا الفتى الذي أعرفه وهو مرسوم في لوحة. مثال ذلك: طفل يصرخ أمام لوحة: هذا فلان! ولو هو ما رأى فلانًا من ذي قبل لما تعرف عليه في اللوحة. ومتعة «التعرف» عند أرسطو ـ المتعة التعرفية ـ هي أيضًا متعة تذوق جمالي ـ المتعة الجمالية. إذ هي متعة لا تنفصل عن الوعي بالتمثيل من حيث ما هو تمثيل: هذا فلان كما صوره الرسام؛ أي كما نقل صورته الفنان من واقع إلى حيّز متخيل ـ وذاك كنه عملية «المحاكاة». وهنا يستحضر أرسطو مفهوم «القبيح». فقد نستمتع برؤية أشياء تكون غير محتملة رؤيتها في الواقع: حيوانات بغيضة أو جثث مشوهة. فنحن نجد متعة في تأملها بعد تحويلها إلى «صور وقد تمّ استصلاحها وتزيينها» بواسطة من تناول فن المحاكاة لها بالتهذيب والتشذيب. إن فهم الموضوع الممثَّل ـ الذي يراد رسمه في لوحة ما؛ مثلًا هذا المنظر أو ذاك ـ يكتسي عمقًا أكبر عندما يحدث تفاوت/تباعد بينه وبين تمثله ـ مثاله، صورته، محاكاته ـ والمتعة التي تترتب عن ذلك تكون أكبر عندما تمر عبر تحويل المحاكاة له.

وعن متعة المحاكاة التعرفية هذه تترتب المتع الخاصة بكل الأنواع الأدبية: الكوميديا والتراجيديا والملحمة. ويقف أرسطو بالخصوص عند المتعة المتعلقة بالتراجيديا. ذلك أن للتراجيديا متعة خاصة بها. وأصلها ما ينتجه الفنان من شفقة ورهبة عن طريق النشاط التمثيلي المحاكاتي الذي يقوم به. فنحن، أمام التراجيديا، نكون متفرجين يتأملون لوحة تمثل وقائع غير مستساغة أو غير مستعذبة، بل مستشنعة ومستبشعة [جريمة قتل مثلًا]، وقد تحولت تحولًا عن طريق المحاكاة ونقلت نقلًا. وإن شأن هذه الأسلبة أو التزيين، عن طريق المحاكاة، لهذه الوقائع، التي هي صعبة التحمل في الواقع، أن يجعل منها أمورًا مستعذبة ومستحلاة لنا في الفن... كما أنه توجد في التراجيديا مشاعر صعبة التحمل؛ شأن الشفقة والمخافة، تنشأ عن بناء التراجيديا نفسها؛ أي أن المحاكاة تحول وقائع حياة في فعل تراجيدي واحد وكوني وضروري أو محتمل الوقوع. وتنشأ المتعة هنا عن الشفقة والمخافة وقد حولتا تحويلًا بواسطة من التجربة المحاكاتية. وباعتبار

المحاكاة خاصة بالإنســـان، يمكن أن تقتصر على ألا تكون سوى تكوين لصور محاكاتية، حتى أن أرسطو يعتبر كل الصور نتاج محاكاة؛ بما يظهر الصلة بين «الفنتاسيا» و«التمثيل الحكائي». لكن لا تكون المحاكاة بالصور فقط، وإنمـــا هي أيضًا بناء للفن بناء. فإذن؛ تلزم التفرقة بين المحاكاة، من حيث هي فطرة فطر عليها الإنســـان إذ لا تجد طفلا إلا مقلدا، وبين المحاكاة الفنية، من حيث هي موهبة توجد لدى بعض الأشخاص وتحتاج إلى صقل وتهذيب.

في «القبح» و«القبيح» عند الرواقية:

إذا حق أنه، عند الرواقيين، من شـــأن «الجميل» أن يقودنا إلى ما هو الرباني، فإنه يحق أيضًا أن، عندهم، قد يقود «القبيح» بدوره إلى الرباني؛ وذلك بما أن «القبح» جزء من العالم وحاضر فيه حضور «الجمال» نفسه. عند أرسطو يمكن للقبح أن تكون له قيمة إستتيقية بسبب من المتعة المعرفية المرتبط بالمحاكاة، وبالنسبة إلى الرواقيين، فإنه لا وجود، حقيقة، للقبح؛ وذلك لأن «القبح» يوجد في نظام الأشياء، ونظام الأشياء جزء من «الجمال».

وعند الفيلسوف والأمبراطور الرواقي مارقوس أوريليوس (121م ـ 180م): قد يؤدي تأمل نظام العالم إلى مديح جمال هذا النظام، كما قد يؤدي، بالضد، إلى مديح القبح الموجود فيه؛ وذلك باعتبار القبح جزءًا من هذا العالم. فالقبـــح ـ هذا الجميل المختلف، الجميل الخاص ـ إنما هو نتاج الطبيعة. لكـــن، ليس بمقدرة أي كان أن يدركه على هذا النحو؛ إذ يجب على من أراد إدراكه أن يكون قريبًا جدًّا من الطبيعة حتى يكون حسّاسًا بهذا الجمال. وتعريف «الجمال» عند مارقوس أوريليوس أن «الجميل»، شأنه في ذلك شأن القبيح، إنما هو تعبير عن وجود شيء، أكان طبيعيًا أم مصطنعًا، كما هو تعبير عن وجود حي. وعنده أن ما هو «جميل» هو ما هو «تام في ذاته»، والذي لا يحتاج إلى مدائح. إنما «الجميل» تعبير في كائن حي أو في شـــيء عن طبيعة تُجلي عن نفسها في جملتها. ســـواء تعلق الأمر بمادة مظنون بها أو بموضوع أو بكائن طبيعي. وبهذا، يكون «الجمال» ناتجًا عن نظام العالم. وهو ثمرة لله أو للطبيعة. كما أن القبيح نتاج أو ثمرة للضرورة.

في «القبح» و«القبيح» عند أفلوطين:

يقول الفيلسوف اليوناني الروماني أفلوطين (205م ـ 270م): «أَوَ تنتقدون العقل الإلٰهي لأنه خلق مسوخًا؟ إنما العقل الإلٰهي أشبه شيء يكون برسام ما كان شأنه ألا يخلق من الحيوان سوى العيون [=الجميلة]. وحالنا نحن الذين نستغرب لهذا الأمر لأشبه شـــيء يكون بحال نقاد جهلة

وقد عابوا على رسام أنه ما وضع أزهى الألوان في كل مكان مكان من لوحته، وإنما وضع في كل مكان الألوان التي تناسبه وضحًا ونضحًا! أَوَ لا ترون، يا هؤلاء، أن المدن الجيدة التدبير لا تتكون بالضرورة من أناس كلهم يساوي بعضهم البعض! نحن لا نُبَكِّتُ على مسرحية مأساوية كون كل شخوصها ليسوا أبطالًا. ذلك أنه إذا ما أنتم حذفتم أدوار الخدم والسفلة الأدنياء، فقدت آنها الدراما كل جمالها ورونقها؛ لأنها ما كانت تشكّل جملة متناغمة إلا بأولئك».

2 ـ في القبح والقبيح عند الوسطويين

في «القبح» و«القبيح» عند الوسطويين من الغربيين:

عند مفكري العصور الوسطى، كان الأصل في الأشياء أن تكون «خيِّرة» و«جميلة»، لا «شريرة» ولا «قبيحة». والسبب الذي حملهم على القول بذلك، حتى وإن أنكروا هم واقع الحال حيث ما نفتأ نصادف الكثير من مظاهر «القبح»، إنما هو سبب ميتافيزيقي: لا يخرج من يدي بارئ جميل سوى الجميل. ولذلك، فإن ما سمي باسم «القبيح» إنْ هو، عندهم، إلا شيء شُبِّهَ لنا؛ إذ لا وجود لشيء اسمه «القبيح».

وبهذا، كانت العصور الوسطى ذات نزعة «جمالية تفاؤلية». وقد انتهت في القرن الثالث عشر الميلادي إلى تأكيد ما يلي: إنما الربّ هو علة الكون الوحيدة. ولئن كان الربّ كاملًا خيرًا، فإن الكون لا يمكن أن يكون إلا انعكاسًا لذاك الكمال ولهذا الخير. وبما أن ما من كائن كائن إلا وشأنه أن يُجلي عن العلية الربانية ـ الكاملة الخيرة ـ فإنه لا محالة كائن كامل خير. الوجود خير، وكل الموجودات خيّرة. وإذا كان ثمة بالضرورة اقتران بين «الجميل» و«الخيّر» (على عادة القدماء في استتباع «الجمال» إلى «الخير» والجماليات

إلى الأخلاقيات)، فـإن كل الكائنات «جميلة»، والكون، مأخـوذًا في جملته الكبرى، أجمل شيء يكون.

وهكذا، نجد عند القديس فرانسوا الأسـيزي (1181 أو 82 ـ 1226)، مثلًا، أن لا شيء أجمل من الكون الذي يتحقق فيه أقصى جمال حسي ممكن، إنما الكون «سمفونية سامية»، وهو «أجمل قصيدة قدر لها أن تكتب»، و«أبهى لوحة متناغمة» أمكنها أن تُرسـم. وكل ما يتضمنه الكون «جميل» في ذاته، وأجمل ما يكون هو حين يكون يؤدي وظيفته على أحسـن وجه ضمن جملة الكون الجميلة: حتى الحشرات الأكثر إثارة للاستبشاع والاستشناع، وحتى المسوخ الأكثر حملًا على الاستقراف والاستنكاف، لها حظها من جمال جذاب أخاذ. وحتى المادة نفسـها، ومعها المرض والمـوت، بل حتى الشـيطان عينه، لا يمكـن إقصاؤه من «إمبراطورية الجميل» الكونية.

لكن، كان لا بد من الصحوة من خمار الجميل إلى زعاق القبيح، ومن التوله بالجمال إلى التحـدث عن القبح. وعلى هـذا الدرب، فإن هـؤلاء المفكرين الذيـن لطالما تغنوا بالتناغم الحاصل في الطبيعة، ورأوا في جمال الطبيعة انعكاسـا لجمال الربّ، كان لا بدَّ لهم من الإقرار بوجود القبيح. فعلى الأقل منذ «دنيس المنتحل» (حوالى 500 م)، بدأ هؤلاء يكتشـفون بعض عناصر التنافر، وليس التناغم، في العالم الحسي. ذلك أن بعض أشكال الطبيعـة تجلي إجلاء عن الجميـل المثالي، بينما أخـرى تبتعد عنه، وذلك بسـبب عدم تناغمهـا، بل وقبحها. ومن هنا، يمكـن اعتبار هؤلاء المفكرين بمثابـة الممهدين للحركة الرومانسية ـ التي اعتنت أيما اعتناء، كما سنرى، بجماليات القبح والقبيح.

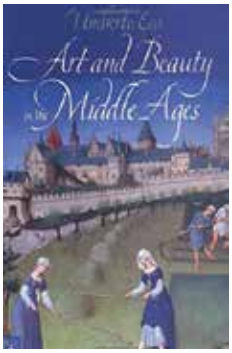
وهكـذا، وجدنا عالـم اللاهـوت والمفكـر الجمالـي الفرنسـي غيـوم الأوفرني (1190م ـ 1249م) يذهـب ـ في كتابه «عن الخير والشـر» (1228م) ـ إلى أن من شـأن الإحساس بالجميل أن يتولد عنه الاستمتاع، وأن من شأن الإحساس بالقبيح أن يتولد عنه الاستبشاع الذي يدفعنا إلى أن نصد عن الشكل القبيح المعروض علينا. ومن أمر الإنسان أن يعشق كل ما هو «جميل»، ومن ديدنه أن يكره كل ما هو «قبيح». وعلى أساس الإحساس الأول يقوم حكم قيمة أو تقدير: نحن نمدح «الجميل»، ونحتقر «القبيح». وأكثر من هذا، فإن «الجميل» ممدوح لذاته، يستحق أن يمدح لنفسه، وهو يقتضي منا ذلك كل الاقتضاء؛ وذلك باعتباره ما ينبغـي أن يُعتَبر وأن يُقدر لذاته. هذا بينما «القبيح» فظيع في نفسـه مكروه بغيض، ويقتضي من نفسـه أن يُحتقر وأن يُزرى به. على أنه قد وجد كلام أفلوطين في تسـويغ «القبح» صدى لديه. أنظره يقول: «افترضوا حتى لونًا أو شـكلًا جميلين في ذاتهما، الحال أنهما ما أن يشكلان بقعة في جملة، ويكونان غير ملائمين للرسم في جملته، حتى يبدوان قبيحين. فالأحمر جميل في ذاته، لكن ليس من شـأنه أن يبقى كذلك إذا ما هو وضع بـدل الأبيض في عين مرسـومة. والعين جميلة في ذاتها، بشـرط ألا توضع في المكان حيث توجد الأذن».

وكان القديس أوغسـطينوس (354م ـ 430م)، من ذي قبل، قد اعتبر أن الكون عبارة عن لوحة رائعة حيث كل دقائق التفاصيل ممتزجة ببعضهـا البعض امتزاج تناغم: الألوان الغامقة موضوعة حيث يجب أن توضع، ودورها يكمن في أن تُجلي عن الألوان البراقة. هي ذي صورة الكون حيث لولا الأفعال الخلقية الدنية ما انجلت الأفعال الخلقية العلية، وحيث «المسوخ» هي ما من شـأنه أن يبدي «الجمال». وإن الكون لفي تطوره أشبه شيء بخطبة عظيمة أو بقصيدة جليلة مكونين من أنغام بعضها يأخذ برقاب بعض، وبعضها عذب وبعضها مر؛ بحيث تتقابل ببعضها البعض وتتكامل. وهي تنساب في انتظام بديع. فإذا ما أوقفت عند لحظة ولم تستكمل بدت «قبيحة». لكن، إذا ما نحن أدمجنا كل نغمة في جملة الخطبة أو القصيدة بدت آنها عنصرا منسجما في التنغيمة أو التوليفة الخطبية أو الشعرية التامة.

وهكذا، فإنه ضد من أنكر «القبيح» إنكارًا مطلقًا، وجد ثمة من أنكره انكارًا نسبيًا. هذا، مثلًا، عالم اللاهوت والفيلسوف الإنجليزي روبرت كروتيست (1175م ـ 1253م) يطرح الإشـكال التالي: لَئِنْ هو كان الربّ «خيِّرا» و«جميلًا»، وقد خرج من يده كل شـيء على صورته «خيّرا» و«جميلًا»، فكيف نفسر، إذن، «القبح» و«المرض»؟ وجوابه: شأن الجمال الجسدي أن ينشأ عن التوافق بين أجزاء الجسم العضوي وأعضائه الخارجية، وقد رافقهما لطف الربّ ووافقهما ووفّقهما، وأمر الصحة أن تنشأ عن انتظام الأجزاء المكونة للجسم وعن اعتدال الأمزجة وعن تكافؤ العناصر. والحـال أنه، في حال «القبح» والمرض، فإن التوافق والترافق والتوفيق لا تنعدم بالمرة، وإنما يقل حظها بعض الشيء. ولذلك، لا يمكن أن نقول إن «القبح» والمرض من «الشـرور»، وإنما هي «خيرات أدنى» ليست تعدم أبدًا القيمـة الجمالية لا ولا الفيزيولوجيـة. وبالجملة، «الجمال» هو اللحمـة الناظمة للكون

والسدى الجامع له. لكن شريطة أن يتمّ النظر إلى الكون نظرة إجمالية لا نظرة تفصيلية. شأن «الجمال» أن ينظم الكل، وأن يؤلف بين المتعارضات. وعلى ضوء هذه النظرة، ينبغي حل كل الإعضالات التي يطرحها وجود «القبح». نحن ما أن نتحدث عن «الجمال الخلقي» ـ الطيبة ـ حتى ها نحن أولاء خطايا لا تعد وذنوب لا تحصى تجابهنا بكل فظاعتها. ونحن حين نتحدث عن «السلام» وعن «السعادة» ها نحن أولاء ضروب من حروب وألوان من مقاساة. ونحن إذ نتحدث عن «الجمال الحسي»، فإنما نغمض أعيننا حتى لا نرى مسوخًا تعيسة مبتئسة. يدعونا مفكرو العصر الوسيط إلى أن نتدبر في هذا الخطب. فإذا ما نحن وضعنا أنفسنا في منظور «الجملة» ـ أو «الكلية» ـ فإنه سرعان ما تتبدد الفضيحة، فلا تعود على التحقيق «فضيحة» وإنما تمسي مسألة «دقيقة». ذلك أن علينا ألا ننسى، أولًا، أن الخطيئة الأخلاقية تفترض، بدءًا، جمال العالم الطبيعي وتستغله لكن من دون أن تفلح في القضاء عليه: تبقى ضربة سيف من قاطع طريق ضربة جميلة بجمال طبيعي، كما أن من شأن المسخ أن يملأ أنفسنا بأحاسيس جمالية عذبة، وذلك سواء لأننا نجد المتعة كل المتعة في خلقه بخيالاتنا (ألكسندر الهاليسي)، أو لأننا نمثله في أعمال فنية نقول عنها بأنها «جميلة»، على الرغم من الفظاعة والشيطنة التي تذكرنا بهما (القديس أوغسطينوس)... أكثر من هذا، من شأن الربّ أن يتصور في ذهنه الأشياء جميلة، لكن المادة، وبالنظر إلى ضعفها، قد تخطئ التشكيل. فما في الأشياء من خاص وعادي وجميل أمر رباني، وما فيها من أمر منحرف وشاذ ومشوه إنما هو ثمرة حتمية للمادة... لكن علينا أن نترقى لا أن نتدلى، فننشد الأعلى لا الأدنى؛ وذلك لأن من منظر الجملة العظيمة الخالدة ـ الكون ـ يتخذ أمر العالم حجمًا جليلًا؛ لأنه يومئ إلى «الجمال الخلقي» الذي يعلو بكثير على «الجمال الطبيعي»... وبعد، لولا «القبح» لما عرفنا «الجميل». ثم إن علينا ألا نخلط بين «الجمال النسبي» ـ الذي هو مفهوم إضافي: جمال من جانب، وقبح من جانب آخر، أو جمال باعتبار، وقبح باعتبار آخر ـ و«الجمال المطلق» الذي هو الجمال على الأحق. إذ يمكن أن يكون قرد معين جميلًا بين القردة، لكنه يبدو قبيحًا بين البشر بقبح لا يحتمل...

وقد زايد بعضهم على الإقرار بالقبيح، لا إنكارًا له وإنما إطراءً له. فذهب إلى حدّ اعتبار أن «القبيح» أجمل حتى من «الجميل» نفسه. قالوا: من شأن «الجميل» أن يشدنا شدًّا إلى العالم الحسّي حتى يطفئ فينا الشغف بالجمال والاستهتار بالمثال؛ هذا بينما من أمر «القبيح» أن يحررنا من آسار اللطف العابر، وأن يبث فينا الحنين إلى المثال الذي فشل «القبيح» في تقليده وهو يتوق إليه. ولذلك، فإننا نعثر على الربّ ونحمده على نحو أفضل في الأمر «القبيح» أكثر مما نفعل ذلك في الشأن «الجميل». ذلك أن الإحساس بالجميل أرضي ترابي، بينما الإحساس بالقبح ينعش فينا الحنين إلى عالم آخر سماوي لا قبح فيه. ومن شأن «القبيح» أن يثبت أن الأشكال الحسية ما هي إلا رمز للجمال الكامل وما كانت هي بالجمال الحق. وعادة ما تكون جماليات «الجميل» سكونة؛ إذ حين ترى



النفس «الجمال» فإنها سرعان ما تسكن إليه، بينما جماليات «القبح» نشوطة؛ إذ بتأمل «القبيح» يستحيل السكون إليه. وإذن، من شأن «الجميل الحسّي» أن يخدعنا وأن يضللنا؛ لأنه يوهمنا أننا نتملك «الجميل الكامل»، هذا بينما يغدو «القبيح» أكثر صدقًا؛ وذلك لأنه يجبرنا على أن نرغب في «الجمال غير المتناهي» الذي لا شيء يستطيع أن يعيّنه أو أن يحققه. هذا ما كان انتهى إليه، على الأقل، الفيلسوف واللاهوتي الوسطوي هيوغز السان ـ ڤيكتوري (1096م ـ 1141م) الذي يعد أول فيلسوف جمالي وسطوي بالمعنى الحصري، والذي كان أول من خصص كتابًا كاملًا للجمال.

والذي عنده، أن من شأن «القبيح» أن يكون أجمل حتى من «الجميل» نفسه. والسبب في ذلك، أننا نعثر، بكل يسر، على «جمال الربّ» في الأشكال القبيحة، أكثر مما نعثر عليه في الأشكال الجميلة. من شأن «الجميل» أن يقسرنا على أن نذهل فيه، ومن أمر «القبيح» أن يستحضنا على أن نذهل عنه، كما من شأنه أن يلزمنا بأن نخرج منه وأن نتجاوزه، بينما «الجميل» يدعونا إلى أن ننغمس فيه وننغمر؛ مما ينسينا ما هو محدود فيه... ذلك أن من شأن مشاعر «الجميل» أن تدلي بنا، ومن أمر مشاعر «القبيح» أن تعلي بنا. وعندما نحمد الربّ في «الجمال الحسّي» نحمده تبعًا للجانب الفاني من العالم، بينما الأمر بالضد مع «القبح الحسّي»، حيث نرقى إلى الربّ بالهرب من الرؤى القبيحة؛ فإذن نحمده حمدًا متعاليًا متساميًا متراقيًا في وجود الربّ لذاته بمعزل عن كل ما ندركه بالحس.

على أن ثمة إضافة مهمة اهتدى إليها بعض الوسطويين، وهي أنهم ما اكتفوا بالحديث عن «القبيح الطبيعي»، وإنما تجاوزوه إلى الحديث عن «القبيح الفني». فهذا القس والفيلسوف الطبيعي وعالم البصريات ويتلو (ولد على ما يترجح عام 1230م) يرى أن «القبح»، في الأعمال الفنية، مسألة نسبية. ذلك أن البعض قد يجد «قبيحًا» ما يجد غيره «جميلًا». وحل الخلاف يكمن في القول بأن حكمهما المختلف إنما هو ناجم عما تعودا على رؤيته. إنما «القبح» غياب «الجمال» الذي تعودنا عليه. وهو أمر ناجم إما عن أشكال بسيطة ما كانت ممتعة في ذاتها، أو عن أشكال مركبة يغيب فيها التناسب الذي تعودنا على الإعجاب به. وإذا ما هي تمازجت عناصر «جميلة» و«قبيحة»، فإن أخطاء ملكة الحكم هي التي تفسر كيف يخطئ الإنسان في المجال الإستتيقي. ومن بين هذه الأخطاء: غياب النور (في الليل يمكن لوجه مليء بالندبات أن يبدو جميلًا، بينما يمكن أن يتبدى هذا الوجه في لوحة قبيحًا)، والمسافة قد تبدي الشيء القريب قبيحًا وأن تظهر الشيء البعيد جميلًا، ومحور النظر قد يبدي الأشياء إذا نظرنا إليها من جانب جميلة وإذا ما غيرنا المنظر بدت قبيحة، هذا فضلًا عن الوسط الذي عرض فيه العمل الفني إذا كان ملائما بدا الموضوع جميلًا، وإلا فلا... وعن أحجام المعروضات، وعن المادة التي صنعت منها... مما يجعل «الجمال» نسبيًا و«القبح» نسبيًا أيضًا، كلاهما مفهوم إضافي...

3 ـ في القبح والقبيح عند العرب والمسلمين:

في القبيح الطبيعي: المرض الظريف

عادةً ما نعثر على صور للقبيح في نصوص التراث العربي. ولعلَّ الجاحظ بلغ بالتندر على «القبيح الطبيعي» حدّ التندر به على نفسه. من منا لا يذكر القصة التي لربما يكون الجاحظ نفسه قد حكاها عن ذاته. فقد رود في بعض المصادر التراثية أن الجاحظ حكى يومًا لتلاميذه، فقال: إنَّه لم يُخجلني طيلة عمري أحد، كما فعلت امرأة ثريَّة، فقد لقيت امرأة في بعض الطُّرق، وسألتني أنْ أصحبها ففعلت، حتَّى أتت بي إلى مَحلِّ صانع للتماثيل وقالت له ـ مُشيرة إليَّ: كهذا... فبقيتُ حائرًا مِن أمرها، ولمَّا انصرفت سألت الصائغ عن القِصَّة، فقال: لقد سألتني هذه المرأة أنْ أصوغ لها تِمثالًا للشيطان، فقلت لها: إنِّي لم أرَ الشيطان؛ كي أصوغ تِمثاله، فطلبت مِنِّي أنْ أنتظر حتَّى تجيء بتِمثاله... واليوم جاءت بك إليَّ وأمرتني أنْ أصوغه شبيهًا لمنظرك!

وقد ورث أبو حيان التوحيدي من شيخه الجاحظ فضوله بكل شيء إلى الحدِّ الذي راح معه يحصي الجواري المغنيات في زمنه: «ولقد أحصينا في سنة 360: 460 جارية من القينات ومائة وعشرين من الحرائر، وخمسة وتسعين من الصبيان الذين يجمعون بين الحذق والحسن. هذا سوى ما كنا لا نظفر به ولا نصل إليه لعزته ورقبائه، وسوى ما كنّا نسمعه ممن لا يتظاهرون بالغناء وبالضرب إلا إذا نشط أو ثمل في حال أو خلع العذار في هوى»، وحتى أنه راح يستقصي عمّا سماه «المرض الظريف» المتمثل في الولع بكل ما في الحبيب بما في ذلك ما فيه من «قبيح»، شأن المعاطب الآدمية، فقد ذكر خمس حكايات من فن هذا الجنون أورد منها ههنا اثنتين وأترك البقية لفطنة القارئ:

1 ـ «كان أبو هاشم الرفاعي يعشق جارية سوداء سمينة ضخمة، وكان يمصُّ لسانها ويشم صنانها ويستنشي ريحها عجبًا بها».

2 ـ «وكان أبو الخطاب صاحب المستغلات بسر من رأى عشق جارية يقال لها عنان، فكان ينومها على قفاها ويرفع رجليها ويقرقر في جوفها رطل نبيذ، ثم يضع شفتيه على شفرها ويمصّه حتى يشربه، ثم يلتمس بولها وهي حائض». ويعلق أبو حيان التوحيدي عن هذا التهوس بالقبيح قائلًا: «هذا أيدك الله مرض ظريف، والناس في الدنيا على ضروب البلاء».

من القبيح الطبيعي إلى القبيح الفني:

على أن بعض صور «القبح» والدمامة وُجدت في التآليف العربية القديمة التي تمّ تزويقها. ومنه مخطوطة كتاب البلهان المنسوب إلى أبي معشر الفلكي؛ حيث نعثر على صور للشياطين والعفاريت وغيرها من الكائنات «القبيحة»:

القبح علاجا للعجب: الغزالي

ومن غريب الصدف، أن ينصح أبــو حامد الغزالي ـ في كتاب إحياء علوم الدين ـ كل من امتلأت نفســه عُجبا أن يقبل علــى تأمل «القبيح». ففي ذلــك درس له قد يهديه إلى تحقيق فقد نفســه ما به تتنفج. يقول أبو حامد في هذا الأمر ذاكــرًا حال المُعْجَب واصفًا دواءه المُعْجِب:

«(...) أن يعجب [المرء] ببدنه في جماله وهيئته وصحته وقوته وتناسب أشكاله وحسن صورته وحسن صوته؛ وبالجملة تفصيل خلقته، فيلتفت إلى جمال نفسه، وينسى أنه نعمة من الله تعالى. وهو بعرضة الزوال في كل حال. وعلاجه ما ذكرناه في الكبر بالجمال وهو التفكر في أقذار باطنه، وفي أول أمره، وفي آخره، وفي الوجوه الجميلة والأبدان الناعمة أنها كيف تمزقت في التراب. وأنتنت في القبور، حتى استقذرتها الطباع».

4 ـ في «القبح» و«القبيح» عند المحدثين:

العصر الحديث: تغيّر قواعد الفن

من جميل القدماء إلى صدقية وتعبيرية المحدثين (الرومانسيين)

لأمدٍ مديدٍ لم يكد يحضر «القبح» و«القبيح» لدى المحدثين إلا على جهة السلب؛ أي بما هو ما ليس «جميلًا» أو «جمالًا».

لكن في العصر الحديث أيضًا ولربما لأول مرة في تاريخ الفكر الغربي تمّ إفراد كتاب بالكامل للحديث عن «القبيح». لكن ذاك كان تتويجًا لتطور النظرة إلى «القبيح» في النقد الجمالي الحديث، هذه بعض أهم لحظاتها:

لحظة ليسنج (1729م ـ 1781م) وماندلسون (1729م ـ 1786م) وبداية إشاحة النظر عن الجميل:

الرغبة في التغيير دفعت الفنون الجميلة إلى رسم القبيح

ظاهر كتاب «لاوكون» ـ الذي ألفه الأديب والمؤلف المسرحي والناقد الأدبي الألماني غوتهولد إفرائيم ليسنج عام 1766 ـ يشي بأنه كتاب أنشئ بغاية إجراء حوار فلسفي مع الناقد الأدبي الألماني يوهان يواقيم فينكلمان (1717 ـ 1768) حول أفضلية «الشعر» على

«الرسـم»، لكن باطنه يشي عن حوار ما فتئ يدار مع الفيلسوف الألماني موسى مندلسون (1729م ـ 1786م) حول «الجمـال» و«القبح» في الفنون. وإنه لبالأحرى حوار فيلسـوفين كبيرين من فلاسـفة العصر الحديث حول «الجمال» و«القبح» أدركا التحولات التي بدأت تحدث في الفن الحديث في ما يتعلق بموضوع «القبيح».

وقد ذهب ليسنج ـ في كتاب «لاوكون» هذا ـ إلى أن الفنان الإغريقي كان ينشد كمال الشيء المرسوم، وكان عليه أن يرسم أعمالًا جذابة. ومن ثمة كانت بغيته أن يرسم «الجميل المثالي». لكن، ما منزلة «القبيح» في «إمبراطوريـة الجمال» هذه؟ كان كاتب قديم قد خاطب رجلًا مشوّه الخلقة بأشوه شيء يكون: «ترى، من ذا الذي يرغب في أن يرسمك إن كان لا أحد يريد أن يراك؟» هذا بينما أكثر من فنان حديث سوف يقول له ـ إن هو وُجد في نفس وضع الفنان القديم ـ: «لك أن تكون مشوه الخلقة ما شيء لك، فإني مع ذلك سوف أرسـمك. ولئن ما كانت لأحد رغبة في أن يراك، فإن الناس، مع ذلك، سوف يرغبون في رؤية لوحتي التي رسمتك فيها؛ وذلك لا لأنها سوف تكون شبيهتك، ولكن لأنها سوف تكون الحجة على فني الذي عرف كيف يصوّر بإجلال قسـاوة الطبيعـة عليك». ترى، لماذا لم يرسـم القدماء مشـوهي الخلقة والدميمين؟ وهل فعلًا لم يوجد عندهم رسـامون رسموا شخصيات دميمة؟ الحقّ أنهم كان لهم فنانون، شأن «بوزون» و«بيرايكوس»، لم يترددوا في رسـم «الأشـكال القبيحة». لكنهم ما حظوا أبدًا بالتقدير. كان بوزون يفضل رسم ما هو «مشوه» و«قبيح» في جسم البشـر، لكن الرجل عاش في فقر مدقع. أما بيرايكوس ـ هذا الذي رسم حوانيت الحلاقين القذرة وورشات العمال الوسخة وحميرا دبرة بدقة الرسامين الهولنديين، كما لو كانت هذه الموضوعات تملك في الطبيعة جاذبية معتبرة، وكما لو كانت هي نادرة ـ فقد وجد نفسه وقد أطلق الناس عليه لقب «رسام العذرة»؛ وذلك حتى وإن كان الأثرياء الذين كانوا يعيشـون في الرفاه يدفعون له مقابل أعمالـه وزنها ذهبًا، معوضين بذلك عن ضعف ذوقهم بإعطاء قيمة خيالية لكذا أعمال... وكان قد دعا أرسطو، في كتاب السياسـيات، إلى ألا تعرض اللوحات على اليافعين، ما أمكن ذلك، حتى يتمّ الحفاظ على «نقاء» خيالهم، فلا يجابهوا بصور «القبيح». وقد كانت اعتبرت السلطة السياسية نفسها بأنه يليق بها أن تهتم بالفن وأن تلزم الفنان بمجاله الخاص ـ رسـم «الجميل» ـ بحيث لا يتعداه إلى رسم «القبيح». ويمكن الاستشهاد، في هذا الصدد، بالقانون الذي كان سنه أهل طيبة والذي كان يأمر الفنانين بأن يصوّروا في أعمالهم الطبيعة عن طريق تجميلها، وكان يمنعهم من تقبيحها مهددًا إياهـم بإنزال العقوبات عليهم. على أن هذا القانون ما كان تمّ سـنه بغاية محاربة الفنانين الرديئين، كما اعتُقد في ذلك لزمـن طويل؛ إذ ثبت أن هذا القانـون كان موجها لمحاربـة «الكاريكاتير» الذي يعمد إلى تشـويه الوجوه المرسـومة وتقبيحها وليس إلى رداءة تصويرها. وقس على ذلك قانون حكام الألعاب الأولمبية الذين كانوا يرفضون أن توجد رسـومات قبيحة للاعبين، من غير ما تجميل، بين الأعمال الفنية التكريمية لهم. وهكذا، كانت الفنون تخضع، عند القدمـاء، إلى قوانين المدينة. وكانت

الغاية النهائية للفنون إحداث المتعة. وكان يدخل في صميم أعمال المشـرع النظر في أي المتع يسـمح بها للمواطنين وأيتها لا، وإلى أي حدّ يا ترى؟ ذلك أنه كان يعتبر أن الفنون التشـكيلية، قادرة، فضلًا عن التأثير الذي تمارسـه على «طبع الأُمة»، أن تحدث تأثيرات خطيرة.

وبالجملة، كان «الجمال» هو المطلب الأول للفنون التشكيلية عند القدماء. وكما قال ليسنج: «لقد كان الجمال دومًا قانون الفن القديم الأسمى». وكان هدف الرسام الكلاسيكي تصوير «الجمال الجسـماني». وإنما التعبير عن «الجمال الجسـماني» هو موضوع الرسم الحقيقي. وتأسيسًا عليه، كان «الجمال الجسماني» هو موضوع الرسم النهائي. وقد ترتب عن هذا الأمر، أن كل ما لا يقبل الانضباط إلى هـذا المعيار ـ أي معيار «الجمال» ـ كان عليـه أن يختفـي، وأن كل ما يقبل ذلـك، كان عليه أن يكـون تابعًا إلى معيـار «الجمال المثالي». وهكذا، فإنه في ما يخص التعبير عن الأحاسيس، كانت ثمة أهواء ودرجات أهواء يعد التعبير عنها في الوجه مرادفا للتشوهات المنكرة، التي تُكره الجسم على أن يرسم في أوضاع شوهاء من شـأنها أن تحطم «جمال» الخطوط التي ترسم الجسم في حال سكينة. ولهذه الحيثية، امتنع كل فناني العصر القديم عن تمثيل مثل هذه الأهواء، أو عملوا هم على التخفيف من حدتها؛ بحيث تبقى هي قـادرة على التعبير عن هذا «الجمال». فلا الغضب، ولا اليأس، تركا «يلطخان» أحد إعمالهم الفنية. بل يعتقد ليسنج أن القدماء ما مثلوا أبدًا مشـهد «تهارش وتقاتل» أو «مجزرة بشـرية»، وقد عدلوا من تمثيـل الغضب ولطفوا منه بتصوير وجه المرسـوم سـاكنًا صارمًا حازمًا، لا فاغرًا فاه ولا صارخًـا لاعنًا بملءِ فمه. وهكذا، لئن رسم الشـاعر الربّ يوبتير وقد تملكه غضب شديد حد إرساله الصواعق، فإن الرسـام صوره فقط في صورة الحازم الصارم. كما أن المصاب بالبلوى كان يتمّ تخفيف حدة معالم وجهه بحيث تبدو عليه مجرد مسـحة من حزن. وحين كان يسـتحيل ذلك عمد الفنانون إلى إخفاء معالـم الوجه وملامحه بخمار. وكان هذا الخمـار بمثابة تضحية من الفنان باسـم صون «جمال» الصورة. وهذا لا يظهر أنه كان عليهم أن يدفعوا بالتعبير إلى ما وراء حدود الفن، وإنما بالضدّ كان عليهـم أن يخضعوا التعبير إلى أول نواميس الفن ـ «ناموس الجمال».

بناءً عليه، كان قد سـعى النحات ـ في عمل تمثال لاوكون ـ إلى بلوغ «الجمال» الأكبر مع اختياره تمثيل الألم الحسي. والحال أنه بسبب تشوهات ملامح الشخصية لداعي عنف هذا الإحسـاس ـ الألم ـ الذي يعتصر الشـخص، بما يتناقض مع «قواعد الجمال»، وجد الفنان نفسـه ملزمًا بالتلطيـف من التعبير عن هـذه المعاناة. وكان عليـه أن يخفف من الصرخـات وأن يحولها إلى مجرد تنهدات... وذلك لا لأن من شـأن الصرخات أن تفضح ضعف الروح، ولكن لأن من أمرها أن تشـوه ملامح الوجه تشويها مقرفًا. يكفي أن نتخيل لاوكون وقد فغر فاه، لكي نفهم أسـباب هذا الاختيار. الحقيقة أن هذه المجموعة النحتية تثير الشـفقة، لأنها تجمع بين الجمال والألم، وإذا ما نحن تخيلناها من غير تلطيف من

حدّة التعبير عن الألم، تصير آنها شيئًا قبيحًا ومنفرًا؛ بحيث أن المشاهد سرعان ما يشيح بوجهه عنها؛ لأن مشاهد الألم تثير في نفسه الاستبشاع... يكفي فم فاغر، من غير أن نقول بأن هذا الأمر يشوه تشويهًا عنيفًا ومقرفًا بقية الوجه، حتى تبدو، في الرسم، بقعة على القماش والنحت، وفراغ له أثر سيئ جدًّا.

يكفي أن نستشهد هنا بإظهار الإلٰه جوبتير متنبأ وقد صوّر على شكل رأس عجوز ملتحية فاغرة فاهًا. هل كان على الإلٰه أن يصرخ عندما ينبئ بالمستقبل؟ وهل ستكون نبوءته مشكوكًا في أمرها إن كان عليه أن يقولها وملامح فمه هادئة ساكنة؟

يرى ليسنج أنه قد تم، في العصر الحديث، توسيع حدود الفن، وأمسى مجال تطبيق المحاكاة يمتد إلى الطبيعة المدنية، وما عاد «الجميل» إلا قسمًا من هذا المجموع. لقد أمست «الحقيقة» و«التعبير» القانونين الأساسيين الأولين في زمننا، كما اكتشف أن الطبيعة نفسها تضحي بالجمال من أجل مقاصد أسمى. فكان على الفنان أن يستتبع الجمال إلى مشروعه المجمل، وألا يتنازل للجمال بأكثر مما تسمح به الحقيقة والعبارة. إذ كما صار يقال يكفي لأقبح موضوع أن يتحول، بفضل فضيلتي «الصدق» و«التعبير»، إلى موضوع فني «جميل».

ولهذا السبب، ترى لسينج يذهب إلى أن: «الجميل جملة» و«القبيح جملة». يكفي أن يكون ثمة قسم من «جملة» غير مطابق للذوق حتى يكون الأثر العام للعمل أقل «جمالًا». لكن الموضوع ذاك لا يصير بالضرورة «قبيحًا» لهذا السبب عينه. ذلك أن «القبح» يقضي بأن يكون العدد من أجزاء الجملة غير ملائم، وأنه يكفي أن نشملها بنظرة جامعة حتى نشعر آنها بنقيض ما نشعر به عند رؤية «الجمال».

إذا ما نحن اعتقدنا هذه القاعدة، فإن «القبح»، بالطبع، لا يصلح أن يكون نموذجًا للشعر. ومع ذلك، فإن هوميروس كان قد وصف «القبح» الشديد لتيرسيت ـ وهو محارب إغريقي شارك في حصار طروادة، وضرب به الإغريق المثل في القبح والدمامة ـ وصفًا دقيقًا وتفصيليًا. هذا مع تقدّم العلم أن هوميروس لا يصف «الجمال» بمثل تلك التدقيقات التي أوردها في وصفه «القبح».

وهنا يتساءل ليسنج: لِم ما حرّمه هوميروس على نفسه من تدقيق لأوصاف «الجمال» أباحه لنفسه عند تحقيق أوصاف «القبح»؟وجوابه أن هوميروس فعل ذلك لكي يثير في أنفسنا إحساسًا ممتزجًا نحو هذا الشخص نفسه: «قبيح صورته» و«جميل فعاله». والحال أن من شأن هذه الأحاسيس

المختلطة أن يتولد عنها الأمر «المضحك» و«الفظيع». قال هوميروس عن تيرسيت بأنه «قبيح» ذميم حتى يجعل منه شيئًا مضحكًا. لكن، ما كان «قبحه» بمفرده هو ما صيّره مضحكًا، لأن «القبح» عدم كمال، ولأنه لكي ينشئ «المضحك»، فإن عليه أن يخلق التضاد بين النواقص والكمالات. وهنا يحيل ليسنج على بعض أعمال صديقه موسى مندلسون الفلسفية. ويبدأ حوار خفي بين الرجلين حول «الفن» و«الجمال» و«القبح». يقول ليسنج: هو ذا ما كان أعلنه صديقي [ماندلسون]. وأود أن أضيف بأن هذا التضاد لا ينبغي أن يكون شديدًا جدًّا ولا خفيفًا جدًا. ذلك أن شأن جسم قبيح وروح جميلة شأن الزيت والخل يبقى كل واحد بمذاقه المنفصل، حتى ولو مزجنا بينهما مزجًا. فلا تنشأ عنهما أرومة جديدة. إذ عن الجسم ينشأ فنيًا الاستبشاع وينشأ عن الروح الاستمتاع، وكل واحد يحافظ على أثره الخاص. وحده متى يكون الجسم فاسد التكوين، يبدو هشًّا ونحيلًا، وذلك عندما يمنع الروح من أن تحدث أثرها، ويصير مصدر آراء اعتباطية عنها، آنذاك يمتزج الاستقباح والاستحسان، ولكن ما ينتج عنهما لا يكون مثيرًا للضحك وإنما يكون باعثًا على الشفقة. ولهذا، ما كان تيرسيت مثيرًا للضحك فقط لأنه كان ذميمًا، لكنه ما كان ليثير الضحك أيضًا لو ما كان كذلك. ذلك أن القبح، وتطابق هذا القبح مع ضده، والتضاد الذي يجدان نفسيهما فيه مع الفكرة التي يكونها عن أهميته، والأثر غير الضار لثرثرته الشريرة، التي لا تهين إلا نفسه، كل هذه العناصر عليها أن تتفاعل في ما بينها البين كي تصير باعثة على الضحك... ولئن كان القبح غير الضار يمكن أن يبعث على الضحك، فإن القبح الضار يمسي مثيرًا للرعب. والحال أن قبح الأشكال لا يمكن، بوصفه كذلك، أن يكون موضوع لوحة، وقد فهم على أنه فن. لكنه يمكن أن يكون مفيدًا في الشعر باعتباره عنصرًا موجها لتقوية أحاسيس أخرى. وهل للرسم الحق، حتى يثير الضحك ويتسبب في الرعب، أن يلجأ إلى الاستعانة بأشكالٍ قبيحة؟ وجواب ليسنج: لا أتجرأ على الجواب بالسلب. لا يمكن أن ننكر بأن القبح غير الضار يمكن له، في الرسم، أن يكون باعثًا على الضحك؛ ولا سيما حين يضاف إلى ادعاء الفنان نوعًا من الملاحة وقدرًا من سمو النظرة. كما أنه مما لا يقبل النقاش أن القبح الضار، كما يحدث في الطبيعة، يثير الرعب كذلك ما أن يصوّر في لوحة، وأن هذا الأمر المثير للضحك وهذا الشأن المثير للرعب، واللذين هما في ذاتهما إحساسين مختلطين، ما أن يتمّ تصويرهما، حتى يصيرا باعثين على قوة تعلق شديدة، ويحدثان مزيدًا من المتعة. ورغم ذلك، فإن عليّ أن أشير إلى أن الرسم لا يوجد، بالذات، في نفس وضع الشعر. ذلك أن قبح الشكل يفقد، في الشعر، تقريبًا أثره المنفر، بسبب أن عناصره المختلفة المؤسسة، التي كانت متقابلة، صارت الآن متعاقبة. ومن هذه الناحية يتوقف القبح تقريبًا، إذا ما ساغ لنا القول، عن أن يكون قبحًا، ويمكنه أن يمتزج امتزاجًا حميميًا مع ظواهر أخرى، لكي يتولد عنه أثر آخر جديد وخاص. هذا بينما في الرسم يحافظ القبح على قواه، ولا تكون له آثار أقل كما يكون له في الطبيعة. ولهذا السبب، فإن القبح غير المؤذي لا يمكن أن يبقى مثيرًا للضحك زمنًا طويلًا، إذ سرعان ما يحلّ محله الإحساس غير

الممتع، وما كان يبدو لنا في الأول مثيرًا للضحك سـرعان ما يمسي منفرًا. والأمر بخلافه في القبح الضّار؛ إذ سـرعان ما يتبدد الفزع شيئًا فشيئًا، ولا يبقى ثمة سوى التشوه الذي يظل هو هو.

لقد صوّر هوميروس «القبح» في شخص تيرسيت، لكنه ما صوّر «الجمال» أبدًا. وكل ما قاله في هذا المقام هو أن «نيري» كان «وسيمًا»، وأن «آخيل» كان «أجمل»، وأن «هلينا» كانت جميلة جمال إلهة. لكنه ما غامر أبدًا بتعداد تفاصيل أكثر وبإبداء توصيفات أبلغ لهذه الألوان من «الجمال». ترى، ما أسباب ذلك؟ يعتقد ليسنج أنها تعود إلى:

1 ـ أن مفهوم «الجمال» أشـدّ انبهامًا من مفهوم «القبح». ذلك أن القبح بيّن والجمال مُشـكَل. وكل واحد منا له صورة مثالية عن «الجمال»، وهي بعيـدة بهذا القدر أو ذاك عن «الجمال الحقيقي» أو عن «الجمال الأسـمى». وإذن؛ مختلف السـمات الوصفية التي يمكن للشاعر أن يقدّمها عن «الجمال» لا يمكن أن يكون لها الأثر عينه على القراء. ومع ذلك، فهو يرغب في أن يوقظ لدى القراء مفهومًا واحدًا هو عين المفهوم. ولهذا، تراه يرخي عنان خيال كل واحد منا، ويكتفي أن يستنتج من الآثار الحادثة شدة العلة التي كانت مصدرها؛ أي أنه، في حالة هلينا، لا نرى جمالها رأي العين، لكن ندرك الأثر الذي تحدثه على الشيوخ.

2 ـ وحتى حين ننتبه إلى أن كل البشر يعتبرون «جميلًا» السمات عينها التي تسم وجهًا معينًا وتناسباته، فإن ثمة فارقًا بين أن نرى هذه الملامح لوهلة واحدة، وقد قوبلت وعُرضت بعضها إلى جانب بعض، وأن نقرأها سمة سمة قراءة تتابع. يقتدر الرسام على الفعل الأول، ويصير الجمال هنا مجاله المخصوص. لكن على الشاعر أن يكتفي بالاختيار الثاني. والحال أن الذكر الأشمل للملامح الأجمل والنسـب الأكمل لا يعادل نصف الأثر الذي تنتجه أسوأ اللوحات.

سر اتفاق البشر على تحديد مفهوم «القبح»:

يتولد الجمال الطبيعي عن الأثر المنسجم الناجم عن أجزاء تحيط بها العين بنظرة واحـدة لوهلة أولى. وهذا يتطلـب أن تعرض العناصر إلى جانب بعضهـا البعض. وهو ما يحدث بالذات في فن الرسـم. ومن ثمة كان للرسـم، وللرسـم وحده، أن يصوّر الجمال الجسدي. أما الشـاعر، فلا خيار له اللهمَّ إلا أن يعرض الجمال بحسبانه تتابعًا [تتاليًا] ـ وليس تقابلًا كما في الرسم ـ وإلا يمتنع بالكلية عن تصوير الجمال الجسدي. يشعر الشاعر حقًّا أنه يسـتحيل على هذه العناصر، إذا مـا هي عرضت بعضها إثر بعض، حسـب مبدأ التتابع، أن تحدث الأثر نفسه كما لو عرضت بعضها إلى جانب بعض، حسب مبدأ التقابل. وهو يعلم أن النظرة التي نلقي عليها بعد أن نكون قدر رأيناها عند تعدادها، والتي هي نظرة تسعى إلى تركيز هذه الانطباعات المتعاقبة في جملة متسقة جامعة، لا يمكن أن تخلق صورة مرْضية. وهو يعلم كذلك أنه ليس في مستطاع الخيال البشري أن يحصل على تمثل واضح

الأثر يحدثه ضم هذا الفم أو الأنف أو هذه الأعين جملة، إذا لم يكن لنا تذكر ـ حسب الطبيعة أو العمل الفني ـ لمثل هذا التوليف بين العناصر. وطريقة هوميروس شاهدة على ذلك. قال إن «نيري» كان «وسيمًا» وأن «آخيل» كان أجمل وأن «هيلينا» كانت حسناء حُسْنَ ربة، لكنه ما جازف يومًا بأن قدّم تفاصيل وبأن وصف بوصف أدق هذه الألوان من «الوسامة» و«الحسن» و«الجمال». ومع ذلك، فإن الإلياذة قامت بكلها على جمال «هيلينا». ولنا أن تصوّر أية تفاصيل وصفية ما كان لشاعر محدث أن يذهل عنها. يكفي، في الشعر، لطرف واحد من جملة شعرية ألا يكون موافقًا للذوق حتى يكون الأثر العام للقصيدة أقل جمالًا. لكنَّ الموضوع المذكور لا يصير، مع ذلك، قبيحًا بالضرورة. فالقبح يتطلب أن تكون ثمة أجزاء كاملة غير مطابقة، وأن يكون بإمكاننا أن نشملها جميعا بنظرة واحدة: آنذاك نشعر بضدّ ما يجعلنا الجمال نشعر به.

وإذا ما نحن اعتقدنا في هذه القاعدة، أمكن للقبح أن يعتبر من بين المواضيع التي يمكن للرسم أن يمثلها تمثيلًا. لكن، بما أن الأثر الذي يحدثه «القبح» عبارة عن إحساس غير ممتع، وأن على المتعة أن تمسي الهدف الأول لكل الفنون الجميلة، فإنه ينبغي للقبح أن يكون مستبعدًا من كل مواضيع الرسم.

ويعلق موسى ماندلسون على هذا المقطع بالقول: «مرة أخرى أقول: ما كان هذا الحكم بالحكم الذي يمكن تعميمه. يمكن للقبح، عن طريق آلية التضاد، أن يزيد من الجمال. مثال ذلك [منظر] الساتورات وحوريات البحر والوحوش الضارية التي تجر عربة باخوس وآريان، و[مشهد] بلوتون الذي يختطف بروسربين. فالحجة التي تتعللون بها لا تحاج عن أي شيء. المتعة هي غاية الفنون الجميلة، لكن ما كانت الأحاسيس الخالصة والعذبة هي هدفها المنشود. ومن ثمة، لا يتمّ إقصاء المشاعر المختلطة بهذا الصدد».

ويواصل ليسنج محاججته على طرحه الأساس: القبح لا يمكن، بالضرورة، أن يصلح موضوعًا للشعر، إذا كان على الإحساس غير الممتع، الذي يحققه، أن يمسي هو الغاية السامية.

والحال أنه لما يمسي «القبح» غير مؤذ، فإنه يصير «أمرًا مضحكًا». وبالضد، لما يكون «القبح» مؤذيا، فإنه يوحي بالرعب، ولا يبقى مثيرًا للضحك. وما يوحي بالرعب من شأنه أن يكون تابعًا إلى «الأمر الجليل». إنما المرعب جليل، وما كان المرعب مضحكًا.

ويعلق موسى مندلسون على هذا المقطع بالقول: «[في الأسطورة الإغريقية] ميدوزا [قنديل البحر] أجمل من شخص ربة الجحيم ألكتو [الأسطوري]. وألكتو هذه لا يمكن أن توحي بالجلال أبدًا، وذلك بالقدر الذي لا يمكن أن يوحي الموت والخطيئة بالجلال في فردوس ميلتون المفقود. فما كل ما يوحي بالهيبة من الأمر الجليل بالضرورة. ذلك أن الوميض الذي يشع من أعين الأرباب ما كان مرعبًا على هذا النحو، لكنه أكثر جلالًا من اللهيب الذي توقده ربات الجحيم».

ويضيف ليسنج: إن الوسيلتين اللتين يمكن أن نلجأ إليهما لتهذيب «القبح» وتشذيبه تعوزان الرسام. ذلك أن تيرسيت، إذا ما هو صور في لوحة، سوف يبدو قبيحًا القبح كله، بلا إمكان استدراك على قبحه أبدًا. لكنه يبدو، عند هوميروس، باعثًا على الضحك. ومن ثمة، كان الرسام كايلوس على صواب لما رفض تضمين صورته في سلسلة لوحاته عن الإلياذة، بَيْدَ أن كلتز كان على خطأ لما تمنى أن يحذف مشهده من الكتاب نفسه.

ويعقب موسى مندلسون بالقول: «يمكن للقبح غير المؤذي أو غير الضّار أن يشكّل، بالنسبة إلى الرسام أيضًا، مصدر إثارة للضحك. هل تذكرون رقصة هوغارث؟ كل الأشخاص الممثلة على اللوحة مثيرة للضحك. ولهذا، سوف يكون تيرسيت باعثًا على الضحك لو أنه رُسم في لوحة. لكنه سوف يكون متعارضًا على الدوام مع جدية الشخصيات الأخرى؛ لأنه سوف يكون آنها على الرسم أن يحول بالضرورة فعله الحركي إلى فعل جامد. وليس يمكن للرسام أن يدمج هذا الشخص في موضوع جدي من دون أن يؤدي ذلك إلى تناقض الإحساسات المتولدة عن المشهد برمته؛ وبالتالي فإنه سوف يعمل على تحطيم وحدة لوحته».

والذي عند ليسنج أنه لا يمكن للقبح، بما هو مصدر رعب، أن يُستعمل من لدن الرسم إن ما كان يريد أن يكسبنا أحاسين غير ممتعين بدل إحساس واحد. وذلك لأن شأن إحساسين مثل هذين أن يثيرانا إثارة بالغة بحيث لا يعود بإمكاننا آنها الحديث عن الأمر الجليل.

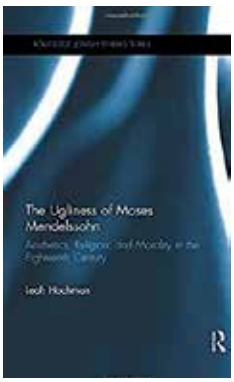
قد يعترض معترض على ليسنج بالقول:

وعلى الرغم من هذا وُجد رسامون وضعوا طوع ريشاتهم موضوعات قبيحة ومنفرة، وهم مع ذلك لاقوا استحسانات وتصفيقات. وجوابه: أنا لا أنكر هذا الأمر. لكن، لئن هي كانت هذه الأعمال قد أثارت الإعجاب، فما كان موضع الإعجاب فيها إنما هو مهارة الرسام [والشاعر] التي تبدت فيها. كلا؛ ما كان الموضوع المصور هو الذي يُعجب، وإنما حسن التصوير هو الذي يفعل ذلك.

لكن، كيف انتقل الفن من الاهتمام بالجميل إلى العناية بالقبيح؟

جواب ليسنج: حدث تحول عام شهدت عليه الفنون الجميلة والعلوم الحقة، في مجملها، مع مر الأيام. ففي صلة بأصلها، كانت الفنون الجميلة منذورة، في مرحلة أولى، إلى تصوير أشكال «الجميل» كما تتجلي في الطبيعة، أكانت جسمانية أم روحانية، بحيث تبقى بالنسبة إلينا دومًا متاحة، وتكون دائمًا تحت تصرفنا؛ وذلك بغاية أن نجد المتعة في رؤيتها. وإن أكبر مجد حصل للفنون والعلوم لتمثل في كونها استحضرت هذه الجمالات وحققتها وصورتها تصويرًا، من دون أن يأخذ جمال الموضوع في ذاته أية مكانة متميزة. ومن هنا نشأت كل

إنتاجات الموضوعات الأولى في الفنون ـ فينوس ـ أكانت جميلة أم قبيحة، نبيلة أم وضيعة، نفيسة أم خسيسة. كل هذه الأمور أمست لا أهمية لها ما أن يسقط المتفرج صيدًا سهلًا للوهم. وهكذا، فإنه بالقدر الذي ما من فنٍ يسعى إلى تصوير الواقع إلا وينبغي عليه أن يثير الإعجاب، لا سيما بواسطة من الطابع المثير للموضوع المصوّر، وبالقدر الذي تصير فيه الأجساد هي الموضوع الحقيقي للرسم، وبالقدر الذي تصير فيه القيمة التصويرية للأجساد ناجمة عن جمالها، فإنه يمسي من البديهي أن يختار الرسم الأجسام الأشد جمالًا لكي يصورها. ومن ثمة، حضور مفهوم «الجميل المثالي». وبما أن «الجميل المثالي» لا يحتمل إثارة حال وجداني عنيف، فإنه يصير على الرسام أن يتفادى مهما كان الثمن تصوير مثل هذه الحال. ومن هنا ذاك الهدء والسكينة العظمى التي تبدو على ما تمّ تصويره رسمًا سواء على مستوى الموقف أم على مستوى التعبير.



ويعلق موسى مندلسون على هذا بالقول: «أجد أن العبارة التي تشير إلى أنه لربما ما عاد جمال الأشكال هو ما يشكّل القيمة التصويرية للأجسام ـ إذ يبدو أن نشدان التأثير الوجداني يلعب دورًا أكيدًا ـ أجدها عبارة شديدة الجراءة».

لكن، سرعان ما تعب أهل الذائقة الفنية الراقية بألا يتمّ درك وتحقيق وتصوير سوى الشيء عينه على الدوام، وألا تنال الفنون الإعجاب اللهمَّ إلا متوسلة «الجميل» وحده دون سواه موضوعًا لها. وقد اعتقدت أن مجدها سوف يكون أكبر لو أنها أفلحت في إثارة الإعجاب فقط بالطريقة التي تصور بها الأشياء، فكان ما كان من مغازلة الفنون للموضوع «القبيح» لكن مع تصويره تصويرًا «جميلًا»...

لحظة فريدريش شيلر:

والحال أنه كان قد لوحظ أنه مع الشاعر والأديب والناقد الألماني فريدريش شيلر (1759 ـ 1805) لربما حدثت بداية انكفاء مقولة «الجميل» أمام مقولة «اللطيف» ومقولة «الجليل». فما صار يطلبه هذا الفيلسوف الأديب إنما هو «جمال خلقي»؛ أي جمال خاص بالإنسان تجده في «اللطف»، الذي هو عنده جمال متحرك ساحر فتّان جذاب كاشف عن طبع خلقي. كما أن «الجمال» الذي يهمه ما عاد هو «جمال الطبيعة»، وإنما حاول شيلر أن يؤسس لجليل خاص بالإنسان، في متناول الفن وللفن إليه مدخل، عن طريق مفهوم «الكرامة» باعتبارها قمعًا للألم وكبتًا للنوازع.

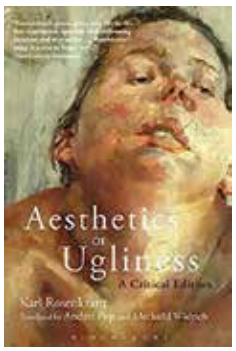
لحظة فريدريش شليجل(1772 ـ 1829):

من اللحظات الماهدة للإقبال بالنظر في أمر «القبيح» وعدم إشاحة النظر عنه لحظة الفيلسوف والأديب والناقد الألماني فريدريش شليجل. إذ الذي عنده أنه حتى «القبيح» و«البشع» و«المقرف» و«المشوَّه» و«الفظيع» و«المتنافر» و«السخيف»... كل هذه الأشكال «الذميمة» ينبغي أن نصادفها في «الفن». ذلك أن لها نصيبها منه إلى جانب «الجميل» و«الجليل» و«الظريف» و«اللطيف» و«النبيل»... إلخ.

المنعطف القبحي الحديث: روزنكرانتز

كان قد حـرر عالـم اللاهـوت والشـاعر والفيلسـوف الألمانـي كارل روزنكرانتز (1805م ـ 1879م) كتابه ـ «إسـتتيقا القبيح» ـ في مدة سـبعة أشـهر، وأصدره كاملًا عام 1853م، لكنه كان قد عكف على الاشتغال به وتهييئ مواده وتحريرها في خلال مدة ناهزت خمس عشر عامًا. وقد عد المؤرخ الأدبي والناقد الفني صاحب نظرية التلقي ـ هانس روبير ياوس (1921م ـ 1997م) ـ تصورات روزنكرانتز حول «القبيح»، التي ضمنها كتابه المذكور، بمثابة: «أول نظرية تخص القبيح بالنظر» قاطعًا في هذا غير مستثن. والحال أن الذي حمل روزنكرانتز على الاهتمـام بأمر «القبيح» مـا كان رآه من أن الحركة الرومانسـية كانت المسؤولة عن تنامي تبدي القبيح في الأدب والفن، على نحو ما أبرزنا ذلك في الصفحات الماضيـة. إذ يحمـل كارل روزنكانتز مسـؤولية تنامـي «القبيح» في الفـن إلى الحركة الرومانسية، مستعيدا بذلك ما كان قد كتبه هيغل عن استهتار الرومانسية بكل شيءٍ والتهكم منه والسخرية حتى اختلط «النبيل» بـ«القبيح»، على نحو ما كان كتبه في مجلته منذ بداية مسـاره، فيقـول: «(...) كان ذلك أثرًا خطيرًا مـن آثار انحراف الرومانسـية في الفترة الأخيرة. ذلك أنه بسبب رفضها للأنوار ولتفسيرات العقل، دفعت بالسخرية إلى مدى بعيد، كما تقول، بحيث أمسـى الهذيان والحلم والجنون تظهر جمعاء كأنها حقيقة العالم. وهذا تصوّر غير معقول في ذاته لم يكن يمكن أن تتمخض عنه من نتائج إلا إنتاجات قبيحة».

يستهل كارل روزنكرانتز كتابه هذا ـ إستتيقا القبيح ـ بالتساؤل الإنكاري: «[أَوَ قلتم:] إستتيقا قبيح؟» وكان جوابه على قدر سؤاله الاسـتفزازي: «ولِمَ لا؟» وهو يرى، بداية، أن الذي يجعل الحديث عن «إستتيقا القبيح» حديثًا ممكنًا إنما هو الصلة الجدلية القائمة بين «الجميل» و«القبيح». فلا إمكان للحديث، عنده، عن «الجميل» من غير ما استحضارِ ضِدِّهِ، على الطريقة الهيجلية (جدل الإيجاب والسلب) ـ الذي ما كان سوى «القبيح»: «عندما نحلّل فكرة الجميل، فإنه لا يمكن أن نفصلها عن دراسة القبيح». وبهذا يتبدى «القبيح»، عند أول النظر تحديدًا بالسـلب على أنه: «جميل سالب»، أو هو: «سـلب جمال»، أو قل هو: «ضد الجميل» أو «الجميل الضدي». ولا إمكان للحديث عن «الجميل» ـ الحديث الجدلي ـ اللهمَّ إلا باسـتحضار «ضده» و«ضديده» و«سلبه» و«عكسـه» و«سـالبه» و«نافيه»ـ والذي هو «القبيح». بنـاء على هذه الحيثيـة ترى أنه: «يشـكل مفهوم القبيح، [باعتبـاره] الجميل السالب، قسمًا من الإستتيقا». وبهذا يعد كارل روزنكرانتز من أوائل مفكري الجمال الذين جعلوا من «القبيح» موضوعًا أساسيًا تتناوله الإستتيقا التناول. وقد أقرّ، في غير ما مناسبة، بأن موضوع «القبيح: «لا يزال حقلًا قلما تمّت تهيئته وتعهده»، وأنه سوف ينذر نفسه إلى هذه المهمة.



ويجمل كارل روزنكرانتز مَعْقِدَ مشـروعه في إقامة «إستتيقا قبيح» على غرار «إستتيقا جميل» في جامع قولـه الذي يلخص الكتاب بأكمله في فقرة مكثفـة، فيقول: «لقد ألزمت

نفســي بأن أطور مفهوم القبيح بحسبانه حدًا وسـطًا بين مفهوم الجميل ومفهوم المضحك [الهزلــي] The Comic، وذلك بدءًا من أولى تجلياته/تبدياتــه إلى ذلك الوجه الأكمل له الذي هو الوجه الشيطاني/الإبليسي The Satanic. وقد أبديت إلى حدٍّ ما كل عالم القبيح، منذ أوائل تشوشاته العمائية، منذ انعدام الشكل وفقدانه التوازي، إلى حدود تشكلاته الأشد كثافة في ما لا يتناهى من أشــكال تعدد عدم تــوازن الجميل التي هــي الكاريكاتور The Caricature. ذلك أن غياب الشــكل وفقدانه الدقة وتشوهه إنما تشكّل مختلف درجات هذه السلسلة المتناغمة من التحولات والنسوخ والمسوخ. لقد حاولت أن أبرهن على أن الجميل هو الشرط الأول والإيجابي للقبيح، وأن من شأن القبيح أن يعمد إلى الأمر الجميل فيشوهه التشــويه، منتجا بذلك الشيء الســوقي The Vulgarوليس الشــأن الجليل The Sublime، والشــيء المقرف الذي يصدّ عن الإعجاب The Unpleasant وليس الشأن الفتان الجذاب الساحر The Charming، والصورة الكاريكاتورية The Caricature وليس الشيء المثالي The Ideal. وقد ألجأني ذلك إلى التنقيب في كل الفنون وفي كل الحقب، ولدى الشعوب الأشد تنوعًا، عن النماذج المناسبة لتفسير تطور هذه المفاهيم؛ وذلك إلى درجة أن أولئك الذين سوف يعالجون في المستقبل هذا القســم الصعب من الجماليات سوف يظلون يجدون فيه المادة والدعامة لبحوثهم. وبهذا العمل، الذي أنا أول من يعترف بجوانب النقص فيه، آمل أن أسد ثغرة ملموســة جدا [في البحث الجمالي]؛ وذلك لأنه إلى حدود اليوم لم تتم أبدًا معالجة مفهوم القبيح اللهمَّ إلا بطريقة متفرقة وثانوية، أو بطريقة كانت تبلغ من التعميم بحيث توشك أن تجمده في تعريفات نابعة عن الهوى وناجمة عن الميل».

ويستشــكّل روزنكرانتز الحاجة إلى أن يخص «القبيح» بكتاب؛ فيكون منه أن يتساءل التساؤل: «يمكن أن يتساءل البعض: هل من الضروري حقًا تكريس دراسة عميقة من هذا القبيل إلى موضوع مثل هذا فظيع مقرف؟» فما يكون منه إلا أن يجيب: «أجل، لا شــك في ضــرورة هذا الأمر». ويعلل جوابه بــأن العلم منذ مدة وهو ينظر في هــذا الموضوع ويعيد النظر، وأنه آن الأوان لوضع حد له. ولهذا السبب أنت تراه يتحدث عن «نظرية علمية في القبيــح»، وأنه مــا كان للعلم أن يخضع إلى أهــواء الناس حتى لا يدرس ما يســتفظعونه ويســتهجنونه ويستقبحونه ويســترذلونه، وإنما ليس من شــأن العلم أن يطيع إلا ضرورته الخاصة ومنطقه المخصوص، وأن الشأن فيه أن يشترع لنفسه شرعة ويتولاها.

يقــول كارل روزنكرانتز: «منذ أمد قرن من الزمن، أقامــت الثقافات الأوربية نظرية الفنون الجميلة وقواعد الذوق السليم ـ وهي علم الجمال ـ ونشرت هذه المعرفة نشرًا، لكن مفهوم القبح، بالرغم من أنه تمت الإشارة إليه إشارة خفيفة في كل المواضع، بقي مع ذلك موضوعًا نسبيًا مبعدًا إلى الخلف موارى. وقد أمسينا اليوم نقبل أن نصيب الظل الذي يحمله حظ ضياء الجميل [والــذي هو القبيح] لحظة من لحظات العلــم الجمالي، كما يتمّ قبول المرض في علم الأمراض. أو قبول الشر في علم الأخلاق».

ما يريد كارل روزنكرانتز أن يقوله ليس هو أنه لم يتم الاعتراف بالقبيح أبد الدهر، باعتباره ما هو «غير جمالي» أو «لا إستتيقي»، في جميع تجليّاته وتبدياته. وكيف يمكن أن يكون الأمر على هذه الصفة والطبيعة والحياة والفـن، أجمعين، يذكروننا، في كل لحظة لحظة، بوجود ما لا شكل له وما فقد شكله وما تشوه شكله، وما كان فظيعًا وما بات مقرفًا وما أمسى بغيضا؟ لكنه يريد أن يقول حقًا بأنه: «ما من أحد حاول أن يعرضه عرضًا ضافيًا شافيًا في مجمله، ولا أحد حاول أن يعرف على وجه الدقة تنظيمه».

ويقر كارل روزنكرانتز بأن على الفلسفة الألمانية أن تفتخر وأن تمجد نفسها بسبب من كونها الأولى التي امتلكت الشجاعة على الاعتراف بالقبيح باعتباره، وإنْ كان هو يتنزل من الفكرة الجمالية منزلة الضد، فإنه يشـكّل جزءًا لا يتجزأ من الجماليات، وأن من شـأن «القبيح» أن يحـول «الجميل» إلى «هزلـي» و«مضحك» ـ هو ذا جوهـر تعريفه للقبيح: الجميل الذي تحول إلى مثير للضحك. وقد اعتبر كارل روزنكرانتز بأن في هذه الفكرة التي اكتشفتها الفلسفة الألمانية إنصاف للجميل السـالب؛ أي إنصاف للقبيح. لكن هذا العمل التأسيسي يحتاج إلى تتمة ـ ذلك أن الاشـتغال على موضوع «القبيح» بقي إما مجرد فكرة عامة، قصيرة وغير عميقة، أو ظل هو مجرد تصور روحي شديد التجزؤ؛ بحيث بقيت فكرة «القبيح» تسـتعاد أثناء مناسـبات خاصة هي مناسـبات الرغبة في تفسـير صورة بعض الشخصيات كما تتبدى في أدب شكسبير وجوته وبيرون وهوفمان...

بناءً على هذه الاعتبارات، ينشئ كارل روزنكرانتز ما يسميه «إستتيقا قبيح». وهو يعيّن مهمة هذه الإسـتتيقا الجديدة على النحو التالي: «على إسـتتيقا القبيـح أن تصف أصلها وإمكاناتها وأنماطها»، وشأنها، تمامًا شـأن «إستتيقا الجميل»، أنه يمكنها أن تكون مفيدة غاية الفائدة للفنان. ويضيف روزنكرانتز قائلًا: «بالطبع، لسوف يكون أمرًا مسهمًا إسهامًا أكبر في تكوين الفنان أن يمثل الجمال بلا أي عيب من أن يستهلك جهده في خدمة القبيح. فلا شكّ أن تخيل وجه رب من الأرباب القديمة من شأنه أن يسمو بالروح وأن يمتعها أكثر من أن يتمّ تشكيل وجه مخيف لمارد. لكن ليس بمكنة الفنان أبدًا أن يتفادى القبيح. وفي غالب الأحيان، يكون فـي حاجة إليه باعتباره نقطة عبور من أجـل تجلية الفكرة وكخلفية أساسية. وأخيرا، فإن الفنان الذي ينتج الأمر الهزلي المضحك ليس يمكنه أبدًا أن يستغني عن القبيح».

ويعين كارل روزنكرانتز مجال اهتمامه داخل دائرة اهتمامات «إستتيقا القبيح»؛ فيرى أنه سـوف يقتصر على حضور «القبيح» في مجال «الفنون الجميلة» التي تشـكّل غاية في ذاتها و«الفنـون البصرية» التي تتوجه إلى حاسـتي البصر والسـمع (الرسـم، النحت، الموسـيقى، الشـعر). أما الفنون الأخرى المخصوصة للجوانب العملية من حواس اللمس والذوق والشم (فن الطبخ مثلًا أو فن المائدة)، فإنه يستبعدها استبعادًا.

كيف تتحدد سمات «القبيح» عند كارل روزنكرانتز أم كيف تتعين معالم إستتيقا القبيح التي أنشأها من عنده؟

أولًا؛ «القبح» مفهوم علائقي نسبي؛ إن لم نقل إنه مفهوم «ظلي» و«شبحي»؛ بمعنى أنه ليس يمكن دركه اللهمَّ إلا في علاقته بمفهوم آخر ـ هو مفهوم «الجميل». ذلك أنه لا وجود للقبيح إلا بقدر ما يوجد الجميل. فالجميل هو «الشرط الأول الإيجابي» للقبيح. وهذا يعني، عند روزنكرانتز، أمرين: بدءًا؛ في البدء كان «الجميل». ثنية؛ أن «الجميل» إيجاب وأن «القبح» سلب. ذلك أنه من غير «الجميل» لا يمكن أن يوجد ثمة «القبيح»، كما أسلفنا؛ لأن لا وجود للقبيح إلا بما هو سلب للجميل. وهذا يعني، عند روزنكرانتز، أن: «الجميل هو الفكرة الربانية، الأصيلة، بينما القبيح هو سلبه ونفيه، ومن ثمة ما كان له إلا وجود ثانوي». ومن شأن «القبيح» أن يتكون وينشأ في اتصاله بالجميل وابتداءً من «الجميل». غير أن هذا لا يعني، عند روزنكرانتز، أن «الجميل» يمكنه أن يكون «قبيحًا» بينما هو «الجميل»، ولكن «القبيح» ينشأ متى ما انقلبت محددات «الجميل» ـ الشكل مثلًا ـ إلى ضدها.

ثانيًا؛ مفهوم «القبيح» مفهوم سالب. يقول روزنكرانتز: «القبيح شيء سالب». فإذا كان تحديد «الجميل»، حسب تعريف روزنكرانتز المستل حقيقة من تعريف هيغل، هو: «الفكرة كما تتجلى في عنصر المحسوس، باعتبارها التشكل الحر لكلية منسجمة»، فإن «القبيح» هو سلب لهذا «الجميل» وقد عرف هذا النحو من التعريف، وهو يتقاسم مع «الجميل» طابعه الحسي، ولا يمكن أن يعرض وكأنه أمر مثالي لا حس فيه؛ أي بوصفه مفهومًا مجردًا خارج الزمان والمكان. غير أنه ليس «القبيح» باعتباره سلبًا للجميل، أو «الجميل» بالسلب، مجرد «غياب الجميل»، وإنما هو «نفيه الإيجابي». أكثر من هذا، ليس القبيح، من الناحية الأنطلوجية [=من حيث الوجود]، «كائنًا» قائمًا بذاته ثابتًا متعينًا، وإنما «يكون» في صيرورة تحول، فهو بذلك «لحظة» من لحظات صيرورة «الجميل». وبما أن «القبيح» هو سلب «الجميل»، أو هو «الجميل» وقد سُلب، أو قل: هو «الجميل» المسلوب، فإنه لا يمكن للقبيح أن ينشأ إلا في «الجميل» وبدءًا منه. وعلى هذا المستوى، يشبه «القبيح» المرض أو «الشر» الذي لا يمكن فهم منطقه إلا بفهم طبيعة «الصحة» أو «الخير».

ثالثًا؛ بين مفهومي «الجميل» و«القبيح» تجادل معقد ـ جدل متبادل ـ وليس مجرد تضاد بسيط. أو لنقل بينهما صراع قوى كل واحد يحاول أن يستقوي على الآخر. ذلك أنه، كما سبق أن رأينا، ثمة علاقة داخلية للجميل بالقبيح الذي هو تدمير ذاتي له. وهذه العلاقة هي التي تؤسس إمكان أن يلغي «القبيح» نفسه بدوره، مثلما أمكن للجميل أن يلغي نفسه فيستحيل «قبيحًا». وباعتبار أن «القبيح» يوجد، بحسبانه «جميلًا سالبًا»، فإنه يمكن للجميل أن يحل تناقضه مع «القبيح»، وذلك بالتوحد به. وفي عملية التوحد هذه، يبدو «الجميل» كأنه القوة التي تسترد السلطة بعد تمرد «القبيح». وفي هذا التصالح الذي

يحدث بين «الجميل» و«القبيح» مرح لا ينتهي يدفعنا إلى أن نضحك أو إلى أن نبتسم. وفي هذه الحركة يتحرر «القبيح» من طبيعته الهجينة المتمركزة على الذات، ويقر بعجزه وضعف سلطته؛ فيكون أن يستحيل هزليا مضحكًا Comic. ذلك أن المضحك يتضمن دومًا لحظة سالبة بالنظر إلى المثال البسيط والخالص، لكن هذا السلب ينحط فيه إلى مجرد مظهر، إلى عدم. ونحن نتعرف على المثال الإيجابي في المضحك، وذلك لأن تجليه السلبي يتبخر وفي تلك اللحظة ذاتها التي يتجلى فيها.

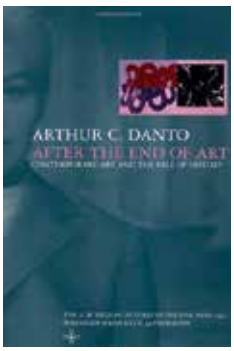
رابعًا؛ ثمة جدل ثلاثي بين «الجميل» و«القبيح» و«المضحك». ذلك أن من شأن تأمل «القبيح» ـ الذي هو أساس «إستتيقا القبيح» ـ أن يكون محدودًا بماهية «القبيح» نفسه. وإنما «الجميل» هو الشرط الموجب لوجود «القبيح»، و«المضحك» هو الشكل الذي يتحرر فيه «القبيح» من طابعه السلبي المخصوص بالنظر إلى «الجميل». يكون «الجميل»، في البداية، أحد حدود «القبيح»، بينما الحدّ الآخر من الجانب الآخر هو «المضحك» أو «الهزلي». ويلغي «الجميل» من ذاته «القبيح»، هذا بينما «يتآخى» «المضحك» مع «القبيح»، لكن ينزع منه ما هو مصِدٌّ مقرف ومنفِّر فيه؛ وذلك لأنه يبدي نسبيته وبطلانه أمام «الجميل». ومن هنا أطروحة كتاب روزنكرانتز ـ إستتيقا القبيح ـ الأساسية: تقتضي إستتيقا القبيح البدء بالتذكير بما هو «الجميل»؛ وذلك لا من أجل عرضه في غنى ماهيته كما تستدعي ذلك «ميتافيزيقا جميل» حقّة، وإنما بقدر ما ينبغي وضع التحديدات الجوهرية للجميل، والتي من شأنها أن يتنشأ عنها سلبها ـ الذي هو «القبيح». غير أنه ينبغي لإستتيقا القبيح هذه أن تنتهي إلى الوقوف على التحولات التي يخضع لها «القبيح» باستحالته إلى وسيلة للمضحك.

يوجد «الجميل الخالص»، بالنظر إلى «القبيح»، في صلة سلبية بسيطة، وذلك بأنه لا يكون «جميلًا» إلا بقدر ما لا يكون «قبيحًا»، مثلما لا يكون «القبيح» قبيحًا إلا بقدر ما لا يكون «جميلًا». على أن ذلك لا يعني أن «الجميل» يحتاج إلى «القبيح» لكي يكون «جميلًا»، بل يكون «جميلًا» من غير هذه الخلفية من «القبح»، وإنما باعتبار أن «القبيح» هو الخطر الداخلي الذي يتهدد «الجميل»، وباعتبار التناقض الذي يتضمنه «الجميل» في ماهيته ذاتها. والأمر على خلاف هذا في ما يتعلق بأمر «القبيح». فما هو كائنه، هو كائنه من ذاته، على الأقل هذا ما تشهد التجربة عليه؛ لكنه لا يمكن أن يعد «قبيحًا» إلا بالقياس إلى «الجميل»، الذي هو مقياسه. فقد تبين أن «الجميل»، شأنه في ذلك شأن «الخير»، أمر مطلق، بينما «القبيح»، مثله في ذلك مثل «الشر»، أمر لا يكون إلا نسبيًا.

خامسًا، «القبيح» قبيح، ولا داعي للإرتياب في أمره. لا يمكن للناقد الجمالي أو للفيلسوف الجمالي أن يرتاب في أمر تعيين «القبيح» في هذه الحال أو في تلك. والسبب في ذلك، حسب ما يذهب إليه كارل روزنكرانتز، أن ضرورة «الجميل» تتحدد من تلقاء نفسها، فالجمال بيِّن بذاته، يفرض وجوده فرضًا وضرورة. هذا بينما «القبيح» نسبي، وذلك لأنه لا يمكن أن يقاس بالقياس إلى نفسه، وإنما يقاس فحسب بالنظر إلى «الجميل». وهنا يميّز روزنكرانتز، على طريقة كانط، بين ما يمكن أن نسميه الذائقة العامية والذائقة الفنية. ذلك أنه في الحياة العادية، يمكن لأي إنسان أن يتبع ذوقه، وهو ما يجعله يجد شيئًا ما «جميلًا» ما يبدو «قبيحًا» لغيره، والأمر بالضد. لكن كارل روزنكرانتز، شأنه في ذلك شأن كانط، يعتبر هذا الأمر من باب ما يسميه «عرضية الحكم الجمالي الأمبريقي». وهو يرى، شأنه في ذلك شأن كانط تمامًا، أن من أمر الحكم الإستتيقي الأمبريقي أن يكون له طابع «غير يقيني، وغير دقيق». وهو إذ يسعى إلى تحرير عرضية الحكم الجمالي الأمبريقي من عدم اليقين ذاك وانعدام الدقة هذه، فإنه يرى أنه ينبغي نقده. ولا يمكن تحقيق ذلك إلا باللجوء إلى مبادئ تعلو عليه. وهكذا، مثلًا، نجد في عالم «الجمال المعتاد المعمول به»، كما يحدث في عالم الموضة، ظواهر كثر، إذا ما نحن حكمنا عليها طبق فكرة «الجمال» السامية، لم نجدها إلا ظواهر «قبيحة»، بينما هي قد تعد لحقبة معينة كما لو كانت «جميلة»؛ وذلك لا لكونها «جميلة» في ذاتها، وإنما لأن روح عصر عادة ما تجد في هذه الأشكال التعبير المناسب عما يتفرد به ذلك العصر ويتعود عليه. فما تبحث عنه «الروح»، قبل كل شيء في الموضة، هو أن تطابق مزاجها في ذاك العصر. وهنا يمكن حتى للقبيح أن يقدم لها في صورة مناسبة. والقاعدة العامة تقول بأن كل صرعات الموضة المتجاوزة، لا سيما منها تلك الأحدث والأجد، عادة ما تتم إدانتها على أنه إما «قبيحة» أو «مضحكة»، وذلك لا لشيء إلا لأن تغيّر المزاج يحتاج إلى أضداد لها.

5 ـ القبح والقبيح في الفكر المعاصر

آرثير دانتو: القبح العدواني



يرى الفيلسوف والناقد الجمالي الأمريكي آرثير دانتو (1924 ـ 2013) أن الفن المعاصر إذ حاول التخلص من استعباد الفلسفة له ـ عبر الإستتيقا ـ قرونا من الزمن، ومن بين أوجه الاستعباد هذه أن تفرض الإستتيقا على الفن أن يسعى إلى تحقيق «الجميل»، فإنه

ما فتئ أن ثار في وجه هذا الاستتباع. وقد اتخذت ثورته هذه أشكالًا من بينها ما اعتبره إحداث الفن المعاصر «قبحًا» صارخًا فاضحًا، بل وفضائحيًا عدوانيًا.

يتساءل دانتو: ما الذي يصير إليه الفن حين يتخلص من هاجس «التزيين» و«التجميل» الذي استبد به دهرًا؟

وجوابه: لا يكفي أن يصير الفن ذا قبح عدواني، رغم أنه في المدة الأخيرة حاولت العديد من الأعمال الفنية اللجوء إلى هذه الخطة. إن «التقبح» ـ بدل «التزين» و«التجمل» ـ موقف جد سلبي، وهو في نهاية المطاف أمر تافه؛ وذلك لأن كون الشيء «قبيحًا» يبقى دائمًا تعبيرًا عن طريقة وجود الموضوع الإستتيقي ـ طريق «الظاهر» الذي رسمته الفلسفة للفن منذ زمان؛ ومن ثمة يزكي فكرة الاستعباد تلك بدل أن يهزمها؛ أي أنه يلعب لعبة الفن/الظاهر هذه التي رسمتها الفلسفة طريقا للفن. ويشبه الأمر بما قد يحدث لدى بعض الحركات النسوية من نزوع مضاد ـ وقد أرادت النزعة الذكورية أن تكون جميلات وتلتزمن الصمت ـ إلى أن تنزع النساء عنهن كل طابع أنثوي؛ وذلك برفضهن التأنق. ففي سعي الفن المعاصر إلى «التقبح» بقاء في إطار منطق أفلاطوني: منطق الفن/الظاهر.

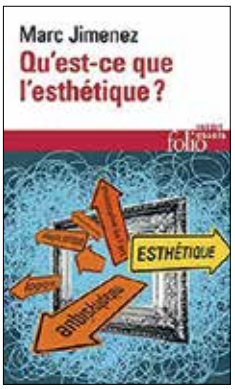
كتب الرسام الأمريكي بارنيت نيومان:

«كان دافع الفن المعاصر هو الرغبة في تدمير الجمال [...] وذلك بالتنكر بالكلية لما إذا كان للفن شيء يجمعه بمشكلة الجمال».

وقال ديشامب: «يكمن الخطر الذي ينبغي تفاديه في الاستلذاذ الإستتيقي [بالجميل]».

مارك خمينيز: نزع هالة القدسية عن الجمال

يلاحظ المفكر الجمالي الفرنسي مارك خمينيز (1943 ـ) أن ثمة ظاهرتين تلازمتا في عهد بداية الحداثة: «تذويت الجميل»، وهو عملية حديثة، ترافق مع «نزع الطابع القدسي» عن الجمال الإستتيقي والفني. والحال أن الظاهرتين كانتا متعالقتين: لقد تمّ حفظ المسافة، شيئًا فشيئًا، مع العقائد الدينية، وبعامة مع المقدس (بالتدريج إلى حدود القرن 19)، في الوقت نفسه الذي شهد على التنامي المتزايد للذات المستقلة. ونحن نشعر ببداية هذه السيرورة أصلًا لدى ديكارت الذي اعتبر أن «الجميل» لا يقبل أن يقاس لأنه مرتهن كثيرًا إلى نزوات الإنسان. وهكذا، إذا كان «الجميل» ينفلت من كل قياس عقلي ـ ما أبعدنا هنا عن فيثاغورية أفلاطون! ـ فما الذي يمكن أن يحدد «الجميل» وأن يقومه؟ ما بقي ثمة، بعد إبعاد العقل، سوى الحساسية [الحس] أو الإحساس [الوجدان]. لقد أشعر هذا الأمر بوشوك قيام «ثورة كوبرنيكية» في مجال الجماليات شأنها أن يمسي يدور «الجميل» على «الذات» وليس على «الموضوع»، وهي ثورة شبيهة بالثورة الكوبرنيكية التي أحدثها الفيلسوف الألماني إمانويل كانط في مجال المعرفة، فكما أن كوبرنيكوس (1473م ـ 1543م) اكتشف أن الأرض هي التي تدور حول الشمس، بينما كان يظن العكس،



فكذلك في كتاب «نقد العقل الخالص» (1781م ـ 1787م) قلب كانط العلاقة الكلاسيكية: ذات عارفة/ موضوع معروف، فبدءًا من هذا التاريخ أمست «الذات» ـ وليس «الموضوع» ـ في قلب عملية المعرفة. قبل ذلك كان «الموضوع» في مركز نظرية المعرفة، أما بعد، فصار الإنسان ـ «الذات» ـ تستقصد «الموضوع»، وما عاد «الموضوع» نفسه من يؤثر في «الذات». وبالمثل، ما عاد «الجميل» خاصًا بالموضوع، وإنما صار متعلقًا بالذات التي تدركه. ولهذا يتسلى مارك خمينيز بمحاكاة عبارة السوفسطائي بروتاغرواس الشهيرة التي تقول: «الإنسان مقياس كل شي»، بالقول: «في الفن، تصير الذات الإستتيقية ـ الذات المتذوقة للعمل الفني ـ هي مقياس كل شـيء». لكن، لئن بقي «الجمال»، مع ذلك، عند كانط رمزًا للأخلاقية وللطيبة، فإن هيغل، في محاضراته في الجماليات، كان من الفلاسفة الأوائل الذين شعروا بتذويت المجال الفني، وباسـتقلاليته، فعمدوا إلى الفصل بين الإستتيقا والأخلاق ـ وتلك ثورة ثانية شهدت عليها الجماليات الحديثة.

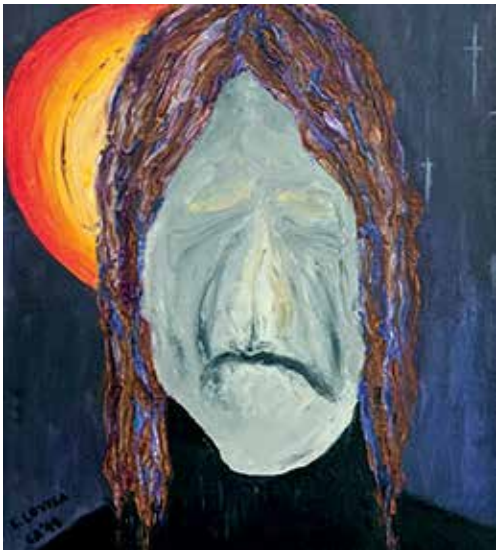
لقد أدت الاستقلالية الإستتيقية إلى أن ما عاد مفهوم «الجميل» مفهومًا تمت أمثلته ـ مفهومًا «مُأمثَلًا» ـ ومثاليًا، ودالًا على «جمال في ذاتـه» وعلى «جمال مثالي» ـ على نمط الجمال ـ الفكرة ـ المثال الأفلاطوني، متوارٍ في عالم خلقي متعال ومتقادم.

القبيح: الجميل الذي تمّ إذلاله

نحن نعلم الأبيات الشـعرية التي قالها الشاعر الفرنسـي رامبو في ديوانه الشعري: «موسم في الجحيم» (1873م):

«ذات ليلة، أجلسـت الجمال على فخـذي، فألفيته مُرًّا، وأهنتـه». يمكن أن يعد هذا الشـعر بيان الحداثة في ما يتعلق بالجمال. لـم يتغير البراديغم الـذي كان يحكم حقل التجربة الإستتيقية ويعتبر الفن من وجهة نظر الحساسية، والذي كان يتضمن بالحتم ليس فقط النزوع إلى إضفاء سـمة العاطفية والوجدانية على الجمال، وجعله «إستتيقيا»، وإنما أيضًا أدخل هذا البراديغم «الجمال» في منافسـة مع تجارب حسـية أخرى؛ بما في ذلك التجارب التي لا صلة له بها، والتي تناقضه أو تعاديه بصراحة وبعنف بهذا القدر أو ذاك. ولم يكن بودلير يعلم ما إذا كان «الجمال» يجعل «العالم أقل بشاعة والثواني أقل ثقلًا»، وأنه «هبط من أغوار السـماء أم خرج من أغوار جهنم»، ولكنه عمد، عقدا بعد ذلك، إلى إهانة «الجمال» وقد صار مرًّا.

منذ حينها صار موضعًا مشتركًا ـ سواء في النقد أو في تاريخ الفن ـ اعتبار أن الفنون الجميلة، ما عادت فقط هـي فنونا جميلة، وإنما ما عادت فنونا جميلة بالمرة. وقد اعتبرت لوحة «أولمبيا» للرسـام الفرنسـي ماني احتفاء فضائحيًا بالقبح لمّـا عرضت عام 1907 وبداية سنوات 1950م. والشيء نفسه أقدم عليه الفنان الهولندي دو كونيغ De Koonig في رسـوماته، ورسـم بيكون مجازره الدموية، وعمد دادا إلـى اسـتفزازاته وإهاناته للذوق



البورجوازي الطيب الجميل. والشـيء نفسه فعله جيـف كونز فـي تمثال شـهير له عـام 1988م: ushering in banality.

وواقع الحال أن فن القرن العشـرين أمسى يهتـم بالجمال أقل فأقل، هـذا إن ما كان هو قد فتن بالقبح فتنة وأي فتنة.

الفصل الرابع

ما الجليل؟

«بينما رؤوس الكائنات مطأطأة إلى الأسفل، وكل الحيوانات تطامن عينيها وقد أحدرتها صوب الأسفل، وهب زيوس للإنسان وجهًا جليلًا (os sublime). وأراد به له أن يتأمل السماء، وأن يرفع أنظاره، وأن يوجهها نحو الأفلاك».

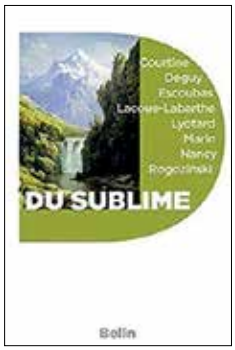
أوفيد

1 ـ في موت الجليل وحياته: عودة الروح

من باب الموضة الفلسفية إعلان أن بعض المفاهيم قد قضت قضاء وأُقبرت إلى الأبد. ومنها مفهـوم «الجليل» الذي لقي مصيـرًا غريبًا في العقود الماضيـة. فلقد كتب جيمس إلكينس ـ وهو مؤرخ فن وناقد فني أمريكي (1955م ـ) ـ في مقال له تأبيني جنائزي ـ «ضد الجليل» ـ صرح فيه: «وداعًا للجليل»؛ معلنا بذلك عن «موت الجليل»؛ بسبب ما عَدَّه من أن مفهـوم «الجليل» أمسـى مصابا بفقـر الدم وبـات مفهومًـا بورجوازيًا ونخبويًـا وضعيفًا وأيديولوجيا وغير فعال وغير مناسـب وغير مسـؤول وحنيني وفقير معوز ـ وبكلمة واحدة ـ أضحى مفهوم «الجليل» مفهومًا «ميتًا». وقد أشـهد هذا المـؤرخ الناقد، على نعي مفهوم «الجليل»، جملة من فلاسفة الفن ونقاده؛ كان من بينهم ريتشارد رورتي وفليب لاكو لابارث وتيري إيجلتون...

وقد أجابه غيره بأنه مع التسليم، ولو جدلًا، بأن مفهوم «الجليل» قد قضى وانتهى، فإن التجربة الإنسانية التي يترجم عنها لم تقض، ولن تقضي.

على أنه فـي الوقت الذي أُعلِن فيه عن «نهاية الجليل» كان مؤلفو كتاب «في الجليل» (1988م) يفتتحون كلامهم بالقول: «يمكن أن نكتشف أن عصرنا قد أعاد اكتشاف الجليل، اسم الجليل ومفهومه أو أسئلته. وبطبيعة الحال، فإن الأمر على خلاف ذلك؛ ذلك أن شأننا ـ معشر البشـر ـ ألا نعود إلى أي شيء من التاريخ، بل الأمر على الضد. نحن لم نعد إلى الجليل، نحن نصدر عن الجليل».



أكثر من هذا، افتتح الفيلسـوف الفرنسي جون ليك نانسـي بحثه ضمن هذا الكتاب بالتصريح التالي: «ها قد أصبح الجليل موضة»، وذكر أسامي ثلة من المفكرين المعاصرين الذي اهتموا بهذا المفهوم، سواء ممن سماهم منظري باريس: ماران، دريدا، ليوتار، دولوز، ديجي... أو بفنانين آخرين من لوس أنجلس حيـث كان نظم الفنان الأمريكي مايكل كيلي معرضا حول موضوع «الجليل» في شـهر أبريل مـن عـام 1984م، أو بمفكرين من برلين (الفيلسوف والمترجم ورجل الأدب الألماني فرنر هاماشير) أو من روما وطوكيو... لكن جون ليك نانسي يذكرنا بأن موضة العناية بالجليل موضة قديمة. تعود على الأقل إلى لونجينوس أحد أقدم وأندر من أفـرد إلى موضوع «الجليل» كتابًا... وأنه ضدا على الإسـتتيقا ـ التي صرفت كامل عنايتها للإنهمام بالجميل ـ وعلى هامشها ـ صار يعلو نداء: «لقد اكتفينا من الجميل كل الاكتفاء، ويلزم الآن أن ننظر إلى الجليل وفيه». وبناء عليه، لا يمسي «الجليل» موضة، بل يصبح للفن حاجة...

وبعد، منذ زمان كان كتب فيلسوف الجمال الفرنسي إتيان سوريو (1892م ـ 1979م)، بعد أن فحص أمر «المقولات الجمالية» التي ينظر فيها علم الجمال:

«في ما يخصني، انتهيت إلى القناعة بأن مقام الجليل يقع على مستوى آخر غير مستوى هذه الست أو الإثني عشر، أو حتى الستة والستين، مقولة إستتيقية (شأن مقولة «الجميل»

و«اللطيف» و«المضحك» و«الملائكي» وغيرها من المقولات) والتي عادة ما يحشر الجليل ضمنها حشرا. إن الجليل، وهذا أمر أنا مقتنع به غاية الاقتناع، هو ما يمكن أن تستحيل إليه هذه المقولات الإستتيقية نفسها لما تتجاوز هي المستوى الذي تقام تمايزاتها وفقه. وهو مفهوم يملك دلالات مرتبطة بتجربة هذا التجاوز».

2 ـ النقلة من «الجميل» إلى «الجليل»

أ ـ من الجميل إلى الجليل: بين بيروك وكانط

الخيط الناظم الذي سمح لإدموند بيورك، ومن بعده لإمانويل كانط، بإعطاء مكانة مهمة لمفهوم «الجليل» ومنزلة معتبرة إنما كان هو النقد النسقي لمفهوم «الجميل». وذلك على المستويات التالية:

السكينة والفزيعة: بينما من شأن «الجميل» أن يتولد عن رضا هادئ ساكن، وأن يشكّل موضوع ذوق يفترض التطبيق العفوي والمباشر لبعض القواعد التي يمكن الإعلان عنها على الأقل بعد إنجاز العمل، فإن من شأن «الجليل» أن يتولد عنه اضطراب واهتزاز في كل كيان الإنسان المدرك له.

الصلابة والهشاشة: من شأن «الجميل» أن يكتفي بذاته وأن «يقبع» هناك في جنة خالدة من الأفكار بمعزل عن أي تعرف عليه أو اعتراف به، بينما من شأن «الجليل» ألا يوجد إلا في هشاشته؛ أي في هشاشة ما ينبغي له أن يدوم في مكان آخر سوى مكانه لكي يستطيع البقاء: فأمر «الجليل» أن يتطلبني وأن يستدعيني، ملتجأ إلى الذاتية، إلى ما فيها من أسرّ وأغمض وألغز. ذلك أنه يعود إليَّ، في نهاية الأمر، أن أقرّر ما الذي، في سرّ دواخلي وكهف بواطني، ما الذي أجده «جليلًا» وما لا.

الوسائل والحوامل: بقدر ما يبدو «الجميل» قد زود بـ «وسائل»؛ ومن ثمة يبدو قادرًا على أن يعاد إنتاجه وأن يشكّل موضوع تعليم أكاديمي، يبدو أن «الجليل» لا يتوفر إلا على بعض حوامل مميزة استخدامها يبقى عرضيًا وخطيرًا.

يبقى «الجميل» عند بيورك مهددًا في ما يخص مرئيته، ومن ثمة، شيئًا فشيئًا، في ما يخص شكله وعذوبته وتنوعه: لا تؤدي الظلمة فقط إلى تضبيب المعالم وخلق الفراغ، ولكن من شأن الحجم أيضًا أن يتجاوز الشكل، ومن أمر القبح أن يعري عن الوجه الخفي، ومن شأن البساطة والشظافة والقشافة أن تخفي آثار الفن. هذا بينما «الجميل»، بالضدّ من ذلك، ينتصر بسنائه وبهائه وأشكال أحجامه المتواضعة الرائعة، وتناغمه ولطفه، والتنوع البطيء والتدرجي لأشكاله وألوانه. والمظلم وغير النافع والصعب المحبة والحاد والصلب تصير رموزًا «للجليل»، بينما الإشعاع والنفع والتمتع والمرونة تصير علائم «الجميل» و«أماراته».

وتلقاء انتــزاع الأنا من ذاتها التــي يولدها عالم «الجليل» المضطــرب، ثمة التأمل الهادئ الســكين لجنة «الجميل» الثابتة. إذ تقوم تجربة «الجميل» على العشــق والشغف والتواصل والصلة المتيســرة مع الأغيار؛ أي على أهواء اجتماعية تثير في النفس البشرية متعة إيجابية. هذا بينما تحمل تجربة «الجليل» كل ســمات المحنة ـ لا الخبرة ـ إذ تضاد نزوعاتنا نحو الاســتمتاع، وتكشــف لنا لا عن «متعة إيجابية» وإنما عن «متعة سلبية» عن delight يبزغ عن ألم. ههنا تثور فينا ما يســميها بيورك أهــواء حفظ النفس: الخوف من فقدان السلامة الجسدية والنفسية والمعنوية والخلقية.

يمكن أن نظن الظن أن كانط إنما ورث عن بيــروك ثنائية «الجليل» و«الجميل»؛ إذ قابل بدوره بينهما مقابلة «غير المحدود» و«المحدود»، كما قابل بين المتعة السلبية والمتعة الإيجابية، وبين الظلمة والسناء، وبين الدينامية والساتيكية. لكن كانط ما اهتم ـ أساسًا ـ بالتقابل، بله التعارض، بين المفهومين، بقدر اهتمامه بالانتقال الذي يحدث من «الجميل» إلى «الجليل».

والذي عند كانط، أن من شأن «الجليل» أن يشرع نافذة على الفوضى، بحيث يضع هو الذات أمام فوضى من الانطباعات، ويجعلها تريد أن تفــرض أفكار ذاتها ـ أفكار العقل ـ على «العماء» الذي يتجالب أمام ناظريها. ومن شأن «الجليل» أن يزعزع ثقة كل هوية في نفسها: هوية الأشياء، وهوية الكلمات، بل حتى هوية الذات. فما بدا للذات، لو هي تساءلت، على أنه «ما لا يمكن خبرته» ـ ما لا ينخبر ـ ولا يمكن تصوره ـ ما لا ينصور ـ وما لا يمكن الاستمتاع به... ها هو ذا «الجليل» يســتحضره أمام ناظرها، جارفًا معه فكر الذات مجتثًا منقلعًا نحو حدها في أقصى أقاصيه: حيثما كل شيء ينتقض أنكاثًا ثم يمكن أن ينجمع من جديد على نحو مباين.

ب ـ من الجميل إلــى الجليل: فريدريش شيلر:

يرى الأديب والفيلسوف الألماني فريدريش شيلر (1759م ـ 1805م) أن هناك «عبقريين» أو «عبقريتين» وهبتهما الطبيعة إيانا بحسبانهما «رفيقين» مؤنسين لنا في الحياة. الأول بشوش ودود عذب جذاب، يختصر بلعبته سفرنا الشاق، وييسر لنا روابط الضرورة التي تحكمنا ويسلينا عنها، ويهدينا في سبيل الفرح والمزاح إلى أماكن خطيرة حيث يجعلنا نتصرف تصرف عقول خالصة، ويكون علينا أن نسترد كل ما هو جسماني فينا. لكن في هذا الموضع بالذات، سرعان ما يهجرنا؛ لأن وحده مضمار الحواس ميدانه، وفي ما وراء مجال الحسّ لا يمكن لجناحه الأرضي أن يحمله. وههنا يتدخل الثاني، قشفًا صامتًا، لكنه بساعد قوي يحملنا فوق الهوة السحيقة.

فـي العبقري الأول، نتعرف على الشـعور بأمـر «الجميل»، وفي الثانـي نتعرف على الإحسـاس بأمر «الجليل». ولَئِنْ حق أن «الجميل» تعبير عن الحرية، فإنه ما كان الحرية التي تُرَنِّقُ بنا فوق سـلطان الطبيعة وتحررنا من كل أثر جسـدي، وإنمـا هي فقط حرية الاستمتاع؛ بحسباننا بشرا في حضن الطبيعة. إذ من شأننا أن نشعر أننا أحرار في حضرة «الجمال»؛ لأن نوازعنا الجسدية تتناغم مع قانون العقل. ونحن نشعر أننا أحرار في حضرة «الجليل»؛ لأن نوازعنا الحسّـية لا تأثير لها على تشـريع العقل؛ وذلك بسبب أن الذهن يتصرف هنا كما لو أنه غير مستتبع إلى أية قوانين؛ اللهُّم إلا نواميسه هو.

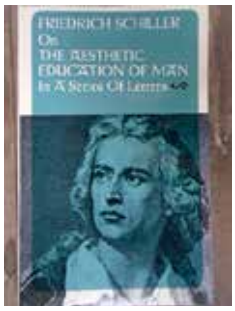
أمر «الإحساس بالجليل» أنه إحساس ممزوج مختلط. إذ هو إحساس مكون، أولًا، من «الألم» الممض، الذي يعبّر على درجته الأعلى في صورة ارتعاشـة. وهو إحسـاس مكون، ثانيا، من «البهجة»، التي يمكن أن تذهب إلى حد الطرب، والتي وإن ما كانت هي متعة، على التدقيق، إلا أنها تَفْضُل على كل متعة عند كل الأنفس المرهفة الذائقة. وما نفيده من «الإحساس بالجليل» ـ وقد نهض على أمر صلّة بالموضوع مزدوجة بل متناقضة [ألم وبهجة]، بما يثبت اسـتقلالنا حقيقة ما دمنا نجمع في ذواتنا بيـن متناقضين ولا نخضع إلى منطق الضرورة الوحدوي ـ أن حال ذهننا لا تتبع بالضرورة حال حواسنا، وأن قوانين الطبيعة ما كانت بالحتم قوانيننا، وإنما نحن نملك في ذاتنا مبدأ منفصلًا عن اتصالاتنا الحسّية.

شـأن «الأمر الجليل» أنه يسـمح لنا بالخروج من العالم الحسّـي الذي يجعلنا فيه «الشأن الجميل» ـ حبًا وكرامة ـ مسجونين على الدوام. وهو لا يفعل ذلك على سبيل التدرج (لأنه من التبعية إلى الحرية لا وجود لانتقال)، ولكن يفعله على نحو فجائي وباهتزاز بحيث ينتزع العقل المستقل من الشبكة التي وضعته فيها الحساسية المرهفة انتزاعًا، والتي كانت تعقد وتربط أشد ما يكون العقال والرباط صلابة أشد ما يكون الجمال شفافًا. فعندما تعمد الحساسية إلى الاسـتيلاء على بين البشر، وعندما تتمكن، بتوسـل غشاء الجميل الروحي الرفيع الجذاب، من النفاذ إلى قلب التشـريع الخلقي الأشد حميمية؛ ومن ثمة تتمكن من تسميم قداسـة الحكم والأوامر الخلقية من رأس عينها؛ فإنه يكفي غالبًا إحساس انفعالي بالجليل حتى يمزق تلك الأنسوجة من الخداع، ويعيد بضربة واحدة للعقل المقيد المسحور يقظته وصرامته، ويجلي به حقيقة غاية الإنسان، ويعيد إليه إحساسه بالكرامة ولو للحظة من عمره.

كيف لا يكون الأمر كذلك، وقد سحر «الجمال»، متقنعا بملامح حورية البحر كاليبسو، المغامر الجريء تليماك بن إليس، وبقوة جاذبية «الجمال» هذه احتفظت به دهرًا سـجينًا في جزيرتها؟ وكيف يكون الأمر على خلاف ذلك، والمفتون بالجمال قد حسـب لدهر من الزمن أن ربه الخالد إنما هو تلك الربة وحدها لا سواها، فعبدها على أفضل ما يكون، لولا أن اسـتبد به انطباع جلال وأخذ بمجامع عقله فجاءة عن غـدارة، في صورة ملامح مربيه «مانتور»؛ فإذا به يتذكـر غايته العليا وبغيته القصوى، وإذا به يرمي بنفسـه في الأمواج، فيصير حرًّا طليقًا؟

وإنما شأن «الجليل» كشأن «الجميل» تراه منتشرًا انتشارًا على مدى كل الطبيعة، وشأن المقدرة على «الإحساس بالجميل» كالمقدرة على «الإحساس بالجليل» تقوم على استعداد فطري في الإنسان. لكن بذرة هذه المقدرة الاستعدادية تتطور تطورا غير منتظم، وعليها أن تُدعم الدعم أشده من لدن «الفن». على أن غاية الطبيعة البسيطة أن تجعلنا نهرول الهرولة نحو «الجميل» وأن نهرب الهروب من «الجليل»؛ لأن «الجمال» كان حارسنا خلال الطفولة وهو الذي هدانا من فظاظة حال الطبيعة إلى حد التهذب، بل التأنق. لكن، على الرغم من أن «الجمال» هو حبنا الأول، وأن مقدرتنا على الإحساس به يتطور بدءًا، فإن الطبيعة عملت، مع ذلك، على أن تنضج نضجًا بطيئًا، وأن تنتظر حتى يبلغ تكون الذهن والقلب [الذي معه ينمو الذوق] أشده. وفي تلك الأثناء بالذات تبدأ المقدرة على الإحساس بأمر «العظيم» و«الجليل» بدءًا من العقل تتطور. ذلك أن للإنسان حاجة أخرى من غير حاجة أن يحيا وأن يضمن رفاهية وجوده، وله غاية أخرى من غير غاية أن يفهم الظواهر المحيطة به؛ فأمام فوضى الظواهر الطبيعية وخضمها المتلاطم، ثمة حرية الإنسان واستقلاليته مهما عربدت هي الطبيعة عليه، ومهما بدت لعبة الظاهر لعبة لا تنتهي. فالحرية، مع كل تناقضاتها الخلقية وأدوائها الجسمانية، تعتبر بالنسبة إلى الأنفس النبيلة منظرًا أهم بما لا يتناهى من رفاهية الوجود ومن العيش بوفق النظام الطبيعي من غير حرية، حيث الغنم يتبع في خنوع الغنم راعيه، وحيث تنحني الإرادة السيدة إلى حال تروس خدومة في ساعة حائط.

هكذا، كان شيلر قد ركّز في كتابه «رسائل في التربية الجمالية للجنس البشري» (1795) على «الجميل»، لكنه عاد في كتابه «عن الجليل» (1798) لكي يركز على «الجليل»: ما كان «الجميل» ليخدم سوى الإنسان، هذا بينما من شأن «الجليل» أن يخدم الشيطان المتمرد على الطبيعة الذي يسكن الإنسان، والذي يدفعه إلى طلب استقلاله باستمرار عنه. والحال أن هذا الأمر الأخير هو غاية الإنسان ومصيره، على الرغم من كل الحدود الحسّية التي تفرض عليه، وهو الأمر الذي يفرض عليه أن يتوجه حسب تشريع روحه الخالصة، وليس حسب تشريع الطبيعة. ولذلك وجب على «الجليل» أن يلحق بالجميل من أجل تربية الإنسان تربية إستتيقية وتوسيع مقدرته على إحساس قلبه بغاية الإنسان وبمصيره وبمآله؛ ومن ثمة بالرقي فوق العالم الحسّي الذي يظل «الجمال»، مهما هو حاول، مشدودًا إليه.



من غير «الجميل»، سوف يسود بين غايتنا الطبيعية وغايتنا العقلانية صراع أبدي. إذ بجهدنا الذي نبذله في سبيل أن نرضي رسالتنا الروحية، سوف نهمل إنسانيتنا، وإذ نكون مستعدين دومًا لمغادرة العالم الحسّي، فإننا نبقى أبد الدهر غرباء في نطاق الفعل الذي أوكل إلينا. ومن غير «الجليل»، سوف يعمل «الجميل» على أن ينسينا كرامتنا. ففي الاستنامة إلى استمتاع بلا توقف، سوف نلزم قوة الطبع بأن تختفي، وإذ نرتبط بهذا الشكل العرضي من الوجود، فإننا نفقد من تعهدنا مصيرنا الأبدي وموطننا الحقيقي. وفقط عندما يتزاوج «الجميل» و«الجليل»، حينها يكون تلقينا للواحد كما للآخر قد تشكلا في تساوٍ،

وآنها نكون «مواطنين» مكتملين بالطبع، من غير أن نكون، مع ذلك، عبيدًا مستتبعين، ومن غير أن نُسلب حق المواطنة في العالم العقلي.

والحال أن الطبيعة تعرض من تلقاء ذاتها في كميات كبيرة موضوعات يمكن أن تمارس علينا المقدرة على الإحساس بشـأن «الجميل» والشعور بأمر «الجليل»، لكن الإنسان هنا، كما في حالات أخرى، يكون قد قُدِّمت إليـه خدمة باليد الثانية [يد الفن] أكثر منها باليد الأولى [يد الطبيعة]. وهو يفضل أن يتلقى من «الفن» مادة معدَّة ومختارة، بدل أن يجهد كل الجهد وعلى نحو سيء كل السوء لكي ينهل من عين الطبيعة غير الصافية.

ج ـ من الجميل إلى الجليل: ڤيكتور كوزان:

على مركب انقضت عليه عاصفة، لما يهـرع الركاب إلى رؤية الأمواج العاتية ويهبون إلى سماع دوي الصاعقة الذي يجلجل فوق رؤوسهم، فإن الفنان يبقى ساكنًا ومستغرقًا في تأمل المنظر «الجليل». يحكى أن الفنان الفرنسي كلود جوزيف فرني (1714 ـ 1789) ربط نفسه إلى صاري سفينة لكي يتمكن من أن يتأمل لوقت أكبر عاصفة وهي تتبدى في جمالها الجليل المرعب المفزع. والحال أنه ما أن يعرف الفنان الشعور بالخوف، ما أن يشارك في الانفعال الذي يعرفه الناس في مثل هذه الأحوال، حتى يغيب الفنان، فلا يبقى ثمة سـوى الإنسان.

«عندما يكون أمام ناظرينا موضوع أشكاله محددة بدقة، وجملته يمكن أن ندركها في كليتها بنظـرة واحدة ـ هذه الوردة الجميلـة الماثلة أمام ناظرينا، مثـلًا، أو هذا التمثال الجميل المنتصب أمامنا في معرض، أو هذا المعبد المتوسط الحجم الذي نزوره ـ فإن كل ملكة مـن ملكاتنا تتعلق بهذا الموضوع، وترتاح فيه، وهـي راضية النفس غير منزعجة ولا

مضطربة. ذلك أن حواسنا تدرك بسهولة ويسر تفانينه: عقلنا يدرك التناغم السعيد الذي يسري في كل أجزائه، حتى إذا ما اختفى هذا الموضوع اختفاءه، فإنه يظّل حاضرًا في الذهن نتمثله تمثلًا متميزًا، بما أن أشكاله دقيقة محددة، سهلة الحفظ في الذاكرة. من شأن النفس أن تشعر، وهي تتأمل هذا العمل، بفرحة وديعة هادئة، وبضرب من الازدهار والتفتح.

لنعتبر الآن، بالضد من هذا، موضوعًا ذا أشكال غائمة مبهمة غير محددة، وهو مع ذلك شديد الجمال، فإن الانطباع الذي نشعر به لا زال، بلا مرية، انطباع متعة، لكن متعته استحالت جنسًا آخر من المتع. هذا الموضوع لا يشمله نظرنا، وذلك على خلاف الموضوع الأول. ومن شأن العقل أن يدركه، لكن ليس من شأن الحواس أن تحيط به مأخوذًا في جملته، لا ولا من شأن الخيال أن يتمثله التمثل كله. يجهد الحواس والخيال، بلا جدوى، للوصول إلى آخر حدوده، وملكاتنا إذ تكابر وتتكابر، حد أنها تنتفخ وتتورم، تريد أن تشمله بالنظر، ومع ذلك لا تحيط به نظرًا، بل ينفلت منها ويتجاوزها التجاوز أشمله. المتعة التي نشعر بها هنا نابعة من عظمة هذا الموضوع نفسه وجلاله، لكن هذه العظمة وهذا الجلال يخلقان في النفس ضربًا من الإحساس السوداوي [المالنخولي]؛ لأنها تفوتنا الفوت وتتجاوزنا التجاوز. وهكذا، فإنه عند رؤية السماء المرصعة بالنجوم، والبحر الشاسع، والجبال الضخمة، يمتزج الإحساس بالأسى. ذلك أن هذه الموضوعات، المتناهية في الحقيقة كما العالم نفسه، تبدو لنا غير متناهية في العجز الذي نجد أنفسنا عليه لفهم ضخامتها؛ وإذ تحاكي ما لا حدود له حقًا، فإنها توقظ في أنفسنا فكرة غير المتناهي، هذه الفكرة التي ترفعنا في الوقت نفسه وتضعنا، فيكون الإحساس المطابق لما تخبره النفس إحساسًا قشفًا. وإن العجز عن الإدراك، لهو حقًا إدراك: إدراك للجلال.

ولكي نجعل الفارق الذي نريد تسجيله هنا محسوسًا أكثر، يمكن أن نضاعف الأمثلة. هل أنتم تتأثرون بالطريقة عينها عند رؤية مرج متنوع على امتداد البصر تقطع العين مسافته بسهولة، من جهة، ورؤية مظهر جبل يمتد امتدادًا كأنه لا حدَّ له وعلى سطحه يموج محيط؟ وهل السناء الوديع للنهار وصوت مطرب ينشئ فيكم الأثر نفسه الذي تنشؤه الظلمات والصمت؟ وفي النظام العقلي والخلقي، هل أنتم تتأثرون بنفس التأثر عندما يقوم إنسان ثري وطيب بفتح كيس نقوده إلى محتاج، وعندما إنسان سخي النفس أريحي يمنح الضيافة لعدوه أو حتى ينقذه مخاطرا بحياته؟ (...) ههنا إحساسان متباينان بشديد التباين. ولهذا السبب، أطلق عليهما اسمان مختلفان: الواحد سُمي على الخصوص الإحساس بالجميل، والآخر سمي الإحساس بالجليل».

3 ـ في النظر في «الجليل» وفي دلالاته

«الجليل» اسم مشترك بين عدة معاني. إذ عادة ما يرتبط مفهوم «الجليل» بأمور أربعة:

1 ـ ثمة ذاك «الجليل» الذي يتبدى في ما يسمى «الفن الجليل»، وهو فن يتجلى في الأعمال الفنية البالغة مرتبة ندعوها مرتبة «الجلال». ونحن نسمي هذا الطراز من الجليل باسم «جليل الفن» أو «الجليل الفني».

2 ـ وثمة ذاك «الجليل» الذي يتجلى في ظواهر العالم الحسّي منظرًا مبهرًا نشعر اتجاهه بالبهجة وبالرهبة معًا... ونحن نسميه «جليل الطبيعة» أو «الجليل الطبيعي».

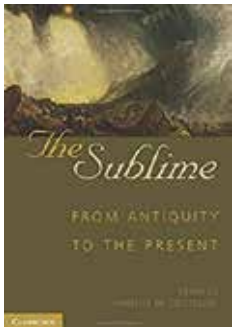
3 ـ وثمة «جليل» يتجلى في أفكار وآراء وكتابات «جليلة». ونسميه «جليل اللفظ» أو «الجليل البلاغي» أو «الأسلوب الجليل»...

4 ـ وثمة «جليل» يتجلى في سلوك الغير؛ فنقول عنه بأنه «سلوك جليل» أو أنه «فعل جليل». ونسميه «جليل الفعل».

فإذن، ثمة جليل الفن وجليل الطبيعة وجليل اللفظ وجليل الفعل. لكن الجليل الذي تتناوله «الإستتيقا» خاصة هو جليل الفن وجليل الطبيعة، وتقابل بينه وبين «جميل الفن» و«جميل الطبيعة»، وقد تقابله مع «فظيع ـ أو شنيع ـ الفن» و«فظيع ـ أو مسيخ ـ الطبيعة».

لقد طور الإغريق نحتًا ومعمارًا لا يمكن أن يأتي عليهما النسيان، لكنهم فضلوا في دراستهم للجليل جليل الخطاب الشعري والبلاغي. على أن «الجليل» في الفنون فرض نفسه في النهضة الأوربية الثانية، نهضة مناظر الطبيعة الخلابة في نهاية القرن السابع عشر، ونهضة الموسيقى والرواية الفلسفية والمنظر الداخلي في العصر الرومانسي؛ ثم تجلّى «الجليل»، بعد ذلك، في فنون كانت غير مشهودة من ذي قبل ـ فن التصوير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وفن السينما عقودًا بعد ذلك ـ وفن «الإنشاءات التشكيلية»

في نهاية القرن العشرين وفي تخليطة الفنون الجديدة وفي الثورات المتعاقبة التي شكلت الفن الحديث والمعاصر.



كتابان في تاريخ مفهوم «الجليل» لخصا مسار هذا المفهوم في الغرب، لكن ولا إشارة فيهما معًا إلى «الجليل» في التراث العربي... وهذه المؤلفة الفرنسية، حتى في إشاراتها إلى «الجليل الصوفي» ـ تذوق الربّ في جلاله ـ لم تشر ولو إشارة عابرة إلى «الجليل» عند صوفية الإسلام.

وأسماء مهمة طبعت مفهوم «الجليل» في الفن الغربي أهمها على الإطلاق إدموند بيورك (1729 ـ 1797) وإمانويل كانط (1724 ـ 1804). وقد تمثل الجديد الذي أتى به إدموند بيورك ـ في كتابه عن الجليل: بحث فلسفي في أصول أفكارنا عن الجليل والجميل (1757) ـ في تركيزه على الجوانب السلبية لبُدُوِّ الجليل، ووضع بحثه ضمن أفقين: تأسيس علوم الأهواء البشرية، وإعادة الاعتبار للجليل المرئي.

Peri Hupsous On The Sublime باللسان الإغريقي. حسب لسان الفلاسفة «الجليل» أو «السامي» Hupsous هو ذاك الذي شأنه أن يوجد في الأعلى، ذاك الذي الشأن فيه أن يعتلي القمة... هذا بينما اللفظ عند اللاتين Sublimi يعني العتبة، الحد...

يحمل لفظ «الجليل»، في تاريخه، الدلالة على الصلة بين الكائنات البشرية وجوانب من العالم تثير فيهم مواجيد، وهي مناظر من القوة بحيث توحي بمعاني «التعالي» و«السمو» و«الصدمة» و«الهيبة» و«الرعب». أصل اللفظ إغريقي Hypsos، وهو يفيد حقيقة العلو والارتفاع والسمو والطول والسماقة، ويدل مجازًا على القمة والرفعة والقُلَّة والتاج... وعند اللاتين تدل لفظة sublimis على العالي، المرتفع، الطويل، السامق، الشامخ، البرجي، وعلى الأجرام العلوية، وعلى الطيور المحلقة المُرَنِّقة... واستعاريا تومئ إلى الطموح والنبالة والبطولة، وإلى الرفعة الخلقية والشهامة والهمة...

وقد استعمل الكتاب الإنجليز الأوائل مفهوم «الجليل» تحت تأثير الفرنسيين sublime/ sublimity ليصفوا به، بداية، الشأن «العظيم» great سواء تعلق الأمر بسمات تخص الموضوعات [عظمة الموضوعات] (الحجم، الوزن، الارتفاع)، أو بصفات تخصّ أحوال وجدانية [عظمة الأحاسيس] (التعالي، التسامي، الرهبة، الخوف، الرعب) التي تنتجها هذه الموضوعات؛ أي تشعرك بها، وذلك كأن يُشعرك جبل شامخ بأحاسيس الرهبة والرعب والسمو... وذلك بدءًا من أعمال جون دينيس وشافتسبوري وأديسون... وقد بقيت آثار هذا الاستعمال حتى لدى ديفيد هيوم وتوماس ريد [في الجمال] واللورد كيمس الذي ميّز بين «العظيم» في حجمه و«الجليل» في رفعته [في كتابه: عناصر النقد، 1763]، لكنه لم يشر إلى «جليل الأسلوب». وجليل الأسلوب هذا اختفى مع تقدّم العصر في كتاب «بحث فلسفي في الجليل والجميل» لإدموند بيورك [1757] وفي نقد ملكة الحكم لإمانويل كانط [1792].

وفيمـا يخص «الجليل» و«العظيم»، نجد لدى جيفروي هذا التأمل: لا شـك عنده أن العظيم الحجم يدخل في تكوين مفهوم «الجليل»: ذلك أنه يقال عن «الوردة» إنها جميلة؛ لأن النظر يشملها، بينما لا يقال عن «الجبل» إنه جميل، لأن النظر لا يحيط به. لا يمكن أن نشـمل بعينينا الموضوع الجليل. فالجـزء الكبير من تنوعه يتجـاوز قدرة أن تحيط به الأنظار البشرية، بينما الشـيء العذب يمكن أن يحاط به بنظرة واحدة، شأن الوردة، في وحدتها وتنوعها، تمنح نفسها بأكملها للناظر.

«كلا؛ ما كان العظيم [الحجم] هو الجليل. ذلك أن سلسلة شاسعة من الجبال أحاطت بها نظرة واحدة: هذا موضوع عظيم ولكنه ليس جليلًا. لكن، غطوا سفح هذه السلسلة من الجبال أو جللوا قللهـا بضباب لا يدعكم ترون منهـا إلا مـا حفظ ويتـرك البقيـة خفية عن الأنظار، آنها يصير الجبل جليلًا. شأن الجليل أن ينشـأ عن غير المحدد. ويمكن لشـيء أن يكـون جليلًا من غيـر أن يكون كبيـرًا عظيمًا ضخمًا مهولًا: وهذا حال غابة لم تطأها رجلكم من قبل، أو هضبة تكسوها السحب...

ما يشكّل «الجليل» ليس هو غياب الوحدة؛ لأن للجليل وحدته، وإنما هو التنوع الذي يخفى جزء منه على ناظرينا؛ بحيث أن الجملة تتفلت. هكذا هو البحر، نشـمله بنظرة لكن لا نحتويه فـي جملتـه. والحـال أننـا نحتـوي ونشـمل «الجميل»، وكذلك الشأن بالنسبة إلى الكبير أو العظيم».

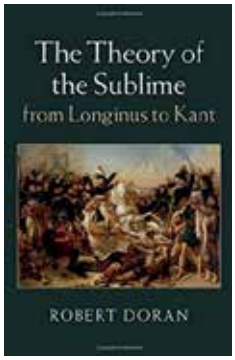
ثمة تقليدان في الحديث عن «الجليل»: تقليد الحديث عن «الجليل» بمعنى «الأسلوب الجليل» أو «الأسلوب السامي» ـ وهو الأسـلوب الرفيع ـ ويرافقه تقليد الحديث عن النبل الأخلاقي والسمو الخلقي...

كان مفهوم «الجليل» يحيل في العصر الوسـيط، أساسًـا، على هذا المعنى؛ أي على الأسلوب الفخم الرفيع السامي الذي كان يهتم باستخراج ضوابطه علماء البلاغة (الخطابة). بَيْدَ أن بعض علماء اللاهوت تحدثوا عن «الجليل» بمعنى آخر؛ تحدثوا هم عن سـمو الربّ وجلاله [quod sublimitatis quod majestatis est] [لله السمو والجلال]. يقول القديس برنارد متحدثا عن الوثنيين: «لقد رام القوم الارتفاع بادعـاء عقولهم وليس بأيد من روح الربّ والنفاذ إلى كنه الربّ في سموه وجلاله؛ لكنهم ما فهموا أن الربّ لطيف متواضع الجنان». ويضيف قائلًا بأن خيلاء الوثنيين ما كان من الأمر المفاجئ في شـيء: «لأن ربهم الأعلى

متجبر متكبر، يرى كل شـــيء بجلال»، بينما ما كان داود ليغامـــر في هذه الأمور العظيمة الشديدة إثارة للإعجاب بالتنبيه إليه، وذلك «مخافة أنه إنْ هو فكر في شأن جلاله، سقط صريع وطأة أمر مجده». وفي اعتبار القديس برنارد ما كان الاهتمام بأمر «الجليل» إلا من شأن العقول الشديدة الجراءة على الله، التي تكتفي بنفسها ولا تحتاج إلى مدد رباني، بينما من شـــأن المؤمنين الحقيقيين أن يعرفوا كيف يلجأووا إلى النصوص المقدسة. والحال أن هذه الريبة اللاهوتية التي ألقيت على «الجليل» ـ بحيث أمسى لا يمكن الحديث عن «ذي الجلال» بالعقل ـ قد دامت قرونًا من الزمن. ففي المقدّس، من شأن «الجليل» أن يضيع أو على الأقل أن يختفي ويصير ثانويًا. إذ لئن بدأنا بالدين، فإن الله يصير الأول، والإستتيقا تصير في منزلة تابعة.

4 ـ شيء من تاريخ مفهوم «الجليل»

تشهد على تطور تاريخ مفهوم «الجليل»، في الفكر الجمالي الغربي، أربعة أسماء:



1 ـ الفيلســـوف والخطيب اليوناني كاسيوس ديونيســـوس لونجينوس (205 ق.م ـ 273 ق.م)، وهو الأكبر بين الأقدمين، فيلسوف وخطيب قديم، أعيد اكتشافه في القرن السادس عشـــر. عارض هذا البلاغي الجليل في الخطاب التقليدي حول الوجـــود وحول الموجودات بالسلطة التأنيسية والتحضيرية للقول ـ الخطاب ـ الجليل.

2 ـ الفيلســـوف وعالم البلاغة الإيطالي جياباتيســـتا فيكـــو (1668 ـ 1744) الذي في النصـــف الأول من القرن 17 عمق مدى فكرة لونجينوس ببيـــان الدور الذي لعبه الاعتراف بالدول الجليلة ـ فجر البشرية ـ في تحضر الإنسانية وتطورها.

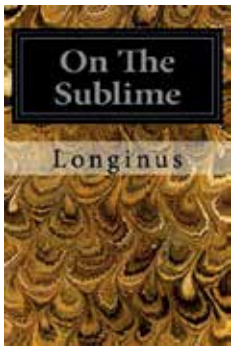
3 ـ الفيلسوف والمفكر السياسي الإنجليزي إدموند بيورك (1729 ـ 1797) الذي أعمل الموازنة بين تجربة «الجميل» وتجربة «الجليل»، وأظهر كيف أن شأن تجربة «الجليل» أن تتأسس على متعة سلبية يسميها delight؛ إذ أظهر أن ثمة أهواء تتهدد سلامة الذات فيزيائيًا وأخلاقيًا ونفســـيًا، وتتبدّى أنها أشـــدُّ عنفًا وأكثر فعالية وأعتى فيضًا بالمعنى وبالنفع من العشق والعلاقة بالغير الناجمين عن متعة بسيطة وإيجابية.

4 ـ الفيلسوف الألماني الشهير كانط (1724 ـ 1804) الذي عدل نظرية بيورك وأدرجها ضمن فلســـفة ترنســـندنتالية جعلت من «الجليل» مبـــدأ يتجاوز المعرفـــة والمتعة؛ إذ في الإحســـاس بالجليل يندفع الفكر فـــي حركته، لكن بدل أن يتوجه نحـــو الطبيعة لكي يفهم غائيتها الخاصة، فإنه يرتد نحو نفســـه؛ بحيث يدرك تفوق سلطان العقل على أعلى سلطة للحساسية. ولئن كان من شـــأن «الجليل» أن يُفشـــل العلم، وأن يبيّن عن محدودية الفكر البشـــري، فإنه يفيدنا إفادة لا نظير لها حول اشـــتغال عقلنا النظري والعملي. بهذا سعى الرجل إلى فهم شروط إمكانية «الجليل» في بنية الذات التي تتجاوز نفسها؛ فكان أن انتهى إلـــى تقرير أن الجليل لا يمكن «تمثيلـــه» بأي وجه من الوجوه. ولئـــن كانت العرب قديمًا

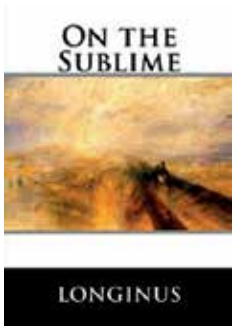
خاضت في شأن «ما لا ينقال»؛ أي ما يتأبّى على القول ويتمنع، وفي شأن «ما لا ينعبر»؛ أي في ما يمتنع عن العبارة، فإن كانط تحدث عن «الجليل» يوصفه «ما لا ينمثل»؛ أي ما يعجز التمثيل عن تمثيله.

على أن ثمة حلقات مفقودة في هذا التاريخ، ومنها حلقة الفن العربي والنظر الجمالي الإسلامي التي سوف نعود إليها لاحقا.

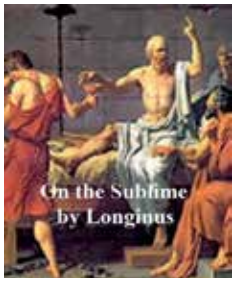
5 ـ في «الجليل» عند القدماء: الجليل البلاغي.



وأول كتاب وصلنا في «الجليل» هو الكتاب المنحول إلى لونجينوس. ولونجينوس المزعوم هذا نفسه يحيل في ديباجة كتابه على أنه ما كان أول من ألف في هذا الموضوع، بل ثمة مؤلف آخر قد سبقه: «كما تعلم، أي عزيزي بوستيميوس ثيرنتيوس، لما حللنا معًا الرسالة الشديدة الوجازة التي ألفها سيسيليوس حول الجليل، بدا أنه ما كان في مستوى الموضوع الذي تناوله، وما وفى به حق توفيته...». ونحن لا نعرف الشيء الكثير عن سيسيليوس هذا، وبالأحرى لا نعرف من مؤلف كتابنا «في الجليل» أو «عن الجليل». على أن صاحب كتاب «في الجليل» هذا يعلن أن مفهوم «الجليل»: «شيء يصعب تحصيل معناه»...



بَيْدَ أن لونجينوس ـ في كتاب «في الجليل» هذا ـ لا يعرض إلى «الجليل» الذي نرومه هنا، لا إلى الجليل في الطبيعة؛ أي الجلال الذي يتبدى للناظر ـ جلال المنظر الطبيعي، جلال الكون... ـ اللهمَّ إلا عرضًا ـ ولا إلى الجليل في الفنون الجميلة، وإنما يعرض إلى «الجليل البلاغي»؛ أي إلى الجليل في البلاغة؛ بمعنى الجلال في القول ـ جليل الخطاب/الأسلوب الجليل ـ الذي يصدر عن قوة الأديب الخطيب. وبالأحرى، لا يتحدث عن «الجلال» الذي يتبدى للعين، بقدر حديثه عن «الجلال» الذي يجلل أذن السامع؛ جليل الأذن. وهو يحدد جليل قول البليغ الخطيب [الأسلوب الجليل] في ما قام فيه لا على الرغبة في إقناع سامعه، وإنما في استنشائه: «ما إلى الإقناع وإنما إلى الاستنشاء تقود الطبيعة الجليلة ـ السامية ـ (يقصد طبع الخطيب أو الأديب أو المنشىء بعامة) السامعين (الجمهور). وبكل تأكيد، تصحب هذا الجلال، حين يحدث هو، الصدمة والعجيب؛ إذ حيثما العجيب يكون مرفوقا بالصدمة، فإنه يفلح على الدوام في ما يسعى إلى أن يقنع وأن يعجب. ذلك أنه بقدر ما نكون يتمّ السعي إلى حملنا على الاقتناع، فإننا في أغلب الأحايين نبقى مالكين لزمام الأمر، بينما ما نتحدث عنه هنا هو ما يحمل معه إلينا من القوة والسطوة ما يعلو به علينا ويأخذ به مجامع عقلنا وقلبنا، فنفقد معه زمام أمرنا (...) شأن الجليل شأن الصاعقة يأخذنا من حيث لا نعلم فيبدد كل شيء». أمر «الجليل» هنا أنه قوة لا تقاوم، سطوة وسلطنة على الذات، تصحبها صدمة: «بالطبع، وتحت تأثير الجليل الحق، ترقى روحنا رقيها. وإذ تبلغ قللًا عالية وقمما شامخة، فإنها تمتلئ فرحة وانتشاءًا، كما لو أنها هي نفسها التي تمخض عنها ما سمعته». وإذن، من شأن «الجليل» أن يثير في النفس شغفًا وهوى ونشوة.



6 ـ الحلقة المفقودة في تاريخ العناية بمفهوم «الجليل»: الحلقة العربية الإسلامية (الجليل الرباني).

«تصادمت صفة الجلال وصفة الجمال، فتولدت منهما الروح».

أبو بكر الواسطي

«الجمال مباسطة الحقّ لنا، والجلال عزته عنا»

ابن عربي

لعل ملاحظًا يلاحظ أن في الثقافة العربية الإسلامية وعلى عكس الثقافة الغربية يكاد يكون الجلال مذكورًا في كل مكان، يستمد سطوته من «جلال الربّ» ـ الإلٰه الجليل ـ بينما يكاد الجمال ـ الإلٰه الجميل ـ يكون نسيًا منسيًا في تلك الثقافة... الجلال مذكور كل الذكر، ويكاد الجمال يكون منسيًا كل النسيان...

لكن، لا ننسَ أن كلًا من صفتي «الجمال» و«الجلال» من صفات اللّٰه. وقد ركز المتكلمون على صفات أخرى غير هاتين، بينما ذكر المتصوفة هاتين الصفتين ووقفوا عندهما وقفات...

قليلة هي في الثقافة العربية الإسلامية المؤلفات في «الجليل» و«الجميل». ولعل أبرزها ما كتبه بعض المتصوفة:

نجم الدين كبرى: الجليل ومقام الهيبة والجبروت

هذا الصوفي نجم الدين كبرى (540 هـ ـ 618 هـ) تدور نظريته الإستيقية ـ الجمالية والجلالية معًا ـ بدوره أيضًا على «صفات الرب» وأثرها في النفس البشرية. فيميز في هذا الصدد بين ما يسميه باسم «الصفات الجلالية» ـ نسبة إلى مفهوم «الجلال» ـ وما يدعوه بدعوة «الصفات الجمالية» ـ نسبة إلى مفهوم «الجمال». وفي تفسيره لما يسميه هذا المتصوف وغيره باسم «مقام التلوين» حيث يتعاور الإنسان الصوفي حالان ـ «حال القبض» و«حال البسط» ـ على التناوب، يقول نجم الدين كبرى: «في أوائل الدخول في هذا الميدان [ميدان التلوين]، تارة يكون القلب منبسطًا وتظهر آثاره في وجهه [وجه الصوفي، لا سيما منه المبتدئ لا المنتهي]، وتارة يكون منقبضًا وتظهر آثاره على الوجه؛ وذلك في مقام التلوين في ميدان القبض والبسط. لكن المستقيم فيه [الصوفي المنتهي لا المبتدئ] يكون منقبضًا منبسطًا، ولكن إذا رآه الجاهل حسبه منقبضًا فحسب؛ أما إذا رآه الأهل [العارفون بهذا المقام الخابرون له]، قرأ في جبينه أنه دُرْجٌ من قبض فيه جوهر من بسط، لما أنه وصل إلى ما وصل وذاق ما ذاق؛ وذلك أن عباد اللّٰه الخواص، إذا اطلّعوا على الخزائن والدفائن، وعرفوا أن معه المزيد، فلزموا الوقار واجتنبوا الإظهار، غيرة وخيفة على ظهور الأسرار عند الأغيار... فتعلوهم صفات الجبروت والكبرياء، ويضمرون صفات الرحمة

والجمال؛ فهم منقبضون بأبدانهم، كأنهم قيدوا بالسلاسل من شدة الوقار والأناة والتذكار، ومنبسطون بالقلوب والأرواح انبساط الفوف [القطن] عند مهب الريح.

فإن قيل: ما الذي أوجب أن تعلوهم صفات الهيبة والجبروت، ويضمرون صفات الجمال والفضل والرحمة؟ قلنا: لأن الجمال والفضل والرحمة، حرائر ومخدرات ذوات جمال ودلال، تسترن بالحجاب لئلا يطمع فيهن الغير، فيفتتن!

فإن قيل: فصفات الهيبة والجبروت، أليست هي المطلوبة؟ قلنا: بلى، ولكن الغير يبصر منها صورها دون معانيها، وصورها هائلة كالثعبان والأسد والعقرب والحية، والغير مجتنب عن مثل هؤلائك، فلا يطمع فيهن؛ بخلاف الصفات الجمالية. فنسبة الصفات الجمالية إلى الصفات الجلالية نسبة النساء إلى الرجال بصورها؛ وبالضدّ من ذلك حيث معناها (...)

والشيخ [الصوفي المنتهي] له ـ بهذين الجناحين [القبض والبسط] ـ حيد عن الطريق المستقيم واستقامة، وهو تلوينه وتمكينه. وتلوينه أن تكون تارةً تتجلى له صفات الجمال من الفضل والرحمة واللطف والكرم، فيكون مستغرقًا في الأنس، وتارة تتجلّى له صفات الجلال من القدرة والعظمة والكبرياء والعزة والسطوة وشدة البطش، فيكون مستغرقًا في الهيبة، وتارة تمتزج الصفات إذا تجلّت الذات... فإن الذات أم الصفات ومجمعها».

نجم الدين كبرى، فوائح الجمال وفواتح الجلال، تحقيق يوسف زيدان، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الثانية، القاهرة، 1999، ص. 209 ـ 212.

وهكذا، مثلًا، في وصف الله نفسه بأنه «رحمان» و«رحيم» تمييز بين صفة «جلالية» وأخرى «جمالية». فنحن إذا ذكرنا بأنفسنا أو ذكرت لنا من لدن أغيارنا صفة «الرحمن» وجدنا وذقنا منه مجموع صفات «الجلال»، من الكبرياء والعظمة والقدرة والعزة والتعالي وشدة البطش والقوة، وإذا ذكرنا بذواتنا أو ذكرت لنا من لدن أسوياتنا صفة «الرحيم»، وجدنا وذقنا منه مجموع صفات «الجمال» التي هي الرحمة والكرم والعطف والسلام والنعمة...

صفات الجلال مقام الهيبة	صفات الجمال مقام الأنس
القدرة/القوة	الفضل
العظمة	الرحمة
الكبرياء	اللطف
العزة	الكرم
السطوة	العطف
شدة البطش	السلام
التعالي	النعمة

وبهذا، توحي «مقولات الجلال»، عند نجم الدين كبرى، بدلالة «الهيبة»، بينما توحي «مقولات الجمال» بدلالة الأنس. وذلك على عكس ما سوف يذهب إليه ابن عربي. ومن ثمة كان «الجليل» قادرًا قويًا عظيمًا متكبّرًا عزيزًا ساطيًا باطشًا متعاليًا، بينما كان «الجميل» مفضلًا رحيمًا لطيفًا كريمًا عاطفًا سلميًا منعمًا... بل يذهب نجم الدين كبرى في مماثلاته بين مقولات «الجليل» ومقولات «الجميل» حدا قصيا بحيث يعتبر الصفات الجلالية ـ شكليًا لا مضمونيًا ـ صفات ذكورية ويعد الصفات الجمالية صفات أنوثية ـ الرجل جليل يوحي بالهيبة، والمرأة جميلة توحي بالأنس ـ إذ يقول: «نسبة الصفات الجمالية إلى الصفات الجلالية نسبة الرجال إلى النساء بصورها؛ وبالضِّد من ذلك من حيث معناها».

ابن عربي: نظرية «جلال الجمال»

وهذا الصوفي ابن عربي (558 هـ ـ 638 هـ) يعرف «الجليل» ـ في كتابه الشهير الفتوحات المكية ـ على النحو التالي:

ـ «إن قلت: «وما الجلال؟»

ـ قلنا: «الجلال هو نعوت القهر من الحضرة الإلٰهية الذي يكون عنده «الوجود».

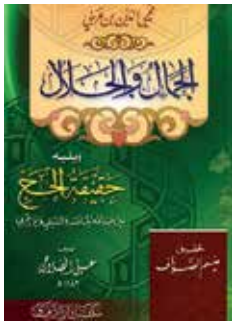
وهو يرى أن الفارق بين «الجمال» و«الجلال» يكمن في ما يلي:

أولًا؛ «الجلال والجمال لله وصف ذاتي في نفسه وفي صنعه. والهيبة التي هي من أثر الجمال، والأنس الذي هو من أثر الجلال، كلاهما نعتان للمخلوق لا للخالق، ولا لما يوصف به». لكن ما «الهيبة» التي ترتبط عند ابن عربي، وعلى خلاف العديد من الصوفية، بالجمال؟ وما «الأنس» الذي يرتبط عنده بالجلال؟ يجيب ابن عربي على النحو التالي:

بدءًا؛ «فان قلت: «وما الهيبة؟» ـ قلنا: (الهيبة) هي مشاهدة جمال الله في القلب. وأكثر الطبقة يرون الأنس والبسط من الجمال، وليس (الأمر) كذلك».

تثنية؛ «فان قلت: «وما الأنس؟» ـ قلنا: (الأنس هو) أثر مشاهدة جمال الحضرة الإلٰهية في القلب، وهو جلال الجمال، فإنه لا تكون عنه «الهيبة».

ثانيًا؛ من شأن صاحب الحال الصوفي أن يوجد أمام وضعين: «يفنيه» الجلال «ويهيمه» الجمال.



وقد انتهى ابن عربي إلى القول بنظرية عجيبة فريدة هي نظرية «جلال الجمال»:

كتب ابن عربي في رسالته «كتاب الجلال والجمال» يقول:

«أما بعد، فإن الجلال والجمال مما اعتنى بهما المحققون العالمون بالله من أهل التصوف، وكل واحد منهم نطق فيهما بما رجع إلى حاله، وإن أكثرهم جعلوا الأنس بالجمال مربوطًا والهيبة بالجلال مربوطة، وليس الأمر كما قالوه، وهو أيضًا كما قالوه بوجه ما؛ وذلك أن الجلال والجمال وصفان لله تعالى والهيبة والأنس وصفان للإنسان. فإذا شاهدت

حقائق العارفين الجلال هابت وانبسطت، وإذا شاهدت الجمال أنست وانبسطت، فجعلوا الجلال للقهر، والجمال للرحمة، وحكموا في ذلك بما وجدوه في أنفسهم. وأريد إن شاء الله أن أبين عن هاتين الحقيقتين على قدر ما يساعدني الله به في العبارة.

فأقول، أولًا، إن الجلال لله معنى يرجع إليه، وهو منعنا من المعرفة به تعالى، والجمال معنى يرجع منه إلينا، وهو الذي أعطانا هذه المعرفة التي عندنا به والتنزلات والمشاهدات والأحوال. وله فينا أمران: الهيبة والأنس؛ وذلك لأن لهذا الجمال علوًا ودنوًا، فالعلو نسميه جلال الجمال وفيه يتكلم العارفون، وهو الذي يتجلى لهم ويتخيلون أنهم يتكلمون في الجلال الأول الذي ذكرناه. وهذا جلال الجمال قد اقترن معه منا الأنس، والجمال الذي هو الدنو قد اقترنت معه منا الهيبة. فإذا تجلّى لنا جلال الجمال آنسنا ولولا ذلك لهلكنا. فإن الجلال والهيبة لا يبقى لسلطانهما شيء فيقابل ذلك الجلال والهيبة منه بالأنس منا لنكون في المشاهدة على الاعتدال حتى نعقل ما نرى ولا نذهل. وإذا تجلى لنا الجمال هنا، فإن الجمال مباسطة الحقّ لنا، والجلال عزته عنا، فنقابل بسطه معنا في جماله بالهيبة، فإن البسط مع البسط يؤدي إلى سوء الأدب، وسوء الأدب في الحضرة سبب الطرد والبعد، ولهذا قال من المحققين ممن عرف هذا المعنى: اقعد على هذا البساط وإياك والانبساط، فإن جلاله في أنفسنا يمنعنا في الحضرة من سوء الأدب، كما أن هيبتنا في جماله وبسطه معنا يمنعنا من سوء الأدب، فكشف أصحابنا صحيح، وحكمهم بأن الجمال يبسطهم غلط. وإذا كان الكشف صحيحًا فلا نبالي. فهذا هو الجلال كما تعطيه الحقائق.

واعلم أن القرآن يحوي على جلال الجمال وعلى الجمال، فأما الجلال المطلق فليس لمخلوق في معرفته مدخل ولا شهود، انفرد الحقّ به، وهو الحضرة التي يرمي فيها الحقّ سبحانه نفسه بما هو عليه. فلو كان لنا فيه مدخل لاحظنا علمًا بالله وبما عنده، وهذا محال».

وكان قد كتب ابن عربي في الباب الواحد والأربعين ومائتين من كتابه «الفتوحات المكية» تحت عنوان: «في معرفة الجلال» ما يلي:

«اعلم أن الجلال نعت إلٰهي يعطي في القلوب هيبة وتعظيمًا، وبه ظهر الاسم الجليل. وحكم هذا الاسم من أعجب الأحكام، فإن له حكم ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ﴾ [الشورى: 11]، و﴿سُبْحَٰنَ رَبِّكَ رَبِّ ٱلْعِزَّةِ عَمَّا يَصِفُونَ﴾ [الصافات: 180]، وله حكم قوله على لسان رسوله ﷺ: «**مرضتُ فلم تعدني، وجعتُ فلم تطعمني، وظمئتُ فلم تسقني**»، فأنزل نفسه منزلة من هذه صفته من الافتقار إلى العبيد، وكذلك نزوله في قوله: «**وسعني قلب عبدي**». ومن هذا الباب فرحه بتوبة عبده وتعجبه من الشاب الذي لا صبوة له وتبشبشه بالذي يأتي إلى المسجد للصلاة. هذا كله وأمثاله من نعوت التنزيه والتشبيه يعطيه حكم الجلال والاسم الإلٰهي الجليل. ولهذا قلنا: إنه يدلُّ على الضدين كالجون ينطلق على الأبيض والأسود، وكذلك القرء ينطلق على

الحيـض والطهـر. ومن حضرة الجـلال نزل قولـه تعالـى: ﴿وَمَا قَدَرُواْ ٱللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِۦٓ﴾ [الأنعام: 91]. فمن وصفه إنما وصف نفسـه ولا يعرف منه إلا نفسـه؛ لأن رب العزة لا يعينه وصف ولا يقيده نعت ولا يدل على حقيقته اسم خاص. وإن لم يكن الحكم ما ذكرناه، فما هو رب العزة؟ فإن العزيز هو المنيع الحمى، ومن يوصل إليه بوجه ما من وصفٍ أو نعتٍ أو علمٍ أو معرفة فليس بمنيع الحمى. ولذلك عمَّ بقوله: ﴿سُبْحَٰنَ رَبِّكَ رَبِّ ٱلْعِزَّةِ عَمَّا يَصِفُونَ﴾ [الصافات: 180]. ولحضرة الجلال السبحات الوجهية المحرقة. ولهذا لا يتجلّى في جلاله أبدًا، لكن يتجلّى فـي جلال جماله لعباده فيه يقع التجلّي، فيشـهدونه مظهر ما ظهر من القهر الإلٰهي في العالم (...)

والجلال لا يتعلق به إلا العلماء باللّٰه. وما له أثر إلا فيهم. وليس للمحبين إليه سبيل. هذا إذا كان بمعنى العلو والعـزة. وإنه إذا كان بالمعنى الذي هو ضـدّ العزّة والعلو، فإن المحبين يتعلقون به كما يتعلق به العارفـون. وحضرته من العلماء إلى قوله: ﴿وَفِي ٱلْأَرْضِ إِلَٰهٌ﴾ [الزخرف: 84]. وأما قوله: ﴿وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنتُمْ﴾ [الحديد: 4] فذلك من أسمائه المؤثرة فينا خاصة والحافظة لنا والرقيبة علينا. وأما الأسـماء التـي تختصّ بالعالم الخارج عن الثقلين، فأسماء أخر ما هي الأسماء التي معنا أينما كنّا».

7 ـ في «الجليل» عند المحدثين:

كان مفهـوم «الجليل» منذ لونجينوس مرتبطًا بميدان التربيـة Paedia: «التربية على الجليـل». كان للجليل دور تربوي تهذيبي للنشء تشـذيبي وتثقيفي تحضيري. فكان بذلك الغاية التي تتغياها التربية. وكان ينمُّ عن تنمية النزوع البطولي في روح الناشئة، عن دفعها إلى اتخاذ القدوة والحذوة. لكن، دعنا نتسـاءل: لأية أسـباب هجر مفهوم «الجليل»، مع الفيلسـوف والمفكر السياسـي الإيرلندي إدموند بيـورك (1729 ـ 1797)؛ ولا سـيما مع الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط (1724 ـ 1804)، مضمار البيداغوجيا ولعب دورًا إشكاليًا في كنف العلم الجديد الذي كان قد نشـأ مع مؤسـس علم الجماليات الفيلسوف الألماني ألكسندر جوتليب باومجارتن (1714 ـ 1762)، والذي سُمي باسم «الإستتيقا»؟ لقد ترك أتباع «الجليل» مكانه لتأمله. تمّ الانتقـال بالجليل من نظرية خلق وإبـداع (الجليل إبداع) إلى نظرية إحساس (الجليل إحساس)، والتي هي أيضًا نظرية هوى وانفعال. وهكذا انتصر، بوفق منطق نظرية إدموند بيورك في «الجليل»، «الجزع» و«الرعب» على «الانتشاء» و«التملي». يقول إدموند بيورك: «إن الرعب في كل الحالات الممكنة، سـواء عليه أكان جليًّا أم خفيًّا، هو المبدأ الذي يحكم الجليل». لكن، لئن هو كان الرعب علّة «الجليل»، فإنه ما كان العلّة الكافية. إذ كان لا بد من مسافة تسـمح بالتفكير في أمر هذا «الجليل» حتى تتشكل متعة سلبية يسميها بيورك باسم «delight/délice».

نلاحظ «ثلاث نقلات» حدثت في مفهوم «الجليل» في العصر الحديث:

الأولى، نقل دلالته من دلالة «الجليل اللفظي» ـ مضمار القدماء، ميدان البلاغة ـ إلى

دلالتي «الجليل الفني» و«الجليل الطبيعي». وهي نقلة حدث معها أن نقلت منشأ «الجليل» من الذات ـ ذات المؤلف/ ذات البلاغي/ذات الخطيب ـ إلى الآخر والسوى [الطبيعة/ الفنان]؛ بحيث ما عدنا، ونحن أمام «الجليل»، أمام «قول جليل»، ما عدنا نتحدث، بالأولى، عن «جليل القول» أو عن «جليل الخطاب»؛ هذا ناهيك عن «جليل الأسلوب».

الثانية: انقشاع الوهم الذي سببه «جمال» ما عاد بمثابة إيماضة للجميل وإلماعة للحق.

الثالثة: مطلب تفرد الذات واستقلالها وقد نزعت من ذاتها عن طريق العلم وسلطانه...

أدت هذه «النقلات» إلى إحداث ثلاثة توجهات:

الأول؛ اعتبار الطبيعة التي لم يشتغل عليها الإنسان؛ أي لم تخضع إلى فعله ولا إلى نشاطه في فلاحتها وزراعتها وشق الطرق بها وبناء السدود على أنهارها؛

الثاني؛ المقاربة المنهجية للفنون التشكيلية؛

الثالث؛ السعي نحو علم جديد يهم الإنسان في جملته باعتباره كائنًا حاسًّا وعارفًا، متخيّلًا وخلّاقًا.

وهكذا، فإن بزوغ «الجليل الطبيعي»، إلى جانب «الجليل الخطابي» أو «الجليل البلاغي» و«الجليل الشعري»، كان هو العلامة الفارقة على تطور مفهوم «الجليل» في القرن الثامن عشر.

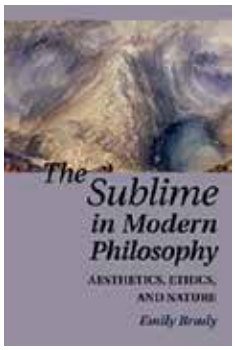
لم يكن لوجينوس قد استبعد ـ في كتابه الشهير ـ هذا النمط من «الجليل»؛ إذ أومأ إليه إيماءة يقول: «بضرب من الميل الطبيعي، فإن إعجابنا ـ يا إلٰهي! ـ لا ينصب على الوديان الصغرى، وذلك على الرغم من إشفافها ونفعها، ولكنه يذهب إلى النيل والدانوب أو الراين، وأكثر من هذا إلى المحيط. وإن الشعلة الصغيرة التي ننيرها، والتي تحافظ على صفاء سنائها، لتثير إعجابنا أقل مما تثيره النيران السماوية، رغم أنه عادة ما تطفئها الظلمات، ورغم أنها تستحق منا الإعجاب على نحو أقل مما تستحقه منا فوهات بركان الإتنا».

ولكي نقيس أصالة الإعجاب بظواهر الطبيعة هذه ـ وهو أساس «الجليل» الطبيعي ـ فإن علينا أن نقارن هذا المقطع بمقطع للقديس أوغسطينوس يرفض فيه الإعجاب بما يوجد في الطبيعة من «جليل»: «أن نعجب بقلل الجبال، وبموجات البحر العاتية، وبسعة مجاري الأنهار، وبسواحل المحيط، وبدوران الأفلاك»، إنما يعني ذلك أن يطلب منا: «أن ندير ظهرنا لأنفسنا؛ فلا نعجب بما تحتويه هذه الأنفس» من عجيب الأمر ومن جليله!

كان من سوء حظ الأديب الإيطالي النهضوي بيتراركوس (1304 ـ 1374) أنه لمّا بلغ قمة جبل فنتوكس بفرنسا ـ على علو 1910 مترا ـ فتح، ويا للصدفة العجيبة، كتاب «الاعترافات» للقديس أوغسطينوس على تلك الصفحة عينها وعلى هذا المقطع بالذات؛ فإذا بكل اهتمامه بقمة الجبل سرعان ما ينطفئ ويخبو ويغور. ذلك أن العديد من مفكري العصر الوسيط كانوا يحسبون أن إغلاق عيون الجسد والعودة إلى جوانية ـ داخلية ـ الإنسان هما

وحدهما ما يسمحان بالولوج إلى العالم الرباني، حتى قال هيغل ـ في محاضراته عن تاريخ الفلسفة ـ بأن عيون أهل العصور الوسطى كانت قد فقئت!

ثم سرعان ما أعيد الاعتبار إلى جلال المناظر الطبيعية. أكثر من هذا، وجدنا من يربط أمر «الجلال» لا بالسناء والبهاء والنور والضياء الذي يجلل الطبيعة وظواهرها [وقال الله ليكن نور فكان نور Fiat Lux]، وإنما بالضد من ذلك؛ أي يربطه بالغطس غطسا في ظلمات الفضاءات السماوية. وتلقاء الليل النير الأمومي الحاضن للإنسان تحت قبة بطليموس، انتصب ثمة الليل الحالك السواد المكتنف لكل شيء الذي يضعف من مقدرتنا على الإبصار، ويعرضنا إلى كل المخاطر، ويسلمنا ـ ونحن العُزَّل ـ إلى ثقل فضاء موحش من الإنسان. ذاك هو الليل «الجليل» عند إدموند بيورك: «يُرْبِي الليل من ذعرنا لربما أكثر من أي شيء آخر يفزعنا. ذلك أنه من طبيعتنا أن نخشى الأخطر والأمرّ والأهول وذلك لما لا نكون نعلم ما الذي يمكن أن يحدث لنا: إن عدم اليقين لأمر مرعب حقًا، وذلك حد أننا نسعى إلى أن ننعتق منه، حتى ولو كلفنا ذلك التخلص ببعض الإذاية». هكذا يجعل إدموند بيورك من الليل السديمي الفلكي تجسيدًا للجليل.

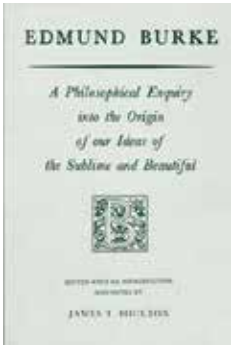


الجليل عند بيورك:

كان شغل الرجل الأساسي، كما عبّر عنه في مقدمة الطبعة الأولى من كتاب: «بحث فلسفي حول أصل أفكارنا عن الجليل والجميل» (1757)، هو تمييز «الجليل» عن «الجميل» بعد الخلط الذي عادة ما كان يحدث بينهما في الأذهان. وهو يميّز بين الإثنين حسب براديغمين، ووفق معايير التمييز التالية:

فيصل التفرقة	أنموذج الجليل	أنموذج الجميل
الحجم	يتعلق وصف «الجليل» بالموضوعات ذات الحجم الضخم الكبير العظيم...	يتعلق وصف «الجميل» بالموضوعات التي تكون نسبيا ذات أحجام ضئيلة صغيرة..
الأنسوجة	أنسوجة الجليل أنسوجة جلفة قشفة خشنة...	أنسوجة الجميل أنسوجة موحدة ومهذبة ومشذبة...
الرسم	ينزع الجليل إلى الخط المستقيم وينزاح عنه، وعندما يفعل، يفعل ذلك بانزياح عادة ما يكون مشهودًا...	يهرب الجميل من الاستقامة، لكنه ينفلت منها من دون أن يُشعر بذلك...
النورانية	الجليل مظلم مدلهم حالك قاتم...	لا يمكن للجميل أن يكون مظلمًا مدلهمًا...
التماسك/التكاثف	الجليل صلب بل يشكّل حتى كتلة مصمتة...	الجميل خفيف ومرهف...
الفكرة المثارة	يوقظ في النفس فكرة الألم...	يوقظ في النفس فكرة المتعة...

في الجملة، تقوم فكرة «الجليل» على «سُلوب»؛ أي على سمات سالبة تقال بالسلب لسمات إيجابية (امتناع، غياب، فقدان)؛ بحيث تقترن بالجليل سمات «الفراغ» ـ ما ليس ممتلئًا ـ و«الظلام» ـ ما ليس منيرًا ـ و«الوحدة» ـ ما ليس مؤنسًا أو مأنوسًا ـ و«الصمت» ـ ما ليس ناطقًا... على نحو ما هو ظاهر في وصف فرجليوس للجحيم. ثم إن من شأن الأحجام الكبرى أن تكون جليلة بجلال عالية بعلو شاهقة بشهوق (صخرة عاتية أو طود عظيم)، وقد تكون الأشياء الجليلة أيضًا شديدة العمق قوية الانحدار، على نحو ما نجد ذلك، مثلًا، في الهوة السحيقة. على أنه لئن هو كان «المتناهي الكبر» جليلًا، فإن «المتناهي الصغر» لا يقل جلالًا عنه. فكما أننا نُجِلُّ الجبل الشاهق، فإننا نجل الذرة الصغيرة وما تحتويه من كوينات جليلة عجيبة. وفضلا عن هذا، من شأن «الجليل» أن يملأ النفس بِـ: «هذا الرعب اللذيذ الذي هو الأثر الأكثر حقانية والمعيار الأفضل الدالّ على الجليل». ويوجد «الجليل» أيضًا عند أول ما يبدو من الحيوان في صغره، وقد تخيلنا مآله، كما يتجلى عند النظر إلى صعوبات كل عمل جبار، وعند النظر في الممتد من أرجاء السماء الواسعة الموحية بفكرة «عدم التناهي»...



هذا وترتبط فكرة «الجليل» بفكرة «حفظ النفس»؛ ومن ثمة كان «الجليل» يؤثر فينا أكثر ويولِّد فينا الانفعال الأقوى: انفعال الشقاوة...

ويقترح إدموند بيورك أن يميِّز «الجميل» عن «الجليل»، بتحديد «الجميل»، وذلك على عكس من «الجليل»، بالسلب؛ أي بما ليس «الجمال» إياه:

1 ـ كلا؛ ما كان «الجمال» هو «التناسب». ذلك أن: «فكرة الجمال (...) لا تؤول بكل تأكيد إلى القياس، ولا صلة لها إطلاقًا بحساب الهندسة»، وإلا توفرت لنا مقاييس جاهزة نقيس بها مسبقًا ما هو «جميل» ونحكم عليه الحكم المسبق. هذه بعض الورود؛ إذا ما أنت نظرت إليها من زاوية معينة، بدت لك وقد اتخذت شكلًا منتظمًا غاية الانتظام؛ لكن، لئن أنت أعدت النظر إليها من زاوية مباينة، فإنه سرعان ما يفقد شكلها المنتظم وضوحه، وتتبدى لناظريك أكثر جمالًا وبهاء. ذلك أن «المقياس» و«الدقة» و«التناسب» قد يضّران بقضية «الجمال»، أكثر مما قد يخدمانها، حسب عبارة إدموند بيورك نفسه.

2 ـ وكلا؛ ما كان «الجمال» يقتضي استبعاد أي تشوه كائنًا ما كان يصيبه: «أعتقد أن ذاك من خطأ الاعتقاد؛ لأنه ليس من أمر التشوّه أن يتعارض مع الجمال البتة، وإنما التشوّه يتعارض مع الشكل المشترك التام».

3 ـ لا ولا كان «الجمال» هو «المنفعة»؛ فضلًا عن أن يكون «الكمال» هو سبب «الجمال». ذلك أن من شأن «الجمال» الذي يعاني ويقاسي أن يكون من أكثر ألوان «الجمال» إثارة للنفس. ولئن هو ما يفتأ الإنسان يردد على شفتيه أن عليه أن يحب «الكمال» وأن يتعلق به... فإن عليه ألا يغامر أبدًا بالقول إن علينا أن نحب امرأة جميلة! فمن شأن «الجمال» و«الكمال» هنا ألا يلتقيا اللقاء!

4 ـ وأخيـرًا؛ فإن سـجايا الروح لا صلـة لها بالجمـال؛ فلا تعالق بيـن «الجمال» و«الفضيلة». فكم من أمر «فاضل» غير «جميل»، وكم من أمر «جميل» غير «فاضل».

وفي الجملة؛ بمـا أن «الجمال» لا ينبع عـن العقل، ولا يتحـدد بالمنفعة، ولا يتعين بالتناسـب والتناغم؛ فإنه، أساسًا وإيجابًا، صفة تسم الأجسـام فتؤثر في العقل البشري بواسطة من الحواس.

وما هذه السمات، وهي سمات حسية خالصة، سوى هذه السبع:

1 ـ صغر في الحجم صغرا نسبيا؛

2 ـ طابع ناعم؛

3 ـ تنوع في توجه الخطوط؛

4 ـ غياب زوايا حادة وانصهار مختلف الأجزاء؛

5 ـ تكوين مرهف بلا مظهر قوة؛

6 ـ ألوان واضحة ولامعة، لكنها غير قوية ولا فاقعة؛

7 ـ تنوع في الألوان إن هي كان لها بهاء.

الجليل عند كانط:

وعلى غـرار إدموند بيورك، يلحُّ إيمانويـل كانط، بدوره، علـى دور الفزع Furcht في «طبيعة الجليل الدينامية»، وينسـب حفظ المسـافة مع الشـأن «الجليل» إلى إعمال قوى بشرية خاصة: تلك التي إذ تعتبر في كل ما يهمنا (الخيرات والصحة والحياة) فلا تعتبره؛ أي تعتبرها هي أمورًا هينة دنية.

وفي مؤلفه المبكر فـي الجماليات «ملاحظات حول الجميل والجليل» (1764م)، يعمد كانط، في محاولة أولى، إلى التمييز بين «الجميل» و«الجليل»؛ فيقول في هذا الشأن: «ما كان الجميل والجليل شيئًا واحدًا ولا كانا هما الشيء إياه». ثم سرعان ما يقفي على ذلك بحاسم القول: «من شأن الجميل أن يملأ القلب، ومن أمره أن يستبد بالانتباه فيمارس عليه إغراءً شديدًا. ولهذا السبب شأن الجمال أن يُتعِب؛ هذا بينما شأن الجليل أن يذيب، بمعنى ما من المعاني، الروح في انطباع رقيق، وبينما هو يرخي الأعصاب، فإنه يحول الشعور إلى إحسـاس وديع، لكنه عندما يتمادى في فعله، يتحول إلـى تثقيل وتخمة وقرف». ويقول في مكان آخر من الكتاب: «تثير الأحاسيس التي تنشـأ عن الجليل قوى الروح إثارة قوية؛ ثم سرعان ما تنتهي إلى أن تصير مرهِقة متعِبة». على أنه يعود فيخفف من ثقل هذه المقابلة، ويرى أن: «الجميل والجليل في أعلى درجاتهما يلتقيان. كلاهما يفترض، لكي يتمّ الشعور بهما، أن تكون الـروح في حالة اسـتراحة. ولا يختلفان إلا عندما يبدأ النشـاط والبهجة والحيوية، وههنا الجميل هـو الذي يتبدى لكي يُرى. أما عندما تسـكن هذه الأمور ويأتي

الرضا الهادئ، فإن الجليل هو الذي يبدو. الصباح الباكر يليق بذاك، والمساء بهذا». وفي الأشكال الدنيا، يرتبط «الجميل» بالتغير الذي تحمله حركة الشأن الجديد؛ بينما يتعلق «الجليل» بأمر الثبات، بالوحدة النمطية، بالأبدية. يرتبط بالجمال التعدد، مثلما ترتبط بالنبل الوحدة. ومن هنا يحدث الاستمتاع أمام الجميل والاندهاش أمام الجليل. وفي الإحساس بالجليل يبدو أن قدرات الإنسان، إلى حد ما، تتمطّط؛ أما في الجميل فإنها تتركز. هذا مع سابق العلم أن كانط يرى أن بعض الناس يفضلون «الجميل» الذي يوجد في صلة حميمية طبيعية مع ما هو «صغير» في الشيء و«ذو حُسن وملاحة»، بينما يتعلق «الجليل» «بالعظمة» و«بالفخامة»؛ أي بما يتجاوز الجمال نفسه. هذا مع تقدّم العلم أيضًا أن الجانب الخارجي الذي يدلّ على الأمر «الجليل» إنما هو «البهاء»، بينما الجانب الخارجي الذي يدلّ على «الجمال» إنما هو «الحُسن» أو «الزينة البدية» عندما يتعلق الأمر بالفن. ويوضح كانط الفارق بين «الجميل» و«الجليل» توضيحًا بديعا في قوله: «الجميل محبوب، والجليل مقدَّر».

كما أن كانط يعطي إلى «الجليل الطبيعي» ـ ذاك الفضاء الواسع المرعب الذي يمنعنا من النظر ويحرمنا من البصر ـ أهمية بالغة. لكنه يميل إلى أن ينزع من «الجليل»، نزعا على جهة التدريج، كل تجذر في عالم الحسّ. فيعمد، في خطوة أولى، إلى خلع صفة «الجليل» عن «الأعمال الفنية»؛ بحيث لا يعود يمكن وصفها بوصف «الجليلة». ثم يقفي إثر ذلك، في خطوة ثانية، بنزع صفة «الجليل» عن الطبيعة التي قام الإنسان بتأنيسها. وفي خطوة ثالثة، ينزع صفة «الجليل» حتى عن الطبيعة الموحشة. وإذ يبدو له المحيط رمزًا للجليل؛ إما لأنه يتمنع عن التأمل ويتحداه بشساعته، أو لأنه يهدد خيرات الإنسان وحياته بفورته وغضبته؛ إلا أن كانط لا يهتم، أساسًا، بالطريقة التي يعيد بها «الفن» إبداع المرعب وبطريقة تأنيسه. وكل ما يأخذ بمجامع عقله هو اكتشاف طبيعتنا الفوق ـ حسية التي تنجلي بمناسبة منظر «الجليل»: «إنما الجليل هو ما... يجلي عن ملكة للنفس البشرية تتجاوز كل قياس تقوم به الحواس».

والحال أن العاصفة، مثلًا، وعلى الرغم من أنها سبب الإحساس بالجليل، فإن هذا السبب إنما يكون سببًا أساسيًا باعتبار استحضاره المكاني ـ الزماني، ولكنه مجرد سبب عرضي بالنظر إلى مضمونه المحدود. يتعلق الأمر دومًا بفرصة يجب اهتبالها؛ بحيث أن العالم لا ينفتح حتى يمكنني من التدخل فيه، وإنما بحيث أعي باستحالة أن تمثل الطبيعة أفكار العقل. وهي فرصة لتبيان هشاشة العلم البشري بالطبيعة. إذ ثمة هوة سرعان ما تزداد بين العرض الحسّي الذي يبقى قائمًا في عدم محدوديته، والتمثل المقولي الذي لا يتلاءم مع فكرة الطبيعة الماثلة أمام ناظري في هيجانها. ثمة إذن عدم تلاؤم بين «الواقعة» و«الفكرة» هو أساس الإحساس بالجليل المهيب. لا يمكن للجليل أن يكون محتوى في أي شكل حسّي، فهو لا يتعلق إلا بأفكار العقل التي، رغم أن لا تمثيل مطابق لها يمكن أن يكون ممكنًا، فإن العقل يستدعيها في نفسه ويحييها بفضل عدم التطابق هذا نفسه الذي يوجد

له تمثيل حسّـــي [إحضار/عرض] ممكن. وهكذا، فإن المحيط الواسع، الذي هزته عاصفة عظيمة، لا يمكن أن يقال عنه إنه «جليل»، ولكن يقال عنه إنه بغيض.

يطلب منا كانط أن ننظر إلى المحيط لا كما نفكر فيه ـ الفكرة الشمولية ـ ولكن كما ننظر إليه حسب المنظر المقدم إلى العين المعروض على الأنظار. فهو يفصل بين العلاقة المعرفية والعلاقة الإستتيقية. ما الذي يعنيه أن ننظر؟ أحد أمرين:

إما أنظر [أرى/أبصر] إلى ما أعرف؛

أو أنظر [أبصر/أرى] ما لا أعرف.

في الخيار الثاني قـد تتبدد كل من «الذات» و«الموضوع» في زوبعة من الأحاسـيس المشتتة، العاجزة عن أن تتعاقب، وأن تعيد إنتاج نفسها، وأن يتعرف عليها في غياب رابطة تقدّمها تسمية فعلية. ليس لنا إذن أن نندهش من أن تجربة «الجليل» تتبدى محبطة، وأن تقود إلى التفكير في «الطبيعة» باعتبارها عرضًا سلبيًا لأفكار العقل وقوة لا سلطان لها على كياننا المتعالي على الحسّ. وبالجملة، ما كانت الطبيعة هي ما يثير إعجابي، ولكن العجز الذي أنسبه إليها في عرضها وتمثيلها لأفكار العقل.

هل يمكن تمثيل الجليل بالرسم؟ الجدل بين ليسنج وجيرارد

كتب الأديب والناقد والمفكر الألماني ليسـنج (1729 ـ 1781م) يقول: يعتقد ألكسندر جيرارد (1728 ـ 1795) في كتابه عن «الذوق»، على خلاف ما ذهبت إليه، بأن الرسم يمكن له أن يعبّـر أيضًا على الجليل، المرتبط بالأبعاد التي ينبغـي أن تكون ذات أحجام كبيرة. ويدافع عن ذلك بالقول إنه حتى ولو أن الرسـم لا يحافظ دومًا على أحجام الشـكل، فإن للأصلي حجمه المقارب، وهذا الحجـم قادر على إثارة الجليل. والحال أن جيرارد مخطئ في ما ذهب إليه. ذلك أن الحجم المقارب قادر على أن يجعلني أتعرف على أنه يلزم لهذه الموضوعات، في الأصل، أن تكون جليلة، لكنه لا يقدر أن يثير فيّ الإحسـاس نفسه الذي تثيره في الطبيعة. ذلك أن معبدا عظيمًا وفخمًا، والذي يسـتحيل عليّ أن أحيط به بنظرة واحدة، شأنه أن يساهم في إحساسي بالجليل، وذلك بالذات حين أترك بصري يجول حوله، لكن ما أن يجسـم المعبد في الفضاء الضيق ـ في الفضاء الذي يتيحه الرسم أو النقش ـ حتى سرعان ما يتوقف عن أن يبقى جليلًا، في ذاته، عن أن يثير إعجابي؛ لأنه يمكنني آنها أن أحيط به علمًا بنظرة واحدة. وحين أتخيله وقد تمثل في الأبعاد الثلاثة ـ خارج اللوحة أو خارج المنقوشـة ـ فإن الشي الوحيد الذي أشـعر به هو أنه سوف يثيرني منظره حين أراه أمامي حقيقة، لكن حتى ذاك الوقت لا أكون آنها قـد ذهلت آنذاك أمام جليل حقيقي غير ممثّـل أو مصوّر. يمكنني لا محالـة أن يأخذني الذهول وقد تصـورت صورته الظلية، كما يمكنني أن أعجب ببساطته، لكن هذا الإحساس ناشئ عن أني معجب بمهارة الفنان، وليس بأبعاد المعبد.

فريدريش شيلر: الجليل المعرفي والجليل النظري

حدّ «الجليل»، عند الشاعر والكاتب والناقد الجمالي الألماني فريدريش شيلر (1759 ـ 1805)، متأسيًا في ذلك بما خبرناه عند كانط، أنه «موضوع» ـ أي شيء أو حدث ـ من شأن تَمَثُّلِه ـ تَصَوُّرِه ـ أن يُشعر طبيعتنا الحسّية بحدودها، وأن يُشعر طبيعتنا العقلية، بالضدِّ من ذلك، بعلوها وبحريتها في مواجهة هذه الحدود؛ وذلك بحيث أنه إذا ما نحن نظرنا إلى مواجهتها، من جانب قوانا الجسدية، بدينا وهناء ضعفاء، وإذا ما نحن واجهناها، من جانب قوانا المعنوية والخلقية، بدينا أقوياء أشداء. فمن حيث كوننا ـ معشر البشر ـ كائنات حسية، نحن تابعون إلى الطبيعة مؤتَمَرون لها، ومن حيث كوننا كائنات عاقلة، نحن مستقلون عن الطبيعة أحرار عنها. ومن شأن الشيء «الجليل» أن يشعرنا، من حيث أننا كائنات طبيعية، بتبعيتنا، ومن أمره أن يشعرنا، من حيث أننا كائنات عاقلة، باستقلالنا عن الطبيعة، سواء في ذواتنا ـ ميولاتنا ونوازعنا ـ أو في خارج ذواتنا ـ في الطبيعة.

والنوازع التي تفعل فينا، بما أننا كائنات حسية [=طبيعية]، يمكن إرجاعها إلى نازعين أساسيين:

أولًا؛ نحن نملك نازعًا ينحو نحو تغيير حالنا، ونحو إبداء وجودنا، ونحو أن نكون فاعلين. وهو الأمر الذي ينتهي بنا إلى اكتساب «تمثلات» ـ أي تصورات ومعارف عن العالم الذي نحيا فيه بحيث تتسع دائرة معرفتنا بمحيطنا ـ ويمكن أن نسمي هذا النازع «نازع التمثل» أو «نازع المعرفة».

ثانيًا؛ نحن نملك نازعًا نحو الحفاظ على حالنا، نحو الاستمرار في وجودنا، يمكن أن نطلق عليه إسم «نازع حفظ النفس» أو «نازع البقاء».

ينزع النازع الأول نحو المعرفة، وينزع النازع الثاني نحو الحفاظ على النفس، نحو المشاعر؛ أي نحو إدراكات حميمية للوجود.

وبحكم هذين النازعين، نحن ـ معشر البشر ـ نلفي أنفسنا وقد وجدنا ذواتنا في تبعية مزدوجة إلى الطبيعة. نشعر بالتبعية الأولى حين لا تقدّم لنا الطبيعة كل الضمانات التي تمكننا من تكوين معارف حولها، ويمكن أن نشعر بالتبعية الثانية عندما تناقض الطبيعة الضمانات التي تجعلنا قادرين على الإبقاء على أنفسنا وعلى حفظ كياننا. كما أننا نخبر هذه المرة بعقلنا لا بحواسنا استقلالنا المزدوج عن الطبيعة:

أولًا؛ (في المجال النظري) بالتعالي على الشروط الطبيعية، وبإمكاننا أن «نفكر» في أكثر مما «نعرف»؛

وثانيًا؛ (في المجال العملي) بتجاهل الشروط الطبيعية وبقدرتنا، بفضل إرادتنا، على مناقضة رغبتنا.

ونحن نخبر التجربة الأولى في ما هو «عظيم» نظريًا؛ أي في «الجليل المعرفي». كما أننا نخبر استقلال إرادتنا في ما هو «عظيم» عمليًا؛ أي في جليل حالنا الذي هو «الجليل العملي».

في حال «الجليل النظري»، تدخل الطبيعة، بحسبانها موضوع المعرفة، في تعارض مع نازع التمثل. وفي حال «الجليل العملي» تدخل الطبيعة، بوصفها موضوع إحساس، في تعارض مع نازع صون النفس. في الحال الأول، لا تمثل الطبيعة إلا بحسبانها موضوعًا يُشترط فيه أن يوسع معرفتنا ـ مداركنا ـ وفي الحال الثاني، تتمثل الطبيعة بوصفها قوة تحدد حالنا. ولهذا ما سمى كانط «الجليل العملي» باسم «جليل القوة أو المقدرة» أو «الجليل الدينامي»، في تقابل مع «الجليل الرياضي». لكن شيلر يفضل تقسيم الجليل إلى: «الجليل النظري» و«الجليل العملي»:

«الجليل العملي»:

ما أن تعمد الطبيعة، التي توجد خارجنا، إلى تغيير الصلة المحددة التي تقيمها معنا، والتي تنهض عليها عافية وجودنا الجسدي ورفاهيته، حتى يصير وجودنا في العالم الحسّي، الذي ينتمي إلى هذه الرفاهية، وجودًا مهددًا بالفناء ومعرضا إلى خطره؛ ومن ثمة كان للطبيعة سلطان على حيثيات وجودنا وضماناته. ولكي نأخذ بعين الاعتبار صلتنا هذه بالطبيعة ـ الضرورية لوجودنا ضرورة قصوى ـ فقد أعطي إلى حياتنا الجسدية، في صورة نازع حفظ النفس، حارس يقظ، وأعطي إلى هذا النازع، في حال الألم، نذير. ولهذه الحيثية، فإنه ما أن يحدث تعديل في حالنا الجسماني يهدد بتحويله إلى الضدّ، حتى يشعرنا الألم بالخطر، ويستحث نازع حفظ النفس، بفضل من إنذار الألم، على أن يقاوم. وإذا ما كان الخطر قد بلغ حد أن مقاومتنا له تصير بلا جدوى، آنذاك يتبدى الخوف؛ فإذن إذا ما كان هناك شيء صار وجوده في نزاع مع ضمانات وجودنا، وإذا ما نحن شعرنا أننا لسنا في مستوى المقدرة على السيطرة عليه، فإنه يصير موضوع خوف. وهكذا يغدو موضوعًا مريعًا. لكنه لا يكون مريعًا بالقياس إلينا إلا باعتبارنا كائنات حساسية؛ لأنه بحساسيتنا تلك فقط نكون خاضعين إلى الطبيعة. وما ليس فينا من الطبيعة في شيء، ما لا يخضع إلى قوانين الطبيعة، لا شيء يخاف عليه من الطبيعة خارج ذواتنا وقد اعتبرت مقدرة وقوة. فالطبيعة، ممثَّلة بوسمها قوة ومقدرة، يمكنها أن تحدد وجودنا من حيث كوننا أجسامًا، لكن لا سلطان لها على إرادتنا؛ تعتبر بهذه الصفة دينامية؛ أي عمليًا «جليلة».

ويتميّز «الجليل العملي» عن «الجليل النظري» من حيث أن ذاك يدخل في نزاع مع متطلبات ـ ضمانات ـ وجودنا، بينما هذا لا يدخل في نزاع إلا مع شروط ـ ضمانات ـ معرفتنا. ويكون شيء ما نظريًا «جليل» باعتباره يتضمن تمثل ما لا يتناهى، وخيالنا يشعر آنها بأنه لا يقتدر على درك هذا اللاتناهي؛ أي لا يكون في مستوى المكنة منه وعليه. ويكون شيء ما ـ موضوع ما ـ «جليلًا» عمليًا بالنظر إلى أنه يتضمن تمثل خطر لا تشعر قدرتنا

الجسدية على أنها قادرة على التمكن منه وهزمه. فنحن نفشل في محاولة تمثل الأول ـ اللاتناهي الذي يتحدى معرفتنا ـ ونفشل في مقاومة الثاني ـ القوة الداهمة التي تهددنا بإفناء وجودنا. مثال الأول: المحيط الهادئ الساكن الذي نشعر إزاء لا نهائيته وكأننا مجرد قطرة ماء، ومثال الثاني المحيط الهائج الثائر الذي نشعر أمام عتوه أن وجودنا قد أمسى مهددًا بالإفناء. وإن من شأن برج عالٍ أو جبلٍ شاهق أن يقدم لنا مثالًا بعلوه الذي لا يكاد يتناهى عن «الجليل المعرفي»، ومن شأن ميله فجأة نحونا وكأنه يريد أن يهوي على رؤوسنا بضخامته الفارهة أن يحدث فينا للتو «جليل حال النفس». وكلا الجليلين ـ النظري والعملي ـ يشتركان في أنهما إذ يناقضان حيثيات وجودنا وفعلنا وشروطهما وضماناتهما، فإنهما يبرزان تلك الملكة فينا التي لا تشعر بأنها متعلقة بأي من هذه الشروط مرتهنة إليها؛ ملكة يمكنها، من جهة، أن تفكر في أكثر مما يدركه الحسّ ويمتد إليه، ومن جهة ثانية، لا تخشى هي أن تفقد استقلالها وأن تتعرض إلى العنف في تجلياتها عندما تسقط رفيقتها الحسّية صريعة قوى الطبيعة الفظيعة.

ولكن، على الرغم من أن لهذين الضربين من «الجليل» صلة متساوية بملكتنا العاقلة، فإنهما يجدان نفسيهما في صلة أخرى مع حساسيتنا؛ مما يؤسّس لاختلاف ـ تباين ـ بينهما سواء على مستوى الدرجة أو على مستوى الأهمية.

من شأن «الجليل النظري» أن يناقض «نازع التمثل»، ومن شأن «الجليل العملي» أن يناقض «نازع حفظ النفس». في الأول لا يحوم التشكيك إلا حول تجل معين لملكة التمثل الحسّي، بينما في الثاني يلقي بظلال من الشك على الأساس النهائي لكل تجل ممكن لنازع الحفاظ على النفس؛ أي على الوجود برمته؛ إذ يصبح في مجمله مهددًا، لا كما في الأول حيث وحده إمكان إدراك الحقّ الإدراك النهائي هو الذي يمسي مهددا وتحوم حوله الشكوك. والحال أنه ما من تطلع إلى المعرفة ينتهي إلى الفشل إلا ويرافقه نوع من انعدام المتعة؛ لأنه يدخل في تعارض مع نزوع نشيط للاستكشاف عند الإنسان وللاستمتاع بهذا الاستكشاف. لكن عدم الاستمتاع هذا لا يمكن أن يرقى إلى مستوى الألم، وذلك ما دمنا نعلم أن وجودنا مستقل عن نجاح هذه المعرفة أو إخفاقها، وأن تقديرنا لذاتنا لا يقاسي من هذا الأمر أو يتألم [أي لا يكون وجودنا مهددًا في جملته]. لكن، حين يكون شيء ما ـ موضوع معّين ـ يوجد في نزاع بيّن مع شروط وجودنا؛ بحيث يهدد هو هذا الوجود بالانمحاء والفناء، فإنه يثير فينا الإحساس المباشر بالألم. وإن لمن شأنه أن يثير فينا الرعب. وشتان بين موقف حساسيتنا أمام الشيء المرعب [أساس الإحساس بالجليل العملي] وأمام الشيء غير المتناهي [أساس الإحساس بالجليل النظري]. ذلك أن من شأن نازع حفظ النفس أن يرفع عقيرته بالصراخ المدوي أكثر مما يمكن أن يفعل نازع التمثل والمعرفة. هو ذا أساس التباين بين الأمرين: الخوف من فقدان تمثل واحد، على تجل واحد، أم الخوف من فقدان كل التمثلات الممكنة، على وجودنا في العالم، على الوجود نفسه... من شأن الشيء المروع أن يمارس العنف والعدوانية على نحو أشد مما يفعل الشيء غير المتناهي. لكن، بما أن كنه

«الجليل» ينهض على الوعي بحرية عقلنا، وأن كل متعة إستتيقية تتأسس على هذا الوعي، فإنه يلزم عن هذا أن المريع في التمثل الإستتيقي يثير على نحو أكثر مما يفعله اللامتناهي وأشد؛ وبالتالي فإن «الجليل العملي»، في ما يخص درجة الإحساس، يملك امتيازًا بيِّنًا على «الجليل النظري».

ذلك أن العظيم النظري لا يوسع، في الواقع، إلا من نطاق معرفتنا، بينما العظيم العملي، الجليل الدينامي، يوسع ملكتنا؛ بحيث أننا لا ندرك استقلالنا الحقّ والكامل عن الطبيعة إلا بواسطة هذا الجليل؛ لأن ثمة فارقًا بين أن نشعر بأنفسنا مستقلين عن الشروط الطبيعية في مجرد فعل التمثل، وأن نشعر بذلك في كل كياننا الجواني وجملة حياتنا، وبين أن نشعر أننا في ما وراء غاية الإنسان وكل عوارض حياته ومجمل ظروف الطبيعة. فلا شيء يكون محفوفًا بالمخاطر على الإنسان، بما هو كائن حسّي، من الاهتجاس بوجوده، ولا استقلال أكثر ضغطًا عليه من هذا: أن يكون عليه أن يعتبر الطبيعة وكأنها قوة تتحكم في وجوده.

وليس يكون شيء ما «جليلًا» اللهمَّ إلا إذا ما نحن شعرنا بالإخفاق، من حيث أننا كائنات طبيعية، أمامه، ولكن في الوقت نفسه نشعر، من حيث أننا كائنات عقل لا تنتمي إلى الطبيعة، أننا مستقلون عن الطبيعة بمطلق الاستقلال. على أن مفهوم «الجليل» لا ينطبق على الانتصار على الطبيعة بفضل وسائلنا التقنية. ذلك أنه بالنسبة إلى الشعور بالجليل، فإن المطلوب أن نرى أنفسنا وقد خانتنا كل مقاومة جسمانية، وطفقنا نبحث عن المدد في «أنا» جوانية ـ من حيث هي «أنا» كائنات عقل ـ غير جسمانية بالمرة ـ من حيث هي «أنا» كائنات طبيعة. إذ يصير الشيء مريعًا لحساسيتنا ـ لحفظ وجودنا، لصون جسمنا ـ وليس يمسي كذلك ما أن نشعر بأننا في مستوى تحدي الخطر الداهم بفضل من قوانا الطبيعية أو ما يشكّل امتدادًا لها ـ أدواتنا التقنية. فمن شأن أقوى طبيعة أن تمسي أقل جلالًا حين يتبدى أن الإنسان قادر على ترويضها وعلى استيلافها، ومن شأنها أن تضحي جليلة كرة أخرى ما أن تدمر تقنية الإنسان وتفشل مقاومته. خذ، مثلًا، هذا الحصان الوحشي غير الأهلي، أنت تجده يجوب البراري طليقا مخلّى غير مسألَف ولا مُستأنس، قوة شرسة في الطبيعة المستوحشة؛ فإن هذا الحصان مريع، ويمكن أن يقدم لنا موضوع وصف جليل. ثم افرض أن هذا الحصان ثم استيلافه فربط إلى قيد أو وضع أمام عربة، فإنه سرعان ما يفقد طابعه المريع، ومعه يفقد جلاله. ثم عاود الاعتبار وتصوره حرًا طليقًا مستوحشًا غير مستأنَف من جديد وقد نزع من أغلاله، تجده يجمح ويحرن تحت ممتطيه حتى يستعيد حريته استعادة عنيفة. ها هو قد حضر المريع من جديد وأمسى الحصان جليلًا.

فإذن؛ ما كان تفوق الإنسان الجسماني على قوى الطبيعة بأساس للأمر الجليل، وحيثما صادفناه يضعف من جلال الموضوع أو يأتي عليه بالكامل. وإذن، لا تكون الطبيعة جليلة إلا حيثما تكون مريعة.

لكن، ما كان المريع هو المخيف ولا ينبغي له أن يكون. إذ على الموضوع الجليل أن يكون مريعًا من دون أن يثير خوفًا حقيقيًا أو ذعرًا واقعيًا. ذلك أن الخوف حال للنفس سلبي انفعالي وعنف واقع عليها، ولا يمكن للجليل أن يعجبنا إلا في جو من التأمل الحر والإحساس بنشاط داخلي لا يشوبه اضطراب. وفي هذه الحال، على عقلنا أن يبقى خليًا وحرًا حتى وإن هو تملك الرعب حساسيتنا. إذ علينا ألا ننسى أن «الجليل» حكم إستتيقي بالدرجة الأولى: ألَا كم يبدو بحر هائج «جليلا» للناظرين، إذا ما نحن اعتبرناه من ساحل وقد اطمأنا على أنفسنا وسمح لنا مزاجنا الرائق بالتأمل في ذاك المنظر وإصدار أحكام إستتيقية، بينما كم يبدو هو مخيفًا لا يسمح بأي حكم جمالي لمزاج ركاب سفينة يمزقها البحر المائج إلى قطع متلاشية.

ينبغي على موضوع «الجليل العملي» أن يكون أمرًا مريعًا بالقياس إلى حساسيتنا، ويتوجب على حالنا الجسماني أن يكون مهددا بأذى، وعلى تمثل الخطر أن يحرك فينا نازع الحفاظ على النفس، وعلى أنانا الروحي أو العقلي أو الذهني؛ أي على ما ليس منا من الطبيعة في شيء، أن يتميز، خلال تأثر نازع حفظ النفس، عن وجودنا، وأن يعي باستقلاله، بانفصاله بالنظر إلى الطبيعة الجسمانية، حتى يدرك الحرية. وما كانت هذه الحرية سوى الحرية الخلقية، الحرية غير الجسمانية. فما كان بفضل قوانا الطبيعية، ولا بفضل فهمنا، ولا بحسباننا كائنات حسية، يمسي لنا الحقّ في الإحساس بأننا أسمى من الموضوع المريع؛ لأننا في هذه الحال سوف يظل أمننا رهين عوامل جسمانية، وسوف نظل على الدوام تابعين إلى الطبيعة. والمصير الذي يحدث لنا، باعتبارنا كائنات جسمانية، ينبغي ألا نعبأ له، وعلى حريتنا أن تكمن فحسب في ألا نعتبر حالنا الجسماني أو الطبيعي الذي هو محدد بالطبيعة، وإنما أن نتجاهل هذا التعلق، وأن نعتبر أن لا أثر له على شخصنا المعنوي الخلقي.

«عظيم» هو مَنْ مِنْ شأنه أن يتجاوز الأمر المريع، و«جليل» هو من حتى إذا ما سقط صريع الجليل، فإنه لا يخاف منه ولا يخشى. كان هانبيال، نظريًا، رجلًا عظيمًا لما هو اشتق طريقا إلى إيطاليا عبر جبال الألب الوعرة غير السالكة، وما كان هو «جليلًا» إلا حينما أحدقت به المصائب من كل حدب وصوب. وكان هرقل رجلًا عظيمًا لما شرع في إنجاز أعماله الإثني عشر وأتمها. ولكن بروميثيوس هو الذي كان «جليلًا» عندما لم يتأسف على فعله ولا أقر بخطئه وهو مغلول في القوقاز. ألَا ما كان للمرء أن يظهر عظيمًا إلا في السعادة! وألَا ما كان له أن يظهر جليلًا إلا في الشقاوة!

فإذن، يعدُّ، عمليًا، «جليلًا» ما من موضوع إذ يُظهر لنا حقًا عجزنا ـ باعتبارنا كائنات طبيعة ـ فإنه في الوقت عينه يجلي في ذواتنا عن ملكة مقاومة من جنس آخر، ملكة لا تبعد الخطر عن وجودنا الجسماني بكل تأكيد، لكنها تفصل وجودنا الجسماني نفسه عن شخصيتنا. ذلك أن الأمان الذي نشعر به عند تمثل «الجلّيل» ما كان أمانًا ماديًا، ولا تعلق

هو بوضع معين، وإنما هو أمان مثالي يمتدّ إلى كل الأوضاع الممكنة. فلا ينهض «الجليل» على الانتصار على خطر يهددنا، أو على تعليق هذا الخطر إلى حين، وإنما ينهض على نزع آخر شرط يمكن أن يحدق بنا وفقه خطر؛ وذلك بتعلمنا أن نعد الجانب الحسّي من وجودنا، الذي وحده يخضع إلى الخطر، كأنه شيء طبيعي خارجي لا يمس في شيء شخصنا الحقيقي؛ أي «أنانا» المعنوية أو الخلقية.

وهكذا، فإننا في تمثلنا للجليل، ينبغي لنا أن نميز بين ثلاثة أشياء:

أولًا؛ موضوع؛ أي شيء طبيعي بحسبانه قوة: هذا البحر مثلًا.

ثانيًا؛ صلة لهذه القوة بملكتنا الجسدية على المقاومة؛ مثل قدرتنا الجسمانية على مقاومة أمواج هذا البحر المتلاطمة.

ثالثًا؛ صلة هذه القوة بشخصنا المعنوي ـ الخلقي؛ نحو عدم مبالاتنا بقوانا الجسمانية أمام إنقاذ شخص من الغرق.

فالجليل إذن أثر لثلاثة تمثلات متعاقبة: 1 ـ تمثل قوة طبيعية موضوعية. 2 ـ عجزنا الجسماني الذاتي. 3 ـ قوتنا الخلقية ـ المعنوية ـ الذاتية.

لكن، رغم أنه في تمثل «الجليل» يتمّ الربط، مبدئيا، بين هذه المكونات الثلاثة، فإن الطريقة التي نصل بها إلى تمثل هذه الفواعل تكون عرضية. وعلى هذا الأساس يتأسس آنها تمايز مزدوج جوهري:

1 ـ إما لا يعطانا في حدس «الموضوع الجليل»، بما هو قوة، السبب الموضوعي ـ الخارجي ـ للمعاناة، وليس المعاناة نفسها؛ فلا نكون أمام معاناة حقيقية وإنما نتخيلها فقط. وهنا، فإن الذات الحاكمة ـ المُصْدِرة للحكم الجمالي ـ هي التي تنتج ـ تتخيل، تتصور ـ في نفسها المعاناة وتحول الموضوع المعطى، بحكم علاقته بنازع حفظ النفس، إلى موضوع خوف، وبحكم صلته بالشخص الأخلاقي، إلى موضوع جليل. فيكون «الجليل» هنا موجها نحو الذات الحاكمة نفسها وقد أنشاته متخيَّلا في نفسها.

2 ـ وإما، فضلًا عن الموضوع، بحسبانه قوة، وفضلًا عن طابعه المريع للإنسان، فإن المعاناة نفسها يتمّ «تمثلها» ـ وليس عيشها عيشًا مباشرًا في النفس ـ في الوقت ذاته من خلال «الغير» أو «السوى»، ولا يكون من خيار للذات الحاكمة ـ المتلذذة جماليًا بالموضوع ـ سوى أن تطبق على حالها المعنوي ـ أي أن تتمثل في نفسها وكأنها هي التي تعيش الحدث ـ عملية خلق الشأن الجليل بدءًا من الأمر المريع. وهنا يكون «الجليل» قد نشأ في النفس بدءًا من حال «الغير»؛ أي بالتعاطف معه.

يُسمى موضوع جلال من الصنف الأول «الجليل التأملي»، ويُسمى موضوع جلال من الضرب الثاني «الجليل التأثري»:

«الجليل التأملي» من فعل تخيل الذات. وقد خبرنا هذا الأمر في طفولتنا حين تخيلنا أشياء مريعة، نحو تخيلنا لأشباح في الظلام، كما عاشته البشرية أثناء طفولتها في تخيل الأشباح والعفاريت. وهو الإحساس الذي يتطور عند الشاعر من خلال خياله حين يصور لنا أوضاعًا كالتالية: صمت عميق، فراغ مهول، ظلام دامس... وذلك على نحو ما فعل الشاعر الروماني فرجليوس الذي أراد أن يملأ أنفسنا فزعا من مملكة جهنم، فما كان منه إلا أن شدَّ انتباهنا إلى فراغها وصمتها. وكذلك يفعل بعض الأدباء بتصويرهم لنا بلدان ليل بهيم موحش، ومساكن خلاء فارغة، وممالك فاغرة هوتها لابتلاع أي يقبل على الولوج إليها. هنا نلفي أنفسنا أمام الصمت المريع، والوحدة الموحشة، والامتداد بلا حد في صحراء مقفرة أو في غابة كثيفة مهيبة... هنا عالم الظلمات والأسرار والمحيطات التي تمتد بلا نهاية والدالة على الرعب والتي يمكن أن تستخدم من لدن الفن الشعري لكي تحقق الشعور بالجليل.

و«الجليل التأثري» تحدث معايشته في مكابدة ما يكابده الغير. ذلك أن تمثل معاناة «الغير» مرتبط بأثر وبوعي من لدن حريتنا الأخلاقية الجوانية؛ إذ التعاطف شيء كامن في أعماق النفس البشرية وليس أمرًا مصطنعًا. فما أن نحن نتمثل عذابات «الغير» حتى ينشأ فينا بالطبع إحساس بالألم عن طريق التعاطف؛ بحيث نجعل من ألم «الغير» ألمنا. ونحن نعاني مع «السِّوى»، ونشاطر «الغير» معاناته. لكن المشاطرة ليست تعني المماهاة: إذ لكي يتشكّل فينا إحساس بالجليل، فإن علينا أن نميّز بين عذابات «الغير» وعذاباتنا. فحتى في صراعاتنا مع الأثر الأعنف، فإن علينا أن نميّز ذواتنا عن ذات «السِّوى» التي تعاني، وإلا فسلام على حرية الذهن إذا ما نحن سقطنا صرعى الوهم وقد تحول إلى حقيقة كاملة. يبقى التعاطف هنا في حدوده الإستتيقية؛ بحيث يجمع بين شرطين أساسيين يشرطان الإحساس بالجليل: التمثل الحسّي والحيوي للألم مرفوقًا بإحساس المرء بأمانه الخاص. على أن الشأن التأثري لا يمسي أمرًا «جليلًا» إلا بالوعي بحريتنا المعنوية وليس الجسدية: ليس شعورنا بأماننا الجسماني وإنما إحساسنا باستقلال أنانا المعنوي عن سببية الألم أو المعاناة. وهكذا، مثلًا، فإننا حين نلمح سفينة تجارة مثقلة بالبضائع تهوي بأثر من عاصفة عاتية، فإنه يمكن أن نشعر أننا تعساء آسفين للتاجر صاحب البضائع الذي كل ثورته غاصت تحت الأمواج، لكن قد نشعر كذلك أن هذا الفقد لم يمس إلا الأشياء وأن من واجبنا أن نرقى فوق متاع الدنيا. وهكذا، يمكن أن نتعالى على فقد شيء يظهر لنا ـ من حيث أننا كائنات حسية ـ أمرًا مؤلمًا، ولكنه يبدو لنا حسب ملكة تتصرف وفق قوانين أخرى غير المَلَكة الطبيعية، ولا صلة لها مع النازع الطبيعي. فما هو «جليل» هو ما يجعلنا نعي بهذه المَلَكة في ذاتنا. وتلك قوة إستتيقية.

ما يتطلبه «الجليل التأثري» إنما هو شرطان: أولًا؛ تمثل حيوي للمعاناة من أجل إثارة الأثر التعاطفي إلى درجة مناسبة. وثانيًا؛ تمثل لمقاومة الألم من أجل الوعي بحرية النفس الجوانية. وفقط بالشرط الأول، يصير الموضوع مؤثرًا، وبالشرط الثاني يصير «المؤثر» في الوقت عينه «جليلًا».

نقلة أخرى، تحول «الجليل» مع شيلر إلى «الجليل التاريخي»:

في نصه الجمالي الأخير، يعمد شـيلر إلى تقديم «الجليل» على «الجميل» وترجيحه عليه؛ وإذ يتجاوز «الجليل الرياضي» و«الجليل الدينامـي» الذي يوجد في الطبيعة، فإنه يدعـو إلى ضرب ثالث من «الجليل» الـذي ما كان كانط قد تصوره أبـدًا ـ وهو «الجليل التاريخي». ذلك أن «الطبيعة» ما عادت، في زمنه وحسب تصوره، هي التي تقدّم الأنموذج المناسـب للجليل الدينامي، وإنما صارت «الثقافة» هي من يفعـل ذلك، وذلك في تجلي الثقافة التجلي الأكثر منظرية؛ وبالتالي التبدي الأكثر إسـتتيقية، بالمعنى الأصلي للكلمة. وما كان هذا المنظر من شيء آخر اللهمَّ إلا التاريخ في إحدى أهم تجلياته: الحرب.

لقد عمل شيلر على استكشاف المناطق التي تركتها إستتيقا كانط فارغة: من «لطيف» ساعِدٍ حسناء يمدّ نظره إلى «جليل» شعب يتمرد. وهذا ما نعثر عليه في آخر نصّ كتبه في الجماليات ـ نص «في الجليل» ـ حيث يعرض «الجليل» لا في «الطبيعة»، كما كان قد فعل ذلك المرار العديدة، وإنما يعرضه في «التاريخ». يقول بهذا الصدد: «التاريخ البشـري، بالنسبة إليّ، موضوع جليل»؛ وذلك لأنه يعرض صورة أحداث غير متسقة، بله مناقضة للعقل وللمنطق. أجل، من شـأن التاريخ أن يحقق مـا لم يفكر به فاعلوه عـن وعي، فيبدو لهم وللناظر وهو يسـير على غير انتظام ويمشي على غير منطق وبلا روية، وكأنه كتلة سديمية غير متناسـقة من الأحداث؛ بحيث يبدو أن الناس لا يتبعون سوى أهواءهم. وهم إذ يفعلوا ذلـك ـ ويا للغرابة ويا للهجنة ـ يحققـون غايات لم يعلموا عن تحقيقهـا ولم يعملوا، ولا خطرت ببالهم ولا فكروا فيها.

وهكذا، إذا مـا نحن اعتبرنا الأمر من وجهة النظر هذه، تبـدى لنا التاريخ العالمي موضوعًا «جليلًا». فما كان العالم، من حيث هو موضوع تاريخي، وفي عمقه، سـوى عبارة عن نزاع القوى الطبيعية في ما بينها البين ومع الحرية البشرية، وإن التاريخ ليفيدنا حول مآل هذا الصراع... وإذا ما نحن اقتربنا من التاريخ محملين بالآمال العريضة التي أمل فيها التنوير والرغبة في نشر المعرفة، فلكم سوف يخيب أملنا إذ ذاك! إذ كل المحاولات ذات النية الحسّنة التي قامت بها الفلسفة، حين سعت إلى معانقة ما يتطلبه العالم الخلقي وما يحققه العالم الواقعي، قد باءت بالفشل، بالنظر إلى ما تشهد به تجارب الأمم. وبقدر ما تتطابق، أو يبدو أنها تتطابـق قوانين الطبيعة مع حكم العقل، حتـى وإن فاجأتنا الطبيعة بالتمرد أحيانًا علينا وعلى نواميسـها، فإن مجريات التاريخ البشري تتمرد على كل تفكير تأملي يحاول سـجنها داخل قمقمه. وما أشد الأمر صدقًا عندما نتخلى عن التفسير ونجعل من قابلية امتناع الفهم هذه منطلق حكمنا! وإنه لأمر مهيب حقًّا وجليل!

بعد هذه الجولة حول مفهوم «الجليل» من بيروك إلى شيلر، يمكننا في التذييل عليهم بإبداء الملاحظات التالية:

منذ أن نشـأت الرومانسـية ارتبطت هي بالجليل. نذكر هنا شافتسـبوري الذي ذكر

«السبيل الرومانسي» ـ ذاك السبيل الذي يحمل العاشق المولّه والمالنخولي الحزين والشاعر المفلق إلى «الطبيعة الجليلة» الموحشة البكر، وذلك حد أن «الجليل» بدا وكأنه كنه الرومانسية ذاتها.

لا شكَّ أن التنظير للأمر «الجليل» قد استمر في الفلسفة الحديثة بعد شيلر؛ لا سيما لدى الكاتب ورجل السياسة البروسي يوهان پيتر فريدريش أنسيون (1767 ـ 1837م) والفيلسوف ورجل الدولة الفرنسي ثيودور جوفروا (1796 ـ 1842م) والفلاسفة الألمان المعروفين هيغل (1770 ـ 1831م) وشلينج (1775 ـ 1854) وشوبنهاور (1788 ـ 1860م). لكن لربما من غير كبير جديد. إنما الجديد جاء هذه المرة من قبل الفنانين من موسيقيين ورسامين وروائيين وشعراء... جاءوا ليقدموا «الجليل» في صور خالدة، كما نزعوا إلى توضيح ممارساتهم بكتابات نظرية وعملية...

ثم لوحظ أن «الجليل» نزع إلى التمسح وإلى التنصر؛ أي إلى رفض أن يسجن في «الفن»، وكان أن وجد في الدين ملاذه. ولقد كان رد فعل الفيلسوف الألماني فريدرش نيتشه (1844 ـ 1900) قويا ضد «تديين الجليل» على هذا النحو. وهكذا، فإنه بعد أن عرّف نيتشه «الجليل» على أنه: «ترويض فني للفظيع المروع»، حسب روح القدامى، عاد من جديد، في كتاب «هكذا تكلم زرادشت»، لكي يتهكم من «جليل» المحدثين هذا وما آل إليه: ذاك المهيب القبيح الدعي الذي تقول به الأنفس التي أعلنت توبتها.

والحال أنه عندما يذكر أمر «الجليل» في الرومانسية، فإنه سرعان ما تتبادر إلى الذهن لوحة «المسافر متأملًا بحرًا من السحب» (حوالي 1818) للفنان الألماني جاسبار دافيد فريدريش (1774 ـ 1840) والتي تظهر إنسانًا ـ صديق الرسام ـ وهو يتأمل في جليل طبيعة قد رسم، على ما يبدو، على عجل. وما كان «المنظر» هو الذي هم الرسام، بقدر ما كان همه «الموقف».

وتكشف هذه اللوحة عن وجه من «الجليل» عند الرومانسيين، حيث يصير «الخيال» «ملِكة الملكات»؛ وذلك بحيث لا يعود يهم ما تراه الذات في الواقع ـ ما يتراءى لها ـ وإنما ما تريه لنفسها ـ ما تصوره لذاتها. والعجيب في «جليل» الرومانسيين أنه يبدي عن «كلل» أهله و«مللهم» من جليل الليل الكلاسيكي، الذي سبق الحديث عنه، لينعكف الرومانسي على ذاته، ويؤوب إليها، ويسبر أغوارها كأنها ليل بهيم: ليل النفس السحيق. ولهذا ما قال الأديب الفرنسي ڤيكتور هيجو: «الجليل يوجد في الأسفل»، فما عاد

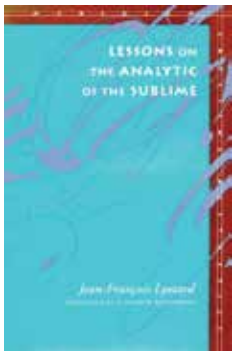
«الجليل» يوجد في الأعلى: في السماء المرصعة بالنجوم التي تملأ نفس الإنسان إعجابًا. وهكذا صار يُسبر غور «الجليل» في المرآة الغامضة التي توجد في خبايا النفس البشرية، وما بقي هو الليل الحالك في الخارج، بل أمسى الليل الحالك الموجود في كوامن النفس ولواعجها. قال نوفاليس: «تبدو العيون غير النهائية التي فتحها الليل أكثر سماوية من تلك النجوم المتلألئة». لقد تعب الإنسان الرومانسي من جليل السماء المرصعة بالنجوم، من التأمل في الليل الذي ما فتئ يتجدد، فمال إلى التأمل في النفس وفي جلالها.

8 ـ في الجليل عند «ما بعد المحدثين»:
«الجليل التاريخي» و«الجليل المركنتيلي» و«الجليل التكنولوجي»

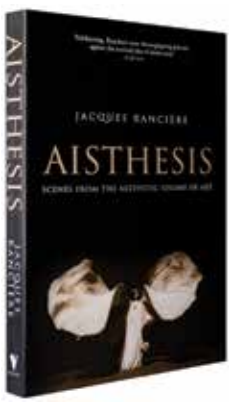
«الجليل التاريخي»: بين جون فرانسوا ليوتار وجاك رانسيير

يرى الفيلسوف الفرنسي جون فرانسوا ليوتار (1924 ـ 1998) أن الإحساس بالجليل أمر شديد التعقيد. وسبب شدة تعقده أنه يُحدث لدى المتلقي قطيعة مع لعبة التمثل أو التصور التي يقوم عليها الفن التشكيلي بعامة، لا سيما حين كان ينشد، في الفن الكلاسيكي، الإحساس بالجميل. لقد كان هذا الفن ـ قبل ظهور الفن المعاصر ـ ينشد «تصوير» الجميل «تصويرا» و«تمثيله» «تمثيلًا». أما الجليل، فإن من شأنه أن يتأبى عن أن «يمثل» تمثيلًا وأن يتمنع عن ذلك تمنعًا؛ أي أنه يتأبى عن أن «يصور» في الفن وأن «يعرض» فيه و«يتمنع» عن ذلك. ذلك أن «التمثل» كان قد جُعل، قديما، لكي «يعبّر» عن «نشاط الجميل» حصرًا. لكن، لئِنْ كان من شأن «الجميل» أن «يتطابق» مع الخيال «في اشتغاله»، فإن الإحساس بالجليل يحدث ضربًا من «شلل الخيال» أو قل: «الكارثة التي تصيب الخيال»؛ بحيث لا يعود في الإمكان التحكم في الصبيب الحسّي، ولا يعمل الخيال على «عرض» المعطيات و«استحضارها»؛ وبحيث يصلنا الحسّي بما هو وكما هو «خامًا» «بلا شكل»، وذلك على عكس الإحساس بالجميل الذي يصل إلى الحواس المتلقية له في «تمثل هادئ» وفي «عرض واضح» وفي «استحضار صافٍ» غير «مجتلب» ولا «مضطرب»، وفي «شكل» بعينه «متمثَّل» و«مُصوَّر». هذا بينما الشأن في «الأمر الجليل» أنه يوجد دومًا في «موضوع غير متناه»، أو أنه «لا شكل له» حتى «يُمَثَّلَ» هو تمثيلًا أو «يُصَوَّرَ» تصويرا؛ وبالتالي لا يمكن «تمثل» الجليل اللهمَّ إلا على جهة السلب؛ أي باعتباره «ما لا يُمثَّل» وما «لا يُصوّر»، فضلًا عن كونه «ما لا ينقال» و«ما لا ينعبر»...

وعلى شاكلة كانط، يوظف جون فرانسوا ليوتار هذا التمثل السلبي توظيفا إثيقيا. إنه يحمل الشـهادة على اسـتحالة التمثل... وإذا كان كانط قد وظف «الجليل» بوصفة أمارة تاريخية، وبحسبانه بديلًا عن رعب اليعقوبيين أيام الثورة الفرنسية ـ الحدث الجلل ـ فإن فرانسوا ليوتار يستعير هذا المفهوم من كانط لكي يطبقه على تجربة الحداثة التوتاليتارية: سـواء تعلق الأمر بمحرقـة اليهود أم برعب الدولة أيام السـتالينية. ذلـك أن الذي عند فرانسوا ليوتار أن تجربة ما هو غير إنساني ـ تجربة الترويع، تجربة الفظيع الذي تتجاوز فظاعته كل المقاييس ـ ليس من شـأنها أن تُمَثَّلَ تمثيلًا. وما من شهادة على هذه التجربة المروعة المأساوية إلا ومن أمرها أن تكون شهادة سالبة؛ أي أن تكون شهادة لا تقبل التعبير عنها ـ ما لا ينعبر ـ وتتأبى عن التمثيل لها ـ ما لا ينمثل. وتبقى مهمة شهادة من شهد على هذا الترويع للبشر أن تكون مجرد «تسجيل حدث تاريخي»، وهي شهادة يعزوها ليوتار إلى الفن «الجليل» الذي يكون بطبعه فنًا تجريديًا لا يقوم على التشكيل أو التمثيل.



أما الفيلسوف الفرنسي ـ معاصر فرانسوا ليوتار ومجايله ـ جاك رانسيير (1940 ـ)، فإن موقفه أمام «الجليل» ـ الأمر الجلل تاريخيًا ـ مخالف بالتمام والكمال لموقف فرانسوا ليوتار. ففي كتابه «قلق في الإستتيقا» يقوم بتفكيك تأويل ليوتار لأنظار كانط في الجليل، لا سيما في بحث هذا المعنون: «بعد الجليل، حال الإسـتتيقا». إذ يعود جاك رانسيير إلى فريدريش شـيلر، ويرى أن «الفن» ـ كما هو حاضر في كتاب: «رسـائل في تربية الإنسان الجمالية» ـ يمكنـه أن «يصلح» الجهاز الاجتماعي، من غير مـا أن يوقفه؛ بمعنى آخر أن التجربة الإسـتتيقية عند شـيلر تسـير جنبًا إلى جنب مع التجربة السياسية، بل وحتى مع التجربة الثورية. ولهذا السـبب، يتحدث جاك رانسيير عن السياسة بوفق تعابير إستتيقية. ذلك أن مزاولة السياسية ضرب من الظهور الفني على مسرح السياسية، وهي، بالنسبة إلى من لا صوت لهم أو صورة مرئية في السياسـية، فرصة لاختـراق الحدّ الذي يفصلهم عن أولئك الذين يظهرون على مسـرح السياسـة إسـتتيقيا. والـذي عند جاك رانسـيير، أن «الجليل»، بالمعنى الذي كان حدده فرانسوا ليوتار، ليس يمكن أن يحدث في زمننا الراهن هذا. ذلك أن النظام الإسـتتيقي قد اندمج كلية مع فكرة تمثيل ما هو «فظيع»، «كارثي»، «غير إنسـاني» بالمرة. وحسب ما يذهب إليه جاك رانسـيير، فإنه لا وجود لتجربة تشكّل استثناءً بهذا الصدد؛ بما في ذلك تجربة «الفظيع» و«المريع» و«الكارثي»، لا وجود لتجربة لا يمكـن إدخالها إلى نظام التمثيل اليومي؛ وذلك بحكم أن أطر النظام الإسـتتيقي بلغت شأوا من السعة بما لم تدركه من قبل، وكلما اتسـعت الكارثة اتسعت أطر الفن الجديد، ومهما هو بلغ حجم الفظاعة فإن الفن المعاصر قادر على التعبير عنها. وهكذا، مثلًا، لئن هي كانت قصة مسـرحية أوديب لسوفوكليس، ولا سيما ذاك المشهد منها ذا القساوة التي لا تحتمـل، قد اعتبـر أيام كورني أنـه لا يمكن تمثيله، فـإن الأمر ما عـاد كذلك اليوم.



وبالتالي، ما عاد يوجد ثمة عدم تقايس بين التجربة، مهما بلغت فظاعتها، وإمكان تمثيلها فنيًـا، مهما كلف ذلك تقنيا. بل إنــه في الوضع المعاصر، صارت وســائل التمثيل تتجاوز تجاوزًا واسعًا كل تجربة، بما في ذلك أشد التجارب قسوة.

وهكذا، يشكّل موقف كل من ليوتار ورانسيير من «الجليل» قطبين متنابذين. من جهة، ثمة لدى الأول إلحاح على تسجيل الصدمة الحسّية أمام تمثيل ما لا يتمثل والتعبير عمّا لا ينعبر وقول ما لا ينقال (ليوتار)، ومن جهة أخرى، ثمة عند الثاني ما من تجربة، مهما هي بلغت قســاوتها، إلا وتقبل أن «تُمثَّل» وأن «تُصوّر» وأن «تُعبَّر» (رانسيير). ومن جانب أول، يظهر التمثيل مستحيلًا، ومن جانب آخر يظهر التمثيل مفتوحًا بلا موانع. فحسب رانسيير لا وجود لأي حاجز ولا لأية شــروط تقنية من شــأنها أن تحول بين الحسّــي وتمثيله. وحسب غريمه، فإنه دائمًا تنفلت منا الحجة، ولا يمكن أن نشهد على ما هو غير إنساني اللهمَّ إلا على جهة السلب...

«الجليل المركنتيلي»: أنطونيو نيجري

ارتبط اسم هذا الصنف من «الجليل» ـ عنيننا به «الجليل المركنتيلي» باسم الفيلسوف الإيطالي المعاصر أنطونيو نيجري (1933 ـ)، وذلك بحسبانه «جليل ما بعد الحداثة» الذي هو في نهاية المطاف «عدم» و«هوة سحيقة» تثير الرهبة في أنفس البشرية، والذي ينبغي تجاوزه إلى «الجليل الأنطلوجي» الذي به يمكن الانتقال من الوجود إلى العدم. وقد سُمي هذا الضرب من «الجليل» باســم «الجليل المركنتيلي» نســبة إلى «الميركاتو» الذي هو «السوق» بمعناه الرأسمالي الحديث بل وما بعد الحديث.

وقد بني هذا المفهوم على أســاس تجربة ذهنية: هب أنه عاد إلى الحياة بعد موتهما كل من الفيلســوفين بيورك وكانط ـ منظِّرَي «الجليل» بامتيــاز في عرف أنطونيو نيجري ـ فإنهما سوف يلاحظان، لا محالة في ذلك، أنه ما عادت النفس البشرية ترتهب اليوم من «الطبيعة الجامحة» ولا من «اللانهائي الرياضي» كما كانت في القرن الثامن عشر، وإنما باتت ترتعب من غول اســمه «الســوق الرأسمالية». ذلك أن «الســوق» أمست هي «الأمر الجليل» اليوم، الأمر المهاب الذي لا ســيطرة عليه، والتي هي من إيجاد العقل البشــري نفســه، لكنه لا يســتطيع التحكم فيها كل التحكم. وتلك هي الرهبــة المصاحبة لما بعد الحداثة، وقد اتخذت طابعًا سلبيًا.

والحال أنه لا سبيل إلى تجاوز هذه الرهبة التي أصابت الإنسان في مقتل إلا بما يسميه أنطونيو نيجري باسم التجربة الإيجابية عن الجليل المركنتيلي: تجربة إتيقا مقاومة ما بعد الحداثة، والتي تتمثل، عنده، في «الخيال» و«الفن» الذي وحده يمكن أن يتجاوز ما تطرحه السوق من «عدم» نحو «جليل أنطلوجي» شأنه أن ينقذ «الوجود»؛ وذلك بالخروج من «آلة السوق» وتحقيق مادية حقيقية أصيلة لا مادية السوق المسيخة المستلبة...

ترى مـا هو «الفن» القادر علـى مقاومة «الجليل المركتيلـي»؟ الحال أن الأصل في «الفـن» أن يكون «قوة» و«إثيقا». إنه قوة للخيال عليا وسـامية من شـأنها أن تنفتح على «الوجود» انفتاحًا مباشرًا، وذلك في إقبال على «الوجود» سماته أنه إقبال «مركز» و«قوي» و«متفرد». ذلك أن الشأن في «الفن» أنه يصور ما هو «متفرد». وهو ينتج ما هو «متفرد». وإنه لإبداع «المتفرد» المطلق وإنتاجه. وهو في ذلك يشبه تمامًا الفعل الإثيقي [الأخلاقي: لكل فرد أخلاقياتـه الخاصة التي يبدعها من تلقاء ذاته]. وما كانت فرادة «العمل الفني» هذه بوساطة ولا بتبادل [سوق]، وإنما هي إنتاجية/إبداعية المطلق. لكن المتلقي للفن وللعمل الفني حشد وتكثر من الناس. فمن شأن الرسم، كما من شأن الموسيقى والشعر، أن يجلي عن نزعة كونية من حيث هو أمر يستمتع به حشد من الأفراد وتكوثر من التجارب المفردة. ومن شـأن السوق والملكية الخاصة أن تفسـد كنه «الفن». ذلك أن السوق ـ سوق الفن ـ تسـعى إلى تملك «الفن» تملكًا خاصًا، وإلى اختزال «العمل الفني» في ثمن؛ وهذا الأمر إنما يؤول إلى تدمير «الفن» تدميرًا. ولذلك لا يمكن أبدًا وضع سياجات مركنتيلية للفن: إنما «الفن» شكل مفتوح، مثلما هي مفتوحة ديمقراطية حقة وجذرية. وإعادة إنتاج «العمل الفني» لا تكون شـأنًا تسويقيًا، وإنما تشكّل تجربة إثيقية وقطيعة مع الجمع الغامق للفراغ الوجودي للسوق. ذلك أن من شأن «الفن» أن يتنزل من السوق منزلة الضدّ من الضد. وإنه لمضاد السـوق بالتمام والكمال. وذلك بالقدر الذي يضاد فيه «حشد الفرادة» و«حدانية الثمن» غيـر القابلة للاختزال. وتلك يعلمهـا أنطونيو نيجري «يوطوبيـا»، لكنه يرى أنها «يوطوبيا» تستحق، مع ذلك، أن يُفكَّر فيها. وهو مقتنع بأن الإهانة اليومية لاختزال «العمل الفني» (إبداعًا واستمتاعًا) في ما يمليه السوق من ثمن أمر يمكن أن يتفادي كل التفادي...

كتب أنطونيو نيجري في رسالةٍ إلى أستاذه جورجيو مؤرخة بيوم 7 دجنبر من عام 1988 يقول: «لمّا أعاد بيورك، بداية، ثم من بعده كانـط ـ وأنت من كنت علّمتني ذلك ـ مقولة الجليل، بأن انتزعاها انتزاعًا من بيت عنكبوت فقه اللغة القديم [في إشارة من نيجري إلى عناية البلاغيين والأسـلوبيين القدامى وحدهم بمفهوم «الجليل»، كمـا بينا ذلك هنا مع لونجينوس] عمدا إلى التمييز في هذه المقولة بين صنفين: الجليل الطبيعي، الذي الشأن فيه أنه يجلي عنه منظر الطبيعـة المهول العظيم ويؤدي بالنفس الحساسـة إلى الرهبة، والجليـل الرياضي؛ أي منظر اللامحدد ـ اللامتعين الرياضـي، والذي يؤدي بالنفس إلى صدمة رهبة فكرية ترهب النفس العاقلة رهبة. والحال أن الرجلين فسرا كيف أن انفعالَيْ النفس العظيمين هذين ـ رهبة النفس الحساسة ورهبة النفس العاقلة ـ إنما يهيئان النفس تهييئا إلى إطلاق الخيال من عقاله وإلى تحريره من أنشـوطته. لكن، أي تحرير يا ترى؟ ههنا يصير التاريخ أمرًا مثيرًا للشغف؛ بحكم أنه ليس يمكن للخيال أن يتحرر اللهمَّ إلا إن هو اعترف بالطبيعة العملية لانفعال الجليل. ذلك أن إحسـاس الجليل، شأنه شأن الخيال، هو ملتقى للعقل وللحساسـية، للعقل الخالص وللعقل العملي. وههنا تطرأ على الحساسية ثورة كوبرنيكية ـ ثـورة تُلحم [لدى كانط] ملكة الحساسـية ـ الإسـتتيقا ـ بملكة الجدل ـ

الديالكتيكا ـ وكلاهما ملكتان شارطتان للمعرفة البشرية ـ ترنسندنتاليتان ـ أي ثورة تلحم طرف التجربة الحسّية بطرف العقل العملي.

لكن، لنضع الآن بيورك وكانط وجهًا لوجه أمام منظر السوق الرأسمالية وتحول هذه السوق في زمن ما بعد الحداثة. ها قد صرنا [ـ معشر الحداثيين وما بعد الحداثيين ـ] أمام ذاك الشعور بالغثيان من جديد وأمام ذاك الإحساس المستحدث بالدوار واستشعار الفراغ، وها نحن نصادف مرة أخرى وعلى نحو مستأنف تلك الرهبة والإعجاب الحالك والإرادة العمياء في التجاوز. ههنا أيضًا يستحيل الشعور بالحد المطلق مطلبا استعجاليا للخيال. وبهذا يبزغ من قمقمه ماردنا، عفريتنا ذاك الذي يروم أن ينتزعنا من الشعور السلبي بالجليل المركنتيلي انتزاعًا. وبهذا، لا يمكن للإحساس بالجليل، إذن، أن يظل عاجزا، بل بالضد ينزع إلى أن ينتشلنا من العجز (...) والحال أن الجليل يتسم بهذه الخصيصة: ذلك أنه يفرض علينا تجربة نظرية بالأمر السلبي المطلق، وذلك بأن يجعلنا ننفتح على التجربة العملية المتمثلة في التجاوز عبر الخيال... وفي الجليل السلبي يتكسر ذاك القلق لكي يتمكن الخيال من أن يبني ما عليه أن يبنيه.

والحقُّ أن [اقتصاد] السوق والدوار الذي يصيبنا من الأمر المقرف إنما شأنهما أن يُأْخَذَا ههنا على أنهما أمران جليلان... وما يهمنا هنا هو الجليل الأنطلوجي [استحضار الوجود ضد العدم الذي ينتهي إليه السوق]: ما عادت تهمنا طبيعة جامحة [الجليل الطبيعي] أو عدد غير محدود [الجليل الرياضي]، ولكن صار يهمنا كائن مسيخ فظيع [عالم هيمنت عليه السوق] في حال ثبات وسيلان معا، هو في الوقت نفسه يشكّل أرضية مهيأة لانفجار الإبداع (...) وإنه لدلالة على الوجود الذي يموج ويمور، كما لو كان بدءًا من رحم عميق، لكي يأخذ شكل عالم يتشكّل من جديد (...) وإن تجاوز الجليل لسوف يكون هو الخروج من آلة السوق (...) وتمكين القدمين من جديد على الوطء على أرضية مادية حقيقية (...) يتمّ تجاوز السوق باستعادة المقدرة على الفعل، ويتم تجاوز ما بعد الحداثي بالإثيقا. والحال أن الفن اقتدار وإثيقا معًا (...) لا يمكن أن يسير شكل الوجود نحو الفراغ، كما لا يمكن استدامة السوق الاستدامة، وإنما يمكن الذهاب إلى ما يتجاوز الفراغ (...)».

«الجليل التكنولوجي»: ماريو كوستا

في عام 1990م نشر الفيلسوف الجمالي الإيطالي ماريو كوستا (1936م ـ) مؤلفًا في الجماليات جدد حقل النظر في حقل الإستتيقا تجديدًا. حمل الكتاب عنوانا غريبًا هو عنوان: «الجليل التكنولوجي». وقد اقترح فيه صاحبه نظرية جديدة في حقل الإستتيقا سماها بالذات «نظرية الجليل التكنولوجي». وقد انطلق ماريو كوستا، في هذا الكتيب، من فكرة كانط عن «الجليل». وهي الفكرة التي إذا ما نحن شئنا تلخيصها قلنا: شأن الجليل أن يحدد على جهة السلب وعلى جهة الإيجاب. أما على جهة السلب، فإن «الجليل» هو «ما لا ينقال» و«ما لا ينعبر». وأما على جهة الإيجاب، فإن «الجليل» هو ما يحملنا على الوعي

بحدودنا الطبيعية وبسمونا المعرفي [سمو العقل البشري]. فهو توليفة عجيبة غريبة، بل ومفارقة، من الإحساس بالرهبة والإحساس بالرفعة معًا. هو إذن جمع بين إحساسين متناقضين: إحساس بالرهبة، وإحساس بالعظمة. ويستنتج المؤلف، بناء على منطلق كانط هذا، أن الإحساس بالجليل لا يمكن أن يُشعر به حقًا إلَّا أمام «الطبيعة»؛ وأما «الفن»، فلا يمكن أبدًا أن يكون «جليلًا»؛ لأن الفن، بالتعريف، «تعبير»، و«الجليل»، بالتعريف، لا يقبل أن «يُعبّر» عنه [ما لا ينعبر]. فكيف لما ينعبر أن يعبّر عمَّا ليس من شأنه أن ينعبر؟

يرى ماريو كوستا أن واقع اليوم بات يتجاوز الموقف الذي توقف عنده تحليل كانط للجليل. ويشخص هذا الواقع على أنه واقع التكنولوجيات الاتصالية الجديدة. والذي عنده أن هذه الوسائط أمست تخلق «جليلًا» من نوع جديد، وذلك إذ هي تثير في أنفسنا ـ تمامًا شأن الجليل القديم ـ الجاذبية والقرافة، والخوف من المجهول وتحدي السيطرة؛ فتضعنا بذلك أمام «طبيعة اصطناعية» من نوع جديد. ومن هنا، يمكن للجليل أن يتمّ الشعور به مجددًا عبر الفن المعاصر ـ فن الصورة على وجه الخصوص ـ من ألفه إلى يائه. والحال أن هذا الجليل أصبح، بفعل تدخل تكنولوجيا الاتصال، «جليلًا تكنولوجيا». ثم إنه يختلف عن الجليل القديم من حيث أنه أمسى «جليلًا مدجّنًا ومُستألفًا»، وأنه ما عدنا نجد أنفسنا أمام «الجليل» وفق إحساس فردي نابع عن وضع عرضي طارئ ـ مثل أن يجد المرء نفسه أمام جلال عاصفة طبيعية هوجاء بالصدفة، فيضطرب كل الاضطراب وتصاب روحه بالقشعريرة ـ وإنما ألفينا نجد أنفسنا، اليوم، أمام إحساس ناجم عن وضع جماعي مخطّط له. لكن لَئِنْ هي تغيّرت «قصدية» الإحساس؛ أي الإحساس أمام «الشيء» [=ما يثير في الذات المهابة طبيعيًا ويشعرها بالعظمة معرفيًا»]، فإن «إطاري» الإحساس نفسه ما تغيّرا: الجمع بين «الشعور بالمهابة» و«الإحساس بالعظمة».

بناءً على هذا التحديد الجديد/القديم ينبري ماريو كوستا إلى معالجة العديد من التساؤلات الخاصة بتحليل «الصور التركيبية» [الناتجة عن حضارة أدمنت الصورة وتركيبها وصناعتها إدمانًا] ـ تلك الصور التي يصفها بأنها أمست «نظيمة» بلا «إحالة»؛ أي أنه ما عادت هي تحيل إلى «موضوع» بعينه، وإنما تحيل إلى «صنعتها» ـ كما أنه يطرح تساؤلات عميقة خاصة بتحليل فن الاتصال التكنولوجي الحديث. وينتهي إلى الخلاصات التالية:

1 ـ لقد تمّ «طرد» الفنان من «جليل التكنولوجيا» هذا، وتمّ بعامة إقصاء «الذات».

إذ ما عاد «الفنان» حاضرًا في «العمل الفني» الذي استحال إلى «عمل تكنولوجي»، وما عاد له من «توقيع» يدل على «فعل»، وإنما صار «الفنان» نفسه مجرد «مجرّب» استتيقي يقترح علينا «أجهزة» تسمح لنا عند اعتبارها اعتبار هذا «الجليل التكنولوجي» نفسه.

2 ـ ما عاد «الفن» «تمثيلًا» لذاتية الفنان، وما عاد «العمل الفني» «تعبيرًا» يحمل مدلولات. لقد أمسى «الفن» «تمثيلًا» لدوال ولمنطق موضوعي. وبهذا صار «الفنان» هو من يكشف عن «كنه التقنية». كما أمسى «الجليل التكنولوجي» عبارة عن انتصار العقل الأداتي الوسيلي الموضوعي، وأمارة على سيطرة ذهننا المنطقي ـ الرياضي.

3 ـ لربما يكون الإنسان، من حيث ما هو كائن بشري، قد انتهى نهايته، وأمسينا أمام «الكائن ما بعد البشري» ذي «الوعي الكوكبي العالمي» وليس ذا الوعي الفردي الذاتي.

الفصل الخامس

ما الحكم الجمالي؟

«حيثما تنفتح روح عميقة وتتفتق أهواء حركاتها الكبرى، لا تعود مقبولة تمييزات الذوق الدقيقة وسقطاته في الشغف التي كانت تتم بوفق منطق الخَلَقانيين [بائعي الخردة]. وسرعان ما يشعر [صاحب الذوق المعتد بذوقه] إلى أي حدّ يتجاوزه العبقري في ميدان السباق هــذا؛ فلا يكون منه إلا أن يتراجع أمام ســلطانه، فاقدًا كل ثقة في نفسه غير عارف بأي وجهة يلوذ».

هيغل

منذ أن كان الإنسان إنسانًا وهو «يتذوق» بعض «الأعمال الطبيعية» «والأعمال والفنية» و«لا يتذوق» بعضها الآخر. وقد يبدي رأيه فيهـا بأنها «تعجبه» أو «لا تعجبه». وقد يحكم عليها بأنها «جميلة» أو «قبيحة». لكن، قد يحدث للإنسـان ما حدث لمسـيو جوردان في الحكاية الشهيرة التي يرويها الفيلسوف الفرنسي فولتير. فهذا الرجل الفض الذي أمسى بين عشـية وضحاها ثريًا، أراد أن يتعلم عوائد ـ إتيكيت ـ الأرستقراطيين في المشي وفي الكلام وفي التصرف وغيرها، وكان أن اسـتخص لنفسه أستاذ فلسفة يعلمه ما رام تعلمه. وحدث أن ذكر له الأستاذ أن من شأن الكلام أن يكون إما «نظمًا» وإما «نثرًا». فما كان من شبيه الأرستقراطي هذا إلا أن استغرب بعد أن تنبّه، فجأة، إلى أنه ما أن جاء هو إلى هذه الدنيا وهو يتكلم «النثر» ولا يفطن إلى أنه «نثر»! وكذلك قد يكون حال الإنسان الذي ما يفتأ، منذ أن درج، يحكم على «الأعمال الفنية»، مسـتحبًا البعض منها ومستبشعًا البعض الآخر، ولكنه قلما يدرك أن ما يقوم به إنما يسمى «الحكم الجمالي». والحق أن من جعل من هذا المفهوم مفهومًا رائجًا هو الفيلسـوف الألمانـي إيمانويل كانط (1724 ـ 1804م). وهذا لا يعني أنه قبـل كانط ما قامت أحـكام جمالية، ولا وُجد من حكـم بأن هذا الأمر «جميل» وهذا «دميـم»، وإنما يعني أنه عادة لم يكن يتمّ التفكيـر في أمر هذه «الأحكام الجمالية» على أنها «أحكام جمالية» لها «مبـادئ» وتحتكم إلى «قواعد». يكفي أن نقدّم بعض النماذج هنا.

1 ـ الحكم الجمالي قبل كانط: نماذج

مثلًا؛ في حقبة العصور الوسطى الغربية:

يعيب أحد أبرز من كتبوا عن جماليات العصر الوسـيط الفيلسـوف ورجل السياسـة البلجيكي إدغار دو براين (1898 ـ 1959) على هذه الجماليات الوسيطة أنها لم تربط ربطًا محكمًا بين «الاسـتمتاع الفني/الجمالي» العفوي ـ الذي يأتينا هكذا تلقاء الخاطر دونما تفكير أو روية أو وعي ـ و«الحكم الفني/الجمالي» الموعى به والمُتفكَّر فيه. كان يتمّ النظر في أمر «الفن» ـ بأثر من نزعة مدرسـية متخشبة متحنطة ـ كما كان يتمّ النظر إلى مادة محايدة وموضوعية وجافة. فحدث أن طرأت ثمة شبه هوة بين «الاستمتاع» delectario (أنا أسـتمتع) وبين «الحكم» Judicium (أنا أحكم Judico). وما كان العصر الوسـيط في هذا الأمر بمخالف للعصر القديم؛ إذ بقي هناك دومًا فارق مهول بين الأحاسيس المتجسدة في أعمال فنية عيانية وتمثلات النشاط الفني الجافة بعامة.

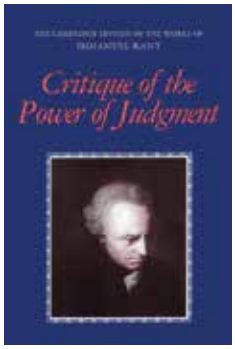
على أن هذه الجماليات الوسيطة، وعلى التسليم مبدئيًا بفرض أنها لم تستطع أن تنظر في أمر «الحكم الجمالي»، فإنها، على الأقل، «حدست» أمره حدسا؛ أي أنها «استشعرت» هي مفهـوم «الحكم الجمالي» حتى وإن لم «تنظر» فيه بنظر فلسـفي عميق، على نحو ما حدث لاحقًا؛ لا سيما مع «فلاسـفة الذوق» البريطانيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين، ومع أخلافهم من «فلاسفة الجمال الألمان».

هذا أحد أوائل مؤسسي الفلسفة الوسيطة ـ الفيلسوف اللاتيني أنيسوس مانليوس سفرينوس بوئيثوس (حوالي 480 م ـ 524 م) ـ كان من أقدم الناظرين ـ ولو بعفو الخاطر ـ في مسألة «الحكم الجمالي» هذه. كان يرى أن من شأن «أفناء الناس» ـ بسطاء الناس ـ أن يستمتعوا بالجمال الحسّي، لكن كان يعتقد أيضًا أن من شأن «الحكيم» وحده أن يفهم طبيعة استمتاعه وعلة ذاك الاستمتاع. خذ، مثلًا، هذا الشكل المثلث. ما كان أيسر من أن «نعجب» لجماله. لكن على عالم الرياضيات أن «يعلم» خصائصه. وثني بهذه اللوحة التي تنضح ألوانًا، لا يكفي عالم الفيزياء أن ينظر إليها وأن يستمتع بها، بل يريد أن «يعرف» خصائصها. وذلك كما أن الموسيقار لا يكتفي بأن يستمتع بالأغاني وبالألحان، وإنما يريد أن يعرف النِّسَب التي تخضع إليها الأنغام الطيبة. والحال أن بين «الموقفين الحسّي» المستمتع [موقف الحسّ] و«الموقف المعرفي» المتأمل [موقف العقل] ثمة «الموقف الجمالي» أو «الموقف الإستتيقي» الذي يجمع بين «الاستمتاع الحسّي» و«التعليل العقلي»؛ فيدرك إدراكًا واعيًا الانسجام العقلي في النسب الخالصة المختفية خلف الشكل المادي.

وهذا عالم اللاهوت والمفكر الجمالي الفرنسي غيوم الأوفرني (1190 ـ 1249) يرى أن مصدر أحكامنا عن الشأن «الجميل» ـ استحسانا واستلطافا ـ وعن الأمر «القبيح» ـ استفظاعًا واستبشاعًا ـ إنما يوجد في ما سماه «ملكة الشعور الجمالي». وهي «الملكة» التي عدها ضربًا من «الرؤية البينة» التي تنصب نفسها، أمام «العمل الفني»، إما «حاكمة» أو «قاضية»، وإما «شاهدة» أو «مستمتعة». على أنه لم يميّز بين «الحكم الجمالي» و«الحكم الخلقي» على عادة بني عصره وأسلافهم في الجمع بين «الجميل» و«الخيّر».

وهذا الفيلسوف وعالم اللاهوت الوسطوي القديس بونافونتيرا (ت ـ 1274 م) وعى بالتقابل الذي يمكن أن يوجد بين مجرد «الاستمتاع الفني» التلقائي العفوي ومُرَوَّى «الحكم الجمالي» الموعى به: «ينطبع العالم كله في الوعي عن طريق الإدراك والاستمتاع... على أنه بعد لحظة الاستمتاع هذه يأتي الدور على لحظة التعقل. وفي هذه الأثناء لا نكتفي بالاستمتاع بالجميل استمتاعًا، وإنما نتساءل آنها لِمَ كانت الأشياء ممتعة وجميلة». والذي عنده أن من جماليات ما لا ينعبر، ما يستمتع به دون أن ينقال، تأتي إستتيقا الحكم الجمالي؛ أي إستتيقا ما ينقال وإستتيقا ما ينعبر.

2 ـ في البدء كان حكم كانط الجمالي



كان الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط (1724 ـ 1804) أول من نظر بنظرة نسقية في «ملكة الذوق» باعتبارها، أساسًا، «ملكة الحكم الجمالي». ومنذ حينئذٍ ارتبط مفهوم «الحكم الجمالي» بهذا الفيلسوف ارتباطا وثيقا. وعند كانط، ما كان «الذوق» سوى «حكم الجميل» ـ أي الحكم على شيء ما بأنه «جميل» أو «قبيح» ـ ليس إلا. وهكذا، فإني حين «أتذوق» هذا «العمل الفني» أو ذاك، تجدني لا محالة «أحكم» عليه. فحكم الذوق، أساسًا، حكم جمالي. ولكي نقرر ما إذا كان شيء ما شيئًا «جميلًا» أم «لا»، يلزمنا البحث عن «الملكة» الموكول إليها البت في شؤون «الجميل» وأمور «القبيح». نستعيد هنا ما كنا قلناه عند الوقوف على مفهوم «الجميل» عند كانط، مركزين بالخصوص لا على «الجميل» نفسه، وإنما على «الحكم» عليه؛ أي على «الحكم الجمالي».

وهنا نجد أنفسنا أمام سبيلين اثنين ينبغي أن نسلكهما؛ بحيث لا ثالث لهما:

1 ـ ثمة سبيل أول ـ هو مسلك «ملكة الفهم» أو قل «ملكة المَيْز [=العقل الذي يميِّز]». والذي يراه كانط أن هذا السبيل الأول من شأنه أن يكون سبيلًا مغلقا. إذ من أمر «الحكم» على شيءٍ معيّنٍ بأنه «جميل» أن يكون أمرًا متعلقًا بالصلة بين «تمثلنا عن الموضوع» ـ التمثل ـ و«الموضوع نفسه الذي يحيل عليه» ـ «الموضوع». فنحن لا نقول، من وجهة نظر ملكة الفهم/الميز، عن هذا الشيء المرسوم أمامنا على لوحة معينة بأنه «جميل» أو «قبيح»، وإنما، إنْ هو كان لنا أن نحكم عليه، فإننا لا محالة قائلون عنه: إنه «مطابق» للشيء الواقعي ـ ومن ثمة كان الحكم «حكمًا صادقًا» ـ أو أنه غير مطابق «للموضوع» ـ وبالتالي كان الحكم «حكمًا خاطئًا». فالعقل يحكم هنا «منطقيًا» على تصوير ـ تمثيل ـ بالصدق أو بالكذب. لكن، لا معنى لأن نقف أمام لوحة ونقول إن ما تمثلة حقيقة أو كذب، صدق أو باطل؛ بل الأولى بنا أن نقول: «إنه يعجبنا» أو إنه «يحوز إعجابنا» ـ ومن ثمة فهو «جميل» ـ أو إنه: «لا يعجبنا»، أو: «لا يحوز إعجابنا» ـ ومن ثمة فهو «غير جميل». فإذن، ما كان «الحكم» على شيء معين ـ هذه اللوحة الماثلة أمامنا مثلًا ـ بأنه «جميل» أم «لا» أمرًا متعلقًا بالعلاقة بين «التمثل» و«الموضوع» الذي يحيل إليه، عن طريق ملكة الفهم/الميز، بغية تحصيل معرفة عن «الموضوع» ـ كما يحدث في عملية المعرفة. المعرفة شيء، والذوق شيء.

2 ـ وأما السبيل الثاني ـ وهو وحده عند كانط الذي يبقى سبيلًا سالكًا ـ فهو ربط «الحكم على الشيء» ـ أهو «جميل» أم هو «غير جميل» ـ بـ«الذات» (أنا) ـ لا بالموضوع ـ أي بالإحساس باللذة أو بالألم الذي يحدثه فينا ـ تمثل ـ هذا الشيء، وذلك لا عن طريق ملكة «الفهم»، وإنما عن طريق ملكة «الخيال».

فقد تحقق أن كانط يرى أن «الحكم الجمالي» ما كان «حكمًا معرفيًا» ـ «حكم معرفة» ـ ومن هناك، ما كان هو بالحكم المنطقي؛ وإنما هو، أولًا وقبل كل شيء، «حكم

جمالي» أو «حكم إستتيقي»؛ بمعنى أن المبدأ الذي يحدده لا يمكن أن يكون إلا مبدأً ذاتيًا ـ يتعلق بالعلاقة بين «التمثل» و«الذات» ـ وليس مبدأ موضوعيًا ـ يتعلق بالعلاقة بين «التمثل» والموضوع، وأكون فيه «أنا» ـ الذات ـ حاكما بالفهم والمنطق، لا مستمتعًا بالحساسية متذوقًا بالذوق. ذلك أنه إذا ما هي كانت «التمثلات»، بل وحتى «الإحساسات»، تعتبر دائمًا من جهة العلاقة بالموضوع ـ النظرة المعرفية إلى الموضوع ـ فإن الحال ليس كذلك في ما يخص الإحساس بالمتعة أو بالألم ـ تذوق الموضوع أو الاستمتاع به ـ التي لا تعني أي شيء من الموضوع، وإنما فقط الحالة التي توجد عليها الذات ـ أنا ـ المتأثرة بالتمثل.

وهكذا، فإنه حينما يتعلق الأمر بالحكم الجمالي، فإن ما يعني هو تعلق التمثل كله بالذات؛ أي بالإحساس الذي للذات عن الحياة والذي نسميه «الإحساس باللذة أو بالألم». إنما الحكم المنطقي حكم معرفة، والحكم الجمالي حكم حياة. والأول حكم مطابقة (مطابقة التمثل للموضوع) والثاني حكم استمتاع (استمتاع الذات بالتمثل). وهذا بينما في الحكم المعرفي لا يعني الحكم على الشيء بالضرورة أي تعلق برضا أو بعدم رضا الذات. ومن هنا كانت الحاجة إلى ملكة أخرى، ملكة تمييز وحكم لا تسهم في المعرفة وإنما تكتفي بإحداث تقارب بين التمثل المعطى في الذات وبين الإحساس بحالته ووقعه في النفس. وفي الجملة، مبدأ حكم الذوق هو الإحساس وما كان هو الفهم.

وهو إحساس بالجميل. فلا بد لكي نفهم طبيعة الحكم الجمالي أن نتقدم، أولًا، فنحدد طبيعة الإحساس بالجميل. ولنبدأ بتحديده بما ليس هو؛ أي تحديده بالسلب؛ فنقول:

2 ـ كلا؛ ما كان الإحساس بالجميل إحساسًا ذا «غرض»؛ أي يهدف إلى غرض معيّن. ذلك أن: «من شأن كل غرض أن يفسد حكم الذوق وأن ينزع عنه طابع عدم التحيز الذي يتسم به». وما الإحساس ذو الغرض؟ وكيف نميّزه عن الإحساس غير ذي الغرض؟ الإحساس ذو الغرض ـ أو الإحساس المُغْرِض ـ هو ذاك النوع من الإحساس/الشعور الذي يحدث فيه «إشباع»/«رضا» يكون مرتهناً إلى «وجود» موضوع الإشباع بالفعل. وهكذا، فإن الإحساس بعذوبة الماء، مثلًا، عادة ما يكون ناجمًا عن رغبة في وجوده بغاية شربه ريًا لعطش قد أصاب الذات. ومن هناك، يرتبط هذا الإحساس المُغْرِض بملكة الرغبة؛ أي بالرغبة في الشيء (الرغبة في شرب الماء العذب، مثلًا). والأمر على خلاف هذا حين يتعلق الحال بمعرفة ما إذا كان شيء معين «جميلًا» أم لا، وما إذا كان ينبغي أن نحكم عليه بهذا الحكم أو بضده، فإننا لا نبحث عما إذا كنا أو كان غيرنا ذا غرض محدد في وجود الشيء، وإنما يتمّ الحكم على الشيء حكمًا «تأمليًا» ـ أي حكمًا «حدسيًا» بلغة كانط. ومن هناك كان الحكم الجمالي حكمًا «تأمليًا»، بلا غرض، وليس حكمًا «عمليًا»؛ أي حكمًا مغرضًا.

وسرعان ما يستحضر كانط هنا المثال الشهير التالي: قد يطلب مني شخص معين أن أبدي رأيي في ما إذا كان هذا البلاط المتعين قدامي بلاطًا «جميلًا» أم «قبيحًا». وهنا يمكنني أن أتقدم بالقول: إنني لا أحبذ في هذا البلاط تلك الأمور طوع يد البطالين، أو

يمكنني حتى أن أحاكي في حكمي زعيم قبيلة من هنود أمريكا الشمالية ما كان ليعجبه شيء بباريس اللهمَّ إلَّا المشـويات، كما يمكنني أيضًا على طريقة الفيلسوف الأنواري جون جاك روسو أن أدين عجرفة الجبابرة الذي ينفقون قيمة ما جناه الشعب من عرقه في أشياء تافهة. ويمكنني، في النهاية، أن أقنع نفسي بيسر شديد أنه لو أنني وجدت يومًا نفسي وحيدًا على جزيرة مهجورة، محرومًا من كل أمنية في أن ألتقي بالناس ذات يوم من الأيام، وكانت لي المقدرة السحرية على إيجاد بلاط كهذا الماثل أمامي بمجرد أثر سحري لرغبتي فيه، فهل كنت أكلف نفسي كل هذا الجهد، ما دام يكفي أن يتوفر لي كوخٍ صالح للإقامة؟ ما يهم في هذا المقام، وبعيدًا عن كل التهويمات، هو ما إذا كان مجرد تمثل هذا الموضوع ـ البلاط ـ يرافقه في نفسي إشباع أو رضا، وذلك بقطع النظر عن أمر وجود هذا الموضوع ـ البلاط ـ أم عدم وجوده.

فقد تبيّن إذن، على جهة الإيجاب هذه المرة لا على جهة السلب، بأنه لكي يمكننا أن نحكم على «موضوع» ما بأنه «جميل»، وأن نظهر أن لنا ذوقا، ليس لنا أن نهتم بأمر تعلق وجودنا بهذا الموضـوع، وإنما بما يحدث بدواخلنا في ما تعلق ب «التمثل» الذي لدينا عن هذا الموضوع، وذلك عن مسألة وجوده بمبعد.

وينبغي على كل إنسـان إنسـان أن يقّر بأن الحكم عن «الجمال» الذي يكون مقترنًا بغرض، كائنًا ما كان، أو بمصلحة، كائنة ما كانت، إنما شأنه أن يكون حكمًا متحيزًا مُغْرِضًا، وألا يكون حكم ذوق خالص بالمرة. ذلك أنه حينما يتعلق الأمر بحكم جمالي، لا يكون لنا أن نهتم أبدًا بوجود الشيء، وإنما نبقى غير مبالين بشأنه حتى نتمكن من لعب دور الحكم في ما يتصل بالذوق.

فإذن؛ ثمة نوعان من الإشـباع/الإرضاء: ذلك الإشـباع المتعلق باسـتهداف غرض أو تحصيل منفعـة أو إفادة مصلحة ـ وهو أمـر لا علاقة له بالحكم الجمالي. وثمة الإشـباع الخالص غير المغرض، وهو أساس الحكم الجمالي.

ولكي تبيّن الصورة أوضح ما يكون، خذ بنا إلى إجراء مقارنة بين الضربين من الإشباع عبر حكمين متخالفين قد يختلطا في ذهن المرء بالحكم الجمالي الذي هو من كل غرضية براء:

أ ـ الشعور بالأمر الممتع. هذا شـعور غرضي. فمن شأن ما هو ممتع أن يعجب الحسّ والإحسـاس. فمثلًا، إحساسـنا أمام هذه المراعي الخضراء الفسـيحة الواسعة الممتدة ـ استعذابها والاستمتاع بالنظر إليها ـ يمكن أن ينظر إليه من جهة إدراك موضوع بواسطة من البصر. ومن هناك يصير الأمر يتعلق بحسٍّ موضوعي. لكن، قد يرتبط الأمر بإحساسـنا، باستعذابنا الشيء، وهنا يتعلق الأمر بإحساس ذاتي؛ أي باعتباره موضوع إشباع. فكثير من الناس لا يجدون في التفرج على منظر البحر تفرجا على لون أزرق ـ حس ـ وإنما يلفون فيه اسـتمتاعًا بالمنظر وإحساسًا رائعًا بانتشاء ـ إحسـاس. وفي حالنا هذا، يتعلق الأمر بشيءٍ

ممتع؛ أي بما يعجب، بما يحقق متعــة. ولا يتعلق الأمر بمجرد موافقتي على أن هذا المنظر ممتع، وإنما هو شأن ينتج فيَّ ميلا إلى الاستمتاع به. وذلك مثلما يحدث، على سبيل المثال، في حال منظر استحمام شخص في مسبح، فإنه قد يهيج فينا هذا المنظر طلب الاستحمام. وفي هذه الحال، فإن أهل الاستمتاع يكونون في غنى عن أي حكم. وكأن شعارنا آنها: استمتع واصمت!

ب ـ الإشباع المتعلق بالأمر الحَسَن. وهو إرضاء يرتبط بدوره بتحصيل صالح. ما كان فيه إرضاء جمالي (بلا مفهوم، بلا غاية)، وإنما فيه رضى فكري عقلي. ذلك أن من شأن ما هو حَسَن أن يحوز إعجابنا، لكن هذا الإعجاب يتمّ بأثر من سلطان العقل. فنحن ندعو شيئًا ما «حســنا» لما هو يحوز إعجابنا ويعجبنا من حيث أنه يتخذ وسيلة (هذا النوع من الغذاء حسن لصحتنا = وســيلة لحفظ صحتنا)، ونحن ندعوه حسنًا في ذاته عندما يعجبنا لذاته (شأن الســجايا الأخلاقية مثلًا: الصدق أمر حســن، جيد، طيب). وفي الحالين معًا هناك مفهوم «الغرض» أو «المنفعــة» أو «المصلحة». وبالتالي ثمة تلبيــة حاجة مرتبط بوجود موضوع أو فعل؛ أي باستحضار غرض أو مصلحة أو منفعة. ولكي أجد شيئًا ما «حسنًا»، فإنه يلزم بالضرورة تصوّر ما الذي ينبغي أن يكون عليه هذا الشيء؛ أي أنه ينبغي أن نكون عنه مفهوما. هذا بينما الجمال لا مفهوم له، والحكم عليه لا يتطلب لجوء إلى إعمال المفهوم. لك أن تأخذ، على ســبيل المثال، هذه الورود، أو تلك الرســومات العفوية الحرة، أو هذه الخطــوط المتراصة من غير ما هــدف، أو هذه النقوش... لا محالة أنــك تدرك أن هذه الأشياء ليست تعني شيئًا، لا تتعلق بأي مفهوم محدد؛ ومع ذلك فهي «تحوز إعجابنا».

ويظهر لك الفارق ما بين «الممتع»، من جهة، و«الحسن»، من جهة أخرى، إذا ما نحن مثلنا لذلك بالمثال التالي: خذ، مثلًا، هذه الأكلة، تجدها يســتعذبها ذوقنا ـ الحسّي (= المتعلق باللسان) ـ بسبب من البهارات المستعملة فيها، لكننا نعترف في الوقت نفسه بأنها ليست طعامًا «حسنًا» لصحتنا.

وبالجملة، شــأن الممتع والحســن أنهما يتعلقــان بملكة الرغبة، وأنهمــا يؤديان إلى الإشباع. فليس الموضوع هنا هو ما يعجب، وإنما وجوده فضلًا عن ذلك. فلا يكفي أن نتصوّر الأكلة وأن نتمثلها، وإنما ينبغي أن توجد أيضًا أمامنا، فلا نكتفي بمجرد استحضارها بالذهن ـ التمثــل ـ وإنما ينبغي أيضًــا إحضارها في العيــان ـ الوجود. هذا، في حيــن أن الحكم الجمالــي ـ هذه المرة إيجابًا لا ســلبًا ـ حكم تأملي فحســب: إنه حكم غيــر مبال بوجود الموضوع، وإنما يتعلق فحسب باللذة أو بالألم. وليس الغرض من هذا التأمل إنشاء مفاهيم حول الموضوع، لأن الحكــم الجمالي غير حكم المعرفة؛ وبالتالــي ليس الحكم الجمالي بالحكم المستند إلى مفاهيم ولا بالحكم المستهدف لها.

فــإذن، هنالك ثلاث علاقات متميزة للتمثلات مع الإحســاس باللــذة وبالألم: علاقة الاســتمتاع، وعلاقة الاستحســان، وعلاقة الاستجمال؛ أي إيجاد الشــيء جميلًا (الجميل).

الممتع ما أمتع الإنسان، والحسن ما قدره الإنسان ووافق عليه عقلًا؛ أي جعل منه قيمة موضوعية، والجميل ما أعجبه.

لكن ثمة خاصية أخرى للحكم الجمالي. ذلك أنه من شأن ذاك الذي يعي أنه قد وجد في شيء ما إشباعًا غير ذي غرض ألا يمكنه من أن يكف جنوحه إلى أن يحكم بأن على هذا الشيء نفسه بأن يعجب كل فرد؛ فيكون موضوع إشباع مماثل يجده يسعى إلى أن يجده في سواه كما وجده من لدنه. ذلك أنه لما كان مثل هذا الإرضاء غير مبني على ميل للذات أو هوى، ولا على أية مصلحة أو منفعة أو غرض واع، وإنما ذاك الذي يُقَدِّر (يحكم) يشعر بأنه في حل من الإشباع الذي يعلقه على الموضوع، فإنه لن يمكنه أن يجد في ذاته فقط السبب الحقيقي الذي يدفعه إلى الإحساس بالرضى، ولكن سوف ينظر إلى الرضا باعتباره مبنيًا على شيء يمكنه أن يفترض نظيره عند كل إنسان آخر، من أعجب بشيء، من غير غرض في نفسه اللهمَّ إلا الاستمتاع الناجم عن تأمل غير مغرض، فكأن الناس جميعا أعجبوا به. ولهذا السبب، سوف يتحدث عن سمة الجميل كما لو كانت هي سمة قائمة في الموضوع نفسه، وأن حكمه كما بدا له كان حكمًا منطقيًا (أي أنه شكل عن طريق مفاهيم معرفة بالموضوع)، رغم أن هذا الحكم حكم جمالي خالص، لا يتضمن سوى علاقة تمثل الموضوع مع الذات: وبالفعل، فإنه يشبه حكمًا منطقيًا من حيث أنه يمكن أن نفترض أن له قيمة كونية. لكن هذه الكونية لا تجد مصدرها في المفاهيم.

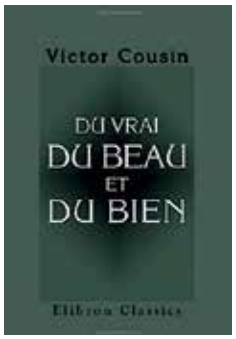
والمستفاد مما سبق، أنه ينبغي أن نربط الحكم الجمالي، بالإضافة إلى الوعي بانفصاله عن كل مصلحة أو منفعة أو غرض، بادعاء كونه يحظى بنفس التقدير لدى كل إنسان إنسان، لكن من غير هذه الكلية أو الكونية التي تقوم على موضوعات ـ الكلية الموضوعية (كما في الأحكام المنطقية مثلًا) ـ وإنما بكلية أو كونية يلزم ربطها بالذاتية ـ بكلية ذاتية:

غير أنه ينبغي التمييز بين ذاتية الحكم الجمالي (الكلية، الكونية) وذاتية الحكم بالممتع أو بالحسن. ذلك أنه عندما أقوم فأعلن أن هذا الشيء أستعذبه وأستلذه وأستمتع به، فإنني أستند في ذلك إلى إحساس خاص بي. ولا قيمة لهذا الإحساس إلا بالنسبة إليَّ أنا شخصيًا وحدي دون سواي. هذه الأكلة تعجبني أنا. وحين أقول، مثلًا، إن الكنافة بالجبنة عذبة حلوة، فإنني سرعان ما أستاء إذا ما قيل لي بأنها عذبة عندك أنت لا عند غيرك. وهذا الأمر لا يخص فحسب طعم اللسان، وإنما أيضًا بما قد تستعذبه عينا وأذنا كل إنسان. فهذا اللون البنفسجي قد يبدو لدى البعض وديعًا محبوبًا، وعند غيره كامدًا ميتًا. هذا يحب نغم الآلات الموسيقية الهوائية، وذاك يفضل نغم الآلات الوترية. ومن الحماقة هنا واللجاج اتهام حكم الغير بالخطأ عندما يخالفنا حكمنا، كما لو كانا، من الجهة المنطقية، حكمين متعارضين... ففيما يخصّ الممتع، لكل ذوقه الخاص؛ أي ذوق حواسه.

لكن الأمر يختلف تمامًا عندما يتعلق الشأن بالحكم على ما هو «جميل». أليس من باب

الباعث على الضحك فعلًا أن يقول شخص ما إن موضوعًا معينًا (هذا القصر، مثلًا، أو هذا الزي، أو هذا الحفل الموسيقي، أو هذه القصيدة وقد عرضت على حكمنا) جميل بالقياس إليه وحده دون سواه؟ آنها يلزم عن ذلك أن يسمي «جميلًا» ما لا يعجبه إلا هو. كثيرة هي الأشـياء التي يمكنها أن تمارس علينا بعض الجاذبية وتلقى لدينا القبول، ولا أحد ينزعج لهذا الأمر. فقد أقـول: إن لذي ميلا إلى هـذا الفن، أو أني أنجذب إلـى هذا النوع من الرسـم، ولا مشـكلة في هذا. لكن يصير الأمر، بالفعل عند كانط، مشكلة؛ وذلك عندما أنتقل إلى الحكم على شـيءٍ ما بأنه «جميل»، آنها أنسـب الرضى والإشـباع نفسـه إلى الآخرين، فأنا لا أحكم لذاتي وحدها، وإنما أحكم للناس أجمعين، وأتحدث عن «الجمال» كما لو كان صفة لازمة للأشياء. ولهذا أقول عن شيء ما بأنه «جميل»، وأنتظر من الآخرين أن يتفقوا معي في هذا الحكم بالرضى والإشـباع. وذلك لا لكوني قد فرط مني أن خبرت هذا الرضى منهم لمرات سابقة ـ واقعة مختبرة ـ وإنما لأنني أعتقده فيهم وأتطلبه منهم ـ من باب ما ينبغي أن يكون. فإذا ما هم حكموا بخلاف ما حكمت به، اتهمتهم بالافتقاد إلى الذوق، وذلك في الوقت نفسـه الذي أتطلب منهم أن يكون لهـم ذوق ـ وتلك مفارقة من مفارقات الحكم الجمالي. هنا يرفض كانط رفضًا قاطعًا القبول بالقول الشائع: «لكل إنسان ذوقه الخاص به» و«الأذواق لا تناقش». وذلك لأن هذا الأمر سوف يعني، عنده، أن لا وجود للذوق أصـلًا؛ أي أنه لا وجود للحكـم الجمالي الذي يمكنه أن يطالـب بالكونية مطالبة مشروعة. يستفاد مما تقدّم أن انعدام الغرضية ينجم عنه القول بالطابع الكوني أو بالطابع الكلي للحكم الجمالي.

3 ـ سمات الحكم الجمالي في زمن ما بعد كانط: ڤيكتور كوزان نموذجًا



يتساءل أستاذ الفلسفة الفرنسي ڤيكتور كوزان (1792 ـ 1867) في ديباجة القسم الذي خصصه للجمال وللفن من كتابه «الحق والخير والجمال»: أليست تعد واقعة مؤكدة لا تثير الجدل أنه أمام بعض الموضوعات، في ظروف شديدة التنوع، نحكم بهذا الحكم ـ ونحن نرى لوحة أو نسـتمع إلى لحن ـ: «ألا إن هذا موضوع جميل!» علـى أن هذا التأكيد لا يتمّ دومًا بصريح العبارة. ففي بعض الأحيان لا يجلي هذا الإعجاب عن نفسه إلا بصرخة إعجاب، وفي أحيان أخرى يرتقي بصمت في الذهن الذي لا يكون آنها قد وعى تمام الوعي بما يحصل له. تتنوع أشكال هذه الظاهرة، لكن الظاهرة نفسها تشهد عليها أهون ملاحظة وأيقنها، ما من لغة من لغات العالم إلا وتشهد عليها؛ أي على الإعجاب أمام موضوع «جميل».

ورغم أن الموضوعات الحسية هي التي، عند أغلب الناس، تثير عادة الحكم على شيءٍ ما بأنـه «جميل» ـ حكم الجميل ـ فإنها ما كانت وحدها ـ فـي رأي كوزان ـ من يملك هذا الامتياز: ذلك أن مجال الجمال أوسع من المجال الطبيعي المعروض أمام ناظرينا، وليست له من حدود اللهمَّ إلا حدود الطبيعة بأسرها ونفس الإنسان وعبقريته. فأمام فعل بطولي، وأمام ذكرى إخلاص عظيم، وحتـى أمام النظر في الحقائق الأكثر تجريدًا المتعالقة فيما

بينها البين على شـاكلة نسق يثير الإعجاب ببساطته وخصوبته، وأخيرًا أمام موضوعات من نظام آخر، أمام «أعمال فنية»، تحدث هذه الظاهرة نفسها في دواخلنا. فنحن نتعرف في هذه الموضوعات، مهما اختلفت وتباينت، على سمة مشتركة يقع حكمنا عليها، وهذه السمة نسميها «الجمال».

ويرى ڤيكتور كوزان أنه عندما يحملك موضوع ما على أن تشعر بإحساس «ممتع»، فإنه إذا ما أنت سُئِلْتَ: لماذا يعجبك هذا الموضوع؟ فلا يمكنك أن تجيب بأي شيء اللهمَّ إلا أن هذا هو انطباعك. وإذا ما أخبرتَ أن هذا الموضوع نفسه يولد لدى أغيارك انطباعًا مخالفًا لانطباعك الإيجابي، ولا يعجبهم بالمرة، فإنك لا تندهش كثيرًا لأنك تعلم أن الحساسية من شـأنها أن تتنوع ـ الأذواق تختلف، ما يعجب هذا قد لا يعجب ذاك ـ وأنه لا ينبغي أن تكون إعجابات الحواس موضوع نقاش ـ الحواس لا تتناقش.

لكن، هل هذا الأمر عينه يحدث عندما لا تجد موضوعًا فقط «ممتعًا» وإنما تحكم عليه بأنه «جميل»؟ أنت تعلم، مثلًا، أن هذا الشكل الموضوع أمامنا شكل «نبيل» و«جميل»، وأن شروق الشـمس أو غروبها منظر «جميل»، وأن الفعل الذي لا يكون وراءه غرض وطمع فعل «جميل»، وأن الإخلاص في العلاقة بالغير أمر «جميل»؛ فإذا ما هو جادلكَ أحد في حقيقة هـذه الأحكام، فإنـك لا تبدو متفهما، بخلاف مـا حدث لك من قبل؛ فـلا تقبل أن يكون الخلاف نتيجة حتمية لوجود حساسيات مختلفة، ولا تلجأ إلى حساسيتك، التي هي بطبيعة الحال تخصك لوحدك، وإنما تلجأ إلى سـلطان معمول لك كما هـو معمول لغيرك؛ يعني سـلطان العقل. وتعتقد أن لك الحقّ في اتهام من يناقض حكمك بأنه واقع في الغلط؛ لأن حكمك لا يقـوم، ههنا، على شـيء متغير وفردي، كمـا كان الأمر عليه في حال إحسـاس مستعذب أو مستشنع. فالإحساس بالمسـتعذب أو بالمستشنع أمر من شأنه أن يدخل ضمن تنظيم خاص للحساسية البشـرية، حيث من أمره أن يتغير في كل آن، حسب تطورات هذه العضوية الدائمة الموجودة في الإنسان؛ أي تبعًا للصحة والمرض، وتبعا لحال الجو، وتبعا لحالة أعصابنا... إلخ.

لكن، ما كان الأمر كذلك بالنسبة إلى «الجمال». فالجمال، كما الحق، ليسا ملكًا لأي منا؛ ولا أحد من حقّه أن يتصرف فيهما اعتباطًا. وعندما نقول: «هذا حق»، و«هذا جميل»؛ فليـس الأمر يتعلق بالانطبـاع الخاص والمتغير لحساسـيتنا وقد عبرنا عنـه، وإنما يتعلق بالحكم المطلق الذي يصدره العقل عند كل الناس.

أ ـ هل الحكم الجمالي حكم نسبي أم حكم مطلق؟

يقول ڤيكتور كوزان: إذا ما أنتم قمتم بالخلط بين «العقل» و«الحساسية»، واختزلتم فكرة «الجمال» إلى الحسّ بالممتع، آنها لا يعود للذوق أي قانون. فإذا ما قال لي شخص، في حضور تمثال أبولون دو بلفيدير، إنه لا يشعر بأية متعة أكبر من تلك التي عادة ما يشعر بها أمام تمثال، وأن هذا التمثال لم يعجبه، وأنه لا يشعر قطعًا بجماله؛ فإنه ليس يمكنني

أن أجادله في انطباعه؛ لكن إنْ هو استنتج هذا الشخص من ذلك أن أبولون ليس «جميلًا»، فإنني سوف أعارضه حينها معارضة لا هوادة فيها، وسوف أعلن أنه مخطئ في حكمه.

من شأننا أن نميز بين «الذوق الرفيع» و«الذوق الوضيع»؛ لكن ما الذي يعنيه هذا التمييز إذا كان «حكم الجميل» ينحل إلى مجرد إحساس حسّي؟ تقولون لي: إن لا ذوق لي. لكن، ما الذي يعنيه هذا الأمر؟ أليست لي حواس كما لكم حواس؟ أليس الموضوع الذي نال إعجابكم من شأنه أن يؤثر فيّ كما يؤثر فيكم؟ أليس الانطباع الذي أشعر به انطباعًا واقعيًا وحقيقيًا كمثل انطباعكم تمامًا؟ من أين تأتّى لكم إذن أن تكونوا على حق، وبألا تكونوا تعبروا فقط على الانطباع الذي تشعرون به، وأن أكون أنا على خطأ، أنا الذي أقوم بالذات بالشيء نفسه الذي قمتم به؟ أليس ذلك عائدا إلى أن الذين يحسّون بمثل ما تحسّون به أكثر عددًا من أولئك الذين يحسّون كما أحسّ؟ لكن عدد الأصوات ليس هو السبب هنا. بما أنه تمّ تحديد «الجميل» على أنه ما يولّد في الحواس انطباعًا عذبًا ـ ممتعًا ـ وأنه ما من شأنه أن يمتع، حتى ولو كان يمتع إنسانًا واحدًا، وحتى ولو كان قبيحًا منتهى القبح في أعين الجنس البشري برمته، فإن عليه، مع ذلك، وعلى نحو مشروع تمامًا، أن يسمى «جميلًا» من طرف ذاك الذي يتكون لديه انطباع مستعذب عنه؛ لأنه، بالنسبة إليه، يستجيب إلى هذا التعريف. ومن ثمة، لا يوجد جمال حق، لا توجد إلا أشكال جمال نسبية ومتغيرة، أشكال جمال تكون عادة مناسبة وعادية، بل وتشكّل موضة. وكل ألوان الجمال هذه، مهما تباينت هي، من حقّها أن تُمدح كلها، شريطة أن تصادف حساسيات تمتعها. وبما أنه لا يوجد أي شيء في هذا العالم، في التنوع غير المتناهي لاستعداداتنا، لا يُمتع كائنًا معينًا، فإنه لا يمكن أن يوجد شيء غير جميل؛ أو إن أردنا أن نتحدث على نحو أفضل، لا يوجد «جميل» ولا «قبيح»... والحال أن النتائج غير المعقولة ـ المحالة والعبثية ـ التي تترتب على هذا الطرح، إنما تنبئ عن المبادئ غير المعقولة التي ينطلق منها. تلك من هذه. وما ثمة من سبيل سوى واحد للانفلات من هذه النتائج؛ وهو رفض المبدأ، والإقرار بأن حكم الجميل حكم مطلق، وباعتباره كذلك يكون حكمًا مخالفًا لحكم الحس.

ب ـ وهل الحكم الجمالي حكم حس [إحساس حسّي] أم هو حكم إحساس [إحساس وجداني/عاطفة]؟

«من شأن الفلسفة التي تستنتج كل أفكارنا من الحواس أن تفشل أمام فكرة الجميل. تبقى معرفة ما إذا كنا نفسر على نحو أفضل هذه الفكرة بتوسل الإحساس [الوجدان/

العاطفة]، والذي يختلف عن مجرد الحسّ [الإحساس الحسّي= الإحساس بتوسل الحواس]، وهو الإحساس الذي يتعلق بالعقل تعلقا حد أن بعض أهل العدل من الحكماء غالبًا ما خلطوا بين الإحساس الوجداني والعقل، وجعلوا منه مبدأ فكرة الجميل، وذلك مثلما كانوا جعلوا منه مبدأ فكرة «الخير». والحال أن هذا الأمر يشكّل تقدمًا [على أهل الحس]، بلا شك، يتمثل في الانتقال من الحسّ [بالحواس] إلى الإحساس [بالقلب]. ويشكل هوتشيستون وسميث [الإحساسيين]، في نظرنا، فيلسوفين غير ما يشكله كانديك وهلفسيوس [الحسيين]. لكننا نعتقد أننا أثبتنا بما فيه الكفاية بأنه إذ يتمّ الخلط بين الإحساس [الوجداني، العاطفي] والعقل، فإنه يترتب عن ذلك أنه ينزع عنه أساسه وقاعدته، وأنه لكونه خاصًا ومتغيرًا بطبيعته، ومختلفًا من إنسان إلى آخر، بل ولا يتوقف عن التغاير في الإنسان الواحد، فإن الإحساس [الوجداني] يكون بهذا عاجزًا عن الاكتفاء بذاته. ومع ذلك، لأنه إنْ ما كان الإحساس [الوجداني] مبدأ، فإنه واقعة حقّة وهامة، وأننا بعد تميّزه عن العقل، سوف نرفعه فوق الحسّ، وسوف نبرز الدور الهام الذي يلعبه في إدراك الجمال.

ضعوا أنفسكم أمام موضوع من موضوعات الطبيعة، حيث يتعرف الناس على الجمال، ولاحظوا ما الذي يحدث في ذاتكم عند رؤية هذا الموضوع. أليس من المؤكد أنه في الوقت نفسه الذي تحكمون فيه على هذا الموضوع بأنه جميل تشعرون كذلك بجماله؛ أي تشعرون عند النظر إليه بانفعال ـ إحساس ـ لذيذ، وأنكم تنجذبون إلى هذا الموضوع عن طريق إحساس بالتعاطف والحب؟ وفي حالات أخرى تحكمون حكمًا مخالفًا وتشعرون بإحساس متناقض. ذلك أن النفور من شأنه أن يرافق حكم القبيح، كما أن الإقبال ـ الشغف ـ من شأنه أن يرافق حكم الجميل. وهذا الإحساس ليس من أمره أن يستيقظ فقط في حضور موضوعات الطبيعة، وإنما أمام كل الموضوعات، مهما تكن، وقد حكمنا عليها بالجمال أو بالقبح، فإن لها سلطان إثارة هذا الإحساس في أنفسنا.

نوِّعوا ما حلت لكم الظروف، وانقلوني إلى بناء يثير الإعجاب، أو إلى منظر جميل، وصوروا لذهني اكتشافات ديكارت ونيوتن الكبرى، وإنجازات الأمير كوندي العظيم، وفضيلة القديس فانسون دو بول، وأرفعوني إلى أعلى عليين، وأيقظوا في نفسي فكرة مدلهمة وقد أمست نسية منسية عن الكائن غير المتناهي؛ فإنه مهما فعلتم، في كل مرة تنشئون فيها فكرة الجميل، تكسبوني استمتاعًا داخليًا ورائعًا، مصحوبًا دائمًا بإحساس شغف بالموضوع الذي تسبب فيه.

كلما كان الموضوع جميلًا، كان الاستمتاع الذي يمنحه إلى النفس حيويًا، وكان الشغف به من غير هوى. في الإعجاب من شأن الحكم أن يسيطر، لكنه يكون منتعشًا بالإحساس».

لكن، دعنا نتساءل من جديد على ضوء مستجدات الجماليات المعاصرة: ما طبيعة الحكم الجمالي: أهو حكم ذاتي صرف؟ أم يمكن أن يكون حكمًا موضوعيًا؟

4 ـ نماذج من مناقشة طبيعة الحكم الجمالي في الجماليات المعاصرة:

أ ـ نموذج أول: مسألة «الحكم الجمالي» بين إتيان جلسون ولويدجي باريسون

بين «الحكم الجمالي» و«التأويل الفني»: الحكم الجمالي «واحد» و«كوني»، والتأويل الفني «شخصي» و«غير متناه».

ينطلق عالم الجمال الإيطالي لويدجي باريسون من التفرقة بين أمرين: «الحكم على العمل الفني» ـ الحكم الجمالي ـ و«تأويل العمل الفني» ـ بمعنى أداؤه، مثلما يؤدي جوق ما معزوفة معروفة بطريقته الخاصة ـ «التأويل الفني». والـذي عنده أن «الحكم الجمالي» «واحد» و«كوني»، بينما «التأويل الفني/الأداء الفني» «شخصي» و«غير متناهٍ». وهذا الأمر هو لم ينتبه إليه الفيلسوف الفني الفرنسي إتيان جلسون (1884 ـ 1978). ما معنى «الأداء الفني»؟ أو ما معنى «أداء» عمل فني؟ معنى أداء عمل فني هو نقله إلى مادة أخرى مع بقاء العمل الفني هو هو. كلا؛ ما كان أداء «العمل الفني» بمثابة «استنساخ» له، لا ولا «إعادة إنتاج له» ـ لأنه ما كان إبداع عمل جديد ـ وإنما هو اقتراح استرجاعه في شكل آخر، وليس نسـخه؛ لأن الأداء لا يهدف إلى إعطاء نسـخة جديدة من العمل، وإنما تجسيده في مادة جديدة. والأداء هو ما يجعل استدامة «هوية» «عمل فني» أمرًا ممكنًا من خلال جدة المادة. وهو لا يحرف مادة «العمل الفني» ولا يلغيها. إنه يضمن «هوية العمل الفني»، وفي الوقت نفسـه يجلي عن الجدة. وباعتباره «أداء» فإنه يختصّ بأمرين، بالنظر إلى «العمل الفني الأصلي»: الوفاء والإبداعية في الأداء؛ بحيث يقترح، من جهة، تقديم العمل نفسه، وينتج، من جهة أخرى، صورة جديدة له.

في شهر سبتمبر من عام 1958، ائتلفت طائفة من الفلاسفة بمدينة ڤيينا، بمناسبة مؤتمر الفلسفة الدولي الثاني عشـر، حيث أقيمت ندوة دولية في مبحث «الجماليات» حول موضوع «الحكم الجمالي». ومن بين هؤلاء الذين حضروا الندوة كان الفيلسـوف الفرنسـي إتيان جلسـون (1884 ـ 1978) الذي دارت مداخلته على موضوع: «العمل الفني والحكم النقدي»، والفيلسوف الجمالي الإيطالي لويدجي باريسون (1918 ـ 1991) الذي تعلقت مداخلته بموضوع: «الحكم [الجمالـي] والأداء»، والفيلسـوف الألماني التأويلي الكبير هانـس جورج غادامير (1900 ـ 2002) الذي تناولت مداخلته موضوع «الطبيعة المُشكلة للوعي الجمالي»، والمفكر الجمالي البولندي رومان إنجاردن (1893 ـ 1970) الذي استأثرت مداخلته بموضوع «ملاحظات حول مشكلة الحكم الجمالي»، فضلًا عن غيرهم من الفلاسفة. وقد نشرت أعمال هذه الندوة الدولية الهامة في إيطاليا عام 1959 تحت عنوان: «الحكم الجمالي».

لربما ما كان اجتمع منظرون كبار للفن فلاسفة، في مجمع واحد، بهذا القدر العظيم... انصبت مداخلة إتيان جلسون ـ وهو الذي افتتح أول مداخلة بالندوة ـ على النظر في الفارق بين «نشـاط الفنان» و«نشـاط الناقد»: من شـأن «الفنان» أن «يفعل» وأن «يبدع» وأن

«ينتج»، ومن شـأن «الناقد» أن «يحكـم» وأن «يعلم» وأن «يتكلم». وقد ميّز بين نشـاط الفنان «الإنتاجي/الشعري» ـ بالمعنى الإغريقي ـ ونشـاط الناقد «المعرفي». أما المفكر الجمالي ميشـلز، فقد أقام بدوره تمييزًا بين وجهة نظر «الفنان» ووجهة نظر «المتفرج»؛ أي بين نظام «الفعل» ونظام «التعرف»، بين الحكم الابداعي الاستدلالي والغائي والحكم التأملي المباشر والقيمي. لكنه اعترف، من جهة، بأنه ليس فقط من شأن «الناقد» وحده أن يصدر الحكم أو أن يقوم بالتقويم، بل من شأن «الفنان» أيضًا أن يفعل ذلك، كما أن، من جهة أخرى، للتأمل بدوره طابعًا إنتاجيًا / شـاعريًا؛ وذلك بما أنه «يعيد صنعة الشيء» و«يجدد إبداعه» و«ينفذه ويؤديه».

والحال أن لويدجي باريسـون يجد هذا الحديث مناسبة لعدم التشديد على الفارق بين نشاط من يسميه «القارئ» ونشاط من يسـميه «المؤلف»، وذلك مهما كانت الفوارق التي تميّز بعضهما عـن بعض كبيرة، على خلاف ما كان قد ذهب إليه الشـاعر والكاتب والناقد الفرنسي الفرنسـي بول ڤاليري (1871 ـ 1945) من أن نشـاط كل من «الناقد» و«المؤلف» منفصلان تمام الانفصال عن بعضهما البعض، كما لو كانا هما ينتميان إلى كيانين مختلفين تمام الاختلاف لا شـيء يجمـع بينهما، بل حتى حيـث كل واحد يفترض جهـل أفكار الآخر وشروطه، حسـب تعبيره. واعتراض لويدجي باريسـون أنه لو صح هذا الفصل المانوي بين الوظيفتيـن، فليس يمكن للقارئ أن يـدرك بأي وجه من الوجوه القيمـة الفنية لعملٍ معيّن. ولذلك يحتاج هو إلى «اعتبار دينامي» يمكّن من انتشال «العمل الفني» من جموده الظاهر، ويدركه في اللحظة التـي يكون فيها في الوقت عينه قانون إنتاجه وثمرته، وبحيث أنه إذا ما أنهى «العمل الفني» حركة إنتاجه، فإنه يكون حينها قد استجاب في الوقت نفسه إلى مقتضى متطلباته الخاصة. وهذا اعتبار دينامي بفضله يقتدر الإنسان على التعرف على «العمل الفني» كما هو وكما أراد هو لنفسـه أن يكون. ووحدها بهذه الطريقـة يمكن للقارئ أن يمنح للعمل الفني شرط تنفيذه أو أدائه أو تحقيقه؛ لأن العمل الفني هو نفسه، في كماله الدينامي، من يكشـف للقارئ عن الطريقة التي يريد أن يتمّ تنفيذه بها. والحال أن اعتبار «العمل الفني» بهذا النحو من الاعتبار، إنما هو، على التدقيق، أن يضع المرء نفسه في وجهة نظر أقرب ما تكون إلى وجهة نظر الفنان؛ وذلك لأن الأمر يتعلق بالنفاذ إلى حياة العمل الحميمية، لكي نراه يُفعل قبل أو يوجد، وذلك بحسـبانه عملًا للإنجاز وأثرًا للفعل. وبالجملة، يتعلق الأمر بالولوج إلى ورشة الفنان السـرية، لا من أجل أن نستشف منها القصة الكاملة لعملية إبداع «العمل الفني» ـ وهو الاعتبار الذي لو أنه حدث لكان تطبيقا لضرب من المنهج التكويني ـ وإنما للإطلاع على القانون الأصلي لكمال «العمل الفني» كيف اعتمل فيه.

ثمـة إذن ملتقـى يجمع بين نشـاط «الفنان» ونشـاط «القـارئ»، في مـا وراء كل اختلافاتهما: ذلك أنه سـواء «المؤلف» أو «القارئ»، كلاهما ينظر إلى العمل في طابعه الدينامي والإجرائي، الأول لكي يصنعه وينشـئه، والثاني لكي يقـرأه وينفذه. والحال أن الإلحاح على نقطة الالتقاء هذه ما كان من أجل المطالبـة بخلق اتصال، لا انفصال، بين

نشـــاط «الفنان» ونشـــاط «القارئ»، وإنما من أجل الوصول بهذا الملتقى إلى تحقيق كنه «الحكم الجمالي» نفسه.

وإذن، يكمن «الحكم الفني»، حسب ما يبدو للويدجي باريسون، في الاعتبار الدينامي الذي بواســطته يدرك «القارئ» قيمة العمل الفنية. وهو اعتبار جوهري لتذوق «عمل فني» كما لتنفيذه، اعتبار يكمن في مقارنة بين حالي «العمل المنجز» و«العمل المزمع إنجازه»، بين «العمل الفني» كما تحقق و«العمل الفني» كما أراد لنفســه ـ لا كما أراد له صاحبه ـ أن يكون؛ لأن الأمر لا يتعلق بنوايا المؤلف وبمقاصده، التي لا تهم قطعًا لويدجي باريسون، ولكن يتعلــق بالقصدية العميقة للعمــل الفني نفســه؛ أي بالقصدية النابعة من الشــكل والمحايثة له. وعند لويدجي باريســون، فإنه يجب الإقرار هنا بأن هذا الحكم هو الحكم الأكثــر «موضوعيــة» والأكثر «كونية» الــذي يمكن تخيله؛ لأنه «مســاقب» للعمل نفســه و«ملاصق» له و«ملازم» و«مباطن» و«محايث»: إنه الحكم الذي يستطيع العمل أن يدرك من خلاله نشأته الخاصة، والذي عبره يخلي المؤلف به ذاتيته عن عمله. وإنه للحكم الذي يتضمنــه العمل في ذاته، والذي يعلنــه إلى كل أولئك الذين يعرفــون كيف ينصتون إليه. وبالجملة، هو الحكم الذي عبره يحكم العمل على نفســه. يتعلــق الأمر بحكم يفلح في أن يكون حكمًا «موضوعيًا» و«كونيًا» (أي معترفًا به من قبل العالم)، وذلك من دون اللجوء إلى معيار «موضوعي» و«كوني» (بالمعنى العابر للتاريخ، والناشد للأبدية)؛ لأن هذا العمل لا يخرج عن «العمل الفني» نفسه في حقيقته المتفردة، بل بالضد يجعل العمل نفسه ينصّب ذاته حكمًا ومعيارًا على نفسه، ويتمكن بذلك من أن يصالح بلا تناقض بين سمة «الكونية» وخصيصة «التاريخية»؛ أي بين «الوعي القيمي» و«الوعي التاريخي».

كان إتيان جلســون قد ذهب إلى أن من شــأن «الحكم الجمالي» أن يتســم بسمتين اثنتين: «ســمة الجزمية/ العقدية» وســمة «السيولة/الصيرورة». وفسّــر هاتين السمتين بالطابع الشخصي والفردي للتجربة الاستيقية، والتي هي، من جهة أولى، تجربة «مطلقة» و«غير قابلة للجدل/اعتقاد جازم» بســبب من «فرادتها»، كما أنها، من جهة ثانية، ولهذا السبب عينه، لا يمكنها أن تدعي «الكونية»؛ ومن ثمة كان الحكم الجمالي «سيالا».

وكان أن رد لوديجي باريسون على توســيم إتيان جلسون هذا للحكم الجمالي، بأن ما يقوله هذا الفيلسوف عن الحكم الجمالي إنما ينطبق بالأولى على «الأداء الفني». ذلك أن من شأن «الأداء الفني» ـ أداء عمل فني معين، نحو أداء جوق حديث لسمفونية قديمة ـ أن يكون دومًا أداء «شخصيًا». وهذا يعني أنه، بالنسبة إلى مؤدي «عمل فني» معين، فإنه يعد أداءه هو العمل نفسه (وهذه هي السمة التي يسميها إتيان جلسون باسم «الاعتقاد الجازم» أو «السمة القطعية الدوغمائية»)، وذلك من غير ما أن يتخلى مؤدي «العمل الفني» ومنفذه عن الوعي بتعدد الأداءات الممكنة (وهذه هي ســمة «المرونة» أو «الســيولة» التي تحدث عنها إتيان جلســون). تلقاء هذا، على الحكم الجمالي أن يكون «واحدًا»؛ لأنه يشارك في وحدة العمل نفسه، ويتسم بسمتي «الموضوعية» و«الكونية».

ولكي يبرهن إتيان جلسون على الطابع «النسبي» و«الذاتي» للأحكام الإستتيقية، عمد إلى تذكيرنا بالفارق بين «الحقّ» و«الجميل»: «ليس يمكن لما هو حق بالنسبة إلى ذهن معين أن يكون في الوقت نفسه باطلًا بالقياس إلى ذهن آخر. لكن، من الممكن أن يكون ما هو «جميل» بالقياس إلى حساسية معينة ألا يكون «جميلًا» بالقياس إلى أخرى». وتعليق لويدجي باريسون على هذا القول أن من الصعب القبول بأن «الجميل» ما كان أمرًا «موضوعيًا» شأن الحق، أو أن «موضوعية» «الحقّ» أظهر من «موضوعية» «الجميل». وإنما في مضمار العلم فقط لا تكون الموضوعية شخصية. وإذا كان «الجميل» غير معترف به الآن من لدن كل الناس، فإن هذا لا يفيد، مع ذلك، أنه «غير موضوعي»؛ وذلك لأنه في حقيقته صفة «واقعية» لموضوع، وليس من أمره أن ينجلي اللهمَّ إلا إلى أولئك الذي يعرفون كيف ينظرون إليه. وهكذا، فإن «الحقّ»، كما هو «الجمال»، لهما بداهة مشروطة بوجهة النظر: كل واحد يمكنه أن يظهرها لنفسه، كما لأولئك الذين توصلوا إلى ذلك. على أن «موضوعية» «الجميل» و«موضوعية» «الحقّ» معًا تبقى مهددة من طرف أولئك الذين يجهلونها ولا يعرفونها اللهمَّ إلا مؤكدة من لدن الذين يعرفونها. ولكي نعرفها حق معرفة، فإنه ينبغي أن يكون لنا استعداد إلى ذلك. وحول هذه المسألة بالذات، فإن وضع «الجميل» مطابق للوضع الذي يعترف به إتيان جلسون «للحق»: «من شأن الحقّ والباطل أن يقبلا البرهنة بما فيه كفاء، وذلك بحيث أن من شأن ذاك الذي يتبين حقيقة ما أن يمكنه، على الأقل، أن يبرهن لذاته على أن كل قضية مناقضة لهذه الحقيقة التي انجلت له إنما هي باطلة بكل تأكيد. ومن شأن كل إنسان أن يخطئ حول ما ينبغي أن يعتقد أنه حق. لكن بقدر ما يكون حكمه مصحوبًا بتحققات ضرورية، فإنه يجد نفسه مجبرًا على أن يقصي، باعتباره باطلًا، كل ما بدا له أنه يضاد ما يعتبر أنه حقّ». يرى إتيان جلسون إمكانية ألا نتبيّن «الحقّ». ويذهب إلى أن بداهة «الحقّ» لا تظهر إلا إلى ذاك الذي يعرف كيف يتبينها. ويعقب لويدجي باريسون: هُوَ ذا بالمثل وضع «الحكم الجمالي» بالذات. فوحده ذاك الذي يعرف كيف يتبين «العمل الفني» بوصفه كذلك بمستطاعه أن يتبيّن جماله البديهي. ويمكن أن نخطئ بحسباننا لعمل فاشل عملًا «جميلًا»، لكن الفيصل في ذلك هو معيار تجويد الذوق، والذي يكمن في تشذيب هذا الذوق وتهذيبه باعتباره مقدرة على الحكم؛ ثم المكنة من هذا الاقتدار بفضل توسيع الذوق بحسبانه تفضيلًا شخصيًا. وكما يقول رومان إنجاردن، من شأن خطأ التقدير في مجال الإستتيقا ألا يسمح بالقول بمبدأ «النسبية»، أكثر مما يسمح الخطأ في الرياضيات بالقول بذلك؛ لأن الأمر لا يتعلق بفكرة أن «لا مناقشة في الأذواق» أو أن «الأذواق لا تناقش» de gestibus non est disputandum، ولكن بالتنبيه على أن ما كل إنسان إنسان يملك ذوقًا رفيعًا للحكم.

ويستنتج إتيان جلسون المبدأ التالي: «لَئِنْ كان من شأن الحقّ أن يدمغ الباطل ويذهبه، فإن لا جمال من شأنه أن يُذهب جمالًا آخر». وهذا يعني، من جهة، أن «الحقّ» واحد وأنه بالقياس إليه كل الحقائق الأخرى أباطيل، وهو يعني، من جهة أخرى وحسب ما يستنتجه

لويدجي باريسون، أن لا وجود للقبيح، وإنما ثمة تعدد في صنوف «الجميل» وتدرج وتراتب. وبالضد، يرى لويدجي باريسون أن تاريخ العلم يشهد على أن الحقائق المتعاقبة من شأنها أن يسـدّ بعضها مسـدَّ بعض، كما أن ما من حقيقة، كما كذلك ما من خطأ، إلا وأمرها أن تقصي تلك التي سبقتها. ولكن هذا لا يلزمنا قطعًا أنه ينبغي علينا أن نلغي من مجال الفكر كل تعدد للحق، وألا نترك سوى ذاك الحقّ الدامغ للباطل. إذ أن تاريخ الفلسفة، مثلًا، يشهد على إمكان تعدد الحقائق التي لا يلغي بعضها بعضًا، وإنما شأنها أن تتعايش هي وأن تتساوق. وكذلك هـو الأمر بالقياس إلى تاريخ الفـن، فإن من الحقيقة المؤكـدة القائلة بأن ألوان «الجمال» المتتالية تتراكم من غير ما أن تتدامر، لا يلزم عن ذلك أبدًا أننا في مجال الفن نصير مطالبين بألا نقر إلا بمبدأ تعدد ألوان الجمال، وذلك من غير ما أن نقبل التمييز بين «الجميـل» و«القبيح». فأول رد فعل إنسـان ذواقة للفـن أمام «الأعمـال الفنية» إنما هو بالضبط إقامة ضرب من التمييز بين «الجميل» و«القبيح» وإحداث نوع من الحكم والاختيار والتصويب، والوقوف عند فكرة نجاح العمل كما تبين فشـله أو فشل أجزاء منه غير موفقة. وإذن، من حقنا أن نستنتج من هذا الأمر أن تمييز «الحقّ» من «الباطل» ليس من شأنه أن يلغي الحقائق، مثلما أن تعدد ألوان «الجميـل» ليس من أمره أن يلغي تمييز «الجميل» من «القبيح». فالوضع في المجالين معًا هو هو. ولهذا ينبغي لنا الاسـتعاضة عن القضية التي قال بها إتيان جلسـون بالقضية التالية: «بقدر ما نقبل القول بأن من شأن الحقّ أن يُذهب الباطل، فإنه يلزم أن نقبل أيضًا أن الجمال يُذهب القبح. وبقدر ما نقبل أن لا جمال يُذهب جمالًا آخر أبدًا، فإنه يلزم أن نقبل أن لا حقيقة تُذهب حقيقة أخرى بالمرة». وإذن، لا يبدو أن تعدد التجارب الفنية غير متوافق مع التمييز بين «الجميل» و«القبيح».

في ميدان التجربة الفنية، وفي مضمار نشـاط «الناقد» و«القـارئ»، لا يقيم إتيان جلسون، حسب ما يذهب إليه لويدجي باريسون، أي تمييز بين «الحكم الجمالي» و«الأداء الفني». والحال أن هاتين الوظيفتين هما بالذات ما يكوِّن نشاط «القارئ». وهو الأمر الذي لا يتمّ من غير ما تفرقة بيِّنَة بينهما. وإذا ما كان الأداء يتميز بتعدديته، إما بسـبب طابعه الذي يكون دومًا طابعًا شـخصيًا أو بسـبب كون «العمل الفني» لا يستنفذ معناه أبدًا، فإن «الحكم الفني» يكون، على النقيض منه بالتمام والكمال، «واحدًا» و«كونيًا». أكثر من هذا، لا يمكن أن يحافظ على «وحدته» و«كونيته» عبر تعددية الأداءات؛ لأن الحكم الفني مساوق للعمل الفني نفسـه وقرين له، وغاية الأداء إنما هي درك العمـل في ذاته، وذلك لا رغم اختلاف وجهات النظر التي يتمّ اعتباره وفقهـا، ولكن بالذات عبر هذا الاختلاف. وإذ ما كان ثمة تناقض بين تعدد الأداءات وهوية «العمل الفني»، فإنه لا يوجد كذلك تناقض بين تعدد الأداءات ووحدة الحكم. ومن السهل بيان أن مفهوم «تعدد الأحكام» ليس أقل تناقضًا من مفهوم «وحدة الأداءات». وهذه مناسـبة لملاحظة أن تعدديـة أداءات «العمل الفني» الواحد إنما تشهد على غنى التجربة الفنية الذي لا نفاذ له، وليس على نسبيتها؛ إذ تكمن النسبية في تعديد الحكم، بينما تغيّرات التاريخ وتبدل الذوق لا يعدد سوى الأداء.

ويفضل إتيان جلسون الوقوف على تغيّر الذوق، على نحو ما ينجلي به في تعددية أداءات العمل الفني الواحد، بدل تفسير وحدة الحكم كما تتأكد عبر هذه التعددية. ولما يعارض تعددية ألوان «الجمال» والتمييز بين «الجميل» و«القبيح» أو بين «الذوق الرفيع» و«الذوق الوضيع»، فإنه يقصد، في الحقيقة، تعدد الأداءات؛ بحيث بالفعل الشيء الأول الذي ينبغي القيام به هو تفسير تعددها غير المتناهي واختلافها المتعدد. وهذا لا يمنع من اعتبار أن الحكم، الذي يتعلق بالعمل الفني نفسه، لا يكون «تمييزًا» أو «تصحيحًا».

ويقول إتيان جلسون: «يمكن أن نتوفر على بعض الدواعي لاعتبار بعض التجارب الإستتيقية أرفع شأنًا من أخرى، وذلك من غير ما أن نكون نتوفر على أية وسيلة لجعل هذا اليقين أمرًا موضوعيًا، اللهمَّ إلا بتأكيده كل التأكيد. على أن هذا لا يمنع من اعتبار مجرد التأكيد المجاني للموقونات الشخصية يسمح بأن تتعرف على نفسها وبأن تتعزز وبأن تتكامل». ويعلق لويدجي باريسون على هذا الزعم بالقول: هي ذي فينومينولوجيا مولد الذوق وانتشاره، وفينومينولوجيا الطابع الاجتماعي للأداء. لكن، لا ينبغي أن ننتظر أن يكون لفظ «ذوق» ذا دلالة واحدة مستقرة؛ إذ ثمة، من جهة أولى، الذوق الشخصي والتاريخي، الذي هو في تغيّر دائم، لأنه روح العصر وقد تحولت إلى منظور جمالي أو تفضيل جمالي. وثمة، من جهة ثانية، الذوق بحسبانه ملكة الحكم. يمثل الأول شرط المؤدي للعمل الفني المنجز له أو وضعه وحيثيته، والتي إليها ينقل تحوله وتغيره، ويتقصد الثاني القيمة الموضوعية للعمل الفني. ولهذا السبب، ينبغي أن يكون «واحدًا» و«غير بدّال». فما ثمة من شيء أكثر مشروعية من إعلان المرء تفضيلاته، لكن لا شيء أقل مشروعية من تقديمها بوسمها أحكامًا. ومع ذلك، يبدو أنه يكاد يكون من المحال تفادي إعلان المرء عن هذه الأحكام المنتحلة، التي لا تعمل إلا على تأبيد تفضيلاته. والسبب في ذلك، أن الذوق، باعتباره ملكة حكم، لا يمكن أن يزاول اللهمَّ إلا عبر الذوق الشخصي والتاريخي. ولهذه الحيثية، فإن القيمة الفنية لا تظهر إلا لأولئك الذين يعرفون كيف يعتبرونها: فليس فقط «الفهم» هو من تشرطه التجربة المباشرة وإنما «التقويم» أيضًا، عن طريق «التعاطف». وهذا هو ما يجعل إعلان الحكم وتبليغه أمرًا معتاصًا: لا يخبر حكم يؤكد القيمة الفنية لعمل معين عن ذاك الذي لم يستطع أن ينفذ نفاذًا شخصيًا إلى العمل نفسه. على أن الحضور الضروري لهذا الشرط لا يمنع، مع ذلك، من أن يكون الحكم «كونيًا» و«موضوعيًا»؛ لأن الحكم هو النقطة التي يتحقق فيها التوافق بين كل المؤدين لعمل فني معين عبر تحولية الذوق التاريخي. وينبغي، بطبيعة الحال، مراعاة قواعد. منها على سبيل المثال: 1 ـ التصرف على نحو لا يكون فيه الذوق الشخصي معيار الحكم، ولكن فقط أداة الأداء. 2 ـ توسيع الذوق الشخصي بغاية أن يوسع بهذه الكيفية الحقل؛ بحيث أن ملكة الحكم يمكن أن تمارس في أحسن الظروف لكي تعلن الحكم الأعدل.

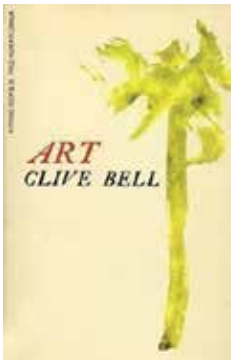
والحال أن إنجاز هذه المهمة لا يكون ممكنًا إلا عبر أجيال؛ لكن من المشجع حقًّا أن نرى، من خلال التاريخ، تعاقب الأداءات وتغايرها عن بعضها البعض، وفي نفس الوقت

يتحقق شيئًا فشيئًا التوافق حول حتمية قيمة بعض الأعمال الفنية. وهكذا، فإنه بينما ينجلي غنى التجربة الفنية والفن الغنـــى الذي لا نفاذ له، تتأكد «كونيـــة» القيمة الفنية للعمل الفني و«موضوعيتها».

ب ـ نموذج ثان: عضوية الحكم الجمالي (أنصار داروين والرد على كانط)

الإستتيقا من أعلى والإستتيقا من أسفل

كان القرن الثامن عشـــر يوشك على نهايته لما ســـعى كانط إلى إقناع العالم الغربي بأن: «حكم الذوق الخالص عن الانجذاب والانفعال بمعزل ومنآى ومبعد»، وأن «انجذاب» المرء إلى أصوات عذبة لآلة موســـيقية معينة انجذابًا انفعاليًـــا ينهض دليلًا على «ثقافة» راقية، أو أن عدم انجذابه إلى أمر حساس أنيق مرهف إنما يعبّر عن أن نفس صاحبه مصابة بلون من «التوحـــش» و«الهمجية» و«البربريـــة». وهكذا، فإنه في الوقت الذي شـــهد فيه «الفن» و«الفنان» على انعتاق حقيقي، ها هو أســـتاذ الفلســـفة يعلن أن رد الفعل المشروع أمـــام «عمل فني» إنما يتمثل في تجاهل، أو بالأحرى، تجاوز «الحيوان الذي يســـكن فينا» والإعراض عن «الأحاسيس البدائية الأولية فينا». كان الأمر يقتضي أن نُحكم ضبط «نزوات الحيوان الذي يسكننا»، وأن نتحكم في «أجسامنا النزوية الأهوائية الحيوانية». وحدث أن بلغت هذه النزعة الســـنام مع الناقد الفني الإنجليزي كلايف بيل (1881 ـ 1964) ـ صاحب نظرية الشكل الدال ـ في كتابه: «فن» (1913) حين أكد على أنه: «في هذا العالم [=عالم التأمل الإســـتتيقي للأعمال الفنية]، لا مكان لانفعالات الحيـــاة وعواطفها. إذ لهذا العالم انفعالاته الخاصة به [التي لا صلة لها بانفعالات الناس العادية]». والســـؤال الذي ما لبث أن أثير: أثمة حقًا انفعالات منفصلة عن الحياة ومنقطعة عن أساس الحياة البيولوجي؟ ههنا نمســـي أمام ضربين من الفن لا اتصال بينهما: ثمة، أولًا، «الفن المشروع»، الذي يشتغل على نحو ملغز وسري، بحيث لا «نفهمه» دومًا. وثمة «الأشكال الشعبية للتعبير الفني» التي يتفاعل معها أفناء الناس. ومقابل «الإستتيقا غير العادية» التي شأنها أن تهتم بفن لا يهم الناس، يمكن إنشاء «إستتيقا عادية» أمرها أن تهتم بالفن الذي يهتم به أفناء الناس.



والحـــال أن من بين هذه الأشـــكال الجديدة من «الإســـتتيقا» التي باتـــت تتمرد على «الإستتيقا الأكاديمية» أو «الإستيتقا العالِمَة» ظهرت إستتيقا أمست تعرف باسم «الإستتيقا الداروينية». وهي إستتيقا تقوم على دراسة «الأعمال الفنية» على ضوء آليات التطور التي جعلت من الكائنات البشـــرية ما هي عليه اليوم. كما أنها إستتيقا تؤكد على أهمية العوامل الفيزيولوجية في «الأحكام الجمالية».

تبني «الجماليات الداروينية» موقفها على منطلق ملاحظة أنه لم توجد جماعة بشرية قط بلا «فن». كان ثمة «الإنســـان الماهر» Homo Habilis، منذ مليوني ســـنة قبل عصرنا هذا، اهتمّ برسم رســـومات على جدران الكهوف. ثم جاء الإنسان المنتصب القامة Homo Erectus منذ أقل من خمسمائة ألف سنة الذي كان يفضل تقطيع الحصى المرصعة في وسط

القشرة الأحفورية. وبعده أتى «الإنسان الحديث» Homo Sapiens، منذ أقل من أربعين ألف سنة، والذي كان يستخدم القشر الأحفورية من أجل الزينة... ثم ظهرت الأشكال الهندسية وغيرها... في فن النقش والنحت والرسم... بما جعلنا نشهد على ظهور «الأعمال الفنية». وكل هذا يشهد على التطور «الفني» للإنسان، كما يتطلب قيام «إستتيقا» تهتم بهذا الجانب التطوري سواء في الماضي أو في الحاضر؛ ومنه «الجماليات الداروينية» و«الجماليات العصبية»... ومن بين المواضيع التي تدرسها الأساس التطوري والبيولوجي للتفضيل الجمالي وللأحكام الجمالية؛ لا سيما في مضمار الفن...

ما الذي يحدث في الدماغ البشري عند لقائه بعمل فني؟ منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر (1876) كان قد ذهب من يعتبر اليوم آباء الإستتيقا الاختبارية/التجريبية ـ في بعديها النفسي والجسدي ـ إلى تأسيس «إستتيقا» لا تكون «من الأعلى» وإنما «من الأسفل»، وذلك ضدا على الإستتيقا «الفلسفية» التي تبدأ «من الأعلى»؛ أي من المفاهيم، مثل مفهوم «الجمال»، بينما تلك تنطلق من ظواهر مجربة ـ غير متأمَّلَة بالأولى ـ أي من «أحاسيس» وليس من «مفاهيم»، ومن «الاستمتاعات» و«الاستبشاعات» التي نشعر بها اتجاه «الموضوعات». بدأ هذا النوع من النظر الإستتيقي بألمانيا ثم امتدت الظاهرة إلى فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية. قال أحد مؤسسيها ـ الألماني غوستاف فيشنر (1801 ـ 1887) ـ: «ما لم تتجسد التفسيرات الفلسفية وفق قواعد دقيقة، فإنها تبقى إطارًا فارغًا». وقد اعتبر أن «الإستتيقا من الأسفل» شرط قبلي لتأسيس «الإستتيقا من الأعلى». إذ لا وجود، في تصوره، لإستتيقا من غير وقائع. وها هو اليوم سمير زكي يبدع مبحث «الإستتيقا العصبية» عام 2001. وبعد مضي عشر سنوات يرمي المبحث إلى دراسة «الجميل» بمعرفة ما إذا كان ثمة «أساس موضوعي، بيولوجي» لتجربة «الجميل» في «الفن»، أو ما إذا كانت «التجربة الجمالية» كلها «تجربة ذاتية». وقد تمّ تحويل «الجميل» إلى «ترابطات عصبونية تحدث في الدماغ»، وتم البحث عن «باحات الدماغ» المسؤولة عن الاستجابة إلى الرسم بمختلف لويناته: التجريدي منه والتجسيدي وغيرهما. ما الذي يحدث حتى يحكم الإنسان على «وجه» معين بأنه «جميل» أو «قبيح» أو «لا جميل هو ولا قبيح»؟ وبأي باحات من الدماغ يتعلق كل حكم من هذه الأحكام الجمالية؟ وقد علقت الباحثة الجمالية كيارا كابيليتو على هذه التوجهات التي نحت نحوها الإستتيقا الاختبارية بالقول: «أمسى علم الجمال العصبي يختزل الفن في سلسلة روائز، ويعامل الفنون البصرية كما لو كانت هي شكلًا بدائيًا في التصوير الدماغي؛ هذا فضلًا عن أنه بات يعامل الجمال بحسبانه استجابة أوتوماتيكية لسلسلة منتضدة من الإثارات».

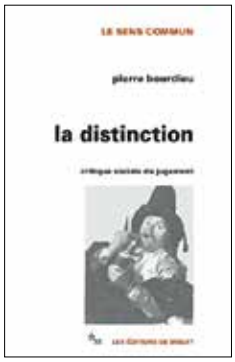
ج ـ نموذج ثالث: اجتماعية الحكم الجمالي (پيير بورديو والرد على كانط)

تقدّم بنا أن الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط ينتهي إلى أن الحكم الجمالي «حكم كوني» حتى وإن اتخذ ظاهر حكم متعلق بذوق الشخص «الخاص» و«بغرضه» المخصوص.

إذ «الموضوع الفني» «غاية في ذاته»، و«أنا» حين أحكم على هذا القصر البديع بالروعة، فإن حكمي عليه لا ينطلق من غرض معين؛ شأن رغبتي في أن أقيم فيه، وإلا تحول إلى مجرد «موضوع نافع» للإقامة. لكن كيف نوفق بين هذه الفكرة ـ «العمل الفني» مكتف بذاته، لا يصلح لغرض آخر ـ وبين الفكرة القائلة بأن شأن «الفن» أن يستجيب إلى متطلبات أبعد ما تكون هي عن «الفن» أو عن متطلبات «الفن»؟ يذهب عالم الاجتماع الفرنسي الشهير پيير بورديو (1930 ـ 2002) ـ في كتابه خواطر باسكالية ـ إلى القول: «إن النزعة الكونية الجمالية، التي عبر عنها كانط التعبير الأصفى في تساؤله عن شروط إمكان حكم الذوق، إنما تصمت الصمت كله عن الشروط الاجتماعية لإمكان الحكم». فمن دون تربية على تذوق الأعمال الفنية، سوف يكون من الصعب على أي إنسان تذوق عمل من أعمال الرسام الروسي كاندينسكي وتفضيلها على رسم مبتذل لأزهار أو لمناظر طبيعية متاحة لأفناء الناس بلا ثقافة فنية.

ولئن قلنا بأن رسومات فناني الطليعة أعلى كعبًا من الرسومات الشعبية التي تباع في المناطق المهمشة؛ فذلك لأن هذه «منتج بلا تاريخ» أو نتاج تاريخ سلبي، هو تاريخ النشر الجماهيري الواسع «للفن العظيم»، بينما الأعمال الأولى لا تصير سهلة المأخذ إلا إذا كان المتذوق لها ـ والحاكم عليها ـ قد تمكن من فهم التاريخ التراكمي للإنتاج الفني السابق؛ أي إلا إذا تمكن هو من استيعاب جملة عمليات التجاوز التي قادت إلى حالة الفن الراهنة. مثلًا، لا سبيل إلى تذوق الفن ما بعد الانطباعي إلا بفهم أنه ثمرة قصد فني يؤكد على أولوية نمط التمثل على الموضوع المتمثّل نفسه، طريقة الرسم هنا تهم أكثر من الموضوع المرسوم. وهذا يعني تنبه الذائق الفني إلى «الشكل» نفسه، وليس إلى «الموضوع» الذي كان الفن السابق يوليه العناية كلها.

بهذا المعنى يمكن القول إن «الفن العظيم» أكثر كونية، لكن شروط تملك هذا الفن الكوني ليست موزعة على نحو كوني. ففي كتابه ـ عشق الفن ـ حاول بورديو أن يبرهن على أن الفن «العظيم» ما كان مسألة فضيلة أو موهبة فردية، وإنما هو ثمرة ميراث ثقافي وتربية. فضلًا على اعتبار الفيلسوف الذوق في المسائل الفنية مسألة موهبة طبيعية، يعتبر



عالم الاجتماع أن الحاجات الفنية نتاج التربية. وكل الممارسات الفنية (زيارة المتاحف، حضور الحفلات الموسيقية، التردد على المعارض الفنية... كما التفضيلات الفنية (في الرسم والموسيقى وغيرهما)) إنما ترتهن هي ارتهانًا شديدًا إلى مستوى التعلم، أولًا، وإلى الوسط الاجتماعي، ثانيًا. مما من شأنه أن يجعل «الأذواق الفنية» منوطة بالأوساط الاجتماعية التي ينتمي إليها «الذائق». ولا يكتسي «العمل الفني» معنى ولا يكتسب هو «قيمة» اللهمَّ إلا عند ذاك الذي يمتلك ثقافة تمكنه من حل شيفرته.

ذلك أن سهولة ولوج «أهل الجمال» إلى «الكونية» إنما هو ثمرة امتياز: إنهم يحتكرون الكوني. ومن هنا يمكن الاعتراف بأن إستتيقا كانط حقة، لكنها حقة فقط بحسبانها متعلقة بتجربة إستتيقية خاضها فحسب أولئك الذي تعلموا تذوق «الفن» و«الجميل» وتوفر لهم وقت استمتاع، وكانوا في غنًى تام عن الضرورات الاقتصادية وإكراهات الحياة العملية ومتطلباتها.

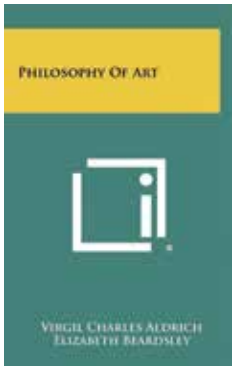
كلا؛ ما كانت «الكونية» إلا «وهمًا» بالنسبة إلى جماهير الناس، وما كان الفن الخالص، بلا صلة بنفع معين أو بلا وظيفة معدّة له (مثلا؛ المزهرية تصلح لكي نضع فيها الأزهار، ومن ثمة كانت «جميلة»)، إلا وهمًا بالنسبة إلى النخب. وبالجملة، شأن «الفن» أن يتأثر بالجانب الاجتماعي. ولئن كان ثمة من «استقلال للفن»، على مما يظهر، بما يجعل منه «فنًا خالصًا» و«بلا غرض»، فإن ذاك الأمر يمكن تفسيره لا بالفن نفسه وإنما بغيره. تنتهي نزعة كانط الكونية إلى وهم أن الناس يتشاطرون أمور الذوق، وتهمل أن الذوق إنما هو رهين بظروف معينة ومنوط بأزمنة محددة، وتصمت هي عن الحيثيات والملابسات والإكراهات وغيرها...

قد يعترض معترض بالقول: قد يؤدي بنا نقد الكونية إلى القول بالنسبية التي تربط الإستتيقا بالظروف الإجتماعية والتاريخية، وتعلق الطلب على «الفن» والعرض بالسياقات والأحوال. هذا بينما يوجد، في الحكم الجمالي، ما يعلو على هذه الحيثيات، ويذهب إلى ادعاء عام وقابل للتعميم. فإذا ما قلت، مثلًا، «لوحة ليوناردو دا فنتشي هذه جميلة»، فإني أعزو إليها «خصيصة» يبدو أنها تنطبق عليها على نحو «موضوعي» ـ هي بالفعل «جميلة» ـ ومن ثمة تنطبق على الجميع ـ هي ذي «الكونية». وجواب بيير بورديو أنه تلزم التفرقة بين «الجميل» و«الجمالي» أو «الإستتيقي». ولئن كان «الجميل» قد شكّل، بالفعل، موضوع كل اهتمامات كانط، فلأنه موضوع «شكلي»؛ ومن ثمة كان موضوعًا «فارغًا» بالتعريف؛ بحيث أن كبت شروط تطبيقه يؤدي إلى أن نجعل منه «خصيصة» الموضوعات نفسها. وفي الواقع، فإن «الجميل» لا يستنفذ حقل الإستتيقا اللهمَّ إلا عند كانط. ومن شأن تصور كهذا أن يسمح بعدم التنظير للجميل بوصفه «استجابة» تجهل أنها «استجابة». وإذ يتمّ كبت «الجميل» بما هو استجابة، فإنه يبدو وكأن «الجميل» لا يستجيب إلا إلى ضرورته الخاصة، ضرورة أن يكون ضروريًا. ومن هنا يتمّ إسقاط «كونية الجميل» على الموضوعات الإستتيقية نفسها وعزو هذه الخاصية إليها. وبالضد، ما أن يتمّ تأويل «الجميل» على أنه «استجابة»، حتى يلزم عن ذلك القبول بالفكرة القائلة بأن بعض «الأعمال الفنية» تطرح مشكلة، أحيانًا أكثر

مــن غيرها، وأنه ينبغي تجلية أمــر «الجميل» فيها. فلا يكون «الجميــل» «جميلًا» هنا لا بالطبيعة ولا بالضرورة. والحال أن دور الإستتيقا هو هذا بالذات؛ لأن الشكل ـ «الجميل» ـ يبقى شكلًا، ومن المهم أن نفسره.

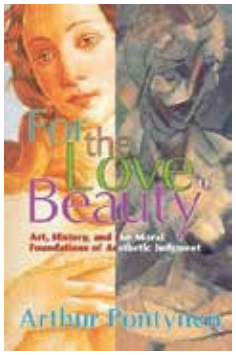
ويلاحظ بيير بورديو، في إطار سوسيولوجية الفن، أنه سواء على مستوى «منتجي الفن» أم على مستوى «مستهلكي الفن»، فإن المواقف الفنية (التفضيلات، الأذواق) إنما تتناسب مــع المواقف/المواضع التــي يحتلها الأوائــل في «حقل الإنتــاج الفني» أو فــي «الفضاء الاجتماعي» بالنســبة إلى الثواني. وهذا يعني أن كل المواقــف في «الفن» أو منه تفترض «شروطًا اجتماعية للإمكان».

د ـ نموذج للتناول الأنجلوسكسوني للحكم الجمالي: فرجيل تشارلز ألدريتش



يذهب فيلسوف الفن الأمريكي فرجيل شارل ألدريتش (1903 ـ 1998) إلى القول بأن الأحكام الإستتيقية تنتمي إلى نفس جنس مقولات الإبانة عن الانطباعات الإدراكية، كما يحدث في تجربة الأحلام، بل حتى في تجارب تناول المخدرات. لكنه يرى، من جهة أخرى، أن هذه الأحكام يمكن أن تكون أيضًا «موضوعية بطريقتها الخاصة شأنها في ذلك شأن قياسات الفيزياء».

ولكي يحاول تسويغ هذا التعبير، سعى ألدريتش إلى التمييز في «الأحكام الإستتيقية»، بين الانطباعات التي تخبرنا عن الأشــياء والانطباعات الذاتية الخالصة، شأن الأحاسيس والتمثلات، رغم أنه يجب وضع هذين النوعين من الانطباعات والتمثلات، حسب نظريته، في نفس المستوى: «في حال الإستتيقا أيضًا، الرهان واقع كذلك على التمثلات والأحاسيس. لكن ثمة فارقًا حاســمًا. في هذه الحالة، يحدث لشخص ما انطباع أو صورة عن الظاهرة ليست توجد فقط ذاتيًا أو في رأسه، ولكن توجد أيضًا في وسيط موضوع طبيعي مدرك على أنه موضوع إســتتيقي. ولذلك لا يتعلق الأمر فقط بصورته عن الظاهرة، وفي هذه الحالة يكوّن شخصان أو ثلاثة الصورة عينها عن الظاهرة بالقدر الذي يدركون به الموضوع إدراكًا إســتتيقيا. ويمكن في حالات هذا شــأنها الحديث الصحيح عن انطباعات موضوعية، على خلاف انطباعات التجربة الذاتية الحرة والمتأرجحة».



فلا يمكــن أن تكون الأحكام الجمالية اعتباطية؛ لأن ثمة «معالم تمليها ســمات الشــيء المادي (الجسم وغيره) يدركها أي إنسان درگًا، وتؤدي دور الموضوع الإستتيقي». تأسيسًا عليه، فإن عزو سمات إلى موضوعات لا يمكن أن يكون سوى: «قول في انطباعات تثيرها الأشياء».

لكن، لئن كان الأمر على هذا النحو، لِمَ يوجد تباين في «الأحكام الإســتتيقية»؟ من وجهة نظر ألدريتش، وعند المفكرة الجمالية الأمريكية إيزابيل هونجرلاند (1907 ـ 1987)، شأن هذه الخلافات التي تنشأ حول أحكامنا الإستتيقية عن الأشياء إنما هي أمر قائم على غير أساس، وهي تنهض على خلط منطقي أشبه شيء يكون بمناقضة شخص يعاني من ألم في رأسه بأن تقول له بأنه لم يعان قط من هذا الألم.

الفصل السادس

ما الفن؟

كتب أفلاطون على باب الأكاديمية التي كان يدرِّس بها:
«من لم يحسن أن يكون مهندسًا، فلا مكان له هنا».

وكان الفيلسوف الألماني باومجارتن يقول لطلبته:
«على مـــن يقبل بهمته على مجـــال الإســـتتيقا أن يكون ذا قلب عظيم».

«أفضل مؤنس إلى الفلسفة ما كان الولوج إلى الفكرة بالاستناد إلى الرياضيات وإنما بالاستعانة بالفنون».

«أمســـى يحتل الفن في عصرنـــا المكانة التي كانـــت تتبوأها الرياضيـــات في العصر القديم؛ هذه التي كان القدماء يحســـبونها أفضل مدخل إلى الفلسفة».

سولجر

ترى، هل يمكن تعريف «الفن» أيّ «شيء» يكون أم أيّ «شأن» هو؟

ثمة من المفكرين الجماليين من رأى أن مفهوم «الفن» مفهوم واضح الملامح، محدد القسمات، متعين الحدود؛ يشمل جملة أعمال تسمى «أعمالًا فنية»، وينهض ضد «اللا ـ فن»، كما يسمح لنا، بكل يسر، بالتمييز بين «العمل الفني»، من جهة، وسائر الأعمال الأخرى «غير الفنية»، من جهة أخرى.

وثمة من المفكرين الجماليين من رأى، بالضد من ذلك، استحالة تعريف مفهوم «الفن»؛ وذلك بحجة أنه مفهوم ما يفتأ يتجدد التجدد؛ إذ ما كان لا يُعَدُّ «فنًا» في الماضي أمسى يحسب اليوم «فنًا»، وما رفض اليوم باسم «الفن» قد يُقبل غدًا على أنه «فن». فشأن «الفن» أنه كل عصر هو في شأن. كما أن مفهوم «العمل الفني» موصول على وجه الدوام بتطبيقات دائمة الاستحداث. ومن هناك، فإنه لا يمكن تحديد شروط استعماله تحديدًا ثابتًا. وهي دائمًا، على الضدّ من هذا، مرنة سيالة أبدًا بدّالة دائمًا. ولهذا ما اعتبر الفيلسوف الجمالي الأمريكي موريتس وايتز (1916 ـ 1981م) أن مفهوم «الفن» «مفهوم مفتوح»؛ طامحًا بذلك من خلال هذا التحديد إلى مجابهة مفهوم «الفن المغلق» أو مفهوم «الفن القار».

يرى هؤلاء «النفاة» ـ أو «النكّار» أو «المُبطلة» ـ من المفكرين الجماليين أن موقف خصومهم ـ ذاك الموقف الذي يسمونه باسم «الموقف الماهوي»؛ أي الموقف الذي يعين «ماهية» ثابتة للشيء [=للفن] لا تتغيّر على مر العصور، وكأنه «كيان» شأنه أن يسمو فوق التاريخ السمو كله بحيث لا أثر لجائبات التاريخ عليه ـ إنما يقتضي إنتاج إبانات تعميمية تنطبق على كل أعضاء صنف صنف من «الأعمال الفنية». والحال، عندهم، أنه لا يمكن إنتاج مثل هذه الإبانات عن «القاسم المشترك» بين «الأعمال الفنية» ما لم نتقدم، أولًا، فنوضح نمط تأليف هذه الموضوعات. وهو الأمر الذي لم تكن النظريات التقليدية قادرة على فعله. ذلك أن توليفة هذا الصنف من الموضوعات ـ المدعوة «أعمالًا فنية» ـ كما أوضح ذلك فيلسوف الفن موريتس وايتز، توليفة مرنة إلى حد يثير الدهشة، ومن الممكن دومًا استقبال أعضاء جدد ما كانوا ليُقبلوا في تلك التوليفة من ذي قبل. ويكفي أصلًا هذا الأمر وحده، بالنسبة إلى موريتس وايتز، للتخلي عن كل أمل في تعريف واقعي للفن. ذلك أنه بعد أن وضع المنظرون التقليديون اللائحة النهائية لما أثمرت عليه تعميماتهم، ظهر أن الحقل الذي تحيل عليه قد تغيّر تغيّرًا بيّنًا من دون أن يحتسبوا؛ بحيث أن تعميماتهم ما عادت في محلها، ولا أوفت هي موضوعها. وكيف لها أن تفعل ذلك وكل عصر يكتشف تصورًا جديدًا لما هو «الفن»؟

والحال أن هذا هو ما حمل المفكر الجمالي الألماني كارلهاينز لودكينج (1950 ـ) على أن يستخلص ما يلي: «تبقى كل نظرية تعميمية في الفن مرتبطة بحدود عرَضية صرفة تحيط بإمبراطورية الفن منذ نشأتها... ولا يمكن لنظريات الفن أن تملك قوة اختبارية إبانية؛ اللهمَّ إلا إنْ هي كانت تأخذ مأخذ الجد الطابع التاريخي المتغير لموضوعها».

1 ـ في إمكان تعريف «الفن»: موقف المثبتة

عديدة هي التعاريف التي قدمت، على طول تاريخ فلسفة الجماليات وفلسفة الفن، «للفن». ويمكن أن نقيم ضربًا من الصنافة لأهم المفاهيم التي ترجمت بها عن «الفن»: الفن تعبير، والفن رمز، والفن حدس، والفن إحساس، والفن إبداع، والفن تمثيل...

ـ مفهوم «الفن» عند كانط: الفن إبداع حر من إبداعات النفس البشرية

دخلت نظرية «الجميل» مع الفيلسوف الألماني إمانويل كانط (1724 ـ 1804) في عصرها التحليلي. ذلك أنه لأول مرة حدث أن صارت أحكام الذوق، والأحاسيس التي تنشأ عن فكرة «الجميل» ـ كما أفعال الذهن التي ترافق الأحكام حول «الجميل» وتتبعه ـ تخضع إلى تحليل فلسفي عميق، وإلى نقد صارم مزج بين «ميتافيزيقا الجميل» و«سيكولوجية الجميل».

ما «الفن» عند كانط؟ إنه إبداع تنهض به النفس البشرية. وهو إبداع مباين لإنتاجات الطبيعة. وذلك بما أنه عمل ناتج عن «نشاط حر»؛ هذا بينما إنتاجات الطبيعة متأتية عن «نشاط جبري». ومن شأن «الفن» أن يتصرف صاحبه بوعي. ومن أمر «الطبيعة» أن تتصرف من غير وعي. كما أن «الفن» مقدرة تتعارض مع مقدرة «المعرفة» الإنسانية. وما كان «الفن» بمهنة تمتهن، لا ولا كان هو برزق يسترزق. وإنما هو «عمل حر»، وما كان هو بعمل ارتزاقي. هو ذا ما من شأنه أن يميّز «الفنان» عن «الصانع» أو «الحرفي».

مفهوم «الفن» عند فريدريش جوزيف فون شلينج: الفن تجل للحق في أشكال حسية

ما «الفن»؟ وما «فكرته»؟ الذي عند الفيلسوف الألماني فريدريش فلهلم جوزيف فون شلينج (1775 ـ 1854) أن «الفن» تجلٍّ أعلى للمطلق بواسطة العقل البشري الذي من أمره أن يبدع «الفن» عن طريق نشاطه الحرّ. فالفن، وفق هذا التحديد، ضربٌ من «الطبيعة الثانية» للإنسان؛ وذلك بحيث أن الإنسان، الذي من شأن العقل الإلٰهي أن يتبدى فيه وأن يتجلى، يضيف هذه «الطبيعة الثانية» إلى «طبيعته الأولى». وبهذا يكون «الفن» هو ما يضيفه الإنسان إلى طبيعته الأولى: Homo additus naturae كما قال بيكون. و«الفن» إنما هو طبيعة وقد تمّ إضفاء طابع مثالي وممجد ومحول عليها. والإنسان الذي يبدع «الفن» بنشاطه الحرّ إنما يفعل ذلك بغاية أن يهب لنفسه الرؤية الأوضح بما انجلى له أصلًا في العالم الواقعي. ففي «الفن» يلتقي النشاطان، اللذان واحد منهما فقط يظهر في الطبيعة،

هو النشاط غير الواعي والحتمي. يضاف إليه النشاط الحر ويتماهى معه. واللقاء بين النشاطين إنما يحدث في شخص «العبقري» الذي يبدع «العمل الفني» بوعي منه وبلا وعي في آن، وبحرية وبحتمية في الوقت نفسه. ذلك أن الإنسان العبقري إذ يعلم ما يفعل، فإنه يعجز أن يدرك على وجه الدقة نمط تصرفه والعمق الذي لا يستنفذ لأعماله ـ وهذا هو ما يسمى باسم «الإلهام».

وإذن، إنما «الفن» «تجلٍّ» Offenbarung و«تبدٍّ». وإنه لتحقق أعلى لأفكار توجد بالأساس وبالبدء وبالمسبق وجودًا غامضًا في الطبيعة مشتتة ومبددة في ما لا يتناهى من الكائنات؛ بحيث تنجلي هنا ـ في الفن ـ في مرآة ـ هي العقل البشري القادر على تركيز أشعة هذا النور المنبث المبدد. إنما الفن هو الفرجة التي يمنحها العقل لنفسه في عالم غير مرئي، ومع ذلك منظور، عن فكرة مرئية خارج نفسه، ولكنها مع ذلك مبهرة حدّ الاستخفاء بهذا القدر أو ذلك تحت أشكال حسية. و«الفن» مدفوع بالحاجة التي له إلى أن يتمثل ويجلي لنفسه ما هو أساس كل وجود. هو ذا الفن الذي تعد صيغة التعبير المقبولة عنه هي: «تمثيل الأفكار عن طريق أشكال محسوسة». ولئن كانت هذه هي «طبيعة الفن»، فما هي «غايته»؟ غايته هي هذا «التجلي» نفسه. إنما «الفن» غاية نفسه. فهو يهبنا ما من شأننا أن نرى، وأن نرى على نحو أفضل، ما لا يراه الإنسان إلا بالكاد، أو يراه رؤية فاسدة، أو لا يراه على الموضع المطلوب في الواقع نفسه. ألا إن من شأن «الفن» أن يُري. وإنه لفرجة. لكن في هذه الفرجة ينجلي الجانب المثالي والربّاني الذي ينعش الأشياء ويشكّل نَفَسها. وإنما «الفن» بهذا تجلٍّ. وبوصفه كذلك، فلأنه يقع إلى جانب أشكال أخرى من التميّز البشري: الدين والعلم والفلسفة.

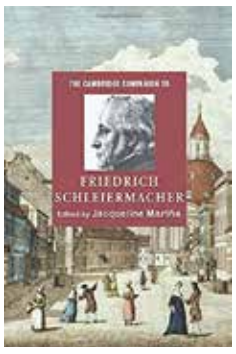
والفن حُرٌّ لأنه غاية نفسه، وحريته كامنة في كرامته، وهي مضمونة له حتى حين يشتغل في خدمة قوى أخرى شأن الدين والعلم. وتعدو آثاره أيضًا مفهومة: أولًا؛ الاستمتاع الخاص وغير المغرض الذي يُكسبه، والانسجام الذي يقيمه بين قوى النفس ـ العقل والإحساس ـ وقد توادا في تناغم لا تحلّ عراه. وهو يحدث التناغم في النفس؛ لأن هذا التناغم كائن في الأشياء وهي تتجلّى وسط أشكال من النشاز والتعارض. شأن «الفن» أن يكسبنا الوعي بحريتنا الروحية، وأن يجعلنا نتذوق ونلتذ بضرب من السكينة في فرجة المحن الأفظع. فهو تسلية عن أحزان وتسرية عن مشاغل الحياة، ينقل الذهن إلى منطقة مثالية. يعلِّم، يبدع، يخلق، لكن عن طريق الفضيلة الوحيدة التي توجد فيه ـ لا بوصفه وسيلة أو أداة.

مفهوم «الفن» عند شلايرماخر: الفن تعبير عن إحساس

مصير غريب ذاك الذي لقيته جماليات الفيلسوف الألماني فريدريش شلايرماخر (1768 ـ 1834). وذلك لأسباب تتعلق بكون نشر أعماله حول «فلسفة الجمال» و«فلسفة الفن» قد تأخر حتى ما بعد وفاته، على الرغم من أن هذه الأعمال تنضوي على إستتيقا فريدة من نوعها، بحكم كونها، وعلى خلاف أغلب جماليات عصره، ما حاولت هي سجن «الفن» في قمقم مبدأ واحد، وإنما جعلت من «الفن» مسألة «فعل» بشري. كلا؛ ما كان «الفن»، عند شلايماخر، قضية «حكم» و«تقويم» بالأولى، لكن من شأن «الفن»، عنده، أن يُفهم في إطار سيرورة عملية إبداع وإنتاج العمل باعتباره إمكانًا من إمكانات الإنسان الجوهرية. ولهذا أنت واجد شلايرماخر يركز على تجربة الفنان الجمالية، وعلى سيرورة الإبداع الفني. وضدًا على شلينج وعلى هيغل ـ بَلَدِيَيْهِ ومعاصِرَيه ـ أنشأ الرجل نظرية تركز النظر على سيرورة الإبداع الفني نفسه، وذلك حتى يستطيع هو أن يميّز بين «ما هو فن» و«ما ليس بفن».

إنما «الفن»، عند شلايرماخر، تعبير عن إحساس فردي بتوسل فعل الخيال. إنه تأويل للعالم وتشكيل للذات في الوقت نفسه. وإنما «العمل الفني» تشكيل لإحساس بشري بالأساس. وقد كان الرجل ذكر في محاضراته عن «الأخلاق» أن وظيفة «الفن» تتجلّى في أن «يمثل» الإحساس؛ أي في أن يمثل ما هو فردي في الإنسان وغير قابل لأن ينقل إلى الغير، وأن من شأن «الفن» أن يفعل ذلك بتوسل الخيال الخلاق الذي هو كالوجه الفاعل للإحساس. وكأن للإحساس وجهين: وجه منفعل هو الإحساس بمعناه الحصري؛ أي الانفعال، ووجه فاعل هو «الفن» باعتباره طاقة على الإبداع.

وهكذا، يشكّل الإحساس، لدى شلايرماخر، منطلق النشاط الفني. وهذا يعني أنه لكي نفسر ما الذي يعنيه «الفن»، من حيث ما هو سيرورة/عملية، فإنه ينبغي لنا أن نعود إلى فكرة «الإنتاج الحر» الذي يقوم به «الفنان» بدءًا من استعداده الوجداني، حيث ينهض ثمة بالذات الإحساس الباعث على «الفن». ومن هناك، ما كان «الفن»، عنده، «معرفة»، ولا كان هو «عملًا» أو «شغلًا». وما تمثل «الفن»، على عكس ما تقتضيه المعرفة، في تحديد مفاهيم أو في إقامة نظيمة من المفاهيم. لا وما كان «الفن» ليسعى ـ على عكس «العمل» أو «الشغل» ـ إلى تحقيق إنجازات فعلية تتحكم في أنماط فعل معين. وإنما ينبغي أن نتصور «الإحساس» في «الفن» باعتباره داعيًا فرديًا ومسألة شخصية. هذا من جهة؛ وهو من جهة أخرى، فإن «الفن» يسمح بالوعي بالذات الفردية، وذلك بحكم كونه يساهم في حركة المعرفة ـ معرفة الذات ومعرفة العالم ـ من حيث أن «الفن» بمثابة مرآة لها.

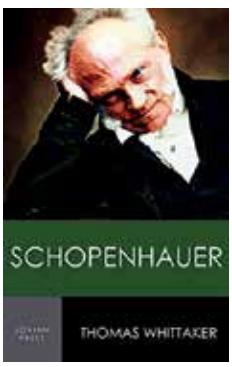


لكن الإحساس الذي يعنى به «الفن» ما كان إحساسًا «خامًا» على النحو الذي يتمّ التعبير عنه في «الإثارة» وفي «العبارة»، بلا مقياس يقيسه ومن دون قاعدة تضبطه؛ وذلك نظير أن يهتزّ الإنسان من فرح، أو أن تعتريه سورة من غضب، أو أن تنتابه صرخة من ذعر،

وإنما شأن «الفن» أنه إحساس «مقيس»؛ أي أنه إحساس تَوَسَّطَهُ، بدءًا، أنموذج أصلي وكيَّفه ورسمه وصوَّره، قبلا. فمن أمر التعبير الفني، على الرغم من أنه تعبير طبيعي، أن يمر عبر نموذج أصلي؛ أي أن يكيَّف ويقاس ويُعار ويُوزن ويُنظم ويُرتب... ولذلك يشهد الإبداع/الإنتاج الفني على ثلاث لحظات: 1 ـ «إثارة» عن طريق الحسّ. 2 ـ «خيال» يتشكّل بالقياس إلى «أصل» archétype كامن في النفس البشرية راسخ. 3 ـ «تمثيل» لهذا «الأصل» الراسخ الكامن في «عمل فني». وعلى هذه العناصر الثلاثة أن تتعايش وأن تتساكن وأن تتآلف حتى نكون أمام ظاهرة «الفن»: إثارة وخيال وتمثيل. بدءًا؛ ثمة «العالم» الذي لا نستطيع أن ندركه إلا بالحواس، وهو يوقظ فينا إحساسًا معينًا عن طريق «إثارة». تثنية؛ عن طريق «الخيال» ينعش الفرد نظيمة من المفاهيم الفطرية تتوسل «صورًا». تثليثا؛ يأتي «التمثيل»، وهو مرتهن إلى مدى تمكن الفنان من التقنيات الفنية. وبهذا، يمكن تحديد «الفن» بوسمه «تشكيل الخيال وتخريجه».

وهنا يميّز شلايرماخر بين «ما هو فني» وما «يشبه الفن لكنه ليس من الفن في شيء». كلاهما ثمرة «إثارة» داخلية وإخراج لهذه الإثارة إلى الخارج. لكن، ما هو ليس من الفن في شيء يكون بلا مقياس وبلا قاعدة؛ أي يكون «إحساسًا خامًا»، على نحو ما قدمناه من حال «فرح» أو «غضب» أو «ذعر»، بينما «ما هو فن» يملك «قياسه» في «التعبير»، ويصير، من ثمة، بدل صرخة أغنية، وعوض سَوْرَةٍ رقصة. على أنه حيثما يوجد قياس في إطار التعبير، حيثما يوجد نمط أو طراز داخلي يسكن في جوى الإنسان؛ فإن ثمة «أنموذجًا أصليا» يتقدم على التنفيذ [العمل الفني]، ويقوم بينه وبين «الإثارة». وما هو ليس من الفن في شيء إنما هو هوية/سوية مباشرة ـ غير موسَّطة بالنماذج الأصلية ـ بين «الإثارة» و«العبارة»: ما أن يثار الإنسان حتى يُعَبِّرَ هو، كأن يثار بألم ممض فيصرخ: «آه»، وذلك بدل أن يحول ذلك الألم الممض إلى «غناء» مثلًا أو إلى «رقص»؛ بحيث كلاهما ـ الإثارة والعبارة ـ يحدثان في نفس الآن وقد وحد بينهما رابط غير شعوري، كل واحدة منهما تتقد مع صويحبتها وتنطفئ معها سواء بسواء. ولهذا ما يقال: شأن الإثارة أن تنطفئ في العبارة التي سرعان ما تحولها إلى فِعالة.

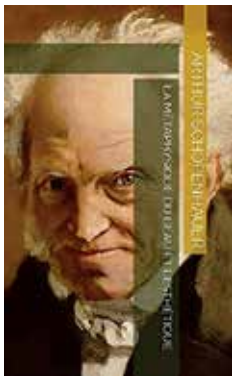
مفهوم «الفن» عند شوبنهاور: الفن معرفة خالصة بفكرة الأشياء وبمثالها الصرف



قال الفيلسوف الألماني آرثير شوبنهاور (1788 ـ 1860): «لا يوجد أي نسق فلسفي أبسط ومكون من عدد قليل من العناصر مثلما هو مذهبي. ولهذا السبب تكفي لمحة نظر واحدة لكي تجعل المرء يحيط به علمًا ويفهمه رأسًا وتوًا». يتلخص مذهب الرجل بأكمله في القول الجامع: إنما الوجود إرادة حياة. وهي إرادة حياة نابعة من داخل الوجود لا من خارجه؛ وذلك بحيث لا يملكها المرء وإنما هي التي تملكه. والسر في «إرادة الحياة» هذه أن تسخر الإنسان تسخيرًا من دون أن يشعر بذلك. أما الفرد، من حيث ما هو فرد، فمنذور

إلى التعاسة وإلى المرض وإلى المعاناة وإلى الموت؛ ومن ثمة كانت حقيقة حياته أنها عبء ثقيل عليه وخيبة أمل؛ حتى أنه تُستحسن سعادة العدم الهادئة الساكنة على حياة كلها شقوة. فلو كان الأمر بيدنا ما اخترنا أن نحيا، ولما كان للإنسان أن يوجد. وها هو الإنسان يكفّر عن ميلاده، أولًا، بالعيش، ويفعل ذلك، ثانيا، بالموت. لولا أن تتداركه فسحة الفن...

«ما الحياة؟ عن هذا السؤال ينبغي لكل عمل فني حقيقي أن يجيب بطريقته ودومًا بجواب حسن [...] ما من عمل فني إلا وينزع... إلى أن يبدي لنا الحياة والأشياء كما هي في واقعها، لكن كما أيضًا كل شخص لا يمكنه أن يدركها إدراكًا مباشرًا عبر حجاب العوارض الموضوعية والذاتية». والحال أن هذا الحجاب هو ما يعمد «الفن» إلى «تمزيقه».



تقوم الفكرة الجوهرية عند شوبنهاور على النظر في «كنه العالم». و«كنه العالم» يكمن في «إرادة» ما تفتأ تتكرر، إرادة شديدة القوة والأيد، إرادة عمياء، غريبة عن كل ما يريده الإنسان، تشرط كل تمثل لدواعيها غير الواعية ولدوافعها النكرة. وحده الوعي بأن وظائف الفكر والتعقل تابعة لوظائف الإرادة يمكنه أن ينتزعنا من ألوان المعاناة التي ما تفتأ تنشأ، والناجمة عن كوننا مستَتبَعين لسلطان تلك الإرادة. وهنا يتدخل سلطان «الفن». فعلى عكس الفكر المجرد ـ التعقل ـ فإن للفن مزية تأويل الحياة وتقديمها للتأمل، وذلك عن طريق تكرار الحياة بطريقة تسمح بالذات بالانفلات من التكرار. وهنا يفضل شوبنهاور من الفن الموسيقى. إذ بينما الفنون الأخرى تعبّر عن الأفكار التي تحيل، إحالة مباشرة وحدسية إلى هذا الحدّ أو ذاك، على عالم شكلته الإرادة، فإن الموسيقى تقترح بداية أخرى ممكنة؛ أي تقترح عالمًا آخر جذريًا ينجلي انجلاءً مباشرًا من غير المرور عبر الإرادة... وبهذا تحمل الموسيقى في ذاتها انتزاعًا من العالم الظاهري. نحن هنا أمام أمر جليل مأساوي.

من شأن السعادة والرضا أن يكونا، عند شوبنهاور، ذَوَيْ طابع سلبي؛ فهما في غيبة موصولة. فإن حضرا يكونا بمثابة مجرد نهاية للمعاناة. هذا بينما الألم شيء إيجابي، وهو مرتبط بالإرادة، ودائم الحضرة في حياتنا. وحين نتأمل «عملًا فنيًا» معينًا، فإننا آنها سرعان ما نكون قد تخلينا عن إرادتنا، فيسود لدينا حال من الفرح؛ أي أن ألمنا سرعان ما يتوقف ويغيب. ذلك أن الفرد، وهو يتأمل الفن، ينسلخ عن ذاته المريدة القاصدة المنتوية، لكي يمسي ذاتًا عارفة متأملة خالصة. فحقيقة العالم، بوسمه «إرادة»، تكون في المحل الأول ـ وهو ما يستغرق الإنسان كل الاستغراق سحابة أيامه بل سحابة حياته؛ ثم يأتي بعد ذلك، ونادرًا ما يحدث أن يأتي، العالم بوسمه «تمثلًا». العالم الأول ـ وهو العالم الذي يستغرقنا ـ عالم التطلع، عالم الألم، عالم آلاف الأدواء. والعالم الثاني، بالضد، خالٍ من الألم، يعرض علينا منظرًا يستحق أن يُرى، ذا دلالة دومًا وفي أي مكان، وهو على الأقل عالم ملهي مسلي. ويتمثل الفرح الجمالي في الاستمتاع بهذا المرئي ـ الفن ـ وفي إطار صيرورة للذات خالصة نقية عارفة متأملة؛ مما يعني التخلص من عبء ذواتنا المريدة،

وتحقيق معرفة من غير مـا إرادة؛ أي من غير ما قصد وهدف ونيـة. لكن أغلب الناس لا يستطيعون فعل ذلك؛ أي أنهم لا يطيقون ترك «عالم الإرادة» ـ عالم التطلّعات ـ من وراء ظهورهم والولوج إلى «عالم التمثل» ـ عالم الأفكار الخالصة أو المثل بمعناها الأفلاطوني ـ بل يبقون، في عامتهم وفي عَمَهِهم وفي عمايتهم، عاجزين عن الإدراك الموضوعي الخالص للأشـياء في كنهها لا في تبديها؛ وهو الشيء الذي يقتدر عليه «الفن». إذ الشأن في هذه اللحظات أنهـا نادرة؛ لأن مـا يحفزنا علـى وجه الدوام ـ فـي عوالم العلوم والسياسـة والتجارة... وغيرها من مناحي الحياة ـ إنما هـو «الإرادة». فكل ما يأخذ بمجامع أفكارنا ووجداننا وسمعنا ورؤيتنا ووعينا إنما يكون في خدمة نوايانا ومقاصدنا وأهدافنا الشخصية التي لا تحصى كثرة.

والأمر يكون على خلاف ذلك حين ندرك ماهية الأشياء الموضوعية الأولية التي تشكّل «فكرة» الأشـياء ومثالها بمعنـاه الأفلاطوني. وهـذا لا يتحقق إلا في مـا تنجزه «الفنون الجميلة»...

من شأن «الفن» أن يحقق للإنسان الرضا التام والهدوء الكامل والحال المرغوب فيها حقًّا: وتلك شـؤون لا تُمثَّل لنا اللهمَّ إلا في «صورة»؛ أي في العمل الفني، في الشـعر، في الموسـيقى. ههنا يحصل لنا اليقين بأن على «الفن» أن يحـدث في مكان ما. وإذا ما نحن اعتبرنا الشعر، كما الفنون التشـكيلية، فإننا نجد أنها تتخذ من الفرد موضوعًا لها وتمثله بأدق تمثيل يكون، وبكل خصوصياته، بما في ذلك تلك الخصوصيات التافهة... يمكن أن يبدو لنا «الفن» آنها شـأنًا تافهًا ومبتَسًـا ومبتذلًا وطفوليًا. لكن كنه «الفن» يتضمن أن حالة فريدة تنطبق على ألف؛ لأن ما تستهدفه بهذا التمثيل الدقيق والمفصل للفرد، إنما هو تمثيل الفكرة/المثال في نوعيته لا فـي فرديته، وفي عموميته لا في خصوصيته. وهكذا، مثلًا، فإن لوحة تعرض حياة بشرية وقد وُصفـت وصفًا نبيهًا وتامًا ـ أي التمثيل الدقيـق للأفـراد المعنيين ـ من شأنها أن تعرّفنا على فكرة البشرية ذاتها وقد صُوّرت من وجهة نظر معينة. وكما أن عالِم النبات يجني زهرة من بين غنى عالم النباتات غير المتناهي، ثم يشـرِّحها لكـي يُظهر طبيعة النبتة ذاتها، فكذلك هو الشـاعر يسـتمد من الخليـط المذهل للحياة البشرية، وقد حملتها موجة من الجلبة وفورة من سَوْرَة، مشهدًا فريدًا واحدًا، بل أحيانًا مجرد حال واحد وإحساس متفرد لكي يبيّن لنا، بالاستناد إليها، معنى حياة الإنسانية وكنهها.

وإذا ما نحن أردنا أن نشـعر شعورًا مباشـرًا بعلو كعب المعرفة الحدسـية ـ الفنية ـ باعتبارها أولية وأساسية على المعرفة المجردة ـ العلمية ـ وملاحظة كيف أن «الفن» أكثر كشـفًا وتجلية لجوهر الأشـياء من «العلم»، فليس لنا سوى أن نتأمل، سـواء في الطبيعة [الجمال الطبيعي] أو في الفن [الجمال الفني]، وجهًا بشـريًا جميـلًا معبّرًا. فندرك كيف يجعلنا ننفذ إلـى الأعمق، إلى كنه الإنسـان، وحتى إلى كنه الطبيعـة، بأعمق مما تقوله الكلمات وكل التجريدات التي تشير إليها.

مفهوم «الفن» عند نيتشه: الفن تزيين للوجود

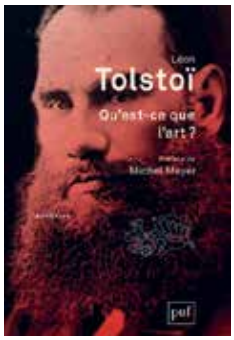
يرى الفيلسوف الألماني فريدريش نيتشه (1844 ـ 1900) أن النازع الأساسي الذي به يَتَقَوَّم الإنسان، ما كان هو النازع الأخلاقي ولا الديني ولا المعرفي ـ وهي النوازع التي عادة ما بها عُرِّفَ الإنسان المقوم وتحدد ـ إنما هو النازع الفني أو الجمالي. ولَئِنْ حق أن الإنسان، من حيث ما هو كائن مُقَوِّم يهب «القيم» للأشياء [حق/باطل، شر/خير، نافع/غير نافع، جميل/قبيح]، فسح مجالًا ما للفن والجماليات، وإنْ هو كان مجالًا هامشيًا؛ فإن هذا الهامش ما كان هو قطب الرحى، ولا كان عليه مدار الأمر، بل كان هو دومًا على الهامش، وما كان هو بالعمدة، وإنما هو كان دومًا الفضلة. وأنت واجد أثر هذا الأمر في نظر الإنسان المقوم إلى الجمال قديما وحديثا. فهذا أرسطو قصر عمل الجمال ـ التراجيديا ـ على المهمة الأخلاقية؛ أي أنه حاول «تخليق» الفن. وهذا شوبنهاور نظر إلى الفن بما هو «حاجة ميتافيزيقية»، فما كان منه إلا أن استتبعه للرغبة الدينية. هذا مع سابق العلم أن الضدّ هو الحق؛ أي أن «نشاط الإنسان الميتافيزيقي الأساسي يتمثل في الفن لا في الأخلاق». وذلك لأن الوجود نفسه لا يمكن أن يُسَوَّغَ بوصفه ظاهرة أخلاقية، وإنما بوصفه ظاهرة بريئة من كل خُلُق أو دين أو حق. وإن «براءة الصيرورة» من كل هذا لمعناها «الفن» و«اللعب».

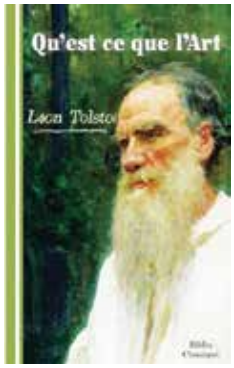
والمتحصل من قلب جهة النظر هذه، استبدال موازين تقويم الأشياء التي لجأ إليها الإنسان المُقَوِّمُ عبر تاريخه ـ من تقويمات خلقية ودينية ونظرية ـ والتي تؤول، عند آخر التحليل، إلى ميزان واحد ـ هو الميزان الخُلُقي؛ إذ الأصل في القيم هو الأخلاق ـ بميزان جمالي؛ أي الشروع في وزن الأشياء بكفتي ميزان الجمال والقبح. ومقتضى إعمال هذا الميزان، النظر إلى الأشياء، لا بما هي دّالة «خير» أو «شرّ» أو إمارة «مقدس» أو «مدنس» أو علامة «حقّ» أو «باطل»، وإنما بما هي جميلة. ذاك هو عيار الشيء بالفن. وليس الفن هنا مجرد تقليد للواقع، وإنما هو تحويل له. فالشأن في الفن أن يعلي من شأن الظاهر، فهو يقبل به، بل يطلب تكراره وعودته. ذاك أن سكرة الفن ونشوته أشبه شيء تكون بسكرة الحب، بل إن «الفن» هو، في العديد من الحالات، أثر من آثارها: انزع مضمون تجربة العشق من الشعر الغنائي يصير أشبه ما يكون بشكل نقيق الضفادع. ومن شأن سكرة الجمال، مثلما هي نشوة العشق، أن تحول صاحبها تحويلا. فعندما يعشق الإنسان تجده يتحول فيصير أقوى وأغنى وأكمل وأتمّ... وإننا لنجد ههنا «الفن»، إذ هو يكتسي صورة عضوية، متحققًا في نازع العشق بما هو نازع حاث على

الحياة. ومن ثمة، كان من شأن «الفن» أن يغير مقام القيم، وأن يزحزح تراتبها. أكثر من هذا، إنه ما من شأنه أن يكسب القيمة لصاحبه. أنظر الحيوان الولهان، تجده حال العشق تزداد شوكة أسلحته وتتجدد لويناته ويصطبغ ويختضب ويكسب ألوانًا جديدة وأشكالًا بهية وحركات وإيقاعات وإغراءات مستحدثة. وقس على ذلك الإنسان، تجده، وهو العاشق المدنف، أغنى وأقوى وأكمل من غير العاشق. إنه يصير خصبا معطاء. وإنه ليقدم على المغامرة ويركب المخاطرة، ويصير حتى يعتقد في الإله وفي الفضيلة ـ كل ذلك يحدث لا لشيء إلا لأنه صار يؤمن بالعشق. وإنه لتنمو له أجنحة، وتطرأ عليه مؤهلات جديدة. ذاك أن «الفن» خلاف الواقع. ولا «فنان» حق يتساهل مع الواقع. إنما هو يشيح بنظره عنه. وإن قيمة شيء ما لا تتحدد بواقعه، بل بذاك الظل الذي يمكن أن يتحدد في كونه وشكله وصوته وفكرته. إن «الفنان» ليعتقد أن الإنسان أو الشيء ما يكسب قيمة ولا يزيد وينمو إلا قدر ما يتمّ تبسيطه وتشذيبه وتخفيفه. ذلك أن الموازين السابقة لم تقد إلّا إلى تدميم الأشياء وتشييئها؛ أي إلى العدمية. ومن ثمة، قادت هذه الموازين الإنسان المقوَّم إلى فقد توازنه.

مفهوم «الفن» عند تولستوي: كل ما يعبّر عن إحساس تعبيرًا صادقًا ومؤثرًا

يحدد الأديب والمفكر الروسي ليون تولستوي (1828 ـ 1910) «الفن» ـ في كتابه: «ما الفن؟» (1887) ـ على أنه «التعبير الناجم عن إحساس». ويستنتج من هذا التعريف كل النتائج: يشمل مفهوم «العمل الفني» المستمد من تعريف «الفن» كل ما يعبّر عن «إحساس» معين تعبيرًا صادقًا ومؤثرًا، بدءًا من الأشياء الباعثة على التقوى إلى أكبر الأعمال الفنية والأدبية، مرورًا بالتهويدات التي ينغنغ بها الأطفال الرضع والرقصات الشعبية وأحاديث الصبية الصادقة عن خوفهم من الذئب... ولا يتردد تولستوي من أن يُخرج من الأعمال الفنية تلك اللوحات والقطع الموسيقية والروايات التي لا تثير أي «إحساس»؛ لا سيما لدى أفناء الناس من أبناء الشعب. بل يجعل من هذا التعريف معيارًا لتقويم «العمل الفني» نفسه: إذا ما هو إنسان، من غير ما جهد يبذل من لدنه، تشكّل لديه، في حضرة «عمل فني» أنشأه إنسان سوى، أدنى «إحساس» أو «انفعال» يجمعه بذاك الإنسان السّوى، وبأناس آخرين اعتراهم نفس ما اعتراه من انطباع، فإن هذا الأمر، إنْ هو حدث، دل على أن هذا الإنسان قد وجد نفسه أمام «عمل فني» حقًا (...) ترى هل من شأننا أن نشعر بهذا الشعور نفسه في حضرة عمل ما؟ إن تمّ الأمر على هذا الوجه الذي ذكرت، يكون إذن هذا العمل «عملًا فنيًا». وماذا لو لم نشعر بالتوحد مع مؤلف العمل ومع أناس توجه إليهم العمل عينه؟ هذا معناه أن لا «فن» ثمة في هذا العمل. فالمقدرة على نشر العدوى أمارة على «الفن» لا تخطئ. على أن درجة هذه العدوى هي المقياس الوحيد على امتياز «فن» ما.





مفهوم «الفن» عند كروتشه: الفن إحساس وتعبير

المنطلق الذي ينطلق منه الفيلسوف الجمالي الإيطالي بنديتو كروتشه (1866 ـ 1952) منطلــق معرفي: فهو ينطلق من مســألة «المعرفــة» لكي يطرح مســألة «الفن». ذلك أن للمعرفة شكلين: إما أن تكون المعرفة معرفة حدسية، أو أن تكون معرفة منطقية. والمعرفة الحدسية معرفة بالخيال وبالذوق، والمعرفة المنطقية معرفة بالتصور وبالذهن. الأولى درك للفردي، والثانية درك للكلي. وواحدة معرفة بالأشــياء المنفردة، والثانية دراية بعلاقاتها. والمعرفة، مأخوذة على وجه الجملة، إما هي منتِجة «صورًا» (معرفة حدسية) أو هي منتِجة «تصورات» (معرفة منطقية). لكن، دعنا نتســاءل: ما هذا الذي ندعوه باسم «الحدس»؟ كلا؛ ما كان «الحدس» مستعملًا هنا بمعناه الكانطي؛ أي من حيث هو درك مباشر للشيء بالحسّ، وإنما الحدس، في عرف كروتشــه، أكثــر من مجرد «الحــسّ» ـ بالحواس ـ إنه «إحساس» ـ بالمشاعر. وما يدركه «الحدس» في «الأثر/العمل الفني» ما كان إدراكًا لزمانٍ ومكان قبليين، وإنما هو إدراك لطبع، لسمة فردية شخصية. فالشأن في «الحدس» أنه أكبر من أن يكون مجرد «حسّ» بل هو «إحســاس»؛ أي ما كان هو مجرد انطباع بالحواس يؤثر فينا بأثر من واقع خارجي، إنما «الحدس» حس وفاضل حس؛ أي أنه حسّ قد تمّ الاشتغال عليــه؛ بمعنى أنه «تمثّل»؛ وبما يفيد أنه «فعل» يقوم بــه الذهن وليس مجرد عمل يقوم به الحسّ. وإنه لشكل ممتلئ أصلًا بمادة بفضلها يمتلك تحديدًا. وإنه لبالجملة توليف وتركيب.

وكما أن «الحدس» ما كان «حسا»، فإنه ما كان أيضًا من «الإدراك» في شيء. فالحسّ نتاج «الأثر» الذي يحدثه فينا «انطباع» ونتلقاه تلقيا سلبيًا، والإدراك مرتبط بحكمنا بحيث يميّز الأمر الواقعي وغير الواقعي (أحسست بقشعريرة، وأدركت أني مصاب بنزلة برد)، وهو متعلق بالمعرفة المنطقية أو بالمعرفة التصورية (المفهومية)، بينما «الحدس»، على الضدّ من ذلك، «وحدة ســوية بين إدراك الواقع ومجرد صورة الممكــن. في الحدس لا ننهض، بوصفنا كائنات، ضد الواقع الخارجي، وإنما نبدي إبداءً موضوعيًا انطباعاتنا كيفما كانت». وهذه الصياغــة الموضوعية إنما هي صورة ذهنية خالصة، وليســت مجرد «نســخة» من الانطباع، وإنما هي عمل من أعمال الذهن.

ولئن كان «الحدس» هو شكل المعرفة الأول بلا مفهوم وبلا حكم، ولئن كان «الفن» قبل أي شيء «حدس»، فإنه يمكن أن نقول بأن «الفن»: «هو الشكل الفجري ـ الصبيحي، المبكر، الشروقي ـ للمعرفة، والذي بدونه لا يمكن أن نفهم الأشكال الألحق والأعقد». ذلك أنه بلا حدوس لا وجود لمفهوم، والحس يمكن أن يوجد بلا مفهوم، أما المفهوم فلا. هكذا، يتبين أن الحدس شكل أولي للمعرفة النظرية بالقياس إلى كل أشكال المعرفة الأخرى التي لا يمكن أن تستغني عنه وهو بمكنته الاستغناء عنها.

والقول إن «الفن» معرفة حدسية، ليس يعني أنه مجرد استنساخ للواقع أو تقليد له أو محاكاة. فما كان «الفن» من المحاكاة في شــيء، لا ولا كان هــو يعني «التجريد»، وإنما

«الفن» إبـداع؛ أي أنه «فعل ناظر»، بمـا أنه لا حدس للذهن إلا وهو «يفعل» و«يشـكل» و«يعبّر». فبتشـكيله لأثر ما، ينتج «الفنان» شيئًا من شأنه أن يعجب كل إنسان ـ الجمال ـ وأن يجد فيه كل إنسان نفسـه ـ الحق. والحق هنا «فعل» وليس «انطباعًا» أو «نسخة» أو «محاكاة».

ولئِن ما كان للعقل من «حدس» إلا بالتعبير عن نفسه، فذلك لأن «التعبير» ليس شيئًا آخر سوى «حدس». وما كان «الحدس» من جنس «ما لا ينقال» بقول و«ما لا ينعبر» بعبارة، لكنه يتجسد في «ما ينقال» تجسده، ويتمثل في «ما ينعبر» تمثله، هو هو ليس إلا هو. ذلك أن من شأن صورة غير معبِّرة بحيث لا تكون هي لا كلامًا ولا غناءً ولا رسمًا ولا تشكيلًا ولا معمارًا ولا حتى نجوى... ألا تكون أصلًا. ومن ثمة، ما كان «الحدس» سـوى التعبير ليس إلا، لا أكثر ولا أقل من تعبير.

لكـن، متى يكون «الحدس» إسـتتيقيا ـ جماليًا ـ ومتى نتعرف عليـه كذلك؟ أَوَ ليس «الفن» ضربًا من التعبير الخاص؛ إذ ما كان كل تعبير فنا، والقضية لا تنعكس؟ الحقّ أن بين حـدس الفنان والحدس العادي ليس يوجد فارق في الكيـف وإنما في الكم، بحيث أن الحدود التي تفصل بين التعابير والحدوسات ـ التي نسميها «فنية» وتلك التي نسميها «غير فنية» ـ حدود غائمة. وهي حدود من شأنها أن تُختبر وليس من أمرها أن يُبرهن عليها؛ أي أنها حدود تتم بالعيان لا بالبرهان.

ومع ذلـك، ما كان «الفن» مجرد «جماع عمائي من الصور»، وإنما شـأن «الفن» أن يخضع إلى مبدأ وحدة ليس بالضرورة حاضرًا في كل صورة. إذ يمكن لصورة أن تكون مجرد نسخة، مجرد حدس مفتعل أصله من خارج، وما ينقصها آنذاك هو ما يحييها وينعشها من الداخل؛ أي ما يعوزها هو «الإحساس» أو «الشعور الوجداني».

كلا وألف كلا؛ ما كانت كل الصور صورًا فنية بالقدر نفسـه. والحال أنه حين نشعر برضى إستتيقي، فذلك مؤذّن بأننا أمام عمل حقيقي نعجب فيه بالشكل التخيلي الكامل الذي تجده فيه حال من أحوال النفس. فما ينقص الأعمال الرديئة أو غير الكاملة إنما هو الدافع المركزي الذي ينظم انفعالات الفنان ويكسـبها «حياة» و«امتلاء». إذ ما من إحساس يتمّ الشـعور به حقًا، وليس اصطناعًا، إلا وله دومًا وحدة وشكل خاص قادر على أن يتحول إلى «فن». وعندما لا تعمل هذه الكيميـاء، فذلك يعود حينها إلى أن الإنفعالات التي سـبقت الحدس إما كانت انفعالات خاطئة أو مضطربة؛ ومن ثمة باتت هي عاجزة عن توفير أساس لإبداع فني.

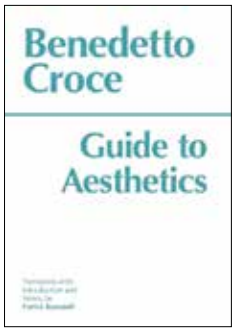
والحال أن ما يميّز الإحسـاس الفني إنما هو «الشكل الجيد»، مع العلم أن «الشكل» و«المضمون» شيءٌ واحد، وأنه لا تكون الصورة إسـتتيقية اللهمَّ إلا إذا كانت هي «شكلًا» و«مضمونًا» معًا. أكثر من هذا، لئن سـاغ الفصل، فصلًا تحليليًا، بينهما، فإن «الفن» كل الفن يكمن في الوصلة بينهما وليس في الفصلة: فهو إحساس [مضمون] وصورة [شكل] في

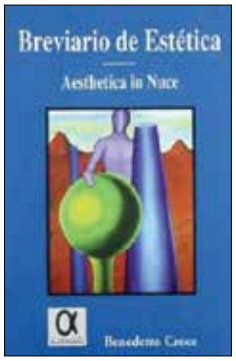
حدس واحد؛ بحيث أن الإحساس بلا صورة أعمى، والصورة بلا إحساس جوفاء. ومن ثمة كان «الشكل الجيد» هو «الإحساس الجيد» «عينه» هو هو في ما كان يسميه القدماء «الهوهوية» وليس «الهوغيرية».

فكيف نسمي إذن إحساسًا مشعورًا به ومختَبَرًا ومجرَّبًا تجربة حقة؟ الحقّ أن التعبير الشعري، الذي شأنه أن يوجد في كل تعبير فني، من أمره أن يحول هذا الإحساس إلى: «إحساس جديد وتطهيري هو عبارة عن فرحة بالجمال». ولهذا السبب، فإن ما من شعر إلا والشأن فيه أن يترك فينا انطباعًا سوداويًا يختلط دائمًا بانفعالاتنا الفنية. وهكذا، فإن «حجابًا من الحزن يبدو أنه يغلف الجمال، لكنه ما كان حجابًا على التدقيق، وإنما هو وجه الجمال نفسه». ومن ثمّ كان كل الناس شعراء، بعضهم من صغار الشعراء وبعضهم من كبارهم.

وإذن، مضمون «الحدس» وفحواه هو «الإحساس» أو «الوجدان». غير أن مفهوم «الإحساس» يتضمن أمرين متباينين: واحد معاش أمبريقيًا ـ اختباريًا ـ والآخر لا يعاش إلا لأنه يُبدع إستتيقيا: «من شأن الشعر أن يبدِع، شأنه في ذلك شأن أي نشاط روحي، مع الحال المسألة ومع الشكل المضمون الذي ليس شكلًا بلا مادة وإنما مادة شُكِّلت. فقبل انقداح الشرارة الشعرية ما كان ثمة من تمييز بين السناء والضياء، وإنما كانت ثمة ظلمات فوقها ظلمات». ثمة إذن، من جهة، «الإحساس الخام»، وثمة، من جهة أخرى، «الإحساس الشعري» مع التعبير الذي يخصه. ومن شأن الإنسان العادي أن يملك الإحساس الخام ـ مادة الفنان ـ ومن شأن الفنان أن يصقل هذا الإحساس. ومن هناك، يمكن للإنسان العادي أن «يفهم» وأن «يشعر» برؤية الفنان، لكن ليس يمكنه أن «يبدع» هذه الرؤية.

بدءًا من كتابه «الأنموذج في الجماليات» (1913) سوف يشرع بنديتو كروتشه في الحديث عن هذا «الحدس الفني» ـ تمييزًا له عن «الحدس العادي» ـ باستعمال لفظ «الحدس الغنائي» [الشعري؛ ومن ثمة الفني]، وذلك بقدر ما يعتبر أن أي تمثيل، أي صورة، إنما هي مدموغة بدمغة «الإحساس».





تأسيسًا عليه؛ ما كان مضمون «الفن» هو الحسّ أو الإدراك، وإنما هو «الحدس الخالص». وهو حدس خالص من كل تجربة ومن كل عنصر تصوري مفاهيمي؛ لأن من شأن «الحدس» ألا «يُمَثِّلَ» شيئًا آخر سوى «الإحساس»؛ بحيث أن الحديث عن «حدس غنائي» قد يكون من باب تحصيل الحاصل. وما يبرر إعمال هذا المفهوم إنما هو أن الاكتفاء بإعمال لفظ «الحدس» لا يكون دائمًا مفهومًا في دلالته على «الفن». فإما أن يكون «الحدس الغنائي» «فنًا» أو يكون ثمة حدس غير غنائي لكنه ليس من «الفن» في شيء. كلا، ما كان الرسم، مثلًا، محاكاة أو إعادة إنتاج موضوعات، ولو حدث ذلك لصار الفن آنها مجرد شيء ميكانيكي، ولصار الفنانون جامعي خطوط وضوء وألوان بتوسل جديد الابتكارات، ولاستحالوا هم إلى مجرد مخترعين ولتحولوا إلى محض مستكشفين، ولو كانت هي الموسيقى مجرد تأليفات موسيقية بلا روح لأمكن إحداث توليفات من دون معرفة المؤلف بقواعد الموسيقى...

لكن «الفن» وإن كان هو «حدسًا» فرديًا مخصوصًا، فإنه في الوقت نفسه «حدس» كوني؛ وذلك لأنه من خلال «الفن» تعبّر البشرية كلها ـ في كونيتها ـ عن نفسها: «ما الشعور أو حال النفس؟ أثمة من شيء يمكن أن ينفصل عن الكوني وأن يتطور من تلقاء ذاته؟ الجزء والكلّ، الفرد والعالم، المتناهي وغير المتناهي: هل يوجد لهما من واقع من غير الغير ومن خارج السوى؟» لئن كان «الحدس» أمرًا روحيًا خالصًا، كيف يمكن للفنان أن يوصل إلى الأغيار هذا «الحدس المخصوص»؟ ما من سبيل إلى ذلك إلا بالتعبير عنه. لكن ما كان «التعبير» من «التوضيع» ـ أي جعل الشيء موضوعيًا، إخراجه من الذات ـ في شيء. ذلك أننا بقولنا: إن فكرة ما لا تعدّ، بالنسبة إلينا، فكرة إلا إذا ما هي صيغت بتوسل ألفاظ، وأن صورة موسيقية لا تكون كذلك إلا إذا ما هي تُرجمت إلى أنغام، وأن صورة تشكيلية معيّنة لا تصير كذلك إلا إذا ما هي لُونت... فإننا لا نقول، مع ذلك، بأن على الألفاظ أن تتهجى بصوت مرتفع، وأن على الموسيقى أن تؤدى، وأن على الرسم أن يثبت على قماش أو على جدارية. ولهذا يجب فهم «التعبير» على أنه أمر داخلي أو مثالي ذهني ليست له إلا صلّة غير مباشرة بالعمل الذي بواسطته يختار الفنان أن «يخرج» أو أن «يُجلي» عن هذا التعبير.

والحال أنه لا صلة للفن بالنافع وبالمجتمع وبالخير، هذه الأمور التي تتعلق كلها بالرغبة أو بالإرادة، وباعتبار أن «الفن» ليس من أمره أن يميّز بين ما هو واقعي وما هو غير واقعي، وبين ما هو مدرك وما هو متخيّل، فإنه لا صلّة له بالمعرفة التصورية المفهومية.

مفهوم «الفن» عند لويدجي باريسون: الفن تشكيل من مادة وقانون ومضمون.

ينطلق الفيلسوف الجمالي الإيطالي لويدجي باريسون (1918 ـ 1991م) من الفكرة التالية: ما من تجربة بشرية إلا وهي تجربة «تشكيل» و«إنجاز». فلا يمكنها أن تتغيا أية غاية اللهمَّ إلا بالتشكيل وبالإنجاز. وما كان «العمل الفني» من هذا ببدع. إنما شأن «الفن» يتجلى في أنه «إجراء تشكيلي قصدي»؛ بمعنى أن «الفن» لا يقترح علينا، بدءًا وبحسب البرنامج الذي يضعه، شيئًا آخر اللهمَّ إلا أن «يُشكِّل». فدأب «الفن» أن يُشَكِّل، وأن يُشكِّل، وألا يكف أبد الدهر عن أن يُشَكِّل؛ أي ديدنه ألا يتوقف عن «التشكيل»... بهذا المنطلق تواجه إستتيقا لويدجي باريسون التَّشَكُّلِيَّة/الإنجازية إستتيقا سلفه بنديتو كروتشه، والتي هي إستتيقا العمل الجاهز/المنجز. هذه الإستتيقا التي تبقى عاجزة، في نظر لويدجي باريسون، عن فهم عملية «التشكيل» نفسها؛ تلك العملية التي تقع في قلب «الفن»، والتي لا يمكن القفز عليها ونحن نتحدث في «الفن» عن «الأشكال». إذ لا «أشكال» في «الفن» من غير ما «تشكيل» و«تَشَكُّل». هذا ويتمّ الحديث عن «عملية تشكلية/إنجازية» بقدر ما يتمّ الحديث عن «العمل الفني» الذي ينجم عنها بوسمه ثمرة أنجزت خير إنجاز، أو تمّ النجاح في إنجازها وتنفيذها وتأديتها، وذلك لا لكونها عمدت إلى «تنفيذ حرفي لقواعد جاهزة»، وإنما لكونها باتت «ناجحة» بفعل اكتشافها لقاعدتها الخاصة، بدل أن تطبق تطبيقًا قبليًا

قاعدة مستملاة من خارجها. وهذا هو المبدأ الذي يعبّر عنه لويدجي باريسون في صيغته الشهيرة: «يعني «أن نشكل»، إذن، «أن نفعل» أو «أن نعمل»، لكنه «عمل» و«فعل» إذ «يعمل» و«يفعل» فإنه يبتدع طريقة «فعله» ونوعية «عمله»».

هذا ويتضمن «الفن»، من حيث ما هو «تشكل/إنجاز»، ثلاثة حدود جوهرية: مادة الفن، قانون الفن، مضمون الفن.

مادة الفن هي «ماديته الطبيعية/خامته» غير المنفصلة عن «روحيته»، وذلك لدرجة أن النية/القصدية الفنية لا تتحقق تحققًا في الواقع اللهمَّ إلا إذا ما هي أُنجزت ـ نُفذت ـ على مادة معينة؛ مثلما أن المادة لا تصير «مادة فنية»، بالقياس إلى قصد/نية الإبداع الفني، اللهمَّ إلا إن هي كانت مناسبة، وشكلت فرصة للإبداع أمكن اهتبالها. وهكذا، «تدري» نية/قصد التشكيل كيف تحول مقاومات المادة نفسها إلى إمكانات وفرص واقتراحات وتحريضات على الإبداع. وإذ هي تفعل ذلك، فإنها لا تعمل إلا على تطويع طبيعة المادة وتوسيع خصائصها وتنويع إمكاناتها.

أما «قانون الفن»، فهو عبارة عن «القاعدة الفردية للعمل المراد إنجازه». على أن من شأن «القاعدة» أن تهيء الفنان وأن توجهه وأن تقوده من غير ما أن تكون سابقة على «العمل الفني» ومتقدّمة عليه، وإنما تكون هي مرافقة له ومصاحبة. ذلك أن الشأن في «القاعدة» أن تُبتَدع في الوقت نفسه الذي يتمّ فيه «إنجاز» العمل. إذ «القانون» المتبع من لدن الفنان، في إبداع العمل الفني، ما كان لينجلي إلا بعد أن يتمّ العمل ويكتمل وينجح. وهذا النجاح إنما هو ثمرة عمل تَشكُّلي وتشكيلي معًا. وليس يمكن أن يكون تَشَكُّليًا من غير ما أن يكون تشكيليًا.

وأما «مضمون الفن»، فإنه يتمثل في شخصية الفنان نفسه. وشأنه أن ينجلي من خلاله العالم الذي يعيش فيه والثقافة التي ينتمي إليها. فهذه الشخصية هي التي تحدد «نمط التشكيل»؛ أي هي ما يحدد ما يُعرف تحت مسمى «الأسلوب». وهذا لا يعني أن «المضمون» هو مَنْ مِنْ شأنه أن يحدّد «الأسلوب»، أو أن الأسلوب هو مَنْ مِنْ شأنه أن يحدّد «المضمون»؛ لأن «الأسلوب» ما كان جملة قيم شكلية ـ مجردة ـ أو ثمرة تحويل المعيش إلى المبدَع ـ وإنما هو «شخص الفنان» نفسه وقد أمسى في الوقت ذاته قانون تشكيل وطاقة تشكيل واستحال شكلًا منجَزًا.

هو ذا المراد بالفن، وهذه تشكيلاته/إنجازاته. والحال أن المتأمل في «نظرية الفن» عند لويدجي باريسون يلفي أنها نظرية في التمييز بين «الشكل المشكِّل» و«الشكل المشكَّل»، على شاكلة «الطبيعة الطابعة» و«الطبيعة المطبوعة»، والذي بواسطته شأن

«العمل الفني» نفسه، قبل أن يوجد من حيث ما هو «عمل مشكَّل»، أن يتصرف بوصفه «عملًا مشكِّلًا» وهاديًا إلى عملية تشكُّلية/تشكيلية، وذلك من غير ما أن نستطيع أن نقول بأن «الشكل المشكِّل» شيء مختلف عن «الشكل المشكَّل»؛ إذ هما سيّان. ويمكن التعبير عن هذا التعالق المكين بالقول إنه لا يمكن تأكيد التزامن بين الإبداع والتنفيذ اللهمَّ إلا بوصفهما متعالقين تعالقًا جوهريًا من حيث ما هما محاولة وتنظيم. إنما السيرورة الفنية عبارة عن سلسلة تعاقبية من المحاولات. وعبر هذه المحاولات، بتوسيل مختلف الإمكانات، يستطيع الفنان البلوغ إلى إبداع «العمل الفني» أخيرًا. ويثير هذا التطوّر، الذي يجعل من شأن «العمل الفني» أن يتطوّر أطوارًا، من جهته، لا فقط فكرة «النمو» و«النضج»، ولا فقط فكرة «العفوية» و«الضرورة»، وإنما أيضًا وبالأخص فكرة «سيرورة عضوية»، والتي تنزع إلى إنجاز وجوده الطبيعي، وإلى تحقيق غائيته الجوانية. فالمحاولة والتنظيم يبدوان وكأنهما حدَّان متعارضان يساهمان معًا في مغامرة تبدو وكأنها لا يعلم لها مستقر، لكن المفهومين قابلان للتصالح، بل أكثر من هذا متعالقان.

ثمة نقطتان أساسيتان في «الفكر الإستتيقي» الذي حاول لويدجي باريسون التنظير له:

1 ـ ثمة، أولًا، نظرية في التعالقات بين «فيزيائية الفن» و«روحانيته». إذ في «الفن» يلتقي الجانبان معًا. وذلك لأنه ما كان «الفن» تشكيل مضمون أو محتوى، وإنما هو تشكيل مادة بالأولى: أما المضمون ـ أو المحتوى ـ فهو «شخص الفنان» نفسه وقد أقام نفسه مشكِّلة للمادة. ذلك أنه يكون الشخص حاضرًا في «العمل الفني»، لا لكونه معبرًا عنه، وإنما بالأحرى لأنه يكون معادلًا له. وإنما «شخص الفنان» إطار هو روحيته بالتمام والكمال، وروحية زمنه تلك هي التي تشف في شخصيته الفردية. وهي التي تنتقل منه بالكلية إلى «العمل الفني»؛ بحيث أن هذا العمل لا يمسي يعبّر عن هذه الشخصية بقدر ما يكون هي هو في هذه اللحظة من تاريخها ومن ديمومتها. ذلك أن الشخص وروحيته ـ أي واقعه التاريخي، وروح عصره، ورؤيته للعالم، وطريقة كينونته، وسبيل عيشه، وإحساسه ـ كل هذه الجوانب تحضر في «العمل الفني» لا من حيث هي «ذات» معبَّر عنها، وإنما من حيث هي «طاقة مشكِّلة» و«طريقة تشكيل» ـ طريقة عيانية تتجلى في حركة أنامل الرسام أو النحات وفي لمساته وفي رتوشاته، وفي اختيار الشاعر أو الكاتب المسرحي أو الروائي لكلماته، وفي تشكيل الملحن أو المغني لألحانه وأغانيه... وبوفق هذا الاعتبار، ما أن تنتهي هذه «العملية التشكيلية» حتى تتلاقى، بالتمام والكمال، مع شخص الفنان في «العمل الفني» الذي ثبّته في لحظة من لحظاته. ويمكن أن نقول: تلتقي في «العمل الفني» الروحية والفيزيائية بالتمام وتتماهيان بالكمال. فلا شيء من «العمل الفني» فيزيائي لا يكون ذا دلالة روحية، ولا شيء منه روحي لا يكون ذا حضور فيزيائي. وإن من شأن أدنى حركة تشكيلية أن تكون حبلى بمعنى روحي. إنما «العمل الفني» برمته جسد الفنان، ولا روح خارج جسده. وهذا يفسر كيف لا ينبغي، عند لويدجي باريسون، اعتبار «العمل الفني» «رمزًا» على التدقيق؛ لأنه ما كان من شأنه أن «يُمثِّل» شيئًا آخر، أو أن «يرمز» إليه، وإنما هو «يمثل» نفسه

فحسب، ولا شيء آخر سوى نفسه. فليس يملك «العمل الفني» دلالة يفتَرض أنها توجد خارج جسده، وإنما حضوره الجسدي نفســه هو دلالته عينها. وبسبب كون «عمل الفنان» ما كان له من سبيل آخر للتعبير ســوى الفعل، وأن فعله، لهذا السبب عينه، تعبير، فإن هذا يشي بأنه في «العمل الفني» الكينونة والتعبير [العبارة] من شأنهما أن تلتقيا، بل من أمرهما أن تتماهيا، وأن لا عبارة فيه اللهمَّ إلا عبارة الكينونة، ولا كينونة اللهمَّ إلا كينونة العبارة. ولئن هو صح أن «العمل الفني» «شــيء»، «موضوع تمّ إبداعه»، فإنه يصح أيضًا أنه في الوقت نفسه «عالم»؛ أي معنى للأشياء شخصي. وما هو ملغز في أداء «العمل الفني» إنما يكمن بالذات في كوننا نوجد أمام «شيء» ونكتشف فيه «عالمًا»، وأننا نوجد في الوقت نفسه أمام «موضوع فيزيائي» و«عالم روحي لا نفاذ إليــه». وبهذه النظرية، يمكن أن نتفادى المأزق الذي تنتهي إليه المقابلة الضدية العقيمة والســطحية بيــن «نظرية المضمون» و«نظرية الشكل». وبهذا نســتطيع أيضًا أن نفســر تفســيرًا مقنعًا جوانب كثيرة من خفايا «الفن» وخباياه. ومنها تلك المفارقة المتعلقة بأننا نعطي في «الفن» قيمة «كونية» و«خالدة» إلى مــادة فيزيائية «عابــرة» و«فانية»، كمــا نتمكن من أن نفســر الصعوبة القصــوى لعملية «القراءة» التي تكمن في ســماع معنى «روحي» في «تعبيــر» فيزيائي للعمل الفني، وكيف نفسر أن تكون للواعية الحسّية دلالة روحية.

2 ـ ونظرية لويدجي باريسون، فضلًا عن هذا، نظرية في سيرورة العملية الفنية. هي النظرية المدعوة باسم «النظرية التشكيلية ـ التشكلية» وصاحبها لا يريد فحسب الإيحاء بأن «الفن» «تشــكيل»، أو الإشــارة إلى جوهرية العملية الفنية، وإنمــا يريد الإيحاء بأنه اهتدى إلى مذهب خاص في «التشكيل/التشكل»، وإلى نظرية خاصة في «العملية الفنية» والتي يعتقد أن الطابع الأصيل لفكره الجمالي إنما يكمن فيها.

مفهوم «الفن» عند إرنســت كاســيرر: الفن عمدة الحياة لا فضلتها، وهو فسحة تسلي عن آلام الحياة

يرى الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر (1874 ـ 1945) أن ثمة شعورًا لديه بأن «الفن» ما كان محــض «فُضلة» و«إضافــة» و«ضميمة» إلــى الحياة. فلا يمكننــا أن نعده مجرد «زخرف» و«زينة» للحياة البشــرية، بل علينا أن ننظر إليه بحسبانه أحد مكونات الحياة، وباعتباره أحد شروطها الجوهرية. ذلك أن الكائنات الحسّاسة اتجاه الأعمال الفنية الكبرى مقتنعة بأنه لولا هذه الأعمال لكانت الحياة فاقدة للدلالة، وأن الحياة لا تستحق أن تعاش لولا فسحة هذه الأعمال الفنية.

حتى أفلاطون، القاضي الصارم والحَكَم والعدو اللدود للفن، قد شهد على هذا. أَوَليس أفلاطون هو أكبر فنان ما شهد له تاريخ الفلسفة مثيلًا ولا نظيرًا؟ لقد كان هذا الفيلسوف، كاره الفن، هو بالذات عاشق الفن، القادر على الاستجابة إلى كل سحر الفن، والذي كان في الوقت نفسه الأشــدّ وعيًا بكل جواذب الفن وبكل سحرياته وبكل شــعبذاته. لقد أعلن

أفلاطون، في «محاورة السوفسطائي»، أن «الفنان» و«السوفسطائي» سيان؛ إذ بدل أن يرقيا بالنفس البشرية إلى درك المعرفة الحقّ، إلى حدس المثل والنماذج الخالدة، يعمدان إلى التلاعب بالصور، ويخدعان ذهننا ويتلاعبان بوهمنـــا، ويهدهداننا في عالم حلم. كلا؛ ما كان «السوفسطائي» و«الفنان»، على خلاف «الفيلسوف»، في عداد أولئك الذين يكتشفون الأفكار ويعلمون المثل الأخلاقية والدينية، بل هما بالضدّ من ذلك، مبتدعا الأوثان وصانعا الأصنام؛ إذ ما يفتـــآن يخدعاننا بصنمية الكلمات والصور. بل يرى أفلاطون أن من شـــأن «الفنان» أن يكون أقل شأنًا حتى من «النســـاخ»، وأن عمله لا غاية منه ولا قيمة له، وإنما هو مجرد نسخ نسخ، بل قل هو مسخ.

لقد سعى الفلاسفة المتأخرون على أفلاطون إلى تفادي مثل هذه النتيجة التي انتهى إليها أفلاطون، وذلك بعزوهم للفن قيمة سامية. قالوا لنا: ما كان من شأن «الفن» أن يعيد استنســـاخ العالم الظاهر، العالم الذي نخبره في معيشنا، وإنما شأنه استنساخ العالم ما فوق الحسّي. وقد ســـاد مثل هذا المنظور في كل أنساق الإســـتتيقا المثالية اللاحقة، عند أفلوطين، عند شـــلينج، عند هيغل. إذ أعلنوا أجمعين أن «الجمال» ما كان سمة اختبارية أو فيزيائية للأشياء، وإنما هو محمول عقلي ما فوق حسّي. وفي الأدب الإنجليزي نعثر على مثل هذا التصور، مثلًا، في عمل الشـــاعر والناقد البريطاني كولريـــدج (1772 ـ 1834) وعند الكاتب والمؤرخ الأسكتلندي كارلايل (1795 ـ 1881م). إذ في كل عمل فني عظيم، كما يقول كارلايل، يمكن أن نميز الأبدية عن الزمن، وقد أمســـى الرباني مرئيًا مشاهدًا. ومن وجهة نظر تأملية، يتعلق الأمر هنا بحل قوي جذاب لمشكلتنا. إذ يبدو أننا لا نحصل بهذا الشكل فقط على تسويغ ميتافيزيقي، وإنما أيضًا على تأليه للفن. وهكذا يصير «الفن» أحد أعلى تجليات المطلق. وحسب عباره شلينج، فإن «الجمال» هو: «الشأن غير المتناهي وقد عرض في شكل متناهي»، وبهذا يمسي «الجمال» موضوع عبادة دينية، لكنه في الوقت نفسه يصير تحت مجاري خطر أن يفقد أساســـه. وإنه ليُرفع إلى علو شاهق يتجاوز عالم الحواس إلى حد أننا ننســـى جذوره الأرضية، جذور البشرية. على أن تســـويغه الميتافيزيقي يهدد بأن يمســـي إنكارًا لكنهه ولطبيعته الخاصتين. وهذا ما حدث بالفعل، في نسق هيغل، حيث ما أمكن للفن أن ينفلت من هذا المصير. وفي هذا النسق يظهر «الفن» بحسبانه أحد أشكال الروح المطلق، لكن بهاءه ينضح أمام بهاء جديد، أمام شروق شمس الفلسفة. إذ ما كانت للفن سوى حقيقة نسبية وتبعية، وما كانت له سوى حقيقة متناهية. وإنه للأدنى، سواء من «الدين» أو من «الفلسفة»: «الذي عندنا أنه ما كان الفن هو أرقى طريقة ينتج بها الحقّ في الوجود... لقد توقف شـــكله عن أن يكـــون هو أعلى حاجة للـــروح. كلا؛ ما عدنا نؤمن بالصور ولا بالأشـــكال». على أن عدم الإيمـــان بالصور، بالحدس العيانـــي، لا يعني تأويل «الفن» تأويلًا فلسفيًا أو شرعنته، وإنما يعني موته وهلاكه.

لقد كان الهيغليون واعيـــن تمام الوعي بالخطر المحدق بالفـــن، وحاولوا تفاديه كل التفادي. وفي هذه النقطة بالذات يتميز بنديتو كروتشـــه عن أستاذه في الفلسفة [هيغل].

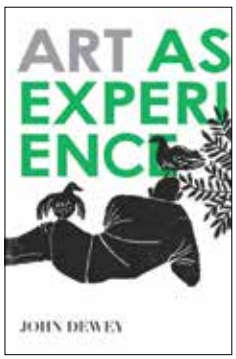
يعلن كروتشـــه أن «الفن» يقوم على نشاط للإنسان مســـتقل وكامل، وهو نشاط ينبغي أن يقاس بمقاس نماذجه الخاصة، وأن يملك قيمة داخلية ـ جوانية ـ لا تقارن بالحقيقة الدينية أو الفلسفية. لكن، عندما ندرس عمل كروتشـــه، فإننا سرعان ما نواجه، على نحو ما يرى إرنست كاسيرر، مفاجأة كبرى. يرفض كروتشه رفضًا تامًا إمكان تمييز «اللغة» عن «الفن». وحســـب ما كان قد ذهب إليه، ما كانـــت «اللغة» و«الفن» فقط مرتبطيـــن ارتباطا وثيقا ببعضهما البعض، وإنما شـــأنهما أن يتســـاويا في ما بينهما البيـــن... ونحن نعثر على هذه الأطروحة حتى في عنوان كتاب كروتشـــه في الإســـتتيقا: «الإســـتتيقا باعتبارها علم تعبير ولســـانيات عامة». ولئن نحن تحدثنا الحديث الفلســـفي، ما كانت الإســـتتيقا واللسانيات تعالجان مسألتين متباينتين، فليسا هما فرعين من الفلسفة، وإنما هما فرع واحد: «من شأن من يدرس اللسانيات العامة؛ أي اللسانيات الفلسفية، أن يدرس المسائل الإستتيقية، والأمر بالعكـــس». والحجة الوحيدة التي يقدّمها كروتشـــه لصالح هذه العبـــارة المفارقة هي أن «الفن»، شـــأنه في ذلك شـــأن «اللغة»، إنما هـــو «تعبير»، وأن «التعبيـــر» عملية لا تقبل القســـمة، عملية لا تقبـــل أية درجـــة أو تمايز. إذ ليـــس يمكننا أن نتحدث عـــن أنواع من «التعبير» متباينة. ولهذا السبب، وبالقياس إلى ما يذهب إليه كروتشه، فإن الرسالة تقع على نفس المستوى مع «العمل الفني» وعلى نفس الجديلة مع اللوحة أو مع القطعة الدرامية؛ ما دام الأمر يتعلق في هذه الحالات المعدودات بالتعبير.

لكن إرنست كاسيرر يرى أن هذه النظرية تخفق حسب اعتبارين:

أولًا؛ لا يمكن للتعبير، مجرد «التعبير»، أن يعد «واقعة فنيـــة». وهكذا، فإنـــه إذا ما أنا كتبتُ رســـالة كي أفيد أو أســـتفيد معلومة في شـــأن وقائع اختباريـــة أو لخدمة قصد عملي، فإن فعل الكتابة هذا ليس من شـــأنه أن يجعل مني «فنانًا». ويمكن للإنسان حتى أن يكتب رسالة من الرسائل الأشد شغفًا قد يفلح فيها في الترجمة عن تعبير صادق عن أعمق أحاسيســـه، من غير أن يكون بهـــذا الفعل وحده، مع ذلك ورغم كل ذلك، «فنانًا». ولا يعتقد إرنست كاسيرر أن الفيلســـوف والمؤرخ البريطانـــي روبين جـــورج كولنجوود (1889 ـ 1943)، وهو تلميذ لكروتشـــه ومستأنف لرسالته، كان على صـــواب، في كتابه «مبادئ الفـــن»، عندما عرّف «الفن» باعتباره يؤدي وظيفة «بوح الإنسان بعواطفه»، لا ولا أصاب كذلك، في رأيه، عندما استنتج من ذلك أن ما من ملفوظ يتلفظ به إنسان، وما من إيماءة يقوم بها الواحد منا، إلا وهي «عمل فني». كلا؛ ما كان «الفنان» بالحصر هو الإنســـان الذي يسلم نفسه إلى إبداء عواطفـــه، لا ولا كان ذلك الذي يستســـهل التعبير عـــن خوالجه. فلأن يكـــون المرء لعبة لعواطفه، تلك نزعة عاطفية درامية سمجة، وما كانت هي من «الفن» في شيء. فإذا ما وُجد

«فنان» بالبدل من أن يستغرقه عمله استغرقته فرديته، إنْ هو أحس بمتعة خاصة أو استمتع بفرحة ماكرة، آنها يمسي إنسان عواطف جياشة سمجة لا إنسان «فن» و«إبداع». أبدًا؛ ما كان «الفنان» يحيا فحسب في واقعنا المبتذل، في واقع الأشياء الاختبارية والعملية، لا ولا كان هو كذلك يحيا في نطاق جوانيته الداخلية، في خياله وأحلامه، في عواطفه وأهوائه. ففيما وراء هتين المملكتين، يخلق «الفنان» نطاقًا جديدًا ـ هو نطاق الأشكال التشكيلية والمعمارية والموسيقية، نطاق الصور والرسومات والألحان والإيقاعات. فلَأَنْ يحيا المرء في هذا النطاق ـ في حضن الألوان أو الأصوات، والخطوط أو الرسوم والملامح، والأنغام أو الأوزان ـ تلك هي «بداية»، وهي بمعنى ما من المعاني، «غاية» كل حياة فنية حقّة. ولا يريد إرنست كاسيرر هنا الدفاع عن شعار: «الفن للفن». إذ ما كان «الفن» هو عرض أشكال فارغة والاستمتاع بها، وإنما ما نحدسه بواسطة من «الفن» ومن الأشكال الفنية واقع مزدوج: واقع الطبيعة وواقع الحياة البشرية. وما من «عمل فني» عظيم، إلا من شأنه، في رأي كاسيرر، أن يمنح لنا مقاربة جديدة وتأويلًا مستحدثًا للطبيعة كما للحياة. لكن هذا التأويل لا يكون ممكنًا إلا بإعمال اصطلاحات «الحدس» وليس اصطلاحات «المفهوم»؛ اصطلاحات «الشكل الحسّي» وليس اصطلاحات «العلامات المجردة». وما أن يفقد الإنسان هذه الأشكال الحسّية من نظره، حتى يفقد أساس تجربته الإستتيقية. قد يمكننا بهذا أن نُدخل مفهوم «الفن» ضمن مفهوم أعم هو مفهوم «التعبير»؛ فيصير «التعبير» يشمل من بين ما يشمله «الفن». لكن إذا كان هذا هو الحال، فإن علينا أن نأخذ آنها في الحسبان التمايز الخاص بالظاهرة الإستتيقية. إذ ما كان «التعبير» في ذاته عملية إستتيقية، وإنما هو عملية بيولوجية عامة... مثلًا، في تكشير القرد عن أسنانه دلالة للقردة الأخرى بأن الحيوان يرمي إلى أن يبدي لعدوه أن له سلاحًا فتاكًا... وهكذا، فإنه عندما نكتفي بالنظر في الدائرة البشرية، يسهل علينا أن نبرهن على أن «التعابير» ما كان من شأنها أن تتساوى، وأنها لا تملك كلها من دون استثناء دلالة إستتيقية. فالتعبير البسيط عن عاطفة ـ عاطفة فرح أو قرح، أو حب أو كره، أو خوف أو أمل ـ ما كانت هي، بأي حال من الأحوال، ظاهرة إستتيقية. بالنسبة إلى كروتشه، شأن «اللغة» و«الفن» أن يكونا متساويين متماهيين؛ وذلك لأنه يلفي في كليهما نفس الطابع المحدد، وهو الطابع الذي يعبّر عنه، بلغته، باسم «التعبير» أو بالأحرى «التعبيرية» Liricita [الغنائية]. ذلك أن ما من إنسان يفلح في التعبير عن أفكاره أو في الإبداء عن عواطفه إلا وهو، حسب كروتشه، ضرب من الشاعر الغنائي، وكلنا، كل حسب قدرته، شعراء غنائيون. على أن التعبير اللفظي، التعبير بواسطة من رموز لسانية، ما كان هو كالتعبير الغنائي. فما يحركنا في «الغنائية» ليس هو المعنى، الدلالة المجردة للكلمات، فحسب، وإنما هو النغم واللون واللحن والهرمونيا وتلاؤم الكلمات وجرسيتها... فما أن نلج إلى الحيز الإستتيقي، حتى يبدو أن كلماتنا تخضع إلى تغيّر مفاجئ. إذ لا تعود هي تعبيرًا مجردا فقط، وإنما تنصهر في دلالتها وتختلط. فلئن هو قام إنسان فن وصنعة، وليكن مثلًا مهندسًا، يرغب في بناء سكة حديد أو قناة، في منطقة

معينة، أو لنقل قام عالــم جغرافيا أو عالم جيولوجيا بوصف المنطقة ذاتها بإعمال تعابير علمية لغايات نظرية، فإنهما يكونان آنذاك أبعد ما يكون عن كل نمط إستتيقي للتعبير يتجلى في قصيدة غنائية أو في لوحة (رسم) منظر. ذلك أن اهتمامهما ينصب بالأولى على الوقائع الاختبارية، على أشياء أو سمات فيزيائية، هذا بينما يجهل الفنان هذه السمات، وما يستغرق انتباهه إنما هو شكل الأشــياء الخاص، وهو يحدس ـ يدرك ـ ظهورها المباشر. ولا يعتبر الطبيعة جملة أشــياء فيزيائية أو جماع إدراكات حســية. وفيما يخص الإدراكات الحسّــية العادية، فإن علينا إلى حد معين قبول نظريات النزعة الحسّية. وعلينا أن نقول مع الفيلسوف الاســكتلندي ديفيد هيوم بأن ما من فكرة إلا وهي عبارة عن نســخة من انطباع. لكن، في خبرتنا بالفن تنهار هذه النظرية. فما كان مجال الأشياء محمولًا يمكن أن يُدرك ويمكن أن نستمتع به استمتاعًا ســلبيًا. إذ لكي نقدر الجمال، فإنه من الضروري دومًا القيام بنشاط أساسي ومن بذل طاقة فكر بشري. ذلك أنه في «الفن»، نحن لا نستجيب ببساطة إلى مثير خارجي، لا ولا نعيد إنتاج ملفوظات فكرنا. فلكي نســتمتع بأشكال الأشــياء، علينا أن نبدع أشكالا. وإن «الفن» لجنس من التعبير، لكنه جنس موجب فاعل، وليس مجرد نمط منفعل سالب من التعبير. يتعلق الأمر بالخيال، لكن ما كان أي خيال، وإنما الخيال المنتج الخلاق وليس الخيال المستنســخ الناقــل. وإن الانفعال الفني لانفعال خلاق. وهــذا الانفعال ـ أو الوجدان ـ هو الوجدان الذي نشــعر به عندما نحيا حياة الأشــكال. ما كان كل شكل يملك وجودًا ثابتًا، وإنما هو يملك قوة دينامية وحياة نشيطة خاصة. النور واللون والكتلة والوزن والحجم ـ تلك أمور لا نخبرهــا في «العمل الفني» بالطريقة عينهــا التي نخبرها بها في خبرتنا المشتركة. ففي هذه الحالة الأخيرة، ننظر إليها باعتبارها معطيات حسية بدءًا منها نبني، بفضل عملية الفكر المنطقي أو الاستدلالات الأمبريقية [الاختبارية]، مفهومنا عن كون فيزيائي، عن علم خارجي. أما في «الفن»، فإنه لا يتوسع فحســب أفق خبرتنا الحسّية، وإنما منظورنا وانتظارنا في ما يتعلق بالواقع هو الذي يتغير. فنحن نرى الواقع وفق منظور نور جديد، عبر أشكال حية. قال أفلوطين في كتابه عن «الجميل» بأن فيدياس، بإبداعه لتمثال زيوس، منح الإله الشكل عينه الذي كان سيختاره زيوس نفسه لو أنه قرر أن يتجلى في صورة بشــرية. فقد اســتطاع فيدياس أن ينفخ في الرخام الجامــد الحياة ورَوح الــرب، وذلك لأنه، بالنسبة إليه وباعتباره نحاتًا عظيمًا، فإن الرخام، بحسبانه رخاما، ما كان مادة ميتة، مجرد قطعة من المادة، وإنمــا كان هو مليئًا بحيــاة جوانية، بطاقة وبحركة حيويين.



مفهوم «الفن» عند جون ديوي: الفن خبرة

يعدُّ كتاب «الفن خبرة» العمل الكبير الذي نشر فيه الفيلسوف البرجماتي الأمريكي جون ديوي (1859 ـ 1952) أنظاره في «الفن» عام 1934:

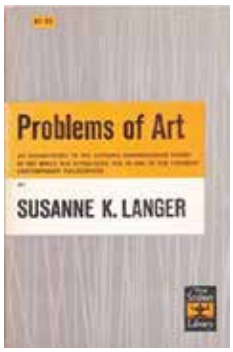
يمكن عرض الفكرة المبدأ التي تحكم الكتاب على النحو التالي: شأن «الفن» أنه منغرس في الثقافة انغراسا. ومن شأن النظر في أمر «الفن» واعتباره، بالقياس إلى انغراسه في حقل الثقافة، أن يكون هو فهم المعنى والقيمة اللتين نعزوهما إلى الممارسات الفنية وإلى الموضوعات الفنية، كما بالقياس أيضًا إلى الأفعال نفسها التي تؤدي إلى إبداع هذه الأعمال، واللتين تُتصوران وتُتحددان بالنظر إلى مختلف العوامل والظروف التي تحدد، بدورها، البيئة غير الفنية التي تستثمر فيها اختيارات أخرى واعتقادات أخرى ورغبات أخرى. وذلك على خلاف ما تعودنا عليه من «إفراد» الإبداع الفني، حتى انتهينا إلى أن لا نرى في كل «العمل الفني» اللهمَّ سوى «الموضوع» أو «العمل» منتهيًا، وألا نرى في «الفنان» اللهمَّ سوى «المبدع» منفردا؛ أي اختزال كل شيء إلى ثنائية: المبدِع/المبدَع [منذ عهد الرومانسية]. كلا؛ لا تعني «استقلالية الفن» أن لا وجود سوى «للأعمال الفنية» منفردة عن مساقاتها.

إنما «الفن» «تجربة» أو «خبرة». ومعنى ذلك أنه ما كان تجربة تحدث داخل ذهن صاحبه فقط، بل هي تجربة تقوم في عالم محيط من «التبادلات» و«الصلات» و«العلاقات» التي نقيمها ـ معشر البشر ـ مع الموضوعات، بل وأساسًا خبرة تقوم بين الفرد ومحيطه أو بيئته. وإن لهذه «الأعمال الفنية» لدلالة علائقية في إطار بنية عناصر سياقية. وما كان شأننا ـ معشر البشر، ومن بيننا المبدعين ـ أن نوجد أبدًا في أرسومة فقيرة هزيلة مختزلة: ذات/موضوع، وإنما شأن كل علاقة أن تنساق في سياق. وما كانت علاقتنا مع موضوعات ثقافية ـ «أعمال فنية» ـ ببدع من هذا. ومن هناك، فإن علاقتنا بهذه الموضوعات ـ المتمثلة، مثلًا، في حكمنا الجمالي ـ ما كانت وليدة ملكة بشرية فوق تاريخية وعابرة للثقافة ـ ملكة الحكم الجمالي ـ وموضوعية بطبيعتها وبمضمونها الخاص. بل ينبغي الأخذ بالحسبان عوامل شتى في هذه العلاقة التي يفترض، خطأ، أنها علاقة ثنائية وحسب، والاستعاضة عن نموذج جامد [استاتيكي] بنموذج بديل آخر متحرك [دينامي]. وما يبدو، خطأ، أنه يرتكز في تجربة خاصة تعتبر عامة مستقلة ذات طبيعة وجدانية وبمعزل عن كل ضرب من الغرض، إنما هو تجربة تشارك في فهم العالم وفي بنائه بالتواصل مع عوامل وشروط ذات إطار معرفي، وباللجوء إلى ألوان من التعلم، بل المواضعات. فلا ينبغي، تأسيسًا عليه، تصوّر أنه بين «الفن» و«الحياة» ما ثمة سوى الفراغ.

مفهوم «الفن» عند سوزان لانجر: الفن تعبير منطقي عن الإحساس وترميز

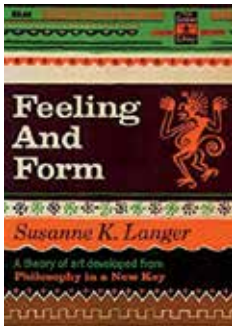
هذه فيلسوفة أمريكية معاصرة (1895 ـ 1985م) صدرت لها أعمال مهمة في فلسفة الفن؛ شأن كتاب «الإحساس والشكل» (1953م) و«قضايا الفن» (1957م) و«تأملات في

الفن» (1961م) وهو كتاب أشـرفت عليه. ويمكن إجمال أطروحتها الأساس بهذا الصدد في ما يلي: ما من «فن» إلا وهو «رمز» غير قولي/غير خطابي من شأنه أن يعرض «الإحساس البشري» عرضًا مورفولوجيًا؛ أي من حيث شكله وبنيته.



يدخل اهتمام هذه الفيلسـوفة بالفن ضمن إطار «فلسـفة الرمز» التـي تطوّرت منذ عشرينيات القرن الماضي. لقد شـهدت الفلسفة المعاصرة على عدة منعطفات حاسمة في مسـارها تبعًا للوجهة الحاسـمة التي يممت الفلسـفة نحوها؛ شـأن ما يمكن أن نسـميه «المنعطف الرمزي» الذي عاشت عليه الفلسفة بدءًا من الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر (1874 ـ 1945م) صاحب كتاب «فلسفة الأشكال الرمزية» (1923م) إلى سوزان لانجر صاحبة «النظريـة الرمزيـة في الفن»، وما سُـمي باسـم «المنعطـف اللسـاني» أو «المنعطف الأنطلوجي» ـ وهما المنعطفان اللذان انعطفت بهما الفلسفة المعاصرة نحو الاهتمام بمسألة «اللغة» وبمسـألة «الوجود» على نحو ما أبرزهما الفيلسـوف اليهودي النمساوي جوستاف برجمان (1906 ـ 1987م).

تنطلق سوزان لانجر من واقعة حاجة الإنسان المَسِيسة التي لا يمكن أن تُرضى اللهمَّ إلا بالتعبير الفني. فالفن يشـكّل حاجة تُعد، لدى الإنسان، جوهرية؛ شأنها في ذلك شأن حاجته إلـى الكلام. ومن ثمة، ليس يمكن أن نعتبر هذا الشـكل مـن التعبير كما لو كان «فُضْلَة»، وإنما هو «عُمدة» في الأنشـطة التي يأتيها البشـر. وتحتل الموسـيقى، من بين الفنون، مكانة متميزة في «فلسفة الفن» هذه التي قالت بها سوزان لانجر.



ترغب هذه الفيلسـوفة في أن يكون تعريفها للفن لا ينطلق فقط من أسـاليب التعبير الفني ـ التي من شـأنها أن تتفاوت حسـب العصور وأن تتباين ـ وإنما أيضًا من فنون كل العصور، ومن أي الأساليب كانت، ومن كل الإثنيات أتت.

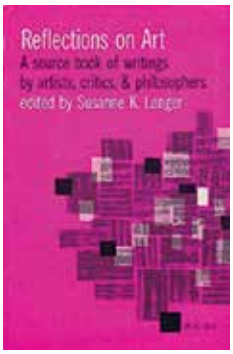
وتدور نظريتها على ما أحدثه «المنعطف الرمزي» من إيلاء العناية إلى الدور الذي كانت تلعبه «الرموز» ولا تزال في حياة الإنسان. وتقوم هذه النظرية على فكرة «التحويل الرمزي»؛ أي تحويل الإنسـان العديد من «المعطيات» إلى «رموز». وتلك حاجة أساسـية تقوم في أصل سلوك الإنسان، بل إن هذا التحويل هو فيصل التفرقة بين «الإنسان» و«سائر الحيوانـات». وهي تؤمن بـأن ثمة حاجة جوهرية في الإنسـان، لربمـا لا توجد عند بقية المخلوقات، تقع في أساس أغراض الإنسان «غير الحيوانية»، وفي استيهاماته الحنينية، وفي وعيه بالقيمة، وفي حماسـاته غير المتحققة. وهذه الحاجة، التي ليس من شأنها أن توجد بالبداهة إلا لدى الإنسان، هي الحاجة إلى الترميز The need of symbolization. ذلك أن وظيفـة «صناعة الرموز» هي إحدى أنشـطة الإنسـان الأولية الأساسـية. إذ لا يعني فعل «التفكير»، لدى الإنسان، تسجيل انطباعات عن الأشياء فحسب، لا ولا يعني مجرد الربط في ما بينها البيـن وتخزينها في الذاكرة، وإنما يعني قدرته علـى «تحويل» «الانطباعات الحسّية» إلى «رموز»؛ شأن تحويل هذه المعطيات إلى «كلمات» ـ رموز قولية أو خطابية ـ

وإلى أحلام واستيهامات واعية. ومن ثمة؛ كان الدماغ البشري عبارة عن «محول» للانطباعات. تبعًا لهذا، يصير معنى أن «نفكر» هو أن «نرمز»؛ أي أن «نحول» إحساساتنا وانطباعاتنا وأحاسيسنا ومشاعرنا وتجاربنا وخبراتنا ومعطياتنا إلى «رموز».

لكن، دعنا نتساءل بدايةً: ما معنى «الرمز»؟ الحال أن من شأن معنى «الرمز» Symbol أن يفهم بالقياس إلى معنى «العلامة» Sign. «العلامة» هي ما يشترك فيه الإنسان والحيوان، و«الرمز» هو ما يفترق فيه الإنسان والحيوان. مثلًا، ثمة، من جهة، «العلامة». قد تكون هناك «علامة طبيعية» من شأنها أن «تُعْلِمْ» عن شروق الشمس، ومن أمرها أن «تؤذن» ببداية النهار، هي علامة الشروق. كما هناك «علامة اصطناعية»، مثل «رنة الجرس»، تؤدي المهمة عينها، لكن على نحو اصطناعي لا طبيعي. ومهما تعددت أنواع «العلامات»، فإن من أمر «العلامة» أن «تُعْلِمْ»، ومن شأنها أن تشير إلى... وثمة «الرمز». والحال أن «الرمز» عوض أن يعمل عمل «العلامة»، فيثير الذات إلى رد الفعل اتجاه حالة الشيء ـ أن تستيقظ مثلًا عند شروق الشمس «إيذانًا» بحلول النهار و«إعلامًا» ـ فإنه يدعوها، بالبدل من ذلك، إلى التفكير والتدبر والتأمل؛ أي إلى «تصور الشيء». وهكذا، فإنني، مثلًا، حين أرى «صورة شخص»، فما تلك بعلامة لكي أتذكر الماضي أو الحاضر أو المستقبل، وإنما هي رمز يدعوني إلى تكوين أفكار عن هذا الشخص. هذا بينما صوت خطوات شخص تعد بمثابة «علامة»، وليست «رمزًا»؛ لأن من شأنها أن تُعلم على قدوم شخص وأن تُخطر بمقدمه. فما يميّز «العلامة» عن «الرمز» أن وظيفة «العلامة» أن «تُعلم» بالموضوع الذات، بينما وظيفة «الرمز» أن يعيِّن وأن يوحي وأن يدعو إلى التصوّر وإلى التفكر. إنما الرموز تعني التصورات وليس الأشياء.

وثمة نوعان من «الرموز» في اعتبار سوزان لانجر: هناك نوع أول تسميه «رموزًا أو أشكالًا قولية» أو «رموزًا أو أشكالًا خطابية» discursiv forms يتمثّل في كل ما يتوسل باللغة، بمعناها الواسع، بما في ذلك الرموز الرياضية والصيغ العلمية والشيفرات المعقدة. وهذا النوع من الرموز، عمومًا، يتوسّل، بالأولى، بكلمات أو بما يشبه الكلمات. وهناك نوع ثانٍ من الرموز تسميه سوزان لانجر «رموزًا أو أشكالًا عرْضية» Presentational forms لا تتوسل الكلمات للعبارة عنها وإنما «العَرْض» أو «الاستعراض». إذ ما كل تجارب الإنسان تقبل أن يُعبر عنها باللسان أو بما يشبهه، فثمة عالم جواني للإنسان يتأبى أحيانًا عن رمز العبارة ـ عالم عواطف الإنسان وأحاسيسه وأهوائه ورغباته التي تبلغ من الدقة أطوارًا ما يعجز اللسان عن وصفه، فتنتمي إلى «ما لا ينقال» وإلى «ما لا ينعبر»؛ وإذن إلى «ما لا ينرمز» برمز عباري أو قولي أو خطابي، وإن قبل هو أن «ينرمز» بغيرهم. ومن شأن الإحساس، أيضًا، ألا يعاش كما يعاش التفكير العقلي. إذ يتشكّل التفكير العقلي تشكلًا تدرجيًا وخطيًا، بينما يعاش الإحساس عيشة عفوية ولحظية. فنحن لما نعيش الحزن ونكابده لا يمكن أن نقسمه مثلما نقسم عناصر فكرة معقولة. ومن شأن الرمز القولي أو التعبيري أن يعجز عن التعبير عن هذه الحياة الجوانية. ولكي نفهم مجال الواقع الذاتي الجواني، فإنه من

الضروري أن يتجسد هذا المجال في نماذج أو أشكال رمزية تكون تحت طوع حواسنا. ثمة إذن رموز عرْضية ـ من العرْض ـ تعرض على حواسنا ما يختلج في أنفسنا وتقدم لها ما يعتري ضمائرنا... والشأن فيها أنها لا «تمثل» وإنما «تعرض»؛ أي «تبدي» تعقد التجربة الوجدانية. مثال ذلك الموسيقى: لا تشكّل الموسيقى، من حيث هي فن، «تعبيرًا عاطفيًا» عفويًا عن الإحساس البشري، بقدر ما تشكّل «تعبيرًا منطقيًا» متخيلًا ومنظمًا ومعروضًا عرضًا تدركه حواسنا؛ أي أسماعنا. فمن شأن الموسيقى ألا «تشير» إلى أي شيء، وإنما من أمرها أن «تومئ» إلى العواطف، وأن تشكّل «رمزًا» لها. فإذن الموسيقى «رمز عَرْضي»، «رمز يَعْرض». وقد حاولت الفيلسوفة تعميم هذا المفهوم على الفنون بأكملها من حيث هي «تعرض» أكثر مما «تعبّر». ولهذا السبب، أقامت هي نظرية إستتيقية عامة شملت جلّ الفنون.



ولماذا يا ترى الاستناد إلى الموسيقى بالأساس؟ لأن الموسيقى، من بين سائر الفنون، هي أقل الفنون استعمالًا للرمزية القولية؛ أي أنها أقلها إعمالًا للتعبير بالكلام. إذ من شأن «الشعر»، مثلًا، أن يستند إلى القول وإلى الخطاب: نظام الكلمات. ومن شأن «الفنون التشكيلية» أن تستعمل رموزًا تمثيلية تعبيرية: تمثل مناظر وتعبر عن أشخاص وموضوعات. هذا بينما لا «تمثل» الموسيقى شيئًا ولا «تعبر» عن شيء: هي صوت وصمت وإيقاع وتنويعة وتناغم... فهي لا تمثل أي «صورة» أو «فكرة» أو «مفهوم» محدد. وإنها لفن غير تمثيلي بامتياز... وهي تعرض على شكل خالص، وما كانت تجميلًا وتزيينًا وزخرفًا على الإطلاق، وإنما تتجسد ماهيتها الحقة في «بُنى نغمية» ننصت إليها بحيث ثمة لا «مشهد» ولا «موضوع» ولا «واقعة»، وذلك على خلاف «الموضوعات» و«الأشخاص» و«المشاهد» التي من شأنها أن «تُمَثَّل» في لوحة، في إطار فن الرسم مثلًا.

وقد قدمت سوزان لانجر، بدءًا من مثال الموسيقى هذا، تنويعات على تعريف جامع لما هو «الفن»:

ـ الفن إبداع أشكال رمزية للوجدان ـ الإحساس ـ البشري؛

ـ الفن إبداع أشكال تعبيرية عن الإحساس ـ الوجدان ـ البشري؛

ـ ما من فن إلا وهو إبداع أشكال مدرَكة للوجدان البشري؛

ـ كل الفنون هي إبداع أشكال مظهرية للإحساس ـ الوجدان ـ البشري؛

ـ الفن هو إبداع أشكال تعبيرية مركبة بل متخيلة تدور على ما يختلج في وجدان البشر؛

ـ الوظيفة الأساسية للفن هي جعل الإحساس يبدو موضوعيًا؛ بحيث يمكن أن نتأمله وأن نفهمه.

ـ الوظيفة الوحيدة للفن: عرض الإحساس البشري عرضًا موضوعيًا أمام ذلك الشخص المدرِك له إدراكًا مباشرًا [المتفرج أو المشاهد].

الحال أنه لئن هي كانت هذه التعاريف تتباين بعض التباين في صيغها، فإنه يبدو أنها تترجم عن نظرية في «الفن» موحدة ومتناغمة. ففي أغلب هذه التعاريف تتردد ثلاثة ألفاظ ـ «الشكل» و«الإحساس» و«الإبداع» ـ كما يضاف إليها، في بعض الأحايين، لفظ «التعبير» لتوصيف «الشكل»؛ وذلك في عبارة «شكل تعبيري»، ويستعمل أحيانًا لفظ «الرمز» لتوصيف الشكل أيضًا، في التعبير «شكل رمزي»؛ ثم يقترن مفهوم «الفن» بالوظيفة التي يؤديها؛ بما يشي عن تعريف وظيفي للفن عند سوزان لانجر، وليس بتعريف بالسمات أو بتعريف بالأوصاف. ومجمل ما يمكن أن يستخلص من هذه التعاريف للفن ما يلي:

أولًا؛ لا يمكن للفن أن يوجد إلا داخل «شكل معين»؛ وذلك لا بمعنى الأشكال داخل صنوف الفنون، كالسوناتة والمرثية في فن الشعر مثلًا، وإنما «الشكل» هنا مفهوم مجرد يعني ما تعنيه «البنية» أو «الصيغة».

والشكل الفني رمز. وما من رمز إلا ومن شأنه أن يجعلنا ندرك أشياء لا يمكن أن ندركها إدراكًا مباشرًا بحواسنا (على شكل خريطة مثلًا تشير إلى بلدان). ما الذي يعرضه الفن علينا؟ الوجدان البشري. ولا تذهب سوزان لانجر إلى أن الفن «يمثل» الوجدان البشري، وإنما تقول ما يلي: الفن «يعبّر» عن الوجدان البشري؛ لأن مفهوم «التمثيل» يفترض انفصالًا بين «الممثَّل» و«الممثّل له»، يفترض «خارجًا» كما تفترض الخريطة «خارجًا» هو «العالم»؛ ومن ثمة لا يجعل «الفن» أمرًا محسوسًا ما يفترض أنه موضوع غائب. وإنما هو «يعرض» سمات شكله الخاص و«يعبّر» عنها. وما كان «الفن» «علامة» «تُعلِم» و«تُعلن» عن حضور إحساس، ولا كان هو رمزًا «يشير» إلى إحساس ويومئ إليه. تقول سوزان لانجر: «إن العمل الفني شكل تعبيري، لكنه ليس رمزًا يشير إلى شيء خارج ذاته». إنما الفكرة تبقى مقترنة بالشكل الذي يجعلها مُدرَكة. ويعبّر الشكل الفني عن مضمونه الخاص. والفن رمز للإحساس لا لأنه «يحيلنا» على هذا الإحساس، وإنما لأن الإحساس، بمعنى ما من المعاني، متضمن في شكله. وما الفنون إلا صور إحساس.

ولا تنكر سوزان لانجر، على الإطلاق، وجود رموز في الفن، بيد أنها تميّز بين «الفن الرمزي» و«الرمز في الفن»: الرموز الفنية التي ترمز إلى معنى ما خارجها، كأن نجد صليبًا في لوحة يرمز إلى ما يرمز إليه، أو كلمات في قصيدة تشكّل رمزًا شعريًا... لكن لا تشكّل هذه الرموز ودلالاتها جزءًا من العمل إلا بوصفها عناصر تأليف هذا العمل الذي هو عمل يشكّل جملة عضوية لا تنفصم عراها.

لكن ما الذي يعنيه جعل إحساس ما إحساسًا موضوعيًا؟

يماثل الفنان، عن طريق الرمز الفني الذي أنشأه، شكل الإحساس البشري؛ بحيث يجعل هذا الإحساس، هذا الواقع الذاتي الداخلي، قابلًا للتأمل، وللإدراك، بل وحتى للدراسة الموضوعية من لدن ذاك الذي يدركه. بمعنى آخر، ما في «الفن» «مثالات» لما في الإحساس البشري و«نظائر» و«أشباه»، إنما عن طريق شكل الرمز؛ أي عن طريق ما

من شأنه أن يجعلنا «نتفكر» في الإحساس و«نفكر» فيه؛ لا بمعنى «نعبر» عنه، وإنما بمعنى «نشابهه» و«نماثله» و«نوازيه» و«نضاهيه». وبهذا يتضح أن أمر «الفنان» أن يصيِّر الإحساس موضوعيًا؛ أي أن يجعله مرئيًا داخل الشكل الذي يبدعه. إنما شأن «الفن» أن «يبدي» لنا شيئًا عفويًا وذاتيًا، في الوقت نفسه الذي هو فيه شكل تعبير منطقي وموضوعي. وبالجملة، ثمة ضرب من «المماثلة» بين العمل الفني والإحساس. وبالتالي؛ فإن شكل «الفن» شكل «موضوعي» و«منطقي»، وليس شكلًا «ذاتيًا» و«وجدانيًا».

ونميّز هنا ما بين المفهوم ذي التعبير المنطقي والمفهوم ذي التعبير الانفعالي. وما كان «الفن» «تعبيرًا عن الذات» أو «تعبيرًا انفعاليًا عن الإحساس». وليس يكوّن «الفنان»، أمام التجربة التي تكسبه انفعالًا حيويًا، من رد فعله المباشر «عملًا فنيًا» عفويًا عفو الخاطر [=غير منطقي]، وإنما شأنه أن يتصرف تصرف أي كائن بشري أمام كل إحساس يعتريه، أن تكون له ردود فعل جسمانية وانفعالية، كما في الإحساس بالغضب، مثلًا، والتي هي في حقيقتها «تعبيرات عن الذات» حقيقية. بعد ذلك وبعده فقط، تبقى ذكرى هذا الانفعال، بعد أن يزول. وهي التي تلهم «الفنان» «عملًا فنيًا». لكن، بما أنه ما عاد يشعر بالانفعال المباشر الذي تسبب له فيه الحادث، فإنه ليس يمكن اعتبار «العمل الفني» الذي يبدعه «تعبيرًا» عن هذا الانفعال، وإنما هو «مماثل» في بنيته ـ شكلًا ـ لذلك الانفعال. فمن أمر «الفنان» أن يكون سيد نفسه، يملك زمامها كامل الملكة، ويعمد إلى إبداع شكل فني إبداعًا منطقيًا [وليس عفو الخاطر]، بوفق بنية «تتناسب» مع بنية الانفعال و«تتماثل معه» و«تشبهه» و«تحاكيه»، ذلك الانفعال الذي يتذكر أنه عاشه، لكنه ما عاد يعيشه الآن، وإنما، إن جاز التعبير، «يبدعه»، و«يستحضره»، و«يعرضه». فإذن، ما كان «الفن»، حسب سوزان لانجر، هو التعبير «الانفعالي» عن الوجدان البشري، وإنما هو «التعبير المنطقي» عنه.

وترى سوزان لانجر أن من شأن «الفن» أن يبدع «وهمًا» أوليًا، وأن ما من «فن» إلا وأمره أن يبدع ضربًا من «الوهم» خاص به ـ الرسم يبدع وهمًا افتراضيًا، والموسيقى تنشئ وهمًا زمنيًا، والنحت يحدث وهمًا حركيًا... وهي تؤكد على أنه ليس من شأن «الفن» الواحد، على التدقيق، أن ينتج «وهمًا» واحدًا ووحيدًا، وإنما «الوهم» الذي ينتجه «فن» معين يكون أوليًا في ذلك «الفن» عينه، وثانويًا في فن آخر غيره؛ ثم سرعان ما تأتي بعده «أوهام» ثواني. وهكذا، بينما يشكّل الزمان الافتراضي ـ الوهم بالزمان ـ الوهم الأول للفن الموسيقي، فإن ألوان النغم، وفنون الصمت، وأشكال النبرات؛ وبالجملة، كل العناصر التي تستخدم في إبداع العمل الموسيقي، تنشأ عنها، فضلًا عن الوهم الأساس، أوهام ثانوية أو تبعية، كوهم الفضاء ووهم الحركة، اللذين يختصان، أصلًا، بالتشكيل ـ رسمًا ونحتًا ـ فضلًا عن الوهم الأول للفن الموسيقي. هذا مع تقدّم العلم، أن ما يعد «وهمًا أوليًا» في فن من الفنون، قد يعد «وهمًا ثانويًا» في فن آخر.

تغير مفهوم «الفن» في العهد الحالي: ثيودور أدورنو

يذهب الفيلسوف الجمالي الألماني ثيودور أدورنو (1903 ـ 1963) إلى أن مفهوم «الفن» أمسى، في الفترة المعاصر، مفهومًا «مُشْكَلًا» و«مثيرًا للجدل». ولا يشكك الرجل بأن «الفن» يبقى، رغم كل التحولات التي مست كنهه، حاملًا للحقيقة؛ لكنه يراجع اليوم، في إطار الإنتاج الفني في القرن العشرين، هذا الاعتبار، معيدًا النظر في مفهومي «الفن» و«العمل الفني». وهذا ما تثيره العبارة الشهيرة التي يفتتح بها كتاب «النظرية الإستيقية»: «لقد بات من البداهة بمكان أن ما من شيءٍ يتعلق بالفن، سواء في ذاته أو في علاقته بالكل، إلا وما عاد أمرًا من شأنه أن يُستَبْدَه استبداها؛ بما في ذلك حتى حق هذا الفن في الوجود». وهكذا، بات أدورنو يرى أن ما من شيء يتعلق بالفن اليوم إلا وأمسى من شأنه أن يُستشكَل كل الاستشكال. وليست تنطبق هذه الملاحظة فحسب على «مقولات الفن» التقليدية، شأن مقولتي «الجميل» و«الجليل» اللتين شكلتا، في الماضي، أعمدة الإستيقا. بينما أمسيتا اليوم مقولتين متقادمتين وباليتين، وإنما يحيل الفيلسوف أيضًا إلى ضرب من الإنتاج الفني نفسه. ذلك أن هذا الإنتاج ما عاد محكومًا بأي معيار إستيقي، أوّلا، إذ في سَوْرَته إلى الجدة وفورته التجديدية التي لا تهدأ، فإنه ما أن تفرض موجة جديدة من الطليعة نفسها، حتى سرعان ما ترفض شكل الفن السابق بتعلة أنه أمسى «قديمًا» و«باليًا» و«متجاوزًا»، بل وتعتبر أنه ما كان «فنًا» على التحقيق. يكاد حال النزعات الطليعية اليوم مع تحقيق اسم «الفن» يشبه حال الحارث بن قيس بن عدي الكعبي الجاهلي ـ المعروف باسم «صاحب الأوثان» ـ والذي كان يعبد الأحجار، وكان إذا مرَّ بحجر أحسن من الذي عنده أخذه وألقى الذي عنده، وفيه نزل: ﴿أَرَءَيْتَ مَنِ ٱتَّخَذَ إِلَٰهَهُۥ هَوَىٰهُ أَفَأَنتَ تَكُونُ عَلَيْهِ وَكِيلًا﴾ [الفرقان: 43]، وكذلك الأمر بالنسبة إلى النزعات الفنية الطليعية، كلما عثرت نزعة طليعية على شكل جديد من «الفن»، بادرت إلى الإلقاء بما مضى منه على أنه ما كان بالفن الذي ينبغي أن يكونه. وثانيًا وأساسًا، فإن طليعة الأيام الأولى (الدادائية والسوريالية والنزعة المضادة للفن) أقامت ضربًا من الإدانة للفن الذي كان يسائلها أعمق المساءلة. ومن ثمة، يستنتج ثيودور أدورنو أنه لربما يكون «الفن» اليوم قد هوى إلى مهواة سحيقة، وهي هوة قد لا ينفلت من أزمتها أبد الدهر.

وبالبدل من أن يفعل ثيودور أدورنو ما فعله بعض من أقطاب النظرية الجمالية، فلا يعترف بالفن المعاصر، ولا يناقشه، وإنما يلوذ إلى حنين الأعمال العظمى، فإنه على الضدّ أقبل بهمته على الأعمال الحديثة. ذلك أنه يرى أن من المحال الحديث عن «الفن» اليوم مع صرف النظر عما آل إليه.

ثم إن إقبال ثيودور أدورنو على «الفن الحديث»، وعدم إدارته الظهر له والانفضاض من حوله، لا يعني إهماله لأصوله ولتطوره التاريخي، لا ولا التنكّر للنظر الفلسفي في شأن «الفن»، وإنما السعي إلى تحديد «كنه الفن الحديث»، وإلى حسم مسألة «الحقيقة» التي يُفترض أنه يحملها أو أنه ينقلها. وقد بات مفهوم «الفن» نفسه، في تصوّر ثيودور أدورنو، لا يمكن إدراكه

إدراكًا نهائيًا، وإنما أمسى مفهومًا يتشكل، أولًا وقبل كل شيء، في التاريخ. وفي ما يتعلق بأمر «الفن الحديث»، خصوصًا، فقد نبه ثيودور أدورنو إلى أن أهم سمة تميّز «الفن» هي سمة «السالبية»: العمل الفني الأصيل «عمل سالب»؛ أي أنه عمل مضاد للواقع الاختباري. ويفهم أدورنو هذه «الخصيصة» التي تميّز «الفن» بوفق أفهام ثلاثة: أ ـ الفن «سالب» بما هو عمل مستقل؛ أي بما أنه هو ما يحدد بنفسه لنفسه مجال صلاحيته. ب ـ العمل الفني «سالب» بما هو عمل نقدي؛ أي بما أنه يتوجه توجهًا نقديًا ضد الواقع الاختباري. ج ـ العمل الفني عمل «سالب» بما هو عمل متمرد؛ أي بما أنه يتجاوز كل معيارية إستتيقية مقامة سلفًا تجاوزًا نقديًا. هذا ويرى أدورنو في كون الفن «ظاهرًا» أن ذلك لا يمنعه من أن يكون «حقًا»؛ إذ باتت الأعمال الكبرى تبدع لغة خاصة تنجلي عبرها الأشياء على حقيقتها.

تبدل مفهوم «الفن» في الزمن الحاضر: نيلسون جودمان وهانس جورج جادامير

أ ـ نيلسون جودمان: تصحيح السؤال: «متى يكون ثمة فن؟» ـ When is art? ـ (1978) وليس: «ما الفن؟» ـ What is art?

قال الفيلسوف الأمريكي المعاصر نيلسون جودمان (1906 ـ 1998) في مقالته المعنونة ـ «متى يكون ثمة فن؟» ـ: مليئة هي الأدبيات الجمالية حد التخمة بمحاولات يائسة للجواب عن السؤال: «ما الفن؟» وعادة ما يبزغ هذا السؤال ـ الذي غالبًا ما يتمّ خلطه خلطًا لا أمل في تفاديه بسؤال التقويم في الفن: «ما الفن الجيد؟» ـ بمناسبة ما يسمى باسم «الفن اللُّقطة»، مثلًا، هذا الحجر الذي وجد ملقى على قارعة الطريق، فإذا به ها هو يُعرض في متحف ـ ثم سرعان ما تزداد إلحاحية هذا السؤال مع انتشار ما يسمى بإسم «الفن البيئي» و«الفن التصوري». هل يمكن أن نعتبر الواجهة الزجاجية لسيارة صُدمت في حادثة طريق وقد عرضت في متحف «عملًا فنيًا»؟ وما الذي يمكن، يا ترى، أن يقال عن شيء لا يعد حتى موضوعًا، ولم يُعرض حتى في متحف، شأن حفر حفرة بسانترال بارك وملئها، على نحو ما دعا إلى ذلك الفنان السويدي أولدنبورغ؟ لئن كانت هذه «أعمال فنية»، فإنه يلزم عن هذا أن كل حجارة الطريق وسائر الموضوعات والأحداث باتت تشكّل هي «أعمالًا فنية»؟ وإلا دُلّوني ـ يستنكر جودمان ـ عما الذي يميّز «العمل الفني» عن سواه؟ أيعود ذلك إلى أن «فنانًا» معينًا سماه بتلك التسمية؟ أم لأنه تمّ عرضه في متحف أو في معرض؟ الحال أن لا جواب من هذين السؤالين بالأمر المقنع.

والذي يراه نيلسون جودمان، أن جزءًا من هذا الإشكال إنما يؤول إلى أننا نطرح سؤالًا زائفًا ـ ذلك أننا لا نستطيع أن نقر بأن شيئًا معينًا يمكن أن يشتغل اشتغال «عمل فني» في بعض الأوقات ولا يستطيع أن يفعل ذلك في أوقات أخرى. وبالنسبة إلى الحالات الحاسمة، فإن السؤال الحقّ ما كان هو: «ما هي الموضوعات التي تشكّل (على وجه الدوام) أعمالًا فنية؟» وإنما هو بالأولى: «متى يشغل موضوع معين وظيفة عمل فني؟» أو قل بعبارة وجيزة: «متى يحدث الفن؟»

والجواب الذي يقدمه نيلسون جودمان هو التالي: تمامًا مثلما يمكن «لموضوع» معين أن يستحيل «رمزًا» في لحظات معينة وفي ظروف محددة، فكذلك يمكن «لموضوع» معين أن يمسي «عملًا فنيًا» في لحظات معينة وألا يمسي كذلك في لحظات أخرى. والحال أن من شأن «موضوع» معين أن يصير، بالذات، «عملًا فنيًا» إذا ما هو تمّ «توظيفه» أو «اشتغاله» بوسمه «رمزًا». وطالما ظل الحجر مرميًا على قارعة الطريق، فإنه عادة ما لا يشكّل «عملًا فنيًا». لكن، يمكن أن يشكّل هو «عملًا فنيًا» حين يُعرض على النظر في متحف فن. ذلك أنه بعامة إذا كان الحجر ملقى على قارعة الطريق، فإنه لا يكون عادة آنها يؤدي أية وظيفة رمزية. تُرى، ما الذي يمكن أن يرمز إليه حجر مرمي على قارعة الطريق؟ والجواب: لا شيء. هذا بينما حين يُعرض ذاك الحجر في معرض، فإنه يقدم «مثالًا» عن بعض «الخصائص» ـ مثلًا خصائص «الشكل» و«اللون» و«النسيج» ـ التي يُصار إلى اعتبارها آنذاك «خصائص فنية». ومن شأن حفر حفرة وملئها أن يشتغل بوسمه «عملًا فنيًا» في حال ما إذا أثار انتباهنا بوصفه «رمزًا» يقدم «مثالًا». هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن من شأن لوحة من لوحات رامبرانت أن تتوقف إن عن أن تبقى «عملًا فنيًا» إن هي استعملت ـ اشتغلت ـ رتاقة لنافذة أصابها كسر أو إنْ هي وظفت حامية فوق رؤوسنا نحتمي بها دريئةْ. قد يعترض معترض على هذا الطرح بالقول: أليس من المبالغة القول بأن «موضوعًا» معينًا يمسي «عملًا فنيًا» عندما لا يشتغل اللهمَّ إلا على نحو رمزي؟ أَوَ ليست تبقى لوحة رامبرانت عملًا فنيًا حتى حين تشتغل هي دريئة؟ أَوَ ليس لا يمكن للحجر أن يصير «فنًا» حتى حين يشتغل هو بحسبانه «فنًا»؟ لكن، أليس من شأن الكرسي أن يبقى كرسيًا، حتى وإن نحن لم نجلس عليه البتة؟ وأليس من أمر علبة تعبئة أن تبقى علبة تعبئة، حتى ولو نحن لم نستعملها اللهمَّ إلا للجلوس عليها؟ الحال أن الحديث عما الذي يفعله «الفن»، لا يعني الحديث عما هو «الفن»؛ لكن نيلسون جودمان يريد أن يوحي لنا بالقول إن ما يفعله «الفن» هو الأمر المهم.

لكن، دعنا نتساءل بداية: ما «الرمز»؟ وما «التمثيل»؟ وما هي، بصفة عامة، أهم المفاهيم التي استند إليها نيلسون جودمان في الحديث عن «ما الذي يحدث في الفن»؟

حسب أحد أبرز شراح فلسفة نيلسون جودمان الباحث الفرنسي روجيه بويفي، فإنه يوجد ثمة على التدقيق برنامجان للإستتيقا: أ ـ البرنامج الأول هو البرنامج التقليدي الذي يذهب إلى أن مهمة الإستتيقا إنما هي الكشف عن التجربة الجمالية وإيضاحها. ب ـ والبرنامج الثاني هو البرنامج الذي يعتبر الإستتيقا جزءًا من نظرية أعم هي «نظرية الرموز». والذي عند الفيلسوف الأمريكي المعاصر نيلسون جودمان أن ما يميّز الإستتيقا ما كان هو ضرب من «التجربة الجمالية»، على النحو الذي دندن حوله الكثير من الفلاسفة الجماليين التقليديين وحاموا حول حماه الزمن الطويل، من فلاسفة القرن الثامن عشر الإنجليزي إلى فلاسفة القرن التاسع عشر، مرورًا بكانط وشلينج وشلايرماخر وكروتشه وغيرهم كثير... وإنما ما يهم الإستتيقا، حقًا، هو نمط اشتغال الرموز، أو كيف تشتغل الرموز؛ لا سيما في ميدان الفن. فلا تكمن الإستتيقا في التساؤل حول ترابط بين ضرب من الجوانية أو حالة ذات أو طريقة معينة في تمثل الأشياء ـ «الذات» ـ والأشياء الفنية عينها ـ «الموضوع» ـ وإنما شأن الإستتيقا أن تفحص كيف تدلُّ الرموز ـ ومنها الرموز الفنية ـ دلالتها؟ وما هي الطريقة التي بها تدلُّ الدلالة؟ وإنما حقيقة الإستتيقا، عند نيلسون جودمان، أنها فرع من نظرية عامة في الرموز. فلا تدور هي على «تجارب» و«أفكار» و«تمثلات» و«معيشات» و«نوايا» و«قصود» و«رؤى» و«انطباعات» و«كيانات ذهنية» أو «حالات نفسية». وذلك لأن «الرموز»، في حقيقتها، كيانات عيانية ومادية. وهذا ما يعنيه فعل «دَلَّ» عند نيلسون جودمان. ما يهمه، إذن، هو العلاقة الدلالية التي تقيمها الرموز مع ما تدلُّ عليه، وما يأخذ بمجامع فكره هو العلاقات التركيبية التي تنسجها في ما بينها البين، والاستعمال التداولي الذي نستعملها بوفقه لفهم ما يحيط بنا. هو ذا موضوع الإستتيقا على التحقيق. يقول جودمان: «تأسس تصوّر الإستتيقا ـ هذا التصوّر الذي يبدو طبيعيًا ولا يمكن تحاشيه ـ على مثنوية «الذات» و«الموضوع»، و«الجوهر» و«العرض»؛ مما أدى إلى إهمال تأويل الاهتمامات المعرفية والإستتيقية». وفي اعتباره، فإنه آن الأوان لاستحداث تأويل للفن يقوم على تحليل الرموز وبيان كيفية اشتغالها؛ أي على بيان وظيفيتها.

يمكن للأعمال الفنية، وكذا للمناظر أو للورود، أن «تعبّر» عن شيء ما. ويمكن للوحة معينة أو لمنظر ما أن «يعبّرا» عن هم وحزن، كما أن الوردة يمكن أن «تعبر» عن وداعة ولطافة. كيف لإستتيقا تتنزل منها التجربة منزل المركز، كما لدى عدد من الفلاسفة المحدثين، ولإستتيقا مفهومة ضمن إطار الرموز العام، كما لدى نيلسون جودمان، أن يفحصا ظاهرة «التعبير» عن سوداوية شيء معين أو عن وداعته؟

في الحال الأولى، ولتكن فلسفة كانط الجمالية نموذجًا لها، فإن إدراك ما الذي «يعبّر» عنه «عمل فني» أو «منظر معين»، إنما هو القيام بتجربة مضمونها دائر على

«الدلالة التعبيرية» لعمل فني ما أو لمنظر معين. إن هي كانت ثمة لوحة أو منظر «يعبّر» عن الحزن، فإن إدراك حزن اللوحة أو المنظر يتمّ عبر «الإحساس» بما يعتري الذات؛ وهذا ما يسمح لها بإدراك حزن اللوحة أو سوداوية المنظر. وما الفارق بين «عمل فني تعبيري» و«شيء طبيعي تعبيري»؟ في حال عمل فني، يكون قصد المؤلف تبليغ دلالة. بينما حين يكون ثمة شيء طبيعي يعبّر عن حزن، فإنه يبدو أن ثمة مماثلة مع ما كان سوف يحدث لو أن شخصًا معينًا كان ينوي تبليغ إحساس، أو هو على الحقيقة إسقاط لإحساس على منظر... والحال أن البعض يعتقد أن الأمر عينه يحدث مع «العمل الفني» حين يتمّ إسقاط حالنا عليه. وبالجملة، عند هؤلاء الجماليين، إنما الدلالة التعبيرية دلالة «إحساس» يخبره المؤلف أو المتفرج سواء في استقلال عن بعضهما البعض أم في غير ما استقلال.

أما نيلسون جودمان، فيرى أنه لئن كانت لوحة معينة تعبّر عن الحزن، فإنها «تعطي مثالًا استعاريًا عن واقع كون إنسان ما إنسانًا حزينًا». وبلغة المناطقة، فإن من شأن اللوحة التي تصوّر الحزن أن تكون توضيحًا تمثيليًا للمحمول المنطقي الوارد في العبارة: «[يوجد] س في حال حزن» أو معنى أن «يكون المرء حزينًا» أو إن ساغ التعبير معنى «كينونة الحزن=أن تكون حزينًا». فلا يتعلق الأمر، من ثم، بتجربة حزن، وإنما يتعلق بتمثيل استعاري لحال الحزن.

لكن كيف للوحة أن تقدّم مثالًا ـ تعطي مثالًا ـ استعاريًا؟ ما معنى «إعطاء مثال» أو «تقديم مثال» أو «التمثيل» بعامة؟ وما معنى «التمثيل الاستعاري» بخاصة؟ ما الذي جاء «المحمول» ليفعله هنا؟ الحال أن مفهوم «الفن»، وبالتبع مفهوم «العمل الفني»، رهين بالإجابة عن هذه الأسئلة.

عندما تقدّم لوحة معينة مثالًا، عندما تُمثل بمثال، فإنها تكون قد اشتغلت آنذاك بوسمها «رمزًا» في إطار نسق أو نظام من الرموز. وقد سعى كتاب «لغات الفن» (1968) ـ لنيلسون جودمان ـ إلى تطوير «نظرية عامة في الرموز». و«الرموز»، هنا، هي «الحروف» و«الكلمات» و«الصور» و«الرسوم البيانية» و«الخرائط» وما شابه ذلك... وما يقصده نيلسون جودمان، حقيقة، ما كان هو «فكرة»، ولا «تصورا ذهنيا»، ولا «دلالة نفسية». إنما «الرمز» «شيء»، على نحو ما يمكن أن تكونه طاولة أو شجرة. لكن وظيفة هذا «الشي» وظيفة «سميوطيقية»؛ أي أنها «تشير» إلى شيء ما. خذ، مثلًا، الرمز «وردة»، تجد أن «الوردة» عبارة عن سلسلة أحرف: و ـ ر ـ د ـ ة. وهي شيء «مادي» إذا ما نُطق بها ـ أي أنها «صوت» وليست شيئًا ذهنيا أو معنى مجردا. والحال أن «الوردة» تشير إلى تلك الوردات الفردية التي هي كيانات مادية موجودة في العالم. فلا يقبل نيلسون جودمان سوى الكيانات المادية المرتبطة بعلاقات إحالة: س، مثلًا، «وردة»، باعتبارها رمزا، تحيل على «ع»، هذه الوردة الفلانية. وتعطي الوردة الفلانية هذه «مثال» الوردة، أو قل إنها تقدّم عيّنة على الورد، إلى جانب وردات أخريات. فقد تحقق بهذا، أن «الرمز» كيان مادي يحيل على كيان مادي آخر.

وما النظام ـ أو النسق ـ الرمزي؟ هو شبكة من التوصيفات تهيكل مجالًا معينًا وتنظمه بالتمييز والتصنيف والمقابلة والمشـابهة والمماثلة وتحديد الهوية... وهذه الشبكة واقعة في العالم وقوعًا متجسدًا، وما كانت هي مجرد «صور ذهنية»؛ أي مجردات. والدلالة على «شيء» معين بعلامة ما يمكن أن تكون دلالة حرفية، مثلما يمكن أن تكون دلالة استعارية. إذا ما نحن استعملنا، مثلًا، لفظ «وردة» للدلالة على نبتة ذات صفات معينة، فإن الدلالة تكون ههنا حرفية، وإذا ما نحن اسـتعملناه للإحالة على «فتـاة»، فإن الدلالة ههنا تكون استعارية. ويمكن لوضع المثال ـ التمثيل ـ أن يكون حرفيًا، كما يمكن له أن يكون استعاريًا: إذا ما نحن اسـتعملنا فتاة جميلة للدلالة علـى وردة، فإن الفتاة تصير تمثـل آنها تمثيلًا استعاريًا المحمول: «=أن تكون وردة».

وهكذا، فإن ما يتمّ التعبير عنه، في «عمل فني»، ما كان هو ما يشعر به صاحبه، ولا كان هو ما أراد أن «يعبّر» عنه العمل؛ فضلًا عن أن يكون هو ما نشعر به إذ ندرك العمل، وإنما هو ما «يمثل له» «الرمز» تمثيلًا؛ وذلك حتى وإن كان لا يمثل له إلا في ضوء نظام رمزي؛ أي عن طريق أرسومة ـ أو خطاطة ـ أو مجال أو ميدان. وهكذا، لئن هي كانت لوحة معينة تعبّر عن «الحزن»، فذلك لأن المحمول ـ «أن تكون حزينًا» أو «أن تحزن» ـ يشـير إلى ذلك إشارة استعارية ويحيل عليه إحالة مجازية.

قد يعترض معترض على هذا التعريف بالقول: إن ذلك الأمر يحدث ونحن ننظر إلى لوحة إذ تحصل لنا تجربة، شـأن تجربة الحـزن مثلًا؛ فلذلك نجـد أن اللوحة تعبّر عن الحزن. والجواب على هذا الاعتراض: يمكن لشخص معيّن أن يشعر بالحزن وهو ينظر إلى لوحة مـن دون أن تكون اللوحة تعبّر عن الحزن. مثلًا؛ قد تقتـرن هذه اللوحة، في ذهنه، بذكرى صديق فقيد كان يعشق تلك اللوحة. هذه علاقة إثارة ذكرى وإهاجة لاعج، من دون أن تكون اللوحة، في نفسها، تحيل على الحزن. على أن هذه العلاقة باللوحة إنما هي علاقة نفسية، وما كانت هي علاقة إسـتتيقية. وما تثيره اللوحة من لاعج لا يفيدنا أي شي جديد حول اللوحة نفسها، إنما اللاعج ينبئ عن حال الشخص نفسه لا عن موضوع اللوحة عينه. فالمحمـول «يثير الحـزن» لا يتعلـق بالأعمال الفنية، وإنمـا بردود الفعل النفسـية لدى الأشخاص. والتقدم بالسؤال: «ما الذي تثيره فيك هذه اللوحة؟» شأنه أن يدخل في صميم بحث سيكولوجي، وشأن جوابه ألا يفيد أي شيء عن «العمل الفني» في أمر ذاته، وألا يكون جوابًا إستتيقيًا بالمرة.

وما هو مهم، في عرف نيلسـون جودمان، هو ما يلي: أن يشتغل رمز معين على نحو إستتيقي؛ ذاك أمر ما كان منوطًا بتجربة أو متعلقًا بخبرة؛ لأن طريقة الاشتغال الإستتيقية تكمن في ضرب من العلاقة بين الرمز وما يرمز إليه، ولا تسـم تجربة معينة بالذات. وبالضد من هذا، لئن كان الأمر لا يستدعي تجربة، فإنه يستدعي كفاية. لنفرض، مثلًا، أن أحدهم استعمل لوحة من لوحات الرسام الهولندي رامبرانت لرتق فتق في نافذة، فإن

اللوحة تصير هنا تقدّم مثالًا عن المحمول «مساحة مسطحة». لكن هذا المحمول ما كان محمولًا إستتيقيا، وذلك لأنه لا يسمح لنا بدرك بعض الخصائص التي تملكها اللوحة، بمعزل عمّا يمكن أن تفيد في استعماله. هذا بينما حين تقدّم لوحة ما مثالًا عن محمولات، نظير «ظريفة» أو «حزينة» أو «مزعجة»، فإن اشتغالها يكون في غالب الأوقات اشتغالًا إستتيقيًا.

والحقيقة أنه لا تشير «السمات» أو «الخصائص» التي تتوافق مع هذه المحمولات إلى ما يجعل الشيء يصلح لغاية استعماله، وإنما تشير إلى ما يكُوِّنه «الشيء»، في حقيقته، عندما نفحصه بوسمه «رمزًا»؛ أي أنه يكون شيئًا يحمل دلالة. ولئن ما كان ما هو إستتيقي من قبيل «التجربة»، فإن علينا أن نعرف كيف نتبين نمط اشتغاله الإستتيقي بما هو «رمز» للأشياء التي تحيط بنا. وما يساعدنا، عمومًا، في هذا الأمر إنما هو «السياقات» التي نجد فيها هذا «الرمز» و«التربية» التي كنا قد تلقيناها منذ نعومة أظافرنا. لكن، لا يتعلق الأمر هنا بأية «معرفة» تكون عن «الغرض» بمعزل، وإنما الأمر بالضد، لكي يشتغل شيء معيّن اشتغالًا إستتيقيًا، فإن علينا أن ننتبه إلى بعض سماته الرمزية والوظيفية انتباهًا إستتيقيًا. وهذا ليس مجرد أمر سلبي، ولكنه يفترض نشاطًا ذهنيًا وحتى تصوريًا؛ لأن الأمر يتعلق بتفييئ علاقات بين مختلف المجالات وتصنيفها وضبطها؛ فضلًا عن أعمال إضافة وزيادة وإجراء تمييز وإعادة تصنيف... فقد دلَّ ما تقدّم على أنه لا يتعلق الأمر بتجربة مخصوصة، وإنما يتعلق بنشاط ذهني ضروري لضبط صلات سميوطيقية؛ بما فيها تلك العلاقات الإستتيقية.

والحال أن هذه السميوطيقا يطبقها نيلسون جودمان على «قضايا الفن»: التمثل التصويري، صحة الأعمال الفنية، طبيعة النصوص الأدبية، طبيعة النصوص التخييلية، الدلالة المعمارية... بما قد يبدو أنه لا صلة له بالإستتيقا على الطريقة الكانطية، وأن لا علاقة له بعامة مع التجربة الإستتيقية، وفي ما يبدو أنه إعادة تصوّر للإستتيقا جذري.

ب ـ هانس جادامير: الفن صناعة كوسموس

يتساءل الفيلسوف الألماني هانس جورج غادامير (1900 ـ 2002): ما الذي يعنيه اصطلاح «الفن»؟ ويذكرنا بأن المفهوم قديم جدا يعود إلى الإغريق والرومان الذين كانوا قد وضعوا لفظي «Technè/Ars» للدلالة على نفس الشيء: الصنائع أكانت هي صنائع آلية

أم صنائع فنية. لكن «الفـن»، بمعناه المتعارف عليه اليوم، لا يمكن الحديث عنه إلا بدءًا من منعطف عام 1800. في سـابق الأيـام كان يتمّ الحديث دوما، حيـن يراد أن يقصد به «الفن» بمعنانا اليوم، عن «الفنون الجميلة». وكانت كل الصنائع الميكانيكية تُسـمى آنها «فنونًا»؛ بمعنى «صنائع». لكن «الفن» أمسى، في الاستعمال الحديث، يعني شيئًا جديدًا. ترى، ما الذي بات يقوله على وجه الدقة؟ الحال أن ما كان يضاد «الفن»، قديمًا، إنما هو «الطبيعة». ذلك أن الأساس في «الفن» كان هو ما «يُفعل» أو ما «يُصنع»؛ أي كان هو ما «يُنتج» Poèsis؛ وهو الأمر الذي لا يزال لفظ «الشعر» الإفرنجي شاهدا عليه، علمًا أن ما كان فـي حينه يُفهم من «الإنتاج» Poèsis هو ما «يُصنع» على هذا النحو أو ذاك. ثم بدأت ما تسـمى باسـم «الفنون الجميلة» على التميّز عن كل «منجزات» أو «إنتاجات» الإنسان الأخرى التي هي «الفنون الأخرى» ـ التي هي «الصنائـع»؛ وذلك بغاية تبيين أن «الفن» يشكّل نوعًا خاصًا من ملاقاة الإنسان لنفسه باعتباره إنسانًا ذا مهارة Homo habilis. ولئن صح أن الإنسان يجد/يلاقي نفسه في إنتاج صنعي تقليدي، في «الأداة» كما في «المنتوج»، فإننا نكون، في «العمل الفني»، أمام لقاء من طراز آخر للإنسان بنفسه. فأمام لوحة فنية أو مسرحية أو غيرها من «أعمال فنية»، فإننا لا نريد أن نرى فيها العناصر الواقعية الأخرى المستنسخة من الواقع، وإنما نريد أن نرى الإبداع البشري الذي يصنع «كوسموسا» ـ Cosmos ـ مخصوصًـا، نظاما أمسـى في ديمومـة ـ وهو النظيمة التي نسـميها «كينونة جميلة». ونحن نقصد بها منذ القديم شـيئًا يشـهد على «التـوازي» Symetria لا بالمعنى الرياضي الضيق وإنما بالمعنى الكينوني: انسجام الأجزاء في جملة جامعة أو قل «التناغم» القائم على «التقايس» Métrion. ما «الفن» إذن إذا كان هو ما يوسم بالقياس إلى التقايس والتلاؤم والتناغم؟ منذ أن أمسـى «الفن» «فنًا»، في العصر الرومانسي الذي تأسس فيه القول بديانة الفن، صار الفن ترجمة عن اشـرئباب أو عن شـرئبيبة إلـى ما وراء عالم الحياة، وذلك بفضل بهاء نظامه وجماله. ولعل من بـاب الصبيانية الحديث عن «الفنون الجميلة التي ما عادت جميلة»، وذلك في احتجاج على «الفن» ونكاية به بدعوى أنه ما عاد ينتج «الجميل»؛ وبالتالي ما عاد «فنًـا». والحق أن «الفنون القبيحة» أو «الفنون الجميلة التي ما عادت جميلة»، هي جميلـة من حيث ما هي فنون، حتـى وإن كانت لا تبدو كذلك لملاحظ سـاذج ولذوقه. ولقد كان كانط يعلم علم اليقين أن «التمثيل» المشـرق للقبيح يمكن أن يكون جميلًا. والحال أن ههنا يكمن الطابع الحاسـم في الفن: من شأن الفن أن يشهد على ما هو مناسب، ومن أمره أن يقوم على هذا الانسجام والتناغم. هو ذا ما ينبغي علينا أن نتعلمه من الفـن. يجب أن نتعلم أن ثمة قوى تلاحم تسـتيقظ بذاتها في «العمل الفني»، كأنها «كوسـموس» ينهض بنفسـه، على نحو ما تصوره الإغريـق، وهي ما تجعله شاهدًا على أشكال توازن. وعلى هذا المستوى، ليس للموسيقار أن يتعلم من عالم الفيزياء كيف يسـوي آلته الهوائية، بل الأمر بالضـد. إنما «الفنان» هو من يتقـن التناغم، وإنما «الفن» هو خلق كون متناغم ـ كوسموس ـ وشديد الدقة.

تفكيك مفهوم «الفن» عند آرثير دانتو:

أ ـ في نقد نظرية ـ الفن تعبير ـ آرثير دانتو:

يرى المفكر الجمالي الأمريكي آرثير دانتو (1924 ـ 2013) إن نجاح نظرية التعبير هو ما يصنع في الوقت عينه إخفاقها. كان نجاحها يتمثل في قدرتها على تفسير «الفن» برمته تفسيرًا موحدًا منمطًا ـ أي باعتباره تعبيرًا عن الأحاسيس. وإخفاقها يكمن في واقعة أن ليس لها إلا طريق واحد لتفسير الفن مأخوذ هكذا على وجه الجملة. لكن، ما كان فاجأ هذه النظرية إنما هو أشكال الانفصالات والانقطاعات التي شهد عليها الفن الحديث، والتي تجاوزت إطار النظرية الكلاسيكية الضيق. فعندما تبدت أولى أشكال الانفصال باعتبارها ظواهر محبطة في تاريخ التمثل، وقد تُصوِّر تصورًا تاريخيًا استمراريًا، فإن افتراض أن الفنانين لربما كانت لهم رؤى تعبيرية بدل أن تكون لهم رؤى تمثيلية، كان قد تمّ التوصل إلى اكتشافه بالفعل والإيقان منه. لكن، بدءًا من عام 1906 تقريبًا، بدا أن تاريخ الفن تاريخ انفصال. والحال أن ضعف النظرية التعبيرية إنما يكمن في عجزها عن تفسير الانقطاعات والاختلافات التي رافقت مختلف الموجات الفنية: الوحشية والتكعيبية والمستقبلية والتجريدية والسوريالية والدادائية والتعبيرية والتعبيرية المجردة والحدية وما بعد الحدية والتصورية والواقعية المجردة والتعبيرية الجديدة... مع تفاوت في ديمومتها واستمراريتها، إلى حد أن بعضها دام شهورًا فقط... وإن عجز التعبيرية لباد، في رأي آرثير دانتو، من خلال بعض التساؤلات الأساسية. فمثلًا، «عبّرت» التكعيبية عن «أي شيء» هي؟ وهلّا كانت أحاسيس الفنان التشكيلي الفرنسي جورج براك (1882 ـ 1963) والرسام الإسباني پابلو پيكاسو (1881 ـ 1973) أحاسيس واحدة متوافقة؟ الحال أن نظرية التعبير نظرية أضعف من أن تفسر هذه الفورة في الأساليب والسَّوْرة في الأنواع الفنية، لكن ميزتها تكمن في اعتبارها أن الأعمال الفنية، على الرغم من اختلافاتها الشكلية، تشكّل نوعًا طبيعيًا. كما أنها عبرت تعبيرًا علميًا عن سؤال بقي معلقًا منذ أيام أفلاطون: ما هو «الفن»؟ وقد أظهر هذا السؤال أنه سؤال مستعجل عندما انهار الأنموذج السائد، لكن النظرية انهارت بانهياره.

ب ـ تفكيك مفهوم «الفن» عند آرثير دانتو:

يرى آرثير دانتو أن تاريخ النزعة الحداثية، التي بدأت في نهاية سنوات الثمانينات من القرن التاسع عشر، هو تاريخ تفكيك مفهوم «الفن» الذي امتد تطوره أزيد من خمسمائة عام. إذ ما عاد المطلوب من «الفن» أن يكون «جميلًا»، ولا أن يجهد نفسه على أن يقدّم

إلى العين جملة إحساسات مكافئة لتلك التي يقدّمها العالم الواقعي. وما عاد «الفن» ملزما بأن يكون له «موضوع بصري». ولا بأن يبدي أشكاله في «فضاء بصري». لا ولا كان له أن يكون «لمسة الفنان السحرية». كل هذه الأمور التي طرحها «الفن» و«لفظها» تمت خلال عقود عديدة: بفضلها صار بإمكان أي شيء أن يمسي «فنًا»، وفي الوقت نفسه أن يكون مباينًا لما يأمله «فن عظيم» صار محسوبًا على الماضي، وفي الإبان ذاته سمح بميلاد «نظرة ليبرالية» إلى الإبداع الفني الذي، بطريقته الخاصة، اشتغل طرازا لمختلف أنواع التحرر التي كان يُتطلع إليها ويُتاق خلال سنوات الستينات من القرن الماضي. ففكرة الفنان الأمريكي أندي وارول، التي بمقتضاها ما من شيء إلا ويمكن أن يكون «فنًا»، كانت بمعنى ما من المعاني الطراز الذي احتذاه كل أولئك الذين كانوا يأملون في تصيير الكائنات البشرية ما اختارت هي أن تكونه ما أن ألغيت الفوارق التي حددت الثقافة. والحال أن عبارة الفنان الألماني جوزيف بويز Joseph Beuys (1921 ـ 1986) التي بحسبها أن سائر الناس يمكن أن يكونوا فنانين شكلت ضميمة لنزعة أندي وارول المساواتية.

على أن عبارة أندي وارول كان لها معنًى آخر. فقد كشفت أنه لا يمكن معرفة ما إذا كان «شيء» معين «عملًا فنيًا» بالاكتفاء بمشاهدته والتفرج عليه. ذلك أنه ما عاد «الفن» مجبرًا على أن يكتسي حلة بصرية خاصة. ومن ثمة استحال تدريس مفهوم «الفن» بالاستناد إلى نماذج خاصة. وبطبيعة الحال، لا زال يوجد مائز بين ما هو «فن» وما هو «ليس بفن»، بين «الآثار الفنية» وما يسميه دانتو «مجرد موضوعات [=أشياء] واقعية». وما أفهمنا أندي وارول إياه، هو أنه من المستحيل اكتشاف هذا المائز بمجرد إعمال النظر وحده. فالعين، ذاك العضو الإستتيقي الذي لطالما تمّ تقديره والذي لطالما كان يتمّ اعتبار الفارق بين «الفن» و«ما عداه» بمجرد العود إلى طبيعة المرئي، ما عادت تملك أية أهمية فلسفية مهما ضؤلت، لما بدا أن ما يميّز مجال «الفن» عن «غير الفن» أمسى يعود إلى نظام غير مرئي وليس إلى نظام المرئي.

2 ـ في امتناع تعريف الفن: موقف النُّفاة

من بين المسائل الأساسية التي طرحتها الفلسفة التحليلية: مسألة تحديد ما هو «الفن». والحال أن ثمة أطروحتين أساسيتين بهذا الصدد:

1 ـ واحدة تقول بأنه لا يمكن أن يوجد أي شرط (ضروري) لاستعمال مفهوم «الفن» (وايتز Weitz، وكينيك Kennick).

2 ـ والثانية تقول إنه لا يوجد أي شرط (كاف) لاستعمال المفاهيم الإستتيقية (Sibley).

موقف الفيلسوف الأمريكي موريتس وايتز: الفن مفهوم مفتوح

يُعدُّ هذا الفيلسوف الأمريكي (1916 ـ 1981م) الناقد الأكثر تأثيرا للعقيدة التقليدية المتعلقة بسمة «العمل الفني» الثابتة. كان الرجل، في كتابه «فلسفة الفنون» (1950)، قد دافع عن فكرة أن على الإستتيقا أن تجهد نفسها من أجل إنتاج «تعريف لكنه الفن». وقد اقترح آنها تعريفًا يقول: «ما من عمل فني إلا وهو جملة عضوية معروضة من خلال وسيط حسّي مكون من عناصر، ومن خصائص تعبيرية، ومن علاقات تربط بينهما» . وأضاف قائلًا: «هو ذا ما أحسبه تعريفًا واقعيًا للفن». وقد وصفت المفكرة الجمالية التحليلية البريطانية مارغريت ماكدونالد (1907 ـ 1956م) هذا التعريف بأنه «عبارة جوفاء» و«تعبير استعاري»، تمامًا كما كانت كل تعاريف الفن لدى الفلاسفة المتقدمين عليه. وإذ هي انتقدت الرجل، فما انتقدته فقط لأنه قدّم جوابًا فاقدًا للمعنى عن سؤال مشروع، وإنما انتقدت السؤال عينه؛ إذ السؤل نفسه الذي أراد أن يقدم جوابًا عنه لا معنى له: «آنَ الوقت للتساؤل عما إذا كنا بحاجة إلى تعاريف ونظريات عامة في مجال الإستتيقا. ولئن ما كانت الأعمال الفنية عبارة عن جماع اعتباطي لأعمال، فإنها لا تشكل، بالمثل، طائفة من الموضوعات تجتمع على سمات مشتركة. إنما هي أسرة من الأعمال لها فروع متعددة. وذلك على الرغم من أن هذه المماثلة، شأنها في ذلك شأن أية مماثلة في الفلسفة، لا ينبغي لها أن تحمل على محمل الجد. وما هو مؤكد حقًا، هو أن على الإستتيقا أن تحقق ضروبًا من التقدم؛ إذ ينبغي أن يتقدّم الفحص المفصل للإستعمال غير الفلسفي للغة اختصارات الفلاسفة وتعميماتهم».

دفعت ملاحظات السيدة الوجيهة على تعريف موريتس وايتز الأول للفن إلى أن أعاد هو التأمل مليّة في ما سوف يقدم عليه في ما بعد. وقد استغرقت هذه الوقفة التأمليّة منه خمس سنوات لكي يطلع علينا بمقاله الشهير: «دور النظرية في الإستتيقا» والذي عده أحد علماء الجمال المعاصرين ـ ستولنيتز ـ «المقال الذي نوقش أكثر من غيره من مقالات الإستتيقا الأنجلو ـ أمريكية في الجيل الأخير» (1978م). يقول في هذا المقال: «كانت النظرية هي قطب الرحى في الإستتيقا، ولا تزال هي تشغل فلسفة الفن. وإن اهتمامنا الأساسي المعلن ليبقى هو تحديد طبيعة الفن. وتتصور النظرية التقليدية التعريف بحسبانه بيان السمات

الضرورية والكافية لما هو مراد تعريفه. وهذا البيان يسعى إلى أن يكون تأكيدًا حقيقيًا أو خاطئًا حول كنه «الفن»، حول ما يسمه عن أي شيء آخر ويميزه».

وبعد مضي عقدين من الزمن، كتب الرجل يقول: «كل نظريات الفن، الماضية والحاضرة والآتية، بتعاريفها للفن المدعاة واقعية، محكوم عليها بالفشل؛ وذلك لأنها تكوّن فكرة خاطئة عن مفهوم الفن». ولهذا السبب، يرى أن: «المشكلة التي ينبغي أن نبدأ بها ما كانت هي: «ما الفن؟»، وإنما هي: أي نوع من المفاهيم هو مفهوم «الفن»؟» وقد رام موريتس وايتز تغيير منظور تعريف «الفن» هذا: فما عاد الأمر، على التحقيق، يتعلق بالفن، وإنما أمسى يدور، على التدقيق، على «الفن» ـ وقد وضع اللفظ بين مزدوجتين ـ أي بالنظر في «مفهوم الشيء» وليس في «الشيء نفسه»، وباعتبار أن موضوع التفكير ما عاد هو «الشيء» إياه وإنما أمسى هو «اللفظ» الذي عليه مداره. وهكذا أضحت مسألة الإستتيقا الجوهرية تكمن في تقديم وصف وثيق الصلة باستعمال مفهوم «الفن». ويعتبر وايتز أن الخطأ الجوهري الذي ارتكبته الإستتيقا التقليدية يكمن في أنها كانت تنطلق من مقدمات باطلة بطلانًا دلاليًا. ويستعين ههنا بفيتجنشتاين من خلال نظريته الشهيرة في «ألعاب اللغة». وإذ يفعل ذلك، يرى أن الشروط التي بحثت عنها الإستتيقا التقليدية لتحديد «الفن» ليست توجد حقيقة وليست تتوفر في الواقع. والأمر أشبه شيء يكون بمطاردة الإستتيقا التقليدية لشبح. يقول: «إن محاولة الإستتيقا التقليدية لاكتشاف سمات ضرورية وكافية تسم الفن أمر غير مرحب به من جهة النظر المنطقية؛ لسبب بسيط هو أن هذا المجموع من السمات، ومن ثمة موضوعها هذا، لن يرى النور أبد الدهر». وكما يظهر منطق المفهوم ذلك، فإن الفن لا يملك جملة سمات ضرورية وكافية؛ ولهذا السبب، فإن نظرية في الفن أمر مستحيل منطقيًا وما كانت أبدًا بالأمر الصعب فحسب. تحاول النظرية الفن أن تحدد ما لا يمكن تحديده في الاتجاه الذي تشير إليه».

والحق أنه لا وجود لهذه الحزمة من السمات التي افترضت النظرية التقليدية وجودها وراهنت عليه. ولا يمكن الاستدلال عنها ـ إنْ هي وجدت، وهي غير موجودة بالتأكيد ـ اللهمَّ إلا بالتجربة، وذلك عملًا بقاعدة فيتجنشتاين: «لا تفكر، وإنما عاين». وإذا ما نحن فعلنا ذلك، وجدنا أنه من المستحيل وجود سمات مشتركة تسم الأعمال الفنية: «إذا ما نحن نظرنا بالفعل لكي نرى ما الذي نسميه «فنًا»، فإننا لا نعثر على (...) سمات مشتركة، وإنما نعثر فقط على مروحة من الأشياء المتشابهة». ثم إن: «طابع الفن الشديد الانتشار الكثير المغامرة، وتحولاته التي لا تتوقف، وإبداعاته الجديدة التي تتعاقب، تجعل من المستحيل ضمان جملة سمات محددة».

على هذا الأساس بنى وايتز أطروحته القائلة بأنه من المستحيل، منطقيًا، إقامة الشروط الضرورية والكافية لما ينبغي أن يعد «عملًا فنيًا» أو «فنًا» بعامة. ذلك أن مفهوم «العمل الفني» موصول دائم لتطبيقات دائمة الاستحداث، ومن هناك فإن شروط استعماله لا يمكن أن تحدد تحديدًا ثابتًا، وهي دائمًا، على الضدّ من ذلك، مرنة وقابلة للتغيير. وقد

سـمى وايتز مفهومًا هذا شأنه باسـم «المفهوم المفتوح». وعرّف «المفهوم المفتوح» على النحو التالي: «يعد مفهوم ما مفهومًا مفتوحًا إذا ما هي كانت شروط تطبيقه يمكن أن تُعدَّل وأن تُصحح؛ أي إذا ما كان بمكنتنا أن نتصور أو ننشئ وضعًا أو حالًا يستدعي اتخاذ القرار من جانبنا بغاية إما تمديد اسـتعمال المفهوم حتى يشمل الأشياء الجديدة المعروضة على ناظرينا، وإما اتخاذ مبادرة إغلاق المفهوم، وإما الابتدار إلى ابتداع مفهوم جديد لمعالجة الحالة المستجدة وسمتها المسـتحدثة». وفي ما يتعلق بمفهوم «الفن» حصرًا، يرى وايتز أن: «شروط تطبيقه لا يمكن أبدًا أن يُحصر تعدادها؛ لأن ثمة حالات مستجدة يمكن أن يتمّ تصورها أو خلقها من لدن الفنانين، أو حتى من لدن الطبيعة، بحيث تستدعي قرارًا من لدن أحد بغاية تمديد سـعة المفهـوم أو إغلاقه المفهوم القديم أو إبـداع مفهوم جديد». وهو يستبعد إمكان إغلاق المفهوم: «يمكننا بطبيعة الحال اختيار إغلاق المفهوم، لكن أن نفعل ذلك بالقياس إلى مفاهيم «الفن» و«التراجيديا» أو «صورة فنية للوجه» إلخ... أمر باعث على الضحك؛ لأن من شـأن أمر كهذا ـ إن هو أوتي ـ أن يغلق شروط الإبداعية في الفنون نفسها».

وإذ اسـتحال إغلاق مفهوم «الفن» في حدود ثابتة، فإن نتيجة ذلك أن كل تعريف لا يمكنه إلا أن يكون تعريفًا اعتباطيًا وأحادي الجانب. ذلك أن التعريف يرسم حدا لم يلاحظ في الوقائع، ويمكن أن نرسـمه بطريقة أخرى مشـروعة أيضًا. وإذ اقتنع وايتز بأن تعريف «الفـن» لا يمكن إلا أن يكون أحاديًـا واعتباطيًا ومعياريًا؛ ومن ثمة ينزاح عن الاسـتعمال الحقيقي للمفهوم، فإنه اسـتنتج أن الاسـتعمال الواقعي لهذا المفهـوم لا يمكن أن يكون استعمالًا معياريًا. إذا كان مفهوم «مفتوح» للفن ينبغي أن يطبق على حالات جديدة، فإنه لا يمكن أن يؤسـس على مبدأ جاسـئ جامد ومعياري تقويمي. لا يمكن لمفهـوم «الفن» أن يسـتعمل اسـتعمالًا تقويميًا، وإنما فقط في اتجاه تصنيف محايد. فمن شـأن الاسـتعمال التقويمي للمفهوم أن ينتهي، بالفعل، إلى أثـر ذي عاقبة وخيمة: التمييز بين «ما هو فن» و«ما ليس بفن» وقد أرسـي أبد الدهر؛ ومن ثمة يمكن رفض بعض الأعمال الجديدة بتعلّة أنها لا تسـتجيب إلى المعيار المسـتعمل (بعد أن تمّ إضفاء طابع الإطلاقية عليه). والحل لتفادي الدوغمائية هو استعمال مفهوم «الفن» استعمالًا محايدا من الناحية القيمية، وذلك لبغية واحدة ووحيدة هي إثبات انتمـاء هذا الموضوع إلى الصنف الاختباري لأعمال الفن، بمعزل عن مسألة معرفة ما إذا كان هذا الموضوع يستجيب أم لا إلى معايير عالم الجمال. يدافع وايتز، إذن، عن مفهوم للفن يكون مفتوحًا ضد أعدائه الدوغمائيين. ويؤمن باستعمال للمفهوم يكون استعمالًا «وصفيًا» و«تصنيفيًا» فحسب. وهو وحده ما يمكنه أن يكون مفهومًا مسـتعملًا اسـتعمالًا مفتوحًا ومرنًا؛ لأنه ليس متعلقًا بأي معيار قيمي خاص. وهو مفهوم لا يحدد مسـبقًا كل الحالات الممكنة والمتخيلة. هو مفهوم اختبـاري ووصفي، ضد المفهوم الذي قالت به الإستتيقا التقليدية: وهو المفهوم الثابت والمعياري.

موقف الفيلسوف والفنان الأمريكي پول زيف: تعريف الفن بالمثال

لكن كيف نتعلم استعمال مفهوم «الفن»؟ يرى پول زيف (1920 ـ 2003م) بأنه من الممكن تطويع استعمال مفهوم «الفن» بالطريقة نفسها التي نفسر بها إلى طفل معين ما الذي يعنيه «كتاب» أو «مطرقة»؛ أي بإشهاد أنموذج له، وبتعيين علاماته الأشد دلالة عليه. ويأخذ پول زيف مثال لوحة الرسام الفرنسي نيكولا بوسان (1594 ـ 1665م) «اختطاف السابينات»:

يشير پول زيف إلى سمات هذه اللوحة «الأهم»: أ ـ إنها، أولًا، رسم. ب ـ تمّ تنفيذ هذا الرسم عن قصد وعن طريق واحد وبموهبة وعناية بيِّنين من لدن نيكولا بوسان. ج ـ أراد الرسام أن تعرض اللوحة حيث يمكن أن تشاهد وتُقدّر وتُتأمل ويُبدى الإعجاب بها. د ـ عُرضت اللوحة وتعرض في متحف أو معرض لوحات حيث يمكن للناس بالفعل أن يتأملوها ويدرسوها ويفحصوها ويعجبوا بها وينقدوها ويتحدثوا عنها. هـ ـ يتعلق الأمر بعمل له طابع تشكيلي تصويري. و ـ تملك اللوحة بنية شكلية اشتغل عليها صاحبها بإتقان، وهي بكل تأكيد بنية معقدة. ز ـ اللوحة لوحة جيدة (پول زيف: «مهمة تعريف ما هو العمل الفني» (1953)).

وبالنسبة إلى پول زيف، تشكّل هذه السمات السبع: «جملة شروط كافية لكي يكون شيء ما عملًا فنيًا»، لكن: «رغم أن مجمل السمات المشار إليها يوفر جملة شروط كافية، فإنها لا توفر جملة شروط ضرورية وكافية معًا. فلا واحدة من هذه السمات التي تمّ عدّها تميّز بالضرورة العمل الفني». ذلك أنه ما دامت شروط تطبيق مفهوم يشكّل سلسلة متناهية من العلامات المميزة لا واحدة منها يمكن أن تكون لوحدها ضرورية حقًا، شروطًا صعبة

ومُشكَلة، فإنه يبقى هناك إمكانان: إما أن عددًا ضئيلًا منها يمكن أن يكون كافيًا (مثلما أن عددًا ضئيلًا من الأعضاء يكفي لتوفير سلطان لقرار جمعية)، وإما أنه بدل أن تكون لنا سلسلة من الشروط الضرورية بحيث لا تكون كافية إلا وهي مجتمعة، فإنه من الممكن فصل هذه السمات عن بعضها البعض؛ بحيث أن كل واحدة منها تكون كافية (مثلما يحدث عندما نقول إن لفظ «اسكندنافي» يعني دانماركي أو سويدي أو...). وفي الحالتين معًا ننتهي إلى مفهوم «مغلق»؛ لأنه من الضروري أن نشير إلى الشروط التي ينبغي على موضوع معيّن الاستجابة إليها لكي يوضع تحت المفهوم. فإذن، سوف تكون للمفهوم في كل مرة حدود ثابتة من دون، مع ذلك، أن يشار في التعريف إلى خاصية بعينها مشتركة للموضوعات. وبالتالي، لا يمكن، كما فعل وايتز، أن نستند إلى القناعة بأن الأعمال الفنية لا توجد لها أية خاصية مشتركة لكي نستنتج من ذلك بأنه لا يمكن أن يوجد أي تعريف («مغلق») لمفهوم «الفن». وبالضدّ من ذلك، يمكن لمفهوم أن يكون منغلقًا من غير أن تكون الموضوعات التي يشير إليها تملك خاصية مشتركة.

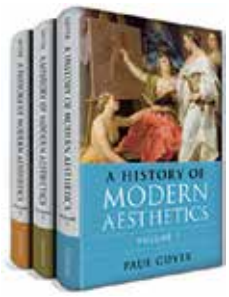
بالنسبة إلى مفهوم «الفن»، لا توجد، حسب ما يذهب إليه پول زيف، أية إمكانية أخرى للوصول إلى تعريف «مغلق»؛ لأنه من المستحيل الإشارة إلى كل التوليفات الممكنة، لا ولا إلى الحدّ الأدنى من الشروط الكافية. ولكي نعيّن شيئًا معينًا على أنه «عمل فني»، يكفي فقط أن نقدر على إقامة تشابه معين مع «مثال أنموذجي». ويكفي لهذا أن يتوفّر في الموضوع المعين عدد جزئي من مجمل السمات المحددة أعلاه. فإذن، يمكن لشيء ما أن يكون «عملًا فنيًا» وهو في الوقت نفسه لا يملك إلا الخاصيات (أ) و(ب) و(ج) (وهذا يعني أن الأمر يتعلق، مثلًا، بلوحة تجريدية رديئة توجد في مكان معين دون أن يتمّ الانتباه إليها). لكن، لا يمكن التعميم بهذا الصدد؛ لأنه من الممكن أن يكون «موضوع» ما يتحلى بهذه السمات من دون أن يكون «عملًا فنيًا». علينا، حسب كل عادة مفردة، اتخاذ القرار حول ما إذا كان يوجد ثمة تشابه كاف أم لا مع الأنموذج. فإذا ما قيل إن موضوعًا معينًا يمسي «عملًا فنيًا» بالنظر إلى تشابهه مع حالات أنموذجية، فإن هذا يجعلنا نفترض أن هذه التشابهات كافية لتسويغ التأكيد الذي يقول بأن «الموضوع» «عمل فني». لا توجد أية قاعدة للاستدلال عما إذا كانت هذه الدرجة متوفرة. وفي حال ما، لسبب أو لآخر، سوف تأسر انتباهنا تخالفات (علمًا أن ما يثير البعض ليس يثير الآخر بالضرورة)، فإنا نتردد في تسمية ذاك العمل «عملًا فنيًا». فإذا ما نحن حددنا شيئًا ما على أنه «عمل فني»، فإن هذا يقوم، إذن، في آخر المطاف على انطباع شخصي وعلى قرار ذاتي. وهو ثمرة ملحوظة عندما يتعلق الأمر بوصف مفهوم اختباري عادي.

على أن وايتز نفسه كان قد قدّم بطريقة مشابهة معايير استعمال مفهوم «الفن»: «في غالب الوقت، عندما نصف شيئًا معينًا على أنه «عمل فني»، فإننا نفعل ذلك تحت شرط أن يكون جنسًا من العمل الصنعي، التي تصنعه المهارة والعفوية والخيال البشري، ويُجسد في وسيطه الحسّي والعمومي ـ حجر، خشب، أصوات، كلمات ـ بعض العناصر والعلاقات التي

يمكن تبيّنها». وهكذا، فإنه: «إذا ما نحن قلنا عن شيء معين بأنه عمل فني، فإن ذلك يعني أننا صرنا نضمن حضور بعض الشروط [...] وإذا ما كان أي واحد من هذه الشروط حاضرًا، إذا ما كان أي معيار من المعايير حاضرًا للتعرف على شيء معين على أنه عمل فني، فإنه لا يمكننا أن نصفه بأنه عمل فني. لكن، حتى وإن حدث هذا الأمر، فإن لا أحد من هذه الشروط ولا واحدة من هذه السلسلة تعد ضرورية وكافية».

انتقد فيتجنشتاين الرأي الاعتباطي المتمثل في الاعتقاد بأن الموضوعات التي تقع تحت نفس المفهوم إنما يكون عليها بالضرورة أن تمتلك سمة مشتركة تسمح لها بالاصطفاف تحت المفهوم عينه. وقد حارل وايتز الإبقاء على منطق الاعتبار نفسه: «إذا لم يوجد أي معيار للتعرف على شيء معين على أنه عمل فني، فإنه لا يمكن وصفه كذلك». وحتى إن هو أكدّ على أن هذه المعايير ما كانت ثابتة ولا كانت هي غير متغيّرة، لا ولا كانت صلبة ولا جاسئة، وإنما رخوة هي ومرنة وقابلة للتمدد والشمول، فإن مما لا شك فيه، عنده، وجود «شرط» «للإستعمال المناسب» لمفهوم «الفن»، وأن مهمة الإستتيقا الأساسية لهي: «وصف الشروط التي وفقها يستعمل هذا المفهوم استعمالًا صحيحًا».

موقف الفيلسوف الأنجلوسكسوني وليام كينيك: مشكلة تعريف الفن مشكلة شبيهية وليست مشكلة حقيقية



يُعدُّ الفيلسوف الأنجلو ـ سكسوني وليام كينيك (1947 ـ 2009م) أحد النقاد الكبار، إلى جانب فايتز، للنظرية التقليدية في «الفن»، لكنه لا يشاطره تصوره. يعتقد بالفعل ـ في مقالته الشهيرة: «هل تقوم الإستتيقا التقليدية على خطأ؟» (1958) ـ أنه في الاستعمال الواقعي لهذا المفهوم، فإننا لا نؤوب إلى هذه الشروط. ويرى أنه يمكن أن نستعمل مفهومًا معينًا حتى ولو لم نقدر على ذكر أية قاعدة لاستعماله. وهو يستعير هذه الفكرة من فيتغنشتاين، ويطبقها على مفهوم «الفن»؛ إذ يمكن أن نستعمل هذا المفهوم حتى ولو كنا لا نقدر على أن نقول كيف نفعل ذلك: «نحن نعلم ما هو الفن عندما لا شخص يسألنا عن معناه؛ وهذا يعني أننا نعرف كيف نستعمل استعمالًا صحيحًا لفظة «فن» والتعبير عن معنى «عمل فني»، بَيْدَ أنه إذا ما أحد سألنا: «ما الفن؟»، فإننا لا نعرف آنها ما الفن؛ وهذا يعني بأننا لا نقتدر على أن نبين عن الفن الإبانة، أكانت إبانة بسيطة أم إبانة معقدة، تنير منطق هذه الكلمة وهذه العبارة». فإن كان بمكنتنا استعمال مفهوم «العمل الفني»، بينما نعجز عن الإشارة إلى الشروط (الضروريةو/أو الكافية) لهذا الاستعمال، فإن المسألة المتعلقة بهذه الشروط تصير فضلة. بل يمكن حتى أن تصير عائقًا؛ لأنها تشوش على الاستعمال غير الإشكالي للسان العادي. وحسب ما ذهب إليه كينيك، فإن المشكلة التي تقدر النظرية التقليدية في الفن على حلها ما حُلَّتْ، وإنما انحلت بكل بساطة: إنْ ما كان ثمة من مسيس حاجة إلى معرفة أي شرط لاستعمال المفهوم استعمالًا ناجحًا، فإنه لا وجود لأي مشكل؛ وإن كان لا وجود لأي مشكل، فإنه لا وجود لأي أمر ينتظر أن يُحل. لقد شغلت

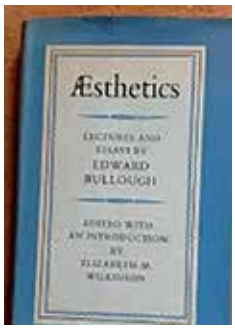
نظرية الفن التقليدية نفسها بمشكلة شبيهة لا حقيقية؛ لا لأن هذه المشكلة لا حل لها، كما ذهب وايتز إلى ذلك، ولكن لأنها مشكلة سطحية تافهة.

ولكي يقنع قارئه بأنه لا حاجة إلى معايير لكي يستعمل مفهوم «الفن»، يطلب منا كينيك تصوّر مخزن ضخم وضعت فيه كل الموضوعات الموجودة في العالم: «إذا ما نحن أمرنا شخصًا بأن يذهب إلى المخزن وأن يخرج منه كل الأعمال الفنية الموجودة فيه، فإنه سوف يستطيع فعلًا النهوض بذلك بنجاح، على الرغم من أنه لا يملك تعريفًا مُرضيًا للفن؛ بمعنى أنه لا يتوفر على قاسم مشترك، على اعتبار أن هذا التعريف لم يوجد حتى الآن. وهب أن هذا الشخص نفسه بُعث به إلى هذا المخزن لكي يُفرغ كل الموضوعات ذات شكل دال أو تلك التي تملك قوة تعبيرية [وهي بعض من التعريفات التي قدمها بعض الفلاسفة الجماليين للفن على مر الزمان]، فإنه لا محالة سوف يجد نفسه في موقف محرج. فهو يعلم ما العمل الفني عندما يلمحه، لكن ليست له إلا فكرة ضعيفة جدًّا، بل حتى منعدمة، عما ينبغي عليه أن يبحث عنه عندما نقول له بأن عليه أن يأتينا بشكلٍ ذي دلالة».

موقف الفيلسوف الأمريكي جورج ديكي: الفن مواضعة مؤسسية

اشتهر الفيلسوف الجمالي الأمريكي جورج ديكي (1926 ـ) بدفاعه عمّا أمسى يعرف في فلسفة الفن المعاصرة باسم: «النظرية المؤسسية في الفن».

كان المفكر الجمالي الإنجليزي إدوراد بولاو (1880 ـ 1934) قد ذهب، في بحثه الشهير: «المسافة النفسية» عاملًا في الفن ومبدأً إستتيقيًا» إلى القول بأن الموقف الإستتيقي يقضي بقيام ضرب من «المسافة النفسية» اتجاه الأشياء. وقد تمثل اعتراض جورج ديكي عليه في القول بأن الظواهر التي يصفها إدوارد بولاو بوفق «مفاهيم نفسية» غامضة يمكن تفسيرها على نحو أفضل إذا ما نحن وصفناها باعتبارها «حالات» حيث تهتدي السلوكات بقواعد. وهكذا، مثلًا، إذا لم يغادر متفرج ردهة المسرح لكي يمدّ يد المساعدة إلى فتاة عذراء حسناء يضايقها وغدٌ بغيض على خشبة المسرح، فليس ذلك لأنه يجد نفسه في «حال نفسي» خالص، أشبه بمن تمّ تنويمه تنويمًا مغناطيسيًا، كما يؤكد على ذلك بولاو، ولكن لأنه يعلم كيف نتصرف عندما نتفرج على مسرحية. فهو إنما ينضبط في سلوكه هذا إلى مواضعة محددة تحديدًا واضحًا، تمنعه من التدخل في أثناء عرض مسرحي.



وحسب جورج ديكي، توجد سلسلة مواضعات تؤدي بالمتفرج إلى عدم إيلاء أي انتباه خاص إلى لون ستارة المشاهد المسرحية، ونادرًا ما ينتبه نقاد المسرح إلى ذلك في تقاريرهم التي يكتبونها عن المسرحيات. وإذ يتعلق الأمر بمواضعات وليس بمبادئ صحيحة في كل زمان وفي كل ظرف، فإن ما تكشف عنه واقعة أن لون الستارة يمكنه أن يلعب دورًا هامًا في بعض أنواع الإخراج المسرحي، تمامًا كما مساعدة المتفرج للفتاة الممثلة، يمكن أن يكون مرغوبًا فيه في بعض الظروف. مما يعني استحالة القيام بتخمينات سيكولوجية حول

بعض المواقف أو الأحوال الذهنية وإرادة تأسيس سمات مهمة انطلاقًا من وجهة نظر فنية حول مبادئ عامة.

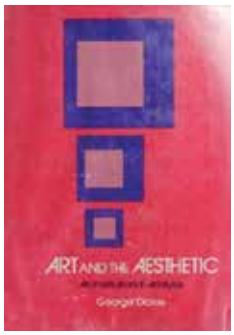
وبما أنه لا توجد أية عبارة تصح فـي كل حال ومقام بصرف النظر عن التجربة التي يمكن أن تكون لنا مع أعمال فنية، لا ولا حول السمات التي ترتبط بها هذه التجارب، فإن ديكي ينتهي إلى اسـتنتاج أن أوجه عمل فني ذات الدلالة من وجهة نظر فنية، لا يمكن أن تتحدد إلا بالأخذ بعين النظر «الأطر المؤسسية» للعصر الذي يكون العمل المذكور قد وجد فيه: «تركز النظرية المؤسسية للموضوع الفني انتباهنا على الممارسات والمواضعات التي يتمّ اعتمادها عندما نعرض بعض الجوانب المحددة للأعمال الفنية على جمهور معيّن، وهي تؤكد علـى أن المواضعات الموجهـة إلى العرض تعـزل وتحدّد الموضوعات الإسـتتيقية (السمات) باعتبارها أعمالًا فنية».

وهكذا، ينتهي ديكي إلى الأطروحة التي تقول بأنه على ضوء مواضعات مؤسسية يمكن تحديد ما هو «عمل فني» وما ليس كذلك. وبالانطلاق من الملاحظة التي تقول بأن «الأطر المؤسسية» لعصر ما يلعب دورًا أساسـيًا في تأمل أعمال الفن وتقويمها، يخلص إلى فكرة أنه يمكن على هذا الأساس تحديد مفهوم «الفن».

ويستند جورج ديكي إلى موقف اختباري أساسًـا، ويرى أنه ليس يمكن أن نقدّم جوابًا عن السؤال: ما هو الفن؟ إلا إذا ما نحن منحنا لمفهوم «العمل الفني» معنى وصفيًا. ويتبنى موقف الفلسفة التحليلية التي تميّز بين اسـتعمال تقويمي واستعمال تصنيفي بغاية استبعاد الاستعمال الأول والتركيز فحسب على الاسـتعمال الثاني. ولا يمكن، حسبه، تحديد مفهوم «الفـن» وفق معنى تقويمـي؛ لأن في هـذه الحال، يتعلق الأمـر بتعبير يميـل إلى المدح والتقريظ، وهو تعبير غير خاص ولا يملك أي مضمون وصفي؛ بحيث أنه يمكن تطبيقه على ضوء أية معايير على أي موضوع، حتى على حلويات لذيذة.

يقول جـورج ديكي: «كما حثنـا على ذلك فيتغنشـتاين، فإن علينا عنـد تحليل الفن بحسبانه شكلًا من أشـكال الحياة... بدل أن نجمد النظر على أعمال الفن المتفردة لكي نكتشـف فيها ما هي الخصائص التي يسـهل ملاحظتها فيها بحيث يمكن أن تشكّل قواسم مشـتركة بينها. فإذا ما نحن فعلنا ذلك، لربما نكون آنها في مسـتوى اكتشـاف السمات الأساسية للأعمال الفنية، لكنها السمات العقلية وليست السمات المرئية».

ويفضل جورج ديكي أن يصوغ تحديده لمفهوم «الفن» حسب أنموذج كلاسيكي؛ أي بدءًا من الجنس القريب إليه ومن المائز الخاص به. ومن جهة أولى، فإن أقرب شيء إلى «الأثر الفني» إنما هو «الأثر الصنعي»؛ أي الموضوع الذي يصنعه الإنسـان، غير أن ديكي يسعى إلى اكتشـاف مائز على ضوء: «ما الذي نفعله ببعض الأشياء»؟ وبطبيعة الحال، يمكن أن نفعل أشـياء شـديدة التنوع بالأعمال الفنية، لكن ديكي يرى أن ثمة قاسـمًا مشتركًا بين مختلف طرق تناولها: تتناول كل موضوعات الفن بحسبانها موضوعات لتقويم معين، وليس



يمكن، عنده، تحديد نوع التقويم، وإنما هو نوع «تقدير». ومن هنالك، تكون كل «الأعمال الفنية» هي تلك الأعمال «المرشحة إلى [حيازة] التقدير». ويقبل ديكي فكرة أن: «الأعمال الفنية من شأنها أن تتباين في ما بينها البين بشديد التباين ـ مثلًا تكون الأعمال الكوميدية شديدة المباينة للأعمال التراجيدية ـ بحيث قد لا يبدو على الأرجح أن التقدير الذي يميّز تجربتنا لنوع من الأعمال يكون ذا قاسم مشترك مع التقدير الذي يميّز تجربتنا لنوع آخر»، لكنه سرعان ما يضيف: «إن اللوحات والقصائد والمسرحيات موضوعات تقديرنا، وكون هذه الموضوعات تتباين في ما بينها البين تباينًا واضحًا، لا يعني أن مختلف ألوان التقدير تتباين في ما بينها البين بالتبع». وبالفعل، إن نحن كنا نفهم من «التقدير» شيئًا يشبه ما يلي: «بتجربتنا لسمات شيء ما، نجد أنها قمينة بالمدح أو أنها ذات قيمة»، فإنه لا يوجد آنذاك أي مشكل مع كون مختلف تقديراتنا يمكن أن تكون متشابهة».

وهكذا، وجد جورج ديكي الشرطين الضروريين وفي نفس الوقت الكافيين الذين على ضوئهما يمكن أن يحدد ما العمل الفني: «وفق المعنى التطبيقي، شأن العمل الفني أنه عمل صنعي يعزى إليه مقام ـ منزلة ـ «مرشح للتقدير» من لدن شخص أو أشخاص يتصرفون باسم مؤسسة اجتماعية معينة».

وفي الجملة، لعل من بين «فضائل» الفلسفة الأنجلوسكسونية أنها أثارت مسألة تحديد «الفن» ووضعتها تحت ضوء جديد، بدءًا من الفعل الذي قام به الفنان دوشامب. فقد سمحت الفلسفة التحليلية، وتنويعاتها البرغماتية والوظيفية والمؤسسية، بحل مسائل لا تحل، مسائل أفلاطونية محدثة أو أفلاطونية بعدية. وطرحت نظرية الفن التقليدية المتعلقة بالمشكلة الأنطلوجية للفن وللعمل الفني: ما «الفن»؟ ـ فهذه، مسائل من الصنف الماهوي ـ عوضتها بتساؤلات وجودية من صنف: متى يحدث [يكون، يوجد، ينشأ] ثمة فن؟ أو: كيف يشتغل موضوع ما باعتباره «عملًا فنيًا»؟ وإذ نبهت هذه الفلسفة إلى استعمالاتنا اللسانية، وأخذت بعين الحسبان ألوان التفاعل بين العمل والفنان و«عالم الفن»، فإنها أفلحت بهذا في تنوير بعض جوانب الفن المعاصر عادة ما أسيء فهمها، وكل ذلك تمّ في إطار قطيعة مع أشكال الماضي ومواده وطرائقه.

وهكذا، توصلت هذه الفلسفة إلى إظهار طبيعة الإبداع الحالي المضلل والمتأثر بعمق بديشامب وبجاهزياته المثيرة للجدل. ثم إن الفن المعاصر لا يقوم بالضرورة بفعل «أي شيء» «كائنًا ما كان»، وإن كان هو يفعل ذلك، فإن الأمر لا يحدث إلا بتواطؤ إما مع المؤسسة أو مع الجمهور أو مع سوق الفن.

وما يتحفظ عليه المفكر الجمالي الفرنسي ماركس جمينيس هو أن هذه النظريات، التي تشهد انتشارًا واسعًا في الأوساط الأوروبية، توجد في توافق تام مع الإيديولوجيا البرغماتية الأمريكية الشمالية، وهي لا تتلاءم اللهمَّ إلا بصعوبة مع فلسفة الفن، فلسفة تقليد أوربي مستأنس به منذ زمان لدى الفلاسفة الأوربيين ثقافيًا وتاريخيًا وفكريًا... وهي

فلسفة تحتفظ عمومًا بفكرة أن «الأعمال الفنية»، وبعامة كل الإبداعات الفنية منها والفكرية، تتضمن رصيدًا نقديًا كامنًا يجعلها متمردة على إدماجها الخالص والبسيط في النظام الحالي.

ـ موقف مؤرخ وفيلسوف الفن النمساوي ـ البريطاني إرنست غومبرتش: «لايوجد شيء اسمه الفن، وحدهم الفنانون يوجدون»

يفتتح مؤرخ الفن الشهير إرنست غومبرتش (1909 ـ 2001م) كتابه الذائع الصيت عن «قصة الفن» بالعبارة الصادمة التالية: «لا يوجد شيء اسمه الفن، وحدهم الفنانون يوجدون». والحقيقة أن هذه العبارة ما كانت من عندياته، وإن كان هو قد تبنى مضمونها كل التبني، وإنما وجدها عند أستاذه في تاريخ الفن أحد أقطاب مدرسة فيينا في تاريخ الفنون المؤرخ النمساوي يوليوس فون شلوسر (1866 ـ 1938م)، الذي كان قد أوردها في مقال له تحت عنوان: «تاريخ الأسلوب وتاريخ اللغة». وفي هذا المقال، كان قد طرح الأستاذ السؤال: هل للفن، من حيث ما هو فن، تاريخ؟ وبما أن الأستاذ كان واقعًا تحت تأثير فيلسوف الجماليات الإيطالي بنديتو كروتشه، الذي كان قد نقل بعض كتبه من الإيطالية إلى الألمانية، فإنه كان يعتقد أن ما من «عمل فني» إلا وهو «إبداع تلقائي» أو هو «خلق عفوي»؛ وبالتالي، فإن ما من قصيدة غنائية، مثلًا، إلا وهي مستقلة بذاتها مكتفية بنفسها مستغنية عن سواها غير مستتبَعة إلى غيرها، وما من لوحة إلا وهي أشبه شيء يكون بجزيرة منعزلة بنفسها غير متصلة بغيرها. وفي هذا السياق كان قد استشهد شلوسر برأي أحد نقّاد الفن ذهب فيه إلى أنه: «لا يوجد شيء اسمه الفن، وحدهم الفنانون يوجدون». لكن شلوسر أضاف معلقًا على قول القائل بفاضل القول: «على أن هذا الناقد كان لا يعلم أن نظير هذا القول كان قد قيل عام 1842 من لدن شخص اسمه فون ميرن [مؤرخ فن وأدب نمساوي]». والحال أن غومبرتش وجد أن الفكرة التي تنوي خلف هذه القولة إنما هي فكرة «إسمية» [=نسبة إلى «المدرسة الإسمية» التي تؤمن بأن لا حقيقة للمفاهيم العامة (الكليات) إنْ هي إلا أسماء أطلقها الإنسان على مجردات (لا ـ أشياء) وجعل منها «أشياء»] تذهب إلى أن «الفن» «مقولة» أو «مفهوم» نحن معشر البشر من خلقه، وأن ثمة معاني عدة له وما كان له من معنى واحد.

وهكذا، كان يفيد لفظ «arte» [=الفن]، في عصر النهضة، معنى المهنة أو الحرفة والصنعة أو المهارة. والحال أن لا صلة لهذا المعنى بما نفهمه اليوم من استعمال لفظة «الفن». وفي يومنا هذا، فإننا نستعمل هذا اللفظ باستعمالين متباينين: من جهة أولى، حين نقول، مثلًا، «فن الأطفال» أو «فن المرضى العقليين»، فإن هذا لا يعني أننا نقصد «الأعمال الفنية العظمى»، وإنما نقصد فحسب الرسم أو إبداع الصور. ومن جهة أخرى، إن أنت قلت: «هذا عمل فني» أو هذا من «أعمال الفن»، أو قلت «هذا فنان عظيم»، فإنك آنذاك تعبّر عن تقويم وتفضيل؛ أي تعبّر عن حكم قيمة. والحال أن هذين الأمرين شأنان

مختلفان، لكن عادة ما يتمّ الخلط بينهما؛ لأن المفاهيم أو المقولات التي نستعملها عادةً ما تكون غائمة ضبابية. ولهذا السبب، فضل غومبرتش تنبيه قارئ كتابه ـ قصة الفن ـ بأنه لن يبدأ بتعريف للفن؛ لأننا نحن معشر البشر من ينشئ التعاريف، وأنه لا وجود لماهية ثابتة للفن أو كنه قار له: إذ يمكننا أن نقرر ما هذا الذي نسميه «فنًا»، وما ذاك الذي لا نسميه «فنًا».

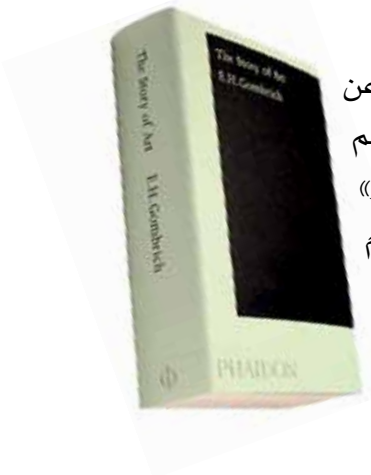
وتأسيا بالفيلسوف النمساوي كارل بوبر (1902 ـ 1994) حيث كان قد ذهب إلى معارضة فلسفة التعريف عند أرسطو الذي كان يسعى إلى تعريف الأشياء بمهاياها [سماتها الثابتة]، ورأى أن العلم الحديث علمنا كيف أن علينا أن نتفادى هذه العادة السيئة في التعريف، وألا نطرح السؤال، مثلًا، «ما الحياة؟» و«ما الكهرباء؟» و«ما الطاقة؟» وإنما أن نقول، مثلًا، «سوف أستعمل كلمة «طاقة» بهذا المعنى أو بذاك»؛ ذهب غومبرتش إلى القول بالأمر نفسه: «في ما سوف يلي، سوف أستخدم لفظة «الفن» بهذا المعنى أو بذاك، لكنني لا يمكن أن أجيب عن السؤال: ما هو الفن؟» ويعلق غومبرتش بالقول: من الأهمية بمكان أن نتخلى، في العلوم الأدبية والإنسانية، عن التقليد الأرسطي وعن الاعتقاد في المهايا. فلقد دام هذا التقليد أمدًا طويلًا. وهو تقليد لا تؤدي إلى أي منفذ أو مخلص؛ لأن من شأن كل الكلمات أن تتخذ دلالات عدة.

تأسيسًا عليه، يخلص غومبرتش إلى أن مفهوم «الفن» مفهوم من شأنه أن يتحدد ثقافيًا؛ أي أنه مفهوم يختلف حسب ثقافات الشعوب. ثمة مؤرخ فن كبير متخصص في العصور الوسطى وفي عصر النهضة وعالم أنتربولوجيا ألماني ـ هانس بيلتين (1935م ـ) ـ ألف كتابًا ضخمًا عن «الصورة» سعى إلى البرهنة فيه على أن مفهوم «الفن» لم يظهر إلّا في عصر النهضة الإيطالية، وأن فن العصور الوسطى لا يمكن، اقتضاء، أن يسمى «فنًا». ولهذا السبب، سعى غومبرتش إلى ألا يتوقف كثيرًا عند مشكلة تعريف «الفن» هذه: بمكنة الإنسان أن يسمي شيئًا ما «فنًا» إذا كان على علم بما يسمّي. هل يعد، مثلًا، تصميم الأزياء الراقية «فنًا» أم لا؟ وجواب غومبرتش أن المسألة مسألة اصطلاحية تواضعية. وما كتب من كتابات ضخمة عن ديشامب أنه إنما عمل على «إعادة تعريف الفن» لا يعد في نظر غومبرتش إلّا تفاهة.

ولهذا السبب، لا يندم غومبرتش على افتتاحه لكتابه ـ قصة الفن ـ بتلك العبارة المشكلة: «لا يوجد شيء اسمه الفن، وحدهم الفنانون يوجدون»، وإنما يخشى فقط أن يساء فهمها. أجل لا يوجد «الفن»، ما يوجد إنما هو «إبداع الصور» أو خلق الصور». وما إدمان السؤال: «ما الفن؟» إلا مضيعة للوقت ليس إلا. والمسألة برمتها تنم عن نسبية التعريفات. فما يعد «فنًا» في إطار تقليد معين قد لا يعد «فنًا» في تقليد آخر: مثلًا، هل المعمار فن؟ وهل التصوير فن؟ وهل نسج الزرابي فن؟ يشمل لفظ «الفن» Kunst، في اللسان الألماني، المعمار، لكن لا يشمل لفظ Art، في اللسان الإنجليزي، المعمار. لكل مفهوم مدية شموله في بلد معيّن، وهي مدية شمول تضيق أو تتسع من بلد إلى آخر.

أما غومبرتش نفسه، فقد أراد من خلال كتابه هذا في الفن ـ «قصة الفن» ـ أن يجلي أمرًا. وهو أن من حقنا أن نتحدث عن «الفن» عندما يتعلق الأمر بالحديث عن أنشطة وقد غدت غايــة في ذاتها. وهو يلاحظ أن هذه ظاهرة حدثت فــي العديد من الثقافات، لكنها اختلفــت من ثقافة إلى أخرى. مثلًا، في الصين حدث هــذا الأمر مع «فن الخط» الذي لا يعتبر «فنًا» في الثقافة الغربية، ولا يصنف ضمن «الفنون الجميلة». وقد اســتعمل مفهوم «الفــن»، في كتابه ذاك، بدلالة صيــرورة تحقيق العمل أو إنجازه مــن الأهمية بمكان في ذاتها، بل حتى أهم من وظيفته نفسها. قال بهذا الصدد: من سر الفنان أن ينجح في عمله نجاحًا كاملًا، وذلك إلى حد يجعلنا ننسى أن نتساءل ما الوجهة التي كان هذا العمل موجَّها إليها؛ تلقاء ذلك وحده الإعجاب بالطريقة التي أنجز بها الفنان عمله ذاك يســتغرقنا كل الاســتغراق [...] ولقد شكّلت تلك اللحظة لحظة حاســمة في قصة الفن عندما تركز آنها انتباه الناس على الطريقة التي حول بها الفنانون الرسم والنحت إلى «فنون جميلة»؛ وذلك إلى حد أنهم غفلوا عن أن يسندوا إلى الفنانين مهام محددة. ولقد شاهدنا كيف أن الخطوة الأولى في هذا الاتجاه قد حدثت في العصر الهلينستي، كما حدثت لحظة أخرى في عصر النهضة الإيطالية. لكــن، مهما بدا هذا الأمر حاملًا على المفاجــأة، فإن هذا التحول لم يحرم مع ذلك الرســامين والنحاتين من تلك النواة الحيويــة لمهمة كانت وحدها هي ما يمكن أن يوقد خيالهم.

على أن ما حدث، بدءًا من القرن الثامن عشر، كان أيضًا ذا دلالة كبرى بهذا الصدد: لقد طفق الناس في الحديث عن «الفن» بمعنى مستحدث. فإلى حد ذاك الزمان، كان يتمّ الحديث عن «الرســم» وعن «النحت»، وما كان يتمّ الحديث عــن «الفن» بهذه الدلالة العامة الشاملة. وإنما حدث هذا لما هي تطورت الإستتيقا وطرأت «دنونة» [الدنونة: الإقبال على الدنيا] على سلوكات البشر عوضًا عن «دينونتها» [الدينونة: الإقبال على الدين]؛ بحيث أمســى «التأمل» ـ في الأعمال الفنية ـ يكاد يشــبه «الصلاة»؛ وبحيث بــات من الممكن الحديث عن «الفن المقدس» بداء من القرن الثامن عشــر. قبل هذا، ما كان المتقدمون يميزون بين «الفن» و«العلم» أبدًا. هذا ليوناردو دا فنتشي، مثلًا، ما كان يدري ما «الفن» بهذا المعنى الحصري؛ إذ بالنســبة إليه كان الكل منضويًا في مجــال «المعرفة»؛ أي في مجال محاولة فهم الواقع.



وبالجملة، حين كتــب غومبرتش تنبيهًا لنا في ديباجة كتابه عن قصة الفن العبــارة التالية: «لا يوجد شــيء اســمه الفن، وحدهم الفنانون يوجدون»؛ فإن ما عناه أن «خلق الصور» أو «إبداع الصور» أو حتــى «صنع الصــور» image making ـ وهو ما يســتعمل مفهوم «الفن» بوفق معنــاه ـ له قصة تروى. ولمــا كان لمفهوم «الفن» معنيان على الأقل، فإن كتــاب «قصة الفن» هو كتاب ذو منحيين: من جهة، هو مروية أو سردية عن «خلق الصور»: كيف أبدع الناس

الصور، من عهد الكهوف في عصر ما قبل التاريخ إلى المصريين؛ ثم من هؤلاء إلى أيامنا هذه. ومن جهة ثانية، قـام الكتاب على انتقاء المؤلف لصور اعتبر، حسـب تقديره، أنها «أعمال فن» بالمعنى التبجيلي لهـذا اللفظ. ومن ثمة حاول هو الجمع بين الفهمين: قصة الفن هي قصة للفن بالمعنى الآخر: قصة إبداع/خلق أعمال جميلة.

الفصل السابع

متى صار الفن فنًا؟

1 ـ ما قبل منعطف مفهوم «الفن» و«الفنان»

من المعلوم أن اللفظ اللاتيني ars ـ التي اشتقت منه سائر الألفاظ الأوربية الحديثة الدالة على معنى «الفن» ـ art وartéé ـ يجد مطابقه القديم في اللفظ الإغريقي techné الذي يفيد معنى «الصنعة». على أنه قد كانت لهذا اللفظ الإغريقي الشهير دلالة أوسع من حصره في معنى «الفن» بدلالته الحديثة. ويمكن تتبع هذه الدلالة على النحو التالي:

الحال أن النظر الفلسفي في «الفن» قديم. إذ عديدة هي الكتب التي ألَّفها فلاسفة الإغريق في شأن «الصنعة» وفي أمر «الفن». لكن، لما هو التبس أمر «الفن»، عندهم، بأمر «الصنعة»، وضاعت هذه الكتب، حتى يمكن الاطلاع على فحواها وتقييمه؛ فإن مفهوم «الفن» يبقى، في بعض الحالات، يفيد معنى «الصنعة» و«التقنية»، ويضاد مفهوم «الطبيعة» و«الصدفة».

يعزو مؤرخ المذاهب الفلسفية القديمة وجامع مقالات الفلاسفة القدامى ديوجينيس اللائرتي (180 م ـ 240 م) إلى العديد من تلامذة سقراط كتبًا قد يكونوا ألفوها في أمر «الفن» وفي شأن «الصنعة». وهكذا، ينسب إلى الفيلسوف ديوجينيس الكريتوني كتابًا «في الفنون»، ويعزو إلى الفيلسوف سيمياس كتابًا عنوانه «عن الفن». كما ينسب إلى تلامذة أفلاطون أصحاب الأكاديمية كتبًا قد يكونوا ألفوها في شأن «الفن» و«الفنون» ـ أو في أمر «الصنعة» و«الصنائع»؛ بحيث ينسب إلى الفيلسوف الأفلاطوني سبوسيبوس كتابًا تحت مُسمى «نقد الفنون»، مثلما يعزو إلى الفيلسوف كسينوقراطس كتابًا عنوانه: «عن الفن».

وإذا ما نحن صدقنا مروية ديوجينيس اللائرتي، فإن حكماء اليونان ما كانوا ألّفوا فقط كتبًا في شأن «الفن»/ «الصنعة» أو «الفنون»/ «الصنائع»، وإنما كانوا أفردوا إلى كل فن من الفنون ـ التي صارت تعرف في ما بعد باسم «الفنون الجميلة» ـ كتبًا خاصة به. ففضلا عن الكتب التي ألفوا في فن الموسيقى ـ وأساميها مبثوثة في ثنايا كتب التراجم وأصحاب المقالات الفلسفية ـ يذكر ديوجينيس اللائرتي للفيلسوف ديمقريطس كتابًا «في الرسم»، كما يشير إلى أن للفيلسوف ميلانثيوس كتابًا تحت عنوان «كتاب الرسم». ويلمع ديوجينيس اللائرتي إلى كتاب لثيوفراسطوس عن الموسيقيين، وينسب إلى كليانتس الرواقي كتابًا «في الفن»، ويعزو إلى خريسيبوس كتابًا عنوانه: «في الفن وفي انعدام الفن». أكثر من هذا، يذكر أن بعض الفلاسفة تعاطوا إلى بعض من الفنون، وذلك مثلما كان تعاطى الفيلسوف الشكي بيرون إلى فن الرسم.

وبعد هذا وذاك، يعزو ديوجينيس اللائرتي إلى أرسطو كتابين في الفن، يبدو أنهما من ضمن المنحولات إليه. على أن ديوجينيس اللائرتي يقول عن أرسطو بأنه فكر في أمر «الصنعة» وفي شأن «الفن»، وأنه انتهى إلى أن ثمة أجسامًا تكون من عمل الإنسان؛ شأن الأعمال التي ينجزها الفنانون والصناع الحرفيون؛ مثل الأبراج والسفن؛ وأن ثمة أجسامًا تأتي من الطبيعة، عفو «الصنعة»، كما هي أجسام الحيوانات والنباتات...

أ ـ مفهوم «الفن» و«الفنون» عند المفكرين القدامى

لم يكن الإغريق، بعامة، يميزون بين ما سـمي، في ما بعد، باسم «الفنون الجميلة» ـ أي «فنـون المحاكاة» عندهم ـ وبين «الفـن» بعامة ـ الفنـون ـ أو «الصنعة» ـ الصنائع. والحال أن «الفـن» ـ أو «الفنـون»/ «الصنائع» ـ بعامـة، عند الإغريـق، مفهوم هلامي فضفاض؛ إذ كان يشمل، لديهم، صنوفًا شتّى من «الصنائع»؛ من فن/ صنعة الملاحة إلى فن/صنعة الفلاحـة، فإلى فنون المحاكاة أو صنائعها. كمـا أن منزلة «الفنان»، عندهم، كانت لزمن طويل هي منزلة الصانع ـ «الحرفي» ـ نفسه. ذلك أن القدماء، بعامة، فكروا في شـأن «الأثر الفني» بمعزل عن بصمـة ـ توقيع ـ الفنان صاحبه. وقـد علمنا أن منزلة «الفنان» ـ بمعناه الحصري ـ كانت لزمن طويل ومنزلة «الحرفي» ـ أو «الصانع» ـ هي هي بالتمام والكمال. ولئن وُجد من «توقيعات» للفنانين في العديد من «الآثار الفنية»، بما لا حصر له، وبما يشـهد على عجب الفنان بعمل فني تمّ إتقان صنعتـه؛ فإن عددًا مهولًا من التماثيل والمزهريات والأوانـي الخزفية بقيت مجهولة الصانع إلـى الأبد. ولم تبدأ هذه الظاهرة في التغير ـ ظاهرة «الفنان الغُفْلِ»؛ أي الـذي لا توقيع له ـ اللهمَّ إلا عند نهاية العصر الهلينستي حيث طفق بعض النحاتين في توقيع أعمالهم، بل وحتى في توقيع نسخ من أعمالهم، واضعين أنفسهم فوق منزلة الحرفيين البسطاء.

ولم يعرف أغلـب مفكري الإغريـق نظرية «الفن من أجـل الفن»، اللهمَّ باسـتثناء فيلوديموس الكداري (110 ق.م ـ 40 ق.م) الذي كان قد نصح بألا يُسعى في «الفن» إلا إلى المتعة الفنية. وهو الأمـر الذي كان يبدو غريبًا عن روح الفلسـفة الإغريقية. والذي عند الرواقيين أنه يجب على «الفن» أن يكون شيئًا «نافعًا». أما عند أرسطو، فإن شأن «الفن» أن يجمع بين «المنفعة» و«المتعة»؛ وذلك نظير فن الرسم مثلًا. كما أن الموسيقى، عنده، فن نبيل من شأنه أن يحض على العيش بوفق حياة خلقية. هذا فضلًا عن أن فن الموسيقى هذا، عنده، انشـغال جدير بإنسان حر ونبيل. ذلك أن أرسطو لم يفتأ يربط بين «الفنون» و«الفضائل» الربط أشدّه.

وبالجملة، لا يمكن فهم دلالة «الفن»، عند الأغريق، اللهمَّ إلا ضمن هذا الثالوث من الألفاظ: «الصنعة»، و«الطبيعة»، و«الدراية» أو «المعرفة» epistemé، phusis، techné. إذ ما كانت «الفنون الجميلة»، لدى الأقدمين، سوى «وجه» محدد من «الفن/الصنعة» techné، والتي يشمل معناها الأول ـ techné ـ كل الأنشطة البشرية، سواء تعلقت بالعلوم sciences أو بالإنتاج production. ولذلك، فإنه حين كان يُعمد إلـى ترجمة لفظ techné إلى الفن art كان يحتـاج الأمر إلى بيان. ذلـك أن دلالة لفظ techné لا يمكن خلطهـا لا بالفن بمعناه المخصوص الذي صـار عليه اليوم art، ولا بالأحرى بمعنى «الفنون الجميلة» fine arts. إذ كانت لذاك اللفظ دلالة واسـعة. فهي كانت يعني، في الأصل، أشـياء عدة: الهندسة فن، والصناعة التقليديـة فن، والحرفة فن، والفن فن (صنعة)، بل وحتى السياسـة كانت تُعدُّ

«فنًا» ـ أي صنعة حكم البشر ـ لدى أفلاطون كما لدى السوفسطائيين سواء بسواء. إذ كان يتضمن لفظ techné معنى إنتاج الأشياء ـ أو الموضوعات ـ ومعنى الدراية والدربة والمهارة والحنكة في إنتاج الصنائع وإدارتها... بل عند الرواقية الفلسفة نفسها «فن»، أنكى من ذلك هي «الفن الحقيقي الوحيد» ـ والفيلسوف ـ الحكيم هو «الفنان» على الحقيقة.

متفرق أنظار أفلاطون في الفن:

هذا الحكيم الإغريقي القديم أفلاطون (427/428 ق.م ـ 347/348 ق.م) ميّز بين «الفن» و«الخبرة»، لكن لم يميّز كثيرًا بين «الفن» و«العلم» و«الفعل» و«الطبيعة». وبالنسبة إليه، شأن «الخبرة/التجربة» أنها ممارسة بلا معرفة وبلا داع، مبنية هي على الاستعمال والتخمين؛ بينما «الفن» نشاط مبني على المزاولة الواعية والمتأمل فيها، وعلى معارف عملية: إنما «التجربة» ممارسة «بلا فهم عقلي»، وهي «عملية لا تقوم على المعرفة وإنما على الظن والتخمين»؛ هذا بينما «يضيف الفنان إلى الطبيعة المعرفة والمزاولة والممارسة». و«الفنون»، في ما يتعلق بالجسم البشري، هي الرياضة والطب؛ وفي ما يتعلق بالنفس البشرية، هي التشريع والعدالة؛ أي قسمي السياسة. هذا بينما التجربة البحتة، بلا علم وبلا قاعدة، هي فن الزينة والمجاملة، الذي يتضمن في ما يتعلق بأمور الجسم، الملبس، وفي أمر النفس، السفسطة والخطابة. والغاية من محاورة السوفسطائي بيان أن الفنون الحقة ـ الصنائع الحقة ـ هي «الفنون العملية» التي تضاد «الفنون الوهمية» ـ صنائع الوهم. كما أن محاورة فليبوس تؤكد أنه كلما كان «الفن» خالصًا ودقيقًا وصلبًا وصارمًا وأكيدًا يُخضع نفسه إلى العلم (إبستيمي) ويترك مجالًا أقل للحسّ والإدراك (إيستزيس) والرأي (دوكسا) والممارسة (تريبي) والتخمين (ستوشاسموس)؛ وذلك حتى وإن تعززت هذه بالتفكير (مليتي) وبالممارسة والمزاولة (بونوس).

لكن، بقدر ما تتضح الحدود التي تميّز لدى أفلاطون بين «الفن» و«الخبرة»، فإنها تغيم تلك الحدود التي تميّز «الفن» عن «العلم» و«الفعل» و«الطبيعة». ذلك أن شأن «الفنون»، عنده، أن تكون ممزوجة بالعلم وبالفعل، وأن يسود فيها إما «الفعل» (إرجاسيا) ـ حتى أنه توجد «فنون» تفعل بأن تصمت، أي بلا خطابات وأقوال؛ شأن الرسم والنحت ـ أو يسود فيها «القول» و«الخطاب» (لوجوس)؛ بحيث توجد «فنون» تفعل بالكلام من غير ما حاجة منها إلى الفعال؛ شأن الحساب (الأرثماطيقا) والمنطق (اللوجيقا). من جهة، ثمة

«الفنون التطبيقية» ـ أو بالأحرى «الصنائع التطبيقية أو العملية» ـ التي العمل فيها متضمن في الأفعال، وتنتج أشياء لم تكن موجودة من ذي قبل؛ ومن جهة أخرى، ثمة العلوم المعرفية التي هي «مفطومة عن الفعل» وتتغيا المعرفة وحدها ولا شـيء غير المعرفة. وهي تنقسم إلى «فنـون حكم» و«فنون قـرار»؛ نظير المعمار والسياسـة. كما ثمة تمييـز آخر يقيمه أفلاطون بين «الفن الإنتاجي»، الذي يكمن في «الفعل» و«الإنتاج» (بويزيس)؛ أي في إخراج الوجود من اللاوجود، وثمة «الفن الكسـبي» الذي يكمن في توسل الأقوال أو الأفعال إلى إخضاع ما هـو موجود أصلًا. وقد اعتبر أفلاطون أن «الطبيعـة» ضرب من «الفن الرباني الإنتاجي»، وتجاهـل التمييز بين «الإنتاج العفوي المتروك لنفسـه» و«الإنتاج الذي ينيره العقل والعلم الإلٰهي»؛ بحيث لا يوجد، عنده، تعارض حدي ولا اختلاف جوهري بين «الفن» و«الطبيعة».

يسـتنتج الفيلسـوف الجمالي الإيطالي لويدجي باريسـون من تصور أفلاطون لمعنى «الفنون»/ «الصنائع»، أنه، بالنسـبة إلـى أفلاطون، فإن مملكة الفـن ـ الصنعة ـ مملكة شديدة السعة. وهي تذهب من «فن الفعل» الميتافيزيقي؛ على نحو ما نلفيه في فعل الصانع الأول، إلى «فن الفعل» الأكثر يدوية؛ على نحو ما نعثر عليه في فن الصانع الحرفي، وتنتقل مـن «العالَم»وصنعه إلى «الفعل» وأمره؛ على نحو ما نجده في «الفعل السياسـي»؛ فإلى المعرفة الخالصة؛ مثيل الرياضيات أو فن الاستدلالات [المنطق]، أو إلى قمة الفلسفة الذي هو «صناعة الجدل»... وحده «فن الشـعر» ـ وهو الذي سوف يتربع في ما بعد على عرش «الفنون»، منبوذ هنا...

متفرق أنظار أرسطو في الفن:

حتّى مـن دون أن نكون قد تمكنّا، بعـد، من الحديث عن «إسـتتيقا» عند الأقدمين، بمعناها الأدق، كان قد أنشأ الحكيم الإغريقي أرسطو (384 ق.م ـ 322 ق.م) نظرة جديدة حول «الفن». لكن ما كان صار «الفن» بعد، عنده، موضوع علم مخصوص. وإنما بقي رهين علوم أخرى. ولا يمكن فهم «الفن»، لديه، من غير لجوء إلى الميتافيزيقا [ما وراء الطبيعة] والفيزيقا [علم الطبيعة] والإثيقا [علم الأخلاق] واللوجيقا [علم المنطق]: من المسـتحيل فهم ما «الفن» مع جهل مفهوم «الجوهر» عنده، لا ولا فهم معنى «الإنتاج الفني» من غير فهم علم النفس لديه، فضلًا عن أن فهم التراجيديا والكوميديا والرسم واللون في لوحة لا يتمّ من دون فهم «المادة» و«الصورة» لديه...

كان الفلاسـفة الإغريق الأوائل قـد أقدموا، بالأولى، على تفسـير المبـادئ الأولى للأشياء؛ ولذلك لم يتطرقوا إلى الحديث عن صلة «الفن» بالطبيعة اللهمَّ إلا في ما ندر. ومن هنا تتجلي أهمية أرسطو من حيث أنه فتح للفلاسفة الذين أتوا بعده بابًا للقول في هذا المجال. حقًا سبق لأفلاطون أن نظر في أمر هذه الصلة، لكن أرسطو قطع شوطًا أعظم في هذا المضمار بأن وضع فيها نظرية نسـقية كاملة، من غير ما لواذ بالأسـطورة. وعنده أن

شـأن «الفن» أن ينشأ عن الرغبة في العلم بمبادئ الأشـياء. وبينما «أشياء الطبيعة» هي نفسـها أسـباب تغيّرها ـ أي أنها تتغيّر من جواها، من داخلها، من تلقائها ـ فإن «أشـياء الصناعة» تأتي أسـباب حركتها وتغيرها من الخارج؛ أي من العقل الذي أبدعها. لكن من شأن الإنسان أن يحاكي «أشياء الطبيعة» حتى يبدع هو «أشياء الصناعة». فأشياء الطبيعة أصول وجواهر، وأشـياء الصناعة توابع ولواحق. هذه الشجرة، مثلًا، صنعة الطبيعة، وهذا البغل ليس طبيعيًا وإنما هو صنعة من الفرس، كما البيت صنعة البناء. وتشـكيل هذه غير طبيعي، غير تلقائـي، بل بدافع براني، وليـس بحافز جواني... غير أنه سـواء تعلق الأمر بجواهـر الطبيعة أم بتوابع الصنعة، فـإن كلاهما مكون من «مادة» ومـن «صورة». لكن، بالنسبة إلى «الكائنات الطبيعية» شأن المادة أن تعطى ملازمة للصورة كل التلازم؛ إذ ما رأينا قَطُّ لحمًا يسـتحيل هو قِطًّا بالتلقاء مثلًا، وإنما القط قط حتى في بطن القطة الأم؛ هذا بينما في «الكائنـات الصنعية» ـ التي هي ثمرة للفنـون أو للصنائع ـ فإنه يكون على «المادة» أن يتمّ تهذيبها وتشذيبها من أجل تحقيق «الصورة» المرجوة. ولا وجود، عنده، لأشكال خارج المادة، على النقيض مما كان مال إلى القول به أفلاطون. وما كانت الكليات جواهر. وإن لعلى كل «صورة» لكي توجد أن تكون متوحدة بالمادة كل التوحد.

لكن، ألا كم تحقق من تقدّم على أفلاطون! وألا كم كسب «الفن» من كرامة! وهكذا، ما عاد «الفن» ـ ولا سيما الشعر عند أرسطو ـ يمثل خطرا ينبغي اجتثاثه بأي ثمن كان أو السـماح له بالوجود في ظلّ شروط شـديدة التضييق عليه خانقة له. وإنما أمسى «الفن» جزءًا لا يتجزأ من الإنسـان ـ لأن الإنسان كائن محاكي بطبعه ـ وبالتالي بات للفن حق في الإنسان، وصار للإنسان حق فيه. وبدا أنه يمكن أن يفيد الإنسان من «الفن» ثمارًا عدة.

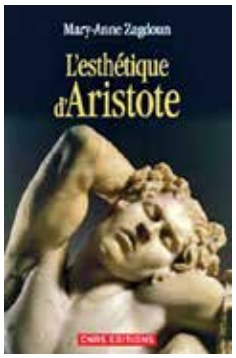
وعلى عكـس الرواقيين الذيـن رأوا أن «الفن» مدخل إلى الفلسـفة، لكن فقط عند الجامحين عن التفلسف، فإن «الفن» أمسى، عند أرسطو، حقًا للجميع، واستحال فيه إمكان للولوج إلى الحياة الخلقية، وفي الوقت نفسـه وجد فيه إرضاء حاجة إستتيقية منتشرة بين الناس.

وقد حاول أرسطو، أولًا، الفصل بين «الصنعة» أو «الفن» و«العلم» أو «الدراية». ذلك أن ثمة فقرة مستلة من كتاب «الأخلاق إلى نيقوماخوس» ـ الكتاب السادس ـ تحدد «الفن» باعتباره «فضيلة» فكرية؛ أي بحسبانه اسـتعدادًا إنتاجيًا مصحوبًا بروية العقل؛ وذلك في تعارض مع ما كان يسـميه أرسـطو، في مقابل «الفضائل الفكريـة»، «فضائل الطبع» أو «الفضائل الخلقية». إنما «الفن»، عنده، منبعه الجزء الحاسـب من النفس، ومجلاه من الجزء العقلي الفكـري. وهو يعنى بالأمور العرضية، في مقابل الجـزء العلمي الذي يعنى بالأشـياء التي تكون مبادؤها ثابتة. والجزء الحاسب من النفس إنما تحركه الرغبة وليس العقل. والرغبة تسـتدعي الممارسـة أو الإبداعية. و«الفن» يتعلق بالرغبة حين تنزع إلى الإنتاجية أو إلى الإبداعية. إنما «الفن» فضيلة تمكن الإنسان من إنتاج موضوعات. ويتعلق

الأمر فيه باستعداد إلى إنتاج مصحوب بقاعدة. و«الفن» يقوم على المشاورة في حال تعلق الأمر بالوسائل لا بالغايات. لكن إذ يتعلق «الفن» بالأشياء العرضية، وإذ يخضع إلى الحكم والرأي، فإنه يكون عرضة للخطأ حتى وإن هي كانت الكثير من أخطائه إبداعية.

لقد أفلح أرسطو في التمييز بين «الفن» و«التجربة» و«العلم» و«الفعل» و«الطبيعة»، معترفا، مع ذلك، بما للفن من صلة مشتركة مع كل واحد من هذه.

أولًا؛ بحسبان «الفن» استعدادًا، فإنه ينبع من التجربة/الخبرة. وهي تقتضي لا نقص الدراسة والتلقين، وإنما المزاولة والعادة، وما يتطلبه هذان من وقت؛ أي من تكرار نفس الأفعال المطلوب فعلها تكرارًا يكون دائمًا أكثر كمالًا ودقة. ويشترك «الفن» مع التجربة ـ الخبرة ـ في المعرفة بالخاص وبالجزئي، غير أنه يباينها لأنه يملك أيضًا المعرفة بالعام والكلي. فمن شأن الطبيب ـ بحسبانه «فنانًا» أو «صنائعيًا» ـ أن يعلم ما يلائم «كل الناس وكل واحد من الناس»؛ أي أنه يطبق النظرية الكلية التي يعرفها تطبيقًا عمليًا وفرديا، وذلك حتى وإن حدث أن «العارف» بما هو اختباري ـ جزئي وخاص ـ وليس كليا، من شأنه أن يفلح على نحو أفضل من ذلك الذي يملك النظرية بلا مزاولة وبلا مران وبلا مراس؛ أي المعرفة بالكلي دون العلم بالجزئي. على أن كليهما، مع ذلك، ضروري للفن، من حيث أن الأمبريقيين ـ أهل الخبرة وحدها بلا علم يستأنسون به في خبرتهم ـ لا يعرفون كيف يدرسون «الفن»، وهو ما يقتدر العارفون وحدهم على فعله بالنظرية الكلية.



ثانيًا؛ ثم إن «الفن» على الرغم من أنه يشترك مع «العلم» في معرفة الكلي، فإنه يباينه بخاصية تطبيقه على ما هو «خاص». ذلك أن موضوع العلم، بحسبانه استعدادًا برهانيًا، هو «الوجود» و«الضروري»؛ هذا بينما موضوع «الفن»، باعتباره «معرفة إنتاجية»، هو «الإنتاج» و«العرضي».

ثالثًا؛ ولئن كان «الفن» يشارك «الفعل» في التطبيق الخاص، فإنه يباينه بحكم أن الغاية في «الفعل» توجد داخل «الفعل» نفسه، وهي حسن الفعل؛ هذا بينما غاية «الإنتاج» توجد خارجه. هي ذي البينونة بين «الفعل» (براكسيس) والإنتاج (بويزيس)... لكن، عادة ما كان ينزاح أرسطو عن هذه التفرقة، ويميل إلى إضفاء طابع «فني» على النشاط العملي؛ وذلك حين يعلن هو، مثلًا، بأن السياسة «فن» أو أن «الفن» أهم من كل شيء؛ وذلك إلى حد أنه يدرس السياسة ويقارنها بعمل المعماري.

رابعًا؛ وفي «الفن»، أخيرا، تحدث صيرورة تشبه صيرورة الطبيعة، لكن بينما صيرورة الطبيعة كون وفساد، بحيث أن الشيء المنتوج طبيعيًا يكون «مباطنًا» للطبيعة وملازمًا لها ومحايثا غير مفارق ولا مخارج، تكمن صيرورة «الفن» في الإنتاج الذي يكون مبدؤه «مفارقًا» للمنتوج «خارجيًا» عنه. إذ يتعلق الأمر، في «الفن»، بوهب «صورة» إلى «مادة» غفل؛ بينما توجد «الصورة»، في الطبيعة، منغرسة في الشيء نفسه ملازمة له. وتقوم «الصورة»، في الفن، في روح الفنان الذي، من الخارج، يضفي هذه «الصورة» على

«المادة». على أنه وبالرغم من هــذه الاختلافات بين «الفن» و«الطبيعة»؛ فإن الائتلافات وثيقة: من جهة، تتصرف «الأشــياء الطبيعية» كما لو كانت هــي «إنتاجات فنية»؛ بحيث تتصرف البذرة، مثــلًا، كما لو كانت هي فنانًا حرفيًا، وبحيث لو أن البيت نشــأ على نحو طبيعي، على النحو الذي تنبثق فيه الأشياء من الأرض، فإنه سوف ينشأ على الطريقة نفسها التي يبنى بها في حرفة المعمار والبناء. ومــن جهة أخرى، إذ يحاكي «الفن» «الطبيعة»، فإنه «يقوّم» أعمالها إنْ هي انجهضت، على نحو ما «يصنع» الإنســان، مثلًا، جزءًا ناقصًا من أعضائه؛ شــأن هذا «المتكأ» الذي يعوض رجلا مشلولة... هو ذا المبدأ الأكبر ـ «إنما الفن محاكاة للطبيعة» ـ وهو المبدأ الذي رافق تاريخ الإستتيقا مرافقة طويلة.

متفرق أنظار الرواقية المتقدمة في «الفن»: كليانتس وزينون

غريب حقًّــا أمر هــؤلاء الرواقيين: هؤلاء قــوم اختــاروا التدريس فــي رواق جدرانــه مزوقــة بالجداريــات ومزينــة باللوحــات، وكانوا يســتعملون الكثير من اللوحات بحسبانها أســاليب تمثيل لبيان أفكارهم وتبيين آرائهم إلى طلبتهم؛ كيف يفترض أن البعض منهم أدان «الفن» بل ونبذه؟

1 ـ كيف نفسّر المنزلة الباذخة للفن في فلسفة تسعى إلى القشافة في الحياة وتروم الزهادة في الدنيا؟

2 ـ وكيف للفن أن يحتل مكانة صغرى في الحكمة الرواقية، وذلك رغم أنه حاضر في مباحث الفلسفة الثلاثة ـ المنطق وفلسفة الطبيعة والأخلاق ـ بأشكال مختلفة؟

الحقُّ أنه يوجد الحديث عن «الفن» منبثًا في ثنايا كل مباحث الرواقية؛ وذلك بحيث لا يكاد يخلو مبحــث من مباحثهم من إثارة مســألة حول «الفن» أو أعطــاء مثال به. فهو يرتبط، في مبحث المنطق لديهم، ارتباطًا وثيقًا بمســألتي «الإحســاس» و«المتعة». وهو يكتسي، في فلســفة الطبيعة عندهم، صبغة كونية ويصير متعلقًا بنشاط الصانع demiurge حيث الربّ ـ أو الأرباب ـ بمثابة ـ والتعبير للرواقيين أنفســهم ـ «نار فنانة» أو «نار مِفَنَّة» على «فنون البشر» أن تقتدي به في «الصنعة» و«الصنائع»، وذلك بأن تحاكيه. ويتم، في مبحث فلســفة الأخلاق من مباحثهم، عزل «الفن» ـ بصعوبة ـ عن الأهواء، لكي يمسي في خدمة الحكمة؛ وذلك بحيث تصير الحكمة هي الفن الحقّ الوحيد: الحكمة بحســبانها فنًا من الفنون، بل وبعدّها فن الفنون.

وعلى الرغــم من تحفظات الرواقيين الكثيرة على «الفنــون»، فإنهم اعتبروا «الفن»

وأخذوه بعين النظر وأولوه مكانة مركزية في الفلسفة. فقد أكدوا على صلة «الفن» الوثيقة بالتمثل وباللغة البشـرية، ونبهوا كذلك علـى دوره في صلب فعـل «الصنعة» و«الصانع» الربوبي. كما أن «الفن» يتدخل أيضًا في الإتيقا الرواقية. ذلك أنه بما أن «الفن» مصدر المتعة، فإنه يساهم في حياة النفس بسبب من كونه ينشئ الأهواء والانفعالات. لكن هذا لم يمنع الرواقيين من إثارة النقاش حول هذا الدور: ثمة ضبابية وتأرجح ينسبان إلى المذهب الرواقي في تحليل أمر «المتعـة الجمالية». بما أن المتعة هوى، فـإن «المتعة الجمالية» تسـتحق الذم؛ وبالتالي فإن «الفنون الجميلة» برمتها ـ وهي التي شـأنها أن تكسب هذه المتعة ـ تسـتحق الإدانة. وهل، يا تـرى، ينبغي تصنيف «المتـع الجمالية» ضمن الأهواء الفاسـدة، أم أنه يلزم وضعهـا ضمن الأهواء الطيبـة؟ وبعد هـذا وذاك، كيف نفهم أمر «الفنون الجميلة»؟ وما القيمة الإسـتيقية التي يمكن أن نعزوها إليها؟ وما فائدتها التي تعلل وجود غائية للمتعة الجمالية وتسوِّغها؟

الحال أن ثمـة تصورين للأهواء عند الرواقية: تصور واحـدي (العقل يحتوي الهوى) وتصور ثنائي (الهـوى يتمرد ضد العقل). وتبعًـا لهذا الأمر، فإن هنـاك تصورين للمتعة الفنية: إمكان تعقيل المتعة الجمالية، واسـتحالة تعقيل المتعة الجمالية. ومهما يكن من أمر، فإن الرواقيين مـا تصوروا «المتعة الجمالية» لذاتها ـ المتعة من أجل المتعة ـ وإنما تصوروها لغايتها ـ المتعة في خدمـة المنفعة. ذلك أن القدماء ما عرفوا مبدأ: «الفن من أجل الفن». وكانت مسألة غائية المتعة الفنية تطرح مشكلة لدى الرواقية؛ لأن المتعة هوى، والهوى جامح ومدمر. ومع ذلك، فإن بعض الرواقية آمن بإمكان ترويض المتعة وتوسـيلها في «الطبيعة» كما في «الفن». إذ يمكن للفن أن يمسي نافعًا بوضع نفسه في خدمة الدين، وبلعبه دورًا في ترويض الأهواء.

كلا؛ ما سعى الرواقيون أبدًا إلى «الفن» من أجل المتعة التي يمكن أن يوفرها. لكنهم ما رفضـوه أيضًا عندما تحالف مع المنافع. فالمنفعة والمتعة يسـيران جنبًا إلى جنب في تصور الرواقيين. ومتعة «الفن» لا توجد إلا بالقدر الذي تسمح فيه للفن بأن يكون نافعًا في السير قُدُمًا إلى تحسـين الحياة الخلقية. وبالمتعة التي تكسبها، ترتبط «الفنون» بنظرية الأهواء الرواقية، وبنفعيتها ترتبط بالحياة الخلقية. ويوازي الفيلسـوف الرواقي الشـهير إبكتيتوس (50 ب.م ـ 125 أو 130 ب.م) بين الاشـتغال الحرفي والاشـتغال الفني واشتغال الفيلسـوف على نفسـه. والهدف: الجمع بين النافع والجميل. ومع إقراره بالجاذبية التي يشكلها «العمل الفني»، فإنه يسـتتبع المتعة النابعة عن «العمل الفني» إلى نفعية العمل. لكن، ينبغي التشديد على أنه فقط بالنسبة إلى الجاهل، فإن متعة «الفن» تكون أنفع إليه. بل لربما الجاهل هو الذي من شأنه أن يقدر «الفن» حق قدره؛ لأنه يصادف هوى في نفسه: هوى الحسّ. أكثر من هذا، لا يعد إبكتيتوس المتعة خيرًا إطلاقًا.

«الفن» في خدمة الخلق: على «الفن» أن يكون نافعًا؛ أي أنه يتوجب عليه أن يساهم في تحسين الحياة الخلقية. كيف؟ بترويض الأهواء غير العاقلة، أولًا. كما تفعل الموسيقى،

مثلًا، حين تروض الأهواء الشرسة. ولذلك اعتنى الرواقيون بالفنون بسبب أهمية هذه التربوية: تهذيب الحواس وتشذيب اللغة. وهكذا، فإننا نجد، مثلًا، في الكلام المرافق للنغم أن النغم في ذاته يكون غير عقلاني، بحيث يترك أهواء الجسد تنفلت من عقالها؛ هذا بينما يكون الكلام المرافق له عقلانيًا؛ فيعمد إلى تذكير النفس بالحكمة وبالروية وبالرزانة. ومن ثمة، تعمد الأشعار التي تنشد الأطفال إلى تربيتهم التربية وتهذب ذوقهم وتعقلهم. والشعر مكسب للحكمة، وهو مقدم للقدوة. فهو باب الحكمة. و«الفن» مدخل إلى الحكمة: مهدئ مسكن محفز. والحكيم بهذا المعنى «فنان»، لكن من غير فن الفن، بل بفن الحكمة. وحدهم غير الحكماء يحتاجون إلى «الفن» مدخلا إلى الحكمة. لكن شريطة أن يتعلموا «الفن» كأمر لطيف يطهرهم من الأهواء الفاسدة التي تتعلق به. أما الحكماء، فإنهم عن طريق حسن اختيارهم يميزون في «الفن» بين البذرة الصالحة والبذرة الطالحة. إنما «الفن» البشري عند الرواقية إنتاج يتغيى غاية موصولة بسعي إلى حياة مطابقة لمثال الحكمة. على أن ما لا ينبغي نسيانه أبدًا هو أن «فن البشر» ما هو إلا انعكاس شاحب للنار الفنانة الكونية. ذلك أن «فن البشر» يأخذ من نواقصهم ويتأثر بأهوائهم. إذ تتمثل نقطة ضعف «الفن» الأساسية في تعلقه بالهوى. ومن ثمة يشكّل «الفن»، في العديد من الأحايين، خطرا بسبب من جاذبيته، وبسبب من تصويره الأهواء تصويرا بطوليا، وبسبب من كون المتعة الجمالية هوى. اللهمَّ إلا إن استعمل «الفن» بغاية تهذيب الأهواء، كما في حال الموسيقى مثلًا. وهنا يشكّل «الفن» مدخلًا إلى الحكمة. لكن الفارق بين الرواقية، هنا، وأفلاطون الذي سبق له بدوره أن حذر من مخاطر «الفن»: أن أفلاطون لما أعاد النظر في موقفه من «الفن»، جعله خادمًا للمدينة خدمة للجماعة، بينما عند الرواقية لا توجد فكرة «المدينة»، وإنما توجد فكرة «الحكيم» المتفرد المتوحد. على أننا نلفي لدى الرواقية ولدى أفلاطون معًا نفس التناقض: يوجد عندهما معًا رفض للفن، توازيه رغبة في استعماله بغاية تحقيق حياة فلسفية: جماعية (أفلاطون) أو فردية (الرواقية). في الحالين معًا، ثمة، من جهة، «الفنان» الذي لا ينتج إلا صورة بلا حقيقة، أفقر من انعكاس الموضوع في مرآة. وما كان هذا «الفنان» سوى صانع أوهام ينتج في «الفن» على طريقة السوفسطائي في الفلسفة. وثمّة، من جهة أخرى، «الفنان» المقبول في المدينة، لأنه يربي الشبيبة بالموسيقى والرقص والغناء والرياضة. وعند الرواقيين أيضًا، «الفن» طريق مختصر ـ بدل الطريق الجدلي الطويل ـ نحو الحكمة عند المتمنعين من تعلم الفلسفة وعند الجامحين...

ترى ما الصلة بين «النار المِفَنَّة» ـ الفن الإلٰهي ـ و«الفن» ـ الفن البشري ـ بمعناه المخصوص؟ وما العلاقة بين «الصانع» ـ démiurge ـ والفنان ـ artiste؟ وما الواصلة بين «الفن» و«العيش وفق الطبيعة» ـ وهو المبدأ الذي يشكّل لب المذهب الرواقي؟

أمسى «الفن» بمعناه الحديث ـ الذي تترجم عنه «الفنون الجميلة» ـ هو ما يسعى إلى إنتاج «الجميل». وعند الرواقيين كان «الفن»، أساسًا، يعني الشعر والموسيقى، يضاف

إليهما الرسم والنحت. وهي «الفنون» التي تحتل مكانة كبرى في الرواقية. فما «الفن» عند الرواقية؟ وما علاقته خاصة بالطبيعة وبالعلم؟

لقد اتخذ لفظ «الفن»/ «الصنعة» technè دلالات عدة عند الرواقيين:

بالمعنى الأعم، لدى الرواقية «الفن» و«الطبيعة» سواء، وذلك باعتبار الطبيعة «قوة طابعة» natura naturans (طبيعة طابعة: تطبع الأشياء؛ أي تصنعها) أو «قوة مطبوعة» natura naturata (طبيعة مطبوعة: تنطبع بها الأشياء؛ أي تنصنع). بوفق هذا المعنى، لا يوجد تعارض بين «الطبيعة» و«الفن»، كلاهما «فن».

وبالمعنى الأخص، «الفن» عمليات يجريها البشر وفق مختلف انشغالاتهم من دون إحالة لا على «الفن» ولا على «الطبيعة». ههنا فارق بين «الفن» و«الطبيعة»؛ لأن «الفن» يخضع إلى قوانينه الخاصة به ويتطور إلى جانب التمثل phantasia.

كيف يحد الرواقيون «الفن» البشري؟ بعض شذرات مقتبسة من نصوص أهم فلاسفتهم ـ زينون، كليانتس، خريسيبوس ـ توضح ذلك. والنظرية الرواقية بعامة تستتبع النظر في أمر «الفن» إلى علم المنطق. ويأتي الحديث عن «الفن»، عرضًا، ضمن إطار نظرية للمعرفة. إذ ثمة، في مذهب الرواقية، ضربان من التعريف للفن:

1 ـ الفن بحسبانه ملكة ـ استعدادًا ـ منهجيًا:

وهذا تعريف ينسب إلى الفيلسوف الرواقي كليانتس (330 ق.م ـ 232 ق.م): «يبدو أن زينون قال: «إنما الفن استعداد ينهج السبيل إلى فعل شيء ما بمنهاج». «الفن» إذن «استعداد» أو «نزوع» Exis. وينقل الخطيب والمربي الروماني كوينتليانوس (35 م ـ 100 م) هذا المعنى إلى اللسان اللاتيني، فيقول: «إنما الفن مقدرة على أن يتمّ إنجاز شيء بمنهاج؛ أي بترتيب ونظام»؛ فيصير النزوع الذي تحدث عنه الرواقيون هنا مقدرة potestas وملكة facultas. ويمكن تلخيص التعريف على النحو التالي: الفن اقتدار معنوي (خلقي) وفكري على التصرف بوفق منهج (بروح منهجية منظمة مرتبة)؛ أي أنه دراية دقيقة تشكّل خيارًا وتخضع إلى مبادئ. ومن هنا قول الحكيم الرواقي خريسبوس (280 ق.م ـ 206 ق.م): «إنما الفن استعداد لفسح طريق باستعمال تمثيلات شمولية».

2 ـ الفن نظيمة تمثيل [نسق من التمثيلات]:

«قال زينون: الفن نظيمة من التمثيلات الشمولية الممارسة في جملتها للظفر بغاية نافعة لأمور الحياة». يقصد هنا بالتمثيلات الشمولية الانطباعات الواضحة والمتميّزة.

والتعريف الجامع: «الفن» نزوع في الإنسان ينشأ عن ذوق، أكان عرضيًا أم راسخًا، تلهمه مختلف الفنون. ويفسر هذا الذوق بالتعاطف والتواصل الذي يربط بين مختلف أشياء الكون؛ بما يقيم ثمة تناسبًا وتخاطرًا بين «الفنون البشرية» و«الفن الرباني» الذي هو

«النار الفنانة». وبما أن الأمر يتعلق، في الرواقية، بفلسفة محايثة لا تؤمن بالتعالي، فإن هذه الفلسفة تدير وجهها صوب الإله الذي ينساب ويسري في كل الأشياء ويمنحها شكلها التي تتشكل فيه. ومن شأن «الجميل» أنه يجذب لأنه تجلي للحضور الرباني في العالم وفي «الفن». كما أن مختلف «الفنون» تشكّل انعكاسًا وقد افتقر، بكل تأكيد، لكنه انعكاس للفن الرباني؛ أي للنار المِفَنَّة.

وما كان «الفن» فضيلة، وإنما يمكن أن يقود هو إلى الفضيلة، شريطة أن تختار، عندما يتعلق الأمر بالتعاطي إلى «فن» بعينه، العناصر التي تتلاءم مع الفضيلة والتي تسعى إلى غاية الحياة. ومن ثمة توجب على «الفن» أن يكون نافعًا مفيدًا. عليه أن يقود إلى الفضيلة. «الفن» إذن غائية. فهو ما وراء الغاية المباشرة التي تتمثل في تحقيق حاجة. وهذه الغاية تتلاقى مع غاية الحياة البشرية في أنظار الرواقية، والتي ليست هي شيئًا غير البحث عن حياة طبيعية؛ أي العيش بوفق الطبيعة. و«الفن» يجري باقتضاء طريق ومنهاج. «الفن» يترافق مع قواعد وضعها اللوغوس نفسه في «الطبيعة» كما في «العمل الفني». ولا تعود القواعد التي ترافق «الأثر الفني»/«العمل الفني» إلى مواضعات وإنما إلى الطبيعة. لذلك تجب المعرفة بكيفية اكتشافها حتى يتمّ تطبيقها وتقديرها. ولهذا ما احتاج الأمر إلى طريقة في التصرف، إلى منهاج. لكن تبقى هذه الطريقة اختبارية ما دامت تعتمد على التجربة وعلى التمثلات الشمولية.

و«الفن» ميلٌ للإنسان إلى التصرف بوفق منهج تقتضيه غاية، وهو نظيمة من التمثيلات الشمولية متعالقة في ما بينها البين. مثال ذلك؛ أنه عن طريق التّمثل الشمولي ـ أي الواضح والمتميّز ـ يمكن للأذن الخبيرة أن تميّز ما إذا كان اختيار الأصوات اختيارًا حسنًا، وما إذا كانت القواعد الطبيعة التي أقامها اللوغوس قد احترمت واتبعت.

إذا ما قورن هذا التعريف الرواقي للفن بالتعريف الأرسطي، وجدنا بعض الشبائه: «الفن استعداد للإنتاج [الإبداع] مصحوب بقاعدة عقلية». لكن ثمة تخالفات: ما يميّز، بالنسبة إلى أرسطو، القاعدة المرافقة لاستعداد الإنتاج ـ الذي هو تعريف «الفن» عينه ـ عن المنهاج الذي تتحدث عنه الرواقية في تعريفها للفن، والذي رافق «الفن»، هو أن القاعدة تكون عند أرسطو صادقة؛ ومن ثمة عقلية، هذا بينما، بالنسبة إلى الرواقية، يمارس المنهج على نظيمة تمثلات شمولية طابعًا اختباريًا وليس عقليًا. فالفن ينشأ عن الخبرة، عند أرسطو، لكن يسمح بحكم كلّي، بينما لا يمكن للفن، عند الرواقيين، أن يسمح إلا بتعميمات اختبارية. ما يميّز «نظيمة الفنون» الرواقية هي أن «الفن» ما كان فيها محكومًا بمبادئ عقلانية، وإنما هو محكوم فيها بمبادئ أمبريقية ـ اختبارية/تجريبية ـ تقوم على تمثلات شمولية لا تسلم من أن يحيط بها الوهم في بعض الأحايين؛ شأن أي تمثلات. ثم إن «الفن» وإن كان عند الرواقية نزوعًا إلى الخير إلا أنه ليس ذا طابع دائم وثابت، بينما عند أرسطو الأمر على الضد.

وما كان الرواقيــون هم الوحيدون الذي جعلوا «الفن» نظيمة ونســقًا. فعند أفلاطون للفنان دراية صحيحة وتامة توضع تحت تصرفه، وهي معرفة يعجب لها ســقراط ويجعلها جميلة؛ شريطة أنه على الحرفيين، وقد تسلحوا بهذه المعرفة، ألا يتناولوا الأشياء الرفيعة العالية التي تتطلب العلم لا الدراية. فالتقنيات، كما في تعليم الموسيقى (على النحو الذي تدرس به إلى حرّاس المدينة) والرياضــة، ضرورية للتربية، لكنها لا تقدر على أن تقودنا إلى الخير، وحــده يقودنا جدل صاعد. وبهذا يبقى «الفن»، عنــد أفلاطون، مقصورًا على مبادئ خاصة تحكمها مبادئ عامة. ولهذا كانت «الفنون»، عنده، مسوخًا لا تهدف اللهمَّ إلا إلى متعة الجسد: صحيح ثمة، فن السياسة، فن التشريع، فن القضاء... لكن تلقاءها قامت «فنون المجاملة» (فــن الزينة، فن الطبخ). وهي «فنون» تمتع من غير ما أن تســتند إلى أساس صلب. أمام techné ثمة emperia.

وقد بدأ أفلاطــون بإدانة «الفن»، ثم عــاد فلجأ إليه لكي يهــذب النفوس الجامحة المتأبية ويشــذبها على الجدل وينحو بها نحو الخير. أما بالنســبة إلى الرواقيين، فإنهم بدورهم أدانوا «الفنون الجميلة» وبعض إنتاجاتها، قبل أن يروا في «الفن» وســيلة ممكنة لكي يلحق الجامحون من الناس بغائية العيش التي هي العيش وفق الطبيعة.

متفرق أنظار الرواقية المتأخرة في الفن ـ شيشرون وسنيكا

قد تقدّم بنا أن ثمة مفارقة، إذن، في تصور «الفنون الجميلة» لدى الرواقيين: مُزرى بها هي، ومطلوبة في الآن نفســه. لقد تصورت الرواقية العالم بأســره تصورًا فنيًا، وذلك بحكم ذاك التناغم والتناسب والتجاذب الذي يسري نفسًا واحدًا في العالم، وهو ما يفسر شــمول «الجميل» للجميل الكوني وسريانه في الكون لكي يشمل «الفن البشري». وهذا ما يفسّــر أيضًا التناسب بين «الفن الرباني» و«الفن البشــري»، وذلك حين نجد في «الفن البشري» بدوره مكونات «الجمال الكوني» وقد اختزلت إلى سلم بشري رغم كل ما لحقها من نواقص بشرية: الأشــكال والألوان والحجم والتنوع. ثمة «فنان كوني»، معماري العالم ومهندسه، هو الطبيعة نفسها، فنان يشمل كل «الفنون» في ذاته ويسمو في أعماله سموًا لا نهاية له على «الفن البشري» الذي يعتمد على اليد البشرية. أمام هذا «الفن»، ثمة «الفن البشري» المعوز، وأداته المفضلة: اليد، وتقنيته: المحاكاة غالبًا، والخيال أحيانًا. يتحدث الحكيم الرواقي شيشرون (106 ق.م ـ 43 ق.م) عن «اليد البشرية»، فيقول: «ألَا كم أعدت الطبيعــة اليدين الذين منحتهما للإنســان، وإلى كم من الفنون نذرتهمــا لخدمتها! لقد منحتهما الطبيعة ملكة قبض الأصابع وبســطها بفضل مرونة المفاصل التي تشتغل من غير أن تحرك اليد كلها تحريكًا. ولهذا، فإنه بمجرد حركة الأصابع، تقتدر اليد على أن ترسم وتشكل وتنقش وتلعب بآلة القيثارة والناي؛ فهات التسلية وهات الاستمتاع». وعنده أن ثمة «فنونًا ـ صنائع» أساسية على نحو مهم ـ الفلاحة وصناعة السفن ـ وأن ثمة «فنون الاستمتاع والتسلي» ـ كما يحدث في «الفنون الجميلة» مثلًا.

هذا ومن بين أكثر الفلاسفة الرواقيين تركيزًا على «فنون الإنسان» نجد الفيلسوف بوزيدونيوس (135 ق.م ـ 51 ق.م). إذ يرى أن من شأن هذه «الفنون» أنها تسمح للإنسان بالعيش عيش أدب، وتضمن له كل ما هو نافع وتوفر له الأهم. أكثر من هذا، تمنحه هي التحكم في ثمار الأرض، وتجعل منه للرب امتدادًا.

أما الفيلسوف الرواقي سينيكا (4 ق.م ـ 65 ب.م)، فإنه لا يَعُدُّ «الفنون الجميلة»، في رسالته الشهيرة إلى لوسيليوس، ضمن الفنون الحرة: «أذكر حال الموسيقار. أنت تعلمني كيف أن الأصوات الحادة والأصوات الجهورية تتناغم، وكيف أن لكل حبل صوتي يصدر صوتًا مباينًا أن يحدث بينها التناغم التام. لكن، إعمل أولًا لكي يحدث التناغم في روحك... وإنني لا أعد الرسم، ولا فن نحت التماثيل، لا ولا فن نحت الرخام وغيرها، من فنون الترف ضمن الفنون الحرة».

وبالجملة، وسع الرواقيون من مديات مفهوم «الفن»، بحيث أمسى يشمل «العلم» و«التجربة» معًا و«الصنائع التقنية» كما «العلوم الظنية»، على أساس وجود تعالق بين هذه جميعا؛ بل شمل حتى مجال «الفعل العملي» حيث صار «العيش الأسمى» ضربًا من «الفن» القائم على «الحكمة»، والتي تشمل بدورها كل جوانب النشاط البشري: العلم والإنتاج والفعل؛ أي تشمل في ذاتها أسمى الفنون الذي هو «فن الفضيلة»، وأسمى العلوم الذي هو علم الفلسفة... وإذ لم يشمل «فن العيش» هذا، عند خصومهم الأبيقوريين، الطبيعة، فإن الرواقيين كالوا كل المديح إلى «فن العيش الأسمى» الذي هو في الوقت عينه «فضيلة» و«علم»، وعلى نحو أدق «حكمة» و«فلسفة»، لكنهم سعوا إلى المقابلة بين هذا «الفن الأسمى» و«الفنون الإنتاجية» و«العلوم الخاصة»؛ لا سيما منها تلك التي تسعى إلى جني المكاسب الدنيوية.

متفرق أنظار أفلوطين في «الفن»:

أما الفيلسوف الإغريقي الروماني أفلوطين (205 م ـ 270 م)، فقد استفاد من ثمار المناقشات الفلسفية التي شهد عليها، وأدمج زبدتها في تصنيف دقيق للفنون؛ بحيث قسم هو «الفنون» و«الصنائع» إلى «فنون تنتج موضوعات أو أشياء»، مثل فن المعمار، وإلى «فنون تعين الطبيعة»، نظير فني الطب والفلاحة، وأخيرًا إلى «فنون لها أثر خلقي على الإنسان»؛ مثيل فن الخطابة والموسيقى. وفي ما يتعلق بمسألة الصلات بين «الفن» و«الطبيعة»، يبدو أن أفلوطين قد أقر، من جهة، بالوصلة بين «الفن» و«الطبيعة»، مؤكدًا على أن الكون بمثابة «دراما» مؤلفها «شاعر»، ومعلنًا أن «الفنان» هو ذاك الذي من شأنه أن يولج «الصورة» في «المادة»، وداعمًا لفكرة أن فعل الحياة مماثل لفعل «الفن»، ومبرهنا على أنه كما الكائنات الطبيعية فإن «الفنون» تستقصد الوحدة. لكنه، من جهة أخرى، شدد على الفارق بين «الفن» و«الطبيعة»، سواء في ما يتعلق بخارجية صنعة الشيء المصنوع وبرانيته بالقياس إلى إنتاج الشيء الطبيعي، أو بسبب الطابع الإرادي والتشاوري،

وليس فقــط الواعي والمفكر فيــه، الذي يملكه «الفــن» بالتعارض مع التكــون الطبيعي والتلقائي لمنتجات الطبيعة. ذلك أن من شأن «الإنتاج الفني»، عنده، أن يتضمن التقويم والتشاور والقرار، وهو تفكير مضاف من خارج، أو هو «حكم مستمد من خارج»؛ وبالجملة هو تفكير قائم على تأمل واستدلال واع (لوجيسموس)، بينما تتصرف الطبيعة وفق عقلانية محايثة ومباطنة وجوانية (لوجوس)...

لكن، لَئِنْ هو كان «الفن» مباينًــا للطبيعة، فإن المبدأ التقليــدي القائل بأن «الفن محاكاة للطبيعة» تمّ الرفع من مســتواه الدنيوي بسبب تبني منظور أسمى بلغ بالفن مرتبة استقاء نماذجه لا من الطبيعة وإنما من الجمال المتعالي، وتحقيقه في الإجسام الدنيوية. فمن شأن «الفنون» ألا تحاكي بمحاكاة مباشــرة الموضوعات المرئية، وإنما أن تسمو إلى الأســباب التي عنها يفيض الموضوع الطبيعي. وهذا ما شكّل، في الإستتيقا القديمة، أعلى سنام تلاقي بين «الفن» بعامة و«الفنون الجميلة».

ب ـ مفهوم «الفن» و«الفنون» في العصور الوسطى الغربية والعربية

عند المسيحيين الغربيين:

استمر اعتبار «الفن»، بوســمه نشاطًا مهتديًا بمعرفة أكيدة ومســتنيرًا بقواعد عامة، متواجدًا في العصور الوســطى. لكن، ســرعان ما اتســق الخرق على الراتق بين الجانب النظري من «الفنــون» و«الصنائع» وجانبهــا العملي؛ على نحو ما نــراه بيِّنا في اللائحة الشــهيرة للفنون الســبعة، حيث تبدو «الفنون الحرة» متعارضة مــع «العلوم» أو «الفنون الميكانيكية» حسب تمييز كان قد أقامه أرسطو في كتاب «السياسيات».

وهكذا، نلفي تقسيمًا ثلاثيًا (النحو والخطابة والمنطق أو الجدل) يقابل رابوع (الأرثميطيقا والهندسة والفلك والموسيقى). وقد عمل القديس توما الأكويني (1225 م ـ 1274م) ـ الذي يشكّل قمة العصر الوسيط الغربي ـ على استئناف التصور الأرسطي للفن، بحيث عد «الفنون الحرّة» «فنونًا» لا «علومًا»؛ وذلك لأنه بينما ما كانت «العلوم الحقيقية» موجهة إلى غاية عملية (تطبيق)، فإن «الفنون»، وعلى الضدّ من ذلك، عبارة عن استعدادات أو ملكات ما كانت هي بالتأملية الخالصة وإنما هي عملية إجرائية؛ على نحو ما تشهد عليه فكرة تحقيق عمل [فني] معين، سواء تعلق الأمر بقول أو بناء قياس أو حساب أو مقايسة. وهي «فنون حرة» لا مستعبَدة لأنها منذورة إلى عمل عقلي فكري ـ ad opera rationis ـ وليس إلى أعمال الجسد ـ ad opera per corpus exercita ـ هذا الجسد الذي يبقى في خدمة النفس، بينما الإنسان حر بنفسه. وما يميّز صنافة «الفنون» هذه هو أنه أمسى من المعتاص أن نميز فيها بين الجانب العملي والجانب الفني، وقد تمّ الجمع بينهما جمعًا وثيقًا. وبهذا تمّ تصور المنطق، هنا، لا بوسمه فنًا؛ أي صناعة للتمييز بين «الحقّ» و«الباطل» وصياغة أقوال «صادقة»، وكذلك الأمر بالقياس إلى «فن التفكير» عند بيكون، حيث يمسي فرعًا من فروع المنطق... كما يلاحظ أنه بالرغم من أن الموسيقى قد اعتبرت، في موسوعات القرون الوسطى، علمًا رياضيًا، فإنها صارت منطلق العديد من البحوث الفنية الدقيقة...

وبالجملة، يتبنى القديس توما الأكويني التعريف الأرسطي للفن؛ إذ في حاشيته على كتاب «الأخلاق إلى نيقوماخوس» يبادر إلى ترجمة التعريف الكلاسيكي للفن وفق اصطلاحات مشائية. يتعلق الأمر في «الفن» بإنجاز أعمال ـ صنائع. ويشكل «العمل الصنعي» ـ أو «الأثر الفني» ـ هدفا للفن. ونحن لا نبلغ الهدف اللهمَّ إلا بفضل إعمال وسائل. ولهذا تراه يقول: «ما كان الفن شيئًا آخر سوى تصور عقلي وإبداع لنظام معيّن يتوسله النشاط الإنتاجي إلى تحقيق غاية معينة باتباع وسائل محددة».

على عتبة العصر الوسيط، استعاد الكاتب ورجل السياسة المسيحي كاسيدورس (485م ـ 580م) التعريفات الكلاسيكية للفن، وبعضها يعود إلى أفلاطون وبعضها يرجع إلى أرسطو، والتي تؤكد على «الفن» علمًا، وبعضها تؤوب إلى الرواقيين وتؤكد على «الفن» خَلْقًا. لربما يكون الحكيم الروماني شيشرون هو الذي حفظ التعريفين معًا، فكاد أن يعارض، بدوره، بين «العلم» و«الفن»، وذلك بحسبان أن «العلم» إنما ينزع إلى المعرفة، وأن «الفن» إنما ينزع إلى الدراية، وأن مدار «العلم» على الثابت والضروري، ومدار «الفن» على المفاجئ والعرضي. ونفس المذهب في أمري «العلم» و«الفن» يظهر في القرن الثاني عشر الميلادي

عند الفيلسوف والصوفي وعالم اللاهوت المسيحي هيوجز الســان ـ فكتوري (1096 م ـ 1441 م). إذ كان يرى أن من شــأن «الفن» أن يتحقق في مادة حســية يخضعهــا إخضاعًــا، وأن يتحــدد بصنعة الشــكل؛ على نحو ما نجد في المعمار مثلًا. هذا بينما يكمن العلم في تأمل الأشكال، ويُفسَّر فحسب بالنشــاط الذهني؛ وذلك على نحــو ما نجد في المنطق مثلًا. ولا شك أن «الفنان» لا يتصرف بكل تلقائية بحسبانه قوة طبيعية عمياء، وهو يعلم حقّ العلم ما يفعل وكيــف يفعل هذا الذي يفعله. ومن ثمة، يمكــن أن نقــارن «الفنان»، إلــى حدٍّ ما، بالعالِم الذي يعلم كيــف يملك العلم. لكن، حتى حســب وجهة النظر هذه، يبقى «الفــن» معرفة بالمعايير التي ينبغي اتباعها في إنتاج أثر خارجي؛ بينما العلم معرفة بالبنى وبالقوانين الوضعية التي هي ما هي، والتي تفرض نفســها كما هي وفق ضرورة ثابتة. ثــم إن المعايير الفنية؛ أي قواعد الصنعة، تنطبق على مادة لا يمكن أن نتنبأ بردود فعلها. والمعرفة التي يمكن لفنان أن يكوّنها عن عمل ينــوي صنعته أو هو ماض في صنعته، إذا مــا وضع على محك ناموس الإبداع، ليس يمكن أن تقارن بعلم عالم الرياضيات؛ بالمبادئ وبالنتائج التي تتحصل عنها. مــا كان للفنان إلا رأي دائم التغيــر عن موضوع عمله والذي لربما ســوف يخالف ما كان تصوره بدءًا وأمله وتوقعه، بينما للعالِم حكم ثابت وأكيد على الاستنتاجات التي يحصلها من المبادئ الثابتة الخالدة التي يحدسها.

وللفن ars عند الفيلســوف ورجل السياســة بوئيتيوس (حوالــي 480م ـ 524م) دلالة مزدوجة: هو، من جهة، علم بالقواعد التي تحكم فعل الإبداع أو الخَلق، وهو، من جهة ثانية، لطف في اليدين الصَّنَاعتين شــأنه أن يحول المادة تحويلًا. فهو بهذا صنعة يدوية، صنعة الأشــياء المتناغمة. وإذن، «الفن» علم وصنعة، لكن بينهما تراتب: العلم من عمل العقل الذي يتحكم فــي عملية الخلق والإبداع، والصنعة أو الفعالية تعبّر عن نفســها في «العمل الفني» طاعةً للعقل. وهكذا، مثلًا، فإن من شــأن الجنرال الــذي يخطط لمعركة أن يكون أعلى شأنًا من الجيش الذي ينفذ الخطة، ومن أمر المعماري الذي يبدع في ذهنه أرسومة البنيان أن يتحكم في البناء الذي يحقق الأرسومة في المادة، ومن حقيقة الموسيقار الذي «يعلم» النظرية الموسيقية أن يعلو كرامة على «الآلي» الذي يترجم النظرية إلى أصوات. من هنا هذا المزج العجيب الذي طبع تصور فلاســفة العصور الوســطى للفن على ســبيل الترقي والتدني معًا.

ثم إن ثمة سمة أخرى طبعت «الفن» في العصر الوسيط أكثر بكثير مما طبعته في العصر القديم: صار «الفن» في خدمة الكنيسة (الموسيقى، التراتيل، الغناء، النحت، الرسم، المعمار...)، وذلك على نحو أكبر مما كان فيه الفن الإغريقي خادما للمعابد الوثنية...

ونجد إيزودوروس الإشبيلي أو إيزودورس الإسباني (570/560 م ـ 636 م) يتبع النهج الذي نهجه كاسيدورس في تعريفه للفن: «الفن» و«العلم» شكلان من أشكال المعرفة. «الفن» معرفة ـ أو بالأحرى دراية ـ يوجهها الفعل والصنعة. و«العلم» معرفة يوجهها العلم الخالص. ينتهي «الفن» إلى تحويل المادة، ومن ثمة يمكن لما يحققه أن يخالف ما كان تصوره؛ بينما موضوع «العلم» هو الطبائع والمبادئ الضرورية التي لا يمكن أن تكون إلا هي هي. وإذن لا يدرك «الفن» أبدًا، بما هو معرفة، سوى الشبه والرأي؛ بينما تتحقق للعلم الحقيقة واليقين. لكن في «الفن» أيضًا معرفة وصنعة. «الفن»، من حيث ما هو علم، انشغال للعقل ونشاط حر، و«الفن»، بما هو «عمل»، إنما يبقى خدمة دونية لأنه يفرض تدخل الأيادي. وهكذا، فإنه في الموسيقى، مثلًا، يوجد الجانبان: الفن ـ العلم والفن ـ إنتاج ـ العمل. الأول علم بالنسب المتحققة في الأنغام، والثاني إنتاج لهذه المعرفة.

وهذا الفيلسوف وعالم اللاهوت السكولائي الإنجليزي ألكسندر الهاليسي (1185 ـ 1245) يميّز بدوره بين «العلم» و«الفن». مدار «العلم»، عنده، على المعرفة، ومدار «الفن»، لديه، على الدراية. إنما «الفن» مبدأ تصور بعض الأشياء في الذهن وإخراجها إلى الوجود في الواقع. ومن ثمة كان «الفن» طُلَعَة؛ أي ينظر في الشيء بالقوة قبل إخراجه إلى حيز الوجود؛ لأنه يتمثل «الصنيعة» أو «العمل الصنعي» قبل أن ينجزه ويحققه تحقيقًا. وبناءً عليه، فإن من شأنه أن يفترض حضور الفكرة في شعور الفنان. والفكرة التي هي أنموذج أو علة الصنيعة (العمل الفني) واحدة في ذاتها متعددة في تحقيقاتها المتنوعة. ومن

ثمة، كان «الفن» اكتمالًا للفنان وإنجازًا وتحقيقًا ذاتيًا؛ وذلك من حيث أن للفنان سلطانًا روحيًا على التصور أو الخلق. وشأن «الفن» أنه نقلة من الفكرة إلى المادة، حتى أنه يمكن أن ينشئ صورة أقل نبالة عن مادة أكثر نفاسة؛ وبالضد من أمره أن يجسد، مثلًا، أعلى نفاسة في مادة أكثر خساسة.

عند العرب والمسلمين:

هناك قصة زعم أنها حدثت في عهد السلطان محمود الغزنوي (998 ـ 1030) تحكي عن أن الفيلسوف ابن سينا لما رفض الخدمة في ديوان السلطان، أمر السلطان العالم الرياضي الكبير ابن عراق بأن يصوّر الفيلسوف الهارب، ثم طلب من أربعين رسّامًا نسخ الصورة لتوزع في أرجاء السلطنة. وأصدر الأمر بالقبض على من يشبه صورة الفيلسوف الشهير. ويروى أن البلاط استقدم أكبر عدد من كبار الرسّامين النابهين لهذا الغرض.

عادة ما تمّ رسم صورة مشوهة عن الفن العربي الإسلامي، بحيث تميل بالمرء إلى الاعتقاد، أولًا، بأن لا فن عند المسلمين اللهمَّ إلا فن الخط؛ وذلك بحسبانه الفن الوحيد الذي ذكرت فيه أسماء الفنانين الخطاطين معزوة إلى طرق فنية معينة. كما تميل به إلى الاعتقاد إنه حتى حين يجنح المرء إلى الاعتقاد بوجود فنون إسلامية غير فن الخط، فإن أعمال أهل الصنائع الفنية الإسلامية تبقى غفلة من اسم من صنعها؛ بما يشي بانعدام حرية الفنان وبفقدانه لذاتيته؛ وبالتالي باستحالة اطلاق اسم «فنانين» على «الحرفيين» و«أهل الصنائع» العرب المسلمين. وبالجملة، تذهب هذه الرؤية الشائعة إلى القول الجامع: لئن وجد «فن» عند العرب المسلمين، فإنما هو «فن بلا فنانين». وكأن «الفنان العربي» لا قيام له. فنحن نعرف «التحف» لكننا لا نعرف من هم مبدعوها، وكأن ثمة تقديرًا للفن ـ لا سيما لفنون بعينها (الخط، المعمار، المنمنمات...) مع تجاهل للفنان باعتباره ذاتًا.

دافع الفنان والشاعر العراقي شاكر لعيبي عن أطروحة مضادة لهذه. إذ سعى إلى البرهنة، في أطروحة دكتوراه بسويسرا، على أن قاعدة وجود فنانين غُفْل بلا أسامي وبلا أعلام ـ والتي يُعتقد أنها من الثوابت ـ إنما تكذبها تكذيبًا مرافقة توقيعات للعديد من الأعمال الفنية الإسلامية الوسيطة... وإذ مال بعض المتخصصين في تاريخ الفن إلى ألا يرى في الفن الإسلامي سوى نتاج عمل جماعي، من شأنه أن ينفي كل إبداع شخصي عن هؤلاء «الحرفيين»، فإن شاكر لعيبي يبرهن على أن المصادر التاريخية العربية الإسلامية تشير ـ منذ القرن الثالث الهجري ـ إلى وجود «حركات فنية»، كما تذكر وثائق أخرى أسماء فنانين من كل صنف: صاغة، زجاجين، نساجين، معماريين، خزافين... وتكمن المشكلة فقط في ندرة تراجم هؤلاء في كتب التراجم والتاريخ، خلافًا لما هو عليه الأمر في ثقافات أخرى؛ وذلك على نحو ما نجد، مثلًا، عند الرسام والمعماري والكاتب الإيطالي جيوجيو فازاري (1511 ـ 1574) في كتابه الشهير: «حيوات أعظم الرسامين والنحاتين

والمعماريين»... على أن هذا التأكيد يحتاج إلى تنسيب. ذلك أن العلامة تقي الدين المقريزي ـ الذي كان سابقًا على فازاري بقرن ـ كان قد ذكر في خططه أن ثمة من أفرد كتابًا ـ يُعدُّ الآن من الكتب المفقودة ـ خصصه للفنانين العرب المسلمين، وسماه التسمية الدالة: «ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المصورين من الناس». وقبله كان ذكر صاحب الفهرست في ثبت كتابه بمقدمته أن الفن الأول من المقالة الثامنة خصص لذكر «أخبار المسامرين والمخرفين والمصورين». ولكن يبدو أن هذا الجزء من الكتاب قد فُقد. وقد أورد المقريزي صورة عن التنافس الفني بين «رسامي» العصر العزيزي ـ ضمن أخبار جامع القرافة ـ في قوله:

«هذا الجامع يعرف الآن بجامع الأولياء، وهو القرافة الكبرى، وكان موضعه يعرف في القديم عند فتح مصر بخطة المغافر، وهو مسجد بني عبد الله بن مانع بن مورع يعرف بمسجد القبة. قال القضاعيّ: كان القرّاء يحضرون فيه، ثم بني عليه المسجد الجامع الجديد، بنته السيدة المعزية في سنة ست وستين وثلاثمائة وهي أمّ العزيز بالله نزار ولد المعز لدين الله، أمّ ولد من العرب يقال لها تغريد، وتدعى درزان، وبنته على يد الحسن بن عبد العزيز الفارسيّ المحتسب في شهر رمضان من السنة المذكورة، وهو على نحو بناء الجامع الأزهر بالقاهرة، وكان بهذا الجامع بستان لطيف في غربيه وصهريج، وبابه الذي يدخل منه ذو المصاطب الكبير الأوسط تحت المنار العالي الذي عليه مصفح بالحديد إلى حضرة المحراب، والمقصورة من عدّة أبواب، وعدّتها أربعة عشر بابًا مربعة مطوّبة الأبواب، قدّام كلّ باب قنطرة قوس على عمودي رخام ثلاثة صفوف، وهو مكندج مزوّق باللازورد والزنجفر والزنجار وأنواع الأصباغ، وفيه مواضع مدهونة، والسقوف مزوّقة ملوّنة كلها، والحنايا والعقود التي على العمد مزوّقة بأنواع الأصباغ من صنعة البصريين وبني المعلم المزوّقين شيوخ الكتاميّ والنازوك، وكان قبالة الباب السابع من هذه الأبواب قنطرة قوس مزوّقة في منحنى حافتيها شاذوران مدرّج بدرج وآلات سود وبيض وحمر وخضر وزرق وصفر، إذا تطلع إليها من وقف في سهم قوسها شائلا رأسه إليها ظنّ أن المدرّج المزوّق كأنه خشب كالمقرنص، وإذا أتى إلى أحد قطري القوس نصف الدائرة ووقف عند أوّل القوس منها ورفع رأسه، رأى ذلك الذي توهمه مسطحا لا نتوء فيه، وهذه من أفخر الصنائع عند المزوّقين، وكانت هذه القنطرة من صنعة بني المعلم، وكان الصناع يأتون إليها ليعملوا مثلها، فما يقدرون، وقد جرى مثل ذلك للقصير وابن عزيز في أيام البازوريّ سيد الوزراء الحسن بن عليّ بن عبد الرحمن، وكان كثيرًا ما يحرّض بينهما ويغري بعضهما على بعض لانه كان أحبّ ما إليه كتاب مصوّرا، أو النظر إلى صورة، أو تزويق. ولمّا استدعي ابن عزيز من العراق فأفسده، وكان قد أتى به في محاربة القصير لأنّ القصير كان يشتط في أجرته ويلحق عجب فيه صنعته، وهو حقيق بذلك لأنه في عمل الصورة كإبن مقلة في الخط، وابن عزيز كابن البوّاب، وقد أمعن شرح ذلك في الكتاب المؤلف فيه، وهو طبقات المصوّرين المنعوت، بضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوّقين من الناس،

وكان البازوريّ قد أحضر بمجلسه القصير وابن عزيز فقال ابن عزيز: أنا أصوّر صورة إذا رآها الناظر ظنّ أنها خارجة من الحائط. فقال القصير: لكن أنا أصوّرها فإذا نظرها الناظر ظنّ أنها داخلة في الحائط، فقالوا هذا أعجب، فأمرهما أن يصنعا ما وعدا به، فصوّرا صورة راقصتين في صورة حنيتين مدهونتين متقابلتين، هذه ترى كأنها داخلة في الحائط، وتلك ترى كأنها خارجه من الحائط، فصوّر القصير راقصة بثياب بيض في صورة. وكان بدار النعمان بالقرافة من عمل الكتاميّ صورة يوسف عليه السّلام في الجب وهو عريان، والجب كله أسود، إذا نظره الإنسان ظنّ أن جسمه باب من دهن لون الجبّ، وكان هذا الجامع من محاسن البناء، وكان بنو الجوهريّ، يعظمون بهذا الجامع على كرسيّ في الثلاثة أشهر، فتمرّ لهم مجالس مبجلة تروق وتشوق».

ومنذ عام 1954 شرع الباحث المتخصص في «الفن الإسلامي» ليو أريه ماييير (1895 ـ 1959) في إعداد معجم جامع عن الفنانين المسلمين الذين وقعوا تحفهم الفنية:

1 ـ الزجاجون المسلمون وأعمالهم (1954).

2 ـ الاسطرلابيون المسلمون وأعمالهم (1956).

3 ـ المعماريون المسلمون وأعمالهم (1956).

4 ـ النقاشون المسلمون وأعمالهم (1958).

5 ـ الصاغة المسلمون وأعمالهم (1958).

ومن الملاحظات الأولية التي يمكن إبداؤها حول مسألة «الفن العربي» أو «الفن الإسلامي» أن لفظ «فنان» لم يكن متداولًا في الأدبيات العربية الكلاسيكية، وبدل هذا اللفظ كانت تسود مفردات شأن «نقاش» و«مصور» و«خطاط» و«صائغ» و«مغني»... ولم يتمّ تداول لفظ «فنان» إلا في العصر الحديث. وفي ما يخصّ الفن التشكيلي على وجه الخصوص، فإن اللفظ الذي كان متداولا هو لفظ «المصوِّر»، ثم سرعان ما ظهر لفظ «الرسام» في مصر وسوريا في مستهل القرن الرابع عشر الميلادي؛ حيث نعثر على فقهاء نسبوا إلى مهن أخلافهم كابن الرسام مثلًا (1362 ـ 1441 م). وقد تزامن ظهور هذا اللفظ مع عصر النهضة الأوربية التي كانت أول من ميّز تمييزًا واضحًا بين «الفنان» و«الحرفي». وقد ذكر المقريزي (ت ـ 1414 م) في خططه أنه كانت قد خصصت، في العهد الفاطمي، أمكنة خاصة للرسامين في العديد من أسواق القاهرة: «وكان بهذا الخط [خط البنداقيين بحي القاهرة] عدة حوانيت لرسم أشكال ما يطرز بالذهب والحرير»، ويضيف في مكان آخر أنه توجد بسويقة الجيوش، إحدى أكبر أسواق القاهرة، «عدة حوانيت للرسامين».

والحال أننا نعثر في التراث الثقافي العربي الإسلامي على العديد من النصوص حول «الفن»، غير أنها تبقى منبثة في ثنايا كتب التراجم والنوادر والتواريخ والأخبار والمرويات

والرحلات... وهي نتف، كما لاحظ ذلك شاكر لعيبي، لم يتمّ تجميعها في «أنطولوجيا» ـ أي في مجموع تعريفي ـ وافية.

على أن كتب النوادر والتراجم نقلت إلينا الكثير عن احتفاء بالفن في الوسط العربي الإسلامي ووجود فنانين كبار في المجتمع العربي الإسلامي. يكفي أن نذكر هنا بعض الأعلاق النفيسة:

ـ أورد صاحب الأغاني أن: «رجلا بالبصرة كان يُسمى بحمدان الخراط (الذي يخرط الحديد أو الخشب أو الزجاج، فيزوق الأشياء التي يبدعها أو يضع عليها تصاوير) اتخذ جامًا (كأسًا للشرب أو للأكل من فضة أو نحوها) لإنسان كان بشار بن برد عنده، فسأله بشار أن يتخذ له جامًا فيه صور طير يطير، فاتخذه له وجاءه به؛ فقال له: كان ينبغي أن تتخذ فوق هذه الطير طائرًا من الجوارح كأنه يريد صيدها، فإنه كان أحسن. فقال: لم أعلم، فقال: بلى، قد علمت، ولكن علمت أني أعمى لا أبصر شيئًا، وتهدده بالهجاء، فأوعده حمدان ـ إن هو هجاه ـ أن يصوره صورة قبيحة مع قرد على باب داره حتى يراه الصادر والوارد».

ـ وهذا ياقوت الحموي ترجم للخطاط العربي الشهير ابن البواب، وكان مما قاله عن فنيته: «كان في أول أمره مزوِّقا يصور الدور، ثم صوّر الكتب، ثم تعانى الكتابة ففاق فيها المتقدمين وأعجز المتأخرين».

ـ وهذا ابن الخطيب ترجم لابن بشكوال، ومما ذكر عنه أنه: «يجمع إلى ما ذكر خطًا بارعًا (...) وكان صناع اليدين يرسم بالذهب، ويُسفِّر، ويُحكم عمل التراكيب الطبية».

ـ وهذا السخاوي ذكر في تراجمه محمد بن أحمد المؤذن، ومما قاله عنه: «وتميّز في صناعته ونحوها كالتجليد والتذهيب والكتابة وعمل المزهرات وقص الورق ولصق الصيني وغير ذلك».

ـ وهذا ابن تغري بردي ترجم لابن معن، فقال عنه: «كان من أتقن الناس للصنائع. برع في جميع ما يعمله بيده من الكتابة المنسوبة ـ التي هي في غاية الحسن ـ وعمل نجارة الدق، والتطعيم، والخياطة، والتطريز، والزركش (...) ونقش الفولاذ (..) وكتب مصحفًا مضبوطًا مشكولًا يقرأ فيه بالليل وزن ورقه سبعة دراهم وربع، وجلده خمسة دراهم. وكتب آية الكرسي على حبة أرز».

هذا دون أن نذكر النقّاش علي بن عبد الجبار الذي كان قد زيّن بالصور ترجمة عربية لكتاب ديسقورديوس عن الأعشاب الطبيعية، والواسطي، الذي كان معاصرًا للفنان الإيطالي جيوطو الذي يقال إن مفهوم «الفنان» خرج من معطفه، والذي كان رسم لوحات مقامات بديع الزمان الهمذاني، رغم أننا لا نكاد نعثر له على ترجمة.

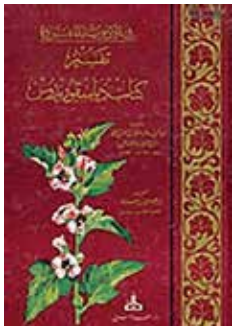
ودون أن نذكر ما كان قد أشار إليه ابن دقماق ـ في كتابه الانتصار لواسطة عقد

الأمصار ـ من أن فنانًا يدعى سعد الدين الاسعردي كان نقاشًا [مصورًا] ينقش على النحاس وعلى معادن أخرى، وكان لديه مدربون تحت إمرته...

ومن «الذِّكْر» إلى «الأثر»، فإن «المنمنمات» و«الرسومات التصويرية» العربية الإسلامية، التي عُرف من هم أصحابها، عديدة؛ مبدين بذلك لا فقط عن «الفن» في «أعمال فنية»، وإنما عن «وعي» بالفن وبالأعمال الفنية. ومن أظهر ما ورد في ذلك، تلك الرسومات التصويرية الفنية التي «زينوا» بها الكثير من المخطوطات العربية، على نحو ما ورد في عدد من المخطوطات؛ هذه بعض من أشهرها:

1 ـ مخطوطة كتاب البيطرة لعلي بن حسن بن هبة الله، وهو مختصر رسالة لأحمد بن حسن بن الأحنف. وقد كتب ببغداد بداية القرن السابع الهجري، وغرة الكتاب ملونة بالأصباغ البراقة. وتزاويقه مؤلفة من تسع وثلاثين صورة تجمع ألوانها بين الأزرق والأخضر والوردي والقهواني والبنفسجي والأحمر والأسود والذهبي. وهي تدور على

الخيل في مختلف أوضاعها إما وحدها أو مع سواسها الذين يكونون إما راكبين لها أو مروضين أو معتنين بها.



2 ـ مخطوطة كتاب الحشائش لعبد الله بن الفضل، والذي كتبه عام 621 هـ، وكان يضم في الأصل عددًا كبيرًا من التصاوير؛ ثم نزع منه نحو ثلاثين صورة تفرقت بين المتاحف والمجموعات الفنية المختلفة في أوروبا وأمريكا. ومن بين تصاويره رسوم أطباء يعدون الأدوية أو يقومون ببعض الجراجات.

3 ـ مختلف تصاوير مخطوطات كتاب المقامات للحريري. وهي متعددة. أشهرها المخطوط الذي زوقه يحيى بن محمود بين يحيى الواسطي عام 632 هـ. ويضمن تسعًا وتسعين صورة بديعة تدل على قوة التعبير وبهجة الرسم ولطف الترتيب وسلامة التأليف ودقة الملاحظة وشفافية تصوير المجتمع العربي في القرن السابع الهجري.

ومثلما مرَّ بنا عند الرواقيين، فإن إخوان الصفا كانوا من الفلاسفة الذين كانت لهم ما يشبه نظرية في الفن، بحيث ميزوا في «الفن» بين قسمين:

«فن رباني» كتلك النار الربانية التي تحدث عنها الرواقية وذكروا أنها فاعلة في الكون بالتصوير. إذ يتحدث إخوان الصفا بدورهم عن «النفس الكلية» التي من شأنها أن تفعل في العناصر الأربعة ـ الماء والتراب والنار والهواء ـ بفعل «التصوير والتنقيش والتصبيغ وما شاكلها».

و«فن بشري» مرتبط بالقوة التخييلية لدى الإنسان؛ أي بـ: «أفعال الصناع البشريين: وذلك أن كل صانع يبتدئ أولًا يتفكر ويتخيل ويتصور في وهمه صورة مصنوعة بلا حاجة إلى شيء من خارج، ثم يقصد بعد ذلك إلى هيولى [مادة خام] ما، في مكان ما، في زمان ما، فيصور فيها ما هو مصوّر في فكره بأدوات ما، وبحركات ما». ويمثل إخوان الصفا لمقدرة القوة المتخيلة الفنانة عند الإنسان على التصرف على النحو التالي: «مثال ذلك أن الإنسان يمكنه أن يتخيل بهذه القوة جملا على رأس نخلة، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل، أو طائرًا له أربع قوائم، أو فرسًا له جناحان، أو حمارًا له رأس إنسان، وما شاكل هذه مما يعمله المصورون والنقاشون من الصور المنسوبة إلى الجن والشياطين وعجائب البحر، مما له حقيقة، ومما لا حقيقة له».

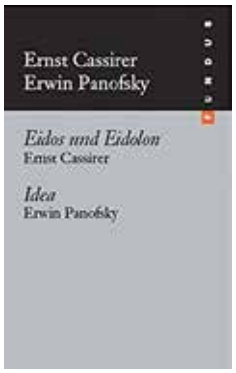
وعلى خلاف اصطدام مترجمة العرب بألفاظ المسرح الإغريقي الذي لم يكن لهم في ثقافتهم ما ينزل منزلتها ـ اللهمَّ إلا إذا ما نحن استثنينا «خيال الظل» ـ فكان أن وسوسوا وحاروا في نقل ألفاظ مسرحية، شأن «التراجيديا» و«الكوميديا»، حتى نقلهما ابن رشد

بمعنى «الهجاء» و«المديح»! فإن فيلسوف قرطبة لم يجد أدنى مشكلة ـ وقد اعتاد على الصور والمصورين والنقش والنقاشين في زمنه ـ في تلخيص أفكار أرسطو التي يشير فيها إلى «الفن الإغريقي» وإلى وظيفة «المحاكاة». فأنت تراه يقول في تلخيصه كتاب الشعر لأرسطو:

«قال: ويشبه أن تكون العلل المولدة للشعر بالطبع في الناس علّتين. أما العلّة الأولى فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ ـ أعني أن هذا الفعل يوجد للناس وهم أطفال. وهذا شيء يختص به الإنسان من دون سائر الحيوان. والعلة في ذلك أن الإنسان من بين سائر الحيوان هو الذي يلتذ بالتشبيه للأشياء التي قد أحسها وبالمحاكاة لها. والدليل على أن الإنسان يسر بالتشبيه بالطبع ويفرح هو أنا نلتذ ونسرّ بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء مثل ما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين (...)». ويقف عند حقيقة أهمية «المحاكاة»، فيقول: «وإنما كانت الحكاية [المحاكاة] هي العمود والأُسس في هذه الصناعة لأن الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكى، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له إذا حوكي. ولذلك لا يلتذ الإنسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسها ويلتذ بمحاكاتها وتصويرها بالأصباغ والألوان. ولذلك استعمل الناس صناعة الزواقة والتصوير».

2 ـ المنعطف الفني في عصر النهضة: كيف أمسى «الفن» «فنًّا» و«الفنان» «فنانًا»؟

الفن وإحياء الأفلاطونية في عهد النهضة الفنية الأوربية: إرنست كاسيرر



ثمة مروية قديمة تحكي أن أفلاطون الشاب، وبعد لقائه الأول بشيخه سقراط، وإذ تبدى له لأول مرة معنى السؤال السقراطي، وأخذت أفكار أستاذه بمجامع قلبه وعقله، عمد إلى إحراق أشعاره. ولما اشتد عوده ونضج، في أوجه أيام فعله وفكره، ما طالب فحسب، في مشروع جمهوريته، بطرد الشعراء، وإنما رفض هو أن يكون للفن، من حيث ما هو فن، حق الوجود الفكري في مجمل مذهبه. ذلك أن نظرية المثل الأفلاطونية لا تمنح، في تصورها وأصلها التأسيسي، أي مكان إلى إستتيقا مستقلة، إلى علم فن. والسبب في ذلك، أن الفن، في تصور أفلاطون، يبقى مشدودًا إلى ظاهر الأشياء الحسّي التي لا يمكن أبدًا أن تحصل منها معرفة دقيقة، وإنما قصارانا أن نحصل منها على رأي وخيال.

لكن المفارقة التي يقف عندها الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر (1874 ـ 1945) هي كالتالي: «لا نظرية فلسفية كانت منطلق آثار إستتيقية أوسع وأقوى من هذا النسق ـ نسق أفلاطون ـ الذي يرفض أن يفسح مجالًا لتكون إستتيقا خاصة ومستقلة، وأن تكون مستمتعة بنفس الحقوق [التي تستمتع بها باقي المباحث]».

ولست تجد من المبالغة في شيء إذ يقال بأنه، في العمق، ما من إستتيقا نظرية ظهرت إلى زماننا هذا، في تاريخ الفلسفة، إلا وكانت، كما بقيت، ذات نزوع أفلاطوني مشتهر أو مستتر. وحيثما تمّ البحث، في غضون القرون الماضية، على نظرية في «الفن» وفي «الجميل» ـ فإن النظر كان يعود دومًا، كما لو كان ذلك بقسر فكري، إلى مفهوم «الفكرة» أو بالأحرى إلى مصطلح «المثال» [ج مُثُل] Idea المقترن بمعنى «المثالي» Ideal؛ أي «الفكرة الكاملة» أو «الفكرة التامة» التي توجد لنا عن الشيء في أذهاننا ـ مثلًا الجود المثالي ـ وذلك كما «ينبغي» أن يكون ـ مستوى «الينبغيات» ـ لا كما هو «كائن» ـ مستوى «الكائنيات». وما كان فقط منظرو «الفن»، وإنما أيضًا كبار الفنانين كانوا شاهدين على أن هذا الترابط بقي حيًا عبر القرون. من السلسلة التي تقود من الفيلسوف الهلينستي أفلوطين (205 ـ 270م) إلى أوغسطينوس (354 ـ 430م)، ومن أوغسطينوس إلى الفيلسوف الإيطالي النهضوي مارسيلو الفيسيني (1433 ـ 1499م)، ومن هذا إلى أول مؤرخ للفن المفكر والأديب الألماني فينكلمان (1717 ـ 1768م) فإلى بلديه الفيلسوف شلينج (1775 ـ 1854م)... يطابق ذلك توافق كبار الفنانين، كل واحد حسب السبيل إلى «الفن» الذي اشترعه لكن كما لو كانوا تحت السحر نفسه لتقليد واحد موصول، على طريق عودة متشابهة إلى أفلاطون والعثور عليه. يكفي أن نذكر اسم الفنان النهضوي الإيطالي مايكل أنجلو (1475 ـ 1564م) والأديب المفكر الألماني غوته (1749 ـ 1832م) لكي ندرك قوة هذا الارتباط الذي حصل في تاريخ الفكر الفني وتنوعه.

على أن التطور الذي شهدت عليه الأفكار الأفلاطونية في حضن النظرية العامة للفن، وفي حضن «الفن» نفسه، خضعت إلى تشكّل أصعب وأعقد. ذلك أن ههنا ساد تذبذب متميّز وتعارض بين الجذب والنبذ الفكريين. إذ أن «الفن» بسعيه إلى تأسيس نفسه من خلال الأفلاطونية، كان عليه أن يبحث في نفس الوقت عن التحرر من حقل سطوتها. فمفهوم «الصورة» ـ أو «الشكل» ـ بالذات، وقد تعمق في أدغال الفكر داخل الفلسفة الأفلاطونية، حتى صار أبعد شيء يكون عن «التمثيل»، كان مهددًا باستمرار بأن يتم، حسب روح أفلاطون، حذف «الصورة» و«الشكل» في الفن؛ وذلك بعد إفراط في السعي إلى تجريد «الشكل» تجريدًا مطلقًا وتطهيره تطهيرًا مفرطًا وتشذيبه من عوالق التصوير تشذيبًا مبالغًا فيه.

وهكذا، وجد تاريخ المثالية الإستتيقية نفسه مجددًا في مواجهة هذه المفارقة: كيف لفكرة «الشكل» أو «الصورة» أو «الفكرة» ـ المثال ـ كما جُسِّدت من لدن أفلاطون وحُدِّدت ـ وهي أشد الأفكار تعاليًا وتجريدًا ـ أن تكون خصبة بالنسبة إلى ميدان الإستتيقا؛ وذلك من غير ما أن تذيب بالذات الموضوع الخاص بالإستتيقا، ومن غير ما أن تذيب الطريقة والتوجه الخاصين بالتشكيل الفني في شأن كوني وفكر تجريدي يشمل الكلي؟

عند أفلاطون نفسه، يمكن أن نجد ضربًا من صراع الدواعي، وذلك بدءًا من التعارض لديه بين مفهومين لهما عنده أهمية خاصة ويشكلان، بمعنى ما من المعاني، الموطنين

اللذين عليهما كان مدار فكره على الدوام: Eidos وEidolon؛ أي «الشكل» و«الصورة»؛ يعني صورة الشـيء أو شكله مقابل فكرته الأصلية أو كنهه. يشـمل هذا الزوج من المفاهيم كل مدى العالم الأفلاطوني ويمثل حدّيه القصيين. وإنه لشـهادة على ملكة لسانية أفلاطونية بارعة؛ وذلك بسـبب كونه نجح، هنا في تمايز فريد، في إحـداث تلوين خاص في التعبير متمثّل في تباين في الدلالة ليس يوجد له مثيل في الدقة والانتشـار. ذلك أنه في الحالة الثانية يتعلق الأمر فقط بتلقي ما نراه وبإعادة إنتاج موضوع حسّـي خارجي ـ كأن نرسـم، مثلًا، هذه «الوردة» التي نراها كما هي ـ وفـي الحالة الأولى يتطلب الأمر أن نقوم بتأمل حرّ بغاية إدراك شكل موضوعي وتحصيله ـ كأن نتأمل في «مفهوم الوردة» في ذاته كما يتمثل في ذهننا وليس كما يتجسـد في واقع ورود متبانية. وإذا ما نحـن وقفنا، بداية، على هذا الجانب من التعارض، فإنه يمكن التأكيد على أن أصالة الفلسفة الأفلاطونية وعمقها يكمن، بعامة، فـي أنها رفعت، لأول مرة، دائرة أو نطاق «الوجود» البسـيط ـ الحسّـي، المادي، المرئي ـ إلى نطاق «الشـكل» ـ المُتمثَّل، المتصوَّر، المُدرك والمُشاهد بالعقل لا بالحسّ. كانت الفلسفة المتقدمّة على سـقراط قد جهدت لدرك الوجود من حيث هو وحدة الشكل، من حيث يحكمه ناموس شـكلي كوني ـ أي من حيث هو وحدة شـكل يحكمها قانون واحد ـ لكنها كانت عاجزة عن التعبير عن هذا القانون ـ النامـوس ـ اللهمَّ إلا بأن تعزو إليه من جديد لون الوجود عينه. وهكذا وضعت فلسفة الطبيعة الأيونية الأصل في الوجود في كائن مفرد مشخص ـ الماء والهواء والنار. لكن حيثما يتغير هذا الاعتبار المادي الحسّي، يقوم جدل حول «منطق» ـ لوجوس ـ العالم الذي يتجاوز مجرد المظهر الحسّي أو المادة: العدد الفيثاغـوري، الواحد الإيلي، اللوجـوس الهرقليطي ههنا باعتبارها مبـادئ للعالم... لكن أفلاطون قطع شـوطًا أبعد. ذلك أنه أقـام قطيعة واضحة بين وجود «المظاهر» البسـيط ووجود «الأشكال»/ «المثل»/«الصور» العميق. ومن المستحيل درك «جوهر العالم» ما دام «مظهر العالـم» يعمي بصيرتنا. لا بدَّ من أن ترقى «الروح» إلـى الأعلى لكي تتأمل ذاك العالم. وهكذا، إذا ما نحن نظرنا في الكواكب، أمكن للإنسان الحسّي أن يستمتع ببهائها، بينمـا تصير، بالقياس إلى ذاك الذي يحيط، حقيقة، علمًا بعالم «الأشـكال» ـ «المثل» ـ شـيئًا آخر تمامًا. لأن هذا لا يعتبرها كما تتبدى في الظهور الحسّـي، ولكن حسب ما تدلُّ عليه بالقياس إلى معرفتنا. وعلى الإنسان ذي المعرفة الجدلية أن يتعلم كيف يعتبرها لا من حيث هي أجسام طبيعية، مهما ظهرت هي جليلة سامية، وإنما باعتبارها «أشكالًا» و«نماذج» و«أصولًا» للتأمل الرياضي. آنذاك سوف يميّز فيها «الشكل المثالي» عن «الشكل الحسّي»، «المثال/الفكرة» Eidos و«الكائن المتمثَّل» Eidolon. لكن، علينا ألا ننسى أن نظرية المثل الأفلاطونية، بقدر ما هي محكومة بالفصل بين عالم الأشياء وعالم الأشكال، فإنها محكومة، بالقدر نفسه، بالوصل ـ أو «المشاركة» ـ بين العالمين، بين «المثال/الفكرة» Eidos وبين «الظهور/الحس» Eidolon، ولا فهم للفصل من غير وصل، ولا درك للانفصال من غير درك للمشـاركة methesis. ذلك أن الظهور، بحكم أنه مميّز عن عالم الشكل الخالص، ما كان

محكومًا عليه بالركون إلى سلبية تامة، وبالاستحالة إلى عدم مطلق. فهناك شيء فيه يشف ويُجلي. وفـي كل صيرورة للطبيعة، فـي دورات الأفلاك وثوران الكواكـب، فإننا لا ندرك فحسـب التغير في المكان ـ وهو المرئي لأعيننا ـ وإنما نـدرك أيضًا التبدل في «الكيف» و«اللماذا»؛ إذ ينكشف لنا نظام ثابت بحيث تمسي الطبيعة «صورة» لشيء عقلي خالص، وتصير «كوسموسـا» يشف عن نسـب رياضية رغم كل التحفظ الأفلاطوني على كل ما هو صائر وحسي وحَدَثي...

على أن ههنا، مرة أخـرى، ينتصب أمامنا النـزاع بيـن Eidos وEidolon، بين عالم الأشـكال الخالصة وعالم الصور البسـيطة، وذلك عندما نعتبر لا «عالم الطبيعة» وإنما «عالم الفن». ذلك أن «الفن» يدعي أنه يقدّم إلينا «طبيعة ثانية»، ولكنه إذ يفعل، تحدث قطيعة وتطرأ فصلة ثانية بين العالمين؛ بحيث نصير أمام صورة للوجود معكوسة بانعكاسين ـ صورة صورة = نسـخة نسخة = مسخة ـ متوسـطة بالتمام. وبدل الترقي إلى ما هو غير مشـروط ـ عالم المثل ـ ترقيا، تتدلى هـذه الصورة تدليا أعمق في مملكة ما هو مُشـتق ومُوسَّـط. وتنجلي الذاتية هنا ـ ذاتية الفنان ـ في كل قوتها وامتلائها؛ فتسود في الصورة الفنية، لكنها ذاتية اعتباط حرية خالصة وبسيطة، وذلك لأن نشاط خالق الأشكال الحرة ـ الفنان ـ لا يسـعى إلى أي قياس موضوعي، أو إلى أي قاعدة موضوعية، وإنما يعلن نفسه ههنـا صاحب السـيادة... وإنها لعربدة سـلطان الدوكسـا؛ أي التمثيل الحسّـي والخيال المحسوس. وهكذا، فإنه لَئِنْ هي كانت ظواهر الطبيعة متحركة ومتغيرة، فإنها كانت تترك، مع ذلك، إمكان التعرف في هذا السـيلان على إيقاع موضوعي وعلى وحدة شـكل رياضية للصيرورة قابلة للإدراك. بَيْدَ أن العالم الذي يقيمه «الفن» يبدو، على الضد، يستبعد حتى هذا الحدّ الأخير. فالتخيلات الدائمة التحرك والصيرورة فالتبدد، ليسـت تعرف من حدٍّ وليست تشهد على نهاية. وبهذا يلتحق الفنان بالسوفسـطائي؛ لأنهما معًا هما «السيدان»، بالمعنى المخصوص؛ أي أنهما معًا «عازفان ماهران» لا يعزفان إلا على وتر ذاتيتهما. وقد أصر أفلاطون على الحفاظ على هذه الموازنة بين الفنان والسوفسـطائي، التي تبدت في «محاورة الجمهورية»، والتي تجد أساسها النسقي الصارم في تصفية الحساب الكبرى مع السوفسطائية التي سرعان ما تضمنها كتاب الشيخوخة ـ «محاورة السوفسطائي». فلئن هو كان المفكر الفيلسوف ينزع إلى الترقي نحو دائرة الأشكال الخالصة، ولئن كان هو، بفضل من العقل، من واجبـه تأمل ما هو قائم [كائـن] على الدوام، فإن السوفسـطائي والفنان يستمتعان بالصور المزركشة لعالم المظاهر حيث يرتبطان به ويربطاننا إليه. وبالنسبة إلى الحكيم الجدلي، التواق إلى عالم الأشكال والمثل، فإنه ما كان «الفنان» ولا السوفسطائي، سوى «صانعي صور» ليس إلا. فشأن نشاط «الفنان»، كشأن نشاط السوفسطائي، شأن دون المفهوم العام المشـترك بينهما ـ مفهوم «المحاكاة» ـ وكلاهما بالاشتراك في هذا الإسم فاقد للقيمة في تصور أفلاطون.

ثمة مفهوم ثابت، فكرة أصلية ـ هـي «المثال»/«الفكرة Eidos ـ تحكم، عند الحكيم

الجدلي، كل شـيء متعدد ـ فكرة «الـوردة» بالقياس إلى «وردات» هذا العالم الحسّـية المتعددة ـ حيث هذا الشيء «المتعدد» يصير مشمولا في دلالة واحدة ومسمى باسم واحد. ويتوجب على ذاك الذي يريد بالفعل أن ينتج موضوعًا فرديًا متعينا ـ صناعة سـرير مثلًا ـ وأن يصنعه بوسـائل الصناعة التقليدية والتقنية، أن يشـاهد كذلك ـ في مشاهدة عقلية ـ وحدة الصورة العقلية ـ لا الحسّية ـ تلك. وهكذا، فإنه ما كان من شأن النجار أن يخلق أو يبدع المثـال أو الفكرة Eidos، وإنما هذه تصلح له بوصفهـا «نموذجًا» و«طرازًا» موجودًا مسبقا، وبتأمله ينشـئ هو طاولة معينة أو ينتج سريرا محددا، بحسبانه شيئًا مفردًا حسّيًا. لكن يوجد كذلك خالق مبدع للأعمال لا يكتفي بأن يصنع شـيئًا معينًا، ولكن يبدو أن فنه يتضمن في ذاته فن كل خالقي الأشـكال الأخرى. وهكذا، يتواجه الصانع/الخالق/المبدع الرباني، مؤلف الأشـكال الجوهرية الخالصة ـ صانع الأشـكال فـي إطلاقيتها ـ والصانع الحرفي البشـري محقق الأشياء الفيزيائية والحسـية المفردة، و«الفنان» باعتباره مجرد محاكي ومبدع في الظاهر. ومـا يجعل هذا أقل قيمة، هو أنه أبعد شـيء يكون عن الإنتاج الأصلي؛ حيث أن القوة الأصلية على الخلق تكون فيه قد خفتت. وبالنسبة إلى أفلاطون، ليس يوجد نوع من الخلق الخالص لا يكون مشـروطًا بالتأمـل الخالص وموجَّها من لدنه. حتى خالق العالـم، حتى الصانع الذي تحدثـت عنه «محاورة طيمـاووس»، لا يمكنه أن يخلق العالم الحسّي في الزمان والمكان إلا بالنظر إلى «الفكرة»/«المثال»، باعتباره «النموذج الأصلي» أو «الطراز الأصلي» الذي يشكّل «الأنموذج» و«المنوال» الذي ينبغي أن يُنسج عليه ـ «البراديغم». وعلى الصانع الحرفي، بقدر ما يسلك وفق طريقة احترافية فعلا، وبقدر ما يتخلق عن عمل يديه تشـكّل جديد، أن يساهم، على الأقل بطريقة موسَّطة، في هذا التأمل المثالي. إذ من شـأن الصانع الحرفي الذي ينشئ آلة النسـج ألا يحاكي بفعله هذا شيئًا حسيا مفردا، ولكن أن يحاكي ما هو موضوع نصب عينيه في مشاهدة عقلية لروح آلة النسيج لا لمظاهرها المتعددة الموضوعة في الواقع. وإذا ما هي انكسرت الآلة، في خلال العمل، فإن عليه أن يخلق منها نسخة ثانيةً لا بالنظر إلى تلك التي انكسرت، ولكن بالنظر مجددًا إلى ذلك «الطراز الأصلي» الذي بدءًا منه شرع هو في إنشاء الشكل المنكسر. هذا بينما يبدو فن الرسام «الحر»، بالضد من هذا، يتمثل في الخلق من عدم، لكن مع الأسف، حسب أفلاطـون، تتجلى في عملـه تبعية النموذج الحسّـي، مع فارق وهو أنه بـدل أن يعتبر هذا النموذج على أنه مجرد نسخة، يتحول إلى أصل، إلى قاعدة قسرية بالنسبة إلى «الفنان».

نحن هنا في موقع حيث سبيل أفلاطون وسبيل نظرية «الفن» اللاحقة، والتي هي، في أساسها، مشتقة من أفلاطون نفسه، ينفصلان انفصالهما الأصلي. ذلك أن النظرية اللاحقة سعت إلى المصالحة بين طرفي التعارض الذي كان قد تبدى، وقد بحثت عن تحرير «الفن» من تهمة أنـه مجرد «محاكاة»، بالاسـتعاضة عن مفهوم أفلاطون الصـارم عن «الفكرة» بمفهوم «المثـال» أو «الطراز». ومنـذ حينها اعتـاد المفهومان، حين العـرض والتأويل التاريخي لعالم أفلاطون الفكري، على التلاقي وعلى التقاطع بمختلف الأشـكال. حتى أن

فيلسوف الفن الألماني كارل يوستي (1832 ـ 1912م) نزع، في أطروحته الأساسية حول «العناصر الإستتيقية في الفلسفة الأفلاطونية» إلى الاستدلال على أن «الفكرة»، في تحديدها الجوهري، ما كانت هي «موضوعًا منطقيًا» ـ فكرة منطقية ـ أو «موضوعًا أخلاقيًا» ـ فكرة أخلاقية ـ بقدر ما كانت هي «موضوعًا إستتيقيًا»؛ أي شكلًا جميلًا ـ وإنها لأساس عملية «موضعة» أو «أقنمة» أنموذج فكري داخلي ـ شكل خالص ـ يضعه «الفنان» تحت أنظاره في وضوح حدسي لما يريد إبداعه. وهو ما يتعارض مع نظرية «الفن» عند أفلاطون.

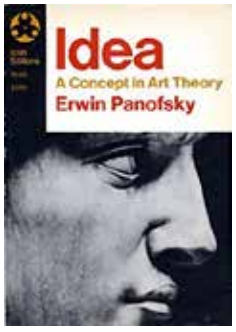
وبهذا يتضح أن إن مشكلة أفلاطون تكمن في أنه اكتشف كنه «الجميل» حيثما ما كان له من مكان ـ في نظرية المثل ـ وتجاهله حيثما كان له مكان ـ في نظرية الفن. وعند أفلاطون نفسه، بلغ التوتر بين «الشكل الأصلي» أو «الطراز الأول» Eidos؛ بمعنى «فكرة» الشيء لا صورته اللاحقة ـ وهو مَا مِنْ شأنه أن يدركه الحكيم الجدلي ـ والصورة Eidolon ـ وهو مَا مِن شأن «الفنان» أن ينشئه ـ ذروته، وبدا الصراع غير قابل للحل. فالجميل الذي آمن به أفلاطون ـ الجميل الرياضي حيث التناسب والعدد والقياس ـ ليس من الجميل الحسّي [والفني] في شيء، ومتعته الخالصة النقية لا يمكن أن تضاهى بالمتعة الحسّية المشوبة الممزوجة. والجمال الحقّ ما كان هو ما يفهم منه أفناء الناس؛ يعني جمال الأجسام الحيّة وجمال بعض اللوحات، وإنما هو جمال المساحات وجمال الأجسام المحددة بالقياس والعدد والنسبة. وبفضل هذا المفهوم ـ المتعة الخالصة المتحققة بالمشاهدة العقلية للأشكال الجميلة ـ تصير الإستتيقا، صيرورة ضمنية، مستضافة من لدن عالم الأشكال الخالصة ومتصالحة معه. أما حين لا يعمد «الفنان» إلا إلى محاكاة الأشياء الحسّية، فإن مملكته تغدو مملكة الوهم، مملكة المشوّش، مملكة الظاهر، مملكة الواقع الحسّي. وكل الجاذبية التي تمارسها علينا أعمال «الفنان» الذي يحاكي الأشياء وظلالها ومسوخها إنما تنهض هي على هذا الأثر السحري الخطير الذي هو أثرها. وفن الشاعر والرسام والنحات لا يقاس، بالفعل، فحسب بفن السوفسطائي، وإنما أيضًا بفن الساحر المخادع. ذلك أن من شأن الفنان المحاكاتي أن يتبع «الصورة» اتباعًا، وأن يمزج أحيانًا بينها وبين «الشكل» امتزاجًا؛ فيقدم لنا «الظلال» على أنها «أعيان» و«الشبائه» على أنها «حقائق»، ويبث الروح في هذه الظلال والمسوخ ويموّه عليها بأن يكسيها بظاهر الوجود وبجاذبيته، وما هي بموجودة بل شبه لنا، وما كان لها من وجود حق وإنما لها منه الظاهر فحسب. وهكذا، فإنه بقدر ما كان يضع أفلاطون فكرة «الجميل» في القمة يرقى بها الرقي أعلاه، كانت «قشرة» الفن تهوى أسفل؛ لأن «الشكل الفني» الذي «يتدلّى» إليه «الفنان»، وإن كان، بلا شك، درجة في السلم أولى ونقطة عبور في الترقي إلى عالم الجميل، إلا أنه ينبغي لهذا الاعتبار نفسه ألا يكون له من حق في الوجود اللهمَّ إلا باعتباره نقطة عبور ليس إلا. ولذلك كان شأن فن المحاكاة أنه يجهل كل شيء عن هذا «التعالي» و«الترقي» أمام تشبثه بالتدلّي والتهوي نحو الحسّي المعاند والعياني المتفرد [هذه الوردة المفردة المعزولة مثلًا وليس ماهيتها أو كنهها أو حتى روحها]. فبدل المخاطرة بالترقي إلى «ما وراء الوجود»

يعشى الفنان بين المعطيات الحسّية بالاتكاء على عكاز المحاكاة. وحده الجدل الصاعد يهدينا هنا إلى أعلى خضم محيطات الجميل وبحاره.

وهكذا، يظهر كيف أنه حدث ثمة توتر حيممي يتجلى لربما، على أعلى مستوى، في أحكام أفلاطون عن «الفنانين» وعن «الأعمال الفنية». إذ بقدر ما حذر هو تحذيرًا شديدًا ضد العمل التوهيمي والسحري الذي يقوم به «الفن»، فإننا نشعر كيف كان هو نفسه مأخوذًا بهذا الأثر الساحر، وكيف كان من الصعب أن يتحرر منه. ثمة إذن تقاطب تضادي كبير قام عليه مذهب أفلاطون بين «الجاذبية إلى الفن» و«التحذير من خطورته»، بين الجاذبية إلى الأشكال والصور ـ بحيث أن المعرفة الرياضية نفسها إذ تهتم بالأفكار في ذاتها وخلوصها وثباتها وخلودها لا يمكن أن تستغني عن الصور ـ وبين التحذير منها. ومن ثمة، يرى إرنست كاسيرر أن المذهب الأفلاطوني، بما هو مقاومة لسحر الفن، لم يشهد عن قيام إستتيقا، ولا يمكنه أن يشهد حتى على إمكان قيامها، لكن مع ذلك، فإن الفرضيات الأساسية التي نهضت عليها الإستتيقا خرجت من هذا النسق... خيوط كثيرة خرجت من هذه النظرية، لكن الخيط الأساسي الذي ركز عليه كاسيرر هو خيط الأفلاطونية المحدثة؛ بحيث ما عاد «الفن» فيها مجرد «محاكاة»، وإنما أمسى قدرة على الإبداع. وقد تمّ، في عصر النهضة، الاعتماد على أفلاطون نفسه من أجل التسويغ النظري والنسقي للفن التسويغ الذي كان قد رفضه أفلاطون، لكن الافتراضات النسقية التي قام عليها مذهبه كانت تتأبى عن ذلك؛ أي أنها كانت ترفض ما رفضه.

تلك هي الحدوس الأساسية التي انتهى إليها إرنست كاسيرر، لكن وُجد من بعده من طور هذه الحدوس تطويرًا مذهلًا.

الفن عند أفلاطون وورثته: إرفين بانوفسكي: الفكرة/المثال وأثرها على الفن



يبدأ مؤرخ الفن الألماني إرفين بانوفسكي (1892 ـ 1986) من حيث كان قد انتهى سلفه إرنست كاسيرر. ويفتتح صاحب كتاب: «Idea» (1924) مؤلفه بالاعتراف بدين مقالة كاسيرر عليه: «الفكرة والصورة: مشكلة الجمال والفن في محاورات أفلاطون» (1922 ـ 1923).

أمر محيّر هذا أمر أفلاطون و«الفن» و«الجمال». ذلك أن نقطة انطلاقة كتب بانوفسكي هي: من جهة أولى، كل الإستتيقا، بمعنى ما من المعاني، ذات استلهام أفلاطوني، وفي نفس الوقت، من جهة أخرى، يبدو أن ميتافيزيقا أفلاطون تجعل مستحيلة كل «فلسفة فن» حقيقية. وبالفعل، منذ أفلاطون وُجد تعارض أساسي بين Eidos ـ «الفكرة/المثال» المنفصلة عن الواقع الحسّي، والمُتصورة على أنها مبدأ معقول لتنظيم الوجود، وموضوع المعرفة الحقة ـ وبين Eidolon ـ «الصورة» التي تنتمي إلى عالم حسي متنوع، خاضع إلى الصيرورة، وإلى مجال مجرد الرأي. وحسب إرنست كاسيرر، فإن هذا التعارض من شأنه أن يتمّ تجاوزه داخل نظام الطبيعة، إذا ما صح الأمر، كما أشارت إلى ذلك محاورة طيماووس، من أن حتى الأشياء الخاضعة إلى الصيرورة، من شأنها أن تُجلي عن نظام ثابت

يجد أصله في قوانين الرياضيات. لكن سرعان ما يلوح التعارض بين «الشكل/المثال» Eidos و«الشكل/الصورة» Eidolon في مجال «الفن» على نحو أكبر. ذلك أن الرسم، في أفضل وجوهه، لا يعمل، في أحسن الأحوال، إلا على نسخ المظاهر الحسّية بلا طائلة، وهو يعمل، في أسوأ الأحوال، على مسخ المظاهر الحسّية عن طريق آلية التمويه؛ ومن ثمة يخدع الرسم المتفرج بإعطاء ما ليس له إلا «المظهر» صورة الشيء «الجوهر» الكائن حقًا. ذاك أن «الفنان»، بخلقه للصور الموهمة وعرضه إياها وكأنها أشياء أصيلة، يستعيض عن «الفكرة/الأصل» Eidos ـ الشكل والمفهوم ـ بمفهوم مشوش مضطرب هو «المثال» الذي يأتي سبب التباسه من أنه لا هو من العالم الحسّي ولا هو من العالم العقلي.

يترتب عن هذا، أن لا قيام لإستتيقا ولا لفلسفة فن، بالمعنى الأفلاطوني الحصري، وأن «الجميل»، الذي يحتل مكانة أساسية في نسق أفلاطون، لا صلة له بالفن: إذ يتعلق الأمر بجميل مجرد، مبني على كمال النظام والقياس الرياضيين. فلئن هو كان أفلاطون يرفض «الفن» ويدينه، فلأن «الفن» يفلت من التفكير ويشكل تهديدا وتشويشا خطيرين: إنه الدليل على أن «المفهوم» لم يتحرر بالتمام والكمال من «الصورة» ومن «الحسّي»، وأن الفيلسوف لم يفلح بعد في استدماجه في بناءاته (...) ومع ذلك، فإن فلسفة أفلاطون تتضمن البذور التي سوف تمكن من تطوير «نظرية الفن» لاحقة: وتلك البذور توجد في نظرية العشق التي بفضلها سوف يعمل التقليد الأفلاطوني الجديد على استخراج مفهوم «الطاقة الخلاقة» باعتبارها وسيطا بين «المعقول» و«المحسوس».

يستأنف بحث إرفين بانوفسكي ـ الموسوم باسم Idea ـ الموقف من حيث انتهى كاسيرر. وذلك بمواصلة الاستقصاء وبدراسته لتحولات «نظرية الفن»، من أفلاطون إلى عصر النهضة؛ فإلى النزعة التصنعية والكلاسيكية الجديدة...

ذلك أن أفلاطون هو الذي كان قد أعطى لمعنى «الجمال» ولقيمته الميتافيزيقيين أُسسًا كونية. وهو الذي أخذت «نظرية المثل»، عنده، بالنسبة إلى إستتيقا الفنون التشكيلية، دلالة ما فتئت تكبر. ومع ذلك، لم يكن، من جهته، في مستوى الحكم على هذه الفنون التشكيلية نفسها حكمًا منصفًا. ولسوف يكون من باب المبالغة القول المغامر الذي يذهب إلى أن فلسفة أفلاطون «عدوة للفنون هكذا ببساطة»؛ أي أنها فلسفة يبدو أنها استرخصت على «الفنان» وعلى النحات المقدرة على تأمل «المثال»... لأن «الفنان»، عند أفلاطون، شأنه في ذلك شأن كل أصحاب الصنائع، مجرد «محاكي» لمظهر العالم الحسّي، عالم الأجسام...

لكن، رغم ذلك، لا يمكن أن ننكر أنه من المشروع توصيف فلسفة أفلاطون بأنها، إن ما كانت هي عدوة للفن، فإنها، على الأقل، هي فلسفة عن الفن غريبة. يمكن أن يفهم هذا الأمر، إذا ما كان خلف أفلاطون ـ وهذا حال أفلوطين على وجه الخصوص ـ قد احتفظ من كل هجماته على «الفنون المحاكاتية» على درس الإدانة العامة للفن التشكيلي باعتباره فنًا تشكيليًا.

يقتفي إرفين بانوفكسي، في هذا الكتاب، أثر الطريق الذي ارتسمته «الفكرة»/«المثال» إلى نظرية الفن الحديثة؛ تلك الفكرة التي كان قد وضع أفلاطون حدودها ومعالمها، مدينًا كل خيانة لها لا سيما في «الفن». ويترسم سبيل تحول هذه «الفكرة» إلى أن أمست هي بنفسها ما ألهم «الفن» بعد أن باتت تستنبط هي استنباطا من ذهنية «الفنان»، وما عادت «متعالية» في عالم ما ورائي، وإنما أضحت ساكنة في «ذهن» الفنان ملهمة له في ما يقوم به من «عمل فني». ذلك أن «نظرية المثل» هذه ـ ويا لسخرية الأقدار! ـ هي التي سوف تلعب، في ما بعد، دورًا جوهريًا في إستتيقا الفنون التشكيلية. إذ سوف يحدث ضرب من «القلب» لمعناها، لكن مع الارتباط دائمًا بواضعها أفلاطون؛ بحيث سوف تمسي «الفكرة» «تقطن» في الذهن البشري، وسوف تنجلي بالخصوص في «ذهن» الفنان؛ وذلك عبر مراحل من تاريخ الفن.

وهكذا، ففي ما يتعلق بالحقبة الأولى من هذا التحول ـ الحقبة القديمة ـ يروي لنا إرفين بانوفسكي كيف أن «الفكرة» الأفلاطونية نزلت من عليائها في «العالم الماروائي» لكي «تقطن» في «ذهن الفنان». إذ مع الحكيم الرواقي شيشرون (106 ق.م ـ 43 ق.م)، ما عاد الشأن في «الفنان» أن يسعى إلى محاكاة العالم الحسّي ـ الطبيعة ـ وإنما بات الشأن فيه أن يحاول أن يكشف، من خلال أعماله، عن «أنموذج الجمال الكامل» الذي يستقر في ذهنه. والحال أنه لكي يتمّ إعطاء قيمة من جديد للفن، بعد فعلة أفلاطون تلك، كان على الفكرة الأفلاطونية أن «تنزل» من عليائها الماورائية. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، وتحت تأثير أرسطو، كان على أشكال الفن أن «تسكن» في ذهن الإنسان قبل أن تفعل في المادة؛ بحيث يتمّ التماهي بين «الفكرة» و«التمثل» لدى الفنان. غير أننا نجد لدى شيشرون شيئًا مهما، وهو حفاظ «الفكرة» الشيشرونية من «الفكرة» الأفلاطونية على فكرة «الكمال»، وهو الذي سوف يسمح للفنان بأن ينافس الطبيعة، بل بأن يقوّم ما اعوج منها الاعوجاج؛ وبالتالي أن يتجاوزها. لكن، كيف يمكن لفكرة في ذهن الفنان أن تكون «كاملة»؟ هذا ما وجد الحلّ له الفيلسوف اليوناني الروماني أفلوطين (205 م ـ 270 م) الذي اعتبر أن «الفنان» قادر، بواسطة من «حدس فكري»، أن «يحدس» الجمال الأسمى وأن «يدركه»، وأن يبثه في «المادة» لكي يجعل منها «عملًا فنيًا». على أنه، مع ذلك، بقيت هذه المادة تشكّل، بالنسبة إلى من سماه العرب باسم «الشيخ الأفلاطوني»[=أفلوطين]، الشر المطلق. ولذلك رأى أفلوطين أن اللوحة، حتى وإن هي كانت تسعى إلى أن تفتح أفقًا على عالم المثل، فإنها تفلح أيضًا في أن تذهلنا عنه؛ وذلك لأنها منغرسة في مادة ناقصة شريرة مفسدة. مما أدى إلى «إدانة جديدة» لمحاولة إنقاذ الفن، هذه المرة إنقاذا «ميتافيزيقيا»، وذلك لأن هذه الفكرة تأدت إلى حرمان «الفن» من كل استقلال خاص به، مودعة بذلك «الجمال» في عالم ما ورائي فوق حسّي.

وفيما يتعلق بالحقبة الثانية ـ الحقبة الوسيطة ـ يروي لنا إرفين بانوفسكي كيف أن المسيحية، وقد امتزجت بالأفلاطونية المحدثة، أسكنت من جديد «الفكرة» في ذهن الربّ

وجعلتها «محايثة» في هذا الذهن و«مباطنة» له. على أن ثمة ضربًا من التوازي بين «الخالق الرباني» ـ الربّ ـ و«الخالق الإنساني» ـ الفنان، حتى وإن عد «العمل الفني» مجرد إسقاط لصورة داخلية ـ في ذهن خالقها/ فكرة ـ في مادة ناقصة. ذلك أن نظرية الفن في العصور الوسطى كانت تندرج ضمن إطار الأفلاطونية المحدثة، مع فارق هو أنها أسكنت «المثل» في ذهن الربّ. ولئن حق أنه تمت الموازنة بين ذهن الفنان وذهن الربّ، من حيث أن كلاهما من شأنه أن يخلق «عالما»، بدءًا من «أفكار» توجد في ذاته، إلا أن هذه الموازنة كانت تميل نحو إعطاء قيمة كبرى للخلق الرباني على حساب الإبداع البشري، إلى حدّ أنها استتبعت التفكر في الفن إلى التفكر في اللاهوت، وانتهت إلى جعل الربّ وحده «الخالق» حقًا.

لكن النقلة الجوهرية حدثت في الحقبة الثالثة ـ عصر النهضة ـ حيث طرأت قفزة جذرية في نظرية الفن. فقد حلت النهضة التوترات السابقة بين «الفكرة» و«التجسد»، وذلك من خلال القول بأنه لا وجود لأي تناقض بين مبدأ المحاكاة الوفية للطبيعة ومبدأ جمال تام كامل «مفارق» حاضر في ذهن الفنان قبل أن يتحقق هو في «عمل فني». إذ أن ثمة «تناغمًا مسبقًا» بين «الذات» و«الموضوع»، بين «الجمال» و«الدقة»، بين «الفكرة» و«الخبرة»، بفضل النواميس الكونية ـ ناموسي «المنظور» و«النسب» ـ التي عليها ينبني التطابق بين المجالين. إن «الكمال» يكمن في المراوحة ذهابًا وجيئة بين «الأفكار» و«النموذج الطبيعي» وبين «النموذج الطبيعي» و«الأفكار». ولهذا ارتأت النهضة أن على الفنان أن يكون رجل علم حتى يعرف الطبيعة في حقيقتها، وحتى يمثلها خير تمثيل في أعماله. كلا؛ ما عادت «الفكرة» سابقة على «الخبرة» ولا موجودة «قبلًا» في ذهن الفنان، وإنما هي ثمرة المعرفة بالعالم الحسّي. لكن، بالموازاة مع فكرة محاكاة الطبيعة هذه يلزم الفنان أيضًا أن يقوّم معايب الطبيعة وأن يصحح معاطبها. وقد نشأ عن هذا الأمر تقابل بين «الذات»، الواعية باستقلالها والباحثة في قوانين التناغم القبلي بين الإنسان والعالم عن قوانين الفن نفسه، وبين «الموضوع» المعروض أمامها والذي هو العالم.

أما في القرن السادس عشر، فإن النزعة التصنعية سوف تحدث قطيعة مع النهضة؛ بحيث أن التناغم سوف يترك مكانه للتوتر المتنامي بين الفنان «العبقري» و«القواعد»، بين «الروح» و«الطبيعة»، وسوف تتطور «الفكرة» في اتجاه «فكرة الفنان» في تعارض مع محاكاة الطبيعة، خالقة بذلك هوة سحيقة بين «الذات» و«الموضوع». وهكذا، قطعت «النزعة التصنيعة» الحبل السري مع فكرة «التناغم المسبق»، خالقة بذلك توترًا بين الذهن البشري والطبيعة. فكان أن أعادت هي النظر في صلابة القواعد وفي نظرية النسب التي لطالما فرضت على الفن، وذلك مقابل ظهور نزعة تعبيرية أكبر. أما الكلاسيكية الجديدة، بعد ذلك، فإنها ذهبت إلى أنه لئن هو كان يتوجب على الفنان أن يتوفر على تمثل للأفكار حتى يقوّم الوقائع الأرضية التي ما كانت هي إلا نسخا مشوهة من هذه الأفكار نفسها، فإنه لن يستطيع أن يجدها في ذاته من غير ما إدراك لما هو حسّي. وإذن؛ يلزم

لهذه الأفكار أن تكون تمثلات كاملة للأشـياء، لكن عليها أيضًا أن تجد أصلها في الحدس الذي يمتلكه الفنان عن الطبيعة...

والحال أننا نجد في هذه الأرسـومة التي وضعها بانوفسكي لتطور نظرية الفن ضربًا من الجدلية؛ حيث تمثل الحقبة القديمة «الفكرة» في موضوعيتها ـ في عالم متوارٍ ـ بينما تمثل الحقبة الوسـيطة الفكرة في ذاتيتها ـ الفكرة في ذهن الربّ ـ في حين تمثل الحقبة النهضوية التوليفة بين الذاتي والموضوعي؛ وهي النظرية التي على أساسـها سوف تتكون نظرية الفن الحديثة.

تعليق شلايرماخر على موقف أفلاطون من الفن:

يكشـف الفيلسـوف الألماني فريدريش شـلايرماخر (1768 ـ 1834) ـ صاحب فلسفة التأويل ـ خلـف موقف أفلاطون من «الفن» أنه كانت لدى الفيلسـوف اليوناني «رهبة من الإنحطاط» مستحكمة في نفسه. فلم يكن يعتقد لذلك أن مؤسسات زمانه ـ الذي كان يعده زمنًا فاسدًا، وكان دائم النقد لمؤسسـات ذاك الزمان ـ من شأنها أن تسمح للفنانين بأن يشتغلوا في إطارها من غير ما أن يشاركوها في انحطاطها. ولهذا السبب وجدته يستبعد هو «الفن» ويطلب من «الفنانين» الذين يريدون خدمة الفن، على الرغم من ذلك، أن يقبلوا على هذه الخدمة بجدٍ وتفانٍ.

ويرى شلايرماخر أنه ليس لنا ـ معشر المحدثين ـ إلا لفظ «الفن» لكي نُعمله، رغم أن هذا اللفظ قد تباين ما بين «اللسان الأساسي القديم» ـ اليونانية ـ واللسان الحديث ـ اللغات الأوروبية الحديثة. ولفظ «فن» الألماني Kunst يرتبط بمعنى «الدراية» Können، وهو يعني في الوقـت عينه «المُكنة في الإنجاز» كما يفيد «القدرة في التصور»؛ هذا بينما كان يفيد لفظ «الصنعة» technè الإغريقي معنى «الإنتاج» و«الخلق». فإذن، بالنسبة إلى المحدثين، أراد الفن أن يسمى «فنًا» بالقياس إلى الجانب الخارجي الذي يكاد يكون جانبًا آليًا، بينما بالنسبة إلى القدماء رام «الفن» الارتباط بالجانب الأكثر حميمية والأشد حياة. فما أشد تباين المنطلق!

تعليق إرنست غومبرتش على «فكرة» بانوفسكي

يرى مؤرخ الفن إرنسـت غومبرتش (1909 ـ 2001م) أنه وعلـى الرغم من أن إرفين بانوفسـكي اعترف، حين إعداد الطبعة الثانية من كتابه «Idea» عام 1960 بأن فكرته تلك كانت قد استنفذت كل إمكاناتها وباتت متجاوزة، فإن الكتاب قد دخل ضمن زمرة كلاسيكيات تاريخ الفن عن اسـتحقاق. وهو كتاب، على ضآلة حجمه، لا يشك غومبرتش في أنه ائتلف فيه ما تفرق في غيره: النباهة الفكرية والموسوعية الهائلة.

لكن غومبرتش سـرعان ما يلاحظ طغيان تلك «النزعة الجدلية» الموروثة عن هيغل والمضمخة بكاسيرر على جملة الكتاب؛ بحيث يصير الكتاب برمته مبنيًا على فرضية فاسدة

تــرى أن الواقع ـ وهو هنا الأعمال الفنية النهضوية ـ إنما هو ثمرة ما يحدث في الأذهان ـ من «فكرة» بمعناها الأفلاطوني. وذلك في إطار إيمان بانوفســكي بنزعة «جدلية حتمية» تقيم تعالقًا بين رؤى العالم المتعاقبة وتطور الوعي والفن البشــريين. ويسمي غومبرتش هذا النزوع باسم «النســبية التاريخية» ـ على الأقل في نسخة منها ـ ويعلن صراحة رفضه لها. وإذ يعلن عن إعجابه الشديد بإرفين بانوفسكي، وعن احترامه العميق لألمعيته، إلا أن هذا لا يكفي، في نظره، لقبول قراءته لنظرية الفن في عصر النهضة. ويعلن غومبرتش أنه بحسبانه مفكرًا «واقعيًا» [ينهض فكره ضد مثالية هيغل التي تعتقد أن «الروح المطلق» هي التي من شأنها أن تخلق الأشــياء خلقا، ومنه أن تخلق الأساليب الفنية، بينما يعتقد هو أن البشر هم مَنْ مِنْ شــأنهم أن يخلقوا ذلك. يقول بهذا الصدد: لست أعتقد، كما كان يفعل هيغل، بأن الروح المطلق هي التي خلقت أسلوب الروكوكو الفني، وإنما الكائنات البشرية هي التي أبدعتــه»] ـ وذلك بالمعنى الذي اتخذته «الواقعية» في زماننا هذا، وليس بمعنى «الواقعية» كما كانت تفهم في العصور الوسطى ـ فإنه يبقى مقتنعًا بأن التاريخ الفكري لا ينبغي أن يكون مَعْرِضًا للتجريــدات، مهما كانت هي محفِّزة، وإنما حقيقته أنه اســتقصاء للمسائل، مهما كانت هي مستعصية.

ولهذاالســبب، يقــوّم غومبرتــش تأويــل بانوفسكي على أنه وإنْ هو استند إلى مبحث أصيل في الفكر الألماني هــو مبحث «تاريخ المفاهيم» Begriffsgechichte ـ الذي يعني التحليل التاريخي للمفاهيم الفلسفية ـ فإنه عند تطبيقه مقتضيات هذا المبحث على مفهوم Idea فشل في ذلك؛ لأنه استحضر من الاستعمالات ما شاء وغفل عما شاء؛ فضلًا عن أنه أســقط الدلالــة الأفلاطونية لهذا المفهوم على بعض النماذج التي استشهد بها مستكرهًا لها أيّما استكراه، وغيّب هو ما لم يوافق رؤيته؛ وذلك كله إنّما شــجعته عليه تلك الفلسفات الأفلاطونية المحدثة التي عادت إلى البروز في عصر النهضة متبنّية نزعة توفريقية، بل تلفيقية؛ بحيث أمكن لبانوفسكي أن ينطقها بما شاء، وأن يؤولها بوفق ما أراد...

كيف أمسى الفن فنًا، وكيف ظهر «الفنان» في عصر النهضة

دوَّن المفكر الإنساني وفقيه اللغة الإيطالي لورانزو فالا (1407/1406 ـ 1457) حوالى عام 1440م خاطرة يقول فيها: «لست أدري لِمَ ثمة فنون ذات صلة وثيقة بالفنون الحرة ـ شأن الرسم والنحت على الحجر والنحت على البرونز والمعمار ـ قد أفلت أفولها الذي امتدّ وتعمّق حدّ أنها اختفت، رفقة اختفاء الأدب نفسه، ولِمَ استيقظت هي وعادت إلى الحياة في عصرنا هذا، لا ولا أدري أنا لِمَ يوجد اليوم حصاد وفير لفنانين جيدين ولكتاب ممتازين».

إذا ما نحن اعتبرنا هذا القول شهادة على عصر النهضة، وتركنا كل تساؤلات المفكر الإنسي الوجيهة معلقة اللهـمَّ إلا واحدًا خاصًا بتعجبـه من الحصاد الوفير لفنانين معاصرين له، فإننا لا محالة نلفي أن مفهـوم «الفن» قد عاود الظهور فـي عصر النهضة الإيطالي لكن على نحو جديـد، هذا إن لم نقل إنه لربما ظهر لأول مرة بمعناه الحديث.

كنا قـد تركنا الواسـطي يوقع إحـدى لوحاته المعبرة عن مقامة في عام 1237. والحال أننا نوجد الآن في فتـرة حوالى 24 سـنة قبل ميلاد الرسـام الفلورنسي جيوطو البيدوني (1266 أو 1276 ـ 1337). ما الذي حدث بيـن عالمي الرجليـن وقد جمعتهما حرفة الفن؟

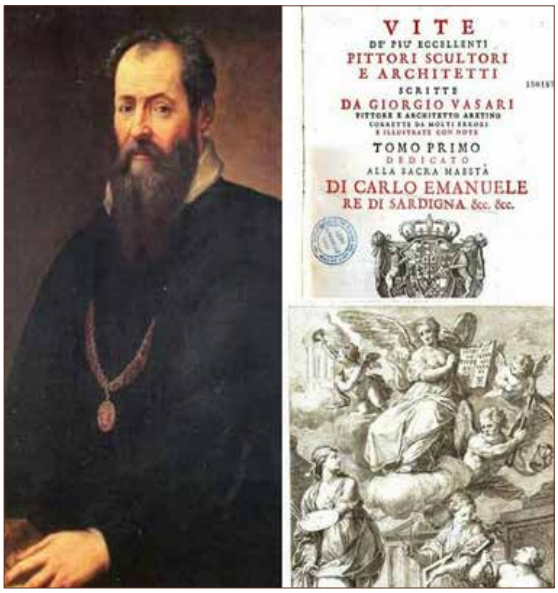
الحال أنه اقترن ظهور «الفن» الحديث بتحولات في دلالة «الفن» و«الأعمال الفنية»: ما عاد «الفن» وحسب محاكاة للطبيعة، ولا مروية عن سير القديسين أو عن أمر أسطوري قديـم، لا ولا عاد هو تدوين أهواء النـاس، ولا تخليد ذاكرة وجه، كمـا يقول مؤرخ الفن الفرنسـي إدوار بومييه في كتاب له بالـغ الدلالة بهذا الصدد: «كيف عـدا الفن فنًا في إيطاليـا عصر النهضة»، لكن صـار «الفن»، فضلًا عن هـذا وذاك، «قيمة» مضافة إلى «الأعمال الفنية» وإلى مبدعيهـا. لقد تخللت التاريخ الخارق لهذا «الإنتاج» الفني ظاهرة جديدة: إبداع جملة معقدة من النصوص والصور والتذكارات والمؤسسات شكلت ضربًا من «الموكب» الحقيقي اجتاح هوامش الواقعة الفنية بمعناها المخصوص وسـاعد المعاصرين على التعرف على خصوصية الظاهرة الفنية.

كان الشـعراء الإيطاليـون الثلاثة الكبار ـ الشـاعر والكاتب ورجل السياسـة دانتي ألغييري (1265 ـ 1321م) والكاتب الفلورنسي بوكاتشـيو (1313 ـ 1375) والشاعر والمفكر الإنسـي بيترارکوس (1304 ـ 1374) ـ وعلى مدى عقود من الزمن قد حدسـوا بأن شيئًا ما «جديدًا» يعتمل داخل الساحة الفنية في زمنهم: «الفن» الذي كانوا شاهدين عليه، والذي يعـد الفنانـان الإيطاليـان جيوطـو البيدونـي (1277/1266 ـ 1337) وسـيمون مارتيني (1284 ـ 1244) ممثليـه الرئيسـيين بلا مدافعة. ها هـو «الفن» المعاصـر لهما، والحيّ النشيط، قد أمسى حاملًا لرسـالة بليغة: ها قد بدأ الاحتفاء بشـخص «الفنان»، وها قد اعتبرت رسـالته أمرًا ينبغي أن يقام بين مشـاهير رجالات البلاد؛ وبالتالي بات لرسالته تاريخ، وها هي مقدرته على وضع عمله تحت تأثير القدامة والطبيعة وملكته في إنجاز صورة

وهمية أو حية عن الإنسان قد صارت في عداد «المؤسسة»... كل هذه «المؤسسات» الفنية، التي مـا كان للفنان عهد بها من قبل، ها هي تعلن عن ابتداعات سـوف لن تعد، من الآن فصاعدا، قابلة للإنفصال عن «الإبداع الفني» نفسه. وقد توسعت هذه الظاهرة أولًا، بإقحام «الفنانين» في لائحة مشـاهير الزمـان. نذكر أن فلوطرخس لما كتب كتابه عن مشـاهير رجالات اليونان والرومان، ما كان ليجرؤ على كتابة حياة «فنّان» ـ رسام أو نحّات يوناني، لكن ها هو الرسام والمهندس والكاتب الإيطالي جيورجيو فازاري (1511 ـ 1574) يجمع بين دفتي موسوعة ضخمة «سير أفضل الرسامين والنحاتين والمعماريين» (1550 ـ 1568)، وقد رافق ذلك ظهور خطابات «فنانين» ومذكراتهم وكراساتهم ـ شأن كراسات الرسام الإيطالي الشهير ليوناردو داڤنشي (1452 ـ 1519) من أزيد من ألف وثلاثمائة صفحة... ثم ابتدعت مختلف أشكال الصور (صور فنية للوجه ورسومات تذكارات وبيوتات الفنانين)، ثم من خلال الاحتفال بالفنان من لدن سـلطات الأمير والمدينة السياسـية، أو حتـى من لدن احتفائه بنفسه، ومن خلال المسـارعة إلى تكليفه بإنجاز «أعمال فنية» والتنافس في ذلك، وظهور مفهوم «أشهر الأعمال»، وتأسيس مؤسسات؛ شـأن المتاحف وأكاديميات الفنون التي عنها تنشأت فكرة تجميع تراث الأقدمين الفني من الأنقاض...

كل هذه العناصر، التي تبدو ظاهريًا متناثرة، تشترك في سمة جوهرية: إنها تجليات «الفن». سواء تعلق الأمر بتدوين السِّير، أو برسم الصور والملامح، أو بإنجاز التذكارات، أو ببناء المؤسسات الحاضنة للفن من متاحف ومعارض وغيرها؛ نظير المتحف والأكاديمية، كل تلك الأمور عدت امتدادات طبيعية أو غير طبيعية لصناعة «الفن»، يحكم عليها بحسب ذوق العصر.

ولقد كان انبعاث تاريخ الفن أمرًا شـاقا. ففي عام 1564 حين كان يعد فازاري ـ وهو من أوائل مؤرخي الفن ومدوني سـير الفنانين ـ الطبعة الثانية من كتابه، اصطدم الرجل، من جديد، بتشكيك صديق له في جدوى عمله، على الرغـم من أن ذاك الصديق كان منفتحًا على قضايا «الفن» المعاصر لزمنه ولعب دورًا كبيرًا في نشر «أعمال الفـن»، هو القس والفنـان وفقيه اللغة وجامع التحف الإيطالي فيتشنزو بوغيني (1515 ـ 1580) الذي تهكـم من فازاري في رسـالة منه إليه يقـول في عرضها: «إن كتاب سـير حياة لا يمكـن أن يعني سـوى الأمراء والرجـالات التي أنجزت أعمالًا أميرية عظيمة، وليس أشـخاصًا من وضعية اجتماعية دونية».



على أنه صار «موكب الفن» ذاك الذي رسمنا ملامحه أمرًا سرعان ما شاع بين الأُمم الأوربية شيوعه المعروف. وقد اجتاح تاريخ الفن حدود إيطاليا حوالى عام 1600م لكي يبذر بذرته الأولى في هولندا، قبل أن يمسي ظاهرة أوروبية ويزداد تكوثره إلى حدود القرن التاسع عشر. فالكرامة التي اكتسبها «الفنان» في إيطاليا على عهد عصر النهضة، سرعان ما فرضت نفسها في كل مكان نموذجًا يحتذى وطرازًا يقتدى. وكان أن قاد السفر بحثًا عن «الأعمال الفنية» «فناني» كل أوروبا إلى روما وفلورنسا وفنيسيا. وكان أن انتشرت أكاديميات الفنون بالتدريج في البلدان المجاورة، بدءًا من نهاية القرن السابع عشر، وبدأت المتاحف تتكون في شبكة أوروبية واسعة خلال عصر التنوير (القرن الثامن عشر).

وهكذا، فإن «موكب الفن»، كما يحلو لبومييه تسميته، إبداع إيطالي خاص، مثله في ذلك كمثل إبداع «الفن الحديث» على النحو الذي حدده الرسام والكاتب الإيطالي سنينو سنيني (1360 ـ 1440م)، صاحب «كتاب الفن»، في السنوات الأولى من القرن الخامس عشر. ثم إن ثمة سمة حديثة وسمت «حداثة» «الفن» بدأت مع الرسام الإيطالي جيوطو البيدوني (1266 أو 1276 ـ 1337م) رافقت «موكب الفن» هذا: التعليق على «العمل الفني» والتشريع له وتخليده.

وهكذا، ما عاد «الفن» على التدقيق «صنعة» بين «الصنائع»، ولا بقي هو «حرفة» من ضمن «حرف»، ولا ظلَّ «مهنة» في غمار «مهن»، بل أمسى أكثر من هذا، أمسى هو «إبداعًا» و«خلقًا» و«ابتكارًا». باتت للفنان بالبدل من «يد الحرفي الخشنة» ما اعتبر «يدا نبيلة» nobilis manos كاليد التي رسمت «السيدة» كما أعلن عن ذلك المعماري والرسام الإيطالي جيوڤانو بيسانو (1312م)، وصير إلى الحديث عن «الرسام الإلٰهي» Pictor divinus لأول مرة عام 1439م وقد دون ذلك على قبر رسام إسمه إيغولينو السييني (1280 ـ 1349م) وكان ينحدر من أسرة من الرسامين: الأب والأخوان.

من جيوطو البيدوني (1266 أو 1276 ـ 1337) إلى مايكل أنجلو (1475 ـ 1564) ربط «الفن» بين حوالى ثلاثة قرون من سير الفنانين والمبدعين... أكثر من هذا، صار «الفن» إلى «تأمل الفن»، صار إلى تأمل نفسه، وأمست اللوحة لا تحكي فقط عن موضوع من الموضوعات، وإنما تحكي عن فن الرسم نفسه. والشاهد الأمثل على ذلك تلك اللوحة التي رسمها الفنان الإيطالي دوسو دوسي (1489 ـ 1542م) حوالى عام 1525م تحت عنوان: «الإلٰهان المشتري وعطارد والفضيلة». وهي لوحة شديدة الرمزية. وكما قال بومييه، هي لوحة ذات «غرابة فاتنة»: يبدو وكأن فعل «الرسم» نفسه قد أمسى «موضوعًا» تتحدث عنه اللوحة. ها هو الإلٰه المشتري

ـ كبير آلهة اليونان ـ يبدي سلطانه في إبـداء مـا لا يُـرى: الفراشـات رمز الأرواح، أمـام كائنات غيبيـة: ها هو الإلٰه عطارد ـ حامي الفنون ـ وها هي الشـابة المثالية ـ أمثولـة الفضيلة. ويبدو حامـي الفنون هنا كأنه شـعر صامـت، كما توحـي بذلـك إيماءته بوضعه أصابعه على شـفتيه داعيًا إلى التزام الصمت.

... فاللوحة في جملتها يحكي فيها الرسم عن الرسم... لقد أمسى الربّ نفسه رسامًا ـ الإلٰه الرسـام/الإلٰه الفنان ـ ومن ثمة خلع رداء عظمته على الرسام ـ الرسام الإنسان ـ الذي صار إلٰها، أو قل إن الرسـام نفسـه تأله وترّبب، وقد صار يطلب لنفسـه العبقرية الربانية divinum ingenium على نحو ما كان قد أقر به الشاعر الإيطالي الملقب أريوست (1474 ـ 1533م) لمعاصره مايكل أنجلو.

كل هذا ترافق مع نشاط في «التأليف الفني» قل نظيره في تاريخ هذا الفن. يمكن أن نمثل لذلك بمثال واحد هو تآليف المفكر الإنسي والفيلسوف والرسام والرياضي والمعماري ومنظر الفنون الإيطالـي ألبرتـي (1404 ـ 1472م) في الفنون: «في الرسـم» De Picura (1435 ـ 1436م) و«في النحت» Di Statua (1450) وفي التشييد والمعمار De Reaedificatoria (1449 ـ 1485م). والحال أن جهد التنظير للفن، الذي تشـهد مؤلفات ألبرتي على نجاحه الرائع عهد النهضة، بدا غير منفصل عن هذا الوعي الجديد بالفن المقترن بالاعتراف بدور «الفنان» في عظمة المدينة ورسالته في اتباع طراز الفنانين القدامى وإحيائه بل وتجاوزه.

وهكذا، فإنه مـع عصر النهضة تمّ الشـروع فـي تجديد تام، بحيث حلـت «الفنون الجميلة» محل «الفنون الحرة»، كما تمّ تفضيل الدلالة الإستتيقية للفظ «الفن» على غيرها من الدلالات؛ لا سيما منها الدلالة التقنية الصنعية والدلالة العملية الخلقية. تحرر الرسم والنحت من «حال الاستعباد» اللذين كانا عليها باعتبارهما «فنين يدويين»، محكوم عليهما باسـتلهام نموذجهما الأعلى إما من الرياضيات وإما من الطبيعة... وقد سميا إلى مستوى الفنون التي تقوم على «العمل الذهني»؛ إما لأنها تكشف عن «كنه الأشياء» أو أنها تفترض امتلاك علم وممارسـته (ليوناردو دا ڤينشي). فإذا بالرسـم والنحت، وقد أمسيا مستقلين حرين غير مستتبعين ولا مقيدي اليدين، بشرط إعادة النظر في مفهوم «العلوم المستتبعة»، قد غيرا نظيمة الفنـون الحرة؛ فارضين بذلك ضرورة فصل الفنـون المنتجة للجمال، أو «الفنون» بعامة، من خطابة وشعر وموسـيقى ومعمار ورسم ونحت ورقص، عن «الصنائع» وعن «العلوم»... وقد ترتبت عن هذا مسألة «تصنيف الفنون»...

ثيودور أدورنو وميلاد مفهوم «الفن»

وقد قرأ مفكر الجمال الفيلسوف الألماني ثيودور أدورنو (1903 ـ 1969) هذه الاستقلالية التي تحققت للفن في عصر النهضة قراءة فلسفية خاصة. ذلك أن أدورنو يرى أن الحديث عن استقلالية الفن يفترض سيرورة معقدة لمسار الفنون مستقلة على عهد الحداثة؛ ولا سيما في القرن الثامن عشر؛ أي تحرر الفنون من كل استتباع اجتماعي لها كانت ما كانت جهته الغريبة عن «الفن»: أكانت جهة سياسية، أم جهة دينية، أم جهة اجتماعية، أم جهة تربوية. والحال أن هذا المسار نحو الاستقلال كان في الوقت نفسه مسيرة تشكّل من خلالها «مجال الفن» كاملًا قائم الذات مستقل الأركان؛ بحيث ما عاد يقاس «الفن» بالقياس إلى معايير «الحقّ» و«الحسن» أخلاقيًا و«النافع» اجتماعيًا. وفق هذا المعنى أمسى «الفن الأصيل» «فنًا غير اجتماعي»، كما يقول أدورنو. فالأعمال الفنية موضوعات غير اجتماعية؛ بحيث أنها باتت تشكّل ذاتها حسب منطقها الخاص، وتتصرف بحسبانها «أعمال فنية» مضادة للواقع الاختباري، وتقاوم السياقات الاجتماعية، وتعارض سلطة مسيطرة تصر على جعل «الفن» في خدمة غايات غير فنية. كما أن ثيودور أدورنو بات يفهم «استقلال الفن» في إطار عام هو إطار الفن الحديث وتشكله في المجتمعات الرأسمالية. ذلك أن صيروة «الفن» مستقلًا جرت في سياق اجتماعي وتاريخي حيث «الفنانون»، بعد أن كانوا خدمًا، باتوا منتجين مستقلين، من جهة، ومن جهة أخرى، أمسوا أكثر استقلالًا عن السوق على المستوى الاقتصادي. وهذا التحول من خدم إلى منتجين مستقلين في السوق يملك جدليته الخاصة: يعني تحرر «الفنانين» بالقياس إلى غايات خارجة عن «الفن»، لكنه يعني في الوقت نفسه تبعيتهم الجديدة إلى قوانين غريبة عن مضمار «الفن». تبعًا لهذه الجدلية، ما عادت تهدد «الفن» الأوامر الأخلاقية والمتطلبات السياسية المفروضة على «الفنانين» من الخارج، لكن تلك الإكراهات المملّاة عليهم من لدن قانون السوق الرأسمالي الذي أدخل إلى «الفن» ضربًا من الاستتباع جديدًا تمثل في تبعية «الإنتاج الفني» الجديدة إلى حاجات استهلاك جماهيري موجه نحو التسلية والترفيه؛ وبالتالي أُلزم «الفن» بإعادة إنتاج ما هو قائم هناك ـ منطق الترفيه والتسلية ـ أكثر منه بإبداع «أعمال فن» أصيلة وجديدة. ولقد قاد جدل التحرر والاستتباع هذا، في نهاية القرن التاسع عشر، إلى تشكيل مجالين متعارضين في «الإنتاج الفني»: الطليعة، من جهة، وثقافة الجماهير، من جهة أخرى. ومنذ حينها دافعت الطليعات الفنية عن فكرة

«استقلال الفن» ضدّ قمع السوق للفن وترويضها له، وذلك بما كان على هذه الطلائعيات من أن تتحمل من واجب أداء ثمن باهظ يتمثل في عدم النجاح الاقتصادي. ومن ثمة، فإن أطروحة أدورنو التي تذهب إلى أن «الفن» المستقل هو نقيض الفن الاختباري والواقعي، لا يمكن أن تفهم إلا على ضوء نقده للرأسمالية بوسمها هي صاحبة فكرة «الصناعة الثقافية».

هانس غادامير وميلاد مفهوم «الفن»

كما قرأ الفيلسوف الألماني هانس جورج غادامير (1900 ـ 2002) حدث ميلاد «الفن» بمعناه الحديث قراءة أصيلة على النحو التالي:

في بحث له عن مفهوم الفن (1995)، ينطلق الفيلسوف من الملاحظة التالية: بات ثمّة شيء مقلق يتولد عن صلتنا الحاضرة بفن زماننا هذا (الفن المعاصر). إذ كيف صار بإمكاننا اليوم أن نتعرف على «الفن»، كما تطور عبر تاريخ ثقافتنا، في ما بات يعرف اليوم على أنه «فن» ويُقَدّر بأنه «فن»؟ ترى، هل يمكن أن تكون أنستنا وألفتنا بالتراث التاريخي الثر للفن، تلك التي نحيا عليها والتي نُقلت إلينا نقلًا، قادرة على أن تهدينا بهذا الصدد؟ وجوابه: الحال أن ثمة ظل شك بات يحوم حول مفهوم «الفن» نفسه وحول الدور الذي لعبه عندما كان لا يزال في العصر البورجوازي بحسبانه التعبير الأسّمى عن التربية. وبالبدل من ذلك، بات ثمّة موقف غريب، بل حتى معادٍ، من التراث الفني ينتشر أكثر فأكثر بين أوساط شباب اليوم، وهو موقف ينسجم مع حضارة أمست مطبوعة بالتقنية أشدّ فأشدّ وأولى فأولى...

يلاحظ غادامير، بداية، أننا ورثنا مفهوم «الفن» عن النزعة الرومانسية الألمانية، في منعطف القرن التاسع عشر، حيث وسمته هذه النزعة بمسيم خاص. إذ بات مع هذه النزعة «الفن» الذي لطالما أبدعته الأجيال السابقة وأدركته في صلته بالدين وبالأسطورة، بات مستقلًا بذاته عن أية تبعية. لكن المفارقة التي حدثت مع الرومانسية أن «الفن» إذ انفصل فقد اتصل؛ بمعنى أنه إذ انفصل عن الدين، فقد صار دينا بذاته ـ دين الفن. والشاهد على ذلك تلك الهالة من القدسية التي توج بها عند الرومانسيين أنفسهم.

ويلجأ غادامير إلى التمييز في الأطوار التي تقلب فيها مفهوم «الفن» بين ثلاثة مراحل: يسمي الأولى مرحلة الفنون الجميلة، ويُسمي الثانية مرحلة الفن، ويسمي الثالثة مرحلة الفنون التي ما عادت جميلة.

في المرحلة الأولى التي تعود، عنده، إلى الإغريق، يرى أن الأقدمين ما كانوا يميزون بين «الصنائع الحرفية» و«الفنون الجميلة»؛ كلاهما كان يقوم، عندهم، على مهارة خاصة تتمثل في استنساخ أنموذج؛ وذلك على نحو ما نظّر له أفلاطون: ثمة الحَذّاء الذي ينسخ الحِذاء الأنموذج، وثمة الرسام الذي يرسم الحذاء الجميل. وفي الحالتين معًا ثمة محاكاة: Mimesis/Imitatio. لكن حتى عند أفلاطون كان فن الرسام ينتمي إلى فنون المحاكاة بمعنى حصري؛ وذلك لأن «منتوجه» ما كان في الحقيقة «موضوعًا» ـ بضاعة ـ تدخل في عالم ما

هو نافع، على عكس حذاء الحذائي. تلك لحظة أولى، وفي لحظة لاحقة صارت تقابل فكرة مفهوم «الفن» هــذه التي وجدت عند الإغريق والرومان ـ بمعناه الشــمولي: صنعة حرفية وفنون جميلة ـ بحيث شــملت لفظتا Techné وArs تلكما صلة مباشــرة بمفهوم «الطبيعة»: أمســى ما يميّز «الفن» هنا هو تلك الفضــاءات التي تتركها الطبيعــة والتي يمكن لعقل الإنسان الاختراعي أن يملأها، على أنه يمكن أن يسمو أحيانًا إلى أشكال من المحاكاة أعلى. وفي لحظة ثالثة، ظهر مفهوم «الإنتاج» بمعناه الشعري Poésis؛ حيث سوف يرتبط «الفن»، ههنا، بأنموذج الشعر الذي هو «خلق شيء من لا شيء»؛ أي تحرر من الصنعة الحرفية التي هي خلق من مادة ثقيلة ممانعة. لقد بات «الإنتاج الشعري» «خالصا»؛ أي أنه بات لا يحتاج إلى أي عمل يدوي أو إلى أية مادة خام من أي نوع كان. وبهذا يمسي «الشعر» الفن الوحيد الساعي إلى «حرية» مطلقة من كل تقييدات المادة. فهو «إنتاج» لا يحتاج إلى كسر مقاومة المادة ومناعتها، على خلاف العمل اليدوي والعمل التشيكلي معا؛ إذ يملك خاصية عجيبة: يقتدر على أن يخلق «شــيئا» من «لا شــيء»؛ منطلقا فقط من أصــوات عارضة وعلامات جامدة. ومن هنا أفضلية الشــاعر، عند القدماء، على غيره مــن «الفنانين» الذين يكون عليهم أن يُعملوا أياديهم، كما العمال والصّنَعة والحرفيون. هو ذا الأصل الذي نشــأت عنه فكرة «الفنان المبدع» و«الفن الإبداعي». وهو ما يفســر أيضًا كيف أن «منشــئ الإستتيقا الفلسفية» ـ باومجارتن ـ فضل الشعر على غيره من الفنون.

أما في المرحلة الثانية، وهي التي تطابق، عند غادامير، النزعة الرومانسية الألمانية في القرن التاسع عشــر، فإن «الفنون» أضحت مستقلة بذاتها عن «الصنائع» و«الحرف». وقد بدا هذا النزوع حتى قبل ظهور الرومانســيين بكثير، وذلك منذ ظهور مفهوم «الفنون الجميلة» باعتبارها «فنونا حرة». ومعنى «حرة» هنا أنهــا في حِلٍّ [= أي متحررة] من كل استعمال، فليست هي موجهة من أجل «غاية» نفعية، لا تنشد النفع وإنما تُمتع هي لكي تُمتع وحســب، تمتع ولا تفيــد. لكن هذا النزوع إلى الاســتقلال شــهد على ذروتــه في النزعة الرومانســية التي أحاطت «الفن» بهالة قدسية، فأمســينا بذلك أمام ما يمكن أن ندعوه «عبادة الفن» أو «ديانة الفن».

وفي مرحلة ثالثة، تحــررت هذه «الفنون الجميلة» حتى من مفهوم «الجمال» نفســه الذي كان قد بقي «غاية» داخلية لها محدِّدة؛ إذ ما عادت «الفنون» تخدم الدين وإنما باتت تخدم هي الجمال في أمره، وأمسينا، على الحقيقة، أمام ما يسميه غادامير، تأسيا بياوس، باســم «الفنون التي ما عادت جميلة». وهكــذا، حقق «الفن» اســتقلاله المطلق. وبهذا، أضحينا، مثلًا، أمام «الموسيقى المطلقة» التي ما عادت ترافق مضامين كنسية أو غيرها، بل صار «العمل الموسيقي» مغلقًا على ذاته يشكّل ضربًا من «الكوسموس» المتعدد التأويلات غير المفردها، كما ألفينا أنفسنا أمام «الشعر الخالص» الذي يتجاوز حدود قواعد النحو والبلاغة ويمضي نحــو تعدد الدلالات وصوب تنوع التأويلات. وأخيرًا ها نحن قد بتنا أمام ثورة الفنون التشكيلية المعاصرة التي صارت تطالبنا بالتخلي عن كل مسبقات الفهم عندنا،

فكان أن أمسينا أمام انحلال الشكل، في المدرسة التكعيبية، وأمام النزوع المطلق إلى التجريد، في العديد من مدارس الرسم الحديثة، وأمام تشويه الشكل، بدءًا من المدرسة الانطباعية... وللفن في شؤونه فنون، كل يوم هو في شأن.

ـ إرنست غومبرتش وميلاد مفهوم «الفن»

يذهب مؤرخ الفن الشهير إرنست غومبرتش (1909 ـ 2001م) ـ صاحب كتب «قصة الفن» ـ إلى أن «الفن» أدى وظائف عديدة خلال تاريخ البشرية. ذلك أن دواعي «خلق الصور» ـ التي تجسد عنده مفهوم «الفن» ـ كانت تختلف اختلافا شديدًا بين المجتمعات المختلفة. ففي مصر القديمة، مثلًا، كانت العديد من الصور منذورة إلى المقابر، وما كانت هي معروضة للتفرج عليها، اللهمَّ إلا لكي تشاهدها روح الميت. وما كان ثمّة تجار فن، ولا كانت معارض فن... وفضلا عن هذاوذاك، لم يكن ينتظر من الإنسان أن ينتقد أي «عمل فني»، كائنًا ما كان، وكان الكّل يسعّى إلى «احترام التقليد» احترامًا شديدًا؛ إذ لا «فن» غير فن الأسلاف. لكن حدث تحوّل كبير في عصر النهضة ـ وفي مدينة فلورنسا بالذات ـ حيث طرأ تنافس بين الفنانين وتناقش حول أعمالهم الفنية وانقدحت رغبة في «تجاوز» خلفهم لسلفهم بالإتيان بشيءٍ جديد... وهو الشيء الذي لم يكن يوجد لدى «المجتمعات المحافظة». والأمر أشبه شيء يكون، في تصور غومبرتش، بما كان حدث بأثينا القديمة، في ما يخص نشأة الفلسفة، حين ظهر «النقد»؛ بأن بدت حجج تعرض في الساحة العامة وتناقش؛ لا سيما في أمر السياسة. وبالتمام حدث شبيه لهذا الأمر بفلورنسا، تعلق هذه المرة بالفن لا بالفلسفة؛ حيث وجدنا أنفسنا ـ أمام أثينا وأمام فلورنسا ـ أمام ما سمَّاه غومبرتش «جمهوريتي المواطنين»، التي حدثت فيهما نقاشات؛ وما أن طرأت النقاشات بفلورنسا حتى نُقلت هي إلى ورشة الفنان؛ بحيث بدأت التساؤلات تنهال: «أهذه الطريقة هي الطريقة الجيدة في الرسم والنحت؟» أم أننا: «سمعنا أنه في هولندا يلجأوون إلى طريقة مغايرة في هذا الأمر أو في ذلك؛ أو ليست هي الأفضل، يا ترى؟» بطبيعة الحال، لقد وُجد دومًا ثمة محافظون، لكن وُجد إلى جانبهم مجددون. وهؤلاء هم الذين أحدثوا مفهوم «الفن» حقيقة.

وإذا ما نحن سألنا غومبرتش: ألم تحدث الثورة الحقيقية في تاريخ الفن لما طفق الفنانون في توقيع أعمالهم؟ ألم يعلن هذا الأمر عن ميلاد «الفنان»؛ لا سيما مع جيوطو؟

وجواب غومبرتش: بلا؛ لكن ينبغي ألا يكون المرء عقديًا جامدًا في هذه المسألة بالذات. لقد حدث أن وقّع الفنانون أعمالهم قبل أن يفعل جيوطو ذلك. ففي بلاد الإغريق، مثلًا، وقّع العديد من الفنانين على مزهريات. لكن، يحق من هذا الجانب أيضًا أن فكرة «الأستاذ» الذي يوقّع «أعماله» إنما شهدت هي على تطورها الأكبر في عصر جيوطو. ففي هذه اللحظة بالذات أمسى «الفن» «مؤسسة»؛ أي في القرن الخامس عشر الميلادي، وقد ارتبط هذا الأمر باسم جيوطو. لقد كان سكان فلورنسا فخورين بهذا الأمر، وكان سنيني

يقول مفتخرًا: «كان أستاذي تلميذًا لجيوطو...» وبهذا، أمسى الأمر سلاليًا متوراثًا تلميذًا عن شيخ، ومتعلِّمًا عن معلم... من قبل كان ثمة «فنانون»، «زجاجون» و«صاغة»، كما عمل نيكولا الفردوني، مثلًا، مطلوبًا بأشد طلب يكون؛ بحيث أمضى حياته العملية متنقلًا بين بلدان أوروبا، وذلك في نهاية القرن الثاني عشر الميلادي... لكن حدثت ثمّة «نقلة» في القرن الرابع عشر الميلادي تمثلت في تطور ضرب من «الوعي» بهذا الأمر. صار لسان حال القوم يقول: «نحن فخورون بأن يكون جيوطو منّا وحالًا بين ظهرانينا». وهكذا؛ فإنه سرعان ما أمسى ما حدث بفلورنسا «تقليدًا».

على أنه في هذه اللحظة بالذات تبدت في الوقت نفسه للناس بعض الملاحظات: حتى جيوطو يرتكب أغلاطًا فنية في ما يقوم به من أعمال فنية. ومن ثمة، يمكن أن نصنع أفضل مما صنعه جيوطو... ههنا بدأت مناقشة الأعمال الفنية. وههنا حدث «التحول الأكبر» الذي أسفر عن بُدُوِّ مفهوم «الفن» بمعناه الحديث. وهو تحول اقترن بظاهرة فريدة تمثلت في ظهور «سلسلة» متعاقبة من «الفنانين» يأخذ بعضها برقاب بعض ويتجاوز بعضها البعض. ولقد كان ليوناردو دا ڤنتشي يقول: «إنه لتلميذ سيئ ذاك الذي لا يمكنه أن يتجاوز أستاذه». وكان النحات دورر يكرر بأنه كان يرى في مناماته أعمال الفن المستقبلية. وكان الرسام سيزان يعتبر نفسه هو البدائي في عصر جديد...

غير أن غومبرتش سرعان ما يستدرك الأمر بأن يتحدث عن «تحول ثانٍ» أكبر حدث أيضًا في تصورنا للفن، هو التحول الذي ترافق مع ظهور مفهوم «الفنون الجميلة»، وبعده مع ظهور مفهوم «الفن»، حين صارا معًا أشبه شيء يكون بالدين؛ أي أمسيا شيئًا باعثًا على التمجيد، بله التقديس؛ وذلك مع اعتبار أن الشعر والموسيقى والرسم، كلها تنتمي إلى دائرة الفن الإستتيقية؛ بحيث يتمّ الإعجاب بها إعجابًا شديدًا واستعمالها في التربية. وما كان شهد القرن الخامس عشر الميلادي على هذا الأمر، إذ كان الرسام رسامًا؛ أي أنه كان حرفيًا أو صانعا. بينما ما حدث في القرن الثامن عشر، في ارتباط بالأسفار إلى إيطاليا، أن تمّ إصباغ بعض السمات الدينية على «الفن».

الفصل الثامن

ما صلة الفن بالطبيعة؟

φ

1 ـ الفن والطبيعة عند القدماء

عادةً ما تمت المقابلة، لدى القدماء، بين «الفن» و«الطبيعة»؛ لأن الفن، لا سيما عند أرسطو، يعد من بين ما يحدد الإنسان، وهو مرتبط بالدراية (المعرفة/العلم) epistémé. ذلك أن مكانة «الفن»/«الصنعة» techné عند الإغريق مكانة، حين يراد تدقيق أمرها، غير مريحة.

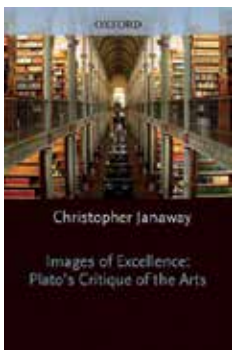
وفي العديد من نصوص أفلاطون (427/408 ق.م ـ 347/348 ق.م) وأرسطو (384 ق.م ـ 322 ق.م) تبقى «الطبيعة» أعلى من «الفن»: إذ عادة ما يتمّ الحط من شأن «الفن»؛ وذلك لأن شأن «الفن» ألا يتعلق، في زعم هؤلاء الفلاسفة، بالعلم؛ أي بعلم ما هو «ثابت» و«راسخ» و«أبدي»، لا ولا بالطبيعة التي تخضع إلى نواميسها الخاصة. إذ ما كان «الفن» إلا نشاطًا يشتغل اشتغالًا بغاية إنتاجية ليس إلَّا.

وفي عهد الرواقية، ما عاد يتمّ الخلط بين «الفن» و«الدراية». ما عاد «الفن» علمًا نظريًا، كما كان عند أفلاطون، حين كان دور كل من «الفنان» و«الصانع» أن يلجأ إلى «المثل» لإنتاج آثار. والحق أن أفلاطون يحذرنا من العلم الشبيهي (الزائف)، من الفنان الذي لا يلجأ إلى «المثال» مباشرة (السرير الحقيقي)، وإنما إلى ظاهره الحسّي (سرير النجار)، مكتفيا بفن المحاكاة من غير دراية حقة بفن الصنعة أو بفن استعمال الأشياء: مثال: ثمة فروق أنطلوجية [من جهة طبيعة الوجود] بين: السرير الأصلي/السرير الذي صنعه النجار/السرير الذي رسمه الرسام.

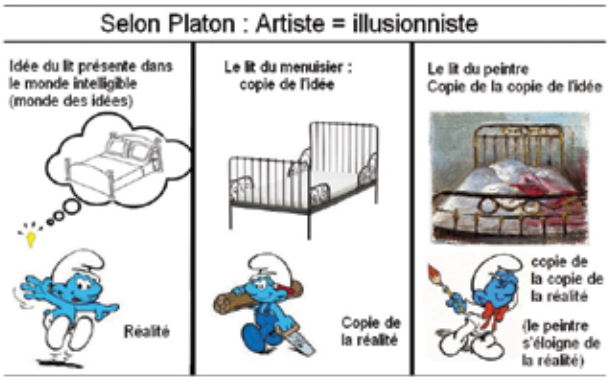
الأصل الحق	السرير المثالي
النسخة الأيقونة	السرير الصناعي
النسخة المسيخة	السرير الفني [المرسوم في لوحة أو المنحوت في رخام أو خشب أو نحاس]

الفن والطبيعة عند أفلاطون:

الحال أن صورة الأسرّة الثلاثة ـ المستقاة من كتاب الجمهورية ـ من شأنها أن تفهمنا هذا الأمر وأن تبين لنا طبيعة هذه المعرفة؛ إذ تضع منزلة الحِرَفي فوق منزلة الرسام؛ لأن الرسام لا يقلد شكل السرير الأصلي وإنما يحاكي مظهره فحسب. ومن المستحيل حقيقة على الرسام تقليد الأصل.



لكن، ينبغي تنسيب هذا الحكم بعض التنسيب: ففي بعض محاورات أفلاطون، تظهر «المحاكاة» ـ التي هي ضرب من «الإنتاج» ـ محمودة حين تكون عن «دراية»، مذمومة حين تكون عن «جهالة»: وذلك عندما تكتفي بتقليد «صورة» الشيء، أو حتى الشيء نفسه، لا «أصله» و«ماهيته» و«كنهه» و«حقيقته» ـ «شكله» أو «فكرته» أو «مثاله» أو «سِنْخَه» بلغة



أفلاطون. فتقلد آنها «الصورة» لا «المثال»، وتحاكي «ظلّ» الشيء لا «عينه»؛ فتكون على التحقيق محاكاة محاكاة وصورة صورة؛ أي صورة مسيخة لصورة أصلية، ومُسْخَة عن نسخة. ومن هنا يميّز أفلاطون - في محاورة «السوفسطائي» مثلًا - بين «الصورة الحقة» و«الصورة المسيخة» أو بين «الأيقونة الأصلية» و«الأيقونة المنتسخة». ثمة إذن تعالق بين «الصنعة» أو «الفن» و«الدراية» أو «العلم». فكما ورد في مثال الأسِرّة الشهير: من شأن الرسم الذي رسمه الرسام أن يكون مذمومًا؛ لأنه لا يمكن أن يكون «نموذجًا» أو عن «أنموذج» وإنما هو «نسخة» عن «نسخة».

الفن والطبيعة عند أرسطو:

يذهب أرسطو إلى أنه على المستوى الميتافيزيقي، لا يمكن تصور «الفن» من دون «الطبيعة» والذي يمثل بالنسبة إليها المتشابه إذ يحاكيها هو المحاكاة. وعلى المستوى السيكولوجي، «الفن» شأن طبيعي؛ لأنه مرتبط بالجزء العاقل من النفس البشرية؛ وبالذات بالنفس العاقلة المتوجهة نحو الإبداع؛ بما يعني نبل «الفن» وطابعه «الطبيعي». كما أن المتعة الجمالية الناشئة عن الفنون الجميلة تبقى متعة طبيعية؛ لأنها متعلقة بالجمال، والجمال يساهم في تحسين درك المتعة وزيادتها.

والمحاكاة، أساس الفنون المحاكاتية، أحد أكبر مكتسبات نظرية أرسطو الفنية. وقد شهد مفهوم «المحاكاة» هذا على انتشار كبير ورواج في كتب الجماليات كثيرًا؛ فكان أن دخل هذا المصطلح إلى اصطلاحات الإستتيقا من بابها الملكي الواسع. وهنا أيضًا، عند أرسطو، تقترن المحاكاة بالطبيعة. ذلك أنه بالنسبة إلى أرسطو، نحن - معشر البشر - نجد متعة كبيرة في تمثيل الأشياء ومحاكاتها؛ وذلك إلى درجة أننا نعشق النظر إلى صور واقع فظيع صعب التحمل. كما أن المتعة المعرفية الناجمة عن المحاكاة متعة طبيعية، وهي مرتبطة بالمعرفة وبالمتعة التي تنشأ عنها. هذا فضلًا عن أن متعة المحاكاة متعة كونية، ونحن نشعر بها منذ نعومة أظفارنا.

ويبقى الإبداع أمرًا «طبيعيًا» عند أرسطو. وعلى عكس شيخه أفلاطون، لا يقيم أرسطو اعتبارًا كبيرًا للإلهام الإلٰهي الذي لا يدخل، عنده، في تحديده لفنون المحاكاة. إنما «المحاكاة» أصل الإبداع، ولا سيما عند الفائقين في المحاكاة العالية. وهذه مواهب طبيعية. وهو ما يفسر أن كل مبدع يلجأ إلى وسائل المحاكاة الموافقة لطبعه: بعضهم يصير رساما، وبعضهم موسيقارا، وبعضهم شاعرا... ولئن هي كانت «المحاكاة» مطابقة للطبيعة،

فإن «التطهير» ـ أي التنفيس عن الذات ـ يكون بدوره كذلك. فمن شأنه أن يمسّ كل البشر، ولو كان ذلك يحدث بوفق نسب متباينة.

ومن الأمثلة عن «نظرية المحاكاة» عند أرسطو ما ذكره من أن الطهي بالبخار يحدث وفق ظروف معينة: قد يكون بواسطة الطبيعة؛ ومن ثمة يكون أمرًا طبيعيًا. وهنا يتبع الإبداع الحركة الخاصة بالمواد الطبيعية. وقد يحدث بطريقة اصطناعية؛ أي عن طريق فن الطهي. وهنا يحاكي «الفن» «الطبيعة» أو يكملها.

ومعنى «المحاكاة» أن ننقل إلى «الفن» الحركة التي تتم في «الطبيعة»؛ أي أن ننقل شيئًا من محله الواقعي الذي يوجد فيه ويتمّ ويحدث إلى محل متخيل. وإنما حقيقة «المحاكاة»، على التدقيق، أنها «نقل» و«تحويل».

ويحلل أرسطو في كتاب النفس ـ الكتاب الثالث، الفقرة الثالثة ـ «الفنتازيا»= الوظيفية التمثيلية التي هي الملكة المسؤولة عن إنتاج الأشياء المحكية؛ أي الأشياء المقلَّدة تقليدا:

«الفنتازيا»، أولًا، هي ملكة حفظ الإحساس التي كان قد اعترانا، لا سيما في شاكلة ذاكرة أو حلم. لكن «الفنتازيا» تؤدي أيضًا وظيفة عقلية ذهنية؛ إذ هي ما يسمح بإجراء نشاطَيْ «الفكر» و«الفعل». على أن للفنتازيا أيضًا وظيفة إبداعية في مضمار «الفن» هي وظيفة إنتاج «صور» تحيل على «الواقع» وعلى «الطبيعة». و«المحاكاة» نشاط من أنشطة هذه «الوظيفة التمثيلية». ومن هذه الجهة، كانت «المحاكاة» هي منشأ «الفن» وأصله. وفي «كتاب النفس» هذا توضيح لفهمنا لمعنى «المحاكاة»، وذلك بالتشديد على الفارق بين:

Phantasma؛ أي تمثل الإنسان مثلًا لحيوان، وبين الصورة المنتجة عبر تمثل ذهني لهذا الحيوان؛ على نحو ما نجده، مثلًا، في تمثيل حيوان في عمل فني [Eikon].

ويتميّز الإنسان عن الحيوان من حيث كونه «كائنًا محاكيًا». وأُلفة الإنسان بالمحاكاة، من جهة، فاعلة، بحيث تقوم في أصل ومنشأ إنتاج مختلف أشكال التمثيل. وهي، من جهة أخرى، منفعلة، بحيث تكمن في المتعة الخاصة التي يشعر بها البشر أمام أعمال التمثيل [الأعمال الفنية الناتجة عن المحاكاة]. ويفترض كل من الإنتاج والاستمتاع التعلم: في حال الإنتاج، فإن العمل المحاكى ضرب من التجريد، وهو يسمح أن ننقل الشيء من الخاص إلى العام، بينما الاستمتاع المحاكاتي يبقى هنا استمتاعًا معرفيًا. وبهذا نذكر أن عمل الفنان يتمثل في استخلاص الشكل من المادة المختلطين معًا ببعضهما البعض في الطبيعة، وإبراز «الشكل الخاص».

ويقدّم لنا أرسطو في كتاب الشعر ـ الكتاب الثامن ـ تفسيرًا للمحاكاة باعتبارها «تمثيلًا تقليديًا [من التقليد]» ينقسم إلى أجناس في صلة بمختلف الأنشطة المحاكاتية أو الفنون. ويتميّز كل جنس من المحاكاة ـ التي ينشأ عنها فن بعينه ـ بالوسائل المستخدمة في المحاكاة وبالموضوعات الممثَّلة وبأنماط التمثل. وكل الفنون فنون محاكاة اللهمَّ باستثناء الشعر الغنائي.

على أن أصل الفنون يبقى غامضًا عند أرسطو. وكله دائر على المحاكاة التمثيلية. وتتباين الفنون كلها ـ ذات الأصل الواحد ـ بمعايير: وسائل التمثيل وموضوعاته وأنماطه. ويرتد ميلاد الفن إلى التمثيل الصامت وهو ضرب من التمثيل المسرحي. وقد نشأت المحاكاة في إطار المسرح، وبعد ذلك عممت على سائر الفنون: فالرسم محاكاة واللون يمكنه أن يوحي لنا بأن الشيء المرسوم واقعي. واللغة تسمح بإعادة إنتاج الفعل البشري. والموسيقى تدخلنا عن طريق التعاطف في عالم حيث الكلام يبدو غير كاف.

وما عرّف أرسطو «المحاكاة» تعريفًا لفظيًا، وإنما اكتفى بوصفها بحسبانها نزوعًا طبيعيًا للإنسان وواقعًا متحققًا تشهد عليه الكثير من الآثار الفنية، وهو نزوع مأنوس من لدن الجميع غاية الأنسة. وقد نقل لفظ «المحاكاة» بمعنى [التقليد أو على الحقيقة «النسج على مثال الشيء ومنواله» imitation]، ويمكن نقل معناه بدقة إلى «تمثيل الشيء أو الحدث representation». لماذا ترجم أول ما ترجم بدلالة «تقليد الشيء»؟ يرجح أن يكون ذلك قد وقع بتأثير من قراءة أفلاطون الذي اعتبر «التمثيل الفني» بمثابة «تقليد»، بل و«تقليد تقليد»؛ أي إعادة إنتاج أو تصوير ـ استنساخ ـ للموضوع الحسّي [هذه الشجرة الماثلة أمام ناظرينا مثلًا]، والذي ليس بدوره ـ أي الموضوع الحسّي ـ سوى «نسخة» عن «الشكل الأصلي»: فهناك إذن «الأصل» و«النسخة» ونسخة النسخة [أو المُسْخة]. ومن شأن الفن أن يكون دائمًا مسيخًا. ذلك أن من شأن تعدد النقول والتقليدات ـ من الأصل إلى النسخة فنسخة النسخة ـ أن تؤدي إلى فقدان الأصل وهجه وبريقه وتألقه. هو ذا ما يفسّر ازدراء أفلاطون للفن.

وعلى الضدّ من أفلاطون، يعتبر أرسطو «المحاكاة» حقيقة راسخة في النفس البشرية منذ طور الصبى المبكر؛ بحيث من شأن إدانتها ـ كما فعل أفلاطون ـ أن يكون إدانة للطبيعة البشـرية نفسـها. كما أن من أمر الصورة ـ الأصل ألا تكون كائنًـا «متعاليًا» عن المادة منفصلا عنها، وإنما من شـأن «الأشـكال» أو «الصور» أن تتمازج مع «المواد» تمازجا لا انفكاك بينهما؛ بحيث تكـون الصور «محايثة» للمواد لا «متعاليـة» عنها، و«مباطنة» لها وليست «مفارِقة». ومن ثمة فإنه لا حقيقة للمُثُلِ عند أرسطو.

وإذن، مدين هو أرسطو إلى أفلاطون بمفهوم «المحاكاة»، لكنه عمد إلى إعادة تأويل هذا المفهوم على ضوء فلسفته الخاصة التي تباين فلسفة أفلاطون من عدة وجوه. ذلك أنه يمكن عد الفلسـفة عند أفلاطون، فـي نهاية الأمر، بمثابة محاكاة للأشـكال الأصلية؛ أي بمنزلة سعي إلى «تخيل» هذه الأشـكال ـ أو الصور الأصلية ـ أو بلغة المحدثين «تمثلها» بالذهن، بينما تعد الكلمات عملًا على محاكاة الأشياء بالألفاظ، وما هذا العالم نفسه سوى «صورة» أو «مثالات» لعالم آخر أعلى. والفن، مأخوذا على وجه الجملة، محاكاة. هذا بينما للمحاكاة، عند أرسـطو، دلالة أضيق فيزيائية [طبيعية] أولًا، ثم نفسـية. كل الصور التي تحدث في ذهن الإنسـان إنما هي نتاج محاكاة، وما انطباق هذه القاعدة على أمر «الفن» نفسه سوى تأكيد لنزوع كوني فطري في الإنسان. وعند أفلاطون أيضًا، المحاكاة ذات نزوع كوني، لكنها تؤدي، عنده، إلى تحليل سـيكولوجي خاص، ومنزلتها الميتافيزيقية وتأثيرها السيء في النفس البشـرية يجعلانها مرفوضة بالجملة في المدينة الأفلاطونية؛ اللهمَّ إلا عندما يتعلق الأمـر بنقل الفضيلة ومحاكاتها وتمثيلها، أو مـدح الآلهة وحمدها، أو التغني بفضائل البشر الخيرين وتمجيدها.

وهكذا ينجلي أن منزلة «المحاكاة» أنطولوجيا ـ أي من حيث قيمة الوجود ـ منزلة دنيا عند أفلاطون. ففي الكتاب العاشـر من كتب الجمهورية تُعدُّ المحاكاة «فن الظاهر» الذي يقف عند القشـرة ويذهل عن اللـب. فيحافظ الموضوع المحاكاتي على بعض من الشـبه بالموضوع الطبيعي ـ أي الأشياء ـ من غير أن يتمكن من التماهي معه بالكلية. هنا يرد مثال الأَسرّة الثلاثة الشـهير: الصانع [النجار] يصنع سـريرًا بالنظر إلى فكرة ـ مثال السرير الحقيقي، بينما الرسـام لا يرسـم إلا ظاهر السـرير نقلًا عن النجار، فيكون دون مرتبة صنعته. فالرسـام الذي يرسم ظاهر السرير ـ بناءً على نسـخة النجار وليس استنادًا إلى الأصل ـ يعجز عن إعادة إنتاج شكل السرير الأصلي، وإلا كان اختلط رسمه بالشكل الأصلي نفسه، وليس يمكن للرسام أن يرسم مظهر الشكل الأصلي؛ لأنه لا مظهر للأشكال الأصلية عند أفلاطون.

ومثال الرسم مهم هنا: فالمحاكاة تظهر فيه على أنها صورة تعمل، في أحسن الأحوال، على إعادة إنتاج أمينة ـ استنسـاخ ـ لمجرد ظل الموضوع الحسّي. والأمر أشبه شيء يكون بمثال المرآة التي نجيلهـا عبر العالم وموضوعاته، فيكون أن تنعكس الأشـياء فيها مجرد انعـكاس يفتقد إلى أي وجود واقعي. وهكذا، لئن هو كان مقـام «المحاكاة» عند أفلاطون

مقام «إنتاج الظاهر» أو «استنساخ ما ظهر»، فإن منزلة «المحاكاة» عند أرسطو منزلة إنتاج ما هو مرجح محتمل، مع تسجيل الفارق الكبير بين الظاهر ـ الوهمي/الزائف ـ مع التوهيم والخداع الذين يرافقان دلالته، والمرجح الممكن المحتمل الذي هو مجال الحديث العادي والحسّ المشترك، ولكن أيضًا مضمار الصنائع والفنون والتقنيات والخطابة والشعر. فهو مجال تشكّل المعتَقَد ـ ما يعتقده الناس، وقد يكون حقًا وقد لا يكون، بل يكون على الأرجح «ظنا» لم يتمّ التحقق منه ـ مقابل مجال «الحقّ» و«العلم» و«اليقين». لكن أرسطو يأخذ مجال المظنون ـ أي مجال الاعتقاد ـ مأخذ الجد، ويعتبره تجربة عينية ومحترمة لعراقتها، بما بقربها من الطبيعة ويجعل صدقيتها ممكنة محتملة. فإذن للمحاكاة عند أرسطو دلالة مباينة تمامًا للدلالة التي اكتستها عند أفلاطون.

والحال أن ثمة مداخل عدة إلى مفهوم «المحاكاة» عند أرسطو:

لنأخذ المدخل الطبيعي. الفكرة التي ينطلق منها أرسطو هنا هي أن ما من شيءٍ إلا وله غاية ينزع إليها. غير أن ثمة فارقًا بين أن تكون الغاية من تلقاء الذات، وأن تكون الغاية من تلقاء الغير. إذ أن غاية «الطبيعة» ـ والأشياء الطبيعية ـ تكمن في ذاتها، وغاية «الفن» أو الصنعة ـ والأشياء الفنية، الصنعية ـ توجد خارجها؛ أي خارج الشيء المصنوع. ففي «الطبيعة»، يستهدي الإنتاج الطبيعي بحركته الخاصة، ويتغيا غايته النهائية؛ فلا شيء يوقفه في ما يسعى إليه. وفي «الفن» أيضًا إنجاز شيء اصطناعي إنما يتمّ بوسائل توفرها «الطبيعة» للصانع أو للفنان. ووجود هذه الغاية ـ في «الطبيعة» كما في «الفن» ـ يفسر، بالنسبة إلى أرسطو، كيف أن «الطبيعة» لا تنتج ما تنتجه باتباع الإنتاجات الصنعية، اللهمَّ إلا فكرة «الإنتاج» نفسها، وأن «الفن» لا ينتج الأشياء الطبيعية اللهمَّ إلا بالطبيعة. فالفن والطبيعة شبيهان أو متماثلان؛ بحيث أنه إذا ما نحن استعرنا طريقة تعبير الفارابي قلنا: ما في الصنائع ـ الفنون ـ مثالات لما في الطبائع ـ الطبيعة. وتكمن المحاكاة في «تحويل» أو «تنقيل» شيء من «محل» واقعي يوجد فيه ـ هذه الشجرة الماثلة أمام ناظرينا مثلًا ـ إلى محل متخيل ـ هذه الشجرة الاصطناعية في ديكور تراجيديا، أو هذه الشجرة المرسومة على اللوحة. وإنما المحاكاة مناقلة.

والمحاكاة مرتبطة بالوظيفة التمثيلية Phantasia [كتاب النفس]. وهي، بدءًا، وظيفة حسية: حفظ حس أحسسنا به من قبل ـ تجربة اكتواء الطفل لأول مرة بعد أن مد يده عفوا إلى النار مثلًا ـ في صورة ذاكرة أو حلم. وهي، فضلًا عن ذلك، وظيفة عقلية [ذهنية] تسمح بتحقق عملية الفكر أو الفعل. وفي مجال «الفن»، للفنتاسيا وظيفة إبداعية تكون في أصل تلك الصورة الموحدة التي تحيل إلى الواقع أو إلى «الطبيعة». ثمة التمثل الذهني لحيوان [Phantasma] ـ كيف نتصوره/نتمثله في ذهننا ـ وثمة النسخة أو الصورة [Eikon]، التي تنشأ عن تمثل ذهني لهذا الحيوان في عمل فني، مثلًا. والمعنى الأخير هو الذي له صلة بالمحاكاة. إنما المحاكاة تمثيل. والتخيل، عند أرسطو، عبارة عن حركة تنتج من لدن فعل

الحسّ. وهي توجد بين الحسّ ـ aisthesis ـ الذي مـن دونه لن توجد، والفكر ـ dainoia ـ التي هي بمثابة المساعدة له؛ لأنه يستحيل علينا أن نفكر من غير أن نتوسل بصور وتمثلات. وثمة تخيل حسّـي، كما ثمة تخيل مشـاوري. وهذا الطراز الأخير يختص بالإنسان وحده، تمامًا مثله مثل ملكة تشـكيل الصور المقلِّدة. وهي عملية تقتضـي القياس كما أن التمثيل المحاكاتي يقتضـي القياس أيضًا. فهي عملية يتوسـطها الفكر: التفكـر والتدبر وتقدير العواقب؛ ومن ثمة أطلق على هذا الصنف من التخيل اسم التخيل المشاوري؛ أي ذاك الذي تتم فيه مشاورة المرء مع نفسه. وهو يقتضي استحضار الشيء في الذهن، مع تجنب الوقوع في التناقض، كما يحدث في كتابة مسرحية، مثلًا؛ بحيث يتفادى المؤلف أن يقع في تناقض أثناء تصور الشـخصيات أو حبكة الأحداث. فلا يمكنه، مثلًا، أن يحيي شخصية ماتت في أحداث ماضية، اللهمَّ إلى إذا كان يستند إلى مبرر مقبول.

الفن والطبيعة عند الرواقية:

ثمة تعالق متين بين «الفن» و«الطبيعة» عند الرواقية. وتُفسَّر إشكالية الفن عندهم بالدلالة المزدوجة للطبيعة: «الطبيعـة الطابعة» و«الطبيعة المطبوعة». إذ ثمة، من جهة أولى، «الطبيعة الطابعة» وهي نار فنانة ـ أو نار مِفَنَّةٌ ـ سمتها الأساسية الحركة. وثمة، من جهة ثانية، «الطبيعة المطبوعة». وهي ثمرة ونتيجة وليست قوة ودافعة. شأن الطبيعة أنها «فنانة». وهي في الوقت نفسـه «عمل فني»: هي فاعل ومفعول، ومؤثر وأثر. وهكذا، فإنها باعتبارها قوة، تعد الطبيعة نارًا فنانة؛ ومن ثمة كانت هي «ربًا مِفَنّا». وتشـمل «الطبيعة» كل الفنون، مثلما أن الربّ هو الفنان الأول. وبحسـبانها ثمرة أو أثرا، فإن «الطبيعة» أثر فني. وبالجملة هي المؤثر، وهي الأثر.

ويحدد الفيلسـوف الرواقي زينون (336 ق.م ـ 264 ق.م) «الطبيعة» على هذا النحو: يقول إنها «نار مِفَنَّة، تبري كل شيء بمقدار». ذلك أنه يعتقد أن سمة «الفن» تكمن في أنه هو: «أساس الإبداع والخلق؛ وما تحققه اليد البشـرية في آثار فنون، تنهض بـه الطبيعة أفضل نهوض بأفضل فن. وكما قلت، الطبيعة نار فنانة ـ هي سيدة كل الفنون». وهكذا، فإن النـار المِفَنَّـة هي مـا يجعل وجـود «الفن» و«الجميـل» أمرين ممكنين. وهما انعكاس باهت ولون ناضح وشـبح شـاحب لها بقدر ما يبتعدان عنها ليتجليان في آثار بشرية.

ويقول الفيلسوف الرواقي الروماني شيشـرون (106 ق.م ـ 43 ق.م): «وبهذا المعنى، فإن ما من طبيعة إلا وهي فنانة؛ بمعنى أن لها سـبيلًا تنهجه ومبادئ تسترشـد بها. لكن

طبيعة العالَم نفسه، التي تحوي كل الأشياء في ضمها لها، ما كانت فحسب أثرًا فنيًا، وإنما هي، كما قال زينون، فنان يسهر على منفعة كل الأشياء وميزتها». إنما النار المِفَنُّ، التي هي سيدة كل الفنون، هي في أمر نفسها فنانة، شأن الصانع البشري أن يعكس بواسطة منها كل خلق فني. ومن هنا موضوع «الجميل» المرتبط، عند الرواقية، بنظام العالم؛ بما يشمله هذا النظام من نافع ومفيد لكل الأشياء. لا وجود لفن من أجل الفن، كل الفن إنما ينهض لنفع. فالقول: الفن للفنان أو الفن للفن، لا وجود له عند الإغريق. ومن ثمة كنا أمام هذه المعادلة: النار الفنانة=اللّه=الطبيعة. والعمل الفني=الكوسموس= نضد من النجوم والكواكب= صورة ومادة. والطبيعة عمل فني بامتياز=عمل الفنان الرباني. ولا وجود لجمال ولا لتناغم ولا لنظام في الطبيعة ما لم يوجد فن وربّ فنان.

والحقّ أن الرواقية لم تعرف فكرة «المحاكاة» حق معرفتها، ولكنها ركزت أكثر بدل mimesis [=المحاكاة] على Phantasia [التمثل/التمثيل]. وعند الفيلسوف الرواقي خريسيبوس (حوالي 280 ق.م ـ 206 ق.م)، فإن Phantasia تعني انطباعًا يتركه الحسّ؛ أي إثارة للعقل.

2 ـ الفن والطبيعة عند الوسطويين

أ ـ الفن والطبيعة عند مفكري الإسلام في العصر الوسيط:

من أجمل النصوص التي أوردها الفيلسوف العربي أبو حيان التوحيدي عن الصلة بين «الطبيعة» و«الصنعة»/«الفن»، ما ذكره في المقابسة التاسعة عشر من مقابساته والتي شرح فيها شيخه أبو سليمان السجستاني المنطقي كيف أن الطبيعة ـ الموهبة الطبيعية ـ لا تستغني عن الفن؛ أي عن التمرن وفق قواعد، كما أوضح ذلك من خلال مثال «الغناء» الذي عُدَّ من أهم الفنون في الثقافة العربية الإسلامية:

«خرج أبو سليمان يومًا ببغداد إلى الصحراء، بعض أيام الربيع، قصدًا للتفرج والمؤانسة، وصحبته، وكان معنا أيضًا صبي دون البلوغ، جهم الوجه بغيض المحيا شتيم المنظر، ولكنه كان مع هذه العورة يترنم ترنمًا نديًا عن جرم ترف، وصوت شج، ونغمة رخيمة، وإطراق حلو، وكان معنا جماعة من طراق المحلة، فلما تنفس الوقت أخذ الصبي في فنه، وبلغ أقصى ما عنده، فترنح أصحابنا وتهادوا وطربوا. فقلت لصاحب لي ذكي: أما ترى ما يعمل بنا شجن هذا الصوت، وندى هذا الحلق، وطيبة هذا اللحن، وتفنن هذه النغمة؟! فقال: لو كان لهذا من يخرجه ويعني به، ويأخذه بالطرائق المؤلفة والألحان المختلفة، لكان يظهر أنه آية، ويصير فتنة، فإنه عجيب الطبع، بديع الفن، غالب الدين والشرف.

فقال أبو سليمان، فلتة: حدثوني بما كنتم فيه عن الطبيعة، لم احتاجت إلى الصناعة؟ وقد علمنا أن الصناعة تحكي الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها، على سقوطها دونها؟ وهذا رأي صحيح وقول مشروح، وإنما حكتها وتبعت رسمها وقصت أثرها لانحطاط رتبتها

عنها، وقد زعمت أن هذا الحدث لم تكفه الطبيعة ولم تغنه، وأنها تعنيه وأنها قد احتاجت إلى الصناعة حتى يكون الكمال مستفادًا ومأخوذًا من جهتها، والغاية مبلوغة بمعونتها وإصدارها؟ فقلنا له: ما ندري! وإنها المسألة؟

فقال: فكروا؟ فعدنا له وقلنا: إنّا قد ثلجنا، ولو مننت بالبيان ونشطت لنشر الفائدة كان ذلك محسوبًا في بيض أياديك وغرر فضائلك؟ فقال: إن الطبيعة إنما احتاجت إلى الصناعة في هذا المكان، لأن الصناعة ها هنا تستملي من النفس والعقل، وتملي على الطبيعة؟ وقد صح أن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس، تقبل أثارها وتمتثل أمرها، وتكمل بكمالها، وتعمل على استعمالها، وتكتب بإملائها، وترسم بإلقائها، والموسيقى حاصل للنفس وموجود فيها، على نوع لطيف وصنف شريف، فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة، ومادة مستجيبه، وقريحة مواتية، وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوسًا مؤنقًا، وتأليفًا معجبًا، وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقه، وقوته في ذلك تكون مواصلة النفس الناطقة. فمن ها هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة الحادثة التي من شأنها استملاء ما ليس لها وإملاء ما يحصل فيها، استكمالًا بما تأخذ وكمالًا لما تعطي».

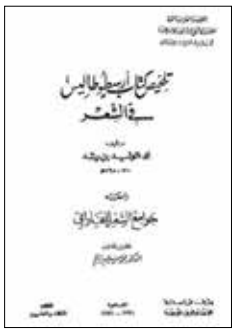
هذا وقد عرف المفكرون المسلمون «نظرية المحاكاة»، لا سيما عند أرسطو، ونقلوا مضامينها إلى اللسان العربي ولخصوها ومثّلوا لها.

هذا ابن رشد ـ وكما قال شاكر لعيبي في كتابه «الفن الإسلامي: سوسيولوجيا الفنان الغفل» ـ لم يهمل الفقرات المتعلقة بالتصوير، مظهرا اهتمامه بعالم المصوِّرين، ومحاكي الطبيعة؛ فأنت تراه يلخص نظرية أرسطو في المحاكاة ـ كما وردت في كتاب «الشعر» ـ فيقول: «والعلة في ذلك أن الإنسان من بين سائر الحيوان، هو الذي يلتذ بالتشبيه للأشياء التي أحسها وبالمحاكاة لها. والدليل على أن الإنسان يُسر بالتشبيه بالطبع ويفرح هو أنّا نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها، وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء مثل ما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين».

ويضيف في مكان آخر: «إنما يكون الإلتذاذ به [=الشيء] والقبول له إذا حوكي. ولذلك لا يلتذ الإنسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسها ويلتذ بمحاكاتها وتصويرها بالأصباغ والألوان».

ويقول في موضع ثالث: «والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة. فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود، حتى إنهم يصورون الغضاب والكسالى مع أنها صفات نفسانية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس».

ويقول في مكان رابع: «والموضع الثاني من غلط الشاعر أن يحرف المحاكاة، وذلك مثل ما يعرض للمصور أن يزيد في الصورة عضوا ليس فيها أو يصوره في غير المكان الذي هو فيه، كمن يصور الرِّجلين من مقدم الحيوان ذي الأربع واليدين في مؤخره».



وقبله كان إخوان الصفا قد عرضوا بدورهم إلى نظرية الفن ـ المحاكاة، فقالوا في إحدى رسائلهم: «وأما صناعة المصورين، فليست شيئًا سوى محاكاتهم صور الموجودات المصنوعات الطبيعية أو البشرية أو النفسانية، حتى أنه يبلغ من حذقهم فيها أن تصرف أبصار الناظرين إليها عن النظر إلى الموجودات أنفسها، بالتعجب من حسنها ورونق منظرها. ويبلغ أيضًا التفاوت بين صناعتها تفاوتًا بعيدًا، فإنه يحكى أن رجلًا في بعض المواضع عمل صورًا وتماثيل مصورة بأصباغ صافية وألوان حسنة براقة وكان الناظرون إليها يتعجبون من حسنها ورونقها، ولكن كان في الصنعة نقص حتى مرَّ بها صانع فاره حاذق فتأملها فاستزرى بها وأخذ فحمة من الطريق ومثل بجانب تلك التصاوير صورة رجل زنجي كأن يشير بيديه إلى الناظرين، فانصرفت أبصار الناظرين بعد ذلك عن النظر إلى تلك التصاوير والأصباغ بالنظر إليه والتعجب من عجب خلقته وحسن إشارته وهيئة حركته».

ب ـ الفن والطبيعة عند مفكري الغرب في العصر الوسيط:

إذا ما نحن يممنا نحو الغرب في العصر الوسيط، ألفينا فلاسفة كثيرين أشاروا إلى مسألة الصلة بين «الفن» و«الطبيعة».

في العصر الوسيط الغربي تمّ الحفاظ على فكرة أن «الفن محاكاة للطبيعة». فقد صرح القديس توما الأكويني (1225 م ـ 1274 م) تصريحه الشهير في كتابه «الخلاصة اللاهوتية»: «ars imitatur naturam in operationes» [يحاكي الفن الطبيعة في أعماله].

على أنه تمّ تطوير نظرية المحاكاة الموروثة عن الإغريق هذه. إذ تمَّ، أولًا، الحفاظ على الفارق الأنطلوجي بين «الفن» و«الطبيعة»، سواء في ما تعلق بخارجية المبدِع بالقياس إلى مبدَعه، أو بالطابع الانعكاسي/المتفكَّر فيه والواعي للفن بالقياس إلى السيرورة الطبيعية. فالشكل ـ الصورة ـ الذي يُحدثه المبدع في المادة ما كان شأنًا «جوهريا» لها وإنما هو أمر «عَرَضي» فيها طارئ، ولا تتغيّر المادة اللهمَّ إلا في سطحها وشكلها؛ إذ تملك

في أصلها صورة جوهرية ـ تكون من خشب مثلًا أو من رخام ـ لكن، يكفي التشديد على المماثلة بين «الفن» و«الطبيعة» حتى تظهر فكرة الوصلة بين «العملية الطبيعية» و«التقنية البشرية». ذلك أنه يكفي التعمق في الفكرة للإيحاء بأن شأن الفنان أن يطبع الشكل ـ الصورة ـ في المادة على نحو أشد حميمية من الطبيعة؛ بحيث ما كانت «التقنية» وإنما «الفن» هو من يوسع من عمل «الطبيعة» ويشكّل امتدادًا لها. إنما المحاكاة الحقّة للطبيعة تتمثل في ما يقوم به «الفن الجميل»، والذي هو جميل؛ لأنه يتبنى طرائق الطبيعة نفسها، ويقفو أثرها في العالم البشري، وذلك بإنتاج «عضويات مستقلة» و«أشكالها الحيّة» التي هي «الأعمال الفنية».

هذا، مثلًا، الفيلسوف الإيرلندي جون سكوت إريجينوس (814/800 م ـ 876 م) إذ يمدح «جمال الطبيعة» ـ معتبرا «الجمال» هو «ما هو خالد في الأشياء» وعادًّا إياه من مصدر إلٰهي؛ إذ الربّ هو ما يجعل يضفي «الجمال» على «أشياء الطبيعة» ـ فإنه مع ذلك يحذر من تأمل شبقي شهوي لتلك الجلبة التي تشهد عليها الطبيعة والتي يمكن أن تصير بالضد مصدر «قبح» و«موت». وهو يماهي هنا بين «الجمال» و«الخير» وبين «القبح» و«الشر». ذلك أن من شأن الجمال الربيعي ـ حيث العديد من الأشياء الجميلة تبتسم لنا، وهي تنبعث وتزدهر وتزهر أمامنا ـ أن يجعل الإنسان يذهل في عشق هذه الأشياء الجميلة ويستغرق استغراقه فيها، بل وحتى أن يعمى ويفسد حين يقتصر على الجمال الجسدي ويذهل عن الجمال الروحي؛ فينحدر إلى درك الحيوانية

وأنت ترى الشاعر والأسقف الفرنسي هلدربرت اللافارديني (1056 م ـ 1133 م) وهو يتأمل أطلال روما يعجب بقوة الإنسان، ويعده الكائن الوحيد القادر في هذه الدنيا على إبداع أشكال أعلى من تلك التي تبدعها الطبيعة.

3 ـ الفن والطبيعة عند المحدثين:

المنعطف الإستتيقي: من إستتيقا الطبيعة إلى إستتيقا بلا طبيعة

في بداية القرن التاسع عشر، نظم «معهد فرنسا»، وفي إطار تقليد فكري عريق موروث من قرن التنوير، مباراة فكرية حول المسألة التالية: «ما هي أسباب بلوغ النحت مرتبة الكمال عند القدماء، وما هي وسائل بلوغ ذاك الكمال في زماننا هذا من جديد؟» وقد توّج بحث مؤرخ الفن الفرنسي إمريك دافيد (1755 ـ 1839) ـ الموسوم باسم «بحوث في فن نحت التماثيل» [1805] ـ بجائزة المسابقة. وقد دافع مؤرخ الفن، في هذا البحث، عن الرأي الذي كان سائدًا آنذاك على نطاق واسع، والذي يذهب إلى أنه كان من شأن الانكباب على دراسة الجمال الطبيعي، بمثابرة وبمواظبة، أن قاد فن النحت القديم ـ الإغريقي ـ إلى أن بلغ الذرى في مجاله؛ وبهذا فإن محاكاة الطبيعة هي السبيل الوحيد أمام الفن لإدراك الكمال. وقد تصدَّى باحثٌ آخر يدعى كاترمير دو كوينسي (1755 ـ 1849) ـ وهو معماري وعالم حفريات وفيلسوف وناقد فني ـ للردِّ على ما ذهب إليه الباحث الفائز، مدافعًا ـ بدل فكرة

محاكاة الجمال الطبيعي [الفن محاكيا للطبيعة] ـ عن فكرة محاكاة الجمال المثالي [الفن محاكيا للفكرة أو للمثال الذي ينشـأ في ذهن الفنان]. وعلى خلاف الفائز، ذهب إلى أن الطريق الحقّ الذي سلكه الفن الإغريقي إنما كان هو تمثل الجمال المثالي الذي ما كانت الطبيعة تملكه، لا عنـد الإغريق ولا عند غيرهـم أكانوا من القدمـاء أم من المحدثين؛ وبالتالي مـا كان بمكنة الطبيعة أن تقـدّم «أنموذجًا» أو «طرازًا أصليًـا» حتى «يحاكيه» الفنان. ولكي يحقق مذهبه، اقتبس استشهادين حاسمين في هذه المسألة: واحد من محاورة طيمـاوس لأفلاطون، حيث يقول سـقراط: «الفنان الذي تكون عينـاه مثبتتان على الكائن الأبدي، والذي إذ يستعين بأنموذج يستنسخ فكرته وفضيلته لا يمكنه أن يخطئ إيجاد جمال تام، بينما ذاك الذي عينه مثبتة على ما هو عرضي زائل، على نموذج فان، لا يمكنه أن يثمر أي شيء جميل».

وأما النصّ الثاني، فهو نص مسـتقى من كتاب الفيلسـوف والخطيب ورجل السياسـة الرومانـي شيشـرون (106 ق.م ـ 43 ق.م) ـ كتـاب الخطيب ـ يتحـدث فيه عـن النحات اليوناني فيدياس (490 ق.م ـ 430 ق.م) ـ: لما كان فيديـاس، ذاك الفنـان العظيـم، يصنع تمثالًا لجوبتيـر أو لمنيرفا، ما كان يضع تحت بصره أنموذجًا خاصًا يجهد نفسـه على أن يحاكيه بالشـبه، لكن في عمق روحه كان يسـكن طراز مكتمل من الجمـال، يحفظه بين ناظريه لا يزيله عن ذهنه، هو الذي كان يسترشد به في فنه وفي يده». وقد كتب رفائيل في رسالته الشهيرة إلى كاستيغليون يحكي عن كيف رسم لوحة «انتصار جيلاتي»:

«بما أنني أفتقد إلى نماذج جميلة، فإنني أتوسل بمثال أشكله أنا من نفسي وفي نفسي».

غوته: الفن والطبيعة

قد لا نعدم صوابًا إذا ما نحن قلنا ـ تأسيًا في ذلك بالمفكر الجمالي الإيطالي لويدجي باريسون ـ إن فكر المفكر والشاعر الألماني يوهان فولفجانج غوته (1749 ـ 1832) الجمالي متركز، في جملته، في نزعته الطبيعية التي تقوم على ضرب من «تأليه الطبيعة». ذلك أن تصوره للفـن كان رهيـن تصوره للطبيعـة. وقـد كان الشـاعر الإنجليـزي إدوارد يونج (1681 ـ 1765) ألف عمله البديع ـ «تأملات حول التأليف الأصيل» (1759) ـ وحدث أن ترجم هذا الكتاب في السـنة الموالية ترجمة سعيدة إلى اللسان الألماني؛ مما كان له أبلغ الأثر على الحركة الرومانسـية الألمانية برمتها، وعلى غوته بوجه خاص. وكان أكد إدوارد يونج في هذا العمل علـى أن للعمل الفني طبيعة «نبتـة»: لا يمكن أن يقال عنهـا إنها «بُنيت» و«صُنعـت»، أو «جُمعت» و«أُلفت»، وإنمـا يقال عنها بالأحرى إنهـا «اختمرت» و«نمت».

فكذلك ما يميّـز «العمل الفني» ما كان هو «الصنعة» وإنما هـو «التلقائية»، وما كان هو مفهوم «البناء» وإنما هو مفهوم «العضوية». ولا شك أن غوته تأثر بالغ التأثر بهذا التصور. أَوَ ليس هو الذي قال وهو واقف منتصب أمام كاتدرائية ستراسـبورغ: «يا هذه، أنت أيتها الكاملة الحية، ما كنت مصنوعة ومبنية، وإنما أنت مخلوقة ونامية»؟ كانت تبدو الكنيسة له أشبه شيء يكون بـ «شجرة الرب» وقد شبهت فكرتها فكرة في فورة وسَوْرة، كاملة، وجميلة بالضرورة حتى في أدنى أجزائها. والمستفاد من هذا أنه في تصور غوته «العمل الفني» إنما هو «عضوية»، أو قل «عمل عضوي»، تمامًا مثلما تكون منتجات الطبيعة. ومن ثمة، ما من نجاح للفن اللهمَّ إلا إنْ هو عمـل كعمل الطبيعة، بحيث يخرج النبتـة من البذرة، ويخرج الثمرة الناضجة من النبتة النامية. فلم يبق للشاعر سوى أن يتبع القانون الذي بوفقه تزهر الورود. وإن «صنعته» لأشبه شـيء تكون بعمل الحدائقي أو الشّجّار الذي لا يقال عنه إنه «ينتج» الورود، وإنما يقال عنه إنه «يتعهدها» حتى تنشأ جميلة، وقد قاده في ذلك أمران: الرجاء والصبر. بما دل على أن «الفن» راسخ في «الطبيعة»، عند غوته، متلمِذ لها. ولهذا كانت عمليات العباقرة غير واعية، بل تلقائية وعفوية.

ومن تصوّر أولي للطبيعة باعتبارها فورة وسورة وفوضى وعماء وشواشًا، كان قد رافق كتابات غوته الشـاب، إلى تصور آخر لها بحسـبانها قوانين ونظامًا بل ومنظومة ونظيمة. وبالمثل، انتقل غوته من تصور للفن بحسبانه تعبيرًا لا يقبل المراقبة عن روح حاملة لحيوية فوضوية، شـأنه في ذلك شـأن «الطبيعة» تمامًا، إلى تصور آخر للفن باعتباره سعيًا إلى الانسجام الذي يحكم الكون برمته. إنما شأن «الفن»، كما شأن «الطبيعة» بالتمام والكمال، أنهما محكومان معًا بنواميس. ومعرفة هذه النواميس هي ما يُقدِر الإنسان على خلق «الجمال الفني». إنما «الفن» نظام ومقياس، وإنما «الفنان» يجد هذه القوانين الخارجية والأشكال الناجحة في «الطبيعة». وها هو غوته في إيطاليا ينشـئ وهو يتفرج على «الأعمال الفنية» الكبرى: «ما أحسـب هؤلاء القـوم إلا أنهم قد اتبعوا القوانين نفسـها التي تتبعها الطبيعة في عملها!» ويضيف قائلًا: «لقد أنتجت هذه الأعمال الفنية العظيمة من لدن أناس كما تنتج الطبيعة أعمالها حسب القوانين الحقة الطبيعية. وكل ما يكون ثمرة للاعتباط وللنزوة فمصيره أن يسقط من تلقاء نفسه. ههنا حيثما تسود الضرورة، ثمة الرب».

لكن، يتساءل لويدجي باريسون، كيف نفسّر أنـه بعد هـذا القـول مباشـرة يعلـن غوته أن «الطبيعة» و«الفن» منفصلان بواسطة من «هوة سحيقة»، وأن «مرض العصر الأساسي» يتمثل في

«الخلط بين الفــن والطبيعة»؟ الحال أنه قال هذا ضــد فــن بعينه هــو مــا يُســمى «الفن الطبيعــي»، وضد تأويل لمفهــوم «المحاكاة» واقعي إلى أقصى حدٍّ. والــذي عنده: كلا؛ ما كانت غاية «الفن» محــاكاة الواقع الطبيعي، وإنما غايته إنشــاء واقع فني خالــص بالتمام والكمــال. ولأن شــأن «الفن» أن يشــتغل كما تشــتغل «الطبيعة»، فإنه لهذا السبب عينه لا يحاكيها هو المحاكاة ولا يستنسخها الاستنساخ، وهو لا يســعى إلى «الفرد» وإلــى «الخاص» وإنما يســعى إلى «المثال». قــال غوته: «إنما الشأن الطبيعي الحقّ والشأن الطبيعي الفني شيئان منفصلان بالتمام والكمال». ذلك أن من شأن «الطبيعة» أن تنتج كائنًا واقعيًا، ومن شأن «الفن» أن ينتج كائنًا وهميًا. ومن أمر «الطبيعة» أن «تنشــئ» عضوية كائن حي لكن لا معنى له، ومن أمر «الفنان» أن «ينشئ» كائنًا ميتًا لكن لــه معنى؛ أي كائنًا غنيًا بدلالة روحية إنســانية، كائنًــا لا يكون من عمل الطبيعة، وإنما عمل فني. والمســرح خير شــاهد على ذلك، فهو يصــور الظاهر والوهمي والمتخيل، لكن تصويرا فنيًا جميلًا.

على مستوى الواقع، ليس يمكن للفن أن ينافس الطبيعة. فهو يبقى على سطح الظواهر الطبيعية، ينتج واقعًا متخيلًا وعجائب متوهمة وظاهرية، لكن، فيما يخص الشدة والكمال، فإن «الفن» ينتصر على «الطبيعة»؛ إذ ينشئ أشكالًا جميلة قوية وشديدة: «تعمل الطبيعة من أجل إخراج مخلوقات إلى الحياة وإيجادهم وحفظ وجودهم وتكثير نسلهم، من دون ما أن تهتم بما إذا كانت هذه المخلوقات تظهر جميلة أم قبيحة». هذا بينما بالضد: «يستقصد الفن تثبيت اللحظة الأعلى في الظواهر بحيث يصوّرها وقد بلغت ســنام الكمال والجمال، وأعلى درجات الدلالة، وأكمل ســمو بالهوى». وفي الجملة، تنشغل «الطبيعة» بمهمة إنتاج الحياة وتكريســها، وفي غمرة انشغالها تســتغرق في حركة تشــكيل وتحويل، ومخلوقاتها منذورة إلى التغيّر وإلى الموت؛ وسنام كمال الكائنات غير مستقر وعرضي، وأحيانًا لا تبلغه إلا بالكاد، وطورًا تفشــل وتجهض؛ هذا بينمــا «الفن»، وبالضدّ من ذلك، يأخذ أشــكال الطبيعة في لحظة كمالها ويثبتها في أشــكال دائمة ونهائية ويركّز المجالات المتفرقة في الطبيعة في أشكال مثالية ونموذجية وكاملة، وينقذ موضوعات الطبيعة من تفاهتها المحتملة، ويبلغ كنه كينونتها، ويلقحها بمعنى روحي عميق. ولهذا يقول غوته: «ما أن يســتفرد الفن بموضوع الطبيعة، حتى لا يعود هذا ينتمي إلى الطبيعة». بل يمكن حتى القول بأنه إنما يبدع الموضوع إبداعًــا في تلك اللحظة؛ بحيث يحتفظ فيه بما هــو دال وخاص وهام، أو قل إنه بالأحرى يعطيه في تلك اللحظة قيمة أسمى. وهكذا، فإن النسب الجميلة، والأشكال النبيلة،

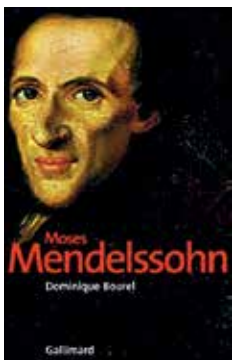
والسمات الراقية تفرض نفسها، بمعنى ما من المعاني ولأول مرة؛ بحيث ترسم نطاق ما هو منظم وكامل ودال ومكتمل، حيثما الطبيعة تضع أفضل ما لديها وهي التي، في مضمارها الخاص، قد تنحط بسهولة إلى القبح وتنفقد في ما هو تافه. وبهذا يعمل الفنان، وقد اعترف بالطبيعة التي خلقت الموضوع وامتن لها، على أن يعطي لهذا الموضوع ضربًا من «الطبيعة الثانية»، طبيعة محسوس بها، مفكر فيها، وقد أكملها الإنسان إكمالا. وبهذا يقيم «الفن» عالمه المخالف تمامًا للعالم الطبيعي، حتى وإن كان قد استقى نماذجه منه.

«الفن» بهذا العمل طبيعي وفوق طبيعي. و«العمل الفني» عمل من أعمال الروح البشرية، ومن ثمة فإنه واقع جديد ومستقل. وإذا حق أنه ليس يوجد خارج الطبيعة، فإنه يحق أيضًا أنه يعلو عليها. وإذن، ثمة بين «الفن» و«الطبيعة» اتصال وانفصال، وصلة وقطيعة، تضامن وتعارض. من جهة، ما كانت الطبيعة فنا، ولا كان الفن طبيعة: الشكل الفني غير الشكل الطبيعي، وذلك لأنه بالذات طبيعة مركزة، والطبيعة المركزة لا يمكن أن تتجلّى إلا في عدم طبيعية الشكل الفني. لكن، من جهة أخرى، من شأن «الفن» أن يشكّل امتدادًا للطبيعة، وناموسه هو ذاك التناغم الذي يحكم الإبداعية الكونية، بل هو القوة المبدعة التي تملكها الطبيعة وقد اعتُبرت في أبديتها وفي ضرورة ناموسيتها. كلاهما خلاق للأشكال، وكل واحد منهما مبدع، لكن بينهما هوة سحيقة لا يمكن القفز عليها؛ وذلك من حيث أن «الفن» ليس يكمن في تمثيل الواقع أو في الانغمار فيه، وإنما في إنشاء واقع جديد وفي إبداع عالم فني خالص. ينآى «الفن» عن «الطبيعة» بتأسيسه لواقع مستقل مكتف بذاته، لكنه ينتهي إلى أن يقترب من «الطبيعة» إذ يستكنه أسرارها العميقة. ومن ثمة كان «الفن» ضروريًا لفهم أسرار «الطبيعة». وبالجملة، تصير «الطبيعة» متجاوزة في «الفن» عبر تصويره لسيرورته الإبداعية الخاصة.

الفن والطبيعة عند مندلسون

يرى الفيلسوف الألماني موسى مندلسون (1729 ـ 1786) أن كل الأشكال/الصوّر المتناهية يمكن أن تتخذ أنماط وجود ثلاثة متباينة: أ ـ الشكل/الصورة الأول يكون مستقرًا في ذهن الفنان الذي يريد أن يمثل أو يصوّر الشكل أو الصورة. ب ـ والشكل/الصورة الثاني يكون مستقرًا في طبيعة الأشياء نفسها حيث تكون الصور مرتبطة بموادها. ج ـ والشكل/الصورة الثالث يكون مستقرًا في ذهن المتفرج. والصيغة الأولى من هذه الأشكال/الصور هي دومًا الأكمل، وهي التي تشكّل «مثال» الفنان أو «المثال الذاتي». والمثال الموضوعي هو درجة الجمال الأقصى. وقد بلغته «الطبيعة» في الكون كله؛ ومن ثمة لم تقدر أن تدركه أو تحققه في كل أجزائها المكونة لها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن إنتاج «الجمال» ما كان قصد الطبيعة الأول، وكان عليها غالبًا أن تتنازل لصالح الكامل أو الحسن أو النافع. أما قصد «الفنان»، فيتركز على «الجمال» وحده؛ ومن ثمة على جمال جزء معزول. ولهذا السبب، فإن عليه أن يقترب من «المثال» أكثر مما تفعله «الطبيعة» نفسها. عليه، مثلًا، أن يمثل وجه شخص شاب بالشكل الذي يكون على «الطبيعة» أن تنتجه لو كان تصوير جمال هذا الشخص وحده هو القصد الأولى والأسنى للطبيعة.

وكلما تكون جمال ما من عناصر مختلفة، قلَّ على كل عنصر من هذه العناصر أن يدرك المثال الذي يؤول إليه لو كانت هذه العناصر معزولة. من شأن خط معزول وحيد أن يبلغ المثال لو كان له منحنى موجات، والأمر يكون على الضدّ حين يتعلق بشكل مكّون من عدة خطوط، فإن نضد الكل ـ الجملة ـ هو ما ينبغي أن يشكّل مثل هذه الموجة المثالية... والمثال يتعلق، كما الجمال عينه، فقط بأشكال الأجسام. ومن وجهة نظر أكثر تعاليًا، فإن الأفكار والألوان والأنغام والحركة وكل تعبير عن المشاعر الداخلية يملك هو أيضًا جماله؛ وبالتالي مثاله.



الفن والطبيعة عند كارل فيليب موريتس:

في نهاية القرن الثامن عشـر، تمّت إعادة النظر في مفهوم «المحاكاة». صرنا أمام عملية مزدوجة: من جهة، تمّ إضفاء طابع ذاتي ـ إنسي ـ على كل المقولات الجمالية. ومن جهة أخرى، تمّ تطويـر مفهوم جديد للطبيعة. صار على «الفـن» إنتاج أعماله بوفق مبدأ استقلالي يشـبه الاسـتقلال المحايث للأجسام العضوية. وهكذا، أمسـى، حسب سيرورة دينامية داخلية ومسـتقلة، ينبغي للعمل الفني أن يُنجَز. لكن، تمّ الأمر على خلاف ما كان ذهب إليه غوتـه من البحث فـي «الطبيعة» بما هي وكمـا هي، بما يفتـرض أن «الفن» و«الطبيعة» يلتقيان في جملة جامعة، على شاكلة الكوسموس الإغريقي، بحيث يصير «الفن» في خدمة «الطبيعة»، ويمسـي عليه أن يجد لغة الطبيعة، إما عن طريق المحاكاة، أو عن طريق الرمزية. الأمر بالضد عند الكاتـب والمفكر الألماني التنويري والممهد في الوقت آنه للرومانسية كارل فيليب موريتس (1756 ـ 1793م). ففي مقالته الشهيرة: «في المحاكاة المشكلة للجميل» (1788م) ذهب إلى أن «الجميل» لا يمكن أن يكون شيئًا قد اكتمل اكتماله أو كماله، وإنما لا يشكّل هو إلا «لحظة» في حركة تنزع نحو «الجملة». ومن ثمة ما كانت محاكاة الجميل، كما تتمّ في الفن، محاكاة «استنسـاخية»، وإنما هي محاكاة «تشـكيلية» تنعشـها ملكة توجد لدى الإنسان هي «الملكة التشـكيلية». هذا، وقد أحدثت هذه الفكرة قطيعة مع التقليد الفني في تصور «المحاكاة».

ويتبنى فيليب موريتس «نظرية كوسمولوجية» في شـأن «الفن»؛ إذ يقيم «الفن»، في هذه النظرية، صلات تماثلية تناظريـة مع «الطبيعة» ومع «العالـم». يتحدث الرجل عن «جملة الطبيعة العظيمة»، فيحيي بذلك فكرة أفلاطونية يرثها عن الفيلسوف الألماني موسى مندلسون (1729 ـ 1786). توجد في أساس «نظرية الفن» عنده فكرة عن «الكوسموس» التي تتحدد فيها الصلات بين «الجزء» و«الكل»، «العضو» و«الجملة»، باعتبارها صلات دينامية. يقول الرجل: «ما من جملة جميلة [عمل فني] نابعة من يد الفنان التشـكيلي إلا وهي، إذن، دمغة صغيرة للجميل الأسمى الموجود في جملة الطبيعة العظيمة [عمل طبيعي]. ذلك أن من شأن «الطبيعة» أن تبدع على نحو غير مباشر، وذلك بتوسل يد الفنان التشكيلية. وهي تفعل ذلك لأن ما تـمّ إبداعه عن طريق يد الفنان لم يجد مكانه مباشـرة فـي مخطط الجملة العظيمة»». يقـدَّم الفنان هنا بوصفه «متعاونًا» تعاونًا لصيقًـا مع «الطبيعة». و«الطبيعة» تعبر، عبر إنتاجات «الفن»، لا لكي تعيد إنتاج ما أنتجته من قبل، وإنما لكي تنتج ما لم يجد الوسائل لكي يوجد من لدن «الطبيعة» وحدها وجودًا مباشرًا؛ ومن ثمّ يتطلب تدخلًا بشريًا؛ أي تدخل الفنان: «تختـرق الطبيعة الفنان، فيعبّر عنها تعبيرًا. ولا يسـتعمل ذاتيته إلّا في خدمة برنامج إنتاج الأشكال وقد اندمج في صلة تماثلية مع «الجملة العظيمة»».

ويلاحظ هنا أن فيليب موريتس لا يتحدث، أساسًـا، عن «الفنان ـ الشخص» بقدر ما يتحدث عن «الفنان ـ اليد»؛ أي عن «يد الفنان» بالأولى والأحرى والأجدر. فأعضاء الفنان،

الشـــديدة الأهمية لدى فيليب موريتس، تســـاهم في صناعة «العمل الفني». وبينما أمست المشاعر تحتل مكانًا أكبر فأكبر في تطور الإستتيقا، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، نلفي أن فيليب موريتس يهتم كذلك بأمر «صنعة الفنان» و«فعله» و«عمله». وهو يرى أن على «العمل الفني» ألا يصير «أصغر» من عمل «الجملة»؛ أي أضأل من «العالم» أو من «الطبيعـــة». ووفق هذا المعنـــى، فإن «العمل الفني» يمســـي ضروريًا، ويأتـــي لكي يكمّل «الطبيعة». من شأن «الطبيعة» أن تتعلّم من «الفن»، وذلك بالقدر الذي من أمر «الفن» أن يتعلّم من «الطبيعة». وبالمثل، لئن كان شأن «الفن» أن يتغذى باستمرار من «الطبيعة»، فإن شأن «الطبيعة» أن تتعرف في «الفن» على وسيلة تعبير لا يمكنها أن تلفيها في أي مكان آخر. ولا محالة أن الرجل كان واقعًا في هذا تحت تأثير الأفلاطونية الجديدة التي نشـــأت بإيطاليا في عصر النهضة، لا سيما مع مارسيلو الفيسيني (1433 ـ 1499م)، حيث كان يقول هذا: «الفن يحاكي الطبيعة. والفن ينفذ أعماله حسب هذا النظام؛ أي أنه يدمغ في مادة معطاة هذه الأشـــكال أو تلك لا واحدة منها توجد في المادة. يشكّل الفنان المادة ويساهم بهذه الطريقة في خلق تناغم الجملة، وبهذا يمنح للمنتوجات المتفردة طابعًا كونيًا».

يشكّل «العمل الفني» عنده «كلا» أو «جملة» قائمة الذات، وبذلك يشبه «كل [جملة] الطبيعة العظيم». وهنا يحدث تغيّر في دلالة «المحاكاة». إذ بدل أن يحاكي «العمل الفني» «الطبيعة» باعتبارها «طبيعة طابعة» وهو «طبيعة مطبوعة»، فإنه من الآن صار «الفنان» لا «العمل الفني» هو الذي الشأن فيه أن يحاكي عمل الطبيعة، وذلك باعتبار الطبيعة «مبدعة» و«خلاقة» ـ «طبيعة طابعة»: «ما من جملة جميلة تخرج من يد الفنان الذي يشكلها إلا وهي بصمة من بصمات الجميل الأسمى الذي يوجد في الجملة العظيمة التي هي الطبيعة».

ســـولجر: الفن لا يصدر عن الطبيعة وإنما عن الوعي، ولا وجود للجميل خارج الفن

عن ســـؤال معرفة أي مجال ينتمي إليه الفن، كان جواب فيلسوف الجمال الألماني سولجر (1780 ـ 1819) كالتالي: إنه الفلســـفة العملية. فالفن ينتج، بدءًا من «الفكرة»، شـــيئًا ما يزرعه في الموضوعات، شيئًا ليس يوجد أبدًا فيها وإنما يصدر عن الوعي وحده وبصفة حصرية واستثنائية. وبعرضنا للأفكار التي لنا عـــن الموضوعات الخارجية، فإننـــا نفعل ونتصرف. وبهذا يكون «الفن» ينتمي إلى الفلسفة العملية.

وبما أن «الجميـــل» يتضمن فكرة مأخوذة عن الوعي بالذات، فإنه ليس يمكن أن نجد «الجميل» في «الطبيعة» كأنه شـــيء معطى في ذاته. إذ «الجمال» ليس ينجلي إلا بما أنه ينتج عن الوعي بالذات، وذلك لا بحســـبانه فكرة موضوعة في الطبيعة. وهكذا، فإنه ليس ثمة من وجود للجميل خارج «الفن».

وشأن هذه الصلة أن تشبه بالتمام والكمال الصلة الموجودة بين «الحقّ» و«الدولة». ذلك أن مجرد مذهب في الذوق يشبه مذهب الحقّ من شأنه أن يعد الحقّ معطى في الطبيعة ـ هو الحقّ الطبيعي المزعوم. فكما أن الحقّ الطبيعي مجرد وهم، بحيث لا وجود للحق إلا في الدولة، وقد نشأ الحقّ في الوعي نشأة، فكذلك لا وجود لجميل طبيعي. يمكن أن يتمّ الاعتراض على هذه الفكرة بالقول: إننا مع ذلك عادة ما نعتبر «الطبيعة» من جهة نظر «الجمال»، من غير ما أن يخطر ببالنا أن نفكر مع ذلك في «الفن». لكن هذا التشكيك سرعان ما يندفع إذا ما نحن اعتبرنا بأن ثمة وجهة نظر أخرى حين نعتبر «الطبيعة» نفسها منتوجًا فنيًا؛ أي من حيث هي إنتاج فني ربَّاني، على نحو ما مرَّ بنا عند الرواقية.

وهكذا، فإنه حين نعتبر الاعتبار الأسمى المقدرة على «الفن» الخاصة بالإنسان، فإن علينا أن نرى فيها إخراجًا لقوة ربّانية فينا. وكل القوى العملية للعقل البشري تجد تجذرها الأبرز وتخريجها الفردي لا في مظهرها البراني العرضي، وإنما مقدرة الإنسان على «الفن» شاهدة على تخريج لقوة ربّانية عليا.

وبهذا، يمكن اعتبار «الطبيعة»، مأخوذة على وجه الجملة، ثمرة للفن الربّاني، حتى وإن كنا لا نتمثل الربّ بوصفه فنانًا. ونحن نفترض افتراضا غير واع الصلة بين العمل الفني والفنان، ونقارن الظاهر الفني البراني مع المُثُل/ الأفكار، ولنا في الذهن تمثل غامض عن قاعدة، وبالمقارنة معها نقول إن الموضوع الطبيعي «جميل». فنحن إذن نفترض «فكرة» تسبق «المظهر» هي فكرة/مثال هذا الظاهر عينه.

على أساس هذا الاعتبار، يتأسس الجمع بين المبدأين المتنازعين الذين يحكمان «الفن»، والذين هما، من جهة أولى، مبدأ «محاكاة الطبيعة»، ومن جهة أخرى، مبدأ «التعبير عن المثال أو الفكرة».

فإذا ما نحن اعتبرنا محاكاة الطبيعة المبدأ الأسمى، فإن علينا أن نعتبر «الجمال» موضوعًا معطى. لكن، إذا ما نحن عزونا «الفن» إلى التعبير عن المثال/الفكرة، فإن علينا أن نرى فيه أمرًا عمليًا بالتمام والكمال، ليس يصدر إلا عن وعي. وليس يكون هذا لأن محاكاة الطبيعة توجد في تناقض مع مفهوم «الفن»، ولكن في هذه الحالة لا تعتبر إلا الطبيعة، لا من حيث هي مادة، وإنما بحسبانها ثمرة للفن.

حسب وجهة النظر هذه، فإن «الجميل» يبقى إذن رهينا بالفن الذي هو مصدره. وبهذا، يكون هذا العلم ـ الإستتيقا ـ علمًا تطبيقيًا. وبطبيعة الحال، لا يمكن أن يتعلق الأمر هنا إلا بوجهة نظر فلسفية؛ إذ يستبعد سولجر من مذهب الجميل كل وجهة نظر أخرى.

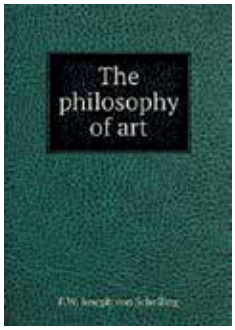
الفن والطبيعة عند شلايرماخر:

كتب مؤرخ الفلسفة الألماني ستفن هايم عن الفيلسوف التأويلي والأخلاقي والجمالي شلايرماخر (1768 ـ 1834م): «لقد كانت حساسية شلايرماخر الفردية محدودة جدًّا لدرجة

أنه اعترف ذات مرة بأن: «الجميل الطبيعي لا يعد عنده». معنى هذا أن شلايرماخر ما كان يعد «الفن»، على الحقيقة، محاكاة للطبيعة. وبالفعل، إذا كان بالنسبة إلى فن المعمار قد رأى أن العضويات الطبيعية تقدّم على شكل «نماذج أصلية» للمعماري متوفرة في «الطبيعة»، فإنه، من جهة أخرى، ما اعتبر أن الموسيقى تتخذ نماذج لها تنسج على منوالها من الأصوات التي تصدر عن كائنات أخرى ـ ولتكن الطيور مثلًا ـ فمن شأن الإنسان أن يغني بغناء أشد أصالة مما تفعل الحيوانات. وعند مخلوقات أخرى، وعلى عكس ما يعتقد، ما كانت الأصوات التي تصدر عنها بالطبيعة سوى سلم صعود تدرجي نحو بلوغ ملكة الإنسان الغنائية الفنية. على أن وجهة نظر المحاكاة قد تجد محلها على الوجه الأفضل في الفن التشكيلي. بطبيعة الحال، ليس ينتج الإنسان أشكالًا أخرى اللهمَّ إلا تلك التي يجدها في الطبيعة، لكن هذه الأشكال فطرية فيه، ووحده اعتبار الفكر اعتبارًا أمبريقيًا ـ اعتبارًا غير كاف لتحقيق كنه الفكر بعامة ـ يمكن أن يقيم مثل هذا التصور للفَّن. ذلك أن من شأن الطبيعة ألا تنتج «الجميل»، إلا هنا وهناك، وبين الفينة والأخرى، في تقتير وبشحّ شديد. ومن ثمة كان «الجميل» إنتاجًا للإنسان إنتاجًا حرًا، وكان من شأن «الجميل» أن ينتج من لدن النشاط البشري بالأساس.

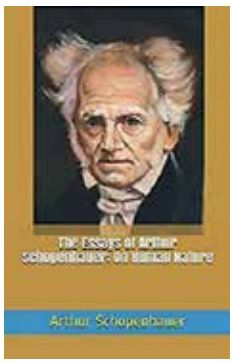
الفن والطبيعة عند شلينج:

مع الفيلسوف الألماني شلينج (1775 ـ 1854م) ما عاد «الفن» هو المحاكي الخادم والعبد الناسخ للطبيعة، وإنما أمسَى هو ترجمانها ومنافسها في آن. فهو ينافسها، ويتجاوزها حتى في الحقل الخاص به، حقل التمثيل الحسّي للأفكار. يستعير منها أشكالها، ولا يستنسخها النسخ. ولئن كان «الفن» لسانًا، فإنما هو لسان رباني، كاشف للأفكار الربانية ومجلٍ لها. على أن شلينج لم يتخلص كل التخلص من «نظرية المحاكاة». إذ نجده يؤكد على وجود «قوة تشكيلية» Nisus formativus يشترك فيها «الفن» و«الطبيعة»؛ حيث يحتل «الفن» في عالم الروح المكانة عينها التي تحتلها «العضوية» في عالم الطبيعة؛ إذ الأجسام العضوية هي أعمال الطبيعة الفنية، كما أن «الأعمال الفنية» هي منتجات الروح العضوية. وفي الحالين معًا يتعلق الأمر بتجسّد «الفكرة» في «جسد»، وهو ما يكمن الجمال فيه. وهذا التجسّد لا يكمن في المثال الخالص أو الكوني أو غير النهائي، لا ولا في الجسم البسيط الواقعي أو الجزئي أو المتناهي، وإنما في هوية واحدة تجمع بين الإثنين.



الفن والطبيعة عند شوبنهاور:

يرى الفيلسوف الألماني آرثير شوبنهاور (1788 ـ 1860م) أن ثمة اعترافا منذ أمد بأن ما من عمل ذي غاية بشرية ـ مثل أناء أو بناية ـ إلا ويجب أن يشابه بعض الشبه «أعمال الطبيعة» حتى يكون «جميلًا»؛ لكن يرى أنه أخطأ من اعتقد أن هذا التشابه ينبغي أن يكون تشابهًا مباشرا، وأن يكمن في مشابهة الأشكال البشرية بالأشكال الطبيعية واقتفاء أثرها حذو النعل بالنعل؛ إذ ينبغي، مثلًا، أن تكون الأعمدة تماثل أشجارًا أو أشكالًا بشرية، وأن



المزهريات ينبغي لها أن تذكرنا بالصدفات أو القواقع، وأنه ينبغي دومًا إظهار أشكال حيوانية وإبداء أشكال نباتية. لكن، يرى شوبنهاور، أنه يفضل ألا يكون التشابه تشابهًا مباشرًا، وإنما تشابهًا غير مباشر؛ أي أن يكمن لا في الأشكال نفسها وإنما في طابعها وفي روح صنعتها. وهكذا، ليس ينبغي أن تحاكي البنايات والأدوات المنزلية «الطبيعة» وإنما أن تخلق وتصمم وتوضع بوفق روحها: المبدأ هو أن يكون كل شيء لغاية معينة، وذلك باتباع أقصر الطرق وأيسرها، تمامًا كما في منتوجات الطبيعة. هكذا، كان حال العمارة القديمة إذا ما هو قورن بحال العمارة الغوطية الشديدة الزخرف وبالمعمار المنحطّ الكثير التعقيد والصنعة، وكلاهما بلا فائدة. تقاس على ذلك أدوات القدماء، شأن المزهرية مثلًا، التي ينبغي أن تشعرك أنه لو أن «الطبيعة» كان لها أن تبدع مزهريات أو جرارًا أو مصابيح أو طاولات أو كراسي أو خوذات أو دروعًا لكانت تشبه ما صنعه القدماء، وذلك على العكس من أدوات المحدثين.

الرد على أطروحة الفن توهيم: كوزان

الذي عند الفيلسوف الفرنسي ڤيكتور كوزان (1792 ـ 1867) أن ثمة نظرية تتمحل التمحل لكي تعيدنا إلى المحاكاة بطريقة ملتوية. وتلك هي النظرية التي تجعل من «الوهم» غاية «الفن». حسب هذه النظرية، «الجميل المثالي» الذي يرسمه فن الرسم ضرب من الخداع البصري. وأكيد أن «العمل الفني» الذي يشهد على صحة هذا القول هي لوحة عناقيد العنب التي كان رسمها الرسام اليوناني زوكسيس والتي كانت الطيور تقع عليها وتنقرها. وهكذا، بالمثل، فإن قمة «الفن»، في مسرحية معينة، تتمثل في إقناعك بأنك أمام الواقع حقيقة.

والحال أن ما هو صواب في هذا الرأي، هو أن «العمل الفني» لا يكون بالفعل «جميلًا» إلا شريطة أن يكون حيًا. فمثلًا، إن قانون الفن الدرامي هو ألا يعرض في المشهد أشباحًا شاحبة من الماضي، وإنما أشخاصًا حيَّة من وحي الخيال أو مستلة من التاريخ، تبعًا لرغبة مخرج المسرحية؛ لكنها حية بحياة، وممتلئة شغفًا، وناطقة، وفاعلة، كما يليق ذلك بأشخاص أحياء وليس بمجرد أشباح، وبأعيان حقيقة وليس بمجرد ظلال ميتة. ذلك أن الأمر يتعلق بالطبيعة البشرية التي ينبغي تقديمها إلى نفسها في صورة بهية سارحة لا يتمّ تشويهها أو تشبيحها أبدًا، وإنما يتمّ الرقي بها وإنعاشها وزرع الحياة فيها. وفي هذا السحر إنما تكمن

عبقرية «الفن» نفسه. فمن شأن «الفن» أن ينتزعنا من أنحاء البؤس والشقاء التي تحاصرنا من كل جهة، وأن ينقلنا نقلا إلى مناطق نعثر على أنفسنا فيها؛ لأننا لا نريد أن نفقد أنفسنا، لكن حيث نوجد وقد تبدلنا التبدل المفيد لنا المنعش لأرواحنا، وحيث كل أنواع النقص، في الواقع، تترك مكانها إلى ضرب من الكمال، وحيث اللغة التي نتحدثها تصير أقرب إلينا وأسمى منا في الوقت عينه، وحيث تجعل الشخص أجمل، وحيث القبيح نفسه يمسي غير مقبول؛ وذلك كله مع احترام حقائق التاريخ إلى حدٍّ معيّن؛ ولا سيما عدم الخروج عن الظروف القاهرة للطبيعة البشرية. لئن هو انتهى «الفن» إلى نسيان البشرية نسيانًا، فإنه يكون آنها قد تجاوز غايته، فلم يبلغها، وإنما أنتج فقط أوهامًا لا تعود بفائدة على أرواحنا. ولئن كان شديد الإنسانية، شديد الواعية، شديد العراء؛ فإنه يبقى آنذاك أدنى من غايته؛ فما بلغها أيضًا ولا هو أدركها. كلا؛ ما كان «الوهم» غاية «الفن»؛ لأنه إن حدث فقد كل سحره وجاذبيته.

4 ـ الإستتيقا والفن المعاصران: ضد المحاكاة

يستفاد مما تقدّم أنه بدءًا من الرومانسية نفسها، ومع اشتهارها بتمجيد الطبيعة، بدأت الطبيعة تفقد سمة «الظاهرة الإستتيقية» التي لطالما حُلّيت بها وخُلعت عليها؛ أي بدأ التشكيك في «السمات الإستتيقية» للطبيعة، من تناغم وتناسب وتناظم وغيرها. وقد شُرع شيئًا فشيئًا في نزع الطابع الأسطوري عن «الطبيعة»، وطفقت «الطبيعة» تنجلي لا بوصفها الأم الحنون الرؤوم، مثال الإبداع والخلق ونموذج التنوع والتناسق، وإنما بوصفها قوة عمياء قاهرة. لقد بدأت إستتيقا الحداثة بالعدول عن التعاطف الرومانسي مع «الطبيعة» إلى الانحراف عن «الطبيعة». وهكذا أمسى على «الفن»، الآن، أن يصير مضادًا للطبيعة. وهكذا، شرع في التحالف بين الفن والصناعة الناشئة، وجعل من نشاط الإنسان الإستتيقي كنه استقلاله المعلن. وقد انتهت الإستتيقا الرومانسية إلى إستتيقا حديثة بلا طبيعة، كما قال مفكر الجمال الألماني وصاحب نظرية التلقي هانس روبرت ياوس (1921 ـ 1997).

«إقالة الطبيعة»، «إزاحة الجمال الطبيعي»، «إنسحاب الجميل»: يمكن رسم خط توازي الجميل الطبيعي، على الأبعد، في زمن قمة الرومانسية، وذلك بالموازاة مع تنامي التناقض القائم بين «الطبيعة»، باعتبارها موضوع علوم وتقنية وصناعة، و«الطبيعة»، بحسبانها تجسيدا للجميل والجليل.

وقد انتهى عالم الجماليات الألماني فريدريش ثيودور فيشر (1807 ـ 1887)، في موسوعته المؤلفة من ستة أجزاء والتي خصصها لدراسة «الإستتيقا أو علم الجمال» (1846)، إلى تقرير النتيجة التالية التي لم يتردد في إيرادها في الطبعة الجديدة من كتابه «عن السامي والمضحك وأشياء أخرى» (1857/1837): «هذه عبارة صادقة صدقًا مرعبًا: إن مصلحة الثقافة ومصلحة الجميل، إذا ما نحن قصدنا به ما هو جميل مباشرة في الحياة، قد دخلا في حرب في ما بينهما البين، وما من تقدّم للثقافة إلا وهو خطوة قاتلة من شأنها

أن تدوس دوسًـــا على زهرات منفتحة على أرض ما هو جميل بجمال عفوي... ولسوف تمتد هذه الفورة [من ألوان التقدم الثقافي] لكـــي تدرك آخر وادي في الجبال والغابات تقرض فيها قرضًا من غير أن تمدها بمضاداتها». ثم سرعان ما أعلن عام 1857 أنه ينبغي التخلّي بالكلية عن الفصل الذي كان عقده في موسوعته الإستتيقية للحديث عن «الجمال الطبيعي».

بدت البوادر الأولى لهذه «الإســتتيقا بلا طبيعة» منذ كتاب كانط «نقد ملكة الحكم» (1790)؛ إذ كان على الجميل الطبيعي، عند كانط، أن يترك مكانه للجليل. وأمام «الطبيعة الخام الفظــة»، وطابعها غير المحدود، بل وعدم فائدتها، اســتعان كانــط في التوصيف باللجوء إلى «الفرحة السالبة المستمدة من الجليل» (الفقرة 26). وما عادت علة «الجليل» كامنة في موضوع «الطبيعة»، وإنما باتت هي كامنة أساسًا في ذواتنا؛ أي في تمثلنا للطبيعة وليس في «الطبيعة» ذاتها. وقد تنبأ بذلك في قوله عام 1790: «ســوف يكون قرن متقدم قرنًا أقل اقترابًا من الطبيعة». وذلك على الرغم من أنه كان قد أكد على «التضامن» بين «الفن» و«الطبيعة»، لما هو جمع بين «الحكم الجمالي» و«الحكم الغائي» في «نقد ملكة الحكم»، ولا سيما عندما أكّد على أن من شأن «الفن» أن يكون «جميلًا» عندما يكون عنده «ظاهر الطبيعة»، وأن من شــأن «الطبيعة» أن تكون «جميلــة» عندما يكون لديها «ظاهر الفن» [الفقرة 25].

يعتبر بودلير أكبر أديب محدث عبّر عن النفور من الطبيعة، لكن المفكرين المعادين للثورة ـ دو ميستر (1753 ـ 1821م)، الماركيز دو ســاد (1740 ـ 1814)... ـ عبروا عن هذا العــداء قبله. وكان الماركيز دو ســاد قد ثار على الفكرة الرومانســية التي كانت ترى أن الطبيعة «أم» عطوف على أبنائها، وقابل هذا التصور بتصور مضاد؛ أي بتصور الطبيعة «أمّا» شريرة تأكل أبناءها بلا شفقة، وتدفعهم دفعا إلى التقاتل، وتوقظ فيهم أسوأ الميولات، ولا تقوى إلا على اقتراف الشر: «أجل، أنا أكره الطبيعة أشد الكراهية، وأبغضها أشد البغضاء. وإذا أردتــم أن تعرفوا الســبب، فإنا مســتعد لأن أجيبكم بأنني أعرف نوايــا هذه العجوز الشــمطاء تمام المعرفة، كما أعلم أسرارها المروعة المقيتة... ولذلك السبب تراني أجد المتعة كلها في تقليد فظاعتها».

ثم جاء هيغل (1770 ـ 1831م)، وكانت دروسه الإســتتيقية التي صدرت عام 1835 بعد وفاته قد افتتحت باستثناء «الجمال الطبيعي». وقد طرح السؤال المستفز: «لماذا يا ترى الطبيعة بالضرورة ناقصة في جمالها؟» وذلك بما ناقض به كل التقليد الجمالي السابق، وبما عارض به نظرية المحاكاة التي كانت تعلي من شــأن الطبيعة. ففي الوعي الحديث، حســب تصوره، وحده «الجمــال الفني» جمال بالأحق: «إنما شــأن الجمال أن ينشــأ وأن تستأنف نشأته بدءًا من الروح [وليس كما كان يعتقد بدءًا من الطبيعة]». وليس من جمال تستحق الإستتيقا أن تعكف على دراسته اللهمَّ إلا هذا الجمال [الروحي=الفني]. وحتى أدنى فكرة فاسدة تخطر بذهن الإنسان تبقى أعلى قيمة من شيء يكون من نتاج الطبيعة؛ لأن في

تلك الفكرة يكون أمران حاضـــران ولا يحضران في «الجمال الطبيعي» العفوي الذي يبقى بلا روح وبلا عقل وبلا وعي: الجانب الروحي، وجانب الحرية. كلا؛ ما كانت الطبيعة سوى «آخَرَ الروح»، بله «مقبرة الروح»؛ لأنها قائمة على التكرار والاجترار لا على الابتكار، وعلى الاتباع لا على الإبداع ـ تنطلق من حبة الشـــعير وتعود إليها من جديد هكذا هي أبد الدهر وهكذا هو ديدنها لا تروم عنه... أكثر من هذا، حتى «الجليل» نفســـه يلقي به هيغل سحقًا في تاريخ اليهود ـ ديانة الجليل بامتياز، حيث الجليل يشكّل «الفن الرمزي» الذي هو أقدم ألوان الفن؛ بما يعني أن «الجليل» لا يمكن أن يكـــون موضوع خبرة الوعي الحالي: أَلَا إن الجليل قد مات!

وفضـــلًا عـــن هـــذا وذاك، يحـــق للإنسان الحديث، عند هيغل، أن يفخر بالعمل التقني أكثر من أن يفخر بالعمل الفنـــي الناتج عـــن مجـــرد المحاكاة: فاختـــراع أدنى عمل تقنـــي يبقى له من القيمة والشـــأن ـ وللإنســـان أن يفخر باختراع المطرقة والمسمار مثلًا ـ بحيث يظل أرقى مـــن أي إنتاج لأعمـــال فنية ناتجـــة عن محاكاة الطبيعة. وهكذا، أمســـت الصناعـــة التي اهتدى إليها الإنســـان تعامل الطبيعة معاملة شيء خاضع لها، وها هي تطبعها بدمغة نشاطها الخاص. وقد أبدى العقل البشري هنا عن شجاعة وعن مهارة. وهي أفضل من الشجاعة الطبيعية وحدها. ههنا نعثر على الشعوب وقد تحررت من الخوف من الطبيعة ومن العبودية، على نحو ما قال هيغل في محاضراته عن فلسفة التاريخ.

ثم كان الشـــاعر الفرنســـي شـــارل بودلير (1821 ـ 1867م) الذي أنجز على نحو أتمّ وأكمل، في نظر ياوس، التحول الإستتيقي من «الجمال الطبيعي» ـ الذي قالت به الإستتيقا الرومانســـية ـ إلى المفهوم الحديث للفن باعتباره مضادًا للطبيعـــة. فقد كتب بودلير في رسالة إلى فرناند ديسنوير ـ وكان قد طلب منه المســـاهمة ضمن خمسين كاتبًا في كتاب تكريمي لحارس غابة وكاتب فرنســـي، بل أحد رواد الحركة البيئية المنســـيين اليوم ـ في نهاية 1853م، بداية 1854م:

«عزيزي ديسنوير،

سألتموني أن أزودكم بأبيات شعرية تطرزون بها كتاباتكم، أبيات شعرية حول الطبيعة، أليس الأمر كذلك؟ أبيات شـــعرية حول الغابة وأشجار السنديان الباسقة وخضرة الطبيعة اليانعة والحشرات ـ ولا شك حول الشمس أيضًا، أليس كذلك؟

لكنكم تعلمون علـــم اليقين أنني عاجز عن أن ألين للنباتـــات، وإني لأجد روحي وقد

تمردت على هذه الديانة الفريدة الجديدة التي سوف يجد فيها كل كائن روحي، على ما يبدو لي، شيئًا ما صادمًا له وصادًا. لن أعتقد أبدًا أن روح الأرباب تسكن في النباتات، وحتى لو صح ذلك، فإني لن أهتم بها إلا على نحو فاسد. وإني لأعتبر روحي خيرًا أسمى من خضراوات تمّ تقديسها. بل إني أعتقد أنه يوجد في الطبيعة المزهرة شيء ما محزن وصلب وقاس، شيء يكاد يكون وقحًا.

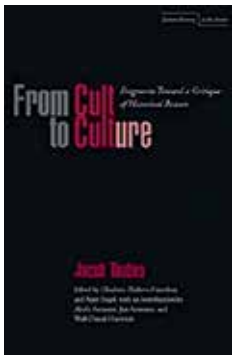
وإذ أعجز تمام العجز عن إرضائكم بالتمام حسب مواضعات البرنامج المقترح الدقيقة، فإني أبعث إليكم بمقاطع شعرية تمثل، تقريبًا، جملة أحلام اليقظة التي استبدت بي في ساعات غروب. ففي عمق الغاب، وقد سجنت تحت قبب تشبه غرف المقدسات والكاتدرائيات، أفكر في مدننا المدهشة وفي الموسيقى المذهلة التي تحلق فوق القمم، والتي يبدو لي أنها تترجم عن شكوى بني البشر».

تؤرخ هذه الرسالة لمنعطف في تاريخ التجربة الإستتيقية. لقد انتهت «الطبيعة» باعتبارها موضوعًا استتيقيا بامتياز. وكما عبر عن ذلك أحد الرحالة عام 1851 بعد زيارته لأول معرض عالمي بلندن: «لقد مات شعر الطبيعة إلى الأبد... وإن لَمَّ كل شعوب العالم على فكرة واحدة، والتعويل على عبقريتهم... وفتح تباري عالمي لهم... أليس هذا هو الشعر الحقيقي؟ نعم، لقد بدأ الشعر العظيم لهذا العصر [=العصر الصناعي]».

لماذا مهاجمة «الطبيعة»، يا ترى؟ تبيّن لكثير من المحدثين أن «الطبيعة» لا تتبع سوى قانون أعمى هو قانون الاصطفاء في صراع الوجود العنيف؛ ومن ثمة لا يمكن أن تكون هي تجسيدا للإبداع والابتكار. كان الشاعر الفرنسي بودلير قد قال: «ما للطبيعة من خيال». وقد فضل هو «شعرية المدينة» على «شعرية الطبيعة» المزعومة، كما تمّ تفضيل «شعرية الصناعة» على «شعرية الطبيعة» المفترضة. وهكذا نشأت شعرية جديدة تتجاوز المعايير الأكاديمية لمحاكاة الطبيعة ولطراز العصر القديم. لقد بدأ «الجمال» يتجسد في جمال غير تابع لنواميس الجمال القديمة، وصرنا أمام «الجمال الاصطناعي» للمنتجات الصناعية التي شُرع في عرضها بالمعارض الدولية.

وقد حلل الفيلسوف الألماني هانس بلومنبرغ (1920 ـ 1996) هذه المسألة. فوقف على التحول في الصلة بالطبيعة بدءًا من القرن التاسع عشر: «منذ اللحظة التي ما عاد فيها الإنسان يشك في أن الطبيعة فعلًا لم تخلق لا له ولا لخدمته، فإنه ما عاد يتحمل الطبيعة اللهمَّ إلا باعتبارها تؤدي دور مادة للاستعمال». وقد سعى بدءًا من هذا الى استكشاف الدواعي التي سمحت بتحقيق ما لم يكن قد تمّ التفكير فيه إلى حينها: «أن تصير الطبيعة قبيحة ذميمة». وما كان مصدر تجربة «قبح الطبيعة» لتجد منشأها صدفة في عصر داروين حيث بدت الطبيعة فاقدة للشفقة غير عابئة بالاجتماع البشري، وإنما تمثل أصلها أيضًا في اكتشاف افتقادها إلى إبداعية الإنسان كما هي حاضرة في التقابل مدينة ـ طبيعة.

هذا بينما خالفه الفيلسوف الألماني يعقوب طاوبس (1923 ـ 1987م) لمّا ذهب إلى فكرة أن صيرورة الحداثة الإستتيقية لم تستدمج كلية في نزعة الفن باعتباره مضادًا للطبيعة، بقدر ما انخرطت في التمرد ضد حتمية الطبيعة.



وقد بلغت فكرة بودلير تلك ذروتها في تصريح المفكر والشاعر الفرنسي پول ڤاليري (1871 ـ 1945): «الطبيعة لا توجد». قال الرجل:

«إن النزعة الأكثر سذاجة لهي تلك التي تكمن في اكتشاف «الطبيعة» كل ثلاثين سنة.

لا وجود للطبيعة، أو بالأحرى ما نعتقد أنه شيء معطى هو دومًا شيء مصطنع قديم بهذا القدر أو ذاك.

توجد قوة مثيرة محفزة في فكرة العودة إلى الاتصال بالشيء البكر.

ويتم تخيّل أن مثل تلك البكارات موجودة. لكن البحر والأشجار والشموس... ولا سيما العين البشرية ـ كل ذلك مصطنع».

تنتهي دراسة هانس بلومنبرغ «محاكاة الطبيعة ـ في الحديث عما قبل تاريخ الإنسان المبدع» إلى فرضية أخيرة مثيرة: «توجد العديد من المؤشرات التي تحمل على الاعتقاد بأن مرحلة العنف المتناغمة مع البنائي والأصيل، مع «الفعل» و«الشغل»، ما كانت سوى مرحلة انتقالية. ويمكن لواقعة تجاوز «محاكاة الطبيعة» أن تفضي بنا إلى تدشين إستتيقا طبيعة في المستقبل». بهذه الفرضية حول إستتيقا طبيعة مستقبلية يتوافق رأي بلومنبرغ مع الفيلسوف الألماني أدورنو الذي كان بدوره يأمل في «انبعاث الطبيعة»، وكان يطمح ـ وهذا أمر غريب عجيب ـ إلى تأسيس نظرية إستتيقية جديدة على مفهوم «الجميل الطبيعي». على أن «الجميل الطبيعي» لإستتيقا الأزمنة الحديثة، وعلى خلاف إستتيقا الأزمنة القديمة، لا يمكن أن يكون مؤسسًا على تصور شيء أصيل وخالد، وإنما عليه ـ بالضدّ من معناه التقليدي ـ أن يجد نفسه وقد أسند إليه مفهوم مستقبلي، كشيء لا يوجد بعد...

ثمة عبارة الرسام الألماني السويسري پول كلي (1879 ـ 1940م)، المستلة من محاضرة له كان قد ألقاها عام 1924م، تقول: «كلا؛ ما كان الشأن في الفن أن يعكس [يستعيد، يسترجع] شيئًا مرئيًا، إنما الشأن في الفن أن يصيِّر الشيء مرئيًا». كان الرجل ضد المعنى الماهوي: ماهية الفن محاكاة الأشياء الموجودة في «الخارج». ومن ثمة كان ضد المحاكاة ـ التمثيل الكلاسيكي: أي تمثيل الفنان للأشياء وتصويره لها محاكاة ـ وكان صديق مبدعي الفن التجريدي ـ شأن الرسام الروسي ڤاسلي كاندنسكي (1866 ـ 1944م)، والرسام الألماني فرانز مارك (1880 ـ 1916م) ـ يريد أن يقول بأن للفن وظيفة الإظهار/الإبراز؛ أي وظيفة إبراز ما لا نراه بالذات في الواقع؛ لأن من شأن اليومي أن يحجب الشيء حجبًا. فالمهم، في لوحة مثلًا، ليس ما هو مُمَثَّل فيها أو مُمَثَّل على القماش، ولكن بالذات ما لا يقبل التمثيل، ما لا يُتمثَّل، ما لا ينمثل. وهنا نلتقي مع التحديد الذي يقدمه الفيلسوف

الفرنسي جون فرانسوا ليوتار (1924 ـ 1988)، وهو يتحدث عن الرسم، للجليل باعتباره المتواري عن كل حقيقة ميتافيزيقية. بما يجعل الفن المعاصر يسير على عكس خطى نظرية المحاكاة التي كانت قد عمرت طويلًا.

يعيد الفيلسوف الجمالي النقدي الألماني ثيودور أدورنو (1903 ـ 1963) طرح السؤال: متى أمسى الفن فنًا؟ وهنا يبادر إلى معارضة أفلاطون الذي كان قد قابل بين «المحاكاة» و«الحقيقة»، واعتبر أنه بما أن الفن محاكاة، فإنه ما كان من أمره أن ينفذ إلى «الحقيقة» نفاذًا، وإنما شأنه أن يبقى على مستوى الظاهر واقفًا؛ هذا بينما عند أدورنو من شأن «المحاكاة» ـ التي يحدثها الفن ـ أن تكون حاملة لحقيقة الشيء. والذي عنده أيضًا أن ما يسم «الفن» في العصر الحديث إنما هو استقلاله. وهذه الفكرة تنهض على واقعة أن ظهور «الفن» و«العمل الفني»، بما هما كذلك، إنما هو ظاهرة تاريخية متأخرة، وقعت بالذات على عهد الحداثة. إذ في العصر الحديث تمكن «الفن» من تأكيد ذاته باعتباره مجالًا خاصًا ومستقلًا. وينبغي أن نفهم من مفهوم «الاستقلال» هنا أمرين:

أولًا؛ صار «الفن» يتحدد، سلبًا، بالنظر إلى ما هو «غير الفن»؛ أي إلى ما هو سواه وعداه ومخالفه. وإيجابًا، أمسى ما يتحدد به «الفن» إنما هو الحرية المطلقة. وهكذا، بات «الفن» يرغب في أن يعترف به لذاته. ومن هنا طابعه المنغلق على ذاته ـ أي طابعه الهرمسي.

ثانيًا؛ إذا ما نحن اعتبرنا الأمر على المستوى الاجتماعي، فإن «الفن» صار يعني رفض لعب دور الأداة أو الوسيلة التي تكون في خدمة غاية خارجية مهما كانت هي: أكانت غاية نفع أو خلق أو متعة.

والحال أن مقام «الفن» الاستقلالي؛ أي باختصار سلبيته بالقياس إلى ما عداه، لا يمكن إيقافها أو الحدّ منها بتحديد «العمل الفني» على أنه عمل «محاكي». فالمحاكاة تفترض بالتعريف صلة إيجابية وتبعية إلى السوى. والنتيجة، أنه بقدر ما يمسي «الفن» مستقلًا، فإنه يعارض طابعه المحاكاتي. بل إن الحداثة لتكمن في صراع «الفن» ضد طابعه المحاكاتي. ومهما عزز هذا الأمر موقف «الفن» الذي ازداد نقدًا اتجاه العالم، فإنه بقدر ما يصير «الفن» مستقلًا، يعارض الواقع الاجتماعي. لكن أدورنو يفهم هذا الأمر على أنه أزمة ظاهر فقط. ذلك أن «الفن» إنما شأنه أن ينقلب ضد «الظاهر»؛ أي ضد ظاهر حقيقة العالم الحديث، من جهة، ومن جهة أخرى ضد طابعه الظاهري. وبعد، هل في هذا الأمر مناقضة؟

الذي عند أدورنو أنه لا يمكن الإبقاء على علاقة جوانية وتأكيدية إثباتية بين «المحاكاة» و«الفن» إلا إذا ارتضت هي شرائط ثلاثة:

1 ـ ينبغي أن تتضمن هذه الصلة فهمًا جديدًا للمحاكاة. ذلك أنه ما عادت «المحاكاة» الحقة تعني «تقليد» موضوع خارجي ـ مرجع ـ و«استنساخه» و«نسخه»، موضوع يُعدُّ

«أنموذجًا»؛ لأنه لو كان الأمر على هذا النحو لتمت تزكية فكـرة أفلاطـون: لا صلة للفن بالحق، وإنما الفن ظاهر بحت. وحتى لو نحن فرضنا أن الفن «تجميل» للأنموذج، و«أمثلة له»، لواجهتنا حينها ثلاثة اعتراضات:

أ ـ أنهـا تشـي، بالبدل مـن ذلك، عن غياب الحسّ الإستتيقي أكثر مما تبديه.

ب ـ يمسـي الفن الحديث شـاهدًا على نفي الجمال.

ج ـ لو ثبت أن الفن مجرد نسخة للواقع لما استطعنا أن نميّز بين «عمل فني» و«صورة عادية».

2 ـ ينبغي لهذا الفهم الجديد للمحاكاة إلقـاء ضوء جديد على «كنه الفن»؛ وبالتبع إيضاح مصير «الفن» الحديث. يجب أن نفهم إذن معنى «المحاكاة»، في صلتها باستقلال «الفن»، على أنها تشير إلى «أزمة ظاهر». ذلك أن «العمل الفني»، وهو بكنهه عمل حسّي، لا يمكن أن ينفصل بالتمام عن طابع الظاهر، من غير أن يتنكر لذاته. وإذن، يبدو أن تمرد «الفن» ضد «الظاهر» إنما هو إعلان عن قرار الموت.

3 ـ على هذا التصور الجديد للمحاكاة أن يسـمح بفهم بأي معنى يمكن الحديث، بعد كل هذا، عن «حقيقة» بالنسبة إلى فن مسـتقل؛ أي منغلق على ذاته وشديد الاستغراق في أدواته التقنية التي يسعى إلى تحويلها إلى لعبة للذاتية مع نفسها. إذ ما عاد من الممكن تصور «الحقيقة» في «الفن» وفق اصطلاحات: آخر براني مقابل جواني مطلق؛ وذلك على خلاف تصورات هيغل الذي كان قد اعتبر «الفن» «ظهورًا حسّيًّا للفكرة».

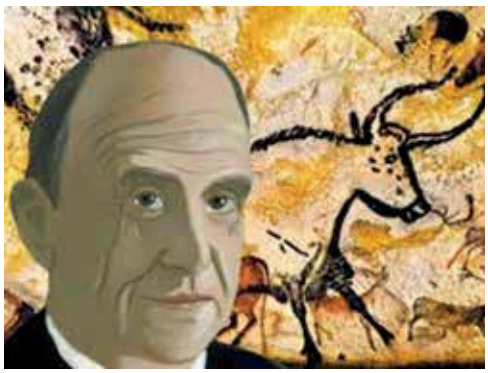
4 ـ ليسـت تعني «المحاكاة» التقليد المباشـر للموضوع، لا ولا المماهاة بين ما تمّ تمثيله مع الذات، وإنما تفيد معنى التماهي الخـاص مع «ما يظهر»: لا تعني «المحاكاة» أصلًا التقليد، النسـخة، وإنما تعني الاسـتحضار والإحضار والتقديـم والتمثيل والتجلية والتعبير... إذ أمسى «العمل الفني» هوية للعمل الفني نفسه.

الفصل التاسع

ما العمل الفني؟

يطرح علينا أحد أكبر الفلاسفة الجماليين الأمريكيين المعاصرين ـ نيلسون جودمان (1906 ـ 1998م) ـ السؤال المحير التالي: هَبْ أن كائنًا غريبًا عن هذا الكوكب الأرضي ـ وليكن من كوكب المريخ مثلًا ـ أتانا سائلًا: لماذا، يا ترى، أنتم في ثقافتكم ـ معشر البشر ـ تميّزون بين «قصيدة شعرية» و«نشرة جوية»؟ أو لماذا تعتبرون صورة فنية للفنان رامبرانت «عملًا فنيًا»، هذا بينما لا تعتبرون «صورة روبوت» رسمها البوليس لمبحوث عنه «عملًا فنيًا» على الأغلب؟

وجواب نيلسون جودمان أننا عادةً ما نحيل ـ جوابًا عن هذا السؤال المحير ـ على «سمة فنية للعمل»، كي نعده «عملًا فنيًا». وحسب نظريته، فإن ثمة «مائزا» بين أنماط الترميز الفنية ـ التي عنها ينشأ «العمل الفني» ـ وغير الفنية ـ التي قد ينشأ عنها «عمل صنعي» لا «عمل فني» ـ وهو «مائز» يتمثل في أن العملية الأولى تستحضر «سمة إستتيقية» للشيء (يمكن التعرف عليها من خلال أربعة أو خمسة «أعراض») ليست توجد في الثانية.

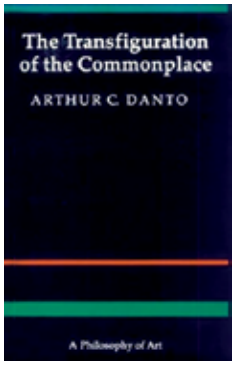


خذ، مثلًا، أشهر قصة/ضجة في الفن المعاصر، قصة «المبولة» التي عرضها الفنان ديشامب ذات معرض بحسبانها «عملًا فنيًا»، تجد فيلسوف الجمال الأمريكي ـ آرثير دانتو ـ يتأمل في هذه الحالة/الفضيحة، ويتساءل: ما هو محور النقاش المفاهيمي حول هذا «العمل» ـ أيُّ شيء هو؟ ـ الذي لطالما أثار الجدل؟

ويجيب بالجواب التالي: حسب تصوري، يكمن الأمر في القضية التي يطرحها: لماذا «هذا الشيء» ـ أي مبولة/نافورة ديشامب ـ يعتبر «عملًا فنيًا»، بينما «ذاك الشيء الآخر» ـ يعني صنف المبولات المبتذلة التي تباع في المحلات التجارية ـ لا يُعدُّ «عملًا فنيًا» ـ رغم أنها تشبه تلك النافورة شبهًا تامًا، هي هي، ولكنها، وعلى خلاف تلك الأولى، لا تُعد سوى «قطعة صناعية» تدخل ضمن صناعة الأنابيب؟ كان يلزم ثمة ضرب من «العبقرية» لديشامب حتى يطرح المسألة على هذا النحو من الطرح؛ وذلك لأنه لم يسبق قطعًا أن طُرِح هذا الأمر، هذا بينما، واقتفاء لخطى أفلاطون، لم يتمّ التوقف عن طرح قضية ما هو «الفن»، والجواب عنها من غير ما إظهار قدر كبير من الخيال، وبالتعويل على «عالم الفن» كما كان مقبولًا في فترة معنية.

كلا؛ ما تساءل ديشامب فحسب: ما «الفن»؟ وإنما تساءل بالأحرى: لماذا هذا

«الشـــيء» يُعدُّ «عملًا فنيًا»، بينما لا يُعدُّ شـــيء آخر، مطابق له بالتمام والكمال، «عملًا فنيًا»؟ والحال أن مسألة معرفة ما هو التطور الداخلي الذي جعل موضوع مساءلة ديشامب هذه أمرًا تاريخيًا ممكنًا مسألة كبرى. وفي رأي آرثير دانتو، فإنه ما كان لهذا الموضوع أن يتبدى اللهمَّ إلا في عصر حيث ما عاد بإمكان أكثر من شـــخص معرفة «ما الفن؟» معرفة واضحة، لكن بدا بيّنًا كذلك بأن لا واحدة من الإجابات القديمة قد بقيت لها أدنى جدوى.



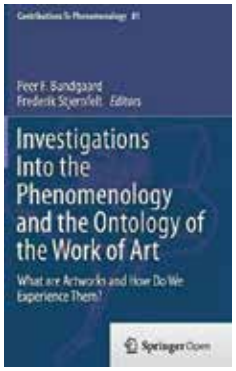
وقد دافع آرثير دانتو عن فكرة أن بنية آثار الفن هي نفســها بنية الخطابة. وأن مهمة الخطبــة تكمن في تحويل طريقة اشــتغال أذهان الناس ـ رجالًا ونســاء ـ ثــم التأثير في أفعالهم تأثيرًا عن طريق المســاس بشــغاف وجدانهم. وكذلك بالمثل «العمل الفني» أو «الأثر الفني»؛ إذ من شــأن «الأثر الفنــي» ـ «العمل الفنــي» ـ أن «يحث» العواطف وأن «يحضها» وأن «يســتنهضها» وأن «يســتقطبها»، وأن يولد الأحاســيس توليدًا، وأن ينشئ الوجدانات إنشاء...

والحــال أن «العمــل الفنــي» ـ أكان لوحة أو منحوتــة أو قطعة موســيقية أو قصيدة شعرية... ـ يطرح ثلاث مشكلات أساسية في «فلسفة الفن»:

- **«وجود» العمل الفني؛**
- **«ماهية» العمل الفني.**
- **«دلالة» العمل الفني.**

1 ـ مسألة «وجود» العمل الفني

يطرح أحد أبرز المتخصصين الفرنسيين في مبحث الجماليات ـ روجي بويڤي (1958 ـ Roger Pouivet، صاحب كتب «الإســتتيقا والمنطــق» (1996)، و«أنطولوجيــا العمل الفني» (1999)، و«مسائل الإستتيقا» (2000)، و«ما العمل الفني؟» (2009) ـ مسألة «وجود» العمل الفني ـ وهي المســألة التي يدور عليها مبحث كامل من مباحث «فلســفة الفن»، هو مبحث «أنطولوجيا الفن» ـ على النحو التالي:



لماذا يتهافــت آلالاف من الزوار على متحف اللوڤر ســعيا منهم إلى مشــاهدة لوحة «الجوكندا» للرســام الإيطالي الشــهير ليوناردو دا ڤينشــي، وذلك بالبــدل من أن يبقوا مستكينين في بيوتهم يكتفون بالنظر إلى «نسخ» منها ويتأملونها في سكينة وهناء؟

والجواب: الحقيقة أنه ليست توجد «الجوكندا»، اللهمَّ إلا في متحف اللوڤر! والحال أن هذه الحجة إنما هي حجة أنطلوجية ـ والأنطلوجيا Ontology هي علم الوجود ـ أي أنها حجة تتعلق بأمر «وجود» «عمل فني» ما؛ شأن الجوكندا مثلًا. لكن ما «الجوكندا» حقيقة؟ أو «أين» «توجد» هي على وجه التدقيق؟ أي أين «توجد» هي بالفعل: أهي نسخة «أصلية»؟ وأَلَها، على التحقيق، «نسخة أصلية»؟ وما طبيعة «وجود» نسخها وصورها على التحقيق: هل

يمكن أن نقول عن هذه «النسخ» إنها لوحة الجوكندا؟ وبِمَ يختلف، يا ترى، «الأصل» ـ إنْ ثبت بالفعل أن ثمة «أصلًا»، أم أين هو يا ترى؟ ـ عنه «تفرعت» تلك «النسخ»؟ وما الذي يشــكّله «وجود» الجوكندا حقيقــة؟ بمعنى آخر أي «وجــود» هي الجوكندا يــا ترى؟ وأي «موجود» هي؟ وما طبيعة «وجودها»؟ وما ماهيّة «كينونتها»؟

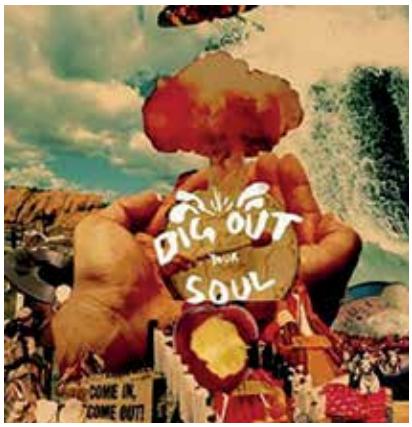
سواء أحقّ هذا الأمر أم لم يحقّ، فإن من شأن الناس أن يعتقدوا أن الجوكندا «كيان كلّي» أو «كيــان جوهري» ـ مفهوم كلّي، جوهر كلّــي Universal ـ أو قل هي «صنف» Type و«كيان» Entity من شأنه أنه توجد له «نظائر» منه و«شبائه» له و«مثائل» عليه في أمكنة عدة. لكن الجوكندا هي أيضًا «كيان خاص متعيّــن»ـ هذه اللوحة الماثلة أمام أنظارنا في قاعة بمتحف اللوڤر. ومن ثمة، فإن بعض «سمات» هذا «العمل الفني» لا يمكن الولوج إليها إلا في مكان واحد ووحيد ـ هو متحف اللوڤر.حيث «توجد» اللوحة ـ الكيان، الكلّي، الأصل، التجســد الأول، الجذر... على أنه لا يستحيل أن يوجد لهذا «الصنف» «نظائر» و«شبائه» و«مثائل» عدة منتشــرة في أنحاء العالم. والأمر أشبه شــيء يكون برواية «مدام بوڤاري» الشهيرة للكاتب الفرنســي ســتاندال التي توجد منها آلاف النســخ. وإن أحد «تجسدات الجوكندا» أو «تمثلاتها» أو قــل حتى «هيئاتها» التي تهيّأ فيها «عمــل فني» لليوناردو دا ڤينشــي ليوجد في متحف اللوڤر، وإن نظائر «أخرى» لتوجد له على شاكلة ملصقات زينة وبطائق بريد وزخرفة فناجين وأوشــحة؛ هذا من دون أن نحتسب تلك «النسخ» التي توجد على موقع اللوڤر على الإنترنت...

والحال أن تعددية الجوكندا الوجودية ـ تعدد وجــود، التعدد الأنطلوجي ـ أو قل هذا الوجود المتعدد المتكثر للجوكندا يبرر الملاحظة المعرفية المتعلقة بوجود منسوخات كثر للجوكندا في كل أنحاء العالم. وأكثر من هذا، لربما ـ من الناحية المعرفية، الإبستمولوجية؛

أي من ناحية التعرف عن قرب على هذه اللوحة وافتحاصها ـ فإن تأمل نسخة منها يجعلنا نتعرف التعرف الأفضل على هذا العمل مما لو نحن ذهبنا إلى تأمله داخل المتحف. وإذا ما نحن قارنا هذا الأمر بقطعة موسيقية، لا سيما إنْ هي كانت مدونة، فإننا نجد أن التفكير في لوحة ليوناردو دا ڤينشي، باعتبارها «كليا» و«صنفا» أو «طرازا»، لا يؤدي إلى إلغاء الفارق الوجودي ـ الأنطلوجي ـ بين ذاك الرسم ـ بأعماله المتفردة وبطريقة تنفيذه ـ والموسيقى بأعمالها المتعددة وطريقة أدائها. فعلى خلاف الأعمال المفردة، فإنه يبدو أن الأعمال المتعددة ممنوة بضرب من «الوجود في كل مكان»...

كما يمكن أن نتساءل عمّا الذي يصنع شيئًا جامعا إسمه «الفن»؛ وذلك بحيث يشمل، مثلًا، السمفونية الخامسة للموسيقار الألماني بيتهوفن، كما منحوتات النحات والرسام السويسري جون تنغلي الآلية، ورواية الأديب الفرنسي بروست «البحث عن الزمن الضائع»، وآخِر أغنية لفرقة وازيس الموسيقية البريطانية للروك البديل؛ إذا ما هي كانت هذه الأعمال يمكن أن تكون لها منزلات أنطلوجية، مقامات ميتافيزيقية ـ شديدة التباين: من «الكلي» ذي النماذج والنسخ المتعددة إلى «المتفرّد» الذي لا يقبل أن يجرى عليه أدنى تشذيب؟

قليل هم أولئك الذين يلزم، بالنسبة إليهم، السفر إلى مدينة بيروت الباڤارية الألمانية لكي يقولوا بأنهم أنصتوا إلى معزوفة The Ride of the Valkyries، أليس عمل فاغنر عينه [هو هو: الهوهوية] يعرض في باريس وسدني وفلاديفوستوك... في كل مرة تؤدّيه فرقة أوركسترالية، على الأقل حين يكون ذلك وفق بعض الشروط؛ ومنها احترام التقسيمات أو التوزيعات الموسيقية، وشروط أخرى متعلقة بأدائها؟ أليس يمكن لهذا «العمل الفني» أن يدخل حتى إلى البيت الذي نسكنه وإلى السيارة التي نركبها وإلى القطار الذي نمتطيه



وإلى الطائرة التي نستقلها بفضل أجهزة الراديو وغيرها من آلات الإصغاء إلى الموسيقى؟ وهل يجعل هذا من أعمال موسيقية كيانات مجردة، بنية نغمية، لا تدرك إلا حين تتجسد في واسطة من وسائط نظائرها؟ وما هو، يا ترى، في هذه الحال، المقام الأنطولوجي ـ أيُّ «وجود» هو؟ ـ للعمل الموسيقي المسجَّل؟ وما هي «المنزلة الأنطولوجية» ـ أيّ صنف من «الموجودات» هي؟ ـ لإعادة إنتاج العمل الموسيقي كما تؤديه فرقة أوركسترالية في الواقع المعيش؟ وفي هذه الحالة، ما القول في أمر «وجود» تسجيل ـ شريط صوتي؟ أيُّ نمط من «الوجود» هو هذا التسجيل؟ وحين يتعلق الأمر بعمل موسيقي تمّ تسجيله بالأستوديو، هل يمكن القول بأن العمل «وُجد» قبل أن يكون قد «سُجل»؟ أليس الشريط المسجل هو العمل نفسه ـ هو هو/هوهوية ـ في كل مرة يستمع إليه سامع شغّله على جهاز موسيقي؟ أليس مصدر الموسيقى التي نستمع إليها ما كان الفنان نفسه وإنما أجهزة إلكترونية ـ من راديو وتلفزيون وجهاز كاسيت وغيره؟

وبالمثل، لنتساءل أيضًا: ما الذي يعنيه «فيلم»؟ وأيّ «وجود» هو وجود الفيلم؟ أهو «كيان مثالي» كلما عرض عرضًا تجسد وتشخص؟ أم هو «واقع فيزيائي» ـ في شكل شريط ـ مكون من سلسلة منظمة من صور وأصوات مخزّنة على شريط أو في قرص مدمج؟ كيف يمكن لنسخ أخذت من شريط فيلم ـ أو من أصله أو من سلبيه ـ أن تكون العمل إياه ـ هي هو وهو هي؟

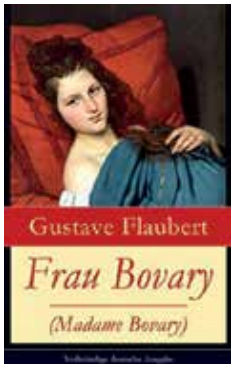
وبالنظير، ما الصورة الرقمية؟ وما نمط وجودها؟ أهي متوالية من الرموز السرية والرقمية؟ أم هي كيان تناظري؟ أم هل يمكن أن نرسم لوحة من غير أن نشوهها؟ وهل يمكن أن نترجم رواية من غير أن «نخونها» ـ تشييئًا أو تزيينًا ـ فنحصل في النهاية على «عمل آخر»؟

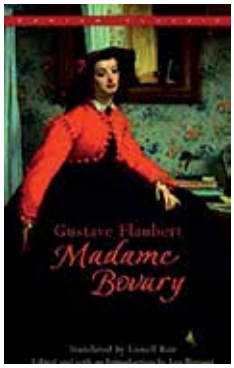
الواقع أن هذه الأسئلة، وأسئلة أخرى نظيرة لها، إنما يطرحها مبحث في فلسفة الفن إسمه «أنطولوجيا العمل الفني». هذا مع تقدّم العلم أن مبحث «الأنطولوجيا» ـ وهو المبحث الأُم ـ مبحث ينظر في أمر «وجود» الأشياء بعامة: أيّ وجود هو؟ بينما «أنطولوجيا الفن» ـ المبحث الفرعي ـ هي «أنطولوجيا جهوية» ـ تخص الفن ـ ومطبقة ـ تخص أمورًا عملية وليست نظرية بالأولى ـ أي تطبق على صنف من الأشياء هي «الأشياء الفنية»: أي وجود هو وجود «عمل فني» ـ وجود لوحة، وجود منحوتة، وجود معزوفة، وجود قصيدة...؟ وهو مبحث يستعمل مفاهيم وإشكالات الأنطولوجيا العامة لكي يفكر في طبيعة وجود الأعمال الفنية. وبالجملة، شأن الأنطولوجيا أنها دراسة نمط وجود الأشياء وطبيعتها وهويتها، والأنطولوجيا الفنية نظر بمثل هذا النظر لكن في «الأعمال الفنية». ويطبق هذا المبحث، مثلًا، على نمط وجود «أعمال الفن» حيث قام التعارض الفلسفي التقليدي بين «الواقعيين الميتافيزيقيين» [الذين يؤمنون بأن المفاهيم الكلية ـ «الكليات» ـ شأن «الإنسان» في كليته ككيان، مثلًا، وليس «هذا الإنسان أو ذاك»، في تعينيته؛ وذلك بحيث يعتبر عند «الواقعيين»

«موجودًا» بالفعل حقًا] وبين «الإسميين» [الذي يعتقدون أن هذه «الكليّات» ـ المفاهيم الكليّة ـ لا وجود لها في الواقع، وإنما هي «إنشاءات ذهنية»، إنْ هي إلا «أسماء» سمّاها الإنسان]. على أن طرق الوجود «الواقعية» و«الإسمية» طرق قدد. ومن ثمة، فإن القضايا المتعلّقة بالمنزلة الأنطلوجية ـ أيّ وجود هي؟ ـ الخاصة بالأعمال الفنية ليست تعدم. لكن، هل هذا المقام يكون هو هو ـ متساوٍ، متماثل، متناظر ـ في حالات كل «الأعمال الفنية»، كما يعتقد «التوحيديون» ـ القائلون بالواحدية: نمط وجود واحد ـ أم هل ينبغي تبّني «مثنوية» أو «ثنائية» ـ قول بالإثنين ـ أنطلوجية ترى أن ثمة فوارق بين الأعمال الفنية المفردة والمتكثّرة ليس يمكن بأي حال من الأحوال أن تختزل إلى بعضها البعض؟ ولئن هو كان ثمة نمط وجود واحد، فما نمط الوجود المشترك بين لوحة وكاتدرائية وسمفونية ورواية؟ وما الذي يضمن أننا نعنى بهذا العمل عينه ـ العمل الفني في «هوهويته» ـ أي في تجسداته المتباينة التي مهما تباينت دلّت على ثبات هويته؟

ولمّا كانت الأعمال البصرية ليست فقط «تستنسخ» نسخًا، وإنما هي أيضًا «تقلد» فترسم كما رسمت «الأصول»؛ فإنه حقّ لنا حينها أن نتساءل: ما الذي يعجبنا في قبة كنيسة سكستينا: أهو عمل مايكل أنجلو نفسه بيده ـ وهل عمل حقًا بيده أم أنه أسند ذلك إلى حرفيين ـ وليس فنانين ـ مهرة؟ ـ أم هو عمل المرممين اللذين لطالما رمموا عمله؟ وهل يمكن عدّهم بدورهم فنانين؟ وما نصيبهم من هذا العمل الفني؟ وما العلاقة التي تنهض بين «العمل المرمم» و«العمل الأصلي»؟

ومن شأن «الأعمال الفنية»، أيضًا، أن تُؤَدى وأن تُعزف، كما في حال الأعمال الموسيقية مثلًا. وحين يؤدي عازف ماهر، شأن عازف البيانو والمؤلف الموسيقي والكاتب الكندي





الشهير غلين غولد، منوعات غولبيرغ للموسيقار الألماني جون سيبستيان باخ، ترى هل يكون آنها لا زال العمل عمل باخ نفســه، أم أنه أمسى عمل غولد، أم هو استحال عملهما معًا، أم ماذا؟ ولماذا تحظى نســخة من رواية مدام بوڤاري بنفس «أصالة» مخطوطة فلوبير؟ وما القول في نقلها من لســان إلى آخر، مهما كان ذاك اللســان، ألا يــزال الأمر يتعلق بعمل فلوبير؟ وهل فيلم ريوغراندي هو نفسه ذاك الذي ينقله التلفزيون بعد أن تمت دبلجته؟ أم هل من المشــروع تلوين فيلم أنتج أصلًا بالأبيض والأســود؟ هل يبقى يا ترى، هو هو، في «هوهويته» الثابتة، أم يمسي فيلمًا «آخر» في هوغيريته؟

الحقّ أن الجواب عن هذه الأســئلة هو عينه ما يقتضيــه النهوض بمبحث «أنطولوجيا العمل الفني». لكن، أليست تبعدنا «أنطولوجيا العمل الفني» هذه عن «الأعمال الفنية»، وذلك حين تشــغل هي نظرنا عن معنى العمل وعن قيمته، لكي لا تركّز إلا على جوانب قد تُعدُّ سطحية وتفاصيل قد تعتبر تافهة؟ أَوَ ليست تحيي أنطلوجيا الفن قضايا فلسفية عتيقة بالية: طبيعة الأشــياء، ونمط وجودها، وخصائصها الجوهرية أو العرضية؟ وأليست تصير «أنطلوجيــا الأعمال الفنية» نزعة إحيائيــة حين تلجأ هي إلى اســتعادة ضرب من النزعة الســكولائية ـ المدرسية ـ الجديدة؛ بحيث تمسي مجرد شقشــقات كلام وتشقيقات ألفاظ وتعجز عن التفكير في «التجربة الفنية» وفــي «صيرورة الفن» وفي «العمل الفني»؟ لكي يجيب روجي بويفي عن هــذه الاعتراضات، التي لطالما كانت تجــول في خلده ولكثرة ما شاطرها قراءه، فإنه يقدم جملة من الحجج:

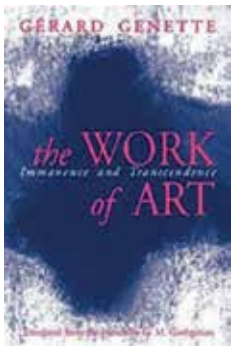
أولًا؛ لئن نحن اهتممنا بالأعمال الفنية التشـكيلية، ورحنا نتفرج عليها ونراها حيثما توجد، ولئن نحن رممناها وحفظناها، وأردنا الحصول على نشرات جيدة للأعمال الأدبية، ولئن نحن أردنا أن نبحث عن أداءات حسنة للأعمال الموسيقية، ولئن نحن فضلنا التفرج على أفلام فـي صيغتها الأصلية، ولئن هو بدا لنا غالبًا أن معرفة مقاصد المؤلف ضرورية لحسن فهم عمل فني؛ فإن ذاك كله لأن مسألة نمط «وجود» هذه الأعمال و«هويتها» يقع، بطبيعة الحال، في صلب التجربة الإستتيقية وما كان عنها بمبعد أو بمعزل.

ثانيًا؛ ليست تبدو غريبة مسألة «نمط وجود» «الأعمال الفنية» ـ بل حتى صحة مفهوم «العمل الفني» ذاته ودقة انطباق هذا الوصف عليه ـ عن فنون اليوم؛ بما فيها تلك الفنون التي عادة ما يهملها الفلاسفة؛ نعني به الفنون الجماهيرية.

ثالثًا؛ يمكن أن تكون بعض أشـكال التمَّنع والرفض اتجاه الإشـكالية الأنطلوجية في الإسـتتيقا مرتبطة أيضًا بتمييز غير كاف بين ثلاثة أشـكال من التفكير في أمر «الأعمال الفنية»:

- تاريخ الفن على النمط الفلسفي، والذي يدور على المصير التاريخي للفن.
- النقد الفني التأملي الذي يتسـاءل عن قيمة «الأعمال الفنيـة» في ضوء الانتظار الفلسفي المتعلق بدلالة هذه الأعمال (التحليل ـ نفسية والفينومينولوجية والسياسية والتاريخية).
- الإسـتتيقا الفلسـفية والتي ما كان موضوعها هو تاريخ الأعمـال الفنية أو دلالتها العميقة، وإنما هو نمط وجودها والمفاهيم التي نتعرف عليها بها وفيها والسـمات التي نعزوها إليها.

ففي فرنسـا، مثلًا، وتحت مسمى «الإسـتتيقا» أو «نظرية الفن»، عادة ما تتمّ مزاولة التاريخ الفلسـفي للفن أو النقد التأملي للفن على نطاق واسـع. أما الإسـتتيقا الفلسفية، بحسبانها مبحثًا حجاجيًا بالأسـاس [أي قائمًا على تقديم الحجج]، أكثر منه مبحثًا تأويليًا [هرمنوطيقيا؛ أي قائمًا على تأويل الأعمال الفلسـفية تأويلًا تأمليًا]، فإنها تتضمن في طيّها «أنطلوجيا العمل الفني» التي اكتسبت احترامًا فلسفيًا خاصًا في العالم الأنجلو ـ سكسوني. وفي فرنسا، فإن الانجذاب حاصل إلى المماهاة بين الإستتيقا والهرمنوطيقا التي تعنى بمعنى «الأعمال الفنية» وبدورها في التاريخ البشـري، تحت أشـكال مختلفـة، أو بفينومينولوجيا أحوالنـا الذاتية؛ أي بطريقة إدراكنـا الجوانية للأعمال الفنية. ومـن بين الصعوبات التي تعتـرض هذا المبحث الأخيـر ـ فينومينولوجيا التجربة الفنية ـ ثمـة واحدة تتصل بصعوبة أنطلوجية: إذا كانت الأعمـال الفنيـة «تتألـف» من خلال ذهننـا ـ أي تعكس أحوالنا الذهنية ـ فكيف يمكن، والحال هذه، أن نتعرف على هذه الأعمال بمعزل عن تلك الأحوال؟ ذلك أن النزعة الإستتيقية النسبية، التي ترى أن الأعمال الفنية لا توجد لها من سمات اللهمَّ إلا تلك



التي نسـقطها عليها، أليست بذلك تجعل المحمولات الإسـتتيقية [السمات الإستتيقية التي ننسبها إلى الأعمال الفنية] غير مفهومة إطلاقًا؟ ذلك أنه لكي نقدر على أن نكون على وفاق حول عزو هذه السمات إلى أعمال فنية بعينها، أليس يفترض هذا أن توجد شروط لاستعمالها الصحيح؛ ومن ثمة أن تكون هذه المحمولات تتطابق مع سـمات تكون من درجة الموضوعية على ما يكفي بحيث يمكن قيام خلاف حول عزوها لهذه الأعمال بعينها؟ وأن تكون السمات الإستتيقية معقولة، أن ترتهن إلى استجابات معرفية أو وجدانية لشخص يملك ثقافة معينة، فإن هـذا الأمر ليس يعني أنها نسـبية، وذلك على خلاف ما يقول به اليـوم الناقد الأدبي والفني والمنظر الأدبي الفرنسـي جيرار جونيت (1930 ـ 2018م)، أو أنها ليست إلا ذاتية ضرورتها ترتبط بحسٍّ مشترك إستتيقي كانطي، على نحو ما اعتقده كانط قديمًا.

نحن ندرك السمات الفيزيائية للوحة معينة، لكننا لا نقول ببساطة وسذاجة عنها بأنها لوحة مسـتطيلة أو ملونة. وبالبدل من ذلك نقول عنها، مثلًا، إنها لوحة انطباعية، حزينة، أو بهيّة ساطعة... فما العلاقة التي تجمع بين السمات الفيزيائية للوحة وظواهرها المدرَكة والصفات الإسـتتيقية المعزاة إليها؟ إن مـا كانت ثمة من علاقة، فلمـاذا إذن نعزو هذه الصفات بعينها إلى هذه اللوحة، بينما نقول عن لوحة أخرى بأنها لوحة تكعيبية مبتهجة أو غير موفقة؟ من شأن السمات الإستتيقية أن تنهض فوق السمات غير الإستتيقية (الفيزيائية، الإدراكية)، وهي تتعلق بها، وتتناوع معها، لكنها لا تختزل إليها أبدًا. وهل تكون بهذا سمات ثانوية يمكن مقارنتها، وفق هذا المعنى، بالألوان؟ هل السـمات الجوهرية هي التي تجعل الأعمال تبدو على ما هي عليه؟ أم هي السمات الوظيفية، كما هي سمة القطع بالقياس إلى سكين، أو ضخ الدم بالقياس إلى قلب؟ تقترح «أنطولوجيا الأعمال الفنية» أجوبة عن هذه التساؤلات ونظيرتها.

2 ـ مسألة ماهية العمل الفني

قد تقاسـمت هذا المبحث نزعتان: النزعة الماهوية والنزعة النسـبية. ثمة الموقف الماهوي الكنهـي: وتمثله ما صار يعرف داخل «الإسـتتيقا التحليلية» باسـم «الإسـتتيقا التقليدية». وحسب الإسـتتيقا التحليلية، فإن الإستتيقا التقليدية تقوم على قناعة تقول بأن من شأن «الأعمال الفنية» أن تملك «سمات خاصة مشـتركة» تعزى إليها بوسمها «أعمالًا فنية». إذ هناك «سـمة مائـزة» differencia specifica يمكن أن نميز بواسـطتها «الأعمال الفنية» عن غيرها. وترى الفلسفة التحليلية أن هذه النظرية تقوم على خطأين:

1 ـ الخطأ الرئيسي: افتراض أن على الأشياء التي تقع تحت مفهوم «العمل الفني» أن تمتلك، بالضرورة، قواسم مشتركة تتميّز بها عن كل الأشياء الأخرى.

2 ـ الخطأ التبعي: الاعتقاد بأنه في غياب هذه السـمات المشتركة، فإنه لا يمكن أن يوجد أي أساس لتقويم مزية الأعمال الفنية.

تؤسس هذه الاعتراضات للموقف الشكي الذي يشكك في وجود «سمات» ثابتة بها يتحدد «العمل الفني» تحددًا نهائيًا.

أ ـ الموقف الماهوي: للعمل الفني ماهية يتعرف بها عليه

لم يعرف القدماء فكرة استقلال المجال الفني على النحو الذي عرفها به المحدثون، ولذلك لم يركّزوا في كتابتهم التي تناولت الجانب الفني ـ بالعرض لا بالذات ـ على مفهوم «الأثر الفني»/«العمل الفني». وإنما تركوا لنا نتفًا متفرقة في تضاعيف مؤلفاتهم. هذه نماذج منها:

مفهوم «الأثر الفني» بين الرواقية وأفلوطين وكانط:

نجد ههنا تعريفًا متباينًا للأثر الفني: عند الرواقية «الأثر الفني» قطعة متشظية من الواقع. إذ حتى ولو كان هذا «الأثر» مدينًا بوجوده إلى «يد الإنسان»، فإنه يحيل إلى «الطبيعة» التي هو جزء منها. ذلك أنه بتأويل الإنسان للطبيعة، فإنه يكشف كشفًا جزئيًا عنها. ولهذا المعنى، فإن «العمل الفني» إنما هو «علامة» أو «أمارة». وعندما يكون «الفنان» هو «النار الفنانة» أو «النار المِفَنَّة»، فإنه يختلط بالأثر الفني وبالطبيعة.

والذي عند أفلوطين، أن «الأثر الفني» ما كان هو «علامة» أو «أمارة»، وإنما هو «إشعاع» [إشعاعة، إلماعة، إيماضة، استنارة، تنويرة]؛ إنه انعكاس للمعقول، والذي تحافظ فيه المادة على كل أهميتها، مع كل ما يشكّل بالخصوص جانبها الخارجي ونسيجها وألوانها وبهاءها. والأثر الجميل هو مشاركة للكائنات الجمالية في الفكرة ـ المثال. وبهذا التعريف يمكن تفسير جمال الفضيلة أو الأشياء البسيطة، التي لا تجد مكانها في التحديد الرواقي للجميل، بالتوازي.

وكان الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط قد حدد إحدى أهم سمات «العمل الفني» التي بقيت لأمد موضع نقاش بين الباحثين الجماليين: ما كان القصد من «العمل الفني» ـ الذي شأنه أن يصوّر «الجمال» ـ لا المتعة ولا المنفعة ولا الحسن الأخلاقي، وإنما قصده أن لا قصد منه؛ أي أنه عمل لا غرض له؛ عمل غير غرضي، عمل بلا غرض. هنا يعرض الفيلسوف الجمالي الأمريكي آرثير دانتو تصوّر كانط للعمل الفني ويناقشه:

التصور الكانطي للعمل الفني ونقده:

حسب ما ذهب إليه الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط، فإن موقفنا من «الآثار الفنية» يتحدد بما يسميه «عدم الغرضية». وهو الموقف الذي يتعارض تعارضًا مباشرًا مع الموقف الذي يرى أننا ـ معشر البشر ـ كائنات غرضية، لا نهتم بشيءٍ إلا لغرض؛ أي لدواعي شخصية أو اجتماعية تستنهض همتنا للاهتمام بوجود شيء أو بعدم وجوده؛ وذلك بالقدر الذي يشكّل وجوده، أو حتى بعض التغييرات التي يمكن أن تعتريه، أثرًا فرديًا أو جماعيًا

علينا ـ نحن معشر الكائنات الغرضية. ولذلك فإن معنى أن يكون الإنسان إنسانًا إنما يكمن، بالأولى والأحرَى والأجدر، في أن يتبع مصالحه. و«الفن» يوجد داخل النظام البشري؛ أي أنه شيء بشري، ومن ثمة كان شـيئًا غرضيًا بالتبع لتعريف الإنسان. لكن عند كانط، كما عند أفلاطون، وعلى الرغم من الاختلافات البيّنة بين الفيلسـوفين، يظهر «الفن» كما لو كان هو «سياحة» و«نزهة» و«استجمامًا» أنطلوجيا ـ في الوجود ـ بعيدًا عن الإنشغالات التي تحددنا بوسمنا بشـرًا ذوي أغراض أو يعيشـون في هذه الحياة بوفق اتباع أغراض وطلبها واستجلاب منافع وتطلبها.

والأمر نفسه يمكن أن يقال عمَّا ذهب إليه شوبنهاور من القول بأن «الفن»، من حيث ما هو إرادة، إنما الشأن فيه أنه ينهض ضدّ العالم. فهذا موقف حذا فيه حذو كانط. إنما «الفن»، عنده، يعدنا باستمرار بالتحرّر من فكرة المتعة بغرض، ويتعارض، عنده، مع البعد العملي للوجود البشري.

ويحدد الفيلسـوف الأمريكي جورج سـنتيانا (1863 ـ 1952م) «الفن» بإعمال مفاهيم «الجمال». ويعرف «الجمال»، بدوره، بإعمال مفهوم «المتعة الموضوعية»؛ أي المتعة التي تُتأمل وتُنظَر أكثر من المتعة التي يُحس بها ويُشعر.

ويجد المفكر الجمالي البريطاني إدوارد بولاو «الفن» في «المسافة الإستتيقية» بإقامة تصادم صريح بين المواقف الإستتيقية والمواقف العملية.

وما سماه بولاو «مسافة إسـتتيقية» يسميه آخرون «اهتمامًا غير مغرض» [شتولنتز] أو إدراكًا لازمًا غيـر متعد [فيفاس]. وهو موقف يقضي بأن نتأمل مـن غير داع معين. كما أن ديكي يتحدث، في نهاية المطاف، ومهما حاول تغليف كلامه، عن «تقدير إستتيقي»؛ أي عن متعة عفيفة يحصّلها العقل من النظر في منحنيات موضوع معيّن وألوانه.

والنتيجة المحصَّلة من هذا الموقف: إنما «الفن» لا يصلح لأي شيء. وهي نتيجة كانت متضمنة في بداية الفلسفة نفسها، عند أفلاطون.

تصور كارل فيليب موريتس للعمل الفني: العمل الفني مسـتقلّ بذاته، وهو جملة أجزاء تفسر نفسها ببعضها وبكّلها:

يشكّل كارل فيليب موريتس (1756 ـ 1793م) لحظة حاسمة في التفكير في «ماهية الأثر الفني». هذا المفكر الأديـب الألماني المعاصر لكانط و«اللايبنيتزي المتأخّر» و«سـلف الرومانسـيين» يحتل موقعًا متميزًا بهذا الصدد. وقد تميّز بمقالته الشهيرة: «حول مفهوم المكتمل في ذاتـه» (1785م)، ومقالته: «في المحاكاة المشـكلة للجميل» (1788م)، وهما المقالتان اللّتان تقدمان المفهومين الأساسيين اللذين أسهما بهما في مجال الإستتيقا.

يطرح كارل فيليب موريتس سؤالًا إشـكاليًا أساسيًا: هل تبقى ضرورة العمل الفني ـ ويا للمفارقة! ـ رهينة انمحاء للفنان بحكم غموض «العمل الفني» واستعصاء ربطه بذاتية صاحبه؟

بناءً على هذا السؤال الموجّه، يبني كارل فيليب موريتس تصورًا فريدًا للعمل الفني قام على الرؤية الإجمالية التالية:

حقيقة «العمل الفني» ـ الذي الشـأن فيه أن يترجم عن «الأمـر الجميل» ـ أنه عمل مستقل بذاته، قائم بنفسـه، مكتف بأمره مكتمل مسـتغن عن غيره منته. وهو جملة أجزاء تفسر نفسـها بعضًا وكلًا. وتكمن طبيعة «الشـأن الجميل» في كون «الأجزاء» و«الجملة» يصيران ناطقين ودالين، كل جزء عبر الآخر، والكل عبر ذاته؛ وذلك لكون «الفن» من أمره أن يفسر نفسه بنفسه ـ أي من شأنه أن يوصف عبر ذاته ـ وإذن، لا حاجة به إلى أي تفسير أو إلى أي وصف خارج الأصبع الذي لا يعمل إلا على الإشـارة إلى مضمونه. وما أن يتطلب هو ـ خارج هذه الإشارة بالأصبع إليه: «أي، هو ذا العمل الفني» ـ تفسيرًا مصاحبًا له حتى يصير عملًا غير مكتمل؛ وذلك لأن المطلب الأول في «الجميل» إنما هو هذا الوضوح الذي به يتبدى كامل الأوصاف ـ يتجلّى ـ أمام أعيننا.

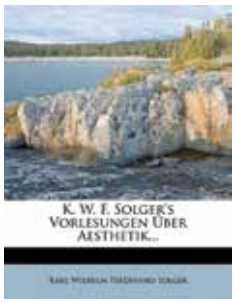
ويتطلب «اسـتقلال العمل الفني»، أو قل «قيمومته»، عند موريتس، ما يسـميه بإسم «المكتمل في ذاته» ـ فـي كناية عن «العمل الفني» في نفسـه ـ بحيث يتبدى/يتجلى هذا العمل كيانًا مميزًا ممهورًا يتطلب، قبلًا، عملًا تأويليًا من لدن مؤلفه نفسـه قبل أن يكتسي معنىً لدى الجمهور، ثانية. ومن ثمّة، كان «العمل الفني» ـ بوسـمه «المكتمّل في ذاته» ـ ثمرة علاقة: تلك العلاقة التي يقيمها «الفنان» مع «العمل» ومع «أنموذجه» أو «طرازه»، كما تلك العلاقة التي ينسجها «المتفرج» مع «العمل الفني».

يطرح كارل فيليب موريتس مسألة «العمل الفني» في صلتها بمسألة «الفرد»، من حيث أن الفرد يعبّر عن رغبة في الاستقلال بذاته وعن نزعة إلى الحرية، وذلك في صلة بالعمل الفني. وفي تجربة «العمل الفني» هذه، نجد أن كل رغبة في الوحدة وفي العزلة سرعان ما تجد نفسها مأخوذة في لفة توتر بين الهوية والاختلاف، بين المحاكاة (موضوعية التمثل، النظريات الموضوعية للجميل) والإحساس (أخذ الذاتية بعين الاعتبار: ذاتية الفنان، وذاتية المتفرج...)، وبين الجملة (المكتمل في ذاته) و«الأثر» المتشظي، وبين التجربة (الحاضرة فـي العمل الفنـي) والتاريخ (الانتمـاء، المنجز، التـذكار، الذاكرة). وهـذه الجملة من التقاطبات تنتظم، عند كارل فيليب موريتس، في مقولة «التأويل»؛ أي قراءة وكشف آثار أو توقيعات موضوعة من موضوعات وذوات تأتي شيئًا فشيئًا لكي تعطي معنى للجملة.

وفي المقالة المختصرة التي كان قد أهداها موريتس إلى صديقه الفيلسوف الألماني موسـى مندلسـون (1729 ـ 1786م): «محاولة في تجميع فنون الجميل وعلومه في مفهوم المنجز ـ في ـ ذاته [أو المكتمل ـ في ـ ذاته]» (1785)، حدد فيليب موريتس «العمل الفني» بوصفه «المكتمل في ذاته»؛ أي حسب عبارته: «ما يشكّل كلًا [أو جملة] في ذاته». وباعتبار «العمل الفني» كذلك، فإنه يتعارض مع «الموضوع النافع». ذلك أن «الموضوع النافع» ما كان بشيءٍ «مكتمل في ذاته»: إذ أنا من يستعمله؛ أي أنه يكملني. هذا بينما «العمل الفني»

مكتفٍ بذاته. وإذا شئنا نقول: إنه يكتمل بالمتعة غير المغرضة التي أجدها فيه. بمعنى آخر، للموضوع النافع غايته خارج ذاته، بينما توجد غاية «العمل الفني» في ذاته. إذ نجد أنه في «العمل الفني»: «غياب الغائية الخارجية ينبغي أن يعوض بغائية داخلية». وهكذا، فإنه لكي ننتقل من «النافع» إلى «الجميل»، ينبغي علينا أن نجد الغاية خارج ذاتي في الموضوع نفسه. وهكذا يكون مركز الثقل طورًا في «الذات» (بالنسبة إلى «الموضوع النافع») وطورًا في «الموضوع» نفسه (بالنسبة إلى «العمل الفني»). وفي إطار «صلة المنفعة»، تكون نفعية «الموضوع» [=الموضوع النافع] تابعة إلى «الذات»، بينما في «صلة الجمالية» تتبع «الذات» للعمل [=العمل الفني] ـ سواء تعلق الأمر بمؤلف «العمل الفني» أم بمتذوقه.

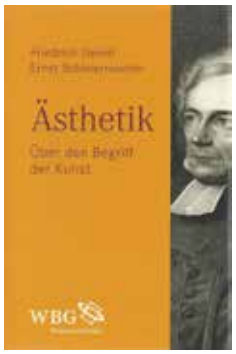
وبالجملة، على الفنان أن يعمل على «تحويل» الغاية، التي تكون في «العمل الطبيعي» خارج الموضوع، إلى أن تصير، في «العمل الفني»، داخل الموضوع نفسه؛ ومن ثمة تصيير «العمل الفني» عملًا كاملًا ومكتملًا في ذاته. وهكذا، مثلًا، لا ينبغي أن تكون اللوحة خادمة موجودة من أجل محيطها، وإنما ينبغي أن تصير «جملة» قائمة الذات، منكفئة على نفسها في كمالها، حتى حين إن هي كادت أن تنفلت من إطارها أعادها الإطار إلى نفسها بوسمها غاية في ذاتها وليست موجودة من أجل خدمة محيطها، وذلك على خلاف «العمل الطبيعي». ثمة إذن للعمل الفني «غائية في ذاته»؛ أي «محايثة» و«مباطنة» و«جوانية». ومن ثمة اختلف «العمل الفني» في هذا عن «الموضوع الطبيعي». وفي هذا امتياز للعمل الفني على العمل الطبيعي؛ بحيث يمسي الجميل أو العمل الفني «بديلا» للرب، يصير «كيانا أعلى»: «عندما لا يعود الكيان الأسمى موجودًا في عالم ما ورائي، ويستحيل منتوجًا للإنسان، ههنا تحدث ثورة تعلن عن مستقبل نعرفه. ها قد حلت المباطنة محل المفارقة».



سولجر: العمل الفني تجلٍ محدد لفكرة

يعتبر المفكر الجمالي الألماني كارل فلهلم فريدريش سولجر (1780 ـ 1819م) أن غاية مبادرته تتمثل في تعيين ما يسمح لنا بتمييز كنه «الفن»، ما يفعل في الفنان، والأسس الجوانية التي تصنع من «العمل الفني» إجلاءً وإبداءً محددًا للفكرة/المثال... «ما يهم هنا ـ في العمل الفني ـ ما كان هو هذا التمثيل الفيزيائي [هذه اللوحة الماثلة أمام أنظارنا مثلًا]، وإنما وجهة نظر الفكرة/المثال التي عنها تَنَشَّأَ هذا العمل». ويقول سولجر في مكان آخر: ليس الشأن في العمل الفني أن يكون «مجرد موضوع بسيط»، وإنما الشأن فيه أن يكون محملًا من قبل بفكرة مسبقة. إذ يرى سولجر أن: «على العمل الفني أن يكون شيئًا متفردًا مكتملًا، ولكن عليه أيضًا أن يكون تعبيرًا تامًا عن فكرة/مثال (...) أي أن يكون لحظة من حياة الفكرة التي يتجلى فيها العمل الفني في مجال معين من الواقع». ذلك أن: «عالما بأكمله يكمن في كل عمل فني معين؛ لأنه يتضمن الفكرة/المثال التي تتخارج، عن طريق فعل التجلي، وتتجسد في مجال محدد من الواقع». وبهذا يصير «الفن» محدودًا

بحدين/حاجزين: «وعي الفنان والعمل الفني»، وهما ما يشكلان معًا «مطلق الفن». ذلك أن شـأن الفكرة/المثال أن «تَعْمَلَ» فـي الفنان وأن «تتحقق» في «العمـل الفني»؛ أي أن تتجسد في الذاتي وفي الموضوعي معًا. وإذ تسـتغرق الفكرة/المثال الفنان حدّ الانمحاق فيها، فإن هذا لا يعني سـلبية الفنان التامة واستسـلامه النهائي، كمـا لو كان هو مجرد واسطة، وإنما على «تجلّي» الفكرة/المثال أن يمر عبر فردانية الفنان: «من أمر الفكرة أن تتحول فتستحيل هي فردية الفنان نفسـه [أي تتلبسه التلبس]: هو ذا تفسير ما نعتبره منذ البداية كنه الفن». وإذ يرى سـولجر أنه: «ليس يمكن معرفة العمل الفني بالذات ما لم نتقدم في الوقت نفسه فنلقي بنظرة على جانب النشـاط الفني»، الذي يختلف عن العمل الميكانيكي، والذي ما هو إلا «وسيلة نحو غاية»؛ فإن «العمل الفني» أثر مطلق بالنظر إلى «العبقري» الذي يبدعه، وهو في الوقت نفسـه عمل فردي: «ينشأ العمل عن الفنان نشأة أكثر مما يفعله هو أو يصنعه أو يحدثه [يفتعله]». والفنان إذ يتجاوزه نشـاطه نفسه، فإنه يمنح كل جهده بكل محبة، للفكرة/المثال؛ ذلك أن: «من شأن الفنان ألا يخبر الفكرة في كُلِّيَتِها اللهمَّ إلا حين تنسكب في قالب عمل فني».



شلايرماخر: العمل الفني عمل من غير غرض

لئن كان كل فن، بحسبانه نشاطًا، يجد غايته في الأعمال التي تصدر عنه، فلماذا، يا ترى، ما كل شيء شيء يدعى «عملًا فنيًا»؟ يقول الفيلسوف الألماني فريدريش شلايرماخر (1768 ـ 1834م) وهو يطرح هذا السؤال: لا أتحدث هنا عما يأتي ليعين ـ ليقدّم يد العون ـ على قضاء حاجة أو ليخدم غرضًا معينًا، حتى ولو كان هذا الغرض أسمى الأغراض علمية: لأنه تبيّن أن ما ينبغي أن يُعتبر، ما ينبغي الحكم عليه طبقًا لغرض محدد، إنما يبقى خارج مجال الفن بمعناه الخاص أو الفنـون الجميلة [العمل الفني غير ذي غرض]. لكن، إذا ما نحن تخلصنا بهذه الكيفية من الفنون الأكاديمية، بالنظر إلى منزعها الخاص [=الغرضي]، فإننا نلفي، مع ذلك، قسـمًا كبيرًا من هذه لها دعاوى في هذا الشأن لا تكف عن إبدائها؛ وذلك لأنها تظهر لنا كيف تعطي لمنتوجاتها أشـكالًا جميلة بصرف النظر عن غايتها، بل باهتمام خالص بالجميل، بينما، من غير ما أن تهتم بالجمال، فإن هذه الأعمال تبقى أعمالًا فجَّة فظَّة. ولئن كان لنا أن نقرّ بأن المتعة التي نجدها في هذه الأشكال هي من جنس تلك المتعة التي نجدها في الأعمال الفنية بمعناها المخصوص، فكيف لا يمكننا أن نقرها على ادعاءاتهـا؟ وما العلاقة بيـن الفن ـ العمل الفنـي ـ والعلم ـ العمـل الأكاديمي؟ ألا تعد الرياضيات، مثلًا، عملًا فنيًا؟ وأليسـت الحفلات عملًا فنيًا؟ أم أليست الابتهالات الدينية الجماعية عملًا فنيًا؟ وأليس يمكن أن نرتفع فوق الشأن البشري، فنرى آنها في موضوعات الطبيعة وأثرها فينا أعمالًا فنية؟ أليست هي حقًا «أعمالًا فنية ربانية»؟

ههنا ينبغي أن ننظر في أمر «العمل بفن» و«العمل بلا فن» أو في شـأن العمل الذي يجاور العمل الفني لكنه ما كان من الفن في شـيء. ولسوف نكون سعداء لو نحن عثرنا،

إلى جانب العمل الفني، على عمل مجاور له مشابه، لكن بلا فن، لكي نتمكن من أن نحدّد كيف نميّز الواحد عن الآخر.

ما الفرق المخصوص بين «الفني» و«ما هو بلا فن»؟ لنأخذ، مثلًا، «فن التمثيل الصامت»: مِنْ شأن الحركات الطبيعية التي تتبدَّى في الحياة اليومية لدى بعض الناس، عن كل فن تمثيل بمعزلٍ ومبعد ومنأىً، أن تبدو ثقيلة ثخينة فظّة، فلا تكون حركات فنية. ومن شأنها أن تعبّر عن حال بلا فن، حيث «الإثارة» الباعثة على الحركة و«العبارة» عنها في حركات هجينة، ينقدحان في آن وينطفئان في آن، وقد جمع بينهما رابط غير شعوري. وحده المتفرج الذي يوجد في الخارج من أمره أن يفصل بينهما فصلًا اعتباطيًا. لكن، يمكن لهذه «الحركات الفجة» أن تصير «حركات فنية» متى ما تمّ تنظيمها وترتيبها على أساس نماذج أصلية، وبوفق قياس وقاعدة؛ بحيث يتمّ كسر قوة الإثارة الفظة الفجة. في هذه اللحظة، يصير «العمل الفني» ـ الحركات الفنية ـ يتميز عن «العمل الطبيعي» البسيط ـ الحركات الفظة الفجّة ـ وهي لحظة «التصور» التي يتشكّل فيها تشكلًا جوانيًا ـ وفق قياس وقاعدة وضابط ـ ما من شأنه أن يتجلى برانيًا: حركات منظمة (فن تمثيل صامت). ففي «العمل الفني» تتهذب الحركات وتتشذب وتنبل معبرة بذلك عن أن العقل البشري قد اشتغل شغله فوضع القاعدة والقياس وتحكم في الإثارة وأنشأ منها أمرًا جديدًا هو «العبارة الفنية».

وإذن، ما يميّز العنصر الفني عما هو بلا فن، هو ذاك التفكير والضبط والقياس والتقعيد الذي يتدخّل بين لحظة «الإثارة» ولحظة «العبارة». فهذا الإنجاز التفكري هو كنه كل «فن» من حيث ما كان هو «فنًا». وبالجملة، ثمة في «الفن» ثلاثة عناصر: «الإثارة» و«التصميم» و«التنفيذ». وهي اللحظات الأساسية في كل «نشاط فني»؛ وذلك بما يعني أنه ما كان أبدًا نشاطًا عرضيًا. ولو كان هو نشاطًا عرضيًا لما أعجبنا كل الإعجاب بالأعمال الفنية، ولكانت الفنون إنتاجات عرضية لا تتشكل إلا بالعرض، وسرعان ما تأفل وتفنى وتمحق وتزول. بمعنى آخر، اللحظات الأساسية في كل «عمل فني» معين هي لحظة التأثير ولحظة التصميم ولحظة التمثيل. حين تحصل فينا إثارة، يمكن آنها أن تبزغ فينا لحظة تفكير ـ بناءً على قياس وقاعدة وتحديد ـ سرعان ما تحوّل الإثارة إلى عبارة؛ أي إلى صوت وحركة ـ كما في الموسيقى وفي فن التمثيل الصامت ـ فتصير الحركة خاضعة آنذاك إلى تأثير استعداد وجداني وقد أثير إثارته: فما تعود الحركة ردة فعل الروح وقد أثّر فيها الخارج إثارة وهزّها الهزة، وإنما تمسي هي «عمل الفنان» نفسه، بل نطلب حتى من الفنان أن يخرجنا من المنطق الثنائي المتعلق بما إذا كان الأمر الباعث على «العمل الفني» ما أثاره هو شخصيًا أم ما أثار غيره.

لقد أراد شلايرماخر أن يفهم من داخل نفس النازع أو الحافز ـ الذي هو ضرب من المهماز المثير ـ مجال «ما لا فن فيه»، ومجال «ما فيه فن».

وهل يمكن، يا ترى، أن نفهم «العمل الفني» فهمًا تامًا؟

أصل المشكلة التي دعت إلى طرح هذا السؤال هو ما يلي: الإحساس ـ وهو أصل «العمل الفني» ـ أمر فردي جواني حميمي خاص، فكيف لنا أن «ننقله» إلى الغير وإلى السِّوى في صيغه «عمل فني»؟ في مسودة محاضراته عن «الأخلاق» (1805 ـ 1806م)، كتب شلايرماخر يقول: «ما من عمل فني إلا وشأنه أن يسعى إلى أن يكون مفهومًا، لكن لا أحد منا يريد أن يفعل ذلك [=يفهمه] بوسمه لغة مباشرة أو خطابًا مرسلًا، بل نقول بدل هذا عن كل عمل فني بأنه لا يمكن أن يفهم الفهم كله فلا تبقى فيه بقية من فهم أو فاضل فهم. وهذا يعود، في جزء منه، إلى أن الفكرة التي يشتمل عليها العمل الفني تكون غير متعقَّلة في نظر ملكة الفهم؛ أي في نظر الفكر واللغة؛ ويعود، في جزء آخر، إلى ضرب من احتواء العمل الفني على ما لا يتناهى من الدلالات، وهذا الما لا يتناهى يعود في ذاته وبدوره إلى الفردية؛ لأنه في الفردية يوجد الكل مشتملًا في واحد». ويقول في مكان آخر: «الشأن في كل عمل فني أنه يسعى إلى أن يكون مفهومًا، لكنه لا يريد أن يكون مفهومًا من حيث ما هو لغة [مباشرة]. وإذا ما اعتبر لغة، فإن كل عمل فني يريد أن يتمنع عن أن يفهم بدل أن يسعى إلى فعل ذلك [= إلى أن يُفهم]». والذي يبدو جليًا هو أن هذه الفكرة كانت فكرة مشتركة بين العديد من المفكرين الرومانسيين. فهذا الفيلسوف والأديب والناقد الألماني فريدريش شليغل (1771 ـ 1829م)، على سبيل المثال، يقول: «ما من مؤلف كلاسيكي إلا وينبغي له ألا يكون مفهومًا الفهم أقصى مداه. ذلك أن أولئك المثقفين الذين يسعون إلى تثقيف أنفسهم إنما يسعون إلى أن يعلموا عنه [=عن المؤلَّف] أكثر فأكثر بما لا يكاد يتناهى علمًا وفهما». ويقول في مكان آخر: «لا تكون الأعمال الكلاسيكية مفهومة بالتمام والكمال، ولهذا ينبغي أن تُنتقد وأن تُؤوَّل على الدوام». وإذن، من شأن «العمل الفني» أن يشي عن بنية عامة للتجربة التأويلية ترى في فهم الخطاب مهمة لا تنتهي. ومما يزيد الأمر وعورة أن البعد النحوي، الذي يضمن شروط التواصل بالعودة إلى قواعد اللسان المشتركة بين المتكلم والمؤول، لا يكون حاضرًا في «العمل الفني»؛ وذلك لا لأن القواعد في العمل الفني تكون مفتقدة بالمرة، ولكن لأن القواعد لا تكون مراعاة على النحو نفسه الذي تراعى به في اللسان المتداول. ذلك أنه في «العمل الفني»، النصيب الفردي يغلب على النصيب الجماعي. وإذا كان لا يمكن للإحساس في اللغة أن ينقال، اللهمَّ إلا على نحو غير مباشر، فإن الأمر أصعب بكثير في «العمل الفني» الذي لا يستعمل اللغة المشتركة وإنما يستخدم الإحساس في فرادته وحميميته. على أنه لَئِنْ كان الإحساس يدخل في باب «ما لا ينقال» و«ما لا ينعبر»، فإن من شأن الفن، مع ذلك، أن يعبّر عن الإحساس تعبيرًا فرديًا وكونيًا سوية، وذلك عن طريق اللجوء إلى الأنموذج الأصلي archetype بحيث يعبّر عنه في الكلي وللكلي، لكن يعبّر عنه لكل فرد بطريقة كلية أو كونية.

ليس يؤدي «العمل الفني» حقًا وظيفته اللهمَّ إلا إذا كان قد تمّ تلقيه وتأمله والإصغاء إليه: «فإن ما كان يمور في نفس المؤلف عليه... إنما توجب عليه أن ينقله إلى أنفس أخرى بواسطة من العمل الفني... ولا يتعلق الأمر بالإحساس نفسه الذي لا يقبل النقل وقد نقل،

لكن بالأنموذج الأصلي عينه. فمن شـأن الوظيفة المعرفية للفن أن تبقى مع ذلك هي المهيمنـة». ذلـك أن التعرف على إحساس معين لا يتمّ على نحو مباشر، بل يتبع طريق المماثلة: يدعو إلى إعادة بناء ذاك الإحساس الأصيل بما يشبهه ويكون مثـالًا له ونظيرًا. وبوفق هذا المعنى، يمكن الزعم أن: «ما من إنسـان إلا ومن شـأنه أن يساهم في الفن بمعناه الواسع، كما أن ما من إنسان إلا ومن شأنه أن يساهم في المعرفة بمعناها الشامل».

وهل يمكن، يا ترى، توصيل العمل الفني من حيث ما هو تعبير عن إحساس؟

تقدّم بنا القول إن الفن، عند شـلايرماخر، أمر من شـأن الإحساس. والإحساس هو الجانب من الفرد الذي يكون شـخصيًا وفرديًـا وحميميًا وغير قابل للتبليـغ إلى الغير أو التوصيل إليه. وقد سبق للرجل أن قال: «من شأن إحساسي أنه إحساس شخصي مطلق، فلا يمكن لهذا أن يكون هو وإحساس الغير سـواء». ذلك أن لكل إنسان إحساسه المخصوص الحميمي الذاتي. لكن شلايرماخر يرى أن علينا ألا ننسى، من جهة أخرى، أن الإحساس هو أيضًا الشـكل الممكن للتمثيل ـ للتوصيل، ولكن بما ينوب مناب الإحساس؛ أي بما يمثله ـ الحال الشخصية التي تحدد تكويني وتشترط إدراكي للموضوعية. فإن كانت ليس للفن صلة مباشرة بالموضوعي، فإن له صلة بانعكاس الفردية في الموضوعي. وتتعلق المشكلة برمتها بتوصيل الجوانب الشخصية من المعرفة وبتبليغها. وهنا يعود شلايرماخر إلى كانط الذي كان قد افترض وجود «حس مشـترك» Gemeinsinn؛ أي وجود إحساس مشترك بين البشر هو ما يضمن إمكان تبليغي لإحساسـي إلى الغير وتوصيلي إياه له. ذلك أنه لا شـك ثمة استعداد وجداني لدى البشـر خاص بملكاتهم المعرفية، ولو ما كان الأمر كذلك لاستحال أن نوصل أية معرفة إلى الأغيار. فقد ثبت أن من الممكن عن طريق «الفن» وغيره توصيل الجوانية إلى السِّوَى [=الغير] توصيلًا موضوعيًا.

شـوبنهاور: العمل الفني هو الذي يُقدرنا أفضل من الواقع على السمو إلى الفكرة/المثال

مثل سائر الفلاسفة الذين عرضنا إلى تصوراتهم للعمل الفني، يتبع تصوّر العمل الفني عند الفيلسـوف الألماني أرثير شـوبنهاور (1788 ـ 1860م) تصوّره للفـن. لقد مرَّ بنا أن «الفن» وحده، عند شوبنهاور، من يستطيع أن يقاوم في الإنسان عالم الإرادة العمياء الذي يوجهه، وذلك حين يدير هو ظهره لتطلعات الحياة لكي يسـتغرق كل الاسـتغراق في تأمل الأعمال الفنية. ذلك أنه عندما تتخلى إرادة فردية معينة ـ إرادة شخص معين ـ للحظة من الزمان عن ملكة التمثل ـ ملكة تصور الأشياء ـ التي تمتلكها، وتتخطى تمامًا مَلَكَة الخدمة

هذه التي من أجلها وُلدت هذه المَلَكة وأوجدت؛ بحيث تتوقف للحظة عن أن تكون مشغولة بالإرادة أو بشخصها الخاص ـ هذا الانشغال الذي وحده يشكّل أمرها الطبيعي؛ ومن ثمة شغلها الشاغل ـ من غير أن تتوقف، مع ذلك، عن التصرف بنشاط وإدراك ما هو مدرَك دركًا واضحًا؛ آنها وآنها فقط تصير ملكة التمثل هذه موضوعية بالتمام؛ أي تصير مرآة وفية للموضوعات. بهذه الطريقة ينشأ الموضوع الخالص عبر الذات الخالصة ـ الفكرة (الأفلاطونية) للشيء. لكن هذا التصور يتطلب أنني وأنا أتأمل «الموضوع»، فإني أعمد إلى تجريده من صفتي «الزمان» و«المكان»؛ وبالتالي من «فرديته»؛ فيحدث أن يصير «الموضوع» «فكرة/مثالًا» خالصة، ويحدث أن أصير أنا «ذاتًا عارفة خالصة».

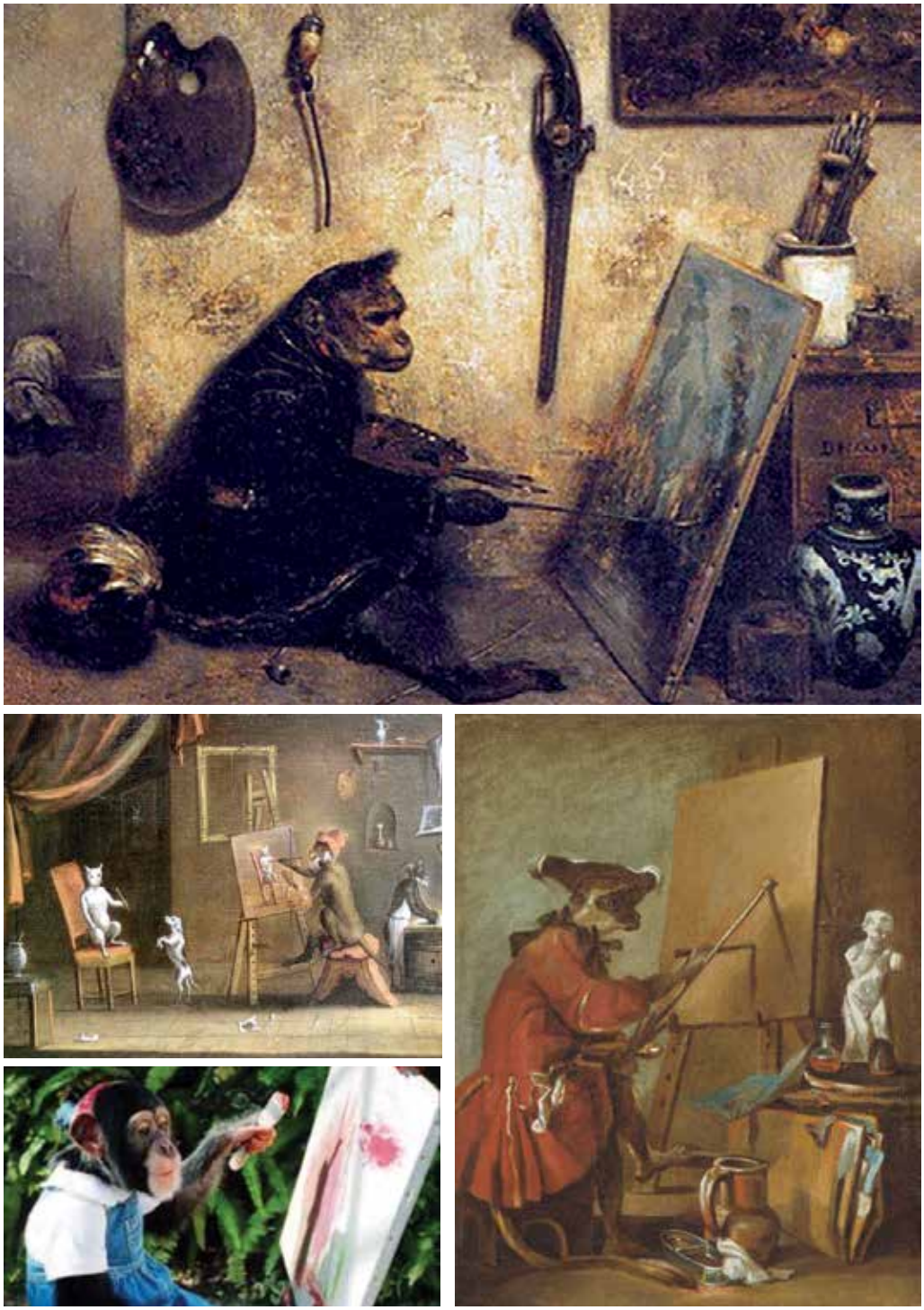
ولهذا السبب، لتجدن كل لوحة فنية إنما تُثَبِّت إلى الأبد لحظة عابرة تنتزعها من سيلان الزمان انتزاعا؛ فيقدّم لنا «الفن» بذلك لا الشأن «الفردي» وإنما «الفكرة/المثال»؛ أي كنه الشيء السيّال البدّال، ويعرض علينا ما «يبقى» منه و«يدوم» من غير ما «تغيّر» على وجه الدهر. والحال أن الشرط في هذا التغير المزدوج ـ تغيّر «الذات» وتغيّر «الموضوع» ـ ما كان هو فقط أن تتحرر الملكة العارفة من عبوديتها الأصلية وأن تُترك لحالها، ولكن ينبغي أيضًا أن تبقى نشيطة بكل طاقتها، رغم أنها تمسي محرومة آنذاك من بوصلة نشاطها الطبيعية التي هي دافع الإرادة. وذلك لأن العقل يبقى، أساسًا، خادمًا للإرادة، ونادرًا ما يتمرد هو عليها كما يحدث في حال القداسة والفلسفة والفن، بل حتى في حال الجنون.

وإذن، من شأن «العمل الفني» ـ وهو لا يزال فكرة في ذهن العبقري ـ أن يكون معرفة صرفة خالصة، لكن عند تنفيذ «العمل الفني»، حيث تكون الغاية منه تحقيق التواصل وعرض ما ينبغي أن يكون معروفا للناس متعارفًا عليه، تتدخل ههنا الإرادة من جديد: تخدم هنا الوسائل الفنية ـ التي تخضع إلى مبدأ العلل والمعلولات ـ الغايات الفنية... ولهذا أنت تجد الرسام يشتغل على تصحيح الرسم وعلى معالجة الألوان، وتجد الشاعر يرتب خطته ويهذب تعبيره وينظم أوزانه.

ومن شأن «العمل الفني»، وعلى خلاف الواقع، ألا يرينا ـ بما هو «صورة» ـ شيئًا لا يوجد إلا مرة واحدة ووحيدة؛ أي تعالق هذه «المادة» بعينها مع هذا «الشكل» بذاته؛ أي ما يشكّل العياني ـ الفردي: هذا الشيء بعينه؛ هذه المحفظة وليس غيرها، أو هذا الحذاء دون سواه... ـ وإنما شأن العمل الفني أن يظهر «الشكل» وحده، هذا «الشكل» الذي وقد أعطي في تمامه وفي ضوء كل أوجهه إنما هو «الفكرة/المثال» عينه. فمن أمر الصورة أن تقودنا

مباشرة من الفرد العياني إلى الشـكل الخالص. وهذا الانفصال بين «الشكل» و«المادة» من شأنه أن يقرب «الصورة» أكثر من «الفكرة/المثال». وما من صورة إلا وتجسد مثل هذا الانفصال، أكانت هي رسمًا أم منحوتة. ولهذا السبب، ينتمي هذا الانفصال، هذا الانقسام، بين «الشكل» و«المادة» إلى طابع «العمل الإستتيقي» وحده دون سواه؛ لأن دوره يتمثل في أن يقودنا نحو معرفة «الفكرة/المثال» (بمعناه الأفلاطوني). وإذن، من المهم بالنسبة إلى «العمل الفني» أن يقدّم لنا «الشكل» وحده، بلا مادة، صرفا غير ممزوج؛ وذلك على نحو مفتوح وبيّن لا لبس فيه. وهذا هو السبب الذي يجعل التماثيل المصوغة من شمع لا تعطينا إنطباعًا إستتيقيًا، ولا تشكّل أعمالًا فنية (بالمعنى الإستتيقي)، ولكن حين تكون قد أُحكمت صنعتهـا فإنها آنذاك تخلـق من الوهم مائة مـرة أكثر مما تحدثه أعظـم لوحة أو أفضل منحوتة. فلو هي كانت المحـاكاة التمويهية للواقع هي مبتغى الفـن، لكانت هذه التماثيل الشمعية تحتل المرتبة الأولى. وهكذا، فإنه وعلى خلاف العمل الفني الحقيقي الذي يهدينا مما لا يوجد إلا مرة واحدة ووحيدة ـ أي الشـأن الفردي العياني ـ إلى ما يوجد أبد الدهر وجودًا لا يتناهى؛ أي إلى الشـكل الخالص أو إلى الفكرة/المثال ـ فإن تمثال الشمع يقدم إلينا مظهر الفرد ذاته؛ أي ما لا يوجد إلا مرةً واحدةً ووحيدة، لكن من غير أن يعطي قيمة إلى الوجود العابر؛ أي إلى الحياة. ولهذا يحدث فينا تمثال الشـمع رعشة؛ لأن أثره يشبه أثر جثة هامدة.

قد يدور بخلد البعض أن المنحوتة تقدّم لنا الشـكل عن المادة بمعزل، وأن الرسـم يقدم لنا المادة بحكم أن الرسـم باللون يحاكي المنحوتة ويلونها. لكن آنها سـوف يتعلق الأمر بتصور الشكل بمعناه الهندسي الخالص. والحال أن الأمر لا يتعلق بذلك. وإنما يتعلق الأمر بالشكل بالمعنى الفلسفي، بالشكل من حيث هو يضـاد المادة؛ ومن ثمـة يتضمن الشـكل اللون والمساحة والنسـيج؛ وبكلمة واحدة: كل سـمة. تقدّم المنحوتة، من غير شك، وحدها الشكل الهندسـي الوحيد، إذ تقدمه بمسـاعدة مادة غريبة هـي الرخام الذي بواسطته تعزل الشكل عزلًا. ولا يقدم الرسم حتى هذا الكل وإنما مجرد الظاهر؛ أي أثره على الحسّ ـ البصر ـ وحسب جانب واحد. ومـن هناك، لا يخلق الرسـم الوهم حقًـا بأننا أمـام الشـيء عينه؛ أي شـكلًا ومادةً... وهكذا، فإنه حتى الرسم يقدّم لنا فقط الشـكل؛ لأنه لا يتمثـل فعله هذا، وهو فعل محدود جدًا، إلا على العين وحدها.



ڤيتكور كوزان: العمل الفني حامل للنفس على تأمل ما لا يتناهى

الذي عند مؤرخ الفلسفة الفرنسي ڤيكتور كوزان (1792 ـ 1867م)، أولًا، أن العمل الفني إنما هو «عمل أصيل وخاص بالإنسان»، يقطع في هذا ولا يستثني، ولا يرى أن الحيوان قادر على إنشاء «أثر فني»، حتى لو تخيله الرسامون مبدعًا:

والذي عند ڤيكتور كوزان، ثانيًا، أن كل «عمل فني»، مهما كان شـكله، أكان كبيرًا أم صغيرًا، وأكان عملًا تشكيليًا أم عملًا غنائيًا أم عملًا ناطقًا، من شأنه ـ سواء كان «جميلًا» حقًا أم كان «جليلًا» ـ أن يلقي بالروح في حلم يقظة وديع أو صارم، وأن يرقى بالنفس نحو ما لا يتناهى. ما لا يتناهي: هو ذا المصطلح المشـترك حيث الروح، وهي طامحة مجنحة، تركب على أجنحة الخيال كما سفن العقل، في طريق الجليل والجميل، كما في طريق الحقّ والخير.

يقول ڤيكتور كوزان: «ما من عمل فني لا يعبّر عن فكرة إلا وشـأنه ألا يعني أي شـيء إطلاقًا: يجب على العمل الفني أن يستقصد هذه الحاسة أو تلك، أن ينفذ إلى أعماق الروح، إلى نفس الإنسان، وأن يحمل إليها فكرة وإحساسًا قادرًا على أن يحرّك مشاعرها وأن يرقى بها».

بنديتو كروتشه: العمل الفني خيال غنائي

يعتبر الفيلسـوف الإيطالي بنديتو كروتشـه (1866 ـ 1952) الفن، بعامة، «حدسًـا» و«تعبيرًا». ويعد «الموضوعات الفنية» صورًا فنية وقد تُرجمت إلى موضوعات مادية بواسطة من التقنية. وهذه الموضوعات هي التي تسمى «آثارًا فنية»/ «أعمالًا فنية». ويقال عنها إنها «فنية» بضرب من الاسـتعارة: لوحات، منحوتات، بنايات معماريـة... ثم على نحو أعقد: كتابات أدبية وتأليفات موسـيقية... ثم «أسطوانات غنائية» و«تسجيلات لحنية» تقوم على إعادة إنتاج الأنغام والألحان. لكن، لا هذه الألحان والأنغام، ولا علامات الرسـم والنحت والمعمار، بأعمال فنية على التدقيق. إذ لا توجد الأعمال الفنية، على التحقيق، إلا في أنفس ـ أذهان ـ أولئك الذين يبدعونها ويعيدون إبداعها. ويقارن بنديتو كروتشـه هذا الأمر بما يحدث في عالم الاقتصاد: في الطبيعة لا وجود لشيء نافع في ذاته، وإنما النافع يوجد متى تقوم الحاجة إليه ومتى يوجد الشغل الذي تستمد منه هذه الأشياء وصفها كناية واستعارة. ومن شأن من أراد أن يسـتمد اقتصاديا قيمة الأشـياء من سـمتها الفيزيائية كما هي في الطبيعة أن يرتكب خطأ في الاستدلال بحيث ينسب إلى الطبيعة شيئًا لم تدعيه: القيمة.

يمكن للفنان أن يختار أن يبلغ هذه الرؤية الداخلية (هذا التعبير عن الإحساس الذي ينعشـه) بطريقة موضوعية. ومعنى أن يختار هذه الرؤية أو تلك هو أن يريد: أن يريد هذا الأمـر أو ذاك. ومن أمر الجانب الفعلـي ـ الفني، التقني ـ أن يتبـع هنا الجانب النظري الخاص بالرؤية. وكل ما يتعلق بشـأن «المادة الفنية» ـ تنفيذ الأثـر الفني ـ مرتهن إلى

التقنية، ومرجعه إلى المعايير الاقتصاديــة أو الأخلاقية وليس إلى المعايير الفنية. يمكن لفنانين كبار أن يكونوا تقنيين رديئين. والشــاهد على ذلك، مثال الفنان الإيطالي رفائيل الذي كان «فنانًا من دون يدين»، يتوفر لديه الإلهام لكن التنفيذ ليس مما يُفتح عليه فيه.

وقد جرَّ هذا الأمر على كروتشه انتقادات شديدة ذهبت إلى حد اتهامه بالقول بفكرة «اللوحة غير الموسومة». وهل يعني ذلك أننا كلنا، شأن رفائيل، فنانون بإمكاننا أن نتصور لوحات «السيدة» من غير أن تكون لنا المقدرة الفنية على رسمها؟

وجواب كروتشــه: لا شــيء أشــدّ خطأً من هذا الاعتقاد. ذلك أن الرسام رسام لأنه «يبصر» ما «يحس» به إنسان آخر إحساسًــا غامضًا ولا «يبصره» هذا الإنسان العامي في بصيرته. وبهذا يتميز «الفنانون» عن «أفناء الناس».

رد لويدجي باريسون على كروتشه:

تُعدُّ اجتهادات الفيلسوف الجمالي الإيطالي لويدجي باريسون (1918 ـ 1991م) من أهم الاجتهادات الإستتيقية في إيطاليا ما بعد عمل كروتشه. ومجمل آرائه يوجد مجتمعًا في كتابه الأساسي: «الإســتتيقا: نظرية التَّشَــكُّلِيَّة» الذي صدر عام 1954م وأعيد تنقيحه بعد ذلك مرات عــدة كان آخرها عــام 1988م، كما يوجد هــذا المجمل متفرقًا في كتبه: «مســائل الإستتيقا» (1965م)، و«نظرية الفن» (1965م) و«التجربة الفنية» (1974م). ولئن كان قد وُجد مفكرون جماليون إيطاليون إلى جانب كروتشــه، نظير جانتيلي وبانفي وديلا فولبي، فإن كروتشه هو الذي هيمن، أكثر من غيره، على مشهد الجماليات الإيطالية لزمن طويل. وكما قال باريسون في تقديمه للطبعة الرابعة من كتابه (1988م)، فإن كروتشه كان يشكّل المرجع الجمالي الأكبر، بل والوحيــد، في إيطاليا. لكن، بما أن وضع الفن قد تغيّر، منذ وفاة كروتشه في بداية الخمسينات من القرن الماضي، فقد كان من اللازم إقامة مقولات جمالية جديدة. إذ من شأن القول في الإستتيقا أن يتجدد كلما تجدد حقل الفن.

ينطلق لويدجي باريسون من حيث كان قد انتهى بنديتو كروتشه. ففي مقال نشره عقيب وفاة كروتشــه، وأدمجه بعد ذلك في كتابه عن «التجربة الفنية» يظهر باريســون كيف أن كروتشــه إذ عمد إلى فصل وحدة «العمل الفني» وهويته عن «تعدد» و«تنوع» «تنفيذاته» و«إنجازاته» و«أداءاته»، انتهى إلى الوقوع بين قرني الإحراج التاليين: إما أن يكون «العمل الفني» «جملة كليــة» قائمة الذات، وآنها على مُنَفِّذِهِ أن يلغي نفســه بنفســه، لكي يخدم «العمل الفني» بأكبر ما يقدر عليه، في نكران تام للذات. وإما أن يعبّر «المُنَفِّذُ» عن ذاته من خلال «العمل الفني»، لكن آنهــا يكون عليه أن يخون «فكرة» «العمل الفني» نفســها الخيانة. والحال أن هذا الإحراج إنما يلزم عن فصل كروتشــه، الفصل «التعســفي»، بين «فكرة» «العمل الفنــي» و«تنفيذه» أو «إنجــازه»، وذلك على نحو مــا كان قد ألمع إليه بالاستشهاد بأعمال الفنان رفائيل؛ حيث فصل فيها بين «الفكرة الفنية» الخالصة في ذهن

الفنان، و«التنفيذ» أو «الإنجاز» أو «الأداء» الـذي كان يوكله إلى «صناع» أو «حرفيين» يُفتَرض أن لا «فكرة» لهم؛ بما يجعلنا، في نهاية المطاف، أمام «فن منفصم»: فنان يملك الفكرة ولا يد له، وحرفي يملك اليد ولا فكرة له. ويرى باريسون أن ما أدى بكروتشه إلى الوقوع في هذا الإحراج إنما هو عيب يكمن في قلب فلسفته: هي فلسفة روح كونية وأعمالها، وليست فلسفة شخص وعمله. وإذا ما نحن فارقنا هذا التصور، واعتبرنا «منجِز» العمل أو «منفِّذه» أو «مؤديه» إذ يُنفذ العمل وينجزه ويؤديه، فإنه يعمل على أن يكون تنفيذه للعمل هو العمل نفسه، وهو الذي يصيّر العمل حاضرًا وحيًّا، وأن إنجازه/تأديته الخاص هو والتنفيذ والتصور شيء واحد؛ بحيث لا فرق، آنها نتجاوز هذه الثنائية الانفصامية التي أولجنا في إحراجها كروتشه. ثمة تعالق شديد، عند باريسون، بين تنفيذ العمل وأدائه. وليس يكون الإنجاز ممكنًا إلا من خلال نشاط شخصي وفردي، لا يضيف إلى التنفيذ الضروري للعمل شيئًا غريبًا عنه، وإنما «يشخصن» العمل.

هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى، فإنه ضد هذه «الروحانية الإستتيقية»ـ التي ينتهي إليها كروتشه، يلح لويدجي باريسون على أن «مادية» و«طبيعية» و«جسدية» «الفن» لا تنفصل أبدًا عن «روحانيته»: «إن لفي إرادة فصل العمل [الفني] عن مادته ركوبًا لضرب من المستحيل: والأمر أشبه شيء يكون بما لو أنك قمت بقطع أوصال العمل [الفني] وأردت البحث فيه على روح وقد افتُرضت أنها مخالفة بالتمام والكمال لجسده، وكما لو أنك نسيت أن العمل الفني كله إنما يتجسد التجسد أكمله في حضوره الفيزيائي الجسماني». والحال أن هذا هو ما يشكّل لغز «العمل الفني»: «أن نجد أنفسنا وجهًا لوجه أمام «شيء» وأن نكتشف فيه «عالمًا»، وأن نوجد في الوقت نفسه أمام بداهة موضوع فيزيائي ونجد في الحال نفسه أنفسنا أمام عدم قابلية عالم روحي إلى النفاذ إليه». بهذا ننتقل من إستتيقا «العمل الفني المكتمل» إلى نظرية «تكوُّن» «العمل الفني» و«تَشَكُّلِهِ». يقول باريسون في كتابه: «مسألة الفن»: «من شوبنهاور إلى كروتشه انتظم ضرب من الروحانية الإستتيقية باتساق كبير. لقد أمسى الفن نشاطًا جوانيًا وروحيًا خالصًا، وبات عرفانًا وتأملًا وحدسًا. ولَئِنْ هو حق أن هذين [=الفيلسوفين] عدَّا الحدس خلّاقًا؛ وبالتالي حافظًا على العمل والفعل، فإنه يحق أيضًا أن هذا الفعل والعمل إنما هو تشكيل؛ أي إنتاج شكل [صورة]، غير أن الصورة تبقى جوانية خالصة».

والحال أن «المادة الفيزيائية» ضرورية للفن، بما في ذلك فنون الصوت والقول. وبدل التصوّر الرومانسي للفن، الذي يعتبره بالأولى والأحرى والأجدر، «تعبيرًا»، يعتبر باريسون بالتصور المعاصر للصلات بين «المادية» و«الروحية» في «العمل الفني». ففي «الفن» تلتقي السمة «الروحية» والخصيصة «المادية» أو «الفيزيائية»، وتتمازجان، بل وتتماهيان، بالتمام والكمال. إذ في «الفن» لا شيء «فيزيائي» لا تكون له دلالة «روحية»، وبالتلقاء لا شيء «روحي» لا يكون له حضور «فيزيائي» أو «مادي». ومن شأن «الدلالات الروحية» ألا توجد اللهمَّ إلا إذا ما هي تجسَّدت، بل وتحققت، في جسم. وأفضل تعديل شكلي إنما يكون حابلًا بدلالة روحية. إنما العمل الفني، إن شئنا العبارة، كله جسم واحد، ولا روح له تقال

بالإضافة إلى الجسم، لا بوصفها «عمدة» ولا بوسمها «فضلة». كلا؛ ما كان «العمل الفني» «رمزًا»؛ وذلك لأنه ليس يمثل إلا نفسه، لا ولا كانت له «دلالة» تسمو عليه؛ لأن واقعه الحسّي نفسه هو دلالته. والأمر عائد إلى طبيعة الإنتاج الروحي: لأن «الفنان» ليس له من إمكان آخر للتعبير سوى الفعل ـ وفعله هو في الوقت نفسه تعبيره. ولهذا السبب، يلتقي في «العمل الفني» الكون والقول، الكينونة واللغة، الوجود واللسان؛ وذلك بحيث لا وجود لقول آخر سوى الوجود، ولا وجود لوجود آخر سوى القول: ثمة هوية تامة للروح والجسد؛ بمعنى الواقع الجواني والواقع البراني.

كان قد تساءل باريسون: ما الذي يهدي «الفنان» ويقوده ويوجهه إذا ما كان ثمة تزامن بين إبداع «الفكرة الفنية» وتنفيذها، وهو التزامن الذي يُفترض أنه هو ما يميّز الإنتاج الفني؟ وقد بدا له أن الجواب يكمن في اعتبار الإنتاج الفني توليفة بين «محاولة» و«تنظيم»؛ حيث يشكّل «العمل الفني» نفسه «قانونًا» و«ثمرة» للعملية نفسها التي تنتجه. ذلك أن من شأن «الفنان» أن يسلك في عمله عن طريق محاولات، من غير أن يعلم إلى ماذا ستقوده وما الذي سوف تنتهي إليه. وما كانت محاولاته هذه بمحاولات عمياء، وإنما هي بالأولى موجهة بهذا الشكل نفسه الذي يترتب عنها، عبر ضرب من الاستباق الذي ما كان «معرفة» وإنما هو «فعل» يمارسه العمل نفسه، عن طريق تصحيحات وتعديلات يبادر بها «الفنان» وهو في خضم عمله. وبهذا تكون السيرورة الفنية واحدية الاتجاه، شأنها تمامًا كشأن «الفكرة العضوية» التي تمتد من البذرة إلى الثمرة الناضجة، لكن هذه الوحدة لا تظهر إلّا في نهاية العمل، وذلك عندما يتحول الفنان، وقد أنهى مسار مغامرة كان من الممكن أن تقود به حتى آخر لحظة إلى الإخفاق، من مبدع إلى متفرج على عمله، ويدرك حينها أنه نجح في فعل ما فعل؛ لأنه عرف كيف يعثر على الطريقة الوحيدة التي قادته وهدته والتي اتبعها. ثمة جدليَّة بين «العمل الفني»، وقد اعتبر «تشكيليًا»، و«العمل الفني» وقد عُدَّ «مُشَكَّلًا». وثمة هوية بين الشكل الفني الجنيني والشكل الفني المكتمل. ويمكن تأويل العملية الفنية برمتها على أنها التحقق التدريجي من هوية. وذلك بمعنى أن العملية/السيرورة الفنية تنتهي عندما يصير العمل هو ذاك الذي أراده العمل، لكن على أساس أن العمل ما أراد أن يكون شيئًا آخر غير ذاك الذي استحال إليه وصاره. فالمبتدى والمنتهى سواء؛ أي أنه عملية/سيرورة فنية منظور إليها تارة في اللحظة التي تنشأ فيها، وتارة في اللحظة التي تختتم فيها. وإذا كان قد صح أنه في الإبداع الفني يكون الإختراع والتنفيذ متزامنين، بمعنى إذا صح أن «العمل الفني» نجاح خالص لا معيار له إلا في نفسه، فإنه يلزم عن هذا القول بأن «العمل الفني»، باعتباره مشكِّلا؛ أي باعتباره هاديا للعملية/السيرورة الفنية، وقد تقدمت عليه أحاسيس الفنان العملية القبلية الغامضة، إنما هو العمل إياه باعتباره مُشَكَّلًا؛ أي بحسبانه ناتجًا عن تمام السيرورة وثمرة لكمالها.

والحال أنه إذا ما نحن عدنا إلى تعريف كروتشه للفن، والذي يربط ربطًا وثيقًا بين «الحدس» و«التعبير»، فإننا ننتهي، بحسب التعريف الذي ارتضاه للفن [الفن=الحدس ـ

التعبير]، إلى النتيجة الجامعة التالية: لا يمكن أن يكون ثمة من «عمل فني» أولي اللهمَّ إلا وقد اكمل بدءًا وانتهى رأسًا؛ أي يكون قد أُدرك في ذهن الفنان إدراكًا حدسيًا وخرج كاملًا منتهيًا، مثلما خرجت أثينا كاملة مكتملة من رأس زيوس. فما أن يوجد هو «الشكل» ـ الذي كان على «الفكرة الحدسية» أن تتجسد فيه ـ حتى يتمّ البحث عن وسائل تجلية «الفكرة الموضوعية المثالية» لا في مضمار «الفن»، وإنما في ميدان «التقنية». ذلك أن كروتشه يرفض أن يأخذ بعين الاعتبار الأرسومات الأولية والتعديلات والتصويبات التي تسبق عملية الإبداع النهائية. وما كان إنتاج «العمل الفني»، عنده، إلا مجرد تنفيذ ساذج لصورة داخلية كانت قد تشكّلت من قبل تامة كاملة. والحال أن الصعوبة التي تواجه تصوّر «الفن» على هذا النحو إنما تكمن، حسب لويدجي باريسون، في التمييز الذي يقيمه كروتشه، في ميدان الفن، بين الحدس ـ التعبير كما يجد شكله في ذهن الفنان المبدع، وبين مضمار التقنية؛ أي الطريقة التي «يتوضع» بها هذا الشكل المشكّل قبلًا بالتمام في أدوات تصلح بالأساس لتبليغه إلى الغير، لكن لا تحوز في ذاتها، عند كروتشه، أية قيمة فنية. ثمة إذن «الفنية» و«الصنعية». ولئن صح أن من حق كروتشه أن يتحوط من النظرية التي تعتبر «الفن» مجرد فائض زخرف وفاضل تنميق ـ أي مجرد صنعة ـ فإنه يصح أيضًا أن كروتشه إذ يقبل بهذا التمييز المانوي، فإنه يحرم نفسه من كل وسيلة لفهم سيرورة تشكيل «العمل الفني»: تشكيلية/إنجازية الفن.

فقد تحقق، أنه حسب ما يذهب إليه لويدجي باريسون، فإن نظرية كروتشه التي تتحدث عن «العمل الفني» بحسبانه حدسًا ـ تعبيرًا ليس من شأنها أن تقتدر على تفسير تلك العملية العيانية التي هي عملية تشكّل «العمل الفني». وتكمن مشكلتها، كما يلح لويدجي باريسون على ذلك المرار العدة، في طريقة تصور كروتشه لتشكيل الصورة/الشكل الفني؛ وذلك لأن مذهب كروتشه في الحدس ينتهي إلى التغاضي عن «السيرورة» و«التشكل» و«البحث» و«المحاولة» التي منها ينبغي أن ينبثق النجاح. بالنسبة إلى كروتشه، فإن «الحدس» و«الشكل» و«الصورة» ينبغي أن تولد في ذهن الفنان ولادة كاملة، أن تبزغ هكذا فجاءة عن غدارة، بحيث أن هذا التلاقي غير الزمني بين «الشكل» و«الحدس» و«التعبير» ينتهي إلى نفي الجانب الجوهري في «العمل الفني»؛ أي أن يكون «ناجزًا» و«ناجحًا»؛ بمعنى أن يكون ثمرة سيرورة وتشكل. فمن شأن الحدس ـ التعبير، في عرف كروتشه، أن ينبثق هكذا انبثاقًا عفويًا تلقائيًا عن الحياة الروحية، كما لو كان فيضًا فجائيًا بلا أصل، ولا إنضاج، ولا سيرورة. والذي ينبغي أن يُعلم، عند لويدجي باريسون، أنه في البدء تكون بذرة «العمل الفني» الأولى، ثم تتخلق عنها ثمرة «العمل الفني» الثانية التي ما هي سوى «العمل الفني» وقد اكتمل اكتماله؛ لكن بين هذه وتلك توجد سلسلة من المحاولات التي من خلالها يجد الفنان قانون تنظيم الشكل، بل ويبدعه إبداعًا. ولَئِنْ كان كروتشه لم يعتبر أبدًا السيرورة الإبداعية، فلأنه ما كان قادرًا على فعل ذلك. كلا؛ ما كان قادرًا على التعرف على العملية الفنية في مجالها العياني، النفسي والسِّيَري؛ أي في مجال

يبقى من دون دلالة لديه. وهو ما كان قادرًا على اعتبار ذلك؛ لأن فلسفته هي فلسفة الروح المطلق وليس الفردي؛ فلسفة العمل الفني وليس الفرد، فلسفة الإبداع وليس المحاولة، وفلسفة الاكتشاف وليس السعي...

العمل الفني بين رومان إنجاردن ونيكولاي هارتمان:

كان الفيلسوف الألماني المعاصر نيكولاي هارتمان (1882 ـ 1950م) قد تبَّنى، في كتابه الشهير «إستتيقا» (1953)، نظرية الفيلسوف الجمالي البولندي رومان إنجاردن (1893 ـ 1970م) في «نمط وجود» «العمل الفني» [والأدبي على وجه الخصوص] والمسماة باسم «نظرية بنية طبقات العمل الفني»، محاولًا توسيعها لكي تتجاوز مجرد «العمل الأدبي» ـ الذي كان قد اتخذه رومان إنجاردن أنموذجًا ـ نحو سائر «الأعمال الفنية» الأخرى الرسمية والنحتية والموسيقية وغيرها.

وقد كان بدأ بذلك منذ عام 1946 حين وسَّع هو النظرية لكي تشمل «مسألة هوية العمل الموسيقي»، ثم «بنية اللوحة»، وأخيرًا «العمل المعماري» (1957م). وكان قد نشر بالألمانية عمله العمدة في الجماليات Aesthetik عام 1953م. وهو العمل الذي كان قد استند فيه، في تصور «العمل الفني»، بالكامل، إلى مفهوم «الطبقة» الذي كان قد قال به رومان إنجاردن عام 1931م. إلا أن إنجاردن يرى أن نيكولاي هارتمان قد «بدّل»، في إطار تطويره لأفكاره، مفهوم «طبقة العمل الفني»؛ مما قاده إلى الفصل بين مختلف «طبقات العمل الفني». وهو الفصل الذي لا يقبل به إنجاردن أبدًا.

ذلك أن رومان إنجاردن ميّز ـ لكنه لم يفصل ـ بين «الطبقة الفيزيائية» للعمل الفني و«العمل الفني» نفسه. وميّز أيضًا بين «العمل الفني» و«تحقيقاته» أو «إنجازاته» أو «أداءاته» التي تنتج عن مشاركة ذات متلقية ـ مؤدّي للعمل الفني، مفكّر جمالي، ناقد فني، مؤرخ فن ـ في التجربة الإستتيقية. وحدهما كل من مارتن هايدجر وهنري برجسون كانا قد دافعا عن فكرة أنه ليس يمكن بأي حال من الأحوال التمييز بين «الأساس الفيزيائي للعمل الفني»، من جهة، و«العمل نفسه»، من جهة أخرى، لكن نيكولاي هارتمان نظر إلى هذا التمييز باعتباره تفرقة بين «طبقتين»، كما لو أن «الأساس الفيزيائي» لعمل فني معيّن من شأنه أن يشكّل لوحده إحدى «طبقات» العمل التي يمكن تمييزها عن غيرها. لكن رومان إنجاردن يعترض على هذه «التفرقة»؛ وذلك لأنها إما تؤدي هي إلى تبديل مفهومه عن «الطبقة» في «العمل الفني»، أو تفرض علينا قبول ما لا ينتمي، حسب ما يبدو، إلى «العمل الفني» على أنه ينتمي إليه بالفعل ـ مثلًا مداد الطبع والورق المستعمل في صناعة الكتاب على أنهما جزء من «العمل الفني» وقد اتخذ ههنا طابع «عمل أدبي»، وذلك نظير مسرحية «فاوست» لغوته مثلًا... وهكذا، فإنه بحكم «فردية» الورق، يلزمنا، تبعًا لهذا المنطق من النظر، أن نقر بأنه توجد «نسخ» من هذا «العمل» بحسب تعدد أشكال أوراقه ومداد طباعته

وليســت توجد نسخة واحدة منه، حسب ما يقتضيه منطق التحليل. وفضلًا عن هذا، إذا ما نحن اتبعنا هذه الرؤيــة الفصلية لا الوصلية، فإن «العمل الفني» يصير ذا أشــكال وجود مختلفة: الطبقة الأساسية ـ أي ما يعده رومان إنجاردن «الأساس الفيزيائي» للعمل [طبقة الورق والمداد مثلًا في مســرحية مكتوبة] ـ ســوف يكون لها وجود حسّي، بينما «الطبقات الأخرى» ـ بمعنى طبقــة القصيــدة أو طبقــة اللوحة؛ أي ما يشكّل وحده حقيقة «العمل الفني» ـ ســوف لن يكون لها إلا وجود تبعي ظلّي شــبحي. وهذا الإلزام هو ما لا يقبل به رومان إنجاردن.

والحال أن الفيلسوف البولندي كان قد نظر إلى «العمل الفني» من وجهة نظر شيخه الفيلســوف الألماني إدموند هوســرل (1859 ـ 1938م). وهي وجهة النظر المدعوة بإســم «الفينومينولوجيا». وقد رأى رومان إنجاردن أن «الأعمال الفنية» و«الموضوعات الإستتيقية»، كما مبدعيها ومتلقيها وأنماط التعالقات بين الاثنين، يمكن بل ينبغي أن تدرس بمســاعدة من المنهج الفينومينولوجي [الظاهراتي]. ويسعى هذا المنهج إلى جعل هذه «الموضوعات» تَنْعَطِي انعطاءً مباشرًا في تجربة ذات شكل مخصوص، كما تَنْوَهِبُ انوهابًا إلى وصف وفيٍّ لمعطيات هذا المعيــش؛ وذلك بغاية النفاذ إلى «كنه» هذه الوقائع المعطاة واستكشــاف مضمون الأفكار العامة التي تدخل في حقل «موضوعات»/«منعطيات» هذا البحث. ومن شأن الدراسة الإســتتيقية، وقد فُهمت على هذا النحو، أن تدور على أربعة موضوعات: «الأعمال الفنية» و«الفنانون» و«عشاق الفن» و«علاقاتهم» أو «تفاعلاتهم». هؤلاء هم الشركاء في العلاقات الإســتتيقية، وهي علاقة تتمّ في موقف مخصوص حيث تنشــأ «معيشات قصدية» مفردة تقــوم بيــن «الــذوات» و«الموضوعــات»؛ أي تقوم ثمــة تفاعلات بيــن «الذات» و«الموضوع» الفني كانت قــد تقصّدتها الذات تقصدًا. وهكذا، فإنــه بين «العمل الفني» و«الهاوي له»، من جهة، فإن «العلاقة الإســتتيقية» هي التي تنشئ «الموضوع الإستتيقي» والذي هو محل نشأة «العمل الفني» حقيقة. ومن جهة أخرى، وعلى نحو أعقد، فإن العلاقة بين «المبدع» و«العمل الفني» الذي يتمّ «إبداعه» تتوسط ههنا بينهما. وفي الحالتين معًا، فــإن الكل يحدث في إطــار تفاعل قصدي لا يمكن أن يُســتبان اللهمَّ إلا في ســياق تحليل فينومينولوجي للمعيشــات التي تناســب هذا الحال. ذاك عرفناه جزء مــن تحليل «العمل الفني» و«التجربة الإستتيقية» هو الجانب الفينومينولوجي، لكن ثمة جانبًا آخر هو «التحليل الأنطلوجــي» الخالص للعمــل الفني (فــي بنيته وتنظيمه الشــكلي)، بصــرف النظر عن «التفاعلات» وعن «الذوات»، والذي يفترض التجرد عن اعتبار هؤلاء الشــركاء والتركيز على الطبيعة الشــكلية للعمل الفني وحدها. وهذا يفترض إقصــاء «المؤلف» حيث تصير مساهمته في «العمل الفني» مســاهمة عرضية. وبهذا يتمّ، في لحظة ثانية، تصور «العمل الفني» بحســبانه «كلية» أو «جملة» مســتقلة ومتناهية تُفحص لذاتها وتُعتبر لعينها. كما يفترض أيضًا استبعاد «القارئ» أو «الملاحظ» وقد أصبح عاملًا غير هام في وجود «العمل الفني» أكان مقروءا أم لا؛ بحيث تبقى مســرحية فاوســت لجوته، مثلًا، هي هي في بنيتها

المستقلة. وفضلًا عن هذا، يفترض التجرد عن اعتبار عالم العمل الخارجي، حتى وإن كانت توجد في هذا العالم موضوعات تصلح أن تكون نماذج لما هو حاضر في العمل اقتبس منها نمط وجودها. هذه مبدئيًا ثلاثة إقصاءات أو تجردات لإنجاز دراسة أنطلوجية عن «العمل الفني»، إلا أن رومان إنجاردن ما كان يتبعها في دراسته دومًا.

والذي يبدو أن رومان إنجاردن سلك عكس هذا المسلك بالتمام والكمال، بحيث لجأ، في دراسته للعمل الفني، أولًا، إلى المنهج الأنطلوجي، لكي يكمله، بعد ذلك، بالمنهج الفينومينولوجي. ذلك أن المنهج الأول لا يفترض فاعلين في تحليل «العمل الفني»، بينما المنهج الثاني يفترض وجود «ذات قصدية»، أكان مؤلفًا أم متلقيًا، باعتبارها شرطًا جوهريًا من الشروط الوجودية للعمل الفني. لقد حاول إنجاردن، في عمله على «العمل الأدبي بوصفه عملًا فنيًا»، العمل على إرضاء شروط الإقصاء والتجريد هذه من أجل أن يستبين الشكل البنيوي الأساسي للعمل الأدبي حسب «أربع طبقات تراكمية أساسية»؛ فكان أن قام بعمل أنطلوجي، لكن يبقى أن هذه البنية ذات الطبقات ليس من شأنها أن تصير «عملًا فنيًا» إلا في اعتبار قارئ يعمد إلى «تحقيقها» في فعل «قراءة»؛ أي في «معيش قصدي» زمني خاص. أكثر من هذا، لا تصير هي «عملًا فنيًا» إلا عند قارئ «يحققها» أو «تتعين عنده» في موقف إستتيقي مناسب؛ أي يكون قادرًا على إظهار قيمها ومزاياها الإستتيقية. وهو الأمر الذي سيعمل رومان إنجاردن على توضيحه في عمله الشهير: «في معرفة العمل الفني الأدبي»، حين ستمسي المسألة المركزية، عنده، تتمثل في معرفة الطرق المختلفة الممكنة للدخول في صلة مع عمل أدبي ومعرفته. وكان أن أمسى المنهج المتبع هنا هو المنهج الفينومينولوجي من حيث أنه المنهج الذي يقوم على تحليل «المعيشات»؛ أي الأحوال التي «تعيشها» «الذات» في صلتها «بالموضوع»؛ وذلك باستكشاف «الأفعال القصدية» المتعلقة بتلقي «العمل الفني» وبتذوقه وبتقديره وبتقويمه وبإعادة بنائه الذهنية وبنقده... لكن بعيدًا عن كل نزعة «سيكولوجية» لا ترى في «الموضوعات» ولا في «المعيشات» سوى «أحوال نفسية»، مع السعي إلى استكناه ـ اكتشاف كنه ـ «الوقائع» و«الأفعال» و«السمات» و«القيم» وليس إلى إضفاء طابع نفساني عليها.

وهكذا، يعرض علينا رومان إنجاردن تحليلًا للعمل الفني ـ بدءًا من نموذج «العمل الأدبي» ـ يجمع بين «البعد الفينومينولوجي» و«البعد الأنطلوجي»، في إطار ما سمي «أنطلوجيا الأعمال الفنية»:

والحال أن التحليلات «الأنطو ـ فينومينولوجية» التي أجراها رومان إنجاردن، منذ عام 1928، على «العمل الفني الأدبي»، ثم بعد ذلك على «الأعمال الموسيقية» و«الأعمال الفيلمية» و«الأعمال البصرية» و«الأعمال المعمارية» تسمح بتقديم صورة إجمالية حول «نمط وجود العمل الفني» بعامة. وقد وجد أن «العمل الفني» تتسم عناصر بنائه أو شكله البنيوي بالسمات الأربع عشر التالية:

1 ـ يباين «العمل الفني» «الموضوع الواقعي» من حيث «نمط وجوده»: «العمل الفني» عمل «تشكيلي» و«قصدي» خالص ينهض على أساسين أنطلوجيين: أفعال المؤلف الإبداعية، من جهة، وأساسه الفيزيائي المادي المتمثّل في نص مطبوع أو في كراسة نوتات موسيقية أو في قماش لوحة أو في مواد بناء عمارة، من جهة أخرى. وهذا الأساس الفيزيائي ـ المادي هو الذي يعطي للعمل الفني ديمومة في الزمن. وهو الذي يسمح له بأن يكون «موضوعًا قصديًا» تذاوتيا [بين ـ ذاتي/ قائمًا بين الذوات] تتشاطره جماعة الملاحظين أو القراء أو المستمعين...

2 ـ على الرغم من أن «العمل الفني» يجد أصله الذاتي في أفعال صاحبه «القصدية»؛ أي أن صاحبه «يتقصد» لعمله أن يكون «عملًا فنيًا»؛ فإنه ما كان هذا العمل «كيانًا» نفسيًا، ولا أمكن اختزاله إلى «معيشات» مؤلفه، لا ولا ردّه إلى «معيشات» متلقيه. صحيح أنه «موضوع» متفرع، أنطلوجيًا، عن معيشات مؤلفه ومتولد عنها، ومتعلق، وجوديًا، بها ومنوط بها، كما أنه رهين إلى أساسه المادي الذي أقيم عليه، لكنه في الوقت نفسه «مستقل» عن هذه «المعيشات»، و«منفصل» عن هذا «الأساس»؛ وذلك لكونه يقدّم لنا «بنية خاصة» و«نمط وجود قائم الذات» «وسمات مخصوصة». وأخيرًا، فإنه يلزم «العمل الفني»، بما هو «موضوع قصدي»، أن يميّز عن «أساسه المادي» الذي هو «موضوع واقعي» ممنو بنمط وجود خاص. فلا يمكن اختزال مسرحية غوته فاوست ـ في الورق الذي كتبت عليه أو في المداد الذي طبعت به، ولا رد لوحة ليوناردو دافنشي ـ الموناليزا ـ في القماش الذي رسمت عليه أو إلى الريشة التي رسمت بها، لا ولا إرجاع سمفونية بيتهوفن ـ التاسعة مثلًا ـ إلى كُنّاش النوتات التي دونت عليه...

3 ـ وإذ يتمّ اعتبار «العمل الفني» في «بنيته الشكلية الجوهرية»، فإن ما من «عمل فني» إلا وشأنه أن يتشكّل من «طبقات» أو من «شرائح» متعددة مكونة، في حدّها الأدنى، من «طبقتين اثنتين». وهكذا، نجد «العمل الأدبي»، مثلًا، مكونًا من أربع طبقات/شرائح: طبقة الملفوظات الصوتية، وطبقة الوحدات الدلالية، وطبقة العبارات، وطبقات الموضوعات المجازية وقد توسلت بالعبارات.

4 ـ يوجد ترابط جوهري بين مختلف «الطبقات» والوحدة الشكلية لمجمل «العمل الفني».

5 ـ يشكّل تعالق مختلف «طبقات» «العمل الفني» شرط تفاعلها، وعنه يتكون تناغمها التعددي.

6 ـ يتضمن «العمل الأدبي» بعدين: بعد «تزامني» حيث تتواجد فيه كل «الطبقات» في نفس اللحظة، وبُعد «تعاقبي» حيث تتعاقب الأجزاء. لكن، لَئِنْ كان «نظام التتابع» فيه لا يتوافق بالتدقيق مع «نظام التزامن» الفعلي للقراءة، فإنه يشكّل أساسه البنيوي الحاضر في العمل والمتحقق في القراءة.

7 ـ يتميز «العمل الأدبي» عن الكتابات الأخرى (لا سيما منها الكتابات العلمية والتاريخية أو الصحافية) بكونه لا يعرض علينا صدقية قضايا تدخل في باب «الحقّ» أو «الباطل»؛ وإنما يقدم لنا فقط «موضوعات مصوَّرة» في العمل ـ أعمال مجازية ـ وليست مأخوذة بالضرورة من عالم الوقائع. والوضع إياه نصادفه في الفنون الأخرى التصويرية: الرسم والمسرح والسينما وفن الميم. هذا ويشكل العالم المجازي والمصوّر والمشكّل الذي تتخيله الأعمال الفنية «عالمًا وهميًا منغلقًا على ذاته»...

8 ـ يجب تمييز «العمل الأدبي»، معتبَرًا في ذاته، عن «تحقيقاته»/«إنجازاته»/ «تأويلاته»/ «أداءاته» المترتبة عن مختلف أفعال القراءة الفردية لرواية أو قصيدة مثلًا أو بمناسبة عروض مسرحية للنص المسرحي نفسه، أو بحسب مختلف أفهام المتفرجين وتقديراتهم. وبالقدر عينه من التمييز ينبغي التفريق بين العمل الموسيقي «في ذاته» ومختلف ألوان أدائه عند مختلف العازفين له على مرّ العصور وبحسب تباين مهارات العزف والأداء...

9 ـ إذا ما نحن اعتبرنا «العمل الفني» في ذاته وعارضنا بينه وبين «إنجازاته»/«أداءاته»، فإننا نعي آنها بأن وجوده إنما هو «عالم إمكانات»؛ بحيث ما من أداء له إلا وهو أبراز لوجه من هذه الإمكانات؛ أي أنه إمكان بين إمكانات الشيء عينه لا يمكن أن تستنفذ. ذلك أن ثمة إمكانات أخرى تبقى دائمًا مضمرة في أي «عمل فني» ويمكن إبرازها عند أي «إنجاز» أو «تحقيق»...

10 ـ وبهذا يتمّ إنجاز هذه «الإمكانات غير المحددة»، إنجازًا جزئيًا على وجه الدوام، من لدن التحقيقات/الإنجازات المتوالية للعمل الفني، لكن على نحو أرسومي/خطاطي فقط لا يستغرق العمل «في ذاته» كل الاستغراق ولا يستنفذ «إمكاناته» جميعها كل الاستنفاذ. أكثر من هذا، يمكن لتحقيق إمكانات عمل ما أن «تتفوق» على العمل نفسه أو أن تبقى «دون مستواه». ومن ثمة توجد تحقيقات للعمل متعددة ومتغيرة: وفية وغير وفية، محقة في تأديتها دقيقة أو مبطلة للعمل مشوِّهة...

11 ـ تكوِّن البنية الأرسومية/الخطاطية للعمل الفني، معتبرة في ذاتها، ضربًا من «الهيكل» المطابق لنفسه القائم خلف كل «إنجازاته الممكنة». وهذا «الهيكل» الأصلي هو الذي يضمن «هوية العمل الفني» إذ يتمّ تلقيه بمختلف ألوان التلقي المتباينة طيلة حياته التاريخية. هذا بينما تحقيقاته/إنجازاته/أداءاته تبدي معنى العمل بالتدرج، وتعرضه في ملئ سماته المتجسدة.

12 ـ يعد تحقيق «العمل الفني»، أو إنجازه أو أداؤه، بمثابة «فعل قصدي» يساهم فيه القارئ أو المتلقي في تأليف العمل. وعن هذا «التحقيق» أو «التعيين» أو «الإنجاز» يستحيل العمل الفني إلى موضوع إستتيقي. وإذن؛ يلزم التمييز بين ثلاثة كيانات: «العمل الفني» في أساسه المادي، و«العمل الفني» في ذاته؛ أي في بنيته الخطاطية، و«العمل الفني» بما هو يتجلّى في تعيّنه وقد صار بذلك الموضوع الإستتيقي على التحقيق.

13 ـ يحتوي «العمل الفني»، في ذاته، في كل طبقاته المتعددة على مختلف السمات: ثمة سمات محايدة أو طبيعية تعود إلى بعض خصائص أساسه المادي، وثمة سمات فنية، وثمة سمات إستتيقية تظل غافية حسب نمط إمكاني إلى حين أن تتعين.

14 ـ يؤدي تقدير جملة المزايا الإستتيقية في موقف التحقيق الإستتيقي إلى حدس تناغم في المزايا. وهو الحدس الذي يعود إليه الفضل في تحديد القيمة الإستتيقية للعمل الفني.

هي ذي مجمل سمات «العمل» الفني في تصور المفكر الجمالي البولندي رومان إنجاردن.

سوزان لانجر: العمل الفني عمل توهيمي

يتضمّن «العمل الفني»، حسب الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر (1895 ـ 1985م)، شيئًا معينًا يميّزه عن كل ما هو «شيء» أو «موضوع» ناتج عن «الصنعة البشرية». ذلك أن «العمل الفني» غير «الشيء الصنعي». وهذا «الشيء» المائز الذي من شأن «الفنان» أن «يبدعه»، وليس أن «يصنعه»، تحدده سوزان لانجر على أنه «مظهر خالص» أو على أنه «وهم». وهي تسميه، على التدقيق، «وهما أوليًا» أو «وهما بدئيًا». وتبعا لألوان «التوهيم البدئية» هذه، يمكن أن نقوم بتصنيف مختلف التجليات الفنية التي تتبدى في وسائط التعبير الكبرى [=الفنون]؛ شأن الموسيقى والفنون التشكيلية والرقص...

والحال أنه عندما نتحدث عن «الفنان»، فإننا نقول، بجامع القول، إنه ذاك الذي «يبدع» عملًا، وليس ذاك الذي «يبنيه» أو «يشيده» أو «ينشئه» أو «يصنعه». ولا يقبل «الفنانون» أنفسهم أن نعتبر ثمرة عملهم كما نعتبر شيئًا قد «صنعه» صانع أو «أقامه» حرفي، مهما كانت حرفيته ومهارته، بل ينظرون إلى أنفسهم باعتبارهم ينتمون إلى شريحة اجتماعية خاصة، بله حتى مهمشة، من شرائح المجتمع؛ هي شريحة «المبدعين».

ولئن هو كان «الفنان» مبدعًا، فلأنه يملك مقدرة غير عادية على أن يمنح الوجود إلى شيء ما كان موجودًا من ذي قبل، وهو ما يقابل إخراج الشيء من العدم إلى الوجود. والحال أن عمل الفنان ـ المبدع يكمن، على وجه الخصوص، في ضم المواد المتوفرة قبلًا ونضدها ونظمها وجمعها وتوليفها على شاكلة شيء جديد. لكن، فيم يختلف عمل «الفنان» و«المبدع» عن عمل الحذائي والنجار والطباخ الذين يصنعون ويعدّون هم أيضًا، بالاستناد إلى مواد معطاة، أشياء، هذا بينما نقول عن «الفنان» إنه «يبدع»؟

ولكي تجعلنا نتبيّن الفارق الجوهري بين هذه «الحرف» و«النشاط الفني»، تلجأ سوزان لانجر إلى مقارنة صناعة الحذائي بإبداع «عمل فني». فعندما يريد أن يصنع الحذائي حذاء، فإنه يلجأ، تمامًا كما يفعل «الفنان»، إلى نضد المواد الموجودة: يقطع الجلد ويخيطه ويلصقه بالبواطن... والجمع أو الحصيلة يثبت لدينا هذا الشكل المعهود لنا الذي نسميه «الحذاء». لا شي تمّ إبداعه هنا، لا شيء أخرج من العدم إلى الوجود. يمكن

أن يعترض على الفيلسوفة بالقول: إن شكل الحذاء ما كان موجودًا من ذي قبل، وإذن الشكل قد تمّ إبداعه إبداعًا. تذهب سوزان لانجر، بالضد من ذلك، إلى القول بأن هذا الشكل ـ الحذاء ـ إنما هو توليف للجلد مستحدث، وأن الحذاء ما كان سوى موضوع ـ شيء ـ من شيء ـ من جلد.

لنعد الآن إلى «الفن»، ولنأخذ مثال الرسم. ترى الفيلسوفة أنه لئن كنا نحن نعتبر صناعة الرسم إبداعًا، فلأنه يلزم أن تكون مباينة لصناعة الحذائي؛ بمعنى أن ثمة شيئًا معينًا لم يكن يوجد من قبل وأمسى عليه أن ينبلج وأن ينبعث بأثر من نضد مواد إلى بعضها البعض (قماش، أصباغ...).

ولكي تدعم سوزان لانجر أطروحتها هذه، التي تقول بأن «العمل الفني» إبداع، تدعونا إلى تأمل المثال التالي: عندما نتأمل لوحة معينة، فإن ما ينجلي أمام أعيننا ما كان هو بنية أصباغ على قماش، وإنما هو، بالأولى، بنية فضاء تشمل أشكالًا متباينة من الخربشات وقد اختطت وأحجامًا من أشكال مختلفة وقد كسيت ألوانًا... إلخ. وبالجملة، فإن ما نراه على اللوحة إنما هو جملة ما نصطلح على تسميته باسم «الصورة». ومن شأن هذه الصورة أن «تظهر» ظهورًا وأن «تنجلي» انجلاءً؛ لأن الفكر يسقط اعتبار تلك المواد التي، بفضل لمها ونضدها وجمعها، سمحت لتلك الصورة بأن تولد وبأن توجد. وهكذا، ما انبلجت الصورة أمام الناظر بفعل أن مختلف عناصرها الشكلية كانت متضمنة في المواد الأساسية التي تشكلها ـ القماش والأصباغ وغيرها... ـ والتي ما أن نُضِدت هي حتى أجلت لنا عن الصورة الإجلاء، وإنما تبدت الصورة لأن فكر المتأمل ضرب صفحًا عن المواد التي منها وعنها تألفت هذه الصورة، وأعرض عنها ولم يعتبرها اعتبارًا ولم يعرها انتباها. وبهذا، انبلجت هي الصورة وبزغت هكذا، فجاءة عن غدارة، كأنها عمل من أعمال ساحر بادر إلى «تحويل» «مواد» إلى «صورة» بعمل «من أعمال السحرة». وإنها لإبداع فنان.

وتسمي سوزان لانجر هذه «الصورة»، التي تبدو على القماش، «ظهورًا» أو «تظهرًا» أو «مظهرًا خالصًا». وهو مظهر خالص؛ لا لأنه كالحذاء الذي يبدو شكلًا للجلد وقد تمّ الاشتغال عليه وتحويله تحويلًا، وإنما لأن الصورة شيء جديد، أو يبدو أنه هكذا نشأ نشأةً فجائية، لا صلة تجمعه إطلاقًا بالعالم الطبيعي الملموس، ولا يملك أية دلالة عملية أو منفعة غرضية. فمن شأن الفضاء والبنى والأحجام المدركة على القماش ألا تخضع إلى أيّ معايير لموضوعات متعيّنة عادية. ولا يمكن أن نلمسها، وأن نقيس عمقها، أو أن نزنها. فما نتأمله إنْ هو إلا رؤية خالصة ليس إلا، ظهور، مظهر، فضاء افتراضي. وذلك نحو ما يظهر انعكاس شيء على مرآة: وهم. لكن هذا «الوهم» الذي اتخذ له فضاءً ـ هذا الوهم المتفضي ـ إنما هو ثمرة تختلف عما يوجد على اللوحة؛ لأن الفضاء المرآتي الوهمي انعكاس لفضاء واقعي ـ ما تعكسه المرآة، صورة هذا القط الماثل أمامها مثلًا ـ بينما «الفضاء الافتراضي» ـ الذي تجسده اللوحة ـ ما كان الداعي إليه فضاء واقعي يعد بمثابة انعكاس له؛ فلا شيء في

الفضاء الواقعي [العالم الفيزيائي] مرتبط ارتباطًا مباشرًا بـ «الفضاء الافتراضي» الذي يظهر على القماش.

هذا الوهم الفضائي، هذه الصورة الافتراضية، إنما هي شيء يبدعه الفنان. فإبداع الفنان لذلك الوهم الذي هو الفضاء إنما يشكّل أحد المبادئ الأساسية للإبداع الفني. وبواسطة من هذا المبدأ يفلح الفنان في أن يعزل العناصر التي تدرك بصريًا عن كل ارتباط بالواقع الملموس. وهو ما يفرض علينا أن ننظر إلى «العمل الفني» بنظرة مخالفة لتلك التي ننظر بها إلى موضوع عادي؛ أي من دون أن نعتبر وظيفته وعلة وجوده وغايته العملية أو صلته بالموضوعات التي تحيط به. وهكذا، فإننا حين تقع عيننا، مثلًا، على كرسي، نفترض افتراضًا مباشرًا أنه شيء يصلح للجلوس عليه. ولربما نعتبره قطعة من أثاث قاعة أكل، أو لعلنا نعده عينة تدلُّ على طراز معين من الأثاث ينتمي إلى عصر بعينه. لكن صورة الكرسي التي تظهر على اللوحة ليست توجد لها أية دلالة عملية ولا أية صلة استمرارية مع الفضاء الواقعي (فلا نقدر على أن نلمس كرسي اللوحة، ولا أن نجلس عليه، ولا أن نزيله من مكانه). كلا؛ ما كان هو إلا «شيئًا افتراضيًا»، وعلة وجوده الوحيدة أنه يساهم في إبداع «فضاء افتراضي» يوجد فيه. وهذا «الفضاء الافتراضي» الذي تضمن هذا الكرسي الافتراضي لا يوجد إلا لغاية لإدراك البصري الذي يسمح لنا بدرك مضمون الصورة التعبيري.

ويمكن أن نتساءل عمّا إذا كان «العمل الفني» ـ إن هو أراد أن يوجد ـ يحتاج إلى أن يعلو على الواقع بعض علوٍ، وإلا فلنا أن نتساءل حينها ـ وهو والشيء الواقعي سيان ـ: ما الغاية من هذه التجربة؟ ذلك أن الفصل بين الشكل [الفني] وصلته بالعالم الفيزيائي العادي إنما غايته، حسب ما تذهب إليه سوزان لانجر، هي تحرير الصورة [الفنية] من كل دلالة عيانية مادية. ولذلك، يمكن، بناء على ما تقدم، أن نمنح «العمل الفني» دلالة جديدة، ومضمونا محملًا بواقع آخر من طبيعة غير مادية. وهذا المضمون هو ما تسميه سوزان لانجر باسم «الدفق الحيوي» Vital import. وهو مفهوم يشير إلى الحياة كما نشعر بها جوانيًا. هذه السمة، التي ترى سوزان لانجر أن من شأنها أن تميّز كل «عمل فني»، هي تلك السمة التي ندركها ونشعر بها باعتبارها «مثيل» الإحساس الذي نعيشه أو الانفعال أو حالة الوعي أو أي حال تشكّل جزءًا من حياتنا الوجدانية، أو «نظيره» أو «شبيهه» أو «مكافئه».

وهكذا، يتحصل لنا أن الشكل الفني إنما هو «صورة افتراضية» لا تأخذ بعين الحسبان العالم الواقعي [تتجرد منه]، والتي هي في الوقت نفسه «دفق حيوي» يعبّر عن طريقة وجود «إحساس بشري». ولكي يخلق «الفن» هذه الصورة، فإن عليه أن يتبع الخطوات التالية:

1 ـ إبداع وهم أساسي ـ أي فضاء افتراضي ـ ودعمه؛

2 ـ تجريد عناصر هذا الوهم من العالم الواقعي الذي يحيط به؛

3 ـ صوغ هذا الشكل بحيث يتلاءم [يتوازى، يتصادف] مع شكل الإحساس البشري بلا انبهام أو التباس أو تشوش؛ أي إعطاء هذا الشكل دفقًا حيويًا.

لكن، ما هي الوسيلة التي يفلح بواسطتها «الفنان» في إنشاء هذا الشكل الخالص المنفصل عن الواقع الفيزيائي؛ عنينا به الشكل الذي يمسي رمزًا للإحساس البشري؟

وجواب سوزان لانجر: بواسطة نضد «الفنان» عناصر الشكل نضدًا، فإنه يخلق معه وهم حركة أو نمو. فالفنان بنضده لأشكال وخطوط وألوان لوحته، يفلح في إنشاء وهم الحركة والتوجه والتقارب والتباعد والتنامي... وهذا الانطباع بالحركة إنما هو وهم خالص؛ إذ في الواقع لا شيء تمت زحزحته من مكانه، والكل بقي ثابتًا على حاله. لقد خلق «الفنان» ما تسميه سوزان لانجر «شكلًا حيًّا». لكن كيف يمكن أن يتناسب هذا «الشكل الحيّ» مع «بنية الحال»، لا سيما بنية الحياة الوجدانية؟ حسب سوزان لانجر، فإن مبدأ الحياة نفسه، أكانت هي حياة نباتية أم حياة حيوانية، يكمن بالذات في هذا التغير، في هذا النمو، أو في هذه الحركة الموصولة (ولادة الخلايا وموتها، التنفس، الدورة الدموية... إلخ) التي تتمّ داخل شكل ـ قالب ـ ثابت. وإذا ما هو توقف هذا التغير، هذا النمو البيولوجي، فإن الشكل ـ القالب ـ الدائم الذي هو الجسم وأعضاؤه سرعان ما يموت. وهكذا، فإن الحركة الموصولة التي تتصرف داخل شكل ثابت تشكّل مبدأ الحياة نفسها. وكما أن ثبات الحياة البيولوجية يضمنه تطور دائم، فإن ما يضمن التوازن العقلي، الذي يشكّل طبعنا وشخصيتنا، ويؤسّسه إنما هو التغير الموصول لرغبتنا وأحاسيسنا وعواطفنا وتطلعاتنا العميقة؛ أي كل ما ينتمي إلى حياتنا الوجدانية. وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى الرسم الذي بفضل ما يُحدثه من انطباع بالحركة أو التغير الدائم من شأنه أن يبدع داخل شكل ثابت. ويتشابه الرسم بهذا ـ يتناسب، يتماثل ـ مع الحياة بعامة؛ لا سيما منها الحياة الوجدانية. وكأنه يخلق «بنية موازية» ـ صورة افتراضية، وهمًا حيًا، دفقًا حيويًا ـ لبنية أساسية ـ هي بنية وجداننا؛ حيث تقوم «المماثلة» بينهما على الحياة والحركية...

وإذن؛ يتضمن إبداع فضاء افتراضي صورة افتراضية تعطي الانطباع بالحركة: هو ذا ما يكوّن «الوهم» الأولي الذي يخلقه الرسام في لوحة. وإبداع هذا الوهم، الذي ينشأ عن عدم وكأنه من عمل ساحر، هو ما يميّز «العمل الفني» البصري عن كل صناعة بشرية.

تصور مارتن هايدغر لكنه العمل الفني

فكر الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر (1889 ـ 1976م) في أمر «الفن»، بعامة، بمعزل عن كل علم بالفن Esthétique، وذلك بما العلم بالفن؛ إذ نُحت على وزان لفظتي: «لوجيقا» Logique (علم صور وقواعد الفكر)، و«إتيكا» Ethique (علم الأخلاق الجمعية (éthos)؛ أي موقف الإنسان الوجداني الجواني والطريقة التي بها يحدد هذا الموقف سلوكه)، كذلك «الإستتيقا» Esthétique هي العلم بسلوك الإنسان الحسّي والوجداني والدراية بما يحدده.

ولئــن كان ما يحدد الفكر هو «الحقّ»، وكان ما يحدد الموقف أو الســلوك الإنســاني هو «الخير»، فإن ما يحدد إحساس الإنسان هو «الجميل». ولما كان من شأن «الفن» أن يبدع «الشــأن الجميل»، صار التفكير في «الفن» «إستتيقا». فحد «الإســتتيقا» أنها «نظر في الفن»، وشــأنها أن «تضع» «العمل الفني» وأن «تتمثله» بما هــو «موضوع» معروض على «ذات» مقــام تلقاءها. غير أن نظرها ما كان مطلق النظر، وإنما شــأنها أن تنظر في أمر «العمل الفني» بحسب النظر التقليدي في الكائن؛ أي بجعل كينونته مهملة منساة. أكثر من هذا، شــأن «الإســتتيقا» أنها تنظر إلى الفن باعتبار ثنائي: الذات/الموضوع. لذلك كان «العمــل الفني»، عندها، «تعبيرًا» شــأنه أن تنشــئه الــذات، وأن «ينطبع» لــه المتلقي. وبالجملة، شأن «الإســتتيقا» أن تحول «العمل الفني» إلى «موضوع» «إحساس» و«تمثل». والحال أنه لما يتحول «الفن» إلى «موضوع»، يمكن أن يصير آنها ـ وبئس الصيرورة هي ـ «محلًا» للعرض و«تحفة» في المتحف و«موضع» تذوق وتقدير وتقويم؛ وبالتالي يســتحيل جزءًا مما يسميه الحداثيون «الثقافة».

والحق أن هايدجر يدعونا إلى ضرورة «التحرر من النظر الإســتتيقي إلى الفن»؛ أي إلى التحرر من رؤيته بمنظوري «التعبير» و«الانطباع». كما يدعونا إلى التحرر من منظور «الإنسان الجمالي» على نحو ما وُجد عند نيتشه. ذلك أنه لَئِنْ كان نيتشه قد فكر في أمر «الفن»، فإنه فعل ذلك بدءًا من منظور «الفنان المبدع» و«الجمهور المتلقي»؛ ومن ثمة، ظل نيتشــه سجين «الإســتتيقا»؛ أي أنه بقي حبيس النظر في حالة «الإبداع» أو «الخلق»، وحالة «التلقي» أو «الانطباع»؛ على الرغم من أن إســتتيقا نيتشه كانت إستتيقا «قصوى» ذهبت بحالة الخلق أو الإبداع إلى استعداداتها الجسدية الأولى، وربطتها بما وراء الفن؛ أي بإرادة القوة. ثم إن نيتشــه حافظ على التعارض الميتافيزيقي الكلاســيكي بين «الفن» ـ الوهم ـ و«الحقيقة». وحتى إذ هــو فضّل «الفن» على «الحقيقة» و«الوهم» على «الحقّ»، فإن تصوره للحقيقة ظل دون مســتوى التصور اليوناني، بحسبان الحقيقة انجلاءً وانكشافًا وتبديًا.

وفي اعتبار هايدغر، ما كان لكنه «الفن» أن يعبِّر عن الأمر المعيش. فليس من شــأن الفنان أن يعبّر، في عمله، عما يعتبره «حياة الروح»، حتى يتخذه مؤرخ الثقافة مَعْلَمَة تأريخ لثقافة عصر ما. لا ولا كان من كنه «الفن» أن يعمد الفنان إلى نقل الواقع نقلًا واستنساخه نسخًا. هذا فضلًا عن أن تكون بغية الفنان إنتاج ما يستلذ به الجمهور ويستطيبه ويستعذبه. إنما يتمثل كنه «الفــن»، على الضدّ من ذلك، فــي أن الفنان يُمَكِّنُ فــي عمله «الكائن» المختفي من أن ينجلي، ويمكن «الإنســان المتأمل في العمل الفني» من أن يكتشــف هذا الكائن الذي يحيا وسطه حياة الأعمى وكأنه يكتشفه من جديد. ومن ثمة، ما كان العلم هو الذي شــأنه أن يكشــف لنا الكائن ويجليه، وإنما، بالضد من ذلك، شــأنه أن يعمي عنه ويخفيه. إنما شأن الكائن أن ينجلي في الفلسفة الأصيلة وفي الشعر العظيم. فالفن ـ وقد

اتخذ ههنا صورة الشـــعر ـ هو ما من شأنه أن يجعل «الكائن» أكثر «كائنية» من تلك التي ينجلّي ـ أو بالأحرى ينعمي ـ بها في اعتبار الحسّ المشترك والحس العلمي. هذا مع تقدّم العلم، أن الحديث دائر هنا على «الشعر»، لا على «الأدب» الذي يجد هايدغر في اصطلاحه إسفافا بروح الفن الشعري وعادة حداثية صنعية تعميلية.

ثم إن هايدغر لم ينظر في «بدعية الفنان»، ولا في «ذائقية الجمهور» هو نظر، وإنما قصر نظره، بالضد من ذلك، على «العمل الفني ذاته». فالفن عنده ما تحقق في «العمل الفني» لا غير. وهو عمل شأنه أن يُجلي عن الكائن المخفي في بهائه وسنائه. إذ من شأن «العمل الفنـــي» أن ينظر إلـــى «الكائن» النظـــرة الخالصة، وأن ينصت إلـــى «كينونته» الإنصات الحسن.

والحال أن النظر في أمر «العمل الفني» يقتضي القطع مع أساليب النظر الإستتيقي. ذلك أن هذا الضرب من النظر شأنه أن يتصور العمل الفني بما هو «منتوج» اكتسى قيمة مضافة. وباطن هذا النظر، طريقة تصور الإســتتيقا للكائن بحســب مفهوم «القيمة». أما هايدغر، فإنه يرى، بالضدّ من ذلك، أنه حتى يتسنى لنا أن نفهم «العمل الفني» و«الفن الشعري»، كما هما في ذاتهما، فإنه يلزم على الفلسفة: «أن تتخلى عن عادتها السيئة في فهم مسألة الفن بتوسل اصطلاحات الإستتيقا». والبديل الذي يعرضه، إنما هو تصوره أن «العمل الفني» هو ما من شـــأنه أن «يفتح» كينونة الشيء و«يكشـــفها». فلئن كان لحقيقة الكائن أن تنجلّي، فإنها لا تنجلّي، إذا ما انجلّت بأحق الانجلاء، إلا في «العمل الفني». ففي هذا العمل، وفيه وحده، تتبدى «حقيقة الكائن». وإن العمل الفني لتحقيق للحقيقة.

والحقُّ أن لهذا التصور أثرًا في مفهوم «الجميل». إذ ما كان للأمر «الجميل» أن يحدّ بوصفه «ما أعجب وراق وآنق»، ولا بوسمه «موضوع» استمتاع وتلذذ واستطابة. إنما «الشأن الجميل» ما «كشـــف» «حقيقة الكائن» المخفية و«جلّاها» بأوضح إجلّاء. ذاك كان ديدن اليونانيين في كشـــف «حقيقة الكينونة» بما هي «انجلاء» و«تبدي» و«ظهور» و«إشراق». ولذلك ســـووا بين «الحقيقة» و«الجمال»، وذلك بوصفهما معًا «ما لا ينحجب». بل جعلوا الحقيقة عين الجمال. كما أن «الفن» كان يعني عندهم «إظهار المخفي» و«إجلاء المعمي». فكان أن عَدُّوهُ بذلـــك أعلى أنواع البيان. فقـــد تحصل، أن الجمال بهذا المعنى «إشـــراق خالص» و«إشـــعاع صافي» به تنجلـــي حقيقة الكائـــن وحقيقة تعالق الرابـــوع [=الإلٰهيون والفانون والسماء والأرض]، فلا تستر. وبالجملة، شأن «الجميل» أنه هو «الحقّ». هذا مع سابق العلم، أن الشـــأن «الجميل» ما كان من اختصاص «الإستتيقا»، ولا «الحقّ» كان من اختصاص «المنطق». إنما «الفن» تحقيق للحق؛ أي إعادة للحق ـ الذي صار مهملًا منسيًا ـ في العمل [الفني]، وتجســـيد له فيه، وإحضار وإشهاد. بل قل: إن الجميل هو أحد أنماط انبلاج الحقيقة. ذلك أن شأن الحقيقة، إذ تتحقق، أن تظهر. وهذا الظهور، بما هو كينونة الحقّ إذ تتحقق في العمل، هو الجمال بحقٍّ.

لكن، يلزم ألا ننسى، ههنا، أنه في اعتبار الإغريق ما كان يلزم بيانه ـ أي ما كان «ينجلي» و«يشرق» و«يشع» بدءًا من ذاته؛ وبالجملة: «الحقيقة» ـ إنما هو «الجمال» ذاته. ولهذا كان «الفن»، عندهم، ضرورة. وليس «الفن»، عند هايدجر، سوى كينونة الإنسان الشعرية، أو هو إقامته الشعرية في العالم. فالإنسان الذي يقيم في العالم، إقامة شعرية، شأنه أن يظهر كينونة الأرض والسماء والمقدس، وأن يجلّيها ويحفظها ويتذكرها ويصون ذكراها. وما كان ذلك بالأمر المتحقق له إلا في العمل الفني وبه.

والحال أن «الشعر»، عند هايدغر، إنما هو أساس «الفن» وضامن قيمته. لذلك يقول هايدغر: ما من فن إلا وهو، أصلًا، قصيدة شعرية مُبينة .Dichten (Le Poème) حتى الشعر نفسه (La Poésie) هو ضرب من القصيد بالمعنى الأوسع؛ أي بمعنى مشروع بيان انفتاح الكينونة. ولذلك تلفي هايدجر وقد نزل الشعر المنزلة الأولى في مراتب الفن. وقد علل ذلك بأن حقيقة الشعر أنه لا يلجأ إلى توسل «اللسان»، توسل التواصل النفعي، وإنما توسل الإبانة الكشفية هو نشد. إنما البيّنة الشعر، أو قل: الشعر البينة. ولمّا كان شأن الشعر ألا يُعمل من «اللسان» جانبه التقني، فقد تحصّل، بذلك، أنه ينهض على جانب اللسان الأنطلوجي؛ فيُعمل اللسان إعمالًا مخصوصًا. وما كان «اللسان» هنا من الكلام في شيء، إنما كنه اللسان أنه البيان. إنما البيان اللسان، أو قل: إنما اللسان البيان، لا فرق. وما كان «البيان» بالقول المصوت، وإنما هو البيان المصمت. فحيثما لا قيام للسان ـ كما يشهد الحال على ذلك في كينونة الحجر أو النبتة أو الحيوان ـ لا إمكان لانفتاح الكائن، ولا للعدم أو الفراغ. فلا بيان إلا للإنسان. وما كان البيان إلا لأن الإنسان كان.

وشأن اللسان هنا ـ أو بالأحرى البيان ـ أنه قصيدة مدارها على أن تقول «حقيقة الكائن»؛ أي أن تنشد العالم والأرض وفضاء لعبة الصراع ومجال القرب من الآلهة. فقد تبيّن بهذا، أن اللسان قصيدة عن الكائن مبينة. وإن اللسان للشاهد على حدث «مجيء» الإنسان إلى درك انجلاء الكائن وانكشافه بما هو كائن. فالقصيدة إذن ـ لا الشعر بمعناه المتعارف ـ بما أن الشأن فيها الإبانة، هي أعظم الفنون الأصلية الأصيلة. ومن ثمة، فإنه ما فضل هايدجر، على التحقيق، «الشعر» على بقية الفنون، وإنما هو فضل «القصيدة»، وما فضل «النظم» على «النثر» و«الصورة» و«النغم» و«الحركة» و«اللون»، وإنما فضل «الإبانة». أَلا إن الشعر الإبانة. وهو غير النظم. إنما الشعر القصيدة، وذلك حتى من غير أن تُنظم. فما قصد هايدجر بوسم «القصيدة» الشكل المعروف، وإنما عنى بها الإبانة عن كينونة الكائن، وذلك من حيث أن الإبانة سمة الإنسان وخاصته وحميمته. وبهذا المعنى جعل هايدجر اللسان نفسه قصيدة؛ أي إبانة. وما كان اللسان قصيدة، لأن أصله شعر Urpoesie ـ على نحو ما زعم البعض من أن الإنسان تكلم أول كلامه شعرا، وأن الشعر أصلي والنثر تبعي ـ وإنما بمعنى أن اللسان أصلًا إبانة. إنما الإنسان اللسان، وإنما اللسان الإبانة. وما كان للشعر نفسه أن يكون شعرًا لو لم يكن اللسان. وما كان للسان أن يكون لسانًا لو لم

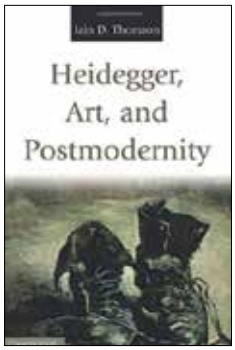
تكن القصيدة؛ أي الإبانة.

فقد تحقق، أن من شأن بقية الفنون ـ من فن معمار ونحت وغيرهما ـ ألا تقوم إلا حيثما قامت الإبانة عن الأشـياء وتسـميتها. فهي بهذا المعنى، فنون تبعية لا أصلية، ومشتقة لا بدئيـة. وما كانت «التبعية»، هنـا، لتعني «فقد التفرد»، وإنما الشـأن بالضد. فهي طرق فريدة وأنماط مخصوصة لإقامة الحقيقة وتحقيقها في العمل المعماري أو النحت أو غيرهما. أكثر من هذا، لما كان الشأن فيها أن تبين عن الكائن بطرقها المخصوصة، كانت هي على شاكلتها قصيدة مخصوصة. إنما الفن التشكيلي قصيدة، والفن المعماري قصيدة، وقس على ذلك سائر الفنون. حقيقة الفنون أنها قصائد.

والحال أن كنه «الشعر» هو «إقامة» لما من شأنه أن يبقى ويدوم (الكائن). لكنه، إذ هـو يبقى ويدوم، فإنه لا يفعل ذلك إلا بفضل إبذال الكينونـة له وإفضالها بقيامه ووهبها انجلاءه وجودها بفسحة ظهوره. وإن الشاعر لهو من كان من شأنه أن يقيم الكينونة. إنما الشاعر مقيم الوجود. و«إقامة الكينونة»، ههنا، تفيد معنيين إثنين: أولهما؛ «وضع ما من شـأنه أنه لا يوجد بعد»؛ أي إقامة مشـروع كينونته. ولما كان المقيم، هنا، فعل «شـعر» و«قول» و«إبانة»، فإن «الإقامة» تعني، ههنا، حمل المشـروع المرسـوم إلى مجال القول، ووضعه داخل كينونة شعب معين. فالشعراء، بهذا المعنى، هم من يقيم في أشعاره للشعب مشروع قيامه. وثانيهما؛ «حفظ ما قام»؛ بمعنى حفظ ذكراه ومراعاة ذاكرته وحمل الناس على استذكاره. إنما الشعراء، بهذا المعنى، هم من يذكر الشعب بأمر قيامه وكيانه. إذ لما كانت الكينونة «مشروعا مستقبليا»، عُد الشاعر ذاك الذي يؤسس للمستقبل ويقرر بشأنه. وإن موقف الشعراء وإقامتهم لهو في المستقبل المنظور. وإن الشعراء لمن شأنهم أن يقولوا ما يأتـي. إنما الواحد من الشـعراء لماحـة رائية. وما هـم بالأنبياء، بالمعنـى اليهودي المسـيحي؛ أي أنه ما كان قولهم بمتعلق بالإله والغيب. فما من شـأنهم قول الغيب، وإنما شأنهم العبارة عن الحضور والإشهاد عنه. وإن الشاعر لهو ذاك الذي قوله إشارة. ولذلك يحتل موقعًا وسيطًا بين الآلهة والبشر؛ إذ هو يفكر فكر الفانين، بما كان من شأنه أنه كائن فان، ولكنه يقول ما هو أسمى؛ أي يقول الأمر الإلٰهي. فالشأن في كينونته إذن أنها كينونة بينية وسـيطة. ولهذا كان الشأن في الشـاعر أن يعرض الأمر المقدّس الذي يجلي كينونة الآلٰهـة ويمتحنها، حتى تجيء هي لتنجلي من تلقاء نفسـها بفضل قولـه، فتقيم بذلك في مسكن بني البشر (الأرض) وتستوطن.

ولَئِنْ هو كان الغالب في نمط «الكشف الاستعقالي الإستكراهي» ـ Ge-stell ـ أن يعمد إلى «استصناع» الشـيء و«إعماله» و«إنهاكه» و«استهلاكه» و«تبديده»، فبالضد منه كان العمل الفني: إن النحات يستخدم الحجر، مثلما يفعل ذلك البناء، لكنه لا يُعمله ليستهلكه ويستعمله ويسـتكرهه، وإنما هو يفعل ذلك ليخلد ذكره وقد غدا خاملا. والرسام يستخدم الألوان لا لينهكها ويُنضحها، وإنما ليجلي بريقها ويدعه يشع. ومن شأن الشاعر أن يستخدم

الكلمات، لكنه ما كان بالمتحدث العادي الذي أمره أن ينهك الكلمات، وإنما شأن الشاعر، بالضد من ذلك، أن يجليها. فقد تحصل، أن صناعة المنتوج ـ وهو مقتضى نمط «الكشف الاستكراهي» للأشياء ـ ما كان أبدًا من شأنها أن تبدي الحقيقة. فعندما يتمّ إتمام منتوج ما، يصير مادة للاستنزاف والاستهلاك والاستغلال: ذاك ما يقتضيه مبدأ «الاستعقال». أما مبدأ «الفن» فيقتضي شيئًا آخر. إنما الفن إذ هو يستعمل الأرض لا ينهكها، وإنما هو بالضدّ يحررها نحو ذاتها. قارن بين نهر الراين، كما استدعت حضوره قصيدة هولدرلين التي حملت ذات العنوان، والنهر ذاته كما هو حاله اليوم، أنت واجد، لا محالة، أن الراين الذي مثل في القصيدة تاريخ الشعب ومصيره، آلَ إلى ذاك الكائن الذي صار يُستكره على إنتاج الضغط المائي سخرية للمحطة الكهربائية التي بنيت عليه، أو بالأحرى التي وجه إليها وصار عليها مداره، هو الأصل وهي الفرع! وبالضدّ من ذلك هو شأن «العمل الفني». فحينما «يستدعي» الفن الكائن و«يسميه»، فإنه في الحقيقة «يستضيفه»، و«تستعده» الكينونة إياه «فيتعهده»، ويطلب من الأشياء أن تتجلى بما هي أشياء وتلتفت إلى الناس كي تنظر إليهم وتذكرهم بالأمر الجلل. فمن شأن الثلج الذي يسقط، في قصيدة شعرية، أن يعلو بالناس نحو أفق السماء. كذلك هو شأن الناقوس الذي يدق، في بيت شعري، أن يحمل الناس على تذكر أنهم هم الفانون أمام الأمر الإلٰهي. والبيت والطاولة، إذ ذكرا في قصيدة شعرية، أمرهما أن يربطا الفانين بالأرض. فإذن قد تحقق بهذا، أن الفن هو الذي من شأنه وحده، دون سواه، أن يلد «الرابوع» وينشئ عالمه. وحذاء المزارع الذي كده الكدح، لئن كان له أن يعرب عن نفسه، لما أعرب عنها في صنعته ومبدأ استعقاله، ولئن كان له أن يبدي حقيقته ويكشف لنا عن كينونته، لفعل ذلك في لوحة فان غوغ (1853 ـ 1890) الشهيرة. ففي «العمل الفني» إذن ينجلي الكائن وينفتح وينفسح. ففيه «مجيء» الحقيقة و«بدوها» و«إصباحها». وفيه تفتيح للكائن في كينونته. إنما «الفن»، بهذا المعنى، إبداء للحقيقة، وإنما «العمل الفني»، بهذا المبنى، إجلاء لها. وفي لوحة فان غوغ، تجيء الحقيقة وتتبدى وتصبح. وليس يعني هذا أن هذه اللوحة استنسخت الحذاء البدوي، بأدق الاستنساخ، وإنما أبانت عن كينونته في جملته وفي صلته بالرابوع. فما كانت هي، إذن، باللوحة التي أمرها أن تخبرنا عن الكائن، وتعلمنا به حتى نستعرفه، وإنما أمرها أن تجلي حقيقته وتبين عن كينونته.



أما بعد، أليس نمط «كشف الكائن كشفًا إستكراهيًا» مطالبًا بتذكر أصل اسمه؟ ما كانت «التقنية» قديمًا وحدها تحمل اسم (Téchné)، وإنما كان هذا الاسم يشير إلى نمط انجلاء الحقيقة في الشيء. وهو الانجلاء المكنى عنه باسم (Poésis)؛ بمعنى إجلاء الحقيقة في الشأن الجميل. ومن ثمة، لم يكن هناك تمييز بين «التقنية» ـ التي كانت تعني وقتها «الدراية» ـ وبين «الفن». فكانت الفنون اليونانية القديمة، إذ بلغت من درجة الإبانة الدرجة العليا، أَجْلَتْ بذلك عن حضور الآلهة، وعن حوار مصير الآلهة والبشر. وما كان للفن اسم سوى اسم «التقنية»/«الصنعة» ذاته بمعناه القديم؛ إذ كان هو إجلاء للكائن

وحفظا للحقيقة ورعاية. وإن فنا، هذا شأنه، لم يكن اليونانيون ينظرون إليه بما هو مجال استلذاذ أو متعة. إذ ما كان لليونانيين أبدًا أن «يستلذوا» بالأعمال الفنية. ولا كانت الفنون تتعلق بما صار يعرف، عند المحدثين، تحت اسم «الإحساس الفني» أو «التذوق». فما كانت «أعمال الفن» موضوع استلذاذ جمالي وذوق فني. وما كان «الفن» يعتبر جزءًا مما صار، فيما بعد، يعرف باسم «الثقافة». ما الذي كانه الفن إذن؟ لربما كان هو، للحظات تاريخية قصيرة جدًا عليَّة الشأن، يحمل الاسم المتواضع (téchné)؛ وذلك لأنه كان ضربًا من «إجلاء الكائن إجلاء إنتاجيا»، وكان يشكّل جزءًا مما كان يعرف آنذاك باسم (poésis). وكان ما كان من انفصال «الإبداع» و«الصنعة»؛ وبالتالي انفصال «الفن» عن «التقنية». غير أن هايدغر تنبه إلى أمر أوحى إليه به «المنعطف» التي تحقق له، فأعلن أن محاولته إنقاذ «الفن» بتوسل تأويل «العمل الفني» تأويلًا أصيلًا ـ وهو ما شهدت عليه محاضرته الشهيرة عن «أصل العمل الفني» ـ إنما كانت محاولة مضللة. وذلك بعد أن تنبَّه، بعد المنعطف الشهير، إلى أن فكرة «الفن» نفسها وقد اصطبغت بصبغة الإنتاج ـ (Téchné) ـ إنما كانت ذات أصل ميتافيزيقي. ولذلك عدّل هو إلى التأمّل في كنه «الشعر»، مستلهمًا في ذلك قول هولدرلين الشعري الذي سمح له بالذهاب «بعيدًا»؛ أي بعودة القهقرى إلى حقيقة أصيلة سابقة عن زمن الميتافيزيقا.

الشعر والفكر: كلاهما إقامة للكينونة واستدعاء للبُدُوِّ. وهما، وإن لم يكونا متطابقين، فهما الأمر ذاته، وذلك حين يكون الشعر شعرًا ساميًا ويكون الفكر فكرًا عميقًا، وإن كان الشعر قد فكر والفكر شعر، كل بحسب نهجه وسهمه. وأعظم وجه لتعالق الفكر والشعر استدعاؤهما ذكرى «الرابوع». فمثلما كان قد كشف التأمل عن «الرابوع»، فكذلك هو الشعر كشف عن «الانتماء التام» أو قل: «الانتماء المشترك»، أو «الانتماء غير المتناهي»، أو «التنامي» ـ بمعنى جمعية أطراف الرابوع: البشر والآلهة والأرض والسماء ـ فأطراف الرابوع وحواشيه وجنباته وضفافه، الأصل فيها ألا تنفصل وألا تنقطع، وإنما أن ينتمي بعضها إلى بعض في تفاعل «انتماء مشترك»/«تمالك». كلا؛ ما كان أحد منها «متناه»، بهذا المعنى، ولا أحد منها بإمكانه أن يحضر من غير الأغيار. فهي تتعالق بما لا يتناهى. وإنها للجملة، أو قل: الجاموع. وإن الشعر كالفكر، شأنه أن ينظر إلى الكائنات لا بما هي «موضوعات» أو «مرصودات» وإنما بما هي «الشاهدة على الكينونة».

ولذلك، ما كان من شأنه أن يعتبر الأرض «مرصدًا» بل «شاهدة»، وما كان من أمره أن يعتبر كنه الإنسان «ذاتية» وإنما «ساهرًا» على الكينونة «شاهدًا» على الآلهة، ولا اعتبر هو الآلهة «غيبًا»، وإنما مَنْ مِنْ شأنه أن يخاطب البشر بإشارات ورسائل، وأن يجمع الأرض بآثار المقدس...

تصور ثيودور أدورنو للعمل الفني

الذي عند المفكر الجمالي النقدي الألماني ثيودور أدورنو (1903 ـ 1963) أن هوية «العمل الفني» يتمّ إدراكها هنا على نحو تعارضي، باعتباره «صنعة» و«ظاهرًا» في الوقت نفسه. وبما هو «شيء مصنوع»، فإنه يُعد إنتاجًا واقعيًا لعمل الفنان؛ على أنه ما كان هو «مجرد شيء» أو «شيء غفل». لكن ما الذي يميزه عن «الشيء العادي»؟

أولًا؛ «العمل الفني» عمل مستقل؛ فهو، على الضدّ من «الشيء العادي» أو «الشيء المبذول»، ما كانت له «وظيفة عملية»؛ كشأن هذا «القلم» الذي وظيفته الكتابة؛ بحيث يكون هو «طوع اليد» أو «تحت التصرف». إذ ليس من شأن «العمل الفني» أن يكون في خدمة شيء آخر، وإنما هو «غاية في ذاته».

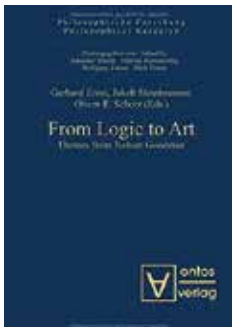
ثانيًا؛ يتميّز «العمل الفني» عن «الشيء» بأنه لا يشكّل شيئًا واقعيًا، وإنما هو «ظاهر» Erscheinung إن لم يكن «ظهورًا» و«تجليًا» أو «بُدوًّا» و«تبديًا».

معنى هذا أن «العمل الفني» هو أكثر من مجرد أمر «ظاهر حسّي» ـ شيء حسّي ظاهر ـ وما كان هو شيئًا طوع اليد، وإنما هو مضمون عمل. على مستوى المضمون، يشكّل «العمل الفني» «شيئًا ظاهرًا». مثال ذلك اللوحة التي تمثل «شيئًا حسّيًا» بل «شيئًا حيًا»: المواد والروح (ألوان، قطع جرائد، قطع قماش، أفكار فنان). والروح هنا غير مستقلة عن المضمون: إنها روح العمل نفسه. وينجلّي عمل الفنان بإدماج القوة المركزية للعناصر المتناثرة في البناء الشامل للعمل. فالعمل يأوي الحركة التي بواسطتها يبدو كما لو أن المواد، إذ يبحث بعضها عن بعض، تنتهي إلى التواصل في ما بينها البين. بهذا المعنى، يمكن القول بأن «العمل الفني» الناجح هو ذاك العمل الذي يفلح في إيجاد هوية مع ذاته. وبالموازاة مع ذلك، فإننا عندما نجرب «عملًا فنيًا» معينًا، فإننا نمسي كما لو أننا نعيد إنتاج ميلاد المضمون في كل مرة من جديد. وما أن ينجح هذا التواصل، حتى يتبدّى شيء وينجلي ويظهر. فمجال اللحظة والظهور الحسّي يتسامى على نفسه لكي يصير تجليًّا وتبديًّا وظهورًا Erscheinung. إذ ثمة شيء معين «يفتح عينيه» ويبدأ في القول: «ها أنذا، أنا هنا». لكن هذه اللغة تكون في عملها صامتة، لأنها لا يمكن أن تتحرّر من الظاهر. فحقيقة «الفن»، في الأساس، حقيقة ملغزة؛ لأن «التجلّي» و«التبدي» يتمّ بالضرورة عبر «الظاهر». ويوضح هذا الأمر الفنان الأمريكي المعاصر شلدون شونوبيرج حين يقول: «نحن نرسم لوحة وليس ما تمثله».

نيلسون جودمان: العمل الفني رمز

قال الفيلسوف الأمريكي نيلسون غودمان (1906 ـ 1998): «تتصور الإستتيقا التقليدية الأعمال الفنية بوسمها «صنائع»، والموقف الإستتيقي بوصفه ضربًا من التلقي، والتجربة الإستتيقية بحسبانها رضًا ناجمًا عن قيمة إستتيقية». والحال أن الرجل يسعى إلى ما يسميه «تغيير الموضوع»؛ أي تجديد ميدان البحث الإستتيقي حتى يتجاوز هو هذه التصورات الشائعة.

وفي ما يخصّ المسألة الأولى، وهي التي تهمنا هنا، فإن نيلسون جودمان يرى أن «الأعمال الفنية» إنما هي «رموز»، ولذلك فإن ما يهم، في الإستتيقا، هو مفهوم «النسق الرمزي». وإن أحدى مهام «الإستتيقا التحليلية» لتكمن في «وصف الأنساق الخاصة بالفن».



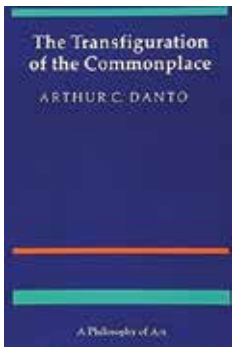
وفي ما يتعلق بالمسألة الثانية، فإنه لئن هي كانت «الأعمال الفنية» «رموزًا»، فإن الموقف الذي ينبغي أن يتخذ ازاءها ما كان موقف «انفعال» ـ تلقي سلبي ـ وإنما هو موقف «فعل» ـ نشاط ـ وهو موقف يتمثل في تملك المعرفة بالأنساق الرمزية وتطبيق المقولات المناسبة على المنظومة الفنية؛ ومن ثمة كان الموقف الذي ينبغي تبنيه إزاء «الأعمال الفنية» موقفًا «معرفيًا» وما كان هو «موقفًا وجدانيًا» أو «موقفًا نفسيًا». ذلك أن «سمات الأعمال الفنية» ـ وهي سمات تقديرنا لها ـ إنما هي نتاج خبرة وكفاية في النظر إليها وفي أن نطبق عليها مقولات وتصنيفات ناتجة عن هذه الكفاية.

وفي ما يتصل بالمسألة الثالثة، لم يعد نيلسون جودمان يتصور «الإستتيقا» بوفق اصطلاحات «التقويم الإستتيقي» (هل هذا «العمل الفني» «جميل»؟) أو «التقويم الفني» (هل هذا «العمل الفني» عمل «جيد» أو «متقن»؟ هل يملك «مقومات فنية»؟). كلا؛ ما كان القصد من «العمل الفني» أن يثير فينا إحساسًا بالمتعة، أو أن يجلي عن تجربة تحمل في طيها قيمة، بل يذهب نيلسون جودمان إلى حد القول المفارق: «أن يكون أمر ما إستتيقيًا لا يمنعه من ألا يكون مرضيًا وأن يكون إستتيقيًا رديئًا».

ولقد كانت من الآثار المترتبة عن إعادة تصور «الإستتيقا»، على هذا النحو، كما لاحظ ذلك بحق أحد أبرز شراح جودمان وتلامذة تصانيفه، ثلاثة آثار ذات أهمية بالغة بهذا الشأن:

الأثر الأول؛ أمسى تعريف «العمل الفني» تعريفًا «وظيفيًا». ذلك أن من شأن «العمل الفني» أن «يشتغل» رمزيًا وإستتيقيًا. وهذه هي الأطروحة التي دافع عنها جودمان في مقاله الشهير: «متى يحدث الفن؟» أو «متى يكون ثمة فن؟»

الأثر الثاني؛ أحدث نيلسون جودمان في ميدان «الإستتيقا» ما سُمي «منعطفا إبستمولوجيا»: صارت المعارضة بين «حكم الذوق» و«حكم المعرفة» ـ والتي كان قد أقام



عليها إمانويل كانط أســاس أنظاره في أمر «الحكم الجمالي» ـ أمرًا محالًا عبثيًا خلوًا من المعنى؛ وذلك ما دام قد ثبت أن الفهم الإستتيقي مسألة معرفية بالأولى (لا وجدانية هي ولا غيرها). أكثر من هذا، صار مفهوم «الحكم» غير مناسب في التحليل الإستتيقي. وكان أن اختفى التعارض الــذي أقيم منذ عهــد باومجارتن بين «الحكــم المنطقي» و«الحكم الجمالي».

الأثر الثالث؛ صار لا ينبغي أن نهتم، في ميدان الإستتيقا، بمزية «الأعمال الفنية» (لا نقيم حولها أي حكم إســتتيقي)، إذ صارت المزية لا تهم كثيرًا. وإنما أضحى التركيز على نمط اشتغال الأشــياء والأعمال الفنية هو الأهم. وما عادت «الإستتيقا» رهينة بنقد الفن. ذلك أن بيان قيمة «الأعمال الفنية» وتجلية طبيعتها نشاطان متباينان غير مترابطين.

آرثير دانتو: الأثر الفني أثر تاريخي

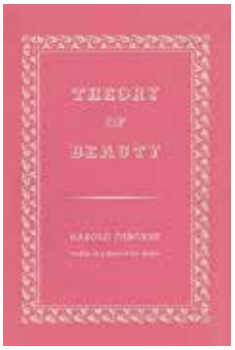
الذي عند فيلسوف الفن الأمريكي آرثير دانتو (1924 ـ 2013) أن «الأثر الفني» أثر خاضع إلى التاريخ، وتصنيفه يخضع إلى الســياق التاريخي. فمــا يعتبر «عملًا» فنيًا في زمان، قــد لا يعتبر كذلك في زمان آخــر، والقضية تنعكس. وفي كتابــه «تحويل التافه» (1981م) يرى دانتو أن ثمة مكونًا أساسيًا من مكونات هوية «الآثار الفنية» لطالما شكّل ما يسميه «محلها أو حيزها التاريخي». فَلَأَنْ يكون هذا «الشيء» أو ذاك «أثرًا فنيًا» معينًا، أو حتى أن يكون ثمة ما يحمل على اعتباره «أثــرًا فنيًا»، ذاك أمر مرتبط، في جزء منه، بمحل ولادته وتكوّنه ضمن نظام التاريخ. وهكذا، فإن هذا «الشــيء» أو ذاك، شأنه شأن باقي «الآثار الفنية» الأخرى، يمكن أن يصنف إلى جانبها أو خارجها على ضوء الســياق التاريخي الذي ظهر فيه وانســاق. إذ أن التاريخ ـ وتاريــخ الفن على وجه الخصوص ـ لا يقتصر على تقديم وقائع مهمة، وإنما «يتحكم» في اعتبار الوقائع وقائع أم لا. ولهذا الأمر، ينبغي أن نتخلى عن وجهة نظر «ذاك الملاحظ التاريخي الجاهل» الذي تخترق ملاحظته ما يعتبره «القوة المتعالية على الزمــان للآثار الفنية». فلا أثر فني بمتعال، حقيقة، عن الزمان. ولا توجد قوة غير زمنية؛ أي تعلو على الزمان ولا يعلو عليها. ولهذا السبب، فإن الظروف التاريخية تتســرب إلى «مادة» الفن وتنســاب في «جوهــره» فتذيب «صلابته» و«صمــوده»، وذلك لدرجة أن «موضوعيــن» لا يقوم تمايز بينهمــا وينتميان إلى حقبتين تاريخيتين متمايزتين يمكن أن يكونا «أثرين فنيين» شــديدي التباين معنونتين بدلالتين مختلفتين وتستدعيان إجابتين متخالفتين عن السؤال: ترى، أَيُعَدُّ هذا «أثرا فنيًا»؟ فما من تلقي للأثر الفني إلا وينبغــي أن يمرّ عبر تأويل، وهو تأويل يكون دومًا خاضعًا إلى حدود ما هو ممكن تاريخيًا. وبما أن التاريخ غير منفصل عن التأويل، فإنه غير منفصل عن الفن ذاته؛ لأن الآثار الفنية نفسها مترابطة ارتباطًا جوانيًا ومتراهنة ارتهانًا داخليًا بالتأويلات التي تحدها.

فقد تبيّن بهذا، أن التاريخ يلعب دومًا دورًا في التحليل الفلسفي للفن.

ب ـ الموقف الشكي: نقد النزعة الماهوية

نظرية الفيلسوف الأمريكي هارولد أوسبورن:

تكمن غاية الفيلسوف الإنجليزي هارولد أوسبورن (1905 ـ 1987م) في تحديد شروط تقويم موضوعي ما أمكن ذلك للأعمال الفنية. ذلك أن ثمة سمة للأعمال الفنية هي ما نقوّمه فيها، وهي السمة نفسها التي تميزها عن سائر الأعمال. ويعود أوسبورن إلى الفيلسوف والمؤرخ البريطاني كولينوود (1889 ـ 1943م) الذي يقول في كتابه «مبادئ الفن»: «من شأن تحديد كل نوع من الموضوعات أن يكون في الوقت نفسه تحديد الشيء الجيد في نوعه. ذلك أن شيئًا ما يكون جيدًا في نوعه عندما يملك سمات هذا النوع بامتياز». فإذا ما نحن عثرنا على السمة المائزة، أمكننا آنها تقويم الشيء تقويمًا حقًا؛ فنكون بذلك قد حللنا المشكلتين معًا: مشكلة التوسيم، ومشكلة التقويم.



بناءً على هذه المقدمة، يحق التساؤل: ما «العمل الفني» إذن؟ إنه، أولًا وقبل كل شيء، «عمل صنعي». لكن، ما كل عمل صنعي بعمل فني؛ أي ما كل ما يخرج من بين يدي الإنسان ـ بصنعة من صنائعه ـ يمكن أن يعد هو «عملًا فنيًا». هنا يستحيل السؤال إلى ما هي «الأعمال الصنعية» التي تُعدُّ «أعمالًا فنية»، أو قل: ما هي السمات التي تشترك فيها كل «الأعمال الفنية» والتي لا تمتلكها بقية الصنائع، بما فيها تلك الأعمال التي يرفضها النقد الفني؟

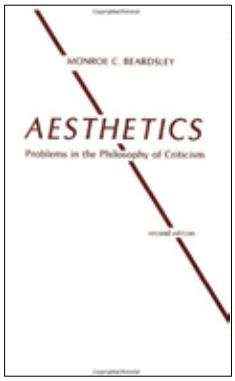
للجواب عن هذا السؤال، يستند أوسبورن إلى المفكر الجمالي والناقد الفني البريطاني كليف بيل (1881 ـ 1964م) في قوله: «إما أن تكون لكل الأعمال الفنية البصرية سمة معينة مشتركة أو يكون الحديث عن «العمل الفني» لا معنى له على الإطلاق». وقبل أن يبحث عن السمة المشتركة بين الأعمال الفنية، يشرع في وسمها باسم، وما كان هذا الاسم شيئًا آخر سوى وسم «الجمال». وهو يستخدم هذا المفهوم بمعنى «سمة الامتياز في الأعمال الفنية». ومن هناك، تكون «الأعمال الفنية» هي «الأعمال الجميلة» ليس إلا. هذا مع تقدّم العلم أن «المسألة الجوهرية للإستتيقا»، في نظره، تكمن في اكتشاف هذه السمة.

ومن شأننا أن نحدس هذه السمة حدسًا، وأن نتحقق منها اختبارًا. فنحن نعرف «الأعمال الفنية» حدسًا ـ منحوتات، لوحات، أعمال أوبرا مثلًا ـ لكن المشكلة تكمن فقط في ما يسميه أوسبورن «مناطق تردد» و«تخوم عدم يقين» تقوم حين تنحل عزيمتنا أمام عمل مُشكَل حائر متردد لا هو في العير ولا في النفير. ويرى أوسبورن أن على السمة المبحوث عنها أن تحقق ثلاثة شرائط:

أ ـ أن تتوفر في كل الأعمال الفنية.

ب ـ وألا تتوفر في غيرها من الأعمال.

ج ـ وأن تحضر بدرجات متفاوتة في الأعمال الموسومة باسم «الفنية».



والحال أن سمة «الجمال» سمة مشتركة توجد في رسم ومنحوتة وقصيدة ورقصة... إلا أن هذه الأعمال، وعلى خلاف ما نعتقد، ليست أعمالًا «مادية»، وإنما هي «جملة انطباعات حسية». إنها مثيرات إدراكية، وما كانت هي قماشات مرسومة أو أناسًا يرقصون... وإذ يحلل أوسبورن مختلف الأجناس الفنية (الموسيقى، الرسم، النحت) يلاحظ أن كل الأعمال، مهما كان الجنس الذي تنتمي إليه، إنما هي تبسط أمامنا حقل إدراك معقد وموحد وعضوي. وهذه هي السمة التي تسمح لنا بتحديد ما «العمل الفني»: «إنما العمل الفني تنظيم معقد ولطيف مرهف لنموذج شكلي داخل تشكيلة معينة. وباستثناء الأعمال الفنية، فإن لا موضوع تجربة آخر يملك هذه السمة ـ الجملة العضوية ـ ولو في حد أدنى».

فقد تحصل، أن «الجمال» إنما هو «وحدة ـ أو جملة ـ عضوية»: أي توليفة بين ما اعتاد القدماء على نسب مصدر الجمال إليه: الوحدة والتنوع. يقول أوسبورن: «تنجم درجة الجمال التي تنجلي في أي عمل فني كائنًا ما كان، إذن، عن عاملين: غنى وتعقد التنظيم التشكيلي، من جهة، وتكامل وكثافة التنظيم الإدراكي، من جهة أخرى».

بعد مضي سنين، ينتهي فيلسوف الفن الأمريكي مونرو بوردسلي (1915 ـ 1985م) إلى نتيجة مشابهة لما انتهى إليها سلفه أوسبورن.

كان منطلقه بدوره شأن سلفه: أن الأعمال الفنية لا تكون متقايسة إلا إذا ما نحن اعتبرناها ظواهر إدراكية صرفة، والسمة المميزة التي بفضلها يمكن أن نميز عملًا فنيًا عما سواه، إنما هي وحدة الحقل الإدراكي الذي ينحل، تمامًا كما عند سلفه، إلى «التناغم» و«التكامل». لكنه، وعلى خلاف أوسبورن، لا يتحدث عن «اللوحة العضوية» وإنْ جمعهما نفس التشخيص للأعمال الفنية.

ما العمل الفني؟ جواب النزعة البرغماتية: معنى العمل الفني هو استعماله

ترفض النزعة البرغماتية تبني طرح النزعة الماهوية ـ أو بالأحرى النزعة الجوهرانية أو النزعة الكُنهية ـ التي ترى أن ثمة «سمات» و«خصائص» و«قسمات» ثابتة ينبغي لها أن تتوفر في «عمل فني» ما حتى يقال عنه إنه «عمل فني» أو «أثر فني». ذلك أنه بالإمكان أن يوصف «موضوع» ما ـ «شيء من أشياء الفن» ـ بأنه «إستتيقي» أو «فني» عن طريق مقولة خاصة من مقولات «الخصائص» و«السمات» و«المميزات» التي يفترض عادة أنها مستقلة عن الاستعمالات التي تستعمل بها أو تنذر إليها، لكن النزعة البرغماتية ترى أن هذا الأمر أمر غير عملي وشيء فاقد للمعنى.

والذي عند هذه النزعة أنه لا يمكن تصور «العمل الفني» عن استعماله ـ أو استعمالاته ـ بمعزل. ذلك أنه إنما «العمل الفني» هو «استعماله»، وإنما «الفن» «الاستعمال» ليس إلا. يعترض الباحث الجمالي الإيطالي أمبرتو إيكو (1932 ـ 2016) على هذه الفكرة بأن بعض الأشياء لا تسمح ببعض الاستعمالات؛ مثلًا مفك البراغي لا يمكن أن يستعمل في حك الأذن! لكن الباحث الجمالي الفرنسي كوميتي ـ أحد أنصار النزعة البرغماتية بفرنسا ـ يرى أن

المسألة يمكن أن تطرح على نحو مغاير لكيفية طرحها من لدن أمبرتو إيكو: إن أعمال الفن ـ باعتبارها «موضوعات» أو «أشياء» ـ من شأنها أن تبدي عن بعض السمات التي نتعرف بها عليها في سياق ثقافي وتاريخي محدد معطى ـ لوحة، قصيدة، معزوفة... ـ لكن ليس في أي سياق، بطبيعة الحال؛ إذ لا نتصور، مثلًا، إغريقيا من القدامة يتعرف على منحوتة في شكل مضغوط لقيصر أو غيره. لكن هذه السمات، التي هي من طبيعة نوعية، إنما هي مرتبطة بالاستعمالات التي تجسدت فيها (تمثلت فيها) والتي تدعو إلى تعلمها كل التعلم. وإذن؛ المسألة مسألة استعمال، أو بالأحرى استعمالات مختلفة، في سياقات تواضعات وقواعد، وهذا بالقدر الذي تكون فيه هذه السمات على العموم سمات نوعية وليست فنية؛ مع العلم أن سمة الفنية تنفلت على الدوام من الملاحظة.

بين دلالة العمل الفني وجماله: إرنست غومبرتش

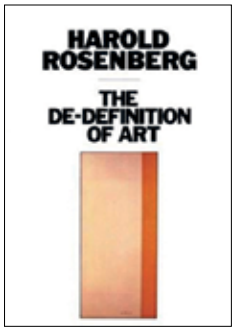
يدين مؤرخ الفن النمساوي البريطاني الشهير إرنست غومبرتش (1909 ـ 2001م) ـ صاحب كتاب «قصة الفن» ـ ما يجد أنه شدة «تهوس» المعاصرين، من فلاسفة الفن ومؤرخيه ونقاده، بالنبش في دلالات، فعلية أو مفترضة، لكل عمل فني، تهوسًا منهم باستقصاء «الدلالات» حد «الهذيان». ويضرب مثلًا على ذلك بقبة كنيسة سكستين بالفاتيكان التي كان قد رسم تفانينها الرسام الإيطالي الشهير مايكل أنجلو. إذ كتبت عنها عشرات المقالات الموسوعية، مفتشة في أدق تفانيتها، نابشة عن: «لماذا رسم هذا النبي وليس غيره». وضرب غومبرتش مثلًا ولم يستثن نفسه، فقد عمد هو أيضًا إلى تدبيج مقال بهذا الشأن: منقبًا مفتشًا نابشًا... لكن انتهى إلى ما كان قد قرره صاحبها نفسه من أنه قد منحت له الحرية التامة بأن يرسم ما يشاء. وما كان يشاؤه هو اتباع التقليد. ومن ثمة، لا يوجد سبب داع لاعتبار أن لسقف الكنيسة دلالات أخرى غير الدلالات التي نراها عليه. فما الذي يراد استنباطه منها، يا ترى، فاضلًا عن الاكتفاء بموضوعة خلق العالم والإنسان؟ ليس يقتضي الأمر افتراض أن موسوعيين مدّوه بموضوعات رسم، بل حتى أنهم كانوا قد وضعوا له برنامجًا تفصيليًا. وبناءً على هذا الاعتراض الاستنكاري، ينتهي غومبرتش إلى أنه لا توجد دلالة خفية لهذا «العمل الفني» ينبغي لنا أن نكد ذهننا في النبش عنها ككبش يوهي قرونه وقد أراد أن يفتت صخرة صلدة.

ونفس الأمر يمكن أن يقال عن «غرفة الباوبوية للتوقيع» من إنجاز الفنان الإيطالي رافائيل؛ إذ ثمة من نقاد الفـــن ومؤرخيه من كدَّ ذهنه فـــي ما عدّه استرار «أسرارها»، معتقدًا اعتقادًا جازماً بأن ما من حركة، وما من إشارة، إنما له دلالة مقصودة محددة؛ بنـــاءً على برنامج مفتـــرض متخيّل كان قـــد مدَّه به مفكرو إيطاليا الإنســـيون... ولا كما ظن هؤلاء؛ لأن رافائيل قد عمد إلى تعديل الكثير من أرسوماته، ولا ســـبيل لفهم هذه التعديـــلات إن كان هـــو قد وضع البرنامج من قبل وضعًا؛ إذ ينهض هذا الأمر شاهدًا، بالضدِّ من ذلك، على أن الرسام كان حرًا في فعله، بطبيعة الحال مع استلهامه التقليد الرسمي لزمانه؛ لكنه إذ كان يســـتلهم، فإنه كان يفعل ذلك بأسلوبه الخاص؛ أي أنه يبدع ما شاء له الإبداع.

تأسيسًـــا عليه؛ يخلص غومبرتش إلى القول الجامع: ليس يكون «العمل الفني» «عملًا فنيًا عظيمًا» بكثـــرة دلالاته، وإنما يكون «العمل الفني» عملًا عظيمًا بجماله. أكثر من هذا، يذهـــب غومبرتش إلى حد اعتبار أنه عادة ما تكـــون «دلالة» «العمل الفني» دلالـــة منفلتـــة متأبية أبـــدًا، وأن معناها غالبًا ما يكون معنى متمنعًا هاربًا.

ففي عصر النهضة، حين كان يرســـم رسام معين هذه اللوحة أو تلك تحت الطلب، فإنه ما كان يخاطب طالب العمل بالقول: «هذه اللوحة تمثل كذا وكذا وكذا...» خذ، مثلًا، ما كان ذهب إليه مؤسس التحليل النفسي الشهير النمساوي سيغموند فرويد من اعتقاد بأن ليوناردو دا فنيشي إنما هو رسم نسخين من لوحة القديسة حنة لأنه كانت له والدتان، ورد غومبرتش بأن ليوناردو دا فنتشـــي رسم لوحة القديسة حنّة؛ لأن القديســـة حنّة كانت سيدة المدينة الســـاهرة عليها، وقد طلب منه، بكل بســـاطة، أن يرسمها، فكان أن رســـمها، في نسخة أو نسختين، هذا لا يعني شيئًا خارج البُعد الفني.

أكثر من هذا، ثمة أمور كثيرة ليس من شأننا أن نعلمها حول «الفن». والشيء الوحيد الأهم الذي لا يمكن أن نعلمه حق العلم هو: ترى، لماذا هذا «العمل الفني» جيد أو رديء؟ إنما النقد الفني مسألة اعتقاد: أعتقد أن مايكل أنجلو أفضل من سالفدور دالي. لكن ليس يمكنني أن أبرهن على صحة اعتقادي هذا. فما يشـــكّل قيمة عمل فنـــي معيّن أمر متداخل



تداخلًا شديدًا في جملة حضارة معينة. ولا يمكن أن نستله من هذه الحضارة ونقول: هو ذا السبب الذي جعل هذا «العمل الفني» «جميلًا»... لقد حاول الكثير من نقّاد الفن والجماليات فعل ذلك. وهكذا، إذا ما هم قالوا لنا: هذا العمل الفني جميلًا؛ لأنه مثلًا يتحقق فيه توازن كامل؛ فإنه يمكنك الحصول على لوحة أخرى يتحقق فيها التوازن التام أيضًا، ومع ذلك تعد عملًا سيئًا. لا يوجد «معيار»... لكن هذا لا يدفع بغومبرتش إلى الوقوع في النسبية، وإلى القول بأن ما من تأويل للعمل الفني إلا وهو تأويل ذاتي بالتمام والكمال. فمثلًا، لوحة رامبرانت «جولة الليل» ما كانت هي جولة بالليل بل هي تمّت في واضحة النهار، وإنما طبيعة المواد والألوان المستعملة فيها هي التي «أظلمتها». ما يريد أن يقوله غومبرتش هو أن ردود فعلنا أمام «عمل فني» هي من التعقد بمكان بحيث لا يمكن إخضاعها إلى تحليل علمي، وأنه من العبث محاولة إحصاء كل العناصر التي تتمازج لتؤدي إلى تفضيلنا لهذا العمل الفني أو ذاك. فنحن نتصرف بحسباننا أعضاء في حضرة، قمنا باستبطان قيمها من خلال تربيتنا ومجتمعنا...

من «الآثار الفنية» إلى «الآثار القلقة»: ماهية «الأثر الفني»/«العمل الفني»

هل صارت «الآثار الفنية» اليوم إلى ما سماه أحد الباحثين الجماليين «آثارا قلقة» لا نعرف ما هي بالذات ولا أين نصنفها؟ أم هل أمست هي كالشاة العائرة بين الغنمين، تعير مرة إلى الفن ومرة إلى اللا ـ فن، حائرة بين أن تكون «فنًا» وبين ألا تكونه؟

يتحدث الناقد الجمالي الأمريكي هارولد روزنبرغ (1906 ـ 1978) عما يعتبره «الأزمة العميقة» التي أصابت الفن في العصر الحاضر. ويتحدث عن عملية «نزع تعريف الفن»؛ بمعنى أن تعريف الفن ـ بل تعريفات الفن ـ التي لطالما سادت في تاريخ الفن أضحت،

أمام واقع الفن المعاصر وتحولاته، بلا معنى؛ ومن ثمة فإنه بدل إعطاء تعريف للفن، صرنا أمام نزع التعريف عن الفن. وقد كتب يقول: «الرسم والنحت والمسرح والموسيقى كلها أمست اليوم خاضعة إلى عملية نزع التعريف عن الفن هذه. لقد باتت طبيعة الفن أمرًا غير يقيني، أو على الأقل أضحت أمرًا ملتبِسا. فلا أحد صار بمكنته اليوم أن يقول بيقين ما الذي يعنيه «الأثر الفني». أكثر من هذا ـ وهذا هو الأهم ـ ما عاد بمكنته حتى أن يحدّد ما الذي ليس بعمل أو أثر فني». لقد صار «الأثر الفني» «موضوعًا قلقًا»؛ وذلك بحيث ما صرنا نعرف أن نحسبه «تحفة فنية رائعة» أم مجرد «نفاية من النفايات»، بل صار بمكنته أن يمسي، كما في حال أعمال الفنان كورت شفيتر (1887 ـ 1948م)، الإثنين معًا.

هذه «الأشياء القلقة» يمكن دومًا أن نعلن أنها ليست من الفن في شيء، لكن اتخاذ هذا القرار نحوها لا يحل المشكلة، ولا يجيب عن السؤال الذي تستفزّنا به. وهكذا، يقف روزنبرغ عند لحظة سيرورة كل فن تؤدي به إلى نزع الجمالية عنه.

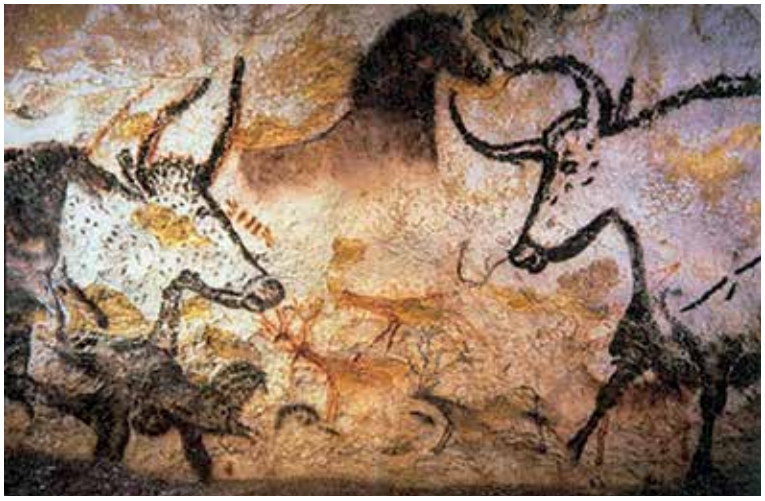
ترى، هل تعود هذه المسألة إلى ما يسمى «النزعة الماهوية» أو «النزعة الجوهرية» ـ الجوهرانية ـ التي تقول بأن للعمل الفني «ماهية» ثابتة أو «جوهرًا» لازمًا له؟ أو ليست ترتبط هي بحس مشترك لنا راسخ يدفعنا إلى أن نقول عن هذه «الأثر»: «ألا هكذا يكون الأثر الفني الحقّ»؟ يلاحظ روزنبرغ أن الإشكال يعود إلى أمر أخطر: لربما صار الفن اليوم إلى أخذ مكان الأعمال الفنية، ثم اختفى بدوره أمام شخص الفنان؛ بمعنى أن ما عاد يهم ليس هو «الأثر الفني» الذي ينجزه الفنان، ولا «الفن» الذي يحققه، وإنما «الفنان» نفسه باعتباره شخصًا؛ أي شخص الفنان نفسه. ووجود «الأشياء القلقة» لربما ما عاد غريبًا عن القناعة بأمر «موت الفن». فبعد «الفن» وجدنا من يسد مسده ويحلّ محله هو «فنان ما بعد الفن»، وهو الذي يقول عنه روزنبرغ: «يدفع بنزع الحدّ [التعريف] عن الفن إلى حدّ أنه لا يبقى شيء من الفن، اللهمَّ إلا وهم الفنان نفسه وطيفه (...) ما عادت ثمة حاجة إلى الفن؛ لأن الفنان بالتعريف عبقري، وما يفعله بالطبيعة كما يقول وارول «يجلي عن أنه الفن»». والنتيجة، ما عادت ثمة «أعمال فنية»، ما عاد سوى «فنانون». لكن ماذا لو انقلب السحر على الساحر، بحيث أن نزع حد الفن ينتهي بالضرورة إلى ذوبان الفنان نفسه وانمحائه، فلا يبقى منه شيء، باستثناء وهم الحنين الشعبي إلى الفنان، وفي نهاية المطاف الكل يغدو فنانًا بلا تمييز؟

يعلّق المفكر الجمالي الفرنسي جون بيير كوميتي: لربما ثمة أمنية معقولة يمكن أن يتمناها الإنسان تتجلى في تمني أن موت الإستتيقا سرعان ما يعقب موت الفن المزعوم. لكنه سرعان ما يتساءل: ما الذي سوف نفعله، في هذه الحال، أمام هذا القدر الهائل من «الأشياء القلقة» العائرة بين الفن واللا ـ فن؟

وجوابه: يمكن الحديث عن «آثار فنية» لكن من غير اعتبار لبغية الإستتيقا. وهو يرى أن الفيلسوف النمساوي لودفيغ فيتجنشتاين (1889 ـ 1951م) ـ الذي ألهم الكثير من منظري

الفلسفة الأنجلو ـ سكسونية في الفن ـ إذ رفض، من جهة، كل نزعة جوهرانية، فإنه رفض، من جهة أخرى، أن تختزل الإستتيقا هذه إلى صمت؛ بمعنى أنه إذ انتقد الإستتيقا الفلسفية، فإنه ما دعا إلى التخلّي عن كل نظر إستتيقي.

يرغب جون بيير كوميتي ألا يبقى واقفًا موقفًا شكيًّا شديد النسبية لا يبرم عنه... وإنما يوجه التفكير الفلسفي في «الأثر الفني» إلى وجهات «أكثر إيجابية» و«أشد إنصافًا». لا يريد هو أن يتبنى مقاربة للعمل الفني تكون «تقويميّة» و«معيارية»، وإنما يقف عند المقاربة «الوصفية» و«الحيادية». وهو لا يرى أن الوقوف عند المقاربة الوصفية من شأنه أن يؤدي إلى نتائج مهولة: كارثية، نسبانية، عدمية، نكارية [نفيية]... بحيث «تنكر» كل إمكان تقويم. ويقدم نموذجًا لذلك بالمفكر والفيلسوف الجمالي نيلسون جودمان (1906 ـ 1998م) الذي استبدل السؤال الماهوي: «ما الفن؟» بسؤال إجرائي وأكثر ضبطًا: «متى يحدث ثمة فن؟» والحال أنه يبدو أن إستتيقا وصفية، شأن تلك التي يقول بها جودمان، بمقدرتها أن تبدي عن عيب أساسي يكمن في تفضيلها لنزوع إستتيقي نسبي عادةً ما اعتبر بمثابة نزوع كارثي. لكن، لئن كان التخلي عن النزعة الجوهرانية ـ أو الماهوية ـ التي تقول بأن للعمل الفني سمات جوهرية ثابتة، وكان التخلي عن القبليات المعيارية التي تنتمي إلى «ميتافيزيقا الفن»، يؤديان إلى نزعة نسبية لا تصير في نظرها الأعمال الفنية يُعترف لها بامتياز معين داخلي يجعلها توصف بأنها «أعمال فنية»، فإنه ليس من القول التحقيقي الاعتقاد بأن لا شيء من شأنه أن «يميّز» الأعمال الفنية أو مختلف الإنتاجات الرمزية التي ينتجها الإنسان. وكما يشدد جودمان نفسه على ذلك، فإن نسبية تصورات العالم ولغات الفن، ما كانت التعبير عن نزعة عدم مبالاة، بلا ضوابط ولا موانع. قال الرجل: «إذا رغبنا في قبول تصوّرات للعالم عديدة، أكانت محقة أم مبطلة، فإن هذا لا يعني أن كل هذه التصورات تسير على ما يرام، وأن المرويات الكبرى أجود من تلك الصغرى، وأن لا سبيل إلى التمييز بين الحقائق والضلالات، ولكنه يريد أن يعني فحسب بأن علينا تصور الحقيقة على نحو مغاير لما اعتدنا عليه من تصوّرها كأنها مطابقة لعالم كان قد تمّ تصوره من ذي قبل».



ولذلك يرى أنه حتى وإن ما أعجب الأمر دعاةَ الأصالــة ـ القائلين بأصالــة الأعمال الفنية ـ فإنه إذا ما نحن راعينا الشــروط التي ترتبط بالعناصر السياقية، المتعلقة بدورها بوظيفتها الرمزية، فإن رســوم لاســكو وقناعات إفريقيا وســقف كنيســة سكســتينا وعملًا مــن أعمال كاهنستايلر وعملًا من أعمال بيكاسو كلها تنتمي إلى الفن، مــن غيــر أن تتقاســم «كنها» أو «جوهــرًا» أو «ماهية» مشــتركة فــي ما بينها البين.

فالحيثيات التي تجعل هذه الأعمال تشكّل، بالنســبة إلينا، «آثارا فنية» حيثيــات متغيرة متبدلة، وهي تســتدعي إعمال معايير ما كانت غريبة لا عن الصفة المحضة، ولا عن مقاصد البشر ونواياهم. فهلَّا أمكن أن ننسب إلى هذه «الآثار الفنية» القيمة عينها؟

وجواب جون بيير كوميتي: في الحقيقة، ما كانت المسألة مسألة معرفة ما إذا كان «علينا» أن نعزو القيمة عينها إلى هذه الأعمال الفنية

الشديدة التباين، ولكنها مسألة ما إذا كنا «نريد» أن نفعل ذلك. لا شك أن الأمر يعود، في قسم كبير منه، إلى الاختيار، الذي لا يمكن أن نرده إلى أنموذج واحد، لكن مصالحنا واهتماماتنا وإرادتنا تتفاعل مع الحيثيات والظروف التي تتحكم في ما يمكن أن نسميه إثراءً للمعرفة، أو ما يسميه جودمان «حدة الاختراق ونطاق الذهن».

كلا؛ ما كان الفن عن المعرفة بمنفصل، وهو أشد ارتباطًا بالحياة مما نعتقد. وهذا ما لم تنتبه إليه الإستتيقا كثيرًا. فمن شأن الفن ألا يتعرض إلى خطر فقد السمات التي يتشاطرها مع إنتاجات الإنسان الرمزية الأخرى، أكان الأمر يتعلق بعرضيته، أم بخاصية عدم توقع ما الذي سوف يفاجئنا به، أو بتفرده...

إيف ميشو: تغيّر دلالة «الأثر الفني» اليوم

يرى هذا الباحث الفرنسي في الجماليات أن «الأثر الفني» ما عاد محصورًا اليوم في «الأعمال الفنية»، بل «فاض» عنها فيضًا. ذلك أن «الأعمال الفنية» ما عادت مجرد «موضوعات للتأمل» ـ في المتاحف والمعارض وأماكن تسويق الفن بعامة ـ بل ما عادت «موضوعات» بالمرة، وإنما أمست، شيئًا فشيئًا، «مولِّدة تجارب». ثمة آلات لإنتاج الإستتيقا في حضن مناطق إستتيقا محدودة في المتحف أو في عالم الفن (النموذج الأكبر هنا هو «الجاهز» ready-made على النحو الذي تصوّره به ديشامب منذ العشرينات من القرن الماضي، والذي كان قد دشن بهذا الفن التصوري الذي هو فن «إنشاءات» و«إنجازات»). لكن الفضاءات الاجتماعية للإستهلاك وفضاء الساحة العامة أمسيا أكثر فأكثر خاضعين إلى ما يسميه «سيرورة تجميل معممة». لم تعد القيم الإستتيقية تتحكم أكثر فأكثر في الأحكام حول سلوكات عديدة، من سلوكات العناية بنظافة الجسد (اللياقة والرشاقة)، واللباس (الموضة)، والمحيط (البيئة)، والتصميم، والجمال الجسماني (الإستتيقا الجسدية، الرياضة، الجراحة التجميلية) إلى السلوكات الخلقية والسياسية في صورة تقويم للسان السياسي وللسلوك الخلقي، وإنما أمسى الموقف الإستتيقي ينزع إلى أن يصير ضربًا من المعيار المثالي لأنماط الحياة. وحدث تجميل العالم هذا هو في الآن ذاته تجميل لموضوعات هذا العالم، وللبيئة، كما هو تجميل لكينونة الأفراد في العالم. ومن ثمة توسع مفهوم «الأثر الفني» لكي لا يبقى محصورا في «موضوعات فنية» معينة وإنما ليشمل العالم كله، ويفيض إليه: لقد أضحت أجساد المحدثين، بوفق هذا المعنى وبالنظر إلى كم التجميل الذي تتلقاه، ضربًا من «الآثار الفنية».

جون پيير كوميتي: العمل الفني عمل مفتوح

لئن هو استمر «الفن المعاصر» في إثارة الرفض وعدم الفهم، فذلك ـ كما يعتقد أحد أبرز المهتمين بفلسفة الجمال والفن بفرنسا جون پيير كوميتي (1944 ـ 2016م) ـ في كتاب ذي دلالة بهذا الصدد: «قوة سوء فهم: مقالات في الفن وفي فلسفة الفن» (2009م) ـ راجع

إلى رأي خاطئ تكوّن عبر قرون حول حقيقة «الفن» وماهية «العمل الفني». ويكمن سبب خطئه في كونه رأيًا «ماهويًا» يعتقد في أن للفن وللعمل الفني «كنهًا» أو «ماهية» أو «جوهرًا» ثابتًا. والحال، عند كوميتي، أن «العمل الفني» ما كان «موضوعًا مغلقًا»، «جامدًا» «ثابتًا» «راسخًا» «نهائيًا»، وإنما «العمل الفني» «حدث» و«إنجاز»، وهو دائمًا منغرس في عالم فني «يُشَغِّله» و«يوظفه». وفي حين يعتقد الكثير أن الفن المعاصر في أزمة، يرى الرجل أنه ما كان الفن المعاصر في أزمة، وإنما ثمة تصوّر من تصوّرات الفن، التي ترسخّت عبر العصور، هو الذي بات في أزمة، لأنه ما عاد «يواكب» الفن المعاصر ويستطيع أن «يوصِّفه» و«يوفيه حقّه».

لقد ترسخت منذ زمان فكرة أن الفن «مستقل بذاته» حتى صارت لنا وهمًا لا يكاد يزول، بينما يدافع المؤلف عن فلسفة إستتيقية برجماتية لا تقف عند «المهايا» و«الكنوه» و«الثوابت» و«الرواسخ» وإنما تقف على «الأفعال» و«الوظائف» و«الأعمال» و«السياقات».

«وَلكِنْ وَيْلٌ لِذلِكَ الإِنْسَانِ الَّذِي بِهِ تَأْتِي الْعَثْرَةُ» [متّى 17: 8]. والعثرة هذه المرة جاءت مما يسميه المؤلف «النزعة الماهوية» أو «النزعة الجوهرانية» التي سعت طيلة قرون إلى أن تعطي للفن مقامًا استثنائيًا، وأن تنتزعه انتزاعًا من مجرى الحياة العادية. ويعود أصلها إلى الرومانسية الألمانية ودفاعها عن «طريق ملكي إلى المطلق» ـ هو الفن. وعادت هذه النزعة لكي تحيا في النزعات الطليعية لبداية القرن العشرين. ومن معايب هذه النزعة ضرب من «جوانية» الفن: الفن هو الفن، ولا شيء غير الفن. وهو أمر عن التجربة اليومية بمعزل. وليس هو من الحياة في شيء، لا ولا الحياة منه في شيء.

يقابل المؤلف هذه النزعة ـ مقلدًا عنوان رواية ميزيل الشهيرة: رجل بلا صفات، أو رجل بلا سمات [مزايا، فضائل] ـ بالقول الصادم: الفن بلا صفات، أو الفن بلا سمات [ثابتة]؛ وذلك ضدًا على النزعة «الوسمية» التي تسم الفن بسمات ثابتة. فما كانت «الأعمال الفنية» «أعمالًا فنية» ـ ذات ماهية ثابتة ـ وإنما هي أعمال «تشتغل» و«تُوظف» بحسبانها «أعمالًا فنية». ولئن كان «العمل الفني» لا يتكلم لغة معينة، فلأنه يندرج دومًا في عالم فن «يوظفه» و«يشغّله». إنما «العمل الفني» أثر تشغيل، أو قل هو انشغال. وهنا يستشهد المؤلف بمقالة أحد رواد الإستتيقا المعاصرة ـ نيلسون جودمان ـ التي عنونها: «متى يكون ثمة فن؟» ـ When is art? ـ (1978) وليس: «ما الفن؟» حيث يتبنى رأيه القائل بأنه ليس يمكننا أن نعزل صفات جوانية للأعمال الفنية خارج السياق، وأن نحصر النظر فيها لوحدها، وأن نجعلها تشتغل كأنها أقنوم، وإنما ينبغي وضع «العمل الفني» في جانب الحدث والإنجاز، بدل جانب الموضوع الثابت المعزول المغلق. لكن كوميتي لا يذهب إلى حدّ تبني ما أمسى يعرف باسم «النظريات المؤسسية في الفن» [أرثير دانتو Arthur Danto

وجورج ديكـــي George Dickie) التي تدافع عن فكرة أنه لكي نفهـــم عملًا فنيًا معينًا، فإنه يلزمنا أن نوجه عنايتنا إلى السياق المؤسسي الذي يحتلّه (في عالم الفن). وما يعيبه عليها كوميتي أنها «نزعة إسمية» ضيقة ومفرطة في توجهها هذا؛ أي أنها ترى أن «الفن» هو ما أُعلن عنـــه أنه «فن»، أو هو ما ســـمي «فنًا». ذلـــك أن هذه النظريـــات باعترافها بالدور الأساســـي الذي تقوم به مؤسســـة الفن، وبفاعليتها وبسلطان ترســـيمها الفن والتوقيع على الأعمال الفنية، فـــإن هذه النظريات تنتهي إلـــى ما رامت في البدء إبعـــاده؛ نعني تصورًا انعزاليًا للفن [للفن مجاله الخاص، أو الفن مســـتقل بذاته]. أكثر من هذا، لا تعتبر فكرة أن الفن نفسه مفتوح باستمرار، ومرتبط باســـتعمالات عدة، لكنها لا يمكن أن تختزل إلى عالم الفن وحده دون سواه.

تأسيسًـــا على هذا النقد، يدعو كوميتي إلـــى مقاربة «برانيـــة» أو «برغماتية»، أكثر إحساسًا بالإشعاع العملي والمعرفي للفن.

لقد أسست «النزعة الماهوية الإستتيقية» ضربًا من الفيتيشية ـ الأقنومية ـ الأسطورية للموضوع، وقد زادت عليه بتبني أســـطورة الخصيصة ـ أو الســـمة ـ الإستتيقية: ينبغي على العمل الفني ـ حســـب هذه النظرة ـ أن يختزل إلى حفنة من السمات المحدودة التي يلزم أن توجد في كل عمل فني في كل زمان ومكان، وكأنها ســـمات عابـــرة للمكان والزمان، أو كأنها «مقولات متعالية» أو «كليات» بلغة فلاسفة العصر الوسيط.

وإذن، بناءً عليه من المعقول أن نلقي بعض ظلال الشـــكّ علـــى الحكم الجمالي الكانطي الذي ينزع إلى إقامة وجه لوجه ـ مواجهـــة ـ بيـــن «الـــذات» و«الموضوع»، مواجهـــة مضرة بالعمل الفنـــي؛ مما يؤدي إلى «تشييء» ســـمات العمل الفني. ذلك أنه لئن كان هـــذا العمل يملك، حقًا، هذه

السمات، فإن الأوصاف الإستتيقية التي تخلع عليه، وهي فارغة من المعنى، لن تصلح لأي شيء. الحال أن الذات الكانطية تجد نفسها تعوزها الحجج لكي تدافع عن حكمها الحسّي اللهمَّ إلا بطريقة اعتباطية. فمن الصعب تصــوّر عالم للفن مكوّن فقط من ذوات كانطية: وإلا فإنه سوف يختزل إلى عرض تعارضي لأحكام ذات ادعاء موضوعي، بينما هي مع ذلك منكفئة على واحديتها وعزلتها الوجودية؛ ومن ثمة عاجزة عن أن تتفاهم في ما بينها البين. والبديــل الذي يقترحه ـ وهو بديل برغماتي ـ هو تفضيــل النظر إلى العمل لا كعمل opus بقدر ما كإجراء عملي modus operandi أو كطريقة عمل؛ أي كســيرورة سياقيًا مخففة من ثقالة الســمات التي عادة ما تثقل بها، ومتفاعلة باســتمرار مع جماعة أحكام ـ بين ذاتية/تفاعلية/تذاوتية ـ وتقويمات واســتعمالات. وهنا يدعونا كوميتي إلى أن نتشح بالسواد أسىً على موت الموضوع الجمالي (الشــديد الضيق)، لكي نوســع إطار فهمنــا، في ما وراء كل إضفاء لطابع خاص ـ خوصصة/ تخصيص/خصخصة ـ على التجربة الإستتيقية.

3 ـ مسألة دلالة العمل الفني [دلاليات العمل الفني]

مساءلة هانس غادامير للعمل الفني: «الكوسموس» المهدَّد بالنسخ

يعتبر الفيلســوف الألماني هانس جورج غادامير (1900 ـ 2002م) أن سؤال: «ما معنى العمل الفني»؟ بات يعد سؤالًا «جذريًا» لا سيما في زمننا الحاضر. ويلاحظ هذا الفيلسوف أننا مع تجــارب الفن الحديث بتنا مدفوعين إلى أن لا نتســاءل فحســب عن معنى «العمل الفني» Work of Art، بقدر ما أمسينا ملزمين بأن نتســاءل عن معنى «العمل» نفسه Work أصلًا وبدءًا. ذلك أن ثمة أشكالًا من الفن المعاصر أمست تعيد مساءلة كنه «الفن» نفسه ـ من حيث ما هو «عمل» و«إنتاج» ـ وذلك بحملنا على إعادة النظر في مفهوم «العمل» بعامة. خذ، مثلًا، القصيدة، التي تعد من أظهر ألوان «الفنون الجميلة» تلك الفنون التي ما عادت اليوم «فنونًا جميلة» حقًا، تجد أن القصيدة ما بقيت تشــبع نهمنا إلى فهمها الفهم الواحد النهائــي؛ إذ صارت هي تلجأ إلى فن في القول معمّى بحيث تمتنع من خلاله عن أن تســلم روحها إلى فعــل التأويل. ولنعتبر أيضًا بمســألة نفــي «هوية العمل الفني» نفســه وإنكار «وحدته» و«فرادة» نســبته إلى صاحبه، وذلك من حيث أنه بات يتــرك «العمل» للفنان ـ المؤول أو للمتفرج نفسه، وليس لصاحبه في أمر ما الذي يريد أن يفعله بالقطعة الموسيقية ومــا الأثر الذي يريد أن يســتمده منها. وقس على ذلك ظاهرة «الحــدث» happening في الفنون التشكيلية. كل هذه الأمثلة تؤشر إلى نزوع إلى التأويل ـ تلك الآلية التي شكلت دومًا مدخل صلتنا بالفن ـ وتجعل «الفنون الجميلة» اليوم لا تبقى «جميلة»: إذ أمسى بالنسبة إلى هذه الفنون ما من تأويل للعمل، وما من فهم للنص، إلا ويملك المشروعية. وبالتالي، ما عاد بمكنتنا اليوم الحديث عن «هوية العمل»؛ وإلا فإننا قد ننتهي إلى أن نسقط في «أفلاطونية متجاوزة» إذا ما نحن فكرنا بوفق تلك الطريقة التي اعتدنا على التفكير تبعًا لها.

كل هذا يدفعنا إلى إعادة التفكير في مفهوم «العمل» ergon بدءًا من أصله الإغريقي. ذلك أن من السمات التي رافقت «العمل» سمة إمكان انفصاله، في سيرورة إنتاجه، عن صاحبه ـ صاحب العمل ـ بحيث ما أن يخرج من بين يدي صاحبه حتى يصير يمتلك نوعًا من «الوجود في ذاته» أو من «القيمومة». فالقول: «إن العمل مُنجَز منته»، إنما معناه، في مجال الإنتاج الصنعي، أمران: 1 ـ إنه تمّ تسليمه للاستعمال. وهو الأمر الذي يجعله معرضًا إلى فرط الاستخدام وإلى التلف. 2 ـ إنه إنما أنتج لغاية الاستعمال؛ بما يعني أن المستعمِل، وليس المنتِج، هو الذي تعود إليه الكلمة الأخيرة في شأنه.

لكن «العمل الفني» لا يشكّل عملًا موجهًا للإستعمال، أو على الأقل لا يمكن أن يختزل في مجرد ذلك، وإنما تكون «دلالته» في «تشكيله» لا في «استعماله» ويقوم «معناه» في «بنيته» وليس في «استخدامه». معنى هذا أن الشأن في «العمل الفني» أنه لا «يُنتَج» إنتاجًا [=للاستعمال] بقدر ما «يُعرَض» عرضًا [=للفرجة]. بما يعني أن لا «وظيفة» له ولا «غائية»، اللهمَّ إلا أن يكون «معروضًا» هناك؛ أي إلا أن «يُظهَر» وأن «يُبدَى»... وبهذا يظهر أن «العمل الفني» «عمل مطلق»؛ أي أنه في حِلٍّ من الاستعمال وفي تحرر من الاستخدام؛ على نحو ما يتمّ الحديث اليوم عن «الشعر المطلق» مثلًا، إنه هناك لأنه هناك لا لشيء آخر...

على أن المسألة التي سرعان ما تطرح هي: هذا الفصل بين العمل المسمى «عملًا فنيًا» وباقي «الأعمال الطبيعية» الأخرى، أكان دائمًا فصلًا قائمًا بالتمام والكمال أم أنه وليد منعطف القرن التاسع عشر [=عصر الرومانسية الألمانية] الذي حمل معه فهمًا معينًا لما يعنيه «الفن»، وذلك في عهد نهاية تاريخه الغربي الذي عبّر في الوقت نفسه عن اشتكال أمره؟ الحال أنه ما في كل أزمنة الفن كان من المناسب الحديث عن «شخص الفنان» الذي يبدع «عملًا»، وذلك لا فحسب لأنه لم يكن العمل يعزى إلى الفرد، بل لأن «العمل» كان يدخل، على نحو ما نجده في رسومات البدائيين الكهفية، في إطار طقوس وعبادات وغيرها... أفهل يمكن فصل رسم الكهوف عن طقوس السحر المرتبطة بالقنص وعن الأدوات اليومية الأخرى؟ وبالقياس إلى ذلك، نجد أنفسنا اليوم أمام نفس الإشكال إذا ما نحن اعتبرنا ما يقع في العالم الصناعي: ثمة، مثلًا، «الفنان» الذي ـ بطلب أو بلا طلب ـ يبدع «أعمالًا»، وثمة «المصمم» الذي يعدّ هذه الأعمال لغاية الإنتاج الصناعي. وثمة «الشاعر» الذي يبدع الكلمات وثمة «الشاهر» الذي يكتب نصوصًا إشهارية. وثمة «الكاتب» وإلى جانبه «الصحافي»، وقد يجتمعان في شخصٍ واحد: أفهل يقدم هؤلاء الثواني ـ ثمرة الثورة الصناعية الحديثة ـ على أن يُسَمُّوا أنفسهم «مبدعي فن» أو بالأحرى «فنانين»؟ أم لا يعتبرون سوى «شغالين في حقول عنب سيد الصناعة»؟

يستعين هنا غادامير بهايدجر الذي كان قد وضع «العمل الفني» إلى جانب «الشيء» في زمن الحداثة وتحدث عن مصيرهما معا؛ مما دفع بغادامير إلى أن المقارنة بينهما والخلوص إلى أن كلاهما آيل إلى الاختفاء. فها هي «كثافة» الأشياء و«صلابتها» ذاهبة إلى الاختفاء في

هذا العهد التكنو ـ صناعي من عهود المجتمع البشـري اليوم حيث صار كل شـيء قابلًا لأن «يُرمى» وأن «يُسـتَبدَل» بغيره. ألا يمكن أن يصيب هذا الأمر «العمل الفني» بمقتل، في زمن بات فيه يتمّ التخلي عن «وحدة» العمل الفني و«هويته» في عهد الصناعة الثقافية التي صارت تستنسـخه في ملايين النسخ؟ أو ليس من شأن الإستنسـاخ، وقد صار يتفنن في نزوعه أكثر فأكثر نحو صنع النسخة الكاملة، أن ينتهي إلى نزع الهالة التي تحيط بالعمل الفني والزراية به هو نفسه إلى مجرد نسخة بين النسـخ؟ ها هي «الأعمال الفنية» التي لم تكن تشاهد إلا بمشـاق الأنفس في الكنائس المعتمة أو في القاعات ذات النـور الباهت باتت قريبة جدًا منا بفضل تقنية الاستنساخ الحديثة. أو ليس مفهوم «العمل» بهذا سائر إلى الإنحلال، كما هي في عالمنا اليوم صائرة لتلقى نفس المصير الوظيفة الفعلية للعمل الأصيل؟

على أن الأمر لا يتعلق، عند غادامير، بوحدة وفرادة العمل الفني من حيث الكمّ، وإنما من حيث الكيف بالأولى. ذلك أن غادامير يرى أن من شأن «العمل الفني» أن يخرجنا من الحياة العادية وأن يحملنـا إلى ضرب من «الملكوت» الذي يتجـاوز عالمنا، وإن «العمل الفني» لمن شأنه أن ينشئ «كوسموسًا» قائم الذات، يتجاوز إطار الحياة النفعية العملية. لنتذكر، مثلًا، أنه عندما كان اليونانيون يعجبون بتمثال أثينا الذي نحته فيدياس أو تمثال زيوس الأولمبي، أو عندما كان المصريون القدامى ينظرون إلى الأهرامات... كانوا يقرّون أنها أعمال فنية عظيمة تمارس جاذبية على الناظر إليها. ذلك أنه ما كان الطابع الصنعي للعمل الفني هو ما يسمح له بأن يكون عملًا فنيًا أو لا يكون، وإنما هو قدرته على إخراجنا من عالم الأشياء العادي، بما يقوله لنا، بما يحدثنا عنه، بما يذكرنا به...

من أنطولوجيا العمل الفني إلى دلالية العمل الفني:

وهكذا، فإنه في كل «عمل فني»، يقدّم العالم نفسه ويعرضها علينا، وهو إذ يفعل فإنه يجعلنا نلاقي أنفسـنا إذ ننتبه إليه ونقبـل عليه. فعندما «نفك مسـتغلق» عمل فني، فإننا نستعمل ألفاظًا مخالفة تمامًا للألفاظ التي نتكلم بها عن الأشياء العادية، نستعمل كلماتنا

نحن الخصيصة بنا لكي نقول بأن ثمة أمرًا ما «يَنْعَبِر» أو «يَنْعَرِضُ» أو «يَنْقَدِم»... والدعي السخيف هو من يتساءل عما إذا كانت لوحة معينة تترجم عن واقع متعين أو تستنسخه نسخًا. إذ حين نشاهد، مثلًا، لوحة لسيزان، فإنه لا يحسن بنا أن نتساءل: هل المنظر [الأصلي] هو حقًا كما رسمه سيزان لنا؟ ومن الادعاء البليد تصوير «المناظر» التي رسمها سيزان «مشاهد» بغية التعرف عليها في اللوحة، أو زيارة مكان ازدياد شاعر بغاية فهم أشعاره الفهم الأفضل. ذلك أنه في مثل هذا الوضع العبثي لا نصير أمام «حقيقة» جديدة أو أمام «موجود جديد». إذ في لوحة أو في قصيدة، نصير فجأة أمام شيء آخر تمامًا، أمام «كوسموس» Cosmos، نستكشف أمره ونستقصيه، ولا شيء في العمل الفني يجلب أنظارنا ويخاطبنا وينادينا ويستحضنا ويستحثنا أكثر من هذا الكون الفني. وكما قال أرسطو إن كنه الجميل ـ العمل الفني ـ يكمن في أنه لا يمكن أن نضيف إليه شيئًا أو نحذف منه شيئًا دون أن ينهدم النظام [الكوسموس] برمته.

من وجود العمل الفني إلى دلالته: من أنطلوجيا العمل الفني إلى دلالياته (إرڤين بانوفسكي)

ترى هل للعمل الفني من دلالات؟ وإذا كانت فما هي هذه الدلالات؟

للجواب عن هذا الاستفسار، ينطلق مؤرخ الفن النمساوي إرڤين بانوفسكي (1892 ـ 1968م) من مثال مأخوذ من الحياة اليومية: هب أن شخصًا معينًا من معارفك التقى بك في الشارع ورفع قبعته تحيّةً لك. ما الذي يدلُّ عليه هذا الفعل؟ يبيّن بانوفسكي في هذه الإشارة ثلاث دلالات أساسية:

1 ـ الدلالة الأولية أو الدلالة الطبيعية. وتشتمل بدورها على ضربين من الدلالة:

أ ـ الدلالة الوقائعية: وهي الدلالة التي ترتبط بمجرد الواقعة، بلا تأويل. وتعد أدنى الدلالات على الإطلاق. ترتبط الدلالة الوقائعية ارتباطًا لصيقًا بما أدركتَه أنت إدراكًا مباشرًا، فحكمتْ عليه خبرتك المعيشة: شاهدت أنت معرفة من معارفك حيتك برفع قبعتها.

ثمة لإدراكك موضوع [السيد المحيّي] وحدث [رفع القبعة]. هو ذا ما نقله إدراكك إليك. هذه دلالة أولى مباشرة أولية سهلة المأخذ يسيرة الفهم.

ب ـ الدلالة التعبيرية: يؤدي هذا المُدْرَك ـ رفع القبعة ـ إلى ردّ فعل من جانبك. إذ حسب الطريقة التي أدى بها الشخص التحية، يمكن أن تتنبه إلى ما إذا كانت هذه التحية حال حسنة أم سيئة، وما إذا كانت عواطفه اتجاهك غير مبالية أم صديقة أم عدوة. والحال أن هذه الفوارق النفسية تمنح لفعل الشخص ـ إشارته ـ دلالة من درجة أخرى ـ هي الدلالة التعبيرية. وتختلف عن الدلالة الوقائعية من حيث أنها لا تكتفي فيها بمجرد الإدراك، وإنما تحتاج إلى وضع نفسك محل الشخص لمعرفة عواطفه اتجاهك كما تعرفها من نفسك. ولكي يفهم الإنسان هذه الدلالة، فإنه يحتاج إلى ضرب من «الحساسية»، لكن هذه الحساسية تشكّل بدورها جزءًا لا يتجزأ من تجربة الفرد المعيشة اليومية المألوفة. ولهذا تصنف هاتان الدلالتان ـ تلك وهذه ـ معًا في نفس الصنف: الدلالة الأولية أو الدلالة الطبيعية.

2 ـ **الدلالة الثانية أو الدلالة الاصطلاحية:** حين تعي أن رفع المرء قبعته إنما يعني التحية، فأنت تلج إلى مجال دلالة مختلف عن الدلالتين السابقتين يتعلق باعتبار أن هذا النمط من التحية إنما هو نمط خاص بالعالم الغربي، وهو من بقايا زمن الفروسية حيث كان حملة السلاح، في العصور الوسطى، يحيون بعضهم البعض بنزع خوذاتهم عربونًا على جناحهم إلى السلم، وأن غيرهم من الشعوب ليس من شأنها أن تفهم هذه الإشارة، ما دامت هي تحيي بعضها البعض بأساليب تحية أخرى. وإذن، أنت لا تحتاج إلى مجرد خبرتك المعيشة المألوفة لفهم دلالة هذه التحية، وإنما تحتاج إلى أَنَسة بالعوائد الخاصة وإلى ألفة بحضارةٍ معينة. ولهذا الأمر، فإنه حين تُؤول رفع القبعة على أنه تحية مؤدبة، فإنك تعترف بوجود دلالة لتلك الإشارة ثانية أو دلالة تواضعية توافقية اصطلاحية تختلف عن الدلالة الأولية أو الطبيعية من حيث أنها لا يعود إدراكها إلى ملكة الإدراك الحسّي وإنما يؤول استيعابها إلى ملكة الفهم.

فقد تحصل لنا إلى حدٍّ الآن أن لهذه التحية بنزع القبعة من على الرأس ثلاث دلالات:

أ ـ حدث طبيعي في الزمان وفي المكان.

ب ـ تعبير طبيعي عن مزاج معين أو عن أحاسيس بعينها.

ج ـ نقل سلام تَمّ التواضع عليه بين أبناء ثقافة معينة.

3 ـ لكن، هناك دلالة أخرى تتعلق بانتماء صاحب التحية إلى ثقافة معينة، وإلى طبقة محددة، وإلى أمة بعينها، وأن له تاريخًا، وقصة حياة ماضية، ومحيطًا حاليًا ـ وباختصار «شخصية» ـ وكل هذا متضمن في إشارته... وتسمى هذه الدلالة، المعبرة عن الشخصية، باسم الدلالة الداخلية أو دلالة المضمون والمحتوى. وهي تتعلق بالجوهر، بينما تتعلق الدلالتان ـ الأولية الطبيعية والثانوية الاصطلاحية ـ بالمظهر. ويمكن تحديدها على أنها مبدأ موحِّد يثوي خلف المظهر الخارجي ويفسر معناه الذهني.

ويبادر بانوفسكي إلى تطبيق هذا «الطراز النظري» على «العمل الفني»؛ فنصير تلقاء أي عمل فني أمام ثلاث دلالات أو ثلاثة مستويات من الدلالة:

1 ـ الدلالة الأولية أو الدلالة الطبيعية: وتشمل بدورها الدلالتين الوقائعية والتعبيرية. ويتمّ تحصيل هذه الدلالة بالتعرف على الأشكال الخالصة (أي تشكّل معيّن للخط واللون، أو كتلة معينة من البرونز أو الرخام، وقد تشكلت تشكلًا معينًا)، باعتبار هذه الأشكال تمثيلات لموضوعات طبيعية (كائنات بشرية، حيوانات، نباتات، منازل، أدوات...)، وذلك بتحديد تعالقاتها بوسمها أحداثًا؛ وبإدراك بعض سماتها التعبيرية؛ مثل طابع الحِداد الذي يتضمنه موقف أو إشارة، أو الجو الحميمي والهادئ لمنظر داخلي. وهكذا، فإن عالم الأشكال الخالصة الذي نتعرف عليه هكذا يكون حاملًا لدلالات أولية أو طبيعية، ويمكن أن يسمى عالم أنماط فنية قبل أيقونية تتجلى في العمل الفني.

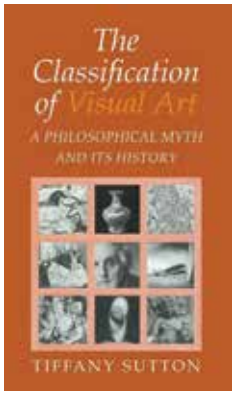
2 ـ الدلالة الثانية أو الدلالة الاصطلاحية: ويتم إدراكها من خلال الأمثلة التالية الدالة على اقترانات موحية: في العوائد الغربية، يوحي شخص ذكر يحمل سكينًا بمذبحة القديس بارتلمي، كما يوحي شخص أنثى يحمل خوخة بيده إلى من يجسد الصدق، وتوحي طائفة أشخاص اصطفوا على خوان بمنظر العشاء الأخير للسيد المسيح، كما يوحي شخصان يتعاركان بتعارك الرذيلة والفضيلة... وإذ نفعل ذلك، فإننا نقيم تعالقًا بين أنماط فنية وتوليفات مع «موضوعات» و«مفاهيم». ويتم التعرف على تلك الأنماط على هذا النحو، وهي تحمل دلالة ثانية أو دلالة اصطلاحية؛ بحيث يمكن آنها أن تسمى «صورًا»، وتشكل توليفات هذه الصور «قصصًا» و«أمثالًا»...

3 ـ الدلالة الداخلية أو دلالة المحتوى: ويتم دركها بالتعرف على المبادئ الثاوية خلف القسمات الذهنية الأساسية أو القاعدية لأمة أو لحقبة أو لطبقة أو لقناعة دينية أو فلسفية، وقد تجسدت على نحو غير شعوري في شخصية الفنان الخاصة وتركزت في عمل متفرّد. وهنا نلفي أن التمثيلات تختلف من حقبة إلى أخرى؛ بحيث تنشأ دائمًا أشكال من الحساسية جديدة خاصة بكل حقبة حقبة، وبحيث تختلف حتى التقنيات (مثلًا تفضيل الحجر على البرونز في النحت، كما حدث مع مايكل أنجلو). وإذا ما نحن تصورنا الأشكال الخالصة (الدلالة الوقائعية) والصور (الدلالة التعبيرية) والقصص والأمثال باعتبارها تجليًا لمبادئ متضمَّنة أو ثاوية، فإننا نكون آنها نقوم بتأويل هذه العناصر باعتبارها ما كان قد سمَّاه إرنست كاسيرر باسم: القيم الرمزية.

الفصل العاشر

كيف تُصنّف الفنون؟

على مـرِّ تاريخ الجماليـات والفنـون، وُجدت عشـرات تصانيف الفنـون في تآليف الفلاسفة، حتى أمسى من شبه المسـتحيل حصرها كل الحصر. وما من تصنيف من هذه التصانيف إلا وكان يخضع إلى فلسـفة صاحبه بعامة، وإلى فلسفته في الفن، بخاصة. وقد اتخذت هذه التصانيف ألوانًا وأشكالًا بحسب «المبادئ» و«المعايير» التي روعيت فيها: منها ما تبع نوع «الحاسـة» التي يسـتهدفها فـن من الفنون، الرسـم للبصـر والنحت للمسّ والموسـيقى للسـمع. ومنها ما راعت «تاريخ ظهور هذه الفنون» حسب ترتيب الزمان من أقدمها ظهورًا إلـى أحدثها بُدُوًّا... ومنها ما اعتبر فيها «الموضوعات» التي تشـتغل عليها الفنون، أو «الوسائل» التي تستعملها، أو «أنماط المحاكاة» التي تلجأ إليها، أو حتى بحسب المكان والزمان؛ بحيث أن الفنون التشـكيلية والتصويرية تُعدُّ فنون مجال ومكان وفضاء، بينما تُعدُّ الموسيقى والشعر فنون زمان، أو حسب درجات «ماديتها»؛ حيث نجد في أقصى الطرفين المعمار الوازن الثقيل، من جهة، والموسـيقى غيـر المادية، من جهة أخرى، أو حسب عمق دلالتها؛ بحيث اعتبر الشعر والرسـم أكثر دلالية على الضدِّ من الموسيقى في تجريديتها والمعمار البنائي غير التمثيلي، أو حسـب مطابقتهـا، الكبرى أو الصغرى، بين «الفكرة» و«الشكل الحسّي»؛ ومن ثمة تصنيف الفنون إلى رمزية وكلاسيكية ورومانسية...



وقد تمَّـت المفاضلة بين الفنـون، فكان أن تربعـت على التوالي «فنـون» على هذه الصنافات أبرزها «فن الشـعر». على أن من الجماليين من جعل «الموسـيقى» على رأس الفنون، ومنهم من جعلها «الرسم»...

لكن، دعنا ننظر، بداية، في «فلسـفة التصنيف» أو قل في «فلسفة التقسيم» ذاتها؛ فنتسـاءل: إلى أي مبدأ تسـتند هي؟ الحقيقة أن ثمـة موقفين من مبـدأ «التصنيف» أو «التقسيم» ذاته: هناك من يقبل به القبول؛ فيرى أن من شأن «الفنون» أن تتصنف هي إلى «صنوف» تبعًا لمبدأ معين، وأن تترتب هي في «مراتب» وفقًا لتصوّر محدَّد. وهناك الموقف «النفيي» ـ أو «النكاري» ـ الذي يرفض مبدأ «تصنيف الفنون» أصلًا، بل يرى أن «الفن» ـ في حقيقته ـ واحد لا يقبل القسمة، وصل يتأبَّى الفصل. وبالمختصر، ثمة، في ما يخص أمر تقسيم الفنون وتصنيفها نزعتان: «نفيية» و«مثبتة».

1 ـ موقف النفيية والردّ عليه: شليجل، كروتشه، كاسيرر

نهض الكثير مـن الأدباء والمفكرين الرومانسـيين ضدّ فكرة «تصنيـف» الفنون أو «تقسـيمها». وقد احتقرت الحركة الرومانسية «القواعد» و«الضوابط» التي «تدعي» أنها «تحكم» الفن؛ وذلك بالقدر نفسـه الذي احتقرت به «التصنيفات» و«التقسـيمات» التي تدعي أنها تقيم «التمايز» و«التراتب» بين الفنون، وترسـم «الحدود» بينهما رسمًا. وقد اعتبرت هذه الحركة المتمردة على «القواعد» و«الضوابط» المفتتنة هي بحرّية الفنان حدَّ الهيام بها أن أمر «شرطة الحدود» لا يهمها، وأنه مجرد ادعاء يحمل على الشعور بالروتين، وأنه أليق ما يكون بأن يترك أمره إلى «الأكاديميين» و«المربين» من كل المدارس...

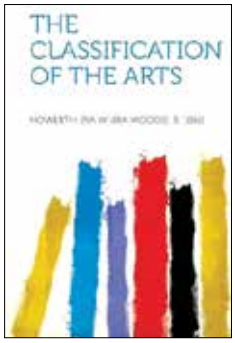
هذا الأديب المفكـــر الألماني فريدريش فـــون شـــليغل (1772 ـ 1829م) ـ منظِّر هذه المدرسة البارز ـ يتمرَّد على عادة «تبويب» الفنون إلى أنواع وأجناس، ويرى أن هذه عادة يرثى لها. وذلك لأنه بهذا التقسيم يتمّ تمزيق أوصال كنه حياة الفن الواحدة. وفي ذلك تجني على تلك الوحـــدة الأصليـــة. فما من شأنـه أن يكـــون «واحدًا» بالأصـل ـ ألا وهو «الفن» ـ ينبغي لـــه أن يبقى «واحدًا» إلى الأبد على وجه الدهر: «حيثما يهب نفس الروح الأعلى ويحيي الأجزاء؛ فإنه إياكم ثم إياكم أن تفصلـــوا بينها الفصل، أو أن تميّزوا بينها الميز». ذاك أمر إنْ أنتم أتيتموه، فإنه «مرض التقسيم» الذي تمكّن هو من المحدثين كل التمكن واســـتفحل فيهم واستشرى بينهم. وإنه لشـــاهد على الصراع الأبدي بين «الحرف» و«الروح» ـ بين أهل المعاني وأهل الرســـوم. إنما الفنون شأن «حرّ»، وإنما «حرية الفن» حرية مطلقة، بلا قيد؛ حيث لا رسوم ولا حدود، ولا معالم ولا مراسم. من شأن «حرية الفن المطلقة» أن تبقى، ومن شأن هذه التقســـيمات والتبويبات والتفريعات أن تفنى. فكل شيء إلى فناء، سوى وحدة الفن فإنها إلى بقاء.

أكثر من هذا، إن لعلى أشـــكال «الفن» العامة أن تتمازج وأن تختلط وأن تتوحد. وإذا ما نحن ارتقينا إلى وجهة النظر الجامعة هذه، فإنه يمتزج آنها عندنا الشاعر والموسيقار والنحات والمعماري والرسام، ويلتقون ويتوحدون؛ فلا يمسون إلا وقد صاروا فنانًا واحدًا هو هو في «هوهوية» واحدة. أَوَ ليس الخيال هو هو لدى جميعهم؟ ولئن كان ثمة من تنوع، فما كان بالأصل. إنما التنوع ـ وما يلزم عنه من انقسام ـ أمر تبعي فرعي ظرفي سياقي.

وعلى وجه الجملة؛ فإن الذي أثبته النظر الرومانسي أن كل ألوان الفن، كما كل أشكال القواعد الخاصة بكل فن فن، شأنها أن تنمحي أمام كونية الفكر الذي يبدعها. وما من شيء إلا وأمره أن يرتهن إلى قوة الخيال ومقدرة الموهبة. فما ثمة سوى فن واحد، لا غير، كما ما ثمة إلا خيال واحد، لا سوى. ترنِّق عبقرية الفن فوق كل الانقسامات، كما أنها تتحرر من كل القواعد. ولهذا السبب ما قال شليغل: «على الشاعر أن يكون رسامًا، وعلى النحات أن يكون شاعرًا».

على أن شليغل نفسه سرعان ما سوف يتراجع ـ عمليًا ـ عن هذه الفكرة، وينظر في مبدأ الإحساس وفي درجته على أنه «معيار» لإقامة ضرب من التفرقة بين هذا الفن وذاك؛ بحيث أن لكل «فن» ما يناسبه من إحساس ومن طريقة في التعبير عن الأحاسيس أو في تمثيلها. ولما كان الهدف من «الفن»، عنده، هو التعبير، أو قل هو «الدلالة الروحية»؛ تنهض ثمة تراتبية بين الفنون على أســـاس المبدأ التالي: أعلى الفنون مرتبة أكثرها دلالية أو تعبيرية عن الإحساس. طبقًا لهذا المبدأ، تمسي الموسيقى تحتل المكانة الأولى.

وتقدم على أنها فن الروح أو الإحساس، كما أن الرسم فن العقل، والنحت الفن الذي يعيد إنتاج الشكل الجسدي. غير أن من شأن الشعر أن يحلق فوق الفنون الأخرى بحسبانه الفن الكوني الذي يجمع الفنون كافة. على أن الدراما بدورها هي ما يحقق هذا الانصهار وتلك الوحدة. إذ في الدراما تلتقي كل أنواع «الفن» وكل أجناسه.



وقد جادل فيلسوف الجمال الإيطالي بنديتو كروتشه (1866 ـ 1952) في هذا الأمر مجادلة. وكان أن ذهب إلى أن الرسم والنحت والموسيقى والمعمار والشعر إنما هي «مواد» يختارها الفنانون لكي «يُبدوا» من خلالها حدسهم إلى الناس. وهذا يفيد أن التمييز بين «الفنون» إنما هو تمييز اختباري خالص؛ لأنه لا يتعلق إلا بمسائل ذات طبيعة تقنية، ولا يتطلب عبقرية، وإنما يقتضي هو مجرد مهارة. فإذن؛ يلزم ألا نتحدث، على التدقيق، إلا عن «الفن». صحيح أن كل فن مخصوص ينتخب حاسة من حواسنا أو جملة حواس، لكنه لا يمكن أن يكون الحدس، بأي حال من الأحوال، معيار تمييز بين «الفنون»؛ وذلك لأننا نشهد، في «العمل الفني»، على توليفة مثالية من المحسوس انصهرت فيها مختلف انطباعاتنا، مثلها في ذلك مثل الأحاسيس التي اعترتنا في جملة عضوية واحدة جامعة.

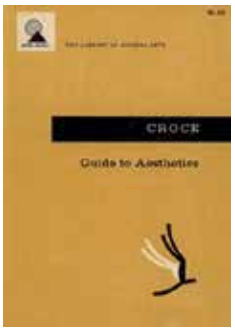
وهكذا، فإن واحدًا شأن الفيلسوف التأويلي الألماني فريدريش شلايرماخر (1768 ـ 1834)، في القرن التاسع عشر، وبما أنه اختزل «الفن» في «الصورة» وحدها؛ أي في ما يتجاوز المادة الفيزيائية التي يتمّ بواسطتها التواصل، كان عليه، منطقيًا، أن يرفض أن يمنح أية قيمة وأية دلالة إلى التمييز بين الفنون الخاصة التي لا يحدث التقسيم بالذات إلا بالإحالة عليها. والحال ان شلايرماخر، وعلى الرغم من تصوّره الصحيح للفن ولاستقلاله، بقي سجين ما سماه كروتشه: «الخطأ الليسنغي».

إن وحدة الفن، بحسبانه حدسًا ـ تعبيرًا نظريًا، مثلها مثل كل وحدة عيانية، إنما هي إذا فُتشت وُجدت «جملة من المتمايزات». ومن شأن ما هو متميّز أن يبقى دومًا في صلة بما يتميّز عنه، وكلاهما يدخلان في صلات متبادلة؛ بحيث أن: «كل واحد منهما يكون متضمنًا في الآخر من غير أن يكون هو الآخر». وبوفق هذا المنطق الجدلي من الضرب الهيغلي، فإن: «من شأن المفهوم ألا يمزّق إلى أشلاء بفعل قوة برانية»؛ على نحو ما تمّ عادة اتهام كل تقسيم للفنون بالقيام به، كما ادّعت ذلك الرومانسية، وإنما شأنه أن: «ينقسم من تلقاء ذاته بحركيته الجوانية، وأن يحافظ في الواحد الجامع على هذه التمايزات الذاتية». والأمر أولى بالانطباق على مفهوم «الفن» الذي يفترض تمايزًا داخليًا شأن «الفنون» أن تتمايز به عن بعضها البعض من دون أن تتوقف، مع ذلك، عن أن تكون «الفن» كل «الفن» ولا شيء غير «الفن».

وهكذا، فإنه لا «الفنون» الخاصة، ولا أصناف أصنافها، يمكن الفصل بينها فصلًا حقيقيًا. لكن ثمة دواعي عملية، عادة ما تتعلق بالنشر والترويج، كما هناك إجراءات بيداغوجية... تبرر هذه التسميات التي لا تهمّ إلا الجانب التواصلي في «الفن». وبالجملة،

شـــأن تقســـيم الفنون أن يكون أمرًا تقنيًـــا صرفًا، وضرورة عملية، حســـب مـــا إذا كانت الموضوعات الفنية تكمن في ألحان وأنغام، أم في موضوعات ملونة أو منقوشة أو منحوتة، أو موضوعات مبناة يبدو أنها لا تجد ما يناسبها في الأجسام الطبيعية (الشعر والموسيقى والرسم والنحت والمعمار....). والحال أنه أن نتساءل: ما الذي «يصنع» الطابع الفني لكل فن فن من هذه الفنون؟ ما الذي يقتدر عليـــه كل واحد منها وما الذي لا يقتدر عليه؟ وما نوع الصور المعبّر عنها بألحان وأخرى بنبرات وأخرى بألوان أو بخطوط... أمر يشـــبه أن نتســـاءل، في علم الاقتصاد، ما هي الأشـــياء التي ينبغي بسبب ســـماتها الطبيعية أن تثمن وأخرى لا؟ ومـــا الثمن الذي ينبغي أن يكـــون لبعضها بالقياس إلى بعـــض؟ هذا بينما من الواضح أن كل الســـمات الطبيعية لا صلة لها بالمسألة، وأن كل شيء يمكن أن نرغب فيه وأن نسعى إليه إلا ويكون له ثمن أعلى من آخر تبعًا للظروف والحاجات.

وكان أن ردَّ على بنديتو كروتشه الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر (1874 ـ 1945م) بأن علينا أن نرفض أطروحة أساسية في إستتيقا كروتشه. ذلك أنه يرفض أن توجد أضرب من «الفن» مميزة عن بعضها البعض منفصلة. فالفن، في عرفه «حدس»، وهو حدس فريد وفردي. ومن ثمة، فإن من شأن صنافة «الأعمال الفنية» أن تكون فاقدة لكل قيمة فلسفية. وإذا ما نحن حاولنا تصنيف «الأعمال الفنية»، إذا ما نحن تحدثنا عن شعر غنائي وملحمي ودرامي، على أنها أنماط من الشعر مختلفة، أو إذا ما نحن عارضنا بين الشعر والرسم أو الموسيقى، فإننا نستعمل نماذج في الصنافة سطحية واصطلاحية واتفاقية. وحسب كروتشه، من شـــأن صنافة كهذه أن تكون لهـــا مقاصد عملية، لكن، مهما يكن من أمر، ليســـت لها وجاهة نظرية كائنة ما كانت. وهكذا، نكون نتصرف آنها تصرف كتبي من دون أن ينظر إلى محتوى كتبه يمكنه أن يصنفها حســـب النظام الأبجدي لأسماء مؤلفيها أو حسب حجمها أو حسب شكلها. لكن مثل هذه المفارقة سرعان ما ترتفع إذا ما نحن احتفظنا في ذهننا بفكرة أن «الفن» ما كان فحسب تعبيرًا بعامة؛ أي ما كان هو تعبيرًا غير مخصوص، وإنما هو تعبير بوســـيط معين. ذلك أن من شـــأن فنان كبير ألا يختار وســـيط تعبيره كما لو كان هو مادة خارجية أيًا كانت. إذ بالنسبة إليه، الكلمات والألوان والخطوط والأشكال والرسوم المجالية والأصوات الموسيقية، ما كانت مجرد وسائل إعادة إنتاج تقنية أو استنساخ فني، وإنما هي الشروط نفسها واللحظات عينها الأساسية للعملية الإبداعية إياها.

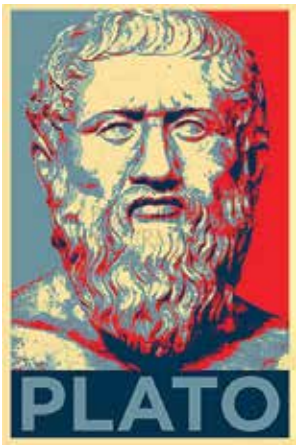


2 ـ موقف الإثباتية

أ ـ صنافات القدماء:

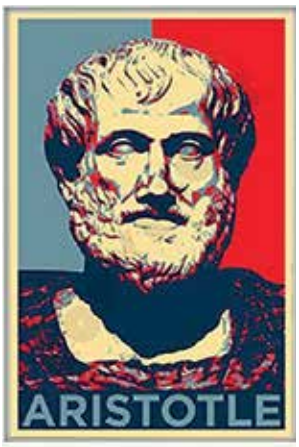
تعني «الفنون الجميلة» اليوم جماع «الفنون» التي يشكلّها المعمار والفنون التشكيلية (النحت والرســـم)، يضاف إليها النقش وأحيانًا الموســـيقى والرقص، فضلًا عن المسرح والسينما... ومنذ القدم فكر الفلاسفة في موضوع «الفنون الجميلة» حتى عندما ما كانت قد سميت بعد حينها بهذه التسمية.

صنافة أفلاطون:



قـام تصنيـف هـذه «الفنون»/«الصنائع» علـى مفهوم «المحـاكاة»، علـى الأقـل منـذ أفلاطـون (427/428 ق.م ـ 347/348 ق.م) الـذي كان يعـرف مختلـف فـروع «الفنـون الجميلة». لقد كان يميّز في مجال «الفن/الصنعة» technè بين الرسم والنحت والمعمار والشعر (الملحمي والغنائي والدرامي) والموسـيقى (حيث التعالق بين الرقص والغناء). وعدت نوعية المحاكاة هي فيصل التفرقة بين مختلف الفنون: ثمة المحاكاة اللسـانية والبصرية والشـعرية والموسـيقية والكوريجرافية. وتتحد هذه «الفنـون» بالقياس إلى المحاكاة وليس بالقياس، كما هو اليوم عندنا، إلى «الجميل». و«الجميل» عند أفلاطون ـ كما في محاورة هيبياس الصغير ـ لا يتحدد بالقياس إلى الفنون الجميلة، ولكن بالقياس إلى الكائنات الحيّة أو إلى المفاهيم الخلقية. كما أن في محاورة المأدبة، لا تلعب الفنون أي دور خاص في رؤية «الجميل».

صنافة أرسطو:



ونحن نجد الموقف نفسه عند أرسطو (385ق.م ـ 323 ق.م). على أن لديه المتعة الجمالية موضوعها الأعمال الفنية، رغم أن المتعـة المعرفيـة للمحـاكاة (والتـي لا يمكن خلطهـا بالمتعة الجماليـة) يمكـن أن تنتج عن رؤيـة القبيـح. ومعايير صنافة «الفنون الجميلة» عنده ثلاثة: الوسـائل والموضوعات والأنماط modes. المحاكاة أساس التصنيف، يضاف إليها اختيار الوسائل المسـتعملة والموضوعات الممثَّلَـة والأنماط. ويتـم التمييز في «الفنون» بين: الملحمة والشعر الغنائي والكوميديا وفن القصيدة الحماسية، كما مختلف علوم الشعرية، وموسيقى مختلف الآلات؛ ثم الرقص؛ وفي المجال البصري الرسم [الفصل الأول من كتاب الشعر]. كل «الفنون» عنده تبدو متعلقة بحاستي البصر والسمع، على أنه لربما يبدو أنه كان بفضل السمع على البصر.

ويميّز أرسـطو في الفصل 1 ـ 3 من كتاب الشـعر بين مختلف فنون المحاكاة؛ وذلك باللجوء إلى منهج القسـمة والتمايز. ثمة ثلاثة أسـس للتمييز بين «الفنون» ـ الوسـيلة والموضوع والطريقة ـ تسمح بمقابلة «الفنون» والموازنة في ما بينها البين:

الوسيلة: ما تعبّر به المحاكاة عن نفسها: الصوت واللون والشكل؛

الموضوع: درجة الدنو أو العلو بالقياس إلى واقع الأشياء المراد تمثيلها؛

الطريقة: وهو الشكل الذي نتمثل به الشخصيات، سواء من حيث نكون راوية نروي عن حالها أو من حيث أننا نجعلها تتصرف وتتكلم.

وكان أفلاطون يعرف من ذي قبل: الموضوع (أساس القول، ما ينبغي أن يقال)، والطريقة (التعبير)، لكن جديد أرسطو تمثل في اللجوء إلى مائزات بالفوارق (مما مكنه من إدخال الحكي ـ السرد النثري ـ ضمن فنون المحاكاة، وذلك على خلاف أفلاطون).

وإذا ما نحن أعملنا مقياس الوسائل، فإننا لا نعثر على نظيمة متكاملة: الألوان، الأشكال.. الرسم هو الذي يوظفها، لكن نلاحظ غياب النحت، كما غياب الملحمة. ثم الصوت يقع في أصل جملة من الفنون «فنون الصوت». وهو ينقسم إلى إيقاع ولغة ولحن تنشأ عنها مختلف الفنون: عن الإيقاع تنشأ فنون الموسيقى الآلية بعامة، وفنون الناي والقيثارة والقناة السمعية. وعن الإيقاع وحده من غير لحن ينشأ فن الرقص. ثم هناك فنون أخرى: التمثيلات الصامتة والمحاورات...

والإيقاع واللغة والهرمونيا ـ الوسائل الثلاث للتمثيل ـ إذا ما هي أخذت مجتمعة ينشأ عنها تقسيم رابع يستخدمها بثلاثة سواء بالتزامن [الشعر الحماسي وغيره] أو بالانفصال [التراجيديا، الكوميديا]. أما نمط المحاكاة فيسمح بالتمييز بين الحكي والتمثيل (التراجيدا، الكوميديا) والشكل المختلط الذي وجد عند هورميروس.

صنافة الرواقيين:

كان قد لاحظ الباحث بودغورني أن ما من ثقافة إلا وهي تفضل حاسة من حواس الإنسان؛ ومن ثمة تفضل هي، بالتبع، فنًا من الفنون يرتبط بتلك الحاسة على فنون أخرى ترتبط بحواس أخرى. لقد فضل الفن الإغريقي كثيرًا اللمس، وكان الفن عند الإغريق، بامتياز، هو فن النحت. ولربما يمكن القول إن العصور الوسطى قد تكون قد فضَّلت الأذن بالدرجة الأولى؛ ومن ثمة دارت جمالياتها، في العديد من الأحيان، على الموسيقى والأدب... والذي يبدو أن الرواقية فضلت الأذن. ذلك أن الموسيقى تلعب دورًا كبيرًا في جمالياتها. والأرجح أن تصنيفات الرواقية للفنون الجميلة كانت تصنيفات بسيطة تأخذ بعين النظر السَّند المادي في صلته بمختلف الحواس: الصوت، الرسم واللون، الكلمة... وقد أسّس الرواقيون تصنيفاتهم للفنون على مختلف الحواس، لكن الشذرات التي بقيت عنهم لا تسعف في تفصيل صنافاتهم. كان الرواقي بوزايدونس يعرف ما يسمى بالإسم اللاتيني Ludicrae artes ـ فنون الترفه والتأنق والتمتع ـ التي تتغيا تحقيق لذة العيون

والآذان. وكان بعضهم يدخل الكلام عن الشعر والموسيقى في مضمار المنطق. وثمة، بالجملة، عندهم: الشعر والموسيقى وفنون التصوير من رسم ونحت ومعمار...

ب ـ صنافات الوسطويين:

تقدَّم بنا أن الوسطويين ركزوا كثيرًا على الموسيقى وأن الكثير منهم قد فضّلها على سائر الفنون. لكن علينا أن نوضح معنى «الموسيقى» عندهم. ذلك أنهم ميّزوا بين ضربين من الموسيقى: ما اعتبروه بمثابة «موسيقى الكون» musica mondana؛ قاصدين به ذاك التناغم الجوهري التي يتحكم في مجرى الأفلاك وتمازج العناصر الكونية وتعاقب الفصول وانسجام المدارات... واتساق الجسم البشري في مكوناته الداخلية... وما عدّوه هم «موسيقى الإنسان» musica humana؛ سواء تلك التي يحدثها جسم الإنسان في تناغمه الجواني، أو تلك التي يلجأ إلى اصطناعها الإنسان بواسطة آلالات يحيث يمدد بها عمل الطبيعة ويحاكيه ويتممه... والحال أنهم وجدوا أن ما يوحّد بين الضربين من الموسيقى إنما هو مفهوم «التناغم» الباعث على الاستمتاع. وقد ردوا التناغم إلى التناسب. ثم بحثوا عنه في كل شيء شيء، من المجرات إلى أجزاء الإنسان. وهكذا نجد، مثلًا، أحد أقدم فلاسفة العصر القديم المتأخر الفيلسوف الروماني بوئيثوس (480م ـ 524م) يذهب، احتذاءً في ذلك بمماثلة سادت في العصرين القديم والوسيط، إلى أن الإنسان إذا تدبر أمره وُجد أنه «عويلم» ـ عالم صغير ـ بالقياس إلى «العالم» ـ العالم الكبير. وبما أن الإنسان كذلك، فإن موسيقى الإنسان ما كانت سوى تجلٍّ لموسيقى العالم. إذ مقابل إيقاع الأشياء ثمة إيقاع جسمنا، وتلقاء إيقاع العضوية ثمة إيقاع أهوائنا. ومن ثمة، فإننا إذا ما نحن سمعنا أشياء وديعة ونغمية شعرنا بالمتعة. أما إذا أمست هي غير متناغمة، فإن انطباعنا يبيت معها مؤلمًا شاق التحمل.

وقد سار على هذا النهج في تفضيل الموسيقى على سائر الفنون العديد من فلاسفة العصور الوسطى. هذا كوسيدورس يعتبر الموسيقى الفن الأجمل بين كل الفنون، وأن المعرفة بها هي المعرفة الأمتع والأفيد: إذ يتمتع سمعنا وتطرب روحنا وتعدها للترقي إلى الحقائق العليا. وهي تهدئ من روعنا وتمنحنا السكينة وتحيي فينا اللطافة وتثير الأنفس الغافية وتهدهد الأنفس المتعبة، وتصرف الذات عن الانهمام بألوان العشق العليلة وتلهم الفكر وتحول الكراهية إلى عناية.

على أن الوسطويين والقدامى معًا، ما ميّزوا «الفن» حق تمييزه، بل خلطوا عادة بين «الفنون» و«الصنائع». خذ مثالًا هو مثال عالم اللاهوت الوسطوي ريتشارد السان ڤيكتوري (حوالي 1110 ـ 1173م)، تجده يمزج بين «الأعمال الفنية» و«الصنائع الحرفية» في دائرة واحدة opus artificiale/opus videlicet industrie، واضعًا جنبًا إلى جنب النحت والرسم والآداب والزراعة...

ج ـ صنافات المحدثين

قد تبّين أنها قديمة هي تصنيفات الفنون، وذلك حتى قبل أن يظهر مفهوم «الفنون الجميلة» عينه: أفلاطون، أرسطو/الرواقية. أما في العصر الحديث، وبعد ظهور مفهوم «الفنون الجميلة»، فقد تنوعت تصنيفات الفنون وتكثرت بحيث فاتت العشرات. هذه نماذج منها أساسية:

صنافة كانط:

يميز الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط (1724 ـ 1804م)، أول ما يميّز، بين «الفنون النافعة» و«الفنون الجميلة»: الأولى توجد غايتها خارج ذاتها، وهذه غايتها توجد في ذاتها؛ إذ ثمة ضربان من الغائية: برانية وجوانية. غاية الفن هي «لعب» الملكات البشرية، في توليفة بديعة بين العقل والحاسية، وهو «لعب حر». وتلك هي السمة التي تسمى بإسم «العبقرية».

ويبدو أن كانط ما اهتم اهتمامًا شديدًا ـ في القسم الخاص بتصنيف الفنون من كتاب «نقد ملكة الحكم» (1790م) ـ بمعالجة مسألة تصنيف الفنون معالجة جدية. ومجمل ما نجده عنده أن «الفن» يتضمن صنفين: «الفنون الممتعة» و«الفنون الجميلة»؛ وذلك حسب ما إذا كان موضوعها يتمثَّل في ربط المتعة بتمثيلات الفن؛ شأن «فن المناقشة» و«فن الظرف والتفكه» و«فن التذوق»؛ باعتبار هذه كلها مجرّد إحساسات، أو ضروب من المعارف. هذا بينما «الفنون الجميلة»، وبالضدّ من ذلك، هي «أنواع» من التمثّلات تجد غايتها في ذاتها، وفي نفس الوقت تشجع على ثقافة ملكات العقل. وعلى أساس هذا اللعب الحر والمتناغم لملكات المعرفة تنهض هذه المتعة التي يمكنها لوحدها أن تُتشاطر من غير أن تقوم على مفاهيم.

كيف إذن تنقسم «الفنون الجميلة»؟ وعلى أي مبدأ تقوم القسمة؟

مبدأ القسمة، حسب كانط، هو: المماثلة الموجودة بين الفن واللغة البشرية باعتبارها وسيلة لنقل الأفكار. يقول كانط: «إذا ما نحن رمنا أن نقسم الفنون، فليس لنا أن نختار ـ على الأقل على سبيل التجربة ـ مبدأ أكثر ملائمة اللهمَّ إلا مماثلة الفن بضربٍ من التعبير الذي يستعمله بنو البشر لكي يعبّروا ويوصلّوا، ما أمكنهم ذلك، ليس فقط المفاهيم، وإنما أيضًا أحاسيسهم». إنما الفن لسان تعبير، أو هو مماثل للسان.

ينقسم «الفن»، حسب هذا «المبدأ الأكثر ملاءمة»، إلى ثلاثة صنوف:

1 ـ الفنون المبنية على «الكلام» أو «القول» ـ دعنا نسميها «الفنون التكلمية»: الفصاحة والشعر.

2 ـ الفنون التي تعتمد على التشكيل أو الصورة ـ الفنون التصويرية أو التشكيلية: الرسم والنحت والمعمار.

3 ـ فن لعب الأحاسيس الجميل: فن الموسيقى وفن التلوين.

لكن، إلى جانب هذا التقسيم ـ الذي بدا للكثيرين غريبًا؛ لا سيما في فصله بين فن الرسم وفن التلوين، وفي جعله فن التكلم (الخطابة) أول الفنون، وفي جعله الموسيقى آخر الفنون، بتعلة أن الفن الأول (الرسم) لا يخاطب سوى الإحساس، وأن الفن الثاني (التلوين) لا يستهدف سوى العين ـ أقام كانط تقسيمًا آخر للفنون تراتبيًا؛ إذ تمّ تقويم الفنون بحسب قيمتها الإستتيقية؛ بحيث أسند المرتبة الأولى إلى الشعر، وليد العبقرية، والذي لا يترك نفسه يُتعلم على أساس من الاهتداء بالقواعد والنماذج؛ لأنه ينهض على تحرير الخيال ويقوي الذهن بسبب من أنه يجعله يشعر بأنه ملكة حرة. هذا بينما فن الخطابة من شأنه أن يخدع المستمع باستعمال الكلمات الجميلة، كما أن من شأنه بالقدر نفسه أن يعلّمنا ما الحقيقة. في الشعر كل شيء يشي بالوفاء والصراحة، فمن شأن الشعر أن يقدّم نفسه كما هو وبما هو: مجرد لعبة خيال لا تهدف إلى خلب العقول وسلبها الحرية، وذلك على خلاف الخطابة التي شأنها أن تبحث عن تحويل البشر إلى آلات مسلوبة الحرية والإرادة. ثم تأتي بعد ذلك الموسيقى. وتكمن أهميتها في المشاعر التي تكسبها المستمعين. لكنها لا تحافظ على هذه المرتبة. فهي تحرّك العقل على نحو حميمي وشديد التنوع، لكنها ليست تتحدث إليه إلا عن طريق أحاسيس تفتقد إلى مفاهيم؛ ومن ثمة كانت هي بالأولى ضربًا من الاستمتاع بالثقافة أكثر مما كانت هي تثقيفًا، كما أن من شأن «أفكارها» أن تنتظم انتظامًا آليًا. ولهذا السبب، ترى كانط ينزل الموسيقى إلى المرتبة الدنيا بعاذرة أنها ما كانت هي سوى لعبة أحاسيس: «لئن نحن قدّرنا قيمة الفنون الجميلة بحسب الثقافة التي تورثها الإنسان، فإن الموسيقى تحتل المرتبة الأخيرة بين الفنون الجميلة؛ لأنها ما كانت سوى لعبًا للأحاسيس؛ هذا بينما بالقياس إلى ما تكسبه النفس من طرب فإنها تعدُّ في المرتبة الأولى». ومن هنا كانت الفنون التشكيلية تتقدم على الموسيقى. فهي تبدع عملًا دائمًا يشكّل، بالنسبة إلى الروح، حاملًا لمفاهيم الذهن، وتحقق بذلك توافقًا بين المفاهيم والحساسية.

صنافة موسى مندلسون

بالقدر الذي يكون به الجمال متعالٍ، في تصور الفيلسوف الألماني موسى مندلسون (1729 ـ 1786م)، فإن للجمال قواعد عامة حيث تتلاقى فيها الأشكال والأفكار والحركة والأصوات والألوان. وهذه القواعد هي التعدد والوحدة والقافية والنظام والجدة والحيوية... إلخ. وهي القواعد العامة التي من شأنها أن تنطبق على كل «الفنون الجميلة» وعلى كل «أعمال الفن»، كما يمكن أن تنقل من «فن» إلى آخر. وما عدا هذا، فإنها قواعد متباينة: 1 ـ بسبب الأشياء الممثّلة. 2 ـ بسبب العلامات المستعملة. فالأشياء الممثّلة تكون إما أشكالًا يمكن تذكرها بيسر، كما هي الأفكار والوجه والحركة، أو تكون أشكالًا لا يمكن تذكرها بيسر، مثل اللون والصوت. وتكون هي إما متساكنة أو متعاقبة. والعلامات تكون إما طبيعية أو اعتباطية، متساكنة أو متعاقبة، وإما تنشئ هي وهمًا أو لا تنشئه. وتعبّر هي إما عن أفعال أو أحوال أو إشارات، وإما تعبّر فقط عن إحساسات. وهذه الإحساسات إما تكون ميولات أو أهواء أو مجرد تمثيلات حسية. وأخيرًا، العلامة تكون كذلك حيوية تشتّد أو تلين بهذا القدر أو ذلك.

بناءً عليه، تنهض «نظيمة» للفنون تحقق ما تآلف من سماتها وما تخالف: الشعر والرسم والمعمار والموسيقى والرقص والتلوين والنحت.

من شأن الشعر أن يستخدم علامات متتالية (متوالية). ولكن بما أنها علامات اعتباطية ومقترنة بأفكار، فإنه يمكن بكل يسر تذكّر أشكال الشعر، وبالشعر تقترن كل سمات الجميل الإيجابية. ويمكن للشعر أن يعبّر عن أشكال الأجسام وحركاتها، وهو قادر على إنشاء الوهم، ويعبّر عن أفعال وأحوال وإيماءات وكل ألوان الأحاسيس. ويحصل الشعر على شدة الانطباعات وحيويتها عن طريق الموسيقى والرقص.

وموضوع الرسم هو أشكال الجسم وانطباع معين بالحركة. والعلامات التي يستعملها طبيعية ومتساكنة. وهي تنشئ وهمًا. وتعبر عن أفعال وأحوال وإيماءات، وعن طريق هذه تعبّر عن أهواء.

وليس للمعمار من موضوع اللهمَّ إلا أشكال الجسم. والعلامات التي يستعملها طبيعية ومتساكنة، وهي لا تنشئ وهمًا، ولا تعبّر إلا عن مفاهيم حسيّة بلا ميل وبلا شعور.

والموسيقى موضوعها زمني. وهي لا تترك في ذهن المستمع إليها صورًا متوهمة. والعلامات التي تستعملها صنعية ومتتالية وغير قادرة على إنشاء الوهم، ولكن يمكن أن تقوّي الوهم الذي ينشئه الشعر والرقص بالزيادة في الأحاسيس. ولا تعبّر العلامات الموسيقية لا عن أفعال ولا عن أحوال ولا عن إيماءات، وإنما تعبّر فقط عن إحساسات كما عن مفاهيم حسيّة وميولات وأهواء. وهي تملك أعلى درجات الحيوية والشدة.

وموضوع الرقص أشكال متحركة. وتكون العلامات التي يستعملها صنعية ومتساكنة ومتوالية معًا، كما أن موضوعها يمكن أن يخلق وهمًا، وهي تعبّر عن حركات وأحوال وإيماءات. وعن طريق هذه الأشياء تعبّر الموسيقى عن ميولات وأهواء. لكن بما أن الأشكال التي تشكّل موضوع الرقص زمنية، وبما أن العلامات التي يستعملها صنعية، فإن من شأن الرقص ألا يترك صورًا توهّمية على شاكلة صور الرسم والشعر، ويبقى دون الموسيقى في ما يتعلق بشدة الإحساس الذي ينشئه وحيويته. ومن ثمة كان الرقص بحاجة إلى الموسيقى.

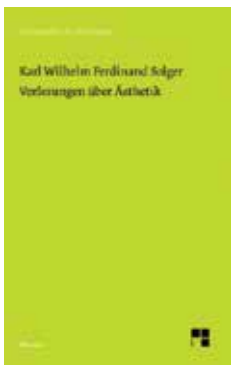
أما فن «صاحب الألوان» ـ المزوّق ـ فإن أشبه شيء يكون فنه بفن بالموسيقى، مع فارق أن موضوعه يندرج في الديمومة. وهذان الفنان لا يثيران أي إحساس، وإنما فقط مفاهيم حسيّة. ورغم أن هذين لا يخلقان الوهم، فإنهما يدعمان بهذا وهم الرسم.

وللنحت نقط عدة مشتركة مع الرسم، لكن يرجع إلى النحت أن يخلق الوهم من غير ما مساعدة من الألوان، ويكون عليه أن يتفادى ما يثير شبهة الحركة.

صنافة هردر

لكم انتقد الفيلسوف الألماني هردر (1744 ـ 1803م) صنافة كانط للفنون، ولكم عاب هو عليها من المعايب! لكن كم أتى بدوره، شأنه في ذلك شأن شيخه كانط، من غرائب! ومن غرائب صنافته للفنون أنه أورد، في الضبط الأول، ضمن ما سمّاه «فنون الرسم» فن اللباس، ثم أورد ضمن ما سمّاه، في الضبط الثاني، «الفنون الجميلة»: فنون الرياضة والمسايفة. وإذ نسي، بداية الموسيقى والرقص، فقد أبداهما، بعد ذلك، دون أن نعلم ما إذا كانت هذه الفنون تنتمي إلى «الفنون الحرة» أم لا. وأنت تلفيه لا يكاد يأتي في كتبه على ذكر «المبدأ» الذي استند إليه في غرائب تصنيفه.

صنافة سولجر



يتحدّد «الجمال» عند الفيلسوف والفقيه اللغوي الألماني كارل فلهلم فردناند سولجر (1780 ـ 1819م) في كتابه «محاضرات في الإستتيقا» (نشره هايسه عام 1820)، كما عند كانط وشلينج وفايسه، باعتباره: «تجلي الكنه أو الماهية، وتبدّي للعقل البشري، في أشكال حسية»؛ بمعنى أن حقيقة «الجمال» أنه «كنه» أو «سر» لا ينجلي إلا عبر المحسوس، وأن علم الجمال، من ثمة، استكناه للجمال واستسرار له، وأن «العمل الفني» هو رمز «الفكرة»، وما من فن إلا وهو ترميز؛ أي يرمز إلى فكرة معينة. ويختلف «الرمز» عن «المجاز» من حيث أن المجاز «شعار» الفكرة المجردة، بينما الرمز يجمع جمعًا أوثق بين الكلّي والجزئي وبين العقلي والحسّي. ثم إن سولجر يتبع فيشته وشلينج في جدلية تقتضي، بدءًا، الوحدة، فالانقسام والتعارض، ثانيًا، ثم التوافق والعودة إلى الوحدة، أخيرًا. لكن الأهم هو أن مبدأ التقسيم، عنده، هو نفس المبدأ الذي يوجد عند شلينج وفايسه وهيغل: التعارض بين المادة والروح، وبين الماهية والتجلّي، وبين الإسرار والإبداء. وهما العاملان الفاعلان في الإنتاج

الفني. ذلك أن تطور «الفكرة» هو الذي يقود أحد الحدين ـ الطرفين ـ إلى تضام بعضهما إلى البعـض، وأولوية «الفكرة» ـ أو «العنصر العقلـي» ـ المهيمنة التي تزداد أكثر فأكثر شأنًا بأن تبدأ شيئًا فشيئًا، في كل فن، في التحرر من ماديتها لكي تكتسي شكلًا أقلّ مادية إلى هذا الحدّ أو ذاك، مع أنها تبقى في جوهرها حسيَّة؛ بحيث بلا حسيَّة لا فن.

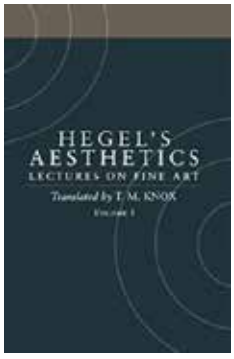
ويصوغ سولجر هذا المبدأ على النحو التالي: على «الفكرة» أن تلج إلى «المحسوس» عن طريقين:

1 ـ في لحظة أولى باعتبارها وحدة داخلية تمتص الحسّي وتعيد إنتاجه.

2 ـ وفي لحظة ثانية تنتشر «الفكرة» في «الحسي» وتتبدد.

3 ـ وفـي اللحظة الثالثة تنجلي «الفكرة» داخل «الحسـي» نفسـه. ومن شـأن هذا التعارض أن يخلق بـدوره تعارضًا داخل «الفن» نفسـه هو التعارض بيـن «الفن» بمعناه الأخص والشعر الذي يتجلى في الهوية. هنا يبدو أن للشعر، من حيث هو فن كوني، المحل الأسـمى، بل هو الفن في جملته، هو هو، في هوهوية سوية، هو الفن بمعناه الكلي وبمعناه المفرد معًا. ويرجع تبوء الشعر لهذه المرتبة الرفيعة في الصنافة إلى أن للكلام أو القول ـ الذي يجسد كنه الشعر ـ علاقة مناسبة مع «الفكرة»، بل هو «أداة الفكرة» بامتياز وبلا مدافعـة، وهو مرآة المعرفة أيضا. ومن هنا قام التراتب بين الفنون: 1 ـ الشـعر: وهو فن الفنون الذي من شأنه أن يوجد في كل فن. 2 ـ دون منزلة الشعر ثمة «الفن» أو «الفنون» بمعناها المخصوص حسب قربها أو بعدها عن الشـعر بهذه الدرجة أو تلك، وذلك بالتبع لماديتها التي تنقص أو تزيد: النحت والرسـم، وهما فنان مجردان لا يقدمان إلا الشكل الحسّـي لامتداد الجسـد. 3 ـ ثم تأتي باقي الفنون الأخرى ـ المعمار والموسـيقى حيث تجريديتهما أكيدة: ذاك متعلق بالمادة لكن من غير ما مفهوم، وهذا الذي بلا مادة من أمره أن يمثل قوانين الأعداد والفكرة المجردة.

صنافة هيغل:



إسـتتيقا الفيلسـوف الألماني جورج فلهلم فريدريش هيغل (1770 ـ 1831م) هي، على التحقيق، فلسـفة فن. وينقسـم عمل هيغل إلى ثلاثة أقسـام: يتناول القسـم الأول فكرة «الجميل» و«المثال». ويعالج القسم الثاني «أشكال الجميل» في تطوره التاريخي. ويتعلق القسم الثالث بنظيمة الفنون الخاصة. وكل قسم يتضمن، بدوره، ثلاثة تقاسيم: 1 ـ فكرة «الجميل» في ذاته، فكرة «الجميل» في الطبيعة، فكرة «الجميل» كمثال وتحديد «الجميل». 2 ـ يقدم المثال ثلاثة أشكال: الشكل الرمزي والكلاسيكي والرومانسي. 3 ـ نظيمة الفنون الخاصة: الفن الرمزي وطرازه المعمار، الفن الكلاسيكي وطرازه الأساس النحت، الفنون الرومانسية: الرسم والموسيقى والشعر. على أن كل فرع من هذه الفروع ينقسم بدوره إلى فروع ثلاثة، مثلًا في الشعر نجد الشعر الملحمي والشعر الغنائي والشعر الدرامي...

كيف أقيم هذا النسق الخاص بالفنون الجميلة؟ وما هو المبدأ الذي تبناه هيغل للقيام به وتسويغه؟

يبدو أن هيغل، أولًا، أقام تقسيمه على أساس التقسيم المعتاد الذي يصنف الفنون تبعًا للحواس أو الملكة التي تستقصدها: 1 ـ فنون البصر التي هي الفنون التشكيلية أو الرسم. 2 ـ فنون السمع أو فنون الأنغام: الموسيقى. 3 ـ فنون الخيال الحسّي: الشعر.

لكن هيغل لا يرضى بهذا الأساس التصنيفي وحده، بل يدخل المعيار التاريخي: ثمة ثلاث حقب للفن: الحقبة الرمزية والحقبة الكلاسيكية والحقبة الرومانسية. هناك فن يبدو أن له طابعًا رمزيًا بالخصوص، بدأ به خيال البشرية وطفولة الشعوب رامزة به إلى أفكارها (في الشرق مثلًا) هو المعمار؛ ثم جاء بعد ذلك النحت باعتباره الفن الكلاسيكي بامتياز، وقد بلغ به الإغريق السنام. ومع الأزمنة الحديثة بدأت سلسلة من الفنون الرومانسية، تضمَّنت الرسم في القرن السادس عشر الذي يعد عصره الذهبي المزهر؛ والموسيقى التي هي فن حديث بالأساس؛ ثم الشعر، وهو الفن الكوني لكل العصور.

وبالجملة، ثمة خمسة فنون جوهرية عنده: المعمار والنحت والرسم والموسيقى والشعر. ومبدأ إقامة سلَّم هذه الفنون، وبيان درجاتها الأساسية، وتعاقبها وتطورها، هو مبدأ «الأمثلة التدرجية» أو قل درجة «ترويح ـ أو روحنة ـ أشكال الفن والمواد التي يستند إليها كل فن لكي يمثل الأفكار والمثال بخاصة». فبقدر ما نتقدم في سلسلة الفنون، نبتعد بالمقدار نفسه أكثر فأكثر من المادة ونقترب من الروح، وتكتسب العلامات التي هي متاحة للفن درجة من الروحية أكبر فأكبر.

1 ـ يأتي في المرتبة الأولى المعمار. لماذا؟ رغم الطابع «الثقيل» لمآثر العمران، بحسبانه الفن الأكثر مادية، فإنه مع ذلك، عند هيغل، هو الفن الأكبر تعبيرية والأكثر بساطة والأشد تجريدية (بالمعنى الهيجلي الذي يذهب إلى أن أول الأشياء أشدها تجريدية ـ أي أفقرها [البدء هو الأفقر] ـ وأن العيانية والغنى تأتي في نهاية التاريخ لا في بدايته، وذلك بالتبع إلى تطور وعي الإنسان [الروح]). هو فن مرتهن إلى المادة الثقيلة، وخاضع إلى قواعد مجردة هي القواعد الرياضية. يشكّل المعمار الكتل غير العضوية بحسب قوانين العدد والتناسب. وهو فن رمزي؛ بحيث أن الموضوع الذي يعرضه على الذهن ليس سوى انعاش للأفكار، صورة صامتة وغامضة وملغزة، وحيث لا يزال الرابط الذي يضم «الفكرة» أو الشكل رابطًا برانيًا لا جوانيًا. وفي النهاية، لا يقدر المعمار على التعبير عن الأفكار التي تكمن في أعماله إلا بتوسل جهاز أشكال مادية لا تحييها الروح أو تنعشها ولا تصلح لها سوى ملجأ مؤقتًا أو زينةً وزخرفًا.

2 ـ النحت: ومعه ينتقل «الفن» إلى مستوى أعلى. هنا تتحالف الفكرة تحالفًا أوثق وأشد حميمية مع الشكل. يغادر الفن المملكة غير العضوية ـ المعمار ـ لكي ينتقل إلى مملكة أخرى هي المملكة العضوية؛ حيث تظهر الروح مع الحياة. وعلى هذا المسير الذي تقطعه

الروح بانفصالها عن الوجود المادي الفظ الثقيل تعي الروح نفسها، لكنها لا تعيها تمام الوعي، فلا تعيها إلا وهي لا تزال تعبّر عن نفسها بالفعل الجسدي التام. فالنحت تعبير عن الحقّ بأبعاده الثلاثة فضلًا عن كونه حيًا ومنظمًا. تظهر هنا الحياة ومعها الروح في مثال ـ تمثال ـ أعلى معبّر عنه، لكن المثال هنا رباني والشكل بشري، جميل، رائع، والجمال الشكلي بادٍ في الجسد بأكمله، بأشكاله وتفاصيله الجميلة، بانتصابه أو وضعه، وبقامته وتبديه وبروزه، وبتماسكه واستقامته وقوامه وقيامه. هو جمال جسدي وروحي، في تناغم، لكن في الحدود التي يكون فيها هذا التوافق ممكنًا ـ ظاهرًا ـ هو ذا المثال/التمثال الإغريقي الذي استطاع اليونانيون تحقيقه.

3 ـ لكن ما كان للروح أن تقف وقفتها عند هذا المبلغ المادي الموضوعي ـ الروح مجسدة في معمار، «الروح» مجسدة في تمثال ـ إذ من شأن «الروح»، عند هيغل، أن تؤوب إلى ذاتها بعد أن تغترب عنها ـ تصير «شيئًا» ـ وأن تشعر بذاتها «شخصًا» لا «شيئًا»، وأن تتفرد فلا تتثنى بأن تتعدد أو تتشتّت. فإن هي أرادت «الروح» أن تعبّر عن نفسها برموز حسّية، احتاجت إلى أشكال أكثر مثالية وأقل مادية تخلقها من عندياتها. فيكون لها أن تهجر الشكل الجسدي أو التشكيل بأبعاده الثلاثة، وتحتاج إلى مواد أكثر غنًى وأشد تنوعًا وأكبر حيوية وأعمق تعبيرًا. فيكون الشكل الجديد شكلًا روحيًا هو المظهر المرئي الذي يجمع بين اللون والمنظور ولعبة الضوء والظلال... وذاك قد عرفناه فن الرسم.

4 ـ على أن من شأن الموسيقى أن تذهب إلى ما هو أبعد. معها تبدأ سلسلة جديدة ما كانت هي سلسلة الفنون التشكيلية. فلا يمكن للروح أن تبقى في مجال المظاهر الخارجية ـ الامتداد أو الفضاء ـ وإنما تعود إلى نفسها لكي تركز على ذاتها، حيث تكتشف منطقة جديدة، ومجالًا آخر، ما كان مجال الفن التشكيلي البراني وإنما هو مجال الإحساس بالحياة الجوانية وبأفراحها وأتراحها، وبكل حركات النفس الباطنية. وذلك مثال جديد يحتاج إلى وسيلة تمثيل وتعبير تناسبه. وهو ما يعطاها في ظاهرة ما تزال حسية، لكنها غير مادية، تقع على حد العالمين هي النغم الذي يشكّله «الفن» حسب التناغم واللحن: علامة رائعة للتعبير عن كل انفعالات النفس. ذلك أن من شأن النغم أن يكون ماديًا وغير مادي في آن، وإنه لاهتزاز لحظي لمادة نغمية شديدة التعبير قابلة لأن تتبع الإحساس في مختلف لويناته وتآليفه، تحرك النفس من أعماقها تحريكًا، وتطربها طربًا.

5 ـ إنما يحدث الانعتاق التام للروح في الشعر، الذي هو الفن بامتياز: الفن الكوني أو الفن الكلي. والعلامة التي يتكئ عليها الشعر هي الكلام أو القول ـ القول الشعري. وفن القول هذا يحلّ مع المظهر المرئي، اللون والصوت التعبيري النغمي... بحيث يمسي علامة في ذاتها محرومة من المعنى ـ العلامة اللغوية ـ لكن قادرة على التعبير عن مختلف تصورات الروح وبينات الفكر وانفعالات النفس الأشد حميمية، وإعادة إنتاج فعل في أطوار

تطوره المتعاقبة. وإنما الفن الذي يعبّر عن نفسه بالكلام ـ الشعر ـ من شأنه أن يشمل كل أشكال الفن ويلخصها في كل العصور: «الشعر هو فن الروح الحق؛ ذاك الذي يعبّر بالفعل عن الروح. ذلك أن كل ما يتصوره الوعي، وكل ما يقيمه بعمل الفكر، في العالم الخارجي للنفس، يمكن للكلام وحده أن يتلقاه، وأن يعبّر عنه، وأن يمثله بواسطة من الخيال. العمق الشعر أغنى الفنون، ومجاله لا حد له. وبما أنه لا يتوجه لا إلى الحواس، على النحو الذي يفعله فن الرسم، ولا إلى مجرد الإحساس، كما تفعل الموسيقى، فإن العنصر الفيزيائي الذي تتوسله الموسيقى، النغم، ما كان بالنسبة إلى الروح وإلى الخيال إلا وسيلة بسيطة ليس إلا...»

صنافة شلينج:

سبق أن رأينا مع الفيلسوف الألماني فريدريش فلهلم جوزيف فون شلينج (1775 ـ 1854) أن «الفن» تجلٍّ للحق في أشكال حسية. وبناء عليه، يرى شلينج أنه لا بد من مراعاة حدّين في هذا التجلي، كما صلتهما بالواقعي والمؤسِّس، مع ضرورة تتبعهما في تطورهما التتابعي التناوبي التدرّجي. والحدان هما:

1 ـ الفكرة المتجلّية.

2 ـ الشكل الذي يجلّيها.

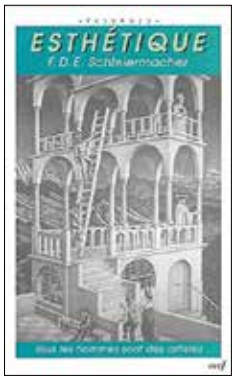
ثم الرابط ـ رابط الوحدة الذي ينبغي أن يجمع بينهما، وهو الرابط الذي يميّز «العمل الفني».

والحدّ الأول هو ما يسمى بإسم «المثال» The Ideal نفسه، لكن من غير ما انفصال عن «الواقع» أو «الشأن الواقعي» The Real. والحد الثاني هو «الواقع» أو «الواقعي»، لكنه «الواقع» وقد تمت «أمثلته» ـ إضفاء طابع مثالي عليه = الواقع المؤمثل ـ والذي صار بذلك قادرًا على تجلية «الفكرة». أحد الحدين أسمى من الثاني، لكنه بحاجة إليه. والحد الأسمى هو «الروح» نفسها التي عليها أن تتجلّى وأن تبدع وأن تختفي في الأشكال الحسّية والواقعي الضرورية لتجليها.

وإذا ما نحن طبقنا هذا الأمر على أشكال «الفن» التي تشكّل «الفنون الخاصة»، فإنه يظهر في حينه مبدأ القسمة الذي سوف تنتظم بوفقه الفنون، في تعاقبها ومنزلتها؛ بحيث يتشكّل سلّم فنون تراتبي. وكل الفنون تتشابه من حيث أن لها موضوعًا مشتركًا ـ تجلية المثال عن طريق أشكال حسية مأخوذة من العالم الواقعي لكنها في الوقت نفسه مؤمثلة. وتتباين الفنون بهذه الأشكال نفسها، وذلك بفعل نمط التمثيل الخاص الذي تفرضه هذه الفنون: خطوط، أشكال، ألوان، أنغام، لغة... وكل فن قادر، بفضل نمط تمثيله الخاص

والمواد التي يستعملها، أن يمثل من المثال المشترك وجهًا أو درجة عليا، لكنها محدودة يتقنها كل الإتقان ويشكلها كل التشكيل، فتنم عن علو كعبه كل التعبير. وبحسب درجة التمثيل هذه تتراتب الفنون وتتفاضل. كلما كان فن مرتفع المقام بمثاله، تكون أشكاله روحية [أعلى من الطبيعة]، وتكون «الروح» التي تنعشه تتطلب من نفسه أشكالًا تناسبه؛ فيبدعها الإبداع. إذ ثمة درجات «أمثَلة» روحية تدرجية لأشكال الفن تتناسب مع درجات «المثال» التي تتضمنها هذه الأشكال وتمثلها. فمثال الرسم غير مثال النحت، ومثال النحت غير مثال المعمار، ومثال الموسيقى غير مثال الشعر. ومع ذلك، تحافظ الفنون على وحدتها: كلها تستمد من الطبيعة أشكالها، لكنها تختلف من حيث المواد والوسائل. ومعيار التصنيف داخلي هنا غير مأخوذ لا من الحواس ولا من التعبير [كانط] ولا من درجة الفعالية الخلقية... ويرجع تعدد الفنون إلى تعدد أشكال «المثال» الذي تمثله هذه الفنون وإلى الوسائل التي تستخدمها بغاية تحقيق هذا المثال.

تأسيسًا على هذه المعايير، تتصنف الفنون، حسب شلينج، في صنفين: 1 ـ فنون الواقع. 2 ـ فنون المثال. وتتضمن الأولى: الفنون التشكيلية Boldende، وتتضمن الثانية فنون القول أو فنون الكلام Redende: الشعر والموسيقى. وينقسم الشعر بدوره إلى شعر غنائي وشعر ملحمي وشعر درامي.



صنافة شلايرماخر

في إستتيقا الفيلسوف التأويلي الألماني فريدريش دانييل إرنست شلايرماخر (1768 ـ 1834) ـ التي هي أساسًا «فلسفة فن»، والتي صدرت بعد موته، وما كانت قد اكتملت كمالها بعد ـ يتحدد «الفن» باعتباره أحد أنشطة الإنسان الأكثر جوهرية والأشد أهمية. وغاية «الفن»، عنده، إنما هي إيقاظ الوعي الكامل بالحرية الروحية؛ ومن ثمة كانت الإستتيقا علمًا أخلاقيًا وفرعًا من فروع علم النفس وعلم الإنسان. ومهمة «الفن»، كما كانت هي عند كانط، إنما هي تعهُّد ضرب من اللعب الحر الذي تقوم به ملكاتنا. والحياة الإستتيقية إحدى أشكال الحياة البشرية التامة. وهي تختلف من شعب إلى شعب آخر. لكل شعب فنه الوطني الخاص المميز الذي يجسد روح كل أمة وعبقريتها. ويكون التنوع بين الأذواق والحياة من الحجم بحيث لا يمكن أن تنطبق عليه قاعدة واحدة.

لكن، كيف لنا أن نصنف هذه الفنون والحال هذه؟ وما الصنافة التي سوف تخرج من هذا المبدأ؟

الذي عند شلايرماخر أن ما من فن إلا وهو، بعامة، تعبير عن استعداد وجداني يتشكّل بالتدريج في مرحلة النشاط الموضوعي ـ أي تحويل إثارة داخلية (إحساس) إلى عبارة خارجية (عمل فني) بناء على أصل راسخ هو «النموذج الأصلي» الموجود في مكنونات النفس البشرية ـ والفارق بين مختلف «الفنون» أن ثمة الموسيقى وفن التمثيل الصامت، وهما يستعيران تعبيرهما من طابع الإحساس المباشر، ومن ثمة كانا أقدم الفنون، بينما الفنون

التشـكيلية وفنون القول أو الكلام تتلقـى تعبيرها من الطريقة التي يؤثر بها الاسـتعداد الوجداني على لعبة التمثلات الحرة.

ومن هنا انقسمت «الفنون»، عند شلايرماخر، إلى ثلاثة أصناف:

1 ـ ثمة ما يسـميه «فنـون المرافقة»: فـن التمثيـل الصامت، وفـن الرقص، وفن الأوركسترا؛ وذلك من حيث أننا لا نبلغ الفنون الحقة إلا بعد المعرفة بالفنون المساعدة. وحين نتساءل: لماذا الانطلاق من فن التمثيل الصامت؟ فإن جواب شلايرماخر يأتي على النحو التالي: لأن فن الحركات الجميلة لا يتطلب إمكانات ضخمة، لا يتطلب إلا حدًّا أدنى من الزينة؛ وذلك لأنه ينجز عملًا فنيًا بالاعتماد فقط على الجسم البشري وعلى ملبوساته...

2 ـ وتأتي في المحل الثاني «الفنون التشكيلية»: المعمار والرسم والنحت.

3 ـ ثم ترد في المحل الثالث «فنون القول» أو «فنون الكلام»: وهي الشعر، الدراما، الرواية.

صنافة كراوزه:

شـارل كرسـتيان فريدريش كراوزه: فيلسـوف ألماني (1781 ـ 1832) ألّف أحد أهم الأعمال في تاريـخ الجماليات ـ كتاب: «نسـق الجماليات أو فلسفـة الجمـال والفنون الجميلـة» ـ والذي نشر، بداية، منه شذرات؛ ثم نشر العمل برمته بعد وفاته في طبعة تامة وموسعّة عام 1882.

والفكرة الأساسـية عند كراوزه ـ وهو الأفلاطوني المحدث ـ أن ثمة رباطًا روحيًا واحدًا يشمل العالم، مأخوذًا على وجه الجملة، ويلمه في «بنية عضوية» كونية واحدة ـ وحدة الشهود Panentheism ـ بحيث أن كل أجزاء العالم الطبيعي والمعنوي تتوحد في رباط تناغمي، وتتعلق بالمبدأ الأعلى الذي هو، بحسب لغته، «الوجود» أو «الماهية المطلقة»، والذي عنه صدرت [فاضت] كل «المهايا». ففي حضن التنوع والتعارض، يعد درك الرابط العضوي الذي يسمح ببقاء التنوع والاستقلال والفردية داخل الوحدة... الطريقة الفلسفية بامتياز لاعتبار الأشياء، وهو موضوع الفلسفة في الوقت ذاته. والمفهوم الأساسي هنا هو مفهوم «التنظيم» و«النظام» و«التعضـي» و«العضويـة». ويطبق كـراوزه هـذه المفاهيم علـى «الفن» وعلـى «الفنون المخصوصة». والقسـم الأساسـي من جمالياته معنون بالعنوان: الفـن باعتباره «عضوية» الفنون الخاصة؛ أي أنه هو ما يشمل كل الفنون كأنها «أعضاء» فيه ليس من شأنها أن تخرج عن «عضويته» الشاملة لها. وتدور فكرة هذه الجماليات الأساسية على أن «الجميل» هو أحد الأشكال الجوهرية للحياة البشـرية، كما أنه أحد المهايا الربانية إلى جانب الحقّ والخير. وينبغي على الحياة البشرية، الفردية والاجتماعية والإنسانية، أن تترتب طبقا لهذه الفكرة، كما تترتب وتنتظم حسب مثالي «الخير» و«الحقّ». وهذه الفكرة ـ «الجمال» ـ مثال ينطبق على الحياة نفسها، من حيث أن الحياة عمل فني: «فن الحياة الجميل».

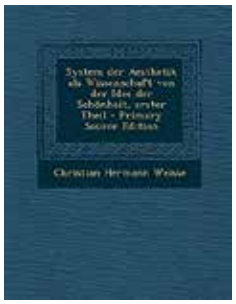
وهنا يسعى كراوزه إلى أن يحدد للفن منزلة باعتباره «عضوًا» في الحياة الكونية. وثمة، عنده، مجالان أساسيان: الأول مجال حياة الفرد الجميلة، في المجتمع وفي البشرية. والثاني: مجال «الفن» بمعناه المخصوص: عالم الخيال الذي ينشئه فن التخييل.

وما هو مبدأ تنظيم «الفنون المخصوصة»؟ إنه، حسب كراوزه، فكرة «الجمال» نفسها من حيث هي المبدأ الجواني للفن أو كنهه الباطني. ولهذا السبب، فإن على تقسيم الفنون أن يتوجه بحسب التنظيم الداخلي والجواني لفكرة «الجمال» نفسه.

وما هو هذا المبدأ؟ هو، كما يقول كراوزه، «درجة الأمثلة» التي يمثلها كل فن فن. وتأسيسًا على هذا المبدأ يحتل «الشعر» بمعناه الواسع ـ الإنتاجية الشعرية ـ المرتبة الأعلى؛ إذ هو الغاية التي تنزع نحو الاقتراب منه سائر الفنون. وكل الفنون الأخرى تنبع من مبدأ واحد هو الشعر. والشعر يمثل أعلى مراتب المثال الشعري نفسه، والذي نمط تعبيره هو الكلام أو القول، لا القول المجرد، وإنما القول في ذاته، في بنيته الجوانية التي هي عمل فني وعضو مناسب وحي للفكر.

حسب هذا المبدأ، يتمّ تقسيم الفنون على النحو التالي: 1 ـ على القمة يتربّع الشعر. 2 ـ في مرتبة ثانية تأتي الموسيقى. 3 ـ في متربة أدنى من الثانية تتصنف الفنون التشكيلية أو الرسم [الرسم والنحت وفن التمثيل الإيمائي]. يحتل الرقص المرتبة الأدنى. ويتم تخصيص منزلة مخصوصة للدراما أو الفن الدرامي، وهي الفن الكوني الذي يلّم ويلخص كل الفنون الأخرى.

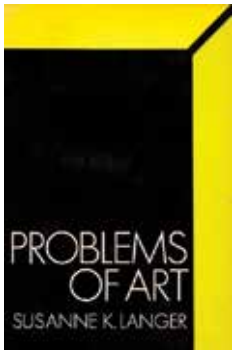
صنافة كرستيان فايسه:



في كتابه «نسق الإستتيقا بحسبانها علم فكرة الجمال» (1830م) حاول الفيلسوف الديني البروتستانتي الألماني كرستيان هرمان فايسه (1801 ـ 1866م) توليف الهيئة المنظمة لعلم الجمال حسب قواعد المنهج الجدلي. ما مبدأ تصنيفه للفنون؟ من جهة السلب، يرى فيلسوف الجمال أن هذا المبدأ ليس ينبغي له أن يُستنبط من «الحواس»؛ بحيث «يؤخذ» كل «فن» من «حاسة» ـ الموسيقى تبعًا للأذن مثلًا ـ لكن ينبغي له أن يستسقى من فكرة «الفن» و«الجميل» نفسه، من «وضع الحدين اللذين يشكلان الجميل». من جهة أخرى، ينبغي على واضع الصنافة أن يلاحظ إيقاع الفكر في التطور الذي يتبعه والذي هو قانون سيرورة «الفكرة» وتطورها بمعناها الفلسفي المثالي (شلينج، هيغل). طبقًا لهذا المبدأ: 1 ـ الفن، بدءًا، يتمّ تجسده في المادة. 2 ـ تنقسم المادة بعد ذلك وتعارض نفسها بنفسها. 3 ـ تؤوب «الفكرة» في مرحلة ثالثة إلى نفسها ويتصالح حداها ـ طرفاها اللذان كانا متعارضين (هنا يظهر جدل هيغل: «الفكرة» أولًا، «اغترابها» عن ذاتها وانشقاقها ثانيًا، «أوبتها» إلى ذاتها وتصالحها مع نفسها ثالثًا). وهكذا، يتمّ إخضاع تقسيم «الفنون» إلى قانون ثلاثي [ثالوث]، ثم سرعان ما يتفرع كل فرع بدوره إلى فروع في «لعبة» جدلية على الطريقة التشقيقية الهيغليلة.

ثمة ثلاث لحظات أو أشكال متتالية للفن تقيس أو تحدد تدرج هذا القانون: 1 ـ يأتي في المرتبة الأولى فن الأنغام الموسيقي. 2 ـ وتحلّ في المحل الثاني الفنون التشكيلية. 3 ـ ويرد في المرتبة الثالثة الشعر. وما من أحد من هذه الأنواع أو المجموعات الثلاثة إلا ويرد حسب نفس القانون الثلاثي العدد ـ 9 ـ الذي هو قانون «الملهِمات» أو «ربات الفنون». مثلًا، في الموسيقى ثمة الإيقاع والتناغم واللحن. وفي الفنون التشكيلية هناك المعمار والنحت والرسم. وفي الشعر يوجد هناك الشعر الغنائي والملحمي والدرامي. وهي مرتبة، عند فايسه، حسب درجة البعد أو القرب من الروحية [الترويح] ومن المثال [الأمثلة].

صنافة لانجر:



تبني المفكرة الإستتيقية الأمريكية سوزان لانجر (1895 ـ 1985) صنافتها للفنون بدءًا من تحليلها لفن «الرسم»، وما انتهت إليه من أن «الرسم» إبداع صورة افتراضية. وتلعب مفاهيم «الإبداع» و«الوهم» و«المظهر» و«الصورة» و«الشكل» و«الافتراضي» و«الحياة» و«الإحساس» دورًا أساسيًا في صنافتها لهذه الفنون.

والحال أن فكرة إبداع هذا «الوهم» ـ أو هذا «المظهر» أو «الظهور» أو «الظاهر» ـ حيث يتمّ «نفخ» شكل «حيوي» فيه، وكأنها روحه، هو ما يؤسّس المبدأ الجوهري لنظرية لانجر الإستتيقية. وهو مبدأ عملت الباحثة الجمالية على تطبيقه ـ انطلاقًا من استنباطه من فن الرسم ـ ليشمل وسائط التعبير الفني ـ الفنون ـ برمتها.

وهكذا، فكما أن الفنان الرسام هو مَن مِن شأنه أن «يبدع» «فضاءً افتراضيًا» ـ «وهمًا أوليًا» ـ للوسيط الفني ـ نوع الفن ـ الذي يستعمله، كذلك يفعل الفنان النحاة والفنان الموسيقار والفنان الشاعر... كل واحد منهم «يبدع» بطريقته الخاصة «وهما مخصوصًا» بكل «وسيط تعبير» من هذه الوسائط. وبما أن أشكال الأوهام الأولية هذه من طبيعة متباينة، فإنه بدءًا من هذه المعايير تميّز سوزان لانجر بين أربعة «صنوف» من الفنون:

ـ الفن التشكيلي الذي يشمل الفن البصري والنحت والمعمار؛

ـ الفن الموسيقي؛

ـ فن الرقص؛

ـ الفن الأدبي [الفن الشعري]؛ وتسمي هذا الصنف الأخير، على طريقة القدماء، Poesis. وهو لا يقتصر، على عكس ما يوحي به ظاهر اللفظ، على الشعر بمعناه الحصري، وإنما يشمل كل أصناف الإبداع الأدبي؛ بما في ذلك الفن الدرامي.

ولما كان قد سبق تفصيل القول في الرسم، على نحو ما أوضحناه عند بسطنا لمفهوم «الفن» عندها، فسوف نتمم الحديث هنا عن «أخواته»؛ نعني النحت والمعمار:

النحت والمعمار: شكلا الفضاء الافتراضي الآخران

كما أن أثر الفن البصري يكمن في تحريـــر الإدراك البصري من كل ارتباط بالعالم العملي، مقترحًا علينا، بالأحرى، أن ننظر إلى الصورة الافتراضية التي تشكّل وهمه الأوّلي، فكذلك صنوف الفنون الأخرى تحرر، بدورهـــا، نمط إدراكها الخاص للواقع؛ وذلك بحيث توجهه نحو عالم افتراضي يشكّل وهمها الأولي المخصوص بها.

وتباشر ســـوزان لانجر النظر في وســـائط التعبير الفنية الأخرى بأن تفحص، بداية، مثالي النحت والمعمار، اللذين يشـــكلان، بالفعل إلى جانب الرســـم، التجلّيات الفضائية الكبرى للتصور الفضائي الذي يعيّن «فضاءً افتراضيًا». لكن، إذا كانت الصورة الافتراضية، بالنسبة إلى الرسم، هي ما يجعل هذا الفضاء مرئيًا، فإن النحت والمعمار يبدعان تصورهما الخاص للفضاء الافتراضي المغاير لتصور الرسم.

النحت: حجم حركي افتراضي

حسب ســـوزان لانجر، لمَّا كان النحت، بالأســـاس، «حجمًا»، فإنه «حجم افتراضي» يتباين مع «الحجم الواقعي» الذي يطابق، مثلًا، الفضاء المحتوى في آنية؛ شأن صندوق أو علبة. وترى الباحثة أن حجم النحت من شـــأنه أن يُظهر وأن يُري فضاء [يحتله] كان فارغًا من ذي قبل؛ ومن ثمة كان هو غير مرئي؛ وذلك بحيث أن النحت يعطي للفضاء شكلًا يحيط به ويجعله، إن شئنا التعبير، مرئيًا ومنظورًا. كما أن النحت يعطي الحياة إلى الفضاء الذي يحيط به. وهذا الفضاء يمثل، بالنســـبة إلى النحت، شـــيئًا ضروريًا، بل شيئًا حيويًا حتى. لكن، لماذا هو ضروري؟ لأن وجود الشـــيء الحقّ يعطي مظهر كائن عضوي، وما من كائن عضوي إلا ويحتاج إلى شكل حتى يوجد. ولا يمكن لهذا الشكل أن يقام وأن يُحفظ اللهمَّ إلا في محيط تسميه سوزان لانجر باسم «الفضاء الحيوي». والحال أنه حتى لو أن المنحوتة ما كان لها من العضوية من نصيب، فإن ســـوزان لانجر تعتبر أن شـــكل المنحوتة هو شكل الحياة نفســـها. ولكي يصيِّر النحت المظهر وقد اتخذ شكلًا حيًا، فإنه ليس من الضروري أن يكون النحت تصويريًا؛ لأن النحت تعبير عن إحســـاس بيولوجي أكثر مما هو تعبير عن وظيفة بيولوجية. وحيثما يتمّ التعبير عن هذا الإحساس البيولوجي، فإننا نحصل ضرورة على مظهر شـــكل ينظم، بالضرورة، الفضاء الذي يملأه والفضاء الـــذي يحيط به. ولهذا كان النحت حجمًا فرضيًا متحركًا؛ أي حجمًا منظمًا في شـــكل بحيث يعطي الانطباع بأنه شـــكل حيّ. وهكذا، يحيا الفضاء الذي يحتله هذا الشـــكل المنحوت كما لو قام في مركزه نشاط عضوي.

لنقارن منحوتة بشيءٍ عادي، شـــأن علبة مثلًا. بما أن هذا الشيء الجامد لا يملك أية حياة عضوية، فإن الفضاء الذي يحيط به لا يمكن أن يشـــكّل فضاءه الحيوي. ويمكن لهذا الموضوع الجامد (بلا حياة، بلا حركة) أن يشكّل جزءًا من حقل إدراكاتنا الحسّية، بحسبانه مادة مرئية وملموسة. والحال أن سوزان لانجر، التي تزعم أن النحت يمكن أن يعرض نفسه

في محيطنا باعتباره موضوعًا ملموسًا، تؤكد أن النحت يوجد، بالأساس، لكي يكون مرئيًا. وحين ننظر إلى العمل النحتي، فإننا نسقط من اعتبارنا واقعة كونه موضوعًا واقعيًا. وشكله لا نفع له، كما تنفع العلبة مثلًا. لكن الفضاء الحيوي الذي يحيط بالنحت فضاء وهمي؛ إذ المنحوتة، في الواقع، موضوع جامد، لا يوجد لها فضاء يمسك أو يحفظ أو حتى يزرع لها الحياة؛ فلا يمكن، مثلًا، أن نشاطر المنحوتة تنفس الهواء (لا تتنفس)، ولا أن نرى معًا ونلمس نفس الموضوعات (المنحوتة لا تبصر ولا تشعر). وهكذا، فإن النحت لا يوجد في حقل إدراكنا إلا بالنسبة إلى حاسة البصر وحدها. يمكننا، بكل تأكيد، أن نلمس المنحوتة، لكن علينا أن نتأملها باعتبارها حجمًا حركيًا افتراضيًا، ليس يوجد إلا بفضل محيط افتراضي. وبإبداعه لهذا المظهر المزدوج، فإن النحات هو من يسمح بميلاد فضاء افتراضي يشكّل الوهم الأول لهذا الفن التشكيلي.

المعمار: المجال الإثني الافتراضي

يبدع المعمار، بدوره، فضاءه الافتراضي الخاص. ورغم أن للمعمار غاية وظيفية ـ السكن ـ فإن سوزان لانجر تؤكد أن غايته الأولى إنما هي إبداع شيء افتراضي أو وهمي: أي فضاء افتراضي إثني. وتقصد بالإثني هنا صورة بيئة طبيعية بشرية؛ أي صورة ثقافية. إذ يتعلق الأمر، في المعمار، بإبداع بيئة ثقافية، وبجعل هذه البيئة مرئية. وإنها لصورة ثقافية. فبنضده للأشكال نضدًا تبدو فيه متعالقة متواشجة، يبدع الفنان المعماري رمز بيئة حقيقية (الطبيعة) حيث كل شيء يكون وظيفيًا. كما أنه ينظم كذلك الشكل بحيث يستوعب هذا الشكل المشاعر والإيقاع والهوى والصحو والخفة التي بواسطتها ينجز الكائن البشري، في العالم الإثني، أفعاله اليومية.

وهكذا، فإن المعمار هو، من جهة أولى، رمز الوظيفة الوجودية الذي يثير بقوة بيئة ثقافية معينة، ويشكل، من جهة أخرى، رمز إيقاع وأحوال وجدانية ينجز فيها الكائن البشري أفعاله داخل هذه البيئة.

وبالجملة، يشكّل المعمار الجهد الأول الذي يقوم به الإنسان لإبداع عالمه الخاص تبعًا للنموذج الذي تقدمه الطبيعة. وهذا المظهر الفضائي إذ يوجد في الفضاء الواقعي، فإنه يتميز، مع ذلك، عن المحيط أو البيئة الواقعية (الطبيعة) لأنه يشكّل بنفسه محيطًا أو بيئة كاملة.

الموسيقى: الزمن الافتراضي

بينما في الفن التشكيلي يبدع الفنان فضاءً افتراضيًا، فإن المؤلف، في الموسيقى، يبدع زمنًا افتراضيًا. ويتم ذلك عبر إبداع أشكال مسموعة يبدو كأنها تتحرك في فضاء زماني. فالموسيقار يخلق الانطباع بأشكال متحركة، وذلك بنضده نضدًا تتابعيًا مختلف العناصر الموسيقية؛ أي ألوانًا من النغمات وأنحاء من الصمت وأشكالًا من التباينات

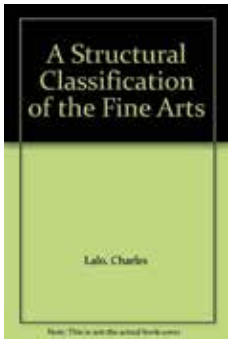
النغمية... وبما أن هـذه العملية لا تتضمن أي تحرك في المـكان، فلا تكون الحركة إلا وهمًا، ولا يكون الفضاء الزمني الـذي تجعله مدرَكًا (مسـموعًا) إلا متخيلًا بالتبع. ههنا يكمن، حسب سوزان لانجر، جوهر الفن الموسيقي. تتساءل ما جوهر كل موسيقى؟ وتجيب: إنه إبداع زمن افتراضي وتحديده التام عن طريق حركة أشـكال مسـموعة. وهذا الزمن الافتراضي زمن ذاتي يوجد بفضل أن الكائن البشري يخضع باستمرار إلى توترات تعقبها راحات، وانشدادات تحل محلها ارتخاءات ـ أي وفق حالي «قبض» و«بسط» إن شئنا. وما كان هـذا الزمان الذاتي مـن الزمان العلمـي، أو العلمي ـ الموضوعـي والأحادي البعد والتتابعي ـ الذي يقاس بالساعة في شـيء. فهذا الزمان ليس زمانًا واقعيًا على الحقيقة، إنما الزمان الواقعي ذاك الذي يعيشـه كل فرد بضرب من العيش ذاتي. وشأن الموسيقى أن تعرض صورة هذا الزمان المعيش. إنها تبدع مظهر هذا الزمان الحيوي الذاتي، وهذا المظهر هو ما يشـكّل الوهم المميز لفن الموسـيقى. بمعنى آخر، يتمثل الدور الجوهري للموسيقى في إبداع «صورة» ديمومة افتراضية لا تدرك إلا بحاسة الأذن وحدها دون سواها. وبما أنـه ليس يمكن الإنصات إلى الزمان الواقعي وهو يمرّ ـ إذ كل فرد يعيشـه عيشـته الخاصة به ـ فإن الزمان الذي تجعلنا الموسيقى ننصت إليه ما كان زمانًا واقعيًا، وإنما هو زمان افتراضي. وبفضل وجود الأشكال النغمية التي تبدو وكأنها تتحرك معبّرة بذلك عن «انقباضـات» و«انبسـاطات» تناظر «الانشـدادات» و«الارتخاءات» التي تميّز الأشـكال الزمانيـة للحياة الذاتية، يحصل لنـا الانطباع، لما نكون عليه عندمـا ننصت إلى قطعة موسيقية، بمرور الزمان.

الرقص: قوى افتراضية

أصل الرقص، في عرف سوزان لانجر، طقوس سـحرية بدائية كان يستهدف الإنسان الأول من خلالها طلب مساعدة القوى الخيرة ودفع ضر القوى الشريرة. وهكذا، كان يعتقد أن الراقص إنسان ممسوس بمسٍّ؛ أي مجذوب بجذب من قوة خارجية، ولم يكن يشعر بأنه يتملك حركاته، وإنما ثمة قوة تتملّكه. لكن، لما هو صار الإنسان أقل انسحارًا في الشعبذة وأبدى اعتقادًا فيها، فقد الرقص قوته على إثارة الأرواح، وأصبح رمز عالم مدرك من حيث هو عالم قوى غير مادية. ويسـتهدف الرقص بمختلف ألوانه، أكان طقسًا سحريًا أم دينيًا، وأكان نشاطًا اجتماعيًا أم فرجة فنية، بالأولى، إبداع «مملكة قوى افتراضية». ويصير مكان الرقص، أكان فضاءً حول الطوطم أم مذبحًا أم قاعة رقص أم مشـهد مسرح، هو المملكة التي يجسّـد فيها الرقص القوى التي تسكن المكان. وهذه القوى الافتراضية بمثابة الوهم الذي ينشئه الرقص. والعنصر الأساسي الذي يسمح للرقص بأن يبدع وهم القوى الافتراضية هو الإيماءة. وما كانت إيمـاءات الرقص بإيماءات واقعية، وإنما هي مجرد مظاهر إيماءات على التحقيق؛ أي إيماءات أو حركات افتراضية. وهكذا، فإنه بينما تشـكّل الإيماءات التي

تنجز في الحياة العادية، من خلال الأشكال المختلفة التي يمكن أن تتخذها، تعبيرًا عفويًا على الدوام يتغيا الإشارة إلى رغباتنا ونوايانا ومشاعرنا وأحوالنا الفيزيولوجية والنفسية... فإن إيماءات الرقص، بالضد، لا تكون عفوية، وإنما تكون هي بالأولى متخيلة ومراقَبة؛ أي افتراضية. ولا ينجز الراقص حركاته هذه بغاية التعبير عن انفعالات جوانية، لا ولا للإشارة إلى رغباته ونواياه ومقاصده، وإنما يسعى، بالأحرى، إلى إبداع انطباع صراع بين الانفعالات والرغبات والتطلعات التي تنبع من القوى غير المادية المتعارضة، والتي تصيِّرها حركات الرقص مرئية معاينة. وإذ يؤدي الراقص حركاته وإيماءاته، فإنه بشعرنا بأنه يتحدى القواعد المادية الدائرة على قوانين الثقافة ومقاومة الوسط... وكأنه تسكنه قوى غير مرئية، فوق طبيعية، تفعل فيه ومن خلاله. ولكي يحدث هذا الانطباع، يحتاج الأمر إلى تحويل محيط الراقص بأكمله ـ الموسيقى، الديكور، المشهد، جسد الراقصين... ـ إلى تجريدات لا صلة لها بالواقع. وهكذا، يتمّ تحرير مواد الرقص هذه من كل وظيفة عملية، وتصير كما لو كانت هي عناصر تتم بواسطتها إقامة مملكة افتراضية تسكنها قوى افتراضية بدورها. ويخلق الكل ضربًا من العالم المتخيَّل وليس المسحور، على خلاف ما كان يعتقد فيه القدماء. ولكي يمسي الرقص فرجة فنية، فإن على الراقص أن يحول المشهد، بالنسبة إليه كما بالنسبة إلى متفرجه، إلى ضرب من المملكة المستقلة الكاملة الافتراضية، بحيث يثير في داخلها كل حركة وكل إيماءة أمرًا افتراضيًا لا واقعيًا، وتخلق الانطباع بقوى، افتراضية بدورها، تتفاعل في ما بينها البين.

الفن الأدبي: حياة افتراضية

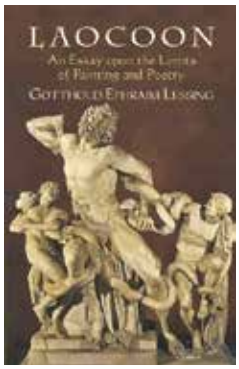


الأدب ـ أو الإنتاج الشاعري Poesis ـ باعتباره لغة، سواء أكان عبارة عن شعر أم حكي أم دراما، مكون من رموز قولية؛ أي من كلمات ومن عبارات. لكن، على الرغم من أن الكلمات تشكّل مادة الفن الشعري [الأدبي] الأساسية، فإن العمل المكتوب، مأخوذًا على وجه الجملة، لا يشكّل، مع ذلك، شكلًا خطابيًا أو قوليًا. فالشاعر يستهدف شيئًا آخر من طبيعة إبداعية. والسؤال البدئي ما كان هو: ما الذي يريد الشاعر أن يقوله؟ وما الذي يسعى إلى أن نشعر به اتجاهه؟ وإنما هو: ما الذي فعله الشاعر؟وكيف فعل ما فعله؟ والجواب: لقد أنشأ وهمًا، وهو وهم فضاء تام ومباشر، أبدعه وأحياه على الورق... أنشأ بالأساس المتخيَّل وما أنشأ المقول. فقد أنشأ هو وهمًا بواسطة من كلمات. وكما أن في الرسم تبزغ الصورة الوهمية إثر نضد خاص للألوان، كذلك هو الوهم الشعري ـ والأدبي بعامة ـ ينشأ عن نضد خاص وترتيب يفعله الشاعر ـ الأديب ـ بالكلمات. وما كان هذا الوهم «تمثيلًا» للواقع، وإنما هو «صورة افتراضية»، مظهر خالص؛ أي تجريد للحياة الواقعية. وهو مظهر أحداث وشخوص وردود فعل وجدانية وتجارب وأمكنة وظروف حياة. وإنه لذكر لخبرة افتراضية، وإنه لأثر إبداع يهدف إلى عرض ـ وليس تمثيل ـ رمز إحساس بشري. إنه إبداع بنية ذات تتماثل مع بنية الإحساس البشري.

3 ـ المفاضلة بين الفنون (ليسنج نموذجًا)

ليسنج: الفنون المجدودة والفنون المحدودة

تفضي مسألة تصنيف الفنون، عاجلًا أم آجلًا، إلى «المفاضلة» في ما بينها البين؛ إذ لم يكد يسلم فيلسوف من فلاسفة الفن من تفضيل فن بعينه على سائر الفنون. ويمكن أن نقدّم هنا أشهر مثال نستقيه من الفلسفة الرومانسية التي احتفت أكثر من غيرها بالفن. هذا المفكّر الجمالي والناقد والأديب الألماني غوتهولد إفرائيم ليسنج (1729 ـ 1781م)، يعمد، في كتابه الشهير «لاوكون»، إلى طرح مسألة المفاضلة بين الفنون؛ ولا سيما بين الشعر والرسم.



في يوم 15 يناير من عام 1506م تمّ اكتشاف ـ بين أشجار دالية ـ بمنطقة القديس بطرس قريبًا من روما بإيطاليا تمثال إغريقي قديم يمثل رجلاً وفتيان يصارعان ثعابين مهولة. سمي التمثال، حسب الإشارات القديمة، باسم «لاوكون». وقد أثار العثور عليه في حينه حماسًا كبيرًا. وعرض يوم 1 يوليو من عام 1501م بالفاتيكان. وقد عُدَّ هذا التمثال التعبير المطلق عن الفن القديم وقد بلغ أعلى ذراه، بل اتخذ منه المثال عن كمال الفن. ولما نشأ تاريخ الفن، بعد مضي قرنين على هذا الحدث، عاد أحد أكبر مؤسسيه الناقد الفني الألماني فينكلمان (1717 ـ 1768م) إلى هذا التمثال بالتحليل. وقد عُد المثال المطلق للفن الكلاسيكي.

وقد ألّف الفيلسوف والأديب والناقد الألماني ليسنج كتاب «لاوكون» عام 1766 للنظر في هذه المسألة. ويدور الكتاب على مسألة رسم الحدود بين الشعر، من جهة، والفنون التشكيلية، من جهة أخرى؛ انطلاقًا من أنموذج «لاوكون» هذا. وذلك في مسعى من ليسنج إلى الدفاع عن الشعر وإعادة الاعتبار له في اتجاهين:

الردّ على مؤرخ الفن الشهير ـ صديق غوته ـ يوهان يواقيم فينكلمان الذي دعانا إلى الاتصال المباشر بالعمل الفني القديم، وتأمل عظمة هذه الأعمال التي وصلتنا عن القدماء، حتى نستمتع الاستمتاع أقصاه بالنظر إلى «الجمال المثالي» الذي كان الإغريق قد بلغوا ذروته. لقد عرف القوم كيف يبلغون سنام الجميل، وكيف يترجمون عنه في تماثيلهم. وتنهض هذه الفكرة على مبدأ أشهر لدى القدماء، كما لدى فينكلمان، يقول: الشأن في الفن أن يحاكي الطبيعة محاكاة وأن يمثلها تمثيلًا؛ وتلك هي وظيفته الأولى. والحال أن الصورة التي رسمها فينكلمان عن الفن القديم، إنما هي، بحسب ليسنج، صورة مثالية مبالغ فيها؛ بحيث يرى أن القدماء جعلوا فنهم تجسيدًا للرباني.

وفضلًا عن هذا التصور، ثمة تصور آخر مكمّل له يرى أن الصلة بين «العمل الفني» والمتفرج لا تنهض قصرًا على الذهن، وإنما على الإحساس الذي تكسبه الحواس الإنسان. ومن ثمة كان إعطاء قيمة كبرى للحواس في الفن. ذلك أن تأمل «الفن» هو بالأولى تأمل

حسّي وإحساس مباشر المفروض فيه أن يفهم المتفرج الجميل المثالي بفضل من الحسّ، وأن عليه أن يشعر بأن الجمال المجرّد يتحقق عيانيًا في أعمال الإغريق.

هنا يصبح موقف فينكلمان، في رأي ليسنج، قابلًا للنقد: ذلك أن مؤرخ الفن أقام هنا الفنون التشكيلية سيدة على سائر الفنون. إذ من شأن تلك الفنون أن «تُري» وأن «تُفهم» الجمال والطبيعة الحقة للإغريق. والحال أن هذه التراتبية المضمرة إنما قامت على حساب الفنون الأخرى؛ لا سيما منها فن الشعر. لماذا يعتبر فينكلمان أن الفنون التشكيلية أقدر من غيرها على أن ترينا الطبيعة وأن تبدي لنا الجمال؟ وجواب ليسنج: أبدًا ما كان ذلك، بل الشعراء هم الأقدر. من شأن فرجليوس وسوفوكليس ـ وقد اتخذ ليسنج منهما المثالين الرئيسيين ـ أن يكونا أقدر على إظهار الطبيعة وإبراز الجمال، وذلك أكثر مما يقتدر عليه النحاتون.

انطلق الرجلان ـ فينكلمان وليسنج ـ من المثال نفسه ـ تمثال لاوكون ـ ومن الملاحظة عينها: تبدي التماثيل الإغريقية ذواتًا في وضع هدوء وسكينة، كأنها في أحضان الردى وهي نائمة. بالنسبة إلى فينكلمان، من شأن العمل الفني التشكيلي أن يعبّر عن عظمة الروح الإغريقية. ولئن كان لاوكون المنحوت لا يصرخ من الفزع ولا يئن من الألم، فلأن الفنان النحّات أراد أن يعبّر عن عظمة هذا البطل وعن نبله وعن سموّه. ولذلك كتب فينكلمان يقول: «تتمثّل السمة المائزة والممتازة للأعمال الإغريقية في ضرب من البساطة النبيلة ومن العظمة الهادئة، وذلك سواء على مستوى الموقف أو على مستوى التعبير. فكما أن أعماق البحر تبقى هادئة ساكنة، حتى حين يكون السطح مائجًا مائرًا هائجًا، فكذلك يُظهر تعبير التماثيل الإغريقية روحًا أبية شمّاء ونفسًا ثابتة ساكنة مهما تكن هي الأهواء التي تصطلم فيها». والأمر أحرى أن ينطبق على تمثال لاوكون الذي لا يجسد بطلًا يئن ويتوجع؛ وذلك لأن النحات أراد أن يظهر الروح الإغريقية وعظمتها؛ هذا بينما الشاعر فرجليوس صوَّر لاوكون يصرخ ألمًا في المشهد نفسه الذي خصصه له في إلياذته.

هي ذي النقطة المفصلية التي ينتقد فيها ليسنج فينكلمان: لئن كان، في التمثال، لم يُمثَّل لاوكون وهو يبدي ألمه، فذلك عائد إلى أن من شأن فعل ذلك أن يصدم عين المتفرج، وما كان من شأن ذلك أن يبدو منظرًا «جميلًا». فمطلب «الجمال» هو ما يفسّر أن النحات كان محدود الاختيار؛ ولذلك تخلى هو عن إظهار الألم الحقيقي الذي أصاب الشخص. هذا بينما، بالضدّ من ذلك، فإن الشاعر فرجليوس ـ ولكن أيضًا سوفوكليس وهوميروس ـ ما كان بحاجة إلى أن يحد نفسه بهذا الشكل حدًا؛ لأن قبح جسم مشوه بسبب من ألم حالٍّ ما كان أمرًا من شأنه أن يصدّ عن قراءة نصه الشعري أو سماعه؛ وذلك على خلاف ما يحدث عند رؤية المنظر نفسه مجسدًا في عمل تشكيلي. معنى هذا أنه ما كان الشعر يملك، فحسب، قواعد مختلفة عن قواعد الفنون التشكيلية ـ وهي القواعد التي تفسر معالجتهما المتباينة للطبيعة ـ وإنما المزية في الشعر أنه يسمو على الفنون التشكيلية التي تبقى فنونًا محدودة من جهة تعبيرها واختيار موضوعاتها بسبب من قواعدها المخصوصة.

والحال أن هذا الفارق إنما يفسّـر بمائز جوهري يميّز «الشعر» عن «الرسم»: يلجأ الشعر إلى الخيال الذي يغذيه ويتغذى به، ولا حاجة بالشاعر إلى أن يقول كل شيء، وإلى أن يبدي كل أمر؛ وإنما حسبه الإشارة، وتكفيه والإلماعة، بينما لا يشتغل الرسم إلا من أجل العين وحدها. فقد اكتفى الشاعر اليوناني هوميروس بأن قال عن «هلينا» بأنها جميلة جمال ربة، ثم بنى إلياذته كلها على هذا الجمال الفتان، بينما يكون من المحتوم على الرسام أن يدقق في تفاصيل هذا الحُسْنِ. وإذا ما ذاك الذي رسمه حدث أن جرح العين، وإذا ما هو كان ثمة عنصـر لا يمكن أن يُمثَّل تمثيلًا مقنعًا مرضيًا، فإنـه يبيت يتوجب على الفنان أن يتحاشى تمثيله. قال ليسنج: «إذا حـق ـ وهذا أمـر ينطبـق بالخصوص على الإغريـق القدامى ـ أنه يمكن أن نملك عظمة روح حقيقية ومع ذلك لا نتحكم في صراخ الألم فنتركه ينطلق، فإن ذلك لا يعود إلى أن النحّات أراد أن يرينا عظمة الروح تلك، فلم يشأ أن يعيد إنتاج تلك الصرخة على الرخام؛ بل لا بد، بالضدّ، أن توجد علّة أخرى يمكن أن تفسر لماذا لم يقلد النحات هنا منافسـه الشاعر الذي أسـمعنا الصرخة بطريقة متعمدة في عمله». وجوابه عن هذا الإشكال: لئن كنا اليوم نمارس الرسم بحسبانه، قبل كل شيء، الفن الذي يصور كل الأجسام على مساحات مسطحة، فإن الإغريقي، حسب ما كانت قد اقتضته حكمته، حدد للرسـم حدودًا أضيق وحصره في فن إعادة تصوير أجسـام جميلة. فما كان الرسـم الإغريقي يرسم سوى الشيء «الجميل»؛ بما في ذلك الجميل العامي، جمال الأنواع الدنيا، التي لم تكن، بالنسبة إليه، إلا غرضًا وتمرينًا واسـتراحة... لقد كان الفنان ينشد كمال الشيء المرسوم، وكان عليه أن يرسم أعمالًا جذابة. ومن ثمة كان معيار «الجمال» هو أول معايير «العمل الفني» وأهمها.

هل اقتضاب الشاعر في وصف «الجمال»، تلقاء توسع الفنان في رسم ملامحه في كل تفاصيلها، من شأنه أن يجعل الشاعر أقل «شأوًا» من الرسام؟

وجواب ليسنج: لا، أبدًا. إن من شأن الشـاعر أن يأخذ في طريق مزدوج من أمره أن يلحقه بالرسام، بل أن يتجاوزه:

1 ـ يتمثّل الطريق الأول فـي تحويل «الجمال» إلى «لطـف». اللطف هو الجمال في حركة. ولهذا السبب، يصعب على الرسام أن يصوّره أكثر مما يصعب ذلك على الشاعر. لا يمكن للرسام إلا أن «يخمّن» الحركة، أما في الواقع فإن شخصياته «جامدة» تمامًا. ومن ثمة، يصير «اللطف» ضربًا من «التكشيرة». وهذا هو السبب الحقيقي الذي جعل القدماء يختارون، بالنسبة إلى أجمل تماثيلهم، وضع السكينة. فشعراؤهم جعلوا «فينوس» تبتسم، لكن نحاتيهم امتنعوا عن ذلك. ذلك أن من شأن فينوس من رخام تبتسم أن تبقى على حال الابتسـام أبد الدهر. وهلّا وجد شـيء أكثر إثارة للصدمة من أن يتـمّ تحويل المؤقت في الطبيعة ـ ابتسامة ـ إلى شيء خالد في الفن؟

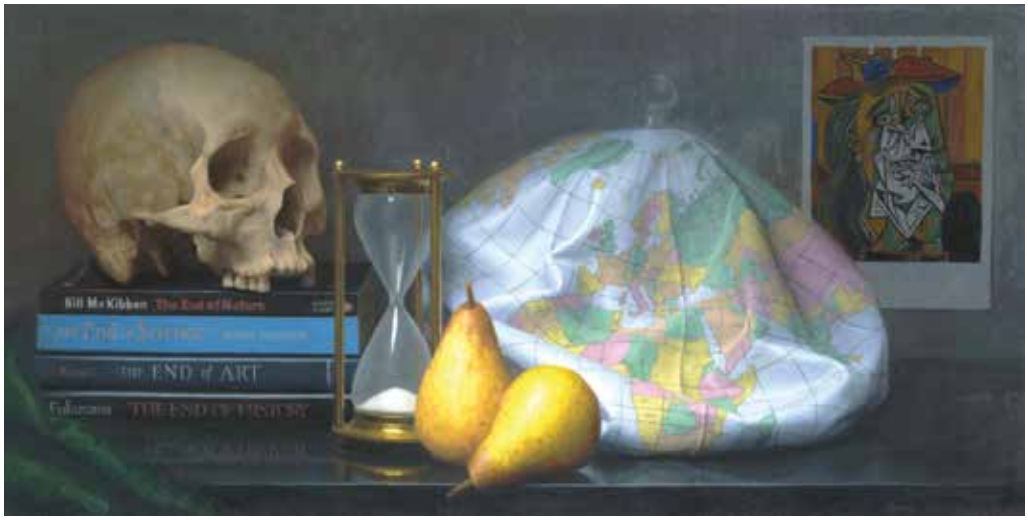
2 ـ والطريق الثانـي تمثل في تمثيل «الجمـال» بالأثر الذي يحدثـه. وهذا ما فعله

هوميروس حين صور مشهد دخول أثينا على الشيوخ. فلا شيء أكثر دلالة على «الجمال» من أن تقول حكمة السن ـ حكمة الشيوخ ـ بأن «هلينا» تستحق أن تخاض حرب من أجلها تكلف المدينة دمًا سيالًا ودموعًا هطالة.

وبالجملة، من شأن الرسم، عند ليسنج، أن يصوّر أجسامًا ومن شأن الشعر أن يصوّر حركات. وقد يصوّر الرسم بدوره حركات، لكن عن طريق الأجساد. ومن شأن الشعر أن يصوّر الأجسام لكن بطريقة إيحائية متوسلًا الحركة. ومن ثمة كانت الأوصاف الظاهرة للجسم ممنوعة على الشعر. ولئن فعل ذلك، فليس باعتباره فنًا يستقصد تصوير ما هو واقعي، وإنما بحسبانه وسيلة تفسير. وبالقدر نفسه، يتوقف الرسم عن أن يكون فنًا، ويستحيل مجرد تفسير لما يرسم هو عدة لحظات، بل وحتى حقبًا، في نفس الفضاء. فقد دلَّ هذا على سمّو الشعر على الرسم.

الفصل الحادي عشر

وهل مات الفن؟



صارت الفلسفة الحديثة والمعاصرة، منذ الفيلسوف الألماني جورج فلهلم فريدريش هيغل (1770 ـ 1831م)، تتسم بسمة عجيبة غريبة. كان أن أمست تلعب هي دور «الناعية». ها هي قد أعلنت عن «أفول»، بل «نهاية»، بله «موت»، الكثير من المفاهيم: من «نهاية الفن» [هيغل] إلى «موت الإنسان» [فوكو]، ومن «نهاية التاريخ» [هيغل، كوجيف، فوكوياما] إلى «وداعًا للإستتيقا» (شيفر)... وتلك فلسفة جاز أن نسميها باسم «الفلسفة الجنائزية» أو أن نسمها بوسم «الفلسفة التأبينية». وهذه، لعمري، خاصيّة طبعت الفلسفة المعاصرة ما قام لها من مثيل من قبل ولا تقدّم لها من نظير في تاريخ الفلسفة. إذ ما تجرَّأ فيلسوف قديم قط، ولا وسيط، ولا حتى حديث؛ اللهمَّ باستثناء هيغل، على زعم «موت» أو «نهاية» أي شيء؛ بل وعلى «نعيه»؛ بل «تأبينه»... والأمر أحرى أن يصدق على «الفن». ها هو هيغل يغمز ضد «الفن»، فيلمح تلميحًا إلى «موت الفن».

فإذن، أطروحة «نهاية الفن» أطروحة نسبيًا عتيقة، فهي بنت العقد الثاني من القرن التاسع عشر. لولا أن تجدّد القول فيها بعد ما عدت «فضائح الفن المعاصر»:

1 ـ هيغل وإعلان «موت الفن»

لم يعتبر هيغل «الفن»، على خلاف ما اعتبره كروتشه، شكلًا حدسيًا للإحساس، وإنما عده «تمثيلًا حسيًا للفكرة»، أشبه شيء يكون هو بالدين. ولهذا السبب، لا غرابة أن ينتهي إلى القول بأنه يتوجب على «الفن» أن ينحلّ في الفلسفة وأن يذوب فيها... أي أن يتمّ تجاوزه في الفلسفة التي من شأنها أن تمتص هي رحيقه كل الامتصاص. وكما قال مؤرخ الفلسفة كينو فيشر الألماني الشهير وأحد تلامذة تصانيف هيغل (1824 ـ 1907م) ـ صاحب كتاب: حياة هيغل وأعماله (1911م) ـ فإن من شأن «المفهوم» أن يكون حاضرًا بمثل ما تحضر قطعة سكر في الماء؛ بحيث تصير هي ذائبة، ومع ذلك يمكن الإحساس بها حتى وإن ما أمكن لمسها.

وحتى لو أن هيغل لم يصرّح تصريحًا بموت الفن، في العالم الحديث، وإنما لمَّح إلى ذلك تلميحًا في عباراته الهرمسية، فإن «موت الفن» موتًا هو النتيجة المنطقية التي يؤدي إليها جدل هيغل التاريخي ومفهومه عن «الفن».

هناك ثلاثة نصوص لهيغل توحي إيحاءً مباشرًا بدعوى «نهاية الفن»:

1 ـ في محاضراته عن الإستتيقا (1823) حارب هيغل مذهب شلينج والرومانسية حول «الفن». وقد تُصوِّر «الفن»، في المذهبين، على أنه أعلى شكل لعرض الحق؛ وذلك لأن «الفن»، كما يقول هيغل، «محدود» من حيث مضمونه بالمادة الحسّية التي يبقى مرتهنًا إليها ـ لا رسم من غير ألوان ـ ومن ثمة، فإن كل ما يقتدر عليه «الفن» إنما هو أن يدرك «الحقّ» إدراكًا حسيًّا ـ وليس روحيًا ـ أي إدراكًا محدودًا. والحال أن «الحقّ» ـ المعقول ـ أعمق من المحسوس. وهو لا يستطيع أن يجد نفسه محدودًا في المحسوس وأن يعبّر عن نفسه فيه، بل من شأنه أن يحلّ في وسيلة تعبير أخرى هي «الدين». ذلك أننا لا نستطيع أن نعبد «عملًا فنيًا»، ولا تجمعنا به إلا صلة تفكرية. وحالنا اليوم مع «العمل الفني» حال حر، على خلاف عبادة القدماء للتمثال لما كان هو التعبير الأسمى عن «الفكرة». نحن نجل الفن، لكننا لا نعتبره الأمر «النهائي»، بل نحلّله، ونفكر فيه، ونهيمن عليه بالفكر، ما دام هو يتطلب منا أن نصدر «حكمًا جماليًا». والحال أن هيغل لطالما انتقد الدعوة الرومانسية إلى طلب الاحتماء من معرفة ناقصة مشوشة بالارتماء في أحضان «الفن». إذ وجد هذا المطلب الرومانسي مجرد «وهم». قال عن الرومانسيين ساخرًا من تهافت قولهم: «يقولوا، فيما يقولونه، إنه إنما بفضل الفن على وجه التعيين نستطيع أن ننعتق من ملكوت الأفكار العكر والغامض والغسقي، كي نسترجع حريتنا ونرقى إلى ملكوت الظواهر الأليفة المشرق الرائق». واهم هو من يقول ذلك.

2 ـ وفي محاضراته في الإستتيقا (1828 ـ 1829) التي نشرها هوتو، يعلن هيغل: «وحده الحاضر يوجد بكل نضارته وطراوته، أما البقية فقد ذوت وذبلت». ومن بين هذه «البقية» يوجد «الفن»؛ لا سيما بمعناه الكلاسيكي: «لقد ولّت الأيام الجميلة للفن الإغريقي والعصر الذهبي الوسيط المتقدم». ولهذا السبب، فإنه: «أبدًا لا هوميروس ولا سوفوكليس ولا دانتي ولا أريوست، ولا شكسبير يمكن أن يعاد إنتاج أمثالهم في زماننا هذا». ونحن نعلم الاستنتاجات التي تستنتجها «الفلسفة» من هذا الإعلان: أمست ذاتية الفنان تتحرر من الآن فصاعدا من الشروط التي كانت تملى على هذا المضمون أو ذاك، وعلى هذا الشكل أو ذاك.

ها قد تحرّر الفنان من كل قسر «خارجي»، وحافظ على كل «حرية الاختيار والإنتاج»؛ لأنه ما عاد بمقدرته اليوم، في زمن نهاية الفن الرومانسي، أن يذهب بعيدًا في ترويحه وتذويته. وها هو يترك المكان لفلسفة الفن ـ وإلى الإستتيقا بمعنى ما من المعاني، رغم أن هيغل لم يكن يحب هذه الكلمة ـ أي إلى تفكير في دور «الفن» ومكانته «في مجمل حياتنا».

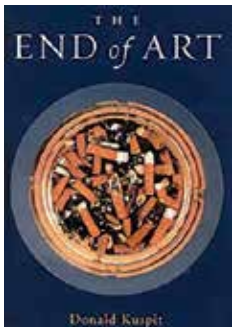
3 ـ كما كتب هيغل في الموسوعة أن الفكر ما عاد يرضى عن نفسه وقد اتخذ شكلًا حسيًّا [فنيًا]، وها هو يتحرر من «الصورة» التي شابته، وها هو ينطلق معولًا على نوره الخاص من غير تمثيل أو تمثال، منتقلًا من حال» الفن» و«الدين» إلى حال «الفلسفة» الخالصة والمخلصة.

وبالجملة، نجد التمهيد للقول بنهاية الفن في تمييز هيغل بين «علوم الروح» الثلاثة: الفن والدين والفلسفة، ومفاضلته في ما بينها البين. ذلك أن وضع «الفلسفة» داخل روح الشعب، بالقياس إلى كل من «الفن» و«الدين»، إنما هو وضع تفضيل لا وضع مساواة. إذ لما كان لا بد أن تعي «روح الشعب» نفسها ـ ما دام أن «كرامة الإنسان تكمن بصفة عامة في أن يعرف ما هو عليه، وأن يعرف ذلك بطريقة عقلية؛ أعني أن يرتفع إلى الفكر الذي يكون عليه» ـ كان لا بد ههنا من «فكر» أو «وعي» يعي روح الشعب، وكان لا بد لهذا الوعي من أن يستند إلى أرقى مراتب الفكر؛ نعني «الفكر بالمفهوم» Concept (الفلسفة) الذي يعلو ـ عند هيغل ـ على «الفكر بالعاطفة» أو «الفكر بالموجود» Affect (الدين) أو «الفكر بالتمثيل» أو «التفكر بالمدرك» Percept (الفن). وكلما كانت «الفلسفة» تفي بهذه الشروط كانت تحقق الغرض المطلوب والبغية المقصودة. فالفلسفة إذن هي التي ـ وحدها دون غيرها ـ من شأنها أن: «تعي جوهر عصرها وزمانها» بامتياز. إذ هي: «المعرفة الفكرية لما يوجد في ذلك العصر»، أو هي ـ كما قال هيغل في كتاب «فلسفة الحق» ـ «العصر ملخصًا في الفكر». إنها ما يسمح لنا بالإجابة عن التساؤلات الثلاثة التي تَكُون «روح شعب» مطالبة بتقديمها؛ نعني تباعا: «من نكون نحن؟» و«ماذا نملك؟» و«ما نمط العلم الذي نملكه بما نملك؟»: إنْ كان هو «حدسًا» (الفن) أو «وجدانا» (الدين) أو «مفهومًا» (الفلسفة)؟ والفرق في الجواب عن مؤخر هذه الأسئلة هو الذي يحقق قيمة «الفلسفة» بالقياس إلى أوجه علوم الروح الأخرى. ولذلك استحقت «الفلسفة» لقب «زهرة الروح». إنها «الزهرة العليا لهذه البيئة بأسرها من التاريخ، إنها الجذور التصورية (أو الفكرة الشاملة)، أو الوعي والماهية الروحية للوضع القائم بأسره، إنها روح العصر بوصفها بؤرته البسيطة، وعلى أنها جذوره التصورية التي تعرف نفسها». أكثر من هذا: «في الفلسفة تعي الروح جوهريتها الخالصة». ولذلك فإن «الفلسفة»: «هي الأجلّ بين الفروع التي تنتجها الروح وتبني نفسها فيها. إنها كينونتها الأجل ـ كينونتها الحقة التي تصبح واعية بفضلها وعيًا خالصًا، وعيًا فكريًا راقيًا. أما الفن والدين والحق وغيرهم فلا يتخذون شكل الفكر عبارة.. وحدها الفلسفة هي المفهوم عن روح الروح بأكملها وعن الماهية التي تكشف عنها. إنها المجمع الذي تؤوب إليه كل شعاعات الروح».

2 ـ تطور الجدل حول أطروحة «نهاية الفن» عند خلف هيغل

تلك هي الأطروحة التي كان قد أوحى بها هيغل في محاضراته الإستتيقية. وقد تكفل بشرحها تلامذته وخصومه معا: من الألمان زيمرمان وشاسلر وهارتمان، ومن الإيطاليين دومابيس وكروتشه، ومن الإنجليز بوزنكيت، ومن الأمريكيين آخرهم وليس أخيرهم الفيلسوف الأمريكي المعاصر آرثير دانتو.

خذ بنا، مثلًا، إلى أطروحة المفكر الجمالي الهيجلي الإيطالي أنجيلو كاميو دومايس (1817 ـ 1891م). فقد ذهب إلى القول: أَلا إن الشعر قد مات ميتته، وها هو الآن يحيا اليوم بيننا بوصفه فلسفة. فقد أظهر هذا الفيلسوف، بعد فحصه شعر القرن التاسع عشر، أن الشعر قد قضى. وأجاب عن السؤال: وهلَّا سوف يبعث من قبره؟ بالجواب: قطعًا، لا. وكان أن رأى أن الشعر يحيا اليوم وقد تحول إلى فلسفة أو نُسخ هو إلى فلسفة، ولا يمكنه من الآن فصاعدًا أن يبعث بعثًا: «في ألمانيا، تحتفي الإستتيقا بجنازتي الفن والشعر. كلا؛ لم يختم هاينه فقط شعر النهضة، وإنما ختم الشعر الألماني برمته. فما عادت الحاجة قائمة إلى الشعر. والفلسفة العظمى بالأماني إنما هي شعرها الأعظم، وإنها للديانة الكونية الجديدة حقًا». ها هو: «العالم الزائف ـ شبيه العالم ـ يغمى عليه ويذوب أمام الحقّ والمطلق والكوني المتحقق [الفلسفة]».



ويرى الفيلسوف الجمالي الإيطالي بنديتو كروتشه (1866 ـ 1952) أن «خطأ الفلسفة الهيجلية» يكمن بالذات في هذا «التعويض» [=الاستعاضة بالفلسفة عن الفن]: لقد ساوى هيغل بين «الفن» و«التمثيل الحسّي للفكرة»، وما أن نقبل بهذا الحدّ حتى يسهل دمج «الفن» في «الفلسفة» دمجا؛ بحيث يصير ما في «الفن» مثالات لما في «الفلسفة». وإنما «الفن» مجرد «مثالات» فَلْنُذِبْهُ الإذابة في الأصل الذي هو «الفلسفة». وقد تصور هيغل عملية التذويب هذه سيرورة مثالية تاريخية؛ لأنها تؤكد أن «الفن» كان بالفعل حيا في زمن من الأزمان، ولكن ها هو الآن يفتقد إلى هواء يتنفسه؛ فما عاد هو يفعل في الحاضر أو يؤثر فيه، ولكنه صار شيئًا «مضى» ومن ثمة «قضى»؛ وإنه لاستحال إلى مجرد «مادة تاريخية».

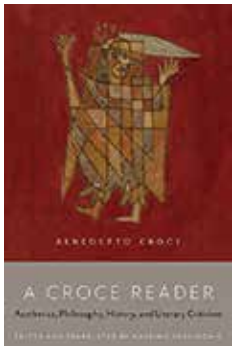
ومن علامات ذلك أن «الفن» ـ الروايات الرومانسية مثلًا ـ يحكي عن عالم البورجوازية العادي الخاص الحميمي، وفن الرسم والنحت بدورهما أمسيا يقومان بالأمر عينه، لا فرق...

ومن علاماته أن «الفن» بدأ يتهكم، يتهكم من نفسه. فقد آب إلى نفسه ورجع إليها بالسخرية من ذاته.

وإن «الفن» ليحتضر. وليس يتعلق الأمر بمصائب ونوائب ظرفية ألمت به: أزمة صعبة، استبداد الطابع الدنيوي بالحياة، عدم المبالاة بالفن وفقد الاهتمام بالفنون... وحتى نضب معين المضامين الفنية الخاصة وإنهاكها واستنزافها، على نحو ما حدث أيام الإغريق

القديمة عندما جاءت قهقهة لوسيان الساخرة لكي تشهد على هذا الإنهاك الذي أصاب الفن الإغريقي في مقتل، أو ما حدث في نهاية العصر الوسيط لما انحط عالم الفرسان وظهرت سخرية آريوست؛ وإنما يتعلق الأمر بسيرورة تاريخية، بل بسيرورة بفضلها تحرر «الفن» شيئًا فشيئًا من العنصر التمثيلي الذي لازمه طيلة تاريخه. بل يرى هيغل، أنه في أيامه تلك، ولدى كل الشعوب تقريبًا، نشأت عادة التفكير والنقد وحرية الفكر؛ بحيث أن الفنانين ما عادوا مرتبطين بمضمون خاص وبالشكل الذي ينطبق عليه. لقد أمسى «الفن»، بالنسبة إليهم، أداة حرة استعملوها، بطريقة أو بأخرى، حسب مهاراتهم الذاتية وليس بالقياس إلى قواعد موضوعية. فما عادوا يهتدون بحدوسات المقدس والأبدي، ما عاد ثمة من مضمون، وما أمسى ثمة من شكل مطابق للطبيعة أو للوجود الجوهري، وباتت عندهم ما من مادة إلا وتساوي أخرى، شريطة ألا تخرق بعض القواعد الشكلية في أن تكون جميلة وقابلة للمعالجة الفنية...

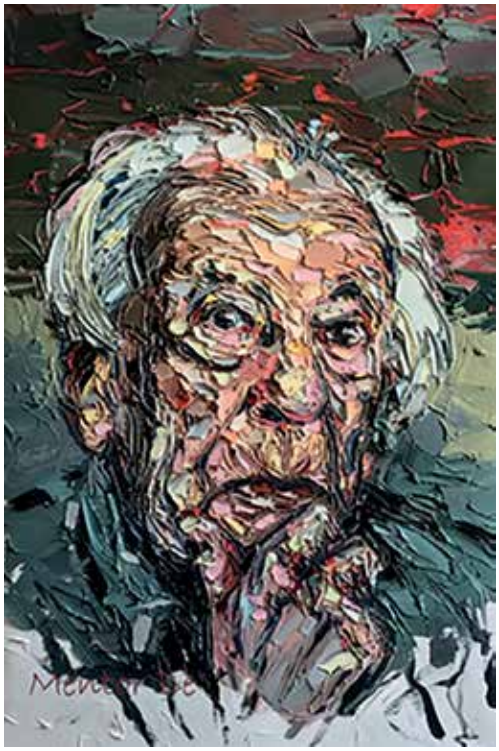
وبعد أن قطع شوطي «التمثيل» و«التهكم»، ها هو فنان الأزمنة الحديثة وقد نزل إلى أعماق ذاته، فوجد فيها إنسانية فرحاته وترحاته ونزوعاته وأفعاله ومصيره. هو ذا المضمون الجديد.



وهنا يتدخل الفيلسوف الهيغلي الإنجليزي برنارد بوزانكيت (1448 ـ 1923) رادا على تأويل كروتشه لأفكار هيغل: ليس «الفن» يصير محتقرًا مع تذويب الرومانسية له في الذاتية، بل بالضدّ يمسي هو حرًا. فبعد أن عبر «الفن» مراحل محددة وفق شروط روح بدائية نسبيًا، ها هو قد تحرر، مثلما فعلت الروح، بعد مسار رهبنة من نفس الجنس. وقد رافق «تحرر الفن» تحلله... ورد كروتشه: إن صفحات هيغل التي كتبها في «نهاية الفن» إذا ما رمنا تحصيل معناها الحقّ نجدها تقول شيئًا آخر: تقول إن «الفن»، العظيم العظيم، الفن الحق، الذي مضمونه هو المقدس والأبدي، والذي كان قديما هو «التمثيل الحسّي للفكرة» قد انتهى بلا رجعة في الأزمنة الحديثة. ولهذه العلّة، فإن «الفن»، من حيث ما هو «فن»، قد قضى وانتهى، وما بقي حيًا إنما هو فن فاقد لحيويته وقوته، مختَزل إلى ما هو إنساني خالص، فن يظهر لنا نحن وكأنه الحق، الفن العظيم، التحديد الحقيقي للفن؛ ومن ثمة كأنه الفن الأصيل وقد أمسى منتشرًا في كل مكان. لكن بالنسبة إلى هيغل قد مات الفن ميتته الكبرى، وما بقي سوى التهكم منه؛ أي فن التهكم الذي يسلي ويزجي. أليس هذا «الفن» ينهض دليلًا على الموت أكثر مما يبشر هو بحياة جديدة؟ شأن الفن الحقيقي أن يمثل الأبدي والرباني والمقدس، أما الكوميديا فمن أمرها أن تهدم كل شيء وأن تهزأ به وأن تسخر.

3 ـ هانس جورج جادامير: كلا؛ لم ينته الفن!

للفيلسوف التأويلي الألماني المعاصر هانس جورج غادامير (1900 ـ 2002) قراءة خاصة لأطروحة «نهاية الفن»، عند هيغل، مفادها أنه عندما قال هيغل بأن «الفن» بات في عداد أمور الماضي، فإن ما أراد أن يقوله بهذا، قبل أي شيء آخر قد يفهم من كلامه، إنما

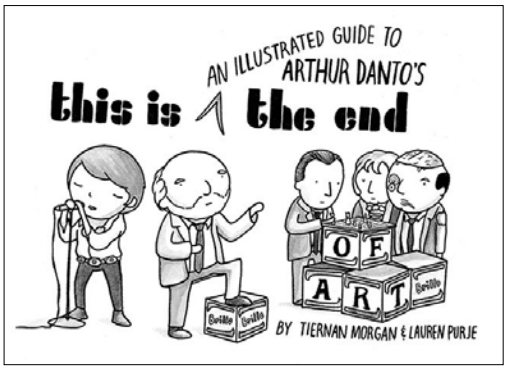


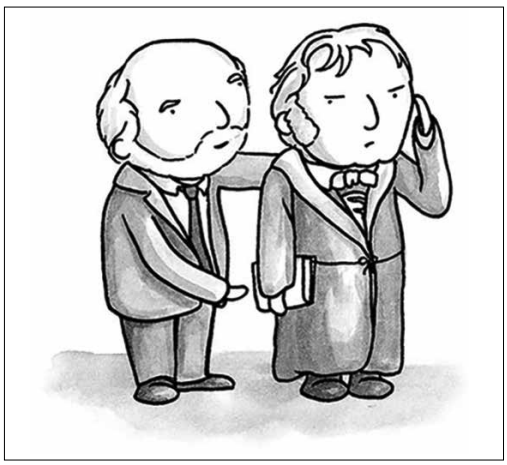
هو ما يلي: أتى حين من الدهر على بني البشر، وبالذات الإغريق القدامى، كانت فيه «المبدَعات الفنية»، لا سيما منها مبدَعات النحت الإغريقية العظيمة، تشكّل موضع عبادة طقوسية وسوْرة شعائرية؛ بحيث نشأ عنها ما كان أسماه كل من شلايرماخر وهيغل باسم «ديانة الفن»، وذلك إلى درجة أنه وحتى الفن الديني، في العصر الوسيط، وعلى الرغم من طابعه الديني البيّن، فإنه ما كان بمستطاعنا أن نصفه بوفق أوصاف الفخامة والخشوع والعبادة تلك. وكل المحاولات الرومانسية الجديدة التي سعت إلى إعادة هذا الشكل من الفن الديني، عارضها هيغل بالقول إنه ما عاد بإمكاننا اليوم أن نجثو أمام المبدَعات الفنية، وما من محاولة لاصطناع هذا الأمر إلا وكأنها نفخ في قربة مثقوبة. هو ذا ما انجلى لهيغل، حسب ما ذهب إليه غادمير، بوضوح؛ فاستند إليه لا لكي يعلن أن «الفن» قد بلغ منتهاه، أو ليتنبأ بنهايته، وإنما لكي يضعه بالقياس إلى عالم الدين، المنذور إلى التمثل [= الأمثولة]، وإلى عالم الفلسفة، المنذور إلى التفكر [=المفهوم]. كلا؛ ما انتهى الفن، وإنما الذي انتهى هو انصهار «الفن» في الحياة الاجتماعية، وإسهامه في عالم التمثل [=عالم الدين] وفي عالم التفكر [=عالم الفلسفة].

ويقف غادامير عند ما يعتبره «إحراجًا» يتعلق بمفهوم «الفن» وبتاريخه وبتطوره بعامة: إنما التاريخ العظيم للفن هو تاريخ ذاك الفن الذي لم يكن يعلم أنه «فن»؛ أي لم يكن «يعي» أنه «فن»، وإنما كان ذلك «الفن» الذي كان منغرسًا في الحياة الدينونية ومتجذرًا في الحياة الدنيوية، والذي كان يهبهما البهاء ويمنحهما الجمال ويكسبهما الوجود الأسمى... لكن، ما أن ظهر «الفن»، من حيث ما هو «فن»، وما أن أراد هو أن يفرض نفسه بما هو «فن» ولا شيء آخر غير «فن»، حتى بدأ أوان أفوله؛ إذ ما عاد «الفن» سوى مهارة فنية خالصة بمبعد عن حياة الناس الدينونية وبمعزل عن حياتهم الدنيوية. فكان أن صدقت بهذا العبارة اللاتينية القائلة: «من شأن الفن أن يختفي عبر الفن» Ars labet artre sua.

فيا لها من مفارقة! غريبة عجيبة! نحن إذ نعتبر أن «الفن» فن، ولا شيء آخر سوى أنه «فن» أو هو «الفن»، فإننا لا نعي، في الوقت نفسه، بأنه بهذا نلفي أن رسالة «الفن» الواضحة قد باتت تفقد مركز ثقلها.

4 ـ آرثير دانتو: تجديد أطروحة نهاية الفن





دعــوى «نهاية الفــن» أو «مــوت الفن» دعوى قديمة. وقد تجدد القول فيها، في الآونة الأخيــرة، كل التجــدد. ففي عام 1983 نشــر أســتاذ الفلســفة والآداب اليهــودي الأميركي بيريل لانغ (1933 ـ) كتابًا تحت عنوان: «موت الفن» جمع فيه ثلة من أهل الفكر وأهل الأدب لمناقشة أطروحة الفيلسوف الجمالي الأمريكي المعاصر آرثــر دانتــو المثيرة للجــدل حول «نهاية الفن». إذ لطالما عشق دانتو أن يدعى «الهيغلــي المحدث»، وهــو لا يخفي أن هيغل كان «شيخه في التفكير في مسائل الفن».

ينطلق دانتو، في تأسيسه لدعواه «نهاية الفن»، مما يســميه «الحــال المحزن لعالم الفــن»، وكأن الفن في حداد، ويســعى إلى تفســير ذلك. وتتكون أطروحته بهذا الصدد من شــقين متكاملين: لقد حــدث أن «مات الفن»، و«موت الفن» هذا إنما وقعت واقعته بعد أن تحول هو «الفن» إلى «فلســفة». ولا ينكر دانتو أن فــي الحديث عن «موت الفن» نصيب من المبالغة. لكن أن يكون فننا اليوم «فنا ما بعد تاريخي» بعد أن هو انتهى «تاريخ الفن»، بإعلان موت «صاحبه»، فهذا اســتنتاج ما يفتأ، عنــده، يتأكّد على مر الأيام. وهو ينبهنا إلى أن ثمة فارقًا بين الحديث ـ وقد «مات الفن» ميتته ـ عن «مستقبل الفن» ـ هذا إذا ما كان هو من مســتقبل للموتى ـ وعن «فن المستقبل»: كيف يمكن تصور أعمال الفن في المستقبل وتقويمها؟ والذي عنده أنه يمكن تصور استمرار إنتاج «أعمال فنية» حتى بعد أن يكون «الفن» قد انتهى، وحتى وإن هو تبين أن لا مستقبل للفن.

ولا ينكر آرثير دانتو أنه يســتلهم بعضًا من أفكار هيغــل الذي تقدمه في الحديث عن «موت الفن». وعنده أن هيغل أكد تأكيدًا بديًا بأن «الفن»، باعتباره «فنًا»، على الأقل من حيث رسالته العليا، قد تمّ تجاوزه تمامًا باعتباره لحظة، وذلك رغم أن هيغل لم يذهب إلى حد التنبؤ بأنه لن تقوم «أعمــال فنية» بعد «موت الفن». ولئــن كان هيغل متأكدًا من أن دعواه العجيبة هذه قد كانت صحيحة، فإنه كان بمكنته أن يصرح بأن لا شيء يمكن أن يقال عن أعمال المســتقبل التي قد تكون هي لربما، أو بالضرورة، قد أُبدعت بطريقة لا يمكن الحكم مسبقًا عليها، ولسوف تقوم بطريقة لا يمكنه أن يفهمها.

لقد اعتقد هيغل أن طاقات «التاريخ» كانت قد التقت، في زمن معيّن، مع طاقات «الفن»، وأنه بعد ذلك كان على «التاريخ» و«الفن» أن ينخرطا في اتجاهين مختلفين: رغم أنه يمكن للفن أن يستمر في الوجود تحت غطاء ما يمكن تسميته باسم «الفن ما بعد التاريخي»، فإن وجوده يصير عاريًا من كل «دلالة تاريخية».

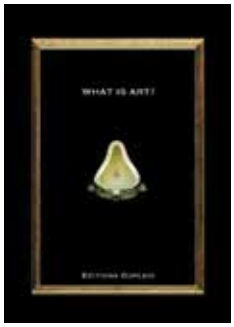
وعند دانتو، فإن مسألة «مستقبل الفن» ـ وهي مسألة عاجلة ـ من شأنها أن تطرح داخل «عالم الفن» نفسه. يمكن أن نعتبر أن «الفن» فقد وجهته التاريخية، وعلينا أن نتساءل عمَّا إذا كان الأمر مؤقتًا، وعما إذا كان «الفن» سوف يستدرك السير في طريق التاريخ ويسأنف مسيره، أم أن هذا الشرط هو مستقبله نفسه، وما إذا كان مفهوم «الفن» قد نضب من الداخل واستهلك ونفذ. والحال أن وجود «مؤسسات» تعنى بالفن ـ المتاحف، المعارض، جامعو التحف الفنية، المجلات الفنية... ـ يشي بمستقبل ذي دلالة بهذا الصدد، بل حتى بمستقبل لامع. كما أن ثمة اهتمامًا تجاريًا يدفع إلى اعتبار «الحركات الفنية» الحالية والمستقبلية. لكن، لنفرض أن «الفن» قد انتهى بالفعل، وأن كل ما سيأتي إنما هو اجترار وتكرار، وأن «الفن» ما عاد له ما يدهشنا به، وأن عصره قد ولى وانقضى على طريقة هيغل في عبارته السويدائية عن شيخوخة الحياة...

يقترح المؤلف أن نحمل فكرة هيغل على محمَّل الجد، وهو يضع أرسومة لتاريخ الفن بحيث يمكن الدفاع عن فكرة موته من داخلها.

إذا ما نحن اعتبرنا أن «مهمة الفن» تكمن في إنتاج مكافئات للتجارب الإدراكية. فقد استنفذ «الفنانون» كل هذه الإمكانات، حتى بدا حوالى 1905م أن الرسامين والنحاتين لا يمكن أن يعلّلوا نشاطهم إلا بإعادة تعريف «الفن» بطريقة سوف تبدو صادمة لأولئك الذين استمروا في الحكم على الرسم والنحت بدءًا من معايير براديغم التقدم، من غير أن ينتبهوا إلى أن تحولًا في التقنية جعل الممارسات أشد تقادمًا ومتناقضة مع المعايير. مما أحوجهم إلى نظرية جديدة، إلى إنتاج مكافئات إدراكية أخرى بديلة. لكن الأمر بدا أكبر من ذلك. وهكذا، مثلًا، لم يرسم الفنان الفرنسي ماتيس (1869 ـ 1954م) رسمًا لزوجته وإنما رسم انطباعه عن زوجته. واحتاج الأمر إلى إدخال التأويل ـ العودة إلى حال المؤلف ـ فصار «الفن» هنا «تعبيرًا»، وليس بحثًا عن مكافئ للإدراك.

وما كانت القضية، عنده، قضية نسبانية: لكل «فن» عصره، لكل «فن» موته؛ ثم سرعان

ما تستأنف العملية، وينشأ «فن» مستحدث، وإنما أطروحته مضادة للنسبانية، تفترض تاريخًا يمكن أن يقال عنه إنه تاريخ خطي واحد وليس تواريخ نسبية. ذلك أن القول بالنهاية يفترض الخطية، يفترض تاريخ فن خطي، ولكن يفترض أيضًا نظرية فن شاملة. وهو ما يجد أن نظرية هيغل قد حققته. وفكره يقضي بأن توجد استمرارية تاريخية؛ أي بالفعل ضرب من «التقدّم». لقد سعى «الفن» إلى تحقيق ضرب من المعرفة، وحين تحصل تلك المعرفة، يكون «الفن» قد أدرك غايته، وذاك مؤذن بنهايته. وما نوع هذه المعرفة؟ وجواب دانتو: معرفة «الفن» بنفسه باعتباره «فنًا». هنا ينتهي التاريخ مع حدث الوعي بالذات، أو قل المعرفة بالذات [الوعي بالذات]. وهكذا، ينتهي «الفن» مع تبدي فلسفته الخاصة به.



والنموذج البديل الذي يراه دانتو لربما يكون هو النموذج الهيغلي نفسه: الفلسفة، أساسًا، نشاط تفكري. وتاريخ الفلسفة تاريخ الهويات الخاطئة التي تلبست بها؛ حتى أنكرت هي نفسها في ما تماهت خطأ به. بناءً عليه، تكمن الأهمية التاريخية للفن في أنه يجعل «فلسفة الفن» أمرًا ممكنًا ويبيّن أهميتها. إذا ما نحن عالجنا فن الماضي القريب، وفق هذا التصور، نجد أن وجود شيء إسمه «الفن» متعلق بالنظرية؛ بحيث أن النظرية ليست برانية عن العالم الذي تحاول فهمه، وأنها بفهم موضوعها يكون من شأنها أن تفهم نفسها فيه وبه.

لكن للمنتوجات الفنية المستحدثة ميزة أخرى: تقترب الموضوعات من نقطة الصفر بقدر ما تقترب نظريتها من اللامتناهي؛ بحيث أنه اعتباريًا كل ما يبقى في النهاية إنما هو النظرية؛ أما «الفن»، فقد تبخر في سناء التفكير الخالص في ذاته، وما عاد يتواجد إلا باعتباره موضوع تأمله لذاته؛ أي موضوعًا لوعيه النظري.

ولئن هو كان لهذه النظرية أدنى حد لكي تُفهم، فإنه يغدو من الممكن إعلان أن «الفن» قد شارف على نهايته. وبطبيعة الحال، سوف يبقى ثمة أبد الدهر عمل «إنتاج فني» يقام. لكن الفنانين الذين سوف يعيشون في ما يحب دانتو أن يسميه حقبة الفن ما بعد التاريخية، سوف ينتجون أعمالًا لن تكون لها نفس الأهمية أو الدلالة التاريخية التي كنا قد تعودنا على انتظارها منها. لقد اكتملت حقبة الفن التاريخية لما أمسينا نفقه ما «الفن» وما الذي يعنيه. لقد فتح الفنانون الطريق إلى الفلسفة؛ وها قد جاءت، أخيرًا، اللحظة لإسناد المهمة إلى الفلاسفة.

وإنها لنهاية للتاريخ، وليس نهاية لبني البشر. وإنها لنهاية «مروية الفن» وليست نهاية «شخوص الفن» ـ من فنانين وغيرهم. وإن مؤسسات «عالم الفن» ـ المعارض، جامعي الأعمال الفنية، الصحافة ـ التي تتبع التاريخ؛ وبالتالي تسجل ما هو جديد ومستجد، لسوف تختفي شيئًا فشيئًا.

معطف جوجول الذي خرج الفن منه ميتًا:

يقر آرثير دانتو بأن ما حفّزه على التفكير في «مصير الفن»، في الفترة المعاصرة، إنما كان هو تأثرّه على وجه الخصوص بمعرض الفنان الأمريكي أندري وارول (1928 ـ 1987م) الذي كان قد أقيم في نهاية ربيع عام 1964م في «غاليري ستيبل» الذي كان يوجد مقره في رقم 74 من شارع «إيست» (نيويورك). لقد عرض وارول في هذا المعرض صناديق كرتونية متنوعة، مثل تلك التي يمكن أن نراها مركونة في مخازن الأسواق الكبرى، وهي مليئة بعلب المواد محفوظة [المعلبات] من أصناف خوخ وعصير طماطم وقنينات كيتشوب وعلب حبوب وقطن طبي وغيرها. في تلك الحقبة كانت مسألة معرفة لماذا تعتبر هذه الموضوعات «فنًا» تهمه أكثر مما كانت تهمه مسألة أخرى، تختلف عنها اختلافًا طفيفًا، هي مسألة كيف كان من الممكن اعتبارها «فنًا» أكثر من اعتبارها «شيئًا مصنعًا» من مصنوعات الثقافة التجارية. وقد بدا له حينها أن على المرء أن يكون، أولًا، حساسًا لبنية تاريخ الفن، وقد بني على اطراح الكثير من شروطه الصارمة الأولى في التمييز بين «الفن» و«ما ليس بفن». ذلك أن هذه المطروحات جعلت من الممكن أن تنتج «أعمال فنية» من هذا النمط ما كان من الممكن أن تقوم لها قائمة مثلًا في القرن السابع عشر في «عالم الفن» بأمستردام. ثم بعد ذلك، كان ينبغي للمرء أن يكون حساسًا لواقعة كون هويتها بوصفها «أعمالًا فنية» إنما تنبع من نظرية تقتضي «تحرر الفن». وقد بدا له أنه من دون هذين الشرطين، ما كان بالإمكان اعتبار «علبة بريو» تلك «عملًا فنيًا». ومن هناك، لكي يتمّ ذلك الاعتبار، كان ينبغي العيش في مناخ تصوري معين، والمساهمة في منطق الحجج التي كان يتمّ تشاطره مع الفنانين ومع الأشخاص الآخرين الذين كان يتشكّل منهم «عالم الفن».

ولقد حدث أن نشر هذه الأفكار في مقال له تحت عنوان «عالم الفن» بجريدة الفلسفة في أكتوبر من عام 1964. وقد أبرز في هذه المقالة أن ثمة صلة بين مسألة معرفة «ما هو الفن» وبعض العوامل «المؤسسية» في المجتمع. ومن هذه الجهة من النظر، فإن تلك المقالة تعد أصل ما أمسى يسمى اليوم بإسم «النظرية المؤسسية للفن»، تلك النظرية التي لا زال يشعر اليوم نحوها بمشاعر مختلطة.

لكن، بعد مضي سنين، بدأ يلوح له في الأفق معطى دلالة فلسفية مختلفة شهد عليها هذا المعرض من دون أن ينتبه إليها المؤلف في حينه. بداية، شعر أنه مع «علبة بريو» تمّ إبراز الطابع الحقيقي للسؤال الفلسفي الدائر على «طبيعة الفن».

وفي صلة وثيقة بهذا الأمر، ومع تبنيه لنظرية شـهيرة كان قد قال بها هيغل، بدأ يدور في خلده بأنه مع إجلاء «طبيعة الفن» الفلسفية الحقيقة، يكون «الفن» قد بلغ «نهاية تاريخه»؛ بمعنى أن هذا العرض كانت يقدم الشهادة، على نحو ماكر بعض المكر، على ما سماه باسم «نهاية الفن».

هذا، ويمكن تفصيل دعوى آرثيـر دانتو حول «الفن المعاصر»، بخاصة، و«مسـتقبل الفن»، بعامة، في أطروحتين أساسيتين:

تستند الأطروحة الأولى على المقدمة التالية: من مهام الفلسفة، كما يتصورها آرثير دانتو، أن ترسم خطوط التمايز التي تقسـم العالم إلى أنماط من الموضوعات الأساسية التي من شـأنها أن توجـد. وذلك نحـو التمييز بين «تجربـة واقعيـة» و«تجربة حالمة» (ديكارت). وعادة ما تكون هذه الفوارق غير بينة بذاتها، بحيث تختلط هي اختلاطًا، مثلما قد يختلط علينا الحلم بالواقع أحيانًا، فلا ندري أيهما موجود ـ أيهما نحياه ـ بالفعل.

وتقول الأطروحة: قد بيّنت تجربة «علبة بريـو» أن التمييز بين «الفن» و«غير الفن» مسألة فلسفية بامتياز. وهي مسألة جوهرية لا شك في ذلك. فإلى ذاك الحين ـ حين تنظيم المعرض المذكور ـ كان يتمّ بداهة اعتبار «الأعمال الفنية» شيئًا يمكن تمييزه تمييزًا بينًا عن تلك «الأشياء غير الفنية» بمجرد فحصها بالعيان، أو بفضل استعمال معايير بسيطة من جنس تلك التي تسمح بأن نميز، مثلًا، بين نسور ونخيل. كان الأمر يبدو كما لو أن «الأعمال الفنية» تشكّل «نوعًا طبيعيًا» قائمًا بذاته، وكما لو أنه كان بمكنتنا التمكن من تمييزها بتعلم الاختيار بين عينات. وها قد خبرنا اليوم ـ بفعل ما أقدم عليه وارول من وضع «علب بريو» تجارية في معرض للفن ـ أن هذه الطريقة البسيطة في التعلم ـ بالاختيار ضمن عينات بين «الأعمال الفنية» و«الأعمال غير الفنية» ـ لا يمكن أن تستقيم: فدلالة «الفن» لا يمكن أن تُعلَّم من خـلال تقنية اختيار العينات والنماذج والأمثلة. ذلك أنـه إذا ما نحن بادرنا إلى اعتبار المظهر الخارجي لـ«علب بريو»، فإنها تشبه بالتمام والكمال بقية «علب بريو» التي تسوّق في الأسواق التجارية، وأنه مهما كانت بعض فوارقها معتبرة، فإنها لا يمكن أن تسوغ للتمييز بين «الفن» و«الواقع». ولطالما تمّ توجيه السـؤال إلى آرثير دانتو: لماذا يا ترى تمّ اختيار «علبة بريو» بالذات لإجلاء واقعة استحالة التمييز عند المعاصرين بين «الفن» و«ما ليس بفن»، وذلك بالبـدل من أن يتمّ اختيار واحدة أو أخـرى من تلك الأنواع التي عرضها وارول تلك السنة؟

ولماذا تمّ اختيار علبـة بريو، بالذات، على النحو الذي قدمها بـه وارول، ولم يتمّ اختيار، مثـلًا، «عَلَم» أو «قنينات» جاسـبر

جوينس أو «لوحات شرائط» ليشتنشتاين، بل لم لا العودة إلى مارسيل ديشامب ومعروضاته الجاهزة؟ أو لماذا لم يتمّ اختيار «الصفيحة الفولاذية» لكارل داسيي أو إحدى جزازات الجدران التي عرضها عام 1966م روبيرت مانغول في غاليري فيشباخ؟

يرى آرثير دانتو أنه بالفعل شهد «عالم الفن»، في الستينات من القرن الماضي، على السؤال عينه: كان قد حدث الانطباع بأن ما من لقاء فني إلا وقد يجلي هو عن «الكنه الفلسفي للفن». ويقرّ بأن هوسه بعلبة بريو لربما ارتبط بكونها مثالًا دقيقًا ذا سمة استثنائية. وهو يعتقد أن وارول قد وسم عصره أكثر من أي فنان معاصر له؛ لكن هذا لا يعني أن أعماله تنتمي إلى عصرها انتماء أخصّ من انتماء أعمال الفنانين الآخرين.

وهذا الأمر يقودنا إلى أطروحته الثانية. وهي أطروحة ذات صلة وثيقة بالأطروحة الأولى. وتتعلق بالشكل الفلسفي لتاريخ الفن:

إن الفكرة القائلة بأن «الفن» شيء يشهد على ضرب من النهاية التاريخية ـ الختم/ الخاتمة ـ والتي بعدها يتحول «الفن» إلى «شيء آخر» ـ إلى فلسفة بالفعل ـ فكرة اقترحها هيغل في برلين عام 1828 في محاضراته الشهيرة عن «فلسفة الفن». كان هيغل يعتبر أن «نظرية الفن» ليست تمكن إلا بعد أن يكون «الفن» قد «مات» ميتته. وحتى إن كانت عبارة دانتو الهيغلية الهوى هذه مرعبة رهيبة باعثة على الأسى والحزن سوداوية، بل وفيها شيء

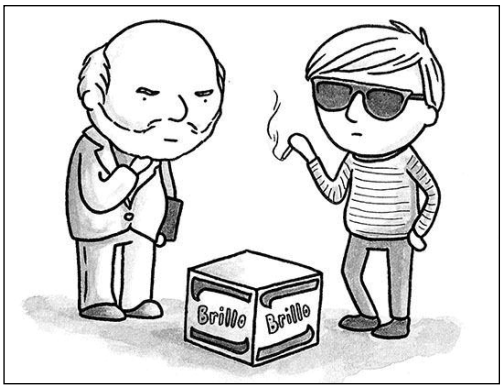
من العجرفة والاستكبار، فإنه صدق بمحتواها، بل ألهمت هي نظريته نفسها. كلا؛ ما عاد «الفن» اليوم أمرًا ممكنًا، وذلك لأنه قد بلغ المنتهى. وبالفعل، وجد الرجل فكرة هيغل هذه «محرِّرة»، أو على الأقل اعتقد أنها يمكن أن تكون كذلك. كانت تحرر الفنانين من مهمة أن ينشؤوا التاريخ، وكانت تعفيهم من اتباع الخط التاريخي المستقيم.

وقد تضمنت فكرة هيغل هذه تصورًا شموليًا لتطوّر «الفن» مباينًا لذلك التصوّر الذي صاغه جيورجيو فازاري (1511 ـ 1574م) والذي كان قد حكم «إنتاج الفن» وتقويمه في الغرب إلى حدود القرن التاسع عشر. لقد كان فازاري نفسه يعتقد أن للفن نهاية/غاية؛ بمعنى أن المسائل الأساسية التي تحدد «الفن» قد حُلَّت، وأن مشكلته الجوهرية قد انتهت؛ وبالتالي فإن المسألة الأساسية التي بقي ينبغي فعلها هي تطبيق الحلول على مختلف المهام. وهذا أمر يعود إلى الفنانين أنفسهم. وهكذا، فإن «الإبداع الفني» لن يجد نهايته، على الرغم من أن «الفن»، في سعيه البطولي إلى إيجاد حلول، قد بلغ «النهاية» و«الغاية» و«التمام» و«الاكتمال» في أعمال الرسام والنحاة الإيطالي مايكل أنجلو (1475 ـ 1564م) التي لا تعدلها أعمال. وعلى الرغم من غموض عبارات هيغل، فإنه يمكن القول بعامة: يبدو أن الرجل اعتقد أنه أتى حين من الدهر كان «الفن» يقدَّم فيه على أنه «يسعى إلى الإرضاء التام». لكن في الحقبة اللاحقة، احتاج «الفن» إلى شيء آخر، غير ذاته، ومن دون أن يبحث عن الإرضاء التام؛ وذلك لا من أجل أن ينتج مزيدًا من «الفن»، ـ وتلك هي روح الإبداع الموصول ـ وإنما بغاية أن يبلغ المعرفة الفلسفية بما تراه يكون، كما يقول هيغل. وبالجملة، لقد أثار «الفن» مسألة هويته الحقيقة. ولما حدث ذلك، أمسى «الفن» موضوع تأمل فلسفي، فكان أن بات هو المتأمِل والمتأمَّل؛ بحيث صار يتأمل ذاته بذاته فلسفيًا؛ أي يحقق وعيه الفلسفي بذاته [=الوعي بالذات].

والحال أن هذا الأمر بالذات ـ تأمل «الفن» لذاته تأملًا فلسفيًا، إنتاج «الفن» فلسفته الخاصة به ـ هو ما افترض آرثير دانتو أنه تحقق في معرض ستيبل عام 1964. فبهدف تحديد أن ما كان معروضًا كان «فنًا»، احتاج الأمر إلى نظرية خاصة بطبيعة الفن؛ فكان أن طرح «الفن» نفسه مسألة ماهيته وكنهه وكينونته. وقد أقر آرثير دانتو بأن وارول هو الذي مكَّنه من تحقيق هذا «الكشف»، حتى وإن كان فنانون آخرون قد طرحوا الأمر عينه... وكان يعتقد أن الجواب عن هذا السؤال لا يمكن أن يقدمه «الفن» الذي كانت مقدرته الفلسفية قد نفذت بطرح المسألة. فكان أن أمست «مهمة الفلسفة» من حينها بدية بدهية. وهكذا، أضحينا أمام مفارقة عجيبة: قبل أن تطرح هذه المسألة من داخل «الفن» نفسه، كانت الفلسفة تعجز عن طرحها؛ لكن ما أن طرحت هي حتى أمسى «الفن» عاجزًا عن حلها. والحال أنه تمّ بلوغ هذه المرحلة بدءًا من اللحظة التي بات لا يمكن التمييز فيها بين «الفن» و«الواقع». كانت لحظة هي دلّت على أن ما من شيء إلا ويمكن أن يكون «فنًا»؛ بمعنى أن لا شيء يمكن أن يقصى من «عالم الفن». لقد كانت تلك هي اللحظة ـ اللحظة بامتياز ـ حيث أمست الحرية الكاملة أمرًا واقعًا محققًا. قضي الأمر. وما أن قضى «الفن»،

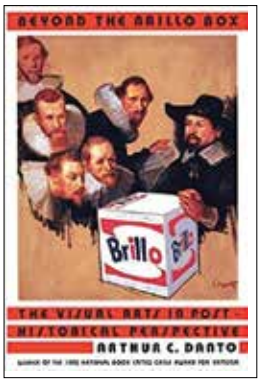
حتى صار بالإمكان أن يمســي الإنســان فنانًا تجريديًا، واقعيًا، أمثوليًا، رسام طبيعة ميتة، رسام عاريات، فنانًا تزيينيًا، أو رسام مناسبات، أو رسامًا دينيًا، أو حتى رسامًا مفحشًا؛ فكل شــيء عاد مباحًا؛ لأنه ما بقي ممنوعًا بحكم التاريخ، وما بقي للتاريخ ـ تاريخ الفن ـ حُكْمٌ على «الفن» أصلًا.

ويسمي آرثير دانتو هذه الحقبة باسم «حقبة الفن ما بعد التاريخية». ويرى أنه لا يوجد داعٍ يدعو إلى أن تنتهي هــذه الحقبة في زمن من الأزمان. يمكن للفن أن يخضع إلى ألوان من القسر آتية من الخارج، سواء تعلق الأمر بإكراهات الموضة أو بالسياسة، لكــن الإكراه الداخلي، الذي شــأنه أن يكون بدافع تاريخي جوانــي، قد صار في حكم الماضي.

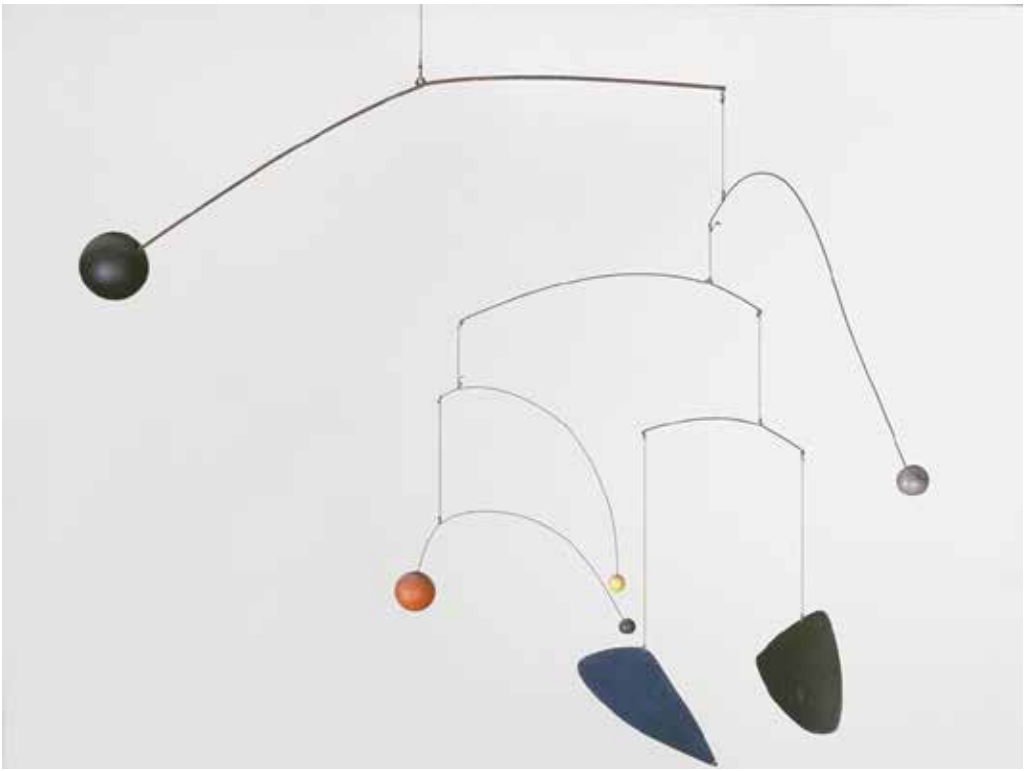


ما بعد مروية الفن الكبرى:

وقد كتب آرثير دانتو كتاب: «ما بعد علبة بريــو: الفنــون البصرية من منظــور ما بعد تاريخــي» (1992م)، ذهب فيه إلى أنه لربما قد تكون بدأت هذه الحقبــة ـ حقبة الفن ما بعد التاريخي ـ عام 1965م. لكن لا أحد كان قد علــم حينهــا بذلــك. بــل إن الكثير من المفكريــن الجماليين والنقاد الفنيين لم يستســغ فكرة «نهاية الفــن»، ولا زال يأمل في انطلاقة للفن تكون جديدة. وعنده أنه يمكن للمرء أن يكون اليوم فنان طليعة، لكن ولا كما كانت حركة دادا الفنية في عام 1919م؛ إذ أمسى الأمر يتعلق اليوم بأسلوب في «الفن» وما بات يتعلق بلحظة تاريخية من لحظات «تاريخ الفن».

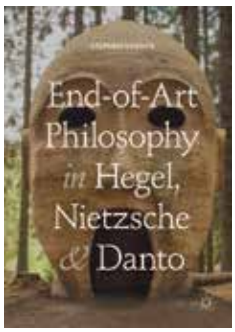


وقد شــدّد آرثير دانتو في هذا الكتاب، مــرة أخرى، على أن «نهاية الفن» لا تعني، كما أســلفنا، أنه لن توجد، منذ حين ذاك الإعلان، «آثار فنية»، ولن تقوم لهــا قائمة، بل الأمر على الضد: لقد كان «الإنتاج الفني» منذ حينها ـ منــذ عقود أخيرة عدة ـ هو «الأهــم» و«الأثرى» مــن أي حقبة من حقب التاريــخ الذي مضى وولّى. لكن، ما كانــت قد بلغت منتهاها إنما هي المروية التي كان بوفقها شــأن «الفن» أن يعنى بالمساهمة في تقدّم تاريخ صُنع من اكتشــافات وفتوحات كانت تتبدى في حينها «جديدة» و«حاسمة». ومن الفتوحات الجديدة أن المنحوتات ما عادة فقط «جامدة»، بل أمست «متحركة»، كما نجد ذلك عند النحات والرسام الأمريكي ألكسندر كالدر (1898 ـ 1976)؛ وقس على ذلك تجربة «اللوحات العذراوات» التي باتت تعد «عملًا فنيًا».



وقد دلّت هذه التجارب، بالضدّ، على الوعي بنهاية تاريخ الفن؛ مما شــجع الفنانين على الذهاب إلى ما هو أبعد، فأبعد؛ أي إلى الولوج إلــى الفضاءات «ما بعد التاريخية»؛ حيث ما عاد آمر التقدمّ الموصول في تاريخ الفن هو الداعي والباعث...

وفي الحقيقة، فإن «الحقبة ما بعد التاريخية» هي حقبة «ما بعد مروية الفن العظمى». وقد أمسينا أمام المســتقبل، وذلك من غير أن نعود ننخرط في مروية الماضي، ومن دون أن ننشئ مروية الحاضر. وبهذا الشكل، أمسينا نعيش في اللحظة المباشرة الموالية لمروية بلغت منتهاها. ورغم أن ذكراها لا زالت تلون الوعــي الحالي بملوانها، فإن الطريقة التي أمسى فيها «الفن» متعددًا، بعد «علبة بريو»، تعمل أكثر فأكثر على إظهار بوضوح أن «مروية الفن الغربي الكبرى» صارت إلى فقد تجسدها وتحققها وتجريبيتها، وأن لا شي حلَّ محلَّها أو سدَّ مسدَّها. ويختم آرثير دانتو بهذ القول النبوئي بعد أن ما عاد من نبأ حاسم قد يتلوه علينا «الفن المعاصر»: في رأيي؛ لا شيء يمكن أن يفعل ذلك.



5 ـ ستيفن سنايدر: فلسفة نهاية الفن

يجد كتاب ســتيفن سنايدر ـ «فلســفة نهاية الفن عند هيغل ونيتشه ودانتو» (2018) ـ منطلقه من نبوءة هيغل الشهيرة التي أعلن فيها عن «نهاية الفن» قائلًا: «أَلَا وإن الفن قد صار في عداد الماضي...». ثم يذكر مؤلف الكتاب اكتشــافه لكتاب الفيلسوف الأمريكي آرثير دانتو: «الفن فــي زمن نهاية عهد الفن» الذي طرح فيه تصــوّره لنهاية الفن. وبعد

مضي ثلاثين سنة من التأمل في نبوءة هيغل هذه الغريبة التي كانت قد تحولت، عند دانتو، إلى واقع متحقق، ها هو الفيلسوف الإنجليزي ستيفن سنادير ـ أستاذ فلسفة الجمال والفن والفلسفة السياسية والقارية بجامعة الفاتح بإسطنبول ـ يعرض علينا ثمرة تأمله الطويل في هذا الموضوع. ورغم أن حديث نيتشه عن «الفن» يدخل في سياق آخر غير سياق حديث الفيلسوفين ـ الألماني والأمريكي ـ فإن المؤلف ـ وهذا جديد أطروحته ـ يرى أن أطروحة نيتشه تكمل تلك الأطروحتين.

يفتتح المؤلف الفصل الأول من كتابه بالتذكير بموقف أفلاطون من «الفن» (لا سيما منه الشعر)، ودعوته إلى طرد الفنانين خارج مدينته المثالية بِتِعِلَّةِ استبعاد خطرهم على الناشئة. ويعارض المؤلف هذه الدعوة بدفاع أرسطو عن «الشعر» وعن قيمته للمدينة. ويشير إلى أنه بعد مضي أزيد من ألفي عام لا زال مقام «الفن» مقاما مُشْكَلا تحت أنظار النقد الفلسفي الفاحصة. وباستثناء دعوة الرومانسيين إلى الرفع من مقام العمل الفني، فإنه خلال المائتي عام الأخيرة ظلت فكرة أن «الفن» قد بلغ منتهاه تتردد التردد. ويعلن صاحب الكتاب أن مهمة كتابه تتجلى في فحص دعوى «نهاية الفن» هذه، التي بدأت منذ القديم، من خلال ثلاثة إسهامات فكرية: هيغل ونيتشه ودانتو؛ معلنًا أنه لا يدافع عن «الفن» ضد دعوى نهايته؛ فلا حاجة تقوم إلى ذلك. وإنما يريد أن يفسر حجاج أصحاب دعوى «نهاية الفن». إذ مهمة الكتاب الأولى توضيح ما الذي يعنيه كل فيلسوف من هؤلاء الفلاسفة الثلاثة ـ الألمانيين والأمريكي ـ بدعوى «نهاية الفن».

وهكذا، فإنه عند هيغل من شأن «الروح» ـ وهو يقصد بهذا المفهوم الأساسي مجمل ما ينتجه الإنسان من إحساسات جوانية (الروح الذاتي)، ومنجزات موضوعية [مؤسسات اقتصادية واجتماعية وسياسية] (الروح الموضوعي)، وتأملات إدراكية [الفن] ووجدانية [الدين] وتصورية أو مفهومية [الفلسفة] (الروح المطلق) ـ بحيث تَعْبُر هذه الروح، في رحلتها المديدة، عالم المادة لكي ترقى إلى أعلى شكل منظم من أشكال وعي الإنسان بذاته وعيًا مفهوميًا [فلسفيًا].

وبالنسبة إلى نيتشه، تصير الإرادة ـ لا الروح ـ هي موطن الفاعلية، وباستطاعة إرادة الإنسان الاستقواء أن تغيِّر العالم البئيس من الداخل، وأن تحول الإنسان إلى إنسان أعلى. ومن شأن «الفن» أن يتولى هذه المهمة؛ لأنه قادر على «خَلْق المثال»؛ أي أنه قادر على «صنع الوهم» الذي يمكن الإنسان من تطوير نفسه.

وعند دانتو، فإنه من أمر «الفن» أن يتغيّر عبر إدراكه الموضوع باعتباره شيئًا جديدًا، ومن شأن الموضوع أن يتحول التحول الجذري ما أن يتمّ تأويله على أنه «فن»؛ فيكون من أمره أن يستحيل إلى فلسفة.

وبالنسبة إلى هيغل، فإن نهاية الفن تحدث متى لا يعود العنصر النشيط ـ الروح ـ قادرًا على أن يُتصور عبر واسطة «الفن». وتحدث «نهاية الفن»، عند دانتو، لما يعمد

«الفن» إلى تأمل ذاته وإلى تحديد ذاته بذاته. آنذاك يدرك «الفن» «ماهيته»، فينقضي «عهد الفن».

هيغل: نهاية الفن بتجسده في الحق

يورد المؤلف نصوص هيغل التي يوحي فيها هذا بأمر «نهاية الفن». لكنه يلاحظ أن هيغل ما استعمل في يوم من الأيام عبارة «موت الفن»، وإنما ارتبطت دلالة هذه العبارة باسم تلميذ تصانيف هيغل ـ آرثير دانتو ـ وبعد مضي زمان طويل على وفاة شيخه. وحتى هو لم يستخدم هذا التعبير بحذافيره. وحتى إن هو استعمل التعبير «نهاية الفن»، فإن هيغل نفسه لم يستخدمه، بل تحدث عن «الفن» من جهة أنه لم يعد يلبّي حاجات «الروح». وذلك بحيث بدت «الروح» وكأنها تجاوزت قدرة التعبير التي توجد في «الفن». ويستقصي المؤلف هذه الفكرة استقصاء في مختلف أعمال هيغل. ثم يعرض «فلسفة الفن» بعامة عند هيغل. وبعد ذلك يحدد سياقات حديث هيغل عن «الفن»، ويقارن بين هذه التصورات وتصورات كانط للجميل والجليل والقبيح. وفي ما يخصّ الفكرة المحورية، يرى المؤلف أن الفارق بين كانط ـ الذي يَعُدُّ الفن غاية في ذاته ـ وهيغل ـ الذي يرى في «الفن» خدمة لغاية أخرى هي «الروح» ـ أن عند هذا ما أن تتجاوز «الروح» «مهمة الفن» حتى ينتهي هذا نهايته بعد أن يكون قد أدى مهمته، بينما بالنسبة إلى كانط لَئِنْ كان ثمة من «نهاية للفن»، فهي ألا يعود يؤدي مهمته في تشذيب الثقافة وتهذيبها؛ ومن هنا يمكن أن يحدث موته. والخلاصة التي ينتهي إليها المؤلف أن للعمل الفني، عند هيغل، مقامًا وجوديًا فريدًا: إنما هو تعبير عن «الروح الكوني» أو «الروح الكلي» وما كان هو إعرابًا عن «الروح الفردي». وهو شاهد على تطور «الروح» تطورها الذي تعد فلسفة هيغل برمتها وقوفًا عليه بالنظر. وقد أعلن الرجل أن «شكل الفن» في زمانه قد توقف عن أن يمثل «الروح» (1829م)، وأن «الروح» قد هجرت «الفن» هجرًا، وصار يعبّر عنها في «الدين»، بدءًا، ثم في «الفلسفة»، ختما. بما يُظهر سمو «الفلسفة» على «الفن».

قوة الإبداعية البشرية التحويلية في وهم نيتشه المنقذ

وفي فصل آخر من فصول كتاب «فلسفة نهاية الفن عند هيغل ونيتشه ودانتو» يبدأ سنايدر بإجراء مقارنة بين «فلسفة الفن» عند هيغل ونظيرتها لدى نيتشه: تجد المثالية القصوى لنظرية «الفن» عند هيغل ضديدها في ما سماه المؤلف «فلسفة نيتشه الإستتيقية». إذ بينما يرى هيغل في «الفن» شاهدا على مرحلة من مراحل «تطور الروح»، يرى نيتشه في «الفن» أداة لتحويل الواقع وتغييره. وينكب المؤلف على فحص تصوّر نيتشه للفن من حيث أنه إبداعية إنسانية قمينة بتغيير الواقع. ويستقصي تطور هذا التصور عبر مراحل حياة نيتشه المتعددة. ويخلص إلى أنه لَئِنْ كان هيغل يرى أن «نهاية الفن» تحدث لما لا يعود «الفن» قادرًا على الإحاطة بالفكرة تعبيرًا، وبالروح تجسيدًا؛ فيصير «الفن» آنها غير قادر على تلبية حاجات البشرية، ويحدث أن تتجاوز «الروح» «الفن»؛ فإن نيتشه يرى ـ في

كتاباته الأولى مثيل كتاب ميلاد التراجيديا ـ أن من شأن «الفن» أن «يموت» عندما لا يعود يقدم عزاء قويا للبشـرية ضد آلام الحياة، على نحو ما حدث للتراجيديا الإغريقية. لكن تبقى البشـرية في حاجة ـ ولو ميـؤوس منها ـ إلى «الفن». وإنمـا «الفن» «وهم»، لكنه «وهم» منقذ للبشر.

وينتقل المؤلف إلى بسط القول في طبيعة ودلالات «الفن» عبر أعمال نيتشه الأساسية: من كتاب «ميلاد التراجيديا» إلى كتاب «أفول الأصنام» مرورًا بمرحلة نيتشه الرومانسية ـ كتاب: «إنسـاني مفرط في إنسانيته» ـ وقد اسـتحضر، على عادته، لكل فيلسوف محاوَرًا. ومحاوَر نيتشه هنا كان هو شـوبنهاور، كما كان كانط هو محاوَر هيغل. وقد انتهى المؤلف إلى الحديث عن ضرب من «الفن» أبدع فيه نيتشـه غاية الإبداع هو «فن الذات»؛ أي فن قيادة الإنسان لنفسه وتعهده لها وعنايته بها. مما حدا بنيتشه إلى أن يجعل من الفلسفة ـ من حيث هي انهمام بالذات ـ ظاهرة جمالية، ومما دعاه إلى التنبؤ بظهور «فلاسفة جدد» الشأن فيهم أن يمسوا «فلاسفة فنانين» يبدعون قيما جديدة للبشرية؛ بما يجعل من «الفن» ـ الذي يشـجع على الإقبال على الحياة ـ أمرًا مضادًا للحقيقة، حتى وإن كان هو «وهمًا» ـ تلك «الحقيقة» التي هي رمز الموت ـ «شـأن الحقيقة أنهـا ذميمة [ومن ثمة، قاتلة هي]، وشأن الوهم أنه جميل [ومن ثمة، فهو محيي ومنعش]».

ويتمثل التحول الذي حدث لنيتشه في أنه عام 1872 اعتقد أن «الفن» بمكنته أن يُسوِّغ «حياة جمالية»، لكن في تحليله النهائي انتهى إلى الاعتقاد بأن «الفن» ليس يستطيع ذلك؛ لكن يمكنه، على الأقـل، أن يجعل الحياة قابلـة لكي تُحتَمل. فالوجود، بحسـبانه ظاهرة جمالية، لا زال يمكن تحمله، أمـا محاولة تصحيح العالم وهجر الوجود الواقعي إلى مثال متوهَّم، فإنما هو جريمة فكرية في نظر نيتشـه. وعلى الجملة، حتى لو كانت الحياة وهمًا، فلنحياها بملئها.

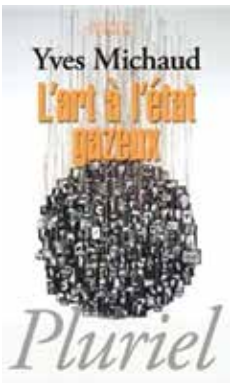
دانتو ونهاية الفن

يعيد ستيفن سنايدر هنا تلخيص موقف دانتو على النحو الذي تقدّم عرضه، لكن أهم ما ورد عنده هو مناقشـته لدعوى دانتو. فقد حق التساؤل الآن: أين يعيش «الفن»؟ أم هل انتهى حقًا؟ والجواب عن السؤال الثاني: أكيد لا. لكن «الفن» ما مات ميتته، وإنما تحوّل هو تحوّله. فإذن هل أخطأ الفلاسفة بهذه النبوءة؟ والجواب: ليس بالضرورة. فهذا، مثلًا، هيغل الذي تنبأ بموت الفن، وجدنا «الفن»، بعده، لا يموت ميتة معهودة، وإنما يتحول إلى فن تصوري. وهذا نيتشه الذي دعا إلى أسطرة الحياة، تحققت نبوءته في أننا كدنا نعيش اليوم في عالم مؤسطر. على أن المؤلف يقصر مناقشته لدعوى الفلاسفة الثلاثة على دانتو بالأسـاس. والذي عنده أن دانتو إنما قدّم مروية واحدة ضمـن مرويات أخرى عن «تاريخ

الفن». يدعي دانتو أن «الفن» حين يبلغ منتهاه، لا يتبخّر وإنما يستحيل هو إلى فلسفة: يتفلسف الفن. وهو الأمر الذي لا يوافقه عليه المؤلف. فلا زال «الفن» في تحول لم ينته: وهذا من شأنه أن يقودنا إلى فهم جديد لمؤسسات الفن ولتغيرات جمهوره. لكن كيف لدانتو أن يتصور أن «الفن» هو هو في تصوّر ماهوي، وأن العالم هو الذي تغيّر من حول «الفن»؟ والبديل الذي يقترحه المؤلف يوجد في تصورات مؤرخ الفن النمساوي إرنست غومبرتش الذي يبيّن كيف أن ثمة سيرورة تحدث، وعملية ذات منطق داخلي خاص بها. كما أن المؤلف يجد البديل في نظرية الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس لبناء ما يسمّيه «مروية بديلة». فكما فعل دانتو، لاحظ هابرماس أن نهاية القرن العشرين شهدت على تحدي الكثير من سمات الحداثة، لكن بينما رأى دانتو في ذلك نهاية النزعة الحداثية في «الفن»، ومجيء عصر ما بعد التاريخ، فإن هابرماس رأى في «ما بعد الحديث»، الذي يكافئ «ما بعد التاريخي» ثقافيًا عند دانتو، بمثابة نقد ذاتي للنزعة الحداثية؛ مؤكدًا على أن قوى الحداثة لا زالت فاعلة. يستلهم المؤلف هذه الحجة لكي يوظفها ضد «نظرية نهاية الفن» عند دانتو. والنتيجة كالتالي: لقد تغيّر «الفن»، بكل تأكيد، لكن «الفن» لا يزال «يَحْدُث» بنفس الطريقة التي كان يحدث بها من قبل. على أنه غَيَّرَ أسلوبه. كلا؛ لم تتحول «الفلسفة» إلى «فن»، ولا تحول «الفن» إلى «فلسفة». وإنما «الفن» تَغَيَّرَ. ومن شأن «الفن» الذي لا يتغيّر أن يكون مواتًا.

6 ـ ضميمة: أطروحة «تبخر» الفن المعاصر (إيف ميشو)

في عام 2003 أخرج إيف ميشو ـ وهو فيلسوف فرنسي (1944 ـ) مثير للجدل ـ إلى الناس كتابًا أسال الكثير من المداد: الفن في حالة غازية، قام فيه بتوصيف «الفن» في العالم المعاصر بالاستعانة باصطلاحات كيميائية؛ شأن «التبخر» و«الغاز». وهو كتاب أعلن فيه عن «دفن» مفهوم «العمل الفني»، من جهة، لكنه رأى، من جهة أخرى، أن «الجمال» صار «منتشرًا» ـ انتشار غاز ـ في كل مكان: في الشارع، في السوق، في البيت... لقد تمّ نزع طابع القداسة عن «الفن»، فكان أن صار «الفن» مهجنًا، كما صار «متبخرًا» حيث غزا حياتنا في مجملها... ثمة إذن، من جهة «تبخر الفن» في «عالم الفن»، وثمة، من جهة أخرى، انتشار «القيم الجمالية» في عموم مناحي الحياة انتشار الغاز...



يرى البعض أن على» الفن» أن يسعى إلى «خرق القواعد» ـ الفنية والخلقية والإستتيقية ـ لكن اليوم، يلاحظ إيف ميشو ـ ما عاد «الخرق» يذهب إلى مديته القصوى المطلوبة، بل صار الأمر يتعلق بجرأة للفن محدودة، «وقد أمست طقسًا» محصورًا مقننًا ومؤطرًا بإطار السياقات الثقافية [المحافظة]. وذلك لسببين اثنين:

الأول: كل الطرق الخَرْقِية استُقصيت واختبرت واستكشفت وامتحنت؛ فكان أن استُهلكت

هي استهلاكًا بحيث أمسى من العسير الذهاب إلى ما هو أبعد. ولقد كان الأمر على خلاف ذلك في القرن التاسع عشر عندما رسم الرسام الفرنسي إدوراد ماني (1832 ـ 1883م) ـ أحد كبار مؤسسي «الفن الحديث» ـ لوحة «أولمبيا» (1863). فكان ذاك الرسم، الذي يصور امرأة عارية، يشكّل فضيحة في زمنه، بل ضربًا من العرض البورنوغرافي الذي صار يكاد يكون متوفرًا للجميع على الشبكة العنكبوتية اليوم...

الثاني؛ يتعلق بالأطر القانونية التي صارت معروفة على نطاق واسع ومقبولة لدى الكثير من الفنانين. لقد صار، مثلًا، من غير المسموح به إظهار حيوانات تساء معاملتها؛ لأن جمعيات الرفق بالحيوانات سوف تتصدَّى للفنان... لقد صار الفنانون الذين يعيشون اليوم «مطواعين» للعدالة وللرأي العام وللكلام المروّى ولجماعات الضغط... هي ذي خاتمة الفن.

فهرس تفصيلي بالموضوعات

تقديم 5

ديباجة 7

مدخل 9

1 ـ في الفلاسفة والجمال والفن 11

2 ـ في عطب صلتنا بمظان فلسفة الجمال والفن 13

3 ـ تراثنا الجمالي النسي المنسي 16

4 ـ في البدء كان السؤال الجذري: من هو الإنسان الجمالي؟ 18

5 ـ القرد الفنان؟ 20

- موقف عالمة الأنثروبولوجيا إلين ديساناياكي 22
- موقف الفيلسوف الأمريكي المعاصر آرثير دانتو 24

6 ـ والإنسان الفنان؟ 27

7 ـ من «الإنسان الإستتيقي» إلى «الذهن الإستتيقي» 32

8 ـ كل الناس فنانون؟ 33

9 ـ في أسئلة الإنسان الإستتيقي [الإنسان الجمالي] اليوم 36

الفصل الأول: ما فلسفة الجمال؟ وما فلسفة الفن؟ 41

1 ـ في دلالة لفظة «الإستتيقا» [الجماليات/علم الجمال/فلسفة الجمال] 43

2 ـ في البدء كان جوتليب باومجارتن أو «خروج الإستتيقا من أفق ما قبل التاريخ لكي تدخل إلى التاريخ» 44

3 ـ شيء مما قبل تاريخ الإستتيقا 45

4 ـ في مقاومة «الإستتيقا» عند لحظة تأسيسها 53
5 ـ في تحرر حقل «الإستتيقيا» 54
6 ـ كانط ومولد الإستتيقا الجديد 56
7 ـ شيء من تاريخ الإستتيقا بعد كانط 57
- سولجر: من الإستتيقا إلى فلسفة الفن 60
- هيغل: من «الإستتيقا» إلى «فلسفة الفن» 62
- شلايرماخر: إستتيقا الإبداع 62
- بنديتو كروتشه: لماذا لم تظهر الإستتيقا إلا في القرن الثامن عشر؟ 64
- رومان إنجاردن: مهام الإستتيقا 66
- مارك خمينيز: الإستتيقا بحسبانها تفكيرًا نقديًا في الجميل 67
8 ـ الإستتيقا بين خصومها وأنصارها 67
- صفحات من التجاذب بين الفلسفة والفن: 69
- في العلاقة المُشكَلة بين الفلسفة والفن: شلايرماخر 71
- موت النظرية الإستتيقية: من الإستتيقا الرومانسية
إلى فلسفة الفن المعاصر (جون فرانسوا ليوتار) 72
- فلسفة الفن استعباد للفن: آرثير دانتو 74
- الموقف الأول في الاعتراض على الإستتيقا: «وداعًا للإستتيقا»
(جون ماري شيفر) 77
- الموقف الثاني في الاعتراض الإستتيقا: من الإستتيقا التقليدية
إلى الإستتيقا النقدية (كارلهاينز ليدكنج) 82
- الموقف الثالث في الاعتراض على الإستتيقا: في نقد تعالي الإستتيقا
(جون پيير كوميتي) 83
- من الإستتيقا إلى اللا ـ إستتيقا (ألان باديو) 84
- من الإستتيقا التأملية إلى الإستتيقا الاختبارية 89
- الرد على دعاة نهاية الإستتيقا والقائلين للإستتيقا: وداعًا! «لا وداعًا
للإستتيقا» (جاك رانسيير) 93
- في جديد الحاجة إلى الإستتيقا: مارك خمينيز 94
9 ـ في الفارق بين الإستتيقا وفلسفة الفن 94

الفصل الثاني: ما الجميل؟ 97

تقديم 99

- «الجميل: هذا الذي لا أدري أي شيء هو» 99
- من «السؤال الصغير» عن «الجميل» إلى «السؤال الكبير» عنه 99

1 ـ مفهوم «الجميل» عند فلاسفة الإغريق 100

- أفلاطون: «الجميل في ذاته» و«الجميل في تحقيقه» 100
- مفهوم «الجميل» لدى أرسطو 101
- مفهوم «الجميل» عند الرواقيين 103
- تصور «الجميل» لدى أفلوطين 107

2 ـ مفهوم «الجميل» في العصر الوسيط 108

2 ـ 1 النموذج العربي الإسلامي 108

- الفارابي: الأفعال الجميلة والأشياء الجميلة (الجميل النظري والجميل العملي) 108
- ابن سينا: الخلق الجميل والخلق القبيح 109
- الجاحظ: «فإنّ أمر الحسن أدقُّ وأرقُّ من أن يدركه كلُّ من أبصره» 109
- الغزولي: الجمال علاجًا 110
- الغزالي: الصور الجميلة الظاهرة والصور الجميلة الباطنة 111
- ابن عربي: الجمال الإلٰهي في جميع الأشياء 115
- الجميل عند متأخرة مفكري وفلاسفة الإسلام: الجميل عند الفيض الكاشاني ومحمد مهدي النراقي 116
- الفيض الكاشاني: كتاب المحجة البيضاء 116
- النراقي: لذة إدراك الجميل 119

2 ـ مفهوم «الجميل» في العصر الوسيط 120

2 ـ 2 النموذج الغربي المسيحي 120

3 ـ مفهوم «الجميل» في عصر النهضة الأوروبية 125

4 ـ مفهوم «الجميل» في العصر الحديث 125

4 ـ 1 مفهوم «الجميل» عند فلاسفة الذوق البريطانيين 125

- شافتسبوري: لا انفصال بين الجمال والحق والخير 125
- هوتشيسون: الحسّ الباطني والجمال 126

- أليسون: الجميل هو البمهج الماتع 130

4 ـ 2 مفهوم الجميل عند فلاسفة فرنسا الأنواريين 131

- ديدرو نموذجًا: الجميل شأن موضوعي لا ذاتي 131

4 ـ 3 مفهوم «الجميل» في الإستتيقا الكلاسيكية الألمانية 131

- الجميل عند لايبنتز وبعض معاصريه: الواحد المتنوع 132
- مفهوم الجميل عند كانط: الجميل ما يعجبنا من غير ما اغتراض 133
- مفهوم «الجميل» عند موسى مندلسون: الجميل متعالٍ 138
- مفهوم «الجميل» عند موريتس: الجميل لا يفسر 139
- في الجمال البشري: من «الجميل» إلى «اللطيف» ـ فريدريش شيلر 141
- تراجيديا الجميل: سولجر 142
- هيغل: فكرة الجمال 145
- الجميل عند شوبنهاور: إبداء للمثال 149
- ڤيكتور كوزان: الجميل هو الجميل روحيًا 151

1 ـ «الجمال»: المنهج في دراسته 151

2 ـ ما «الجميل» الذي قصده كوزان؟ 151

3 ـ ما ليس «الجميل» إياه 152

- نيتشه: «الجميل» هو «المقوّي» 156

5 ـ مفهوم «الجميل» في الإستتيقا المعاصرة: منعطفات 159

- النظرية المثالية في الجمال والنظرية الواقعية: إرنست كاسيرر ضد ماكسمليان بيك 159
- مارك خمينيز: وداها للجمال المتعالي، مرحبا بالجمال المحايث 162
- دنيس ديتون: الجماليات الداروينية 163
- أهي عودة الجميل من جديد؟ إيف ميشو 166
- لكن، أهي بالقدر نفسه عودة «الجمال الطبيعي»؟ لويدجي باريسون 173

الفصل الثالث: ما القبيح؟ 175

1 ـ في «القبح» و«القبيح» عند القدماء 177

- في «القبح» و«القبيح»: أفلاطون وأرسطو 177

- في «القبح» و«القبيح» عند الرواقية 179
- في «القبح» و«القبيح» عند أفلوطين 179

2 ـ في القبح والقبيح عند الوسطويين 180

- في «القبح» و«القبيح» عند الوسطويين من الغربيين 180

3 ـ في القبح والقبيح عند العرب والمسلمين 185

- في القبيح الطبيعي: المرض الظريف 185
- من القبيح الطبيعي إلى القبيح الفني 185
- القبح علاجا للعجب: الغزالي 186

4 ـ في «القبح» و«القبيح» عند المحدثين 187

- العصر الحديث: تغيّر قواعد الفن 187
- من جميل القدماء إلى صدقية وتعبيرية المحدثين (الرومانسيين) 187
- لحظة ليسنج (1729 ـ 1781م) وماندلسون (1729 ـ 1786)
  وبداية إشاحة النظر عن الجميل 187
- الرغبة في التغيير دفعت الفنون الجميلة إلى رسم القبيح 187
- سر اتفاق البشر على تحديد مفهوم «القبح» 192
- لحظة فريدريش شيلر 195
- لحظة فريدريش شليجل (1772 ـ 1829) 195
- المنعطف القبحي الحديث: روزنكرانتز 196

5 ـ القبح والقبيح في الفكر المعاصر 201

- آرثير دانتو: القبح العدواني 201
- مارك خمينيز: نزع هالة القدسية عن الجمال 202
- القبيح: الجميل الذي تمّ إذلاله 203

الفصل الرابع: ما الجليل؟ 205

1 ـ في موت الجليل وحياته: عودة الروح 208

2 ـ النقلة من «الجميل» إلى «الجليل» 208

أ ـ من الجميل إلى الجليل: بين بيروك وكانط 208

ب ـ من الجميل إلى الجليل: فريدريش شيلر 209

ج ـ من الجميل إلى الجليل: ڤيكتور كوزان 212
3 ـ في النظر في «الجليل» وفي دلالاته 214
4 ـ شيء من تاريخ مفهوم «الجليل» 217
5 ـ في «الجليل» عند القدماء: الجليل البلاغي 218
6 ـ الحلقة المفقودة في تاريخ العناية بمفهوم «الجليل»: الحلقة العربية الإسلامية (الجليل الرباني) 219
- نجم الدين كبرى: الجليل ومقام الهيبة والجبروت 219
- ابن عربي: نظرية «جلال الجمال» 221
7 ـ في «الجليل» عند المحدثين 223
- الجليل عند بيورك 225
- الجليل عند كانط 227
- هل يمكن تمثيل الجليل بالرسم؟ الجدل بين ليسنج وجيرارد 229
- فريدريش شيلر: الجليل المعرفي والجليل النظري 230
- «الجليل العملي» 231
8 ـ في الجليل عند «ما بعد المحدثين» 239
- «الجليل التاريخي» و«الجليل المركنتيلي» و«الجليل التكنولوجي» 239
- «الجليل التاريخي»: بين جون فرانسوا ليوتار وجاك رانسيير 239
- «الجليل المركنتيلي»: أنطونيو نيجري 241
- «الجليل التكنولوجي»: ماريو كوستا 243

الفصل الخامس: ما الحكم الجمالي؟ 247
1 ـ الحكم الجمالي قبل كانط: نماذج 249
2 ـ في البدء كان حكم كانط الجمالي 251
3 ـ سمات الحكم الجمالي في زمن ما بعد كانط: ڤيكتور كوزان نموذجًا 256
أ ـ هل الحكم الجمالي حكم نسبي أم حكم مطلق؟ 257
ب ـ وهل الحكم الجمالي حكم حس [إحساس حسي] أم هو حكم إحساس [إحساس وجداني/عاطفة]؟ 258
4 ـ نماذج من مناقشة طبيعة الحكم الجمالي في الجماليات المعاصرة 260

أ ـ نموذج أول: مسألة «الحكم الجمالي» بين إتيان جلسون ولويدجي باريسون بين «الحكم الجمالي» و«التأويل الفني»: الحكم الجمالي «واحد» و«كوني»، والتأويل الفني «شخصي» و«غير متناه» 260
ب ـ نموذج ثان: عضوية الحكم الجمالي (أنصار داروين والرد على كانط) الإستتيقا من أعلى والإستتيقا من أسفل 266
ج ـ نموذج ثالث: اجتماعية الحكم الجمالي (پيير بورديو والرد على كانط) 267
د ـ نموذج للتناول الأنجلوسكسوني للحكم الجمالي: فرجيل تشارلز ألدريتش 270

الفصل السادس: ما الفن؟ 271

1 ـ في إمكان تعريف «الفن»: موقف المثبتة 274

- مفهوم «الفن» عند كانط: الفن إبداع حر من إبداعات النفس البشرية 274
- مفهوم «الفن» عند فريدريش جوزيف فون شلينج: الفن تجل للحق في أشكال حسية 274
- مفهوم «الفن» عند شلايرماخر: الفن تعبير عن إحساس 276
- مفهوم «الفن» عند شوبنهاور: الفن معرفة خالصة بفكرة الأشياء وبمثالها الصرف 277
- مفهوم «الفن» عند نيتشه: الفن تزيين للوجود 280
- مفهوم «الفن» عند تولستوي: كل ما يعبّر عن إحساس تعبيرًا صادقًا ومؤثرًا 281
- مفهوم «الفن» عند كروتشه: الفن إحساس وتعبير 282
- مفهوم «الفن» عند لويدجي باريسون: الفن تشكيل من مادة وقانون ومضمون 285
- مفهوم «الفن» عند إرنست كاسيرر: الفن عمدة الحياة لا فضلتها، وهو فسحة تسلي عن آلام الحياة 288
- مفهوم «الفن» عند جون ديوي: الفن خبرة 293
- مفهوم «الفن» عند سوزان لانجر: الفن تعبير منطقي عن الإحساس وترميز 293
- تغيّر مفهوم «الفن» في العهد الحالي: تيودور أدورنو 299
- تبدّل مفهوم «الفن» في الزمن الحاضر: نيلسون جودمان وهانس جورج جادامير 300
- نيلسون جودمان: تصحيح السؤال: «متى يكون ثمة فن؟» (1978) ـ When is art? ـ وليس: «ما الفن؟» ـ What is art? 300

- هانس جادامير: الفن صناعة كوسموس 305
- تفكيك مفهوم «الفن» عند آرثير دانتو 307

أ ـ في نقد نظرية ـ الفن تعبير ـ آرثير دانتو 307

ب ـ تفكيك مفهوم «الفن» عند آرثير دانتو 307

2 ـ في امتناع تعريف الفن: موقف النُّفاة 309

- موقف الفيلسوف الأمريكي موريتس وايتز: الفن مفهوم مفتوح 309
- موقف الفيلسوف والفنان الأمريكي بول زيف: تعريف الفن بالمثال 312
- موقف الفيلسوف الأنجلو ـ سكسوني وليام كينيك: مشكلة تعريف الفن مشكلة شبيهة وليست مشكلة حقيقية 314
- موقف الفيلسوف الأمريكي جورج ديكي: الفن مواضعة مؤسسية 315
- ـ موقف مؤرخ وفيلسوف الفن النمساوي ـ البريطاني إرنست غومبرتش: «لايوجد شيء اسمه الفن، وحدهم الفنانون يوجدون» 318

الفصل السابع: متى صار الفن فنًا؟ 323

1 ـ ما قبل منعطف مفهوم «الفن» و«الفنان» 325

أ ـ مفهوم «الفن» و«الفنون» عند المفكرين القدامى 326

- متفرق أنظار أفلاطون في الفن 327
- متفرق أنظار أرسطو في الفن 328
- متفرق أنظار الرواقية المتقدمة في «الفن»: كليانتس وزينون 331

1 ـ الفن بحسبانه ملكة ـ استعدادًا ـ منهجيًا 334

2 ـ الفن نظيمة تمثيل [نسق من التمثيلات] 334

متفرق أنظار الرواقية المتأخرة في الفن ـ شيشرون وسنيكا 336

- متفرق أنظار أفلوطين في «الفن» 337

ب ـ مفهوم «الفن» و«الفنون» في العصور الوسطى الغربية والعربية 338

- عند المسيحيين الغربيين 338
- عند العرب والمسلمين 342

2 ـ المنعطف الفني في عصر النهضة: كيف أمسى «الفن» «فنًا» و«الفنان» «فنانًا»؟ 348

- الفن وإحياء الأفلاطونية في عهد النهضة الفنية الأوربية: إرنست كاسيرر 348

- الفن عند أفلاطون وورثته: إرفين بانوفسكي: الفكرة/المثال وأثرها على الفن..... 354
- تعليق شلايرماخر على موقف أفلاطون من الفن..... 358
- تعليق إرنست غومبرتش على «فكرة» بانوفسكي..... 358
- كيف أمسى الفن فنا، وكيف ظهر «الفنان» في عصر النهضة..... 359
- ثيودور أدورنو وميلاد مفهوم «الفن»..... 364
- هانس غادامير وميلاد مفهوم «الفن»..... 365
- إرنست غومبرتش وميلاد مفهوم «الفن»..... 367

الفصل الثامن: ما صلة الفن بالطبيعة؟..... 369

1 ـ الفن والطبيعة عند القدماء..... 371
- الفن والطبيعة عند أفلاطون..... 371
- الفن والطبيعة عند أرسطو..... 372
- والحال أن ثمة مداخل عدة إلى مفهوم «المحاكاة» عند أرسطو..... 376
- الفن والطبيعة عند الرواقية..... 377

2 ـ الفن والطبيعة عند الوسطويين..... 378

أ ـ الفن والطبيعة عند مفكري الإسلام في العصر الوسيط..... 378

ب ـ الفن والطبيعة عند مفكري الغرب في العصر الوسيط..... 380

3 ـ الفن والطبيعة عند المحدثين..... 381
- المنعطف الإستتيقي: من إستتيقا الطبيعة إلى إستتيقا بلا طبيعة..... 381
- غوته: الفن والطبيعة..... 382
- الفن والطبيعة عند مندلسون..... 387
- الفن والطبيعة عند كارل فيليب موريتس..... 388
- سولجر: الفن لا يصدر عن الطبيعة وإنما عن الوعي، ولا وجود للجميل خارج الفن..... 389
- الفن والطبيعة عند شلايرماخر..... 390
- الفن والطبيعة عند شلينج..... 391
- الفن والطبيعة عند شوبنهاور..... 391
- الرد على أطروحة الفن توهيم: كوزان..... 392

4 ـ الإستتيقا والفن المعاصران: ضد المحاكاة..... 393

الفصل التاسع: ما العمل الفني؟ 401

1 ـ مسألة «وجود» العمل الفني 404

2 ـ مسألة ماهية العمل الفني 411

أ ـ الموقف الماهوي: للعمل الفني ماهية يتعرف بها عليه 412

- مفهوم «الأثر الفني» بين الرواقية وأفلوطين وكانط 412
- التصور الكانطي للعمل الفني ونقده 412
- تصور كارل فيليب موريتس للعمل الفني: العمل الفني مستقل بذاته، وهو جملة أجزاء تفسّر نفسها ببعضها وبكلها 413
- سولجر: العمل الفني تجلٍ محدد لفكرة 415
- شلايرماخر: العمل الفني عمل من غير غرض 416
- شوبنهاور: العمل الفني هو الذي يُقدرنا أفضل من الواقع على السمو إلى الفكرة/المثال 419
- ڤيتكور كوزان: العمل الفني حامل للنفس على تأمل ما لا يتناهى 422
- بنديتو كروتشه: العمل الفني خيال غنائي 423
- رد لويدجي باريسون على كروتشه 424
- العمل الفني بين رومان إنجاردن ونيكولاي هارتمان 428
- سوزان لانجر: العمل الفني عمل توهيمي 433
- تصور مارتن هايدجر لكنه العمل الفني 436
- تصور ثيودور أدورنو للعمل الفني 443
- نيلسون جودمان: العمل الفني رمز 444
- آرثير دانتو: الأثر الفني أثر تاريخي 445

ب ـ الموقف الشكي: نقد النزعة الماهوية 446

- نظرية الفيلسوف الأمريكي هارولد أوسبورن 446
- ما العمل الفني؟ جواب النزعة البرغماتية: معنى العمل الفني هو استعماله 447
- بين دلالة العمل الفني وجماله: إرنست غومبرتش 448
- من «الآثار الفنية» إلى «الآثار القلقة»: ماهية «الأثر الفني»/«العمل الفني» 450
- إيف ميشو: تغيّر دلالة «الأثر الفني» اليوم 454
- جون پيير كوميتي: العمل الفني عمل مفتوح 454

3 ـ مسألة دلالة العمل الفني [دلاليات العمل الفني] 457
- مساءلة هانس غادامير للعمل الفني: «الكوسموس» المهدَّد بالنسخ 457
- من أنطولوجيا العمل الفني إلى دلالية العمل الفني 459
- من وجود العمل الفني إلى دلالته: من أنطلوجيا العمل الفني إلى دلالياته (إرڤين بانوفسكي) 460

الفصل العاشر: كيف تصنف الفنون؟ 463

1 ـ موقف النفيية والرد عليه: شليجل، كروتشه، كاسيرر 465

2 ـ موقف الإثباتية 468

أ ـ صنافات القدماء 468
- صنافة أفلاطون 469
- صنافة أرسطو 469
- صنافة الرواقيين 470

ب ـ صنافات الوسطويين 471

ج ـ صنافات المحدثين 472
- صنافة كانط 472
- صنافة موسى مندلسون 474
- صنافة هردر 475
- صنافة سولجر 475
- صنافة هيغل 476
- صنافة شلينج 479
- صنافة شلايرماخر 480
- صنافة كراوزه 481
- صنافة كرستيان فايسه 482
- صنافة لانجر 483
- النحت والمعمار: شكّلا الفضاء الافتراضي الآخران 484
- النحت: حجم حركي افتراضي 484
- المعمار: المجال الإثني الافتراضي 485

- الموسيقى: الزمن الافتراضي 485
- الرقص: قوى افتراضية 486
- الفن الأدبي: حياة افتراضية 487

3 ـ المفاضلة بين الفنون (ليسنج نموذجًا) 488

- ليسنج: الفنون المجدودة والفنون المحدودة 488

الفصل الحادي عشر: وهل مات الفن؟ 493

1 ـ هيغل وإعلان «موت الفن» 495

2 ـ تطور الجدل حول أطروحة «نهاية الفن» عند خلف هيغل 498

3 ـ هانس جورج جادامير: كلا؛ لم ينته الفن 499

4 ـ آرثير دانتو: تجديد أطروحة نهاية الفن 501

- معطف جوجول الذي خرج الفن منه ميتًا 504
- ما بعد مروية الفن الكبرى 508

5 ـ ستيفن سنايدر: فلسفة نهاية الفن 509

- هيغل: نهاية الفن بتجسده في الحق 511
- قوة الإبداعية البشرية التحويلية في وهم نيتشه المنقذ 511
- دانتو ونهاية الفن 512

6 ـ ضميمة: أطروحة «تبخر» الفن المعاصر (إيف ميشو) 513

فهرس تفصيلي بالموضوعات 515