جامعة أبو بكر بلقايد

كلية الآداب و اللغات

قسم الفنون

مدخل منهجي

أ/الوضع المعرفي لمادة علم الجمال.ب/ التحوّل الفكري. ج/موجز عن سيرورة التفكير الجمالي.

1/ الاتجاه التجريبي: الذوق و الخبرة الجمالية

--- إدموند بيرك

--- دافيد هيوم

2/الإتجاه الفلسفي:

---وولف/ليبنيتز

---ألكساندر بومغارتن

3/الاتجاه الكانطي:

الحكم الجمالي

4/الاتجاه الفني: من فلسفة الجمال إلى فلسفة الفنّ

---هيجل: تاريخ الفن أو تاريخ الوعي

1

مدخل منهجي

إنّ مسألة الجميل قديمة قدم الإنسان. بل نشأ معه و عايشه كمكون من المكونات الأساسية لكيانه و كوجه من الأوجه الحاسمة لوجوده و التي حددت، و لا زالت كذلك تفعل، مجمل خياراته و سلوكاته و أنماط حياته و أساليب عيشه. لنقل تأسيسا على ذلك أنّ الجمال عنصر محوري في صناعة التاريخ و مؤشر تمايز تقاس به الحضارات المختلفة و دليل على طبيعة الإبستيمي الخاصّ بكلّ شعب و حضارة. فالجمال إذن ليس موضوع تفكير فحسب، و ليس هو أيضا على الإطلاق بالشيء الزائد: فإذا كان يقوم على الذوق، فإنّ الذوق كما يقول دافيد هيوم منشأ لجميع التفضيلات، مهما كان نوعها: فما كانت الحضارة البابلية أو الرومانية أو اليونانية لتنهض لولآ أن حرّكتها نزعة بعينها أو ميل ما أو كذا ذوق جمالي، واع أو خلافه لأجل ذلك كلّه فلقد شكل الجمال موضوعا للتفكير و المساءلة منذ زمن طويل، على مرّ العصور.

ففي العصر اليوناني القديم، و في جوّ مفعم بالفلسفة و السجالات الفكرية المختلفة، نشأت حضارة أصيلة من أروع ما خلّف الحس الإنساني القديم، و من أسمى ما جاد ت به ملكته الإبداعية الراقية[1]. لكن ما يميّز هذه الحضارة تحديدا هو أنّها "وريثة للحضارة الكريتية و المسينية" و نتاج

[1]

لتحولات تاريخية تعزى لصراع بين إمارات مختلفة تتداول السيطرة فيمما بينها. و لقد تميّز الفنّ ههنا في الفترات القديمة الأولى بنوع من التجريد قائم على الاعتقاد بوجود عالم مقدّس تتسيّده الآلهة و أنصاف الآلهة، كان الواجب تخليدها عبر ممارسات طقوسية و عبادات[2]، و انعكس ذلك على الممارسة الفنية من خلال تمجيد الرموز ذات الإيحاءات الدينية البارزة، و كذا الحيلولة دون أدنى إمكانية يتجاوز فيها الفنان الأطر أو القواعد المحدّدة سلفا من طرف هيئة الكهنة.

لقد ساهم هذا الوضع في بلورة التفكير الفلسفي "المثالي" اللاحق في الفن و الجمال خاصّة مع أفلاطون: فالجمال لا يتحقّق إلاّ عبر مسار نصاعدي، يسلك من خلاله مجموعة من المراحل، إلى أن ينتهي به المطاف في الأخير في عالم متعال منفصل عن العلم الحسي، أو عالم الأفكار الخالصة، عالم المفاهيم[3].

فالأكيد أنّ الدرس الفلسفي الأفلاطوني و من خلاله سقراط و الدرس الأرسطي كذلك، كلّ أولئك غذى التصورات الجمالية التي كانت مهيمنة خلال العصر اليوناني القديم و هي تصوّرات حتى و إن لم تتوصّل لبناء نسق فكري متماسك و كامل، إلاّ أنّها مرجع لا يمكن القفز عليه لاستجلاء مآلات المفاهيم الإستيطيقية الحديثة و المعاصرة.

و في سياق متصل نرى أنّه من الواضح، و ذلك ما يجمع عليه الدارسون، أن أفلاطون و أرسطو و حتى فيتاغرس و الرواقيين تجمع

2

3

بين رؤاهم قواسم مشتركة على الرغم من اختلافاتها الكثيرة في مقاربة الموضوع الجمالي.

فالجمال من جهة، يتماهى مع قيم الخير و الفضيلة بينما يتماهى القبح مع الرذيلة و قيم الشر. فسقراط يضع الفضيلة في صميم هواجسه الفلسفية المتعلّقة بالجمال، و لا يتوانى البتة مثلا عن توجيه الفنان Parrhasios براسيوس إلى ضرورة حرصه على مراعاة المقتضيات التقنية الفنية التي ينبغي أن تُسخر لإبراز سحنات تعلوها التقاسيم الدّالة على أحوال النفس و المعبّرة عن نبل الأخلاق، و أيضا في الردّ على أنصار اللذة الجمالية الحسية، قائلا بأنّها تكون بتراء متى أهملت نبل الأخلاق و سمو النفس... التوجه الأخلاقي ذاته سنجده عند أرسطو الذي يرى في الفن مثلا سبيلا لتربية النّشأ...

من ناحية أخرى فإن الطابع الموضوعي الأنطولوجي كان السمة السائدة و المشتركة بين أفلاطون و أرسطو و حتى فيتاغرس.., فالجميل صفة لصيقة بالمواضيع، و يمكن تأسيسا على ذلك ملاحظة هذه الصفة و إخضاعها من ثم لتقدير موضوعي, و يمكن اختزال معايير هذا الجمال في مجموعة النقاط التالية: الوحدة و الكثرة... و الترتيب و الهارمونيا و التناظر و النسبة و التوازن.

الوضع المعرفي لمادة علم الجمال

إنّ الإستيطيقا كمجال معرفي مستقلّ ابستيمولوجيا يتناول مفاهيم الجميل و القبيح و الجليل... و أيضا الظواهر المختلفة للجمال لم يظهر إلاّ حديثا مع ألكسندر قوتلييب بومغارتنAlexandre Gottlieb Baumgarten في القرن الثامن عشر. غير أنّ ذلك لا يعني البتّة أن التفكير حول الجمال لم يكن موجودا قديما، على العكس من ذلك تماما فلقد شكّل هاجسا فكريا حقيقيا خاصّة مع الفلاسفة اليونانيين خلال القرن الرابع قبل الميلاد مثلما سنرى لاحقا.

فبعدما أفرد قسما خاصّا الإستيطيقا في مؤلفّه الموسوم بـ"تأمّلات ميتافيزيقية حول بعض المواضيع المتعلّقة بماهية القصيدة" (1735) خصص بومغارتن مجلّدا مستقلاّ لهذه المادّة ليكون إيذانا بميلادها الفعلي تحت عنوان "آيستيطيقا" و ذلك سنة 1750. و فيه يرد تعريفها كالآتي:

" الإستيطيقا(أو نظرية الفنون الحرّة و هي شكل من علم المعرفة الدّنيا و فن جمال التفكير و مثيل للمنطق) هي علم المعرفة الحسية.

إنّ المقصود بالمعرفة الدّنيا ليس الانتقاص من قيمة هذه المعرفة بقدر ما هو السمة النوعية للمواضيع الحسية في مقابل المواضيع العقلية. فالعمل الفني يحتمل ثنائية الحسي و العقلي في آن واحد. فهو عقلي لأنّه فكرة و فلسفة... و هو حسي لأنّه موضوع مادي موّجه للإدراك و للحواس. فإذا كان الخطاب الذي ينتجه العلم استدلاليا و واضحا و متميّزا، فإنّ الفنان ينتج موضوعا جماليا سمته الأساسية هي الخيال و الأحلام و السحر و

كل ما يخرج عن المألوف أي كل ما يوحي بفكرة الغموض. فيرى الباحث أنّ طبيعة الجميل هي في الوقت نفسه واضحة و غامضة بل إن الأشياء الجميلة لن تكون جميلة إلاّ بقدر غموضها. و هذه الفكرة تستند إلى ما يذهب إليه ليبنيتز الذي يرى بأنّ الأشياء كلّها ليست دائما واضحة و متمايزة في آن واحد مثلما يعتقد ديكارت. فاللّوحة الجميلة مثلا تبرز لنا واضحة و يمكننا يقينا أن نتمثّل جمالها و ندرك وضوح هذا الجمال لكن في المقابل لا يمكننا تحديد خصائصها و جزئياتها الدّقيقة بشكل نهائي و قطعي. فهي غامضة بشكل من الأشكال و لا يتسع لنا منها سوى وجه من الأوجه...

يرى إمانويل كانط أنّ الإستيطيقا لا تتعلّق بالمواضيع الجمالية في حّد ذاتها و لكن بمتمثلاتها المختلفة. فالأشياء لن تكون جميلة إلاّ بالقدر و بالكيفية التي ندركها بها. فهي في حدّ ذاتها لا تعني شيئا و لا ينبغي أن نعيرها أدنى اهتمام. فلا يمكننا أدركة الجمال و عليه ينبغي التركيز على وضع معايير للحكم الجمالي و التركييز على الذات المتذوقة لا على الموضوع. فالشعور باللّذة و الألم و بالارتياح أو بالنفور لا يتعلّق بطبيعة الأشياء الخارجية و ما تكشف عنه و لكن بما تثيره فينا من تجارب و تمثلات.

زد على ذلك فإنّ من بين الإشكالات الأساسية التي توسع الهوة بين حقل معرفي يسعى إلى تحديد تخومه أسوة بنزعة العلوم التجريبية التي أملتها الأفكار الوضعية، و بين موضوع هلامي يصعب الإمساك به، تتعلقّ

بطبيعة الجمال المراد دراسته: أين نعثر عليه أفي الطبيعة أم في الفنّ؟ مع العلم أن معايير الأحكام الجمالية- الّتي تعتبر قواما للموضوع الجمالي من منطلق أنّ هذا الأخير موجّه بالأساس للإدراك الذاتي و للحكم و التقدير- في حدّ ذاتها تختلف اختلافا جدريا بينهما. فلا يعقل أن نحكم على شخص ما بقدّه و قديده كحكمنا عليه و هو موضوع للوحة فنية. ففي الحالة الأولى يقول إيمانويل كانط نحن موضوع و في الثانية نحن أمام تمثيل لهذا الموضوع.

فصعوبة تحديد موضوع الإستيطيقا يعزى بالأخصّ إلى طبيعة الجمال و أيضا إلى طبيعة الفنّ الذين يتسمان بقدرتهما على الإفلات من صرامة الخطاب العلمي نظرا لكونهما لا يخضعان لمفهوم جامع. و لأنّ وجهات النظر التي تسعى لتقييده مختلفة إن لم نقل متضاربة. فلدى بعض من الدارسين و المفكرّين، فإنّ للجمال وضع أنطولوجي لا يناقش. فهو خارج عن الذات و له وجود موضوعي و لدى البعض الآخر فإنّ الجمال ،كمعطى، غير موجود مثلما هو، فقط يمكن استجلاؤه من التجربة و من الانطباعات الفردية، إنّه مجرّد فكرة. من ناحية أخرى فالفنّ لو أتيح له أن يشكّل موضوعا للدراسة العلمية، فينبغي أن يكون محّددا مثلما يقول ميكال دوفران في مقال له موسوم بـ"الإستيطيقا":

"أي مصير ينتظر الفنون المتوحّشة، الفنون التي لم يكن بوسعها أن تعرف كيف تكون فنونا و أن ترغب في أن تكون كذلك... هل نلحق بالفنّ

كلّ الآثار التي نقلناها إلى متاحفنا لأنّها تثير فينا الفضول و المتعة حتّى و لو كنّا نعلم أنّها أنتجت لغايات أخرى. "

يقول هربرت ريد من جهته في كتاب له موسوم بـ "معنى الفنّ" أنّ معظم مفاهيمنا الخاطئة عن الفنّ مردّها إلى عدم الاستقرار على استخدام معيّن لمصطلحي الفنّ و الجمال. فالفنّ يمكن أن يكون قبيحا و الجمال لا يعدو عن كونه مجرّد شعور ناتج عن شكل الأشياء و سطحها و كتلتها و عن التناسق القائم بين هذه العناصر التي يفضي غيابها إلى شعور بالقبح.

3

التحوّل الفكري:

ففي القرنيين السابع و الثامن عشر بدأت بوادر القطيعة مع التصوّرات التقليدية تعلو أفق الجمالية. لقد حدث تحوّل في رؤية الإنسان للعالم و في كيفية تصوّره لمواضيعه. يعبّر هذا التّحوّل عن انفصال عن العالم المعقول و عن التصوّرات الصوفية و الأخلاقية معا. فالعالم ألحسي لم يعد نسخة زائفة عن عالم علوي مثالي، و لم يعد الجمال موضوعا ميتافيزيقيا و لا هو أيضا يقترن ضرورة مع الخير، لقد استرجعت الحسية مكانتها كموضوع مستقلّ عن الميتاقيزيقا، و يدرك على الهيئة التي يعرض من خلالها على الذاتية. فالذات إذا صارت معيارا محوريا في التقديرات الجمالية. فمصطلح الجميل لا يحيل إلى مفهوم فكري أو علمي، و لكن إلى شعور,

" المحسوس لا يوجد إلاّ بالنسبة إلى الذات، و الكيفيات التي تسمى ثانوية أي تلك التي تمنح لنا عبر حاسة واحدة فقط(كالأحمر و الحادّ و المرّ و الرطب) و تشكل ما يميّز الوجه الحسي للحسية، لا توجد مثلما هي في الموضوع، و هي لا توجد أبدا خارج الإحساس"(carole toulon-hugo).

في مقال له موسوم بـ"الجميل و القبيح" " le beau et le laid " يقول الباحث أحد الباحثين ، أنّ "الإرث الأفلاطوني و المسيحي يمتدّ إلى غاية القرن الثامن عشر. و سيتقاطع تياران فكريان ليشكّلا تصوّرنا الحديث للإستيطيقا: التجريبية و عقلانية ليبنيتز. فمن جهة ثمّة عودة للتجربة الحسية التي ستمنح للذوق الجمالي قاعدة فردية: فالجميل و القبيح كلاهما مسألة شعور و لذّة لا مسألة فكر. فبحسب دافيد هيوم، فإنّ مبدأ الذوق الجمالي هو أنّ "الجمال يتحدّد فقط باللّذة" بينما يرتبط القبح بالألم. فالجمال و القبح هما أقرب إلى الانطباعات المتعلّقة بفرد ما منها إلى صفات كامنة وراء الأشياء, و في محاولته حول الذوق، يعرّف منتيسكيو الذوق بكونه ما يربطنا بشيء ما عبر شعور.

فالتفكير الجمالي إذن لا يخرج عن التفكير الفلسفي بشكل عام، و الجمالية الحديثة تواكب تطوّر الأنساق الفكرية بشكل عامّ. لكن مع التجريبيين بدأت الإستيطيقا تعيد تموقعها ليس بجانب الموضوع الجمالي، و لكن بجابب الذات المتأملة، لقد منحتها فردانية إدموند بيرك و كانط و هيوم طابعا سيكولوجيا بحتا.

يرى التجريبيون أنّ كل حالاتنا الواعية مرتبطة بظواهر حسية بحتة. فبصرف النظر عن التفاوت القائم بين رؤى المفكّرين المختلفة المشكّلة لهذه النزعة، منذ فلاسفة الشك sextus empiricus و حتى الرواقين، أي منذ العهد اليوناني القديم، فإنّ المسلّمة الأساسية التي ينطلقون منها هي أنّ مفاهيمنا و جميع تصوّراتنا مصدرها التجربة الحسية، باعتبار أنّ حواسنا وسيط بيننا و بين العالم. فالفرد لا يمتلك أي معرفة قبلية أو فطرية، و هو لا يعدو عن كونه مجرّد صفحة بيضاء. و الجمال ضمن، هذا التصوّر، لكي يبرز ككيان مدرك عليه أن يستند إلى الخبرة، إنّه انطباع, فهو غير موجود كمعطى أنطولوجي، و مجرّد من المعنى, و تمثله لن يكون أبدا بمعزل عن مواجهة حالات بعينها انطلاقا منها تتشكّل دلالاته شيئا فشيئا. فانطلاقا من التجربة تنشأ الماهية.

بينما تذهب العقلانية إلى أنّ المصدر الأساسي للمعرفة، هو العقل: فللعقل الأسبقية على التجربة، حينما يتعلّق الأمر بالبحث عن منشأ المعرفة، لذلك لا يمكن أن نثق بالحواس على اختلافها، ظاهرة و باطنة، متى ابتغينا رصد الحقيقة، لأنها تخدعنا و بالتالي، يقول ديكارت، فإنّه من الحكمة ألاّ نثق بمن يخدعنا و لو مرّة واحدة. فالمعرفة هنا، على عكس التيار التجريبي، قبلية و ليست بعدية بما أن الإنسان يمتلك جملة مبادئ فطرية و جلية و لا ينبغي سوى الإقرار بصحّتها.

مفهوم الجليل في التصوّر الجمالي الحديث:

يشكّل مفهوم الجليل مفهوما مفتاحيا ضمن التصوّر الإستيطيقي الحديث سواء عند إيمانويل كانط أو عهند إيدموند بيرك مثلما سنرى لاحقا. و الواضح أنّه مفهوم قديم نجده عند المعلّم و البلاغي اللاتيني كوانتيليان أو لدى صاحب موسوعة التاريخ الطبيعي بلاينوس، و ينسب بحسب البعض خطأ للونجينوس (ق3ب م).

و كمصطلح فإنّ الجليل يحمل معاني السمو و العلو و العظمة. و لقد أعاد اكتشافه في عصر النهضة الكاتب الفرنسي نيكولا بوالو حينما قام بترجمة النص الذي تضمّنه سنة 1674، ضمن الصراع القائم بين القدامى و المحدثين، بين يمتثل لجمالية نخبوية تكرّسها الأعراف الأريستوقراطية و الأكاديمية السائدة و جمالية أخرى متحرّرة و إنسانية و طبيعية. فالجليل لا يسعى إلى الإقناع و لا للإعجاب المتصنع، و لكن لبلوغ حالة من النشوة و الافتتان. فأجدر بالمرء أن يكسر جميع الحواجز بما فيها القواعد العقلانية التي تعطل قدرتنا على الخيال و على جموحه. ففي الخيال وحده يمكننا العثور على المضامين و القيم الجمالية، حتى و إن كان يعرضنا أحيانا للخطأ، فغاية السمو جديرة بهذه الضريبة و بكل التضحيات. و في ذات المعنى، لا يمانع لونجين من محاكاة القدامى، بل إنّ ذلك في اعتقادنا ضروري، فمن خلالهم فقط يمكننا

معرفة حدودنا. إنّ هذه المحاكاة ليست آلية و لا تلغي الذات بتاتا ما دامت الغاية في المحصّلة هي تجاوزهم، فالأمر إذا يتعلّق هنا بتقليد ممزوج بروح تنافسية تستهدف التجاوز لا المضاهاة، تجاوز عبقرية ما لبلوغ عبقرية أسمى.

4

1/ الاتجاه التجريبي: الذوق و الخبرة الجمالية

إدموند بيرك

قد لا نغالي لو قلنا أن نظرية إدموند بيرك **1730- 1797** حلقة مفصلية في التفكير الجمالي الحديث. لقد سعى المفكر إلى إحداث قطيعة مع التفكير العقلي الذي ظل مهيمنا على الرؤى الجمالية لعصر النهضة. فأطروحته تكتسي طابعا سيكولوجيا بالأساس، و تنضوي بحسب تصنيف دارسيه تحت مدرسة التجريبيين القائلة بأسبقية الخبرة في التشكل المعرفي للإنسان.

فالشعور بالجمال لا يرتهن يخضع تحديدا للخيال. و الخيال لا يخرج عن كونه استدعاء لصور مرّت علينا و عن قدرتنا على "توليف إحساساتنا فيما بينها لإنتاج صور معينة". فهو لا يملك أن ينتج شيء جديد... سوى تنويع ترتيب الأفكار الّتي تلقيناها عبر الحواس على إثر صدمة الانطباع التى تميز مواجهتنا الأولى للمواضيع، إن درجة هذه الصدمة...هي التي تقف وراء الاختلافات القائمة بين الناس فيما يتعلّق بالأذواق و الإحساس بالحسن.

يرى المفكر أنّ الأسس الذوقية، على الرغم من هذه التباينات، مشتركة بين جميع الناس و بالتالي حتى و إن لم يتح لنا مثل هذا الأمر الحديث عن معيار أو مفهوم جمالي شامل إلا أنّه في وسعنا تحري مبادئ أو قيم ذوقية مشتركة بين البشر و إن اختلف السياق الحضاري أو الثقافي.

و سياق آخر يرى بيرك أنّ الإحساس الجمالي ينشأ عن غريزتين أساسيتين(العقد الاجتماعي لجان جاك روسو)...

الحفاظ على الذات و يرتبط بالجليل و الحفاظ على المجتمع و يرتبط بالجميل.

فالجليل **SUBLIME** مفهوم استمده بيرك من تفكير لونجن ... و يكاد يتعارض مع التّصوّر التقليدي للجميل: فكلّ الصور الّتي من شأنها إثارة أحاسيس الرّعب بجمع أشكاله و الفظاعة و الألم تكون منشأ للجليل.

فالضخامة و اللاّمتناه و أيّ شيء نشعر أنّه يحتوينا و يتجاوز من ثمّ قدرتنا على تحديده أو الإمساك به، كلّ ذلك يشكل خاصية نوعية للشعور بالجليل.

يقوم هذا الشعور بالتّالي على أنانية الفرد لأنّ ما يحرّكه لا يخرج عن غريزة الحياة و الحفاظ على الذّات، إذ أنّه يقود إلى عوالم متوحّشة بعيدا عن المجتمع فيكرّس أنانية الذات الّتي تلغي ضمنيا الآخر و يغذي عبقرية السوداوية...

الجمال إحساس و ليس مفهوما. إنّ دعامة هذا الشعور المرتبط بالمتعة هي الحبّ، و غريزته اجتماعية صرفة أو أخرية **altruiste** لأنه على علاقة بالآخر. يتجسّد الحب في الزواج، و هذا الأخير يحدّد الأنسجة الاجتماعية و آلياتها. كما يتجسّد من جهة في التعاطف الّذي يعتبر وجها من أوجه التقمّص أو الاستبدال...

يتحدث بيرك أيضا عن سمو الشعر بالنسبة إلى الرسم...

5

دافيد هيوم 1711/ 1776

يعرض دافيد هيوم آراءه الجمالية ضمن واحد من أكثر النصوص الجمالية عمقا و الموسوم بـ: في **معيار الذوق**. و الواقع أنّ هذه الآراء تشكّلّت بمعزل عن التصوّرات الجمالية التي جعلت الإستيطيقا نوعا من المعرفة الدّنيا على نحو ما يعرّفها بومغارتن، ضمن إطار ما يعرف بـ"الذوق". إنّ ما ينبغي الوقوف عليه في هذا الاتجاه، هو أنّنا هنا في صميم رؤية تجريبية بامتياز، تجعل الذات وحدها قاعدة جمالية أساسية باعتبار أنّ الجميل يستعصى على أي محاولة تهدف لاختزاله إلى حقيقة أو مفهوم. مع هيوم، فإنّ العالم لا يستجيب لحقيقة مطلقة و كونية و ثابتة، و أي حديث عن الحقيقة كعنصر سرمدي و خالد، فهو حديث بلا معنى لسبب بسيط: فالإنسان كائن متحوّل و غير قارّ و هذا التحوّل الذي يؤول به في نهاية المطاف إلى الفناء سيجر معه أية حقيقة يكون قد توصّل إليها.

فالجمال إذن ليس متعال و لا هو بـ" الصفة اللصيقة بالمواضيع، فهو لا يوجد سوى في ذهن من يتأمّله و كلّ ذهن يدرك جمالا مختلفا" إنّه مجرّد شعور باللّذة و الألم ينشأ تحديدا من الانطباعات التي تفرزها مواجهتنا للعالم. فنزوع هيوم لتناول الموضوع الجمالي ضمن حيّز تجريبي صرف، يعزى إلى قناعته بأنّ الحسية هي الرابط الأساسي بين الإنسان و بين العالم، فمن خلالها فحسب نكتشفه و نكتشف بالمرّة أنفسنا و لكن عبرها أيضا تتشكل معارفنا.

فالفكرة لا تخرج عن كونها مجرّد انطباع و الانطباع هو ما تبقى من الصور التي رأيناها و هو كذلك ما يثير فينا إحساسات نقدّر من خلالها قيمة الأشياء التي نصادفها. إنّ ما يميّز هذه التجربة الجمالية، على نحو ما يذهب إليه إيمانويل كانط، هو إمكانية تقاسمها و انتشارها بين الناس. يبدو الفنّ في هذا السياق، من جملة مواضيع العالم، عنصرا أساسيا لأنه يكرّس الذاتية بجميع أحاسيسها و لأنّ الفن يتوقّف تحديدا على الفرد و يشكّل مجالا يكشف المرء من خلاله عن عبقريته.

سيبرز الذّوق انطلاقا من هذا التفكير، كقرينة تكشف لنا كيفية إدراك الفرد للعالم. فبدلا من الحديث عن الجمال و مساءلته انطولوجيا، يتعيّن علينا أن نتناول الأحكام الجمالية و بناءها و المعايير التي يحتكم إليها الحكم الجمالي و التي يؤمن دافيد هيوم بإمكانية الالتفاف حولها تأسيسا على أنّ "الجميع يسلّم بأنّ ثمّة آثار فنية تتجاوز جليا الآثار الأخرى، و من غير المعقول أن ننكر ذلك، و بالتالي يوجد في مجال الجمال أحكام صائبة و أحكام خاطئة". فإذا كانت الأذواق تختلف، لأنّها تختزل تجربة خاصّة و متميزة، فإنّها و بعكس الأحاسيس ممكنة التبرير، فالأحاسيس بقوّتها تستعصي على التبرير، فيما قد تستجيب الميول و الأذواق للتفسير، لا ندري إن كان تفسيرا عقلانيا أو لا، لكن ذلك ممكن بشكل من الأشكال.

و ضمن نفس السياق، يرى دافيد هيوم أن معيار الذوق في أساسه، لا يختلف عن المعايير الأخرى التي تستند إليها العلوم التطبيقية، و هذا الأساس هو التجربة و ليس قواعد قبلية مثلما يذهب إليه العقلانيون, فهذه المعايير هي

مجرّد ملاحظات عامّة تتعلّق بما "يُعجب كونيا و في كلّ الفترات"، و طبيعتها يشترك فيها جميع الناس. فالناس قد يتقاسمون الأحاسيس و يعيشونها كلّهم و كذلك الأذواق تجمع بينهم، فالطبيعة النفسية البشرية في قوامها سيان. غير أنّ ذلك لا يعني بتاتا في المقابل استحالة وجود اختلافات في وجهات النظر. و في هذا الإطار يندرج المبدأ الذي اقترحه دافيد هيوم و الذي يقضي بإلغاء إحساس و تأكيد إحساس آخر:

"الحكم المشترك للحكام الحقيقيين" le verdict commun des vrais juges ". علينا أن نبحث عن العناصر المشتركة بين هؤلاء الحكام، و ذلك، في المقابل، عبر رصد كلّ الشوائب التي من شأنها أن تخلّ بحكم لن يكون متوافقا مع الحس المشترك. هذه المعايير التي تقيد الحكم قد تكون خارجية تتجاوز الفرد أو داخلية و مرتبطة به: كالفضاء أو المزاج، أو حالة استثنائية ما... و على الأساس، فإذا كان الجمال في نظر هيوم ينتج عن توافق و وحدة بين الذات و بين الموضوع، أي بين الإحساس و بين الشكل، و يشترك أناس، يوجدون في ظروف طبيعية و يتمتّعون بصحة جيّدة و وعي كاف، في هذا التوافق، فإنّ أحكامهم إزاء اثر فني ما مثلا، ستكون سوية و مرضية. "إنّ من يجسّد طبيعته الإنسانية بشكل مثالي، سيكون في مقدوره تحديد الجمال المثالي". فالتقدير الجمالي المتّزن و الذي يمكننا أن نهتدي لمصداقيته ليس متاحا لأي كان، فقط للملاحظ المؤهل لاستشعار الإحساس بالجمال أمام الإنتاجات الإبداعات ذات القيمة الإستيطيقية الأكيدة، و الذي توصّل إلى إقصاء الموانع

الداخلية التي عادة ما تكون سببا جوهريا في انعدام إثارة الشعور الجمالي. و من جملة هذه الموانع:

- الافتقار للدّقة الإدراكية.
- عدم ممارسة الفنّ.
- عدم القدرة على التمييز و دقّة الملاحظة في تحديد العلاقة بين الوسائل و الغايات في عمل فني ما.
- انعدام روح المقارنة بين الأعمال الفنية، و التي يرتهن إليها الحكم الدقيق.
- الآراء و الأفكار المسبقة بخصوص الآثار الفنية. فمثل هذه الآراء الجاهزة تحول دون ولوج كنه العمل الإبداعي.

فبقدر ما يتخلّص الفرد من هذه الموانع بقدر ما يتّسع له تحديد الجميل من الإنتاجات الفنية و بقدر ما يتوصّل إلى تصويب الأحكام الخاطئة.

6

/الاتجاه الفلسفي: التفكير التنظيري الجديد

1- وولف ليبنيتز Leibniz

ينفرد القرن السابع عشر بظهور واحد من أكثر فلاسفة أوروبا تأثيرا على الفكر الحديث و أيضا المعاصر، و يتعلّق الأمر بوولف ويلام ليبنيتز ذي المعرفة الموسوعية التي شملت الفلسفة و الرياضيات و القانون و اللاهوت و فقه اللغة. لقد ولد بمدينة ليبيزيغ سنة 1646 و توفي في 1716 و اشتهر بمؤلفه الموسوم بالمونادولوجيا(monadologie 1714) الذي يعدّ ردا نقديا على النهج الديكارتي.

فالعالم لا يخرج عن كونه كلاّ مركّبا من جزيئات. أي أنّ الموجودات عبارة عن كتلة يمكن تفكيكها إلى أجزاء. هذه الأجزاء بسيطة و ليس بمقدورها أن تنشطر. هي أجزاء أساسية انطلاقا منها يتشكّل الموضوع. إن ما يميّز هذه العناصر البسيطة التي تسمى الموناداتmonades" هو استحالة تمدّدها لأنّ التمدد يفترض الفضاء و الفضاء مؤهّل للتجزيء. و بما أنّ الموناد بسيطة، فهي مستقلّة بذاتها و لا تتأثر بالخارج لتتغيّر، و منغلقة على ذاتها بـ"دون نوافذ" و تغيرها لن يكون سوى محايثا، أي ذاتيا، و هذا التغير لا يتجاوز حدود الكيفيات. تتعايش هذه الموناد وفقا لتآلف كوني يضمنه الإله ليفضي كلّ ذلك لهرمونيا يمكن إدراكها ضمن إطار شمولي. فعالم الموناد عالم معدل ربانيا بشكل محكم على ضوء حساب دقيق، فكلّ واحدة منها تمتلك قانونها أو صيغتها الخاصّة بها التي تشتغل وفقها و تختلف عن الأخريات، على أنّ الاختلاف، بدلا من أن يكون مصدرا للفوضى و التلاشي، يسير أو يُسيّر بإتقان منقطع النظير نحو منظومة متكاملة. الموناد تبدو على ما تبدو عليه الروح، و على أساس هذه الروح التي تعتبر موناد، تتشكّل إدراكاتنا للواقع بما يحتويه و نعايش تجاربنا و إحساساتنا.

الجمال إذن ضمن هذا السياق سيبرز كخلاصة لمجموعة من الإدراكات أو الموناد اللامنتهية تسعى كلّها في مجموعها للتمام و التمام هو الكلّ الذي تنصهر فيه كل الرؤى مهما بدت لنا متناقضة. فلو تصوّرنا موضوعا جماليا ما، لوحة تشكيلية على سبيل المثال، فإنّ هذه اللوحة على الرغم من جوهرها الواحد مرشّحة لأن تكون مادّة لإسقاطات إدراكية متباينة لا تعكس الواقع و لكن تعتبر

تمثيلا نوعيا و متفرّدا لهذا الواقع-اللوحة، و كلّ الإسقاطات الأخرى اللامتناهية بما يميّزها جوهريا عن بعضها البعض، تساهم في مجموعها في الهرمونيا التي يفصح عنها هذا الموضوع الفني. تماما مثلما يحدث عند رؤيتنا للمدينة:

"و بما أنّ مدينة ما شوهدت من جوانب مختلفة تبدو مغايرة تماما و كأنّها متعدّدة على صعيد المنظور، يبدو كذلك، و من خلال ما لا نهاية الجواهر البسيطة، و كأنّ هناك بالمثل ما لا نهاية من العوالم المختلفة التي لا تخرج عن كونها منظورات لعالم واحد بحسب وجهات نظر كلّ مونادة". إنّ كلّ وجهة نظر من وجهات النظر المتنوّعة و المتعددة، ستعبّر عن وجود متفرّد و نوعي، غير أنّه ستلتقي في المقابل، و على الرغم من التنوع عند حدّ من الحقيقة، أي حقيقة الموضوع الّذي ينبغي أن ينظر إليه كمجموع ما لانهاية المنظورات المونادية التي تصفه إلى أقصى حد ممكن. ذلك يعني، أنّ المنظور الواحد ليس خاطئا، هو فقط جزئي، و مختلف، و تمامه مرهون بإضافته إلى المونادات الأخرى لنصل إلى حقيقة ممكنة. يستند ليبنيز إلى عملية الأنامورفوسيس أي التعديل الهندسي، التي كانت منتشرة خلال القرن السابع عشر(تشويه الصورة ثمّ تصويبها عبر مرآة). فكلّ و جهة نظر تبدو كمرآة، و كلّ وجود مونادي متفرّد هو بمثابة مرآة حية. لكن في المقابل، إذا لم يكن إحساسنا خاطئا، بمعنى أنّه جلي و واضح، إلاّ أنّه لن يكون إلا غامضا بالنظر إلى الكثرة المطلقة: بهذا الطرح الجديد و الجريء معا، يكون ليبنيز قد نسف أسس المنهج الديكارتي الذي ينطلق من "الكوجيتو" و يحدّد تصورّه للبداهة انطلاقا من قوامين رئيسين: الوضوح و التمييز.

فالوضوح هو من دون أدنى شكّ وضوح الفكرة الجلية بذاتها و لا تحتاج لأجل ذلك لتفسير، أمّا التمييز فيتعلّق بقضية أو فكرة لا يلتبس معناها في الذهن مع معنى فكرة أخرى,

فالمعرفة في تصوّر ليبنيز يمكن أن تكون واضحة من جهة و غامضة من جهة أخرى في الوقت ذاته:

قد تعجبني لوحة ما أو تبدو لي ناجحة، و أتمثل جليا هذا الجمال و لكن من دون القدرة على التوصّل لتحديد علل هذا الجمال. و كذلك فإنّ معرفتي بالألوان و الروائح و الأذواق، هي معرفة واضحة، لكنها معرفة غير متمايزة بما أنني أعجز عن تحديد الخصائص الدقيقة لكل لون من الألوان أو رائحة من الروائح أو ذوق من الأذواق.

الإحساس الجمالي من جانبه هو الآخر إذا غامض بالمرة و واضح، فنحن نستمتع بالأثر الفني و ندرك تماما هذا الشعور الجميل بالجميل الذي يعترينا، غير أنّنا في ذات الوقت قير قادرين عن تمييز ما لانهاية التحديدات التي تشترك في تألف الكلّ.

و في الأخير نشير إلى أنّ مفكّرنا يصرّ على أهمية التحاور و كذا التربية الجمالية التي تستهدف تحليل التراكم الغامض، و الحضارة في هذا السياق ضرورية لإتمام التمييز...

7

2- ألكسندر غوتليب بومغارتن **Alexandre Gottlieb Baumgarten** 1714-1762

يمكننا القول أنّ تفكير بومغارتن يعدّ امتدادا لفكر ليبنيز على صعيد المسلّمات التي شيد على أساسها حقل الإستيطيقا و حدّد إطارها الإبستيمولوجي كمعرفة ستحظى باستقلالية معه على صعيد الموضوع و أيضا على صعيد المنهج، و يعود الفضل له إذا في إعادة صياغة مفهوم الحسية أيستيزيس **aestesis** اليونانية بالنظر إلى الفنّ و للجمال كذلك.

ترتكز جمالية بومغارتن على مصطلح الحسية فيما يتعلّق بالتذوّق و الإبداع. نحن لا نتحدث هنا عن الإبداع الفني فحسب، و لكن عن المسار العقلي للابتكار ككلّ، إنّها تصوّر جديد للمنطق، يحاول من خلاله المفكر تصحيح المنطق الأرسطي القديم الذي أفصح عن قصوره في استيعاب قضايا على درجة كبيرة من الأهمّية. فالإستيطيقا فرع جديد من المنطق، و بعدما أفرد لها قسما خاصّا في مؤلفّه الموسوم بـ"تأمّلات ميتافيزيقية حول بعض المواضيع المتعلّقة بـماهية القصيدة" (1735) خصص بومغارتن مجلّدا مستقلاّ لهذه المادّة ليكون إيذانا بميلادها الفعلي تحت عنوان "آيستيطيقا" و ذلك سنة 1750. و فيه يرد تعريفها كالآتي:

" الإستيطيقا(أو نظرية الفنون الحرّة و هي شكل من علم المعرفة الدّنيا و فن جمال التفكير و مثيل للمنطق) هي علم المعرفة الحسية."

إنّ المقصود ههنا بالمعرفة الدّنيا ليس الانتقاص من قيمة هذه المعرفة بقدر ما هو السمة النوعية للمواضيع الحسية في مقابل المواضيع العقلية. فالعمل الفني يحتمل ثنائية الحسي و العقلي في آن واحد. فهو عقلي لأنّه فكرة و فلسفة... و هو حسي لأنّه موضوع مادي موّجه للإدراك و للحواس.

ينطلق بومغارتن في مقاربته من مسلّمة ليبنيز الخاصّة بالثنائية الضدية: الوضوح/الغموض، فـ"الإحساسات الغامضة تنطوي على قدر من الوعي الذي يسمح بتمييز بعض الخصائص عن بعض الأخطاء": فالعمل الفني أو الأدبي على حدّ سواء - بما أنّنا نتحدّث عن الإبداع ككل"- موضوع جمالي و مثالي و ليس أبدا منطقيا، بل أكثر من ذلك فإنّ التمثلات أو الإدراكات الواضحة لن تكون شعرية أو جمالية إلاّ بقدر غموضها، فالجميل مرادف للالتباس و لغياب التمييز على الرغم من يقيننا به الذي تفرزه التجربة الحدسية. فالعالم على هذا النحو ينتج خطابا استدلاليا بمعزل عن أية طاقة إبداعية شعرية أمّا الشاعر أو الفنان، فإنّ إنتاجه الغامض يرتهن بشكل مطلق للخيال و الأحلام و كلّ ما يخترق المألوف و إلى صوفية التجربة...يعيد بومغارتن النظر، في المنطق الذي ظلّ مهيمنا لفترة طويلة و الذي لم يعد قادرا لا على استيعاب الواقع أو حقائق هذا الواقع التي تتجاوز حدود قضايا مجرّدة، و لا استيعاب جميع الملكات الذهنية مهملا قواعد الإدراك الحسي ليختزل الذهن البشري في مجموعة من المعايير المجرّدة. إنّ بومغارتن يصف المعرفة الجمالية بـ"المعرفة الدنيا" و بأنها تصدر عن ملكة معرفية دونية كونها غامضة و ليست بالضرورة متمايزة خلافا للمعرفة العلمية التي تتسم بالوضوح و التمييز. فتفرّد الموضوع المحسوس لا يكمن بتاتا في جانبه الهندسي أو الرياضي بحيث لا يمكننا اختزاله في منظور أو نسب، و لكن في أن ندركه كإحساس و جوهر هذا الإحساس هو العنفوان. فالشعور الحي هو ما يحدّد ماهية الموضوع الجمالي و وضوحه يرتهن بالأساس إلى القوّة و الحياة و إلى الصدمة التي تثير الانجذاب نحوه. أمّا

الفكرة أو المفهوم فإنّ وضوحهما يرتبط بالدرجة الأولى بالصرامة العلمية في عرضهما و تحليلهما تحليلا موضوعيا بعيدا عن الأهواء أو عن أي توتّر نفسي كان. لا يعبّر هذا الترتيب عن مفاضلة بين المعرفة الجمالية و المعرفة المنطقية أو عن تراتبية من حيث القيمة و لكنه يجسّد رغبة بومغارتن في ضمان الاستقلالية الإبستيمولوجية للإستيطيقا كحقل يهتم بالمحسوس و بالذاتية.

3/الاتجاه النقدي: الكانطية: إيمانويل كانط **1724-1804** EMMANUEL Kan

ملكة الذوق و أسس الحكم الجمالي

يشكلّ إيمانويل كانط أحد المرجعيات الأساسية و الضرورية للفلسفة الأوروبية الحديثة و المعاصرة. و يستّع لنا وصف فكره بالثورة الكوبرنيكية بقلبه لأسس التفكير العلمي من الأساس، و لطرحه لمسالة إمكانية "المعرفة" و ممكناتها و أصنافها و أيضا شروطها.

و لد إيمانويل بمدينة كالينغراد(كونيغسبيرغ ببروسيا الشرقية)، و تلقى تكوينا دينيا متكاملا لم يؤثّر على توجهاته الفكرية. و لقد كان لتفكير دافيد هيوم عميق الأثر عليه بحيث أيقظه يقول كانط" من سباته الدغمائي"، في مسألة قصور العقل في محاولته لفهم الواقع. فالتصّورات الميتافيزيقية و إجراءاتها لا تنطلق من كينونة الأشياء على ما هي عليه أنطولوجيا في استدلالاتها بقدر تستطيع أن تبرهن انطلاقا من العقل على قضيتين متضاربتين. لذلك هو يتساءل: ما الذي يمكننا أن نعرفه؟ إنّ مثل هذا السؤال البسيط في ظاهره، دفع بكانط إلى إعادة النظر في الفلسفة و في

حدودها و في إطارها المعرفي الخاص بها من خلال مؤلّف "نقد العقل الخالص"... كما حاول استنطاق االستنطاق الأخلاق ليس في بعدها الديني أو العقدي مثلما يعتقد البعض، و لكن عبر التأسيس لميتافيزيزقا الأخلاق ضمن تصور عقلاني محض. يشكّل هذان النقدان منظومة فكرية جديدة بالنظر إلى أنماط التنفكير السابقة لكانط و المعاصرة له. يرى إيمانويل كانط **EMMANUEL Kant** أنّ الحكم الجمالي يحلّل وفقا لمجموعة من المقولات catégories الأساسية، الغاية منها مقاربة مسألة الذّوق فقط دون أن تشكّل لأجل ذلك معرفة علمية، و أو أن تنضوي تحت تفكيلر منطقي:

1/ الكيف **qualité** : عند حكمنا على موضوع ما بأنّه جميل، فالّذي يعنينا، بالأساس، ليس هو في حدّ ذاته و لكن تمثيله أو ما يمثّله بالنّسبة إلى الذّات فيما يثيره فيها من لذّة أو كدر. فالتّمثيل لا الموضوع هو علّة الشّعور الجمالي. فالحكم على الذّوق يقتضي أن لا نأبه بالموضوع في جانبه المّادي...

2/ الكمّ **quantité** : الجمال هو ما يثير إعجابنا أو رضانا دون الحاجة أو الاستناد إلى مفهوم. لكن على الرّغم من ذلك،فإنّ الرضا النّاتج عن الموضوع المحكوم عليه بالإعجاب، طالما أنّه غير نفعي، تيسّر لكلّ واحد منّا الإحساس به:

"إنّ ما أراه جميلا من البنيان و الثّياب و الموسيقى، أصرّ على أن يراه سواي كذلك..."

3/ العلاقة **relation** : أو القصدية بدون قصد. الجميل هو ما يبدو كنتيجة غير مفهومة لتنسيق ما من الوسائل، و ما يوحي أيضا بأنّه قصدي دون إمكانية لرصد الغاية المتوخّاة منه. فالفنّان يكون له هدف إذا كان هذا الهدف يسبق تمثّله للأثر الفني و يكون هذا الهدف هو العلّة في آن واحد...

4/ الجهة **modalité** : الحكم على الذّوق كغيره من الأحكام الأخرى، ينتقل بين النّاس، و من ثمّ من الضّروري أن يكون هناك حدّ أدنى من التّوافق بين القوى المدركة للموضوع الجمالي. و هذا التّوافق أو الاصطلاح بين النّاس هو ما يعرف تحت مسمّى الحسّ المشترك.و الحسّ المشترك **SENS COMMUN** يستلزم نوعا من الكلية أو الكونية