-قسم الفنون التشكيلية

المقياس: فلسفة الفن/ مس1

أ/ح. بن مالك

فلسفة الفن

تمهيد

لقد تعرفنا فيما سبق على الدرس الإستيطيقي، و مفاهيمه و حدوده المنهجية و المنطلقات الفكرية التي يستند إليها، و رأينا مجموع القضايا التي حددت إشكالياته العامة، و التي تشترك على الأقل في بروزها كمساءلة للجمال و لمعاييره و مسائل الذوق و التذوق و الخبرات الذاتية ...لقد واجهنا سؤالا، من المؤكد أن صياغة أية إجابة حوله ستمكن من معرفة الحدود البحثية لعلم الجمال...

ما هو الجمال الذي تستهدفه الإستيطيقا:

هل هو الجمال في الطبيعة؟ قد يكون الأمر كذلك، لكننا عندئذ سنضطر للنظر في معايير نقارب بها هذا النوع من الجمال و هي معايير يستحيل أن يتفق عليها الجميع.

هل هو الجمال في الفن؟ هيجل على ما يبدو، فصل في المسالة مسبقا بما أنّ:

"خارج دائرة الفن لا يوجد جمال"

فبات من الضروري لأجل ذلك أن يكون الفن وحده موضوعا للبحث الجمالي... فمساءلة الفن في ماهيته و في وجوده و في وظيفته هو شبه ايذان بميلاد فلسفة للفن:

فماذا نتناول من فلسفة الفن؟ وأيّ فلسفة نتناول؟

هل نتناول المادة الفلسفية بتفاصيلها وبجميع فروعها ومصطلحاتها ومفاهيمها؟ وعلى اختلاف جغرافياتها وأصولها؟

فبالنظر إلى السياق الذي نتموقع فيه وإلى مجموعة من الاعتبارات فإن مسألة كهذه تبدو صعبة جدا.

من جهة أخرى، واقتناعا منا بأن الغاية البحثية هي ما يحدد سبل المقاربة، فلا يعقل بالتالي أن نتحدّث عن الفلسفة ضمن منظور مجرد منعزل وعام في الوقت الذي يمكنه أن تسخر فيه لمقاربة متن شديد التركيب كالفن ...سنحاول انطلاقا من ذلك أن نرصد المفاهيم الأساسية لفلسفة الفن وأن نتتبع نشأة العلاقة بينهما وطبيعة هذه العلاقة وأن نسلط الضوء على المرجعيات التي حاولت التنظير للفن في إطار فلسفي ....

يقول أحد الباحثين أنّه يتعيّن علينا الحديث عن ثنائية الفن والفلسفة و أن نحلّل في إطار هذه الثنائية العلاقة بينهما و طبيعة هذه العلاقة بدلا من قولنا مباشرة "فلسفة الفن" حتى لا يسود الانطباع للوهلة الأولى وبشكل مسبق بأننا أمام علاقة غير متوازنة يشكّل الفن فيها بطبيعة الأشياء موضوعا شرعيا وبديهيا للفلسفة وتشكّل هذه الأخيرة في صلبها العنصر الأقوى.

- هل هناك عناصر يتقاطع عندها هذان العنصران ؟

-هل هناك ترابط بين المقولتين أو مجرّد تبعية أحادية الجانب؟

للوقوف على مجمل هذه المسائل سنحاول الاقتراب من هذين النشاطيين المنتسبين كليهما إلى مجال النشاط الإنساني لرصد ما يميز هذا منهما عن ذاك.

1/ الفن/ المفهوم و المصطلح:

حينما يتحدث الحس المشترك عن الفن فهو يحيل في كثير من الأحيان على المستوى الشكلي الدلالي، أي في معناه إلى الحرفية ولا يعني تحديدا أو حصريا ما اصطلح على تسميته بعيد القرن 18 بـ"الفنون الجميلة «أي بـ "إبداع أعمال جميلة". فالمقصود كان يمتدّ إلى مجال النشاط الإنساني القادر على الإنتاج. فلدينا كلمة ars و artis اللاتينية التي تعني: «نشاط إنساني أو ما ينتج عنه و يؤلف بين مختلف العناصر ليتوجه إراديا إلى الحواس والعواطف والفكر". ونقول في اليونانية "techné" التقنية أي مجموعة القواعد الواجب إتباعها أثناء ممارسة هذا النشاط.

يتميز الفن أيضا، أو على الأقل هذا ما نكاد نستشفه مما سلف، بكونه إنتاجا لمواضيع معينة وملموسة، بل معينة.

على الرغم من صعوبة تحديده، إلاّ أنّ الجميع يتفق على أنّ الفن إذا تعبير وجداني عن الأحاسيس، لكن في المقابل فإنّ إسقاطات المفكرين إزاءه تختلف في كثيرمن الأحيان، فأفلاطون(ستكون لنا عودة مفصلة لآراء أفلاطون و أرسطو في الصفحات اللاحقة)، يرى أنّ الفن مجرد محاكاة زائفة لا ترقى إلى أصلها المثالي. بينما يذهب المسرحي برثولد براخت إلى أن الفن ليس مجرّد مرآة للواقع فحسب، بل أداة نشكل الواقع من خلالها و نغيّره. فالمسرح إذا فن و واقع و دعوة للتفكير و للوعي بالذات. أما تولستوي فيرى أن الفن نشاط إنساني بحت و يسعى من يمارسه إلى إيصال مشاعره إلى المتلقي لكي يعايشها تماما كما عاشعها الفنان، و ذلك عبر أدوات و وسائل تعبيرية خارجية.

2/ الفلسفة/ المفهوم و المصطلح:

الفلسفة من جانبها نشاط عقلاني بالدّرجة الأولى، لا يجد أصوله في العقل فحسب لكنّه يخاطبه أيضا.

فهي ضمن تعريف أوّلي ،تاريخي وعام في الوقت نفسه، ومنذ سقراط تحدّد كتساؤل نقدي حول الأفكار المسبقة المتعلقة بالواقع اليومي، فتساعدنا على أن نجعل بيننا وبينه مسافة حينما تتيح لنا رؤية شافية للواقع المحيط بنا وأن نرصد ما يوجد حقيقة خلف ظاهر المباشر للأشياء.

إنّها نشاط انعكاسي للوعي بالذات وحيز يمارس فيه الفكر بشكل صريح وبمنتهى الوعي، وبحث ذهني عن المبادئ الواضحة والكلية و محاولة لفهم الحياة و العالم....

و الوعي بالذات هو إجمالا ذلك الوعي الّذي يترافق مع تمثلاتنا و أحاسيسنا و المعرفة التي نسقطها على واقع باطني ينعت في العادة بالأنا، وتنظّمه الذّاكرة و أيضا ملكة الإدراك والتفكير . فالكوجيتو إذا يعبّر عن هذا الوعي بما أن الوعي دليل، في نظر روني ديكارت، على الوجود:

"أنا أفكر إذا فأنا موجود".

يرى كانط أنّ على الوعي أن يرافق تمثلاتي جميعها ":فكلّها إلى جانب معارفي والتجارب التي أخوضها تتوحّد حول هذا لـ"أنا أفكّر" ،ماذا وإلاّ يكون أناي مختلفا ومتنوعا تنوّع التّمثلات الّتي أعيها" .

3/ علاقة الفن بالفلسفة:

أ/ الفن مختلف عن الفلسفة:

تأسيسا على ما سبق نلاحظ للوهلة الأولى أنّ الفن والفلسفة لا يلتقيان بما أنه ينحدر من فصيل المحسوس فيما تنتسب الأخرى إلى مجال المجرد.لنقل إجمالا أن لا فلسفة في الفن و لا فن في الفلسفة، أو بعبرة أخرى:

لا الفن فلسفة و لا الفلسفة فن

لا يمكننا إذا، من هذا المنظور العام، الحديث عن إمكانية للمماثلة بينهما أو الحديث عن حيز جوهري يلتقيان في صلبه إنطلاقا من العوامل التالية:

فإجرائيا، أي فيما يتعلق بالأدوات أو الوسائل التي يرتكز عليها الإثنان، فإن الفنّ والفلسفة مختلفان عن بعضيهما البعض. فهما يرتكزان في نهجهما على ملكات مختلفة. ذلك أنّ الفن يندرج ضمن خانة الإحساس و الخيال، حيث الغموض و تدفق المعاني و وتعدّدها وتشابكها فماذا يعني أنّ الفنّان في كثير من الأحيان لا يعي ما يقوم به و يجد نفسه غير قادر على تفسير إنجازه؟ هل يفسر ذلك مثلا بالإلهام أو إلى العبقرية. و العبقرية من المنظور الكانطي، استعداد فطري تمنح الطبيعة عبره مبادئها للفن.وهي قريحة تحيل إلى إنتاج لا يمكننا أن نعرض بشأنه أيّ قاعدة محدّدة .مثلما أنّها(أي العبقرية) ملكة الأفكار الجمالية أو التّمثيلات الّتي يتعذّر اختزالها في مفهوم أو تعريف. فلئن كانت هذه التمثيلات تنفتح على قراءات متوالية ولامتناهية أي على تفكير متجدّد فذلك يعني أنّنا لا نستطيع أن نغلقها على حقيقة أحادية

أو على مفهوم. يمكننا أن نحلّل عملا فنيا يعرض فكرة الحرية مثلا لكنّنا لن نتمكّن من استنفاد شبكة دلالاته.

من جهة أخرى فإنّ العبقري" لا يمكنه أن يصف بنفسه منتوجه أو أن يعرض علميا الكيفية الّتي جاء من خلالها".

ينحدر الفن من مجال تتجاهله الفلسفة باعتباره مجال للظاهر المحسوس والواقع إننا نعلم أنّ الفلسفة في بداياتها عارضت بشراسة هذا الميدان كونه لا يكشف عن الكائن ولا هو منه في شيء .

فالفلسفة ببعدها الماورائي و بوصفها بحث أنطولوجي وعقلي و منطقي يستهدف الحقيقة ترفض عالم المحسوس والظاهر.

ب/تجاوز الاختلاف بين الفلسفة و الفن:

لكن بالنظر إلى هذه المسافة الفاصلة بين المادّتين، هل بقي شيء ممّا يسمّى فلسفة الفنّ؟

نعم، بداية نقول في هذا السّياق أنّ الفلسفة والفن يشتركان في كونهما، افتراضيا، وبصرف النّظر عن الإجراءات، نشاطا غير نفعي يستهدف إعادة بناء للعالم:

- الفنان يعيد تشييد العالم مثلما يراه هو.

- الفيلسوف يحاول إعادة تشييده مثلما هو

إنّ الفلسفة و هي تستهدف الفن كموضوع للتفكير فإنّها تمنح نفسها إمكانية مقاربة "المميز"، فالفن في جوهره مميز وفريد.

هذا و لا أحد يمكنه نكران أهمية الفن بالنّسبة إلى الفلسفة، بل هناك من يعتبره موضوعها الأساسي أي قلبها. فيرى هيغل أنّ تحديد الفن وحده يسمح لنا بتعريف الفلسفة.

فهي حينما تستنطقه في ماهيته إنّما تساءل عندئذ نفسها عن نفسها ،عن إجراءاتها وعن مفاهيمها، لنقل باختصار أنّ مراجعتها للفنّ تسمح لها بمراجعة مجالات تخصّصها.

هذا و نعلم كلّنا الأهمية الّتي يكتسيها كتاب "الجمهورية" من منطلق أنّه الكتاب الّذي شكّل الوجه الفلسفي لأفلاطون الّذي كان موقفه من الفن سلبيا بل عدائيا. لكن

على الرغم من تلك السلبية ولو لم يكن الفن على قدر من الأهمية ، هل يخصّص له فيلسوفنا جزءا كبيرا من هذا الكتاب؟

- **موقف مفكري العصر الحديث و المعاصر:**

يذهب بعض الفلاسفة الشعراء (نتشه *NIETZSCHE*)،وفي السياق ذاته، إلى أنّ الوسيلة الأجدى لتمرير مضمون فلسفي هي الفنّ ولو أنّ آخرون ومنهم هيجل *HEGEL* يرون أنّ مضمون الفن هو نفسه في الفلسفة غير أنّه يعبّر عنه بشكل أقلّ شأنا ، فليس ثمّة ما يضاهي المفهوم في نظره، أي ما يضاهى الفلسفة.

أ - رودولف كارناب/ CARNAP 1891-1970

يقول المفكر الألماني كارناب *Carnap* أنّ الفيلسوف وهو يسعى للكشف عن رؤيته للعالم أو شعوره تجاه الكون فانه يتضارب في ذلك مع العالم في جوهره الموضوعي لينضوي على هذا النحو، و إن لم تكن تلك مشيئته، في خانة الفن. فهذا لأخير ليس بالتالي أقل صرامة من الفلسفة.

بتفكيرها في الفنّ فإن الفلسفة ،تقول إفلين بويسيير *Evelyne buissière*، "تكشف عن علاقة نشاط الفكر(الفلسفة) بالجمالية(الفن)، فالفلسفة مثلها مثل العلم تعمل على فهم الظواهر المختلفة و تفسيرها عبر خطاب استدلالي و منطقي و مبني على البرهنة غير أنّها تنفرد بكونها تعقد مع من يمارسها علاقة خاصة. علاقة حميمية لا يمكننا أن نفهمها أحيانا لآنها تجربة حدسية، شعور خاص لا يعيه إلاّ الفيلسوف. و لنفسر هذه المسألة سنذكر بعض الأمثلة:

- مثلا حديث جون بول سارتر عن الوجود أو عن الحرية يمكننا بالكاد أن نستوعب شيئا منه و قد لا يمكننا الاقتناع به على الإطلاق ما لم نفهم أو نعش علاقة هذا الفلسوف بالحياة و بتجاربه المختلفة الخاصة به التي تشكل مضمون هذه الحياة.

-أو حديث ديكارت عن الشك و عن الشيطان الذي لا يفارقه و يجعله يشك في كلّ شئ لا يمكننا أن نستوعبه إلا في إطار تجربة ديكارت الخاصة به. ديكارت وحده له حدس بوجود هذا الشيطان.

فالحدس ***intuition*** إجمالا معرفة مباشرة، (باللاتينية **intuitio** الّتي كانت تعني في البداية الّرؤية). ويمكننا الحديث بحسب السياق عن المعرفة الحسية أي تلك الّتي ترتكز على الحواس، أو عن المعرفة الروحية(الصّوفية مثلا) أو المعرفة الماورائية الحدسية...

و يوصف بالمعرفة الحدسية بالمباشرة لأنّها لا تعتمد على الوسائط ويتعارض في إجراءاته مع التّفكير الّذي يعني في جوهره المرور عبر سلسلة من الالتفاتات الاستدلالية فبينما يرصد لنا التفكير علاقات بين الأشياء نجد أنّ الحدس يقف على وقائع فريدة وملموسة:

مثلا:يمكنني أن اشرح لإنسان كفيف بالولادة درسا في البصريات وأن ألقنه العلاقات الرياضية المعلنة في هذه المادّة ولكن يتعذّر علي أن أجعله يقاسمني تجربتي الحدسية المتعلّقة باللّون...

و الفـن بالتـالي يعتمـد علـى الخيـال و علـى الحـدس (مثـل الفلسـفة) و علـى التجـارب الفريـدة و الخاصـة التـي فقـط الفنـان يفمهمـا بعمـق. فالمونـاليزا لا يشـعر بهـا بشـكل مباشـر و عميـق إلا ليوناردو دي فانشي...

ب- ألكسندر بومغارتن /ALEXANDER BAUMGARTEN

ففي سنة ***1750*** صدر كتاب للمؤلّف موسوم بـ "الجمالية"، و فيه يعرض الإرهاصات الأولى لعلم يستهدف المحسوس كمجال للدراسة: الجمالية يقول بومغارتن "هي علم المعرفة الحسية".

ت-عمانويل كانط EMANUELLE KANT

من جهته فإنّ كانط، وفي الجزء الأوّل من مؤلّفه: "نقد العقل الخالص" **1781/1787** سيقوم في هذا المقام بدراسة الحسية **la sensibilité** الّتي يحدّدها كـ "ملكة تلقي تمثيلات المواضيع المادّية الّتي تؤثر فينا". فهو لا يتصورها منتقصة القيمة بالنظر إلى الذكاء أو بوصفها ذكاء باهت. إنّها ملكة لها وضعها و اشتغالها الخاصين، وهي جوهرية لبناء فكر تصوّري. فالتأسيس للجمالية و التنظير لها أمر ضروري لإرساء نظرية فلسفية للفنّ...فالجمالية تعرّف في ّهذا الاتجاه كفلسفة للفنّ و هدف الفن هو التعبير عن الحقيقة.

فلسفة الفن و مسألة الحقيقة

بشـكل عـام، سـعى بعـض الفلاسـفة المثـاليين إلـى تحليـل التوجّـه الرومانسـي الألمـاني الـذي شـهد بداياتـه سـنة 1798 وجـاء كـردّة فعـل علـى الكلاسـيكية وعلـى الفلسـفة العقليـة. يـرى الرومانسـيون في الفنّ السبيل الأمثل الّذي يقود إلى الحقيقة المطلقة.

فعلـى هـذا النّحـو، إذا كانـت الجماليـة مؤهّلـة لتعـويض الجهـد الاسـتدلالي فمعنـى ذلـك أنّ الفـنّ ببعـده الخـاصّ والفريـد والمباشـر وببعـده اللاعقلـي سـيتحوّل إلـى أداة لبلـوغ المطلق(الواقـع الّـذي يتحـدّد في ذاته دون اللّجوء إلى شيء آخر).

مـن جهـة ثانيـة فـإنّ القـول بـأنّ الاسـتدلالي يشـكّل بمفـرده الأداة المحوريـة الّتـي بوسـعها أن تقودنـا للكشف عن الحقيقة فذلك يعني عزل للجمالية والفنّ إجمالا.

فـإذا كانـت الفلسـفة بهـذه الصّـفة ،ولا تنـزل إلـى مسـتوى الفـنّ فـي جهـدها لتحاشـي كـلّ تفسـير يسـتند إلـى الغيبيـة وإلـى الفردانيـة وإلـى الحـدس الميتـافيزيقي الروحـي أو الصـوفي ولا يسـتند إلـى العقـل، فإنّهـا فـي نفـس الوقـت لا ترقـى إلـى العلـم فـي دقّتـه وفـي إجراءاتـه الّتـي ترتكـز علـى الملاحظـة التجريبية للوقائع.

إنّ محاولـة التأسـيس لنظريـة تجريديـة للفـنّ يحيـل فيمـا يحيـل إليـه إلـى محاولـة لاختـزال العمـل الفنـي فـي مفهـوم أي إلـى اختـزال كـلّ عناصـر الإلهـام و النشـوة والوجـدان والـروح ضـمن عقلانيـة تتجـاوز الـذات بتفاصـيلها وانفعالاتهـا . لكنّهـا تعنـي فـي الوقـت نفسـه اسـتعداد الفلسـفة لتوسـيع دائـرة اهتمامهـا لتشـمل الفريـد ولتعتـرف بالمقابـل أنّهـا مشـكّلة أيضـا مـن الجماليـة وبالتـالي عليهـا أن تأخـذ في الحسبان عامل المتعة الجمالية الّذي يشترك في ماهية الفن.

فضمن هذه الثائية (المجرّد-العقلي/الذاتي-الخاصّ) ينبغي التفكير في الأشكال المحتملة لمقاربة الفنّ في ظلّ هاجس تعريض الفن لفقدان العناصر المشكّلة لماهيته.:

فما هي المنهجية الممكنة لمقاربة الفن؟ وباعتبار الجمالية تفكير فلسفي في الفن فما هو موضوعها على وجه التّحديد وما هي إجراءاتها؟

هل من الممكن معالجة كلّ عمل فني على حدى، و في هذه الحالة ما هي المقاييس العلمية الّتي نقوم على ضوئها بتحليل العمل الفني وما هو المستوى التحليلي المنوط بها. فالموضوع الفني يتبدّى في حالة من التّنافر وذو أوجه متعددة فيمكن مقاربته من أوجه متعدّدة تستدعي تخصّصات مختلفة تماما .ألا يتعيّن علينا تعريف العمل الفني أي ما الّذي يميّزه عن غيره وما الذي يجعل العمل الفني فنيا؟

هناك من يرى علاوة على ذلك أنّ لاستيعاب الجميل فإن النظرية لوحدها لا تكفي. فلكي نفسّره علينا أن نعيشه و أن يعيش هو فينا ، بل إنّه في جوهره لا يقبل التفسير و أنّ محاولة تفسيره ستقتله، يقول أناطول فرنس ***Anatole France :" لا رونق كليوباترا ...ولا لطف سان فرانسوا ولا شعر راسين، كلّ ذلك لا يقبل أن يختزل في صيغ.ولئن تنتسب هذه المواضيع إلى العلم فإنّ هذا العلم ممزوج بالفنّ وحدسي وقلق ولا يعرف التّمام أبدا "*** .فالجمالية موضوع للفنّ لا للعلم.

<u>موقف أفلاطون</u>

إنّ الفنّ في نظر أفلاطون ليس تحويلا للطبيعة.الفن محاكاة بل محاكاة للمحاكاة. إنّ هذه الرّؤية الدونية للفنّ التي تعتبر بالأساس بحسب الدارسين أول نظرية نقدية في الفن تعبرّ عن صراع بين الفلسفة والفن كان قد سبق أفلاطون تاريخيا أي قبل القرن الرابع قبل الميلاد. فغالبا ما كان الشعر تحديدا في تجاذب مستمرّ بين رافض ومؤّيد له بحجج معرفية تارة وأخلاقية تارة أخرى.

يمكننا أن نوجز هذه النظرية في ثلاث نقاط أساسية:

-الفن لا يرقى إلى مثاله.

-الفن تقليد.

-الفن في أصله تقليد لتقليد.

فالكون في نظره قسمان:عالم مثالي هو مجال الأفكار الخالصة الحقيقية المطلقة(التي لا مثيل لها والّتي تتحدّد في ذاتها دون اللّجوء إلى مرجع) و عالم محسوس من طبيعة وأشياء، أي جميع الموجودات... يتّسم بالزيف ولا يرقى إلى النموذج. فالشاعر الّذي يصف لنا مدينة مثلا فهو أبعد ما يكون عن الحقيقة الموجودة في مجال الرباني المثالي. فالمدينة كفكرة لها صانعها ، هو الله إنّها النموذج الأوحد الّذي لا يمكن أن يتكرّر وحتى وإن تكرّرت فسيكون من ورائهما مدينة ثالثة تكون هي المثال. يقوم المهندس والبناء بمحاكاة هذه المدينة ولا غرابة في غياب التّطابق التام بين عملهما المبتور وبين الفكرة. يأتي من بعد ذلك الشاعر ليحاكي بدوره تلك المحاكاة لينأى بدوره عن المثال و عن الحقيقة بمسافة. بل أكثر من

ذلك فإنّ الفنانين لا يعرفون شيئا عن المواضيع الّتي يحاكونها فهومير صاحب الإلياذة وصاحب الأوديسا لم يكن يفقه شيئا في القتال ولا في أصوله. أفلاطون يعطي للمثل بعدا قداسيا باعتبارها حكرا على عالم الآلهة. فهذه الأخيرة تشكّل المحطّة الأخيرة للكمال والخلود. فالنّموذج هو الإله صانع الكون و الأفكار النّهائية و الصّانع le démiurge يمنح للمجرّد و لهذه الأفكار المعقولة واقعا ملموسا ، ومن ثمّ ندرك أهمّيته والأهمية الاستثنائية للمحاكاة، لكن لا بّد له من مثال مرجعي يستند إليه، ماذا وإلاّ افتقر منتوجه إلى معنى ، وما يفتقر للمعنى يفتقر إلى الوجود. فالمعقولية(حالة ما يدرك عقليا بجلاء) مبدأ يأخذ الشيء من خلاله معنى وتغيب متى غاب النموذج الكامل عن الصّانع.

غياب المرجع=غياب المعنى= غياب الإدراك = غياب العقلانية.

فالعالم الّذي هو محاكاة وجد انطلاقا من مثال كامل و خالد، و ينطوي بالتالي على معنى، ومن ثمّ كانت إمكانية إدراكه بالعقل.

يؤسّس أفلاطون لتصوّره الجمالي إذن انطلاقا من نظرية الأفكار. فما دامت الفنون مرتبطة بالأفكار، فإنّها لا محالة ستشترك معها في الثّبات و السرمدية. يمكننا الحديث في هذا المستوى من الرّفض للفن أو على الأقلّ الفنّ الّذي لا يخدم الجمهورية الفاضلة (نذكر) والّذي كما رأينا لا يضيف شيئا لهذا العالم (لا يخلق) بل على العكس من ذلك ينتقص من قيمة الشيء فلا يدرك منه إلاّ الظاهر كونه تقليد بائس ، يمكننا الحديث هنا إذا عن سقطة أنطولوجية ومعرفية(gnoséologique) للفنّ ما دامت وجهته الأولى الحواس.

فالفنّ مثله مثل المرآة لا يعكس سوى ظاهر الأشياء، أي مظهرها الخارجي الحسي. لكنّ أفلاطون ضمن منظومته الفلسفية الّتي تدين الفنّ والشّعر على وجه الخصوص، يرى من جهة أخرى أنّ هذا الظاهر المعكوس ليس في واقع الأمر سوى ظاهر الفكرة. و ما يميّز الفكرة هو الكمال و الوحدة. فالإله لم يخلق سوى فكرة واحدة(السرير مثلا) ولو كان هناك اثنتان، لظهر من دونهما فكرة أخرى تكون بمثابة المثال.

زد على ذلك أنّ السرر الّتي تصنع ليست كذلك إلاّ بقدر مطابقتها للفكرة الّتي تثيرها، و مع محاولتها الاقتراب من النّموذج المثالي، تأتي مختلفة و متعدّدة ، لكن ومع ذلك لو نقارن كلّ سرير مع آخر ضمن نوع معيّن سوف نفضي إلى شيء من الوحدة و إن كانت نسبية.

لكنّ سرير الفنان في المقابل، يتبدّى لنا في صورة محرّفة و مجتزأة إذ أنّه لا يكشف لنا سوى هذا الوجه أو ذاك من السّرير ، بحيث يعرض علينا الإختلاف و التّناقض و نحن نعلم أنّ الفكرة عند أفلاطون قوامها تطابق الذّات مع الذّات أو أنّها بتعبير آخر تقوم على مبدأ الهوية:

الفكرة هي ذات ها وليست غيرها. والفنان تبعا لما تقدّم بعيد عن الحقيقة بثلاث درجات.

لا شكّ أن أفلاطون في إدانته للفنّ، كان يستهدف الشعر تحديدا. فالشعراء أبعد ما يكونون عن الحقيقة، التي يراها الغاية الأساسية، أو سبل إدراكها، طالما أنّهم يسلكون مسلك العاطفة، و يسعون إلى إثارتها وتهييجها فيزيدون الضعيف ضعفا وينزلون بالسامي إلى الحضيض وبالقوي إلى الخنوع في الوقت الّتي يتوجّب عليهم شحذ الهمم للذود عن الجمهورية و للنأي عن الأحاسيس الّتي لا تجلب سوى مزيدا من الهزائم. أفلاطون يشدّد أيضا في نفس هذا السّياق على سلبية الفنان- الشاعر:

فشاعر الملحمة ***épopée*** وهو يفتقر إلى الروح، ربّما روح الإبداع و الاختراع، لا ينطق إلاّ بما تمليه عليه الآلهة و ربّة الشّعر تحديدا عبر الإلهام، ولا يمكنه بالتالي أن يقف على ما ينظم ولا أن يتحكّم فيه،

وتأسيسا على ذلك يرى فيلسوفنا أنّه ليس جديرا بأن يحكم الناس ما دام لا يقوى على السّيطرة على نفسه، و إن استباح إرشادهم فسيضلّلهم ويدعوهم إلى فساد السلوك.

مهما يكن من أمر فأنّ أفلاطون الّذي كتب الشعر و ولع به في وقت من الأوقات، و أغرم بقصائد هومير، كان يفضّل الغاية على المتعة، والشعر الّذي لا يهذّب الأخلاق في نظره مفسدة، ومتعة الشعر مفسدة، وعلى هذا الأساس و في وقت من الأوقات قبل و ووفق شروط معيّنة صنفا من هذا اللّون الفنّي.

من جهة أخرى فإنّ فيلسوفنا يزيح عن الفنّ كلّ بعد أنطولوجي، كلّ ما من شأنه أن يمنحه إطارا فكريا أو بتعبير آخر، كلّ ما يؤهّله لأن يشكّل موضوعا فلسفيا، وذلك عبر القطيعة الّتي يجريها بينه وبين مفهوم الجميل:

فالفنون تثير رغبات الحواس الخاصّة بها وهو ما يتعارض مع العقلانية الّتي ينبغي للمرء أن يسيّر بها حياته. وهذه الحواس ترتبط مع الجزء الأدنى(≠الأسمى) أي الجزء الّذي ينقاد وراء المتعة. علينا إذا في تصوّر أفلاطون أن نميّز بين الإنسان المفكّر أو الفيلسوف كما يقول وبين الإنسان العملي الميّال إلى الفنّ ولا يتجاوز حبّ الإطلاع عنده العين أو الأذن، فتراه يعشق الصوت الجميل أو الأشكال و الألوان الرائعة غير أنّ غياب الذّكاء عنده يحول بينه وبين إمكانية اكتشاف الجميل في حدّ ذاته وحبّه. هذا التمييز بين ما هو حسّي وبين ما هو جميل يشفّ عن كون شعور من يحبّ رؤية الأمور الّتي تثير الحواس يبحث دائما عن التّجديد و تكرار التّجارب لأنّه محكوم بالزّوال ، إذ أنّه يولد ثمّ ينمو لكن سرعان ما يضمحل ليولد من جديد أما من يميل إلى الجمال الحقيقي فإحساسه لا يعرف غير النّموّ المتصاعد من جمال إلى آخر حتّى يفضي في النّهاية إلى الفكرة أو إلى الكمال.

<u>موقف أرسطو</u>

ولد أرسطو سنة 384 قبل الميلاد بستاجير Stagire .لقد كان أحد تلامذة أفلاطون، وبابتعاده عن أستاذه بدأ يستقلّ بفكره ليبرز كأحد المرجعيات الفلسفية الّتي كان لها تأثيرها في اليونان القديمة وأيضا في أوروبا إلى يومنا هذا. لقد كان أوّل من كرّس تصوّر الكائن من حيث هو كائن. فالكون يبرز في صورة متعدّدة و متنافرة وعلى الذّكاء الّذي يميّز الإنسان دونا عن غيره أن يعيد ترتيبه.

يعرّف أرسطو الفنّ بوصفه كلّ عمل يخضع إجراؤه لمجموعة من القواعد.فالعبقري ضمن هذا التوجّه لا يحاكي بقدرما ينتج عبر الخضوع لمبادئ . يفضي هذا النّشاط إلى مواضيع مفيدة أو جميلة، فكرية أو مادّية. فهناك النّشاطات اليدوية التي تلزم الجسد و يتسامى الفنّ كلّما كان فكريا(المنطق، البلاغة، اشّعر). هناك في تصوّر هذا الفيلسوف من جهة الفنّ الذي يتّسم بالطابع الخاص و يشتمل على الحكمة العملية و على التّقنية (***techné***) وهذه الأخيرة، إذ يمكن أن تجد لها مكانا وسطا في سلّم المعرفة الأخرى، فإنّها تعتبر استعدادا يكتسب عبر الممارسة وتستهدف دوما شيئا معيّنا وبين العلم ذي الميزة الضّرورية .

إنّ الفنّ في ماهيته لا يخرج بالنّسبة إلى أرسطو عن كونه نشاط إنساني وله مكانته بجانب النّشاطات الأخرى.

في الواقع، يقترح أرسطو ثلاثة أصناف من النشاطات المعرفية:

1-المعرفة النظرية الّتي تشمل اللاهوت والفيزياء و الرياضيات و هي فلسفة تأمّلية للكائنات الخالدة و الضّرورية و تستهدف رصد العلل عبر البرهنة وضمن هذا السّياق، يأتي المنطق بوصفه أداة تفكير . و يرى أرسطو أنّ المعرفة النّظرية مترفّعة باعتبارها غاية في ذاتها بالنسبة إلى الروح الإنسانية وتشكّل تمام الفكر. و بقدر تعدّد المواضيع، تتعدّد تصنيفات هذه المعرفة.

2-المعرفة التّطبيقية (phronesis) وهي ملكة موجّهة نحو" الفعل" praxis أي النّشاط الذي تكون غايته ملازمة أو محايثة للفاعل : فالمرء الفاضل تكون الفضيلة غايته والسّعادة تحقيق للذات و تجسيد للطاقات من خلال الأفعال. تبحث هذه المعرفة في سبل تحقيق كلّ ما هو كوني.

3-الشعرية الّتي تحيل إلى مواضيع محتملة الوجود و إذا كانت التقنية في هذا الإطار استعداد عملي للإنتاج الفني، فإنّ الفن هو الآخر بحسب أرسطو معرفة حتى وإن تعلّقت هذه المعرفة بما هو افتراضي.

يعتبر الدّارسون هذا الفيلسوف من بين أوائل المنظرين في مجال النّقد. وعلى الرّغم من تشبّعه بأطروحات أستاذه إلاّ أنّه من خلال مؤلّفه الموسوم بـ "الشعر"،الّذي لم يصل منه إلاّ بعض الأجزاء، بحسّه النّقدي و الواعي أعاد وإن بشكل غير مباشر مساءلتهاّ مقترحا بدائل فلسفية للبعض منها خاصّة ما تعلّق منها بتصوّر الفنّ في الإطار المعرفي العامّ.

فأرسطو يقوم مثلا بالتّمييز بين العلم و بين الفنّ:

فالعلم من منظوره توجّهه الضرورة أمّا الفنّ ببعده الخاصّ فتوجّهه المتعة حتى وإن كانت التقنية الّتي يشتمل عليها تقوم على التعقّل و الحكمة العملية *sagesse pratique* الّتي تفترض معرفة ما.

يبحث العلم في العلل الأولى المحركة لواقع الأشياء، ويستهدف الكشف عن طبيعة جوهرها أمّا الفنّ فمجاله احتمالي، أي أنّه يتعلّق بأفعال إنسانية لا تحمل مبادئها في ذاتها:

فالتّمثال قد يصنع بالفعل لكنّه موجود بالقوة في المادّة الّتي يصنع منها. كذلك فإنّ السلوك الإنساني المجسّد بالفعل، هو أصلا موجود بالقوّة.

.بداية نذكّر بأنّ أفلاطون مثلما رأينا يتناول الفن ضمن إطار شمولي و يتجاوزه في سعيه للتأمّل في الوجود وتحرّيه الحقيقة المعرفية و لتأطيره للمشروع المجتمعي الّذي يقوم على أساس أخلاقي .أمّا تلميذه فلقد فيتناول الفنّ ضمن فلسفة خاصّة حاولت الاقتراب منه بالتحليل والوصف عقلاني أكثر منه قيمي(أخلاقي) فعبر معاينته الاستقرائية لأشكال التعبير الأدبي اليوناني انتهى إلى استخلاص مجموعة من الطروحات والمفاهيم الّتي تشكّل في الواقع وبحسب الدارسين رؤيته للفنّ بشكل عامّ حتّى و إن كان المستهدف الأوّل تحديدا هو الملحمة و المأساة، ضمن مؤلّفه الموسوم بالـ"الشعر" الّذي ترجمه إلى العربية "متى بن يونس" في القرن الثالث للهجرة وقام بشرحه ابن سينا والفارابي، وترجمه العديد من الباحثين في العصر الحديث(عبد الرحمن بدوي **1953** وإحسان عباس **1951**).

إنّ الشعر في نظر أرسطو محاكاة. وبها ترتبط المتعة الجمالية. فالموسيقى و الشعر المادح و الملحمة التراجيدية ومختلف الأنواع الشعرية تشترك كلّها في هذا البعد المحاكي. فإذا كان أفلاطون يسند التقليد على نموذج مرجعي هو بالأساس تقليد لنموذج مثالي لا يمكن بأيّة حال من الأحوال أن يضاهى باعتبار الطّابع الرّباني الّذي يصفه به ولكون الفنّ مثلما مرّ علينا، أبعد ما يكون عن الحقيقة بل يزيّفها. و إذا

كان يزيح عن الشاعر أيّة مقدرة إبداعية طالما أنّه مجرد ناقل لما تمليه عليه ربّة اشعر عبر الإلهام: فإنّ أرسطو يرى أنّ الفنان يمكن أن يقلّد و إن فعل فإنّه يتصرّف في المرجع المحاكى و يجهد لتجاوزه:

و تأسيسا على ذلك فإن الفنّان يحظى عنده بالقدرة على الإنتاج، وتفسيره للفنّ بالتّالي أبعد ما يكون عن مثالية أفلاطون.

إنّ مثل هذا التفكير في تصوّرنا لا يعكس مضمونين فلسفيين مختلفتين فحسب لمفهوم المحاكاة ذاته بقدرما يحيل إلى ذهنيتين مختلفتين على الإطلاق تمجّد الواحدة منهما الإنسان عبر الفنّ و الأخرى يبدو فيها سلبيا و غير ذي معني ووجوده رهن بأفكار متعالية.

إنّ وضع مفهوم المحاكاة يأخذ سمة إجمالية عند أفلاطون الّذي نجده يسحبه على الوجود والعالم بشكل عامّ وعلى الفنّ بشكل خاصّ بصفته وجه من أوجه هذا العالم. لكنّه عند أرسطو لا يخرج عن نطاق الفنّ.

لكن ما الّذي يميّز مضمون مفهوم المحاكاة عند أرسطو؟

لا يعتبر أرسطو المحاكاة تقليدا لما هو كائن فحسب، ولما هو عليه هذا الكائن، وإنّما يرى أنّ الفنّ يحاكي الموضوع ويرنو عبر ذلك إلى تجاوزه بحيث ينتج ما هو أفضل منه.لنقل أنّ الموضوع ضمن هذا التصوّر هو الّذي يبرز في صورة بتراء وأنّ الفنّ يصلحه : فالفنّ بذلك وعكس ما يرى أفلاطون ليس عجزا أو تقليد بائسا ، بل هو التّمام وهو المثال وعلى الفنّان أن لا يخضع لما يعتبره أفلاطون المرجع المثالي فهذا الأخير مجرّد في الفكر الأرسطي من سمة القداسة.

الفنّ في نظر أرسطو لا يحاكي الكائن ولكن ما يمكن أن يكون ، يحاكي الاحتمالي . ومعنى ذلك أنّ الشاعر قادر على رصد ما لا يرى ، و أن يهتدي إلى خياله، رغم أنّ أرسطو لم يشر أبدا إلى لفظة "الخيال"، لكن نظير أن يكون مقنعا و أن يسود الانطباع بإمكانية حدوث المستحيل.

لكن طلما أنّ الفنّان ينقل ما ليس له وجود فعلي، فهل نتصوّر بأنّ مفهوم المحاكاة ينطوي على مضمون التقليد؟

هناك من المفكّرين مثلا من يمنح مصطلح المحاكاة مضمون "المحاكاة" الشامل:

فالعلم يقف على مواضيع ذات طبيعة خاصّة لها وجود فعلي، وحينما ينقلها (مثل المؤرّخ) وهي متطابقة مع الواقع أمّا الفنّان فينقل أحداثا يمكن أن تقع أي معاني كلية. يمكننا في هذا السّياق أن نتحدّث عن المحاكاة بمعنى "التّمثيل" أو المماثلة مع مواضيع لم توجد لكنّها محتملة الوجود. ما ينبغي التّشديد عليه هو انّ الفنّ ينتج كائنا وهذا الكائن يصوّر موضوعا موجودا بالفعل أو بالقوّة لكن دون أن تكون كيفية هذا الارتكاز على المرجع استنساخا طالما أنّ الإجراءات تختلف باختلاف الفنون. فالأمر يتعلّق بصناعة أو تمثيل من خلال تقنيات كلّ فنّ على حدى . فأرسطو يحدّد المحاكاة في إطار التراجيديا(في القديم تحيل إلى عمل مسرحي وجداني ودرامي يؤدّيه ممثّلون و جوقة غنائية، يكشف عن هلاك الشخصيات التاريخية أو الميثولوجية الّتي تمرّدت على القوانين أو أهانت الآلهة).

فهذا اللون الفني إنساني بحت و يمثّل أفعالا إنسانية فقط و لا يقلّدها أو يسردها في قصص مثلما كان يطالب به أفلاطون. فكلّ عمل تراجيدي يتضمّن بالضّرورة 6 عناصر:

-الحبكة-الخصائص-التّعبير- الفكرة-العرض.الغناء.

العقدة هي هي العنصر الرئيس ذاخل العمل. وبالتّالي فإنّ الفعل هو المعني بالتّمثيل، وهو يتقدّم على الشخصيات، فالأسبقية للحركية التي تناتج فعل الحياة والسعادة والسعادة في الحركة . فالمحاكاة لاتتعلّق بالنّاس و بخصائصهم، فهذه الأخيرة تدخل في نطاق الأخلاق والفنّ يتناول الأخلاق لا عبر الشخصيات ولكن عبر أفعالها. قد تجد مسرحية مجرّدة من تمثيل الأخلاق ولكن المستحيل ان تجد تراجيديا بدون أعمال.