جامعة تلمسان

كليّة العلوم الإنسانيّة والعلوم الاجتماعية

قسم الفلسفة

شعبة الفلسفة

مادّة: نظريات الفنّ

أستاذ المادّة: مصطفى غوزي

المستوى: سنة أولى ماستر

في شروط إمكان التّفكير في الفنّ

من جمالية الجمال إلى بنية الجميل

إذا كان الفن قد رافق الإنسان منذ بدايات وعيه بذاته وبالعالم، فإن التفكير الفلسفي فيه لم يظهر إلا متأخرًا نسبيًا. من هنا يفرض السؤال نفسه: كيف أمكن للفن، بوصفه ممارسة إنسانية ضاربة في القدم، أن يوجد طويلًا قبل أن يُفكَّر فيه فلسفيًا، وما الشروط التاريخية والمفاهيمية التي جعلت من ظهوره موضوعًا للتفكير الجمالي والاستطيقي؟

ينبغي إيجاد موطئ قدم، انتظارًا لتلك العبارة الفصل، العبارة التي من شأنها أن تبعث على الارتياح، وأن تشعر المُشتغل الساعي، وهو كله تردّد، بأنه قد أمسك أخيرًا برأس خيط مقياس من قبيل «نظريات الفن»، موجَّه إلى طلبة السنة الأولى ماستر فلسفة. تلك العبارة، أو تلك الفكرة، وقبل أن تتشكّل وتستقر، ينبغي أن تُهيَّأ لها شروط مواتية، وأن تُدرج ضمن إطار يحتضنها ويمنحها قابلية الفهم والتداول. ويبدو لي أن أنسب إطار، وأخصب الشروط، هو ذاك الإطار المفعم بأسئلة الطفولة الفضولية، الأسئلة البسيطة في ظاهرها، العميقة في أثرها، التي لم تكن بعدُ مثقلة بالمفاهيم ولا مقيدة بالأنساق.

وعليه، يحق لنا أن نتساءل: ما الداعي حقًا إلى دراسة نظريات تُعنى بالفن؟ الفن، في نهاية المطاف، يبدو أمرًا جللًا، لأنه ينطوي على محاولة فهم أدقّ الإحساسات التي تنتاب أفرادًا عاشوا، ويعيشون، وسيعيشون ـ إن سامحت بذلك الأقدار. ومن هذا المنظور، يمكن القول إن دراسة نظريات الفن كانت، على الدوام، مرتبطة ارتباطًا عضويًا بما كان يختلج في أعماق النفس البشرية، قبل أن تعمل هذه النفس على ترجمته أو عكسه في أشكال محسوسة، تُمكّنه من شغل حيّز في المكان، ومن الظهور في العالم. ولعلّ الرسومات المثبّتة على جدران الكهوف ليست سوى من أوائل هذه التمظهرات، أو التجليات الأولى، إن شئنا تعبيرًا آخر، لذلك السعي الإنساني إلى التعبير، سعيٍ سبق المفهوم والنظرية، وسيجد لاحقًا في التفكير الاستطيقي محاولة لفهمه وتأويله وإدخاله في أفق التساؤل الفلسفي.

إنّ الفن، بوصفه ممارسة إنسانية، ضارب في أعماق التاريخ البشري، غير أنّ إعمال الفكر فيه إعمالًا فلسفيًا منظّمًا لم يتبلور إلا في قرون متأخرة نسبيًا. ويُستدلّ على ذلك تاريخيًا بظهور مصطلح "الاستطيقا" في القرن الثامن عشر مع الفيلسوف الألماني ألكسندر غوتليب بومغارتن [ولد في 17 جويلية 1714 ببرلين وتوفي سنة 1762 بفرانكفورت، فيلسوف بروسي. مدار اشتغاله الفنون الجميلة، من كتبه استطيقا، الصادر سنة 1750]. غير أنّ هذا التأخر المفهومي لا يعني بحال من الأحوال غياب الاشتغال بالقضايا الجمالية في الأزمنة السابقة؛ إذ نجد لدى الفلاسفة والمفكرين والأدباء والشعراء، سواء في اللحظة اليونانية أو في السياق العربي الإسلامي، تأملات عميقة في الآثار الفنية وفي ما تُحدثه من انفعال وإعجاب وقيمة، تأملات وإن لم تُصَغ في نسق استطيقي مستقل، فإنها تُمثّل شروطًا تاريخية ومعرفية لإمكان التفكير الفلسفي اللاحق في الفن.

1. ميتافيزيقا الجميل

أ. أفلاطون

في محاورة «هيبياس الأكبر» يطرح أفلاطون، على لسان سقراط، سؤالًا سيغدو محوريًا في تاريخ الجماليات: «ما الجميل؟». ولا ينصبّ اهتمام سقراط على تعداد الأشياء الجميلة، بل على تحديد ما به تكون الأشياء جميلة. ومن خلال حوار جدلي يستدرج فيه هيبياس إلى الإقرار بأن العادل عادل بالعدل، والعاقل عاقل بالحكمة، يستخلص أن الأشياء الجميلة إنما تكون جميلة بالجمال ذاته. وهنا ينتقل البحث من مستوى الأمثلة إلى مستوى الماهية، أي من وصف الجميل إلى التفكير في حقيقة الجمال بما هو كذلك. يفحص أفلاطون، عبر الحوار السقراطي، سلسلة من التعريفات التي يقترحها هيبياس للجميل. ففي البداية يُعرِّف الجميل بمثال جزئي، كالعذراء الحسناء، غير أن سقراط يرفض هذا التحديد لأنه لا يجيب عن سؤال الماهية، بل يقدّم نموذجًا من نماذج الجميل. ثم ينتقل التعريف إلى اعتبار الجميل هو «المناسب» أو «الملائم»، غير أن هذا بدوره لا يفسر إلا ما يبدو جميلاً لا ما هو جميل في ذاته. كما يُقترح أن الجميل هو المفيد أو النافع، لكن المنفعة لا تطابق الجمال دائمًا. وأخيرًا يُردّ الجميل إلى ما يثير لذة بصرية أو سمعية، وهو تعريف يواجه إشكالًا: لماذا تُستثنى بقية الحواس إذا كانت اللذة معيارًا كافيًا؟

هكذا تنتهي المحاورة دون تعريف حاسم، لكن هذا الإخفاق الظاهري يكشف تحوّلًا عميقًا: فالبحث لم يعد عن الأشياء الجميلة، بل عن ما يجعلها جميلة. ومن هنا يبدأ التأسيس الميتافيزيقي لمفهوم الجمال بوصفه ماهية تتجاوز الجزئيات. إذا كانت محاورة «هيبياس الأكبر» قد انتهت إلى عسر تعريف الجميل من حيث ماهيته، فإن محاورة **فيليبوس** تفتح أفقًا آخر للمعالجة، من خلال بحثها في طبيعة اللذة وتمييزها بين اللذات المختلطة واللذات الخالصة أو المحضة. وفي هذا السياق يُثار السؤال من جديد: هل الجميل هو ما يبعث لذة حسية، وبخاصة لذة البصر والسمع؟

غير أن هذا التحديد يواجه إشكالين متعارضين :أولًا، إذا كانت اللذة معيارًا للجمال، فلماذا يُحصر الجميل في لذائذ بصرية وسمعية دون سواهما من الحواس؟ ثانيًا، إن القول بأن الجميل

يُحدث لذة لا يستلزم القول بأن ماهيته تنحصر في إحداث اللذة؛ إذ قد تكون اللذة أثرًا تابعًا لا جوهرًا مكوّنًا.

ويزداد الإشكال تعقيدًا حين ننتقل من المجال الحسي إلى المجال اللاحسي، فكيف نفسر حديثنا عن «قوانين جميلة» أو «نظم جميلة»؟ إن هذا الاستعمال يكشف أن مفهوم الجمال يتجاوز الإحساس إلى مستوى أعمق يرتبط بالنظام والانسجام والقياس.

وهكذا يتضح أن الانتقال من الجمال الحسي إلى الجمال اللاحسي لم يُحسم بصورة نهائية، بل بقي مفتوحًا على توتر نظري يعكس صعوبة ردّ الجميل إلى مبدأ واحد. وهذا التوتر ذاته هو ما يمنح البحث قيمته الفلسفية، لأنه يكشف أن الجمال ليس مجرد إحساس، ولا مجرد منفعة، ولا مجرد ملاءمة، بل إشكال ميتافيزيقي يتجاوز هذه الاختزالات جميعًا.

بالعودة إلى محاورة «هيبياس الأكبر» يتضح التباين العميق بين المسعيين: فسقراط لا يسأل عن الأشياء الجميلة، بل عن الجميل من حيث هو كذلك، أي عن ماهيته. أما هيبياس فيكتفي بالإشارة إلى أمثلة جزئية، وكأن الجمال صفة تُنسب إلى أشياء متعينة دون حاجة إلى تحديد ما يؤسسها. وهكذا ينكشف الفرق بين موقف يقف عند مستوى التعيين الحسي، وآخر يسعى إلى تأسيس أنطولوجي.

ومع تطور فكر أفلاطون في حواراته الميتافيزيقية المتأخرة، يتبلور أفق نظرية المثل، حيث يُفهم الجميل بوصفه «فكرة» قائمة بذاتها، تشارك فيها الأشياء الجميلة دون أن تستنفذها. فالأشياء تكون جميلة لا بذاتها، بل بمشاركتها في فكرة الجمال. ومن ثمّ فإن الجمال الحسي لا يمثل إلا درجة أولى في سلّم تصاعدي يقود إلى جمال أسمى: جمال النفس، وجمال الأفعال، وجمال المعارف.

وبهذا المعنى يغدو التفكير في الجمال عند أفلاطون لحظة تأسيسية في إبداع المفهوم الفلسفي ذاته؛ إذ ينتقل البحث من وصف الظواهر إلى تشييد بنية ميتافيزيقية تجعل من الجمال مبدأً يتجاوز المحسوس، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بأفق الخير والحقيقة.

يتبين إذن أن أفلاطون، من خلال المسار الجدلي لمحاورة «هيبياس الأكبر» وما تلاها من حوارات ناضجة، لم يكن بصدد تعريف عرضي للجميل، بل بصدد تأسيسه ميتافيزيقيًا. فقد كشف قصور ردّ الجمال إلى المثال الجزئي أو إلى اللذة الحسية، وأعاد توجيه السؤال نحو ما به تكون الأشياء جميلة. وهكذا ارتقى مفهوم الجمال من مستوى الصفة العارضة إلى مرتبة الفكرة، بما يجعل الجمال مبدأً متعاليًا تشارك فيه الأشياء دون أن تستنفذه. وبذلك يغدو التفكير في الجميل عند أفلاطون لحظة تأسيسية في تاريخ الجماليات، حيث يتحدّد لأول مرة أفق البحث الماهوي في الفن.

إذا كان أفلاطون قد استقر في رؤيته للجمال باعتباره **مفهومًا ميتافيزيقيًا**، فإن هذا الموقف لم يكن وليد الصدفة، بل نتج عن تفاعل بين **عوامل موضوعية وذاتية** .فمن جهة، لاحظ أفلاطون أن جميع الأشياء الجميلة، من فتاة حسناء إلى آلة موسيقية أو قدح مزخرف، تشترك في صفة

تجعلها جميلة، رغم اختلافها الملموس. ومن جهة أخرى، دفعه **السعي الذاتي نحو اليقين الفلسفي** إلى البحث عن معيار شامل ومستقر للجميل، لا يعتمد على الانطباع الشخصي أو المتغيرات العارضة، فتبلورت لديه فكرة **الجمال كمفهوم مستقل وذاتي الوجود**.

في المقابل، سنجد أرسطو قد اتخذ موقفًا مشابهًا لكنه أكثر واقعية، حيث نظر إلى **العمل الفني كبنية داخلية** لها قوانينها الخاصة، تخضع للملاحظة الدقيقة وتفسّر تأثيرها على المتلقي. فبينما ينطلق من العوامل الموضوعية في تحديد عناصر العمل الفني—الشكل، الحبكة، الشخصيات—يتضافر معها **العامل الذاتي**، أي اهتمامه بكيفية استفادة الإنسان من الفن، ومدى تأثيره في الانفعالات والتربية الأخلاقية.

ب. من أفلاطون الميتافيزيقي إلى أرسطو الواقعي

الفن كممارسة إنسانية موجود منذ فجر التاريخ، لكن التفكير الفلسفي فيه ظهر لاحقًا. لهذا نسأل أنفسنا :**ما الذي يجعل شيئًا ما جميلًا؟ وكيف يمكننا فهم هذا الجمال؟**

أفلاطون، في محاورة *هيبياس الكبرى*، يطرح الجمال كمفهوم **ميتافيزيقي** .يرى أن الأشياء الجميلة، مهما اختلفت، تشترك في صفة تجعلها جميلة. هذا الرأي لم يأتِ من فراغ، بل نتيجة **تفاعل بين عوامل موضوعية وذاتية:**

- **العوامل الموضوعية** :وجود شيء مشترك في جميع الأشياء الجميلة، سواء كانت فتاة حسناء أو آلة موسيقية أو قدحًا مزخرفًا.
- **العوامل الذاتية** :رغبة الإنسان في إيجاد معيار ثابت للجمال، يتجاوز الانطباعات الشخصية أو المؤقتة.

بهذا، يصبح الجمال عند أفلاطون شيئًا قائمًا بذاته، مرتبطًا بالحق والخير، ومتجاوزًا المظاهر الحسية. الجمال الحسي ليس سوى **أول درجات الجمال**، وراءه جمال الروح، الأفعال، والمعارف.

والآن، دعونا نتساءل :**هل يمكن أن يُدرس الفن بطريقة منهجية أكثر واقعية؟ هل يمكن أن نفهم العمل الفني كبنية متكاملة تؤثر في المتلقي مباشرة؟**

هذه الأسئلة تمهد الطريق لفهم **موقف أرسطو من الفن**، الذي سنتعرف عليه لاحقًا. أرسطو سيتعامل مع الفن بواقعية أكبر، مركزًا على **البنية الداخلية للعمل الفني وتأثيره على المشاهد**، وسنرى كيف تتجلى هذه المفاهيم في *فن الشعر*، من المحاكاة إلى التراجيديا، التطهير، البنية، الشكل، والموضوع.

ج. أرسطو

على خلاف أفلاطون الذي تناول الفن من أفق ميتافيزيقي، حيث الجمال فكرة مفارقة للحس، يتجه أرسطو إلى مقاربة تحليلية داخلية للعمل الفني نفسه. فالشعر عنده ليس انعكاسًا لظلّ

المثل، بل ممارسة لها بنية مخصوصة وقوانين تضبطها، وتُحدث أثرها في المتلقي من خلال تنظيم الحبكة(mythos) ، وبناء الشكل، وتحقيق أثر انفعالي مخصوص. وهذا ما يتبدى منذ افتتاح كتاب *في الشعر*، حيث يعلن عزمه النظر في الشعر بوصفه فنًا قائمًا بذاته، في أنواعه المختلفة، وفي عناصر تكوينه، وفي الكيفية التي تنتظم بها أجزاؤه لتشكيل كلٍّ متماسك. ومن ثمّ فإن تحليله ينطلق من أصول الظاهرة الشعرية نفسها، متتبعًا أسسها الطبيعية في ميل الإنسان الفطري إلى المحاكاة (mimēsis) والإيقاع، تمهيدًا لتحديد شروط تحقق العمل الفني.

بعد هذا التقديم المنهجي، يباشر أرسطو بتحديد الخاصية الجامعة لمعظم الفنون الشعرية، وهي:

أولًا: المحاكاة(mimēsis)

فالملحمة(épopée) ، والشعر التراجيدي، والكوميديا، والديثيرامب (النشيد الديونيسي)، وكذلك العزف على الناي (الأولوس) والقيثارة (اللِّيرا)، جميعها تندرج — بدرجات متفاوتة — ضمن فنون المحاكاة.

غير أن هذه المحاكاة ليست واحدة في صورتها، بل تختلف بحسب ثلاثة اعتبارات رئيسة:

- من حيث **الموضوعات** التي تُحاكى (أفعال نبيلة أو دنيئة، شخصيات سامية أو وضيعة).
- من حيث **الوسائل** المعتمدة في المحاكاة (الإيقاع، اللحن، اللغة).
- من حيث **طرائق العرض أو الأداء** (سرد مباشر، أو تمثيل درامي)

وقد تتم المحاكاة بواسطة الألوان والأشكال كما في الفنون التشكيلية، أو بواسطة الأصوات كما في الموسيقى، أو بواسطة اللغة موزونةً أو غير موزونة، وقد تجتمع هذه الوسائط معًا في فن واحد.

وعلى سبيل التمثيل المخصوص، يذكر أرسطو العزف على الناي والقيثارة، وكذلك السِّيرينكس (مزمار بان)، مبيّنًا أن هذه الفنون تُحاكي بواسطة النغمة والإيقاع، في حين يقتصر فن الرقص على محاكاة الإيقاع وحده، ومن خلاله يُحاكي الراقص الطبائع (الشخصيات الأخلاقية)، والعواطف، والأفعال.

يلاحظ أرسطو أن ما يُسمى شعرًا لم يكن قد استقر بعد على تحديد دقيق من حيث طبيعته، إذ كان الاسم يُطلق بحسب الوزن لا بحسب الماهية. فكل خطاب منظوم كان يُدعى شعرًا، سواء قام على المحاكاة أم لم يقم. في المقابل، توجد نصوص تقوم على المحاكاة فعلًا، لكنها لا تُصنَّف ضمن الشعر لأنها لا تعتمد الوزن.

وللتدليل على ذلك، يستحضر أرسطو مثال الميموس(mimos) ، كما عند صوفرون وإكسينارخوس، وكذلك الحوارات السقراطية، فهذه جميعًا أشكال من المحاكاة(mimēsis) ، لكنها لا تُكتب في أوزان شعرية، ومن ثم لم تُعدّ شعرًا بالمعنى الشائع.

وعلى النقيض من ذلك، فإن بعض الكتابات تُنسج في التريمتَر (الوزن الثلاثي الإيامبي) أو في الأوزان الإليجية وغيرها من الأوزان، ومع ذلك لا تقوم على المحاكاة، غير أنها تُسمّى شعرًا لمجرد انتظامها الوزني.

ومن هنا يبدأ أرسطو في إعادة تحديد ماهية الشعر، لا انطلاقًا من الوزن، بل من كونه فعل محاكاة.

ويخلص أرسطو إلى أن الفنون التي تندرج تحت المحاكاة لا تتشابه من حيث الوسائل التي تعتمدها. فثمة فنون — كالتراجيديا، والكوميديا، والشعر الديثيرامبي، والنوموس (nomos) —تستعمل الإيقاع واللحن والوزن معًا في تحقيق فعل المحاكاة. في حين أن فنونًا أخرى لا تستخدم هذه الوسائل مجتمعة، بل تعتمد بعضها دون بعض، أو توظفها على نحو متقطع.

ومن ثمّ فإن الاختلاف بين الفنون لا يرجع إلى كونها محاكاة أو لا، بل إلى الكيفية التي توظف بها وسائل المحاكاة، سواء أكانت لغة موزونة، أم لحنًا، أم إيقاعًا، أم مزيجًا من هذه العناصر. وهكذا تتحدد الفروق بين الفنون بحسب وسائطها التعبيرية، لا بحسب مبدئها المشترك.

في الفقرة الثانية يبيّن أرسطو نوعًا آخر من الاختلاف بين الفنون، هذه المرة من حيث طبيعة الموضوع المحاكى، أي من حيث القيمة الأخلاقية للشخصيات التي تُجسَّد فنيًا. فالمحاكاة قد تتناول أشخاصًا أسمى منا، أو أدنى منا، أو مماثلين لنا. ومن ثمّ يكون الاختلاف راجعًا إلى درجة الفضيلة أو النقص التي يتسم بها الفعل الإنساني المُمَثَّل.

ولتقريب الفكرة، يستشهد أرسطو بفن الرسم، حيث نجد بوليجنوتوس (Polygnotos) يصوّر الأشخاص في حال أسمى مما هم عليه، فيبرز فيهم ما يمكن اعتباره أفضل ما فيهم، بينما يُظهر باوسون (Pauson) الشخصيات في حال أدنى، مبرزًا نقائصها. أما ديونيسيوس (Dionysios)فيعرض الأشخاص كما هم، دون تضخيم أو تقليل.

ولا يقتصر هذا الاختلاف على فن الرسم، بل يشمل كذلك الرقص والعزف على الناي والقيثارة، كما يشمل النثر والشعر حتى في حال خلوّه من الموسيقى. فهوميروس، على سبيل المثال، يميل إلى تمجيد شخصياته ورفعها إلى مرتبة سامية، في حين يُظهر كليوفون (Cleophon) الشخصيات كما هي في واقعها العادي، بينما يعمد هيغيمون الثاسي (Hegemon de Thasos)ونيكوخاريس (Nicochares) إلى تقديمها في صورة أدنى.

وينطبق الأمر نفسه على الديثيرامب والنوموس(nomos) ، إذ يتحدد اختلافهما تبعًا لطبيعة الشخصيات والأفعال التي يجري تمثيلها.

وهذا الاختلاف بعينه هو الذي يؤسس للتمييز بين التراجيديا والكوميديا: فالأولى تمثل الأشخاص في حال أسمى، أما الثانية فتمثلهم في حال أدنى، دون أن يبلغ ذلك حدّ الرذيلة المؤذية.

الطريقة :هي الأسلوب أو التقنية التي يوظف بها الفنان الوسائل لتجسيد الموضوع، وتشمل الطريقة الطبيعية (موهبة فطرية)، والطريقة التقنية (قوانين وأساليب محددة)، والطريقة المختلطة التي تجمع بين الموهبة والقواعد.

من خلال هذا الثلاثي، يحقق العمل الفني تناغمًا بين الوسيلة والموضوع، ويبرز البنية الداخلية للعمل بطريقة تسمح للمتلقي بخبرة شعورية متكاملة، تجعل من الحبكة، الشكل، والإيقاع أدوات لا غنى عنها في التأثير على المتفرج، سواء في التراجيديا أو الكوميديا أو الشعر الملحمي أو الفنون الأخرى.

خريطة ذهنية – المحاضرة الأولى: في شروط إمكان التفكير في الفن

1.المقدمة التمهيدية

- الفن كممارسة إنسانية: امتداد للتجربة التاريخية والوعي البشري.
- الفن يظهر مع الإنسان الواعي، والاستطيقا تأتي لاحقًا كتأمل فلسفي وفكري.
- تأسيس سؤال: ما الذي يجعل العمل الفني قائمًا بذاته؟ وكيف ينشأ مفهوم الجمال في الفكر البشري؟

2.الانتقال من أفلاطون إلى أرسطو

- **أفلاطون الميتافيزيقي :**الجمال فكرة مستقلة عن الحواس، معضلة المفهوم مقابل المثال (هيبياس)، الجمال الحسي درجة أولى نحو الجمال الروحي والمعرفي.
- **أرسطو الواقعي والمنهجي :**التركيز على العمل الفني نفسه، بنية داخلية وقوانين تؤثر في المتلقي، تجربة مباشرة: الحبكة، الشكل، التأثير الشعوري.

3.الوسيلة – الموضوع – الطريقة في المحاكاة عند أرسطو

- **الوسيلة :**الكلمات، الإيقاع، النغمة، الآلات الموسيقية.
- **الموضوع :**طبيعة الشيء أو الحدث، النبيل والخسيس، الفضيلة والرذيلة، الشخصيات في أحسن أو أسوأ حالاتها.
- **الطريقة:**
  - طبيعية: موهبة فطرية.
  - تقنية: قواعد وأساليب محددة.
  - مختلطة: موهبة + قواعد.
- **الهدف :**تناغم الوسيلة والموضوع، إبراز البنية الداخلية، تجربة شعورية متكاملة للمتلقي.

4.أنواع المحاكاة والأمثلة

- الشعر الملحمي، التراجيديا، الكوميديا، الديثيرامب، النغم والموسيقى، الرسم والرقص.
- المحاكاة على ثلاثة مستويات:
  - المواضيع.
  - الوسائل.
  - طرق مختلفة (تقنيات + موهبة طبيعية + مزج بينهما).
- **الاختلاف بحسب الموضوعات :**إبراز الفضيلة أو الرذيلة، أمثلة:
  - Polygnote : إبراز الفضيلة.
  - Pauson: إبراز الجانب المظلم.
  - Dionysos : تصوير واقعي.
  - الشعر: هومار، Cleophon، Hégémon de Thasos، Nicochares.