جامعة تلمسان

كليّة العلوم الإنسانيّة والعلوم الاجتماعية

قسم الفلسفة

شعبة الفلسفة

مادّة: نظريات الفنّ

أستاذ المادّة: مصطفى غوزي

المستوى: سنة أولى ماستر

المحاضرة الثّالثة: وظيفة الفنّ

تمهيد:

حين يثار سؤال وظيفة الفن قد يتبادر إلى الذهن، لأول وهلة، تصور نفعي بسيط للوظيفة، أي ذلك المعنى الذي يدل في العادة على أداء غرض محدد أو قضاء حاجة عملية مباشرة. غير أن هذا الفهم، على وجاهته في مجالات الحياة التقنية أو الاقتصادية، لا يكاد يستقيم إذا نقلناه على عجل إلى مجال الفن. فالفن لا ينتمي في جوهره إلى عالم الاستعمالات المباشرة، ولا يقاس بمعيار المنفعة المادية التي يؤديها، بل يقوم في فضاء مغاير، حيث تصبح الوظيفة نفسها ذات طبيعة جمالية ورمزية ووجودية.

فالأثر الفني، منذ أقدم العصور، لم يكن مجرد أداة نافعة، بل كان طريقة مخصوصة في إضفاء المعنى على العالم. فمن خلال الصورة، أو النغمة، أو الكلمة، يسعى الإنسان إلى تجاوز المباشر والعابر، ليقيم علاقة أعمق مع الوجود. ولهذا ارتبط الفن دائماً بمحاولات الإنسان فهم ذاته ومصيره، بل وتحرير تجربته من ضيق الضرورة اليومية.

غير أن هذا الطابع المتعالي للفن لم يمنع، في مراحل عديدة من التاريخ، من النظر إليه بوصفه أيضاً فعلاً من أفعال المسؤولية الإنسانية. فالفنان لا يعيش خارج العالم، بل في قلبه، محاطاً بتوتراته وأسئلته ومظالمه. ومن هنا نشأت فكرة أن الفن، إلى جانب قدرته على الكشف الجمالي، قد يحمل أيضاً بعداً التزامياً، يجعل من العمل الفني مشاركة في الدفاع عن الإنسان، واحتجاجاً على ما يهدد كرامته أو حريته.

لقد عبّر عن هذا الاتجاه بوضوح فلاسفة ومفكرون عديدون، وفي مقدمتهم Jean-Paul Sartre الذي رأى أن الإبداع لا يمكن أن يكون فعلاً بريئاً أو محايداً، بل هو اختيار يضع الفنان في مواجهة قضايا عصره (انظر: *Qu'est-ce que la littérature ?*). غير أن هذا التصور لا يخلو من إشكال، إذ يثير بدوره تساؤلات دقيقة: هل الالتزام هو جوهر الفن نفسه، أم مجرد إحدى وظائفه الممكنة؟ وهل يفقد العمل الفني قيمته إذا لم يتخذ موقفاً صريحاً من قضايا المجتمع؟

هكذا يتبين أن سؤال الوظيفة في الفن ليس سؤالاً بسيطاً، بل هو مدخل إلى إشكال أعمق يتعلق بطبيعة النشاط الفني ذاته، وبالعلاقة التي يقيمها بين الجمال والحقيقة والإنسان.

الإشكالية العامة للمحاضرة

انطلاقاً من هذه الاعتبارات يمكن صياغة الإشكالية العامة للمحاضرة على النحو الآتي:

إذا كان الفن نشاطاً إنسانياً يتجاوز حدود المنفعة المباشرة، فما طبيعة الوظائف التي يؤديها داخل التجربة الإنسانية؟ وهل يمكن اعتبار الالتزام بقضايا الإنسان والمجتمع إحدى هذه الوظائف الأساسية، أم أن للفن أفقاً أوسع يتجاوز حدود الالتزام المباشر؟

ويتفرع عن هذه الإشكالية عدد من الأسئلة الفرعية:

1. ما المقصود بوظيفة الفن؟ وكيف يختلف مفهوم الوظيفة في السياق الفني عن معناه في المجالات النفعية؟
2. ما أبرز الوظائف التي اضطلع بها الفن عبر التاريخ (جمالية، معرفية، رمزية، تحررية...)؟
3. ما موقع فكرة الالتزام داخل هذه الوظائف؟ وهل يشكل جوهر النشاط الفني أم مجرد أحد تجلياته؟
4. هل يمكن الكشف عن خيط جامع يربط بين مختلف وظائف الفن ويمنحها وحدة معنوية داخل التجربة الإنسانية؟

المحور الأول: تحديد مفهوم الوظيفة في السياق الفني

1. معنى الوظيفة خارج المجال الفني

قبل الحديث عن وظيفة الفن، ينبغي أولاً توضيح معنى مفهوم الوظيفة في ذاته، لأن هذا المفهوم لا ينتمي أصلاً إلى المجال الفني، بل يُستعار إليه من مجالات أخرى، خصوصاً من المجالين الاجتماعي والتقني.

فالوظيفة في معناها العام تشير إلى الدور أو الغرض الذي يؤديه شيء ما داخل نسق معين. وهي بذلك ترتبط عادةً بعالم الأدوات والاستعمالات العملية، حيث يكون الشيء موجهاً لتحقيق منفعة محددة أو غاية مباشرة.

وفي هذا السياق، تتحدد الوظيفة داخل شبكة من العلاقات التي تنظم حياة الجماعة البشرية، بحيث تسهم الأشياء والأفعال المختلفة في تلبية حاجات عملية أو تحقيق أهداف محددة. ولهذا نقول إن الوظيفة تتحقق بوضوح في عالم الأدوات: فالمطرقة وظيفتها الطرق، والسكين وظيفته القطع، والآلة وظيفتها إنجاز عمل معين بكفاءة أكبر.

من هنا يمكن القول إن مفهوم الوظيفة يرتبط أساساً بـ: الاستعمال، المنفعة العملية، تحقيق غاية محددة مسبقا

غير أن استدعاء هذا المفهوم إلى مجال الفن يثير إشكالاً فلسفياً مهماً، لأن العمل الفني لا يبدو، للوهلة الأولى، قابلاً للاختزال إلى مجرد أداة تؤدي وظيفة نفعية. ومن هنا ينبثق السؤال الذي سيقود تحليلنا:

هل يمكن الحديث عن وظيفة للفن على غرار وظيفة الأدوات؟ أم أن الفن يتجاوز منطق الوظيفة والمنفعة المباشرة؟

2. خصوصية الوظيفة في الفنّ

إذا كان مفهوم الوظيفة يرتبط في معناه الأصلي بعالم الأدوات والمنفعة العملية، فإن استعماله في المجال الفني يطرح صعوبة واضحة. لذلك يمكن القول إن هذا المفهوم لا ينتمي في الأصل إلى عالم الفن، بل يتم استعارته فقط من أجل تقريب الفهم.

ففي المجال الفني لا نتحدث عن وظيفة بالمعنى الأداتي المباشر، لأن العمل الفني لا يهدف عادة إلى تحقيق منفعة عملية فورية كما هو الحال في الأدوات. فاللوحة أو القصيدة أو المقطوعة الموسيقية لا تؤدي عملاً نفعياً مباشراً يمكن اختزاله في استعمال محدد.

على العكس من ذلك، يفتح العمل الفني أفقاً للمعنى، ويعيد تشكيل علاقتنا بالعالم. ومن هذا المنظور يمكن القول إن الفن لا يكتفي بعكس الواقع، بل يقترح أحياناً رؤية مغايرة له أو حتى عالماً ممكناً بديلاً يقوم على أسس تختلف عن منطق المنفعة والوظيفة المباشرة.

وقد عبّر الفيلسوف إيمانويل كانط عن هذه الفكرة بوضوح في تحليله للحكم الجمالي، حين اعتبر أن الجميل يتميز بما سماه "غائية بلا غاية" (*finalité sans fin*). ويقصد بذلك أن العمل الفني يبدو وكأنه منظم وفق غاية ما، لكنه في الواقع لا يخدم غاية عملية محددة.

يقول كانط:" لا يمكن أن تدرك الغرضية finalité إلا عن طريق علاقة الكثرة بغاية محددة، وبالتالي إلا من خلال مفهوم. ويتضح من هذا وحده أن الجميل، الذي ينطلق الحكم عليه كأساس من مجرد غرضية صورية، أي غرضية بلا غاية، مستقل عن تمثل الخير، ما دام الخير يفترض غرضية موضوعية، أي علاقة موضع بغاية محددة" (كانط، إ، 2009، ص، 149)

وبذلك يميز كانط بين مجالين مختلفين:

- **مجال المنفعة والغاية المحددة** الذي يميز عالم الأدوات.
- **مجال الحكم الجمالي** الذي يتميز بغائية صورية دون غاية عملية محددة.

ومن هنا تتضح خصوصية الفن: فهو لا يعمل وفق منطق **الوظيفة الأداتية**، بل وفق منطق **التجربة الجمالية** التي تمنح المعنى دون أن تختزل في منفعة مباشرة.

3. الفن بوصفه تجربة تتعالى عن الضرورة

لا يُدرك عالم الفن إدراكًا حقيقيًا إلا من خلال **التجربة الجمالية** التي يعيشها الإنسان حين ينخرط في العمل الفني، سواء بصفته مبدعًا أو متلقيًا. فالدخول إلى هذا العالم لا يتم من خارج التجربة، بل عبر **اختبار حيّ** يجعل الفرد يعيش لحظة جمالية خاصة.

في هذه التجربة يتحرر الإنسان – ولو مؤقتًا – من **ضغط الضرورة** الذي يميز الحياة اليومية، حيث تحكم الأفعالَ اعتباراتُ المنفعة والحاجة العملية. أما في المجال الفني فإن الإنسان يجد نفسه في فضاء مختلف يسمح له بممارسة **التأمل والتدبر**، واكتشاف معانٍ جديدة للوجود.

ومن خلال هذا الانخراط في التجربة الفنية يعبّر الإنسان عن ذاته ويمنحها **بعدًا رمزيًا** يتجاوز حدود الواقع المباشر. فالفن لا يقتصر على تمثيل الأشياء كما هي، بل يعمل على **إعادة صياغتها في صورة رمزية** تكشف أبعادًا أعمق من التجربة الإنسانية.

وكلما تعمقت هذه التجربة الفنية واشتدّ حضورها في وعي الإنسان، برزت من خلالها **حقيقة الإنسان وجوهره**؛ إذ يصبح الفن مجالًا تتجلّى فيه قدرة الإنسان على تجاوز الضرورة، والارتقاء بوجوده من مستوى العيش اليومي إلى مستوى **المعنى والحرية والخلـق الرمزي**.

المحور الثاني: تعدد وظائف الفن في التجربة الإنسانية

وقد قَبِل الفن بأن تدخل كلمة وظيفة حضيرته، لا مانع إذن من الحديث عن سؤال الوظيفة في السياق الفني، لنقول إن هناك أكثر من "وظيفة" تلحق بالفن بوصفه نشاطا إنسانيا راقيا، أي منزها من جميع الأغراض اللّحظية المتبخرة ابتداء؛ وسنجملها في الآتي:

1. الوظيفة الجمالية للفن: الإنسان بين الضرورة والحرية

إذا عدنا إلى رؤية الشاعر والفيلسوف الألماني فريدريش شيلر، وعلى وجه الخصوص إلى كتابه رسائل حول التربية الجمالية للإنسان، أمكن القول إن هذا العمل يؤسس بوضوح لما يمكن تسميته **بالوظيفة الجمالية للفن**. غير أنّ شيلر لم يلج إلى هذا الموضوع من مدخل جمالي خالص فحسب، بل من **مدخل سياسي وحضاري** أيضاً؛ إذ وجّه رسائله إلى الأمير فريدريش كريستيان أمير أوغوستنبورغ في سياق أوروبي كان يرزح تحت آثار الاضطراب السياسي الذي أعقب الثورة الفرنسية. ومن ثمّ لم يكن سؤال الجمال عنده منفصلاً عن سؤال **مصير الإنسان الحديث** وإمكان تحقيق الحرية في المجتمع.

ينطلق شيلر من تشخيص دقيق لحالة الإنسان في الحضارة الحديثة. فالإنسان، في نظره، كائن ممزق بين قوتين متعارضتين:

- **القوة الحسية** التي تشده إلى عالم الطبيعة والضرورة واللذة المباشرة،
- و**القوة العقلية** التي تدعوه إلى النظام والواجب والقانون.

وبين هاتين القوتين يعيش الإنسان حالة من **الانقسام الداخلي**؛ إذ قد يطغى الحس فيتحول الإنسان إلى كائن أسير رغباته، أو يطغى العقل

فيتحول إلى كائن جامد يخضع لمنطق الواجب الصارم. وفي الحالتين يفقد الإنسان توازنه الوجودي.

هنا يبرز دور الفن والجمال. فالفن، في تصور شيلر، ليس ترفاً ثقافياً ولا مجرد زخرف للحياة، بل هو **وسيط تربوي عميق** يعيد التوازن إلى الكيان الإنساني. ولهذا صاغ شيلر مفهومه الشهير الذي سماه **غريزة اللعب**، أي تلك الطاقة الإنسانية التي توفّق بين الحس والعقل في تجربة واحدة حرة. ففي **اللعب الجمالي** يتحرر الإنسان من ضغط الضرورة الطبيعية ومن صرامة الواجب العقلي معاً، ليعيش لحظة توازن فريدة تتحد فيها الحرية مع الشكل، والخيال مع النظام.

ومن هنا صاغ شيلر عبارته الشهيرة التي أصبحت من العبارات المؤسسة في فلسفة الفن:

"الإنسان لا يكون إنساناً كاملاً إلا عندما يلعب."

والمقصود باللعب هنا ليس العبث أو اللهو السطحي، بل **التجربة الجمالية التي يبلغ فيها الإنسان درجة من الانسجام الداخلي** تجعله قادراً على تجاوز انقسامه بين الحس والعقل.

بهذا المعنى يؤدي الفن وظيفة جمالية عميقة: فهو يربّي في الإنسان **حسّ الحرية** قبل أن تتحقق الحرية في المجال السياسي. ولذلك كان شيلر يرى أن إصلاح المجتمع لا يمكن أن يتم عن طريق القوانين أو المؤسسات وحدها، بل يحتاج أولاً إلى **تربية جمالية للإنسان**؛ لأن الإنسان الذي يتذوق الجمال ويتشرب روح التوازن والانسجام يصبح أكثر استعداداً لبناء مجتمع عادل ومتوازن.

وهكذا تتجلى الوظيفة الجمالية للفن في كونه **فضاءً لتحرير الإنسان من اغترابه الداخلي**، ومجالاً يكتشف فيه ذاته بوصفه كائناً قادراً على التوفيق بين قواه المختلفة. فالفن لا يكتفي بإمتاع الحس، بل يفتح أفقاً لوجود إنساني أكثر اتزاناً، حيث تتصالح الطبيعة مع الحرية، ويتحول الجمال إلى طريق غير مباشر نحو تحقيق إنسانية أرقى.

2. الوظيفة المعرفية (الكشف عن الحقيقة)

لا يطرح هيدجر سؤال **أصل العمل الفني** دفعة واحدة، ولا يكشف منذ البداية عن التصور الكامل الذي يريد الوصول إليه، بل يتقدم في التفكير بطريقة تدريجية، حيث تتكشف ملامح هذا التصور عبر مراحل متتابعة من التحليل والتأمل. وفي هذا السياق يلاحظ الباحث Joël Balazut أن

التصور الهيدجري للفن لم يظهر في نص واحد مكتمل منذ البداية، بل تشكّل تدريجيًا عبر سلسلة من المحاضرات التي ألقاها هيدجر بين سنتي 1931 و1936، قبل أن يتخذ صيغته الأكثر نضجًا في المقال المعروف بعنوان **أصل العمل الفني**، الذي نُشر لاحقًا ضمن كتاب Holzwege. (قد يكون مفيدا التوقف عند هذه الكلمة، ففي السياق الثقافي الألماني لا تحيل فقط إلى طريق في الغابة، بل تحمل إيحاء شائعا هو السير في طريق ينتهي إلى لا شيء، أي إلى طريق مسدود، فمن يتخذ هذا السبيل لا يصل إلى غاية واضحة المعالم، وقد يضطر إلى الرجوع، أو إلى فتح مسار جديد، ومتى على وعي بهذا الفهم، ساعدنا كثيرا في فهم قصد هيدجر. فبالنسبة لهذا المفكر استخدامه لهذه الكلمة ليس استخداما سلبيا، فلا تحمل عنده الكلمة معنى الضياع، إنّما يعبئها قيمة فلسفية، فتصبح دالة على الطريقة الأصيلة في التفكير، نظرا، لأن سؤال الوجود ليس سؤالا يمكن حسمه نهائيا، بل هو سؤال مفتوح، يستدعي مسالك متعددة، ولا يقود إلى يقين مغلق. ماذا يعني هذا؟ ههنا يقترح هيدجر خيار مختلف تماما عما كان مقترح من قبل الفلاسفة النسقيين، أمثال هيجل، والذي عنده الفلسفة هي نظام متكامل، يتطور حتى بلوغ منتهاه، فتكتمل الصورة فلسفيا في بعدها المعرفيّ؛ فعند هيدجر لا توجد نهاية للفكر، فكل ما هنالك مسالك تخاض. وعليه، وبمقتضى هذا التصور، يصير الفن ليس نظرية ولا مفهوما نهائيا، بل مسلك من مسالك انكشاف الوجود، كما الأمر في الفلسفة والشعر، ففي كل هذه المسالك هناك سعي حثيث صوب الحقيقة دون امتلاكها. ومن ثمة، فإن كلمة Holzwege تدل على طرق تفكير تفتح أفقا، حتى وإن لم تقد إلى نهاية. صفوة القول، اختيار هيدجر عنوان Holzwege لا يحيل فقط إلى دروب الغابة، بل إلى طبيعة التفكير الفلسفي ذاته، بوصفه مسالك لا تقود إلى يقين نهائي، بل تفتح إمكانات متعددة للاقتراب من الوجود، حيث لا يكون الضياع نفصا، بل شرطا من شروط الكشف)

غير أن أهمية هذا النص لا تعود فقط إلى كونه دراسة فلسفية للفن، بل إلى كونه يمثل لحظة مفصلية في مسار التفكير الهيدجري. فالبحث في الفن يتحول هنا إلى طريق غير مباشر لطرح السؤال المركزي في فلسفة هيدجر، وهو **سؤال الكينونة**. وقد أشار هيدجر نفسه، في الملاحظات التي أضافها إلى النص سنة 1960، إلى أن التفكير في أصل العمل الفني يتحرك في العمق نحو السؤال الذي يرافق فلسفته منذ البداية: سؤال معنى الكينونة.

من هذا المنظور، لا يتعامل هيدجر مع الفن بوصفه مجرد مجال من مجالات البحث الجمالي، ولا باعتباره نشاطًا ثقافيًا أو تعبيرًا عن مشاعر الفنان، بل يرى فيه مجالًا متميزًا **تنكشف فيه الحقيقة**. فالفن، في نظره، ليس مجرد إنتاج جمالي، بل **حدث تنفتح فيه الحقيقة وتظهر**، بحيث يغدو العمل الفني موضعًا لانكشاف بعد من أبعاد الكينونة.

غير أن هذا المعنى العميق للفن لا يظهر دائمًا بصورة صريحة في نص «**أصل العمل الفني**». ولذلك يرى بعض الدارسين، ومنهم Joël Balazut، أن فهم هذا النص فهمًا تامًا يقتضي إضاءته من خارج حدوده المباشرة، أي بالرجوع إلى نصوص أخرى كتبها هيدجر في الفترة نفسها.

ومن بين هذه النصوص المحاضرة التي ألقاها سنة 1935 بعنوان «**ما هو الشيء"**حيث يقدم قراءة تأويلية لكتاب **نقد العقل الخالص** للفيلسوف كانط، وبخاصة لما يسميه كانط «**توقعات الإدراك**». ويقصد كانط بذلك أن كل ما يظهر في التجربة يتضمن درجة من الإحساس؛ أي أن الإدراك الحسي لا يكون مجرد حضور أو غياب، بل يتحدد بدرجات متفاوتة من الشدة أو الكثافة. فالضوء قد يكون ضعيفًا أو قويًا، والصوت قد يكون خافتًا أو مرتفعًا، وهذه الدرجة هي ما يسميه كانط **كثافة الإحساس**.

غير أن هيدجر يقرأ هذه الفكرة قراءة مختلفة، إذ يرى فيها إشارة إلى أمر أعمق: وهو أن الشيء لا يظهر لنا دفعة واحدة، بل ينكشف تدريجيًا عبر نمط معين من الحضور في العالم. ومن هنا لا يكون الشيء مجرد موضوع قائم أمام الذات، بـل طريقـة مخصوصـة في **الحضـور والانكشاف داخل العالم**.

ولكي يكتمل هذا الإيضاح، ينبغي كذلك الرجوع إلى تحليل التراجيديا اليونانية الذي يقدمه هيدجر في محاضرات **ما الميتافيزيقا؟،** حيث يحاول الكشف عن الكيفية التي انكشفت بها الكينونة في التجربة اليونانية الأولى، وخاصة في الأعمال التراجيدية. فالتراجيديا ليست مجرد شكل أدبي، بل هي فضاء يتجلى فيه الصراع بين قوى الوجود، ويظهر فيه مصير الإنسان داخل العالم.

وعلى هذا الأساس يتضح أن نص «**أصل العمل الفني**» لا ينتمي فقط إلى مجال فلسفة الفن، بل يندرج ضمن المشروع الفلسفي العام لـ هيدجر الرامي إلى إعادة طرح **سؤال الكينونة**. ولهذا فإن فهم الفن

عند هيدجر يقتضي النظر إليه بوصفه أحد المجالات الأساسية التي تنكشف فيها الحقيقة، أي بوصفه **مكانًا لظهور الكينونة وانكشافها**.

وهكذا يتبيّن أن الفن، في تفكير هيدجر، لا يقتصر على كونه نشاطًا جماليًا أو مجالًا للتذوق، بل يغدو طريقًا متميزًا لظهور الحقيقة. فالعمل الفني ليس مجرد شيء جميل يُعرض أمامنا، بل هو حدث تنكشف فيه الكينونة وتدخل في دائرة الظهور. ومن هنا فإن السؤال الذي يطرحه نص أصل العمل الفني لا يتعلق بالفن وحده، بل يتصل في عمقه بالسؤال الفلسفي الأوسع: كيف تنكشف الحقيقة في العالم؟ وبهذا المعنى يمكن القول إن الفن، عند هيدجر، يؤدي وظيفة معرفية أساسية، لأنه يفتح أمام الإنسان أفقًا جديدًا لفهم الكائنات وللإقامة داخل العالم.

3. الوظيفة الرمزية

عرض الوظيفة الرمزية للفن يتم عبر استدعاء تصور أرنست كاسيرر، تحديدا من خلال ما ورد في كتابه "مدخل إلى فلسفة الحضارة". في هذا العمل يؤسس كاسيرر لرؤية مغايرة لطبيعة الإنسان، قوامها أن **الرمز هو المدخل الأعمق لفهم الكائن الإنساني**. فبالنسبة لهذا الفيلسوف جميع التعريفات السابقة –من قبيل تعريفة على أنه حيوان عقل أو كائن اجتماعي أو سياسي – ليست سوى **تصورات جزئية**، لأنها تركز على بعد واحد من أبعاده. وتغفل الطابع المركب والمتعدد لتجربته، ومن ثمّ فهي، في نظره، لا تعبّر عن حقيقة الإنسان في كليتها. لذلك يقترح تجاوز هذه المقاربات الاختزالية نحو تحديد الإنسان بوصفه: كائنا رمزيا، أي كائن لا يعيش في العالم مباشرة، بل عبر أنساق من الرموز التي يبدعها ويؤول من خلالها الواقع. غير أن كاسيرر لا يصل إلى هذا التصور دفعة واحدة، بل يمرّ عبر تحليل مهم للبعد البيولوجي، مستفيدا من أعمال العالم البيولوجي Jacob von Uexküll (ولد في 8 سبتمبر 1864 وتوفي في 25 جويلية 1944، بيولوجي وفيلسوف ألماني، من مؤلفات "عوالم حيوانية وعالم إنساني، متبوع بنظرية الدلالة) والذي بيّن أن الحياة ليست معطى متجانسا، **بل هي عوالم متعددة**، حيث يمتلك كل كائن حيّ عالمه الخاصّ الذي يتحدّد وفق بنيته العضوية ووظائفه الحيوية. وفي هذا السياق كاسيرر يورد قول يوكسكل الشهير: "في عالم الذبابة لا نجد إلا أشياء ذبابية، وفي عالم قنفذ البحر لا نجد إلا أشياء قنفذية بحرية" (كاسيرر، أ، 1961، ص، 65) المقصود بذلك أن كل كائن لا يدرك العالم كما هو في ذاته، بل كما يتشكّل داخل **أفقه الحيوي الخاصّ.** ولأجل تفسير هذا النمط من الوجود، يقترح يوكسكل نموذجا

تحليليا دقيقا يتمثّل في ما يسميه: جهاز الاستقبال وجهاز التأثير، حيث يتكفّل الأول باستقبال المنبهات، بينما يتولى الثاني توجيه الاستجابة. وهذان الجهازان لا يعملان بشكل منفصل، بل في إطار وحدة دينامية يسميها: الدائرة الوظيفية وهي الحلقة التي تضمن تفاعل الكائن الحي مع محيطه، وتحافظ على بقائه.

وقد اعتبر كاسيرر هذا التصور البيولوجي تصورا بالغ الأهمية، لأنه يحرّر فهم الحياة من الإسقاطات النفسية، ويؤسس لرؤية علمية دقيقة لطبيعة الكائنات الحية، غير أن أهميته، في نظره، تكمن أيضا في كونه يمهّد الانتقال إلى مستوى أعمق، حيث يظهر **الاختلاف الجذري بين الإنسان وباقي الكائنات.**

يتبنى **أرنست كاسيرر** التصور البيولوجي الذي بلوره يوكسكل غير أنّ تبنيه له لا يتمّ على سبيل الاكتفاء، بل على سبيل التجاوز البنّاء. ومن هنا يطرح سؤالا حاسما: هل يمكن توسيع هذا النموذج لتوصيف "العالم الإنساني"؟ إذا كان الإنسان ابتداء، كائنا حيا يخضع لنفس البنية الوظيفية التي تحكم باقي الكائنات (جهاز الاستقبال وجهاز التأثير داخل الدائرة الوظيفية)، فإنه لا يقف عند هذا الحد، بل **يرتقي نوعيا**، فيضيف إلى هذه البنية جهازا ثالثا يتمثّل في **الجهاز الرمزي** وهذا الجهاز لا يعد مجرد إضافة كمية، بل يمثّل **تحولا كيفيا في نمط الوجود**؛ إذ بفضله لا يعود الإنسان يتفاعل مع العالم تفاعلا مباشرا كما هو الشأن عند الحيوان، بل يتوسط هذا التفاعل عبر منظومات من الرموز. ومن ثمّة، ينفتح أمام الإنسان **فضاء جديد للعيش**، لا تدرك فيه الأشياء كما هي في ذاتها، بل كما تُعاد صياغتها رمزيا. وفي هذا الإطار تصبح اللغة والأسطورة والفن والدين، ليست مجرد أنشطة متفرقة، بل **أشكالاً رمزية** تؤسس لما يمكن تسميته **بالعالم الإنساني بوصفه عالما رمزيا**. وبناء على هذا، يخلص كاسيرر إلى نتيجة حاسمة مفادها أن تعريف الإنسان لا ينبغي أن يقتصر على كونه "كائنا عاقلا" أو "ناطقا"، لأن هذه التحديدات تظل جزئية، بل الأدق هو القول الإنسان **كائن رمزي،** كما تمت الإشارة إليه أنفا**.** الإشادة بما قدّمه يوكسكل من قبل كاسيرر، لم يكن بالتقديم الاعتباطي، إنما بُسط لتحقيق مقصدين أساسين:

أ. نقدي سلبي: يتمثّل في إزاحة التصورات الفلسفية السابقة التي سعت إلى حصر الإنسان في تعريفات ضيقة لا تستوعب كينونته المركّبة.

ب. تأسيسيّ إيجابيّ: يتمثّل في بناء رؤية فلسفية جديدة، تأخذ بعين الاعتبار خصوصية الإنسان بوصفه كائناً يعيش داخل **عالم من الرموز** لا داخل عالم طبيعي صرف.

وهكذا، لا يعود الإنسان مجرد كائن يتكيّف مع محيطه، بل كائن **يعيد تشكيل هذا المحيط رمزيا**، ويمنحه دلالات ومعاني تتجاوز معطاه المباشر.

على الرغم من أننا ميّزنا بين ثلاث وظائف كبرى للفن، هي: **الوظيفة الجمالية، والوظيفة المعرفية، والوظيفة الرمزية**، فإنه ينبغي التنبيه إلى أن هذا التقسيم لا يعبر عن حصر نهائي لوظائف الفن، ولا يستنفد جميع أبعاده، بل يمثل **مدخلًا منهجيًا** يتيح لنا فهم بعض تجلياته الأساسية.

فالفن، بحكم طبيعته المركّبة، يظلّ عصيًّا على الاختزال في وظيفة واحدة أو حتى في عدد محدود من الوظائف، لأنه يرتبط بتجربة إنسانية غنية ومتعددة المستويات، تتداخل فيها أبعاد الحسّ والمعرفة والخيال والقيمة.

وعلى هذا الأساس، يمكن الإشارة إلى وظائف أخرى لا تقل أهمية، وإن لم نفصّل القول فيها:

أ.وظيفة اللعب (اللعب الجمالي)

كما بلورها شيلر، حيث يُنظر إلى الفن بوصفه مجالًا يتحرر فيه الإنسان من ضغط الضرورة الطبيعية ومن صرامة الواجب العقلي، ليبلغ حالة من التوازن عبر ما سماه "غريزة اللعب"، حيث يتصالح الحسّ مع العقل في تجربة حرة.

ب.وظيفة الإمتاع

حيث يمنح الفن الإنسان لذّة جمالية، لا تُختزل في المتعة الحسية المباشرة، بل تتجاوزها إلى **متعة التأمل**، تلك التي تجعل الإنسان يقف على مسافة من العالم، فيعيد اكتشافه في صورة أكثر صفاءً وانسجامًا.

ج. وظيفة التحرّر

كما نجدها عند مركيوز، حيث يصبح الفن أفقًا لتجاوز الواقع القائم، وكشف تناقضاته، وفتح إمكانات بديلة، فيتحول إلى قوة رمزية تقاوم الاغتراب وتحرّر الوعي من أشكال الهيمنة.

د.وظيفة الالتزام

كما صاغها سارتر، حيث لا يعود الفن معزولًا عن قضايا الإنسان، بل يصبح تعبيرًا عن موقف، وانخراطًا في العالم، ودفاعًا عن الحرية والكرامة، دون أن يفقد خصوصيته الجمالية.

صفوة القول (الخاتمة الجامعة)

صفوة القول، إن الفن لا يُفهم بوصفه نشاطًا ذا وظيفة واحدة، بل بوصفه **تجربة إنسانية شاملة**، تتقاطع فيها أبعاد متعددة:

- فهو من جهة **تحرّر جمالي** يخفف عن الإنسان وطأة الضرورة،
- ومن جهة ثانية **كشف للحقيقة** يفتح أمامه أفق المعنى،
- ومن جهة ثالثة **بناء رمزي** يؤسس عالمه الإنساني،
- وهو كذلك **لعب وإمتاع**، كما هو **تحرّر والتزام**.

ومن هنا، يكون الفن أشبه بمسالك متعددة – على نحو ما يشير إليه هيدجر-لا تقود إلى حقيقة واحدة نهائية، بل تفتح أمام الإنسان آفاقًا مختلفة لفهم ذاته والعالم.

فالفن، في نهاية المطاف، ليس مجرد انعكاس للواقع، بل هو **إعادة خلق له**، ولا مجرد تعبير عن الإنسان، بل هو أحد السبل التي **يصبح بها الإنسان إنسانًا**.