محاور الدراسة:

1- **المحور الأول:** مفاهيم أولية في فلسفة الجمال.

الفن، الجمال وأنواعه، أنواع الفنون: الفنون التشكيلية والفنون الايقاعية، الفنون الصناعية، ألوان الجمال في الثقافة الإسلامية، التجربة الجمالية، التراجيديا، الكوميديا والملحمة.

2- **المحور الثاني:** النظرية الجمالية عند أفلاطون وأرسطو.

3- **المحور الثالث:** المنعرج الاستطيقي لعلم الجمال:

أ) كانط والتنظير الاستطيقي لعلم الجمال.

ب)تأسيس " علم الجمال " عند غوتليب باومغارتن.

4- **المحور الرابع:** التجربة الجمالية في الهيرمينوطيقا " غادامير " نموذجا.

5- **المحور الخامس:** الفن العربي الإسلامي وجمالية اللامرئي.

التجربة الجمالية:

ينبغي الإشارة إلى أن إشكالية التجربة الجمالية لم تستوف حقها من الدراسة والتمحيص نظرا لكونها تطرح عدة مسائل داخل حقول مختلفة من ميادين العلوم الاجتماعية والإنسانية ولذلك من الصعب جدا رصد كل الطروحات حولها ولهذا الصدد نود أن نجمل هذه التصورات من خلال إعطاء وجهة نظر بعض الأكاديميين الذي عنوا بمفهوم التجربة الجمالية ووقفوا خاصة عند مصطلح التجربة في ميدان الجماليات وبعد ذلك رؤية بعض المدارس إلى ما توصلت إليه جهودهم الحثيثة في الفترة الراهنة ومدى تفاعلها مع التجربة الجمالية.

في البداية يرى رينيه بوفريس Renée Bouveresse وهو أكاديمي فرنسي معاصر من المهتمين بالجماليات خاصة في كتابه التجربة الجمالية حيث يورد في مقدمة كتابه صعوبة ضبط مصطلح التجربة ضبطا فلسفيا جماليا من خلال سؤاله: ماهي التجربة الجمالية؟

تأتي كلمة تجربة من فعل جرّب يجرّب بمعنى أمتحن وأختبر.

أما في مصطلح يرى أن التجربة الجمالية ليست سوى مدلول للعمل الفني، وله صدى مبهم لأنه غير متاح بكيفية فعلية. يمكن أن نضعه في خانة الخيال، ويرى كذلك أن العمل الفني كما أكد سارتر ليس حقيقيا فأنا عندما أستمتع إلى السمفونية السابعة لـ بتهوفن أجرّب وأستشعر متعة بحثة تشبه الارتقاء إلى العالم الحقيقي.

التجربة الجمالية هي معطاة في مكنونها العريض وغير المجدد أنها كاملة، ومتعلقة بمجال اللاواقع والخيال، وهي تشكل لغزا جماليا يطرح قابلية دراستها في شتى النواحي: ميتافيزيقية، سيكولوجية، تاريخية لغوية هيرمينوطيقية.

علينا النظر في هذه الدراسة التي نقدمها إلى كل اللذين يهتمون بالجمال والذوق على أنهما مكونان جوهريان لمعنى التجربة الجمالية، كما نستعمل هذه العبارة غالبا للدلالة على معنى " ألم ومعاناة ". وإلى كل الذين يحتاجون إلى المذاكرة في مجال فلسفة الفن وسيكولوجيا الفن وسوسيولوجيا الفن وغيرها من المجالات لتقريب المعنى وتشخيص السياق الذي يندرج فيه.

ففي علاقة فلسفة الفن بالسيكولوجيا نحن أمام أكثر من رؤية ولعل أكثرها توضيحا الأدب وسيكولوجيا الكتاب أو المؤلف، مقاربات التجربة الفنية، كلها تحصل تفسيرات متعددة لأنها تكشف عن الجانب الخفي اللامدروس.

وأمام هذا التعدد والعمق في الدراسة نجد أن بوفريس يخصص في كتابه هذا ثلاثة أجزاء وكل جزء يعني بجانب ما ويقترب من مفهوم التجربة الجمالية.

* فالجزء الأول يخص به التعريفات الأولية إذا كانت التجربة الجمالية تعد إشكالية تبعث على الحيرة، ألا يجدر بنا أن ننسبها إلى فلسفة الفن؟

* الجزء الثاني يقف عن التفسيرات السيكولوجية التحليلية والتساؤلات الميتافيزيقية حول فكرة الجميل المثالي هل هي من الماضي؟ وهل لزاما علينا أن نقف فقط عند العلاقة الظاهرة السطحية؟

أما الجزء الثالث فينظر فيه بوفريس إلى عمق المشكل الحضاري للتجربة الجمالية حيث يبدأ بميلاد مفهوم الذوق في بداية القرن 18م الذي أخذ مدلولا جماليا وعنى بالقدرة على تمييز الجميل ووصفه ثم ينتهي في الأخير إلى التجربة الجمالية الراهنة والثورة الجمالية للقرن 20م[1].

كل ذلك يسمح لنا في النهاية بالقول أنه يستحيل أن نجد علاقة كاملة وحلقات متصلة ببعضها البعض في تقصي الملمح العام للتجربة الجمالية في مجال تخصصها.

من جانبه يرى " جان ماري شافير " وهو أكاديمي فرنسي معاصر، مدير الدراسات بمدرسة الأبحاث العليا في العلوم الاجتماعية في كتابه التجربة الجمالية أنه يتعذر الوصول إلى الحقيقة الكاملة في دراسة التجربة الجمالية، ويطرح في كتابه هذا تساؤلا حول فكرة التجربة الجمالية هل هي فكرة فارغة جوفاء؟

يرى جان ماري شافير " *Jean*-Marie Schaffer* " أنه في زمن غير بعيد كانت علاقة الجمال في العالم ينظر إليها على أنها تجسيد للتجربة الإنسانية وذات منزلة خاصة

1- Renée Bouveresse, l'expérience esthétique, Armand Colin, Paris 1998, T.r. P 05-06.

** - Jean-Marie Schaffer, né en 1952 : philosophie, esthétique, psychologie, perceptions sensorielles, mouvements émotions, psychologies évolutionnistes, sciences cognitives.*

في التاريخ حيث كان الاعتقاد قويا وسائدا في القرنين 18م و19م وحتى 20م بحيث يقسم هذا الموقف إلى فترتين:

الفترة الأولى تمثل ببساطة اللحظة الكانطية والرومانسية خاصة الكتابات الأولى لهيجل وشلينج ثم كولوريدج، والرومانسيين الفرنسيين أمثال هيجو.

الفترة الثانية تمثل الجمال في نهاية القرن 19م والتي نسميها بنظرية الفن.

وفي سياق الفترتين كانت فكرة الجمال محل تجديد مع مرحلة تطور نظرية الجمال المعاش التي يعتقد أنها رؤية ألمانية محضة، ثم امتدت مركزية هذه الإشكالية إلى فرنسا مع جورج سانتيانا، وفيكتور باش مع الأهمية التي اولاها لنظرية الإحساس.

وكل هذه النظريات أعطت بعدا للنظرة الفلسفية غير متداخلة لمفهوم التجربة التي نفسرها بمفاهيم متداخلة مفاهيم سيكولوجية، ففكرة التجربة الجمالية تم تقديرها وفق تكييف علاقة الرغبة بنظرية الفن انطلاقا من الأعمال الفنية وكذا ذلك التداخل الموجود بين التجربة المعاشة كمفهوم مؤسس للتجربة الجمالية ولكنه أخذ بحذر شديد بسبب خاصيته السيكولوجية.

يعود جان ماري شافير ويطرح تساؤلا آخر ماهي التجربة؟

لتوضيح موقف شافير من هذا التساؤل يقول علينا العودة إلى هيدجر عندما ينتقد التجربة الجمالية كواقع معاش ويرى أنها علاقة تفاعلية مع العالم بطريقة ما، بطريقة العيش بإدراك فينومينولوجي، ويعتقد شافير أن موقف هيدجر مبني على تصفية حسابات مع التيار المثقف السائد آنذاك خاصة الكانطية الجديدة والسيكولوجية التجريبية.

وفي نفس السياق هناك تيارات أخرى تنظر إلى التجربة الجمالية برؤية منطقية ولأشكال الإحساس وهما الفلسفة الإقليمية والفلسفة التحليلية.

بالفعل إن مفهوم التجربة يمكن أن يلجأ إلى عدة أشياء في نفس الوقت مختلفة الواحدة تلو الأخرى ولكنها مترابطة لا يمكن تبصرها بالوضوح وتحمل حسب شافير ثلاثة أوجه للمعنى:

* المعنى الأول: التجربة هي المجموعة المعرفية الحساسة أي كل المعرفة التي منبعها الحس والتي تثير أعضاءنا الحسية وهذا الشيء ينتمي بالضرورة إلى العالم الذي ندركه بحواسنا، فالتجربة مبنية على الإحساس وبطريقة الحواس التي تمثل منذ التيار التجريبي

مع لوك وهيوم الأصل في المعرفة ويعتقدون أنها ملازمة لأصلها الحساس، أما كانط فيرى أنها غير كافية لإنشاء التجربة المعاشة لذلك يضيف أشكالا للإحساس، فملكة الحساسية ترتبط بالزمان والمكان " Apriorique "، والرؤية الكانطية للتجربة المعاشة تستمد مدلولها من التجربة الحساسة التي لا نستطيع الاستغناء عنها لأنها القادرة على التفاعل مع الأشياء بأدواتنا الحسية مع العالم.

* المعنى الثاني للتجربة هي ذلك الكل المجمل أو البنية الكاملة لتركيباتنا سواء كانت حسية (لفظية أو مصورة) أي مرتبطة بالكلام وبالصور الذهنية وتمثلاتها للأشياء المعطاة في عالم تفاعلنا، ثم يأتي الإدراك الهوسرلي كخطوة ثالثة تحصر التجربة في معنى الإدراك القصدي المعاش، فالتجربة الحساسة والتجربة المعاشة يشكلان طريقتان لفهم نفس الشيء من حيث الكم والكيف. وفي هذا المنحى تتخلى التجربة عن كل صلة قصدية مع الإحساس، وتكون موصولة بتفاعل الأفراد مع العالم، إنها الأصل الثقافي الذي ينبع من حراك عام.

يمكننا حسب شافير بناء توافق بين التجربة الحساسة والتجربة المعاشة انطلاقا من تجربة الإرث الثقافي لهيجل وهوسرل لإزالة الغموض الذي يكتنف هذه العلاقة وهذا ما سنجده في المعنى الثالث.

* المعنى الثالث: له صلة بالمعنى الثاني، فالتجربة تدل على الصيغة غير الموضوعية المعاشة لواقع ما وهذا نقد هيدجر لهيجل وهوسرل وهذا النقد يدفعنا إلى طرح تساؤل: هل كل تجربة حساسة هي تجربة معاشة؟ بصيغة أخرى ما هي العلاقة بين التجربة كإدراك قصدي والتجربة كإدراك خيالي معاش؟

في نظر هوسرل هما متلازمتنا، وهذا الرأي يدمعه الفيلسوف " ألفريد شولز " عندما يعرف التجربة المعاشة كشكل آخر للمعاش الاختياري، وهذا التعريف يلزم بأن كل تجربة معاشة هي ظرف احساسي معاش.

* المعنى الرابع:

أما في مجال الإحساس يظهر أن الكم الكبير من علاقاتنا العاطفية الشعورية موصولة بالعالم من حولنا وتبقى إرادية وتترك مجال للتجربة الخيالية أين يظهر مفهوم جديد للتجربة أوسع من الأول، فالأول ينحصر في التفاعلات الإرادية المتاحة ويجب التفريق

بين إرادي متاح وواقع معاش، وحسب هذا التعريف الرابع فإن التجربة هي مجموعة تفاعلاتنا الشعورية مع العالم وهي بهذا المعنى الواسع ليست محصورة في تقلباتنا المقصودة ولا في علاقتنا الإرادية إذا اعتبرنا أنها يمكن أن تكون إرادية كما يذهب إليه الكثير من الفلاسفة، فالكثير من تفاعلاتنا العاطفية مع العالم لا تتبع منحى الإرادة أو الإدراك وبالتالي لا يمكن تفسيرها بالواقع غير الموضوعي فإن دلت على الإحساس لا يمكن تعريفها في مجال التجربة المقصودة المدركة.

فالوظيفة القصدية للتجربة تحدد فكرة الإرادة وحصرها في الحالات التي تتعلق بالإدراك بحيث لها علاقة بمجال الموضوع والمعاش غير الموضوعي ولا يمكننا إبعادها عن الجينيالوجيا.

يمكننا إذن قبول الفكرة كواقع معاش ومكون من تراكم تسلسلي لتحليلات محيطة ومتصاعدة وبعيدة المنال ولا تمتلك صفة فينومينولوجية لكنها محاطة بسياج عاطفي ذا قيمة.

* المعنى الخامس:

تعود التجربة إلى المكان الذي تتبلور فيه المعارف والمهارات المكتسبة بفضل تفاعلاتنا مع العالم من حولنا إذن بفضل تجاربنا بالمعنى الحرفي والبسيط الذي يملك هذا القدر من العادات الخاصة والموثوق بها نقول عنه أنه يمتلك تجربة في مجال ما. التجربة بهذا المعنى هي نوع من التوثيق، فهي مجموعة المهارات التطبيقية المكتسبة تبعا للمعايشة مع نفس الشيء والحاصل في نفس الوقت من التجربة الشخصية والمحيط الاجتماعي المشترك، وهكذا حسب هوسرل التجربة مأخوذة من عالمنا الذي نعيشه أما " ألفريد شولز " " Alfred Schütz " يعرفها كأرض لا نقاش فيها للرؤية الطبيعية للعالم.

كما وجدت أيضا لوصف التفاعل المحيط الذي تصطدم به آمالنا وعاداتنا، فهي منظور إليها على أنها توثيق، وهيجل يؤكد على سلبية كل تجربة حقيقية.

إن الإحساس حسب " شافير " كان دائما الظاهرة التي تميز في النهاية نظريات التجربة الجمالية التي تأخذ هذا المعنى.

يعرض " شولز " واجهة أخرى للتجربة أقل تطرقا للصفة غير اعتيادية للإحساس لتعريفه كواقع معاش بإرادة، وهذا التعريف لا يتطلب أن تكون الصفة تبعا للإصطلاح بواقع غير

متوقع خارجي، هذا الواقع يمكن أن يكون أيضا نتيجة لتقييم إيجابي للحتمية البراغماتية للشيء أو لصفته غير المدركة من قبل عاداتنا المحيطة فالتجربة هي في معناها واقع معاش بطريقة إرادية يراد الوصول إليها والبحث عنها.

يظهر إذن التباين مع الأفكار السابقة والتي تشكل طرفين مختلفين للتجربة الأساسية فهي حسب " شولز Schulz " الجزء الأكبر من التجربة الجمالية في إنشاء عادات جديدة.

إن التعريفات المختلفة لكلمة التجربة التي مررنا بها لا يمكن التغاضي عنها أو محوها إنها بالفعل أشكال متميزة تحيلنا إلى نفس المعنى إلى نفس الهدف المشترك فالتجربة كإحساس هي مجموعة التفاعلات المحيطة والشعورية التي تمثل العلاقة مع محيطنا ومع أنفسنا، كما أنها كل المهارات المكتسبة تلاحق هذه التفاعلات الطبيعية المختلفة للتجربة وهي بالضرورة الطبيعية المختلفة للتجربة الجمالية والتي تم تناولها في الآونة الأخيرة من قبل " مارتن سيل Martin Seel " كنموذج للفلاسفة الصاعدين الذين يميزون بين ثلاثة أنواع للتجربة:

1) الرؤية الفينومينولوجية للتجربة 2) والرؤية الإبستيمية 3) والوصف الوجودي للتجربة، لكن فيما يخص المعنى أو الوصف فالتحليل الذي وضعناه في الأعلى عليه أن يقرأ على انه كيفية حسب الموضوع.

يرى جان ماري شافير أن النظرة السيكولوجية للتجربة الجمالية طغت على الإطار العام لمسار هذه التجربة إذ أصبحت تشكل خصما مشتركا لتيارين معاصرين سادا القرن 20م وهما الفلسفة الإقليمية Continentale والفلسفة التحليلية وقبل الحديث عنها هناك حلقة كان لها نصيب في نزال بين أنطولوجيا هيدجر والسيكولوجيا فالنقد القاسي اتجاه الجمال حسب هيدجر كان له وقع على التجربة لأن هذه الفكرة غير منفصلة عن حلقة التجربة المعاشة والاحساس كنقطة مركزية في فلسفة الفن، وهذه المسايرة للسيكولوجيا مع الجمالية أهملت أنطولوجيا العمل الفني وقيمته كمعنى للحقيقة، فهيدجر لم ينتقد التجربة المعاشة فهو يرى أن الإحساس هو ربما العامل الذي يتلاشى فيه الفن ويموت أي يتفاعل وينصهر ويصبح وحدة، وعلينا القول حسب هيدجر أن التجربة الجمالية للإحساس يستحيل أن تجربة معاشة للعمل الفني، وهذا النقد غير الموضوعي أعيد اعتماده في صيغة مبتذلة من طرف غادامير في نقده للإدراك الجمالي.

أما من ناحية الفلسفة التحليلية فإن الهجوم المباشر جاء من قبل " جورج ديكي George Dickie " والهدف هنا لم يكن أنطولوجيا بل منطقيا وحسب رأيه فإن فكرة الجمال بحد ذاتها هي أساس ومعيار كل تجربة جمالية كطريقة للتجربة وللتقييم أو الحكم وهي تمتك علاقة خاصة مع العالم الذي يكون جماليا.

فحسب " ديكي " يمكن التمييز بين فضاء الجمالية المسمى " جمالية " عن باقي فضاءات النشاط الإنساني فهو (فضاء الجمالية) وحده نمط للموضوع الذي هو في علاقة مع العمل الفني بحيث يصبح شيئا منتميا إليه[1].

في محاولته النظر في أفق التجربة الجمالية يرى جورج ديكي في كتابه الفن والجمالية المنظومة التحليلية 1974 أنه يجدر بنا قبل التعريف بالتجربة الجمالية أن نسعى إلى الأخذ بعين الاعتبار مسائل محاطة بالعمل الفني والتي يدملها في معادلة الأطروحة الآتية:

العمل الفني في المعنى التصنيفي Une œuvre d'art au sens classificatoire.

1/ النظر إلى العمل الفني على أنه Artefact.

2/ هذا Artefact يرتبط تمام الارتباط بجملة الأشياء المكونة منه والفاعلة فيه والتي تنطوي تحت راية هذا العمل (محيطه) عالم الفن.

ففي المعنى التصنيفي يدل على أن العمل الفني قابل للتقييم، فهو Artefact بمعنى ليس موضوعا منتجا (مصنوعا) بيد الفنان كلوحة فنية أو تمثال، إنما هو معطى قابل للقصد الفني ومثال ذلك اللوحة الخشبية البسيطة بإمكانها أن تدرج في خانة العمل الفني لأنها ذات خاصية لموضوع فني يقصده الفنان ويعرضه، ففي نظر ديكي العمل الفني لا ينظر إليه من ناحية القيمة الفنية التي نجنيها منه وإنما هو يندرج ضمن خانة وفئة الموضوعات القابلة للتقييم فعلى سبيل المثال القناع الافريقي ليس عملا فنيا بالنسبة للذين يستعملونه لأغراض دينية أو سحرية وإنما يصبح ذا دلالة فنية عندما يعرض أمام المشاهد للتقييم بحيث يصبح عندئذ عملا فنيا بشرط أن يحظى هذا العمل بأدوار داخل مجموعة بشرية

---

1 – Jean-Marie Schaffer, l'expérience esthétique, Gallimar, 2015, Paris, Chapitre I la relation esthétique comme expérience, T.r, P 28 jusqu'au 40.

تسمى عالم الفن تنطوي ضمن فضاء عمومي مؤسسات ثقافية، مدارس الفن، متاحف، معارض ... إلخ يجمعها المكان، الزمان، القوانين، الأعراف، العادات، التقاليد، الطقوس، ...إلخ بحيث أن هذه المجموعة تربطها صلة مع معلم بواسطة كلمة التواصل ليقودها على عالم الفن من خلال المسرح، النحت، الموسيقى ...إلخ ويحدث نوع من التعاقد بينهما، وبالتالي فالعمل الفني لا يعرف بأنه مستقل وإنما هو سلسلة مترابطة بين مجموعة تحكمها علاقات داخل عالم الفن لكي تحافظ على وجودها والاعتراف المتبادل بينهما وعلى بقاءها.

فالجمالية التحليلية ليست تفكيرا حول الفن وإنما السؤال عن التجربة الجمالية هو في حد ذاته إشكالية تتبلور في تعريفاتها رؤى وتصورات وحتى اعتراضات خاصة الموقف الجمالي اتجاه التجربة الجمالية الذي يعرضه كل من ستولنيز Stolnitz في كتابه: الجماليات وفلسفة الفن النقدية 1960، وبيردسلي Beardsley في كتابه: الجماليات مشكلات في الفلسفة النقدية 1958، وسيبلي Sibley في كتابه: المفاهيم الجمالية 1959.

كما نجد بعض المناظرات حاضرة بقوى في مسعى الدفاع عن أطروحة ما تتعلق بالاتجاه التحليلي والاتجاه النقدي خاصة في الموقف الجمالي بين ستولنيز وجورج ديكي الذي كتب مقالا تحت عنوان: أغوار الموقف الجمالي 1964 Le mythe de l'attitude esthétique.

كما نجد مناظرة أخرى بين ديكي وبيردسلي في نص لهذا الأخير تحت عنوان: التجربة الجمالية المبتغاة المرجوة 1969 L'expérience esthétique reconquise بحيث يرفض مواصفات العمل الفني عند ديكي ويقترح بوضع ثلاثة علامات للتجربة الجمالي وهي: الوحدة، التعقيد، الكثافة.

وهناك اعتراضات أخرى ظهرت متأخرة من خلال كتابات القرن العشرين حول راهن التجربة الجمالية حيث نجد في مقدمة هذه الكتابات: جياني فاتيمو Gianni Vattimo في كتابه: الفكر الضعيف 1983، جيلبير لاسكو Gilbert Lascault في كتابه: كتابات محتشمة حول المرئي 1979، وجان ماري شافير في كتابيه: 1/ المجددون في الفن Les célibatoires de l'art 1996،

2/ توديع للجمالية L’adieu à l’esthétique 2000، ونتالي هينيش Nathalie Heinich في كتابه: اللعب الثلاثي للفن المعاصر، وجان فرانسوا ليوتار في كتابه: اللاإنساني 1988، وألان باديو في كتابه: الكتاب الصغير للاجمالية 1998 Petit manuel d’inesthétique.

وتأتي بعد هذه الاعتراضات ردود أفعال ترى أن حقل الجماليات بريء مما أطاله من اعتراضات نقدية حول التجربة الجمالية ومكنوناتها الميتافيزيقية منها والواقعية والمنطقية بل اعترفت بأن التجربة الجمالية ليست حكرا على الدراسات الفلسفية فقط وإنما لها وقع في العلوم الاجتماعية حيث نجد في مقدمة هذه المحاولات د.شاتو D.chateau في كتابه: الفن كفعل اجتماعي كلي 1998 (في علم الاجتماع)، وفي علم النفس نجد تحليل عالم النفس أنتون إيرنزويج Anton Ehrensweig في كتابه: النظام الخفي للفن 1967، وفي التاريخ نجد المؤرخ في الفن هاينريش فولفلين في كتابه: مبادئ أساسية في تاريخ الفن 1915 وبيير بورديو في كتابيه: 1/ الانشطار La distinction 1979.

2/ قواعد الفن Les règles de l’art.

وبول فاليري يفتتح المؤتمر العالمي الثاني للجماليات تحت عنوان: الخطاب الافتتاحي للمؤتمر العالمي الثاني لعلم الجمال وعلوم الفن 1937، ثم دنيس ويزمان في كتابه: علم الجمال 1998، وروجييه بويفييه في كتابه: أنطولوجيا العمل الفني 1999، وإيف ميشو Yves Michaud في كتابه: الفن في زمن التقدم L’art à l’état gazeuse 2003، ووولف غانغ ويلش Wolfgang Welsch في كتابه: حدود علم الجمال 1996[1].

وتلت هذه التيارات المعاصرة اتجاهات فلسفية معاصرة في علم الجمال وهي: الاتجاه الوجودي ويمثله كل من جان بول سارتر وألبير كامو، والاتجاه الحدسي الذي يمثله كل من بنديتو كروتشه وهنري برغسون، والاتجاه في علم الجمال التلقي الذي يمثله كل من هاينس روبرت ياوس، ووولف غانغ إيزر، وقد رأت هذه الاتجاهات أن الأدب بأشكاله هو سليل التجربة الفلسفية ومعامل الفهم في الدراسات الأدبية المعاصرة، وقد ركزت هذه

---

1 – Carole Talon-Hugon, l’esthétique, presses universitaires de France, 2004, Paris, T.r. P 103 jusqu’à P 120.

الاتجاهات اهتمامها على إعادة بلورة الجمالية الهيرمينوطيقية (نتشه، هيدجر، غادامير) وبعثها من خلال النظر إلى المسائل التالية:

- إن النموذج الأدبي بأشكاله هو الذي يعكس الوجود الأصلي للمبدع بوصفه شيئا مقروءا، فقراءة رواية هي عملية مماثلة للإستماع إلى الملحمة حين الإلقاء من طرف الراوي أو حين التلقي عند من يتأملها.
- القراءة الأدبية سواء كانت صامتة او ملقاة يحدوها الفهم كإعادة إنتاج وتأويل وأداء من خلال النبر والتنظيم الايقاعي للنطق.
- القراءة الأدبية بوصفها حدثا يجلب مضمون النص المقروء إلى التمثيل.

<u>المحور الأول</u>: مفاهيم أولية في فلسفة الجمال:

1- الفن.

2- الجمال وأنواعه ← الجمال الطبيعي.

الجمال الفني.

3- الفنون التشكيلية والفنون الايقاعية.

4- ألوان الجمال في الثقافة الإسلامية.

5- التراجيديا.

6- الكوميديا.

7- الملحمة.

1- الفن: (أ) من الناحية الإتيمولوجية الاشتقاقية:

يقصد بالفن من الناحية اللغوية بالفعل، العمل والصنع، والصناعة في اللغة العربية مرادفة للفن، ومن الناحية الاشتقاقية الفن مأخوذ من الفنن وهو غصن الشجر. وكان العرب قديما يصفون الرجل المضطرب بالمتفنن نسبة إلى أغصان الشجر عند مهب الريح.

الأفانين هي جمع الفنن فنقول مثلا شجرة فينانة أي كثيفة الأغصان، وقياسا عليها يقال للمرأة صاحبة الشعر الغزير والكثيف امرأة فينانة، ومن الفنن أعطيت معاني كثيرة مثل:

- فنن الشعر: جعله أنواعا، فنن العلم: جعله أنواعا، حقولا، ميادين.
- أفانين الكلام: أساليب وطرق الكلام، أفانين القياس: أشكاله وضروبه.
- أفانين الناس: الأصناف، الأجناس، الأعمار، القوميات، الأوطان، الثقافة، الأخلاق، العادات.

(ب) من الناحية الاصطلاحية:

الفن هو جملة الأنشطة ذات القواعد والأساليب التعبيرية الخاصة التي تستهدف إشارة الشعور بالجمال = تابع للفن من الناحية الاصطلاحية في معجم لاروس[1].

2- الجمال: (أ) من الناحية الاشتقاقية:

الجمال في اللغة يعني الحسن والزينة فنقول مثلا: جمل الشيء أي حسنه، جمل البيت زينة. وهو ضد القبح، ويعني أيضا الاعتدال والتناسب والانسجام[2].

قياسا على هذا الترادف الموجود بين الجمال والاعتدال يعطينا الأديب الكبير الجاحظ في كتابه: " رسالة النساء " نموذجا لمواصفات المرأة الجميلة بقوله: " ... التامة، المعتدلة الأعضاء التي لم تزد أعضاءها عن الحد في الضخامة وتتناسب فيها بينها بحيث يخلو جسمها من الفضول والزوائد وتكون بين الجسيمة والممشوقة ويعتلل فيها المنكبان ويستوي الظهر ويحسن القد وهذا التركيب يسمح لها بأن تنتمي في مشيتها فتستوي على القلوب، وتجلب الأبصار.

---

1 - Création d'objet spécifiques destinés à produire chez l'homme.

2 - Un état de sensibilité et d'éveil plus on moins lié au plaisir esthétique.

أنواع الجمال: هناك نوعين من الجمال في الفلسفة وهما: الجمال الطبيعي والجمال الفني.

(1) الجمال الطبيعي: هو الجمال الموجود في الطبيعة التي تخضع للتوازن الموجود في الكون وتتصف الأشياء والمكونة للجمال الطبيعي بأنها جميلة في ذاتها، وفطرية الصنع وأصلية المصدر مثل الأزهار الموجودة في الطبيعة (فصل الربيع).

(2) الجمال الفني: هو الجمال الموجود في الأعمال الفنية التي هي من صنع الفنان وتتصف هاته الأعمال الفنية بالحسن والقبح لأنها تختلف باختلاف الأذواق، كما أنها مكتسبة بفعل المحاكاة من الجمال الطبيعي، ومصطنعة الأشكال والألوان مثل: الأزهار المصطنعة الموجود في مزهرية.

3- أنواع الفنون:

هناك ثلاثة أنواع من الفنون[1]:

(أ) الفنون التشكيلية Les arts plastique: سميت كذلك لأنها تتشكل وفق الموضوع الخاص بها والمواد المستعملة فيه حسب المسايرة والتوافق والقابلية ومنها الرسم، النحت، فن العمارة، الزخرفة والتصوير فمثلا المواد المستعملة في ورشة الرسم (الخشب، الأصباغ، الريشة) تختلف عن المواد المستعملة في ورشة النحت (الحجارة، النحاس، مطرقة والسندان) إن جوهر هاته الفنون هو السكون والمكان.

(ب) الفنون الايقاعية Les arts rythmiques: هي الفنون التي يجتمع فيها التوافق بين الحس والحركة مثل الرقص، الشعر، الموسيقى، وجوهر هاته الفنون هو الحركة والزمان.

(ج) الفنون الصناعية: هي الفنون المرتبطة بالنشاط الاجتماعي والاقتصادي الذي يحقق الأرباح والمداخيل مثل: الحرف التقليدية المختلفة Artisanat، الصناعات الصغيرة والمتوسطة، كما تدخل ضمنها بعض الفنون المتعلقة باللذة الحسية لدى الأفراد مثل: فن تصفيف الشعر، فن الطبخ، فن صناعة العطور[2].

---

1 – إبداع الموضوعات الخاصة والمتعلقة بالإنتاج لدى الانسان.

2 – حالة من الحساسية واليقظة الأكثر أو الأقل المرتبطة بالمتعة الجمالية.

تندرج الفنون التشكيلية والفنون الايقاعية في إطار الفنون الجميلة التي تحقق مبدأ الفن من أجل الفن، والفن من أجل المتعة الجمالية، أما الفنون الصناعية فلا تدخل في هذا الحقل المعرفي لأنها تحقق مبدأ الفن من أجل المنفعة واللذة الحسية.

(ب) من الناحية الاصطلاحية:

لا يمكن إعطاء تعريف واحد ووحيد للجمال في الفلسفة لأنه مبحث من مباحث الفلسفة الثلاثة إضافة إلى الحق والخير، كما أنه قيمة عبر عنها الفلاسفة منذ أفلاطون وأرسطو إلى غاية كانط وهيجل.

4- ألوان الجمال في الثقافة الإسلامية:

أخذ الجمال في الثقافة الإسلامية شكلين متباينين في الادراك يمكن ملاحظتهما في كتاب مخطوطة الأغاني " أبي الفرج الاصفهاني " الذي يروي قصة إمرأتين تخاصمتا في جمالهما وهما: سكينة بنت الحسين وعائشة بنت طلحة.

مواصفات سكينة: كانت سكينة عفيفة، بارزة المحاسن بكلامها، ظريفة تميل إلى المزاح إلى درجة أنها أثارت انتباه الأجلة من قريش وكان يجالسها الشعراء.

مواصفات عائشة: أما عائشة فكانت بديعة في منظرها، منسجمة في أعضاءها، معتدلة في ملامحها، قليلة الكلام.

ما طبيعة الجمال عند كل من سكينة وعائشة؟

الجمال الوجداني (الباطني) عند سكينة.

الجمال الحسي (الظاهري) عند عائشة.

عمر بن أبي ربيعة سوف يحكم ويقضي بينهما في جمالهما فيقول: أما أنت يا سكينة فتتصفين بالملاحة. " صفة من صفات الجمال الوجداني، وأما أنت يا عائشة فتتصفين بالحسن مفاتن والجمال، إذن أنت أجمل من سكينة، فقالت سكينة: قضيت لي والله.

يرى أو حامد الغزالي أن الجمال الوجداني يتم ادراكه عن طريق القلب أو نور البصيرة، أما الجمال الحسي يتم ادراكه عن طريق الملاحظة بالحواس الخمسة حيث يقول: فاعلم أن الحسن والجمال موجود في غير المحسوسات، إذ يقال هذا الخلق حسن وهذه السيرة حسنة وهذه أخلاق جميلة ... ".

5- التراجيديا:

هي عمل فني قديم وعريق في الفن، يصطلح على تسميته مؤرخو الفن بأب الفنون ثم تطور في العصر الحديث ليأخذ اسم المسرح.

وعرف التراجيديا بأنها محاكاة لفعل مهم كامل له حيز مناسب بلغة بها متعة، وتتم بالفعل أي الحدث المقرون بزمن معين ومكان معين بهدف إشارة الشفقة والفزع والألم لكي تحمل بهاته المشاعر إلى إشارة واستمالة الجمهور لتحقيق التطهير = هو رد فعل الجمهور وكأنه يعيش المشهد المأساوي/انفعال.

Catharsis: هو احداث تغير في السلوك ونقله من حالة طبيعية إلى حالة انفعالية فيزيولوجية، ويعرف أرسطو التراجيديا بأنها محاكاة لأشخاص عظماء ولأفعالهم وسلوكاتهم التي تكون متراوحة بين الخير والشر وغالبا ما يكون موضوعها الدراما أو المأساة.

صراع الانسان مع الآلهة.

صراع الانسان مع الموت، القدر.

صراع الانسان مع كائن نصف انسان ونصف حيوان.

أ/ نشأة التراجيديا:

كانت في البداية عبارة عن شعر يلقى على شكل أغاني تقام في المناسبات والاحتفالات الدينية داخل الاغريقية التي تسمى بأعياد الديثرامب Monologne = Analoga إسخيلوس = إيثل.

ثم جاء " إسخيلوس " وأضاف عنصرا ثانيا وهو " الكورس " حتى يجعل من الحوار شيقا وبعده يأتي سفوكليس ليزيد عدد الممثلين إلى ثلاثة مع إضافة المنظر المرسوم أو " الديكور " (مؤسس المسرح الاغريقي هو إسخيلوس وسفوكليس).

ب/ عناصر التراجيديا:

- العقدة أو الحدث: وهو لموضوع المراد تناوله في العرض او نسميه حاليا = عناوين المسرحية.
- مسارها في انتقال الحدث الواحد إلى أحداث مثيرة ومتشابهة في العرض من خلال الفصول والمناظر.
- الحل: هو خاتمة الحدث غالبا ما يكون مأساويا معبرا عن الحقيقة.

وتندرج ضمن هاته العناصر ستة أجزاء تشكل حيزا هاما في قيمة وجدية التراجيديا وهي: القصة – الطباع – النظم – المناظر والموسيقى.

ومن شروط نجاح التراجيديا هو البناء المحكم بين هاته الأجزاء، فكما نجد في الشعر الوحدة العضوية بين الأبيات الشعرية، وفي الرسم امتزاج الألوان وتوزيعها على اللوحة بشكل منظم، تخضع التراجيديا إلى مثل هذا التناسق.

- فالقصة هي الجزء الرئيسي في التراجيديا أما الطباع في عملية المحاكاة التي يقوم بها الممثلون " الشخصيات "، فإذا كانت التراجيديا محاكاة لحدث، ومن خلال محاكاة الحدث لابد لها من محاكاة فأعلي الحدث وطبيعة مزاجهم " صراع الشر مع الخير ".
- والنظم هو التعبير عن العواطف والمشاعر بالكلمات والإشارات والإيماءات سواء كانت شعرا أو نثرا.
- العواطف وتتضمن كل ما يقال ما هو صحيح ومناسب وملاءم أي تناسب ملامح الفنان في وضعية مأساوية مع لغة مناسبة وكلام يصل إلى الجمهور بسهولة تامة.
- المناظر وهي تمثل المشاهد والعروض المرتبطة بالديكور فكل منظر له ديكور خاص به ليخدم المشهد.
- أما الموسيقى فلها دور في إثارة المشاهد وانفعال الممثلين وتتلاءم الموسيقى مع طبيعة الأحداث إذا كانت تراجيدية أو كوميدية.

6- الكوميديا:

وتسمى أيضا بالملهاة، نشأت هي الأخرى مع التراجيديا.

ويقصد بالكوميديا عند أرسطو محاكاة لفعل منسوب إلى أشخاص ليسوا عظماء بل أقل منزلة في المجتمع وتكون أفعالهم وسلوكاتهم مضحكة سخيفة، والمضحك في الفن هو نوع حسب أنواع النقص والعيب، فالوجه المضحك هو وجه قبيح لا يثير الشفقة والفزع، بل يثير السخرية، والكوميديا هي نوع من أنواع التسلية واللهو، فقد كان الفنانون قديما يرتدون أقنعة لإضحاك الجمهور أو عن طريق فن الإيماءات مع شارلي شابلن في ثلاثينات القرن 20م.

7- الملحمة:

هو نوع من أنواع الأعمال الفنية الاغريقية القديمة، ويقصد بها محاكاة لفعل وحدث واحد كامل إما أن يكون بسيطا أو مركبا معقدا وتتصف الملحمة بالطول لأنها تعتمد على الأسلوب السردي، وعناصر الملحمة هي نفس عناصر التراجيديا ما عدا الموسيقى والمناظر.

يجري أرسطو مقارنة بين الملحمة والتراجيديا فيقول:

" وحدة الزمن في التراجيديا أقصر من وحدة الزمن في الملحمة والسبب في ذلك هو الأسلوب التمثيل في التراجيديا والسد في الملحمة ".

ملحوظة عامة:

ما يعاب على التراجيديا اليونانية هو أنها دائما تنتهي بانتصار البطل وهذا الانتصار لا يعبر عن الألم " المأساة " وإنما هو لذة التي تتنافى مع المعنى الحقيقي للمأساة.

أول الملحمات: ملحمة هوميروس " الإلياذة والأوديس " وهما مليئتان بالأخبار في الطبيعة والآلهة والانسان والأخلاق.

أهم الشخصيات الفنية في الثقافة اليونانية:

- الكاتب: هيرودوت في علم التاريخ.
- النحات لشهير: فيدياس.
- كاتب التراجيديا: سفوكليس.
- كاتب الكوميديا: أوريبد.

أول عمل مسرحي كان تمت عنوان برومثلوس أنجزه إسخيلوس.

المحور الثاني: النظرية الجمالية عند أفلاطون وأرسطو:

ينطلق هاجس البحث في دراسة الجمال داخل الثقافة الاغريقية من فرضية ارتباط الجمال والفن بنظرية المثل عند أفلاطون، فأغلب كتاباته تشير إلى أن معارفه وأفكاره التي أخذها عن أستاذه سقراط كان لها وقع على نظرية المعرفة ودونت في المحاورات.

بالنسبة لنظرية المعرفة يجد أفلاطون في منهج الجدل الصاعد طريقا سهلا في بلوغ المعرفة المطلقة، لكن هذا الطريق لا يخلو من بعض الاستفهامات التي طرحها على نفسه والتي تحول دون بلوغ المثل العليا، وهذه الاستفهامات يطرحها في المحاورات التي تناولت موضوعة الجمال وعلاقته بالحب وعلاقة هذا الأخير بالجسد في نسق المعرفة لديه.

يتخذ أفلاطون من محاورة المأدبة خيارا لا مفر منه لإجابة عن التساؤلات والاستفهامات المتعلقة بالجمال وعلاقته بالحب من خلال واسطة Fil conducteur تحقق لنا هذا الاتصال المعرفي والجمالي ألا وهي الجسد Le corps.

يستلزم هذا الطرح أن هناك قراءتين لماهية الجسد تعكس نسق أفلاطون من جهة وتعبر عن واقع الثقافة الاغريقية آنذاك وهما:

القراءة الأولى: ترى أن قيمة الجسد تتشكل في بعده الجمالي وأنه السبيل الوحيد الذي يقودنا إلى الجمال المثالي، وعلى أساسه تبني نظرية الجمال عند أفلاطون.

القراءة الثانية: ترى بأن قيمة الجسد تتشكل وفق قاعدة معرفية وهي توليد الأفكار.

يتحدث أفلاطون في نص المأدبة عن علاقة الحب بالجمال، ويرى أنه إذا كانت الفلسفة هي الحكمة فهذا حكم خاطئ بل هي محبة الحكمة لأن الحب يقودنا إلى معارف متعددة منها حب التلميذ للأستاذ، فلو لا حبي ووفائي لسقراط لما وصلت إلى درجة عليا من المعرفة والتدوين، لكن ما طبيعة هذا الحب وكيف يقودنا إلى الجمال؟ بدأت حقيقة الجمال في النسق الأفلاطوني تتجلى من خلال محاورتين هامتين وهما: المأدبة وهيبياس الأكبر.

خلال تحليلاته المكثفة لاستبيان العلاقة بين الحب والجمال يصل أفلاطون إلى حقيقة جمالية يسميها بالجنسية المثلية "المماثلة" أي حب من جنس واحد "حب الذكر للذكر

لإنتاج الجمال المجسد في تناسق وانسجام جسد الرجل، لكن بأي معنى ينتج لنا الحب الجمال؟

يقول أفلاطون في نص المأدبة: هنا الخير ينادي الجميل وهو كذلك يتأمل في الأشياء الجميلة ضمن تدرج متصاعد ومتسلسل، فنحن نصعد إلى الجمال المطلق عبر درجات: من جسد جميل إلى جسدين جميلتين ومن جسدين إلى أكثر ليشمل الكل، ومن محبة الأجساد إلى محبة الأفعال وإلى محبة الفضائل والعلوم وهناك علم يعبر عن هذا الانتقال من الحس إلى المثل هو علم للجمال المطلق.

إن الأصل في حب الجسد عند أفلاطون هو تناسق والانسجام الذي فطر عليه جسد الرجل وهي الخاصية التي تتميز بها الطبيعة، كما أن التقليد الاغريقي يجعل من الرجل محل اهتمام واعجاب بخلاف المرأة التي كان دورها محدودا في انجاب الأطفال والحفاظ على النسل.

يجري أفلاطون علاقة بسيطة بين الحب والرغبة عبر واسطة الجسد. إذا كان الحب هو الرغبة اللامتناهية في الشيء المحسوس سواء كان جسدا أو طبيعة فإن غاية ذلك هو الجمال، الجسد هو وسيلة بين الحب والرغبة، الحب الحقيقي يكون من الجسد إلى الفكرة.

ينبثق إذن أصل العمل الفني عند الإغريق من استوحاء النظرة الجمالية للجسد وتأويلها في المعرفة وفي الثقافة اليونانية، وكنتيجة للاقتران الضروري بين النموذج والنسخة عبر علاقة رمزية تتأصل في الجسد المحكوم بالتناسق والانسجام.

يؤكد أفلاطون تطابق هذا الاقتران في عمل النحات اليوناني "فيدياس". إن النحات فيدياس أثناء عمله يمزج في حبه للنحت بين الفكرة المثالية للجميل تمثال مع الأشياء الحسّية الموجودة في الطبيعة مثل الخشب والعاج لتركيب تمثال جميل بشرط أن تكون فيه قاعدة التناسق والانسجام ماثلة فيه ومشخصة في ملامحه التي تحاكي ملامح جسد الرجل.

لقد كان حب الرجل للرجل ظاهرة طبيعية عند أفلاطون والأكثر من ذلك فهو يمتدحه كنوع من الحب الرفيع، هكذا تتضمن محاورة المأدبة برهانا ميتولوجيا وجماليا عن الحب المثلي بين الرجال ويتجسد هذا الحب في شكل إيروس على انه من أقدم الآلهة وأكثرها إجلالا وأقدرها فهو يمثل حب بين الرجال بامتياز، فالأيروس ليس واحدا بل اثنين،

فافروديت السماوية ولدت من دون ام ومن إله السماء أورانوس وأفروديت الصغرى ولدت من الإله زوس والأم ديونا.

عندئذ تتضح حقيقة انجذاب الذكور للذكور من كون أن أفروديت السماوية كانت مولعة بالغلمان "الذكور".

يتجلى إذن الجمال الأفلاطوني وفق قاعدة الحب المبنية على جنس واحد يتصف بالخصوبة والانجذاب الروحي.

تتمثل القراءة الثانية للجسد عند أفلاطون في قيمته المعرفية وهي توليد الأفكار وهي الأخرى تتأصل في العلاقات التي أجراها أفلاطون في القيمة الجمالية للجسد كالرغبة والحب، لابد من الإشارة إلى أن توليد الأفكار هو منهج أثاره سقراط للرد على السفسطائيين في انتاج المعرفة أو ما يسميه بالمحاججة التي لا تتم وفق التلاعب بالكلام أو السفسطة وإنما بالسؤال والجواب بطريقة الحوار لكن بطريقة الحوار في نظر أفلاطون تتوخى نوع من الدقة وتتطلب إدخال الرغبة والحب، فالمحاور الحقيقي يجب أن يكون عاشقا ومحبا للمعرفة والشخص المحاور يجب أن يكون مرغوبا فيه أي أنه من جنس ذكوري لأن الحب الحقيقي كما ورد على لسان أفلاطون يكون من الجسد إلى الفكرة.

يثبت أفلاطون أحقية هذه النظرية من خلال أن من يريد أن يختار الطريق الصحيح إلى المعرفة عليه أن يبدأ منذ الصغر بتأمل الأجساد الجميلة، وإذا ما أحسن أحد إرشاده إلى الطريق الصحيح فإنه يحب جسدا واحدا ويلد فيه أفكاره الجميلة، وبعد حين يدرك ان جمال الجسد الواحد يشبه جمال أي جسد آخر، ويدرك أنه إذا نزع نحو فكرة الجمال فمن العبث أن يعتقد بأن جمال جميع الأجساد ليس واحدا، ومن أدرك ذلك سوف يأخذ بحب الأجساد الجميلة ويترك حبه لذلك الجسد الواحد وبالتالي يسقط في حب وضيع ولا يبلغ الفكرة التي يتوخاها، لذلك عليه أن يقدر جمال الروح من جمال جسد واحد ويأخذ على عاتقه الاهتمام به، كما سوف يجني من خلال حبه لجسد واحد أفكارا تجعل حياة الاثنين أفضل حالا وعند ذلك سوف يدرك بعفوية جمال الأخلاق والقيم، وعند تأمله كذلك يجد شهية في نزوع مطرد نحو الحكمة، فيولد بغرازة أفكارا وأقوالا عظيمة ويكون قادرا على أبصار تلك المعرفة الوحيدة التي تتصل بالجمال ويا له من جمال.

يدلي أفلاطون قيمة الحب في جسد الرجل وارتباطه بالمعرفة حين يقول: إن من سدد خطاه على طريق الحب سوف يتأمل الجمال بطريقة صحيحة وحين يبلغ نهاية هذا الطريق سوف ينكشف له فجأة جمال عجيب بطبيعته وهو ذلك الجمال نفسه الذي من أجله بذلت كل الأعمال العظيمة في الماضي، هذا الجمال هو أولا: خالد أي أنه لا يعرف الولادة أو النمو، أو الذبول والموت.

ثانيا: هذا الجمال ليس جميلا في جانب آخر، وليس جميلا في وقت ما وفي مكان ما وفي تقدير شخص ما وبالمقارنة مع شيء ما، هذا الجمال لا يصور له في ملامح وجه جميل، أو يدين جميلتين ولا في شكل حديث أو معرفة ولا في أي موضوع آخر سواء كان أرضا أو سماء وإنما هو الجمال في ذاته وهو فريد بذاته في الدوام، فمن سما بنفسه بفضل الحب الصحيح "حب المعرفة" فوق جميع أنواع الحب الفردي وشرع يدرك الجمال بذاته لعله يكون قد اقترب من الهدف.

هذا هو الطريق الذي علينا أن نسلكه في الحب لبلوغ المعرفة[1]، إن نسق المعرفة في نظر أفلاطون يجب أن يمر عبر فكرة الجمال الذي خاصيته الطبيعية والتي كانت نتيجة حتمية للمجهودات السابقة وجمالها يتضمن وجودا خالدا. فجمال الطبيعة لا يتمثل لنا على سبيل المثال في شكل وجه أو يدين أو جسد او خطاب ولا يمكن تشخيصه كموضوع معين ومحدد في الأرض أو في السماء وإنما هو وحدة كلية متناسقة في الشكل يمثل الحقيقي الجميل، والخير مفاهيم مركزية في التفكير الأفلاطوني وهي التي تشكل قاعدة عامة في المنهج الدياليكتيكي للارتقاء على مستوى عالم المثل الأفكار.

يطابق أفلاطون بين ما هو جميل في محاورة المأدبة فيقول بأن الأجساد الجميلة خصبة بشرط أن تكون منسجمة في الكل ومن ثم تلهم جمال البشر المواطنة ثم يؤدي ذلك إلى قوانين جميلة سياسة وإلى علوم جميلة خطاب.

يذهب سقراط في محاورة المأدبة إلى أبعد من هذا عند يسأل ديوتيما كيف يولد (ينتج) الجميل؟

---

1 - Ibid, Trad, P 211.

تجيب ديوتيما: *نمر أولا من جسد جميل على أجساد محبوبة "مرغوب فيها" ومنها إلى وحدة عضوية للجسد الاجتماعي الذي من خلال تسمو الروح إلى الخطابات الجميلة*

*يقصد أفلاطون بجمال الطبيعة: الصفاء والنظام La grâce et l'ordre وهما مفهومان مترادفان يكمل أحدهما الآخر.

الصفاء هو قمة التناسق والانسجام الذي يحققه الكون بين المتناقضات سواء كانت حسية او مجردة.

ومن ثم نصل إلى الجميل المعقول، هذا هو السلم التصاعدي الذي بنى من خلاله أفلاطون نظريته في الجميل.

يعود أفلاطون من جديد في محاورة "فيلابوس" ليكشف عن حقيقة أن الجميل لا يعرف ببساطة على أنه متعة ذاتية وإنما هو فكرة مجتمعة في الكل. والجميل هو كل ما ينطوي تحت سلطة التناسب La proportion هذا التناسب هو بمثابة الدرجة الوسيطة أو الحلقة الرفيعة بين القياس La mesure والحكمة La sagesse إن الجميل الحقيقي هو الذي يتأسس وفق النسب التي تشترك في خيط رفيع هو الماهية وفي هذا السياق لا يمكن القول إلا بالخير المطلق وفيه يتجلى الجمال الذي لا يستند لا إلى المعاني ولا إلى المعقولية السفسطائية، فالحقيقة الرائعة تتواجد ما وراء المتعة والألم حيث يقول في هذا الصدد: لو أن الحياة عقاب وألم لكل ما هو معاش وحسي ففي هذه اللحظة على الإنسان ان يتأمل الجمال في ذاته[1].

بالنسبة لمحاورة هيبياس الأكبر، نجد أن سقراط تعرض لجملة استفهامات طرحها عليه السفسطائي "جورجياس" من ضمنها: هل تستطيع أن تشخص لي عمل كل من الرسامين والمهندسين وصانعي السفن وبقية المهن الأخرى[2] ...؟

يجيب سقراط طبعا لكل عمل من هذه الأعمال يخضع لوتيرة متسلسلة تسمى النظام، فالقاسم المشترك بين هؤلاء الحرفيين هو أن أعمالهم تنتظم وفق قاعدة القياس والتناسب.

★- يقصد أفلاطون بجمال الطبيعة :الصفاء والنظام *La grâce et l'ordre*

1 - Platon, le Banquet, Discours de Diotime, Trad, Anissa cartel- Bouchouchui Gallimard, Collection folio, Essai, paris 1997, P 10.

2 - LUC, Ferry, Homo- Aestheticus, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, Trad, P 19.

إن مرجعية أفلاطون في رد الأشياء الجميلة إلى الجمال المطلق لا يمكن تفسيرها إلا من خلال مفهوم المحاكاة Imitation/Mimesis التي وقفت حائلا أمام الفن، ومن شروط نجاح المحاكاة أن تكون معينة وفق القياس والانسجام.

لذلك يعتقد أفلاطون أن كل التراث اليوناني ولد نتيجة الاقتران التام بين النموذج والنسخة المطابقة له أو بين المثالي اللامرئي والمرئي الحسي، ففكرة الجمال لم تظهر إلا بواسطة علاقة رمزية بين المثالي والحسي اللذين يحكمهما القياس والتناسب والانسجام. هذه المفاهيم المترادفة تنطبق على جميع المعارف والفنون، فإذا أخذنا على سبيل الحصر علم المنطق نجده يرتكز على القياس الصحيح الذي يكون فيه تناسق بين المقدمة الكبرى، المقدمة الصغرى والنتيجة كتحصيل حاصل، اما في ميدان الفنون خاصة فن المعمار هناك مبدأ سائد يرى أن أجمل الأشكال هي التي تتوفر فيها المعادلة الهندسية "العدد الذهبي" أو النقطة الذهبية Le nombre d'or يقصد به التناسق المطلق بين الحدود والزوايا، فكل شكل لا تنطبق فيه هذه المعادلة ليس بجميل وفي التراجيديا اليونانية نلاحظ في هيكلها الضمني تكاملا وتناسبا بين ثلاثة عناصر أساسية وهي: العقدة، مسار العقدة، الحل.

يجزم افلاطون أن لا يمكن بلوغ الجمال المطلق المحكوم بالنظام إلا بالصعود من النسخ المطابقة له في عالم الحس وهذه النسخ تتحقق بناءا على الأشكال الموجودة في الطبيعة التي تتميز بخاصية النافع والمفيد وانطلاقا منها تكشف المحاكاة الفنية.

ففي موضوعه عن الفن يتجه أفلاطون وجهة سلبية نحو الفن والفنانين ويتضح ذلك في فكرة المحاكاة التي صنفها في مرتبة متدنية وأطاح من قيمة الفنانين، فعلى سبيل المثال الوردة الجميلة هي نسخة لجمال الوردة الأصلية المثالية الموجودة في عالم المثل والتي تحمل جمالا كونيا خالدا وأبديا، لأن الوردة الحسية المماثلة أمامنا ليست إلا صورة تطابق ما هو موجود في الجمال المثالي.

أما موقفه إزاء الفنانين نابع من عدم تقديره للفنون الجميلة إذ وصل به الأمر إلى طرد كتاب الدراما وشعراء الملاحم من الجمهورية لاعتبارات تكاد تكون مبالغ فيها إلى حد كبير:

<u>الاعتبار الأول</u>: أحقية العقل على الفن في بناء المدينة الفاضلة.

الاعتبار الثاني: المحاكاة العمياء في التراجيديا لا تحقق مبدأ التطهير Catharsis في الجمهور بل تجعله ناقما على العرض وفي نفس الوقت تجعله لا يتعلم بل يقلد فقط السلوكات الخيرة "الأخلاقية"، وهذا ما يتنافى مع ما هو حقيقي وواقعي وبالتالي لم ينتبه أفلاطون إلى خطورة وعدم جدوى الدمج بين ما هو أخلاقي مثالي وما هو جمالي حقيقي.
ثم إن تصور أفلاطون لاحتكام المدينة الفاضلة إلى العقل أقرب إلى الحقيقة منه إلى الفن لأنها – الحقيقة – ثابتة ومنزهة عن العواطف، هذا الموقف القاسي على الفن لم يتم تجاوزه إلا من أستاذه أرسطو، والكتابات اللاحقة والمعاصرة.
لا يوجد خلاف بين أرسطو وأفلاطون حول تحديد مفهوم الجمال لأنه نابع من بنية الثقافة اليونانية لكن هذا لا يمنع من وجود اختلافات في الجزئيات.
لن يتم الفصل من مسألة النظرية الجمالية لأفلاطون إلا بالشق العمدي بين ما هو أخلاقي وما هو جمالي في المحاورات الأفلاطونية ويتضح ذلك من خلال الرؤية الواقعية للفن في المنظور الأرسطي وتتدرج هذه الرؤية ضمن التصنيف المنطقي الذي وضعه للعلوم حيث نجد:

- العلوم النظرية (الرياضيات).
- العلوم العملية (الأخلاق).
- العلوم الشعرية (الشعر، الخطابة، المسرح).

يسلك أرسطو مسلك العلوم الشعرية باعتبارها الأداة الوحيدة للتخلص من المصدر المثالي والمتعالي للجمال عند أفلاطون، بحيث يتفق مع أستاذه في فكرة التناسق والانسجام التي هي أصل الجمال اليوناني "النظام" ويختلف معه في الجزئيات ونقصد بذلك: في تأويل المفاهيم التالية: الحقيقة، المحاكاة والتطهير.
إن الفرق الأساسي بين المصدر المثالي والمصدر الواقعي للجمال يتمثل في رفض أرسطو بشدة المصدر المثالي لأنه متعال عن الحقيقة والمثل الأفلاطونية ليست خالدة في النفس البشرية بدليل أن الجمال ليس فكرة قبلية تولد معنا وإنما هو قيمة ينتجها التفكير السليم المنطق من الواقع، وبما أنه لا يوجد جمال مثالي فإن بالضرورة يتجه نحو الأشياء الحسية الجميلة بحكم التناسق والانسجام لكن المسألة أبعد من هذا ما هو مقياس هذه الأشياء الجميلة: هل هو الفنان أو الطبيعة؟

يستنجد أرسطو بالمنطق لتبرير حجته في أن الجمال هو إنتاج، فإذا كان علم المنطق هو أنتاج المقدمتين ونتيجة فإن الفن هو إنتاج كذلك للأشياء الحسية الجميلة.

تتم عملية إنتاج الأشياء الجميلة بواسطة ما يسميه أرسطو بالمحاكاة بحيث يسمح لنا بالقدرة على تحوير الطبيعة ليس فقط إعادة انتاجها بل مضاهاتها في إبداعها وتشكيلها من جديد، كما تكون المحاكاة للأقوال وللأفعال ممارسات المنسوبة للبشر سواء كانت خيرة أو شريرة وليس تقليدا سلبيا للسلوكات الفاضلة كما ورد على لسان أفلاطون.

يصرح أرسطو في كتابه "الميتافيزيقا": ***إن الجميل والخير مختلفان لأن الخير موضوعه الاخلاق التي تستهدف السلوك ذاته بينما الجميل موضوعه الفن الذي يهدف إلى إنتاج شيء ما***، كما أن الجميل هو موضوع* تأمل لا موضوع رغبة وفي هذه النقطة بالذات يتعين على أفلاطون مراجعة مبحث الفلسفة المتعلق بالقيم: الحق، الخير، الجمال، هذا الأخير الذي حصره فقط في الحسن دون القبح وهذا الأمر لا يمكن تقبله.

إن الحقيقة في نظر أرسطو لا يمكن اختزالها في الكل دائما بل هناك جزيئات صغيرة تحيلنا إلى معرفة الأشياء ذاتها، ولا يمكن أن تكون واحدة – الجمال – بل هناك حقائق من ورائها – تجليات الجمال – يكشف عنها الواقع حين البحث والتفكير.

يمكن إيضاح هذه الرؤية الأرسطية من خلال الجدول:

أفلاطون	**أرسطو**
مصدر الجمال	مصدر الجمال
– الطبيعة.	– الفنان.
– المثل.	– الواقع.
– الجمال فكرة تولد معنا.	– قيمة ينتجها العقل من الواقع.
– حقيقة الجمال مجردة.	– ملموسة في الأشياء الحسية.
– الجمال مفهوم.	– ما صدق، ما يصدق على الجمال.
– اللون فكرة كلية مجردة.	– لا يمكن أن نجرد صفة اللون من شكله.

*– سوف نتطرق لاحقا إلى معرفة قيمة الجميل عند كانط في نقد ملكة الحكم على أنه موضوع تأمل وليس موضوع رغبة.

	– البياض يمكن أن يكون ثلج أو حليب (ما صدقات اللون) – نحن لا نعرف الجمال إلا من خلال الأشياء الحسية الجميلة.

يورد أرسطو في كتابه بويتيقا* "فن الشعر" أن الجمال هو مسألة حجم ونظام أو أنه يعتمد على النظام والحجم[1]، وهكذا يعلن أن الأشياء لكي تكون جميلة لابد لها أن تتضمن نظاما معينا في ترتيب أجزائها، وأن يكون لها كذلك حجم متناسب كبير أكثر مما ينبغي ولا هو صغير أكثر مما ينبغي، ويركز في ذات الكتاب ان الفن هو نوع من المحاكاة غير أنه في هذا المقام يقدم لنا الفن على شاكلتين :

- الفن الذي يميل إلى تأمل أعمال الطبيعة وإنتاج الأدوات طالما أن الطبيعة لم تزود الإنسان إلا بيديه (يقصد هذا الحرفيين والمهندسين وصانعي السفن) وهذا الفن ليس بجميل لانه فن صناعي تحدوه رغبة وغاية معينة.
- اما الفن الذي يستهدف محاكاة الطبيعة هو فن جميل لأن الفنان المحاكي ينتج عن العالم الواقعي عاملا من الإبداع، والإبداع هو موضوع تأمل جمالي "لذة ومتعة جمالية".

يرى أرسطو في كتابه "فن الشعر" أن الفن الجميل هو قدرة الفنان المحاكي على إنتاج الأشياء الجميلة، ويؤكد على أنه لا يوجد فصل بين أنواع الفنون بحجة أن التراجيديا هي فن أصيل، كما يبرهن على أن الفن يجب أن يعبد طريقه إلى المحاكاة وفي نقلها من الطابع السلبي إلى الطابع الإيجابي لأن التقسيم الذي وضعه أفلاطون هو بمثابة انقاص واقصاء واجحاف في حق الفن، وقال بأن افلاطون سجن الفن في محكمة الميتافيزيقا بدون محاكمة فما هو البديل؟

يقترح أرسطو أن يكون الجمال الطبيعي بديلا عن الجمال المجرد "المثالي" على أنه المادة الخام ومنه يأتي الجمال الفني الذي يشكله الفنان وفق قاعدة التناسب "النظام والحجم"

---

*– بويتيقا في التصور الاغريقي هي فن الانتاج Poética الفن Teckne الإنتاج Peosis

1 – فريديريك كوبلسون، المرجع نفسه، ص 482 – 483.

ويقصد به قدرة إنتاجية ترافق المحاكي في لحظات ثلاثة تكاد تكون أقرب إلى الإبداع وهي:

- يمكن ان يكون أدنى من الطبيعة عندما يخفق في عملية المحاكاة أي يصورها تصويرا فوتوغرافيا وبالتالي يسلم أمره لها.
- يمكن أن يكون مثل الطبيعة في صفاءها ونظامها وإبداعها أي بعدما كانت الطبيعة هي الأصل والمحاكي هو الفرع، يصبحان وجهين لعملة واحدة هي الإبداع.
- يمكن ان يكون أفضل وأحسن من الطبيعة عندما يتوق إلى اكتشاف حقائقها الداخلية ويتحكم في أشكالها وقوانينها بحيث يضفي عواطفه ومشاعره ووجدانه عليها ومن ثم يصل إلى الإبداع إضافات وابتكارات، بمعنى أن الفنان المحاكي يحول المستحيل إلى ممكن والثابت إلى متحرك وهو ما يسميه أرسطو بالمفتوح عن الممكن. ولهذا فإننا نجده ينقل الفن من المحاكاة العمياء السلبية إلى المحاكاة الخصبة البناءة من جهة، ومن جهة ثانية يستدل على فكرة المفتوح على الممكن من خلال المقاربة التي أجراها بين الشعر والتاريخ أو بين الفنان والمؤرخ، حيث يرى ان التاريخ يندرج ضمن المعارف التي تتعامل مع الأحداث الثابتة ونقلها كما هي، فالمؤرخ لا يخرج عن نطاق سرد تاريخ الحدث اما الشعر فهو المجال الذي يفسح المجال أمام الفنان لبلوغ إمكانياته وتجاوزها ويحول ما هو كائن إلى ما ينبغي ان يكون، حيث يقول أرسطو: "إن الشعر أقرب إلى الفلسفة لأنه أقرب إلى الحقائق الكلية ويصورها وهو لهذا السبب أعلى مرتبة من التاريخ".

يذهب أرسطو صراحة إلى أن الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي[1]، ويعني بعبارته الجزئي مثلا ما فعله ألقبيادس او ما جرى له، وأنا أعني بالكلي أن هذا الرجل ذاك سيفعل هذه الأشياء او تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة.

---

1 – فريديريك كوبلسون، نفس المرجع، ص 484.

فوظيفة الشاعر هي إذن ان يصف لا الأشياء التي حدثت بل نوع الأشياء التي ربما حدثت، وبالتالي فهو يفتح آفاق واسعة للفن تتيح له بأن يتجاوز واقعه وطبيعته من المتاح إلى الأفضل.

يعتقد أرسطو ان الفن هو نشاط متعلق بالطبيعة وهو القاعدة المقدسة لكل ما هو طبيعي فيزيائي، فالفنان عندما يحاكي الطبيعة لا يعني أنه يصورها أو يعيد إنتاجها وإنما يتحداها عندما يكشف عن اسرارها بحيث يضفي لمسته وإضافاته عليها، ويقول في كتابه فن الشعر: "بما أن الشاعر هو محاكي مثله مثل الرسام وأي فنان آخر ينقل الصور فإن عليه دائما إتباع ثلاث مراحل في عملية المحاكاة وهي:

1-عليه ان يصور الأشياء التي تظهر في الواقع سواء كانت ثابتة أو متحركة.

2-عليه أن يحاكي الأقوال والأفعال المنسوبة للبشر كما هي سواء كانت خيرة أو شريرة، فيقلد مثلا أشخاصا إما أسوأ مما هم عليه في الواقع (تراجيديا)، وإما كما هم في الواقع أو أفضل مما هم عليه في الواقع (التراجيديا).

3-عليه أن يحور الأشياء، الأقوال والأفعال وفيما ينبغي ان تكون عليه.

يدافع أرسطو عن قيمة التراجيديا باعتبارها فن أصيل يجمع كل الفنون من خلال رفضه الساخط اتجاه أفلاطون في ما يسميه بالتطهير، ينبغي أولا إعادة النظر في الفهم الأفلاطوني لهذه المسألة التي يكون فيها البطل التراجيدي مصورا للفضائل لا للرذائل عندئذ عملية التلقي من الجمهور تكون آلية بمعنى أنه لا ينفعل ولا يتعلم لأن المشاهد يغلب عليها الطابع السردي الأخلاقي، في حين أننا إذا قدمنا عرضا ممزوجا بين الفضائل والرذائل وبينهما بلسم من الصراع فإن المتلقي ينفعل ويتجاوب مع العرض لأن المشاهد في هذه الحالة يغلب عليها الطابع الدرامي الجمالي إذن يؤسس أرسطو لنظريته الجمالية بناءا على الفن التراجيدي الذي يصنع وينتج الجمال ويساهم في تحقيق التوازن النفسي القائم في نظره على مبدأ التطهير أو التنفيس ويقصد به تصفية الجمهور للمشاهد الموجودة في العرض المسرحي بمعنى آخر إحالته من لحظة طبيعية إلى لحظة انفعالية عند تتبعه لأطوار العرض، بحيث أنه بمجرد مشاهدته للمأساة التي تثير انفعالات الخوف الرحمة، والشفقة فإنها تبعث في نفسه نوع من الارتياح، فوظيفة الفن التراجيدي هي تهذيب النفس وتوجيه السلوك برد الفعل وهذه الفكرة هي التي مهدت الطريق أمام تطور

السيكولوجيا المعاصرة المدرسة السلوكية، ولكي تتحقق وظيفة الفن التراجيدي فعلا يشترط أرسطو في البطل التراجيدي عند قيامه بمحاكاة الأفعال الخيرة والشريرة أن يعرض على الجمهور ثلاثة أصناف من الأشخاص وهم:

- أشخاص أسوأ مما هم عليه في الواقع←(القبيح والمضحك).
- أشخاص كما هم عليه في الواقع←(النبيل والجاد).
- أشخاص أفضل مما هم عليه في الواقع.

يضع أرسطو القبيح والمضحك في خانة الكوميديا أما النبيل والجاد في خانة التراجيديا "المأساة".

يحصر أرسطو نفسه في كتابه "فن الشعر" لدراسة الملحمة، والتراجيديا، أما الرسم والنحت الموسيقى فهي تذكر عرضا كما هو الحال عندما يقول لنا إن الرسام "بوسون" Pauson كان يرسم الناس أسوأ مما هم عليه في حين أن "ديونسيوس" Dionysius كان يصورهم على نحو ما هم عليه في الواقع ثم إن الرسام "بوليجنوتيس Polygnotus كان يصور الناس أفضل حالا مما هم عليه[1].

تتضح إذن هذه المستويات الثلاثة لفعل المحاكاة من إنتاج تراجيديا جميلة حيث يقول أرسطو بأنها* طهارة للروح، أما الكوميديا (الملهاة) فهي فضاضة للروح، وبأنها كذلك تتغلغل في الروح لتنقيتها من الانفعالات والآلام الدفينة في المرضى، فوظيفة الفن التراجيدي هي نفسها الوظيفة التي يقوم بها الطب حيال معالجته للأمراض العضوية.

يجمع أرسطو بين فعل المحاكاة وفعل التطهير في قالب مسرحي ليصل إلى تعريف التراجيديا بأنها محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وتتم بواسطة أشخاص ينفعلون أكثر مما يقولون.

أ) فعل نبيل تام: يقصد به الصراع، العقدة، أو الحبكة plot بحيث تتضمن مسارا له بداية ونهاية على نحو من البناء الدقيق والوحدة العضوية.

ب)لها طول معلوم: انها مقيدة بوحدة الزمن والمكان/تمييزا عن الملحمة.

---

1 – فريديريك كوبلسون، المرجع نفسه، ص 485.

★– التطهير Catharsis يتضمن تفسيرين: مأخوذ من المعنى الديني في طقوس الديانة اليونانية، ومأخوذ من المعنى الفلسفي وهو عملية تطعيم تسببه بكتيريا ضد ألم في الجسم لتحقيق مناعة معينة.

ج) لغة مزودة بألوان التزيين: لغة مصحوبة بإيقاع ولحن ونشيد.

د) الشخصيات: أن تقدم أدوارا تعكس صراع الخير مع الشر "حركات وإيماءات".

هـ) فن الالقاء: أن يكون في صورة درامية مسرحية لا في صورة سردية روائية.

يكشف أرسطو لأول مرة عن سر العلاقة بين الإنسان والإنتاج الفني من خلال العمل الفني L'œuvre d'art الذي هو مرآة عاكسة وتتويج لهما، كما أنه جعل من الطبيعة عالما صغيرا بعدما كانت عند أفلاطون عاملا كبيرا، من خلال فكرة المفتوح عن الممكن، فالعمل الفني في تصور أرسطو هو تجربة جمالية انطلاقا مما أسلفنا ذكره، ويمكن القول بحق أن أرسطو هو أول من نظر لمفهوم التجربة الجمالية من خلال وعي العلاقة بين الفنان المحاكي والعمل الفني.

المحور الثالث: المنعرج الاستطيقي لعلم الجمال:

1- كانط والتنظير الاستطيقي لعلم الجمال.
2- تأسيس علم الجمال عند غوتليب باومغارتن.

1- كانط والتنظير الاستطيقي لعلم الجمال:

إيمانويل كانط: فيلسوف ألماني من أصل اسكتلندي (1724 – 1804).

بيبليوغرافيا كانط:

1/ يتحصل على درجة التأهيل في الجامعة لأطروحته الموسومة تحت عنوان:

" **التنوير الجديد للمبادئ الأولى في المعرفة الميتافيزيقية** " 1755.

2/ ضمن سلسلة أبحاثه المتتالية حول التفرقة بين المعرفة الميتافيزيقية والمعرفة الرياضية سماها " القوى الحية " يضع عمل كبير سماه: " **وضوح المبادئ في التيولوجيا الطبيعية والأخلاقية** " 1763.

3/ نقد العقل الخالص 1781.

4/ أفكار التاريخ الكوني في وجهة نظر المواطنة العالمية 1784.

5/ أسس ميتافيزيقا الأخلاق 1785.

6/ نقد العقل العملي 1788.

7/ نقد ملكة الحكم 1790.

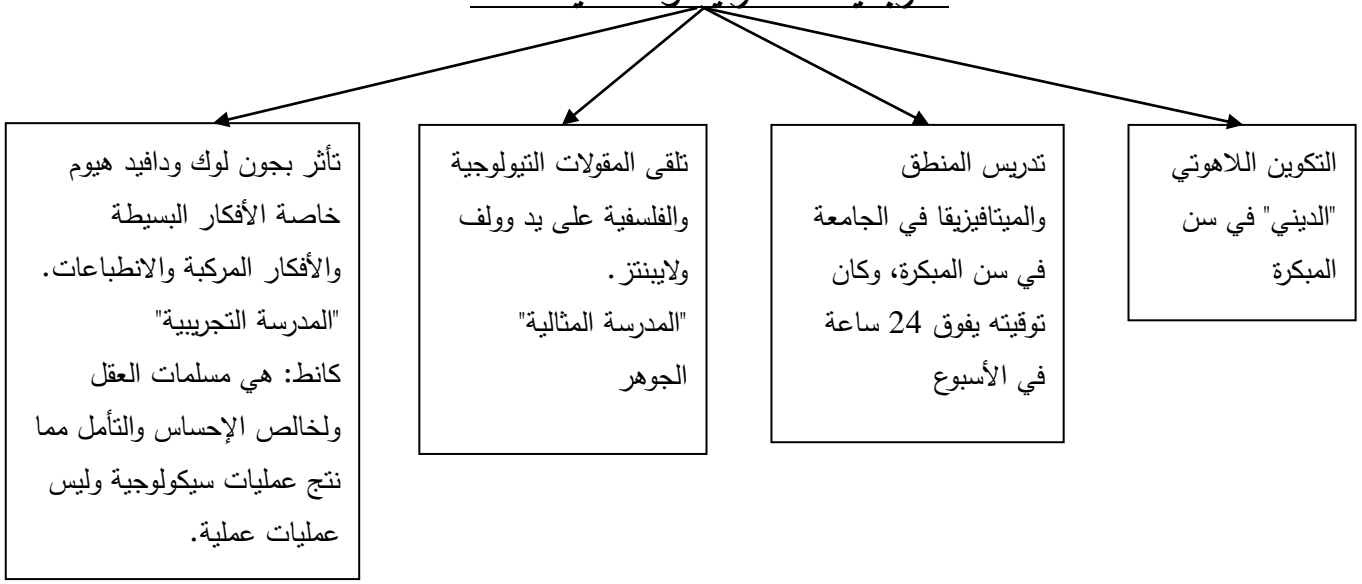
8/ الدين في حدود العقل 1793.

9/ مشروع السلم الدائم "سنة" 1795.

مقالات في سن الشيخوخة:

- اعتبارات في عاطفة الجميل والمتسامي.
- الأنتروبولوجيا البراغماتية.

المرجعيات المعرفية والفلسفية لكانط



ماذا يقصد كانط من وراء النقد الثلاثي؟

لقد قصد كانط من وراء النقد بيان قدرة العقل وحدوده بمعنى فحص إمكانيات المعرفة في العقل البشري، امتداداتها، ومضامينها.

ربط "كانط" كل نقد من كتبه بمسلمات:

1) نقد العقل الخالص: مرتبط بالمعرفة
2) نقد العقل العملي: مرتبط بالإرادة ← عالم الضرورة
3) نقد ملكة الحكم: مرتبط بالشعور ← عالم الحرية

1) نقد العقل العملي: يتناول فيه الأخلاق من وجهة نظر الضرورة والإلزام.

" الواجب والإرادة "، التي تحمل بعدا تيولوجيا.

حيث يقول: " شيئان يملآن النفس بإعجاب متزايد ورهبة إذا تأملناهما كثيرا وباستمرار: السماء المرصّعة بالنجوم من فوقي، والقانون الأخلاقي داخل نفسي ".

2) نقد العقل الخالص:

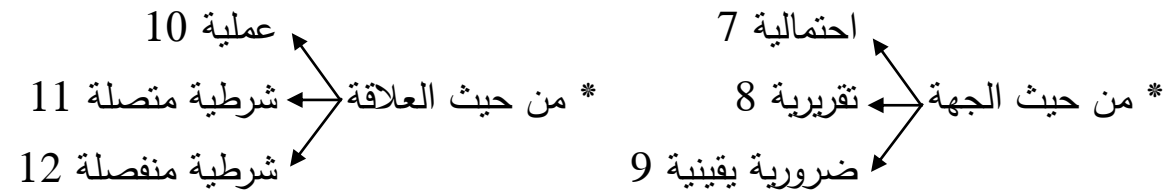
يقسم كانط مسلمة المعرفة إلى ثلاثة ملكات يتضمنها العقل الخالص وهي:

- ملكة الحساسية. عمليات العقل أو الذهن من الأساسية تتم بواسطة هاتين الملكتين المرتبطة ببعضها البعض وتخص الفينومان.
- ملكة الفهم.
- ملكة العقل. تبحث عن الشيء في ذاته أو النومان مثل: الله، النفس، العالم هي مسلمات في حد ذاتها

* **الفينومان:** الأشياء والظواهر القابلة للدراسة والفحص من طرف العقل الخالص، تنتظم في ملكتي الحساسية والفهم وتخضع هاتين الأخيرتين إلى المقولات وهي الزمان والمكان: صورتان قبليتان موجودتان في ملكة الحساسية، كل شيء في الطبيعة له زمان ومكان في العقل.

عملية انتظام المعارف في ملكة الفهم تتم وفق المقولات المنطقية وهي:

* من حيث الكم: 1 كلية، 2 جزئية، 3 فردية
* من حيث الكيف: 4 موجبة، 5 سالبة، 6 لا محدودة، لا متناهية



في ملكة العقل: لا يمكن أن تصدق المقولات الإثناعشر بالإضافة إلى الزمان والمكان
(ملكة الفهم) (ملكة الحساسة)
على مسألة الله، النفس، العالم لأنها مسائل ميتافيزيقية العقل قاصر وعاجز عن تناولها،
(حدود العقل) (النومان)
وبالتالي فهي مسلمات يسلم بها العقل مباشرة.

1- مفهوم الاستطيقا عند كانط:

لقد فصل كانط في المعرفة بين عالمين: عالم الظواهر *Phénomène* وعالم الحقائق *Nomène*، فعالم الظواهر يقصد به الطبيعة وعالم الحقائق يقصد به الذات، فأين يتموقع لفظ الاستطيقا في خضم هذين العالمين؟

استخدام كانط لفظ استطيقا في كتابه " نقد العقل الخالص " لتدل على الادراك *Aisthanomai* المرتبط بالبحث وتفسير الأشكال النفسية للشعور والحس والتي تنتظم وفق الزمان والمكان، فهو يرى أن الاحساسات تنشأ في الذهن جزء منها يبقى والجزء الآخر يتصل بملكة أخرى هي ملكة الحكم.

كما أنه استخدم مرة أخرى لفظ الاستطيقا في كتابه " نقد ملكة الحكم " وقصد به دراسة الأحكام التقديرية المتعلقة بالشعور بالجمال، لكن مشكلة كانط تكمن في منشأ هاته الملكة ومصادر المعرفة الجمالية فيها.

2- ماهية حكم الذوق الكانطي:

يرى كانط أن ملكة حكم الذوق هي ملكة مستقلة عن العقل الخالص والعقل العملي وهي نتاج اللعب الحر للفهم والمخيلة وتشغل حيزا مهما في تبرير أحكامنا الجمالية مثل الذوق، اللّذة والمتعة.

نأخذ على سبيل المثال الذوق، بالنسبة لكانط التذوق الجمالي الذوق في الفن خالي من الرغبة والشهوة على عكس الذوق عند الأكل والشرب، فالإنسان حين يأكل لا يفكر فيما

يأكله ولكن يفكر في جوعه أو عطشه في حين أننا عند تناولنا للعمل الفني أو ادراكنا للطبيعة يكون تركيزنا عليهما أي يصبحان موضوعا للتأمل الجمالي وليس موضوعا للرغبة.

ونفس الشيء ينطبق على اللذة.

يميز كانط بين:

فاللذة الحسية غائبة	اللذة الجمالية
الصناعية	الحسية

في نظر كانط اللذة الحسية عند صانع العطور مثلا عند تأمله لحقل من الزهور ليست هي نفسها اللذة الجمالية عند الشخص المتذوق للمناظر الطبيعية، فكلاهما لديه لذة: لذة صنع العطور، ولذة الشعور بالارتياح والطمأنينة والاستمتاع.

ملحوظة عامة:

يعطي كانط في نقد ملكة الحكم الأولوية للجميل على الجليل المتسامي " الفني " لأنه ناتج عن اللعب الحر لمكة الفهم والمخيلة.

الحكم الجمالي " الجميل " = ملكة الهم + ملكة المخيلة.

أو " حكم الذوق ".

لماذا تعمد كانط استخدام المخيلة في الحكم الجمالي؟

أولا: المخيلة هي جزء من الشعور والحس.

ثانيا: يعطي كانط مثال: كوب من الماء.

كوب من الماء

إشباع رغبة العطش

ملكة الفهم

↓

نشاط صارم مقيد بالفهم

نتخيل هذا الكوب على شكل مزهرية توضع فيه الزهور، أو على شكل إناء فخاري لتزين الغرفة

ملكة المخيلة

↓

نشاط جمالي حر

- يعتبر كانط أول من أثار إلى علم الجمال القائم على أسبقية الذات عن الموضوع.

3- في نقد ملكة الحكم: ينطلق كانط في هذا النقد من ضرورة البحث والفحص عن هذه الملكة التي تشغل مسلمة الشعور بحيث تختلف عن العقل الخالص والعقل العملي، فإذا كانت ملكات العقل الخالص تتصف بالضرورة والعقل العملي بالإلزام والإرادة فإن الحكم الجمالي يتصف بالحرية فما علاقتها بالحكم الجمالي وعلاقة هذا الأخير بالشعور؟

يقصد كانط " بالحكم " أن العقل يقيم انطباعا على موضوعة حسية بشرط أن تثير فينا شعورا وانتباها معينا، وإذا لم تثر فينا هذه الموضوعة الحسية هذا الشعور فإن الحكم يفقد قيمته ووظيفته، حيث يقول كانط: *الحدوس الحسية بدون مفاهيم تظل عمياء والتصورات العقلية بدون حدوس حسية تظل جوفاء* ".

مثال: عندما يعجبنا منظر لشجرة البرتقال حدوس حسي وينتابنا شعور معين اتجاهها عندها نقيم حكم جمالي وهو ان شجرة البرتقال جميلة.

(تصورات)

يرى كانط أن مقولات الحكم الجمالي تختلف عن مقولات العقل الخالص والعقل العملي لأنها نابعة من مسلمة الحرية مثل: الذوق، الشعور المتعة، المخيلة، اللذة، ... إلخ.

الجميل

لاحظ المثال الآتي: " شجرة البرتقال جميلة "

ما طبيعة هذا الحكم؟ حكم جمالي لأنه نابع من الشهور.

من أقام هذا الحكم؟ شخص أعجب وأعطى انطباعه الشخصي عليها، يسمي كانط كل شخص يعطي حكما جماليا معينا بـ الجميل: " *هو حكم جمالي ذاتي يرتبط بالشعور ولا يحمل هذا الحكم بعدا غائبا أو نفعيا* ".

يسمي كانط الموضوعات الحسية التي تثير التأمل والشعور بالموضوعات الجليلة أو الفنية لأنها تخرج عن نطاق عقلنا وعواطفنا، وفاقدة الصفة الحكم.

لاحظ المثالي الآتي: *شجرة البرتقال هي شجرة تحتوي على أغصان وأوراق موجودة في الطبيعة وتعطي ثماراً.*

الجليل أو الفني هو موضوع حسي جمالي لا يرتبط بالشعور وله بعد غائي ونفعي في ذاته.

تأسيس علم الجمال عند غوتليب باومغارتن:

يعد مصطلح علم الجمال مرادفا للاستطيقا التي هي فرع من فروع الفلسفة تهدف إلى دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال والاحساس به ثم اصدار الحكم عليه. لكن هذا لا يعني أن علم الجمال لا يهتم بدراسة الفن إذ يعتبره محرك الفلسفة الجمالية ولقد اعتبر الفيلسوف الألماني فريديريك شلنج بأن الفن هو أورغانون الفلسفة أي آلة الفلسفة.

1/ جينيالوجيا علم الجمال:

تعتبر مرحلة ما قبل تأسيس هذا العلم عبارة عن إرصاصات وجذور لها صلة بما قدمه الاغريق قديما عند أفلاطون وأرسطو خاصة نظرتهما إلى الفن والمحاكاة، وكانت التراجيديا هي المبدأ الغالب في نظرية الفن عند أرسطو وبالتالي لم يتم الإفصاح عن علم يهتم بدراسة الجمال وموضوعه إلا في القرن 18م مع المفكر الألماني غوتليب باومغارتن (1714 – 1762) الذي استحدث مصطلح الاستطيقا في مجلدين من 600 صفحة، ويرجع أصل استطيقا إلى اللفظ اليوناني *Aisthêsis* التي تعني الادراك الحسي.

باومغارتن هو أحد المفكرين الذين أطلقوا هذه التسمية على علم الجمال أو الاستطيقا عام 1735 وهو يحاول بذلك أن يفصل بين ميدان الجماليات وميدان الأخلاق والمنطق، كان باومغارتن من خريجي المدرسة العقلانية التي مثلها لايبنتز وولف لكنه ثار فيما بعد ضدها على اعتبار أن تصنيف المعارف الفلسفية لا يقع على المنطق وحده الذي يهتم بدراسة الأفكار الواضحة، بل اكتشف أن هناك ضربا من المنطق السفلي الذي يهتم بدراسة الأفكار الغامضة ويأخذ جزء مهما من الحياة الوجدانية للإنسان أو ما يسمه بمنطق الخيال الذي يهدف إلى إثارة المشاعر وتحقيق المتعة سواء في الشعر أو في الفنون الأخرى.

2/ علاقة باومغارتن وولف ولايبنتز:

كان تلميذا لـ وولف في جامعة هال بألمانيا واستفاد من أفكاره حول الفلسفة العقلانية لكنه أراد أن يسد فراغا تركه وولف على مستوى المعرفة وهذا الفراغ يكمن في وجود قوى سفلى تختص بها المعرفة الإنسانية وهي الادراك الحسي لكن وولف لم يتنبه إلى وجود مثل هذه القوى السفلى التي تنافس القوى العليا المتمثلة في المنطق وإذا حاولنا التنقيب عن هذه القوى السفلى نجد بأنها تتعلق بالإحساس، الذوق، اللذة.

أما بالنسبة لـ لايبنتز نجد أنه طور أفكار ديكارت بوضعه لقضايا تتعلق بالمنطق العقلي الذي يدرس الصور والكيفيات والغايات المتعلقة بالفهم والجواهر لكنه تناسى منطقا آخر ليس صارما وإنما غامضا يبحث في تقدير الإدراك الحسي وبالتالي نجد أن لايبنتز كان مثاليا متعاليا.

يرى باومغارتن أن المنطق الغامض الذي يبحث في تقدير الإدراك الحسي يتوخى هو الآخر فهما من نوع خاص هو الحدس *Intuition* وهذا الضرب من المعرفة تصل إليه العبقرية الي عرفها بأنها ملكات دنيا للفكر متجهة بأقصى قوة لها، كما أن الإحساس *Sensation* والشعور *Sentiment* هو بمثابة الرؤية الحساسة التي تصل إلى جوهر الشيء ومبدأ كماله.

3/ تعريف باومغارتن لعلم الجمال:

يعرف باومغارتن في الفقرة الأولى من كتباه الاستطيقا بأن علم الجمال هو نظرية الفنون الحرة، مذهب المعرفة السفلى، فن الفكر الجميل، وعلم المعرفة الحسية ويعرفه كذلك بأنه علم الادراكات الحسية للأعمال الفنية.

تعريفات أخرى:

وفي معجم لالاند الفلسفي يعرف علم الجمال بأنه علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية من حيث كونها قابلة للتسيير بين الجميل والقبيح.

ويعرفه الشاعر الفرنسي بول فاليري: " بأنه علم الحساسية ".

وإذا كان علم الجمال يبحث في الأحكام المتعلقة بالأشياء الجميلة فإنه يكون بذلك علما معياريا يمثل موضوعه القيم والمعايير التي تؤسس عليها هاته الأحكام الموجهة سواء نحو الطبيعة أو نحو الأعمال الفنية.

وبالتالي علم الجمال هو كذلك كل تفكير فلسفي في الفن.

ملحوظات عامة:

الاستطيقا عند باومغارتن هي غنوسولوجيا السفلى *Gnoseologie inferieur*

نظرية المعرفة السفلى

Gnosis = نظرية

logo = المعرفة

تابع مبير "*Mier*" وهو تلميذ باومغارتن أعمال أستاذه خاصة الاستطيقا ليؤكد استقلالية هذا العلم سنة 1755 في كتابه " اعتبارات حول أصول المعرفة الإنسانية ".

عندما يقول باومغارتن أن علم الجمال هو علم الادراكات الحسية للأعمال الفنية يعني بذلك: أن دراسة العمل الفني مثل الشعر تستجيب للإدراك الحسي أكثر من الإدراك العقلي، لأن القصيدة تتكون من خطاب وهذا الخطاب يحمل دلالة رمزية لا يستطيع العقل الكشف عنها بل الاحساسات التي تندرج ضمنها.

المحور الرابع: التجربة الجمالية في الهيرمينوطيقا: غادامير نموذجاً

لاشك أن الخاصية المميزة للفكر الفلسفي الغربي بعد فترة الخمسينات والستينات من القرن العشرين هي ذلك التكيف الكامن في التأويل وإرثه الكلاسيكي والذي لا يمكننا أن ننسبه إلى اتجاه أو مصدر معين نظرا للمسارات التي مر بها بين هيرمينوطيقا الوقائعية (هيدجر)، هيرمينوطيقا جوارية وتطبيقية صارمة (شلاير ماخر) وهيرمينوطيقا التجربة الحية مع ديلتاي، وهذا التقليد لا يعبر عن مجال أو نظام معرفي يقدر ما يعبر عن توجه فكري يعبر عن خيارات معينة تخدم نسقا معينا، فالهيرمينوطيقا المعاصرة أصبحت قادرة على أن تشق طريقها لتقيم صرحا يتخذ شكل نظرية فلسفية تنظر إلى التفسير على أنه مطلب فكري ضروري للفلسفة وللتجربة الجمالية في عصر يغلب عليه طابع التعقيد، الاغتراب والغموض، وسيطرة منهج العلوم الطبيعية على علوم الروح، ومن هنا يظهر العجز في استيعاب دلالة الشيء بصورة واضحة لتأتي الهيرمينوطيقا لتتبوأ هرم الفكر الفلسفي المعاصر بمدها الشمولي من خلال مجاوزة غادامير للأنموذج الابستمولوجي وتحرير الهيرمينوطيقا من فكرة المنهج، حتى أن غادامير ينعتها بوصفها موضة العصر بحيث أن كل تفسير يعد نفسه صفة هيرمينوطيقية[1].

شكل ظهور غادامير منعرجا حاسما في تاريخ الفلسفة والاستطيقا لأنه جعل التأويلية تنتقل من مجال كونها مبحث خاص يعني بتفسير وتأويل النصوص إلى هيرمينوطيقا فلسفية مبنية على التأمل في عمليات وآليات الفهم على المستوى النظري والتطبيقي داخل التأويل، فكيف استوعبت هيرمينوطيقا غادامير التجربة الجمالية؟

وما علاقة عناصر الهيرمينوطيقا عنده (الفهم – التراث – الحكم المسبق) بالعمل الفني؟

---

1 – هشام معافة، التأويلية والفن عند هاينز جورج غادامير، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2010، بيروت، ص 19 – 20.

يعود الأصل الاشتقاقي لكلمة هيرمينوطيقا إلى الكلمة اليونانية Hermeneus التي تعني المفسر أو الشارح، وهي مرتبطة بـ Hermes[1] وهو رسول الآلهة، حيث يصفه هوميروس بأنه الوحيد القادر على أن يعبر عن المتون الفاصل بين الآلهة والبشر، وينقل في لعة واضحة مفهومة ما يجول في خاطر الآلهة، بمعنى أن الهيرمينوطيقا تسعى إلى التفسير الذي يكشف عن شيء محجوب داخل النص ورفع الغطاء عن لبسه، ففي لغة غادامير الهيرمينوطيقية هناك عالمان: عالم النص المراد تفسيره، وعالمنا نحن الذي نألفه ونعرف وضوحه ولاءه، وبينهما جسر الوساطة يتدخل لنقل رسائل زوس إلى البشر.

في المقابل ينظر أرسطو إلى عبارة " Hermenevia " في كتابه " بيري هيرميناس " على أنها تحمل المعنى المنطقي لتدل على التغيير العلمي.

يقول غادامير في كتابه " الحقيقة والمنهج ": " *لئن جعلنا الفهم موضوعا لتفكيرنا فليس المرمى من وراء ذلك هو فن الفهم أو تقنية الفهم* ". بحيث يحيلنا هذا القول إلى أن الهيرمينوطيقا هي استجلاء الخبرات المتاحة في الفهم للوصول إلى الحقيقة وبذلك موضعة الهيرمينوطيقا في سياق الدراسات التي تبحث عن فهم كينونة الفهم أو ما هو الفهم، لذلك يتساءل غادامير: ألا توجد حقيقة في الفن؟ وإن وجدت هل تختلف عن حقيقة العلم؟ وهل تنطوي خبرة الفن على امدادنا بالحقيقة دون جهد؟

إن الحديث عن علاقة خبرة الفن بالهيرمينوطيقا الغادامييرية سابق لأوانه لاعتبارات منهجية وتاريخية يمكن تتبعها بدقة، فلا يمكننا الولوج إلى الجمالية الهيرمينوطيقية من دون هيرمينوطيقا الفلسفية لما لها من مبررات ومسارات، فالتأويل عند غادامير هو معرفة مركبة تتحرك داخل شبكة من المعارف المتنوعة وتؤسس في نفس الوقت خطاب ورمزية لهذه المعارف التي ندعوها اليوم بالعلوم الإنسانية فبالرغم من تأثيرات ومحاولات ديلتاي في هذا المجال الخصب إلا أنها كانت محدودة، ويجد غادامير بل ويقترح منافذا تطل على الحقيقة في مجال العلوم الإنسانية من حيث البعد النظري التأسيسي والبعد العملي التطبيقي (المنهج).

---

1 – دايفيد جاسبر، مقدمة في الهيرمينوطيقا، ترجمة وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى 2007، ص 21.

ومن هنا فإن وضع الهيرمينوطيقا في الفلسفة المثالية الرومانسية لم تستجب للتطورات الحاصلة في العلوم التجريبية لذلك احتجنا إلى فكرة " Physique spéculative " فيزياء روحية، إن الاغريق حسب غادامير لم يبعد الفلسفة عن العلوم الطبيعية لأن الرؤية كانت محكومة بالنظرة العلمية للكون، فالوصف الأفلاطوني والأرسطي للواقع هو الذي استطاع متابعته باستخدام القراءة الفينومينولوجية.

ففي كتابه " أفلاطون والمؤسسة البيداغوجية للدولة " تعمق أكثر في أفلاطون والشعراء وهو العمل الذي وجه أعماله الاستطيقية اللاحقة رغم فترة الحرب التي تم فيها عزل العلوم الإنسانية في الجامعات الألمانية سنة 1942، كما أقحم غادامير نفسه في قراءة النصوص الشعرية الصعبة خاصة هولدرلين، غوته، ريلك وذلك بعد متابعته لمؤتمر حول شلاير ماخر حيث أصبح مولعا بالشعر " الموسيقى إيليوت "، كما استوقفته دراسة حول: التأويل التأسيسي عند أفلاطون ومحاوراته ليستنطق منها قاعدة التكوينات اللغوية للفن الشعري عند هوميروس وهزيود، حيث يرى أن كل كتابة من الهيرمينوطيقا الفلسفية تحتاج دوما للعودة إلى الفلسفة الاغريقية لغة ومفهوما وكذلك فن الخطابة عند السفسطائيين[1].

يؤرخ غادامير للهيرمينوطيقا من خلال وضع منهج للعلوم الإنسانية مثله مثل العلوم الطبيعية انطلاقا من تاريخية الفهم وتطويره ليصبح عالميا وذلك في سنوات (1936 – 1959) في محاضرة لوفان 1957 وذلك عند جمعه بين الوعي التاريخي (هيجل – فيكو) والتجربة اللغوية (هيدجر) والمعرفة العلمية وعلاقاتها بالتاريخ (ديلتاي – درازون)، ولقد كان هذا الجمع والتركيب محفوفا بمتاهات وبمخاطر ولتفاديها قرر غادامير عدم اقصاء والأحكام المسبقة وترك التصورات القبلية لتقودنا إلى فهم الأشياء ولكي يختصر الطريق ومن هنا كان مخلصا للعصر الرومانسي بحيث يعطي معنى لقلب أطروحة الأنوار وتحقيق عنصر الموضوعية في المعرفة وعالمية التأويل، فالتاريخ والتراث عنصران أساسيان في منهج علوم التأويل وبالتالي تحل مشكلة الصحة والخطأ في الأحكام المسبقة وتكون بذلك العلوم الإنسانية شبيهة بالعلوم الدقيقة في علميتها ومنهجها، وفي نفس السياق ولدى قراءته للنصوص الأدبية رأى بأن مفهوم عمل التاريخ يفهم على

---

1 - Gadamer, la philosophie herméneutique, traduit par jean grondin, PUF, Paris 1996, T.r. P 11.

أنه وعي تفكيري لوضعية تأويلية للفهم خاصة مفهوم التفسير الشرعي عند هيدجر ويقصد به إقامة حوار بين عمل التاريخ والتجربة اللغوية والعنصر الفاعل فيهما هو المعرفة الفردية الذاتية فكل فهم لشيء ما ينطلق من فهم الذات وهو ما يدعوه هيدجر بـ أنطولوجيا الفهم وهو التفسير الذاتي للوجود الإنساني بحيث أن تجربة الفن هي جزء من هذه الأنطولوجيا.

إن فلسفة التأويل الغادامرية هي ذلك الانتقال من الهيرمينوطيقا الجزئية إلى الهيرمينوطيقا العامة أو من ابستمولوجيا علوم العقل إلى الأنطولوجيا بحيث يؤكد على أن الفلسفة الهيرمينوطيقية مطالبة بالاستفادة من خبرة مقاومة المد الرومانسي للوضعية، والقراءة النقدية لهيدجر للكانطية الجديدة (هارتمان – ناطورب)، ولكن رغم هذا ظل الصراع يحوم حول عدم جدوى هيرمينوطيقا ديلتاي التي بقيت أسيرة صراع منهجين منهج علوم الروح ومنهج العلوم الطبيعية وسقطت في الذاتية من جهة، ومن جهة ثانية فإن مجاراة الحكم المسبق للتاريخ هو الآخر فقد معنى الذاتية لصالح التاريخ على حد تعبير غادامير في عبارة: "*أنا أنتمي إلى التاريخ قبل أن أنتمي في ذاتي* ".

يرى غادامير أن الهيرمينوطيقا العالمية " L'herméneutique universelle " هي محاولة لوضع منهج علمي جديد للعلوم الإنسانية من خلال تاريخية الفهم والتفسير بالرجوع إلى اللغة والاستفادة من التجارب الآتية:

- التجربة اللغوية من خلال العودة إلى: الخطاب عند السفسطائيين ومحاورات أفلاطون التي تعلمنا الفهم والذات، والفيلولوجيا.
- التجربة التاريخية من خلال الذاكرة، التراث، الفهم، السلطة لتجنب الذاتية، والوعي التاريخي من خلال فيكو – هيجل وفكرة التاريخانية.
- التجربة الجمالية خاصة الإرث الرومانسي المجسد في نقد الذوق وفكرة الأحكام المسبقة التي تحيل إلى التفسير (كانط)، وأنطولوجيا الفهم عند هيدجر.

يعترف غادامير بصعوبة المهمة والمغامرة في حل عقدة الحقيقة والمنهج في العلوم الإنسانية ويرى حلها في الثنائية التقليدية في المعرفة بين الذات والموضوع وتجاوزها والمأخوذة من هوسرل ثم طورها هيدجر إلى فكرة الوجود الإنساني في العالم باعتبارها

خاصة مميزة لأسلوب وجود الانسان كوجود منخرط في العالم لا ينفصل فيه الوعي عن الأشياء (هيرمينوطيقا وقائعية).

يرى غادامير أن الحقائق التالية: التراث، التاريخ والفن لا تخضع إلى منهج لأنها معطاة في عالم خبرتنا المباشرة وهي سابقة عن أي منهج ولذلك نفهمها من خلال خبرتنا المباشرة باعتبارها تنتمي إلى سياق عالمنا الذي نحيا فيه ومن هنا يرى أن المنهج والمعرفة التصورية قد حجبت عنا عالم الأشياء الذي توجد فيه على نحو ما ومن هنا كانت العودة إلى فكرة " العالم المعيش " الهوسرلية أي العودة إلى الأشياء ذاتها، لكن للأسف هذه العودة أرجعت إلى لحظات ممنهجة وهي: الشعور، الحدس، الحكم والتمثل، ولهذا فإن هيرمينوطيقا غادامير تسعى من خلال التفسير والفهم إلى تحقيق ألفة الانسان في العالم أما المنهج فيرد على الاغتراب باغتراب مماثل من خلال ذلك الانفصال والانشقاق الذي يحدث بين الذات والموضوع.

إن الفهم حسب غادامير متناهي ومرتبط بالسياقات ويبقى مفتوحا ولا يدعي اليقين ولا الكمال كما أنه يمتد إلى أي موضوع كان للتعقل، أما مشكلته فهي متجدرة ومتأصلة في التفسير (السياقات التي تؤدي بنا إلى الفهم)، فمشكلة الفهم تكمن في الامكانية الدائمة للتفسيرات المختلفة والفلسفة الغادامييرية ترفض الإطلاقية والموضوعية وبالتالي فإن التأويل يعمل على تأمين الفهم الإنساني للدخول إلى مجرى الحياة الإنسانية فهو يكفل نوعا من المشروعية لأحكامنا وتصوراتنا التي تتأسس عليها عملية الفهم والتفسير، فالطريق لفهم النص يفترض فهم ماهية اللغة ذاتها، ويحاول أن يتجاوز مستوى النص المراد تأويله بل ويتعداه، بينما التفسير يكون متواضعا أمام النص، وتتولد لدى غادامير خاصيتان في هيرمينوطيقاه[1]:

- النص يكشف عن الوجود وينطوي تحت حقيقته أو معنى يتجاوز إطاره الشكلي.
- تفسير النص وفهمه يقتضي تجاوز الذاتية والموضوعية معا وبالتالي فإن الفلسفة الغادامييرية ترفض الاطلاقية والموضوعية وتحافظ على النسبية المطلقة.

---

1 – بوزيد بومدين، الفهم والتأويل في الفكر العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة وهران 02 محمد بن أحمد، سنة 2005، ص 156.

فما هو إذن معيار التأويلية الصحيحة؟

يقول غادامير: " *يسألونني مئات المرات ويفاجأ الناس وهم يسمعوني أقول، فيما يتعلق بتأويلية قصيدة شعرية بأن معيار تأويلية صحيحة هو أنها تختفي مطلقا مباشرة إثر إعادة القراءة ذلك لأن كل شيء سيصبح إذن بديهيا جدا* ".

يكون بذلك غادامير قد جمع بين كونية وعالمية الهيرمينوطيقا بذلك المصير اللغوي لكل فهم وهذا ما يفسر الأطروحة التي جاءت ملخصة في عبارته الشهيرة: " الوجود الذي في مقدورنا فهمه يكون لغة "، بمعنى أن فعل التأويل إنما يوجد على الدوام منصبا في لغة المعنى، فموضوعه أيضا هو كل ما في مقدورنا فهمه ويوجد مبنيا من حيث هو لغة.

أحيانا يقول غادامير بأن التأويلية الأكثر نجاحا هي تلك التي لا تثير الانتباه من حولها باعتبارها وتختفي ضمن الأثر الفني ذلك ما يشاهد في المسرح أو السينما.

إذا تقدم الممثل بتأويلية رائعة لشخصية ما فليس ذلك لأننا نعجب بأداء الممثل، إنما لأننا نعتقد كما لو أننا في حضرة الشخصية المستمثلة وأننا لا نستطيع تخيل الأمر خلاف ذلك، هذا ما يشاهد عادة في الفن التشكيلي.

إن الأثر الفني للفنان " دافيد " تحت عنوان " Le sacre de napoléon " يجعلنا نشاهد الإمبراطور أفضل بكثير مما تقدمه لنا أية بطاقة مصورة أو أي سيرة ذاتية كما هو عند الفنان ميشال أونج من خلال عمله " La chapelle sixtine " يقدم لنا واحدة من المماثلات الأكثر اقناعا عن الإله حتى وإن لم يشاهده أحد أبدا، كذلك الأمر بالنسبة للترجمة لن تكون أبدا ناجحة سوى عندما لا يكون لنا وعي بأننا نقرأ ترجمة.

لن يشاهد المثل أو الرسام أو الموسيقار الذي يؤول عملا ما وهو يتبناه بطريقة مرنة ويمارسها على العينة الملموسة لكن ليس ذلك لأن التأويلية تريد لنفسها أن تكون أكثر سرية إنما بالعكس تماما لأنها تتمتع بمهارة خارقة للعادة وهي تستثمر ضمن وظيفة الوساطة، فالتأويلية تجد نفسها مرة واحدة موزعة بين قطبين من الضروري الموازنة بينهما: قطب بالغ الموضوعية وقطب بالغ التأويلية، ونفس الشيء في التأويلية الفنية حيث يستمتع المؤول هنا بقدر أكبر ولكن يبقى الأمر أننا لا نستطيع تأويل أثر فني ما كيفما كان أو يحسب رغبتنا المفضلة وإلا فلن يكون الأمر يتعلق بأثر فني نقوم بتأويله إنما فقط نحن نقوم باستعراض ذواتنا أمام هذا الأثر إما ببالغ الموضوعية أو ببالغ الذاتية.

إن الفن عند غادامير هو موضوع تاريخي وليس شيئا حاضرا لا زمانيا يتمثل للوعي الجمالي الخالص، ذلك أن العالم الفني ليس عالما غريبا ننتقل من خلاله، فالعمل الفني هو معرفة وفي نفس الوقت الخبرة به تعني المشاركة فيه، ومن ذلك تتبين العلاقة الوثيقة بين الهيرمينوطيقا والعمل الفني، فإذا كان مجالها هو كل ما يقبل ويحيل إلى الفهم والتفسير فإن العمل الفني هو نشاط هيرمينوطيقي ونموذج خصب للحقيقة التي تحدث في خبرتنا وتكشف عن تناهي الفهم الإنساني وهي حقيقة تنتمي إلى عالم الانسان المعيش وسياقه التاريخي الذي يحيا فيه وتتجاوز حدود المنهج وما يخلفه من انفصال بين الذات والموضوع، حيث تتخلص الذات من عالمها لتنظر إليه من الخارج مستعينة بأدوات منهجية تفرضها عليه، وهنا تظهر قرابة بين خبرة الفن وخبرة الهيرمينوطيقا باعتبارهما كشف للحقيقة، فالفن حسب غادامير هو ظاهرة جمالية تتطلب التفسير على عكس التصورات السابقة للوعي الحديث التي وقفت فقط عند شكل العمل الفني دون الالتفاف إلى مضمونه وعلاقته بالحقيقة، وهذا الغياب حسب غادامير مارس نوعا من الاغتراب وعلى الهيرمينوطيقا أن تتجاوزه حيث يقول: "*أود الانطلاق من تجربتي المسافة الاغترابية والاستلابية اللتين نصادفهما في ميدان المرجعيات الهامة، أقصد تجربة الوعي الجمالي وتجربة الوعي التاريخي* "، فالوعي الجمالي حسب غادامير يتجه نحو العمل الفني ويستبعد احتواء هذا العمل على شيء ما يقوله لنا، فإذا كان الفن سابقا قد تجسد الحقيقة الدينية فهو بذلك لا ينطوي على الخبرة الإنسانية للعالم بل كان مجرد موضوعا للحكم الجمالي لا غير[1].

يشكل عالم الأثر الفني موضوع نزاع بين ما أثارته التيارات الاستطيقية السابقة وما طرحه غادامير، إذ هو ليس مجرد موضوع نقبله أو نرفضه بكل حرية لأن الحقيقة تستولي علينا وتحرك مشاعرنا ولا تترك لنا المجال أمام استبعادها أو رفضها أو قبولها من تلقاء نفسها، وفي هذا الطرح نلمس نوعا من القرابة بين الفن والشعب الذي يقوم على استبصار أصيل، بحيث أن كل ابداع فني يتبع جماعة ينتمي إليها وغير منفصل عنها، فهو على وفاق مع

---

1 – هشام معافة، التأويلية والفن عند غادامير، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2010، ص 37، 38، 39.

مارتن هيدجر حينما يربط بين العمل الفني والأرض والشعب خاصة في كتابه أصل العمل الفني ومقالته المعنونة بناء/إعمار، سكن وفكر " Batir, habiter et penser ".

فالهيرمينوطيقا تتخذ من خبرة الفن موضوعا خصبا لها لأنها خبرة تنطوي على رسالة أو شيء أو أثر كأنه يتكلم معنا، يقتضي فهما وتفسيرا، فهي تحاول جاهدة احتواء خبرة الفن، بحيث لا تكتفي بالنظر إليه على أنه موضوع متعة جمالية تستهوينا وإنما هي بمثابة " فن تفسير ما يقال عندما نعجز عن فهم ما قيل أو هي فن نقل وإيضاح ما قيل في لغة غريبة ومبهمة على لغة مفهومة ونقلها إلى شخص آخر، فهي حديث لغوي، فالعالم يكشف عن نفسه من خلال اللغة التي يحركها الفهم والتفسير، فالإرث لغة ولا نقصد به هنا الأشياء التي تحمل الطابع اللغوي كالنصوص التاريخية فحسب، وإنما أيضا الأشكال الأخرى المادية كالأدوات والتقنيات لذلك يجب النظر إلى العمل الفني ذاته على أنه خبرة لغوية مادام يقول لنا شيئا ما.

فخبرة الفن تمتلك مكانة خاصة في هيرمينوطيقا غادامير لأن الفن لا يخاطبنا كغيره من الموضوعات الأخرى المرتبطة بالإرث فهو لا يبقى حبيس الماضي أو حدث من الماضي يبقى في الأرشيف بل يمتد صداه إلى الأجيال اللاحقة وعلى إرادة تحفظ رسالته وتجعلها متواصلة، ومن هذا المنطلق نفهم أن غادامير وسع من دائرة الفهم التي بدأ منها هيدجر وأعطاها تحولا أنطولوجيا وليس ابستمولوجيا.

وفي هذا المعنى يقول غادامير: " إننا أوسع في تأويليتي البعد الجديد الذي أعطاه هيدجر لهذا المفهوم، ليس الفهم شكلا خاصا للعلاقة بالعلم بل هو أصل كينوني هو شكل الكينونة نفسها للوجود في العالم "[1].

يحاول غادامير حل مشكلة العلاقة بين التجربة النفسية والوعي الجمالي بالتطرق إلى مفهوم اللعبة بوصفها أنطولوجية في الفهم البشري مبرزا البعد الهيرمينوطيقي لها.

ففي دراسته للتجربة الجمالية، أعطى غادامير الأولوية البارزة، الأنطولوجية في جوهرها للفن Art على حساب الجمال esthétique. لماذا إذن؟ بقي غادامير وفيا لخطه الفلسفي الذي لم يجد عنه وهو الخط التأويلي أو الهيرمينوطيقي في ربط الحقيقة بالفن، عندما

---

1 – هشام معافة، نفس المرجع، ص 84.

كانت هذه الحقيقة مرتبطة بالعلم التجريبي من جهة عبر المنهج وبالوعي الجمالي من جهة أخرى عبر الذاتية subjectivité العمل الكبير من العيار الثقيل، الذي أقدم غادامير على فعله في " الحقيقة والمنهج " وفي بعض المقالات المتفرقة من كتاباته هو ربط الفن بالحقيقة من جهة وجعل الاستطيقا كإقليم معرفي من قارة الهيرمينوطيقا من جهة أخرى.

أول شيء بادر به غادامير في ربط الفن بالحقيقة هو نقد الوعي الاستطيقي فيما يكن عنونته بـ " نقد العقل الجمالي "، هذا الوعي الاستطيقي أو هذا العقل الذي يرتبط منذ كانط بالطريقة المتعالية (الترنسندنتالية) في تشكيل الحكم الجمالي، أي اقحام الذاتية في تشكيل أو تقدير أو تقييم المنتجات الفنية عبر مجموعة من الإجراءات كالعبقرية (génie) أو الذوق (goût) أو الغريزة (instinct)، ... إلخ. بالإضافة إلى هذه الإجراءات في تحديد طبيعة الوعي الجمالي، أضاف شيلر التربية الجمالية كطريقة في تبيان أن الاستطيقا لا تختزل في العبقرية والذوق ولكن أيضا في الوعي الأخلاقي كما يوحيه مصطلح " البيلدونغ " (Bildung) الذي درسناه سابقا. الاستطيقا هي موقف الانسان من الوجود ومن الطريقة التي يتصرف بها في هذا الوجود وليست مجرد تسلية في تذوق الأشياء الجميلة[1].

يبدو أن غادامير وفي مجاوزة الأبعاد السيكولوجية للذاتية في فلسفة كانط، استفاد عند شيلر بهذا السلوك التكويني لدى الانسان لكن أكثر من مجرد نفسانيات أو أخلاقيات، يرجع غادامير التجربة الجمالية إلى أنطولوجيا، حتى أن تلميذه والمتخصص في أعماله جون غروندان، اختصر الاستطيقا عند غادامير في عبارة مقتضبة: أنطولوجيا الأثر الفني[2]، وسنرى لماذا يشدد على الأثر الفني وليس على البعد الجمالي، كان الهم الرئيسي لديه هو: كيف نتجاوز المنهج (بالمعنى العلمي الدقيق) الذي عممه كانط تقريبا على كل المعارف البشرية في العقل النظري وفي العقل العملي وفي ملكة الحكم؟ كيف نعيد للعلوم الإنسانية المتنفس الحقيقي خارج أسوار المنهج الذي تحول إلى عائق أكثر من إلى كاشف عن حقيقة ما؟

---

1 – محمد شوقي الزين، الفن والحقيقة أو نقد العقل الجمالي، محاضرة مطبوعة، جامعة تلمسان، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، شعبة الفلسفة، نوفمبر 2014.

2 - Jean Grondin, introduction à Hans-Georg Gadamer, Paris, édition du Cerf, 1999, P60.

كانت هذه الأسئلة المؤرقة التي جابهها غادامير في سبيل الكفة للحقيقة على حساب المنهج أو على الأقل إعادة ربط العلوم الإنسانية بحقيقتها الخاصة، سليلة القيم الانسية (Humanisme)، قبل أن يأتي المنهج ويضع تحت سلطته كل المعارف البشرية ويعزل المعارف المتمردة إلى مجرد خرافات أو جماليات بلا ذوق. يبرز هذا الأمر المقاومة الشديدة التي تحلى بها غادامير في سبيل انقاذ العلوم الإنسانية من فخ المنهج بالمعنى التقني للكلمة، هذا المنهج القادم من غياهب الأزمنة الحديثة، أي منذ ديكارت وهيوم وحتى كانط نفسه لمعرفة أين يكمن غضب المشكلة، وكيف يقلب غادامير رأسا على عقب بعض المقولات الكانطية، نراه في " الحقيقة والمنهج " يحلل نوعين من الجمال عند كانط: الجمال الحر أو الجمال في ذاته إن صح التعبير وهو الجمال الذي يتذوقه الانسان في شكل تأمل لا يهدف من ورائه أي شيء أي جمال بلا غائبة (finalité)، والجمال المنتسب إليه أو الجمال لغيره إن صح القول وهو الجمال الذي ينطوي على بعض الأفكار الأخلاقية أو البطولية وينضوي تحت الانسان، كمقبرة العظماء مثلا التي يتم زخرفتها وتنميقها لكن لغرض آخر وهو استخلاص العبرة من نضال الأبطال أو معرفة حقبة تاريخية، ينطوي الجمال هنا على معرفة ضمنية.

لم يعر كانط اهتماما بالغا بين النوعين من الجمال لأنه وضع الفرق على سبيل الإضافة الثانوية، لكن في نظر غادامير كان هذا التمييز حاسما، لأن كانط سينتصر في نهاية المطاف للجمال الحر أو الجمال في ذاته الذي هو أساس الاستطيقا عموما، أما الجمال لغيره فلا يعتد به لأنه يمتزج بقيم أخلاقية أو معرفية أو سياسية لا مكان لها في الاستطيقا، هذا لا يعني أن كانط يضع فاصلا جذريا بين الأخلاق والاستطيقا، بينما القيمة الجامعة بينهما هي الحرية لكن ينزل كل حقل منزلته الخاصة به بإيعاز المنهج المهيمن آنذاك، يعتبر غادامير أن كانط فوت على نفسه الفرصة بهذا الفصل الراديكالي، لأن الفن لا يرجع إلى الأشياء الجميلة التي ينبغي إبداء الحكم بشأنها (جمال أو قبح)، ولكن يحمل بعض السمات الأخلاقية في عملية تكون الانسان (أي البيلدونغ) والسمات الأنطولوجية في الارتباط بالكينونة واكتشاف الحقيقة.

يقول في تجلي الجميل قصد تبرر الطابع التكويني لدى الانسان:

" ينبغي على كل فرد أن ينمي احساسه بالجميل على ذلك النحو الذي يصبح معه قادرا على أن يميز بين ما يكون جميلا بدرجة أكبر أو بدرجة أقل، وهذا الأمر لن يبلغه المرء عن طريق تقديم أسباب وجيهة أو براهين حاسمة تبرر ذوقه الخاص، فالمجال النقد الفني الذي يحاول أن ينمي الذوق يتأرجح بين البرهان العلمي والاحساس بالكيف الذي يقرر الحكم دون أن يصبح علميا خالصا "[1].

يبدو حاليا أن الإحساس بالجميل ليس مسألة تشكيل نقد جمالي ينطبع بالمنهج (منهج النقد إذن)، وليس الوصول إلى إجماع حول موضوع الجمال، بأن يكون الإحساس بالجميل عينه من فرد إلى آخر، يتعدى الأمر نحو طريقة بناء الفرد لإحساسه الخاص والفائدة المرجوة من ذلك، وهي الفائدة التكوينية للذات.

إن المنطلق الحاسم لدى غادامير هو عدم الوعي الجمالي لبلوغ حقيقة الفن[2] كما ذهب جون غروندان في شرحه لهذا المنطلق الأنطولوجي، وهذا ينبئ بلا لبس عدم اختزال الفن إلى الجمال، ويبدو هنا غادامير في وجهه الهيغلي بالإعلاء من شأن الفن أكثر منه في وجهه الكانطي الذي أعلى من شأن الجمال الطبيعي، لماذا هدم الوعي الجمالي؟ لأنه يحجب حقيقة العمل الفني، ولأنه يختزل الفن في منتجات جمالية تخلو من قيم معرفية أو تكوينية/تربوية، لا شك أن استقلالية الفن بمنتجات أو تقديرها والتأمل فيها في المعارض والمتاحف أعطى لهذه المنتجات قيمة مادية في جهة بالمتاجرة باللوحات والأثار الفنية عموما، وقيمة اجتماعية بدمج الفنان في الجمهور، فلا تخلو مدينة كبيرة أو صغيرة من هياكل ومؤسسات مخصصة للفن.

لكن ليس هذا هو الفن بالضبط من منظور غادامير، أي ليس هو منتجات للاستهلاك أو ذاتية تعبر عن مواهبها، إنه قبل كل شيء مشاركة في صوغ الحقيقة التي يشارك فيها أيضا المتلقي، متلقي العمل الفني وهي حقيقة أنطولوجية تعبر عن رسوخ العمل الفني في الوجود، وأن له شيئا يقوله للمتلقي وليست الحقيقة بالمعنى التقني والعلمي المتداول في تطابق الشيء والواقعة الوصول إلى كائن العمل الفني (بالمعنى الأنطولوجي) يقتضي إذن

---

1 – غادامير، تحليل الجميل، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 91.

2 - Grondin, Op, Cit, P 41.

مجاوزة البعد المنهجي والعلموي للحقيقة، وإزاحة التجربة الجمالية عن القواعد المنهجية التي سجنها فيها كانط، إذا كان غادامير يسعى إلى هدم الوعي الجمالي فمن أجل أية أغراض يعيد الاعتبار للأثر الفني وبأية دوافع؟ هناك البيلدونغ كما رأينا سابقا، أي أن الهدف من الأثر الفني ليس هو التسلية وإشباع ذوق المتلقي ولكن من أجل تكوين هذا المتلقي من أجل تغيير رؤيته للأشياء.

للأثر الفني قيمة تكوينية مفادها أن متلقي الفن لا يكتفي بالعيش لحظة الأثر الفني، بالاستلاب في عالمه، بالقرار من الواقع خلال هذه اللحظة من السرحان، ولكن يخرج من لقائه بالأثر الفني بقيمة معرفية أو أخلاقية، برؤية نوعية، بمحفز عن التغيير بالوعي بالتناهي البشري (Finitude)، بحكم أن الفرد لا يستنفد كليات وجزيئات الوجود ولا يحيط بها علما ودراية، تنمو معارفه وتتعزز عندما يتيقن بحدوده النظرية والفعلية. وأن تنمية هذه المعارف تأتي في خضم علاقة مشتركة يتيحها الحس المشترك (sens commun) أي أن يشترك الفرد في صوغ أحكامه وأذواقه قبالة غيره من الأفراد، لأنه يصحح أحكامه وأذواقه ويقوم معارفه بوجوده أمامهم.

هذا الوجود مع أو التواجد (Mitsein) من شأنه أن يمنح للحكم (jugement) بعدا أخلاقيا في طريقة التشكيل أو التكوين، وليس فقط بعدا جماليا المغلف ببطانة ذاتية تقصى من المعارف الدقيقة. نرى بوضوح حرص غادامير في الحاق الاتيقا (éthique) بالاستطيقا (esthétique) لأنهما لا تنفكان عن بعضهما، ولأن هيمنة المنهج بالمعنى الوضعي للكلمة هو الذي جعل الجماليات مجرد أذواق ذاتية وأحكام تقريبية يكتنفها الغموض والالتباس ولا تدرك الحقيقة، ولأن وضعنة (objectivation) العلوم الإنسانية جعلت من الفن مجرد تعبيرات (expression) عن مواهب تخضع إلى عائقين رئيسيين:

1/ العائق الجمالي الذي يرى في الفن منتجات للتسلية قابلة للاستهلاك.

2/ العائق التاريخاني الذي يرى في التعبيرات الفنية نتيجة بيئة وبيوغرافيا معينة.

يختزل هذان العائقان الفن في التسلية لملأ الفراغ وفي نخبوية بدراسة بيئة وحياة كبار الفنانين كما أنها يختزلان الفن في تعبير عن موهبة أو خلق أثر ملموس للإتحاف وللدخول في المتحف هذه الصورة المبتذلة للفن هي التي عمل غادامير على مقاومتها لأنها لا تعدل في حقيقة الفن ولأجل شيء وجد والدور الأنطولوجي والتكويني الذي يؤديه

في حياة البشر، أي الفن الباحث عن حقيقته الخاصة من وحي كشفه عن كينونة للوعي البشري[1]. أين وكيف يدرك الفن حقيقته؟ بأي معنى يكشف عن الكينونة؟ ماهي الوسيلة في هذا الكشف؟ للإفلات إذن من الوعي الجمالي ومن البعد التاريخاني للأثر الفني، يقترح غادامير مفهوم اللعبة (jeu, game, spiel) كنموذج هيرمينوطيقي في الاضطلاع بحقيقة الفن، ما معنى أن نلعب؟ وكيف تقحمنا اللعبة في البعد الأنطولوجي؟

خلافا لما هو متداول وشائع، ليست اللعبة للتسلية (سوى من باب الترويح عن النفس)، وليست شيئا مبتذلا أو لملأ الفراغ أو لقتل الوقت كما يقال. اللعبة مفهوم جاد وتحمل معها جديتها وفرادتها. لهذا جعلها غادامير نموذج الفن بعدما لم تقنعه الأبعاد الجمالية والتاريخانية، يستحضر مثلا في تجلي الجميل القيمة الأنتروبولوجية للعبة عندما يقول:

" إن مفهوم اللعب له أهمية خاصة في هذا المقام، وأول شيء ينبغي أن نوضحه لأنفسنا هو أن اللعب وظيفة أولية جدا للحياة الإنسانية، لدرجة أن الحضارة تكون أمرا غير متصور تماما بدون هذا العنصر، ولطالما أكد مفكرون من أمثال هوزنجا Huzinga *وغارديني* Guardini *علاوة على آخرين على أن عنصر اللعب يكون متضمنا في الممارسات الطقسية والدينية للإنسان "*[2].

لكن في " الحقيقة والمنهج " يوسع مفهوم اللعبة نحو البعد الأنطولوجي، حيث يقول:

" إن المنطلق الذي اخترناه هو مفهوم لعب دورا كبيرا في الاستطيقا: إنه مفهوم اللعب أو اللعبة، لكن ينبغي أن نفرغ مفهوم من الدلالة الذاتية اللصيقة به منذ كانط وشيلر والتي هيمنت على الاستطيقا والأنتروبولوجية في العصر الحديث، عندما نتكلم على اللعبة في تجربة الفن، لا نعني بها التصرف ولا الحالة الذهنية لدى المبدع او الهاوي، ولا حتى حرية الذاتية التي تمارس في اللعبة، ولكن نمط وجود الأثر الفني ذاته[3] *مما تتركه اللعبة من أثر نفسي وتربوي "*.

لا شك أن غادامير أحدث إزاحة كبرى في نمط إدراك حقيقة الفن عبر نموذج اللعبة، لا يكتفي بالبعد الأنتروبولوجي في كونها خاصية الانسان الجوهرية عبر الطقوس والحفلات،

---

1 - Hans-Georg Gadamer, vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophie, tr, P. Fruchon, J. Grondin et G, Merlio, Paris, Seuil, 1996, P 58.

2 – غادامير، تجلي الجميل، ص 98.

3 - Gadamer, vérité et méthode, op, cit, P 119.

ولا البعد الذاتوي (subjectiviste) في كونها تسلية وترويح عن النفس واستلاب الوعي في عالم اللعبة، ولكن بإيعاز هايدغري واضح، يعطي الصدارة للبعد الأنطولوجي في كون اللعبة حالة وجودية أو نمط وجود الأثر الفني نفسه.

لكن لماذا ارتأى غادامير أن يجعل من اللعب (كممارسة) أو اللعبة (كنموذج) جوهر الحقيقة في الفن؟ ما العلة في ذلك؟ العلة بسيطة هي مجاوزة البعد العلموي الذي سجنت في العلوم الإنسانية نحو البعد الأنطولوجي الذي يحررها من صلابة المنهج. تفتح اللعبة أفقا يدرك به الانسان نمط وجوده في العالم، لأنها تشركه في قضايا حاسمة ومصيرية من حياته، حتى أضحى منطوق اللعبة نفسه عبارة عن مسألة جادة عندما نقول مثلا " قواعد اللعبة الديمقراطية " في السياسة، لأن ينجر عنها مصير شعب وطريقة تنظيمه لحياته، أو " قواعد اللعبة الرياضية "، لأن ينجر عنها كفاءات أو مهارات في الأداء والفوز بالنتيجة، وبالتالي الاعتناء بالصورة صورة الفائز في اللعبة بالمقارنة مع غير المحظوظين، ...إلخ.

لكن ليس لغائية نفعية يحبذ غادامير مفهوم اللعبة: لا نلعب فقط لأنها نريد فائدة معينة في شكل مال أو كأس التتويج (حتى وإن كانت الصورة الغالبة في مفهوم اللعبة اليوم)، لكن لهدف أنطولوجي بارز يريد غادامير تبيان أهميته وأحقيته، وكأنه يقول لنا: " الكل لعبة " أو الانسان " كائن لعبوي ". كل ما يؤديه من وظائف وانجازات هي لعب مفتوحة على رهان الربح أو الخسارة، ولأنها تستغرقه في عالم يبرهن فيه على مدى اعتداده بذاته (الثقة بالنفس) وتذليله للمصاعب (مفهوم التجربة: Erfahrung) الذي ينطوي على مفهوم الخطر أو المجازفة Gefahr، ومجابهته للوضعيات والمستويات، بمعنى ممارسته لوجوده كإنسان في العالم، بالمعنى الهايدغري العميق: الدازاين Dasein.

إن الشيء الذي يتحقق في اللعبة هو قواعد اللعبة ذاتها، هو وجود اللعبة بمعزل عن ذاتية اللاعب وإرادته في اللعب يكتب في هذا الصدد:

" ثمة نقطة يتبين من خلالها تعريف اللعبة كسيرورة وسطية، لقد رأينا كائن اللعبة لا يكمن في وعي أو تصرف اللاعب، ولكن على العكس يستدرج هذا اللاعب في مجاله ويستغرقه بنفحة، يختبر اللاعب اللعبة كحقيقة تتجاوزه "[1].

---

1 - Ibid, P 127.

يمكن القول أن اللاعب يلقب به فهو الكائن الملعوب به، وهي فكرة محورية في هيرمينوطيقا غادامير، أي أن نفكر في سؤال الفن من وجهة أنطولوجية لا نفسانية أو ذاتوية، وأن نرى في اللعبة انبساط الحقيقة (déploiement) أي تمددها واستغراقها لكلية الكائن. التجربة الفنية هي حضور الحقيقة أو انكشافها، الحضور (darstellung) بالمعنى المزدوج في الوجود أمام أو الوجود مع، وفي التمثل أو الاستحضار (représentation)، معنى ذلك أن الفن يحضر أمام الوعي في شكل استحضار مثلا استحضار العبقريات الفنية أو المنتجات الفنية في إعادة تحيين أو أقلمة، ويتواجد مع الفرد أو بمعيته في شكل أثار تحتفظ أو ألغاز تفك أو أشعار تتلى أو لوحات يتأمل فيها.

عندما يتم تحيين هذه الأثار الفنية، فليس فقط في منتجات يعاد ابتكارها، ولكن يتم الكشف عن تواجدها أمام الوعي المعاصر، وكيف أنها تدفع الفرد نحو تغيير رؤيته للأشياء وتساهم في تغيير معيشه وتغيير نمط إدراكه واحساسه، بمعنى أنها تؤدي وظيفة أنطولوجية بارزة، تفتح الوعي أمام عالم جديد، أمام أفق متجدد وهذه الوظيفة الأنطولوجية هي أعز ما كان يتمناه غادامير بشأن العلوم الإنسانية عموما، أي قدرتها على كشف حقيقتها بالذات دون أن يأتي دخيل عليها، في شكل منهج وضعي أو مصطنع، ينسج لها مفهومه الوضعي للحقيقة، معنى ذلك أن غادامير يعيد للفن طابعه البراكسي (Praxis) حيث قيمته الأنطولوجية في ذاته، بمعزل عن طابعه البويسي (Poiésis) حيث القيمة هي صنائعية واستعمالية، أي غاية أخرى في الخارج منه، يقول في هذا الصدد:

" *إذن فاللعب – من حيث حركة ذاتية لا تسعى إلى تحقيق أي غاية أو غرض خاص، يبدو شبيها إلى حد كبير الحركة من حيث هي حركة، أي أنه يكشف عن ظاهرة فائض النشاط، أي ظاهرة تمثيل ذاتي حي وكل هذا ينشأ عن الطابع الاحساسي من فائض النشاط الذي يحاول جاهدا أن يعبر عن ذاته في الوجود الحي* "[1].

على غرار اللعبة التي لها غايتها في ذاتها (براكسيس)، الأثر الفني له أيضا قيمته في ذاته ولا يحقق غاية أخرى نفعية أو صنائعية، لا شك أن هناك قيمة معرفية في الأثر

---

1 – غادامير، تجلي الجميل، ص 99.

الفني، لأن التردد على المتاحف مثلا ليس الغرض منه التأمل المنفعل للوحات والأثار، ولكن أيضا إرادة في المعرفة، معرفة الماضي العريق لعبقرية الأمم.

إن ما أسماه غادامير بالحوار بين المشاهد والعمل الفني يشير إلى علاقة تبادلية بين المؤول والنص أو العمل الفني وهي علاقة أنا بآخر وكل حوار يقتضي توجيه انتباهنا وجسدنا في اتجاه الشخص أو العمل الفني، فالحوار الجسدي تنجلي فيه العلاقة من خلال الحركات، نبرة الصوت، تعبيرات الوجه وهي كلها تساهم بفعالية في إنجاح الحوار، بينما يفتقر الحوار بالعمل الفني إلى مثل هذه الفاعلية إذ يتجه نحو الفهم والتفسير بطريقة الأنا– آخر أو العكس – أنا، ولكن الدور الأكبر الذي تلعبه لإنجاح الحوار هو بدء بالأنا الذي يمتلك زمام المبادرة ويتيح إمكانية التحدث معه كموضوع تأخذ على عاتقه الكشف عن الحقيقة فالعمل الفني في تجليه كلعبة لا ينفصل عن العرض لأنه جوهره وكل أنماط التعبير الفني هي بالضرورة تحرص على البعد الأنطولوجي المميز للحوار.

وتعد الفنون الأدائية والتشكيلية والمسرح النموذج الأمثل الذي يعكس التكافؤ الأنطولوجي التام لنمط وجود اللعبة (المؤول والعمل الفني)، فنجد مثلا العمل الدرامي لا يكتف بعرضه وأداءه بل يقحم المشاهد في لعبه واحتفاله، وأن يتعرف على ذاته من خلال العرض، كما لا يمكن أن ينفصل العرض عن العالم والحياة في تيماته وفي أداءه، أي يحقق ما أسماه بالتحقق فالمسرح والرقص والموسيقى فنون تتطلب في جوهرها أن تكون ممثلة أو أن تلعب، فلا وجود للعمل الفني بدون العرض أو التمثيل، ومفهوم العرض هنا يحمل معنى التأمل أي يتأمل اللوحة أو المنحوتة.

ويعتبر الأدب على غرار الفنون الأخرى من الفنون التي تقوم في جوهرها على التمثيل، فالقراءة سواء كانت صامتة أو إلقائية شفوية تكون مصحوبة بالفهم كنوع من إعادة الإنتاج والتأويل والأداء، والخاصية المميزة لعملية القراءة أنها عرض وتمثيل لمعنى النص وتصبح عملية الفهم مساوية لخبرة العمل الفني، فلا يكتمل العمل في الفنون التشكيلية إلا من خلال نظرة من يتأمله ويخاطبه[1].

---

1 – هشام معافة، التأويلية والفن عند غادامير، الدار العربية للعوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة 01، 2010، ص 222 – 223.

ونجد عند غادامير أن استعارة اللعب قد ازدهرت معه لتشمل اللاعب أو المتفرج، ثم الحوار، الفهم، والحقيقة لتتعدى مجال الفن وصولا إلى التاريخ ثم الحياة، فنحن نكتشف أشكال اللعب في أكثر أنواع النشاط الإنساني جدية، في الطقس الديني وفي إدارة إجراءات العدالة وفي السلوك الاجتماعي.

5- **المحور الخامس:** الفن العربي الإسلامي وجمالية اللامرئي.

ينطلق هاجس البحث في تشكيلة وخلفية العمل الفني في الحضارة العربية الإسلامية من ضرورة فهم الإطار الجمالي وعلاقته بمركزيته الروحية العربية الإسلامية، وينبثق السؤال الأساسي كالتالي: هل الممارسة الفنية والجمالية مؤسسة على تحريم مفترض وبالتالي يمكن اعتبارها نوع من الهروب، التحايل والتشويه؟

إن الكثير من الدراسات الاستشراقية على اختلاف مشاربها اتجهت، في أغلب الأحيان، هذه الوجهة معتبرة التجريد والتشكيل كذلك في الفنون العربية الإسلامية نوعا من الانسجام مع هذا الحاجز العقائدي.

إن التصدي لهذه المسألة يقتضي النظر إلى بعدين:

- أولهما: أن التحريم المفترض لم يكن قطعيا بل تأسيس على منع خاصية التجسيد وكان الغرض منه منع التشبه والتقرب من الأصنام التي كانت سائدة.
- ثانيهما: ماهية التجريد والتشكيل في الروحية العربية الإسلامية وقدرتها على التصدي للعقائد الهيلينية وعلاقتها بالطبيعة.

فيما يخص البعد الأول يجب التأكد على ان فكرة التحريم في النص فكرة غير قاطعة بالنسبة لفن التشكيل بل الأجدر والأقرب للصحة أنها كانت تخص تحريم ممارسة الطقوس بالوثنية لأن نحت التمثال ورسم الصورة قد يكون وسيلة للتعبد، وكان هذا الأمر من الناحية التاريخية مؤكد لانتشاره في شبه الجزية العربية، ثم أن نص التحريم في الإسلام لم يكن أكثر قوة مقارنة بنص التوراة الذي حرم التشكيل مباشرة وبصفة قاطعة: في سفر الخروج – الاصحاح 20 عدد 4 – ... لا تضع تمثالا لك منحوتا ولا صورة مما في السماء وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض لا تجسد لهن ولا تعبدهن لأني أنا الرب إلهك إله غيور ... فهو بالتأكيد أكثر قيدا من نص القرآن – سورة المائدة/ الآية 90، فالنصب هنا يحمل دلالة الصنم وهو كل ما عبد من دونه تعالى وكانت العرب تنصب عنده وتذبح كما هو وارد في كل المعاجم العربية، أما فيما يخص الأحاديث التي وردت في هذا الصدد والتي أخضعها الفقهاء لتفسيرات مختلفة وتعني خاصة حديث عائشة وأبي هريرة وعبد الله ابن مسعود رضي الله عنهم وهي أحاديث تتفق

كلها على مسألة تحريم تجسيد الروح عن طريق تجسيد الكائنات الحية[1] يجب أن نؤكد بصددها ما يلي: إن الأصل الواضح والمشترك بينها جميعا هو تجسيد الكائن الحي بأي شكل من الأشكال وهو ما ينسجم حقا مع الروحية الإسلامية، ثم أنها كانت موجهة منذ البداية إلى محاربة الأشكال الوثنية القائمة على تجسيد الرمز لعبادته ولم يكن هذا التحريم يعني مباشرة الظاهرة الجمالية في حد ذاتها ولعل بعض من أسلم من اليهود كعبد الله ابن سلام أستاذ أبي هريرة توفي سنة 678م، وأبي إسحاق كعب الأحبار توفي سنة 652م، كان لهما دور في هذا التوجه إلى التحريم كما يرى المستشرق البلجيكي هنري لانسك 1862 – 1937 يجعلنا هذا الطرح أمام سؤال جوهري وجدير بالإهتمام: هل كان المنع يمس التشكيل أو التصوير بشكل عام أم انه اتجه إلى ابعاد المسلم عن مبدأ التجسيد؟ وما هو واضح من هذا السؤال أنه يجب التمييز ابستمولوجيا بين التشكيل كمبدأ عام لفن الرسم والنحت ومفهوم التجسيد، ذلك أن الفن الهيليني وامتداداته الكلاسيكية الغربية لم تفهد أدنى تمييز بينهما حيث كان كل تصوير أو تشكيل هو في حد ذاته تعبيرا من تجسيد الطبيعة.

ولعل المستشرق *A/papadopoula* في مؤلفه حول الفن الإسلامي من القليلين الذين أدركوا هذه القاعدة الجوهرية في ابتعاد الفن الإسلامي عن مبدأ التجسيد كما كان سائدا في الثقافة الهيلينية عندما صرح بأن ما جعل التحريم يحدد بهذا الشكل الذي ورد ... هو مقاومة تأثير الثقافة الهيلينية على العقيدة الإسلامية، وقد تم التحريم عن طريق كبار المحدثين الذين كانوا يشعرون بالحاجة الماسة إلى الصفاء والتجريد مما دفعهم إلى تأويل أعمال وحركات الرسول (ص) بهذا المعنى ...[2]

إن كل نظرة تأويلية لمنتجات الفن العربي الإسلامي لا تأخذ هذه القاعدة الجوهرية في تأويلها إنما تنتهي إلى تأويلات إيديولوجية جاهزة تتناول هذه المنتجات من خارج مجالها الابستيمولوجي وكمثال لحصر هذه الأحكام وغيرها نذكر:

- موقف *Herzfeld* في مناقشته لفن الزخرفة عن العرب المسلمين حيث يذهب إلى أن المبدأ السائد في هذا الفن هو التزيين والزخرفة (أي مجرد إضافات) ولا علاقة

---

1 - A. Papadopoula, Islam et l'art musulman, Paris.

2 – إسماعيل فاروق، التوحيد والفن، تر. د.محمد حمرون، ص 161.

له بفن التشكيل والتصوير، وهو بذلك في رأيه، " مناقض للطبيعة معتبرا هذا اللاتلائم مع الطبيعة كافيا لاتهامه بالنقص والتشويه "، إن التزيين بالنبات هو مجرد إضافات عرضية كما يبديه فن الزخرفة ولا يحمل أي قيمة جمالية[1].

- نفس الالهام يطالعنا به و.ت.أرنولد في كتابه " مذكرة في الفنون الزخرفية المحمدية (*A. Hand book of Muhamadien décorative*) حيث يعتبر الفن الإسلامي فن زخرفي لا مضمون، ويذهب إلى التأكيد على أن الممارسة الفنية عند الفنان المسلم رد فعل لعقدة نفسية[2] وعلى كل فهذا الفن ينقصه التشكيل أو التصوير وهو إذن بلا قيمة رفيعة.
- كما ينتهي " ريتشارد انتجهاوس " إلى القول أن الخوف من اليوم الآخر أوجد التضاد بين الإسلام والحياة المترفة وبالتالي بين الإسلام والفن، كما حط التحريم المطلق للتشخيص من شأن هذا الفن، إن الإجابة على مثل هذه التأويلات وغيرها يفترض طرح سؤال جوهري: لماذا لم يكن الأمر على ذلك النحو تجاه سائر فنون التجريد في أمريكا وأوروبا؟ كيف يمكننا اعتبار الفن التكعيبي أو فن التجريد عند كاندنسكي *Kandansky* فنا تشكيليا وتصويريا وننزع ذلك عن المنمنمات والأرابسك العربية الإسلامية؟

إن هذه التأويلات إن لم تكن نابعة من إطار إيديولوجي فهي في أحسن الأحوال تقوم على أساس المقارنة بين القاعدة الكلاسيكية للفن الغربي المتمثلة في " مبدأ المحاكاة " (تجسيد الطبيعة – المرئي) والممارسة الفنية في الفن العربي الإسلامي المتجهة إلى مبدأ مغاير هو مبدأ اللاتجسيد إن هذه المقارنة غير ممكنة من الناحية الابستيمولوجية لأنها تتم بين مجالين مختلفين، بين تصورين للعالم وللطبيعة ينطلقان من مبادئ ومسلمات مختلفة، وغير ممكنة من الناحية التاريخية لأن المحاكاة تجسيد الطبيعة لم تعد الأساس الوحيد للتصوير والتشكيل وتاريخ الفن الغربي ذاته يدل على ذلك[3].

---

1 – نفس المرجع، ص 164.

2 – المدارس المعاصرة قائمة كلها على نقد المحاكاة.

3 – الغزالي أبو حامد، الاحياء، ج 4، ص 303 – 304.

إن التجريد في الفن الإسلامي هو رؤية روحية للأشياء يعني رؤيتها في تشكلها النوعي وليس شكلها الكمي، ولم يكن قيام هذا النوع من التجريد من لا شيء، لذلك استفاد من أساليب التجريد الصينية والهندية والفارسية السابقة، كما تفاعل مع العنصر الأفلاطوني الكامن في الفن البيزنطي بما يمثله من الحكمة التأملية التي تتفق في جانب منها مع الروحية الإسلامية التي تؤكد الوحدانية الإلهية في مظهر الأبدي والتجلي.

إن الله آمن به المسلمون غير قابل للشبه لذلك يمثل التعبير الجمالي للتفكير الروحي الإسلامي في رموز غير تشبيهية في الآثار اللامرئية للمطلق الواحد (*Les traces de l'invisible*) ومرد ذلك أن اهتمام العقل المتعالي يكون منصبا على ما تشير إليه أشياء العالم والطبيعة من رموز على عظمة الخالق (الواحد – المطلق) إنها جمالية تخترق المرئيات بحثا في إشارتها إلى الآثار اللامرئية المتنوعة للواحد المطلق الجمالي.

إن الممارسة الفنية بهذه الكيفية تضحى فضاء للامرئي مقارنة بالفن النهضوي والهيليني الكلاسيكي القائم على مبدأ محاكاة المرئيات وتجسيدها، ولاشك أن التعامل مع هذا اللامرئي يفترض تشكيلا جديدا إذا ما أخذنا في الاعتبار أن كل وضع نظري جديد ملزم بهاجس البحث عن التقنية التي تلائمه.

ألم تكن هذه التقنية معبر عنها في المنمنمات والأرابسك بمختلف تشكيلاته؟

إن هذا النوع من التجريد يعبر عن إبداع الخالق من خلال تكرار عناصره وتناسقها وقوتها وتفردها ولا نهائيتها، والذي يلقى في نفس المشاهد إحساسا بديهيا بسمو الذات وعظمتها ويتطلب منه إذن، في ذات اللحظة، تخطي النظر إلى المرئيات في اتجاه آثارها اللامرئية.

إن التفرد والتناسق واللانهائية هي عناصر أساسية في من يرتبط باللامرئي ويقطع الصلة مع محاكاة الطبيعة، فالمقاييس الجمالية في مثل هذا الفن لا تصبح مقياسا خارجة عنه بل داخلية ترتبط بمرجعية ذاتية في مقابل المرجعية الطبيعية كما كان الأمر في الفن الهيليني الغربي، ولعل ذلك ما عبر عنه الغزالي بقوله: (... من رأى حسن نقش النقاش وبناء البناء انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجميلة الباطنة التي يرجع حاصلها عند البحث إلى العلم والقدرة ...).

يمكننا هذا اللامرئي وخصائصه من فهم وتأول العمل التشكيلي في المنمنمات التي اتجهت إلى تصوير النوع الإنساني والحيواني بطريقة لا تلتزم بمقاييس المنظور الغربي (*Perspective*)، ومع ذلك كان هناك حرص كبير على رسم الانسان، ومرد ذلك إلى أن الروحية الإسلامية في صوفيتها تنطلق من كون أن العالم لا معنى له بدون الكائن الإنساني، لكن الانسان الذي يعطي هذا المعنى ليس انسان الجسد وإنما انسان الأسلوب والفكرة كما نجده حقا في تلك المنمنمات المختلفة والتي كانت في أغلبها رسومات على مخطوطات نذكر منها:

- مخطوط لكتاب " مقامات الحريري رسم صوره يحي بن محمود الواسطي ".
- مخطوط مصور لكتاب " كليلة ودمنة ".
- مخطوط لبعض أجزاء كتاب الأغاني لـ الأصبهاني.
- مخطوط كتاب " في معرفة الحيل الهندسية ".
- مخطوط كتاب في " البيطرة ".

إن كل الصور المزينة لهذه المخطوطات الأدبية والعلمية تمثل بحق أبدع ما حققه الفنانون العرب المسلمون في مجال التشكيل، ويمكن ملاحظة أن هذه الاتجاه في التصوير ينسجم مع تلك المميزات التي سبق ذكرها ونعني اللاتجسيد واختفاء العناصر الشخصية وذلك بجهد تقني تجاوز بكثير ما ورثه العرب المسلمون عن المنمنمات الفارسية الأولى ويمكن إبراز هذا المجهود: (من خلال رسومات الواسطي على صفحات كتاب مقامات الحريري).

الشكل الهندسي الذي يجعل الأزهار والأشجار تأخذ هيئة متكررة في الغالب تتسم اللاطبيعة.

- حذف كل الإشارات الشخصية عند تصوير الانسان وذلك بحذف البعد الثالث وهذا ما ينسجم مع إرادة تشكيل انسان مجرد وليس انسان معين ذاته، وعلى سبيل المقارنة فقط نقول أن الأشخاص في المنمنمات الشرقية (الفارسية) كانت تبدو مشوهة، كفصل الرأس عن الجسد او اللجوء إلى الرموز الخرافية أما عند الواسطي فهي تبدو على شيء من الكمال في التناسق تنسجم في الشخوص مع الحركة الكلية وتنسجم فيه الأعضاء الجسمية مع الهيئات التي تسيطر على موضوع

الرسم، كل هذا دون اللجوء إلى التجسيد، من دون المحاكاة للمرئيات، فلم يكن أمام الفنان المسلم سوى قدرته الخيالية وجسارة إبداعه، وهكذا وصلتنا من بلاد الشام والمغرب العربي والأندلس على حد السواء منمنمات تمثل فنا جديدا باهرا له مقوماته الذاتية وقوانينه وفضاءه اللوني تجاوز بها المنظور وقدم البشر والحيوانات كمفاهيم ومعان كلية.

قائمـة المراجــع:

1- ابن منظور، لساب العرب، دار المعارف، الجزء الأول، ص 685.

2- محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، مادة جمل، دار المصرية للتأليف والترجمة، الجزء الرابع عشر، ص 98.

3- فريديريك كوبلسون، تاريخ الفلسفة، تر. إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط 1 – 2002، القاهرة، ص 481.

4- أرسطو، فن الشعر، تر.عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1–1993.

5- حميد حمادي، استطيقا الحكم استطيقا الإبداع، مقال في مجلة أيس العدد 01 جوان 2005، ص 63 – 64 – 65.

6- حميد حمادي، التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي عن فريديريك نتشه، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 02 محمد بن أحمد، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، ص43.

7- غادامير، تجلي الجميل، تحرير روبرت برناسكوني، تر.سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 91.

8- هشام معافة، التأويلية والفن عند هاينز جورج غادامير، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط 1، 2010، بيروت، ص 19 – 20.

9- دايفيد جاسبر، مقدمة في الهيرمينوطويقا، تر.وجيه قانصو، الدر العربية للعلوم، بيروت، ط 1، 2007، ص 21.

10- بوزيد بومدين، الفهم والتأويل في الفكر العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة وهران 02 محمد بن أحمد، سنة 2005، ص156.

11- محمد شوقي الزين، الفن والحقيقة أو نقد العقل الجمالي، محاضرة مطبوعة، جامعة تلمسان، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، شعبة الفلسفة، 2014.

12- إسماعيل فاروق، التوحيد والفن، تر. محمد حمرون، ص 161.

13- المدارس المعاصرة قائمة كلها على نقد المحاكاة.

14- الغزالي أبو حامد، الإحياء، جزء 4، ص 303 – 304.

15- Renée Bouveresse, l'expérience esthétique, Armand colin, Paris 1998, T.r. P 05 – 06.

* - Jean-Marie Schaffer, né en 1952, philosophie, esthéticien, psychologue, perceptions sensorielles, mouvements émotions, psychologie évolutions, sciences cognitives.

16- Jean-Marie schaffer, l'expérience esthétique, éditions Gallimard 2015, Paris, chapitre I la relation esthétique comme expérience T.r.P 28 jusqu'à 40.

17- Carole Talon Hugon, l'esthétique, presses universitaires de France 2004, T.r. P 103 jusqu'à 120.

18- Platon, le banquet, trad Louis Guillemite, Garnier, Flamarion, Paris 1994, trad, P 210 - 211.

19- Platon, le banquet, discours de Diotime, trad Anissa Cartel Bouchonchir, Gallimard, collection Folio, essai, Paris 1997, P 10.

20- LUC, Ferry, Homo esthéticus, éditions Grasset et Fasquelle, Paris, T.r. P 19.

21- Karl Jaspers, les grandes philosophies : kant, édition AGORA, Paris, Mai 2009, T.r, P 138.

22- LUC, Ferry, homo esthéticus, éditions Grasset et Fasquelle, Paris, T.r. P 21.

23- Leon Tolstoï, qu'est-ce que l'art, symphonie classique, édition la symphonie, Beirut – Liban, Juin 2011, T.r, P 37.

24- Gadamer, la philosophie herméneutique traduit par jean grondin, PUF, Paris 1996, Tr. P 11.

25- Gadamer, vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophie, Tr. P 98.

26- A. Papadopoula, l'islam et l'art musulman, Paris.