I

الجمالية الكلاسيكية
تذكير ببعض المفاهيم الأساسية

1- لماذا لم تظهر الجمالية كمادة فلسفية متخصصة إلا ابتداء من القرن 18م؟

إذا رجعنا إلى تاريخ الفكر الغربي القديم، سنجد، بالتأكيد، أن الفلاسفة قد عبَروا عن اهتمامهم بالأفكار المتعلقة بالجميل والانسجام والكمال، أو بصورة مباشرة بفن عصرهم. فأفلاطون مثلا طوَر بشكل مواز لمفهومه المتعلق بالمثل الخالدة والثابتة (الحق، الخير، الجميل) تفكيرا أكثر عينية حول وظيفة الفن في المدينة الأثينية، كما أنه، قد حدَّد بطريقة صارمة جدا الفنون، كالموسيقى، الرسم، الشعر والمسرح، التي يجب أن تلعب دورا تربويا قصد تأهيل أولئك الذين سيكونون حراس الجمهورية. البويتقية (poïétiques) المتعلقة بالإبداع أما بالنسبة لأرسطو وإن كان قد وضع النشاطات البويتيقية بالإبداع ضمن النشاطات التأملية والعملية، فإنه قد خصص كتابه **فن الشعر** للملحمة والمأساة، كما أنه -وعلى العكس من أفلاطون - قد سوَّغ أهمية المحاكاة الفنية للطبيعة. لقد عكفت الفلسفة منذ بدايتها على الأفكار والنظريات ذات الطابع الجمالي، وهذا ما يسمح لنا بالقول بأن الفن قد مثَّل دوما انشغالا أساسيا في الحقل الفلسفي، غير أنه عندما نقول بأن هذه النظريات الفلسفية ذات "طابع جمالي" فإننا، من جهة، نحيل ضمنيا إلى المعنى الحديث لمصطلح "الجمالية"، ومن جهة أخرى، نعتبره مجالا معرفيا خاصا ومستقلا، وذلك لأن للجمالية مقولاتها الخاصة.

على كل يمكننا القول هنا بأن الجمالية قد بقيت لفترة طويلة متضمنة في الحقل الفلسفي مثلما كان عليه حال العلم والمنطق

والرياضيات والفيزياء... الخ. وهذا قبل أن تستقل تدريجيا عن الفلسفة بمفهـــومها الدقيق بل عن الميتافيزقا، وباختصار شديد يمكننا القول بأن استقلالية الجمالية قد تحقق في زمن متأخر، وبالضبط في الأزمنة الحديثة. وهكـــذا ففي سنة 1750 أي في عصر الأنوار عَرَّف ألكسندر غوتليبه بومغارتن (A.G.Baumgarten) 1714-1762) وقد كان حينئذ أستاذ فلسفة في مدينة فرانكفورت على الأدودر (Francfort sur oder) الجمالية (وهي مادة فلسفية متخصصة جديدة) بقوله إن "الجمالية (Francfort-sur-l'oder) هـــي علم نمط المعرفة والعرض الحسي (أي منطق ملكة المعـــرفة الدنيا، فلسفة اللطائف وربات الفن، نظرية المعرفة الدنيا، فن جمال الفكر فن أنالوغون العقل) الاستيطقا الفقرة 533 (Esthétique).

إن كلمة "دنيا" التي ذكرها مرتين، لا ينبغي أن تؤخذ بمعنى خاطئ أو ينتقص من قيمتها وذلك لأن بومغارتن نفسه قد أولى اهتماما خاصا لهذا العلم الذي أسسه.

إن التعـــريف السابق للجمالية والمؤرخة سنة 1739 قد يساعدنا علـــى إزالـــة كل إبهام بخصوص ذلك حيث يقول "إن علم نمط المعرفة والعرض الحسي هو ما نسميه بالجمالية وإذا كان غرضها تحقيق جانب من اكتمال الفكر والقول الحسي فإننا نطلق عليها اسم الخطابة، أما إذا كان غرضها أكمل من ذلك فنسميها فن الشعر الكوني".

إن الجمالية هي قبل كل شيء نظرية الحساسية، و لم توصف بعد بكـــونها "دنـــيا". بـــيد أنه لم يكن بإمكانه في عصر "العقل المستنير" الـــتملص مـــن ذلك التمييز التقليدي الذي كان قائما بين "الأفكار الواضـــحة والمتميزة" الخاصة بمجال المنطق، ومجال آخر كان يكتنفه الغمـــوض أحـــيانا والمتمثل في الحساسية، الحدس والخيال. لقد كان تأسيس الجمالية يهدف في حقيقة الأمر إلى القضاء على تلك التراتبية

الـــتي كانـــت قائمة بين ما يسمى بالعلم الدقيق والمعرفة الناتجة عن دراسة الجمال والفن. لقد تلقى بومغارتن تكوينه في المدرسة العقلية، ولهـــذا كان كما يقول كانط "محللا بارعا"، أضف إلى ذلك أنه كان شـــاعرا، ولم يمـــر عليه يوم من حياته إلا كتب فيه شعرا كما كان يقول، وقد كان يعلم يقينا بأن الجمالية كانت في بدايتها، ولهذا امتنع العقـــل عـــن ممارسة "طغيانه"، واعتبرت الحساسية ملكة مماثلة للعقل (Analogon rationis)كما كان يرغب في ذلك بومغارتن. إن ذلك المـــيدان الواســـع الـــذي استهين به كثيرا سيكون مفتوحا للبحث الفلـــسفي، وهـــو يشمل إلى جانب الأعمال الفنية، الحدس، الخيال، الانفعالات والعواطف، بالإضافة إلى المتعة الحسية التي يحققها الإبداع الفني.

قد يكون من المفارقة أن يسمح بانعتاق الحساسية في القرن 18 م، الذي عُرف بنـــزعته العقلانية، غير أن هذا ليس من التناقض في شيء، وذلك لأن العقل الذي كان مهيمنا قد تأنسن منذ ظهور العلم الجديد اســـتجابة لإرادة ورغبـــته منذ ديكارت (Descartes) قد ألهمت ربما الإنـــسان في المعرفة. وهذه الأنسنة بومغارتن إحدى "أجمل" تعريفات الجمالية وهي أنها "فن جمال التفكير".

لقـــد بذل الفيلسوف الألماني كاسيرر (Ernest Cassirer) (1874-1945) قصارى جهده للإشادة ببومغارتن من خلال تركيزه على أصالة ووجاهة فكره الذي كان حذرا من التباس ما كان يسمى في القرن 18 بالعقلانية المستنيرة، وقد ذكر ذلك في كتابه **فلسفة الأنوار** حيث قال: "هكـــذا تتضح لنا من خلال جمالية بومغارتن (...) الفكرة نفسها التي أثـــرت في تأســـيس الأخـــلاق، الفلسفة والدين، بالإضافة إلى فلسفة القانـــون والفلسفة السياسية لعصر الأنوار، وهو العصر الذي قوي فيه

رفـــض المطلق بمعناه الميتافيزيقي، وللمعرفة التي قامت على نمط المعرفة" الإلهـــية "الـــتي تم استبدالها بنموذج إنساني محض وعمل باستمرار على تحديده بصورة أدق وتحقيقه بإحكام."

2- هل تعريف الجمالية كـ "علم الجميل" لازال صحيحا اليوم؟

إن تعـــريف الجمالية كـــ "علم للجميل" يرجع إلى بومغارتن الذي استعمل مصطلح "العلوم الجميلة" للإشارة إلى دراسة "الأفكار الجميلة" التي يمكـــن أن يستلهمها الإنسان عندما يتأمل الفنون الجميلة، ولازالت العلاقة قائمـــة بين "الجمالية" و"الجميل" متينة إلى يومنا هذا، إلى حد قد يبدو لنا أنهما مترادفان، فعندما نصف شيئا ما بأنه جميل فهذا معناه أننا نعترف بأنه يتضمن بعض الخصائص التي تجعل النظر إليه أمرا ممتعا. والعناية بالجمال أو علـــم الجـــراحة الذي يهدف إلى تخليص الوجه والجسم من بعض العيوب والـــنقائص قـــد وصف نفسه بالجمالية إلى حد قد يختلط بمعناه الفلسفي، وهـــذا لا يعـــني أنه لا يمكن أن نجد له صلة بمعناه العلمي، إذ أن تخليص الطبيعة من عيوبها كالتخفيف من أثر الشيخوخة واستخدام الوسائل التقنية المتاحة بمهارة، وهو على منوال الفنان بذل قصارى الجهد قصد خلق مظهر فـــيه إطراء لأنفسنا ولنظرة الآخرين لتحقيق المثل العليا للجمال لا الجمال المطلق، وذلك لأن المثل الأعلى نسبـــي ومتغير بحسب العصور واختلاف الـــثقافات وروح العـــصر. وعلى أية حال، فإن نسبية الجمال تحول دون اعتـــبار الجمـــيل الموضوع المتميز والمفضل للجمالية. إن هو سوى مقولة ضمن مجموعة من الأنماط والمواصفات المختلفة للموضوع الجمالي (الرائع، الأنيق، الرشيق، المأساوي أو القبيح إلخ.).

وهكذا يتضح أن تعريف الجمالية كـــ "علم للجميل" هو تعريف ذو طابـــع تاريخي، لكنه لم يعد يتطابق اليوم مع مختلف المناهج ولا مع

الموضوعات المميزة والطموحات العديدة التي تروم الجمالية تحقيقها. إن حكـــم الذوق واستجابات الحساسية الإنسانية للطبيعة وللفن تمثل أيضاً كما أوضح ذلك إيمانويل كانط صميم انشغالات الجمالية، وعلى النحو ذاتـــه نجد المعنى التاريخي والاجتماعي للأعمال الفنية إذا اعتمدنا على تعريف هيغل (Hegel) (1770-1831) للجمالية أو "فلسفة الفن". أما إذا بقـــيت الجمالية مرتبطة بالتفكير الفلسفي، وهذا بحكم نشأتها، فإنها تعني أيضاً دراسة تكوين العمل الفني، الحكم والتقدير الجماليين، أشكال الإبـــداع الفني وتلقي الأعمال الفنية والعلاقة القائمة بين الفن والمجتمع، الخ. ومـــن ثمة يمكننا أن نفهم لماذا استعانت الجمالية بتاريخ الفن وعلم الـــنفس والتحليل النفسي، علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، الليسانيات والـــسيميولوجيا...الخ. إن الجمالية تطمح اليوم مثلما كانت في الماضي تحقـــيق رغبة الناس في أيضاً وفهم الأعمال الفنية، وخاصة أمام بعض الجوانب المبتكرة وغير المنتظرة للإبداع الفني.

3- يبدو أن بعض الفنون قد شغلت في الماضي- وإلى يومنا هذا- مكانة متميزة في الخطاب الجمالي لاسيما الرسم، وهذا على حساب فن العمارة مثلا. فهل يمكن تفسير هذا الوضع الخاص؟

من الأكيد أن فن العمارة لم يلق الاهتمام الكافي من قبل الجماليين بالنظر إلى تاريخ الفنون، في هذا السياق قد تخطر ببالنا تلك المناقشات "الجمالـــية" التي كان من المفروض أن تتيح الفرصة لإنجاز البناء الخاص لأعمـــدة البارتيـــنون (parthènon) أو الـــتي سمحـــت لبرونلتـــشي (Brunelleschi) بتشييد قبة سانتا ماريا دي فيوري (Santa Maria del fiore) بمديـــنة فلورنسا. أضف إلى ذلك، تلك المناظرات الساخنة

والـــتقويمات المتعارضة التي دارت، منذ عهد قريب، حول بناية مركز جورج بومبيدو (Georges Pompidou) أو هرم اللوفر (Louvre) بمدينة بـــباريس. فكـــثير من الناس، فضلا عن ذلك، المعماريين والفلاسفة، يعتـــرفون بـــأن فن العمارة فن عظيم ومتميز عن الفنون الميكانيكية، ويكفـــي أن نذكر هنا ما قاله لوكور بوزييه le Corbusier "لقد أقيم البناء للتماسك، أما فن العمارة فلإثارة المشاعر" وما قاله أيضاً فريدريش فون شيلينيغ (Friedrich von schelling) من أن "فن العمارة هو مجاز فن البناء".

وعلـــى الرغم من نبل هذه الكتابات، فإن فن العمارة قد عنى في كثير من الأحيان من المآل الوظيفي والنفعي الذي عرفه، ومن تحويله إلى مجرد نشاط تقني في حين كان من الواجب أن يكون ذا طابع جمالي. إن هـــذه الفكرة المسبقة والمزعجة قد تفسر لنا لماذا كانت العمارة – التي اعتـــبرها هـــيغل "بدايـــة الفن" – تحتل دوما المرتبة الأدنى في منظومة الفنون، بينما كان يشغل الشعر أو الموسيقى قمة التصنيف المؤسس على مبدأ الروحانية المتنامية للنشاط الفني ومن ثمة التحرر من المادة تدريجيا.

إن هيمـــنة الرســـم في مجـــال نظرية الفن يرجع بالتأكيد إلى أن الخطـــاب المـــتعلق بفكـــرة الجميل والذوق والحكم الجمالي قد تكّون بواســـطة تلـــك الـــصلات المتميزة التي أقامها هذا الخطاب مع تاريخ الرســـم، وخـــصوصا منذ فترة النهضة وإلى غاية القرن 18 في الغرب. ولابد من الإقرار هنا بأن المناظرات الأكثر حيوية والأزمات الحادة التي عرفتها الجمالية قد تولدت في حقيقة الأمر من ذلك النقاش الذي أثاره الفـــن التـــصويري. يمكنـــنا القول، فيما يتعلق بهذه المسألة، بأن الأمر يـــرجع – كما أوضح ذلك جان لاكوست (Jean Lacoste) – إلى "أنـــه قـــد يتعذر علينا أن نجد فنا كالرسم يمكن أن يحقق متعة التقليد

والقطـــيعة، فورية الإحساس ودقة الأيقونة (iconographie) بالإضافة إلى روعـــة اللـــون، ذكاء الإيماءة، وهم الصورة، شعر الرمز والتصوير والتجريد" (1986، ص 7).

هـــذا، وقـــد يكون لهذا الامتياز الذي كان للرسم سابقا مصادر لاهوتـــية وثقافـــية، وخلافا لليهودية والإسلام اللذين يحرَمان التصوير وتمثـــيل الإله، فإن المسيحية قد أقرَّت، بل وأثارت في بعض الأحيان، الـــنقاش الجمالي الذي دار بخصوص المحاكاة، التمثل، التقليد، التشبيه، التصوير، النسخة، النموذج والرسم الخادع...الخ.

ويمكنـــنا أن نـــضيف هنا أيضاً تلك الموضوعات التي انشغل بها منظـــرو الفـــن والفنَانون أنفسهم، والتي لازالت سائدة إلى يومنا هذا ومستمرة في النقاش الدائر اليوم في الفن المعاصر.

4- لماذا يكتسي كتاب نقد ملكة الحكم لايمانويل كانط أهمية جد كبيرة في تاريخ الجمالية؟

أربعون سنة بعد نشر بومغارتن لكتابه **الاستطيقا** (Aesthetica) ظهـــر كتاب كانط المعنون: **نقد ملكة الحكم في** 1790، وقد وضع حـــدا للأسئلة التي كانت مطروحة في تلك الفترة حول طبيعة حكم الـــذوق، مـــن يحكـــم علـــى الجمـــيل؟ العقل أم المخيلة؟ الفهم أم الإحـــساس؟ وبعبارة أخرى يمكن القول بأننا أمام تعارض تصورين، الأول ذو طابـــع عقلـــي يقوم على فكرة أسبقية العقل وأولويته أثناء فعل الحكم، أما الثاني فهو ذو طابع حسي أو تجربـــي يعطي الأولوية للحساسية.

وتجـــدر الإشارة هنا أن هذه المناظرات قد تولدت من تلك التيارات المتناقضة التي ظهرت في المرحلة ما قبل الرومانسية في القرن 17م.

لقد أدرك أندرييه فيلبيان (André Félibien) (1619-1695)- وقـــد كـــان مختصا في تاريخ البنايات في عهد لويس الرابع عشر- أن التفكير وحده غير كاف لتحليل الجمال والحسن على وجه الخصوص، وذلك أنه كان يرى بأن الأعمال الروحية ينبعث منها شيء يتعذر علينا "التعبير عنه" بل ونعجز عن وصفه وإخضاعه للقواعد العقلية.

أما باتيست دو بوس (Baptiste du boss) 1670- 1742 فقد أكَد في كتابه المعنون: **تأملات نقدية حول الشعر والرسم** الذي نشر ســـنة 1719، علـــى أولوية المتعة الحسية والإحساس على العقل. أما النصف الأول من القرن 18 م فقد تميز عن غيره بالتأثير المتزايد للفلسفة التجـــريبية، خـــصوصا النـــــزعة الحسية التي كان يمثلها ادموند بورك (Edmond Burke) 1728- 1757 وهـــذا على حساب النـــزعة العقلية للبنتـــز (Leibnitz). وفي الـــوقت الـــذي كان يوقظ فيه دافيد هيوم (David Hume) كانط من "سباته الدوغماتي"، للكشف عن الدور الأساســـي للتجـــربة في عملية المعرفة، كان مفكرون آخرون يمارسون تـــأثيرهم في الفكـــر الجمـــالي، فقـــد أكـــدَ فرانسيس هوتشسون (Francis Hutcheson) 1694-1747 على الطابع الذاتي الأساسي للتجـــربة الجمالية، وعلى أهمية "الشعور الباطني" والمتعة أو الابتهاج التي تحصل للانسان عند تأمل الجمال. أما يوهان جورج سولزر Johann Georg Sulzer 1720-1779 م، وهـــو من أصل سويسري، فقد ذهب في كتابه المعنون: **النظرية العامة للفنون الجميلة** (Allgemeine théorie der schönen künste) إلى القـــول بأن الذوق يتوقف على ملكة الإدراك الحدســـي للجمال. أما موسيس ماندلسن (Moses Mendelssohn) 1729-1786فقد طور الفكرة الكانطية القائلة بأننا نستطيع الحكم على الأشياء ونتذوقها، من دون أن نرغب فيها أو نمتلكها.

إن قـــيمة كـــتاب **نقـــد ملكة الحكم** لكانط تكمن في قدرته على التـــركيب بين التصورات التي سبق ذكرها، وعلى اختزال ما هو أساسي فـــيما يتعلق بالحكم الجمالي، و لم يعد الأمر متعلقا بالوقوع في تناقض بين الفهم والحساسية. بالتأكيد إن الحكم الجمالي ذاتي على اعتبار أننا لا نـــستطيع أن نتجادل حول أذواق وألوان كل واحد منا، أما إذا كان هـــذا الحكم فرديا ومرتبطا باختبار هذا الشيء أو ذاك فسيتصف هذا الحكم بالموضوعية والضرورة أيضاً، ويمكن إثبات هذا الأمر كالتالي: عـــندما أحكـــم بأن هذه الخزامى جميلة، فمن المؤكد أنني أعبِّر عن إحـــساسي، غـــير أنني، في الوقت نفسه، افترض بأنه يمكن أن يكون ذلـــك بالنـــسبة إلى جميع الناس، فأزعم، إذا صح القول، بانخراط كوني (Adhésion universelle) لوجهة نظري الخاصة. ونشير بهذا الصدد إلى أن هذه المسألة لا تتعلق بمعرفة ما إذا كان هذا الانخراط أو ما سيكون عليه بالفعـــل، ولا في الاعتقاد بأن كلنا سيحكم فعلا على الخزامى بأنها جميلة، وإنما تتعلق بعدم امكانية نفي أي افتراض أو احتمال حدوث ذلك بالفعل.

هـــذا، وقد مثَّل **نقد ملكة الحكم** تقدما حاسما في الفكر الجمالي ضـــمن سياق تأسيسه في القرن 18م، وليس من المبالغة القول بوجود ماقـــبل وما بعد هذا الكتاب كما بيَّن عن ذلك شيلينغ عندما قال بأن "كل مذهب فني كان قبل كانط ماهو سوى جزء من كتاب **الاستطيقا** لـــبومغارتن". و لم يعـــد السؤال الكانطي متعلقا بالجميل وكيفياته، من خـــلال الرجوع إلى الفكرة أو المطلق بالمفهوم الأفلاطوني، ولكن على الذات المستقلة والقادرة على إصدار حكمها على الأشياء بكل حرية.

يمكننا القول بأن التصورات الكانطية قد أسهمت في بلوغ الوعي باستقلالية الجمالية من حيث أنها مجال معرفي خاص قد تزامن مع فكرة التحقيق التدريجي للذات المستقلة وللفكر النقدي والفضاء العمومي –

كما تبيَن ذلك في النصف الثاني من القرن 18 – هذا وقد كان الحكم الحر يعني الاعتراف للغير بالقدرة على القيام بذلك على حد سواء.

وعلى سبيل المثال كان النقد الفني قائما هو أيضاً على إصدار حكم قصد نقل جانب من التجربة الذاتية، غير أن هذا لا يكون مشروعا إلا بقدر ما يعترف فيه للغير بقدرة مماثلة على إصدار الحكم. لقد شهدت صالونات دونيس ديدرو (Denis Diderot) فيما مضى على هذه الذهنية التي كانت سائدة في تلك الفترة، عندما انتقد باسمه الخاص رسومات وزخرفات عصره، غير أن هذا لا يعني أنه كان يجهل – وهو فيلسوف مستنير – أن كتاباته قد أسهمت في تربية الجمهور. لقد كان كثير الحرص على تكوين رأي ما والإدعاء أحيانا بممارسة النقد...علما أن الناقد الفني نفسه كان مؤهلا لذلك.

لسوء الحظ، أننا قد نهمل في بعض الأحيان القسم الثاني من نص كتاب كانط المعنون **نقد الملكة الغائية**، وهذا على الرغم من أن هذا القسم هو الذي يحدد معناه الحقيقي. إن المشكلة التي عالجها كانط لا تنحصر فقط في الجميل الطبيعي والفنون الجميلةو الذوق والعبقرية والرائع...الخ، وإنما هي متعلقة أيضاً بمسألتي الغائية والحرية، بحيث لا تقوم إحداهما إلا بالأخرى، إذ لا تجدي الحرية نفعا إن لم تكن غايتها تحقيق وضع يستطيع فيه جميع الناس أن يتخذوا الوسائل التي تمكنهم من تحقيق حرياتهم ومن القدرة على ممارستها، ولهذا السبب يبقى فعل الحكم وتقييم الأعمال الفنية – أو أشياء أخرى – مؤسسا لفضاء الاستقلال الذاتي.

وفي اللحظة التي ظهرت فيها المجتمعات الحديثة كأنها قد تسببت في انحلال معايير الحكم – خصوصا في مجال الفن المعاصر – فإن الإحالات الجمالية الكانطية – التي أصبحت اليوم مألوفة – لا تقوم

فقـــط على تقليعة كتبية أو أكاديمية، وإنما تشهد على انشغال كبير في عصرنا هذا، فيما يخص حرية الذات، في عالم تقلصت فيه استقلاليتها.

5- ماذا نعني بـــ "استقلالية" الجمالية؟

تحيلـــنا استقلالية الجمالية إلى المكانة التي حققها التفكير في مجال الفـــن في القـــرن 18م بعـــدما تحرر هذا الأخير من سيطرة اللاهوت والميثافيزقا. إن تشكيل الفضاء الجمالي المستقل أمر لم يكن من الممكن تحقـــيقه لولا الاعتراف التدريجي بالفنان كذات مبدعة وحرة في محاكاة الطبـــيعة، وفي قدرتها أيضاً على الإبداع، ولكن من دون أن تنافس في ذلـــك القـــدرة الإلهـــية. إن هذه الاستقلالية كانت نتيجة تحرر المجال الجمـــالي مـــن مجالات العلم والأخلاق والسياسة، كما أن الكثير من العـــوامل الاقتصادية، الاديولوجية الاجتماعية والثقافية قد أسهمت في تحقـــيق هـــذا التطور التدريجي عبر تاريخ الفن الغربـــي، غير أنه تبقى الاســـتقلالية الجمالـــية -التي أتاحت إمكانية تأسيس مادة متخصصة جديدة مع ذلك- نسبية وغامضة إلى حد ما.

إن اســـتقلالية الجمالـــية الكلية تعني في واقع الأمر أن الموضوع الجمالي- أي الفن - يكون مستقلا بالكلية عن المجالين الديني والعلمي وعـــن العمل السياسي والاقتصادي للمجتمع أيضاً، كسوق الفن مثلا. إن فكرة الاستقلالية تحيلنا أيضاً إلى فضاء مستقل بذاته بالتأكيد ولكنه فـــضاء مـــنطو على نفسه أو مغلق ومفصول عن النشاطات الإنسانية الأخرى، وعن الحياة اليومية بصورة لا يمكن تجنبها، ويمثل هذا الانعزال في حقيقة الأمر ملاذا، وهذا بقدر ما يضمن لنا حرية الإبداع، غير أنه ينطوي على خطورة رد المجال الجمالي والفنانين والإبداع الفني إلى عالم المظهر بحيث ينكر عليهم إمكانية تأثيرهم في الواقع بصورة ملموسة.

يعتبر الاعتراف باستقلالية الجمالية مرحلة جد هامة في بروز تفكير منسجم حول الفن، غير أن الاستقلالية الكلية التي تتخيلها النزعة الجمالية ما هي سوى حنين إلى ما يُسمى "بالفن من أجل الفن" وهي بذلك تبقى واهمة، كما أنها تؤدي إلى إنكار أن يكون الفن كما يقول الفيلسوف الأمريكي نيلسون غودمان (Nelson Goodman) – "طريقة في صنع العالم".

6–هل ثمة داع لتمييز جمالية نظرية الفن عن فلسفة الفن؟

لقد أبدى هيغل امتعاضه من هذا المشكل الذي هو قبل كل شيء مشكل اصطلاحي، ففي كتابه **الجمالية** أوضح أن هذه التسمية – أي الجمالية – غير مناسبة كثيرا فيما يتعلق بالجميل والفن، لأنها تحيلنا من ناحية الاشتقاق اللغوي على ما هو حسي أو الإحساس. ولكنه وافق على استعمال هذا المصطلح انطلاقا من الدلالة التي حددها بومغارتن للجمالية، أي العلم أو المبحث الفلسفي الذي لا يدرس الجميل بصفة عامة ولكن الجميل الخاص بالفن أو ما يسميه الفرنسيون – كما أشار إلى ذلك هيغل – نظرية الفنون (la théorie des arts) أو مايسميَه الإنجليز "النقد" (The critic)، غير أن الألمان هم وحدهم من كان يستعمل كلمة الجمالية بعلم، ويخلص هيغل إلى القول على مضض "نريد أن نعتاد على استعمال كلمة جمالية لأننا أصبحنا لا نستطيع تجاهلها، كما أنها أصبحت مألوفة في لغتنا، ومن ثمة يمكن أن نحتفظ بها كما هي" (هيغل، 1997، ص 51.).

هذا، وقد استدرك هيغل ما قاله وقدم التوضيح الأساسي التالي: "ومع ذلك فإن العبارة المناسبة لعلمنا هذا (أي الجمالية) هي "فلسفة الفن" أو بعبارة أدق: "فلسفة الفن الجميل" (1997، ص 51)، وهكذا، فإن

التمييـــز بين "الجمالية" و"نظرية الفن" و"فلسفة الفن" ليس أمرا بينا ومرد ذلـــك إلى الشك الذي يحوم حول التعريفات الأصيلة، ولهذا قد نجد نوعا مـــن الالتباس أيضاً في معنى الجمالية قد ظهر منذ عهد قريب، لا سيما عند الفيلسوف بنيدتو كروتشه (Benedetto Croce) الذي عرَّف الجمالية بأنهـــا "علم الفن" والذي يرتبط عنده بالرؤية الفلسفية وبالنقد الفني وتاريخ الفـــن، حـــيث يقول: "إن الجمالية هي علم الفن، غير أن وظيفتها ليست كمـــا تعتقد بعض التصورات المدرسية هي تعريف الفن تعريفا نهائيا ونسج لحمـــة تـــصورية تغطي مجال كل هذا العلم، فما هي في واقع الأمر سوى إعـــادة تنظـــيم دائـــم ومتجدد وبكيفية صارمة للمشاكل المطروحة في مختـــلف العـــصور، والتي تتاح فيها فرصة التفكير في الفن، أضف إلى ذلـــك أنها تتطابق بإحكام مع جل الصعوبات بل وفي نقد الأخطاء التي تنفي التقدم المتواصل للفكر (1991، ص 56-57).

هذا، ويذهب كروتشه إلى حد مماثلة الجمالية بالفلسفة واعتبارهما مرادفين، حيث يقول: "بالرغم أن الجمالية هي مذهب فلسفي خاص، فإنـــه لا يمكن فصلها من جذع الفلسفة، وذلك لأن مشاكلها مرتبطة بعلاقات الفن بالأشكال الروحية الأخرى، وبالتالي باختلافها وبهويتها. إن **الجمالـــية هي في واقع الأمر الفلسفة كلها** مع أنها تعمل على تبيين ما يتعلق بالفن.(المصدر نفسه، 1991 ص 57).

وإذا كانـــت الجمالـــية - أو فلسفة الفن - اليوم هي تلك المادة المتخصصة التي تدعي "الصفة العلمية" بالمعنى الواسع لهذه العبارة، والتي قلـــيلا ما تقبل النقاش، فإنه- وبالإضافة إلى ذلك - أصبح من المناسب تحديـــد ماذا نعني بنظريات الفن. إن الجمالية تدل على مجال واسع من الفاعلـــية، وهذا على غرار العلم والأخلاق، هذا ويمكننا القول هنا بأن النظريات الفنية قد تحيلنا في واقع الأمر إلى الخطابات المنسجمة والنسقية

تقـــريبا والتي يكون لموضوعها بدون شك علاقة بالفن وهذا من داخل الحقل الفني نفسه.

ويمكنـــنا القول بأن النظريات التي أنتجها الفنانون مثل **دراسة في الرسم** ليوناردو دي فنشي (Léonard de Vinci)" وكتابات كل من الفنان بول كلييه (Paul Klee) وكاندنسكي (Kandinsky) أو ألمناخ (Almanach) **للفارس الأزرق**، بالإضافة إلى مختلف بيانات الطليعيين في بداية القرن العشرين، تندرج بالتأكيد في هذا الصنف من النظريات المرسخة في العمل الفني مباشرة، وهذا حتى لو كانت مرتبطة بالجمالية العامـــة وبالفلسفة التأملية، ويمكن أن نقر بأن العلوم الإنسانية، التحليل النفسي، علم النفس، علم الاجتماع... الخ، سواء كان موضوعها الفن بمخـــتلف تجلياته أو توضيح بعض الجوانب العلمية الإبداعية فيه، فإنها تنصرف إلى تأسيس النظريات الفنية الخاصة بها.

7- لماذا طرح هيغل في كتابه الجمالية فكرة "نهاية الفن" عند بداية الرومانسية؟

لطالمـــا كانت أطروحة "نهاية الفن" التي عرضها هيغل في كتابه **الجمالـــية** عرضة لكثير من التفسيرات الخاطئة والمضللة أحيانا: فمنذ نـــشأة الرومانسية أعلن هيغل عن الموت الوشيك للفن الرومانسي بل للفـــن نفسه، ولهذا قد نتصور بأن مثل هذا الإعلان قد يجعلنا نشعر أحـــيانا وكأنـــه بمثابة استفزاز، وقد يكون أيضاً سندا على المحتجين والرافـــضين لفن عصرهم. لكن ألم يعلن هيغل عن موت الفن، وعن زوال القيم

والمعـــالم إلى غـــير رجعة، وإلى أنه لم يعد يوجد فنانون؟ ولهذا لا يمتنع المنددون بالفن المعاصر عن الإشادة بهذا التوقع - وهذا قبل قرنين

مـــن الزمن – بالانحطاط الذي يشهده الإبداع الفني اليوم. ولكن ماذا قال هيغل على وجه التحديد؟

لقد ذُكرت فكرة "نهاية الفن" في كتاب **الجمالية** مرتان، المرة الأولى وردت في المقدمـــة، وهـــذا عـــندما أشار هيغل إلى أن فن عصره لم يعد يـــستجيب للـــتطلعات الروحية للأفراد كما كان عليه حال الفن في مصر القديمـــة وبـــلاد اليونان وفي العصر الوسيط، لقد فرض الفن نفسه وبذاته كحقـــيقة أو مطلق، وقد كانت هذه هي غايته القصوى وبعد ذلك أصبح يقتـــضي فهم الفن التفكير أو علم للفن والفلسفة، وهذا ما أوضحه هيغل بقـــوله "في جمـــيع الأحوال، بقي الفن – نظرا لغايته العليا – كشيء من الماضـــي، وبعد ذلك فقد حقيقته وحيويته الأصلية، وأصبح أدنى من ذلك (...) إن الحاجة لقيام أو تأسيس علم للفن أصبحت اليوم أكثر إلحاحا عما كانـــت عليه يوم كان الفن يكتفي بتقديم القبول التام. إن الفن يدعونا إلى الـــتأمل لا بغرض إعادة خلق الفن نفسه ولكن بغرض معرفته علميا" وقد عـــاد هيغل إلى هذه الفكرة بالذات في الفصل الثالث من القسم الثاني من الكـــتاب المذكور أعلاه، وتوسع فيها ضمن فلسفته للتاريخ، حيث تساءل عـــن صيرورة الفن قائلا: "لقد وصلنا إلى نهاية الفن الرومانسي من الجانب الذي تم تبيين ذلك في المدة الأخيرة، من أن الفنان أصبح يعتبر نفسه أعلى مـــن موضوعه وعمله الفني، متوهما بذلك أنه قد تحرر من مجمل الشروط الـــتي تفرضـــها الطبيعة المحددة للمضمون وللشكل معا، معتقدا أنه يملك الأفكـــار وكيفية معالجتها، متخيلا أن كل شيء أصبح يتوقف على فكرة وقـــوة موهبـــته. ويضيف هيغل إلى ذلك العبارات الحاسمة التالية التي قد نهملها خطأ، حيث يقول: "وهكذا أصبح الفن أداة يمكن أن يستعملها كل واحد منا بطريقة ملائمة، وحسب موهبته الخاصة والتي تمكنه من التكيف مـــع مخـــتلف الموضوعات، مهما كانت طبيعتها فيتماهى ذهنه مع الحرية

ويكـــون مـــستقلا عـــن المفاهيم والمعتقدات التي تمظهر فيها المبدأ الأزلي والإلهي للوعي والحواس".

علـــى كل يمكننا تقديم بعض الملاحظات والتعليقات بخصوص ما قالـــه هيغل. فقد يبدو لنا أنه لمن المدهش- إذا صح القول - أن يتوقع هـــيغل خمـــود الحركة الرومانسية، علما أنه كان صديقا للرومانسيين الألمان الأوائل وخاصة هولدرلين (Hölderlin) وشيلينغ (Schilling) الذي كان قارئا مواظبا لشيلر (Schiller) وغوته (Goethe)، وإنه لمن المفارقـــة أن تظهـــر فلسفة الفن عنده في نفس الوقت الذي سادت ما يـــسمى "بالرومانـــسية الثانية" في كل الفنون في بلد مثل ألمانيا، ولكن علينا أن نعرف أن العصر الرومانسي بالنسبة إلى هيغل يعني تلك المرحلة الفنـــية الـــتي تعـــود إلى بدايـــة الغرب المسيحي، والتي عرفت عصرها الذهبـــــي - كمـــا قال - في العصر الوسيط، وقد امتدت إلى غاية بداية القرن 19 م. إن هذه المدة الطويلة تمكننا - حسب هيغل - من القول بأن كـــل "مراحل الفن الرومانسي" قد تم "اجتيازها" وأن كل الموضوعات والأشكال قد تمَ "استنفادها"، ونظرا لعدم إمكانية القيام بعملية التحديد "ضرب الفنانون صفحا عن تفكيرهم" كما يقول هيغل، وهذا يعني أن الفنانين المحدثين الذين كانوا - في بداية القرن 19م، تحت طائلة التكرار والاجتـــرار، لم يكتفوا بإعادة إنتاج الفن الذي كان سائدا في العصور الـــسابقة، كمـــا أنهـــم لم يصبحوا ملزمين بمعالجة الموضوعات المحددة مسبقا، بل أصبحوا يتمتعون بحرية لم يتمتع بها سلفهم.

على كل يمكننا القول هنا بأن هيغل - والذي كان معجبا بفنون عـــصره - لم يعلن عن موت الفن بل بميلاد الفن الحديث وللجمالية كعلم للفـــن، فـــضلا عن ذلك، وبخلاف ماهو سائد، لم يستعمل هيغل كلمتي "نهاية" و"موت" الفن ولكنه استعمل كلمة "انحلال" (Die Auflosung)

الـــتي تعني بأن حقيقة الفن تنحل عبر التفكير الذي يجب أن يكون بعد ذلك ملازما بالضرورة للإبداع الفني.

لازالـــت الأطـــروحة الهيغلية المتعلقة "بموت الفن" إلى يومنا هذا تثير تعلـــيقات كـــثيرة من طرف بعض المفكرين المعاصرين والذين قد يؤولونها حـــسب نظـــرتهم الخاصـــة للفـــن الراهن، ولا يسعنا هنا إلا أن نقر بأن الطليعـــيين، ومختـــلف تـــيارات الحداثة التي ظهرت في القرن العشرين قد خلخلـــوا مفهوم الفن إلى درجة إعادة النظر في هذا المفهوم نفسه، كما أن بعـــض الفـــنانين الذي أطلق عليهم اسم "المفاهميين" لم يترددوا في اختزال الفن إلى الخطاب المتعلق به، في حين أن البعض الأخر مثل مارسيل دوشان (Marcel Duchamp) فقـــد استبدلوا العمل الفني الذي ينتجه الفن بيده (عجلـــة دراجة، مبولة، مجففة قارورات، الخ) بما يسمى بالشيء – الجاهز (Ready-made) فتم تحويل معنى الشيء إلى مجرد حركة للعرض.

وهكـــذا، فـــإن الفن المعاصر، وخاصة في مجال الفنون التشكيلية والموسيقى، أصبح يعرف أعمالا فنية هي في حقيقة الأمر جد محيرة بل ومخالفـــة للمعايير المألوفة، ولهذا فقد يُتهم الفن المعاصر أنه أصبح ينتج "أي شـــيء"، وبالتهجم على "حياة" الفن. إن كل اعتداء موجه ضد الفـــن قد يسمح بالاستشهاد بهيغل للتأكد مرة أخرى بتوقعه المشؤوم "بمـــوت الفـــن"، ولكننا رغم ذلك قد نكون أمام تأويلين للأطروحة الهيغيلية، وهذا ما يستوجب الاهتمام بهما.

في كتابه المعنون: **النظرية الجمالية** يستشهد أدورنو (Adorno) كثيرا بهـــيغل وخاصة بموضوع تاريخية الفن، ولا وجود في رأيه لتعريف أبدي أو لا زمـــني للفـــن، يقول أدورنو: "لقد كان تعريف الفن دوما على حسب ماكـــان علـــيه في الماضي، ولكنه لم يعد مشروعا اليوم لأنه أصبح مفتوحا على مايريد أن يكون، وربما ما سيصير عليه (1996، ص 17)، وهذا يعني

أن كـــل عـــصر عاجز عن استباق مآل الفن، لأن هذا المفهوم يتعدّل تبعا للـــسياق الاجتماعـــي والتاريخي. غير أن لا يستبعد إمكانية زوال الفن في المجـــتمعات الحديثة مابعد الصناعية وذلك عندما يتخذ شكلا يتعذر ربطه بالمعـــاني السابقة. إن الفن يتضمن "عوامل زواله" كما أقرَ بذلك أدورنو، وهـــذا ماقـــد يحـــصل اليوم في عالم ازدادت فيه سيطرة الصناعة الثقافية (L'industrie culturelle) الـــتي أصبحت خاضعة لعقلنة متزايدة لكل النـــشاطات الإنسانية. وفي الحقيقة ليس الفن هو الذي يموت ولكن يختفي "حقه" في الوجود وموت كهذا لم يكن يتصوره بطبيعة الحال هيغل.

لقـــد تمَ "تحـــيين" هذا الموضوع الهيغلي أيضاً من قبل الفيلسوف أرتور دانتو (Arthur Danto) في كتابه المعنون: "**تغيير صورة المألوف. فلـــسفة للفن**" فدراسة "الأشياء- الجاهزة" لمرسيل دوشان وعلب بريو (Brillo) لأندي وارهول (Andy Warhol) دفعت دانتو إلى القول بأن هذه الأعمال قد تمثل- إلى حد ما- ما يمكن أن نسميه بالحدود المطلقة الـــتي تجعلنا لا يمكن أن نتصور تاريخ الفن أبعد من ذلك. يقول دانتو: "إنني أعتقد أنه مع علب بريو استنفذ الفن كل إمكاناته، وبالتالي انتهى تـــاريخ الفـــن، ولا نقول توقف بل انتهى وأصبح واعيا بذلك ووفق فلـــسفته الخاصـــة: وبمعنى أخر أصبح الفن في ذلك الوضع الذي توقعه هيغل في فلسفته للتاريخ" (1989، ص 25).

قـــد تبدو لنا هذه المحاجة متناقضة وبعيدة كل البعد عن الفلسفة الهيغلـــية، فالقول بأن الفن قد استنفذ كل إمكاناته يفترض تصورا للفن يكـــون فـــيه هذا الأخير واضحا ثم يتم إفراغه تدريجيا من كل جوهر، ألـــيس مـــن الجرأة القول بأنه قد يوجد شيء أو فعل أو إبداع فني، لم يـــسبق له مثيل، وغير متوقع، بإمكانه مستقبلا توسيع أفق تاريخ الفن الذي لا ينشأ إلا تبعا للأعمال الفنية وليس العكس؟