

VII

الاتجاهات الجمالية الراهنة

40- ماذا نعني بالفلسفة التحليلية للفن؟

تحيلنا الفلسفة التحليلية للفن إلى النظريات الفنية، أو تلك التي تدور حول موضوع الفن التي وضعها فلاسفة كان أغلبهم من أصل أنغلو ساكسوني. والمقصود: "التحليل" هنا تحليل بنية اللغة ونحوها وإشاراتها ورموزها، التي تستعمل للدلالة على الأشياء. في حين أن قسما كبيرا من التراث الفلسفي لما يسميها الأنغلو ساكسونيون "الفلسفة القارية" يبحث في الدلالة العميقة للخطابات وعلاقتها بالحقائق والماهية التي تتجاوز نطاق الظواهر. وتجدر الإشارة هنا، أن الفلسفة التحليلية لا تعترف بصحة قضية ما إلا بحسب الكيفية التي تصف بها كلماتها العالم. وهكذا، فإن اللغة لا تعكس الواقع، ولا يمكن أن يوجد عالم يكشف نظمنا وإنتاجاتنا الرمزية، وذلك لأن النشاط الترميزي سواء أكان متعلقا بالجمال العلمي أو الفني هو في آخر الأمر مجرد "طريقة في صنع العالم" كما يقول الفيلسوف الأمريكي نيلسون غودمان (Nelson Goodman).

هذا وقد أسهمت الترجمة الفرنسية الجديدة لأعمال غودمان في انتشار الأطروحات الخاصة بالفلسفة التحليلية (انظر دانييل لوريس، 1988 و 1989). إن المفهوم الذي يضم مختلف مفكرين أمريكيين من أمثال أرثور دانتو (Arthur Danto) وجورج ديكي (Georges Dickie) وجيروم ستولنيز (Jerome Stolnitz) ومونرو بيردسلي (Monroe Beardsley) وموريتز فيتس (Moritz Weitz)،

قد تحفني في بعض الأحيان - للأسف الشديد- مختلف التوجهات والتيارات - وخاصة البراغماتية والتجريبية منها- التي ليست مرتبطة كلها بتحليلية اللغة، بيد أن النقطة المشتركة بين هذه النظريات المتباينة يكمن في طابعها البراغماتي وفي نسبية تصوراتها الخاصة بتفسير الواقع والعالم الراهن. لقد تميّزت الفلسفة التحليلية للفن عن التقليد الجمالي الأوروبي بصورة واضحة، بل ولا تعتبر نفسها وريثة للمثالية والرومانسية، كما أنها رفضت ذلك الطابع الإيديولوجي والسياسي الذي دفع الحركات الطليعية التاريخية في بداية القرن العشرين إلى استخدام وتوظيف الفن الحديث.

41- ما أهمية إسهام نظرية الرموز للفيلسوف نيلسون

غودمان في مجال الفن؟

يضم كتاب غودمان الموسوم: "لغات الفن" ست محاضرات ألقاها سنة 1962 ثم نُشرت في 1968. وقد كان موضوع هذه المحاضرات - كما يشير إلى ذلك العنوان الفرعي - "مقاربة نظرية الرموز"، وليس بدراسة جمالية. يقول غودمان "على الرغم من أن هذا الكتاب يتناول مشكلات متعلقة بالفنون لكنه لا ينطبق بدقة على الميدان الذي يُسمى بالجمالية، وذلك لأنني لم أتطرق إلى مسائل القيمة إلا بصورة عرضية، كما أنني لم أحدد أي معيار للنقد، ولا يتضمن الكتاب أية "وصفة" بخصوص الأعمال الفنية التي قد أذكرها كأمثلة، هذا، ويمكن أن يقدم القارئ توضيحاته" (غودمان، 1990).

لقد اهتم غودمان بالأنساق الرمزية، وخاصة غير اللفظية منها، كالموسيقى والرسم، وقد كان غرضه من ذلك إعادة الاعتبار للجمالية - وهذا حسب مفهومه الخاص للجمالية- علما أن العلماء قد

كانوا ينظرون إلى الجمالية بنوع من الازدراء. لقد أكد غودمان بأنه لا يمكن الفصل بين العلم والفن، وهذا بقدر ما يظهران لنا كأنساق رمزية، وتحولات للعالم و"صنعه" وذلك قصد الولوج إلى واقع لم يتم تشكيكه بصورة نهائية، وهذا ما دفع غودمان إلى التقليل من أهمية كل موقف جمالي انفعالي يستند إلى الحساسية، وما تثيره الأعمال الفنية فينا، وبذلك لم يعد الرجوع إلى الانفعال الجمالي مجديا ما دام أن "الانفعالات نفسها تعتمل معرفيا".

هذا، وقد كان موقف غودمان صارما تجاه جمالية الإحساس واللذة والقيمة التي تستند إلى حكم الذوق، وهذا ما يفسر لنا استعماله لعبارات كانت جد راديكالية: "ليس (Mondrian ولا Le Webern) بأكثر انفعالية من قوانين نيوتن وانشتين. وبهذا المعنى، فإن وضع خط فاصل بين ما هو انفعالي وما هو معرفي لا يفصل بوضوح بينهما، بل هو لا يفصل في حقيقة الأمر سوى بعض الأشياء أو التجارب الجمالية" (المراجع نفسه، 1990 ص 289).

إن القول بأن الانفعالات تعتمل "معرفيا" يعني أننا نتعرف بذلك أنها وسائل قد نستعين بها لنعرف ما هي الخصائص التي ينفرد بها العمل الفني ويعبر عنها، أو بعبارة أخرى نقول، بأنه من الأهمية بمكان - حسب غودمان - فهم الرموز والمميزات "الأعراض" التي تسمح بتحديد، ليس فقط ما هو العمل الفني في جوهره، ولكن متى يعتمل هذا العمل.

وقصد إلقاء مزيد من الضوء على ذلك ذهب غودمان إلى القول بوجود أربعة "أعراض" وهي: "التمثيل"، "الكثافة الدلالية"، "الكثافة النحوية" و"الاكتمال النحوي" التي يمكن أن تلعب دورا أساسيا في تحديد، من خلال حضور الشيء أو في معيش تجربة ما، ما إذا كان أمر

متعلق بالفعل بعمل فني ما، أو بتجربة جمالية. أما المفاهيم الأخرى التي ذكرها غودمان فهي ذات طابع إجرائي، والهدف منها التمييز بين العمل الفني الأصيل والمزيف أو بين "الأصلي" و"المقلد". ويسمي غودمان تلك الأعمال الفنية التي يكون فيها التمييز بين "الأصلي" و"المزيف" له معنى بالأعمال الفنية "الأوتوغرافية" (Autographiques)، فأدق استنساخ لمثل هذه الأعمال لا يرقى إلى مستوى الأصالة. وعلى سبيل المثال، فإن نسخة من لوحة فيرمير (Vermeer) أو ريمبراند (Rembrandt) تبقى حتما مزيفة، وهذا مهما كانت براعة المزيف أو المقلد من أمثال فان ميغيرين (Van Meegeren)، وبالمقابل فإن الفن الألوغرافي (Allographique) كالموسيقى مثلا، لا يعرف التمييز بين الأصيل والمزيف وذلك لأن عزف سيمفونية ما، حتى وإن كانت بكيفية رديئة كسيمفونية هايدن (Hayden) لا تعتبر تزيفا للعمل الفني الأصيل. وبهذا المعنى فإن لكل فن من الفنون، ولكل عمل فني "نظام ترميز" خاص به يحيلنا إلى الخصائص المؤلفة، والتي لا تُستوعب في الخصائص الجمالية.

إن نظرية الرموز قد سمحت لغودمان باستبدال السؤال الذي كان سائدا في الجمالية الكلاسيكية والمتمثل في: ماهو الفن؟ - علما أن الأجوبة كانت في الواقع مخيبة للآمال - بسؤال آخر وهو: متى يكون ثمة فن؟ أو بعبارة أخرى، متى يمكن القول بأن شيئا ما يعتمل رمزيا كعمل فني؟ وقد كان من الممكن أن يعتمل بخلاف ذلك. ضمن هذا السياق ذكر غودمان مثالا عن لوحة ريمبراند التي استعملت لسد ثقب زجاج مكسور، بحيث أنه حتى التحفة الفنية لم تعد تعتمد كعمل فني.

إن هذا النمط من التفكير قد ينطبق فعلا على بعض الأعمال الفنية التي ظهرت في القرن العشرين، وعلى سبيل المثال نذكر هنا

المصنوع-الجاهز لما رسيل دوشان، حيث "يعتَمَل" الشيء المألوف "الجاهز" (الكارورات، المبولة، الخ) كعمل فني ولكن بصورة مؤقتة بفضل قاعة عرض اللوحات الفنية. وفي الواقع، إن هذا السؤال الوجودي المتمثل في: "متى يكون ثمة فن؟" لا يمكن أن يحل محل السؤال الماهوي: "ما هو الفن؟" لأن ذلك يفترض مسبقاً وجود مفهوم فن محدد يضم، في مفهومه أو في العمل الفني نفسه، علامات الاعتراف المميزة للشيء الذي يكون قيد النظر.

وهكذا، فإن الجمالية الغودمانية التي اقتضت على أن تكون نظرية في الترميز، والتي استبعدت التعبير في العمل الفني، قد وقعت في جملة من التناقضات التي يصعب حلها، وعلى سبيل المثال، كيف يمكن التوفيق بين شيء يتمتع بصفات ثابتة (الأعراض) و"اعتماله" كعمل فني؟ إن البرهنة إلى حدودها القصوى مع غودمان قد غرقت في اللامعقول، فاستعمال لوحة لريمبراند بصورة مدنسة يغير بالتأكيد اعتمالها المألوف، كما أن العلامات التي تميزها كعمل فني ستتغير لا محالة، علماً أن الخصائص التي سمحت بالتعرف عليها كلوحة ليست معرضة للتبديل. وبهذا المعنى يصبح الاعتمال ثانوياً و"عرضياً" بالنسبة إلى الصفات الخاصة بالشيء. أضف إلى ذلك أن العبارة القائلة "يكون شيء ما عملاً فنياً عندما يعتَمَل في أوقات معينة بصورة رمزية" لا تحل في الحقيقة المشكل القائم، وهذا على الرغم من أهمية معرفة متى ولماذا وكيف يعتَمَل ذلك بهذه الكيفية، وفي أية ظروف، وأمام أية حياة، وأي جمهور وأية مؤسسة؟

وهكذا، فإن نظرية الرموز التي تم نقلها إلى مجال الفن - بعدما طبّقها غودمان في مجال الطبيعة والتاريخ- قد تسهم في وعينا بوجاهة وسداد تعبيرنا، عندما نحكم -أمام شيء ما- على أهمية التجربة

الجمالية، غير أن ذلك لا يجيب سوى على جزء طفيف من الأسئلة التي تطرحها الجمالية، والتي ستبقى تطرحها.

42- ما المقصود بالنظرية "المؤسسية للفن"؟

إن الفكرة القائلة بأن "عالم الفن"، المؤسس إلى حد ما، ضرورية حتى يكون لشيء ما وضع العمل الفني، ترجع بصفة خاصة إلى الفيلسوف الأمريكي جورج ديكي (Georges Dickie)، الذي أكد بأن شيئاً ما لا يكون عملاً فنياً إلا بالنسبة إلى المؤسسة الاجتماعية التي تُسجل فيها الأعمال الفنية، وبعبارة أوضح نقول، إن شيئاً ما لا يكتسب مباشرة صفة العمل الفني، ففي بداية الأمر يكون هذا العمل "مرشحاً" للتقدير والتقييم من قبل المؤسسة التي يتمتع فيها أعضاؤها بممارسة أو تجربة معترف بها في الحقل الفني، وبهذا المعنى نقول بأن مشروعية هذه المؤسسة مستمدة من كفاءة أعضائها أي الفنانين، النقاد، الممثلين، الهواة، الخ. غير أن هناك داخل هذه المؤسسة مجموعة من القواعد الخاصة بممارسة كل فن من الفنون، كالموسيقى، المسرح، الرسم، الأدب، الخ. وهذه القواعد هي بمثابة نسق من المعارف والمرجعيات التي تسمح بتقييم وتقدير العمل الفني المرشح.

تلعب مؤسسة الفن أيضاً دوراً أساسياً عند بيتر بورغر، وهذا نلمسه في كتابه **نظرية الطليعة** الذي أكد فيه - انطلاقاً من أعمال مارسيل دوشان - على أهمية العلاقة الجدلية التي تربط العمل الفني بالإطار المؤسسي، وكذا على العلاقة الملتبسة أو الغامضة القائمة على التحريض والاندماج، الرفض والقبول بالأشياء والأفعال التي اعتبرت انتهاكية ومدمرة أو غير لائقة أثناء عرضها، وبهذا المعنى رُفض في بداية الأمر الشيء - الجاهز المسمى "النافورة" (Fountain) لصاحبه مارسيل

دوشان، الذي لم يتم تسجيله في قائمة العرض، ثم اضطرت المؤسسة، بعد ذلك، إلى توسيع إطار قواعدها. وبمرور الوقت تفاعلت المؤسسة ايجابيا مع الإثارة، وفي الوقت نفسه "استعادت" عمل دوشان وأفرغته من قوته "الهدمية".

وبالمقابل، يبدو أن القواعد المؤسسية قد تلعب دورا أساسيا في رأي جورج ديكي يتمثل في دور المعايير المسبقة التي يكون بمقدورها أن تعترف بأن شيئا ما قد يكون عملا فنيا، وهذا إذا كان متضمنا لعلامات التميز المطلوبة، لكن هذه القواعد المؤسسية عاجزة عن تقييم الإبداعات والأشياء الجديدة التي تعمل على إبطال القواعد المعمول بها. ويمكننا القول، بأن الفضل يعود إلى النظرية المؤسسية للفن في إبراز أهمية السياق الاجتماعي والتاريخي والثقافي عندما يتم الاعتراف بالعمل الفني. ولكن ومع ذلك، فقد واجهت هذه النظرية عدة اعتراضات، فقد أكدت دانييل لورياس بأنه "من حقنا أن نتساءل: ما الذي تحكمه هذه القواعد، وكيف استطاعت شبكة القواعد المستقلة بذاتها أن تكون بمثابة مؤسسة في عالم الفن، وقد نتساءل أيضاً، لماذا وعلى أي أساس تم مثلا اعتبار قواعد الرسم والمسرح متعلقان بنسق مؤسسي واحد وشامل، إذن فبناء على أي معايير وشروط يكون هذا النسق ممكنا" (لورياس، 1988 ص 172).

ولا يسعنا هنا إلا أن نقول بأننا أمام حلقة مفرغة، وذلك أن هذه النظرية تزعم بأن المؤسسة هي التي تنتج العمل الفني، غير أن الأخير بدوره ينتج المؤسسة، فكلاهما يتوقف على الآخر.

هذا، ويمكننا أن نؤاخذ النظرية المؤسسية للفن وخاصة فيما يتعلق بالوقوع في الامتثالية التي قد تنتج عن تطبيق صارم للقواعد، والتي هي بمثابة معيار للقبول داخل المؤسسة التي تعمل دوما لاستبعاد جانب

كبير من الفن المعاصر، خصوصاً أولئك الفنانين الثائرين والرافضين للتصنيف والتنميط. ولا شك أن مفاهيم ديكي كانت في الحقيقة وجيهة في الثمانينات، وخاصة في سياق الفن الأمريكي، غير أن هذا التحليل للوضع القائم كان ناقصاً. إن دور "عالم الفن"، في مختلف المؤسسات اليوم أصبح اليوم أمراً أكيداً، لكن مع ذلك هو أمر يصعب تقييمه. لقد أصبحت التفاعلات في عصر العولمة معقدة بين المقررين السياسيين الوطنيين والدوليين، فسوق الفن نفسه قد تم تدويله بقوة وكذا المستثمرين المؤسساتيين ووسائل الإعلام، بل ومختلف فاعلي التواصل الثقافي.

43- هل يمكن أن يتحول الشيء المؤلف إلى عمل فني؟

إن هذا السؤال الذي قد يوصف بالتفاهة أو السخافة قد أصبح من التساؤلات الأساسية لفن القرن العشرين وللفن المعاصر تحديداً، ولا يمكن أن ينكر أحد حيرة الجمهور أحياناً في قاعات العرض وذهولهم أمام ما يُقدم كأعمال فنية، ولهذا يميل الكثير منهم إلى وصف هذه الأعمال التي تفلت من كل معيار محدد بالدجل.

هذا، ويعود الفضل إلى آرثور دانتو في محاولة تحليل هذه الخيمياء (Alchimie) الغريبة التي غيرت الشيء المؤلف وجعلت منه عملاً فنياً. لقد حلّ دانتو أمثلة معروفة، كانت محل اختلاف في فن القرن العشرين، كالشيء- الجاهز لصاحبه مارسيل دوشان والصور المطابقة للأصل (Les fac-similés) وعلب أندري ورهول، ليرز دور "عالم الفن" في نقل الشيء المؤلف إلى مقام العمل الفني. لقد استعمل مجدداً عبارة "عالم الفن" التي صاغها سنة 1964، كما استعملها أيضاً جورج ريكي عند تأسيس نظريته المؤسساتية. ولا شيء يقتضي قبلياً- وهذا

باستثناء أنماط عرض عمل دوشان أي الشيء- الجاهز أو نسخ من علب بر يو (Brillo)، لإضفاء صفة العمل الفني على الأشياء المألوفة ورفعها إلى مقامه. فالشيء - الجاهز أداة تشبه تماما ما نجده في أي دكان الأدوات الصحية. أما علب بر يو فقد لا نميزها عن العلب الأصلية. والتأويل وحده يسمح بفهم كيف ولماذا تتم العملية التي تشبه عملية التحول، ولكن السؤال هو من يستطيع أن يدرك الفرق؟ فليس بإمكان الجاهل ولا الجمهور العرضي التغلب على هذه العقبة. والمطلعون على خبايا الفن والعارفون والخبراء في المجال الفني وهواة التحف الفنية والنقاد... الخ، هم وحدهم الذين يستطيعون معرفة مالا يدركه غيرهم، وذلك لأن "رؤية شيء ما- كما يقول دانتو- كفن يتطلب شيئا لا يمكن ادراكه بحاسة البصر، كمعرفة مناخ النظرية الفنية، تاريخ الفن وعالم الفن".

هذا، وقد عرض دانتو بصورة دقيقة ما يحدث في الواقع غالبا، وفي واقع الأمر، إن أطروحته تفسر وتبرر بعض الشيء، عدم فهم الجمهور العريض للأشياء أو المظاهر الذي يحكم بعدم جدواها، فعلى سبيل المثال، لا يمكن أن نطالب الجمهور بالانخراط التلقائي في الأعمال الخاصة بالفن الخام التي جمعها الرسّام جان ديو بوفيه (Jean Dubuffet)، وذلك لأنها أعمال قد تم إنجازها من قبل أشخاص "معافين" تماما من الثقافة الفنية، وبطبيعة الحال القائمة جد طويلة، فهي تضم أعمال جماعة (Fluxus) وفن تصوير المناظر الطبيعية (Land art) والفن المقلل (Minimal art) والفن الجسدي (Body art) الخ، التي اعتبرت مظلمة ومحيرة، إذ لا يمكن توضيح طابعها اللامعقول، وهذا في الظاهر على الأقل، إلا من خلال معلومات تكون مطابقة. لكن يبقى موقف أرثر دانتو إشكاليا، وهذا في نقاط عدة، ولا يصح التفكير بالمثل فيما يتعلق

بالشيء-الجاهز لدوشان لشيء صناعي لم ينتجه الفنان على غرار "الصور المطابقة للأصل" لورهول. هذا ويمكن القول هنا بأن برهنة دانتو قد تركزت على الشيء، في حين أن الجانب الأكثر دلالة في عمل دوشان الذي كان معاديا للمؤسسة- ولو بصفة مؤقتة- هو فعل الاستفزاز ذاته، ولم يكن الغرض من هذا العمل إثبات نوع من الحضور في مجال الفنون التشكيلية، وخاصة في الرسم أو النحت، بل كان مجرد اتهام لنمط التمثل التقليدي السائد في الفن الغربي، وخصوصا في مجال "الرسم الشبكي" (La peinture rétinienne). وعلى العكس من ذلك، فهو عمل فني يخص- حسب ورهول- ما يسمى بالفن الجماهيري (Pop art) والدادائية الجديدة (Néodadaisme) التي كانت تهدف إلى إدخال الواقع في مجال اللوحة الفنية من خلال التلاعب بالوهم بين الأصلية منها ونسختها.

هذا، وقد تبدو لنا أن أقوال دانتو متناقضة، فقد صرح بأن "العمل الفني يتمتع بعدد كبير من الخصائص التي تختلف بالكلية عما نجده في الشيء، بالرغم من أنه يتعذر تمييزه "ماديا" عنه، غير أنه لا يرقى إلى مستوى العمل الفني" (دانتو، 1989 ص 160). وبالطبع لا يمكن أن نلاحظ وجود أي تباين إدراكي بين الشيء الأولي والشيء-الجاهز، وذلك لأن هذا الأخير بكل بداهة هو "أصله" لا بين نسخ وارهول وعلب بريو. لكن ما الذي دفع دانتو إلى القول بأن "بعض الصفات يمكن أن تكون جمالية أو تسمح بوجود تجارب جمالية". ولكن كيف يمكن إدراك هذه الصفات إذا لم نستطع تمييزها، وعلى أي أساس نقول بأنها متباينة؟

وأخيرا، يبدو أن تصور دانتو، على غرار النظرية المؤسسية للفن، كان ضحية "حلقة مفرغة"، في هذا السياق يقول دانتو: "قبل أن

نتفاعل مع هذه الصفات على المستوى الجمالي، يجب أن نعرف بأن الشيء مدار البحث هو عمل فني، وعليه إذا أردنا أن نتفاعل بصورة مختلفة علينا أن نعرف كيف نميز بين ما هو فني وما ليس فنا" (المرجع نفسه، ص 160 - 161).

وهكذا، يمكننا القول بأن هذه النتيجة التي جاءت على لسان دانتو هي في واقع الأمر جد محيرة ولكنها لم تأت بالجديد، وذلك لأنها تؤكد أن التمييز بين شيء ما والعمل الفني ليس ممكنا إلا إذا عرفنا أن كليهما يمثلان عملا فنيا.

لقد كان جواب دانتو على السؤال الأساسي القائل: "هل يمكن أن يتحول الشيء المؤلف إلى عمل فني؟" "مرضية نوعا ما. إن إطلاق تسمية "عمل فني" على أي شيء كما يقول تيري دو دوف (Thierry De Duve) أصبحت عادة سائدة ومألوفة في القرن العشرين، غير أن مثل هذه العملية "المجازفة" لا يمكن أن تتحقق إلا بموافقة أو توافق "عالم الفن"، أي في إطار توافقي بين أولئك الذين "يعرفون". لكن علينا أن نشير هنا أن دانتو قد احتزل - وهذا وفقا للافتراضات التي تتضمنها فلسفة الفن الأنغلو-ساكسونية دور كل من حكم الذوق والتقدير والتقييم التي يغلب عليها الطابع الذاتي. لقد عهد إلى "عالم الفن" القيام بدور التأويل السليم والوحيد للعمل الفني، وبهذا قد عمق الهوة التي كانت تفصل - ضمن الثقافة التي تم ديمقرتها - بين النخبة المؤهلة والمطلعة من جهة والجمهور الجاهل بقضايا الفن.

44 - ماذا نعني بـ "النظرية التأملية للفن"؟

"النظرية التأملية للفن" هي التسمية التي أطلقها جان ماري شافير (Jean-Marie Schaeffer) على مختلف النظريات الجمالية التي أسهمت

في إضفاء نوع من التقديس على الفن في العالم الغربي. لقد أسند الشعراء ما قبل الرومانسيين من أمثال نوفاليس (Novalis) وهولدرلين (Hölderlin) وشيلينغ (Schilling)، وفلاسفة من أمثال هيغل (Hegel) وشوبنهاور (Schopenhauer) ونيتشة (Nitzsche) للفلسفة مهام الكشف عن طبيعة الفن باعتباره معرفة لدنية (Extatique) أو نوع من الخيال الكوني أو فكر للوجود. ولهذا السبب اعتبرت هذه النظرية تأملية، يقول شايفر: "لقد تم استخلاص هذه النظرية (التأملية) - في أشكالها المختلفة - من ميثافيزقا عامة نسقية (هيغل) أو جينالوجية (نيتشة) أو وجودية (هيدغر)، التي كانت تسوّغ مشروعيتها" (شايفر، 1992 ص 16).

وبهذا المعنى، كانت النظرية التأملية للفن بمثابة أداة لإضفاء نوع من المشروعية على جزء كبير من الفن الغربي. لقد قبل معظم الفنانين - المحدثين في نهاية القرن التاسع عشر والطيّعيين في بداية القرن العشرين، وهذا إلى غاية ما يُسمى بالفن المفهومي - الفكرة القائلة بأن الفن يستطيع أن يكشف عن الحقائق المتعالية وإدراك المطلق، كما أن بإمكانه صياغة يوطوبيا التوافق الكوني. وهكذا فإن تقديس الفن "كأفق انتظار عالم الفن قد أدى إلى ثلاث نتائج سلبية: أولاً، التقدير المبالغ فيه لما يُسمى: "الحداثوية الطليعية" الغربية، وعلى حساب تقاليد ثقافية أخرى، ثانياً، لقد أدى تقديس الفن إلى نوع من "العزلة"، وتمييز العمل الفني عن النشاطات الإنسانية الأخرى، وأخيراً، بروز نزعة طهرية مبالغ فيها ومعادية لكل متعة يمكن أن تتحقق من خلال الموقف الجمالي.

هذا، ويعتقد جان ماري شايفر بأن أزمة المشروعية التي يعرفها الفن اليوم نابعة من النتائج السلبية للنظرية التأملية للفن، ولذلك كان

لزاما على الجمالية أن تتحرّر من الخطاب الفلسفي بل وقطع الصلة مع النظريات التي عرفها الحقل الفلسفي منذ كانط، وفي مقابل ذلك، الاهتمام بالجوانب التي تربط الذاتية بمختلف أشكال التعبير التي لا تنحصر في ما يُسمى بالفنون المعيارية فقط. وبعيدا عن ذلك التشاؤم الثقافي الذي ميز بعض الفلاسفة المتأثرين بتقديس الفن، دعا شايفر إلى ما يسميه بالتفاؤل الثقافي للفلسفة التحليلية للفن، وهي وحدها المؤهلة - في رأيه - للقضاء على أثر الفكر النقدي والجدلي، حيث يقول: "وهكذا، نكتشف في الأخير بأن تاريخ الجمالية الفلسفية، من كانط إلى يومنا هذا، لا يمكن احتزالها في نظرية الفن التي عاجلها التراث الفلسفي الألماني من هيغل إلى هيدغر، ومن المظاهر الايجابية لهذا التطور أننا بدأنا نعرف اليوم بغنى أعمال الجمالية التحليلية الانجليزية والأمريكية" (شايفر، 1996 ص 11-12).

إن أهمية أطروحات شايفر تكمن في توسيع مفهوم الجمالية الذي لم يعد يتحدد من خلال معناه الفلسفي فقط، إذ أصبح يحيلنا أيضاً إلى تعدد وتنوع الأعمال والتجارب التي أصبحت تأخذ بعين الاعتبار الحساسية والخيال والانفعالات. غير أنه من الخطأ شطب 250 سنة من فلسفة الفن، بدءاً من كانط إلى يومنا هذا، أضف إلى ذلك المبالغة في تقدير التأثير الذي كان "لنظرية التأملية للفن" على الفنانين المحدثين والطلبيين. إن التاريخ الثقافي والسياسي للقرن العشرين يتضمن نزاعات سياسية وإيديولوجية كثيرة أثرت كثيراً - وخاصة ما بين الحربين العالميتين - على الإبداع الفني أكثر من مجرد انخراط مفترض للفنانين في التأملات الميتافيزيقية الموروثة من القرن التاسع عشر.

بالإضافة إلى ذلك، نقول إن محبة الفن والعلاقة الجمالية بالأعمال الفنية - وهي مصدر المتعة والكدر - ليست من الاكتشافات الجديدة

لنهاية القرن العشرين، وقد تأسف شايفر بحق عن الانفصال القائم بين الفن والحياة اليومية، ولإبداع عن النشاطات الإنسانية الأخرى، وضمن هذا السياق بإمكاننا القول بأن الطليعيين قد فشلوا في مشروعههم الصريح والواضح بخصوص تغيير نمط الحياة بواسطة الفن. غير أن الملاحظ أن النظرية التأملية - وهذا ما يظهر في أشكالها الجديدة أيضاً- ليست مسؤولة عن هذا الفشل، وهذا في الوقت الذي يعرف فيه المجتمع تنظيمًا قائمًا على عقلانية ترداد قسوتها، وضمن تقسيم اجتماعي صارم للعمل. أما بخصوص "حكم الذوق الذاتي" الذي استند إليه شايفر، فلم يتم الاعتراض عنه. لكن رغم ذلك يبدو أنه أصبح اليوم مهدداً من طرف الصناعة الثقافية، وما يسمى بثقافة "الانتقال السريع" (LE Zapping) التي ذكرها إيف ميشو (Yves Michaud) في كتابه أزمة الفن المعاصر، والتي أصبحت تثير ردود أفعال جماعية مبرجة قلّ التمييز بينها.

45- ما هي المباحث الجمالية التي أصبحت تثير اهتمام الفلسفة التحليلية للفن اليوم؟

إن محاولة تحرير الجمالية من كل علاقة تربطها بالنظرية التأملية للفن (انظر السؤال رقم 44)، قد دفعت بعض المفكرين إلى تقبل أعمال الفلسفة التحليلية للفن تقبلاً حسناً، بل وإلى توسيعها أيضاً. فقد تبني جيرار جينيت (Gérard Genette) أطروحة جان ماري شايفر (جينيت 1997). هذا، وعلينا أن نشير هنا بأن جينيت كان معادياً بدوره لذلك "التراث المثقل والممل" لميتافيزيقا الجميل الشوبنهاورية، ولم يعثر لدى كل من نوفاليس (Novalis) وهيدغر وأدورنو إلا على "تصريحات يتعذر التحقق منها" التي كانت متأثرة بالأيديولوجيا "المعادية للحدثة"،

ولتلك "التمجيدات المتحمسة لقوة الانكشاف الأنطولوجي" أو "الهدم الثوري" للأعمال الفنية (جينيت، 1997 ج2 ص 11).

يرى جينيت - وقد كان متأثراً بأعمال نيلسون غودمان - أن الجمالية "فرع" من الانثروبولوجيا العامة، أما وظيفتها فتكمن في "تعريف" و"وصف" و"تحليل" "العلاقة الجمالية"، أي للصلة القائمة بين الذاتية وموضوع ما تعتبره الذات يعتمل تجاهها كعمل فني. وعلى الرغم من أن السؤال الذي طرحه غودمان "متى يكون ثمة فن؟" قد بدا له وجيهاً، فقد وضح معناه. فالسؤال الحقيقي - كما يرى جينيت - يتعلق بمعرفة متى أتلقي باعتباري ذاتا الموضوع كعمل فني، ولهذا قام جينيت باختزال ذاتوي، فالذات وحدها هي القادرة على تذوق عمل فني ما إيجابياً أو سلبياً، سواء أعجبها أو لم يعجبها في اللحظة التي تدركه.

هذا، وقد تحفظ جينيت من النظريات المتأثرة بكانط، التي سلمت بوجود حس جمالي مشترك، مسوغة بذلك ادعاء موضوعية وكونية حكم الذوق. إن هذا الموقف النسبوي والانطوائي يهدف في الواقع إلى استبعاد كل حكم قيمي يهدف إلى تبادل وتواصل التجارب الجمالية، وبهذا المعنى لم نعد نعتبر تاريخ الفنون - التي تخلصت من البعد النقدي والتقييمي للأعمال الفنية - مجرد دراسة "محايدة" وموضوعية لمختلف مراحل وعمليات الإبداع الفني. وهكذا، فقد حدد جينيت ما يسميه: "المؤشرات الإدراكية" التي تسمح بتصنيف الأعمال الفنية بالاستناد إلى مقولات نوعية (الموحد - المتغير - اللاموحد)، وكمثال عن مؤشرات الموحد يذكر جينيت بأنه "إذا كان عملاً فنياً ما مكتوباً بلغة معينة فهو بالتأكيد عمل أدبي، أما إذا أسمنا بعض الأصوات آلية فهو من دون شك موسيقى، وإذا تضمن بعدين فهو بالأحرى رسم لا نحت، وإذا

كان حجمه ممتلئاً فهو نحت لا عمارة، الخ. (المرجع نفسه، ج2 ص 206). وهكذا فإن السمة المتغيرة تتحدد بالنسبة للمقولة، إذ يمكن أن تكون اللوحة منظراً طبيعياً أو بورتريه (Portrait)، والقطعة الموسيقية مكتوبة: "الدو" الكبرى أو "الصول" الصغرى، الخ. أما ما يُسمى باللاموحدات فهي سمات أو علامات "الابتكار التي بمقدورها أن تطرح النموذج النوعي للمناقشة، وهذا إما إلى القطيعة التي تؤدي إلى انفتاح مقولة جديدة أو إلى توسيع المقولة القديمة" (المرجع نفسه، ج2 ص 208).

عندما قرّر أرنولد شونبرغ التحلي عن النغمية التقليدية فقد فتح - حسب جينيت - مقولة "الموسيقى اللانغمية" (La musique atonale)، أما كاندينسكي (Kandinsky) فقد فتح مقولة "الرسم التجريدي" الخ. وبالجملية، يمكن اختزال تاريخ الجمالية إلى وصف للتوسيع "النوعي" المتتابع، الذي أصبح شائعاً في الفن الحديث والمعاصر بصورة متزايدة، ومن ثمة تحولت السمات اللاموحدة تدريجياً إلى سمات موحدة، وهكذا دواليك.

ولا شك أن فضل هذا المفهوم يكمن في تحرير الجمالية من عبء التقديرات المتناقضة، ومن التقييمات الغامضة والتأويلات غير الحاذقة. غير أن هذا المفهوم عاجز في حقيقة الأمر عن فهم التطور التاريخي والاجتماعي والثقافي للفنون. والسؤال المطروح هنا لماذا قرّر شونبرغ بين عامي 1907 - 1908 استعمال الصوت الإنساني لتوسيع النغمية الكلاسيكية؟ هل يمكن أن تختزل حوافز مؤلف الموسيقى، التي طالما سعت لقطع الصلة مع "متعة الاستماع" التي طالما كانت تُسرّ بها البرجوازية الفيينية (La bourgeoisie viennoise) في تلك الفترة؟ وهل بإمكاننا أن نفسر بالفعل كيف ظهر اللاموحد، بغض النظر عن تلك النقاشات النقدية والتقييمية التي فرضت بعض الأعمال الفنية التي اعتبرتها ذات نوعية أرقى من الأعمال الفنية السابقة.

46- ما هو الرهان الذي قد ينتج عن المواجهة القائمة بين الجمالية التحليلية والتقليد "القاري" في مجال نظرية الفن؟

يمكننا تفسير النجاح الذي حققته الجمالية التي استلهمت الفلسفة التحليلية، في فرنسا على الأقل، بأزمة الفن المعاصر. فاختفاء المعايير التقليدية والشعور "بفقدان الاتجاه" الذي أثار في النقد الفني والحكم الجمالي، كما أنها هيأت الظروف المناسبة لاستقبال تلك النظريات التي امتنعت عن تعريف ماهية الفن وفضلت وصف الأعمال الفنية، وقد تم ذلك على حساب التقييم الجمالي.

أما السبب الثاني فيمكن في المشروع الظاهرة "للبدل الجمالي"، فقد استعملت النظرية التقليدية للفن إلى أقصى حد كما يقول جان ماري شايفر، وصار من اللازم أن يتغير هذا النموذج، بحيث يتم استبدال النموذج القديم للتراث الجمالي الأوربي بنمط من التفكير المناسب لأوضاع الاندماج الثقافي الراهن، وهذا ما يفسر لنا عجز الجمالية "السالبية" لأدورنو - وريثة فلسفة كل من كانط وهيجل وشوبنهاور ونييتشه وماركس، والمتأثرة بالصراعات الأيديولوجية التي ميزت النصف الأول من القرن العشرين - عن القيام بتحليل وضع الفن في العصر المابعد ميتافيزيقي (Postmétaphysique).

غير أنه من الصعوبة بمكان أن تتوافق النظريات المستوحاة من الفكر الأنغلو - ساكسوني مع فلسفة الفن، التي لازالت ترى بأن الأعمال الفنية تتضمن على قدرة أو طاقة نقدية تائرة على كل محاولة لإدماجها في النظام القائم.

لقد أطلق الفيلسوف إيف ميشو (Yves Michaud) اسم "جماليات التعدد" (ميشو، ص 196) على تلك المفاهيم التي رفضت استئناف فلسفة التاريخ بالمفهوم الهيجلي أو الماركسي، أو أية نظرية تحريرية لم تعد

متناسبة مع تطور المجتمع المعاصر، وهذا ما جعله يقول بخصوص أعمال جيرار جينيت بأنها "قد تناسب وضعية حكم ديمقراطي، بحيث يتاح لكل واحد منا إصدار تقييمه الخاص والمستقل عن المعايير السائدة. أضف إلى ذلك أنها قد تناسب وضعية تجعل تنوع أشكال وتطبيقات الفن ضمن الفن نفسه، وتنوع الموضوعات الثقافية المرشحة للتقييم تجعل التعددية الجمالية أمراً لا مناص منه" (المرجع نفسه، ص 198 - 199).

غير أنه ليس من المؤكد أن الفكر الجمالي يستفيد اليوم فعلاً من إثبات الذاتية التي يُفترض أن تكون حرة، وهي تتمتع ضمن الظروف الحالية للديمقراطية الثقافية على استقلالية تامة. وبالفعل، فكل واحد منا- في إطار النظام الديمقراطي - حرٌّ في أن يحب أو يكره ما يشاء، بغض النظر عن أحكام وميول الآخرين. ونشير بهذا الصدد إلى أن مثل هذه النسبوية الجمالية القائلة بعدم جدوى الخوض في جدال حول مسألة الأذواق والألوان، هو بالضبط ما عمل كانط على تجاوزه. ولن تستفيد النظرية الجمالية من أي شيء إذا اعتبرت نفسها في مقام أعلى من المسألة الكانطية. إن هذه النظرية تبدأ بمجرد أن يشعر فردان أو ذاتان غير متماثلين، خطأ أو صواباً، بالرغبة في معايشة تجربة جمالية واحدة. وهكذا، فإن "جماليات التعدد" التي تسرعت في التحول إلى "جمالية التفردات اللاختزلة"، ضمن التوافق الثقافي الراهن، قد نسيت أن نشأة الجمالية في القرن الثامن عشر قد عاصرت ثلاثة فتوحات تمثلت في الذات المستقلة والفكر النقدي والفضاء العمومي.

47- هل يمكن أن تقوم المتعة الجمالية مقام حكم الذوق؟

لا شك أن تعريف كل من المتعة واللذة الجمالين ودورهما ومكانتهما في التجربة الفنية أو الجمالية لمن المشكلات الأساسية

المطروحة اليوم في الفكر الجمالي. لقد قامت في القرن السابع عشر
مواجهات حادة بين المعارضين والمدافعين عن العاطفة من عقلانيين
وتجريبين، ذهنيين وحسيين، فقد أعطى التيار الأول الأولوية للعقل
وللحكم العقلي، في حين أن التيار الثاني كان يرى بأن الأولوية
للحساسية والحدس. لكن هل يصح القول بأن المتعة الجمالية ممتزجة
بالمتعة الحسية أم هي مجرد غمط من التلذذ الجسماني؟ هل المتعة الجمالية
مسألة شخصية وذاتية يصعب نقلها إلى الغير أم هي قابلة للتواصل؟

إننا نعرف بالتأكيد جواب كانط عن ما يسميه "الشعور باللذة
والألم"، حيث ذهب إلى أن المتعة الجمالية تلعب فعلا دورا أساسيا في
حكم الذوق، غير أنه يمكن تمييز هذه المتعة عن المتعة الحسية، وعلى
العكس من الممتع (L'agréable) الذي يدفع الذات إلى الرغبة فيما
يمكن أن يحقق إشباعا ما، فإن المتعة الجمالية مستقلة عن كل مصلحة.
وهذا يعني أن الإشباع الذي يوفره الجميل غير مرتبط برغبة أو ميل
الذات، وحينئذ يتميز حكم الذوق عن الأذواق الخاصة بكل فرد،
بحيث يفترض إمكانية التوافق مع الغير، الذي من شأنه أن يتعرف على
صحة حكم الذوق، وبعبارة أخرى نقول إن ذاتية حكم الذوق تشهد-
وقد يبدو لنا ذلك أنه ضرب من المفارقة- بإقرار مبدأي الكونية
(L'universalité) والتواصلية (La communicabilité).

وهكذا، فإن استبعاد الممتع وكل ميل حسي عن حكم الذوق
يؤدي، بالتأكيد، إلى موقف صارم كثيرا ما انتقد كانط بخصوصها،
وخاصة فيما يتعلق بالفنون التشكيلية، حيث ركز اهتمامه على الرسم
والشكل، على حساب اللون. أما الموسيقى التي وضعها في الدرجة
السفلى ضمن تراتبية الفنون الجميلة، فقد اختزلت إلى مجرد أحاسيس
سمعية مجردة من كل الصفات الانفعالية والعاطفية. إن مسألة المتعة

الجمالية قد أثارت لدى كانط نفس التساؤلات الخاصة بالفعل الأخلاقي، ويمثل ما قد نتساءل عن إمكانية وجود فعل ممثل بصرامة للأمر القطعي، فإننا نتساءل أيضاً عن إمكانية وجود حكم الذوق المتحرر من الانفعال والحساسية واللذة. ونشير بهذا الصدد إلى أن أدورنو قد استهجن الصرامة الكانطية، حيث يقول: "إنه لمن المفارقة أن تكون نزعة مُمتعة (Hédonisme) معطلة، أو كمتعة بدون متعة، وبصورة جائرة، لكن لا تجاه التجربة الفنية التي يعتمد عليها الإشباع عرضاً فقط، وإنما تجاه المصلحة الحسية، أي تجاه الرغبات التي تم قمعها ولم ترتو بل تأثرت بالنفي الجمالي، بحيث تكون الأعمال الفنية أكثر من كونها نماذج فارغة" (أدورنو، 1996 ص 29).

لقد كانت مسألة المتعة ومدى مشروعيتها في التجربة الجمالية من المسائل التي لقيت اهتماماً لا يستهان به في الفكر الجمالي المعاصر، ففي مقابل إلغاء المعايير التطبيقية التي صعب تطبيقها على مختلف الأشكال، المستحدثة واللامتوقعة للإبداع الفني الراهن، ونظراً لإمكانية ارتكاب أخطاء أثناء عمليتي التقييم والتقدير، ذهب بعض المفكرين والفلاسفة إلى القول بأنه من الممكن أن تكون المتعة نفسها معياراً للقيمة الفنية، وهذه الكيفية يمكن أن نشهد نجاح العمل الفني. فالمتعة الفنية أو نقیضها- وهما نتيجة عمل فني أو تجربة الجمالية- يتضمنان، بالتأكيد، حكماً قيمياً قد يغلب عليه الطابع الإيجابي أو السلبي. وبهذا المعنى لم يعد الأمر متعلقاً، كما هو عليه الحال عند كانط، بحكم الذوق القائم على فكرة الكونية، ولكن على موقف ذاتي مرتبط بمزاج كل إنسان، وبالتالي فهو حكم نسبي يتعذر نقله إلى الغير.

إن الفكرة القائلة بأن "المتعة تعادل الحكم" قد تطرح مع ذلك بعض المشاكل، وذلك أن بعض الموضوعات الفنية التي كانت تثير

الضجر واللامبالاة قلما أُعتبرت أعمالاً أو إبداعات فنية راقية، غير أن ذلك لم يتم بصورة منظمة، وهذا على قدر ما نستطيع أن نقر إلى حد ما بأن لوحة فنية أو قطعة موسيقية ما قد تُعرض للغير بعض الخصائص "الموضوعية" التي قد لا تؤثر فينا. وعلى كل حال، حتى وإن قبلنا الرأي القائل بأن المتعة تحدث عن طريق الرؤية أو السماع أو القراءة، فإن ذلك يعتبر ضمناً اعترافاً بارزاً، لكن هل يتعلق الأمر هنا بحكم مميز يمكننا من الاطلاع على قيمة أو نجاح الشيء المعترف؟ بإمكاننا أن نشك في ذلك، وهذا لثلاثة أسباب، أولاً لا يمكن اختزال المتعة الجمالية إلى مجرد إشباع خاص بحواسنا، وحتى إذا أقررنا بذلك فهذا معناه أنه لا فرق بين المتعة الحسية والمتعة الجمالية، علماً بأن المتعة الحسية قد يشيرها أي شيء كان، في حين أن المتعة الجمالية تتحدد، في واقع الأمر، بصورة خاصة ضمن علاقتها بالفن، ثانياً، إن المتعة - كما أوضح ذلك فرويد - مفهوم معقد وتحمل معاني متعددة، بل وتتضمن الكثير من التناقضات، أضف إلى ذلك أنه يتعذر أن تكون المتعة حالة خالصة، فهي تتضمن - بصورة واعية تقريباً - جانباً من نقيضها. وأخيراً، يمكننا القول بأن المتعة ليست خاصية قائمة في للموضوع نفسه، وإنما هي تكتفي بعرض علاقة مؤقتة وعابرة أحياناً، بين الذات والموضوع، التلاقي المتعمد أو العرضي.

وهكذا يتبين لنا بأنه من الصعوبة، في هذه الحالة، أن يتم استيعاب ذاتية ونسبوية المتعة في حكم "موضوعي" الذي يصبو من دون جدوى إلى تقاسم التجربة الجمالية وإلى تواصلها. إن رفض الادعاء وحصر هذه التجربة في حدود العلاقة الشخصية مع الموضوع إن هو سوى انطواء على شيء مبتذل، وتأكيد عدم إمكانية إجراء نقاش بخصوص الأذواق والألوان هو تقهقر إلى مرحلة ما قبل كانطية من تاريخ الفكر الجمالي.

48- ما هي وظيفة النقد الجمالي في وقتنا الحالي؟

لقد أصبح الفن الراهن يربك أو يحير النقد الجمالي والنقد الفني. ويبدو أن الرهانات التقليدية للنقد الجمالي - كما حددها كل من ديدرو (Diderot) وبودلير (Baudelaire) في القرن التاسع عشر قد اختفت. فقد أسف كثير من "الفاعلين" في عالم الفن مثلاً على غياب وساطة حقيقية بين الفنان وعمله والجمهور، وأعابوا على النقد الجمالي عدم قيامه بدوره في عمليتي التقييم والتقدير، واكتفاه القيام بدور إعلامي أو ترقية إعلامية للأعمال الفنية أو التظاهرات الفنية. هذا، ويمكن أن نجد عدة أسباب يمكن أن تفسر لنا لماذا فقد النقد الجمالي فعاليته اليوم، أهمها أن أشكال الإبداع المعاصرة قد تعددت وأصبحت غير متجانسة والتي من الصعب اختزلها في أسلوب محدد، والتي قطعت صلتها بالتقييم والمرجعيات والمعايير القديمة. لكن لو كان مفهوم النقد الجمالي حسب التعريف الكلاسيكي هو "العلم الذي يتخذ الحكم التقديري موضوعاً له" بحيث يميز الجميل عن القبيح، ونجاح أو إخفاق عمل فني ما بوجه عام، فمن الواضح أن عدم إمكانية التقدير وفق معايير ثابتة يستبعد في حقيقة الأمر النقد تلقائياً.

أما السبب الثاني فيرجع إلى مكانة الثقافة نفسها ضمن النظام الديمقراطي، حيث أصبحت الأعمال الفنية المنتشرة على نطاق واسع تتجاهل المراتب والتميزات الجمالية. فالنقد الفني، ومهما كان موضوعه: فن متعلق بالماضي، فن معاصر، أو ثقافة المضادة لليومي، أصبح يشارك في تطور وتسيير ثقافة يمكن اعتبارها "متعددة" بالقياس إلى ما يسمى: "جماليات التعدد" (انظر السؤال 46). هذا، وقد غلب على النقد الأدبي المتضمن في سياق تطور الممارسات الثقافية المتنوع، وغير المهتم بإبراز الأعمال الفنية الثائرة على النظام القائم، الطابع

التبريري، علما تخلى عن القيام بتحليل عيني للأعمال الفنية بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى.

وقد أبرز النقاش الدائر اليوم حول الفن المعاصر مدى تراجع النقد الجمالي، بالنظر إلى ما كان عليه في السابق. لقد امتنعت النزاعات الفكرية- التي دارت حول صلاحية الفن الراهن وعلى اختفاء معايير التقييم، بالإضافة إلى دور الدولة وسوق الفن- عن إبداء رأيها بخصوص نوعية المنجزات المحققة، بناء على إقرارها بإمكانية الحديث عن الفن وعن الفنانين أحيانا من دون ذكر الأعمال الفنية ذاتها. لكن المفارقة هنا تكمن في الفارق الموجود بين، من جهة، فن حي يتمتع باستقلالية كاملة، الخالي من النماذج والقادر على اختيار أشكاله ومواده، بعيدا عن الرقابة الأكاديمية، وهو فن عن المعنى والوضوح وخاصة أمام الجمهور الواسع، ومن جهة ثانية، خطاب جمالي عام يرفض المواجهة المباشرة مع الأعمال الفنية.

هذا، ولا يمكن مقارنة وضع الفنانين الحاليين بوضع شاردين (Chardin) أو بوشيه (Boucher)، وهناك عدد قليل من النقاد من يستطيع منافسة ديدرو وبودلير وسانت بوف (Sainte-Beuve) أو دوريه (Duret)، غير أن هذا لا يمنع من أن يستعيد النقد الفني - الذي لم يعد منذ زمن بعيد ذلك النوع الأدبي ولا الإبداع الشعري الذي حلم به الرومانسيون الألمان الأوائل - مكانته، وهذا حتى لا يكون تابعا للنظام الثقافي السائد، حتى يستطيع رفع تحدي التأويل والحكم والتقييم، وهي العناصر اللازمة لتأسيس "نقاش نقدي" حقيقي حول الفن الراهن.

49- ما هي العلاقة الموجودة بين الجمالية والعلوم الإنسانية؟

إن الإجابة على هذا السؤال أمر يتوقف من جهة على تعريف الجمالية، ومن جهة أخرى على تحديد موضوع ومنهج العلوم الإنسانية، أي علم الاجتماع، علم النفس، التحليل النفسي، السيميولوجيا، الألسنية الخ.

وبهذا، فإن الجمالية كميدان لمعرفة مستقلة، وكتفكير خاص بالفن وبالعلاقات التي يقيمها الإنسان مع الأعمال الفنية هي معرفة فلسفية. وما تجدر الإشارة إليه هنا أن الفيلسوف الألماني بومغارتن قد كان حريصاً على ضرورة التخفيف من "طغيان" العقل والمنطق - لتأسيس "علم المعرفة الدنيا" أي الجمالية (انظر السؤال رقم 1)، غير أن ذلك لم يكن متعلقاً في تلك الفترة وبعد ذلك أيضاً، مع كل من كانط وشيلر وشليغل أو هيغل على سبيل المثال، على اعتبار أن كل من الجمالية والنقد الجمالي هما فعاليتان منفصلتان عن الفلسفة، وذلك لأنه لم تتأسس العلوم الإنسانية بعد، كما أن الجمالية مدينة للفلسفة بمقولاتها وتصوراتها ومفاهيمها. هذا، وقد امتد التقليد الخاص بالجمالية الفلسفية - على وجه الخصوص - مع شوبينهور، نيتشه، لوكاش، هيدغر وأدورنو.

ويمكننا أن نرجع - بالإضافة إلى ما ذكرناه - إلى الطابع "العلمي" لهذه المعرفة الجديدة أي "الجمالية" الذي ذكره بومغارتن الذي استعمل لفظة "علم" باللغة الألمانية وهي "Wissenschaft" للدلالة على تلك الموضوعات الخاصة بالفن والجمال، وعلى هذا النحو استعمل المنظرون الألمان الصيغة التعبيرية "Kunstwissenschaft" والتي تعني حرفياً "علم الفن" بصيغة المفرد دائماً، إذ يتعذر جمع في اللغة الألمانية "Kunstwissenschaften" للدلالة على النشاط العلمي لأولئك

المنظرين الحريصين على الصرامة الإبيستمولوجية، وعلى التميز عن "فلاسفة الفن". غير أن خصوصية "علم الفن"، تبقى مع ذلك إشكالية، لأنها في الواقع تحيلنا إلى فكرة النسق الموحد والشامل في الفن، على نحو ما قد نجده مثلاً في أعمال إلويز ريغل (Alois Riegl) وثباتية من نوع بنيوي تتغاضى عن دور التاريخ والمجتمع في تشكيل العمل الفني.

وتجدر الإشارة هنا بأن عبارة "علوم الفن" هي ترجمة غير متطابقة مع (Kunstwissenschaft) لو لم تكن تحيلنا للمعنى المبالغ فيه والشائع للعلوم الإنسانية: علم النفس، علم الاجتماع، التحليل النفسي، الألسنية، السيميولوجيا الخ. أي ما يسمى باللغة الألمانية "Geisteswissenschaften" ومعناها "علوم الروح". إن العلاقات التي قامت بين الجمالية التي عرفت بصفة عامة كـ "تفكير فلسفي حول الفن"، ومختلف العلوم الإنسانية التي لا ترجع في الأصل إلى الجمالين الفلاسفة. لقد اهتمت علوم النفس والاجتماع والعلوم المتخصصة الأخرى بالعمل الفني، واتخذته موضوعاً للبحث، لكن دون التحلي عن خصوصية منهجهم بل لإثبات صحته. لقد قدم التحليل النفسي الفرويدي أفضل مثال على هذا الاهتمام المبكر بالعمل الفني. لقد اعتبر فرويد الجمالية الفلسفية معرفة غامضة وغير مجدية، ومع ذلك، لم يتردد في اختبار نظريته في اللاشعور من خلال التحليل النفسي للفنان تارة - ليونار دي فنشي (Leonard di Vinci) على وجه الخصوص - وفي العمل النفسي كتمثال Moïse لميخايل أنجيلو (Michel Ange)، أو عملية الإبداع الفني كأقصوصة "غراديفا" (Gradiva) لفيلهيم ينسن (Wilhem Jensen)، وقد أسهم علم الاجتماع أيضاً - وخاصة من خلال الأعمال الجديدة لبير بورديو (Pierre Bourdieu)، في توضيح العلاقة بين الإبداع الأدبي والمجتمع. وهناك أمثلة أخرى من مجالي الألسنية والسيميولوجية تؤكد

أيضاً أن الإبداع الفني وفهم نشأة وتبلور العمل الفني، بالإضافة إلى أيضاً الطرائق التي سمحت بذلك أصبحت تثير اهتمام العلوم المتخصصة. وعلى العكس من ذلك، نجد العديد من علماء الجمال ومؤرخي الفن، من أمثال أرنولد هاوزر (Arnold Hauser) وبيير فرانكستل (Pierre Francastel) أو أدورنو في مجالي الموسيقى والأدب، وقد أثروا تأويلهم للفن بالاستفادة من المعطيات الموجودة في نظرية اللغة أو علم الاجتماع أو التاريخ.

هذا، وإنه لمن المشروع أن نسمي "علوم الفن" تلك العلوم المتخصصة التي قد تسهم في توضيح جانب من الجوانب الخاصة للإبداع الفني، والتي تعتبر كنمط من أنماط تأثير الفرد في العالم.

ولكن ألا يمكن أن تفقد الجمالية تدريجياً استقلالها الذاتي حينما تستعين بالعلوم الإنسانية المطبقة في الميدان الفني؟ ضمن هذا السياق، وتجنباً للسقوط في فخ التعريفات المراجعة والمصححة، كان من اللازم العودة إلى تاريخ المادة المعرفية نفسها، وكذا إلى العوامل التي أدت إلى نشأة الجمالية المستقلة بذاتها. ومهما كانت محاولة العلوم الإنسانية لمحاصرة مجالها، فإنه بإمكان الجمالية أن تقي نفسها من الدوبان، فتحافظ على الطابع الفلسفي أي النقدي، حتى تكون مفتوحة على مختلف التأويلات، و متميزة عن الواقع الفني على العموم والأعمال الفنية على الخصوص، وحذرة من الطابع غير المتوقع للإبداع الذي ليس بمقدور أي علم، سواء أكان "علم الفن" أو من "العلوم الإنسانية"، أن يستبقه.

50- الآفاق

لقد عبّر مؤرخ الفن والجمال بيير فرانكستل (1900 - 1970) في كتابه الرسم واجتمع عن ثقته بما أسماه المغامرة الإنسانية، وخاصة في

الجمال الفني، ضمن هذا السياق يقول: "لقد مثل الفنانون دوما تلك الفئة الخاصة في المجتمع التي بمقدورها أن تبرز إمكانيات وحاجات الناس بشكل حسي مباشر".

هذا، وقد حدّد فرانكستل - بطريقة غير مباشرة وبصورة هيغيلية - دور الجمالية. وإذا كان العمل الفني مظهرا حسيا للمشروع الإنساني، فإن الفكر الجمالي يسعى في حقيقة الأمر إلى تحويل العمل العيني للفن إلى مفاهيم ونماذج نظرية لا إلى مجرد غرض تأملي، بل لتحقيق غرض تفسيري ونقدي يسمح للآخرين، أو على حد تعبير فرانكستيل "للمجموعة كلها" للمشاركة في التجربة الجمالية، حتى وإن كانت في الأصل ذات طابع فردي.

غير أن الملاحظ هو أن المجتمع الحالي لا يشبه المجتمع السابق، فقد طرأت على الجمالية تغييرات مهمة في منهجها وموضوعها. وليس هناك ما يجمع الفن المعاصر للعقود الثلاثة الأخيرة بالإبداع الفني كما ذهب إلى ذلك فرانكستيل. وإدراج فن نهاية القرن العشرين في مسار تطوري، يبدأ من عصر النهضة ويمر بالحركة الانطباعية ليصل مباشرة إلى مرحلة ظهور الحركة التكعيبية، هو في حقيقة الأمر طريق مخوف بالمخاطر. ويبدو أن فكرة إمكانية وجود نظرية جمالية عامة، تشمل مختلف جوانب الإبداع الفني، أصبحت اليوم بالية بل غير معقولة. إن وضع الممارسات الثقافية والفنية في المجتمع ما بعد الصناعي المعقدة مع المؤسسة والدولة وسوق الفن ووسائل الإعلام قد جعلت فكرة الاستقلال الذاتي للجمالية التي تم تحقيقها بصعوبة في القرن الثامن عشر أمرا فيه مفارقة. هذا، وقد فرض المنطق الثقافي نفسه تدريجيا، متوجها بذلك بشكل أولي نحو الاستهلاك والتواصل، وقد كان منشغلا بضممان ترقية وتبادل المنافع أكثر من انشغاله بتكوين حكم الذوق للتمييز

الجمالي. إن ما يسمى: "أزمة الفن المعاصر"، التي تعتبر ظاهرة غير مسبوقة، تدلّ لا محالة على استياء عالم الفن والجمهور من نقص في المشروعية، أصبح يعرفها فن مضللّ ومضلل أحيانا.

بيد أن الإنتاج الفني الراهن لا يمكن اعتباره أقل مشروعية من فن العصور الماضية، إذ لا يمكن أن نعزو إليه ذلك الارتباك المتعلق خصوصا بعجز بعض الخطابات في أخذ الأعمال الفنية على عاتقها- وهذا على المستوى النظري وبكيفية منسجمة- علما أن هذه الأعمال تشوّش قصدا أنماط تفكيرنا وعاداتنا الإدراكية. إن الغرائبية المزعومة للفن المعاصر، والذي يوصف أحيانا بكونه "أي شيء كان" لا تعبّر عن العالم كما هو قائم أو كما تمّ تأويله. هذا، وقد صدمت تفكيكات ونشاز الحداثيين منذ عهد قريب حساسية الهواة. غير أن هذه التوترات ليس مردّها أولئك الفنانين الغرائبيين فقط، فارتباطها بالإبداع الفني مردّه أيضاً إلى التحديد الاجتماعي والتاريخي. وعلى أقل تقدير، يجب أن يكون حكمنا على الأعمال الفنية المعاصرة اختبارا واضحا للشروط التي سمحت بصياغتها، حتى ولو بدت هذه الأعمال مزعجة ومشينة، فعلى سبيل المثال عرض الفنّان ويم ديلفوي (Wim Delvoye) سنة 2003 آلة تسمى كلوكا (Cloca)، تقوم بتقليد الجهاز الهضمي للإنسان. لقد كان هذا التركيب المعد تقنيا بفضل إسهام العلماء، مكونا من أنابيب وأوعية تحتوي على مجموعة من العصارات الضرورية للقيام بالعمليات، حيث تقوم كلوكا بعمليات الأكل والهضم والتغوط مثل الإنسان تماما، هذا وقد وصل سعر البراز حوالي 1500 أورو!

أما ادواردو كاك (Eduardo Kac)، وهو من أصل برازيلي، فقد قام بتعديل وراثي لأرنب فحصل على قارض أمهق سّمه ألبا (Alba) ذو اللون الأخضر واللامع تحت الأشعة فوق البنفسجية.

هذا، وكان قد قدّم الفنان المكسيكي سنتياغو سييرا (Santiago Sierra) تعويضا زهيدا لبعض المهاجرين الأفارقة مقابل قيامهم بحفر ربوة تطل على مضيق جبل طارق! وعلى الرغم من أنه لم يتم الاعتراف به رسميا من طرف "عالم الفن". ونظّم عالم التشريح الألماني فون هاغنس (Von Hagens) معارض كان عنوانها "عالم الأجسام" (Körperwerten)، وقد تم عرضها في كثير من العواصم الكبرى ولفتت نظر الملايين من المتفرجين. هذا، ويعتبر فون هاغنس نفسه مخترع ما يسمى "الحفيظات" (Plastinations) (وهي إجراء كيميائي يسمح بالمحافظة على جثث الإنسان أو الحيوان). كما أنه اعتبر بأنه مخترع "الجمالية التشريحية" (esthétique anatomique)، وفي الواقع قد تذكرنا هذه "الحفيظات" أحيانا بصور "المسلوخين" التي عُرفت في تاريخ الفن الغربي.

ماذا يمكن أن نقول عن هذه الأعمال الفنية التي تبرز فيها الإثارة بالاختراق، سوى أنها مزعجة، مربكة، فاضحة، غير لائقة وغير مستساغة، وهذا في نظر بعض الناس لا كلهم! هذا، وإن حرية كل واحد منا في تكوين حكمه الجمالي الخاص لا زال يثير نوعا من الغموض في الفن الراهن، وهذا أمر واقع، ولكن ألا يمكن القول هنا بأن جرأة الفنانين الجارحة أحيانا تبقى في حقيقة الأمر عاجزة عن منافسة - بصورة لامعقولة - ما يستطيع أن يحدثه ويكشفه الواقع اليومي خصوصا في ظل تدخل وسائل الإعلام.

إنه لمن السابق لأوانه أن نعلن موت الفن الوشيك أو انحلال الجمالية القريب. ومن دون أن ننحصر طليا في الرواية المتفائلة لفرنكستيل الذي كان واثقا من أن مستقبل الفن متوقف على تحكم الإنسان في عالمه الخارجي، يمكننا أن نثق في قدرة الفنانين على التأثير في

مجال "الأساطير والطقوس". وإذا سلّمنا بما قاله هذا المفكر من أن العمل الفني يتطلب، بالإضافة إلى الطقوس السرية، التواصل الجماعي فسيكون الفكر الجمالي لا محالة معبرا أساسيا بين هذا العمل الفني الغامض أحيانا، الصامت أحيانا، الخفي دوما، والجمهور.

بيبليو غرافيا

- Adorno (Th.W), Théorie esthétique, trad. M.Jimenez, Paris, Klincksieck, nouv., éd., 1995.
- Arvon (Henri), L'Esthétique marxiste, Paris, PUF, 1970
- Baumgarten (Alexander Gottlieb), Esthétique, trad. J-Y. Pranchere Paris, Editions de l'Herne, 1988.
- Becq (Annie), Genèse de l'esthétique française moderne (1680-1814) Paris, Albin Michel, 1994.
- Bouvereresse (Renée), L'Expérience esthétique, Paris, A.Colin, 1998
- Bürger (Peter), Theorie der Avantgarde, Francfort, Suhrkamp, 1974.
- , La prose de la modernité, trad. M.Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.
- , "L'avant-gardiste après la fin des avant-gardes: Joseph Beuys".
- Dans Séminaire Peter Bürger, Villeurbanne, Les Cahiers-Philosophie de l'art n° 7, Institut d'art contemporain, 1998.
- Benjamin (Walter), Ecrits français, prés. et introd. par J-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991 [rééd. 2003: Gallimard "Folio Essais"].

- Cassirer (Ernest), *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1970.
- Cauquelin (Anne), *L'Art contemporain*, Paris, PUF, coll. "Que Sais-je?", 1992.
- , *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Ed. du Seuil, 1997.
- , *Les Théories de l'art*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1998.
- Château (Dominique), *La Question de la question de l'art*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1995
- Château (Dominique) et Ladmiral (Jean-René) (dir), *Critique et Théorie*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Clair (Jean), *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1993.
- Croce (Benedetto), *Essais d'esthétique, textes choisis*, trad. et prés. par Gilles Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991.
- Dachy (Marc), *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1994.
- Dagen (Philippe), *La Haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997.
- Danto (Arthur), *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Ed. du Seuil, 1989.
- Diderot (Denis), *Salons de 1759-1761-1763*, Paris, Flammarion, 1967
- , *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968.
- Duchamp (Marcel), *Duchamp du signe, écrits* prés. par Michel Sanoillet, Paris, Flammarion, 1975.

- Dufrenne (Mikel), Esthétique et philosophie, t.I et II, Paris, Klincksieck, 1976.
- Duve (Thierry De), Résonances du ready-made, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- Ehrenzweig (Anton), L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique, trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, préf. de J.F. Lyotard, Paris, Gallimard, 1974.
- Faure (Elie), Histoire de l'art, 4 tomes, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1987.
- Francastel (Pierre), Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme, Paris, Gallimard, 1965.
- Freud (Sigmund), Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen, trad. P. Arbex et R-M. Zeitlin, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1991.
- , Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Paris, Gallimard, 1977.
- , L'inquiétante Etrangeté et autres essais, trad. B.Féron, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1985.
- Genette (Gérard), L'Œuvre de l'art I et II, Paris, Ed. du Seuil, 1994 et 1997.
- Goodman (Nelson), Langages de l'art, trad., et prés.par J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- Habermas (Jürgen), Le Discours Philosophique de la modernité, trad. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.

- Hegel (Georg Wilhelm Friedrich), Esthétique, trad. Ch.Bénard, revue et complétée par B.Timmermans et P. Zaccaria, Paris, Le Livre de poche. 1997.
- Horkheimer (Max) et Adorno (Theodor), La Dialectique de la Raison, trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
- Jauss (Hans Robert), Pour une esthétique de la réception, trad.C.Maillard, préf.de J.Strarobinski, Paris, Gallimard, 1978.
- Jimenez (Marc), Adorno et la modernité.Vers une esthétique négative, Paris, Klincksieck, 1986.
- , La critique. Crise de l'art ou consensus culturel? Paris, Klincksieck, 1995.
- , Qu'est-ce que l'esthétique? Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1997.
- Kandinsky (Wassily) et Marc (Franz), L'Almanach du Blaue Reiter (Le Cavalier bleu), prés. Et notes par K. Lankheit, Paris, Klincksieck, 1981.
- Kant (Emmanuel), Critique de la faculté de juger, éd. Publ.sous la dir.de F.Alquié, trad. A.J-L. Delamarre, J-R. Ladmiral, M-B de Launay, J-M. Vasse, L.Ferry et H.Wismann, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1985.
- Lacoste (Jean). L'Idée de beau, Paris, Bordas, 1986.
- Lories (Danielle), philosophie analytique et esthétique, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988 [réimp. Klincksieck, 2004].

- , Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1989.
- Lukàcs (Georg), Philosophie de l'art (1912-1914), prés. Par R.Rochlitz, trad.R.Rochlitz et A.Pernet, Paris, Klincksieck, 1981.
- Lyotard (Jean-François), La condition postmoderne, Paris, Editions de Minuit, 1979.
- Marcuse (Herbert), Eros et civilisation, Paris, Editions de Minuit, 1968.
- , Culture et société, trad. De Gérard Billy, Daniel Bresson et Jean-Baptiste Grasset, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- Menke (Christoph), La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida, trad. P.Rusch, Paris, A.Colin, 1993.
- Michaud (Yves), La crise de l'art contemporain, Paris, PUF, 1997.
- Millet (Catherine), L'art contemporain, Paris, Flammarion, Coll. "Dominos", 1997.
- Nietzsche (Friedrich), Œuvres philosophiques complètes, Paris, Gallimard.
- Platon, La République, intro. Trad. et notes P. Pachet, Paris Gallimard, coll. "Folio Essais", 1993.
- Popper (Frank), Art, action et participation, Paris, Klincksieck, 1980.
- Rancière (Jacques), Le Partage du sensible, Esthétique et politique, Paris, La Fabrique, 2000.

- Revault D'Alonnes (olivier), La création artistique et les promesses de la liberté, Paris, Klincksieck, 1973.
- Rochlitz (Rainer), Théories esthétiques après Adorno, Arles, Actes Sud, 1990.
- , Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique, Paris, Gallimard, 1994.
- , L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique, Paris, Gallimard, 1998.
- Rosenberg (Harold), La Tradition du Nouveau, Paris, Editions de Minuit, 1962.
- Schaeffer (Jean-Marie), L'Art de l'âge moderne. L'Esthétique et la philosophie de l'art du XVIII à nos jours, Paris, Gallimard, 1992.
- , Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes, Paris, Gallimard, 1996.
- Seel (Martin), L'Art de diviser. le concept de rationalité esthétique, trad.C.Hary-Schaeffer, Paris, Armand Colin, 1993.
- Shusterman (Richard), L'Art à l'état vif, Paris, Armand Colin, 1993.
- Steiner (Georges), Réelles présences. Les arts du sens, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1991.
- Teyssèdre (Bernard), L'Art français au siècle de Louis XIV, Paris, Le Livre de poche, 1967.
- Worringer (Wilhelm), Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, trad.E.Martineau, prés.par Dora Vallier, Paris, Klincksieck, 1986.