

I

الجمالية الكلاسيكية تذكير ببعض المفاهيم الأساسية

obeikandi.com

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 عبروا عن اهتمامهم بالأفكار المتعلقة بالجميل والانسجام والكمال، أو بصورة مباشرة بفن عصرهم. فأفلاطون مثلاً طور بشكل مواز لمفهومه المتعلق بالمثل الخالدة والثابتة (الحق، الخير، الجميل) تفكيراً أكثر عينية حول وظيفة الفن في المدينة الأثينية، كما أنه، قد حدد بطريقة صارمة جداً الفنون، كالموسيقى، الرسم، الشعر والمسرح، التي يجب أن تلعب دوراً تربوياً قصد تأهيل أولئك الذين سيكونون حراس الجمهورية. البوييتقية (poïétiques) المتعلقة بالإبداع أما بالنسبة لأرسطو وإن كان قد وضع النشاطات البوييتقية 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 دوماً انشغالا أساسيا في الحقل الفلسفي، غير أنه عندما نقول بأن هذه النظريات الفلسفية ذات "طابع جمالي" فإننا، من جهة، نحيل ضمناً 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 بمفهومها الدقيق بل عن الميثافيزقا، وباختصار شديد يمكننا القول بأن استقلالية الجمالية قد تحقق في زمن متأخر، وبالضبط في الأزمنة الحديثة. وهكذا ففي سنة 1750 أي في عصر الأنوار عرّف ألكسندر غوتليه بومغارتن (A.G.Baumgarten 1714-1762) وقد كان حينئذ أستاذ فلسفة في مدينة فرانكفورت على الأدور (Francfort sur oder) الجمالية (وهي مادة فلسفية متخصصة جديدة) بقوله إن "الجمالية -Francfort sur-l'oder هي علم نمط المعرفة والعرض الحسي (أي منطق ملكة المعرفة الدنيا، فلسفة اللطائف وربات الفن، نظرية المعرفة الدنيا، فن جمال الفكر فن أنالوغون العقل) الاستيقا 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 التعريف السابق للجمالية والمؤرخة سنة 1739 قد يساعدنا على إزالة كل إهمام 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، ولم توصف بعد بكونها "دنيا". بيد أنه لم يكن بإمكانه في عصر "العقل المستنير" التملص من ذلك التمييز التقليدي الذي كان قائما بين "الأفكار الواضحة والتميزة" الخاصة بمجال المنطق، ومجال آخر كان يكتنفه الغموض أحيانا والمتمثل في الحساسية، الحدس والخيال. لقد كان تأسيس الجمالية يهدف في حقيقة الأمر إلى القضاء على تلك التراتبية

التي كانت قائمة بين ما يسمى بالعلم الدقيق والمعرفة الناتجة عن دراسة الجمال والفن. لقد تلقى بومغارتن تكوينه في المدرسة العقلية، ولهذا كان كما يقول كانط "محللاً بارعاً"، أضف إلى ذلك أنه كان شاعراً، ولم يمر عليه يوم من حياته إلا كتب فيه شعراً كما كان يقول، وقد كان يعلم يقيناً بأن الجمالية كانت في بدايتها، ولهذا امتنع العقل عن ممارسة "طغيانه"، واعتبرت الحساسية ملكة مماثلة للعقل (Analogon rationis) كما كان يرغب في ذلك بومغارتن. إن ذلك الميدان الواسع الذي استهين به كثيراً سيكون مفتوحاً للبحث الفلسفي، وهو 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 بنزعته العقلانية، غير أن هذا ليس من التناقض في شيء، وذلك لأن العقل الذي كان مهيمناً قد تأنسن منذ ظهور العلم الجديد استجابة لإرادة ورغبته منذ ديكارت (Descartes) قد ألهمت ربما الإنسان في المعرفة. وهذه الأنسنة بومغارتن إحدى "أجمل" تعريفات الجمالية وهي أنها "فن جمال التفكير".

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

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

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

إن تعريف الجمالية كـ "علم للجميل" يرجع إلى بومغارتن الذي استعمل مصطلح "العلوم الجميلة" للإشارة إلى دراسة "الأفكار الجميلة" التي يمكن أن يستلهمها الإنسان عندما يتأمل الفنون الجميلة، ولا زالت العلاقة قائمة بين "الجمالية" و"الجميل" متينة إلى يومنا هذا، إلى حد قد يبدو لنا أنهما مترادفان، فعندما نصف شيئا ما بأنه جميل فهذا معناه أننا نعتز به بأنه يتضمن بعض الخصائص التي تجعل النظر إليه أمرا ممتعا. والعناية بالجمال أو علم الجراحة الذي يهدف إلى تخليص الوجه والجسم من بعض العيوب والنقائص قد وصف نفسه بالجمالية إلى حد قد يختلط بمعناه الفلسفي، وهذا لا يعني 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 فيه إطراء لأنفسنا ولنظرة الآخرين لتحقيق المثل العليا للجمال لا الجمال المطلق، وذلك لأن المثل الأعلى نسبي ومتغير بحسب العصور واختلاف الثقافات وروح العصر. وعلى أية حال، فإن نسبية الجمال تحول دون اعتبار الجميل الموضوع المتميز والمفضل للجمالية. إن هو سوى مقولة ضمن مجموعة من الأمطاط والمواصفات المختلفة للموضوع الجمالي (الرائع، الأنيق، الرشيق، المأساوي أو القبيح إلخ).

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

الموضوعات المميزة والطموحات العديدة التي تروم الجمالية تحقيقها. إن حكم الذوق واستجابات الحساسية الإنسانية للطبيعة وللفن تمثل أيضاً كما أوضح ذلك إيمانويل كانط صميم انشغالات الجمالية، وعلى النحو ذاته نجد المعنى التاريخي والاجتماعي للأعمال الفنية إذا اعتمدنا على تعريف هيغل (Hegel) (1770-1831) للجمالية أو "فلسفة الفن". أما إذا بقيت الجمالية مرتبطة بالتفكير الفلسفي، وهذا بحكم نشأتها، فإنها تعني أيضاً دراسة تكوين العمل الفني، الحكم والتقدير الجمالين، أشكال الإبداع الفني وتلقي الأعمال الفنية والعلاقة القائمة بين الفن والمجتمع، الخ. ومن ثمة يمكننا أن نفهم لماذا استعانت الجمالية بتاريخ الفن وعلم النفس والتحليل النفسي، علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، اللسانيات والسيميولوجيا... الخ. إن الجمالية تطمح اليوم مثلما كانت في الماضي تحقيق 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 مثلاً. فهل يمكن تفسير هذا الوضع الخاص؟

من الأكيد أن فن العمارة لم يلق الاهتمام الكافي من قبل الجمالين بالنظر إلى تاريخ الفنون، في هذا السياق قد تخطر ببالنا تلك المناقشات "الجمالية" التي كان من المفروض أن تتيح الفرصة لإنجاز البناء الخاص لأعمدة البارثينون (parthènon) أو التي سمحت لبرونلتشي (Brunelleschi) بتشيد قبة سانتا ماريا دي فيوري (Santa Maria del fiore). بمدينة فلورنسا. أضف إلى ذلك، تلك المناظرات الساحنة

والتقويمات المتعارضة التي دارت، منذ عهد قريب، حول بناية مركز جورج بومبيدو (Georges Pompidou) أو هرم اللوفر (Louvre). بمدينة بباريس. فكثير من الناس، فضلاً عن ذلك، المعماريين والفلاسفة، يعترفون بأن فن العمارة فن عظيم ومتميز عن الفنون الميكانيكية، ويكفي أن نذكر هنا ما قاله لوكور بوزيه le Corbusier "لقد أقيم البناء للتماسك، أما فن العمارة لإثارة المشاعر" وما قاله أيضاً فريدرش فون شيلينغ (Friedrich von schelling) من أن "فن العمارة هو مجاز فن البناء".

وعلى الرغم من نبل هذه الكتابات، فإن فن العمارة قد عني 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 هذه الفكرة المسبقة والمزعجة قد تفسر لنا لماذا كانت العمارة - التي اعتبرها هيغل "بداية الفن" - تحتل دوماً 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 تدريجياً. إن هيمنة الرسم في مجال نظرية الفن يرجع بالتأكيد إلى أن الخطاب المتعلق بفكرة الجميل والذوق والحكم الجمالي قد تكون بواسطة تلك الصلات المتميزة التي أقامها هذا الخطاب مع تاريخ الرسم، وخصوصاً منذ فترة النهضة وإلى غاية القرن 18 في الغرب. ولابد من الإقرار هنا بأن المناظرات الأكثر حيوية والأزمات الحادة التي عرفتھا الجمالية قد تولدت في حقيقة الأمر من ذلك النقاش الذي أثاره الفن التصويري. يمكننا القول، فيما يتعلق بهذه المسألة، بأن الأمر يرجع - كما أوضح ذلك جان لاكوست (Jean Lacoste) - إلى "أنه قد يتعذر علينا أن نجد فناً كالرسم يمكن أن يحقق متعة التقليد

والقطيعة، فورية الإحساس ودقة الأيقونة (iconographie) بالإضافة إلى روعة اللون، ذكاء الإيماءة، وهم الصورة، شعر الرمز والتصوير والتجريد" (1986، ص 7).

هذا، وقد يكون لهذا الامتياز الذي كان للرسم سابقا مصادر لاهوتية وثقافية، وخلافا لليهودية والإسلام اللذين يحرمان التصوير وتمثيل الإله، فإن المسيحية قد أقرت، بل وأثارت في بعض الأحيان، النقاش الجمالي الذي دار بخصوص المحاكاة، التمثيل، التقليد، التشبيه، التصوير، النسخة، النموذج والرسم الخادع... الخ. ويمكننا أن نضيف هنا أيضاً تلك الموضوعات التي انشغل بها منظرو الفن والفنانون 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) ظهر كتاب كانط المعنون: نقد ملكة الحكم في 1790، وقد وضع حدا للأسئلة التي كانت مطروحة في تلك الفترة حول طبيعة حكم الذوق، من يحكم على الجميل؟ العقل أم المخيلة؟ الفهم أم الإحساس؟ وبعبارة أخرى يمكن القول بأننا أمام تعارض تصوريين، الأول ذو طابع عقلي يقوم على فكرة أسبقية العقل وأولويته أثناء فعل الحكم، أما الثاني فهو ذو طابع حسي أو تجريبي يعطي الأولوية للحساسية.

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

لقد أدرك أندريه فيليبين (André Félibien) (1695-1619) -
وقد كان 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) 1742-1670 فقد
أكد في كتابه المعنون: تأملات نقدية حول الشعر والرسم الذي نشر
سنة 1719، على أولوية المتعة الحسية والإحساس على العقل. أما
النصف الأول من القرن 18 م فقد تميز عن غيره بالتأثير المتزايد للفلسفة
التجريبية، خصوصا النزعة الحسية التي كان يمثلها ادموند بورك
(Edmond Burke) 1757-1728 وهذا على حساب النزعة العقلية
لللبنتز (Leibnitz). وفي الوقت الذي كان يوقظ فيه دافيد هيوم
(David Hume) كانط من "سباته الدوغماتي"، للكشف عن الدور
الأساسي للتجربة في عملية المعرفة، كان مفكرون آخرون يمارسون
تأثيرهم في الفكر الجمالي، فقد أكد فرانسيس هوتشسون
(Francis Hutcheson) 1747-1694 على الطابع الذاتي الأساسي
للتجربة الجمالية، وعلى أهمية "الشعور الباطني" والمتعة أو الابتهاج
التي تحصل للإنسان عند تأمل الجمال. أما يوهان جورج سولزر Johann
Georg Sulzer 1779-1720 م، وهو من أصل سويسري، فقد ذهب
في كتابه المعنون: النظرية العامة للفنون الجميلة (Allgemeine theorie
der schönen künste) إلى القول بأن الذوق يتوقف على ملكة الإدراك
الحدسي للجمال. أما موسيس ماندلسن (Moses Mendelssohn) 1786-1729
فقد طور الفكرة الكانطية القائلة بأننا نستطيع الحكم على
الأشياء ونتذوقها، من دون أن نرغب فيها أو نمتلكها.

إن قيمة كتاب **نقد ملكة الحكم** لكانط تكمن في قدرته على التركيب بين التصورات التي سبق ذكرها، وعلى اختزال ما هو أساسي فيما يتعلق بالحكم الجمالي، ولم يعد الأمر متعلقا بالوقوع في تناقض بين الفهم والحساسية. بالتأكيد إن الحكم الجمالي ذاتي على اعتبار أننا لا نستطيع أن نتجادل حول أذواق وألوان كل واحد منا، أما إذا كان هذا الحكم فرديا ومرتبطا باختبار هذا الشيء أو ذاك فسيُتصف هذا الحكم بالموضوعية والضرورة أيضاً، ويمكن إثبات هذا الأمر كالتالي: عندما أحكم بأن هذه الخزامى جميلة، فمن المؤكد أنني أعبر عن إحساسي، غير أنني، في الوقت نفسه، افترض بأنه يمكن أن يكون ذلك بالنسبة 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 بالفعل، ولا في الاعتقاد بأن كلنا سيحكم فعلا على الخزامى بأنها جميلة، وإنما تتعلق بعدم امكانية نفي أي افتراض أو احتمال حدوث ذلك بالفعل.

هذا، وقد مثل **نقد ملكة الحكم** تقدما حاسما في الفكر الجمالي ضمن سياق تأسيسه في القرن 18م، وليس من المبالغة القول بوجود ما قبل وما بعد هذا الكتاب كما بين عن ذلك شيلينغ عندما قال بأن "كل مذهب في كان قبل كانط ما هو سوى جزء من كتاب **الاستطيقا** لبومغارتن". ولم يعد السؤال الكانطي متعلقا بالجميل وكيفياته، من خلال 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 ولل فكر النقدي والفضاء العمومي -

كما تبين 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 مشروعاً 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... علماً أن الناقد الفني نفسه كان مؤهلاً لذلك.

لسوء الحظ، أننا قد نحمل في بعض الأحيان القسم الثاني من نص كتاب كانط المعنون **نقد الملكة الغائبة**، وهذا على الرغم من أن هذا القسم هو الذي يحدد معناه الحقيقي. إن المشكلة التي عاجلها كانط لا تنحصر فقط في الجميل الطبيعي والفنون الجميلة والذوق والعبقرية والرائع... الخ، وإنما هي متعلقة أيضاً بمسألتَي الغائبة والحرية، بحيث لا تقوم إحداهما إلا بالأخرى، إذ لا تجدي الحرية نفعاً 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 - مؤسساً لفضاء الاستقلال الذاتي.

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

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

5- ماذا نعني بـ "استقلالية" الجمالية؟

تحيلنا استقلالية الجمالية إلى المكانة التي حققها التفكير في مجال الفن في القرن 18م بعدما تحرر هذا الأخير من سيطرة اللاهوت والميثافيزقا. إن تشكيل الفضاء الجمالي المستقل أمر لم يكن من الممكن تحقيقه لولا الاعتراف التدريجي بالفنان كذات مبدعة وحررة في محاكاة الطبيعة، وفي قدرتها أيضاً على الإبداع، ولكن من دون أن تنافس في ذلك القدرة الإلهية. إن هذه الاستقلالية كانت نتيجة تحرر المجال الجمالي من مجالات العلم والأخلاق والسياسة، كما أن الكثير من العوامل الاقتصادية، الايديولوجية الاجتماعية والثقافية قد أسهمت في تحقيق هذا التطور التدريجي عبر تاريخ الفن الغربي، غير أنه تبقى الاستقلالية الجمالية -التي أتاحت إمكانية تأسيس مادة متخصصة جديدة مع ذلك- نسبية وغامضة إلى حد ما.

إن استقلالية الجمالية الكلية تعني في واقع الأمر أن الموضوع الجمالي - أي الفن - يكون مستقلاً بالكلية عن المجالين الديني والعلمي وعن العمل السياسي والاقتصادي للمجتمع أيضاً، كسوق الفن مثلاً. إن فكرة الاستقلالية تحيلنا أيضاً إلى فضاء مستقل بذاته بالتأكيد ولكنه فضاء منطو على نفسه أو مغلق ومفصول عن النشاطات الإنسانية الأخرى، وعن الحياة اليومية بصورة لا يمكن تجنبها، ويمثل هذا الانعزال في حقيقة الأمر ملاذاً، 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 ما يسميه 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

التمييز بين "الجمالية" و"نظرية الفن" و"فلسفة الفن" ليس أمراً بينا ومرد ذلك إلى الشك الذي يحوم حول التعريفات الأصيلة، ولهذا قد نجد نوعاً من الالتباس أيضاً في معنى الجمالية قد ظهر منذ عهد قريب، لا سيما عند الفيلسوف بنيدتو كروتشه (Benedetto Croce) الذي عرّف الجمالية بأنها "علم الفن" والذي يرتبط عنده بالرؤية الفلسفية والنقد الفني وتاريخ الفن، حيث يقول: "إن الجمالية هي علم الفن، غير أن وظيفتها ليست كما تعتقد بعض التصورات المدرسية هي تعريف الفن تعريفاً نهائياً ونسج لحمية تصورية تغطي مجال كل هذا العلم، فما هي في واقع الأمر سوى إعادة تنظيم دائم ومتجدد وبكيفية صارمة للمشاكل المطروحة في مختلف العصور، والتي تتاح فيها فرصة التفكير في الفن، أضف إلى ذلك 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، فإنه لا يمكن فصلها من جذع الفلسفة، وذلك لأن مشاكلها مرتبطة بعلاقات الفن بالأشكال الروحية الأخرى، وبالتالي باختلافاتها وبهويتها. إن الجمالية هي في واقع الأمر الفلسفة كلها مع أنها تعمل على تبين ما يتعلق بالفن. (المصدر نفسه، 1991 ص 57).

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

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

ويمكننا القول بأن النظريات التي أنتجها الفنانون مثل دراسة في الرسم ليوناردو دي فنشي (Léonard de Vinci) وكتابات كل من الفنان بول كلييه (Paul Klee) و كاندينسكي (Kandinsky) أو المناخ (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 العامة وبالفلسفة التأملية، ويمكن أن نقر بأن العلوم الإنسانية، التحليل النفسي، علم النفس، علم الاجتماع... الخ، سواء كان موضوعها الفن بمختلف 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؟

لطالما كانت أطروحة "نهاية الفن" التي عرضها هيغل في كتابه الجمالية عرضة لكثير من التفسيرات الخاطئة والمضللة أحياناً: فمُنذ نشأة الرومانسية أعلن هيغل عن الموت الوشيك للفن الرومانسي بل للفن نفسه، ولهذا قد نتصور بأن مثل هذا الإعلان قد يجعلنا نشعر أحياناً وكأنه بمثابة استفزاز، وقد يكون أيضاً سنداً على المحتجين والرافضين لفن عصرهم. لكن ألم يعلن هيغل عن موت الفن، وعن زوال القيم

والمعالم إلى غير رجعة، وإلى أنه لم يعد يوجد فنانون؟ ولهذا لا يتمتع المنددون بالفن المعاصر عن الإشادة بهذا التوقع - وهذا قبل قرنين

من 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 المقدمة، وهذا عندما أشار هيغل إلى أن فن عصره لم يعد يستجيب للتطلعات الروحية للأفراد كما كان عليه حال الفن في مصر القديمة وبلاد اليونان وفي العصر الوسيط، لقد فرض الفن نفسه وبذاته كحقيقة أو مطلق، وقد كانت هذه هي غايته القصوى وبعد ذلك أصبح يقتضي فهم الفن التفكير أو علم للفن والفلسفة، وهذا ما أوضحه هيغل بقوله "في جميع الأحوال، بقي الفن - نظرا لغايته العليا - كشيء من الماضي، وبعد ذلك فقد حقيقته وحيويته الأصلية، وأصبح أدنى من ذلك (...). إن الحاجة لقيام أو تأسيس علم للفن أصبحت اليوم أكثر إلحاحا عما كانت عليه يوم كان الفن يكتفي بتقديم القبول التام. إن الفن يدعونا إلى التأمل لا بغرض إعادة خلق الفن نفسه ولكن بغرض معرفته علميا" وقد عاد هيغل إلى هذه الفكرة بالذات في الفصل الثالث من القسم الثاني من الكتاب المذكور أعلاه، وتوسع فيها ضمن فلسفته للتاريخ، حيث تساءل عن صيرورة الفن قائلا: "لقد وصلنا إلى نهاية الفن الرومانسي من الجانب الذي تم تبين ذلك في المدة الأخيرة، من أن الفنان أصبح يعتبر نفسه أعلى من موضوعه وعمله الفني، متوهما بذلك أنه قد تحرر من مجمل الشروط التي تفرضها الطبيعة المحددة للمضمون وللشكل معا، معتقدا أنه يملك الأفكار وكيفية معالجتها، متخيلا أن كل شيء أصبح يتوقف على فكرة وقوة موهبته. ويضيف هيغل إلى ذلك العبارات الحاسمة التالية التي قد نملها خطأ، حيث يقول: "وهكذا أصبح الفن أداة يمكن أن يستعملها كل واحد منا بطريقة ملائمة، وحسب موهبته الخاصة والتي تمكنه من التكيف مع مختلف الموضوعات، مهما كانت طبيعتها فيتماهى ذهنه مع الحرية

ويكون مستقلا عن المفاهيم والمعتقدات التي تظهر فيها المبدأ الأزلي والإلهي للوعي والحواس".

على كل يمكننا تقديم بعض الملاحظات والتعليقات بخصوص ما قاله هيغل. فقد يبدو لنا أنه لمن المدهش - إذا صح القول - أن يتوقع هيغل خمود الحركة الرومانسية، علما أنه كان صديقا للرومانسيين الألمان الأوائل وخاصة هولدرلين (Hölderlin) وشيلينغ (Schilling) الذي كان قارئاً مواظبا لشيلر (Schiller) وغوته (Goethe)، وإنه لمن المفارقة أن تظهر فلسفة الفن عنده في نفس الوقت الذي سادت ما يسمى "بالرومانسية الثانية" في كل الفنون في بلد مثل ألمانيا، ولكن علينا أن نعرف أن العصر الرومانسي بالنسبة إلى هيغل يعني تلك المرحلة الفنية التي تعود إلى بداية الغرب المسيحي، والتي عرفت عصرها الذهبي - كما قال - في العصر الوسيط، وقد امتدت إلى غاية بداية القرن 19 م. إن هذه المدة الطويلة تمكننا - حسب هيغل - من القول بأن كل "مراحل الفن الرومانسي" قد تم "اجتيازها" وأن كل الموضوعات والأشكال قد تم "استنفادها"، ونظرا لعدم إمكانية القيام بعملية التحديد "ضرب الفنانين صفحا عن تفكيرهم" كما يقول هيغل، وهذا يعني أن الفنانين المحدثين الذين كانوا - في بداية القرن 19م، تحت طائلة التكرار والاجترار، لم يكتفوا بإعادة إنتاج الفن الذي كان سائدا في العصور السابقة، كما أنهم 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 عصره - لم يعلن عن موت الفن بل بميلاد الفن الحديث وللجمالية كعلم للفن، فضلا عن ذلك، وبخلاف ماهو سائد، لم يستعمل هيغل كلمتي "نهاية" و"موت" الفن ولكنه استعمل كلمة "انحلال" (Die Auflösung)

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

لا زالت الأطروحة الهيغلية المتعلقة "بموت الفن" إلى يومنا هذا تثير تعليقات كثيرة من طرف بعض المفكرين المعاصرين والذين قد يؤولونها حسب نظرهم الخاصة للفن الراهن، ولا يسعنا هنا إلا أن نقر بأن الطليعيين، ومختلف تيارات الحداثة التي ظهرت في القرن العشرين قد خلخلوا مفهوم الفن إلى درجة إعادة النظر في هذا المفهوم نفسه، كما أن بعض الفنانين الذي أطلق عليهم اسم "المفاهمين" لم يترددوا في اختزال الفن إلى الخطاب المتعلق به، في حين أن البعض الآخر مثل مارسيل دوشان (Marcel Duchamp) فقد استبدلوا العمل الفني الذي ينتجه الفن بيده (عجلة دراجة، مبولة، مجففة قارورات، الخ). بما يسمى بالشيء - الجاهز (Ready-made) فتم تحويل معنى الشيء إلى مجرد حركة للعرض.

وهكذا، فإن الفن المعاصر، وخاصة في مجال الفنون التشكيلية والموسيقى، أصبح يعرف أعمالا فنية هي في حقيقة الأمر جد محيرة بل ومخالفة للمعايير المألوفة، ولهذا فقد يُتهم الفن المعاصر أنه أصبح ينتج "أي شيء"، وبالتهجم على "حياة" الفن. إن كل اعتداء موجه ضد الفن قد يسمح بالاستشهاد بميغل للتأكد مرة أخرى بتوقعه المشؤوم "بموت الفن"، ولكننا رغم ذلك قد نكون أمام تأويلين للأطروحة الهيغلية، وهذا ما يستوجب الاهتمام بهما.

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

أن كل عصر عاجز عن استباق مآل الفن، لأن هذا المفهوم يتعدّل تبعاً للسياق الاجتماعي والتاريخي. غير أن لا يستبعد إمكانية زوال الفن في المجتمعات الحديثة مابعد الصناعية وذلك عندما يتخذ شكلاً يتعذر ربطه بالمعاني السابقة. إن الفن يتضمن "عوامل زواله" كما أقرّ بذلك أدورنو، وهذا ما قد يحصل اليوم في عالم ازدادت فيه سيطرة الصناعة الثقافية (L'industrie culturelle) التي أصبحت خاضعة لعقلنة متزايدة لكل النشاطات الإنسانية. وفي الحقيقة ليس الفن هو الذي يموت ولكن يختفي "حقه" في الوجود وموت كهذا لم يكن يتصوره بطبيعة الحال هيغل.

لقد تمّ "تحيين" هذا الموضوع الهيغلي أيضاً من قبل الفيلسوف أرتور دانتو (Arthur Danto) في كتابه المعنون: "تغيير صورة المؤلف. فلسفة للفن" فدراسة "الأشياء - الجاهزة" لمرسيل دوشان وعلب بربو (Brillo) لأندي وار هول (Andy Warhol) دفعت دانتو إلى القول بأن هذه الأعمال قد تمثل - إلى حد ما - ما يمكن أن نسميه بالحدود المطلقة التي تجعلنا لا يمكن أن نتصور تاريخ الفن أبعد من ذلك. يقول دانتو: "إنني أعتقد أنه مع علب بربو استنفذ الفن كل إمكانياته، وبالتالي انتهى تاريخ الفن، ولا نقول توقف بل انتهى وأصبح واعياً بذلك ووفق فلسفته الخاصة: ومعنى آخر أصبح الفن في ذلك الوضع الذي توقعه هيغل في فلسفته للتاريخ" (1989، ص 25).

قد تبدو لنا هذه الحاجة متناقضة وبعيدة كل البعد عن الفلسفة الهيغلية، فالقول بأن الفن قد استنفذ كل إمكانياته يفترض تصوراً للفن يكون فيه هذا الأخير واضحاً ثم يتم إفراغه تدريجياً من كل جوهر، أليس من الجرأة القول بأنه قد يوجد شيء أو فعل أو إبداع فني، لم يسبق له مثيل، وغير متوقع، بإمكانه مستقبلاً توسيع أفق تاريخ الفن الذي لا ينشأ إلا تبعاً للأعمال الفنية وليس العكس؟