



جامعة وهران 2
كلية العلوم الاجتماعية
اطروحة
لـ نيل شهادة دكتوراه علوم
تخصص فلسفة

العلاقة بين الجمال و الطبيعة في فلسفة جورج سانتيانا

الإشراف :
أ.د/ بوشيبة محمد

من اعداد الطالب(ة)
بلبشير حورية

اسم و لقب الاستاذ	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
صاري رشيدة	أستاذة	رئيسا	جامعة وهران 2
بوشيبة محمد	أستاذ	مشرفا و مقررا	جامعة وهران 2
بلخضر وحيد	أستاذ محاضر أ	مناقشا	جامعة وهران 2
بن علي محمد	أستاذ	مناقشا	جامعة غليزان
بوعمود أحمد	أستاذ محاضر أ	مناقشا	جامعة تيارت
واضح عبد الحميد	أستاذ محاضر أ	مناقشا	جامعة الشلف

الموسم الجامعي: 2026/2025

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كلمة شكر

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبتوفيقه تذلل الصعوبات ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد و على آله وصحبه أجمعين .

أتقدم بخالص الشكر والتقدير لكل من كان له أثر في إتمام هذا العمل المتواضع ، ولكل من قدم لي الدعم العلمي ،المعنوي أو العملي ، طيلة سنوات الدراسة والبحث و أخص بالذكر الأستاذ الدكتور بوشيبة محمد ، الذي لم يبخل علي بعلمه ،و توجيهاته السديدة و صبره على مراحل هذا العمل ، له مني كل التقدير والعرفان .

-كما أتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرين الذين شرفوني بقبول مناقشة هذه المدكرة وبتقييمهم الذي أقدره و أعتز به .

ولا يفوتني أن أعبر عن امتناني العميق لعائلتي الكريمة خاصة والدتي الغالية .

كما أشكرجزيل الشكر لزوجي الغالي الذي كان سندي الحقيقي والدعامة التي استندت إليها في كل لفظة تعب .

شكر لكل من شجعني على الاستمرار

الإهداء

-أهدي هذا البحث المتواضع إلى من غرسو في حب العلم ، وكانوا النور
الذي أنار لي دربي .

إلى والدتي نبع الحنان ودعاؤها سر التوفيق في كل خطوة أخطوها ، إلى
من علمني أن لا مستحيل مع الصبر والإيمان وأن الطموح لا سقف له .

إلى زوجي الغالي شريك الحياة وسندي في لحظات التعب ، لك كل
الامتنان على الصبر و التفهم .

إلى كل من شجعني ولو بكلمة أهديكم ثمرة هذا الجهد المتواضع ، الذي
ما كان ليرى النور لولا دعؤكم وحبكم ودعمكم .

شكل الاهتمام بفلسفة الجمال والدراسات الجمالية محورا رئيسيا من محاور التفكير الإنساني، هذه الصلة بين الإنسان والجمال دفعت الكثير من الفلاسفة إلى الاهتمام بالجمال.

واستقراء الفكر الفلسفي يشهد أن الفلسفة تناولت الجمال كإشكالية بآراء ومواقف متباينة، واهتمام الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية، يتطلب البحث منذ العصور اليونانية القديمة وبيان أسلوب تفكيرهم. فأفلاطون جعل للجمال مثالا هو "الجمال بالذات".

وفي القرون الوسطى وبفعل التأثير القوي للكنيسة أصبحت القضايا الجوهرية ترتبط بالأسئلة الدينية، لذلك تمت إحاطة مفهوم الجمال بهالة من القداسة، قطعت كل صلاته بالفن، تركز على عنصر المقدس الديني.

ثم ينتقل الفكر الجمالي من الاعتقادية إلى الإنتقادية، أي من مفهوم موضوعي إلى موقف نسبي وهي فترة الجماليات الحديثة، فكان لا بد لعلم الجمال أن يتطور.

فالعصر الحديث قد سجل مع مطلعته تحولا أساسيا في النظرة إلى الجمال، روني ديكارت، يقول ما هو الجمال؟

هذا ما لم يعرف عنه أحد شيئا، وأنه يتغير بتغير الأذواق، وأثبت أولية الذوق على الجمال بالذات، مما جعل مفاهيمه الجمالية ذات نزعة نسبية، إذ يرى أن اللذة الفنية وسط بين طرفين: إفراط في إثارة الحس، وقصور عن إثارته، وكأن لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هي وسط بين الإفراط في بذل القوة العصبية، وبين العجز عن استعمالها، والموضوع الذي يحقق هذا الاتزان هو الذي يبعث فينا اللذة والسرور.

لذلك "ديكارت" لا يعترف بحالات اللذة الباطنية العميقة التي لا يشارك الحس في حصولها، بذلك يعترف صراحة بأنه لا سبيل إلى تغيير لذة الحواس إلا في نطاق العلم الطبيعي (طابع فيزيولوجي بحت).

أما الفيلسوف "لينتز" أثبت وجود الجمال في الانسجام واتخذ موقفا معارضا لديكارت، فالعالم في نظره ليس سوى صورة عن إدراكنا، وليست روعة ذلك الانسجام الكوني سوى انعكاس للانسجام الداخلي فينا، فالانسجام الكوني يمتد منا إلى الأشياء ومنها إلينا.

فقد كان "لينز" مقدمة لا غنى عنها للفلسفة الجمالية عند كل من الفيلسوفيين "بومجارتن" و"كانط".

"بومجارتن" الفيلسوف الألماني أول من استخدم لفظ "استطيقا" في كتاب "مسائل الذوق الفني ومكوناته". الجمال في نظره هو: "كمال المعرفة الحسية، وهو نظام بين الأجزاء في علاقاته المتبادلة، وفي علاقة كل جزء منها بالكل". وقد عالج الاستطيقا العملية.

"كانط" الفيلسوف الألماني يعد كتابه "نقد ملكة الحكم" الذي صدر عام 1790 دعامة قوية في بناء علم الجمال.

فقرر أنه ليس من الممكن وضع قاعدة بموجبها يستطيع المرء أن يتعرف على جمال شيء ما، ولهذا فإن الحكم على الجمال حكم ذاتي، وهو يتغير من شخص إلى آخر، ومن هنا الحكم المتعلق بالذوق لا يمكن أن يدعي الموضوعية، وبهذا عرف الفيلسوف "كانط" الجمال بأنه قانونية بدون قانون. فما هو جميل يتواجد في الطبيعة، وما هو جليل لا يوجد إلا في نطاق الفكر فحسب.

وقد توسع مفهوم الجمال وأخذ يزداد مجال تناوله في الدراسات الفلسفية، وقد أخذ بعدا وعمق كبيرا من اهتمام الفيلسوف "هيجل" الذي اعتبر "أفلاطون في العصر الحديث"، فالجمال في نظره هو الفكرة حين تدرك في نطاق حسي، وحين تدرك بالحواس، سواء أكان في الفن أو في الطبيعة، فالجمال هو رؤية المطلق وهو يتلأأ من خلال وسط حسي، والمطلق الذي يرسل بريقه من خلال الوسط الحسي". فالجميل هو المطلق في الوجود الحسي.

أما في الفلسفة المعاصرة، وفي نظر الفيلسوف "جورج سانتيانا" الذي اعتبر إمام لأحد مذاهبها، وهو المذهب الذي يطلقون عليه اسم "الفلسفة الطبيعية" ومدار هذا المذهب أن الطبيعة تفسر نفسها بنفسها، فهذه الحقيقة كلها ليس وراءها شيء، وليس فوقها شيء، فكل شيء في جوف الطبيعة ذاتها، فإن كان الإنسان جسما من ناحية وعقلا من ناحية أخرى، فكلتا الناحيتين من مقومات الطبيعة على حد سواء، هذه النظرة تتخلص من التفكير الثنائي الذي كان يشطر الكون شطرين مادة وروح، وكان يشطر الإنسان شطرين جسما وعقلا.

هذا ما يدفعنا إلى طرح الإشكالية حول مفهوم الجمال في فلسفة "جورج سانتيانا" وعلاقته بالطبيعة.

الإشكالية:

هل الجمال متأصل في أعماق الطبيعة بحيث أن العمل الفني مرآة التي يمسك بها الفنان حتى يتيح للطبيعة أن ترى صورتها وقد انعكست على صفحته؟
ولمعالجة الإشكالية أدرجت بعض التساؤلات وهي:

- ما مفهوم الجمال؟
- ما مفهوم الطبيعة؟
- وكيف نظر الفلاسفة للجمال عبر مختلف العصور؟
- ما هي علاقة الجمال بالطبيعة في فلسفة "جورج سانتيانا"؟

أسباب اختيار الموضوع:

- طبيعة الموضوع التي تعنى بالجمال وعلاقته بالطبيعة في فلسفة "جورج سانتيانا".
- رد الاعتبار للقيم الجمالية الروحانية في ظل سيطرة المادية في العالم المعاصر.

منهجية البحث:

وللقدرة على معالجة الإشكالية كان لا بد من وضع خطة بحث، وفق ثلاثة فصول، فالفصل الأول بعنوان الجمال والطبيعة من العصر اليوناني حتى العصر الحديث، وللوقوف على ذلك أدرجنا ضمن الفصل ثلاثة مباحث، المبحث الأول يرتبط بشبكة المفاهيم. والمبحث الثاني بعنوان فلسفة الجمال في الفكر الفلسفي اليوناني والقرون الوسطى، والمبحث الثالث فلسفة الجمال فقس الفلسفة الغربية الحديثة.

أما الفصل الثاني بعنوان العلاقة بين الجمال والطبيعة في فلسفة "جورج سانتيانا"، والذي تضمن ثلاثة مباحث، المبحث الأول: السيرة الذاتية للفيلسوف "جورج سانتيانا"، المبحث الثاني: الجمال في فلسفة "جورج سانتيانا"، والمبحث الثالث: العلاقة بين الجمال والطبيعة في فلسفة "جورج سانتيانا".

والفصل الثالث هو بعنوان إشكالية الجمال في فلسفة "رولان بارت" و"ميشال فوكو" تضمن مبحثين، المبحث الأول بعنوان الجمال في فلسفة "رولان بارت"، المبحث الثاني بعنوان الجمال في فلسفة "ميشال فوكو".

الخاتمة تضمنت الإجابات عن الإشكالية المطروحة في المقدمة.

وللقدرة على إنجاز هذا البحث كان لا بد من اعتماد المنهج التحليلي، من خلال التطرق إلى الجمال، مفهومه وعلاقته بالطبيعة على مستوى مختلف الأنماط الفكرية الفلسفية القديمة، الحديث والمعاصرة، وبالأخص الفيلسوف "جورج سانتيانا".

الدراسات السابقة:

أما فيما يخص الدراسات السابقة حول الموضوع، فالدراسات الفلسفية كانت شاملة لعلم الجمال، لكن دراسات ترتبط بالفيلسوف "جورج سانتيانا" فكانت جد منحصرة وقليلة، خاصة الدراسات الأكاديمية على مستوى الجامعات بالجزائر.

صعوبات الدراسة:

أما الصعوبات التي واجهتها خلال البحث فتتخصر في:

- قلة المصادر والمراجع حول الموضوع.
- صعوبة الترجمة خاصة من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية (دقة المعنى).
- الوقت، من ناحية التزامات العمل والمسؤولية، لكن هذه الصعوبات لا تبرر العجز بل تعد بمثابة الحافز والدافع إلى الاجتهاد والتفاني في البحث، لأننا نؤمن أن طريق العلم والبحث هي طريق محفوفة بالصعوبات والله الموفق.

الفصل الأول

الجمال والطبيعة من العصر اليوناني

حتى العصر الحديث

المبحث الأول: شبكة المفاهيم

المبحث الثاني: فلسفة الجمال في الفكر الفلسفي اليوناني والقرون الوسطى

المبحث الثالث: فلسفة الجمال في الفلسفة الغربية الحديثة

المبحث الأول: شبكة المفاهيم

- الإبداع: في الفرنسية La Création

في الإنجليزية: the creation

- في اللغة إحداث شيء على غير مثال سابق، وعند البلغاء اشتغال الكلام على عدة ضروب عن البديع.¹

- إنتاج أي شيء خصوصا إذا كان جديدا في شكله، لكن بواسطة عناصر موجودة عن قبل: خلق عمل فني، إنشاء طريق، خيال حلاق.²

- وله في اصطلاح الفلاسفة عدة معان:

• الأول: تأسيس الشيء عن الشيء، أي تأليف شيء جديد من عناصر موجودة سابقا كالإبداع الفني والإبداع العلمي.

• الثاني: إيجاد الشيء من لا شيء كإبداع البارئ سبحانه، فهو ليس بتركيب ولا تأليف، وإنما هو إخراج من العدم إلى الوجود، وفرقوا بين الإبداع والخلق، فقالوا: "الإبداع إيجاد شيء عن لا شيء والخلق إيجاد شيء من شيء، لذلك قال الله تعالى: "بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ" ولم يقل بديع الإنسان بل قال خلق الإنسان، فالإبداع بهذا المعنى أعم من الخلق.

• الثالث: إيجاد شيء غير مسبوق بالعدم، ويقابله الصنع، وهو إيجاد شيء مسبوق بالعدم، قال "ابن سينا" في الإشارات: "الإبداع هو أن يكون من الشيء وجود لغيره متعلق به فقط، دون متوسط عن مادة أو آلة أو زمان، وما يتقدمه عدم زمني لم يستغن عن متوسط".

وهذا تنبيه إلى أن كل مسبوق بعدم فهو مسبوق بمادة وزمان، والغرض منه كما قال "الطوسي" عكس نقيضه.

¹ صيليا جميل، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982، ص 31.

² لالاند أندري، الموسوعة الفلسفية، المجلد الأول A-G تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص 235.

وهو أن كل ما لم يكن مسبقا بمادة وزمان لم يكن مسبقا بعدم، فالإبداع هو إذن أن يكون من الشيء وجود لغيره من دون أن يكون مسبقا بمادة ولا زمان كالعقل الأول في فلسفة "ابن سينا" فهو يصدر من واجب الوجود من دون أن يكون صدوره عنه متعلقا بمادة وزمان. والإبداع بهذا المعنى أعلى رتبة من التكوين والإحداث، فإن التكوين من الشيء وجود زمني، وكل واحد منهما يقابل الإبداع.¹

- الإحساس: في الفرنسية LA SENSATION

في الإنجليزية THE SENSATION

"الإدراك الأول الذي يتشكل في نفسنا لدى ظهور أجسام ندعوها أعراضا، وعلى اثر، أي بعد الانطباع الذي تخلفه في أعضاء حواسنا"².

الإحساس ظاهرة نفسية متولدة من تأثر إحدى الحواس بمؤثر ما، وهو ظاهرة أولية، يتعذر عليك أن تظفر بها نقية خالصة مجردة من الشوائب، ويمكن أن يعتبر الإحساس ظاهرة مختلطة، أي ظاهرة انفعالية وعقلية معا، فهو انفعالي، لأنه عبارة عن تبدل في المدرك، وهو عقلي، لأنه يشتمل على معرفة بالشيء الخارجي، وينحصر معناه فيطلق على الناحية الانفعالية وحدها، فيصبح بهذا المعنى الأخير مقابلا للإدراك.

قال "ابن سينا": "فإني غنما أعرف أن لي قلبا ودماغا بالإحساس والسماع والتجارب"، وقال "الجرجاني": "الإحساس إدراك الشيء بإحدى الحواس، فإن كان الإحساس للحس الظاهر فهو المشاهدات، وإن كان للحس الباطن فهو الوجدانيات"³

أما الإحساس في نظر الفيلسوف "فيخته" فهو "كل إحساس هو نتاج لعاملين متقابلين للفعل والانفعال، إنه نتاج لهذا النزاع القائم في الأنا، والإنتاج المشترك لهذين العاملين المتقابلين لا

¹ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج 1، ص ص (31-32)

² لالاند أندري، الموسوعة الفلسفية، المجلد الأول، A-G، ص 240.

³ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج 1، ص 59.

يمكن أن يكون إلا شيئاً، لا هو بمجرد نشاط، ولا هو بمجرد فاعلية، ولا بمجرد انفعال وإنما فاعلية في حالة انفعال¹.

-الاختراع: في الفرنسية L'INVENTION

في الإنجليزية THE INVENTION

في اللغة هو الإنشاء والابتداع، كإنشاء الأفكار إنشاءً جديداً.

اصطلاحاً: الاختراع هو تنظيم وسائل العمل تنظيمًا جديداً، يؤدي إلى تحقيق غاية معينة، فالاختراع بهذا المعنى مقابل للاكتشاف (DECOUVERTE) لأن الاكتشاف هو الاطلاع على الأشياء الموجودة سابقاً، أي المتقدمة في الوجود على معرفتها بها، على حين أن الاختراع هو الإيجاد، أي إيجاد أشياء جديدة لم تكن موجودة من قبل كاختراع القصة أو الآلة أو المركبات الكيميائية الجديدة... الخ²

- الألم: في الفرنسية LA DOULEUR

في الإنجليزية THE PAIN

في اللغة: الألم مصدر ألم يؤلم، كعلم يعلم، وهو مقابل للذة، والألم واللذة هما من الأحوال النفسية الأولية، فلا يعرفان، بل نذكر خواصهما وشروطهما، وفقاً للالتباس اللفظي.

اصطلاحاً: الألم في نظر ابن سينا: "إن اللذة هي إدراك، ونيل لوصول ما هو عند المدرك كمال وخير، من حيث هو كذلك، والألم إدراك ونيل لوصول ما هو عند المدرك آفة وشر"، و المراد بالإدراك العلم، وبالنيل تحقق الكمال لمن يتلذذ، فإن التكيف بالشئ لا يوجد فلا ألم واللذة من غير إدراك، فلا ألم ولا لذة للجهد بما يناله من الكمال والنقص وإدراك الشئ من غير النيل لا يؤلم، ولا يوجب لذة، فالألم واللذة إذن لا يتحققان دون الإدراك والنيل لأن

¹ بدوي عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1996، ص 23.

² صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ص ص (46،47)

الشيء قد يكون كمالات وخيرا من وجه دون وجه: "كالمسك من جهة الرائحة والطعم، فإدراكه من حيث الرائحة لذّة ومن حيث الطعم ألم".

ولعل أحسن تعريف للألم هو التعريف المشتل على ذكر خواص الألم و أسبابه، كتعريف الفيلسوف "أرسطو" الذي صححه "هاملتون" و"جون استورات مل" فقد جاء في هذا التعريف: "أن اللذة تنشأ عن الفعل المرافق لطبيعة الكائن الحي، وأن الألم ينشأ عن الفعل المضاد لطبيعة الفاعل والألم هو إذن نتيجة فاعلية تزيد على قدرة الفاعل أو تقل عنها".

والألم نوعان "جسماني ونفساني:

فالألم الجسماني ينشأ عن إحساسات جسمانية ذات مصدر محدود كاحتراق اليد، ووجع العين، ومن خواصه أنه قد ينتشر في البدن بحيث لا يعرف مصدره، فيوصف آنذاك بالتعب، والوعك والاضطراب.

أما الألم النفسي، فينشأ عن تأثير الميول والأفكار لعدم بلوغه غايته، ومن خواصه أنه قد يشتد حتى يصبح قريبا من الانفعال أو الهيجان، سمي في هذه الحالة حزنا، وشجوا، وهما، وكربا، وكآبة، وحرقة ولوعة.

إلا أن بعض الفلاسفة لا يفرقون بين الجسماني والنفساني من الآلام، إلا بحسب شروطهما الخاصة، لأن طبيعتهما الأساسية في نظرهم واحدة، فلا تختلف شروط ألم الفراق عن شروط ألم الصداق، إلا من حيث الاشتباك والتركيب، ولربما كان الوهم في اختلاف طبيعتهما ناشئا عن الاختلاف في اشتباك شروطهما.

والألم في الاصطلاح الحديث معنى محدود فهو لا يدل على الحزن، والكآبة ولا على الإحساس بالتعب، بل يدل على الإحساس الذي ينشأ عن خلل جسماني، و له أيضا معنى عام ليشمل الإحساس بالخلل الجسماني، والإحساس بالمنافي، كما يشمل الحزن والكآبة والغم، وهذا كله يدل على أن مدلول الألم لا يزال مشتملا على شيء من الغموض، لعدم

اتفاق العلماء على اصطلاحات الحياة الوجدانية، فبعضهم يحدد معناه فيطلق على الإحساس بالخلل الجسماني، وبعضهم يوسع معناه فيجعله مقابلاً للذة بوجه عام.¹

-الإلهام: في الفرنسية L'INSPIRATION

في الإنجليزية THE INSPIRATION

الإلهام في اللغة مصدر ألهم، وهو أن يلقي الله في نفس الإنسان أمراً يبعثه على فعل الشيء أو تركه، وذلك بلا اكتساب أو فكر، ولا استقاضة، وهو وارد غيبي ويشترط فيه أن يكون باعثاً على فعل الخير أو ترك الشر، ولذلك فسره بعضهم بالإلقاء الخير في قلب الغير، بلا استقاضة فكرية منه، وهذا يخرج الوسوسة، لأن الإلقاء من الله، أما الوسوسة فمن الشيطان.

فالإلهام يجب إسناده ولا استناده إلى المعرفة بالنظر في الأدلة، وإنما هو اسم لما يهجس في القلب من الخواطر، فينتبه العقل من ذاته للمعنى المطلوب، ويفهمه بأسره ما يمكن، ولهذا قال: "فلان ملهم"، إذا كان يعرف بمزيد فطنته وذكائه ما لا يشاهده، ولا يتعلمه.²

والإلهام أخص من العلم، لأن العلم قد يكون بطريقة الكسب، وقد يكون بطريقة التنبيه، كما أنه ليس سبباً يحصل به العلم لعامة الخلق، ويصلح للبرهان والإلزام، وإنما هو كشف باطني أو حدس يحصل به العلم للإنسان في حق نفسه.

والإلهام في نظر "ابن سينا": هو ما يلقيه العقل الفعال في نفس الإنسان، و الحدس هو قبول هذا الإلهام.

وهذا المعنى ريب من المعنى الذي ذهب إليه "ابن خلدون" في قوله: "فاعتبر ذلك، واستمطر رحمة الله تعالى ، حتى أعوزك فهم المسائل، تشرف عليه أنواره بالإلهام إلى الصواب".³

¹ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج1، ص (123)، (125)

² صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج1، ص 130.

³ المعجم نفسه، ص 131.

-الإنطباع: في الفرنسية: L'impression

في الإنجليزية: The impression

يطلق الانطباع على مجموع الأفعال الفيزيولوجية التي تحولت إلى الإحساس و له ثلاثة أقسام:

1- التأثير الفيزيائي أو الكيميائي المتصل بأطراف الأعصاب الحسية.

2- انتقال التأثير إلى المخ.

3- حدوث تغير في المخ مقابل لهذا التأثير.

-وقد يطلق الانطباع على التأثير في أطراف الأعصاب الحسية لا غير، أو يطلق على الشعور كله في جهة ما هو مصطبغ بلون انفعالي خاص مقابل الفعل الخارجي. و هو بهذا المعنى الأخير مضاد للتفكير و للحكم المبني على التحليل.¹

الإنفعال: في الفرنسية: L'émotion

في الانجليزية: The emotion.

-انفعال لغة: مطاوع فعل، نقول فعلت الشيء فانفعل، كقولك، كسرتة فانكسر، وقد أطلق في اللغة العربية أولا على إحدى مقولات "أرسطو": (أن ينفعال Passion)، وهي ضد مقولة (أن يفعل Action).

-قال الغزالي: « الانفعال هو نسبة الجوهر المتغير إلى المغير. فان كل منفعل فمن فاعل المتغير إلى المغير، فإن لكل منفعل فاعل، ولكل متسخن ومتبرد، فمن مسخن ومبرد".

والانفعال على الجملة تغير، والتغير قد يكون من كيفية إلى كيفية، مثل تصيير الشعر من السواد إلى البياض، ومثل تغيير الماء من البرودة إلى الحرارة، وعلى الجملة لا فرق بين قولك ينفعال وبين قولك يتغير، وأنواع التغير كثيرة وهي أنواع الانفعال بعينه.

¹ صليبي جميل، المعجم الفلسفي، ج 1، ص 164.

ومن معاني الانفعال الفلسفية نذكر: "إنه شيء يجري على خلاف ما يجري به الأمر الذي هو بالتمييز والفكر"، وهذا في نظر "أبو حيان التوحيدي" وهذا بالمعنى قريب من معاني الانفعال على كل تغير نفسي لا ينفصل عن المدرك انفصال الكيفيات الخارجية عنه، قال الفيلسوف الفرنسي "لأشوليه" (lachelier): "إن الشعور بالانفعال ينطوي على الشعور بالنزوع الذي يحدث ذلك الانفعال، ولكن هذا الانطباع لا يظهر لنا إلا بواسطة الانفعال".

وهذا يشير إلى توقف الانفعال على النزوع من جهة، واختلافه عنه من جهة أخرى، كما قد يكون للانفعال معنى الشعور بالذلة والألم، وهما دالتان نفسيتان أوليتان، على عكس الهيجانات (الخوف، الغضب والأمل) التي هي حالات نفسية مركبة من الناحيتين النفسية والعضوية، ومن جانب آخر قد يكون الانفعال ميل انتخابي أقل شدة وانتظاما من الهوى، وأقل ارتباطا بالعوامل العضوية.

وفي نظر الفيلسوف الفرنسي "أوغست كونت" يكون الانفعال بالمعنى الآتي: "إن وجودنا الأدبي لا يستدعي وحدة حقيقية، إلا بقدر ما يسيطر الانفعال على الفكر والعمل معا".

وهذا ما يشير إلى أن معنى الانفعال في الفلسفة الحديثة لا يزال غير محدد، فهو يدل عند بعضهم على الاستعداد أو الحال أو التغير، سواء أكان سببه خارجيا أو داخليا، وهو يدل عند بعضهم على جميع التغيرات الوجدانية أو الفكرية.¹

-الإيقاع: في الفرنسية LE RYTHME

في الإنجليزية: THE RYTHM

الإيقاع في اللغة اتفاق الأصوات وتوقعها في الغناء.

اصطلاحا له معنيان:

¹ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج1، ص 166.

- الأول: وهو إطلاقه على اتصاف الحركات والعمليات بالنظام الدوري، فإذا كانت الحركات متساوية الأزمنة سمي الإيقاع موصلا، وإذا كانت الحركات متفاصلة الأزمنة في أدوار قصار، سمي الإيقاع مفصلا، إن تعاقب الليل والنهار، وتعاقب الفصول الحارة، والفصول الباردة، وتعاقب أزمنة النمو، والانحلال وتعاقب النشاط والسكون واليقظة والنوم، كل ذلك يدل على ما في حركات الطبيعة من نظام إيقاعي.

- والثاني: خاص وهو إطلاقه على نظم حركات الألحان وأزمنتها الصوتية في طرائق موزونة تسمى بأدوار الإيقاع.¹

-التجانس: في الفرنسية: L'homogénéité

في الإنجليزية: the Homogeneity

التجانس في اللغة هو الاتحاد في الجنس، وسمي أيضا بالمجانسة، والمتجانس (Homogène) ما كانت جميع أجزائه متساوية بالطبع، دون اختلاف في الكيف ويطلق على الشيء كله أو على أجزائه، كتجانس المكان، أو تجانس الوحدات التي يتألف منها العدد، وكلما كان التشابه بين أجزاء الشيء أكثر كان تجانسه أعظم، كما في المكان، فإن تجانسه الكامل يرجع إلى أن أجزائه متساوية في جميع جهاته، ولولا ذلك لما كانت الهندسة ممكنة، ولما أمكن نقل الشكل عن هذه الجهة من المكان إلى غيرها دون إفساد صورته.

التجانس اصطلاحاً: من الاصطلاحات الدالة على التجانس في المكان لفظ Isetrope ومعناه المتشابه في جميع جهاته كالحيز الإقليديسي، وضده غير المتشابه في جميع جهاته Amisetrope كالجسم البلوري الذي يختلف انكسار الضوء فيه باختلاف كثافة أقسامه.²

¹ صليبيا جميل، المعجم الفلسفي، ج 1، ص 185.

² المعجم نفسه، ص 241.

-التجريد: في الفرنسية: L'Abstraction

في الإنجليزية: The Abstraction

التجريد لغة عملية ذهنية يقوم فيها الذهن بالنظر في عنصر من عناصر الامتثال أو التصور، صارفا النظر عن سائر العناصر، إن التجريد يفصل في الذهن ما لا يمكن فصله في الامتثال، ويختلف التجريد عن التحليل، من أن التحليل ينظر في كل عناصر الامتثال الذي يقوم بتحليله.

التجريد اصطلاحاً: استعمله أرسطو لأول مرة (Aphianesis) ويقصد به العملية التي بها تكون الماهيات الرياضية من المحسوسات، وتقوم هذه العملية في أن يضع الفكر بين أقواس المادة من حيث هي مبدأ الحركة.

التجريد فلسفياً: "توما الإكويني" لم يخرج عما قاله أرسطو، وخلاصة ما قاله عن التجريد: هو أن التجريد يتعلق بالماهية من حيث هي مبدأ يوحد بين الخواص، وهو على نوعين: تجريد الشكل أو الصورة، وهو يؤدي إلى العلم الرياضي، وتجريد الكل، وهو يؤدي إلى العلم الأكثر عينية مثل العلم بطبيعة الأمور الفيزيائية.¹

-التخيل: في الفرنسية: L'imagination

في الإنجليزية: The Imagination

التخيل لغة: تخيل الشيء تمثل صورته، كما في التخيل التمثيلي (Imagination) (représentative) تقول تخيلت الشيء، فتخيل لي، فالتخيل إذن قوة مصورة، أو قوة ممثلة، تريك صور الأشياء الغائبة، فتخيل لك أنها حاضرة، وتسمى هذه القوة بالمصورة.

تخيل الشيء اخترعه وأبدعه كما في التخيل المبدع، وهو قوة تتصرف في الصور الذهنية بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص، وتسمى هذه القوة بالمخيلة أو المتخيلة، والمثال عن هذا

¹ بدوي عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ص ص (55-56).

التخيل المبدع لتخيل المصور الذي يرسم صورة خيالية يراها في أعماق نفسه، أو تخيل العالم الذي يبدع نظرية جديدة، ويسمى هذا النمط من التخيل اختراعا أو ابتكارا أو تجديدا.

التخيل بالمعنى الفلسفي: الفرق بين التخيل المبدع والتخيل الوهمي، أن الأول يستمد عناصره من الوجود، فيركبها تركيبا جديدا، على خلاف الثاني ينسج الرؤى و الأحلام نسجا خياليا، لا صلة له بالوجود الحقيقي، حتى أن تلاميذ الفيلسوف "ديكارت" وصفوا هذه القوة الوهمية بقولهم أنها مجنونة البيت الباعثة على الخطأ والرديلة.

والمخيلات عند فلاسفتنا القدماء هي القضايا التي تقال قولاً لا للتصديق بها، بل لتخيل يؤثر في النفس تأثيراً عجبياً، من قبض وبسط وإقدام وإحجام، مثل قول من أراد تنفير غيره عن أكل العسل: لا تأكله فإنه مرّة مقيئة، أو ترغيبه في شرب دواء: إنه الشراب أو الجلاب، وفي هذا

الصدد قال: "ابن سينا" "المخيلات ليست تقال ليصدق بها، بل لتخيل شيء على أنه شيء آخر، وعلى سبيل المحاكاة، ويتبعه على الأكثر تنفير للنفس عن شيء، أو ترغيبها فيه، وبالجملّة قبض أو بسط، مثل تشبيهنا العسل بالمرّة فينفر عنه الطبع، وكتشبيهنا التهور بالشجاعة، أو الجبن بالاحتياط فيرغب فيه الطبع".

وهذا الاختلاف في معاني التخيل جعل أحد الفلاسفة المعاصرين يقول: "إن هذا اللفظ على ضرورته للغة يجب أن يحذف من قاموس الفلسفة لكثرة معانيه الخالية من الدقة والضبط، فلنسمّ التخيل التمثيلي بالمصورة، والتخيل المبدع بالاختراع، والتخيل الوهمي بالتوهم".¹

-التذكر: في الفرنسية: La réminiscence

في الإنجليزية: The Reminiscence

¹ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج 1، ص (261 ... 263)

التذكر بمعناه العام هو استحياء ما سبق تعلمه واحتفظنا به، فإذا تذكرت اسم صديق، فهذا يعني أنني تعلمت هذا الاسم في زمن مضى و أنني احتفظت به طول هذه الفترة التي انتهت بتذكيري إياه، فكأن التذكر يتضمن التعلم والاكساب كما يتضمن الوعي والاحتفاظ.

الذاكرة هي القدرة على إحياء حالة شعورية مضت وانقضت مع العلم والتحقق أنها جزء من حياتنا الماضية.

التذكر عند أفلاطون هو الطريق الموصل إلى معرفة الحقيقة، ذلك لأن النفس عنده لما كانت في السماء على اتصال بالآلهة كانت تعلم كل شيء علما مباشرا، فلما أهبطت إلى هذا العالم نسيت ما كانت تعلمه، فالعلم إذن تذكر والجهل نسيان.

أما التذكر في نظرة تلميذه أرسطو، فهو مقابل للتذكر، لأن الذكر هو الاحتفاظ بالماضي ورجوعه إلى الحاضر رجوعا تلقائيا وهو مشترك بين الإنسان والحيوان، أما التذكر فهو الاحتيال الإرادي والجهد الفكري لاستعادة ما اندرس، ولا وجود له في الحيوان.¹

المتعالى: في الفرنسية: La Transcendance

في الإنجليزية: The Transcendence

المتعالى لغة: تعالى الشيء ارتفع، والمتعالى الارتفاع كالعلم، والعلاء والاستعلاء.

اصطلاحا: المتعالى أن يعلو الشيء، ويرقى حتى يصير فوق غيره، والعالي أو المتعالى هو المفارق الذي ليس فوقه شيء، فالله تعالى هو المتعالى والعالي، والعلى، والأعلى، وذو العلاء الذي ليس فوقه شيء.

المتعالى في المعنى الفلسفي في نظر الفيلسوف "لينتز" القول بأن نسبة الله إلى العالم كنسبة المخترع إلى آله أو الأمير إلى رعيته، أو الوالد إلى ولده، أو القول أن وراء الظواهر الحسية

¹ المعجم نفسه ج1، ص 265.

المتغيرة جواهر ثابتة، أو حقائق مطلقة قائمة بذاتها أو أن هناك علاقات ثابتة محيطة بالحوادث ومستقلة عنها.

ومذهب التعالي ضد مذهب الكمون، أو البطون الوجودي الذي يؤله الحوادث، ويجعل عقول العلماء مغموسة في الطبيعة راضية بالكون على علاقته، مقنعة به على تخطيه وتناقضه، وتتأفي ظواهره وتتأفرها، وما دام الكون يجري إلى الأمام دون مهادفة، فإن كل لحظة منه تجاوز التي قبلها، وتضيق عليها الخناق لتكرهها على التبدل، أو لتقلبها إلى ضدها. وما دام الإنسان عاجزاً عن إيقاف حركة التطور، وتبديل مجرى التاريخ، فإن حقيقة الشيء في نظره ترجع إلى تحديد مكانه في سلسلة التطور، إن مذهب الكمون الوجودي يسلم بالتطور التاريخي والسريان الوجودي، ويلقي على الوجود نظرة أفقية تبدو مراحلها فيها ممثلة لالتباس الصيرورة وتناقضها، أما مذهب التعالي فيحكم عليه ويتعداه، ويلقي على الوجود نظرة عمودية تجعل الحقائق العالية والمثل المخدرة الثابتة محيطة بالأشياء وناظمة لها.¹

- التقليد: في الفرنسية L'Imitation

في الإنجليزية The Imitation

التقليد هو إتباع الإنسان غيره، فيما يقول أو يفعل معتقداً الأحقية فيه، من غير نظر إلى دليل، كأن هذا المجتمع جعل قول الغير، أو فعله قلادة في عنقه، أو هو قبول قول الغير بلا حجة أو دليل.

والتقليد في علم النفس ظاهرة نفسية شعورية أو غير شعورية، من شأنها أن تتكرر ظاهرة نفسية سابقة، فالظواهر النفسية تنتقل من شخص إلى آخر بالتقليد، كما ينتقل الضوء أو الصوت من مكان إلى آخر بالاهتزاز ويمكن تحديد أنماط التقليد وهي:

1. التقليد الذاتي: هو أن يقلد الإنسان نفسه بنفسه.

¹ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج 1، ص ص (298-299).

2. التقليد الإرادي: (Imitation volontaire) هو أن يكون المقلد مريدا للفعل الذي يقلده، كالرجل الذي يقلد مخارج الحروف، والألفاظ الأجنبية.
3. التقليد الغريزي: (Imitation Instinctive) هو أن يتبع المرء غيره فيما يقول أو يفعل إتباعا غريزيا، كالطفل الذي يتعلم الكلام على سبيل المحاكاة الطبيعية ونظرية التقليد أو المحاكاة في علم الجمال هي القول: إن مبدأ جميع الفنون تقليد الطبيعة.
- والتقليد في نظر الفيلسوف اليوناني "أرسطو" إخراج فني للطبيعة، وليس مجرد نسخ أمين للظواهر الطبيعية¹.

-التقمص: في الفرنسية: La Réincarnation

في الإنجليزية: The Reincarnation

المعنى اللغوي: تقمص لغة لبس القميص وتقمص شخصية غيره، قلده، وحاكاه في سلوكه وهيئته.

والتقمص الوجداني في علم الجمال هو اندماج الشخص في عمل فني أو منظر طبيعي، وفي علم النفس هو الإدراك الانفعالي لوجدانات الآخر ومشاركته فيها، ويرادفه التوحيد الذاتي (Identification)².

-الجليل: في الفرنسية: Le sublime

في الإنجليزية: The Sublime

الجليل لغة هو المتصف بالجلال، وهو العظمة، الكبرياء المحبة والثناء والبهاء.

الجليل بالمعنى الفلسفي تتعدد معانيه، فالبعض يقول: أن الجليل هو الساعي والرائع الذي يأخذ بمجامع قلوبنا، والبعض الآخر يقول: أن الجليل هو العظيم الذي يقهرنا ويشعرنا

¹ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج 1، ص 328.

² صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج 1، ص 329.

بعجزنا، ويولد في نفوسنا إحساسا بالألم والبعض الآخر يقول: "أن الجليل هو الهائل الذي يخيفنا ويولد في نفوسنا إحساسا بالخطر والتوتر" إلا أن هذه الأقوال لا تتضمن تعريفا للجليل بل وصفا له.

فتعريف الجليل يستدعي المقارنة بين الجليل والجميل، كما فعل كانط الفيلسوف الألماني، إذ يقول: "أن الجليل والجميل يندرجان في جنس واحد، إلا أنجميل يتصف بالتناهي، والجليل بعدم التناهي، وإذا كانت طبيعةجميل هي الانسجام، فإن طبيعةالجليل هي الصراع بين قوة العقل وقوة التخيل".

أما الفيلسوف الفرنسي "تيودور ريبو" يقول: أن الجليل مركب من ثلاثة أشياء، وهي الشعور بالخوف، والشعور بالقدرة الذاتية، والشعور بالأمن، بخلافجميل الذي يشعنا بالحلاوة واللف والانسجام والارتياح، والجليل في نظر "غورد" هو الذي يجاوز معاييرالجمال العادية والسوية، كما تجاوز التضحية قواعد الأخلاق المألوفة والبهاء، وإذا كان كل جليل جميلا، فليس كل جميل جليلا.¹

وبهذاالجمال هو ما جاوز حد الاعتدال من نواحي الفن، الفكر والأخلاق، وإن كان يبقى المفكرين والفلاسفة يرون أن الجلال والجمال متقابلان، فإن البعض الآخر يرى أن جنورهما واحدة، والفرق بينهما يكفي فيه أن الجلال هوالجمال الشديد الظهور والتجلي، وكل جمال يوصف به الشيء فإن شدة ظهوره تسمى جلالا، كما أن كل جلال للشيء فهو في مبادئ ظهوره يسمى جمالا، ولذلك قيل أن الجليل هو الرائع الذي يكون في غايةالجمال، الكمال والبهاء، أو هوالجمال المتعالي الذي يعد نهاية للجمال ذاته، ولا ندركه بالحس أو النقل، ولكن ندركه بقوة الروح، وهو يتجاوز حدود الفن لكي يرتبط بالقيم الدينية والميتافيزيقية.²

¹ صليبيا جميل، المعجم الفلسفي، ج1، ص 405.

² عبد المعطي محمد علي، فائزة أنور أحمد شكري، فلسفةالجمال والفن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط.س، ص 54.

-الجمال: في الفرنسية La beauté

في الإنجليزية: The Beauty

الجمال مرادف للحسن، وهو تناسب الأعضاء وأكثر ما يقال في تعاريف العامة في المستحسن بالبصر، وكمال الحسن في الشعر، والصباحية في الوجه، والوضاءة في البشرة، والجمال في الأنف والملاحة في الفم، والحلاوة في العينين، والظرف في اللسان كما أن الجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللفظ، وهو أحد المفاهيم الثلاث التي تنسب إليها أحكام القيم أي: الجمال، الحق والخير.

والجمال والقبح بالنسبة إلى الانفعال، كالخير والشر بالنسبة إلى الفعل، والحق والباطل بالنسبة إلى الفكر.

وبنحو أخص: الجمال ما يتطابق مع بعض معايير التوازن والمرونة والتناغم المدوزن، والكمال في نوع، وبهذا يتعارض الجمال أحيانا مع القيمة الجمالية.

والجمال الإلهي نوعان: معنوي وهو ما تدل عليه الأسماء والصفات، وبصري: وهو هذا العالم المطلق المعبر عنه بالمخلوقات على تفاريعه وأنواعه وروائعه، والفرق بين الجمال والجلال أن الجمال تناسب واعتدال يرضيان النفس، على حين أن الجلال هو ما جاوز حد الاعتدال من نواحي الفن، الخلق والفكر، وجمال الله تعالى عبارة عن أوصافه المشتمة على الرحمة والعلم واللفظ والجود وأمثال ذلك، أما جلاله فهو ما يتعلق بالربوبية والقدرة والعظمة والكبرياء والمجد.¹

الجمال في نظر الفيلسوف اليوناني "سقراط" ليس صفة خاصة بمائة أو ألف شيء، فالناس والخيول والملابس والقيتارة كلها جميلة، ولكن يوجد فوقها كلها الجمال نفسه، فتعد هذه الآراء

¹ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج1، ص 408.

الجمالية بمثابة مقدمة لعلم الجمال، كما أوضح أنه يجب تأسيس مفهوم الجمال نهائياً على الجمال بذاته، وتمييز الجمال بصفته الجمالية من الأشياء الجميلة.¹

أما في نظر تلميذه "أفلاطون" أن في أصل كل جمال لا بد من جمال أولي يجعل الجمال ويجعل الأشياء جميلة، ويتدرج الجمال على مراحل ثلاثة:

- **الجمال الشكلي:** أي جمال الأشكال (الجمال الحسي).
- **الجمال الأخلاقي والعقلي:** أي جمال الأفكار (وهو جمال المعرفة).
- **الجمال المطلق:** أي الجمال الأبدي (الجمال المثالي).

وبهذا الجمال في نظره موجود إلا أنه نسبي، يتدرج من الجمال الحسي (أدنى أنواع الجمال)، إلى الجمال العقلي والروحي الذي يبلغ ذروته في الإنسان عن طريق الاقتراب من الجمال المطلق.

والجمال في نظر الفيلسوف أفلاطون يتلخص في فكرة الجمال العلوي ولإدراك هذا الأخير يستوجب تخليص الروح من جميع أصناف المضايقات الدنيوية، فالأجسام الجميلة هي في الواقع آثار وصور وظلال الجمال العلوي وجمال الأشياء الخارجي يرجع إلى جمال داخلي روحي، ولهذا يجب البحث عن الجمال في داخلنا، فكل جمال يمكن اكتشافه فينا وبالحدس، هذا ما يجعل عدم إمكانية القول بأن الخالق جميل لأنه هو الجمال بذاته، بل ولا يمكن القول عنه "جمال" بالمعنى العادي، لأنه هو الجمال الذي فوق كل جمال يمكن معرفته بالرؤية الوجدانية وأن الجمال الحقيقي يفترض إدراكاً صوفياً، وكلما تحررت الروح من تأثير الجسد زاد جمالها وأن إدراك هذا الجمال هو الغاية المثلى.

¹ عبده مصطفى، مدخل إلى فلسفة الجمال، النشر، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط س، ص 51.

كما يقول أفلاطون أن الجمال أثر الخير، والخير هو الجمال الفعال، والجمال المتأمل فيه، فالجمال يواجهنا ويدهشنا ويثير السرور فينا، وأن جمال الكون ينشد عظمة الخالق، وأن جمال الخير أصبح ديانة، وأن صلة الجمال بالخير لا تتفصل.¹

أما الجمال في نظر الفيلسوف "أرسطو" موجود على نحو موضوعي في الأشياء والموجودات، ومن منطلق أن التناسق والانسجام والوضوح من أهم خصائص الجميل، هذا ما يجعل أن هناك جمالا حقيقيا في هذا العالم وهو مصدر وعين الجمالي وأعمالنا الفنية. وهذا ما يشير أن الأعراس التي شد بها أفلاطون الجمال قد تلاشت عند أرسطو، فامتلك بذلك معنى وقيمة ذاتيتين، وهو بعض نتاج واقعية أرسطو ونفيه لعالم المثل وجعله المادة جزءا جوهريا مكونا للموجودات.

كما تطرق أرسطو إلى علاقة الجمال بالخير والفائدة، فالجمال الأخلاقي هو استاطيقا الخير، وأن كل ما ينتج في الطبيعة والفن ليس له من غاية سوى الخير وأن الفائدة هي الخير الشخصي، أما الجمال فهو الخير في ذاته، ويتوقف عند ميدان الأصوات والألوان، وهو ميدان السمع والبصر، وبهذا يتم الانتقال من المفهوم الرياضي إلى الميدان الحسي المخصص لجمال الأجسام والأشكال والأصوات.²

والجمال في نظر الفيلسوف والعالم الرياضي الفرنسي "روني ديكارت" يقول: "ما هو الجمال؟ هذا ما لن يعرف أحد عنه شيئا، إنه يتغير بتغير الأذواق"، وقد تنبأ ديكارت بقدم "كانط" وبأولية الذوق على الجمال ذاته، ويقول أيضا: "إن الشيء الجميل جميل بقدر قلة تباين عناصره واختلافها، وبقدر وجود التناسب بينها وأن هذا التناسب يجب أن يكون حسابيا" وهذا

¹ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج 1، ص 58.

² المرجع السابق، "ص 57.....".

ما جعل المفاهيم الجمالية لديه ذات نزعة نسبية من منطلق أولية الذوق لديه على مثال الجمال بالذات.

أما "لينتزر" فالجمال وجوده في الانسجام، كون العالم ليس سوى صورة من إدراكنا وروعة والانسجام الكوني ما هو إلا انعكاس للانسجام الداخلي فينا، فالانسجام الكوني يمتد إلى الأشياء ومنها إلينا.¹

أما الجمال في نظر الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط": "الجمال هو ما يبعث في النفس الرضا، دون تصور، أي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال"، ويقول كذلك: "يكون جميلا كل ما يكون بلا تجديد، موضوع إرضاء للعقل والروح"، وكذلك: "الجمال هو الصورة الغائية لشيء ما، بوصفه جمالا يدرك من خلاله بلا تمثل لغاية ما"²، كما أنه ميز بين نوعين من الجمال:

1. **الجمال المقيد:** يفترض ما ينبغي أن يكون عليه كجمال الجسد أو جمال المبنى.
2. **الجمال الحر:** لا يفترض مسبقا ما ينبغي أن يكون عليه الجميل كالزخارف والموسيقى.³

أما في نظر الفيلسوف الألماني "فريدريك هيغل"، الجمال هو التجلي المحسوس لفكرة التي هي ممون الفن، وتتلخص صورة الجمال في تصويرها المحسوس والخيال.⁴ والجمال في رأي الفيلسوف الألماني "شوبنهاور": أنه يرضي فينا حاجة غامضة تكمن في طبيعتنا البشرية، وأن شعور الإنسان بالجمال أرقى مما تحظى به النفس في هذه الحياة.⁵

¹عبده مصطفى، مدخل إلى فلسفة الجمال، ص 60.

²صليبيا جميل، المعجم الفلسفي، ج 1، ص 408.

³عبده مصطفى، مدخل إلى فلسفة الجمال، ص 64.

⁴المرجع نفسه، ص 66.

⁵المرجع السابق، ص 68.

الجمال في نظر الفيلسوف الألماني "ألكسندر يومجارتن": هو كمال المعرفة الحسية، وهو نظام بين الأجزاء في علاقتها المتبادلة، وفي علاقة كل جزء منها بالكل، وتحدث عن النور الجمالي الذي يجعل العمل الفني حيا زاهيا.¹

أما "جان ماري جوبر (1854-1888) فالجمال في نظره إدراك أو فعل ينعش الحياة في صورتها الثلاثة:

- العاطفة.

- العقل.

- الإرادة.

وليست لذة الجمال سوى شعورنا بهذا الانتعاش العام، وحيث يوجد شعور بالحياة أكثر شدة وسهولة يوجد جمال، ويرى "تولستوي" (1828-1919): أن الجمال متعة حسية في حين أن الفن استجابة عاطفية أما "جون رسكين" (1819-1900): عرف كناقد فني تميز بحبه للطبيعة، فالجمال في نظره بمثابة كشف عن الإلهامات الإلهية، أو هو ختم ينعشه الخالق على مخلوقاته، وليس الفكر ولا الإحساس بقادرين على كشف الجمال.²

كما يرى "أرفينج سنجر" أن الجمال عند سانتيانا هو المتعة التي تلاحظ كصفة كامنة في الشيء، فكل شيء عند سانتيانا جميل، لأن كل شيء قادر على أن يجذب انتباهنا، كما يقول أنه إذا أمكن إدراك كل شيء ببتنزه وتعاطف فعندئذ لا يكون ثمة شيء "قبيح" إلى حد ميؤوس منه، وبذلك الجمال هو اللذة إذا تجسدت موضوع فإن رأى الشاهد أن لذته هي صفة في الموضوع الذي يشاهده فإنه يقول عنه أنه جميل، وخصائص الجمال الذاتية هي التي تجعلنا نميزه

¹المرجع السابق، ص 61.

²المرجع نفسه، ص ص (73-74).

عن غيره من اللذات، ففي الأكل والشرب تجري عملية وتتلوها اللذة، لكن هناك تستشعر أثناء عملية الإدراك ذاته، وهذا النوع من اللذة هو الجمال، إن الجمال كما يقول "سانتيانا" لذة إيجابية ذاتية متمثلة في الموضوع الجميل.¹

الجميل في الفرنسية Le beau

في الإنجليزية The beautiful

الجميل هو موضوع علم من علوم الفلسفة ، سماه لأول مرة "بومجارتن " "Baumgarten" باسم "Aeathetics" ومنذ عصر التنوير، أي منذ القرن الثامن عشر، وهو يدرس كعلم من علوم الفلسفة، لكن دراسة الجمال قديمة قدم الإنسان.²

و الجميل (Le beau) هو الكائن على وجه يميل إليه الطبع وتقبله النفس، غير أن ما يميل إليه المرء طبعاً يكون جميلاً طبعاً ، وما يميل إليه عقلاً فهو جميل عقلاً³

المعنى الفلسفي :

قال السفسطائيون : أنه لا يجد جميل بطبعه ، بل يتوقف الأمر على الظروف، وعلى أهواء الناس، وعلى مستوى الثقافة و الأخلاق.

وقال "هيرقليطس " أن كل شيء في نظر الله جميل وخير وعدل ، ولكن الناس هم الذين اختلفوا في التقدير والفلاسفة السابقين على سقراط اتخذوا معايير محددة لوصف شيء ما ، أنه جميل ، فقال الفيتاغوريون إن الجمال يقوم على النظام ، وعلى التماثل (السيمترية) وعلى الانسجام. وديقريطس أخضع الجمال للأخلاق، وأكد العناصر النفسية (اللذة ، الحب، الاستعداد الطبيعي)، وبحث في شروط الجمال في الشعر و الخطابة.

¹ خضر سناء، العلاقة بين الجمال والأخلاق عند جورج سانتيانا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2009، ص ص 33-34.

² بدوي عبد الرحمان ، موسوعة الفلسفة : ص 154.

³ صلبيا جميل ، المعجم الفلسفي : ج 1 ، 407.

يثير أفلاطون في محاوره " هيباس الأكبر " عدة مسائل تتعلق بطبيعة الجمال (أو الجميل) ، والمواقف المختلفة فيها ، وفي هذه المحاوره يختلف موقف سقراط عن موقف " هيباس " ، من منطلق أن " هيباس " يسوق التعريفات التالية لما هو جميل :

الجميل هو الذهب ، الجميل هو الملائم ، الجميل هو ما يبدو جميلا ، الجميل هو النافع ، الجميل هو الصالح ، الجميل هو عرفان الجميل ، لكن سقراط لا يقنع بأي تعريف من هذه التعريفات ، فيقول : إن ما يبدو جميلا لا يدل على أنه هو بالفعل جميل ، لأنه إذا كان من الممكن قبول هذا التعريف فيما يتعلق بالمحسوسات ، فإنه لا يمكن قبوله فيما يتعلق بالأمور غير المحسوسة ، وينتهي أفلاطون إلى القول : بأن الجميل مستقل عن مبدأ الشيء الذي يظهر أنه جميل ، إن الجميل صورة عقلية ، مثل صورة الموجود أو الحق ، أو الخير ، إن الجميل ليس هو البارع ، ولا النافع ، ولا علة الخير ، ولا اللذة التي تصل إلينا عن طريق السمع أو البصر .

وفي محاوره " المأدبة " يقرر أفلاطون على لسان "ديوتيميا" في خطبتها : أن جمال الأشياء الجميلة لا يمكن أن يدرك مستقلا عن "الصورة العقلية " للجميل ، و الطريق من الأشياء الجميلة إلى الصورة العقلية للجميل يتصاعد من الأشياء الجميلة إلى الصورة العقلية للجميل ، (صورة الجمال) مروراً أولاً بالشهوة الذاتية ، ومن ثم الأجسام الجميلة المفردة ، ثم بالجسم الجميل بوجه عام ، ثم بالقوانين الجميلة ، ثم بالمعارف الجميلة ، حتى نصل إلى الجمال المطلق ، الجمال في ذاته ولذاته ، بينما سائر الأشياء الجميلة تشارك فيه¹.

أما أرسطو: فصل بين الجميل و الخير ، وقصر الجميل على الجميل الحسي ، وبهذا وضع الجميل مضاد للنافع ، والرواقيون عرفوا الجميل بأنه : " الخير الكامل أو السيمترية التامة " وأكدوا الجانب العقلي في الجميل ، وربطوا بين الجانب الأخلاقي و الجانب الجمالي في الجميل .

¹ بدوي عبد الرحمن ، موسوعة الفلسفة ، ص 155.

والجميل في نظر القديس " أوغسطين ": " الجميل هو ما هو ملائم لذاته ، وفي انسجام مع الأشياء الأخرى"، أما في نظر القديس " توما الإكويني " هو : " ما يَسُرُّ حين يُرى " فبهذا الجميل يتحدد من حيث تأثيره على النظر أما موقف "بيرك"، فقد وضع السامي في مقابل الجميل . ويعرف " كاتط" الجميل في كتابه : "نقد ملكة الحكم الجمالي " وفقا لأربع لحظات أو عناصر للحكم الذوقي :

- الأولى : من حيث كيف الجميل بوصفه موضوعا " للاستمتاع دون أية منفعة " .
- الثانية : من حيث الكم بوصفه موضوعا للاستمتاع عام بدون تصور محدد.
- أي أن " الجميل ما يسر الجميع دون تصور عقلي " وفقا لهذا فالجميل مقولة ، ذاتية ، موضوعية ، ومعنى هذا أنه في الحكم على الذوق لا توجد أي موضوعية بالمعنى الدقيق ، لأن أساس الذوق ذاتي دائما .
- الثالثة : من حيث " الإضافة بين الأعراض التي تؤخذ في الاعتبار " . وفي هذه الحالة : " إن الجمال غرضية بدون غرض " . وقد أثار رأي " كانط " هذا الكثير من الجدل إبتداء من الشاعر " شلر " حتى " أدرنو " " ADORNO في العصر الحاضر .
- الرابعة : نوعية الاستمتاع بالموضوع ، ويقول : " جميل هو ما هو - بدون تصور عقلي - موضوع للاستمتاع ضروري " .

ويمكن تلخيص هذه اللحظات الأربع كما يلي:¹

الجميل يتحدد بـ : - الخلو من المنفعة.

-العموم في الإدراك.

- الغرضية دون تصور غرض محدد

- الاستمتاع الضروري

¹ بدوي عبد الرحمان ، موسوعة الفلسفة ، ص ص (146 ، 147)

الجوهر : في الفرنسية La Substance

في الإنجليزية The Substans

المعنى الاشتقاقي : يدل على : " ما يبقى أو يقوم تحت " . أي الأساس في الموجود.

ومعناه بالفرنسية حجر كريم، وفي لسان العرب : " الجوهر كل ما يستخرج منه شيء ينتفع به ، وجوهر كل شيء ما خلقت عليه جبلته ¹، وجوهر السيف فرنده ، وقيل الجوهر هو الأصل أي أصل المركبات.

المعنى الفلسفي : يطلق الجوهر عند الفلاسفة على معان : - منه الموجود القائم بنفسه حادثا كان أو قديما ويقابله العرض ، قال " ابن سينا " الجوهر هو كل ما وجد ذاته ليس في موضوع ، أي في محل قريب قد قام بنفسه لا بتقويمه " ، فالجوهر بهذا المعنى هو الموجود لا في موضوع ويقابله العرض ، أي في محل مقوم لما حل فيه . فإن كان الجوهر حالا في جوهر آخر كان صورة ، إما جسمية كان مركبا منهما كان جسما وإن لم يكن كذلك أي لا حالا ولا محلا ، ولا مركبا منهما، كان نفسا أو عقلا.

و الجوهر عند " ديكارت " هو الشيء الدائم الثابت الذي يقبل توارد الصفات المتضادة عليه ، من دون أن يتغير كاللون و الرائحة ، و اللين و الطعم ، و البرودة و الحرارة التي تتوارد على قطعة الشمع، فهي أعراض متغيرة ، أما جوهر الشمعة فدائم لا يتغير إذ يقول : " عندما تتصور الجوهر نتصور موجودا غير محتاج في وجوده إلى شيء آخر غير نفسه، وليس هناك في حقيقة الأمر جوهر له مثل هذه الصفة غير الله " . ويميز " ديكارت " بين الجوهر الأول (Substance première) و الجوهر الثاني (Substance seconde)، الأول هو الكائن المفرد من حيث هو موضوع مباشر ، لما يحمل عليه من الصفات إيجابا أو سلبا ، أما الثاني هو الذي يمكن أن يكون موضوعا لقضية ما ، كالإنسان و الفرس و الحديد وغيرها

¹ بدوي عبد الرحمان موسوعة الفلسفة ،: ج 1 ص 159.

من الكليات فهي لا تسمى جوهرًا إلا على سبيل التماثل ، ولا يطلق عليها اسم الجواهر الثواني إلا بالقياس إلى الجوهر الأول.

و الجوهر عند " كانط " أولى مقولات الإضافة وهو تصور قبلي نابع عن صورة الحكم المطلق من حيث انه إسناد محمول إلى موضوع أو رفعه عنه ، وأولى مقولات الإضافة أنها تنشأ عن إيضاح النسبة بين الموضوع والمحمول وهي النسبة بين الجوهر والعرض¹. يرى هيجل أن الله هو الجوهر المطلق ، ويقول : " إن الجوهر هو المطلق ، و الواقعي الحقيقي في ذاته ولذاته "2.

الحس : في الفرنسية : Le sens

في الإنجليزية: The sens

المعنى اللغوي : الحس لغة الحركة و الصوت الخفي ، وما تسمعه مما يمر قريباً منك ولا تراه، والرنّة، وبرد يحرق الزرع و الكلاً . ووجع يصيب المرأة عند الولادة ، ومس الحمى أول ما تبدأ.

المعنى الفلسفي الحس فلسفياً هو الإدراك بإحدى الحواس ، أو الفعل الذي تؤديه إحدى الحواس ، أو الوظيفة النفسية الفيزيولوجية التي تدرك أنواعاً مختلفة من الإحساس ، نقول الحس اللمسي و الحس البصري ... إلخ، والفرق بين الحس و الإحساس أن الأول قوة أو ملكة ، على حين أن الثاني ظاهرة لا غير.

و الحواس عند أرسطو هي المشاعر الخمس وهي البصر ، السمع ، اللمس ، الذوق ، و الشم، وتسمى الحواس الظاهرة، أما العلماء يثبتون وجود حواس أخرى تؤدي أفعالا متباينة

¹ صليبا جميل ، المعجم الفلسفي : ج2 ، دار الكتاب اللبناني ، ط1 ، بيروت ، 1979 ، ص ص (424 ، 426) .

² بدوي عبد الرحمن ، موسوعة الفلسفة ، ص 163.

لكل منها جهاز عصبي خاص كحاسة الحركة، وحاسة الألم ، وحاسة الحرارة و البرودة ، وحاسة التوازن ... إلخ.

و الحواس الخمس الباطنة عند الفلاسفة العرب هي الحس المشترك ، و الخيال و الوهم والحافظة و المتصرفة، وهي قوة باطنة تقبل الصور المتأدية إليها من الحواس الظاهرة ، فتجمعها وتحفظها ، وتتصرف فيها ، ومدرک الصور هو الحس المشترك ، وحافظها الخيال ، ومدرک المعاني هو الوهم وحافظها الذاكرة ، أما المتصرفة فهي التي تتركب هذه المعاني وتتضدها وتنظمها¹.

الحس السليم : (le bon sens , the good sense) عند ديكارت " القدرة على الحكم الصحيح ، وتمييز الصحيح من الفاسد ، فهذا حقا ما يسمى الحس السليم أو العقل ، وهو بالطبع واحد عند كل البشر "².

الخلق : في الفرنسية : La création

في الإنجليزية The creation

المعنى اللغوي : خلق الله العالم صنفه و أبدعه ، خلق فلان شيء أبدعه ، وخلق القول افتراه والخلق أيضا المخلوق ، ويطلق على الجمع، ومنه الخليفة، وهي الطبيعة أو ما خلقه الله ، نقول: إن الإنسان سيد الخليفة والخلق هو الإيجاد ، وقد يكون من مواد مخصوصة وصور و أشكال معينة ، كخلق الأشياء الصناعية ، وقد يكون مجرد إيجاد من غير نظر إلى وجه الاشتقاق، وليس الخلق الذي هو إيجاد الشيء من لا شيء إلا الله تعالى ويطلق عليه الإبداع³.

¹ صليبا جميل ، المعجم الفلسفي ، ج2 ، ص ص (467 ، 468).

² لالاند أندري ، الموسوعة الفلسفية ، المجلد الأول ، ص 140

³ لالاند أندري ، الموسوعة الفلسفية : ج2 ، ص 541.

المعنى الفلسفي :

فرق الفلاسفة بين الإبداع و الخلق ، فقالوا : الإبداع إيجاد شيء من لا شيء ، والخلق إيجاد شيء من شيء ، لذلك قال الله تعالى : "بديع السموات والأرض"¹ ، ولم يقل بديع الإنسان ، بل قال خلق الإنسان ، فالإبداع بهذا المعنى أعم من لخلق².

و الخلق معنيان : الأول : هو إحداث شيء جديد من مواد موجودة سابقا كخلق الأثر الفني ، أو خلق الصور الخيالية . و الثاني : هو الخلق المطلق ، هو صفة الله تعالى ، لأنه جل جلاله ، مُوجِدٌ مُبْقٍ ، وإبقاؤه مساو لإيجاده، يحدث العالم بإرادته ويبقيه بإرادته ، ولو لم يرد بقاءه لبطل وجوده ، فإذا كان العالم باقيا فهو كذلك ، إلا أن الله يديم وجوده ، هذا ما يسميه " ديكارت " بالخلق الدائم أو الإبداع الدائم³ .

الخيال : في الفرنسية L'image

في الإنجليزية The image

المعنى اللغوي : الخيال الشخص و الطيف ، وصورة تمثال الشيء في المرأة ، وما تشبه لك في اليقظة و المنام من صور و الخيال أيضا الظن و التوهم .

المعنى الإصطلاحي : يدل الخيال على الصورة الباقية هذه الصورة تمثلا ماديا لشيء خارجي مدرك بحاسة البصر ، كارتسام خيال الشيء في المرأة، أو تمثيله بخطوط بيانية، وإما أن تكون تمثلا ذهني لشيء مدرك بحاسة البصر ، أو غيرها من الحواس.

جميل صليبا، يطلق لفظ الخيال على الصور البصرية ، السمعية و الشمية واللمسية والذوقية والحركية وغيرها ، وتطلق الصورة التالية " Image consécutive " على الصورة التي تتلو الإحساس وتعبه مباشرة، مثال ذلك : إذا حدقت إلى شيء خارجي ثم أغمضت عيني ،

¹ سورة البقرة الآية 117.

² صليبا جميل ، المعجم الفلسفي ، ج 1 ، ص 31.

³ لالاند أندري ، الموسوعة الفلسفية ، ج 2 ، ص 542.

رأيت صورة ذلك الشيء في الظلام ، وإذا حدقت إليه ثم نظرت إلى ستار أبيض ، رأيت صورة ذلك الشيء بألوانه الطبيعية ، وقد أراه بألوان متممة للأولى ، فإذا رأيته بألوانه الطبيعية كانت صورته إيجابية ، وإذا رأيته بألوانه المتممة كانت صورته سلبية، والخيال عند الفلاسفة القدماء قوة النفس تحفظ ما يدركه الحس المشترك ، من صورة المحسوسات بعد غيبوبة المادة ، يسمى ذلك " جميل صلبيا " تخيلا ، وله نوعان أحدهما تمثيلي و الآخر مبدع¹.

الخير : في الفرنسية : Le bien

في الإنجليزية : The good

المعنى اللغوي : الخير لغة اسم تفضيل كقولنا : الحياة خير من الموت ، وهو يدل على الحس

لذاته وعلى ما فيه نفع أو لذة أو سعادة ، وعلى المال الكثير الطيب ، وعلى العاقبة و الإيمان والعفة، وهو بالجملة ضد الشر، لأن الخير هو وجدان كل شيء. أما الشر فهو ما به فقدان ذلك.

المعنى الفلسفي : قال ابن سينا " الخير بالجملة هو ما يتشوقه كل شيء ويتم به وجوده ... وقد يقال أيضا خير لما كان نافعا ومفيدا لكمالات الأشياء، "والخير المطلق هو أن يكون مرغوبا لكل إنسان و النسبي هو أن يكون خير لواحد وشر لآخر . وعلى ذلك فالخير قسمان: خير بالذات ، وخير بالعرض وكذا الشر، قال مسكويه:"الخيرات منها ما هو في النفس ، ومنها ما هو في البدن ، ومنها ما هو خارج عنهما ... ومنها ما هو مؤثر لأجل ذاته ومنها ما هو مؤثر لأجل غيره ، ومنها ما يؤثر للأمرين جميعا ، ومنها ما هو خارج عنهما ". وبعض الفلاسفة يطلقون الخير على الوجود ، و الشر على العدم ، فيقولون : إن الوجود خير محض ، والعدم شر محض . الفلاسفة العقليون يجعلون الوجود مبدأ الخير أما

¹ لالاند أندري ، الموسوعة الفلسفية : ج2 ، ص ص (546-547).

فلاسفة القيم فيجعلون الخير مبدأ الوجود، والخير المطلق عند معظم الفلاسفة هو الوجود الذي ليس لذاته حد، ولا لكماله نهاية ، لأنه خير لذاته وبذاته ، وهو عند أفلاطون أعلى المثل ، ويسمى بالخير الأعلى (le souverain bien) ومفهوم الخير هو الأساس الذي تبني عليه مفاهيم الأخلاق كلها، لأنه المقياس الذي تحكم به على قيمة أفعالنا في الماضي و الحاضر و المستقبل. وقد فرقوا بين الخير و الواجب ، فقالوا إن مفهوم الواجب يتضمن معنى الطاعة ، و الانقياد للسلطة ، على حين أن مفهوم الخير لا يتضمن ذلك ، بل يتضمن معنى الكمال ، وقالوا: " إن الفعل ليس خيرا من حيث أنه صادر عن إرادة الفاعل الطيبة، بل هو خير لذاته لا بنية فاعله ¹، والخير تصور معياري أساسي في النظام الأخلاقي ما له قيمة أخلاقية ، أكانت كلية حملي (الخير) أو مشتقة (خير ما). في الفلسفة الحديثة ، عند كانط يقال على خير يرضي الإنسان

بكليته سواء من جهة العقل أما من جهة الإحساس و الفعالية : " الخير الأعلى هو الشيء الذي من شأنه إشباع كل ملكة، الرغبة لدى كائنات عاقلة متناهية ².

الذوق : في الفرنسية : Le gout

في الإنجليزية : The taste

المعنى اللغوي : الذوق حاسة تدرك بها الطعوم من حلو ومالح ومر وحامض ، وآلة الأعصاب الحسية المنبثة في اللسان ، وقد يوسع معناه فيطلق على كل تجربة ، نقول : ذقت فلانا ، وذقت ما عنده،والذوق أيضا قوة إدراكية لها اختصاص بإدراك لطائف الكلام ، ومحاسنه الخفية ، وقد يطلق على ميل النفس إلى بعض الأشياء كتذوق المطالعة و الأحاديث الجميلة ، ويرادفه حسن الإصغاء ، وشدة الانتباه وكثرة التعاطف،وقد يطلق أيضا على حذق النفس في تقدير القيم الخلقية و الفنية ، كقدرتها على إدراك المعاني الخفية في

¹ صلبيا جميل ، المعجم الفلسفي : ج2 ، ص ص (548 ، 549).

² لالاند أندري ، الموسوعة الفلسفية : المجلد الأول ، ص 135.

العلاقات الإنسانية ، أو قدرتها على الحكم على الآثار الفنية كالشعر و الأدب و الموسيقى بطريق الإحساس و التجربة الشخصية دون القيد بقواعد، فلان مرهف الذوق ، أي رقيق الطبع¹.

الأذواق تتغير ، وتتباين من شخص إلى آخر ، وفي نفس الشخص على مراحل مختلفة، ولا يمكن القول بإمكانية وجود نفس أذواق الآخرين، ويقول "كانط": " لكل شخص ذوقه " وأن حكم الذوق ذاتي ، وأن الجمال هو موضوع حكم الذوق"²

السامي : في الفرنسية : Le sublime

في الإنجليزية The sublime

المعنى اللغوي : في اليونان السامي معناه الارتفاع إلى أعلى، وكان يطلق في البداية على السمو الذاتي، في حياة إلقاء الشعر وما يؤدي إليه ذلك من تطهير للنفس، ثم أطلق على نوع الإنتاج الشعري ، فوصف شعر " يوريفيدس " بالبساطة، بينما وصف شعر " أسخولوس " بالسمو ، وقسم الأسلوب إلى ثلاثة أنواع : سامي ، معتدل وبسيط.

والمعنى الفلسفي : في العصر اليوناني – الروماني : " السامي " هو ما يشمل على القوة التي تسمو بالنفس ، وتؤدي إلى الجذبة الشعرية ، وإلى الإعجاب الممزوج بالاندماج ، فالسامي يتفجر كالصاعقة ، ويفعل فعل " الناي الذي يحدث الجذبة في الراقصين " ، وينبغي تمييزه من المبالغة و التكلف و الصنعة المبهجة، وهو يحدث انطباعا مستمرا باقيا ، فإن السامي بذلك " رنين روح كبيرة " .

في بداية القرن الثامن عشر ميز " أديسون " (G. Addison) بين " السامي " و"الجميل " لكنه في نطاق الأسلوب الأدبي، ونقل معنى السامي إلى ميدان الفلسفة وعلم الجمال على يد " إدموند بيرك " (1729- 1897) في كتابه " بحث فلسفي في أصل

¹ صليبا جميل ، المعجم الفلسفي : ج 2 ، ص ص (597-598).

² Boillot Hervé , Petit LAROUSSE de la philosophie , France , 2007 , p 314.

أفكارنا عن الجميل و السامي " (1756) يقول : "إن كل ما من شأنه أن يثير - على نحو ما أفكارنا الألم أو الخطر، أعني كل ما هو رهيب، أو كل ما يمسّ الموضوعات المحسوسة، أو يفعل فعلا شبيها بالترهيب - هو مصدر السامي، أي أنه قادر على إحداث أقوى انفعال تستطيع النفس الشعور به"، ويميز بيرك "Burks" بين "السامي و "الجميل" فالسامي : يقول في عواطف وصور من شأنها أن تولد إنه يقوم في العذوبة وفي الإحساسات التي تهدئ الأعصاب " وبهذا المعنى فإن السامي لا يتولد من السرور ، فهذا شأن الجميل ، ولا من الحب النزيه للموضوع ، ولهذا فإن الجميل يستعيد السامي و السامي يستعيد الجميل¹.

"موس مندلزون " "Mendelsohn" حدد خصائص السامي في سنة 1758 وتأثيراته فقال: "يقال عن شيء ما إنه سام ، إذا كانت درجته الرقة في الكمال قادرة على إثارة الإعجاب ، وبهذا المعنى يستخدم أيضا اللفظ "سامي" في العلوم المجردة " ، فقال مثلا عن حقيقة إنها "سامية" إذا كانت تتعلق بماهية كاملة مثل : الله ، العالم و النفس الإنسانية، أو إذا كانت في اكتشافها و التأمل فيها تحتاج إلى مجرد عقلي كبير.

موقف "كانط" الأمور التي تحدث الشعور بالسامي ما يلي : "التصور الرياضي لعظمة بناء العالم عظمة لا يحيط بها العقل ، والتصورات الميتافيزيقية السرمدية ، والعناية واخلود النفس الإنسانية ". فالعظمة علامة على ما يثير الشعور بالسامي ، كما يربط بين معنى الجميل والسامي وبين الأخلاق فيقول: " إن الشعور بالجميل يقوم على فضيلة مكتسبة ، بينما الشعور بالسامي يقوم على مبادئ أخلاقية ، ويلخص هذا بقوله : " إن السامي يثير ، بينما الجميل يعتن " كما يحاول "كانط" إثبات أن الشعور بالسامي لا يصدر عن الطبيعة و الحواس ، بل يصدر عن أنفسنا ، إنه في دواخلنا وهو واحد في كل واحد منا.

¹ بدرى عبد الرحمن ، موسوعة الفلسفة: ط1 ، 1996 ، ص 177.

أما الشاعر " فريدش شلر " حدد للسامي شكلين وهما " السامي النظري " و " السامي العملي " ويردهما إلى عزيزتين هما " غريزة الإمتثال " و " غريزة المحافظة على الذات " ويبحث " شلر " في السامي العملي بالتفصيل يقول شلر : " إن الشعور بالسامي العملي "شعوره مختلط " وبذرته موجودة في كل إنسان ، لكن لا بد من تنمية هذا الشعور بواسطة الفن ويميز "شلر " بين السامي و الجميل ، فالسامي يتعلق "بالجانب المحض " في الإنسان ، أي الإنسان الأخلاقي ، و الجميل يتعلق بالإنسان الحسي ، لكن في " الجميل المثالي " يتوافق السامي مع الجميل .

أما موقف "شلنج " فلا محل للتعارض بين السامي والجميل: " أن الجميل المطلق هو أيضا سامي، والسامي إن كان حقيقيا فإنه جميل أيضا " وفي التاريخ، خصوصا تاريخ الفنون ، السامي هو خاصية القدماء ، و الجمال خاصية المحدثين و الرومنتيك .

هيجل : " نقل فكرة " السامي " من ميدان علم الجمال إلى ميدان الدين فيقول : إن

ديانة السمو تتجلى في الدين اليهودي ، و السمو هنا بمعنى الترهيب و التخويف¹

السيء : في الفرنسية : Le mauvais

في الإنجليزية : The bad

المعنى اللغوي : السيء، القبيح و الرديء ، يقال : فلان سيء الظن ، أي لا يظن خيرا في الناس ، والسيئة في علم الأخلاق نقيض الحسنة ، وجمعها سيئات. و السيء ضد الجيد، والصالح والمستوي ، والمستقيم، تقول : " هذا رجل سيء الحكم (في المنطق) وذلك سيء الذوق (في علم الجمال) ، وذلك سيء الفعل في علم الأخلاق ، وتلك آلة سيئة الصنع في علم الميكانيك"².

¹ بدوي عبد الرحمن ، موسوعة الفلسفة : ط 1 ، 1996 ، ص ص (178 ، 179).

² صليبيا جميل ، المعجم الفلسفي : ج 2 ، ص 687.

الشر : في الفرنسية : Le mal

في الإنجليزية The evil

"بالمعنى العام الشر هو كل ما هو موضع الاستهجان أو اللوم، بحيث يكون للإرادة الحق في معارضة وتغييره كلما كان ذلك ممكناً"، وهذا في نظر "أندري لالاند".

و"بولدون" ربطه بنقيضه وهو الخير، فيقول: "إن الشر هو ما يضاد الخير أو حسن الحال، وتصنيف الشرور ويتبع تصنيف الخيرات إلى ما هو عقلي (أو نفسي) وما هو جسماني، وما هو خارجي، أي ما هو طبيعي وما هو أخلاقي أي إلى ما هو مستقل عن الإرادة، وما هو متوقف على الإرادة".

موقف "لينتز" Leibntz، يقول: "يمكن أن نفهم الشر بثلاثة معان: الشر الميتافيزيقي، الشر الفيزيائي، الشر الأخلاقي، فالشر الميتافيزيقي يقوم في مجرد النقص، والشر الفيزيائي في الألم، والشر الأخلاقي في الخطيئة". يحاول أن يبرهن على فائدة الشر لتحقيق الخير في العالم، والأديان التشبيهية قد قسمت الآلهة إلى آلهة خير وآلهة شر، فعند المصريين

القدماء كان إله الشر هو "سخت" وفي المجوسية الفارسية كان إله الشر هو "أهورمن". وعند الجرمان القدماء كان إله الشر يسمى "لوكي" "Loki" وكل واحد منهم كان ينظر إليه على أنه كائن موجود بذاته في مضاد إله الخير، وأنه يفعل الشر تلقائياً¹.

ويؤكد "كانط" أنه يوجد في النفس الإنسانية مبدأين متعارضان، مبدأ الخير ومبدأ الشر، والإنسان من حيث طبيعة حيوانية "أنه كائن حي"، ومن حيث إنسانية "أنه عاقل"،

¹ بدوي عبد الرحمان، موسوعة الفلسفة: ج 1، ص 190.

فإنه بذلك مستعد للخير وهو في نفس الوقت مستعد للشر لصفات ثلاث كائنة فيه وهي :
الضعف، النجاسة، الخسة و الفساد¹.

الشعور : في الفرنسية : La conscience

في الإنجليزية The conscionsness

الشعور إدراك من غير إثبات ، فكأنه إدراك متزلزل ، وهو أول مرتبة في وصول النفس إلى المعنى، وهو مرادف للإحساس، أي للإدراك بالحس الظاهر، وقد يكون أيضا بمعنى العلم والمشاعر هي الحواس، و الشعور عند علماء النفس إدراك المرء لذاته أو لأحواله وأفعاله إدراكا مباشرا ، وهو أساس كل معرفة، والشعور في نظر "هاميلتون" : أحد معطيات الفكر الأولية ، ندركه بأنفسنا إدراكا مباشرا من غير أن نتمكن من تعريفه ، ولعل أحسن وصف له قولنا : إنه الشيء الذي نفقده رويدا رويدا عندما ننتقل من الصحو إلى النوم ، وما نسترجعه رويدا رويدا عندما ننتقل من النوم إلى الصحو وللشعور مراتب متفاوتة الوضوح أهمها :

- مرتبة الشعور التلقائي (La conscience spontanée) هو الإطلاع الحدسي المباشر على أحوال النفس، أو مجرد الإدراك الخاطف السريع لما يطرأ عليها ، فكأن هذا الإدراك تسجيل لواقع كما هو، وكأن الرائي فيه لا يختلف عن المرئي في شيء .
- الشعور التأملي (La conscience réfléchie) : هو أوضح وأوثق من الأول

وأعمق غورا منه ، لأنه يقتضي التفريق بين الرائي و المرئي وبين العالم و المعلوم ، ومتى بلغ الشعور هذه المرتبة استطاع المدرك أن يقرأ ما في نفسه ، وأن يحل موضوع معرفته وأن ينقله إلى غيره.وقد يطلق الشعور على ما يكشف به المرء عن وجوده الحقيقي، أي على

¹ بدوي عبد الرحمان ، موسوعة الفلسفة : ج2 ، ص 190.

مجموع الأحوال التي يشعر بها، ويسمى هذا الشعور بالشعور الذاتي أو بوعي الذات (La conscience de soi)، ويطلق على مجموع الأحوال النفسية المشتركة بين عدة أفراد، ويسمى شعورا جماعيا (la conscience collective).

- ويطلق اصطلاح وحدة الشعور (communion) على اشتراك أفراد المجتمع في إدراكات معينة تربطهم ببعضهم البعض.

- ومن خصائص الشعور : أن له هوية (Identité) تقوم على إرجاع كثرة الأحوال النفسية إلى وحدة النفس المدركة.

- واتصالا (Continuité) : يقوم على بقاء الأحوال الماضية في الأحوال الحاضرة.

فالشعور وحدة في كثرة ، وتغير في إتصال ، أو هو معرفة النفس لذاتها وبذاتها .

وجملة القول : أن الشعور هو الظاهرة الأولى للحياة العقلية، أو هو ما تتميز به

الظواهر النفسية عن الظواهر الطبيعية ، وله عدة مظاهر :

- الحضور الذهني أو الإدراك المباشر الأثر المركزي للتحبيه الحسي

- القدرة على الاختيار .

- إدراك علاقة المدرك بالعالم الخارجي وقدرته على التأثير فيه¹.

الطبيعة : في الفرنسية : La nature

في الإنجليزية The nature

الطبيعة هي القوة السارية في الأجسام التي يصل فيها الوجود إلى كماله الطبيعي ، وهذا المعنى هو الأصل الذي ترجع إليه جميع المعاني الفلسفية التي يدل عليها هذا اللفظ.

موقف " ابن سينا " : " الطبيعة مبدأ أولي لكل تغير ذاتي وثبات ذاتي ، مثال ذلك أن الحجر لا يهوي إلى أسفل لكونه جسما ، بل لمعنى آخر زائد على الجسمية وهذا المعنى

¹ صليبا جميل ، المعجم الفلسفي : ج 1 ، ص ص (703 - 704).

مبدأ هذا النوع من الحركة ، وهو الذي يطلق عليه اسم الطبيعة، يقال طبيعة الحجر الهوي، وطبيعة النار الارتفاع "، ومن هذه المعاني قولهم: "طبيعة الشيء ماهيته، هي مجموع ما يتميز به الشيء من خواص نوعية ، كطبيعة الحياة ، وطبيعة النفس وطبيعة الفرد والمجتمع، فطبيعة الشيء إذن هي سر نموه وتغيره وحركته وقيل : إن الطبيعة النوعية (la nature spécifique) هي مجموع الصفات التي يتميز بها النوع، بخلاف الطبيعة البسيطة (la nature simple) التي تتألف منها الأجسام فهي عند "بيكون " و "ديكارت " عناصر أولية لا تتجزأ ، ومن هذه المعاني قولهم : إن الطبيعة هي ما يتميز به الإنسان من صفات فطرية ، وهي ضد الصفات المكتسبة ، يقال : طبيعة الإنسان العاقلة ، أي مجموع وظائفه العقلية الفطرية ويقال أيضا طبيعة الإنسان الحسية أي دوافعه الغريزية. و الطبيعة عند "ديكارت " هي " العقل " وهو نور طبيعي (lumière naturelle) ، يتميز الحق عن الباطل و الصحيح عن الفاسد ويطلق لفظ الطبيعة على النظام أو القوانين المحيطة بظواهر العالم المادي والطبيعة كذلك مجموع ما في الأرض والسماء من كائنات خاضعة لنظم مختلفة ، وهي بهذا المعنى مرادفة لكوسموس، أي الكون ، ومقابلة للإنسان .

والطبيعة عند قدماء الأطباء هي المزاج ، والحرارة الغريزية ، وهي هيئات الأعضاء. ومن معاني

الطبيعة في الفلسفة الحديثة إطلاقها على المبدأ الأساسي لكل حكم معياري ، بحيث تصبح قوانين الطبيعة قوانين مثالية كاملة قال "دولباخ " : " أيتها الطبيعة ، إن لك على جميع الموجودات سلانا، فلتكن بناتك المعبودات أعني الفضيلة والعقل و الحقيقة ، آلهتنا الوحيدة دائما ". فهي بذلك المبدأ الموجه للأخلاق .

والطبيعة ضد الحضارة ، فالإنسان الطبيعي ضد الإنسان المتحضر المتصف بالعلم ، فمن عادة بعض العلماء أن يعرفوا الأشياء بأضدادها، والطبيعة ضد الفن و الصناعة ، لأن

الجمال الطبيعي الذي لم تمتد إليه يد الإنسان مقابل الجمال الفني الذي يعبر عن عواطف الفنان وأحلامه¹.

العالم : في الفرنسية : Le monde

في الإنجليزية The world

العالم بالمعنى العام مجموع ما هو موجود في الزمان و المكان أو مجموع الأجسام الطبيعية كلها من أرض وسماء.

المعنى الفلسفي : " ليبنتز " يقول : " إذا كنت أطلق لفظ العالم ... على مجموع الأشياء الموجودة فمرد ذلك إلى رغبتني في اجتتاب القول أنه يمكن أن يوجد في الأزمنة و الأمكنة المختلفة عدة عوالم ، لأن هذه العوالم لو وجدت لوجب عدها كلها عالما واحدا ".

وبالمعنى الخاص : يطلق العالم على جملة موجودات من جنس واحد ، كقول " ابن سينا": "يقال عالم لكل جملة موجودات متجانسة ، كقولهم ، عالم الطبيعة ، وعالم النفس ، وعالم العقل " وعن قبيل ذلك قولنا العالم الخارجي (le monde extérieur) أو العالم الحسي (le monde sensible)².

الفن : في الفرنسية L'art

في الإنجليزية The art

الفن بالمعنى العام جملة من القواعد المتبعة لتحصل غاية معينة جمالا كانت أو خيرا أو منفعة فإذا كانت الغاية لتحقيق الجمال سمي الفن بالفن الجميل ، وإذا كانت لتحقيق الخير سمي بفن الأخلاق ، ومعنى ذلك أن الفن مقابل للعلم ، لأن الفن عملي والعلم نظري ،

¹ صليبا جميل ، المعجم الفلسفي : ج 2 ، ص (13...، 15).

² المعجم نفسه، ص 45.

ومضاد للطبيعة من حيث أن أفعالها لا تصدر عن رؤية وفكر والفرق بين الفن و العلم : أن غاية الفن تحصيل الجمال ، أما غاية العلم تحصيل الحقيقة .

بالمعنى الخاص : يطلق الفن على مجموعة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال : كالتصوير ، النحت و النفس و التزيين و العمارة و الشعور و الموسيقى وغيرها . وتسمى بالفنون الجميلة "les beaux arts" وبعض العلماء يقسمونها إلى قسمين كبيرين وهما :

الفنون التشكيلية " arts plastiques " كالعمارة ، التصوير و النقش

الفنون الإيقاعية " arts rythmiques) كالشعور الموسيقى و الرقص.

والفرق بينهما أن الأولى جوهرها هو المكان و السكون و الثانية جوهرها هو الزمان و الحركة.

والفن تشكليا كان أو إيقاعيا لا يقتصر على محاكاة الطبيعة بل يبدلها بما يضيفه إليها من اختراعات الخيال .

ويطلق اصطلاح الفنون الحرة (Les arts libéraux) على الفنون السبعة التي كانت تدرس في المعاهد القديمة: كالثلاثيات (قواعد اللغة ، البلاغة و المنطق) و الرباعيات: (الحساب ، الهندسة ، الفلك ، والموسيقى) وتسمى بذلك الفنون الحرة ، كونها تعد طلابها للمهن الحرة .

الفن الملتزم هو الفن الموجه، والفن الحر هو الفن المطلوب لذاته، أو ما يطلق عليه اصطلاح الفن للفن، والفني " Artistique " هو المنسوب إلى الفن، والفن عند هيجل ثلاثة أقسام هي :

1-الفن الرمزي : " Art symbolique " هو الذي يقنع فيه الفنان بالتعبير عن فكرته المجردة بالرمز و الإشارات ، للعجز عن التعبير عنها بالصور الحقيقية المطابقة لها

2- الفن الكلاسيكي : " Art classique " وهو الذي يحاول تحقيق المطابقة الكاملة والانسجام التام بين الفكرة و الصورة .

3- الفن الرومانسي : " Art romantique " وهو الذي بفصل الفكرة عن الصورة، لأن الفكرة غير متناهية، والصورة متناهية ، ولأن الفكرة إذا كانت روحانية ومتعالية عن العالم المتطور كان من الصعب على الفنان أن يعبر عنها بصور مطابقة لها كل المطابقة¹.

ومن علماء الجمال من يرى أن الفن هو القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث متعة جمالية، منهم نذكر : " جورج سانتان " يفرق في الفن بين معنيين : معنى عام : يجعل فيه الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي تلعب دورا هاما في حياة العقل، و التي تعدل البيئة وتكيفها وتصوغها وتشكلها حتى تتمكن من تحقيق أغراضها .

معنى خاص : يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة دون أن يكون للحقيقة أي مدخل فيها اللهم إلا أن تكون على حد قول الدكتور "زكرياء إبراهيم" عاملا مساعدا قد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية².

يعرف " مولر فر يتغلس " في كتابه "سيكولوجية الفن" بقوله : " أن لفظة الفن هي من الألفاظ التي تطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التي يجوز أو ينبغي أحيانا أن تتولد منها آثار جمالية " فالفن بهذا متعة فنية أو لذة جمالية .

"كروتش" يرفض مبدأ اللذة في الفن رفضا تاما، يقول : هناك فرق بين اللذة والفن ، فقد يكون المنظر الذي تمثله لوحة من اللوحات حبيبا إلى قلبنا لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية ، وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية مع أن المنظر ثقيل على النفس مقيت وربما صورة تعرف بجمالها ثم هي تثير فينا الخلق و الحسد

¹ صليبا جميل ، المعجم الفلسفي : ج2 ، ص ص (165 ، 166).

² العشماوي محمد زكي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر : دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، 1981 ، ص 10.

لأنها من صنع عدو لنا ، أو منافس تدر عليه بعض الفوائد أو تمده بقوة جديدة ، وبهذا يشير "كرونش" إلى ضرورة التفريق بين ما يثير الأثر الفني من لذة أو متعة جمالية وبين المعايير الحقيقية للفن ، فليس كل لذة يثيرها الأثر دليلا على قيمته ، وليس الأثر النفسي الذي يتركه عمل من أعمال الفن هو المقياس على الجودة أو الرداءة .

وهناك من فلاسفة الفن من يفرقون بين الفن و المهنة ، فيقررون أن الفن نشاط تلقائي حر بينما المهنة صناعة مأجورة وهم بذلك يتأثرون بالفيلسوف " كانط " الذي كان يرى أن الفن عمل لا يعتمد إلى منفعة أو قصد وليست له أية غاية نفعية ، بينما المهنة عمل نفعي يرتبط بما يعود علينا منه ، وتأتي جاذبيته من قدرته على النفع كما تتحدد قيمته بما يتولد عنه من كسب¹.

الفن المجرد : هو الصناعة التي تثير الشعور بالجمال بواسطة الخطوط و الأشكال و الألوان ، لا بالصورة التي تمثل الأشياء الخارجية ، ويرادفه الفن المحض².

الفن هو العلم أو معرفة المبدأ الجوهري أو الضروري في إنتاج الجمال ، و الفن يتميز عن كل فروع المعرفة ، عن العلوم النظرية و التطبيقية ، وفي عملية الإنتاج، الفن يتغير مع الطبيعة

القبیح : في الفرنسية : Le laid

في الإنجليزية The ugly

المعنى اللغوي : القبیح هو المنافی للطبع ، أو المخالف للغرض ، أو المشتمل على الفساد والنقص، وهو مقابل للجميل والحسن، وقيل: كل ما يتعلق به المدح يسمى حسنا، وكل ما يتعلق به الذم يسمى قبيحا ، وقيل أيضا: الحسن هو الواجب و المندوب، و القبیح هو الحرام، أما المباح و المكروه ، فهما واسطة بين الحسن و القبیح. ومسألة الحسن و القبیح

¹المرجع السابق ، ص ص (11-12).

²صليبا جميل ، المعجم الفلسفي : ج 2 ، ص 349.

مشتركة بين عدة علوم : كعلم الجمال ، وعلم الأخلاق ، وعلم الكلام ، وعلم الأصول، وعلم الفقه.

في علم الجمال : القبيح مقابل للجميل من جهة ما هو مقولة من مقولات الفن ، ويطلق على كل ما يبتعد عن الصورة الكاملة لنوعه ، أو على كل منافر للطبيعة. وكل شيء طبيعي منافر للذوق فهو قبيح بالطبع ، وكل شيء صناعي منافر للذوق فهو قبيح بالصناعة .

غير أنه في وسع الفنان أن يصور الشيء القبيح تصويرا جميلا يستحسنه الذوق ، وتميل إليه النفس ، هذا ما يعبرون عنه بجمال القبح (Beauté de la Laideur)¹ .

والقبيح ما ينحرف عن صورة تعد كاملة في نوعها فيبعث على النفور ، وإن كان منه ما يكتسب قيمة جمالية باعتباره فنا.، القبيح هو ما يبتعد عن صورة تعتبر كمال في نوعها ، أشوه الصورة ، مزعج ، غير منسجم، البشع، بهذا المعنى يمكنه أن يكون موضوعا للفن ، وأن يرتدي قيمة جمالية وضعية إيجابية².

رأى " شارل لالو " أن معنى القبيح مضاد لمعنى الجميل ، وهذا يعني أن القبيح في نظره ، لا يحمل أي معنى جمالي، وقد عبر الباحث الاستطقي " زولجر " " Solger " عن المفهوم الشائع للقبج بقوله "أن القبيح مضاد ايجابيا للجميل، ولا يمكننا أن نعددهما متنافيين تماما" ولكن إذا كان مدلول القيمة الاستطقية يشتمل على الفن القبيح فعندئذ لا يكون القبيح مضادا للجمال بمعناه العام، بل يكون نوعا ضمن أنواع أخرى للقيمة الاستطقية هذا ما يوضح أن هناك عدة معاني للقبج، نوجزها فيما يلي :

1-إن القبج لا استطقي تماما.

2-إن القبج هو مقولة للقيمة الاستطقية تقف على قدم المساواة مع الجمال (بمعناه الضيق)، اللطف والجلال.

¹ صليبا جميل ، المعجم الفلسفي : ج2 ، ص ص (185-186).

² لالاند أندري ، الموسوعة الفلسفية : المجلد الأول ، ط1 ، ص 721

أما في نظر الفيلسوف "جورج سانتيانا": لا يمكن أن نتحدث عن الجمال دون الحديث عن القبح (the ugly)، والقبح مقولة جمالية تشير إلى المظاهر المنافية للجميل، وموقف الإنسان السلبي من الظواهر والقبح في المجتمع باعتباره ضد الجميل وهو نتيجة للظروف الاجتماعية المنافية للظهور والازدهار الحر لطاقة الإنسان الحيوية.¹

القيمة: في الفرنسية La valeur

في الإنجليزية: The value

و من الناحية الموضوعية يطلق لفظ القيمة على ما يتميز به الشيء من صفات تجعله مستحقا للتقدير كثيرا أو قليلا ، فإن كان مستحقا للتقدير بذاته كالحق ،الخير والجمال،كانت قيمته مطلقة،وان كان مستحقا للتقدير من أجل غرض معين ،كالوثائق التاريخية،والوسائل التعليمية،كانت قيمته إضافية، وقد فرق العلماء بين القيمة الحقيقية و القيمة الاعتبارية، فقالوا:

القيمة الحقيقية مبنية على المنفعة ،كقيمة الأرض، أو قيمة الطعام، على حين أن القيمة الاعتبارية مبنية على الثقة و الائتمان ،كقيمة الأوراق النقدية و الحوالات المالية، و فرقوا أيضا بين القيمة الذاتية للشيء، والقيمة المضافة إليه، فقالوا: أن القيمة المضافة تنشأ عن العمل المبذول في إنتاج الشيء، أو عن حوالة الأسواق، أو عن الندرة أو التداول ولكن القيمة المضافة لا تكون مشروعة في نظر بعض الفلاسفة،إلا إذا كانت ناشئة عن العمل المبذول في صنع

الشيء، هذا معنى قول "ابن خلدون": "إن الكسب هو قيمة الأعمال البشرية". وقوله: "إذا كان العمل في المصنوع أكثر فقيمه أكثر".

– قول "كارل ماركس": "إن القيم الناشئة عن الأعمال هي القيم الحقيقية"، و فلسفة القيم

¹ خضر سناء، العلاقة بين الجمال والأخلاق عند جورج سانتيانا، ص ص (38.37).

"la philosophie des valeurs" هي البحث عن الموجود من حيث هو المرغوب فيه لذاته و هي تنظر في قيم الأشياء، وتحللها و تبين أنواعها و أصولها ،فإذا فسرت القيم بنسبتها إلى الصور الغائية المرتسمة على صفحات الذهن كان تفسيرها مثاليا، وإذا فسرت بأسباب طبيعية أو نفسية أو اجتماعية كان تفسيرها وجوديا.

و نظرية القيم "axiologie" هي البحث في طبيعة القيم و أصنافها، ومعاييرها، وهي باب من أبواب الفلسفة العامة، ترتبط بالمنطق و علم الأخلاق و فلسفة الجمال و الإلهيات و لها معنيان: الأول هو النظر في إحدى القيم كقيمة العقل مثلا و الثاني هو النظر الانتقادي في معنى القيمة على الأخلاق.¹ و"كانط"في كتابه تأسيس ميتافيزيقيا الأخلاق، يميز بين "الثن" وهو قيمة التبادل ،وبين "المكانة"(أو الكرامة) التي لا تطلق إلا على الكائنات العاقلة، ما يميز ماله "ثن"هو أنه يمكن أن يستبدل به شيء آخر مساو له في المنفعة، أما ما له "مكانة" فإن قيمته ذاتية، ولا يمكن استبدال به غيره بما: يقول "كانط": "وكل ما يشير إلى الميول والحاجات الخاصة بالإنسان له قيمة سوقية، وما يعبر على العقل الحر كانت له قيمة عاطفية، أما ما يكون الشرط الذي به يكون الشيء هدفا في حد ذاته ،فليس له قيمة بأي ثمن، وإنما له قيمة ذاتية أي مكانية"، والمكانة لا تكون إلا لما يتيقن مع القانون الأخلاقي و للإنسان الذي يحملها.

ماكس شلر،ينتقد موقف كانط ،ويميز بين القيم عن ناحية ،وبين الخيرات و الغايات من ناحية أخرى، فالقيم تمثل أشكالا موضوعية محصنة ،"موضوعات هي موضوعية حقا،مرتبة على

ترتيب سرمدي وتنازلي".أما الخيرات فهي الأشياء من حيث هي تتجسد القيم، أما الغايات فهي خواتيم الأفعال المزودة أو غير المزودة بقيم.

¹ صليبا جميل،المعجم الفلسفي، ج2، ص (212)،...،(214)

ويرتب "شالر" القيم في الدرجات الثابتة فالرتبة الدنيا للقيم هي رتبة القيم الحسية (الذيذ والمؤلم، الاستمتاع والتألم الخ)، وفوقها رتبة القيم المدنية (النافع والضار)، وفوقها رتبة القيم الحيوية (الصحة والمرض، الشيخوخة والموت)، وفوقها القيم الروحية (الحماية و الشرعية، والخاصة بالمعرفة الخ) وأعلاها، وهي الرتبة الخامسة ،هي رتبة القيم الدينية (المحبة،المقدس الخ)¹.

اللذة: في الفرنسية: Le plaisir

في الانجليزية The pleasure

المعنى اللغوي: اللذة مقابل الألم ،وهما بديهيان أي من الكيفيات النفسانية الأولية، بل نذكر خواصهما وشروطهما، وأسبابهما، دفعا للالتباس اللفظي و قد قيل :إن اللذة إدراك الملائم من حيث أنه ملائم، كطعم الحلاوة عند حالة التذوق، والنور عند البصر، وحضور الموجود عند القوة الوهمية. والأمور المضيئة عند القوة الحافظة تلتذ بتذكرها"

ولكن إدراك الملائم (agréable) لا يولد لذة إلا إذا كان مصحوبا بالنيل، قال "ابن سينا": "اللذة هي إدراك ونيل لوصول ما هو عند المدرك كمال و خير من حيث هو كذلك" والمقصود بالإدراك العلم ، و بالنيل التكيف،فان الإدراك عن غير تكيف لا يولد لذة .

المعنى الفلسفي:إن اللذة كيفية نفسانية أولية لا تعرف إلا بنسبتها إلى شروطها وأسبابها، كقولنا اللذة تنشأ عن الفعل الموافق لطبيعة الكائن الحي، و اللذة إما جسمانية تتولد عن إحساسات جسمانية متعلقة بمحسوس معين، وإما نفسانية تتولد عن إدراك الكمال.

ومبدأ اللذة (le principe du plaisir) عند فرويد هو القول :إن نشاط الطفل يقوم في أول الأمر على البحث عن اللذة ،والهرب من الألم، حتى إنه إذا ما ترعرع تعود الأعراض عن

¹ بدوي عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ص ص(217،218).

بعض الذات، والصبر على بعض الآلام في سبيل منفعة العاجلة أو الآجلة. فطبيعة الإنسان توجب عليه الحصول على الحد الأقصى من اللذة، ولكن إرادته العاقلة التي عذبتها تجارب الحياة تعودده النظر في العواقب، فيعرض عن الذات المباشرة ويكابد الألم والحرمان في سبيل الأفضل، قال فرويد: "إن تطور الحياة النفسية خاضع لمبدأ اللذة، ولكن هذا المبدأ كثيرا ما يتقهقر يثير غريزة حفظ البقاء أمام مبدأ آخر، وهو مبدأ الواقع " le principe de la réalité" و تسمى اللذة الناشئة عن إدراك الكمال سرورا أو حبورا أو فرحا أو بهجة وسعادة، لأنها تغمر جميع جوانب النفس و لا تخص حاسة معينة.

وفي نظر "جورج سانتيانا" تضيق لذاتنا بأنها لذات للمس، الذوق، الشم، السمع والبصر، وتصبح هذه الذات عناصر في الجمال في الوقت نفسه الذي تصبح فيه الأفكار المرتبطة بها عناصر في الأشياء الجميلة¹ الذي يجعلنا نؤجل الاستمتاع باللذة دون الإقلاع عن هدفها النهائي (الألم، مبدأ اللذة، مبدأ الواقع).

المتعالي: في الفرنسية la transcendental

في الانجليزية the transcendental

المعنى اللغوي: المتعالي في اللغة المرتفع، ويطلق في الفلسفة المدرسية على أعلى المحمولات و أعمقها، كالواحد، والموجود والحق والخير الخ و الفرق بين المتعالي والعالي، أن العالي يطلق على الحقائق المفارقة للتجربة كالعقول السماوية على حين أن المتعالي لا يطلق إلا على مبادئ المعرفة التي تحاول بها مجاوزة عالم الحس و التجربة، وفي هذه المجاوزة كثير من المخاطر والصعوبات².

المعنى الفلسفي: عند كانط المتعالي ينطبق دائما في الأصل على نوع من المعرفة، إما أن يقابل التجريبي وإما أن يقابل العالي (transcendental) وإما أنه يقابل الميتافيزيقي.

¹ صليبيلا جميل، المعجم الفلسفي، ج2، ص299.

² المعجم نفسه، ص328.

فالمتعالي في مقابل الترتيبي، هو شرط قبلي (apriori)، وليس معطى من التجربة، يقول كانط "أسمي متعالية، كل معرفة لا تتعلق حقا بموضوعات وإنما تتعلق، على وجه العموم، بالتصورات القبلية التي لدينا عن هذه التصورات. وبالجملـة فإن "المتعالية" تطلق بمعنيين مختلفين تماما معنى قديم ووسيط و هو :التصورات العامة على العموم ، مثل الوجود، الواحد، الخير، الحق، الجميل ومعنى حديث: وهو الشرط القبلي "apriori" لكل معرفة و هو الصورة أو المبدأ، و المعنى القديم نجده عند أرسطو، ينكر أن يكون "الواحد" جنسا.

موقف "شـلنـج" يقول: " أن العلم المتعالي هو علم العلم من حيث هو موضوعي محض"¹ بين الإدراك المتعالي إدراك لذاتك بطريق الشعور، بل هو إدراك إياها من حيث هي مبدأ ضروري تنسب إليه جميع إحساساتك وعواطفك، وعلى ذلك فكل بحث يتناول الصور أو المبادئ أو المعاني العقلية من جهة علاقاتها الضرورية بالتجربة، فهو بحث متعالي، نقول علم الجمال المتعالي، والمنطق المتعالي،...، والمتعالي بهذا المعنى هو الإنتقادي أيضا، مثلا المنطق المتعالي والمنطق العام، فالمنطق العام يقتصر على البحث في ارتباط المعاني بعضها ببعض، أما المنطق المتعالي، فيبحث في أصل هذه المعاني ونسبتها إلى الأشياء، وتسمى هذه الفلسفة المتعالية عند كانط بالفلسفة الانتقادية².

المثال: في الفرنسية: l'idée

في الانجليزية: the idea

المعنى اللغوي: المثال صورة الشيء الذي يمثل صفاته، وال قالب أو النموذج الذي يقرر على مثله، والجزئي الذي يذكر لإيضاح القاعدة وإيصالها إلى فهم المتعلم.

¹ بدوي عبد الرحمان، موسوعة الفلسفة، ص ص (279،280)

² صليبيـا جميل، المعجم الفلسفي، ج2، ص299.

المعنى الفلسفي: المثل عند "أفلاطون"، صورة مجردة، وحقيقة معقولة أزلية ثابتة، قائمة بذاتها لا تتغير، ولا تدثر لا تفسد، والمثل الأفلاطوني مبدأ المعرفة لأن النفس لا تدرك الأشياء ، ولا

تعرف كيف تسميها إلا إذا كانت قادرة على تأمل المثل، وهي مبدأ الوجود لأن الجسم لا يتعين في نوعه إلا إذا شارك بجزء من مادته في مثال من المثل. والمثل عند كانط، صورة عقلية كاملة تجاوز معطيات الحس و تصورات الذهن ، وليس لها ما يماثلها في عالم التجربة، إلا أنها تتخذ قاعدة للتفكير و العمل.

والمثال في علم الجمال معنى خاص كما في قول هيجل:الجميل ظاهرة حسية للمثال¹.

-المثالي: في الفرنسية: l'ideal

في الانجليزية: the ideal

المعنى اللغوي: المثالي المنسوب إلى المثل ويطلق على صورة الشيء الكاملة، أو على ما يحقق هذه الصورة تحقيقا تاما، أو على ما يتفق مع منازعاتها العقلية أو الأخلاقية أو العاطفية اتفاقا كليا .

-المعنى الفلسفي: المثالي عند الفلاسفة له عدة معاني:

-المثالي وصف لكل ما هو كامل من نوعه ، نقول التنظيم ، والعدالة المثالية و المواطن المثالي ،فهي أشياء مجردة كثيرا ،وصعبة التحقيق كثيرا.

-المثالي ما يتصف بالسمو الفني أو الأخلاقي أو العقلي، وربما سمي الروح لما يقتضيه من سمة النظر، والتجرد و الإحاطة، و عند قولنا الحياة المثالية و هي نقيض الحياة الضيقة أو الحياة النفعية. وقد يطلق المثالي على كل ما ينشئه الذهن أو يتخيله و يسمى بالخيالي، وهو مقابل للحقيقي أو الواقعي².

¹ صليبيبا جميل، المعجم الفلسفي ، ج2، ص335.

² المعجم نفسه، ص 336.

المجرد: في الفرنسية l'abstrait

في الانجليزية the abstrait

المعنى اللغوي: المجرد اسم مفعول عن التجريد و معنى التجريد أن يعزل الذهن عنصرا من عناصر التصور، ويلاحظ وحده دون النظر إلى العناصر المشاركة له في الوجود. فالمجرد إذن هو الصفة أو العلاقة التي تعزل ذهنيا، ويقابله الشخص أو المحسوس.

المعنى الاصطلاحي: المجرد هو: "الممكن الذي لا يكون متحيزا، ولا حالا في التحيز ويسمى مفارقا". وكذلك: "ما لا يكون محلا لجوهر، ولا حالا في جوهر آخر، ولا مركبا منها" نقول الماهية المجردة وهي أمر متعل غير متعلق بالوجود الخارجي .

المعنى الفلسفي: المجرد عند الفلاسفة المدرسيين هو الصفة من جهة ما هي مستقلة عن الموضوعات الموصوفة بها، مثلا كالإنسان موضوع شخص أما الإنسانية فهي فكرة مجردة، والمجرد عند هيجل " هو الذي يظهر خارج علاقاته الحقيقية بسائر الأشياء" أو الذي يؤلف وحدة محضة خالصة عن الاختلافات، وعكسه الشخص، وهو وحدة مستقلة على العلاقات والاختلافات و على ذلك فالشخص هو الذهن أو النفس. والمجرد هو الجزئي من جهة ما هو معزول بالإدراك الحسي عن الكلي من جهة ما هو معزول بالنظر العقلي عن الجزئي .

وجملة القول أن المجرد هو المعني الذي يعزل الذهن عن جميع اللواحق و العلائق الحسية، وكل مجرد هو عام، وتختلف درجة عمومته باختلاف درجة تجريده، وأعم المعاني معنى الموجود أعلى المعاني تجريد وأبسطها وأوضحها تصورا، ومعنى الموجود هو الصناعة التي تنثير الشعور بالجمال بواسطة الخطوط و الأشكال و الألوان لا بالصور التي تمثل الأشياء الخارجية¹.

¹ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج2، ص ص (347-348)

المحاكاة: في الفرنسية *la mimétisme*

في الانجليزية *the mimetisme*

بوجه عام تطلق المحاكاة على التقليد و المشابهة في القول، أو الفعل، أو غيرهما. يقول أرسطو: "الفن محاكاة الطبيعة."

وبوجه خاص، تطلق المحاكاة على ما يتصف به الحيوان من التلون الدائم أو المؤقت بألوان البيئة التي يعيش فيها، كتلونه بألوان أوراق الشجر أو مماثلة لصورها، والأمثلة الدالة على ذلك كثيرة، منها الحرباء وهي ضرب من الزواحف تتلون في الشمس بألوان مختلفة و منها أيضا تلون بعض أنواع الحشرات و الأسماك.

و المحاكاة أيضا هي التقليد الشعوري الذي يحمل الإنسان على الاتصاف بصفات الذين يعيشون معه، كتقليد حركاتهم و سلوكهم و اقتباس لهجاتهم وأفكارهم¹.

المحسوس: في الفرنسية *le sensible*

في الانجليزية: *the sensible*

المعنى اللغوي: المحسوس ما يدرك بالحواس ،ويرافقه الحسي، ويقابله المعقول، وجمعه محسوسات، قال ابن سينا " المحسوسات كلها تتفادى صورها إلى آلات الحس، وتتطبع فيها فتدركها القوة الحاسة" وقال "التهاوني" "المحسوس هو الحسي أي المدرك بالحس".

وقد يطلق المحسوس على المدرك بالحس إدراكا داخليا لا إدراكا خارجيا، كما في قول "باسكال" "هذا هو الإيمان الله محسوس و مدرك بالقلب لا بالعقل، وقد تكون المحسوسات خاصة بحاسة واحدة كادراك اللون بحاسة البصر، أو تكون مشتركة بين عدة حواس، كادراك الشكل بالبصر واللمس"².

¹ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج2، ص349.

² المعجم نفسه، ص357.

المدرک: في الفرنسية le percept

في الانجليزية the percept

المعنى اللغوي: المدرک موضوع الإدراك، وهو مقابل التصور (le concept)، أي المعنى الشكلي و نسبته إلى قوة الإدراك الحسي (perception) كنسبة التصور إلى قوة الإدراك الذهني (conception). ولا يشترط في وجوده أن يكون مستندا إلى حقيقة واقعية أو شيء بذاته مطابق له¹.

المشخص: في الفرنسية le concret

في الانجليزية: the concrete

يقال الشيء أنه مشخص إذا كان من معطيات التجربة الخارجية أو الداخلية، فالظاهرة الطبيعية أو النفسية أو الاجتماعية مشخصة، والعلاقة الرياضية مجردة، والم مشخص مقابل للمجرد، كما أن الخارجي مقابل للذهني.

والفرق بين الم مشخص و العيني، أن العيني ما يدرك بإحدى الحواس الظاهرة لأنه خارجي على حين أن الم مشخص هو ما يدرك بالحس الظاهر أو بالشعور الداخلي. فالم مشخص إذن أعم من المحسوس ، لأن كل محسوس خارجي مشخص، وليس كل مشخص محسوسا خارجيا².

المطلق: في الفرنسية l'absolu

في الانجليزية: the absolute

المعنى اللغوي: في اللاتينية هو الكامل المكمل، و المخالف مقابل للمقيد، نقول: أطلق الرجل المواشي سراحها، وأطلق الأسير أخلي سبيله، وأطلق في كلامه لم يقيده، فالمطلق:

¹ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج2، ص 360.

² المعجم نفسه، ص 377.

إذن في اللغة هو المتعري عن كل قيد، والمطلق يتعارض مع النسبي relatif، المطلق في المنطق وعلم النفس، الحد المطلق (terme absolu) في المنطق وعلم النفس هو اللفظ الدال على معنى

واحد، لا يتوقف إدراكه على غيره، كالإنسان فهو حد مطلق، ويقابله الحد الإضافي (terme relatif)، وهو الذي لا يعقل إلا بالقياس إلى غيره، كالأبوة، والبنوة، فإن الأبوة لا تعقل إلا مع البنوة و بالعكس. - والمطلق أيضا هو المستقل عن الشخصيات والمعينات والمخصصات، كالحركة المطلقة، والوضع المطلق، والحرارة المطلقة.

والمطلق أيضا هو التام أو الكامل المتعري عن كل قيد، أو حصر أو استثناء. كالضرورة المطلقة والخير المطلق والجمال المطلق، الوجود المطلق و السلطة المطلقة.

والمطلق أيضا مرافق للقبلي "apriori" كقول بعض الفلاسفة: إن الحقائق المطلقة هي الحقائق القبلية التي لا يستمدّها العقل من الإحساس و التجربة، بل يستمدّها من المبدأ الأول، أو الموجود المطلق، الذي هو الأساس النهائي.

موقف "هيجل" المطلق عنده يمثل اللحظة السامية لنمو الفكرة، وهو وعي مطابق لموضوعه، مجرد عن الضرورات الطبيعية، وعن شرط التحقيق الخارجي وعن المضمون المشخص للذهن، إلا أنه يتحقق بذاته على ثلاثة مستويات:

*الأول: مستوى المثل الأعلى للجمال و هو الفن.

* الثاني: مستوى الحقيقة التي توحى بها العاطفة أو الوجدان و هو الدين.

* الثالث: مستوى التعبير عن الحقيقة في ماهيتها المطلقة و هو المعرفة العقلية

المحضة.

والقول بالمطلق في علم القيم "الاكسيولوجيا" مذهب من يرى أن معايير الأخلاق معايير موضوعية مطلقة ثابتة على الدهر، لا معايير ذاتية معبرة¹.

و من زاوية "نظرية المعرفة": المطلق هو الشيء بذاته، الوجود كما هو موجود في ذاته، بمعزل عن تمثله الذي يمكن إجراؤه، المطلق في نظر كانط "هو كل ما يكون خارج كل علاقة بوصفه تاما، كاملا متحققا، كليا وتاليا، عند أرسطو يكون المطلق متعارضا تاما، وحتى متناقضا مع اللامتناهي"².

المعيار: في الفرنسية le norme

في الانجليزية: the norme

المعيار عند الأصوليين هو الظرف المساوي للمظروف كالوقت للحياة، وعند المنطقيين المعيار هو النموذج مشخص أو مجرد أو مقياس مجرد، كما ينبغي أن يكون عليه الشيء، ويرادفه العيار، وهو ما جعل قياسا نظاما للشيء، أو النموذج المثالي الذي تنسب إليه أحكام القيم (les jugements de valeur). والمعيار في علم الأخلاق هو النموذج المثالي الذي تقاس به معاني الخير.

وفي علم الجمال: المعيار هو مقياس الحكم على الإنتاج الفني، وفي المنطق هو قاعدة الاستنتاج الصحيح، وفي نظرية القيم (axiologie) هو مقياس الحكم على قيم الأشياء.

والمعياري (normatif) هو المنسوب إلى المعيار و منه العلوم المعيارية (les sciences normatives) وهي عند "ووندت": العلوم التي تهدف إلى صوغ القواعد و النماذج الضرورية لتحديد القيم، كالمنطق، الأخلاق وعلم الجمال، وهي مقابلة للعلوم المسماة بالعلوم التفسيرية أو التقريرية. (les science explicatives)، التي تقوم على ملاحظة الأشياء و تفسيرها،

¹ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج2، ص ص (388-389).

² لالاند اندري، الموسوعة الفلسفية، المجلد الأول، ط1، 2002، ص07.

كما هي عليه في الطبيعة، فهي إذن علوم خبرية بخلاف العلوم المعيارية التي يمكن تسميتها بالعلوم الإنشائية¹.

الملائم: في الفرنسية l'agréable

في الانجليزية the agreeable

المعنى اللغوي: الملائم ما تقبله وتجده موافقا لذوقك ورغبتك، ويقابله المناف (desagreeable) وهو ما تكرهه وتتفر منه.

المعنى الفلسفي: فرق الفلاسفة بين اللذيذ و الملائم وبين المؤلم و المنافي، فقالوا: ليس كل ملائم لذيق، ولا كل مناف مؤلماً، لأن شروط اللذة والألم أقصى من شروط الملائم و المنافي، مثال ذلك: أن الدغدغة تولد اللذة، ولكنها إذا طالت انقلبت إلى إحساس مناف، وقد يكون الإحساس ملائماً للشخص من غير أن يكون مستوفياً شروط اللذة، فالملائم بالجملة أعم من اللذيذ، والمؤلم أخص من المنافي².

النسبي: في الفرنسية la relatif

في الانجليزية the relative

النسبي مقابل المطلق.

1. فإذا دل المطلق على الموجود في ذاته و بذاته ،دل النسبي على ما يتوقف و جوده على غيره.

2. وإذا دل المطلق على الخالص من كل تعيين أو تحديد، دل النسبي على التابع لإحدى وحدات القياس، أو لإحدى نقاط الارتكاز.

3. وإذا دل المطلق على التام، أو الكمال المتعري عن كل قيد، أو حصر، أو استثناء، دل النسبي على المقيد، أو الأقصى، أو المحدود.

¹ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج2، ص ص (39-40).

² صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج2، ص415.

4. وجملة القول: النسبي هو المتعلق بغيره من حيث هو غيره، أو هو المنسوب إلى المدرك من حيث هو مدرك، أو هو ما تتألف منه العلاقات أو يتألف منها¹.

النشوة: في الفرنسية Le ravissement

في الانجليزية: The rapture

في لغة التصوف: حالة أرفع من الوجد والغيوبة و هي لا تحدث إلا في أحوال نادرة جدا. وفي الموضوع الذوقي الجمالي، يقال مجازا على حالة التذاذ شديد جدا يفعم الروح و يجعلها تنعم برضى تام².

الواقع: في الفرنسية Le Réel

في الانجليزية: The Real

ما يكون شيئا، أو ما يختص بالأشياء

1. في مقابل الظاهر: التهيئي، الخيالي: هو ما يمكن الاعتماد عليه، "مأثرة حقيقية">
2. في مقابل النسبي، وخصوصا في مقابل المظهري بقدر ما يجري تصويره، إما كعلاقة بين حدود جوهرية بين أشياء وعقل، وإما أيضا كمظهر ظاهرة ترتديه الأشياء في الفكر "الحركة شيء ما نسبي،....، لكن القوة شيء ما حقيقي مطلق".
3. في راتوب التمثيل، ما يكون راهنا معطى، إما بالتقابل مع الممكن (POSSIBLE) وإما مع المثالي (IDEAL)، الأشياء كما هي، لا كما يمكنها أن تكون أو كما ينبغي أن تكون: "كل ما هو واقعي يكون ناقصا"³.

¹ المعجم نفسه، ص ص (465-464).

² لالاند اندري، الموسوعة الفلسفية، المجلد الأول، G - A ص 1174.

³ لالاند اندري، الموسوعة الفلسفية، المجلد الأول، G - A، ص 1185.

المبحث الثاني: فلسفة الجمال في الفكر الفلسفي اليوناني والقرون الوسطى

المطلب الأول: فلسفة الجمال في الفكر الفلسفي اليوناني

إن ما يتمتع به الفن الإغريقي من قيمة جمالية سامية جعله النموذج الأكمل لفكرة "المثال" حتى نمت المثالية وتطورت وتعايشت مع كل المذاهب الفنية عبر التاريخ فيما بعد، بالرغم من أن الحقبة الزمنية التي ازدهر فيها الفن الإغريقي كانت قصيرة، حيث امتدت من القرن السابع وحتى الرابع قبل الميلاد.¹

1. "هيراقليطس" (540-475 ق.م):

يعد "هيراقليطس" فيلسوف التغير باعتبار أن التغيرات والتحولات من أهم الإشكالات التي تردد صداها في تاريخ التفكير الفلسفي الجمالي، كما يرى أن طبيعة الإنسان والوجود تقوم على جدلية الحقيقة واللاحقيقة، فالضدان موجودان، والتكامل يزهر في جدلية الصراع بين الشيء وضده.

هذه الجدلية التي تجمع الأضداد في حالة واحدة تعد من أهم الأسس التي قامت عليها السريالية في جمالياتها المعاصرة، وفي الفنون السريالية بوجود الخشن إلى جانب الناعم الأملس، والفوضى إلى جانب التنظيم والجمع بين مخلوقات تمثل الحيوان والإنسان في كائن واحد.

2. "فيثاغورس" (570-597 ق.م)

يفسر الفيلسوف "فيثاغورس" الظواهر الطبيعية والجمالية بالتناسق العددي، فالعالم ترتيب عددي وتناسب نغمي وعلاقات رياضية يحكمها الانسجام الدقيق.

¹ سائد سلوم، علم الجمال من منشورات الجامعة الافتراضية السورية، الجمهورية العربية السورية، كتاب الكتروني، 2020، ص 27.

فقد رد العالم إلى عدد ونغم، فالطبيعة تكشف لنا عن جمال في تكوينها وتناسق في بنائها.

وهذا التناسق البنائي والجمال التكويني يعبران عن نسب عديدة متناغمة، فتشريح الطبيعة ورؤية أشكالها وأعماقها البنائية تتبدى لنا أسرار جمالية.¹

فقد استطاع الفيلسوف "فيثاغورس" أن يطبق نظريته الفنية هذه على الموسيقى، وقد كان "فيثاغورس" يمارس الموسيقى، وكان دارسا لنظرياتها، ويقال إنه أحب أنشيد "تليتياس" "Theletas"، والتي ألقت في مدح "أبوللون"، وكان يغنيها على الغيتارة كل صباح، وكان يعتبر ممارسة الموسيقى تطهيرا للنفس ووقاية لها، بل اعتبرها وسيلة من وسائل العلاج النفسي.

وانتهى بذلك إلى وضع تفسير عددي لأنغامها، وفسر التوافق الموسيقي أو "الهارموني" بأنه يرجع إلى وجود وسط رياضي بين نوعين من النغم.²

فقد كانت الفيثاغورية فلسفة تفرق في الوجود بين مستويين: مستوى الوجود المعقول، ومستوى الوجود المحسوس، ثنائية النفس والجسم.

ووضعت مقابلات عشر، حيث كان التقابل يكشف عن تمييز أحد الطرفين على الآخر، فقابلت مثلا بين: المحدود واللامحدود.

الواحد والكثير

الذكر والأنثى

الخير والشر

¹ المرجع السابق، ص 29.

² أميرة حليم مطر، "فلسفة الجمال" أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، عبده غريب، د ط، 1998، ص 64.

النور والظلام

وكان صراع الأضداد يهدف إلى حدوث وحدة أو ائتلاف، مرده وجود وسط رياضي بين النقيضين، واعتمد في البرهنة على نظريته هذه بدراسته لأوتار القيتارة، وما يرتبط بها من أنغام.

فقد استطاعت الفلسفة الفيثاغورية أن تصوغ هذه الأفكار الفلسفية في صيغة رياضية، وتقدم معيارا صوريا للجمال، وقد تأثر بهذا المعيار الجمالي كثير من فناني "أثينا" في مطلع القرن الخامس.

وعلى رأسهم شاعر التراجيديا الأول "أسخيلوس" الذي ألف أول مسرحياته في أثناء حياة "فيثاغورس" وتضمنت فكرة اندماج الأضداد في الوسط، بل اعتبر تقدم الإنسان وترقيه ليس سوى نتيجة لاجتيازه مراحل متناقضة من البربرية والمدنية.¹

وبهذا يتضح اكتشاف الفلاسفة للنظام في الكون الطبيعي وإدخال الفيثاغوريين أفكار الائتلاف والوسط الرياضي والوحدة التي تندمج فيها عناصر الكثرة، كانت المادة التي صاغوا منها معيارهم الهندسي الجمالي.

ويتجلى هذا المعيار الهندسي الجمالي في التطبيق الواقعي في الحضارة اليونانية، فقد استطاعت أثينا في فترة تمتعها بحكم "بركليز" وعصره الذهبي أن تقدم أمثلة فنية تعكس التوازن الهندسي والاعتدال والتناسب، كالطراز المعماري الذي شيدت على أساسه معابدها. وفن النحت عند "فيدياس" و"بوليكليتوس" و"ميرون" لا يخرج عن تصويره للإنسان على المعيار الرياضي الهندسي للجمال عند "فيثاغورس".

¹ المرجع السابق، ص 65.

3. "أفلاطون" (427-374) ق.م:

فقد جعل للجمال مثالا هو "الجمال بالذات" وتكلم عن الجمال في محاورتين بطريقة تفصيلية هما: محاوره "إيون"، ومحاوره "هيبياس الأكبر"، كما تكلم عن الجمال في محاورات أخرى، محاوره "المأدبة" أثناء كلامه عن الحب الإلهي، وموضوع هذا الحب هو: "الجمال بالذات"، إذ أن الحب يتجه إلى هذا الجمال.

رؤية الفيلسوف اليوناني "أفلاطون" للجمال تعتبر رؤية مثالية، من منطلق أن الجمال في نظره صورة تنتمي إلى عالم المثل، لذلك نجده في انتقاده للشعر يعتبر مزيفا لصورة الواقع، يقدم لنا نموذجا مشوها عنه.

فانتقد الشعراء باعتبارهم يتحدثون عن أشياء لا يعرفونها، فالأعمال الفنية التي لا تقوم على أساس العقل تقوم بإفساد الروح، فمصدر الفن هو المثل المعقول للجمال.

يعتبر أفلاطون من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين، فالفنان أينما يصدر في فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول، لا عن ذاتيته وفرديته.

رؤية "أفلاطون" للجمال تعتبر رؤية مثالية، من منطلق أن الجمال في نظره صورة تنتمي إلى عالم المثل، فقد أكد أن المحاكاة الفنية وخاصة في "التراجيديا" و"الشعر التراجيدي" تعمل على تأجيج الانفعالات القوية، وتضل الباحث عن الحقيقة فتبعده عنها، فانتقد بذلك الشعراء باعتبارهم يتحدثون عن أشياء لا يعرفونها، وبالتالي فقد نظر إلى المعرفة التي تأتي عن طريق الشعر، والفن على العموم، معرفة غير حقيقية.¹

لهذا يعد "أفلاطون" من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين.

¹ عبده مصطفى، مدخل إلى فلسفة الجمال، النشر مكتبة مدبولي، القاهرة، د ط، ص 55.

4. "أرسطو" (384-322 ق.م):

بينما نجد الفيلسوف اليوناني "أرسطو" حدد مجموعة خصائص أو مكونات أساسية للجمال بدرجة تضمن له الاكتمال في الشكل، والاعتدال في الأسلوب، لذلك نجده يلح على أهمية الانسجام والتألق (أو الهارموني)، والوضوح والكلية في الفنون الدرامية التراجيدية القائمة على أساس المحاكاة، فالفنون لها قيمتها العالية لأنها تصح النقائص الموجودة في الطبيعة.

إذ يرى "أرسطو" أن التناسق، الانسجام والوضوح من أهم خصائص الجميل، فالجمال وجود على نحو موضوعي في الأشياء والموجودات، وهكذا يكون هناك جمالا حقيقيا في هذا العالم وهو مصدر وعينا الجمالي وأعمالنا الفنية.

والفن محاكاة ينشأ من ميل الإنسان الغريزي للتقليد وميله للإيقاع.

فقد تلاشت عند الفيلسوف اليوناني "أرسطو" تلك الأعراس التي شد بها "أفلاطون" الجمال بنفيه لعالم المثل¹، فأفلاطون ينكر أن الجمال هو في "الصورة العقلية" ويؤكد أن: "الجميل المعقول المدرك في علاقته بالخير".²

إلا أن "أرسطو" يرى أن الإنسان زودته الطبيعة باليد أقوى الأسلحة يستطيع أن ينتج بها من الفنون المختلفة ما يكفل به الطبيعة وقومها، واليد هي الأداة التي تخلق غيرها من الأدوات، وبها يصنع الإنسان ما شاء من فنون، يحاكي بها الطبيعة وبهذا حصر فكرة المحاكاة على الفنون، الفنون الجميلة، فنون المحاكاة التي ميزها عن باقي الفنون الأخرى التي غايتها إنتاج ما يفيد الإنسان أو يستعمله.

إذا كان أفلاطون قد اشترط أن يكون الفن الجيد محاكاة للجمال المثالي، فإن "أرسطو" يرى بأن الفن لا يعرف بأنه محاكاة للجمال، بقدر ما يكون محاكاة جميلة لأي موضوع حتى لو

¹ عبده مصطفى، مدخل إلى فلسفة الجمال، ص 56.

² بدوي عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ص 108.

كان مؤلماً وريئاً، واختار الحياة الإنسانية لتكون موضوعاً للمحاكاة في الشعر وفي التراجيديا.

وإذا كان الفن يحاكي الطبيعة، فإنه لا يقف عند حد المحاكاة الحرفية، بل إنه يكمل ما لم تستطع الطبيعة أن تحققه، فهو يحاكي إبداعها بما يبدعه من أشياء وموضوعات جديدة.¹

والمحاكاة في نظره هي غريزة طبيعية في الإنسان وميله إلى الإيقاع، فهو يستمد من المحاكاة لذة، كما يستمد من الإيقاع لذة، إذ يرى أن الشعر هو نوع من المحاكاة، نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، المحاكاة كغريزة، والتعلم ممتع لسائر الناس لا للفلاسفة وحدهم.

ومن وسائل المحاكاة الألوان والرسوم، والتي تستعمل في الفنون التشكيلية، أيضاً الصوت في فن الموسيقى، أو الإيقاع واللغة أو توافق النغم (الهارموني) (الانسجام)، تستخدمها مجتمعة أو متفارقة.

كالرقص مثلاً يستخدم الإيقاع وحده، وقد يستخدم الإيقاع والانسجام في الناي، والضرب بالقيتارة.

ومن الفنون ما يستخدم جميع هذه الوسائل مجتمعة مثل "الديتو رامبوس"²، و"النوموس"³.

أما عن موضوع المحاكاة، فهو أخلاق البشر، أو أفعالهم المظهرة لهذه الأخلاق، والشاعر إما أن يصور الشخصيات أحسن مما هي في الواقع أو أسوأ مما هي عليه في الواقع، أو كما هي عليه.

والطبيعة Nature في فلسفة "أرسطو" لا تعني مجموع الكائنات المكونة للعالم الطبيعي، بل القوة الباطنة المحركة للكائنات، حركة تلقائية تنشأ به كمال صورها، والفن حين ينشد تحقيق

¹ أميرة حلي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص 68.

² وهو الشعر الذي كان يغني في أعياد "باخوس" إله الخمر بواسطة جولة من السكارى وعنه نشأت التراجيديا.

³ النوموس Nomos نوع من اللحن لإنشاء نصوص مأخوذة من الملاحم.

هذه الصورة، إنما يحاكي الطبيعة بل هو يكمل الطبيعة، وإذا قصرت الطبيعة في تحقيق الصورة، أمكن للفن أن يدخل، فيحقق ما فشلت الطبيعة في تحقيقه، على نحو ما يفعل الطبيب حينما يتدخل بفنه ليحقق للمريض الصحة إذا فشلت الطبيعة في تحقيق هذا الأمر.

فبذلك الفن لا يحاكي الطبيعة كما هي عليه بل يتجاوزها إلى النموذج، فهو يبحث دائماً عن المثل الأعلى، فمثلاً: مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع، لذلك المؤرخ والشاعر لا يختلفان يكون أحدهما يروي الأحداث شعراً، والآخر يرويها نثراً، ويتميزان من حيث أحدهما يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي.

وكما يكون الشعر محاكاة تكون كذلك الموسيقى لكنها في الواقع محاكاة أقرب إلى التعبير، لما تنطوي عليه من قدرة على تصوير الانفعالات النفسية وإثارتها، وتعبّر أيضاً عن الخلق والأفعال، والإيقاع فيها يعبر عن حركة النفس.

أما اللغة التي كانت تصاحب الموسيقى في الغناء فإنها تعبر عن المضمون، يقول "أفلاطون" بهذا الصدد: "إذا افتقدت اللغة صعب تفسير معاني النغم والإيقاع".

ويشبه "أرسطو" مفعول الموسيقى في إثارة الانفعالات النفسية بمفعول الدواء في شفاء الجسد، إذ نجد في الإيقاع والنغم تعبيراً حقيقياً عن الغضب والليونة والشجاعة والاعتزان، وأضداد هذه الصفات وللأنغام الموسيقية قدرة على التعبير عن الخلق في الواقع بين "المأساة" التي تظهر الناس أحسن مما هم في الواقع، و"الملهاة" تظهرهم الأسوأ.

فقد عمم "أرسطو" فكرة "المحاكاة" على كل أنواع الخلق الفني، ولم يشترط في الفن ضرورة أن تكون الموضوعات المحاكية، موضوعات عظيمة أو جميلة، لأن محاكاة بعض الأشياء القبيحة قد تكون محاكاة جميلة، وليست المحاكاة هي محاكاة الواقع كما هو، أو الطبيعة نحو ما هي عليه، إذ يقول: "ينبغي أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق".

المطلب الثاني: فلسفة الجمال في القرون الوسطى

تحول الاهتمام في هذه العصور إلى اللاهوتية بفعل التأثير القوي للكنيسة، وأصبحت القضايا الجوهرية ترتبط بالأسئلة الدينية، لذلك تمت إحاطة مفهوم الجمال بهالة من القداسة قطعت كل صلاته بالفن، وتم إحلال صلات جديدة بدلا منه، تركز على عنصر المقدس الديني.

1. القديس "أوغسطين":

يرى القديس "أوغسطين" أن الله هو مصدر كل جمال، وكل كمال وكل محبة، ويفيض الجمال من الله، كما تفيض الأشعة والأريج عن الأزاهير.

وهو يعتبر "الفن" من مهام الكنيسة، ويعتبر "الجمال" قائما في الوحدة في المختلفات والتناسق العددي، والانسجام بين الأشياء.

فالجميل بمثابة إشعاع الحق أو الحقيقة، ذلك الذي يشع من خلال الرمز الجمالي، الفني أو الطبيعي ويعكس وجود الله.

2. القديس "توما الإكويني" (1225م-1274م)

يحصّر الجمال داخل إطار لاهوتي، ويعتبره علاقة على إعجاز الخلق الإلهي، لذلك نجده يربط بين الجمال، الحب والإيمان، فالجميل يؤمن بالحب، ويثير في النفس، والحب إذا ارتبط بالإيمان والصدق يقوم نحو الحقيقة.

المبحث الثالث: فلسفة الجمال في الفلسفة الغربية الحديثة

الفكر الجمالي في المرحلة الانتقادية، ينتقل من الإعتقادية إلى الانتقادية، أي من مفهوم موضوعي إلى موقف نسبي، فكان لا بد لعلم الجمال أن يتطور باتجاه التخلي عن علم المجردات والانصباب على علم النفس، وقد ميز "هويسمان" في هذه المرحلة النقدية ثلاثة تيارات فكرية جمالية عدها مصادر فلسفة "كانط" النقدية وهي:

1. النسبية الديكارتية.

2. الفكرية الليبنيزية.

3. الحسية الأنجلوسكسونية.

1. الفيلسوف "روني ديكارت" (1596م-1650م): يقول "ديكارت" ما هو الجمال؟ هذا ما لن يعرف أحد عنه شيئاً، إنه يتغير بتغير الأذواق".

فقد تنبأ "ديكارت" بقدم الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط" وبأولية الذوق على الجمال في ذاته، إذ يقول: "إن الشيء الجميل جميل بقدر قلة تباين عناصره واختلافها، وبقدر وجود التناسب بينها" وأن هذا التناسب يجب أن يكون حسابياً، واثبت "ديكارت" أولية الذوق على مثال الجمال بالذات مما جعل مفاهيمه الجمالية ذات نزعة نسبية.

2. "ألكسندر بومجارتن": (1714 م - 1762م):

هو الأب الجديد لعلم الجمال، ويعود إليه الفضل في تبني لفظ "استيطيقا" كاسم خاص بعلم الجمال، وأن غاية الاستيطيقا هي تحديد ما هو الجمال؟

وعرف الجمال بأنه كمال المعرفة الحسية.

والحق بأنه كمال المعرفة العقلية.

والخير بأنه كمال القدرة الإرادية.

فالجمال نظام بين الأجزاء في علاقاتها المتبادلة وفي علاقة كل جزء منها بالكل، وقد عالج الاستيطيقا العملية، وتحدث عن النور الجمالي الذي يجعل العمل الفني حيا زاهيا.

إذا كان "ديكارت" لم يشر صراحة إلى علم أو بحث مستقل خاص بدراسة الجمال رغم أنه عرض لتفسير ظاهرة الجمال، ولاسيما في رسالته عن الموسيقى، فإن محاولته هذه، وكذلك مجهودات غيره من معاصريه قد أدت على ظهور علم جديد يدرس الظاهرة الجمالية، وكان الفيلسوف "بومجارتين" أول من كرس له مبحثا خاصا، ويعتبر أول من استخدم لفظ "استيطيقا" "Aesthetics" للدلالة على هذا العلم.¹

وذلك في كتاب "مسائل الذوق الفني ومكوناته" محاولا بذلك أن يضع منطقا لجمال الشعور كالمنطق الصوري الأرسطي بالنسبة للفكر. والجمال في نظره هو كمال المعرفة الحسية، وهو نظام بين الأجزاء في علاقاته المتبادلة، وفي علاقة كل جزء منها بالكل.

3. "إيمانويل كانط" (1724م-1804م)

قد كان هناك تناقض أساسي قبل "كانط" بين فكرة ذوق ذاتي، وذوق موضوعي، وكان الذوق يندرج إما إلى حدود اللذة أو إلى حدود الحكم، فليس الذوق في نظره حكم في الشعور فحسب، بل هو أيضا شعور بالحكم .

وتجلت الخاصية الكانطية في ذلك الاكتشاف الذي يتجلى في النقد الثالث، تمثل في نظرية جديدة في الذوق، ومصدر هذا النقد في تجزئة ثلاثية للنفس.²

-ملكات النفس: 1.ملكة المعرفة

¹د.مصطفى عبده، المدخل على فلسفة الجمال، ص 62.

²بشير زهدي، علم الجمال والنقد، جامعة دمشق، ص212.

2.ملكة الرغبة

3.ملكة الشعور

-مجالات تطبيقها: 1.الطبيعة

2.الحرية

3.الفن

على ذلك الأساس ليكن تقسيم العقل الإنساني إلى ثلاثة عقول مع هذه التجزئة الثلاثية الكانطية للنفس، في نظر "بشير زهدي".

العقول الثلاثة: 1.العقل الظاهري

2.العقل الباطن

3.العقل الإبداعي

مجالات تطبيقها: 1.الأشياء الخارجية الحسية

2.الأشياء الداخلية الحدسية

3.الإيقاعات الجمالية

وفي هذا الصدد يقول "كانط": "إنه يتاح لنا أن نحدد بمفاهيم مسبقة العلاقة بين معرفة متأنية لا من العقل المحض العملي، ولا من العقل المحض النظري، بل عن ملكة الحكم وشعور بالمسرة أو الهم"¹.

¹دفي هويسمان، علم الجمال، ترجمة ظافر حسن، ص 57-59.

وقد توصل "كانط" إلى تحليل "الجميل" و"الجميل" ويعد كتاب "نقد الحكم" المقدمة لعلم الجمال.

واعتبر أول من طبق المنطق على علم الجمال. وحلّل الجمال بدقة علمية، واهتم بتحليل الأفكار الفنية، وبحث في ماهية الفن وموضوع تصنيف الفنون الجميلة، كما بحث في الإحساس الجمالي، وقد ميز "كانط" بين المجالات الثلاثة الآتية:

1. مجال الطبيعة: والارتباط بقانون العلة والمعلول.

2. مجال الحرية والأخلاق: من خلال الإرادة الخيرة.

3. مجال الفن: وفيها توجد صور الغائية بالشعور.

وميز بين نوعين من الجمال:

1. الجمال المقيد: يفترض ما ينبغي أن يكون عليه، كجمال الجسد أو جمال المبنى.

2. الجمال الحر: لا يفترض مسبقاً ما ينبغي أن يكون عليه الجميل: كالزخارف والموسيقى.

كما تحدث عن موضوع: "الجميل والجميل" ورأى أن كل منهما يتضمن شرط التجرد من المنفعة. واتصاف الحكم بالكلية والضرورة، ويميز كل منهما بالسرور.

الجميل يستند إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة، أما "الجميل" يستند إلى اتفاق المخيلة مع العقل، ويكون أكثر اتجاهاً إلى مجال الأخلاق.

وإذا كان "الجميل" يتميز بأنه يثير قوانا الحيوية ويقترن بالخيال، فإن "الجميل" يتميز بأنه يثير فينا الشعور بالارتياح والقداسة، وهذا ما نعبه "بالروعة الإبداعية".

"الجميل" يوحى إلينا الشعور بالنظام، ونظام الطبيعة المتسق، فإن "الجميل" يوحى إلينا باضطرابها والرغبة الداخلية.

وهكذا مهد الفيلسوف "كانط" لظهور المثالية الألمانية في علم الجمال، فأصبح الفن أداة مساعدة للكشف عن الحقيقة الروحية المطلقة.

4. "فريدريك هيجل" (1770م-1821م):

انتقل "هيجل" من اتخاذ الذات، الموضوع والطبيعة مع الفكر، والذهني مع المحسوس واعتبر الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة التي هي مضمون الفن.

وتتلخص صورة "الجمال" في تصويرها المحسوس والخيال، ولا بد للمضمون كي يتحول إلى موضوع فني، من أن يكون لائقاً، بهذا التحول، وأن الأشياء تكون أقدر على إعطائنا الشعور العالمي بمثابة الموضوع الواقعي، كلما ارتقت في سلم العقل والحياة.

فالفن الإنساني أقدر على إعطائنا هذا الشعور من الطبيعة التي تضيء عليها الجمال، وتسلك النفس في بحثها عن المطلق الخطوات الثلاثة ب: الفن، الدين والفلسفة.

ورأى أن الفن علاقة بين الفكرة الصورة ويكون:

1. رمزيا: في مرحلته الأولى، ويمثله الفنون الشرقية.
2. كلاسيكيا: في مرحلته الثانية، ويمثله الفن الإغريقي.
3. رومانتيكيا: في مرحلته الثالثة ويمثله الفن المسيحي.

وصنف "هيجل" الفنون حسب هذه المراحل الثلاثة:

1. فن العمارة: يطابق المرحلة الرمزية.
2. فن النحت: يطابق المرحلة الكلاسيكية.
3. فنون الرسم والموسيقى والشعر: تطابق المرحلة الرومانتيكية.

ورأى أن الفن محدود لا يمكن أن يعرف سوى دائرة محدودة من الحقيقة، لذلك الفن في مضمونه ليس بالوسيلة السامية التي ترد إلى وعي الروح.

ولكن الروح في العالم الحديث تتجاوز اعتبار الفن وسيلة لإدراك المطلق، وأن للفن أهمية في إرضاء حاجة الإنسان الروحية، وهي لحظة من لحظات وعي الروح.

وقد فسر "هيجل" منطق التاريخ بأن الدين، الفلسفة والعلم، ظهرت لتستوعب حضارة الفن.

وهكذا بلغ علم الجمال المثالي ذروته بفضل فلسفة "هيجل" الجمالية.¹

¹د. مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال، ص 67.

الفصل الثاني

العلاقة بين الجمال والطبيعة في فلسفة "جورج سانتيانا"

المبحث الأول: السيرة الذاتية لـ "جورج سانتيانا"

المبحث الثاني: الجمال في فلسفة "جورج سانتيانا"

المبحث الثالث: العلاقة بين الجمال والطبيعة في فلسفة "جورج سانتيانا"

المبحث الأول: السيرة الذاتية "لجورج سانتيانا"

1. مولده:

يعتبر "جورج سانتيانا" فيلسوفا وكاتبا أمريكيا من أنصار الواقعية التقدمية، و يمكن اعتباره أدبيا وثائرا وفيلسوبا¹. ولد في إسبانيا بمدينة "مدريد" في 16 كانون الأول سنة 1863، وتوفي في روما في 26 أيلول سنة 1952، كان ينتمي إلى أسرة إسبانية عريقة²، هاجر والديه إلى بوسطن بولاية "ماساشوستس" وهو لا يزال طفلا، وبهذا تربى في الولايات المتحدة الأمريكية، تلقى دراسته في جامعة "هارفارد" وتحصل على درجة الدكتوراه، وظل بالجامعة يدرس الفلسفة حتى سنة 1912، ولما آلت إليه تركة ضخمة رأى أنه ليس في حاجة إلى عمله في التدريس ومنذ ذلك الوقت حتى وفاته قام برحلات عديدة وألقى محاضرات في كثير من الجامعات والكليات في جميع أنحاء العالم، ولم ينقطع عن كتاباته الفلسفية، وعندما حضرته الوفاة كان يقيم في أحد أديرة "روما" حيث ظل يعيش عيشة الرهبان منذ الحرب العالمية الثانية³.

2. فلسفته:

نشأ "جورج سانتيانا" في بوسطن (الولايات المتحدة الأمريكية)، وتردد على المدارس، بيد أنه لم يندمج إطلاقا بهذا العالم الجديد، ويؤلف انفصالة عن النزعة الطهرانية وتجرده، وفهمه الساخر لأخلاق العالم الذي عاش فيه، خلفية نتاجه برمته، ويتجلى بوضوح في مجلدات التحليل السيكلوجي الثلاثة:

"الطبائع والآراء في الولايات المتحدة الأمريكية"، "تقاليد اللياقة في مأزق" و"آخر الطهرانيين".

¹ خضر سناء، العلاقة بين الجمال والأخلاق عند "جورج سانتيانا"، ص15.

² ظرابيشي جورج، معجم الفلاسفة، الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 323.

³ سانتيانا جورج، الإحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة زكي نجيب محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص 13.

وبعد أن تخرج عن معهد "هارفارد" تابع "سانتيانا" دراسته الفلسفية في برلين لمدة عامين، ولكن تحمسه الصبياني للفكر الألماني، لشوبنهاور على الأخص، ولم يلبث أن فتر وبمرور السنين تحول إلى عداء نشيط ومستفحل، وجد تعبيراً عنه عام 1916 في "الأنوبة في الفلسفة الجرمانية" وفي هذا الكتاب وحده خرج "سانتيانا" عن اتزانه المعهود والأولمبي.

بعد عودته إلى أمريكا، عام 1889 أصبح أستاذاً في جامعة "هارفارد" وقد مكث في "هارفارد" حتى عام 1912. ووسط زملاء أمثال "وليام جيمس" يختلفون عنه اختلافاً جذرياً من حيث الطبع والمزاج، جعل من سانتيانا من عزلته الشخصية، ومن سخريته المتعالية سنة حياته اليومية، وعلى الرغم من عمله الجامعي، فإنه لم يكتب مؤلفاته الأولى بوصفه فيلسوفاً، وإنما كشاعر مولع ببعض صور الجمال والحكمة.

وأول كتاب صدر له كان "سونتيات وأشعار أخرى" سنة 1894، وقد أتبعه بمؤلف نظري حول الاستطيقا بعنوان "حس الجمال" وفي أثناء مقامه في "هارفارد" كتب إلى جانب العديد من المؤلفات الشعرية والنثرية: "تأويلات في الشعر والدين"، وخلاصة في خمسة أجزاء لفلسفته الشخصية، كما كان يتصورها آنذاك بعنوان "حياة العقل"، ودراسات حول ثلاثة شعراء فلاسفة، وفي أثناء تلك السنوات الهارفاردية، أمضى معظم أوقات فراغه في أوربا.

وفي عام 1916 جاءت هبة أوصى له بها أحد أعمامه لتضمن له استقلالاً مالياً، فاستقال من هارفارد وهجر أمريكا إلى غير ما عودة، وكأنه سجين أطلق سراحه.

في إبان الحرب العالمية الأولى، اختار "سانتانيا" الإقامة في إنجلترا، ومكث في "أكسفورد" أعواماً عدة، ولأزمه من جديد الشعور بالغربة، لكن هذه المرة وسط عالم كان يتجاوب بنضوجه وزخمه الثقافي مع عبقريته، وقد تمخضت هذه الإقامة في عام 1922 عن تأملات نثرية بعنوان: "مناجيات في إنجلترا" ولما انتهت الحرب، راح "سانتانيا" ينتقل بين الأقطار

الأوروبية، وعاش إلى أن وافته المنية حياة إنسان كوسمو بوليني¹ حكيم، حياة متشرد شبه أسطوري

ومجد، ذي ميول كهنوتية، وتنقل بين باريس، لندن وروما، شاعرا حيثما حل بالراحة والغربة في آن معا، وثمة سلسلة طويلة من المؤلفات مثلت على حياة التشرد والعزلة هذه، حياة لم تكن تخلو من الشقاء والعذاب أحيانا، ولعل أهم هذه المؤلفات "الخلاصة" و"الواقعة" في أربعة أجزاء التي تعرض آخر تطورات فكره: "ممالك الوجود" (1937-1940) فأما أكثر هذه المؤلفات إثارة للدهشة، فكانت رواية "آخر الطهرانيين" التي أصدرها وهو في السادسة والسبعين، والتي عرفت راجا عظيما عند نشرها، وقد كرس "سانتيانا" آخر سنين حياته، التي أمضاها في أحد أديرة روما، حيث توفي بالسرطان، لدراسة الدين "فكرة المسيح في الأنجيل"، 1947، ولدراسة المؤسسات السياسية: "الدول والهيمنات" 1951، ولكتابة سيرة ذاتية: "أشخاص وأمكنة"².

جورج سانتيانا هو في الفلسفة المعاصرة إمام لأحد مذاهبها وهو المذهب الذي يطلقون عليه اسم "الفلسفة الطبيعية"، ومدار هذا المذهب أن الطبيعة تفسر نفسها بنفسها، فهذه الحقيقة كلها، ليس وراءها شيء، وليس فوقها شيء، فكل شيء في جوف الطبيعة ذاتها، فإن كان الإنسان، جسما من ناحية وعقلا من ناحية أخرى، فكلتا الناحيتين من مقومات الطبيعة على حد سواء، وبهذه النظرة تتخلص من التفكير الثنائي الذي كان يشطر الكون شطرين: مادة وروح كان يشطر الإنسان شطرين جسما وعقلا، فليس بك حاجة إلى البحث عما وراءها لتفسر به ما يجري فيها، فهذا العالم الذي تبحره العيون، وتحسه الأيدي ليس هو العالم

¹ كوسموبولينية أو كوزموبوليتان بالإنجليزية "cosmopolitanism"، "كوزموس" في اليونانية (الأرض والسياسة) اللاتينية، تعتبر عن مصطلح استعمله "كارل ماركس" و"فريدريك أنجلز" لوصف حالة الشركات الاحتكارية التي ولدت في زخم المنافسة الرأسمالية، وقصد "ماركس" و "أنجلز" استعمال هذا التعبير ليكون وصفا أكثر دقة لحالة اندماج بين شركات من عدة جنسيات تبحث عن يد عاملة رخيصة، وموارد أولية وفيرة، بحيث تفتقد الشركات صيغتها القومية.

- كما يطلق هذا الاسم - كوسموبوليني - على الدولة عندما تكون انفتاحية أي تحوي جنسيات مختلفة.

- والمجتمع الكوسموبوليني هو الذي ينتمي أفراده لأماكن مختلفة يرتبطون بعلاقات احترام متبادل بغض النظر عن معتقداتهم الدينية أو آرائهم السياسية.

² طرايشي جورج، معجم الفلاسفة، ص ص (323-324).

الوحيد الذي يمكن تصوره، بل في مستطاعنا أن نتصور كائنات أخرى تجيء على ترتيب آخر، وتطرّد حوادثها على نحو آخر.

ولكن على أي أساس برز إلى الوجود العقلي هذا العالم الراهن من مجموعة من العوالم الممكنة التي لا نهاية لعددها؟ سؤال ليس بالحديث الجديد، بل ألقاه على نفسه الفيلسوف "ليبنتز" في

القرن 17م، فمبدأ الاختيار في نظره مبدأ خلقي من قبل الخالق إلى خلق واختيار، وإن الله قد اختار هذا العالم الفعلي من بين الممكنات، لأنه أفضل عالم ممكن.

وسؤال ألقاه كذلك الفيلسوف الحديث "وايتهد" وأجاب عنه بقوله: "إن مبدأ اختيار ما هو فعلي من بين سائر الممكنات هو مبدأ "عقلي" أي أن هذا العالم الواقع هو أقرب إلى منطق الفكر.

أما "سانتيانا" فيجيب عن السؤال نفسه بجواب آخر: إذ جعل مبدأ اختيار العالم الفعلي الواقع من بين العوالم الكثيرة الممكنة، لا هو بالمبدأ الخلقي، كما قال "ليبنتز"، ولا هو بالمبدأ "العقلي"، كما قال "وايتهد"، بل هو مبدأ طبيعي صرف، فالطبيعة مادة تسير إلى غير غاية، فلا هي تستهدف تحقيق مبدأ خلقي، ولا هي تنحو نحو هدف يقره منطق العقل ويقتضيه، وهذه الطبيعة المادية هي نفسها الأساس الذي عنه صدرت الحياة، وصدر الوعي، بل عنه صدر العقل نفسه الذي يدرك تلك الأفكار الممكنة للتحقيق، ثم يدرك ماذا قد تحول منها إلى العالم الفعلي، وماذا ظل في عالم الإمكان لم يتحقق بالفعل.

والكائن الحي يتميز عن المادة الجامدة كونه قادر على الاحتفاظ بوجوده عن طريق التغذية بموجودات أخرى، كما أنه قادر على تكرار نمطه بالتناسل، ويستطيع أن يصلح بنفسه ما فسد من كيانه، وهذه القدرات هي ما نطلق عليه اسم "النفس".

فالنفس هي مجموعة وظائف الأعضاء والحوافز والدوافع التي تجتمع في الكائن العضوي، والتي بفضلها ينشط ذلك الكائن، ويمارس ما يمارسه من صلات مختلفة بمحيطة الطبيعي

الذي يتحرك فيه، إلا أن النفس تختلف ضروبها، فمنها ما يتميز عن بقيتها بالوعي الذي يدرك به لأنه كائن حي، هذا الوعي في الإنسان هو ما يسميه "سانتيانا" "الروح"، أو "بالعقل"، فليس العقل أو الروح شيئاً قائماً بذاته، بل هو ظاهرة من ظاهرات الجسم الحي نفسه، يتصل بها حين يتصل بمحيطه، وبظروفه على نمط سلوكي معين، وهذا ما يبين وجود عالمين.

- عالم الممكنات.

- وعالم الوجود المادي الفعلي كما هو قائم.

والعالم الفعلي هو جزء من عالم الممكنات، قد انتقل إلى التحقق بالفعل فنشأ بهذا الانتقال ما نسميه بالعالم الحقيقي أو "بالعالم الحق".

فافرض أن واحداً من الناس لم يعجبه هذا العالم الواقع، كما هو واقع-وصور له خياله، صورة أخرى كأن يتمنى لو أن العالم قد جاء على غرارها، فمن أين تجيئه العناصر التي يبنى منها صورته الخيالية تلك؟

إن لا شك يستمدّها من دنيا الممكنات التي لم تجد سبيلاً إلى عالم التحقيق، ويطلق "سانتيانا" على الممكنات التي لم تتحقق فعلاً، والتي منها يختار المتخيل خياله عندما يتمنى لنفسه عالماً غير العالم الواقع، ويطلق "سانتيانا" على تلك الممكنات اسم "عالم الروح"، وفي هذا العالم الروحاني يحيا رجل الدين حين يتصور عالماً أمثل وأكمل من عالمه الواقع، وكذلك يحيا رجل الفن حين يبدع صوراً تقتن نفسه دون أن يسندّها من هذا العالم الواقع، كما يحيا رجل الأخلاق حين يتصور خيراً أسمى وأعظم مما يعرفه عالمنا الواقع من خيارات وطيبات.

فالقيم الثلاث: الحق، الخير والجمال، كل قيمة منها تختص بعالم معين.

- قيمة الحق: تختص بعالم الواقع الفعلي فلا نصف الشيء بأنه حقيقي، إلا إذا كان واقعاً طبيعياً مما تراه العين فعلاً أو تمسه الأيدي.

- قيمة الخير والجمال: تختصان بعالم "الروح" وهو عالم الممكنات التي لم تظهر في الطبيعة الواقعة ظهوراً فعلياً، فالخير والجمال تصوران يتصورهما الإنسان بخياله ليرسم بهما مثلاً أعلى يستريح له في أحلامه ما دام لا يتحققان في دنيا الواقع، فالإنسان يطمئن من حيث الخير والجمال، إذا هو جعل منهما موضوع تأمل، لكنه لا يطمئن من حيث الحق، إلا إذا وجد الحق

متمثلاً في الواقع الفعلي المائل لحواسه، فما يكفي في حالة الخير والجمال لا يكفي في حالة الحق والعكس صحيح¹.

فلسفة "جورج سانتيانا" تضرب بجذورها في الماضي السحيق أي الفلسفة اليونانية، فقد قام أحد الباحثين ويدعى: "سوليفان" "Celestine J. Sullivan" بكتابة بحث عن ميراث "سانتيانا الفلسفي" بعنوان "Santayana's philosophical inheritance" وبدأ فيه بعرض جميع المصادر الأساسية لفلسفة سانتيانا²، يرى "سوليفان" أن فلسفة سانتيانا تنبع من المثالية اليونانية والمادية والنزعة الشكية، أما النزعة الروحانية فكانت من القرون الوسطى، هذا إلى جانب الأفلاطونية المحدثة والهندية وعلم النفس الحديث، فهي فلسفة حافلة بالتقليد كفلسفة جون ديوي John Dewey في التعبير عن المزاج المعاصر، ولكن العناصر الأساسية التي شكلت فكر سانتيانا الفلسفي هي ثلاثة³:

- الأفلاطونية
- النزعة المادية
- الشكية

¹ سانتيانا جورج، الإحساس بالجمال، ص (17،، 23)

² Sullivan celestine J. Santayana's philosophical inheritance in the philosophy of George Santayana, op, cit : p65.

³ Ibid : p.p 65.66.

كما اعترف "سانتيانا" بفضل "وليم جيمس" في تكوين عقليته الفلسفية حيث قال عنه: "أن ما تعلمته من جيمس، ربما كانت تلك الأشياء التي لم يعلّمها جيمس لأحد، ولكنني تشربت من تلك الروح، واستوعب نفس الخلفية التي كان يعلم بها".

ولذلك نجد سانتيانا يكون مع أستاذية "وليم جيمس" و"جوسيا رويس" نوعاً من وحدة التأصيل التي تشير إلى ملحمة رائعة، لا في تاريخ الفلسفة الأمريكية فقط، بل في تاريخ الفلسفة الغربية أيضاً، وهم ثلاثة فلاسفة جامعة هارفارد الذين ظهوروا في عصر يتميز بالاضطراب والتطور أيضاً.

وقبل أن يعرف "حياة العقل" أخذ سانتيانا يتحدث من أجل العقل البشري، لأنه يعلم أن أسوأ ما يقع فيه الفكر هو قبوله الآراء التقليدية قبولاً أعمى، ولهذا فهو يبدأ بالشك في كل شيء فيقول: يصل إلينا العالم الخارجي من خلال الحواس فيمتزج بصفاتها وخصائصها، وتأتي لنا الحوادث الماضية عن طريق الذاكرة، التي تؤثر فيها الرغبة، فالعالم إذن يظهر قابلاً للشك . أما اليقين: فهو تجربة اللحظة: فهذا اللون وهذه الصورة وهذا الطعم، كل هذه هي العالم الحقيقي، وإدراكها يكون الكشف عن الجوهر¹.

¹ ألفا، روني إيلي، موسوعة أعلام الفلسفة العرب والأجانب، مراجعة جورج نخل، ج2، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1992، ص540.

المبحث الثاني: الجمال في فلسفة "جورج سانتيانا"

1. كيف يبدو الجميل جميلا؟

إن كل إدراك للجمال هو إدراك حسي، لكن من الإدراكات الحسية ما ليس جميلا، فما الخاصة التي ينبغي أن تضاف إلى الإدراك الحسي لكي يكون في الوقت نفسه إدراكا للجمال؟

يجيب "سانتيانا" على هذا السؤال جوابا يجمع فيه بين رأيين:

- رأي أولئك الذين يجعلون الفلسفة الجمالية نقدا فنيا.

- ورأي أولئك الذين يجعلونها مجرد إدراك حسي.

ويستخلص به الجانب المشترك بينهما، وينظر من ذلك بنظريته في الجمال، إذ يقول: إن طبيعة الجمال كائنة في الإدراك الحسي الذي يصاحبه حكم نقدي، وعندئذ إن الإدراك الحسي الممتزج بالحكم النقدي هو إدراك للقيم، وهنا يأخذ "سانتيانا" في تحليل يميز به بين إدراك الأشياء إدراكا عقليا ليعرفها كما هي عليه في الواقع ويستجيب لها استجابة نافعة تقيم لها الحياة وتحفظها من الخطر والسوء، وبين إدراكها إدراكا حسيا نقديا يلتقط ما فيها من قيم، والقيم نوعان:

- جمالية وأساسها النشوة.

- وأخلاقية وأساسها التفضيل.

وكلا النوعين يستندان إلى العقل¹.

¹ سانتيانا جورج، الإحساس بالجمال، ص 25.

2. مقومات الجمال:

تحديد مقومات الجمال لا ينفصل عن فهم الجمال وإدراكه، لذلك اختلفت وجهات النظر في تحديد هذه المقومات: فمنهم من يركز على المقومات الذاتية المرتبطة بالوجود الموضوعي للجمال، وهذه كانت وجهة نظر الذين اهتموا بوجوده المادي والمحسوس، حيث رأى بعضهم أن الجمال هو ذلك الشيء " الذي يتسم بالتناسق والانسجام والتوافق والنظام، بحيث يبيّن عن معنى ويكون له مغزى"، وذهب "مجاهد عبد المنعم مجاهد" إلى أن الجمال يتأسس على مجموعة من المقومات، منها التماثل والتناغم والتوازن، وتعادل مختلف القوى والتدرج والتكرار والتناسق وتلك أمور نجد لها تجليا واضحا في مختلف الإبداعات الإنسانية، ويحققها المبدعون عن قصد ووعي¹.

أما المعطيات الطبيعية فلا أهمية لها في الفن، لأنها خارجة عن الفعل الإنساني، ومتجهة صوب هدف مختلف عما يهدف إليه الجمال الفني، فهي تهدف إلى الحفاظ على النوع وعلى النفس، في حين يكمن الهدف المركزي للجمال الفني في ذاته. وقد أشار "عبد الله الطيب" في كتابه "المرشد إلى فهم أفكار العرب وصناعاتها" إلى حقائق الجمال الحسية التي تدرك بواسطة الحواس، فتحدث في النفس سرورا معتبرا إياها تدور حول أمرين هما الكل والتفصيل، حيث الكل يتجلى في الشكل والهيئة العامة، أما التفصيل فيتجلى في الألوان ومظاهر الضوء والظلام، والأمران معا يدوران حول الانسجام الذي يحققان به الوحدة والتوازن، وفي اجتماع كل ذلك يتحقق الجمال، وكان تأكيداً على ذلك من خلال دراسة نماذج شعرية تحقق قيم الجمال المطردة في الثقافة العربية.

ومنهم من يركز في الجمال على مقومات معنوية مرتبطة بالتأثيرات التي تلحق متلقيه، أو منحصرة في وجوده الموضوعي وأبعاده ودلالاته، ومن ذلك الجودة والطرافة والأصالة والاعتدال، والوضوح والصفاء والغرابة والشذوذ، أو بصفة عامة المعاني التي تنتج عن الجمال

¹ إبراهيم زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة، ج1، 1968، ص 122.

حينما يكون صورة من اتفاق العقل والحس وبين ما يتخيل وما يرى"، وهناك من ركز في الجمال على ما يترتب عليه من متعة ولذة وإشباع، بحيث تستحسنه النفس وترضى عنه، وتلك أمور لا يمكن حدوثها إلا إذا تجاوزت الشعور الإنساني مع الموضوع الجمالي في بعض جوانبه أو كلها.

على أن هناك من نظر إلى الجمال في بعده الاجتماعي، فاعتبر الجميل هو كل ما يستجيب للممارسة الاجتماعية للإنسان، ويستند إلى الصفات الطبيعية للشيء، بحيث طبيعة الوجود الاجتماعي للفرد هي المتحكم الأساسي في إدراكه الجمالي، ولعل هذا الرأي يسير في ركب التصور المادي الماركسي الذي يعتبر الوجود الاجتماعي هو الذي يحدد الوعي، وقد قال به كثير من النقاد المؤمنين بالماركسية كمذهب فلسفي، من خلال نظرته للحكم الجمالي على أنه نتاج سوسيولوجي يصدر عن الإنسان كنتيجة حتمية لعلاقته بمحيطه الاجتماعي، إذ الذي لا يحمل ثقافة عالية لا يتوقع منه أن يصدر أحكاما جمالية سامية ونبيلة.

وأما الانشغال بالشكل الفني كمجال لتجلي الجمال في الأدب، فلا ترى فيه الماركسية سوى نوع من العجز عن تحمل تعقيدات الحياة، وسعي إلى طمس حقيقة الواقع عبر الدعوة إلى استقلالية العمل الأدبي، وموقف مثل هذا لا يمكن أن يتسم بالبراءة، لأن مهمة التعبير الجمالي تقتضي الإشارة إلى الواقع بإظهار ما يحمله من تناقضات.

إن موقف الماركسية من الجمال يرتبط بتصورها الفلسفي العام للفن، والذي تعتبره فيه جزء من البنية الفوقية، ومن ثم فهو يملك صلة بالقاعدة الاقتصادية، ويقترن بذلك بتطورها.

إن ما يحمله الجمال من مقومات متعددة يجعل تحديده أمرا نسبيا، سيما وأنه ذو صلة واضحة بالقيم التي يضمها، وبالمعاني التي يراد له أن يتضمنها، فهي معان تتسم بالتعدد، يخضع إدراكها لمعطيات الثقافة الاجتماعية والقيمية للفرد، فضلا عن كون النظر إليه يخضع للأدوار المختلفة التي يتوقع منه تأديتها، وهي أدوار لا يمكن حصرها في اللذة والمتعة، كما دأبت العديد من الاتجاهات المثالية أن تجعله حبيسا لهما، ذلك أنه يقوم -إلى جانب وظيفتي اللذة

والممتعة- وبشكل غير مباشر بوظيفة تربوية، من خلال ما يقدمه من نموذج يريد بها تهذيب النفوس وتربية الطباع، كما يقوم بوظيفة تنفيسية وتطهيرية، حيث يخفف من أعباء المتلقي وينسيه مشاعره المكتومة، أو يساهم في حل تناقضاته الشعورية، ويقوم بوظيفة معرفية من خلال ما يقدمه من صور عن الواقع تستوجب من المتلقين التحليل والفهم والتفسير، لتنمي وعيهم ومداركهم.

وإن استحضار هذه الوظائف، منفردة أو مجتمعة، ليجعل الجمال متعدد المقومات، بحيث الاجتهاد في حصر الجانب الشكلي منها، لن يكون كافيا في ضبط الجانب المعنوي الذي يتنوع بتنوع دلالات الجمال وأهدافه، وهذا ما جعل المقومات الجمالية تتسم بطابع التغير والذاتية المرتبطة بمن يحاول تحديدها، على أن الجمال في استعمالات الدارسين كثيرا ما التبس بالفن ليلبغ حد الخلط أحيانا لدى المتلقين، وقد حاول جيروم ستولينتز JEROME STOLINTZ إبراز الفرق بينهما في كتابه "النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية"، إذ اعتبر الفن يشير إلى إنتاج موضوعات، أو خلقها عن طريق نوع من الجهد البشري، ولذلك يسمى المنتج عملا فنيا، أما الجمال فإنه "يشير إلى جاذبية الأشياء وقيمتها"¹.

الجمال إذن سمة وميزة يتميز بها المنتج البشري، ماديا كان أو معنويا، وهذه السمة هي ما يجلب المتذوق ويؤثر فيه، فيملك عليه أحاسيسه بما يحقق لديه من لذة، أما الفن فهو المنتج المتحقق نتيجة عمل معين، بحيث قد يكون جميلا وقد لا يكون، كما أن الجمال قد يتحقق في الفن وفي غير الفن، ولعل الطبيعة تقدم لنا خير دليل على ذلك بما تشتمل عليه من مناظر خلابة لا دخل للفن فيها، غير أن الفن في المجال الأدبي لا يذكر إلا ويقترب بالجمال، اعتبارا لكون الغاية التي يسعى إلى تحقيقها هي جوهر الوجود الجمالي، وهو ما فرض على دارسي الأدب ونقاده أن يقرنوا العمل الفني بالجمال، بل إن جوهر أية دراسة نقدية للفن الأدبي مهما

¹أوفيسيا تيكون، وسمير نوبا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تر باسم السقا، دار الفرائي، بيروت، د ط، 1977، ص 144.

كان جنسه أو نوعه، هو البحث في مقوماته الجمالية، لإبراز وظائفها في التواصل الذي يشكل غاية كل مبدع، ومستوى توفق المبدع في حسن استعمالها والإجادة فيها.

3. خصائص الجمال:

يتبين من خلال التعاريف التي حاولت مقارنة الجمال الفني، أو من خلال المواقف والتصورات التي اتخذته موضوعا لها، أنه يتميز بمجموعة من الخصائص والسمات نذكر منها ما يلي:

- أنه ذو طبيعة إنسانية، لأن الكائن الحيواني لا يستطيع أن ينتج جمالا.
- أنه عمل قصدي وصادر عن الوعي، لأن الإنسان أنتجه بهدف تبليغ رسالة، ولم يكن مجرد ترف فكري، أو سلوك غير إرادي.
- أنه يرفض القواعد السابقة على إنتاجه، لأنه سعى في غير نموذج، سوى النموذج الذي لا تكون صورته واضحة تمام الوضوح لدى المبدع لحظة الإبداع، لكنه ينتظم ويبنى وفقا للمتعة التي ينشدها المبدع، وتوجهه في عمله.
- يعتبر تعبيراً عن شعور داخلي يتميز بالتدفق والانسياب.
- يتضمن أهدافا غير جمالية وغير مفصح عنها، إلى جانب الهدف المركزي الذي يتمثل في تحقيق اللذة والمتعة.
- الكثير من معطياته وعناصره غير قابلة للتبرير الموضوعي، نظرا لطغيان الذاتية فيها، وإغراقها في الجوانب المعنوية والباطنية للإنسان.
- يقوم على منطق خاص به، مما يجعل منطق الواقع لا يسعف في تفسيره أو الحكم عليه.
- يقتضي تقييمه بالنظر إليه في شموليته، إذ لا قيمة للعنصر الواحد في ذاته، ولأن مختلف عناصره تتجه لخدمة النسق الكلي.
- يقوم على الذاتية والفردية أساسا في إنتاجه.
- لا تستطيع المعرفة لوحدها أن تنهض به، بل لا بد من الاستعداد الفطري أيضا، والملكات والقدرات الباطنية، فتعلم قواعد الجمال لا يمكن أن تعطي فنان على الرغم من أهميتها.
- المقاييس الأساسية لتحديدته تتسم بالطبيعة الداخلية إذ ينتجها الناقد ساعة العملية النقدية¹.

¹دوكاسيه بيار، الفلسفات الكبرى، تر جورج يونس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983، ص 82.

4. موقف جورج سانتيانا من علمية الجمال:

- انقسمت الآراء حول علمية الجمال بين مفند ومثبت، مفندي علمية الجمال يرون اختلافا بين طبيعة العلم وطبيعة الفن ، باعتبار الجمال موضوع الفن، غير أن العلم ينتقل من الوقائع المادية إلى الكشف عن القوانين العامة (التجريد)، أما الفن فهو لا يستخدم التجريد أو البرهان كمنهج، ولا يخضع للفروض أو التصنيف العلمي، إنه ينبع من ذاتية الفنان المتفاعل مع طبيعة الموضوع.

ويذهب جورج سانتيانا إلى إنكار علم الجمال جملة وتفصيلا حيث يقول: "إنني لا أسلم في الفلسفة بوجود فرع خاص يمكن أن نسميه باسم فلسفة الجمال وإنما اصطلاحنا في العادة على تسميته فلسفة الجمال فهو فيما يبدو لي مجرد دراسة لفظية مثل فلسفة التاريخ سواء بسواء".

-ثم يؤكد ذلك بقوله "إن لفظ استيطقيا علم الجمال ليس إلا مجرد لفظ مائع أستخدم حديثا في الأوساط الجامعية للإشارة إلى كل ما يمس الأعمال الفنية والإحساس بالجمال".

-كما يرى "سانتيانا" أن الجمال إحساس يستمتع به الإنسان، وأن جميع الوظائف الإنسانية تخدم الإحساس بالجمال، ومن بين الأشياء التي تخدم إحساسنا بالجمال:

-اللذة: فحتى دخل خيط اللذة الذهبي على نسيج الأشياء الذي يخلقه الوعي فإنه يخلع على العالم البريء تلك الجاذبية الرقيقة الغريبة التي نسميها "فعلى سبيل المثال هناك لذات السمع والبصر والمخيلة والذاكرة وهي أكثر اللذات قدرة على التحول إلى موضوعات وهي ليست العوامل الوحيدة للوعي فلا يفوت سانتيانا أن يشير إلى أهمية تأثير العاطفة كعامل سيكولوجي عام في إدراك الجمال (كعاطفة الحب)¹.

-ويحصر عناصر أو مقومات الجمال في عناصر ثلاثة هي:

❖ **المادة:** تشير إلى اللذات الحسية التي تمدنا بها الحواس.

1 George Santayana, the sens of beauty, Being the outlins of Aesthetic theory, c.scribner's sons, ppv-ix netrieved 19, August 2012, p 53

❖ **الصورة:** أو الشكل، فالصورة والشكل لفظان مرادفان لكلمة: مرئي: أو المحسوس المرئي.

❖ **التعبير:** فهو مجموعة من التأثيرات الانفعالية التي تضيف على المضمون الجمالي لأي عمل فني دلالة وجدانية خاصة، تختلف باختلاق الذكريات والارتباطات التي تتولد في ذهن المتذوق لهذا العمل.

- فالتعبير ظاهرة جمالية ينفذ إلى مجال الشعور الجمالي من خلال عملية الاستثارة الوجدانية، لا من خلال عملية الإدراك الحسي المباشر.

- فالتعبير إذن هو ما يقوم به الموضوع من عملية الإيحاء بموضوع آخر يمكن تحديده.

- يرفض سانتيانا إدخال الذات عنصرا في عملية إدراك الجمال هذا ما يجعله يرفض النظرية التعبيرية لدى جماعة التعبيريين.

- وفي كتابه "حياة العقل" يتألف من خمسة أجزاء يعرض فيه تطور الفن في حياة الإنسان، فالمحاولات الفنية الأولى لم تكن مجرد محاولات عشوائية، تلقائية، لا هدف من ورائها، بل إنها تولدت عن نشاط موجه من الإنسان كان يهدف من ورائه إلى الشعور بالمتعة وإشباع حاجات نفسه حتى لعبه ورقصاته كانت نتيجة هذا النشاط الزائد في طاقته استغلها فيما يشعر بالراحة النفسية والإشباع النفسي والجسمي، ثم بدأ يسجل نشاطه في البناء والنقوش والنحت والتصوير والشعر.

- وينفي سانتيانا أن يكون النشاط البشري، والفن قد نشأ مستقلين عن أوجه النشاط البشري الأخرى بل هما مترابطان لتحقيق القيمة الجمالية والعملية والنفعية، وبهذا يكشف سانتيانا عن نزعة براجماتية عندما حاول أن يقرب أو حتى يطابق بين الجميل والنافع، وهو لا يجعل القيمة الجمالية مجرد قيم عملية: ونشاطات نفعية تماما، وإلا فقد الفن قيمته الحقيقية وخلاصة رأيه في الفن: أن للفن حيوية تتميز بنشاط حر وفاعلية مطلقة¹.

¹ بوبر، ف، بول، الحرية والقدر في الفكر الأمريكي من ادوارد إلى ديوي، تر إسماعيل كشميري، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1978، ص74.

5. نظريته في الجمال:

أشار إلى علاقة السيمترية بالجمال، السيمترية هي جاذبية السمات، الهيئة أو التوازن، ويقصد بها تعود عين الإنسان على إدراك الأشياء بطريقة معينة معتمداً على ما أسماه مركز الثقل في النقطة التي يركز عليها الإنسان عينه، مثل الأشكال المرسومة على جدران المساجد، الكنائس وغيرها، فالسيمترية ما هي إلا عادة رؤية الأشياء بشكل معين على أن يكون هنا نظاماً ونسقاً. فالوظائف الثلاث: الإدراك، الفهم والاستمتاع، عناصر في عملية واحدة فإدراك الشيء دليل على وجود قدر من الجمال فيه فلو لم يكن الشيء في طريقه إلى الجمال ولو لم يكن ملائماً لملاكاتنا الإدراكية، لظل غير مدرك إلى الأبد.

إن الجمال هو تناسق الأشياء بشكل إبداعي يشعر الإنسان بلذة عقلية وحسية معاً والجلال هو قدرة الله تعالى متجلي للإنسان عقلاً وجسماً لكي يتذوق هذا الجمال وكلاهما وجهان لعملة واحدة¹.

أ. الجمال عند سانتيانا:

في علم الجمال عرف "سانتيانا" الجميل: بأنه التحقق الموضوعي للذة، أو هو في حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعي للذة، فإن كان كذلك، فهل يمكن أن نميز المتعة الجمالية، أو اللذة الفنية عما عداها من متع وذات؟

هنا يهاجم "سانتيانا" بعض النظريات التقليدية في الجمال وعلى رأسها نظرية كانط².

وعلى ذلك يقرر أن الكثيرين قد توهّموا أنه لا بد للمتعة الجمالية من أن تكون نزيهة عديمة الغرض، حقا أن تقدير أية لوحة من اللوحات لا يختلط في العادة بالرغبة في شرائها، ولكن من الطبيعي أن تكون هناك علاقة وثيقة بين الحافزين، فليس ما يمنعنا من القول بأننا نشتهي

¹ بدوي عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1996، ص83.

² إبراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، دط، 1988، ص 62.

الذات الجمالية، كما نشتهي غيرها من الذات، إن لم نقل بأن صعوبة الحصول على بعض الذات الجمالية قد تتسبب في زيادة قيمتها في نظرنا، كما هو الحال بالنسبة للأحجار الكريمة. وما دامت اللذة الجمالية مثلها في ذلك مثل كل الذات، إنما هي في جوهرها ذات شخصية، فلا موضع للقول -كما يرى سانتيانا- بأنها أقل من غيرها أناية أو نفعية.

يرى "أرفنج سنجر" أن الجمال عند "سانتيانا" هو المتعة التي تلاحظ كصفة كاملة في الشيء. ولذلك يمكن القول أن أول كتاب لسانتيانا هو "معنى الجمال" وهو أربع أقسام: القسم الأول: تناول تحديد مفهوم الجمال، فقال: "أن الاستاطيقا تعني في الأصل اللغوي الإدراك الحسي "PERCEPTION" وربط الاستعمال بينه وبين موضوع خاص للإدراك الحسي هو الذي نصفه بأنه جميل، فما هو الجمال؟

الجمال هو اللذة إذا تجسدت في صميم الموضوع، فإن رأى المشاهد أن لذته هي صفة في الموضوع الذي يشاهده فإنه يقول عنه أنه جميل، فخصائص الجمال الذاتية: هي التي تجعلنا نميزه عن غيره من الذات ففي الأكل والشرب تجري عملية وتتلوها اللذة، لكن هناك لذات تستشعر أثناء عملية الإدراك نفسه.

وهذا النوع من اللذة هو الجمال، إن الجمال كما يقول "سانتيانا" لذة إيجابية ذاتية متمثلة في الموضوع الجميل¹.

¹ بدوي عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ص 92.

المبحث الثالث: العلاقة بين الجمال والطبيعة في فلسفة "جورج سانتيانا"

ومن سمات الطبيعة يرى الفيلسوف "جورج سانتيانا" أن الطبيعة لا تهتم بما يعتبره الجدليون ممكنا أو مستحيلا، مفهوما أو مبهما، الطبيعة تتحرك -وذلك مستحيل بالنسبة إلى أكثر علوم المنطق منطقية- وتنمو، وذلك لغز بالنسبة إلى الفلاسفة، وإنما تنتبأ بالمستقبل وتستعد له، كما يرى "سانتيانا"¹.

ولذلك يرى "سانتيانا" أن كل شيء في جوف الطبيعة، وهذه هي الدعوة التي تتردد على أقلام الفلاسفة والأدباء خلال النصف الأول من القرن العشرين، فإذا كان الإنسان جسما من ناحية وعقلا من ناحية أخرى، فكلتا الناحيتين من مقومات الطبيعة على حد سواء، وبهذا الطبيعة في واقعها لا تتغير بنظر الإنسان إليها ولا بالقيمة التي يلصقها بها.

والجمال هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء، خلعنا عليها وجودا موضوعيا، أو في لغة أقل تخصصا: الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته.

ومن خلال هذا التعريف يتبين أن:

1. الجمال قيمة: أي أنه ليس إدراكا لحقيقة واقعة أو لعلاقة، وإنما هو انفعال، انفعال لطبيعتنا الإرادية التذوقية، فلا يكون الموضوع جميلا، إذا لم يولد اللذة في نفس أحد، والجمال الذي لا يهتم به أحد مطلقا إنما هو تناقض في الألفاظ.

2. نقول أن هذه القيمة إيجابية أي أنها إحساس بوجود شيء حسن، أو بانعدام شيء حسن (في حالة القبح)، وهذه ليست أبدا إدراكا لشيء إيجابي، أي أنها ليست أبدا قيمة سلبية.

¹ سانتيانا جورج، مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى، ترجمة لجنة من الأساتذة الجامعيين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د ط س، ص 47.

فكوننا ذوي إحساس بالجمال إنما هو مكسب خالص لا ينتج عنه أي شر، وحينما لا يصبح القبيح أداة للتسلية أو لا يعود باعثا على اهتمامنا، بل يصبح شيئا مقززا فإنه يصير حينئذ شرا إيجابيا، ولكنه في هذه الحالة لا يكون شرا جماليا، بل يكون شرا خلقيا أو عمليا.

فالقضية التي تقول بأن الشر ليس إلا انعدام الخير هي غالبا قضية زائفة في ميدان الأخلاق، إلا أنها تصدق كل الصدق في علم الجمال.

فحتى الرتبة وفساد الذوق وانحطاطه، وغيرها من الأشياء التي تتصف بها الحياة الخالية من الجمال ليست من الأمور القبيحة بقدر ما هي أمور شائنة يؤسف لها.

فانعدام الخير الجمالي شر خلقي: أما الشر الجمالي فهو شر نسبي بحت، ويعني مقدارا من الخير الجمالي أقل مما كنا نتوقع في مكان وزمان معينين، إن الشكل في ذاته لا يبعث على الألم أبدا، وإن كانت بعض الأشكال التي هي جميلة حقا قد تولد رؤيتها لأول وهلة صدمة في نفس المشاهد، فينتج عن ذلك بعض الألم، ويكون مثل المشاهد في هذه الحالة مثل أم وجدت في مهد طفلها ثورا وليدا بديع الخلقة، وليس الألم الذي تحس به الأم في هذه الحال جماليا في طبيعته.

فلا ينبغي للذة الجمالية أن تكون نتيجة المنفعة التي يجلبها الموضوع أو الحدث، أي أن الجمال خير مطلق، يرضي وظيفة طبيعية أو حاجة أو ملكة جوهرية في العقل البشري.

الجمال إذن هو قيمة إيجابية ذاتية (بمعنى أن قيمته في ذاته)، فهو لذة من اللذات.

وهذان الشرطان الإيجابية والذاتية هما اللذان يفصلان مجال الجمال عن مجال الأخلاق الفصل الكافي.

فالقيم الأخلاقية عادة سلبية، أو هي دائما غير مباشرة، لأن وظيفة الأخلاق تتعلق بتجنب الشر والسعي وراء الخير، بينما تتعلق وظيفة الجمال بالمتعة.

وأخيرا تتميز لذات الحس عن إدراك الجمال، كما يتميز الإحساس عادة عن الإدراك الحسي، في كون العناصر التي يتألف منها إدراك الجمال تتحول على موضوعات ذات جودة خارجي، بحيث تبدو صفات في الأشياء أكثر مما تبدو صفات في الوعي، والانتقال من الإحساس إلى الإدراك الحسي تدريجي.

وهذه هي الحال في الجمال وفي غيره من لذات الحس، فليس هناك حد فاصل واضح بينهما، بل الذي يحدد قولي: "إن الشيء يسرني أو أن الشيء جميل" هو درجة تحويل إحساسي إلى موضوعي.¹

وكما كانت اللذة نائية معقدة وثيقة الارتباط بغيرها بدت لنا أكثر موضوعية، وقد يكون الاتحاد بين لذتين مختلفتين مصدرا للجمال الواحد، ففي المقطوعة الغنائية لكشيسير (رقم 54) نجد هذه الألفاظ "كم يبدو الجمال أكثر جمالا حينما يضاف عليه الصدق زينته البديعة، إن الوردة تبدو جميلة، إلا أننا نعدها أكثر رونقا لذلك العطر الشذي الذي يحيا فيها. والأزهار السقيمة لها نفس اللون الأصيل الذي للورود العطرة وهي عالقة على الأغصان تحيطها الأشواك.

ومثل الورود تراها تهتز بمرح حينما يهب نسيم الرحيق، فيكشف عن براعمها المقنعة. ومع ذلك نلبس جمالها إلا مظهرها، وهي تعيش دون أن يخطب ودها أحد، وتذبل دون أن يجلها أحد، وتموتن وحيدة موحشة.

أما الورود العذبة، فليست هكذا وإنما تصنع العطور العذبة من موتها العذب. وهكذا نرى أن الزينة الإضافية الواحدة هنا تجعل من اللون الذي كان مجرد هضم وإحساس من قبل عنصرا من عناصر الجمال والصدق.

¹ سانتيانا جورج، الإحساس بالجمال، ص 75.

وكما أن الصدق هنا هو تعاون الإدراكات فيما بينها، فإن الجمال هو التعاون بين الذات.

وإذا لم يكن في اللون والشكل والحركة جمالا بدون عذوبة الرائحة، فما أحوج هذه العذوبة ذاتها إلى اللون والشكل والحركة حتى يتحول إلى جمال.

فلو أننا وضعنا العطر في قارورة، لما فكر أحد في أن يصفه بالجمال، لأنه في هذه الحالة يولد فينا إحساسا منفرد أكثر مما ينبغي ويمكننا السيطرة عليه تماما، وليس هناك الشيء الخارجي الذي يسهل علينا أن ندمجه فيه، ولكن تخيله منسابا من الحديقة نجده يضيف جاذبية حسية إلى الأشياء (التي ندركها في نفس الوقت الذي تدركه فيه) ويجعل منها أشياء جميلة.

وهكذا يتألف الجمال من تحويل اللذة إلى موضوع، إن الجمال هو لذة أصبحت موضوعا.

الفصل الثالث

إشكالية الجمال في فلسفة "رولان بارت" و"ميشال فوكو"

المبحث الأول : الجمال في فلسفة "رولان بارت"

المبحث لاثاني: الجمال في فلسفة "ميشال فوكو"

المبحث الثالث: جمالية الذات رسالة فنية

المبحث الأول : الجمال في فلسفة "رولان بارت"

المطلب الأول: الخلفية الفكرية لرولان بارت وتأثيرها الثقافي

شهرة رولان بارت تعبر عن شخصيته المتناقضة بحيث انه بالنسبة للكثيرين بنيوي قبل أي شيء آخر بل لعله كان النيو المذاع عن مقارنة منهجية وعلمية للظواهر الثقافية وباعتباره المناصر الأبرز للسميوطيقا -أي علم العلامات حيث وضع أيضا الخطوط العريضة لعلم ادب بنوي¹، على الرغم من كونه شخصية روائية تعنى بمتعة الكتابة والتأليف وهو ما يفسر لنا كون البعض يراه رمز للمتعة وليس للعلم متعة القراءة وحق القارئ في ان يقرأ بطريقة فريدة تخصه وحده من اجل ما يجده فيها من متعة حيث يقف مع القارئ وليس مع المؤلف الامر الذي يعطي القارئ دورا فعالا وخلاقا ، الامر الآخر عند رولان بارت هو دفاعه عن الطبيعة حيث أنه عندما اشتكى النقاد الفرنسيين من روايات "ألان روب" -لكونها خليط من الاوصاف المشوشة... فأنا نجد ان "رولان بارت" لم يكتف بالثناء على هذه الروايات وحسب بل ذهب إلى ان غايات الادب تتحقق كاملة على الوجه الأمثل من خلال أعمال صالحة للقراءة²، أي انه يعتبر أن النصوص الحقة هي تلك التي لا تفصح عن مضمونها للوهلة الأولى وتحمل عدة معاني تمكن القارئ من البحث عن العهم الذي يناسبه وبذلك يتجاوز ما قصده المؤلف وهنا تكمن لذة النص ومتعته ، وسنأتي على تفصيل معنى اللذة في النص لاحقا ، المهم أن القارئ الجيد هو من يبحث خلف السطور ولا يكتفي بالقشور والمعاني الجاهزة ، ف"رولان بارت " حمل لواء ما يسميه "موت المؤلف" أي إزاحة هذه الشخصية عن الموقف المحوري الذي تحتله في الدراسات الأدبية والتفكير النقدي وقد كتب عام 1968 يقول : نحن نعرف الان ان النص ليس سلسلة من الكلمات تحمل معنى لاهوتيا مفردا /رسالة من المؤلف -الله

¹ جونثان كولر ن رولان بارت مقدمة قصيرة جدا ، ترجمة سامح سمير فرج ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، ط1

2016 ، ص 09

² المرجع نفسه ، ص 10

بل فضاء متعدد الابعاد تمتزج فيه مجموعة متنوعة من الكتابات لا يتمتع أي منها بالأصالة ويتصادم بعضها ببعض /الصورة ، الموسيقى ، النص¹، فالأمر متعلق بدراسة المادة المعرفية حصرا بغض الطرف عن طبيعة المؤلف وذلك من خلال الكشف عن أسلوب ورؤية متفردين حيث ان العديد من أعمال "رولان بارت" تمتلك خصوصية شديدة وتقع خارج نطاق الاجناس الأدبية الراسخة ، فكتاب "إمبراطورية العلامات" في الحياة اليومية ومضامينها الأخلاقية كما ان كتاب "برات" بقلم برات " سردا حياديا بصورة غريبة لحياة وأعمال شخص يدعى "رولان بارت" ويتحاشى أعراف عن السيرة الذاتية...² ، فالنظرة للأدب لابد ان تتجاوز النمط التقليدي لعملية البحث والدراسة ذلك أن رولان بارت عمل على ممارسة النقد للممارسات النقدية النظرية والانطباعية لنصوص الادب حيث ان نظرية الادب لابد ان تقوم على أساس نظرية علمي مستقل لكن غي انتظار تحقيق هذا المطلب العسير ستؤمن البنيوية الإطار الفلسفي والمنهجي في حين أن اللسانيات ستكون هي النموذج الاجرائي خاصة أن النص الادبي هو قبل كل شيء أبداع لغوي³، فهو حاول ان يجعل من النص الادبي نصا حسيا واقعيا يقوم على النظرة الفلسفية للفن والادب بما يخدم رغبة القارئ ويجعله يبحر عميقا في النص ، ومن الواضح أن رولان بارت شخصية متناقضة يمتلك مجموعة معقدة من النظريات والمواقف يتعين علينا استجلاؤها يقول "جونثان كولر" كيف لنا أن نقيم شخصا كهذا ؟عندما يطرح السؤال حول أستاذية بارت في أي مجال هي ؟ ثمة إجابة مغرية هي النقد الأدبي/ في كوليج دوفرانس اختار بارت أن ينصب أستاذا للسيميوطيقا الأدبية بيذا ان هذا التوصيف بالكاد يعطي نطاق إنجازاته ، كما ان صيت بارت لا ينبع من إنجازات حاسمة حققها في

¹ المرجع نفسه ، ص ن

² جونثان كولر ، رولان بارت مقدمة قصيرة جدا ، مرجع سابق ، ص ن

³ رولان بارت ، التحليل النصي ، تطبيقات على نصوص التوراة والأنجيل و القصة القصيرة ، ترجمة عبد الكبير

الشرقاوي دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، سوريا ، د.ط ، 2009 ، ص 05

خطوطها العريضة وتبناها¹، فهو رجل البحث والتنقيب عن خلفيات النصوص بشكل متسارع ومتغير مع الوقت لذلك فإن البعض لا يرى أن "بارت" بسبب كونه أنه في كل مرة ينبري فيها للدفاع عن جدارة مشروع طموح جديد علم الادب سيموطيقا علم الأساطير المعاصرة علم السرد.. فإنه سرعان ما يتجاوز إلى شيء آخر وإد يهجر ما كان قد أعطى إشارة انطلاقه فإن كثيرا ما كان يكتب بامتعاض أو باستخفاف عن شواغله السابقة²، إن هذا الامر هو ما يدعونا إلى الحكم على أعمال "بارت" بأنها غير منظمة وذلك بسبب كونه لا يستقر على طريقة محددة ومعينة في عملية البحث، فالذي يقرأ أعمال رولان بارت يشعر بالخفق حيث من السهل ادانته لافتقاره للمثابرة والإشادة عوضا عن ذلك ن لكن الذي يثير في أعمال "بارت" هو قدراته على تحفيز أذهنانا ومن الصعب إن نفصل بين ما يجذبنا في أعماله وبين سعيه الذي لا ينقطع لتبني منظورات جديدة والابتعاد عن الإدراكات المألوفة³، فهو رجل يحب المغامرة واقتحام النصوص الغامضة بشيء من الاندفاعية وهو ما يفسر لنا كونه عندما يحتم عليه الالتزام الثابت بمشروعات معينة يكون وقتها بارت مفكرا أقل خصوبة مما هو عليه، حيث ان معظم معجبيه يميلون إلى الإشادة تحديدا بهذا النفور من التقليد بأي شيء ويتعاملون مع كتاباته ليس باعتبارها تحصيلات ينبغي تقييمها وفقا لمساهماتها في رفع وعينا وإنما باعتبارها محطات في مغامرة ذاتية وبالتبعية فإنهم يسعون للتغلب على تناقضات بارت من خلال البحث عن شخصية مميزة⁴، فذلك متعلق بمدى روح المتعة لدى بارت وليس مدى قدرته على التحليل البنيوي المقيد له وما توصل إليه من خلال البحث أي ان القضية تتعلق بالمتعة في قراءة نصوصه حول اللاقيد ولا نسق، وهنا تكمن شخصيته الفريدة التي تجذب القراء والمهتمين بما هو مختلف غير مألوف، لكن من المهم القول ان ربط جوانب حياة

¹ جونثان كولر، مقدمة قصيرة جدا أُرجم سابق، ص 11

² المرجع نفسه، ص ن

³ المرجع السابق نفسه ن ص 12

⁴ جونثان كولر، مقدمة قصيرة جدا، مرجع سابق، ص ن

"بارت" بكتابه واستنباط المواقف التي اتخذها انطلاقاً من جوانب في خبرته الحياتية أن بارت نفسه يحاول القيام بذلك بيد أن مثل تلك المحاولات تفتقر للإقناع ، عموماً فكل سبب مفترض الفقر -عدم الاستقرار له العديد من النتائج المحتملة والحال أن العامل الأساسي المؤثر في كل واحد من مؤلفات هو بالأحرى المشروع الذي يرتبط به ذلك المؤلف¹، فالحس المرفه وجملة من العواطف الجياشة تفق خلف مناشدة البحث عن ما هو مختلف ومفارق للطبيعة أي التغيير وهو ما يفسر لنا اهتمام بارت بالتاريخ فهو مبدع بصورة مذهلة لكن قبل كل شيء لديه ذلك الحس الذي ليزال يتشكل ويمكن الإمساك به وتطويره وتثبته بطريقة خلاقة كفكرة مؤسسة لمشروع جديد .

المطلب الثاني: متعة الكتابة وعلاقتها بالتاريخ :

السياق الذي كتب فيه "رولان بارت" مهم لفهم رؤيته نحو مغامرات تجريبية مع بديهيات عصرنا ، فبارت كان مهتماً بالتاريخ على الدوام وذلك لعدة أسباب تتعلق بأن التاريخ هو نقيض الطبيعة على أساس أن الثقافات تحاول الظهور على أساس أنها سمات طبيعية لترتيبات وممارسات الظرف الإنساني وهي حقيقة ذات طبيعة تاريخية ونتاج قوي ومصالح تاريخية ، يقول "بارت" :إن اللحظة التي نتذكر فيها للتاريخ هي بكل وضوح تلك التي يكون فيها في دروة نشاطه الكتابة في الدرجة صفر² ، فالتاريخ يزيل الغشاء عن الأمور التي تحيط بالثقافة من حيث الإيديولوجيا .

-السبب الثاني و قيمة التاريخ لأنه يتيح لنا الاطلاع على ما كانت تتسم به العصور الأخرى من غرابة وما تستطيع أن تعلمنا إياه بشأن الحاضر ...يقول "بارت" : ينبغي أن نبرز كل ما يفصل عالمه عن عالمنا وكل ما تعلمنا إياه تلك المسافة عن انفسنا ...³، فالتاريخ مهم

¹ المرجع نفسه ص 21

² جونثان كولر ، مقدمة قصيرة جداً ، مرجع سابق ، ص 22

³ المرجع نفسه ، ص ن

بالنسبة للحاضر من حيث عرض الأمور على الدوق ونظرتنا بالنسبة للآخر وظروفه الفكرية .

-السبب الثالث هو ان التاريخ مفيد إذ بإمكانه أن يزودنا بقصة تجعل الحاضر قبلا للفهم وذلك ما نلمسه من خلال اعمال بارت النقدية أي الكتابة من الصفر وذلك لأجل وضع الادب المعاصر في سياقه التاريخي والمساعدة في عملية التقييم¹، الامر ان الكتابة تحتاج إلى البداية الجيدة و المتحررة من كل قيد لذلك فإن الكتابة من درجة الصفر وهو باكورة أعمال بارت كتاب النقد الادبي دو طابع غريب...والاقتباسات الوحيدة التي يتضمنها مأخوذة من رواية لا يذكر عنوانها للمفكر الشيوعي "روجيه غارودي" ولاحقا في مقال حول التاريخ الادبي في كتاب مع راسين ينتقد بارت مؤرخي الادب لانهم يتبعون نهجا تاريخيا لكنهم يهملون الطبيعة التاريخية لموضوع دراستهم²، ما يمكن الإفادة منه حول مسألة الأدب التاريخي هو انه يعطي مساحة حرة للبحث على أساس ان هناك اشتباك سياسي وتاريخي للغة الأدبية مع عصرها حيث أن الدلالة السياسية التاريخية للكتابة ليست ببساطة مسألة محتوى سياسي أو التزام سياسي صريح للمؤلف لكن تتمثل أيضا في اشتباك العمل مع التنظيم الادبي للعالم الذي تتجزه الثقافة على الرغم من ان بارت يقدم تحليلا مفصلا لطريقة تحديد المضامين السياسة للكتابة التجريبية على الرغم من انه يوضح ان سعي الادب لاكتشاف اللغة ونقد الشفرات الوراثية من شأنه ان يعطي محفزات استقصائية ويوتوبية قيمة³، لكم ما يهمننا هو علاقة ذلك بالنص الادبي من خلال كون ان بارت يركز على الدلالة المؤثرة التي يطلق عليها الأسطورة التي سعى بارت من خلالها للعثور على صوته الخاص .

¹ المرجع نفسه ، ص 23

² المرجع نفسه ، ص 27

³ المرجع نفسه ، ص 29

المطلب الثالث: تحليل النص وطبيعته عند بارت

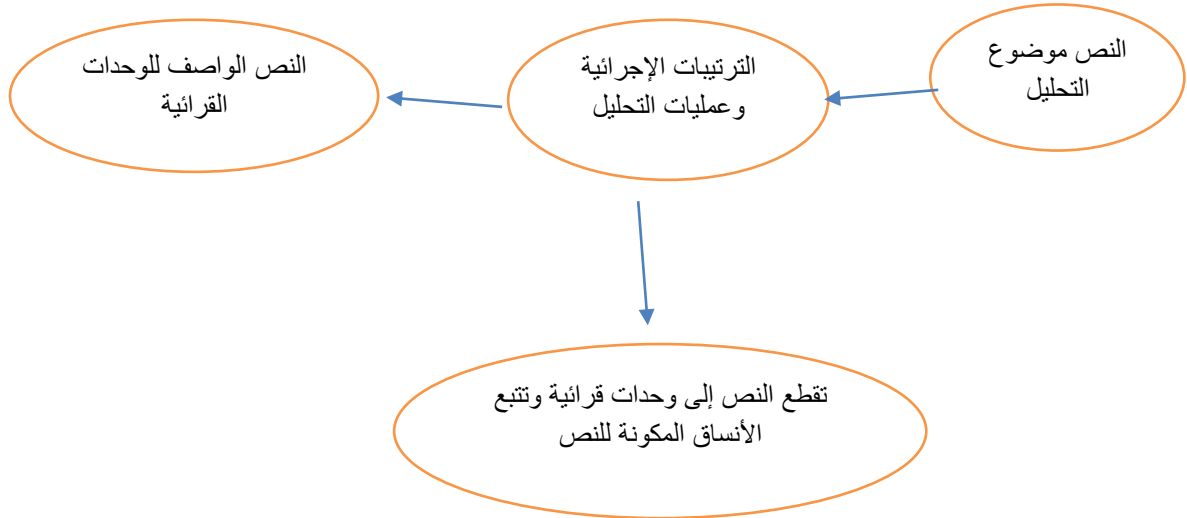
من الواضح ان النص هو مصدر أفكار وراء تعبر عن رؤية الكاتب او تأويل القارئ لذلك انجز رولان بارت نص ثالث تحليلي لنص ضمن كتاب لحكاية الكاتب الأمريكي "إدغار ألن" 1809-1849 يندرج ضمن النصوص السردية ... التي شكلت مادة عالم السرد الذي كان بارت من بين أوائل من وضع رأس قواعده في مقالة مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد ذلك ان النصين الآخرين يندرجان ضمن مجال النصوص الدينية إضافة إلى طابعهما السردى¹، وقد عمل بارت على العناية بنصوص التوراة والانجيل لتوضيح رؤيته النصية حيث وضع في موقعه ضمن النص للواصف الضخم والموغل في القدم الذي تراكم حول نصوص العهد القديم والجديد حيث ان ما يسمى في التقليد المسيحي باسم الكتاب المقدس ينقسم إلى العهد القديم او التوراة يتألف من أربعين كتابا او سيقرا بالعبرية وستة باليونانية وهو مشترك بين المسيحيين واليهود اما العهد الجديد أو الإنجيل يتألف من 27 كتابا تعرف بالأنجيل الأربعة المسماة بأسماء مدونيها من مرقس ولوقا ويوحنا وأعمال الرسل ووسائل تلامذة المسيح وسفر الرؤيا والعهد الجديد خاص بالمسيحيين لا يعترف به اليهود²، فعمل بارت انه قام باختيار جزء من الكتاب المقدس في العهد الجديد بحيث انه يعد تجديد في العهد القديم ويخص المسيحيين فقط فهو يعبر عن ثقافتهم الغربية وذلك من خلال النص الأول من اعمال الرسل وهو تكملة للإنجيل دونها دونها لوقا ويروي أعمال تلامذة المسيح أثناء تأسيسهم للكنيسة نشرهم المسيحية في بدايتها مع اليهود أولا ثم بين سائر الأمم ثانيا³، والمهم هو ان اختيار بارت لأعمال الرسل كنص للبحث يتعلق بتتبع التاريخ في علاقة غير المسيحيين بالإنجيل وبعد دخولهم المسيحية خاصة اليهود حيث ان النص يتناول أساسا مشكلة انضمام غير اليهود غير المختونين إلى الجماعات المسيحية الأولى وهناك نص ثاني مستمد من سفر التكوين الكتاب

¹ رولان بارت، التحليل النص، مصدر سابق، ص 07

² المرجع نفسه، ص 08

³ المرجع ، ص ن

الأول في التوراة ويسجل مرحلة حاسمة في حياة يعقوب ابن إسحاق وحفيد إبراهيم وهو النص المشهور بالصراع مع الملاك¹، ومن المهم الوقوف على طبيعة التفسير الكتاب المقدس وتاريخه حيث ان اباء الكنسية في أوائل نشأتها هم الذين يتولون تفسير الكتاب المقدس وكانوا يعتبرون ان العهد الجديد هو أساس تغيير العهد القديم ومنه ظهر التفسير الرمزي للعهد القديم ، فهناك الحرف وهناك الروح حيث اعتبروا الإنجيل هو الوسيلة لبلوغ روح الكتاب المقدس ويرون ان الأنجيل جاءت لتحقيق وتجسيد المسيح²، هذا يعني ان العهد الجديد أو الإنجيل هو شرح للعهد القديم او ما يسميه اليهود بالتلمود ما يستفاد من كل ذلك هو تحليلات رولان بارت للنص في محاولاته من خلال المخطط التالي الذي يوضح ترتيبات التحليل وقراءة الانساق



الوثيقة رقم 01: ترتيبات التحليل وقراءة الأنساق: رولان بارت ، التحليل النصي ، مصدر سابق ، ص

¹رولان بارت، التحليل النصي، مصدر سابق ، ص ن

² ، المرجع نفسه، ص ن

ولقد كانت الأهداف الأساسية للتحليل البنيوي والسيميائي للنص هي بناء نظرية شاملة أو لغة بالمعنى الذي أعطاه "دي سوسير" لهذه الكلمة أو نحو عام لذلك كانت النصوص المفردة العينية مجرد امثلة أو متن استنباطي اما التحليل العيني لنص مفرد فكان متروكا لممارسات تحليلية تقليدية أي شرح النصوص وتفسيرها وتأويلها¹ ، فالقضية هي طبيعة النص ومدلول الخطاب عند رولان بارت حيث يخبرنا حول الثقافة والكتابة: لاشيء يمكن قوله ... ما يقوله بارت هو خطابات تخرق الذات اختراقا ينتج الدلالة في غير مكانها المنتظر ذلك لأنه لا يمكن وضع انه جينيا لوجيا للمفاهيم عند بارت أو على الأقل لا يمكن وضع اية جينيا لوجيا خطية²، فلغة الكتابة التي تعكس الثقافة النصية التي يسعى لها بارت وذلك من خلال أن مجال استثمار الدليل هو مجال اللامتجانس وهو استثمار بمثابة انتقال من الثقافة إلى الكتابة أما الكتابة فهي قسط الدافع ونزع الكلمات عن أرضها نزع الدليل عن دلالاته وشبكة استحالة وهذا يبدو في الكتابة الشدرية التي تمثل بلورات الخطاب لا أجزاءه ومقاطعته ومن خلالها تخرق العلاقة بين العلم وغير العلم بين الخيال والمفهوم بين التمام والبدائية³، فهو يسعى لنزع دلالة النص من صاحبه وابدالها بدلالة جديدة تعبر عن ثقافته هو المهم أن بارت يريد ان يتجاوز تلك النتيجة العامة التي نصل لها من خلال تحليل النص تلك النتيجة التي وصفها "رولان بارت" بخيبة الامل في ان تحليل النص يكون عالما مجرد تطبيق الي لمقولات نظرية عامة تنطبق مبدئيا على جميع النصوص او على نمط من النصوص وتبين للقارئ غير المتحيز الفجوة والقفزة غير المبررة من نظرية عامة إلى نص بعينه في قراءته

¹ المرجع نفسه ، ص 11

² رولان بارت، لدة النص ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سيجاز ، مكتبة الادب المغربي دار توبقال للنشر الدار البيضاء . المغرب ، ط1 1988 ، ص 09

³ المرجع نفسه، ص ن

¹، و المطلوب هو معرفة تلك الأساسيات التي يستند عليها تحليل النص عند رولان بارت من خلال أهمية النتائج التحليلية حيث أنها تشمل على التالي :

1-تقطيع النص لوحداث قرائية متفاوتة الحجم ويشرح بارت في أحد مؤلفاته مبدأ هذه العلمية أن النص سيقطع لسلسلة من شدرات قصيرة متجاوزة ستسمى هنا وحدات قرائية على ان هذا التقطيع هو اعتباطي غير ممنهج ²، ذلك ان الاقتطاع الممنهج لابد له من آلية معينة لكن بالنسبة لبارت فإن الامر يتعلق بالبدال عكس التحليل المقترح الذي سيتناول المدلول فحسب ، طبعا الوحدة القرائية ستشمل تارة بضع كلمات وتارة أخرى بضع جمل فهي مسألة ترتبط بتسهيل المعالجة والمهم انه يكفي ان تكون الوحدة القرائية أفضل فضاء ممكن حيث يمكن معاينة النص المراد تحليله ذلك ان حجم تلك الوحدات التي تتفاوت بحسب لحظات النص والمطلوب ببساطة هو ان لا تتضمن الوحدة على الأكثر سوى ثلاثة أو أربعة معان يجري تعدادها ³، وهناك علاقة ترابط بين هذه الوحدات القرائية على أساس الترقيم المتسلسل فيمكن للتحليل أن يتخذ كل الاتجاهات دون اهتمام بخطية النص ولا بالسيرورة الزمنية المنطقية ففضاء النص يجري تقسيمه لفضاءات صغيرة محددة حيث يلاحظ فيها المحلل اشتغال المعاني وتفاعل الانساق ⁴، إذن النتيجة من هذه التحليلات القرائية تكمن في المعاني النسقية للنص .

2-النسق والإيحاء يؤكد رولان بارت باستمرار أن النص ليس له معنى وحيد او معاني مترابطة منطقيا وسياسا تؤدي إلى معنى نهائي والقراءة والتحليل ليس استهلاكاً للنص أي تلقيا سياسيا لمعنى موجود سلفا ما على القارئ أو المحلل إلا أن يتوصل اليه في عمق

¹ رولان بارت ، التحليل النصي ، مرجع سابق ، ص 12

² المرجع نفسه، ص 13

³ المرجع السابق نفسه، ص ن

⁴ رولان بارت ن التحليل النصي ن مصدر سابق ، ص 14

النص على أساس اتباع منهجا تأويليا أو خارج النص باتباع منهج تحديدي أو محاكي¹، نفهم من ذلك أن عملية النسق والإيحاء تقوم على فكرة عدم ترابط معاني النص بل لابد من مراعاة التأويل أي الفهم ومراعاة المحاكاة للوصول لنتيجة مرضية للقارئ أو المؤول ، النص التحليلي حسب رولان بارت يتناول نصا واحدا لكن لكي يفجر هذه الوحدة والانفصال والكثافة ذات الطابع اللاهوتي للكشف عن اشتغال النص وبسط انه موقع التفاعل الانساق واشتغال أواليات الإيحاء²، فذلك أدعى لتتبع المفاهيم وما ترتديه من خلال تتبع أنساقها بغية عملية الاستثمار حيث ان المفاهيم ترتد إلى نوع من الفراغ ذلك أن مجال استثمار الدليل هو مجال اللامتجانس وهو استثمار بمثابة انتقال من حقل دلالاته وشبكة استعمالاته وهذا يبدو لنا في الكتابة الشدرية التي تمثل بلورات الخطاب لا اجزاءه ومقاطععه ومن خلالها تخترق العلاقة بين العلم وغير العلم بين الخيال والمفهوم بين التمام والبدائية³، فكل نهاية بداية كما يقال ولكل خيال فهم وتأويل معين حيث يمكن رسم خطوطها من خلال خطابات تبرز كأصوات يمكن ان نرتبها في قانون.

المطلب الرابع: لذة النص عند رولان بارت :

من خلال الصوت في النص تتشكل اللذة و يمكن ان نجمل هذه الأصوات بصفة سريعة وعامة في ثلاث أصوات:

1-صوت الآخر حيث ان الآخر هو اقتحام لبناء الذات ونجد ان الحديث عن اليابان في لذة النص صدق لحديث اخر في إمبراطورية الأدلة أي ان اليابان لا ينتهي حضوره بانتهاء عمل عنه بل إن ذلك العمل بل إن ذلك العمل يوجد في امكنة متفرقة⁴، فالنص يعبر عن

¹ المرجع نفسه ، ص ن

² المرجع نفسه ، ص ن

³ رولان بارت ، لذة النص ، مرجع سابق ، ص 09

⁴ المرجع السابق نفسه ، ص ن

ثقافة مؤلفه وبالتالي هو تعبير عن الذات لذلك اعجب بارت باليابان بحيث أنها أخذت الخطاب الغربي من حيث موضوعه لا من حيث ثقافته أي داته حيث حافظت على نمطها الذاتي المعبر عن ثقافتها والمعبر عن الانا اليابانية حيث أن إمبراطور الأدلة -اليابان إد تنتج المعنى فإنها لا تلصقه بأي موضوع كان لا تبحث لأي موضوع عن معنى هناك فقط جزيرات من الدلالة وهناك رفض لإعطاء المعنى للولادة للموت للزمان للمصادفة والآخر هنا هو نثر هذه الحفر من اللامعنى في الخطاب الذاتي¹، على اعتبار أن النص هو مجموعة نت الانساق او السياقات التي كتب فيها ولأجله بحيث أن ذلك يؤدي لتشابك وجدال في الانساق وهو ما دفع بارت للتساؤل حول معنى النسق ، عن النسق هموما مجموعة الإحالات والاقتراسات وقواعد المقرئية والبناء الرمزي والمناخ الإيديولوجي التي تمنح النص مظهر الانسجام والاتساق أنه منطلق بنيات أخرى ونصوص أخرى أي ان النص ليس كيانا منفردا مبتكرا لا نظير له حسب المفهوم الرومانسي المبتذل لما يسمى بالإبداع بل هو مشكل مما يسميه بارت المسلف²، على اعتبار ان هو الامر الذي تمت قراءته وقبلها كتابته على أساس الثقافة والمجتمع لذلك الشعب الياباني لم يتأثر بالنص الخطاب الغربي من حيث ثقافته بل من حيث أهميتها المعرفية وهو مالم يكن حاصلا لدى العرب والعالم الثالث حيث تأثروا بالخطاب الغربي المعرفي ولم يحافظوا على دواتهم أي الثقافة الاصلية لهم ما جعل الانا العربي يتخبط بين ثقافته وتأثيرات الخطاب الغربي على أساس مغيراته المعرفية والعلمية وهو ما انتبه له اليابانيون حيث أخذوه من الخطاب الغربي جزئه المتعلق بالعلم لا الثقافة من خلال اتساع هائل يشمل كينونة النص داته إدن لا يبحث المحلل عن بنية النص حيث ان البنية لا تتجلى على صعيد نص فردي بل على مستوى نظري تجريدي صوري ولا عن معناه النهائي او المدلول الأخير كما يقول بارت فهذا من شان القراءات التأويلية³، عن

¹ رولان بارت ، لدة النص ، مرجع سابق ، ص ن

² رولان بارت ، التحليل النصي ، مصدر سابق ، ص 14

³ المرجع نفسه ، ص 15

لدة النص تكمن في عملية البحث عن التفاعل من حيث أن هناك حركة دائرية تكون للنص وتفتحه على تفاعل مستمر مع النصوص الأخرى ومع الأنساق الثقافية فحركة النص هذه هي ما يسميه بارت الدلالية أي العملية الدائمة التي بمقتضاها يصبح النص فضاء لتفاعل المعاني وتولدها المستمر اللامتناهي والذي يحاول للمؤلف في النصوص المقروءة أن يضع حدا لتلك الدلالية من خلال قواعد المقروئية¹، فلا بد من مراعاة النص من حيث التركيبية اللغوية و المعنوية من بدايته حتى نهايته ذلك انه مثلا نجد ان النص السردي أو الحكاية لابد للقارئ أن يقرأ من البداية إلى النهاية حسب تسلسل زمني منطقي دون ان يكون النص قابلا للمعكوسية ولا محبذا لتحطيم هذه القراءة الخطية فالأنساق هي كما تبدو من تحليلات بارت تجسيد لمفهوم عام مفاده أن النص الادبي يقوم على الإيحاء أي على معان ثنائية يكون معناها الأول هو المعنى التعيني اللغوي الموجود في اللغة المتداولة ولغة المعاجم²، حيث أن اللغة المتبعة الأولى التعينية المتداولة في الخطاب الاعتيادي والمحايد بل اللغة الثانية والمعاني الثانية التي تخضع لقواعد إنتاج وتلقي اللغة التعينية والمعاني الأولى ومن هنا ربما تأتي صعوبة تحليل لغة الادب واستعصاء النص الادبي على كل النظريات التحليلية التي تجعل من اللسانيات نموذجها الأبستمولوجيا³، إن التحليل عند بارت هو عملية مهمة لتوضيح النص وذلك من خلال النقطة الثالثة :

3- التحليل والتحديد: يميز بارت التحليل أي العمليات الإجرائية التي تهدف لتبيان السيرورات الدلالية في النص ودلاليته عن التحديد أي المحددات الخارجية للنص فالتحليل النصي يرفض مبدئيا أي توقف لاشتغال النص وتوالد معانيه أي كل قرارنهائي بخصوص مدلوله الأخير أيا كانت طبيعة هذا المدلول فهو مختلف عن التحديد او وضع محددات خارجية لتعريف النص وتحديد هويته كما هو الحال في المنهج التاريخي أو المناهج الاجتماعية

¹ رولان بارت، النص التحليلي ، مصدر سابق ، ص ن

² المرجع نفسه ، ص ن

³ المرجع نفسه ، ص ن

والنفسانية تلك التي تجعل من النص فضاء لاكتشاف حقيقة تتجاوزه او على الأقل تتجلى فيه¹، هذا يعني أن التحليل النصي من حيث قوة الدلالة له ابعاد مفاهيمية تختلف عن هويته الاصلية عكس المنهج التاريخي الذي يربط الاحداث بظروفها التاريخية ذلك ان بارت يؤكد ان التحليل النصي هو الذي يقدم المادة الخام للمناهج النقدية المختلفة التي تسلك بطبيعة منهجها سبيلا واحدا من السبل العديدة التي كشف عنها التحليل النصي²، ان الهدف من عملية التحليل النصي حسب رولان بارت تكمن في البحث عن لدة مختلفة للنص الأصلي واستنطاقه بغية الوصول لمفهومه العميق بمعزل عن ما يريده صاحبه الأصلي وهذه عملية جريئة تذكرنا بنظرية موت المؤلف لدى "شلايرماخر" في القديم ما يبين تأثر بارت به بشكل كبير جدا في تجربته حول تأويل النص الديني المسيحي حيث ان بارت بدوره يهدف إلى انتاج نص جديد هو النص الواصف عبر عملية التحليل وترتيباته التي أجراها على النص الأصلي موضوع التحليل³، طبعا ذلك لا يعني ان بارت يرفض النص الأصلي كلية بل إنها عملية تجديد حسبه للنص الأصلي نفسه وقد تشظى وانبذرت معانيه وتفاعلت انساقه وتجلت إحياءاته وتشكلت صورة حركته الداخلية انه النص الأصلي وقد تحرر من قماطه وقيوده⁴، حيث ان النص يحتاج لأن يكون محررا من أي توجيهات ذاتية للقارئ من حيث الضغط ذلك ان تحريره حسب رولان بارت هو تحرير للقارئ داته من طفوليته واستهلاكه وهيمنة ضغوط المقرئية عليه ، يقول بارت عن القارئ: أن هذا الانا الذي يقترب من النص هو نفسه سلفا متشكل من تعدد نصوص أخرى وانساق لانهاية والقراءة ليست فعلا عرضيا طفيليا على كتابة منحها كل امتيازات الابداع والاولوية بل القراءة هي أيضا أساسا اشتغال

¹ المرجع نفسه ، ص ن

² المرجع نفسه ، ص 16

³ المرجع السابق نفسه ، ص ن

⁴ رولان بارت، النص التحليلي ، مرجع سابق ص ن

المعنى وكتابة وإنتاج¹، ان قراءة النص هي حفر في أعماق الآخر من خلال الحفر من اللامعنى في الخطاب الذاتي على أساس الوصول إلى صوت التعدي للحدود حدود الذات إلى حدود الآخر هناك خطابات غريبة تتحمل هذا اللامعنى وتتجه على رأسها خطاب جورج باطاي نجد مجموعة من المقولات التي عرف سيرها خطأ جعل بعض منها مقولات تخرج عن إطار التبادل الذي حددته الثقافة الغربية بعض ما نجده في لدة النص هو استجابة لما كاتبه رولان بارت عن باطاي في مخارج النص واستعاره العين غير أن النص باطاي يعمل داخل نص بارت ومنطق النص البارطي يعود في قسط منه إلى القول بان الخطاب هو الدخول في اللامعرفة وفي الصمت في ما يحمله باطاي تحت اسم علم اللامتجانس عندما نقول بان علم اللامتجانس يفحص بكيفية علمية مسائل اللامتجانس فإننا لا نعني بذلك أن علم اللامتجانس يقع بصورة صارخة خارج المعرفة العلمية التي لا تتطبق حسب تعريفها إلا على العناصر المتجانسة²، التجانس هو علم يعبر عن النسقية في العلم والترابط أما علم اللاتجانس هو يعبر عن طبيعة النص اللامتربطة ويخدم الغرض منه كما يحب بارت حيث أن اللامتجانس يقابل قبل كل شيء كل تمثل متجانس للعالم أي كل نسق فلسفي كائنا ما كان ، يحضر خطاب اللامتجانس ذلك لا كمرجع بل كبقعة فارغة في الخطاب كان شرط في الذات كحركة يسير وفقها النص بأكمله من خلال الكتابة الشدية والتأرجح بين المفهوم والاستعارة بين خطاب العلم وخطاب اللاعلم³، أن التعدي للحدود في الخطاب النصي له علاقة بالثقافة الاجتماعية وذلك من خلال اللغة لذلك يمكن أن نسميه بخطاب الجسد لان انتاج اللغات الاجتماعية يعود إلى العلاقة مع القانون الذي يرتسم على الجسد وما الانتماء إلى لغة ما سوى رسم حدود القانون وخرقه⁴، على أساس أن مضمون النص كخطاب هو

¹ المرجع نفسه ، ص ن

² رولان بارت ، لدة النص ، مرجع سابق ، ص 10

³ المرجع السابق نفسه ، ص ن

⁴ رولان بارت ، لدة النص ، مرجع سابق ، ص ن

خرق للحدود والقانون لكن التعدي ليس هو اختراق القانون إذ الاختراق هو جزء من عمل القانون نفسه بل هو الوقوف على الحافة بين القانون وخرقه هو هذا الاختراق الذي لا ينفي يخترق فهو يختلف عن النفي الجدلي بكونه ينتج مجالا لا تتوفر فيه أمكانية التحكم والسلطة والقانون¹، فالنص كخطاب لا سلطة عليه بمفهوم القانون ذلك انه يختلف عن الجدلي كونه ينتج مجالا لا تتوفر أمكانية التحكم والسلطة والقانون، وهذا المجال يطابق الجسد من حيث هو بناء لا شعوري لكن هذا الجسد ليس هو جسد التحليل النفسي إذ ليس موضوعا للخطاب العلمي أو الأخلاقي بل ما يبقى مغايرا للخطاب في عمله بالذات الجسد هنا هو ما لا يقبل أن يتحدث عنه في حين انه هو الذي يجعلنا نتحدث ملتقى الموت والإيروسية²، إن لذة النص تكمن في عملية السرد لما تحمله اللغة المتعددة ذلك ان صوت العلم تدخل فيه عدة خطابات ابرزها الخطاب السيميولوجي الذي ولد من نزوع للنموذج اللساني نحو الصفة العلمية فلذة النص من خلال ذلك حددت لها تحول عبر الانقلاب على ما سماه رولان بارت في تأسيسه: إن السيميولوجيا أد تقوم على نموذج التواصل اللساني تتخذ موضوعا لها المنتج بينما يصبح اهتمام بارت بعملية الإنتاج أي بالنص كما يتم انتاجه من خلال القراءة هاهنا يتم الخروج هن حدود التبادل المكونة لعملية التواصل³، فلا بد من التخلي عن لغة العلم الصارمة أي القوانين لتحصيل اللذة والمتعة حسب رولان بارت حيث ان البناء يتجزأ إلى قطع تصبح عبارة عن بقايا العلم ونفاياته وهذا لا يصدر عن نزعة مناهضة للعلم بل من رغبة في إبراز اللاتجانس الأساسي المستقر داخل كل علم فيما يتعلق بالنص⁴، وقد سبق وذكرنا أن اللاتجانس هو لغة النص وان التجانس هي أداة العلم وبالتالي نحن بحاجة

¹ المرجع نفسه ، ص ن

² المرجع نفسه ، ص ن

³ المرجع نفسه، ص ن

⁴ المرجع السابق نفسه ، ص ن

حسب بارت إلى الخروج من القالب الجاهز حول المنهج التحليلي للنص إلى فضاء حر وبالتالي نحصل على لدة النص ومتعته .

إن نمط الكتابة في نص رولان بارت يقوم على تداخل هذه الخطابات تلك التي اوردها سابقا وكذلك أنماط هذه الخطابات وافتراق المكون الثقافي فيها من خلال استعمال مفاهيمها وحركتها استعمالا له اللعب فليس الخضوع للمعنى وللمواقف والتصورات هو ما يعني به بارت بل فتح الذات كل ما يأتي من الآخر للأصوات المتعددة¹، بمعنى لابد للنص من ان يحتمل افراغ لمعانيه على الآخر وثقافته وان لا يكون صارم نحو الذات بل منفتح على الذوات الأخرى استنادا إلى طبيعة اللغة او اللغات وهنا يكمن المعنى الحقيقي للدة النصية التي توجهنا نحو القيمة الجمالية ، او النص عند بارت هو الانتقال من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة وهنا يمكن ان نسأل ما هو حظ المتعة في نص يتحدث عن المتعة ؟ اما نص بارت الذي بين أيدينا ما نراه هو مشهد اللذة وهير بصدد الحصول على اللذة ان صح التعبير كما يقول فؤاد صفا والحسين سبحي صاحباً هذا الكلام عن رولان بارت فهو أي النص لا يعلمنا ولا يقدم لنا موضوعاً غنياً يبرز لنا أن كل خطاب عن الكتابة لا يرقى إلى مستوى ما يتحدث عنه بارت بان يكون هو الكتابة عينها يجعل الدال حاضراً امامنا²، فالنص يعبر عن طبيعة الفهم الآخر ومدى قدرته الإبداعية على تجاوز المؤلف وطرح رؤية أخرى جديدة تعالج عدة مشاكل في الفهم والتعاطي مع المسائل العويصة بحيث يبحر القارئ بخياله في بحور الفهم التي لا شك هي واسعة وغير محدودة ما دام لنا قدرة على خلق معنى جديد دائماً وبذلك نمثل قيم الجمال في الفهم ونصنع الفن التأويلي .

¹ رولان بارت ، لدة النص ، مرجع سابق ، ص 11

² المرجع نفسه ، ص ن

المبحث الثاني: الجمال في فلسفة "ميشال فوكو"

المطلب الأول: مركزية السلطة وتأثيرها على الفكر

لقد أنتج ميشال فوكو عمله في ظروف تاريخية ووضع اجتماعي يتميز بالتفكير نحو الثورة والتقدم

وهي واحدة من سمات الفكر الغربي منذ نهاية القرن الثامن عشر ومنذ عصر التنوير أو عصر الانوار الذي احتفى بالعقل الغربي ورد الاعتبار للذات والفرد وما عند "ميشال فوكو" قوة جعل منه مراقبا مهما تجردا وتحفظا فوق الحد كان مرتبطا بطريقة حميمية وفريدة بانتماء متحمس إلى راهنية اللحظة التاريخية¹، فميشال فوكو يقود حملة ضد الفكر الغربي الحديث الصارم الذي يرفض تحرير العقل من تاريخه العلمي ويجعل الذات رهينة للماضي ، تلك اللحظة التي تعبر عن قوة الرغبة في التغيير على مستوى الفكر الغربي نحو رسالة فنية هادفة من خلال تحرير الفكر نفسه فاللحظة هذه مهمة لخدمة الفكر الغربي والعقل الغربي من خلال رسالة الفن ومن هنا أرى أن هذه الوضعية البيو- ثقافية التي تمثلت في ثورة ماي 1968 قد انعكست على المشروع الفلسفي لـ "فوكو" حيث أحدثت عدة تقلبات فكرية ومنهجية تعدت مشروعه إلى الفلسفة الغربية الحديثة حدث الثورة الطلابية ماي 1968 : معالم التحول في المشروع الفلسفي و لا بد أن نتفق على أن الثورة الطلابية تعتبر حدثا مهما وأحد العوامل الأساسية والمؤثرة في رسم معالم التحول على مستوى المشروع الفوكوي فهي حركة تمرد على الحداثة والحداثيين تولى قيادتها سياسيون ومفكرون وقضاة وفنانون وقد نتجت هذه الحركة عن أزمة فكرية ويمكن اعتبارها منعرجاً حاسماً في التحول والانتقال إلى ما بعد الحداثة نظرا للأزمة التي صدرتها الفلسفة الغربية الحديثة للمجتمعات الأوروبية² ، هذه

¹ بن جيلالي محمد أمين ، ميشال فوكو وسؤال السلطة من خلال الاختزال التشظي نحو فينلومولوجيا تأويلية للسلطة وإضافة المفكرية في السياسة ، 22 يوليو 2016 ، محلة مؤمنون بلا حدود ، ص 04

² المرجع نفسه ، ص ن

الثورة جاءت كتعبير عن رفض النمط العقلاني الصارم في الفكر الغربي الحديث وضرورة تحريك الجانب الفني كمطية للإبداع الثقافي لدى ميشال فوكو، ونتيجة لعدم تطابق مقولاتها مع الواقع الأوروبي دعت الحركة المضادة للحدثة إلى مراجعة ونقد أسس الفلسفة الحديثة حيث انطلقت من إعادة النظر في مقول التقدم مبني على منطق الزمان وبالتالي ضرورة التفكير من منطق المكان يختلف كلا المنطقين فالأول يجعل السلطة رهينة لفترة زمنية معينة تتدافع وتتداخل العوامل المرتبطة بتلك الفترة في تشكيل نمط محدد للسلطة فالسلطة في الحالة القبلية الطبيعية لا تشبه السلطة في الحالة المدنية ، وذلك من خلال عملية الإبعاد للتخلص من مجموعة من المفاهيم يردد كل منها على شاكلته وبأنعام متنوعة ومتباينة فكرة الاتصال رغم كونها مفاهيم ليست لها بنية تصويرية محددة بأحكام فإنها تؤدي وظيفة محددة فمفهوم التقليد يهدف لمنح مجموعة من الظواهر التحاقبة وضعا زمنيا واحدا يسمح هذا المفهوم بالنظر إلى تبعثر التاريخ من مظاهر الوحدة ويتيح اختزال الاختلاف الخاص بكل بداية من أجل ردها وبكيفية متصلة إلى أصل سابق عليها بفضل مفهوم التقليد¹، بمعنى لا بد من البحث في سبل الحد من التكرار التاريخي لجملة من المفاهيم المتسلطة على الفكر الحديث على أساس التقليد ، وهناك مفهوم آخر هو التأثير وهو مفهوم سحري إلى حد يصعب معه تحليله وهو بمثابة السند والأساس لظواهر الإيصال والتواصل كما يحيل ظواهر التشابه والتكرار... كما يخترق الزمان والمسافات ليربط بين وحدات في شكل أفراد ومؤلفات ومفاهيم داخل وسط ممتد وشاسع ، كما أن النمو والتطور اللذان بفضلهما يتم تجميع عدد متماثل من الأحداث المبعثرة وإرجاعها إلى مبدأ واحد هو داته واخضاعها للقوة الرادعة للحياة²، الأمر مرتبط بربط الفكر بالذات كجسد له حريته ومركزيته بدلا من ربط ذلك بالسلطة الجماعية التي تحد من حركة الفكر ، أما منطق المكان فيهندس السلطة حسب

¹ فوكو ميشال ، حفريات المعرفة ، ترجمة سالم يقوت ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء

، المغرب ، ط2 1981، ص 20

² المرجع نفسه ، ص 21

موقع الرؤية أو طبيعة المِجهر الذي ترى من خلاله السلطة فهذا يدل على أن هناك "حرب مواقع" استراتيجية في الظفر بالسلطة¹، أما ما يتصل بمقول "العقلانية الذكورية" فلا بد من إعادة دور النسوية لم تعد السلطة أبوية بالمعنى الأنثروبولوجي محتكرة في يد الأب بصفته عقلاً ذكورياً يمثل القيم العليا داخل الأسرة بل من حق العقل المؤنث أن يشكل سلطة موازية لسلطة العقل الذكوري سواء في الكتابة أو الفن أو تدبير الشأن السياسي وعن مقول "الحقيقة ملازمة للعلم" هذا الأساس أهمل موقع التجربة الفنية والأسطورية والصوفية والجنونية هنا نستحضر أن الحقيقة ليست واحدة وإنما هي حقائق أضحى العلم يسير من سلطة الوحدة الإبتيمية إلى الانفتاح على التعدد المنهجي والتنوع في التجارب الإنسانية فلم تعد سلطة البراديجم Paradigme حاضرة كما كانت في الفترة ما قبل المعاصرة بل انفلتت من قبضة البراديجم الواحد تموجات الحياة فانقلنا من البراديجم اللاهوتي في العصر القروسطي إلى البراديجم الأخلاقي والسياسي في الأزمنة الحديثة إلى راهنية البراديجم الليبرالي الاقتصادي في زمن العولمة²، أيضاً تم تجاوز أساس "المنطق الأرسطي" بمعنى ضرورة الاستعاضة بدليل الاستعارة ومنطق البلاغيات حتى لغة الفيلسوف تبدلت وتغيرت بفعل هذا الحدث الراديكالي فلم يعد يعتمد في بناء جهازه المفاهيمي على مقدمات ونتائج بل استبدل ذلك بالدليل البلاغي الاستعاري أي قولبة المصطلح بروح الطبيعة وأشياءها مثال: الحفر المعرفي عند ميشال فوكو تشبيه العمق في المعرفة بالحفر في طبقات الأرض وأخيراً مقول "المركزية الأوروبية الحضارية" فيجب الانفتاح على الهامش وتدعيمه³، فالحفر المعرفي لابد أن يراعي الظروف الذاتية للإنسان في تصور يمكن القول أنه ماركسي لدى

¹ بن جيلالي محمد أمين ، ميشال فوكو وسؤال السلطة من خلال الاختزال التشظي نحو فينلومولوجيا تأويلية للسلطة وإضافة المفكرية في السياسة، مرجع سابق ، ص 06

² المرجع السابق نفسه ، ص ن

³ بن جيلالي محمد أمين ، ميشال فوكو وسؤال السلطة من خلال الاختزال التشظي نحو فينلومولوجيا تأويلية للسلطة وإضافة المفكرية في السياسة، مرجع سابق، ص 08

ميشال فوكو من خلال رفض النظرة الدونية للآخر غير الأوروبي ، إن مفهوم الحضارة يمتلك في قيمو ميته أصلاً دلالة الانتماء التي تقضي إلى تقديس الذات والأنا والنزوع نحو المركزية العرقية إنها سلطة الإيغو Ego الأوروبي الراضة للآخر القاري الآسيوي والأفريقي والأمريكو -لاتيني ولعل من ثمار هذه الحركة بروز فلسفة مغايرة محورها انهمام "فوكو" وتلامذته من بعده فرانسوا أولد دانيال دفير، دريفوس، رابينوف... بتقويض المفهوم التقليدي للسلطة خاصة وأن هذه الفترة شهدت قيادة تيارات اليسار التي ظلت مرتبطة بالتصور الماركسي المضاد للمفاهيم البورجوازية من هنا عادت السلطة إلى مجال التفكير من جديد مع تيار الاختلاف الذي يقوده "فوكو" بفرنسا لكن وفق هذا التيار الفلسفي الجديد سنكون أمام سلطة باعتبارها سيرورة محايدة process immanent وليست بنية فوقية تأتي من أعلى بل تعمل بصفة تقنية على مستويات المجتمع كافة لم يعد¹ ، وبالتالي لم يعد بالإمكان التفكير على نحو جريدي بالتعاقبات الجامدة بالإنسان التاريخي بالبنى الاجتماعية واللسانية بوصفها محددات أحادية الجانب للفعل الاجتماعي أو للذوات بلا رغبات إذن على هذا الأساس "فوكو" لا يسعى إلى بناء نظرية للسلطة بل يقصد التحليل التاريخي الموضوعي والسياقي بدون تعميم يمكن أن يطبق على التاريخ ولقد بدأت تتبلور لدى "فوكو" قناعة جديدة كانت نوعاً ما مُهملة في الدرس الفلسفي ولا سيما بعد أحداث ماي 1968 دشنها في الدرس الافتتاحي الذي ألقاه في الكوليج دو فرانس College de France عام يتضح ذلك التحول عندما أخذ يدلل على ضرورة الالتفات إلى سياسة السلطة الميكرو-فيزيائية وآليات عملها في الثقافة الغربية والسلوك الإنساني لكن قبل تجسيد هذه السياسة الفكرية لا بد لفوكو أن يفرش أرضيته الأركيولوجية المرصعة بالتفكيك والحفر في بقايا السلطة التقليدية هدم المسلمات التقليدية للسلطة وإعادة بناء تصور جديد² ، أي ان ميشال فوكو يريد تهميم الظاهرة الداتوية في الفكر في بعدها الإنساني من خلال رسالة الفن كجمال

¹ المرجع نفسه ، ص 10

² المرجع السابق نفسه ، ص 15

فكري مرتبط بطبيعة الفكر البشري عندما يتخطى النظرة النمطية والإيديولوجية للحياة من خلال توسيع دائرة النفع ، حيث أن الحياة كموضوع سياسي حسب ميشال فوكو اعتمدت فورا... ووجهت ضد النظام الذي كان يقوم بمراقبتها اذن لقد أصبحت الحياة اكثر من الحق بكثير رهان النضالات السياسية حتى ولو كانت هذه الأخيرة تعبر عن نفسها من خلال أثبات الحق ، فالحق في الحياة في الجسد في الصحة في السعادة في إشباع الحاجات ¹، فالحياة لا معنى لها من دون الجسد وإشباع رغباته الفطرية والغرائزية كالجنس ومن ثمة فإن الحياة لا بد أن تتبع سلطة الجسد للقيام بالإبداع الفني واللمسة الجمالية في الحياة.

المطلب الثاني: مفهوم السلطة وتحرير الذات نحو طريق الفن

مفهوم السلطة عند ميشال فوطو له طبيعة مختلفة عن النموذج الاجتماعي الذي بلوره "إميل دوركايم" Emile Durkheim والذي يرد فيه الظاهرة الاجتماعية في كليتها إلى نوع من السلطة الضابطة الملزمة سواء كان ذلك على مستوى السلطات الحاكمة أو على مستوى السلطات الدينية والأسرية، وعن النموذج القانوني الذي يربط بين السلطة والشرعية، ويردهما دوماً إلى دور الحكومة المركزية وما ينبثق عنها من تشريعات أو عن النموذج الماركسي modèle marxisme الذي يعبر عن دور الطبقة الاجتماعية التي تمتلك عبر جهاز الدولة سلطة القرار وسلطة الاستخدام الأمثل لقوى الإنتاج²، فهو ينظر لنظرية العقد الاجتماعي بأنها سلطة أكراه اجتماعي رغم إيجابيتها إذن يتموضع تصور "فوكو" للسلطة على أنقاض نظريات مختلفة فقد اشتغل أستاذ القاعات السبع على هدم ودحض تلك

¹ ميشال فوكو ن تاريخ الجنسانية ج 1 ، أرادة المعرفة ، ترجمة جورج أبي صالح ، مؤسسة هنداوي للشر والتوزيع ،

المملكة المتحدة ، د.ط ، 2017 ، ص 125

² بن جيلالي محمد أمين ، ميشال فوكو وسؤال السلطة من خلال الاختزال التشظي نحو فينولوجيا تأويلية للسلطة

وإضافة المفكرية في السياسة، مرجع سابق، ص 16

النظريات وذلك لإعادة بناء تصوره الجديد حول مفهوم السلطة ومن أهم الصروح النظرية التي استهدفها الحفر لدى "ميشال فوكو" نجد التالي :

- نظرية التعاقد التي افترضت أن أساس السلطة هو العقد الاجتماعي وهي في الآن نفسه احتكار للإكراه فيما يعتقد "توماس هوبز" Thomas Hobbes ولا ننسى توافقية وتراضي أطراف العقد فهي سلطة مشروعة لكن "فوكو" يتموقع من زاوية أخرى ويرى أن السلطة هي نتيجة علاقات قوية تقوم على إخفاء وحجب عمق العلاقات بين الأفراد بين دوات حرة ومرتبطة بمفاهيم المعركة والمواجهة والحرب... هي حرب مستمرة بوسائل أخرى¹، فهو يرى أن الدوات الحرة هي التي تقوم على ربط العلاقات الفردية بالسلطة من حيث التنظيم وليس التوجيه والسيطرة عليها في المجتمع

- نظرية السيادة والحق تنطلق هذه النظرية من أن الحق هو الذي يحدد فعل السلطة ويتبأ بمفعولها قواعد قانونية والسيادة هي علاقات المنع والإلزام بدقة الشكل القانوني للسيادة ، لكن "فوكو" لأمس هذه النظرية من حيث أنها أغفلت أن الحياة وليس الحق هو الذي يشكل الرهان السياسي بيو-سلطة Bio-pouvoirs وعلى هذا الأساس لا بد من الاستعاضة بـ ما يسمى بالتأديب بدل السيادة وأيضا نحن أمام الشكل الاستراتيجي للصراعات والمجابهاة بأكثر دقة الهيمنة la domination وليس السيادة²، هناك رغبة ملحة لممارسة أخلاقة السلطة من خلال القيم بدلا من ممارسة القمع او السيادة التي تحد من الحرية الفردية والقدرة على الإبداع والفن حسب ميشال فوكو.

- النظرية الماركسية إن السلطة حسب كارل ماركس Karl Marx تتجسد في جهاز الدولة معنى هذا أن السلطة متمركزة في مكان واحد الأمر الذي جعل "فوكو" يبحث عنها

¹ المرجع السابق نفسه ، ص ن

² بن جيلالي محمد أمين ، ميشال فوكو وسؤال السلطة من خلال الاختزال التشظي نحو فيمنولوجيا تأويلية للسلطة وإضافة المفكرية في السياسة، مرجع سابق، ص 17

في كل مكان فهي حاضرة في كل مكان غير قابلة للإسكاف عديمة الماهية مفككة وليست كثيفة مبعثرة منتشرة بمعنى آخر ميكروفيزياء السلطة ، بالإضافة إلى أن "فوكو" عوض ثنائية الأيديولوجيا والهيمنة عند أنطونيوغرامشي Antonio Gramsci بعلاقات الحقيقة والسلطة¹، ففوكو يرفض ربط ممارسات السلطة القمعية للفكر والفرد من خلال فرض منطق أيديولوجي معين يحد من الحرية ، حيث أن القمع عند ميشال فوكو هو ليس مجرد منع بل هو أقصاء واسكات وإعدام ما يجب قمعه بمجرد محاولة ظهوره وفقر بنية التحريم والتغيب والصمت... والقمع هو ما يحرم الموضوع من ماديته والدات من قدراتها أي يمنع المعرفة²، بمعنى أن القمع هو سبيل للحد من الحرية وإعدام وجود الإنسان مثل الموت فالذات تصبح مغيبة وبالتالي يؤثر ذلك على الأداء المعرفي ومن ثمة يؤثر على رؤية الفرد الجمالية للحياة ويرسم لوحة فنية قاتمة في مخيلته عن المجتمع والسلطة والجميع ، يذكر المفكر المغربي "سالم يفوت" أن "فوكو" مارس عملية الهدم على مسلمات أخرى للسلطة نجده يعرض لها تباعاً منطلقاً من مسلمة الملكية التي تتسم بانحصار موقف السلطة وتميزه فالسلطة ملك طبقة لها الغلبة ويرى ميشال فوكو يرى أن السلطة استراتيجية أكثر منها ملكية آثارها لا ترجع إلى تملك محدد بل إلى حيل ووسائل أعمال وتقنيات تمارس ليست حقاً يحتفظ به ونحتكره بل هي مفعول مجموع مواقعها الاستراتيجية ليست مؤسسة ولا بنية ولا قوة معينة إنها وضع استراتيجي معقد في مجتمع معين³ ، فهو يبحث عن مخرج للصراعات الفكرية بين السلطة والفرد لتحرير الفكر من قيود العقل الذاتي الغربي في مقابل الجسد الذاتي الغربي الذي يراهن عليه ميشال فوكو ، فالصراعات الطباقية هي جزء من هذا الوضع نلاحظ أن نزعة التملك ملازمة للسلطة كماهية مختزلة لكن تنتقل مع "فوكو" إلى إجراء يجعلها مطلقة

¹ المرجع نفسه ، ص ن

² عبد العزيز العيادي ، ميشال فوكو ، المعرفة والسلطة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ،

لبنان ، ط1 1414 هـ ، 1991 م ، ص 22

³ المرجع السابق نفسه ، ص ن

غير مركزة في جهة واحدة لذلك فهي تلغي ما يمكن أن ننعتة بعلاقة التبعية على هذا الأساس ينتقل "يفوت" إلى تدمير مسلمة التبعية التي تفترض أن السلطة تابعة لنمط إنتاج بنية تحتية فهي توجد حيثما تلعب مباشرة دورا منتجا فهي ليست علاقة في موقع براني عن العلاقات الأخرى...، ولا تحتل موقع بنية عليا... إنها "المثول الثاوي" الذي يشمل كل القطاعات المترابطة بما فيها الإنتاج المصنع¹، فمفهوم السلطة بالنسبة لفوكو هو انها تقوم على الجانب التنظيمي ولا تمهد للصراعات وليست تمارس التبعية في الفكر بقدر ما تتيح الحرية في لوحة فنية مهمة للإنسان ، إذن يمكن أن تتشكل التبعية في صورة علاقة أفقية لا عمودية لأنها تشمل كل الإجراءات الاقتصادية للإنتاج ومن هنا بحث يفوت في السلطة إن كانت جوهر أم عرضا²، بمعنى ان السلطة هي عملية إجرائية فقط تتعلق بطبيعة الدولة فدورها وظيفي وليس توجيهي ومصيري فالسلطة عنده ليست جوهر بل هي إجرائية وليست عرضا بل إنها مجموع علاقات القوى المخترقة للقوى المغلوبة وعليه فالسلطة تمارس أنماط التأثير وتتصرف بعنف أو تمارس نفسها كأيدولوجيا تقمع تموه ترتيبا على السابق ويرفض فوكو المفهوم الشائع للسلطة الذي يختزلها في المؤسسات والأجهزة التي تخضع المواطنين داخل دولة معينة ويبلور تصورا أصيلا للسلطة مفاده أن مصدر قوتها هو تولدها في كل لحظة ومن كل اتجاه إذا كان فلاسفة الحداثة والعلوم الإنسانية قد صنفوا الواقع وقاموا بقراءته رياضيا فإن فيلسوف ما بعد الحداثة "فوكو" أضفى على السلطة كمعطى دقيق بعدا فيزيائيا لكن ما هو الجذر المعرفي لهذا المفهوم؟ يوجد أصل هذا المفهوم في الفضاء الإغريقي وتحديدًا التصور الذري عند ديمقريطس Démocrite الذرة موجودة في كل مكان كما أن أرسطو اتجه إلى أن السلطة ليست واحدة بل متعددة لكن السلطة السياسية تختلف عن الأشكال السلطوية الأخرى العائلة والسيد والعبد... من حيث الوسائل المستخدمة أو طبيعة

¹ ابن جيلالي محمد أمين ، ميشال فوكو وسؤال السلطة من خلال الاختزال التشظي نحو فيمنولوجيا تأويلية للسلطة وإضافة المفكرية في السياسة، مرجع سابق ، ص 20

² المرجع السابق نفسه، ص 18

الخضوع أو في حالة ممارسة السلطة على الأحرار والمتساوين¹، ويمكن أن تكون للمصطلح جذور علمية مع فيزياء الكوانطا *physique quantique* وهي كلمة لاتينية تعني كمية برزت مع الثورات العلمية التي سادت القرن العشرين تحديدا مع ماكس بلانك *planck max* الذي أعلن في عام 1900 عن فرضية الكوانطا ومفادها أن الأجسام تكتسب الطاقة أو تعطىها بصفة متقطعة على صيغة كموم وكم الضوء أو الكوانطا بمثابة قطاع ضئيل للغاية من الطاقة إدراكه ليس أسهل من إدراك الذرة يؤلف الوحدة الأولية للضوء كما تؤلف الذرة الوحدة الأولية للمادة²، فهو حاول صناعة نظرية مركبة وشاملة تجمع بين العلم والسياسة كما ان فوكو أن ميشال فوكو يقترب من لود فيغ فيتجنشتين *Ludwig Wittgenstein* باعتباره بمفهومه هذا قد أنجز فلسفة تحليلية سياسية من حيث أن فوكو توصل لتفتيت السلطة إلى جزيئات وذرات أصغر على الطريقة الفيجنشتانية في التحليل، هذا الذي يعني في مفهومه العام فك كل ما هو مركب إلى أجزائه وعناصره البسيطة الأمر الذي اهتدى به إلى اعتبار اللغة ومن ثم الفكر مجموعة من القضايا الأولية الدرية فكلاهما يلتقيان في المسألة التداولية استعمال اللغة لدى فيتجنشتين وممارسة السلطة عند فوكو³، فالأمر بحاجة لثانية اللغة والفكر في بلورة الفهم للسلطة بحيث تصبح لها قالب يتم التعامل فيه معها باعتبارها فكرة وفي الواقع لا نستطيع من خلال هاتين المقاربتين للغة والسلطة أن نفصل بين ما هو سياسي وما هو غير سياسي داخل السلطة، فالعلاقات متماهية إلى درجة كبيرة لأن هناك تقنيات للغة تتحكم في خطاب السلطة أو هناك صناعة للمفاهيم بالمعنى الدولوزي تحدد سلطة للخطاب علينا أن ننتظر جيل دولوز *Gilles Deleuze*، ليوضح الالتباس والغموض الحاصل لفكر فوكو الذات وتحطيم أحادية السلطة ونجد ان محور

¹ بن جيلالي محمد أمين ، ميشال فوكو وسؤال السلطة من خلال الاختزال التشظي نحو فيمنولوجيا تأويلية للسلطة وإضافة المفكرية في السياسة، مرجع سابق ، ص 19

² المرجع نفسه ، ص ن

³ المرجع السابق نفسه ، ص 20

مشروع فوكو هو تاريخ نقدي للفكر أي تحليل الظروف التي تشكلت ضمنها علاقة الذات بالموضوع وتغيرت فيما بعد¹، ومن خلال ذلك يمكن القول ان فوكو قدم نقدا عميقا للفلسفة الحديثة من ديكارت Descartes إلى كانط Kant القائمة على "الأنا أفكر إذن أنا موجود" كمصدر للمعرفة واعتبر فوكو أن الذات إنشاء تجمع بأناة على مر الزمان فهي في جينياالوجيا فوكو هي علاقات قوى إيضاحية: رأس المال الماركسي اللاوعي الفرويدي وصولا إلى إرادة العود عند نيتشه Nietzsche، كما أعتبر فوكو الذات أنها ذلك العدو الاستراتيجي المتمثل في الفاشية...، هي فينا جميعا في رؤسائنا وسلوكاتنا اليومية هي ما يجعلنا نحب السلطة الرغبة في الشيء الذي يهيمن علينا ويستغلنا²، ففوكو جمع بين مختلف النظريات بين الماركسية والفرويدية والنتشوية التي تمثل الذات من حيث الواقع ثم الجسد ثم الإرادة فلا بد لها من الواقعية التي تعكس لغة الجسد ومن ثمة تصنع إرادتها القوية في تحقيق الفكر كفن داتوي، ويذكر في إرادة المعرفة عام 1976 أن السلطة وسيلة لتحليل الطريقة التي تتشكل بها الذات الغربية كموضوع معرفة لذاتها وفي الجزئين الأخيرين من تاريخ الجنسية Histoire de la sexualité استعمال اللذات والانهمام بالذات تحول فوكو من معالجة ما هو إبستيمي سياسي إلى الإيتيقي في السلطة وذلك يعد انعطافا في الإشكالية من حكم الآخرين إلى حكم الذات ومن هذه اللحظة بدأ فوكو يبحث عن الطريقة التي تتشكل بها الذات الغربية كذات داخل حقل هي فيه حرة تجاه الأنظمة الرمزية والممنوعات التي تفرضها إجراءات التدويت الإيتيقي Subjectivation³، فالقضية تتعلق بتحرير دراسة الإنسان بالنسبة للسلطة التي تحاول السيطرة عليه وبالتالي التخلي عن دراسة الإنسان كموضوع سلطة ومعرفة ليتحول إلى تحليل الإنسان الذي يتعرف على ذاته كموضوع لذة

¹ بن جيلالي محمد أمين، ميشال فوكو وسؤال السلطة من خلال الاختزال التشظي نحو فيمنولوجيا تأويلية للسلطة وإضافة المفكرية في السياسة، مرجع سابق، ص ن

² المرجع نفسه، ص 21

³ المرجع السابق نفسه، ص 22

وهذا ما تحدّث عنه فوكو في قراءته حول: ما الآن وار؟ لكانط من خلال إحدى أسئلة الأنطولوجيا التاريخية التي يمكن الإجابة عنها: كيف تم تشكيلنا كذوات تمارس أو تمارس عليها علاقات السلطة؟ فأشكال السلطة التي تمارس والتجربة التي نقوم بها مع أنفسنا لا تشكل إلا صورا تاريخية محددة بنوع خاص من التساؤل الإشكالي الذي يحدّد المواضيع وقواعد العقل وأشكال العلاقات مع الذات أليس الخطاب الجديد عن السلطة والحقيقة والمعرفة والاهتمام بالذات، ... دليلا ناصعا على أن "فوكو" قد انضم في نهاية المطاف إلى التيار المناادي بالعودة إلى الذات الذي بدأنا نلاحظ انتعاشه أخيرا في الفلسفة الفرنسية؟¹ ، فلدی فوكو هدف يتمثل في تحرير الذات من السلطة وصبغها في قالب الخطاب الإنسان من خلال الجسد وبذلك تكون قد مارست السياسة بشكل فني جميل وبهذا المعنى تغدو الذات تمثل بؤرة انطلاق السلطة نحو موضوعها المتجسد في المناطق المتاخمة ومن التخوم التي ارتحلت إليها السلطة نجد السياسي من خلال ارتحال صنم السلطة إلى تخوم السياسي: المعرفة والجسد والخطاب والمؤسسة توارت أجزاء وعناصر السلطة ضمن السياسي لكن على حدوده وأطرافه بعد أن كانت السلطة صلبة وصنمية بمركزها الجهازي والأكثر جاهزية للقمع المادي والإكراه المشروع أو غير المشروع أصبحت السلطة مرتحلة مفهوما بفعل رتبة المفهوم الكلاسيكي وقصوره المنهجي على مستوى الدراسات السياسية المتخصصة²، حيث اهتمت الدراسات الإنسانية بالمفهوم الموسع concept élargi المتغير للسلطة وليس المفهوم المبتذل الثابت والمنجز الفوكوي أسس مفهوم الاختراق concept de pénétration الشبكي الممتد إلى ميادين السلطة الأكثر عمقا ودقة واختلافا ومغايرة حيث بدأ يخرقها بممارسة استراتيجية القلب النيتشوي يبدأ فوكو بقلب مقول: المعرفة أداة في يد السلطة والإنسان إلى سؤال مدى السلطة التي تمارسها المعرفة والتي تشكل العلاقة بين الفرد

¹ بن جيلالي محمد أمين ، ميشال فوكو وسؤال السلطة من خلال الاختزال التشظي نحو فيمنولوجيا تأويلية للسلطة وإضافة المفكرية في السياسة، مرجع سابق ، ص ن

² المرجع نفسه، ص 23

وأفكاره مقولات ورموز ومبادئ ومفاهيم فلا يمكن الفصل التعسفي بينهما اعتباران السلطة موثقة بمعرفة ما وهذه توحدت بالسلطة لما أصبحت منطقها ليست علاقة معلول بعللة إنها ليست علاقة تخارج بل إن القوة تدخل في نسيج المعرفة ولا تشكل مجرد سند لها ¹، فلا بد للسلطة من التحرر من يد الإنسان المتسلط الذي يعتبرها أداة للقمع والتحكم في الفكر، إذن ما هي الآليات المنتهجة من قبل المجتمعات الغربية لممارسة السلطة؟ كيف وفي أي مكان عملت الحقيقة؟ كيف كانت السلطة مولدة للمعرفة؟ إن فعل السلطة ينتج المعارف وعلى رأسها العلوم الإنسانية فالامتزاج بين السلطة والمعرفة ساهم في ميلاد مؤسسات عقابية ملاجئ، سجون... التي درسها فوكو وفق انقطاعات تسم عملية انبثاق أشكال جديدة للمنطق والعقلانية ويرى فوكو أن التقدم الحاصل في المؤسسات ما بعد الحداثية سببه تطور في تقنيات المراقبة فكما علت مكانة المعرفة في المجتمع زادت سلطتها فيه وصار لها نفوذ معرفي قوي لكنه لا يقوم على الإكراه بل على الإقناع والاقتران لأن هذه السلطة تتبنى على تقديم الحجة والدليل العلمي لإقناع الطرف الآخر بالفاعلية الإيجابية لها والقيمة المضافة لأي معلومة في حياة الأفراد في المجتمع ²، لكن يمكن أن تفقد المعرفة سلطتها في حالة اللايقين، في الحين الذي يحدث فيه ثورة إبستمولوجية أشار إلى هذه النقطة توماس كوهن في كتابه: بنية الثورات العلمية عام 1962 ليوضح ذلك يبرز كوهن التقاطع الموجود بين الثورة العلمية والثورة على النظام السياسي فالبراديغم يصل نقطة التردد وانعدام اليقين عندما يفشل في إقناع المجتمع العلمي بفرضياته ونتائجه تصدع معرفي وبالتالي تفقد المعرفة قوتها وممارسة سلطتها، كذلك هو النظام السياسي يبلغ هذه النقطة عندما يُخفق في إقناع الجمهور ببرنامجه السياسي حالة اللااستقرار إنها أزمة معرفية سياسية في الآن نفسه ³،

¹ المرجع السابق نفسه ، ص ن

² بن جيلالي محمد أمين ، ميشال فوكو وسؤال السلطة من خلال الاختزال التشظي نحو فيمنولوجيا تأويلية للسلطة وإضافة المفكرية في السياسة، مرجع سابق ص 22

³ المرجع نفسه ، ص ن

فالمعرفة خطاب لابد ان يتم نقده من خلال القبول أو الرفض وعليه تعتبر المعرفة خطابا قابلا للنفي أو الإثبات في ممارستها من قبل السلطة والمعرفة في جوهرها خطاب discours لما يتحول هذا الخطاب إلى حيز الممارسة نكون بصدد فعل المعرفة تكون إرادة المعرفة هي حلقة الوصل بين الفكر والفعل لأنها عقل بالقوة في خطابها وعقل بالفعل في ممارستها وعليه جاءت حاجة السلطة إلى خطاب يميزها من التحول في أساليبها الممارساتية عبر الزمان فكل مجتمع في فترة محددة بنية خطاب تبرر أعمال السلطة بداخله وهذا الخطاب له لغة¹، فالسلطة في العصور الوسطى مارست عنفها بالصلب والتمثيل والإعدام في الساحات العامة، لكن ابتكرت الثورة الفرنسية بمبادئها آليات جديدة هي الاتهام أمام المأ والتشهير به وإنزال الحكم وعقوبة السجن فالفترة الأولى قائمة على بنية خطاب ردعي تخويفي يمنع من معاودة ارتكاب الخطأ أما الفترة الثانية فبنية خطابها أخلاقية لأنها تراعي الكرامة الإنسانية لكن هل نحن أمام سلطة خطاب أم خطأ سلطة؟ إن السلطة موجودة في الخطاب وفي التأثير الذي يحدثه في الآن نفسه الخطاب هو تأكيد لسلطة ما ترمز له² ،بمعنى لابد للسلطة من ان تحمل خطاب فيه رحمة للمتلقى حتى في حالة العقاب رحمة بجسده من التشهير والتكيل الذي اعتبره فوكو ممارسة غير حضارية ، فالخطاب ينقل السلطة وينتجها ويقويها ولكنه أيضا يلغمها فتفجر وبناء عليه فإن الخطاب السلطوي للدولة يستهدف ذاته ويستهدف الآخر الذات من حيث أن سلطة الدولة تقع في مأزق التهديد الأمني من العنف المضاد La contre-violence والآخر من حيث إنه جسد الأفراد في المجتمع الذي يعاني من أضرار الإكراه المادي: السجن العقاب التوجيه القسري... إلخ ،فالحرية ترتبط بالجسد قبل الروح لأنه أول ما يستهدف من عدمها ويعاني الضرر حسب فوكو فلقد كان الجسد إذن عرضة لقوى متعددة ساهمت في إخضاعه وترويضه قام فوكو

¹ المرجع السابق نفسه ، ص ن

² بن جيلالي محمد أمين ، ميشال فوكو وسؤال السلطة من خلال الاختزال التشظي نحو فيمنولوجيا تأويلية للسلطة وإضافة المفكرية في السياسة، مرجع سابق ، ص 23

بتفكيك الآليات والنظم المساهمة في عملية الإخضاع وكيف تمارس السلطة على الجسد في المدرسة والسجن والمصنع والمستشفى؟ أصبح الجسد ذاك الكائن المنضبط في ميلاد العيادة اتجه فوكو بسؤال كيف تنتج المعرفة والممارسة الطبية الجسد وتطوعه داخل المؤسسات المستقرة للسلطة الطبية؟ أما في مولد السجن فقد حلل فوكو نمو الجسد المنضبط كنتيجة للممارسات العقابية و في تاريخ الجنسية اعتبر فوكو أن الجنس مظهر لأنشطة الجسد بمعنى آخر هو رهان سياسي من جهة لضبط الجسد ومن جهة أخرى لتنظيم السكان¹، فالجنس والسياسة يلتقيان من حيث الجانب الاقتصادي والاجتماعي باعتبار ان ممارسة الجنس في إطار المجتمع والاسرة يمثل تحديا اقتصاديا للسلطة والسياسة بحيث أن الجنس يفسح المجال لتدابير ضخمة وتقديرات إحصائية للتدخلات تستهدف الجسم الاجتماعي بأسره او جماعات برمتها هو منفذ إلى حياة الجسد وإلى حياة الجنس البشري في أن معا وهو قالب للأنظمة والضبط²، فالجنس المقموع يعبر عن عدم رضا الجسد عن المجتمع وبالتالي عدم القدرة على الإبداع او الفكر الحر الذي يؤدي للفن والجمال من خلال تسلط المجتمع ، وبالتالي ينحو فوكو منحى الجنس هو السجن في إفراطه في أعلى تحقيقاته هو سلطة الرغبة المستحكمة والمتحكمة في الذات بحكم استخدامه لمصطلح الجنسية بدل الجنس في مؤلفه تاريخ الجنسية فوق هذا يخضع الجسد في ممارساته الجنسية إلى ضبط وتوجيه سلطوي هو سيبرنطيقا تحكم عن بعد أي أن سياسة الدولة في هذا المجال غير مباشرة في تدبير الحاجة البيولوجية للجسد من جهة ومن جهة أخرى تطوير تقنيات التحكم في منحنى الديمغرافيا الاجتماعية وهذا يخرج لنا مفهوم السلطة الاقتصادية منخرطة بين حدين فاصلين هما: سياسة الجسد وسياسة السكان وعليه فأغراض الدولة في هذا السياق مرتبطة أشد الارتباط بالمصلحة الاقتصادية والتدبير العقلاني للثروات الوطنية لكن هذا الذي نعالجه هو المنطق الداخلي للسلطة نحفر في ترسباته العميقة اللامفكر فيه فماذا عن المنطق الخارجي

¹ عبد العزيز العيادي ، ميشال فوكو ، المعرفة والسلطة ، مرجع سابق ، ص25

² ميشال فوكو ، تاريخ الجنسية ن ترجمة جورج أبي صالح ، مرجع سابق ، ص 126

للسلطة المفكر به ¹، فلا بد من ممارسة النقد السياسي للسلطة والفكر الذي يستهدف الجسد والفرد ويمنع حريته في التفكير من خلال إعادة مناقشة كل النظريات التي ساهمت في تأجيج الصراع والممارسات غير الإنسانية في الفكر الحديث، فميشال فوكو لا يتردد في وصف الأدوار التي يقوم بها النقد كأداة بالدور الذي تقوم به الشرطة في تطبيق القانون مما يعني أن النقد يؤدي بعض أدوار السلطة وأنه في وقت آخر يمثل سلطة مضادة تظهر في شكل رقابة ويحتل النقد في جميع الأحوال موضع اللاحق والتابع مقارنة بالمعرفة العلمية والسياسية والفلسفية والدينية ²، بمعنى أنه نقد تابع وليس بناء يخضع لهاته المعطيات السياسية والاجتماعية والدينية وغيرها بحيث لا يفي بالغرض الذي وجد لأجله وبالتالي هو مضره للفكر وقمع للرجبات والحرية الفردية التي ننشدها في كل حين .

¹ بن جيلالي محمد أمين ، ميشال فوكو وسؤال السلطة من خلال الاختزال التشظي نحو فيمنولوجيا تأويلية للسلطة وإضافة المفكرية في السياسة، مرجع سابق، ص 26

² الزواوي يعودة ،مدخل لفلسفة ميشال فوكو ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 2013 ، ص 64

خلاصة:

إن طبيعة الكلام عن الجمال والفن بالنسبة للفلسفة الغربية الحديثة يعبر عن تلك الدراسات المعمقة التي مست العقل الغربي وبحثت عن حلول لمشكلة الذات وإسائها المعرفي والفني فمن خلال رؤية رولان بارت حول إعادة تحليل النص وفهمه في صورة مخالفة للمؤلف توصل لضرورة فهمه في سياق دواتوي يعبر عن لمسة جمالية في مفردات النص ولغته التي لا بد أن تكون تجديدية غير تقليدية فاللمسة الجمالية تكون في تحقيق اللذة في قراءة النص ، أما رؤية ميشال فوكو فتقوم على ضرورة تحرير الفكر والفرد من السلطة التقليدية وبناء منظومة فكرية ذاتوية تنطلق من حرية الجسد في الممارسة من خلال دراسة تاريخ الجنسية وكيف تحول الفكر من القمع إلى الحرية التي تخلق الفن والجمالي من خلال ربط الذات بالمعرفة مباشرة دون تدخل السلطة بكل تجلياتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي عانت منها عبر تاريخ الفكر الإنساني والطبيعة لا علاقة لها بالجمال بل إن الجمال ينطلق من الذات ومن داخل الإنسان لأنه موجه له ويعبر عن رغباته التي لطالما كبتت بسبب القوانين الكلاسيكية القديمة فنحن بحاجة لمعرفة دواتنا بأنفسنا دون وصاية العقل أو السلطة أو المجتمع بما يخدم المعرفة والفن الإنساني ويعود على الفرد بالنفع في إصلاح المنظومة الجسمانية التي لا بد أن تتعارك مع الكبد الذي يؤثر في شخصية الفرد ويحد من قدرته على التفكير الجمالي والفني .

خاتمة

للجواب على الإشكالية المطروحة يمكن التصريح بالتالي:

الجمال يعبر مقولة فلسفية تعبر عن الطبيعة والحس الذوقي من خلال مجموعة من العناصر التي ترتبط بالجمال كالجميل والجليل والحسن والقبيح حيث يطلق عليها مقولات الجمال، الامر الثاني هو الخبرة الجمالية هي تلك الخبرة التي تحقق ضربا من التوافق بين مسار أفكارنا ومسار الطبيعة بمعنى توافق وانسجام بين العقل والحس والامر الأخير هو ان الجمال مرتبط بطبيعة النصر واستتطاقه خارج سياقه التاريخي من خلال عملية الفهم الذي تنتج عنه لذة التي يراهن عليها رولان بارت كما ان الجمال عند ميشال فوكو مرتبط بالفن وليس للطبيعة من خلال ربط الفن بالإنسان والحرية الفردية بعيدا عن سيطرة السلطة على الفكر .

نتائج الدراسة:

- فلسفة الجمال تنتمي لمبحث القيم وعلوم المنطق ومناهج البحث من خلال بحث القيم الثلاث الحق والخير والجمال.

- موضوع علم الجمال هو القيمة المتعلقة بالشيء بالنسبة إلى الإنسان وله علاقة بالشيء لا الشيء في ذاته .

- استخدام المنهج التجريبي في علم الجمال جاء رغم عدم تحقيق نتائج كبيرة بسبب الميتافيزيقا.

- موضوع علم الجمال ينقسم إلى جمال طبيعي وجمال فني.

- استخدام علم الجمال في الفلسفة للتعبير عن مبحث الجمال باعتباره قيمة أخلاقية وإنسانية خالصة

- قيمة الجمال تقوم على الحدس المباشر وعلى البداهة الأولى اما القيم الأخلاقية فهي حصيلة كمال العقل المدرك لانقسام الزمن إلى ماضي وحاضر.

- مقولات الجمال لها علاقة بالجمال في حد ذاته كمقولة الجميل والقبيح والجليل والمأساوي على أساس قطبي الخير والشر والبحث حول الفروق الفردية بين عناصر الجمال يولد مقولة او قيم جمالية

-إن الجميل هو أحد مقولات الجمال المهمة وهو يعبر عن العظمة في الطبيعة والخلق ينتج عنه انفعال اولي هو الخوف والشعور باندفاع وحيوية إلى انفعال آخر وهو الإحساس بقدرة ذاتية إنه الشعور بالأمان جراء قدرة هائلة.

-القبيح هو كقولة جمالية متناقضة ويطلق عليه مقولة جمالية من الناحية الفنية فقط لأنه من حيث الدوق لا يمثل شيء جميل.

-التراجيديا هي معبرة هن الفرع والصراع بين الحزن والموت في تفاصيل الحياة عبر التاريخ البشري

- فلسفة برغسون الجمالية تقوم على الهزل من خلال مقولة الضحك من خلال تفسير ظاهرة الضحك في المجتمع والفن على أساس المعرفة الفلسفية.

-إن الفن عند برغسون هوان علة الوجود الحقيقي في جملته هي ميل الجسم إلى الحركة وعندما تنحرف عن القاعدة تحصل على المعرفة الامر الذي يخلق الفن.

-الفن هو المعرفة بالوجود عند برغسون من خلال التناغم الطبيعي مع المجتمع في صورة واقعية.

-إن الفن هو تلك النفوس التبت تخلقها الطبيعة تعبر عن الرغبة في الحياة والفن هو تعبير عن الذات في مقابل مقولة الهزلي بالنسبة لهنري برغسون.

- الفن الإغريقي من قيمة جمالية سامية جعله النموذج الاكمل لفكرة المثال حتى نمت المثالية وتطورت وتحادّثت مع كل المذاهب الفنية عبر التاريخ فيما بعد .

-إن الحقبة الزمنية التي ازدهر فيها الفن الإغريقي كانت قصيرة نسبيا حيث امتدت من القرن وحتى القرن الرابع قبل الميلاد

-إن الشكل الفني للشعر - أو قيمته الجمالية المجبولة بالقداسة لم يشفع له عند هيراقليطس لأن القيمة التي كانت تتصدر المشهد إنما هي قيمة الحق وكل قول لا يحمل صوت الحق سيتراجع إلى الصفوف الخلفية.

إن رؤية أفلاطون المثالية في الجمال من خلال محاورة الفيلفس حيث جاء على لسان سقراط الذي يوضح معنى تجريديا لجمال الاشكال الفنية، فجمال الأشكال ليس بالضبط ما يحسه من ذلك معظم الناس وإنما أعني به يقول أفلاطون على لسان معلمه سقراط، هو الخط المستقيم والمستدير وما ينجم عنهما من مسطحات ومجسمات بواسطة الدوائر والمساطر والزوايا فهي أشياء جميلة بداتها وتتطوي على ملذات داخلية خاصة والألوان التي من هذا الطراز أقول عنها بالتأكيد أنها جميلة ومنطوية على ملذات خاصة.

-إن نظرية الجمال عند أفلاطون نلمسها من خلال الحب والجمال الذي عبر عنه من خلال محاورة محاورة فايدروس

- إن ما يحرك هوس الحب هو الجمال لأنه يثير حسرتنا على الماضي عندما كانت النفس في مواكب الآلهة تتطلع إلى عالم المثل ويفسر أفلاطون ميل النفس إلى الجمال بالوضوح الذي يتفرد به الجمال فالجمال وحده هو الذي أوتي هذا القسط من الوضوح عند الرؤية ولذلك كان أحب الأشياء .

- عند القديس توما الإكويني فقد تابع خطى سالفهيه بحيث أكد على التمييز بين الخير والجمال، الأكوييني كذلك اللذة الجمالية على حاستي السمع والبصر وأبقى الجميل "منزها عن

الغرض" أي أن قيمته في ذاته وبين ما يملك قيمة في ذاته وما يرجى لغرض ينتج عنه يمكن تلمس الخط الفاصل بين الخير والجمال فإذا نظر الباحث في مسألة الأخلاق مدققاً في الفرق بين ما يملك قيمة في ذاته وما هو مقصود لغاية أخرى فربما تكشف له الاتجاهات الأخلاقية منضوية تحت اتجاهين كبيرين يمكن أن يطلق على أحدهما الأخلاق التقليدية وعلى الآخر الأخلاق الإبداعية.

- لقد خلص كانط في الحكم الجمالي هو أن الجمال يبدو ساعياً لغاية، ولكن هذه الغاية مجهولة تماماً وبحسب تعبيره لا تنسب على الإطلاق بحسب حكمنا إلى أي هدف ويضرب مثال زهرة التوليب فهي على عكس الأدوات الحجرية في المدافن فهذه الأدوات وإن كانت مجهولة الهدف بدقة إلا أننا نعرف أن الإنسان صنعها لغرض ما أما الغاية في تكوين الزهرة فيبقى غامضاً وهذا سر جمالها.

- إن الحكم الجمالي عند كانط هوجم غائي بدون أية غاية موضوعية أو خارجية بحيث له صورة خارجية أي صورة الغائية أو شكلها دون غاية محددة مثل السعي إلى المنفعة والفائدة.

- لقد كان للنظرة الجمالية الكانطية في تحديد الحكم الجمالي وتميزه عن الحكم الأخلاقي تطبيق على صعيد فلسفة الفن أو النقد الفني فالأعمال الفنية إذ تسخر لخدمة أهداف غير أهداف الجمال تكف عند كانط عن أن تكون أعمال فنية

- فلسفة الجمال عند هيغل ينظر فيها إلى الجمال من جهة المضمون ومن ناحية موضوعية أي الفكرة هي كل ذلك الوفاق المتجدد باستمرار للكلية الجزئية والجمال الحقيقي هو القابل للتصور لأن أساسه المفهوم المطلق أو بمعنى آخر الفكرة، فالجمال ليس تجريداً من تجريدات ملكة الفهم وإنما هو المفهوم في ذاته المطلق والعيني الفكرة المطلقة.

- يرى هيغل أن الجمال نمط معين لتمثيل الحقيقة وإظهارها في طابع حسي ونجده يحاول في فلسفته الردّ على نظرية كانط حول الجمال، والذي يرى أن الجمال لا يمكن أن يقدم في تصورات لأنه قيمة لا يمكن إدراكها لأن الأشياء العرضية والمتناهية هي الممكنة لإدراكها والجمال غير عرضي وغير متناه

- يرى هيغل أن الجمال الفني يستمد قوته من المباشر عن الروح وبالتالي عن الحقيقة، أما الجمال الطبيعي يوجد كانعكاس للجمال المتعلق بالروح وذلك على أساس أنه وجود ناقص وغير مكتمل إذا نفترض تقابل بين الطبيعة والروح.

الفرد دوما في حالة تبعية للطبيعة الخارجية إذ لا يستطيع أن يحقق وجوده بمفرده إذ نجده تابع إلى مختلف القوانين والمؤسسات الاجتماعية والسياسية مسبقة الوجود عليه فلا خيار له إلا أن يمثل لها من دون أن يتساءل هل تتفق أو لا تتفق مع داخلية وبهذا تصبح ذاتية الفرد ليست بالنسبة إلى الآخرين كلفة في ذاتها وإنما يصبح الحكم عليها بما تنطوي عليه أفعالها من نفع مباشر.

-إن الفكرة تكتسب بفضل مباشرة الفرد على وجه التحديد وجودا واقعيًا لكن هذه المباشرة بالذات تخلق بينها وبين العالم الخارجي علاقات متعددة ومتشابكة، فالفكرة تصطدم بضغط ظروف وأوضاع خارجية، بنسبية الغايات والوسائل وهنا يكون الوجود الفردي المباشر حسب داخل ذاته ونتيجة لهذه العزلة نجده يعقد صلات مع الآخرين مما يجعله يسقط في التبعية للأشياء المغايرة لنفسه، ومن ثم تبدو كينونة هذا الوجود منظورا إليها على أنها نسق من العلاقات بين الأفراد وكل نسق من هذه الأنساق

-إن الجمال هو الضامن لتوافق النفس مع الطبيعة من خلال لغة الدوق الجمالي في رسم لوحة فنية جميلة

-استطاع سانتيانا على قدر كبير إن يقدم جوابا حول تلك الإشكالية الجمالية مؤكدا على أهمية الذات من جهة كونها تمثل الإحساس بالجمال والتذوق ومصدر القيمة الجمالية وأهمية الموضوع أي كان في العملية الجمالية وتحقيق الوعي الجمالي من جهة أخرى

-التوجه الجديد الذي طرحه سانتيانا في دراساته الجمالية تركز حول أهمية البعد الجمالي الذي يكمن بمدى معرفتنا وإحساسنا بالوعي الجمالي والذي يشير إلى الشعور بالقيم الجمالية بما هي كذلك مستقلة عن الأخلاق أو الاقتصاد أو الدين أو السياسة أو عن أي من الارتباطات المألوفة

- يعبر هذا الاتجاه عن فكرة جوهرية وهي أهمية قيمة الفرد وإنجازته الشخصي وأفضلية كل ذلك في الجمالية الاصطلاح الشامل ومن خلال الإحساس بالجمال تخدم كوسيلة في خدمة غايات أجنبية غريبة عنه.

- تميز رولان بارت من خلال شخصيته المتناقضة بحيث انه بالنسبة للكثيرين بنيوي قبل أي شيء اخر بل لعله كان النوي المدافع عن مقاربة منهجية وعلمية للظواهر الثقافية وباعتباره المناصر الأبرز للسيميوطيقا - أي علم العلامات حيث وضع أيضا الخطوط العريضة لعلم ادب بنوي.

إن نمط الكتابة في نص رولان بارت يقوم على تداخل هذه الخطابات تلك التي اوردها سابقا وكذلك أنماط هذه الخطابات وافتراق المكون الثقافي فيها من خلال استعمال مفاهيمها وحركتها استعمالا له اللعب فليس الخضوع للمعنى وللمواقف والتصورات هو ما يعني به بارت بل فتح الذات كل ما يأتي من الآخر للأصوات المتعددة ، بمعنى لابد للنص منان يحتمل افراغ لمعانيه على الآخر وثقافته وان لا يكون صارم نحو الذات بل منفتح على الذوات الأخرى استنادا إلى طبيعة اللغة او اللغات وهنا يكمن المعنى الحقيقي للذة النصية التي توجهنا نحو القيمة الجمالية ، او النص عند بارت هو الانتقال من ثقافة الغير إلى متعة

الكتابة وهنا يمكن ان نسأل ما هو حظ المتعة في نص يتحدث عن المتعة؟ اما نص بارت الذي بين أيدينا ما نراه هو مشهد اللذة وهير بصدد الحصول على اللذة ان صح التعبير كما يقول فؤاد صفا والحسين سبحي صاحباً هذا الكلام عن رولان بارت.

-النص عند رولان بارت لا يعلمنا ولا يقدم لنا موضوعاً عندما يبرز لنا أن كل خطاب عن الكتابة لا يرقى إلى مستوى ما يتحدث عنه بارت بان يكون هو الكتابة عينها يجعل الدال حاضراً امامنا

- إن الانا الذي يقترب من النص هو نفسه سلفاً متشكل من تعدد نصوص أخرى وانساق لانهائية والقراءة ليست فعلاً عرضياً طفيلياً على كتابة تمنحها كل امتيازات الابداع والاولوية بل القراءة هي أيضاً أساساً اشتغال المعنى وكتابة وإنتاج.

- مفهوم السلطة عند ميشال فوكو يختلف كثيراً عن النموذج الاجتماعي الذي بلوره عالم الاجتماع ايميل دوركايم حيث رد الظاهرة الاجتماعية إلى كليتها أي لنوع من السلطة الملزمة، سواء كان ذلك على مستوى السلطات الحاكمة أو على مستوى السلطات الدينية والأسرية وعن النموذج القانوني الذي يربط بين السلطة والشرعية ويردهما دوماً إلى دور الحكومة المركزية وما ينبثق عنها من تشريعات.

- لقد توغل ميشال فوكو المتواري والمتخفي في السلطة وعليه فسلطة الدولة ومؤسساتها هي ظاهر ينتج عنه باطن هو حقيقة السلطة التي تحتل مركز المجتمع.

- السلطة التي قدمها فوكو لها طابع متشعب فلها منطق داخلي مركب اشتغل فوكو على تفكيكه والحفر المعرفي في طبقاته المتلاصقة.

- هناك مصلحة بين كل طبقة وأخرى تخفيها السلطة عن الجميع ما يجعل المطلوب هو النقد المؤسساتي للتمييز بين المحايد والمساند رغم أن الحياد السياسي مستبعد داخل مؤسسات النظام السياسي وسلطته بسبب ترابط المصالح.

-إن مرحلة ما بعد ثورة ماي 1968 جعلت نضال فوكو يحدث شرخا في الفلسفة السياسية المعاصرة بالحفر عن المسكوت عنه كما قال فتجينشتاين في مفهوم السلطة وهایدغر وذلك بهدم أهم المسلمات التقليدية للسلطة التملك، والاختزال، والتبعية، والجوهر.

-لقد طرح ميشال فوكو مشروعه الميكروفيزيائي للسلطة وعليه لامست هذه الأخيرة باستراتيجياتها تخوم السياسي ما شكل بؤرة بداية لتكنوقراطية السلطة لدى فوكو لأنها تستعين بأدق العلوم تخصصا للنفوذ إلى علاقات القوى العنكبوتية فيها: الذات والموضوع، المعرفة والجهل، الجسد والروح، الزمان والمكان لكن انفلتت السلطة من القبضة نظرا اختراقها ظواهر المجتمع ومؤسساته.

-لابد من دراسة السلطة فينومينولوجياً وتأويل مجرياتها العينية للوصول إلى حقيقة السلطة وتقادي سلطة الحقيقة وهو اللامفكر فيه وانتشار قوى السلطة داخل الجسد الاجتماعي يزيح إلى فواعل سوسيولوجية تؤثر في السلطة وهو المفكر به

- سلطة ميشال فوكو متماهية مع المجتمع فلا يمكن تمييزها عنه وهي ترتدي منزع العرفان الحلولي والحل في رأي دو سارتو هو فك الاستراتيجي عن التكتيكي لتجاوز أو تأطير ما هو غير سياسي في السلطة، إذن تكمن ماهية السلطة في تسلط المهيمن على السيطرة عليه .

-من الناحية التقنية هناك علاقات قوية ومن الوجهة الفينومينولوجية والتفكيكية هي الجانب الخفي الحاضر الغائب وعليه فالسلطة عند فوكو تتركز على مبنى ومعنى ومعنى في الوقت ذاته ولكن المبنى هو الثانوي والعرضي والمعنى هو الأساسي والجوهري، من حيث انفلات علاقاتها من المؤسسي إلى اليومي العادي من حيث تحول القوى من الهيكل إلى التفاعلات اللارسمية هذا ويمكن أن تشكل مقارنة فوكو للسلطة إضافة للسياسة في أدواتها واستراتيجياتها كعلم، أي إنجاز المُفَكَّر به داخل هذا الحقل الذي جعله أكثر ديناميكية

يرى "سانتيانا" أن الإيجابية والسلبية هما الشرطان الأساسيان في الجمال، وهما ما يجعلان الفصل تاما جادا أو قاطعا بين الجمال والأخلاق فالمتعة الجمالية -هي متعة الجميل والقبيح، لأنهما مقولتان جماليتان، وكذلك فإن الأخلاق تقوم على الخير والشر معا، لأنهما مقولتان أخلاقيتان إحداهما بالموجب

والأخرى بالسلب، ولا يمكن أن يتحقق الخير إلا من خلال معرفة الشر، فالفضيلة علم والرذيلة جهل كما قال سقراط، وكذلك الحال في شأن الجمال والقبح، لأن "سانتيانا" لا يستبعد القبيح من الجمال، والشر في الأخلاق، فغياب القيم السلبية هو غياب للنصف الآخر من الحياة، فليس كل ما في الحياة جوانب إيجابية، بل يتعاون السلب مع الإيجاب لتشكيل حياة الإنسان العقلية والروحية.

والجمال في نظره إدراك لقيمة لا إدراك لواقع، كما هي الحال في العلم فهو إدراك إيجابي مباشر لا إدراك للجانب السلبي بطريق غير مباشر كما هي الحال في الأخلاق، فطبيعة الجمال كائنة في الإدراك الحسي الذي يصاحبه حكم نقدي.

والإدراك الحسي الممتزج بالحكم النقدي هو إدراك للقيم، فمن شروط الجمال الفني التطابق بين المثل العقلي والمشهد الجمالي.

قائمة المصادر والمراجع

أ - المصادر :

أولاً: باللغة العربية

01- سانتيانا جورج ، الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، مراجعة زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو - مصرية ، القاهرة ، مصر العربية ، د.ط ، 2011 .

02- سانتيانا جورج ، مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى ، ترجمة لجنة من الأساتذة الجامعيين دار الأفاق الجديدة . بيروت ، لبنان ، د.ط ، د.س .

03- سانتيانا جورج، الوجود والمعرفة، ترجمة إبراهيم مصطفى، بيروت، دط، 1994.

ثانياً: باللغة الأجنبية

1.George Santayana, the sense of beauty, being the outlines of aesthetic theory, c.scribner's sons, PP.V-ix , netrieved 19 August 2012.

ب - المراجع :

أولاً: باللغة العربية

1. ابراهيم زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، الناشر مكتبة مصر، القاهرة، ج1، 1968.

2. ابراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، دط، 1988.

3. ابراهيم زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، 1976.

4. أبو ريان محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، دط، 2004
5. أرسطو فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي- مكتبة، النهضة المصرية، القاهرة 1953
6. أفلاطون :الجمهورية ، ترجمة حنا خباز، دار القلم بيروت، لبنان ط2 1980 .
7. أفلاطون ، محاوره سيمبوزيوم - المائدة المحاورات الكاملة - تر: شوقي داود تمارز، الأهلية للنشر والتوزيع- بيروت، لبنان ، د.ط ، ، 1994 .
8. أفلاطون، هيبياس الأكبر ، ترجمة علي نجيب إبراهيم دار كنعان دمشق ط 1 2003.
9. أوفيسيا تيكون وسمير نوبا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم السقا، دار الفرابي، بيروت، دط، 1977.
10. إيلي روني، موسوعة أعلام الفلسفة العرب والأجانب، مراجعة جورج نحل، ج 2، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت ، لبنان
11. بارت رولان ، التحليل النصي ، تطبيقات على نصوص التوراة والأنجيل و القصة القصيرة ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، سوريا ، د.ط ، 2009
12. بارت رولان، لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سيجاز ، مكتبة الادب المغربي دار توبقال للنشر الدار البيضاء . المغرب، ط1 1988
13. برغسون، هنري الضحك بحث في دلالة المضحك ، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم دار العلم للملايين بيروت ط3..
14. برغسون، هنري المادة والذاكرة دراسة في علاقة الجسم بالروح ترجمة أسعد عربي درقاوي مرا جعة بديع الكسم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ط 2 ، 1985

15. برغسون، هنري: التطور الخالق تلخيص د.محمد بديع الكسم، منشور في قسم الدراسات
16. البسطاويسي محمد غانم، رمضان، فلسفة هيغل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991م.
17. بولر، ف، بول، الحرية والقدرة في الفكر الأمريكي من ادوارد زالي ديوي، ت اسماعيل كشميري، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، 1978.
18. الحسين إبراهيم سليمان ، فلسفة الجمال عند جورج سانتيانا ، مذكرة لنيل الماجستير ، اشراف محمود خضرة ، كلية الاداب والعلوم الإنسانية . قسم الدراسات الفلسفية ، جامعة دمشق ، سوريا
19. حلمي مطر أميرة، فلسفة الجمال، دار المعارف، الكورنيش، النيل، القاهرة، د ط س.
20. خضر سناء، العلاقة بين الجمال والأخلاق عند جورج سانتيانا، دار الوفاء، لندنا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2009
21. دوكاسيه بيار، الفلسفات الكبرى، ترجمة جورج يونس، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط(3)، 1983.
22. ديوي جون، الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة مصر، د.ط، 1963
23. زكريا أبراهيم ، دراسات في الفلسفة المعاصرة ، القاهرة ، مصر العربية ، الجزء الأول ، د.ط ، 1968 .
24. زهدي بشير ، علم الجمال والنقد، مطبعة جامعة دمشق، دطس.
25. سائد سلوم ، علم الجمال ،من منشورات الجامعة الافتراضية السورية ، جمهورية العربية السورية ، كتاب إلكتروني ، 2020

26. ستولنيتز جيروم، النقد الفني، دراسة جامعية، ترجمة فؤاد زكرياء، الهيئة امصرية العامة للكتاب، ط2، 1981.
27. ستيس، ولتر .ت ، معنى الجمال نظرية في الإستطبيقا، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2000 .
28. سعد الدين، البنية الجمالية في الفكر العربي - الإسلامي، منشورات ، وزارة الثقافة، دمشق 1991 .
29. الطويل توفيق، أسس الفلسفة، مكتبة النهضة المصرية، ط1، القاهرة، 1952.
30. عبد المعطي محمد علي، أعلام الفلسفة الحديثة، ج2، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، دط س .
31. عبد المعطي محمد علي، فائزة أنور أحمد شكري، فلسفة الجمال والفن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط س.
32. عبده مصطفى، مدخل إلى فلسفة الجمال، النشر مكتبة مديولي، القاهرة، دط س.
33. العشماوي محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1981.
34. علي همام، فصول في الأدب والنقد والتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979م
35. العيادي عبد العزيز ، ميشال فوكو ، السلطة والمعرفة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 1994 .
36. الفلسفية المعاصرة بجامعة دمشق تاريخ الفلسفة المعاصرة - مطبعة الداودي ، دمشق ، سوريا، 2014 .
37. فوكو ميشال ، تاريخ الجسمانية ، 111، الانتقال بالذات ، ترجمة محمد هشام ، افريقيا الشرق ، المغرب ، د.ط ، 2004 .

38. فوكو ميشال ، تاريخ الجنسانية ، ج 1 ، إرادة المعرفة ، ترجمة جورج أبي صالح ، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع ، المملكة المتحدة ، د.ط ، 2017 .
39. فوكو ميشال ، حفريات المعرفة ، ترجمة سالم يقوت ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 1981 .
40. كانط ، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ط 1 م.س.
41. كولر جونثان ، رولان بارت مقدمة قصيرة جدا ، ترجمة سامح سمير فرج ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، ط 1 2016
42. لو، شارل ، مبادئ علم الجمال الإستطيقا، ترجمة مصطفى ماهر، مراجعة يوسف مراد دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر العربية ، د.ط ، 1959 .
43. ماجد فخري، شرح محاورات أفلاطون الثلاث الكبرى ، طيماوس والجمهورية، وبارمنيدس، تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار العلم للملايين بيروت لبنان ، د.ط ، 1991.
44. نوبا سمير و او فيسيا تيكون ، موجز تاريخ نظريات الجمال ، ترجمة باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، 1977 .
45. هويسمان دنيس، علم الجمال، ترجمة ظافر حسين، منشورات عويدات، بيروت، ط 1، 1983.
46. هيراقليطس، جدل الحب والحرب ، ترجمة وتعليق مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار التنوير، بيروت ط 2، م.س
47. هيغل المدخل إلى علم الجمال- ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان ، ط 3، 1988 .
48. هيغل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 1988م.

49. هيجل، علم الجمال وفلسفة الفنّ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، مكتبة دار الحكمة، بيروت، 2007م.

50. هيجل، فينومينولوجيا الرّوح، ترجمة وتقديم د. ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2006م، ص 682.

51. ولتر ستيس .ت ، معنى الجمال نظرية في الإستطبيقا، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2000

ج- الموسوعات والمعاجم :

أولاً: باللغة العربية

1. ألفا، روني إيلي، أعلام الفلسفة العرب والأجانب، مراجعة جورج نحل، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1992.

2. أندري لالاند، الموسوعة الفلسفية، الجزء الأول.

3. أندري لالاند، الموسوعة الفلسفية، الجزء الثاني.

4. أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول، A-G تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1.

5. أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول، A-G تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

6. إيلي روني ، موسوعة أعلام الفلسفة العرب والأجانب، مراجعة جورج نحل، ج2، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1992.

7. بدوي عبد الرحمان ، موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط2 1996 .

8. جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982.

9. جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1979.
10. جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
11. عبد الرحمن بدوي، ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1996.
12. عفيفي أبو العلا وآخرون ، مصطلحات الفلسفة باللغات الفرنسية والإنكليزية والعربية
13. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة، مصر العربية ، د.ط ، 1964.
14. محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحان، دار ومكتب الهلال، بيروت، لبنان.
15. كون إيغور، معجم علم الأخلاق ترجمة: توفيق سلوم دار التقدم موسكو 1984، د.ط .

د- المجلات

1. أبوحامد حسام ، ميشال فوكو ، الدات بوصفها موضوعا جماليا ، مجلة ضفة ثالثة ، منبر ثقافي عربي ، 15 يونيو 2020 .
2. بن جيلالي محمد أمين ، ميشال فوكو وسؤال السلطة من خلال الاختزال التشظي نحو فينلومولوجيا تأويلية للسلطة وإضافة المفكرية في السياسة ، 22 يوليو 2016 ، محلة مؤمنون بلا حدود .
3. بهنسي ، عفيف، الفن والجمال- مجلة المعرفة- العدد 11 وزارة الثقافة- دمشق - كانون الثاني 1963، سوريا العربية

4. الدراجي زروقي أسعد ومحمد صماغ ، التربية الجمالية عند جورج سانتيانا ، مجلة الجامع في الدراسات النفسية والعلوم التربوية ، المجلد 05 ، العدد 2 ، 2020 .
5. فؤاد مرعي ، الجميل في العصور الحديثة، مجلة المعرفة، العدد المزدوج 3001-300 ، وزارة الثقافة دمشق شباط، آذار 1987

و- الرسائل الجامعية :

1. حورية بلبشير ، أشكالية الجمال في فلسفة جورجى سانتيانا ،مذكرة ماجستير ، جامعة وهران 02 ، أشرف أحمد ملاح ، الموسم الجامعي 2017-2018 .

المراجع باللغة الأجنبية :

- 1.Hegal, Aesthetics, lectures on philosophy of fine art, trans by: M. knos, two volumes, oxford university, Press 1979.
- 2.Sullivan celestine J.Santayana's philosophical inheritance in the philosophy of George Santayana, op,cit .
- 3.George Santayana, the sense of beauty, Being the outlines of Aesthetic theory,c.scribner's sons, ppv-ix netrieved 19, August 2012.
- 4.Hervé Boillet, Petit LAROUSSE de la philosophie, France, 2007.

خطة البحث

مقدمة

الفصل الأول: الجمال والطبيعة في العصر اليوناني حتى العصر الحديث.

المبحث الأول: شبكة المفاهيم

المبحث الثاني: فلسفات الجمال في الفكر الفلسفي اليوناني والقرون الوسطى

المبحث الثالث: فلسفة الجمال في الفلسفة الغربية الحديثة

الفصل الثاني: العلاقة بين الجمال والطبيعة في فلسفة "جورج سانتيانا"

المبحث الأول: السيرة الذاتية للفيلسوف "جورج سانتيانا"

المبحث الثاني: الجمال في فلسفة "جورج سانتيانا"

المبحث الثالث: العلاقة بين الجمال والطبيعة في فلسفة "جورج سانتيانا"

الفصل الثالث: إشكالية الجمال في فلسفة "رولان بارت" و"ميشا فوكو"

المبحث الأول: الجمال في فلسفة "رولان بارت"

المبحث الثاني: الجمال في فلسفة "ميشال فوكو"

خاتمة

الفهرس

أ.....	مقدمة
6.....	الفصل الأول: الجمال والطبيعة في العصر اليوناني حتى العصر الحديث
7.....	المبحث الأول: شبكة المفاهيم
60.....	المبحث الثاني: فلسفات الجمال في الفكر الفلسفي اليوناني والقرون الوسطى
68.....	المبحث الثالث: فلسفة الجمال في الفلسفة الغربية الحديثة
74.....	الفصل الثاني: العلاقة بين الجمال والطبيعة في فلسفة "جورج سانتيانا"
75.....	المبحث الأول: السيرة الذاتية للفيلسوف "جورج سانتيانا"
82.....	المبحث الثاني: الجمال في فلسفة "جورج سانتيانا"
91.....	المبحث الثالث: العلاقة بين الجمال والطبيعة في فلسفة "جورج سانتيانا"
95.....	الفصل الثالث: إشكالية الجمال في فلسفة "رولان بارت" و"ميشا فوكو"
96.....	المبحث الأول: الجمال في فلسفة "رولان بارت"
112.....	المبحث الثاني: الجمال في فلسفة "ميشال فوكو"
128.....	خاتمة
138.....	قائمة المصادر والمراجع