جامعة وهران 2
كلية العلوم الاجتماعية
اطروحة
لـــــنيـــــل شهادة دكتوراه علوم في مدرسة الدكتوراه للعلوم الإنسانية والاجتماعية
تخصص الفلسفة

مفهوم التجربة الجمالية في الفكر الغربي المعاصر
(دراسة في الجمالية الهيرمينوطيقية)

من إعداد الطالب(ة):
بلعز نور الدين

إشراف :
أ.د عبد اللاوي عبد الله

تشكيلة لجنة المناقشة :

اسم و لقب الاستاذ	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
الزاوي حسين	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة وهران 2
عبد اللاوي عبد الله	أستاذ التعليم العالي	مشرفا و مقررا	جامعة وهران 2
دراس شهرزاد	أستاذ التعليم العالي	مناقشا	جامعة وهران 2
بلعاليا دومة ميلود	أستاذ محاضر- أ	مناقشا	جامعة الشلف
حموم لخضر	أستاذ محاضر- أ	مناقشا	جامعة مستغانم
العربي ميلود	أستاذ محاضر -أ	مناقشا	جامعة مستغانم

الموسم الجامعي
2018/2017

الإهـــــــــــ

لك الحمد ربي العلي العظيم فضلك وكثير عطائك

إنه لا يسعني في هذه اللحظات التي لعلي لا أملك أغلى منها أن أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع إلى:

- الذي يخفق له قلبي باستمرار، ضياء قلبي ونور بصري محمّد صلّى الله عليه وسلّم.
- فضاء المحبة وبحر الحنان، ريحانة الدنيا وبهجتها: أمي الغالية.
- الذي علمني أ ن الحياة كفاح ونضال : أبي العزيز حفظه الله.
- عائلتي الصغيرة: زوجتي والعصفورين : ياسين عبد القادر ورياض.
- الأعمدة التي أظل أرتكز عليها للصمود: إخوتي.
- الأزهار الفتية والمبتهجة: أخواتي.
- أستاذي الفاضل : حمادي حميد رحمه الله.
- الذين أحاطوني بمساعدتهم وبحبهم: أهلي وأقاربي.
- المعادلة التي ترسم منحنى حياتي: أصدقائي.
- من قضى زهرة شبابه في محراب العلم المقدس.
- من فتح هذه الرسالة وتصفح أوراقها بعدي.

بلعز نور الدين

شـــــــكـ

نشكر كل من ساهم من قريب أو من بعيد في انجاز هذا العمل المتواضع، ونخص بالذكر الأستاذ المشرف: **عبد اللاوي عبد الله** على توجيهاته ونصائحه القيمة وصبره معنا إلى غاية انجاز هذه المذكرة.

كما نشكر أساتذة مدرسة الدكتوراه على تأطيرهم لنا طيلة السنة النظرية وإلى لجنة المناقشة.

وأخيرا نشكر جميع الإخوة والأصدقاء الذين كانوا بمثابة الدعم المعنوي حتى نهاية هذا العمل

بلعز نور

الدين

الفهـــرس

محتويات الدراسة	الصفحة
الإهداء	
كلمة شكر وتقدير	
مقدمة	أ
الفصل الأول: في نشأة الجمال والتجربة الجمالية	
الجمال عبر التاريخ	2
إشكالية الجمال بين الفن والطبيعة	27
الأصول المعرفية والاشتقاقية للجمال	36
الفصل الثاني: من الجمال بوصفه مفهوما إلى التجربة الجمالية	
المبحث الأول: البعد الميتافيزيقي لمفهوم الجمال	54
المبحث الثاني: التأسيس الفلسفي للتجربة الجمالية	89
الفصل الثالث: التحديد الفينومينولوجي والأنطولوجي للتجربة الجمالية	
المبحث الأول: البعد الفينومينولوجي للتجربة الجمالية عند كل من فريديريك، شيلر، هوسرل، ميرلوبونتي وبعض الفينومينولوجيين المتأخرين	129
المبحث الثاني: التأويل الجمالي لعلاقة المعرفة بالحياة عند فريديريك نتشه	170
رؤية حميد حمادي للتجربة الجمالية النتشوية	183
الفصل الرابع: التحديد الهيرمينوطيقي للتجربة الجمالية	
المبحث الأول: التجربة الجمالية في فضاءات الهيرمينوطيقا	202
المبحث الثاني: أفق التجربة الجمالية في المدارس الراهنة	253
الخاتمة	أ
قائمة المصادر والمراجع	

المقدمة:

يقترن البحث في الجماليات ضمن مباحث الفلسفة الثلاثة وهي: مبحث الوجود، مبحث المعرفة، مبحث القيم. وعندما نتحدث عن القيم فإننا مطالبين بالتركيز على الجمال باعتباره المفهوم الأكثر تداولا في الدراسات الفنية والإستطيقية.

إن تحديد مفهوم الجمالية هو من اختصاص الفلسفة الغربية بالنظر إلى أن أغلب الدراسات حولها كانت تصب في الفلسفة الألمانية والفرنسية، ولم يتم تحديد أصول هذا المفهوم بسبب شساعة النظريات وتضارب الآراء حول موضوع الجمال وعلاقته بالفلسفة ولعل الرابط الذي يجمع بينهما هو الفن، كما أن معايير الجمال لم تكن واحدة ومشتركة بل كانت ولا تزال تختلف حسب الأذواق والرغبات والبيئة، فكل حقبة تاريخية إلا وتحمل معها مفهوما ونموذجا للجمال، إذ نجد الإغريق قديما يرون في المرئي المشخص في جسد الرجل معيارا حقيقيا في حين نجده عند الأوروبيين في الوقت الراهن جسدا في جسد المرأة، وعند المسلمين يتجلى في اللامرئي سواء أكان إنجازا فنيا مثل مسجد، متحف أو بشرا مثل صوت بلال بن رباح عند الآذان، أو في شعر الغزل لشاعر حبشي يتغزل محبوبته في بيت شهير يقول فيه:

قالوا لي سوداء حبشية

قلت لولا سواد المسك لما بيع غالياً.

كما أن أغلب الحضارات القديمة تفتخر بإنجازاتها الفنية وترى الجمال في أعمالها وآثارها الفنية مثل: المعابد عند الإغريق والأهرامات في مصر (فن المعمار)، الشعر الجاهلي والبلاغة عند العرب والفرس، الراوية الرومانسية في فرنسا وألمانيا (الأدب).

ومن خلال هذا نفهم بأن هناك علاقة متينة تجمع بين المعرفة الجمالية والمعرفة الفلسفية تتجذر أصولها في تاريخ الفن فالدافع من وراء إجراء هذه العلاقة هو تبيان المجال المعرفي الذي يندرج فيه مجال الجماليات إذ لا يمكن حصره في المعايير التي تحكمه وإنما في التنقيب عن الأسس التي مهدت للجمالية كنظرية وهذا من اختصاص فلسفة الفن التي هي الدراسة النقدية لمختلف النظريات التي أسست للجمال من خلال الفن وحاولت أن تجعل منه موضوعا تندرج ضمنه عدة مفاهيم مثل المحاكاة، الذوق، المتعة، التجربة الجمالية ... إلخ وهذه المفاهيم هي التي ستحدد مجال الجماليات في مختلف فضاءات الفلسفة كالفينومينولوجيا والهيرمينوطيقا، والحديث عنها سابق لأوانه لأن هدف الفلسفة من وراء دراستها للفن هو مقاربة رؤى الفلاسفة بالواقع ومحاولة تحويره ومعرفة

مدى قدرة الفن على الإجابة عن انشغالات وحاجات الأفراد والمجتمعات ومعطيات الواقع وراهينته على اختلاف أنواعها والتي ماهي إلا صدى للعلاقة المتبادلة بين فلسفة الفن وتاريخ الفن وأثر لجملة الأحداث التاريخية والتحولات الاجتماعية، فإذا عدنا إلى الفترة اليونانية وحاولنا قراءتها قراءة نقدية نجد أن موضوع الجمال عندهم انحصر في مفهوم الفن والمحاكاة.

الفن = الطبيعة.

الفن = المحاكاة.

فالمعارف الفلسفية المتعلقة بالطبيعة والفن عندهم لم تكن بمعزل عن البنية الثقافية للمجتمع اليوناني فهم مثلا يرون أن الإله يجمع بين الجماليات البشرية الكاملة وأنه المثال الكامل للإنسان مثل ما قام به النحات الشهير "فيدياس" عندما نحت الإله زوس Zeus وفق قاعدة التناسق والانسجام، أما فيما سبق اليونان نجد تراكما نظريا للأفكار الجمالية الموغلة في الحضارة المصرية والبابلية والصينية والهندية حيث توافر لهم نتاج فني وفكري سمح بقيام حس فني ومستوى علمي نظري أديا معا إلى أفكار جمالية واضحة التميز كمضمون وللتعبير عن أفكار معينة، ولذلك نجد أن الجمال ظهر في سياق فني وثقافي فهو قديم بوصفه رؤى وتصورات مختلفة وحديث بوصفه تأريخا للإنجازات الفنية، فتاريخ الفن هو مجال يندرج ضمن العلوم الاجتماعية يختص بدراسة تطور الفن عبر التاريخ كما أنه يقوم بدراسة ظروف نشأة الفنانين ومعرفة الحس الفني لشخص معين من طرف الجمهور وكذا السياق الروحي والثقافي والأنتروبولوجي والإيديولوجي والنظري والاقتصادي والاجتماعي للفن.

لقد أرجعت التطورات اليونانية الجمالية عبر سيرورتها الزمنية وتبلور تصوراتها الذهنية إلى مرجعيات دينية وأخلاقية واجتماعية ونفسية وميتافيزيقية تؤدي في نتيجتها النهائية إلى بيان خصائص الجمال في الفن والطبيعة.

يجب التنبيه كذلك إلى أن تحديد مفهوم الجمال في فلسفة الفن يختلف من حيث المضمون مع علم الجمال ذلك أن علم الجمال هو مصطلح حديث النشأة ظهر في القرن الثامن عشر مع عالم الجمال الألماني "إلكسندر غوتليب باومغارتن" Baumgarten خصه بدراسة الإدراكات الحسية للأعمال الفنية وهو فرع من فروع الجماليات على غرار فلسفة الفن وتاريخ الفن.

كان مفهوم فلسفة الفن من أبرز اهتمامات الخطاب الفلسفي الغربي لأنه كان يشير في الدراسات الألمانية إلى مفهوم علم الفن Kunstwissenchaft حسب ماكس ديزوار في كتابه الاستطيقا

والعلم العام للفن وتمثل لحظة التدشين لهذا الفرع من الفلسفة الألمانية ميلاد النظرية الجمالية مع مطلع القرن 18م.

ترى الدكتورة أميرة حلمي مطر أن فلسفة الفن هو مصطلح مؤهل لأن يكون كفيلا بحل التوتر بين النظرية والعلم في ميدان الجماليات لتحديد الإطار المنهجي والموضوعي كما عالجت بإسهاب فلسفة الفن من خلال قراءتها لنظرية الجمال والفن في التقليد الفلسفي اليوناني إلى غاية الحداثة ورأت أن الطابع المميز لهذه النظرية هو أنها تتبنى منهجا عقليا سليما يجد خيوطه الأولى في مبدأ المحاكاة في الفن من أفلاطون وأرسطو إلى غاية الحداثة الجمالية مع كانط وهيجل، واصطلحت على تسميته بالتناسق والانسجام والقياس كقيم عقلية تشمل كل المعارف بما فيها الفن، واعتبرت الإنجاز الفني قدرة وموهبة من الآلهة، وهذا الإرث الجمالي لم يصمد أمام موجة من المنعرجات التي دشنتها الرومانسية، نتشه وهيدجر حيث تم الانتقال من التفكير في المحاكاة إلى الابداع الفني بعدما أصبح مفهوم الإنجاز الفني عاجزا أمام مواكبة التطورات الحاصلة في الفكر البشري بحيث تم استحداث مفهوم الخبرة الجمالية كبديل في مقاربة الوجود والعالم وهذا المفهوم شكل قفزة نوعية على مستوى الفلسفة والجمالية سواء في الدراسات الفينومينولوجية، الأنطولوجية والهيرومينوطيقية، وبدأ الاهتمام بمجال الجماليات من التأسيس مع **باومغارتن** والذين جاءوا من بعده من بينهم **شارل لالو** في كتابه **"مدخل إلى الاستطيقا"**، **ودنيس هويزمان** من خلال كتابه **"من أجل استطيقا مخبرية"**، و**بوزنكيت "تاريخ الاستطيقا" وجورج سانتيانا "الإحساس بالجمال"** إلى التأصيل من خلال مايكل دوفرين **"فينومينولوجيا التجربة الجمالية"**، **وإيتيان سوريو "مستقبل الاستطيقا"**، **مارك جيمنيز "ما الجمالية"**، فالحديث عن الجماليات والممارسات الفنية ليس وليد اللحظة بل يتجذر عبر فلسفات ضمن تصورات معينة ارتبطت بتاريخ حضارات وبنى تحتية كرست مبدأ الفن لأجل الدين ولم تخرج من هذا النفق إلا بشق الأنفس مع عصر النهضة الأوروبية وميلاد الإنسان الجمالي وصولا إلى الجمالية المعاصرة التي أفرزت أنماطا فنية زاخرة أخذت في استشكالها وبلورتها تيارات فلسفية في شكل معارف إنسانية اقترنت بمجال العلوم الاجتماعية كالتاريخ، الفلسفة، علم الاجتماع، ... ولهذا الغرض يعود هاجس الطرح الفلسفي الذي تتوخاه هذه الأطروحة المعنونة بـ: **"مفهوم التجربة الجمالية في الفكر الغربي المعاصر"**. "دراسة في الجمالية الهيرمينوطيقية " لإفتقار الدراسات الأكاديمية لمثل هذه التيمات العلمية ونقص المادة العلمية والمعرفية للتعريف بهذا المجال، كما تحاول أن تبعث روح البحث والغوص في أغوار

الفنون من خلال محاولة التقريب التداولي بين مجال الفنون ونطاقات البحث الإنساني لتحصيل المعنى الكامن في صميم الممارسة الجمالية.

تأتي أهداف هذه الدراسة على نحو تراتبي راعينا فيه الأمور الآتية:

- ❖ توثيق اللحمة المعرفية بين الفنون والعلوم الإنسانية من أجل إيجاد منفذ للولوج إلى أعماقها.
- ❖ آفاق التجربة الجمالية في قراءتها للخبرة الإنسانية من خلال الموازنة بين تمثلاتها وتجلياتها الواقعية.
- ❖ جرد جميع ما توصلت إليه الدراسات الفنية لاستثمارها في مشاريع بحثية مثل أطروحة التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي عند فريديريك نيتشه لحميد حمادي.
- ❖ التعبير عن نزوع فلسفي وحاجات إنسانية نحو أفق جميل يعول عليه في مجال العلم والمعرفة بما في ذلك الفينومينولوجيا والهيرمينوطيقا.
- ❖ الدعوة إلى انفتاح الخطاب الفلسفي على الممارسات الفنية والجمالية.

فمن المتعذر معرفة درجة وعي الانسان دون النظر إلى جوانب وأشكال تمظهراته المادية والمعنوية المتنوعة في الواقع، ويعد الفن والجماليات من بين آثار الوعي الإنساني الذي يدل على التطور الحضاري للأمم، فالجمال مصدر الحكم على درجة رقي أي حضارة إنسانية وهذا ما جعل ميدان الجماليات حاضرا في تاريخ تطور الحضارات العالمية بل كان ولايزال حلقة أساسية من حلقات تطور المجتمعات من خلال فن التصوير الزخرفة، فن المعمار، والفنون المسرحية والتمثيلية وغيرها.

ومن هذا الباب نحن في أمس الحاجة اليوم إلى تفعيل وإثبات هذا الحضور ليس فقط في إطاره النظري و إنما في بعده التطبيقي و الإجرائي و تحديدا في بعده الآخر الفينومينولوجي خاصة والهيرومينوطيقي لفهم علاقة الفنون بحياة الفنان ومقاصدها (فهم المعنى)، وقد آثرنا في هذه الأطروحة أن نتطرق أيضا إلى راهن الجماليات المعاصرة كفكر وممارسة وما توصلت إليه ومدى تفاعلها مع الجماليات العالمية في مختلف الفنون أو ما يصطلح على تسميته **"بجماليات المعنى"**.

تقترح هذه الأطروحة موضوعا لتعميق البحث في سؤال: التجربة الجمالية في أحضان الهيرمينوطيقا بين الفلسفة والفن والغاية منه تجاوز الفهم الإيديولوجي والكلاسيكي للنصوص الفلسفية بمقاصدها الميتافيزيقية والملتوية، وتفادي وهم الحقيقة الواحدة المراد ترسيخها في علاقة الفهم بالعالم وتمثله.

تتجه هذه الدراسة إلى التنبيه في فاعلية التأويل كما يمارسه الأفراد والجماعات اتجاه الوجود واتجاه ما يراكم من نصوص في فهمه والاحتفاء به، وتعتبر اللغة في هذا الصدد من أهم الأدوات التي يلجأ إليها المؤول، كما ينبغي مراعاة كون العالم هو الآخر نص يدل على ما لا نهاية من المعاني المحتملة رغم أنه محاط بأنماط إنتاجية تتوزع على حقول متعددة نذكر من بينها الفن بكل تلويناته، الجمال والفلسفة بكل أنساقها وتصوراتها ومن ثمة فالمؤول يحيا بالتأويل ويبني حياته فيه من خلاله مراعيا الدائرة الجمالية التي قطرها العمل الفني، كما يسمح له بإنتاج آليات تتفاعل مع ما أنتجه غيره من المؤولين في ثقافات أخرى من دون تنازع، ذلك لأن فهم شيء ما يقتضي أني أفهمه وفق قصد خاص وسياق خاص دون أن ألغي مقاصد الآخرين وطروحاتهم، فلكل منا وعيه الخاص الذي ينمو ضمن علاقات تذاوتية تقوم على التفاعل وتقضي بتبادل المعاني لتحقيق التفاعل مع ديناميكية التاريخ وأشكال المعرفة الإنسانية وتحولاتها الجمالية.

إن الفهم كما تشير إلى ذلك التأويليات المعاصرة لا يقتصر على موضوعات المعرفة فحسب بل يشمل الوجود في العالم **"الدازاين"** وكيفيات الانتماء إليه أيضا وهو ما يدفع إلى عدم فصل التأويل عن الطرائق التي يمارس بها والمجالات التي يدور في فلكها، فكل مجال يؤسس لتأويلية خاصة به... ونقصد هنا بالتحديد الجمالية الهيرمينوطيقية.

لقد حاولت التأويلية الكلاسيكية أن تضع قواعد لترسيخ الفهم الصحيح ومقاومة كل أنواع الاعتباطية بداية من تأويل النص الديني وتفسيره مع القديس أوغسطين إلى فريديريك شلايرماخر بينما يسعى ديلتاي في تأويليته إلى بعث روح جديدة في التأويل بوصفه أساسا منهجيا لكل معرفة إنسانية أو فلسفية أو أدبية، في حين اتجهت التأويلية الفلسفية إلى نقد كل بعد تقني أو منهجي ضيق في التأويل واعتبرته بمثابة أساس الحياة وقيمتها وبعد من أبعاد حضور الكائن في العالم حسب **"جان غرودان"**.

ينبثق هذا التصور الأخير في بدايته غير المعلنة مع الفيلسوف الألماني "فريديريك نيتشه" الذي جاء بموقف متفرد ينظر إلى التأويل نظرة تربطه بإرادة القوة واقبال الحياة وبالتالي أصبح التأويل ممارسة حول التخفي والتحجب، وقد استأنف مارتن هيدجر المسار التأويلي نفسه مع تجديده، حيث قدم تصورا خاصا عن التأويلية وعلاقتها بالذات المؤولة والوجود، ومن ثمة صار التأويل مفتاح فهم الوجود، وقد عمل هذا التصور على إعادة الاعتبار للنزعة الشعرية بوصفها ظاهرة فنية تستدعي التأويل إلى فهم العالم باعتباره معنى أكثر منه حقيقة، وبذلك يثار سؤال حدود التأويل بين الفلسفة والفن وأفق الانتقال من فهم الدازاين (الكينونة) إلى كينونة الفهم بحيث يصبح الفهم فنا في

كتاب "**هاينز جورج** غادامير" فن الفهم أو فهم الفهم، ولا ينبغي في هذا السياق تجاهل ما انتهى إليه غادامير من تصور تأويلي يسند إلى التأويل أهمية قصوى في بناء المعنى حيث يعتبره عملية عقلية داخلية محضة لكنها منفتحة ومتفاعلة مع التقاليد التأويلية للموضوع المؤول، ذلك أن حوله من فهوم سابقة تشكل الأرضية القبلية لكل تأويل والاقتضاءات المسبقة التي توجهه وتشرط قيامه أو ما يدعوها غادامير بعناصر الهيرمينوطيقا وهي الأحكام المسبقة، التاريخ والفهم.

ومن هنا تفرض مجموعة من الإشكالات نفسها على الباحث وهي:

- ما موقع التأويل في الفلسفة والفن، وما الدافع لذلك؟
- هل هناك حدود للتأويل في النص الفلسفي والعمل الفني؟
- ما طبيعة الممارسة التأويلية الفلسفية والممارسة التأويلية الجمالية؟
- كيف نقرأ العلاقة بين الفلسفة والجمالية داخل الفضاء الهيرمينوطيقي؟
- ماهي الآفاق المعرفية التي ينتجها التلاقح بين النص الفلسفي والظاهرة الفنية والجمالية؟
- كيف استوعبت الهيرمينوطيقا التجربة الجمالية على ضوء رؤية نيتشه، هيدجر، غادامير؟

ومنطلق هذه الأسئلة وأخرى، يمكن التفكير في خطة الموضوع والتي تحدد لنا معالم فصول متقاربة وخصبة تأتي على النحو الآتي:

I/ الفصل الأول: في نشأة الجمال والتجربة الجمالية.

أ) الجمال عبر التاريخ.

ب)إشكالية الجمال بين الفن والطبيعة.

ج) الأصول المعرفية والاشتقاقية للجمال.

II/ الفصل الثاني: من الجمال بوصفه مفهوما إلى التجربة الجمالية.

المبحث الأول: البعد الميتافيزيقي لمفهوم الجمال.

المبحث الثاني: التأسيس الفلسفي للتجربة الجمالية.

III/ الفصل الثالث: التحديد الفينومينولوجي والأنطولوجي للتجربة الجمالية.

المبحث الأول: البعد الفينومينولوجي للتجربة الجمالية عند كل من فريديريك شيلر، هوسرل، ميرلوبونتي وبعض الفينومينولوجيين المتأخرين.

المبحث الثاني: التأويل الجمالي لعلاقة المعرفة بالحياة عند فريديريك نيتشه.

IV/ الفصل الرابع: التحديد الهيرمينوطيقي للتجربة الجمالية.

المبحث الأول: التجربة الجمالية في فضاءات الهيرمينوطيقا.

المبحث الثاني: أفق التجربة الجمالية في المدارس الراهنة.

تتناول هذه الدراسة بعمق الوقوف عند التجربة الجمالية كمفهوم تأسس ضمن خطاب الفلسفة الغربية، هذا الخطاب الذي تشكل وفق فضاء الجماليات منذ بدايته الأولى مع كانط وباومغارتن كلحظة أولى إستشكلها في مفهوم الحكم الجمالي وشكل بذلك منعرجا من منعرجات الجمالية ثم تلته اللحظة الرومانسية باعتبارها منعرجا ثانيا كرست فيه مفهوم الابداع بعدما كان في حدود الحكم الجمالي، وكان للمد الرومانسي أثر بالغ الأهمية في إعادة انتاج مفاهيم وبلورتها لمفهوم التجربة والابداع وما حمله من تأسيسات أخرى كتجربة المعيش، والفيلسوف الفنان في مرحلة البناء الجمالي من خلال أقطاب أخذوا على عاتقهم تشكيل رؤية فلسفية ذات أبعاد وحدود ورسخت مبدأ الحقيقة في الفن والجمالية في الابداع مع شلنج وفريديريك، أما اللحظة الثالثة والحاسمة في تاريخ التجربة الجمالية جمعت بين قطبين أساسين كانا لهما تأثير إيجابي في تأصيل التجربة الجمالية وهما القطب الفينومينولوجي والقطب الهيرمينوطيقي كتتويج للإرث الرومانسي (نتشه، هيدجر، هوسرل، غادامير).

1/ يقوم الاشكال الرئيسي في هذه الأطروحة على مساءلة فلسفية جمالية وهي طبيعة وجود وحضور جمالية هيرمينوطيقية داخل فضاء فلسفة الجمال ومدى تموقعها في الدراسات الأكاديمية المعاصرة.

2/ إذا وجدت فعلا هذه الجمالية الهيرمينوطيقية فهل كانت تبريراتها وفق مقدمات منهجية أم أنها جاءت كتحصيل حاصل لمجهودات الأنساق الفلسفية الكبرى (الفينومينولوجيا والتأويلية) على غرار الفن خبرة عند جون ديوي الفن وفق المقاربة البراغماتية.

3/ يقع استمالنا لمصطلح الجمالية الهيرمينوطيقية كامتداد يخضع لاختيار واعي أساسه التجربة الجمالية ومسارتها وإن كان هناك بعض التحفظات إزاء بعض المقدمات الشهجية التي ذكرناها سابقا.

فمفهوم الجمالية الهيرمينوطيقية هو فضاء لتفاعل الحدس الفني مع خبرة الأثر الفني طريق للتأويل وهو محفوف بالمخاطر في قدرته على الكشف عن أغوار الهيرمينوطيقا كتجربة في فهم الكائن هيدجر تجربة الكائن في كليته وفي إدراك فهمه لظواهر الوجود، بحيث أصبح الفن ظاهرة جمالية أنطولوجية لا تكتفي بالبحث عن الحقيقة بل بفهمها وإعطاء معاني لها (غادامير) أي الانتقال من الجمالية الأنطولوجية إلى الجمالية الهيرمينوطيقية.

وانطلاقا من هذه التصورات ترسخت في أذهاننا خطة ترتكز في مجملها على الوقوف بتبصر عند محطات مهمة في تاريخ التجربة الجمالية مع العلم أن المنهجية المتبعة خلال مراحل إعداد هذه المحاولة البحثية اعتمدت على منهج تحليلي نقدي فكل مرحلة إلا وتحمل معها متون فلسفية متداخلة مع بعضها البعض تحتاج إلى رؤية وتخمين والابتعاد على الأحكام المسبقة لأن الخوض في فضاء الهيرمينوطيقا يحتاج إلى الفهم وإلى الإرث الفلسفي الجمالي ولكن هذا لا يعني أنني من أتباع الغادميرية وإنما هو تبرير للمسار شبه الطويل الذي أخذته مني هذه الأطروحة، كما أن تتبع مسار التجربة الجمالية وفهم مراحلها ومقاصدها هو فهم للسياق الذي ظهرت فيه وأنتجت مثل هذا التفكير.

إذ لا يمكن الخروج عن سياقات التفكير الفلسفي منذ نشأة الجمال إلى غاية تبلور إلى مصطلح التجربة الذي تراوحت فيه الدراسات بين علم الجمال وفلسفة الفن لأهم المشتغلين بمتن التجربة الجمالية أعني بذلك الفرنسيين والألمان كرينيه بوفريس، وجان ماري شافير، وكارول تالون هيجون وغيرهم.

يتضح لهم التجربة الجمالية في الفكر الغربي المعاصر من خلال فهم الأبعاد التي استنطقتها والآفاق التي فتحتها أمام المهتمين بميدان الجماليات.

لقد رافقتنا في انجاز هذه الأطروحة صعوبتان كبيرتان،

- أولهما قلة الدراسات المتعلقة بالجمالية الهيرمينوطيقية من مصادر ومراجع إن لم نقل منعدمة.
- ثانيهما الترجمة من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية لأصعب النصوص الفلسفية والمتون الفينومينولوجية والهيرمينوطيقية، كما أن استظهار القول الفينومينولوجي والهيرمينوطيقي مرتبط أو يختفي وراءه المعنى الجمالي المرتبط هو الآخر بسياقات ثقافية واجتماعية.

وعلى هذا تأتي صياغتنا الكاملة لحظة هذه الأطروحة على النحو الآتي:

1- لقد قمنا لهذا الموضوع بفصل نعتبره مدخلا تاريخيا لفكرة الجمال في الفضاء المعرفي كتمهيد للولوج إلى الأصول المعرفية والاشتقاقية لهذه الفكرة.

2- الفصل الثاني هو فصل ارتكازي حاولنا فيه أن نغامر في مسألة الانتقال من الجمال كفكرة إلى الجمال كتجربة بحيث أخذ منا جهد كبير في تبرير هذه النقلة النوعية، وقد أشرنا في متن هذا الفصل أهم الاعلام الذين بلوروا مصطلح التجربة الجمالية خاصة جيل الرومانسيين الألمان.

3- في الفصل الثالث بدأت الأمور تتضح أكثر فأكثر من خلال الأبعاد الجمالية للتجربة الجمالية في المنظور الفينومينولوجي مع المتقدمين كهوسرل والمتأخرين كميرلوبونتي، ميشال هنري، هنري مالديني، جان لوك ماريون، إروين ستروس ثم أعقبنا هذا المنظور بالرؤية الأنطولوجية لفريديريك نتشه كمرحلة انتقالية من الجمالية الفينومينولوجية والأنطولوجية إلى الجمالية الهيرمينوطيقية.

4- وفي الفصل الأخير تأتي القراءة الهيرمينوطيقية للتجربة الجمالية على أنقاض أنطولوجيا مارتن هيدجر وفينومينولوجيا، وهيرمينوطيقا، بحيث كانت بمثابة دائرة محفوفة بالمد والجزر في إيضاح الرؤية الجمالية عنده وصادفتنا نصوص صعبة للغاية تتأرجح بين الفينومينولوجيا والتأويلية ولم يكن المخرج إلا مع غادامير لاشتغاله في الأثر الذي تركته الفينومينولوجيا في نزوعها التاريخي، وكأن الفينومينولوجيا نزحت من أرض فرنسية خصبة مع موريس ميرلوبونتي إلى أرض ألمانية تجاوزت خصوبتها بفعل تأويلية شلاير ماخر وديلتاي وغادامير بحيث أعطت ثمارها الأولى في التأويل الجمالي للعلوم الإنسانية، وفي معنى الوجود الحقيقي والعالم من خلال الانصات إلى مدى تأثيرها على المدارس الراهنة في الفن وتحولات الثقافة السائدة في العصر.

الفصل الأول: في نشأة الجمال والتجربة الجمالية.

أ-الجمال عبر التاريخ

ب-اشكالية الجمال بين الفن و الطبيعة

ج-الأصول المعرفية و الاشتقاقية للجمال

I)في نشأة الجمال والتجربة الجمالية:

أ-الجمال عبر التاريخ:

تطرح الجمالية نفسها باعتبارها مفهوما مركزيا يصعب تقديم تعريف محدد له، Esthétique أو صيغة مستقرة لمجال تمظهراتها وكل محاولة لتحديدها أو تعريفها لا تعدو أن تكون في نهاية المطاف نوعا من الاقتراب من مفهوم، أو تحديده من منظور علاقتها بمجال معين: الفلسفة والعلم. عن أهم إشكالية تطرحها الجمالية هي كونها وجدت ممارسة، أو تفكيرا قبل وجودها نظاما له Aesthesis، ومنهجه، فتجليات الجمالية تعود إلى الفكر الاغريقي حيث نجد موضعه الذي تعني الإحساس، مرتبط بالجميل لأن الجميل شيء وليس فكرة شيء جميل يمنح نفسه موضوعا لمعرفة

تتم عبر الإحساس ونجد أن الجمالية قد مورست قبل أن نسمي لأن التسمية ارتبطت بتحديدها كنظام وارتبطت على الخصوص بظهور الجزء الأول من الذي حمل عنوان: استطيقا Aesthetica الذي ألفه الفيلسوف ألكسندر بومجارتن، وكان ظهور هذا المؤلف ايدانا ببداية عهد جديد في تاريخ الجمالية وهو Aesthetica سنة 1750 Baumgarten التفكير النسقي في الجمال ضمن إطار علمي/فلسفي له نظام وموضوعه ومنهجه ومفاهيمه لكن في إطار الجمال باعتباره إحساسا وقيمة بل تفكيرا ضمن أنساق فلسفية تشمل المعرفة والوجود والأخلاق ظل واردا لدي مجموعة من الفلاسفة من أفلاطون وأرسطو وقد شكل الاهتمام الجمالي في تصوراتهم عضوا ضمن نسق كلي يتداخل فيه الوجود بنظرية المعرفة[1].

إن محاولة الوقوف على تاريخ الجمالية أمر لا يخلو من مزالق الاختلاف حول البداية، ولإن كان الكثير من المشتغلين بالجماليات حدد البداية بظهور مؤلف بومجارتن فإن ذلك من تعدي هذه الحدود ليصل ببداية التاريخ الجمالي إلى العصور القديمة، سواء العصر الحجري أو العصر الفرعوني ، من تلك المحاولات نجد محاولة ايتان سوريو في كتابه علم "الجمالية" عبر العصور بجزأيه، وعند كذلك الدكتورة وفاء محمد إبراهيم في كتابها علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة التي سارت على نفس نهج سوريو فيما يتعلق بتاريخ الجماليات، الدكتورة غادة المقدم عدوة في كتابها: فلسفة النظريات الجمالية.

البداية إذن تتعدى بداية النظر الفلسفي الجمالي وتتوغل بنا في العصور القديمة من التاريخ البشرية (أو لنقل مرحلة ما قبل التاريخ) لنكتشف مؤشرات دالة على ممارسة جمالية ذات خصوصية وذات رؤية وأبعاد.

يمكننا إقامة جرد تاريخي للجماليات من منطلق وجود جماليات موغلة في التاريخ القديم وسيشمل هذا الجرد مستويين: مستوى أول يهتم بالتجليات الجمالية في مختلف العصور ومستوى ثان يختص بالنظر الفلسفي الذي اختار الجماليات محورا له، فعلى المستوى الأول يمكننا الوقوف على جماليات عصر ما قبل التاريخ والجماليات القديمة بتجليات المصرية والشرقية والإغريقية، أما

---

1 - عبد المجيد شكير، الجماليات، بحث في المفهوم ومقاربة للتمظهرات والتصورات، دار الطبيعة الجريدة سوريا، الطبعة الأولى 2004، ص 07.

على المستوى الثاني فيمكننا الوقوف عند أهم المحطات الجمالية من منظور فلسفي بدءا من الفلسفة القديمة وصولا إلى فلسفة الجمال في القرن العشرين مرورا بالنظر الفلسفي الجمالي.

يصعب الوصول إلى أحكام مطلقة بشأن الممارسة الجمالية في عصر ما قبل التاريخ، لأسباب وجيهة في مقدمتها غياب وثائق تشهد على هذه المرحلة وطبيعية النشاطات الفنية الممارسة خلالها، ولا نجد بين أيدينا إلا آثارا وحفريات ورسومات على جدران الكهوف استطاعت من خلالها الأبحاث الأركيولوجية أن تعطي صورة تقريبية عن إنسان ما قبل التاريخ وهي صورة قائمة على الافتراض والتأويل بالدرجة الأولى مما يفسر تضارب الآراء وتنوعها حول هذه المرحلة، وفيما يخص رصد مظاهر الممارسة الجمالية لإنسان هذا العصر فإن هذا لا ينفصل عن الصورة العامة، بمعنى أنه لا يخلو بدوره من هفوات الافتراض والتأويل.

إن غياب اللغة عامل في هذه المرحلة إذ تخرج الفنون القولية من حلقة نقاشنا، وبالتالي إن أهم مظهر كواقعة مميزة من مظاهر الممارسة الفنية لهذه الحقبة هو وجود فن تجسيمي Figuratif art للوجود الإنساني في حواره مع البيئة التي تحيطه، وقد أخذ الحوار بين انسان عصر ما قبل التاريخ والطبيعة علاقة مخاطبة (أنا – أنت)[1]، وبالتالي كانت تحكمها العاطفة المباشرة، والاسقاط الذاتي على الأشياء الطبيعية بحيث لم يستطيع انسان هذه المرحلة أن يفصل بين وجوده الإنساني والعالم الطبيعي بل كان ينظر إلى الطبيعة على أساس أنها كائن حي مثله يمتلك بدوره وجدانا وإرادة، وبالتالي فقد حاورها من منطلق قدرتها على فهم رموزه وتأملاته وأفكاره فصاغ فنا مباشرا توخى من خلاله إعادة انتاج الكائنات الطبيعية إلى رسوم ورموز تقارب روح الطبيعة المحيطة به فهو حين كان يرسم ثورا على جدار أو ينحت شجرة على صخرة كان يعتقد أنه ينتج ثورا أو شجرة حقيقيين، لأنه لم يكن يمتلك بعد القدرة على الفصل بين عالمه المادي المحسوس وعالم الصور والتخيلات فعالم الخيال والصور، ومجال الفن والمحاكاة المجردة لم يكن قد أصبح في نظره ميدانا خاصا قائما بذاته مختلفا عن الواقع التجريبي ومنفصلا عنه ولم يكن قد واجه حقيقة المجالين المختلفين بعد وإنما رأى في أحدهما استمرار مباشرا متجانسا للآخر، ولتأكد هذه الحقيقة نذكر تحدث أورده أرنولد هاوزر بخصوص هندي أحمر ينتمي إلى إقليم سيوما حينما رأى باحثا يعالج رسوما فقال:" إني أعلم أن Lévy-Bruhl عنه ليفي برول هذا الرجل قد وضع كثيرا من

---

1 - عبد المجيد شكير، نفس المرجع، ص 18.

ثيراننا البرية في كتابه لقد كنت هناك عندما فعل ذلك، ومنذ ذلك الحين لم تعد لنا ثيران فهذا الهندي الأحمر لم يستطع الفصل بين الوجود المادي الحقيقي للثور البري وبين المتخيل له مما جعله يعتقد أن كل من لمس من تلك الرسوم فكأنما لمسه باعتباره حقيقة مادية".

وتميز هذا الشكل الحسي لحوار انسان عصر ما قبل التاريخ مع الطبيعة بوجود نمطين من الممارسة الفنية، نمط أول خارج الكهف ونمط ثان داخل الكهف، فالفنان الأول في هذا العصر هو الصياد الذي كان مفتنا بالحيوانات التي يصطادها وكان يرسمها بنوع من الاعجاب أو الخوف، بكثير من الدقة والملاحظة والتأمل الفاحص، وهذا يجعلنا قادرين على تفسير هذه الثنائية (فن خارج الكهف/فن داخل الكهف)، ففن خارج الكهف هو فن عملي له مقاصد تتمثل في عملية الصيد، بمعنى أنه يشكل وسيلة من وسائل العيش والبقاء، مما يؤكد عدم وجود مقاصد جمالية محض، هو ما يؤكده ايتيان سوريو حين يقول: لا يصح الاستنتاج مطلقا بأن مبدعي تلك الآثار الجميلة قد مارسوا الفن لأجل الفن ذاته، أما فن داخل الكهف فيفصح عن وجود تفاعل انسان عصر ما قبل التاريخ مع ذاته بعد تفاعله مع محيطه إذ يعكس الجانب التأملي الخاص لإنسان هذا العصر الذي ينطوي على وجود رؤية جمالية تتمثل في الحكم الجمالي الذاتي الذي أبقى على الجميل واحتفظ به من خلال ذات فاعلة عارفة ومتذوقة للجمال.

هذا فيما يتعلق بالشكل الحسي لعلاقة انسان ما قبل التاريخ بالطبيعة، أما الشكل التجريدي لهذه العلاقة، فقد ارتبط بعدة عوامل في مقدمتها استقرار انسان هذه المرحلة في إطار جماعات حول أرض معينة، واشتغاله بالزراعة، ودخوله في تعاملات مع الطبيعة مختلفة عن المرحلة السابقة، فعامل الاستقرار أدى إلى نشوء عبادات وطقوس وشعائر ارتبطت بالاعتقاد بوجود عالم آخر منفصل عن العالم الذي يعيش فيه/يحيط به: وعامل اشتغاله بالزراعة أدى به إلى التأمل في دوران الفصول والأرض والسماء، وكل هذه العوامل ساهمت في اعلان بدء النزعة التأملية لديه، وتحقيق مسافة فاصلة بين وجوده الإنساني والعالم الطبيعي، ومسافة بين العالم المحسوس المحيط به، والعالم الغيبي المتخيل، وقد كانت هذه اليقينيات الجديدة لديه باعثا على انتاج فن تجريدي يوازي النزعة التأملية المتخيلة التي زرعتها فيه ظروفه الجديدة، وفن رمزي يتجاوز وجوده المادي إلى العوالم الغيبية التي تؤسس معتقداته وعباداته، ومن ثمة أصبحت الإنتاجية الفنية لإنسان عصر ما قبل التاريخ مطبوعة بمسحة تجريدية تتجاوز التعبير المباشر، كما أنها ارتبطت بالهاجس

الديني/الاعتقادي، بل ذهب هاوزر إلى اعتبارها إنتاجية فنية تلائم طقس السحر لدى انسان هذا العصر.

إلا أنه رغم ما قيل حول الممارسة الجمالية لإنسان عصر ما قبل التاريخ في شكليها الحسي والتجريدي من كونها كانت مرتبطة بمقاصد وغايات، سواء غايات عملية كما في المرحلة الحسية أو مقاصد طقوسية دينية كما في المرحلة التجريدية، فإنه لا يمكن أن ننزع عن هذه الممارسة صفة الإبداعية والرؤية الجمالية في أصلها الأول، إذ يجب التفريق بين المنشأ الذي يعكس فعلا وجود ممارسة فنية تنطوي على ابداع ورؤية جمالية، وبين الوظيفة التي تعكس مقاصد هذه الممارسة (عمليا وطقوسيا).

ولذا يظل فن الانسان الأول فنا بإبداعه ورؤيته الجمالية برغم خلوه من التعبيرية الحديثة وبرغم أنه لم يكن قرين مهمة العرض على الآخرين، والذي يسلب الإحساس الجمالي والقدرة على التعبير الفني من هذه الممارسة هو التفسيرات التي تنطلق من مفاهيم ومبادئ عصرية، وتعالج بها فن هذا العصر، فالخطأ الأكبر، كما يقول ايتيان سوريو، هو ان الباحثين قد عالجوا فن ما قبل التاريخ وهم ينطلقون من قواعد ومفاهيم حديثة ومسبغين عليه شروحات وتفاسير منبثقة من الواقع الفكري الانساني اليوم.

كانت نهاية عصر ما قبل التاريخ إيذانا ببدء عهد جديد طبعت فيه الحياة بمظهر التحول وذلك بالانتقال من الاستهلاك المجرد إلى الإنتاج، ومن الفردية البدائية إلى الجماعية وصاحب هذا التحول ظهور أنماط حياتية وأنشطة اجتماعية (التجارة، الحرف، المدن والأسواق)، وقد جاءت هذه الحركية بتساوق مع السكونية التي ميزت المحافظة على بعض أثار العهد السابق[1].

إن أسلوب الحياة الجديد هذا وما واكبه من أنشطة أدى إلى نشوء ممارسة فنية وجمالية تستجيب لخصوصية الحياة الجديدة وهي الممارسة التي طبعت الجمالية القديمة التي كانت تمارس بتساوق شديد مع البنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والاعتقادية السائدة في المرحلة، بمعنى لها ممارسة جمالية تتبادل علاقات التّأثر والتأثير مع بنيات الحياة التي كانت تمارس داخلها.

تعتبر الممارسة الجمالية في مصر القديمة أعرق ممارسة عرفتها الجماليات القديمة سواء من ناحية الاكتمال او على المستوى النوعي، وهو ما يشهد به ايتيان سوريو حين يقول: فلنركز

---

1 - إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ت.د ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت – لبنان 1974، ص 43.

انتباهنا على مصر، وذلك لأننا نملك عن مصر معلومات كثيرة تتعلق بتقنية التنفيذ الفني ولأن الفن المصري يتمتع بوحدة أسلوبية لا نظير لها في النقاء والصفاء، ويحسن بنا أن نضيف إلى ما سبق سببا آخر وهو أن ممالك كثيرة لم تتحقق فيها أي وحدة فنية مرتبطة ببنيتها كمملكة شاسعة الأطراف إلا مصر، فإنها قد بلغت عن طريق الفن وبواسطته حد التمييز الذي يكاد ان يكون كاملا عن حقائها الإنسانية الخاصة.

لقد ارتبطت الممارسة الجمالية المصرية القديمة بالبنية الاجتماعية السائدة، هذه الأخيرة التي أفرزت قمة يقبع فوقها ملك يملك هالة دينية تجعله على صلة بالآلهة، وقاعدة عريضة تشمل المزارعين والعمال والخزافين والصناع، وطبقة الوسطى تضم ذوي الرتب المالية ورجال الدين وفئة الإداريين، وكان نتيجة هذه البنية الاجتماعية وجود تقسيم للعمال ليرتبط العمل الفني بالأعمال اليدوية لذلك ظل الفنان (الصانع/الخزفي/النحات) في مركز وضيع لأن ما يقوم به هو عمل يدوي بينما حظي العمل الفكري بمكانة أرفع شانا وقد ساهمت هذه البنية الاجتماعية في تطور مجموعة من الفنون، وفن العمارة بوجه خاص، من خلال بناء المعابد والقصور والمدافن وما صاحب ذلك من تزيين وزخرفة مما أفرز ممارسة جمالية جمعت بين الفن التجسيمي والفن التجريدي، كما أن هذه البنية الاجتماعية فسحت المجال امام أشكال فنية مرتبطة بحياة البذخ والترف كصناعة الحلي والجواهر وأغراض الزينة والأشياء الثمينة النادرة.

ويؤكد إيتيان سوريو أن الفن المصري قد بلغ من الناحية الأسلوبية درجة اكتماله الخاص، ولخص سوريو خصائص الفن المصري من الوجهة الأسلوبية فيما يلي:

تميز المعمار بغلبة الخطوط الكبيرة المتجهة أفقيا أو عموديا، مستقيمة أو قليلة الانحناء، مما يفسح المجال لتبين هيمنة الأشكال على المعمار.

تطور النحت وتميزه بلونيات مثيرة تتراوح بين جمود العظمة وكهنوتيتها كما في التماثيل الضخمة، وواقعية التماثيل المادية ورشاقتها وحيويتها.

والتنميق، وما يصاحب ذلك من تطور فن الرسم الذي أصبح شديد الأسلبة Stylisation التماثيل في وضعيات Frontalité مثير لفضاء اللوحة، مع التركيز على قانون الجبهية تنظيم Profil من الوجهة الجانبية أو Face[1] الكائن الإنساني سواء من وجهة الوجه رسم.

---

1 - إتيان سوريو، نفس المرجع، ص 52 - 55.

اما الدكتورة وفاء محمد إبراهيم فإنها ناقشت فن مصر القديمة انطلاقا من اعتبارين اثنين:
اعتبار أول يشدد على العمر المديد للحضارة المصرية وما صاحب ذلك من سنة التطور، وصعوبة احتواء الأفكار والظواهر التي حملتها الفترات الحضارية المتعاقبة ضمن نسق فلسفي واحد، واعتبار ثان يثير مسألة امتزاج الحياة والفكر والدين في الحضارة المصرية القديمة امتزاجا تاما، وتحلل الممارسة الجمالية المصرية القديمة بالاعتماد على المرجع الاجتماعي وبنيته الثنائية (الطبقات العليا/الشعب) على غرار ايتيان سوريو، فالطبقات العليا وسعت دائرة الفن الذي كان لا يستع لأكثر من النحت والرسم وأصبحت دائرته تشمل ضروبا من الفن القولي (الأمثال، الأشعار، القصص النثرية، الخطابة) ونماذج من الفن الحرك (الرقص، التمثيل الصامت، العاب المهرجين) وصورا من الفن الخطي (اللغة الهيروغليفية التي تدخل من الناحية الفنية في صميم التأليف الزخرفي والتزييني).

ونسجل ضمن فن الطبقات العليا وجود فنون للكهنة قائمة على خيالهم الديني ومبنية على رمز المقدس وهو فن يثير المهابة والخشوع والجلال أكثر مما يثير الجمال، ويتضح ذلك على الخصوص في المعابد الشاهقة واللوحات الجدارية العظيمة.

اما الطبقات الدنيا/الشعب، فهي تمارس فنون الكادحين والعاملين التي تعكس واقعهم المادي، وترتبط ارتباطا شديدا بمحيطهم العملي والحياتي عموما، فلا تخرج رسومهم عن الموضوعات المألوفة العادية من طيور وحيوانات ومواقف حياتية وتلخص د.وفاء محمد إبراهيم في مناقشتها للممارسة الجمالية العقلانية تعدبأنها أقرب إلى الجلال منها إلى الجمال بمفهومه الحديث.

اما أرنولد هاوزلر فإنه يعالج الممارسة الفنية المصرية القديمة عبر تدرجاتها المختلفة بحسب طبيعة المجتمع فيها، وينطلق في البداية من المرحلة التي اقترن فيها الفن المصري بالشعور الديني العميق القائم على التركيز على فكرة الخلود، حيث عمل الفن في هذه المرحلة وفق الاعتقاد السائد حول فكرة الفرعون الخالد، وقد سخر الحكام الفنان المصري القديم لبناء القصور والمعابد والمقابر، وضمنها تماثيلا وصورا وقبورا للفراعنة في هيآت مهيبة ذات رهبة وجلال لأجل تخليد الفرعون الذي يستمد سلطته من منبع إلهي، وقد نشطت حركة النحت كثيرا في هذه المرحلة، وانتقلت من الملوك إلى الكهنة وذوي الرتب العالية الذين بدورهم راودتهم رغبة الخلود فعمدوا إلى تحريض الفنان على إقامة تماثيل لهم في هيآت مشابهة لرهبة وجلال تماثيل الملوك بل أن فكرة

الخلود استهوت الفنان نفسه الذي كان يصنع لنفسه قبرا مجيدا أو تمثالا وقد كانت هذه الممارسة الفنية قائمة على الغرض الوظيفي من جهة ثانية قائمة على التجسيم ومطابقة الأصل الحقيقي.

وفي عهد المملكة الوسطى حيث الصدارة للأرستقراطية الاقطاعية بما تملكه من وعي شديد القوة، طبعت الممارسة الفنية الجمالية بطغيان الشعار الجامدة للفن الديني البلاطي والملوكي لكن ساد فيها نوع من حرية الشكل والموضوع لذلك تميزت أعمال هذه الفترة بنوع من النظرة والحيوية رغم الطابع السكوني الجامد فيها، وكانت الشكلية في فن المملكة الوسطى اختيارا قصديا ومعتمدا لان الاعتبارات الجمالية التي تتحكم في هدف الفنان أصبحت منسجمة مع المقاصد العملية.

والمرحلة النوعية حسب أرنولد هاوزلر في الفن المصري القديم هي مرحلة أخناتون التي جاءت تتويجا للثورة الثقافية في عهد أمنحوتب الرابع، حيث ظهر حب جديد للحقيقة وحساسية جديدة ورهافة شعور يؤسسان نوعا من الانطباعية في الفن المصري القديم، وفي هذه المرحلة تتجدد العلاقة بنزعة مطابقة الطبيعة عبر تكوينات جديدة تتجاوز الأسلوب الجامد لفترة المملكة الوسطى، ونزعته الشكلية كان نتيجتها ظهور دينامية طبيعية في مجالي الدين والفن تشجيع الناس على أن يجدوا متعة في الاهتداء إلى كشوف جديدة(1).

وأصبح الفنانون يختارون موضوعات جديدة ويبحثون عن رموز جديدة ويميلون إلى تصوير مواقف جديدة غير مألوفة، ويحاولون أن يصوروا الحياة الروحية الفردية الباطنية بل يحاولون، فوق ذلك أن يرسموا صورا شخصية تحمل معاني التوتر العقلي، والحساسية المرهفة والحيوية التي تكاد تصل أحيانا إلى حد العصبية غير العادية.

(1)عبدالمجيد شكير،نفس المرجع،ص27

هذه إذن هي سيرورة الممارسة الجمالية في مصر القديمة سواء في تدرجاتها أو عبر تأثرها بالبنية الاجتماعية أو من خلال الأفكار التي طبعتها وتحكمت في صيرورتها.

اتسمت الجماليات الشرقية القديمة بالتعدد والتنوع، وذلك مرتبط بتعدد وتنوع الحضارات التي عرفها الشرق القديم، إضافة على التحولات والمنعطفات التي تطبع حياة الشرق القديم وما صاحبها ذلك من تحولات على مستوى الممارسة الجمالية الفنية.

ولعل أولى مظاهر هذه الممارسات الجمالية تتجلى في فن بلاد ما بين النهرين الذي يبدو مفارقا للنظام الذي ترعرع فيه فرغم وجود حركة تجارية وحرفية حيوية، ورغم وجود حياة متمدنة، فقد كانت الممارسة الفنية مطبوعة بالصرامة الشديدة في نظامها وبطغيان الأسلوب الهندسي الدقيق

الذي يرتبط عادة بالبيئة الزراعية، على انه غابت عن هذا الفن نزعة مطابقة الواقع التي ارتبطت عادة بالحلة المتمدنة/الحضرية، ومرد ذلك ان الحكم المطلق الصارم والروح الدينية المتزمتة قد عاقت التأثير التحرري المفترض في حياة المدينة، وقد تميز فن بلاد ما بين النهرين بسيادة النزعة العقلانية التجريدية التي كانت تمارس في الفن البابلي والآشوري على نطاق واسع، وتظهر على الخصوص في مجموعة الأعمال المسماة حراس الأبواب التي هي عبارة عن أسود وخنازير مجنحة في النحت المعماري الآشوري، طبقت فيها النظرة التصميمية الخالصة تطبيقا صارما.

ومن الممارسات الجمالية الشرقية القديمة المتأصلة نجد فن كريت الذي يعد بدوره مفارقا للظروف الاقتصادية والاجتماعية التي مورس فيها، حيث أنه رغم سيطرة حكام طغاة وملاك اقطاعيين، ورغم التمسك الصارم بالتقاليد والاشكال الجامدة، فإن الفن الكريتي ظهر في صورة بهيجة طليقة مفعمة بالحياة، وذلك ما جعل أرنولد هاوزر ينظر إليه على أنه يمثل حالة خاصة في كل التطور الذي امتد منذ نهايةالعصر الحجري القديم حتى بداية العصر الكلاسيكي في اليونان. ففي هذه الفترة الطويلة التي ساد فيها الفن الهندسي التجريدي وفي هذا العالم المتمسك بالتقاليد الصارمة والأشكال الجامدة يتمثل الفن الكريتي لنا في صورة بهيجة طليقة مليئة بالحياة ويرجع هذا التحرر والحيوية في الفن الكريتي إلى عدة أسباب منها تقلص الدور الديني في الحياة الكاملة الكريتية، بحيث لم يتم العثور على بنايات للمعابد أو تماثيل للآلهة، ومن الأسباب كذلك الدور الذي كانت تقوم به المدينة والتجارة في اقتصاد جزيرة كريت، إضافة الى الدور الذي لعبه الأسلوب الفروسي الداعية إلى الاستمتاع بكل ما هو المنبثق[1] عن تعاليم الثقافة المينوية Minoan الملوكي راق ومسل وأنيق ورشيق، فكانت تقوم مواكب أعياد ومسرحيات واحتفالات ومصارعات مما يمنح الحياة العامة نوعا من الحركية والحيوية والتحرر والجمود، وهذا بدوره يفسر حركية وطلاقة الممارسة الفنية الجمالية الكريتية التي تظهر على أكثر من مستوى، خاصة الاختيار الجريء للموضوع والميل الشديد إلى الموضوعات الدنيوية والملحمية اليومية والدينامية. ويعتبر مبدأ الترتيب العشوائي أحد تجليات التكوين التصويري الأكثر تحررا ومرونة والذي يعتبر ميزة الأسلوب الكريتي في التصوير حيث لا نجد التركيز بقدر ما نجد تراكم المادة الموضوعية وامتلاءها.

---

1 - إتيان سوريو، نفس المرجع، ص 66.

تميزت الجماليات الشرقية القديمة أيضا بالحضور البارز للبصمات الفنية الهندية ويحسن بنا أن نعير انتباها خاصا للفن الهندي، وليس ذلك بسبب ما يتمتع به هذا الفن من ميزات خاصة فحسب، وإنما بسبب ما جادت به أيدي مبدعة من اعتبارات ذات منحى جمالي. والواقع أن ثمة جمالية هندية جد متميزة، ولعل أهم سمات الممارسة الجمالية الهندية هي انصهارها ضمن نسق اجتماعي وديني مترابط مما جعل وظيفة الفنان في الفكر الهندي هي اشباع الحاجات الجمالية عند الآخرين استجابة لحافز خارج عن ذاته، هكذا أصبح ينظر إلى الفنان على أنه يمارس عملا روحيا محضا، وعلى أن الممارسة الفنية الجمالية الهندية نوع من النشاط الروحي، لدرجة أن البعض عقد نوعا من المشابهة بين الميزة الروحية في الممارسة الجمالية الهندية وبين خاصية السحر في النشاط الفني البدائي، مستندين في ذلك إلى مجموعة من المؤشرات اعتبروها دلائل على ما قاموا به من تأويل، كاعتقادهم بوجود شبه بين المعابد الكهفية في **ايلوار** وبين سكن المغاور في العصر البدائي، واعتبار نصوص فيدا من أقدم النصوص الدينية **والريمايانا** من أقدم الملاحم، والواقع ان تاريخ Vedas الهند وما عرفه من ممارسة فنية وجمالية ارتبط أساسا بتعاقب مجموعة من المؤثرات التي خلفتها حضارات أو ديانات، كأثر حملة الاسكندر من 327 ق.م إلى 325 ق.م ما خلفته من كذلك أثر Jainisme مماليك يوناني – هندية، وأثر البوذية، وأثر ظهور الديانة الجاينية والديانة الهندوسية البراهماتية التي أصبحت لها الغلبة حوالي القرن السادس الميلادي، إضافة إلى أثر الديانة الإسلامية مع الغزوات المغولية، وكل هذا يتيح لنا القول أن الممارسة الفنية الجمالية الهندية قد خضعت لمؤثرات مختلفة بابلية وفارسية ويونانية وصينية وغيرها.

لكن رغم هذا التعدد على مستوى المؤثرات فقد ظلت هذه الممارسة الفنية محتفظة بخصائص عامة كالدقة والانضباط والجلال والفرادة والانسجام والاتساق، ثم مبدأ التأليف حيث لا يبقى هناك أي فراغ، إضافة إلى خاصية الخشونة التي كانت تطبع تقنية العمارة الهندية بخطواتها التفصيلية الغنية بتنوع الأشكال ويذكر سوريو ان الفن المعماري قد عرف ما لا يقل عن اثني عشر نوعا من الأعمدة والركائز ذات غنى ابداعي منقطع النظير وتجاوز الفن المعماري الاغريقي الذي كان يقتصر على ثلاثة أنواع من الأعمدة فقط.

وهناك خاصية أسلوبية أخرى ميزت الجمالية الهندية وهي القصد الواعي (*إذ أن الجمالية الهندية تتصف بالوعي الشديد في قواعد أو في مبادئ وتصنيفات للأشكال الفنية*) إلى نوع من الأناقة

واللطافة اللتين تتجليان في فن النحت مثلا حيث تجسد التماثيل الجسم النسوي مستغلة لذلك القوانين الهندسية بواسطة الوتائر التشكيلية، لاسيما قانون الانحراف المثلث(1).

ومن المبادئ الجمالية الهندية الجديرة بالتنويه تحقيق النكهة أو الراز كما يقول الهنود، وتحقيقها رهين بمقومات تجريدية عاطفية تتجاوز الانفعال الشعوري

لتصبح نوعا من الذائقة الادراكية التي قد ترتبط بمعاناة ميتافيزيقية حقيقية أو بتجربة تذويب النفس إلى غير ذلك من تجارب روحية تقوم على فعالية العواطف والمشاعر.

وقد تميزت الجماليات الشرقية القديمة أيضا بالإشراق الفني للممارستين الجماليتين الصينية واليابانية، فالمناخ الجمالي للفن الصيني تشكل في أحضان التأثيرات الحضارية والجغرافية للصين، فالحضارة الصينية هي أصلا حضارة زراعية ومدنية في الوقت نفسه،

وقد فسحت المجال لمجموعة من الطقوس والشعائر التي ارتبطت بالمهرجانات الزراعية كالاحتفال بإخصاب الأرض ودورة الفصول، طقوس احتفال بتمجيد ذكرى الأجداد، والشعائر المنبثقة عن الاعتقاد السائد بأن الامبراطور وسيط روحي/سحري بين سماء تجود بالسعادة وأرض تنبع بالثروة،

(1)عبد المجيد شكير،نفس المرجع، ص 3

وقد كان هذا النمط الحضاري دافعا لتأسيس أصولية تقليدية في الجمالية ذات أسس تنظيمية نابعة من الأخلاق والشعائر الدينية. ومن الناحية الجغرافية كانت الصين في مستهل التاريخ الميلادي مرتعا خصبا للمبادلات التجارية مما جعلها تحتك الامبراطورية الرومانية بواسطة طرق التجارة الحرير، وتحتك بالعالم الأسيوي كله بواسطة المبادلات التجارية معه، وهذا طبعا جعل الصين على صلة بتأثيرات عدة خاصة التأثير الفارسي وتأثير الديانة البوذية، وتبقى الخاصية النوعية للممارسة الجمالية الصينية متمثلة في ثلاثة خصائص أساسي هي:

اتساق[1] الفن بتجربة شعورية تتوخى المشاركة الكونية عموما وعناصر الطبيعة على الخصوص وهي خاصية مستمدة من التعاليم البوذية ونزعة الطمأنينة الصينية ويبقى الشعر الذي لم ينفصل في الصين عن الفنون التشكيلية باعتباره ذو الدرجة العليا في النشاط الجمالي، هو التجلي الأكبر لنزعة مشاركة الطبيعة خاصة ذلك النوع من القصائد القصيرة التي ترتكز في جوهرها على

1 - عبد المجيد شكير، نفس المرجع، ص 32،33،34

استلهام مشهد طبيعي وإعادة صياغته شعريا وفنيا، وطغيان النزعة تقليدية عامة يتفق عليها ضمنيا في الممارسة الجمالية[1] الصينية، وهذا يفسر الاحترام الذي كان يكنه الفنان الصيني لأجداد والأماكن ذات الرصيد الجمالي، فقد كان يستخدم صيغا قديمة لإنتاج الجديد، وعلى كل حال كما تقول السيدة نيكولاي فاندي: ***على من يدرس الجمالية الصينية إلا ينسى أبدا بأن الفنان الصيني لا يرفض القديم مطلقا على حساب الجديد، بل أنه يعيش بتجربة السلف ليخرج منها إلى مفهوم جديد على العالم***، واستجلاء[2] النظرية التدوينية الغنائية التي تطرح مسالة الإيقاع اليدوي باعتباره ممارسة روحية تطبع حركة الإيقاع التدويني، وتعلم الرسم بشكل هيروغليفي نوعا ما، وتقوم هذه النظرية على ما يعرف لدى الصينيين بمبادئ سي هو الستة، التي تنصهر كلها في محاولة البحث عن العقل وسط التبعثر والتداخل.

ومن هنا اعتبر الخط هو النوع الأسمى والأرفع على مستوى الفن التجريدي الصيني من حيث كونه يمثل التجلي الحقيقي للتكامل والتوافق بين حركة اليد وايقاع النفس.

اما بالنسبة للتجربة الجمالية اليابانية فهي في وجه من أوجهها يمكن اعتبارها امتدادا للفن الصيني الذي انطبعت ببصماته منذ القرن الثامن الميلادي. إلا أنها تجربة جمالية ترعرعت وتطورت في مناخ مختلف عن المناخ الصيني، وأهم سمات هذا المناخ هو التأثير القوي للديانة الشنتوية المعروفة بتأليهها لبعض القوى الطبيعية مما يفسح المجال لحضور عالم غيبي من الكائنات الروحية، ثم كذلك تأثير الديانة البوذية التي عرفت انتشارا واسعا في اليابان، ويمكن تلمس مظاهر الممارسة الجمالية اليابانية على مستوى الصناعات اليدوية خاصة قبضات السيوف وطريقة صياغتها ثم صناعة الخزف، وعلى مستوى الخط والتدوين الذي يقوم على نظام الألف باء المقطعية (أو ما يعرف عند اليابانيين بال هيراكانا) الذي ترسم فيه المقاطع بالريشة في نوع من النقش المتواصل وتتجه عموديا من فوق إلى تحت، ومن اليمين إلى اليسار مع تضمين الخط التصويري الصيني، ثم على مستوى القول الشعري حيث ارتقى اليابانيون باللغة إلى ذروة التعبير الشعري بصيغ وقوالب يطبعها الايجاز الفائق مثل النوع الشعري المسمى تانكا الذي هو عبارة عن خمسة أبيات نؤلف في مجموعها واحدا وثلاثين مقطعا، ثم النوع الشعري المسمى هايكو الذي هو عبارة عن ثلاثة أبيات تؤلف سبعة عشر مقطعا، ويبدو أن هناك نوعا من العلاقة بين القول

الشعري وأعمال الرسم والحفر، وإذا كان الشعر الصيني ينجح نحو ما هو ثابت وجوهري فإن الجمالية اليابانية تتمتع بشعور حاد ومرهف إزاء الأشياء العابرة وما يرتبط بالدهشة والارتجال و العفوية الشعرية في التعبير وعلى العموم يجدر القول بان الشعب الياباني هو احد الشعوب التي لاقت فيها الثقافة عندها والإحساس الجمالي الرواج الأوسع انتشارا في مختلف الطبقات الاجتماعية سواء كان الأمر متعلقا بزيارة آثار شهيرة أو برهافة اختيار الألوان والتناسق بين الأغراض التزيينية في إطار من البساطة المتناهية، فإن ذلك كله ما يبعث على الاعتقاد بان الشعب الياباني هو احد الشعوب التي يبدو أن الحاجة الجمالية بالنسبة إليها ليست فقط الأشد قوة بل الأكثر عالمية والأحسن ظهورا في العادات وسياق الحياة اليومية.

إن الحديث عن الممارسة الفنية الجمالية الاغريقية لا ينفصل عن الحضارة الاغريقية عموما، وموقعها البارز ضمن الحضارات المتميزة التي عرفها التاريخ البشري، وهي ممارسة جمالية اتسمت بالتفرد والدهشة في الوقت نفسه فهي متفردة من حيث كونها انتجت ضمن سياق حضاري زمني دقيق اتسم بالضيق والدقة بحيث لم يتعدى المدة الفاصلة بين القرنين السابع والرابع قبل الميلاد، وهي مدهشة من حيث كونها أجابت على مشكلات جمالية تتعدى الاغريق، وكأنها إنتاجية فنية جمالية كاملة تستجيب للحاجات الجمالية لمجتمعات بشرية متعددة لها سياقات زمنية ودينية وروحية ومادية مختلفة. لكل هذه الاعتبارات نعت ايتان سوريو الممارسة الجمالية الاغريقية المعجزة الاغريقية، وهو النعت الذي درجت كل الدراسات الجمالية على الصاقه بالممارسة الجمالية الاغريقية وتتمفصل المعجزة الفنية الاغريقية تاريخيا بالمدى إلى الزمني الضيق والرقعة الجغرافية المحدودة حيث ازدهر الفن الاغريقي بشكل مذهل، ومعجزة جمالية ترتبط بطبيعة الشكل الفني الاغريقي وقدرته على اشباع حاجات جمالية لشعوب أخرى في سياقات تاريخية وحضارية مغايرة[1].

فبخصوص المستوى الأول المتعلق بالمعجزة اليونانية، فإن ما عرفته الممارسة الجمالية الفنية الاغريقية من درجات الاتقان والكمال والتميز والروعة قد تم في غضون فترة الزمنية قصيرة لم تتعدى مائتي سنة، فحتى القرن السادس قبل الميلاد كان الفن الاغريقي أقل درجة مما عرفته الممالك الأسيوية من ممارسات فنية في العصر نفسه، ويكفي التذكير ببعض الآثار كنقوش

1 - إتيان سوريو، نفس المرجع، ص 77.

خرساباد وقصر مدينة الفرس في بلاد فارس والتمثيل والمقابر المصرية ولدى الصينيين، والمدافن الأترورية Jades الفنية (*نسبة إلى منطقة أترويا التي كانت تقع قديمات غرب إيطاليا*) .Etrusques[1]

والامثلة كثيرة، لكن في ظرف زمني قليل استطاعت الممارسة الجمالية الاغريقية أن تكون شديدة البروز مستفيدة من يقظات كثيرة، ومما اختزنته ذاكرة شعبها من الحضارة المينوسية في جزيرة كريت لتنتج معالم العصر الذهبي في القرن الاغريقي، وهكذا في مدة لا تتعدى حوالي مائة سنة حدث تطور بالغ السرعة ينتقل من تمثال هيرا الساموسية سنة 540 ق.م وهو أثر فني يطغى عليه الجمود ويفتقر إلى الحيوية، إلى الأثر الدلفى الذي يمثل سائق العربة سنة 470 ق.م وتمثال فينوس المعروفة بـ فينوس الاسكلينية سنة 460 ق.م وتمثال أثينا المشهور باسم **أثينا لمينيا** سنة 450 ق.م ومتى علمنا ما يتطلبه هذا العمل من ذائقة مرهفة، ومن إحساس دقيق بالحياة، ومن ملاحظة بالغة للواقع، ومن اتزان وانسجام في خلق تأثير فني شديد الصعوبة، أدركنا مقدار الدهشة الذي تثيره فينا ذلك الانتقال السريع من حالة بدائية في الفن الاغريقي إلى درجة لا تضاهى في الفن.

تبرز المعجزة اليونانية في الفن الاغريقي إضافة إلى المدى الزمني الضيق من خلال الرقعة الجغرافية المحدودة، فالممارسة الفنية الجمالية الاغريقية قد نمت وازدهرت في إطار ضيق يتمثل في أثينا والطرف الأيوني من آسيا وجزيرة صقيلية وعلى هذا لم يكن الأثينيون في العصر الذي شهد أوج عظمتهم أكثر من مجتمع صغير لا يتعدى أربعمائة ألف نسمة، نصفهم في أثينا ذاتها.

وبخصوص المستوى الثاني المتعلق *بالمعجزة اليونانية الجمالية فإن الفن الاغريقي مارس تأثيرا بالغا تعدى الحدود الجغرافية والزمنية الاغريقية وحملت أشكاله الكثير من الحلول لمسائل جمالية طرحتها شعوب أخرى غير الاغريق، ويكفي أن نقف على تأثير الفن الاغريقي في الإمبراطورية الرومانية، والمماليك الأسيوية، والنهضة الأوروبية لنعرف إلى أي مدى استطاعت الممارسة الفنية الجمالية الاغريقية أن تكون قادرة على اشباع حاجات جمالية غير اغريقية، ولنعرف أيضا معالم التكامل والامتداد في هذه الممارسة. فبتفحصنا للمعالم الكبرى لفن الإمبراطورية الرومانية نجد هذه الأخيرة قد اكتفت بما حصلت عليه من ارث فني اغريقي، ذلك أن الفن الروماني في خطوطه

---

1 - نفس المرجع، ص 87.

★- يطرح الدكتور عبد المجيد شكير مصطلح الأعجوبة اليونانية بدل المعجزة اليونانية، أنظر كتابه الجماليات، ص 35 – 37 – 38.

العريضة قد استند استنادا واضحا على أسس الممارسة الجمالية الاغريقية التي تعرفوا عليها أما من خلال انتقال الفن الاغريقي إلى إيطاليا أو عبر استخدام الفنان الاغريقي، ويرجع هذا التهافت على الفن الاغريقي من قبل الإمبراطورية الرومانية إلى كون هذه الأخيرة حققت انتصارات وأمجادا اذكت في نفسها رغبات جمالية ملحة، فكان لابد من العودة إلى الفن الاغريقي لإشباع هذه الرغبات، وقد وقعت آسيا بدورها خاصة آسيا البوذية تحت تأثير الفن الاغريقي من خلال فتوحات لإسكندر.

وإذا ما تفحصنا أشكال الفن اليوناني البوذي الذي كانت مدينة هافي بأفغانستان مركزا له خلال الفترة الممتدة من القرن الثاني إلى القرن الرابع الميلاديين سنجد بصمات الممارسة الفنية الاغريقية واضحة حيث استعير نموذج أبولون (*ابن زوس رب الأرباب كما تقول الأسطورة اليونانية القديمة*) لتمثيل بوذا، كما تم تمثيل مجموعة من الرهبان البوذيين في أثواب اغريقية وهذا يعني أن أشكال الفن اليوناني قد جاءت بحلول لبعض الحاجات الآسيوية المعينة من الوجهتين الأخلاقية والدينية. ونفس التأثير نجده على مستوى النهضة الأوروبية بحيث ظهر اتجاه قوي نحو الفن القديم خاصة أثناء النهضة الإيطالية والفرنسية، ولا يقوم الاتجاه على الاحتذاء بنموذج معين، وإنما يقوم على استنطاق أشكال الفن الاغريقي لاستخراج المادة الأصلية في العمل الفني وتشغيلها في انجازات جديدة، وهناك مجهود فعال يبذله الفن المعاصر قصد التخلص من وطأة الأشكال الفنية الاغريقية وسطوتها، كل هذه الشواهد تؤكد بما لا يدع مجالا للشك، القدرة الكبيرة التي كان يمتلكها الفن الاغريقي على التأثير في شعوب أخرى وفي ظروف مغايرة، وكذلك القدرة على اشباع الحاجات الجمالية والفنية التي تطرحها هذه الشعوب، ومن هنا يبدو انه ليس من المغالاة نعت الممارسة الجمالية الاغريقية بالأعجوبة سواء على المستوى التاريخي او المستوى الجمالي.

وتبدو المعالم المعجزة الاغريقية على مستوى الممارسة الفنية الجمالية أيضا من خلال طابع البقاء والخلود الذي جعل الفن الاغريقي ينهم بالامتداد والاستمرار أما في شكل استيحاء واستلهام، أو في شكل تأثير أو في شكل دوام مثير يقاوم الزمن، ويعزو ايتان سوريو صفة البقاء والخلود التي ميزت الفن الاغريقي إلى ارتباط الاحساس الجمالي بالتدين على مستوى الممارسة الفنية والجمالية تقوم على مرجع روحي ديني يربط بين التعبد والتدين وبين الفن، وهذا ما يبرر اختيار الاغريق للمشاهد الطبيعية الجميلة وبناء المعابد عليها، ويورد سوريو فولا لبلوتارك) وهو مؤرخ يوناني مولود حوالي سنة 50 ميلادية)، يتحدث عن المعابد اليونانية القديمة وعلاقتها بالأمكنة التي كانت

تشيد عليها قال ***:إن الأبنية التي نعتبرها من أقدم المعابد مشيدة في أماكن منفردة تملأ النفس بالنعم الإلهية***، إذن فقد كانت الممارسة الفنية نوعا من التعبد للجمال والتدين له مما برز ويفسر في الوقت نفسه طغيان طابع التدين والتعبد على الممارسة الجمالية الاغريقية وتحول تأثير الاحساس الديني بالجمال إلى ما يشبه التجلي الالهي، ومن ثمة ارتبطت الممارسة الفنية الاغريقية بخاصية الرهبة والتقديس للجمال، لدرجة اعتبارها الدليل على وجود الحقيقة المطلقة، مادام الجمال على هذا المستوى من التقديس يصبح هو سطوع الحقيقة، وقد أصبح كل جمال خارج مرتبطا بالألوهية لانه يفوق الادراك العادي، وهو ما تؤكده مقولة ميناندر (*وهو أحد شعراء الكوميديا الاغريق المولود في أثينا سنة 342م*) التي يوردها سوريو قال***: كل شيء يفوق ادراكنا هو بمثابة إله بالنسبة إلينا***.

إن انسياق الفنانين الاغريق خاصة المهندسين والمعماريين، وراء صوفية للأعداء تشبه النزعة الفيتاغورية جعلتهم يدخلون في آثارهم القواعد والقوانين التي تراعي التناسب بين الاحجام والأشكال.

ولإن دلت هذه الأسباب على شيء فإنما تدل على كثافة الحاجة الجمالية عند اليونانيين، وعلى الاتجاه الذي سارت فيه تلك الحاجة بحثا عن كفايتها. ولقد كانت متطلبات الحاجة الجمالية عندهم نوعا من ترتيب كوني ونظام عام، ولم يخطر ببالهم لحظة اعتبار القيم الجمالية قطاعات منفصلة عن الفكر النظري أو العمل، والجمال بالنسبة إلى اليوناني شيء ينال بالذائقة.

ومهما قلنا عن الممارسة الفنية الجمالية الاغريقية فلن نوفها حقها. لكننا سنعود على معالجتها من منظور آخر يندرج ضمن النظر الفلسفي الجمالي، ذلك أن أولى الفلسفات التي شكل الجمال محورا في تفكيرها قد عرفت بدايتها في الفكر الفلسفي الاغريقي مع كل من أفلاطون وأرسطو*.

ربط أفلاطون الجمال بالأفعال الخيرية، ويدعو إلى العشق والتشوق لتسلق المدارج إلى الجمال الإلهي وهو هنا يتمثل المثالية اليونانية، والتجربة الصوفية، ويصوغها صوغا فلسفيا يعطي تمظهرا واضحا لتمظهرات الاهتمام الجمالي في النظر الفلسفي العربي الإسلامي، الذي يبدو نظرا فلسفيا موحدا ينطلق من فكرة ارتباط الجمال بالله، وهو الجمال الحقيقي المطلق الثابت، لأن

---

*- سنتطرق إلى أفلاطون وأرسطو في الفصل الثاني بالتفصيل الممل.

مصدره هو خالق الكون: أما الجمال الأرضي فهو تجل من تجليات الجمال الإلهي، ومحاولة للاقتراب منه .

لاشك أن عصر النهضة قد شكل منعطفا نوعيا في التاريخ البشري لعدة اعتبارات في مقدمتها مجمل التحولات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية، والاكتشافات الجغرافية والتحرر من قيود الكنيسة، لكن المدهش في الأمر وهو ما يعتبر مفارقة عجيبة هو أنه على قدر ما عرفه عصر النهضة من مستجدات وتحولات وتطورات، وازدهار ضخم في مجال الابداع الفني التشكيلي والموسيقي والشعر، فإنه بالمقابل لم يفرز نظريات فلسفية جمالية أو فلاسفة متخصصين في الجمال والفن واقتصرت ملامح النظر الفلسفي الجمالي في العصر على اتجاهين: اتجاه ظل منتصرا للفلسفة اليونانية عموما، وللمسار الأفلاطوني ونزعته المثالية على الخصوص ويمثل هذا الاتجاه كل من مارشيللو فيشينو[1] M.Ficino وجيوردانوبرونو G.Bruno.

واتجاه مثله فنانون لم ينظروا للجمال فلسفيا، وإنما مارسوا تصوراتهم الجمالية أي انهم قدموا فلسفتهم الجمالية تطبيقيا من خلال أعمال فنية، وهو اتجاه أولئك الذين يمكن تسميتهم ويمثل هذا الاتجاه Theoritical practitioners النظريات أو مطبقيها بممارسي كثر في مقدمتهم ليوناردو دافنشي L.Davinci و ليون باتيستا ألبيرتي فانون L.B. Alberti وألبرخت دورر A.Durir.

ورغم اقتصار عصر النهضة على هذين الاتجاهين فإنه عصر أمتلك من المقومات ما جعله مؤثرا بشكل كبير في العصور اللاحقة فمثلا فن القرن التاسع عشر كان أداة لمعرفة الخارجي وتحليل الانسان وتفسيره ونوعا من التجربة الحية، كذلك ما نراه في الفن القرن العشرين من غلبة الطابع العلمي وتأثيره على الفن مثل النزعة الهندسية عند سيزان، والاهتمامات الفيزيولوجية عند الانطباعيين والاهتمامات النفسية للرواية والدراما بأسرها مثل تيار الوعي وغيره، كل ذلك ترجع أصوله إلى القرن الخامس عشر ونظرته العلمية، ذلك القرن الذي اكتسب في الفن أولى خبراته العلمية.

أما النظر الفلسفي الجمالي خلال العصر الحديث، فيمكن اختزاله في قطبين متميزين منحا لفلسفة الجمال بعدا متطورا قائما على النسقية المرتبطة معرفيا وجدليا سواء بما جاء في النظريات السابقة

---

1 - أرنولد هاورز، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ت.فؤاد زكرياء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة 03، بيروت – لبنان 1982، ص 375.

عليها بما يحيطها من حركية تاريخية هذان القطبان هما كانط وهيجل اللذان سميت مرحلتهما الفلسفية بـ عصر الأنوار بالنسبة لكانط، فقد كانت فلسفية نقدية بامتياز وهو ما ندركه من خلال الخلفية التاريخية لمشروعه الفلسفي عموما وفلسفته الجمالية على الخصوص (*جدير بالإشارة أن الجمال والحكم الجمالي شكلا حيزا مهما في النسق الفلسفي الكانطي، بل كان في كثير من الأحيان منطلقا لآرائه وتأملاته في العناصر الأخرى التي تشكل هذا النسق*)، ولقد امتد نقده ليشمل بومجارتن وLeibniz ودافيد هيوم كمرحلة طويلة من التفكير الفلسفي بدءا من ديكارت، مرورا بلايبنز ، وبالتالي شمل نقده الاتجاه العقلي، والاتجاه التجريبي J.Lock إلى جان لوك وصولا إلى ملكه الحكم، وبذلك كان نقده ثلاثي الأبعاد من خلال ثلاثة كتب: ***نقد العقل الخالص Critique de la raison pure*** ***ونقد العقل العملي Critique de la raison pratique*** ***ونقد الحكم Critique de jugement*** **،، حيث** انتقد العقليين وعلى رأسهم ديكارت ونعت منهجهم العقلي بالقصور وأنه غير صالح لكل العلوم كما ادعى العقليون (*يرى العقليون أن منهجهم العقلي صالح للرياضيات والفيزياء، وفي الآن نفسه صالح للميتافيزيقا*)، وانتقد التجريبيين الذين اعتبر منهجهم متهافتا لأنه يقتصر على التجربة، بينما التجربة الحسية لا تقدم إلا ما هو جزئي في حين يرى التجريبيون أن العلم كله مبني على فاعلية الحس واستحضار المعطيات الجسدية، وانتقد أيضا فكرة الكمال في الجمال التي قاد بها بومجارتن (*أن الجمال هو كمال المعرفة الحسية*)، وفكرة التفسير السيكولوجي للجمال.

بعد هذه الجولة النقدية يصل كانط إلى وضع تحديد الحكم الجمالي معتبرا إياه نشاطا فكريا يستقطب نشاط الملكات الذهنية والعقلية، ويوجد للروح حالة تجعل العقل يشعر باللذة من خلال كلية تناغمه.

لقد اهتم كانط بتحديد طبيعة الحكم الجمالي دون أن يقدم ملاحظات كثيرة بخصوص طبيعة الجمال في الفنون باعتبارها أي الفنون انتاجا جماليا لذات متكاملة. فالحكم الجمالي عند كانط مجرد مصالحة شعورية تمت على مستويين، الأول فيزيقي عندما تطابقت المخيلة مع الذهن فأنتجت جمالا والثاني ميتافيزيقي عندما تطابقت المخيلة مع العقل فأنتجت، وبهذا التطابق بين المخيلة والذهن تصبح المخيلة ملكة حرة تخرج Sublime[1] سموا في شكل عينات حدسية غير تجريبية

1 - عبد المجيد شكير، نفس المرجع، ص 62.

هي الأفكار الجمالية التي لا يكافئها (يعادلها) أي تصور ذهني أو يفسرها أي تعبير لغوي بل هي تجسيد في أعمال الفن.

أما بالنسبة لهيجل، فإن مقاربة فلسفته الجمالية أمر غير يسير نظرا لارتباط الجمال فيها بروح المطلق الذي يطبع نسق هيجل الميتافيزيقي من هنا ّإمكان للحديث عن الجمال أو الفلسفة عند هيجل في انفصال عن الكل الهيجلي المترابط الجوانب بفعل قانون الجدل هذا القانون الذي يربط المنطق بالتاريخ بواسطة روابط معرفية ووجودية Dialectique[1] لا انفصال فيما بينها.

تحكمت مجموعة من العناصر في بناء النسق الفلسفي عند هيجل بناء جدليا، في مقدمتها اعجابه بالحضارة الاغريقية وفكرها الذي جعل العقل أساسا للحقيقة، ثم إيمانه بفكرة التطور والتقدم الناتج عن استخدام العقل والعلم ثم تأثره بالرومانسية كتيار ينظر إلى التاريخ باعتباره جزءا من العملية الإبداعية، وأن الفن له مكانة في التاريخ وأخيرا اعجابه بالثورة الفرنسية من حيث كونها نقيضا للنظم السياسية السائدة، ومن حيث كونها أيضا تعكس حرية الانسان ووعيه بذاته في حركة التاريخ.

ب) إشكالية الجمال بين الفن والطبيعة:

الجمال هو ضرورة من الضروريات الحياة، والانسان لا يستطيع أن يستمتع بالحياة ويشعر بلذتها بمعزل عن الإحساس بالجمال. فلننظر مثلا إلى الطبيعة وما تحويه بل إلى النفس الإنسانية ومما تتركب كل ذلك يفرض علينا أن نفكر بجد في ابداع خالق هذا الجمال.

لاشك أن الحياة مرتبطة بالجمال وأن الجمال مرتبط بالحياة فالله عز وجل جميل وهو الذي خلق الحياة، ويريد أن تكون جميلة بديعة، والانسان كائن قادر على تذوق الجمال والاحساس به، ولكنه لا يكتفي بذلك يريد دائما أن يفهم ما وراء ابداعه وسر تذوقه، لا يحتك بالطبيعة فحسب، بل يسعى دوما إلى تحميل حياته، إلى رؤية نفسه في العمل الفني وقد اكتسى وجها جماليا جديدا.

ويبقى موضوع الجمال من الموضوعات الإشكالية التي تدور حوله آراء وأفكار كثيرة يتفق بعضها ويختلف بعضها الآخر إذ يصعب تعريفه وتحديد جوهره وأسسه الموضوعية يقول ألبير بايير Bayer: " ***القانون الأوحد للجمال أنه ليس للجمال قانون*** " إنه بمثابة قوس قزح تتعدد ألوانه،

1 - نفس المرجع، ص 63

وتتنوع مظاهره وكل إنسان يعبر على قدر ما يتجلى له ذلك الجمال، فيستحيل الإلمام بكل جوانبه وتتفاوت درجة إدراكه[1].

وتظهر قيمة الجمال وأهميته أكثر في تعريفه المتعدد، ومفاهيمه المختلفة التي سنتطرق إليها ونقف على ارهاصاتها وبوادر نشأتها إننا بالتأكيد سنجد منعرجات خطيرة، ونحن نسير لأن فكرة الجمال فلسفة، وليست حسابا او ربما فرع منها وهذه الأخيرة تتطلب التركيز والتدقيق وتحتاج إلى التفكير والروية. والجمال بهذا المصطلح قديم الظهور وتاريخه لم يكن إلا صراعا جدليا بين تيارين:

تيار ربط الجمال بالإنسان باحثا عن النواة المشتركة بين الناس جميعا، وهي العقل وتيار آخر تقني ربط الجمال بالمتعة واللذة وعزل الانسان عن القضايا الجمالية وهو الذي أسسه باومجارتن في القرن الثامن عشر.

ولكن قبل باومجارتن لاشك أن خيوط هذا العلم كانت سارية فإذا ما تتبعنا الرحلة الجمالية وتوغلها في أعماق بحر الجمال، فإننا سنجده قد ارتبط بالعصر اليوناني بحكم أن اليونان تعتبر أخصب مكان للفن، وأوسع فضاء الاصطلاح والتأصيل وعلى يد أفلاطون أول فيلسوف نسقي ولكن إلا يمكن أن يكون للجمال تاريخ أسبق؟ تاريخ يرتبط بظهور الانسان فوق هذه الأرض؟

بلى قد يكون ذلك خلق الانسان يعتبر في حد ذاته جمالا والزخرفة الطبيعية التي أحيط بها منذ أن وجد تكشف له عن الجمال الحقيقي الأصيل.

من هنا تبدأ جولتنا في تاريخ علم الجمال، هذا العلم الذي ارتبط بوجوده الانسان حيث وجد نفسه عار وسط الطبيعة فبدأ يبحث ويكتشف أسرارها ويسخرها لصالحه اتخاذها بساطا له، وجعل من أوراقها كساء ومن خيراتها غذاء وتجاوز حدود هذا الفن الطبيعي ببحثه عن الأواني التي تحفظ أكله وكيف ذلك؟ لقد صنعها من طين وخزف بسيط.

ولكنها جميلة ولم يكن ليجملها أو ينمقها الاحتياج المادي فحسب إنما للتذوق والإنتاج الجمالي لذلك، هاهنا يتجلى الفن الإنساني، ونلمس البصمة الجمالية عند ابن العصر الحجري الذي كان يضمن احتياجاته الضرورية ذوقه وحسه، ويسعى بالفطرة إلى البحث عن الجمال الخفي، ولم تكن العفوية فحسب منطلق فنان ذلك العصر بل كان التدبير والادراك الواعي، يقول هاوزر: ***الأسلوب الفني***

---

1 - ألبير بابير، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، تر. زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة 1966، ص 376.

المرهف المحكم للصور التي رسمت في العصر الحجري[1] القديم هو شاهد، على أن هذه أعمال لم يقم بها هواة، وإنما قام بها أخصائيون مدربون قضوا أوقاتا غير قصيرة من حياتهم يتقنون فنهم ويمارسونه بل إن العثور على تخطيطات ومسودات رسوم تلاميذ مصححة إلى جانب الصور الأخرى الباقية يؤدي إلى الاعتقاد بأن من المحتمل جدا أن يكون قد وجد في ذلك العصر النشاط تعليمي منظم له مدارسه، ومعلموه، واتجاهاته وتقاليده المحلية.

هذا يعني أن للفن بداية في العصر الحجري، أو الأصح قاعدة علمية منظمة، فالإنسان بطبعه كائن عاقل، لا يستطيع العيش في الفوضى والهمجية، وتنظيمه لحياته كان نتيجة عقل مدرك ومشاركة اجتماعية. فقد أدرك الفن القديم أهمية النمط في الابداع الفني الذي يعد رفعا للإنسان وتحقيقا للجمال.

ويعقب هذا العصر، العصر الفرعوني الذي انطلق في ابرازه للفن من الفكر، لا من الشعور، وان الفنان يعي أسراره الجمالية، وما تصويره للحظة الموت أنظر ليس ثمة من يأخذ أمتعته معه. إلا دليل قاطع على تعبيره عن حالة اغتراب وقاء، ولعل وجود القصور والمعابد والكهوف وما عليها من نقوش وزخارف يشير إلى فن تلك الفترة، حيث توفر لديهم انتاج فكرة سمح بقيام حس نقدي علمي أدى إلى ظهور أفكار جمالية واضحة فلم يكن فنان هذا العصر يعمد النقل الحر في الطبيعة، إنما كان فنه نابعا عن وعي ووصولا فن هادف ومثال الرقص التعبيري الذي دل على حركة الانسان وحرية جسمه.

وساهمت الإيديولوجية في تجلي الرؤية الجمالية، حيث انصرفوا إلى رسم الشخصيات الكبرى في لوحات فنية رائعة مما يدل على الارتفاع والطبقية، ويعد هذا فنا راقيا رغم بعده عن الحقيقة.

إن الفن موجود لا ريب وإن اختلفت طرقه وتعددت مجالاته عبر كل العصور والعهود فلو نظرنا إلى الجمال اليهودي نجده قد اقترن بالكمال وارتبط بالباطن. وما المظهر إلا رمز وعلامة على اللامرئي، وجاء في سفر التكوين: ***ورأى الله كل ما عمله فإذا هو حسن جد***.

ويعني هذا أن كل أعمال الله جميلة وأن الجمال الحقيقي هو ذلك الجمال الإلهي، أما الجمال الإنساني أو جمال العمل الفني فيبقى بين التحريم والإباحة، إذ حرموا جميع أنواع الفنون ما عدا

---

1 - مجاهد عبد المنعم مجاهد، تاريخ علم الجمال في الفن من العصر الحجري حتى أرسطو، دار ابن خلدون، بيروت، ط1 – 1989، ص 08.

الموسيقى التي جعلوها جزءا جوهريا من العبادة اللاتينية استنادا لما جاء في المزامير: ***... سبحوه على قواته، سبحوه حسب ثروة عظمته، سبحوه بصوت الصورة، سبحوه برياب وعود، سبحوه بدف ورقص، سبحوه بأوتار ومزمار ...***

وفي سفر الثنية: ***ملعون الانسان الذي يضع تمثالا منحوتا او مسبوكا***. ويبدو من هذه الإيضاحات كلها أنهم استثنوا من الفنون كل ما يبعث الغناء، ويصدر الأصوات، وحرموا نحت التماثيل خشية الوقوع في الوثنية، وهذا من منظور الديني العقائدي لا الفني، وحتى وإن تفرق الفن على الطبيعة فإننا لا يمكن أن ننكر الجمال الطبيعي المحض، غير أن هذا الجمال لا يظهر للعيان كما يظهر للفنان الذي يعيد صياغته. وفي هذا الصدد كانط **Kant يقول**: ***إن الجمال الطبيعي شيء جميل، والجمال الفني تمثيل جميل لشيء ما***[1]، ومعنى هذا أن في الطبيعة جمالا يحاول أن يضيق إليه الفنان ما يتلاءم وأهدافه وقد عبر عن هذا الدكتور عز الدين إسماعيل بقوله: ***إن الحجر الذي يتناوله الفنان يبدو جميلا بجانب الذي لم تمسسه يد الفنان، فالجمال إذن ليس في الحجر، إلا فالحجران من أصل واحد، ولكنه في تلك الخاصية التي أضافها إلى الحجر***.

ويؤيد هذا الرأي ميشال عاصي بقوله: ***إن الفنان هو في جوهره إنسان يستوعب الأشياء الموضوعة حوله فيحيلها مصوغات ذاتية وجدانية ثم لا يلبث أن يعيدها ثانية إلى الوجود عن طريق الفن منتحلة مصفاة مصبوغة بأصباغ نفسه وألوان ذاته***.

إن الفنان يحاول أن يكيف الطبيعة لصالحه فيأخذ منها ما يناسبه ويتماشى وقصده ثم يضفي عليها الجمال المصبوغ بأحاسيسه النفسية وألوانه الذاتية، فيزيد للجمال جمالا، أو يجمل القبيح، فيبرز في أحسن صورة.

وهكذا يبدو ان الفن لا يمكن أن ينفصل عن الطبيعة ولكنهما في نفس الوقت لا يتطابقان، فالفن هو تعبير عن الحقيقة الإنسانية التي لا يراها إلا به والطبيعة هي المعجم لكل زمان ومكان منه يأخذ الفنان الكلمات الأساسية ليشكل التعبير المنظم والإيقاع الحسن وبالتالي تبني اللغة السليمة.

ويمكن القول إن الفن بتطلعه إلى منافسة الطبيعة بمحاكاتها سيبقى أبدا الدهر دون مستوى الطبيعة، وسيكون أشبه بدودة تجهد وتكد لتضاهي فيلا، فثمة أناس يعرفون كيف يحاكون زغردة العندليب، وقد قال كانط بهذا الصدد اننا ما إذ ندرك أن إنسانا هو الذي يغرد على ذلك النحو، وليس العندليب

---

1 - مجاهد عبد المنعم مجاهد، نفس المرجع، ص 17 - 19.

حتى بعد ذلك التغريد غثا عديم المعنى فنحن نرى فيه مجرد تصنع وتكلف، لا انتاجا حرا من قبل الطبيعة او عملا فنيا.

ومعنى هذا أن الفن يبقى أبدا دون الطبيعي أو تحته ولكن لا يجب ان ننفى دوره في التعبير عن أفكار الإنسان واهتماماته بوصفه خلقا روحيا، فكم عبر الفن عن تصورات المجتمعات وترجم لغتها.

وأخيرا فإن الخلاف بين الفن والطبيعة يبقى قائما ولا يمكن التطابق التام هو ما نراه حاليا في الفوتوغرافيا التي تبين كم يختلف عن الفن عن الحقيقة والحق، أن الفن يحتاج إلى بقوله: ***الفن هو الانسان***[1].

ولا نختلف في ان الفنان إنسان ترطبه بمجتمعه صلات ومقومات يحاول أن يبرزها من خلال فنه الممزوج بأحواله النفسية والذاتية، وكل خلق يصدر عن الروح موضوع يتعذر إنكار شرفه وعلو مرتبته.

ولكن إذا اعتبرنا الجمال صفة موضوعية ذات طابع عقلي وأنه مستقل عن كل ما هو داخلي، فإننا ننمي حاسة الذوق وكيف نفسر ذلك السرور الذي يبعثه الموضوع الجمالي؟

ويجيبنا عن هذه الإشكالية أنصار النظرية الذاتية التي ترى: ***أن الجمال صفة متحققة في الأشياء، وهو سمة بارزة من سمات هذا الوجود، وأن النفس تفطن إلى الجمال وتحسه وتستجيب إليه ولكن حظ هذه النفوس منه متفاوت وهي تدركه بداهة بغير تفكير، وتستقبله في فرح وسرور***[2].

والمعروف أن الجمال إحساس سار تتعلق به النفوس وتهفو إليه بمجرد النظر فالإحساس بالغبطة والبهجة والرضا والمتعة، أقصى ما يمدنا به الجمال ورب أغنية رائعة تستمتع بها، لا لجمالها بل لما أثارته فينا من احساسات ومشاعر ترتبط بتجارب سابقة والحقيقة أن الجمال إشباع ورضى انفعالي، وعندما نقول عن الشيء أنه جميل، فإن ما نعنيه هو أن نزعات معينة فينا تصبح في حالة اتزان وانسجام انفعالي نتيجة تأمل هذا الشيء ونتيجة لهذه لحالة التي هي بمثابة رضاء ومن هنا نعتقد أن الجمال كائن في الشيء الذي سبب هذا الرضاء، ولكن الواقع ان اعتبارنا لوجود الجمال إن هو إلا اسقاط لمشاعرنا الخاصة على العالم الخارجي.

---

1 - شارل لالو، مبادئ علم الجمال، تحقيق خليل شطا، دار دمشق للطباعة د.ط 1982، ص 10.

2 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مكتبة مصر، القاهرة 1995، د.ط، ص 310

ونفهم من هذا ، أن الجمال رؤية ترضى وتمتع ويتمثل الرضى في ذلك الهدوء النفسي الذي يشعر به الناظر أو السامع، والناتج عن التناغم والانسجام والتناسق والاتزان، فالسعادة التي يشعر بها الانسان عند رؤية الجمال الخاصة وطيدة بنفسه او بعبارة أخرى شعوره بالجمال هو شعور نفسي واحساس وجداني لا غير.

وبناءا على ما تقدم يبدو ان الجمال صفة واضحة تعرف بالبداهة ودون عناء أو تفكير يعرفه كل من رآه أو سمعه أو لمسه، ويشعر أثناء ذلك براحة نفسية. غير أننا إذا أخذنا بهذا الرأي واكتفينا بكلمة جميل للحكم على الأشياء فعن الحكم يبقى في متناول الجميع وبالتالي يتساوى المتلقي والناقد والفنان في الحكم ويصبح هذا المصطلح من المصطلحات التي تطلق جزافا دون نشاط ذهني.

والواقع أن للعقل دور هام في إدراك الجمال وأن الحواس التي يعرف بها تساهم في تقديم المادة للعقل الذي به يدرك المتفحص الجمال، مرتكزا على عمليات ذهنية وعلى وحدة التركيب، والتأليف الفني في الصورة والمحتوى، وقد أكد هذا المعنى جودGOOD بقوله: ***إن الأجسام لا يمكن أن تكون جميلة إذا لم يكن هناك أحد يقدرها، لأن حدوث الجمال تماما كحدوث الخبرة يحتم التعاون مع العامل العقلي، فالجمال يكتب وجوده، عندما يتصل العقل بأجسام ذات صفات معينة، والجمال هنا صفة تالية لارتباط العقل بالجسم وكنتيجة لنوع من التناسق بين الاثنين.***

وبهذا نخلص إلى نتيجة مفادها، أن للجمال جانبين: جانب موضوعي يتمثل في العالم الخارجي، وجانب ذاتي يتجلى في انعكاس هذا العالم على الذات، وليس مرهونا بالعقل وحده ولا بوجدان الانسان، وحواسه وإنما يدرك الجمال ويعرف بهما معا (الذات والموضوع) وقد أشار إلى هذا المعنى محمد زكي العشماوي في قوله: ***إن الأثر الفني سواء أكان تعبيرا أم إدراكا هو نتيجة انعكاس الوجود على ذات الإنسان ولما كانت ذات الفنان ليست كاميرا تنقل إليك الشيء المرئى كما هو فإن انعكاس الوجود الخارجي على نفس الكاتب أو الشاعر، وإنما هو في الحقيقة انصهار الموجود خارج الأدب عن طريق التجربة الوجدانية أو الحدسية التي يعاينها بوجوده الذاتي.***

فالجمال إذن، معرفة تتقاسمها الذاتية والموضوعية، وإن كانتا نسبيتين تشترك فيهما ذات شاعرة وعمليات ذهنية، ذلك ان الانسان شعور وعقل مادة وروح وكل منهما يحتاج إلى الآخر، أضف إلى ذلك أن ظاهرة الجمال ظاهرة نابعة من الواقع والمحيط الخارجي الذي ينعكس بلا شك على الواقع الداخلي، ولكن رغم كل هذا فإن من الجمال يرتبط بالشعور وبالأحوال النفسية وبالأحاسيس

العميقة، فقد نشعر بالجمال من خلال اللمس او السمع أو البصر دون أن ندرك معنى هذا الجمال والحقيقي. كما أن الحكم الجمالي حكم متفاوت تفاوت الأشخاص والأذواق، فما أراه جميلا قد يراه الآخر قبيحا، وهكذا يبقى الجمال ذاتيا وموضوعيا ونسبيته أمر منطقي.

ج) الأصول المعرفية والاشتقاقية للجمال:

بإمكاننا الوقوف عند مصطلح الجمالي من الناحية المعجمية للاقتراب من المعنى الاشتقاقي[1] على الأقل، فإذا ما عدنا إلى لسان العرب لابن منظور فإننا لا نجد إلا كلمة جمال، وقد جاء فيه: والجمال مصدر الجميل، والفعل جمل الجمال الحسن، يكون في الفعل والخلق، قال ابن الأثير: والجمال يقع في الصور والمعاني. بتأملنا لهذه الشذرات مما أورده ابن منظور بخصوص الجمال، نلاحظ ما يلي:

1- اقتران الجمال بالحسن.

2- ارتباطه بالفعل والخلق.

3- تمظهره في الصور والمعاني.

4- ارتباطه بالتجربة الجمالية عبر التوجيه الفلسفي.

فاقتران الجمال بالحسن يعكس رؤية صارمة للجمال تجعل مجاله واضحا ومحددا حيث الحسن والبهاء، بخلاف رؤى أخرى منفتحة ترى الجمال حتى في الأشياء القبيحة. أنا بخصوص النقطة الثانية التي تربط الجمال بالفعل والخلق، فإنها تعكس موضوع الجمال الذي هو الابداع والابتكار، ويمكن ان نجازف ونقول الفن، اما النقطة الأخيرة التي تبرز تمظهرات الجمال في الصور والمعاني، فهي مرتبطة بالنقطة السابقة المتعلقة بموضوع الجمال الذي هو الفن/الإبداع، ومن خلال ابراز تجليات الجمال في الصور والمعاني فإنها بذلك تحدد مادة الجمال، أي المضمون الفكري، الذي ينطوي عليه انتاج جمالي ما (المعاني)، وشكل الجمال أي الصيغة الفنية/الإبداعية التي ينبني عليها موضوع جمالي ما (الصور).

إن ما أورد ابن منظور بخصوص الجمال يتكامل ويبرز الرؤية العربية القديمة للجمال التي تقرنه بالحسن والبهاء وتربطه بالإبداع والابتكار، وتحدد تجلياته في المعاني والصور.

---

1 - ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، ج 1، ص 685.

أن الجمالية ذات أصل لاتيني في معجم تاريخ الفن نيرودو J.P. Neraudau تعود في تسميتها إلى بومجارتن وتعني – إيتيمولوجيا – القدرة على الأحساس، أما على المستوى المفاهيمي فالجمالية هي جزء من الفلسفة يهتم بدراسة طبيعة الفن، وعلاقته بالطبيعة والدين والعلم والأخلاق والجمال، وقد ظهر في المرحلة التي أخذت فيها أبحاثه استقلالية خاصة. فالجمالية من ناحية لا تنفصل عن الميتافيزيقا، إذ ليس الفن إلا تصويرا للعالم المحسوس في علاقته بعالم الأفكار الذي يسوده الجمال والخير. ومن ثمة فالجمالية معرفة منطقية بمضمونها وحدودها (الجميل هو كل ما أجزائه مرتبة ضمن نظام معين).

بدوره يذهب روبيير P.Robert إلى أن الجمالية ذات أصل لاتيني وتعني الإحساس.

ويميز روبير بين الجمالية باعتبارها علما يهتم بالجمال في الطبيعة والفن والتصور الخاص بالجمال والاحساس به مع تحديد المجالات المتعددة لهذا العلم التي تشمل الفلسفة، علم النفس، سوسيولوجيا الفن، وبين الجمالي باعتبارها صفة ملازمة للإحساس وتشمل هذه الصفة الإحساس الجمالي والحكم الجمالي، والانفعال/العاطفية الجمالية.

مما حذا به إلى ايراد L'esthétique تحدث روبيير عن تعددية واضحة في مفهوم الجمالية مجموعة من الأقوال لمبدعين ونقاد حول تصورهم لمفهوم الجمالي، فنجد مثلا قوله لرشارد يرى فيها أن الجمالية هي علم الإحساس، وهو ما يلتقي فيه مع Ch. Maurras موراس المعنى الاشتقاقي للكلمة لدى الاغريق لكنه أورد تصوره هذا ضمن سياق عصري كما نجد يحاول من خلاله تقريب مفهوم الجمالية، فيقول تينTaine: لنفترض أننا، على إثر هذه لتين الاكتشافات استطعنا أن نعرف طبيعة وشروط وجود أي فن سنحصل إذن على تفسير للفنون الجميلة، والفن عموما، أي فلسفة للفنون الجميلة وهذا نسميه جمالية Une Esthétique، يجعل تينTaine الجمالي مرادفا لتحديد طبيعة الفن وشروط وجوده، بل Taine من هذا المقتطف هو السبيل إلى إقامة فلسفة للفنون الجميلة.

<u>مفهوم الجمال</u>:

<u>أ.لغة</u>:

- جمل الشيء: إذا جمعه بعد تفرق.

أجمل: اعتدل واستقام.

الجميل: طائر، قال سيبوية: الجميل البلبل لا يتكلم به إلا مصغرا، فإذا مصغر، فإذا جمعونا قالوا جملان وفي التهذيب يجمع الجميل على الجملان.

والجمال: الحسن يكون في الخلق والخلق، لقوله تعالى: " وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ "[1]أي بهاء وحسن وفي الحديث: "إِنَّ اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الجمال " أي جميل الأفعال.

وقال سيبويه: الجمال رقة الحسن[2].

وقال الراغب: الجمال الحسن الكثير.

والجملاء الجميلة من النساء وقيل: بدت الخلق جميعا فهي جملاء كبدر طالع، وقال ابن عباد: الجملاء (التامة الجسم من كل حيوان).

وتجمل الرجل: تزين، والجمال بالضم والتشديد أجمل من الجميل، وجمله: أي زينه والتجمل: تكلف الجميل.

والجميل: المليح، البهي، الحسن الذي يسر حين النظر إليه، ونقول ناقة جملاء: أي ناقة حسناء، وتجمع المعاجم على أن الجمال مصدر يدل على الحسن والزينة والبهاء.

ب.اصطلاحا:

إن حب الجمال فطرة من الله على نفوس البشر ولولاه لكانت الحياة عديمة المعنى، فالإنسان منذ مجيئه إلى الدنيا تهديه فطرته إلى التعلق بكل ما هو جميل، والجميل وهو كل ما ترتاح إليه النفس، وتحس به الوجدان، ولكنه إحساس متفاوت، تفاوت ملكة الذوق عند الأشخاص: وبالتالي فالجمال صفة متحققة في الأشياء وسمة بارزة من سيمات هذا الوجود، تحسه النفوس وتدركه بداهة.

والجمال يتجلى في الأشياء بنسب متباينة، بحكم حركته النشيطة وتحوله الدائم فهو ظاهرة ديناميكية متطورة وتقديره يختلف من شخص إلى آخر ومن لحظة إلى أخرى ...

إذ لا يمكن أن يوحد الشعور بالجمال في ذات اللحظة فما يسر النفس الآن قد يحزنها فيما بعد، وهذا التغير والتلون من شأنه أن يجعل تعريف الجمال محور اهتمام ومركز اختلاف.

---

1 - سورة النحل، الآية 06.

2-محمد بن مكرم الأنصاري لسان العرب مادة جمل الدار المصرية للتأليف و الترجمة ج 14 ص 98

يعرف أفلاطون الجمال: ***بأنه ظاهرة موضوعية لها وجودها، سواء يشعر بها الانسان أم لم يشعر، فهو مجموعة خصائص إذا توفرت في الجميل عد جميلا، وإذا امتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلا، وهكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشيء بحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد***[1].

يستمد الجمال حسب رأي أفلاطون من الوحي والالهام، فهو يربط عالم الواقع بعالم المثل، فيه مقاييس علمية موضوعية محضة، وأن الجميل يجب أن يحكم بقوانين الفن تقليد للطبيعة وإبراز الأشياء المحسوسة، وهذه الأشياء المحسوسة، صور للمثل. فالفن صورة لصورة، ويفهم من هذا ان أفلاطون يخضع الفن للمثالية والأخلاق ويبعده عن العقل، ولكن تلميذه أرسطو يختلف عنه في انه يجعل من العقل مقياسا للجمال، ويجعل من الجمال مبدّأ منظما في الفن.

أما أفلاطون فيوحد بين الخير والجمال ويشير: ***أن الواحد المطلق خير قبل كل شيء وهو جميل أنه خير، فالخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال.***

وواضح جدا، أن أفلاطون متأثر بالنظرة الأفلاطونية التي تعتبر الجمال حقيقة علوية ميتافيزيقية تدركها الروح لا الحواس، غير أن الفن يمكنه ان يكمل النقص الموجود في الطبيعة أو يخلق الجديد خاصة إذا تمتع الفنان بروح شفافة تجعله يحس محاكاة الطبيعة وبالتالي يقترب من إدراك الجمال المطلق.

ويعرف اللاهوتيون، وعلى رأسهم القديس أوغسطين وتوما الإكويني، الجمال على أنه: ***يدخل السرور والبهجة في النفس عندما يرى، وهو مظهر متغير للجمال الأعلى الخالد، الله الذي هو مصدر كل جمال، وما الطبيعة إلا وجه لفنه العظيم***[2].

ويقصد بهذا أن الجمال ذاتي يختص بالنفس، فهو موضوع ارتياح: ***يبعث السرور والغبطة بالمصدر الإلهي "الله" الذي يعد الجمال مظهر من مظاهره.***

ويعتبره كروتشة حدسا أو إدراكا فطريا أو إحساسا بالطبيعة، ولكنه معرفة كذلك تنبع من العقل والخيال معا، ويتم إدراك مكوناتها بملكة تتفاوت درجتها وقوة إدراكه بين بني البشر[3].

---

1 - علي شلق، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط 1، 1982، ص 50.
2 - علي شلق، نفس المرجع، ص 51.
3 - بندتو كروتيشه، علم الجمال، تر. نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية 1963، د.ط، ص 156.

وأشار شارل لالو إلى أن: ***الجمال اشباع منزه عن الغرض، هو لعب حر واتفاق لملكاتنا، أي توافق بين خيالنا الحسي، وبين عقلنا***.

وهذا التنزه الجمالي كان قد نادى به كانط وعرف الجمال على أنه: ***يمتع دون غاية ليرد على الحسيين، ويمتع دون مفهومات ليرد على الفكريين***، وكان يفرق بين نوعين من الجمال: ***الجمال الحر والجمال بالتبعية***.

تبعا لهذا، فإن الجمال اعجاب وتمتع، وقيمته تنبع من جوهره، بعيدا عن الجانب الحسي والعقلي، ولكنه في الحقيقة: ***تشترك في التقاطه والتأثر به عناصر الإدراك العقلي والشعوري الباطني التي من تفاعلها جميعا تتكون شخصية الانسان***.

ويبقى الجمال ارتياح القلب، وذوق العقل محل كل الملكات الفكرية، والقلب محل كل الانفعالات والتغيرات الوجدانية، وقد ذهب البعض إلى ربط الجمال بالمنفعة واللذة والفائدة، وعبر عن ذلك سقراط، من قبل حين قال: ***أن الشيء يكون جيدا ورائعا إذا كان هذا الشيء قد صنع بشكل جيد ليؤدي الفائدة المتوخاة***.

ورأى أرسطو أن الفن الجميل هو الفن النافع[1]، على أن المنفعة عنده عملية التطهير ولكن الواقع غير ذلك، فالجمال صفة فريدة لا تتعلق بأي مقصد أو غاية او منفعة، وإذا كان الموضوع نافعا أو ضروريا على نحو ما، او كان له تأثير علينا بطريق او بآخر بالألم أو المتعة، فإن هذا الموضوع يكون خارجا من مجالات الموضوعات الجمالية.

هي دعوة صريحة إلى إبعاد الجمال عن الأخلاق ولمنفعة وكل القيم الأخرى، وخلقه جمالا لذاته، غايته تكمن فيه وهذا ما ذهبت إليه مدرسة الفن للفن.

كما أن الجمال غير المنفعة والرغبة واللذة التي دعت إليها النظرية النفسية وعلى راسها فرويد Freud قال: ***أن الجمال لهو الشعور بتحقيق الرغبة***، ويقصد الرغبة حيث الجنسية لأن الجمال إذا اقترن بوشائج، فإنه يفقد صفته الجمالية الحرة، والأشياء الجميلة حقا هي التي تستقل بجمالها عن أي هدف خيري أو قرينة خارجية.

---

1 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مكتبة مصر، القاهرة 1995، د.ط، ص 58.

وعلى كل، فإن تعاريف الجمال تبقى متعددة ومتباينة تعدد وتباين الآراء والنظريات ولكن المتفق عليه أن: ***الجمال هو التناسق، او الانسجام الذي يدركه العقل ويقدره الذوق[1]***، وهذا الانسجام والتناسب يتطلب التأليف، إذ لا نحكم على جمال الكلمة المفردة ما لم نتعرف على موقعها في الجمل، أو في العمل الأدبي من مسرحية وقصيدة، وفي الموقف العام، أما هي في حد ذاتها فلا ينبغي أن توصف بجمال أو قبح.

إن البحث عن التجربة الجمالية في الواقع والحياة أمر شاع، والانسان بطبعه ينجذب إلى كل التجارب التي خلقت له ما هو جميل، فالجمال في حد ذاته قيمة معينة يتميز فيها الحسن من القبيح.

أوجد الله مقدارا عظيما من المظاهر الجمالية في كيان الطبيعة من أجل إشاعة الهدوء في النفس الإنسانية واستمرار الحياة، كما أوجد استعداد التجميل لدى الانسان ليقوم بالصناعة وبتحويل ما هو قبيح، وبالتالي يجعل من قفص الحياة فضاء أو أرحب بحكم الفطرة التي فطر عليها، واستساغته لهذه القيمة.

غير أن اختلاف تذوق الجمال بين الأشخاص والبيئات يجعل الإحساس به لا يتوقف عند النظرة الشاملة أو الانطباع الخاطف أو الايحاء التلقائي.

فالرؤية لا تعده ميزانا حقا للحكم بالقبح، وأيضا الجمال في حد ذاته لا يدرك بالحواس الخمس، لوجود مقاييس معنوية وروحية تجعله عقل ووجدان وروح، ومهما بلغ الانسان فإنه أحيانا يعجز عن إدراك وسر الجمال.

ولا تقوم الفلسفات القديمة إلا على ثلاث وهي:

الحق والخير والجمال، والفن الصحيح هو الذي يهيئ اللقاء بين الجمال والحق، فالجمال ليس قيمة سلبية لمجرد الزينة، كما أنه ليس تشكلا ماديا فحسب، ولكنه بالمعنى الصحيح حقيقة مركبة في مداخلها وعناصرها وتأثيراتها المادية والروحية وموجاته الظاهرة والخفية، وفي انعكاساته على الكائن الحي ذلك أن أثره يخالط الروح، النفس والعقل فتنطلق ردود أفعال متباينة بعضها يبدو جليا، وبعضها الآخر يفعل فعله داخليا، ولكن محصلة ذلك كله ما يتحقق للإنسان من سعادة ومتعة، وما ينبثق عن ذلك من منفعة.

---

1 - شارل لالو، مبادئ علم الجمال، تحقيق خليل شطا، دار دمشق للطباعة، د.ط 1982، ص 65.

ولكن ليست السعادة والمتعة والمنفعة فقط ما ينتظره الانسان من الجمال إنما يكمن في تلك الحقائق التي يبحث الفن عنها، خاصة وأن الإسلام أباح الفن والاستمتاع بالجمال، ولكن ليكن الجمال مرتبط بالأخلاق كما تصل الحقيقة بالفن: وأن ألوان الأدب المختلفة قد تبلور حقيقة نفسية أو تجسد واقعا اجتماعيا، او تبرز قيمة من القيم العليا في إطار معين وهكذا نرى ان الآداب تقدم لنا ألوانا من الحقيقة في ثوب أخاد، أو في شكل جميل، لأن تغليف الحقيقة بما يجعلها جميلة ومثيرة، لا ينفي عنها كونها حقيقة وهذا الشكل الجميل الذي تزف فيه الحقيقة، يختلف تماما عن الحقيقة العارية المجردة التي تنتج عن البحوث العلمية.

والأمثلة كثيرة على ذلك فالرواية مثلا تعكس مأساة لعرض هموم إنسانية، والشعر كذلك على جماله يقدم حقائق مختلفة، والحق أو الحقيقة ذروة الجمال، وعلم الجمال يستطيع أن يحدد مستوى الإبداع في النص، فيصبح المفهوم ذا قيمة بعد خضوعه لذات المبدع، وتشكله ضمن الصورة الفنية.

ويمكن لعلم الجمال عبر دراسته للقيم الجمالية، ولجمالية الشكل الفني أن يأخذ طابع العلوم الإنسانية فيستفيد من كل المناهج النقدية بما في ذلك المنهج النفسي لاستيطات الجميل، والقبيح في النص، وللبحث عن الأسباب التي كانت وراء نجاحه واستفساره عن سبب حضور التراجيديا مثلا، وغياب الكوميديا، كما أنه يحتاج إلى الإجابة عما جعل الجميل جميلا والقبيح قبيحا، ووجود التسلسل وغيابه، ونجاح الفكرة أم لا ولا يكتفي علم الجمال بهذا فحسب، إنما احتاج على مبادئ البنيوية كذلك للإجابة عن أسئلة كثيرة تثيرها بنية النص من خلال البحث عن الأسس التي ترتكز عليها جمالية الشكل الفني عبر الثنائي والمتضاد والمتقابل بأشكاله.

ولعلم الجمال دور في إفادة العلوم الأخرى، كالتاريخ والاجتماع، وفلسفة التناص التي تساعد على معرفة مستوى النصوص، وبالتالي الحكم على مستواها الإبداعي ومن ثم الجمالي.

وهكذا يستطيع الفنان أن ينتج فنه ضمن التصورات التي يرغب فيها، وهذه التصورات ماهي إلا ذلك المثل الجمالي الذي ينزع إليه ويحببه إلى نفسه مع نوع من الحرية والتخلص من كل النوازع، وإذا تحرر الانسان وتخلص من جميع القيود، فإنه يصل إلى درجة عالية من الوعي الجمالي، فيبدع عملا فنيا صادقا.

ولكن الجانب الحسي الانفعالي غير كاف لإنتاج القصيدة الشعرية والإحساس باللذة في ظل الحرية أمر طبيعي فطري يتطلب جوانب أخرى حتى تكتمل التجربة الجمالية التي هي عبارة عن توحد

بين الذات والموضوع، وتفاعل بين الانسان ومحيطه إذ ينشأ ما يسمى بالنسق العام أو نسق التجربة العام، غير أن هذا التأثر الذاتي، وهذا الإحساس بالأبعاد الوجدانية للأثر الفني، او العمل الأدبي الذي يعطي جودة، ويضفي جمالا قد يغيب أحيانا فماذا عند غياب المحسوس؟

إن غياب الحسية ليس بالضرورة غياب التجربة الجمالية، فعملية الابداع مثلا نتيجة حتمية لتجارب مختزنة من طرف الذات المبدعة.

في هذا الصدد يقول جويو: ***إن الجمال إدراك، او فعل يوقظ فينا الحياة في صورها الثلاث معا، الحساسية والعقل والإرادة***[1].

هذه الثلاثية تصل بنا إلى التكامل والتزاوج الحسي والروحي إضافة إلى ذلك الانفعال شبه المعقد الذي تواجه به الذات موضوعها وكذا انعدام المنفعة.

والحق أن التجربة الجمالية تكون في الانفعال كما تحكم في الذاتية والموضوعية وحتى في المنفعة، والإفادة، وقد اعتبر أرسطو من قبل أن الفن جميل هو الفن النافع، لأن هذه المنفعة تحقق فعلين أساسين في آن واحد: التطهير بالنسبة إلى الانسان، وردم الهوة الناقصة بينه وبين الطبيعة.

وهكذا استطاع رجال الفن وكبار الأدباء أن يجمعوا بين المنفعة والقيم الجمالية، فأبدعوا أدبا جديرا باحترام جميع العصور، غير أن المنفعة قد تكون قيدا للإبداع، فتحد من جمالية الفن، ذو طبيعة ذاتية تنصهر فيه الكلمات وتتراقص فيجمع بين الشكل والمضمون ليخلق معرفة، تنشأ عنها تجربة فنية تجعل لغة الشعر محاولة للمجاز. وفكا لرموز ألغاز هذا الوجود.

وتبحث التجربة الفنية عن السر في الجمال تنشأ فيه نشوة التجربة، فتتنفس الكلمة وتتحرر اللغة، وعند الشاعر تصبح اللغة وسيلة للتعبير والخلق، فيها يصب صراع النفسي والفكري ومن خلالها يخلق صورة فنية أخاذة وحقيقة تشرف بالخير والحق والجمال.

وهنا يكمن الإبداع حيث آليات الصناعة والتركيب، فالشعر مثلا هو تشكيل الكلمة ذات القيمة المستقلة في طرائق التعبير، وهو يعتمد عل تكثيف اللغة من خلال التركيز على توازنها الصوتي والايقاعي، وعلى استخدام الصور التي تتكون داخل سياق النص، مما يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات[2].

---

1 – جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر. سامي الدروبي، بيروت، 1965، د.ط، ص 85.

2 - رينييه ويليك – ارين واسكن، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص 252.

ومن خلال ذلك تتشكل التجربة الجمالية اللغوية التي تبتعد كل البعد عن الوظيفة الاجتماعية او الفكرة وتهتم بصقل الشكل، وتوازي الصوت والإيقاع، وكذا بعض المستويات الدلالية الأخرى، إنها تريد أن تركب شكلا جميلا يضم سرا كبيرا يتمثل في البنى الصوتية والصورية والايقاعية.

وإذا كانت هذه النظرية – نظرية اللسانيين – قد استبعدت الجمال عن كل ما هو ضروري للحياة وعن كل ما هو مفيد وأخلاقي بحكم اقتصارها على اللغة وما تحمله وتستدعيه فإنها تنقي قيمة الأثر الفني أو العمل الأدبي، لان كتابة الشعر هي عملية الاكتشاف وانفتاح الوجود وتحقيق التاريخ، فهو فن يرشد الانسان ويلهمه بالكلمات ونظم الشعر ليس أساس علة لفرح المشاعر، إنما الشعر نفسه ارتياح وابتهاج يجد فيه الناظم بلسما ومن خلال الشعر تبرز انفعالات الشاعر وأحاسيسه بل يحاول أن يضفي باطنه على كلماته فتخرج موهبة ذات دلالات جمالية لا من حيث التركيب فحسب إنما المضمون كذلك والشاعر هو كائن يكشف والذي يستدعي الحقيقة من ثنايا الأرض لكي ينشرها في صورة قصيدة هي بمثابة عالم انساني قائم بذاته على حد تعبير هيدغر.

وهنا تتأسس ما يسمى بجمالية الشعر أو استطيقا الشعر التي يعبر فيها الشعر عن ذاتيته، فيضحى أثرا فنيا أو صورة جمالية تتحرك فيها مؤثرات انفعالية[1].

والحقيقة أن الشعر أو القصيدة الشعرية تكون نتيجة بنية اجتماعية منبثقة من فكرة عقلاني ووضعي حول الطبيعة، تكمن جماليتها من توطيد الصلة في الذات والموضوع حيث تفاعل بينهما.

ولابد من قوة خيالية تستند إليها النظرة الشاعرية قوة خصبة تعطي للشعر بعدا جماليا وإلا اكتفت بفكرتها الخالصة فتكف الجمال عن أن يغدو حدا، ثم أن وعي الانسان لذاته، يعد محرك شاعريته وأن التجربة الجمالية تكون إلا باتحاد الذات والموضوع، وان ذاتية الفنان ومعايشته مواقعه كلها مبثوثة ضمن ثنايا شعره وهكذا تنتهي ذاتية الفنان إلى محور الفروق والتضاد بين الأفراد لأن استكشاف الفنان لذاته، إنما هو قبل كل شيء ارتياد واكتشاف للذات الإنسانية، أو قل للذات الكاملة في كل فرد.

وكل هذا يبقى مجرد فرع للفن لا علاقة له بالتأمل والفن ينتمي إلى مستوى مختلف من التجربة هي التجربة التأملية.

---

1 - دلوز غاتاري، ما هي الفلسفة، تر. مطاع صفدي، معهد الانماء القومي، الركز الثقافي العربي 1996، ص 172.

وإذا كانت القصيدة جسدا ماديا تتكون جزئياته من اللغة فإنها تعبر عن الأنا الشعري في نفس الوقت الذي تتأمل فيه ذاتها كآخر، وجمال القصيدة ناتج عن تلك الذاتية الكامنة وعن ذلك التناسق اللغوي المحض، فالشعر إذن نسق جميل تمتزج فيه الذاتية بالموضوعية.

وفي القصيدة الشعرية أو العمل الأدبي، فإن الكلمات تخاط لتعود نسيجا في حركة بهية جميلة لأن الكلمة هي الرحم الخصب لكل طاقات البداية، والخلق حيث تصبح اللغة حركة كائن منصهرة في السياق، في الصوت في الإيقاع وفي كل شيء، وهنا يتيح لنا النظر إلى العلاقة الأكثر جمالا بالعالم، والى النص يكتشف نفسا، ويفكك وحده، ويخترق علما من خلال تناسقه اللغوي، وانسجامه الايقاعي، وتشكيله الصوري، وهو الجمال بعينه يتحقق ليضفي على الأثر الفني استطيقا من نوع خاص.

ويبقى الشعر كائن حي تتعدد مكوناته ومقوماته وأهدافه وأعراضه، كما تتعدد مواقع التأمل فيه ومساقط النظر إليه هذا علاوة على أنه يترعرع في بيئات متفاوتة السمات والملامح، وينبثق في النفوس مباينة الأهداف والمطامح[1].

وقد اختلف النقاد في ماهية الشعر محاولين تفسير هذه الأسباب بناء على أسس يراها البعض في المعنى والأسلوب، ويحددها الآخر في الخيال والعاطفة بحكم أن الشعر ذاتي والخيال هو الروح والقدرة الفنية فيه.

عرف الاهتمام الجمالي خلال القرن العشرين انتعاشا نوعيا لدرجة أنه أصبح من الصعب تحديد الاتجاهات وتصنيف الفلسفات ذات الاهتمام بالجمال لان فلسفة الجمال لم تعد وقفا على الفلاسفة وحدهم بل أصبحت مجال اشتغال الفنانين والنقاد والأدباء واللغويين والمناطقة والسوسيولوجيين والأنثروبولوجيين والسيكولوجيين طبعا، ولئن كان من الصعب ضبط مجال الاشتغال بالجمال خلال هذا القرن، فإن السمة المشتركة التي ميزت فلسفة الجمال في هذه الحقبة هو تركيزها على مفهوم الخبرة الجمالية، والنفاذ إلى طبيعتها وعلاقتها بباقي الخبرات البشرية.

وعلى العموم يمكن تحديد أربعة اتجاهات ميزت فلسفة الجمال خلال القرن العشرين[2]:

---

1 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، د.ط، ص 06.

2 - عبد المجيد شكير، نفس المرجع، ص 66.

الاتجاه الفلسفي الذي ينقسم إلى فئتين، فئة الفلاسفة الميتافيزقيين، مثل برغسون H.Bergson وكولينغوود G.Collingwwood وكروتشهB.Crocc ، يجمع بين ممثلي هذه الفئة هو قولهم إن الفن حدس، وإن اختلف طبيعة هذا الحدس لدى كل واحد منهم، ثم هناك فئة الفلاسفة الذين فسروا تصوراته الفلسفية من خلال ألبير كامي A.Camus والأدب مع كل من ج.ب.ساتر J.P. Sartre.

الاتجاه الفني أو الأدبي: الذي يعتبر أثر هذه الاتجاهات لاستفادته من المحصلة الفلسفية الموجودة وأضاف لها اهتمامه باللغة كضرورة فرضتها الرغبة في إيجاد وسيلة متطورة في التعبير، فصارت اللغة الفنية مجموعة من الرموز تشير إلى معنى محدد، وتحل مشكلة التداخل في العلاقات من خلال التعبير الفني، ويبقى رائد هذا الاتجاه هو ارنست كاسيرر E.Cassirerثم بعده S.Langer سوزان لانجر التي طورت فلسفته.

الاتجاه التحليلي أو المنهجي: الذي توحد رواده في اعتماد التحليل العلمي للحقيقة، فمنهم من اتجه إلى تحليل أدوات الفن ومفهوم الفن فبرز معهم اتجاه اللامعقول في الفن والفن للفن، ومنهم من بحث في المناهج التي تحل بها مشاكل الاستطيقا عن طريق اعتماد نتائج البحث السيكولوجي مع ماكس ديزوار واتيان سوريو، ومنهم من اهتم بدراسة العملية الإبداعية من خلال نماذج للفنانين. وهو ما قام به وإدوارد بولوخ E.Bullough من اتباع المدرسة الفرويدية أمثال ثيودور ليبس T.Lippes مجموعة حيث قاموا بتحليل كل من هاملت وليوناردو دافنشي لإضاءة طبيعة الخلق والتذوق، وطبيعة الخبرة الجمالية[1].

اتجاه التفسير الموضوعي: الذي ينظر إلى العمل الفني باعتباره انتاجا إنسانيا غير مفصول عن الشرط الموضوعي الواقعي الذي يساهم في تشكيله، لذلك لابد في نظرهم من اعتماد هذا الشرط في تحليل العمل الفني، ويمثل هذا الاتجاه كارل ماركس، وجورج لوكاتش الذي أبدى مرونة في التفاعل مع أنظمة أخرى غير الشرط الموضوعي الواقعي.

مع كل هذا التعدد في الاتجاهات، فإن موضوع الخبرة الجمالية ظل أهم قضايا علم الجمال، بل لا نغالي إذا قلنا إن هذا الموضوع هو المادة الرئيسية لهذا العلم، والاشتغال عليها دفع بالجماليات نحو تجليات معرفية أخرى متعددة الأبعاد، وذلك عندما صارت موضوعا رئيسيا يستقطب التحليل الظاهراتي (الفينومينولوجي) من حيث كونه اهتم بتحليل الخيال والإدراك الحسي في الخبرة

---

1 - عبد المجيد شكير، نفس المرجع، ص 67.

الجمالية، فظهرت هذه التعددية في الأبعاد عندما نظر سارتر إلى الخبرة الجمالية بوصفها تخيلا، وميرلو بونتي M.Merleau – Ponty الذي اعتبرها إدراكا حسيا، ثم دوفرين مايكل M.Dufrenne استلهم سارتر ومن ميرلوبونتي، ونظر إلى الخبرة الجمالية باعتبارها خبرة مركبة.

إن هذه الجهود قادت الجماليات إلى حقل الظاهراتية (الفينومينولوجيا)، ومهدت الطريق للبحث الجمالي من أن ينتقل من النظر الفلسفي إلى المستوى التحليلي، ليبلغ إلى مستوى المنهج عندما تبنته نظرية التلقي باعتبارها نظرية ذات بعد جمالي. أي بحث في جمالية التلقي، مع تصورات مدرسة كونستانس الألمانية خاصة مع رائديها، التي استفادت من W.Iser فولفغانغ آيزر H.R.Jauss هانس روبرت ياوس ، R.Ingarden وتأويليه رومان إنغاردن ومع جمالية تلقي ومفاهيمها ستأخذ الجماليات غادامير جورج G.Gadamer بعدا آخر تظهر أهم تجلياته في انتقالها من مستوى كونها نظرية (فلسفية – فنية) على مستوى كونها منهجا (عنصرا قاعديا في المقارنة الجمالية للتلقي)، مما يستدعي مقاربة من زاوية تحليلية باعتباره منهجا في المقاربة تتحدد Esthétique لمفهوم الجمالي ملامحه عند التلقي، وهو سياق آخر لا يعتبر سهل المنال للاقتراب من جماليات المعنى.

الفصل الثاني: من الجمال بوصفه مفهوما إلى التجربة الجمالية

المبحث الأول: البعد الميتافيزيقي لمفهوم الجمال

المبحث الثاني: التأسيس الفلسفي للتجربة الجمالية

II) من الجمال بوصفه مفهوما إلى التجربة الجمالية:

1-البعد الميتافيزيقي لمفهوم الجمال:

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

بالنسبة لنظرية المعرفة يجد أفلاطون في منهج الجدل الصاعد طريقا سهلا في بلوغ المعرفة المطلقة، لكن هذا الطريق لا يخلو من بعض الاستفهامات التي طرحها على نفسه والتي تحول دون

بلوغ المثل العليا، وهذه الاستفهامات يطرحها في المحاورات التي تناولت موضوعة الجمال وعلاقته بالحب وعلاقة هذا الأخير بالجسد في نسق المعرفة لديه.

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

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

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

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

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

خلال تحليلاته المكثفة لاستبيان العلاقة بين الحب والجمال يصل أفلاطون إلى حقيقة جمالية يسميها بالجنسية المثلية "المماثلة" أي حب من جنس واحد "حب الذكر للذكر لإنتاج الجمال المجسد في تناسق وانسجام جسد الرجل، لكن بأي معنى ينتج لنا الحب الجمال؟

يقول أفلاطون في نص المأدبة: هنا الخير ينادي الجميل وهو كذلك يتأمل في الأشياء الجميلة ضمن تدرج متصاعد ومتسلسل، فنحن نصعد إلى الجمال المطلق عبر درجات: من جسد جميل إلى جسدين جميلتين ومن جسدين إلى أكثر ليشمل الكل، ومن محبة الأجساد إلى محبة الأفعال وإلى محبة الفضائل والعلوم وهناك علم يعبر عن هذا الانتقال من الحس إلى المثل هو علم للجمال المطلق[1].

1 - Platon, le banquet, trad, Louis Guillermit, Garnier Flamanerions, trad P 210 – 211, Paris 1994.

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

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

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

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

لقد كان حب الرجل للرجل ظاهرة طبيعية عند أفلاطون والأكثر من ذلك فهو يمتدحه كنوع من الحب الرفيع، هكذا تتضمن محاورة المأدبة برهانا ميتولوجيا وجماليا عن الحب المثلي بين الرجال ويتجسد هذا الحب في شكل إيروس على انه من أقدم الآلهة وأكثرها إجلالا وأقدرها فهو يمثل حب بين الرجال بامتياز، فالأيروس ليس واحدا بل اثنين، فافروديت السماوية ولدت من دون ام ومن إله السماء أورانوس و أفروديت الصغرى ولدت من الإله زوس والأم ديونا.

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

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

تتمثل القراءة الثانية للجسد عند أفلاطون في قيمته المعرفية وهي توليد الأفكار وهي الأخرى تتأصل في العلاقات التي أجراها أفلاطون في قيمة الجمالية للجسد كالرغبة والحب، لابد من الإشارة إلى أن توليد الأفكار هو منهج أثاره سقراط للرد على السفسطائيين في انتاج المعرفة أو ما يسميه بالمحاججة التي لا تتم وفق التلاعب بالكلام أو السفسطة وإنما بالسؤال والجواب بطريقة الحوار لكن بطريقة الحوار في نظر أفلاطون تتوخى نوع من الدقة وتتطلب إدخال الرغبة والحب،

فالمحاور الحقيقي يجب أن يكون عاشقا ومحبا للمعرفة والشخص المحاور يجب أن يكون مرغوبا فيه أي أنه من جنس ذكوري لأن الحب الحقيقي كما ورد على لسان أفلاطون يكون من الجسد إلى الفكرة.

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

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

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

هذا هو الطريق الذي علينا أن نسلكه في الحب لبلوغ المعرفة[1]، إن نسق المعرفة في نظر أفلاطون يجب أن يمر عبر فكرة الجمال الذي خاصيته الطبيعية والتي كانت نتيجة حتمية للمجهودات

---

1 - Ibid, Trad, P 211.

السابقة وجمالها يتضمن وجودا خالدا. فجمال الطبيعة لا يتمثل لنا على سبيل المثال في شكل وجه أو يدين أو جسد او خطاب ولا يمكن تشخيصه كموضوع معين ومحدد في الأرض أو في السماء وإنما هو وحدة كلية متناسقة في الشكل يمثل الحقيقي الجميل، والخير مفاهيم مركزية في التفكير الأفلاطوني وهي التي تشكل قاعدة عامة في المنهج الدياليكتيكي للارتقاء على مستوى عالم المثل الأفكار.

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

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

تجيب ديوتيما: *نمر أولا من جسد جميل على أجساد محبوبة "مرغوب فيها" ومنها إلى وحدة عضوية للجسد الاجتماعي الذي من خلال تسمو الروح إلى الخطابات الجميلة* *يقصد أفلاطون بجمال الطبيعة: الصفاء والنظام La grâce et l'ordre وهما مفهومان مترادفان يكمل أحدهما الآخر.

الصفاء هو قمة التناسق والانسجام الذي يحققه الكون بين المتناقضات سواء كانت حسية او مجردة. ومن ثم نصل إلى الجميل المعقول، هذا هو السلم التصاعدي الذي بنى من خلاله أفلاطون نظريته في الجميل.

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

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

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

بالنسبة لمحاورة هيبياس الأكبر، نجد أن سقراط تعرض لجملة استفهامات طرحها عليه السفسطائي "جورجياس" من ضمنها: هل تستطيع أن تشخص لي عمل كل من الرسامين والمهندسين وصانعي السفن وبقية المهن الأخرى[1] ...؟

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

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

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

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

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

---

1 - LVC, Ferry, Homo- Aestheticus, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, Trad, P 19.

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

الاعتبار الأول: أحقية العقل على الفن في بناء المدينة الفاضلة.

الاعتبار الثاني: المحاكاة العمياء في التراجيديا لا تحقق مبدأ التطهير Catharsis في الجمهور بل تجعله ناقما على العرض وفي نفس الوقت تجعله لا يتعلم بل يقلد فقط السلوكات الخيرة "الأخلاقية"، وهذا ما يتنافى مع ما هو حقيقي وواقعي وبالتالي لم ينتبه أفلاطون إلى خطورة وعدم جدوى الدمج بين ما هو أخلاقي مثالي وما هو جمالي حقيقي.

ثم إن تصور أفلاطون لاحتكام المدينة الفاضلة إلى العقل أقرب إلى الحقيقة منه إلى الفن لأنها – الحقيقة – ثابتة ومنزهة عن العواطف، هذا الموقف القاسي على الفن لم يتم تجاوزه إلا من أستاذه أرسطو، والكتابات اللاحقة والمعاصرة.

لا يوجد خلاف بين أرسطو وأفلاطون حول تحديد مفهوم الجمال لأنه نابع من بنية الثقافة اليونانية لكن هذا لا يمنع من وجود اختلافات في الجزئيات.

لن يتم الفصل من مسألة النظرية الجمالية لأفلاطون إلا بالشق العمدي بين ما هو أخلاقي وما هو جمالي في المحاورات الأفلاطونية ويتضح ذلك من خلال الرؤية الواقعية للفن في المنظور الأرسطي وتندرج هذه الرؤية ضمن التصنيف المنطقي الذي وضعه للعلوم حيث نجد:

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

يسلك أرسطو مسلك العلوم الشعرية باعتبارها الأداة الوحيدة للتخلص من المصدر المثالي والمتعالي للجمال عند أفلاطون، بحيث يتفق مع أستاذه في فكرة التناسق والانسجام التي هي أصل الجمال اليوناني "النظام" ويختلف معه في الجزئيات ونقصد بذلك: في تأويل المفاهيم التالية: الحقيقة، المحاكاة والتطهير.

إن الفرق الأساسي بين المصدر المثالي والمصدر الواقعي للجمال يتمثل في رفض أرسطو بشدة المصدر المثالي لأنه متعال عن الحقيقة والمثل الأفلاطونية ليست خالدة في النفس البشرية بدليل أن الجمال ليس فكرة قبلية تولد معنا وإنما هو قيمة ينتجها التفكير السليم المنطق من الواقع، وبما أنه لا يوجد جمال مثالي فإن بالضرورة يتجه نحو الأشياء الحسية الجميلة بحكم التناسق والانسجام لكن المسألة أبعد من هذا ما هو مقياس هذه الأشياء الجميلة: هل هو الفنان أو الطبيعة؟

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

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

يصرح أرسطو في كتابه "الميتافيزيقا": ***إن الجميل والخير مختلفان لأن الخير موضوعه الاخلاق التي تستهدف السلوك ذاته بينما الجميل موضوعه الفن الذي يهدف إلى إنتاج شيء ما[1]***، كما أن الجميل هو موضوع* تأمل لا موضوع رغبة وفي هذه النقطة بالذات يتعين على أفلاطون مراجعة مبحث الفلسفة المتعلق بالقيم: الحق، الخير، الجمال، هذا الأخير الذي حصره فقط في الحسن دون القبح وهذا الأمر لا يمكن تقبله.

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

يمكن إيضاح هذه الرؤية الأرسطية من خلال الجدول:

أفلاطون	**أرسطو**
مصدر الجمال	مصدر الجمال
– الطبيعة. – المثل. – الجمال فكرة تولد معنا. – حقيقة الجمال مجردة. – الجمال مفهوم. – اللون فكرة كلية مجردة.	– الفنان. – الواقع. – قيمة ينتجها العقل من الواقع. – ملموسة في الأشياء الحسية. – ما صدق، ما يصدق على الجمال. – لا يمكن أن نجرد صفة اللون من شكله. – البياض يمكن أن يكون ثلج أو حليب(ما صدقات اللون) – نحن لا نعرف الجمال إلا من خلال الأشياء الحسية الجميلة.

1 - فريديريك كوبلسون، تاريخ الفلسفة، تر، إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1 – 2002، القاهرة، ص 481.

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

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

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

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

يقترح أرسطو أن يكون الجمال الطبيعي بديلا عن الجمال المجرد "المثالي" على أنه المادة الخام ومنه يأتي الجمال الفني الذي يشكله الفنان وفق قاعدة التناسب "النظام والحجم" ويقصد به قدرة إنتاجية ترافق المحاكي في لحظات ثلاثة تكاد تكون أقرب إلى الإبداع وهي:

- يمكن ان يكون أدنى من الطبيعة عندما يخفق في عملية المحاكاة أي يصورها تصويرا فوتوغرافيا وبالتالي يسلم أمره لها.
- يمكن أن يكون مثل الطبيعة في صفاءها ونظامها وإبداعها أي بعدما كانت الطبيعة هي الأصل والمحاكي هو الفرع، يصبحان وجهين لعملة واحدة هي الإبداع.
- يمكن ان يكون أفضل وأحسن من الطبيعة عندما يتوق الى اكتشاف حقائقها الداخلية ويتحكم في أشكالها وقوانينها بحيث يضفي عواطفه ومشاعره ووجدانه عليها ومن ثم يصل إلى الإبداع

---

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

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

إضافات وابتكارات، بمعنى أن الفنان المحاكي يحول المستحيل إلى ممكن والثابت إلى متحرك وهو ما يسميه أرسطو بالمفتوح عن الممكن. ولهذا فإننا نجده ينقل الفن من المحاكاة العمياء السلبية إلى المحاكاة الخصبة البناءة من جهة، ومن جهة ثانية يستدل على فكرة المفتوح على الممكن من خلال المقاربة التي أجراها بين الشعر والتاريخ أو بين الفنان والمؤرخ، حيث يرى ان التاريخ يندرج ضمن المعارف التي تتعامل مع الأحداث الثابتة ونقلها كما هي، فالمؤرخ لا يخرج عن نطاق سرد تاريخ الحدث اما الشعر فهو المجال الذي يفسح المجال أمام الفنان لبلوغ إمكانياته وتجاوزها ويحول ما هو كائن إلى ما ينبغي ان يكون، حيث يقول أرسطو: "إن الشعر أقرب إلى الفلسفة لأنه أقرب الى الحقائق الكلية ويصورها وهو لهذا السبب أعلى مرتبة من التاريخ".

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

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

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

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

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

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

---

1 - فريديريك كوبلسون، نفس المرجع، ص 484.

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

- أشخاص أسوأ مما هم عليه في الواقع←(القبيح والمضحك)[1].
- أشخاص كما هم عليه في الواقع←(النبيل والجاد).
- أشخاص أفضل مام هم عليه في الواقع.

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

يحصر أرسطو نفسه في كتابه "فن الشعر" لدراسة الملحمة، والتراجيديا، أما الرسم والنحت الموسيقى فهي تذكر عرضا كما هو الحال عندما يقول لنا إن الرسام "بوسون" Pauson كان يرسم الناس أسوأ مما هم عليه في حين أن "ديونسيوس" Dionysius كان يصورهم على نحو ما هم عليه في الواقع ثم إن الرسام "بوليجنوتيس Polygnotus كان يصور الناس أفضل حالا مما هم عليه[2].

1 - أرسطو، فن الشعر، تر. عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان ط1، 1973، ص 1918.
2 - فريديريك كوبلسون، المرجع نفسه، ص 485.

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

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

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

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

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

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

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

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

إن الجمال ليس وقفا وحكرا على الإغريق وأنه يكاد يكون ملازما لحضارات كل الشعوب ولو بأشكال متفاوتة من حيث الأهمية وغزارة الإنتاج الفني، لكن يكفي ذكر المحاكاة حتى يحضر العالم الإغريقي كمصدر وحيد لكل من التراث الجمالي الذي طبع الإنجازات الفنية في الثقافة اليونانية وفي بنية المجتمع وذلك يعود لسببين:

* يفعل اقتران الجمال بالإنتاج الفني مثل التراجيديا وبعدها الفني والفكري على المجتمع اليوناني "المسرح" أب الفنون.

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

* وكذلك لكشفه عن الأنماط النموذجية لكل الشعائر والممارسات والطقوس التي سادت آنذاك، فالفكر اليوناني كان يتخذ من الصياغة الشعرية الشكل المفضل والأنسب للتعبير عن الحقائق الجمالية للوجود الإنساني.

وما يبرز قيمة وأصالة الإنتاج الفني والجمالي هو انه يسود أفق الجماعة وينظم أحوال المجتمع، بهدف توجيه السلوك وإخضاع الأفراد إلى تراتبية طبقية، وباعتباره الإنتاج الفني الجمالي خطاب يخضع للتأويل وبالتالي فهو سلطة يجب الانصياع لها.

فالمسرح الإغريقي خضع قلبا وقالبا لسلطة النص التراجيدي المفبرك بمضمون جمالي وأصبح مؤسسة ثقافية تنتج الفن والجمال في آن واحد.

يرى أرسطو أن التراجيديا تتجلى في الشعر باعتباره لغة تحاكي لنا عن الخارق والمفارق، فتحاكي بأسلوب غير مألوف، والتراجيديا بهذا المعنى هي نص غني بالدلالات والرموز التي لا يمكن فكها إلا من خلال التأويل "تأويل المفارق" والخارق فهناك علاقة تبدع التراجيديا كضرورة واستجابة للإمكانية التي يوفرها الشعر ذاته كقدرة على الإبداع.

يمكن حصر الجمال عند اليونان في موضوعة الإنتاج الفني والمحاكاة.

إذا كان الجمال يتحدد في فلسفة الفن الأفلاطونية والأرسطية ضمن تصور واعتقاد ينبثق من مبدأ المحاكاة في الفن فلا يمكن أن يؤخذ هذا الرأي مأخذ الجد لأن الدراسات اللاحقة (الحديثة والمعاصرة) في هذا المجال أكدت بأن مجالي الفن والجمال يجب جدولتهما في قالب علمي ونظري، وقد أفرزت هذه الدراسات خاصة منها الألمانية والفرنسية لحظة لتدشين ما يسمى بالإستطيقا مع عالم الجمال الألماني "غوتليب باومغازنن" والتي أصبحت فرعا من فروع الفلسفة في القرن 18م وتتضح هذه الرؤية في كتاب "الاستطيقا والعلم العام للفن" لماكس ديزوار.

قبل الحديث عن المنعرج الأول لتأسيس الجمال على رؤية علمية ونقدية لابد من قراءة التراث اليوناني قراءة فاحصة تستدعي الوقوف عند محطتين هامتين ميزتا الطابع العام للجمال وهما:

* قيم عقلية مثل التناسب، التناسق والقياس وأثرها على جميع المعارف بما فيها الفن.

* تصورات ميتافيزيقية ترى أن الإنتاج الفني خضع شكلا ومضمونا لقدرة وموهبة إلهية.

لقد كانت هاتين المحطتين مؤشرا كافيا لتدفق المد الحداثي الكانطي والهيجلي بحيث تم الانتقال من مفهوم الجمال إلى التفكير في الجمال كمجال معرفي مستقل عن الفروع الفلسفية الأخرى كالمنطق، والابستمولوجيا.

يغدو التفكير في الجمال إلى محاولة "البحث عن الارتقاء بالإنتاج الفني إلى مصاف الابداع الفني، كما أن موضوعا مثل الجمال لا يحتكم إلى قيم عقلية ثابتة بل إلى قيم جمالية حسية وذوقية"، موضوع ذوق لا موضوع تأمل وانطلاقا منهما يمكن تأسيس تجربة جمالية.

يدافع كانط في المسألة المتعلقة بالانتقال من مفهوم الجمال إلى التفكير في الجمال من خلال رده على أن التصور القديم يتوخى نوعا من اليوتوبيا، فالجمال الأفلاطوني والأرسطي يقبل القسمة على واحد ألا وهو أنه مبحث من مباحث الفلسفة الميتافيزيقية.

يحتاج هذا الحكم الكانطي لأكثر من تبرير، فالفلسفة النقدية في نظره تركز اهتماما على أن الملكة الأولى لكل معرفة إنسانية هي الحساسية La sensibilité ولكن هناك صورتين للمعارف تنتج حكمين متباينين وهما:

الحكم المنطقي او الحتمي الذي يبحث في المعرفة الموضوعية العليا، ومصدره العقل.

والحكم الجمالي او حكم الذوق الذي يبحث في المعرفة السفلى، ومصدره الحس.

فالأول يهتم بدراسة الموضوعات عن طريق المفاهيم أما الثاني فهو خاص لا يهتم بالموضوعات، فهو غاية بدون نهاية بمعنى أنه تمثل للموضوع بشكل عام، وهذا التمثل يتضمن ثلاثة شروط لحكم الذوق وهي:

- أن يكون خاليا من أي منفعة ومن أي وظيفة أو نتيجة نظرية او عملية.
- أن لا يندرج ضمن أي مفهوم.
- أن لا يبلغ أية نهاية أو غاية حسية أو مثالية.

لذلك يتجه كانط إلى القول بأن الوردة الطبيعية تقترب من حكم الذوق أكثر من العمل الفني لأن هذا العمل يتجلى فيه الجمال مثل الفكرة المشروطة المحصورة أي يتصل اتصالا مباشرا بالعمل الفني والذي ينتج متعة معينة (التصور الاغريقي)، في حين نجد على النقيض من ذلك أن المتعة Le plaisir هي التي تنتج فكرة جميلة عن عاطفة وحس داخلي بمعنى اللعب الحر لملكات تمثلية.

إن حضور الذات في الموضوع الجمالي عن طريق الحس الذوقي يظهر أكثر من حضورها وتواجدها في العمل الفني، ذلك ان أغلب وأشهر الأعمال الفنية لا تخضع لهذه القاعدة لأن العبقرية حسب كانط تحصل عفويا وتلقائيا من تأمل الطبيعة وليس وفق قاعدة وقياس معينين، فلا يمكن حصر الجمال في العمل الفني.

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

استخدم كانط لفظ استطيقا في كتابه "نقد العقل الخالص" لتدل على الإدراك Aisthanomai[1] الذي يبحث في تفسير الأشكال النفسية للشعور والحس والتي تنتظم وفق الزمان والمكان، فهو يرى أن الإحساسات تنشأ في الذهن جزء منها يبقى والجزء الآخر يتصل بملكة أخرى هي ملكة حكم الذوق.

كما أنه استخدم مرة أخرى لفظ الإستطيقا نقد ملكة الحكم وقصد به دراسة الّأحكام التقديرية المتعلقة بالشعور والحس الجمالي، لكن مشكلة كانط تكمن في منشأ هاته الملكة ومصادر المعرفة الجمالية فيها.

يرى كانط أن ملكة الحكم الجمالي أو ما يسميه بحكم الذوق وهي ملكة مستقلة عن العقل الخالص والعقل العملي وهي نتاج اللعب الحر لملكتي الفهم والمخيلة، وتشغل حيزا مهما في تبرير أحكامنا الجمالية مثل الذوق، اللذة ...

فإذا أخذنا على سبيل المثال التذوق الجمالي بالنسبة لكانط فهو يخلو من الرغبة والشهوة على عكس التذوق عند الأكل والشرب، فالإنسان حين يأكل لا يفكر فيما يأكله ولكن يفكر في جوعه أو عطشه عند الشرب، في حين أننا عند تذوقنا للعمل الفني أو إدراكنا للطبيعة يكون تركيزنا عليهما أي يصبحان موضوعا للتأمل الجمالي وليس موضوعا للرغبة وإشباعها.

ونفس الشيء ينطبق على اللذة، فهو يميز كذلك بين نوعين من اللذة: اللذة الحسية الصناعية واللذة الحسية الجمالية.

فالأولى مثلا تحصل عند صانع العطور عند تأمله لحقل من الزهور وهي ليست نفسها مثلا عند الشخص المتأمل لهذا الحقل وتلذذه بروائح الزهور، فكلاهما لديه لذة خاصة به: لذة صنع العطور، ولذة الشعور بالارتياح والاستمتاع.

يتعمد كانط إدخال ملكة المخيلة في الحكم الجمالي بداعي أنها جزء من الشعور والحس وهي تتصف بنشاط جمالي حر، في حين ان ملكة الفهم تتصف بنشاط ذهني صارم مقيد بمقولات الكم، الكيف، الجهة والعلاقة.

---

1 - Karl, Jaspers, les grands philosophies, Kant, éditions AGORA, Paris, Mai 2009, Trad, P 138.

يتصور كانط مثالا لهاتين الملكتين ونشاطهما في كوب من الماء، فالمتأمل لهذا الكوب يرى أنه وضع خصيصا لإشباع رغبة الشرب عند العطش فقط في ملكة الفهم، أما إذا قدمنا هذا الكوب امام شخص ذو حس جمالي وذوق فني فإنه وبطريقة عفوية سريعة يجعله في ملكة مخيلة مزهرية توضع فيها الزهور أو إناء فخاري للزينة.

ينطلق كانط في كتابه نقد ملكة الحكم من ضرورة البحث والفحص عن هذه الملكة التي لا تدخر أي جهد أو نشاط ذهني وهي ترتبط بالشعور بحيث تختلف عن العقل الخالص والعقل العملي، فالعقل الخالص يتصف بالضرورة والعقل العملي يتسم بالإلزام والإرادة أما الحكم الجمالي يتمتع بالحرية.

يقصد كانط بالحكم أن العقل يقيم انطباعا على موضوعة حسية بشرط أن تثير فينا شعورا وانتباها معينا مهما كانت هذه الموضوعة الحسية عملا فنيا أو طبيعة وإذا لم تثر فينا هذه الموضوعة الحسية شعورا فإن الحكم يفقد صفة الجمال الحسن والقبح.

يقول كانط في كتابه نقد العقل الخالص: الحدوس الحسية بدون مفاهيم تظل عمياء، والتصورات العقلية بدون حدوس حسية تظل جوفاء.

فالحكم الجمالي نابع من الشعور بالإعجاب ثم نضفي على صفة الإعجاب انطباعا ذاتيا عليه وهذا ما يسميه كانط بالجميل Le beau على أنه حكم جمالي ذاتي يرتبط بالشعور ولا يحمل هذا الحكم بعدا غائبا أو نفعيا. لكن متى يفقد الحكم الجمالي صفة الجمال على الموضوعات الحسية؟

يسمى كانط الموضوعات الحسية التي تثير فينا التأمل والشعور بالإعجاب بالجليل أو الفني L'artistique لأنها تخرج عن نطاق عقلنا وعواطفنا وإحساساتنا وفاقدة لصفة الحكم. فالجليل أو الفني هو موضوع حسي جمالي لا يرتبط بالشعور وله بعد غائي ونفعي، وهذا التعريف حسب كانط ينطبق على جميع الموضوعات الحسية الموجودة في الطبيعة والأعمال الفنية.

عن كتاب نقد ملكة الحكم يشكل دعامة قوية في بناء علم الجمال بحيث أقر كانط أنه ليس من الممكن وضع قاعدة بموجبها يستطيع المرء ان يدرك الجمال في الأشياء ولذلك فالحكم على الأشياء بالجمال هو حكم ذاتي يختلف من شخص لآخر ولهذا فهو يختلف عن الحكم المنطقي.

فالحكم المتعلق بالذوق لا يمكن أن يدعي الموضوعية ولا الكلية ورغم ذلك لما كانت الشروط الذاتية لملكة الحكم واحدة عند كل الناس فمن الممكن بعد ذلك أن تتصف أحكام الذوق بصفة الكلية لهذا عرف كانط الجمال بأنه "قانون بدون قانون".

تتلخص النظرية الجمالية عند كانط في ما يلي:

الإنسان له معرفة بالطبيعة وهذه المعرفة من جهة خارجة عن نطاقه، ومن جهة ثانية داخلة في حسه الجمالي.

في الطبيعة يبحث عن الحقيقة ويبحث عن الخير*.

فالعملية الأولى هي من اختصاص العقل الخالص أما العملية الثانية هي من اختصاص العقل العملي. وبين هاتين العملتين في الإدراك هناك كذلك إمكانية لعملية ثالثة هي الحكم الذي ينتج أحكام بدون مفاهيم ومتعات (الذات) بدون رغبات، وهذه العملية هي أساس الحس الجمالي.

الجمال حسب كانط ومن وجهة نظر الذاتية هو كل ما يحدث متعة في النفس بطريقة عامة بدون مفهوم وبدون وسيلة، أما عن وجهة نظر الموضوعية هو صورة الموضوع الممتع الذي يستهوينا بدون النظر في قيمته الذاتية أو النفعية يقصد كانط بالطبيعة خارج نطاقنا أي أنها جامدة ما لم تتحرك نفوسنا ومشاعرنا يقسم كانط ميدان المعرفة إلى قسمين: ميدان الحساسية sensible/sinnlich الذي يختص بإنتاج المفاهيم والمقولات (الفهم) أما ميدان ما فوق الحساسية Ubersinnlich/suprasensible فيختص بإنتاج الأفكار[1] (الذهن).

يرى كانط أن بين سلطة المعرفة التي تتجه نحو الموضوع الفينومانى (العقل الخالص) والرغبة في الخير (العقل العملي) هناك ملكة الحكم حول الجميل الذي يتواجد بين الفهم والذهن.

إذن ينكشف الجميل عندما تتصادم قبلية الحكم الجمالي مع بعدية المتعة، مابين القبلي في الحكم (المثلي) والبعدي في المتعة (التلذذ).

يعبر النقد الثلاثي لكانط عن إمكانية المعرفة التي تتأصل في النقد الثالث المتعلق بالجميل فهو يراه بمثابة القطعة المركزية في النسق الكانطي لأنها تحيلنا على الممر Passage/Viber gang الآمن للمعرفة وإلا يستحيل في النقد الأول والثاني، فالجميل هو الذي يعيد هذا الطريق الآمن يدعو كانط على التأمل في الجميل ويسميه بحكم الذوق وهو إحساس بمتعة وبدونها كما لا نستطيع أن نبرهن أو نبرر سر هاته المتعة حيث يقول في هذا الصدد: لو أن أحدا حاول أن يثبت لماذا هذه القصيدة أو تلك اللوحة الفنية هما جميلتان فإنني سأسد (أغطي) أذنيا[2].

★- يجب التنبيه إلى ضرورة التفرقة بين الذوق من جهة على أنه كلي يشترك فيه جميع الناس ومن جهة ثانية على أنه جزئي (ذاتي) عند عملية الحكم الجمالي حسب كانط.

1 - Leon, Tolstoï, Qu'est ce que l'art, symphonie classique, édition la symphonie, Beirut – Liban, juin 2011, trad, P 37.

2 - Ibid, trad, P 38.

ينتج حكم الذوق انطلاقا من المتعة التي هي عصارة اللعب الحر لملكتي المخيلة والفهم، والحرية في حكم الذوق تختلق عن الحرية في العقل العملي فالإرادة الخيرة محكومة بقانون الواجب الأخلاقي في حين أن حكم الذوق هو قانون بدون قانون.

هناك تدفق لمفاهيم يجعلها كانط لفيفا مترابطا مع حكم الذوق وهي الفكرة الجمالية والفكرة الجمالية هي التمثل اللامشروط عند التأمل في موضوعات الطبيعة وبالتالي فهي حدس تنبثق عنه جميع الأشياء التي يدعوها كانط بالجميلة والممتعة أما في مسألة العبقرية عندما يتحدث كانط عن الجميل فإنه لا يفرق بين الطبيعة والفن، فتأمل الجميل هو اللعب الحر الممتع السابق عن الموضوع الطبيعة والفن، وإنتاج الجميل هو اللعب المبدع في الفن والشعر.

يبدع الإنسان في الشعر مثلا موضوعات حول الجميل بطريقة تلقائية والمبدع للموضوعات والأعمال الفنية يسميه كانط بالعبقري[1].

إن مفهوم العبقرية عند كانط يحصره في المبدعين ويجعل منه اللعب اللانهائي للقوى في المخيلة وهي العبقرية كمعطى من الطبيعة.

يقول كانط في كتابه نقد ملكة الحكم: إن الفن ليس تمثيل لشيء جميل بقدر ما هو تمثيل جميل لشيء ما. ويشكل هذا القول بالنسبة لكانط تصريحا قاطعا على أن علم الجمال يجب أن يعبد طريقه إلى الذاتية، بدليل أن الحكم على الجمال هو ذاتي، ومصدر الشعور به هو فينا مزاج الروح وليس في الطبيعة او الأعمال الفنية وأن جمال الشيء لا علاقة له بطبيعة الشيء والرؤية الجمالية هي من الاندماج الحر للفكر وقوة الخيال.

يبني كانط في نظريته الاستطيقية نظاما معرفيا قوامه الذاتية، ففي كتابه نقد ملكة الحكم يتجه إلى البرهنة عن هذا التوجه فيسميه:

أولا: فكرة[2] عن العالم بمعنى أن التوجه الحداثي للجمالية يتخذ من الذاتية شكلا ومن الطبيعة مضمونا، فهو يعتقد أن النشاط الاستطيقي يتجسد في انتاج العمل الفني وهذا النشاط ليس عقلانيا بل يأتي عفويا من الطبيعة، فالجمال هو الذي ينتج الفن وليس العكس.

ثانيا: فكرة عن الكون أو الفكرة الكسمولوجية والتي ينبثق عنها مفهوم العبقرية، فالعبقري مبدع لأن العبقرية هي سلطة المبدع المتخيل لكن هذا المبدع خياله محدود بالكون بمعنى أنه لا يخرج

---

[1] - Luc, Ferry, Homo-Aestheticus, éditions Grasset et Fasquelle, 1990, Paris, Trad, P 21.
2 - Ibid, trad, P 22.

عن دائرة النظام التوافقي الكلي والتالي فالذوق بحكم هذا النظام يبطل عمل الأجنحة ... لكي لا تحلق العبقرية خارج هذا الكون (بتعبير كانط المجازي).

يتصور كانط أن الجميل هو مطلق الذوق، فإذا كانت اللوحة الفنية أو القصيدة الشعرية قبل كل شيء، انعكاس لقداسة الذوق فهما تمثل وتلذذ خالصة له، وإذا كانت الحقيقة هي ملكة متسلطة في مقولة بوالو* الكلاسيكية الفن مقيد بقاعدة فإن الفن لا يمكن أن يتطابق مع هذا التصور الكلاسيكي بل يتخذ مكانا له في الحرية بمعنى لا يمكن اقتياده إلى الدقة والقياس.

أما في جانب العبقري المبدع فهو يسمو على الاكتشاف والتعبير بطريقة ممتعة لاستنطاق الحقائق الإبداعية[1].

العبقري يصنع وجوده والمخيلة تحافظ على هذا الوجود أي أنها ملكة الملكات La reine des facultés.

يذهب كانط إلى أن البحث في طبيعة الحكم الجمالي تتطلب حضورا للحرية التي يمنحها الذوق ليكتسب الجميل حكما جماليا، فالجميل ليس صفة متضمنة في عمل ما أو شيء ما وإنما هو حكم، حيث أنه يتواجد ما هو جليل (فني) في الطبيعة بينما يتواجد الجميل في إطار فكرنا وبالتالي يصل كانط إلى القول بأن الذوق يتميز بخاصيتي الاستقلالية والحرية، فظاهرة الجمال في الفن هي تعبير عن الانسجام اللامتناهي اللامشروط.

يؤسس كانط في بحثه وتحليله لملكة الحكم ميدانا موازيا لميدان شروط المعرفة في العقل النظري والعقل العملي غير أن مجال البحث فيهما مشروط بالضرورة والالزام أما ميدان ملكة الحكم يكون فيها الذوق مؤسسا على الحرية والانسجام اللامشروط وهذه الحرية تجعل من الجميل موضوعا للدراسة له ميدان وشروط واستقلالية مثله مثل موضوعه العقل النظري والعقل العملي، ويعد كانط أول من أشار إلى إمكانية دراسة الجميل بعد باومغارتن ضمن منهج وأسلوب مستقل بل على حد تعبيره جعله علما قائما بذاته، ويتوق إلى ارتباط الجميل بالذوق، والشعور بالمتعة والمخيلة بالعبقرية.

إن الاستقلالية التي يمنحها كانط لمفهوم الذوق لا تستند إلى الحرية في الفن لأن الجميل عنده لا يرتبط بالعمل الفني بل بالشعور به والحكم عليه بمعنى آخر أن الجميل موجود ليس في العمل الفني

---

*- نيكولا بوالو، شاعر وكاتب وناقد فرنسي كلاسيكي (1636 – 1711) اشتهر بأعماله في فن الشعر.

1 - Ibid, trad, P 47.

بل في الشعور به، وهنا يشير كانط على أولوية* الجميل على الفني وبذلك يكون كانط قد أقصى الطابع الحسي للجمال ولم يفلت من السقوط في وكر الميتافيزيقا.

هناك إذن استباق للجميل واستبعاد للموضوع الحسي مع انه هو الذي يحدد شكل الجمال سواء في الطبيعة او في الأعمال الفنية ولهذا لم يتفطن كانط لهذه المسالة التي سينطلق منها هيجل (1770 – 1831) للدفاع عن الحقائق الجمالية التالية:

- العمل الفني هو الذي ينتج الجمال وليس العكس، وهو تجلي من تجليات الروح في مراحل تكوينها واكتمالها إضافة إلى الدين والفلسفة.
- الجمال بصفته ركن من أركان الروح يظهر لنا في طابع حسي وليس في طابع تجريدي.

إن فترة ظهور هيجل في نسق الفلسفة الغربية حملت معها عدة مبررات منها معرفية (عصر الأنوار والمدارس الفنية الحديثة) ومنها تاريخية (الثوة الفرنسية) بحيث قادته لتشكيل خطاب يتسم بالدقة أحيانا والغموض أحيانا أخرى، فتراكمات العصر** وقتها لم يتركها تمر عليه بسرعة البرق بل دونها في شكل موسوعة العلوم الفلسفية سنة 1817، فمن جهة يمثل هيجل عصر الأنوار بامتياز لأنه شخص قصور العقل الميتافيزيقي في رده على مقالة كانط ما الأنور؟ ومن جهة ثانية يعتبر من المدافعين عن الثورة الفرنسية 1789، إذ اتجه ذات صباح ليغرس شجرة الحرية في سوق المدينة، ومن جهة ثالثة انتماءه للمدرسة الرومانسية إلى جانب كل من فيخته، شلنج، فريديريك شلر، وهيجل ويظهر ذلك في ترسيخه لمعالم استطيقا بديلة عن الاستطيقا المتعالية وميلاد علم الجمال الفني.

فكل لحظة من هذه اللحظات إلا وكان لها أثر في نسق التفكير الفلسفي وهي ترتبط ارتباطا وشيكا بما يسميه هيجل بالعقل المطلق أو الروح المطلق التي يدشن فيها مسارات تكوين هذه الروح.

يستهل هيجل رده على مقالة كانط ما الأنور؟ عند محاولة هذا الأخير تبيان دور العقل واستثنائيته في بلورة التصورات الحقيقية للعالم الطبيعي الذي هو في غنى عن الاعتقادات التي حالت دون بلوغ المعرفة الحقة حيث يقول كانط: فإن بلوغ الأنوار إذن هو خروج الانسان من القصور الذي هو مسؤول عنه والذي يعني عجزه عن استعمال عقله دون ارشاد الغير وإن المرء نفسه مسؤول

★- إن الفصل الذي يقيمه كانط بين الجميل والفني يحيل إلى استطيقا ترنسندنتالية.

★★- يقصد بتراكمات العصر أن هيجل لم يترك شيئا من المعارف إلا وما طلع عليه سواء من عصره أو من غير عصره مثل اللاهوت، فقه اللغة من التراث اليوناني، الفن الحديث ...

★- يقصد بتراكمات العصر أن هيجل لم يترك شيئا من المعارف إلا وما طلع عليه سواء من عصره أو من غير عصره مثل اللاهوت، فقه اللغة من التراث اليوناني، الفن الحديث ...

عن حالة القصور هذه عندما يكون السبب في ذلك ليس نقصا في العقل بل نقصا في الحزم والشجاعة في استعماله دون ارشاد[1]، فيصبح الانسان إذن في وضعية أينما حل وارتحل لا يواجه إلا ذاته المفكرة التي ترسم ابتسامة الخطاب المعرفي سواء تم ذلك بشكل فعلي او تم تصور امكانيته الذهنية في العقل المطلق.

وهو ما دفع هيجل لتأكيد فكرته حين كرس معطياته المعرفية في إعطاء طابع شمولي أو كياني للعقل المطلق أو كما سماه بالروح التي تحكم العالم، فحسبه إن المطلق يتجلى في الانسان لكن ليتحقق ذلك لابد من تطور جدلي وذلك لأن المطلق لا يضيع نفسه في الحال إنه روح مطلق بل هو يبدأ من مستويات أولية في صيرورة تطوره بحيث يبلغ تحققه الكامل والنهائي والذي تتحقق فيه وحدة الروح وهذا ما عبر عنه في كتابه "فينومينولوجيا الروح" بقوله: إن الروح لا يكون حاقا كروح مطلق إلا من حيث يكون لنفسه على حقيقته أيضا كما يكون في إيقانه بنفسه او من حيث ان الأطراف التي يفصم فيها كوعي تكون لبعضها البعض في شكل روح والتشكل الذي يتخذه الروح بما هو موضوع إنما يظل مفعما بإيقان الروح كما بالجوهر واتحاد الروح بذاته إنما يكون للوعي المحض الذي يتفكك الوعي بداخله[2].

من هنا أكد هيجل أن العقل يستطيع بناء ذاته من ذاته فيكون بذلك مرجعا لنفسه ومحققا لتطابقه أو هويته فقد انتقل هيجل من هذا المنطلق إلى مجال أوسع من العقل وهو التاريخ الإنساني فبدلا من أن يكون النقد موجها إلى العقل نفسه وإلى تحليل طبيعته وحدوده لمعرفة الشروط التي تجعل المعرفة ممكنة أصبح موجها إلى البحث في دخول العقل الطبيعة نفسها ثم تجليه في التاريخ أو على حد تعبير هيجل إن الفكرة الوحيدة التي تجلبها الفلسفة معها وهي تتأمل التاريخ هي الفكرة البسيطة عن العقل التي تقول إن العقل يسيطر على العالم، إن تاريخ العالم بالتالي يمثل أمامنا بوصفه مسارا عقليا[3].

يذهب بنا الحديث في مسار العقل عند هيجل عن مراحل تكوينه وتجلياته بحيث يرى أن الفن هو نتاج العقل شأنه في ذلك شأن المنطق، الطبيعة والروح وليس ثمة أية معرفة أو وجود دون فكر أو عقل ولكي نفهم هذا علينا أن نعلم ان النسق الهيجيلي يتضمن أولا المنطق، ثانيا فلسفة الطبيعة،

---

1 - إيمانويل كانط، ما الأنور؟، تر. محمود بن جماعة، دار محمد علي للنشر، تونس، 2005، ص 85.
2 - فريديريك هيجل، فينومينولوجيا الروح، تر. ناجي العويلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006، ص 425.
3 - فريديريك هيجل، فينومينولوجيا الروح، نفس المرجع، ص 426.

ثالثا فلسفة الروح يشير المنطق إلى الفكرة في ذاتها، وتشير فلسفة الطبيعة على الفكرة لذاتها، وفلسفة الروح تشير إلى الفكرة وفي ذاتها ولذاتها.

كما يقسم فلسفة الروح إلى ثلاثة أقسام: الروح الذاتية، الروح الموضوعية والروح المطلق وبدورها الروح المطلق تتكون عبر مراحل تشكلها في الفن، الدين والفلسفة، والفن بهذا المعنى يصبح شكلا من أشكال الروح المطلق.

وقبل الحديث عن نظرة هيجل للفن والجمال لابد من التوضيح في هذه المسألة أن كتابات هيجل في الجمال لم تنشر إلا بعد وفاته بحوالي 04 سنوات وكانت فقط عبارة عن مجموعة محاضرات دونت تحت عنوان علم الجمال وقد حررها هوتو[1] سنة 1835 في ثلاثة مجلدات من الأعمال الكاملة لهيجل، وظهرت طبعة ثانية ومنقحة عام 1842 والمواد التي استند إليها هوتو هي بعض المذكرات الخطية لمحاضراته ونسخ من محاضراته من 1823 إلى غاية 1829[2].

لاشك أن هيجل يعتبر من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال وقد ظفر عنده هذا العلم بشهرة وإعجاب لا مثيل لهما، ويعد هيجل أعظم مؤلف معاصر في علم الجمال بما خلقه من مؤلفات عدة في هذا المجال وتنصب دراسة الجمال على الفن كميدان خصب لها وليس الفن كما يذكر هيجل في كتابه علم الجمال سوى تحقيق لفكرة المطلق، ففلسفة الفن عنده تعتبر حلقة في مذهبه الفلسفي العام مثله مثل الدين والتاريخ، فالروح المطلق في اتجاهه على الاكتمال والسمو إنما يتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الدين، فيسفر اتجاهها هذا الكمال لكن هذا لا يعني أنه لم يعط للفن والجمال نصيبا من الدراسة إذ عد الفن والجمال كمجال واحد ومنظومة متكاملة في تشكيل الروح المطلق، فحين يتحدث عنهما في كتابه الاستطيقا بأجزائه الثلاثة نجده يتصور قضايا الجمال من مفهوم الابداع ووظيفة المخيلة وجدلية الشكل والمضمون بانها كلها متجذرة في فضاء العمل الفني، وإن الحكم على الجمال في الطبيعة ناتج بالأساس من التربية الفنية، فالذوق ليس ملكة خاصة مستقلة يمتلكها العقل وإنما هو محصلة ونتاج لمسار العمل الفني ومن هنا تنبثق أولوية هيجل للفن على الجميل وفي الأسلوب الذي تناول فيه نظرته إلى الفن والجمال مما يحيل إلى

---

1 – هينريخ جوستان هوتو (1802 – 1873) هيجيلي ألماني شكل بعد وفاة هيجل جمعية أصدقاء الراحل هيجل مع كل من فوشر، هينج، جانس، شولز وغيرهم وقد أخذت هذه الجمعية على عاتقها إعداد ونشر طبعة كاملة من أعمال هيجل حول الفن والجمال.

2 - فريديريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، محاضرات عن الفن الجميل، دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص 11.

وضعه لأرضية خصبة في تناول العمل الفني بقواعد لها علاقة وثيقة بحاجة النفس وتهذيب الأخلاق.

يترتب عن رؤية هيجل للفن والجمال مفهوم الإبداع الفني عندما يجسد لنا الجمال الفني تقابلا ضمنيا بين المضمون والشكل وفي هذا التقابل تلمس تجربة جمالية تمر بها الروح في مراحل اكتمالها، كما أن هذه الروح لا تعقل الجمال وإنما تحدسه في التظاهر والفن يجسده على أرض الواقع.

يتخذ هيجل من مفهوم الأثر الفني بعدا جماليا لما يترتب عنه من تذاوت أو تزاوج بين الفنان والعمل الفني بحيث شكل هذا الطرح الجديد قطيعة مع الانتاجات الفنية السابقة سواء في الفنون الرمزية أو الفنون الكلاسيكية وهي تنتمي إلى الفنون الجميلة التشكيلية التي يحضر فيها مرة المضمون دون الشكل مثل الهندسة والنحت، ومرة أخرى الشكل دون المضمون مثل الرسم، أما هيجل فهو على وفاق مع الفنون الجميلة الإيقاعية مثل الشعر الذي يعتمد على اتفاق الحس مع الحركة وبالتالي فإن الشعر يخدم الروح المطلق، لكن هذا يدفعنا إلى طرح التساؤل التالي:

هل تشكل نهاية الفن مع هيجل نهاية للاستطيقا أم بداية لمرحلة جديدة في تاريخها؟ وما هو أفق التجربة الجمالية في خضم هذه التحولات؟

استطاعت هذه العناصر رغم تعارضها أن تجذب عقلية هيجل وتقوده إلى إقامة نسقه الميتافيزيقي الذي يشكل خلفية الفكر الفلسفي الجمالي.

يرى هيجل أن موضوع الجماليات هو إمبراطورية الجمال(1) الواسعة، ولعل التعبير الملائم لهذا العلم هو انه فلسفة الفن، أو بكثير من التدقيق، فلسفة الفنون الجميلة، ويبدوا من هذا التعريف أن هيجل يخرج من اعتباره الجمال في الطبيعة، ولا يعتبر إلى الجمال في الفنون، فهو يرى أن الجمال الفني أكثر سموا من الجمال في الطبيعة، لأن الجمال الفني كما لو أنه مولود في العقل مرتين، لأن العقل وهو ينتج جماله الفني يقوم بعمليتين في واقع الأمر، فهو يستلهم الطبيعة من جهة، ويعيد إنتاج ما استلهمه منها فنيا، وعلى هذا المستوى يتفوق الجمال العقلي/الفني على الجمال الطبيعي، ذلك أنه بالقدر الذي يسمو فيه العقل

وابتكاراته على الطبيعة وتمظهراتها، بالقدر الذي يصبح فيه أيضا، الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي، وهذا ما حدا بهيجل إلى اعتبار، بل الاعتقاد أن كل ما يعبر في الذهن حتى وإن كان فكرة قبيحة هو شيء/ابتكار أسمى من أي انتاج طبيعي، لأنه في مثل هذه الأفكار يحضر العقل والحرية دائما.

(1)عبد المجيد شكير،الجماليات،بحث في المفهوم للتمظهورات و التصورات دار الطليعة الجديدة سوريا،الطبعة الأولى 2004 ،ص 64

الجمال عند هيجل، إذن هو تمثل حسي للفكرة/الأفكار وبالتالي فإن مجال تحققه هو الفن، هذا الأخير الذي يمثل لحظة لقاء العقل مع الطبيعة للبحث عن مثل أعلى جمالي يكون نتيجة لقاء مكونين متناقضين يركب بينهما الجدل الذي قلنا سابقا إنه أساس المعمار الفلسفي الكلي عند هيجل، من هذا ارتبطت الممارسة الجمالية/الفن عند هيجل بفلسفته الميتافيزيقية فنظر إليها، أي الممارسة الجمالية/الفن، باعتبارها تطورا منطقيا تصاعديا من الأدنى إلى الأعلى وهكذا رتب هيجل هذا التطور في ثلاثة أنواع: فن رمزي، تطور ليصبح لنا كلاسيكيا، تطور بدوره ليصير فنا رومانسيا، ويقوم هذا التطور النسقي المتصاعد من الأدنى إلى الأعلى على مبدأ أساسي هو العلاقة بين الروح والمادة أو العلاقة بين المضمون والشكل. ففي مرحلة الفن الرمزي استطاعت المادة/الشكل أن تطغى على الروح/المضمون، فكان الفن المهيمن هو العمارة، ولما استطاعت الروح/المضمون أن تتطابق مع المادة/الشكل صار النحت La sculpture هو(1) الممارسة الجمالية المهيمنة في مرحلة الفن الكلاسيكي، على أن الروح استطاعت أن تقتحم المادة وتنفذ إلى الشكل وتبتعد عنهما،وبالتالي صارت الغلبة للروح /المضمون، فكان الرسم La peinture او التشكيل هو الممارسة الجمالية التي طبعت مرحلة الفن الرومانسي.

وهكذا يكون الجمال عند هيجل هو هذه الرحلة الثلاثية التي تقطعها الروح في اقترابها من المطلق بعد أن كانت في البداية مطمورة بفعل هيمنة المادة، ولأنه فقط اقتراب من المطلق، فإن هيجل يختلف على هذا المستوى مع أفلاطون الذي يرى ان الجمال هو تمثيل وتجسيد للمطلق والمثالي، وليس مجرد اقتراب منهما.

(1)عبد المجيد شكير،نفس المرجع ، ص 65

فإذن نتشيه يطالب بعلم جمال للإبداع، إلا أن فكرة هيجل الجمالية توضحت أكثر من خلال تحديده للفترات التاريخية التي مد بها الفن.

أولى مرحلة من تاريخ الفن هي المرحلة الرمزية التي اهتمت بفن العمارة كونه أكثر تميزا فهو يفتح فضاء يتسع لإله، ويجسد له بيتا يكرس للروح، بل هو أكثر من ذلك، ففي مواجهة العواصف، والمطر والوحوش، كان فن العمارة يبني تجمعا آمنا لجماعة الله.

اما المرحلة الثانية فهي المرحلة الكلاسيكية وهي قمة مجد الفن حسب هيجل، فيها استطاع العقل أن يكسر القيد الذي كان يحيط به، فاتخذ من الفن رمزا، وجعل النحت أعلى أشكال الفن الكلاسيكي حيث يتوهج الشكل الإنساني بنور المضمون الروحاني من خلال حضور الإله الذي كان تماثله[1].

في حين احتضنت المرحلة الرومانتيكية باقي الفنون كالرسم والموسيقى والشعر وهي أخصب مرحلة، ركز فيها هيجل على الحياة الداخلية، وما تحمله من مشاعر وأحاسيس، والفن الرومانسي وليد العواطف والوجدان والشعر أعظم انتصار يحققه الفن معتمدا المخيلة والفهم، فهو الأكثر سموا وحرية عالمة الروح.

وبهذه المراحل تكتمل فكرة هيجل الجمالية، حيث يبني بيتا ثم ينحت تمثالا، فيواجه الإله الجماعة، وكل ذلك بتكامل الفنون وانسجامها غير أنه يعتبر الشعر هزيمة للفن كونه أكثر تحررا من المادة وأن الفن نهايته مرتبطة به، ثم أن هيجل ناقش فكرة الجمال بالتناقض مع فكرة القبح محددا الحيوية كفاصل بينهما، فالجمال والقبح مسألتان أخلاقي، إنما أراد من خلاله أن يقترب من الطبيعة، ويجعل من الجميل موضوع إشباع وارتياح، ولكن الفن في الواقع هو بعض الانسجام من النسيج الجمالي الشامل والهام وذلك تحت هدي العقل المتخيل وسيطرته.

واستفاد هيجل من أراء كانط فتوسعت النظرية الجمالية أكثر، غير أن الجمال عنده يأخذ صفة المطلق وهو يصعد بالجمال إلى الميتافيزيقا وبالتالي يحيل الحضور الجمالي إلى الحضور الميتافيزيقي، وفي هذا الصدد يقول: اما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالي ويكسبها طابعا كليا حين يلخصها من الجوانب العرضية والمؤقتة، فالفن يرد الواقعي على المثالية، ويرتفع به إلى الروحانية، والفكرة إذا تشكلت تشكلا دالا على تصورها العقلي تتحول إلى مثال، إن هيجل يريد أن يرتقي بالفن ويجعله اعلى درجة من الطبيعة، فهو ذروة تألق الروح فمضمون الفن هو الفكرة، اما شكل عرضها فيقوم بمظهرها الحسي، أي المضمون والشكل، فمضمون الفن هو الفكرة، أما الشكل عرضها فيقوم في أشكال الحس أو صورة المخيلة.

على هذا، فالجمال عنده يجمع بين الفكرة والشكل أي بين قيمة الطبيعة، ويسمو بالفن إلى العالم الروحاني، وهو ما جعل الكثير من الفلاسفة ينتقدونه، خاصة نتشيه الذي اعتبر الوجود الهيجيلي وجودا غير حقيقي بعيدا عن الواقع، ومن ثم فإن الوجود عنده ذو بعد حيوي، والعالم الحي هو إرادة القوة والفن الحقيقي يكون محفزا لإرادة القوة.

---

1 - ينظر نتشيه والفلسفة دولوز ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص 131.

2- في التأسيس الفلسفي للتجربة الجمالية:

لم تكن الجمالية وليدة اللحظة، ولم تخلق من العدم، وإنما لها جذور تأصلت في القدم، والتاريخ يشهد على ذلك، فلقد واكبت ونهاية الفكر اليوناني رغم أن المصطلح بدا مختلفا عند الكثير من الأمم، وانتشرت في فرنسا منذ القرن الثامن عشر، وفي بريطانيا خلال القرن التاسع عشر على يد بيتر Peter، ويعلق الناقد جونسون Johnson بأن أعراض الجمالية كانت قد ظهرت سنة 1831.[1]

والجدير بالذكر أن الجمالية لم تكن معروفة بهذا المصطلح، بل ترجمت إلى الاستطيق Esthétique وهو اللفظ الأكثر انتشارا، فقد أطلق في النصف الثاني من القرن الثامن عشر على يد باوجارتن Baumgarten في بحثه الذي نشره بعنوان:

Méditationes philosopihicae de nunnullis ad poéma pertinentibus

بعد حصوله على شهادة الدكتوراه، وقد جعل الجمالية علما خاصا بالمعرفة الحسية، ثم تتابع ظهورها في كتاباته الأخرى، وقصد بها دراسة المدركات الحسية أو علم المعرفة البسيطة، ونظرية الفنون الجميلة، أو علم المعرفة الحسية، أو فن التفكير على نحو جميل، وفن التفكير الاستدلالي[2].

هكذا اعتبر باومجارتن الاستطيقا أو علم الحسية ... ولكن لماذا الاستطيقا وليس الجمالية؟ رغم أن الجمالية أنسب لموضوع الجمال وأقرب، بل أحد مشتقاته.

إن باومجاتن يعي كل الوعي أن الاستطيقا لا تتسع اتساع الجمالية، فهذه أشمل وأعم من تلك الاستطيقا لا تبحث في جمال الأشياء النسبي أو الجزئي، ولا في علاقتهما، إنما يقتصر على لون من ألوان المعرفة يكتسب بالإدراك الحسي.

---

1 - د. عزالدين اسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي،دار الفكر العربي الطبعة الثالثة 1974،ص 28.

2 - أنظر الأسس الجمالية في النقد العربي، د.عز الدين إسماعيل، ص 15.

والمعروف أن الاغريق تحدثوا عن الجمالية، دون أن يفصحوا عن اللفظ ذاته، لأن حديثهم كان عن الجمال المطلق الذي يحتوي على الطابع الميتافيزيق، ونادوا بالجمال، بل بالجماليات إذ يمكن للجمال أن يكون ماديا أو مثاليا أو مفارقا لأرض الواقع، ولكن الجمالية كما يعتقد باومجاوتن أو الاستطيقا كما سماها، يجب أن تتخلص من الميتافيزيقا، فهي مقتصرة فقط على لون من ألوان المعرفة يكتسب بالإدراك الحسي ويتناول كمال المعرفة الحسية مجردة عن أية فكرة، وهذا اللون هو الجمال، وهكذا فالجمال ذاته أصبح ميدانا للاستطيقا.

أضف إلى ذلك، أن باومجارتن قد أقام حدا فاصلا بين المعرفة الحسية الغامضة أو الاستطيقا، والمعرفة العقلية الواضحة أو المنطق، فالحقيقة المنطقية تختلف عن الاستطيقا في أن الحقيقة الميتافيزيقية أو الموضوعية تتمثل حينا في العقل عندما تكون حقيقة منطقية بالمعنى الضيق، وحينا فيما يشبه العقل وملكات الادراك البسيطة عندما تكون استيطيقا.

ونفهم من هذا أن باومجارتن يحاول أن يحرر الفن من قيود البلاغة الكلاسيكية ذات المبنى المنطقي، ويؤسس علما جديدا في جوهرية الفن وفي أسسه الجمالية، ومن ثم فإن المنطق عنده يهتم العقل والأخلاق بالأفعال، وتأثرت الجمالية بالوجدان والعاطفة والأحاسيس[1]. وهذا ما جعل المصطلح يختلط في اللغات الأوربية بمصطلحات أخرى، كمصطلح الشاعرية او النظرية أو التجربة أو المنهج الجمالي وفي هذا الصدد يقول علي جوار الطاهر: لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع هي: شكلي، فني، جمالي، أسلوبي، صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمية في النص الأدبي، على الجانب الشكلي الخارجي وتقليل أهمية المحتوى[2].

ولعل هذه المصطلحات توضح أساس الاستطيقا الذي هو الفن ذاته بعيدا عن كل القيم الأخرى، وهذا ما يقول به دولوز: أن الأشياء في الفن تصبح منذ البداية مستقلة عن النموذج، وسينظر إلى الأثر الفني بوصفه كينونة الحساسية ولا شيء غير هذا لأنه موجود في ذاته.

ولعلى هذا الأساس يختص الجميل بكل ما هو غامض، بالحياة الباطنية بل بكل ما يشد النفس لأن مفهوم الجمال في النظرة الاستطيقية خاضع لتقييم الذات، وهذا ما جعله يختلف عن المنطق، لا لشيء إلا لأنه تفكير صرف .

---

1 - شارل لالو، مبادئ علم الجمال، ص 58.

2 – مقدم في النقد الأدبي علي جوار الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979، ص 434.

ولم يقف باومجارتن عند هذا الفرق، بل نجح وإلى حد بعيد في إبراز التباين بين الجميل والاستطيقي، ذلك أن الجمال لا يعد مرادفا للاستطيقا كما يخال للكثير، إنما اعتبر الجمال ميدانا للاستطيقا[1] قد ترتبط به تارة، وقد تختلف عنه تارة أخرى، ولكن هل في ذلك الارتباط اهتمام بالقيمة الخلقية كما يعني بها الجمال؟ أو بعبارة أخرى، هل تخضع الاستطيقا للأخلاق؟

للإجابة عن هذا السؤال لابد من الوقوف عند الحدود التي تفصل الجميل عند الاغريق، وبين الاستطيقي عند باومجارتن وأتباعه.

تكشف بحوث الاغريق في ميدان الجمال عن مدى ارتباط الجميل بالأخلاق، فقد ربط سقراط الجمال بالخير، ومن بعده أفلاطون وأرسطو، بينما تنكر الألمان لكل القيم الأخلاقية من الاستطيقا، واعتبروها علم المعرفة الحسية، غايتها كمال المعرفة الحسية، وهذا هو الجمال ونقص المعرفة الحسية هو القبح، والأشياء بهذا المعنى يمكن التفكير فيها بطريقة جميلة، وأيضا فإن الأشياء الجميلة يمكن التفكير فيها بصورة قبيحة.

ومن هنا فإن علاقة الاستطيقا بالذاتية قوية جدا، وأن مفهوم الجمال الحق نابع من الذات، غير مرتبط بالخير والحق. ولكن الذاتية هذه تشترط مبدأ اللذة لأن مشاعر الجمال الحرة، تلك التي لها علاقة باللذة بعيدة كل البعد عن المفاهيم الأخلاقية.

وإذا ربط هؤلاء باومجارتن وأتباعه، الاستطيقا باللذة والمتعة ورغبوا عن الأخلاق والقيم الفاضلة معتبرين الشعر لا غاية له سوى الجانب الشكلي أو الفني، فكيف يفسر الأدب الأخلاقي والنثر الاجتماعي والشعر التعليمي؟ وهل نكتفي بالشكل الجمالي للأدب (الشعر) دون المضمون؟

لاشك أن العمل الأدبي – كيفما كان – هيكل أو جسد له شكل ومضمون، يتصل بالواقع، وتربطه وشائج بالحياة الأخلاقية والسياسية والجمالية (الفنية)، فهو كل كتكامل وإن لم تظهر في الشكل فإنها قائمة في المضمون – بلا شك – لأن الفن نسق رمزي يلخص تجربة إنسانية يتفاعل فيها الشكل والمضمون. وهذا التفاعل ينتج عنه ما يسمى بالتجربة الجمالية فالمشاهدة خلال هذه التجربة لا يملك وعيا بذاته، كذات منفصلة عما يراه ويسمعه، وهنا يحدث اندماج بين الذات والموضوع في كل واحد[2].

---

1 - ينظر الأسس الجمالية في النقد العربي، د.عز الدين إسماعيل، ص 16.

2 - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، 1984، ص 70.

فعلا وهي آثار تبهر الانسان، وتجعله حائرا في حساباتها ونظامها وألوانها وحسن انسجامها وتنسقها، بل في الأنامل التي خطتها والأفكار الواعدة التي أخرجتها إلى نور الحياة.

كانت هذا آراء وأفكار ونظريات مختلفة ومتفرقة في جل العصور، وإذا كنا قد تتبعناها بإيجاز لغرض معرفة تاريخ الجمال، فإننا لم نقف بعد على تأصيل هذا المصطلح.

تؤكد الواقعة الفكرية التي تمثلت في البحث الذي أنجزه بومجارتن Baumgarten بعنوان تأملات في الشعر وفنه بعد حصوله على شهادة الدكتوراه سنة 1753 أنه أول بحث يوظف من خلاله الباحث لفظة الاستطيقا للدلالة على الحساسية، أي علم الجمال[1] في زمن فيه المعاني الحقيقية للاسم، وفي سلسلة من التحولات اللفظية مما يدل على أن الاغريق لم يعرفوا لفظة الاستطيقي بالمعنى الباومجارتي، بل اقتصرت معرفتهم على مصطلح الجميل The Beautiful نظرا لعنايتهم الفائقة بالجمال وربطه بقيم كالخير والحق والأخلاق ... وغير ذلك.

إن علم الاستطيقا حسب باومجارتن هو علم المعرفة الحسية ونظرية الفنون الجميلة وفن التفكير على نحو جميل وفن التفكير الاستدلالي[2]. وتهيمن على الاستطيقا أفكار بسيطة منسقة تنسيقا وجميلة لذلك يرى باومجارتن أن هناك فاصلا بين المعرفة الحسية الغامضة (الاستطيقا) وبين المعرفة العقلية (المنطق)، فالأولى تتمثل في العقل والثانية مجرد ملكات الإدراك البسيطة، ويحاول باومجارتن من خلال هذا التفريق تخليص الاستطيقا من الميتافيزيقا ومن الرؤية البلاغية الواقعة التابعة لها.

بل يجعلها تقتصر على لون من ألوان المعرفة البسيطة التي تكتسب بالإدراك الحسي وهذا اللون هو الجمال، وهكذا فالجمال ذاته أصبح ميدانا للأستطيقا كما يستخلص كروتشه[3].

ونستخلص نحن من كل ذلك أن الاستطيقا تهتم بالجمال كونه معرفة حسية، غير معقدة بعيدة عن العقل ثم إن هذا المواقف النقدية كلها تدل على أن الجمال ظهر بظهور الانسان وتطور بتطور الذات الإنسانية، فالجمال ظاهرة تنبع من ذات الفنان ولكنه حقيقة موضوعية كائنة في العالم الخارجي.

يشكل التأسيس الكانطي للاستطيقا في مشروعه النقدي لخطة ميلاد ثانية تنخرط لاشك في التقليد الألماني منذ باومنغارتن لجعل دراسة موضوع الجميل مبحثا مستقلا لكن في اللحظة ذاتها تهيء

1- مجلة المعرفة السورية، العدد 193 – 114 ، 1978، جماليات كانط وهيجل، عدنان بن ذريل.

2-الأسس الجمالية في النقد **العربي** ،د عز الدين اسماعيل ص 13

3 - د عز الدين اسماعيل ، نفس المرجع ص 20.

شروطا للانفصال عنه، فإذا كان كانط يشارك باومغارتن في نقد عقلانية. فإنه يستثمر تحليل دافيد هيوم لجوهر الشعور بالجمال القائم خارج حدود العلاقات الموضوعية، هناك في عاطفة الطبيعة الإنسانية ليؤسس استطيقا قائمة على تحليل الشعور الجمالي المحض، وفي موضوع الجمال بمعزل عن كل غائية متعلقة بعلاقات موضوعية يمكن ان تؤول من خلال هذه الخبرة الجمالية لكن لا يمكن الغوض في جوهر هذه الخبرة او التجربة إلا من زاوية التدشين الفلسفي للاستطيقا مع باومغارتن كنظرية مستقلة وفرع معرفي ذلك في اعتبار الحسي Aisthesis شكل المعرفة لدينا قابلا لأن يكون موضوعا لدراسة مستقلة أو علما للمعرفة الحسية يكون موضوعه ظواهر كالمخيلة والذوق وما يمثل في جوهره مجمل الشعور الجمالي متجليا في أحد مظاهر الطبيعة أو ديباجة قصيدة على حد سواء، وهذا الفرع من الفلسفة الذي دشنه باومغرتن يختص بدراسة الإدراكات الحسية للأعمال الفنية وهو علم استحدثه عالم الجمال الألماني ... باومغارتن في القرن الثامن عشر عندما لاحظ أن هناك نوعين من المعرفة: معرفة عليا تدرك بواسطة العقل ومعرفة دنيا تدرك بواسطة الحس، ومن سمات المعرفة العليا أنها واضحة وبديهية أما المعرفة الدنيا فهي تمتاز بالغموض، وتعتبر مرحلة ما قبل التدشين عبارة عن حقبة إستشراق لموضوع الفن والجمال داخل الثقافة معينة، وداخل نسق فلسفي معين. ويعد مصطلح علم الجمال رديفا للاستطيقا والذي يهدف إلى دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال والاحساس به ثم اصدار الحكم عليه إما بالحسن أو القبح، أما فيما يتعلق بإرهاصات وجذور هذا العلم لها صلة بما قدمه الاغريق قديما خاصة فيما يتعلق بموضوعي الفن والمحاكاة تحت شعار إن موضوع الجمال عند اليونان إنحصر في مفهوم الفن والمحاكاة، ولم يتم الإفصاح عن علم يهتم بدراسة موضوعي الجمال والفن إلا مع عالم الجمال الألماني غوتليب باومغارتن (1714 – 1762) الذي استحدث مصطلح الاستطيقا في مجلدين من 600 صفحة، ولقد أرجع أصل تسمية إلى اللفظ اليوناني Aisthesis الذي يعني الإدراك الحسي[1].

يعتبر باومغارتن أحد المفكرين السباقين إلى إطلاق هذه التسمية على علم الجمال سنة 1735 وهو يحاول أن يفصل بين ميدان الجماليات وميدان الأخلاق والمنطق رغم أنه كان من خريجي المدرسة العقلانية التي مثلها وولف لكنه ثار فيما بعد ضدها على اعتبار أن تصنيف المعارف الفلسفية في نظره لا يقع على المنطق وحده الذي يهتم بدراسة الأفكار الواضحة.

[1] - حميد حمادي، استطيقا الحكم استطيقا الإبداع، مقال في مجلة أيس العدد 01، جوان 2005، ص 63.

يعرف علم الجمال Aesthesis (بالألمانية) Esthétique (بالفرنسية)، estetica (بالإيطالية)، إلخ بأنه علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح (معجم لالاند) وهذا هو التعريف الكلاسيكي أو بأنه المعنى الشامل لعلم ونظرية النشاط الجمالي للإنسان والمضمون الجوهري للنشاط الجمالي هو تشكيل العالم وفقا لقوانين الجمال وهذا يفترض حتما معرفة هذه القوانين وتكوين وتحقيق تصورات تقويمية تملك أهمية توجيهية للسمو بعملية الحياة الفردية والاجتماعية ... وعلم الجمال بوصفه علما مهمته تقرير قوانين النشاط الجمالي، وأشكاله المختلفة وأحوال تطورها، وكيفيات تحقيقها. وعلم الجمال العام يبحث في النشاط الجمالي بوصفه ملكة خلاقة عامة عند الانسان، من حيث هي تعمل في ارتباط كل ظاهرة (الطبيعة والمجتمع) ويتميز عن القسم من علم الجمال الذي يعني بالأشكال الخاصة للنشاط الجمالي، التي تعمل على شكل مخروطي في تطور عملية الحياة الاجتماعية الرقص، الشعر، الموسيقى، الفنون التشكيلية، المسرح، الفن السنيمائي، إلخ وهذا التعريف هو التعريف المركسي الاشتراكي[1].

وأول من دعا إلى إيجاد هذا العلم هو ح.باومغارتن Baumgarten (1714 – 1762) في سنة، وذلك في كتابه تأملات فلسفية في موضوعات تتعلق بالشعر، وقد قصد باومغارتن إلى ربط تقويم الفنون بالمعرفة الحسنة Aistehtik episème وهي معرفة وسط بين الإحساس المحض (وهو غامض مختلط) وبين المعرفة الكاملة، من حيث أنه يهتم بالأشكال الفنية أولى في أن يهتم بمضموناتها.

وألقى باوغارتن أول محاضرة له في علم الجمال في جامعة فرانكفورت – على نهر – الأردر في شرقي ألمانيا في سنة 1742 ضمن محاضراته في تاريخ الفلسفة ثم أنه نشر في سنة 1750 كتابا بعنوان Aesthetica باللغة اللاتينية ولم يكن كاملا وفي سنة 1748 أصدر ماير Meier الجزء الأول من كتابه الأساس لكل العلوم الجميلة. ثم أصدر الجزء الثاني في سنة 1749 والثالث في سنة 1750 فأسهم في نشر هذا العلم الجديد وتنميته.

ومنذ ذلك التاريخ صارت كلمة Aesthetik من الكلمات التي جرت على الألسنة، وبدى من البدع الشائعة حتى عن الشاعر جان بول Jean Paul قال في سنة 1804: فإن زماننا لا يعج بشيء رجا يعج لعلماء الجمال.

---

1 - موسوعة عبد الرحمان بدوي، ص 221.

واعتبر قيام هذا العلم حادثا ذا أهمية تاريخية شاملة في ارتباطه بالتطورات الهائلة في داخل الوعي الذاتي[1].

وقد جعل باومغارتن مهمة علم الجمال هي بوضعه علما فلسفيا بين ميدان الشعور الحسي وميدان الفكر العقلي، وبالتالي التوفيق بين حقيقة الشعر والفن من ناحية وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى، وهذا التوفيق يتخذ شكل توسيع الفلسفة بفضل علم الجمال فقد أدرج باومغارتن المعرفة الحسية التي لا يمكن ردها إلى المنطق في داخل نظام الفلسفة وأراد بهذا أن يوجد للمعرفة الحسية أورجانون خاصا بها يناظر أورجانون المنطق الذي أبدعه أرسطو.

في تأثر باومنغارتن ابشبورج Eschenbruvg فعرف علم الجمال بأنه نظرية المعرفة الحسية بما هو جميل، وعرفه أبرهم Eberhard بأنه قواعد كمال المعرفة الحسية.

وعرفه اشنيدر Schneider بأنه نظرية المعرفة الحسية لما هو جميل وقال إن الفنون هي عرض الكمال الحسي. واقترح أبشت Abicht أن يسمى هذا العلم باسم علم فن الشعور.

اكتشف باومغارتن أن هناك ضربا من المنطق السفلي الذي يهتم بدراسة الأفكار الغامضة ويأخذ جزء مهما من الحياة الوجدانية للإنسان أو ما يسميه بمنطق الخيال الذي يهدف إلى إثارة المشاعر وتحقيق اللذة والمتعة سواء في الشعر أو في الفنون الأخرى.

لقد رأى باومغارتن في لحظة التدشين الفلسفي للاستطيقا أن هذا المنطق الغامض الذي يبحث في تقدير الإدراك الحسي للأشياء الجميلة او الموضوعات الفنية يتوفر هو الآخر فهما من نوع خاص ألا وهو الحدس L'intuition وهذا الضرب من المعرفة تصل إليه العبقرية التي عرفها بانها ملكات دنيا للفكر متجهة بأقصى قوة لها كما أن الإحساس والشعور هما بمثابة الرؤية الحساسة التي تصل إلى جوهر الشيء ومبدأ كماله.

ويعرف باومغارتن في الفقرة الأولى من كتابه الاستطيقا أن علم الجمال نظرية الفنون الحرة، مذهب المعرفة السفلى، فن الفكر الجميل، وعلم المعرفة ويعرفه كذلك بأنه علم الإدراكات الحسية للأعمال الفنية، وهو كذلك يدعوه بـ: غنوسولوجيا السفلى Gnoséologie Inferieur أو نظرية المعرفة السفلى يعني بذلك باومغارتن أن دراسة العمل الفني مثل الشعر تتطلب الإدراك الحسي أكثر من الإدراك العقلي لأن القصيدة تتكون من خطاب وهذا الخطاب يحمل دلالة لا يستطيع صاحبها البوح بها ولا يستطيع العقل الكشف عنها بل الاحساسات التي تندرج ضمنها.

---

1 - موسوعة عبد الرحمان بدوي، المرجع نفسه، ص 223.

ينجر عن هذا التحديد خصومة جوهرية بين باومغارتن وكانط أنتجت مسالتين هامتين وهما:

أولا: تأسيس التجربة الجمالية يكون في حدود الشعور بالجمال حسب باومغارتن في مشروعه الاستطيقي.

ثانيا: تأسيس التجربة الجمالية يكون في حدود الحكم الجمالي ضمن مشروع كانط.

ردا منه على المشروع الاستطيقا (استطيقا الشعور أو المعرفة الدنيا) يرى كانط أنه لا يمكن أن تكون الابداعات الفنية مجالا لتعريف الشعور بالجمال إذ لا يمكن تصور انجاز فني من دور تصور أو صرح قبلي يقوم عليه ويهدف إلى تجسيده في الآن معا.

ومن هنا نتساءل: هل وفق كانط في تأسيس التجربة الجمالية على الحكم الجمالي؟ يؤسس المشروع الكانطي في قطيعته النهائية مع مفهوم المحاكاة كما ظهر منذ أرسطو وتجسد في عصر النهضة مع ألبرتي Alberti وفي انفصاله عن التوجه العام لاستطيقا باومغرتن مجالا مستقلا لا كعلم يهتم بتحليل موضوع الجميل وتمثله بل كعلم يهتم بتحديد شروط قيام الحكم الجمالي كفعل تأسيسي لكل موضوع جمالي، ليست كل أشكال الإبداع فيه سوى تعبير هادف شعور متحرر من كل غائية وسابق لكل تحديد قصدي لإبداع إنساني كما يكشف عن تحليل مفهوم الجميل في نقد ملكة الحكم[1].

يؤسس كانط التجربة الجمالية على استطيقا الحكم ويجعل منه الموضوع الوحيد والجوهري لكل استطيقا مقبلة وذلك من خلال طبيعة الحكم الجمالي ذاته ثم من خلال التقابل بين الجمال الطبيعي والجمال الفني وكذلك من خلال تحرر المخيلة من كل قصيدة هادفة ليتم إبعاد كل تصور للبناء أو التشكيل الإنساني وتنظيم الاستطيقي لمخيلة مبدعة Imagination créatrice يظهر إذن الحكم الجمالي في جملة خصائص أولها أنه تأملي محض، خالص متحرر من كل غائية، وهذا التحرر فيه شروط لاستقلالية الحكم الجمالي، فبدونها لا يمكن إدراك Aesthesia في وجودها بمعزل عن التصورات، وهو أمر في جوهرة تأسيس حقيقي لاستطيقا في مشروعها لبناء التجربة الجمالية، ثم إن هذا المعنى الخالص يرتبط بالكيفية التي يتواجد بها، كيفية تتحدد في سلسلة التماثلات التي يقيمها الإحساس باللذة والألم، بالحسن والقبح تمكننا من معرفة مستويات الشعور بها، لكن هذا الحكم واقعيا يبدو فرديا بما أنه لا يستطيع أن يعبر عن مفهوم ... للجمال ولا تصور خالص يكون تأويلا لهذا الشعور"أو ذاك لا يستطيع أن يصير حكما إلا إذا استند على قاعدة يفترض فيها أن

1 - حميد حمادي، استطيقا الحكم استطيقا الإبداع، نفس المرجع، ص 64.

تكون شمولية كونية وفي ذات اللحظة غير مؤسسة على طبيعة الموضوعات أو تمثلات موضوعية.

وما يهمنا ليس الوصف الكانطي للحكم بل في اقتياده إلى تجربة جمالية حقة. ويبدو أن هذه الاستطيقا المؤسسة على الحكم الخالص تأتي في مقابل التشكيل بمعنى القدرة على إعادة إنتاج الواقع من خلال منظور معين كما في قواعد المحاكاة عند ألبرتي، حتى وإن وجدنا في الفن المعاصر ميلا للأشكال الحسية على حساب التعبيرات الخارجية كاندنسكي للخبرة الفنية في الفن التجريدي كفن خالص فن الفنون وإن كان يجعلها بالمعنى ... الذي يشير إليه هنري ميشال خالية من قصدية الواقع فإن الجهد الإبداعي والابتكاري للمبدع في خبرته بالأشياء يساهم في بناء هذا المعنى في العمل الفني أكثر تجريدا، ولاشك أن هذا الانتقال من الحكم إلى الابداع في تحديد الشعور الجمالي عند كانط هو نتاج الأولوية التي يمنحها كتاب نقد ملكة الحكم في فهم كانط للتجربة الجمالية من خلال العبقرية الحرة للطبيعة التي تتجلى في الجانب الطبيعي وتجد صداها أو التعبير الإنساني عنها في الانسجام الحر للمخيلة، وترجع هذه الأولوية إلى التقابل الذي يقيمه بين الطبيعة ونشاط الفن الهادف ذلك ما يلاحظ في دراسة حول العمل الفني حسب لوبران[1] G.Lebrun أن الطبيعة تنزع إلى التشكيلات الحرة التي يدعوها كانط بخبرة العبقرية، فإذا كانت التقنية التطبيقية محكومة منذ البداية بهدف محدد فإن الخبرة الجمالية ذاتها التي تكتشف هذه التقنية التطبيقية في الفن ماهي إلا مظهر لتقنية الطبيعة التي تتجلى فيها بحرية وبأشكال متعددة وهذا ما يفسر اعتقاد كانط الراسخ أن ما يتجلى من جمال أصيل في الفن إنما هو التعبير عن عبقرية الطبيعة الحرة وفي فهمه للعبقرية تبرز الهوة كذلك بين نموذج الجمال الكانطي والتجربة الجمالية للممارسة الفنية الأصلية على إنتاج ما لا يمكن منحه قاعدة من خلال مهارة عبقرية غير أنها في أصالتها لا تمثل شذوذا وإنما تتحول هي ذاتها إلى نماذج مثالية، ومن جهة ثانية إن العبقرية لا تدرك مقاصد الخبرة التي تقوم بها لأنها من إنجاز العفوية والحرية وتتجلى في العمل الفني بمقتضى ما لا يستطيع الفنان صياغته في قواعد، والتقابل الذي يفصح عن ذاته بين الخبرة الجمالية للإبداع والخبرة الجمالية الخالصة كتعبير عن حرية الطبيعة، ففي مشروع كانط لا يثير غموضا وتنقضا بين الإبداع والجمال بقدر ما يقودنا إلى فهم مثالي متعالي للتجربة الجمالية في علاقتها بالإبداع في الفنون الجميلة غير أن السؤال الذي يقوم موضع التأمل في تاريخ الاستطيقا اللاحق،

---

1 - حميد حمادي، نفس المرجع، ص 65.

وفي مشروع قيام التجربة الجمالية الأنطولوجية وحتى التأويلية: كيف يمكن تقليص الهوة بين نموذج مثالي للجمال، وتجربة الإنجاز الفني المفتوحة على الاحتمال والممكن أو على التعدد والاختلاف، أليست هذه الهوة هي قدر الاستطيقا الكانطية التي ستسير على نهجها استطيقا لاحقة وهل بإمكانها أن تقود التجربة الجمالية أو تجربة الإنجاز الفني إلى بر الأمان؟ ذلك يستلزم إعادة قراءة المشروع الكانطي من خلال اللحظة الرومانسية.

إذا كانت الجمالية منذ باومغارتن قد هيئت الظروف المعرفية لاعتبار الحسي كشكل من أشكال المعرفة بمعزل عن التصور الذهني الفلسفي محاولة في تأسيس الجمالة كفضاء معرفي محايد للمباحث الفلسفية الكلاسيكية وقد أدت هذه المحاولة إلى ما يمكن تسميته بمحاولات في علم الفن Kunswessenchaft وما أفرزت عنه من اتجاهات في التحليل التجريبي والسيكولوجي للخبرة الجمالية كان يمكن أن يجعل من الدراسة الجمالية والانسان الفلسفي Home Philosophicus / Home Aesthetecus لم تترك مجالا للقول أن علاقة الجميل بالفني قد استنفد البحث فيها انطلاقا من تلك المقدمات التجريبية للخبرة الجمالية، ذلك أن المحددات الفلسفية ظلت هي العلامة البارزة في توجهات الجمالية بل إنها بتعبير جان لاكوست هي الفاعلة في ميلاد التجربة الجمالية فهي ولدت للمفارقة من الحكم السلبي لأفلاطون على الفن وهي ملزمة هي تاريخها بتحديد مفهوم الفن واللذة الجمالية.

إن المسألة الأولى كانت هي مبدأ المحاكاة أي النموذج الذي يمكن أن يحدد طبيعة الأثر الجمالي، وكان ما يعنث بفلسفة الفن الفضاء الأمثل للخوض في هذه العلاقة من خلال ثنائيات الفن/الطبيعة، الفن/الجمال وما يتبعها، علاقة الأنا بموضوع الأثر الفني وأبعاده الأنطولوجية غير أن النظرة إلى المحاولات الجمالية نمط باومغارتن إلى كانط تجعلنا نؤكد أن هناك اتجاهين أساسيين تبلورت من خلالهما الدراسات الجمالية، فإما اعتبار التجربة الجمالية من حيث طبيعة الحكم الجمالي او اللذة الجمالية كفضاء لدراسة الأحكام المقومة للجمال والفن في آن معا.

وإما النظر إلى التجربة الجمالية كفضاء للإبداع وهنا تكمن أولوية الإبداع الجمالي من خلال تأويل العلاقة بين الأثر والفنان والمتلقي أي في مجملها التجربة الجمالية وعلاقتهما بالّاقتضاء الإبداعي الذي ينزع إليه الفنان والذي يفرض نفسه كرؤية للوجود وللذات وللتجربة.

اما المسألة الثانية فهي تذهب إلى المساهمة في تأسيس التجربة الجمالية كأنطولوجيا في مقابل المنحى التجريبي، وفتح المجال أمام التأويل الجمالي لهذه التجربة بدل الوقوف عند فكرة الجمال مثلما لاحظناها مع باومغرتن[1].

مثلت المرحلة الممتدة من النهضة إلى الرومانسية مجهودا كبيرا في تأسيس الفن على العبقرية ويعني ذلك أن الخبرة الذاتية والحدس العميق يكون لهما فضل الحسم في بناء تصور عن الوجود والأثر الفني يقول موريس بلانشو: كان هناك مجهود معتبر من النهضة إلى الرومانسية في أحيان كثيرة مجهودا ساميا في رد الفن إلى العبقرية، والشعر إلى الذاتية، ومن ثم النظر إلى أن ما يعبر عنه الشاعر هو ذاته جوانيته والعمق الخفي لشخصيته، اناه البعيدة الآمال غير قابلة للتشكيل يضحى مطلب الأثر هو التعبير عن هذه الجوانية للشاعر قصيدته المعطاة للإصغاء، وللكاتب خطابه (أريد أن أقول شيئا) تلك هي في أدنى درجاتها علاقة الفنان بمطلب الأثر الذي يفصح في أعلى درجاته عن إبداعية لا يمكن ان نحدد لها معقولية[2].

إن الرومانسية في معناها الأدبي تمثل إحدى اللحظات في تغيير صورة المفكر المجرد إلى صورة المفكر الفاعل كفضاء يفرض نفسه ويعبر عن أزمة المعقولية الكلاسيكية المؤسسة منذ عصر النهضة على النموذج المثالي، ثمة عالم متحرك إذن في علاقته بماضيه ومستقبله يقيم جسوره على ما يمكن تسميته بالمكابدة مكابدة اللحظة الراهنة ومكابدة في علاقتها بالإرث، علاقة جديدة بين الذاكرة والمخيلة تصبح فيها الأولوية للتعبير والافصاح على المعرفة المجردة والمبنية على البداهات وذلك أن الحياة هي أعظم من أن نجسدها في مقولات. وثمة مجهود كشفت عنه آمال الرومانسيين الأدباء والفنانين (ألفريد موسيه، نوفاليس، هلدرلين ...) ولكن خاصة محاولة لتنظير هذا التحدي، وتأسيس رؤية جديدة للتراث من خلال بناء تصور جديد عن وظيفة الفكر وأسلوب تناول الوجود، وكما يقول جان فرانسوا ليوتارد: *أضحى الواقع الحقيقي ترجمة للخبرة الحسية وانطباعا بل تيها معلقا في مجال الحسي ...* ومثل هذا المجهود الفكر الفلسفي الرومانسي في ألمانيا من خلال رومانسية ييبنا أو رومانسية هيدلبرغ وذلك من خلال الرومانسية عامة تجد جذورها في أحلام جوال منفرد في فرنسا من خلال كتابات جان جاك روسو Rêveries du promoteur solitaire أو ألفريد موسيه ولامارتن، كما تجد أرقى تعبيراتها في ألمانيا من خلال

---

1 - حميد حمادي، التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي عند فريديريك نتشيه، أطروحة الدكتوراه، وهران 02 محمد بن أحمد، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة 2008، ص 43.

2 - حميد حمادي، نفس المرجع، ص 44.

أدبيات غوته وقصائد نوفاليس، وفي إنجلترا بايرون، فإن التنظيرات الفلسفية بمعناها الميتافيزيقي تجسد أعمال كل من شلنج، شلر، شلايرماخر، من خلال المفهوم الميتافيزيقي لتجربة الإرادة والخلاص الجمالي وامتداداته في علاقة الفن بالفلسفة، وهو ما يمكن وصفه بالتأسيس الجمالي لخبرة الحياة.

لقد اكتشفت الرومانسية الألمانية أن المقولات العقلية ثابتة على صيغة الأسلوب المنطقي لا يمكنها التعبير ولا الإمساك بتعدد وحركة خبرة الحياة أو خبرة المعيش Expérience vécue.

إن التصور الرومانسي حول دور الفنان في اقتفاء الأثر الفني لتشكيل تجربة جمالية تتأسيس على قناعة مفادها أن العالم يتماهى ويتحول في عمق المخيلة الفنية، فإذا كان الكوجيتو الرومانسي يعبر عن أولوية خبرة المعيش على التفكير المجرد فإن هذا التصور الإبداعي للتجربة لا يتأسس إلا عندما يتمثل التصور الفلسفي النزوع الفني كمنهج في المقاربة والفهم ويجعل من التأمل الجمالي فرصة لإدراك الطابع الحقيقي للوجود. إذن استطاعت الثقافة الفرنسية الرومانسية أن تشكل من جانبها وبوضوح من خلال تصورات بودلير، ودولاكروا جمالية جديدة ترى في الأثر الفني تعبيرا عن انفعال فردي وانطباع أو ترجمة صارمة للخبرة وتجعل منها ميتافيزيقا جديدة تقوم على إعادة تأهيل لعلاقة الفلسفة بالنزوع الجمالي لكن ما يجمع الرومانسية عامة ويجعلها رافدا مهما من روافد الحداثة هما مسألتين: أولهما: إعادة تأهيل التراث والماضي وثانيهما: الشعور بالزمن الحاضر.

لقد كان الفكر الرومانسي اللحظة الثابتة بعد عصر النهضة في إعادة بعث وتأويل التراث اليوناني لاستيعاب الحاضر وكانت مفاهيم مثل قوة الطبيعة وخصوبتها أو مفهوم الأصالة والعبقرية منابع فكرية في التأسيس لمفهوم القوة المبدعة فكان هؤلاء المفكرون ينادون بهذا التوجه الجديد للفكر والثقافة بحيث شعر الرومانسيون كذلك بأنهم أبناء هذا الزمن ويكتبون للحقبة الزمنية الراهنة وأن ذلك هو الطموح الأساسي في انتاج فكر يعبر عن العصر، لذلك كانت الميتافيزيقا بمعناها الكلاسيكي بالنسبة لفلاسفة الرومانسية الألمانية ومفكريها غير قادرة على تتبع حركة الوعي الحي وأن النمط الإبداعي المفتوح على التعدد كفيل بالتعبير عن الخبرة الحديثة للزمن، فلقد عرف بودلير الرومانسية بأنها فن حديث[1] ويلتقي بذلك مع توجهات الفن الحديث الذي كان من جانبه يؤسس لتجاوز المحاكاة المرئية ويخلق أشكالا للتعبير عن حركة الحياة.

[1] - حميد حمادي، نفس المرجع، ص 48.

تدل الكلمة الألمانية Erlebnis على معنى الخبرة المعاشة Expérience vécue وتعني وحدة قائمة مدمجة، والخبرة ليست معطى من معطيات الوعي فهي توجد قبل انفصال الذات عن الموضوع وهي تمثل اتصال مباشر بالحياة، وظهرت هذه الكلمة الألمانية منذ أن نشطت الحركة الرومانسية في الفن والأدب ما بين (1790 – 1820) في ألمانيا وأطلقت العنان لجملة من المقولات المشتركة والقريبة منها والتي آمن بها معظم المبدعين الرومانسيين ومنها:

هناك شعور أو إحساس بالوحدة أو العزلة بين الذات والعالم، وهناك نوع من الهروب المؤقت من قبضة الأنا الشعوري العقلاني، يلي ذلك تحرير للقوى الحيوية العضوية الخاصة بالغريزة والانفعال والخيال والتخلص من الأطر المألوفة في التفكير والفهم وهذه الشروط المثالية للخبرة الجمالية في رأي الرومانسية ينظر إليها عموما أنها صفات للطفولة المبكرة وأنه ومن أجل المعايشة يجب المرور عبر إحدى هذه المقولات لقد كانت جماليات ما قبل الرومانية عقلانية في جوانب كثيرة منها فأكدت القواعد وأنكرت فكرة القائمة على أساس التلقائية وتشكيل الاحتمالات الفنية المضبوطة بمعايير النظام التناسق، التناسب، فنادت بتمجيد التلقائية واللاعقلانية والاحساس والاتحاد مع العالم، فالقضية الخاصة بمحاكاة الطبيعة سيطرت على كل المسار التشكيلي لفترة طويلة والفن الإيطالي في عصر النهضة كان أقرب ما يكون إلى التقليد وكان لابد للفنان أن يبتعد عن التقليد كي يرى العالم بوضوح وينطلق بعفويته نحو المعيش والمكابدة، وكانت بذلك الرومانية في منزلة التوسعة في حجم الهامش الصغير المتاح للتلقائية، وأيضا بمنزلة الخفض أو الاختزال للمتن الكبير المعطى للعقل والمنطق والتناسق[1].

إن هذا الاجتياح الروماني للفن والأدب له وقع في مسار التجربة الجمالية من حيث تأسيسها إلى غاية تأصيلها، ويجب أن نفهم بأن اللحظة الرومانسية لا يمكن إغفالها كحلقة رائدة من حلقات التشكيل الفلسفي والجمالي للتجربة الجمالية لذلك يجب المرور عبر مفهوم تجربة المعيش كمفهوم مؤسس للتجربة الجمالية واعتباره مبدئا مكرسا للحداثة وخطاباتها.

يقول ألبير باييه في كتابه بحث في الاستطيقا أن التجربة الجمالية هي تجربة متفتحة تقوم على عدم تحديد الموضوع وابتداله، فكل تجربة تكشف عما يتخطى المعطيات الحسية المباشرة وتنطلق في عالم بلامحدودية، وكما يرى أحد الرومانسيين بأن القيم الجمالية تخص الأشياء ولا تخص الأشخاص والتجربة تنتمي دائما إلى عالم واقعي، فالحياة كمفهوم وكمعيش وواقع هي ما تشكل

[1] - حميد حمادي نفس المرجع، ص 49.

منطلق فلاسفة الحياة الرومانسية، فالحياة الداخلية للإنسان مركبة من المعرفة والشعور والإرادة وكذلك بإقحام تجربة المعيش داخل هذه الحياة الداخلية. ففهم الحياة وفهم الإنسان يبدأ بفهم خبرته الحياتية والعودة هنا إلى الحياة ليست عودة صوفية بل تكون بواسطة التعبير والفعل.

فالتعبير له علاقة بالمشاعر وبالتالي يكون الفن هو التمثيل الرمزي للمشاعر، والتعبير الشخصي هو تعبير عن الحياة، أما الفعل فهو مرتبط بقصيدته ويعبر عن الخبرة المعاشة الممتدة من التعبيرات التلقائية عن الحياة الداخلية كالهتاف والإيماء إلى التعبيرات التي تميلها الرؤية والتحكم الواعي والمتجسدة في الأعمال الفنية، فالعمل الذي يشير إلى الحياة ذاتها، هذا التوجه نحو العواطف الداخلية نحو الروح يسمح لنا بفهم المظاهر الخارجية بمعنى التوجه نحو التفكير الذاتي الذي تنعته المدرسة الدينية الرومانسية بالتجربة الحية ما هو داخلي Intériorité وعبر عنه بمبدأ المعيش Principe de la vie ومل يتجلى من هذه التجربة من علوم روحية خصوصا الأدب والشعر. ولقد تأصلت مفهوم خبرة المعيش مع ميلاد الحركة الرومانية الألمانية في إطار ليبيرالي جامعي من أمثال فريديريك شليغل مؤسس الدراسات الحديثة وأصبحت جامعة برلين مخبرا حقيقيا للدراسات الفنية والجمالية في القرون الثلاثة المتوالية 17م، 18م و19م.

لقد ظهرت الرومانسية في مرحلة حاسمة على مستوى الفكر والثقافة الغربية، وثورة ضد قيود الكلاسيكية، كما أنها كانت دافعا مهما في الفلسفة المثالية الألمانية الممتدة من كانط، هيجل، شلنج ولقد كانت بدايتها مع جان جاك روسو أي كانت متصلة بالسياسة واعتبرت مرحلة انتقالية ولم تكن انحرافا عن الواقع، فقد كان الواقع آنذاك هو الهروب وأي هروب إنها إذن واقعية في تصوير الحالة النفسية للناس في وقتها وكان لابد لها من أن تضع لنفسها رواقا لتعبيد الطريق وافتراش أرضية خصبة للإبداع الفني والأدبي بعدما كانت الروايات التمثيلية لا تتخذ موضوعا إلا من حياة الملوك والأمراء ولا تعرج على شيء من حياة الفقراء إلا لإضحاك الأغنياء، ثم دار الزمن دورته فصار كل شيء موضوعا للرواية، كوخ الفقير وقصر الأمير، عيشة المترف الناعم والفقراء ولا مجال للتفرقة بينهما، ولا يتقيد الرسام في لوحاته بضوابط معينة بل يترك المجال لمخيلته ونقل حياة وتصير الناس بحلوها كما هي ومرها، والشاعر يتغنى لما عايشه من لحظات عاطفية مع محبوبته ولا يستقر له بال إلا إذا أبدع في كلماته، فحياة المغمورين هامة كحياة المشهورين، وأول دعوة لإعلان ميلاد الجمالية الرومانسية كان مع روسو برجائه إلى حب الطبيعة والتأمل فيها، إذ يرى ان أطماع الإنسان قد تطورت بتطور المجتمع وأحس أنه في مجتمع يفرض عليه تبادل المصالح مع الآخرين ومن شأن هذا أن يكون في نفسه حب الذات بعد أن كان سعيدا لا يحمل لغيره

سوى الحب وبالتالي أصبح روسو صاحب النظرية القائلة: علينا أن نترك الطفل وحده في الطبيعة ليكتسب خبراته بنفسه، فلقد رسم روسو على غرار الكثيرين من أهل زمانه لوحة الهمجي الصالح في حالات عديدة كحالة الطبيعة حالة النعمة، حالة التفكير، حالة تناقض الطبيعة، فالإنسان في نظره حيوان فاسد في حالة واحدة إذا كان يتأمل، وهذا ما يعكس فعلا ما سيطر على الفكر الأوروبي غداة عصر الأنوار، ويبدوا أن هذا الموقف الصارخ قد شكل نقدا تاما لعقل الأنوار وإرهاصا للعقل الرومانسي ليس تفكر وإنما كتجربة فريدة من نوعها وكان بذلك تشددا على العقل ذاته، ولعل ما صرح به روسو اتجاه العقل والأنوار كان السبب الأول والأخير في عدم نيله جائزة أكاديمية ديجون من خلال مؤلفه أصل التفاوت بين البشر بصفته عامل النفي اتجاه المعطى الانواري، والغدو برومانسية أقل ما يقال عنها أنها بنت زمانه فالإشادة بالطبيعة وإظهارها بأبهى جمالها كان بمثابة تعبير صارخ ولقد كانت هيليويز الجديدة بمشاهدها وروائعها الطبيعية الشعاع الأول الذي بزغت فيه التجربة الرومانسية وبدت معالمها تتجلى أكثر فأكثر من خلال تكريس مبدأ التأمل في الطبيعة والعفوية ومعايشة الأشياء التي تثير الإبداع، ومن بين العوامل المكملة لقيام التجربة الرومانسية إلى جانب روسو هو نشر فولتير كل أدب شكسبير ما بين (1564 – 1616) في أوروبا به لأنه أدب متحرر من القيود الإغريقية في بناء وكتابة المسرحيات.

يتفق الكثير من الباحثين في فلسفة الجمال أن جذور المد الرومانسي تنقسم إلى قسمين:

القسم الأول: نقد العقل بالحدس والانتقال من الفكر المطلق إلى التجربة الجمالية.

القسم الثاني: وهو الانتقال من التفسير إلى التأويل أو من العقل إلى اللاعقل أي من كانط، هيجل إلى شلاير ماخر وديلتاي[1].

إن معقولية فلسفة الأنوار تتجلى في الكوجيتو الديكارتي أنا أفكر أنا موجود وما صاحب ذلك من ثورة فرنسية 1789 فاحدثا بذلك تغييرات جذرية وهي انهيار المعقولية اليونانية و الأنوارية بفكرها وتراثها وانهارت معها القيم فكان البديل هو الحياة بعد عصر برز فيه وتأليه العقل، فإذا كانت المسألة الديكارتية و الأنوارية تقيمان الوجود على أساس الفكر بناء على مفاهيم ثابتة وصارمة لا تقبل القسمة على اثنين، فإن المسألة الرومانسية أدركت أنه آن الأوان لاستدراج الوجود إلى الفعل والاقبال على الحياة بناء على مفاهيم متغيرة تستجيب للراهن وللمستقبل مثلما قال الأديب الألماني غوته في كتابه فاوست أن الفعل هوة بداية الوجود.

---

1 - Henry Peigne, qu'est ce que le romantique, édition, PUF, critique 1999, trad, p 31.

ويفسر هذا النزوع الجديد كل التراث الألماني في فلسفته وجماليته ولاشك أن الألمان في تلك اللحظة كانوا يمثلون الفلسفة الغربية الأوروبية بامتياز بحيث نجد أسلوب الأدباء والفنانين ممثلا في غوته، موزار، فاقنير، نوفاليس، هولدرلين ...

وأسلوب المنظرين والفلاسفة من جامعة بينا ممثلا في شليجل شلاير ماخر، شلنج.

وهذا الفكر المؤسس على تجربة الحياة والوجود يصبح في نظر الرومانسيين تعبير وتصوير أولا يصبح معرفة خالصة، فزمن الثورة الفرنسية كانت فيه القيم تتلاشى وتنهار كمقولات مجردة وكأن نظام الحياة فقد الاستقرار والتشكل وهما مرادفين للفكر المطلق ونقصد بذلك إنه في عصر الأنوار كان الثبات والاستقرار عامل مهم في إعطاء الأولوية للمعقول والثابت والمطلق أما بعد ذلك فلم يكن المخرج إلا بالمكابدة والحرية التي وجدها الرومانسيون في الفن الذي أصبح هو نموذج الفكر بدل العقل الخالص، فالكوجيتو الرومانسي هو كوجيتو حدسي مشبع بالإلهام والخيال وبالتالي لا يمكن للفكر أن يكون إلا استطيقا أي جماليا.

لقد كانت ثقة الرومانسي في الحياة هي أعظم وأرقى تعبير لما يختلجه من إحساس وشعور بالحياة، والحركية والتغير الوجداني ومحاولة التعبير عنها تعبيرا مباشرا، وإذا كنا ننعث هذه الطريقة بالحدس فلأنها تؤخذ كأداة في المعرفة الجمالية المسماة عند الرومانسيين بتجربة المعيش وليس بالبناء المنطقي، وإذا عدنا إلى تاريخ نشأة مفهوم خبرة المعيش نجد أنها مأخوذة من الأصل الاشتقاقي للكلمة الألمانية ERLEBNIS التي وردت مرة واحدة فقط مع الفيلسوف الألماني هيجل في الرسالة المؤرخة في 19 أوت 1827 التي بعثها إلى زوجته والتي يتحدث فيها عما عايشه خلال سفره من برلين إلى فرنسا بعبارات عاطفية ورومانسية تحت عنوان هذه عاصمة العالم المتحضر الصديق القريب يعني بها فرنسا، وجدت هذه الكلمة كذلك عند فخته سنة 1801 بشكل علني شفوي ERLEBEN[1] والتي تعني الحياة، التجارب الأساسية الأصلية التي بمقتضاها يتجلى الأنا كوعي ذاته: ما في القاموس الفلسفي لسنة 1838 لصاحبه و.ت.كروغ فتعرف هذا الكلمة بأنها لحظة المعيش الشخصي لأنه سابق عن أية علاقة وعن أية تجربة.

وإذا حاولنا تتبع ظهور مفهوم خبرة المعيش ضمن الأدب واللغة الألمانية فإننا نتيه إلى حد ما، فنجد مثلا كلمة ERLEBEN تعبر فقط عن العيش في سنوات السبعينات من القرن الثامن عشر،

---

1 - Jean -lui Willard, baron François Kaplan, introduction à la philosophie de la religion, ouvrage collectif, article sous-titre l'expérience religieuse et l'idée philosophique moderne de vécue présentée par Jacque collette les éditions du CERF, Trad, P 38.

كما أن الأكاديمية الألمانية في برلين وصفت هذا المفهوم بالكلمة المفتاحية، وقد كتب أحد المفكرين الألمان يدعى كونراد كرامر مقالات تحت عنوان ERLEBNIS.

إن كلمة ERLEBEN تعني أنا على قيد الحياة عندما يدنو مني شيء واقعي معيش، فلا يوجد معيش ما لم نتلقى أشياء أو أشخاص، وكذلك عندما نعايش ما يعترينا من إحساس داخلي نحو ذاتنا، فالمعيش هو دائما كل ما نعيشه نحن، ،من كلمة DAS ERLEBETE[1] فتعني المضمون الكامل لكل ما هو معاش ومرتبط بما مر بنا ويحمل سيرورة ما عشناه، ويتضح إلى حد ما مفهوم المعيش في بيوغرافيا الأدب الألماني من خلال تضمنه مجموعة من الفنانين والشعراء، فكل شيء أصبح معاش فيما نعيشه نحن، ونجد ERLEBENIS قد اتضح في عبارة ديلتاي الطريق الجديد الأنطولوجي في التعبير الفني، وهذا العنوان أصبح مقدسا لكتاب ديلتاي المعيش والإبداع الشعري الذي نشر سنة 1905.

والمعيش عند الأديب الألماني غوته ارتبط بإبداعاته التي أخذت معنى لكل ما هو معاش، وهو مبدأ ومنهج في حد ذاته لأنه يؤدي إلى الإبداع، كما وظف روسو هذا المصطلح ليعبر عن تجاربه الداخلية والمخيلة كمعيش في عبارة: *التجارب المعاشة من جديد*، واستثمر ديلتاي هذه الفكرة واعتبرها مادة خام للمخيلة وللإبداع الشعري، فالشعر هو تمثل وتعبير عن الحياة، إذ هو يعبر عن المعيش ويتمثل الواقع الخارجي للحياة، كما يقول غوته في أحد كتاباته: أطلبوا فقط كل قصيدة شعرية فهي تتضمن أشياء معاشة، والعالم كذلك هو موضوع للتجربة المعاشة.

لقد رأى روسو أن المعيش هو مدلول الحياة في المثالية الألمانية فهو في مقابل الفهم التجريد، وقريب من الحساسية والتمثل، وهو ظاهرة لغوية ليس لأنه جديد على اللغة بل لأنه يشتمل على لا نهاية من المفاهيم مثل فعل الحياة، فعل الواقع، نزوع، عاطفة أصلية، إحساس ...

وفي المقام التاريخي للمعيش، تبنى نتشيه فكرته الأساسية عن المعيش والتي تصب في قالب تاريخي محض حيث يرى أن التجارب المعاشة تصعب أكثر نظرا لبعدها وعمقها التاريخي، ومعنى ذلك أن التجارب المعاشة لا يمكن أن توضع في طي النسيان لأن قيمتها في هذه السيرورة وبالتالي فإننا عندما نضع عنوانا للتجربة المعاشة فإننا نصادف أشياء لا تنسى ولا يمكن استبدالها أو تغييرها أو إزاحتها، فالثنائية التي رافت كلمة ERLEBNIS من خلال ERLEBEN و[2]

1 - Ibid, Trad, P 39.
2 - Ibid, Trad, P 40.

DAS ERLEBETE تخرج عن إطار مسؤوليتنا وإنما تعبر عن وجهة نظر فلسفية أعطته الرصيد المعرفي والدور البطولي في تشكل التجربة الجمالية، فهو من جهة معطى متعدد ولا متناهي يدخل في حقل المعرفة الجمالية، ومن جهة ثانية يتضمن أشياء تثير الغموض وعن إشكالية لم يتم التحكم فيها وهي العلاقة بين المعيش والحياة الذاتية والتي ستتضح من خلال التحديد الهيرمينوطيقي للتجربة الجمالية لاحقا مع شلاير ماخر، ديلتاي وغادامير.

ترتسم إذن معالم خبرة معيش الجمالية في ارتباطها بالبعد التاريخي والبعد الفلسفي للحياة، فهي تدخل في شمولية الحياة الداخلية، فالمعيش الجمالي لا يمكن اعتباره تجربة معاشة من طرف الآخرين فهو على النقيض من ذلك يمثل النمط الأساسي للمعيش اللانهائي المنزوع من كل محتوى واقعي، ففي تجربة المعيش للفن يقدم زخم هائل من المعاني التي لا ترتبط بموضوع خاص مشخص وإنما على العكس فهو شامل للمعنى والحياة، ولقد كان له دور مكمل في تأسيس تجربة جمالية قوامها الفن، فنحن نفهم العمل الفني كاكتمال بين ذاتين وانعكاس للتمثل الرمزي للحياة، والعمل الفني هو موضوع المعيش الجمالي، وبالتالي فإن علم الجمال يمكن أن ينعث فن المعيش الجمالي بالفن الرائع.

ومن خلال هذه الملامح التاريخية والفلسفية لنشأة مفهوم تجربة المعيش في الفلسفة الرومانسية، يمكن طرح تساؤل فلسفي يفرض نفسه بإلحاح علينا وهو: هل يمكن اعتبار هذه التجربة الرومانسية كفضاء خصب تعول عليه التجربة الجمالية في محاولة لتأصيلها بعدما عجزت العبقرية الكانطية عن تضميد جراحها؟

ما هو أفق التجربة الجمالية ما بعد الحداثة الرومانسية؟

تلك هي أهم الاستفهامات التي قد يجيب عنها ممثل النزعة الرومانسية باستحقاق وهو الفيلسوف الألماني فريديريك شلنج محاولة منه لتخليص التجربة الجمالية من وشائج الذاتية مع كانط وباومغرتن وحتى بعض الرومانسيين الأوائل الذين قدموا هذه التجربة كتعبير عن النرجسية واقصاء الطبيعة من خلال مفهوم التضحية والانعتاق والانعزال كما فهمه شوبنهاور من خلال كتابه العالم كإرادة وتمثل، وكتابات فيخته التي تسودها الذاتية والخطاب الديني.

يعزو طرح شلنج إلى استنطاق التجربة الجمالية من خلال اعتماده على مفهوم خبرة المعيش كمفهوم محوري وتأسيسي للتجربة الجمالية وذلك بإقامته حوار فلسفيا فنيا وجماليا يقارب فيه بين العمل الفني باعتباره تجربة يعيشها الفنان المبدع بحيث يصبح ذاتا وموضوعا في هذه التجربة

ويتجلى ذلك في مفهومي الابداع والخصوبة، فالإبداع من خلال الذات التي تتوق إلى الجديد، والخصوبة في إزاحة محدودية الطبيعة وثراء العمل الفني .

إن الإطار المعرفي الذي تم تناوله في التصور الجمالي لـ شلايماخر من خلال الفهم والتعبير، انتقل إلى فكر فريديريك شلنج (1775 – 1854) الذي شهد تحولات على جانب من الأهمية، فبعد أن اعتبر لفترة طويلة متابعا لاحقا لفيخته، ابتعد عنه من خلال نظرته الخاصة لفلسفة الطبيعة.

ينطلق شلنج في بناء فلسفته الجمالية ورؤيته الخاصة للمعيش من وحدة التقابلات التي يراها بين الذات والموضوع، الروح والطبيعة، المثالي والواقعي، حيث يقول: *على الطبيعة أن تكون الروح المرئي وعلى الروح أن يكون الطبيعة غير المرئية*، هنا إذا وفي هذا التماهي المطلق بين الروح فينا، والطبيعة خارجنا، يجب أن نحل مسألة إمكانية طبيعة خارجة عنا[1].

ومعنى أن هذا الوعي الذاتي هو المبدأ الأعلى في المعرفة، فهو ينتج نفسه ولكنه أيضا يشكل وبإنتاج عفوي لا واع عالم الموضوعات، وحين يفكر فإنه يصبح بالنسبة لذاته موضوعا عندئذ تكمن أهمية فكر شلنج في فلسفته الطبيعية من مقولة الإنتاج المطلق من الوعي الذاتي عندما يرمي إلى انتاج الفن، فلابد من وجود فعل مقابل يمكن اعتباره كابح ومنه تنطلق التشكلات الجمالية والفنية، وهذه التشكلات تصبح موضوعا لذاتها لا للإنتاج المطلق، وهاتان القوتان تجعل الطبيعة في صيرورة دائمة مما تفرز إبداع وخلق جديد ومستمر.

يرى شلنج أن هناك شبه تماثل بين الطبيعة والعمل الفني يجد فحواه في شكل جسم طبيعي، فالطبيعة هي جسم يتمتع بآلية وسكون في شكلها وماهيتها تتميز بالصفاء، أما العمل الفني فهو جسم يتمتع بحركة وتغير في شكلها أما ماهيته فهو يتصف بالخصوبة فهو يشبه الطبيعة في الأصل لكنه يتعالى عليها في الابداع، وهذا التشبيه الذي يعطيه شلنج للطبيعة والفن يقول عنه الأديب الألماني جوته في مقولته الشهيرة، الفنان مثل المزارع في خاصيتي الصبر والإبداع.

فإذا كانت الطبيعة هي رحم للمنتوجات الطبيعية الخصبة يعني ذلك أن انتاجها يبقي في حدود التناسق والانسجام ولا يحيل على الإبداع، أما القصيدة الشعرية هي رحم لإنتاج الصور والمشاعر والمعاني التي تتضمنها وهي بذلك تفتح المجال أمام الإبداع وميزة هذا الإبداع أنه خصب أي يبقى مفتوحا على جميع الاحتمالات لا ينتهي بانتهاء صاحبه لذلك يؤكد شلنج على أن العمل الفني يتمتع بحياة مستقلة عن الفنان لأنه يعط قراءة جديدة عند كل تأويل بخلاف الأعمال الفنية الكلاسيكية،

---

1 - بدوي عبد الرحمان، موسوعة الفلسفة 05، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الجزء الثاني، ص 28 – 29.

وكأن شلنج يقول بأن الابداع ولد لحظة حلوله محل الإنتاج الفني القائم على التناسق، وهذا الابداع هو عفوي وتلقائي مستلهم من الطبيعة نفسها ومتغير ومتجدد في التجارب المعاشة، فكل تجربة تفتح تأويلا جديدا وكل تأويل إلا ويتبعه إبداع.

إن أهم مركز ثقل في فهم شلنج للطبيعة ليس نظامها وتناسقها وإنما روح الطبيعة التي هي أصل إبداع الروح البشرية وتدفع الفنان نحو الابداع الذي يشكل في حد ذاته حركة عفوية وتلقائية لا تحتاج إلى جهد عقلي وذهني من أجل فهم الظاهرة الفنية حيث أن هنالك في نظر شلنج فرق بين الإبداع والفهم: فالإبداع هو ميلاد واكتشاف للظاهرة الفنية التي تقبل التأويل، اما الفهم فهو تمثل ذهني يقبل تفسيرا أحاديا وإذا كان التمثل هو بمثابة دهشة العقل عند أفلاطون فإن الابداع والعفوية في انتاج المعاني هما البهجة الحقيقية عند الرومانسيين، لكن ألا يشكل هذا الابداع عند الرومانسيين هروبا من الواقع إلى الطبيعة باعتبارها أصل ابداع الروح البشرية هروبا سلبيا يؤدي إلى العزلة والانتحار؟ بالتأكيد لا يعبر هذا الهروب عن عزلة سلبية وانتحار وإنما يتمخض عنه فهم جديد يتأسس من مفهوم التجربة المعاشة في الفن التي هي تعبير صارخ من الفنان عند ذاته المتفردة وآنيته المتجددة واستطاع بذلك شلنج أن يحل عقدة هيجل من جدلية الوعي المطلق على الوعي الجمالي القائم على التجربة المعاشة.

- الانسان في الفهم الرومانسي هو ذات مبدعة.
- الانسان في الفهم الكلاسيكي هو ذات غير مبدعة لأنها لا تنتج الجديد.

يعتقد شلنج أن تجربة الفنان الخاصة وشعوره بحركة التاريخ لا يمكن التعبير عنها بفكر يستند إلى المنطق والتجريد وإنما بالعفوية وإثارة التعدد والاختلاف في كل عمل فني ويصبح الفن في نظر شلنج هو أرغانون الفلسفة أي آلة الفلسفة التي يتشكل منها كل فكر مقبل وهذا التأسيس الجمالي للفلسفة الذي شعر به الرومانسيون سيمثل جانب من جوانب كل إشكاليات الحداثة حيث يقول لوك فيري: *إن مضادة العصر الكلاسيكي والميتافيزيقا المطلقة مر عبر استثمار تجربة الفن.*

استطاع شلنج أن يقارب بين الفلسفة والفن من خلال تأسيس الاشتغال النظري وعلى النزوع الفني، ويرى أن غاية الفلسفة والفن هي واحدة وتتمثل في إبداع المعرفة والحقيقة لا ترتبط دائما بالفكر بل بالفن والحياة.

يتأسس الاشتغال النظري في الفلسفة على مفاهيم داخلية مرتبطة بالحدس، التصور، الفهم ...

وهذه المفاهيم إذا بقيت حبيسة العقل فإنها لا تحيل إلى الابداع.

يتأسس النزوع الفني في الفن على مفاهيم خارجية مرتبطة بالفعل، الشعور، التجربة، المكابدة، وهذه المفاهيم تعبر عن الحياة كنقيض للعقل، فالفنان هو أوسع من الفيلسوف بحيث يعيش الأشياء الجميلة كتجربة خارجية وبالتالي يصبح هو والعمل الفني شيئا واحدا أو روحا واحدة متماهية.

يرى شلنج أنه يمكن إحداث تطابق بين عمل الفيلسوف وعمل الفنان في تحليل العمل الفني ودليل ذلك القصيدة الشعرية تخضع للخيال وللفهم من خلال ما يلي:

الخيال: هو أداة ومفتاح الفن الذي يتفاعل مع الأفكار ويتأسس على التشكلات فالقصيدة الشعرية هي تركيب بين الأفكار المستوحاة من خيال الفنان.

الفهم: هو أداة ومفتاح الفن الذي يتمم ويكمل عمل الخيال عند التأمل في الأفكار من أجل تحليلها وهو مبدأ تحليل للتركيب الموجود في القصيدة.

يوضح شلنج هذه الفكرة باستعارته لصورة تيار مائي يشكل في ذاته وبفعل مقاومة الحواجز، دوامات او زوابع محددة، أما التيار المعاكس للدوامات فيتولد من قوة التيار، وقياسا على هذا المثال تجري الطبيعة بكاملها وتحيا بفعل إنتاجية الحياة أو إنتاجية المعيش.

فالأهم بالنسبة لشلنج في المعيش هو تلك العفوية والتلقائية التي لا يمكن أن تخرج عن نطاق هاتين المقولتين المصحوبتين بالبهجة الحقيقية والإنتاج الرائع وجوهر المعايشة هو هذه العفوية، يتمخض عنه فهم جديد، علاقة مغايرة بالواقع والتاريخ تجلت من خلاله التجربة الرومانسية حيث أحس الرومانسي بحركة التاريخ، وتولدت الحاجة إلى التعبير عن الفردية والذات الخاصة التي لم يعد للفكر المجرد الكلاسيكي ومقولاته الأخلاقية إمكانية للتصدي لهذا الوضع الجديد، فالإنسان المبدع في تصور شلنج يعيش المطلق كذات خاصة معناه الانتقال مما هو مجرد إلى ما هو فعلي معيش، ومنه توصل شلنج إلى حل جدلية المطلق والنسبي من خلال الانتقال من الخطاب الفلسفي إلى الخطاب الفني، فالمطلق هو شكل نسبي لأنه مرتبط بالواقع والتاريخ المتغيرين والمتجددين وتسمح

بأن يرتد الحدس الداخلي إلى حدس خارجي معيشي يخلق نفسه بنفسه ويعبر فعلا عن تجربة الفنان بامتياز[1].

لقد كان هاجس شلنج في تأسيس علاقة الفن بالطبيعة هو اكتشاف فهم جديد في مقابل الطرح الكانطي والفيختي بحيث يترك الاستقلالية التي يمنحها لمفهوم الأنا ويعتبره مقدمة للخروج من هيمنة مفهوم الشيء في ذاته إلى مفهوم التجربة الأنا بوصفها خبرة إنسانية، ويقول شلنج ردا على فيخته: إن لأنا الفيخيتية ليست مذكورة ككلية أو مطلقة وإنما هي فقط الأنا الإنسانية[2]، لقد استطاع فيخته أن يمنح للانا هذه الاستقلالية حتى في تمثلاتها للعالم الخارجي. إن هذا الاعتراف من شلنج لا يعني أكثر من محاولة تفضيل لمعنى الذات عند فيخته.

في مقابل الطرح الكانطي، ولا يعني البتة أن مفهوم التجربة هو ذاته ذلك الاستبطان الذي أثار إليه المذهب الفيختي فالأمر لا يتعلق بمجرد استبطان لخبرة الوجود بل في إعادة تأهيل للحظة كشعور بالحركة والتغير في التفرد والأنية ليصبح التفكير ذاته تجربة في انشاء المعنى، تجربة بعيدة الاعتبار للحدس والابداع في عملية الفهم من خلال كوجيتو إبداعي مخالف للمعقولية يعتمد على تجربة المكابدة التي يجوز فيها للخيال وللحدس التجلي والانصهار (الحلول فيها)، فلا يمكن الإمساك بهذه التجربة إلا بتدمير الحدود الميتافيزيقية للتصور الكلاسيكي بين النزوع، التمثل في مواجهة الخيال، الحدس، واستلهام الخبرة الجمالية هو الوسيلة المثلى لهذا التأسيس ومعنى ذلك أن الحديث عن مفهوم الخبرة لم يتم إلا عندما تم التصالح بين نموذج الفيلسوف ونموذج الشاعر الفنان، تأسيس الاشتغال النظري على النزوع الفني، وانطلاقا منهما حاول فيكتور سيكندروف أن يميز بين هذين النموذجين من خلال ما يلي: ... إن الفرق بين التصور الإبداعي للفيلسوف المنطقي والفيلسوف[3] الرومانسي يتمثل في أن الصرح الفلسفي المؤسس للأول لا يتعلق بالمادة، في حين بالنسبة للثاني يرتبط بنوازع جسدية[4].

فالكوجيتو الرومانسي هو فعلا تعبير جازم لأولوية خبرة الحياة ERLEBNIS على التفكير المجرد، ذلك ان التصور الإبداعي للخبرة أو التجربة لا يتأسس إلا على التصور الفلسفي كمنهج في المقاربة والفهم لإدراك الطابع الحقيقي للوجود.

---

1 – أميرة حلمي مطر، علم الجمال وفلسفة الفن، دار غريب، ط 3، مصر، ص 10.

2 - Schilling, Contribution à l'histoire de la l'histoire de la philosophie moderne, PUF, 1983, P 106.

3 - Ibid, Trad, P 108.

4 - Bouveresse, Renée, l'expérience esthétique, Armand Colin, Paris 1998, TR, P 29.

إن الفن حسب شلنج لا يمكن أن يكون له وجود ومعنى إلا إذا عبر فعلا عن الحقيقة، حقيقة الذات التي تعايش، ويؤكد أن الحدس الشعوري هو حدس الأشياء ذاتها، حيث يقول في كتابه نسق المثالية المتعالية: التجربة الجمالية تحدد انطلاقا من الحدس الشعوري اتجاه الموضوع وبذلك يكون موضوعيا[1].

وقد ورد لدى شلنج سنة 1800 تصريح مفاده أن العودة إلى الطبيعة هي الفرحة والبهجة الحقيقية، وفلسفة الطبيعة يجب أن تغدو نحو فلسفة للفن الطبيعي، واعتبر الحدس الجمالي طريقة مثلى ومنهج للفلسفة لأنه يرى أن المسالة الكلاسيكية التي تقول بمحدودية الطبيعة هي مسألة عقيمة تم تجاوزها في الراهن الرومانسي لأنها لا تستجيب للواقع والحياة، فالفن لا يقدم على شاكلة صدفات جوفاء او أشكال خارجية لا قصد لها، بل عليه إيجاد القوة الإبداعية التي تجسدها روح الطبيعة وتتمثل أساسا هذه الروح في تجاوز الطبيعة الواقعية وتصعد إلى الطبيعة المتطبعة التي هي الذات المبدعة ومن ثم يتجلى المعيش كفكرة واقعية.

إن التميز الذي أقامه شلنج بين الفن والطبيعة يجد فحواه في الجسم الطبيعي يرى أن العمل الفني في حركته الذاتية والحرة يشبه الأرض الخصبة التي تنتج المنتوجات الزراعية مثلما هو الشأن بالنسبة للقصيدة الشعرية التي تبرز المعاني والعواطف، وهذا التماثل الجسمي بينهما يشبه غوته بمقولته الشهيرة: الفنان مثل المزارع في خاصيتي الصبر والابداع[2]، فكلاهما ينتج انتاج فني وإنتاج زراعي، كما استنتج شلنج أن غدو الفنان والمزارع نحو الموضوع هو حقيقة الأمر تجربة ومعايشة تحيل بطبيعة الحال إلى الإبداع.

يرتبط الفن بالوعي الجمالي في نظر شلنج من خلال الحركة العفوية التي يتميز بها الفن ذاته لأن عفوية وحركية الإنتاج الفني هي المتعة الحقيقية بالنسبة للفنان الرومانسي وتعكس مدى التقارب الحميمي بين المنتج وعمله الفني. تتضح إذن علاقة الفنان الرومانسي بعمله الفني في إطار الإنتاج وإبداع لكن هذا الإطار محكوم بالواقع والتاريخ، فالتوجه نحو الطبيعة لا يعني هروب من الواقع هروبا سلبيا بل هو معايشة خاصة في الفن يشعر بها الفنان من جهة، ويشعر فيها بحركة التاريخ من جهة ثانية وبالتالي فهو يعيش الآنية في الواقع، والتجدد في حركة التاريخ.

---

1 - Schelling, du rapport entre les arts plastique et la nature tard, Rozenn mai le Goff et Marc de Launay, in Revue « Philosophie », n° 66/200, P 08.

2 - Ibid, P 30.

إذا كان فيخته الفيلسوف الألماني يمثل رمز الوفاء لكانط رغم أنه لم تكن لديه منشورات وكتابات معتبرة في الجمال، فإن شلنج بعده استطاع أن يقود المثالية الألمانية نحو أرض آمنة ثرية بمعالمها وأفكارها خاصة الجمالية وذلك ما نجده في كتابه: نسق المثالية المتعالية، ودروس في فلسفة الفن التي تم نشرها ما بين (1800 إلى 1807).

لقد ركز شلنج اهتمامه الجمالي من حيث انتهى إليه كانط في نقد ملكة الحكم حيث حاول ان يجد الرابط الوثيق الذي يجمع بين فلسفة الطبيعة والحكم الجمالي من أجل تجاوز هاجس الفلسفة والفن في تلك الفترة ويتساءل في هذا المجال عن سر العبقرية من أين أتت؟ يجيب شلنج ببساطة أن الروح هي الأصل في تواجدها أي تواجد هذه العبقرية داخل نمط الجمال، ثم يتساءل مرة أخرى، هل يوجد في عمق هذه الروح نشاط أو فعل واعي من الذات وعفوي (لاوعي) من الطبيعة؟

يجيب شلنج بالطبع إنه الفعل أو النشاط الجمالي لأنه عضو عام وشامل للفلسفة كمفتاح البناء المعماري.

يرى شلنج أن الخروج من الواقع اليومي يتطلب اتباع طريقتين ومسلكين هما: الشعر أي (الهروب نحو العالم المثالي)، والفلسفة بإقحام العالم الواقعي، كما أن هناك عمل فني واحد مطلق بإمكانه أن يتواجد بأشكال مختلفة ولكن بأصل واحد هو الشعر لأنه حقيقة رفيعة المستوى للفلسفة، وكما ولدت الفلسفة مع الشعر، فسوف يأتي زمن عودة احتضان الفن للفلسفة[1].

الفن ليس تعبير للحظة متوقفة على زمن معين بل تمثل للحياة اللانهائية، الحدس المتعالي يصبح موضوعيا، فالفن يمثل المطلق في الفكرة الأصلية URBILD والفلسفة تمثل فرعا وجزءا من هذا الأصل GEGENBILD والفلسفة لا تعير اهتمامها للأشياء الواقعية بل في الأفكار المحتواه في هذه الأشياء التي تظهر في الفن على شكل نسخ مطابقة لأصلها تتجلى بطريقة موضوعية وتمثل الراهن في عالم التفكير، ويصل شلنج إلى تبني مثالية ترتكز على الحقيقة، الجمال، اللطافة أو الرقة.

يبرز شلنج طبيعة العلاقة بين الرومانسية والفلسفة ضمن التداخل المزدوج في انشاء تجربة جمالية بأسلوب العمل الفني وعلاقته بالطبيعة ميزة الإبداع حيال هذه العلاقة التي بنى من خلالها تصور

---

1 - Huisman Denis, l'esthétique presses universitaires de France 1959, TR, P 38.

- URLIBD m Originale = الأصلي

- GEGENBILD m Artificielle = المصطنع – الفرعي

شمولي يطرح فيه قيمة المعيش في الخطابين الفلسفي والفني فأين يكمن التزاوج الضمني داخل المعيش في الفلسفة الرومانسية؟ وماهي تجليات هذا التزاوج؟

يرى شلنج أن العمل الفني يتميز بحركة حرة وذاتية وهو بذلك يشبه الطبيعة في خصوبتها ويتمتع الفنان بنفس هذه الخصوبة حيث يصبو إلى الإبداع والإنتاج، فالفن في تصوره عبارة عن جسم طبيعي لا يخضع لمعقولية معينة بل لعفوية تنم عن نفس القدرة التي وهبت للطبيعة، فمفهوم الخصوبة في الطبيعة يجد معناه في الفن وكمثال على هذا التصريح الواضح من شلنج هو ان الأرض هي رحم لإنتاج المخلوقات الطبيعية مثلما هو الشأن في الفن.

يمكننا إذن الاستعانة ببعض النصوص المتعلقة بما تم نقله عن تجربة المعيش لدى شلنج والتي كانت تعبر عن الطابع المميز للثقافة الشعرية الألمانية في تلك الفترة، ولقد انفرد شلنج عن غيره من ممثلي المدرسة الألمانية بكونه يمتلك ذوق شعري من نوع خاص، ومن اجل العودة إلى حقيقة الشعر في نظر شلنج لابد من الإشارة إلى أن هناك خلفيات أدبية وفنية ألهمت العمل الفني الرومانسي وأكسبته مكانة متميزة بين المثقفين والمبدعين الأوروبيين في الحقبة الرومانسية، ومن بين ما يمكن الإدلاء به في هذا المقام ما نشره مؤسس الدراسات الحديثة في ألمانيا وهو فريديريك شليغل سنة 1804 من قصائد شعرية من الأدب الإيطالي، الاسباني والبرتغالي، إذ لا يمكن اعتباره تعليق ينصب حول الجزء الكبير من الأدب النيولاتيني (اللاتيني الجديد)، بل هو بمثابة حجة كافية للتصريح بميلاد ذوق جديد للجيل الرومانسي، هذا الذوق كان موضوعا بين فيخته وشلنج لوجود رابط حميمي بينهما ولكن برؤية مختلفة وما كانت تصبو إليه المدرسة الرومانسية هو التعلق الشديد بالأدب لا غير.

ومن الملاحظ أن شلنج أبدى تمسكه بالشعر لدرجة العشق، فقد كان يلقب برجل صاحب الثقافة المتميزة والذوق الجميل على عكس فيخته الذي كان أقل درجة من شلنج لأن أبحاثه أنصبت حول المشاكل الدينية والسياسية التي ارتبطت بالفن، لكن هذا لم يمنع من وجود بعض الكتابات في الشعر التي استفاد منها شلنج بعده، ففي السنوات الأخيرة لفيخته تجلت إبداعاته خاصة في الدراما الفلسفية مثل: موت القديس بونيفاس أما نوع خاص يعبر عن لحظة الواقع الرومانسي المنجذب نحو الطبيعة، ففي سنة 1825[1] حاول تقديم نمط من الشعر اللاتيني إلى ابنه كتمرين يريد من خلاله التمهيد لإبداعات في الشعر اللاتيني.

---

[1] - *Ibid, Trad, P 152.*

إن التأسيس الجديد الذي أقامه كل من شلنج وفيخته في الأدب والفن لم يكن محض صدفة أو اجحاف في حق الفلسفة وإنما هو خروج عن المألوف وتعبير صريح للذوق الرومانسي ومن أجل مناهضة الأدب الكلاسيكي، استطاع فيخته أن يدرس اللغات اللاتينية الإيطالية، الاسبانية والبرتغالية، وذلك من أجل ترجمة دانتي بيترارك، سيرفنتاس، كالديرون.

أما شلنج فقد قرأ لـ دانتي وكارولين وترجمهما، وأعجب كذلك بـ دانتي الذي كتب عنه دروس في فلسفة الفن وأبدى اهتمامه الشديد بهذا الأخير إلى درجة الإبداع حيث كتب له محاولة لـ دانتي والتي ألهمت أفكار شليغل خاصة فيما يتعلق بمداخلاته.

يظهر إذن في العمل الترجمي الذي قام به كل من فيخته وشلنج ان هناك وحدة وتنسيق متلازم بينهما يعبر فعلا عن التقارب الممزوج بين الأدب والفن في الرومانسية الألمانية التي انفتحت أبوابها على اللاتينية التي كانت مصدر الإبداع كل المفكرين والجيل الذهبي للرومانسية سواء فيما تعلق بالترجمة أو في عمل الفني (الشعر) او في الفلسفة الهيرمينوطيقية مع شلايماخر وديلتاي ما تبين في العمل الترجمي لكل من فيخته وشلنج ان هناك بعض الاختلافات الواردة في قراءة كل منهما لدانتي[1]، حيث يظهر فيخته القيمة الشعرية من حيث الدقة في التعبير، بخلاف شلنج الذي يبرز انطباعه بطريقة التفكير في الحضور بصورة بسيطة تخلو من الدقة وهي الأقرب إلى العفوية والتلقائية لأن فيخته كان تمسكه بالمشاكل الدينية أكثر مما هو عند شلنج الذي كان حرا في التعبير بنوع من الاحساس المتعالي والمخيلة الحرة.

يستدل شلنج بأحقية الاقتران الضروري بين تجربة المعيش في الشعر والفلسفة معا كعمل مزدوج لا يمكن تناسيه لأن قيمة الفلسفة لا تكمن في التفلسف فقط بل في الترجمة والتعبير عن حياة باطنية هي حياة الروح، ففي الميدان الجمالي لا يمكن في حال من الأحوال تجاهل هذا العنصر المهم في الإنتاج الفني لأنه يغذي ملكة الذوق التي تتجلى وتظهر في النقد الفني.

تعتبر محاولة شلنج في تصوره للعمل الفني من المحاولات القليلة في فترة أوج الرومانسية لأنه تفطن لعنصر مشترك بين تجربة المعيش في الفلسفة وتجربة الفن ألا وهو المبدع في حد ذاته، فبإمكان الفنان التعبير بحرية في معايشة جمال الطبيعة ليس فقط في أسلوب الشعر كما ورد عند شلنج بل يمكن أن تكون الموسيقى أو الرسم ...إلخ، وبنفس الكيفية يغدو الفيلسوف نحو ترجمة أفكاره وأحاسيسه حين يقابل الطبيعة ويحاول أن يتشكل فيها بنوع من التماهي الروحي الطبيعي.

---

[1] - *Ibid, TR, P 155.*

لقد آن الأون لأن تصبح الفلسفة خادمة للفن والفن يعطي للفلسفة كما تعطي الشجرة ثمارها، ولعل عملا كبيرا ينتظر المبدعين في دراسة النقد الفني وأصل الإنتاج الفني لأن المعادلة المرسومة بينهما هي بين المبدع والعمل الفني وهي نفس المعادلة التي تطرقت إليها الرومانسية الألمانية في بلورة تجربة المعيش.

فريديريك شلنج (1775 – 1854) من رواد المثالية الألمانية

هيجل

فختـه

فريديريك فان شيلر

1798: نائبا مكلفا بالدراسات في جامعة بينا.

1806: أمينا عاما لأكاديمية الفنون الجميلة بميونخ.

1802: أحد مؤسسي المدرسة الرومانسية في ألمانيا.

قسم شلنج فلسفته إلى ثلاثة أقسام وكل قسم صنف فيه مؤلفاته:

فلسفة الطبيعة 1797:

دروس في فلسفة الفن.

خطاب في الفنون التشكيلية.

فلسفة الهوية 1801:

نسق المثالية المتعالية.

بحث في فلسفتي.

فلسفة الدين 1804:

أبحاث في ماهية الحرية الانسانية.

عصور العالم.

الفصل الثالث: التحديد الفينومينولوجي والأنطولوجي للتجربة الجمالية.

1-البعد الفينومينولوجي للتجربة الجمالية من فريديريك شلر إلى هوسرل وميرلوبونتي وبعض الفينومينولوجيين المتأخرين.

2-التأويل الجمالي لعلاقة المعرفة بالحياة عند نتشيه.

3-رؤية حميد حمادي للتجربة الجمالية النتشوية.

III) التحديد الفينومينولوجي والانطولوجي للتجربة الجمالية:

لابد من أن نؤكد أن هذه الدراسات وجدت جذورها من خلال التأويل الأنطولوجي ففكرة الجمالية الهيرمينوطيقية ممكنة ولكنها غير ثابتة ذلك أن التجربة بالطريقة التي أشرنا إليها تفرض التأويل بدل الحكم وهذا التأويل يستلزم استعمال مصطلح "تأويل جمالي"، في مقابل "أحكام جمالية" ذلك أن "المسافة الجمالية بين الذات وانطباعها الداخلي واكتمال الأثر الجمالي، تصبح فصاء للتأويل، طريقة لاقتحام الحياة الحميمة للأثر ورؤيته وهو يتكون ..."[1].

---

1 - L. Parayson : conversation sur l'esthétique, tard G.A – Tiberghien, Paris 1992, P 110 – 111.

إن الأثر الجمالي بهذه الصفة يصبح شكلا من أشكال المحاولة، وبالتالي من النجاح والفشل، ولذلك أن الأثر غير مكتمل المعالم، لأنه تجربة في الإدراك، وليس إدراكا تاما، وذلك هو الفهم الفلسفي الذي يتبلور عند أحفاد كروتشه في المدرسة الإيطالية التي طورت مفهوم التعبيرية كحدس عند مؤلف "محاولة في الجمالية" (Essai d'esthétique)[1] إلى رؤية أنطولوجية في الإبداع الجمالي.

وهو ذات التوجه الذي جعل "مايكل دوفرين" يطور ظواهرية خاصة ذات طابع أنطولوجي من خلال مفهوم "القصدية المعاشة" و"الوجود في العالم"؟ ويذهب إلى أن كل فعل جمالي إنما يتم داخل العالم ويكشف هذا العالم "بل إن العالم يفرد عن ذاته في مرآة الأثر الجمالي...[2]، إن هذا التأويل يقوم، لاشك، في محاذاة التأسيس الكانطي، لقد كان المشروع الكانطي الذي أحدث القطيعة مع المحاكاة، ووضع الأستطيقا (Anesthésies) كمفهوم في مقابل معناه الحسي عند باومغرتن، يؤسس لمجال مستقل للجمالية كعلم يهتم بتحديد الشروط التي بموجبها يقوم الحكم الجمالي المؤسس لكل حكم جمالي، ولا تكون أشكال الإيداع سوى تعبير هادف، أو لشعور متحرر من كل الغائيات، فلكي تقيم الحكم في مجال الذوق يتعين علينا أن لا نعير أدنى اهتمام لتواجد الموضوع الجميل[3].

هل يمكن أن تتصور في هذا المجال التأويلي للتجربة الجمالية، استطيقا بدون أنطولوجيا؟ ذلك هو السؤال المحوري الذي يطرحه "روجيه بويفيه" Roger Pouivet مجيبا: "... أن الأنطولوجيا العامة تهتم بنماذج الأشياء الموجودة. أنطولوجيا العمل الفني المقابل: أنها تستعمل مفاهيم وإشكالات الأنطولوجيا العامة لتفكر في نماذج تواجد الأعمال الفنية"[4]. وعندما يعود ميرلو-بوني للتفكير في التجربة الجمالية "للتشكيل" La Picture، من خلال تجربة لسيزان Cézanne أن يواصل هذا التقليد الأنطولوجي ويعمقه من خلال بلورة فينومينولوجية تأويلية انطلاقا من مفهوم الجسد ليفصح عن تطور عميق لمحددات الأنطولوجية التي تكشف عنها أعمال سيزان، أن ميرلو-بونتي يعيد التفكير في مفهوم المرئي لينقله من معناه الحسي البسيط إلى معنى انطولوجي يصبح فيه رديفا للمعنى البصيرة الجسدية "La vision du corps"، فالتشكيل لا

---

1 - B.Crocé : Essai d'esthétique, tard Tiberghien, Gallimard 1991, P 38 et P57 – 58.
2 - Mikael Dufrenne : esthétique et philosophie, T1 Paris 1976, P 34.
3 - Philippe Malrieu : la construction de l'imaginaire ; Ed dessert, 1967, P 113 – 114.
4 - Roger Louvet, pas d'esthétique sans ontologie, in Magazine littéraire n° 414, 2002, P 38.

يجد مبدأه في العين وإنما في قدرة ذهنية متجذرة في الانطباعات الجسدية.[1] لا شك كانط مثل لحظة تأسيسية في استقلال الجمالية لولوجها فضاء المفهوميةLa conceptualisation ولا شك كذلك أن العلاقات اللامرئية التي يمكن أن نقيمها في الجمالية المعاصرة بين التيار الأنطولوجي ومشروع كانط مازالت ممكنة وجديرة بدراسة فلسفية وابستيمولوجية خاصة فيما يخص مفهوم العبقرية والمخيلة الحرة لكن الاتجاه الذي أخذته منذ جذورها الأولى خاصة عند نتشيه، تجعلنا تؤكد أنها تفكر ضد المشروع الكانطي، ذلك أنها تلعب التجربة الجمالية من حيث الإنتاج الدلالة في مقام تجربة المعنى L'expérience du sens.

انطلاقا من هذا المعنى بالذات يشير متيو كيسلر M.Kessler إلى إمكانية وضع جمالية نشته كمقابل لجمالية كانط، حتى وإن كانت أسس جمالية نتشيه غير مكتملة المعالم، إلا أن القراءات في فكر نتشيه من خلال التجربة الجمالية وتمثلها بوضوح خاصة في كتاباته المتأخرة تتجه إلى هذا المنحنى.

إن كنا نوافق كيسلر في هذا التوجه، ذلك أن تأويل الجمالي النيتشوي للمبدع الفنان أفرد عن تنظيرات جديرة بأن تكون لمقارنة مع المشروع الكانطي، لكن جمالية نيتشه لا يمكن تأويلها من دون الخبرة الرومنسية، فما هو مهم أن تتجه في البحث إلى اعتبار جمالية نيتشه والخبرة الرومانسية جذور حقيقية لهذا الاختلاف، فمفهوم الفيلسوف الفنان، وأولوية الموسيقى على الفنون الأخرى ثم تفسير التجربة التراجيدية كتجربة جمالية، كلها بواعث لاعتبار نيتشه أحد الخيارات في توجه الجمالية الأنطولوجية والحاصل أن هذا الاختيار لا يمكن استيعابه إلا في حدود أنه تجاوز لمفهوم الخبرة الجمالية الرومانسية، وإذا اعتبار كيسلر الجمالية النيتشوية كجمالية غير محضة Impure في مقابل جمالية كنط المحضة Pure، فذلك لا يكون سوى محاولة لجعل تأويلات نيتشه نسقا جماليا يقوم مقام النسق الكانطي، وذلك باعتقادنا لا ينسجم مع الطابع المتعدد الذي يميز هذه الجمالية.

مفهوم التجربة هو مفهوم مؤسس Fondateur للجمالية الأنطولوجية ولا يمكن تحليل التجربة إلا من خلال تعدد التأويلات واختلاف تجربة المعنى، فصار نيتشه يتموضع في نفس اتجاه خيار هيدجر أو خيار ميرلو-بونتي، تأسيس التجربة الجمالية على أولوية الموسيقى، هي جمالية تناظر

---

1 - M. Merleau- Ponty : l'œil et l'esprit, Gallimard, 2005, P 18 – 19.

جمالية هيدجر في تأسيسه هذه التجربة على الشاعرية[1]، أو جمالية ميرلو-بونتي في توجهها إلى اعتبار الفني التشكيلي المدشن لتجربة جمالية مميزة.

تلك هي الدواعي التي تجعلنا نعتبر جمالية نيتشه جزء من الجمالية الأنطولوجية التي تطورت منذ هيدجر إلى التأويلية مع شلاير ماخر وديلتاي وتأصلت أكثر مع غادامير.

المسألة الأولى كانت هي مبدأ المحاكاة، أي نموذج الذي يمكن أن يحدد طبيعة الأثر الجمالي، وكان ما ينعت بفلسفة الفن (Philosophie de l'art) الفضاء الأمثل في الخوض في هذه العلاقة من خلال ثنائيات، الفن/الطبيعة، الفن/الجمال، وما يتبعها علاقة الأنا بموضوع الأثر الفني وأبعادها الأنطولوجية، غير أنه النظرة إلى المحاولات الجمالية تجعلنا نؤكد في الحاصر العام، ومنذ المحاولة التأسيسية الثنائية مع كانط Kant، بعد باومغرتن ان هناك اتجاهين أساسين تبلورت من خلالهما الدراسات الجمالية، فإما اعتبار التجربة الجمالية من حيث طبيعة الحكم الجمالي أو اللذة الجمالية كفضاء ابستيمي لدراسة الأحكام المقومة للجمال والفن في آن معا، او النظر إلى التجربة الجمالية كفضاء للإبداع، وهنا تكون أولوية الإبداع الجمالي من خلال تأويل العلاقة بين الأثر والفنان والمتلقي وعلاقتهما بالاقتضاء الإبداعي الذي يفرض نفسه كرؤية للوجودّ، للذات وللتجربة. التيار الثاني هو الذي خلص إلى المساهمة في تأسيس الجمالية كانطولوجيا في مقابل المنحى التجريبي وفتح بذلك الآفاق للحديث عن تأويل جمالي بدل فكرة الجمال.

لقد أصبحت التجربة الجمالية رديفا للخبرة المعاشة (L'expérience) لكن هل يمكن أن تكون موضوعا لدراسة أنطولوجيا، أو أنطولوجية فينومنولوجية، وإن صح القول فعلا هل يمكن الحديث لاحقا والتكهن بجمالية هيرمينوطيقية؟ وكيف استوعبت الهيرمينوطيقا التجربة الجمالية؟

قبل الحديث عن التيار الثاني الذي دعى إلى تأسيس الجمالية كأنطولوجيا، لابد من العودة إلى التيار الأول الذي أعطى اللبنات الأولى لتأسيس الجمالية وفق الرؤية الفينومينولوجية التي ساهمت في بلورة مفهوم التجربة الجمالية والإبداع الفني من خلال تجاوزها للتصورات الكلاسيكية التي كانت تفصل بين استطيقا الحكم واستطيقا الإبداع وأقصت الجانب المهم في التجربة الجمالية، ولكنها جعلت من الطبيعة ومن العمل الفني مجرد موضوع كباقي الموضوعات الأخرى مجرد جزء من الكل إلا أن الاستفاقة التي كان لابد منها جاءت متأخرة نوعا ما مع الرومانسية الألمانية التي

---

1 – حميد حمادي، التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي عند نتشيه، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية قسم الفلسفة، جامعة وهران 02 محمد بن أحمد، السنة الجامعية 2008، الفصل الأول في الفلسفة والجمالية عند نتشيه، ص 4.

أعادت قراءة التراث الجمالي والإرث الاستطيقي من خلال استحداث مفاهيم تستجيب لمثل هذه الحداثة الجمالية كالوعي الجمالي، التجربة الجمالية، المكابدة، ... لأن المسالة لم تقف فقط عند قولبة المفاهيم بل تعدت إلى معرفة مدى تعقلها وارتباطها بالواقع والراهن ولذلك نحن مضطرين إلى الوقوف عند التجربة الجمالية باعتبارها المفهوم الأكثر تداولا عن الرومانسيين وكان له تداعيات في مجرى ومسار تطور الاستطيقا من مرحلة إلى أخرى، ولعل الرابط الذي أسهم في نقل هذه المرحلة (من الوعي الجمالي إلى البعد الفينومينولوجي) هو فريديريك شيلر أين تتضح الرؤية أكثر فأكثر.

1/ البعد الفينومينولوجي للتجربة الجمالية عند كل من فريدريك شيلر، هوسرل وميرلو-بونتي وبعض الفينومينولوجيين المتأخرين:

أ) فريديريك شيلر: الوعي الجمالي المجرد بدلا عن التجربة الجمالية.

ب) هوسرل: خبرة المعيش كمعطى من معطيات الوعي القصدي وليس الوعي الجمالي.

ج) ميرلو-بونتي: الحضور والغياب في العمل الفني كتجلي من تجليات التجربة الجمالية الفينومينولوجية.

1/ الوعي الجمالي المجرد بديلا عن التجربة الجمالية:

تستدعي منا هذه اللحظة الوقوف عند ما أشاره فريديريك شيلر حول مسألة الانتقال من استطيقا الحكم الكانطية إلى استطيقا العبقرية وهذا التوجه في حد ذاته له مبرراته المعرفية، فهذا التطور الذي عرفه مفهوم العبقرية يرجع إلى الأثر الحاسم للمفهوم الرومانسي والمثالي عن الإنتاج اللاواعي فقد أدت الرومانسية دورا فاعلا وهما في استبدال مسألة الجمال، الحر بمسألة الإبداع والذوق بالعبقرية وهو انتقال يبدو إلى حد ما معقد ونوعي يرتبط بالنسق والممارسة الحرة الذاتية والسؤال الذي يعدو شيلر في هذه القضية هو معرفة مدى تقارب الإنتاج اللاواعي مع القوى العقلية وتصورهما في لحمة واحدة هو ما ندعوه بالتجربة الجمالية.

لقد رفض شيلر تصور الواقع تصورا رمزيا، فوظيفة الفن حسبه تتمثل في التعبير عن كلية الإنسان التي تجمع بين القوى الحسية والعقلية في لحمة واحدة بمعنى أن الرمز الفني تعبير مكثف عن الوجود الإنساني في كلية أي تعبير عن خبرة، والخبرة كما حددها شيلر مفهوم تركيبي ووحدة معرفية ناتجة عن امتزاج الحسي بالعقلي حيث يقول في الخطاب الرابع عشر من كتابه التربية الجمالية للإنسان: "ومتى تأتى له الإنسان أن يحس نفسه من حيث هو مادة وأن يعلم من حيث هو

روح يحقق حدسا كاملا واستبصارا تاما بإنسانيته، وأن الموضوع الذي أتاح له هذه الرؤية سوف يفيده كرمز لمصيره المتحقق ومن ثم كتمثل اللامتناهي"[1].

هذه القطيعة القاتلة بين الفن والواقعي ما يدعو شيلر بالوعي الجمالي المجرد بحيث تنخر التجربة الجمالية وتقتلعها من مجرى الحياة اليومية غير أنها لا تقطع إلى هذا الحد التواصل الهيرمينولوطيقي لوجودنا في شبكة الدلالة التي لن تكون جمالية فحسب، فإن جعلنا العمل الفني يغادر سياق الحياة فهو يريد أن ضعنا مرة ثانية في سياق واقع نزيل التعجب عنه وننظر إليه بأعين جديدة متوهجة، ذلك أن الأمر لا يتعلق من الآن فصاعدا بالفن بل بتربية فنية.

أقام شيلر تصوره للجمال والفن على أساس من الطبيعة[2] البشرية وهو ينطلق من المبدأ القائل الفن لعبة وأن ميدان الجمال مركز للتوفيق بين الطبيعة والفكر، فقد عمل جاهدا على مدار كتابه رسائل في التربية الجمالية للإنسان على تبيان البنية الجمالية للطبيعة الإنسانية، إذا كان الإنسان مسرحا للتعارض بين دافعين: المادي والصوري الحس والفكري فإن الجمال هو واسطة العقد بينهما في وحدة دافع اللعب فعن طريق قوة اللعب التي تتمتع بها القوة الدافعة الجمالية يتحقق التوازن بين الحس والعقل وهو توازن من شانه أن يولد شعورا بالحرية في كيان الفرد وبذلك تكتمل الصورة النهائية لغاية التربية الجمالية عنده وهي تهذيب دافع اللعب، فالفن أصبح مع شيلر فن المظهر الجمالي بحيث يرفض كل محاولة لإذابته في الواقع العملي، فإهمال الواقع والاحتفال بالمظهر أو الشكل يمثلان في نظره مكسبا عظيما بالنسبة للإنسان حيث يقول شيلر: "***كما لا تكون الصورة الظاهرة او الشكل جماليا إلا بقدر ما يكون معتمدا على ذاته، أي مستغنيا على كل عون أو مدد يأتيه من الواقع الفعلي ولكن ما إن تبدي الصورة الظاهرة أو الشكلّ خداعا وتتنكر في الواقع وما إن تتدنس او تتلوث وتحتاج إلى الواقع نشدانا للفاعلية والقوة، حتى لا تكون شيئا سوى أداة رخيصة خسيسة لتحقيق أهداف مادية ولا يمكنها أن تكشف عن شيء في سبيل حرية الروح***"[3].

---

1 – شيلر، رسائل التربية الجمالية للإنسان، تروفاء.د. محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب (ب.م) 1991، ص 208 – 209.

2 - هشام معافة، التأويلية والفن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى 2010، ص 133 – 137.

3 - شيلر، رسائل التربية الجمالية للإنسان، تروفا.د. محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب (ب.م) 1991، ص 208

هكذا يتأسس الفن بوصفه مملكة مثالية تتخطى حدود الواقع ينبغي الدفاع عنها ضد كل الانتهاكات بحيث ـن التربية بواسطة الفن أصبحت تربية الفن فنجد أنفسنا أمام حالة جمالية تشير إلى وعي جمالي حر.

ولقد اعتقد شيلر بإقامته للفن والجمال على دافع اللعب الذي يرفع الإنسان على مستوى الحرية قد تمكن من القضاء على الثنائية الكانطية المتمثلة في ردم الهوة بين الطبيعة والحرية وأنه حقق تكاملا بينهما بل على العكس زاد من اتساع الهوة بينهما ليغدو مسألة متعلقة بالمظهر والخيال وبذلك نجد شيلر قد وضع أفكاره الجمالية موضع النقيض الكامل مع مفهوم التجربة الجمالية التي تجمع بين الفن وعالمه، فمفهوم التثقيف الجمالي كما بلوره في كتابه "التربية الجمالية للإنسان" يفضي إلى رفض المعيار الضمني وانحلال الوحدة التي تعكس انتماء العمل إلى عالمه وبالتالي فقدان مفهوم الخبرة بالعمل، ويتجلى هذا الانحلال على وجه الخصوص في توسيع الطرح الذي يقدمه الوعي ليصبح مبدءا كليا، فعل كل شيء ينتمي إليه يكون ذا قيمة فنية من خلال خاصية الجمالية، فالعمل الفني انفصل تماما عن عالمه ومن ثم يصبح الوعي الجمالي القطب الوحيد الذي يقاس به كل شيء يفرض ذاته كفن، أما مسألة التجريد فقد أثارته الهيمنة الخفية للعلم الحديث على الواقع بحيث يصبح الفن في هذا السياق ذا سيادة مشتعلة ولكنها مرتبطة بما هو خيالي ولا واقعي.

فريديريك فون شيلر على وعي بدون شك لخطورة التجريد في الجمالية الكانطية وأقل تشاؤما من كانط ويصرح سنة 1795 باننا يجب ان نستخلص الدروس من الوقائع والأحداث التي ألجمت الفن المثالي وعرقلت من مساره ومنها التقدم التكنولوجي وعصر الآلة بالإضافة إلى الصراعات السياسية، وتهديد الحروب، كل هذه المعطيات مكنت شيلر من كتابة سبعة وعشرين رسالة حول التربية الجمالية للإنسان Briefe über die ästhetishe erziehung des Menschen [1]والتي نشرها ما بين سبتمبر 1795 ليوضح فيها أن ما جاء به كانط يفتقر إلى التوافق بين الطبيعة الإنسانية والطبيعة كموضوع التأمل الجمالي والتجربة الجمالية.

يرى شيلر أننا كما نجد في الطبيعة من تناسق وجمال للشكل والمادةّفإننا نلمس هذا في الطبيعة الإنسانية من خلال ما يسميه بالغريزة الشكلية (Formtrieb) والغريزة الحسية (Sinnliecher

1 - Marc, Jimenez, qu'est ce que l'esthétique, éditions Gallimard, Tr P 170 – 174.

Trieb) وكلاهما يمثل طاقات ونوازع آمرة فطرية في الإنسان وهي التي توجهه نحو التربية الجمالية.

يسمي شيلر هذه الطاقة الحيوية بنزوع اللعب (Spieltrieb)[1] فالإنسان سجين لطبيعته وحاجاته الفيزيائية وبالتالي سجين للغريزة الشكلية، كما أنه محاصر من العقل وضحية القوى المادية وعن طريق نزوع اللعب بين هاتين الغريزتين (الشكل والحس) يمكنه التخلص من هذه الطاعة العمياء للعقل وللمادة.

إن التربية بالجمال حسب شيلر تمنحنا مجاوزة دولة الحس وتنقلنا إلى دولة الجمال عن طريق التحكم والسيطرة في النوازع وكذلك في تشخيصها الكامل لهذه النوازع، وعند الإنتقال من حالة لأخرى فإن تجربة الجميل مهمة وأساسية، فالجميل يساير ما هو أخلاقي والرقي الأخلاقي يعني الرقي العقلاني فالتربية الجمالية تترائى لنا في صورة الدولة المثالية التي تتبلور وفق دولة العقل ودولة القيم والأخلاق ودولة الجمال[2].

كما يرى كذلك ان الفن يلعب دور مهم في تطور حياة الإنسان والإنسانية وعلى الإستطيقا أن تأخذ على عاتقها الوظيفة السياسية فالإبداع الفني ليس بعدا أو مستقلا عن التجربة الإنسانية وإنما هو معامل تطور المجتمع.

تعتبر نظرية شيلر الأستطيقية من بين أطروحات الجمالية المعاصرة التي كان لها تأثير خاص على قطبين رئيسين وهما: نتشيه وفرويد ومن خلال نظريته نكتشف مع نتشيه الثنائية الأبولونية والديونيزوسية (أبولون – ديونيزوس)، ومع فرويد نجد السمو الجمالي لغرائز اليبيدو اللاشعورية، كما نجد أفكاره ورسائله قد تأثر بها واحد من رواد مدرسة فرانكفورت وهو هيربرت ماركيوز خاصة في كتابه الإيروس والحضارة[3].

تشكل الجمالية الفينومينولوجية انفتاحا آخر لإشكالية الفهم المتعلق بالواقع والحياة من خلال تجليات الصراع بينها وبين الرومانسية الذي امتد غاية الفترة المعاصرة وفتحت بذلك دربا لنوع من الفردية ينحاز شيئا ما إلى مفهوم المعيش الرومانسي لكن رؤية أكثر وضوح وأكثر منهجية حيث بدأ الاهتمام بالوعي وعلاقته بالموضوع ضمن المنهج الفينومينولوجي مع إيدموند هوسرل، ومعه

---

1 - Frederic Von Schiller, lettre sur l'éducation Esthétique de l'homme, pars éditions Montaigne 1943, traduit et préfacées par Robert Lerouse, 2ème lettres, P 73.

2- Marc Jimenez, qu'est ce que l'esthétique, éditions Gallimard, Tr, P 175.

3 - Ibid, Tr, P 177.

انتقلت إشكالية الفهم إلى التأويل بفضل الفينومينولوجيا التي كسرت جدار الواحد والمطلق إلى التعدد* والاختلاف الذي يقتضي التأويل أي التركيب بين الوعي والمعنى وبالتالي أدارت الفينومينولوجيا طهرها للفلسفة الكلاسيكية إلى حدود كانط وهيغل، وهذا الفتح الجديد عبر منذ البداية عن نزوع هوسرل نحو إقامة العالم المعيش (Lebens Welt) في الفلسفة والفن.

بالنسبة لهوسرل المسألة الأساسية في العالم المعيش هي القصدية التي تنم عن فضول الوعي نحو الموضوع مباشرة، وهذا ما قام بتطويره في كتابه: "أفكار من أجل فينومينولوجيا خالصة" وفلسفة فينومينولوجية 1913، حيث يجب أن تستند كل القضايا إلى المعطيات الحدسية في ظاهريات الوعي على أن مفهوم القصدية الذي استعاره من فرانز برنتانو (1838 – 1917) سيوجهه لخدمة الوعي بشيء ما واصطلح تسميته بقصدية الوعي.

تشير قصدية الوعي في نظر هوسرل إلى العلاقة المتبادلة الثابتة بين أفعال الوعي مثل (أدرك، أحب، ...) وهي أفعال ترتبط بموضوع (فعل التوجه Noësis) وهذا الموضوع القصدي معين ومشكل Noëma).

إن الموضوع المقصود والمعين هو حصيلة تأليف ترابط في الأفعال القصدية في وحدة الوعي بالموضوع وهي تشكل بذلك المضامين الفعلية في المعيش وبذلك يتوقف وعي وجود الأنا على التجربة الخاصة بالموضوع المقصود، ولا يمكن أن نفهم هذه التجربة إلا إذا كان الموضوع قد تمظهر فيها حيث يقول هوسرل: '... وهكذا فأنا أعيش في عالم يختبر في الوقت نفسه من قبل آخرين وهو عالم مشترك بيننا فالعالم بذلك هو عالم لكل واحد وهو أيضا محدد بطريقة الهيولي الحسية ..."[1].

بدأ هوسرل في كتابه المتاخر أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا المتعالية 1936 مرحلة جديدة إذ تركز تفكيره حول فكرة عالم المعيش (Lebens Welt) فهو الكلية الممكنة لأفق التجربة من الأنا المدركة وعلى هذه التجربة أن تتجه نحو الطبيعة الحسية التي هي جوهر عالم المعيش فالعالم في نظر هوسرل هو معايشة الأشياء عن وعي ممكن، وعن تجربة أصلية، ويقول كذلك علوم التجربة هي علوم فعل التجربة، وأفعال الوعي الأساسية تكون دائما في مواجهة الواقع

---

*- إدراك التعدد هو الذي دعى الحاجة إلى التأويل، وتأويل مفهوم التجربة الجمالية يقتضى وعي خالص نحو الموضوع (الواقع).

1 - Bouveresse, Renée, l'expérience esthétique, Armand colin, Paris 1998, P 40.

الطبيعي في شكل فردي إن الشيء يأخذ مكانه في الطبيعة وشكله والذي يعطي له المعنى وهو وعي الإنسان، فكل وعي هو وعي قصدي معيش[1].

كل شيء في نظر هوسرل مرتبط بالوعي الذي خاصيته الوجودية هي القصدية وهي قصدية مرتبطة بالمعيش وهي تتعلق بالمعطيات أي الإحساسات الكلية التي لها تأثير في الحس الإدراكي لشيء ما لمعطيات اللون، الصوت، ...، وهي متمثلة في الحياة الوعي، فكل إدراك لشيء ما، وكل رغبة فهي حكم أي حكم بحال وبالتالي فالأشياء هي ذات حضور قصدي، وبالتالي استنتج هوسرل أن كل قصدية هي معيش وليس العكس لأن العيش متعلق بالذات، وفي حالة ما إذا سلمنا أن كل معيش هو قصدي يعني أننا وقعنا في الذاتية والأنانية واستبعدنا الموضوع تماما، وهذا ما كان موجود في المعيش الرومانسي.

أراد هوسرل أن يحل مشكلة الإدراك الحسي والمعرفة بوجه عام من خلال تجاوز ثنائية الذات والموضوع، أي من خلال تجاوز النزعتين العقلانية والتجريبية معا، وقد وجد الحل في القصدية التي بمقتضاها يكون هناك ارتباط بين الذات والموضوع، ويكون الوعي متجها باستمرار نحو الموضوعات.

وعلى هذا رأى هوسرل إن الإدراك الحسي هو فعل من أفعال الوعي يتميز بأنه يقصد موضوعات حاضرة بذاتها أو بجسميتها أمام الوعي وهي تظهر له على التتابع من خلال منظورات جانبية، وغاية الإدراك الحسي هي رؤية القصد أو الدلالة التي يطرحها الموضوع الممثل في العمل الفني ذاته.

إنه لم باب البداهة أن نؤكد على أن هذه الدراسات وجدت جذورها في التأويل الجمالي منذ نتشيه، وهوسرل إلى غاية هيدجر، فلم يعد ممكنا منذ ظهور التأويل الأنطولوجي الحديث عن فكرة الجمال ممكنا ولا علم الجمال ذلك أن التجربة بالطريقة التي أشرنا إليها تفرض التأويل بدل الحكم وهذا التأويل يستلزم مصطلح التأويل الجمالي، في مقابل أحكام جمالية ذلك ان المسافة الجمالية بين الذات وانطباعها الداخلي واكتمال أثر الجمالي تصبح فضاء للتأويل كطريق لاقتحام الحياة الحميمية للأثر ورؤيته وهو يتكون ...[2].

---

1 - Ibid, Tr, P 41.

2 - حمادي حميد، التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي عند فريديريك نتشه، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية قسم الفلسفة، جامعة وهران، السنة الجامعية 2007 – 2008، ص 40.

ومن خلال هذا الطرح الجديد، استطاع التيار الفينومينولوجي تأصيل مفهوم التجربة الجمالية منهجيا انطلاقا من الجمع بين التصور الهوسرلي للعالم المعيش (Lebens Welt) والقصدية بنوع من الهيرمينوطيقا تجد أصولها الأنطولوجية في مشروع هيدجر وهو ذات التوجه الذي جعل "مايكل دوفرين" يطور ظاهرية خاصة ذات طابع أنطولوجي من خلال مفهوم القصدية[1] المعاشة والوجود في العالم، فقد اعتبر أن الخبرة بالأثر الفني تأخذ دلالة القصدية لأن كل فعل جمالي يقيم في العالم ويكشفه بل أن العالم هو الذي يكشف عن ذاته في كل تجربة جمالية ومنه انتقلت التجربة الجمالية نفسها من الحكم (كانط) إلى التأويل.

فهل يمكننا أن تتصور استطيقا فينومينولوجيا بدون أنطولوجيا في هذا المجال للتجربة الجمالية؟

بداية نحن نعلم تمام العلم أن جل جهد إيدموند هوسرل (1859 – 1938) يتلخص أساسا في الفلسفة الفينومينولوجية التي يعزى الفضل في تأسيسها إليه وتطويرها إلى هيدجر الذي أضفى عليها صبغة أنطولوجية، كما أن الدور الفينومينولوجي لهوسرل ساهم في مبحث الهيرمينوطيقا، فالفتوحات الفينومينولوجية لم تقتصر فقط على الفلسفة بل حتى في الفن والأدب والعلم بحيث تنطلق جهود هوسرل من تحرير الفكر من التصورات الثابتة ومن أولية الابستمولوجيا عند المدرسة الكانطية الجديدة التي حكمت على الفلسفة بأن تكون مجرد تأملا غير أن العودة إلى الأشياء ذاتها قادرة على جعلها أكثر من تأمل من خلال المعايشة في العالم بالاستناد إلى مفهوم الوعي القصدي، فما موقعه من الفن والجمال والتجربة الجمالية؟ إن كل عبقرية هوسرل تكمن في تسليطه الضوء على العالم المعيش كموضوع للتأمل الفلسفي على الرغم من أن هذا المصطلح لم يظهر إلا في مراحل متأخرة من تفكيره (ورد في كتابه أبحاث منطقية البحث المنطقي الخامس).

فقد بين ضرورة الاعتراف بالبنى القبلية التي تنطوي على البداهات كالحدس، الحكم، التمثل والشعور، وهكذا لا يظهر مثلا الموضوع المرئي إلا من خلال الجانب الذي يحضر أمامنا وكل الوجوه الأخرى تبقى في الظل، اما الوعي القصدي فيوحد هذه المعطيات المتنوعة والمتعاقبة في بؤرة واحدة وينسبها إلى الموضوع القصدي أي الموضوع المستهدف من قبل الوعي، فالظواهر هي بمثابة معطيات أساسية تجد تبريرها الوحيد انطلاقا من الوعي القصدي[2] الذي يتوجه دائما إلى

---

1 - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،، الطبعة الأولى، ص 75.

2 - هشام معافة، التأويلية والفن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2010، ص 66 – 67.

موضوعه لكن التساؤل الذي نطرحه في هذا المقام كيف تأتي هذه الوجهة من الوعي القصدي إلى الموضوع؟ هل بالمنهج أم بالعفوية والتلقائية؟

يرى هوسرل في القضية الأولى أن مجال الوعي القصدي عندما يتجه إلى الموضوع هو مجال علمي ممنهج او ما يسميه بالتجربة في العلوم الذي تبقى فيه الفلسفة قرين من الدرجة الثانية، أما القضية الثانية في الفعل القصدي فقد نجد هوسرل يتأرجح أحيانا بين النزعة الذاتية (المتعالية) أي أن الوعي القصدي يتعالى على الموضوعات وبالتالي لا وجود لوعي جمالي متصل موحد بل يوجد في هذا الوعي عالم الخبرات الفردية التي تعبر من مقاصد الوعي الضمنية الخفية التي يسميها خبرة المعيش أما النزعة الموضوعية فنجده يؤكد على أن ما يحضر أمام الوعي القصدي ينظر إليه على أنه موضوع للإدراك الحسي في معطاه الجسدي مثلما سنجده عند ميرلو-بونتي لاحقا "تجربة الجسد" لاحقا فمن خلال المشاركة العاطفية يفقد الوعي القصدي ذاتيته ويصبح موضوعا ولكن من تجربة أخرى حيث يقول هوسرل: "فبنو الإنسان الآخرون والحيوانات ليسوا من معطيات التجربة بالنسبة إلي إلا بفضل ما لدي من تجربة حسية عن أجساد هذه أو أولئك".

اما عند العودة إلى اسهامات الفينومينولوجيا في مبحث الهيرمينوطيقا تكشف لنا كتابات هوسرل المتأخرة كما عرضها في كتابه أزمة العلوم الأوروبية من خلال نقدها للنزعة الموضوعية على فكرة عالم الحياة الذي يفتح المجال أمام أنطولوجيا الفهم فمن خلال تأكيده على الذات بوصفها قطبا قصديا لم يعطها علاقة تشير إلى الموقف الطبيعي بل فتح أفقا آخر وهو مجال المعاني، فأطروحة اختزال العالم تنطلق من قضية الكائن متجهة إلى قضية المعنى. لأن تصوره لعالم الحياة لا يخلو من بعض المظاهر التي يتضمنها التصور الهيرمينوطيقي للكائن بوصفه مشروعا للأنطولوجيا حتى ان هوسرل اعترف كما يقول غراندان بأن هذه الأنا ليست المصدر الأوحد لكل مشاريع الفهم موصلا آفاقها إلى حدود ما هو خفي في عالم الحياة بل موصلا إياها إلى حدود "البينداتية" Intersubjectivité[1] حيث يكشف هوسرل بديلا عن الذات المتعلقة المثالية كائنا حيا له عالم منفتح خالي من التسربات الميتافيزيقية وهو أفق لكل توجهاته أي مجال من المعاني، هذا الأفق يشير إلى العلاقة غير المرئية التي تحقق التواصل بين الذوات وهي شرط لكل موضوعية لأنه لا

1 - هشام معافة، نفس المرجع، ص 68 – 69 – 72.

يمكن الانتقال من الذاتية إلى الموضوعية إلا بواسطتها وهي التي تحقق وتضمن التفاهم بين مختلف الذوات التي تنتمي إلى نفس العالم.

لم يرد مصطلح التجربة الجمالية في كتابات هوسرل الأولى أو المتأخرة ولا مصطلح الوعي الجمالي، فقد عجز عن تشخيص سبب سقوط الفينومينولوجيا في فخ الذاتية، فالمسارات التي مرت بها الفينومينولوجيا لم تستعرض النقاط المشتركة بين مجال الفلسفة ومجال الاستطيقا فقد علق عليها كثيرا هيدجر بكونها أفقدت الموضوع قيمته الوجودية والجمالية، فعلاقة الوعي القصدي بالموضوع لا تعدو أن تكون مجرد تفسير جديد لمفهوم الوعي الذي يعيد النظر في كل الفلسفة الكلاسيكية وهذا الوعي القصدي هو مجرد تكرار للوعي من ديكارت إلى كانط وهيجل كونه ملكة تحتوي مجموعة تمثلات خالصة عند إدراكها للوجود والعالم.

أما الوعي القصدي عند هوسرل هو أسلوب ومنهج في إدراك موضوع ما أو هو أسلوب قصدي بين الوعي وما يدركه وبالتالي هناك استقلالية تختفي وراء هذه القصدية وهناك تعالي عن الموضوع وعن الوجود، فقد حاولت الفينومينولوجيا مع هوسرل تدمير الميتافيزيق وكل بناها المعرفية والتاريخية وإزالة كل ما هو ثابت، ومطلق إلا أنها أعادت نفس الطرح الأشياء والموضوعات، فهي فينومينولوجيا متعالية تضطر للسيطرة على الوجود وتختتزله في ذاتيتها، وهذا ما كان ينقص هوسرل حسب هيدجر فمجال التجربة الجمالية يستبعد تماما هذه الرؤية وهذا التوجه، ثم إن التفكير في علاقة الوعي القصدي بالموضوع هو حلقة مفرغة تؤدي إلى تصنيم الفكر وانغلاقه بل لابد للوعي أن يخرج إلى الواقع ويعيشه بمقتضاه لا بمقتضى التعقل بل بالمعيش كما هو ضمن تجربة يخوضها وهذه التجربة ليست مفبركة أو مرتبة وإنما تلقائية عفوية تحيل إلى التعدد والاختلاف.

كما أن هذه التجربة للوعي تكسبه خبرة تمكنه من فهم الحقيقة وتأويلها، فخبرة المعيش عند هوسرل هي خبرة بالمعنى وليست خبرة بتجربة الفن، وهي خبرة تبقى في حدود البداهات والذاتية أي لها عالم خاص بها[1].

يردد الكثير من الباحثين والقراء لهوسرل في فينومينولوجيا بمصطلح فلسفلة الحياة، والقصد من ذلك هو ان التأمل الذي يخوض فيه الفينومينولوجي غير منفصل عن ذاته كونه ينطلق منه ليعود

1 - عمارة كحلي، الموضوع الجمالي على ضوء المنهج الفينومينولوجي، دار ميم للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى 2013 ص 25 – 28.

إليه في مرحلة تكون فيها ذاته أكثر وعيا من السابق فتنتقل الفينومينولوجيا من المعنى القصدي إلى المعنى المعيش إذ لا يتجلى المعنى للذات العارفة إلا عند الإدراك الباطني فالمعنى معيش يتبدى عن النظر والمعيش من معطيات الوعي الباطن الذي يجعل من الإدراك فعلا أصيلا، فعمل الوعي القصدي هو عمل دؤوب في منح المعنى بل ومعاني تظل تلاحق بعضها بعضا حتى يكشف المضمر عن مدركاته الخفية فيه فتغير المعنى حسب هوسرل هو انحراف للمعنى وتطابق معه في الوقت ذاته.

يأتي المعنى المعيش معادلا للمنح والعطاء ذلك أنه سليل الإحالة القصدية بين الذات والموضوع، كما يدل على علامات تعبر عن هذه الحياة المحيطة بالوعي القصدي (الإدراك، الرغبة، الأفعال الإرادية ...).

يذكر أن مؤلفات هوسرل الأخيرة قد هربت إلى "لوفان" ببلجيكا من قبل تلميذه "فان بريدا" وزوجته مالفين هوسرل بفعل الاضطهاد النازي وملاحقته إلى درجة طرده من الجامعة، وبعد وفاته في أفريل 1938 تم تأسيس أرشيف هوسرل في نوفمبر من نفس السنة وهو عبارة عن مخطوطات تعرف باسم هوسرليانا Husserliana، حيث أشار أحد قراءه يدعى دانيال جيوفاناجيلي Daniel Giovannageli أن هناك مخطوط يحمل عنوان **"علم الجمال والفينومينولوجيا"** يبين فيه المقاربة بين الرؤية الفنية والرؤية الفينومينولوجية، حيث يرى أن الموضوع القصدي يتأسس من خلال الإدراك الجمالي للوعي عندما يتصل بالموضوع الجمالي، والخبرة الفينومينولوجية تقوم بتعليق خبرات الآخر كي تكتشفه على نحو آخر تتمكن من تأسيسه داخل نطاق أفقها القصدي وهذا يدل على أن وظيفة الفنان هي نفس وظيفة الفينومينولوجي وفي هذا الصدد يقول هوسرل: ***"إن الفنان الذي ينظر إلى العالم ويفحصه ويغترف من مادته قصد معلومات فنية يتصرف كالفينومينولوجي تماما، ليس إذن كعالم الطبيعيات ولا كمراقب عملي"***[1].

مما يفسر أن الرؤية المنهجية التي يصدر عنها كلا من الفينومينولوجي والفنان تكاد تكون متقاربتين نتيجة أن تأمل العالم من داخله أو خارجه على حد سواء يشكل أداة للإقتراب من الموضوع وعتبته الإدراكية الأولى، ذلك ان الرؤية تراكم حدوسا في حقلها البصري كونها تصدر عن فنان فينومينولوجي، وقد لا نجانب الصواب إذا ما قلنا إن الفن في مستوياته العميقة يدرك هذا

---

1 - عمارة كحلي، نفس المرجع، ص 36.

التعلق الموجود ما بين التأمل والوعي لحظة "الألفة المتنامية" التي يستشعرها الفنان اتجاه موضوعه ومن ثم تكون المقاربة الفينومينولوجية للفن من صميم الاشتغال الجمالي بالفن حصرا.

إن ما هو متداول في المقاربة بين الفنان الفينومينولوجي ندعوه بالاستطيقا الفينومينولوجية التي تبدأ من مقولة بسيطة وهي أن هناك من جهة أعمالا فنية ومن جهة ثانية خبرة جمالية بهذه الأعمال بحيث يتجه الفينومينولوجي في دراسة للعمل الفني إلى بنية العمل ذاته مستندا إلى القاعدة الشهيرة الرجوع إلى الأشياء ذاتها، أي رؤية العمل في ماهيته ووصفه وفق مكوناته الذاتية، "فأنا مثلا أنظر إلى اللوحة تبعا للوحة أو معها" على حد تعبير موريس ميلو-بونتي أي أن ما يشكل اللوحة من خطوط وألوان وأجسام هو الذي ينبغي أن يجذب انتباهي واهتمامي لكن وحسب هوسرل هناك شروط إذا صحت صح القول بالتأمل الجمالي لهذا المظهر:

أ/ أن يضم في ذاته حدا أقصى من اللحظات ودوالا مركبة تثير المتعة ضمن هذا التركيب[1].

ب/ أن يوقظ الموضوع الوعي بجلاء حتى وإن كان الاهتمام لا يتعلق بالموضوع بوصفه عنصرا من العالم الواقعي[2].

إذن يفترض في مظهر العمل الفني حصوله على الامتلاك حتى يستطيع ملامسة جوانب مختلفة فيه تنتج تبيانا وتخلق متعة لحظة التأليف، فالتناول الفينومينولوجي للمظهر يتم على مراحل جزئية وكل مرحلة منها تعبر عن مقصدية معينة تنتهي بالمتعة. زيادة على هذا ينبغي تحريك الاهتمام بالموضوع حتى وإن لم يكن موجود بتاتا أي افتراضه من وحي الخيال تبعا لمعطيات دالة على المظهر، فلحظة الظهور وما يعيقها من مظاهر متتالية عند تأمل العمل الفني تكاد تكون متساوقة مع لحظة المتعة الجمالية الكامنة خلف أي مظهر، فوجود المعنى وتعدده له صلة قصدية بالمتعة الجمالية الحاصلة إثره حيث يعرفها "دانيال جيوفاتاجيلي" بأنها التوافق مع العلم في مظهره ضمن البهاء الخفي لانبساطه.

فما يظهر من العمل الفني يرتجي تجليا في الحضور يقوم المشاهد بإدراك تجلياته الجمالية وفق هذا التجلي الخفي من المظهر ذاته، فقد سعى فينومينولوجيو العمل الفني من ميرلو-بونتي إلى ديدي هبرمان إلى إعادة الحيوية الباطنية إلى المرئي واللامرئي وهذا ما تدعمه عبارة هوسرل "***هناك فيض لا نهائي يشق حياتي اليقظة***"، فالذات المتأملة يفترض وجود قدر من المدركات المنتجة

1 - عمارة كحلي، نفس المرجع، ص 36 – 38.
2 - المرجع نفسه، ص 56.

للمعنى وللفهم، فالمشاهد الاستطيقي على حد تعبير هوسرل هو الذي يتناول ما يراه من أعمال فنية ويحول رؤيته تلك إلى خبرة إدراكية تعينه تدريجيا على فهم ما يحدث أمامه.

وانطلاقا مما أشار إليه هوسرل نستطيع القول بأن التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية إنما يقوم على فهم الفينومينولوجيا للخبرة بوجه عام أي على الفينومينولوجيا بوصفها إطارا أو منهجا معرفيا لصياغة خبرتنا بالعالم والأشياء، أما مقاربات الخبرة الجمالية فهي متعددة مثلما هو العمل الفني ذاته يحمل تعددا في الشروح والتأويلات وهذا ما سنراه بالتفصيل في الهيرمينوطيقا لاحقاً.

تشير الدكتورة عمارة كحلي في كتابها "الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي" ان مفهوم الخبرة عند هوسرل يعني هبة الشيء ذاته وفي موضع آخر يفسر هذه الهبة قائلاً: "***هبة الأشياء ذاتها بوصفها امتلاء والتأكيد والتحقق والشطب والزيف والخطأ العملي ...***"، كل هذه الأشكال هي أشكال بنوية تتعلق قبليا بوحدة الحياة وأن البحث في هذه الوحدة التي تراعي هذه الأشكال وتعمل على إيضاحها إنما هي الموضوعة الكبرى للفينومينولوجيا، وما تحتمله هذه الخبرة من معاني دالة على المكابدة مثلا، وكأن الخبرة في البحث الفينومينولوجي إنما هي خبرة المعنى وكشفه أولا وأخيرا.

إن ما يبديه العمل الفني أمامنا من تحريك للنوازع والملكات الحسية لدليل على ثراء مقاصده التي يعمل إلى اظهارها المتلقي لحظة إدراكه لها وهي مقاصد توقظها العين بكل عنفوان مخيالها، وهذا الرأي لميرلو-بونتي يسانده باحث فينومينولوجي للخيال يدعى إدوارد كيسي عندما قال: "***أن الهامش الخيالي هو الجانب اللامتعين ذاته في التجربة الخيالية ويجسد بقوة سمتها اللاتعينية***" ... كما يعتبر جزءا مندمجا في عرض خيالي وهذا الهامش هو المنطقة العقل (الخفية) أو غير الموصوفة في العرض الخيالي.

كما يشير الدكتور حميد حمادي في أطروحته "التجربة الجمالية" في الفكر الفلسفي عند فريديريك نتشه أن فعل التخيل هو الخروج عن الذات في اتجاه عالم الأشياء وهو من هذه الناحية فعل قصدي.

يبدو أن العمل الفني ثري وغني بمقاصده التي يعمل على إظهارها المتلقي لحظة إدراكه لها وهي مقاصد توقظها الرؤية ذلك أن تمثيل بسيط في أي رسم يفسح المجال لقراءته بأكثر من صورة ترسمها المتأملة على الهامش وهو ما يجعل التخيل حيويا عند مشاركة المتلقي بشكل جاد في تأويل المقاصد المضمرة خلف الصورة، فيكون إدراك العمل الفني حين ذلك معادلا لصورة حضوره في

مخيلة المتلقي ويعتبر تحليل ميرلوبونتي لعمل الفنان بول سيزان من بين أكثر الأعمال الدالة على المعاني الثرية والمتنوعة للتحليل الفينومينولوجي بحيث يترك لي الخيار أمام أعداد ممكنة من سيزان إذا لم أكن رأيت لوحاته وأن إدراك عامل حاسم في الفهم والتمثل للرؤية الفنية التي يصدر عنها العمل الفني غير أن هذا المجهود لا يكون بمعزل عن الانفتاح على الخبرة الجمالية التي يكونها المتلقي انطلاقا من تأملاته للعمل الفني ذاته وفي هذه الصدد هناك ارتباط حميمي بين إدراك المتأمل للطبيعة وصورة هذه الطبيعة في داخله يجسده الرسام بول سيزان[1] مع المنظر الطبيعي حيث يقول: "***في يفكر المنظر الطبيعي فانا وعيه***"[2].

فلا نجد هنا فاصلا ما بين ذاتية الفنان وما يصوره من الطبيعة لان هذه الأخيرة أضحت باطن يترجم كل ما تراه العين فهي شكل من أشكال أناه المحورة، فانفتاح المتلقي على الخبرة الفنية المضمرة في العمل الفني هو الذي يشكل خبرته الجمالية إذ تفترض هذه الخبرة المتعة والوعي القصدي بالموضوع/ وتكون المتعة مكونة للعلاقة الجمالية للموضوع ومن ثم لانعدم القصدية في الخبرة الجمالية كونها مرتبطة بموضوع يتألف من علاقات جمالية وإدراكات فنية تنتهي بالمتعة التي تصنع الدهشة لحظة الالتحام بالموضوع ومن هنا تقوم استطيقا التجريد على تحريف الواقع الطبيعي واختزاله أشكالا رمزية تترجم ما يراه الفنان في باطنه تحديدا، إذ تقتطع عين الفنان ما تريده من المشاهد وتعمل على تركيبه على نحو تقصي فيه المتشابه وتعوضه بما هو غير تشبيهي Non-figuratif[3] ولذلك يعتقد ميرلوبونتي أن التاريخ الحديث كله لفن التصوير وسعيه للتحرر من نزعة الخداع وكذا دأبه نحو امتلاك أبعاده الخاصة كل ذلك له دلالة ميتافيزيقية أي فلسفة الرؤية التي استلهم منها الفنان الحديث مادة فنية تكاد تكون مادة الابداع الفني، كما يرجع الفضل إلى ميرلوبونتي لأنه أرسى دعائم مدرسة باريس في الفن خلال الحرب العالمية الثانية وعرفت باسم التجريدية، الوجدانية الغنائية Abstraction lyrique بعد معرض المخيال المنظم سنة 1947 واتسع تأثيرها مع مطلع الخمسينات، حيث طرحت هذه المدرسة بحدة مفهوم الإطار الذي

---

* - بول سيزان، (1839 – 1906) رسام انطباعي فرنسي.
1 - عمارة كحلي، نفس المرجع، ص 43.
3 - عمارة كحلي، نفس المرجع، ص 63.

لم يكن متكيفا مع الفضاء الحديث للوحة التجريدية كما كرست هذه المدرسة مبدأ الإيماءة في التصوير[1].

يرى ميرلوبونتي أن ما هو معطى في الشيء لا يمكن الرهان عليه بل في خبرة الشيء فهو تعالي يقتضي أثر الذاتية وهو طبيعة يبدو من خلالها التاريخ ولأجل ذلك فإن ما هو معطى افتراضي رياضي يتصور الشيء المطروح ممتلئ الحياة ومفعم بالذاتية وخبرتها وتاريخها، فعلى حد تعبير ميرلوبونتي يتشكل الشيء عبر فيض من المظاهر الذاتية بحيث أن الذات تستثمر كل ما هو موجود ومعطى في باطنها من أجل إدراك ما يظهر من الأشياء المحيطة بها خاصة أن هذه الذات قد وضعت العالم بين قوسين ولم يعد بالنسبة إليها غير ظاهرة بسيطة تقوم بتأملها انطلاقا من ذاتها المتعالية على الوجود كله.

هكذا نلاحظ أن الوعي مصدر للإدراك الفينومينولوجي يعمل على كشف الباطن مما يترائى من الخارج وذلك من خلال التأمل الذاتي والقدرة على الوصف.

يشكل النظر أداة للاقتراب من الموضوع وعتبته الإدراكية الأولى وهو ما يمنح النظر بعدا عميقا في تشكيل هذا التأمل ذلك أن الرؤية هنا تراكم حدوسا في حقلها البصري كونها تصدر عن فنان فينومينولوجي إذا صح التعبير كما يذهب بعض الدارسين في الفينومينولوجيا يدعى "روبير كلاين" "Robert Klein" إلى أن الفينومينولوجي ينزع دائما نحو حد مثالي ولا معقول لعين تبصر ذاتها وكأن التأمل يعتنق الوعي، فهذا التعالق الموجود ما بين التأمل والوعي تحدوه لحظة يستشعرها الفنان اتجاه موضوعه وهي لحظة الألفة المتنامية.

يرى ميرلوبونتي أن الفينومينولوجي يتجه في دراسته للعمل الفني إلى بنية العمل ذاته وذلك استنادا إلى مبدأ الرجوع إلى الشيء ذاته الذي يحيل إلى ماهية الشيء ووصفه وفق مكوناته الذاتية فأنا حسب ميرلوبونتي أنظر تبعا للوحة أو معها بحيث يصر على التعامل المباشر مع أي عمل فني وتجاهل سياقاته الخارجة عنه، وهو ما يدعوه ميرلوبونتي بالحيوية الباطنية إلى المرئي واللامرئي وهي خاصية جوهرية في ماهية العمل الفني برمته ذلك أن فينومينولوجيا الفن حينما تسخر جهدها من أجل قراءة مظهر من مظاهر العمل الفني فإنما تقصد من وراء ذلك المظهر حضوره الخفي، فالجانب المرئي يخفي جانبه اللامرئي وهو ما طرحته بحدة الأعمال التشكيلية في فن التصوير

---

1 - المرجع نفسه، ص 64.

ابتداء من أعمال الانطباعيين خاصة عندما انفصلت الصورة عما تمثله أي غياب التمثل في لوحات بول سيزان.

وحسب ميرلوبونتي فإن هناك تشابكا وتضافرا بين الرؤية واللمس فأنا أرى ما ألمسه وّألمس ما أراه بمعنى أن عيني لها، القدرة على لمس الّأشياء ولكن من بعيد حيث يقول: "***إن النظرة تتحسس الأشياء المرئية***" Palpe[1]. فرؤية العين تفترض أن لا مسافة بين العين والأشياء كأنها تلمس بدقة وبلطف ما تلمسه اليد بقوة، وبناء على هذا فإن الجسم الذي ندرسه ليس هو قطعة من المكان او حزمة من الوظائف ولكنه الجسم الذي يعمل بالفعل أعني الجسم من حيث هو تشابك من الرؤية والحركة، وأول ما يجب ملاحظته عن طبيعة هذا الجسم هو أنه في الوقت ذاته مدرك ومدرك، إنه يدرك الأشياء وهو تدركه، إنه يحس بها وتحس به، إنه يراها وهي تراه، ويحدث بينهما تكامل في جميع مظاهر الإدراك.

يقول ميرلوبونتي: "***إذا كان الجسم يلمس ويرى فليس ذلك لأنه حاصل على المرئيات أمامه كموضوعات إنها حوله بل هي تدخل في باطنه وتقوم فيه وتفرش نظراته ويديه من الخارج ومن الداخل، فإذا كان يلمسها ويراها فذلك يعود فقط إلى أنه لكونه من عائلة الأشياء ويمكن رؤيته ولمسه هو ذاته***"[2].

يقول كذلك: "***إن هناك جسما إنسانيا عندما يقوم بين ناظر ومنظور بين لامس وملموس بين عين وأخرى بين اليد واليد ضرب من التقاطع عندما تضاء شرارة الحاس والمحسوس ...***" وبموجب هذا التلاقي نفهم أن سر الإدراك يكمن في سر الجسم الإنساني ذلك أن الجسم هو وسيلتنا للاتصال بالأشياء وللذهاب إلى قلبها أما المسافة بيننا وبين الأشياء فليست تدل على عكس الاختلاط ولكنها تتفق معه وترادفه، فالجسم عند ميرلوبونتي يتجسد المحسوس برمته وبنفس الحركة يتجسد هو ذاته في محسوس في ذاته.

« *Mon corps est a la fois voyant et visible, lui que regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, reconnaitre dans ce qu'il voit alors l'autre côté de sa puissance voyant il se voit voyant, il se touche touchant, il est illisible et*

---

1 - Marleau Ponty. M, L'œil et l'esprit, P 17.
2 - Ibid, P 18.

sensible pour soi même (…) un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir … »[1].

"إن جسدي هو في آن واحد رائي ومرئي وبفضله أنظر إلى كل الأشياء التي هي الأخرى تنظر إليه وتتعرف عليه من جهة القوة الرائية، إنه ينظر نظرا ويتلمس لمسا، إنه غير ظاهر وحسي في ذاته، هذه الذات إذن معطاة بين الأشياء لها جهة وخلفية، ماضي ومستقبل".

إذا كان الجسم الإنساني يعطينا سر الإدراك ويفسره، فإن هذا السر ينكشف ويتضح بأجلي صوره وأقواها عند رجال الفن بصفة عامة وعند الرسامين والمثاليين والنحاتين بصفة أخص، فهؤلاء جميعا يرون الأشياء لا بمنظارهم الشخصي وإنما بمنظار الأشياء فيهم إنهم يتخذون من الأشياء ذاتها ومن انطباعاتها فيهم مركزا لرؤيتهم ذلك أن الأشياء وجسم الفنان كليهما مصنوع من نسيج واحد ومن هنا فإن إمكانية الرؤية الظاهرة تزدوج في هذا النسيج بإمكانية رؤية سرية حيث يقول الفنان بول سيزان: ***"إن الطبيعة هي في الداخل"***. ومعنى ذلك أن الكيف والضوء واللون والعمق التي هي هنالك أمامنا ليست هناك إلا لأنها توقظ صدى في جسمنا ولأنه يتقبلها، هناك إذن معادل داخلي أو صيغة جسدية لحضور الأشياء وهذه الصيغة تصيرها الأشياء ذاتها في جسمنا ومن هنا فنحن عندما ننظر إلى لوحة فنية لا نلتفت إلى مكان وجودها ويشق علينا أن نقول أين هي لأن نظرتنا إليها تثبتها في محلها وإنما تتجول فيها كأنها ترى معها وليست تراها.

وعندما يتبين بقوة في نظرة الرسام نفسه أثناء قيامه بالرسم فبفضل تضافر أفعال الإدراك الرؤية واللمس والحركة وبفضل ما يتميز به جسم الفنان من الصفاء تمر الأشياء داخله وتتكون تكوينا سريا محموماّ، كأن نظرته نظرة ساحرة أو كأن روحه تخرج خلال عينه لكي تتجول في الأشياء إذا أمكن استعارة عبارة "مالبرانش" الساخرة.

وهذا التلاقي بين الرسام والأشياء هو الذي يفسر قول كثير من الرسامين إن الأشياء تنظر إليهم، حيث يقول الرسام أندريه مارشان: ***"إني أحسست عدة مرات وأنا في غابة بأني لست أنا الذي ينظر إلى الغابة ّأحسست في بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إلي وتكلمني ... وأني أنا كنت هناك أستمع"***[2]، فالتلاقي والتواصل بين الرسام والأشياء يبلغ إلى حد أن لا نعرف من الذي

---

1 - Merleau- Ponty. M, le visible et l'invisible, P 181.

2 - حبيب الشاروني، فكر ة الجسم في الفلسفة الوجودية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة جديدة ومنقحة 2009، ص 24 – 25.

يرى ومن الذي يُرى، ومن الذي يرسم ومن الذي يرسم وفي هذا يقوم المعنى الفلسفي لاهتمام الرسام بالنظر إلى نفسه في المرآة أو برسم نفسه على اللوحة.

إن هذا الاهتمام يدل على نرجسية الإدراك وهي نرجسية خالية من أي دلالة على الانحراف، إنها لا تعني أن الرسام يعشق صورته أو أنه يرى الجمال في نفسه وإنما تعني أنه يريد أن يضيف إلى ما يراه ما تراه الأشياء فيه، إنه يريد أن يرى نفسه كشيء بين الأشياء متأثرا بها، كأنه يشهد بذلك على أن هناك رؤية كلية مطلقة تنغلق عليه ولا يبقى شيء خارجها[1].

الجمالية الفينومينولوجية: يقصد بهذه العبارة الاهتمام المعاصر لهذه الجمالية التي تركزت على فئة من المفكرين تحت تيار (جناح) الفينومينولوجيا ومن بينهم ميرلوبونتي، مايكل دوفرين، ميشال هنري، هنري مالديني، الذين اعتبروا الجمالية الأداة أو الآلة المفهومية للفينومينولوجيا بحيث ارتبط اسم كل من هؤلاء بمضمون ما لتلك الأداة سواء تعلق الأمر بالمواضيع أو الأطروحات في قالب مذهبي ولكن بطرق مختلفة.

فالجمالية الفينومينولوجية مبدئيا وليس حصريا هي تأمل في الفن لأنها موجودة في شكل علاقة ترابطية خاصة مع الفن ومع الفينومينولوجيا، فكل عمل فني ليس إلا حالة خاصة من الظاهرة، ولكن هذه الظاهرة ينظر إليها من جهة في صورتها (رؤيتها) الاستثنائية الخاصة عند إدراكها للأعمال الموسيقية من ناحية الإدراك السمعي والبصري، ولهذا فالفن إذن هو معطى من أجل مختلف التعابير الملقاة على عاتق الظواهر بشكل عام، ووراء هذا التنوع والثراء في الانتاجات من الممكن إدراج هذه الجمالية الفينومينولوجية للفن وتحديدها تبعا لآراء فلسفية محضة بحيث لا تتعلق بمعطيات أو تحقيق سوسيوتاريخي يبحث في مقاربة معنى العمل الفني في علاقة بتاريخ الإنسان أو البشر أو بتواجد هذا العمل في تاريخ الانسان أو في نمط عمله الفني لأن العمل الفني هو شيء آخر يخرج عن إطار التاريخي والاجتماعي.

الجمالية الفينومينولوجية هي على العكس تركز على حضور وتواجد الأعمال الفنية في حد ذاتها، فالنظر الفينومينولوجي يجب أن يكون بمثابة الكاشف أو المجهر للكائن الذي يمكنه من إيضاح الرؤية الجمالية الفنية على حد تعبير هنري مالديني[2]، كما نجد في هذه المعادلة تعريفا

---

1 - Carole Talon Hugon, l'esthétique, que sais -je ?presses universitaires de France, 2004, 1ère 2013, P 91 – 98.

2 - نحو أية فينومينولوجيا للفن؟ في الفن والفلسفة، مجلة La part de l'oeil 1991

للفينومينولوجيا حسب هيدجر جانب العين الفينومينولوجيا تعني باللاتينية Apophainestai ta phainonena ومعناه استجلاء الظاهرة: فعل الرؤية عن طريق الرؤية ذاتها هو الذي يمنح الرؤية ذاتها ووجودها (الوجود والزمان) هو تعريف يعبر عن مشروعه، الأخذ بعين الاعتبار وجود الكائن، إن الاختلاف الوارد بين المفكرين يأتي مبدئيا في المعنى الذي يقيمه كل مفكر للكائن في علاقته بالوجود كتجربة فينومينولوجية وكتجربة حول الفن يجب إعادة سياقها وقيادتها وحسب ميرلوبونتي يتعلق الأمر بالعالم قبل المعرفة، وحسب ميشال هنري يتعلق الأمر بالحياة باعتبارهما على رأس الجمالية الفينومينولوجية.

1/ميرلوبونتي:

إنه لمن المستحيل الفصل في عمل ميرلوبونتي (1906 – 1961) ضمن كتاباته بين الفن وخاصة حول الرسم وفي مقاربته للإنسان، فالفيلسوف يريد أن يطور ذاته، فالتجربة الأولية للإنسان في العالم مرتبطة بالموضوعات التي تمده بالمعرفة عموما وبالعلم خصوصا لأن المحسوس هو نظريا قد أخفته وأحجبته معطيات المعرفة فبين الانسان والعالم هناك كومة من المعاني.

إن هذه المرونة في المعرفة يجب محوها لإعادة إنتاج ما يسمى "يوجد في العالم" أي العودة إلى الأشياء ذاتها، هذه العودة إلى العالم تأتي قبل المعرفة لأن المعرفة موجودة دائما، بحيث أن الحتمية العلمية هي تجريدية أيقونية أو إحالية وغير مستقلة مثل الجغرافيا وعلاقتها مع الطبيعة أين نجد كذلك ذلك الترابط بين الغابة والبراري والنهر (توطئة لكتاب فينومينولوجيا الإدراك 1945)، فوظيفة الفن في هذا الأثر هي استثنائية، فالعلم يقوم بمعاينة الأشياء لأجل تكيفها مع حياتنا المعيشية (العين والروح 1961) مع إهمال الأرضية التي ولد فيها هذا العلم، فالفن هو الآخر عندما يقيم الفنان حكما على شيء ما يقف فقط على ما ينتجه من معنى، فالعلاقة إذن هي تشبه تماما النظر الفينومينولوجي والنظر الجمالي.

في اللوحة الفنية تتضح هذه الحرية في التجلي والتظاهر خاصة الدراسة التي قام بها ميرلوبونتي حول الفنان سيزان سماها: **"شك سيزان"**[1] (في المعنى واللامعنى 1948) يوضح كيف أن كل ما هو تشكيلي يتم في عمق لحظات فينومينولوجية وليس في عالم مدجج بالموضوعات، فأنا أرى وفق التأثيرات التي تثيرها اللوحة حسب الرسام.

---

1 - Carole Talon Hugon, l'esthétique, Tr, P 93 – 94.

إن إفراغ العالم من كومة المعاني هو الذي يحول ويمنع من رؤيته، وهذا فاللوحات الفنية تعطينا وتمنحنا إحساسا أوليا، ففي الرسم هناك وعي متجدر في عالم هذا الموضوع المقنع الذي هو أحيانا مرئي وأحيانا أخرى لامرئي في ظاهريته لأنه عبارة عن جسم فاستجلاءه وقداسته الأصلية عند الشعور والاحساس يسميها ميرلوبونتي "بالتلاحم" Chiamse الذي يسوقنا نحو مجاوزة الجسم والعالم في عبارة اللحمة Chair (المرئي واللامرئي 1964).

هذا الإنجاز الكبير حول المرئي كفعل مشترك في الرؤية وفي العالم يجد في الرسم طريقا لإبرازه وتثبته مادام أنه لا يبرز كلغز أو ككلمة غامضة في المرئيات (العين والروح).

2/ ميشال هنري:

الفينومينولوجيا اللاقصدية عند ميشال هنري تريد أن تفحص ذلك الاختزال الأكثر تجدرا والذي مورس لحد الآن من قبل الفينومينولوجيا عندما نضع خارج اللعبة القصدية نفسها من أجل العودة إلى الدور الذي يلعبه تواجد الشيء، فالقصدية تنصت بدقة ليس إلى الظاهرة ولكن إلى تمظهراتها، ليس الظاهري ولكن الذي يمنحنا طهوره لأن ظاهر الشيء لا يمكن أن يكون إلا إذا أعطيناه نحن شكله وظاهره، هذا التمظهر الأساسي هو الوعي الخالص أو معايشته الذات للذات وفق عواطف حسية وهذا ما يدعوه ميشال هنري في عبارة: "الحياة تفكير المحسوس"[1] وهذا بالطبع التأثير الذي تمنحه الفينومينولوجيا ولكن لا يتعلق الأمر هنا بواسطة نمط التظاهر الخيالي وإنما بواسطة ماهية (جوهر) الحياة.

الحياة لا يمكن أن ترى، فهي معطاة ومتجلية من خلال أعمال الفنان الروسي فازيلي كاندنسكي* أين نجد ميشال هنري ينجز كتابه(أنظر اللامرئي 1988) وأكثر عموما في جميع لوحاته التي جاءت ماثلة لكل ما هو داخلي أكثر منها عما هو خارجي: "***إن تمثيل الطبيعة بخطوط هو فعل برؤية ولكن هذا الفعل له هدف يتمثل في أن يمنحنا هذا الفعل مالا نراه وحتى أنه لا يمكن أن يرى في حد ذاته***".

ولهذا فإن الرسم هو فن المرئي بإمكانه مجاراة وترجمة اللامرئي بمعنى الذاتية ليس في معناها النرجسي وإنما في معناها الوجداني (عواطف حسية من الذات إلى الذات) فهي التي تضفي على الفن الأشكال والألوان التي هي عناصر خالصة معطاة بطريقتين:

---

1 - Ibid, Tr, P 94 – 95

★- فازيلي كاندنسكي فنان تشكيلي روسي ينتمي إلى المدرسة التجريدية في الفن.

1/ في الخارج: أين تكون مشكلة ومحاطة من خلال النظر أما، 2/ في الداخل: تكون سماعية احساسية، فكل شكل وكل لون له تعبير وجداني، فكل الأشكال والألوان هي بالضرورة حاضرة في عالم الموضوعات. نجد في الرسم بأن الأشكال والألوان معطاة خارج إطار التصورات العادية، بل أكثر من ذلك في الرسم اللاتصويري أين نجدها خالية من التمثلات التقليدية لموضوعات العالم كما نجدها تصرف قواها الخارقة للتأثير في المظاهر المتعددة للعالم.

إن وظيفة الرسم بالإضافة إلى هذا تتمثل في منح الحياة فرصة اختبار استثنائي للذات، ولهذا فالفن في مجمله يسمح بما يسمى بالحياة الكبيرة التي هي التجربة الجمالية.

3/ هنري مالديني: (الفن والمحسوس)

إن الفن يتضمن إذن معنى قضية الأولويات في الجمالية الفينومينولوجية بالنظر إلى مقاربة بين الرؤية الجمالية والرؤية الفينومينولوجية حيث يقول هنري مالديني في كتابة القصدية والجمالية: ***"التجربة الجمالية في اللحظة هي خالصة مكملة للاختزال الفينومينولوجي. إن الاعتقاد في العالم هو معلق وفي نفس الوقت كل غاية عملية أو ثقافية هي معلقة أيضا"***[1].

ولكن يطرح مالديني سؤال: عن أي فن نتكلم في هذا الصدد؟ وهل التحولات المعاصرة للفن تسمح لنا بالقول دائما أن الحقيقة أو الكمال في الحسي؟ بالتأكيد لا لأن الفن لا يمكن أن يكون إلا فينومينولوجيا فالفينومينولوجيا لا يمكنها أن تفكر في مستقبل أو التحول الذي يطرأ على الفن المعاصر وإذا عدنا إلى المسلمة اللاتاريخية للفن والجوهر الأبدي له، فإننا نجد الجمالية الفينومينولوجية مطالبة بترك واستبعاد عتمة التصورات الاستباقية للفن المعاصر وبأوجه متعددة المعاني مثلا لا يصبح موضوعا هاما، لا يمكن أن يصبح مجالا للتفكير والتأمل في الحاضر أو يصبح متضمنا في فرضية أو في فعل ما من دون التعبير عنه وبذبك يسقط في دائرة مفرغة ويراوح مكانه في سجن الإرواح.

إن كل من هذه الأشكال والتحولات هي من أجل الإسراع في تقصي الحالة المفاهمية للفن لأنها تتجه نحو الاستيزيس (الحسي) وتحاول أن تقصي الفن من طابعه الحسي، فماهية المحسوس هي التي تعبر عن وجود الفن دائما وتبقيه في دائرة إمكاناته، وكل ما يتبقى عبارة عن مقدمات ضعيفة غير مجدية حسب ميشال هنري في كتابه "اللامرئي".

---

1 - Ibid, Tr, P 95 – 96.

فالجمالية الفينومينولوجية بهذا المعنى ليست فقط فلسفة في الفن وإنما هي كذلك تأمل في الاستزيس (الحسي)، في المحسوس والظاهري، وفي هذا الصدد نجد مؤلفا رائعا في الجماليات "لإيروين ستروس" تحت عنوان: Du sens des sens 1935[1] في معنى المعاني يفصل فيه المؤلف برفق بين الإحساس والمعرفة بمعنى أن المحسوس والمعرفة لا يترادفان ولا يتطابقان، فالإحساسات تحتوي على المادة الأولية لكل ما يدرك، ولكن يرفض إيروين ستيروس "Irwin-Straus" اختزال الحسي في كل المحسوسات ويضيف كيف أن له أبعادا معرفية تحيلنا إلى طبيعة هذا الموضوع الحسي، فالحسي يملك امتدادا معينا بواسطته نتعرف على نمط حضور الذات في العالم، إذن يجب كذلك التفريق في طبيعة الحسي (المحسوس) وفي المادة تمثله.

يبقى التحليل الفينومينولوجي هو مرجعية لهذه الأفكار المرتبطة بالاستزيس (الحسي) خاصة دراسات "جان لوك ماريون" وآفاق هذه الدراسات تتضح من خلال كتابه تقاطع المرئي 1991، ومحاولات مايكل دوفرين حول الطبيعة من خلال كتابه وفينومينولوجيا التجربة الجمالية للطبيعة 1955، وهنري مالديني من خلال الإيقاع في كتابه رؤية كلام، مكان 1973، وسارتر في المخيلة من خلال كتابه الخيالي 1940 وكل هذه الأعمال كانت لها اسهامات في جمالية واضحة المعالم كتأمل فينومينولوجي في الحسي.

4/ مايكل دوفرين:

يمثل العمل الفني حسب مايكل دوفرين موضوعا للإدراك من قبل المتلقي، وهو بذلك مقصد للانتباه فكلما زادت مشاهدة المتلقي للموضوع كلما نمت معها قابليته للفهم أي فهم ما ينبغي أن يكون مفهوما والولوج إلى العالم الذي يفتحه ويحيله هذا العمل، وهذا ما يجعل هذا الأخير مصدرا للإدراك على أساس الانتقال من المشاهدة إلى فهم المشاهدة ولذلك هناك نزوع ورغبة نحو التعدد، ونزوع نحو "مضاعفة حضوره كي يعرض نفسه للمشاهدة"[2]

وهو الأمر من شأنه أن يؤسس الإدراك وشروطه.

تتضح إذن المعطيات الأولية التي تحدد الاقتراب الفينومينولوجي من العمل الفني إذ يسهم حضوره المتعدد في منح مشاهدة فرصة أكبر للفهم مجالا أكبر للإدراك حيث يذهب مايكل دوفرين إلى أبعد

---

[1] - Ibid, Tr, P 97.

2 - Mikel Dufrene, phénoménologie de l'expérience esthétique, Paris, PUF 1967, Tome I l'objet esthétique, P 101 – 72 – 81.

من ذلك في تصوره للإدراك حينما يراه على الدوام "مسرحا للدراما حيث لا يتوقف الإدراك عن تجاوز ذاته اتجاه شكل آخر من معرفة تحاول التخلص من الذاتية والقبض على موضوعية الموضوع حيث التمييز بين الذات والموضوع هي نتيجة هذا الجهد وغايته"، وبإمكاننا إدراك في هذا الصدد ملامح الإحالة الفينومينولوجية للإدراك بوصفه عنصرا من عملية التأسيس المعرفي بالموضوع ذلك أن الإدراك هو بمعنى آخر هذا الحضور مع الذي يجعل الموضوع مدركات وحاضرا وحيا في خبرة متلقيه ولأجل ذلك "ينتظر العمل من مشاهده تكريسه وإتمامه في الوقت نفسه" هو تكريس Consécration في معناه الباطني الذي تنتظر منه الانصراف الكلي في موضوع العمل ذاته، وهو أيضا أتمام Achèvement في معناه المحسوس الذي يعايش البعد الجمالي للعلامة فينجز عندئذ مالم يتممه الفنان في عمله غير أنه في المقابل ينبغي على الموضوع أن يمارس نوعا من السحر على تعبير "دوفرين" كي يتسنى للإدراك وأن تبعد إلى المستوى الثاني ما يضعه الإدراك المألوف في المستوى الأول" وهذا يفترض وجود معيار فني مشترك ينبغي في العمل الفني ولدى مشاهدة أيضا ومن ثمة تتقاسم تراكمات الإدراك بين الطرفين: الفنان الذي أنجز عمله ويظل حاضرا فيه "حضورا محايثا للمحسوس" إلى جانب القارئ الذي يقوم بدور المشاهدة ومن ثمة بمهمة الإدراك لدلالة هذا العمل وهي دلالة ذات مستويات متباينة من الفهم لكونها تمثل مستويات الحضور في العمل الفني أولا وأخيرا.

إن هذا البناء الفينومينولوجي لدوفرين هو الأساس الذي انطلق منه غادامير فيما بعد من خلال الوعي الجمالي وتشكلات الجمالية الهيرمينوطيقية ومن خلال أيضا أعماله "تجلي الجميل، حقيقة ومنهج. إذ نجد حضور مسألة الفهم بقوة في الظاهرة الفنية وفي الخبرة الجمالية، فالخبرة هنا حسب غادامير هي تراكم خبرات من اللغة والذوق والإيقاع والإدراك فضلا عن اللون والخطوط والأبعاد التقنية ... فكل هذه الخبرات تتألف فيما بينها لتشكل الإدراك الجمالي للخبرة الجمالية، واتساقا مع هذه المعطيات يرى غادامير أن العمل الفني يجد وجوده الحقيقي حينما يفضي إلى خبرة تقوم بتغيير من ينتجها، وفي ذلك ما يشير دوفرين بعمق إلى أن الخبرة الجمالية ليست غير ما يحدث فعلا لدى متلقيها عند محاورته للعمل الفني وفي ما يحدث اختبار لجملة الحدوس التي تعيش في الوعي القصدي فحينما يدرك العمل الفني مقصده يكون بالضرورة قد ترك آثارا في متلقيه (آثار تلك المواجهة/تعديل أفق انتظاره) وهو ما يحدو بدوفرين إلى القول إن الخبرة الجمالية تبلغ أوجها في الشعور من دون ان تستغني عن التأمل فهي تتحدد في تداخلهما. فالخبرة الجمالية متصلة

بالمشاهد بل بالأحرى بما يجري داخل المشاهد (الوعي القصدي) أمام العمل الفني ثم إن التغييرات الطارئة في هذا الوعي القصدي إثر المشاهدة المستمرة هي التي ينتج عنها خبرة المعنى أو خبرات المعنى من هذه المشاهدة، كما أن الخبرة الجمالية تعبر أساسا عن مستويات تشكل المعنى لدى المتلقي عند فهمه وإدراكه الجمالي لما يجري أمامه من تشكيل فني وعناصره البنائية في العمل الفني، وما يجري داخله حركة حدوسه بالموازاة مع مخياله اتجاه هذا التشكيل الفني، وهذا ما نلحظه جليا في رواية نرسيس وجولدموند للروائي هيرمان هسه Hermann Hesse[1] إن التحليل الفينومينولوجي للخبرة الجمالية لا يتسنى إلا من خلال الدهشة التي يبلغها الرائي امام موضوعه وقد انفتح كلا منهما على الآخر فالبحث عن المعنى ودلالته هو كشف لهذه الخبرة الجمالية وعن حدودها الأنطولوجية القصوى فالبحث الفينومينولوجي هو عمل دؤوب غير منتهي من وعي المعني وبناءه والخبرة الجمالية في المستوى نفسه من هذا المسعى لا تفصح من غير مدركات تلقيها في مجال الفن، فهي تواجه متلقيا يواجه هو الآخر موضوعا، إن لقاء المتلقي بموضوعه هو الذي يفضي إلى الموضوع الجمالي الذي تتمثل الخبرة الجمالية وصف علاقاته الجمالية ذلك تسمى الفينومينولوجيا بفلسفة المعنى أو الفلسفات المعنى، ولهذا نحن مضطرين لطرح تساءل في هذا الصدد: كيف يترائى الموضوع الجمالي والظاهرة الفنية في المنظور الفينومينولوجي لدى مايكل دوفرين؟

ترى الدكتورة عمارة كحلي في كتابها الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي أن العمل الفني بقدر ما يكون مدركا بقدر ما يكون موضوعا جماليا جديرا بالإدراك من قبل مشاهده، أي أنه يتجه مباشرة في صوب ما هو جمالي وفني في العمل ذاته ولهذا يصبح محل تأمل ومعنى خاص ذلك لان المتلقي بصدد اكتشاف المزية الجمالية التي تميز هذا العمل والتي هي ليست إلا تعبيرا عما يمتلكه الموضوع الجمالي لكونه يثبتها بالذات Quasi-sujet: أي أن الفنان يحايث عمله ويترك فيه شيئا من ذاتيته وعالمه الذي أنتج فيه هذا، ومن هنا يكون بصدد إنتاج جمالي ووظيفة ذات أثر قصدي وفي عملية الانتقال من الوظيفة القصدية إلى المتعة الجمالية فإن الموضوع الجمالي يمثل هذا العبور المنفرد الذي يقطعه المعنى من محض الإمكان (قصد العمل والمؤداه) إلى حدس الإمكان (إدراك القصد وجمالية المعنى في القصد) فالموضوع الجمالي

---

1 - Mikel Dufrene, phénoménologie de l'expérience esthétique, Tomme II, P 25.

يستوعب العمل الفني والخبرة الإدراكية الجمالية التي يمتلكها المتلقي عن هذا العمل في الوقت نفسه، وحسب دوفرين يحمل الموضوع الجمالي كينونتين:

1/ من جهة هناك كينونة الموضوع التي ترفض أن تختزل إلى كينونة تمثيل Représentation.

2/ ومن جهة ثانية نجد ان هذه الكينونة متعلقة بالإدراك وتتم فيه، فهذه الكينونة هي مظهر apparition[1] والمقصود بذلك أن العمل الفني ككل لا يستنفذ أبدا موضوعه الممثل Représenté لأنه يظل خصبا في الدلالات، التي تحملها معانيه والتي لم تلق تمثيلاتها في إدراك المتلقي، فهو بهذا المعنى مستقل ذاتيا ومن ثم تكون كينونة الموضوع أكبر من أي تمثيل لإيصال العمل إلا جزئيا، فكينونة العمل قيمة جمالية محسوسة في ذاتها لا تحتاج إلى نظرة حتى تكتسب مشروعية وجودها فهي موجودة وتحتل حيزا مكانيا وزمانيا من الوجود عموما، في المقابل ترتبط هذه الكينونة بالإدراك لأنه وحده القادر على إخراج هذه القيمة الجمالية المحسوسة من الظلمة إلى النور، فكينونة الإدراك ليست غير مظهر يحجب عنا مظهر آخر نبتغي بلوغه معناه.

وفي ذات السياق تؤكد الدكتورة كحلي أن هذه الكينونة التي يجعلها الموضوع الجمالي غير منفصلة أيضا لحظة الجمال الإدراكي للذات المدركة التي تظل تنتمي إلى العالم وهي تتأمل العمل الفني أو ما يسميه دوفرين "بالوجود في ذاته" لأجلنا[2] L'en-soi- pour nous وهي صياغة تحدد الارتباط المكاني والزماني الموضوع الجمالي بالسياق الآخر الذي أتى منه ويفتحه على نحو متجدد امام إدراكنا ومنه فإن إدراك العمل الفني لا يلغي وجود هذه الذات المتلقية التي تتحمل عبء الكشف بل يعزز من وجودها وحضورها، فالتعابير المرتبطة بـ "في ذاته" ولأجلنا هي مستويات أنطولوجية تحاول تحصين الوجود الإنساني في المكان والزمان وهو ما يفسر الاغتراب Alienation الذي يعيشه القارئ مثلما يعيش الفنان لأنه هو الآخر يضحي بالوجود الموضوعي من أجل الوجود الذاتي لأنه اختار أن يكون عمله بدلا من أن يكون في العالم في التاريخ.

وهو اختيار يتحمل العمل تبعاته الفنية لأن الفنان يظل محايثا لعمله أي يتخلى عن عالمه في سبيل بناء عمله الفني أو إعادة بناءه وهنا يتجلى اغترابه (يتوضح الاغتراب الجمالي لاحقا مع غادامير).

كما أن القارئ هو الآخر يعيش الاغتراب فالإدراك الجمالي بمقدار ما هو شعور فهو اغتراب أي أن الادراك الجمالي الذي تصل إليه الذات المدركة اتجاه العمل الفني يجعلها تتجه في المعنى الذي

---

1 - Ibid, P 297.
2 - Ibid, P 287.

تتمه لأنها تدرك أنها ليست غير وسيلة لإتمام المعنى لا غير، فالعمل يحتاج إلي بمقدار ما أحقق حاجاته ولذلك يرى دوفرين أن الاغتراب يصحح القصدية إذ لا يمكنني القول أنني اؤسس الموضوع الجمالي فهو يتأسس في من خلال الفعل ذاته الذي بواسطته أقصده لأني لا أقصده بوضعه خارجا عني وإنما بالانقطاع عنه.

إذ من هذا المنطلق فالموضوع الجمالي هو اشتغال داخلي للمعنى كونه يحتكم إلى ذات متلقية تترجم شفرات الموضوع تبعا لفهمها ومستويات إدراكها له وإذ ذاك يغدو الموضوع الجمالي موضعا محايثا في وعي متلقيه أولا وأخيرا بل يصبح ضرورة أمام ما يستوجبه العمل الفني من حقوق المشاهدة اتجاهه ذلك أن حقيقة الموضوع الجمالي ثرية لأنها لا تتعلق فقط بواقع مادي تتحكم فيه وإنما بتعبير ينبغي إدراكه، وتستدعي للاضطلاع بها.

تتعلق إذن حقيقة الموضوع الجمالي بالضرورة بالمشاهد لأنه يفترض منه أن يتم خصوصيته من خلال ما يكرسه من حضوره في فهم العمل الفني وعالمه يتضح أن الموضوع الجمالي في فينومينولوجيا الفن يعبر عن تقاطع مدركات جمالية ما بين العمل الفني ومتقليه وعلى هذا الأساس تكون خبرة المعنى جزء لا يتجزأ من خبرة هذه المدركات الجمالية حصرا فالموضوع الجمالي هو اشتغال دائب في الكيفيات الإدراكية لما يراكمه المعنى من حدوس قصدية جمالية تساهم في بناء الموضوع الجمالي داخل وعي متأمله، إذ تراهن فينومينولوجيا الفن لدى دوفرين على حضور الأفق الإدراكي للمتلقي والصيرورة التي ينتمي إليها في استنطاق المعنى وفي جماليته، كما يكشف لنا هذا الأفق عن عدم وجود أي فاصل بين الشكل الفني ومضمونه أو بين المادة والصورة، فالموضوع الاستطيقي بهذا المعنى إنما هو ذلك الموضوع المحسوس الذي لا تبقى مادته إلا إذا ظل محتفظا بصوره وهذه الوحدة المدمجة والباطنة في أعماق الموضوع الاستطيقي هي التي تجعل من العمل الفني أقوى تعبير عن البعد الإنساني إذ لا تتصور تحليلا فنيا وتأويليا للموضوع الجمالي خارج شكله الذي يتمظهر من خلاله، ولأجل ذلك يطلق الناقد الفني الفينومينولوجي هنريش فوفلين Heinrich Wöefflin على الموضوع الجمالي تسمية الأسلوب كونه اسما جامعا يكشف منطقيا عن وحدة الإبداع والخبرة الفنيتين ولذلك يكون الأسلوب دالا قصديا عن مزاج الفنان وروح العصر السائدة في تلك الفترة[1].

---

1 - Pierre Rodrigo, l'étoffe de l'art, P 154.

يظل الإدراك الفينومينولوجي للفن واحدا من الأطروحات الهامة التي احتضنت الأعمال الفنية ومارست عليها قراءات متباينة وبإمكاننا في هذا الصدد أن ندرج تأملات هيدجر حول لوحة أحذية الفلاح للرسام الهولندي فان غوغ وكتابات ميرلوبونتي حول أعمال الفنان بول سيزان، فضلا عن جملة المؤلفات التي أنجزتها مايكل دوفرين وديدي هيبرمان حول أعمال فنية متعددة، فقد استفاد الفن الحديث كثيرا من التأملات الفينومينولوجية خاصة في الفن الإنطباعي والفن التجريدي، كما شكلت هذه الدراسات مندخلا حقيقيا للولوج إلى الهيرمينوطيقا على أساس مفهوم خبرة المعنى التي تتشكل لدى المشاهد هي من قبيل سؤال المعنى الذي يحرك كينونة العمل الفني أثناء تلقيه، وبالتالي يدركه ويستوعبه جماليا أو ما نسميه بالجمالية الهيرمينوطيقية وهو مبلغ كل باحث على حد تعبير غادامير، ومن ثم تكون فينومينولوجيا الفن مقاربة من المقاربات التي تشتغل على خبرة المعنى ولعله مسار متميز في تاريخ الجمالية كونه يقدم نفسه خطابا جماليا في فهم العمل الفني وتحليله تحليليا صرفا من خلال التأويل وفي هذا يقول متيو كيسلر في كتابه من أجل استطيقا اللامحض:

"إذا كانت الفلسفة المعاصرة فعلا تريد رجوعا إلى الأشياء ذاتها فينومينولوجيا استطيقية تؤول العالم في بحثها عن المعنى في ما يظهر إلى مبدأ واحد، ميتافيزيقيا أو أنطلوجيا قبلية تهدف إلى اختزال تنوع المظاهر إلى مبدأ واحد، فإن الاستطيقا هي أبعد ما تكون عن خطاب يكون قد استنفذ خصوبته الفلسفية".

وهذا ما سيأخذ الاستطيقا إلى أفق آخر ومجال سيتدارك فيه ما عجزت عنه الفينومينولوجيا وهو مجال الهيرمينوطيقا.

2/التأويل الجمالي لعلاقة المعرفة بالحياة عند نتشه:

يعتبر فريديريك نيتشه شخصية عبقرية فذة في تاريخ الفلسفة نظرا لنمط الفكر الذي انفرد به، وثورته الفريدة من نوعها على كل شيء. يدشن نيتشه مقاربة جديدة للفلسفة تتأسس على علاقة المعرفة بالحياة حيث يضع الصحة كبديل الجسد لمفهومين مؤسسين للتجربة الجمالية عن حقيقة بل وأكثر من ذلك فهو يؤمن أن الصحة هي وراء كل تطور حضاري.

يهدف نيتشه لجعل هذه العلاقة من منظور الكثير من كتبه لجعل الفلسفة وصفة علاجية، وهذه المقاربة لم تكن بالغريبة عن الفترة التي عاشها نيتشه، فهو يعزل الحقيقة ويضع الصحة مكانها داخل نظام تسيطر فيه العضوية والواقعية والحيوية، وموازاة مع ذلك يقطع نيتشه صلته مع كل ما هو ميتافيزيقي ومتعالي، حيث تكلم مطرقته فقط، ويرى أن الفلسفة كطريقة في العلاج تعمل على

قراءة الجسد البشري والاجتماعي والتاريخي، والفيلسوف هو فيلسوف مؤول يقرأ الجسد بكل امتداداته، وكما هو جلي لا يخرج نيتشه عن الفترة التي عاش فيها وعن طبيعتها الفكرية، فقد كان القرن 19م قرنا بيولوجيا بامتياز وصلت تأثيراته إلى القرن 20م، حيث نجد حضور المصطلحات البيولوجية لدى الكثير من الفلاسفة مثل: برغسون داروين ... إلخ.

كان نيتشه بحق أكثر الفلاسفة ولوجا للحقيقة الإنسانية، فهوى يرى أن الجسم الإنساني أو النفس الإنسانية لا يمكن الفصل بينهما.

نيتشه هو فيلسوف يمجد الحياة الصحية ويعطيها الأولوية على كل شيء، جاعلا من نفسه، وفلسفته حجر عثرة في طريق كل من يمجد الغرائز المرضية التي تلغي الحياة الصحية مثل: الحقيقة والعقل والمثال وغيرها حسب رأيته، ويهدف لصحة نصل إليها عن طريق جعل الفلسفة هي العلاج، وعن جعل الفيلسوف طبيبا معالجا للحضارة، يملك الجرأة على قلب كل شيء كل نشاط فلسفي، حيث لم يعد الأمر يتعلق بالحقيقة، بل الصحة وسبل الوصول إليها طريق الفلسفة، وعن طريق الفن، وعن طريق الموسيقى أيضا، حيث لا يغيب عن فكر أي منا أن الموسيقى تحتل مكانا راقيا في فلسفة نيتشه.

"إن الاغريق كانوا فعلا صحاحا لأنهم منحوا الفلسفة نفسها شرعيتها، لأنهم تفلسفوا متخطين بذلك جميع الشعوب"[1]، وعلى غرار الكثير من كتبه، يتحدث نيتشه عن الصحة كبديل أقرب منها لمرادف للحقيقة، بل ويضعها في صلب كل تطور حضاري، يجمع بداخله تطورا فكريا، ثقافيا، وعلميا، ... إلخ، مثلما كان موجودا لدى الإغريق، فهم بالفعل عرفوا متى يبدؤون في الفلسفة، إن اللحظة التي يحددها الإغريق للتفلسف هي لحظة مميزة عن أي لحظة أخرى، فهم لم يبدؤوا الفلسفة في الوقت الذي كانوا فيه تعساء وحتى لو بدأوا في وقت كهذا، يرى نيتشه أن الفلسفة كلها مشيرا إلى أن الفلسفة تبدأ على العكس من ذلك تماما، فنحن نتفلسف حين نكون سعداء، وفي مقتبل العمر مسلحين بالابتهاج الغامر، ومن العادي جدا أنه عندما نكون في مقتبل العمر ستكون أصحاء جدا، هذا هو الغالب ما يشير إليه نيتشه.

تعداد نيتشه لهذه الصفات لم يكن اعتباطيا، وكأن به يخبرنا ماهي الفلسفة؟ وحين تكون ماهي قادرة على فعله، ويجعل نيتشه من براديغم الفلسفة براديغما متكلما، محاورا وناقدا كأن بها يقول: ***"لتكن***

---

1 - نيتشه، الفلسفة في العهد الماساوي للإغريق، تر .محمد التناجي، دار إفريقيا الشرق، ط1996 – 1 ، ص 42.

لكم بادئ ذي بدء حضارة ولوسوف تدركون فيما بعد ماذا تريدون وماذا تستطيع الفلسفة فعله"[1].

يجعل نيتشه الفلسفة **توتولوجيا** أو **محصلة** أو **نتاج** لوجود حضارة قبل كل شيء، بمعنى آخر ينبغي في البداية وجود حضارة لكي تكون هناك لاحقا الفلسفة، وليس غريبا أن يعطي نيتشه هذه المكانة السامية للفلسفة، بل الأمر ليس غريبا على كل الفلاسفة الألمان بداية هيجل الذي جعل من الفلسفة فكرا لاحقا أو فكر الفكر الذي لا يبدأ إلا بعد نضج الوعي الفكري البشري، وبالعودة إلى نيتشه يجب أن يكون هناك جسد محكم ومتكامل من الهياكل والأعراف والمنظومات، تقوم الفلسفة بنفخ الروح في روعه"، لذلك لابد من وجود وحدة صحية أو وجود جسد اجتماعي صحي وبذلك تكون كل اجزاءه في صحة جيدة.

"الإغريق هم الوحيدون الذين لا يكون الفيلسوف في نظرهم مذنبا"[2]، يقول نيتشه ويشير إلى الإغريق الأصحاء الذين منحوا للفلسفة الوجود والشرعية، ومفهوم الصحة عند نيتشه يحوي دلالات كثيرة نحو: القوة الحياة، النشاط والمرح، ولذلك يرى نيتشه أنه يجب أن تتفلسف حين نكون سعداء، وحين نعطف السعادة على الصحة، فيجب أن تتفلسف حين نكون أصحاء بمعنى أن الصحة هي التي تدفنانحو الفلسفة.

المقاربة الجديدة التي تولى نيتشه تدشينها هي مقاربة لم تكون خارجة عن الزمن الذي عاش فيه، فهو عندما يضع الصحة كبديل عن الحقيقة، داخل نظام عضوي واقعي وحيوي، مبتعدا بذلك عن كل حقيقة "ترنسندنتالية" مفارقة و"ميتافيزيقية"، إلا أن نيتشه هو الآخر ابن عصره، عصره الذي حمل مجموعة من الأفكار الحيوية والنظريات التطورية التي كان روادها كل من سبنسر وداروين وبذلك استطاع نيتشه أن يحمل في كتاباته رؤى عصره، وقد كان ذلك في القرن 19م قرنا لا يمكن أن نصفه إلى بالقرن الحيوي، امتدت تأثيراته حتى القرن 20م مع فلاسفة آخرين نجد فلاسفتهم حضور المصطلحات البيولوجية على غرار برغسون وجورج كنغالهايم وغيرهم، وبهذا لم تكن المصطلحات الحيوية الواردة في مصطلحاته الفكرية وفلسفة بالأمر الغريب.

يعود نيتشه كعادته للإغريق ليؤكد على أن الفلسفة لم تكن لتظهر عندهم، لو لم تكن لديهم تلك الحيثيات الخاصة من فكر عملي مرح وصاف مكثف، لكن الاكتفاء هنا يأخذ معنى آخر، فالإغريق

---

1 - نتشيه، الفلسفة في العصر المأساوي للاغريق، نفس المرجع، ص 46.
2 - محمد شوقي الزين، الثقاف في الأزمنة العجاف، الجزائر منشورات الاختلاف، ط 1، سنة 2014، ص 630.

كانوا يسعون للحصول على معارف وحكمة الشرقيين، لكنهم لم يكونوا ذلك الشعب العادي الذي يقبل الوقوف وراء المعرفة مع باقي الشعوب الأخرى، يقول نيتشه: "عرفوا أن يلتقطوا الرمح، من حيث تركه شعب آخر لكي يلقوا به أبعد من ذلك إنهم لجدير ونبأ لإعجاب"[1]، فقد عملوا على استكمال العناصر الوافدة من الشعوب الأخرى، مصنفين إليها حتى تصبح أكثر سموا وارتفاعا ونقاوة، حتى وصلوا إلى مرحلة لا يمكن أن نصف غيرهم بانهم صانعوا الأنساق الكبرى للفكر الفلسفي، إذ وجود فلاسفة أو جمهور م العباقرة الإغريق لا ليس صدفة على الاطلاق فقد ظهر في القرن 6 و5 ق.م وسط حياة مادة آخذة في التطور، والمعروف أن داروين عندما تحدث عن التطور، فإنه تحدث عن التطور داخل كائن بصحة جيدة، وليس فيه علة وهذا ما يتبناه نيتشه، وبشكل مباشر تطورت الفلسفة الإغريقية مع فلاسفة في كامل قواهم العقلية والجسمية لأنه لا يمكن أن يصدر التطور عن كائن عليل يشكو من تدهور صحي.

كذلك العصر الذي عاش فيه نيتشه جعل من فلسفته مرآة عاكسة لحياته وأفكاره، فنيتشه اول أعلام الفلسفة المعاصرة يضع الجسد وليس النفس في صلب الاهتمام الفلسفي، وهذا يناقض تماما ما تقوم به الفلسفة الديكارتية، حيث قام ديكارت بفصل النفس عن الجسد وأعطاها الأولوية، وبالعودة إلى نيتشه فإن الجسد هو علاقة القوة فيما بينها[2]، وما يحدد هذا الجسد هو هذه العلاقة بين القوى مسيطرة وقوى مسيطرة عليها، وكل علاقة في قوى تشكل جسدا كيميائيا، بيولوجيا، سياسيا واجتماعيا، لذا فالجسد هو ثمرة الصدفة عند نيتشه كما يرى دولوز وبما أن نيتشه يريد تأسيس نظرية في الثقافة والحضارة من خلفية فلسفية، فلا ملجأ لديه سوى العودة إلى فلسفة تطابق بين الحقيقة والجسد، لأنها كانت ترى في الحقيقة على أنها مجموع القوى، وهذا ما يقوم به دولوز في استبداله للحقيقة بالجسد، لأنه لا توجد أعرق من المدرسة الرواقية التي تطابق بين الحقيقة والجسد، وهو ما تبناه نيتشه، فكل ما يملك قوى متماسكة فهو جسد مثل جسد الوظائف للحديث عن الأطباء لأن كل وظيفة تحتوي علاقات متداخلة تجعل من الجسد أمرا ممكنا.

لا يقال عن نيتشه أنه قالب للفهم مجازا، فلا تضاهي هذه الحقيقة، فنيتشه لا يتكلم بالقدر الذي تتكلم به مطرقته، فحين عمل المثاليون على تقطيع أوصال الوجود الإنساني بأن قسموه نفسيا وجسديا وفكريا وواقعيا مرة أخرى، بل وأعلوا من شأن النفس والروح والفكر، وعندما يتحدث زرادشت

1 - نيتشه، الفلسفة في العهد المأساوي للإغريق، نفس المرجع، ص 77.

2 - جيل دولوز، نتشيه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، مؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، سنة 1993، ص 54.

يقول: "***ليس ثمة غير الجسد أما النفس فليست شيئا أكثر من الأشياء التي يتعلقها الجسد***"، لعل صفة التوازن كانت لدى نيتشه وهو الذي وصف حساب الجسد، فهو يرى أنه في الانسان يتواجد كل من الجسد والنفس، ومن جذر واحد تخرج النفس الإنسانية والجسد الإنساني، وكما تكون علاقتها في الوجود تكون في العدم، أيضا بمعنى ليست الروح موجودة هناك إلا لأن الجسد موجود هنا، ولولا الجسد لما استطاع أحد أن يتكهن بما سيكون مصير النفس في العالم الحالي قبل ولوجها علما آخر، وإلا لكان هناك نفس الصراع أين تحل النفس بعد خروجها من الجسد؟

يصف نيتشه بالحمق كل من يقدم على الفصل بين الروح والجسد أفلاطون وديكارت يقول: "***يا له من أحمق ذلك الذي يفصل بين الروح والطبيعة***"، وأكثر من يصفهم بالمرض لأنه لا يوجد شخص سليم يؤمن بالطلاق بين الروح والجسد لأنه من يملك غريزة الأصحاء يقول: "***حدود مملكتي هذا العالم***".

في بناءه لصرحه الفكري لم يكن نيتشه معتادا على أن يلقي بالا للحقيقة، أو يعطيها مكانه فوق قدرها، لقد كان همه أن يهزم شخصه قبل كل شيء، هزيمة خصوم يمجدون الغرائز المرضية التي تصيب الحياة بالأذى، في الوقت الذي يعلي فيه من غرائز الصحة والمتعة بالحياة، كيف لا ولا أحد من الفلاسفة الحياة القادر على منافسته على زيادة ذلك التيار "***فلسفة الحياة***"، ولن يصعب على المرء أن يستخلص أن نيتشه يضع الحقيقة في تناقض مع استثمار الحياة، الصحة، القوة على أن ما يتطابق مع الإحساس الطبيعي ليس التناقض، وإنما التناغم، ولا ينطلق نيتشه وتساؤله عن الحقيقة لحاجة معرفية وإنما لنقص الحس بالحقيقة، والموضوعية يقول: "***إن جنون أولئك الشبان وهيامهم بالحقيقة ينغص علينا عيشنا***"، ويهاجم نيتشه رواد الفكر الفلسفي الساعين إلى الحقيقة وعلى رأسهم سقراط كان قبيحا لكن أكثر من ذلك كان سوء فهم، وليس الأمر بالصعب إذا قمنا بالموازنة بين الشك الذي هو الطريق إلى الحقيقة، والذي اعتبر منهجا للكثير من الفلاسفة على خلاف توجهاته والعصور التي عاشوا فيها، وبين الصراع ضد الحقيقة، الذي قاد نيتشه، بمعنى آخر الحقيقة التي يريد الكثير الوصول إليها وبين اللاحقيقة التي تفرض نفسها ولا يريد أن يروها Aletheia التي يوجهها نيتشه كثيرا، ولا يجعل لها مكانا في فلسفته إلا ليقوضها من أجل الوصول إلى غاية ما، والحقيقة القائمة على الشك، الوصول إليها هو الدافع الذي يحرص الفلاسفة على استقصائها، أما لدى نيتشه فإننا لا نعثر على هذا الدافع أمام طريقته في التعامل مع مشكلات

المعرفة، فليست إلا رهانا على ان نيتشه يغيب الحقيقة المطلقة، مفترضا بذلك وجود تأويلات عديدة لكن المسافة كبيرة بين نيتشه وبين من ينكرون الحقيقة دائما.

يتحدث نيتشه عن الدور الطبي عند الفيلسوف، طبيب الحضارة، ذلك الطبيب المحترف، بالقياس إلى الجراح الماهر، وبما أن نيتشه يرى أن في الحضارة والحقيقة مجرد تأويلات وكما أن المنهج هو وسيلة الطبيب جراح فمثلا الاستعارات هي أدوات التأويلية لدى الفيلسوف، وتعمل التأويلية على قراءة الجسد البشري بأدوات مجازية يسهل معها قراءة الجسد من زوايا مختلفة والوقوف على علله، وأقسامه، وكان نيتشه يقدم مقاربة بين الطبيب الجسدي والطبيب الفيلسوف، الطبيب يداوي الجسد ويعمل على معالجته، والطبيب الفيلسوف الذي يعالم المجتمع بمعرفة مواطن سقمه ويمنحه بعد ذلك وصفة العلاج.

يكون ذلك ممكنا إذا كانت هذه الحضارة غير موجودة[1]، لذلك ينبغي أن تكون هناك حضارة ولكن الأمر تقليد ألماني حيث نجد الأمر نفسه عند هيجل الذي يرى ان الفلسفة دائما متأخرة، يرى نيتشه أيضا أن الفيلسوف طبيب الحضارة لا يكون مروره عابرا مرور برق عابر في صحراء العرب القاحلة، بل على العكس تاما يقول نيتشه: "***هو يلمع كنجمة ضخمة في النظام الشمسي للحضارة***"، ذلك لان الفيلسوف هو في أعلى الهرم في الحضارة الاغريقية ولأنه الجسم فهو يرجع إلى في كل شيء، لهذا كانت الحضارة الاغريقية متطورة على كل المستويات لأن صوت العقل كان هو الحاكم ومن العادي جدا أن في أمة كهذه تعطي أهمية بالغة للعقل، أن لا يطالب الفيلسوف بتقديم دلائل وتبريرات لوجوده لأنه ليس مذنبا على الإطلاق، بل لا وجود شرعي أكثر من وجود الفيلسوف نفسه.

فلسفة نيتشه هي فلسفة مغايرة تماما تجعل الجسد وليس النفس في لب التنظير الفلسفي، حيث يجعل أحد شروط الفيلسوف هو ان يكون مقدسا للإنسان كله، وليس لأفكاره على حساب حواسه أو مثالية على حساب واقعه، حيث يرى أن هذه المثاليات قد عاشت من دم الفيلسوف يقول: "***ألا تشعرون بنوع من القشعريرة أمام أناس مثل سبينوزا ألا ترون أن لديه لغزا عميقا؟ إنه مشهد الشعوب الذي ينمو إزالة الحس***". لذلك على الفيلسوف أ لا يقف بإجلال أما مثاليات وتصورات على حساب تصورات أخرى من الممكن جدا أن تعرض نفسها في مراحل أخرى، بطريقة أخرى يقول

---

1 - نتشيه العلم الجدل، ترجمة سعاد حرب، نفس المرجع، ص 44.

نيتشه: "***لم لكن المثالية الفلسفية حتى الآن سوى نوع من المرض، خوف من الحواس المفرطة القوة إنها حكمة حكيم تابع سقراط***"[1]، لذلك ينكر نيتشه على نموذجه الفيلسوف الطبيب أن يكون تابعا لتيار ما أو مشجع لتيار فلسفي على حساب آخر ما دام الإنسان هو ذلك الجامع بينهما، وهو المكون من روح الجسد فكيف يكون الفيلسوف الطبيب مميزا لأحدهما على حساب آخر وهو الأمر الذي استعصى على جميع الفلاسفة بعد نيتشه أين يجب أن يوضع؟ ضمن أي تيار. ليكون الجواب: كيف لفيلسوف لم يعرف يوما معنى النسقية أن يوضع ضمن نسق معين.

في شذرة له في كتابه (العلم الجدل) عنوانها نيتشه بـ "الصحة الكبيرة" يقول: "نحن الجدد من لا اسم لنا الناس الذين يصعب فهمهم، نحن مقدمات المستقبل لم يتم عليه بقدر أننا نحتاج من أجل هدف جديد إلى وسيلة جديدة أيضا نحتاج إلى صحة جديدة إلى صحة أقوى أشد جدة أشد صبرا أشد تصلبا أشد فرحا عما كانت عليه كل صحة حتى الآن، الأمر المميز في فلسفة نيتشه هو قدرته الكبيرة على أن يكون صريحا للغاية، فهو دائما يردد أنه ليس من السهل أن تفهم فلسفته واليوم الذي ستفهم فيه سيكون لذلك اليوم هو المفتاح لمستقبل الجديد.

هذا ما يهدف إلى نيتشه مستقبل جديد يكون وسيلة جديدة هي الأخرى ألا وهي الصحة الجديدة تملك ما يكفي من الجدة الصبر والفرح.

الموسيقى كتجربة جمالية في الفلسفة النيتشوية:

إن ثمة وخصوما للفلسفة ومن المفيد جدا الاصغاء إليهم خاصة حين يوجهون إلى رؤوس الألمان المريضة بالنصح للتخلي عن الميتافيزيقي، وللتطهير بالفيزياء مثل غوته او للشفاء بالموسيقى مثل: ريتشارد فاغنر[2].

يعلق نتشيه آمالا كبيرة على الموسيقى، ويخصص لها حيزا كبيرا في فلسفته لهذا نجد فلسفته نيتشه محاطة بأمواج الفن لأن نيتشه هو أحد أهم الفلاسفة الذين يوازون بين الفن والحياة، بل إن فلسفة

1 - نتشيه العلم الجدل، ترجمة سعاد حرب، المصدر السابق، ص 234.
2 - نتشيه، الفلسفة في العصر الماساوي والإغريقي، نفس المرجع، ص 35.

نيتشه تتبنى الفن كتفسير لكل شيء موجود في العالم يقول: "عن الحياة تقوم على الفن"[1]، في كتابه العمدة (ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى)، بل وأكثر من ذلك يرى ان الموسيقى هي أحد أهم أنواع العلاج طبقا للمقولة السابقة فهو يقول: "**الشفاء بالموسيقى**" وهي الحقيقة التي توصل إليها الأطباء في الفترة المعاصرة بل هو مؤكد في كثير من المواقف أنه لم يكن ليتحمل فترة شبابه وكل المعاناة تلك دون الموسيقى خاصة موسيقى ريتشارد فاغنر فعندما يكون المرء في حاجة لأن يتخلص من ضغط شديد يكون بحاجة إلى موسيقى لذلك كان فاغنر هو السم المضاد لكل ما هو ألماني بالنسبة لنيتشه يقول: "***إننا نتعلق أشد ما يكون التعلق بالعقل الألماني الذي تجلى من خلال الإصلاح الموسيقى والذي أبان عن قوة شديدة***"[2]، ويؤكد أن تجديد العقل الإنساني وتطهيره بشكل عميق و يكون بالعودة إلى العبقرية الاغريقية كما هي العادة، فهو يعود دائما وأبدا إلى الإغريق لأنهم كانوا في رأيه أكثر شعب يتمتع بالصحة الكافية ولأنهم الوحيدون الذين يمنحون للفلسفة وجودها الشرعي، يعبر نيتشه عن شغفه الكبير للإغريق دائما، ويعتبر بلوغه الوطن الاغريقي لذة بالنسبة له وغوته وشيلر وغيرهم كثيرين.

يعدد نيتشه صفات المجتمع الإغريقي ومبررات ولعه بهم على غرار تمتعهم بصحة جيدة والصفة الشرعية التي يمنحونها للفلسفة بالموازاة مع ذلك كاتب الموسيقى والمسرح أحد أهم مميزات عصرهم ويقصد نيتشه بالصحة الوجود انفتاح الوجدان، المرح، السعادة، القوة، الحياة، النشاط يؤكد نيتشه في مواضع كثيرة من مؤلفاته أنه يجب أن نتفلسف حين نكون سعداء، والسعادة هي أحد أهم ما يحيله السماع الموسيقي يقول في كتابه (هذا هو الإنسان)[3]، من أجل أهدافنا الجديدة نهدف إلى صحة جيدة أكثر دهاءا وأكثر مرحا من كل ما عرفته الصحة لحد الآن، يعول نيتشه على شخص الفيلسوف كثيرا فهو بالنسبة له حل النجاة في عالم يسير نحو الانحطاط منذ الفترة السقراطية حين بدأ تراجع التراجيديا والفلسفة أمام العلم، فهو يرى أنه حين يكف العلم عن استخدام مفاهيم سلبية يكف أن يكون وضعيا وتكف الفلسفة على أن تكون مجرد ، حلم اليقظة حول النشاط الذي يعوض من هذه الوضعية.

---

1 - نتشيه ميلاد التراجيديا، ترجمة حسين عبد القادر، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، ط1 سنة 2008، ص 67.
2 - نيتشه، الفلسفة في العصر الماساوي والإغريقي، المرجع نفسه، ص 190.
3 - نيتشه هذا هو الانسان، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، بغداد، ط1، سنة 2007، ص 114.

الفيلسوف الفنان يشكل النماذج، بمعنى هو عالم تيبولوجيا لأنه يفسر القوى بحد ذاتها من زاوية نوعيتها.

وتأخذ الحقيقة تبعا لذلك دلالة جديدة فتصبح الحقيقة هي الظاهر تعني إتمام القوة الرفع إلى القوة العليا وبمعنى آخر الفنان الباحث عن المعرفة أو الحقيقة هو مخترع إمكانات لحياة جديدة، لأن الفنان المأساوي ليس متشائما إنه يقول نعم لكل ما هو إشكالي ورهيب إنه ديونيزيوس يقول: ***"التراجيديا بالذات هي الدليل على أن الإغريق لم يكونوا متشائمين"***[1]، لأنه في تلك الأيام التي بلغت فيها التراجيديا ذروة مجدها كان جسم الإغريق ينمو جيدا وروحه تطفح بالحياة كان متفائلا وعاشقا للمرح، ما انعكس إيجابا على بنائه الفيزيولوجي والروحي معا، وهو السبب نفسه الذي جعل نيتشه: يصور الفن وليس الأخلاق كنشاط ميتافيزيقي للإنسان، وهنا يتحدث نيتشه عن العقيدة المسيحية التي يعتبرها عقيدة أخلاقية فعلا، وسيبقى أخلاقيا إلى الأبد لما تحمله من معايير أخلاقية تعتبرها سامية وتزول بالفن إلى الحضيض، وهنا يرى نيتشه أن المسيحية معادية للحياة، ولكل ما هو جميل وفني في هذه الحياة.

يجعل نيتشه لنفسه ديانة جديدة يدين بها ويؤسس قواعدها بنفسه، إنها الديانة التراجيديا التي أهم أسسها مستقاة من الحضارة الإغريقية: أبولون، ديونيزيوس، الموسيقى الفن وغيرها.

في كتابه (ميلاد التراجيديا) يتحدث نيتشه عن تصوره الإنساني للفن والفكر والتاريخ، ويؤكد أن هذا الكتاب هو الدليل الكافي والثقافي على ان الإغريق لم يكونوا يوما متشائمين.

رؤية حميد حمادي للتجربة الجمالية النتشوية:

تعني هذه القراءة بإسهاب في معرفة مصطلح التجربة الجمالية والفيلسوف الفنان في القراءات الغربية المعاصرة كقراءة جان لاكوست ولوك فيري وغيرهم، ومحاولات عبد الرحمان بدوي وفؤاد زكرياء، وصفاء عبد السلام ومحمد الأندلسي وجمال مفرج في فهم نيتشه على أساس فكرة الفيلسوف الفنان بحيث تقودنا هذه القراءة إلى البحث عن موقع قراءة حميد حمادي لمفهوم التجربة الجمالية وفكرة الفيلسوف الفنان، فالفيلسوف الفنان هو إحالة من إحالات الدكتور حميد حمادي

1 - نيتشه هذا هو الإنسان، نفس المرجع، ص 84.

بامتياز لأنه يعد مدخلا حقيقيا لمقاربة جمالية تشمل المشروع النتشوي برمته من حيث كونه يتناول إعادة النظر في الميتافيزيقيا الغربية وإعادة تأسيسها على مفاهيم جمالية، فالمتن الفلسفي النتشوي كله مبني على التأسيس الفلسفي للتجربة الجمالية من خلال مقارنة بين الانسان الجمالي Homo Anestheticus والانسان الفلسفي Homo philosophicus وتأسيس الاشتغال النظري على النزوع الفني.

إن هذه القراءة والفهم يتيحان لنا الفرصة للحديث عن عمق جمالي للفكر النتشوي ومفاهيمه الفلسفية، عبر عنه من خلال مصطلح التجربة الجمالية ذلك أن هذه القراءة تفتح لنا المجال للحديث عن الفكر الفلسفي بوصفه تجربة جمالية لمقاربة الوجود والذات أي تجربة الكائن ونزوعه نحو إبداع ظواهر الوجود بأسلوب فني، ولهذا الصدد نحن مضطرين لطرح تساؤلين:

التساؤل الأول:

هل تعد محاولة حميد بن بين المحاولات الرائدة في القراءات الجدية أم أنها فقط قراءة عابرة صامتة؟ في إن فهم التجربة الجمالية لنتشه هو فهم لأبعاد الجمالية، وهذه الأبعاد تأتي في وقت تم فيه إهمال التراث الإغريقي والرومانسي بحيث نجد حميد يستثمر قراءته هذه من أجل فهم الرابط الذي يجمع بين الفلسفة والفن ثم يستعرض فهم نتشه لتجربة الفكر عند الإغريق من خلال علاقة مفهوم المعرفة بمفهوم الفيلسوف ثم التأويل الجمالي لهذه العلاقة من خلال مصطلح الفيلسوف الفنان أي أهمية الفن في تحديد علاقة المعرفة بالحياة كنتيجة لربط المعرفة بالحياة وكذلك في أولوية الإبداع على المعرفة في فهم التجربة الإنسانية.

التساؤل الثاني:

هل إعادة قراءة مفهوم الجمالية القديم على أنها انتاج للحقيقة هو فهم جديد؟ أم أنه انقلاب ضد الفكر والفلسفة وضد الجمالية الكلاسيكية بما فيها الأفلاطونية والأرسطية إلى غاية الكانطية؟ أم أنها لحظة لتراكمات معرفية أفرزها تاريخ الفلسفة؟

تلك هي الآفاق التي فتحها التأويل النتشوي في إعادة الاعتبار للرؤية الجمالية في التصور والنقد وكذلك في وجود حوار وتضايف بين الفلسفة والجمالية يلخصه نتشه في الفيلسوف الفنان.

يرى حميد حمادي أن على أساس هذا التأويل الجمالي أمكن لنتشه أن يعلن قدوم الفيلسوف الفنان فيلسوف المستقبل الذي برز في تجربته المأساوية أهمية الفن للحياة ويؤكد في ذات اللحظة أن غريزة المعرفة نزوع جمالي للانتصار على الطابع المؤلم للوجود الانتصار على التشاؤم الجذري

ممثلا في جيل شوبينهاور، فاقنير، الفن يجعلنا نفهم الحياة من خلال التجارب المأساوية، ففي تصور حميد هناك لحظتين حاسمتين في التأسيس الفلسفي للتجربة الجمالية عند نيتشه وهما:

- اللحظة الإغريقية في نسقها الأحادي المبني على المعادلة الآتية: الحقيقة تساوي معرفة وإنتاج بأسلوب منطقي.
- اللحظة الرومانسية: هي في نزعتها التشاؤمية المبنية على المعادلة الآتية: الحقيقة تساوي هروب من الواقع والانعزال بأسلوب فني.

وهاتين اللحظتين عاد إليهما نيتشه من خلال الانصات إليهما بأذن جينالوجيا تتفحص نوازع تلك الأصول وتتفهم الطموحات التي حركتها ووفقها تبني المعادلة التالية:

الحقائق تساوي إبداع المعارف بأسلوب موسيقي.

إن مفهوم التجربة الجمالية وفكرة الفيلسوف الفنان تكشف عن جملة حقائق لم يتم الإفصاح عنها إلا مع حميد وتأتي على النحو التالي:

- إعادة صياغة طبيعة الموضوعات التي تتناولها الفلسفة من مفهوم المعرفة إلى مفهوم الإبداع (الانتقال من الواحد إلى المتعدد وهذا يفتح المجال أمام التأويل) هذا الفتح الجديد أدى إلى ظهور المدارس الفنية المعاصرة في الفن .
- الحقيقة تكون بخبرة الحياة وبخبرة الفن بدلا من خبرة الفكر التقليدي المرتبطة بالتحليل والتركيب والاستنباط.
- التأسيس الفلسفي للتجربة الجمالية مرهون بالعودة إلى التجربة الإغريقية والتجربة الرومانسية ولا يمكن إغفال حلقة دون أخرى.
- استثمار هذه التجارب جعل نيتشه يفكر في الفيلسوف الفنان ويعيد صياغة للفيلسوف من المتأمل أو الناقد بشكله الكلاسيكي إلى الإبداع على طريقة الفنان.
- رهان الفلسفة القادم هو اقتفاء آثار الاشتغال الفني في انفتاحه على الثقافات وعلى التعدد والاختلاف.
- الفن وتجربة الحياة تكشفان عن حقائق الذات والوجود بعدما عجز عنها الفكر (سئل كانط عما يحدث في فرنسا 1789 فبقي صامتا في حين استثمر دولاكروا هذا الحدث في ابداعه للوحة الحرية تقود الشعوب).

الفيلسوف الفنان في تعامله مع الوجود يخضع لأسلوبين: أسلوب الفنان في استثماره للعالم وفق إعادة تشكيله والتعبير عنه كيفما شاء دون قيد أو شرط ووفق ذوق معين أما الأسلوب الفيلسوف فهو يتيح الفرصة لفهم تأويل هذا الإبداع في معناه وفي رمزيته.

استطاع حميد أن ينجز قراءة جديدة بوسمة فنية يتوسط فيها ويتنكر جماليا لعلاقة التراث بالحداثة في فهم التجربة الجمالية عند نيتشه، وهذا التنكر هو في حد ذاته أساس لأطروحته، وهو طموح في تأسيس كل اشتغال فلسفي على رؤية جمالية وفنية، وتصوره وفق ذلك كرؤية جمالية تبتعد عن النسق والمعرفة المطلقة.

إن مفهوم الفيلسوف الفنان عند حميد هو بمثابة قاعدة أسس من خلالها استطيقا تكاد تكون منعرجا ثانيا بعد المنعرج الرومانسي ولحظة حاسمة من لحظات الجمالية عبر تاريخ الفلسفة، وتفتح مجالا لما ينبغي أن يكون عليه الاشتغال القادم للفلسفة ونزوع نحو إدراك الحقيقة، فالحقيقة حسب نيتشه ليست واحدة وإنما هناك حقائق إعادة الاعتبار لاشتغال من نمط خاص، هذا الاشتغال يؤسس لكوجيتو جديد قائم على أولوية الخلق والابداع على المعرفة، وإعادة كذلك تأهيل الثقافة والتصورات الفاعلة وبنياتها على أساس الإبداع وتنمية الذوق، وحسب حميد فإن مستقبل الجمالية في ظل الاشتغال الفلسفي هوهم ورهان في نفس الوقت، وأنه لا يمكن ان يكون فيلسوف المستقبل سوى فنانا وخياره هو الفن في تصوره للوجود والحضارة وفي نقده للقيم وفي انصاته لتحولات ذوق ثقافة معينة.

يقصد حميد بالتنكر الجمالي لفكرة الفيلسوف الفنان هي محاولة انشطارية للفكر عندما يعجز في بعض الوضعيات عن التعبير عن حقائق الوجود، ويلجأ إلى الفن بأشكاله المختلفة بحيث لا يكتفي بإعطاء تصورات عن الوجود وحقائق هذا الوجود بل يتعداها بمحاولة إبداع وتأويل المعارف وهذه المحاولة تكون نحث المفاهيم وهي عبارات كان يرددها كثيرا الدكتور حميد حمادي.

وإذا كان نيتشه يؤسس لرؤيته الجمالية، فذلك فيما يعتقد يرجع إلى هذه العناصر بالذات وإلى المحايثة الجمالية (La mise distance esthétique)[1] للميتافيزيقيا الغربية التي مارستها الرومانسية الألمانية وخاصة في بعدها الميتافيزيقي.

---

1 - حميد حمادي، التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي عند نتشه، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة محمد بن أحمد وهران 02، 2008، الفصل الأول، ص 49.

في شذرة من شذرات الكتاب الخامس للعلم المرح يقول مجيبا على سؤال الرومانسية؟ ... كل فن، كل لفلسفة يمكن ان تعتبرهما وسائل، في ذات اللحظة للخلاص، وسائل فرعية في خدمة الحياة النامية، (الحياة التي هي في الصراع): أنها تفترض دائما آلام، موجودات تتألم، ولكن هناك نوعان من الموجودات التي تتألم، من يتألم من إفراط في الحياة، ولها رغبة في فن ديونيزوسي والتي لها فضلا عن ذلك رؤية وفهم اتجاه للحياة، وهناك من تتألم من تفقير للحياة، وهي تبحث في الفن والمعرفة عن العطالة، الصمت، التحرر من الذات، أو على الضد من ذلك، السكر التخدير والهوس، إلى الرومانسية تستجيب للغربة المضاعفة لهذا النموذج الأخير، في كل فن ... ثم ... التشاؤم الرومانسي، آخر أكبر حدث في مصير ثقافتنا...[1].

في النص إشارة واضحة إلى تحديد مفهوم الرومانسية ولكن خلال رؤية تضعه كأحد الخيارين في النزوع الجمالي للخبرة، وهو الخيار الأكثر سلبا لأنه يبحث في الفن عن الخلاص، ويضيف في شذرة أخرى من شذرات كتاب "Aurore" ...[2] إن الناس تعددت في هذه الحالات أنهم تلجأ إلى وسائل تمنح السكر، وليكن الفن. لمأساتهم ومأساة الفن؟ ألا تلاحظون أنهم إذا استنجدتم بالفن وأنتم في حالة مرضية، تحولون الفنانين إلى مرض؟ ..." والواضح أن هذا الخيال في استعمال الفن واللجوء إلى النزوع الجمالي ليس فقط تعبيرا عن ضعف الإرادة ولكن أكثر من ذلك تحول الفن إلى مجرد وسيلة لا قدرة فاعلة لغرائز الحياة كما كان الأمر عند الإغريق القدماء، إن المسألة الأساسية التي يجب الوقوف في هذا التأسيس الجمالي الرومانسي هو الطريقة التي تم بها ينمو الفن الجمالي حيث تجعله محادثا للواقع الحسي مجالا للهروب من الذات، من الحواس، وتلك هي سمة المتعين، سمة الانحطاط La décadence ولكل عصر انحطاطه[3]، كل المنهكين يمتقون الشمس، بالنسبة لهم تحدد قيمة الشجر في ظله...

إن الأصول الرومانسية التي فتح نيتشه من خلالها حوارا جذريا مع البنية الميتافيزيقية للفكر الغربي تشكل من الإغريق فرصة للتفكير العميق فيما هو حي بحكمة وشجاعة لتدمير سلطة البداهة المذهبية، وتجعل من التأمل الجمالي على غرار قدماء الإغريق فرصة لإدراك الطابع الحقيقي للوجود، غير أن ادراك هذا المطلب يستلزم إرادة في تأكيد الحياة من دون خلفية

---

1 - حميد حمادي، التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي عند نتشه، المرجع نفسه، ص 50.

2 - F. Nietzsche, Aurore, trad Julien Hervier, Ed Gallimard, 2004, P 188.

3 - F. Nietzsche, le gai savoir, trad Henri Albert, M. saut et Ed, livre de poche 1993, P 86.

ميتافيزيقية لثنائية الخير والشر، اللذة الألم، التشاؤم التفاؤل، المطلب النسبي، وإجمالا ما مكن وصفه بالمفارقة الرومانسية[1] "La paradoxe romantique إن الولوج في حوار مع هذه الأصول للتجاوز هو محاولة للتخلي عن بنية النفسي الأحادي، الموروث الأفلاطوني في الفكر الغربي، محولة تشكل منعرج وارهاصا لكل فلسفة تتأسس على تجربة المعني، وكل تأويل جمالي يضع الفهم مقام التفسير.

إن الرجوع إلى الثقافة الإغريقية مع مسألة التأسيس الجمالي للتجربة والتأويل، تمثل لحظة اختبار في فهم الأزمة التي انتهت إليها الفلسفة الرومانسية إلى حدودها الميتافيزيقية القصوى.

لحظة اختيار الدرب الذي نوجه فيه الاشتغال الفلسفي المؤسس على الخلاص الجمال بهذا الاشتغال الذي استنفذ طموحه في مذهب شوبنهور موسيقى فاغنر وتدل المفارقة في اعتقاد نيتشه، في تحول نموذج الرومانسية إلى نفي إرادة الحياة فيتحول الفن الذي كان بوسعه أن كون محفزا لفهم مأساوي الحياة إلى وسيلة إلى الهدنة، للهروب والخلاص الآني من الصنع والتحول الذي يفرد عنه الطابع المتناقض للوجود، فأما كل قيمة جمالية يجب أن نتساءل، لدى نيتشه هل الخواء ّأم الامتلاء هو الذي كان مبدعا وهذا يستلزم أن نبصر خلف كل تصور جمالي إلى طبيعة النوازع التي تتجه الوجود، ومن ثم تأكيد التغير، التحول، والصيرورة أم هي رغبة تخفي خلفها وفي أعماقها الثانوية ذات متألمة ومعذبة، تود أن تجعل من آلامها قانونا كونيا.

عندما يصرح شوبنهاور بأن الوجود يتأرجح بين الألم والقرف فإنه يضع مذهبه في الاختيار المقابل لطموح نيتشه بعظمة الاكتشاف الذي حظي به شوبنهاور من خلال مسألتين ذات أهمية بالغة في مسار الميتافيزيقية الغربية: مفهوم الإرادة والمفهوم الجمالي لظواهر الوجود في لغة نيتشة تأسس الاشتغال الفلسفي على الاهتمام بالثابت، وإدراك الصيرورة من خلال القيم الجمالية.

إن الاختيار الوارد امام الطابع السجالي للوجود أمام الآلام لا يخرج عن اتجاهين، في هذه الحالة تتكفئ الإرادة على ذاتها، أم الوجهة البوذية الزهدية وأما الوجهة الإغريقية الكلاسيكية، ويبدوا ان نيتشه اتجه إلى تمجيد أصول الوجهة الثانية من خلال مفهوم الديونوزوسية، ذلك أن القيم الجمالية كانت وجه في المأساة لصالح تجاوز الآلام (التأكيد الموجب) من دون ألعزوف عنها، فوحده الألم

1 - حميد حمادي، التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي عند نيتشه، نفس المرجع، ص 51.

العظيم أكبر محرر للعقل يعتقد نيتشه أن فلسفة شوبنهاور الجمالية والرومانسية عامة اختارت الوجهة الزهدية التي ينعتها بالتشاؤم الجذري (Le peseuse radical)[1].

يوضح نيتشه أن المسألة لا تكمن فقط في اعتماد التجربة الجمالية كتربة خصبة لتصوراتها الفلسفية بل الأعمق من ذلك هو الوضعية التي تتخذها إزاء الوجود، وإزاء الهيمنة على الذات (La mise de soi) أن تصوراتها للفن والجمال خاضعة للغاية التي توجهنا إليها قدراتنا الغرائزية فمن المقدمة التي كتبها لكتاب "العلم المرح" Savoir gai[2] يكشف النقاب عن معنى هذه الآلام هناك وضعين: إما ان نتحداه ونقابله بكبرياء وفخر وسخرية بقوة إرادتنا كما يفعل الهندي، وإما ننزوي في هذا العدم الشرقي (النيرفانا) فيما يمكن نعته بالصمت المطبق واللامبالاة الصماء.

ورغم أن نيتشه يعترف أن تحدي الألم تنسجم لا يكفي الفهم النيتشوي، لأنها أكثر من مجرد تحدي للآلام، فهي تحدي ملحمي، مرح، مقبل على الحياة، هكذا تكون التجربة الجمالية موجهة للإقبال على الحياة، وتكون القوى الغريزية التي يوفرها العمل الفني، محفزة Stimulant لمحبة الحياة كما هي في صيرورتها، إن التحولات الكبيرة في هكذا تكلم زرادشت تمثل رمزيا الانتقال بين هذه الخيارات: الرقص المطلق اللاعدمية (والأسس)، التجمل التحدي الذي يشبه الوجهة الشرقية: (الحمل) والطفل والفنان (النعم) Ya sagan التي تشير رمزيا للوجهة التي عبرت عنها المأساة الإغريقية.

إن النزوع الجمالي بهذا المعنى ينسجم مع القدرة، بل إن هذه القدرة النازعة لتحدي الألم ومحبة الحياة تستدعي قدرات الفن والنوازع الجمالية لتأليم اقبالها على الجدل الحياة.

أما زال ممكنا محبة الحياة نعم ولكن كمحبة امرأة تثير فينا كل الشكوك أنها السعادة أما كل ما اشكالي تمنحنا جديدا، ذلك ان الحياة مشكل ولكن يجب أن نتعلم كيف نحبها بطريقة مغايرة.

أن الزوع الجمالي لهذا المعنى هو الأقدر على توجيه الكائن مع الطابع السجالي للوجود، الطابع المتناقض لظواهر الوجود المخيف والمفزع أنه قدرة على إثارة غرائز حفظ الذات وقد أغفل الإغريق الأوائل بشكل عفوي هذه التجربة في حين أخطأ شوبنهاور السبيل عندما أدركها داخل الأخلاق الزهدية ... يبدوا شوبنهاور على الصدق، كأخلاقي إلى المسيحية أو الانتحار

---

1 - F. Nietzsche, le gai savoir, Op, Cit, P 69.
2 - Ibid, P 69.

الميتافيزيقي، وفي كلتا الحالتين كانت التجربة الجمالية وسيلة للانكفاء على الذات أو الهروب إلى العدمية.

يمكن ان نلخص هذا الاتجاه الجمالي الذي أقراه نيتشه في جملة المسائل التالية:

1- يعيد نيتشه تحديد معنى الفن والتجربة الجمالية من خلال حركة النوازع Les pulscicus[1] فهو يمثل حركة الدعاية مهما كان الشعور المرتبط به ولذلك ينفتح نيتشه كتابه الأول (ميلاد المأساة) بالتأكيد على أن الجمالية ستقطع ارتباط الفن بالنوازع (الأبولونية/الديونوزوسية) ليجعل من هذه النوازع بشكل عام نوازع إبداعية.

2- التجربة الجمالية للفن وسيلة لتحول Sutramplase[2] ويجد هذا المعنى قمة في اعتبار أن الفنان ذاته يتحول إلى عمل فني، وفي ثنايا هذا التحول الإبداعي تتحول الرؤية للوجود ولخيرات الألم واللذة والسعادة وفيه فقط يمكن فاعلية تأكيد الحياة أو تأكيد إرادة الحياة، Le vouloir vivre مقابل إرادة الحياة Volonté de vérité ذلك أن الإرادة الأولى تفصح عن قدرة في التحول والمجازفة، أما إرادة الدقيقة فهي إرادة الظاهر Volonté de l’apparence إرادة المعرفة بوصفها نزوعا منطقيا للمفاهيم، أن غريزة المعرفة تنطلق إلى الوهم وهي تحقيق ذلك بواسطة التجربة الجمالية للفن، وفي هذا التحقق يمكن اكتشاف التعدد والاختلاف، تعدد معنى الظواهر واختلاف قدراتها، إن الفن ليس خلاصا كما اعتقد شوبنهاور وإنما نزوع للتحرر بواسطة القوى الغريزية.

3- حتى وإن كانت استطيقا نيتشه بهذا المعنى، تتموقع في الفيزيولوجيا والميتافيزيقيا كما يعتقد كثير من الدارسين، فلا يمكن ان ننعتها فيزيولوجية للفن، محض فيزيولوجيا، ذلك من جهة أولى، و حول الموسيقى، أن هذه العبارة وردت مرتين في ذكر فاغنر، في مقالة ضد فاغنر Contre Wagner وفي فصل من فصول هذا الانسان Ecce homo، وأن الأمر في رقص موسيقى فاغنر كان نتيجة لفهم جمالي مغاير أورده نيتشه برمزية فيزيولوجية ثم من جهة ثانية، كانت غاية التفسير الفيزيولوجي، تأسيس انطولوجيا جديدة، بمعزل عن لغتنا الميتافيزيقيا الكلاسيكية لذلك يجدر أن نأخذ هذا البعد من حيث

---

1 - F. Nietzsche, la naissance de la tragédie, trad Philip la con la Barthe, œuvre philosophique Gallimard 2000, P 17.
2 - Ibid, P 21.

أنه بعد أنطولوجي يعطي الأهمية في تفسير علاقة الذات بظواهر الوجود للجسد والنوازع الغريزية، وهذا يتطلب الفصل المنهجي بين رمزية نيتشه والمحتوى الانطولوجي لفكره.

إن هذا الطرح الجمالي، كما يرى "لوك فيري" L.Ferry[1]، يطبع جمالية الفن العرشين من خلال إثارته لمسألتين، أولهما شكل جديد من الفردية لم تعرفه التقاليد الكلاسيكية وثانيهما أن الفن له حقيقة لا اقليدية (Non euclidien)، بما أن الإدارة تكون هذا تعدد واختلاف، وهو الهم ذاته الذي يشير إليه جيل دولوز في تفسيره لمفهوم التراجيدي كتعدد واختلاف في التأكيد.

إذا كان هيدجر يعتقد بأن هذه الحالة تهتم بنشاط الفن على حساب مفهوم انطولوجي حقيقي للأثر الجمالي، لذلك لأنه كما رأى فرانسوا فارين F. Warin، أوله انطلاقا من التركيز على المفهوم النسقي للكلاسيكية الإغريقية – الرومانية، فكاد ينسينا بأن الفن عند نيتشه ليس البناء التام، والتناسق، وإنما يظهر في انفجار ذات الفنان التي يجوز من خلالها على قدرة في العطاء.

ارتباط الفن بالحياة وهي العلاقة التي تكشف من خلالها وظيفة الفن والجمال من حيث أن الفن وسيلة أو غاية تنزع الذات لإدراكها فلا مجال في رؤية نيتشه أن تكون التجربة الجمالية للفن مجرد وسيلة محادثة للتجربة الفلسفية، وإنما هي التردع ذاته للدوافع الغريزية للحياة، إن قيمة الفن تتجسد في ارتباطه أو تقييمه للحياة وصيرورتها، وهو المقياس الذي يمكن أن نحدد به نوعية الإرادة التي تنجلي خلف التمثل الفني (La représentation artistique)[2] فعلى أساس العلاقة بين الفن بالحياة، أمكن لنيتشه أن يفصل في تأويل بين الفلسفة جمالية وفلسفة لا جمالية Inesthétique[3].

وبالنهاية ليس لدي أي موجب للتراجع عن الأمل الذي وضعته في المستقبل ديونوزيوس للموسيقى، وفي هذا العمل يسعى نيتشه جاهدا إلى فهم الظاهرة الديونيزوسية لدى الإغريق، ويرى فيها المنشأ الأصلي لمجمل الفن الإغريقي في حديثه عن التراجيديا الإغريقية، نلمس ولع نيتشه الكبير بها فهو يعتبرها بؤرة الحياة الأدبية وانفتاح لا نهائي نحو الآفاق المستقبلية، كما يرى أنها ملهمة كل فن عظيم لأنها علامة تدل على صحة الفن دون انحطاطه. والملاحظ أن نيتشه يوظف

---

1 - L. Ferry, Homo anesthéticus, édition grasset, Paris 1990, P 220.

2 - Ibid, P 223.

3 - حميد حمادي، التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي عند نيتشه، نفس المرجع، ص 57 – 58.

تأويلا رمزيا للأساطير اليونانية لتقريب مفهوم الفن لديه، والفن كما يحدده نيتشه هو اندماج لقوة ديونيزوس وأبولون، فديونيزوس هو إله الخمر والإلهام وهو أول من أسس مدرسة للموسيقى، وفي هذه الموسيقى فإن الفن وقوته العاطفية لهما اللذان يحققان النشوة الإنسانية ويجعلانه يبكى ويضحك ويرقص والاحتفالات بهذه الآلة تعتبر هي أصل المسرح.

أما أبولون فهو إله الكهانة والموسيقى التي تصاحب الأشعار الملحمية والشعر الملحمي عند الإغريق وهو أيضا إله النور، وهو إله صارم بمقدوره أن يكون عنيفا إذا اقتضى الأمر، ورغم سلطته المتعددة يعتبره الإغريق راعي الفنون والأدب قبل كل شيء.

الموسيقى في نظر نيتشه تعبر عن روح الأشياء ولبها الخالص، وبفضل الموسيقى والتراجيديا يتخلص من الواقع والعالم الخارجي المزري، فبالموسيقى يتحرر الجسد ويشفي لكي يستطيع عيش الحياة، ويقدرها جيدا يقول: "من يريد معرفة كل الأشياء لابد له وقبل كل شيء أن يكون متمتعا بعافية كبرى عافية، ليس على المرء أن يجدها في نفسه وحسب بل يكتسبها".

يتحدث نيتشه عن الغرابة التي يجدها حين نداعب العلم من خلال عدسة الفنان، بل الفن من منظور الحياة ويعتبر الموقف الذي يتخذه نيتشه من الفن هو الموضوع الرئيسي لكتاب (ميلاد تراجيديا)، بل للفكر النيتشوي كله يقول: "***أن الفن يستمد مقومات نمه من أبولون وديونيزوس ونحن مدينون لإلهي الفن بمعرفتنا أن هناك تعارضا هائلا في العالم الإغريقي بين النحت الأبولوني والموسيقى الديونيزيوسية***".

وهذا القول يعكس بامتياز صلة الحياة اليونانية بالفن من حيث كون هذا الأخير وسيلة وملاذ يتم اللجوء إليه هربا من قساوتها، وهنا يلعب الفن دور المنقذ وهو وحده القادر على تحويل الأفكار المروعة عن الرعب وعبث الوجود إلى تمثلات يمكن للإنسان أن يعيش معها.

ويعبر الدينيوزيوسي عن اللذة والألم الفرح والرهبة ويعبر عن ذوبان الإنسان في الطبيعة، أما الأبولوني فهو يحرر الإنسان من كل اندفاعاته المتوحشة ويجعله متوازيا وهما الجانبان الانسانيان اللذان لا يمكن تجاهلهما أبدا يقول: "***كانت أخلاق اليونان الأوائل وتفكيرهم يتسم بصفة المأساوية، ومن مظاهرها إعلاء شأن الجسد ووضعه في مرتبة أعلى وإنعام الحياة والتمسك بها والارتباط بالأسطورة والموسيقى والشعر وعدم فصلهما عن الواقع الحياة***".

يدافع نيتشه عن الثمالة مما جعله يهاجم تلك الروح العقلية المنطقية النسقية التي يرى أنها مجرد عقلانية ضمنية كابحة للغريزة لحساب العقل، ويرى أنه من أجل بعث الحياة والتراجيديا من جديد يجب تفويض أسباب موتها والإلمام بالحياة الديونيزوسية لأنه قد جاء زمن الإنسان الديونيزوسي.

يتساءل نيتشه: يمكن أن يكون كل شيء موضوع اثبات؟ موضوع فرح؟ يجيب: "***أن المأساوي ليس في هذا القلق أو هذا القرف بحد ذاته، كما ليس في حنين إلى الوحدة المفقودة، بمعنى أن هذا الفرح ليس ناتج عن أعلاء أو تعويض أو خضوع أو مصالحة أو تطهير بالمعنى الأرسطي***".

وإن كان نيتشه يهاجم تصور أرسطو للمأساة وتطهير النفس فإنه يحدد تطهيرا خاصا به، وهو التطهير الطبي Catharsi[1] لكن أيا تكن طريقة تطهير النفس لديه فهو يفهم المأساوي على أنه ممارسة أهواء ممضية ومشاعر ارتكاسية.

المأساوي عند نيتشه يشير إلى الشكل الجمالي الخاص بالفرح، إلى صيغة طبية للألم أو الخوف ولكن ليس إلى حل أخلاقي، ما هو مأساوي إنما هو الفرح، لكن هذا لا يعني أن المأساة فرحة بصورة مباشرة ولا تستدعي المشاعر المبتذلة إلى من قبل البلداء وهو مستمع مريض يقول: "***إن انبعاث المأساة يفضي إلى انبعاث المستمتع الفنان***".

ويتأسس المأساوي في العلاقة الجوهرية بين الفرح والمتعدد، إنها استهياج دينامي صريح، ويتخلى نيتشه عن التصور الدرامي وهو الأمر الذي أخذه فيما بعد على ريتشارد فاغنر كونه موسيقى درامية، وأكثر الطابع الاثباتي (الفرح) للموسيقى يقول: "***أتألم لكونها موسيقى انحطاط لوم تعد نادي ديونيزيوس***"، ومهمة ديونيزوس هي أن يجعلنا فرحين رشيقين وأن يعلمنا الرقص وهذه كلها وجوه خاصة بديونيزوس.

تصور نيتشه للفن هو تصور مأساوي، حيث الفن هو عكس عملية متجردة إنه لا يشفي ولا يهدئ ولا يصعد ولا يجرد، وهو لا يوقف الشهوة أو الغريزة أو الإرادة فقط، إن الفن هو على العكس من ذلك تماما، فهو حافز لإرادة القوة.

نشاط هذه الحياة الذي يلعب دور حافز لإثبات المتضمن في العمل الفني بالذات إرادة قوة الفنان بما هو فنان يقول: "***إن للفنان بما يخص معرفة الحقيقة أخلاقية أضعف مما لدى المفكر لابد إطلاقا أن يسمح بأن تنزع منه التفسيرات الباهرة للحياة***".

---

1 - F. Laruelle, Nietzsche contre Heidegger, Ed, Paiot 1977, P 162.

إن الموضوعات التي تطرقنا إليها من خلال مسار التجربة الجمالية من التأسيس إلى التأصيل تدعو إلى إعادة تصور الاشتغال الفلسفي كنقد وتأويل للتراث والحداثة ويكشف لنا عن جملة إشكالات مرتبطة بمفهوم الفلسفة والفيلسوف والتجربة بمعناها الأنطولوجي كأثر معطي للفهم والتأويل ضمن حدود مساءلة تستلزمها طبيعة هذا التأويل والآفاق التي تفتحها في إعادة تصور لثقافة معينة ولأنماط تشكلها.

إن مفهوم التجربة الجمالية كما تعرضنا إليه يكشف عن جملة استنتاجات وهي:

إعادة صياغة طبيعة العلاقة بين مفهوم المعرفة ومفهوم الإبداع في التجربة الجمالية كشف عن إشكال في وظيفة المعرفة بالنسبة لهذه الخبرة وفي النوع الذي تتأسس عليه كل معرفة لتصبح تصورا متعال عن الفضاء الذي أنتجها، إن التأويل الجمالي يستلزم النظر إلى هذه العلاقة من وجهة كونها فاعل يتأسس على ذوق معين وعلى قوة أو ضعف هذه النوازع. فالأصول التي فتح من خلالها حوارا جذريا مع البنية الميتافيزيقية للفكر الغربي تشكل منذ الإغريق فرصة للتفكير العميق في الجمال بوصفه مفهوما ميتافيزيقيا طغت عليه سلطة البداهة المذهبية.

الانتقال الفعلي في مباحث الفلسفة الكلاسيكية من قيمة الجمال إلى قيم أخرى مثل التجربة الجمالية، تجربة الحياة المكابدة، أو الانتقال من التأمل الجمالي إلى إدراك الطابع الحقيقي للوجود والمعرفة.

إن إدراك هذا المطلب يستلزم إرادة في تأكيد الحياة من دون خلفية ميتافيزيقية.

إن الولوج في حوار صريح بين ميتافيزيقية الإغريق والحداثة الجمالية متعرج الشكل وارهاصا لكل معرفة تتأسس على تجربة المعني، وكل تأويل جمالي يضع الفهم مقام التفسير.

في طبيعة للتجربة الجمالية الأصلية التي تفرد عن ذاتها كفضاء رمزي، والتي يجدر بالتالي تأويلها داخل هذا الفضاء الرمزي بمنأى عن أية إحالة إلى حقائق ثابتة تتجاوز هذا الفضاء، وهذا يعني أن تناول هذه التجربة من خلال مرجعيات متعالية لا يعدو أن يكون إلا امتداد التأويلات مهدت الطريق أمام نشأة وتبلور التجربة الجمالية في بدايتها ونهايتها.

في هذا الأساس فإن الاشتغال الفلسفي مدعو إلى اقتفاء آثار الاشتغال الفني في انفتاحه الإمكانيات والآفاق التي من خلالها نعبر عن تجربة معينة ونعيد إبداعها في ثقافة معينة.

إن التدمير الجينيالوجي لمفهوم الجمال في النسف الميتافيزيقي يستلزم النظر إلى الأرضية ففالتي وضع عليها هذا المفهوم، ثابتة.

ففي الموجود في حضوره بوصفه يكشف عن المختلق والمتعدد، الغائب اللامرئي، ولا يمكن مقاربته، بالتالي في دلالات الميتافيزيقيا الكلاسيكية.

إن تجاوز حقيقة التجربة الجمالية في دلالتها الكلاسيكية عن طريق الاشتغال الفلسفي في التجربة الأصلية التي يكشف عنها الفن، جديرة بأن تكون فرصة للوقوف على الوجود كأثر بمعزل عن ميتافيزيقا الذات، ذلك ان هذه التجربة تفصح عن انكشاف طبيعة الإبداعية في الأثر.

إن الفيلسوف بهذا الشكل في تعامله مع التجربة، يخضع لأسلوب الفنان في انتقاءه التي وفقها يعيد تشكيل العالم الذي يود التعبير عنه وفق ذوق معين يخضع التجربة في التعدد في المعنى والانفتاح في الرمزية.

تبعا للآفاق التي فتحها التأويل الجمالي عند نيتشه في إعادة الاعتبار للرؤية وفعالية الجمالية في التصور والنقد،ذلك هو قدر الجمالية الفينومينولوجية و الأنطولوجية و يجدر بنا المرور عبر الهيرمينوطيقا كفضاء لممارسة التأويل الجمالي.

الفصل الرابع: التحديد الهيرمينوطيقي للتجربة الجمالية.

المبحث الأول:التجربة الجمالية في فضاءات الهيرمينوطيقا

المبحث الثاني :أفق التجربة الجمالية في المدارس الراهنة

IV) التحديد الهيرمينوطيقي للتجربة الجمالية:

بإمكاننا الولوج إلى الحقل الهيرمينوطيقي وذلك عند النظر بتبصر عما طرحته الجماليات في محطتها الأخيرة مع نتشه من مساءلة نتشه لنفسه لا توجد حقيقة وإنما هناك حقائق ووراء كل هذه الحقائق إرادة والإرادة هنا تستدعي الفهم، فهم هذه الحقائق، كما أن جمالية نتشه ستكون إلهاما حقيقيا لما طرحه مارتن هيدجر في التأويل الجمالي للفكر الشعري وهو بدوره سيكون مؤشرا بالغ الأهمية في تشكيل الجمالية الهيرمينوطيقية مع غادامير فيما بعد، ومن هنا تشكل هذه المحطات الثلاثة إعلانا حقيقيا لميلاد التأويل الجمالي وتأصيله، لذلك لابد من الوقوف عندها واستجلاء طروحاتها ومساراتها الفلسفية والجمالية فليس من السهولة بمكان استنطاق كل التراث الجمالي

الذي تركته هذه الفلسفات والمحطات المهمة في تاريخ التجربة الجمالية ذلك أن هذا التتابع الذي يكتف كل محطة نتشه، هيدجر، غادامير يحمل أبعادا فلسفية بالدرجة الأولى لأن مسألة التأويلية الجمالية هي مسألة مستحدثة لا نجد لها متنا في الدراسات المعاصرة إلا كرؤية داخل فضاء التأويلية الفلسفية كمنهج مع شلاير ماخر وديلتاي، وريكور، وغادامير، كما ان العودة إلى نتشه، هيدجر غادامير هي عودة لقراءة الثقافة السائدة آنذاك ولهذا الغرض يمكن طرح تساءل يفرض علينا ويقحمنا في فضاء الفلسفة الغربية المعاصرة ألا وهو:

كيف استوعبت الهيرمينوطيقا التجربة الجمالية على ضوء رؤية نتشه، هيدجر، غادامير؟

وهل هذا الاستيعاب فتح المجال لقنوات وآفاق أما جمالية راهنية؟

1- التجربة الجمالية في فضاءات الهيرمينوطيقا:

يجري الحديث والكلام عن التأويلية قبل الهيرمينوطيقا حسب جان غروندان Jean Grondin في كتابه ما التأويلية؟ Qu'est ce que l'interprétation.

بل يطيب لنا القول عن التأويلية ما كان يقوله أرسطو دائما عن الوجود L'être في كتاباته الميتافيزيقية Pollachos légetai على أن التأويلية حمالة عدة وجوه، عدة تمظهرات ممكنة يحددها السياق.

إن موضوع التأويلية يكون على العموم متغيرا في أنماطه فهو Interprétation وهناك المؤول L'interprétant الذي قد يكون عمله شرح جملة أو حتى كلمة لكن قد يتعلق الأمر أيضا بـ مؤلف أو كتاب Ouvrage، قصيدة Poème، فكر Pensée، وبناءا على ما سبق ذكره يمكن الإحاطة بجملة من التأويليات: *التأويلية الفيلولوجية، التأويلية الترجمية، التأويلية القانونية أو القضائية والتأويلية الفنية*.

نستطيع القول بأنه يجب علينا تأويل نص ما مادام هذا النص يبدي أدنى حالة من الغموض وتكون وظيفة التأويلية هي رفع ذلك الغموض او رفع ذلك الغطاء أو الستار الذي يحجبنا عن حقيقة معنى ذلك الشيء أو على الأقل جعله قابلا للإدراك.

تتعين صورة التأويلية الفنية في اللغة الفرنسية من خلال فنون التأويلية

Les arts interprétation.

وفي الإنجليزية Performing arts فنون الأداء وهي الرقص La danse المسرح Théâtre الأوبرا Opera والموسيقى Musique ومع أنها مشهورة على نطاق واسع إلا أن الراجح ما جرى تحليلها من طرف الفلاسفة كثيرا.

يعنى فعل التأويل هنا Interptéter أن ما يجري هو إنجاز أو أداء لأثر فني ما وذلك لاعتماد في الغالب على نص أو مقطوعة إما معتمة Obscure موجودة قبليا وإما قد جرى اعتمادها Requière لأجل رفع لبس ما فالأثر الفني يستدعي بكل بساطة من يؤديه أو من يقوم بإخراجه Mise en scène من طرف من يطلق عليهم عادة بالممثلين Interprètes إنها تأويلية تتطلب نوعا من المهارة في الأداء Virtuosité فهناك صاحب الأداء الممتاز والحسن والأقل منهما، فالأثر الفني هنا يعرض عرضا حسنا او سيئا، وهذا النوع من المهارة في الأداء نجده عند جان بول سارتر من خلال مفهوم المماثلات المادية Analoga أو نجده كذلك في المفهوم الشائع في الفن السابع " المسرح " أو وهو: L'action précède la parole بحيث أنه يؤدي غرض التواصل والفهم.

تقحمنا التأويلية الفنية إلى عالم الخصوصية وإلى الحالة منذ نتشه صاحب العبارة الشهيرة:

" لا وجود لأحداث ثمة تأويلات وحسب " في كتابه إرادة القوة.

تأتي إذن لقطة التأويلية لإقامة طابع قاعدي وأساسي في ضمان التواصل والفهم، فنحن لا نحيا من دون تأويلية. هذا ما نستطيع إذن أن نطلق عليه اسم تأويلية حضورنا في العالم الذي ندعوه بفضاء الهيرمينوطيقا ولطالما حظيت صورة التأويلية هذه باهتمام الفلاسفة إلا أنها الأصعب على التحديد من البقية أخذا بعين الاعتبار طابعها، الشمولي وانطلاقا من واقع أن كل محاولة لفهمها تضطر لأن تكون هي بدورها مجرد تأويلية، وبناء على هذا الطرح فكل شيء هو تأويلية يلتقي مع عدة صور وهي:

1) يمكن فهمه بمعنى معرفي. فلا يوجد معرفة من دون خطاطات مسبقة جاهزة على مستوى إدراكاتنا.
2) يمكن فهمه بمعنى إيديولوجي. فكل رؤية العالم محددة وموجهة بواسطة مصالح صريحة.
3) يمكن فهمه بمعنى تاريخي فكل تأويلية هي وليدة زمانها ونماذجها المعرفية ومخارجها القيمية.

4) يمكن فهمه بمعنى لغوي فالتأويلية غالبا ما يجري فهمها انطلاقا من اللغة فهي الحافظة لتأويلية بكاملها عن العالم وهي تشكل مولدة لكافة التأويليات.

وعلى هذا النحو فرضت التأويلية نفسها باعتبارها الموضوع البحثي الذي لا رجعة فيه لعملية التأمل الفلسفي في قراءة المواضيع البحثية الأخرى على نوع معين وفي فهم هذا الحضور الكلي للتأويلية في حد ذاته وبطرق شتى فعلى سبيل المثال أكثر هذه الطرق راهنية تلك التي جاءت مع جياني فاتيمو الذي وحد عصر التأويلية بمصيرنا الما بعد حداثي يكون قد تخلى عن فكرة تأويلية نهائية للواقع والذي يستخلص دروسا عن التسامح والرحمة من الفكرة التي بموجبها قال نتشه لا وجود ثمة لأحداث إنما كل ما هناك تأويلات فقط، بحيث يقوم فاتيمو بتحويل العدمية على مصير بهيج، كما أنه يدين بالكثير إلى مارتن هيدجر وهاينز جورج غادامير باعتبارهما ممثلان هامان للأطروحة الكونية التأويلية في بعدها الفني الجمالي، وكلذ إلى بول ريكور ويورغن هابرماس باعتبارها ممثلان رئيسيان للأطروحة الكونية التأويلية في بعدها الفلسفي والإيديولوجي.

يميز بول ريكور من جهته بين مقاربتين كبريتين للتأويلية تتأسسان على المنحى الذي تتخذه الذات المؤولة وهما:

- هيرمينوطيقا الإرتياب.
- هيرمينوطيقا الثقة.

تستمد هيرمينوطيقا الثقة المعنى كما هو معطى وترى فيه تعبيرية وإرادة وذكاء يهب التفكير أما هيرمينوطيقا الإرتياب فهي محتاطة ومشككة وفق آليات فوقية كالإيديولوجيا وبالتالي تكون وظيفتها إخراجها إلى أرض الواقع وإلى النور، وهذا النمط مارسه فرويد ونتشه.

خلال سنوات 1970 انطلق صراع التأويلات لمبرز التعارض بين الهيرمينوطيقا المؤسسة على الفينومينولوجيا (غادامير – ريكور) بمعنى الفكر الذي ينعطف نحو المعنى، وهيرمينوطيقا نقد الإيديولوجيات الموالية للماركسية والفرويدية التي تتحدى هيرمينوطيقا الثقة أو ما ينحدر منها ويترسب.

ربما فرض هذا التعارض ايقاعا ثقيلا في مد جسور بين نمطي التأويلية خاصة هابرماس، آبل ومع بول ريكور بحيث جرى تدارك قضية نقد الإيديولوجيا لتتموضع هي نفسها على تأويلية ما للواقع في رؤية الواقع وفرض منطقهم.

يرى بول يركور أن التواصل عن بعد بين وعيين مختلفين يتم بواسطة إلتحام أفقيهما أي باختلاط اتجاه نظريهما إلى الأفق البعيد المفتوح عبر التجربة اللغوية التي ينتقل فيها الوعي الجمالي داخل الخطاب، فلقد وجه ريكور الهيرمينوطيقا نحو إعادة الاعتبار للحكم المسبق وتمجيد التقليد والسلطة.

فنقده للحكم المسبق ما رده باعتباره مكونا للفهم وقال من الخطأ الظن بأنه لا توجد أحكام مسبقة وبالفعل الحكم المسبق هو ضد الحكم يصدر من حكم مسبق منغرس ضد السلطة التي يطابقها بسرعة كبيرة السيطرة والعنف، أما نقده للسلطة فقد نقدها بالطاعة من خلال مفهوم الاعتراف حيث يقول: " الاعتراف بالسلطة دائما مرتبط بفكرة أن ما نقوله السلطة ليس تعسفيا او عقليا وإنما يقبل في مبدئه هكذا يكمن جهد السلطة وما هو أعلى في الدرجة والاحصاء ".

وفيما وراء كافة هذه الصور التأويلية للتأويلية الفلسفية بشقيها الجمالي والإيديولوجي هل في استطاعتنا التساؤل عما إذا كان في وسعنا الاعتراف لها بتسمية مشتركة لتفادي هذا العرض الواضح للحراك الجوهري في تأويلية نص أو مقطوعة شعرية، عمل ترجمي، رؤية للعالم ... وتأتي فكرة التأويلية دائما للتعبير عن المعنى من خلال الوساطة من أجل فهمه وتحيينه بعد استخراج معنى هذه الأعمال وضمن سياقاتها وسيرورة ارساليتها (الوساطة).

فالفعل اللاتيني Interprétari المتداول أكثر من L'actif interprétare هو ما يطلق عليه النحاة اللغويين Un verbe déponent هذا الذي يماثل إلى حد ما الصوت المتوسط بالإغريقية، بمعنى أنه فعل يتم إليه ربط معنى فاعلا. وفي كل مرة نكون نصدد نشاط، سيرورة، إلا انه يستمد معناه من هناك من النص المراد تأويله المقطوعة المراد أدائها، اللسان المراد ترجمته والقانون المراد تطبيقه، ومن الوجود الذي يريد أن يقول من جهة، والذي يكون الوسيط هنا وهو المؤول.

تتموضع التأويلية داخل هذا الفضاء الأمر الذي يصدر عنه محاولة مزدوجة ضمن نظرية التأويلية تلك المتمثلة في التأكيد بإلحاح إما على طابعها الفاعل أو على الخاصية المفعولية لعملية الفهم، ففهي الأول يجري اتخاذ المؤول أو لغته باعتباره المبدع، أما في الثاني فلا يجري الاعتراف له سوى بوظيفة مفعولية المتمثلة في التعبير عن المعنى، فالمفهمة الحديثة للإنسانية تعترف لـ ديكارت وكانط بإسهامهما في دفع مسار التأويلية إلى غاية ورحمة نتشه، هيدجر، ساتر، غادامير حيث ظل الهيرمينوطيقيون المعاصرون يؤكدون بقوة على أن فكرة التأويلية إنما هي نشاط خلاق للمعنى، وهنا تثار مسألة التأكيد على فعالية تأويلية الذات فتم الاستنجاد بـ كوجيتو ديكارت في

قراءة الذات لنفسها وللعالم، وفكرة الانسان روح محض يتواجد صوب عالم متعدد مشتت يجد عليه ترتيبه وفق ملكات ومقولات منطقية حسب كانط وهذ الذات التي تقحم نفسها باستمرار هي التي يكون المعنى عندها التواجد في العالم أو الانوجاد عند مارتن هيدجر.

هنا كل شيء يبدو وكأنه يعتمد على الذات، على لغتها، على ثقافتها وعلى تاريخها وهذا ما أدى بـ نتشه إلى القول بعدم وجود أحداث كل ما هناك تأويلات فحسب، فإذا كانت الطبيعة مثلا هي ما يتعلق الأمر باكتشافه فلن يكون باستطاعتنا القول أن كل معنى هو صادر عن تأويلية أو ان كل شيء هو قضية تأويلية ذلك لأن التأويلية نفسها تعود لشيء آخر وربما لن تكون التأويلية أبدا نفسها سوى عندما تنسى نفسها بالذات.

بالنسبة لمارتن هيدجر صاحب كتاب " الوجود والزمان " الإنسان موجود تأويلي لأنه مجابه لتناهية وموقه ومصيره وهو يبحث قدر الإمكان كيف يحتضنها عبر مشاريع تفهماته من خلال درس قدمه سنة 1923 حول ما أسماه " *الهيرمينوطيقا المصطنعة* "

L'herméneutique de la facticité.

حيث كان يقول الإنسان موجود هيرمينوطيقا لأنه:

أ- قادر على فعل التأويلية أو من شأنه التأويلية.

ب- بل حتى إنه في حاجة إلى التأويلية.

ج- إنه يحمل على الدوام تأويلية معينة كما هو عليه وكما يكون عليه عامله.

وتعتمد هذه المشاريع حسب هيدجر على إستشرافات لعملية الفهم الإنساني قد تكون أصيلة إذا ما جرى صياغتها بمصطلحات صورية او تكون غير أصلية إذا ما جرى استعادتها فقط.

أما هاينز جورج غادامير فقد ربط كونية التأويلية بذلك المصير اللغوي لكل مفهمة، هذه الأطروحة هي التي جاءت ملخصة في عبارته الشهيرة: " *الوجود الذي في مقدورنا فهمه يكون لغة يريد أن يقول بأن فعل التأويل إنما يوجد على الدوام مجعولا في لغة للمعنى لكن إن موضوعه أيضا هو كل ما مقدورنا فهمه ويوجد مشيدا من حيث هو لغة* ".

وفيما يتعلق بالإختلافات الواردة على مستوى التسمية تأويلية / هيرمينوطيقا يمكننا العودة إلى كتاب: التحول الهيرمينوطيقا للفينومينولوجيا

Le tournant herméneutique de la phénoménologie

وطريق العبور من هيرمينوطيقا هيدجر إلى تلك التي وضعها غادامير، لم تجد لها ركائز إلا مع فريديريك نتشه باعتباره حلقة مهمة في الجمالية الهيرمينوطيقية وأول تبرير يقودنا إلى الحكم بأفضلية نتشه في إثارة مسألة الفهم في التجربة الجمالية هو انه يعتبر أول مؤول من خلال المنهج الجينيالوجي الذي هو أصل القيمة وأحيانا النسابية التي هي عمية عن الترجمة بحيث أدخل التأويل كتقنية في فهم المسار الأنطولوجي للميتافيزيقا ومنه جاءت فكرة اللامحدد واللامتعين في معرفة الحقيقة واستبعاد القوالب الجاهزة حيث اعتبر عصر الفلسفة مع أفلاطون وأرسطو بعصر الانحطاط ونجده يقوم بعملية الحفر في مرحلة ما قبل سقراط في نظره فهم الحياة والفكر يبدأ من هنا من المأساة، بحيث أن المنهج الجينيالوجي النتشوي لم يسلم من التأويلية فتحيل نظرة نتشه إلى الثقافة أول ما تحيل إلى النظرة الفنية الجمالية ولذلك يمكن القول أن المشروع النتشوي برمته قد سعى إلى بعث جمالية هيرمينوطيقية تستوقفنا فيها بعض المحطات والشذرات حيث يصرح نتشه في كتابه ميلاد التراجيديا: " أن العالم لا يمكن تبريره إلا كظاهرة فنية " يعكس هذا القول مدى فهم نتشه لحتمية الوحدة بين الفن والحياة على عكس الفهم اليوناني للوجود الذي يعتبر الجمال مستقلا بل ومتعاليا على الحياة، كما أنه يوظف تأويلا رمزيا للأسطورة الديونيزوسية ليس فقط للدلالة على أنها روح المأساة بل للتأكيد أيضا على انها ملهمة كل فن عظيم، وها هو يمثل لروح المأساة بالإله ديونيزوس رمز النشوة والاسراف وتدفق الطبيعة وانفلاتها من النسق والنظام وهو ما يغذي نبع الفن، فالديونيزوسي هو رمز لعودة الإنسان إلى أصله الطبيعي الذي طالما افتقده للعيش في تناغم كوني، فهو الإله الذي لا تحتاج الحياة في نظره إلى بتبرير ذلك أن الحياة بالنسبة إليه حق بالضرورة، كما يعكس كذلك صورة الشوق والحنين إلى الحياة واقبال ورغبة لا تحدوهما حدود في تمجيد الحياة رغم آلامها ومآسيها. حيث يقول في كتابه ما وراء الخير والشر: " *أنا آخر متبع لديونيزوس آخر مريديه، ينبغي علي أن أبدأ أخيرا آديا أصدقائي بقدر ما تسمحون لي أن أجعلكم تتذوقون قليلا من هذه الفلسفة* " يقصد هنا هذه الفلسفة فلسفة روح الحياة، التي اكتسبها في علاقته مع ديونيزوس وكأنها تتشكل وفق علاقة المعلم بالمريد.

أما في مقابل ديونيزوس هناك الإله أوبولون الذي ينعته نتشه بالمظهر المشم، بالنور والاعتدال والحلم، فهو يمثل ثورة الأشياء الجميلة التي تدفعنا لأن نعيشها ونحياها، فالعنصر الأبولوني وظيفته ترويض الاندفاع نحو الحياة، وكأن الديونيزوسي ديناميكي والأوبولوني ستاتيكي، وهذا التعارض بينهما يجعل ديونيزوس موسيقيا يتفاعل، ينتشي، بينما أبولون مصورا مكتفيا بالنظر

والتعقل ونحن بذلك أمام شاكلتين في الفن: الذي يعتمد على الصوت والايقاع والزمن والحركة باعتبارها عناصر الموسيقى، والذي يعتمد على المكان والسكون باعتبارها عناصر التصوير.

يقول نتشه في هذا الصدد:

« Comprendre le monde à partir de la souffrance c'est ce qu'il y a de tragique dans la tragédie ».[1]

إن فهم العالم انطلاقا من المعاناة يدل على وجود العنصر التراجيدي في التراجيديا.

يمكن الإدلاء بحقائق لم يوضحها مؤرخو الفلسفة عن نتشه وهي أنه كان شديد الولع بالموسيقى والأسطورة وبواسطتها أرسى دعائم جمالية هيرمينوطيقية جينيالوجية تكاد تكون متفردة تفرد نتشه وهي تعانق التاريخ الأصلي للإنسان الجمالي داحل فضاء من العلامات والمرموزات والأمثولات التي لا تزال مقتحمة في المتن الجمالي النتشوي.

لقد فتحت الحركة الجمالية النتشوية طريقا خصبا لإبداع أساليب في المعرفة ارتبطت أساسا بنحت المفاهيم والمصطلحات والكتابة بشكل عام والتي لم تستطع الميتافيزيقا والجمالية الكلاسيكية مجاراتها بفعل الزمن الماضي/الحاضر/المستقبل كتجربة المعيش الرومانسية التي كانت بواعثها في تجربة الفن التراجيدي النتشوي والتي عبرت بشكل صريح عن وجود تقليد فلسفي في إجادة تعداد من الدلالات التي اقترنت بالتراث والثقافة الألمانيتين حيث نجد خيوطا متينة تجمع بين مفهوم التجربة الجمالية عند الرومانسيين وتجربة الفن التراجيدي عند نتشه وتجربة الفكر الشعري عند مارتن هيدجر ومفهوم التجربة الحية كآخر مرحلة للرومانسية مع شلاير ماخر وديلتاي وصولا إلى غادامير الذي جمع هذا التراث في الجمالية الهيرمينوطيقية.

تعتبر مرحلة مارتن هيدجر أحد أهم المحطات في تاريخ الجمالية المعاصرة بعد نتشه لأنه استطاع أن يسد فراغ الميتافيزيقا من وطأة النزعة الذاتية والمتعالية في الفهم الفلسفي والجمالي للحقيقة خاصة كانط، هيجل، هوسرل حيث فتح أفق جديد للفكر من خلال تجلي الوجود ومعايشته لذلك فهو من جهة وريث النزعة الرومانسية بدليل أنه أحدث نقلة نوعية من التجربة الجمالية النتشوية إلى تأويل هذه التجربة داخل فضاء أنطولوجي يقارب فيه بين الوجود الإنساني وقراءته الجمالية للعالم بواسطة اللغة الشعرية ومن جهة ثانية هو متمرد على فينومينولوجيا هوسرل لأنه سيشخص لنا

1 - Nietzsche (F), la philosophie à l'époque tragique des grâces, trad, Michel Haar et Marc de Launay, édition Gallimard, 2000, p 336.

عجز هوسرل عن إعطاء تبرير سقوط الفينومينولوجيا في فخ الذاتية خاصة في بقاء فكرة العالم المعيش أسيرة الوعي الخالص والمتعالي لأن لحظات مثل الشعور، الحدس، الحكم، التمثل هي لحظات متعالية عن الوجود.

يطرح هيدجر مشروعه من جهة كاستمرار للطرح الفينومينولوجي لهوسرل ومن جهة أخرى كمؤسس لأنطولوجيا مختلفة عنها، فمنذ كتاباته الأولى خاصة مقالته " دربي والفينومينولوجيا "[1] التي يعالج فيها المسألة التالية: إن الفينومينولوجيا كما طرحها هوسرل بوصفها منطقا جديدا في علاقة الوعي بالموضوع إنما هي تشكل إمكانية للتفكير وفق إمكانيات وسياقات ومن تم فهي ليست أنطولوجيا وإنما يمكن أن تكون منهجا لهذه الأنطولوجيا الجديدة، ويقيم هيدجر محاولته كبديل لأن في اعتقاده المهمة الأساسية هي تأسيس أنطولوجيا فينومينولوجيا ومعنى هذا:

إن علاقة الوعي بالموضوع كما طرحها هوسرل تشكل تفسيرا جديدا مفهوم الوعي الذي بدوره يعيد النظر في كل الفلسفة الكلاسيكية وفي العلوم التي تأسست عليها ذلك أن التفكير هو وعاء أو ملكة تحتوي مجموعة تمثلات خالصة عند إدراكنا للوجود او العالم فهي في اعتقاد هوسرل وهمية ذلك أنه لا يوجد وعي خالص وبالتالي لا توجد تمثلات ثابتة (بداهات أ وقبليات) ويقصد هنا كانط، هيجل، إن كل وعي هو أسلوب في إدراك موضوع ما أو بعبارة هوسرل أسلوب قصدي بين الوعي وما يدركه وهذا معناه لا يمكن أن يكون للوعي استقلالية عن الموضوع ولا يمكن أن يكون موضوع خالص وثابت يدوب في الوعي، وهذا الطرح لا يتجاوز رؤية ديكارت، كانط وهيجل في إقامتهم علوم أنشئ عليها تصورهم الفلسفي، وعليه ففي اعتقاد هيدجر إن الأساسي في تعريف هوسرل هو مفهوم العالم المعيش Lebenswelt جمل هوسرل يؤسس الوعي انطلاقا منه فالوعي هو عالم حي لأنه يحتوي على مجموعة لحظات معاشة يسميها خبرات معيشية Ensemble de vécus وهي الشعور الحدس – الحكم – التمثل.

إن هذا التفسير الجديد وإن كان يفتح الإمكانية لتحطيم الميتافيزيقا التقليدية إلا أنه لم يخرج عن إطار الذاتية ذلك لأن الوعي عند هوسرل هو السيد في منح المعنى وفي الحكم على الأشياء والموضوعات ولذلك نسميها فينومينولوجيا متعالية تضطر للتعالي على خبرة الوجود ومن ثم ما كان ينقص تجربة هوسرل هو التفكير بالآخر (العلاقة بين الذوات Intersubjectivité) فإنه

---

1 - حميد حمادي، محاضرات فلسفة الجمال، البعد الجمالي للفكر الشعري عند مارتن هيدجر، جامعة وهران 02 محمد بن أحمد.

يكشف عن علاقته ليس بموضوع واحد بل بوعي آخر ينافسه في منح المعنى، فلا يمكن تصور فينومينولوجيا خارج أطر أنطولوجيا إلا من خلال خوض المسارات الآتية:

- لا يمكن تجاوز الميتافيزيقا الكلاسيكية إلا بتفكير علاقة الوعي بالموضوع في إطار تجربة الوجود خاصة في إطار لحظة التواجد في الزمن (الآنية) ومع ذلك الانتقال من المنطق الفينومينولوجي إلى تأسيس أنطولوجيا فينومينولوجية.
- علاقة الوعي بالموضوع يجملها هيدجر في تجربة علاقة الدازين بالعالم من خلال ضروب خارج نطاق الفلسفة الكلاسيكية التي لم تعد تستوعب هذه التجربة الجديدة، هذه الضروب هي الفن واللغة الشعرية والتأويل.

فعلاقة الفكر بالفن في إطار تأسيس هيرمينوطيقا أنطولوجية عند هيدجر يجد بتبريره في القضايا التالية:

- إن مفهوم الآنية – ارتباط الكينونة بالزمن – تجعل كل تفكير في الوجود كلاسيكيا غير قادر على استيعاب خبرة الموجود أمام العالم ولذلك يجعل هيدجر من أحد معاني الوجود أنه وجود في العالم ووجود من أجل الآخر وفي كل الأحوال هو موجود الآنية، وهذه المعاني تجعل من إمكانية تصور الكائن المجرد إمكانية غير واردة بدون التفكير في وجود الموجود فهو التجربة الوحيدة التي تمكننا من معرفة الكينونة ولذلك فإن كل المفاهيم التي اقترحتها الميتافيزيقا الكلاسيكية لوصف الموجود لا علاقة لها بهذه اللحظة التي يعيشها الموجود في العالم وإن كانت الفينومينولوجيا قد مهدت لفهمها فإن منطق هوسرل لم يتمكن من اختراق حميمية هذه التجربة.
- تجربة الدازين هي تجربة تفتح الإمكانيات للتفكير في الوجود وللتفكير كذلك في الآخر فالوجود هو وجود بين الآخرين أوسع الآخرين وهذا يجعل من المعاني مجرد مقاربات وليست ثوابت مطلقة (موضوع – وعي – آخر) بحيث يصبح المعنى مختلفا والحقيقة نزوع ومقاربة.
- وإذا كانت الميتافيزيقا التقليدية غير قادرة على استيعاب لحظة الدازين ذلك لأن الفكر الميتافيزيقي أجل التفكير فيما هو أساسي وهو الوجود الآني ومن هنا يطرح هيدجر تساؤلا عن طبيعة الإمكانيات التي يقتحمها الوجود الآني في مقاربته ونزوعه نحو العالم وهنا

يستخدم هيدجر الإمكانية الأكثر أصالة التي يجعل منها أسلوب جديدا لتجاوز ميتافيزيقا الذاتية.

يورد هيدجر في مقالته: " *أصل العمل الفني* " حقيقة من نوع آخر خاصة عند قراءته لشعر هلدرلين، ريلكه وتراكل حيث طور أسلوبا في التأويل الجمالي القائم على فهم العلاقة بين الفكر وما هو أصيل في الفن سماها تجربة الفن الأصيل Dichtüng أو الفكر الشعري فأثناء تحليله لأصل العمل الفني يميل هيدجر إلى ما هو أهم في تعريف العمل الفني، فهو في نظره تلك التجربة الأصيلة السابقة عن كل تجربة والتي يسميها اللغة الأم، والتي تعني قدرة الفنان على تسمية الأشياء والموضوعات في إدراكه الحميمي لها، كما أن أصالة هذه التجربة هي النواة الحقيقية للشعر، فالشعر مورد كل الفنون في قدرته على الإمساك بهذه التجربة التي تحدثنا عليها ويكون كل فن قائما على هذه التجربة التي يدعوها " الديشتونغ " فهي أصل كل تجربة الموجود في العالم ومن أجل الآخر وهي تفصح عن الإمكانيات المتعددة المعاني والأصيلة التي يتيحها الوجود، فشاعرية الفكر هي مقاربة مغايرة لكل أسلوب الميتافيزيقا الكلاسيكية فلا يوجد تفسير واحد دائم للحقيقة وإنما هناك نزوع نحو حقائق وهو مختلف ومتعدد بقدرة منح المعنى مما يجعل هذه الشاعرية التي نسميها جوهر الفن هي الإمكانية الأهم والأعظم بالنسبة لفيلسوف الغابة السوداء لتجاوز فكر الميتافيزيقا نحو فكر قائم على التأويل نحو جمالية قائمة على الهيرمينوطيقا.

لعل الأسلوب الذي ينهجه هيدجر لا يخرج عن التقليد الألماني في جوهره منذ الرومانسية ونتشه خاصة في إمكانية تأسيس الرؤية الفلسفية للعالم على خبرة الحياة وخبرة الفن وأن هذا التأسيس يجعل الفلسفة كتفكير يقارب في منهجه خبرة الفن ذلك أن القرابة بين الفن والفكر متماثلة إلى حد أنهما في علاقة مصاهرة حين إدراكهما للوجود، أما الاختلاف حسب هيدجر في عملية الاقتراب وقراءتهما للوجود وللعالم، قراءة الشاعر والفنان للوجود هي عفوية، تلقائية يحدوها الأصالة " *القرب من الشيء* " أما قراءة الفيلسوف للوجود هي قراءة بمفاهيم الميتافيزيقا التقليدية.

لقد كان الشاعر عند الرومانسيين المثال الذي يحتدى به مثلما عبر عنه شلنج، وأصبح جوهر الموسيقى والفن التراجيدي هو صهوة الفكر النتشوي، أما عند هيدجر فالأمر يتعلق بمنهج فمفهوم الفكر الشعري لا يعني الكائن بل يعني أسلوب مقاربته للعالم انطلاقا من الخبرة فيه وفي هذه المسألة على الفكر أن يتعلم من الفن.

يصل هيدجر في مقاله أصل العمل الفني إلى حقيقة خبرة الوجود انطلاقا من الفن فهو في نظره تجربة فريدة من نوعها تقيم الحقائق على الشعر الذي يمكن الفنان من تسمية الأشياء والموضوعات في إدراكه الجمالي لها، فكل تجربة مع العالم تستثمر في خبرة جمالية حسب الإمكانية المتاحة من طرف الوجود، فعلى سبيل المثال نجد أن هيدجر كان مقيما في الغابة السوداء " بألمانيا " وكان معجبا بحديث الرعاة وأحذية الفلاحين ورغم أنه لم يجسد هذه التجربة التي عايشها في عمل فني إلا أننا نجده يعبر عنها من خلال جوهر الفن المتمثل في الفكر الشعري الذي يفرض تأويلا لفهم حقيقة هذه التجربة، أما هولدرلين وريلكه نجدهما قد مارسا الشعر كتجربة داخل العالم انطلاقا من نزوع معين، ونفس الشيء ينطبق على لوحة أحذية الفلاحية للرسام، الهولندي فان غوغ والتي عبرت عن امتلاك الأحذية لقيمة جمالية ووجودية وهيرمينوطيقية رغم بساطتها بحيث أنه تحمل معاني متعددة ولعل أغلبها تلك العلاقة الحميمية بين الفلاح والأرض على أنها علاقة قرب من المكان الذي ينعته بالأصيل L'authentique لذلك نجد بأن أغلب كتابات هيدجر كانت تدور حول الإقامة الشعرية فاللغة الشعرية هي اللغة التي نفهمها الوجود لأنها قصيد وحقيقة ومن بين هذه الكتابات نجدها على النحو الآتي:

- الأصل في العمل الفني 1935.
- هلدرلين وماهية الشعر يشرح فيه قصيدتين أولهما " العودة " " إلى الأقارب " ضمن كتابه شروح على شعر هلدرلين 1936.
- أشنودة هلدرلين: " كما في يوم العيد " 1939.
- دراسة عن قصيدة هلدرلين " ذكرى " بمناسبة مرور مائة سنة على وفاة هلدرلين 1943.
- لم الشعراء؟ محاضرة مأخوذة من أحد أدبيات هلدرلين المشهورة لم الشعراء في الزمن الضنين.
- ألقاها في دائرة محدودة من التلاميذ والأصدقاء بمناسبة مرور عشرين سنة على وفاة الشاعر "ريلكه " ونشرت في المتاهات أو الطرف المسدودة سنة 1946[1].

1 - مارتن هيدجر، نداء الحقيقة، ترجمة وتقديم ودراسة للدكتور عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د.ط، ص 233 – 234.

- خواطر شعرية عنوانها " نداء الحقل " نشرت لأول مرة في صحيفة الأحد التي تصدر بمدينة هامبورغ في 23 أكتوبر 1949 العدد 43.
- محاضرة تحت عنوان: البناء – السكن – الفكر، ألقاها في إطار الندوة السنوية التي تعقد بمدينة "دار مشتات " وأخرى عنوانها " سكن الإنسان شاعري " وفحوى المحاضرتين الإنسان والمكان سنة 1951.
- شرح على قصيدة الشاعر جورج تراكل نشر سنة 1953.
- الشعر والفكر شرح لقصيدة الكلمة لـ ستيفان جتورجه نشر في كتاب الطريق على اللغة[1].

يتجلى مشروع هيدجر في تأسيس جمالية هيرمينوطيقية من خلال التفكير في تجاوز الميتافيزيقا الكلاسيكية وفينومينولوجيا هوسرل المتعالية وتعثراتها في فهم مسارات الوجود ومحاولة البحث عن أساليب أخرى في المعرفة واستلهام الخبرة منها وتتأكد هذه المحاولة من خلال مفاهيم استطيقية هيدجرية محضة وهي التي تروم نحو أفق علاقة الدازاين بالوجود الذي لا يعترف بالمنطق بل بالقرب من الأشياء وفي هذا نجده قارءا لأشعار هولدرلين، ريلكه وتراكل والتي تتطلب تأويلا جماليا وفيا ومخلصا.

وأنطولوجيا مثل قول هولدرين: "*الذي يسكن بالقرب من الأصل يتخلى بصعوبة عن المكان*".

كما أنه يعود إلى لوحة الفنان الهولندي فان غوغ المتمثلة في أحذية الفلاحين ليعطينا تأويلا جماليا محاط باستفهامات لا تزال تطرح على مستوى الأكاديميين الألمان وحتى الفرنسيين.

فالتجربة الفنية الشعرية أو التشكيلية حسب هيدجر تمكننا من اختراق العالم الأصيل للأشياء والموضوعات التي تصبح جزء من الدازاين ولهذا تلقب هيرمينوطيقا هيدجر بالهيرمينوطيقا الوقائعية (Herméneutique de facticité).

يقول الشاعر هولدرلين في قصيدة الهجرة:

✷ ولكن سأرتحل إلى مشارف القوقاز.

لأنني أنصت إلى ما أقول.

اليوم كذلك بواسطة الأجنحة سأرتحل.

التي هي حرة مثل العصافير المهاجرة، شل الشعراء ✷.

---

1 - مارتن هيدجر، نداء الحقيقة، نفس المرجع، ص 235 – 236 – 239.

دونت محاضرة هيدجر تحت عنوان "أصل العمل الفني" في خريف 1935 والتي قمنا بترجمتها في النسخة التحضيرية والتي تتزامن مع محاولة "واتبر بن يامين" في تقديم كتابه "*العمل الفني في حقبة إعادة الإنتاجية التقنية*"، وهذين العملين المتزامنين مستقلين ولكنهما يكملان بعضهما البعض لأن الرابط بينهما هو الفن والسياسة.

ففترة كتابة هيدجر لهذا الكتاب "أصل العمل الفني" تزامنت مع اعتلاء هتلر سدة الحكم ما بين (1933 – 1934) كما أنه كان آنذاك رئيسا لجامعة فريبورغ وفي هذا قدم محاضرته هذه التي يعرف من خلالها العمل الفني كمكان (مأوى – إقامة) يعبر من خلاله الشعب عن موطنه التاريخي لأن الحرب هي صراع بين العالم والأرض وهو كذلك (المكان) الأثر أو الملمح الأساسي للعمل الفني وهو ما نجده عند الكثيرين ممن يؤولون تفكير هيدجر حول الفن بعبارة "جمالية السياسة" «Esthétisation du politique»[1].

وفي سياق الصراع بين العالم والأرض يرى في كتابه الوجود والزمان أن العالم يفهم كبعد قبلي للوجود الإنساني ويشكل مع الأرض معطى أساسي من معطيات العمل الفني خاصة في فعل إنتاجية الأرض في عبارة: "أترك الأرض بأن تكون أرضا" أي موطنا.

وفي صميم العلاقة لذلك يرى أن الحرية في الفن والجوار مع الأرض تمثل الأصل أصل العلاقة بين الفنان وعمله الفني والتي تنتهي بما يسميه بالتناهي "Finitude" وهي نفس العلاقة التي تجمع الشعب بالموطن والمكان الذي يعيش فيه، فموطن الفنان هو العمل الفني والعكس صحيح، فلا يوجد شعر من دون الاعتراف بالصراع بين الكاشف والمتحجب، فالشعر هو النقطة أو الدائرة الأساسية في بناء العلاقة إضافة إلى الجوار، الأرض، الشعب، التاريخ والحقيقة.

يصف هيدجر هذه العلاقة كذلك بالرابط الحميمي، كما يستأنف مساره الحقيقي في كتابه أصل العمل الفني من خلال عبارات:

- العمل الفني باعتباره عملا وانتاجا فنيا.
- الفن باعتباره أصل لهذا العمل.

---

1 - Martin Heidegger de l'origine de l'œuvre d'art, première version préface de clément Layet, éditions Payot et rivages poche 2014, T.r, p07 – 09.

ومعنى ذلك أن ماهية الفن هي الكائن المنتج له والفن هو الآخر أصل هذا العمل لأنه انتاج، والشعر يمثل ماهية الفن ويحمل هذا اللعب الحر بين هذه العبارات الهيدجرية تأويلات جمالية وأنطولوجية تتأسس من قول هولدرين في: عبارة

« Ce qui habite près de l'origine abandonne difficilement le lieu »[1].

الذي يسكن بالقرب من الأصل يتخلى بصعوبة عن المكان.

كما تحمل تأويلات سياسية إيديولوجية خاصة عندما يصرح بأن الشعر يؤخذ معناه من السياسة والفلسفة.

إن حديث هيدجر عن الأصل في العمل الفني يأخذنا إلى ما قدمه الشاعر الألماني والفيلسوف هاردر في كتابه: "*دراسة في أصل اللغة 1772*" بحيث قادت هذه الدراسة هيدجر إلى إعطاء نفس المماثلة ولكن في سياق آخر حيث يقول: "*الإنسان مبدع الإنصات والملاحظة هو بطبيعة الحال ينقاد نحو اللغة ونحو الكلام*"*.

مثلما هو الحال لدى هيجل أو لدى شوبنهاور ينصب تفكير هيدجر حول الفن من خلال التركيب بين مبادئ الفلسفة الأولى عنده، فلا يمكننا فهم العمق الذي يحوم حول فلسفته إلا من خلال محاكمته للميتافيزيقا على أنها نسيان للكائن، فالميتافيزيقا أقصت الكائن وأزاحت مساره الأنطولوجي من خلال سود تقديرها بين الكائن والموجودات، بين كونه كائن باحث عن الوجود وبين كونه شيئا آخر.

كما يعتبر هيدجر أن هذا النسيان المرتبط بسؤال الكائن وجد منذ سقراط وأخذ يتطور نحو الأسوأ إلى غاية الرومانسية التي مجدت الذاتية كقاعدة مثلت الحالة الأخيرة لهذا التصعيد الفلسفي في تاريخ الميتافيزيقا الغربية.

ومع بزوغ الفينومينولوجيا بدأ الصعود والاهتمام بالأصل وبالتفكير حول الكائن الذي نجد معناه في اللغة اللاتينية "الظاهري " Phainomenon ويقصد به كل ما يلمع او يبرق في ذاته. وكذلك

---

1 - Martin Heidegger de l'origine de l'œuvre d'art, première version préface de clément Layet, éditions Payot et rivages poche, T.r, p24 – 25 – 116.

*- هذه النصوص التي قمنا بترجمتها نشرت سنة 2012 تحت عنوان: *Von ursprung des Kunstwerks (Erste ausarbeitung)* فالطبعة الأولى لهذه النسخة تمت تحت تصرف بن مارتن هيدجر هيرمان هيدجر ونشرت في مجلة دراسات هيدجرية سنة 1990، الحجم 05.

يحمل معنى ثان وهو Legein التي تعني المفكر فيه أو المبحوث فيه، وهو معطى من أجل غاية أو بصمة وأثر مقدم يسمح لذاته بأن تظهر بأصالها ونورها.

وفي هذا الصدد فإن الفن له دور رئيسي عكس ما نجده في ميتافيزيقا والجماليات الكلاسيكية السابقة التي أدخلت العمل الفني تحت براديغم الإنتاج بمعنى المادة المصنعة، هذا الإنتاج جزء من شيئية العمل التي تعطيه قيمته الجمالية ومن هذا المنطلق فإن هيدجر يوافق الرومانسيين وأتباعهم في حقيقة مؤكدة ورئيسية تتمثل في أن الفن يحمل بعدا أنطولوجيا[1].

نجد في أعمال هيدجر الكثيرة تجليات وإيحاءات حول الفنون بشكل خاص الشعر من خلال مقاربة هولدرلين (1936 – 1951) وفي الفنون التشكيلية من خلال بناء أو إعمار، سكن، فكر سنة 1951، في شكل محاولات ومحاضرات، أما في المحاضرة المعنونة "أصل العمل الفني سنة 1935" نجدها في كتابه: "متاهات أو الطرق المسدودة سنة 1950" والتي يوقع فيها جملة أفكاره في الفن من خلال النصوص التي أتينا على ترجمتها.

ومن أجل الالتفاتة بعمق إلى طبيعة العمل الفني كعمل يجب النظر في اتصاله المباشر بالكينونة بحيث يجب ترك العمل وحيدا ... تركه يلتف حول نفسه بمعنى لا يمكن النظر إليه في شكلانيته "عموميته" لا من حيث مبدعه ولا من حيث مكانته في تاريخ الفن يجب تركه في محايثته في مكانه وفي عالمه الخاص لأن العمل هو مفتاح العالم حسب هيدجر فالذات المبدعة هي التي تنصب العالم وتضعه وتفتحه أمامنا، هذا العالم ليس عالم تواجد الأشياء داخل حيز ما وإنما هو انفتاح لكل مكون أساسي وغير أساسي يدخل في تكوين هذا العالم وفي تحديد مصير الأفراد التاريخي وفي هذا يستعين هيدجر بمماثلة المعبد الاغريقي الذي تحكمه قاعدة التنظيم المحكم الذي بفضله ينظم العالم، وبفعل تكافل الأفراد يتم تنصيب هذا العالم.

يرى هيدجر أن العمل هو كذلك فعل توجه نحو الأرض، هذه الأرض التي يتحدث عنها في البداية تمثل مواد العمل وأدواته ولكن من جانب آخر هي كذلك الطبيعة في مجملها وفي كليتها (الفيزيس عند الاغريق القدماء)، فالأرض ههنا هي كل ما يبقى لنستعين به، كل ما يترك ليتجلى، وهي حرية ظهور الأشياء التي تسمح الأرض بانفتاحها أمامنا بعفوية، ويحدو هذه العلاقة ضغط وتشنج

---

1 - Carole Talon-Hugon, l'esthétique, presse universitaire de France 2004, 1ère édition, Paris, T.V, p 76 – 77.

بين العمل والعالم ومن أجل السيطرة على الأرض التي تخترق العالم في حد ذاته فإن الكينونة هي مفتاح العمل والعنصر الفاعل في هذه المواجهة[1].

إن تنصيب العالم والانفتاح عليه هو من فعل التوجه نحو الأرض، فالعمل هنا يشكل الثورة التي تنذر بحضور الكينونة وتواجدها داخل هذا العالم في كليته بمعنى الحقيقة.

يوظف هيدجر لوحة أحذية الفلاحين للفنان الهولندي فان غوغ ليؤكد هذه الحقيقة المتمثلة في أن الكينونة هي في كليتها عالم وأرض داخل شبكة من اللعب المتبادل بينهما في فعل النشاط والإبداع. وتعقيبا على هذه اللوحة يمكن استجلاء قيمتين:

- قيمة أنطولوجية تتمثل في علاقة الفلاح بالأرض التي هي علاقة حميمية وعلاقة قرب يتضح معناها في الأحذية، فالأحذية هي أيقونة جمالية لهذه العلاقة.
- قيمة جمالية تتمثل في أن العمل الفني يعبر عن بساطة الحياة وقساوتها والإبداع هو من رتاجة العالم والمظهر الآخر له.

ومن هذا إذن فإن تواجد العمل داخل العمل الفني هو انتشاء للحقيقة، فالعمل الفني هو استحضار للكينونة، فالكينونة المبدعة هي التي تأخذنا نحو حقيقة الموجودات بحيث أن هذه الحقيقة التي يتحدث عنها هيدجر خارج نطاق الخطاب المنطقي حقيقة لا منطقية ولا يجب فهمها والنظر إليها على أنها امتلاك أو تنسيق بين الخطاب وبين الأشياء إنها الحقيقة، الانكشاف، الظهور "كونه على ما كان كائنا".

هذا التأكد لهذه العلاقة الحميمية التي يضعها في أولوياته بين الفن والحقيقة يتقاسمها هيدجر مع فلسفات الفن السابقة يوافق الرومانسية في كون الشعر له وضع خاص على خلاف الفنون الأخرى، فكل فن هو شعر من خلال المعنى المستوحى منه، وكل الفنون هي التي تأتي على شاكلة الشعر بمثابة أنماط للمشروع الذي ينير لنا الطريق إلى الحقيقة، فالشعر يأخذ مكان الأولوية في التفسير والتأويل الذي يمارسه الإنسان باعتباره الكائن الوحيد الناطق.

إن اللغة حسب هيدجر هي التي تمنح إشارة انطلاق الكينونة نحو انفتاح العالم وهي في حد ذاتها تكشف للكينونة الشعر الحقيقي، كما أنها الفضاء الرحب للكلام وليست فقط أداة لخدمة الفكر في مجاله العملي الممارساتي.

---

1 - Ibid, T.r, p 78.

يضيف هيدجر: "*التسمية الشعرية للأشياء هي التي تسمح للوهلة الأولى بظهور الشيء كما هو*"، هولدرلين مثلا شاعر الشعراء يدرك مدى قيمة الشعر في معرفة الجوهر الأصلي للأشياء في اتصاله المباشر بالكينونة وليس مع الذاتية شأنه في ذلك شأن الشاعرين ريلكه وتراكل.

يريد هيدجر في هذا السياق أن يمرر لنا هذه الحقيقة عبر امتحان التفكير ليس في شقه الحقيقي (تحويل الشعر إلى مفاهيم) وإنما يضعه في مركز ثقل الكينونة (الأنطولوجي)[1].

إذن إن هذه الجمالية ليست فلسفة الفن ولا فلسفة حول الفن لأن الفن والفينومينولوجيا يحوزان نفس الأثر ونفس الأصل ونفس الغاية، فالفيلسوف والشاعر هما شقيقين، وهذا التثمين يفترض من جهة أن الفن هو معطى أنطولوجي، ومن جهة أخرى أن الفلسفة لا يمكن النظر إليها بقوة على أنها تمثل فقط إمبراطورية العقل، فالعقل هو الخصم والعدو والأكثر خطورة في مطاردته المستمرة للفكر وفي هذا عبارة نتشه: "*الإله قدمات*" تدعم هذا الطرح الهيدجيري فكلاهما نتشه – هيدجر ينساق نحو فكر الكينونة والأنطولوجيا.

تستلهم جمالية هيدجر الهيرمينوطيقية من منهج الهيرمينوطيقا الوقائعية أو الوقعانية أصولا جمالية تجعلها أكثر أصلة وأكثر قربا من العالم، فالهيرمينوطيقية Herméneutique de facticité هي تلك التأويلية المنبثقة من انفتاح الكينونة للعالم بواسطة الأرض، وهي قاعدة أي عمل فني يبنى عليها، أو هي ذلك المنهج الذي يستوحي فيه هيدجر المعنى الجمالي للحقيقة انطلاقا من قراءة الدازين للعالم قراءة شعرية.

ومن هذا الباب يمكن القول أن هيدجر ولد تجربة هيرمينوطيقية تأسيسية للفلسفات اللاحقة خاصة هيرمينوطيقا غادامير التي أبانت عن ميلاد فتح جديد في تاريخ الفلسفة المعاصرة، وما دمنا نتحدث عن المنهج هناك حلقة مفقودة يعود الفضل فيها لتأميل مجال الهيرمينوطيقا وفضاءاتها المتعددة كآخر حلقة مع غادامير، هذه الحلقة المفقودة كان لها وزن في مسارين:

المسار الفلسفي: إتمام مشروع الهيرمينوطيقا في تقاطعها مع الفينومينولوجيا وترسيخ معنى الفهم للحقيقة، في الانتقال من فهم الكينونة إلى كينونة الفهم أو فن الفهم أو فهم الفهم بحيث يصبح الفهم عنصرا بارزا من عناصر الهيرمينوطيقا الفلسفية، أما المسار الفني والجمالي : فقد حرص على تعبيد طريقه إلى بر الأمان مستلا العصر الرومانسي بامتياز وهما فريديريك شلاير ماخر وفيلهايم

---

1 - Ibid, T.r, p 79 – 80.

ديلتاي، ففي تصورهما يعتبر التأويل بمثابة نظرية في الفن وتقنية جديدة للفهم والتي بموجبها يمكن فهم تعابير الحياة، وفي نظرهما هناك علوم روحية يمكن فهمها بالسياق اللغوي والسياق التاريخي هذه العلوم هي الأدب والشعر لكن السؤال الذي يطرح في هذا الصدد ما علاقة شلاير ماخر وديلتاي بالجمالية هيرمينوطيقية ومساراتها نتشه هيدجر – غادامير؟

بالتأكيد العلاقة هي منهجية بالدرجة الأولى سوف نكشف عنها مع شلاير ماخر وديلتاي وارتداداتها على الجمالية الهيرمينوطيقية الغاداميرية.

لقد طرح شلاير ماخر (1768 – 1834) تصوره لمنهج التأويل وأعطاه بعدا روحيا هذا البعد يقوم على التجربة الحية للواقع الإنساني، فالتأويل في نظره ليس فقط أداة وإنما هو معايشة لحظة الحياة فالإنسان هو الذي يتكلم، فكلامه لغة وحياة وهنا تنكشف العلاقة بين الوعي واللغة حيث يورد في كتاباته ما يلي: "*كل معرفة بالعالم الروحي الذي نعيش فيه هي معرفتنا لأنفسنا ذاتها، معرفة الآخر هي معرفة الأنا* ".

فالفهم هنا حسب شلاير ماخر هو حركة تجلي لكل ما هو تاريخي للإرث الثقافي وما هو لغوي.

عند تتبعنا لكلمة هيرمينوطيقا نجد أنها قديمة ولكن عندما نتكلم في مجال التأويل والتفسير والترجمة وعن الفهم يتيح لنا هذا المجال الوصول إلى فكرة العلم المنهجي الذي طورته الحداثة فيما بعد خاصة في الاستعمال التداولي للغة الذي يحمل نمطين نظري وتطبيقي، ففي نهاية القرن التاسع عشر ورد لدى بعد المفكرين كلمة هيرمينوطيقا لتعبر بدون شك عن التيولوجيا (علم اللاهوت) ثم انتقلت إلى مجال استعمالاتها لدى الأفراد بحيث أنها الملكة التطبيقية أو العملية للفهم، الانصات بدقة للآخر ونحن مفعمون بالفهم، هي بأدنى شك موجهة لإدارة الوعي، كما نجد هذه الكلمة عند الفكر الألماني هاينرش سوم Heinrich Seume وهو تلميذ موريس في ليبزيغ، وكذلك نجدها عند يوهان بيتر هيبل Johan Peter Hebel، كما نجدها في نفس السياق مع شلاير ماخر باعتباره المنظر الأول للثورة الحديثة للهيرمينوطيقا التي جاء في معناها حسبه: "الميتودولوجيا[1] العامة للعلوم الإنسانية"، ويؤكد بالفعل أن فن الفهم هو أمر ضروري وإلزامي ليس فقط من أجل النصوص بل حتى أيضا في العلاقات الإنسانية.

---

1 - Gadamer H.G, l'art de comprendre, l'herméneutique, une tâche théorique et pratique, Tone 1, T.r, p328, Aubier, Paris 1982.

لا بأس أن نذكر بأن الهيرمينوطيقا مع شلاير ماخر قد خطت خطوة عملاقة نحو تطورها إذ عدها هذا الأخير بمثابة تكنولوجيا عالمية أو كونية تصب كل اهتمامها على وجه الخصوص داخل العلم التيولوجي وتستمد شرعيتها وصلاحيتها من منهج العلوم، كما يرى شلاير ماخر أن المعطى الطبيعي للإنصات إلى الآخر يمر عبر الفهم الذي هو بدون شك الصديق الأكثر روعة للحقبة الرومانسية، فهو يلعب دورا مهما في الحياة الاجتماعية. وعلى الصعيد الروحي إذا أجرينا مقاربة لفهم تخاطبات الإنسان الروحي فليس من السهل الحكم للوهلة الأولى بل يجب أن نبحث وننصت إلى ما بين الكلمات وسطورها مع المحاور الأكثر روحانية بل نحن مضطرين لقراءة ما بين سطور النص.

وتتمة لهذا الطرح، يتوهج لنا مصطلح حديث للعلم في حقل الهيرمينوطيقا وهو الفهم الذي أصبح مفتاح الهيرمينوطيقا الجوارية، والهيرمينوطيقا التطبيقية الصارمة.

تتجه الهيرمينوطيقا الجوارية نحو مبدأ مواجهة تصريحات الآخر، وما يقوله بفهم وإنصات صحيحين كقاعدة أما سوء الفهم فهو يشكل الاستثناء.

وعلى العكس تتجه الهيرمينوطيقا التطبيقية الصارمة وتفترض أن سوء الفهم هو القاعدة وهو الذي يوصلنا إلى الفهم الصحيح.

وما هو ملاحظ في هذه التفرقة المنهجية أن أثر التأويلية ينظر إليه من عدة أوجه أنه مترابط (مشدود) بفضاء الانصات الذي لا يؤدي إلا إلى إنتاج المعنى الحي للفهم[1].

ومن هذه الأرضية التي افترشها شلاير ماخر للهيرمينوطيقا انطلق فلهايم ديلتاي (1833 – 1911) في توسيع دائرة الميتودولوجيا العامة للعلوم الإنسانية بحيث تم الانتقال من السياق الروحاني إلى السياق السيكولوجي اللغوي وبدأ الاشتغال حول النصوص بحيث أعطى ديلتاي قاعدة هيرمينوطيقية للعلوم الإنسانية لتأسيس قيمة موازية لعلوم الطبيعة بحيث يكثف اهتمامه ودربه يسلك نحو فكرة شلاير ماخر القائلة بالتأويلية السيكولوجية، ففي نظره النجاح الأكبر للهيرمينوطيقا هو تأويل العمل الفني بالعودة إلى الأنا للإنتاج العفوي (اللاواعي) للعبقرية[2].

---

1 - Ibid, T.r, p 342.
2 - Ibid, T.r, p 343.

ومن وجهة نظر العمل الفني فإن المناهج التقليدية للهيرمينوطيقا المستمدة من القواعد والتاريخ، علم الجمال، وعلم النفس كانت تؤسس للمثالية في الفهم التي تنطلق من مركزية العمل الفردي ووجدت لأجله خاصة في ميدان النقد الأدبي.

إن مسارات الهيرمينوطيقا الرومانسية أفرزت مرحلة انشطار، هذه المرحلة حسب ديلتاي وجدت داخل اللغة الأصل التي هي أكثر قدما، فبالنسبة للأنا النقد قادر على معرفة قيمة ومحتوى العمل الفردي وتقسيمه بما لا يتناسب مع معاييره، ويؤكد ديلتاي بأنه من الحقيقي توسيع وتضخيم مصطلح الهيرمينوطيقا بمنهج العلوم الحديثة عن طريق النقد وإعطاءه ما يعرف بالشرح أو التفسير العلمي للتعبير الأدبي بواسطة السيكولوجيا الهيرمينوطيقية، وفي ظل ثورة تاريخ الأدب المسماة وعلم الأدب أثر هذا المصطلح على التقليد الذي كان سائدا خلال القرن 20م في فترة الوضعية العلمية في ألمانيا أين كانت مثالية العلوم الحديثة للطبيعة تشق طريقها لتغيير المعجم الألسني[1].

يقودنا الحديث في سياق الهيرمينوطيقا عند ديلتاي إلى الطرح القديم أرسطو من خلال سؤال:

كيف لفن الفهم الذي ندعوه هيرمينوطيقا أن يجد له مكان وحيز داخل الثقافة؟

يتراءى لنا بأن الكلمة الإغريقية Synesis التي تعني أفهم والفهم هي في علاقة وقاعدة عامة مرتبطة بالتعلم الذي يعود في أصله الإغريقي إلى Mathesis أتعلم تندرج في إطار الإتيقا الأرسطية والتي هي شكل من الفضيلة الروحانية، وهذا التعريف يوظف عادة في معنى حيادي مرتبط بالفن Techné والكلام Phronesis، ومع ذلك أخذ الفهم وكفهم من الروح، الفهم هو الحامل للحكمة العملية والتحليل الذكي للاعتبارات العملية للآخر كما أنه لا يقف فقط عند بساطة الفهم للكلام المنطوق بل إنه شكل من الوحدة والتضامن الذي يسمح بإعطاء وتلقي النصيحة والإرشاد[2].

لقد حاول ديلتاي جاهدا أن يؤسس علوما عقلية بشكل مستقل ومنهجي ومنظم ومقاربته لعلوم الطبيعة حيث اقترب من ما أشارت إلى تاريخية كل أشكال الظواهر العقلية التي جسدتها المدرسة التاريخانية المعروفة في عصره.

---

1 - Ibid, T.r, p 343.
2 - Ibid, T.r, p 345.

يرى ديلتاي في علاقة التجربة الحية بالهيرمينوطيقا أن العلوم العقلية نفهمها أما علوم الطبيعة نشرحها في عبارة :"*الطبيعة نشرحها أما حياة الروح نفهمها*" فإنجازات البشر المختلفة ليست إلا تعبيرا عن سيرورات داخلية لحياة النفس فالإنسان بكليته هو الكائن المريد الذي يشعر ويقيم التمثلات من خلال اختبار الوقائع المعطاة في الوعي من خلال الإدراك الداخلي والخارجي والعملية التي تتيح له أن يكون موضوع علوم العقل هي أن يجد رابطا بين الخبرة المعاشة والتعبير والفعل على أن الخبرة المعاشة تحياها النفس وتترجم في شكل تعبير من خلال تموضعاتها وتشكلاتها المتعددة كما لا نكتف فقط بفهم هذه التموضعات بل هناك كذلك النظم الثقافية التي تتجاوز الأفراد كالفن، العلم، والدين والأشكال التنظيمية المؤطرة لها (الدولة، الكنيسة) وعبر سيرورة الفهم يمكن توضيح الحياة وفيما يتعداها إلى أعماقها ومن جهة ثانية إننا لا نفهم الآخرين ولا ذواتنا إلا إذا طبقنا حياتنا المعاشة وحولناها إلى نوع من أنواع التعبير سواء تعبير عن ذاتنا أو عن الآخرين وبالتالي فإن العلوم العقلية تتأسس على العلاقة: المعيش – التعبير – الفعل فالأحداث المعاشة هي الوحدات البنائية التي يتم من خلالها تشييد حياة النفس وفيها يكمن الرابط الداخلي للوعي مع مضامين والتعبير هو ترجمة المعيش عبر أشكال خارجية كالحركات – اللغة والفن وهذه الأشكال الخارجية هي بدورها تموضعات لحياة النفس والفهم ما هو إلا إدراك العلاقة بين المعيش والتعبير والفعل، وهذه المفاهيم الثلاث تحليل إلى التأويل الجمالي.

إن مفهوم الحياة عند ديلتاي هو مفهوم مركزي في الهيرمينوطيقا السيكولوجية حيث يقول: "*عن الحياة هي إذن واقعة الأساسية التي يجب أن تشكل نقطة انطلاق الفلسفة إنها ما يعرف من الداخل إنها مالا يمكن أن نتجاوزه*".

بحيث يشكل العالم الواقعي والتاريخي تموضعات للحياة وتأويل المعنى الكامل للحياة يدخل ضمن أنظمة تصور العالم الفلسفة، الدين والفن.

يمكن القول أن كل من الفعل والتعبير يشكلان صيغا للتأويل الجمالي عند ديلتاي، فالتعبير له علاقة بالمشاعر وبالتالي يكون الفن هو التمثيل الرمزي للمشاعر والتعبير الشخصي هو تعبير عن الحياة، ففي مجال المسرح والسينما هناك مقولة تجسد هذا التعبير:

« L’action précède la parole »

أما الفعل يعبر عن الخبرة المعاشة الممتدة من التعبيرات التلقائية عن الحياة الباطنية مثل الهتاف، الإيماءات، والعمل الفني يشير إلى الحياة ذاتها التي هي الروح ومن خلال الروح تنكشف لنا علوم

روحية هي الأدب والشعر فهما يعبران عن مشاعر الأديب والشاعر أما الفعل يكون في إثارة هذه المشاعر، فالهيرمينوطيقا عند ديلتاي هي أساس لكل العلوم الروحية أي كل العلوم تهتم بتفسير تعبيرات الحياة الداخلية للإنسان: إيماءات، أفعال، قوانين، فنون، أدب، واعتبر كذلك أن الخبرة العيانية وليس التأمل النظري هي البداية في العلوم الروحية وهنا تكمن أهمية الرومانسية في الدعوة إلى الرجوع للحياة وعيشها كخبرة لذلك سمي ديلتاي فلسفة بفلسفة الحياة ومعناها ذلك الاتجاه الذي يؤكد على أن الحقيقة هي الحياة أو هي التجربة الحية.

ترى الأستاذة* فرانسواز داستور في مقالها المعنون: علم الجمال والهيرمينوطيقا أن علم الجمال عنصر مهم في الهيرمينوطيقا العامة فهي تتضمن علم الجمال وتحتويه، فهي لا تقوم ببساطة على بحث الآراء الذاتية والوقائع المعاشة بل على الفهم العميق للمعاني المتضمنة في العمل الفني، هذه المعاني سيكشف عنها رائد الجمالية الهيرمينوطيقية كآخر مرحلة وهو هاينز جورج غادامير (2002 – 1900).

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

---

* - فرانسواز داستور أستاذة الفلسفة في جامعة باريس 08 فال دي مارن لها اهتمامات بالفينومينولوجيا والمثالية الألمانية والهيمينوطيقا، لا تزال تقدم أعملا ودراسات رائدة خاصة حول هيدجر، هوسرل، ميرلوبونتي، غادامير.

وتحرير الهيرمينوطيقا من فكرة المنهج، حتى أن غادامير ينعتها بوصفها موضة العصر بحيث أن كل تفسير يعد نفسه صفة هيرمينوطيقية[1].

شكل ظهور غادامير منعرجا حاسما في تاريخ الفلسفة والاستطيقا لأنه جعل التأويلية تنتقل من مجال كونها مبحث خاص يعني بتفسير وتأويل النصوص إلى هيرمينوطيقا فلسفية مبنية على التأمل في عمليات وآليات الفهم على المستوى النظري والتطبيقي داخل التأويل، فكيف استوعبت هيرمينوطيقا غادامير التجربة الجمالية؟ وما علاقة عناصر الهيرمينوطيقا عنده (الفهم – التراث – الحكم المسبق) بالعمل الفني؟

يعود الأصل الاشتقاقي لكلمة هيرمينوطيقا إلى الكلمة اليونانية Herméneus التي تعني المفسر أو الشارح، وهي مرتبطة بـ Hermés[2] وهو رسول الآلهة، حيث يصفه هوميروس بأن الوحيد القادر على أن يعبر عن المتون الفاصل بين الآلهة والبشر، وينقل في لغة واضحة ومفهومة ما يجول في خاطر الآلهة، بمعنى أن الهيرمينوطيقا تسعى إلى التفسير الذي يكشف عن شيء محجوب داخل النص ورفع الغطاء عن لبسه، ففي لغة غادامير الهيرمينوطيقية هناك عالمان: عالم النص المراد تفسيره، وعلمنا نحن الذي نألفه ونعرف وضوحه وجلاءه، وبينهما جسر الوساطة يتدخل لنقل رسائل زوس إلى البشر.

في المقابل ينظر أرسطو إلى عبارة Herménevia في كتابه "بيري هيرمنياس" على أنها تحمل بالمعنى المنطقي لتدل على التفسير العلمي.

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

---

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

2 - دايفيد جاسبر، مقدمة في الهيرمينوطيقا، ترجمة وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبقة الأولى 2007، ص 21.

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

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

ففي كتابه 'أفلاطون والمؤسسة البيداغوجية للدولة" تعمق أكثر في أفلاطون والشعراء وهو العمل الذي وجه أعماله الاستطيقية اللاحقة رغم فترة الحرب التي تم فيها عزل العلوم الإنسانية في الجامعات الألمانية سنة 1942، كما أقحم غادامير نفسه في قراءة النصوص الشعرية الصعبة خاصة هولدرلين، غوته، ريلك وذلك بعد متابعته لمؤتمر حول شلاير ماخر حيث أصبح مولعا بالشعر "وموسيقى إليوت"، كما استوقفته دراسة حول: التأويل التأسيسي عند أفلاطون ومحاوراته ليستنطق منها قاعدة التكوينات اللغوية للفن الشعري عند هوميروس وهزيود، حيث يرى أن كل كتابة عن الهيرمينوطيقا الفلسفية تحتاج دوما للعودة إلى الفلسفة الإغريقية لغة ومفهوما وكذلك فن الخطابة عن السفسطائيين[1]، يؤرخ غادامير للهيرمينوطيقا من خلال وضع منهج للعلوم الإنسانية مثله مثل العلوم الطبيعية انطلاقا من تاريخية الفهم وتطويره ليصبح عالميا وذلك في سنوات (1936 – 1959) في محاضرة لوفان 1957 وذلك عند جمعه بين الوعي التاريخي (هيجل – فيكو) والتجربة اللغوية (هيدجر) والمعرفة العلمية وعلاقتها بالتاريخ (ديلتاي – دراوزن)، ولقد كان هذا الجمع والتركيب محفوفا بمتاهات وبمخاطر ولتفاديها قرر غادامير عدم إقصاء الأحكام

---

1 - Gadamer, la philosophie herméneutique, traduit par Jean Grondin, P.V.F, Paris 1996, T.r, p 11.

المسبقة وترك التصورات القبلية لتقودنا إلى فهم الأشياء لكي يختصر الطريق ومن هنا كان مخلصا للعصر الرومانسي بحيث يعطي معنى لقلب أطروحة الأنوار وتحقيق عنصر الموضوعية في المعرفة وعالمية التأويل، فالتاريخ والتراث عنصران أساسيان في منهج علوم التأويل وبالتالي تحل مشكلة الصحة والخطأ في الأحكام المسبقة وتكون بذلك العلوم الإنسانية شبيهة بالعلوم الدقيقة في علميتها ومنهجها، وفي نفس السياق ولدى قراءته للنصوص الأدبية رأى بأن مفهوم عمل التاريخ يفهم على أنه وعي تفكيري لوضعية تأويلية للفهم خاصة مفهوم التفسير الشرحي عند هيدجر ويقصد به إقامة حوار بين عمل التاريخ والتجربة اللغوية والعنصر الفاعل فيهما هو المعرفة الفردية الذاتية فكل فهم لشيء ما ينطلق من فهم الذات وهو ما يدعوه هيدجر بـ أنطولوجيا الفهم وهو التفسير الذاتي للوجود الإنساني بحيث أن تجربة الفن هي جزء من هذه الأنطولوجيا.

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

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

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

يعترف غادامير بصعوبة المهمة والمغامرة في حل عقدة الحقيقة والمنهج في العلوم الإنسانية ويرى حلها في الثنائية التقليدية في المعرفة بين الذات والموضوع وتجاوزها والمأخوذة عن هوسرل ثم طورها هيدجر إلى فكرة الوجود الإنساني في العالم باعتبارها خاصية مميزة لأسلوب وجود الانسان كوجود منخرط في العالم لا ينفصل فيه الوعي عن الأشياء (الهيرمينوطيقا وقائعية).

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

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

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

فما هو إذن معيار التأويلية الصحيحة؟

---

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

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

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

فموضوعه أيضا هو كل ما في مقدورنا فهمه ويوجد مبنيا من حيث هو لغة.

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

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

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

لن يشاهد الممثل أو الرسام أو الموسيقار الذي يؤول عملا ما وهو يتبناه بطريقة مرنة ويمارسها على العينة الملموسة لكن ليس ذلك لأن التأويلية تريد لنفسها أن تكون أكثر سرية إنما بالعكس تماما لأنها تتمتع بمهارة خارقة للعادة وهي تستثمر ضمن وظيفة الوساطة، فالتأويلية تجد نفسها مرة واحدة موزعة بين قطبين من الضروري الموازنة بينهما: قطب بالغ الموضوعية وقطب بالغ الذاتية.

ففي التأويلية الفيلولوجية يتم استخراج معنى النص إلا عبر وساطة التأويلية، ونفس الشيء في التأويلية الفنية حيث يستمتع المؤول هنا بقدر أكبر ولكن يبقى الأمر أننا لا نستطيع تأويل أثر فني ما كيفما كان أو يحسب رغبتنا المفضلة وإلا فلن يكون الأمر يتعلق بأثر فني نقوم بتأويله إنما فقط نحن نقوم باستعراض ذواتنا أمام هذا الأثر إما ببالغ الموضوعية أو ببالغ الذاتية.

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

يشكل عالم الأثر الفني موضوع نزاع ما أشارته التيارات الاستطيقية السابقة وما طرحه غادامير، إذ هو ليس مجرد موضوع نقبله أو نرفضه بكل حرية لأن الحقيقة تستولي علينا وتحرك مشاعرنا ولا تترك لنا المجال أمام استبعادها أو رفضها أو قبولها من تلقاء نفسها، وفي هذا الطرح نلمس نوعا من القرابة بين الفن والشعب الذي يقوم على استبصار أصيل، أن كل ابداع فني يتبع جماعة ينتمي إليها وغير منفصل عنها، فهو على وفاق مع مارتن هيدجر حينما يربط بين العمل الفني والأرض والشعب خاصة في كتابه أصل العمل الفني ومقالته المعونة بناء/إعمار، سكن، وفكر «Batir, habiter, penser».

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

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

فخبرة الفن تمتلك مكانة خاصة في هيرمينوطيقا غادامير لأن الفن لا يخاطبنا كغيره من الموضوعات الأخرى المرتبطة بالإرث فهو لا يبقى حبيس الماضي أو حدث من الماضي يبقى في الأرشيف بل يمتد صداه إلى الأجيال اللاحقة وعلى إرادة تحفظ رسالته وتجعلها متواصلة، ومن هذا المنطلق نفهم أن غادامير وسع من دائرة الفهم التي بدأ منها هيدجر وأعطاها تحولا أنطولوجيا وليس ابستمولوجيا وهذا المعنى يقول غادامير: "*إنني أوسع في تأويلتي البعد الجديد الذي أعطاه هيدجر لهذا المفهوم، ليس الفهم شكلا خاصا للعلاقة بالعلم بل هو أصل كينوني هو شكل الكينونة نفسها للوجود في العالم*"[1].

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

ففي دراسته للتجربة الجمالية، أعطى غادامير الأولوية البارزة، الأنطولوجية في جوهرها، للفن (Art) على حساب الجمال (Esthétique)، لماذا إذن؟ بقي غادامير وفيا لخطه الفلسفي الذي لم يجد عنه، وهو الخط التأويلي أو الهيرمينوطيقي في ربط الحقيقة بالفن، عندما كانت هذه الحقيقة مرتبطة بالعلم التجريبي من جهة عبر المنهج، وبالوعي الجمالي من جهة أخرى عبر الذاتية (Subjectivité)، العمل الكبير من العيار الثقيل، الذي أقدم غادامير على فعله في "الحقيقة والمنهج" وفي بعض المقالات المتفرقة من كتاباته، هو ربط الفن بالحقيقة من جهة، وجعل الاستطيقا كإقليم معرفي من قارة الهيرمينوطيقا من جهة أخرى.

---

1 - هشام معافة، نفس المرجع، ص 84.

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

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

كانت هذه الأسئلة المؤرقة التي جابهها غادامير في سبيل ترجيح الكفة للحقيقة على حساب المنهج، أو على الأقل إعادة ربط العلوم الإنسانية بحقيقتها الخاصة، سليلة القيم الإنسانية (Humanisme)، قبل أن يأتي المنهج ويضع تحت سلطته كل المعارف البشرية ويعزل المعارف المتمردة إلى مجرد خرافات أو جماليات لا ذوق، يبرز هذا الأمر المقاومة الشديدة التي تحلى بها غادامير في سبيل إنقاذ العلوم الإنسانية من فخ المنهج بالمعنى التقني للكلمة، هذا المنهج القادم من غياب الأزمنة الحديثة، أي منذ ديكارت وهيوم وحتى كانط نفسه لمعرفة أين يكمن عصب المشكلة،

---

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

2 - Jean Grondin, Introduction à Hans- Georg Gadamer, Paris, les éditons du Cerf, 1999, p 60.

وكيف يقلب غادامير رأسا على عقب بعض المقولات الكانطية، نراه في "الحقيقة والمنهج" يحلل نوعين من الجمال عند كانط: "الجمال الحر" أو "الجمال ذاته" إن صح التعبير، وهو الجمال الذي يتذوقه الانسان في شكل تأمل لا يهدف من ورائه أي شيء، أي جمال بلا غاية (Finalité)، والجمال المنتسب إليه أو الجمال لغيره إن صح القول، وهو الجمال الذي ينطوي على بعض الأفكار الأخلاقية أو البطولية، وينضوي تحته الإنسان، كمقبرة العظماء مثلا التي يتم زخرفتها وتنميقها، لكن لغرض آخر وهو استخلاص العبرة من نضال الأبطال أو معرفة حقبة تاريخية، ينطوي الجمال هنا على معرفة ضمنية.

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

يقول في تجلي الجميل قصد تبرير الطابع التكويني لدى الانسان:

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

يبدو جليا الإحساس بالجميل ليس مسألة تشكيل نقد جمالي ينطبع بالمنهج (منهج النقد إذن)، وليس الوصول إلى اجماع حول موضوع الجمال، بأن يكون الإحساس بالجميل عينه من فرد إلى آخر،

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

يتعدى الأمر نحو طريقة بناء الفرد لإحساسه الخاص والفائدة المرجوة من ذلك، وهي الفائدة التكوينية للذات.

إن المنطلق الحاسم لدى غادامير هو هدم الوعي الجمالي لبلوغ حقيقة الفن[1]، كما ذهب جون غروندان في شرحه لهذا المنطلق الأنطولوجي، وهذا ينبئ بلا لبس عدم اختزال الفن إلى الجمال، ويبدو هنا غادامير في وجهه "الهيغلي" بالإعلاء من شأن الفن أكثر منه في وجهه "الكانطي" الذي أعلى من شأن الجمال الطبيعي.

لماذا هدم الوعي الجمالي؟ لأنه يحجب حقيقة العمل الفني، ولأنه يختزل الفن في منتجات جمالية تخلو من قيم معرفية أو تكوينية/تربوية، لا شك أن استقلالية الفن بمنتجات يتم تداولها في المزاد العلني أو تقديرها والتأمل فيها في المعارض والمتاحف أعطى لهذه المنتجات قيمة مادية من جهة بالمتاجرة باللوحات والأثار الفنية عموما، وقيمة اجتماعية بدمج الفنان في الجمهور، فلا تخلو مدينة كبيرة أو صغيرة من هياكل ومؤسسات مخصصة للفن.

لكن ليس هذا هو الفن بالضبط من منظور غادامير، أيس ليس هو منتجات للاستهلاك أو ذاتية تعبر عن مواهبها، إنه قبل كل شيء مشاركة في صوغ الحقيقة التي يشارك فيها أيضا المتلقي، متلقي العمل الفني، وهي حقيقة أنطولوجية تعبر عن رسوخ العمل الفني في الوجود، وأن له شيئا يقوله للمتلقي، وليست الحقيقة بالمعنى التقني والعلمي المتداول في تطابق الشيء والواقعة. الوصول إلى كائن العمل الفني (بالمعنى الأنطولوجي) يقتضي إذن مجاوزة البعد المنهجي والعلموي للحقيقة، وإزاحة التجربة الجمالية عن القواعد المنهجية التي سجنها فيها كانط، إذا كان غادامير يسعى إلى هدم الوعي الجمالي فمن أجل أية أغراض بعيد الاعتبار للأثر الفني بأية دوافع؟ هناك "البيلدونغ" كما رأينا سابقا، أي أن الهدف من الأثر الفني ليس هو التسلية وإشباع ذوق المتلقي، ولكن من أجل تكوين هذا المتلقي، من أجل تغيير رؤيته للأشياء.

للأثر الفني قيمة تكوينية وتربوية مفادها أن متلقي الفن لا يكتفي بالعيش لحظة الأثر الفني، بالاستلاب في عالمه، بالفرار من الواقع خلال هذه اللحظة من السرحان، ولكن يخرج من لقائه بالأثر الفني بقيمة معرفية أو أخلاقية، برؤية نوعية، بمحفز على التغيير، بالوعي المتناهي البشري (Finitude)، بحكم أن الفرد لا يستنفد كليات وجزئيات الوجود ولا يحبط بها علما ودراية، تنمو

---

1 - Grondin, Op, Cit, p 41.

معارفه وتتعزز عندما يتيقن بحدوده النظرية والفعلية، وأن تنمية هذه المعارف تأتي في خضم علاقة مشتركة يتيحها "الحس المشترك" (Commun sens)، أي أن يشترك الفرد في صوغ أحكامه وأذواقه قبالة غيره من الأفراد، لأنه يصحح أحكامه وأذواقه ويقوم معارفه بوجوده أمامهم.

هذا الوجود مع أو التواجد (Mitsein)، من شأنه أن يمنح للحكم (Jugement) بعدا أخلاقيا في طريقة التشكيل أو الفن، وليس فقط بعدما جماليا المغلف ببطانة ذاتية تقصى من المعارف الدقيقة، نرى بوضوح حرص غادامير في إلحاق الإتيقا (Etique) بالاستطيقا (Esthétique) لأنهما لا تنفكان عن بعضهما، ولأن هيمنة المنهج الوضعي للكلمة هو الذي جعل الجماليات مجرد أذواق ذاتية وأحكام تقريبية يكتنفها الغموض والالتباس ولا تدرك الحقيقة، ولأن وضعنة (Objectivation) العلوم الإنسانية جعلت من الفن مجرد تعبيرات (Expressions) عن مواهب تخضع إلى عائقين رئيسيين:

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

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

يختزل هذان العائقان في التسلية لملأ الفراغ، وفي نخبوية بدراسة بيئة وحياة كبار الفنانين، كما أنها يختزلان الفن في تعبير عن موهبة أو خلق أثر ملموس للاتحاف وللدخول في المتحف. هذه الصورة المبتذلة للفن هي التي عمل غادامير على مقاومتها لأنها لا تعدل في حقيقة الفن ولأجل شيء وجد والدور الانطولوجي والتكويني الذي يؤديه في حياة البشر، أي الفن الباحث عن حقيقته الخاصة من وحي كشفه عن كينونته للوعي البشري[1]، أين وكيف يدرك الفن حقيقته؟ بأي معنى يكشف عن الكينونة؟ ماهي الوسيلة في هذا الكشف؟ للإفلات إذن من الوعي الجمالي ومن البعد التاريخاني للأثر الفني، يقترح غادامير مفهوم "اللعبة" (Jeu, Game, Siel) كنموذج هيرمينوطيقي في الاضطلاع بحقيقة الفن، ما معنى أن نلعب؟ وكيف تقحمنا اللعبة في البعد الأنطولوجي؟

خلافا لما هو متداول وشائع، ليست اللعبة للتسلية (سوى باب الترويح عن النفس)، وليست شيئا مبتذلا أو لملأ الفراغ أو لقتل الوقت كما يقال. اللعبة مفهوم جاد، وتحمل معها جديتها وفرادتها،

---

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

لهذا جعلها غادامير نموذج الفن بعدما لم تقنعه الأبعاد الجمالية والتاريخانية، يستحضر مثلا في "تجلي الجميل" القيمة الأنتروبولوجية للعبة عندما يقول:

"إن مفهوم اللّعب له أهمية خاصة في هذا المقام، وأول شيء ينبغي أن نوضحه لأنفسنا هو أن اللّعب وظيفة أولية جدًا للحياة الإنسانية، لدرجة أن الحضارة تكون أمرا غير متصور تماما بدون هذا العنصر. ولطالما أكد مفكرون من أمثال هوزنجا Huzinga وغارديني Guardini علاوة على آخرين على أن عنصر اللعب يكون متضمنا في الممارسات الطقسية والدينية للإنسان"[1].

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

"إن المنطلق الذي اخترناه هو مفهوم لعب دورا هاما في الاستطيقا: إنه مفهوم اللعب أو اللعبة، لكن ينبغي أن تفرغ المفهوم من الدلالة الذاتية اللصيقة به منذ كانط وشيلر والتي هيمنت على الاستطيقا والأنتروبولوجيا في العصر الحديث، عندما نتكلم عن اللعبة في تجربة الفن، لا نعني بها التصرف ولا الحالة الذهنية لدى المبدع أو الهاوي، ولا حتى حرية الذاتية التي تمارس في اللعبة، ولكن نمط وجود الأثر الفني ذاته"[2]. ما نتركه اللعبة من أثر فني وتربوي.

لا شك أن غادامير أحدث إزاحة كبرى في نمط إدراك حقيقة الفن عبر نموذج اللعبة، لا يكتفي بالبعد الأنتروبولوجي في كونها خاصية الإنسان الجوهرية عبر الطقوس والحفلات، ولا البعد الذاتوي (Subjectiviste) في كونها تسلية وترويح عن النفس واستلاب الوعي في عالم اللعبة، ولكن بإيعاز هايدغري واضح، يعطي الصدارة للبعد الأنطولوجي، في كون اللعبة حالة وجودية أو نمط وجود الأثر الفني نفسه.

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

1- غادامير، تجلي الجميل، ص 98.

2 - Gadamer, Vérité et méthode, op, cit, p 119.

كفاءات أو مهارات في الأداء والفوز بالنتيجة، وبالتالي الاعتناء بالصورة، صورة الفائز في اللعبة بالمقارنة مع غير المحظوظين، ... إلخ.

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

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

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

يمكن القول أن اللاعب يلعب به، فهو الكائن الملعوب به، وهي فكرة محورية في هيرمينوطيقا غادامير، أي أن فكر في سؤال الفن من وجهة أنطولوجية لا نفسانية أو ذاتوية، وأن نرى في اللعبة انبساط الحقيقة (Déploiement)، أي تمددها واستغراقها لكلية الكائن، التجربة الفنية هي حضور الحقيقة او انكشافها، الحضور (Darstellung) بالمعنى المزدوج في الوجود أمام أو الوجود-مع، وفي التمثل أو الاستحضار (Représentation) معنى ذلك أن الفن يحضر أمام الوعي في شكل استحضار (مثلا: استحضار العبقريات الفنية أو المنتجات الفنية في إعادة تحيين أو أقلمة)، ويتواجد مع-الفرد أو بمعيته في شكل أثار تحتفظ أو ألغاز تفك أو أشعار تتلى أو لوحات يتأمل فيها. عندما يتم تحيين هذه الأثار الفنية، فليس فقط في منتجات يعاد ابتكارها، ولكن يتم الكشف عن تواجدها أمام الوعي المعاصر، وكيف أنها تدفع الفرد نحو تغيير رؤيته للأشياء وتساهم في تغيير

---

1 - Ibid, p 127.

معيشه وتغيير نمط إدراكه وإحساسه، بمعنى أنها تؤدي وظيفة أنطولوجية بارزة، تفتح الوعي أمام عالم جديد، أمام أفق متجدد، وهذه الوظيفة الأنطولوجية هي أعز ما كان يتمناه غادامير بشأن العلوم الإنسانية عموما، أي قدرتها على كشف حقيقتها بالذات دون أي يأتي دخيل عليها في شكل منهج وضعي أو مصطنع، ينسج لها مفهومه الوضعي للحقيقة، معنى ذلك أن غادامير يعيد للفن طابعه "البراكسي" (Praxis) حيث قيمته الأنطولوجية في ذاته بمعزل عن طابعه "البويسي" (Poésies) حيث القيمة هي صنائعية واستعمالية، أي غاية أخرى في الخارج منه، يقول في هذا الصدد:

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

على غرار اللعبة التي لها غايتها في ذاتها (براكسيس)، الأثر الفني له أيضا قيمته في ذاته ولا يحقق غاية أخرى نفعية أو صنائعية، لا شك أن هناك قيمة معرفية في الأثر الفني، لأن التردد على المتاحف مثلا ليس الغرض منه التأمل المنفعل للوحات والأثار، ولكن أيضا إرادة في المعرفة، معرفة الماضي العريق لعبقرية الأمم.

2- أفق التجربة الجمالية في المدارس الراهنة:

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

---

1 - غادامير، تجلي الجميل، ص 99.

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

تأتي كلمة تجربة من فعل (جرّب يُجرب – بمعنى أمتحن وأختبر)، أما في الاصطلاح يرى ان التجربة الجمالية ليست سوى مدلول للعمل الفني، وله صدى مبهم لأنه غير مرتاح بكيفية فعلية، يمكن ان نضعه في خانة الخيال ويرى كذلك أن العمل الفني كما أكد سارتر ليس حقيقيا فأنا عندما أستمع إلى السمفونية السابعة لـ بتهوفن أجرب وأستشعر متعة بحثة تشبه الارتقاء إلى العالم الحقيقي.

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

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

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

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

- فالجزء الأول يخص به التعريفات الأولية إذا كانت التجربة الجمالية تعد إشكالية تبحث على الحيرة، ألا يجدر بنا أن ننسبها إلى فلسفة الفن؟
- الجزء الثاني يقف عند التفسيرات السيكولوجية التحليلية والتساؤلات الميتافيزيقية حول فكرة الجميل المثالي هل هي من الماضي؟ وهل لزاما علينا أن نقف فقط عند العلاقة الظاهرة السطحية؟

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

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

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

يرى جان ماري شافير "*Jean-Marie Schaffer" أنه في زمن غير بعيد كانت علاقة الجمال في العالم ينظر إليها على أنها تجسيد للتجربة الإنسانية وذات منزلة خاصة في التاريخ حيث كان هذا الاعتقاد قويا وسائدا في القرنين 18م و19م وحتى 20م بحيث يقسم هذا الموقف إلى فترتين:

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

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

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

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

---

1 - Renée Bouveresse, l'expérience Esthétique, Arman Colin, Paris 1998, T.R, p 05 – 06.

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

يعود جان ماري شافير ويطرح تساؤلا آخر ماهي التجربة؟

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

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

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

- المعنى الأول: التجربة هي المجموعة المعرفية الحساسة أي كل المعرفة التي منبعها الحس والتي تثير أعضاءنا الحسية وهذا الشيء ينتمي بالضرورة إلى العالم الذي ندركه بحواسنا، فالتجربة مبنية على الإحساس وبطريقة الحواس التي تمثل منذ التيار التجريبي مع لوك وهيوم الأصل في المعرفة ويعتقدون أنها ملازمة لأصلها يضيف أشكالا للإحساس، فملكة الحساسية ترتبط بالزمان والمكان "Apriorique"، والرؤية الكانطية للتجربة المعاشة تستمد مدلولها من التجربة الحساسة التي لا نستطيع الاستغناء عنها لأنها القادرة على التفاعل مع الأشياء بأدواتنا الحسية مع العالم.
- المعنى الثاني: للتجربة هي ذلك الكل المجمل أو البنية الكاملة لتركيباتنا سواء كانت حسية (لفظية او مصورة) أي مرتبطة بالكلام وبالصور الذهنية وتمثلاتها للأشياء المعطاة في عالم تفاعلنا، ثم يأتي الإدراك الهوسرلي كخطوة ثالثة تحصر التجربة في معنى الإدراك القصدي المعاش، فالتجربة الحساسة والتجربة المعاشة يشكلان طريقتان لفهم نفس الشيء من حيث الكم والكيف. وفي هذا المنحى تتخلى التجربة عن كل صلة قصدية مع الإحساس، وتكون موصولة بتفاعل الأفراد مع العالم، إنها الأصل الثقافي الذي ينبع من حراك عام.

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

- المعنى الثالث: له صلة بالمعنى الثاني، فالتجربة تدل على الصيغة غير الموضوعية المعاشة لواقع ما وهذا يعني أنها تحيل إلى الصفة الخيالية للتجربة الحساسة أي الصفة اللاوعية وفي هذا نقد هيدجر لـ هيجل وهوسرل وهذا النقد يدفعنا إلى طرح التساؤل: هل كل تجربة حساسة هي تجربة معاشة؟ بصيغة أخرى ماهي العلاقة بين التجربة كإدراك قصدي والتجربة كإدراك خيالي معاش؟

في نظر هوسرل هما متلازمتان، فالتجربة الحسية هي كيفية عامة للواقع المعاش الاختياري للتجربة المعاشة، وهذا الرأي يدعمه الفيلسوف "أفلريد شولز" عندما يعرف التجربة المعاشة كشكل آخر للمعاش الاختياري، وهذا التعريف يلزم بأن كل تربة معاشة في ظرف إحساسي معاش.

- المعنى الرابع: أما في مجال الإحساس يظهر أن الكم الكبير من علاقاتنا العاطفية الشعورية موصولة بالعالم من حولنا وتبقى إرادية ولا تترك مجال للتجربة الخيالية أين يظهر مفهوم جديد للتجربة أوسع من الأول. فالأول ينحصر في التفاعلات الإرادية المتاحة ويجب التفريق بين إرادي متاح وواقع معاش، وحسب هذا التعريف الرابع فإن التجربة هي مجموعة تفاعلاتنا الشعورية مع العالم وهي بهذا المعنى الواسع ليست محصورة في تقلباتنا المقصودة ولا في علاقتنا الإرادية إذا اعتبرنا أنها يمكن أن تكون إرادية كما يذهب إليه الكثير من الفلاسفة، فالكثير من تفاعلاتنا العاطفية مع العالم لا تتبع منحى الإرادة أو الإدراك وبالتالي لا يمكن تفسيرها بالواقع غير الموضوعي فإن دلت على الإحساس لا يمكن تعريفها في مجال التجربة المفقودة المدركة.

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

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

- المعنى الخامس: تعود التجربة إلى المكان تتبلور فيه المعارف والمهارات المكتسبة بفضل تفاعلاتنا مع العالم من حولنا إذن بفضل تجابرنا بالمعنى الحرفي والبسيط الذي يملك هذا

القدر من العادات الخاصة والموثق بها نقول عنه أنه يمتلك تجربة في مجال ما. التجربة بهذا المعنى هي نوع من التوثيق، فهي مجموعة المهارات التطبيقية المكتسبة تبعا للمعايشة مع نفس الشيء والحاصل في نفس الوقت من التجربة الشخصية والمحيط الاجتماعي المشترك، وهكذا حسب هوسرل التجربة مأخوذة من عالمنا الذي نعيشه أما "ألفريد شولز" "Alfred Schutz" يعرفها كأرض لا نقاش فيها للرؤية الطبيعية للعالم.

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

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

يعرض "شولز" واجهة أخرى للتجربة أقل تطرقا للصفة غير اعتيادية للإحساس لتعريفه كواقع معاش بإرادة، وهذا التعريف لا يتطلب أن تكون الصفة تبعا للإصلاح بواقع غير متوقع خارجي، هذا الواقع يمكن أن يكون أيضا نتيجة لتقييم إيجابي للحتمية البراغماتية للشيء أو لصفته غير المدركة من قبل عاداتنا المحيطة فالتجربة هي في معناها واقع معاش بطريقة إرادية يراد الوصول إليها والبحث عنها.

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

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

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

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

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

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

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

العمل الفن في المعنى التصنيفي "Une œuvre d’art au sens classificatoire".

1/ النظر إلى العمل الفني على أنه Artefact.

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

---

1 - Jean-Marie Schaffer, l’expérience esthétique, éditions, Gallimard 2015, Paris, Chapitre I la relation esthétique comme expérience, T.R, p 28 jusqu’au p 40.

ففي المعنى التصنيفي يدل على أن العمل الفني قابل للتقييم، فهو Artefact بمعنى ليس موضوعا منتجا (مصنوعا) بيد الفنان كلوحة فنية أو تمثال، إنما هو معطى قابل للقصد الفني ومثال ذلك اللوحة الخشبية البسيطة بإمكانها أن تدرج في خانة العمل الفني لأنها ذات خاصية لموضوع فني يقصده الفنان ويعرضه، ففني نظر ديكي العمل الفني لا ينظر إليه من ناحية القيمة الفنية التي نجنيها منه وإنما هو يندرج ضمن خانة وفئة الموضوعات القابلة للتقييم فعلى سبيل المثال القناع الإفريقي ليس عملا فنيا بالنسبة للذين يستعملونه لأغراض دينية أو سحرية وإنما يصبح ذا دلالة فنية عندما يعرض أمام المشاهد للتقييم بحيث يصبح عندئذ عملا فنيا بشرط أن يحظى هذا العمل بأدوار داخل مجموعة بشرية تسمى عالم الفن تنطوي ضمن فضاء عمومي، مؤسسات ثقافية، مدارس الفن، متاحف، معارض، ... إلخ يجمعها المكان، الزمان، القوانين، الأعراف، العادات، التقاليد، الطقوس، ... بحيث أن هذه المجموعة تربطها صلة مع معلم بواسطة كلمة التواصل ليقودها إلى عالم الفن من خلال المسرح، النحت، الموسيقى ... ويحدث نوع من التعاقد بينهما، وبالتالي فالعمل الفني لا يعرف بأنه مستقل وإنما هو سلسلة مترابطة بين مجموعة تحكمها علاقات داخل عالم الفن لكي تحافظ على وجودها والاعتراف المتبادل بينهما وعلى بقائها.

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

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

كما نجد مناظرة أخرى بين ديكي وبيردسلي في نص لهذا الأخير تحت عنوان:

التجربة الجمالية المبتغاة المرجوة 1969 "L’expérience esthétique reconquise".

بحيث يرفض مواصفات العمل الفني عند ديدي ويقترح بوضع ثلاثة علامات للتجربة الجمالية وهي: الوحدة، التعقيد، الكثافة.

وهناك اعتراضات أخرى ظهرت متأخرة من خلال كتابات القرن العشرين حول راهن التجربة الجمالية حيث نجد في مقدمة هذه الكتابات: جياني فاتيمو Gianni Vattimo في كتابه: الفكر الضعيف 1983، جيلبير لاسكو Gilbert Lascault في كتابه: كتابات محتشمة حول المرئي 1979، وجان ماري شافير في كتابيه:

1/ المجددون في الفن "Les célibataires de l'art".

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

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

1/ الانشطار "La distinction" 1979.

2/ قواعد الفن "Les règles de l'art".

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

وتلت هذه التيارات المعاصرة اتجاهات فلسفية معاصرة في علم الجمال وهي: الاتجاه الوجودي ويمثله كل من جان بول سارتر وألبير كامو، والاتجاه الحدسي الذي يمثله كل من بنديتو كروتشه

1 - Carole Talon-Hugon, l'esthétique, presse universitaire de France 2004, Paris, T.R, p 103 jusqu'à p 120.

وهنري برغسون، والاتجاه في علم الجمال التلقي الذي يمثله كل من هاينس روبرت ياوس، وولف غانغ إيزر، وقد رأت هذه الاتجاهات أن الأدب بأشكاله هو سليل التجربة الفلسفية، ومعامل الفهم في الدراسات الأدبية المعاصرة، وقد ركزت هذه الاتجاهات اهتمامها على إعادة بلورة الجمالية الهيرمينوطيقية (نتشه، هيدجر، غادامير) وبعثها من خلال النظر إلى المسائل التالية:

- إن النموذج الأدبي بأشكاله هو الذي يعكس الوجود الأصلي للمبدع بوصفه شيئا مقروءا، فقراءة رواية هي عملية مماثلة للاستماع إلى الملحمة حين الالقاء من طرف الراوي أو حين التلقي عند من يتأملها.
- القراءة الأدبية سواء كانت صامتة أو ملقاة يحدوها الفهم كإعادة انتاج وتأويل وأداء من خلال النبر والتنظيم الايقاعي للنطق.
- القراءة الأدبية بوصفها حدا يجلب مضمون النص المقروء إلى التمثيل، سواء في الرواية أو في المسرح، لأن قراءة النصوص الأدبية تظهر درجة قصوى من الاستقلالية والحركية وهي مرتبطة بوحدة النص، وبالتالي هي عملية عرض وتمثيل لمعنى النص ومن ثم تصبح عملية الفهم مساوية لخبرة العمل الفني، والنص الأدبي في الرواية او المسرح هي من يستحضر هذه الصورة التي يلتحم فيها التلقي الفني والفهم وسنقدم لاحقا مثالا عن هذا من خلال دراسة حول الرد الفينومينولوجي والمسرح عند هوسرل لكن قبل ذلك لابد من الوقوف عند الاتجاهين المعاصرين وهما الاتجاه الوجودي والاتجاه الحدسي وأبعادهما الجمالية على التجربة الجمالية.

من الصعب أن نحيط بكل الاتجاهات الفلسفية المعاصرة في علم الجما وذلك يعود إلى تعدد الاتجاهات والمنطلقات الفلسفية التي تنادي بالحرية في الفن والرؤية النقدية للجمال. وإذا كانت الفلسفة في القرن الماضي تتجه إلى العلم وتتخذ من منهجه المثل العليا للمعرفة الفلسفية فإنها اتجهت إلى تبني مسار آخر خاصة بعد الحرب العالمية الثانية التي غيرت خريطة التفكير الفلسفي ومكنزماته وأنتج هذا التغيير مناهج جديدة مستمدة من تحليل اللغة ودراسة الأدب والشعر، لذلك فقد كانت أهم سمات علم الجمال في القرن 20م هو اعتماده على تحليل الخبرات الشعورية والقدرات التلقائية التي تظهر آثارها في التعبير الأدبي والفني، ومن أبرز الاتجاهات التي دافعت عن أراءها في تدخل الفلسفة إلى جانب الأدب والفن الاتجاه الوجودي والاتجاه الحدسي.

فالاتجاه الوجودي ممثلا في كل من جان بول سارتر وألبير كامي، أما الاتجاه الحدسي ممثلا في كل من هنري برغسون وبنديتو كروتشيه.

<u>جان بول ساتر (1905 – 1980)</u>: يعد سارتر من كبار الفلاسفة والأدباء الذين نادوا بالحرية في الفن وضرورة لزوم الفلسفة الوجودية في خدمة الفن لذلك جاءت أعماله متراوحة بين الأعمال الفلسفية والأعمال الأدبية وأعمال مزدوجة في علم الجمال.

الأعمال الفلسفية	الأعمال الأدبية	الأعمال المزدوجة في علم الجمال
- الوجود والعدم - الوجودية نزعة إنسانية - نقد العقل الجدلي - نظرية عامة في الانفعالات	- الغثيان - الذباب (مسرحية) - الجدار - موتى بلا قبور - الجلسة الشرية - الحزن العميق - الأيادي القدرة - الدوامة - طرق الحرية	- ما الأدب؟ - الخيال والخيالي

لقد كانت ثورة سارتر ضد التيارات الحديثة في علم الجمال بالغة النقد وصريحة التعبير خاصة في رده على هيجل الذي اعتبره قيد الفن والفنان وسقط ضحية جدلية الهوية بين الداخل والخارج أو بين الشكل والمضمون حيث يقول:

"*أنا هيجل الدليل الحي على ضمد فكرتك عن هوية الداخل والخارج فأنا أظهر غير ما أبطن، وأنا أحمل أسرارا لا أستطيع البوح بها*".

يذهب سارتر في كتابه "ما الأدب؟" إلى القول بأن الأدب له وضع خاص يضاهي فن الشعر والموسيقى والتصوير، ذلك أن الأديب يصور الواقع كما هو ويلتزم بموقفه في التأثير على إرادة الجمهور لأنه شاهد على عصره وهو ما يخول له معنى الالتزام الذي يقع على عاتقه في رسالة الأدب وأن الواقع هو المادة الفنية للإبداع.

ويرى كذلك في كتابه "الخيال والخيالي" أن أشكال التعبير الفني ليست مشخصة فقط في الرسم، والموسيقى والنحت وإنما هناك مجال آخر يبدع فيه الفنان ألا وهو الخيال الذي له دور فعال في التعبير عن قوى خفية للذات المبدعة واعتبره إبداعا حرا، وعالم الخيال هو عالم الحرية المطلقة التي يجد فيها الفنان ضالته في الابداع.

ويقصد سارتر بالخيال قدرة الفنان على نفي الواقع وإبداع عالم بديل له وهذا العالم مرتبط بموضوعات شأنه شأن الإدراك، ويميز سارتر بين الإدراك والخيال في المعرفة وعلاقتها بالوعي: علاقة الوعي بالموضوعات تتم بواسطة الإدراك وطبيعة هذا الإدراك أنه يأتي بطريقة تدريجية تراكمية مستقاة من الواقع مثل:

الملاحظة – الفرضية = الاستنتاج – الاستنباط

أما علاقة الوعي بالموضوعات في حقل الخيال تتم بطريقة تلقائية عفوية وفجائية تأتي في لمح البصر لأن الخيال هو ملكة إبداع صور متناهية لا ترتبط إطلاقا بالواقع وأحيانا أخرى تنطلق منه.

يرى سارتر أن هناك أعمال فنية يتدخل فيها الخيال لكي تؤدي وظائفها على أكمل وجه، ففي المسرح مثلا يعبر الفنان عن خياله في تناوله لموضوع معين عن طريق الممثلات المادية Analoga وهي جملة الحركات والأصوات والايماءات التي يقوم بها الفنان عندما يستحضر الشخصية المطلوبة في النص أو السيناريو ليؤدي دورا معينا، وبذلك يكون للخيال وجود من نوع خاص أما الحركات والأصوات هي مجرد وسائط مادية "المونولوج" " L'action précède la parole".

لقد جعل سارتر من الخيال من خلال دراسة الفلسفة الوجودية ذلك أن التطبيق الفلسفي الكلاسيكي الذي يرى أن الوجود دراسة تتطلب الموجودات الواقعية، فإنه مع سارتر أصبح يتناول لذلك العدم، فالعدم هو الآخر وجود لا واقعي وهو القدرة على الابداع عالم بديل عن العالم الواقع، وقد يستطيع العالم اللاواقعي أن يعبر عن موضوعات عجز عنها العالم الواقعي، فالأطفال عند مشاهدتهم للرسوم المتحركة فإنهم يتخيلون علما آخر عند معايشتهم لهذه الرسوم. أو في التسلية عند اللعب بالدمى.

إذا كان سارتر أديبا متميزا في صناعته الأدبية الفلسفية، نجد بأن الفيلسوف الفرنسي الآخر ألبير كامي لم يكن أديبا بالقدر الكافي بل كان متأملا ومتمردا على الواقع لذلك جاءت كتاباته الأدبية والمسرحية عنوانا لفكره الجمالي.

ولد ألبير كامي في الجزائر سنة 1913 من أب فرنسي فقير يشتغل في الفلاحة وأم منظفة منازل، قتل أبوه في الحرب العالمية الثانية فاحتضنته أمه وعاشا في حي من أحياء الجزائر الفقيرة، ورغم معاناته فقد اشتغل في الجامعة ثم في الصحافة مع جريدة الجزائر الجمهورية ثم دخل عالم المسرح الذي وجد فيه متعته الخاصة، وخلال تقلده لهذه المناصب أبدع كتابات متميزة يعبر فيها عن القيم

الإنسانية وحياة الحرمان والفقر التي عاشها، كما لم يمنعه ذلك من دراسة الفلسفة مثل أبحاث حول أفلاطون – القديس أوغسطين – كير كيفارد – مارسيل برومت ودوستويفسكي، توفي سنة 1960.

أهم أعماله:

الروايات:	**المسرحيات**:
- قصة الطاعون 1947. - الانسان المتمرد 1950. - العرش. - أسطورة سيزين. - رسائل إلى صديق ألماني.	- المسرحية أنجزها في الجزائر تحت عنوان: عودة الفتى الضال. - الإخوة كرامازوف. - ليجولا. - العادلون 1949. - حالة حصار.

الحصار في الفلسفة الوجودية: الخوف من شيء مجهول

يرى كامي في كتابه الإنسان المتمرد أن ما أفرزته الحربين العالميتين من دمار وفوضى أشعر وأيقظ الفيلسوف والفنان على حد سواء للتفكير في خلق عالم يسوده النظام والأمان والحقيقة الوحيدة في هذا العالم هي حقيقة وهمية أنتجت معضلات مثل العبث اللامعقول، القلق "L'angoisse, L'irrationnel, L'absurdité" وهي تمثل معوقات الحرية وبالتالي فهو يرى أن تجاوز هذا العالم يكمن في التمرد عليه وعدم تقبله لكن بأسلوب إبداعي.

يتمثل فيما يلي:

- إعادة تشكيل الوجود وصياغة عالم يسود فيه النظام والوحدة وهذه المهمة يقوم بها الفنان المتمرد عندما يفرض أفكاره في صورة عمل أدبي أو فني.
- أن فن الرواية هو أصدق تعبير عن الرفض والتمرد وهي بمثابة اللسان الذي ينطق عن أصالة الحياة حيث يقول: "*إن الرواية تصنع المصير بالقدر المطلوب*".

وبناء الرواية في نظره يعتمد على عاملين أساسيين هما: حرية الاختيار وتجاوز الواقع، ويرتبط هذين العاملين بالأسلوب للتأثير على الجمهور فكريا ووجدانيا وهذا الأسلوب يكون ممزوج بين الخيال والواقع وهو ما يسميه كامي "بالتطبيع الأسلوبي" ويقصد به إزاحة الفنان للواقع العبثي وتشكيل واقع يسوده النظام عن طريق قدرات ومواهب إبداعية يفرضها الفنان.

وبالتالي يصبح التمرد في الفن يحمل أبعادا قيمية ويمثل دعامة من دعامات الأدب الحقيقي وعنصرا بارزا في بناء الرواية.

- العبث = L'absurdité.

- اللامعقول = L’irrationnel.
- القلق = L’angoisse.
- التمرد = La révolte.

إذا كان الاتجاه الوجودي يجعل من الواقع مركز التفكير الفلسفي والأدبي، فإن هناك اتجها آخر يرى أن الحقيقة الجمالية تبدأ من رؤيتنا إلى الفن وإدراكنا له ويقود هذا الاتجاه كل من عالم الجمال الإيطالي "بنديتو كروتشه"، والفيلسوف"هنري برغسون".

<u>1/ بنديتو كروتشه (1866 – 1952) الفن إدراك حدسي وتعبير</u>:

يعد كروتشه من أتباع هيجل من أبرز وعلماء الجمال المعاصرين وفلاسفة التاريخ بالنظر إلى كتاباته الفلسفية والأدبية التي لخصها في مؤلفه الاستطيقا 1913 الذي يتناول فيه مجمل فلسفة الفن وآراءه حولها، ومنهجه الفلسفي في النقد الأدبي، وكتاب آخر يحيي فيه فلسفة هيجل الروحية تحت عنوان:

."What is living and what in dead in Hegal’s philosophy? 1907"

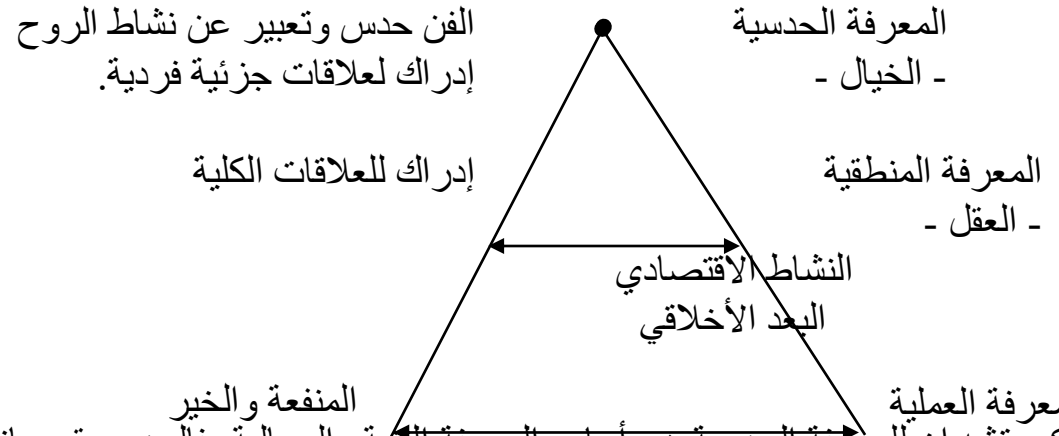
"ما هو الحي وما هو الميت في فلسفة هيجل؟"

لم يفصل كروتشه بين مجال الجماليات والفنون ومجال الفلسفة، حيث يقول: "*إن الفلسفة وحدة وعندما نتناول بالبحث الاستطيقا أو المنطق أو الأخلاق فإننا نبحث في الفلسفة كلها حتى إذا اضطررنا إلى التركيز على جانب واحد من هذه الوحدة التي لا تتجزأ لأن هناك ارتباطا وثيقا بين جميع جوانب الفلسفة*".

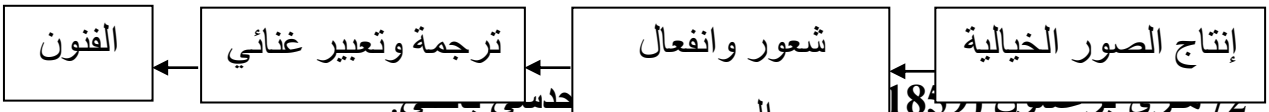
يرى كروتشه في كتابه الاستطيقا "*أنها علم التعبير وعلم اللغة العام*" وقوائمها هو الحدس أي الإدراك المباشر للحقيقة الذي يكون عن طريق الخيال، فهو يقسم المعرفة على صورتين إحداهما حدسية والأخرى منطقية.

فالمعرفة الحدسية في نظره تمثل المرحلة الأولى في النشاط النظري لدى البشر والذي يتم في الخيال الذي يتمثل الحقيقة في الفن والجمال بإدراكات جزئية فردية، والروح هي التي يقوم بهذه العملية، لكن ما علاقة الحدس بالتعبير عند كروتشه؟

يقول كروتشه: "*إذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التي يرسو عليها ذلك البناء الهرمي الضخم، ذلك لأن الفن هو أول درجات التعبير عن نشاط الروح وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد*".



يرى كروتشه ان للمعرفة الحدسية هي أساس المعرفة الفنية والجمالية، فالحدس يقوم بإنتاج الصور الخيالية التي تتراكم وبواسطة الشعور والانفعال تتحول وتترجم على تعبيرات غنائية تقوم عليها جميع الفنون.



2/ هنري برغسون (1859-1941) الاتجاه الحدسي الحيوي.

يعتبر برغسون من أبرز الفلاسفة المعاصرين في الاتجاه الحدسي في الفلسفة وبدرجة أقل في الفن، من خلال جملة مؤلفاته التي تصب في منهج الفلسفة القائم على المثالية الحدسية ومفهوم الديمومة الخالصة "والزمن النفسي"، ومن أهم مؤلفاته:

- مقال في المعطيات المباشرة للشعور 1889
- المادة والذاكرة 1896.
- التطور الخالق 1907.
- الفكر والحركة 1934.
- تحصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1928.
- منبع الأخلاق والدين 1932.

- الضحك 1904 وهو مؤلف يتحدث فيه عن الكوميديا وعن الفن.

يمثل "برغسون" الفكر الفرنسي في القرن التاسع عشر الذي اتسم بالنظرة الميتافيزيقية للحياة ورفض الآلية والجبرية وعدم التحرر.

يقول برغسون في كتابه "الضحك" "*... لو أن النفس استطاعت أن تنفصل عن إدراكاتها الحسية لأصبحت نفسا شفافة قادرة على النفاذ إلى أدق حركات الحياة الباطنة*".

يرى برغسون أن الفن هو حدس باطني مصدره القلب ويسمو فوق نظام الحدس، ومن ثمة تستطيع النفس أن تكشف عن حقيقة الواقع الباطنية، فالفن في نظره أشبه بالمعرفة الصوفية، لكن طبيعة

هذه المعرفة أنها حبيسة النفس وبالتالي تحد من قدرات الفنان الإبداعية ويبقى الفنان مجرد متأمل للواقع.

فالحدس حسب برغسون هو ضرب من المعرفة الصوفية التي تنفصل عن الوجود الواقعي إنه تأمل خالص يتصف بالسلبية ويغلب عليه الطابع النظري الميتافيزيقي.

إن فكرة ارتباط النص الأدبي في الرواية أو المسرح بمفهوم المماثلة التي يلتحم فيها التلقي الفني بالفهم نجد لها حضورا عند هوسرل من خلال الرد الفينومينولوجي والمسرح، فما أسماه هوسرل بالرد يعني ذلك الجهد الذي نبذله لكي نصل إلى الإمساك بمعنى العالم المعيش حيث نتوقف عن النظر إلى العالم من الزاوية الاعتيادية المألوفة ونشرع في النظر إليه بطريقة تأملية بوصفه ظاهرة خالصة.

فالرد الفينومينولوجي يتطلب منا حسب هوسرل أن نضع أحكامنا المتصلة بوجود العالم كلها بين قوسين أي يستلزم الرد منا أن نعلق كل حكم يخص هذا الوجود سواء بإقتضاءه أو نفيه او إثباته.

بحيث يقترح النظر إلى فنون الأداء والفرجة وخصوصا المسرح من منظار الرد الفينومينولوجي، فالمسرح يواجه المتفرج بوضع إدراكي ينطوي على ربط بين أشياء وشخوص ونصوص ... إلخ إما على خشبة المسرح وإما من كونها ويدعوه إلى أن يستخدم صيغة في التلقي والادراك تشبه الوضع بين قوسين الذي أشار إليه هوسرل وذلك لأن الأشياء المعروضة تكون مفصولة مؤقتا عما يربطها بالعالم كما هو موجود في الواقع وهذا الربط بين الرد والمسرح ليس أمرا مختلقا إنه موجود عند هوسرل خاصة في كتاباته ما بين (1905 – 1918).

وكان دريدا قد أشار إلى هذا بوضوح في دراسته حول هوسرل حين كتب يقول:

"*الرد الفينومينولوجي عند هوسرل مشهد، إنه خشبة مسرح (1973 – 1986)، بعبارة معكوسة نستطيع القول إن المسرح يعرض علينا عملية الرد الفينومينولوجي الهوسرلية ممسرحة على الخشبة، فكلاهما أعني الرد والمسرح يتطلب إدراكا يعرض إعراضا إلى حين عن اليومي والمبتذل*"[1].

---

1 - نقلا عن مصطفى حداد في ترجمته لكتاب تحت عنوان:

Performance and phenomenology : traditions and transformations (routledge advances in theatre and performance studies) Maaike, bleeker, John Folgy Sherman, Eirini nedelkopoulon (eds) Rontledge, united Kingdom.

فالمقالات التي يضمها الكتاب بين جفتيه تستثمر هذه المماثلة الهوسرلية بين الرد والمسرح ومماثلات أخرى فرعية (توجد عند مارتن هيدجر، وميرلوبونتي) وغيرهما وتفتح فنون الأداء والفرجة عموما على صيغ في الفهم جديدة ومبتكرة.

يستهدف الاتجاه الثالث في مساهمة القراءة في معنى النص الأدبي كواحدة من مكتسبات الدراسات الأدبية المعاصرة التي طورت في ألمانيا، خاصة علم الجمال التلقي لدى هاينس روبرت ياوس "Hans-Robert Jauss"، ونظرية القراءة عند وولف غانغ إيزر "Wolfgang Iser"، ففي سعيه نحو تعميق التمثيل الأدبي اتجه مباشرة إلى الاستناد بالهيرمينوطيقا إلى درجة التوغل في السياق التاريخي لإضفاء الطابع التاريخاني على الأعمال الأدبية الموجهة للقراءة.

يرى "ياوس" في مقالة له تحت عنوان "التاريخ الأدبي تحديا للنظرية الأدبية" أن هناك تصورا آخرا للأدب يقترب من روح نظرية غادامير، حيث يقترح منهجا للتلقي التاريخي، فهو لا يسعى من وراء نجاح الشاعر شهرته وتأثيره بل في الشروط التاريخية التي تقف وراء ذلك من إدراك في التغير، فالفهم التأويلي لدى ياوس لا يعبر عن عملية إعادة انتاج من الإنتاج الأصلي بل إلى لحظة الإبداع، حيث ينطلق من قاعدة غادامييرية تعكس اهتمامه بفعل القراءة كعامل محدد لمعنى النص، فحتى غادامير نفسه تأثر بهذه التطورات التي عرفتها الدراسات الأدبية، حيث ركز على فكرتين أساسيتين وهما:

- القراءة كنمط لوجود النص الأدبي.
- الكتابة وفن الحوار.

وهما قاعدتان هيرمينوطيقيتان غادامييريتان.

يحرص ياوس على توسيع مدى القاعدة الأولى في كتاباته المتأخرة لتشمل كل أنواع الفنون سواء تعلق الأمر بالموسيقى، النحت، العمارة ... ذلك أن نمط تحقق العمل الفني يرجع دائما إلى فعل القراءة الذي يساهم في تحريك معنى النص، فأثناء مواجهتنا لذواتنا يدفعنا العرض المرتبط بكل فن تمثيلي أدائي إلى ممارسة القراءة والانتباه وهو ما أدى بـ غادامير إلى القول بأن مفهوم الأدب مرتبط بالقارئ والمتلقي، فهو عنصر فاعل لحفظ الوجود فكرا أداء وتاريخا وهو ما نسميه بالأدب العالمي بحيث لا يكتفي بحفظ الوثائق الموجودة كما هو في الأدب الكلاسيكي بل يتخذها نماذجا ويحولها إلى أشلة يحتدى بها، كما أنه لا يصح القول بأن الأدب العالمي هو شكل مغترب عن

الأدب الذي كون نمط وجود الأعمال الفنية التي ذكرناها سابقا وإنما هو نمط تاريخي لتواجد هذه الأعمال وانتماءها إلى الأدب العالمي.

فمفهوم الأدب أوسع من مفهوم عمل الفن الأدبي ويمتد إلى جميع النصوص التي تنتقل عبر اللغة المكتوبة سواء كانت قانونية، علمية وتأويلها، فالأدب يسع كل بحث علمي بمقدار ارتباطه بالعنصر اللغوي، كما أن هناك خاصية أخرى في العمل الفني الأدبي وهي أنها تضمر دائما معنى وتقول لنا شيئا آخر من حيث المضمون ويغدو النص بهذا المعنى أسلوبا لمعرفة العالم والناس والأشياء أي أسلوبا في كشف الحقيقة والوجود. لكن هل هناك اختلاف حاصل بين لغة الشعر ولغة الأدب؟ حسب غادامير وأيزر هي اختلافات عرضية ثانوية، اما من ناحية الجوهر فتكمن في تميز كل شكل بين الحقيقة التي يراها، فالمضمون هو الذي يحيل إلى دلالة كل شكل في معناه وفي مفهومه، فغادامير لا يسقط التمايز بين الأنواع الأدبية والدليل على هذا الدراسات التي خصها لهيرمينوطيقا الأنواع الأدبية كالدراما والشعر بأنواعه، حيث يورد في مقالته: "عن مساهمة الشعر في البحث عن الحقيقة" بأن كل شكل لغوي يتبعه مضمون شعري حيث يقول: "*فإذا كانت ماهية اللغة كلغة تكمن في انها تقول لنا دائما شيئا من خلال الحوار، فإن هذه الخاصية المميزة للغة تبلغ أعلى صورة مكثفة لها في الشعر الذي يقول لنا ما يقوله في كلمات تبقى مكتوبة ولا يمكن استبدالها*". وبالتالي تتولد حقيقة تتمثل في أن تباين الأعمال الأدبية وتفردها يكمن في اغترابها ضمن الشكل واستبعاد الحقيقة التي يقولها لنا العمل الأدبي[1].

ومن مسألة القراءة كنمط لوجود النص الأدبي إلى الكتابة وفن الحوار، فالنص المكتوب يضع الفهم أمام مشكلة خاصة بالتحول، فالقول الشفوي هو الذي أثار مشكلة الفهم، وهذا ما يفسر اتجاه الهيرمينوطيقا في بدايتها مع شلاير ماخر نحو البعد السيكولوجي، وأدى إلى حجب بعدها التاريخي، فالكتابة تحتل مكانة مركزية في الظاهرة التأويلية، حينما تنفصل عن المؤلف والقارئ وتسمو إلى حالة مثالية تكشف عن عالم من المعنى يجلب معه تاريخه الخاص ويشكل خبرة مساوية بالنسبة لكل شخص يقرأه.

فالكتابة هي نوع من الاغتراب الذاتي تحتاج علاماتها إلى أن تحول إلى كلام ومعنى لأن المعنى أصبح مغتربا عندما صار مكتوبا، فالنصوص المكتوبة تؤدي مهمة تأويلية حقيقية وهي من المهام

---

1 - غادامير، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 223.

السامية للفهم، فالمنطوق والشفوي يبقى حبيس نفسه ونبرة الصوت والظروف التي قيل فيها بينما المكتوب يتيح فرصة أكبر للفهم وإزالة الغرابة والغموض، كما أنها تحفظ التراث وتجعله مستمرا ينتقل عبر الأجيال ليتم بحثه وتأويله فهو ليس من الماضي بل يتجاوزه إلى عالم المعاني وبمجرد أننا نفك رموزه يصبح روحا خالصة كأنها من عالمنا الحاضر، ويصف غادامير هذه العملية بمعجزة تحويل شيء غريب وميت إلى شيء مألوف ومعاصر حيث يقول في هذا الصدد: "... *وكما كنا قادرين على أن نبين أن وجود عمل الفن هو لعب وأنه يجب أن يدرك من طرف المشاهد لكي يتحقق، كذلك يصدق على النصوص كليا أن في عملية فهمها فقط يتحول الأثر الموات للمعنى إلى معنى حي* ..." بمعنى أن بنية الفن تقوم أساسا على عرضها وهي بنية نشارك فيها دائما، فالقراءة تعني أن نترك شيئا ما يحدث ويتحدث وكوني أتذوق قطعة موسيقية أو شعرا او لوحة يعني ان أتركها تمارس أثرها علي وأن أترك نفسي لتتغير بفعلها، فكل خبرة جمالية مثلما هو الأمر في فعل القراءة تشير إلى خبرة أين يتردد صدى العرض الذي يقدمه العمل في أذني الباطنية.

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

وتعد الفنون الأدائية والتشكيلية والمسرح النموذج الأمثل الذي يعكس التكافؤ الأنطولوجي التام لنمط وجود اللعبة (المؤول والعمل الفني)، فنجد شلا العمل الدرامي لا يكتف بعرضه وأداءه بل يقحم المشاهد في لعبه واحتفاله، وأن يتعرف على ذاته من خلال العرض، كما لا يمكن أن ينفصل العرض عن العالم والحياة في تيماته وفي أداءه، أي يحقق ما أسماه "بالتحقق" فالمسرح والرقص

والموسيقى فنون تتطلب في جوهرها أن تكون ممثلة أو أن تلعب، فلا وجود للعمل الفني بدون العرض أو التمثيل، ومفهوم العرض هنا يحمل معنى التأمل أي يتأمل اللوحة أو المنحوتة.

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

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

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

الخاتمة:

إن قراءة هذه المحاولة في التجربة الجمالية ومساراتها تدخل في نطاق الإشكاليات الكبرى في الفكر الغربي المعاصر على غرار إشكالية الذات والموضوع، الأنا والآخر ... إلخ، ثم إن الاسقاطات التي نتجت عنها في إعادة إنتاج خطاب الجماليات القائم على الابداع يعيد الاعتبار لاشتغال من نوع خاص مبني على التأويل الجمالي لنزوع التجربة الإنسانية لأن التجربة الجمالية هي جزء من التجربة الإنسانية تقوم على تأهيل الثقافة والتصورات الفاعلة على أساس الابداع وتنمية الذوق والحس الجمالي وهي مفاهيم تم تغييبها في إطار فلسفي نسقي لا يخرج من التقليد والإرث الثقافي الذي تناقلته تصورات الفلاسفة بدءً بأفلاطون وصولا إلى هيجل بحيث لا يمكن في حال من الأحوال عقلنة التجربة الجمالية لأنها لا تؤمن بالقيود والحدود بل بالعفوية، التلقائية والخبرة الإنسانية، فان طموح التجربة الجمالية في تأسيس كل اشتغال فلسفي على رؤية فنية لا يكتفي بإنتاج المعرفة الصرفة بل بإبداعها والبحث عن الحقيقة من وراءها فالتصور القديم كان يقيم الجمال على المعرفة الفلسفية المرتبطة بالأخلاق وحجب إطاره العام والشمولي لذلك آن الأوان للفلسفة بأن ترتحل إلى الفن والتجارب الإنسانية لأخذ الحقيقة منها دون منهج أو جهد أو عناء أو أسلوب منطقي في إدراك العمل الفني.

تتضح إذن بعض الرؤى والتجليات الجديدة للتجربة الجمالية تدل على الطرح الأصيل الذي بلورته في شكل خطاب حداثي يعلن عن مرحلة جديدة من الفكر الإنساني تقتضي النظر إلى التجارب التي خاضها هذا الفكر رغم ما فيها من انتكاسات وانتقادات إلا أنها استفادت وأفادت من قريب أو من بعيد في بناء ثقافة راهنية يحدوها الحس الفني والبعد الجمالي ويمكن التقرب منها لاستنتاج النقاط التالية:

1- هاجس التجربة الجمالية هو السعي نحو إنشاء المعنى وراء الخبرات الإنسانية.
2- الحقيقة في الأنساق الفلسفية هي واحدة مطلقة بينما هي في الواقع العملي التطبيقي متعددة، نسبية، لا محدودة.
3- المفهوم النظري الفلسفي للتجربة الجمالية ثابت يرتبط بالحكم والتفسير بينما المفهوم الفني الاستطيقي لها متغير يرتبط بالفهم بحيث لا يقف عند ماهية ظواهر العالم بل في البحث عن معنى هذه الظواهر.
4- التجربة الجمالية كرّست الحداثة الجمالية قبل الحداثة الفلسفية، فالفن المعاصر قلب كل تصورات الكائن عن الوجود علميا، ثقافيا وجغرافيا يمكن تلمس هذا من خلال عصر

النهضة الأوروبية، الثورة الفرنسية، المدارس الفنية الحديثة المعاصرة، الاستطيقا النقدية عند مدرسة فرانكفورت تيودور أدورنو.

5- الجمالية الهيرمينوطيقية تؤمن بالفهم ليس كملكة Faculté وإنما كقدرة وأسلوب في إدراك المعنى الجمالي للعمل الفني وإدراك المبدع لذاته في العمل الفني.

لقد أتاحت لنا هذه المقاربة الجمالية التأويلية في لحظات كثيرة من هذا التحليل آفاقا جديدة للجمالية الراهنية وللفلسفة بشكل عام ذلك أن كل فهم للفلسفة المعاصرة مشروط ومرهون بفهمها لحقل الجماليات والقيم الذي بات يقارع مكانه بين حقول العلوم الإنسانية كحقل البيوإتيقا، الفلسفة التحليلية المعاصرة والفلسفة السياسية المعاصرة.

لا يمكن إغفال الاسهامات الوظيفية للقطب الفينومينولوجي والقطب الهيرمينوطيقي في تتويج جمالية هيرمينوطيقية كان لها وجود وحضور داخل فضاء فلسفة الجمال المعاصرة وذلك بعد مجهودات الرومانسية في محاولة منها لإعطاء نفس جديد للجماليات بعدما كانت خاضعة لتصورات قبلية كما أن الحلقة التتابعية بين نتشه، هيدجر، غادامير تحمل في أصولها ذلك الترابط بين الفينومينولوجيا والتأويلية من خلال الرؤية المشتركة لمقاربة العالم وفهم ظواهره وما العمل الفني إلا كعنصر فاعل من عناصر تواجد الإبداع في ظواهر العالم، فالدراسات الأكاديمية المعاصرة رغم اختلافاتها في الرؤية الجمالية إلا أنها تتفق في مصير واحد ألا وهو لا بديل للفلسفة عن الفن بعدما استنزفت طاقاتها في المعرفة الأخلاقية والسياسية، والدينية لدرجة أن الفلسفة ككلمة لم تعد موجودة بل أصبحت علوها إنسانية.

لقد أصبحت خبرة الفن والأثر الفني طريقا للتأويلية رغم ما فيه من مخاطرة وصعوبة وغموض يتوق إلى استظهار فهم الكائن للمعاني الجمالية التي يحملها العمل الفني، كما أن التأويلية هي أكبر من أن توجد المعاني التي تختفي وراءها، فهي فضاء رحب للمبدع والباحث والمؤرخ وعالم الاجتماع وعالم النفس والأنتروبولوجي وغير ذلك من أنماط البحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية.

يمكن القول في الأخير أن ممارسة فعل التفلسف والاشتغال على الدراسات المتعلقة بالتجربة الجمالية هو نوع من الفسحة في بعدها الفلسفي طبعا والتي يجدها الباحث خلال فترات من الزمن، يحاول أن يستحضر فيها تجارب السابقين في مقارنته وإجراء لحوار مع الدراسات المعاصرة والراهنية، فعلى حد تعبير الأستاذ حميد حمادي – رحمه الله – أن مستقبل الاشتغال الفلسفي هم

من هذه الناحية على الأقل ذو طابع جمالي، وأنه لا يمكن أن يكون فيلسوف المستقبل سوى فنانا في تصوره للوجود والحضارة وفي نقده للقيم وفي انصاته لتحولات ذوق ثقافة معينة.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

I) المصادر باللغة الأجنبية:

1- *F. Nietzsche, la naissance de la tragédie, trad Jean Marnold et Jacques Morland, trad, révisée par Jacques le rider.*

2- *F. Von Schiller, lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, Paris, éditions montagne 1943, traduit et préface par Robert Larousse, deuxièmes lettres.*

3- *H.G. Gadamer, l'actualité du beau, traduit par Elfie poulain, Alinéa 1992.*

4- *H.G. Gadamer, l'art de comprendre T 1, herméneutique et tradition philosophie, aubier, Paris 1981.*

5- *H.G. Gadamer, vérité et méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, seuil, Paris 1996.*

6- *M. Heidegger, de l'origine de l'œuvre d'art, première version, traduit de l'allemand préface et annoté par clément layet, rivages poche, éditions Payot et rivages, Paris 2014.*

7- *M. Merleau-Ponty, l'œil et l'esprit, Gallimard, Paris 1964.*

8- *M. Merleau-Ponty, le visible et l'invisible, Gallimard, Paris 1964.*

9- *Platon, le banquet, trad Louis Guillemite, Garnier Flammarion, Paris 1994.*

II) المراجع باللغة الأجنبية:

1- *B. Crocé, essai d'esthétique, trad Tiberghien, Gallimard 1991.*

2- *Carole Talon Hugon, l'esthétique, que sais-je ? presses universitaires de France, 1ère édition 2004, 4ème édition 2013.*

3- *D. Huisman, l'esthétique presses universitaires de France 1959, P 38.*

4- *E. Bréhier, histoire de la philosophie, Idéa, éditions Cérès, chapitre schelling et les romantiques, presses universitaires de France, P 161.*

5- *F. Laruelle, Nietzsche carte Heidegger, édition Payot, Paris 1977.*

6- *F. Nietzsche, Aurore, trad julien Hervet, édition Gallimard, 2004.*

7- *F. Nietzsche, le gai savoir, trad Henri Albert, M. saut, livre de poche 1993.*

8- *F. Schelling, du rapport entre les arts plastiques et la nature, Rozenn le Goff et Marc de Launay, in revue philosophie, n° 66/200, P 08.*

9- *Henry, Peigne, qu'est-ce que le romantisme, édition PUF, critique 1999.*

10- *Jean- Lais Willard, baron, Français Kaplan introduction à la philosophie de la religion, ouvrage collectif, article sons titre l'expérience religieuse et l'aidée philosophique moderne de vécue présenté par Jacque collette, les éditions du CERF, T.V, P 38 – 39.*

11- *Jean- Marie Schaeffer, l'expérience esthétique, éditions Gallimard, essais 2015.*

12- *Karl Jaspers, les grands philosophes, Kant, éditions AGORA, Paris, Mai 2009.*

13- *L. Parayson, conversation sur l'esthétique, trad G.A- Tiberghien, Paris 1992.*

14- *Leon Tolstoï, qu'est-ce que l'art symphonie classique, édition la symphonie, Beirut-Liban, juin 2011.*

15- *Luc, Ferry, homo aestheticus, éditions grasset et Fas quelle, Paris.*

16- *Marc Jimenez, qu'est-ce que l'esthétique, éditions Gallimard 1997.*

17- *Mikael Dufrenne, esthétique et philosophie, T1 Paris 1976.*

18- *Mikael Dufrenne, phénoménologie de l'expérience esthétique, PUF, Tome 1 et 2, l'objet esthétique, Paris 1967.*

19- *Philippe Malrieu, la construction de l'imaginaire, éd, dessert 1967.*

20- *R. Bouveresse, l'expérience esthétique, Armand colin, Paris 1998, P 29.*

21- *Schilling, contribution à l'histoire de la philosophie moderne, PUF, 1983, P 106.*

22- *1 - Nietzsche (F), la philosophie à l'époque tragique des grâces, trad, Michel Haar et Marc de Launay, édition Gallimard, 2000*

23- *Gadamer, la philosophie herméneutique, traduit par Jean Grondin, P.V.F, Paris 1996*

24- *Jean Grondin, Introduction à Hans- Georg Gadamer, Paris, les éditons du Cerf, 1999*

III) المراجع باللغة العربية:

1- إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، 1974.

2- أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1973.

3- أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثالثة 1982، بيروت.

4- ألبير بابير، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ترجمة زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة 1966.

5- أميرة حلمي مطر، علم الجمال وفلسفة الفن، دار غريب، مصر.

6- إيمانويل كانط، ما الأنوار؟ ترجمة محمود بن جماعة، دار محمد علي للنشر، تونس، 2005
7- بنديتو كروتشه، علم الجمال، ترجمة نزيع الحكيم، المطبعة الهاشمية، 1963.
8- جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن والمعاصر، ترجمة سامي الدروبي، بيروت، 1965.
9- جيل دولوز، نتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.
10- حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة جديدة ومنقحة 2009.
11- حميد حمادي، استطيقا الحكم استطيا الابداع، مقالة في مجلة أيس العدد 01، جوان 2005، ص 63 – 64 – 65.
12- دلوزغاتاري، ماهي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي، معهد الانماء القومي، المركز الثقافي العربي، 1996.
13- رينيه ويليك، ارين واسكن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.
14- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت.
15- شارل لالو، مبادئ علم الجمال، تحقيق خليل شطاء دار دمشق للطباعة، ط1، 1982.
16- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة 1984.
17- شيكر، رسائل التربية الجمالية للإنسان، ترجمة وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1991.
18- عبد الحميد شكير، الجماليات، بحث في المفهوم ومقاربة للتمظهرات والتصورات، دار الطليعة، سوريا، الطبعة الأولى، 2004.
19- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة 1979.
20- علي شلق، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1982.
21- عمارة كحلي، الموضوع الجمالي على ضوء المنهج الفينومينولوجي، دار ميم للنشر، الطبعة الأولى 2013، الجزائر.
22- فريديريك كوبلسون، تاريخ الفلسفة، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2002 القاهرة.
23- فريديريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، محاضرات عن الفن الجميل، دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.
24- فريديريك هيجل، فينومينولوجيا الروح، ترجمة ناجي العويلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006.
25- مجاهد عبد المنعم مجاهد، تاريخ علم الجمال في الفن من العصر الحجري حتى أرسطو، دار ابن خلدون، بيروت، الطبعة الأولى 1989.
26- محمد زكي عشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.
27- محمد شوقي الزين، الثقاف في الأزمنة العجاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2014.
28- محمد هلال غنيمي، النقد الأدبي الحديث، مكتبة مصر، القاهرة، 1995.
29- نتشه، الفلسفة في العهد المأساوي للإغريق، ترجمة محمد التناجي، دار إفريقيا الشرق، ط1، 1996.
30- نتشه، ميلاد التراجيديا، ترجمة حسين عبد القادر، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، 2008.
31- نتشه، هذا هو الانسان، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، بغداد، الطبعة الأولى، 2007.
32- هشام معافة، التأويلية والفن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2010.
33- مارتن هيدجر، نداء الحقيقة، ترجمة وتقديم ودراسة للدكتور عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، كلية الآداب، جامعة القاهرة

34- دايفيد جاسبر، مقدمة في الهيرمينوطيقا، ترجمة وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبقة الأولى 2007
35- غادامير، تجلي الجميل، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997

VI) الموسوعات والقواميس والمعاجم :

1- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، الجزء الأول.
2- محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، مادة جمل، الدار المصرية للتأليف والترجمة، الجزء 14.
3- عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الجزء الثاني.

V) الأطروحات :

1- بوزيد بومدين، الفهم و التأويل في الفكر العربي المعاصر،أطروحة ، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 02 محمد بن أحمد، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة 2005
2- حميد حمادي، التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي عند فريديريك نتشه، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 02 محمد بن أحمد، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة 2008.

الملخص:
تتناول هذه الدراسة بعمق الوقوف عند التجربة الجمالية كمفهوم تأسس ضمن خطاب الفلسفة الغربية، الذي تشكل في فضاء الاستطيقا منذ بدايتها مع كانط و باومغارتن و أخذت في استشكاله تيارات فلسفية أثمرت جهودها في اللحظة الرومانسية في ما يسمى بالإبداع الفني، و الثانية في اللحظة الأنطولوجية
و الفينومينولوجية في ما يسمى ب مبدأ الحقيقة في الفن مع كل من نتشه، هوسرل، هيدجر، أما اللحظة الثالثة و الحاسمة فهي اللحظة الهيرمينوطيقية التي كرست مفهوم الجمالية الهيرمينوطيقية مع غادامير كفضاء جديد لتأويل خبرة الأثر الفني و الكشف عن مكنوناته لادراك الخصوصية الجمالية التي يحتويها من أجل فهمه و رؤية المبدع له و للوجود.
الكلمات المفتاحية:
التجربة الجمالية، الجمالية الهيرمينوطيقية ،الإبداع ، الفن، الفينومينولوجيا، الأثر الفني، الاستطيقا، التأويل الجمالي، الفهم

Le Résumé :

Cette étude aborde profondément l'expérience esthétique comme un concept de l'esthétique englobe le discours de philosophie occidentale éclairé par Kant et Baumgarten mais a partir de naissance du romantisme ce moment la ou il nommait la création artistique et après le moment ontologique et phénoménologique ce trouve le principe réalité a l'art et avec le moment herméneutique qui a forgé le terme esthétique de l'herméneutique comme un nouveau espace pour revaloriser l'emprunt artistique et découvrir ses secrets pour reconnaitre la privatisation esthétique qu'il contient afin de savoir la vision créative.

Les mots clés : l'expérience esthétique, esthétique de l'herméneutique, la création, l'art, la phénoménologie, l'emprunt artistique, l'esthétique, l'interprétation esthétique, la compréhension

Summary :

This study is dealing with the deeper of aesthetic experience witch was found in the ouest philosophical speech. It was proved in the space of Kant and Baumgarten . At the first moment the meaming of aesthetic experience in Romantisme philosophy was called by the artistic invention, then the second with ontological and phenomenological philosophy was the principe of reality in art. The third moment was the hermeneutic aesthetic as a new space of the print artistic in order to discover the private art and understand the vision of the inventer to the existence

Key Words : Aerthestic expérience, hermeneutical aesthetic, creation , art, phenomenology, impression artistic, aesthetic, interpretation aesthetic, understanding