

العمل الفني: مسارات المطابقة والاختلاف
(التأسيس لـ"تعددية" المتطابق ولـ"كليانية" المختلف)

Paths of Conformity and Difference :
Establishing an Identical "Pluralism" and a Different "Holistic"

د.عباس الشارف¹*

¹ جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، charef.abbas@univ-mosta.dz

مختبر بحث تاريخ الزمن الحاضر، جامعة وهران2

تاريخ الاستلام: 2021/03/30 تاريخ القبول: 2021/06/02 تاريخ النشر: 2021/06/30

الملخص:

لقد ارتبطت الجمالية عبر تاريخ نشأتها وتطورها نحو استقلاليتها كعلم فلسفي قائم بذاته، بالبحث عما هو جوهري في نشاط الفن، ولم يكن الطريق معبداً، بل ارتبط بكثير من الاتجاهات الفكرية والفلسفية، المادية منها والمثالية، التي حاولت أن تعطي، بدورها، تفسيرات حول ماهية الفن تتفق كثيراً مع أطروحاتها الفكرية ومبادئها ومسلماتها النظرية، ولا تمس بعمق ماهية الفن وجوهره. وقد اختزل البحث في "مبدأ المطابقة" في الفن كثيراً من تلك الاتجاهات المتناقضة، سواء ارتبط ذلك المبدأ بالواقع المادي (الظاهر، والواقعي، والحسي) لدى الاتجاهات المادية الواقعية أو بما وراء الواقع (المثالي، والكلي، والمفهوم) لدى الاتجاهات المثالية، متتاسين بذلك -وهذا ما تهدف إليه هذه الدراسة- أنّ الفن وإن كان يروم "المتطابق" أو "الكلي"، فإنّه ليس المتطابق أو الكلي الذي هو من تصميمات وإنجازات العقل الفلسفي، وأنّ واقعية الفن تتحدد من خلال الشكل الجمالي.

كلمات مفتاحية: الفن؛ العمل الفني؛ المتطابق؛ الشكل الجمالي؛ المحاكاة.

Abstract:

Since its dawn and evolution, aestheticism has been marked by its inception and development towards its independence as a philosophical science on its own as it is characterized by a quest for what is essential in the activity of art, and the path was not paved, but was linked to many intellectual and philosophical trends, both material and idealism, which tried to give, in their looks, explanations about what art is. It is very consistent with its intellectual theses, principles and theoretical postulates, and does not deeply reveal the essence of art.

The research on the "principle of conformity" in art has summarized many of those contradictory trends, whether that principle is related to the physical reality (apparent, real, and sensual) within realistic physical trends or beyond reality (ideal, total, concept) as in the idealistic trends and this represents the core of the present study based on the assumption that art, although it aims at the "identical" or "the total", is not the identical or the total, which is one of the designs and achievements of the philosophical mind, and that the realism of art is determined by the aesthetic form.

Keywords: Art; Artwork; Identical Art; Aesthetic form; Simulation.

✱ المؤلف المرسل: د.عباس الشارف، charef.abbas@univ-mosta.dz

1. مقدمة:

حينما نبحث عن معنى للعمل الفني في اتجاه واقع يمثله نكون أسرى اتجاه يبحث في مطابقة العمل الفني لشيء يعبر عنه ويمثله وهو يوجد، في الغالب، خارجا عنه، ويأتي ذلك الاتجاه تأكيدا لاعتقاد مفاده أن العمل الفني يجب أن يمثل ويتطابق ما يعبر عنه ويمثله، سواء كان ذلك الخارج/الواقع مرئيا (ظاهريا) أو متخفيا (مثاليا/المثال). وربما امتد ذلك إلى البنية التكوينية لحكمنا الجمالي على العمل الفني في بحثنا على قيمة العمل الجمالية. وبالمقابل لو بحثنا في كينونة العمل الفني وهويته الفردية نكون في اتجاه يبحث في اختلاف

العمل الفني وفرادته وخصوصيته وتميّزه تجاه ما يعبر عنه من واقع. ولو سلمنا بالتساؤلين التاليين: مطابقة ماذا؟ والاختلاف في ماذا؟ لتوحدت المسافة، في آخر التحليل، وحدث التقارب بين هذين الاتجاهين في لغة خليقة بلغة العمل الفني وخصوصيته. ولَبَدَا ذلك التعارض مفتعلا بعد أن كان يشكل تناقضا واختلافا، ولَعَدَا الاختلاف ذاته مطابقة والمطابقة في ذاتها إختلافا في صميمية العمل الفني. وتؤكد لنا أن للعمل الفني باطنا فحسب، وأن إشارته للخارج جزء من صميمية باطنيته ؟

2. واقعية الفن وهرمنيوطيقية العمل الفني:

تجد نزعة مطابقة الواقع لدى الاتجاه المنادي بضرورة مطابقة الفن للواقع، جذورها الفكرية في مفهوم المحاكاة عند أرسطو ARISTOTE في نصه الأساسي فن الشعر والذي يعد أحد المصادر الأساسية للدراسات الجمالية الكلاسيكية. وربما تعدى ذلك إلى الاتجاه المثالي أيضا، في بحثه عن التطابق في الفن من خلال التعبير عن الكلي وهي مهمة أسندها أرسطو، في نصه فن الشعر للشعر عند مقارنته بالتاريخ، الذي يرتبط بالأحداث الجزئية لا بما هو كلي كالفلسفة، فيغدو الشعر بذلك أقرب إلى الفلسفة، لأنه أقرب مماثلة ومحاكاة للكلي ومقاربتة⁽¹⁾. ولقد أُعتبر مفهوم المحاكاة تمثيلا للواقع وتقليدا له، مع العلم، كما يقول غادامر H.G.GADAMER (1900-2002)، أنّ المضمون الثري الذي يكمن في مفهوم المحاكاة ينقض تماما نزعة محاكاة الطبيعة المتطرفة التي تحاول من الفن أن يكون أمينا للطبيعة ومتماهيا معها "فهذه الفكرة لا علاقة لها بالمفهوم التقليدي للمحاكاة"⁽²⁾. وبالعودة إلى نص أرسطو السالف الذكر فإنّ أساليب المحاكاة عند الشاعر ثلاثة : أ- محاكاة الأشياء كما كانت أو تكون، ب- أو كما يُحكى عنها أو يُظنُّ أن تكون، ج- أو كما يجب أن

تكون⁽³⁾. وفي بعض المتطلبات الشعريّة، أو كما يقول أرسطو على ما يتجاوز الواقع، "فإنّ المستحيل المُقنّع، أفضل من الأمر المُمكن غير المُقنّع"⁽⁴⁾. الأمر الذي يجعل ربط مضمون مفهوم المحاكاة لدى أرسطو بتقليد الواقع والطبيعة إفراغا لمضمونه الثري.

وتُعد دراسة غادامر المنشورة في نصه تجلي الجميل حول مفهوم المحاكاة استعادة لذلك المضمون الحيوي والثري لمفهوم المحاكاة الذي أُسيء فهمه واستخدامه. لقد تظن غادامر في دراسته العميقة لمفهوم المحاكاة عند أرسطو إلى أنّه بدلا من البحث في المفاهيم والمضامين المرتبطة بفعل المحاكاة كما طُرِح في نظرية الفن التقليدية: المطابقة، الأصل، الجوهر، المماثلة، العرضي... أي في البنية العرضية للمحاكاة الفنية، فالأجدر بنا أن نسأل: ما الذي يحدث في المحاكاة الفنية؟ وهذا ما يقربنا من البنية الحقيقية للمحاكاة الفنية.

إنّ المحاكاة باعتبارها استحضارا لشيء ما، فإنها تُعد "آلية للتعرف والتمثل" ذلك "أن ماهية المحاكاة تكمن على وجه التحديد في التعرف على ما يكون ممثلا في فعل التمثيل"⁽⁵⁾. وهي بوصفها تعرفا فإنّ "ما تظهره المحاكاة هو على وجه الدقة الماهية الحقيقية للشيء"⁽⁶⁾. ولا يكتمل مفهوم المحاكاة في اعتقاد غادامر إلّا بطرح تساؤل آخر جد جوهري: هل المحاكاة تكون بديلا لفعل التعرف والمعرفة أم مشاركا في فعل التعرف والمعرفة؟

بالنسبة لغادامر يمثل مفهوم المحاكاة مجالا لفهم خبرة الفن خبرة " فكل فن أيا كان نوعه هو شكل من أشكال التعرف يعمل على تعميق معرفتنا بأنفسنا، ومن ثم تعميق ألفتنا بالعالم أيضا"⁽⁷⁾. فطبيعة المحاكاة الفنية تتحدد بصورة أساسية من خلال رفض "أي تمييز بين التمثيل والواقع الفعلي، بين المظهر والحقيقة"⁽⁸⁾. ومع إدراكنا أن المحاكاة فوق المسرح مجرد تمثيل "ومع ذلك تستغرق كياننا كله"⁽⁹⁾. وفي التراجيديا والكوميديا، أيضا، تنتصر حقيقة المشاعر، وندرك أن الواقع ليس دائما حدثا تاما ومنتهيا إنما يُعاد تشكيله من جديد في

الفن⁽¹⁰⁾. فالمحاكاة إذن، لا تعني الإحالة إلى أصل باعتباره شيئاً ما مختلفاً عنها، وإنما تعني أن شيئاً ما ذا مغزى يكون ماثلاً هناك باعتباره ليس شيئاً آخر بخلافها⁽¹¹⁾.

وأمام هذا الفضاء الإنساني الذي يوسع من مجاله مفهوم المحاكاة وينقله لنا بعكس كل الانتقادات السلبية التي لم تستطع الكشف عن جوهر مفهوم المحاكاة لدى أرسطو، يبدو أن هذا المفهوم سيواصل تأثيره الفني، يقول غادامر في ختام دراسته لمفهوم المحاكاة "إن طبيعة كل نشاط إبداعي في الفن والشعر لا تزال تكمن في خبرة المحاكاة"⁽¹²⁾. ومفهوم المحاكاة يجعل الفن مفتوحاً على الطبيعة حيث "يظهر الفن كنوع من عمل مشترك بين الطبيعة والفنان بحيث تسمح قدراتها المتتالية ببروز مشترك"⁽¹³⁾ وهذه العلاقة المشتركة للفن بالطبيعة تمثل مدلولاً مهماً لمفهوم المحاكاة كمجال لممارسات الفن ومحاكاته لنتاجاتها. فمن منظور أرسطي، وبالعلاقة ذلك بمفهوم المحاكاة، تكون الطبيعة مسرحاً لتحقيق الصور والوجود بالفعل، فهي مبعث النظام والفعل، لذلك يُعد الفن تقليداً للطبيعة لأنه وسيلة لتحقيق الصور ضمن عملية الإنتاج الفني. ما يتيح العودة إلى مفهوم الصورة والمادة عند أرسطو، والوجود بالقوة والوجود بالفعل، فالفن هو الوجود بالفعل عند مقارنته بالطبيعة، أو هو يشبه الطبيعة في امتلاكها للصورة والمادة. وكون "المادة تتوق إلى الصورة"⁽¹⁴⁾، فإنّ الفن، بدوره، يتوق إلى الشكل الجمالي، وبالعودة إلى الطبيعة نفهم ذلك الجدل الفكري المتعلق بالصورة والمادة، حول إمكانية تحقيق واحدة دون غيرها، وعند أرسطو فإنّ الصورة لا توجد إلاّ متحققة. فجوهر المحاكاة يجعل دائماً "الطبيعة خليفة بصور لا تستطيع إنجازها بنفسها، وهي بحاجة، من أجل هذه الصور، إلى هذا المتمم الذي هو الفن"⁽¹⁵⁾. وهو يحفظ للمحاكاة "جوهرها الفني" بالحد الذي تبلغ المحاكاة في الفن نموذجها في العمل الفني ذاته، وفي ذلك طاقة الفنون⁽¹⁶⁾.

إنّ مضمون مفهوم المحاكاة غنيّ ويرتبط بفهم عملية الإنتاج الفني، من كونه أسلوباً يرتبط بالطبيعة وبالفعل الإنساني معاً، يكشف عن جوهر كل منهما، ولعل الشيء الجوهري المشترك بينهما هو الميل إلى النظام، إضفاء النظام على الأشياء في علاقتنا وتجربتنا بها؛ حتى **كانط** يهيب بملكة المعرفة، كونها مصدراً للنشاط الجمالي وللأحكام الجمالية، يهيب بها أن تفرض النظام مسبقاً على الظواهر الجزئية في إدراكها لقوانينها التجريبية، كما سنرى لاحقاً. وما تمّ من ربط مفهوم المحاكاة بمفهوم التقليد، فإنّ ذلك الربط لا يكشف عن ماهية المحاكاة باعتبارها قانوناً طبيعياً ومفهوماً أساسياً في فهم الإنتاج الإبداعي عند **أرسطو**، وبالتالي، عجز ذلك الاتجاه عن كشف الطابع الواقعي للنشاط الفني باعتباره خاصية جمالية وليس شيئاً آخر.

ولعلّ من الكتابات الأساسية التي طرحت مسألة واقعية الفن طرحاً عميقاً، هي كتابات **هربرت ماركيز** HERBERT MARCUSE (1898-1979) خاصة في نصه **البعد الجمالي** (1977) والذي يحدد رؤيته للفن كممارسة نقدية للواقع ولأنساقه الاجتماعية والثقافية، في ظلّ نقده للنزعة الماركسية التي حاولت أن تربط الفن بنمط اجتماعي وواقع معينين، ورأت أن الفن لا بد أن يكون تعبيراً وإنعكاساً للواقع الاجتماعي المادي حيث فشلت الجمالية الماركسية، في اعتقاد **ماركيوز**، فشلاً ذريعاً في تأويل حقيقة الفن وجوهره.

وتقوم معالجة **ماركيوز** على مسلمتين أساسيتين:

أ- أن تبقى التصورات المحمولة على معنى الفن بوصفه كذلك، أي بوصفه ليس فكراً تجريدياً، أي بما هو رؤية حاملة تجاه واقع قائم له حقيقته الكاملة التي ليست بالضرورة حقيقة ما يعبر عنه. وأن يبقى الفن يحمل طاقته التدميرية في ذاته، أي من خلال شكله الجمالي، ويمتد بجذوره في قلب الوعي الإنساني.

ب- ألا يُلغى الواقع على النحو الذي يمكن أن نتخيله مجرد وهم ظاهر، بل هو حقيقة قائمة خارج الوعي.

والحقيقة التي نتذكرها ونقرّ بها جميعا في تناولنا للأعمال الفنية هي أن هذه الأعمال لا تعرف النور إلاّ في صيغة أشكال جمالية(فنية)، فالأعمال الفنية تتخذ حقيقتها القائمة بذاتها، وتكون واقعة قائمة بمقتضى أشكالها، "نتيجة تحويل مضمون معطى إلى كلية مكتفية بذاتها مسرحية، قصيدة، قصة، ملحمة،... الخ. فينسحب العمل الفني من سيرورة الواقع، ويكتسب دلالة وحقيقة موقفتين عليه"⁽¹⁷⁾. وهذه المسلمة تحدد علاقة الفن بالواقع من جهة، وخاصية واقعية الفن من جهة أخرى ليستنبط ماركيز تصوّره لواقعية الفن الذي هو الشيء الجوهري في عملية النتاج الفني للواقع. إنّ ما يُعدّ جوهريا في الفن هو شكله الجمالي؛ فالعمل الفني في تناول مادته من الواقع والحياة يخضعها لتقنيات شكله الجمالي، وهو النشاط الذي يصفه ماركيز بـ"الأسلبة"(stylisation). فالشكل الجمالي هو الأسلبة لواقعة أو حدث ما بإعطائه شكلا أو أسلوبا جماليا من أحد الأساليب أو الأشكال الجمالية المتاحة. فـ"بمقتضى قانون الشكل الجمالي، يجري بالضرورة تصعيد الواقع المعطى أو إسمائه: فمضمونه المباشر يؤسلب والمعطيات يعاد صوغها وترتيبها بحسب متطلبات الشكل الفني"⁽¹⁸⁾.

وفي ضوء هذا الفهم، يكون من غير المجدي، في اعتقاد ماركيز، أن نسأل عن علاقة العمل الفني بالواقع أي علاقة رومانسية حالمة أم واقعية. فالشكل الجمالي هو تصعيد، تعالي، تجاوز، جدل بما يحمله من بعد أو وظيفة جمالية نقدية ليس مفروضا من خارج العمل الفني، بل هو هو مقوم جوهري للأسلوب. وعليه، "فالعمل الفني لا يكون أصيلا أو حقيقيا بحكم مضمونه، أي بحكم اشتماله على تمثيل صحيح للشروط الاجتماعية، ولا

بحكم "شكله الخالص"، وإنما لأن المضمون صار شكلاً⁽¹⁹⁾. لا نستطيع مهما حاولنا أن نوجد بين الواقع الذي يخلقه الفن والواقع القائم، كما أنه لا يمكننا، مهما كانت تقنيات الشكل الجمالي، ردم الهوة بين الفن والحياة؛ والعالم الذي يخلقه الفن ينتسب إلى الفن ذاته، وحقيقة الفن تكمن في أن العالم هو في الواقع كما يتجلى في العمل الفني⁽²⁰⁾. فمن يريد أن ينسب إلى الفن صفة واقعية ليست هي من واقعته الحقيقية، يكون كمن يريد أن يلغي الواقع القائم ذاته.

3. الجماليات الميتافيزيقية وفكرة "التطابق" في الفن:

البحث عن محاكاة الفن للفكرة أو للمثال، أو حقيقة ما هو ظاهر هو نوع من تجاوز الحسوية الظاهرة للفن، ومحاولة للكشف عن جوهر الحقيقة، أكثر مما هو بحث عن جوهر الفن، على اعتبار أن الحقيقة تُدرك انطلاقاً من تجاوز ما هو ظاهر ومتغير، وهو يسير في الاتجاه المثالي والعقلي في الفكر الفلسفي؛ وهو ما شكّل أساس تلك الفلسفات المتعالية الميتافيزيقية ورؤيتها للوجود انطلاقاً من أنساقها المعرفية وهو ما نعينه منهجياً بـ"الجماليات الميتافيزيقية" لارتباط تصوّرها للفن بأنساقها المعرفية والفلسفية والتي ترسم اتجاهها محدداً للفن وتغدو بهذا سبباً ونتيجة، كما يقول إ.نوكس، لكثير من العمى الروحي وقلة البصيرة. لكن دون أن ننسى التحوّل الكبير الذي عرفه الفن وفلسفة الفن معاً بتأثير هذا النوع من الجماليات⁽²¹⁾. والاهتمام الأول بربط الفن بمحاكاة المثال يتعلق بفلسفة أفلاطون PLATON، وسرعان ما انتهى عند أعتاب العالم الحسي، وتمّ تعويض بنیان تلك المحاكاة لصالح العقل، وظلّ الفن معلقاً بأهداب العالم الحسي... فالفن عند أفلاطون يكون مُطالباً بتصوير الفضائل ومحاكاتها، ومحبة الجمال الذي "هو محبة جمال العقل الحقيقي، والتمثل به ومطابقة أحكامه"⁽²²⁾. ليرتبط "جمال الظاهر وجمال النفس الباطني"⁽²³⁾ ورغم أن أفلاطون يعطي

أهمية كبيرة لمسألة الإلهام الفنيّ، في محاورته فايدروس (370 ق.م) Phèdre، من خلال حديثه، على لسان سقراط عن الحبّ وحديثه عن الإلهام أو الهوس délire وأنواعه⁽²⁴⁾. فإنّ اهتمامه بمحاكاة المثل وإنسجام وتوافق الظاهر مع الباطن شكّل أساس فلسفته في الفن والذي يجد تطبيقاته وفنائه العملية في تربية الفرد داخل المجتمع وداخل نظام الدولة كما طرحه في محاورته الأساسية الجمهورية ولم يكن النظام والإنسجام والميل إلى توافق الفكر والنظام الاجتماعي سمة مقتصرة على الفن في عصر أفلاطون، بل شكّل ذلك الاتجاه فلسفة المجتمع الإغريقي(25).

ولقد مثلت كتابات شوبنهاور SCHOPENHAUER (1788-1860) في هذا المنحى، تأسيساً فلسفياً لتلك النزعة رغم أن فلسفته مرتبطة بالإرادة أكثر منها بالتجريد، وذلك من منطلق محور نزعته الفلسفية حيث يُعتبر تصوّر شوبنهاور الميتافيزيقي للعالم مدخلاً أساسياً لفهم نظريته في الفن. ويُعتبر كتابه المركزي العالم إرادةً وتمثلاً (1819) محورياً رئيساً لفهم رؤيته الميتافيزيقية للوجود، وبالتالي، للفن. والعالم عنده يتألف من ظاهر وباطن. فإذا تمّ النظر إليه من حيث هو ظاهر كان "تمثلاً" لفكرنا وذلك وفقاً لمبدأ العلة الكافية وصورها، وإذا ما تمّ النظر إليه من حيث هو باطن كان "إرادة". والعالم إرادة عند شوبنهاور، فهو شيء أكثر من كونه مجرد تمثّل، وهذا الشيء يمثل الحقيقة الباطنية للعالم، وهي حقيقة لا بدّ أن تكون مختلفة تماماً عن التمثّل وصوره وقوانينه. فصور مبدأ العلة الكافية، تنطبق على العالم من الخارج. والإرادة، هي الطبيعة الأعمق، وهي بمثابة اللب لكل شيء جزئي كما هي بالنسبة لكل. وهي تظهر في كل قوة عمياء في الطبيعة كما في كل فعل إنساني، وهي عمياء لا واعية، تشمل الإنسان والطبيعة معاً. وتَجَسّد الإرادة في الطبيعة يتخذ مظهر

الاحتدام والصراع، وهي أصل الشّر في هذا العالم، تبعث على التشاؤم، وذلك من خلال الصيرورة الأبديّة لرغباتها⁽²⁶⁾.

إنّ العالم يتمّ تمثله بنوع من التمثيل التجريدي الذي يمثل تجاوزا لآليات الإدراك العادية، والذي يمثل خرقا للمعرفة الإدراكية العادية، وعلى الرغم من أنّ الفن مرتبط بالحسوية إلّا أنّ طموحه الحقيقي والجوهرى، في نظر شوبنهاور، هو محاكاة المثل المتخفي وراء الظواهر الجزئية والمختلفة. إنّ الفن يتسم بثنائية "التمثل" و"الإرادة" وفي متوسط اللحظة الدرامية بينهما والتي تشهد على ذلك التحوّل المتأزم من "التمثل" إلى "الإرادة" حين نرى شوبنهاور "يقوم بطفرة فينتقل مباشرة من الذات باعتبارها عقلا يفكر ويمتثل تبعا لمبدأ العلة الكافية، وبالتالي يصنع الوجود الخارجي بأكمله... إلى الموضوع باعتباره "الإرادة" التي هي، في نظره، الجوهر الباطن والسّر الأعظم لهذا الوجود. وما الوجود في الواقع إلّا التحقق الموضوعي للإرادة"⁽²⁷⁾. ولا تنتفي تلك اللحظة الدرامية إلّا بالاختيار والميل للإرادة ومحاكاتها، طالما "هي جوهر وجود الإنسان. ففيها يجد الإنسان بالتأمل الباطن المباشر الجوهر الباطن الحقيقي للإنسان، والذي لا يمكن أن يفنى، وهي البذرة الحقيقية الوجودية في الإنسان"⁽²⁸⁾ فتتحوّل محاكاة الفن إلى محاكاة الإرادة التي بدورها هي "المثل" المعبر عن سر وجوهر الإنسان والوجود معا، وهي "علة ذاتها".

فالمثال Idée، كما يرى شوبنهاور، يبقى ثابتا وواحدا، والمتعة الجمالية تبقى واحدة سواء تحققت من خلال عمل فني، أو بطريقة مباشرة من خلال تأمل الطبيعة والحياة. وعلى ذلك فالعمل الفني هو وسيلة فحسب لتسهيل المعرفة التي تقوم عليها هذه المتعة. وتتأسس الخبرة الجمالية عنده على عنصرين: العنصر الأول لها هو الذات العارفة الخالصة المتحررة من الإرادة، والعنصر الثاني لها هو إدراك المثل. ويكون التحرر من عالم الإرادة شرطا

ضروريا لإدراك المثل أو تمثل الأشياء بمنأى عن مبدأ العلة الكافية. أي لا ينظر إلى الشيء الجزئي، بل إلى المثل الكامن فيه. ففي هذا النوع من التأمل يصبح الشيء الجزئي مثالا لنوعه، ويصبح المدرك ذاتا عارفة خالصة. ويكون المثل هو المصدر الحقيقي والوحيد لكل عمل فني.

وإدراك المثل تبلغه العبقرية فهي تعني القدرة على تأمل وإدراك المثل، وماهية العبقرية تقوم على المقدرة الفائقة على هذا التأمل، وإذا كان المثل يصل إلينا بسهولة من خلال العمل الفني أكثر مما لو وصل إلينا من خلال الطبيعة والحياة، فإن منشأ ذلك هو أن الفنان قد أعاد في عمله الفني إنتاج المثل الخالص وقد جرّده من الواقعي، مستبعدا كل العوارض المشوّشة. وبهذا يصبح الجميل هو ما يظهر أو يكشف عن المثل الكامن فيه بطريقة واضحة. وعلى عكس مفهوم الجميل يكون الجذاب ذلك الشيء الذي يستثير الإرادة. فلا يسمح بالتأمل النزيه الذي يتطلبه كل إدراك للجميل، فهو في الغالب يكون مصدرا لإثارة الرغبات والشهوات⁽²⁹⁾.

وتصنيف الفنون عند شوبنهاور يقوم وفقا للمثل التي تعبر عنها، حيث إنّ المثل نفسها تتفاوت فيما بينها باعتبارها درجات مختلفة لتجسد الإرادة. وذلك يعتمد على ما إذا كان المثل المدرك حدسيا يمثل درجة عليا أم دنيا من درجات موضوعية الإرادة، فالقيمة الجمالية للفنون ومكانتها تكون بحسب موضوعها، أي بحسب المثل التي تعبر عنه ومكانته في سلم تموضع الإرادة. فالفنون التي تكشف لنا عن المثل بوضوح هي أعلى الفنون، وأن موضوعاتها هي أجمل الموضوعات في سلم الموجودات. فكلما كانت المثل أكثر وضوحا ودلالة في التعبير عن الإرادة، كلما كان الجانب الموضوعي للرؤية الجمالية له السيّادة، وهذا يجعل الرؤية الجمالية نفسها أكثر وضوحا، في حين كلما كانت المثل أقلّ دلالة

ووضوحا في التعبير عن الإرادة، كلما تضاعف الجانب الموضوعي، وتطلّب الأمر مجهودا من الذات العارفة حتى يمكن أن تتحقّق الرؤية والمتعة الجمالية. وعلى هذا الأساس، تُصنّف الفنون من فن المعمار إلى أسماها وهو فن الموسيقى⁽³⁰⁾.

إنّ رحلة البحث في محاكاة الفن للمثال تنتهي في مرحلة معينة عبر مسار البحث في تجلي الروح لدى **هيجل** HEGEL (1770-1831)، ويكون سبب نهاية رحلة الفن هنا هو تلك الحسوية الظاهرة والمفرطة، وإن كانت تمثل هذه الحسوية في الفن بنية من بنيات الاختلاف في العمل الفني وليس بنية من بنيات المطابقة كما يبدو في الظاهر. ويتحدد ذلك المسار المحتوم لعلاقة الفن بالمثال في فلسفة الروح لدى **هيجل** من خلال مسارين:

- أ- البحث في تجليات الروح وإرتقائه والتطابق مع ذاته كغاية قصوى.
 - ب- البحث عن فكرة الجمال "فهي بمثابة الكلّي العام، ذاتها، ليتولد عنها التّنوع والكثرة وهذا ما ندعوه الأشكال المتعدّدة للفن بوصفها منتجات ضرورية ولازمة لفكرة الجمال"⁽³¹⁾.
- وهي مهمة جزئية من اهتمامات علم الجمال، ولا ينشغل بها كليا الروح في البحث عن ذاته، إلّا من خلال وعي ذاته فيها باعتبارها مظهرا واستلابا Aliénation لذاته من جهة، وباعتباره من منتجات ذاته من جهة أخرى⁽³²⁾. فهو يقع تحت حاجة الروح أو الفكر إلى التوفيق بين الطبيعة والحس وبين الحرية اللامتناهية للفكر، ولهذا، في نظر **هيجل**، يبدع الروح الفن، فماهيته المطلقة هي الفكر. والفن هو تجلي للروح لما هو عقلي في مرحلة معينة من تاريخ ظهورية الروح عبر سيرورة البحث عن ذاته شأنه شأن الدين والفلسفة، لكن يختلف عنها بكونه يمتلك المقدرة على إعطاء تلك الأفكار الرفيعة السّامية تمثيلا حسيا يجعلها في مُتاولنا. فالفن برغم حسيويته لا يخلو من "الفكر" باعتباره مظهرا من مظاهر ظهورية الروح وتطوره. ومن جهة أخرى، ووفقا لهذا التصور ذاته، تكون الأشكال الفنية، في

جوهرها، أشكالاً للفكرة، والفروق التي تفصل بين الأشكال الفنية، حسب هيجل ، أصلها الفروق القائمة بين كميّات إدراك الفكرة وتصورها. ومن هنا كانت، بالطبع، الفروق في مضمار أنماط التعبير. فقيمة أي نوع من أنواع الفن إنما تتحدّد بمدى ملاءمة الشكل المحسوس للفكرة التي يجري التعبير عنها، ويتمثّل كل نوع فني تاريخي في مادة محدّدة أو في نسيج محدّد يكون أكثر ملاءمة له. فالنوع الفني هو شكل العلاقة بين الفكرة ومظهرها كتحقّق ملموس⁽³³⁾. وتكون عصور الفن وتغيّلاتها، أي الفنون، باعتبارها احتمالات علاقات بين الفكرة والمضمون. وكأنّها تاريخ للفن في الوقت، ذاته، الذي تكشف عن ظهورية مرحلة الروح⁽³⁴⁾.

حينما ينتهي بنا المطاف مع هيجل في رحلة تجلي الروح حينما يعرج بالفن نحو الروح، فإننا نستلم منه، على عكس ما يعتقد، الفن في كامل عفوانه وطاقته لأنه ينتهي به المطاف إلى حسوية مشبعة، فالفن، ومن خلال إسقاطات هيجل، وإن فشل عند أعتاب "المتطابق" متخليا عن ذلك الدور للفلسفة، فإنه، إفتراضا، حتى وإن ولج باب "المتطابق" فإنه يبقى متأرجحا بين الحسوية والتجريد بما يحفظ هويته وجوهره. إنّ الفن، وإن لم يكن ملائما للتجلي الكامل للروح (لذاته)، فإنّ المسار الذي يقطعه الروح في تجليات الفن عبر أشكاله وعصوره المختلفة يُعدّ مسارا ضروريا يبقى الرّوح بدونه في ذاته، أي مجرّد تجريد⁽³⁵⁾.

ومع تصور مارتين هيدجر HEIDEGGER (1889-1976) نلتقي عند نقطة مفصلية "تماهي الوجود مع الحقيقة وتماهي الفن مع الحقيقة"، وعلى الرغم من أنّ مفاهيم كل من الوجود والحقيقة والفن، في فلسفة هيدجر، لا تستقي مضامينها من التصورات العقلية المنطقية والميتافيزيقية الصارمة المسبقة، وأنّ التجربة تنبثق كلية "في الانفتاح": انفتاح حقيقة الوجود عبر أساليب ظهورها حيث يُعدّ الفن أحد أساليبها؛ ورغم، كذلك، أنّ هيدجر يعطي

صدارة للفن لم تُعط له من قبل في الفلسفات الميتافيزيقية وتصوراتها للفن، وهي صدارة تليق بجوهره "وضع حقيقة الوجود-نفسها- في العمل الفني"⁽³⁶⁾. فإنَّ مسألة البحث عن المتطابق هي السائدة في معالجة هيدجر للفن، وهو تطابق الفن وتماويه مع الحقيقة والكيونة، وانتظاره الدائم واللامشروط لتلك الفجوة المضاءة لينفذ إلى حقيقة الوجود فهي وحدها تَهْبُنَا وتضمن لنا مَعْبَرًا إلى الوجود بقدر ما تقيم الحقيقة سكنها في الوجود⁽³⁷⁾. فالجمال هو الطريقة التي توجد بها الحقيقة بوصفها كشافًا. ونتيجة لهذا، فإنَّ الفن عند هيدجر لا يعمل بمعزل عن نظام الحقيقة الذي هو نظام الكيونة ذاتها، وهو باعتباره أسلوبًا من أساليب ظهور الحقيقة، فإنَّه يبقى مطابقًا ومحاكيًا لها في الماهية والتي تبقى شيئًا أساسيًا عند هيدجر، هو "الانفتاح والظهور".

إنَّ ممارسة الفن تأتي في الغالب، خارج ما يحدد هوية الشيء أو مثاله، ويأخذ ذلك الاتجاه تشعباته الفلسفية والأنطولوجية، وحتى الثيولوجية، باعتبار أن فلسفة الفن في العصور الوسطى وجدت مقاومة لمفهوم "الخلق الفني"، ضمن مفهومي "الممكن والواجب" و"الماهية والوجود" وإشكالية العلاقة بينهما⁽³⁸⁾؛ وإنَّ كانت الفلسفة في بحثها عن المتطابق والمتجانس والثابت، تبحث عن تصوّر للمعرفة والوجود، فإنَّ العمل الفني، يعمل على حلحلة ما هو ثابت ومتجانس من أجل التأسيس لتجارب جديدة. لقد شكّلت فكرة الصيرورة في فلسفة هراقليطس Héraclite قديما أساسا لكل فكر فلسفي يحارب تصوّر الماهية الثابتة للوجود، واليوم يمكن لنا أن نجد في فلسفة الفن ما يحملنا على مواصلة الجهود لمحاربة كل فكر ماهوي يرتبط بنزعة الفن وذلك من خلال مهمتين رئيسيتين:

1- تحرير نظرية الفن من مصائر الفلسفة المثالية الدغمائية ومن نظرتها الاختزالية الاحتوائية، والتي انتهت الفن معها إلى شكلٍ باهت من أشكال العقل والمعرفة.

2- العمل على استعادة الفن لمكانته الأساسية ضمن السياق الثقافي والحضاري للحياة الاجتماعية، باعتباره خبرة إنسانية، وباعتباره "شيئا" ينتمي إلينا وإلى خبرتنا. وذلك بخلاف الرأي الشائع الذي كان نتيجة "عملية فصل تمّ فيها عزل الفن عن موضوعات الخبرة العادية ومشاهدها"⁽³⁹⁾. وهذا لا ينعكس فقط على فهم ماهية الفن فحسب، بل يكون أثره كبيرا على الذّوق، فحين تتوثق الصلة بين الفن والخبرة الحياتية" يكون تقدير تلك الموضوعات على أشده، ويكون انتشار الذّوق الفني على أوسع مدى"⁽⁴⁰⁾.

4. "التطابق"، "الكلي" والفن:

لقد طرحت إشكالية الكلي في الفن بشكل مستفيض في نقد ملكة الحكم (1790) لكانط KANT (1724-1804)؛ والحقيقة أنه لا يمكن أخذ فكرة عميقة وأصيلة فلسفيا على الإطلاق، حول علاقة الفن بـ"الكلي" من دون العودة إلى كانط، والذي سلك في بحثه نقد ملكة الحكم تشعبات ومسالك عميقة ترتبط بتحليل ملكة الحكم الجمالية، لا يسع المقام للإحاطة بها جميعا هنا، لكن نحاول أن نوضح المسألة المطروحة ولو بصورة إجمالية توضح العلاقة بين الفن و"الكلي" في مبادئها العامة الكلية، وفي التخطيطات العامة لكتابه نقد ملكة الحكم، والتي تأتي تحليلات الجميل فيما بعد، تأكيدات ونتائج لها.

يتأسس البحث في ملكة الحكم الجمالي، عند كانط، كنشاط عقلي يتعلق بملكة الحكم، ومن حيث صلتها بالفلسفة الكلية والتي يُعد فيها أعمال نقد العقل الخالص شرطا لتحديدها، تحت تصنيفات كانط لملكة التفكير من حيث هي: 1-ملكة معرفة الكلي(القوانين)، وهي الفهم ؛ 2-ملكة إدراج ما هو خاص تحت ما هو عام، وهي ملكة الحكم؛ 3- ملكة تحديد ما هو خاص من خلال العام(الاشتقاق من مبادئ)، أي العقل(41). ومن حيث هو نشاط عقلي، يعالج تحت إطار محتويات نقد العقل الخالص وبناء على

نتائج، تحت تصنيفات ملكات العقل من حيث هي: 1- ملكة المعرفة؛ 2- الشعور باللذة والألم؛ 3- ملكة الرغبة⁽⁴²⁾.

يبدأ **كانط** بإقصاء إمكانية "علم الجمال" من الفلسفة الكلية (أو المعرفة الكلية)، بتحديد ملكة التفكير التي تحدد الحكم الجمالي أو التجربة الجمالية، وهي ملكة الحكم، وتوضيح عدم انتماء قوانينها إلى الفلسفة الكلية من حيث هي منظومة مذهبية لمعرفة الطبيعة والحرية معا⁽⁴³⁾. وعدم استيفائها لشرط الكلية فيها، تلك الفلسفة التي تبقى في الأساس تتشكل من الفلسفة الطبيعية، والفلسفة الأخلاقية، لاشتمال الأولى على قوانين متعالية للطبيعة، ولاشتمال الثانية على قوانين الحرية المتعلقة بالإرادة بصورة قبلية وضرورية. وكما يقول **هوسرل** "أما الفكر الفلسفي فيحدد بموقفه من مشكلات إمكان المعرفة"⁽⁴⁴⁾. وهو المبدأ الذي تفتقده بشكل محدد ملكة الحكم.

وعلى هذا، فإنَّ علم الجمال يمكنه أن ينتمي إلى ما يسميه **كانط** بـ"البراعة" التي تنتمي إلى "التقنية" والتي تستمد قوانينها من الطبيعة، وبالتالي إلى المعرفة النظرية بالطبيعة بوصفها نتائج تترتب عليها⁽⁴⁵⁾. ومفهوم **التقنية** يستمد **كانط** من عمل الطبيعة، فما معنى أن تعمل الطبيعة باعتبارها فنا؟ "إنها تفعل ذلك" من حيث النظر إلى نتائجها كتجميعات، تعمل الطبيعة آليا، كمجرد طبيعة؛ لكنها من حيث النظر إلى نتائجها كأنظمة...تعمل تقنيا، فنيا في الوقت نفسه. ويكمن الاختلاف بين هاتين الطريقتين في الحكم على الكائنات الطبيعية فقط في ملكة الحكم التأملية، التي تستطيع دون ريب بل ربما يجب أن تتطرق لتفعل ما لا تفعله ملكة الحكم المحددة (المحكومة بمبادئ العقل) فيما يتعلق بإمكانيات الموضوعات نفسها، وربما تود ملكة الحكم المحددة أن تعرف كل شيء بإرجاعه إلى تفسير

آلي؛ لأن من الممكن جداً أن يكون تفسير ظاهرة ما، تحكمه مبادئ موضوعية للعقل، آلياً، في حين تكون قاعدة الحكم على الموضوع نفسه، وفق مبادئ ذاتية للتأمل، تقنية⁽⁴⁶⁾.

فعلم الجمال، هو تقنية بنظر كانط، فهو ليس كفلسفة الأخلاق، يشرط مبادئه وغايته بصورة قبلية وذاتية، لما يكون عليه الجميل، فنحن، بلغة كانط، نستطيع أن نحدد الوسيلة لتنفيذ الغاية، ولا نستطيع أن نحدد ما يشكل تصور الجميل. ويكشف لنا مصطلح التقنية لدى كانط عن حالة أو لحظة مهمة للتقريب بين الفن والطبيعة حيث يستخدم المصطلح ذاته "حيث تكون موضوعات الطبيعة يُحكم عليها وكأنّ إمكانيتها تعتمد على الفن، وهي حالة لا تكون فيها الأحكام عقلية ولا عملية...، مادامت لا تحدد شيئاً بصدد تكوين الموضوع ولا الطريقة التي نولّده بها. وعليه، يرتبط التفكير والبحث في الجميل أو الفن بملكة الحكم وبخصائصها ومقوماتها الإدراكية، فملكة الحكم، كما يؤكد كانط، "هي ملكة معرفة من الخصوصية، وعدم الاستقلال بحيث إنّها لا تقدم، أية مفاهيم، مثل الفهم، ولا أية أفكار، مثل العقل، عن أي موضوع على الإطلاق، مادامت ملكة للتصنيف تحت مفاهيم مستعارة من مكان آخر. وهكذا إذا وجد مفهوم أو قاعدة يُنشأ في الأصل عن ملكة الحكم، فينبغي أن يكون مفهوماً عن الأشياء في الطبيعة بقدر ما تتوافق الطبيعة مع ملكة الحكم عندنا، وبالتالي مفهوماً عن خاصية للطبيعة لا نستطيع أن نكون عنها أي مفهوم سوى أن تنظيمها يتوافق مع ملكتنا في إدراج القوانين الجزئية تحت قوانين كلية غير معطاة"⁽⁴⁷⁾.

وعليه، فإنّ النشاط التنظيمي لملكة الحكم في إنتاج صورها تقوم أساساً على مبدأ افتراضي لا غنى عنه لملكة الحكم، بل وللفهم حيث "لا يستطيع الفهم من دونها أن يجد نفسه في الطبيعة"⁽⁴⁸⁾. ذلك الافتراض هو كلية الظواهر الجزئية أو غرضية الطبيعة "فإنّ ملكة الحكم هي أوّل من يجعل بالإمكان، بل من الضروري، التفكير بغرضية الطبيعة،

فضلا عن ضرورتها الأصلية، لأنه من دون هذا الافتراض ستكون وحدة المنظومة في التصنيف الشامل للصور الجزئية تحت قوانين تجريبية أمرا مستحيلا⁽⁴⁹⁾. وتعد الوظيفة الأساسية لها عدم ربط "الحكم بالمعرفة لأنها ليست محددة على الإطلاق بل تأملية وحسب"⁽⁵⁰⁾. وتوفير "مبدأ للحكم على الطبيعة والبحث فيما يتعلق بالقوانين العامة التي ننظم فيها حالات التجربة الجزئية بغية تحقيق ارتباط نسقي تقتضيه التجربة المتماسكة ولدينا قبلها أساس لافتراضه"⁽⁵¹⁾. وبهذا يوسع كانط من دائرة المحاكاة، وبالتالي، مجال مزاولة الفن لنشاطه الحر في إعادة تشكيل التجربة المنسجمة مع ذلك النشاط من خلال هذه الخاصية الجوهرية لملكة الحكم وهي خاصية محاكاة بناء الكلي في الطبيعة، وميلها إلى رآب التصدع الحاصل في التجربة، وبوصفها "تعهدا بالنظام" الذي هو سمة أساسية من سمات الفن⁽⁵²⁾.

وعلى النحو ذاته، يفصل كانط بين ملكات العقل ف"الارتباط بين معرفة موضوع ما والشعور باللذة أو الألم في وجوده، أو تحديد ملكة الرغبة لتوليد أمر قابل للمعرفة تجريبيا؛ ولكن مادام هذا الارتباط لا يقوم على أي مبدأ قبلي، فإن قوى العقل لا تشكل إلا مجموعا وليس منظومة"⁽⁵³⁾. ومادام تحليل ملكات العقل بوجه عام يكشف باستمرار عن شعور بلذة تكون مستقلة عن أي تحديد لملكة الرغبة، التي تستطيع أن توفر أساسا لتحديد هذه الأخيرة، فإن الارتباط بين هذه الملكة والملكتين الأخريين داخل منظومة واحدة يعني أن هذا الشعور باللذة، شأنه شأن الملكتين الأخريين، يستند إلى مبادئ قبلية ولا يستند إلى مجرد مبادئ تجريبية⁽⁵⁴⁾. وعلى هذا فالمجال الممكن لإنتاج أي إدراك جمالي هو مجال ملكة الحكم في توسطها بين الخيال والفهم من حيث ارتباط التمثل بمحسوس "ما دام يرتبط ارتباطا ذاتيا بعملية جعل مفاهيم الفهم محسوسة عن طريق ملكة الحكم، كتمثل محسوس للحالة التي تتأثر بها الذات بفعل تلك الملكة، ويمكن أن يسمى الحكم جماليا، أي حسيا(بقدر ما يتعلق

الأمر بأثره الذاتي وليس بأساسه المحدد) على الرغم من أن الحكم عليه (أي موضوعيا) هو فعل للفهم (كمملكة معرفية عليا بشكل عام) وليس للحساسية⁽⁵⁵⁾. إذ يوحد الخيال (الذي يتصور الموضوع فقط) مع الفهم (الذي يولّد مفهوما عاما فقط) ويدرك علاقة بين الملكتين المعرفيتين تشكل الشرط الذاتي والحسي المجرد للاستخدام الموضوعي لمملكة الحكم بشكل عام (تحديدا في توافق هاتين الملكتين مع بعضهما). وتولد العلاقة بين الخيال والفهم من خلال صورتها وحدها "إحساسا يكون الأساس المحدّد للحكم، وبالنتيجة يوصف هذا الحكم بأنه "جمالي" ويُقرن بالشعور باللذة بوصفها غرضية ذاتية (من دون مفهوم)"⁽⁵⁶⁾.

الأمر الذي يؤسس لمشروعية كلية الدّوق، عند كانط، فيما يتعلق بنشاط ملكة الحكم، إذ "وبرغم غرضيته فإنّ هذا شيء ممكن دائما. لأن أساس هذه اللّذة يكمن في الشرط الكلي، وإن يكن الذاتي، للأحكام التأملية، أي الانسجام المتلائم لموضوع ما (سواء أكان نتاج الطبيعة أم نتاج الفن) مع العلاقات المتبادلة للملكات المعرفية (أي الفهم والخيال) وهو إنسجام يشكّل قوام كل معرفة تجريبية"⁽⁵⁷⁾. فقد يصادف الفن الكلي في لحظة حدسية، كما تصادف ملكة الحكم الطبيعية "في تجربة ممكنة متواشجة الأواصر كليا"⁽⁵⁸⁾. لكن يبقى ذلك، كما يصرر كانط، في إطار حدود القوانين التجريبية الخاصة بملكة الحكم، فملكة الحكم "التي تسنّ لنفسها مبدأ عن التجربة كمنظومة وبالتالي لحاجاتها الخاصة والحقيقة أنه لا الفهم ولا العقل يستطيعان أن يسنا مثل هذا القانون للطبيعة قبلها"⁽⁵⁹⁾.

إنّ الفن إذ يحمل إلينا المتطابق أو "الكلي" إلى فعل التعرف الذي يحدث للمتلقي على نحو ما تفعل المحاكاة، في خبرته الإنسانية وفي خبرته في العمل الفني، فإنّ ذلك "المتطابق" أو "الكلي" ليس مفهوما بالمعنى المطلق الذي تحاول أن تقدمه لنا الفلسفة العقلية؛ إنّه المتطابق المختلف عما تؤسسه الفلسفة أو يؤسسه العلم؛ إنّه المتطابق أو الكلي الذي

يرتسم في تجربة المتلقي وخبرته بشكل فردي وحدسي، لأنه لا يدرك بعملية عقلية منطقية، إنه يدرك في إطار تلقي الخبرة الجمالية التي تحدث في العمل الفني وتجربة الذوق بشكل مختلف، مما يؤسس إلى القول بـ"تعددية المتطابق" وهي السمة التي لا تقبل الالتحام بمفهوم المتطابق في الفلسفات العقلية أو العلم، ولكنها تشكل ماهية أساسية للتجربة الفنية ولعملية التواصل في الفن.

وبالمقابل، فإن التجربة ذاتها، تلك المتعلقة بالخبرة الفنية وعملية التواصل المرتبطة بها، لا تسقط فكرة المختلف من مجال الإدراك الجمالي وعملية التعرف، بل تؤسس لماهية ولكمال تجربته وخبرته. ولا "كليانيته"، لأنه لا يدرك بشكل إسقاطي على التجارب الممكنة المطابقة والمماثلة له، مما يفتح جسرا ما بين "المتطابق" و"المختلف": طالما تؤسس عملية التواصل الفني لوحدة الموضوع وخبرته الأصلية ولوحدة التجربة؛ فالمتطابق ليس ذلك "الكلي" المتطابق مع ذاته خلال عملية التواصل الفني، والمختلف ليس ذلك "المتشذر" الذي نبحث عن مماثل له، بل هو المختلف المتفق مع ذاته، والكلي في كينونته، والذي تحصل خبرته كاملة في عملية التواصل الفني.

إن الفن يكون تعبيراً عن الحقيقة في إنتماءاتها الأنطولوجية الظاهرية وليس في إنتماءاتها الماهوية؛ وهي الهموم المعرفية والوجودية التي أخذتها على عاتقها فلسفة الظاهرية مع إدموند هسرل (HUSSERL) (1859-1938) بما هي منهج ونظرية في الماهية، عبر تساؤلها الجوهرية: كيف لعلم بالمعرفة أن يقوم إن كانت المعرفة بعامة موضع سؤال سواء من جهة معناها، أو من جهة إجراءاتها، أي منهج بإمكانه أن يقودنا إلى الأهداف المطلوبة⁽⁶⁰⁾، إذ كيف للمعرفة أن تضمن مطابقتها للأشياء الكائنة في ذاتها وأن "تبلغها"؟ كيف للأشياء في ذاتها أن تتشغل بحركات فكرنا وبالقوانين المنطقية التي تتحكم بها؟ إنها

قوانين فكرنا نحن، قوانين نفسية. النزعة الحيوية، القوانين النفسية بوصفها قوانين توافق... ننساق أولاً وراء نظريات مدهشة، ولكنها تقضي كل مرة إلى التناقض والتهافت. الانقياد إلى ريبة معلنة⁽⁶¹⁾. وعلى مستوى الدراسة النفسية والإنفعالية لطبيعة الانفعال الفينومينولوجي، نجد نص جون بول سارتر J.P.Sartre (1905-1980) "نظرية الانفعال" هو الذي يحمل على عاتقه شرح طبيعة الانفعال الفينومينولوجي باعتباره وعياً للعالم⁽⁶²⁾.

وعلى نحو ما تقدم لنا في طرح غادامر المتعلق بالمحاكاة، وإن كنا نقبل بطرحه حول "استحضار" العمل الفني لـ"الكلي" في عملية التعرف التي تحدث في عملية المحاكاة الفنية، فإنه مما يدفع إلى المخالفة أو التحفظ قوله بأن استحضار الكلي في عملية التعرف تلك يتم بمعزل عن كل إنية وإحساس، ومتمحراً "من خصوصية وعرضية الظروف"⁽⁶³⁾، ذلك أن الكلي في الفن وفي عملية التعرف تلك ليس من تصميمات ومنجزات العقل الفلسفي الكلي حتى يتسنى له القيام بتجريدات مشابهة. لكن كل ما تقدم ليس من شأنه أن يضع حداً فاصلاً وحاسماً لمسار علاقة الفن بالكلي فـ"الفن تحديد، لكنه يفترض اللامتتهي ويبرهنه بحيث لا يمكننا أن نتخلص منه دائماً تماماً والذي سينتهي بالإمساك بنا ثانية"⁽⁶⁴⁾.

5. خاتمة:

الفن يأخذ، "إحتراراً" مسافة من الواقع أو الموضوع، لكن هذه المسافة لا تعبر عن بعد أو تماه حقيقيين، بقدر ما تعبر عن جوهر الفن وأسلوبه في إعادة صياغة التجربة الإنسانية والوجودية، وهو الأسلوب الذي يتيح داخل تلك التجربة، للكينونة بالانفتاح، كما يتيح للوعي في علاقته بالحقيقة والواقع أن يدرك المتطابق والمختلف في تشكلاتهما الفنية والجمالية

بأسلوب مختلف، حيث المتطابق ليس مفهوما بالمعنى المطلق كما في الفلسفة العقلية، بل هو الذي يرتسم في تجربة المتلقي وخبرته بشكل فردي وحدي، وحيث المختلف ليس دائما ذلك المتشدر في الوعي والتجربة، بل المتفق مع ذاته، والكلي في كينونته، والذي تحصل دلالاته كاملة في عملية التواصل الفني. إن مفاهيم المتعدد، المتطابق، الكلي، المختلف، لا ترسم حدودا إبيستيمية فاصلة للماهية إذا ما حاولنا، بعمق، فهم ماهية الفن وما ينقله إلينا من خبرة إنسانية.

لقد شكّل الاهتمام بتاريخ الفن وبالتجربة الفنية في تاريخ الفلسفة وفي تاريخ الفكر الإنساني عموما، منعطفا أساسيا في مسار الكشف عن حقيقة الكائن وعن حقيقة التجربة الإنسانية، وأسهم بشكل لافت، في الكشف عن أساليب جديدة لفهم حقيقة الموجود وتأويلها بعيدا عن الأنظمة المعرفية القطعية، وفي بناء نماذج جديدة في مقاربة الوعي للتجربة الوجودية والإنسانية، وإعادة صياغة وتجديد أدواته ومناهجه المعرفية والمقارباتية من أجل الاقتراب من الحقيقة في انتماءاتها الأنطولوجية الظاهرية وليس فقط من خلال انتماءاتها الماهوية التي تتأسس على المفهوم.

6. الهوامش:

- (1) ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: الدكتور إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1989.
- (2) هانز جيورج جادامر، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تر: سعيد توفيق، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة 1997، ص.207.
- (3) أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، ص.215.
- (4) المصدر نفسه، ص.220.
- (5) جادامر، تجلي الجميل، مرجع سابق، ص.214.
- (6) المرجع نفسه، ص.215.

العمل الفني: مسارات المطابقة والاختلاف
(التأسيس لـ"تعددية" المتطابق ولـ"كليانية" المختلف)

- (7) المرجع نفسه، ص.216.
- (8) المرجع نفسه، ص.250.
- (9) أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص.14.
- (10) Alain , Système des beaux-arts, Paris, Gallimard, 1926, pp.162-164.
- (11) جادامر، تجلي الجميل، مرجع سابق، ص.251.
- (12) المرجع نفسه، ص.251.
- (13) ميشال ديرمييه، الحس والفن، تر: وجيه البعيني، بيروت، دار الحداثة، 2002، ص.210.
- (14) المرجع نفسه، ص.208.
- (15) المرجع نفسه، ص.216.
- (16) Alain , Système des beaux-arts, Op.Cit., p.211.
- (17) هربيرت ماركيز، البُعد الجمالي: نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1982، ص.19.
- (18) المرجع نفسه، ص.19.
- (19) المرجع نفسه، ص.20.
- (20) المرجع نفسه، ص.11.
- (21) إنوكس، النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوبنهاور)، بيروت، منشورات بوحسون الثقافية 1985، ص.33.
- (22) أفلاطون، الجمهورية، تر: حنا خباز، بيروت، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ص.153.
- (23) المصدر نفسه، ص.155.
- (24) ينظر: أفلاطون، محاوره فايدروس أو عن الجمال، تر: د.أميرة حلمي مطر، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000، ص.48-68.
- (25) Elie Faure, Histoire de l'art (Tome I : L'Art antique), Paris, Edition Denoël, Collections Folio essais, 1985, p.210.
- (26) ينظر: شوبنهاور، العالم إرادةً وتمثلاً (مجلدان)، تر: سعيد توفيق، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2006. وينظر أيضا:
- A.SCHOPENHAUER, Esthétique et métaphysique, trad. Auguste Dietrich, révisée et annotée par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Librairie générale Française, 1999, (Esthétique et métaphysique du beau, pp.163-214).

- (27) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المجلد 2، ص.33.
- (28) المرجع نفسه، ص.33.
- (29) سعيد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1983، ص.159.
- (30) المرجع نفسه، ص.193 وما بعدها.
- (31) هيجل، المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، 1988، ص ص.22-23.
- (32) جبرار برا، هيجل والفن، تر: منصور قاضي، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص.25.
- (33) إنوكس، النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوبنهاور)، مرجع سابق، ص.109.
- (34) جبرار برا، هيجل والفن، مرجع سابق، ص ص.87-88.
- (35) المرجع نفسه، ص.5.
- (36) مارتين هايدجر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، الطبعة الأولى، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2001، ص ص.56-57.
- (37) المرجع نفسه، ص.90 وما بعدها.
- (38) ينظر مادة ماهية، ضمن: الموسوعة الفلسفية العربية، جماعة من المؤلفين، المجلد الثاني، بيروت، معهد الإنماء العربي، 1988، ص ص.723-725.
- (39) جون ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2011، ص.14.
- (40) المرجع نفسه، ص.14.
- (41) كانط، نقد ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، بيروت- أبوظبي، كلمة- منشورات الجمل، 2009، ص.37.
- (42) المصدر نفسه، ص.38.
- (43) المصدر نفسه، ص.37.
- (44) إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي إنقزو، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2007، ص.31.
- (45) كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص.34.
- (46) المصدر نفسه، ص.49.

- (47) المصدر نفسه، ص.35.
- (48) المصدر نفسه، ص.115.
- (49) المصدر نفسه، ص.49.
- (50) المصدر نفسه، ص.78.
- (51) المصدر نفسه، ص.37.
- (52) جادامر، تجلي الجميل، مرجع سابق، ص.222.
- (53) كانط، نقد ملكة الحكم، مصدر سابق، ص.38.
- (54) المصدر نفسه، ص.39.
- (55) المصدر نفسه، ص ص 53-54.
- (56) المصدر نفسه، ص ص. 54-55.
- (57) المصدر نفسه، ص ص. 112-113.
- (58) المصدر نفسه، ص.41.
- (59) المصدر نفسه، ص.42.
- (60) إدموند هسرل، فكرة الفينومينولوجيا، مصدر سابق، ص.32.
- (61) إدموند هسرل، فكرة الفينومينولوجيا، مصدر سابق، ص.31.
- (62) جون بول سارتر، نظرية الانفعال: دراسة في الانفعال الفينومينولوجي، تر: هاشم الحسيني، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، ص.47 وما بعدها.
- (63) جادامر، تجلي الجميل، مرجع سابق، ص.249.
- (64) ميشال ديرمييه، الحس والفن، مرجع سابق، ص.225.

قائمة المراجع:

- أرسطو(طاليس)، فن الشعر، تر: الدكتور إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1989.
- أفلاطون، الجمهورية، تر: حنا خباز، بيروت، دار الأندلس للنشر والتوزيع، دون تاريخ.
- أفلاطون، محاوره فايدروس أو عن الجمال، تر: د.أميرة حلمي مطر، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000.

- بدوي(عبد الرحمن)، موسوعة الفلسفة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المجلد2، 1984.
- برا(جيرار)، هيجل والفن، تر: منصور قاضي، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993.
- توفيق(سعيد)، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1983.
- جادامر (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تر: سعيد توفيق، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة 1997.
- جماعة من المؤلفين، الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الثاني، بيروت، معهد الإنماء العربي، 1988.
- ديرميه(ميشال) ، الحس والفن، تر: وجيه البعيني، بيروت، دار الحداثة، 2002.
- ديوي(جون)، الفن خبرة، تر: زكريا ابراهيم، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2011.
- سارتر (جون بول)، نظرية الانفعال: دراسة في الانفعال الفينومينولوجي، تر: هاشم الحسيني، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، دون تاريخ.
- شوبنهاور(أرتور)، العالم إرادةً وتمثلاً(مجلدان)، تر: سعيد توفيق، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2006.
- فيشر(أرنست)، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- كانط(إيمانويل)، نقد ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، بيروت- أبوظبي، كلمة- منشورات الجمل، 2009.
- ماركيز(هربرت)، البُعد الجمالي: نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1982.
- نوكس(إسرائيل)، النظريات الجمالية(كانط، هيجل، شوبنهاور)، بيروت، منشورات بوحسون الثقافية 1985.
- هايدجر(مارتن)، أصل العمل الفني، تر:أبو العيد دودو، الطبعة الأولى، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2001.
- هوسرل(إدموند)، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي إنقزو، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2007.

العمل الفني: مسارات المطابقة والاختلاف
(التأسيس لـ "تعددية" المتطابق ولـ "كليانية" المختلف)

- هيجل (جورج فلهام فرديريك)، المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، 1988.

- Alain , Système des beaux-arts, Paris, Gallimard, 1926.
- Faure Elie, Histoire de l'art (Tome I : L'Art antique), Paris, Édition Denoël, Collections Folio .essais, 1985
- A.SCHOPENHAUER, Esthétique et métaphysique, trad. Auguste Dietrich, révisée et annotée par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Librairie générale Française, 1999, (Esthétique et métaphysique du beau).