ما الجمالية؟

مارك جيمينيز (فرنسا)

ترجمه: شربل داغر

توطئة

قبل عشرين سنة، بدتْ علاماتُ الشيخوخة المبكّرة على لفظ "الجمالية"، المستعمَل لتعيين "التفكير الجمالي في الفن". كما ظهر اللفظ بالياً وقابلاً للاندثار، على الرغم من أن معناه الحديث يرقى إلى القرن الثامن عشر فقط. بل ذهب بعض الفلاسفة حتى التصريح، بسخرية، أن "الجمالية بانت، على الرغم من أعوامها المئتين، من منتصف القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن العشرين، مثل فشلٍ ساطع عامر بالنتائج".

إلى ماذا تعود مثل هذه المفارقة؟ إلى اختلاف معاني لفظ "الجمالية"، طبعاً؛ وهو ما سنعالجه لاحقاً. إلا أنها تعود أيضاً إلى غرض الجمالية نفسه، أي الفن؛ وإلى التناقضات الكثيرة التي يُثيرها. وهي ما نعايشه في جاري أيامنا. كيف لنا أن نفهم، على سبيل المثال، أن المجتمع الحديث، المنضوي تحت حضارة الصورة، لا يوفّر سوى مكانة متدنِّية لتعليم الفنون التشكيلية؟ حصلت تطورات كبيرة في السنوات الأخيرة، بالطبع، وتمثّلت في إيجاد شهادات عالية وامتحانات عديدة للفنون، إلا أن أساتذة الفروع الفنية المختلفة يعرفون جيداً أن مكانتهم المخصوصة لا تقوى على منافسة مكانة زملائهم في العلوم الرياضية، أو الأدبية أو اللسانية. مثال آخر: تُولِّدُ الموسيقى – وَجُب الحديث عن أنواع الموسيقى كلها – عالماً صوتياً نسوح فيه دوماً، بل تكثَّفَ هذا العالم وزادَ إتقانُه بفضل إنجازاتِ استعمالِ التقنيات الجديدة ومرونتها: لنفكّرْ في أجهزة الاستماع وأسطوانات "الليزر" المتنقّلة. ولكن – لو وضعنا جانباً بعض الاختصاصات الدراسية المحدَّدة – أيُّ مكانةٍ يحتلُّها تعليمُ الموسيقى في صفوف المرحلة الثانوية؟ كم طالبٍ مرشَّح، في امتحانات الثانوية العامة، يتمكّن، على الأقل، من قراءة نوتةٍ معزوفةٍ موسيقية؟ وأخيراً، ما يمكن القول في تعليم الجمالية، وهي المادة المُدرَجة في برنامج الفلسفة للصفوف الختامية، التي ينتقل درسُها إلى نهاية السنة الدراسية... "إن بقي وقت لذلك"!

الفن، إذن، ميدان على حدة، بل يزيد على ذلك أنه غامض. فهو موصول بممارسة، ويولّد أشياء قابلة لِلَّمْس، أو يسمح بإقامة ظواهر ملموسة تتعيَّن في الواقع: يسمح الفن بعروض، وفق مختلف معاني الكلمة. ويمكن القول، بعد بيار فرانكستيل (Pierre Francastel)، المؤرخ وعالم الاجتماع الكبير في الفن: "الفن ليس نيّةً، بل إنجاز". غير أن الفن لا يكتفي بأن يكون موجوداً، لأنه يعني كذلك طريقةً في تقديم العالَم، في إظهار عالَم رمزي موصول بحساسيتنا، وحدسنا، ومخيالنا، واستيهاماتنا؛ وهو جانبه التجريدي. يتنزَّلُ الفن، في الإجمال، في الواقع من دون أن يكون واقعاً بالكامل، ناشراً عالَماً متوهَّماً يحلو لنا العيش فيه أحياناً – لا في صورة دائمة – بدلاً عن الحياة اليومية.

إنَّ فَهمَ غموض الفن، وتفسيرَه، يشكّلان – في اختصار – تحدِّياً، لا يتوانى عالمُ الجماليات عن رفعه، أياً كانت مخاطر الفشل. فنحن نستطيع، من دون مشقّة، قياسَ صعوبةِ هذه المهمة، لأن الجمالية ورثتْ غموض الفن؛ وهذا نشاط عقلاني، من جهة، يشترط مواد وأدواتٍ ومشروعاً، وهو نشاط غير عقلاني، من جهة ثانية، طالما أنه يقيم على مبعدة من الأعمال اليومية التي تَشغل غالب وجودنا. فمن العلوم نتوقّع حصول اكتشافات تؤثّر مباشرة في نطاق حياتنا؛ ومن التقنيات نتوخّى تطويرات تُسهّل إمساكنا بالعالم؛ ومن الأخلاقيات، نأمل في بلورة قواعد للسلوك تقود أفكارنا وتصرُّفاتنا؛ ولكن أنقوى، من الفن، أن نستخرج تعليماً نافعاً، جادّاً، له مردودٌ مثل الذي نحصّله من السُّبل الأخرى العاقلة؟

بالطبع، لا. وهو ما جعل فريدريش نيتشه (Friedrich Nietzsche) يتأسَّف له على الأرجح، في نهاية القرن التاسع عشر، إذ بدا له الفن مثل زينةِ الوجود "الرخيصة"، مثل زخرفةٍ بسيطة مرشَّحة لجلبِ شيء من الفتنة في حياة مُستَعبدة من قِبل ما هو وظيفي.

إلا أن فقدان الجمالية لقيمتها يعود أيضاً إلى أسباب أخرى.

يتعيَّنُ التفكيرُ في الفن بعد إنتاج الأعمال طبعاً، إلا أن علماء الجمالية سعوا أحياناً، وعلى الرغم من ذلك، إلى فرض قواعد على الفنانين، سواء بتثبيت قواعد للحُكم على الجميل والقبيح، وعلى المتناغِم والشنيع، بل على المناسِب وغير اللائق، أو بإقامة معايير موافقة للأسس المقرَّرة مسبقاً. هذا هو نزوعُ كلِّ توجُّهٍ أكاديمي، أي "الجمالوية"، ما لا يعود تخصيصاً إلى القرن الثامن عشر أو التاسع عشر، بل ما يَظهر بين وقت وآخر، عندما يصعب تحديداً التعرُّفُ على الميول الفنية الكبرى، كما في هذه الفترة في نهايات القرن العشرين (عند كتابة هذا الكتاب). إلا أن الجمالية لا تُعَيِّن، اليوم، سوى ظواهر محدودة، بدليل أن مُنظِّري الفن يمتنعون، بحذر، عن إعادة النظر في الفن، والتي لا توافق روحَ الإبداع والتجدُّد، المميِّزة لممارسة الفن.

كما وَجُب التَّنبُّه، أخيراً، إلى هذا الأمر، وهو أن الجمالية بقيت في الغالب محترِسة مما يجري عملانه في الفن، ومتحفظةً أمام الأعمال الجديدة، ميَّالةً في الغالب إلى الاهتمام بأعمال الإبداع الفني المعترَف بها، والمقرَّة بوصفها من الأعمال الخالدة، بدل أن تتحدث عن قيمة الأشياء الجديدة، لأنها جديدة "للغاية" على وجه التحديد. يعود هذا الحذر، واقعاً، إلى بدايات الجمالية الفلسفية، ما يَظهر في تَمَنُّعِ كنط (Kant) وهيغل (Hegel)، بقدر من التَّعقُّل، عن ذكر كبار الفنانين في عصرَيْهما، ما لم يُسهِّل الاعتراف بالجمالية بالتالي مثل خطاب مجدِّد عن الفنون.

أياً كان ثقل هذا الماضي السلبي، فقد انقضى الزمن الذي كان يؤسف فيه لحال العداء، بل الاحتقار، للجمالية [1]، بل يَشهد الإقبالُ على النشر المتزايد في السنوات الأخيرة، على عودةِ اهتمامٍ بالتفكير النظري في الفن.

إن مجموعة من الأسباب تفسِّر هذا الميلاد الجديد.

فالفن الحديث في بدايات القرن العشرين، وردَّةُ الفعل القوية عند دعاة هذا الفن تجاه التقليد، وعنفُ التظاهرات الطليعية، هذه كلها تُبلبل، في اللحظة الحالية، عملَ منظِّري الفن. فهناك قلَّة من علماء الجمال خاطرتْ، بين العام ١٩١٠ والحرب العالمية الثانية، على سبيل المثال، في اقتراح تفسيرٍ نظري وفلسفي لأعمال "الفن الجاهز" (ready-made) •، لمارسيل دوشان (Marcel Duchamp) •، أو لأعمال "مجموعة دادا" (Dada) • الاستفزازية، أو للوحات بيكاسو (Picasso) "التكعيبية"، أو للمعزوفات غير النغمية لأرنولد شونبرغ (Arnold Schônberg) •، أو لبرنامج أندريه بروتون (André Breton) السوريالي، بعد سنوات على ذلك. ولهذا لم تتبلور النظريات الأولى للفن الحديث، في صورة متماسكة ومتَّسقة، إلا ابتداء من ستينيات القرن العشرين.

---

[1] : يمكن العودة إلى نبذة "الجمالية" في (*Encyclopédie Universalis*)، المنشورة في العام ١٩٧٠: الكاتب.

• : يشير هذا النوع الفني إلى استعادة الفنان لأغراض مصنوعة، جاهزة، ويعرضها بوصفها فناً؛ وهو ما سيأتي شرحه لاحقاً: المترجم.

• : فنان فرنسي (Marcel Duchamp)، (١٨٨٧–١٩٦٨)، التحق بالحركة الدادائية، ثم السوريالية، ويعتبر الممهِّد الأول لحركات التجريب في الفن المعاصر: المترجم.

• : قام باعتماد هذا الاسم عددٌ من الكتاب والفنانين، في العام ١٩١٦، تعبيراً عن نقمتهم من الأوضاع السائدة، وعملاً على التحرر من جميع الأشكال الفنية الموروثة: المترجم.

• : موسيقي نمساوي (١٨٧٤–١٩٥١)، وكاتب في نظريات الفن، واتسمت أعماله بالتجديد في غير مجال موسيقي: المترجم.

يمكن فهمُ هذا الحذر بالطبع. فإذا كان التعرُّف على الأعمال الفنية الحديثة يتمُّ بسرعة، بفعل الصدمة تحديداً التي تُحدثها في الحساسية، فإن الاعتراف بها، من قبل المؤسّسات بالذات، يَحدث بالمقابل، في وقت متأخر، وبشكلٍ متفرِّق. إن مختلف التيارات والميول – وكل ما تلحق بها اللاصقة: "ية" – يتتابع وفق إيقاع سريع؛ وهي تَمْثُل في هيئة "موضات" عابرة بشكل أو بآخر، ما يُعقِّد مهمَّة الفيلسوف الجمالي. ذلك أن هذا الأخير يعتني، في المقام الأول، بإظهار الثوابت، بدل تفسير الأعمال المعزولة، التي يعتبرها أحياناً، عن خطأ أو صواب، مثل تجارب بسيطة مزعجة ومستفزِّة.

بالإضافة إلى ذلك، تتضمن غالبية الأعمال الطليعية، وعلى طريقتها، تفسيرَها الجمالي، الفلسفي، والسياسي أحياناً، المخصوص بها. فهناك كتابات عديدة تَعرض بدايات هذه الحركات، وتعرِّف بأهدافها، وتُحدِّد برنامج الأعمال للتنفيذ. هذه هي مهمَّة البيانات، سواء "المستقبلي"، أو "الدادائي"، أو "السوريالي"، أو "البنائي"، على سبيل الذكر لا الحصر؛ وهي مهمَّة تتعيَّن في قصد مشترك – بعيداً عن اختلاف الوسائل –، وتقضي بتحويل القيم القديمة، وتعريفِ العلاقات الجديدة التي يُنشئها الفنانون مع الطبيعة، والعالَم والمجتمع.

في اختصار، ينهل الفنُّ الحديث قوَّته، إجمالاً، من ديناميته الخاصة في تأكيد شرعيته. فلقد كانت التوافقات السابقة تتساقط، واحداً بعد الآخر، بفعل الثورات الشكلية، التي أسقطت معها القواعدَ والمعايير التي كان الفن القديم يتقيَّد بها، بينما كانت تنهض، بالمقابل، فوق هذه "الأرض المحروقة" – لو تمَّت استعادةُ العبارة الدادائية المعروفة – قواعد جديدة. وهي قواعد سريعة الزوال، يتمُّ استبدالها بغيرها سريعاً، إلا أنها كانت تُبقي خلفها إشارات دالَّة عليها، مثل منارات مشيرة إلى أفق الفن الحديث.

غير أن الأمور تغيَّرت، اليوم؛ فالفن المعاصر يعاني من أزمة في شرعيته. أيُّ واحد يمكنه التحقُّق من ذلك. فالفنانون الحاليُّون مُتَّهمون باستساغة السهولة، وبإنتاج أي شيء كان، وبتفضيل صيتهم الإعلامي على حساب الإبداع الفني. كما يتمُّ توجيه الاتهام، في صور متكررة، إلى الفن الحديث، وإلى تصوره الحُلمي عن عالم محسَّن بفضل الفن، بوصفهما مسؤولَين عن حال الانهيار هذه. فالنزعة الحداثوية، بعد أن قطعت مع كل تقليد وكل منزع كلاسيكي، سرَّعتْ تفكُّكَ القناعات، كما يَسَّرت اختفاءَ القيم الموصولة بالجمال، والتناغم، والتوازن والنظام. هكذا تكون النزعة الحداثوية قد خلَّفت لفناني عصرنا تركةً ثقيلة، تركةً مشؤومة، بدليل أنها قادت مباشرة إلى موت الفن، الذي جرى الإعلان عنه مراراً في السابق، من دون أن يعتبره البعض موتاً فعلياً، لكنه بدا حتمياً في أنظارهم، في أدنى الأحوال.

إن أزمة تشريع الفن أصابت الفن نفسه في ماهيته، وحالت دون تسمية ما يمكن أن يكون عليه، أو ما ليس هو عليه، وما عادت تسمح بالإجابة عن السؤال الابتدائي: متى يكون أو لا يكون هناك فن؟

يُحكى أن أحد موظفي الجمارك الأميركية، غير الميَّال إلى الفن الحديث، أو الجاهل لتياراته الطليعية، رفضَ إعفاءَ عملِ النحات برنكوزي (Brancusi) •، "العصفور في الفضاء"، من ضرائب الاستيراد المتوجِّبة عليه، وهي مخفَّضة اعتيادياً على إنتاجات الفن. جرى تغريم العمل بـ٤٠ بالمئة من سعره المقدَّر، مثل أي شيء نفعي؛ ولم ينجح الفنان في استحصال حقِّه من المحكمة إلا بعد ست سنوات.

هذه النادرة صحيحة وشديدة التعبير عن تداعي المعايير الجمالية الناجمة عن الحداثة الفنية. غير أن حيرة موظف الجمارك، أمام شيء غير قابل للتحديد، تبدو خفيفةً بالمقارنة مع الدهشة الممتزِجة بعدم التصديق التي

• : قسطنطين برنكوزي (١٨٧٦–١٩٥٧)، من أصل روماني، ومن أعضاء "مدرسة باريس"، وتترجح أعماله النحتية، ذات البناء المبسَّط، بين التشبيهية والتجريدية: المترجم.

تتربَّص أحياناً بجمهور المتاحف أو صالات الفن المعاصر. عندما تعمل عاملةُ التنظيف بكل أمانة، في إحدى ساحات العرض، على تكنيس مهملات "فنية"، اجتهدَ جوزف بويز (Joseph Beuys) •في وضعها وتوزيعها في زاوية من المبنى، وعندما تخلطُها العاملةُ ببقايا الغبار والفضلات، لا يبدو الفارق أكيداً بين النحت وغير النحت. تتعيَّن المشكلة، عندها، في سبب وجود الفن، وفي المعيار الذي يسمح ببتٍّ ما إذا كان الأمر متَّصلاً بالفن أم لا.

إنه مثلٌ بعيد، بطبيعة الحال، إلا أنه يكفي لإظهار السبب الذي يجعل الفن المعاصر، في صورة إجمالية منذ العام ١٩٦٠ حتى أيامنا هذه، يستثير اهتمامَ علماء الجماليات. وبهذا المعنى، ليس من مبالغةٍ في التأكيد بأن أزمة تشريع الفن تحضُّ على التفكير في الفن.

هذه الوضعية ليست مفارِقة إلا ظاهرياً. فغياب المعالم التقليدية يقود إلى البحث عن قواعد، عن توافقات، عن معايير، تسمح بإصدار أحكام الذوق أو بتقويم الأعمال: أيجب إجراءُ عودةٍ إلى الماضي، مثلما يوحي بها البعض، وترميمُ القيم القديمة؟ أم يجب قبول نزعة ما بعد الحداثة، التي تدعو إلى عدم التمييز بين الأشكال والمواد والأساليب، وتُعلن موت الطليعيين؟ أعلينا المراهنة الشديدة على النزعة التي تنظر إلى كل شيء على أنه "ثقافي"، وأن نستسلم من دون حرج إلى المُتَع الجمالية المتعدِّدة التي تعرضها علينا التكنولوجيات الجديدة: وضعُ شريطٍ مدمَّج في جهاز الاستماع بـ"الليزر"، والتمتُّع حتى التخمة بسماع جميع أنواع الموسيقى، من الغناء إلى "الروك الضاج" •، بما فيها موسيقى المؤلِّفين أنفسهم، أمثال موزار (Mozart)، وبتهوفن (Beethoven)، وشوبرت (Schubert)، التي ما أُتيح لهم أن يسمعوها إلا في عرض موسيقي واحد، أو القيام بزيارة – من دون مدة زمنية محددة – عبر الحاسوب ذي الوسائط الإعلامية المتعدِّدة، للتفرُّج على المخططات الورقية التي كان قد صمَّمها ليونار دو فنتشي (Léonard de Vinci)؟

ولكن أيوفِّر هذا المناخ التمتُّعي • بالفن فرصةً لبلورة كلمة فصل في التفكير الجمالي؟ فالبعض يشكو، اليوم، من غياب نقدٍ فنيٍ حقيقي، أو بالأحرى من عدم إمكان قيامه، الناتج تحديداً عن غياب أي ضابط، أي معيار. ولكن ما يعني "نقد" العمل الفني؟ هل النقد ملائم للمتعة والتمتع الجماليين؟

هذه الأسئلة ليست كلها مبتكَرة، إلا أنها مطروحة بشكل حاد. في الواقع، إن النصاب الاجتماعي للفن، الذي بات متاحاً للجميع، وديمقراطيةَ الثقافة، ودعمَ الدولة المالي للمبادرات والمشروعات والإنتاجات، بخاصة في ميدان الفن المعاصر، هذه كلُّها تُبدِّل عمقياً الطريقة التي كان الجمهورُ يَنظر بها، في ما مضى، إلى الفن. فتعدُّد المراكز الثقافية، والمتاحف، والمعارض، والمهرجانات، يوافق حتماً إرادةً سياسيَّة عند القادة، لكنه يستجيب أيضاً إلى طلبٍ متزايد من الجمهور. غير أنه لا يبدو أكيداً أن الفن، ولا الجمهور، سيخرجان "رابحَين" من هذا "الترويج" الثقافي، طالما أن الفن مشغول دوماً بتمييز افتراقه عن الواقع، وأن الجمهور ينظر إلى الفن، عن خطأ أو صواب، بوصفه طريقة للقطيعة مع الحياة اليومية. وإذا كانت السلوكات الفنية تجد مرتكزَها في اعتيادات روتينية في الحياة اليومية – أقومُ بجولة في المتحف قبل الوصول إلى المكتب –، ألا يُخشى أن تُعاش العلاقة

• : فنان ألماني (١٩٢١–١٩٨٥)، من رواد النزعة التجريبية التي قامت على الخروج من اللوحة الزيتية، "الصالونية"، صوب أعمال الفيديو والتنصيبات وغيرها: المترجم.

• : في ترجمة للنوع الموسيقي المعروف، المشهور بصخب آلاته (Hard rock): المترجم.

• : يشير اللفظ (Hédonisme) إلى التمتُّعية، وهو معتقد فلسفي يجعل من المتعة، ومن الطلب عليها، أساس أي عمل وسلوك؛ ويتحدر اللفظ من جذر إغريقي: المترجم.

بين الفن والواقع وفق نمط التسلية، والترويح عن النفس، لا أكثر ولا أقل، مثل "استراحة يوم الأحد"، كما أسف يونسكو (Ionesco) • لذلك؟

لو كَلّفتُ نفسي مهمَّةَ الانتقال لرؤية أحد العروض، فإن فِعلي هذا يُعبِّر عن دافع مشرِّف لصالح علاقة حسِّية بالفن. إلا أن ظاهرةً تتزايد قيمتها يوماً بعد يوم، وهي أن الفن، والإنتاجات، والفنانين، والمعارض، باتت معروضة إعلامياً في صورة مفرطة. وهذا يعني أن عدداً متزايداً من الناس يتعرَّف على الأعمال من خلال نصوصها، مكتوبةً أو مسموعة، أو من خلال الصورة، ودليلِ المعرض، وشاشةِ التلفزيون، والشريطِ المدمَّج، وليس من خلال حضورٍ مباشر مع العمل نفسه. ولكن، إذا كان مهمَّاً التعرُّف الإعلامي على إنتاجات الفن، فإن هذا يُبدِّل في صورة كبيرة العلاقة الجمالية التقليدية.

أهو خيرٌ أم شر؟ لا تكمن المشكلة في هذا. عدا أن الخطاب عن الفن لا يقوى على إسقاط هذه الأسئلة. فلقد فهمَ علماء الجمالية جيداً انشغالات الزمن الحاضر؛ وتقوم مهمَّتهم أيضاً على تحليل هذه الوضعيات الجديدة، حتى لو جرى تضخيم مقدرتهم على تقديم أجوبة مُرضية تماماً.

هذه هي حال الجمالية، كما هي حال فلسفة الفن، وهي أن فنَّ طرحِ الأسئلة يساوي أكثر من الأجوبة عنها. كما لا تقوى الجمالية المعاصرة بالمقابل – أياً كان انشغالُها بتوفير الأجوبة عن إلحاحات الزمن الحاضر – على الاكتفاء بتذكُّرِ، وبإعادة تذكُّرِ، أصلها الفلسفي.

لنا أن نقول في هذا عدة كلمات.

"في ما نُطلق عليه اسم فلسفة الفن، ينقص دوماً الواحد أو الآخر: إما الفلسفة، أو الفن": يبدو هذا الرأي للفيلسوف الألماني فريدريك فون شليغل (Friedrich von Schlegel)، في العام ١٧٩٧، دليلَ شؤم على نهجٍ جرتْ تسميته، منذ وقت قليل، "الجمالية".

يَحمل هذا الخيار معه، إلى كلِّ مَن يفكِّر في الفن وأعماله، مخاطرَ الفشل. ولا يكون أمام الفيلسوف سوى أن يتمادى في التفكير المجرَّد، فيبقى الفن، كممارسة محسوسة، عصيَّاً عليه، أو أن يطبِّق على الفن حاصلَ تأملاته، فينعدم أن يكون فيلسوفاً في هذه الحالة، وهو إن ادَّعى أنه لا يزال فيلسوفاً، مع ذلك، فإن الفن يمتنع عليه بأي حال. في الإجمال، يصبح الفيلسوف كما الفنان محكومَين بسوء التفاهم، وتصبح الجمالية، على أنها فلسفة الفن، غير ممكنة الحصول.

مع ذلك، عرف هذا اللفظ نجاحاً منقطع النظير، في عقود قليلة، منذ العام ١٧٥٠، موعدِ ظهور كتاب باومغرتن (Baumgarten)، "**الجمالية**"، (*Aesthetica*). لم يتردَّد معاصرو شليغل عن استعمال هذا اللفظ بدورهم؛ كما استعمله كنط في عنوان فرعي لتمييز الباب الأول من كتابه: "**نقد ملكة الحكم**" (*Critique de la faculté de juger*) (١٧٩١)؛ وصاغ شيلر (Schiller)، في العام ١٧٩٥، "**رسائل عن تربية الإنسان الجمالية**" (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*)؛ ووضع جان–بول فريدريك ريختر (Jean-Paul Friedreich Richter) "**الدرس التحضيري للجمالية**" (*Cours préparatoire d'esthétique*) (١٨٠٤)، بينما كان هيغل يستعدُّ لإلقاء محاضرات على طلابه تحت عنوان: "دروس في الجمالية".

• : كاتب فرنسي من أصل روماني (١٩٠٩–١٩٩٤)، من رواد "مسرح العبث" في العالم، ومن أعماله الشهيرة: "المغنية الصلعاء"، و"الكراسي" و"وحيد القرن" وغيرها: المترجم.

ولكن هل جرى قبول هذا اللفظ، "الجمالية"، في كل مرة، وفق المعنى نفسه؟ لا، من دون شك. فقد رأى شليغل في "فلسفة الفن" ما سبق لباومغرتن أن حدَّده في نهج جديد، أي الدرس العلمي والفلسفي للفن والجميل. إلا أنه أقام هذا الدرسَ وفق علاقة تبعيدية بين الخطاب الفلسفي والفن، وبين المفكّر والفنان: إما المفهوم الفلسفي، وإما العمل الفني، لا الاثنان في آن معاً، حيث أن تفكيره دلَّ في صورة دقيقة على الالتباس الأساسي الواقعِ في صلب التفكير الجمالي نفسه.

أيمكننا أن نترجم بكلماتٍ ما يصيب حساسيتنا، ما يعود إلى المؤثِّر، ما يستثير حماسنا أو رفضنا، ما يجعلنا ننفعل أو يُبقينا لامبالين؟ وهو سؤال يستدعي غيره: إلى ماذا تعود هذه الضرورة، أو هذه الإلحاحات، التي تعني رغبتَنا في تدوين ما ينتسب إلى نظام الحدس والتخيُّل والاستيهام بواسطة المفاهيم؟ أعلينا الإقرار بوجود نزوع لغوي يدفعنا، بمعنى ما، إلى قولِ ما نشعر به بطريقة تنقل هذه التجربة، على سبيل المثال، إلى الغير؟ أيقودنا التعرُّف والقبول بما نطلق عليه صفة "الجميل"، سواء في الطبيعة أو في الفن، إلى استثارة تأييد الغير، أم اعتراضه عليه؟

يمكننا، بيسر، قياسَ تعقُّد المسألة عندما نُعْمِل التفكير في بعض عبارات الكلام الجاري، بل المألوف: "إنه جميل لدرجة تقطع النَّفَس"، أو: "تنقصُني الكلمات لكي أقول ما أشعر به".

أيعني هذا أن المشاعر، والانفعالات، وأمور الحساسية، أي التي تنشأ تحديداً من تأمُّل الفن، لا تعود إلى المعرفة، لأنها لا تَبلغ، بخلاف أمور الإدراك والعقل والذكاء، نصابَ المعارف القابلة للنقل، على غرار المعرفة العلمية؟

إن اتَّجهَ تفكيري وفق هذه الوجهة، سيكون أنني أتقيَّد بالمستوى الأولي للإحساس والإدراك، ويكون مفهوماً تماماً أن تأمَّلَ منظرٍ رائع أو عملٍ فني سيدفعني إلى الصمت. بالمقابل، إن عملتُ على تمثيل ما أرى، ووعيتُ ما أحسُّ به، فإنني أكون بذلك أنتقل إلى مستوى التجربة الفنية. وهذه التجربة لا تُستنفَد، بتعبير آخر، في الإحساس بها، ولا في إدراكها.

هذه هي طريقة باومغرتن، عندما اعتبرَ أن الملَكة الجمالية تنتسب إلى نظام المعارف؛ وهي ملَكة متدنِّية من المعارف، بطبيعة الحال. وهو ما أُطلقُ عليه هذا التعريف: "ملَكة منطقيَّة متدنِّية من الإدراك المعرفي". إنها فلسفة الجمالات والحوريات، ولا تقوى على منافسة العقل، غير أنها توفِّر معرفة مماثلة لمعرفة العقل. إنها علِم المعارف والتمثيل الحسِّيين، ما يتعيَّن من الآن وصاعداً تحت تسمية: الجمالية.

لا يعني هذا، خلافاً لما سيقوله شليغل بعد وقت، بطريقة سجالية، أن الجمالية – التي تتعيَّن أيضاً في هذا العصر، بسبب أصولها الفلسفية، بوصفها فلسفة الفن – قابلةٌ لأن تَستبدل الفن، ولا الأعمال الفنية. فالفن ممارسة عاملة بطرق مخصوصة، ومُطبَّقةٍ على مواد محدَّدة، بما يؤدِّي إلى إنتاج أعمال فنية. أما الجمالية، كممارسة قائمة بذاتها، فإنها تُمكّن من إعمال التفكير في الفن، وفي الأعمال الفنية، مولِّدة بذلك عالَماً مفهومياً تكوينياً لمعرفة ما.

يُشكّل تأسيسُ نهج جديد، في القرن الثامن عشر، حدثاً بارزاً في تاريخ الفكر الغربي. فهو لا يسمح فقط بتوحيد المعرفة، التي طمحَ إليها ديكارت (Descartes) في القرن السابق، لكنه يسمح أيضاً بالتمييز بين نطاقات مختلفة، غير متمايزة كفاية حتى تاريخه، ويتمُّ الخلط بينها أحياناً حتى أيامنا هذه. هذا يعني، بكل بساطة، أن مجموع الاختصاصات التي تُعنى بالفن، والأعمال الفنية، والفنانين، أو بالفنون الجميلة، لا يتعلَّق بالجمالية، وفق المعنى الجديد المقرِّ به، حتى لو كانت هذه النطاقات متَّصلة به. هكذا بات يتوافر لتاريخ الفن – الناشىء بدوره في القرن الثامن عشر تحديداً بفضل عمل عالِم الآثار يوهان يواكيم وِنكِلْمن (Johann Joachim

(Winkelmann)، في كتابه "**تاريخ الفن العريق**" (*Histoire de l'art antique*) (١٧٦٣) – نهجٌ وغرضٌ موافقان لاستهدافات تاريخ الفن: فهمُ الأعمال الفنية، والمدارسِ والأساليب في الزمان والمكان اللّذَين ظهرت فيهما. أما عن نظرية الفن – إذا أردنا منها تعيينَ التفكيرِ الذي يمارسه بعض الفنانين على ممارساتهم الخاصة، أو على فنون عصورهم، سواء أكان "**الشعرية**" (*Poétique*) لدى أرسطو (Aristote)، و"**مبحث في التصوير**" (*Traité de la peinture*) لليوناردو دو فنتشي أو "**الفن الشعري**" (*l'Art poétique*) لبوالو (Boileau) • – فإنه يتوجَّب عدم خلط هذه النظرية بعمليات التجريد المفهومي المطعَّمة بشيء من الجمالية.

يمكن القول، إلى ذلك، إن الجمالية، وفق معناها الحالي، وأياً كانت الخصوصية أو التنوع المميِّزَين لها منذ باومغرتن، لا يمكن أن تُختصر بأي من العلوم المحدَّدة التي لجأت إليها أحياناً، مثل علم النفس، وعلم التحليل النفسي، وعلم الاجتماع، والأناسة، والسيميولوجيا أو اللسانية.

إن الغرض من هذا الكتاب لا يقوم على عرضٍ تفصيلي لمختلف التعريفات والتطبيقات الخاصة بالجمالية، كما يمكن للقارىء أن يجدها في موسوعة، أو بحثٍ مركَّز، أو كتابٍ مدرسي، أو قاموس. ولم يكن الغرض منه القيامَ بعرضٍ تاريخي دقيق لمختلف الأنظمة الفلسفية–الجمالية التي توالت من أفلاطون (Platon) إلى أدورنو (Adorno)، ولا بسطَ جردةٍ من العقائد الخاصة بالفن خلال أربع وعشرين قرناً.

لماذا؟

الأسباب ثلاثة. السبب الأول يعود إلى المعنى المتعدِّد للفظ "الجمالية"، لو وضعنا جانباً المعنى الذي تحدَّد، بعد باومغرتن، في عهد المثالية الألمانية، ولا سيما عند كنط وهيغل. هذا التعدُّد يجعل أيَّ تمرحُل لتطور الجمالية عمليةً غير سليمة، إذا أردنا من التمرحل أن يتَّخذ شكلاً تتابعياً بعض الشيء، في توالٍ من النظريات والأنظمة والاكتشافات، كما يمكن لنا أن نفعلها في ميدان تاريخ العلوم والتقنيات. فنظرية الجميل، عند أفلاطون، على سبيل المثال، لصيقةٌ للغاية بفلسفته ونظريته عن "عالم المُثُل". وهي بذلك تُحدِّد، في صورة مؤكَّدة، نظريةً جمالية. هكذا يمكن الكلام – من دون الوقوع في الشطط – على "جمالية أفلاطونية"، ولكن بشرط: يتوجَّب لذلك أن نضع أمام ناظرينا، لا ميداناً محدَّداً، ولا اختصاصاً مكوَّناً، وإنما مجموع الاعتبارات التي يضعُها أفلاطون لتحديد ماهية الجميل، كما لتحديد المحاكاة ودورِ الفن في المدينة. إلا أن هذه الانشغالات تعود – على ما يمكن التَّنبُّه – إلى نظريات لاحقة، سواء عند كنط أو نيتشه، اللّذَين يتَّخذان موقفاً إيجابياً أو سلبياً من الأفلاطونية وتأثيرها في الفكر الغربي. وبما أن الحديث يجرُّنا للكلام على كنط، لنوضح الأمر التالي: الجميل في الطبيعة، أو الجميل في الفن، يحتلان موقعاً أكيداً في تفكيره؛ إلا أن مشروعه يهدف، على أي حال، إلى تحديد الظروف التي يُمكن فيها إبداءُ حُكم الذوق في المُستحسَن، والسامي، والجميل، لا إلى التعريف مطلقاً بهذه المقولات.

أما السبب الثاني فيتعيَّن في غرض الجمالية نفسه، أي الفن، بينما يجري الكلام على أن الفن لا يعرف التطور. وهذا صحيح: إن منحوتة لبراكسيتِل (Praxitèle) • لها "صحَّة" فنية كأي نُصبٍ منحوتٍ لرودان (Rodin)، وبمنأى عن التقويم الذاتي لكل فرد. ذلك أنه لم يحصل تطورٌ قابلٌ للتقدير الكمي، ولا النوعي، من أعمال باخ

• : نيقولا بوالو (Nicolas Boileau)، (١٦٣٦–١٧١١)، كاتب فرنسي في مجالات متعددة، إلا أن أثره الأبقى يتعيَّن في كتابه "الفن الشعري" (١٦٧٤)، الذي بنى فيه شعراً مثالاً كلاسيكياً ما لبث أن تحول في القرن الثامن عشر إلى نوع من "العقيدة" الجمالية والفنية: المترجم.

• : نحات إغريقي (القرن الرابع قبل الميلاد)، أدخل نموذج العاري النسائي إلى الفن الإغريقي: المترجم.

(Bach) حتى شتوكهاوزن (Stockhausen) •، ومن (الشاعر المسرحي الفرنسي) كورناي (Corneille) حتى فيكتور هيغو (Victor Hugo)، ومن (المصور) بوسان (Poussin) إلى سيزان (Cézanne)، ولا من سافو (Sappho) •، شاعرة "الليسبوس" (Lesbos) • حتى (الشاعر الفرنسي) رينه شار (René Char). وإذا كان من المؤكَّد أن العلوم الإنسانية، التي تعوِّل عليها الجمالية أحياناً، تسمح بإجراء تحاليل معمَّقة على العمل الفني، فتساعد في فهم أفضل له، إلا أنها لا تتوصَّل إلى الكشف عن التجربة الجمالية، ولا إلى تقدُّمها. أما الجواب الأفضل على الحجج، التي تدافع عن حصول تطور جمالي، فقد قدَّمه سيغموند فرويد (Sigmund Freud)؛ إذ اهتمَّ بأن لا يكون للتفسير النفساني تقديرٌ مُبالَغٌ فيه في تفسير الفن، على الرغم من أنه كان البادئَ فيه، ما جعله يتنبَّه إلى ضرورة القول في أيامه الأخيرة: "إن المتعة التي تتحصَّل لنا من أعمال الفن لم يفسدها الفهمُ التحليلي (...)، وعلينا أن نعترف لغير الضليعين في هذا المجال، إلى من ينتظرون ربما كثيراً من التحليل، بأن الفهم التحليلي لا يسلِّط أي ضوء على المشكلتَين اللتين نعتني بهما أكثر من غيرهما. فالتحليل لا يقوى، واقعاً، على قول أي شيء خاص بالكشف عن سرِّ الموهبة الفنية، ولا عن الكيفيات التي توافرت للفنان بحيث استعمل الوسائلَ المناسبة لعمله، كما إن التعرُّف على التقنية الفنية لا يقع في جملة ما يقوم به هذا التحليل".

إن الفكرة التي قالت بوجود تطورٍ جمالي، قابلٍ للتعيين بمساعدة ما يمكن أن يكون عليه تاريخُ الجمالية من العصور الغابرة حتى أيامنا هذه، لم تعد فكرة مقبولة. بل يمكن لمفاهيم قديمة أن تندرج في صلب نظرية حديثة للفن، حتى في أيامنا هذه، وفي غفلة عنا أحياناً. هكذا يَظهر بأن مثال "الجمال" المثالي، المطلق، المتعالي، كما تصوَّره أفلاطون، لا يشغل أبداً الجمالية المعاصرة. كما تُعلِّمنا الأناسةُ في الفن أن الجميل، كما البشع، قيمٌ خاصةٌ بثقافة، بحضارة، بل بنوع معين من المجتمعات، وتقاليدها، ورؤيتها إلى العالَم، في لحظة بعينها من تاريخها. كما إن النسبية في مجال المقولات الجمالية حلّتْ، منذ وقت، محلَّ المثالية. ومع ذلك ألا يحدث لنا، عند انفعالنا بعرضٍ، أو أثرٍ فني رائع، أو منظرٍ ساحر، أن نتحدَّث عن الجمال، كما لو أنه معطى ثابت، خارج التاريخ، بل عابرٌ له، ويقوم على إجماع أحكام الذوق وشمولها الجميع؟

أما السبب الأخير، الذي يفسِّر التخلّي عن تمرحلٍ زمني في عرضِ النظريات والعقائد الجمالية، فيعود إلى المنظور المعتمَد في هذا الكتاب.

فقد كانت الجمالية، النظريةُ الجديدة في القرن الثامن عشر، تتعيَّن، كما سبق التوضيح، مثل عِلم، ومثل فلسفةِ فن. إنه حدث ذو قوة هائلة في تاريخ الأفكار في الغرب. وهذا يعني أنه يتوافر، من الآن وصاعداً، ليس للفيلسوف وحسب، وإنما أيضاً للفنانين، وهواةِ الفن، والمُحكِّمين في الفن – وهو اللفظ الخاص المستعمَل في ذلك العصر لتسمية نقّاد الفن –، والجمهورِ المتنوِّر في صالونات التصوير والنحت الأولى، نظامٌ من التحديدات والمفاهيم والمقولات، التي يمكن العودة إليها. هذا النظام يحدِّد نطاقَه بفضاء نظري، بمجال معرفي حقيقي، يمكن فيه لطالبي درسِ الجمالية، أن يتكلَّموا ويتفاهموا، بل أن يتواجهوا ويناقض بعضُهم البعض الآخر.

إلا أن احتياز الجمالية النظري والفلسفي والعلمي لمجالها، يبقى غامضاً على أي حال. فتأسيس الجمالية، مثل نهج دراسي مستقل، عنى واقعاً بأن ميدان الحساسية تحوَّل إلى غرض للتفكير. وبات للجمالية، إذن، حقُّ الإقامة في الفلسفة الغربية. كما تمَّ الاعتراف بالحدس، والتخيل، والتحسس التمتعي، بل بالشهوة، بأنها مولِّدةُ معرفة ما.

• : كارل هاينز شتوكهاوزن موسيقي ألماني تميز بتجريباته الشديدة في الموسيقى: المترجم.

• : شاعرة إغريقية غنائية (في القرن السادس قبل الميلاد)، ومديرة مدرسة لتعليم النساء الشعر والموسيقى، وجعلتْها بعض الأخبار مثلية جنسية، فضلاً عن ولهها – اليائس – بأفلاطون: المترجم.

• : جزيرة يونانية في بحر إيجه، عاصمة الشعر الغنائي: المترجم.

فما عاد يتمُّ التعامل معها مثل "سيداتِ الخطأ والشطط" – وهو ما عابَه باسكال عليها –، بل مثل ملَكات إدراكية.

غير أن إعادة القيمة إلى الحساسية تستوجب شيئاً من التدقيق. فقد تحرَّرت الحساسية من أسْرها السابق، إلا أنها ظلت تحت مراقبة العقل، بوصفه الملَكة الوحيدة القادرة على استحصال معرفة محضة. ولم يكن مقبولاً لها، في ذلك العصر، أن تتمرَّد، عبر سُبُلِها – كما في رغبةٍ جامحة، وشهوةٍ متوحِّشة، وسعيٍ مجنون صوب اللذة – ضد مثال "**العقل**"، الذي نكتبه هنا بالأحرف الكبيرة للإشارة إلى المبدإ الذي تتقيَّد به المعرفة العقلية، لا إلى الملَكة الخاصة بقوى الإنسان. هذا يعني تحديداً البحث عن تناغم بين الحساسية والشهوة والعقل، وعن مصالحة في ثنائية الإنسان الأساسية، المتشكّلة من الطبيعة والثقافة. إن البرنامج التربوي، الذي خَضع له "إميل" (الشخصية) في رواية جان–جاك روسو (Jean-Jacques Rousseau)، يستجيب إلى متطلّبات هذا المثال. وهو الهدف عينه الذي تابعَه فريدريش فون شيلر، بدوره، في "**رسائل عن التربية الجمالية للإنسان**" (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*).

نقصد بكلامنا هذا، بالطبع، الحديثَ عن مثال، عن هدفٍ يُرجى التوجُّهُ صوبه من دون أي قناعة بإمكان بلوغه بالضرورة. إن هذا التأزُّم، المستمِر حتى أيامنا هذه في أي مشروع تنشئةٍ أو تعلُّم فني، يَنتج في جزء منه من الاستقلالية النسبية التي حصَّلتها الجمالية. غير أن لهذه مقابلاً يقود، من دون شك، إلى تحرير الطريق التي يسلكها العقلُ تحت جناح التطور العلمي والتكنولوجي. وبتعبير أوضح، إن "إنشاء" الجمالية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر لا يعاكس أبداً المسيرة التي تقودها العقلانية إلى الأمام. فالمهمَّة التي رسمَها ديكارت للإنسان: أن يكون سيداً ومالكَ الطبيعة، بفضلِ العلم الفيزيائي–الرياضي، تَتَتابعُ من دون مقاومة تُذكر، إذا جاز القول. فالقرن التاسع عشر، الذي يُجسِّد، بفضلِ الانفجار الرومنسي، الانتفاضةَ المتأخِّرة ضد "الأنوار"، وضد "العقل"، هو أيضاً قرنُ الثورة الصناعية، التي تُمهِّد لتطوُّر المجتمعات الحديثة، المبنيَّة على التطور التكنولوجي.

إن تاريخاً للجمالية بات قابلاً للتصور شريطة أن نُحدِّد لهذا اللفظ معنى متوسِّعاً: سيكون هذا التاريخ، عندها، لا تاريخ النظريات والعقائد عن الفن، وعن الجميل أو عن الأعمال الفنية، وإنما تاريخ الحساسية، والتخيُّل، والخطابات التي سعت إلى إظهار قيمة المعرفة الحسَّاسة – المزعومة أنها متدنِّية – مثل نقطة مقابلة للامتياز الذي حصَّلته المعرفةُ العقلانية في الحضارة الغربية.

لا جرم أن هذا التاريخ يجري، على ما يظهر، في صورة مقابلة لتاريخ العقلانية. ومع ذلك، لا يُكتب هذا التاريخ وفق الوجهة عينها، ولا وفق التتابع عينه: بقدر ما يرسم تاريخُ العقل حركةً تتابعية تتمُّ نسبتها، ربما عن خطأ، إلى التقدُّم، يكشفُ تاريخ الجمالية، عبر التقطعات المتتابعة، بأن الحساسية ما توانت عن معارضة النظام المسيطِر الذي للعقل.

لا ننطلق، إذن، من نقطة ابتدائية تُعيِّن الأصلَ المفترَض للتفكير الجمالي. يبدأ هذا التاريخ – "تاريخنا" – مع القطيعة الأولى الحاسمة في تطوُّر التفكير في الفن، أي "النهضة". فـ"الحركة الواسعة من التجدُّد الثقافي"، على ما تقول القواميس، تأسَّست جزئياً عبر محاكاة "القدماء"، وهي تنفتح أيضاً على التحرُّر الديني الخاص بـ"الإصلاح" البروتستنتي، وعلى النزعة المضادة له. وتترافق هذه الحركة، في الوقت عينه، مع بروز الوعي بأن للفرد سلطةً، وبأن له قدرةً على التحرُّر من تصورات القرون الوسطى. ويؤدِّي هذا المسار، في القرن الثامن عشر وفي مطالع القرن التاسع عشر، إلى الاعتراف باستقلال الجمالية الذاتي وفق معناه الحديث.

وما أن يصبح مبدأ الاستقلال الذاتي أكيداً، لا يعود يثير أي مشكلة. هذا المبدأ يبقى هشّاً وغامضاً، بالطبع، بل يتمُّ التراجع عنه أحياناً، إلا أن الخطاب الجمالي يبقى قائماً، وتتعيَّن خصوصيته في صورة مزيدة. وبفضل هذا

الخطاب بات ممكناً إلقاءُ نظرة نقدية على الماضي. هكذا درسَ الفلاسفة والفنانون، في القرن التاسع عشر، القرونَ الغابرةِ من على مسافة منها؛ لكنهم تعرَّفوا خصوصاً على ثقل التقاليد المتقادمة التي نشأت عن احترام القدماء، المُبالَغِ فيه في الغالب.

عندما نُلقي نظرة نقدية على العصور الغابرة، على أفلاطون وأرسطو، نرى أن الفن – لو وضعنا جانباً تفسيراتِه الماورائية – يُثير مشاكل مماثلة: الجِّدَّة، الأسبقية، الخروج على القواعد والحداثة، هذه كلها مدعاة للإزعاج. ويستثير الإبداع، بكلمة مختصَرة، الخشيةَ نفسها، والإبعادَ نفسه.

إن اقتحامَ الماضي، في يونان القرنين الخامس والسادس، يسمح لنا بقياسِ قوةِ القطائع الحادثةِ في نهاية القرن التاسع عشر. تُشكّل "النهضةُ" قطيعةً مع القرون الوسطى، والحداثةُ قطيعةً مع "النهضة" ومع تقاليد ألفية موروثة من العصور الغابرة. هكذا تعمل الحركات الطليعية على مغادرة الحيز الناشىء في "عصر النهضة"، وهو فضاءٌ مرئي وسمعي باتَ ضيِّقاً بالنظر إلى تغيُّرات العصر. إلا أن القطيعة مع تقاليد تشبهُ، على أي حال، طلبَ التَّخلُّصِ من أحد الاعتيادات: تبقى الاعتيادات، سواء أكانت سيئة أم صالحة، مريحةً بمعنى من المعاني. ولا يكون هناك بالتالي سوى حلٍّ من حلَّيْن: التسوية أو الضربة العنيفة. لنعترفْ بأن علماء الجمالية اختاروا دوماً الحلَّ الأول، والفنانين الثاني. ففي القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من المقاومات، والنوستاجيا، والذكريات، فإن الفنانين الحديثين والطليعيين أعطوا القيمة لما هو غير مسبوق، وللجدة، ولصدمةِ الاكتشافات المتتابعة.

هكذا بدأ عهد القطائع، وكان له ناتجٌ، وهو انقطاع العلاقة بين الفن والجمهور، ما ألقى تحدِّياً جديداً على الجمالية: أن تكون قادرةً على المصالحة – ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً – بين صدمات الفنانين وذائقة معاصريهم. ويبقى هذا التحدي شديدَ الراهنية.

لا يعود تأخُّرُ الجمالية عائقاً، إذذاك: يعني المجيءُ بعد الأعمال الفنية أن الجمالية تتأنَّى في التفكير في تاريخها الماضي كما الحاضر. وفي الوقت الذي يفقد فيه فنُّ اليوم معالمَه ومعاييره، يصبح مثل هذا التأخُّر امتيازاً.

الباب الأول :
استقلال الجمالية الذاتي

١ . صوب التحرر

إن تأسيس الجمالية، مثل نهج دراسي مستقل، شكَّلَ حدثاً له مدى كبير. ولقد كان هذا الحدث هاماً طالما أنه لم يَعنِ أيضاً إضافة فرع جديد وحسب إلى شجرة العلم.

ما نشأ لم يكن لفظاً لائقاً يفيد في جمعٍ وتعيين معرفةٍ كانت مبثوثة ومتفرقة حتى ذلك الوقت؛ بل تمثَّلت الجِّدَّة في النظر الذي بات المعاصرون يُلقونه، منذ هذا الوقت، ليس على فن الماضي وحسب، وإنما على الفنانين والأعمال الفنية في عصرهم أيضاً.

ولكن ما يعني تحديداً هذا الاستقلال النسبي للجمالية؟ ولِمَ لَم يَظهر إلا في القرن الثامن عشر، بينما يرقى ظهورُ الفنانين إلى أزمنة متباعدة في القدم؟ فمن المعروف والمؤكَّد أن الفن ملازمٌ لكل زمان ومكان. ألم تتميَّز القرون كلُّها، منذ العهد الإغريقي-الروماني على الأقل بلوغاً إلى أيامنا، ومن دون العودة بالضرورة إلى العهد الحجري القديم، بأنها شهدت تفتحاً فنياً أكيداً، وفق مقادير مختلفة، وفي أكثر من حقبة؟ وكيف يمكن، ابتداءً من هذا، تفسيرُ البروز المتأخِّر لتفكيرٍ مخصوص، مستقل، ومكرَّس للإبداع الفني تحديداً؟

يتعيَّن، هنا، للإجابة عن هذه الأسئلة، تحديد معنى لفظ "الاستقلال النسبي".

لا يعني "استقلالُ الجمالية النسبي" أبداً "استقلالَ الفن النسبي"، وإنما يعني وجودَ تعالقات بينهما. فهذا التفكير المخصوص، الذي أشرتُ له للتو، يفترض ضمنياً على الأقل أن يكون له غرض محدَّد؛ إلا أن لفظ "فن" (art) – الوارثِ منذ القرن الحادي عشر لأصله اللاتيني (ars)، والدالِّ على: نشاط ومهارة –، لا يُعَيِّن في الغرب، حتى القرن الخامس عشر، سوى مجموعة من الأنشطة الموصولة بالتقنية، والمهنة، والخبرات، أي بمهام يدوية في صورة أساسية. ولم يكنْ لفكرة "الجمالية"، بالمعنى الحديث لها، أن تَظهر بالتالي إلا في اللحظة التي بات يُنظر فيها إلى الفن، ويُعترف به، عبر مفهومه، بوصفه نشاطاً ثقافياً، غير قابل للاختصار في أي مهمة أخرى ذات طابع تِقْنَوي.

هكذا ما أُتيح للجمالية، التي دشَّنت محطتَها الحديثة ابتداء من العام ١٧٥٠، أن تعلن عن نفسها مستقلةً بين ليلة وضحاها بفضلِ عملِ الفيلسوف الألماني باومغرتن وحده. ذلك أن تأسيسها مثل علمٍ ناتجُ مسارٍ طويل من التحرُّر شملَ، في الغرب على الأقل، مجموعَ النشاط الروحي والثقافي والفلسفي والفني، منذ "النهضة" تحديداً.

أما الفكرة القائلة بأن الإبداع لا يتعيَّن في ماهيَّة إلهيَّة، بل يعود إلى عمل إنساني، فانتهت إلى فرض نفسها بعد جدالات لاهوتية وفلسفية؛ ذلك أن الفكرة ما كانت تَشمل نطاقَ الفن تحديداً، وفي صورة مباشرة. إلى هذا، فإن عدداً من المفاهيم القَبْلية بات عرضة للتدمير، فلا يُنظر إلى علاقة العقل بالحساسية بوصفها علاقة نزاعية. كما كان علينا أن ننتظر أيضاً القرن السابع عشر لكي يتحرَّر الجميل من قيم الخير والحق، ونهاية القرن الثامن عشر لكي لا يُنظر إلى محاكاة الطبيعة بوصفها غاية الفنان الوحيدة.

إن حركة الأفكار، التي تتأكَّد في القرن الثامن عشر، والتي تؤدِّي إلى مجموع التحرر الذي أشرتُ إليه، لم تثبت من تلقاء نفسها. هذه الحركة تترجِم التغييرات العميقة التي كانت الظروفُ الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تَخضع لها منذ القرون الوسطى. وهي التحولات التي تسمح تجسيم مبسَّط للمسار، غير أنه كافٍ لإظهار أن إعلان للمفاهيم الجديدة بأن تتعيَّن في الواقع. مثالٌ واحد على هذا: إن الاعتراف الاجتماعي بالفنان، الذي يتخلَّى شيئاً فشيئاً عن نصابه الحرفي – مع شيء من التردُّد أحياناً – يمكن له أن يتعالق مع التحرُّر التدريجي للفنانين من الوصايات الدينية والأميرية والارستقراطية التي كانوا يَخضعون لها. هكذا جرى الانتقال من الحِرفي، الموصولِ بنظام الرعاية الفنية، والخاضعِ لمشيئة الأمير، إلى الفنان ذي النزعة الإنسانية، المسلَّح بمعرفة أكيدة،

وليس بخبرات عملية وحسب، ثم إلى الفنان الذي يفاوض حول قيمة أعماله في السوق، ويوفّر لها الترويج اللازم عند الجمهور.

إنه استقلالِ الجمالية يعود إلى تحضيرات ترقى إلى أوقات بعيدة. وما بلغت الجمالية استقلالَها إلا في ختام تطور بطيء، ثقافي ومادي، للمجتمع الغربي، هدفَ إلى تحرير الإنسان من الوصايات القديمة، اللاهوتية والماورائية والأخلاقية، كما من الوصايات الاجتماعية والسياسية.

لنحدِّدْ بعض المحطات في هذا الطريق صوب الاستقلال.

فكرة إبداعٍ مستقل

يعود هذا التعريف إلى الأب الدومينيكاني، الفيلسوف واللاهوتي، ألبير الكبير (Albert le Grand)، (١١٩٣-١٢٨٠): "أن تُبدِع فهذا يعني أن تُنتج شيئاً ابتداءً من لا شيء". هذا التأكيد التعريفي، الذي أَطلقَه أستاذ توما الأكويني (Thomas d'Aquin)، في حوالي العام ١٢٣٠، لا يستثير، في أيامنا هذه، أي اعتراض بعينه؛ ولا يقوى أحدٌ على توجيه اللوم إليه بسبب من اعتياديته الظاهرة. ومع ذلك، فإن هذا التأكيد التعريفي يكشف عن أمرٍ مهمٍّ، وهو أن الإبداع كان "محلَّ تفكير" في هذه الحقبة في القرون الوسطى. فقد كان الفلاسفة واللاهوتيون في القرن الثالث عشر يفكّرون في مقولة الأصل، والابتداء، والمبدإ الأول لجميع الأشياء، بخلاف ما حصل في العصور الغابرة، في العهد الإغريقي-الروماني، حيث لم يكن أيُّ مفهومٍ للإبداع موجوداً فيه، بل لم تكن فكرة الإبداع نفسها ممكنةَ التصور. إلا أنه لم يكن مقبولاً، وفق هذا المنظور اللاهوتي، تصوُّر فكرةٍ تنسبُ إلى الإنسان قدرة إبداعية حقيقية، بل أكثر من ذلك، وهو القبول بأيِّ فكرة تعترف للإنسان بالقدرة على الإبداع الفني. ففكرة الإبداع الفني نفسها، بوصفها خلقاً، هي في حدِّ ذاتها مرفوضة، طالما أن الخلق هو من امتيازات الله. والإنسان، إذ يُنتج عملاً فنياً، لا يقوم، وهو أسيرُ نهائيته، إلا بكشف القدرة اللامتناهية التي للخالق الكلي القدرة. فموضوع جنَّة عدن في "سفر التكوين"، الذي أتاح مجالاً واسعاً، خلال قرون وقرون، لتأويلات لاهوتية مختلفة كما لجدالات لاهوتية عديدة، يُعبِّر بوضوح عن الفكرة القائلة بأن الخلق يبقى خاصًّا بالله: فالإنسان، حتى المُتَمتِّع بحرية خاصة به، لم "يخلق" الجنة الأرضية، بل جرى "وضعُه" في جنة عدن، مع مهمة وحيدة، وهي "فلاحتُها".

إن ميراث القديس أغسطينوس (٣٥٤-٤٣٠)، (saint Augustin)، أحد "آباء" الكنيسة اللاتينية، مارسَ تأثيره طوال عدة قرون. ولا يمكن للفنان، في أي حال، أن يكون منافساً لله، لخالق الأشياء كلها: "ولكن كيف خلقتم السماء والأرض، وأيُّ آلة استعملتم في عملكم العظيم هذا؟ ما كنتم تعملون مثل الفنان، الذي يسوِّي جسداً من جسد آخر، كما يروق له، والذي له القدرة على استخراج الشكل الذي يراه في ذاته بفضل عينه الداخلية. هذه القدرة، من أين وصلت إلى الفكر، إن لم تقوموا بخلق الفكر نفسه (...) أنتم، لا أحد غيركم، مَن خَلقَ جسدَ الفنان، والروحَ التي تأمر أعضاءه كلها، والمادةَ التي يصنع منها شيئاً ما، والعبقريةَ التي تتصوَّر وترى في ذاته ما سينفّذه في الخارج" [١].

علينا انتظار "عصر النهضة"، في الغرب، لكي يصبح مفهومُ الإبداع الفني "مُفكَّراً فيه" و"مقبولاً" في الوقت عينه. في هذا ظاهرة مدهشة، للوهلة الأولى، لأن التفكير في إبداع فني، والقبولَ بصنيع إنساني، خالقٍ للأعمال

[١] Saint Augustin : *Les confessions*, Livre 11, Chap. 5, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 256.

والقيم، يكشف عن تناقض مع الفلسفة الدينية. فهذه لم تتوانَ، حتى مطالع القرن التاسع عشر، وقبل توطُّد أفكار كنط وهيغل، عن نكران أيٍّ قدرة للإنسان على الخلق. وإذا ما أقرَّت بوجود قدرة إبداعية له، فإنها قامت بذلك لإظهار العلم المطلق عند الله وقدرته اللامتناهية: يبقى الإنسان "مخلوقاً"، ويبقى الله خالقاً، "غير مخلوق".
تَرَكَّزتْ، في الواقع، فكرةُ خلقٍ مستقلٍ في نطاق الفن، في القرن الخامس عشر، قَبْل أن يُقرَّ اللاهوت بها، إذن، وقبل أن تفكّر الفلسفة فيها؛ ولا يكون قِدَمُ هذه الفكرة مفاجئاً بالتالي إلا في الظاهر، ما يدعو إلى السؤال: أليست هذه الفكرة مقبولة حتى أيامنا هذه في نوع من التسامح من قبل الفكر الديني؟
فالفنُّ يُشكّل، واقعاً، المكانَ الذي تتصارع فيه وتنعقد، بطريقة مميزة، جميع العوامل المتناقضة، بل المتنازعة، التي للنشاط الإنساني، الثقافية كما المادية. مثالٌ على ذلك: استطابَ خطابُ اللاهوت والفلسفة طرحَ تعريفٍ عن حرية الإنسان، كما تناولَ الظروف التي يمكن للاستقلالية، أو يتوجَّب عليها، أن تمارسها فيها. إلا أن هذا التعريف بقي مجرَّداً، وإن اتخذ شكلَ مبادىء فلسفية أو قواعد أخلاقية. ويمكن القول، في صورة إجمالية، ومن دون الوقوع في الشطط، بأننا نجد عقائد عديدة، في تاريخ الفلسفة، أكدتْ على خضوع الإنسان لواحد من الآلهة أو أكثر، أو على انصياعه التام للقدر، أو على امتثاله لمصيره الخاص؛ كما نجد أيضاً نظريات تُشدِّد على حرية الإنسان التامة، والشاملة، والأساسية. في الواقع، إن الحرية الوحيدة التي للإنسان تقوم في خياره بين هذا أو ذاك من التصوُّرات، طبقاً للجاذب الذي يمارسه عليه. في جميع الأحوال، يبقى مثل هذا التحديد، وفق تعبيرنا، مجرَّداً. وبكلام آخر – لو شئنا استعمال لغة اللسانيين المعاصرين –، إن قِدَمَ حرية أو عدم حرية الإنسان لا يتعيَّن في نصاب *أدائي*": لا يؤدي التَّكلُّم على الحرية أو على عدمها إلى عمل بعينه.
ففي الفن، الوضع ليس مركَّباً وحسب، وإنما خصوصي، لأنه مرتبط بإنتاج مصنوعات. فإبداع عملٍ فني يعني إنجازَ عملٍ مجرَّدٍ وملموسٍ في الوقت عينه. وهو مجرَّد، لأنه يُدرِج، في فعله، آلياتٍ نفسية وإدراكية تعود إلى ملكة "*الاختراع*"؛ وهو ملموس طالما أن هذا "*الشيء*" يتأتَّى من هذا المسار، المعروض على الإدراك. يقول الفلاسفة، عن حق، إن الإبداع يعني في الوقت عينه "*فعلاً*" و"*كائناً*". ويَظهر معها العملُ الفني مثل تجسيدٍ فعلي لقوَّة الفنان في الخلق، القادرِ على توليد مصنوعات غير مسبوقة، والتي لا يقوم صنعُها على تقليد أشياء موجودة قبلاً.
ففي عصر "النهضة"، طالبَ كثيرون بقوةٍ بأن تكون للفنان مثل هذه القدرة؛ وما كانوا يدَّعون في ذلك مضاهاةَ القدرة الإلهية، ولا انتزاع امتيازِ الخلق من الله. وهم، في أي حال، لا يُنتجون "ابتداء من لا شيء"، وإنما من خبرة محصَّلة في سبل اختصاصية عديدة ذات طابع علمي. ليون باتيستا ألبرتي (Léon Battista Alberti)، (١٤٠٤–١٤٧٢)، مصوِّر ونحَات، وموسيقي ومعماري؛ وله يعود الفضل في تعريف قواعد المنظور الجوي، الذي فرض نفسه بسرعةٍ مثل قانون المصوِّرين في "النهضة". فقد شدَّد ألبرتي، بالتوافق مع مصوِّر إيطالي آخر من القرن الخامس عشر، بييرو ديلا فرنشيسكا (Piero Della Francesca)، (١٤١٠، ١٤٢٠–١٤٩٢)، على قيمةِ دراسةِ الرياضيات لمن يعكف على التصوير والنحت: "إن أفضل المبدعين هو وحده من تعلَّم التعرُّف على حوافِ المساحة وعلى مميزاتها (...)، وأؤكد، إذن، وجوبَ تعلُّم المصوِّر للهندسة".
ليس التصوير والنحت ممارستَين تستندان فقط إلى خبرة، إلى مهنة، إلى مهارة الحرفي؛ وإنما تتحوَّلان إلى نشاط ثقافي يضع قيد العملان عدداً من الملَكات والمؤهلات، التي تسمح للفنان بتخطّي رتبته كحرفي بسيط، لكي يوافق صورةَ "النهضوي ذي النزعة الإنسانية". يقود هذا المثالُ حُكماً إلى استذكار قامة ليونار دو فنتشي، (١٤٥٢–١٥١٩) الكبيرة، وهو الفيلسوف والمعماري والمهندِس وعالِم الرياضيات والعالِم والمصوِّر والنحات، في الوقت

عينه. ولقد دَوَّن، بعد أن حلَّ ضيفاً على الملك فرنسوا الأول •، وبشيء من الحسرة، في معرض التفكير بمصيره الشخصي، بأن "إصدار الأوامر هو عملُ السَّيِّد"، وأن "القيام بعمل لا يعدو كونه عملاً يدوياً"، إلا إن هذا لا يمنعه من أن يحلَّ في قصر كلو (وهو حالياً قصر كلو–ليسي، قرب مدينة أمبواز)، مسبوقاً بعلامات الشرف كلها التي بات العصر يُغدقُها على "العبقري". وعندما تَسقط الريشة – سهواً ؟ – من أيدي تيتيان • (Titien)، (١٤٩٠–١٥٧٦)، ينحني الأمبراطور شارلكان لالتقاطها؛ ذلك أن سمعة المصوِّر كانت قد اجتازت جبال البيرينيه والألب ونهر الرين.

تُضيء هذه الطرائف ظاهرةً ترقى إلى مطالع القرن الخامس عشر (في إيطاليا)، وتتَّخذ مكانة متعاظمة: الوعي المتزايد بقدرة الخلق عند الفنان "العبقري". تبقى "العبقرية"، من دون شك، موهبة من الله – وهو ما لن يتغيَّر حتى العهد الرومنسي – إلا أن القدرة على الإبداع تبقى فردية. هكذا تصبح شخصية الفنان، بالمعنى الدقيق للكلمة، استثنائية. وكان فيلارتي (Filarte)، (١٤٠٠–١٤٦٥)، المعماري في بلاط كاستيلو سفورسيزكو (Castello Sforzesco) في ميلانو، قد اشترط منذ بعض الوقت وضعَ تواقيع المصوِّرين والنحاتين على أعمالهم؛ وهو ما جعلنا نتعرَّف، اليوم، على أعمال القرن الخامس عشر (الإيطالي) بأسماء فنانيها. وهو ما تكرَّر في صورة مثيرة عندما صار الفنانون لا يتأخرون عن توقيع اللوحات التي صوَّروا فيها هيئاتِهم؛ وهو نوعٌ فني مُتْقَن من الفنانين، لدرجة أنه أصبح أقربَ إلى عمل تقليدي منه إلى عمل مبتكَر. كما إن إقدام المصوِّرين على عرض هيئاتهم، بل على التباهي بها، جاعلين منها موضوعاً – أو ذاتاً – لفنِّهم، يكشف عن تبدُّل، في هذا العصر، يَقضي بالانتقال من العمل الفني إلى شخصية مؤلِّفه.

إن وعيَ الفنانين بأن لهم قدرةً على الخلق بحرية، وبعدم الخضوع إلى قوانين أخرى غير التي تُمليها عليهم عبقرياتهم الخاصة، يتحوَّل عند ميكيلنجيلو (Michel-Ange) إلى وعي حاد. وفيما كان ليونار دو فينتشي يَقبل بعدُ بأن يكون المهندسَ العسكري الأول عند سيزار بورجيا (César Borgia) •، فإن ميكيلنجيلو لن يتأخر، بعد عدة عقود، عن رفض أي لقب أو ميزة، في نوعٍ من التصرُّف الدّال على تواضعٍ مَشوبٍ بالاعتزاز بالنفس؛ وسيكتفي بلقب "الإلهي" دلالةً على أنه يُصوِّر وفق فكره، لا وفق يديه.

أما بعض معاصري ميكيلنجلو، فسيَقبلون، بالمقابل، في القرن السادس عشر، من دون تردُّد، بارتقاء الدرجات المختلفة في سلَّم الترقِّي الاجتماعي. فيُعامل الأمراء الحاكمون الفنانين كما لو أنهم من الأسياد، بينما يقيم هؤلاء الأسياد في قصور الأمراء أنفسهم، مثل رافاييل (Raphaêl)؛ أو يتمتَّعون بالامتيازات والألقاب الهامَّة، مثل تيتيان، المذكور سابقاً، الذي حاز على لقب "كونت قصر لاتران" وعضو البلاط الأمبراطوري.

إن مفهوم الفردانية المميِّزة للفنان ما كان يُنظر إليه، على أي حال، في "النهضة"، ولا صار بعدُ محلَّ تفكيرٍ مخصوص في التفكير الفلسفي والجمالي، كما سيكون له ذلك لاحقاً، في القرن الثامن عشر، مع إيمانويل كنط. إلا أن أفكار الإبداع المستقل، وقدرةَ العبقري الخلاق، التي ستتأكد منذ هذا العصر وتُعيِّنُ قطيعة صريحة مع التسلُّطية في القرون الوسطى، لم تتولَّد من تفكير مجرَّد. كما إن الأحداث، التي ذكرتُها للتو، تؤكِّد ذلك. تُترجِم

• : يجعل عدد من المؤرخين من واقعة استضافة الملك فرنسوا الأول (١٤٩٤–١٥٤٧)، في قصوره، للمصور المعروف العلامة الأولى على دخول فرنسا في "النهضة": المترجم.

• : عَمِل هذا المصوِّر الإيطالي في قصور عدد من ملوك وأمراء أوروبا، مثل فرنسوا الأول وشارلكان وفيليب الثاني وغيرهم، وكان لتصويره أثرٌ كبير على مجمل التصوير الأوروبي: المترجم.

• أحد السياسيين الإيطاليين المحنَّكين والعنيفين (حوالي ١٤٧٥–١٥٠٧)، الذي اتخذه ماكيافيل نموذجاً في كتابه: "*الأمير*": المترجم.

هذه المفاهيم، التي تؤسِّس الجمالية الحديثة، التحولات الكبيرة، واقعاً، التي خَضع لها المجتمع على الصعيدين الاقتصادي والسياسي.
ويمكن القول، في الميدان الذي يعنينا، إن تغيُّر مكانة الحِرفي، الذي يتم الاعتراف به تدريجياً كفنان، يشكِّلُ الطابعَ الشديد لمثل هذه التحولات.

من الحِرفي إلى الفنان

يبدو عصر "النهضة"، في إيطاليا وفرنسا تحديداً، مثل العصر الذهبي في نظر الحديثين، أي نحن. فمؤرِّخو القرن التاسع عشر، المعنيُّون بالتركيز على التجدُّد الذي يمثِّله هذا العصر في جميع الميادين، سواء الفنية أو العلمية، انساقوا أحياناً إلى تجميل صور هذا العصر. ومن الصحيح القول إن فكرةَ فاعلٍ خلاق ومستقلٍّ ظهرت في نهاية القرن الخامس عشر؛ ولقد أسهمت في الاعتراف بالفنان، المتمتِّعِ منذ ذلك الوقت بمكانة اجتماعية أعلى من التي كانت للحِرفي في القرون الوسطى. ولكن وَجُب التنبيه إلى أننا لا ننتقل، كما في أعجوبة، من الجحيم المزعوم إلى نوع من الجنة. فإذا كان الحِرفي في القرون الوسطى خاضعاً لإكراهات متعدِّدة، ولأنواع مختلفة من العبودية، وإذا كان يرزح أيضاً تحت ثقل الدِّين، والسلطة، والسيد والراعي الفني، فإنه يتمتَّع، على أي حال، ببعض المكاسب. فالحرفيون، المنضوون في جماعات مهنية، يملكون وسائل الإنتاج، ويَحظون بضمانةِ العملِ بحرية، كما يُنتجون أعمالاً ذات غاية اجتماعية. هذه النقطة شديدة الأهمية؛ وتعني أن الحِرفي يقيم صلةً بين عمله وهذا النفع. فهو يعي، بتعبير آخر، معنى القيمة الاستعمالية، ويُدرك معنى العلاقة القائمة بين الإنتاج ومعناه الحقيقي.
تبدلٌ أول يحصلُ لهذه المكانة في "النهضة"، في بدايات القرن الخامس عشر: ما عاد المصوِّر أو النحَّات يُنتجان أعمالاً نافعة، لها استعمال جماعي؛ وتراهم، بعد أن كانوا، فيما مضى، أعضاء في جماعة مهنية، يتحوَّلون إلى عاملين يُحصِّلون معاشاتهم من زبائنهم. ويصبح الزبون، الذي يطلب من الفنان "طلبيةً" فنية، والمموِّلُ الفني، والعضوُ في السلك الكهنوتي أو في الطبقة الارستقراطية، أربابَ عمل. فهو يستأجرُ الفنانَ لأداء مهام محدَّدة، ويتوقَّع من "المعلِّم" الفنان ومن مساعديه تنفيذ اللوحة، متقيِّدين بالأوامر المبيَّنة في العقد. وتشير هذه الأوامر إلى آجال التسليم، والمواد – من ألوان وأصباغ – وإلى الرسم وموضوع التصوير.
علينا أن ننتظر نهاية القرن الخامس عشر لكي نشهد فيه الانتقالَ من نمط إنتاج حِرفي إلى نمط إنتاج رأسمالي، وتأثيرَ ذلك بشكل حاسم على رتبة الفنان. فتحرُّرَ المصوِّرين والنحاتين التدريجي من الجماعات المهنية، ومن نمط عملِها الإقطاعي، يُشكِّل، في هذا الخصوص، حقبة مهمَّة؛ والعديد من العوامل تشهد بذلك. فالعقود بين صاحب "الطلبية" والفنان تتَّخذ أشكالاً شخصية، لدرجة أن هذا الأخير بات يمتلك حرية غير مسبوقة في الحركة. هذا ما يَظهر، على سبيل المثال، في حرية اختيار الفنان لموضوع التصوير والألوان، بل في أكثر من ذلك: فنحن نعرف، على سبيل المثال، أن ميكيلنجلو بات يمتلك الحق، في حوالي العام ١٥٣٠، في بتِّ ما إذا كان سينفِّذ المطلوب منه في لوحة أو في تمثال. هذا بينما كان سعر اللوحات يرتفع عالياً. فالسعر، الذي كان يتمُّ تحديده طبقاً للمواد المستعملة في العمل، ما عاد يتعيَّن وفق الكلفة الحقيقية لإنتاجه، بل بات حراً، أي تتَّصل قيمتُه بسمعة الفنان–المعلِّم وموهبته؛ وهو الذي أصبح محلَّ تجاذب بين الأمراء، والمدن – مثل روما وفلورنسة وباريس –، والبابا. ستَتَعزَّز هذه الوجهة، التي بدأت منذ مطالع "النهضة"، بقوة، تبعاً لازدياد "الطلب" على الفن

في السوق. مثالٌ على ذلك: عاش فيليبو ليبي (Filipo Lippi)، أو فرا فيليبو (Fra Filippo)، (١٤٠٦–١٤٦٩)، حسب فازاري، في العوز لدرجة أنه ما كان قادراً على شراء زوج جوارب؛ بعد عدة عقود على ذلك، يتوصلُ ابنه، فيليبينو ليبي (Filippino Lipi)، (١٤٥٧–١٥٠٥)، في بدايات القرن السادس عشر، إلى تجميع ثروة، بعد أن كسب ألف دوكا من الذهب – وهو مبلغ هائل في ذلك الوقت –، لقاء عمله على الجداريات في كنيسة "المينرفا" في روما. فلقد تغيَّرت الأحوال، بين جيل وآخر، من دون الأخذ في الاعتبار بسمعة كل من الفنانَين، في ما هي قابلة للمقارنة. وهذا التغيُّر، الذي يخصُّ رتبة العمل الفني، ووضعَ الجماعات المهنية خارج التداول تدريجياً، فضلاً عن بروز علاقات تجارية جديدة بين المنتجين والتجار، هذه كلها تترجم الاستقلالية الفعلية للنطاق الفني والثقافي.

إلا أن هناك علامات أخرى عن هذه الاستقلالية تتزايد، في صلة بيِّنة مع اتِّساع سوق الفن. فقد كان الإنتاج الفني، في القرون الوسطى وفي بدايات "النهضة"، يستجيب لاشتراطات محدَّدة يُمليها صاحبُ "الطَّلبيَّة" نفسه. ويُمْكِن للعمل الفني أن يوافق غاياتٍ نفعية أو رمزية عديدة: كالتزيين، والتجميل، والزخرفة، لكنائس أو قصور، أو الاحتفال، في الوقت عينه، بمجد الأمير، أو الله، أو السلطة القائمة، الكهنوتية أو الأرستقراطية. إن تاجراً غنيّاً من فلورنسة، جيوفاني روسيلاي (Giovanni Rucellai)، الزبون الكريم عند فنانين ذائعي الصيت، مثل فيليبو ليبي، وفريوكيو (Verrocchio)، وأوتشيلو (Ucello)، يُعبِّر عن سعادته في قوله إن الأعمال الفنية تجلب له "الرضا الواسع والسعادة البالغة، ذلك أنها تخدم مجد الله، وشرفَ المدينة، وذكراه الخاصة" [١].

كان سعر اللوحات يتحدَّد، كما سبق القول، وفي الغالب، وفق عقدٍ له معايير محدَّدة. وكان السعر يأخذ في الاعتبار، تحديداً، عددَ الوجوه التي للتصوير، والألوان والأصباغ المستعملة: فضي، ذهبي، أزرق لازوردي، إلخ، فضلاً عن الوقت المطلوب للتنفيذ. هكذا تتحصَّل للأعمال، عند ذاك، قيمةٌ محدَّدة، هي ناتجُ المفاوضات بين صاحب "الطلبية" والفنان. ويمكن أن تُطلَق على هذه القيمة تسميةُ قيمةٍ استعمالية طالما أنها ترتكز على قدرة العمل على تلبية مختلف حاجات الزبون واشتراطاته.

إلا أن هذا الوضع تغيَّر منذ منتصف عصر "النهضة": تراجعتْ قيمة المواد في تحديد سعر الأعمال لصالح خبرة الفنان، ومهارته وموهبته. وبات يُؤخذ خصوصاً في الاعتبار القدرةُ الخلاقة لدى الفنان، وأقل من ذلك قيمة الألوان، التي ظلَّت – مع ذلك – ذات أثمان عالية، طالما أنها تعرض بهرجةً، بات يُنظر إليها على أنها "مظهرية" للغاية. بكلام آخر، تصدرت الموهبة والعبقرية غيرها، بوصفها من الصفات العائدة إلى شخصية المؤلِّف. وأن يُعيَّن الفنان بوصفه مؤلِّفاً، فهذا يعني الاعتراف به مثل مالكٍ حصري، لعمله كما لموهبته، على أن هذا وتلك قابلان لتقدير مالي مزيد في سوق الفن المتوسِّع. فقيمة التداول باتت تقوم على القيمة الاستعمالية؛ ولم يعدْ وقتُ العمل الفعلي، المخصَّصِ لإنتاج العمل الفني، معياراً كافياً لتحديد سعره. وبات يُحسب وحده زمن الإبداع، لا زمن الشغل. وانتقلنا في ذلك من الكمي إلى النوعي. وما عاد الوقت اللازم لإبداعِ عملٍ فني قابل للحساب الكمي؛ إذ أنه زمنٌ محسوب وفق تقدير أحد الفنانين، على أنه مستقل، مشهور، معبود، وله سمعة ذائعة عبر الحدود. هل نقوى، والحالة هذه، وبشكل معقول، على تحديد سعر الشهرة والعبقرية؟

العبقري يُوقِّع عملَه؛ ويدوِّن علامتَه، وهي الخاتم الحقيقي الدالُّ على فائض القيمة اللاحق بعمله، من الآن وصاعدا. إلا أن عملاً فنياً موقَّعاً من صانعه لا يَزِنُ في حساب راعٍ فني، أو شخصٍ بعينه، وإنما يزن في السوق، لدى مجموعة من الشراة، سواء أكانوا بورجوازيين متنعِّمين، أم هواة متنوِّرين.

---

[١] Cité par Michaêl Baxandall: *L'œil du quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985, p. 11. :

كان لظاهرة السوق، التي تتعاظم في القرنين السابع عشر والثامن عشر، نتيجة مباشرة، وهي تكوين مجموعة من الزبائن، طالبة للاستثمار في الأعمال الفنية، وحريصة، في الوقت عينه، على قيمتها الفنية. لا يمكن أن يتعلق اختيارُ العمل الفني بالدوافع الاقتصادية وحدها؛ وهو ما يمكن تصوّره في صورة ميسَّرة. فهذا الخيار يفترض، في شكله المثالي، وجودَ الصلة مع الشيء، ما يجعلها قائمة على الإدراك، والحساسية، والانفعال، وعلى غيرها من التأثرات التي تُحدِّد شعورَ التمتُّع أو الامتعاض من العمل الفني. عندها يظهر حُكم الذوق الذي يقرِّر مدى توافقِ العمل الفني مع ما يُنتظر منه. فبروزُ مجالٍ جمالي مستقل يُحرِّر، تحديداً، المسألةَ المحورية التي تعيَّنت في معرفة ما إذا كان العمل الفني جميلاً في ذاته، أم أنه يوافق مثالاً في الجمال أو فكرة ما، شخصيةً بالضرورة، التي يتمثَّلُها كلُّ فرد عن الجميل. فتوسُّعُ الجمهور في القرن السابع عشر، وبخاصة في القرن الثامن عشر، يُضاعف، إذن، الأسئلة الخاصة بالفن. وهي أسئلة تتَّصل بتقويم العمل الفني بالنسبة إلى قواعده نفسها، أو إلى ضوابط أو توافقات – وهي مهمَّة ستقع ضمن مسؤوليات "الأكاديميات". إلا أنه يتوجَّب أيضاً تنشئة الذوق، وتربيته، وإيجاد شرعيَّة للحُكم الفني بواسطة عدد من المعايير: ستكون هذه مهمَّةَ "الحُكّام" أو القضاة، الذين أُطلقَ عليهم، بداية، اسم "حُكّام الفن"، ثم في وقت لاحق: "نقّاد" الفن.

ولكن لنتمهَّل قليلاً، فلا نسرع الخطى. شهدتْ "النهضة" بروزَ فكرة "الإبداع المستقل"؛ وسيتحرَّر الفنان، شيئاً فشيئاً، من الإكراهات الدينية والسياسية والاجتماعية التي للقرون الوسطى، بل سيبتعد أيضاً عن اللاهوت والفلسفة المدرسيين. غير أنه، بمنأى عن هذا التحرر، وعلى الرغم من التقدير الذي بات يلحق بالمكانة الاجتماعية للعمل الفني، سيمضي قرنان قبل أن تتوصَّل الجمالية إلى فرضِ نفسها كنهجٍ خاص، وقبل أن يُشكّل الفن نطاقاً تام الاستقلالية، ومتمايزاً، ليس عن الكنيسة والسلطة وحسب، وإنما أيضاً عن العِلم والأخلاق. وهو تأخُّرٌ قابلٌ للتفسير.

ففي القرن السادس عشر، يتأكَّد الفنان في صورة مبدعٍ، له موهبة، وقابلٌ لأن يُعترَف به كعبقري. وفي إمكان الدين طبعاً أن يرى إلى الفنان – من دون أي تبديل – بوصفه منفِّذ إرادةٍ إلهية، وأنه أداة يُحرِّكها إلهامٌ لا قدرة له على التحكُّم به. إلا أن هذا التقييد، الذي شكَّلَ مادة للسجال اللاهوتي، لا يُغيِّر شيئاً في المسألة. فالفنان، والنحات، والمعماري، والمؤلّفون الزمنيون والعابرون هم من يتمُّ توجيهُ علامات التقدير العالي لهم، وهم من سيحظون بعبارات التخليد.

هكذا باتت المسألة: "من يبدع؟"، محلولة: إنه الفنان. إلا أن سؤالاً يبقى – مع ذلك – قيدَ الطرح: ما القوى التي تدفع الفنان إلى الإبداع، وتحرِّضه على الاختراع؟ أهو العقل أم الحساسية أم الشعور؟ وهو سؤال شغلَ الجدالات الشديدة، والإسهامات التفكرية المعقَّدة طوال عهد الكلاسيكية وفي القرن الثامن عشر، قبل أن تطرح الجمالية لدى كنط حلاً له، وقبل أن يَظهر السؤال من جديد، في أشكال مختلفة، عند بعض منظِّري القرن العشرين.

عقلٌ وحساسيَّة

ففي "النهضة"، في بداياتها على الأقل، لم يكن للخيار بين العقل والحساسية معنى. فالمحاكاة تُشكّل المبدأ الجمالي الغالب؛ واستهدافات الفن تتعيَّن في الطبيعة، والإنسان أو الله؛ وتؤلّف علومُ الحساب والهندسة الرياضية والعلوم الرياضية، في القرن الخامس عشر الإيطالي، وسيلةَ تطبيقِ هذا المبدإ. ولقد قيل كثيراً كيف أن المطالبة بمعرفةٍ علمية أتت، عند ليونار دو فنتشي وألبرتي، لصالح الاعتراف بمكانة الفنان. فقد كان المصوِّرون

والنحاتون يُقبلون على ممارسة "الفنون الحرة" •، ويقومون في ذلك بعملٍ ثقافي أكثر رفعةً من عمل الحرفيين، المقتصِرِ عند هؤلاء على المهام اليدوية، أي على العمل اللصيق بـ"الفنون الأداتية" •. غير أن محاكاة الطبيعة الخارجية لم تكن قائمة على نسخها، أو على إعادة إنتاجها، بقدر من الأمانة؛ بل قام عملُ الفنانين على تقليد الطبيعة، وتُشَكِّلُ الطريقةُ الرياضية وسيلةَ هذا التقليد، وهذه المحاكاة. إن مبدأ المحاكاة، الذي غلب في "النهضة"، وبقي فعالاً حتى عهد الطلائع الفنية في القرن التاسع عشر، ليس فعلَ خضوعٍ لسلطة متعالية وضاغطة، التي هي الله، وليس شهادةً لمثالٍ بسيط وتام للفنان إزاء الطبيعة. فالفنان متعلّق بالطبيعة بحيث يقوى على تمجيدٍ مزيدٍ لخالقها، أي الله. وهي فكرة وصفَ بها جيورجيو فازاري (Giorgio Vasari) تحديداً، (١٥١١-١٥٧٤)، عملَ الفنان غيوتو إذ قال عنه: "يتقيَّد الفنانون بعلاقة مع الطبيعة، بل يَتبعونها: إنها مثالُهم، ودائماً؛ إنهم يستخرجون من عناصرها أفضلَها وأجملَها، لكي يتفنَّنوا في استنساخها أو نقلها" [١]. ويمكن القول، بتعبير آخر، إن تكريم الله بمحاكاة صنيعه، أي الطبيعة أو الإنسان، يسمح ببلوغ الجمال. هذه الفكرة، التي تختصر وحدها جماليةَ "النهضة"، تتعيَّن في صورة موقَّتة في التعريف الذي يخص به فازاري ليونار دو فنتشي: "يمكن للتأثيرات السماوية أن تمطر مواهب عظيمة على بعض البشر؛ إنه أثر من آثار الطبيعة، إلا أن هناك شيئاً يفوق كل ما هو طبيعي ويتحصَّل من التراكم الزاخم، عند إنسان بعينه، للجمال والنعمة والقوة: حيثما يعمل هذا الإنسان، فإن كل حركة من حركاته إلهية الطابع ما يجعل الآخرين ينكسفون، ويتمُّ الانتباه حينها بشكل واضح إلى أنها حاصلُ نعمة سماوية، لا تعود أبداً إلى المجهود الإنساني"[٢].

إن نمط التمثيل الفني وفق المنظور •، الذي قام ألبرتي ببلورته بطريقة حسابية على أساس بحوث برونيليشي (Brunelleschi)، هو، في حد ذاته، تكريمٌ للحكمة الرَّبانية. وهو أيضاً سبيلٌ لمعرفة "الحقيقة"، وللاعتراف بها، في التعابير التي يثبِّتها الفنان فوق اللوحة أو في الرخام.

وليس من المبالغة بمكان أن يتمَّ الحديث عن "حسابية في الفن" في القرن الخامس عشر الإيطالي. ففي القرن السادس قبل الميلاد سعى فيثاغورس إلى فهم الكون بواسطة العدد: "نظام الأشياء"، نظام الكون، قابلٌ لأن يُختصر في قواعد حسابية وهندسية. فالرقم هو الحاكم، إذن: يُمكن الخلوص به إلى المعرفة، ولا يمكن أن يكون – تعريفاً – سوى الحكمة عينها. إلا أنه ليس في إمكان الرقم، إن كان معرفةً وحكمة، أن يكون سوى تناغم وجمال. فلقد انتهى فنانو "النهضة" إلى استخلاص أمثولة فيثاغورس، الذي يظهر اسمه غالباً في جميع وثائق ذلك العهد؛ ويعبِّرون كذلك عن انبهار مماثل إزاء تفسير الكون بواسطة الرقم.

ولكن هل تعني غلبة العقل، والمُدركات الثقافية والتجريدية، التي تمَّت ملاحظتُها في التقيُّد الصارم بالقواعد الحسابية والهندسية، وفي الخضوع لـ"علم المنظور"، استبعادَ الحساسية، التي يضمِّنها الفنان، على سبيل المثال،

• : اعتمدت هذا التركيب اللفظي للإشارة إلى الاصطلاح الفرنسي (arts libéraux)، المأخوذ من التركيب اللاتيني (ars liberalis)، معولاً في اقتراحي على أن ما يميز هذه الفنون تحديداً هو استخدامها على حرية الفنان في التصور والصنع، لأداة، بخلاف "الفنون الأداتية": المترجم.

• : اعتمدت هذا التركيب اللفظي للإشارة إلى الاصطلاح الفرنسي (arts mécaniques)، المأخوذ من التركيب اللاتيني (ars mechanica)، معولاً في اقتراحي على أن ما يميز هذه الفنون تحديداً هو استخدامها لأداة، بخلاف "الفنون الحرة": المترجم.

[١]: Giorgio Vasari : *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1981, vol. 2.

[٢]: *Ibid*, vol. 5.

• : وهو المنظور الجوِّي أيضاً، الذي يشير إلى البعد الثالث في اللوحة: المترجم.

في عمله، والتي يجهد في توصيلها إلى الجمهور؟ بالطبع، لا. بدليل أن معاصريهم توافقوا على إبراز مكانةِ عددٍ من الصفات الخلاقة التي لا ترجع أبداً، أو لا تتقيَّد بالعقل المتشدِّد. هكذا رسمَ كريستوفورو لنديتو (Cristoforo Landino)، المصوِّر الفلورنسي، الفيلسوفُ وصديق ألبرتي، صورةَ فناني زمانه، وبكلمات مستخدَمة حتى في أيامنا هذه: "كان مازاكيو (Masaccio) مقلِّداً ممتازاً للطبيعة، وله قدرة مميَّزة على إبراز النتوءات في الأشكال، في اللوحة، وعلى التأليف الجَيِّد لها، خالصة من أي زخرفة (...). وكان فرا فيليبو ليبي يصوِّر بسهولة استثنائية، معتنياً كذلك بالزخرفة، وكان إلى ذلك ماهراً للغاية، وعظيماً (...)، وكذلك في الزخارف التي كان ينقلها أو يبتكرها. وكان أندريا ديل كاستانيو (Andrea del Castagno) مُعلِّماً كبيراً في الرسم وفي إبراز النتوءات، وكان يهوى خصوصاً المشاكل التي تتبدَّى في فنه، وما يحدثه المنظور في عين المتلقي، كما كان شديد الحيوية، ويبدي راحة كبيرةٍ في العمل (...). أما فرا أنجيليكو (Fra Angelico) فكان فَكِهاً، وورعاً، وشديد التأنُّق، ويتمتَّع بنسبة عالية من البحبوحة" [1].

يمكن أن نرى في هذا الشاهد ملخَّصاً عن المفاهيم الجمالية لـ"النهضة". ففيه حديث عن "الفرد الخلاق"، وعن مهارته، وعن قدرته على التوليد، وعن السهولة في عمله، وحتى عن طبعه "الفَكِه". غير أن لهذه الصفات أن تتقيَّد بثلاثة محددات: تقليد الطبيعة، احترام قوانين المنظور، وتكريم الله من قبل الفنان "الفَكِه".

وتَظهر بذلك العلاقة بين العقل والحساسية في غموضها كله. تشهد "النهضة" انتصارَ النزعة الإنسانية: الإنسان هو الذي يقيس الفعل الخلاق، من جهتين: بوصفه فناناً، "مفسِّراً بين الطبيعة والفن"، حسب عبارة ليونار دو فنتشي، وبوصفه (أي الإنسان) موضوعاً للتصوير، كما يَظهر في التصوير أو في النحت. هذه الوضعية المميِّزة للإنسان مهمَّة للغاية، لأنها تنحو تدريجياً إلى إحلاله محل الله. ولكن حين نتحدث عن "الإنسان"، لا نشير بعدُ إلى "الفردية"، ولا – إذا شئنا – إلى الإنسان بوصفه ذاتاً.

إلى ذلك، فإن الجمال، المعرَّف مثل "توافقٍ عاقل"، موصولٌ في تعريفه بالتناغم. وهو يشترط وجودَ معارف علمية ومعرفة عقلية. وبتعبير آخر، إن هذا المسار لا يزال بعيد المنال، وهو الذي يقود إلى قبول المخيِّلة والحدس والانفعال والرغبة وغيرها من المؤثِّرات، بوصفها من الملَكات الخلاقة، أو من العوامل القوية المؤدِّية إلى الإبداع، القادرة على استحداث الجمال. لنا، كذلك، أن ننتظر عقوداً وعقوداً قبل أن تؤدِّي هذه الملَكات والعوامل دوراً أساسياً في أحكام الذوق، وفي صياغتها.

إن فكرة الذات الخلاقة الناشطة في نطاق للتعبير الفني المستقل لن تفرض نفسها تماماً إلا مع تولُّد القناعة بالطابع المتكامِل للعقل مع الحساسية. ونتبيَّن، بالتالي، مَكمن المشكلة. لنتَّخذ الفرد كمثال: طالما أن العقل والحساسية يتنافسان، أو أن الواحد يسود على الآخر، فإنه يمكن اعتبار الإنسان ضعيفاً، غير متوازن. ولا يمكنه في هذه الحال أن يكون حراًَ، ولا مستقلاً. فالإنسان العاقل للغاية، الذي لا يتقيَّد إلا بإملاءات مدركاته، يحتاج إلى أخلاق، أو إلى دين، أو إلى نظام متعال. بالمقابل، إن فرداً شديد الحساسية، ومصاباً بإفراط عاطفي، يحتاج إلى علِم، وإلى بعض القواعد المنسَّقة القادرة على تمكينه من بعض أسباب التعقل.

إن المثال "الإنساني"، المتكوِّن في "النهضة"، يُشكِّل محطة هامة صوب خلاصة بين العقل والحساسية. وإن من يملك من البشر مقادير متساوية منهما يصبح سيِّدَ نفسه، أي مستقلاً، وحراً مثلما أراد ذلك ليونار دو فنتشي. إلا أن هذه الخلاصة تبدو، على أي حال، مثل توازن هش؛ وستغذِّي دوماً، في أشكال مختلفة، الخلافات والجدالات التي ستشهدها العهود اللاحقة، في القرن السابع عشر تحديداً، وهو قرنُ العقل الكلاسيكي، وفي القرن الثامن

[1]: Cité par Michaêl Baxandall, op. cit. p. 178.

عشر أيضاً، وهو قرنُ الفلاسفة العقلانيين. كان على النطاق الجمالي، حتى هذه القرون، أن يتحرَّر بعدُ من وصايات العلم، والدين والأخلاق لتأكيد استقلاليته الناجزة. ففي "النهضة" ما كان قد أُنجزَ بعدُ هذا الاستقلال، إلا أن الشروط الآيلة إليه باتت متوافرة: الاعتراف بالفنان بصفته هذه، تأكيد فكرة الإبداع الفني، المطالبة باستقلال الفن والمبدع، والتناغم بين العقل والحساسية.

وإذا كان كلُّ عهد يحمل معه حلَّه الخاص لكلٍّ من هذه المسائل، فإنه يبدو جلياً أن كلَّ واحدة منها لا تجد – ولن تجد أبداً من دون شك – حلاً نهائياً لها. فالتفكير الجمالي المعاصر يُعيد – على طريقته – طرحَ مسألة العلاقات الداخلية بين النطاق الجمالي والنطاق العلمي والنطاق الأخلاقي. ويَحدث لهذا التفكير أن يتساءل أيضاً عن وجود عقلانية جمالية بشكل مخصوص، وعن الحاجة إلى معايير في الفن. غير أنه يمكن صياغة هذه الإشكاليات طالما أنها تُطرح بشكل مناسب في إطار نهج دراسي متكوِّن.

ترسمُ "النهضة" الطريقَ المؤدِّي إلى تكوين هذا النهج الدراسي؛ ونشهد فيها حلاً محدوداً لهذه المسائل، المذكورة أعلاه، والتي تتَّصل بمكانة الفنان، وفكرةِ الإبداع. إلا أن "النهضة" تُخلِّفُ للعهود المقبلة موضوعات جديدة للتفكير، التي تساعد معالجتُها في ظهور الجمالية، في منتصف القرن الثامن عشر، مثل تفكير علمي وفلسفي.

يبقى، واقعاًُ، عدد من المسائل من دون حلٍّ، ولن يتوانى لاهوتيون وفلاسفة وفنانون وشعراء عن الجدل، طوال العهد الكلاسيكي، في خصوصية الفنون، في تعريف الجميل، الطبيعي والصناعي، في دور الشعور والمخيلة، أو في أهمية الذوق الفردي في الحُكم على الأعمال الفنية.

هذه النقطة الأخيرة مهمَّة للغاية، لأن التعريفات الأولى، النظرية والفلسفية في الجمالية، عند كنط تحديداً، سعت إلى استكشاف شروط أحكام الذوق. إلا أن الاعتراف بالفنان مثلَ مبدعٍ لن يكفي أبداً لإلحاق صفة الذاتوية به، وهي التي لها أن تُمَكّنَه من أن يستنَّ قوانينها الخاصة؛ كما يمكن القول أيضاً إن الجمهور ليس مؤهَّلاً بعدُ للحُكم، طالما أنه يجهل القواعد التي على الأعمال الفنية أن تحتكم إليها. ولا يصعب بالتالي التصوُّر بأن الانصياع إلى قواعد تعلو الأفراد المتفرِّقين، سواء أكانت ذات طبيعة دينية أم ماورائية أم أخلاقية، لا يسمح لحرية الإنسان بأن تفوز بتمام تعبيرها.

إن النقاش الفلسفي، الذي افتتحه ديكارت في مطالع القرن السابع عشر، والذي اشتمل على تأكيد فكرة ذاتٍ مستقلة، قادرة على التفكير في العالم، وفي نفسها، "*بوصفها ذاتاً-مفكِّرة*"، يشكّل إحدى اللحظات الحاسمة في تكوين الجمالية الحديثة.

٢ . تكوين الاستقلال الجمالي

تأثير الديكارتية

جرت العادة على تعريف القرن السابع عشر، "العهد الكلاسيكي"، قرنِ "الأنوار" والفلاسفة، مثل قرن العقل المتنوِّر. ويبدو جليَّاً أن المفاهيم العقلانية، بتأثيرٍ من ديكارت تحديداً، تسيطر على مجمل النشاطية الإنسانية في ميادين الفلسفة، والعلم، والأخلاق والفنون.
إن القناعة الأولى، التي بنى عليها ديكارت تفكيرَه: "أنا أفكر، إذن، أنا موجود"، تُشَكِّل النقطة التي لا يمكن للشكِّ أن يذهب أبعد منها: فحينما أشكُّ، لا يمكنني عدم التفكير بأن هناك "متكلّماً" يشكُّ. هذا يعني: أنا أشكُّ = أنا أفكر = أنا موجود. هذا لا يعني، عند ديكارت، تفكيراً استنباطياً، وإنما يعني الحدس بهوية هذه اللحظات الثلاث. هذا الحدس، البارز في الفكر مباشرة، يُطلق عمليةَ بحثٍ أكيدٍ عن "قناعات" مبنية على بلورة أفكار "واضحة" و"متمايزة". وتتعيَّن وظيفة هذه المفاهيم الواضحة والمتمايزة في التوصُّل إلى حقيقة الأشياء كلها، بحيث تظهر هذه الحقيقة للفكر ببداهة الفكر الرياضي.
ليس المجال متاحاً، هنا، لعرضٍ تفصيلي للفلسفة الديكارتية. ما يهمُّنا، فقط، هو التوقُّف عند التأثير الذي مارسته الديكارتية، بوصفها ممارسة فلسفية تشترطُ الوضوح، والنظام، والاستقرار، والسلطة، في نطاق التفكير في الفن. وهذا يعني، بشكل أوضح، معرفة الإجابة عن الأسباب التي حالت دون أن يقوى النطاق الجمالي على تصوُّر مجاله مثل نطاقٍ مستقل حتى نهاية القرن الثامن عشر. إلا أن تساؤلاً مثل هذا يبدو ساذجاً. وهو أمرٌ يُغري بالجواب بأن التاريخ غير قابل لإعادة الصياغة من جديد، وأنه سيكون من العبث غير المجدي إعادة كتابة تطورِ التفكير الثقافي، من "النهضة" حتى الثورة الفرنسية، على سبيل المثال. وإذا كان مثل هذه المسألة مطروحاً فذلك لأننا ميَّالون إلى تعظيم الدور الذي كان للعقل، في القرن السابع عشر وفي بدايات القرن الثامن عشر، في البحث عن الحقيقة. ألا يدعو مشروع ديكارت، الذي تأكَّد بقوَّةٍ في السطور الأخيرة في "**خطاب المنهج**" (*Discours de la méthode*)، إلى أن يكون الإنسان "سيِّدَ الطبيعة ومالكَها"؟ وهو ما يمكن فهمه على أنه يخصُّ "أيَّ طبيعة"، سواء في ما يتصل بالظواهر الطبيعية، التي تدرسها علومُ الفلك والفيزياء والكيمياء، أو الطبيعة البيولوجية للإنسان، والكائن الأخلاقي، الخاضع للرغبات أو المؤثرات. ألا تُظهر هذه الإرادة، التي تَقضي بتطبيقِ قاعدةٍ علمية في صورة متَّسقة، والمعنيَّة بترجمة جميع الأشياء إلى قناعات رياضية، نوعاً من الجمود البارد والمحسوب؟ إن خضوعاً كهذا للقدرة المتعاظمة للعقلانية ألا يتمُّ على حساب الملَكات الحسَّاسة التي تُوضع تقليدياً في خلاف مع العقل، مثل: المخيِّلة والفانتازيا والشعور والذوق؟
إن تفسيراً مبتسراً، ورائجاً على أوسع نطاق، للفلسفة الديكارتية، والمتوافِقة تماماً مع الفكر الكلاسيكي في القرن السابع عشر، اتجهَ وفق الوجهة هذه. كما يمكن أن يَظهر نظام ديكارت، المبني على التحليل والتصنيف والنظام والانتظام، مثل ردَّة فعلٍ على الفكر المتوقّد والملتبس الذي وسمَ نهاية عصر "النهضة". إن نظاماً كهذا يستبعد، في المبدإ، نشوء فلسفةٍ للفن. فديكارت، في الواقع، الذي كان يحلم بمعرفة موحَّدة تتولاها الطريقةُ الرياضية، لم يعمل أبداً على صياغة مبحث في الجمالية. وكتابه "**مختصر في الموسيقى**" (*Abrégé de musique*) (١٦١٨)، العائد إلى مرحلة الشباب – إذ كان في الثانية والعشرين من عمره عندما كتبه –، يُحدِّد شروط المتعة الحسَّاسة، وشروط الجميلِ، بواسطة نِسَب رياضية. وإذا كان يعترف بأن كل حاسَّة مدعاة لمتعة ما، فإن لهذه أن تخضع لتناسبٍ بين الشيء والحاسة التي تلتقطه. إلى هذا، فإن الشيء قابلٌ للإدراك بصورة أيسر طالما أن الفروقات بين أجزائه ضعيفة. ولهذا يكون التناسب بين الأجزاء رياضياً، لا هندسياً. أما الشيء المُستساغ للروح، بين الأشياء الخاصَّة بالحواس، فليس الذي يتمُّ إدراكه بيُسر، أو بصعوبة، وإنما من دون يسر، حسب ديكارت، بحيث تتمتَّع الحاسَّة بشكل طبيعي في توجُّهها إلى الشيء، ومن دون صعوبة أيضاً، لأنه يُرهق الحاسَّة في هذه الحالة.

إنها "جمالية" ثقافية – إن شئنا التحديد –، وهي تُقاربُ موضوعاتِها بحذر شديد، وتدعو إلى تناغم الأشياء كلها، وإلى تجنُّب أي مبالغة. فالعقل الناظم للجميل يتفلت من العقل... وهو ما يعترف به ديكارت للأب ميرسين (Père Mercenne): "أما بخصوص سؤالك عما إذا كان في الإمكان التعرُّف على نظامِ عقلِ الجميل... فلا الجميل، ولا المُستساغ، يعنيان شيئاً غير علاقةِ حُكمِنا على الشيء، وبما أن أحكام البشر مختلفة، فإنه لا يسعنا القول بإن للجميل وللمُستساغ قياساً محدَّداً" [١].

تقيَّد ديكارت بنسبيةِ حُكمِ الذوق، الذي يبقى فردياً، ومتعلّقاً بفنتازيا كل فرد، وموصولاً بذاكرته، وبتجربته الماضية، والمتغيِّر حسب اللحظات. لا يمكن، إذن، قياسُ الجميل، ولا نقوى على إخضاعه لحساب علمي، ولا لتقدير كمي، أيّاً كان، ذلك أن العِلم يتوخّى الكونيَّ بينما ينتسب الجميل إلى نظام الشعور الفردي.

إن تفكير ديكارت حول حُكم الذوق ينتهي حيث سيبدأ تفكيرُ كنط بعد قرن ونصف قرن تقريباً. لا شيء في هذا مدعاة للعجب. فالتفكير الجمالي يبدأ ما أن يصبح مُمكناً إقامة علاقة بين ما هو مُستساغ للحواس وما هو مُسِرٌّ لـ"الروح"، وبين المتعة الحسية والمتعة الإدراكية، وبين الإدراك – بتعبير آخر – والحُكم، أو بالأحرى – لكي لا نخرج من عالم ديكارت الفلسفي – بين الجسد والروح. إلا أن ديكارت كان يعرف بأن مسألة العلاقة بين الروح والجسد، بين الشيء المُفكِّر والشيء الممتدِّ [•]، تؤلِّف نقطة الاهتزاز في نظامه الفلسفي. ففي تفكيره، يُمكن لمشكلة الاتحاد بينهما، أن تكون ذات أساس علمي، من دون شك، وفيزيزلوجي (ناتجٍ – حسب فرضيته – عن اشتغال الغدة الصنبورية)، بل ذات أساس خلقي بشكل مؤكّد (كما ورد ذلك في كتابه: "**رغبات الروح**" (*Les passions de l'âme*)، في ١٦٤٩)، لا ذات أساس فلسفي، من دون شك.

إن أشدَّ الأنظمة الفلسفية تطلُّعاً في الأزمنة الحديثة لا يقوى على تقديمِ تفسيرٍ لتصرُّف الإنسان مع الفن. بهذا المعنى، لا توجد جمالية ديكارتية. ولكن إذا كنا أفْردنا كلاماً عن النظام الديكارتي، في قولنا المخصَّص للجمالية، فما كان ذلك للخروج منه بحاصلٍ سلبي. ففلسفة ديكارت لا تتوانى، واقعاً، عن أداء دور هامٍّ في العديد من الجدالات الفنية في العصر الكلاسيكي، تحديداً حين طاولَ الأمرُ مسائلَ مثل الشعور والذوق والعبقرية. كما إن فلسفة ديكارت تُمدُّ، بالإضافة إلى ذلك، مواقفَ فناني ومنظّري الفن، سواء أكان نيقولا بوسان (Nicolas Poussin)، (١٥٩٤–١٦٦٥)، أو فيليبيان (Félibien)، (١٦١٩–١٦٩٥)، أو روجيه دو بيل (Roger de Piles)، (١٦٣٥–١٧٠٩).

الأهمُّ في هذا يتعيَّن، على أي حال، في جدَّة التصورات الديكارتية، كما نُظر إليها في القرون اللاحقة، وفي المكانة التي خصَّت بها الذات المفكّرة تحديداًَ. فمجمل التعليقات شدَّدت، في الغالب، على الطابع الجذري للانتقادات التي وجَّهها ديكارت إلى التقليد الأرسطي. كما جرى التشديد، عن حق وربما من دون تدقيق أحياناً، على أن مؤلِّف "**خطاب المنهج**" (*Discours de la méthode*) – وهو بالفرنسية، لا باللاتينية – توصَّل إلى إسقاط مبدإ المرجعية في المدرسانية القروسطية. بينما جرى، بالمقابل، وفي صورة مخفَّفة، تسليط الضوء على عمق التحولات الفلسفية واللاهوتية، التي أدَّى إليها نظامُه بالمقارنة مع تصورات "النهضة".

فالله، حسب ديكارت، هو ضامن الحقائق الرياضية، وهو أيضاً ضامن تفكيرنا؛ ويسهِّل بذلك إمكانَ حصول المعرفة. هذا يعني أن الإنسان قادر على بلوغ المعرفة، إن طلبَ القيام بذلك، وفقاً لقواعد العقل. فالله وهبَه، إذن،

---

[١] : *Œuvres de Descartes*, Paris, Vrin, 11 vol., t 10, p. 132.

[•] : تشير العبارة اللاتينية، (res cogitans – res extensa)، إلى مفهومين أساسيين عند ديكارت في كتابه "التأملات": يعني الأول "الشيء الذي يفكر"، أو "الشيء المُفكِّر"، مثل الفكر غير القابل للتقسيم؛ ويعني الثاني "الشيء الممتد"، بمعنى الشاسع، القابل للتجزئة بفعل الفكر.

الحُكم الحر، من ناحية نظام المعرفة: ماذا له أن يفعل إن بلغت عقلَه فكرةٌ غير جليَّة في صورة كافية؟ إنه يقوى على رفضها، أو الشكِّ في صحتها، أو تعليقِ حُكمه عليها؛ أما من ناحية نظام الرغبات، فقال ديكارت في "**رغبات الروح**" (*Les passions de l'âme*): "أنا لا ألحظ فينا شيئاً، يُمكّننا من تقدير أنفسنا، غير استعمالِ حُكمنا الحرِّ، وقدرتِنا على التحكُّم بما نشاء"، ذاهباً حتى الادِّعاء بأن هذا الحُكم الحر يجعلنا "بمعنى ما مشابهين لله إذ نصبح أسياداً على أنفسنا". هكذا يكون الفارق كبيراً مع الموضوعات اللاهوتية والفلسفية التي سادت في "النهضة"، خلال القرن الخامس عشر الإيطالي تحديداً، مثلما صاغها مرسيل فيسين (Marcel Ficin)، (١٤٣٣-١٤٩٩)، على سبيل المثال. ولهذا المؤلِّف كتبٌ، منها: "**لاهوت أفلاطوني**" (*Théologie Platonicienne*) و"**تعليق على مأدبة أفلاطون**" (*Commentaire sur leBanquet de Platon*)، وهو إيطالي من أصحاب النزعة "الإنسانية"، ومترجم لعدة كتب لأفلاطون وأفلوطين (Plotin)، وعمل على التوفيق بين الأفلاطونية واللاهوت المسيحي. وتعود شهرته، كمنظِّر بارز في "النهضة"، إلى العلاقات التي أقامها بين الله، خالقِ جميع الأشياء، والإنسان المخلوق الكامل، والحب، والعلم الإلهي، الذي يسمح بالتوق إلى اللانهائي، إلى المطلق. إن أيَّ عمل للإنسان، ورغباته، وتحديداً رغبته في الجمال التي تُحيِي أعماله، لها أن تتجه إلى تمجيد الله، الخالقِ، العالِمِ في كل شيء، والذي هو الحب نفسه.

أقام ديكارت، مقابلَ فلسفة الحب هذا، الماثل أينما كان، الطريقةَ العقلانية التي تسمح ببلوغ الحقيقة. في وسط هذه العقلانية تقوم الذات، التي تؤكِّد استقلالها، سواء بالشك أو بالاعتقاد، بفكرها الخاص بالطبع. إنها تشير فعلاً إلى ثورة؛ بل نميل إلى القول: إنها ثورة أولى على لاهوت القرون الوسطى وماورائياتها. وتُشكِّل هذه القطيعة الحاسمة تمهيداً للثورة الكنطية، الأكثر جذرية بعدُ، طالما أنها تَخلُص إلى استحالة أيِّ معرفة ماورائية. طبعاً إن المكانة التي نخصُّ بها ديكارت في فلسفة الفن تبدو غير مألوفة. غير أنه ما كان للجمالية أن تنشأ من دون تأكُّدِ الذات بوصفها سيِّدة، بل خالقة، لتمثيلاتها. فالذات الديكارتية ليست طبعاً الذاتَ الجمالية. والجمال، عند ديكارت، ليس قابلاً، كما سبق القول، لأي قياسٍ بسبب تحكُّمِ نزوات الفرد فيه. ولكن الديكارتية تُشدِّدُ، بمجرد الاعتراف بدور الذاتية في تحديدِ ما هو جميل أو مستساغ للروح، على بطلانِ أي مسعى يتوخَّى تحديدَ ظروفِ الجمال المثالي، الجمال في ذاته، وهي الظروف المزعومة موضوعيةً. بل يمكن القول، على الرغم من أن تعبير "الذاتية" لا يَرِد في معجم ديكارت الخاص، ولا التعبير "حُكم الذوق"، ومن دون مبالغة مسبَقة في التقدير، بأن ديكارت استشعر التناقض الذي سيعمل كنط على حلِّه بخصوص الحُكم على الفن، أي أن حُكماً كهذا هو في الوقت عينه شخصيٌّ وكوني، أي بتعبير آخر أن كونيته ذاتية.

أمثولة أخرى مستخلَصة من الديكارتية، وغنيَّةٌ بالنتائج: تتَّصل مباشرة بتأثير العقيدة على العقل في الجدالات، الساخنة أحياناً، حول مسائل الذوق والشعور والتخيُّل، التي تُغذِّي غالبَ الخلافات الفنية حتى القرن التالي.

يمكن القول، بداية، إن المسألة التي خلَّفها ديكارت، من دون قصد، بسيطة: إذا كان الجميل غير قابل للقياس، وإذا كان العقل لا يقوى، على الرغم من فعاليته في البحث عن الحقيقة، على إفادتنا بشيء عنه، فعلى أي ملَكة يمكننا الاعتماد؟ أهناك واحدة أم أكثر، قابلةٌ على مساعدة العقل، أو على الحلول محلّها؟ ما يمكن طرحه في صورة أكثر تحديداً: هل يخضع الجمال لقواعد محدَّدة، أم أنه مسألة إحساس؟ ألنا أن نعتقد بأن الجمال الحقيقي يقع فوق كل قاعدة، وممنوعٌ بالتالي على أيِّ إدراكٍ عقلي له؟ أيتعلَّق الجمال بالعبقرية أم بالتقنية؟ غير أن المشكلة تخصُّ الهاوي أيضاً: هل ننتظر منه أن يُظهر انفعالاً قوياً أمام العمل الفني أم أن يتأمَّله بهدوء؟ صخبٌ أم سكينة؟ حُكمٌ أم حماس؟

لا يسعنا، هنا، أن نغوص في الدوَّامة التي تكاد أن تكون مُهلِكة، والتي وَسَمَت الجدالات التي تتالت بعد موت ديكارت، طوال أكثر من قرن. ما يمكننا فعله هو عرضُ مناقشةٍ جعلتْ من العصر الكلاسيكي، عصرِ الملك لويس الرابع عشر تحديداً، مختبراً للأفكار، والمقولات، والمفاهيم التي تسمح، في وسط القرن الثامن عشر، بتكوِّن خطاب جمالي متماسك.

العقل الكلاسيكي

إذا كانت الكلاسيكية تتعيَّن في جميع الميادين، السياسية والمؤسساتية والأخلاقية والفنية، في البحث عن العقلانية، والقياس، واللائق، والمناسب، وشَبه الحقيقة، و"الذوق العالي"، فإنه يَظهر أيضاً أن المبنى العظيم الذي بناه ديكارت حول العقل لا يمكن وصفه أبداً بأنه يتعيَّن في نزعة واحدة. كل شيء يبدو قابلاً، بالتأكيد، لأن يُقاس من خلال عقلٍ معنيٍّ بضمان معيار الحُكم الصحيح. أما عرضُ الأمر، طبقاً لقواعد العقل، فإنه يعني اكتسابَ مناعةٍ ضد المخيِّلة، والتحصُّن من الزور، ومن أخطاء "مجنونة النُّزل" هذه، غير المحسوبة الحركات، وذات المزاجِ المتقلِّب. إلا أن معاصري ديكارت ولاحقيه، مثل مالبرانش (Malbranche)، يعرفون جيداً بأن الأمور ليست بالسهولة هذه: ألم يُقِرّ ديكارت نفسه، في "**قواعد من أجل إدارة الفكر**" (*Règles pour la direction de l'esprit*)، بأن في إمكان المخيِّلة، في بعض الأحوال، أن تكون مساعِدة للعقل؟ فما يصح في الحقائق الرياضية، حيث يظهر العقل مثل "شعاع النور الإلهي الذي ينير جميع البشر"، يصح أيضاً في الطبيعة، التي لا تعرف الانتظام المتَّسِق، وإنما تُعوِّل أكثر على غير المتوقع، والشعور، والحساسية. ما سيكون عليه، إلى ذلك، الشعورُ، والحساسية، مع غياب أيِّ أثر للعقل، قادرٍ على فهم ما يحصل، ومع غياب حصانة العقل خشيةَ الوقوع في التَّوهُّمات، وفي الشطط، تحديداً؟

إن القرن الكلاسيكي، المعروف بـ"قرن العقل"، هو أيضاً قرنُ حدوده. من دون شك، لأن هذا العقل الذائع الصيت لا يمكن أن يتنزَّل في مفهومنا الحديث للعقلانية الوضعية، والاستعمالية، والمسيطِرة والباردة، والمسخَّرة لأغراض غير العقل، والمختلفة عن التي تعمل من أجل الحقيقة. فمنذ أواسط القرن السابع عشر، برزَ الشكُّ في أن العقل ليس واحداً، ومطلقاً، ولا يشكل وحده مصدر الوحي للمعرفة. وعلى خلاف ذلك، جرى التشكيك أيضاً بأن الشعور ليس خدعةً في مجمله، ولا يعبِّر عن لخبطة الحواس، حتى وإن جرى الخلط بينه وبين الحساسية.

هناك أسباب أخرى تدفع إلى تبديل ممارسة العقل لعمله. أما الديكارتية، التي راجت غداة موت ديكارت، والتي نادى بها "الحديثون"، البناة السياسيون والمؤسساتيون للـ"العصر العظيم"، فإنها لا تتأتّى من أصولها الفلسفية. بل هي ديكارتية ذات صلة مرجعية وحسب بأصولها؛ ديكارتية متحجِّرة، مطبَّقة في نظامِ عملِ "الدولة المتفاقمة"، التي وضعها الملك لويس الرابع عشر قيد العمل.

كيف يمكن تفسير هذا؟

أياً كانت عبقرية ديكارت الخاصة، فإن فلسفته هي أيضاً نتاجُ ظروفٍ اجتماعية–سياسية وإيديولوجية في فرنسا في ذلك الوقت. إنها تُعبِّر أيضاً عن الشواغل الغالبة في النصف الأول من القرن السابع عشر، وتحديداً عن تطلعاتِ جيلٍ مشاركٍ، برضاه أو على الرغم منه، في الإقامة التدريجية لملكيَّة مطلقة، مبنيَّة على أساس الحق الإلهي، وهي ذات سلطة مركزية قوية مشغولة بتوطيد النظام والاستقرار. ولقد انقضى بذلك شكُّ مونتاين (Montaigne)، الذي طاول قدرةَ الفكر الإنساني على التوصل إلى حقيقة. فالعقل هو الذي يشقُّ السبيل صوب

المعرفة الحقَّة. والإرادة والحكم الحرُّ يَقِيان من حدوث اضطرابات متولِّدة عن رغبات الروح. فالعقل الديكارتي متشامخ، مبادِر، وفاتح. وفي إمكان بيار كورناي أن يستلهمه عن حق، مصوِّراً رسومَ أناسٍ غير اعتياديين، قوّامين على عواطفهم، أي أناسٍ أحرار، بفعل أنهم يريدون أن لا يأبهوا بالضغوطات الخارجية عليهم: "أريد أن نكون أحراراً، ولو مقيَّدين بالحديد (...). ولنا أن لا نربِّي حباً لا يمتثل لنا"، كما يقول أليدور، حبيبُ أنجيليك الجميلة في "**الساحة الملكية**" (*La place royale*). هذا العقل يُسهم في بلورة أخلاق الأبطال، والأمراء المتمرِّدين، الذين يحلمون، في وقت ما، وعبثاً، بمقاومة الحُكم الإطلاقي الناشط، أو الذين يدَّعون، على الأقل، اقتسام الحُكم الملكي. إنهم يهيِّؤون، واقعاً، انتصار الملكية.

لننتبهْ إلى هذه المواقيت المتوافقة: يموت ديكارت في العام ١٦٥٠؛ ويُقمع "التمرد" • في العام ١٦٥٣؛ ويُنصَّب لويس الرابع عشر ملكاً في (مدينة) رينس في العام ١٦٥٤، وهي السنة التي تحوَّل فيها باسكال (Pascal) إلى "الجنسينية" •. يغيب كاسندي (Gassendi)، "المتحرِّر العالِم"، والقارىء النقدي لديكارت، والمولع بالرياضيات والتطور العلمي أيضاً، في العام ١٦٥٥؛ ويحلُّ كولبير (Colbert) في العام ١٦٦١ محلَّ فوكيه (Fouquet)، بعد أن أصابتْه اللعنة السياسية، ويمهِّد السبيلَ للو برين (Le Brun). عهدٌ آخر، ورعاية فنية أخرى، وواحد يكفي: "تغذية المُلْهِمات وجميع العلوم" هي شغلُ المَلك. أما موظَّفو الدولة فديكارتيون، كلهم تقريباً: لو بران، "المصوِّر الأول"، وأندريه فيليبيان، كاتبُ تاريخِ العمائر تحديداً. العقل ينتصر، وينهل من ديكارت شرعيةً فلسفية لتبرير اتساعه صوب الميدان السياسي والمؤسساتي والفني. إلا أنه أيضاً عقل-ذريعة، مختلف عن السابق، ويسمح بطموح جديد: "سيِّدُ ومالكُ" الفنون الجميلة الموظَّفة، بعد هذا، لصالح عقيدة "الذوق الكبير". تطبيع، وتنميط، وتوحيد وتراتبية، تصبح الألفاظَ الناظمة للحُكم المطلق.

وإذا كانت "تربية الإرادة"، حسب إيلي فور (Elie Faure)، كما علَّمها ديكارت وكورناي لنفوس عامرة بالمعرفة والطاقات المنظمة، "طبعتْ كلَّ شيء، في مجموع هذا المبنى، بطابع قوي" [١]، فإن الكلفة كانت باهظة: هذا ما أصاب حريةَ الإبداع واستقلال الفن. فمؤرِّخ الفن لا ينظر بعين الحنوِّ إلى نظام "الملَكية الفرنسية": "يُدير (كولبير) الفنونَ الجميلة بذات الطريقة التي يُدير بها قطاعات الجسور والمالية والبحرية. إنه يمدُّ نظام حمايته صوب الأدب، والتشكيل، ويؤسِّس نظاماً من الإعانات للفنانين الذين يقرُّون بلزوم الامتثال له، وينظِّم كما يوحِّد الأكاديميات، ويؤسِّس غيرَها ما لم يكن موجوداً، مثل التي تُعنى بعلماء الآثار والموسيقيين والمعماريين. بل يجعل من الزيارة الفنية إلى روما إحدى مؤسسات الدولة، بانياً لذلك "مدرسة" يتوجَّه إليها، كل سنة، الفائزون في مباراة ذات أسس شديدة، والتي ستكون أشبه بدير جمالي له قداسٌ إلزامي، ومواقيت محدَّدة للاستيقاظ والنوم، ورقابة مشدَّدة على النزلاء المختارين. بل يمكن القول إن علينا العودة إلى عهد بيزنطية للوقوع على نظام مماثِل. وهو يمنع، في فرنسا، فتح محترفات حرَّة، ويخصُّ أكاديمية التصوير والنحت بحصرية هذا التعليم (...). بل سيعمل،

• : يشير اللفظ الفرنسي، (Fronde)، إلى تمرد قام بين العام ١٦٤٨ و١٦٥٢، ضد الكاردينال مازارين (Mazarin)، أثناء حكم الوصاية على الملك لويس الرابع عشر، ما اتخذ شكل تمرد برلماني في فترة، وشكلَ تمرد الأمراء في فترة ثانية، إلا أن التمرد انتهى إلى فشل وإلى توطيد حكم الملكية: المترجم.

• : نسبة إلى كاهن هولندي (Jansen)، ما بلغ حدود المعتقد المسيحي المتشدد، ولا سيما في أوساط بعض الكهنة الفرنسيين وغيرهم: المترجم.

[١] : Elie Faure : *Histoire de l'art. L'art moderne*, t. 1, Paris, Gallimard, p. 229.

في أحد الأيام، على معاقبة أحد أعضاء الأكاديمية بطرده منها طيلة خمس سنوات، بسبب نشره أحد المناشير التي تعرَّض فيها – على ما جرت التهمة عليه – لمصور الملك لو بران" [١].

تكوُّن عقل جمالي

إن أسْراً سياسياً كهذا، وفلسفياً، و"ثقافياً" مثلما نقول اليوم، لـه، من دون شك، فضلٌ على الأقل: وهو تحديد العقيدة الكلاسيكية، وضمانُ قيامِ المبنى حتى سنوات ١٦٨٠، وهي المُنذِرة بنهاية عهدٍ من العهود. أما النقاش الجمالي، الذي شبَّهْناه بدوامة لا منفذ لها، فقد شهد – وفي صورة مفارقة – تعاظماً حول أفكار الجمال والنعمة تحديداً. وإذا كانت الأكاديمية "دَيْراً"، وإذا كان لو بران يخدم مثل الأب الرئيس المتشدِّد والمتسلِّط في الدير، فإن أندريه فيليبيان هو الذي كان يتلو الكلام الطقوسي في "القداس الإجباري". فكتابه "**لقاءات عن حيوات وأعمال أفضل المصورين القدماء والحديثين**" (*Entretiens sur les vies et les œuvres des plus excellents peintres anciens et modernes*)، الذي وضعَه بين العام ١٦٥٩ والعام ١٦٨٥، يُشكِّل صرحاً لتمجيد الكلاسيكية، الذي تَظهر فيه، في صورة مرجعية لازمة، أسماء المصورين: نيقولا بوسان ورافاييل. إلا أن فيليبيان لم يكن متحجِّراً في مواقفه، بل تكشف "لقاءاته"، بنعومةٍ أكيدة، عن فكر دقيق، معنيٍّ بالفروق في تذوقه لأعمال الفن في زمنه؛ وهو عقلٌ حصيف كفاية لكي يتبيَّن الشقوق البادية في المبنى العقلاني. ففيليبيان لا يُنكر، طبعاً، مثالَ الجمال الموضوعي، ولا وجودَ جمالٍ ثابت يمكن بلوغه بالتقيد بالقواعد والضوابط، تحت إشراف أنوار العقل. ولكن أيعني هذا أن "قواعد الفن"، مثلما يشعر بها العبقريُّ، تُوافق دوماً القواعد العقلانية؟ وهل نحن أكيدون، إذا تولَّد الجمال من التقيد بالقواعد، بأن هذا يُشكِّل ضمانة لازمة بأن هذا الجمال سيحوز على إعجابنا؟ بتعبير آخر، أليس هناك شيء آخر ينضاف إلى الجمال، أو يرافقه، ولا يقوى أيُّ تفكير عقلي على تقديمه لنا؟

إنها مفارقة، ويمكن اختصارها كما يلي: يتولَّد الجمال من العقل، إلا أن العقل لا يقوى بكامله على توليد الجمال. فيليبيان يُطلق على هذا "الشيء الآخر" اسماً: إنه النِّعمة. إلا أن النِّعمة لا تتعلَّق بالعقل، وإنما بالروح. وهي لا تتقيَّد بالقواعد العقلانية، بل بعبقرية الفنان وحدها: "يتولَّد الجمال من النِّسب، ومن التوازيِّ الحاصل بين الأجزاء الجسمانية والمادية. وتتولَّد النِّعمة من توافقِ الحركات الداخلية، التي تُسبِّبها المؤثرات والمشاعر في الروح".

ولقد اختار فيليبيان – طمعاً بإيصال كلامه – مثالاً مفهوماً من الجميع: "لكي نُحسن إظهارَ أن النِّعمة هي إحدى حركات الروح، فإننا، حين نرى سيدة جميلة، نَحكم عليها ابتداءً من جمالها، ملاحظين وجودَ تناسبٍ موفَّق بين أجزاء جسمها، فلا نُصدر أحكاماً عليها ما إذا كانت النعمة باديةً عليها إن لم تتكلم، أو تضحك، أو لم تقم بحركة ما" [٢]. وينشأ من اجتماع الجمال بالنعمة "روعةٌ إلهية"، مما "لا نقوى على تسميته"، على ما يقول فيليبيان، مستعيراً عبارة للأب بوهور (Bouhours). يا لهذا الخلطِ المميَّز! هذه العبارة، "لا نقوى على تسميته" – وهي تكاد أن تكون عبارةً حديثة – هي مما لا نقوى على قوله، على وصفه، ومما لا "يمكن التعبير عنه"، على ما يعترف فيليبيان، أي ما هو مختلِف عما تكون عليه قاعدة للعقل، وعن الفكرة الواضحة والمتمايزة. فـ"ما لا نقوى على تسميته" يكون مثل "عقدةٍ سرية تجمع بين قسمَي الجسد والروح". وهو أيضاً الذي يستثير فينا

---

[١] : *ibid.*, p. 228.

[٢] : André Félibien : *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Premier entretien, t. 1, Paris, René Démoris, Belles Lettres, 1987.

الإعجاب من دون أن نكون قادرين على تفسير، لا سببه ولا كيفيته. إنه مَمَرٌّ مدهش: يأخذنا التفكير، إلى ديكارت طبعاً، لا إلى منظِّر الثنائية بين الجسد والفكر، بل إلى أستاذ الأخلاق لدى ملكة السويد، كريستين، إلى من "اكتشف"، من دون "أن نعرف كيف توصَّل إلى ذلك"، الغدة الصنوبرية المكلَّفة بتنظيم رغبات الروح، وبإقامة الصلة بين الجسد والفكر. هناك شيء من "الباروكية" يتخلَّل هذا، ومما لا يعود إلى العقل الكلاسيكي؛ إلا إذا اعتبرنا أن الواحد والآخر، أي ديكارت وفيليبيان، يظلان معتقدَين بأن العلم سيتوصَّل يوماً ما إلى الكشف عقلياً عن هذا السر. فقد استبق ديكارت تطور الطبِّ القادر على تفسير طريقةِ اشتغال كردوس العظم؛ كما استبق فيليبيان ولادةَ "علمٍ" قادرٍ على كشف السر الذي يُخفي العلاقة بين التوافق والحساسية: انتظار جماليةٍ لن تتوانى عن الابتعاد عن هذه المسألة، المستعصية والمقلِقة في آن معاً.

مع ذلك فإن "ما لا نعرفه"، على ضبابيته، يشكل عائقاً جديًّاً أمام الدُعاة المتمسِّكين بوجودِ جمالٍ ثابت وكوني، أي بجمال أبدي، باختصار، أو بجمال "إيجابي"، على ما كانت "الأكاديمية" تقول. ثغرةٌ في مثالِ جمالٍ تام ولا نظير له، ومستساغ من قبل الجميع، تحت إمرة العقل الثابت، هو الآخر. تسلَّل روجيه دو بيل (Roger de Piles) عبر هذه الثغرة، التي لا تزال ضيِّقة. وجرت الأمور كما لو أن إمساك النظام السياسي والمؤسساتي بالعقل، أي إمساك الحكم الملكي الإطلاقي و"الأكاديمية" به، بكلام آخر، استثار، من جرّاء التطرُّف هذا، نوعاً من نزعةٍ "إنسانية" للعقل. ولنا أن نرى إلى هذا اللفظ وفق معناه الأول: العودة إلى الإنسان، إلى حساسيته، إلى مؤثِّراته، وعناية بـ"الذات" على حساب الموضوع. فالأهمِّيَّة التي تُمثِّلها فكرة الذوق، أي حركات الروح السرية، تُعبِّر عن احتساب، لا يزال بعدُ خجولاً، لتجربة الفرد الجمالية.

مسألة اللون

إن الجدل حول اللون، الذي يتفاقم ابتداء من العام ١٦٦٠، دالٌّ على هذه النزعة. إلا أن مسألة الأفضليَّة ما إذا كانت تعود إلى الرسم أم إلى اللون، ليست جديدة في تاريخ التصوير. فهي شهدت صيغة لها في جدالات "النهضة"، في إيطاليا تحديداً، حيث تخاصمَ معجبو "الرسم" لدى رافاييل مع عشاق "اللون" لدى تيتيان. غير أن هذا النزاع شهدَ، في العقود الأخيرة من القرن السابع عشر، عنفاً مزيداً، إذ تكثَّفت فيه رهاناتٌ تتعدَّى التصوير نفسه.

وقفَ شارل لو بران، بديكارتيته المتشدِّدة، إلى جانب الرسم: فهو لا يَقبل وحسب تعبيرَ "تدرُّج الألوان"، الذي نحتَه دو بيل مؤخراً، وإنما يرفض أيضاً الأهمية التي أعطاها للون. فلقد وجد، هو المعجَب بفن نيقولا بوسان والمتحمِّس له، في فن المصور فيليب دو شامباين (Philippe de Champaigne) تجلّياً لفن بوسان، وهو مقتنعٌ، مثله، بأولوية الرسم. فـ"الطريقة الجميلة في التصوير"، التي يتولاها التدريسُ في "الأكاديمية"، تمرُّ عبر القلم. فهو الذي "يُعطي الشكل"، وبه يتعلَّق اللون، لا العكس. فللَّونِ – على ما يقر لو بران – مساهمتُه الأكيدة في التصوير، إلا أنه لا يصنع المصوِّرَ ولا اللوحة. وعلى خلافٍ معه، وجد روجيه دو بيل، نصيرُ المصوِّر روبنز، في فن المصوِّر كابرييل بلنشار (Gabriel Blanchard) "روبنزاً" متوقِّداً. "إن مصوِّراً لا يكون مصوِّراً إلا لأنه يستعمل ألواناً قادرة على إغواء العين، وعلى محاكاة الطبيعة"، يصرِّح بلنشار أمام الأكاديميين، من دون مراوغة، في العام ١٦٧١ . لننتبهْ، بتمعُّن، إلى نظام الأولويات: أولاً "إغواء العين"، ثم "محاكاة الطبيعة". أهي صدفة بلاغية أم جرأة لطيفة أمام حُرَّاس العقيدة؟

إلا أن المهمَّ، في هذا الوقت، يتعيَّن في التمييز بين الألوان و"اللوان" •، الذي أقامه دو بيل للمرة الأولى في العام ١٦٧٢ ("**حوار عن اللوان**") (*Dialogue sur le coloris*)، ثم جدَّده في العام ١٧٠٨ ("**دروس تصوير حسب المبادىء**") (*Cours de peinture par principes*). وكان لو بران قد ردَّ على بلنشار بحججٍ افترضَ أنها قاطعة ونهائية: يشكّل الرسم العنصرَ الأساس في التصوير، ولا يُمثّل اللون سوى حادث عرضيٍّ. الرسم هو الذي يُعطي الشكل والنِّسب، أما اللون – وحده – فلا يعني شيئاً. والرسم موصول بالفكر، والمخيِّلة، واليد، في الوقت عينه؛ ويُمكنه التعبير، بالتالي، عن رغبات الروح من دون أن يحتاج إلى اللون.

لا يتأخر دو بيل عن تسديد الكلام صوب بلنشار: "إن خاصِّيَّة اللون هي في إرضاء العين، بدل أن يُرضي الرسمُ الفكرَ". هذا الردُّ، الخفيف ظاهراً، سليطٌ واقعاً؛ يؤكّد فيه لو بران أفضليةً أخرى غير التي لبلنشار: أفضلية الذكاء والعقل. وهو يُنهي كلامه، بقدر من الحذاقة، عند لفظ "الفكر"، بل يجعله كلمة الختام، طبعاً. وما يُضمره هذا الكلام: لا يقوى اللون على إنتاج الدرجة اللونية، ولا اللوان، فهو مادة خام ليس إلا، لا تعدو كونها مطحونة بأيدي الحرفيين، ولا تقوى على ادِّعاء صلة ما بشرف الفكر.

الرسم يُنقذنا من الغرق في "محيط اللون"؛ ولو أردنا الأخذ بقول لو بران فإن كلَّ شيء رسمٌ. وهو، إذ يستعيد فيتورف (Viturve) وفازاري، ويتذكّر الإسكندر الكبير (Alexazndre Le Grand)، أو أرسطو، متنازلاً للباروكي لو برنين (Le Bernin)، يضع تحت نطاق الرسم جميع الفنون "العظمى" الأخرى: العمارة والنحت... إن هذه الحجَّة الأخيرة ستُنهي، في صورة مفارقة، قضية أنصار بوسان، مؤكّداً بالعملية نفسها انتصار المصوِّرين المُلوِّنين.

حين صاغ روجيه دو بيل "**دروس تصوير حسب المبادىء**" (*Cours de peinture par principes*)، كان قد توفي لو بران منذ عشرين سنة تقريباً. إلا أن انتصاره – وانتصار مناصري روبنز – لا يتعلّق أبداً بغياب المصوِّر الأول لدى الملك، بل يستند إلى صواب الحجج خصوصاً. لنستعدْ بالذاكرة: كان لو بران يدافع عن أن اللون لا يقوى على توليد الدرجة اللونية، ولا اللوان. التمييز دقيقٌ بينهما، ويَسمح بالتقليل من قيمة اللون، وباعتباره عمل الطاحنين وعمّال الصباغة. إلا أن هذا التمييز يفيد دو بيل، الذي يوضح على كل حال: "اللوان جزء أساسي من التصوير الذي يتوصَّل الفنان به إلى محاكاة ظاهرِ ألوانِ جميع الأشياء الطبيعية، وإلى توزيع اللون المناسب على كلِّ شيءٍ اصطناعي لخداع البصر". أي أن اللوان يُشكّل، بتعبير آخر، "الفارقَ المميِّز للتصوير، ويجعل من الرسم نوعَه"، في استعادةٍ واضحة للمقولات الأرسطية. يُشكّل اللوان الفارقَ الخصوصي للتصوير، أي "خصوصيته"، حسبما نقول اليوم. فالرسم مشتَرَكٌ مع التصوير، بطبيعة الحال، ومع المعمار، والنحت والحفر؛ غير أنه من دون اللوان "ليس هناك في الرسم ما يقوى النحات على فعله"، وهو ما يسري على غيره من الفنون.

بخلاف تأكيدات لو بران، ليس من الشرعية بمكان اعتبار أن اللون يكتفي بإرضاء العين، وأنه يناسب الحواس وحدها، والجسد، فيما يُرضي الرسمُ الفكرَ، وهو موصول بالروح. وفق المنطق الرياضي، أجاب دو بيل على ما قاله لو بران، الديكارتي هو الآخر: مثلما أنه "لا يتعيَّن الإنسان إن لم تكن الروح موصولة بالجسد، كذلك فإنه لا تصوير إن لم يكن اللوان موصولاً بالرسم".

منذ مطالع القرن الثامن عشر، ضَمِنَ اللونُ مستقبلَه، سواء في الممارسة التصويرية أو في التفكير الجمالي. ستَظهر، بالطبع، في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين، تيارات فنية تُعبِّر من جديد عن ميلها إلى الرسم

• : لفظ يفيد في الفرنسية، (Coloris)، عن أثر الألوان على المتلقي بفعلِ استعمالها وتمازجها: المترجم.

على حساب اللون؛ وهي تيارات يمكن تبيُّنها في الفن الحديث، وفي بعض التجارب الطليعية المعاصرة، إلا أنها لن تُنعش أبداً مثل هذه الخلافات.

فالعودة إلى اللحظات الأساسية في هذا الجدل كانت لازمةً لتحديدِ حالِ التفكيرِ الجمالي في بدايات القرن الثامن عشر، مشدِّدين على أنه قد أخفى غيرها ربما. ما هي؟

إن موقف لو بران، على الرغم من تشدُّده، يَعرض على الأقل طابعَين شرعيين: ضامنٌ، على المستوى المؤسساتي، للعقيدة الأكاديمية، ولأحد التقاليد – تقليدِ الرسم –، التي ثبَّتَها كبارُ المفكرين القدامى وشدَّدوا عليها. وهو سلوك "محافِظ" بالضرورة، لكنه يندرج في تطور مكانة الفنانين المشغولين بترويج فنٍّ حرٍّ يستند إلى المعرفة والذكاء. فأن يقال إن الرسم موصولٌ بالفكر، بالمشروع الذي تصوَّره الفنان وبلوره تجريدياً، فهذا يعني رفضَ المادة، واللون، من جهة النشاط اليدوي، الذي هو خاصِّيَّة الحرفيين، أسرى "النقابات الحرفية"، والعمالِ الذين يقتصر عملُهم على هذه المهام "المتدنِّية": طاحنون، صبّاغون، و"مخربشون". من هنا يتأتَّى امتيازُ الفكر الموصولِ بالرسم، وهو أنه يُوفِّر المخطَّط للرسم. يفيد هذا التقارب اللفظي •، هنا، مصالح لو بران: فلا يجوز الحطُّ من شرف مهنة حرة، وخلطُها مع المهنة.

هناك طابع آخر، متَّصل بالسياسة مباشرة، ويكشف كيف أن الصراعات الجمالية كانت متشابكة مع الرهانات الإيديولوجية للعصر. فقد كان لو بران، المصوِّر الأول، في خدمة كولبير، المشرِفِ العام على العمائر الملكية، المتفاني في خدمة المَلكية. فالتصوير فنُّ بلاطٍ، الفنُّ "الأول"، الابنُ المفضَّل للرسم، المكلَّف بـ"تمثيلِ" مآثر المَلك الرفيعة، بينما يُفيد الشعر في "غناء" المآثر، حيث أن التصوير نظيرُ الشعر. وكان قد انقلب قولُ هوراس (Horace)، المأثورُ في "النهضة": فبعد أن كان يقول بأن "الشعر نظير التصوير"، اكتسب القول معنى جديداً: ليست اللوحة نظيرة القصيدة وحسب، وإنما هي أكثر من قصيدة. لأن المَلك، الذي يرسم التصويرُ التاريخي أفعالَه العظيمة، يَمثُل في اللوحات في هيئةِ أبولون (Apollon) أحياناً، وهرقل أحياناً أخرى، إلا أنه، في جميع الأحوال، صاحبُ "حقٍّ إلهي". إنه يشارك في سرِّ الخلق، طالما أنه، هو بدوره، مخلوقٌ استثنائي، بنفس المقدار الذي للطبيعة. أيُّ شيء غير الرسم قادرٌ على "الإسهام في تأليف هذا النظام الفرنسي الشهير، الذي له أن يَحمل صوراً مجازية مقدارَ اشتمالِه على زينة زخرفية، بما يُظهر هذه الدولة المجيدة، حيث هي فرنسا اليوم في حُكم لويس الرابع عشر، أكبرِ الملوك، وأعزِّها انتصارات، ما لم تعرف له مثيلاً في تاريخها"؟ هذا ما لا يتيحه، من دون شك، "الجميلُ اللوني"، هذا اللون الذي يُضلِّل العين ومعرفتَنا بالواقع.

إن الجدل حول اللوان لا يتصل فقط بالتصوير، حتى وإن اتَّخذ شكلَ حلقةٍ مغلقة تتصارع فيها نخبة من العارفين والمحظوظين، بمنأى عن أي نصاب عمومي. بل هو (أي الجدل) التعبير، ولا سيما ابتداء من العام ١٦٨٠، عن أزمة متعدِّدة الأسباب، تطاول الحُكم الملكي المطلق، وزعزعةَ النماذج العريقة، ووضعَ العقل محلَّ تساؤل، العقلِ المزعوم أنه ديكارتي النزعة، والموظَّف في الغالب الأغلب مثل ذريعة للتَّحكُّميَّة السياسية الشديدة.

من القدماء إلى الحديثين

• : يشير الكاتب إلى تقارب لفظي بين الرسم – dessin –، والمخطط – dessein –، في الفرنسية: المترجم.

كشفَ التجاذبُ بين القدماء والحديثين، هو الآخر، والذي أطلقَه شارل بيرو (Charles Perrault) في العام ١٦٨٧، عن تناقضات خافية في العصر الكلاسيكي، وباتت تَظهر، منذ هذا الوقت، في العلانية. أصلُ هذا التجاذب "أدبيٌّ": فرنسي أو لاتيني، هوميروس أو المؤلفون المعاصرون، لكنه لا يلبث أن يختفي بسرعة في حمَّى الرهانات السياسية والفلسفية التي لنهاية هذا القرن، والمميَّزةِ بتغيرٍ عميق للعقليات. شركاء هذا التجاذب معروفون، منذ البداية، ولا سيما زعيم كل فريق منهما: بوالو ولابروبير (La Bruyère) للقدماء، وشارل بيرو وفونتينيل (Fontenelle) للحديثين، وهم يعقدون تحالفات، عمداً أو على الرغم منهم، بلبلتْ هذه اللعبة. فالنزعة المحافظة، التي يمثّلها اليسوعيون وكهنة الجامعة، تدعم القدماء، بينما تلقى عصبةُ الحديثين دعماً من كولبير و"الأكاديمية الفرنسية". رجعية، من جهة، وتقدُّمٌ، من جهة ثانية، وتبقى الخلافات حادَّة، على الرغم من عملِ الوسيط أنطوان أرنو (Antoine Arnault)، المعروف بـ"أرنو الكبير"، اللاهوتي، والدكتور، خريجِ السوربون، ونصير الدعوة "الجنسانية"، والمحاورِ النقدي لليبنتز (Leibniz) ومالبرانش (Malebranche)، والذي أغرتْه تماماً أطروحات الديكارتية.

حين يشتدُّ التجاذب من جديد في العام ١٧١٣، بين "المهندس" هودار دو لا موت (Houdar de La Motte) والسيدة داسييه (Dacier)، كانت القضية معروفة منذ وقت. وفينيلون (Fénélon)، هذه المرة، هو الوسيط، وقد وضعَ في العام ١٧١٤ "**رسالة إلى الأكاديمية**" (*Lettre à l'Académie*)، سعى فيها إلى التوسُّط بين ذوق المؤلفين القدماء والعناية بمؤلّفين حديثين. إلا أن هذا التوسُّط لم يُخفِ – مع ذلك – انتصار الحديثين وأنصار "اللوان".

كما إن جيلاً جديداً من الفلاسفة، ومنهم فونتينيل (Fontenelle)، وبيار بايلي (Pierre Bayle)، وسان-إيفرينون (Saint-Evrenond)، يرث تقاليد العلماء المتحرِّرين، من أمثال: لا موت لو فاييه (La Mothe Le Vayer)، ونوديه (Naudé)، وكاسندي، الذين خلدوا إلى الصمت بعد "التمرد". إن هؤلاء، بعد أن تشبَّعوا من فكر ديكارت، وباتوا قرَّاء نقديين لمالبرانش، وسبينوزا (Spinoza)، ولوك (Locke)، وليبنتز، خصُّوا العقل بمهمة نقدية للغاية، وغير قابلة للتصوُّر في التقاليد الكلاسيكية. يُنبىء هذا العقل النقدي بهذا الميل إلى نقد العقل، الذي مارسه فلاسفة القرن الثامن عشر. فـ"نقد العقل" لا يعني أبداً إسقاطَ العقل، ولا التخلّي عن ادّعاء بلوغِ الحقيقةِ بالطُّرق العقلانية، وإنما يعني خلافَ ذلك. فنقدُ العقل لا يدعو إلى أيِّ نوع من أنواع اللاعقلانية. ببساطة، بدل أن نخصَّ العقلَ بمهمَّة بلوغ "الحقيقة" و"المطلق"، نطلب منه مهمَّةَ تحديدِ الشروط العلمية التي تسمح بالوصول إلى المعارف. وهي المعارف التي تؤدِّي إلى "حقيقة"، هي التي للإنسان المؤهَّل للاعتراف بها، لتأكيدها، والدفاع عنها، آخذاً في الاعتبار الطابع المحدود للعقل. هذا التواضع الظاهري، الذي يتَّخذ أحياناً شكلَ الشكِّ، لا يُضرُّ أبداً بجذرية الحركة النقدية الواسعة – وقد اتخذت في هذه المرة شكلَ مراجعةٍ اتّهامية شرسة – ضد الوصايات القديمة والتقليدية: سواء ما اتصل منها بالسلطة السياسية، أو اللاهوتية، أو الأخلاقية أو الفنية.

إن لفظ "نقد" يجتاح الكلام وعناوين المؤلفات: "**أفكار عن النقد**" (*Réflexions sur la critique*) (هودار دو لا موت)، و"**مقالة نقدية عن الإلياذة**" (*Dissertation critique sur l'Iliade*) (الأب تيراسون)، و"**قاموس تاريخي ونقدي**" (*Dictionnaire historique et critique*) (بيار بايلي)، و"**أفكار نقدية عن الشعر والتصوير**" (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*) بالطبع، للأب دو بوس (l'abbé Du Bos)، المنشور في العام ١٧١٩، وهو نصٌّ يعود إلى ما "قبل الجمالية"، وستكون لنا عودة لاحقة إليه.

إن تواترَ لفظ "النقد" دالٌّ على هذه الوضعية الثقافية والأخلاقية الجديدة لدى مفكري بدايات القرن الثامن عشر: يُنبىء عن انفكاكات كبيرة، أي عن قطيعة الصلة مع مبدإ السلطة الذي ساد في كل ميدان منذ القرون الوسطى.

انفكاكٌ لاهوتي وماورائي: "**أفكار متفرقة عن المذنب**" (*Pensées diverses sur la comète*) (بيار بايلي، ١٦٨٢)، و"**تاريخ الكهانة**" (*Histoire des oracles*) (فونتينيل، ١٦٨٧)؛ وانفكاك أخلاقي: سان–إيفريمون يعلن بأنه من أتباع أبقراط، على أن المتعة عنده لا تتعارض مع الأخلاق؛ وانفكاكٌ تدريجي مع النظام الاجتماعي–السياسي: بعض الفلاسفة يناضل من أجل التسامح، مثل بايلي، وغيرهم، مثل مونتسكيو (Montesquieu)، يفكّر – منذ الآن – بنقد المَلكية المطلقة.

وماذا في الجمالية؟

لم يكن هناك شيءٌ يسمح بتوقُّعِ بروزِ خطابٍ مخصوص، متماسك، تتوافر فيه لغة اصطلاحية أكيدة، قبل ثلاثة عقود، أو بالكاد، على تعيين لفظ "الجمالية" لهذا النهج المستقل. فقد كانت هناك مجموعة من سوء الفهم لا تزال تتخلّل مفاهيم الذوق، والشعور، والمخيلة، والحدس، والانفعال، والرغبة، والحساسية أو العبقرية. وتُحيل جميع هذه الأفكار على "ما لا يمكن تسميته" – في استعادة لعبارة الأب بوهور –، التي لا ترقى دقتُها النسبية إلا إلى توافقات اللحظة، وإلى مواضعات قائمة بين هذا الكاتب وذاك. فلفظُ "فن" نفسه ليس محدَّداً بعد؛ وهو غير مستعمَل في صيغة المفرد، ولا بحرفه الأول، ولا بالحرف الكبير. ويَقضي استعمالُ اللفظِ بإيراده في صيغة الجمع، المتبوعة بصفة: الفنون الأداتية، والفنون الحرة. إن هذه الأخيرة – وقد قامت "الأكاديمية" بتصنيفها – تشتمل على ما يلي: البلاغة، والشعر، والموسيقى، والنحت، والعمارة، والحفر، الموسومة بـ"الفنون الجميلة" منذ نهاية القرن السابع عشر. وقد كان لا فونتين (La Fontaine) الأولَ في استعمال هذا اللفظ، على ما قيل. غير أن "مدرسة الفنون الجميلة" لن تعتمد هذه التسمية قبل العام ١٧٩٣؛ أما "أكاديمية الفنون الجميلة" فلها أن تنتظر حتى العام ١٨١٦ .

غير أن ظروف تبلوُرِ فلسفة للفن في نهجٍ مستقل ما كانت قد اجتمعتْ بعد. وإذا كان ظهور خطاب جمالي ممكناً، فإن له أن يتعيَّن بالاستناد إلى مفاهيم، وأفكار، ومقولات تتسم بقدرٍ معقول من الأمان والثبات، من دون أن تخضع معانيها لتبدلات كبيرة بين تصوُّر وآخر. وكان توافرُ مثل هذا الأمر لا يزال بعيدَ المنال في بداية القرن الثامن عشر. لنُظهرْ الفكرة بشكل جلي: لا يمكن لجمالية – أو عِلم أو فلسفة – أن تتحدَّد إلا في المسافة التي تفصل العقل... عما هو ليس بعقل. إلا أننا، إذا عرفنا، أو تصورنا أننا نعرف، بفضل فوائد الديكارتية تحديداً، مما يتألَّف العقل، إن تمَّ التعرُّف على غاياته، فإن الأمر لا يتعيَّن بالطريقة نفسها عند تحديد نقيضه، أي ما هو ليس بعقل.

ولنقلْ، طلباً للاختصار، بأن هناك عائقَيْن يحولان دون تبلورِ خطابٍ جمالي. العائق الأول: لنعتبرْ أن المسافة، التي تفصل بين العقل ونقيضه، لامتناهية، منذ القرون الوسطى حتى فجر "الأزمنة الحديثة"؛ ماذا يمكن أن يقوم في هذا الفضاء اللامتناهي واللامحدَّد؟ عقلٌ كليُّ الحضور، على أنه قياس جميع الأشياء، من جهة، ومجموعةٌ متعدِّدة من الأفكار الملتبِسة، العصيَّة على كل تعريف، المجموعةِ في صُوَر ضبابية مع حركات الروح ورغباتها، من جهة ثانية. إن الأولى، أي العقل، تفضي إلى المعرفة، وتُسهم في تقدُّم المعرفة، أما الثانية، أي الأفكار، فهي أسيرة الطبيعة الإنسانية، ولا تبدو مرشَّحة إلا لوصفٍ مرتبِكٍ ومشوَّش لما يسمى بأنه السرُّ غير القابل للسَّبر لدى الإنسان. أما العائق الثاني فيقوم في التجاور الشديد وغير المحدَّد بين العقل ونقيضه. في هذا تناقضٌ، على ما يظهر، أو على الأقل توتُّرٌ مميِّز للعهد الكلاسيكي. وهذا ينتج عن مسعى تقويمِ ميدانِ المحسوس الواسع، وفق قياس العقل: إمكانُ نسبةِ مفهومٍ، ووضعُ اسمٍ على ما يتفلّت من التوافق، كالشعور والمخيِّلة، على سبيل المثال. أما الحلُّ المثالي فهو التوصُّل إلى تناسبٍ تامٍّ بين العقل وغير العقل، أي – بتعبير آخر – إلى اختصار المسافة

التي جرى التكلُّم عنها أعلاه. إلا أنه يتمُّ كذلك طرح السؤال: أين يتمُّ وضعُ الجمالية إن كان الفضاءُ الذي تطلب التدخلَ فيه لم يعد موجوداً؟

يُستحسن بالطبع إيجاد المسافة المناسبة بين عقلٍ لا يتعدى على الحساسية وبين مدار المحسوس الذي لا يغرق في اللامعقول. هناك حلٌّ ممكن، إلا أنه يشترط شرطَين اثنين: من جهة، أن يتخلى العقل، الفعَّال للغاية في جميع العلوم، عن طموحه الكلياني والكوني، أي أن يُخفِّف منه بمعنى من المعاني؛ ومن جهة أخرى، أن يكون ممكناً تقديمُ المخيِّلة والحساسية بشكل عقلاني ومفهومي، والقبولُ بأنها، هي أيضاً، ملَكات إدراكية، ومولِّدة بدورها للمعرفة. ما الذي يبرهن، على سبيل المثال، أن اختيار الألوان، الذي يضعه لو بران في عداد الاعتباطي وتيهان[1] فكر الفنان، لا يَخضع لمنطق خصوصي، ولا يكون، حسب عبارة روجيه دو بيل، "مبنيَّاً على العقل"؟ لماذا لا يكون للجمالية – لو تمَّ تقليد عبارة باسكال – عقلها الذي يُنكره "العقل"؟

في الإجمال، إن ميدان التوافق سيتعيَّن في بناء عقل آخر، مختلفٍ عن العقل الرياضي والمنطقي، في عقلٍ منسجم مع موضوعه الجديد؛ وسيكون له اسم العقل الجمالي أو العقل الشعري. ويمكن له أن يُشكِّل وسيطاً بين العقل والمخيِّلة، بين التوافق والحساسية. وفي نهاية المطاف، سيحقِّق الفردُ، الذاتُ بمعنى ما، التناغمَ بين الملَكات، لأنه مؤلِّف التجربة الجمالية، من جهة، ولأنه يعود إليه وحده، وحصرياً، أن يتكلم عما يحسُّ به، من جهة أخرى: إبلاغُ حُكم الذوق. تُنبىء هذه الطريقة في عرض المشكلة عن الحلول التي سيكون لباومغرتن، ولكنط بمعنى مختلف، أن يقترحانها.

إلا أن علينا أن نتقيَّد في هذا العرض بتكوين الاستقلالية الجمالية. غير أنه سبق لنا أن أشرنا إلى أن ظروفَ ظهورِ مدارٍ جمالي مستقل ما كانت قد اجتمعتْ بعدُ في بدايات القرن الثامن عشر. هذا لا يعني أن الحقبة الكلاسيكية ما اشتغلت، تحت مظاهرها الخادعة، مثل مختبَرٍ تجريبي، سبق أن أشرنا إلى وجوده. وكم شهد هذا القرن من نظريات، وجدالات ونزاعات، في فرنسا وخارجها، تدلُّ على تناقضات كامنة، هي الدليل على تغيُّر عميق في المنظور بالمقارنة مع القرون السابقة!

لنعدْ باختصار إلى بعض العناصر العائدة إلى المناقشات التي سبق الكلام عنها. لا زلنا نذكر أن فيليبيان تعجَّب، مع الأب بوهور، من القوة الخلاقة لـ"ما لا يعرف"، ومما هو غير قابل للتعبير، الذي ليس هو الجمال، ولا النعمة، بل الاثنان معاً. ينتج من هذا الاتحاد، في الواقع، "الرَّوعة"؛ إلا أنها ليست من مَعين إنساني، في جميع الأحوال، بل إلهي. ويستعمل فيليبيان، في هذا المجال، تعبيرَ "روعة إلهية". ويمكن أن يقودنا التفكير إلى أنها نوعٌ من الكشف الذي لا يتحكَّم به الإنسان. وتتجاوز الرَّوعة، والحالة هذه، تركيبها الثنائي؛ إنها تتعالى بحيث تقترب من السامي. ونجد، مع هذا، فكرة لونجين (Longin)، التي يتعيَّن فيها السامي بوصفه هذه "القوة التي تعلو بالروح" [2].

شهدتْ مقولة "السامي"، في ذلك العهد، نجاحاً باهراً، على إثر ترجمة كتاب لونجين، "**مبحث في السامي...**" (*Traité du sunlime*). غير أن المهمَّ، في تفسير فيليبيان، هو الفكرة التالية، وهي أن "ما لا نعرفه" هو أيضاً حركة الروح، أي هو قوة، وطاقة تخصُّ الذات، وتخصُّ تجربتها الخاصة، وتؤثِّر في رغبات روحها. بتعبير آخر،

---

[1] : هذا ما توحي به، على الأقل، جملة لو بران في جوابه على كابرييل بلنشار، في العام ١٦٧٢: "... لنا أن ندرس بعناية وتصميم، ولكن بما يجعل الرسم دوماً بمثابة القطب أو البوصلة التي تضبط العمل": الكاتب.

[2] : يظهر في العام ١٦٧٤ كتاب: "*بحث في السامي والعجيب في الخطاب*"، في ترجمة وتعليق لبوالو. ولقد جرى نسبة هذا الكتاب إلى لونجين الإغريقي في القرن الثالث (٢١٣-٢٧٣). غير أن النص، المعروف منذ "النهضة" في صيغته اللاتينية، هو عمل أحد الكتاب الرومانيين، من أصحاب النزعة الإنسانية، في القرن الأول: الكاتب.

ما عادت القواعد، المزعومة أنها المثالية في جمالها، تُستعمل، هنا، بوصفها المرجع، وإنما هي ما يشعر به الفرد في مواجهته الدينامية مع الشيء.

نجد عند روجيه دو بيل هذا الاستشعار عينه، أي ما يخصُّ الدورَ الذي تلعبه التجربة الحساسة، على حساب العقل. فأن يتخذ موقفاً لصالح اللوان – وهو ما يُحَيِّيه في لوحات روبنز – وضد الرسم، وضد القبول بقواعد نظامية تُديره، فهذا يعني الترويجَ لشكلٍ من المتعة المخصوصة المتَّصلة، في آن، باستقلالية الفنان، المدعوِّ إلى الإيحاء بأشكال متحرِّرة من الانتظام الغرافيكي، وبحرِّيَّة المتفرجِ، المدعوِّ إلى التمتُّعٍ بـ"جمالات اللون" [1] من دون قيود.

إن هذا الاعتراف بدور التجربة والإحساسات، وبالمكانة التي يعمل التفكيرُ الجمالي على إلحاقها بالشعور والمخيِّلة، يوافقان، في نهاية القرن السابع عشر وفي بداية القرن الثامن عشر، تغيُّراً عميقاً للعقلية إزاء الطموحات الفلسفية والعلمية تحديداً، المرتبطة بالعقل تقليدياً. ويمكن الحديث تقريبياً عن تحوُّل في العقول، لو لم يكن هذا اللفظ يوحي بقطيعة صريحة وفجائية، حيث يُستحسن النظر إليها على أنها نضوجٌ بطيء للأفكار خصوصاً. أما أن يبلغ هذا النضجُ قطيعةً ابستمولوجية حقيقية، أي تغيراً جذرياً في أنسقة أو نماذج المعارف، فتلك مشكلة أخرى، ولاحقة. وهو ما سيتمُّ الحديث عنه مع كنط.

يمكن تلخيص تغيُّر العقليات هذا، الذي يعنينا هنا، بجعله انتقالاً من الموضوع إلى الذات. هذا ما يعنيه، في نظريات الفنون، موقفُ فيليبيان أو روجيه دو بيل: لنشرعْ بالاهتمام بما يشعر به المتفرِّج الذي يتأمَّل لوحة، ولنسعَ إلى تحديد الوسائل التي يقوى بها الفنان على استثارة الانفعال لديه.

ولكن، ألا يكون هذا الانتقال، في جميعه، ديكارتياً؟ إن مصدر أي فكرة يتعيَّن، عند ديكارت بدوره، في التفكير نفسه، أي في العقل، أي في هذا الحس السليم الذي يمتلكه الإنسان مع غيره. ففي أساس "الكوجيتو" ("أنا أفكر، إذن، أنا موجود")، لا يوجد شيء آخر غير "الأنا"، الذات–المتكلِّمة، بمنأى عن العالَم، في صورة مؤقَّتة على الأقل. لا شيء من الخارج يتوصَّل إلى ضمان وجودي، لا الحواس، ولا الأشياء، ولا أي إحساس، أو إدراك.

أمبيريقيون وعقلانيون

غير أن الفارق هائلٌ، على أي حال، عند المفكرين والفلاسفة الأمبيريقيين الذين، كما يدلُّ عليه اسمُهم، يُولُون التجربةَ المحسوسة الأولويةَ على حساب العقل. مع ذلك، فإن التعارض التقليدي بين الأمبيريقيين والعقلانيين لا يمكن قبوله. فالأمبيريقيون لا يُنكرون، واقعاً، دور العقل، لكنهم يعتقدون بأن أي فكرة هي تمثيلٌ لاحقٌ لما يؤثِّر في الحواس. بتعبير آخر، إن كل ما نتصوَّره، أو نتخيَّله، يشترطُ وجودَ إحساسٍ وإدراكٍ، وصلةً أولى بالشيء الخارجي، بفضل عملِ أعضاء الحواس. هذه تصبح بمعنى ما الوسيطَ الإجباري بين الشيء والفكر، وتوسُّطاً لا يمكن من دونه لأي تمثيلٍ، لأي تصوُّر، لأي تخيُّل، أن يكون.

هذا التعريف للأمبيريقية، الذي تمَّ تلخيصه بهذا الاقتضاب، هو تعريف الحد الأدنى. إنه يَخضع لتمايزات مهمَّة من قبل كل الذين انضووا تحت موقف فلسفي من أصحاب النزعة الأمبريقية قبل أن تعيِّن الأمبيريقية نظريةً متَّسقة، وناجزة، في نهاية القرن الثامن عشر.

---

[1] : تعبير عائد إلى كابرييل بلنشار، في محاضرته، في "الأكاديمية"، على ما رأينا أعلاه: الكاتب.

إذا كان من غير الممكن، هنا، عرض تصورات النزعة الأمبيريقية بالتفصيل، فإن هذا لن يدفعنا، على أي حال، للسكوت عنها. ما أطلقنا عليه تسمية "انفكاك العقل" عما ليس من العقل – مثل الإحساس، والحساسية، والشعور، والحدس، والتخيُّل، والشهوانية، والقلب، والرغبة، والحماس، والوهم، والاختراع، والمتعة، والشهوة، إلخ – يتقيد بمسارٍ، طويل، مركّب، ومتناقِض أحياناً. بل يقع التناقض في قلب هذا "الانفكاك"، لأن الأمر يحتاج – طلباً لتعريف ما ليس بعقل – إلى مفهوم، مندرجٍ في لغة منظّمة بطريقة... عقلانية. فمن الواضح، على سبيل المثال، أنه لا يمكن الركون، في كل مرَّة، إلى "ما لا نعرفه". ليس هناك، إذن، "قطيعة" في هذه العمليَّة مع العقل، ولهذا السبب اعتمدنا لفظ "الانفكاك"، وهو مستعمَلٌ في البحريَّة لتعيين الاهتزاز الذي ينشأ بين مختلف أجزاء السفينة. غير أن المناخ الفلسفي، والسياسي والإيديولوجي أيضاً، في بدايات القرن الثامن عشر، هو أيضاً مناخ الاضطراب الذي يهزُّ مختلف الأقسام الجامدة في البناء العقلاني، الكلاسيكي والإطلاقي. الأمبيرقيون يُسهمون بقوَّةٍ في هذه العمليَّة؛ بل يمكن القول – لو طلبتُ إطالةَ عُمرِ الاستعارة – إنهم يُنقِّبون عن الثغرات، ويندسُّون في الفجوات، ويقوِّضون أسسَ البناء. ويتوصَّلون خصوصاً – وهو الأهم في ما يقومون به – إلى إعطاء هذا "الآخر في العقل" نصاباً نظرياً وفلسفياً.

وَجُب، إلى ذلك، أن نفهم ما يعنيه هذا المناخ. فتاريخ الفلسفة، وتاريخ الأفكار عموماً، يجهدان، في صور متكرِّرة، في عرض التماسك الداخلي للنظريات والعقائد في تعالقٍ يَستحسن التتابع الزمني على حساب العلاقات الداخلية بينها: فكنط يَتْبع، على هذه الصورة، ليبنز، وهو من يَتْبع بدوره سبينوزا، وهذا يَخْلف ديكارت، بعد أن خَلَف، هو بدوره، النزعة "المدرسانية". لهذا التعالق أن يجري من تلقاء نفسه، ذلك أنه يوحي، وحده، بتخطّي نظريَّة إلى أخرى، كما لو أن ما يجري تقدمٌ أكيدٌ للفكر. إلا أن هذا يعني تناسي أن للأفكار، في صورة عامة، حياةً أكثر طولاً من عُمر مؤلِّفها، وأنه ليس مضموناً أبداً أن روزنامة كهذه توافق تاريخاً للجمالية.

يتبيَّن، في الحالة التي تشغلنا، أي النظريات الأمبريقية الواقعة بين القرن السابع والثامن عشر، أنه قد لا يكون مناسباً تقديمُ عرضٍ نسقيٍّ عنها. وما هو لازمٌ هو التمكُّن من تقديمِ ما في التبادلات الثقافية من كثافة ميزتْ هذا العصر: إن المفكِّرين والمؤلِّفين، العقلانيين والأمبيريقيين، يقرأون بعضهم البعض، ويُعلِّقون على إنتاجات بعضهم البعض، ويتجادلون، ويعترضون، ويتبادلون الشتائم، ويعقدون أواصر الصداقة، ويخونون بعضهم البعض أحياناً. يجد توماس هوبس (Thomas Hobbes)، (١٥٨٨–١٦٧٩)، مؤلِّف "**ليفياثان**" (*Léviathan*) (١٦٥١) •، المنفي في فرنسا من العام ١٦٤٠ حتى العام ١٦٥١، مأوى له لدى الأب مرسين (père Mersenne)، وهو الصديق الأقرب لديكارت وكاسندي. يتقاسم هؤلاء الثلاثة الإعجاب نفسه بنظريات غاليليه. وهوبس يتبادل الرسائل، بأحسن العبارات، مع ديكارت حول مبحث "**في انكسار الضوء**" (*Dioptrique*)، لكنه يُطلق جدلاً واسعاً حول "**التأملات الماورائية**" (*Méditations métaphysiques*). إنه يرفض الأفكار الفطرية، مقتنعاً بأن أيَّ معارف تتأتَّى من الحواس، ولا يتورَّع عن نقد "الكوجيتو" بقسوة، بوصفه من أصحاب النزعة الأمبريقية. للجملة الشهيرة، "أنا أفكر، إذن، أنا موجود"، أن تُفهَم، طبعاً، مثل إمساكٍ للوجود بفعل التفكير نفسه، إلا أن التفكير فعلٌ تنقّذه ذاتٌ، ما يمكن الاستنتاج، انطلاقاً منه، بأن الشيء المفكِّر فيه هو بمعنى ما جسدي.

• : يشير اللفظ أساساً، وكما ورد في "التوراة"، إلى أفعى، أو حيوان ذي وجهين، قادر على تدمير العالم، ويشير، هنا، إلى كتاب للفيلسوف هوبس، أراد منه التدليل على اشتغال الدولة، حيث أن الإنسان لن يقوى على العيش بسلام إن لم يتخل عن جزء من حريته لصالح الدولة–الحيوان، ذات الوجهين: المترجم.

يرى هوبس إلى الفلسفة، مثل عدد كبير من الأمبيريقيين، من زاوية المعارف وحدودها، لكنه ينشغل أيضاً بمشاكلِ عصره الاجتماعية والسياسية. لا يُعنى تفكيرُه بنظرية الفن مباشرة؛ كذلك هي حال جون لوك (John Locke)، (١٦٣٧-١٧٠٤)؛ ومع ذلك فإن تصورات لوك تؤثِّر، بشكل غير مباشر، في طريقة النظر إلى العلاقات بين المعارف العقلانية والمعارف الحسِّية.

يصبح جون لوك مربِّياً عند اللورد أشلي (lord Ashley)، كونتِ شافتسبوري (comte Shaftesbury)، وهو مكلَّفٌ بتربية ابنه، أنطوني أشلي كوبر شافتسبوري (Anthony Ashleu Cooper Shaftesbury). سينشر شافتسبوري، وهو مؤلِّف "**رسالة عن الحماس**" (*Lettre sur l'enthousiasme*)، "**مبادىءَ الفلسفة الأخلاقية أو مبحث في الفضيلة**" (*Principes de la philosophie morale ou essai sur la vertu*)، الذي سيترجمه بعد وقت... ديدرو (Diderot). ستثيرُ هذه الكتابات إعجابَ هيوم، وليبنز، وفولتير، وكنط، والمترجِم بطبيعة الحال. وما يميِّز شافتسبوري لا يتعيَّن في التحاقه بفلسفةٍ متفائلة من النوع "الليبنزي"، بقدر تصالحه مع الأفلاطونية الجديدة: تتداخل التعريفات بين الحقيقي، والجميل، والخير؛ ومع النزعة الأمبيريقية: يسمح الحماس ببلوغ هذه القيم المتعالية، ويُدرِكُ الإنسان جمالَ الكون وتناغمه؛ ومع العقلانية ذات النوع الماورائي: إن إبداعات الفنان تكريمٌ لنظام العالم.

يعرض فرنسيس هتشيسون (Francis Hutcheson), (١٦٩٤-١٧٤٧), بعد انشداده إلى نظريات لوك، عناصرَ جماليةٍ، حاسمةٍ في خيارها "الذاتوي"، ومبنيةٍ على وجودِ "شعور داخلي". ويمكن التأكُّد من هذا الشعور بالمتعة التي لأعمال الفن أو الطبيعة أن تبثَّها مباشرةً فينا. إن مسألة معايير الجمال ليست مهمَّة، بل المهمُّ هو تعريفُ ما نشعر به.

تُرجم كتاب "**البحوث عن أصل الأفكار التي لنا عن الجمال وعن الفضيلة**" (*Les rescherches sur l'origine des idées que nous qvons de la beauté et de la vertu*)، لفرنسيس هتشيسون، إلى الفرنسية في العام ١٧٤٩؛ ومن بين المترجِمين: إتيان بونو دو كونداياك (Etienne Bonnot de Condillac)، (١٧١٤-١٧٨٠). يمارس الكتابُ تأثيراً أكيداً على دافيد هيوم (David Hume)، وعلى كنط، المأخوذَين بفكرة أن العقل وحده لا يمكن أن يفضي إلى العمل، إن لم يكن موجَّهاً، سواء بالشعور الداخلي، أو بالغريزة، وهو الموقف المناقش للعقلانية.

يتقرَّب دافيد هيوم، بفضل هتشيسون، من أطروحات لوك. ومن بين المفكِّرين الآخرين، الذين يُسهمون في تأهيله الفكري، يمكن ذكر ديكارت ومالبرانش وشفتسبوري. وليس من قبيل الصدفة، ربما، أن هيوم، إذ أقام في فرنسا، حلَّ في "لافلاش"، وهو المكان عينه الذي تابعَ فيه ديكارت دراستَه. يستثير هيوم، بعد اتِّهامه بالهرطقة والإلحاد على إثر نشره لـ"**مبحث في الطبيعة الإنسانية**" (*Traité de la nature humaine*) (١٧٣٩)، و"**مباحث فلسفية في التفاهم الإنساني**" (*Essais philosophiquzs sur l'entendement humain*) لاحقاً (١٧٥٨)، حماسَ الموسوعيين، وتشدُّه أواصرُ الصداقة إلى جان-جاك روسو، الذي يتضايق من جرّاء اهتمام دالمبير (d'Alembert) الفائق بضيفه. ينتقد هيوم أيضاً، وهو ذو النزعة الأمبيريقية، الأفكارَ الفطرية، ويُولي الأهمية للتجربة، معتبراً - على أي حال - أن التجربة التلقائية لا تقوى وحدها على أن تكون في أساس معارفنا. فالتجربة تحتاج إلى المخيِّلة، التي هي وحدها قادرة على تحويل الانطباعات الناتجة عن الحواس إلى أفكار. إن مثل هذا التفكير يأتي لاحقاً، بعد أن تكون "غريزةٌ طبيعية" - وهي نوع من الحدس المبنيِّ على ترابط الأفكار -، والاعتيادُ، والذاكرة، قد عوَّدتنا على وعي العلاقة بين الأشياء والأحداث.

تُمارس أطروحات هيوم تأثيراً مباشراً على كونديـاك (Condillac)، الممثلِ الفرنسي الأكثر بروزاً في الدفاع عن الطروحات الأمبيريقية. فهو صديق ديدرو وروسو و... دالمبير، ويَستلهمُ أفكار هيوم في تأليف "**مبحث في أصل المعارف الإنسانية**" (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*) (١٧٤٦)، و"**مؤلّف في الأنسقة**" (*Traité des systèmes*) (١٧٤٩). وهو يؤكّد على تلقائية الإدراك، أي الانطباع الناتج عن الحواس. فمعارفنا لم تتراكم إلا بالقدر الذي نقلته فيه الحواس إلينا، كما إن الشعور يَنتج عن التغيُّرات التي تعرَّضت لها الروحُ عند هذا التحويل من الحواس إلى الفكر.

لا يَهدف هذا العرضُ الإجمالي للتيارات الأمبيريقية، ولا يَطمح إلى تفصيل كلٍّ من النظريات الماثلة، وإنما إلى استبيان الرهانات الفلسفية والجمالية خلال العقود التي سبقتْ التدخُّل الحاسم لأطروحات إيمانويل كنط "النقدية" في "**مقالة ١٧٧٠**" (La dissertation de 1770).

خلال هذا الوقت، كانت رهانات المواجهة بين العقلانية والأمبيريقية قد تأكّدت. كما إن النقاش بين أطراف يَعرفون بعضهم البعض، ويُعلّقون على كتابات بعضهم البعض، ويَنتقدون أعمال بعضهم البعض، بشكل مقذع أحياناً، سمحَ بالتخفيف من حدَّة التباينات بين المواقف المختلفة، لدرجة أن المشكلة التي يَحتفظ بها كنط من سابقيه يمكن تلخيصها بالاختيار التالي: أهو شعور أم حُكم؟ الجواب معقَّد أكثر من المسألة، من دون شك، ويخص نظرية المعارف قبل كل شيء، غير أن تأثيراتها في فلسفة الفن لازمة؛ وهو ما يعنينا في المقام الأول.

٣ . انفكاك واستقلالية

غموض الاستقلالية الجمالية

سبق لنا أن استعملنا لفظ "انفكاك" لتحديد المسار الذي يسمح للعلم، والعقل، والفلسفة، والفرد، بالتحرُّر التدريجي من الوصايات القديمة، اللاهوتية والماورائية والأخلاقية، فضلاً عن الاجتماعية والإيديولوجية أيضاً.

إن فوز الجمالية باستقلالية يعني كذلك التفكير في الفن. توقَّفَ الفلاسفة، بالطبع، في كل عهد، عند مشكلة الجميل، وعند القواعد المقصورة على إنتاجه. كما عملوا على تحديد مكانة الفنون ووظيفتها في المجتمع، وسعوا أيضاً إلى فهم المشاعر التي تستثيرها أعمال الفن لدى البشر. فنظرية الجميل تشغل مكانة هامة في مؤلفات أفلاطون؛ وأرسطو هو كاتب "**مبحث في الجميل**" (*Traité du beau*)، الذي لم يصلنا بكل أسف. أما بلين القديم (Pline l'Ancien)، ضحيةُ انفجارِ بركان الفيزوف (في إيطاليا)، في العام ٧٩ بعد المسيح، ومؤلّف الكتاب الضخم عن "**تاريخ الطبيعة**" (*Histoire de la nature*)، فقد رسم صورة واسعة عن تاريخ الفنون في العصور الغابرة. ويُعدُّ ديون كريزوستوم (Dion Chrysostome)، الخطيب الإغريقي في القرن الأول بعد المسيح، أحد نقاد الفن الأوائل، من دون شك، الذين خصُّوا الفضائلَ المقارَنة بين النحت والتصوير بدراسة. ولنتذكر، في العهد عينه، كتاب "**مبحث في السامي**" (*Traité du sublime*)، للونجين (Longin) ذي الاسم

المستعار، والصفحات التي خصَّصها القديس أغسطينوس (saint Augustin)، (٣٥٤-٤٣٠)، في "**الاعترافات**" (*Confessions*)، لمشكلة الخلق [١].

إن جميع هذه الأعمال عن الفنون، في العهود الماضية، يُمثِّل فائدة أكيدة. وتَكشف أن المفكِّرين والفلاسفة والمنظِّرين طرحوا، في كل زمان، مسألة العلاقات بين الفن والحياة الاجتماعية، والطريقة التي يَتعامل بها البشر مع الأعمال الخاضعة لحُكمهم. غير أن تَشكُّلَ استقلاليةٍ جماليةٍ في القرن الثامن عشر له – مع ذلك – معنى مغاير.

فمن المؤكَّد أن الجمالية تحتاج إلى مجموعة من الظروف لكي تفرض نفسها كميدان من التفكير الخصوصي. وما كان لأي "جمالية فلسفية" أن تُبصر النور لولا تَشكُّل أفكارٍ عن الإبداع المستقل، وعن الذات المبدعة. وكان يتوجَّب أيضاً تعريف العلاقات بين العقل والحساسية، والتساؤل عن الذوق، والتجربة الفردية، والسعي إلى تحديد دور العقل في الميدان الخصوصي للفن، المتمايز عن نطاق العلم والأخلاق. ففي كلِّ مدار جمالي مستقل، يمكن لحُكم الذوق، الفردي، الذاتي، أن يَصدِر بكل حرية، من دون أن يَرفع أيَّ تبرير لـ"أنصبة علوية"، مثل اللاهوت والماورائيات والعلم والأخلاق. وهذا، من جهة مبدئية، على الأقل.

غير أننا نَلحظ وجود تيارَين، وطريقتَين في تصوُّر الاستقلالية الجمالية: إما أن يَجري الكلام على استقلال الذات، على ملَكتها في التقويم والحُكم، بكلِّ حرية، على جمال الطبيعة أو الفن، وإما ان ننظر إلى الاستقلالية على أنها تعني انعزال مدارٍ فني، قادرٍ هو الآخر على منافسة العلم والفلسفة. يتعيَّن، هنا، غموضٌ يمتدُّ حتى القبول الحالي بمعنى لفظ "جمالية"، تبعاً لما نُحيل عليه: إلى ملَكة الحُكم الكنطية أو إلى فلسفة الفن، مثلما يحدِّدها الرومنسيون الألمان الأوائل وهيغل. غير أن غموضاً آخر يصيب فكرة الاستقلال الجمالي نفسها.

تَظهر الاستقلالية مثل ناتجٍ عن عوامل عديدة، وتُسهم كلُّها في تحرُّر الفن من العلم والدين والأخلاق والمؤسسة السياسية. ويمكننا التوافق بيسر على أنه، إذا كانت "النهضة" تُمثِّل مرحلة حاسمة صوب الحرية، وصوب عمليات عديدة من الانفكاك التدريجية، فإن هذا التحرُّر لم يتحقَّق بعدُ في الوقائع نفسها. ذلك أن إكراهات عديدة، في القرن السابع عشر، وليس في ظل الحُكم الإطلاقي الملكي، ذي النوع الفرنسي وحده، كانت لا تزال تضغط على النشاط الفني. أيمكننا، مع هذا، أن نفترض أن تأسيس الجمالية في "عصر الأنوار" يُبدِّد، بضربة ساحر، جميع الإكراهات السابقة؟ ألنا أن نعتقد، على سبيل المثال، أن الأساطير العتيقة والدين لا يصلحان بعدَ هذا الوقت مثل نماذج للفنانين، وأن الجمال مفصول في صورة لا رجعة منها عن الخير، وأن السياسة ما عادت تتدخَّل في الفنون الجميلة، وأن محاكاة الطبيعة توقَّفت عن أن تكون المبدأ المهيمِن الذي ينصاع له المبدعون؟ بالطبع، لا. ذلك أنه، بعيداً عن المبادىء – تحديداً – يقع الواقع. إن فوز الجمالية باستقلالها يندرج في الحركة العامة للتحرُّر من النظام القديم، وتبدو هذه الوجهة، في ظننا، قوية فلا تقلُّ عن التي قادت إلى قيام الرأسمالية البورجوازية، والليبرالية، وإلى تشكُّل فضاء عمومي مفتوح على النقد.

عندما نتكلم على الاستقلالية الجمالية، التي تعززت بقوة مع بروز لفظ "الجمالية"، المطبَّق على ممارسة محدَّدة، فإننا لا نحيل، إجمالاً، إلا على لحظة في هذا التطور، وعلى وجهة بسيطة أيضاً. ذلك أن الاستقلالية الحقَّة، الأكيدة، والتامة، ما تحقَّقت أبداً، ولن تتحقَّق أبداً، من دون شك، لا اليوم ولا غداً. وهي إن كانت ممكنة – وهو ما لا نعتقد به – فإنها لن تكون مأمولة الحصول من دون شك.

---

[١] : يمكن العودة إلى ما قيل عنه أعلاه: الكاتب.

إن مجرَّد قيامِ وجهةٍ للاستقلالية يشكل خطراً عظيماً: وهو تشكيل مدار جمالي منفصل تماماً عن الحياة اليومية. فلقد تحوَّل الحِرَفي، من فرط مناداته باستقلاله، إلى فنان، مقيمٍ في مرتبة عالية، ومُحتفى به بوصفه عبقرياً، ومتمتعاً بموهبة تتعدَّى مواهب البشر. إلا أن النظر إليه بوصفه كائناً استثنائياً، بعيداً تمام البعد عن شواغل البشر الاعتيادية، يجعل من الحِرفي كائناً على حدة. وهو إبعادٌ نافعٌ للذين جرى تثمين أعمالهم والاحتفاء بها، لكنه ضارٌّ بالفنانين الذين ما عرفوا الشهرة. فصورة الفنان الفاشل هي الوجه الآخر لأسطورة الفنان العبقري، الذي يتمُّ مدحه أحياناً، وهجاؤه أحياناً أخرى، أو تجاهلُه بكل بساطة، لأن مكانته الخصوصية تقطعه عن الحياة اليومية.

هذا الغموض مشابهٌ للذي يصيب المدار الجمالي في مجموعه. فالاعتراف بالجمالية كنهج اختصاصي، ناجزٍ، يؤكّد وجود ميدان خصوصي، متَّصلٍ بالحساسية، التي تقيم – أخيراً – في مكانة مرموقة، مماثِلة للتي تفوز بها العلوم الأخرى. إن الجمالية، مثل هذه، تشارك في إنتاج المعرفة، وفي تعاظم المعارف. غير أن هذا النصاب الجديد يترجِم، في الوقت عينه، إرادةً في إطلاق صفة "العلمية" على عالم المحسوس، أي إنه – بعبارة أخرى – مسعى آخر لفهمِ عالمِ المؤثِّرات والحدس والمخيلة والرغبة بواسطة أدوات العقل والتنظير والمفاهيم، بينما هو عالمٌ عصيٌّ على كلِّ شكلٍ من أشكال الرقابة والمعاقبة. كما لو أن المقصود بهذه العملية إنزالُ قوى في نظام العقل، كان لها أن تُهدِّد انتظام أي نظام! هنا، يقيم أيضاً، ومنذ ذلك الوقت، غموضٌ في الوعي المعاصر، لا سيما عندما يتمُّ الحديث عن غاية الجمالية: ما نفعُها؟

إن استقلالية الفن واستقلالية الجمالية – اللتين ما تحقَّقتا أبداً، وبقيتا مشروعاً محتملاً – يمكن أن تنقلبا، في وضعهما الهش، على مصالح هذا أو ذاك. كما إن لفظ "مدار"، الذي يُستعمل أحياناً لتعيينهما، هو بدوره حَمّال معانٍ: فالمدار تحديدٌ، نطاقٌ، بل ملجأ أيضاً. وهذا الملجأ يحميهما من الواقع الخارجي، فيصون هذا الواقعَ من اعتداءات يمكن للأعمال الفنية أن توجِّهها ضدهما. ففي إمكان الفنان أن يعمل ما يشاء، وفي إمكان العمل الفني أن يعبِّر عما يشاء، حتى عن الأشياء المعتبَرة عدوانية أو خطيرة للمجتمع، بمجرَّد أن يضمن لهما نصابُ الفن – المتمايز – هذه الحصانة. ويمكن لهذا النظام الاجتماعي والسياسي أن يُجيز وجودَ هذه الأشياء المعزولة عن الواقع، وغير العدوانية، طالما أنها لا تُشكِّل خطراً على توازنه الداخلي.

ففي العقود، التي سبقت قيام الجمالية الفلسفية، لم تطرح مشكلة الاستقلالية في تعابير جلية. إلا أن هذا الغموض بقي كامناً، بأي حال؛ وهو مزامنٌ لولادة الجمالية، ومولِّدٌ لتوتُّرات متمادية حتى أيامنا هذه. ويُستحسن، الآن، الحديث عنها.

إذا كان أكيداً، في مطالع القرن الثامن عشر، أن للشعور أن يلعب دوراً في التفكير في الفنون، فإن نصابه النظري لم يكن بعدُ محدَّداً في صورة جليَّة: ألنا أن نعطيه أولويةً على الحُكم؟ بل أكثر من ذلك: ألَه، وحده، أن يعني مباشرة ما نشعره أمام عمل فني؟

كما إن هناك مفهوماً آخر يكتسب، في هذا العهد، أهمية متزايدة: وهو مفهوم "العبقرية". فهو مقولة أشبه بحجر البناء في التفكير الجمالي المعاصر، فلا يخصُّ فناً بعينه. فهو ينطبق على جميع الفنون، سواء على التصوير، أو على الشاعر أو الموسيقي. ويَظهر، منذ ذلك الوقت، مثل مقولة عابرة، مناسبة لانبثاق مفهوم الفن – مفرداً، وبأحرف كبيرة –، الذي يشمل من الآن وصاعداً جميع الأنشطة الداخلة تحت صنف الفنون الجميلة.

هذه المقولات المختلفة، مثل: الشعور–الحُكم، والعبقرية، والفن، التي تتنزَّل في التفكير الفلسفي، لا تُحدِّد فقط مراكزَ اهتمامٍ قابلةٍ للدرس، بشكل محايد، مثل محطات متتابعة في تاريخ الجمالية، وإنما تتكشَّف أيضاً، وعلى الخلاف من ذلك، عن رهانات إيديولوجية، بل سياسية، أساسية.

فالتعارض بين الشعور والحُكم، بعد تدبير كنط لحلٍ له، يُشكّل المنعَطف "الذاتي" للجمالية. أياً كان تفكيرنا في الأطروحات التي عرضَها كنط في "**نقد ملكة الحُكم**" (*Critique de la faculté de juger*) – وقد رفضَ هيغل التقيُّدَ بها –، فإن أهمية الذات والتقبُّلَ في تقويم الأعمال الفنية لن تكونا أبداً موضوعَ مراجعة. فالفرد يتمتَّع بمَلَكة التمييز، والحُكم، أي "النقد" بكلام آخر؛ وهذه المَلَكة النقدية هي العلامة على استقلاليتها المكتسَبة حديثاً.

إلى هذا، فإن النقاش حول مختلف معاني لفظ "عبقرية" يصبح، عند عدد من المفكرين، وعند ديدرو تحديداً، فرصةً للتنديد بالتعليم الأكاديمي، وبالمكانة التي يخصُّ بها هذا التعليمُ تنشئةَ الموهبةِ على حساب الاعتراف بالمواهب الطبيعية.

أما عن تمييز "الفن" بشكل مخصوص، فإنه يَسمح بتفكيرٍ أفضل في العلاقات مع الطبيعة، كما يَسمح بتدبير حجج عن التعارضات المميَّزة بين: الجمال الطبيعي والجمال الفني، السامي في الفن والسامي في الطبيعة، والعبقرية الفطرية والعبقرية الموحى إليها.

إن مقولة السامي، التي سعى كنط إلى تعريفها بعد إدموند بيرك (Edmond Burke)، (١٧٢٩-١٧٩٧) [١]، قد تستجمع وحدها كثافة التناقضات التي للاستقلالية الجمالية في سعيها إلى جعلِ نطاقِ المحسوسِ قابلاً للدرس بأدوات العقل والمفاهيم. أليست هذه المقولة مهدَّدة بأن تبقى "مما لا نعرفه"، أي أن تنزلق دائماً، بخلاف الجميل، بين ثنايا اللغة العقلانية؟

شعور وعبقرية

جرى، في الغالب، ذكرُ كتاب جان-باتيست دو بوس (١٦٧٠-١٧٤٢)، "**أفكار نقدية عن الشعر والتصوير**" (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*) (١٧١٩)، في عداد النصوص التأسيسية للتفكير الجمالي المعاصر، السابقِ على العهد الكانطي. وهو ما يمكن أن يبدو في صورة مفارقة: يعتبر دو بوس، بعدُ، أحدَ ممثّلي العقيدة الكلاسيكية، الأكاديمية، وهو – فضلاً عن ذلك – السكرتير الدائم للمؤسسة الشريفة. ولكن إذا كان الأب دو بوس هو وارثُ التقاليد الكلاسيكية، وأحدُ المنظّرين الأخيرين الذين جعلوا من العلاقات بين التصوير والشعر محلَّ تفكير، فإنه يمكن القول إن آراءه "حديثة". فدو بوس "مهندِس"، وهو – مثل أعضاء الأكاديمية – اتَّخذ موقفاً ضد القدماء. كان يلتقي بنيقولا بوالو، وبيار بايلي أيضاً؛ وكان يجتمع بمالزيرب، ويتعلَّم النظريات الأمبيريقية من جون لوك.

إن تأثير مالزيرب على غيره يستحقُّ، هنا، التشديد عليه. فقد كان عارفاً متمكّناً من مؤلّفات ديكارت، وعملَ على إيجاد حلٍّ لمسألةِ العلاقات بين الروح والجسد، التي كان ديكارت قد أبعدَها إلى المستوى الأخلاقي. لم يتمّ بلورةُ حلٍّ للمسألة، إلا أن الفيلسوف لم يعد قادراً على نقلها إلى ميدان الجمالية، لأسبابٍ سبقَ ذكرُها. إن تساؤلات مالزيرب، وقد ضاقَ تعبيرُها، باتت تتعيَّن كما يلي: أفي إمكانِ العقل، أيتوجَّب عليه فهمُ شيءٍ ما في الشعور؟ تَفترض هذه المسألة تمييزاً بين الشعور والحساسية، بين ما يتمُّ إدراكه بالحواس – وهو مادَّةٌ خام وتلقائية – وبين ما تَشعر به الروح. هناك حلٌّ محتمَل، إن جرى الإقرارُ بوجودِ "شعورٍ طبيعي". إنه هذا الشعور الذي يَسمح لنا، عبر الرغبات والانفعالات، بإدراكِ الجمال الروحي للنظام الذي رسمَه الله للبشر والطبيعة. ويمكننا، في هذا، أن

---

[١] : إن كتاب بيرك: *Recherche philosophique sur l'origine de beau et du Sublime* (١٧٥٧)، سيكون له تأثيره العميق على نظرية السامي عند كنط: الكاتب.

نتعرَّف على موضوعة "الرؤية في الله". هذا "الشعور الطبيعي" – لو عوَّلنا على تعبيرٍ رائجٍ في لغة فرويد، وغير مناسب لهذا السياق – يعمل على "تصعيدٍ" للمؤثِّرات المباشِرة. وإذا كانت الحواس تسمح لنا بإدراك العلاقات، والنِّسَب، والتناغم في الأشياء، فإن هذا يُبرهن أنها ليست مضادة للعقل. إنها تخضع لانتظام، لنظام عقلاني، مطلوبٍ من الله. ولا يمكن بالتالي أن يكون العقلُ والشعورُ غير متوافقَين.

يُطبِّق دو بوس هذه النظرية على الفنون: يَخضع الشعرُ والتصوير لقواعد، وقوانين، وأعراف. من دون شك، ولكن ماذا عن الهاوي، والمتأمِّل، والمستمِع، إذ يكونون أمام العمل الفني؟ ألهم، طلباً لفهمه وتبريرِ ما يشعرون به، أن يناقشوا مسألة التَّقيُّد أم لا بقواعد؟ أهم مُجبرون على قراءة مقالات النقد لكي يُحسنوا "قياس الإدراكات والأخطاء"؟ أما جواب دو بوس فكان: " يمدُّنا الشعور بمعلومات، في صورة مؤكَّدة، عن هذا كله، أكثر من العقل. إن ميلَنا إلى اللوحات والأبيات الشعرية يُحدِّده ذوقنا وحده، لا العقل أبداً: ففينا حاسة معدَّة لكي نعرف ما إذا كان الطاهي عملَ حسب قواعد فنه. فنحن نتذوَّق طَبَقاً، وننتهي إلى الحُكم عليه، حتى لو لم نكن نعرف كيفية إعداده. وهذا ما يُصيب أعمال الفكر أيضاً، واللوحات المصنوعة لاستثارة إعجابنا من خلال فعلها المؤثِّر فينا".

أن يكون لها فعلٌ "مؤثِّر فينا"، فهذا يعني، عند دو بوس، أن تمدَّنا بمتعة ما، كما بشعور الأسى نفسه: "نتحقَّق، يوماً بعد يوم، من أن الأبيات الشعرية واللوحات تُسبِّب متعة محسوسة؛ إلا أنه من الصعوبة بمكان تفسير بل تحديد هذه المتعة، التي تشبه الأسى أحياناً، والتي توافق مظاهرُها أحياناً مظاهرَ الألم الشديد. ولا يستثير الفنُ والشعر التصفيقَ إلا عندما يتوصَّلان إلى استثارة الأسى فينا". ولْنُشِرْ – مصادفة – إلى أن استعمال لفظ "الفن"، في الجملة السابقة، يشير إلى لفظ مرادف للتصوير.

هناك تساؤلٌ، في أساس تفكير كنط في حُكم الذوق، عن "شعور المتعة والهم". فالعقل لا يفقد، على أي حال، حقوقه كلها، إلا أنه يتدخَّل لاحقاً. كما إن التفكير يشارك في الحُكم، ولكن لكي يتمكن من إظهار قرار الشعور. أي بكلام آخر، بعد وقت.

من الغريب أن نتحقَّق من تشابهِ مواقفِ دو بوس مع بعض النظريات الجمالية المعاصرة، التي تخصُّ المتعةَ المحسوسةَ بالأولوية على حساب "المناقشة". وما هو غريب هو أن المدافعين الحاليين عن المتعة أو الكراهية التلقائيين – وهما شعوران مبنيان، الواحد كما الآخر، بوصفهما حُكْمين على العمل الفني –، يعتقدون بأنهم يتقيَّدون في ذلك بالتصوُّر الكنطي لحُكم الذوق. فتأكيدُ أولويةِ المتعةِ على التفكير، وعلى درس الدوافع العقلانية التي تصل المتفرج بالعمل الفني، يعني، بأي حال، إنكارَ وجودِ عقل جمالي مخصوص، ومتاحٍ للتحليل.

إن المقارنة الجسورة، التي قام بها دو بوس، بين موقف المتذوِّق (أو الشَّرِه!) أمام طَبَق الطاهي وبين موقف القارىء أو المتفرِّج أمام "أعمال الفكر"، أو أمام اللوحات، هي أقرب إلى أن تكون تحيَّةً موجَّهة إلى موهبة الطاهي في الطبخ، أكثر منها لتكريم المصوِّر أو الشاعر. أما مقترَح دو بوس عن "الحاسة السادسة"، التي تُمَكِّننا من الحُكم بصورة أكيدة، فإنه يُطْبِق على السر بدل أن يُنيره.

وهذا لا يمنع أن ما هو مفهومٌ عند كاتبٍ قبل العهد الكنطي، وقارىءِ لوك ومالزيرب، هو أقلُّ فهماً بعد قرنَين على ظهور "**نقد ملَكة الحُكم**" (*Critique de la faculté de juger*). إلا في الإقرار بأن هذا يحيل على الفترة ما قبل الجمالية، لا على كنط.

وستكون لنا عودة لاحقة إلى هذه النقطة.

إن دو بوس، وهو المنظِّر الجمالي للشعور، يخصُّ مفهوم العبقرية، في كتابه "**أفكار نقدية عن الشعر وعن التصوير**" (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*)، بمكانة كبيرة. وتَكشف هذه الاعتبارات، في صورة مؤكَّدة، عن الانعطاف الحاصل في هذا العهد عن العقلانية. يحاول دو بوس، وهو خلفٌ

صالحٌ لديكارت، أن يقدِّم تفسيراً فيزيولوجياً للعبقرية، أي أنه "ترتيبٌ موفّق لأعضاء المخ، بما يدلُّ على توافقها بعضها مع بعض، وبما يدلُّ أيضاً على نوعية الدم". وهو ما يذهب بنا إلى هذا المقطع في "**الخطاب عن المنهج**" (*Discours de la méthode*): "يتعلّق العقل بصورة قويَّة بالمزاج، وبوضعية مكوِّنات الجسم، فإذا كان ممكناً إيجادُ وسيلةٍ تجعل البشر كلهم أكثر حكمة وأكثر مهارة مما كانوا عليه حتى ذلك الوقت، فإنني أعتقد أن علينا أن نبحث عنها في الطب". ولكن دو بوس اعتبر أن مآل العبقرية لا يعود إلى الطب، بخاصة وأنها "تُعارض تفسيرات فيزيائية، وأنها علمٌ غير تام فلا يتمُّ التقدُّم فيه إلا عبر التخمين". إن نوعية الدم والتوزع السعيد لمكوِّنات الجسم ما كانت لتؤدِّي سوى دورٍ محدود، لولا "الصخب" الذي يُحرِّك "مَن وُلد وفيه عبقرية": "العبقرية هي هذه النار التي تعلو بالفنانين فوق أنفسهم، والتي تجعل صورَهم حيَّةً، وتشكيلاتهم حركيَّة. إنها الحماس الذي يستبدُّ بالشعراء، حين يرون هالات النعمة ترقص في المرج، فيما لا يرى فيه بقيةُ البشر غيرَ القطعان".

إذا كان دو بوس لا يُراجع محاسن التربية الفنية، ولا قيمة التوجيهات الأكاديمية، فإنه يشدِّد، مع ذلك، على قلّة جدوى أيِّ تعليمٍ مقترَح، طالما أنه لا تتوافر له "أرض" صالحة لذلك: أي الموهبة الطبيعية، غير القابلة لأيِّ تفسير في جميع الأحوال. إن العبقرية، وفق هذا المنظور، هي التي تتيح لرافاييل، على الرغم من أخذه الفن "على أيدي فنان رديء"، بأن يتفوَّق "على معلّمه بعد عدة سنوات من العمل".

إلا أن تعريف العبقرية مثل طاقةٍ خلاقة، قادرة في أي وقت وفي أي ظرف، على الترويج للجِّدَّة، طرحَه شارل باتو (Charles Batteux)، (١٧١٣–١٧٨٠)، في مؤلّفه: "**الفنون الجميلة حسب مبدإ واحد**" (*Les beaux-arts réduits à un même principe*) (١٧٤٦). فالعبقرية هي التي تقوى على إدراك الطبيعة في علاقات جديدة. وإذا كانت المحاكاة تحيل على الطبيعة وتحاكيها، فإنها ليست نسخةً تابعة عنها، بل فرصةُ خلقِ علاقةٍ غير مسبوقة مع الطبيعة، وولادة مُتَعٍ جديدة. فالفنان العبقري يُعرِّض نفسه للملل، من فرط محاكاته للطبيعة البسيطة. لهذا يلجأ، تحاشياً لأي تنميط، إلى شكل من أشكال العقل يقوم بالكشف، إلى جانب الحماس والشعور والتخيُّل، عن الغرض أو عن الطبيعة، طلباً لاستثارة انفعالات غير معروفة. هذا التصور للعبقرية، وخارج المعتاد، وللفنان العبقري، بوصفه القادر وحده على الخروج من السبل المطروقة، أغرى ديدرو والممهِّدين للرومنسية الألمانية، غوته (Goethe)، وشيلر، ونوفاليس والأخوان شليغل تحديداً.

يُشكّل تصوُّرُ ديدرو، (١٧١٣–١٧٨٤)، للعبقرية، الذي يَعرضه في "**الموسوعة**" (*Encyclopédie*)، خطوةً مزيدة في القطيعة مع العقلانية الكلاسيكية، الماثلةِ بعدُ في كتابات دو بوس وباتو. وتتعيَّن فيها العبقرية، هذه "الهبة الخالصة من الطبيعة"، بالقياس مع الذوق والجميل. فالذوق لا يولِّد سوى جمالات معهودة، فيما تُمَكِّن العبقرية من بلوغ السامي. بكلام آخر، لا تتوافق القواعد والتوجيهات الأكاديمية، إذن، مع بروز العبقرية، والسامي: "تُشكّلُ قواعدُ الذوق وقوانينُه إعاقاتٍ أمام العبقرية؛ وهي تكسرُها لكي تُحلِّق في اتجاه السامي، والشديد التأثير، والكبير".

لا تَعمل العبقرية، لدى ديدرو، من أجل التمام، الذي يطلبه عبثاً الفنانون المتقيِّدون بالقواعد المدرسية. ففي الفنون، يتعيَّن طابع العبقرية في القوة، والوفرة، والقسوة، وعدم الانتظام، والسامي، والشديد التأثير، وهي بذلك "تثير الإعجاب حتى في أخطائها".

يُمكننا التَّنبُّه، من دون مشقَّة، إلى أهمية انتقادات ديدرو، حيث أن تعريف "العبقرية" يَظهرُ مثل ذريعة للتنديد الصريح بالمؤسَّسة الرسمية، أي "الأكاديمية" و"الصالونات" التابعة لها، وهي التي ارتادها ديدرو بمثابرة، لكي يُمارس فيها مهامه كناقد فني. ويتمُّ، عبر هذا النقد "الفني"، توجيهُ النقد واقعاً إلى السلطة، ليس إلى سلطة "الأكاديمية الملكية للتصوير والنحت"، ولا إلى "أكاديمية روما"، وإنما إلى السلطة المؤسساتية والسياسية التي تُديم

وجودَ هذا التعليم التقليدي. فالوقوف إلى جانب العبقرية – إلى جانب هذه الموهبة الطبيعية غير القابلة للتفسير، ولكن المثبتة في الأعمال الفنية، والتي تَدفع البشر صوب الكبير والسامي – يعني الوقوفَ إلى جانب الذات، منشئةِ قوانينها نفسها، والتي تجد حريتها، المكتَسبة حديثاً، ومكانتَها في استقلالية الجمالية الناشئة.

من الفنون الجميلة إلى "الفن"

إنَّ تشكُّلَ الجمالية في نهجٍ مستقل يَفترض أن مجموعةً من النظريات والمفاهيم قابلةٌ لأن تُطبِّق على جميع الفنون، سواء أكانت التصوير، أم النحت، أم الموسيقى، أم الشعر. وهذا لا يعني أنه يجب خلط هذه الفنون بعضها ببعض، فإن ذلك سيكون خطلاً، طالما أننا نعلم أن كلَّ واحدٍ منها يطلب المعنى بطريقة مخصوصة. بالمقابل، من المفهوم أن كلَّ نظرية متماسكة تتطلَّب غرضاً متماسكاً، منسوباً إلى مفهوم موحَّد ومتنبِّهٍ إلى الفروق في الوقت عينه. إلا أن هناك طريقتَين على الأقل في تصوُّر هذا التماسك ووحدة الفنون هذه: إما أن نقارنها في ما بينها، التصوير والموسيقى، على سبيل المثال، أو التصوير والنحت، أو النحت والعمارة، إلخ، ويمكننا، عندها، الكلام على "فنون جميلة"، بالانفصال التام عن الفنون الأداتية. وإما أن نعتبر أن هذه المقارنات لا معنى لها، عاملين على إظهار خصوصية كلِّ فن، بما لا يقبل اختلاطه بغيره. ولكن إذا كانت الفنون منفصلة عن بعضها البعض، يتوجَّب علينا، لتفسير تنوُّعها، إيجادُ مقولة عامة، أي وضعُها تحت مفهوم جامع. ما سبق لنا أن سمَّيناه تفرُّدَ الفن يناسبُ تلك الفكرة، وهي أن النشاطية الفنية تستجمع، منذ نهاية الثامن عشر، مختلف الممارسات الفنية – تعددية الفنون الجميلة – تحت اسم واحد وفريد، هو "الفن".

المسألة ليست لفظية أبداً. هذا المصطلح الجديد، الذي يسود ابتداءً من العهد الممهِّد للرومنسية وعند هيغل، يترجِم تحوُّلاً عميقاً للتوجهات الفلسفية التي لها من الجميل موضوعٌ لها، سواء أكان الجميل الطبيعي أو الفني. إن الطريق التي شقَّها باتو: اختصارُ الفن بمبدإ واحد هو المحاكاة، والتي شقَّها ليسنغ (Lessing) أيضاً: الدعوة إلى انفصالٍ جذري بين الفنون، هذه الطريق لا تؤدِّي مباشرة إلى عِلم الحساسية عند باومغرتن، ولا إلى جمالية الذوق عند كنط، بل إلى فلسفة الفن عند هيغل. يتعيَّن علينا، منذ هذه اللحظة، أن نكون متنبِّهين إلى هذه الفروقات، إذا طلبنا فهمَ الرهان الضمني للمناقشات التي شغلت منظِّري الفن منذ "النهضة" حتى أيامنا هذه.

فقد أظهرَ هيغل بوضوح، منذ مقدمة كتابه "**جمالية**" (*Esthétique*)، المشكلةَ التي يطرحها تبلورُ مفهومِ الفن. فهو يكتب، في فصلٍ عنوانُه مدعاةٌ للانتباه، "منطلَق الجمالية": "قبل وقت كانت نقاشات الفن تتعيَّن في هذه المشاعر اللذيذة، وفي نشأتها وتطورها، وهو الوقت الذي شهد نشأة العديد من نظريات الفن (...). باومغرتن هو الذي اقترح لفظ "جمالية" لعلوم هذه المشاعر، ولنظرية الجميل هذه. وهو لفظٌ أليف لنا، نحن الألمان، فيما يجهله الآخرون. فالفرنسيون يتحدَّثون عن "نظرية الفنون"، أو عن "الآداب الجميلة"؛ فيما يضعها الإنكليز تحت باب "النقد" (...). ولو طلبنا الدِّقَّة، فإن لفظ "جمالية" غير مناسب. كما جرى اقتراح تسميات أخرى: "نظرية العلوم الجميلة"، و"الفنون الجميلة"، إلا أنه لم يتمّ الاحتفاظ بها، وعن حق. كما جرى أيضاً استعمال لفظ "عِلم الجميل" • لذلك، إلا أنهم طلبوا منه الحديث لا عن الجميل عموماً، وإنما عن الجميل المتولِّد من الفن. لهذا سنحتفظ بلفظ

• : يشير اللفظ المستعمَل، (Callistique)، في أصله الإغريقي، إلى الجميل (callos)، وطُلب منه تعيين "علم الجميل": المترجم.

"جمالية"، لا لأن فائدة اللفظ محدودة، وإنما لأنه توطّن في اللغة السارية، ما يمكن اعتباره حجّة جدِّيّة لصالح بقائه" [1].

إن هذه التحوطات الخاصة باستعمال لفظ "جمالية" يمكن أن تبدو غريبة من أحد مؤسِّسي السبيل المنهجي الذي يحمل هذا الاسم؛ إلا أنها تُظهر أيضاً أن المشكلة الأساسية لا تتّصل باللفظ، بل بما يُعيِّنه، وبمضمونه. فالمهمُّ عند هيغل، وحيث يقف في "المنطلق"، هو مفهوم الفن نفسه. وهو يتابع: "إن هذا النمط في التعليل لا يذهب أبعد من النتائج السطحية تماماً في المسألة التي تعنينا: وهي مفهوم الفن" [2].

كيف تمَّ التوصُّل إلى هذا المفهوم الموحَّد، إلى لفظ "الفن" هذا، البديهي في معناه الساري لدرجة أننا ننسى أصوله؟

علينا أن نبدأ من جديد من "النهضة".

من "الشعر نظير التصوير" إلى "لاووكون" لسينغ

أللتصوير أن يكون مثل شِعرٍ صامت، والقصيدةُ مثل لوحة ناطقة؟

إن هاتين المسألتَين، الموصولتَين، تختصران الجدل الطويل حول العبارة اللاتينية الشهيرة (Ut pictura poesis)، "الشعر نظيرُ التصوير"، وهي العقيدة الفعليَّة الناشطة منذ "النهضة" حتى ليسنغ، في هذا الشكل على الأقل. والبداية كانت مع الشاعر اللاتيني، في القرن الأول قبل المسيح، هوراس، صديقِ فرجيل (Virgile), والذي رعاه ميسان (Mécène)، وكانت البداية مع جملته: "الشعر نظير التصوير". بكلام أوضح، إن الإبداع الشعري يمتلك سلطةَ وصفٍ، وإيحاءٍ، وتمثيلٍ صوري، لا تقلُّ قوّة عن سلطة التصوير. ويسعنا بالتالي فهم كيف أن هوراس، مؤلّفَ "**الرسائل**" (*épitres*) و"**الهجائيات**" (*Satires*)، يقوى على الادّعاء، بثقة حائزِ الشرعية، هو مثل صديقه فرجيل، مؤلِّفِ القصيدة الطويلة الملحمية "**الإنيادة**" (*énéide*)، بأنه مساوٍ لمصوِّري زمانه.

إن التساوق بين الشعر والتصوير، بين التصوير والشعر، ليس تامّاً، لأنه يعود إلى الشعر أن يحاكي التصويرَ، لا العكس. غير أن مصوِّري "النهضة" قلبوا معنى المقارنة: التصوير نظير الشعر. لنتذكرْ محتويات الرهان: في العهد الذي يتخلّى فيه "الفنانون" المصوِّرون عن رتبة الحِرفيين، وينتقل فيه التصوير إلى مصاف نشاطيَّة حرَّة، ثقافية، بل حتى علمية، كان من المهمِّ أن نُسبغ على التصوير عبارات الشرف. ولنا ألا ننسى أن الإجادة البلاغية والشعر يحتلان، في هذا العهد، رأسِ قائمة الفنون الحرة، مثلهُما، في القرون الوسطى، مثل القواعد، والبلاغة، والجدل، أي فنونِ اللغة. أما ليوناردو دو فنتشي فقد أسقطَ المقارنة، في كتابه "**مبحث في التصوير**"[3] (*Traité de la peinture*)، إذ أقام تراتبيةً لصالح التمثيل التصويري، مشدِّداً على ارتفاع مكانة التصوير المطلقة بالنسبة إلى الموسيقى والنحت: "مثلما أننا خلصنا إلى القول أن الشعر يتوجَّه مبدئياً إلى ذكاء العميان، والتصوير إلى ذكاء الصمِّ، فإننا نُولي أهمية أكبر إلى التصوير بالمقارنة مع الشعر، إذ أنه يعمل في خدمة معنى أفضل وأكثر شرفاً. وهذا الشرف قيمته ثلاثة أضعاف من ذلك الذي للحواس الأخرى، طالما أن فقدان حاسة السمع، والشمِّ واللمس كان مطلوباً أكثر من حاسة النظر (...). لا يمكن تسمية الموسيقى إلا بوصفها

---

[1] G. W. Hegel : *Esthétique*, Aubier, 1944, trad. S. Jankélévitch, p. 17-18.

[2] *Ibid*.

[3] Léonard de Vinci : *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987, traduction et présentation par A. Chastel.

أخت التصوير، طالما أنها خاضعة للسمع، وهي حاسة أدنى من النظر (...). وأنا لا أجد بين التصوير والنحت سوى هذا الفارق: يعمل النحات على أعماله الفنية بمجهود جسدي أكبر من الذي يحتاجه التصوير؛ ويعمل المصوِّر على أعماله الفنية بمجهود ثقافي أكبر". ولم يتأخر دو فنتشي عن تقديم مقدّراته المتعدِّدة في جميع الفنون مثّل ضمانةٍ لعدمِ تحيُّزِه بين الفنون.

لم يحتفظ العهد الكلاسيكي بفكرةِ تراتبيةٍ للفنون، حتى لو كان صحيحاً أن كولبير أظهرَ في أكثر من مناسبة ميلَه إلى التصوير التاريخي، "أشرفِ الفنون". وإذا كان يبدو طبيعياً، على سبيل المثال، أن لفظ "الفن"، في العبارة التي استعملها دو بوس، "الفن والشعر"، يشير بشكل بديهي إلى التصوير تحديداً، وليس إلى غيره أبداً. بالمقابل، فإن لفظَ الفن، الواردَ في بيت شهير لبوالو، والقادرَ على محاكاة الأفاعي والوحوش الكريهة، يشير حتماً إلى الشعر. هذا الاستعمال للفظ "فن" يخصُّ هذا العهد. وهناك، في الواقع، أفضلية محدودة لصالح التصوير. وبما أن للتصوير هيمنةً على غيره من الفنون، عائدةً إلى نصابه السياسي والمؤسساتي نفسه، فإنه لا يَخشى شيئاً، ومن أي كان. هذا ما يفسر كيف أن القرن السابع عشر اختار الإبقاء على تقابلٍ حذِرٍ بين فنون اللغة وفنون الصورة. وفي نهاية المطاف، فإن إنشاد مدائح للملك العظيم، أو تصويرَ فضائله، يمكن له أن يتحقَّق أيضاً بسعادة مساوية، حين يكون الشاعرُ مثل بوالو، والمصوِّرُ مثل لو بران، والنحَّاتُ مثل كويسيسفوكس (coysevox)، والموسيقيُّ مثل لولي (Lully). فإنهم كلهم خاضعون صراحةً للمبدإ عينه: محاكاة الطبيعة. ووجدتْ الفنون معادلاً لذلك: "الفنون الجميلة"، ومؤسَّسةً للاستقبال: "أكاديمية الفنون الجميلة"، حتى لو كانت هذه لا تحمل بعدُ هذا الاسم.

إن كتاب شارل باتو، "**الفنون الجميلة حسب مبدإ واحد**" (*Les beaux-arts réduits à un même principe*)، لا يعالج أبداً "التصوير نظير الشعر". فباتو يلجأ غالباً إلى استعمال لفظ "الفنون" أو "الفنون الجميلة" في صورة غير نسقية، وهي: الموسيقى والشعر والتصوير والنحت والرقص. ما هو مهمٌّ هو أنه يخصُّ هذه كلها بغايةٍ واحدة: محاكاة الطبيعة، ولا سيما "الطبيعة الجميلة". لا يجلب تذكُّرُ القواعد الكلاسيكية أيَّ جديد. في الظاهر على الأقل، لأن هذه المحاكاة خاضعة هي نفسها لمحدِّدٍ إلزامي: أن تثيرَ الإعجاب، وأن تُحَرِّكَ العواطف، وأن تؤثِّرَ في النفوس. أما وسيلةُ إحداثِ هذه المتعة فهي الذوق: حبُّ النفس. إن الذوق "معمولٌ فقط، حسب باتو، للتَّمتُّع"، وهو "مُتَوَلِّهٌ بكلِّ ما يجلب له أيَّ شعورٍ لطيف". لنتذكرْ أن العبقرية، بالنسبة إلى باتو، هي التي تُحسِن خلقَ العلاقات الجديدة مع الطبيعة وتمثيلَها. فـ"الطبيعة الجميلة" هي، إذن، الطبيعة التي جرى تحويلها بواسطة العبقرية، وهي التي تُرضي ذوقَنا. ولها بالتالي أن تكون ماثلة في "جميع" الفنون، على ما يُشدِّد باتو، من دون أن تكون هناك حاجة إلى مقارنةٍ أو تدبيرِ تراتبيةٍ لأيٍّ واحد من الفنون. ليس هناك، من جهة، الجسم، والمشاعر، والصورة، ومن الجهة الأخرى، الفكر، والأفكار، واللغة. لكلٍّ من هذه الأجزاء، "الفنُّ مُلزَمٌ بإعطاء مقادير رفيعة من القوة والأناقة، ما يجعلها فريدة، وما يُظهرها جديدة". بات لفظُ "فن" يُكتب في صيغة المفرَد! أما عند باتو، فإن اللفظ يَرِدُ عدة مرات، لإظهار أن الفن ملازمٌ لكلِّ زمان، ولجميع الأمكنة، إلا أنه لا يوجد إلا بما يميِّزه عن الطبيعة.

عرفَ كتابُ باتو نجاحاً تلقائياً ودائماً، عند ديدرو تحديداً، والأخوين شليغل، وكنط وهيغل. وما احتفظوا به من هذا المؤلَّف هو مفهومُه تحديداً للعبقرية، ونقدُه غير المباشر للعقلانية الكلاسيكية. غير أن هؤلاء المعلّقين كلهم، المعاصرين لباومغرتن، تأثَّروا، من دون شك، بهذه الطريقة التي خَتم بها – وإن مؤقتاً – هذه الجدالات حول أن "التصوير نظير الشعر".

غير أن التاريخ نسبَ هذا الفضلَ إلى كتاب غ. إ. ليسنغ (Gotthold Ephraîm Lessing)، (١٧٢٩-١٧٨١)، وهو "**لاوكوون، عن حدود التصوير والشعر**" (*Laocoon, sur les frontières de la peinture et de la poésie*) (١٧٦٦) [١]، إذ وضع حداً نهائياً للمقارنة بين الفنون. إن المجموعة النحتية العريقة، الموسومة "لاووكون" (في القرن الأول قبل المسيح)، المعروضة في الفاتيكان، "تروي" فصلاً من تاريخ لاووكون، وهو ابن بريام (Priam) وهيغون (Hécune)، الذي قضى مختنقاً مع أولاده بواسطة أفعيَين رهيبتَين. يعود هذا العمل الفني إلى النحاتِين آغيسندير (Agésandre) وآتينودور (Athénodore) وبوليدور (Polydore)، حسب المؤرخ بلين (Pline)، وتمَّ اكتشافُه في العام ١٥٠٦، وإهداؤه إلى البابا جول الثاني (Jules 2). أما استعمالنا للفظ "يروي" فلم يأتِ بعامل الصدفة. ما "تروي" هذه المنحوتة؟ أهو رجلٌ يصرخ من الألم، إذ هو ضحية حيوانات متوحشة؟ غير أن فمَ لاووكون يكاد أن يكون فاغراً. وليسنغ لم يستغرب مثل هذا الأمر، بدليل أنه قال: "تصوروا لاووكون فاغرَ الفم، واحكموا عليه. دعوه يصرخ وسترون حاصلَ عملكم". أما تفسير ليسنغ فهو التالي: إن فماً فاغراً، في النحت، فجوةٌ ليس إلا، وتُحدِث أثراً منفّراً، ومقزّزاً للنفس. وفي التصوير تتحوَّل الفجوة إلى لطخة منفّرة: "التصوير، كوسيلة للمحاكاة، يقوى على إظهار البشاعة: التصوير كفنٍّ لن يقوى على ذلك أبداً". تروي لاووكون، إذن، الألم، ليس وفق طريقة شاعرٍ راوٍ لفصل الحيوانات الكريهة، ولكنها ترويها متقيِّدة بالقوانين الخصوصية لفن النحت، على أن الجمال هو أول هذه القوانين.

يُشدِّد ليسنغ، بهذه الطريقة، على الطابع الخصوصي لكل نمط تعبير. إنه يُفرط في تمييز التصوير، بالطبع، وفي جعله يرتقي وحده إلى مصاف الجمال المطلق، بخلاف ما قال به معاصره وِنكلمن (Winckelmann)، الذي كان مقتنعاً – على العكس من ذلك – بأن النحت وحده، النحت الإغريقي تحديداً، يبلغُ الجمالَ الجامع. غير أن الأساس لا يتعيَّن في هذه التراتبية. فالفصل الجذري بين الفنون، في عهد الجمالية الناشئة، يَفتح ميداناً للبحث، كان مغلقاً حتى تاريخه: إن القطيعة مع أن "التصوير نظير الشعر"، والحدودَ المرسومة في صورة دقيقة بين الفنون التشكيلية والأدب، تعني استقلال كلِّ فن، وهو إلى ذلك حرٌّ في أن يكون عرضةً لابتكارات شكلية، ولخلق قواعده الخاصة، ولانتهاك مبدإ المحاكاة، من دون أن يُطلق أيُّ فنٍ مجاورٍ له صفارةَ الإنذار. ليس التصوير محاكاة وحسب، إنه "فن"، على ما يقول ليسنغ، وما يناسبُه يناسب أيضاً الفنون الأخرى. وإذا كان التصوير يتفلّت من إلزامية الوصفِ والقص، فهذا يعني أيضاً أن اللغة لم تعد موظّفةً لخدمة النماذج الصورية.

هناك انفكاك، إذن. ولعلّه الأكثر حسماً من دون شك، حيث أن الفن بدأ يتصوَّر إمكانَ تباعدِه، بل انقطاعَ الصلة التي كانت تُلزمُه بخدمة نموذجه، أي الطبيعة.

إن فكرةَ علاقةٍ بين الفنون ستُبصر النور من جديد، في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين. إلا أن طرحَها لا يعني بأي حالٍ إعادةَ العمل بأن "التصوير نظير الشعر". بل سيتمُّ البحث، بالمقابل، عن توافقات، على سبيل المثال، بين الأصوات والألوان، أي عن تشابهات بنيوية بين أعمالٍ من فنون مختلفة. يأخذنا التفكير طبعاً إلى قصيدة رامبو (Rimbaud) •، وإلى ظواهر الاستماعِ الملوَّن، بل أيضاً إلى التقابلات بين الفنون التي وجدَ بودلير (Beaudelaire) أنها موافقةٌ لخصوصية كلِّ فن. إن الحلم بعملٍ فني كلي (*Gesa,tkunstwerk*)، والعزيزِ على فاغنر (Wagner)، سيشدُّ انتباهَ المؤلِّف الموسيقي أكسندر سكرايابين (Alexander Scriabine)، في مطالع القرن العشرين.

---

[١] : Gotthold Ephraîm Lessing : *Laocoon*, Paris, Hermann; trad. J,-F. Groulier, 1990.

• يشير إلى قصيدة (voyelles)، التي تلاعب بها الشاعر بين اللون وحروف العلة: المترجم.

سيَجهدُ إتيان سوريو (Etienne Souriau)، في إبراز "عناصر من الجمالية المقارنة"، حسبما هو عليه العنوان الفرعي لكتابه المنشور في العام ١٩٤٧، "**التبادل بين الفنون**" [١] (*La correspondance des arts*)، حيث المقارنة لا تصيب الأعمال الفنية نفسها، بل التشابهات بين الطُّرق الإبداعية المختلفة، أو "البنيانية" لكل فن، حسب تعبير سوريو.

أما الجدل الذي افتتحتْه أطروحاتُ ليسنغ، فقد وجد تتمتَه مؤخراً في فكرة بعض أنصار الحداثة الفنية: التأكيد على أن جميع الفنون، وتحديداً التصوير والنحت والعمارة، لن تقوى على التطور، إلا إذا ظلّت داخل حدود وسيطها الخصوصي، على ما قال كليمان غرينبرغ (Clement Greenberg)، (١٩٠٩-١٩٩٤)، محدِّداً الشرط اللازم لاستقلاليتها.

إن الفيلسوف والجمالي الألماني ت. أدورنو يعتقد أن تلاقي الفنون - الموسيقى والتصوير، على سبيل المثال - يُشكّل السمة الأساسية للفن "الحديث"، منذ مطالع القرن العشرين حتى الخمسينيات منه. وهذه السمة تسمح بتحديد معنى الحداثة الفنية. إلا أن هذه الوحدة ليست ممكنة بالمقابل إلا إذا عرف كلُّ فنٍّ تطوُّرَه تبعاً لمواده ومنطقه الخصوصيين. فالحديث عن "موسيقى تصويرية"، أو عن "تصوير موسيقي"، لا معنى له: "ما أن يُقلّد فنٌّ فناً آخر، يبتعد عنه، نظراً إلى أنه يتجاهل بذلك مواده الخاصة". ليس هناك من تناقض في هذا. فوحدة الفن الحديث تستند إلى قاسم مشترَك بين الفنون كلها: لغة خصوصية، تجمع بين "التعبير" و"البناء"، إلا أنها غير اللغة السارية. هذه اللغة تستعير عناصر من الواقع، وتعيد تأليفَها من جديد لإظهار كيف أن الفنَّ الحديث يعتمد على مسافة نقدية من هذا الواقع. يذكر أدورنو، على سبيل المثال، لوحة "غرنيكا" (Guernica) لبيكاسو، التي أعادت "تأليفَ" حقيقةِ واقعةٍ تاريخية، من أجل التنديد بها، إذ تستجمع اللوحة فوق بعضها البعض "شظايا-صادمة" من الوجوه الإنسانية والحيوانات. هذا ما قام به بدوره المؤلّف الموسيقي أرنولد شونبرغ، الذي أعاد تفكيك التناغم التقليدي بين الأصوات، لكي يزيد من تعبيريتها، بفضل ترتيبٍ غير معهود لمقامٍ له ١٢ درجة موسيقية. يتحقق الجمهور، عند الاستماع إلى عمله الموسيقي، "الناجي من فرصوفيا" (١٩٤٧)، من أنه يستمع إلى أصوات نشاز: إنها تُعبِّر واقعاً عن عدم توافقات في عالَمٍ معطوبٍ بفعل البربرية النازية.

إن مبدأ التأليف-الانفكاك، والبناء-التقويض، للشكل الفني التقليدي، لتعزيز تعبيريته، يُمْكن الوقوع عليه في الفنون الأخرى، سواء أكانت النحت، أم الأدب، أم السينما، أم التصوير الفوتوغرافي. إنه المبدأ في أساس جماليةٍ جديدة، كما يُشدِّد على الاستقلالية الجذرية لفنٍ حديثٍ معارِضٍ في صورة قوية للواقع.

هناك تياران يتواجهان اليوم: تخصَّصت الفنون إلى درجة قصوى. كما إن ممارسة الفنون تضع قيد العمل تقنيات وسبلاً عملية شديدة التخصص، ونتحقَّق من أن الفنانين، ذوي الطرق الفنية المختلفة، لا يتلاقون في ما بينهم. إلا أننا نشهد، في صورة مفارقة، تقاربات، وتعالقات، وتبادلات عاملةً على إزالة الحدود. ويجري هذا كما لو أن الرغبة في إيجادِ صلاتٍ بين مختلف الممارسات الفنية، وفي تجميع مواد متنافرة، وفي ربط ممارسات فنية بعضها ببعض، هي أقوى من الاهتمام بميدان التخيُّل والمحسوس لجهة تصنيفه، وتنظيمه و"إدارته". ألا نكون نحلم بـ"تعددية حسية" تُعيد، في نوع من التذكُّر الإحيائي، الارتباطَ بفكرة "العمل (الفني) الكلي"، وتَعمل جاهدة على إعادة توحيد المدار الجمالي؟

غير أن ظهور الوسائل السمعية-البصرية المتعدِّدة، والتناغمات غير المعهودة بين الصوت والصورة والنص، في عالم افتراضي ذي أبعاد ثلاثة، نقلتْ المشكلة الكلاسيكية عن التبادلات بين الفنون إلى أبعد مما كان عليه

---

[١] Etienne Souriau, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947. :

الخلاف حول التقابل بين الفنون أو حول خصوصياتها. غير أن هذا الانتقال حملَ معه مخاطر أكيدة. فعقيدة "التصوير نظير الشعر"، هي مثل أطروحات لاووكون لليسنغ، ظهرتْ، في الواقع، وبعد إعادة التفكير فيها بعد وقت، مثل لحظات أسهمتْ، بشكل أو بآخر، في صورة متناقضة، في انبثاق استقلالية الجمالية، سواء عبر تعزيز الاعتراف بالفنون الجميلة، أو عبر المساعدة في بروز مفهوم جديد للفن. أيمكننا القول نفسه في ما وقَّره ظهورُ الوسائلِ السمعية–البصرية المتعدِّدة، التي تُدرج الفنَّ والجمالية في عالمِ التواصل وفي النظام الثقافي، وهما ميدانان مقيَّدان بصورٍ قوية بإملاءات الاقتصاد والسياسة؟

هذه الشواغل لم تَعُدْ، في نهاية القرن الثامن عشر، قيدَ التطارح. إلا أنه كان من الضروري ذكرُها من أجل استبيان رسمٍ اوليٍّ عن الرهان الذي يصاحب ولادةَ الجمالية، وتحديدَ موضوعها، أي الفن في علاقته النزاعية مع الطبيعة.

ففي اللحظة نفسها، التي تتأكَّد فيها فردانيةُ التجربة الجمالية، يُظهر الاعترافُ بفنون خصوصيَّة ومستقلَّة أن المهم، والحالة هذه، هو الفن نفسه، لا المبادىء، ولا القواعد المتحجِّرة، ولا التوافقات العائدة إلى أسباب ماورائية، دينية أم أخلاقية. بالمقابل، بقيتْ الجمالية متصلةً بالفلسفة؛ وتصبح حتى أحد الميادين المختارة للمعرفة الفلسفية، بل جزءاً عضوياً، كما عند كنط وهيغل، من نظام تفكُّري مجرَّد.

ديدرو ونقد الفن

إن الانفكاكات المختلفة عن الوصايات القديمة، وعن العقائد التقليدية، تندرج في نطاقٍ تحرُّري واسع من مبدإ السلطة السائدِ حينها في جميع الميادين. يشارك هذا التحرُّرُ في إقامة الاستقلالية الجمالية، وفي استقلالية الفن. يُمكننا كذلك قلبَ هذه النسبة، والقولَ إن الجمالية والفن يصبحان، في نهاية القرن السابع عشر، حقولاً فسيحة للعمل التحقيقي، المفتوحةَ على ممارسة النقد.

لنتذكر أن الإنكليز كانوا يصنِّفون الجمالية ونظرية الفنون، حسب هيغل، ضمن "النقد" (critic). وهو ما كان له أن يُذكِّر بالحظ السعيد للفظ "نقد" (critique) في فرنسا، عند بوالو، في كتابه "**أفكار نقدية حول بعض المقاطع عند الخطيب لونجين**" (*Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*)، أو عند دو بوس في "**أفكار نقدية عن التصوير والشعر**" (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*)، أو عند غيرهم ممن ذكرناهم سابقاً. ولكن كيف يمكن تحديد النقد، هذا اللفظ–العماد في النشاطيَّة الثقافيَّة التي عرفتْ نجاحاً مشهوداً في هذا العهد؟

أن تكونَ نظريةُ الفنون والجماليةُ – التي باتت فلسفية – مرادفةً للنقد فهو في حد ذاته مؤشّر مهمٌّ. غير أن النقد جنسٌ أدبي أيضاً، ولا تلبث قواعده أن تتحدَّد؛ وهو أيضاً حالة فكرية، أو – إذا فضَّلنا ذلك – "وضعيَّةٌ" لا تلبث أن تتعمَّم، وتفيض حتى عن ميدان الفنون. أخيراً، إن النقد هو أكثر من سلوكٍ بعينه، إذ هو طريقة في التفكير الفلسفي الذي يُخضِع الظروفَ، التي تتبلور فيها المعارف، لامتحانات العقل. هذا المعنى الأخير يمكن الوقوع عليه عند كنط تحديداً. أهناك صلة بين هذه التعيينات المختلفة لهذا اللفظ، وهل تعني شيئاً آخر غير الهويَّة البسيطة للفظ "نقد"؟ بالطبع. إلا أن هذا يتطلَّب إظهارَ ذلك.

"إن لوحةً معروضةً تُولِّدُ في نفس مُتلقِّيها ما يُحدثُه كتابٌ في نفْس قارئه من انفعال. إنها عملٌ يتمُّ تقديمه فوق المسرح: لكلٍّ الحقُّ في إبداء حُكمه فيها". هذه الملاحظة، التي تعود إلى لا فون دو سان يين (La Font de

Saint Yenne)[1]، تكشف الحالةَ الفكرية الجديدة التي تُسيطرُ على الحياة الفنية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. فمع بروز الطابع التجاري للفن، ومع اتّساع السوق، وَجُبَ الحديث أيضاً عن ظهورِ جمهورٍ يتعدى نطاقَ هواةِ الفن المتنوِّرين. فالمتحف، والحفل الموسيقي، والمسرح، تفتح أبوابَها، بينما كانت "الصالونات" تجذب إليها نقّادَ فنٍ محترفِين، يؤدُّون دورَ الوسيطِ اللازم بين هواة الفن الموسميين والعارفين في الفن وغيره، فضلاً عن الجمهور العريض. يُسجِّل إدموند بورك (Edmund Burke) في العام ١٧٥٧: "لن يكون في إمكان الفن أبداً أن يُقَدِّمَ القواعد التي تجعل منه فناً". أي بكلام آخر، وَجُبَ البحث عن القواعد خارج المدار الفني، قرب المغمورين غير الضالعين في الفن، الذين يشهد ذوقُهم على قيمة الشيء الفني، والذين ما عادوا يتأخَّرون عن إبداء حُكمهم الجمالي، وبإسمهم الشخصي. لا فون دو سان يين هو أحدُ هؤلاء: فهو من المتنوِّرين، "غير الضالعين" في الفن، الذين يصدر ذوقُهم عن أحكام هي غير التي للقوانين الأكاديمية. ولم يَعُدْ الجدل يواجه، منذ هذا الوقت، دعاةَ العقل مع أنصار الشعور؛ فمثل هذا الخلاف بات خارج التداول. أصبح الرهان الفعلي ينعقد بين الفنانين ومن يَحكمون عليهم، أي النقاد المحترفين، من جهة، وهذا الجمهور، من جهة أخرى، الذي تَصدر عنه أحكامٌ ذوقية، وهو الذوق الذي يدَّعي هؤلاء النقاد أنهم يتولُّون تربيته. لقد مضى بعيداً الزمن الذي كان فيه كولبير يفتتح "صالون الأكاديمية" من أجل تمجيد الملك–الشمس تحديداً وحصراً.

أن يتمَّ الاعتراف لكلِّ واحد بأهليّته في الحُكم، وبحقّه في التعبير عن حُكمه، فهذا مما لا يمكن اعتبارُه فقط ردَّة فعل معادية للأكاديمية. ذلك أن هناك عدداً من المفكّرين، مثل ديدرو، بعد لا فون دو سان يين، فهموا معنى لفظ "نقد"، بالعودة إلى معناه المعروف في أثينا العريقة: ممارسة النقد مثل حقٍّ للشعب – وهو ضامنُ "الديمقراطية" – في التعبير الحر. فقد جرى الاعتراف، في عهد أفلاطون وأرسطو، بأن كلَّ إنسان، مالكٍ لحد أدنى من المعرفة – أي "الثقافة العامة"، كما نقول اليوم – مؤهَّلٌ لإصدارِ حُكم نقدي على الأشياء كلها، وللتمييز بين الجيِّد والسيِّء، بين الخير والشر، بين الجميل والبشع. ونحن نعرف المكانة التي خصَّ بها أفلاطون التربية: في استطاعة الفرد المربِّي الحُكمُ بصورة شرعية. هذا المَكسب يصلح، عند أفلاطون، مثل معيار في التمييز. وفي اليونانية، تشتق الألفاظ التالية: الحكم، التمييز و"معيار" من الجذر اللغوي نفسه. ولا يمكن اعتبار النقد خصيصة بالخبراء والعارفين وحدهم، بل هو شأنُ الجميع الذين يتوقون إلى المعرفة والحكمة. إلا أن هذه السلطة في إصدار الحُكم تنطبق على جميع الميادين: على الخير، والعادل، والحقيقي، والحب، والفن، وعلى شؤون المدينة أيضاً. كما إن سقراط، الذي كلّفه أفلاطون بإدارة الحوارات مع محاوِريه، يعالج كل ما هو لازمٌ لمعرفة "الرجل الصالح" في يونان القرن الخامس قبل المسيح. في البداية، ينتبه هؤلاء المحاوِرون – وكان أفلاطون قد رسمَهم في الغالب في هيئة سفسطائيين عنيدين – إلى واقعِ جهلِهم، ويَشْرَعون، عندها، في التعلُّم، سواء أكان ذلك في الفن، أم في الأخلاق، أم في السياسة، أم في الفلسفة. ولن ينتهي الواحدُ منهم إلى أن يكون فيلسوفاً، صديقاً للحكمة، إلا الذي يتوصَّل إلى إقامة مسارٍ لإبداء الحُكم النقدي، أياً كان السبيل الاختصاصي المقصود بذلك. النقد موحَّد، إذن، وهو مرادفٌ للفلسفة. كان لا فون دو سان يين على حق، إذن، إذ أحال على الدور الذي أدّاه النقدُ في العصور الغابرة. والجمهور المتنوِّر في القرن الثامن عشر هو الذي يُحَصِّل بكيفية نقدية ما يُعلِّمه إياه الفلاسفة، والفنانون والكُتاب.

[1] : نجهل تقريباً كل شيء عن حياته، في ما عدا مؤلفه المنشور في العام ١٧٤٦ في لاهاي: *أفكار عن بعض الأسباب المؤدية إلى الحالة الراهنة للتصوير في فرنسا، مع مراجعة الأعمال الفنية الأساسية المعروضة في اللوفر في شهر آب–أغسطس من العام ١٧٤٦*"؛ ومما نعرفه عنه أيضاً العدائية التي لحقت به من "الأكاديمية" بعد نشره لكتابه هذا: الكاتب.

بعد أربعين سنة على صدور كتاب "**أفكار نقدية عن التصوير والشعر**" (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*)، واثني عشر عاماً على "**أفكار**" (*Réflexions*) لا فون دو سان يين، يكتب ديدرو "**الصالون**" (*Salon*) الأول (١٧٥٩). ثم يُتبعه بثمانية أخرى، حتى العام ١٧٨١، ما ناسبَ المعارضَ التي كانت تنعقد كل سنتين، وتُخصِّصها "الأكاديميةُ" للمصوِّرين والنحاتين المعاصرين. فلقد وجد التاريخُ بعد وقت، وعن حق، في ديدرو مؤسِّسَ جنسٍ أدبي جديد، وهو النقد الفني بشكله الحديث. وسيكون من السهل، بطبيعة الحال، إظهارُ أن عملَ ديدرو يتعدّى الممارسةَ الأدبية. سبق أن قلنا إن الحَكم على الفن، الهاوي المتنوِّر الذي يُجيز لنفسه الحُكم على أعمال الآخرين، يتمأسسُ، ويجد رتبتَه معززةً: الناقد الفني محترِف. إلا أنه إذا كان يَحكم على أعمال معاصريه، فإنه ليس بالقاضي. بل إن وظيفته تربوية، وتتعيَّن في تربية الجاهل، في منح كلٍّ واحدٍ منهم قسماً من الامتياز المخصَّص سابقاً للمتأدِّبين، والأرستقراطيين، والأغنياء البورجوازيين، والفنانين أنفسهم. وما تمَّ إبداعُه هو أكثر من جنسٍ أدبي، إذ هو فضاءٌ عمومي مناسب لتوسُّع الحضور. إن النقد الفني يتعدّى النطاق الفني حصرياً، وما عاد يتذبذب بين التعبير عن الذوق الفردي وبين البحث عن معايير ملزمة بالدفاع عن مبدإ الأمانة للطبيعة. فمعايير ديدرو شخصية للغاية، وجرى التشديد عليها لكي لا تنحصر في الوصف وحده. إن عمليتي الحُكم والتقويم تحدِّدان شروطَ التجربة الجمالية: لهما أن يصدما، أن يستثيرا ردات فعل لدى القارىء، كما للتصوير أن يستثير الحالات التالية: التأثير، الإعجاب، الاختلاج، التشكّي، البكاء، الارتجاف، على ما يُدقِّق ديدرو. إلى هذا، ما كان هذا النقد يُكتب في أبيات، بل بالنثر، وفي لغة متاحة للجميع. ومن البديهي القول، على أي حال، إنه يجب النظر إلى هذا النقد بعين الجدّ، وأن على النقد أن يُقَدِّم نفسه إلى الجمهور مثل عملٍ أدبي. فلا يتم انتقاد إلا ما هو جدير بالنقد، بالطبع، وإذا كان بعض الأعمال استوجب نقداً فإن ذلك يتوجَّب أن يكون بنوعيَّة جيدة.

ما هو مهمٌّ في دور الناقد الفني هذا، وفي وظيفة النقد هذه، هو، في نهاية المطاف، فضاءُ الحرية الذي ولَّدَه هذا النقد إذ أقام مكاناً للنقاش. في هذا نقترب كثيراً من المعنى الساري للنقد، بما فيه الطابع التبخيسي الذي له أحياناً. حين أُجيز لنفسي الحقَّ في النقد، فقد يأتي ذلك سلبياً، سواء للتعريض أو للحُكم المبرم، وقد يحصل أنني أُخطىء في الحُكم. لكن الأساس هو أنني أُقرُّ بشكلٍ ضمني للآخر بحقٍّ مُماثلٍ له، سواء إذا وافقَ أو اعترضَ على ما ذهبتُ إليه. ديدرو، وفق أقواله، يكتب مثلما يشعر، غير أنه، في الوقت نفسه، يترك لكلِّ واحدٍ أن يصوغ حُكماً مختلفاً عن حكمه الناقد، بل قد ينتقده هو نفسه بصفته ناقداً.

إلى ذلك، كان ديدرو يعرف، بصفته فيلسوفاً "متنوِّراً"، أن رهان النقد الفني كان يتعدّى المدار الفني. ويشمل هذا الرهان "تربيةَ الإنسان الجمالية" – وهو عنوان أحد المؤلَّفات القادمة لفريدريش فون شليغل، صديقِ غوته – ، وكيف للإنسان أن يندرج عقلياً وثقافياً في المجتمع. ليست "*صالونات*" ديدرو، إذن، لعبةً أدبية، ولا محضَ نزوةٍ عند فيلسوف، ولا بدلاً عن موهبة فنية مُجهضة؛ وإنما تُشكِّل مكاناً يتمُّ فيه، بواسطة الفن، تجريب استقلاليةِ تفكيرٍ نقدي أياً كان موضوعه: الفن، المجتمع، السياسة.

ولقد توقَّف مؤخَّراً الكاتب والفيلسوف جون ستاروبينسكي (Jean Starobinski) عند قيمة ما كتبه ديدرو في "صالوناته": "إذا كان صحيحاً أن النقد الفني تأكَّدَ للمرة الأولى في "**صالونات**" (*Salons*) ديدرو، فإنه يتوجَّب القبول بأن مجيء هذا النقد لم يتأتَّ، في المقام الأول، من إخضاعه الأعمال الفنية المعروضة للامتحان والحُكم،

وإنما من قابليته على بسطِ عالمٍ من الأقوال والتفكير، ما يقع أبعدَ من مجموعات الإنتاجات الفنية المصوَّرة والمنحوتة، التي كان للنقد أن يُقدِّم عرضاً عنها" [1].

طبعاً جرى انتقادُ طريقةِ ديدرو في النقد، إذ تتقيَّد بتصوُّرٍ للتصوير شديدِ الأكاديمية، وتُظهر تعلُّقاً مُفرطاً بالجمال المثالي، وتتعامل مع الفن في كيفية أخلاقية. إلا أنه سيكون من الخطأ التعرُّضُ لديدرو لأنه كان شاهداً على تناقضات عصره. ذلك أننا نجد أيضاً هذه التناقضات المتشابهة عند عدد من معاصريه، سواء عند وِنكلمن أو ليسنغ. فوِنكلمن، مؤسِّسُ تاريخ الفن في شكله المعاصر، ألم يشرِّع على المستوى النظري العودةَ إلى العراقة؟ وليسنغ، ألم يكن مُشبعاً بفكر الكلاسيكية الصورية؟

لا شيء يسمح، واقعاً، باستبيان أيِّ أثرٍ للفكر الأفلاطوني على ديدرو. فحين يُمسك العبقري بالجمال المثالي، يتحوَّل هذا الجمال إلى شيء "هائل، بريٍّ ومتوحِّش"، على ما قال عن الشعر؛ ولننتبهْ إلى أنه يستعمل لذلك صفاتٍ مستعمَلة خصوصاً لتمييز السامي عن غيره، وفق طريقة بيرك وكنط، أكثر منها للتعريف بمثال الجمال. أيكونُ قد استشعر في ذلك – بعيداً عن سيطرةِ نظريةِ الجمال المثالي و"الموضوعي"، والمعيَّنِ في إنتاجات بعينها، والتي باتت مهدَّدة –، بوجود مناطق لامتناهية من السامي تهدِّد كلَّ رغبة في التمثيل؟

أما عن النموذج المثالي فإنه يبقى نسبياً، بدل أن يحيل على مثال: "نموذجٌ مثالي، خطٌّ حقيقي غير تقليدي يكاد أن يتداعى مع ظهور العبقري الذي يُشكِّل، خلال وقت ما، الفكرَ، والطابع، والذوق، التي للأعمال الفنية عند أحد الشعوب، وأحد العصور، وإحدى المدارس؛ خطٌّ حقيقي يتمثَّله خصوصاً العبقريُّ، وبدقةٍ متناهية، تبعاً للمناخ، والحُكم، والقوانين، والظروف التي تُمَكِّن هذا العبقري من أن يُولد"، على ما يوضح ديدرو في "**صالون**" (*Salon*) العام ١٧٦٧ .

يُحَمِّلُ ديدرو حُكمَ الذوق مضموناً محسوساً، مميِّزاً التخيُّل، والحماس، والشهوة عن التعريفات المجرَّدة؛ وهو يُخطِىء في ذلك أحياناً. فقد اتخذ، في سجالات عديدة، مواقف قريبة من مناصري موسيقى الإيطاليين، وفضَّلَ البراعة الموسيقية الخفيفة في العمل الموسيقي "بل كونتو" • على موسيقى كلوك (Gluck)، (١٧١٤–١٧٨٧). وخيارات ديدرو هذه تدعو إلى التعجُّب: فقد اختار، في واقع الحال، نيكولو بيكيني (Nicolo Piccini)، (١٧٢٨–١٨٠٠)، وتقاليد "أوبرا بوفا" •، بدل تجديداتِ وابتكاراتِ مؤلِّفِ "أورفي" (Orphée) الموسيقي. وهو يظنُّ في ذلك أنه يعترض على التشدُّد الماثل في عمل رامو (Rameau)، مختاراً المنحى الطبيعي في موسيقاه، فيما يتحقَّق الدارس من أن البساطة والانفعال والرغبة تَظهر أكثر في أعمال الموسيقيين الألمان[2]. إن مثل هذا الخيار قابلٌ للمناقشة. بالمقابل، فإن تحيَّة ديدرو إلى ج. فيرنيه (J. Vernet)، ولا تور (La Tour)، وشاردان (Chardin)، وفراغونار (Fragonard)، ما عادت محلَّ تجاذب. وإن كان هذا حملَ معه بعض الظلم أحياناً: كروز (Greuse) هو "رجل" ديدرو المفضَّل، بالتساوي مع تينيه (Téniers)، الذي يفضِّله على واتو (Watteau). أما الاستعانة بعينَي كروز، في تصويره، من أجل رؤية أفضل للطبيعة، وإدراكِ الحقيقة، حقيقته هو – لو أمكن استعمال هذا التعبير –، فكانت عقيدته الجمالية، أكثر من الحديث عن اللوان وفق طريقة روجيه

---

[1] : Jean Starobinski : *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de *Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des musées nationauz, 1991, p. 62.

• : لفظ إيطالي، (Bel conto)، شائع في الفرنسية وغيرها، للدلالة على نوع موسيقي جميل النغمات، بل عذبِها: المترجم.

• : لفظ إيطالي، (Opera buffa)، شائع في الفرنسية وغيرها، للدلالة على نوع في الأوبرا معروف بالهزلية: المترجم.

[2] : وجب الانتباه إلى أن هذا السجال لم يؤثر أبداً في خيارات فولتير، الذي حافظ على هدوئه وسط هذه الاختلافات، متمسكاً بالجمالية الفردانية التي كانت في طور تشكلها الأول: "أستمعُ إليهم يصرخون: لولّي (Lulli)، كامبرا (Campra)، رامو، بوفون (Bouffon) – أأنتم إلى جانب فرنسا أم إلى جانب إيطاليا؟ – أما أنا فإلى جانب متعتي": الكاتب.

دو بيل، وعما يُحسن عملَه، ولا سيما لون الرغبة: "أللمرأة أن تحتفظ باللون عينه، في انتظار لذتها، وهي بين ذراعيه، وهي خارجة منه؟ أوه! يا صديقي، أي فن هو فن التصوير!".

فديدرو "عقلٌ موسوعيٌّ"، حسب غريم (Grimm)، و"عقلٌ كونيٌّ"، حسب روسو، ويُجَسِّد فيلسوفَ "الأنوار"، مقتنعاً، مثل كنط، بأنها وحدها القادرةُ على جعل الإنسان متمكّناً مما يقوم به، وعلى توجيهه صوب طريق التحرُّر. إلا أن هذا العقلاني المتنوِّر يُنبىء بظهورِ عقلٍ مخالفٍ ومتمرِّد. إن الممهِّدين للعهد الرومنسي من الألمان ما أخطأوا في هذا النطاق: إن غوته، (١٧٤٩–١٨٣٢)، تحديداً، الذي يترجِم ويضع ملاحظات، في العام ١٧٩٩، على فصلَين من "**مباحث عن التصوير**" (*Essais sur la peinture*)[١]، ويقرِّر، في العام ١٨٠٤، بدعوةٍ من شيلر، ترجمةَ "**قريب رامو**" (*Le neveu de Rameau*)، ما شكّل قنبلةً حقيقية، على ما يقول. سيعود هيغل بدوره إلى هذه "القنبلة"، مستلهماً إياها في كتابه "**فينومينولوجيا الروح**" (*Phénoménologie de l'esprit*)؛ كما سيُبدي الرومنسي فردريش فون شليغل (Friedrich von Schlegel)، (١٧٧٢–١٨٢٩)، حماسةً لكتاب ديدرو "**جاك القدري**" (*Jacques le fataliste*)، ناظراً إليه مثل "عملٍ فني" حقيقي.

إلا أنه من الأكيد أيضاً أن هذا الإعجاب الألماني اللافت تصاحبه بعض التحفظات: ألم يتنازل ديدرو، المُدافِع عن النزعة الطبيعية، والمعادي للنزعة الأكاديمية كما للنزعة التصنُّعية، لمحاكاة الطبيعة كثيراً؟ يتساءل غوته. أما المحاكاة، التي للفن أن يتقيَّد بها، أليست محاكاة الفن نفسه أكثر منها محاكاة الطبيعة؟ ألا يكتفي العمل الفني بنفسه؟ أيحتاج إلى نظرية جمالية لكي تتكفّل به؟ غير أن هذه الاعتراضات اللاحقة على موت ديدرو – مات في العام ١٧٨٤ – تأتي بعد وقت: يستفيد التفكير الجمالي مما كتبه صاحبُ "**الصالونات**" (*Salons*).

هذه السطور القليلة المخصَّصة لديدرو لا تدَّعي حُكماً أنه كان الممثِّلَ الوحيد للتيارات الفنية والجمالية، التي تتشكّل في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. إلا أنه يمكننا القول، من دون أي مبالغة، إن إنتاجَه الشخصي، وهذا العملَ الموسوعي الجماعي الهائل الذي دافع عنه طوال حياته، أي "**الموسوعة**" (Encyclopédie)، تشكّل انعطافة أساسية في هذا العصر في الميدان الذي يعنينا.

باومغرتن و"العلوم الجميلة"

هذه الحقبة هي التي شهدتْ نشأة، لا الجمالية كنهجٍ اختصاصي مستقل، بل الأنظمة الفلسفية الأولى، التي أدخلت الجمالية في تطوُّرها. كلُّ شيءٍ يجري كما لو أن تحديد ميدان مخصَّص للفن ونظرية الفن يسمح، بالفعل نفسه، بإدراكٍ مزيدٍ للحدود التي باتت مقرَّرة للقطاعات الأخرى، سواء للماورائيات، أو المعارف أو العلم.

غير أن سؤالاً يُطرَح على إثر هذا: ألا تكون الجمالية – وقد أبصرتْ النور – قد عرفتْ الموت قبل ذلك؟ ألم تُخلِّف للخلود سوى اسم معموديتها؟ هذا التساؤل، الذي يَرِد في صورة مفارقة، قد يبدو للبعض استفزازياً، بخاصة بعد العروض المطوَّلة التي جرى تقديمُها أعلاه عن استقلاليتها. إلا أننا سنحاول تبرير هذا، وشرحَ الأسباب التي دعتنا إلى تقديم جواب إيجابي عن التساؤل.

---

[١] Denis Diderot : *Essais sur la peinture, Salons*, Paris, Hermann, 1984. :

في ختام مسار الانفكاك والاستقلالية التدريجية للخطاب عن الفن وعن الجميل، يتأكد المسمَّى "جمالية" لتعيين نهج محدَّد. فهذا اللفظ، على الرغم من استثارته لعدد من التحفظات – يبدو هيغل مُتردِّداً منه –، سيصبح معتمَداً من المفكرين، وستندرج الجمالية في نظام التخصصات الفلسفية، مثل المنطق، على سبيل المثال، والفيزياء والأخلاق.

هذا ما قاد تفكير باومغرتن على الأقل، منذ البداية، وهو تصوُّر "علمٍ للجميل" (*Kunstwissenschaft*). كما يتحدث أيضاً عما يمكن ترجمته بـ"العلوم الجميلة" (*schöne Wissenschaften*). إنه يَعرف أن هذه "العلوم الجميلة" ليست متبلورة بعدُ في عهده؛ ويتمنَّى، إذن، قيامَ "جماليةٍ" قادرةٍ على التكفُّل بميدان الفردانية، بل "الفكر الجميل" (*schônes Denken*)، حسب تعبيره. غير أن نطاق الفردي شاسعٌ للغاية، وضعيفُ التحديد؛ ويشتمل على الحساسية، والتخيُّل، والشعور، والحماس، والذوق، والسامي، والرغبات، والذاكرة، إلخ، أي إنه يشتمل، بكلام آخر، على كل ما اجتهد الشعراءُ، والفلاسفة، والفنانون، في تحديده بواسطة مفاهيم، من دون أن يتوصَّلوا إلى مقولات واضحة ومتمايزة، عامة، وصالحة للكل، ومطبَّقة على جميع الأحوال.

إن مقولة الجميل، هي نفسها، اكتسبتْ معاني متعدِّدة. إما يُحيل الجميل، وفق المنظور الأفلاطوني، على مثالٍ، على ماهية، على جميلٍ مثالي أو مطلق، على سبيل المثال، يُصعِّد جميع الأنماط التي يتمظهرُ بها الجمال: السامي، العظيم، الجليل، الرائع، إلخ. وإما أن الجميل يُعيِّن قيمة مشتركة في جميع هذه الأنماط.

باومغرتن لا يتناول مشكلةَ هذه التمايزات؛ فهو يعتقد – وقد تأثَّر بنظام التناغم المسبوق، الذي بلوره ليبنز، وبالمنزع النفسي لدى كريستيان وولف (Christian Wolff) [1] – بأن الجمال هو ما يثير الانفعال. وتتعيَّن الجمالية، منذ هذه اللحظة، بأنها الفكر الذي يفكّر في الانفعال. أما "الفكر الجميل" فينشأ من تأمُّل الفنون الجميلة؛ ويسمح باستبيانِ التناغمِ السائد في العالم وفي الطبيعة، وبإدراكِ التمام الإلهي، إذن، الذي يسود هذا التناغم.

هكذا بات المفهوم مثل التجريد لازمَيْن للمعارف، لأنهما يتعدَّيان الغرضَ الخصوصي، ويُفضيان إلى الجميع. هذا ما سبق أن حدث في المنطق، وفي الرياضيات، إلا أنه ما حصل بعدُ، حتى الآن على الأقل، في نطاق الجمالية الرجراج. فمزيَّة باومغرتن تتحدَّد تماماً في الرغبة في دفع الجمالية صوب الفلسفة والفردية. ولكن أيعقل، في الوقت نفسه، أن يتمَّ اعتبار الجمالية نوعاً من المعرفة الدنيا، ومكمِّلة للمنطق؟

ولكن ألا يكون مشروعُ "علمِ الجميل" – إذا افترضنا أنه قابل للتحقيق، وهو أمرٌ غير أكيد – متناقضاً؟ ألا يعني هذا إسقاطُ طابعٍ علمي على الميدان الذي يبقى عصيّاً، بطبيعته، على أي عقلانية. ما زلنا نتذكَّر أن ديكارت تخلَّى عن قياس الجميل وحسابِه. بالإجمال، ألا يُعبِّر "علم الجميل" عن نوستالجيا إلى جمالٍ مثاليٍّ ذي طابعٍ ماورائي، ما عاد منظِّرو الفن في بداية القرن التاسع عشر يُولونه أهمية كبرى؟

يمكننا، إذن، أن نجيب عن السؤال المطروح في البداية: إذا كان لفظُ "الجمالية" بات معتمَداً، فإن أيَّاً من نظريات الفن اللاحقة على باومغرتن لن تستعيد أبداً مضمون هذه الأطروحات. فالجمالية تتطوَّر باستقلالٍ عما حدَّدها، في أصلها، مثل علم للجميل. وكنط يعتني، لا بالجمال في ذاته، بل بالذوق، أو بصورة أصح، بالحكم التقويمي المطبَّق على الجميل الطبيعي كما على الجميل الفني. يتخلّى هيغل عن أيِّ ماورائيةٍ للفن لصالحِ فلسفةِ الفنِ

[1] : مارس كريستيان وولف (١٦٧٤–١٧٥٤)، وهو طالبُ ليبنز وملازم له، تأثيراً هائلاً على مفكري زمنه، تحديداً على الموسوعيين، من أمثال دالمبير، وديدرو، أو على كنط. إنه من فلاسفة "الأنوار"، وهو بادىء علم النفس، بالمعنى الحديث للكلمة، أي دراسة الإنسان، في حاجاته وفي حقوقه. كما أسهمت أعماله إسهاماً كبيراً في بلورة عقيدة حقوق الإنسان والمواطن: الكاتب.

المتمركزةِ على العمل الفني، وعلى الفن مثل تعبيرٍ عن الحقيقة، كما يتخلّى عن المثال، الذي ينتشر بشكل ملموس، وبشكل محسوس، في التاريخ. إن منظوره في الجمالية، الموصولَ بتطوُّر الفن منذ العصور الغابرة حتى العصر الرومنسي، لم يعد متَّصلاً، لا بمنظور باومغرتن، ولا بمنظور كنط.

سنخصِّص الفصلَ الأخير من هذا الباب، الموسوم "الاستقلالية الجمالية"، لعرض أطروحات كنط وهيغل؛ وسنشدِّد حينها على قيمتها في النقاش الجمالي المعاصر. فكنط مثل هيغل حاضران بقوة بادية، علنياً أو ضمنياً، في التفكير الحالي حول الفن الحديث وما بعد الحديث. وإن الإحالات المتعدِّدة عليهما ليست كُتُبِيَّة وحسب، ولا تُعَبِّر عن نوستالجيا لعصرٍ ذهبيٍّ مزعومٍ للجمالية الفلسفية. فالعودة – أو الإحالة – إلى كنط وهيغل، بعد قرنين من المغامرات الفنية المضطربة، تبدو غالباً مثل وسيلةٍ لطرحٍ مناسِبٍ لمسألة بقاء الفن في المجتمع المعاصر. وهي مسألة ملحَّة، بما أنها تضع قيدَ الرهان، ليس موضوعَ موتِ الفن وحده، الذي جرى الإعلان عنه غير مرة، وإنما أيضاً نهاية الجمالية، بل الفلسفة نفسها.

وسنختم بتناول المفارقة الهيغلية، وهي أن الجمالية انبنتْ، ليس في العام ١٧٥٠، وإنما على أنقاض فنٍّ فقدَ، حوالي العام ١٨٣٠، في صورة نهائية، "حقيقتَه وحياتَه". فقد عاشت جماليةُ هيغل على ذكرى الفن الإغريقي، بعد أن جرى تنصيبُه مثل نموذجٍ إعجازي، في الوقت الذي كانت فيه الكلاسيكيةُ المجدَّدة، على إثر ونكلمن وغوته ولويس دافيد (Louis David) خصوصاً، تبتعد عن الفنون الجميلة، بعد أن طردتْها الرومنسيةُ، وزادَ الشَّغفُ بالقرون الوسطى. وفي الوقت الذي يتوصَّل فيه التفكير الجمالي إلى توقُّعٍ بل استباقِ الثورات الشكلية للطليعة كما للحداثة، فإن فكرةَ أن اليونان توصلتْ إلى بلوغ التمام كانت تستبدُّ بفكر الشعراء والمفكّرين، هولدرلين (Höderlin) وهيغل وماركس (Marx) ونيتشه وفرويد تحديداً. ولكن أكان هذا الاستيهام اليوناني، الذي عاشَه كلُّ واحدٍ منهم على طريقته، يُوافقُ الواقع نفسه؟

ففي القرن التاسع عشر، عصرِ الثورة الصناعية، باتت الجمالية مستقلة. والفن كذلك: لم يعد خاضعاً للقواعد المتعالية؛ بات العمل الفني خاضعاً لمعاييره الخاصة، وما عاد الفن يوافق غير غاياته، بعيداً عن الدين والماورائيات والأخلاق. وما عادت محاكاة الطبيعة تُملي شروطها الاستبدادية – عدا أن المواضعات تحوَّلت إلى تحدِّيات معرَّضة لانتهاكات متوالية.

غير أن هذه الاستقلالية غامضة، هنا أيضاً: الفن والجمالية يطالبان بها ويرفضانها في الوقت عينه. إنهما يطالبان بها من أجل أن يُثبِّتوا بأنفسهم قواعد اللعبة، من دون إكراهات خارجية، وبمنأى عن تموُّجات الواقع. وهما يرفضانها أيضاً، ذلك أن مداراً جمالياً، متحرِّراً تماماً من الواقع، يجعل الفن غير ذي جدوى، زخرفياً وحسب، مرشَّحاً لوظيفة إعادة الإنتاج فقط.

هذا الغموض، أهو خاص بالقرن التاسع عشر؟ بالطبع، لا. إن تاريخ الإبداع الفني والجمالية هو أيضاً تاريخ تبعيتهما، بل بالأحرى تاريخُ كفاحِهما الدائم من أجل التَّخلُّص من أي عقلانية، منذ يونان القرن الخامس قبل المسيح أساساً. هذا الموضوع سيكون موضوعَ الباب الثاني من هذا الكتاب: "تبعية الفن".

٤ . من النقدية إلى الرومنسية

استقلالية حكم الذوق حسب كنط

يبدو أنه لم يكن هناك من الأحداث ما يُقلق سكينة كنط، ناسكِ كونيسبرغ (Kônigsberg)، ما خلا الإعلان عن اندلاع الثورة الفرنسية، التي قادت، على ما قيل، إلى أن يُبدِّل كنط وجهةَ نزهتِه الصباحية. لا شيء أقلقَه، في الفلسفة على الأقل. فقد خلّف لنا التاريخُ خصوصاً صورةَ مفكّر "متنوِّر"، ذي عقل ثابت، يواجه، من دون وازع، التناقضات والتعارضات العصيَّة، المتوطّنة في صلب الفكر الإنساني. إن كتاب "**نقد ملَكة الحُكم**" (*Critique de la faculté de juger*)، والباب الأول منه تحديداً، "نقد ملكة الحُكم الجمالي"، انبنى على شيءٍ فلسفي غريب، حتى أن كنط نفسه وصفَه بـ"المفاجِىء": الحُكم على الجميل، الخاصّ بكلّ واحد منا، الفردي والخصوصي، هو، في الوقت نفسه، حُكم جامعٌ وموضوعي.

هذا الاكتشاف لم يبصر النور في صورة تلقائية. فقد بحث كنط طويلاً قبل أن ينتهي إليه، رافضاً في البداية الإقرار بهذا الأمر، الذي بات بديهياً بعد ذلك. وهو لم يكن يتوقّع مثل هذا الحدوث: أما كان يَخشى إدراجَ تناقضٍ في نظامه الفلسفي؟ مع ذلك، كتبَ كنط إلى صديقه، قبل عامين على ظهور "**نقد ملَكة الحُكم**" (*Critique de la faculté de juger*) (١٧٩٠): "(...) أُركّز جهدي حالياً على نقد الذوق، وأكتشف أثناء القيام بذلك نوعاً جديداً من المبادىء ذات القبليات. ففي الواقع، إن ملَكات الفكر ثلاث: ملكة المعرفة، ملكة الشعور بالمتعة والأسى وملكة الراغبة" [١]. ثم يُوضح، بعد ذلك في رسالته، أن الفلسفة تتميَّز بثلاثة أقسام: لكلّ واحدٍ منها مبادىء ذات قبليات، أي الفلسفة النظرية، والنظرية الغائية والفلسفة العملية.

فأن تكون للفلسفة النظرية – وهي ميدان المعرفة والعقل المحض – مبادؤها ذات القبليات، فإن كنط كان قد أظهر ذلك بوضوح في "**نقد العقل المحض**" (*Critique de la raison pure*) (١٧٨٧). وإذا كان العلم ممكناً، وإذا كان نيوتن (Newton) قد توصَّل إلى وضعِ قانونٍ للدَّوران العالمي في معادلة، فإن ذلك يعود إلى أن كلَّ ما يأتي من الحواس، والناتجَ عن حساسية أو عن حدس، يجد مستقرَّه في أشكالٍ ومقولاتٍ مبنية مسبقاً، وهي مستقلة تماماً عن التجربة المحسوسة: إنها من القبليات.

هكذا لا يكون الزمان ولا المكان مما نحسُّ به، وليسا مقولتين كذلك، بل هما شكلان محضان قبْليان من الإحساس: إنهما يتعيَّنان في الفكر، من دون أن تكون لنا قدرةٌ، بمعنى ما، على أن نمتحن عملياً ما إذا كانا يصدران عن الواقع. أما عن السَّببيّة، وهي المقولة التي تُعيِّن الصلة بين السبب والناتج، واللازمةُ لفهمِ الظاهر الطبيعي، فإنها موجودة بشكل مُسبق في الفكر، وتسمح لهذا بِبَنْيَنَة الطبيعةِ وفقاً لقوانينها. فالتفاهم يسمح، إذن، بتحصيل المعرفة، لأنه يمتلك مبادىء ذات قبْلية. والإحساس يمدُّنا بأغراض، ويخصُّنا بأنواع من الحس، غير أن التفاهم وحده هو الذي يولّد المفاهيم.

يشتمل "**نقد العقل العملي**" (*Critique de la raison pratique*)، هو الآخر، على مبادىء ذات قبْلية بالقياس إلى ملكة الراغبة. وحدها الإرادة، العاملةُ تحت رقابة العقل، يمكن لها أن تجمع بين الرغبة في الطاعة

---

[١] cité dans Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, trad. A. Philonenko, Introduction, p. 7.

وبين القانون الأخلاقي. وكما أن قوانين الطبيعة لازمةٌ وجامعة، كذلك فإن القانون الأخلاقي لازمٌ، غيرُ متعلّق بظروف الحياة الأمبيريقية، وهو قابلٌ للتطبيق على جميع البشر، أي أنه قانون جامع. وكنط لا ينفي التّنوع في العادات والتقاليد، في الزمان وفي المكان؛ إذ لا تكمن المشكلة في هذا الأمر. ذلك أن "مبدأ" الطاعة للقانون الأخلاقي، لنفسه هو، هو الجامع؛ وهو يُشكّل اللازمَ الحاسم. وليس المقصود إطاعةَ القانون الأخلاقي طلباً لنفع ما: الشعور بالرضا بعد إنجاز العمل المطلوب، التمتُّعُ بـ"هناءة الضمير"، وهي فائدةٌ موصولة بالاعتراف بالآخر، بل المقصود هو احترامُ هذا القانون ليس إلا.

ولكن ماذا عن الشعور بالمتعة أو الأسى، وعن الحُكم الذي نُطلقه على ما يتّصل، بالأولوية، بحواسنا؟ ما يعني، على سبيل المثال، حكمُ الذوق، وتحديداً الحُكم على الجميل؟ أين هو القبْلي في هذه الحالة، بما أن ما يصل إلى الفكر قبل غيره، وبالاختلاف عن المعرفة وعن الأخلاق، يأتي فعلاً من التجربة، عبر الحواس؟ لهذا جرى تسمية هذا الحُكم بـ"الجمالي".

خصوصية حُكم الذوق

في الواقع، يثير "**نقد ملَكة الحكم**" (*Critique de la faculté de juger*) السؤالَ عن نقطتين أساسيتين، فيعالجهما الواحد مقابل الآخر: تخصُّ الأولى منهما طبيعةَ الحُكم في صورة عامة، أو – إذا فضّلنا – آليةَ اشتغال مَلَكة الحُكم، أي "كيفية" ذلك. وتخصُّ الثانية سؤالَ "اللماذا"، أي غاية هذا الحُكم. فنقدُ ملَكة الحُكم الجمالي موصولٌ، إذن، بنقد مَلَكة الحُكم "الغائي"، أي إنه موصولٌ بتساؤلٍ عن الهدف، عن الغاية، وعن المعنى الأخير لأحكامنا.

غير أن للأحكام أنواعاً مختلفة: منها ما يكتفي بوصفِ ما هو موجود في الواقع الأمبيريقي. مثالٌ على ذلك: أفيدُ أن جميع الأجسام ممدودة. إن إسهامي في هذه المعرفة محدود للغاية، ذلك أن مقولة "التّمدُّد" مُتَضَمَّنَة في مقولة الأجسام. كان في إمكاني أن أَخلُص إليها، "من خلال التحليل"، من خلال مفهوم الجسم نفسه. بالمقابل، إذا كنتُ أُفيدُ أن بعض الأجسام وازنٌ، فإن تحليلَ مفهوم "الجسم" لن يتيح لي الخلوصَ إلى فكرة الجاذبية. لي، إذن، أن أجمع، أن "أُخَلِّص نظرياً" مقولتين اثنتين، "الجسم" و"الجاذبية"؛ وأكون في ذلك قد أسهمت في المعرفة. إن هذه الأحكام تتأتّى، بطبيعة الحال، من التجربة؛ إنها أمبيريقية في صورة لاحقة.

إلا أنه يوجد أيضاً أحكامٌ قبْليةٌ ذات تخليصٍ نظري. إنها مما يَسمح، في الرياضيات والفيزياء، بالتّوصُّل إلى أحكام ضرورية وجامعة: منها أن ٧ + ٥ = ١٢، أو أن لكلِّ نتيجة علّةً، وهما لا يتعلّقان، لحسن الحظ، بالتجربة. في مقدوري "التحقُّقُ"، بطبيعة الحال، من صحَّة هذا الحُكم أمبيريقياً، إلا أن هذا التحقيق لن يؤكّد وجود مبدإ مسبوق، جامع وضروري. هذا التمييز الأول بين الأحكام التحليلية والأحكام التخليصية القبْلية مهمٌّ للغاية لفهمِ طبيعةِ حُكم الذوق.

غير أنه يوجد تمايز آخر. لنستعدْ مثالَنا السابق: إذ أقول أن ٧ + ٥ = ١٢ ، أو أن لكلِّ نتيجة علّةً، فإنني أضعُ هذه الحالات المخصوصة تحت رقابةِ قواعدٍ جامعة. بل هي عمليَّة تقوم على جعل القوانين والمفاهيم أقرب إلى الأمثلة، على أنها صالحة للجميع في المنطق الرياضي أو في الفيزياء (هنا، القاعدة الرياضية ومبدأ السببية). إنها، حسب كنط، أحكام "تعريفية"؛ و"التعريف" يعني إدخالَ ما هو جزئي في ما هو قاعدة جامعة.

لنفترضْ، الآن، أنني أريد، وبالعكس، تحويلَ حُكم خصوصي إلى قاعدة أو إلى قانون جامع، في نوع من التعميم. أنطلقُ، إذن، من حالة مخصوصة للوصول إلى مفهوم جامع. بالطبع، إن قلتُ: "هذه الوردة جميلة في ناظري"، فإنني لن أصل إلى ذلك، لأنني أعترف بالطابع الذاتي الخالص لخياري. هو ليس بالحُكم، بل تصريحٌ مباشَر بأفضليَّةٍ لا تعني سواي؛ ولا أدَّعي أبداً أن لجاري أن يشاركني رأيي. ولكن إن صرَّحْتُ: "أرى هذه الوردة، وأحكمُ عليها بأنها جميلة"، فإن الحالة مختلفة. ذلك أنني أقوم، ضمنياً، بالفرضية التي يقوم بها غيري، بل الجميع، وهي أنهم قابلون للاتفاق على الاعتراف بجمالها. إن هذا الحُكم – الذي سنعود إليه لاحقاً – يمكن أن نطلق عليه صفة "التَّفكيري"، لأنه يخصُّ في المقام الأول اشتغالَ الفكر، والذات. فـ"أنا" هو الذي يَحكم على هذه الوردة بأنها "جميلة"، والجمالُ ليس مُتَعَيِّناً في الغرض، بل أُطلقُه عليه: "هذه الوردة جميلة"، أو أنعتُه: "إنها وردة جميلة".

إن الحُكم الغائي، الذي يتعلَّق بالغائية، هو بدوره حُكم تفكيري: فالغائية ليست ملكيةً للغرض، في الواقع، وليست صفةً له. فـ"أنا"، بوصفي ذاتاً، مَن يبحث عن تحديدِ نهايةِ جميع الأشياء. وميدان المعارف، الذي تُديره السَّببيَّةُ والتَّحكُّميَّة، لا يثير مشكلةَ الغاية. وذلك ببساطة، لأنه في أي تعالق سببي – فلنُسَمِّه التعالقَ الآلي أو الميكانيكي – لا محلَّ أبداً لأي غائيَّة. أستطيعُ، بالطبع، أن أتساءل عن غاية الأوالية نفسها – ما يفيد العلم، والفيزياء، والرياضيات ؟ –، إلا أنها مشكلة ماورائية تتعدَّاني، ولا يقوم فهمي لها على حلِّها. فالسببية لا تعدو كونها، مع ذلك، مقولةً قَبْلية على التفاهم، لا على الغاية. وفي الميدان الأخلاقي، تمَّ التوصل إلى حلِّ مشكلةِ الغاية؛ كما إن القانون الأخلاقي يشتمل، واقعاً، على غايته نفسها: غاية الواجب، أي إطاعة القانون الأخلاقي، لأنه القانون الأخلاقي تحديداً.

غير أن الأمر يختلف مع الطبيعة، والفن والحرية. فقد كان فولتير يصرِّح بأنه بقدر ما كان يُمْعِنُ في "التفكير"، فإنه كان يتردَّد في التفكير في "أن هذه الساعة تدور، وأن لها ساعاتياً صَنَعَها". ولقد كانت لكنط – كما لكلِّ واحدٍ منا، من دون شك! – شواغلٌ مماثِلة: كما يظهر أن الجسم الإنساني والطبيعة الخارجية يُطيعان مبدأَ التنظيم نفسه الموجَّه إلى غائية، فإنني لا أقوى على عدم التفكير بأن المعارف، والأخلاق، والفن، والطبيعة، تمتلك معنى ختامياً، حتى وإن كان هذا المعنى مجهولاً.

في إمكاننا، منذ الآن، استبيانُ أسبابِ "الدَّهشة" التي شعر بها كنط في الحُكم الجمالي. لنُلَخِّص ذلك:

– إما أن الحُكم تركيبي، في صورة مسبقة، ويُعيِّن التعريفَ، وهو، في هذه الحالة، جامع وواجبٌ؛

– إما أن الحُكم تعليلي، في صورة لاحقة، وهو مدعاةٌ للتفكير، ويكون بذلك حُكماً خصوصياً وحادثاً.

وإن حُكماً تفكيرياً – لو اتبعنا المنطقَ نفسه – لا يمكنه، بأي حال، أن يكون قَبْلياً، وجامعاً.

إلا أن المفارقة تكمن هنا: إن حُكم الذوق هو تحديداً حكمٌ "تفكيريٌّ" وجامعٌ "في الوقت عينه". فهو لا يتعلَّق، بالطبع، بالذوق الموصول بالحواس، حيث أن كلَّ واحدٍ حرٌّ في أن يُقدِّم ما يَشعرُ به على أنه يجلب له من المتعة أو الأسى، أو أنه مُستحسَن أم لا. هذا الحُكم يبقى دائماً ذاتياً. يتحدَّث كنط عن الذوق المتَّصل بالتفكير، عن الذي يُحدِّد، على سبيل المثال، حُكمَ الجميل. هذا الحكم ذاتيٌّ، من دون مفهوم – لو كان هناك مفهومٌ للجميل، لجرى تطبيقُه مباشرة على الجميع – وهو مع ذلك جامع: "إذا كنا نحكم ونُثمِّن الأغراض تبعاً لمفاهيم، فإننا نفقد بذلك أيَّ تمثيلٍ ممكن للجمال. ليس في الإمكان، إذن، وجودُ قاعدة يمكن لأحدنا، في ختامها، بل تجبرُه على أن يُقرَّ لشيءٍ ما بأنه جميل" [1].

---

[1] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, Paris, 1985, 8. :

ولا يتأخَّر كنط عن إبداء دهشته: "إلا أن هناك شيئاً ما غريباً: فمن جهة، بالنسبة للحواس، لا تُظهِر التجربةُ فقط بأن الحكم الذي تُطلقه (...) لا قيمةَ جامعة له، وإنما أن كلَّ واحد، وعلى الخلاف من ذلك، متواضعٌ كفاية لكي لا يجعل من الآخرين يَقبلون ويُجمعون على أحكامه الخاصة (...)، ومن جهة أخرى، يُمْكن للذوق الناتج عن تفكير (...) أن يكون في بعض الأحيان (...)، وأن يمثّل لنفسه الأحكامَ القابلة لأن يشترطها هذا القبولُ الجامع" [١].

لننتبهْ إلى حذر كنط: "يمكن" للذوق أن يُنشىء أحكاماً "قابلة" لأن...، إلخ. في بداية تعليله، لا تجتمع جميع شروطِ إمكانِ حُكمِ الذوق. يكتفي كنط بافتراضٍ، بل بتعميمِ وجودِ جميع الأصوات المعنيَّة بالقبول من دون حاجة إلى مفاهيم. و"النحن" (الضمنية في قوله) يمكن أن تُعمِّم بدورها "إمكانَ" الحُكم الجمالي، وإمكانَ "صلاحِه للجميع". هذا القبول الجامع هو مثالٌ بسيط، من دون أن نسعى مباشرة إلى فهم الأسس التي بُني عليها.

يبدو أن الأشياء كانت لتكون بسيطةً لو كان هناك مفهومٌ للجميل، موصولٌ بقاعدة أو بقانون جامعَين. لكي أقوى على إقناع غيري بمشاركتي شعوري، يكفيني أن أُظهر له عقلانياً، على سبيل المثال، أن هذه القصيدة أو هذا المبنى جميلان. في أي حال، لن يكون لنا، لا لي، ولا له، حاجة للحُكم: يكفينا وحسب التَّقيُّد في حُكمنا بأسبابٍ موضوعية. غير أنه لا يوجد، حقاً، أيُّ برهان قَبْليٍّ قادرٍ على فرض حُكم الذوق على أحدهم: "حين يقرأ لي أحدهم قصيدةً، من تأليفه، أو يقودني إلى عرضٍ لا يرضي ذوقي، عند الانتهاء منه، لن يكون في مقدوره – وإن عاد إلى كتابات باتو أو ليسنغ، أو استدعى نقّاد الذوق الآخرين، القدامى أو الشهيرين – (...)، أن يمنعني من أن أسدَّ أذنَيَّ، غير آبهٍ بأي كلام عاقل أو معقول، مفضِّلاً اعتبار جميع قواعد النقاد خاطئة (...)، بدل أن أدَعَ نفسي تقتنع، في حُكمها، بحجج دامغة متحصِّلة بشكلٍ قبْليٍّ، ذلك أن المقصود في هذه العملية هو حُكم ذوقٍ، لا الحُكم المبنيُّ على التفاهم أو على العقل" [٢]. ففي الواقع، لو كان مفهوم الجمال موجوداً لكان علينا أن نتعامل مع منطقٍ ما، لا مع جماليةٍ ما. إن عِلماً للجميل يبدو مستحيلاً، من دون مفهوم للجميل، ولكننا نقوى، بالمقابل، على بلورةِ جماليَّةِ حُكمِ الذوق.

لنفترضْ، إذن، أن ليس للجمال مفهوم، وهو غير جامع بالتالي، وأنه ذاتيٌّ – إذ أنني، أنا، الذي يجد أزهار الخزامى هذه جميلة –، فما الذي يُجيز لي التفكير بأن الحُكم قادرٌ، في الوقت عينه، على الرغم من كل شيء، على ادِّعاء أنه جامع؟ إن هذه الأحكام لا تضيف، بطبيعة الحال، شيئاً جديداً على المعارف، على ما يبدو، إلا أنها تدَّعي اشتراكَ الجميع بها، مثل التحاليل التركيبية. فحكمُ الذوق لا يستند، على ما يبدو، إلى قبْليٍّ ناتجٍ عن تجربة الغير، أو عن أسباب عَرَضية، إلا أنه يفترض، مع ذلك، إمكانَ وجودِ اتفاقٍ جامع، كما لو أن العلمية هذه تؤدي دور القبْليِّ نفسه.

إجمالاً، إن لهذا الحُكم الذاتي والخصوصي مظاهر حُكم تركيبي قبْليٍّ. ولكي يكون مثل هذا الحُكم، فعلاً، يكفيني أن أُحدِّد قبْلياً. إلا أن هذا القبْلي موجود: إنه يتعيَّن تحديداً في الفرضية التالية، وهي أن البشر كلهم يمتلكون "حسّاً مشتركاً" جمالياً. ألي قدرة على إظهار هذا؟ بالطبع، لا. غير أن لا شيء يسمح لي، بالمقابل، بالتفكير بأن سائر البشر غير مزوَّدين به. إن هذا "الحسَّ المشترَك"، وهو "مقياس بسيط ومثالي"، كما يفسِّر كنط، "لا يعني أن كلَّ واحد منا سيُقرُّ بحُكمنا، بل أن لكلِّ واحد منا أن يُقرَّ به". وهذه الضرورة هي: الجميل واجب، وهو نظريٌّ بالطبع؛ وليست له قيمةُ الإلزامِ الحاسمِ في علم الأخلاق. غير أن كلَّ شيء يدفعني إلى الافتراض بأنه يتعيَّن في

---

[١] *Ibid.* :

[٢] *Ibid*, 33. :

كلِّ واحدٍ معنى مشترَك جمالي. هكذا أخلقُ فرصةً في أن أتمكّن من أن أنقل إلى الغير صورةً عما يتولّد فيَّ من شعورٍ لذيذ ناتجٍ عن الجميل.

لنتفاهم: فأنا لا أُبلِّغ ذوقي– طالما أن حواسي تعود لي. هذا ما يصح في المستحسَن: فلي قدرة الحُكم على استساغة نبيذِ جُزرِ الكناري، وهو المثالُ الذي أورده كنط، بينما يجدُه جاري غير صالحٍ للشرب. وهذا ما يصحُّ أيضاً في الجميل: فأنا لا أُبلِّغ استحساني لأزهار من الخزامى، أحكمُ عليها بأنها جميلة. وأنا لا أنقل بالمقابل مفهوم الجميل، طالما أنه لا وجود للجميل القابل على إظهار الجمال. حين أقول: "هذه القصيدة، وهذا المبنى، جميلان"، فأنا أتوجَّه، بكل بساطة، إلى الحس المشترك، مفترِضاً أن لكلِّ واحدٍ منا الأهلية نفسها على إعادة تمثُّل ما أحسستُ به: "إنه تحديداً السبب الذي يجعل ممن يحكم على الذوق (...) قابلاً لأن يتوقَّع من كلِّ واحد أن يمتحن الغايةَ الذاتية، أي شعور الرضا عينه إزاء الغرض، وأن يعتبر أن شعورَه قابلٌ للإبلاغ إلى الجميع، وهذا من دون وساطة المفاهيم" [١].

ويتوصَّل كنط إلى التعريف الصريح بهذا القبْليِّ، الذي طالما شغلَ الباحثين، أي بأساسِ التفاهم الجامع الذي ما أراد الكشف عنه في البداية: "إن الذوق هو، إذن، مَلَكة الحُكم بشكلٍ قبْليٍّ على انتقال التعبير عن المشاعر الموصولة بتمثيلٍ بعينه من دون وساطة أي مفهوم" [٢]. خلافاً، إذن، للمظاهر، إن حُكمَ الذوق، الحكم التفكيري، الذاتي، الخصوصي، الفردي، هو أيضاً حكمٌ جمالي، تركيبي، وقبْليٌّ. إنه حكمٌ تركيبي، لأنني لا أقوى، ابتداءً من مفهوم الوردة، على استخلاص جمالها: إن حُكمي الذوقي هو الذي يقيم خلاصة بين الموضوع (الوردة) وبين الصفة (جميلة). إنه قبْليٌّ، لأنه يستند إلى فرضية وجود حسٍّ مشترَك، غير قابل للبرهنة أمبيريقياً.

جمال فني وجمال طبيعي

وجدنا من اللازم وضع حُكم الذوق مقابل أنواع الأحكام الأخرى. فالتعريفات الكنطية تنبثق غالباً، ببداهة ظاهرة، أشبه بتدبير إلهي •، كما لو أنها الكلمة الفصل: ليس الجميل "جامعاً من دون مفهوم"، وهو "رضا منزَّه عن الغرض"، و"غاية من دون نهاية". إلا أن هذه التعريفات مضلِّلة: إنها لا تميِّز تماماً بين ما يعود إلى الجميل الطبيعي وما ينطبق على حُكم الذوق عموماً. وهي تكاد أن تُخفي أيضاً مفاعيلَ نقد ملَكة الحُكم الجمالية، ليس في الكِتاب نفسه، وإنما أيضاً في مجموع النظام الكنطي.

إن حُكم الذوق حكمٌ تركيبي قبْليٌّ: الجميلُ جامعٌ غير مفهومي: ما أن يتمَّ فهمُ هذه المقترحات، تتجلى تماماً الموضوعات الأخرى المهمَّة في الفلسفة الكنطية، مثل: "غاية من دون نهاية"، و"رضا منزَّه عن الغرض".

إن الجميل يجلب رضا؛ ما الغاية هذه؟ أهي في استثارة المتعة، والتَّمتُّع، وفي تنمية فائدة ما؟ إن صحَّ هذا، فهذا يعني ربطَ الجميل بغايات ذاتية، فلا يكون، والحالة هذه، مخصوصاً بالجمال. أيختصُّ الجميل بالغرض؟ على سبيل المثال: أجدُ هذه الزهرة من الخزامى جميلةً لأنني أستبين في نظام تويجاتها غاية مخصَّصة لاستثارة إعجابي. إن صحَّ هذا، فهذا يعني ربطَ الغاية بنهايةٍ مخصوصة، بل هذا يعني أيضاً جمعَ الجمال مع مفهوم محدَّد للجميل: جميلٌ ما هو منظَّمٌ بغرضِ استثارةِ إعجابي. إلا أن هذا مستحيل، إذ أن الجميل هو من دون

---

[١] : *Ibid*, 39.
[٢] : *Ibid*, 40.
• : العبارة لاتينية في أساسها (dei ex machina)، ومأثورة: المترجم.

مفهوم. حين أُصرِّح بأن زهرة الخزامى جميلة، فإنني أتصوَّر تماماً أن كل هذا يستجيب إلى غائية، من دون أن أعلم أياها. ليس في استطاعتي، في جميع الأحوال، تصوُّر هذه الغاية. فالغاية الوحيدة للرضا، بواسطة الجميل، ليست موصولة، إذن، لا بفائدتي، ولا بالغرض. هكذا فإنني حين أُصرِّح بأن شيئاً، أو عملاً فنياً، "جميلٌ"، فإن الشعور الوحيد، المحسوب، هو *الحمية*"، كما تحسب غاية واحدة: التي تسمح للغير بالشعور برضا مماثل. هناك، إذن، نوع من التواقت: الجميل يرضيني، *وفي الوقت عينه*، أتمثّل لنفسي أن هذا الرضا قابلٌ لأن يُبَلَّغ إلى الغير، بل لأن يؤدِّي، ربما، إلى إقرارٍ جامعٍ به. إنها غاية واحدة، في الإجمال: التشارك الاحتمالي في استشعار الحمية، ما عدا أي نهاية أخرى، أو أي فائدة كانت.

إننا نفهم، حينها، في صورة أفضل، لماذا يقوى كنط على التأكيد بأن "أيَّ فائدة تُفسد حُكم الذوق"، ولماذا يُضرُّ الجاذبُ، أو الانفعال، أو أيُّ إحساس آخر، إذ تضاف إلى الجميل. إن الجميل يكتفي بنفسه؛ ليس لي في أن أزيد في جماله.

يورد كنط مثلَ التصوير، والنحت، والعمارة، وفن الحدائق. ما يتصدر غيره في هذه الفنون الجميلة، هو *الرسم*"، و*الشكل*"، وليس اللون المضاف، الذي يدغدغ حواسي. وإن كان لي أن أَرضى بالجاذب الذي تُحدثه هذه الفنون في نفسي، فذلك لأنها محدودة بالشكل الذي "يُجمِّلها"، حسب قول كنط.

هذا ما يصحُّ، على ما يقول أيضاً، في الزخارف: في أُطر اللوحات، وملبوساتِ المنحوتات، وأعمدةِ القصور، المرشَّحة لزيادة إعجابي: إذا كان لهذه الزخارف، فيها، "شكلٌ جميل"، فإنها تُسهم في توليد جمالِ الغرض؛ وهي من الطبيعة عينها. أما على العكس، إذا كانت الزخارف ليست سوى ذرائع زخرفية لكي تدفعنا على الإقرار بأن هذا الغرض جميل، فإنها تكون بهرجةً بسيطة، مستساغة للنظر من دون شك، إلا أنها تُربك الجمالَ الفريد" [١].

فما الذي يرغبه الإنسان غير ميدان المعارف، الذي يطلب فيه الصحيح؟ إنه يرغب في صورة أساسية في: المستحسَن، والجميل، والخير. والإنسان يسمي *"مستحسَناً"* ما يجلب له متعة، و"*خيراً*" ما يُثَمِّنُه ويُقَدِّره، و"*جميلاً*" ما يُعجبه. إلا أن شيئاً واحداً، من جميع أنواع الرضا، لا يقوم على فائدة، وهو حرٌّ، وهو تذوُّق الجميل: لا فائدة، سواء من الحواس، أو من العقل، تُرغمه على هذا الإقرار.

لنقرّ، إذن، بجميع الثوابت التي تتحكّم، حسب كنط، بالجميل: جامعٌ من دون مفهوم، رضا منزّهٌ عن الغرض، غايةٌ من دون نهاية. إلا أن هناك سؤالاً يبرز: ألا يوجد سوى نوع من الجمال؟ فلو أخذنا بعين الاعتبار التشدُّدَ الخالصَ المطلوبَ في حُكم الذوق، لكان علينا توقُّعُ جوابٍ إيجابي على السؤال. مع ذلك، يُميِّز كنط بين صنفين في الجمال: الجمال الحر، والجمال الملحَق. وهذه أمثلة كنطية من الجمالات الحرة: الزهور، و"عدد كبير" من العصافير، مثل: الببغاء، والطنّان •، وعصفور الجنة، و"كمية كبيرة" من ثمار البحر، والرسوم بحسب الطريقة اليونانية، والزخارف النباتية للأطر، وأوراق ملونة، والموسيقى الارتجالية في صورة عامة.

وهذه أمثلة من الجمالات الملحَقة: الرجل، والمرأة، والطفل، والحصان، وكنيسة، وقصر، وترسانة ودارة.

ومن الواضح أن هذا التمايز يتأتّى من ظروف الجميل: فلا تعني الجمالات الحرة أيَّ شيء، ولا تُمثّل شيئاً، ولا تحيل على أي غرض، على أي مفهوم، عند كنط على الأقل. وأنا لا أطرح السؤال ما إذا كانت هذه الجمالات تامَّةً أم لا، فأنا، إذ أُقدِّرها، فإن حُكمي الذوقي "خالصٌ"، ولا تلوِّثه أي فكرة عن "غايةٍ" ما تخصُّها.

---

[١]: *Ibid*, 14.

• : عصفور صغير، زاهي الريش، طويل المنقار، يقتات الحشرات ورحيق الزهر: المترجم.

بالمقابل، فأنا حين أستحسِن طفلاً، أو حصاناً أو قصراً، فإنني أُضمِّنه مفهومَ غاية ما، أي الفكرة التي بحسبها يمكن لهذه أن تكون "أفضل"، على صلةٍ بنموذج مثالي، أو بفكرة تمامية. فعلى سبيل المثال، هذه المرأة، وهذا الرجل، جميلان إلا أنهما كانا ليبدوا جميلين أكثر لو كانا أكبر حجماً. إن حُكمي الذوقي مشروطٌ بفكرةٍ ما لهما أو ما عليهما أن يكونا عليه. إنها جمالات ملحَقة، أي موصولة بغاية، بمفهوم تمامي. وهذا الحكم ليس بـ"الخالص". ونتحقَّق، هنا، من أن التمام يؤدِّي دورَ غاية ما، ودورَ مفهوم ما، على أنهما غير موافقَيْن، في النظرية، للجمال: "إن الجمال لا يضيف شيئاً على التمام"، كما "إن التمام لا يضيف شيئاً على الجمال" [١].

لا يخلص كنط من هذا التمييز إلى نتيجة باهرة. إنها تسمح، على الأكثر، بمعرفة ما يجري الكلام عليه، وبالتفريق بين "حكم الذوق الخالص"، الخاصِ بالجمال الحر، و"حكمِ الذوق التطبيقي" عن الجمال الملحَق. إلا أننا نذكر هذه النتيجة، مع ذلك، لأن مفاعيلها هامَّة على السمات الأخرى في الجمالية الكنطية، تحديداً في ما يتعلق بتمييز آخر – وهو أساسي – بين الجمال الطبيعي والجمال الفني. إن تأثيرات هذا التمييز تشمل أيضاً تصورات السامي والعبقرية.

إن الأمثلة، التي ذكرَها كنط، لا تشتمل أيَّ إحالة على أعمال محدَّدة، وعائدة إلى الفنون الجميلة، القديمة أو المعاصرة. إلى هذا، فإن المجموعات، التي يعرضها علينا، تبدو متباينة على الأقل: طنّان، من ثمار البحر، زخرفة من الورق الملوَّن، موسيقى ارتجالية، امرأة، حصان، ترسانة. فلا ينقص في هذه الأشياء القديمة والمتفرقة، الظريفة والسوريالية، سوى المظلّة أو آلة الخياطة، الموضوعة كيفما اتفق فوق طاولة التشريح •.

سبق لنا أن انتبهنا إلى تفضيل كنط الغريب للأزهار، ولا سيما أزهار الخزامى والورود. إلا أن تحديداته تبقى غريبة هي الأخرى: اختيارُ العصافير، أو بعض ثمار البحر، "الكثيرة"، لا كلها. هل كانت تتوافر لكنط معايير خصوصية موجِّهة لحُكم الذوق، غير التي كنا نظنُّ بأنها محصَّلة؟ وهو ما لا يقول فيه أي كلمة. الأساسي يكمن، مع ذلك، في الطابع المتنافِر للمجموعات المقترحة. فكنط يضع، فوق بعضها البعض، كائنات حية (جمال طبيعي)، وإنجازات إنسانية (جمال فني)، من دون تمييز. ألنا أن نعتبر أن حُكم الذوق ينطبق هو هو في الحالتين؟ ألنا أن نعتقد أن الجميل الطبيعي والجميل الفني يختلطان الواحد في الآخر؟ بالطبع، لا. إلا أن علينا أن ننتظر بروزَ "تحليل السامي" لكي نقوى على الرؤية في صورة أفضل.

يتساءل كنط في صورة أساسية، في القسم الأول من كتابه *"نقد..."*، كيف للحُكم على الجميل أن يكون. أياً كان الغرض: فنون جميلة، فن، إبداع إنساني. فحُكمُ الذوق ليس حُكماً على غرض جميل، بل على الصلة بين *تمثيل* هذا الغرض وملَكتنا، بين الفهم والتخيُّل. إنه لا يتقيَّد بقاعدة محدَّدة موضوعياً، لأنه يستند في منطلقه إلى شعور ذاتي. فهو ليس ممكناً إلا بوجود فرضية عن تواصل جامع، متَّسعٍ إلى جميع الموضوعات ذات الحسِّ المشترَك الجمالي. فما أُعبِّر عنه، وأنقله إلى غيري، شعورٌ مجرَّدٌ ناتجٌ عن غاية ليست لها نهاية محدَّدة.

إنه يتساءل، بكلمات اخرى، عن شكل الحُكم، وليس عن محتواه. لهذا فإن أمثلته لا تُميِّز أبداً بين الجمالات الطبيعية والجمالات الفنية. إلا أنه، إذ يقارن بين الشعور بالجمال والشعور بالسامي، وإذ يسعى إلى التمييز بينها، فإنه مجبرٌ على الأخذ بعين الاعتبار نقاط الاختلاف هذه، وما ينطبق على هذه وتلك. ومن دون ذلك، فإن الخلط يحصل بينها.

---

[١] : *Ibid*, 16.

• : تلميحاً إلى التعريف الشهير الذي للوتريامون عن الجمال في *أناشيد مالدرور*"، الذي طالما راق لأندريه بروتون: "جميل... مثل اللقاء الطارىء فوق طاولة تشريح بين آلة خياطة ومظلة": الكاتب.

إن التمييز الواضح بين الطبيعة والفن يحصل، إذن، بفضل التفكير في السامي، ويتعيَّن التمييز واقعاً في الجميل والسامي المتعلّقَيْن بالطبيعة، من جهة، وفي الجميل والسامي الفنِّيين، من جهة ثانية [١]. أن يُقَدِّم كنط الجميلَ الطبيعي على الجميل الفني، فإنه أمرٌ لا يفاجئنا أبداً. ألا يلبي الجمال في الطبيعة، في صورة أفضل، معايير حُكم الذوق: التعبير عن غاية من دون نهاية، أن يكون الفن غرضاً لرضا منزَّه عن الغرض، قابلٍ فوراً لإقرار جامعٍ به؟ وعلى خلاف ذلك، فإنني أشكُّ دوماً، في العمل الفني، بوجود غاية أو نفع ما: ألا يكون العمل الفني مصنوعاً *من أجل* إعجابي، *من أجل* دغدغة إحساساتي، *من أجل* أن يكون مستساغاً في ناظري؟ ألا يتبع الفنان المبدع هدفاً مثل هذا؟ وألا يهدف عملُه نفسه، وبتأليفه نفسه، إلى بلوغ هذا التمام بشكل أو بآخر؟

إن مكانة الفنون الجميلة تعود مباشرة إلى تفوُّق الجميل الطبيعي. إلا أن تعبير "الفنون الجميلة" يثير، في حد ذاته، مشكلة، ولقد عملَ كنط على تبديد أيِّ سوءِ تفاهم: "ليس هناك من علم للجميل، ولا يوجد له إلا النقد، وليس هناك علم جميل، وإنما فقط فنون جميلة" [٢].

هذا التنبيه، المتشدِّد في الغالب، يصيب من دون شك باومغرتن وكلَّ من يصرُّ على اتباع طريقه، مثل ج. ف. ريدل (J. F. Riedel)، (١٧٤٢–١٧٨٥) تحديداً، وهو مؤلّف كتابِ "**نظرية الفنون الجميلة والعلوم الجميلة**" (*Théorie des beaux-arts et des belles sciences*) (١٧٦٧)، الذي لم يُخلّف أثراً يذكر في تاريخ الجمالية.

إلا أن هناك أمراً أهمَّ من هذا كله: الفنون الجميلة ليست من الفن، إلا إذا بدا عليها مظهر الطبيعة: "إزاء إنتاج من الفنون الجميلة، علينا أن نعي أنه من الفن، وليس من إنتاج الطبيعة؛ غير أن لشكل هذا العمل الفني أن يَظهر، في غايته، متحرِّراً من كل إكراهٍ مفروض، تبعاً لحسابات اعتباطية، كما لو أنه إنتاج بسيط من الطبيعة" [٣].

بتعبير أوضح، للعمل الفني الجميل أن يستثير الاعتقاد بأنه متحدِّر من الطبيعة. وله أن يُخفي كلَّ ما يُقَرِّبُه من غاية أو من نفع، وأن يستجيب إلى شروط الجميل الطبيعي، التي جرى التذكير بها أعلاه. وفي إمكان العمل الفني أن يُرضي، وأن يجلب متعة، إذا أظهرَ أنه يَنتج عن اللعب الحر الذي للمخيلة والتفاهم، وإذا أظهر أن غايته الوحيدة هي تناغم الملَكات من دون الإبلاغ عن طلب التناغم هذا، واستثارة رضا جامعٍ وقابل للتناقل، من دون أن ينبني هذا كله على مفاهيم. وهو ما ينتهي كنط إلى تلخيصه بعبارات تكاد أن تكون غنائية النبرة: "كانت الطبيعة جميلة لما كان لها، للحال، مظهر الجمال؛ ولا يمكن أن نسمِّي الفن جميلاً إلا حين نكون واعين بأنه، مؤكَّداً، من الفن إلا أنه يتَّخذ أمام أنظارنا مظهر الطبيعة" [٤].

ولكن لننتبه، على أي حال، إلى التفسير الخاطىء: أيعني هذا، في الواقع، أن على الفنان أن يُقلّد الطبيعة، وأن عملاً فنياً جميلاً هو الذي يحاكي الطبيعة تماماً؟ بالتأكيد، لا. إذا كانت المحاكاة تحوَّلت، واقعاً، إلى قاعدة للجميل، فإنها ستفرض نفسها، في الوقت نفسه، مثل مفهومٍ ومثل غاية. بوصفها مفهوماً، في إمكاني أن أُظهر للغير أن هذه اللوحة أو تلك تُضلّل العين، وأنها نسخة أمينة للطبيعة، وأنها جميلة بالضرورة. إلا أنه لا يوجد مفهوم للجميل. أما بوصفها غاية، فإنه يكفي الفنانين أن يلزموا أنفسهم بهدفٍ هو محاكاة الطبيعة لكي يعملوا على صنع لوحة جميلة. وهو ما يوقِع في تناقض مع تعريف الجميل.

---

[١] : انظر إلى الفقرة ٢٣ من كتاب كنط، أي: "انتقال ملكة الحكم على الجميل إلى ملكة الحكم على السامي".

[٢] : المرجع نفسه، الفقرة ٤٤، "عن الفنون الجميلة".

[٣] : الفقرة ٤٥.

[٤] : *Ibid*.

في الواقع، إذا كان هناك من قاعدة – ونحن نعرف بأنها غير قابلة لأن تكون – فلها أن تشرف على إنتاج الجميل الفني، وإنها ستكون القاعدة التي تحترم اللعب الحر للمخيلة والتفاهم، والتي تجعلنا نحسُّ بأن التناغم بينهما هو على مثالِ تناغم الطبيعة. لنا أن نميِّز، إذن، وبشكل جلي، بين مبدإ المحاكاة، كما للكاتب شارل باتو، على سبيل المثال، أن يتصوَّره، وبين *مظهر* الطبيعة الذي للفن أن يرتديه، آخذين في عين الاعتبار الطريقة التي أتمثَّل بها لعبَ الملَكات *الحر*. ولكن مَن القادر على القيام بهذه الضربة العجيبة، وهي أن يصنع فناً له مظهر الطبيعة من دون أن يُقلّدها؟

لا يمكنه أن يكون سوى فنانٍ يستجيب، هو نفسه، لجميع قياسات الجميل: له أن يتمتَّع بهبةٍ فُطِرَ عليها، وطبيعية، وبموهبة لا تخضع لأي قاعدة محدَّدة، ولا تتأتّى من أي تعلُّم. ولعمله أن يكون مبتكَراً، لا مقلّداً، إلا أن عليه أن يصبح مرجعاً لغيره، لتحاشي الخطل، القابل لأن يكون مبتكراً، فلا يتحول إلى ابتكار أصيل. ليس لهذا المبدع القدرة على تفسير أو وصف إبداعه نفسه، وهو لا يقوى، على أي حال، على نقل ما لم يكن قد تعلَّمه. لهذا الرجل اسم، هو: العبقري. "إن الفنون الجميلة هي فنون العبقري"، على ما يصرِّح كنط. وهذا معناه: بواسطة العبقري – وهو "الطبيعة" كاملةً – تُمْلي الطبيعة قواعدَها على الفن، وعليه وحده.

إلا أن هذا لا يصحُّ في العلم: نيوتن عالِم مميَّز، وفي إمكان الجميع، مبدئياً، تحصيل معرفته. كان في إمكانه أن ينقل معارفه، وأن يشرحها لنفسه ولغيره: نيوتن لم يكن عبقرياً. بالمقابل، كان هوميروس عبقرياً، لأن أحداً لا يقدر، ابتداءً منه، على شرحِ غنى إبداعِه الشعري.

يمكن أن نستبين في صورة أفضل دورَ العبقري في الجمالية الكنطية. كل شيء، في العبقري، يصدر عن الطبيعة؛ إنه يستجمع، إذن، جميع ملَكات الروح: المخيلة، التفاهم، الفكر والروح، في تناغم مثالي. حين تميل مخيِّلة العبقري إلى التبدد، وهي مخيِّلة قوية للغاية، يتدخَّل الذوق ويجعلها تتوافق مع التفاهم: "الذوق هو ممارسة العبقري المنضبِطة". إلى ذلك، يُنقذ الذوقُ الفنونَ الجميلة من الخزي، الذي قد يلحق بالفن عموماً، بفعل اتصاله المباشر بالحساسية. العبقري يسمح برفع الجميل الفني إلى مصاف الجميل الطبيعي.

أخيراً، إن العبقري، بما أنه يجسِّد تناغم جميع الملَكات، بما فيها الروح، يُقَدِّم مثالات جمالية، من دون أن يسمِّيها، أو أن يصوغها في مفاهيم: استشعارُ تناغمٍ فائقِ الحساسية، غيرِ قابلٍ للتحديد، حيث تجتمع الطبيعة بالحرية، والجمال بالأخلاق. بهذا المعنى، وبفضل العبقرية، تلتحق المثالات الجمالية بمثالات العقل، ويتماثل الفن مع الحرية، ويتحوَّل الجميل، الذي جرى تمييزه بدايةً عن الخير، إلى *رمزٍ* للأخلاقية [١]. إن تفسير السامي يسمح لكنط أيضاً بتصوُّر وجودِ صلةٍ ممكنة بين الفن والحرية.

لن نتوسَّع، هنا، تفصيلياً في إظهار تعريفات السامي المختلفة. من المستحسَن أن نُظهر، في هذا الفصل المخصَّص للاستقلالية، العناصر التي تتَّصل بمعنى المشروع الكنطي في هذا المجال، والتشديد على معناه الحالي.

---

[١] : من الواضح أن الجميل ليس شرطاً للخير، ولا العكس. فأنا لا يمكنني قول: "هو جميل لأنه خير"، ولا: "هو خير لأنه جميل". فالجميل ما هو مدعاة للإعجاب تماماً، والخير ما يرضي القانون الأخلاقي كلياً. إن العلاقة بين الجميل والخير، وبين الفن والأخلاق، وبين الحكم الجمالي والحكم الأخلاقي، لا يمكنها أن تكون إلا رمزية: الكاتب.

السامي

ينشر كنط، في العام ١٧٦٤، "**ملاحظات على الجميل والسامي**" (*Observations sur le beau et le sublime*). إنه عملٌ سابق على فترته النقدية، إذن. سيُقرُّ بعد وقت – من دون أن ينقض محتوى كتابه هذا – بأنه يَستحسن الانتقال من إبداء الملاحظات إلى وضعِ اعتبارات أكثر فلسفية. إن ترتيبه المقترَح قابلٌ للمناقشة، على ما يَظهر. ما الأغراض التي تستثير الشعور بالجمال؟ إنها مراعٍ مبقّعة بالزهور – ما لا يدعو إلى الدهشة من قبل كنط! –، وتعرّجاتُ جدولٍ في وادي ترعى فيه قطعان عديدة (!)، وزنّارُ فينوس الذي وصفَه هوميروس. أما عن الشعور بالسامي، فيذكر: جبالٌ ذات قممٍ مغطّاة بالثلج مشرفة على الغيوم، تصويرُ جهنم من قبل الشاعر الإنكليزي جون ملتون (John Milton) [١]. بل يوضح كنط أكثر: أشجارُ سنديان باسقة، وظلالٌ منفردة في غابة مقدَّسة، هي من السامي؛ وأسرَّة من الزهور (وهو ما كان متوقعاً!)، وأجماتٌ صغيرة، هي من الجميل. ويتبَع ذلك عددٌ من التعيينات المتعاهَد عليها عند كنط: الليل سامٍ، والنهار جميل. السامي مدعاة للانفعال، فيما الجمال يُغري [٢]. وضمن الروحية ذاتها، المرأة جميلة، والرجل سامٍ! ها نحن تصيبنا الرجفة [٣].

حين ظهر كتاب "**نقد ملَكة الحُكم**" (*Critique de la faculté de juger*)، في العام ١٧٩٠، كان كنط قد قرأ واستوعب كتاب إدمون بورك: "**بحث فلسفي في أصل أفكارنا عن السامي والجميل**" (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*) (١٧٥٧). وانتهتْ بذلك الكتاباتُ الوصفية، وحلَّ مكانها نقدُ الشروط التي تجعل حُكم الذوق ممكناً. إن السامي، عند بورك، يتميَّز عن الجميل بوصفه يستثير اضطرابات فيزيولوجية ممتزجة بخليط من الفرح والألم. إن الرضا الذي يجلبه السامي ينتج تماماً عن اجتماع المخيلة بالتفاهم، غير أن هذا الشعور يترافق مع الإحساس بالخطر، ومع شيء من الروع والخوف. هكذا فسَّر كنط كتابَ بورك على الأقل [٤].

يُظهر نقد حُكم الذوق بيسر، وخلافاً لما قاله بورك، أنه لا يمكن جمعُ الشعور بالسامي مع إحساسات أمبيريقية كهذه، وهي، في مجال الفن، شديدة الخصوصية، وفردية. ويُطلْق كنط عليها صفة "الأنانية". للسامي، كما للجميل، أن يكونا غرضاً لقبولٍ جامع بهما. إلا أن للجميل والسامي أمراً يجمعهما، وهو أنهما "مدعاة لاستثارة الإعجاب في حدِّ ذاتهما". إن كلَّ واحدٍ منهما يفترض وجودَ حُكمٍ مبنيٍّ على التفكير، أي خصوصي، على أنه يدَّعي، مع ذلك، أنه جامع.

إن شكلَي السامي، اللذين يميِّزهما كنط، السامي الحسابي والسامي الديناميّ، موصولان، الواحد كما الآخر، بنزاع ملَكاتنا. سبق لنا أن انتبهنا إلى أن المتعة، التي يجلبها الجميل، تستند إلى تناغم ملَكاتنا: تخيُّلٌ وتفاهم. إنه يُعبِّر عن نوع من التوازن. بل يمكننا القول إن الجميل يُولِّد هدوءاً وسكينة. ذلك أن منظراً مرعباً، جالباً للهمِّ، لا يمكن

---

[١] : ننتبه، هنا، إلى تغييب كنط للزهور. مع ذلك، يمكن القول إن كنط كان قد وجد، من دون شك، بعض النباتات والزهور اللاحمة سامية: الكاتب.

[٢] : إن الجملة، كما وردت عند كنط، تغني هذه المنتقيات القليلة: "إن العقول التي لها شعور التمتع بالسامي مقودة شيئاً فشيئاً صوب المشاعر الراقية التي للصداقة، وصوب احتقار العالم، والخلود، بفعل الهدوء والصمت اللذين يشيعان في سهرة صيف، فيما يثقب ضوء النجوم الراجف خيالات الليل، ويظهر القمر الوحيد في الأفق. أما النهار المتوقد فيثير حماس العمل والشعور بالفرح": الكاتب.

[٣] : في وسعنا أن نكون فلاسفة كباراً وأن نقاسم الأحكام القبلية لأهل زماننا! أما الجملة الصحيحة فهي: "لا تفهموا من ذلك أنه ليس للمرأة صفات نبيلة، وأن الرجل محروم من أي نوع من الجمال. ما نتوقعه، وعلى العكس من ذلك، هو أن يجمع كل جنس هاتين الصفتين، ولكن بما يُسهم لدى المرأة في تمجيد سمة الجميل لديها، فيما للسامي أن يكون العلامة الخاصة بالرجل"
cf. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Vrin, 1992, p. 38.

[٤] : *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 113.

الحكم عليه أبداً بأنه جميل. بالمقابل، إن منظراً مخيفاً، مثل: هوَّة، شق، صخور جبلية من دون شكل، متكومةٌ بطريقة فوضوية، بحرٌ هائج، يمكن لها أن تكون سامية. هذا ما يؤكِّد فعلاً أن السامي لا يتعيَّن في الغرض، بل في عقلِ من يَحكم عليه فقط. ليس لي، اعتيادياً، أن أعتبر سامياً منظراً طبيعياً كهذا، لأن الطبيعة، في حد ذاتها، موضوعية، ومحايدة. إذا كنتُ أُصرُّ على اعتباره سامياً، هذا المنظر الذي لا يستحق ذلك، في حد ذاته، فذلك لأنني أشعر نفسي متعلقاً بمآل يتعدّاني، وهو استشعارُ غايةٍ فائقةِ الحساسية: "الطبيعة سامية، إذن، في ظواهرها التي يفرض الحدسُ بها مثالَ لانهائيتها" [١].

إن المثل الذي أَوردَه كنط، هنا، يخصُّ السامي الحسابي، "الفائقَ الكِبَر"، وغير القابل للقياس، الذي تتهاوى أمامه المخيلة. إن العقل يستكمل، بمعنى ما، دور التفاهم: إنه يحكم على السامي بمنأى عن تهاوي المخيلة. والتَّنبُّه إلى هذا العجز يُوَلِّد، من دون شك، شعوراً من الهم، إلا أن المتعة تَنتُج، في نهاية المطاف، من التَّنبُّه إلى تفوق الفكر على الحواس. إن عدمَ التناسب عينه، في لعبة المَلَكات، يتحقَّق في السامي الدينامي، وهو الذي تتمكَّن فيه قوةُ الطبيعة من أن تجعلنا ننتبه إلى تفاهتنا. إن فوران القوى الطبيعية، مثل الصاعقة، والبروق، والأعاصير، والهزات الأرضية، إلخ، يُثير الخوف، إلا أن "مظهره يزداد جاذبية بازدياد الروع الذي يُحدثُه، بشرط أن نكون في مكان آمن؛ وهو ما يُسهِّل تسمية هذه الظواهر بالسامية، طالما أنها تُعلي قوى الروح فوق مستواها الطبيعي، وتجعلنا نكتشف في أنفسنا مَلَكة المقاومة بطريقة أخرى تُمَكّننا من أن نملك الشجاعة بأن نقيس قوانا مع ما تظهر عليه القوة اللامتناهية التي للطبيعة" [٢].

لنفهمْ جيداً ما يقوله هذا المقطع: الارتعاب، الخشية، الخوف، ليست سامية في حد ذاتها. ولا الخضوع، أو الضنى، الصادران عن شعورنا بالعجز. بالمقابل، إن الحُكم على الطبيعة "السامية" في هذه الظروف، يعني التنبُّهَ إلى أنها تُشكّل نداءً للقوة التي نمتلكها في الحُكم عليها في مثل هذا الظرف. ذلك أن العقل يتدخَّل هنا: إنه هو الذي يضبط النزاع بين التخيُّل والتفاهم. ويسمح باكتشافِ تفوُّقٍ على الطبيعة في فكرنا، بفعلِ عدم التناسب بين قوتها الفائقة وبين صِغَرنا، أو بالأحرى *بفضل* عدم التناسب هذا.

كيف لنا، فعلاً، أن نحكم على صِغَرنا، بدليل أننا لسنا "سوى شيء قليل" – يا للتواضع الشريف – إن لم يتعيَّن ذلك في إحالة ضمنية على رتبة أو على قوة تتعدّانا؟ إن الشعور السامي يدلُّ، إذن، على الاحترام الذي نشعر به إزاء مصيرنا الخاص. هذا الاحترام لغايةٍ "غير محسوسة" تماماً، ولعالمٍ متعالٍ، التي لا تفضي إليه المعارف ولا العلم، يُشكّل هذا الاحترام تقابلاً مع احترام القانون الأخلاقي. في هذه الحالة أو في تلك، ما نحترمه، لا يتعيَّن في شخوصنا، فردياً، بل في الإنسانية الماثلة فينا مثل ذات.

لا يُخصِّص كنط كلاماً على السامي في الفنون؛ إنه يكتفي بالتصريح بأن السامي في الفن "خاضعٌ دوماً لشروطِ توافقٍ مع الطبيعة". وإذا كنا نتذكّر تعريفَه للعبقري، وهو الذي تُملي فيه الطبيعةُ قواعدَها على الفن، فإننا نقوى على الاستخلاص، بيسر، بأن أعمال الفن القابلة لأن يُحكم عليها بأنها سامية لا يمكن أن تبلغ مرحلة الإنجاز إلا بواسطة عباقرة (هوميروس، ملتون)، نادرين واستثنائيين مثل هذين الرجلين الاستثنائيين [٣].

---

[١]: *Ibid*, 26.

[٢]: *Ibid*, 28.

[٣]: يورد كنط، في هذا المعرض أيضاً، أهرامات مصر وكنيسة القديس بطرس في روما، اللتين سبق أن ذكرهما في "*ملاحظات عن الشعور بالجميل والسامي*": الكاتب.

لم يَغِبْ عن ذهن غوته، شاعرِ (Sturm und Drang) •، وغير الميّال إلى جفاف النظام الكنطي، والكارهِ لألفاظه الاصطلاحية الشائكة، الانتباهُ إلى قيمة "**نقد ملَكة الحكم**" (*Critique de la faculté de juger*). بل احتفل بحماسٍ بظهور هذا الكتاب: "قدَّمَ العجوزُ كنط خدمةً هائلة للعالم، ولي أيضاً، إن سمحَ لي بزيادة اسمي، بعد أن وضع في "**نقد ملكة الحكم**" (*Critique de la faculté de juger*) الفنَ إلى جانب الطبيعة، معطياً هذا وذاك حقَّ العمل بتوافقٍ مع مبادىء كبيرة من دون غاية مخصوصة (...). إن الطبيعة والفن كبيران كفاية لكي يستهدفا غايات مخصوصة؛ ليس لهما أن يقوما بذلك. هناك تعالقات أينما كان، والتعالقات هي الحياة" [١]. إذا كانت الطبيعة والفن لا يستهدفان غايات مخصوصة، فإن هذا يعني أن الإنسان حرٌّ إزاءهما، وأن تجربة الفن، مهما كانت فردية، هي أيضاً تجربة الحرية. هذا يعني أن هذه التجربة متاحة لكل واحد منا، وأنها صالحة للجميعً.

يختم كتابُ كنط، على طريقته، السجالاتِ المتواترة والمعقَّدة حول تغيرات الجميل، وحول المقولات الجمالية التي للقرون والعقود السابقة عليها. هذا ما دفعه إلى تلخيص الإسهام الذي مثّلته النظريات والعقائد السابقة عليه، فضلاً عن أن تأثيرها جليٌّ في كتابه. سواء في نتاجات هيوم، أو شفتسبوري، وهيتشسون، وبورك وهوم (Henry Home)، (١٦٩٦–١٧٨٢) [٢]، وهم كذلك ممثّلون للنزعة الأمبيريقية، التي حرَّروها من العقلانية والدوغمائية. غير أن تأثير دو بوس أتى كبيراً، وكذلك تأثير جوهان جورج سولزير (١٧٢٠–١٧٧٩)، الفيلسوف السويسري، الذي يُعَيِّن الذوق عنده ملَكة التعرُّف بصورة حدسية على الجميل. أما موسيس مندلسون (Moses Mendelssohn)، (١٧٢٩–١٧٨٦)، فإنه حدَّد، بعبارات كادت أن تكون كنطية، ملَكة الحكم الذوقي، مثل قدرةٍ على التأييد أو التَّثمين من دون رغبة، أو غاية أو فائدة. ألا يمكننا تأمُّل الجمال لنفسه، على ما قال، والاكتفاء بجمالِ غرضٍ من دون امتلاكه، بل حتى من دون رغبةٍ في امتلاكه؟

إلا أن هناك تأثيراً، من بين هذه التأثيرات، هو الذي ساد، على أي حال، لأنه كان الأقل فهماً والأكثر ديمومة مع ذلك: وهو تأثير جان–جاك روسو. إنه المتنزِّه من دون ساعةِ يد، أو ساعةِ حائط، الموسيقيُّ التائه، صاحبُ النزوات، المتقلّبُ، الغاوي، الكاثوليكي بعد تحوّل ديني، المعادي لـ"الأنوار" عن قناعة راسخة، الذي رفعَه كنط إلى مرتبة نيوتن، لأنه اكتشف الطبيعةَ العميقة للإنسان، و"القانونَ السرّي الذي يتمُّ به تبرير العناية الإلهية بفضل ملاحظاته". وهو روسو نفسه الذي يقرُّ كنط بفضله عليه بعبارات مؤثِّرة وغير معهودة: "مضى زمنٌ كنتُ أرى فيه أن المعارف وأن تَقَدُّمَها يشكّلان وحدهما شرفَ الإنسانية، وكنتُ أحتقر فيها الإنسان الذي لا يعرف شيئاً. إلا أن روسو أعادني إلى الطريق القويم. وزال معه هذا الحُكم السابق والأعمى: تعلّمتُ أن أحترم البشر" [٣].

• : يعني هذا التركيب اللفظي الألماني: "عاصفة وقفزة"؛ ويشير إلى حركة فنية ألمانية، ابتداء من العام ١٧٧٠، مضادة للنزعة العقلانية، وكان في عدادها: غوته، شيلر، هردر وغيرهم.

[١] : Ernest Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe. Deux essais*, Paris, Belin, 1991, trad. Jean Lacoste, p. 102-103.

[٢] : دافع هنري هوم، وهو مؤلّف كتاب (*Elements of Criticism*)، في العام ١٦٧٢، عن الفكرة – التي لم يشاركه فيها معاصروه من أمبيريقيين وأصحاب نزعة حسية – وهي أن الواجب الصحيح يقتضي منا طاعة غير مشروطة للقانون الأخلاقي: الكاتب.

[٣] : Ernest Cassirer, op. cit., p. 31-32.

لن ننتهي، من دون شك، من إبراز النواقص، والتناقضات والأحكام القَبْلِيَّة للمقولات الكنطية. وسيكون أقرب إلى الفعل الخارق، عند إنسان من ثقافته، أن يتجاهل إلى هذا الحد أعمالَ وفناني زمانه، وأن يتجاهل أن كونيسبرغ (Kônigsberg) شكلت، مثل دانتسيك (Dantzig)، موطناً نشطاً للغاية للحياة الفنية في بروسيا الشرقية.

إن حُكماً ذوقياً، من النوع الكنطي المتشدِّد، ما تمَّتْ صياغتُه أبداً، من دون شك؛ بالمقابل لم يتحقَّق أبداً أيُّ فعل أخلاقي موافقٍ للإلزامات الحاسمة. هذه المشكلة ليست مشكلة كنط، المنشغِل قبل أي شيء آخر بصياغة المبادىء المطلقة، الجامعة، التي يمكن تصوُّرُ حريةِ الإنسان فيها. إنه يدفع استقلالية الذات صوب نتائجها البعيدة، وهي استقلالية أفكاره وإنتاجاته، ويعرِّف بالطريقة التي يُمكِن بها تصوُّرُ الاستقلالية الجمالية واستقلالية الفن، نظرياً على الأقل.

إلا أن هذه المبالغة نفسها تقود الموقف الكنطي إلى الغموض: ما تأكدتْ استقلالية المدار الجمالي، وما تمَّ ضمانُها، إلا لإظهارِ كيف أن الفن، بدوره، بعد أن جرى فصلُه عن المعارف والأخلاق، يفعل فعلَه في المدار الإدراكي وفي المدار الأخلاقي. فلقد وجدنا، واقعاً، أن الجميل هو رمز الأخلاقية، مثلما يُقَدِّم لنا السامي فكرةً عن اللامتناهي. إن هذه الصلة الأخيرة مع المعارف غير مباشرة، واقعاً، لأن الفن يكتفي بالإنجاز نفسه، أو يدعنا نتعرَّف بالأحرى على ما لا يقوى العلم على معرفته، أي عالم الأشياء في حد ذاتها، أي "النومِن" •.

إلا أن هذه العلاقة *السلبية* كافية، على أي حال، لإعدادِ ظهورِ مفهومِ الفن، مثل بابٍ مفتوح على المطلق، مثله مثل الدين والفلسفة. ولن يلبث الرومنسيون أن يتذكَّروا هذا.

السؤال كلاسيكي: أي مكانة تحتلُّها جمالية كنط في التفكير المعاصر؟

إلا أن الجواب قد يقع في تبسيط شديد: كالقول بأن جمالية كنط تحتل مكانة هائلة من دون شك، إلا أن هذا يمكن قولُه في أي فلسفة مميَّزة في العصور السابقة. ويبدو من النجاعة بمكان طرحُ السؤال ما إذا كان الوضع الحالي للفن وللجمالية يناسبُ بشكل أو بآخر أطروحات "**نقد ملكة الحكم**" (*Critique de la faculté de juger*). والجواب سيكون، في هذه الحالة، مخيِّباً للآمال: يبدو أن الموقف المعاصر من الطبيعة، والفن والعقل، مُعارِضٌ في صورة كلِّية لاشتراطات كنط وآماله. إن مفهوم الطبيعة محدَّد في صورة قوية بكيفية المعالجة التي نُخضع "الطبيعةَ" لها، في حضارتنا التقنية-العلمية، المصنَّعة بصورة قوية، سواء أكانت "الطبيعةَ" الخارجية أو الإنسانية. إن طبيعة عذراء، صالحة في أصلها، على طريقة روسو، لا تغذِّي ابتداءً من هذه اللحظة سوى الأحلام النوستالجية. يستجيب الفن، سواء في إنتاجه أو في استقباله، لمصالح متعددة: تسليةٌ، طلبُ المتعة، الاحتفاء الذاتي، ترويج سياسة ثقافية، والمنفعة والعائد، بطبيعة الحال؛ وهي أهداف وأهداف، غير مصرَّح بها في الغالب، وتجعل من مقولات "الرضا المنزه عن الغرض"، ومن "الغاية من دون نهاية"، أكثر من طوبى ساذجة. ففي عصر وسائل الاتصال الحديثة، لا يمكن لتبليغ التجربة الفنية، حتى حين تتعلق بالشعور الذاتي إزاء الجمال، أن يتعيَّن من دون مفاهيم، ولا من دون نماذج تسعى إلى فرضها على الجميع، من دون أخذ التنوع الثقافي بالاعتبار. ها قد بَعُدنا من الإقرار الحر المستنِد إلى قبليٍّ حسٍ جمالي سليم، حاضرٍ في كل واحد منا. أما عن محكمة عقلٍ واحد وموحَّد، فقد انشقَّت إلى هيئتين قضائيتين، إذا جاز القول: واحدة تصرُّ على الاعتقاد بإمكانِ تحقيقِ مثالات من العدالة والحرية والمساواة، وإن كانت صعبةَ التحقق واقعاً. إنها، في الواقع، ذرائعُ

• : لفظ إغريقي الأصل، ويعني الشيء في ذاته، أي ما يمكن تصوره والتفكير فيه، ويعني عند كنط الشيء في حقيقته، أي الحقائق المدركة بالحدس العقلي، في مقابل أي محسوس: المترجم.

لإرضاءِ الضمير، ليس إلا. أما الهيئة القضائية الثانية فإنها تحاكم أنواعَ التقدُّم بهديٍ عقلٍ وضعي، منظم، وحسابي، وموظَّفٍ لأغراض استعمالية، مثلما نقول أحياناً.

بعد مئتي سنة على ذلك، بدتْ المفاهيم الكنطية عصيةً على أي إحالة على مضامين حقيقية وملموسة؛ بل يمكننا القول إنها فارغة. يعالج كنط واقعاً المتعة كما الرضا، اللذَين تجلبهما الحواس، إلا أنه يحدُّ مباشرة من مجمل التجربة المحسوسة، مثلما يمكن للفرد أن يعيشها. يبدو الرضا، في ذلك، من دون مادة، كما لو أن أحد المحرَّمات (الأخلاقية، الثقافية، الاجتماعية؟) يضغط *بشكل قبلي* على التفتُّح الشهواني وعلى التمتُّع الفيزيائي، لدرجة أن الجمالية الكنطية تبدو كما لو أنها لا تدعو إلا "لمُتْعَوِيَّة رخوة" [1].

إن هذا الحُكم القاسي يدلُّ بشكل دقيق، على أي حال، على واحدة من مفارقات التصور الكنطي: الجمال، من دون مفهوم، لا يتمُّ تعريفه إلا بالرضا، إلا أن هذا الرضا مقطوع. ألا يمكننا التفكير بأن الرضا ليس سوى عنصر من جملة عناصر في الحكم على الجمال؟ ألا يتقيَّد النظر إلى عملٍ فني جميل بجميع أنواع الاستدعاءات والأسباب، الواعية بهذا القدر أو ذاك، والقابلة للتحليل جزئياً بألفاظ المفاهيم، بحيث لا تَفْسد أبداً صحة الحكم؟

من الواضح أن المفاهيم الكنطية تُعنى بالشكل على حساب المضمون؛ وهي ليست فارغة مع ذلك: إنها مجوَّفة، ما يعني شيئاً مختلفاً تماماً. فغناها يتعيَّن في هذا الخلاء نفسه. إن نقد الحكم الذوقي لا يفيدنا في شيء. ربما! إلا أنه يعلِّمنا الشيءَ الكثير عن أنفسنا، وعن هذه الحرية التي حَكم كنط علينا بها، بمعنى من المعاني.

ما قيل شيءٌ عن الصفات اللازمة، التي لكلِّ غرضٍ "جميل" أو "سام" أن يمتلكها. في هذا تتعيَّن، مع ذلك، الشواغل الكبيرة للجمالية المعاصرة.

بالمقابل، تحثُّنا التجربة الجمالية للجميل عند كنط على استبيانٍ أجلى لدوافع أحكامنا، وعلى التمييز بين الخيارات الصادقة والأفضليات الخبيثة. إنها تتيح لنا تجنُّبَ الخلط، على سبيل المثال، بين الجميل والسائغ، وبين الحكم الجمالي وحكم الذوق الطبخي [2]. لم يفارق ذاكرتَنا بعدُ التشبيهُ القبيح، الذي أجراه دو بوس، بين يخنة الطباخ وأعمال العقل.

مع ذلك، فإن تجربة السامي أكثر إرباكاً. فالجمال ليس سوى رمز الخير. أما السامي، بدوره، فهو يتيح لنا استبيان فكرة اللامتناهي، أي فكرة الحرية بالتالي. والحرية، واقعاً، تكون كليَّة أو لا تكون. والجميل موصولٌ بالتوافق بين ملَكاتنا، والسامي بنزاعاتها. فالجميل تناغمٌ، فيما يمكن للسامي أن يكون مشوَّهَ الشكل، أو لا شكل له، أو فوضوياً. المتعة لواحد منهما، والألم *كما* المتعة للثاني.

أكان في مقدور كنط أن يُدرك، قبل فرويد، أن السامي هو من التسامي لعذابٍ مخفي، مكبوت، متحوِّلٍ بفعل الوعي (العقل)، والذي يسمح "لما لا يمكن تمثيلُه" بأن يصبح مؤقتاً "قابلاً للتمثيل"؟ ففي واقع الأمر، لا شيء أكثر تفلُّتاً من الشعور بالسامي... فعلى الصعيد الفني، هذا يعني أن حرية الخلق الشكلي هي بدورها لامتناهية، من دون قواعد، من دون نواهٍ. فيبقى علينا، وحدنا، أن نُحسن استعمال هذه الحرية، وأن نحدِّد حدودها. نحن، بمعنى من المعاني، أسياد هذه اللعبة.

---

[1] : راجع في هذا الخصوص ما كتبه أدورنو في *Théorie esthétique* (الصادر عن منشورات كلينسيك، ١٩٩٦، ص ٢٩): "تظهر الجمالية لدى كنط، وفي صورة مفارقة للغاية، مثل متعوية من دون عضلات، أو مثل متعة من دون متعة...": الكاتب.

[2] : يعترف أدورنو لكنط بفضل "انتزاع الفن من الجهل الشره الذي لا يتوانى عن جسه وتذوقه"، المرجع نفسه، ص ٢٨: الكاتب.

إن النظام الكنطي يُمثّل مرحلة الانتهاء للأفكار الموضوعة من قبل "الأنوار" (الألمانية) [1]. و"انتهاءُ" لا تعني "التتويج"، بل تخطّي فلسفة "الأنوار" بالأحرى. في العام ١٨٠٤، عند موت "صيني كونيسبرغ" •، في اللحظة التي تنطفىء فيها أنوار العقل، اشتعلتْ "فورة" الرومنسية، المتولّدة من انكشافِ أوهامٍ ومن تبددِ أحلامِ فترةٍ ما بعد الثورة.

كتب فريديريك فون شيلر *رسائل* **عن تربية الإنسان الجمالية** (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*) وفق الروحية الكنطية. إلا أنه يَظهر، مع ذلك، ومنذ هذا الوقت، نقدُ الأطروحات الكنطية، والتي لـ"لأنوار" بشكل عام. عرضَ هذا الكاتب معنى جديداً لاستقلالية الجمالية، محدِّداً للفن مهامَ ذات وجهة أخلاقية وسياسية.

هناك "جمالية كبيرة" قيد التّشكُّل، وهي جمالية هيغل. ستشهد لاستقلالية الجمالية مثل نهج قائم بذاته، وستتقاسم في الوقت عينه غموضَ حريةٍ نُظر إليها مثل مثال، لكنه غير متحقق أبداً. إنها تتجاهل أيضاً المصير الذي ينتظرها: أن ترى غرضها – أي الفن – يذوي، وأن يفقد على الأقل "حقيقته وحياته".

استقلالية جمالية وتبعية الفن

من كنط إلى هيغل

يؤكّد كنط، بقوة، على استقلالية المدار الجمالي، وعلى الذاتية غير القابلة لاختصار شعور الذوق. يقول طبعاً بأن الجميل موصول بالأخلاق، غير أنه ليس سوى الرمز: ومن الواضح أيضاً أن ملفوظَ حكمٍ يشترط إمكانَ التحاقِ الجميع به، إلا أنه من الواضح أيضاً أن الحكم الجمالي، وهو ما يميِّز الذات عن غيرها، متحرِّر من أي غاية ذاتية وموضوعية.

إن فقدان الاهتمام بالواقع الملموس والمادي يثير مشكلة: ماذا في إمكان الجمالية أن تستفيد من استقلاليةٍ تفصلها أيضاً وبقوة عن جميع مدارات الأنشطة الإنسانية، سواء التي للعلم، أو للأخلاق، أو للحياة اليومية ببساطة؟

يُعطي كنط أولويةً للجميل الطبيعي على الجميل الفني، في ما خلا الأمثلة النادرة التي يَظهر فيها عملُ عبقريٍّ خلاّق في إنتاجِ الروائع: أيعني هذا أن الفن عموماً، وأن الفنون الجميلة خصوصاً، لا تلعب غير دورٍ محدود في تصرُّف الإنسان بالعالم، وبالمجتمع أيضاً؟ إن المكانة التي يخصُّ بها كنط الإبداعَ الفني والأعمالَ الفنية، والتي تكاد أن تكون غائبة عنده، تُظهر في جميع الأحوال ما يؤكّد ذلك. فتشكيلُ استقلاليةٍ جمالية يلعب، في الواقع، دوراً رئيسياً عند اللاحقين على كنط.

---

[1] : يشير اللفظ، (Aufklârung)، في الألمانية، إلى ما يفيد الإعلام، والإيضاح، ويشير، هنا، إلى حركة تفكير عقلاني، شبيهة بـ"الأنوار" في فرنسا: المترجم.

• تعود هذه العبارة إلى فريدريك نيتشه. فقد كان قاسياً ولكن يقظاً، إذ قال عن كنط أن فكره كان "تاريخ عقل"؛ بل استنتج أن كنط "عاش قليلاً" لأن طريقته في العمل أخذت منه وقت العيش أياً كان: الكاتب.

سبق لنا أعلاه أن لفتنا النظر إلى أن الجمالية، منذ نشأتها كعلم، كادت أن تغيب مباشرة مثل "علم للجميل" [١]. سمحت لنا هذه الحجة بإظهار كيف أن الجمالية كانت تتولّد بوصفها خطاباً فلسفياً خصوصياً. يقف الخطاب عند كنط على مسافة لائقة من الممارسة الملموسة للفنون. حصلَ هذا في وقت متأخر من دون شك! غير أن الجمالية الكنطية تُمَثّل فرصة لإيضاح جلي للأسئلة الشائكة التي طُرحت في العصور السابقة. نحن، إذن، أمام إعادة تشكيلٍ كاملٍ للإشكالية الجمالية، في ما يتعلق تحديداً بالعلاقات بين الذات والواقع، والعلاقات بين الفن والطبيعة، ودور المحاكاة في الفنون الجميلة، والدور الوسيط للفن بين المعارف والأخلاق.

إن قيمة كنط لا تغيب أبداً عن أنظار معاصريه. ففي العام ١٨٠١ – قبل ثلاثة أعوام على موت فيلسوف كونيسبرغ – صرَّح فريدريش فون شيلنغ (Friedrich von Schelling)، (١٧٧٥-١٨٥٤): "قبل كنط، كانت كلُّ عقيدةٍ للفن، في ألمانيا، فرعاً أكيداً من جمالية باومغرتن – طالما أن هذا التعبير استُعمل لأول مرة منه. لكي يتمَّ تثمين هذه، يكفي الانتباه إلى أنها، هي ذاتها، وبدورها، فرعٌ من فلسفة ولف. ففي الفترة التي سبقتْ كنط مباشرة، والتي سادت فيها، في الفلسفة، الشعبويةُ المبسَّطة والأمبيريقية، سادت النظريات المعروفة للغاية، نظرياتُ الفنون الجميلة والعلوم الجميلة، التي لم تكن مبادؤها سوى المقترحات الرئيسة في علم النفس عند الإنكليز والفرنسيين".

لا يسعنا، هنا أيضاً، إخفاء مفاجئتنا بظهور المسافة النقدية المذهلة التي أظهرها هؤلاء المفكّرون من معاصريهم. فشيلنغ، الذي يُبلور، في هذا العصر، أطروحته الخاصة في "فلسفة الفن"، لا يتردَّد عن إبداء نقدٍ قاسٍ في حق من يفسِّرون الفنَ بواسطة علم النفس الأمبيريقي، والذين يتحدَّثون عن "أعجوبة الفن" بطريقةٍ كاشفة ومظلمة للغاية، مثلما يُخبر غيرهم "حكايات الأشباح وغيرها من الخرافات". يحقِّر شيلنغ، بسخرية لاذعة، جمالي "الطبخ"، الذين يصوغون "وجباتٍ وكتباً عن الطبخ"، ويدَّعون أنهم يَزِنُون بدقةٍ البهاراتِ اللازمة، وللمأساة: "كثيرٌ من الرعب، ولكن ليس بشكل مُفرط؛ ومقدارٌ مماثل من الشفقة، ودموعٌ لا تُحصى"! كما يَظهر، إلى ذلك، قاسياً مع مدَّعي النزعة الكنطية، وهم في غالبهم أساتذة وزملاء له، الذين يحفظون عن ظهر قلب "نقد ملَكة الحُكم"، والتي ينقلونها، بوصفها الجمالية، إلى كراسيهم الجامعية وإلى كتاباتهم.

ما استطاع أحد، في حسابه، بعد كنط، أن يبلور علماً حقيقياً لفلسفة الفن، وله "صلاحية جامعة وبصيغة دقيقة". إلا أن هذا كان مقصدَ شيلنغ: بناء نظام جمالي، آخذاً بالاعتبار التطور التاريخي للفن. سيُبرز هذا النظامُ الفارقَ بين الفن العريق والفن الحديث، إلا انه سيعتبر هذا التعارض ثانوياً: لن يكون سوى ظهورِ فنٍ واحد ومبتكَر، سوى مطلق. وكلٌّ من هذه الفنون، مثل التصوير والموسيقى والفنون التشكيلية، وكلُّ عملٍ فني في حد ذاته، ستكون تجلياتٍ زمنية، مخصوصة، لهذا المطلق: "حسب رؤيتي للفن، الفن هو في حد ذاته انسكابٌ للمطلق (...) ففي تاريخ الفن، لا في غيره، تتكشَّف الوحدة الرئيسة والداخلية لأعمال الفن كلها، كما يَظهر فيه أيضاً أن جميع القصائد تتأتّى من العبقرية عينها ووحدها، والتي ما كانت تتبدَّى في التعارض بين الفن القديم والفن الحديث إلا في هيئتين مختلفتين".

إن هذه الاقتباسات من "**محاضرات في فلسفة الفن**" (*Cours de philosophie de l'art*) لفردريش فون شيلنغ تُظهر بأن وَرَثَة كنط المباشرين، المعدِّين في مدرسته، ليسوا تلامذة فلسفته من دون شروط. فالسياق التاريخي يؤدِّي حتماً دوراً هائلاً. فغداة الثورة لا تحمل معها قصة الغرام الرائعة، المعقودةَ منذ ديكارت، بين الإنسان والعقل الظافر. فهناك، في هذا التاريخ، سقطةُ روبسبيير (Robrspierre) (في ٩ تيرميدور)، والمحكمةُ

[١] : انظرْ أعلاه إلى القسم الأول: "انفكاكات واستقلالية"، في الفصل الثالث: الكاتب.

الثورية والإرهابُ الكبير في العام ١٧٩٤ •. إن الإيمان بالعقل نفسه، المقدَّر له قيادة الإنسانية على درب التقدم المستمر واللامتناهي في جميع الميادين، مثل العلم، والأخلاق، والقانون، والسياسة، اهتزَّتْ قواعده تماماً.

أصاب شيلنغ التقدير – وهو صديق الشاعر هولدرلين وهيغل –، حين انتبه إلى التوافق بين واقعة ١٧٩٨ التاريخية – "الثورة في الوقائع" – وبين الانقلاب الثقافي الذي أحدثه كنط – "الثورة في الأفكار". غير أن هذا التزامن يشترطُ أيضاً وجودَ توافقٍ بين تراجعِ الأفكار الثورية وانكفاءِ الفلسفة الكنطية.

وكان كنط قد بذلَ جهداً لحصر سلطات العقل في عالم الظواهر، إذ قطع الطريق، لو أمكن القول، أمام مسألة الكائن: المطلق، الحقيقة، الأشياء في ذاتها، "النومن"، ليست مما يَعتني به العقل. فالمعارف ممكنة لأن ذاتاً، مسلَّحة بمبادىء قَبْلية، متعالية، "تُبلِّغ" الواقعَ الأمبيريقي. هذه الأولوية، المعطاة للفكر، تعود، إذن، إلى نزعة مثالية، إلا أنها مثالية متعالية.

بالمقابل، فإن شيلنغ – كما ظهر لنا للتو –، وفيخته (Fichte) وهيغل بلبلوا الحدود التي كان كنط قد أقامها. فقد استبدلوا العقل الكنطي، وطموحاتِه المتواضعة مع ذلك، بالفكر المتعجرف، المتعطِّش إلى معرفة المطلق، والقادر على استبيان قدرات الله وأفكاره نفسها. كما جرى إحلال التفكير المجرَّد محل التفكير العقلاني. فالعقل، في حساب كنط، يفترض وجود طريقة متشدِّدة، دقيقة، عصية على "فانتازيا" المخيِّلة، وأنواع الحدس، والشعور. ويقوم الفكر، عند فيخته وشيلنغ، مكان العقل. إن هذا الفكر هو في خدمة أنا، فردانيةٍ، و"عبقريةٍ"، تُجَسِّد، في صورة فردية، جميع الملَكات التي مَدَّت الطبيعةُ بها الإنسانَ، بما فيها الملَكات المتضادة ظاهرياً: العقل والحدس، والثقافي والحسّاس.

هذه المثالية *فردية*" عند فيخته، (١٧٦٢–١٨١٤): تستند إلى وحدة الفكر، والأنا. هذه الأنا حُرَّة ومستقلة: إنها التي تضع العالم خارجاً عما هي. إلا أن هذه الأنا، في الوقت عينه، تشعر بألمِ عجزِها عن بلوغ المعرفة المطلقة بالأشياء. ألمٌ غامضٌ لهذه الأنا، التي تتعيَّن في أنها منقضيةٌ، محدودةٌ، وفي أنها – على الرغم من ذلك – تطمح إلى اللامتناهي، واللامحدود، وإلى أن تذوب في وحدة العالم والكون. احتفظَ فيخته من كنط بفكرة التفاعل بين الذوات، والجامعة، محدِّداً لها مضموناً ملموساً. إنه يفكّر في دستورِ دولةٍ تضبط بشكل عقلاني حياةَ الفرد في مجموعته، سواء على المستوى الاقتصادي أو السياسي أو الأخلاقي أو الثقافي.

يُمَثِّل شيلنغ المنحدرَ الموضوعي لهذه المثالية. فالفكر لا يختلط أبداً بالأنا؛ إنه ينوجد أيضاً خارجها، في الطبيعة: إنه يتعيَّن موضوعياً فيها. ما يفعل الفنان الذي يبدع؟ إنه يحقق، في صورة موضوعية وملموسة، الفكرةَ التي في داخله. الفن هو أساساً المكانُ الأمثل الذي تتصالح فيه الطبيعة مع الفكر، وتتَّحد الأنا مع العالم، ويمتزج الفرد بما هو جامع: يصير الفن، إذن، ظهوراً للمطلق.

سنرى لاحقاً كيف أن هيغل تخطّى هذَين المفهومَين المثاليين، وكيف أن الفن، المندرِج في التاريخ، هو انكشافُ، وظهورُ المطلق في شكل ملموس.

من الواضح أن الفلسفات اللاحقة على كنط تُعطي الفن نصاباً مختلفاً تماماً عن الذي كان له في "**نقد ملكة الحكم**" (*Critique de la faculté de juger*)، بل أكثر من ذلك في المفهومات التالية. إن الفن يُمَثِّل، من الآن وصاعداً، من بين جميع الأنشطة الإنسانية، النشاطَ الذي يستجيب أفضلَ من غيره للتطلّعات الأساسية، العائدة إلى الماورائيات أو اللاهوت. فالمفاهيم الرومنسية، المتأتيةُ من ردَّةِ فعلٍ معاديةٍ لـ"الأنوار" عند كُتابِ وشعراءِ مجموعةِ "عاصفة وقفزة"، تتلاقى تماماً مع هذه الأطروحات الفلسفية.

• : تعني الإشارة إلى أحداث عنيفة في غمار "الثورة الفرنسية": المترجم.

إن الحركة السابقة على الرومنسية، أي "عاصفة وقفزة"، نشأت قبل الثورة الفرنسية، حوالي العام ١٧٧٠، في عهد الأمبراطور فريدريك الثاني، في ذروة "الأنوار" (الألمانية). أحيا هذه الحركة شبان منشقّون ومعادون للعقلانية الهانئة والبورجوازية، واختفتْ في العام ١٧٨٠. ما كان لهذه الحركة أن تُخَلّف أثراً في التاريخ الأدبي، لولا أن كُتاباً وفلاسفة شهيرين، مثل شيلر وغوته وهردر، ما ساندوها.

إن مجموعة "عاصفة وقفزة" لحظةُ حماس، عصيةٌ على الامتثالية، ظاهرةٌ مؤقتة، إلا أنها، لو جرى النظر إليها وفق منظورِ مُمَثّليها الثلاثة الذائعي الصيت، تُشَكّل تمهيداً للرومنسية. "الرومنسية"، لفظٌ صعب في التحديد: فريدريش فون شليغل يشترط كتابةَ ألفي صفحة لكي يحاول مثل هذه المحاولة. إنها طريقة مثل أخرى للقول بأن هذه المحاولة مستحيلة. لنكتفِ، إذن، برسم بعض المعالم.

إن غوته، كاتبَ "**آلام فارتر الشاب**" (*Souffrances du jeune Werter*)، رومنسيٌّ منذ وقت. وشيلر، مؤلّف "**قُطّاع طُرُق**" (*Brigands*)، هو كذلك أيضاً. غير أن هؤلاء السابقِين على العهد الرومنسي تطوَّروا في اتجاه الكلاسيكية، ولا سيما في نهاية القرن. نرى في هذا كيف أن التحقيب بين عهد كلاسيكي، وآخر رومنسي، في ألمانيا، لا يوافق أبداً الكلاسيكيةَ الفرنسية في القرن السابع عشر، ولا الرومنسية التي تَبِعَتْها في نهاية القرن الثامن عشر.

إن كُتاب جيل "عاصفة وقفزة" "كلاسيكيون"، لأنهم يعتبرون أن الفن الإغريقي، الناشىء – حسب تعبيرات غوته نفسها – فوق "الأرض الكلاسيكية"، يُمَثّل "التمامِ الإعجازي"، والجمالَ المثالي والدائم. إن هذا المفهوم العائد إلى غوته وشيلر عن الفن الإغريقي، والذي نَظر إليه بعضُ المعاصرين على أنه ظاهرة نكوصية، يتداخلُ مع مصدر آخر ومهمٍّ للرومنسية الألمانية: القرون الوسطى. فغوته نفسه "اكتشف"، قبل كاتدرائية سترسبورغ، البارتينيون (الهيكل الإغريقي)، وأبدى حماسته للأسلوب القوطي. أما نوفاليس (١٧٧٢–١٨٠١) فمجَّد المسيحية في عهود القرون الوسطى.

تَظهر عندها، في بداية القرن التاسع عشر، نزعةٌ توفيقية غريبة، في الفلسفة، والشعر، وفي الفنون عموماً: يُمكن للواحد منا أن يكون وارثَ عصر "الأنوار"، وتقدمياً ورومنسياً محافظاً، وكلاسيكياً ورومنسياً، ومتزهداً ووثنياً، وماورائياً ومشغولاً بتنظيم القانون أو الدولة، وجامعاً ووطنياً قريباً. يَنشر غوته "**مداخل المعابد**" (*Les propylées*) (١٧٩٨)، وهو في حقيقته بيانٌ كلاسيكي النزعة، فيما ينشر في الوقت عينه نوفاليس، المتزهد والأفلاطوني، مقالاتِه في مجلة الأخوين شليغل (Athenaeum)، "**أتينيوم**" (نسبة إلى أثينا)، وهي أول منشور رسمي للرومنسية. بل يُشكّل نوفاليس أحد منشّطي هذه المطبوعة ذات العمر القصير (١٧٩٨–١٨٠٠).

كيف يمكن تفسير خليطِ المصادر هذا، والتطلعات المختلفة والمتناقضة، إلا بوجود رهان واحد: إنقاذ أوروبا بالثقافة، والفن، والشعر. وتمكينُ كلِّ واحدٍ من أن يَعي أنه قابلٌ لأن يكون "مُواطنَ العالم"، وأن جميع البلدان المتجاورة، والتي كانت في حرب في ما بينها – فرنسا، إيطاليا، النمسا، ألمانيا، إنكلترا – تُشكّل "جسماً فنياً مثالياً" (تعود هذه التعابير إلى غوته).

إلا أن الواقع يُخيِّب أي رجاء. لا يزال المثال الأوروبي بعيداً، ولا نُدرج، هنا، في الحساب، دولَ هولندا وإسبانيا وروسيا، التي ستنتهي بأن تتحالف ضد فرنسا. القنصل الأول يتحول إلى قنصل مدى الحياة (١٨٠٢)؛ وفي العام ١٨٠٤، يصبح بونابرت نابوليون، وتتهيأ قواته لاجتياح ألمانيا: هزائم قاسية (تحديداً في فيينا في العام ١٨٠٦) لبروسيا، ولألمانيا التي كانت تحلم، من دون أن تصدِّق ذلك بالضرورة، بأن تتحوَّل إلى أمة.

لا نُحسن فهمَ ردةِ الفعل الرومنسية أبداً، سواء في الفن أو في الفلسفة، لو وضعنا جانباً الارتباك الذي أصاب جيلاً من المثقفين إزاء وضعيةٍ خارجية خطرة، ووضعيةٍ داخلية من الأزمات الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية والإيديولوجية الباعثة للقلق بشكل خاص.

إن إعادة الاعتبار للقرون الوسطى، والعودة إلى العراقة الإغريقية واللاتينية، أسهمت في الترميم الثقافي لبلاد تبحث عن صيانة نفسها من الفوضى. قبل وقت قليل على اجتياح القوات الفرنسية، يُحدِّد نوفاليس بدقةٍ الحالةَ الذهنية في عصره: "في ألمانيا، يُمْكِنُنا، بشكل أكيد، أن ننتبه إلى أمارات عالَم جديد. وألمانيا تتقدَّم جميعَ البلدان الأوروبية في مسيرةٍ بطيئة ولكن ثابتة. بينما تنشغل هذه في حروب، وفي اهتمامات وقضايا ضيقة، تجهد ألمانيا بكل قوتها لكي تصبح مؤهَّلة للمشاركة في عصرٍ ذي ثقافة عالية، وسيُوفِّر لها هذا التقدمُ، في الزمن، رجحاناً كبيراً على غيرها" [١].

أياً كان دورُ القرون الوسطى، والشعور الديني، والمسيحية في التفكير الرومنسي، سواء الألماني أو الفرنسي (شاتوبريان، فيكتور هيغو)، فإن اليونان العريقة، أكثر من إيطاليا، كانت تشغل بالَ الفلاسفة والشعراء.

إلا أننا نقوى، من الآن وصاعداً، على التدقيق في ما سبق أن قلناه أعلاه: فيونان الرومنسية ليست بأي حال يونانَ العصر الكلاسيكي، ولا يونان مدرسانيي القرون الوسطى. باتت اليونان تندرج، من الآن وصاعداً، في التاريخ بفضل تنقيبات آثارية، وتُثَبِّتُ، بالفعل عينه، الفنَّ في تاريخها الخصوصي. تُوَفِّرُ اليونانُ النقطةَ التي يتعيَّن النظرُ منها إلى الحضارة الغربية منذ أصولها، وفهمُ الثقافة مثل مسارٍ، وتطورٍ، وحياةٍ، أي موت، إذن.

بل أحسن من ذلك: يسمح النموذجُ اليوناني بالتفكير في الحداثة الناشئة، وباستباق الطابعِ العابرِ لفنٍ يسعى إلى القطيعة مع الجمال الأبدي، كما عند بودلير، وقبله عند هيغل. أما مفارقة النصف الثاني من القرن التاسع عشر فهي تحديداً أن الفن اليوناني لا يزال يَظهَر مثل نموذجٍ، في اللحظة نفسها، التي كانت تتهاوى فيها النماذج.

لِنُجْرِ بعض الخلاصات: في بداية القرن التاسع عشر، في إطار استقلالية الجمالية نفسها، يتحقَّق الفن من أن دورَه ومكانته تبدلا. وتَظهر بالتالي نزعتان. هناك، فلاسفة (شيلنغ)، أو شعراء (هولدرلين)، يرسمون للفن رسالةً ماورائية أو لاهوتية: يُمَكِّنُنا الفنُّ من بلوغ المطلق، والحقيقة، والكائن، والله. ويُمْكِنُ الحديث عن نزعة إلى *تقديس* الفن. إلا أن هناك أيضاً من يرسمون للفن مهاماً زمنية، تربوية، اجتماعية، أو سياسية. وهذا يشير إلى نزعةٍ تجعل الفن *دنيوياً*.

إن النزعتين، التقديسية والدنيوية، لا تتعارضان دائماً، بل يمكن أن تتعايشا في جمالية واحدة، كما عند شيلر أو نيتشه. إلا أن الأهمَّ يتعيَّن في هذا: اكتسبتْ الجمالية استقلاليتَها على قاعدة التحرُّر التدريجي للفن من وصايات الماورائيات واللاهوت والدين والأخلاق: هذه الانفكاكات تصاحبُ تحرُّراً من إكراهات اجتماعية ومؤسساتية: الاعتراف بمكانة الفنان، ووضعُ الأعراف الأكاديمية قيد المراجعة.

تُمَثِّل الجمالية الكنطية اللحظةَ التي وافقتْ استقلاليةُ الجمالية فيها استقلاليةَ الفن. ولكنها وافقتها بصورة تجريدية: إن موقف كنط الشكلاني يجعل الفن عاجزاً وعديم النفع. بالمقابل، ما أن يُنظر إلى الفن في علاقته الملموسة بالمجتمع على أنه ممارسة فعلية، ومبدعَ أعمال، تَظهر الصلات من جديد.

من هنا ينشأ السؤال: أليست الاستقلالية الجمالية هي التي تسمح بالتفكير بأن الفن، في أي زمن كان، لم يكن مستقلاً أبداً؟

---

[١] Friedrich Novalis, *Petits ésrits*, Aubier, 1947, trad. G. Bianquis, p. 161 sq. :

لطالما كانت الصلات موجودة بين الفن والدين، والماورائيات، والأساطير، ومختلفِ أنظمة تمثيل العالم، سواء في اليونان، أو في القرون الوسطى أو في القرن الثامن عشر. ففي كل عصر، سعى فلاسفة ومفكّرون والفنانون أنفسهم إلى إعطاء الفن دوراً في المجتمع، وإلى جعله مقتصراً على مهام تربوية، على سبيل المثال. غير أنه لم يُنظر إلى هذه الصلات في إطار خطاب خصوصي. وحده تشكيلُ الجمالية، مثل نطاق مستقل، سمح بالاضطلاع، على المستوى النظري، *بتبعية* الفنون هذه.

ولعل الوصول إلى مثل هذا الاستنتاج هو الذي جعل أن هذه التبعية لم تكن تامَّة أبداً، وأن الإبداع الفني تمرَّدَ دائماً ضد الأنظمة المفروضة عليه [1]. فالفن، في الواقع، كان دائماً حيث كانت العقائد والأنظمة المتعارف عليها لا تنتظره: في مدينة أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد، كان الفن يتلاعب بتأنيبات أفلاطون؛ وكان في "النهضة" يداور قواعدَ المنظور الجوي المتعاهد عليها؛ وكان في بدايات القرن التاسع عشر يتحدى ضوابط التمثيل التصويري وقوانين التناغم التقليدي. وتدخلت العقائد، والأنظمة، ونظريات الفن في وقت متاخر: هكذا تَقَدَّمَها الفن، في تطوره دائماً، وحتى اليوم، أو أنه دحضها بسرعة.

وما حادتْ عن هذا المصير أبداً نزعةُ تقديس الفن نفسها، التي أكّدها الفلاسفة ما بعد الكنطيين والشعراء الرومنسيون، من شيلر إلى هيغل. فقد اعتبر نوفاليس، وفريدريش فون شليغل، وشيلنغ، وهولدرلين أن الفن بات منافسَ الفلسفة والدين: إنه الكشف عن الكائن. يَبْلُغ هذا المفهوم اللاهوتي–الماورائي ذروته في فلسفة الفن عند هيغل. إلا أن "نظرية الفن المجرَّدة" [2] ستتطور في سياقِ فنٍ ما كان يعرف بعدُ الثورات الشكلية. هذه النظرية تُمَثِّل، بعد هيغل، آخر مسعى للتفكير في الفن في صلته القوية بالمطلق، قبل أن تَدخل الفنون في الحقبة "الحديثة حكماً"، التي سيطلقُها الطليعيون (راجع في هذا الخصوص الباب الثالث: "القطائع".). وسنُنهي، إذن، هذا الفصل الكبير المخصَّص لاستقلالية الفن بالحديث عن جمالية هيغل.

يُمَثِّل هذا الأثرُ الفلسفي الهائل خلاصةً للمفاهيم ما بعد الكنطية، المثالية والرومنسية في الثلث الأول من القرن التاسع عشر. كما يُشَكّل، إلى ذلك، مع إنتاج كنط، أحدَ المراجع اللازمة للجمالية الحديثة والمعاصرة؛ وهو ما لن نلبث أن نشرحه.

إلا أن تاريخاً للجمالية له أن يستعرض أيضاً مفاهيم أكثر تواضعاً، على أن تُميِّز، على الرغم من ذلك، توتراتِ الجمالية، ولا سيما الأزمات التي عصفت في ذلك العهد؛ وهي توترات وأزمات سعى النظام الهيغلي إلى تخطيها.

التربية الجمالية حسب شيلر

---

[1] : راجع أدناه الباب الثاني، "تبعية الفنون".

[2] : أطلقَ جان–ماري شافر (Jean-Marie Schaeffer) هذه التسمية على التقاليد الرومنسية، الغربية، المتولدة في ألمانيا، بعد "الأنوار"، والتي تدعي الكشف عن طبيعة الفن مثل نظرية للكائن. يتحول الفن، وقد جرى تقديسه بشكل مفرط، إلى معرفة "شطحية"، على أنه مثل الدين. سينتشر تأثير هذا النظام المجرد حتى نظريات وممارسات الفن الحديث والمعاصر: الكاتب.

راجع:

L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du 18 siècle à nos jours, Paris, Gallimard, 1992.

تنبَّه فريدريش فون شيلر، قبل غيره، من دون شك، إلى خطر التجريد الماثل في الجمالية الكنطية. فقد توصَّل، في العام ١٧٩٥، وهو أقلُّ تفاؤلاً من كنط، إلى أن "مجرى الأحداث" ما عاد يسمح أبداً بتلبية شروط الفن المثالي. فالعصر بات مقروناً بالنفعية، وبتوسُّع السوق – بما فيه سوق الفن –، بينما يتقدم التطور العلمي والتقني بخطى كبيرة. كما يُوَسِّع العلم حدوده، حسب شيلر، ويُضيِّق حدود الفن.

غير أن الأحداث هذه تَعني أيضاً النزاعات السياسية وتهديدَ الحرب، التي تُعرِّض مصيرَ الإنسانية للخطر. لنتنبهْ إلى يقظة شيلر: "(...) الحاجة هي التي تتسيَّد اليوم على غيرها، وهي التي تلوي الإنسانية المتهالِكة تحت نيرِها الاستبدادي. والنفعيَّة هي صنم العبادة الجديد لهذا العصر؛ إنها تطالب بأن تَخضَع لها جميع القوى، وبأن تمدحَها جميع المواهب" [١]. وأيُّ وزنٍ سيكون للشرف الأخلاقي الذي للفن، وقد بات نشاطاً تافهاً في "الكرمس الصاخب لهذا العصر"؟

ولكن الانتباه إلى تدنِّي دورِ الفن يعني، ضمنياً، أنه قادر، في بعض الظروف، على تأدية وظائف أخرى، أكثر أهمية. والرسائل السبع والعشرون، "**رسائل حول التربية الجمالية للإنسان**" (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*)، التي نشرها شيلر بين أيلول–سبتمبر ١٧٩٤ وحزيران–يونيو ١٧٩٥، هدفتْ إلى تحديد هذه الوظائف. وهو في ذلك عَدَّل نظرية كنط في صورة كبيرة.

بالتأكيد، إن "**الرسائل**"، وباعتراف شيلر نفسه، متأثِّرة بالكنطية. ولا نزال نتذكَّر أن كنط، على الرغم من تشديده على استقلالية الجمالية بالقياس مع الأخلاق، أبقى، مع ذلك، صلة بين الجميل والأخلاقية. يعتنق شيلر هذا المفهوم تماماً، إلا أنه يحاول أن يمدَّه بمحتوى ملموس. كان شيلر، بوصفه فناناً، وكاتباً، ومؤلِّفاً مسرحياً وشاعراً، شديدَ التمسك بفكرة قوامها أن فنَّه، والفن عموماً، لا يخلو من النفع. في إمكان الفن أن يخدم مصائر الإنسانية، أي حياةً متناغمة وحرة، موافقةً في الوقت عينه للطبيعة والفضيلة. فهذا المثال يُلبِّي المنفعة، سواء لدى الفرد أو الإنسان بوصفه جنساً من الأجناس. والاعتراف بهذا النفع، العالي بمعنى من المعاني، لا يُضِرُّ أبداً بفكرة الرضا أو التمتع المجانيين. المقصود هو نزعُ الصفة الثقافية عن جمالية كنط، ونقلُ الاشتراطات الكنطية من الفرد إلى الجماعة. وهذا يعني، على سبيل المثال، تحديد المهام عينها للدولة السياسية – أو انتفاء الغايات نفسها – التي للفردانية.

يُبدِّد شيلر سوءَ التفاهم الذي أقامَه كنط في صلب عقيدته: يتعلق الجميل، حسب كنط، حصرياً بالطريقة التي تتمثّل فيها الذات شكلَ الغرض، كما إن الشعور الذي يصيبُها متَّصلٌ بتناغم ملَكاتنا، بين تفاهمٍ وتخيُّل. يعترف كنط، من جهة، بأن ملَكاتنا منجذبةٌ إلى الغرض الذي حُكم عليه بأنه جميل (وردة، زهرة خزامى)، إلا أن للغرض أن "ينسى" أيضاً، من جهة أخرى، هذا الانجذابَ فلا يعتني إلا بشكل الحُكم الخالص. هنا، يكمنُ لغزٌ يمكن عرضُه بقدر من التبسيط: الجميل يجعلني أتمتَّعُ، إلا أنه يتوجب عليَّ عدم الانتباه إلى هذه المتعة، لأن الجميل لا يكون إذذاك جميلاً.

ألن يكون أسهلَ الاعترافُ بأن الجميل يُحْدِثُ فيَّ أثراً لا يُشوِّه أبداً نقاوةَ حُكمي؟ إنه أثرٌ أخلاقي، كليُّ الاحترام، إذا كان هذا الغرضُ يُمثِّل صفات خاصة بالغرض نفسه أتعرَّف بها على أن هذا يعود إلى الطبيعة وإلى الحرية: إن انتظام غرض، أو عملٍ فني، وإن التناغم بين الأجزاء التي تؤلّفه، تمدُّنا بشعور أن هذه تخضع لقوانينها

---

[١] Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, éditions Montaigne, 1943, traduites et préfacées par Robert Leroux, deuxième lettre, p. 73.

الخاصة، وهذا ما يَسِمُها بشيءٍ من "الطبيعية". إنها تترجم توافقاً تاماً بين الشكل والمادة، كما لو أن الشكل جرى إنتاجه بحريةٍ بهذه المادة عينها، من دون إكراه أو حيلة.

ها نحن قريبون من تعريف كنط للفنون الجميلة، التي لها أن "تتَّخذ شكلَ الطبيعة"، على الرغم من وعينا بأنها من الفن. كذلك نتعرَّف على الفكرة الكنطية التي يكون العبقري بموجبها من تُمْلِي الطبيعةُ على الفن قواعدَها. إلا أن شيلر، وعلى خلاف مع كنط، لا يكتفي بتحديد أن على الغرض الجميل أن يكتسب عدداً من الصفات. بل يبقى تحديدُ طبيعة الأثر الذي يُحدثُه هذا الغرض فينا، ولماذا يَلقى الغرضُ الجميل، المنتظم، المتناغم، صدى في طبيعة الإنسان نفسها.

كان كنط يتكلم عن ملَكات، للتفاهم، والتخيل والعقل؛ أما شيلر فيُعبِّر، بدوره، ولكن بعبارات مستقاة من غرائز خاصةٍ بالطبيعة البشرية: لماذا يدعو الجمال، وتناغمُ الشكل والمادة، إلى الإعجاب؟ لأنه يُوَلِّد تناغمَ طابعَي الطبيعةِ الإنسانية، أي العقل والحساسية. ولأنها أيضاً نداء إلى الوعي بين الغريزة الشكلية (*Fromtrieb*) والغريزة الحساسة (*sinnlicher Trieb*).

في الواقع، إن الترجمة المعتمَدة عموماً للفظ الألماني (*Trieb*) ليست صائبة. يُستحسن الكلام عن نزوع، عن اندفاعة دينامية، بدل الحديث عن غريزة (*Insitnkt*)، أو عن مَيْلٍ فطري، إلزامي. يُعرِّف شيلر، على أي حال، هذه النزوعات بوصفها طاقات. ليست الغريزة قابلة للتَّحسين، بينما يمكن، بالمقابل، توجيه النزوعات بفضل التربية. ليس هناك، بالنسبة لوارثِ "الأنوار"، مثل شيلر، من مشروع تربوي من دون الاعتقاد بتطورٍ يصيبُ الفردَ والإنسانية. إذا كان مثل هذا التطور ممكناً، فلأن الطبيعة الإنسانية لا تُختصر بالتعارض بين النزوع الحسّاس والنزوع الشكلي، بين الإحساسات والعقل. ففي نظره، شابَ المفهومَ الإحساسي – كما عند بورك، على سبيل المثال – والنظريةَ الثقافوية – عند كنط – عيبُ تفضيلِ واحدٍ من طابعَي الطبيعة الإنسانية على حساب الآخر.

ومن المعروف أن الإنسان لا يَبلغ تماماً، ولا يتفتَّح، إلا في تناغم نزوعاته، أي – بكلام آخر – عندما يضع حدوداً لهذا وذاك بفضل تدخُّل نزوع ثالث، يُطلِق عليه شيلر اسمَ نزوعِ اللعب (Spieltrieb). فالإنسان، المنقادُ إلى النزوع الإحساسي، سجينُ طبيعته، وحاجاته الفيزيائية؛ وهو موضوعٌ تحت النير الحصري للنزوع الشكلي، ومجبرٌ على الانصياع للعقل، وهو ضحية قوته التشريعية، المجرَّدة وغير المتعيِّنة في شكل. وحدها لعبة الملَكات – بين العقل والحساسية – تسمح له بالتفلُّت من صنفَي العبودية هذين. ولكن أيُّ نشاط غير الفن – وهو عملٌ مماثل للشكل وللمادة – يُمثِّل أفضل هذه الحرية التي تسود في الدولة الجمالية؟

هكذا تتوصَّل التربية بالجمال إلى تخطي الدولة الإحساسية، وإلى بلوغ الدولة الجمالية، بفضل التحكُّم "العاقل" بالنزوعات، وإلى بلوغ الدولة السياسية، ضامنة الاستقلالية التي جرى اكتسابها. في هذا الممر بين دولة وأخرى، تجربةُ الجميل أساسية: الجميل يُحَسِّن أخلاقياً، ويعني تطورُ الأخلاقية هذا تطوراً للعقل. في ختام هذا المسار، أي في ختام التربية الجمالية للإنسان، تَظهر الدولة المثالية التي تتداخل فيها دولةُ العقل مع الدولة الأخلاقية والدولة الجمالية.

ومن المثير للاهتمام أن شيلر يتصوَّرُ، على هذه الشاكلة، تخطي الفلسفة الكنطية، من دون خيانتها، ناقلاً إياها إلى نظام الظاهرات، على مستوى الواقع الأمبيريقي، الاجتماعي، والاقتصادي والسياسي. فالاستقلالية الجمالية تلعب دوراً مهماً. بفضلها يُصبح ممكناً تصورُ دولةٍ تنتشر فيها الحرية – بعد أن جرى الإقرار بها في ميدان الفن أولاً – في جميع الميادين، بما فيها ميدان العلاقات الاجتماعية والعلاقات الأخلاقية.

يَعرف شيلر تماماً أنه يصعب إيجاد اليونان العريقة، كما يَعرف، بداهةً، أنه يستحيل بلوغ التمام المطلق. ولكن، إذا كنا معجبين بالفن اليوناني في العهد الذي عرفتْ فيه أثينا أوجَ تطورها، فذلك لأننا نتخيَّل أن اليونانيين قد

اقتربوا من هذا التمام. إن التمرُّس بالفنون، والموسيقى، والتصوير، والشعر، مَكّنَ الفردَ من تفتُّح قدراته؛ ويتعيَّن دورُ الدولة الحديثة في تطوير الشروط التي تسمح للجميع بالإفادة من الامتياز عينه.

إلا أن الأوهام لا تدغدغ شيلر في نهاية القرن الثامن عشر: تطوُّرُ المجتمع، بفضل الأثر المشترَك للعلم والتقنية، لا يُوفِّر أبداً شروطاً مناسِبة لانبثاق الدولة الجمالية. إن نقدَه للدولة الحديثة يبدو لنا اليوم أليفاً للغاية: "إن الإنسان، الذي لا يصله بنشاطه المهني سوى جزءٍ صغير ومعزولٍ من كل، لا يُحصِّل سوى تأهيل متبعثر؛ فلا تَثبت في أذنيه، في صورة دائمة، سوى الضجة الرتيبة للعجلة التي يديرها، فلا يطور أبداً تناغمَ كينونته، وبدل أن يَطبع في طبيعته علامةَ الإنسانية، ينتهي إلى أن يكون انعكاساً وحسب لمهنته، ولعلمه" [١]. ما عاد يكتفي، هنا، بالتَّعريض بالنفعية في عصره، وإنما بالآلية الباردة لتنظيمٍ اجتماعيٍّ يُخضع الأفرادَ لمبدإ العائدِ الاقتصادي، بنتائجه كلها: نشاطية متبعثرة، صراعات بين أصحاب المصالح، حياة معطَّلة، عداوة المُبعَدين عن ثقافة النخبة. إلا أن الجمال وحده، الذي نتمتع به معاً "بوصفنا أفراداً وبوصفنا نوعاً من الكائنات"، له القدرة على إزالة الامتيازات والديكتاتورية: "في الدولة الجمالية، البشر كلهم، مواطنون أحرار، لهم الحقوق عينها التي للنبيل" [٢].

سبق لنا أن أشرنا أعلاه إلى أن نزعتَي تقديس الفن ودنيويته ليستا متناقضتَين؛ وسبق لنا أن تساءلنا أيضاً ما إذا كان تشكيلُ استقلاليةٍ جمالية ليس الشرطَ اللازم لتصوُّر أن الفن ليس مستقلاً أبداً، وأنه على علاقة مستديمة مع الواقع الأمبيريقي. ويبدو لنا أن "**الرسائل عن التربية الجمالية للإنسان**" (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*) تُظهر تماماً هاتين الفكرتين وتُثبتهما.

أللفن دورٌ يلعبه في تطور الإنسان والإنسانية؟ أللجمالية أن تضطلع بوظيفة سياسية؟ أجاب كنط بالسلب عن هذين السؤالين، طبقاً لمبادىء فلسفته نفسها. فيما أجاب شيلر بإيجاب جازم؛ فهو يعتبر، بطريقة حديثة للغاية، أن الإبداع الفني المستقل هو أيضاً عاملُ تحويل للمجتمع.

إن أطروحات شيلر لا تَشغل، وبشكل مفارق، المكانَ المناسب لها في التفكير الجمالي المعاصر، مع أن تصوُّره للنزوعات الطاقوية، الحساسة، الشكلية واللعبية، يقترب من التعارض الذي أقامه نيتشه بين النزعة الأبولينية والنزعة الديونيسية. إلى ذلك، فإن التسامي الجمالي للنزوعات الشبقية اللاواعية، التي وَجدَ فيها سيغموند فرويد القدرةَ على تنظيمٍ "شكليٍّ" للعمل الفني، بما يسمح بالاعتراف الاجتماعي به، يُذَكِّرُ (أي التسامي)، في عدة نقاط، بنظرية الجمال عند شيلر.

بين المعاصرين، يمكن القول إن الفيلسوف هربرت ماركوز (Herbert Marcuse) هو أحد القلَّة الذين أشاروا إلى الطابع الانفجاري لـ"**الرسائل**". فهو يعتبر، في كتابه "**إيروس وحضارة**" (*Éros et civilisation*) (١٩٥٥)، أن نظرية شيلر تَستبِق الأشكالَ الحديثة للاعتراض، والموجَّهة ضد مبدإ العائد النفعي وضد استبداد العقل، اللذَين يسودان في المجتمعات ما بعد الصناعية.

إن تفسير نظرية محدَّدة تاريخياً وفق مقتضيات الراهن، ونقلَها إلى المجتمع المعاصر، يُشكّلان من دون شك عملية خطرة. ;سيكون من السهل معاكسةُ ما قاله ماركوز بالقول إن شيلر لم يكن سبّاقاً أبداً، بل هو وليد زمانه، لا زمننا أبداً. إلا أنه من الصحيح أن "أزمة" الجمالية، ومسألة العلاقات بين الفن والسياسة، مثلما يَرى إليها شيلر، لا تجعلاننا، حتى في أيامنا هذه، نحيد النظر عنها.

---

[١] : *Ibid*, sixième lettre, p. 108-109.
[٢] : *Ibid*, vingt-septième lettre, p. 355.

تَعَلُّم الجمالية حسب يوهان–بول

إن يوهان بول فريدريك ريشتر، (١٧٦٣–١٨٢٥)، المعروف بيوهان–بول، ما استفاد، على غرار شيلر، من المكانة التي عادت إليه في الجمالية. ومع ذلك يعتبره نيتشه، وعن حق، مثل أحدِ الرجال "الأكثر تعبيراً عن عصره". إن هذا التكريم لا يبدو مُغالياً أبداً. غير أننا لن نُفصِّل الكلام، مع ذلك، في "**الدرس التحضيري للجمالية**" (*Cours préparatoire d'esthétique*)، الذي ينشره في العام ١٨٠٤ [١]. إن كتاباً كهذا يُشكّل، في حاصله، تحدِّياً في عرضٍ مُتَّسق: فهو يزخر بأمثلة ومراجع حصيفة، ويشير في كل سطر إلى التفاتات موحية، بين جدٍّ وهزلٍ وهزءٍ وسخريةٍ وصفاقةٍ أحياناً، فهو نتاج روائيٍ أكثر منه لاهوتياً.

يوهان–بول يُهنِّىء نفسه إذ لا يكتب مبحثاً علمياً عن الجميل، ولا خطاباً جدياً عن الفن. أما قَصَدَ من ذلك إنتاجَ "*شعرية*"، لا "*جمالية*" عن الفن؟ البعض عابَه على ذلك. وهو يَرُدُّ عليهم بشكل عكسي: "هي ليست كذلك أيضاً (أي ليست "شعرية")"! وهو يعترف بأنه كتبَ الكتاب بطريقة لا تعدو كونها "محاكاةً ساخرة". وتُثير لحظاتُ النقد الذاتي في الكتاب الدهشةَ على أي حال: يُبرِّر يوهان–بول استعماله للعنوان: "درس تحضيري" (vorschule) بأنه على سبيل المحاكاة مع الصفوف الأولى في التعليم الابتدائي، حيث يلتقي الطلبة في الحوش لتعلُّمِ دروسهم. أما عن الجمالية حصراً، فلا طموح لها سوى إذاعة العناصر الابتدائية: "لن تُكتب الجمالية الحقة، على ما كَتب، إلا من قِبل رجلٍ قادرٍ على أن يكون في الوقت عينه شاعراً وفيلسوفاً". إلا أن يوهان–بول كان يَعرِف نفسه أنه شاعر، لا فيلسوف. وهو يلاحظ بشكل ساخر: "عما يُسمَّى الجمالية، فليس لي ما أقول، سوى أنها صُنعت من قِبَلي أكثر منها من غيري، وأنها خاصَّتي، طالما أنه يُمْكِن لأحدهم، في العهد الطباعي، أن يَنْسُبَ إلى "نفسه" فكرةً ما، بما أن المحبرة قريبة من المطبعة". ألهذه الجمالية، مع ذلك، جودة ما؟ نعم، يجيب يوهان–بول بشيء من التواضع، إن قُمْنا بإحصاء عدد الأيام المنقضية في كتابته، أي عشرة آلاف يوم!

إذا كانت الجمالية مشروعاً كتابياً مُرجَئاً، فإن هذا يعني أن أحداً من سابقيه، وقلّةً من معاصريه، توصلوا إلى ذلك، إلى كتابته. وَجُبَ التوقف، في هذا المعرِض، عند بعض الفرنسيين: فونتونيل وفولتير (!)، وعند بعض الإنكليز، مثل هنري هيوم، وعند قلة قليلة من الألمان، من دون شيلر. أما عن "الجماليين الحديثين، المدافعين عن نزعة التسامي"، الذين يُسَوُّون نظريتهم وفق القياس الكنطي – مثلما يتمُّ الكلام عن ذلك في عملِ الخيَّاطات – فيُستحسَن عدم الكلام عنهم!

لماذا تُثير هذه الجمالية، المُغالية، الجَذِلة، الرومنسية – من دون أن تكون كذلك فعلاً – اهتمامَنا؟ إن أسباب ذلك عديدة.

سبق أن قلنا إن "***الدرس التحضيري للجمالية***" (*Cours préparatoire d'esthétique*) ليس بحثاً، بل هو مجموعة من المقاطع: قسمان كبيران يشتملان، واحدٌ على ثمانية برامج، والآخر على خمسة عشر. إن موضوعات هذه المقاطع شديدة التنوع: الهزلي، والساخر، والصفيق، والمضحك، والطرفة، والكناية، والملحمة،

---

[١] Jean-Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, Lausanne, L'äge d'Homme, trad. A.-M. Lang et J.-L. Nancy, 1979.

والدراما، والرواية، وقصيدة "الأُوْد" •، والرثائية، والحكاية الحكمية، والقصيدة الهجائية، وفن المشهد، ومَوْسَقة النثر، إلخ.

لم يَعمد يوهان-بول، في هذا، إلى ابتكار أسلوب، ولا إلى طريقة في التعبير؛ بل يَفعل أكثر من ذلك: يضع قيد العَمَلان النوعَ الأدبي الذي سبق أن روَّجت له مجموعةُ مجلةِ "**آتينيوم**": تتابعٌ من المقاطع، ومن الشذرات التي على شيء من الطول، و"قِطَعٌ"، بحسب ما نَظر إليها فريدريك فون شليغل ونوفاليس. ففي العدد الأول من المجلة، في العام ١٧٩٨، نَشر شليغل أكثر من مئة "قطعة" منسوبة إلى نوفاليس تحت عنوان: "**غبار الطَّلْع**" (*Grains de pollen*). يبقى أكثر من ثلاثة آلاف قطعة للطبع. هذا الأسلوب يوافق يوهان-بول.

إلا أن هذه الكتابة المتجزِّئة ليست مسألة أسلوبية، لا بالنسبة إلى الرومنسيين، ولا بالنسبة إلى يوهان-بول: القطعة تحدٍ للفكر النَّسقي، ولأمبرياليةِ العقلِ الاستنباطي والتنظيمي. القطعة هي، واقعاً، مثل حبةٍ من غبار الطَّلع، مُكلَّفةٍ بزرع الحقيقة. يمكننا القول، في صورة مفارقة، إن القطعة ليست تجزيئية: إنها عالم مصغَّر، تامٌّ في ذاته: "شبيهٌ بعملٍ فني صغير، للقطعة أن تكون منفصلة تماماً عن العالم المحيط بها، ومنقفلةً على نفسها مثل قنفذ"، على ما يقول شليغل في "**آتينيوم**". أما بالنسبة إلى يوهان-بول، المتنبِّه لأزمات عصره المريض، وتحديداً لأزمته الثقافية العميقة، التي تُشكِّلُ الرومنسيةُ أماراتِها الصارخة، فإن القطعة تُؤلِّف، في شكلها المعطوب، الكتابةَ المناسبة لهذه الأزمنة المحمومة.

إلا أن القطعة، بسبب اقتضابها الشديد، هي أيضاً نمطُ التعبير المثالي عن الطُّرفة، أي "الويتز" (Witz). أليست الدعابة الساخرة خليقةً، كما سيشرحها فرويد، بطردِ الغمِّ، والعُصاب، وبكشفها في الوقت عينه؟ ألا تترجم الطُّرفة، بسبب تركُّزِ السخرية والهزء فيها، وبفعلِ انبثاقها المَرِح، انكشافَ الأوهام، بل العدميةَ اللتين تتهدَّدان هذه الفترة؟ يستشعر يوهان-بول، بقوة، مثل شيلنغ، مفاعيلَ الانفصال المؤلم بين تطلُّع الأنا إلى المطلق واستحالة بُلوغ ذلك. فيكون، عندها، تذكُّرُ أثينا العريقة، النموذجِ الخالد للرِّقَّة الفنية والأخلاقية، الدواءَ الوحيد. إن أحدَ أطولِ قطعِ *الدرس* نشيدٌ للإغريق، لـ"شباب العالم النضر"، في جواب على جفاف الوجود في بداية القرن التاسع عشر هذه: "أيُّ ضوءٍ حار وناعم هو شمس هوميروس وقمره، في **الإلياذة** (*Iliade*) و**الأوديسه** (*Odyssée*)!".

يرى يوهان-بول إلى اليونان بعينَي ونكلمن؛ ويتحوَّلُ الحلم إلى استيهام: "إن الإغريق يَهبُون السعادةَ للآلهة، والفضيلةَ للبشر (...) أما الفلسفة فليست تعلُّماً لوسيلة في كسب العيش، كما إن التلميذ يشيخ في حديقة أستاذه (...) ولم يكن الشعر والفن سجينَين، ومطمورَين خلف جدران عاصمةٍ، إنما كانا، على العكس من ذلك، يُحلِّقان وينتشران فوق أثينا كلها"، إلخ.

"لا شيء يتكاثر في عصرنا مثل علماء الجمال"، يشدِّد يوهان-بول في العام ١٨٠٤. إلا أنه يُعَدُّ من أوائل من استفادوا من الاستقلالية الجمالية. يستفيد منها لخلقِ لغةٍ جديدة، وخطابٍ مخصوص وفريد في نوعه، وهو ما لن يلبث أن يتذكَّرهما (اللغة والخطاب) شوبنهاور ونيتشه، بعد وقت، ووالتر بنجامين (Walter Benjamin) وتيودور أدورنو في القرن العشرين.

غير أنه يقف، بين يوهان-بول وحافظي "**الدرس التحضيري للجمالية**" (*Cours préparatoire d'esthétique*)، هيغل نفسه: فكرٌ نسقي، متماسِك، وإحدى الخلاصات المثيرة لمختلف العقائد والنظريات عن

• : يتحدث عن قصيدة بعينها، وهي (Ode)، التي تتميز بكونها مصنوعة للموسيقى، الغنائية خصوصاً، ولها نظام مخصوص بالأبيات، لناحية عدد المقاطع والقوافي: المترجم.

الفن. فبين غرابة يوهان–بول الشعرية والنسق الفلسفي الهيغلي، لا يوجد، ظاهراً، قاسم مشترَك، غير اليونان، هذه المرآة العريقة التي تَبقى الحداثة أمامها، ولعدة عقود بعد، جامدةً، مبهورةً بقسمات عدم اكتمالها الخصوصي.

هيغل وفلسفة الفن

أفي إمكاننا، في الجامعة، تعليمُ مادةٍ تعليمية غير موجودة؟ هذا السؤال طرحَه هيغل منذ العام ١٨٠٥؛ والجامعة المقصودة هي إحدى أشهر الجامعات في ألمانيا: هايدلبرغ. لن يكون هيغل أستاذاً فيها إلا في العام ١٨١٦. أما المادة التعليمية غير الموجودة – لا تحظى بكرسي أكاديمية رسمية – فهي الجمالية! ولن يُعلّمها هيغل، بصورة متفرقة، إلا ابتداء من العام ١٨١٨، في جامعة برلين، ثم بطريقة مستديمة بين العام ١٨٢٦ والعام ١٨٣٠ .
لا نُلخِّص أبداً ألفاً ومئتي صفحة، هي مجموعُ دروسٍ في الجمالية، كان الطلاب قد جمعوها في مُدوَّنات أمينة. يُستحسن، هنا، إبرازُ الرهانات الأساسية لهذه الورشة السامقة. ولندقّقْ، بداية، في ما تختلف فيه جماليةُ هيغل، في كل نقطة، مع جمالية كنط.
إن هيغل، بخلاف فيلسوف كونيسبرغ، يخصُّ الفنون كلها بشغف حقيقي. ففي مدرسة توبنكن الأكليريكية البروتستنتية (١٧٨٨–١٧٩٣)، التي يعقد فيها أواصرَ الصداقة مع هولدرلين وشيلنغ، يقرأ هيغل التراجيديات الإغريقية، وشكسبير، والشعراء الألمان المعاصرين، من أمثال شيلر وغوته. ويرتاد، في هايدلبرغ، ثم في برلين، المسارحَ والحفلات الموسيقية، ويزور المعارض، ويُعجب بباخ، وهندل، وغلوك (Gluck)، وموزار وروسيني. ويبدو في نقده قاسياً، بل ظالماً، في حق المصورين والموسيقيين المعاصرين: لا يذكر كلمة عن بتهوفن، ولا عن كاسبار دافيد فريدريتش (Caspar David Friedrich). ويتجاهل النحات كريستيان روش (Christian Rauch) ومدرسة برلين. كما لا يرد ذكر ريتشل (Rietschel)، مع أنه فنان منحوتات غلوك وموزارت وغوته وشيلر. أيُّ تجاهلٍ غريب لفن زمانه، وهو ما يتعارض مع اهتمامه بفن الماضي: التصوير الهولندي تحديداً، مع فان أيك (Van Eyck)، ومملنغ (Memling)، ورمبرانت (Rembrandt)؛ والزجاجيات الملونة في الكاتدرائيات، في كولونيا وبروكسل؛ والمدن، مثل فيينا وباريس! إذا كان كنط، المتمدِّنُ، قد أُعجبَ بجمالات الطبيعة، فإن هيغل، البدويّ في أوروبا بداياتِ القرن التاسع عشر، لم ينجذب إلا للجميل الفني.
سبق أن ذكرنا تحفظات هيغل على استعمال لفظ "جمالية". وهو، إن اعتمده، فلأنه لم يجد أفضل منه، فضلاً عن أن اللفظ درج في الاستعمال. أما عبارة "فلسفة الفن" فتبدو، واقعاً، أكثر مناسبة في هذا الخصوص.

الجميل : "عبقرية ودية"

يُوضح هيغل قصدَه منذ مدخل كتابه "**جمالية**" (*Esthétique*): المقصود هو إظهارُ أن فلسفة الفن "تُشكّل حلقة ضرورية في مجموع الفلسفة". ليس المقصود، إذن، بلورةَ ماوراءٍ للفن، بل الانطلاق من "مملكة الجميل"، ومن "ميدان الفن". ويُستحسن، والحالة هذه، إدراج فلسفة الجميل هذه في مُجمل النسق الفلسفي.
عمَّ يجري الكلام؟ أعن جمالات متفرقة، عائدة إلى مختلف الفنون، وخاصة بالأعمال الفنية تحديداً؟ إلا أنه يصعب، أمام التنوع هذا، تشكيل عِلم له صلاحية جامعة. يجب الانطلاق، إذن، من مثال الجميل؛ فمنه يمكن

استنباط الجمالات الخصوصية، ولا يمكن استنباط المفهوم من الجمالات الخصوصية. ويؤيد هيغل في ذلك أرسطو: ليس هناك من علم إلا عن العام.
إلا أن هيغل يستند، وبغرابة، إلى أفلاطون، ذاكراً حواره عن هيبياس: "لنا أن نعتبر، لا الأغراض الخصوصية، الموصوفة بالجميلة، بل الجميل". إلا أنه تنازلٌ نادرٌ للأفلاطونية. إذ أن أفلاطون لا يتردَّد في نقد الفن، وطابعه الوهمي، الظاهر، وهو نسخة متردِّية عن عالم مثالي. ولهيغل أيضاً، الفن ظهورٌ، إلا أن هذا "الظهور" حقيقي. إنه الظاهرة المحسوسة، الذي يسمح باستبيان ما تصوَّره البشر، والشعوب، والحضارات، في أذهانهم، وعبَّروا عنه من خلال إبداعِ أعمالِ فنٍ ملموسة. فالجميل موجود، هنا، أينما كان، وحولنا. إنه يتدخَّل، حسب هيغل، "في جميع ظروف الحياة"، مثل هذه "العبقرية الودية التي نلتقي بها في كل مكان".
أما الجميل الوحيد الذي نعتني به – وهو ما لا يفاجئنا – فهو الجميل الفني، جميلُ الإنتاجات الإنسانية، بمنأى عن الجميل الطبيعي. لماذا؟ ببساطة، لأن الجميل الفني هو دوماً أعلى من جميل الطبيعة. إنه إنتاج الفكر، والفكر "بما أنه يعلو الطبيعة، فإن علوَّه يُبلِّغ عنه أيضاً عبر إنتاجاته، وعبر الفن بالتالي" [١].
لا يمكن لهيغل أن يكون أكثر وضوحاً إذ يقول: "إن أسوأ فكرةٍ تَعْبُر فكرَ أحدِهم هي أفضلُ وأعلى من أكبرِ إنتاجٍ للطبيعة، وذلك يعود تحديداً إلى أن هذه الفكرة تتأتّى من الفكر، والفكري أعلى من الطبيعي" [٢].
إن إحدى نتائج هذا التفوق الأكيد الذي للفكر هي أنه لا يَسَع الفن أن تكون محاكاةُ الطبيعة هدفاً له. يتَّخذ هيغل موقفاً جذرياً، معاكساً للتقليد الأرسطي المؤثِّر في الفن الغربي: "إذا جرى الادِّعاء بأن المحاكاة تُشكِّل هدفَ الفن، وأن الفن يُشكِّل بالتالي محاكاةً أمينة لما هو موجود أساساً، فإننا نجعل إجمالاً من التذكُّر قاعدةً للإنتاج الفني. عندها، سيفتقد الفن حريته، وقدرته في التعبير عن الجميل" [٣]. إلا أن هدف الفن ليس إرضاء الذاكرة، بل إرضاء الروح، والفكر.
تكفي العودة إلى مجرى الزمن لكي نتبيَّن بأن "العبقرية الودية" أقامتْ دائماً علاقات مميزة مع الدين ومع الفلسفة. في كل وقت، رمزَ الفن، ومَثَّل، وصوَّر شعورَ الإنسان الديني أو تطلعَه إلى الحكمة. بفضل المتبقيات الفنية للحضارات والثقافات القديمة، وبفضل النصب، والمباني، والأعمال الفسيفسائية، إلخ، يُمكن تشكيلُ ما كانت عليه، حينها، الأفكارُ والمعتقدات التي كانت تُحرِّك البشرَ في العهود السابقة. إذا كان هيغل يعتني إلى هذه الدرجة بالفن، فلأنه يعبِّر عن حياة الفكر، ويسمح باستشعار هذه الحياة، وبتصورها، بفضل الآثار الفنية.

مثال الجميل والفكر المطلق

إلا أن لهيغل قناعةً ثابتة – أو "إيماناً" – بأن الفكر الإنساني هو نفسه جزءٌ من فكر يتعدّاه: فكرٌ مطلق يديرُ مجموعَ الفكر والعمل الإنسانيين، وينتشر في مجرى التاريخ. هذا الفكر المطلق يَدفع إلى تحقيق الصحيح والحرية، أياً كانت المصاعب والتغيرات التي تُعاكس عملَ البشر.

---

[١]: G. W. F., *Esthétique*, op. cit., t. 1, p. 8.
[٢]: *Ibid*.
[٣]: *Ibid*, t. 1, p. 34.

يُمكننا، طبعاً، ومع قدر من البراغماتية، أن نعترض على القول السابق، بأن التاريخ يفيض بأمثلة مضادة تدحض هذا "التفاؤل". أليس التاريخ مصنوعاً من تتابعِ حروبٍ، ومن مظالم، ومن أضرار، سبَّبَها جنونُ البشر، وهي كوارث تقود إلى الامِّحاء التام للحضارات الأكثر غنى، والمعتبَرة خالدة.

ليس لهذا الاعتراض قيمة. إن النسق الهيغلي يتخطّى، بفضل تماسكه، التناقضات، وتحديداً الأحداث التي تبدو مناقضة لإنجازات الفكر الموضوعي. وهذا لا يشير عنده إلى تفاؤل، وإنما إلى قناعة. فاللغة أساساً، والمفهوم في مستواه الأعلى، يُشكّلان علامةَ المطلق: إن مجرد القيام بأمرٍ مثل التسمية – "إطلاقِ تسمية" – على الفكر، على المثال، على الروح، على الله، هو المؤشّر على وجودٍ لا أقوى على نكرانه، حتى لو أنني ما كنت قادراً على تمثيل هذا الوجود لنفسي. بكلام آخر، أياً كانت التناقضات في العالم أو في الفرد، بين الخير والشر، بين الحقيقي والمزوَّر، بين الجميل والبشع، بين العدالة والظلم، بين الشكل والمادة، بين المحسوس والفكري، بين الحرية والضرورة، بين الذاتي والموضوعي، فلا شيء يمنعني من التفكير بأن الفكر سيتوصَّل إلى تخطّيها، أو – لو تحدَّثتُ بلغة هيغل – إلى *تخطيها* ديالكتيكياًَ.

أياً كانت العوارض المادية، وأحداث التاريخ، فإن عليَّ أن أعتني، *في نهاية المطاف*، بثلاثة أشكال للمطلق: الفن، الدين والفلسفة. سألتقي هذه الأشكال، بالطبع، في هيئات مختلفة، وفي درجات تطورٍ مختلفة، تبعاً للثقافات، في الهند، والشرق، والغرب، ومصر، واليونان العريقة، إلا أن عليَّ أن أعتبرها دائماً مثل تعبيرات أو ظواهر للفكر المطلق، على أنها مؤشرات هذا البحث اللامتناهي عن الحرية التي تختلط بالله.

يمكننا أن نستبين في صورة أفضل، بعيداً حتى عن تفضيل هيغل للجميل الفني، ما يَفصله عن كنط. فهذا يحدُّ سلطة العقل بمعرفة الظواهر. ليس للعقل، والفكر الإنساني، قدرةٌ على سبر الأشياء في ذاتها، ولا على المطلق. فلهيغل، وعلى العكس من ذلك، يتعيَّنُ الفكرُ والمطلق بمعنى ما في الأشياء ذاتها. ليس هناك في الواقع ما لا يكون، بدرجات متفاوتة، تجلّياً للفكر المطلق، ولا شيء، بالتالي، لا يقوى الفكر الإنساني، على الأقل نظرياً، على معرفته: كلُّ ما ينتسب إلى الواقع عقلانيٌّ، إذن، وهو متاحٌ لدرس العقل. كما إن مقلوبَ ذلك صحيحٌ هو الآخر: كلُّ ما هو عقلاني قابلٌ لأن يتعيَّن في الواقع.

من الواضح، بالنسبة إلى هيغل، أن وعيَ ظواهر الفكر المطلق مسارٌ تاريخي. وهو ما لم يكن على هذا الحال دائماً: عرفَ هذا المسارُ بدايةً، ويمكن أن تكون له نهاية. وسنرى أن لهذه النقطة أهمية أساسية في مستقبل الجمالية. تُؤكِّد فلسفة التاريخ الهيغلية أن للتاريخ معنى، وتعبيراً محدَّداً: إنه تطورُ الفكر الذي يتوصَّل إلى معرفة الذات، وإلى ما هو عليه فعلاً بوصفه فكراً.

الفن مشمولٌ بهذا التاريخ: إنه يُعبِّر، مثل الدين والفلسفة، عن الطريقة التي يتوصَّلُ بها الفكر إلى تخطي التعارض أو التناقض بين المادة والشكل، بين المحسوس والروحي. إنه بذلك التعبير الملموس الذي للفكر، وللحقيقي في تاريخ الإنسانية: "لو أردْنا تحديد هدفٍ نهائي للفن، فإنه لن يكون غير الكشف عن الحقيقة، وعن التمثيل بشكل ملموس ومصوَّر لما يتحرك في الروح الإنسانية. هذا الهدف مشترَك بينه وبين التاريخ، والدين، إلخ" [١].

نتبين بوضوح، ومن جديد، مقدارَ اختلافِ المثال الهيغلي للجمال عن المثال الأفلاطوني. فلأفلاطون، مثالُ الفن، كما هو عليه مثال الحقيقي والخير، تجريديٌّ لا زمني، وغير تاريخي. عند هيغل، الجميل هو الواقع الملموس نفسه، وقد جرى الإمساك به في انتشاره التاريخي. عندما يتخذ هذا الواقعُ الشكلَ الملموس للجميل

---

[١] : *Ibid*, p. 77.

الفني، فإنه يُحدِّد *مثالَ* الجميل الفني. و*مثالُ* الجميل هذا يَظهر في التاريخ في ثلاثة أشكال أساسية: الفن الرمزي، الفن الكلاسيكي والفن الرومنسي.

نسق الفنون

سنكتفي بالتَّذكير بالخطوط العريضة لتصنيف الفنون عند هيغل، مشدِّدين خصوصاً على مفاعيله في ميدان فلسفة الفن. إذا كان "**جمالية**" (Esthétique) هو، بين كتبه، الكتاب الأكثر سهولة في القراءة، فإن الترتيب والنسق اللذَين ينتهي إليهما هذا الكتاب يُبْرِزان بعض المشاكل التي لا تعود فقط إلى مساوىء في فهم القارىء لهما.

انتهينا أعلاه إلى الإيضاح بأن المثالي في الجميل يُعيِّن الطريقة التي يَتعيَّن بها مثال الجميل تاريخياً في أشكال مخصوصة للفن. كلٌّ من هذه الأشكال يوافق، على هذه الصورة، حقبةً محددة من التاريخ:

– الفن الرمزي: بما أن الفن الهندوسي، عند هيغل، شكلٌ ابتدائي للفن الرمزي، فإن المثل الأكثر موافقة لتحديد الفن الرمزي هو الفن المصري،

– الفن الكلاسيكي: الفن الإغريقي،

– الفن الرومنسي: فن الغرب المسيحي، من القرون الوسطى حتى القرن التاسع عشر.

كلُّ واحدٍ من هذه الفنون يترجم الطريقة التي تسعى المخيِّلة بها إلى التفلُّت من الطبيعة، وإلى إعطاء شكل لهذا المضمون. إن درجة التناسب بين الشكل والمضمون مختلفة، إذن، في كل فن منها. إنها محدَّدة بالطريقة التي يرى بها البشر أنهم قادرون على ترجمة دينهم، ومعتقداتهم أو إيمانهم، بواسطة الفن.

إن المثال – المضمون – لم يَجِدْ، بعدُ، في الفن الرمزي، المصري، تعبيرَه الحقيقي. إنه أسيرُ الطبيعةِ الخارجية والطبيعة الإنسانية. إنه، بمعنى من المعاني، شكلٌ "ما قبل فني"، ما تخلَّص، بعدُ، من الحدس الإحساسي، الذي يستند نمطُه التعبيري إلى رموز لغزية. ويكتب هيغل عن المصريين: "تبقى آثارهم الفنية سرِّيَّة وصامتة، جامدة ومن دون صدى، ذلك أن العقل لم يَجد بعد تجسيدَه الحقيقي، ولا يعرف بعدُ لغةَ العقل الواضحة والناجزة" [١].

لا مدعاة للعجب – حسب هيغل – أن تُقَدِّم الأهرامات عندها لوحةَ الفن الرمزي نفسه. أما وصفُه لهذا الفن فيكاد يكون ساذجاً: "تخترق الأنفاقَ طرقٌ معقَّدة، وحفائر عميقة، وممرّات طويلة تقتضي نصف ساعة من المشي، وكلُّ هذا نتيجةُ عملٍ متأنٍّ ودقيق" [٢]. وتصبح الرمزية المصرية تامةً في تمثيل الآلهة – أوزيريس وإيزيس، أو أبي الهول، اللغز المطلق – حيث نشعر بأن الروحي ما بلغَ بعد حريته التامَّة والكلية.

يُمثِّل الفن الإغريقي، بالمقابل، التناسبَ التام بين الشكل والمضمون. لنا أن نبحث فيه، على ما يقول هيغل، "عن التحقُّق التاريخي للمثال الكلاسيكي". فالفنانون لا يتوانون عن تصوير التطلعات وإن المشوَّشة إلى الإلهي، بصورة رمزية، لغزية في الغالب. يكفيهم أن يقتبسوا بحريةٍ مضمونَ أعمالهم من الاعتقادات الشعبية القائمة أو المبثوثة في الأساطير. فقد اقتبسَ النحات فيدياس (Phidias)، (٤٩٠–٤٣١)، على سبيل المثال، "صورةَ زوش من هوميروس". بينما كان الفن الرمزي "يترجَّح بين ألفِ شكلٍ وشكل"، كان الفن الإغريقي "يُحدِّد شكلَه بكل

[١] : *Ibid*, t. 2, p. 65.
[٢] : *Ibid*, p. 67.

حرية"، تبعاً للمثال، للمفهوم، وللمقاصد التي تُحرِّك الفنان. وكانت التقنية دقيقةً لدرجة أنها كانت تسيطر تماماً على المادة الملموسة، وتُخضعها لتدابير المبدِع.

هذا التوازن بين الشكل والمضمون هشٌّ، مع ذلك. فهيغل يُفسِّر أنه، منذ نهاية القرن الرابع، حين سيطرتْ الديماغوجية على الديمقراطية الأثينية (نسبة إلى أثينا)، وأفسدتْ المدينةَ النزعةُ التجارية والمكائدُ، تدهورَ التناغمُ بين الطبيعي والروحي. وبانت هوَّة بين التطلعات القديمة إلى الفضيلة، والاحترام الواجب للآلهة وللواقع الخارجي: بدأ، منذ عهد أفلاطون وكزينزفزن (Xénéphone)، تفكُّكُ الفن الكلاسيكي قبل أن تُولد، بعد وقت، تطلعات أخرى إلى الروحانية.

في الفن الرومنسي – الشكل الأخير الخصوصي للفن – بلغت الروحانية ذروتها. فالفن الرومنسي فنُ الجوانية المطلقة والفردانية الواعية لاستقلالها وحريتها. إن تمثيل الإلهي، و"مملكة الله"، تتخلى عن أي إحالة على الطبيعة، على الواقع المحسوس. كان الفن الكلاسيكي الإغريقي ينهل مضمونه من الآلهة؛ ويجده الفن الرومنسي في تاريخ المسيح، في خلاص البشر، في العذراء، في الرُّسل؛ إنه يُعبِّر بهذه الصورة عن الاجتماع في أعلى درجاته.

هذا الفن "الرومنسي" – يُطلق هيغل على هذا اللفظ معنى مخصوصاً – يشملُ الحقبة الأطول في التاريخ المعروف، بما أنه يبدأ مع بدايات المسيحية لكي يبلغ أوجَه في عهد هيغل، في عصر يتخطى فيه التعبيرُ الفلسفي النزاعَ بين الشكل والمضمون. هذا الفن الرومنسي يُنتج آثاراً قويةً، في التصوير، في الموسيقى، ولكن خصوصاً في ميدان الإبداع الأدبي والشعري: دانتي (Dante)، سرفنتس، شكسبير، حتى غوته وشيلر.

"بكل تواضع"، يعتبر هيغل أن الروحانية بلغتْ ذروتها مع فلسفته الخاصة. إن نسقه، الذي يتجلّى فيه بقوةٍ عاليةٍ التعبيرُ الفلسفي بامتياز، يوافقُ نهايةَ العهد الرومنسي.

سنرى لاحقاً، بخصوص موضوع نهاية الفن، النتائج التي لنا أن نستخلصها من هذه النهاية. ولكن لنُشرْ، حالاً، إلى بعض الشواذات في تصنيف هيغل.

مصاعب النسق

يمكن التنبُّه إلى مشكلتين في التحقيب الفني المذكور:

– إذا كانت جميع الفنون، بداهةً، حاضرةً ومتزامنة في كل عصر، فإن لكلِّ لحظةٍ فنَّها المفضل: العمارة (الفن الرمزي)، النحت (الفن الكلاسيكي)، التصوير والموسيقي والشعر (الفن الرومنسي)؛

– إن جميع هذه *الأشكال الخصوصية* تُترجم، في تعاقبها الوقائعي، روحانيةً متصاعدة: في المنطلق، هناك الشكل الخام، أي المادة (العمارة)؛ وعند الوصول، الفكر الخالص، المستدخَل، والسيطرة المطلقة للمادة (الشعر).

سؤال: أتخضع هذه الفنونُ الخمسة، العمارة، النحت، التصوير، الموسيقى، الشعر – وهي *أشكال فردية* [1] ومتمايزة من المثال المتحقّق في كلِّ عملٍ فني – للتطور نفسه الذي للعقل على المادة؟ طبعاً: "كما إن أشكال الفن

[1] : •وجب عدم الخلط بين الأشكال الخصوصية الموافقة للعصور، الرمزي والكلاسيكي والرومنسي، وبين *الأشكال الفردية* المعينة للفنون الخمسة، العمارة، النحت، التصوير، الموسيقى، الشعر: الكاتب.

الخصوصية، المعتبَرة مثل كلّيَّة، تشكّل تطوراً، وتقدُّماً للرمزية، في اتجاه الكلاسيكية والرومنسية، فإن كلَّ فنٍّ، وحده، يُشكّل تطوراً مماثلاً، ذلك أن أشكال الفن تعود في وجودها إلى الفنون الخصوصية تحديداً".

إن مشكلة أولى تتعيَّن في انتظام الكتاب "**جمالية**" (*Esthétique*)؛ وأيُّ قارىءٍ له أَمكنَه التَّنبُّه لها. ففي الواقع، إن دراسة الأشكال الفردية، أي الفنون الخمسة التي تُشكّل "واقعَ الفن الحقيقي"، تَبرز في الباب الأول من المجلد الثالث والأخير. إلا أن كلَّ فنٍّ حاضرٌ، على سبيل المثال، في المجلد الثاني المخصَّص للأشكال الخصوصية. أي أننا، إذا طلبنا معرفةَ ما يقوله هيغل فعلاً في كلِّ فن خصوصي، في العمارة أو الشعر على سبيل المثال، فإنه يتوجب علينا "السباحةُ" من مجلد إلى آخر لإعادة تشكيل كُلّيَّةِ القول في الكتاب.

وهناك صعوبة ثانية بادية للعيان: إنها تتعيَّن في مسعاه لإقامة توافق بين ثلاثة عهود وخمسة فنون، على أن ثلاثة منها تخصُّ عهدَ الرومنسية وحده. المسألة تبدو ثانوية؛ إلا أن تداخلاً مماثلاً يبلبل قليلاً فكرةَ الفن المفضَّل، الممثّل لكل عهد.

مثال: يُجسِّد النحتُ الإغريقي المثالَ الكلاسيكي في تحقُّقه الأعلى؛ ويُشكّل نموذجاً غير قابل للمحاكاة، ولا للمضاهاة. يُمكن الحديث، في عداد النحاتين الإغريق، عن النحات فيدياس. إلا أن أثينا عهدت إلى فيدياس نفسه، بمعاونة إيكتينوس (Ictinos) وكاليكراتس (Callicratès)، مخططات "البارتينون"، أي مخططات أثرٍ معماري. لكن العمارة، تحديداً الهرم، هي الفنُّ الممثّل للفن الرمزي. أسيكون فيدياس، النحات العبقري، معمارياً ضعيفاً؟ لم يقصد ذلك هيغل من دون شك. يبقى أن نقول إن العمارة، الفن الرمزي بامتياز، تبلغ ذروتها، حسب هيغل، في الكاتدرائية القوطية، متأثراً على الأرجح بانبهار غوته. نتحقق، إذن، من أن تطور كل فن صوب روحانية كبرى يفيض عن الإطار الزمني الأصلي.

أما الصعوبة الثانية، التي سنتناولها، فتتصل بالشعر والموسيقى.

لنستعدْ مبدأ نسق الفنون: عمارة = مادة خام، ومُعتمة؛ نحت = مادة وشكل، ظاهرُ الحياة العضوية؛ تصوير = ظاهر بصري ذو بعدين؛ موسيقى = جوانية فردية، موصولة بالزمن، وعابرة؛ شعر = فردية مستظهَرة عبر الكلمات.

في هذه "التراتبية الروحانية" يحتلُّ الشعر المرتبة العليا. ألا يمكننا الاعتراض على ذلك بأن الشعر يحتفظ، مع ذلك، بصلة سميكة بمادة اللغة، بالكلمات، بعمل اللغة، أكثر من الموسيقى، الفن الزمني، العابر، الأكثر قرباً من "ملائكة" الإلهي؟

إلا أن تماسكَ نسقٍ مبني على الضرورة، من أجل المثال، لبلوغ المفهوم، والجامع، يُلزم بمحض امتيازٍ للفن الذي يتخطى فرديته لإخراجها إلى العالم: من هنا يَنشأ خيار الشعر، الخيار الرومنسي للغاية. بالنسبة إلى هيغل، الخيار هو الشعر، الذي لا وطن له، لا الموسيقى. إلا أن هذه المكانة المخصَّصة للشعر لا تخلو، مع ذلك، من اللبس. وإنه من المعبِّر أيضاً كيف أن هيغل يتردَّد في قوله عن الشعر، لدرجة أنه ينقضه.

خِلنا أننا فهمنا أن الشعر هو، بعد التصوير والموسيقى، الفن الرومنسي الثالث. فـ"الثالث" يعني، بالمعنى الديالكتيكي الهيغلي، أن الشعر هو خلاصة الفنون التشكيلية (الطريحة)، والموسيقى (الطريحة المضادة)، أو أنه – إذا فضَّلنا – الخلاصة بين الموضوعية والفردية: "في إمكاننا تمييز الشعر بطريقة محدَّدة، قائلين إنه يُشكّل، بعد التصوير والموسيقى، الفن الرومنسي الثالث" [١]. غير أن هيغل لا يلبث أن يقول، بعد صفحات، إن الشعر "هو الفن عموماً". لم يعدْ موصولاً بشكل فني خصوصي (فن رومنسي)، وإنما بات يختصُّ بالفنون كلها: "ما عاد

[١] *Esthétique*, op. cit., t. 3, deuxième partie, p. 9. :

(الشعر) يتعلّق بشكل من أشكال الفن، وبمنأى عن الفنون الأخرى، بل هو فنٌ *عام*، قادرٌ على إعداد أي مضمون، وأن يكون معبِّراً عنه، تحت أي شكل كان، (على أن يكون المضمون) قابلاً لبلوغ المخيلة" [١].

هكذا يكون الشعر شكلَ فنٍّ مثالي، جامع، حاضر في كل عصر، عابر للتاريخ، إن شئنا القول، بالقدر الذي يفرض نفسه بالقوة نفسها عبر الأشكال الثلاثة الخصوصية، الرمزي، الكلاسيكي، والرومنسي. ويمتنع هيغل عن حل هذا التناقض.

ولكن أهو تناقضٌ حقاً؟ ألا يكون المقصود، عند هيغل – وهو صديق غوته وهولدرلين وشيلر –، إظهارَ أن الفن، الذي يخصُّه بأكبر إعجاب، أي الشعر، هو بدوره قادر على الاختفاء؟ فهو، مثل أي فن آخر، يُولَد، يتفتَّح ويَذوي. وبما أنه يُجسِّد، في الوقت عينه، الفن الرومنسي والفن الجامع، فإن هذا يعني أن الفن الرومنسي، الذي أسهم في تفكيك الفن الكلاسيكي، هو بدوره محكوم عليه بالزوال. إلا أنه أيضاً المصير الذي يتهدد الفن عموماً.

نهاية الفن

إن المقطع المخصَّص، في "**جمالية**" (*Esthétique*)، لنهاية الفن هو، من دون شك، بين غيره، الأصعب توقعاً، وإن أَخطرتْنا "المقدمةُ" بذلك بعض الشيء. يَبرز هذا الموضوع منذ المجلد الثاني، في ختام درسِ الأشكال الخصوصية، الرمزي، الكلاسيكي، الرومنسي، في اللحظة التي نتوقّع فيها من هيغل احتفاءً بالفترة المعاصرة.

سبقَ لهيغل، قبل هذه اللحظة، أن ذَكَّر بأنه ما كان للعالم الرومنسي أن يحقّق سوى "أثرٍ واحد مطلق": نشرُ المسيحية. إلا أن هذه المهمة كانت مُنجزة في بدايات القرن التاسع عشر: "لا هوميروس، ولا سوفوكل، ولا دانتي، ولا أرسطو، ولا شكسبير، قابلون لأن يكونوا في عصرنا؛ فما أُنشد بهذه الروعة، وما جرى التعبير عنه بالحرية التي فعلَها هؤلاء الشعراء الكبار، حصلَ لمرة واحدة وأخيرة" [٢].

تغيَّرَ العالم، ولنقلبْ الترقي بالمشاعر، الذي دعتْ إليه الرومنسية، إلى أشكال ممسوخة. الروائي، الساخر، قلةُ الجدية في تناول الموضوعات، تُوافقُ انفجارَ فردانيةٍ متألقة أحياناً، إلا أنها لا تعتني، من الآن وصاعداً، إلا بالذات حصراً، وليس بالعالم الخارجي. "يَسقط" الفن، حسب هيغل، "تحت إمرة النزوة والسخرية".

إنه لمدعاة للتعجُّب أن نتحقَّق، في هذه اللحظة، في "**جمالية**" (*Esthétique*)، من أن هيغل يتعرَّض لأحد معاصريه تحديداً. ففي الواقع، إن الممثّل النموذجي لهذا التدهور، الذي يصيب النزعة الرومنسية، ليس غير يوهان–بول، مؤلّف "**الدرس التحضيري للجمالية**" (*Cours préparatoire d'esthétique*)، والذي يحفل كتابُه بـ"الطرائف، واللمعات والدعابات"، التي لا تلبث أن "تُنهك القارىء" لتكرارها.

إن الإعلان عن نهاية الفن الرومنسي يَرِدُ بعد سطور لاحقة: "بلغْنا ختامَ الفن الرومنسي، *عتبةَ الفن الحديث*، الذي نقوى على تحديد ميله العام بالأمر التالي، وهو أن فردية الفنان تتوقف عن أن تكون محكومة بالشروط المعطاة لهذا المضمون أو ذاك، ولهذا الشكل أو ذاك، بل يسود هذا مثل ذاك *ويحتفظ كلٌّ واحد منهما بحرية اختياره وإنتاجه*" [٣].

---

[١] : *Ibid*, p. 15-16.
[٢] : *Ibid*, t. 2, p. 340.
[٣] : *Ibid*, p. 335
التشديد من قبل الكاتب.

غير أنه يُستحسن، لفهمٍ مناسِبٍ لهذا التفكير، الذي تحوَّلَ إلى موضوع لسوء الفهم، أن نضعه في المشروع الإجمالي للجمالية كما للفلسفة الهيغليتين.

إن استعمال تعابير قدحية، لتحديد ظروف العصر، ليس له أن يُفسد مقصد الفيلسوف. يتكلم هيغل واقعاً عن "انحطاطِ" وعن "تفكُّكِ" الفن في عصره. وتَظهر في كلامه نوستالجيا لا يمكن نكرانها؛ إلا أنه ليس الشعور المسيطر. فهو يُوضح واقعاً: "وحده الحاضر موجود وبكل نضارته، أما الباقي فذابلٌ وذاوٍ".

إن هيغل يَقودنا، واقعاً، إلى حيث أراد إيصالَنا منذ "المقدمة": نهاية الفن الرومنسي تُوافقُ نهايةَ الفن، وليس في إمكاننا إدراكُ معنى هذه الغيابات إلا بالعودة إلى الموضوع الشهير الذي جرى الإعلان عنه منذ الصفحات الأولى، وهو موضوع "نهاية" الفن. ماذا يقول تحديداً؟ لا شيء غير هذا:

"في تراتبية الوسائل التي تُعين في التعبير عن المطلق، يحتلُّ كلٌّ من الدين والثقافة المتحدرةِ من العقل، المرتبةَ الأعلى، بل الأعلى من مرتبة الفن.

الأثر الفني غير قادر، إذن، على إرضاء حاجتنا الأخيرة إلى المطلق. ففي أيامنا، ما عُدنا نُبجِّل الأثرَ الفني، كما إن تصرُّفنا إزاء إبداعات الفن هو أكثر برودةٍ ومدعاة للتفكير (...) نحترم الفن، نُعجب به؛ إلا أننا ما عُدنا نرى فيه شيئاً غير قابلٍ للتخطي، ولا الظهورَ الحميمي للمطلق؛ بُتنا نُخضعه لتحليلِ تفكيرنا، ولا نقوم بهذا بقصد استثارةِ إبداعِ آثار فنية جديدة، وإنما بهدف الاعتراف، بالأحرى، بوظيفة الفن وبمكانته في مجموع حياتنا.

إن أيام الفن الإغريقي الجميلة، والعصر الذهبي في القرون الوسطى المتأخرة، انقضت. و لم تَعُد الظروفُ العامة في زمننا الحالي مناسِبةً للفن (...) يبقى الفنُّ لنا، في أشكاله كلها، وفي مآله الأخير، شيئاً من الماضي. وبهذا الفعل، فقدَ في أنظارنا ما كان فيه متأصِّلاً، وأنه حقيقي وحيوي، في واقعه والحاجة السابقة إليه، ويَجد الفن نفسه من الآن وصاعداً متدني الرتبة في تصوراتنا. ما يثيره أثرٌ فني فينا، اليوم، هو تمتعٌ مباشر به، وهو، في الوقت نفسه، حُكم على المضمون كما على وسائل التعبير، وعلى درجةِ مناسبةِ التعبير للمضمون".

أَبَحْنا لأنفسنا، بطريقة غير معهودة من قبلنا، إيراد شاهد طويل – هو الأكثر مناقشة حتى يومنا هذا – من أجل تبديد أي خطر ممكنٍ، وناتجٍ عن سوء في التفسير، أو عن مزاجية تبلغ أحياناً حدود التشويه الكاريكاتوري.

ويتوجب لذلك عدة ملاحظات:

١ : يُذَكّرنا هيغل بأن الفن يُعين في التعبير عن المطلق. غير أن المعرفة التي يَمُدُّنا بها هي دون ما تَمُدُّنا به معرفةُ الدين والفلسفة بكثير. حين يبلغ الفن درجتَه الأخيرة في الروحانية وفي الذاتية – في الفن الرومنسي تحديداً – فإنه يختفي بوصفه فناً، مبدعاً لآثار، لكي يُخلي المكانَ للفلسفة. ولفلسفة الفن هذه مهمةُ التفكير في الدور الذي للفن أن يلعبه من الآن وصاعداً في حياتنا اليومية، وفي المجتمع. هيغل لا يقول بأن الفن مات، ولا أن الفنانين اختفوا، بل أن الفن انقطعَ عن أن يُمثّل ما كان يُمثّله في اعتقادات الحضارات السابقة. لنا ان نقرأ الشاهدَ على هذه الشاكلة: يبقى الفن لنا – في الصورة التي نقلَها إلينا الإغريق عنه، على سبيل المثال – شيئاً من الماضي.

٢ : ننتبهُ إلى كلامه على "الظروف العامة في زمننا الراهن"، وعلى العالم "المضطرب"، وهي إشاراتٌ إلى السياق السياسي، الاجتماعي والاقتصادي، غير المؤاتي لمناخٍ ثقافي وفني مشرق، سواء خارج ألمانيا أو في الدولة البروسية، المستبدة والبيروقراطية. هذا العصر غسوقي، معتم، تَسِمُه نزعةُ التصنيع، وولادةُ الاقتصاد الرأسمالي، وإخضاعُ المؤسسات للفرد. إن الذات نفسها لم تَعد سوى فردٍ تُمزِّقه قسمةُ العمل، ويَخضع للإفقار ولميكانيكية المهام. إن أوصاف هذا العالم الفاقد لإنسانيته – التي نُوردها انطلاقاً من مؤلفات أخرى – أكثر واقعية ومأسوية مما هي عليه عند شيلر.

٣ : إن نهاية الفن وتفكك الفن الرومنسي يوافقان ظهورَ النسق الفلسفي الهيغلي، الذي يجعله مؤلفُه بديلَ الفلسفة نفسها. كلُّ ما قيل في الجمالية، وكلُّ ما يَظهر في الدرس، يَعني فنَّ الماضي، بمنأى عن الفلسفة التي تجد نفسها كلها، منذ أصولها حتى القرن التاسع عشر، متضمَّنة في الفلسفة الهيغلية. إلا أن الاحتفاظ بطموحِ هيغل الهائل، المنتقَد غير مرة، لا يعدو كونه تفسيراً خاطئاً. إن المعنى الحقيقي للفلسفة والجمالية الهيغليتين متضمَّن في الديالكتيكية التي تقع في صلب نسقه.

ميلاد الجمالية المعاصرة

إن غالبَ سوءِ الفهم بخصوص هيغل يتأتّى من قراءة جزئية أو متحيِّزة لكتاباته.

لنقرأ توطئةَ كتابِه "**مبادىء فلسفة القانون**" (*Principes de la philosophie du droit*) (١٨٢١): "لكي نضيف كلمةً عن هذه الطريقة في إعطاء وصفات تشرح كيف للعالم أن يكون، فإن الفلسفة تصلُ متأخرة دوماً، على أي حال. هي تفكيرٌ من العالم، فلا تَظهر إلا في العصر الذي يكون فيه الواقع قد أنهى مسارَ تَشكُّله، فاكتمل (...) حين تُلوِّن الفلسفةُ بالأزرق فوق الأزرق، فإن شكلاً من الحياة يكون قد هرم، فلا تُجدِّد شبابَها بالأزرق فوق الأزرق؛ ما تَسمح به هو التعرُّف عليها فقط؛ فبومةُ "مينرفا" لا تُقْدِم على طيرانها إلا عند حلول الليل". إن فلسفته لا تكتمل إلا بتخطي نفسها. هناك شكلٌ من الفلسفة والحياة قد هرم: شكلٌ آخر يبدأ، وللعقل ما يفعلُه بعد وبعد...

في إمكاننا نقلُ هذا المقطع من "**مبادىء فلسفة القانون**" (*Principes de la philosophie du droit*)، كلمةً كلمةً، إلى "**جمالية**" (*Esthétique*). فهي، بدورها، تصل متأخرة؛ الحلم الإغريقي ذَبُلَ وذوى؛ إلا أن نضارة الحاضر باقية؛ انتهى الفن الرومنسي، يُطلُّ الفنُّ الحديث برأسه، ومعه حرية الخيار بحسب ذاتية الفنان، وحرية إزالة الماضي تماماً: "إن التعلُّق بمضمونٍ بعينه، وبنمطِ تعبيرٍ موصولٍ بهذا المضمون بات بالنسبة إلى الفنان الحديث شيئاً من الماضي، وأصبحَ الفن نفسه أداةً حرة يمكن له استعمالها حسب مواهبه التقنية في أي مضمون، ومِن أي طبيعة كان" [١].

تَعيَّنَ طموحُ هيغل في تطلعه إلى إنزال كل عملٍ وفكر إنسانيين في نسق، وتحديدهما به – في نسق المعرفة المطلقة. أما تواضعُه، الموافقُ لمبادىء تفكيره نفسها، فيتمثّل في أنه جعلَ الأفق مفتوحاً، ظانّاً بأن فلسفته، ما أن تبلغ تماسكَها، تنتسب مذذاك إلى الماضي.

يَجهل هيغل ما سيكون عليه الفن الحديث: فيكتفي برسم خطوط أولية لـ"مَيلٍ" فيه، وهو التأكيد المتعاظم لحرية الفنان، أي لاستقلالية الجمالية، إذن: "على هذه الصورة، يكون كلُّ موضوعٍ، وكل شكل، اليوم، بتصرف الفنان الذي أحسنَ التحرر، بفضل موهبته وعبقريته، من ثباتِ شكلٍ فني محدَّد، حُكم عليه به حتى ذلك الوقت" [٢].

هذه الاستقلالية ليست مشروطة. أدى الفن وظيفة ماورائية ودينية، بل أصبح، بعد تقديسه، أحد أنماط التعبير الأكثر رفعة عن الحقيقة. على الأقل، يقول هيغل، "هذا ما جرى الاعتقاد به طويلاً، وهذا ما يعتقدون به بعدُ". وهذا يشير، على الأرجح، إلى الشعراء والفلاسفة في الفترة الرومنسية الأولى، وإلى من تبعَ آثارَ نوفاليس

---

١ : *Ibid*, t 2, p. 338.

٢ : *Ibid*, p. 339.

وفريدريك فون شليغل. إلا أنه قد يشير، في كلامه، إلى هيغل نفسه، في فترة فتوته، غداة الثورة الفرنسية، حين كان يقرأ، إلى جانب هولدرلين وشلنغ، في مدرسته الداخلية في توبنكن، هوميروس وأفلاطون.

كم بدتْ غريبة هذه العودة إلى الأفلاطونية في خضم العقلانية "المتنوِّرة"، وهذا الاعتقاد بإمكان الكشف عن الكائن بواسطة الجمال والفن! إلا أنه "خطأ"، على ما قال هيغل بعد ثلاثين سنة على ذلك. ذلك أنه لم يكن، إذن، الوارثَ الأمين للتصورات الرومنسية التي تُعطي الفنَّ وظيفةً أنطولوجية، لاهوتية وماورائية. وهو ليس المسؤول الرسمي عن ديانة الفن التي تصيب الفن الحديث والمعاصر. وهو، في صورة أقل، من ميَّز، حوالي العام ١٨٣٠، الخطابَ النظري عن الفن، والجمالية المجردة والتجريدية، على حساب المتعة المحسوسة والشهوانية التي تتحصَّل من الصلة بالأعمال الفنية.

منذ ذلك الوقت حتى أيامنا هذه، استفاد الفنانون كثيراً، بل فرَّطوا بالحرية التي تصوَّرها هيغل. فلقد تحرر فنانو الطليعة، دعاةُ القطائع، من أسرِ الأشكال والمضامين التقليدية. هكذا تخلَّصوا من مبدإ المحاكاة، غير هيّابين من كسرِ توافقات متقادمة؛ بل خاطروا في استعمال مواد متفرقة، وفي خلخلة الأشكال الاعتيادية، ذاهبين أحياناً حتى حدود تفكيكِ غرض الفن نفسه، واختصاره في مفهوم. إنهم عملوا، باختصار، وكما قال هيغل، على إزالة الماضي تماماً، آملين في أن يتوصَّل الفن، من جديد، إلى التحاور مع مجريات العالم، في السرّاء كما في الضرّاء.

يتعيَّن فضلُ هيغل في أنه فكَّر في أن نهاية الفن الرومنسي تُحدِّد، في زمنه، عتبةَ الحرية اللامتناهية للفن *كما* للجمالية الحديثتين. إن التفكير الهيغلي في الفن هو، من دون شك، التفكير الذي كان له، ولا يزال له، حتى اليوم، الدويُّ الأقوى في الجمالية المعاصرة. أكثر من تفكير كنط، طالما أنه يَشهد بشغف هيغل بالأعمال الخصوصية، وبمعرفةٍ لافتة بكل فن على حدة. إن التأكيد على تاريخية الجميل، ضد الأفلاطونية، ونقدَ محاكاة الطبيعة، ضد أرسطو، يُشكّلان، بالإضافة إلى ذلك، نقاطاً من اللاعودة إلى أي تفكير جمالي سابق.

إنه، من هذا المنظور، أحد الممهِّدين للمدرسة الاسمية في الفن. وهي تعني، في الجمالية، الاهتمامَ بكل عمل على حدة، باستقلال عن الأجناس، والقواعد، والأشكال، والأعراف التي تُحدِّده. يكون عندها للعمل درسٌ وحكمٌ طبقاً لهذه المعايير، وبحسب اللحظة التي يَظهر فيها في التاريخ. في هذا المجال، احتفظ هيغل بدرس الرومنسيين الألمان، تحديداً فريدريك فون شليغل، الذي يعتبر أن للعمل الفني، تحديداً الشعر، أن يكون غرضاً لنقد جمالي مخصوص، مركَّزٍ على شكله وعلى مضمونه.

يُوسِّع هيغل من نطاق نقد الأعمال العائدة إلى الفنون كلها. هكذا يُفسِّر في الموسيقى، بوضوح، كيف أن موسيقى "**الناي المسحورة**" لموزار، على سبيل المثال، تُسحره على الرغم من العبث الظاهر في كراسة • شيكانيدير (Schikaneder). كذلك فإنه يُحلل أعمال الأوبرا لروسيني أو لكلوك كما لو أنه تقنيٌّ متمرس بالموسيقى.

اعتبرَ تاريخُ الفلسفة، لاحقاً، عدداً من الأفكار الجمالية بوصفها "هيغلية"، بل اعتبرَ "هيغلياً" كلَّ سبيلٍ جمالي يُعنى خصوصاً بالمثال، وبالمضمون الذي يشتمل عليه كلُّ عملٍ، ويُولي هذه قيمةً على الشكل. هكذا جعلوا

• : يشير هذا اللفظ الإيطالي الأصل، (Libretto)، المستعمل في الفرنسية وغيرها، إلى الكتاب الصغير الذي يشتمل على النص الموضوع موسيقياً من أجل المسرح: المترجم.

أفكاره معارِضةً لجمالية كنط، التي تَعتبر – على ما نتذكر – أن للشكل والرسم أولويةً على غيرها، طالما أنهما يجلبان، على الخلاف من اللون، متعة منزَّهة عن أي نفع.

إن هذا التعارض بين الشكل والمضمون، بين الكنطية والهيغلية، بقيَ لوقت طويل أحدَ الموضوعات المشتَركة في التفكير الجمالي. في بداية القرن العشرين، لن يتردَّد عددٌ من الجماليين "الماركسيين"، الذين اعتنوا بإظهار أن الفنَّ انعكاسٌ للواقع الاجتماعي والسياسي، عن إظهار أنفسهم أكثر هيغلية من هيغل نفسه، لتبرير إدانتهم للثورات الشكلية في الفن الحديث أو الطليعي. إلا أنه ليس من الضروري أن نكون هيغليين متشددين أو دوغمائيين لكي تكون هناك علاقات بين النظام الاجتماعي والإيديولوجي وبين الأعراف التي تُدير الفن في لحظة معينة من تاريخه. إن مؤرِّخ الفن، بيار فرنكستيل، غير الماركسي، يعتمد سبيلاً هيغلياً عندما يُظهر، في كتابه "**تصوير ومجتمع**" (*Peinture et société*)، أن نسق المنظور المعتمَد في "النهضة" يَنتج عن تحولات اجتماعية، سياسية، اقتصادية وإيديولوجية مميِّزَة لفترة القرن الخامس عشر في إيطاليا.

إن هذا التنازع بين الشكل والمضمون يَجري، واقعاً، ويؤدي إلى تبسيطٍ وتنميطٍ مفرطَين لمفاهيم كنط وهيغل. فالتفكير الجمالي في الفن الحديث، وفي الفن المعاصر بالأَوْلى، لا يصرف اهتماماً أبداً لهذه المسألة. فقد توصَّل هذا التفكير، إثر تيودور أدورنو، إلى أن للشكل الفني قيمةَ المضمون، وأن كَسْرَ أو تفكيكَ البنى الشكلية يُعبِّر عن فكرة لا تقلُّ قوةً ولا رسوخاً عن أي تمثيل يتوسَّل بالصور التشبيهية، أو يلجأ إلى محاكاة رتيبة بالمعنى التقليدي.

وَجُبَ ألا نخلط بين هذه الفكرة وبين المثال والفكر المطلق، بل الأحرى مع مضمون اجتماعي وتاريخي. أما عن الشكل، فإنه لا يتحدَّد بواسطة مثالٍ للجمال، والانتظام، والتناغم، والتناظر، بل تبعاً لتنوع مواده، والوسائل التقنية المعروضة على الفنان وعلى خياراته الحرة.

إن السمة الأكثر راهنية في النظرية الهيغلية تكمن، من دون شك، في طريقته في تصورِ مستقبلِ الجمالية واستقلاليةِ الخطاب في الفن. ففي واقع الأمر، إن النفوذ المتعاظم للتفكير، أو – كما يقول هيغل – "للفكرة، وللتمثيلات التجريدية والعامة"، انتهى إلى أن يكون طابعاً مميزاً للحداثة الفنية والثقافية.

يبدو لنا، اليوم أيضاً، أن مشاكل الحياة قد تفاقمت. ويَظهر لنا أيضاً أن هذا التفاقم يتأتّى "من التعقُّد المتزايد لحياتنا الاجتماعية والسياسية"، كما يَظهر لنا أن طرحَ السؤال عن "وظيفة الفن وعن مكانته في مجموع حياتنا" هو مسألة في برنامج التفكير الجمالي المعاصر.

إن هذه التشابهات بالذات هي التي تَدفع أحياناً إلى إطالة التقابل بين بدايات القرن التاسع عشر وعصرنا، وإلى النظر إلى هيغل بوصفه ممهِّداً، بل رؤيوياً، للحقبة المعاصرة. إلا أن علينا ألا ننسى أنه رسمَ هيئةَ الحداثة بخطوطها العريضة على خلفيةِ صورةٍ أسطورية: هي صورة الإغريق المثالية التي لا تتوانى عن إشغالِ تفكيرِ الفلاسفة والمفكّرين، حتى لو كانوا واعين إلى أفول هذه الأزمنة.

ونميل إلى القول، في الإجمال، إن العصر الذهبي للجمالية خلفَ العصرَ الذهبي للفن. من دون شك. إلا أننا نقوى على النظر إلى الأشياء بطريقة مختلفة بعض الشيء. سبق أن قلنا أعلاه بأن مفارقة النصف الثاني من القرن التاسع عشر تتعيَّن في الأمر التالي، وهو أن الفن الإغريقي لا يتوانى عن أن يظهر مثل نموذجٍ في الوقت عينه الذي تتهاوى فيه النماذج.

لنوضحْ في صورة أوفى: هذا الانهيار ليس فجائياً، بل إن الانحطاط تدريجي. إن تفكير هيغل يُعَيِّن منعطفاً، لأن الجمالية شرعتْ، للمرة الأولى منذ أن تعيَّن هذا التفكير في سبيلٍ دراسي، في تسليط ضوءٍ نقدي على فن الماضي. إلا أن هذا النظر، على أي حال، لا يزال موضعَ اضطراب. فإنه لا يمزِّق الستارة التي تصون النموذج

الإغريقي، ولا التناغمَ العريق "غير القابل للمحاكاة"، ولا المضاهاة. وهو لا يَسْتَبْين كذلك مكانة الإبداع الفني التي لا تزال غامضة. إن الفن، على الرغم من الاحتفاء به ومن تقريظه، يستثير الريبة أيضاً. يُكرِّم أفلاطون الشعراء، إلا أنه يشترط نفيَهم إلى خارج أثينا. إن الخزي لن يضرب غير الشعر، على ما قالوا. وهذا يعود إلى أنه الأقل انصياعاً من غيره من الفنون، والأكثر لطافة، والأكثر روحانية، على ما كان في مقدور هيغل أن يقول: لهذا، يبدو من الصعوبة بمكان تحديدُ مكانٍ، وفضاءٍ، ووظيفةٍ، للشعر، مثلما هو ممكنٌ ذلك للفنون الأخرى، كالعمارة، والتصوير، والموسيقى حتى. إن الفن يُمثِّل، بالقوة، خطراً إذ يسعى إلى التفلُّت من نفوذ الخطاب الفلسفي والعلمي عليه، والذي يُلزمه بمكانة محددة له في المدينة، وإذ يعارض نظامَ "اللوغوس"، الذي هو حقيقةٌ وعقلٌ متداخلان.

يستشعر هيغل، أمام "عتبة الفن الحديث"، حوالي العام ١٨٣٠، الانتفاضةَ القريبة للفن ضد "المحاكاة"، وضد أوهام النزعة الطبيعية في التصوير والموسيقى. إلا أنه استشعارٌ، ليس إلا، يلامسُ الريبة ملامسةً خفيفة. وما حصل لا يعدو كونه ابتداء أولياً للانعطافة. وبالقدر الذي تبتعد فيه الأسطورةُ الإغريقية، يزداد سحرها. ووقعَ الرومنسيون الألمان، بما فيهم هيغل، تحت وقع هذا السحر. إلا أنه يأتي وقتٌ تكون فيه المسافة طويلةً بعد. ستتبيَّن الجمالية فعلاً رهاناتِ الحداثة الفنية حين يكون قد زال كلُّ أثرٍ من السحر؛ وحين سيتخلى نظر الفنانين والفلاسفة عن سبر الماضي، ويتوجهون تماماً، وأخيراً، صوب المستقبل.

الباب الثاني :
تبعية الفنون

١ . التبعية وغموضها المتعدد

تُقَدِّم الجمالية الفلسفية، في بدايات القرن التاسع عشر، جردةً مشرفة إذا ما قِيست بجردة النظريات القديمة عن الفن، التي تتابعتْ منذ "النهضة": تراجعُ مبدإ المحاكاة، تاريخيةُ الجميل، تأكُّدُ الفردية، الاعترافُ بالعبقرية

وبالسامي، مكانةُ الأثر الفني، الدورُ النافذ للنقد، إعادةً النظر في الدوغمائية والأكادموية والانفكاكات من الوصايات القديمة، الماورائية واللاهوتية.

ليست هذه المكاسب، بطبيعة الحال، ناتجة فقط عن بروز السبيل الجديد المسمى جمالية؛ بل هي ناتجُ مسار طويل من الاستقلال، موصولٍ بالتحولات الاقتصادية، السياسية والإيديولوجية، التي تمهِّد لما نسميه الحداثة.

غير أن هذا لا يمنع من الإقرار بأن ما تَولّد، في وسط القرن الثامن عشر، هو – كما سبق القول عن باومغرتن – أكثر من مسمًّى. إنه نظرةٌ على فن الماضي، وعلى الفن الحاضر أيضاً، وعلى الفن الآتي كذلك. وتبقى الجمالية الهيغلية، في هذا الخصوص، أحدَ الأمثلة الأكثر إقناعاً عن خطاب الفن، الذي يسعى إلى تشريع المكانة الفلسفية للإبداع الفني في التاريخ.

ولكن أيكون للجمالية المستقلة غرض هو الفن المستقل؟

سبق أن أشرنا، أكثر من مرة، إلى الطابع الغامض لمقولة الاستقلالية الجمالية: تتشكّل الجمالية في مدار خصوصي، منفصلةً عن غيرها من نطاقات المعارف، إلا أن "استقلالية" تعني، في الوقت عينه، وعيَ العلاقات التي تصل الجمالية بالسبل الدراسية الأخرى.

يُستحسن، بالكيفية نفسها، تمييز الفن مثل نشاط متمتعٍ باستقلالية مخصوصة، اكتسبَها الفنانون بعد عراك قوي منذ "النهضة"، وتمييزُ الفن مثل ظاهرة موصولة بالتاريخ الاقتصادي، السياسي والإيديولوجي لأحد المجتمعات. للجمالية غرضٌ، إذن، هو الإبداع الفني، الحر والمنغمس في حياة الأفراد والمجتمعات في صورة لا فكاك منها.

فديدرو وشيلر ويوهان–بول وهيغل – لو اكتفينا بهم – يترجمون، في كتاباتهم، تصوراً مذهلاً عن رهانات خطاب الفن والفن نفسه. ويعرِف ديدرو أن نقد "الصالونات" يُسهم في تنميةِ إحساسِ الجمهور بالشيء الفني؛ ويُدرج شيلر تربيتَه الجمالية في مشروع، هو في الوقت عينه أخلاقيٌّ وسياسي؛ ويبني يوهان–بول "**الدرس التحضيري للجمالية**" (*Cours préparatoire d'esthétique*) مثل جواب على عصر "مريض"؛ أما هيغل فيعترف بصراحة أنه ليس في إمكان الفن أن "يُغْضي النظر عن العالم الذي يضطرب حوله، ولا عن الظروف التي يجد نفسه مندرجاً فيها".

يمكننا القول، بهذا المعنى، إن استقلالية الجمالية تسمح بالتفكير في تبعية الفن، ما يعني ضمنياً: التفكير في ما تُمثّله ظاهرة "الفن"، وما مثّلته في الماضي. فالجمالية، بما أنها مستقلة، تقوى على تحليل العلاقات التي يُقيمها الفن مع سمات أخرى من الثقافة الخاصة بمجتمع محدَّد في لحظة معينة من تاريخه.

إن الفن الإغريقي، باستقلال عن معيارَي التميُّز والكمال اللاصقَين به، يضطلع، تحديداً عند أفلاطون، بدور سياسي وتربوي بارز في الحضارة الأثينية (نسبة إلى أثينا). كما يُحدِّد أرسطو للمحاكاة والتطهير النفسي، بواسطة الشعر، وظيفةً في التربية المدنية. فنظراتُهم "الجمالية" تتعلّق، من دون شك، بنظرية الحقيقة والمطلق، إلا أنه لن يَكفي أبداً استعراض التصور الأفلاطوني للجميل، أو النظرية الأرسطية للمحاكاة، من وجهة نظر فلسفية أو ماورائية فقط. إذ نكون، في هذه الحالة، لا نعبأ بالتأثير الهائل الذي أحدثتْه هذه المبادىء الجمالية والفنية، المتولّدة في أثينا العريقة، على مفهوم الفن في الغرب، منذ الفكر القروسطي حتى الثورات الصناعية، العلمية والتقنية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

في هذا الخصوص، يُشكّل فكرُ هيغل انعطافةً بينة. فجماليته تُمْسك بلحظة أساسية في الوعي التاريخي الناظر إلى الماضي، وتحترم أحد التقاليد، إلا أنها تستعد لخيانته، بل لإبطاله تماماً. إنه يمتنع عن الذهاب أبعد من ذلك. غير أن نيتشه، (١٨٤٤–١٩٠٠)، دارسَ أصول اللغة، والمولعَ مثل هيغل بالحضارة والثقافة الإغريقيتين،

يقوم بالخطوة هذه: فلسفته الجمالية، المعاصرة للقطائع الطليعية، هي أيضاً قطيعة جذرية مع إرث عريق يزيد على ألفيتين، ومع مسيحية تقترب من ألفي عام.
حين تبقى نتفٌ من هذا الإرث، عند ماركس (١٨١٨-١٨٨٣)، على سبيل المثال، أو عند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩)، فإنها تتسبَّب باختلالات غريبة في فكر هؤلاء المؤلّفين، بين حداثة تصوراتهم العلمية وسذاجتهم أو عماهم إزاء الفن في زمانهم.
ليس كلٌّ من ماركس، فيلسوفِ ومنظّرِ الرأسمال، وفرويد، مؤسِّسِ علم التحليل النفسي، عالِمَي جمال محترفَين. إن مكانتهما في تاريخ الجمالية تعود على الأقل إلى سببين من طبيعة مختلفة، بل متناقضة: من ناحية، يُجسِّدان، الواحد كما الآخر، شكلاً غريباً من سوءِ فهمٍ للقطائع الفنية والحداثة؛ ومن ناحية أخرى، إن أقساماً واسعة من التفكير الجمالي في القرن العشرين بقيت غير مفهومة من دون أن تحيل على نظريتيهما.
وعلى سبيل الاختصار: إن تبعية الفنون – دورها الاجتماعي أو السياسي – غامضة. كما إن الإبداع الفني ينتفض باستمرار ضد الأنظمة المتأتِّية من الخارج. فقد كان على الفن، في كل زمان، أن يقاوم كلَّ المساعي الهادفة إلى فرض قوانين عليه، وإملاءَ أعرافٍ، وقواعد، ومعايير، ودساتير، ورسمَ نهايات محدَّدة للفن. وتَظهر هذه المقاومة سواء في أثينا أو في كل "حقبات" الفن الأخرى.
إلا أن التاريخ يَميل، في الغالب، إلى نسيان مقاومة الفن هذه، وإلى التقليل من قدرته على الانتفاض. يحلو لكلِّ عصر، في الواقع، أن يُحوِّل الماضي إلى نوع من العصر الذهبي، حتى لو اعتبر نفسه، وفي صورة مفارقة، *متقدِّماً* عما كانت عليه الفترات السابقة. هكذا، يجد النموذج الإغريقي نفسه، من خلال ما بقي منه من آثار، موصولاً في الوعي الغربي بفلسفات لا تقل رفعة وتأسيساً عن فلسفات أفلاطون وأرسطو. هكذا أَمكن، لنظرية الجميل، الموصول بالخير والحق، ولمبدإ المحاكاة، أن ينبنيا مثل تقاليد فعلية، وأن يسودا خلال قرون.
غير أنه وجب معرفة أن هذه الأنسقة تخفي، واقعاً، شقّاً عميقاً: فهي تُثمِّن، من جهة، في صورة مُفرِطة، الجمالَ ووظيفته الأنطولوجية (يُمَكِّنُ الجميلُ من معرفة الكائن، كما يصدر عنه)؛ ومن جهة ثانية، إنها تُبخِّس الفن، بوصفه ممارسة وظاهرة في الوقت عينه. تستند جمالية أفلاطون، كما جمالية أرسطو، إلى هذا الطلاق بين عقيدة ماورائية للجميل وبين نظرية الفنون. إنهما جماليتان لا تتوصَّلان فعلاً إلى محو الحدود بين العالم المعقول والعالم المحسوس، بين العقل، والمعرفة، واللوغوس، من جهة، وبين الحساسية، والمتعة، والانتشاء، من جهة ثانية.
إنهم فلاسفة "الانفصال"، بهذا المعنى، الذين يبحثون عن جميع السُّبل الممكنة لإجراء مصالحة. غير أنهم، إذ يتوصلون، فإن مؤدَّى عملِهم يصبُّ في صالح العالم المعقول، على حساب العالم المحسوس: دائماً تنجح قيم الفكر، والذكاء، والعقل، في غلبة القيم المحسوسة.
بوسعنا القول، من دون أي مبالغة، إن كل الجمالية الغربية، منذ العصور الغابرة حتى الحداثة، لا تتوانى عن سرد تاريخ هذا الانفصال؛ وهي تحتفظ، من دون أي شك، حتى اليوم، بعواقب ذلك.
علينا، إذن، أن نعود مؤقتاً إلى مكانِ ولادةِ الفلسفة. إن مثل هذه العودة لازمةً لفهمِ القطائع والتحولات التي صاحبتْ وعيَ الحداثة في القرن التاسع عشر. يكتفي هيغل بتسجيل اندثار العصور المنقضية، أما بودلير فيذهب أبعد من ذلك: يُسقِط عبادة الجمال الأفلاطوني، الأبدي، التجريدي، وغير القابل للتحديد، من أجل ترويج الجمال العابر، المتسرِّب في الحياة المعاصرة. أما نيتشه، فإنه لا يتردَّد عن فتحِ دعوى ضد كل تاريخ الثقافة السابق، من سقراط حتى تباشير العدمية، التي تُعلن عنها فلسفتُه للقرنين القادمين.
إنه طلبُ الانتهاء، عندهم كلهم، من فلسفة الانفصال الأفلاطوني أو الأرسطي، بل التخلي أيضاً عن الإرث المنقول عبر التقاليد. بل أكثر من ذلك: لا تعترف الحداثة بالمفهوم الماورائي للجميل. ففي عصر الثورات الفنية،

الثقافية، الاجتماعية، السياسية والاقتصادية، تتوقّف الحداثة عن تمييز المكانة الأنطولوجية للفن. إنها تُشدِّد على الانغماس الملموس للنشاط الفني ولتجربة الفرد الجمالية في التاريخ وفي المجتمع.

عندها، لن يعود النظر، الذي كانت تضعه الحداثة على الماضي، هو نفسه. الستارة الأسطورية تتمزَّق. وهناك، خلف قناع النصب العريقة، المتوشّحة "ببساطتها النبيلة وبرفعتها الهادئة"، كفاحٌ دائم للإبداع الفني من أجل أن يحافظ على حريته.

أفلاطون : الفن في المدينة

ماذا كان للفلسفة والجمالية أن تكونا عليه لو لم يكن أفلاطون؟ ليس لسؤال كهذا أي جدوى فلسفية، بالطبع. يمكننا أن نجيب عنه، من دون مخاطرة كبيرة: شيئاً مختلفاً، طبعاً. هذا التساؤل الخاطىء لا يهدف إلا إلى التشديد على الأثر الهائل الذي أحدثه مؤسِّسُ "الأكاديمية" • على مجمل التفكير الغربي. وهو أثرٌ كبير لدرجة أنه يمكن التنبه إليه، بعد وقت بعيد، حتى عند من يتجنَّبون أي قربى من الأفلاطونية: فأفلاطون ماثلٌ في ديكارت، وفي هيغل، بل حتى – ولو سلبياً فقط – في نيتشه.

ولكن عن أي أفلاطون نتحدث؟ هل المقصود هو الشاعر والموسيقي الذي ألّف، في شبابه، عدداً من القصائد المدحية والتراجيديات، والمنصرفُ بعدها تماماً إلى الفلسفة، أم المقصود هو المشرِّع المُتعقّل الذي انتهي في "**القوانين**" (*Les Lois*) – وهو الكتاب الذي لم ينهه – إلى إباحة الفنون ومحاسنها؟ أم المقصود هو منشد الإيروسية والحب المطلق، المُحتفى به بشغفٍ وحماس في "**المأدبة**" (*Le Banquet*)، أم المقصود هو الفيثاغوريُّ وعالم الهندسة وعالم الرياضيات في **تيميه** (*Timée*) ••؟ أم المقصود بذلك هو منظِّر عالم المثُل الذي يخلط بين ثلاثية الحق والجميل والخير في مجموعة واحدة من الماهيات الثابتة والأبدية، أم منظّر **الجمهورية** (*La république*) الذي شمل بالخزي الفنانين عموماً وحرمَ على الشعراء الدخولَ إلى المدينة؟

إن التنوع والتناقضات الظاهرة في إنتاج أفلاطون وفكرِه، الذي عملَ على تطويره طوال حياته المديدة (-427/28 346/47)، تُثير مشكلة واقعاً، تحديداً في نطاقنا. أليس مدعاةً للعجب أن عدداً من مُنظّري الفن، والفنانين، والشعراء، والجماليين، انتسبوا بهذا القدر من الحميَّة والتعبُّد لفلسفة شكّاكة إلى هذا الحد بالفن، بل مُحتقرة له؟

كما لو أنه وَجُبَ التنازل – لمرة أولى وأخيرة –، لأول نسقٍ كبير في الفكر الغربي، أن على الفن أن يَخضع – إلى الأبد – للفلسفة كما للسياسة! كما لو أننا قَبِلْنا في صورة نهائية سقوطَ العالم المحسوس وانخفاضَ جميع المتع وجميع المباهج الحسية التي تلتقي هنا أرضاً!

سنمتنع – للمرة الألف – عن عرض نظرية المُثل الذائعة الصيت، ولن نستلَّ، هنا، جميع المقاطع التي تتناول الجمال والحب في حوارات أفلاطون؛ كما لن نضيف فصلاً ملحقاً بالقائمة، الطويلة للغاية، التي لا تنضب أبداً، من التفسيرات التي طاولت الفلسفة الأفلاطونية. سنقترح فقط، وببساطة، بعض ميادينٍ للقراءة من أجل فهمِ

• يشير اللفظ الإغريقي إلى حديقة حملت هذا الاسم، نسبة إلى أكاديمس الذي وهبه إياها، وأقام أفلاطون فيها لإلقاء دروسه، في العام ٣٨٧ ق. م.، وظلت مفتوحة إلى حين إغلاقها من قبل الأمبراطور جستنيان، في العام ٥٢٩ م.: المترجم.

•• *Timée* : حوار لأفلاطون عن فلسفة الطبيعة، ويشتمل على نظريته في عالم المثال؛ ويشير الاسم إلى تيميه دو لوكرس، وهو فيلسوف فيثاغوري من القرن الخامس قبل الميلاد كان له تأثير بالغ على تطور فكر أفلاطون: المترجم.

الأسباب التي جعلتْ القرن التاسع عشر يُدشِّن عقوداً من الأزمات الفنية، التي ما عادت تندرج في الأفق الأفلاطوني.

مع ذلك، وفي قولٍ إجمالي، يعيش أفلاطون أيضاً عصراً من التأزم السياسي والثقافي الشديد. إن مشروعَ مدينةٍ فاضلة، المعروض في **الجمهورية** (*La république*)، جرى تصورُه من أجل توفيرِ جواب على انحطاط الديمقراطية الأثينية. أهو طوبى أم هو مخطَّطُ إصلاحٍ قابلٍ للتطبيق في مجتمع القرن الرابع؟ لا أحد يُحسن الجواب حقاً عن هذا السؤال. بالمقابل، نعرف الشواغل المسيطِرة عند فيلسوف في الأربعين من عمره، الذي قرَّر الاضطلاع، على المستوى النظري، بمشاكل المدينة: التربية والسياسة، *البايديا* (paideia) – وهي التربية بالفن والثقافة – *والبوليتيا* (politeia) – وهي مؤسَّسةُ أو حكومةُ المدينة، أي "البولِس" (polis). وفي كلام أكثر تحديداً، المقصود هو معرفة أيِّ دور يمكن إعطاؤه للتربية الفنية بما يسمح لجميع المواطنين العيشَ بتناغمٍ في دولة متحرَّرة من الطغيان، ومن الأوليغارشية، ومن ديمقراطية مهدَّدة دائماً بالفساد.

هكذا، وفي تقابلٍ مع نظريةِ مثالِ الجميل – التي هي نفسها عنصر في نظرية المثل –، توجد، عند أفلاطون، ممارسة للجميل، ذات استعمال تربوي وسياسي، عبر الفنون والأعمال المعدَّة لأن تكون مجسِّدة للجمال. وفي هذه النقطة، يمكن تفسير النجاح – وهو تعبير ضعيف لتأدية المقصود – الذي حصَّلته تصورات أفلاطون، بالطريقة التي صاغت بها المسائل الأساسية العائدة إلى تعريفات الجمال والممارسة الفنية. وهي صياغات أساسية للغاية وحاسمة لدرجة أننا نقوى على التساؤل ما إذا كان كلُّ تاريخِ نظرية الجمال والجمالية حتى نيتشه ضمناً لا يكون سوى تتابعٍ لامنتهٍ من التنويعات على موضوع أفلاطوني.

فشلُ تعريفِ الجميل

"*هيبياس الأكبر*" (*Hippias majeur*)، أحد الحوارات "السقراطية" الكبرى، يُفيد عن فنٍّ ما هو أساس: السؤال "ما الجميل؟" مطروحٌ من دون مراوغة. يبتكر سقراط، بفضل مخطط حاذق، بديلاً عنه، سقراطاً ثانياً، مدقِّقاً ومتعِّباً، مكلَّفاً بعمليةِ اعتراف هيبياس المُدَّعي. يُستحسن، بفضل هذه الحيلة، قولُ الحقيقة لهذا الأخير، في صورة غير مباشرة، من دون الخشية من غضبه في حالِ تنبَّهَ هذا المُغْتَرُّ، صدفةً، واستاءَ، في الوقت نفسه، من حماقته الخاصة. يَعْمل المَقْلَب بنجاح. فلا تعريف يبقى من التعريفات الثمانية التي ينجح سقراط في انتزاعها من هيبياس من دون مشقة. لا، الجمال ليس عذراء جميلة. لماذا لا يكون، في هذه الحالة، فرساً جميلاً أو قِدْراً جميلاً؟ ليس الجمال هو الذهب، ولا الغنى، ولا ما يناسب، ولا النفع، ولا متعة النظر والسمع، ولا المفيد، ولا الخير.

ما يكون الجمال، إذن؟ الحوار لا يجيب عن ذلك. ينتهي سقراط إلى الإقرار بأنه جاهلٌ في الجميل، لدرجة أنه لا يقوى على معرفته في ذاته. ويَخلص من ذلك، متملِّصاً، إلى مَثَلٍ يمتنع بنتيجته عن الإجابة: "الأشياء جميلة صعبة" [١].

تنتهي المحاورة إلى التحقُّق من الفشل، مثل غالبِ الحوارات الباحثةِ عن تعريفات، سواء للشجاعة (lachès)، أو للشفقة (euthyphron)، أو للحكمة (charmide). غير أن الجردة ليست، مع ذلك، سلبية بالكامل؛ إذ جرى

[١] Platon, *Hippias majeur*, 304 e. :

استبعاد المشاكل الخاطئة، وجرى تفنيد الحلول المغلوطة: إن الجميل ليس الصفة البسيطة المعطاة لغرضٍ أقوى على التنبُّه إليه في الواقع، حين أستعرضُ جميع الأشياء الموجودة في العالم.

ففي الواقع، إن تظاهُرَ سقراط بالتواضع – وهو الذي لأفلاطون واقعاً – يستبِق أساساً الجواب الصحيح الوحيد. إنه يَرِدُ في ثنايا أحد الردود: "يوجد جمالٌ في حد ذاته، ويُزَيِّن جميع الأشياء الأخرى، والذي يَجعلُها تَظهر جميلة حين ينضاف إليها هذا الشكل" [١]. إن اللفظ، الذي يستعمله أفلاطون لتسمية الشكل (eidos)، أي المثال، لا يعدو كونه، في الجملة عينها، الجمال في ذاته.

بماذا يتعيَّن هذا "المثال"؟ أيعني تجريداً للجميل، طالما أن أي شيء موجود ليس جميلاً بطريقة مُرضية؟ في هذه الحال، وحده مثال الجميل حقيقي. ولكن إذا كان هذا المثال هو الواقع الوحيد، فلنقلْ إنه واقعٌ حي. وإذا كان لا يتعلق بتنوع الأغراض الملموسة، وهو ليس نسبياً، فلنقلْ إنه مطلق. وطالما أنه يبقى بعد زوال كلِّ شيءٍ فانٍ، فلنقلْ إنه أبدي.

"*هيبياس الكبير*" يُعلن، إذن، بخجلٍ واقعاً، وفي شكل متقطِّع، نظرية المُثل التي يَعرضها كتابُ **الجمهورية** (*La république*) بالتفصيل من خلال الصورة الرمزية للمغارة. إنه يُهَيِّئ أيضاً لتمجيد هذا الاتحاد بين الجمال والحب، الذي سبقَ الاحتفاء به في **المأدبة** (*Le Banquet*). في هذا الحوار، وهو الأشهر لأفلاطون، تكون لسقراط الكلمةُ الفصل، كما في كل مرة. غير أنه يتكلم هذه المرة بلسان ديوتيم، وهي أجنبية من منتينيه [٢]. تُوَفِّرُ كاهنةُ زوش هذا الحلَّ لهذه المسألة، التي ظلت معلَّقةً في "*هيبياس الأكبر*": كيف يُمكن التعرُّف ومعرفةُ هذا الجميل الذي لا تُوَفِّرُ طبيعتُه سوى أجزاءٍ أو مؤشِّراتٍ هشَّة؟ كيف يُمكن استبيانُ هذا الجمال "الموجود في ذاته وبذاته، البسيط والأبدي، والذي تشترك معه جميع الأشياء الجميلة، لدرجة أن ميلادها أو موتها لا يجلبان لها، لا زيادة، ولا نقصاناً، ولا تبدُّلاً من أي نوع كان" [٣].

أثناء الولائم الذكورية في **المأدبة** (*Le Banquet*)، التي تُنذر بتوابع تهتُّكيَّة لها، لا يجري الكلام أبداً عن الشعر، ولا عن الفن في صورة عامة. يجري الحديث عن الطريقة التي يتمُّ بها التعرُّفُ على الصلة الشديدة بين الجمال والحب والمعرفة: "حين ارتقينا من الأشياء المحسوسة، بفضل حبٍ مستحب من قبل الشبان، صوب ذلك الجمال، الذي شرعنا في رؤيته، بتنا قريبين من ملامسة الهدف؛ ذلك أن طريق الحب الصحيحة (...) هي الانطلاق من الجمالات الملموسة، والصعود دائماً صوب ذلك الجمال ما فوق الطبيعي، عابرِين كما فوق درجات، من جسدٍ جميل إلى اثنين، ومن اثنين إلى الجميع، ثم من الأجساد الجميلة إلى الأعمال الجميلة، ومن الأعمال الجميلة إلى العلوم الجميلة، لكي نصل إلى هذا العلم الذي ليس سوى علم الجمال المطلق، ولكي نعرف في نهاية المطاف الجميلَ كما هو في ذاته" [٤].

لا تتضمن **المأدبة** (*Le Banquet*)، في أي موضع فيها، أي نظرية عن الفن، ولا أي تصور للجمال مُطبَّقاً على الأعمال، طالما أنه قيل إن الجميل غيرُ قابل للاستخلاص من أي شيء موجود. غير أنه يُمكن، في طريقة غير مباشرة، استبيانُ عناصرَ نظريةٍ للفن، تسعى **الجمهورية** (*La République*) إلى توفيرِ تطبيقٍ ملموسٍ لها.

---

[١] : *Ibid*, 289d.

[٢] : من مدينة أركادي، في وسط بيلوبونيز: الكاتب.

[٣] : Platon, *Le Banquet*, 211 b.

[٤] : *ibid*.

يبدو حديث ديوتيم، على لسان سقراط، أنه يُعلن، منذ البداية، عن مفارقة: لكي نُحسن ارتقاء الدرجات التي تؤدِّي إلى الجمال المطلق، يجب الانطلاق، حسبما تقول، من الجمال المحسوس. ولكن كيف لي أن أعرِف أن هذا الجمال المحسوس هو جمال، وأنا لا أعرِف بعدُ الجمالَ المطلق الذي ينتسب إليه؟ هناك لغزٌ، إذن، في الحديث. إن حلَّ المسألة موجود في **فيدر** (*phèdre*)، في حوار آخر مزامِن لـ**المأدبة** (*Le Banquet*) و**الجمهورية** (*La République*)[١].

فيدر (*phèdre*) هو على الأرجح النص الأكثر روعة وسحراً في مؤلَّفات أفلاطون، ولطبيعته المجازية تحديداً. إنه يُوَفِّر المفتاح لنظرية التذكُّر والمشاركة في المُثل. يتوجَّب، بدايةً، معرفةُ أن للأرواح أجنحةً تسمح لها بمرافقة موكب الآلهة في السماء. مِن هنا، تتأمَّلُ عالمَ المُثل، وماهيات الأشياء كلها، على سبيل المثال، الحق، الخير، الجمال، أو الفضائل: العدالة، الحكمة، الاعتدال. كلها متلهِّفة للتمتُّع برؤية المطلق. غير أنها لا تتوصَّل إلى ذلك كلها. بعضُها كما لو أنه وقعَ أسيرَ ملذاته الجسدية، أو رغباته أو عيوبه؛ مشدودٌ إلى جاذبيته هذه، يقع من جديد على الأرض. غير أن الأرواح تحتفظ، مع ذلك، بذكرى المُثل التي رأتْها في صورة عابرة؛ وهي ذكرى تُنشِّطُها الصورُ الباهتة للمُثل عند لقائها، هنا، على الأرض. طبعاً، يُوضح سقراط أنه "ليس من السهولة كذلك لجميع الأرواح أن تُعيد تذكُّرَ أشياءٍ من السماء بمجرَّدِ رؤيتها لأشياء الأرض": تأملٌ سريع للغاية للماهيات، أو ضعفُ بريقِ بعضها. هناك مثالٌ يشعُّ، مع ذلك، أكثر من غيره، مثل نجمة متألِّقة: الجمال؛ وحده "يتمتَّع بامتياز أن يكون مرئياً أكثر من غيره، والأكثر فتنة".

ها هو السبب الذي يجعل الإنسان يتعرَّف على الجمال بهذه السهولة في الأشياء الأرضية. ما أن يَسْتَبْيِنَ انعكاسَه في الأشياء أو في الكائنات، يتذكَّرُ روعةَ المثال الذي سبق له أن رآه، فيُغرم به. طبعاً، لن يندفع إلى فريسته بطريقة بهيمية. فلو أعْمتْه رغبتُه وشهوته الجنونية، لكان عليه أن يفقد أي فرصةٍ لرؤية الجمال المطلق المختبىءِ وراء الجمال المحسوس. يحدث هذا – للأسف – لمن يرقى تعلُّمُهم إلى عهد بعيد. يكتب سقراط، بشيء من الخشونة، واصفاً ما يحصل في مثل هذه الحال: "(...) بدل أن يتهيَّب لمرآها، ينساقُ وفق مُثير اللذة، ويسعى، مثل بهيمة، إلى ركوبها، وإلى إلقاء بذرته فيها، وهو، في استعار مقارباته لها، لا يَخشى ولا يخجل من متابعة هذه اللذة المضادة للطبيعة". ها هي الأسباب، حسب ديوتيم في **المأدبة** (*Le Banquet*)، التي تجعل بلوغَ الجمال الأبدي والحب المطلق يتحقَّقُ في درجات، كما لو أنه نوعٌ من التسامي التدريجي لرغبة أولية.

كلُّ رحلة في عالم المُثل خَطِرَة، ويحدث أن الأرواح تتكبَّد المصاريف فيها. يَعرض سقراط، في **فيدر** (*phèdre*)، حالة أخرى عن رحلة الأرواح. فهناك حوادث قد تطرأ أثناء المسير، ويَنتج عنها تبعاتٌ ذات صلة مباشرة بالدور وبالمكانة المتدنِّية التي خصَّ بها أفلاطون الفن والفنانين في المدينة. لنتمثَّلْ مسارعةَ الأرواح الراغبة في الصعود إلى السماوات: تدافعٌ، هرجٌ ومرجٌ، تسرُّعٌ، أجنحةٌ متكسِّرة أو مُنتَزَعة! والحصيلة: السقوط. إلا أن بعضها ينجو من دون كلفة كبيرة. وإذا كان أُتيح لها، بالمقابل، الوقتُ والفرصة لرؤية العدد الأكبر من الحقائق، فإنها تقوى من دون صعوبة على استثمار أحد الأجساد وعلى إحيائه. إنه يشغل الصفَّ الأول. والإنسان الذي تُنتجه لن تكون له رغبة إلا في الحكمة، في الجمال، في الحب وفي المُلهِمات. أما بالنسبة للآخرين، المتوزِّعين في ثمانية

---

[١] : لن نناقش، هنا، التواقيت الزمنية لـ *Dialogues* أفلاطون، التي جرى جدل كبير حولها. فالبعض يؤرخ *المأدبة* قبل *الجمهورية*، والبعض قبلها. وهذا ما أصاب *فيدر* أيضاً. إن التقاطع بين موضوعات عالجها أفلاطون في هذا الحوار أو ذاك، والتماسك البيِّن في التأليف يُظهر بأنها كلها كتبت خلال المدة عينها (٣٨٥-٣٧٠): الكاتب.

صفوف، فإن أحوالهم ستتجه نحو التدهور. الصف الثاني يُقَدِّمُ ملكاًَ عادلاً أو قائداً حربياً؛ الثالث، سياسياً، اقتصادياً أو رجلَ مال؛ الرابع، مدرِّباً للرياضة البدنية أو طبيباً؛ الخامس، عرافاً أو عالماً بالأسرار.

بعد هذا، تتدهور الأشياء: يُولِّد الصف السادس شاعراً أو أحداً من الفنانين المقلِّدين؛ والسابع، حِرَفياً أو حارثاً؛ والثامن، سفسطائياً أو ديماغوجياً؛ وأخيراً، التاسع، طاغيةً، أي النقيضَ التام للفيلسوف، أو أفضل، للملك-الفيلسوف.

إن طلبْنا التعرُّفَ على العلاقة بين نظرية المُثل ونظرية الفن، فها هي معروضةٌ بشكل واضح. إن الشاعر والفنان المقلِّد يحتلان الأسفل، أو بالكاد، في السُّلم الاجتماعي، وأعلى بقليل من العامل أو من المزارع، ولكن تحت الفيلسوف بكثير.

نقد المحاكاة

يَسْنُدُ أفلاطون إلى الفن دوراً تربوياً أساسياً في المدينة الفاضلة. إلا أن معاييرَ اختياراته، من فرط خشيته من الفن والفنانين بصورة عامة، متشدِّدة للغاية. هذا التشدُّد، في حد ذاته، شرعي. يُبَلور أفلاطون مشروعَ دولةٍ متناغمة؛ ويجوز له بطبيعة الحال أن يضع اشتراطات طبقاً لما يعتقد أنه صالحٌ لجميع المواطنين في مدينة عادلة وفاضلة. إن المشكلة الوحيدة هي أن جميع هذه المعايير تتجه وفق المعنى عينه، وتتعلّق بتشدُّدات أخلاقية أكثر منها فنية أو جمالية.

إن الفنون، مثل الموسيقى، التي تتشكّلُ انطلاقاً من علاقات رياضية، وتتبني وفق تناغمٍ قابلٍ للتعريف بفضل علاقات رقمية، تستحق كلَّ التكريم. يستند أفلاطون إلى فيثاغورس: ألا يدعي الفيثاغوريون أن الآذان تشكّلت من أجل الحركة المتناغمة، مثلما تشكّلت العيون من أجل علم الفلك؟ بالمقابل، إن السُّخف يضرب الموسيقيين الذي يَجهدون في إبداعِ تناغماتٍ جديدة، تُجزِّء أو تُعدِّدُ الفواصل الموسيقية، "تُعذِّب أو تَضطَّهدُ" أوتارَ آلاتهم، وتَضرب بعصا الكمان طمعاً باستخراج أصوات غير مسبوقة. يا للموسيقيين المساكين، حسب أفلاطون، الذين يُفضِّلون الأذن على العقل!

أما بالنسبة إلى الشعر، فإن معايير الاختيار واضحة: تُقبَل وحدها الأناشيد الموضوعة من أجل الآلهة، ومدائح رجال الخير، إلا أن كلَّ من يَمدح اللذة، والبهجة والألم فممنوعٌ من الإقامة في المدينة.

يشمل تصلُّبُ أفلاطون، في صورة أساسية، الفنونَ التي تعتمد على المحاكاة، أي بكلام آخر فنونَ الظهور. إن الفن الأول المُستهدَف هو الشعر؛ ويَرِدُ الحُكم عليه منذ الكتاب الثالث في **الجمهورية** (*La République*). باسم تربية الأولاد، ورجال الغد، الذين لهم أن "يُكرِّموا الآلهة وآباءهم"، والذين سيُصبحون حُرّاس المدينة، يُطالب أفلاطون، ببساطة، بمراقبة قراءاتهم. وأيُّ قراءات بالخصوص؟ قراءة هوميروس، المتَّهَم باستعمال ألفاظ مرعبة ("سكان الجحيم"، "أطياف"، "جهنم")، وبإظهار آلهة دامِعة، في نشيج من البكاء، أو جبانة بكل فجاجة. لنمحُ هذه الأبيات، ولنستبدلْ الألفاظ السلبية بتعابير إيجابية.

يقترح هذا الشعرُ محاكاةَ التصرفات الإنسانية، والرغبات، والانفعالات. ولو اكتفى بمحاكاة الصفات والفضائل، مثل الشجاعة، والاعتدال، والقداسة، لكان الأمر أقل سوءاً! إلا أن محاكاتها تتحول إلى عادة دافعة إلى محاكاة أي شيء، بما فيها الأخطاء والعيوب.

إن الشكل الدرامي، للتراجيديا والكوميديا، يفترض محاكاة الآلهة من قبل أشخاص، مدفوعين هم بدورهم إلى نقلهم في صورة أمينة، بما فيها عيوبهم. يتوجب، إذن، استبعادُ الشكل الدرامي، وإحلالُ شكلٍ سرديٍّ خالصٍ محله.

هذه الإدانة للشعر المحاكاتي، المُثبطة للعزائم والمخيِّبة للآمال، تنطبق بطبيعة الحال، وللأسباب عينها، على الموسيقى. لا حاجة، بعد اليوم، لأناشيد بكائية، ولأغاني الشكوى، ولتناغمات مثيرة للالتذاذ، ولإيقاعات رخوة أو منوَّعة للغاية، وتؤدِّي إلى السُّكر أو إلى البلادة. لا حاجة، بعد اليوم، إلى آلات ذات أوتار عديدة، التي تُعدِّد الإمكانات الهارمونية في الموسيقى. لا للناي، خصوصاً، وهي الآلة الخطرة، التي تُرسل أصواتاً عديدة؛ والاكتفاءُ فقط بالكنّارة والقيثارة. وإذا كان للموسيقى أن تُحاكي شيئاً ما، فرجولة المحاربين المقدامين وحدها، أو سكينة الحياة الريفية.

على مدى الكتاب، يتأكَّدُ نقدُ المحاكاة ويزداد قساوة. ويبلغ هذا النقدُ في الكتاب العاشر تبريره الفلسفي. فحتى ذلك الوقت كان للمحاكاة معنى ضبابي للغاية وعام؛ وهو معنى مستقى من الفن الإيمائي، من فن المقلّدين. ففنُّ المقلّد يقوم على إنتاج شبهٍ مُزوِّر، وصورٍ خادعة تشدُّ انتباهنا إلى الواقع الملموس كما إلى الماهيات، والتي هي، في واقع الأمر، الواقعُ نفسه.

من الآن وصاعداً، يُعَمِّق أفلاطون مضمون التمايزات، ويُصنِّف في صورة تراتبية درجات المحاكاة. لنتخذْ السرير مثالاً. الإله ينتج ماهية السرير. هذه الماهية هي، كما لها أن تكون في حساب أفلاطون، الواقع الوحيد. يَظهر حرفيٌّ نجّار: يَصنع سريراً، بل – في صورة أكثر دقة – شكلاً للسرير مستوحى من الشكل الذي صَنعه الإله. إنه ينقل. يأتي أحد المصورين: يُصوِّر سريرَ الحرفي. إنه ينقل، إذن، عن نسخة. إنها محاكاةُ محاكاةِ المحاكاة، ويكون التصوير في ذلك الشكلَ الأكثر تدهوراً من المحاكاة؛ إنها نسخة عن الحق "من الدرجة الثالثة"، إنها الظهور، بل الخديعة الأقل قبولاً من غيرها.

أما الشعر، شعر هوميروس تحديداً، فلا يبلغ قيمةً أفضل. فهو لا يقترح فقط على الأطفال مشاهد الخسَّة التي تُلوِّن إقامة الآلهة في الأولمب؛ ولا يخلق وحسب أشباحاً، لا وقائع، غير أنه ما فعل شيئاً لمساعدة البشر في أن يكونوا فاضلين. إن حياته، لكونه شاعراً مترحِّلاً، وتائهاً بين مدينة وأخرى، ومردِّداً أبياتاً، وغير قادر على جذب تلاميذ إليه، تُثبت – هذه كلها – غياب الفضيلة التربوية من شعره وتعليمه.

ننتبه إلى مقدار البُعد – بشكل مفارق – بين عشق هولدرلين المجنون والفوّار لهوميروس وهيزوييد؛ وإلى أي درجة تعاكسُ قسوةُ أفلاطون إعجابَ هيغل بمؤلّف **الإلياذة** (*Iliade*) و**الأوديسه** (*Odyssée*)! بالتأكيد، لا نبي يُكرَّم في بلده! ولا حتى هوميروس في يونان أفلاطون...

يمكن أن نعتبر إدانةَ المحاكاة بأنها مُغالية، وكذلك إبعاد الشعراء – حتى المكلَّلين بالغار – إلى خارج المدينة، وكذلك القسوة اللاحقة بهوميروس. إلا أن مقصد أفلاطون جليٌّ للغاية: إنه يَطلب إخضاعَ الفن لسلطة الفلسفة، أو – بدقةٍ أكبر – لكفاءة الفيلسوف وحيطته. فهو وحده ضامنُ المدينة العادلة والمتناغمة: وحده يعرف ما هو صالحٌ وخيِّر للمواطنين؛ وحده، أخيراً، يعرف الوسائل التي تُجنِّبُ المواطنين انحطاطَ غالبِ الحكومات. في منظورٍ مشروعٍ كهذا، يكون تشدُّدُ النسق التربوي، الذي يدعو أفلاطون إليه، شديدَ التماسك. ولا يسعنا، في واقع الأمر، نسيان السياق التاريخي والسياسي الذي أَقدمَ فيه أفلاطون على كتابة **الجمهورية** (***La République***).

لندقّقْ في المواقيت: يُولد أفلاطون في العام ٤٢٨–٤٢٧، بعد سنتين على اندلاع حرب بيلوبونيز، التي تواجهتْ فيها أثينا مع سبارطة. حربٌ طويلة، تدوم حوالي ثلاثين سنة، وتنتهي بهزيمة أثينا. إن ولادة الفيلسوف تُوافقُ موتَ بيريقليس (Périclès) (٤٢٩). ويعني اختفاءُ هذا الاستراتيجي نهايةَ العصر الذهبي، عصرِ السلام، وسيطرة أثينا، على البحر كما على اليابسة، عصرِ التوقُّد الفني والثقافي لشعبٍ وجد نفسه في شخصِ بشيرِه،

أي هوميروس. هكذا تحلُّ الفوضى محلَّ التناغم؛ وتُسرِّع المكائدُ الشخصية والطموحات انحطاطَ الديمقراطية وتدهورَ الأخلاق السياسية. وما أن تتمَّ استعادة الديمقراطية، في العام ٤٠٣، يُحكم على سقراط بالموت (٣٩٩). هذا "الانتحار" المفروض يُشكّل صدمة لأفلاطون؛ صدمة عاطفية، بداية، بل رمزية أيضاً: إن الحكمة المجسَّدة في شخصٍ تختفي. فلسفياً، يعني هذا الموتُ انتصارَ السفسطائيين، الأعداء اللدودين. سياسياً ومؤسساتياً، إنها كارثة لا تُنذر بأي شيءٍ صالحٍ لمستقبل مدينة تغرق في الديماغوجية.

إن كتاب **الجمهورية** (*La République*) – والعنوان اليوناني هو "بوليتيا" (politeia) – هو، قبل كل شيء، كتابٌ في الفلسفة السياسية، وتندرج إرادتُه في ترتيب النظام وفي استعادة العدالة حسب برنامج "الأكاديمية". هذا البرنامج يصدر عن نهج فيثاغوري. إنه يُحبِّذ تعليم الرياضيات، والحساب، والهندسة وعلم الفلك لكي تتمَّ مكافحةُ جاذبيةِ المحسوس وأوهامه. لهذه الأسباب، على التربية الفنية أن تُماشي التربيةَ "العضلية"، بواسطة التربية البدنية، على إيقاعات الموسيقى "العسكرية". إن الثمن المطلوب دفعه من قبل الفن، في هذه المعركة ضد الفساد وانعدام الأخلاق، يبدو لنا مُفرطاً: رقابة، لجنة اختيار الأعمال الفنية، ضبط، تدابير إدارية، والإبعاد – إذا برزت الحاجة إليه.

إجمالاً، إن نظرية المُثل، وأولوية الإدراكي على الإحساسي، تمتلك مُنقلَباً لها، براغماتياً، شديد "الواقعية"، امتثالياً، معادياً للحداثة، ورجعياً – لنعترفْ بذلك – بالأحرى. هذه المحافظة الشديدة، التي جرى لومُ أفلاطون عليها غير مرة، لا تَعْنينا أبداً في واقع الحال؛ فإن قروناً من التفاسير والتعليقات أفسدتْ، واقعاً، بعض الشيء ما كانت عليه رهانات العصر. في *الجمهورية* نفسها، يتردَّد سقراط في إيضاح برنامجه؛ إنه الأول الذي يشكُّ في القدرة على تحقيقه!

إنه لأكثر جدوى، من دون شك، للتفكير المعاصر، قراءة أفلاطون بطريقة أخرى، ورفعُ التحية لثاقبِ نظرهِ الذي ما كان لتابعيه ولا لمفسِّريه.

بالنسبة إلى أفلاطون، الفلسفة والفن منفصلان. إن النشاط "الشعري"، عموماً، موصولٌ بالمحسوس، وبكل ما يتعلّق به، مثل الحواس، والشهوانية، والرغبات، والانفعالات، والمؤثِّرات. فالفلسفة تخصُّ الإدراكيَّ، والمعارف، والعقل. والصلة بين الاثنين هي بالضرورة صلة خضوع: الفن هو في خدمة الفلسفة، وبقدر ما تتماهى الفلسفة مع السياسة، يَخضع الفن بدوره لتنظيم الدولة. المقصود، بالطبع، تخليصُ العقل واللوغوس من عالم المحسوس، وضمانُ الحرية أيضاً للمواطن، لقاء زهد قسري، بالطبع.

لنقلبْ، الآن، المعنى المتوارث في القراءات عن أفلاطون. لنتساءل ما إذا كان أولَ الذين قالوا الحقيقة عن الفن. فهو يصف بالتفصيل جميع الانحرافات التي تؤدِّي إليها الممارسة الفنية. ويُحصي أشكالَ الإغواء التي تستثيرها، والشرور التي تُوَلِّدها، مظهراً الوسائل التي تؤثِّر بها على الروح. وَجُبَ، من أجل محاربة الشر، وصفُ الأعراض والنتائج. هذا ما يفعله أفلاطون حقاً. إنه يُشخِّص الطاقة الإيروسية المدمِّرة، الفتّاكة، المُزعجة المتضمَّنة بالقوة في الفن، في (poïesis) •، كما يقول الإغريق. إنه يعتقد بأنه يقوم بتنبيهنا؛ وهو يثير انتباهنا، في الواقع، إلى ما هو أساس، أي إلى قدرة القطيعة التي في الإبداع. إنه يَعرف، أفضل من أي كان، وفي عصره أيضاً، أين يَفعل الفنُّ فعلَه المؤلِم، وما يجرح فيه: غياب التناغم، النشازات، الأصوات الجديدة، التصاميم الراقصة الخليعة، الشِّعر الشهواني، الألعاب البدنية المثيرة للغاية والشديدة البهلوانية، التصوير الرائع، الشديد التلوين والبريق، والمنحوتات ذات الأشكال المتحرِّكة.

• : يعني اللفظ الإغريقي "إنشاء" الصنيع الفني، شعراً أم غيره: المترجم.

إنه لمن الصحيح أن نظرية المُثل، والأشكال الثابتة، الأبديّة والجامدة، تُلزِم برفضِ تطوُّرِ الأشكال الفنية وديناميةِ الابتكار. إلا أن في مقدور أفلاطون، وبالعكس، أن يَظهر، من دون أن يدري، بأنه الداعية الأكثر إقناعاً إلى الفن الحديث وغير التقليدي. فهو لا يكتفي بسرد قائمة الشعراء والفنانين الممنوعِين: هوميروس، أريسطوفان، وكلُّ الموسيقيين تلاميذ الرجل الخرافي مارسياس (Marsyas) [١]، إلخ، وإنما ضبطَ بعنايةٍ قائمةَ المتَع التي يمكن التمتُّع بها من معاشرة هؤلاء.

يمكننا القول، لو طلبنا الحديث بطريقة غير موافقة للتاريخ، إن أفلاطون طوَّر، في توازٍ مع جمالية مثالية، جماليةً للقبول، للأثر، وأن تفكيره في الفن موصولٌ في الآن نفسه بعلم الاجتماع وبعلم نفس الفن. إلى جانب عالَم الجمال المثالي، الذي يصبو إلى التسامي وإلى الإلهي، هناك عالم التجربة الملموسة التي للفن، والتي يعيشها الفرد والمجتمع. فمن جهة، هناك التمام المطلق، مدار التسامي، وهناك، من جهة ثانية، العالم المحسوس، الناقص، ولكن القابل لأن يصبح تامّاً بفضل الفلسفة.

يحترم أفلاطون الجمال، إلا أنه يتشكّك من الفن؛ هذه الخشية تأتي، واقعاً، ولأسباب أخلاقية وسياسية، على قياس القيمة التي يقرُّ بها للفن: الفن هو أبعدُ من أن يكون قضيةً قليلة الأهمية؛ بل يصبح قضية عظمى حين تتكفَّل الفلسفة به.

إن هاتين السِّمتَين تُحدِّدان غموضَ التبعيّة الفنية. فلو استعرْنا التعابير من الصورة الرمزية التي للمغارة، يمكننا أن نقيم تعارضاً بين الوجه الشمسي، المنير، للجميل، وبين الوجه المخفي، المظلم، للرغبة التي تحرِّك الفن.

أليس هذا الوجهَ المخفيَّ من الأفلاطونية، وهو ما اعتقدتْ الأجيال اللاحقة بوجوبِ حفظه من كاتب **الجمهورية** (*La République*)؟ فالتقليد الغربي تشكّلَ ابتداءً من خزينِ الخشية الأفلاطوني من الإيروس المتضمَن – المكبوت، حسب فرويد – في صلب الإبداع الفني. ستكون الحاجة ماسَّة إلى ثلاثة وعشرين قرناً لكي يتوصَّل نيتشه، أفلاطونُ المضاد، إلى قلب المقاييس، وإلى أن يُندِّد بالطابع الوهمي للمُثل، وإلى أن يعتبر الفن مثل الواقع الوحيد، وأنه الحياة.

التقليد الأرسطي

يَبدو تاريخُ التفكير في الفن في الغرب، حتى رومنسية القرن التاسع عشر، مثل تعليقٍ طويل متناقض وجدالي على النظريات الأفلاطونية، ومثل تفسيرٍ متجدِّد دوماً لنظرية الجميل والمحاكاة. سبق لنا أن رأينا كيف أن الاستقلالية الجمالية لم تَسُدْ إلا بعد تحرُّرٍ تدريجي من التصورات الماورائية واللاهوتية الموصولة بفكرة الجميل المثالي، وبعد خضوعِ الجمال للأخلاق والفلسفة. إن الانفكاكات، التي ظهرتْ منذ "النهضة"، رداتُ فعلٍ على فقدان القيمة الذي أصاب فنونَ الظهور، والتصويرَ تحديداً؛ رداتُ فعلٍ على تبخيس الممارسة الفنية عموماً، وعلى سوءِ تصنيفِ مكانة الفنان خصوصاً.

يمكن القول، في تتابع منطقي، إن نظريةً مِثل نظرية أرسطو (٣٨٤–٣٢٢)، تلميذ أفلاطون المتمرِّد، التي أتتْ معاكسة لنظرية المُثل، ودافعتْ بحزمٍ عن المحاكاة، كان في إمكانها أن تَسود، في مدى التقليد الفلسفي، مثل

---

[١] : مارسياس، حسب الأسطورة الإغرقية، عازف ماهر على الناي، حتى أنه تجرأ على تحدّي أبولون. أيُّ سوءٍ ركبَه! فقد خسر وانتهى إلى الموت مسلوخاً: الكاتب.

مقابلٍ سعيدٍ للتَّشدُّد الزُّهدي في النظرية الأفلاطونية. فأرسطو لم يرفض الفصلَ بين العالم المحسوس والعالم الإدراكي فقط، وإنما جمعَ أيضاً المتعةَ بالمحاكاة الفنية للطبيعة. فهو لا يطمع بإخضاع الفن إلى سلطة الفلسفة والسياسة، ولا يتمنَّى إبعادَ الفنانين غير الموافِقين عن المدينة؛ بل يريد، على العكس من ذلك، أن يُعيد إلى الفنون شرفَها، وأن يخصِّص للشعر، والموسيقى، والتصوير والنحت فضائلَ نافعةً، سواء للفرد أو للمجتمع.

أهو في حالٍ تتيح له التفكير في استقلال الفن؟ بالطبع، لا. سنرى، على خلاف ذلك، كيف أن الفن يبقى عند أرسطو متَّصلاً، بطُرق مختلفة، بمشروعِ التنظيم السياسي، ولكن بمعنى مختلف، من دون شك، عما كان عليه عند أفلاطون. إلا أننا نتساءل أيضاً عن التأثير الهائل الذي أحدثَه، هو بدوره، خلال قرون. فبمنأى عن الاختلافات البيِّنة التي يُخالف بها أفلاطونَ، فإن تصوراته أسهمت كثيراً، مقدار ما أسهمت تصوراتُ أستاذه، على الأقل، في التبخيس المتقادِم للإبداع الفني، وفي التقليل من دور الفنان الاجتماعي.

لنوضحْ، على عجل، وجهة نظرنا: لا نقصد، من هذا، الدفاعَ عن فكرةٍ مفادُها جعلُ أفلاطون وأرسطو مسؤولَين عن أي شيء كان؛ بخاصة عن التحوُّلات التي تعرَّضت لها هذه النظرية في العصور اللاحقة، منذ الفكر القروسطي حتى العصر الكلاسيكي. إن أفلاطون وأرسطو ولَّدا عدداً من قارئي نصوصهما ومفسريها، والذين سعى كلٌّ واحدٍ منهم إلى فرض رؤيته "الجديدة"، للأفلاطونية أو للأرسطية. ووجبَ التعامل مع بعض هؤلاء، بقدر من الجدِّية، مثل بلين القديم (Pline l'Ancien)، (٢٣-٧٩)، وفيلوسترات القديم (Philostrate l'Ancien)، (١٧٠-٢٤٥)، وأفلوطين (Plotin)، (٢٠٥-٢٧٠)، والقديس أغسطينوس (٣٥٤-٤٣٠)، أو مرسيل فيسان (Marcel Ficin) بعد وقت، الذي سبق أن أشرنا إلى أهميته في التفكير القروسطي. إلا أن قراءاتٍ أخرى، أقلُّ تحوُّطاً من السابقة، تمَّتْ في ظلِّ احترامٍ إجماليٍّ للفلسفة والثقافة العريقتَين، فما تقيَّدتْ في الغالب بما تقوله النصوص فعلاً، على الأقل في ما وصلنا عنها من هذه القراءات. وهي ملاحظة تصحُّ أكثر ما تصحُّ في "**الشعرية**" (*Poétique*).

يتحوَّلُ أرسطو إلى مرجعية كبيرة في القرن السادس عشر وفي القرن السابع عشر، إلا أن ما كانوا يُحيلون عليه هو مبدأ السلطة المدرسانية، من أجل فرضِ تصوراتٍ خصوصية، بعيدةٍ للغاية أحياناً عن فكر الفيلسوف. فعلى سبيل المثال: كورناي وراسين يُجيزان لنفسَيْهما، الواحد كما الآخر، استعمالَ سلطةِ أرسطو لتسويغِ قواعد درامية لا نجدها عند الفيلسوف؛ ويستخدِمان هذه السلطة، إلى ذلك، بما يُفيد خياراتٍ جمالية وشعرية مختلفة للغاية. فقاعدة الوحدات الثلاث الذائعة الصيت: الزمان، المكان، الفعل، لم يقلْ بها أرسطو أبداً في صيغةِ أوامر مبرَمة؛ ما يهمُّه منها هو وحدة الفعل فقط. كما إن شَبَه الحقيقة، الذي عوَّلَ عليه بوالو كثيراً في كتابه "**الفن الشعري**" (*Art poétique*)، مهمٌّ عند أرسطو، إلا أنه ليس القاعدةَ المسيطرة على غيرها.

هكذا، بطريقة مفارقة، يتحوَّلُ أرسطو إلى ضامنِ نظريةٍ كلاسيكية، كانت قد تشكَّلتْ بقوةٍ عندما ظَهرتْ، من جهة، "**أفكار عن شعرية أرسطو**" (*Réflexions sur la poétique d'Aristote*) للأب رابين (père Rapin)، (١٦٧٤)، ومن جهة أخرى، الترجمةُ الفرنسية لـ"**الشعرية**" (*Poétique*) التي قام بها أندريه داسييه (André Dacier)، (١٦٩٢).

هذه المفارقة قابلةٌ للتفسير بيُسر. التقليد الأفلاطوني مستمرٌّ، فيما تقليدُ أرسطو متأخِّرٌ ومتفرِّق. والنبذات التي جمعَها تيوفراست (Théophraste)، (٣٧٢-٣٢٧) [١]، خَلَفُ أرسطو على رأس "الثانوية" والمدرسة المشائية، لن تنتهي إلى طبعة كاملة للأعمال إلا في القرن الأول بعد المسيح، أي بعد ثلاثة قرون على وفاة أرسطو. يَنجذب

---

[١] : تيوفراست، تلميذ أرسطو، كتبَ *الطبائع*"، وهو كتاب قام بوالو بترجمته، كما استلهمه في كتابه الخاص: الكاتب.

الغربُ اليهودي–المسيحي إلى فكر أفلاطون، بعد أن وجد فيه تصوُّراً عن خلود الروح والتذكُّر، يناسبُ معتقدَه اللاهوتي الخاص. هكذا سعى القديس أغوسطينوس، في القرن الخامس، إلى وضع إحدى أعظم الخلاصات الجامعة بين فلسفةٍ وثنية ولاهوتِه الخاص. لا أحد يتجاهل فكر أرسطو، إلا أنه لا يُثير جدلاً حوله. فالتعليق الأول المعروف عن "**الشعرية**" (*Poétique*) نصٌّ مجتَزأ، فيه فجوات، وغير مكتمل، وينتسب إلى القرن الثاني عشر. هذا النص يعود إلى الفيلسوف العربي ابن رشد (1126-1198)، الذي يُكرِّس حياته لمجموع النصوص الأرسطية. يَبدأ معه، منذ ذلك الوقت، عهدٌ أرسطي، مع ألبير الكبير والقديس توما الأكويني، ويستمرُّ حتى بدايات "النهضة"، لكي يتراجع مع ظهور الديكارتية. إلا أن هذا لن يمنع ليسنغ، ولا أوغست ويلهم فون شليغل، ولا غوته، من إجراءِ قراءةٍ نقدية، بدورهم، لـ**الشعرية** (*Poétique*).

إن مصير **الشعرية** (*Poétique*) خصوصيٌّ بعض الشيء. فصيغته اللاتينية ترقى إلى نهاية القرن الخامس عشر لا غير؛ ولم تنتشر فعلياً إلا في القرن السادس عشر، في إيطاليا. ولكن ماذا جرى بين القرن الثاني عشر والقرن السادس عشر؟ على الأرجح، ضياعُ الكتاب الثاني، المخصَّص للكوميديا؛ فيما لا يعالِج الكتاب الأول غير التراجيديا والملحمة.

نعرف مقدار الفائدة التي أخذها الفيلسوف والكاتب المعاصر أمبرتو إيكو (Umberto Eco) من واقعةِ اختفاءِ الكتاب الثاني، المخصَّص للضحك، في روايته **اسم الوردة** (*Le nom de la rose*). إن الريبة التي خيَّمت على القراءة، التي قام بها أناس القرون الوسطى، تُشكّل فعلياً لغزاً محيِّراً. إلا أن اللغز الكبير يتعيَّن، من دون شك، في التأثير الذي مارسَه هذا النص، القصير وغير الكامل، طوال أربعة قرون.

الدفاع عن المحاكاة

كتاب شارل باتو **الفنون الجميلة حسب مبدإ واحد** (*Les beaux-arts réduits à un même principe*) (١٧٤٦) هو، كما سبق أن رأينا، أحد التكريمات الأخيرة لأرسطو ولعقيدة المحاكاة. يقول فيه باتو إنه صُعق بثاقبِ نظرِ الفيلسوف الإغريقي. بل يقول أكثر من ذلك: ليس التصوير شعراً صامتاً فقط، وإنما ينطبق المبدأ عينه على الموسيقى وعلى فن الحركة. إذا كان باتو بقي متقيِّداً بالتقليد، فإنه أقام على مسافة من الكلاسيكية القويمة: محاكاة الطبيعة لا تعني نقلَها حرفياً؛ هذا يعني محاكاةَ الطبيعة كما قامت العبقريةُ بتحويلها.

إنها تحيَّة في قالبِ وداع، في عصر يُندِّد فيه مونتسكيو (Montesquieu)، في **مبحث في الذوق** (*Essai sur le goût*) (١٧٥٧)، بقوة مذهلة، بالفلسفة العريقة، "الآفة الأكيدة": "هذه الحوارات التي يسعى فيها أفلاطون إلى ترشيد سقراط، هذه الحوارات الجميلة للغاية عند القدماء، لم تَعُدْ اليوم مقبولة، لأنها انبنتْ على فلسفة خاطئة: ذلك أن جميع هذه التفكُّرات عن الخير، والجميل، والكامل، والحكيم، والمجنون، والقاسي، والرخو، والناشف، والرطب، التي جرتْ معالجتها مثل أشياءٍ إيجابية ما عادت تعني أي شيء". حان الوقت، حسب مونتسكيو، لتمزيق "قماشِ السفسطائيين هذا"، مرةً وإلى الأبد، ولوضعِ المثالية الأفلاطونية، وفيزياءِ وماورائياتِ أرسطو، جانباً؛ ووضعِ **الشعرية** (*Poétique*) أيضاً، جانباً، وإن لم يؤكِّد ذلك.

إن سُخط مونتسكيو، المُبالَغ به بعض الشيء، له حَسَنَة على الأقل، وهي التشديد على تأثير هذَين الفيلسوفَين الإغريقيين الباهظ، وعلى تركُّزِ جميع المناقشات، منذ قرون، على نظريتهما. أما كان يُقال، في القرن السابع

عشر: إذا كان العقل يَسود، فإن أرسطو يَحكم؟ كما إن اسم أرسطو لم يَعُدْ أبداً اسمَ فيلسوفٍ مولودٍ في ستاجير – وهي مدينة في مقدونيا – في العام ٣٨٤ قبل المسيح، وإنما هو، بكل بساطة، اسمُ قاعدة.

غير أن ملاحظة مونتسكيو ظالمة على أي حال، في نقطتَين على الأقل: فهي، من جهة، تَنسب إلى أرسطو ما يجب أن يعود بشكل أكيد إلى عدد من الشُّرّاح والمعلّقين والمفسِّرين، الذين يتفاوتون في أمانتهم لنصوصه؛ من جهة أخرى، إن ملاحظة مونتسكيو لا تقول شيئاً في الأسباب التي سمحت لهذه الفلسفة بأن تفرض نفسها طوال هذه المدة. وراء ذلك، من دون شك، مصالح أخرى، غير الشعرية والجمالية، ودوافعٌ سياسية وإيديولوجية، هي التي تفسر بقاءَ قدسيةِ مبدإ السلطة والخضوع إلى نظام معلَنٍ وقائمٍ منذ زمن بعيد. إن الجدل الجمالي المتقادِم حول تصورات المحاكاة والتطهُّر يُخفي رهاناً آخر: هو التحدِّي الذي يُطلقه الفن دائماً ضد مختلف الوصايات التي تسعى إلى استخدامه بغيةَ تأسيسِ نظامها الخاص، المتحرِّر من الدين، من الماورائيات، من الأخلاق، ومن السياسة.

يُمكن تذكُّرُ كيف أن أفلاطون أدانَ المحاكاة باسم مبادىء أنطولوجية، أخلاقية وسياسية: المحاكاة، في الدرجة الثانية أو الثالثة، تبتعد عن *الشكل*، وعن *المثال*؛ إنها شبهٌ خادعٌ مستعمَلٌ للإغراء والإفساد، ولها عواقب وخيمة على التربية؛ فيما لا يحظى الشعراء، والموسيقيون، والمصورون، والمسرحيون المقلِّدون بأي مكان في المدينة الفاضلة.

غير أن هذه المبادىء تؤدِّي أيضاً دوراً أساساً في الدفاع عن المحاكاة عند أرسطو، ولكن في وجهة معاكسة تماماً. فهو لا يقبل بالفصل بين عالم المُثل وعالم المحسوس. إذا كان المثال موجوداً في كونٍ لا نبلغه، فإن المحاكاة غير قابلة لأن تكون معروفة، ونحن نجهل، بالتالي، ما إذا كانت مثالاً. يقرُّ أفلاطون، فعلاً، بإمكانيةِ "مشاركةٍ" في العالم المثالي، بفضل التذكر. إلا أن إدراك الماهيات يفترض تجنُّبَ العالم المحسوس، النسخةِ الباهتة عن العالم الإدراكي، والتخلّي عن الشهوات والامتناعَ عن الملذّات الأرضية.

بالنسبة إلى أرسطو، لا تقع المُثل في الماوراء، بل هي موجودة في الواقع. إنه يقرُّ، مثل أفلاطون، بلزوم الوصول إلى الحق، إلى الخير وإلى العدل، ولكن انطلاقاً من الواقع المحسوس، وهو أن في مقدور الإنسان أن يعرِف بفضلِ العلم، والخطاب و*اللوغوس*. بكلام آخر، الكائن موجود، لكن بدل اللجوء إلى عالَمٍ صعب البلوغ، ومنيرٍ في خلائه، يمكن التحقُّق من وجود الكائن، بطُرق مختلفة، في الفرد وفي الطبيعة. فـ"الكائن يُمكن أن يُقال بطُرق متعدِّدة"، حسب لفظ أرسطو. المُثل ليست الواقعَ الوحيد؛ والعالمُ المحسوس واقعيٌّ بدوره، والفرد هو أولى وأعلى حقيقة أو مادة.

أرسطو يُحاكم بقسوةٍ تصورَ المُثل الثابتةِ والنموذجية، التي لا تأخذ بالاعتبار تنوعَ الواقع وحركيته. فأفلاطون، على ما يقول، يُزَيِّن خطابَه بكلمات فارغة، ويرتاح إلى استعارات شعرية. إن نظريته استنسابية، مضادة للتجربة الملموسة. ومن الأكيد أن نقدَ نظريةِ المُثل أطاحَ الأسسَ الفلسفية للإدانة الأفلاطونية للمحاكاة. فأفعالَ المحاكاة والنقل والتَّمَثُّل لا تعدو كونها تَقَهْقُراً لعالم مثالي، طالما أن هذا العالَم، حسب أرسطو، ليس موجوداً.

غير أن المحرَّمات الأخلاقية، التي أَفقدت المحاكاة قيمتَها، أو منعتْها، سقطتْ هي الأخرى: إن عملَ الإنسان يتوقَّف عن أن يكون موجَّهاً إلى نشدان معرفةِ الحقائقِ الأبدية، وإلى التشوُّف إلى موافقةِ نموذجِ الخير. جرتْ، هنا، إعادةُ الاعتبار إلى السعادة والمتعة، أي في العالم المحسوس، بخاصة وأن بحثَ الإنسان عن أن يكون سعيداً يتأتّى من طبيعته نفسها. إن دورَ الفيلسوف لا يتعيَّن، إذن، في إيهام الفرد بوجودِ خيرٍ فائق لن يحسن بلوغَه أبداً؛ فالتربية تقوم على تحديد مجموعة من الإرشادات المهيِّئَة لنشدان السعادة، و"الخير العميم"، وهي سعادة مختلفة، على أي حال، عند كل منّا. كما إن الوسيلة الأكثر ضماناً لمعرفة السعادة هي في اعتماد حياة

متقيِّدة بالعقل. الحياة العقلانية، بخلاف الحياة النباتية أو الحيوانية، مميِّزة للكائن الإنساني. إنها تستجيب، في الوقت عينه، لوظيفته وطبيعته كإنسان. فإن طبَّق الإنسان، على الأقل، فكرَه على الشكل الأكثر نبلاً في الحياة العاقلة، فإنه سيتحقَّق بسرعة من أن السعادة تكمن في توازن الشهوات والانفعالات. كما سيتحقَّق أيضاً من أن فضائل الاعتدال، والحيطة، والقيامَ في الوسط، تُشكِّلُ في مجموعها السلوكَ الفاضل.

تتصلُ تصورات أرسطو السياسية بقوة، كما عند أفلاطون، بمواقفه الفلسفية والأخلاقية، لكنها تؤدِّي إلى نتائج مختلفة للغاية. يمكننا التكهُّن، من دون مشقَّة، بأن نقد الأفلاطونية يمتدُّ ليشمل تنظيم المدينة، كما تخيلَها سابقُه في **الجمهورية** (*La République*). ففي الواقع، يَظهر أرسطو، في *السياسة*، متشدِّداً إزاء تشكيل المدينة المثالية التي تصوَّرها أفلاطون. سبق أن تحقَّقنا من أن عدداً قليلاً من الأنظمة السياسية راقَ لأفلاطون، ومما لم يَرقْ له خصوصاً الديمقراطيةُ المهدَّدة دوماً بالفساد والدماغوجية. وهو إن اقترح شكلاً ما لحياة الجماعة – "شيوعيَّة" مبنيَّة على الشراكة بالنساء، والأطفال والممتلكات – فإن الحياة ليست مُستساغة حقاً في هذه المدينة. فلنا ألا ننسى أنه تسود فيها رقابة "ثقافية" يقظة؛ وأن الفنانين مطارَدُون؛ وأن العروض، والحفلات، والمسرح، والموسيقى تخضع لاختيارات الفيلسوف–الملك، تبعاً لفضائلهم التربوية.

أرسطو يتصوَّرُ تنظيماً اجتماعياً آخر. إنه ينطلق من مبدإ أن الإنسان، بطبيعته، حيوان سياسي واجتماعي؛ ويَنشد في صورة أساسية العيشَ في عائلة، في قرية وفي مجتمع مدني. هذه الجماعات المختلفة تسمح لطبيعته بأن تتحقَّق، بأن يوجد، لا بالقوة فقط، وإنما بالفعل أيضاً. سيّان، أياً كان النظام السياسي! فالارستقراطية، والمَلكية، والأوليغارشية، والديمقراطية ليست صالحة، ولا سيِّئة في حد ذاتها؛ هي ليست سوى ما يفعله الحاكمون بها: سواء أكانت أنظمةً ديكتاتورية، أم استبدادية، أم ديماغوجية أم ليبرالية. إنها كلها تُخفي بذرة الفساد، ويكمن الأساسي في السَّهر على القوانين المطلوبة من المواطنين. لهذه القوانين، المبنيّة على الاعتدال والتوازن، أن تسمح لكل واحد، حسب طبيعته، بالعمل تبعاً للفضيلة، وببلوغ السعادة.

هذه الالتفافة حول فلسفة أرسطو – التي جرى عرضُها في خطوطها الكبيرة – لازمةٌ من أجل فهم "جماليته". إنها تسمح بإدراكِ كيف أن نقد أفلاطون، ونقضَ المثالات الثابتة، والدفاعَ عن المحاكاة، تُشكّل كلاً متماسكاً، على صلة بمواقف أرسطو الأخلاقية والسياسية. ويمكن القول إن كتاب **الشعرية** (*Poétique*) يُشكّل إظهاراً للدفاع عن المحاكاة. إنه، على الأرجح، اتفاقٌ متضمَّن في برنامج التعليم الموجَّه لتأهيل الإسكندر الكبير الثقافي [1].

جرى تعريفُ المحاكاة، على الفور، مثل فعلٍ شرعي: إنها نزعة طبيعية: "يبدو أن الشِّعر يعود في أصله، عموماً، إلى سببين، إلى سببين طبيعيين. أن تُحاكي، فهذا أمرٌ طبيعي لدى البشر، ويَظهر فيهم منذ طفولتهم (يختلف الإنسان عن بقية الحيوانات في أنه قادرٌ على المحاكاة، ويستطيع بواسطتها اكتسابَ معارفه الأولى)، كما إن البشر كلهم، في السبب الثاني، يلتذُّون بإجراءِ أنواعِ المحاكاة" [2].

لننتبهْ إلى أن الشِّعر يُعيِّن أيضاً، هنا، الموسيقى المصاحبةَ للأشعار. وقد جرى استحسان قيمة المحاكاة في نقطتين: من جهة، وفي وضعية الفنان المبدع، تضطلع المحاكاة، منذ الطفولة، بوظيفة في المعارف؛ بفضلها، نتعلَّم، على ما يوضح أرسطو. ومن جهة ثانية، تجلب المحاكاة متعة، سواء لمن يقلِّد أو للجمهور.

تُعنى المحاكاة بأي غرض كان: الأعمال الجميلة أو الأعمال السخيفة. يستنتج أرسطو ببساطة أن الأنواع، مثل التراجيديا أو الملحمة، تتطوَّر وتنتهي إلى أن تكون موافقة لطبيعتها الخاصة: هكذا يُحَسِّن سوفوكل، تحديداً في

---

[1] : في العام ٣٤٢، يتوجه أرسطو إلى مقدونيا، بدعوة من فيليب الثاني، بصفة مرشد لابنه الإسكندر. لن يعود إلى إثينا إلا في العام ٣٣٥ . وهناك افتراض يقوم على أنه جرت كتابة *الشعرية*، في قسمه الأكبر، خلال هذه الفترة: الكاتب.

[2] : Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, trad. J. Hardy, 1448b.

أوديب (*Oedipe*)، التراجيديا عما كانت عليه عند إشيل (Eschyle)؛ ويَدفع هوميروس الملحمة، في **الألياذة** (*Iliade*) و**الأوديسه** (*Odyssée*)، صوب تمامها.

التعارض مع أفلاطون ظاهرٌ للعيان. ففي البداية، أن يُحاكي المرءُ، فهو ميلٌ طبيعي، يخصُّ أشياءً وأعمالاً ملموسة، لا مثالات تجريدية، كما عند أفلاطون. أما المتعة الناتجة عنها فهي أولى المحطات صوب السعادة؛ ولهذه المتعة أن تكون خسيسة أو نبيلة، تبعاً لطبيعة كل واحد منا. بعد ذلك، يُقرُّ أرسطو بوجود تطورٍ ممكنٍ للأشكال الفنية: تتوقَّف عن أن تنقاد إلى شكل من الجمال الثابت والأبدي. أخيراً، يتمُّ الاعتراف بالشِّعر عموماً، بالتراجيديا أو الكوميديا، مثل نوعٍ عظيم؛ وهو أكثر "فلسفة" من التاريخ، طالما أن المحاكاة تغتني من مخيلة المبدع. فهذا لا يصوِّرُ الأشياءَ كما هي؛ إنه ينقلُها كما لها أن تكون. ليس سوفوكل وحده – وهو أحد المسرحيين القلائل الذين أغضَّ أفلاطون نظرَه عنهم –، وإنما غيره أيضاً من كُتاب التراجيديات والسِّيَر الملحمية، مثل هوميروس، وجدوا أمكنَتَهم في المدينة.

بمجرَّد إعادة الاعتبار للمحاكاة، يبقى سؤال واحد، مهم فعلاً، وهو معرفة أي الأشكال الشعرية أكثر رفعة من غيرها: أهي التراجيديا، أم الشعر الدرامي، أم الملحمة، أم السرد، أم الشعر الملحمي؟ وسؤال أرسطو مباشر: "أيها أفضل، المحاكاة الملحمية أم التراجيديا، إنه سؤال يستوجب الطرح" [1]. إنها مسألة تقع في دقائق الأمور، واقعاً. ذلك أن التراجيديا والملحمة تعرُضان صفات متميِّزة متشابهة. إلا أن للتراجيديا أسبقية محدودة، لأنها تَجري في وقت أقصر من وقت القراءة: "فنحن نحبُّ ما هو مشدود أكثر مما هو متفرق في وقت طويل؛ لنفترضْ، على سبيل المثال، أنه جرى نقل **أوديب** (*Oedipe*) لسوفوكل إلى ما يلزمها من أبيات، كما في **الإلياذة** (*Iliade*)!". التراجيديا تستفيد، خصوصاً، من الموسيقى والعرض، على ما يوضح أرسطو، أي "من وسائل مضمونة أكثر في إنتاج المتعة".

"متعة"! إنها الكلمة الحاسمة. ولكن أي نوع من المتع؟

"تَطَهُّر الشهوات"

المتعة التي تجلبها التراجيديا خصوصيَّة. ويُحدِّدها أرسطو على هذه الصورة: "(...) التراجيديا هي محاكاة فعلٍ له طابعٌ عالٍ وكامل، وله اتساعٌ معين، في لغة محسَّنة بقدر من الأطايب ذات النوع الخصوصي، وفي جميع أقسامها، وهي محاكاة يصنعها أشخاص قيد العمل، لا في قصة، وتستثير مشاعرَ من الشفقة والخشية، فتقوم المحاكاة بإجراءِ تطهيرٍ مناسبٍ لانفعالات كهذه" [2].

إن تطييب اللغة يشير إلى النسبة المتبدِّلة بين الأغنيات والأبيات. وماهية التراجيديا تتعيَّن في الفعل، لا في القصة، في عملٍ تمثيلي في وقت محدَّد. والمتعة تَنتج عن انفعالات حادثة في المشاعر: خشية وشفقة. كل هذا واضح. وأرسطو يشير إلى السبب وإلى النتائج.

إلا أنه لا يوجد سوى تفاصيل صغيرة عن اشتغال العملية! وهناك لفظ واحد وغير متوقع: "تطهُّر"، أي (catharsis) •، ويمكن الحديث أيضاً عن "تنقية". هذه الكلمة انتهت إلى أن تكون موضع تعليقات عديدة؛ وهي، عند أرسطو نفسه، غرضُ تفسيرات عديدة. هذا مدعاة للاعتقاد بوجودِ علاقة بين المحاكاة والتَّطهُّر: فأنا

---

[1] : *ibid*, 1461b.

[2] : *ibid*, 1449b.

• : يمكن ترجمة هذا اللفظ الإغريقي بالتطهير أوالتطهر: المترجم.

معرَّض، في عملٍ مسرحي يمثل أفعالاً مضنية، لاستشعار الانفعالات نفسها التي يطلبون استثارتها فيَّ. وتمثيل المشاعر العنيفة أو الضاغطة، كالرعب على سبيل المثال، أو الذعر أو الشفقة، يُطلق في الجمهور، واقعاً، مشاعرَ مماثلة.

ردة الفعل هذه اعتيادية في الحياة الجارية؛ فحوادثٌ واقعية عديدة، مرعبة أو مكربة، تستثير مشاعرَ موافقة لها، مثل الرأفة بالضحايا. غير أن هذه الظاهرة مفاجِئة أكثر حين يتعلق الأمر بعرضٍ مصنوع ومتخيَّل تماماً. إنه يفترض تماهياً بشخصية، لا بشخص. لهذا التماهي، من دون شك، حدود، لأن المقصود ليس محاكاة الأعمال الجارية فوق الخشبة، ولا نسخها، أو الانتقال بها إلى الحياة الفعلية. كما يصعب علينا تخيُّلُ شابٍ، متأثرٍ بـ**أوديب** (*Oedipe*) سوفوكل، يُقْدِم على قتل أبيه، وعلى ارتكاب الفحشاء مع أمه، وعلى فقء عينيه!

هذا التحويل من الاختلاق إلى الواقع، أهو، في واقع الحال، مستحيلُ التَّصوُّر تماماً؟ بالنسبة إلينا، لا يبدو الأمر – للأسف – مستحيلاً، لكنه مستحيل، مؤكّداً، عند أرسطو. فأنا، إذ أتحمَّل مشاعر مماثلة للتي تستثيرها التراجيديا في نفسي، أتحرَّر من ثقل هذه الأحوال العاطفية *أثناء* و*بعد* العرض. فأخرج منه مثل مُطَهَّر، مصفّى ومستكين. أكانت هذه الانفعالات موجودة سابقاً في نفسي، في حالة من الكمون، فاكتفى العرض بإيقاظها وحسب؟ أم أنه استثارها من أولها إلى آخرها؟ هل المتفرِّج مُعَدٌّ، بطبيعته نفسها، للرَّدِّ، حسب تمثيلٍ مصنوع خصيصاً لبلبلته في نقاط حساسة في شخصيته؟ هذا ما لا يجيب عنه أرسطو.

إن **الشعرية** (*la Poétique*) لا تجيب فعلاً على انتظارات **السياسة** (*la Politique*). هنا أيضاً، ذكرَ أرسطو "التَّطهُّر"، ولكن في الموسيقى وحدها: "نقول إنه يتوجَّب علينا درس الموسيقى، لا لاستخراج فائدة وحيدة منها، بل أكثر من فائدة (في سبيل التربية و"التَّطهُّر" – وما نقصده بـ"التَّطهُّر"، اللفظ المستعمَل عموماً، فسنعاود الكلام عنه بوضوح في مبحث عن الشعرية –، وفي المقام الثالث، في سبيل التسلية، والاسترخاء والانبساط بعد بذل المجهود)". يتكلَّم عنه، طبعاً، ولكن بكلام قليل للغاية!

بالمقابل، يعرض **السياسة** (*la Politique*) بعض التدقيقات، التي لا نجدها في **الشعرية** (*la Poétique*): يضاف إلى الخشية والشفقة، "الحماس". وعن حالة الحميَّة هذه، يحيل أرسطو صراحة على المعنى العلاجي للفظ: "(...) لبعض الأفراد قابليات خصوصية لهذا النوع من الانفعالات (الحماس)، ونحن نرى هؤلاء الأفراد، تحت تأثير الأناشيد المقدسة، يستعيدون هدوءهم كما لو أنهم تحت تأثير عملٍ "علاج طبي" أو تطهُّر".

أهي عنده طريقة في إيجاد الصلة المشترَكة، التي بموجبها "تُنعِّم الموسيقى العادات"؟ هناك، من دون شك، شيء من هذا، إلا أنه يتوجَّب المضي أبعد في التفسير.

يوحي أرسطو نفسه، في **السياسة** (*la Politique*)، بأن التَّطهُّر يخصُّ أيضاً التراجيديا، أي النظر، وليس الاستماع وحده لما يسميه الأناشيد الأخلاقية، الدينامية والمحمِّسة. لا شيء يدعو إلى العجب، طالما أن التراجيديا، في ذلك العصر، كانت تُحقّق نوعاً من "الفن الكلي"، إذ تجمع بتناغمٍ بين النص والجوقات والرقص. غير أنها تقوم، بالإضافة إلى ذلك، على إخراج فعل، أي حبكة، يقلّد فيها أشخاص حقيقيون آلهة خاضعين لمصير مكرب أو مؤثِّر: لنفكرْ في أوديب. غير أن الموسيقى وحدها لا تُظهر أبداً؛ ولا تُمَثِّل شيئاً؛ إنها تَدعُ المستمعَ يتخيَّل بحرية، حسب أحواله النفسية، كلَّ شيء، كما في قراءة قصة. بالمقابل، تفرض التراجيديا شخصية، قناعاً مشتملاً على قسمات محدَّدة. إنها تدفع دفعاً صوب نوع من تماهي المتفرج، المدعوِّ إلى أن يصير مؤقّتاً "ممثِّلاً سرِّيّاً" [1] في العمل المسرحي. فالتراجيديا محاكاةُ عملٍ ومشاعرٌ حقيقية، وتستجمع الواقعَ في

[1] : يعود هذا التعبير إلى بوسييه: الكاتب.

الزمان وفي المكان، وتُبالغ في تقديم الواقع، وتدفع الرغبات إلى ذروتها من أجل إثارة الجمهور حول النتائج المحتمَلة لأفعالها: هاكم ما سيحدث، إن أخذتْ بكم الرغبة إلى أن تُقلّدوا حقاً ضحايا المصير البائسة هذه!

ألا يكون الدواء أسوأ من الألم؟ ألا يكون العرض الهادىء أكثرَ مناسبة للسكينة، بما يُعيد إلى التوازن؟ لا يطرح أرسطو هذا السؤال على نفسه. فـ"العلاج الطبي" يقوم على العلاج بالمِثْل: نداوي الألم بالألم، والرغبات المفرِطة بشدَّة الانفعالات.

إن هذا التفسير ليس مغايراً حقاً لما هو معروف. فنصُّ أرسطو يوحي به؛ ولقد كان التفسير هذا تفسيرَ الكلاسيكية الفرنسية كلها تحديداً، المشغولة بتحديد وظيفة أخلاقية، بل تهذيبية للمسرح.

إلا أنه ليس هناك أحياناً، بين الأخلاقي والسياسي، سوى خطوة واحدة. تتأسَّس **سياسة** (*la Politique*) أرسطو على فلسفة التخفيف من الإفراط، على الاعتدال، على الموقف الوسط. إن رغبته في إعادة إصلاح التراجيديا، التي كانت متدهورة، وفي إعادة الارتباط مع تقليد العروض الكبرى التي أسهمت في مجد أثينا في القرن الخامس، لا تخلو، من دون شك، من مقاصد سياسية واجتماعية: السماح للمدينة بالعيش بسلام، وضمان سعادةِ حياةٍ فاضلة للمواطن، موافقة للعقل. ألا يوافق برنامج كهذا، من التربية المدنية والثقافية، ملكَ مقدونيا المقبل؟

فزيادة عدد العروض الدرامية، وجذب الجمهور إلى المسرح، يعنيان وضعَ التَّطهُّر قيد العمل، ليس على مستوى الفرد وحده، وإنما جماعياً. كما تعني أيضاً تسليةَ المواطنين، وحرفَ أنظارهم عن مشاكل اللحظة – الحروب المتمادية – والسماح بتبديدِ وعيٍ سيءٍ شرعَ في تهديد شعب في لحظة انحطاط.

إنه تفسير يكاد أن ينتسب إلى التحليل النفسي بالمعنى الحالي للكلمة: العرض يُهدِّىء الشهوات لأنه يتيح العيش في التخيُّل، بطريقة بريئة ومسالمة، من أجل الشخص ومن أجل المجتمع، ما كان للشهوات أن تُعَرِّضه له في الواقع. سيتيح التَّطهُّر، إذن، نوعاً من الكبت، وسيؤدِّي دورَ المتنفَس.

نتكلم على الكبت. ولم يكن مصادفة أن فرويد اختار تعبير "التَّطهُّر" لتحديد الغاية من المعالجة النفسية: العودة إلى وعي النوازع المكبوتة، تحديداً في أحوال العُصاب. لا شيء يضرِّ بتوازن الفرد والمجتمع أكثر من القعود في الضِّيق أو سوء العيش لشهوات ونوازع مهدَّدة بالسكوت، ومطرودة إلى أقاصي اللاوعي.

إن هذا التفسير يقيم رابطاً بين **الشعرية** (*la Poétique*) و**السياسة** (*la Politique*). إنه يكشف، على مستوى أكثر عمومية، العواقب السياسية – بالمعنى العريض للكلمة – والخطاب عن الفن. إلا أنه ليس من المصادفة أبداً أن هذا النوع من التفسير أُغفل عمداً من التقليد الذي يدَّعي الانتساب إلى أرسطو. هذا ما يمكن أن نقوله أيضاً عن أفلاطون. في القرن السابع عشر، على ما قلنا، ننشغل فقط بما يحمله المسرح من أخلاق. لا نُعير اهتماماً إلا لقواعد الفن، والوسائل التقنية التي تسمح ببلوغ الأثر المنشود. في نهاية القرن الثامن عشر، يُندِّد ليسنغ بالخلط الأرسطي بين الشعر والتصوير في إطار نقده لمقولة: *"الشعر نظير التصوير"*. إن الوظيفة التَّطهُّرية، التي تتعيَّن في وضع الرعب قيد الإخراج المسرحي، لا يستسيغها أبداً. إنه يُفضِّل الشَّفقة، ويعتبر أن للتراجيديا وحدها أن تستثير الرأفة. أما غوته، الذي لا يهتمُّ كثيراً بأثر التطهُّر والتنقية التي لـ"الكاترسيس"، فإنه لا يتكلم إلا على العودة إلى التوازن. كما إنه، في فترته التي اعتنى فيها بالعراقة والكلاسيكية، وفي إطار جمالية مثالية، فضَّل التناغم المتولّد عن تأمل الجمال المثالي الخاص بالعمل الفني الناجح، بخاصة حين ينتسب هذا العمل الفني إلى الشعر الدرامي.

وفي فترة متأخرة، أسَّس برتولت برشت (Bertolt Brecht)، (١٨٩٨–١٩٥٦)، نظريته وممارسته المسرحية على هذه الصلة بين الجمالية والسياسة: "ما يَظهر لنا نافعاً اجتماعياً في صورة كبيرة، فهو النهاية التي

يخصُّها أرسطو بالتراجيديا: "الكاترسيس" تُطهِّر المتفرِّج من الخشية والشفقة بمحاكاة أفعالٍ مثيرة للخشية والشفقة. هذا التَّطهُّر يستند إلى فعلٍ نفسي خصوصي للغاية: تماهي المتفرج مع شخوص فاعلين يحاكيهم الممثلون" [١].

ينتقد برشت "التَّطهُّر" بقسوة، وآثارَها المخدِّرة، بالنظر إلى الواقع غير السارِّ للعالم الحالي. إلا أنه لا ينتقد أرسطو بقدر ما ينتقد النزعة "المسرحية الأرسطية"، تقليدَ المسرح الكلاسيكي و"المُسَوَّس". إنه ينتقده لجهة تعويله على التماهي بين المتفرج والشخصيات، طلباً لتوليد متعةٍ وهمية تحيد بالجمهور عن الواقع الملموس. في وجه هذه القربى الشديدة التي تهدف، حسب برشت، إلى خداع المتفرج، يقيم *التبعيد*. لهذا أثرٌ مباشر، وهو إقامة مسافة نقدية تحديداً. إنه يسمح للجمهور بأن يعي الرهانات السياسية والإيديولوجية للفعل المتخيَّل والممثَّل فوق الخشبة. فالمشكلة الكبرى في هذا المسرح التعليمي والملحمي، الذي يستند إلى تصوُّر ماركسي للتاريخ والمجتمع، تقوم بالطبع على مصالحة، من أجل مصلحة المتفرج، بين التعليمية والتسلية، وبين التربية السياسية وسحر العرض.

يَدَعُ أرسطو مشكلة "التَّطهُّر" معلقة، وهو ما فعله كذلك جميع شُرّاحه والمعلّقين عليه. يمكننا أن نأسف لفقدان الكتاب الثاني من **الشعرية** (*la Poétique*)؛ إلا أنه من غير الأكيد، بالمقابل، أنه كان سيحلُّ نهائياً هذه المشكلة. أيجب تقديمُ عرضٍ ممثِّلٍ لأفعالٍ وأبطال لهم حمولة انفعالية كبيرة؟ أيُحدث هذا العرض أثراً نافعاً أم سيئاً على الجمهور؟ لا نعرف ذلك بعدُ. يكفي التفكير في السجالات الحاليَّة، الشائكة دائماًُ، في شرعيةِ تمثيلِ العنف المتخيَّل في وسائل الإعلام الحديثة، في السينما والتلفزيون؟ أهو أثر "تطهُّري" أم هو تحريض على المحاكاة وانتقالٌ بالتالي إلى الأفعال الحقيقية؟ إن لمشكلة "التَّطهُّر"، بعدُ، مستقبلاً أكيداً.

"النموذج الإغريقي"

إن موقف برشت، المؤلِّف المسرحي في القرن العشرين، من أرسطو ومن الأرسطية، يُظهر تماماً حقيقة السؤال الذي سبق أن طرحناه أعلاه: السؤال عن الأثر المتين، الألفي، للتقليد العريق، على الفنون. ألم يُسهم أرسطو، مباشرة أو بشكل غير مباشر، مقدارَ أفلاطون أو أقلَّ منه، في تبخيس النشاط الفني ومكانة الفنان؟ ألا يُفسِّر فقدانُ القيمة هذه، جزئياً، الظهورَ المتأخر، في القرن الثامن عشر، للاستقلالية الجمالية؟

لنحاولْ الإجابة.

رفعَ أرسطو، من دون شك، المنع الأفلاطوني الضاغط على المحاكاة؛ وحملَ تحريرُ المحاكاة هذا، معه، نتائجَ عديدة، على أي حال، ما كان يصعب تصوُّره خلال قرون وقرون: محاكاة الطبيعة – طبيعة الإنسان، والطبيعة الخارجية – ليست إعادة إنتاج، ولا نسخة حَرْفية. النقلُ يتعدَّى النقلَ نفسه، كما ظهر في "الكاترسيس": ينضاف إلى ذلك عنصر سرِّيٌّ، يكاد أن يكون لغزياً، ويَسِمُ علاقة الفن بالمتفرجين. فالشعر، بالمعنى العريض، فلسفي. يفوز الفنانون لفظاً بحق الإقامة، وما عادوا ضحايا الطرد الأفلاطوني.

غير أن المحاكاة تحوَّلت خلال قرون إلى عقيدة ضاغطة؛ بل صارت حتى مبدأ أكاديمياً فرضَ، حتى القرن التاسع عشر، إيديولوجيةً فعلية للتمثيل المبني على التعرُّف، في الفنون التشكيلية تحديداً: فما يصلُح هو الأعمال "التشبيهية"، أي التي يتم فيها التعرُّف على الغرض أو على الموضوع الممثَّل بطريقة "طبيعية" و"واقعية".

---

[١] Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théatre 1*, Paris, l'Arche, 1972, "critique de la *poétique* d'Aristote", p. : 237 sq.

الشعر فلسفيٌّ إلا أن الفن عموماً هو، قبل أي شيء آخر، تقنية. إنه يندرج في فئة الأنشطة المسمّاة *"شعرية"* • ذات الرتبة المتدنّية للأنشطة *"التأملية"*، مثل الفلسفة، وللأنشطة *العملية*، مثل السياسة أو الأخلاق. فللفلسفة غاية، هي رؤية الحقيقة أو تأمّلُها؛ والسياسة والأخلاق تحدّدان قواعد للعمل الملموس ولسلوك الأفراد؛ و"الشعرية" تُحدِّد صنعَ غرضٍ وتحيل سواء على إنتاج عمل فني أو على فن الإسكافي. لا زلنا نتذكر مَثَلَ النجار، صانعِ السرير، عند أفلاطون.

إلا أنه من الغريب تسجيل الاختلال، منذ القرون العتيقة، بين الحظوة التي يتمتَّع بها بعض الفنانين الذائعي الصيت، في حياتهم، وبين الاحتقار الذي يصيب مهنة الفنان عموماً. فهل تغيَّرت الأشياءُ حقاً في أيامنا؟

إجمالاً، يُثَبِّت أرسطو، مثل معلّمه، ولمدة طويلة، الموقف المسبق المضاد للنشاط الفني. ويُعلن، إلى ذلك، التمايز الرهيب بين الفنون الأداتية والفنون الحرة، بين الممارسة الحرفية والفن المعتبَر مثل نشاط ثقافي. سبق لنا أن رأينا كيف أن المصورين وأصحاب النزعة الإنسانية في "النهضة" كافحوا بقوة من أجل تمكين الثقافة والعلوم من ممارستهم الفنية، جامعين بينها وبين المعرفة الحسابية والفلسفية.

وهذه الحظوة نفسها التي أُعطيت للذكاء، والروح، والنفس، في تناقضٍ مع الجسد، والمادة، هي التي تُحدِّد – على ما نتذكّر – التصنيف التراتبي للفنون عند هيغل. إلا أن الفلسفة الهيغلية، في الوقت عينه، مَنحتْ عطلة، من جهة، للنموذج الإغريقي، ومن جهة ثانية، للتقليد العريق، مثلما جرى تناقله من القرون الوسطى حتى الرومنسية. يُقيم هيغل، حسب لفظه الخاص، "أمام عتبة الفن الحديث"، مُفضياً على أفق غير أكيد، ما نجحتْ فلسفتُه الخاصة، المتأخرةُ للغاية، في رسم خطوطه العريضة.

بين موت هيغل والقطائع الأولى التي قلبتْ عالمَ الفن، هناك وقت، وبالكاد، لجيل. عشرون سنة تعلّمَ فيها "الحديثون"، المعجَبون ولكن الثابتون، على إبعاد الأسطورة الإغريقية، التي بات الوصول إليها صعباً للغاية، من الآن وصاعداً، وباتت مركونةً بين أشياء الماضي. عشرون سنة تعلّم الفن خلالها ألا يبقى لامبالياً إزاء تقُّلبات العالَم، بخاصة حين تتَّخذ شكلَ ثورات، ابتداء من الثورة الصناعية.

إلا أن تقييد الفن والفكر العريقين بالدراسة الآثارية والفيلولوجية لا يكفي أبداً. تَشرعُ الحداثة أيضاً بتصفية خمسة قرون من التقليد تعود إليها ولادتها، على الرغم من ذلك. لا شيء يدعو إلى الدهشة، في هذه الحالة، إلى التحقُّق من أن التاريخ يتلعثم في القرن التاسع عشر؛ وهو تاريخ لا يزال أسير نوستالجيا العصر الذهبي المنقضي، والذي حملته معها زوبعة الحداثة. إن القطائع تُعاش قبل كل شيء مثل تمزُّق.

سبق أن قلنا أعلاه إن ديدرو وشيلر وبوهان–بول وهيغل – لكي نستعيد أمثلتَنا ذاتها – ترجموا، في كتاباتهم، وعياً مدهشاً برِهانات الفن والجمالية في زمانهم. إنهم فكَّروا في سياق خطابٍ مستقل عن الفن، وكان في مقدورهم، في الوقت عينه، استبيان العلاقات الواصلة بين الفن والماورائيات، والدين، والمجتمع، والسياسة. ولقد خلصنا في كلامنا السابق إلى أن الاستقلالية الجمالية تسمح بالتفكير في تبعية الفن.

ولقد استنتجنا، بالعودة إلى اليونان العريقة، وبغرابة، أن الفلاسفة الإغريق أظهروا منذ ذلك الوقت التَّبصُّر عينه. طبعاً، كان الفن خاضعاً للماورائيات، والأنطولوجيا، والفلسفة، إلا أن صلاته هذه ليست موافقةً أبداً لتساؤل ملموس عن الدور الذي للفن أن يضطلع به في الحقل السياسي، وفي المدينة.

يقاسم أرسطو، في نهاية المطاف، الخشية نفسها التي لأفلاطون إزاء أعمال الفن، وهي تتحدَّى حدود المعقول، والعقل، وتجنح إلى الابتعاد عن الحقيقة. من هنا تولّدَ اهتمامه بالشعر الملحمي لدى هوميروس، الذي يرقى إلى

• : تقيم اللغة الإغريقية الجمع بين لفظي الشعر والصنع: المترجم.

قرون بعيدة، وبالتراجيديا، القديمة بدورها، عند سوفوكل؛ ومن هنا تولّدت أيضاً تحفظاته على أعمال زمنه، التي قلما ذكرها.

إن التقليد لم يُبدِ حماساً لهذا الطابع "الملتزِم" في فلسفة الفن عند القدماء، بل تجاهلَ، في الغالب، انغماس الفن في حياة الأفراد الملموسة. فضّلَ الترويج والاحتفاظ للأجيال القادمة بالجوانب الجذابة في الأسطورة الإغريقية: "الرفعة الهادئة والبساطة النبيلة" للفن، والإعلاء الروحاني الشديد للفلسفات الأفلاطونية والأرسطية، التي ما أصابها خدشٌ بالغٌ إثر قرون وقرون من التفاسير، التي عملتْ على "توظيف" الفلسفات بما يخدم مصالحها، إن لم تجعلها التفاسيرُ مريبة.

من تغلّبَ على هذا المثال الأسطوري؟ ما معنى هذه القطائع التي استحدثتْها "الحداثة"، كما تُسمَّى؟ العوامل متعددة، موصولة بالظروف السياسية، والاجتماعية والاقتصادية، التي تلتقي، في وسط القرن التاسع عشر، على إزالة عالم قديم. سنتعرَّض لاحقاً، في الفصل القادم، لطبيعة هذه التقلُّبات الحادثة على مستوى الفن والتفكير الجمالي؛ وسنُبيِّن أيضاً الأسباب التي تجعل هذه القطائع تفوز بأسمائها، وسنرى لماذا تختلف، بسبب من جذريتها، عن التحولات السابقة، سواء في "النهضة" أو في عصر "الأنوار".

إلا أن لفظ الحداثة نفسه هو أبعد من أن يكون بسيطاً وواحد المعنى. إنه يتعيَّن، برفضه للماضي، برذلِه لتقليدٍ مستمرٍ في الضغط على العقول، كما بانفتاحه على المستقبل. هذا التعارض هو ما يسترعي انتباهنا في كتابات ماركس، ونيتشه وفرويد.

٢ . بين نوستالجيا وحداثة

لا توجد أبداً كتابات نظرية، في الفلسفة وفي الجمالية، لا تشتمِل، اليوم، على إحالة صريحة أو ضمنية على ماركس، ونيتشه أو فرويد. وهي ليست النقطة الوحيدة المشترَكة بين "منظّر الرأسمال وصراع الطبقات"، و"نبيٍّ موت الله"، و"أب التحليل النفسي"، في استعمال من قبلنا لتراكيب لفظية شائعة عنهم.

فكلا الثلاثة يُعَدُّون في عداد من يمكن تسميتهم بالحِرَفيين المفهوميين لحداثة القرن العشرين. إنهم مفكّرون من القرن التاسع عشر، موصولون بزمن لا يزال أسيرَ الماضي والتقليد، يُطلقون *مفهوماً* على الهزّات الفعلية التي تدكُّ أوروبا القديمة منذ وقت؛ هكذا يضعون اسماً على الثورة البروليتارية، على العدمية، على انحطاط الغرب وعلى اللاوعي. لا يمكن اعتبار كتاباتهم معاصرة للغاية، إلا إنهم، هم الثلاثة، يضعون خاتمة، على مسافات متقاربة، لنهاية النزعة الإنسانية الموروثة من "النهضة" ومن العقل الكلاسيكي. بل أكثر من ذلك، إنهم يقوِّضون، من دون رجعة، القناعات الموصولة بتصوِّر الإنسان مثل سيدٍ ومالك للطبيعة.

العلم ينتصر، غير أن هذا الانتصار هو أيضاً انتصار الأزمات السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية والفنية التي يُظهرها النشاط العلمي، إذ يتخيَّل إمكانَ قدرته على حلها، أو على دراستها على الأقل.

أقامت "النهضة" منظوراً كان يجعل الإنسان، والطبيعة، والكون، بل الله نفسه، قابلة للتمثيل، في مكانٍ وزمانٍ محدَّدين ومنسجم!ين، في فضاء إقليدي. كان القرن التاسع عشر مُرغماً على الاعتقاد بوجودِ تطورٍ في مكان–زمان غير مترابِط، غير متجانِس، نسبيٍّ، غير إقليدي، وقد هزَّته اكتشافات لوبتشفسكي (Lobatchevski)

وريمين (Riemann)، الممهدَين لأينشتاين (Einstein). هكذا لم يعد العالَم قابلاً للتمثيل وفق الصيغ القديمة، عدا أنه ليس أكيداً أن الثورات والحروب والكوارث المعلن عنها منذ وسط القرن، تجعل العالَم بعد قابلاً للتقديم.
على أي حال، إذا كان ماركس، ونيتشه، وفرويد يستثيرون اهتمامنا، هنا، فلا يعود ذلك إلى كونهم المبشِّرين بالعارض المقبل الذي سيصيب الحضارة الغربية، وإنما لأن كلَّ واحدٍ منهم يحتفظ على طريقته بنوع من النوستالجيا إلى العصور العتيقة.
هذا التناقض يقع في قلب تصوُّراتهم الجمالية. هذا مدعاة للتساؤل: لماذا أَنكرَ دعاة الحداثة هؤلاء، سواء في السياسة، أو في الماورائيات، أو في علم النفس، أو رفضوا، الحداثةَ الفنية؟ هذه المفارقة تزن بثقلها على التفاسير والاستعمالات اللاحقة لنظرياتهم.
إن المفارقة عينها تكشف، في صورة عامة، أمراً مهماً آخر: وهو التفاوت بين ظهور أعمال الفن والتفكير الجمالي العامل على تفسيرها. سبق لنا أن أشرنا، في "التوطئة"، إلى تأخر الجمالية نسبةً إلى الإبداع. كما إن التفاوت يمتحن صحَّةَ التشخيص الذي صاغه هيغل عن حال الفلسفة: أمام عتبة الحداثة، في عصر لم يعد فيه الفنان مجبراً على التقيُّد بثوابت سابقة على عمله، وحيث بات حراً في اختيار شكل إنتاجاته ومضمونها، لم تعد الجمالية قادرة على المجيء إلا بعد ذلك. إنه تماماً هذا التحدي الذي تتعرَّض له الجمالية منذ وقت بعيد، وفي شكل دائم، وهو تحدٍ متبوعٍ باشتراط آخر: ألا تجيء الجمالية متأخرة للغاية.

ماركس أو طفولة الفن

في العام ١٨٥٧، وضع كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣) "**مدخل إلى نقد الاقتصاد السياسي**" (*Introduction à la critique de l'économie politique*). ولقد أبان فيه، في صورة نزيهة، رسماً يشتمِل على ثماني نقاط مهمة، لن تسقط في النسيان في تطوُّر لاحق. منها أنه يسجل، على سبيل المثال، فكرة أن الحرب هي سابقة دائماً على السلام؛ وأن العلاقات الاقتصادية، والنزعة الآلية والأجارة ظهرتْ في الجيش، وفي حال الحرب، قبل أن تَظهر في باقي المجتمع البورجوازي، أو أن التاريخ العالمي مفهوم متأخر، إلخ.
إلا أن شيئاً يستحوذ على قلب ماركس أكثر من غيره في برنامج الاقتصاد السياسي هذا: رفضُ المثالية، التَّوقُّف عن الاعتقاد بأن الفلسفة، والقانون، والأخلاق، والنشاط الثقافي تتنزَّل، كما في أعجوبة، من هذه السماء ذات النجوم التي كانت تسحر إيمانويل كنط، وأنها تنطبع بطريقة مدهشة في عقول البشر. بالنسبة إلى ماركس، إن هذه التمثيلات كلها، في الواقع، تستند إلى قاعدة اقتصادية يُحدِّدُها الإنتاج والتجارة المادية بين البشر. هكذا هو الأمر بالنسبة إلى الفن وإلى الثقافة أيضاً: ليست انبثاقاتِ سلطةٍ شديدة الحساسية، أو عن ملكة متعالية، ولا في صورة أقل عن مشيئة إلهية؛ إنها إنتاجات مجتمع منسَّق ومنظَّم بفعل التداولات الاقتصادية، وبالطريقة نفسها بفعلِ السياسة، والقوانين، والدين، والماورائيات والأخلاق.
بهذا المعنى، ليس النشاط الفني ولا التصورات الجمالية لشعبٍ مستقلةً، بل تابعة. إنها تتعلق بمقاييس ليس لهم عليها أي سلطة. إنها متضمَّنة في *الإيديولوجية*، أي في التمثيلات التي يصوغها مجتمعٌ في لحظة محدَّدة في تاريخه، تبعاً لمستوى التطور المادي والاقتصادي الذي بلغَه. ماركس وإنكلز – يشتركان في الكتابة غالباً – يقولانها بوضوح: "(...) الأخلاق، والدين، والماورائيات، وباقي الإيديولوجية، إضافة إلى أشكال الوعي التي

تناسبها، تفقد مذّاك أيَّ ظاهر استقلالي". إن العبقرية، التي تتركّز في عدد من الفنانين الاستثنائيين، ليست هبة من الطبيعة، ولا ناتجَ غضب إلهي، وإنما هي نتاج قسمة العمل الاجتماعية.

ماركس وإنكلز لا يتوانيان، على أي حال، عن التنبيه ضد تفسير آلي ومادي لنظريتهما. الاقتصاد يفعل فعلَه، في *النصاب الأخير*، في الإنتاج الثقافي؛ أي أن هذا يشقُّ طريقه بين مجموعة من الأفعال وردّات الفعل المناسبة لها بين القاعدة الاقتصادية والإيديولوجية. إنهما يُقرَان، إذن، بأنه إذا كان "التطور السياسي، والقانوني، والفلسفي، والديني، والأدبي، والفني، إلخ، يستند إلى التطور الاقتصادي"، فإن هذه الميادين "تفعل فعلَها كلها وعلى بعضها البعض، وعلى القاعدة الاقتصادية بدورها".

يبقى، مع ذلك، في المبدإ، وفي كل مجتمع بعينه، أن أشكالاً فنية خصوصية تتناسب مع مستوى تطور المجتمع: الأهرامات في مصر القديمة، والنصب والشعر الملحمي في اليونان، وكاتدرائيات القرون الوسطى، إلخ. إن فناً ظَهرَ في عصرٍ معيَّن يمكن أن يستثير إعجابَ معاصريه، لا تابعيهم. وهي ليست مسألة ذوق فقط: إن الشروط المادية للإنتاج تغيَّرت، محدثةً تغيُّراً في أشكال التمثيل، والأفكار، والأساطير، والعادات والتقاليد، وفي الذوق أيضاً، وتحديداً.

إلا أن ماركس وعى بأن الفن يُشكِّل استثناءً في هذا التناسب الإجمالي بين القاعدة الاقتصادية وإنتاجها الثقافي. هذا مقصودُ القول في النقطة السادسة في برنامجه: "العلاقة المتفاوِتة بين تطوُّر الإنتاج المادي وتطوُّرِ الإنتاج الفني، على سبيل المثال". وتعيَّنَ مجهودُه كله في السعي إلى حل "التفاوت" في صفحتين وبالكاد. وهي سطور معدودة ومفاجئة لأنها مليئة، تحديداً، بدهشة ساذجة أحياناً وغير متوقعة من قبل المنظِّر المتشدِّد في **الرأسمال** (*Capital*).

إنه يعتقد، بداية، أنه بات في حكم المؤكَّد أن "بعض عصور التفتُّح الفني ليست على علاقة أبداً مع التطوُّر العام للمجتمع، ولا مع تطور قاعدته المادية، إذن". بكلام واضح: إن الإغريق أنتجوا آثاراً خالدة، وتراجيديات، وملاحم، ونصباً، وعمائر ما كان لمستوى التطوُّر في مجتمعهم – المتدنّي نسبةً إلى مستوى تطوُّر المجتمع الحديث – أن يسمح بها، منطقياً. وهُم، إن توصَّلوا إلى ذلك، فلأنهم كانوا يتصرَّفون بزادٍ أسطوري، وبالطبيعة، وبأشكالٍ اجتماعية، حوَّلَها الفنُّ بفضل مخيِّلة الفنانين. من هنا نشأ تفوُّقُهم على الفن المصري: "ما كان للأساطير المصرية أبداً أن تكون تربةً، ولا مُرضعةً طبيعية، لما كان يمكن أن ينتجه الفن الإغريقي". إلا أنه من الواضح، بالمقابل، أنه ما كان للأساطير الإغريقية أن تكون مصدرَ استلهامٍ في عصور المهن التي قامت على النسج، والقاطرات والتلغراف.

وما هو مدعاة للاستغراب أن ماركس يُعبِّر في صيغ استفهامية، فيها نبرة من البداهة الباطلة، كما لو أن شكّاً يتبقّى على الرغم من ذلك: هل يمكن تصوُّر وجودِ البطل الإغريقي أخيل في عصر البارود والرصاص؟ أو الإلياذة، في صورة عامة، مع المطبعة، ومع آلة الطباعة؟ ألا تختفي الأناشيد، والخرافات، والملهمات، بالضرورة أمام قضبان المطبعي؟ ألا تتبدَّد الشروطُ اللازمة للشعر الملحمي؟" [١].

ليست هذه الأسئلة، في واقع الأمر، متّسقة. إن بعضها يتناول السياق الاجتماعي، والاقتصادي والمادي للإبداع، ويتناولُ غيرُها الآثارَ، وأحدُها الأبطال. ليس قابلاً للتصوُّر في قصة متخيَّلة وجودُ أخيل حديث، ممسكٍ ببندقية ذات خنجر بدل القوس والنشّاب. إن صياغة **الإلياذة** (*Iliade*) و**الأوديسة** (*Odyssée*) متّصلة بقوةٍ بمخيِّلةِ

---

[١] Karl Marx, *Introduction à la critique de l'économie politique*, Gallimard, 1965, trad. M. Rubel et L. Evrard, p. 265 sq.

هوميروس القوية أكثر منها بالسبيل التقني للتعبير والنشر. يمكننا الإقرار، بالمقابل، بأن الأفران العالية لصناعة الحديد لا تلائم تماماً ظهورَ تعبيرِ حساسيةٍ ملحمية أو غنائية. بل أكثر من ذلك!

إلا أن ماركس، المرتبِك على ما يَظهر، يتجنَّب، على أي حال، الأجوبة، موضحاً فكرته: "غير أن المشكلة لا تتعيَّن في فهمِ أن الفن الإغريقي والملحمة موصولان ببعض أشكال التطوُّر الاجتماعي. بل المشكلة هي هذه: إنهما يجلبان لنا، بعدُ، متعة فنية، كما إنهما يصلحان، من بعض النواحي، مثل قاعدة، بل يُشكّلان لنا نموذجاً منيعاً".

كما لو أننا نقرأ الفصل الذي خصَّه هيغل للنصب الإغريقية! إن مرجعية الجمالية الهيغلية ماثلة، واقعاً، في اعتبارات ماركس، ولكن مع بعض التعديلات البسيطة. فالفن الإغريقي، عند هيغل – وهو النموذج الذي لا يضاهى –، بلغَ ذروته في القرن الخامس قبل المسيح، ولكن في صيغة انتقالية: توازنٌ مؤقَّت بين الروح والمادة، وهو ضحيَّة اندثار، ويُخلي المكانَ للفن الرومنسي. فهو ليس سوى لحظة في تاريخِ تحقُّقِ الروح التي تؤدِّي إلى "موت" الفن لصالح الفلسفة والجمالية. يُجري ماركس، من جهة، "ثورة" في النسق الهيغلي: تطورُ الفن ليس موصولاً بتحقُّقِ الروح؛ بل هو محدَّد بالشروط المادية، الاجتماعية والاقتصادية. وإذا كان ماركس لا يُقَدِّم جديداً، من جهة ثانية، عن المسألة الهيغلية الخاصة بالنموذج الإغريقي، وهي القاعدة الأبدية والمنيعة، فإنه أحسنَ تناولَها وفق المنظور الجمالي: يتوجَّب التنبُّه إلى أن هذا الفن لا يزال منبعَ التذاذ، وانبهارٍ ومتعة. لماذا؟

وهو سؤال مشروع، أجاب ماركس عنه، هذه المرة، ولكن بطريقة مفاجِئة. إن السحر الذي نلقاه في الفن الإغريقي، على ما قال، ليس سوى الحنوِّ، الذي نشعر به، نحن الحديثين، على طفولة الإنسانية، وعلى الأطفال الإغريقيين، المولودِين في حال من عدم النضج الاجتماعي، الذي لن نعرفه بعد ذلك أبداً.

أما عن السؤال – الأساسي، مع ذلك، في الجمالية –، وهو معرفة كيف أن أشكال الفن تبقى عبر التاريخ، فإن ماركس أجاب عنه بطريقة رديئة، مشيراً إلى نوستالجيا موسومة بالتسامح والشفقة. "أساسي" هو اللفظ حقاً، إن تَذَكَّرنا ممنوعاتِ أفلاطون الخاصَّة باستعمال الأساطير في شكلٍ ملحمي، ورغبةَ أرسطو في ترميم الشكل القديم للتراجيديا، والقواعدَ الشكلية التي فرضها التقليد الكلاسيكي حتى تاريخ الجدل بين غوته وشيلر حول الشعر العاطفي والدرامي.

كانت في حوزة ماركس، على الأرجح، الأجوبة عن أسئلته الخاصة. إن الإعجاب باليونان العريقة هو إلى حد كبير أثرٌ من آثار الثقافة والتربية. يعرف ماركس، منذ طفولته، قائمة مفضَّليه من الكلاسيكيين. كيف له أن يتجاهل، أو أن يكون لم يتعلَّم محبة هوميروس وسوفوكل وبراكسيتل وزوإيكس، وهو الذي دافعَ عن أطروحة في *"اختلاف فلسفة الطبيعة بين ديمقريطس (Démocrite) وأبيقور"*؟ إنه، نفسه، نتاجٌ خالص لهذه التربية ذات النزعة الإنسانية والبورجوازية، التي تستجيب إلى المعايير الجمالية والثقافية، التي جرى حفظُها بحرص، وتمَّ تناقلُها عبر التقليد.

يُبدي ماركس دهشته من أن أشكالاً قديمة متَّصلة بمجتمعات بدائية لا تزال تثير انفعالات المجتمعات الحديثة. فهو يتحقَّق بدهشة، من دون أن يبتعد عن جمالية هيغل، من أن أشكالاً وأنواعاً فنية، مثل الملحمة، والنصب، إلخ، لا تزال قادرة، مع ذلك، على التعبير عن مضامين مختلفة، طالما أنه جرى إنتاجها من مجموعات اجتماعية ذات تطوُّر متباين.

هناك جوابان ممكنان عن هذا السؤال.

من جهة، تتناول التراجيديا والشعر الملحمي مواضيع أبدية: صراع الإنسان مع الطبيعة، ضحيَّةِ القدر، الخاضعِ لمصيره، وأسيرِ شهواته، المهموم بالموت أو المستَثار بفعل الحب، وهي "مواضيع" عابرة للتاريخ، وتتملّص – لحسن الحظ ! – من الشروط المادية للإنتاج ومن الإلزامات الاقتصادية.

من جهة أخرى، كان في إمكان مُنظّر استغلال الإنسان للإنسان أن يتمسَّك بما هو مشترَك بين مجتمع العبودية والمجتمع الإقطاعي والمجتمع الرأسمالي: السيطرة نفسها من طبقة على أخرى، ومبدأ قسمة العمل نفسه.

إن ديمومة أشكالٍ ومضامين فنية مسألةٌ جمالية مهمة، إلا أنها ليست مفاجِئة. فما هو مفاجِىء ومقلِق في حضارة التَّقدُّم، هو ديمومة الديكتاتور، المعروف بالطاغية، أو بالأحرى نجاة "الوجوه السوداء" المخفيَّة في المناجم، وهي صيغة معدلة قليلاً عن العبد الأثيني أو عن الرقّ في القرون الوسطى.

إن كتابات ماركس المخصَّصة لنظرية الفن تشغل محلاً محدوداً في إنتاجه. فلا يسعنا لومه، بالطبع، لأنه لم يجد الفرصة، ولا الوقت، لتطوير وبلورة فكره، بالنظر تحديداً إلى التقلُّبات التي أصابت عالَم الفن في عصره. يموت في العام ١٨٣٣، في سنة وفاة إدوار مانيه (Edouard Manet) أيضاً. قبل ذلك بعشرين سنة تقريباً، أثار هذا الأخير فضيحة عند عرض لوحته *أولمبيا*. أشبه بفتنة حقيقية: "الموديل" عارٍ يُمَثِّل شابة، من دون ظلال، ما اعتُبِرَ منافياً للذوق السليم والأخلاق. إلا أن ما صدمَ الجمهور المتبَلْبِل لم يتمثّل أساساً في السكينة الفاجرة لنظرة أولمبيا، وإنما في الجرأة التي تمثّلت في استعمالِ تقنيَّةٍ متحرِّرة من الأعراف المعهودة: انتهى، في ذلك، التقليد الإغريقي والرومنسية الموسومة بالنزعة الإيطالية أو الشرقية: هذه الاستفزازات لم تَرُق أبداً لماركس.

إن الوجهة التي يمكن استخلاصها من هذه النصوص غير المكتملة تكشف عن تناقض فاقع بين حداثة تحليلاته الفلسفية والسياسية وبين كلاسيكية مشبعة بالنوستالجيا إلى عصر ذهبي مفقود وغير قابل للتعويض، قائمٍ على ضفاف بحر إيجه. يُعبِّر ماركس – وهو يجعل من النموذج الإغريقي، الصعبِ البلوغ من الآن وصاعداً، "قاعدةً" لغيره – عن تعلُّقه بالمبادىء الكبرى للجمالية التقليدية، وتحديداً لمبدإ المحاكاة، وهو تصرُّفٌ لا يريد أبداً التورط في مغامرة للحداثة لا تزال متردِّدة.

كان في مقدور ماركس أن يقول إنه ليس ماركسياً. أكان يستشعر ما ستؤول إليه فلسفته السياسية؟ إننا نشكُّ في أنه استشفَّ فقط المصير غير المعقول لنظرية جرى تحويلها بشكل مأسوي وتعسُّفي إلى ممارسة ثورية.

إن جمالية ماركس – السِّمة الوحيدة التي تعنينا في إنتاجه – أخلَتْ مكانها بسرعة لجماليات ماركسية عديدة. هذه النظريات غذّت غالب السجالات الفنية الكبرى في القرن العشرين، والدائرة حول مسألة العلاقة بين الفن والمجتمع والسياسة. وهو جدلٌ لم ينتهِ حتى أيامنا هذه. سنتوقَف عند عدد من سماته؛ إلا أنه يتوجَّب، من الآن وصاعداً، معرفة أن الجمالية المتجزِّئة لماركس خضعت، على غرار فلسفته، لعدد من التفاسير الخاطئة والمشوَّهة لها. وعادَ هذا، على الأرجح، إلى كون جماليته، على الرغم من عدم اضطلاعها بالمسؤولية التامة عن ذلك، تبيح مثل هذه الأخطاء. فلا يمكن – من دون عواقب – إعلان فقدان استقلالية الفن، وهو نشاط بات متضمَّناً في الإيديولوجية، ومنغمِسٌ بصورة لا فكاك منها في المدار الإنتاجي للمجتمع. إن التعلُّق الحصري بـ"المضمون"، على حساب الشكل، ليس بريئاً، هو الآخر. فعقائديُّو الواقعية الاشتراكية، في البلدان الشرقية سابقاً، وأقرانهم الغربيون، أحسنوا استخراج نتائج مدمِّرة للغاية من خضوع محتمَل للفن إلى السياسة، إلى الحزب: فقد خصُّوا الفن بنهاية واحدة، وهي التمثيل "الأمين" للبطل البروليتاري والثورة السائرة، وشوَّهوا الفن، بالفعل نفسه، وجعلوا منه دعاية لا أكثر ولا أقل.

إن النوستالجيا إلى المنحوتات الإغريقية، لنماذج بات يستحيل بلوغها، قابلةٌ للفهم. وإنه لمشروع، حتى أيامنا هذه، تقاسم هذه النوستالجيا. هذا الشعور هو أكثر قلقاً حين ينتهي إلى انبهار بالقاعدة، وحين يولِّد هذه النسخ

المتجمِّدة من حجرٍ وبرونز، هذه النسخ المشوَّهة والمجازية والمشؤومة، والعزيزة على كل الأنظمة الشمولية. إلا أن هذا لم يكن في مقدور ماركس أن يتصوَّره، ولا أن يتوقَّعه على وجه الخصوص.

نيتشه والمرآة الإغريقية

إن فلسفة وجمالية فردريك نيتشه، (١٨٤٤–١٩٠٠)، تشغلان محلاً استثنائياً في فكر القرن العشرين: التعارض بين النزعة الأبولينية والنزعة الديونيسية، الرغبة في القوة، الإنسان المتفوق، العَوْد الأبدي، موت الله، والعدمية، كلها باتت تقريباً قواسم مشتركة في الخطاب الفلسفي.

وما يُمكن التحقُّق منه هو أن المكانة المميَّزة لم تَخدم دوماً مصالحَ هذا الفيلسوف. ويتبادر إلى تفكيرنا، بالطبع، ما لحق به من تلاعبات سخيفة وخطرة طاولت إنتاجَه من قبل "الرايخ الثالث" •، ومن تفاسير مضلِّلة لموضوعات الإنسان المتفوق والرغبة في القوة، التي سمحتْ للنازية بادِّعاء الانتساب، من غير وجه حق، إلى كتاباته.

فبعد نشر **هكذا تكلَّم زرادشت** (*Ainsi parlait Zarathoustra*) (١٨٨٣) بقليل، عملِه الكبير والأخير، يُسِرُّ نيتشه إلى أخته إليزابيت بخشيته من الاستعمال التعسُّفي لنظرياته: "أرتجفُ إذ أُفكِّر بكل الذين يدَّعون الانتساب إلى سلطة خطابي، من دون أي مسوِّغ، فيما هم غير مناسبين لأفكاري!". فقد كان نيتشه، المقتنِع بأنه آخر الفلاسفة الكبار في القرن، لا يُظهر أي وجه من أوجه التواضع، من دون شك. لنعترفْ، على أي حال، بأنه يكشف عن تبصُّر مذهل. إلا أنه ليس بالقوة الكافية، مع ذلك، لكي يستشعِر قبل وقتٍ الدَّوْرَ المشؤوم الذي لعبته أخته العزيزة – "لاما الأمينة" –، بالشراكة مع زوجها المعادي للسامية، فورستر، في التقطيع الشديد الانحياز الذي أجريانه تحديداً على إنتاجه الذي عُرف بعد وفاته.

إن قُرّاء ألبير كامو (Albert Camus) يتذكَّرون بالطبع التكريمَ الذي خصَّ نيتشه به في **الإنسان المتمرِّد** (*L'homme révolté*). ولقد كان توضيحاً حاسماً: "في تاريخ الذكاء، لو وضعنا جانباً ماركس، فإن مغامرة نيتشه لا مثيل لها؛ وسنحتاج دوماً إلى وقتٍ مزيد لكي نُصلِح الظُّلم الذي لحق به. نحن نعرف من دون شك فلسفات جرت ترجمتها وخيانتها في التاريخ. إلا أن ما حدث لنيتشه، مع القومية–الاشتراكية، لا يوجد شبهٌ له، وهو أن فكراً بكامله، أنارته النبالة وتمزقاتُ نفسٍ استثنائية، جرى تقديمه لأعين العالم مثل موكبٍ من الأوهام، وبتكديسٍ بشعٍ لجثث معسكراتِ التعذيب". هكذا قِيلت الأشياء صحيحة!

غير أننا نُفكِّر أيضاً، فضلاً عن التشويهات الكارثية، في مختلف التحاليل والتعليقات التي غطَّتْ، في تجاورها، النص النيتشوي، لدرجة أنها جعلته لا يُعرف بسهولة. هناك، بين هذه التفاسير، تفسيرٌ هو الأكثر إزعاجاً، والأكثر رواجاً للأسف، ويتذرَّع بعدد من تناقضات فكر نيتشه، المتوزِّعة على مختلف فترات حياته. فيكون سهلاً، عندها، القول بأن تماسك فلسفته يتداعى تحت وقع التناقضات غير القابلة للحل.

يبدو بعض هذه التناقضات أكيداً، في الواقع: درسَ على شوبنهاور، وأخذ منه موضوعات التشاؤم والرغبة في العيش، لكنه قطعَ مع "مُربِّيه"، وانتسب مؤقتاً إلى الأطروحات الوضعية والعلموية في عصره. وأُعجب إعجاباً قوياً، في البداية، بفاغنر (Wagner)، ونبذ بعد ذلك بعنفٍ موسيقى معلِّم بايرت (Bayreuth)، مُبْدِياً حماسته

• : يتم التمييز، في الألمانية، بين ثلاث أمبراطوريات (رايخ)، والثالث بينها، "الرايخ الثالث"، يشير إلى العهد النازي (١٩٣٣–١٩٤٥): المترجم.

لكارمن بيزيه (Bizet). وهو معادٍ للزهد في شكل عنيف، والمسيحية، والماورائيات، والأخلاق، ويَظهر عليه أنه اتصل، في *زرادشت*، بمفاهيم كوسمولوجية مُطعَّمة بأفكار من اللاعقلانية والزهدية.

إلا أننا نَستحسِن، بدل التوقُّف – مرة أخرى – عند هذه التناقضات، أن نرى في نيتشه فكراً يبحث عن نفسه، طلباً لتماسكه الخاص، في نهاية القرن التاسع عشر هذه؛ وهي تفتقر، بدورها، إلى أي تماسك، بل هي غنية بالمفارقات. نيتشه ينتسب إلى هؤلاء المفكّرين، الذين، مثل فرويد، يقولون ويناقضون ما يقولون، ويقولون، إلى ذلك، إنهم يناقضون ما سبق أن قالوا. في هذا تتعيَّن، من دون شك، طريقتهم الوحيدة في السيطرة الطيِّعة، بواسطة الفكر، على واقعٍ متمرِّد وفوضوي.

يبدو نيتشه، إذن، وخصوصاً، مثل مفكّر للتناقض، قبل أن يكون مفكّراً متناقضاً، ويبدو كذلك أحدَ أوائل المحلّلين النَّفسيين للنزاعات والنزوات التي تُحرِّك في السرِّ مجتمعاً غربياً، متفائلاً وقلقاً في الوقت عينه، منضوياً تحت فكرة التقدم مع أنه مهموم بالمستقبل. إنه مُحلِّل متشدِّد للحداثة، الذي يرى أن تصوُّر الإغريق، مثلما تخيَّلوه، يُحدِّد نقطة النظر التي تسمح له بنقد العالم المعاصر. **هوذا الرجل** • (*Ecce homo*) (١٨٨٦)، وهو كتابه الأخير الذي كتبه في فترة وعيه التام، يُشَكِّل، حسب اعترافه، *"نقداً للحداثة*، للعلوم الحديثة، من دون أن تسلم من النقد السياسةُ الحديثة". فاليونان العريقة تُشَكِّل، عندها، نوعاً من المرآة، وأفقاً استعادياً يسمحُ بتأمُّلِ الصورة المقلوبة لما انتهى إلى أن يكون العالَم الغربي.

أيعني، إذن، بالنسبة إلى نيتشه، قلبَ المنظور التاريخي: ليس لنا أن نفسِّر الإغريق؛ علينا أن نرى فيهم، وعلى العكس، مفسِّري الأزمنة الحاضرة. لننزلقْ تحت الستار السميك الذي نَسَجَه التقليد، ولنستمعْ، عندها، لما لهم أن يقولوه لنا [١].

ولكن أي يونان هي المقصودة؟ هي ليست، بالطبع، التي نقلها إلينا دارسو الهيلينيات المميَّزون وعالمو الآثار في القرن الثامن عشر، من أمثال ونكلمن وغيره من المؤرِّخين الكلاسيكيين الجدد، الذين ما فعلوا سوى التلمس الحسي لـ"النفوس الجميلة" و"الاعتدالات الذهبية" عند الإغريق. وحدها "البلاهة الألمانية" اكتفتْ بأن كشفتْ عند الإغريق "الهدوءَ في الرفعة، والشعورَ المثالي".

ننتبه إلى أنه كانت لنيتشه كلمات قاسية للتنديد "بغطرسة المربِّين الكلاسيكيين الذين ادَّعوا *تملُّكهم القدماء"*، وأَوْصوا بمعرفتهم، ما كان لهم أثرٌ واحدٌ، وهو تحويل الورثة إلى "فئران في المكتبات، معدَمة ومسنَّة، مقدامة وشجاعة". إلا أن جردة الحساب الكارثية لهذه التربية الألفية هي التي أغضبته أكثر من غيرها: بدل أن نتعلَّم الحياة، انتهتْ التربية الكلاسيكية إلى "استنفاد" قوانا. وبدل أن تُستثار دهشتنا أمام قوَّة العمل وقوَّة الحياة لدى الإغريق، والتي دفعتْهم إلى المعرفة العلمية، لَطَمونا بالعلم من دون أن يُنشِّطوا رغبتنا في بلوغ المعرفة.

يضع نيتشه الإصبع على جرح تربوي، يعرفه جيداً أساتذة وطلاب القرن العشرين: تمَّ اقتراف ما لا يمكن إصلاحه، حسب قوله، "حين فرضوا علينا، بالقوة، علمَ الحساب، بدل أن يذهبوا بنا، بداية، إلى يأس الجهل، وإلى اختصار حياتنا الصغيرة اليومية، وحركاتنا، وكلِّ ما يجري في المشغَل من الصباح إلى المساء، وفي السماء وفي

• عنوان الكتاب لاتيني أساساً، ويستعمل جملة قالها بيلاطس البنطي في السيد المسيح قبل صلبه: المترجم.

١ : نجد موضوع المرآة عند نيتشه نفسه: "حين نتحدث عن الإغريق، نتحدث أيضاً وبشكل غير مقصود عن اليوم والأمس: إن تاريخهم، المعترف به عالمياً، مرآة جلية تعكس دوماً شيئاً أكثر مما هو موجود في المرآة نفسها. نستعين بحريتنا التي لنا في أن نقول عنهم لكي نحسن السكوت عن مواضيع أخرى – من أجل أن نسمح لهم بأن يوشوشوا شيئاً ما في إذن القارىء المتأمل. هكذا يُسهل الإغريق للإنسان الحديث الاتصال مع الأشياء الصعبة على القول، بل الجديرة بالتفكير":

Opinions et sentenses mëlées, aphorisme, 218.

الطبيعة، في آلاف من المشاكل، المشاكل المعذِّبة، المهينة، والمثيرة للسخط – لكي يظهر لرغبتنا، عندها، أننا في *حاجة* إلى معرفةٍ حسابية وميكانيكية، ولكي يُعلّمونا بعد ذلك *الافتتانَ* العلمي الأول، الذي يجلبه المنطق المطلق لهذه المعرفة!".

المفارقة غريبة، وتعني أننا قلبنا كلام سقراط: بدل أن يُعَلّمونا أن فعلَ عَرِفَ يعني تحديداً أننا لا نعرف شيئاً، جعلونا نعتقد أن عَرِفَ يعني البلعَ بالإكراه – بلعَ ما سبق للآخرين أن اكتشفوه أو تعلّموه قبلنا. ولكن: "هل تَعَلّمنا شيئاً مما كان الإغريق يتعلّمونه في فُتوَّتهم؟ هل تعلّمنا أن نتكلّم مثلهم، وأن نكتب مثلهم؟ هل تمرَّسنا، من دون مهادنة، بفنون المبارزة في المحادثة، في الجدل؟ هل تعلّمنا التأثُّر بجمالٍ واعتزازٍ، مثلهم، والإجادة في المصارعة، في اللعب، في الملاكمة، مثلهم؟ هل تعلّمنا شيئاً من الزهد العملي عند جميع الفلاسفة الإغريق؟" [١] .

بالإجمال، إن تربيتنا، بالنسبة إلى نيتشه، وهْمٌ، ليس على المستوى الفردي فقط، وإنما أيضاً على مستوى الثقافة التاريخية. وما لا يمكن إصلاحه، هو نقص الحياة هذا لصالح الترويض المتقادم من أجل إنتاجِ إنسانٍ مدجَّن، "حيوانٍ قطيعي، كائنٍ مطيع، معتلٍّ، رديء، أوروبي اليوم". هكذا يكون الإنسان، هذا "المسخ السامي"، مستعدّاً للحاق بالجمهور غير القابل للتمييز والمتشكّل من أفراد خاضعين للأخلاق، للدين، للخدع الإيديولوجية، والمستعبَدين من قِبَل وصايات كبيرة، هي الدولة، والكنيسة، أو هذه القوى الروحية التي هي العلم والأخلاق.

إن بداية هذا المسار تَرْقى، حسب نيتشه، إلى سقراط وأفلاطون، إلى عصرٍ شعروا فيه، آنفاً، بأن تطوُّرَ الفكر والثقافة يُمَثّل تهديداً للدولة. فالمعجزة الإغريقية لا تعود إلى بيريكليس (Périclès)، "كبيرِ المضلّلين والمتفائلين" هذا، الذي يدعو إلى الاتحاد بين المدينة والثقافة؛ وإنما تَنتجُ هذه الأعجوبة، خصوصاً، من الأمر التالي، وهو أن الثقافة نجحتْ في أن تبقى بمنجاة من رُقباء المدينة. وفي كتابه **إنساني، إنساني للغاية** (*Humain, trop humain*)، لا يُظهر نيتشه أي رقّة لمؤلّف **الجمهورية** (*La République*): "كانت المدينة الإغريقية، مثل أي قوة سياسية منظمة، حصرية وشكّاكة إزاء نمو الثقافة؛ إن غريزتها الأصلية العنفية ما كانت تُظهر للثقافة غيرَ الضيق والصعوبات. ما كانت تريد أن تُقرَّ في الثقافة بأي تاريخ، بأي تطور: على السبيل المثبَّت في الدستور أن يُرغم جميع الأجيال، وأن يَحفظهم في مستوى واحد. مثلما طلب أفلاطون ذلك في دولته المثالية. هذا يعني أنه، *على الرغم* من السياسة، تطورت الثقافة" [٢]. فلقد تطوَّرت، غير أن الشر كان قد حصل. كانت تحمل فيها بذرة انحطاطها.

إذا كانت يونان ما قبل سقراط هذه ما عادت تصلح كمرجعية للحديثين، فما هي المرجعية التي تقوى بعدُ على "وشوشة شيءٍ في أذن القارىء المتأمِّل"؟

للإجابة عن هذا السؤال، سعتْ رغبة شابٍ، دارسٍ للفيلولوجيا، في الثامنة عشرة من عمره، منذ كتابه الأول الفضائحي، وهو **ولادة التراجيديا** (*La naissance de la tragédie*) (١٨٧٢). هذه الرغبة تحوَّلت طوال حياته إلى إصرارٍ هَوَسي على حلِّ اللغز الذي لا يدانيه لغز. هذا اللغز صاغه نيتشه في فترة كتابته لكتابه **هوذا الرجل** (*Ecce homo*)، تحديداً في "السعي إلى النقد الذاتي"، الموضوع في تقديمِ إعادةِ الطبعة، في العام ١٨٨٦، لكتاب **ولادة التراجيديا** (*La naissance de la tragédie*): "اليوم أيضاً يحتاج كلُّ شيء تقريباً إلى اكتشاف، وإلى نبشٍ في هذا المجال. يتوجَّب خصوصاً أن نعي وجودَ مشكلة، هنا، وأن الإغريق يظلّون بالنسبة إلينا غير قابلين للفهم، وللتصوُّر، طالما أننا لم نُحسن الجواب عن هذا السؤال: ما تعني الروح الديونيسية؟"

---

[١] : F. Nietzsche, *Aurore*, aphorisme 195.

[٢] : F. Nietzsche, *Humain, trop humain*, aphorisme 474.

ديونيسوس، ابن زوش وسيميلي، إلهُ الكرمة والخمر، هو أحد الوجوه الأساسية في كتاب نيتشه، بل في فلسفته كلها. إلا أنه لا يسعنا، على أي حال، فهم الدور والمعنى اللّذين ينسبهما إليه من دون ربطِ صورته نفسها، وهي في الوقت عينه صورة متنافرة ومتكاملة، بصورة: أبولون، ابن زوش وليتو، إله النور والفنون. إلا أن هناك، إلى هذين الطرفَين في *ولادة التراجيديا*، شخصيَّتَين أخريين يلعبان في الكواليس دوراً أساسياً: شوبنهاور وفاغنر.
إلا أنها كواليس – لو شئنا الدِّقّة – مفتوحة للجميع: إهداءُ الكتاب تكريمٌ لمؤلّف *النصَّابون*؛ ويحلو لنيتشه القول إنه يتعلّم كثيراً من صحبة فاغنر، لأنها، بالنسبة إليه، "درسٌ عملي من الفلسفة الشوبنهورية". أياً كان النفور الذي حدث بعد ذلك، فإن نيتشه اعترف دائماً بالتأثير المزدوج لكل من الفيلسوف والموسيقي على إنتاجه.

تأثير شوبنهاور

موضوعان استرعيا انتباه نيتشه عند أرتور شوبنهاور (Arthur Schopenhauer)، (١٧٨٨–١٨٦٠)، في كتابه **العالَم مثل إرادة ومثل تمثيل** (*Le monde comme volonté et comme représentation*)، وهما: الإرادة، تحديداً، والتشاؤم. الإرادة ليست عند شوبنهاور مفهوماً نفسياً أو أخلاقياً، بل مقولة ماورائية وأنطولوجية: إنها ماهية الأشياء. إنها تَشْغل مكان "النومن"، أو الشيء في ذاته في فلسفة كنط. هي، إذن، عالميَّة، أبديَّة، ثابتة وحرة. بل يذهب شوبنهاور حتى حدود الافتراض أن كنط نفسه تَمثَّل خصوصاً نوعاً من الإرادة الحرة في كل مرة استعمل فيها عبارة "الشيء في ذاته".
هذه الإرادة تنطبق على "جميع ظواهر العالم"؛ إنها "الواقع الأخير ونواة الواقع". أما الفارق الكبير مع كنط فهو أن الإرادة تُعبِّر في العالَم وفي الإنسان من خلال إرادة العيش، والرغبة، وتحديداً الجنس. في إمكاني، إذن، معرفتها، بينما لا أقوى، عند كنط، على معرفة أي شيء عن الشيء في ذاته. إن عالَم الظواهر، بالنسبة إلي، هو ما أتمثّله لنفسي، إنه "تمثيلي"، وهو، في الوقت عينه، الظاهر الذي تنعكس فيه إرادتي.
نستَبْين، من دون مشقَّة، نتائج هذا الموقف. إنه، بداية، موقف معادٍ للديكارتية، طالما أن الإرادة تحلُّ مكان العقل، مثل مبدإ لجميع الأشياء القابلة لأن تُعرَف. وهو موقف معادٍ للهيغلية، طالما أن الإرادة حلَّت محلَّ الروح في جميع تجلّياتها.
إن تأكيداً مثل هذا عن إرادةِ العيش – تجلّي الإرادة في جميع الأشياء – له أن يُفضي إلى تفاؤل. غير أن موقف شوبنهاور لم يصل إليه أبداً. ينتهي شوبنهاور، وفي صورة مفارقة، إلى النتيجة العكسية: الإنسان يَعرف الإرادة، إلا أنها، هي، لا تَعرف شيئاً. إنها حرَّة، بالتأكيد، لكنها عمياء. يقول شوبنهاور بوضوح شديد: "الإرادة، التي تشكّل كائناً في ذاته، لها طبيعة بسيطة؛ هي لا تُحسن فعلَ شيء سوى أن تريد، وهي لا تعرف".
نتيجة ذلك: يعيش الإنسان حياة من دون نهاية، من دون غاية، مفتقِرة إلى أي تعبير. ليس لرغباتنا، وشهواتنا، وانفعالاتنا، معنى إلا بعد الموت. إنها تبقى بعدنا، بمعنى ما، مثل تجلّيات إرادةٍ تستديمُ بثباتٍ، وباستقلالٍ عن وجودنا الفقير. أي ضرورة، في ما خلا إرادة العيش العبثية هذه، تقودنا إلى أن "نعيش" من دون سبب؟ هوَّة من العذابات تتربَّص بالإنسان المرشَّح للموت. حتى الحب يفتقد معناه: فعلٌ مولِّد بسيط لا يُفضي إلى شيء سوى إلى شقاءِ الوجود وبؤسِه عند إنسانٍ ما طلب أن يكون وليداً. حتى الانتحار متناقض لأنه يعترف، سلبياً، بالقوة في إرادة العيش.

هذا هو أصل "التشاؤم" الشهير لدى شوبنهاور، الذي كان له بدوره مزاجٌ شرس في الغالب، وكان معرَّضاً لأزمات دورية من السُّوَيداء، على الأقل قبل أن يصالحه النجاح والشهرة، في وقت متأخر من عمره، مع معاصريه ومع نفسه.

يمكن استنتاج فلسفة الفن أو "ماورائيات الجمال" عند شوبنهاور من هذه الاعتبارات المحرَّرة من الوهم، بالأحرى من الوجود. فقد كان شوبنهاور معادياً للديكارتية، والهيغلية، ومناهضاً للمسيحية، ومتمرِّداً على مفاهيم التقدُّم، والإنسانية، والتاريخ، وكارهاً للبشر، وعدواً للتقاليد، إلا أنه لم يكن، واقعاً، غير أفلاطوني النزعة. إنه يعتقد بنظرية المُثل التي عرضها كاتبُ **المأدبة** (*Le Banquet*): بما أن الحياة هوَّة من الشقاء والعذاب، ألا يجلب تأملُ المُثل، بواسطة الفن، دواءً وعزاءً عن شرور الوجود؟ عزاء مؤقّت، بالطبع، إلا أنه كافٍ لكي يمدَّنا بمتعة أعلى بكثير من المتعة الجمالية البسيطة؛ التذاذٌ يعلو الآلام والرغبات، ويصالحنا، لوقت، مع ماهية العالم، ومع الإرادة. وحدها الموسيقى، من بين جميع الفنون، تسمح ببلوغ حال التأمُّل المطلق هذه، لأنها الأكثر بعداً عن المادية، والأقل اتصالاً بالعالم المحسوس. إنها الأقرب، بكلام آخر، من عالم المُثل. بالمقابل، إن الفنون الأخرى، مثل العمارة، والنحت، والتصوير، والتراجيديا، والنسخ البسيطة، تبقى متصلة بإعادة إنتاج الواقع.

شوبنهاور يتوصَّل، بهذه الطريقة، إلى تصوُّر الهوية الثلاثية للعالم، والإرادة، والموسيقى: العالَم موسيقى مجسَّدة، وهو، في الوقت عينه، تجسيد للإرادة. ها هي الموضوعات التي أغرت فاغنر، ونيتشه، لوقت ما.

دور ريتشارد فاغنر

حين وضع ريتشارد فاغنر عملَه الموسيقي *حلقة نيبلونغن*، اتَّجه به تفكيرُه صوب شوبنهاور، وأهداه جزءاً من كرّاس الأوبرا. فموضوع العزاء، والانكسار، والزهد الذي يضغط على الرغبات، والطابعُ المقيت لإرادة العيش، هذه كلها موضوعات تتناسب مع جماليته الخاصة بالتراجيديا.

كان نيتشه، في لقائه الأول مع فاغنر، في العام ١٨٦٨، فاغنيرياً منذ وقت. كان عازفاً ماهراً على البيانو، ويُحسن قراءة نوتة *تريستان*، وينفّذ أمام رفاقه أجزاء من *النصّابون*، ويتدلّهُ بالمؤلّف الموسيقي، هذا "الرجل الرائع"، واجداً فيه "التعبير الأكثر حيوية عما أطلق عليه شوبنهاور تسمية العبقري".

ولادة التراجيديا (*La naissance de la tragédie*) تشهد على هذا اللقاء الثقافي، الفلسفي والفني بين شوبنهاور وفاغنر ونيتشه، حول التعبير الجمالي والسياسي للموسيقى. ذلك أن البعد السياسي يُبرز تكراراً في الأحاديث بين فاغنر ونيتشه. كما يَظهر في إهداء الطبعة الأولى للعمل: "سننخدع (...) إن رأينا في هذا المشروع تسليةَ أحد الذوّاقة، في الوقت الذي يستبدُّ به الانفعال الوطني بالأمة، وإن رأينا فيه لعبة مجانية في الوقت الذي تنتصر فيه البطولة" [1].

يُلمِّح نيتشه إلى "مشكلة ألمانيّة أصيلة وخطيرة"، من دون أن يوضحها، إلا أننا نعرف، بالمقابل، أنها تتعلّق بالوضع السياسي، الأخلاقي والثقافي لألمانيا غداةَ انتصارها على فرنسا. إن المشكلة التي لن يتوانى عن طرحها، من دون ملل، هي معرفة ما إذا كان انتصار السلاح يعني انتصاراً للثقافة. يتشكّك نيتشه للغاية من هذه الخلاصة، في ألمانيا البِسْمَرْكِيَّة هذه، المُعتنِقة لفكرة الوحدة الجرمانية، والتي تتنازعها مسألة العداء للسامية. في

[1] : إن "الإهداء إلى ريتشارد فاغنر"، كما ظهر في كتاب ف. نيتشه *La naissance de la tragédie* يرقى إلى نهاية العام ١٨٧١: الكاتب.

العام ١٨٨٦، في كتابه *هوذا الرجل* ، وهو بحق كتاب من الاستبْطان الفلسفي، يقلق نيتشه لحال هذه الأمة الألمانية المهمومة بالشرف، الذي "يلتهم الإيمان كما النزعة المعادية للسامية، وإرادة القوة (لدى "الأمبراطورية")، وإنجيل المتواضعين، من دون أن يعاني من أي سوء هضم". وهو يسدِّد على الألمان، بـ"فظاظة"، بعضَ "الحقائق المرَّة" المتَّصلة بتصورهم للتاريخ: "هناك طريقة في كتابة التاريخ مناسبة لألمانيا والأمبراطورية: هنا، على ما أخشى، طريقة معادية للسامية في كتابة التاريخ" [١] .

وما الصلة مع الجمالية؟ إنها في فاغنر تحديداً. ففي عصر **ولادة التراجيديا** (*La naissance de la tragédie*)، كان نيتشه يعتقد بالقوة التَّوليديَّة للموسيقى الفاغنيرية. يفتكر نيتشه، هو الذي كان يتألّم من قدريَّة الموسيقى، ومن انحطاطها، أن *رباعيَّة* فاغنر تسمح له بإعادة الاستماع إلى "ناي ديونيسوس". في الدراما الفاغنيرية ينتشر النفسُ المأسوي للإغريق، العائدُ إلى ما قبل انحطاطهم الخاص. هذا ما كان يأمل به، على الأقل. إلا أن الأمل خاب بسرعة، منذ العروض الأولى *للرباعية* في صالة فستبيلهاوس في مدينة بايرت. فالمتفرِّجون ليسوا إغريقاً استعادوا الحياة ويصفّقون للقداديس الفاغنيرية الكبيرة، بل هم ألمان طيِّبون ما أحسنوا بعدُ "التعالي" على انتصارهم على فرنسا: "الفترة التي شرعتْ فيها بالضحك سر!اً من ريتشارد فاغنر كانت اللحظة التي كان يستعدُّ فيها لأداء دوره الأخير أمام هؤلاء الألمان الطيِّبين، واقفاً في وضعية صانع العجائب، أحد المنقذِين، أحد الأنبياء، بل أحد الفلاسفة". لا شيء في هذه المَسْرَحَة، التي جرى تدبُّرها من أجل إغواء الجماهير المتحمِّسة، كان يُشْبِه، عن بعد أو عن قرب، صحَّة الأعياد الديونيسية.

أما الأسوأ من فاغنر، فهم الفاغنيريون، ضيوفُ "الفاغنيرية"، التي يلتصق بها جميع "المسوخ"، بما فيهم – على ما يضيف نيتشه – المعادي للسامية. والمعادي للسامية هذا، برنار فورستر، ليس سوى زوج أخته بعد وقت!

يستحيل ذِكرُ جميع الاعتراضات التي وجَّهها نيتشه إلى فاغنر. كلُّها تتَّسم بغموض كبير، كما لو أنه طلبَ تبديدَ انبهاره، و"حبِّه" الخالد لموسيقى المعلم. "لقد أحببتُ فاغنر"، يصرِّح نيتشه في العام ١٨٦٦، في اللحظة التي قرَّر فيها عدم الاستماع إلى موسيقاه. هناك أمران مؤكَّدان، على الأقل: مقتُه "لغباوة" بايرت في ألمانيا ذلك العصر، وقناعتُه الأكيدة بأن فاغنر ينتسب إلى جنس الآلهة الذي مضى نَفَسُهم بسرعة كبيرة.

إن السعي إلى إيجاد تعارض بين "إهداء فاغنر"، في العام ١٨٧١، وبين معاداته للفاغنيرية في المقدِّمة الاستلحاقية في طبعة العام ١٨٨٦، أملاً في إظهار تناقض آخر، لا يعدو كونه سعياً غير مُجْدٍ: **ولادة التراجيديا** (*La naissance de la tragédie*) و**زرادشت** (*Zarathoustra*) يُعتبران، تبعاً لاعترافه نفسه، بين "النقاط السامقة، الحاسمة" في "فكره" وفي "شعره".

تراجيديا وعدمية

إذا كان ظهورُ **ولادة التراجيديا** (*La naissance de la tragédie*) أسعدَ الموسيقيين ودارسي الموسيقى المحبِّين للموسيقى الفاغنيرية، فإنه استثار وجومَ وغضبَ الفيلولوجيين والهيلّينيين في الجامعة الألمانية. فأن يقوى أستاذ شاب في جامعة بال، من دون دكتوراه، على تخصيص اليونان الإغريقية بعملٍ علمي، فهذا ما يُحسب من الجرأة. وأن يُرَكِّز دراسته على التراجيديا *في روح الموسيقى*، فهذا ما يزيد الشك. وأن يضع له، في عنوان فرعي،

---

[١] F. Nietzsche, *Ecce homo*, "Le cas Wagner. Un problème musical", 2. :

عنوانَ "هيلّينيَة وتشاؤم"، فهو إثارة أكيدة. إلا أن الأدهى يَحدث حين يعتبر سقراط وأفلاطون مثل المسؤولَين البعيدَين عن انحطاط الفكر الغربي.

ما يصدم، تحديداً، هو إعادة الاعتبار للإله ديونيسوس، المنسوب إلى السُّكر الموسيقي. لعلَّه صورة السامي؛ وإرادةُ العيش من دون شك: يعيش الإله دوريّاً، ومن جديد. إنه تأكيدُ ذلك. ديونيسوس (Dionysos) هو الإنسان–التيس، "الستير" • الذي يُحتفى بعبادته في الأناشيد الطقوسية، والأناشيد المدحية، أثناء الأعياد المكرَّسة له، أي "الديونيسية". هذه الأعياد غير معروفة كفاية، إلا أننا نقوى على تخيُّل أنها جموحة، منقادة إلى الجنون الجنسي، وإلى الفسق التَّهتُّكي، ما "يَغمر كلَّ مؤسَّسة عائلية وقواعدها المحترَمة".

هكذا لـ"سحر" ديونيسوس فضيلة، وهي مصالحة الإنسان مع طبيعةٍ امتنعتْ عن أن تكون معادية، بل تُوَزِّعُ بوفرةٍ هباتِها، بين حليب وعسل. ما عاد الإنسان، بفضل هذا السحر، فناناً، يقول نيتشه، بل أصبح عَملاً فنياً.

إن فرضيَّة نيتشه هي التالية: خلال قرون، بقي الإغريق مصانين من الحمَّى الشهوانية والقاسية، التي وفدَتْ من آسيا، بفضل أبولون، الإلهِ المنير، رمزِ الظهور الجميل، والأشكال المثالية، والحلم التشكيلي. غير أن الإغريق انساقوا، في وقت آخر، إلى جاذبيّة هذه الأعياد الفِسقية، المُهتاجة والحماسيَّة؛ ونشأ من هذا كلّه النشيدُ المدحي. هذا ما دفعَ أبولون إلى "تأليف" الموسيقى مع ديونيسوس، ما جعلَ موسيقاه الشجيَّة تتناغم، على الرغم منها، مع الإيقاعات والأصوات غير المعهودة، المُرعِبة والبرِّية، عند ديونيسوس. إن الروح الهلّينيّة، المأسوية بامتياز، تولَّدَتْ من هذا الحِلف بين الروح الديونيسيسية والروح الأبولينية: توازنٌ بين القياس وبين المغالاة، المُحتفَى بها في التراجيديات الأولى الأثينية، قبل العهد الهوميري، قبل سقراط، إذن.

إلى ذلك، تُعلِن **ولادة التراجيديا** (*La naissance de la tragédie*)، الموضوعة تحت رعاية شوبنهاور، القطيعةَ مع تأكُّد التشاؤم الجذري لدى الفيلسوف: إن التشاؤم يُشكّل، عند شوبنهاور، حلاً لإرادة الحياة. غير أن التراجيديا، حسب نيتشه، هي في نهايتها تشاؤمية – إنها تضع فوق خشبة أناساً، ضحايا القدر–، وهي أيضاً، تبعاً لأصولها، تأكيد للحياة الغزيرة، ولإرادة العيش.

إن الاستفزاز القَطْعي عند نيتشه يبدأ فعلياً مع تفسيره لسقراط. يُجسِّد سقراط نمط الإنسان الحديث، الفيلسوف النظري، الديالكتيكي، المضاد للزهد، المروِّج للأخلاق والفاضل. إلا أن سقراط متفائل على وجه الخصوص: يعتقد في قدرة العلم، في التقدم. إن ظهوره فوق المسرح الهلّيني يتناسب مع انحطاط التراجيديا، المخفّقة شيئاً فشيئاً من روح الموسيقى: "تطردُ الديالكتيكيةُ الموسيقى من التراجيديا بسياط القياسات المنطقية". فالتراجيديا "المتشائمة" وُلدت في الجوق القديم، الديونيسي. وهذا ما يلبث حاضراً عند آشيل، وفي صورة أقل عند سوفوكل؛ ويختفي عند يوريبيد (Euripide) لصالح الخطاب، والقصة، واللغة، والاستدلال. إنه نهاية السُّكر الديونيسي: "إن سقراط، البطل الديالكتيكي، يقترب من بطل يوريبيد، الذي له أن يبرِّر أفعاله بعديد الحجج والردود، والذي يوشك في الغالب، بفعله هذا، ألا يحصل على شفقتنا المأسوية. من يناقض القول بأن الديالكتيكية تشتمل على عنصر *متفائل*، يحتفي بانتصارها في كل استدلال، وهو ما لا يقوى على التَّنفس إلا في برودة الوعي المنيرة؟"

هكذا، يدشّن سقراط كما أفلاطون، حسب نيتشه، المسار الطويل الذي للانحطاط: وهو مسار الفصل بين الفن والحياة، بين الظهور والواقع الخاضع لقراءة العلم، بل لتفكيك براغماتي له. وما يكون الحل؟ إنه يتعين في انبثاق "سقراط موسيقي". هذا الحلم يصاحب نيتشه حتى أواخر حياته. في عهد *الولادة*، يتجسَّد هذا الحلم، بعدُ، في

• : الذي نصفه الأعلى بشر، والأسفل ماعز: المترجم.

قسمات ريتشارد فاغنر. نحن نعرف ما حصل له. غير أنه يَظهر، على أي حال، أن سقراط، مثل فاغنر، يبقى بالنسبة إليه صورةً لغزية، وموضوعاً للمشاعر المتناقضة، المتمزّقة بين الحب والكراهية.
سقراط وأفلاطون محطة أولى، ليس إلا، في انحلال المحزقة هذا – وهو الانحلال النَّسقي للفكر الغربي؛ بعد وقت سَتَنُوب المسيحية عن هذه المحطة. لا يستهدف نيتشه شخصَ المصلوب نفسه، الذي لن يتوانى عن التماهي معه؛ كما إنه لن يتوانى عن إقامة التقابل، أو الخلط، في جنونه، بين ديونيسوس والمسيح؛ وقد يكون هو نفسه هذا وذاك في الوقت نفسه! ما يستهدفه عبر المسيحية هو، قبل كل شيء، الأخلاق ونسقُ القيم المعادية للحياة [١]. يعيب نيتشه على هذه الديانة "إدانتَها للشهوات، وخوفَها من الجمال ومن الشهوانية، واعتقادَها بواحدٍ ماورائي سماوي تمَّ خلقُه من أجل التّشهير بالوجود الأرضي". وينتقدُها خصوصاً لكونها، إن كانت صادقة مع نفسها، "معادية عمقياً للفن".
ولادة التراجيديا (*La naissance de la tragédie*) تضع نقاط الاستدلال المقبِلة للفلسفة والجمالية النيتشويتَين، من دون أن نقوى، بالطبع، على استخلاص وجهتها النهائية. غير أن جميع الموضوعات انغرس في هذا الكتاب، منذ وقت، في بذرته الأولى: سواء موضوع موت الله، المعلَن عنه في **هكذا تكلم زرادشت** (*Ainsi parlait Zarathoustra*)، أو نفي "العوالم الخلفية" – وهو نفيُ أيِّ تصعيد –، أو رفض أي أخلاق، أو رغبة القوة – وهي إثارة مفرِطة لإرادة العيش –، أو العود الأبدي، أو تأكيد الفن مثل لعبة لا يتوانى العالم عن اللَّعب بها مع نفسه.
إن هذه البذرات تحمل القطيعة فيها: مع مفاهيم الخير والشر، مع الدين، مع الماورائيات، ولكن أيضاً مع الروح الديمقراطية الممثّلة في الماركسية.
ما يثير في نيتشه، بعد مضي مئة قرن، هو التشابه بين نقاط الارتكاز في عدميته وبين انكشاف الوهم عن العهد المعاصر: الريبة نفسها من الإيديولوجيات المتشكّلة في عقائد؛ والرفض نفسه لتعاليمها الأخروية، أي رغباتها في تحديد مصائر الإنسان النهائية. ويشمل هذا الرفض الديانة المسيحية، والاشتراكية، كما يشمل بالمقدار نفسه رفضَ التصور الليبرالي الأوروبي المتركّز على التقدُّم العلمي وعلى العائد الاقتصادي.
أيكون نيتشه الممهِّدَ لـ"نهاية الإيديولوجيات" الشهيرة؟ ولِمَ لا؟ إن موضوع "العَوْد الأبدي" يقول بدوره الكلمة الأخيرة في نهاية المقبِل، في نهاية المستقبل: لم يعد هناك تاريخٌ للإنهاء طالما ان الدولاب يدور على نفسه.
باختصار، نقول: كانت في حوزة نيتشه جميع العناصر النظرية، الفلسفية والجمالية، لكي يجعل من قطائع الحداثة الفنية موضع تفكير. الموسيقى الديونيسية تُعَبِّر عن انفجار التنافر في التناغم الهارموني في ناي أبولون. والقطيعة الهارمونية هذه، النَّغميَّة، تلعب، من دون شك، دوراً في السحر الذي يستشعره عند الاستماع إلى *تريستان وإيزوه*. كان فاغنر يهجس بلحظة أساسية في تاريخ الموسيقى الغربية: لحظة تحرُّرها من التوافقات التي تُنَظِّمُ عملَ القواعد النغميَّة التقليديَّة. هذا الهجس نفسه يتحوَّل، على أي حال، إلى قناعة لدى ريتشارد شتراوس (Richard Strauss)، وغوستاف ماهلر (Gustave Mahler)، وكلود دوبيسي (Claude Debussy)، الذين، هم الثلاثة، لا يخطئون أبداً في تقدير أهمية الموسيقى الفاغنيرية، ولا في عمق تحاليل نيتشه.

---

[١] : في كتابه *شفق الأصنام*، يعمل نيتشه بأناة على التمييز بين وضع الإيمان في ممارسة والذي يقوم به المسيح، وبين تفسير الأناجيل: "المنقذ (...) لا يصمد أبداً، لا يدافع أبداً عن حقه، لا يقوم بأي خطوة لدفع الشيء البعيد عنه، بل يقوم باستفزازه. وهو يصلي، ويتألم ويحب مع من يصيبونه بالسوء. عدم الدفاع دوماً، عدم الغضب دوماً، عدم تحميل المسؤولية. وأيضاً عدم مقاومة الشر دوماً. بموته، ما طلب المسيح شيئاً آخر، في ذاته، أكثر من أن يعطي الدليل الأبهى عن عقيدته": الكاتب.

ديونيسوس، إلهُ التنافر المضبوط، هو أيضاً إلهُ القوى المظلمة، الخفيَّة، التي تدمِّر التوازن، والتناظرَ وظهورَ الأشكال، المنظَّمَ بإتقان. هذا الإله، الذي يعود فجأة من أجل بلبلة نظر الأوروبيين الهادىء، تحديداً نظر الألمان، بخصوص اليونان العريقة، يُعبِّر أيضاً، وبلغة فرويدية، عن بروز الاندفاعات الشَّبقيّة المكبوتة بفعل الحضارة الغربية. ألا يتحدث نيتشه نفسه عن غريزة الحياة التي اضطهدتْها غريزة الموت في المجتمعات الحديثة؟ ماذا يمكن أن يؤدِّي إليه نقلُ الموضوع الديونيسي إلى الفنون التشكيلية في عصر الثورات الشكلية الأولى؟ إن هذا السؤال ليس مناسباً للطرح على نيتشه.

نيتشه ما كان يحب التصوير؛ كان يقول إنه "قليل التأثُّر بالتشكيلي"، لدرجة أنه كان "يشعر بنوع من النفور المفاجىء والدائم إزاء إيطاليا"؛ كما يضيف: "إزاء اللوحات تحديداً"؛ وهو إن ذهب إلى فلورنسة، فلرؤية المدينة وحسب، لا لحبِّ "أي تصاوير كانت"!

وهو إذا أحال على مصوِّر *لاجوكندا*، فللاحتفاء بريتشارد فاغنر: إن وحدة موسيقية واحدة من *تريستان* كافيةٌ لتبديد كل ألغاز ليونار دو فنتشي. بعد أقل من عشرين سنة، لن يكون هذا رأيَ فرويد.

إن انفعاله التصويري الوحيد يتأتَّى من كلود جيليه (Claude Gellée)، المعروف باللوريني (١٦٠٠–١٦٨٢). أمام أستاذ تصوير المشهد والضوء، يجهش بالبكاء. غير أن هذه اللوحات لا تفعل، في الواقع، غير الكشف عن "الفن الرعوي لدى القدماء". حتى وإن كان نيتشه حديث النزعة، ومعارِضاً، ومحطِّماً للتقاليد، أي *ديونيسياً* بمعنى ما، فإنه لا يقوى على التخلُّص بسهولة من سحر "الظهور الجميل" الأبوليني، ولا من الرفعة الهادئة لإله ديلف.

إن العَوْد الأبدي يُحدِّد، على ما قلنا، نهاية التاريخ، ويعني، لنيتشه أيضاً، نهايةَ تاريخ الفن: للفنِّ الوحيدِ القابل *للعودة* أن يعيد الصلة بروح الإغريق المأسوية!

هذا الفن عاد، في الواقع، إلى الأرض الألمانية، ولكن ليس في الهيئة المأسوية لمن سبقوا سقراط. بل اتَّخذ القسمات الغليظة لما زعموا أنه الكلاسيكية المتجدِّدة، ما جعل تراجيديا أخرى، غير وهمية، بل حقيقية، قيد اللعب. إن أكثر من فيدياس مزعوم في الرايخ الثالث، مثل أرنو بريكر (Arno Brecker)، افتتحوا التمهيد المشؤوم، ناصبين فوق الخشبات نصباً شرسة، فاقدة لأي هدوء، ومشدودة إلى الحرب: نسخٌ مشؤومة عن استيهامات نازية مجسَّدة في أسطورة الآري الأشقر الكبير. هذا كله، استشعرَه نيتشه، خلافاً لماركس. وله فضلٌ في ذلك، وهو أنه قَلَقَ لهذا كله.

كلاسيكية فرويد

إنه لافتٌ للنَّظر أن الأيديولوجيتَين الشموليَّتَين الكبيرتَين في القرن العشرين، النازية والستالينية، ادَّعيتا الانتساب – عن خطأ –، إلى نيتشه وماركس، على التوالي. إلا أن أحداً، بالمقابل، وحتى اليوم، لم يسعَ إلى استلهامِ نموذجِ التحليل النفسي الفرويدي من أجل إنجازٍ، ملموسٍ، لمجتمعٍ ودولة. وهذا يعود، من دون شك، إلى أن هذا المجتمع موجود أساساً. فهذا المجتمع مجتمعُنا، وهو معرَّض دوماً لتوعُّكات، وتعترضُه أزمات تصيب أنويَّته، وتستبدُّ به نزوعاتُ موتٍ وميولٌ لتدمير الذات، وهو طمّاعُ عملياتِ تملكٍ، وخاضعٌ بفعل جشعه لمبدإ الواقع، وشكّاك بخبث بمبدإ اللذة.

أما كانت الهيروغليفية، وروما، وبومبايي، واليونان خصوصاً، بالنسبة إلى فرويد، مخابىء في الأزمنة الحاضرة، ونوعاً من التنقيب الآثاري من أجل الهبوط إلى أعماق النفس الإنسانية طلباً لفك ألغازها؟

على الأرجح. إلا أن هذه العودة إلى التاريخ يمكن أن يكون لها معنى آخر، يتبدَّى منه شاغلٌ مشترَك، يجمع، في الوقت عينه، ماركس ونيتشه وفرويد. فالثلاثة يسعون إلى فهم دورٍ ومعنى القوى الخفيَّة، غير الواعية، التي تُدير، في الوقت عينه، نشاطَ البشر ومستقبل الإنسانية. إنهم ينطلقون مما يمكن جمعه في مبدإ أن العالم ليس شفَّافاً. بل يُستحسن القول: إنهم باتوا يُدركون الشفافية الوهمية لعالَمٍ كان يُعتقد بأنه صافٍ. لهذا عملوا على التعرُّف على الآليَّة المستورة التي تُفسِّر تطوُّر هذا العالَم. هذه الآليَّة، عند ماركس، اقتصادية؛ وعند نيتشه، دينية، أخلاقية وثقافية. أما عند فرويد، فهي نفسية، وترتكز إلى اللاوعي. في جميع الأحوال، قام العمل على إخراج قوى غامضة، مخفية أو مكبوتة بطريقة اصطناعية، إلى الوعي.

إلا أنه، إذا كان غالب الأنشطة الإنسانية، الثقافية والمادية، يستجيب لدوافع وغايات بديهية: مثل البحث عن السعادة أو عن الهناءة المادية، فإن واحداً على الأقل من هذه الأنشطة يبقى لغزاً، وهو الإبداع الفني. ومن أجل طلب الكشف، جزئياً على الأقل، عن هذا اللغز، يرضى فرويد، وهو الطبيب، والعلمي في تحصيله الدراسي، والمختصُّ في عِلم أمراض الجهاز العصبي، بأن يهتمَّ بميدان الفن، على الرغم من أنه غير عارف فيه.

فرويد يعترف، واقعاً، بأنه ليس عارفاً في هذه المادة [1] . وكان نيتشه يقول بأنه لا يعرف شيئاً عن التصوير، فيما يعترفُ فرويد بأنه لا يعرف شيئاً في الموسيقى، بل أنها لا تجلب له أي متعة. أَبلغَ به الأمر، مثلما أسرَّ بذلك، حدودَ كراهيةِ الموسيقى؟ مفارقة غريبة، على أي حال، في وطن موزار، وفي مدينة مثل فيينا، عاصمة الثورات الموسيقية!

تدفعه الجمالية، في صورة عامة، إلى الخشية الكبرى. عِلمُ الفن والجمال هذا قادرٌ على تدبيج مقالات كبيرة في مدحِ حسنات عملٍ فني، غير أن أي دارس للجمالية لا يروي الشيء عينه الذي يقوله جاره، ولا "يقول ما هو قابلٌ لتوفير جواب عن اللغز عند المعجَب العادي" [2] . بالمقابل، يمارس الفن عليه "أثراً شديداً"، وتحديداً – لو اتبعنا عدّاً تنازلياً للاهتمام –، الأدب، ثم النحت، فالتصوير.

إن اللغز، الذي أشار إليه ويستعدُّ لحله، مزدوج. إنه يخصُّ تكوينَ العمل الفني عند فنان، وسببَ الإبداع، على ما يمكن القول: ما المقاصد العميقة، وما الدوافع التي تُحرِّك بعض الأفراد بدل غيرهم لتقديم شكلٍ عما يدور في مخيِّلاتهم، وعن مؤثِّراتهم، وعن رغباتهم؟

غير أن هذا اللغز يصيب أيضاً العلاقة بين العمل الفني وبين من يشعر أمامه بانفعالٍ خاص، سلبي أو إيجابي، سواء أكان انجذاباً إليه أو نفوراً منه. لا يمكن أن تكون هذه العلاقة ثقافية فقط. إن الصدمة الجمالية، التي "تهزُّ مشاعرنا بقوة" أحياناً، قد يكون أصلُها ماثلاً في تعرُّفي على تشابهٍ، على قربى، بين الانفعالات والمقاصد التي عبَّر عنها الفنان وبين انفعالاتي ومقاصدي الخاصة. يَفترِض فرويد، في هذه الحال، أن العمل الفني نفسه قابلٌ للدرس، بعيداً عن الأثر الذي يُحدثه: انجذاب، انبهار، غامض أم لا. في واقع الأمر، إن هذه الانطباعات، بالنسبة إليه، أو هذه المشاعر، هي دوماً غامضة. من المفهوم أن أي شخص ليس مُجبراً على القيام بدرس كهذا، ويمكن تصور أنه سيكتفي بتلقائية ما يأمر به عفوياً حكمُ الذوق. غير أنني أستطيع كذلك، كما يقول فرويد، أن أسعى إلى تخمين قصد الفنان، وأن أحاول استخراج *معنى* و*مضمون* العمل الفني، و*تفسيره* أيضاً.

---

[1] : إن الجملة الأولى، في دراسته عن *موسى* (Moîse) ميكيلنجيلو تقول التالي: "أوضحُ، في صورة مسبقة، بأنني لست عارفاً، في مجال الفن، بل أنني جاهل فيه"

Sigmund Freud, "Le Moîse de Michel-Ange", dans *l'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, p. 87.

[2] : *Ibid*, p. 88.

لماذا لا نسعى إلى فهمِ سببِ العمل الفني؟ حرَّكتْ فرويد مثل هذه القناعة، وهي أنه نافعٌ دوماً للفرد أن يعرف ما يجري، أو ما جرى فيه: يقع هذا الاعتقاد في أساس قيام التحليل النفسي؛ وهو أمرٌ صالحٌ أيضاً للفن. في هذا المجال كذلك، يبقى فرويد مقتنعاً بأن انطباعاتنا، والمتعة التي يستثيرها عملٌ فني، لا تضعف أبداً بفعل الدرس والتفسير. بل يمكن، لمعرفةٍ كهذه، أن تكون في أساسِ متعةٍ جماليَّة أكبر.

إن التفاسير الأولى عن الفن، التي عملت على اكتشاف اللاوعي، تناولت الأدب.

في العام ١٨٩٦، بعد وفاة والده بقليل، يحدث لفرويد حلم غريب: إذ يطلب الدخول إلى محل، ينتبه إلى لوحٍ يطلب كتابةً من الزبائن "إغماضَ العينين". لا يُعير فرويد أيَّ انتباه لهذه المسرحية الحلمية، بعد حدوثها. إلا أن هذا الحلم لا يلبث أن يَظهر من جديد في ذاكرته، ذات يوم في العام ١٨٩٧، ويكتشف في نفسه وجودَ شعورٍ غريب إزاء والده، الذي كان قد توفي قبل عام. شعورٌ مُشبَع منذ الطفولة، متناقضٌ، يمتزِج فيه حبُّ الأمِّ والغيرةُ من الأب. يَقلق فرويد من هذا، ويجد مُقابلاً أدبياً لهذه الحال في تراجيديا سوفوكل **أوديب ملكاً** (*Oedipe roi*): ألم يُخطِر الكاهنُ لايوس والدَ أوديب بمصير ابنه المأسوي، وهو أنه سيكون مَقوداً إلى القيام بثلاثة أفعال مُرعبة: قتلُ الأب، ارتكابُ المحارِم، وتشويهٌ ذاتي بفقء العينين. هكذا يكون الحلم السابق بـ"إغماض العينين" قد حقَّق رمزياً نزوات مكبوتة؛ كما كشف الحلم أيضاً، بشكل غير مباشر، في شكل مقنَّع، عن الشعور بالذنب اللاواعي، الذي أصاب فرويد عند موت والده.

لكلٍّ منّا، بطبيعة الحال، الحقُّ في الانتفاض على القدر، إلا أن هذا لا يمنع، على ما يقول فرويد، أن "الخرافة الإغريقية أحسنتْ التَّدليل على مشاعر يتعرَّف عليها جميع البشر، لأنهم شعروا بها كلهم". إنه يستخرِج من هذا المَثل خلاصةً جمالية ونفسية في الوقت عينه: فالاهتمام الذي نخصُّ به الأدب، والمسرح، يستند إلى الأمر التالي، وهو أننا نتعرَّف على قرابةٍ بين المصير اللاحق بالبطل وبين مصيرنا. هذا يدفعنا إلى التفكير، بالطبع، في النظرية الأرسطية الشهيرة، المعروفة بـ*"التَّطهُّر"*، وقد أَخذ بها التقليد الكلاسيكي: تطهُّر الشهوات، بين رعبٍ وشفقة، يتأتّى من تماهي المتفرِّج مع الشخصيات. إلا أن فرويد يذهب أبعد من ذلك: "حدثَ لكلِّ متفرج أن كان في أحد الأيام أوديباً صغيراً، متخيَّلاً، إذ يرتعب لمرأى حلمه منقولاً، متحقِّقاً في الحياة، ويرتجف لمقدار الكبت الذي يفصل حالته الطفولية عن حالته الراهنة".

لم يعد الأمر مقتصراً على تعرُّفٍ وحسب، مبنيٍّ على علاقة تشابهية، وإنما بات دلالةً على وعي مكتَسب، يتحقَّق بموجبه القارىءُ أو المتفرج من الاندفاعات المكبوتة، المبعَدة أحياناً، طوال سنوات عديدة، إلى اللاوعي. ومما يسترعي الانتباه أن هذا التفسير يستجيب جزئياً للسؤال المطروح من قبل ماركس: إذا كانت التراجيديا والملحمة العريقتَين تجلبان، بعد خمسة وعشرين قرناً، متعة وتمتعاً جماليين، فهذا يعود ربما إلى أنهما يمثِّلان لعبة البنى النفسية اللاواعية، التي تتفلّتُ من التحولات الاجتماعية والتاريخية.

يَعتبر فرويد أن اكتشاف عقدة أوديب هو الأساس في العلاج النفساني، مثل المؤشِّر الأول عن علاقة قديمة بين أعمال الفن واللاوعي. كما يَسمح هذا الاكتشاف بإنارة السلوك، العبثي ظاهرياً، عند إحدى الشخصيات المختَلقة، مثل هاملت في دراما شكسبير. لماذا يتردَّد البطل في قتل عمِّه، قاتلِ والده وزوجِ أمه، إن لم يكن ذلك بسبب "العذاب" الذي يُحدثه بقاءُ رغبةٍ قديمة ومكبوتة: وهي الرغبة في الزواج، لديه بدوره، من أمه؟ هذا يَفترض، قبل ذلك، الإلغاءَ الجسدي لوالده. إن تَظاهرَ هاملت بالجنون، ولامبالاته بأوفيليا المندفعة صوب الجنون واليأس، ألا يكونان كاشفَين عن شعوره المرعب بالذنب، الذي يقوده، مثل قدر غاشم، صوب العقوبة؟

إنه لجدير بالملاحظة، ما خلا نقل هذه الحالة الأوديبية إلى مسرحية من العهد الإليزابيتي، أن فرويد سيلجأ، منذ الآن، إلى السِّجلِّ الأسطوري الإغريقي أو اللاتيني، سواء أكانت أساطير أم آلهة أم أبطالاً. إنهم يتسلَّلون، لو

شئنا التعبير، عبر ألفاظ فرويد الاصطلاحية، ويُحدِّدون المفاهيم الأساسية: تطهُّر، أوديب، إيروس (غريزة الحياة)، تاناتوس (غريزة الموت)، الليبيدو. وهو ما سنعود إلى تناوله لاحقاً.

ينشر فرويد، بعد عامين على اكتشاف عقدة أوديب، كتابَ **تفسير الأحلام** (*L'interprétation des rêves*). يُحدِّد هذا الكتابُ المبادىء الأولى الأساسية في التحليل النفسي. وسبق لفرويد أن تنبَّه، في مراقبته لأحواله الخاصة، إلى قيمة الحلم، تحديداً بعد دفن والده. إلى ذلك، إن جميع الملاحظات، التي دوَّنها أثناء معالجته لمرضى مصابين باضطرابات نفسية ذات أساس عصابي، تؤكِّد وجودَ تعالقات غريبة بين الهلوسات أو الأحلام المروية من قبل المرضى وبين حالتهم العيادية. ألا يكون الحلم ظهوراً للاندفاعات اللاواعية، التي ترفضها الذات – الساهرة، على ما يصيبها –، وطريقةً بالنسبة إليها لتحقيق رغباتها المكبوتة من دون عقاب؟ ولو أقرَّيْنا بأن الاندفاعة الإيروسية هي الأكثر أصالة وقوة من غيرها، فإننا نقوى على التخيُّل بأنها ستَظهر في هيئة تنكرية، مخفَّفة ورمزية، في الحلم. فالرقابة ساهرة: تضاعفتْ الممنوعات، والمحرمات، بسبب التربية الأخلاقية، الاجتماعية والدينية. ويعمل الحلم، إذن، على تغيير هيئة الاندفاعات المكبوتة؛ وهو عملٌ ضعيف نسبياً عند الطفل، ضحيةِ صدمةٍ جنسية (ما يُطلق عليه فرويد تسمية "المشهد البدائي")، ويصبح هذا العمل أكثر قوة عند البالغ الذي يَخضع بشكل لاواعٍ، سواء لعواقب هذه الصدمة، أو لصدمة انفعالية جديدة.

يُخفي الحلم، إذن، مضموناً كامناً، بما يبلبل المعنى، أشبه بكتابة لها لغةٌ خاصة، قريبة من اللغة الهيروغليفية. إنه يُظهر بأننا لا نزال مقيمين دوماً في العصور العتيقة، أو بالأحرى بين مصر أبي الهول وألغازها، وبين يونان سوفوكل. ويتوجَّب عليَّ، من أجل فهم الحلم، تفكيك معنى المضمون الظاهر؛ إلا أن هذا التفكيك محطة أولى، ليس إلا. كما يتوجَّب علينا، بعد ذلك، الانتقال إلى التفسير، مثل عازف بيانو يتخلَّى تدريجياً عن مرحلة التعرُّف على النوتة لكي يُحسن حقاً تفسيرَ مجموع القطعة الموسيقية بشكل فني. هذا المَثل لا يعود إلى فرويد، بطبيعة الحال، إذ كان يُفضِّل الأدب والفنون التشكيلية على الموسيقى. غير أن المقارنة مع العمل الفني مبرَّرة، وقد كان فرويد نفسه هو الذي أقام هذه الألفة بين الإبداع الفني والحلم، وبين الفنان والعصابي.

"كراديفا"

في مطلع القرن العشرين، كان في تصرُّف فرويد، إذن، وسيلتان نظريتان، متأتِّيَتان من نظرية التحليل النفسي، من أجل متابعة تفكيره في الفن وفي آليات الإبداع: عقدة أوديب ورمزية الأحلام. إن وجود هاتين الوسيلتين يُغري جداً بإيجادِ تطبيقٍ لهما. وبانت مثل هذه الفرصة في العام ١٩٠٧ . فلقد لفت كارل كوستاف يونغ (Carl Gustave Young)، أثناء زيارة له لفرويد، انتباهَه إلى رواية قصيرة لويلهم جنسن (Wilhelm Jensen) – وهو كاتب ألماني غير معروف تماماً –، وهي بعنوان *كراديفا* (*Gradiva*). الرواية بسيطة، ظهرت في العام ١٩٠٣، وتمَّت تسميتها "فانتازيا من بومبايي"، ولها موضوع شديد الاعتيادية: قصة غرام تقليدية يلتقي القلبان المحبّان في نهايتها بعد طولِ بحثٍ بينهما. عناصر عديدة فيها تثير، مع ذلك، انتباه فرويد، وتجعله حائراً. الشاب الحبيب، نوربرت هانولد، يعمل في التنقيب عن الآثار، وله ضميرٌ حي في عمله، لدرجة أنه يغفل عن الحب الذي خصَّ به صديقة طفولته، زووي برتغانغ. حوَّلَ الشاب، المنغمِس في دراساته، ومن دون علم منه، رغبتَه إلى نقشٍ أثري يُمثِّل صبية لها مِشية خاصة: **كراديفا** (*Gradiva*) ("التي تمشي"). هذا النقش موجود فعلاً؛ وهو معروض في الفاتيكان. راح نوربرت هانولد يتخيَّل أن المقصود هو صبية ميتة في بومبايي، أثناء

انفجار بركان الفيزوف في العام ٧٩ . فينتقل إلى الأماكن طلباً للعلم فقط، ويلتقي في الخرائب، بالصدفة، بزووي برتغانغ، التي لم يتعرَّف عليها: أهذا طيف؟ أهو هذيان؟ بينما كانت، هي، تنتظره، وتَشرع في اقتياده إلى الواقع مؤدِّيةً دور طبيب نفساني، قبل أن يُعرَف بعدُ مِثلُ هذا الطبِّ.

لا نجد صعوبة كبيرة في تخمين دوافعِ اهتمامِ فرويد بهذه الرواية: السياق التاريخي والجغرافي، روما، بومبايي، إيطاليا القرن الأول بعد المسيح، الإله مارس كراديفوس (ومنه: كراديفا)؛ كما إن مهنة نوربرت، الأناسي، اختصاصيٍّ باطنِ التاريخ، تُشبهُ عملَ المحلّل المنقِّب في أعماق النفس الإنسانية؛ ذكرُ اليونان، زووي ("الحياة"). أما موضوعاتُ تَعجُّبِه فكثيرة: تتألّف الرواية من مجموعة أحلام، وهذيانات، وهلوسات يعيشها البطل بألم. وكلُّ واحدٍ من هذه يَحضرُ مثل مجموعة من الألغاز، التي لا يقوى نوربرت على سَبْرها، لكنها تُناسب ملاحظات فرويد العِيادية الخاصة. فلقد توصَّل هذا الروائي، في نظره، بفضلِ وسائلِ الإبداع الشعري، إلى وصفِ حالة نموذجية من العصاب الاستحواذي عند فردٍ مُعرَّض للهذيان. بل أكثر من ذلك: تعرَّفَ هذا الكاتب – الجاهل تماماً بأعمال فرويد – على إحدى الآليات الأساسية في الإبداع الفني، أي *التسامي*: يتوصل نوربرت، بمجرَّدِ نقلِ رغبته الإيروسية المكبوتة إلى نشاط علمي، وبشكل لاواعٍ بطبيعة الحال، إلى تحويل اندفاعاته الجنسية إلى شهوة مشرِّفة اجتماعياً.

إن دراسة **كراديفا** (*Gradiva*) لجنسن لم تُفدْ فرويد بشيء عن اللاوعي غير ما كان يعرفه. لقد عززتْ الدراسة خصوصاً الاعتقاد لديه بأن التحليل النفسي قادر على قولِ كلمةٍ مناسِبة في تفسير أعمال الفن وفي شروط الإبداع. ما كان فرويد، على الرغم من مراسلة مقتَضبة مع المؤلِّف، يملك حلاً للغز جنسن هذا: فهل عرف هذا، في طفولته، صبيةٌ مصابةٌ بالعَرَج، ما يُذكّر عموماً بالمشية المزعومة والمخصوصة لكرديفا، المصوَّرة في النقش؟ هل بدأ فعلاً، في فتوته، بدراسات طبية؟ أكان يجهل حقاً كل شيء عن التحليل النفساني وعن أعمال فرويد؟ الأسئلة كثيرة، ومن دون أجوبة. وهي أسئلة ما كانت إلا لتحضَّ فرويد على تجريبِ مسعى في الدرس، لا لكاتب معاصر، وإنما لكبار فناني الماضي: يختار، لهذا الغرض، ليونار دو فنتشي وميكيلنجيلو.

تسامٍ، شكلٌ ومضمون

ذكرى من طفولة ليونار دو فنتشي (*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*)، المنشور في العام ١٩١٠، يتقدَّم للقارىء مثل مسعى في تأليف سيرةِ فنانِ "النهضة". لنتذكّرْ الأساسي من هذا النص الشهير، الذي جرى التعليق عليه مرات عديدة. في حوزة فرويد مؤشّر هشٌّ للغاية: حلمٌ قديمٌ رواه ليونار دو فنتشي. إذ كان ليونار في المَهد، عقابٌ "ضربَ شفاه قضيبه". إنه استيهام جنسي أكيد، حقيقي أو متخيل. يحاول، معه، فرويد أن يُفسَر الجوانب المظلمة في شخصية الفنان: عدم الانتهاء من تصوير عدد من اللوحات، شغف بالمعرفة جعله يتلهّى بغير التصوير، ميول مِثْلية جنسية (مفتَرَضة وغير مُثبتة)، نبذُ كلِّ ما يتَّصل بالإنجاب، طريقةٌ غريبة في رسم الابتسامة النسائية، اللغزية دوماً.

توصَّلَ ليونار، بحسب فرويد، إلى التسامي باندفاعاته المكبوتة العائدة إلى طفولته الأولى؛ التسامي جزئي، لكنه كافٍ بما يسمح بتخطي الميول التي قد تكون عُصابية، وبـ"نقلِها" من حيث هي، أو بـ"توظيفها" في أنشطة ثقافية وفنية شديدة. إن ابتسامة *الجوكندا* – مونا ليزا أو كاتارينا، والدة ليونار ؟ – أو *القديسة حنة، والعذراء والطفل*

يسوع، هي، في رسمها الأول، الذي يقع تحت الظلال المخفّفة لـ"السفوماتو" •، ابتسامةُ الفنان، غالبِ العصابي، وهي، في الوقت عينه، أثرُ العذابات السرِّيَّة، التي باتت مُبَلْسِمَة من الآن وصاعداً.

لو وضعنا جانباً الطابع غير المعهود لدراسة فرويد هذه – وقد نزعَ الهالة التقديسية بعض الشيء عن "رجل عظيم" –، فإنه يتوجَّب طرح السؤال: مَن كان يدرس فرويدُ، ليونار دو فنتشي أم هو نفسه؟ أوحى البعضُ بصواب التفسير الثاني، بل ذهبوا في القول إلى حدود الحديث عن وصفٍ ذاتي أو عن تحليلٍ نفسي شخصي. ألا يَظهر الفن، هنا، مثل ذريعة تدبَّرها فرويد لنفسه من أجل أن يرى بوضوح أشد في نظريته، وفي اندفاعاته الشخصية، تحديداً في ميوله المِثْلية الجنسية التي اعترف، في هذه الفترة، بأنه تخطّاها نهائياً؟ إلى ذلك، ألم يُقِمْ، هو شخصياً، الصلة بين عقدة أوديب، التي تألّم منها، على ما قال، وبين تفسيرِ تراجيديا سوفوكل؟ ألا يكون يَنزع، في تفسير أعمال الفن، إلى إيجادِ ما يضعُه فيها بنفسه، مشغولاً بما يمكن لها أن تُحدِثه في نفسه، أكثر من أن يَدرسها أو أن يَفهمها لذاتها؟

إن ظهور **تفسير الأحلام** (*L’interprétation des rêves*)، في العام ١٩٠٠، فشلٌ في حد ذاته. فالشكوك خيَّمتْ على مستقبل التحليل النفساني، على الرغم من إعادة طبع الكتاب بعد عشر سنوات لاحقة. وعندما ينشر فرويد *"موسى ميكيلنجلو"*، في العام ١٩١٤، تكون القطيعة بينه وبين أدلر ويونغ قد تأكّدَت. قبل ذلك، كان مسحوراً بالتمثال النصبي الذي أقامه ميكيلنجلو، والظاهرِ للعيان في كنيسة سان بياترو دوفينكولي في روما. وهو سحرٌ بلغ حدود الهوس: يذهب لرؤيته كلَّ يوم طوال ثلاثة أسابيع، يَدرسه واقفاً، ويقيسه، ويرسمه، ويُقرِّر أخيراً نشرَ بحثِه تحت اسم *مجهول*. يتماهى فرويد، في هذه اللحظة، سواء مع ميكيلنجلو أو مع حامل ألواح القانون. ما له أن يفعل بـألواحِ قانونِ التحليل النفساني، المؤتَمَن عليها، بينما تعرَّض للخيانة من زملائه الخاصِّين وتلاميذه؟

موسى نَزِقٌ في الكتاب المقدس، وعرضةٌ لنوباتِ غضبٍ فجائيةٍ أمام الأوثان، عبدةِ العجل الذهبي. بينما يَظهر في النصب، بالمقابل، واعياً لمهمته: عدمُ كسر الألواح بأي ثمن. غير أنه ليس ساكناً أبداً! سيِّدُ رغباته، "متفوِّقٌ على موسى التاريخي والتقليدي"، يقول فرويد عنه، إلا أنه يبعث على القلق، ويستدخِل غضباً قوياً، وهو يجمع في صورته بين القديس و"الأمير الرهيب"، مثلما لاحظَ فازاري ذلك. هكذا أراده ميكيلنجلو، أي في هيئة لغزية: وهو بالتالي تكريمٌ غامضٌ للبابا جول الثاني، الراعي الطموح والمتطلِّب، لفنانٍ لا يقلُّ، هو الآخر، غروراً بالنفس، واعتداداً بعبقريته.

يَعكِس فرويد، هنا أيضاً، شخصيته على العمل الذي يدرسه. ويُستحسَن استخلاص بعض النتائج ذات الطابع الجمالي.

لا أحد ينكر التشابه بين الحلم والعمل الفني، خاصة إذا أَخذنا بعين الاعتبار الحدود التي وضعها فرويد لهذه المقارنة: يُلبِّي الحلمُ نرسيسيَّةَ الفرد وحدها؛ بينما يقيم العمل الفني، بالمقابل، تواصلاً مع الجمهور.

إن القرابة بين العُصابي والفنان مزعجةٌ أكثر. اعتنى فرويد، بطبيعة الحال، بإيضاح الفارق الكبير بين الاثنين: الأول غير اجتماعي، والثاني يضع قَدَماً في الواقع، بفضل التسامي وإنتاج الأعمال المعروضة على إقرارِ الآخرين بها.

• : يشير اللفظ الإيطالي، (Sfumato)، إلى طريقة في التصوير الإيطالي، إلى مناخية لونية في اللوحة "النهضوية"، ما يرسم جواً بخارياً في تباشير الفجر الخفيفة: المترجم.

على الرغم من هذا التمييز، يبقى أن المقارنة تُهدِّد بالدفاع عن فكرة، رائجة للغاية بكل أسف، وهي أن جميع الفنانين، ولا سيما الكبار منهم، مجانين بعض الشيء. أما الفنانون الآخرون فإنهم فاشلون بكل بساطة. في هذا دعوةٌ مزعِجة لتغذية الموقف المسبَق وغير المؤاتي للفن عموماً؛ وهو موقف مسبَق يُخشى من أنه لن يزول أبداً من الوعي العمومي.

يبقى أن فَضل فرويد يعود إلى تشديده على المتعة والتمتع المتحصِّلَين من فهم الأعمال الفنية؛ وأن له فضلاً آخر وهو تفسيرُ أصلِ هذه المشاعر ما أن تنشأ علاقة حميمة، مميَّزة بين العمل وبين مُتلقِّيه. فالفن وهمٌ وعزاءٌ عن الشرور التي يُكَبِّدنا إياها الواقع، وهو يلامسُ حقيقةَ كائنِنا في ما هو مخفي منه.

غير أن هذه الجمالية تُمثِّل، لو شئنا القول، جميع أخطاء محاسنها. إنها جمالية "المضمون": يعترف فرويد بعدم اهتمامه بشكل العمل الفني، ولا بوسائله التقنية الخاصة بالإبداع. وهذا الشكل ليس سوى "علاوة على الإغراء" التي يتميَّز بها العمل الفني عن الحلم.

مقاوَمة للحداثة

إلا أن الفن الحديث يتعيَّن تحديداً، في زمن فرويد، في رغبته في القطيعة، ليس مع المضمون فقط، وإنما أيضاً مع الأشكال التقليدية، المتعاهَد عليها، والأكاديمية. ولن يكون مفاجِئاً أبداً أن تكون جميع هذه التيارات الجديدة غريبة عنه.

وهو ما يمكن قوله في أمور أكثر أهمية. إن دراسة فرويد **ذكرى من طفولة ليونار دو فنتشي** (*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*)، استثارت تعُّلقاً غريباً ومفاجِئاً بعلم الطيور. حتى أن صديقه بفيستر سعى مستعلِماً عن وجود عقاب في لوحة *القديسة آنا، والعذراء والطفل يسوع*، المعروضة في اللوفر. بحثَ، ووجدَ بالطبع... كما في ألغاز الصور المقروءة بأسمائها، وفي الرسوم الولادية، يتوصَّل فرويد إلى الكشف عن العصفور في ثنايا الفساتين المتداخَلة بين العذراء والقديسة آنا. يا للمهمة اللطيفة والساذجة، ولكنها كم كانت مفسِدة! فقد عنتْ بأن الفنان يَعكس بشكلٍ لاواعٍ استيهاماته على اللوحة، ويُوحي بأنها تتَّخذ شكلاً تشبيهياً بالضرورة، ويمكن التعرُّف عليه بعد فحصٍ متأنٍّ.

إلا أن هذه الفرضية عن انعكاسٍ استيهامي، على الرغم من أنها خاطِئة وتبسيطية، تضعُ إصبعها على جزءٍ سرِّيٍّ من الجمالية الفرويدية، يُفسِّرُ مقاومتَها للحداثة. يتعيَّن تعبير اللاوعي، حسب فرويد، في اللغة والصورة، وتحديداً في الحلم. وبسبب ألفته مع هذا الحلم، يبدو مغرياً اعتبار العمل الفني، هو بدوره، ترجمةً مصوَّرة للاوعي، أي أنه مقروءٌ وقابلٌ للفهم، في النظرية، من الجميع. إلا أن الشكل الوحيد الذي للعمل الفني أن يكون فيه مقروءاً ومفهوماً من الجميع، تحديداً في الفن، هو أن يتقيَّد بقواعد المحاكاة، والنسخ والتعرُّف. في هذه الجمالية النَّقْلية، التقليدية – التي تُعبِّر عنها من دون شك خيارات فرويد الذوقية الشخصية – لا يوجد أيُّ مكانٍ للأعمال التجريدية، غير التشبيهية، التي تخرق تحديداً هذه القواعد. وأين يمكن وضعُ الموسيقى، هذا الفن الذي لا معنى فيه لمفهوم "المضمون" نفسه؟

تَظهر في فيينا، في العام ١٨٩٧، سنةِ اكتشاف عقدة أوديب، إحدى أهمِّ حركات التجديد الفني والثقافي في منعطف القرن: "الانشقاق"، وعلى رأسها كوستاف كليمت (Gustave Klimt). يَجمع فنانين شباناً، عشّاقَ الاستماع إلى فاغنر، وقرّاءَ نيتشه، والمصمِّمين على خلق "ثقافة ديونيسية". الأوبرا، الصالونات والحدائق

العموميـة، لا تـزال تتهـادى راقصـةً علـى إيقاعـات يوهـان شـتراوس، فيمـا تنبثـق، فـي هـذه الحـدائق المتناغِمـة، البورجوازيـةِ والكلاسيكية، صـورٌ وأصواتٌ متنـافرة تعود إلـى أوسكار كوكوشكا (Oskar Kokoschka)، وإيغون شيلي (Egon Schiele)، وأرنولد شونبرغ.

إلا أن فرويد ما كان يسمعها. كما لم يكن يرى بانوراما جميع الطلائع "التاريخية"، التي نشأت معه، والتي ستخبو دفعاتها الأخيرة مع موته: انطباعية، مستقبلية، دادائية، بنائية، سوريالية، ونسينا غيرها، من دون شك!

قالبُ كراديفا، محفورةِ أبي الهول في الجيزة، نقشُ مدفنِ صديقِ أشيل، باتروكل، ومنحوتاتٌ مصرية: ها هي، بين غيرها، مجموعة من الأغراض التي تنتظر زائرَ الرقم ١٩ في برجاس في فيينا، في مكتب فرويد.

يُطلق فرويد اسم (Unheimisch) على هذا الشعور الغريب الذي يتولّد من الألفة مع الأشياء: حين تُصبح هذه قريبـةً للغايـة، أليفـة تحديداً، ننتهـي بـأن نجدها، وبشكل مفارق، جالبـة للقلق. إن الاسم الألمـاني المذكور أعلاه يصعب نقله إلى الفرنسية؛ اعتمدنا لترجمته التركيب التـالي: "غرابـة مقلِقـة". وكان فـي الإمكـان استعمال تركيب آخر، بل أفضل، وهو: "ألفة مقلِقة". ولكن، لا يهم. يكفي أن نعرف أن هذا الشعور المتناقض ينتسب، حسب فرويد، إلى ميدان الجمالية [١].

ومن يرغب بنفسه في اختبار تجربة "الغرابة المقلِقة" عليه أن يزور المكان، في ١٩ برجاس، في فيينا: سيجد أغراضاً متأتِّية من أساطير وخرافات جعلتْها حضـارتُنا أليفة لنـا... إلا أنـه لا يوجد بينها أيُّ غرضٍ لاحقٍ على "النهضة".

بقيَ ماركس ونيتشه وفرويد، على مستوى التفكير الجمالي، أمام "عتبة الفن الحديث" – في استعادة لعبارة هيغل – على الرغم من تحـاليلهم النفّاذة، التي اتَّخذتْ أحياناً طابعَ إنذارات حقيقية عن المستقبل الفعلي للعالم وعن حالته الراهنة. فنظريَّتهم عن الفن ظلّت في حدود ذوقٍ مُتشكّلٍ في التربية الكلاسيكية، الموضوعة هي الأخرى تحت وقع الصورة الأخّاذة من دون شك للعراقة الإغريقية أو اللاتينية. بدا لهم الفن، سواء مثل تعبير نوستالجي عن عصر مضى (ماركس)، أو مثل مصالحة وظهورِ موضوعٍ تحت علامة أبولون (نيتشه)، أو مثل عزاء عن بؤس العالم (فرويد).

سنرى، علـى أي حـال، أن هـذا العمـى إزاء قطـائع الحداثـة الفنيـة مـا منـعَ نظريـاتهم – وقد تمَّت إعـادة تفسيرها وترهينها – من أن تشغل مكاناً كبيراً في جمالية القرن العشرين. إن النوستالجيا المشترَكة بينهم إلى فن الماضـي لا تعنـي أبـداً، مـع ذلـك، انتسـابهم إلـى الأزمنـة القديمـة، التـي انتقدوا بقسـوةٍ إرثَهـا الثقيـل، سـواء فـي الاقتصـاد السياسي، أو في الفلسفة، أو في علم النفس. هذه النوستالجيا تُعبِّر خصوصـاً عن قلقهم وانكشاف أوهامهم أمام عالَمٍ أسيرِ تناقضاته، بين تقدُّم ونكوص، وبين تجديد وتشبُّه بالقدماء.

فرويـد لـم يكـن ماركسياً، ولا نيتشـوياً، بـل كـان محلـلاً نفسـانياً، والتحـق بمـاركس ونيتشـه فـي تشخيصـهما للثقافـة الغربيـة. إن السعادة الشهيرة، الموعودة دائمـاً للغد، تتكفَّل بضـريبة باهظـة: ضـريبة التضـحية بالليبيدو، بالرضـا الحقيقي للاندفاعات، بالتكيُّف الإكراهي مـع الواقـع. إنـه زهدٌ لازمٌ من أجل تطوير الفرد، والإنسانية أيضـاً. إن المسألة المطروحة في العام ١٩٢٩، في **أزمـة فـي الحضـارة** (*Malaise dans la civilisation*)، رهيبة: "ألم تُصبح غالب الحضارات أو العهود الثقافية – بل الإنسانية كلها على الأرجح – "عصـابية" تحت تأثير مجهودات الحضارة نفسها؟"

---

[١] : *Ibid*, p. 213. : "وفي إمكانه، على أي حال، أن يقول عن نفسه إن على المحلل النفساني أن يعتني بمجال خصوصي من الجمالية، ويعني بطبيعة الحال، في هذه الحال، مجالاً قائماً على حدة، ومهملاً من الأدب الجمالي الاختصاصي".

سؤال بسيط... ليس الفن، بالنسبة إلى فرويد، سوى "مادَّةٍ مخدِّرةٍ بسيطة" وعابرة، و"انكفاءٍ بسيط أمام ضرورات الحياة غير العميقة كفاية بحيث ننسى بؤسها الحقيقي".

إلا أن الفن خرجَ، منذ بعض العقود، من انكفائه هذا. وعديدون هم الفنانون الحديثون والطليعيون الذين احتفظوا بأُمثولة فرويد: الانفعال الجمالي ينحرف عن المدار الإيروسي. الفن هو إيروس؛ يكافح ضد قوى الموت، ضد تاناتوس. إلا أنه يتوجَّب عليه، علي أي حال، ومن أجل أن يُحارب بأسلحة متكافِئة، أن يتخلّى عن زخارف "الظهور الجميل"، وأن يَقطع التوازنَ المتناغم الذي كان يصله بعالم الأمس.

الباب الثالث :

القطائع

انحطاط التقليد

بودلير والحداثة

اعتقد هيغل، في العام ١٨٢٨، أنه بلغَ نهايةَ الفن الرومنسي. كما تَخيَّل أنه بات على "عتبة الفن الحديث"، في انتظار عصرٍ جديد، قريبِ الحدوث، يَظهر فيه الفنان، أخيراً، حُرّاً تماماً في اختيار مضمون أعماله وشكلِها.

إلا أن قرناً يفصل بين رومنسية القرن التاسع عشر وتكعيبية القرن العشرين. تتّسع العتبة لما هو أبعد من توقُّعات هيغل، فيما لا يتوانى الإرث الكلاسيكي والكلاسيكي المتجدِّد عن استنفاد قواه. لا يزال يحضن التصوراتِ الجمالية لمفكّري الحداثة ومنظّريها، سواء لماركس، أو لنيتشه، أو لفرويد بعد وقت. وهؤلاء لا يَجهلون ما كان عليه الفن في زمانهم، إلا أنهم يمتنعون عن استبيان الصلات الجديدة التي تصل الإبداع الفني بتحوُّلات عصرهم. حتى أن انبهار نيتشه بتجديدات فاغنر الموسيقية كان يغتذي من أملِ ولادةِ جوقِ التراجيديا العريق من جديد.

إنه لمن الصحيح، أيضاً، أن هيغل توقَّعَ نجاح الجمالية، أي فلسفةِ الفن التي تصل مثل أي فلسفة – على ما نتذكّر –، بعدَ الأحداث، أي بعد وقت طويل. هذا التوقُّع – وهو أكثر إقناعاً من الموت المزعوم للفن – يُحدِّدُ المصيرَ الذي يصيب من الآن وصاعداً الخطابَ النظري عن الفن: الفيلسوف–الجمالي يشارك في هيئة متفرِّجٍ، عاجزٍ، بل مصعوقٍ أحياناً، في الاستعراض الدائم والمتدافِع الذي تقوم به المدارسُ، والتيارات والحركات النشوانة بالجِدَّة، والحداثة، والقطائع.

لا يجد بودلير غضاضة، في العام ١٨٥٥، في تأنيب "الأساتذة–المُحكِّمين الحديثين في الجمالية"، الذين بلبلَتْهم "ثمارُ" تصويرٍ غير مسبوق، و"يُضلِّلُ الذوقُ فيه الحواسَ ويلخبطُها"؛ وهم نفوس ماضوية، مصعوقة لانفجار عالمٍ من "التناغمات الجديدة"، ومن "الحيوية المجهولة" [١] .

ماذا يمكن توقُّعُه من ردّاتِ فعلٍ من هؤلاء "الونكلمانيين" المتأخِّرين، المحصورين في نطاق عقلانيتهم الأكاديمية؟ وهو ما أجاب بودلير عنه: "إن المتحذِّر الأحمق في عقيدة الجميل سيفقدُ صوابه، من دون شك؛ كما إن سجينَ قلعة نسقه المُعْمِيَة سيجدِّفُ على الحياة وعلى الطبيعة، وسيقودُه تعصُّبُه الإغريقي، الإيطالي أو الباريسي، إلى منع هذا الشعب الوقح من أن يتمتَّع، ومن أن يحلم، ومن أن يفكِّر بوسائل أخرى غير وسائله الخاصة".

لن تكون لبودلير كلماتٌ أكثر حنوّاً في الجمالية، التي انتهتْ إلى أن تكون في حالة "عِلمٍ ملطَّخٍ بالحبر، وذوقٍ هجين، أكثر توحشاً من المتوحِّشين، فنسيتْ الجمالية لونَ السماء، وشكلَ النباتي، وحركةَ الحيواني ورائحتَه، ولا تقوى أصابعُها المتجمِّدة، المشلولة بريشة الكتابة، على الجري بكل خفّةَ فوق الملامسِ الكثيرة – كما فوق بيانو – التي *للتوافقات*" [٢]. إنه يُنكر على "الأستاذ–المُحَكِّم"، وعلى هذا "الطاغية في شخص مثقَّف إداري"، وعلى هذا

---

[١] : Charles Beaudelaire, *Critique d'art,* suivi de *Critique musicale,* "exposition universelle de 1855", Paris, Gallimard, 1992, p. 237.

[٢] : *Ibid.*

"الجاحد الذي يحلُّ محلَّ الله"، الحقَ في الحديث فقط عن الجمال، ذلك أن "الجمال غريب دوماً"، و"الجمالَ الاعتيادي" هذرٌ ليس إلا.

باختصار، أمام جمال الحياة الحديثة، تكون المهمة الأكثر إلحاحاً في الجمالية متعيِّنةً في التزام الصمت، ذلك أن "الجميع يتصوَّر من دون شك المشقَّةَ التالية، وهي أن الجمال نفسه سيختفي من الأرض، إذا تقيَّدَ الرجال، المكلَّفون بالتعبير عن الجميل، بقواعد الأساتذة-المُحَكِّمين" [1] .

بودلير يُقِرُّ بما سلَّم به الإرثُ الرومنسي في تعريف العبقرية، وهو أنها غير قابلة للتحديد، ولا للتوقع، وقد جرى نصبُها، بكل جرأة، في مقابل المبدإ الأكاديمي الذي يقول بحصول التقدم من دون أي ارتداد، وهو تقدمٌ يصيب فناً له دعوى تربوية وأخلاقية: "لا يقوم الفنان إلا بنفسه، إنه لا يَعِدُ القرونَ الآتية إلا بأعماله الخاصة. وهو لا يكفل سوى نفسه. ويموت من دون أحفاد. فقد كان ملكاً، وكاهناً وربّاً لنفسه" [2].

ينشر بودلير، بعد عامين على كتابة هذه السطور، عملَه "الفضائحي"، **أزهار الشر** (*Les Fleurs du mal*) (١٨٥٧). كان بودلير ناقداً للفن، لكنه لم يكن أبداً جماليّاً. وهو يعرف الفضائح، ويدافع بحماس عن التنافر في حياة جميلة وعابرة، وعن التنافر المتكرِّر في الفن الحديث. كان في مقدوره، حتى موته، في العام ١٨٦٧، إحصاءُ هذه الفضائح؛ كما إن تتابعَها يجري بعدُ وفق إيقاع بطيء. يُشَكِّلُ هذا كله، بالنسبة إليه، فُرصاً متعددة لدحض الحال التي أَدْمعتْ ميشليه (Michelet) في العام ١٨٦٠، إذ قال: "ما عدنا نبدع، قتلَ التاريخُ الفنَ". لم يعاكس بودلير قولَ ميشليه وحسب، وإنما أظهرَ أيضاً سخفَ هذا التباكي ذي الاستلهام الهيغلي: لنقلْ بالأحرى إن الفن الحي – مثل الفينيق الذي يصعب إدراكُه، والذي يموت ويولد في مجرى الموضات –، هو الذي يَعمل على قتل التاريخ، أو بالأحرى على إزالة أي صورة مُعَرْقَنَة، مبلوَرة خلال قرون تحت رعاية أفلاطون وسقراط.

هنا، في هذا "الانتقالي"، في هذا "الهارب"، اللَّذَين يُميِّزان الحقبةَ المعاصرة، حسب بودلير، تتعيَّن القطائع المتعدِّدة، التي تضفي على الحداثة، مؤقَّتاً، تماسكاً مبتكَراً. لا يتمُّ تحديد الجمال فقط بتوتُّره صوب الأبدي وصوب الثابت، بل ينبثق في أي لحظة من الواقع المتفرِّق في العالم الحاضر. إذا كان جرى اعتبار شارل بودلير (Charles Baudelaire)، في الغالب، كاتبَ تعريفِ الحداثة الأول، ومُجرِّبَها في إبداعه الشعري الخاص، فإن هذا يعود إلى إحساسه الشديد بالقطائع تحديداً: قطيعةٌ مع التوافقات الأكاديمية، مع البورجوازية الكبيرة التجارية، مع السلطة الاقتصادية والسياسية التي تَبغي إخضاعَ النظام الجمالي للنظام القائم.

في هذا "القرن المتعجرِف الذي يعتقد بأنه تفوَّقَ على ما أصاب اليونان وروما من مغامرات مزعجة" – حسب تعبير بودلير –، يُستحسن الكلام، بل إغداقُ المديح على إنغرس (Ingres)، مُصوِّرِ الأتروسكيين، أستاذِ السطر، ونبذُ دولاكروا (Delacroix)، مُصوِّرِ الحياة المعاصرة وعالمٍ منشَّطٍ بفعل الضوء واللون. كما بات مقبولاً لعنُ كوربيه (Courbet) – وهو ما لا يتأخر السيد تيير (Thiers) عن فعله –، والتقيوء على المُصَوِّر "الواقعي" لمجتمعٍ فقير. كما بات مشروعاً إنزالُ اللعنات على مانيه، على معارضه الشهوانية التي حُكم عليها بأنها مُنافية للحشمة، ويصلحُ كذلك كرهُ كورو (Corot)، كما المصوِّر الانطباعي الذي يخلط ما يمكن أن يكون عليه وضوحُ التمثيل، سواء إذا تعلَّق الأمر بتمثيلِ طبيعةٍ أو عالَمٍ وفق تصوُّر أفلاطون لهما، على أنهما مجمَّدان للأبدية.

من يرى بجلاء حقاً في هذا العصر؟

---

[1] : *Ibid*, p. 238.
[2] : *Ibid*, p. 241.

بودلير، في غالب الأحيان، وإن فضَّل كوستنتين غيز (Constantin Guys)، *مصوِّر الحياة الحديثة*، كما أسماه، على المصوِّر الواقعي كوربيه؛ وهو كذلك وإن كان يجهل أيضاً كلَّ شيء عن الموسيقى، لدرجة أنه لا يقوى على تفسير ولهِهِ الصاعق بفاغنر. إلا أن قلَّة من الفنانين أو من الأدباء ملكوا نفاذَ البصر المديد هذا إلى مستقبل الفن الحديث، بخاصة حين يتكفَّل لاحقوهم بمتابعة المهمَّة: الانطباعية تترك كورو متشكِّكاً؛ ولا يجد تيوفيل غوتييه (Théophile Gautier) في عملِ مونيه (Monet) سوى لطخات لونية متراكِبَة؛ ولا يحقّق فان كوخ (van Gogh)، في نظر سيزان (Césanne)، سوى تصويرٍ عائدٍ إلى مجنون؛ ولا يحتفظ زولا (Zola) من سيزان إلا بـ"عبقريته الفاشلة"، من دون أن يُدرِك قيمة من بات يعالج الطبيعة بأشكالِ الأسطوانة، والدائرة والمخروط.

لكلِّ هذه التعديات، على التراتبيَّة السياسية والاجتماعية، وعلى الأكاديمية، وعلى النظام القائم، وعلى الأخلاق، وعلى اللياقات البورجوازية، معنى: يَخرج المصوِّرون من المشهد ، الذي سبَق للقرن الخامس عشر الإيطالي أن حدَّده، وهو ما فعلتْه الموسيقى الرومنسية واللاحقةُ لها، إذ تَخلَّت عن العالم الصوتي، وعن عالم *العزف القيثاري الملطَّف*.

ناقدٌ حصيف، حاضرٌ مثل بودلير في "المعرض العالمي" في العام ١٨٥٥، يُدوِّن: "الآلهة يَمضون من التصوير الحديث، الآلهة كما الأبطال... تبدو أنماط الفن المسيحي الكبرى، مثل المسيح، والعذراء، والعائلة المقدسة، مستنفَدة بعد أربعة قرون من التراكيب الباهرة. كما إن الميتولوجيا الإغريقية، وقد أحيتْها "النهضة" من جديد، بلغت خاتمةَ حياتها الجديدة هذه". وعلى هذا الوداع أيضاً، انفتح في العام ١٨٧٤، في محترف نادار (Nadar)، المعرض الأول لمجموعة الانطباعيين... وهي السنة عينها التي يُنهي فيها فاغنر **شفق الآلهة** (*Le crépuscule des dieux*).

على أي حال، لن تبقى علاّقات اللوحات الانطباعية في الحيطان متوجهةً صوب الماضي؛ إنها تُوجِّه النظر صوب مستقبلِ عالمٍ، بعد أن حوَّله العلمُ كما التقنية، وأغرتْه الحركة والسرعة، وأصبحَ صاحبَ فكرةٍ مفادها أن للفن قدرةً على تغيير علاقة الإنسان بالإنسان والإنسان بالعالم: "ما كانوا فقط فئاتٍ جديدة من البشر تُبرزُ دخولَها إلى التاريخ وإلى الفن، وإنما كانت المشكلة الأساسية تتعيَّن في علاقات الإنسان بالكون، والأفراد في ما بينهم، بعد أن جرى إبعادُ معبودات الماضي الدينية والاجتماعية. هذه المشكلة هي ما تناوله الانطباعيون" [١].

إرادة التحويل هذه، البيِّنة في المدرسة الوحشية، والتكعيبية، وفي فن فاسيلي كاندينسكي (Vassili Kandinski) وبول كلي (Paul Klee) التجريدي، لن تتأخَّر عن الظهور في أكثر شكلٍ جذري، وهو "البيانُ" الجمالي والسياسي: إن مدارس فنية مثل المستقبلية، والدادائية، والبنائية، وغيرها مما ينتهي باللاصقة: "ية"، أوثقتْ، منذ هذا الوقت، الفنَ الحديث بدورة لولبية مجنونة من الطلائع المتتابِعة.

رهان القطائع

إن تعريف القطائع الحادثة في القرن التاسع عشر كأنواعِ رفضٍ للتقليد، المفاجئة إلى هذا الحد أو ذاك للتقليد، لا يكفي بطبيعة الحال. سيكون من السهل الاعتراض بأن التاريخ بعامَّة، وتطوُّرَ الفن بخاصّة، ليسا سوى تتابعٍ،

---

[١] : Pierre Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard, 1989, p. 203.

وفق مدّات متباينة في طولها، من القفزات، والوقفات–الاستعادات المفاجئة، والتحولات، والتعارضات أحياناً الجذرية إلى هذا الحد أو ذاك بالنسبة إلى العصور السابقة. بهذا المعنى، يتدبَّر كلُّ عصر حداثةً، متخيِّلاً مستقبلاً قابلاً لأن يعتقه من الرتابة، ولأن يحرِّره من ثقل الأزمنة الحاضرة.

ردَّ أفلاطون، في القرن الرابع قبل عهدنا، بوصفه "مضاداً للحداثة"، على التجديدات الفنية التي اقترحَها بعض السفسطائيين. وتُظهِرُ ردَّةُ فعله "المحافظة"، بفعلها نفسه، وجودَ رغبة في التغيير، تجدُ تعبيرَها في فلسفة أرسطو، بعد أن انفصل عن "الأكاديمية". كما تُبرِزُ "النهضةُ" قطيعةً حاسمة مع ما أُطلق عليه تسمية "ظلامية" القرون الوسطى؛ وقطعتْ الديكارتية مع الإرث المدرساني قبل أن تحارب عقلانيةُ "الأنوار" العقلَ الكلاسيكي والإطلاقي؛ وهي عقلانية أطاحت بها، نفسها، الزوبعة الرومنسية. بهذا المعنى، عاث الخلاف بين "القدماء" و"الحديثين" فساداً في صورة دائمة، كما كان لـ"الحداثة" – وأيّاً كان اسمها – مدافعون شرسون عنها، وخصومٌ مُصمِّمون.

ما الذي يسمح باعتبار الحداثة، كما عرَّفها بودلير، إعلاناً عن تغيُّرات أكثر عمقاً من السابقة؟ وما الذي يسمح في الانطباعية، التي ظهرتْ بعد وقت قليل على موتِ صاحبِ **أزهار الشر** (*Les fleurs du mal*)، بالنظر إليها مثل انقلابٍ لا يقل أهميَّة عما جرى في "النهضة" في تاريخ الفن الغربي؟

هجرتْ الآلهةُ العريقة، والقدِّيسون والرُّسل المسيحيون، الفنونَ التشكيلية بالطبع؛ وجرى استبدالُهم بموضوعات تُشدِّد على قيمة الجانب "الملحمي" في الحياة المعاصرة، حسب تعبير بودلير. ولكي نُوضح ذلك بكلام قليل، نقول بأن مضمون الفن، والأفكار الممثّلة، تغيَّرت وباتت تنهل من الوقائع الجارية. إلا أن ما يسترعي الانتباه أكثر لا يتعين في جدَّة الموضوعات، وإنما في شكلِ هذا التمثيل، الذي يعاكس النزعةَ الأكاديمية، ويبلبل النقدَ ويصدم الجمهور. وحدها أقلية من هواة الفن تخاطر في الوقوف إلى جانب المجدِّدين. لنتذكر ما أصابَ لوحةَ *أولمبيا* لمانيه. قلّة قليلة امتدحت الوضعية المحتشِمة على الرغم من عريها، و"الأشكالَ الجذلة لهذه المرأة الصغيرة البيضاء"؛ وما دفعَ الجمهورَ إلى الصراخ، وإعلان الفضيحة، لم يكن في عريها نفسه، وإنما، كما في لوحة *غذاء على العشب*، في الطريقة غير المعهودة التي عالج بها مانيه الاستدارات والنتوءات في جسدها، من دون أن يتقيَّد بتراتبية القيم التشكيلية. "أليس هذا ساذجاً؟"، يتساءل الفنان، مع ذلك، "بسذاجة"؛ لكن النقّاد لم يتوقَّفوا عند قوله هذا؛ وما يستوقف في فظاظتهم هو التعاكس الذي تُظهره مع براءة اللامبالاة الجميلة ذات النظرة الغائبة: "جاريةٌ ذات بطن أصفر، جرى جمعها أينما كان"، "غوريلا نسائية": ها هي بعض اللطائف التي استقبلتْ هذه "العذراءَ الوسخة" و"النتنة".

وما يشدُّ الانتباه أكثر هو هذا التفاوت بين مقاصد الفنانين، الذين قلّما حرَّكتْهم مقاصد سيئة، وبين هيجان المتفرجين. لا يبحث الفنانون عمداً عن الفضيحة؛ إنهم يتحقَّقون في الغالب من أن أعمالهم *تُنتِجُ* الفضائح. ها هي حالة مانيه، ذي التربية والحساسية البورجوازيتَيْن، الذي يسعى للفوز بوسام جوق الشرف، ولأن يكون عضواً في "المعهد"، والذي يمتنع بحذر عن عرض أعماله مع أعمال الانطباعيين. دوكا (Degas) يُجسِّد، هو الآخر، هذا التناقض المفاجىء ظاهرياً، والمعروف عند مصوِّري الحداثة الأوائل، بين المكانة الاجتماعية، والسعي إلى اعتراف الجمهور بهم، وبين الضجة العارمة التي تُحدثها أعمالُهم. يمكننا أن نكون بورجوازيين، متصنِّعي حياء، وحديثين مع ذلك. ما يصدم معاصري دوكا في لوحاته، في المشاهد الحميمة التي تُظهر نساءً في ثيابها الشفَّافة، لا يتمثّل في ما يَعِدُ العري به، وإنما في وضعية البصّاص التي يحلُّ فيها المتفرِّج، المدعوُّ لأن يقف أمام ثقب الباب، لا لرؤية – مثلما قال دوكا نفسه – "أكثر من سوزان واحدة في الحمام"، وإنما "نساء في حوض"، بكل بساطة. إنها مسألة متعلّقة بالشكل، إذن، لا بالمضمون. إنها مسألة أعراف، مرفوضة هنا لصالح جهازٍ بصري يُعطي الانطباع بأننا شهود، خطأً، على لقطة جريئة، تمَّ التقاطها بكثير من الواقعية.

تؤكِّدُ الانطباعية الميلَ إلى التنقيبات الشكلية، فاتحةً الطريق أمام اكتشافات نسقية، ومبرمَجة قريباً في صورة كاملة حسب القوة العنفية للأشكال غير المسبوقة؛ هكذا يَظهر نمطٌ جديد في التمثيل، قابلٌ لزحزحة العقائد القديمة، وللتنديد بجمالية الفن من أجل الفن، أكثر من واقعية كوربيه الشديدة والغزيرة، التي جرى استيعابها سريعاً من أصحاب النزعة الأكاديمية ومن الامتثالية الرائجتَين. إن كراهية الجمهور وعديدِ النقاد للأشكال الجديدة تَشهد بأن تناولَ الشكل يُحرِّر قوَّة عنفية تتعدَّى النطاق الفني؛ كما إن التخلي عن المحاكاة، وهو المبدأ التقديسي والثابت منذ أربعة قرون، لا يعدو كونه نسفاً للقواعد المؤسِّسة للأخلاق والسياسة في مجتمعٍ واثقٍ بنظامه القائم.

٢ . حداثة وطليعة

بودلير لا يحبُّ لفظ "طليعة": عسكري للغاية! أما تيودور دوريه (Théodore Duret) فلم يعبأ بالتحوُّطات البودليرية، وقرَّر، في العام ١٨٨٥، نشرَ كتابه الذي حمل تحديداً عنوان: *"***نقد الطليعة**" (*Critique d'avant-garde*)، جامعاً فيه مجموعة مقالاته المخصَّصة للانطباعيين.

أكان يشكُّ، في تلك اللحظة، في المصير السعيد والمفاجِىء الذي سيعرفه هذا اللفظ؟ ليس الأمر مستبعَداً: اتخذ دوريه موقفاً مؤيِّداً بالكامل لمجموع الانطباعيين، موافقاً ما أقدموا عليه من تجديدات جذرية، في النطاق الفني، في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر. ذلك أنه لم يعد المطلوب أن تكون "حديثاً" وحسب، وأن ترفض الماضي وأن تستخرِج الجمال من الأزمنة الحاضرة. أن تكون طليعياً يفترضُ وجودَ شاغلٍ ثابت يَقضي بالترويج للحداثة من أجل إعداد المستقبل، وإعلان الغد الأفضل، الذي يهيِّئه العلم والتقنية. ما عدنا نُسرُّ أبداً بالدفن المتكرِّر دوماً لعالَم سابقٍ على العهد الصناعي، شديدِ اللصوق بماضيه، وهو في الوقت عينه يحنُّ لماضيه، كما يأمل بالمستقبل بشكل ساذج. التفاؤل خفيف لا ينفصل عن هناءة الأشياء القائمة! إلا أنه من الغريب ملاحظة كيف أن الطليعة، بل الطلائع، المتوجِّهة تحديداً صوب المستقبل، كانت متشائمة، واعيةً للجمود، ولثقل المهام المحدَّدة للتنفيذ. من هنا نشأت إرادتهم في المزايدة على الثورات الشكلية، وفي مضاعفة القطائع، كما لو أن المقصود هو طردُ خطرِ العودة إلى الوراء. وهو ما تطلَّب شيئاً من العنف، بعد أن كان سلمياً حتى نهاية القرن، وأكثر استعاراً منذ بداية القرن العشرين: عنفٌ شعريٌّ مصنوعٌ من كلماتٍ وبالكلمات عند ملرمه (Mallarmé)، وعنفٌ موسيقيٌّ أشبه باعتداء على الحكمة المتناغِمة التقليدية عند دوبيسي (Debussy)، وعنفٌ على العمارة التقليدية لمن طلب المصالحة بين الوظائفية والفن التزييني، أو الذي أكَّد، مثل ويليم موريس (William Morris)، أن للفن أن يُصنع *من قبل* الشعب، و*من أجله*.

وهو عنفٌ سبقَ للجمهور أن تنبَّه إلى عدوانيته، أو هكذا تلقّاه، حين زاد ماتيس (Matisse) من حجم اللطخ والنقاط الملوَّنة في المدرستين الانطباعية والتنقيطية •: ألا يكون الوحشيون، المشارِكون في "صالون الخريف" في العام ١٩٠٥، ثوريِّين خطرين، قادرين وحسب على رمي أوعية التلوين في وجه الجمهور؟

• تشير التنقيطية إلى طريقة فنية لاحقة على الانطباعية، وتميزت بتثبيت الألوان فوق بعضها بعضها، فوق الحامل المادي، بدل خلطها فوق الملْوانة، مثلما كان يتم ذلك حتى المدرسة الانطباعية: المترجم.

عنفٌ من التفكيكات الشكلية لدى مختلف تيارات الانطباعية الألمانية، ولدى "الفارس الأزرق" (Blaue Reiter) عند فاسيلي كاندينسكي (Vassili Kandinski) وفرانس مارك (Franz Marc). في "الروزنامة" [1]، التي نشرها هذان المصوِّران في العام ١٩١٢، في ميونيخ، ارتسمت الطريق المؤدِّية إلى الفن التجريدي؛ وهي تمرُّ عبر تفجيرِ وتمزيقِ الأشكال التقليدية، التي ما عاد انتظامُها يَخضع، من الآن وصاعداً، إلا لفرديَّة الفنان وحدها: "باتت الضرورة الداخلية تُحدِّد خيار الشكل، وهي تُشكِّل بالضبط القانونَ الثابت والوحيد للفن".

يكفي دفعُ انعتاقِ الشكل صوب نهاياته من أجل تحرير التصوير من أي تمثيل لغرضٍ قابل للتعرُّف عليه، بل من أي غرض كان. العالَم الخارجي اختفى من التصوير. ماذا يبقى للتصوير، إن حلمنا بعالم خالٍ من أي غرض، وإن أكّدنا، مثل ماليفيتش (Malevitch)، ودعاة النزعة "التفوُّقية" في الفن، بأن الأغراض تُفسد التصوير، وأنه يُستحسن إنقاذ الفن من الوزن غير النافع الذي للغرض؟ أتبقى أشعَّةُ ضوءٍ ملوَّن (الإشعاعية)، وأشكالٌ هندسية، و"*مربَّعٌ أسود فوق خلفية بيضاء*" (١٩١٣)، وهي الرَّسم التحضيري البسيط لـ"*مربع أبيض على خلفية بيضاء*" في العام ١٩١٩؟

ما عادت الطلائع تكتفي، عشيَّة الحرب العالمية الأولى، بتأكيدِ مجيءِ الفن الحديث. باتت تُظهر قلقَها من المستقبل، وهو خليط من الانبهار ومن التمرد على عصر، راحت تنطفىء فيه ثريّات "العصر الجميل"، الواحدة بعد الأخرى، بفعل نَفَسِ الثورات الاجتماعية والسياسية. حتى أن الاعتقاد بالأساطير الجديدة، أساطير التصنيع والتقنية، بات يتّخذ نبرة التمرد. "بيان" (مانيفستو) هو اللفظ تحديداً الذي بات على كل شفة ولسان، من الآن وصاعداً، بعد أن تمَّ تملُّكه بحيث يُعبِّر عن شدَّة المُطالبات. لفظٌ مثاليٌّ من أجل تحديد البرنامج المستقبلي الذي أطلقَه الكاتب والشاعر مارينيتي (Marinetti)، في العام ١٩٠٩، في أعمدةِ جريدةِ "الفيغارو"؛ ويتفاقم كرهُ "الرداءة الأكاديمية" متّخذاً شكلَ اعتقادٍ فوضوي، ثوري وقومي، وشكلَ نداءٍ مشبوبٍ لتدبير مؤامرة تَجمع جميع الفنون، المتوافِقة من الآن وصاعداً، على تمجيد جمال السرعة، والحرب، والنزعة العسكرية، والوطنية، والحركة المدمِّرة للفوضويين، وعلى – مما يؤسف له – احتقار المرأة.

عنفٌ غامضٌ في هذه الحركة ذات الخُصب الفني العميق، المهيَّئة أفضل من غيرها للتعبير عن جنون العصر، مع احتمالِ تأجيجِ النار التي تقود العالم إلى خرابه الوشيك.

عنفٌ على الأخلاق، على العادات الفاضلة، على الأمَّة وعلى النظام الجمهوري، إن صدَّقنا ردَّةَ فعلِ السلطات البلدية لمدينة باريس على معرض "البيت التكعيبي"، في "صالون الخريف" في العام ١٩١٢ . من أين تأتّى هذا العنف المفترَض؟ أمِن ديشان–فيلون (Duchamp-Villon)، أخ مارسيل ديشان (Marcel Duchamp)، أم من براك (Braque)، أم من بيكاسو (Picasso)، أم من غيرهم من "التكعيبيين"، الموسومِين بأنهم "عصابة سوءٍ، تتصرَّف في عالم الفنون مثل قُطّاع الطُّرق في الحياة الاعتيادية"؟ يا لنفاذ البصر الغريب من قبل مراقِبين مؤسساتيين، ومن شرطة التقاليد – الذين يختلطون مع حرّاس النظام القائم –، وليس لهم شبيهٌ في التَّنبُّه، وبحاسةٍ لا تخطىء، قبل الفنانين أنفسهم أحياناً، إلى ما يُحدثه الفن تحديداً من ألم.

في هذه السنة، ١٩١٢، في الفترة التي يتخلّى فيها بيكاسو عن التكعيبية التحليلية لصالحِ تكعيبية تأليفية، مبنيّة على استعمال الأوراق المُلصقة، تكون اللوحة، المخصَّصة لتعنيف الحساسية الفنية عند الأجيال القادمة، قد أُنجزت. هذه اللوحة ما قبل–تكعيبية، غير معروفة كفاية من الجمهور، وتَحمل اسماً مدعاة للتشويش، على الأقل في الفرنسية: *آنسات أفينيون، المبغى الفلسفي السابق*، في إشارةٍ إلى بيتِ الدعارة الكائن في حي آفينيو في

[1]: Vassili Kandinski et Franz Marc, *L'Almanach du Blaue Reiter*, présentation et notes de Claude Lankheit, Paris, Klincksieck, 1981.

برشلونة. لسيِّدات اللوحة وجوهٌ في هيئةِ هلال، وتتَّخذ هيئةَ قسم من جبنة "الكاممبير" عند من لا يحب هذه اللوحة، أو هيئة أقنعة أفريقية عند المعجبين بها: ما يعني أن اللوحة هذه ما انتهت بعد، وحتى يومنا هذا، إلى الكشف عن سرِّها. ترقى اللوحة إلى العام ١٩٠٧، وهي للتصوير الحديث ما كانته معزوفةُ أرنولد شونبرغ للموسيقى، المعروفةُ *بالرباعي ذي الأوتار، نمرو ٢، على أساس نوتة "فا" مع علامة الرفع*؛ وهذه كانت أول مسعى لكتابة موسيقية غير هارمونية، خاطرَ المؤلِّف الفييناوي في تأليفها.

هذان العملان، المعتبَران من قبل الأجيال اللاحقة مثل مَعلمَين دالَّين على القطائع الحاصلة في الفن الغربي، يُشكِّلان لحظة لا رجعة منها: إنهما يكرِّسان إرثَ الماضي، بعد فتحِ حقلٍ شاسعٍ للإبداع في القرن العشرين، وهو حقلٌ لا يقوى أي فنان معاصر على الادعاء بأنه اكتشفه بكلِّيَّته.

في العام ١٩٠٠، في جناح "المعرض العالمي" المخصَّص لأوغست رودان (Auguste Rodin)، (١٨٤٠-١٩١٧) تحديداً، يتأمَّل الجمهور مبهوراً منحوتةَ *الإنسان الذي يمشي*: عملاقٌ يكاد يبلغ ثلاثة أمتار، من البرونز، أقدامُه مثبتة بإحكام إلى الأرض، بعكس ما كانت عليه مشية كراديفا الخفيفة، التي تبدو كما لو أنها تريد، في كل لحظة، الخروجَ من حجر النقش. بماذا يفكر بيكاسو الشاب، الحاضر هو بدوره في المكان عينه، في هذه المنحوتة، والذي يكتشف الفنان في قمَّة مجده؟ أفي إمكانه التفكير، للحظة واحدة، في الصيت المماثل الذي ينتظره، والذي سيجعله يتمتَّع، بعد سنوات لاحقة، بشهرة عالمية؟

ولكن لنعدْ إلى هذا الرجل الطَّيِّب، المتين البنية بالأحرى، الذي يبدو عليه التصميم على التقدُّم بأي ثمنٍ صوب وجهة مجهولة، من دون أن ينتزع قدمه من الأرض التي يقف فيها. وهو أمرٌ مدعاة للتَّعجُّب من شكل العملاق، إن عرفنا العناية الخاصة التي يُوليها رودان لعدم إنهاء أعماله: فهو من دون رأس. إن ألقينا نظرة وجاهية عليه، يبدو المنظر غريباً، من دون زيادة أو نقصان: ألم تُعرَض لمرأى علماء الآثار والسياح منحوتات إغريقية عديدة، من دون رأس، بعد تكسيرها إثر حادث، ومن دون عقدة؟ إلا أن النظر إلى المنحوتة جانبياً، من الجهة اليمنى خصوصاً، يُحدث شعوراً غريباً لا يلبث أن يتحول إلى كرب: أيمكن حقاً التَّقدُّم من دون أن يكون لنا رأس؟ ومن أجل الذهاب إلى أين؟

العام ١٩٠٠ هو أيضاً، كما سبق أن ذكرنا، تاريخ صدور عمل فرويد الأساسي، **تفسير الأحلام** (*L'interprétation des rêves*). على عتبة القرن العشرين، يكتشف الإنسان صدعاً فيه، على الرغم من ثقته بنفسه، ومن تأكُّده من تقدمه، ومن اقتصاده، ومن عِلمه، ومن فنه، ومن سياسته. بل أكثر من ذلك: يكشفون للإنسان نقطة ضعفه، ما يَظهر في اندفاعاتٍ لاواعية لا يقوى على السيطرة عليها أبداً، فيما تتحكَّم، مع ذلك، بمجموع نشاطه. بتعبير آخر، إن العالَم الذي يكدُّ الإنسان في بنائه بطريقة عقلانية هو، إلى حد كبير، نتاجُ استيهاماته، التي لا يقوى على ضبطها، بل خرجتْ تقريباً عن أي سيطرة.

أثارَ عملاق رودان الانتباهَ، ببنيته العضلية التي تقترب من أسلوب ميكيلنجلو في منحوتته *موسى*، إلا أنه يأتي من زمان رودان نفسه، عدا أنه بات بعيداً عن "النهضة"؛ بخاصة وأنه لا يشبه "أخاه"، *المفكر*، الرياضي المذهل الآخر، الذي هو فيلسوف وشاعر في الوقت عينه، بل يختلف عنه في أن الأحلام ممنوعةٌ عليه، والتفكيرُ كذلك، ووجهةُ السير، بطبيعة الحال. إننا نفهم في صورة أفضل تردُّدات هذا الجسم الذي بلا رأس في أن يتقدَّم إلى الأمام – وهو عملٌ فني بأي حال. ألا يُجسِّد الجسمُ، هو في حدِّ ذاته، القطائعَ والتصدُّعات في قرن، يستعدُّ لتركيز جانبٍ من أزماته، الأبشع والأكثر ملموسية، في مسألة الفن؟

إن مواعيد بعينها لا تَصنع التاريخ، غير أن هناك تقاربات تستحق الاهتمام: يموت رودان في العام ١٩١٧، السنة ذات الذكرى المشؤومة على الجبهة الفرنسية-الألمانية؛ تؤسِّسُ حركةُ دادا صالةَ عرض، وتَشرعُ في

العرض، وفي نشر مجلتها في زوريخ. وحركة دادا تتألف من مصوِّرين، وشعراء، ونحّاتين، يعملون، في باريس ونيويورك وبرلين وكولونيا وميونيخ وهانوفر وبرشلونة، على رفعِ صرخةِ اليأس نفسها، صرخةِ الانتفاضة، ضد الحرب، ضد فن الوهم، ضد الجميل المضلِّل، ضد جشعِ مجتمعٍ قادرٍ على تصفية ملايين البشر. ولهذا، كلُّ الوسائل صالحة، من الإثارة العدمية إلى الهزء المُر، ومن الغضب إلى السخرية، من إجل إظهار أن الفن والفنانين لا يقوون على البقاء لامبالين أو حياديين أمام التاريخ الفعلي. بات في مقدور دادا، عندها، أن يصرخ: "طُزّ على الجمال!"، بما أنه بات صحيحاً أننا لا نقوى على التصوير، وعلى الكتابة، وعلى النحت بشكل "جميل"، على خلفية جثثٍ متمزِّقة، مدمّاة، ومتكدِّسة في خنادق لها اسم موحٍ بشكل مرعب.

لا يناسب أيُّ شكلٍ فني في التعبير، وفي التنديد، بهذا الواقع الباتر والمشوَّه، إلا الذي يَنتج عن الانتظام الاتّفاقي لأجزاء من مادة ومن مواد ملصوقة وفق قوانين تتأتّى من استنسابيةٍ مضبوطة بشكل أكيد. فجميع الدادائيين، والقريبين من حركة دادا، وبعض الذين استلهموا المستقبلية والانطباعية، من أمثال جورج كروس (George Grosz)، وأوتو ديكس (Otto Dix)، وكورت شويترز (Kurt Schwitters)، وهانز آرب (Hans Arp)، وماكس أرنست (Max Ernest)، يتميَّزون في هذا النوع من التآليف "الكيميائية"، التي تنتهك الإدراك الاعتيادي للعالم، ويضعون قيد الاتهام واقعاً مقِقاً. في العام ١٩٢١، قبل عامين على حل حركة دادا لنفسها – وهي الحركة الأكثر تمرداً بين الطلائع –، يدعو فرنسيس بيكابيا (Francis Picabia)، وهو "مهرِّج" مفاجىء في الفن، أعضاء حركة دادا والمقرَّبين منهم، إلى لصق ما يشاؤون فوق لوحة كبيرة ذات اسم غريب، *العين الكاكوديلية* •، وإلى أن يوقِّعها كلٌّ منهم. الحركة خارجة على التقاليد، وناقلة للفن إلى مصاف الهزء، ولقد التحقَ بها تحديداً مان راي (Man Ray) وتريستان تزارا (Tristan Tzara) و... مارسيل دوشان.

تابعَ مارسيل دوشان، تحديداً، عن بُعد، حركة دادا، كما أيَّد، عن بُعد أيضاً، "**بيان السوريالية**" (*Manifeste du surréalisme*)، المنشور من أندريه بروتون في العام ١٩٢٤ . وكان هذا الفنان قد شَرع، منذ العام ١٩١٤، في زرع قنابل صغيرة مؤجَّلة التفجير، في حقل الفن، الفوضوي منذ وقت: *عجلة دراجة هوائية*، *قفص للزجاجات*. وهي لا تعدو كونها أغراضاً، صناعية مقنَّنة وفق أشكال نمطية، ما بات يُسمى "الفن الجاهز" (ready-made)، وهي مما يُباع في السوق، ويقوم الفنان بنقلها مما كانت عليه في مكانها الطبيعي، فيُحوِّل وظيفتها المبتَذلة والنفعية، ويَحملِها إلى أمكنة العرض المكرَّسة، في صالات العرض وفي المعارض.

وسيكون العام ١٩١٧ موعدَ انفجارِ كبرى هذه القنابل: *مبولة*، وقد حملتْ توقيعَ اسم مغمور: ر. موت (R. Mutt)، ولها الاسم التالي: (Fountain) •. منذ هذا الوقت، وحتى أيامنا هذه، لا تتوانى هذه الألغام، ذات الأفعال الرجعية، عن الانفجار في فترات دوريَّة، مُحدِثة الفوضى والبلبلة في صفوف الفنانين والنقد الفني. فهي عصيَّة على أي مسعى لتفكيكها، وتتوصَّل أحياناً إلى تغييب الفنان لصالح العمل المعروض: *عارٍ نازلٌ على درج* (١٩١١)، *الزوجة المعرَّاة من خاطبيها، أنفسهم*، *وطاحنة الشوكولاته* (١٩١٣) •. *الجوكندا* (١٩١٩) عملٌ آخر له، وقد زخرفها بلحية وشاربَين، ووقَّعها باسم (LHOOQ)، وهي لا تنتسب إلى "الفن الجاهز"، لكنها تستبِق انتقاله إلى الفعل الأخير، حركتِه "الفنية" الأخيرة، قبل أن يلتحق بالسورياليين: سيتخلى منذ هذه اللحظة

لحُ حمضٍ كيميائي: المترجم• :.

• : ما يبدو قريباً في لفظه، وفي موضوع العرض، من النبع؛ وهو لَعِبٌ عُرفت به التجارب الطليعية في مطالع القرن العشرين، ولا سيما في إطلاق العناوين الغريبة والصادمة على أعمالها، الفنية أو الشعرية: المترجم.

• : وجب التنبيه إلى أن ترجمة أسماء أعمال ديشان الفنية صعبة، إذ تقوم على ألعاب "داخلية" في مبنى اللفظ أو التركيب اللفظي، ما لا تقوى اللغة على نقل احتمالاتها كلها: المترجم.

عن الفن، مُديناً التصوير الذي يُطلق عليه صفة "الشبكية" •، متفرِّغاً تماماً للعبة الشطرنج. وفي نهاية ثلاثينيات القرن، يُطلق الفيلسوف الألماني والتر بنجامين على السوريالية الصفة التالية، وهي أنها "آخر وضعية لحْظويّة للذكاء الأوروبي".

ألا تُحدِّد السوريالية وقفةً في هذه الدورة الجهنمية للدعاوى المنتهِية باللاصقة: "ية"؟ ألم يتمُّ نصبُ الديكور، لمرة وإلى الأبد، بحيث يقوى على استقبال أنواع التراجيديا والدراما والكوميديا، الخاصَّة بالفن الحديث والمعاصِر حتى نهاية القرن العشرين؟

ألم يدفع الطليعيون التاريخيون، بديناميتهم وجذريتهم، الحركاتِ الوليدة بعد الحرب العالمية الثانية، إلى استعادات متكررة، وفق المبدإ نفسه، الوسواسي، الذي يقول بموت الفن وبنهاية الفنون الجميلة؟

إن هذه الأسئلة، التي تَشغل بالَ مؤرِّخي الفن في المقام الأول، لا تَدَع الجماليين الحاليين، بطبيعة الحال، غير مبالين بها، طالما أنهم معنيُّون بتفسير الأزمات التي يتألَّم منها، على ما يبدو، عالمُ الفن والثقافة. هذه الأسئلة ستكون غرضَ الفصل الأخير: "انعطاف الجمالية الثقافي".

النظرية الجمالية والطلائع

سبق لنا أن أشرنا إلى تأخُّر نسبيٍّ عرفته الجمالية إزاء الإيقاع الذي فرضه الفن الحديث، والتتابعُ السريع لظهورِ الحركات الطليعية المختلفة.

إن التفسير الأولي لهذا التفاوت يأتي، بمعنى من المعاني، في هيئةِ تكريمٍ لهيغل: يأتي التفسير الجمالي والفلسفي، عن تغيُّرات الحداثة وقطائعها، *في وقت متأخر*، أو *لاحقا*ً على الأقل. ويحتاج التفسير إلى بعض الوقت لكي يُحسن الاستجابة للعفويَّة الإبداعية عند الفنانين، ولفجائية الابتكارات: خمسون سنة بالكاد بين *الحمام التركي* (أنغرس) و*آنسات أفينيون*، وبين *الرقصة* لكربو (Carpeaux) و*المُلهِمة النائمة* لبرنكوزي! كيف يمكن تثمين أعمالٍ فنية، والحكمُ عليها، وهي تُنادي، إلى ذلك، باستقلاليتها التامَّة، وترفض المعايير الأكاديمية والتقليدية الموروثة من الماضي؟ لا تغيب عن بالنا الجُمل اللاذعة التي أطلقَها بودلير في وجه الأساتذة–المُحَكِّمِين في الجمالية، والذين لا يَعترف لهم إلا بفضل وحيد: السكوت، وإلا فإن فكرة الجمال نفسها مهدَّدة بالزوال.

هذا الاحتراس المتأنِّي، الذي تعرفه فلسفة الفن التقليدية أمام ثورات الفن الحديث، يستمر في فجر القرن العشرين، في مطلع التفجُّر الطليعي نفسه. ونجده بيناً في إنتاج بينيديتو كروتشه (Benedetto Croce)، (١٨٦٦–١٩٥٢) الكبير، على الرغم من جهل فرنسا الغريب له.

فهو يُقْدِم، في العام ١٩٠٠، على تأليف **الجمالية مثل علم للتعبير ومثل لسانية** (*L'esthétique comme science de l'experssion et comme linguistique*)، ويجادل طويلاً مع المؤرِّخ الفني هنريش وِلْفلن (Heinrich Wôlfflin)، (١٨٦٤–١٩٤٥)؛ كما يطعن في أطروحات هذا الأخير، التي وضعها في كتابه **مبادىء أساسية لتاريخ الفن** (*Principes fondamentax de l'histoire de l'art*)، مؤكِّداً أن كل فترة فنية كبيرة تتحدَّد بفضل أسلوبها، أي بالسمات الشكلية المميزة لها والخاصة بالأعمال التمثيلية لكل فترة ولكل

• : في إشارة إلى ارتباط التصوير الغربي بالعين الفيزيائية، بما ألفته من جهة المتلقي أو من جهة الفنان: المترجم.

مجتمع محدَّدين. ويُظهر ولفلن، بطريقته هذه – وهو يقوم بدراسة مقارنة للأسلوب الكلاسيكي وللأسلوب الباروكي، وللانتقالة من هذا إلى ذاك –، أن البناء الخيطي التتابعي (دُورِر) يتناقض مع البناء التصويري (رمبرانت)، والسطحُ مع العمق، والشكلُ المغلَق مع الشكل المفتوح، والوضوحُ المطلَق مع العتمة النسبية، والتعدُّد مع الوحدة. يَظهر الأسلوب، عندها، مثل تعبيرٍ عن الحالة الفكرية لشعب في لحظة معينة من تاريخه، والتي تدير وتُنظِّم الإبداع الخاص بالفنانين.

رفضَ كروتشه تبعيةَ العمل الفني للبنى الإجمالية وللمبادىء العامة في التنظيم: إنه يُفضِّل، وعلى الخلاف من ذلك، العملَ الملموس والمتفرِّد، منكراً بذلك التمييز المقَدَّر بين الشكل والمضمون، طالما أن الشكل هو بدوره مضمون. هذا الرفض للفصل بين الشكل والمضمون، بين المادة والفكرة، وهذا الرفضُ للسقوط مجدداً في التمييزات العائدة إلى الجمالية الكنطية والجمالية الهيغلية، يعود الفضل فيه إلى جمالية كروتشه؛ وإنه لمن المشروع أن يستوقِف هذا الطابعُ "الحديثُ" في جمالية كروتشه عنايةَ مؤرِّخٍ فني مثل بيار فرنكستيل، ومُنظِّرٍ مثل كليمان غرينبرغ (Clement Greenberg). بالمقابل، يمتنع كروتشه عن إصدار أي حُكمٍ قيمةٍ في الانقلابات التي أصابت الفنون التشبيهية؛ ولا يُبدي موقفاً لصالح هذه أو ضد تلك من التغيرات، بل يَنظر إليها من وجهة نظر الفن العالمي: "... في ما وراء التصوير والفنون التشبيهية، هناك جميع الفنون الأخرى، الفن العالمي (...)، وفي ما وراء الفن هناك الفكر الإنساني بغنى شكله ووحدته الديالكتيكية، التي لا يقوى الفن من دونها على أن يكون قابلاً حقاً للإدراك؛ وأخيراً، *فوق التصوير الحداثوي أو الحديث*، بل في ما وراء هذا التصوير الذي لا نتوانى عن الشروع به، تبعاً للأمزجة، مرة مع رمبرانت ومرة أخرى مع جيورجيوني (Giorgione) •. هناك التصوير في جميع الأزمنة، وعند كل الشعوب، سواء أطلقْنا عليه تسمية التصوير اللوني أو غير اللوني" [1] . بطبيعة الحال، يُلمِّح كروتشه، في العام ١٩١٩، إلى الاستلطاف والثقة اللّذَين يخصُّ بهما عصرُه "الفنَّ الانطباعي، والتكعيبي، والطليعي، والمنحَط عموماً في أيامنا هذه"؛ إلا أنه يستهدِف على وجه الخصوص الإشارةَ إلى عجز النقد عن بلوغ مستوى فلسفةٍ جمالية حقّة. إن مطلوبه، بجعل النقد فلسفةً، يوافق المهمَّةَ العالية التي يخصُّ بها الجمالية: "ليست للجمالية، إذن، التي هي علم الفن – مثلما يتمُّ تصوُّرها في بعض التصورات المدرسية –، وظيفةُ التعريف بالفن، مرة وإلى الأبد، ولا وظيفةُ نسجِ الحبكة المفهومية، بما يغطي حقلَ هذا العلم كله، فالجمالية ليست سوى إعادةِ التنظيم الدائم، المتجدِّدة دوماً، والمدقّقة دوماً، للمشاكل التي يفرزها التفكير في الفن، بين عصر وآخر، وتتوافق الجمالية تماماً مع حلِّ المشكلات، ومع نقد الأخطاء التي تحضُّ التطورَ المتمادي للفكر وتغنيه". يا له من تصورٍ نبيل للجمالية، ومغرٍ حتى أيامنا هذه، إلا أنه يُظهِر، هنا أيضاً، نوعاً من الانفكاك "الاستراتيجي"، من قبل الفيلسوف، أمام الرهانات الاجتماعية والسياسية التي أثارتها الاستفزازات الطليعية.

غير أن هناك تفسيراً آخر، مع ذلك، للسلوك الانتظاري، على ما يبدو، الذي اتخذته فلسفة الفن من الطلائع. فغالبُ الفنانين الطليعيين، من مصوِّرين ونحاتين ومعماريين وموسيقيين وكتاب وشعراء، يبلورون نظريتهم الفنية الخاصة في الوقت نفسه الذي يُقْدِمون فيه على صنع أعمالهم: إن دور *البيان*"، أو ما تلتحق به مدرسة جديدة، يتعيَّن تحديداً في التركيز على موضوع محدَّدٍ، جامعٍ للطاقات الفنية في جميع الميادين، ويتعيَّن أيضاً في تحديد

• : يفيد التاريخ الفني أن هذا المصور، جيورجيو دا كاستلِفرنكو، المعروف، بجيورجيونو، (حوالي ١٤٧٧–١٥١٠)، يعود له الفضل في تأكيد استعمال الألوان الزيتية في اللوحة: المترجم.

[1] : يعود التشديد في هذا الشاهد إلى الكاتب.

الرهان الفلسفي والجمالي للعمل الجماعي. ويمكن اعتبار البيان نفسه إبداعاً حقيقياً، أدبياً وشعرياً؛ هذا ما يصحُّ تحديداً في بيان مارينيتي المستقبلي (١٩٠٩)، وفي البيانين السورياليين لأندريه بروتون (١٩٢٤ و١٩٢٩).

إن التعبيرية الألمانية الأولى العائدة إلى ما قبل العام ١٩١٤، ومجموعة "دي بروك" (Die Brûcke) • حول أرنست لودفيغ كيرشنر (Ernst Ludwig Kirchner)، (١٨٨٠–١٩٣٨)، وإميل نولدي (Emil Nolde)، (١٨٦٧–١٩٥٦)، ومجموعة فناني ميونيخ (١٩٠٤)، التي التحقَ بها فاسيلي كاندينسكي لوقت، تعملُ من أجل القطع مع التوافقات السارية منذ "النهضة"، وتتوخَّى تأكيد الاستقلالية الجذرية للإبداع الفني. إنهم يستخلصون، على المستوى التصويري، أمثولاتِ سيزان والانطباعيين، إلا أن ردَّة فعلهم تنتسب إلى رومنسية متفاقِمة، وهي خليط من الحماس ومن الفكر العدمي، الذي يستمدُّ إرثه من هيغل، ومن الفلاسفة الرومنسيين الألمان، ومن شلنغ تحديداً، ومن الموسيقى الفاغنيرية، ومن نظريات نيتشه.

إن *الفارس الأزرق*، مع كاندينسكي ومارك، واللذَين يتوجَّب إضافة اسمَي كلي وشونبرغ (الموسيقي *كما* المصور) إليهما، ينبني، في جزء منه، على نظريات اللون التي طوَّرها غوته، وعلى تطور هذه الأخيرة، بما يجعلها رؤية حقّة للعالم: المقصود هو الدعوة إلى تجديد الفكر، والاحتفاء بحرية الفنان الشخصية من أجل ترويج قيم الفن العليا، واستخراج البشرية من العدم. لا تزال فلسفة واحدة تُحرِّك "الباوهاوس" (Bauhaus)، التي تأسَّست في ويمار في العام ١٩١٩، مع والتر غروبيوس (Walter Gropius)، والتي التحقَ بها كندينسكي وكلي وشليمر؛ ويعني تأسيسُ "المبنى الجديد للمستقبل"، بالنسبة إليهم، الاعترافَ بوظيفة الفن الاجتماعية، وتحديداً العمارة. يستعمل غروبيوس، بخلاف جون رسكِن (John Ruskin) وويليم موريس (William Morris)، المتشكّكَين من التصنيع والآلوية، توصلاتِ التقنية – الباطون المسلح، على سبيل المثال – في مشروعه العظيم، الذي يقوم على إنتاجِ عملٍ فنيٍّ موحَّدٍ قادرٍ على أن يَجمع فيه، وبشكلٍ متناغم، مختلفَ الفنون والحِرف.

ما كان لهذه التيارات أن تبلغ نضجها التفكري لولا مساعدة نظريات الفن التجريدي، التي عرضَها ويلهلم ورينغر (Wilhelm Worringer)، بشكلٍ باهرٍ، في كتابه **تجريد والتعاطف** • (*Abstraction et Einfûhlung*)، أو التطابق (١٩٠٨). إن جميع "الثوريين" هؤلاء شعروا بأنهم مكلَّفون بمهمَّة اجتماعية، ويحلمون بمصالحة بين الفن والحياة، وبانقلاب للعقليات مشابهٍ لما كانت عليه "النهضة". لا يتردَّد فرانز مارك عن التصريح في "**روزنامة الفارس الأزرق**" (*L'Almanach du Blaue Reiter*): "نجد أنفسنا، اليوم، أمام منعَطفِ فترتَين تاريخيتين كبيرتين، مشابهتين لعالمٍ مضى قبل خمسة عشر قرناً، حين ظهرت فترة انتقالية من دون فن أو دين، والتي انقضى فيها ما كان كبيراً وهرماً، وحلَّ مكانه ما كان جديداً وغير مؤمَّلٍ فيه".

ظهرَ التصوير، إذن، مثل ذريعةٍ وحسب لثورة فلسفية وروحية أكثر شمولاً وعالمية، حيث انتهت المشاكل الشكلية إلى الاندثار، كاشفة أن العمل على شكل الأعمال الفنية حتى التجريد التام، هو العمل، في النهاية، على المضمون، وخلقٌ لأفكار جديدة. هذا الاعتقاد هو الذي سمح لكندينسكي بإبانة إحدى المشكلات الأكثر أهمية في الجمالية، وفي الفن، في القرن العشرين: "كنا، مارك وأنا، منغمسَين تماماً في التصوير، إلا أنه ما كان يكفي.

• : يعني اللفظ، في الألمانية، "الجسر"، غير أنه يشير، هنا، إلى حركة فنية ألمانية كانت في منطلق التعبيرية الألمانية، فبدأت في مدينة درسد في العام ١٩٠٥ ثم انتقلت إلى برلين حتى العام ١٩١٣: المترجم.

• : لم يقم الكاتب، ولا مترجم هذا الكتاب الألماني، بترجمة هذا اللفظ الإلماني الإشكالي، (Einfûhlung)، بل الصعب في الترجمة، بما فيه إلى الفرنسية: فهو يعني، في الإلمانية، استشعار، بل إدراك ما يشعر به الآخر، بأن تكون مكانه، ما يمكن ترجمته كما ورد: المترجم.

بعد ذلك، تولّدت لديَّ فكرة كتابٍ تركيبي، له أن يمحو جميع النظرات القصيرة والمنقضِية، وأن يُسقِط الجدران بين الفنون (...)، ويُظهر أخيراً أن مسألة الفن ليست مسألة شكلٍ، وإنما مسألة مضمونٍ فني".

إن بيان "التفوقية"، الذي عرَضه ماليفيتش في العام ١٩١٥، يكشف، هو بدوره، عن بُعد فلسفي أكيد: يعني تأكيدُ تفوُّقيةِ الحساسيَّة الخالصة في الصُّور الهندسية المجرَّدة من أي تعبير كان، إعادةَ النظر، بشكل جذري ومفارق، في التمثيل الكلاسيكي، التشبيهي للغرض، بوصفه مؤدِّياً إلى تحصيل معرفة. هذه الفلسفة – وهي عند ماليفيتش، "صفرُ الأشكال" و"صفرُ الإبداع" – لها قيمة الماورائيات واللاهوت، على الأقل حين تعتبرها روسيا كما الثورة الأملَ ببناءِ عالَمٍ جديد.

يبدو أندريه بروتون، في بيانَي السوريالية (١٩٢١ و١٩٢٩)، واضحاً كفاية في إظهار المفاعيل الفلسفية للحركة، فلا يتمُّ اختصارها، ببساطة، في تيار أدبي وفني. فـ"الثورة السوريالية"، التي اجتمعت تحديداً حول بيار نافيل (Pierre Naville)، وبنجامين بيريه (Benjamin Péret)، ولويس أراغون (Louis Aragon)، وفيليب سوبو (Philippe Soupault)، تعلنُ عن برنامج فلسفة التغيير: تغيير الحياة، ولاحقاً، تغيير السياسة، بالقدر الذي تتمكّن فيه السوريالية من أن تكون في خدمة الثورة (الشيوعية). كان المطلوب، بكفالة نوفاليس ولوتريامون ورامبو، وبمساعدة نيتشه وفرويد، حسب عبارات بروتون نفسها، الانتهاءَ مما حملَه معه العقلُ الثقافي والمنطق الوضعي من "أذى، وكراهية وكفاية بليدة".

في العام ١٩١١، تَعرُض مجموعة "الفارس الأزرق" أربع لوحات تعبيرية لأرنولد شونبرغ، المصوِّر والمؤلِّف الموسيقي؛ و ينشر هذا الأخير، في السنة نفسها، **مؤلّف في التناغم** (*Traité d'harmonie*)؛ إلا أن هذا الكتاب، في التقنية الموسيقية، الداعي إلى توسعة السلم الصوتي، بما يوافق الاثنتي عشر درجة في السلم اللوني، يندرج في شواغل تتعدّى نطاق مشاكل التأليف الموسيقي. يَعرف شونبرغ بأنه يقطع مع أربعة قرون من التقاليد الموسيقية، وأن هذه القطيعة تُحدث انقلاباً ثقافياً له مدى كبير: "إن عصرنا يُكثر من طرح الأسئلة. وما كان الجواب الذي حصَّله؟ أيتعيَّن في رغد العيش؟ إن هذا يجتاح ميدان الأفكار، ويجعله أكثر راحة من أجل صالحنا".

في هذا الوقت، ما كان شونبرغ يدرك بعدُ أيَّ مخاطر تتهدد "رغدَ العيش" هذا؟

تمهيدات لمنعطفات القرن العشرين

إن فناني الطلائع الأولى، وفترةِ ما بين الحربين، هم في الواقع، كما أسلفنا القول، المنظِّرين الأوائل لأعمالهم الخاصة. ممارِسون وتقنيون عباقرة – مثلما كان يقال في القرن الماضي (التاسع عشر) –، يَكتشفون الإمكانات المتعدِّدة التي يعرضها عصرهم، والموصولةَ باستعمال المواد والوسائل الجديدة، وباختيار الأشكال غير المسبوقة. وهم فلاسفة أيضاً، يتساءلون عن المفاعيل الاجتماعية، والسياسية، بل الماورائية، للفن الحديث.

بعد انقضاء موجة النظريات المنتهية بـ"ية"، منذ عشرينيات القرن (العشرين)، ما عادت تقوى الفلسفة المُسمَّاة أكاديمية – التي ورثتْ، في قسم كبير منها، فلسفتَي كنط وهيغل، بشكلٍ لائق –، على اعتبار الفن والفلسفة مثل ملحقَين بسيطَين لنسق بات مكتملاً، ولا على تنحيتهما، في وقت متأخر، وإسقاطهما إلى مرتبة العقيدة، بما يجعلهما وراء نظرية المعرفة، والمنطق والأخلاق. فهناك أحداث كثيرة تُثبت الطابع الأساس للإبداع الفني: تفاقمُ القطائع، البحثُ الجنوني عن التجديد، الجذريةُ الخالصةُ، النظرية على الأقل، في النظر إلى الماضي، التطرفُ

الأقصى في المواقف المضادة للفن، شدةُ ردّاتِ فعلِ الجمهور، والمؤسسات والسلطة السياسية، من الاستفزازات المتكررة. يتحوَّل الفن، بالإجمال، إلى مسألة عظمى، والجماليةُ إلى مسألة مركزية في الشواغل النظرية، بعد أن كانت في ما مضى ميداناً جانبياً.

تَشهد بدايةُ القرن العشرين، في الفلسفة، عدَّة منعطفات دالَّة: الماركسية، الظاهراتية، الوجودية، واللسانية، تُوجِّهُ التفكيرَ، وتبني مدارسها، وتَخضع الفترة المعاصرة أيضاً، بدرجات مختلفة، لتأثير هذه التيارات الكبيرة في الفكر.

إلا أن إحدى أهم الانعطافات هي، من دون شك، الانعطافة الجمالية للفلسفة، بمعنى أن مختلف أشكال التفكير هذه تلتقي، في هذه اللحظة أو تلك من تطورها، بمسألة الفن، وبمشكلة الثقافة عموماً، وتحديداً بمشكلة غائيتها ودورها في المجتمع المعاصر.

تُشكّل فلسفة نيتشه، والمكانةُ المميزة التي يخصُّ بها الفن والجمالية، على وجه التحديد، الانطلاقةَ الحاسمة لهذه الانعطافة: الفن وهمٌ وعزاء، بالطبع، غير أنه أيضاً، حسب نيتشه، النشاط الماورائي والفلسفي بامتياز. ويمكننا القول، لو طلبنا رسماً اختصارياً حتى حدود التبسيط، بأن النظر إلى العالم يتعيَّن، من الآن وصاعداً، وفق وجهة نظر الفن.

غير أن الفن تَغيَّرَ؛ ما عاد يفكر أبداً، كما في الماضي، في الصورة المتناغمة عن عالَم متسامٍ وموضوعٍ تحت تصعيدِ جمالٍ مثالي. هكذا بات الفن دنيوياً في عالَم خاضعٍ لعقلانية متزايدة من جميع الأنشطة الإنسانية، ومتصلِّبٍ بفعل الانقسامات الإيديولوجية النزاعية، ومهتزٍ من جرّاء الثورات ذات الطابع الاجتماعي، الاقتصادي والسياسي. إن التزام الطلائع الحزبي، سواء بالفوضوية الغامضة في المستقبلية الإيطالية، أو بانضمام السورياليين إلى الشيوعية، ما عاد يسمح أبداً باعتبار الحداثة الفنية ظاهرة محايدة تاريخياً وإيديولوجياً.

تتعرَّض هذه الحداثة، مع ذلك، لتفاسير متناقضة: أهي التعبير السلبي عن "انحطاط الغرب"، أم أنها التعبير، الإيجابي، عن عالم قيد التطور، والذي تُشكّل فيه الطلائعُ تباشيرَه؟

السؤال بالغُ الأهمية، وهو يأسرُ جمالية النصف الأول من القرن العشرين في جدالات حيوية للغاية حتى غداة الحرب العالمية الثانية. من جهة، يتركز في الفن الحديث ما أسماه الفيلسوف الألماني ماكس فيبر (Max Weber) بأنه "خيبةُ أملِ العالم"، خافياً الأمل، الطوباوي في الغالب، بأن الإبداع الفني قادرٌ على الإسهام في إقامة غدٍ، إن لم يكن ساحراً، فهو أفضل على الأقل. من جهة أخرى، يستقطِب الفن الحديث الوعي الفردي والجماعي في تعارضات غير قابلة للحل: ينجح الفن الحديث كما الطلائع في إنجاز ضربة غير مسبوقة، وهي أن يتعرَّضا للحقد من قبل الفاشيات، وللمقتِ من قبل الستالينية، وهي أنظمة شمولية عدوَّة، مُجمِعة، مع ذلك، على إدانةِ فنٍ تعتبره منحلاً أو منحطّاً.

ما خلا هذه النوبات، التي يَخدم الفنُ فيها غايات من الدعاية الخالصة والبسيطة، فإن الخلاف بين القدماء والحديثين يشهد، في الباقي من الديمقراطيات، صيغة جديدة أكثر حدَّة من التي عرفها القرن الثامن عشر: يتقابَل، في هذا الخلاف، من الآن وصاعداً، رجعيون وتقدميون، بورجوازيون محافظون وثوريون طوباويون، على خلفية صراعات إيديولوجية، هي تعابيرٌ في حدِّ ذاتها عن التراجيديات الدامية للتاريخ الحقيقي. هكذا تبدَّلت الانعطافة *الجمالية* للفلسفة، على هذه الصورة، وبعجلٍ، إلى *انعطافة* سياسية للجمالية.

يتوجَّب علينا انتظار بداية الستينيات لكي يخفَّ السجال السياسي–الجمالي تدريجياً؛ وأدَّى تبريدُ النزاعات بين الشرق والغرب، وإن ظل حاملاً للخطر، إلى خفض الاشتدادات الإيديولوجية. فلقد غيَّرَ تطوُّر وسائلِ إعادة الإنتاج، وإمكانات الانتشار الواسع، وانتفاعُ جمهورٍ متزايِد من جميع أشكال الفن الحديث والمعاصر، طريقةَ النظر إلى رهانات الإبداع الفني، وبشكلٍ عميق. وإذا كانت نهاية الستينيات شهدت إعادة ظهور المثالات

الطليعية، التي بدأت في عشرينيات القرن (العشرين)، فإن الرغبة في إعادة تنشيط مشروع التحرر والتغيير، الذي صاغته الحركات الجذرية في هذه الفترة، فشلتْ أمام صعودِ مجتمعِ الاستهلاك وحضارة التسلية. فأن تدلَّ ذروة النمو في المجتمعات الغربية، وفي الوقت عينه، على انحطاطها، وأن تتناسبَ زمنياً مع نهاية العقد "الثلاثيني المجيد" • : فهذه لا تُبدِّل شيئاً في التطور غير المسبوق للصناعات الثقافية. إن إقامةَ أنسقةِ إنتاجٍ وتوزيعٍ بالغةِ القوة للأغراض الثقافية، تُسرِّع في إدماج جميع أشكال الفن الماضي والحالي في الدورة المعقَّدة، وغير المحسوبة في جزء منها، الخاصة بالترويج وبالمزايدة الاقتصادية.

هذه الانعطافة الثقافية للجمالية، على خلفية أزمة، تقود، منذ بدايات الثمانينيات، إلى إعادة فحص نقدي لمكتسبات الطليعة والحداثة. كما إن الظاهرات التي نصفها اليوم أيضاً، وبشكل متسرِّع من دون شك، بتسميات "ما بعد حداثية" وغيرها من التعابير الدالَّة بعض الشيء على تراجم الموتى، مثل: "اختفاء الطليعة"، و"موت الفن"، و"نهاية النقد"، تدعو الجمالية إلى رفع تحدِّيات جديدة.

يتوجَّب على الجمالية، أكثر من أي وقت مضى، أن تُظهر بطلان هذه الجردة، وأن تلعب دورها: المساعدة في تفسير الأعمال الجديدة، وفي تبديد المناطق المعتمة وغير المفهومة التي تُظلم العلاقات بين الجمهور والفن الحالي، وفي مرافقة المغامرة غير المحسوبة، غير المسبوقة دوماً والمباغِتة للإبداع الفني.

إلا أنه يتوجَّب علينا، قبل أن نتساءل عن حاضر الجمالية، وعن مستقبلها، العودة بالتفصيل إلى انعطافات القرن العشرين، التي جرى ذكرها سابقاً. فالمناقشات، سواء أكانت متخطّاة أم لا – ونحن لا نعتقد بذلك أبداً –، التي أدَّت إليها المواجهةُ بين الفن الحديث وفلسفة الفن، تركتْ، في واقع الأمر، آثاراً عميقة في طريقة استتبيان العلاقات التي يقيمها إنسانُ المجتمعات ما بعد الصناعية مع أشكال التعبير المختلفة عن الحساسية وعن التخيُّل.

• : يشير هذا التركيب اللفظي إلى ثلاثين سنة، في مطالع القرن العشرين، ،شهدت فيها هذه المجتمعات نمواً ملحوظاً، ما اجتمع في التركيب اللفظي: "الثلاثينيات الظافرة": المترجم.

الباب الرابع
انعطافات القرن العشرين

١ . انعطاف الجمالية السياسي

إن الفلسفات الكبرى، التي تتشكّل في العقد الثالث (من القرن العشرين)، والتي تؤثّر، حتى اليوم، في الحياة الثقافية، تترجم بصورة موقّتة المناخ الثقافي، المتولّد من ولادة الفن الحديث، ومن تفجّر الحركات الطليعية. إن أفكار المفكرين، مثل جورج لوكاش (Georges Lukacs)، ومارتن هايدغر (Martin Heidegger)، وأرنست بلوخ (Ernst Bloch)، ووالتر بنجامين، وهربرت ماركوز وتيودور أدرنو، تتطوّر في سياق تاريخي مرضوض غداة الحرب العالمية الأولى: ثورة سوفياتية، إقامة حزب ماركسي-لينيني، صعود الفاشية في أوروبا، ثورات عمالية وحركات اجتماعية ناتجة عن مشاكل اقتصادية وعن زيادة البطالة، إلخ.

سلكَ هؤلاء المفكّرون وجهاتٍ مختلِفة، متضادة عند بعضهم في صورةٍ قاطعة، إلا أنهم نهلوا من الينابيع الفلسفية نفسها، من ينابيع المثالية والرومنسية الألمانيتين تحديداً: كنط، هيغل، فيخته، شوبنهاور. كلُّهم قرأوا ماركس، ونيتشه، وفرويد، وهوسرل (Husserl)؛ كلُّهم تأثروا بموضوعات التراجع، والانحطاط، والأزمات التي تطاول العلوم كما المعرفة، والقيم التقليدية كما القناعات القديمة، والفنون كما الثقافة.

فالحماسة والتفاؤل أَخْلَتا مكانهما، يعد أن وسما مناخَ البورجوازية قبل الكارثة، للقلق على الحاضر، ولليأس من المستقبل. عديدون هم الفلاسفة الذين انتهوا إلى حاصل سلبي إثر الجردة التي قوَّموا بها الحضارة الغربية؛ وهم لا يترددون في تعيين بداية الانحطاط مع بداية هذه الحضارة نفسها، غداة العصر الذهبي الشهير، الذي عرفته

اليونان في القرن الخامس قبل المسيح؛ وهو ما يقول به لوكاش وهايدغر وبنجامين وماركوز وأدورنو، الذين يُجرِّمون انحرافاً أصابَ العقل منذ "عصر الأنوار"، لكنهم يتبيَّنون علامات "المرض" الاولى، والخاصة به، في عقلانية هوميروس.
قادَ هذا التشخيصُ المرير والمخيِّب للآمال، لحالة العالم، إلى نتيجتَين على الأقل: دفعَ هذا التشخيص، من جهة، بعض المفكّرين إلى اعتناق إيديولوجياتٍ تُجدِّد الأملَ المتراجِع لدى الإنسان، وتَعِدُ بمستقبل أفضل للجماعة: يرى هايدغر في "الرفعة" الداخلية للحركة القومية-الاشتراكية سبيلَ خلاصٍ للشعب الألماني؛ فيما تُحدِّدُ فلسفةُ التاريخ الماركسية وحدها، عند لوكاش، مصيراً ممكناً للإنسانية؛ ويتوقع أرنست بلوخ من الشيوعية أن تقوى على تحقيق الآمال الطوباوية المتضمَّنة في الفن؛ أما بنجامين وماركوز وأدورنو، المتأثِّرون بالتصوُّر الماركسي للتاريخ، ولكن المعادون بعنف للماركسية المتحجرة ولتحققاتها التاريخية والسياسية، فيتطلّعون، من دون أملٍ كبير، إلى انقلابِ بنى المجتمع الرأسمالي، القابلِ لإنهاءِ استلابِ أشكال الحياة المعاصرة.
إن التشخيص عينه لانحطاط الحضارة يسمح، من جهة أخرى، بإجراءِ تقويماتٍ مختلفة لمعنى الفن الحديث، ولدورِ الطلائع. سبق أن أشرنا إلى حدَّة الاستقطابات في المواقف، التي ميَّزت الانعطافة السياسية للجمالية: إما أن نَعتبر الفنَ الحديث، وتخلُّعَ الأشكال التقليدية، مثل انعكاسٍ لانحطاط المجتمع الغربي، وإما أن نرى فيها نمطاً مميَّزاً في التعبير قام الفنانون بموجبه باتخاذ موقفٍ نقدي من الواقع، وبالتنديد تحديداً بما آل إليه العالم، وعلى أمل تغييره.
ها هو، في خطوطه الكبرى، رهانُ مناقشةٍ جمالية متكرِّرة، تمتدُّ بشكل مفارق حتى عتبة الثمانينيات، فيما كان تطوُّرُ الفن المعاصر، غير العابىء من الآن وصاعداً بمشكلة الشكل والمضمون، والمتمتعِ باستقلالية تامة، قد أَبطلَ حججَ أطرافِ النقاش الأساسيين في الثلاثينيات.
إلا أن الطابع المُغالي للمواقف المتَّخذة في هذه الفترة، بين رافضي الفن الحديث، مثل لوكاش وهايدغر تحديداً، والمدافعين الراسخِين، بل المستبسلِين عنه، مثل بنجامين وماركوز وأدورنو خصوصاً، يسمح بالإضاءة على بعض أشكال سوء الفهم، أو الرفض، التي تضرب الفن الحالي. تبدَّلَ السياق، بالطبع، إلا أنه، ظاهرياً على الأقل، أقل سياسية وأقل إيديولوجية. غير أن كلَّ واحدٍ منا يقوى على التحقُّق من اهتزاز النظرية الجمالية في مقابل التطوُّر غير المسبوق لثقافة كونية: إعادةُ النظرِ في الحداثة، والتشدُّدُ في العودة إلى القيم الكلاسيكية، والتنديدُ بكل ما يصدر عن "أي شيء كان"، كما إن تفكُّكَ معايير الحكم يُضلل سبيلَ النقد الفني كما الجمهور.
إذا كان من الواضح أن الجدالات النظرية القديمة لا تُوفِّر أجوبة جاهزة عن هذه المشاكل، فإنها تساعد في فهم تكوينها، وفي إدراكٍ أفضل للأسباب التي تجعل مِن طرحها، في أيامنا هذه، مسألة بالغة الحدَّة.

جورج لوكاش ومسألة الواقعية

لا نزال نتذكر ما قاله هيغل، وهو إن جودة النموذج الإعجازي في الفن الإغريقي تعود إلى التناسب التام بين شكل الأعمال ومضمونها. ويُمثّل هذا الفن، سواء في النُصب أو في التراجيديا العريقة، الإنجازَ التاريخي للمثال الكلاسيكي، أي إنه يُمثِّل، بكلام آخر، التمامَ بامتياز، عند هيغل.
سبق أن ذكّرْنا بالموقف الهيغلي للغاية عند ماركس: إنه يستعيد لصالحه فكرة الفن الإغريقي مثل نموذج إعجازي، ويُبدي دهشته من أن الأشكال الفنية، التي ظهرت في محطةِ تطورٍ اجتماعي سابقٍ على الكلاسيكية،

يمكن لها أن تكون مصدرَ متعةٍ وتمتُّعٍ جماليَّين. هذه المسألة لم يتوصَّل ماركس إلى حلّها؛ بقيتْ معلّقة، مثل لغزٍ، له أن يشكل أبداً نوعاً من سر الفن.

تكفَّلَ جورج لوكاش، (١٨٨٥–١٩٧١)، بهذه المشكلة، وهو الذي أُطلقتْ عليه، منذ كتاباته الأولى، تسمية "ماركس الجمالية": كيف يمكن إجراء مصالحةٍ بين القيمة الأبدية للفن وبين طابعها التاريخي؟ كيف يمكن لقواعد جمالية، متولّدة في مكان بعينه، وفي فترة محدَّدة، أي منقضية في مجرى التاريخ، أن تتوقّف عن أن تكون تاريخية، وتستمرُّ عبر القرون، بل عبر آلاف السنوات، كما لو أنها قيمٌ أبدية؟

يرسم لوكاش ملامحَ جوابٍ أولي في كتابه **الروح والأشكال** (*L'âme et les formes*) (١٩١٠). ويتناول الموضوعُ المركزي، في هذا المبحث، العلاقةَ بين الروح الإنسانية والمطلق، وبين إمكان أن يُطلقَ الإنسان معنى أساسياً، أصلياً، على حياته. غير أن الحياة الحالية، المستَلَبة، الكاشفة لأوهامها، الفاقدة لأي مثال، ليست بحياة أصيلة. لم يعد ممكناً أن نعطيها شكلاً، سواء في الواقع، في التجربة المعاشة، أو في الأدب، في الفن عموماً. أليس الفنان هو مَن يبلور، ومن *يضع شكلاً* للمعطيات الخام المستقاة من الحياة الأمبيريقية، من أجل الإيحاء بحياة، وهمية طبعاً، لكنها أكثر *أهمية* من الحياة الحاصلة؟

ألا يطلب الفن، والأدب، مثل الملحمة والتراجيديا، إجراء مصالحة، في ثنايا الشكل الدرامي، بين الحياة الملموسة، الأمبيريقية، الحساسة – أي بين *حياة* ما – وبين الماهيات والقيم النهائية والمطلق – أي بين "*الحياة* بنفسها؟ ولكن أيُّ شكلٍ، في وجود مجرَّد من أي تعالٍ، من الآن وصاعداً، ومفتقرٍ إلى الله والآلهة، وغير ذاكرٍ للأزمنة "السعيدة" في اليونان العريقة، قابلٌ – على ما يتساءل لوكاش – لاستقبال، وللتعبير عن الفصل المأسوي بين الحياة الملموسة والتشوُّف إلى المطلق؟ ألا يكون هذا الشكلُ هو *المقال*، الشكل الوسيط بين الأدب والفلسفة، الذي لا ينتسِب إلى الشعر، الشديدِ الصلة بالحساسية، ولا إلى البحث، البارِدِ للغاية، المجرَّد والشديدِ التعلُّق بالمفاهيم؟ في الواقع، بالنسبة إلى لوكاش، إذا أَجَلْنا النظر في كبار كُتّاب المقال، في الماضي، مثل مونتاين (Montaigne)، وباسكال (Pascal) وكيركيغارد (Kierkegaard)، نجد أن الشكل الأدبي للمقال، المستقل، الجزئي والذي يتوزع في شذرات، ظهرَ ملائماً للغاية في التعبير عن الرؤية المأسوية لهذه العقول الكبيرة، المنعزِلة والأصيلة، والقلقة من الحياة، ومن واقع هذا العالم. لا يحلُّ المقال شيئاً، بطبيعة الحال، ولا يوفّر وجهةَ نظرٍ إجماليٍّ في معنى الوجود؛ هو يتحقّق وحسب، لكنه يشهد، بصورة غير مباشرة، لنوستالجيا آسرةٍ للكُلّيَّة الضائعة. بعد انحطاط الملحمة الهوميرية، يبقى المقالُ الشكلَ الذي يستجمع بشكلٍ صحيح تراجيديا الطلاق بين *حياة بعينها* وبين *الحياة*، بين الأساسي وغير الأساسي، بين الأصيل وغير الأصيل؛ بل يمكن أن نذهب في القول إلى الحديث عن مأسوية الفصل بين عالم المثل ونسخته الباهتة في الواقع، وإلى تذكُّر القطيعة الأفلاطونية بين القابلِ للإدراك وبين المحسوس، بخاصة وأن لوكاش نفسه يعتبر أفلاطون مثل أحد كتبة المقال الأوائل والمعروفين.

يُمسك لوكاش، بهذه الطريقة، بعنصرِ جوابٍ عن تساؤل ماركس: الفن المستديم، من دون اعتبار للتاريخ، هو الذي يضع شكلاً، في أي زمان – بعد أن نكون قد نسينا بهجة نموذج اليونان الأصيل –، للتراجيديا الأساسية في الوجود الإنساني. هذا الشكل ليس *قاعدة أبدية*، بل *أساسية*: إنها تترجم الدراما الدائمة والعابرة للزمن عند الفرد، الذي وعى بأن حياته "فوضى خافتة"، وأن "لا شيء فيها يكتمل تماماً"، وأن "لا شيء فيها يمضي حتى نهايته".

أهو الشعور المبكّر بكارثة قريبة ما يدفع لوكاش إلى التعبير، منذ العام ١٩١١، عن التشاؤمية، وعن وعي شديد بالموت، ما كان يبدو مثل رد الصدى على الاستفزازات الطليعية الأولى: "الحياة الحقّة هي دوماً غير حقيقية، دوماً مستحيلة بالنسبة إلى الحياة الأمبيريقية. شيء ما يتألّق، ويرتعش، ويشعُّ أبعد من سبله المعروفة؛ شيءٌ

يُزعج ويُغري، شيء خطير ومفاجِىء، قد يكون الصدفةَ، اللحظة الكبيرة، الأعجوبة. غنى وتعطُّل: هذا ما لا يمكن أن يدوم، وأن نتحمَّله، وأن نعيش فوق هذه الارتفاعات – فوق ارتفاعات الحياة الخاصة، والإمكاناتِ النهائية والمحدَّدة. لنا أن نقع من جديد في الخمول؛ ولنا أن نُنكر الحياة من أجل أن نعيشها" [١]؟

لم تعد الكارثة، بين العام ١٩١٤ والعام ١٩١٥، احتمالاً ممكناً؛ وأنهى لوكاش كتابة مؤلَّفه الكبير، في ذروة الحرب، **نظرية الرواية** (*La théorie du roman*). وتؤلِّف أسطورة اليونان الأصلية الخلفيةَ التي أجرى فيها التطورَ التاريخي والفلسفي للأشكال الملحمية الكبيرة. هذه اليونان هي يونان الملحمة، والأزمنة السعيدة التي كان في مقدروها "أن تقرأ في السماء ذات النجوم خريطةَ الطُّرق المفتوحة لها، والتي لها أن تسلكها".

غير أن هذه اليونان هي أيضاً يونان الأفلاطونية، ويونان الفكرِ "الأكثر نقضاً، وبشكل عميق، للفكر الإغريقي"، أي يونان فترة بدايات الفلسفة. غير أن الفلسفة هي دائماً "علامة الصدع الأساسي بين الداخل والخارج، والدالّ على اختلاف أساسي بين الأنا والعالم، وعلى عدم تناسبٍ بين الروح والعمل" [٢].

إن الفترة الحاضرة، عند لوكاش، هي أكثر من أي وقت مضى فترة الفلسفة، أي فترةُ نسيانِ الأصول، والماهية؛ وهي أيضاً زمنُ النوستالجيا حيث أن "سماءَ كنط ذات النجوم لا تشعُّ أبداً إلا في الليل المعتم الخاص بالمعرفة الخالصة"، حيث تتوقف السماء عن أن "تنير سبيل أي إنسان"؛ وأن "تكون إنساناً، في العالم الجديد، هو أن تكون وحيداً"، على ما يدقق لوكاش [٣]. تكمن المسألة في معرفة أي نمط من الأدب، أي فن، أي شكل جمالي، تناسب من الآن وصاعداً هذه الحضارة الغربية المتمزِّقة، إن افترضنا أنه في إمكانها بعدُ أن تُطلق معنى على مصيرها.

في **الروح والأشكال** (*L'âme et les formes*)، يميِّز لوكاش المقال عن غيره، غير أن شكل المقال محدود؛ ولا يعدو كونه تعبيرَ الرفض لدى عقول منعزِلة ومتشوِّفة عبثاً إلى الماهية. إلا أن الفترة الحديثة تشترط تعبيراتٍ أدبية قادرة على مقابلة اعتيادات إنسانية متماسكة، وقابلة للتعبير عن الكُلية "الفسيحة" التي للحياة. تلعب الملحمة الهوميرية، عند الإغريق، هذا الدور تماماً؛ إنها تُخبر عن هذه الكلية، بقوة وطبيعية؛ وتُعيد لنا الصورة الرائعة لتناغم بين الإنسان والطبيعة، بين المخلوقات والآلهة، بين الحياة هنا وتعالي الماوراء.

غير أن شيئاً من هذا لم يعد ممكناً. يستخلص لوكاش أمثولات هيغل وماركس: الملحمة – مثل التراجيديا ذات النمط الكلاسيكي – شكلٌ أدبيٌ خاصٌ بطفولةِ وشبيبةِ الإنسانية، بفترة ماضية، إذن. وما يناسب، اليوم، شكلٌ ملحمي كبير آخر، أي الرواية، "الشكل الأدبي للنضج الذكوري". لماذا الرواية؟ ذلك أنها تستند إلى عملِ أحدِ الأبطال، مثل مجنونٍ أو مجرمٍ قادرٍ على تجسيدِ، بل على التكفّلِ بجميع السمات الأكثر تناقضاً، أي بتعبير آخر بكلية الحياة نفسها. وفي ذلك تكون الرواية على خلاف كبير مع المقال، الذي يُثبتُ استحالةَ بلوغِ المصالحة والكلية. هكذا، يحدِّد لوكاش البطل الروائي بوصفه "إشكالياً"؛ وهو في غالب الأحيان انعكاس الروائي نفسه في روايته، وأسيرُ العالَم الاجتماعي والثقافي – وهو عالمٌ "اتفاقي" ومُتَشَيِّء –، غير أنه في طلبٍ دائم ويائس للمطلق وللقيم الأصيلة.

وضع لوكاش كتابه **نظرية الرواية** (*La théorie du roman*) لكي يكون مقدمةً لدراسة أكبر عن دوستويفسكي (Dostoîevski)، إلا أن كتابه هذا شرعَ في رسم انعطافة حاسمة في المسار الثقافي والفلسفي للوكاش. فالبحث عن أشكال أدبية قادرة على رسمِ انحطاطِ العالم الغربي المعاصر، وتحديداً المجتمعِ البورجوازي،

---

[١] : Georges Lukacs, *L'âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974, traduction, notes introductives et postface de Guy Haarscher, p. 247.

[٢] : Georges Lukacs, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1990, trad. Jean Clairvoye, p. 20.

[٣] : *Ibid*, p. 28.

يعني أن الفيلسوف تخلّى عن الإحالة على نموذج اليونان العريقة، البعيدة جداً عن الحقائق الحاضرة، كما لو أنه حصل، بنوع ما، استنفادُ النوستالجيا إلى عالم انقضى من دون أمل بالرجوع. غير أن الانغماس في التاريخ وفي المجتمع المعاصر، عبر شكل روائي، وعن طريق بطلٍ يُواجه أوضاعاً تتخطّاه، يعني أن الفرد لم يعد السيد الوحيد لمصيره: إنه مصيرٌ يتعلّق من الآن وصاعداً بمصير الجماعة التي يتعلّق بها، وبتاريخٍ يتوجَّب تغيير مجراه تحديداً.

نظرية الرواية (*La théorie du roman*) لا تذهب أبعد في هذا المنظور. يكتفي الكتاب بالإشارة إلى ذلك، مستنداً إلى تولستوي (Tolstoî) ودوستويفسكي (Dostoîevski). يطرح لوكاش، وحسب، سؤالاً عن معرفة ما إذا كانت الرواية هي الشكل الأنسب لعهد "الشعور بالذنب التام". هل هذا الشكل هو الأكثر تمثيلاً لعالمٍ متمزِّق، يُحوِّل كل الأشياء الإنسانية، بما فيها الإنسان، إلى أغراض بسيطة موظّفة في مصالح سياسية واقتصادية؟

ألنا أن نستشعر، منذ الآن، كما عند تولستوي، بروز "فترة جديدة من التاريخ العالمي"؟ هذا العهد الجديد لا يَظهر، عند كاتب **آنا كرينينا** (*Anna Karénin*)، إلا في شكل متقطّع، في رسمٍ تخطيطي بسيط، مجرَّد ونوستالجي. ويبدو منظورُ التغيير أشدَّ وضوحاً عند كاتب **جريمة وعقاب** (*Crime et châtiment*)، إذ جرى رسم الحدود الخارجية للعالم بطريقة موضوعية. لنقرأ هذا المقطع الجميل الذي يُنهي كتاب **نظرية الرواية** (*La théorie du roman*): "(دوستويفسكي) ينتسب إلى العالم الجديد، ووحده التحليل الشكلي لأعماله قادرٌ على إظهار ما إذا كان، منذ اليوم، هو هوميروس أم دانتي هذا العالم (...) وما إذا كان بداية ما أم هو، منذ الآن، اكتماله. عندها فقط يكون للتفسير التاريخي–الفلسفي مهمّة قولٍ ما، إذا كنا فعلاً على أهبَّة مغادرةِ حالةِ الشعورِ بالإثم التام أم أن أنواعاً بسيطة من الرجاء تُنبىء ببدايةِ عهدٍ جديد – وهي علامات مستقبلٍ ضعيفٍ للغاية، حيث أن القوة العقيمة لما يُمعن في البقاء يمكن لها دائماً أن تعطّله كما لو أنها تلعب به" [١].

ينتسب لوكاش، في العام ١٩١٨، إلى الحزب الشيوعي الهنغاري، المؤسَّس حديثاً، قبل عامين على ظهور **نظرية الرواية** (*La théorie du roman*). أبدى لوكاش، في **الروح والأشكال** (*L'âme et les formes*)، حماسة لحركة كيركيغارد، إذ قطعَ خطوبته مع ريجين أولسن، مفضِّلاً الإيحاء بحياة العازبِ الفاتن، المتعطّشِ للملذات الشهوانية، على العيش بشكل غير أصيل، في الخديعة والأوهام. حركة وجودية، حاسمة، أعطى الفيلسوف بموجبها معنى نهائياً لحياته، حيث أنه *أنشأها* على أملِ بلوغِ المطلق. كان لوكاش يشكُّ في المشروع الكيركيغاردي عن اللاأصالة: إن قراراً عنيفاً، وخياراً قاطعاً للغاية، لا يقويان على تبديد أي لبس.

إن قرار لوكاش بالانتساب إلى الماركسية، والذي تجسَّد بنشره، في العام ١٩٢٣، لكتابه **التاريخ والوعي الطبقي** (*Histoire et conscience de classe*)، هو من دون شك حركة أصيلة، ومع ذلك فهي تضع نتاج الفيلسوف اللاحق تحت دائرة اللبس، الذي لن ينجح، هو نفسه، في تبديده أبداً. ليس مطلوبنا عرضَ، أو التعليقَ، ولو إجمالياً، على الطروحات السياسية والفلسفية في هذا الكتاب، وهو الذي حكمت عليه الماركسية القويمة بأنه شديد المثالية. فلقد دَفع **التاريخ والوعي الطبقي** (*Histoire et conscience de classe*) بلوكاش إلى النقد الذاتي من دون أن يتجنَّب الوقوع في فخ الغموض، الذي أدَّى إلى التعامل معه، بوصفه منحرِفاً في الشرق، وستالينياً متحجِّراً في الغرب.

ما يعنينا، هنا، في المقام الأول، هو الفكرة التالية، وهي أن **التاريخ والوعي الطبقي** (*Histoire et conscience de classe*) يتناسب مع بروز انعطافة سياسية بارزة للعيان في فكر لوكاش الجمالي. ويستند

---

[١] : *Ibid*, p. 155.

الأمل بعودة إلى الحياة الأصيلة، من الآن وصاعداً، إلى الثورة، إلى البروليتاريا، إلى التاريخ، فاتحاً الأفق لمصالحة بين الإنسان والعالم، بين الأفراد والمجتمع. ولعله من غير المبالغة أبداً القول بأن الثورة البروليتارية تُكمل منذ الآن، عند لوكاش، ما طلبَتْه اشتراطاتُ المثال الهيغلي، وأن المجتمع يلعب دور المبدإ المتعالي، الذي تمَّ التحقق المأسوي من غيابه في **الروح والأشكال** (*L'âme et les formes*)، وفي **نظرية الرواية** (*La théorie du roman*). عندها، تنفتَّح طريق وحيدة للفن: ليس طريقَ الطلائع الغربية التي تلتذُّ بالتعبير عن سقوط الرأسمالية، والتي تصوِّر بطريقة مفجعة قلق الفرد؛ وليس طريقَ الرومنسية الثورية التي تكتفي، بسذاجة، بالرسم المُطهَّر للأبطال البروليتاريين؛ وليس طريقَ الواقعية الاشتراكية، المجنَّدة في خدمة سياسة الحزب، وهي الواقعية المبتَذلة التي دعا إليها ستالين وجدانوف (Jdanov) •، ابتداء من العام ١٩٣٤، وإنما طريق واقعيةٍ يمكن فهمُها في سياق الواقعية النقدية الكبيرة في القرن التاسع عشر. للفن مهمَّة وضعِ صورةِ الواقع في شكلٍ، مثلما ينعكس هذا الواقعُ في وعي البشر. وحين يتمثّل هؤلاء البشر واقعاً محوَّلاً بفعل الثورة، يتوجَّب على الفن أن يعمل من أجل إنتاجٍ عاكسٍ للحقيقي بشكل أمين.

نظرية الانعكاس هذه، عند لوكاش، لا تعني أبداً أنه يتوجَّب نسخ الواقع بدقة من أجل الوصول إلى تمثيل صوري ساذج وإجمالي، حسب التصورات الضيِّقة للعقيدة الرسمية للحزب. إن الواقع المنعكس ليس نسخةَ صورةٍ فوتوغرافية؛ إنه واقع حوَّلته عقول الرجال وغذَّته مخيِّلتهم. يبني الفنان الواقعي الواقعَ بأصالةٍ، انطلاقاً من تفصيل، من عنصر نموذجي، خصوصي، من أجل بلوغِ الأساسي، والكلية. إذا كان زولا، خلافاً لوالتر سكوت أو بلزاك (Balzac) أو توماس مان (Thomas Mann)، لا يفوز برضا لوكاش، فذلك لأن نزعته القائمة على طبيعية التفاصيل، وعلى الأحداث القذرة أحياناً في الحياة اليومية، تنتسب أكثر إلى التحقيق الاجتماعي؛ هذه "التفاصيل" تبقى مجرَّدة، وليست مندرجة في كليةِ عملٍ متماسك.

تبقى، إذن، المسألة الشائكة، مسألة الشكلانية، وهو لفظ تبخيسي جمعَ لوكاش تحته مجموعَ التجريبات الشكلية للفن الحديث وللطلائع، الانطباعية، الدادائية والسوريالية.

إنه لمن الواضح أن الميزة التي يخصُّ لوكاش بها المثال الهيغلي، والمضمونَ الذي يحدِّده المثالُ الثوري، لا تدفعه أبداً إلى الدفاع عن فن معتبَر مثل انعكاس للانحطاط ولتفكُّك العالم المعاصر. منذ العام ١٩٣٤، يثبت لوكاش قائمة للشكلانيين المنحطين، ويضعها بهديٍ من واقعية بلزاك، التي نَظَرَ إليها مثل تعبيرِ أولِ الفحول في الواقعية النقدية. إنه يُردِّد مطاعنه، بعد عشرين سنة، في كتابه **التعبير الحاضر للواقعية النقدية** (*La signification présente du réalisma critique*)، قبل شهر واحد على تدخُّل القوات السوفياتية في بودابست [١]. وإذا كان ينتقد "دغمائية" ستالين، فإنه يُجدِّد إدانته للطليعة، رمزِ انحطاط البورجوازية الرأسمالية، ويوالي الدفاع عن المثال الماركسي-اللينيني.

إن وصفَ نيويورك التشاؤمي والمتفجر، في إنتاج الكاتب الأميركي جون دوس باسوس (John Dos Pasos)، كاتبِ "**ترحيل مانهاتن**" (*Manhatan Tranfer*)، لا يستجيب تماماً للمعايير "الواقعية"، ولا "مجازَ الفوضى" في

• : أندريي ألكسندروفيتش جدانوف (١٨٩٦-١٩٤٨)، سياسي سوفياتي، عمل إلى جانب ستالين، وكانت له دعاوى متشدّدة في خدمة الأدب للحزب وللشيوعية: المترجم.

[١] : في العام ١٩٥٦، شارك لوكاش، وكان حينها وزيراً للثقافة، في الثورة الهنغارية. جرى اعتقاله، ونفيه لعدة شهور إلى رومانيا، ثم أعاد جانوس كادار (Janos Kadar) الاعتبار له في العام ١٩٥٧ . في الستينيات، يصبح لوكاش المعلم الفكري لمدرسة بودابست. وستسهم أعمال المدرسة، في صورة كبيرة، في تقويض الإيديولوجية الستالينية؛ كما يناضل ممثلوها بنشاط من أجل تحرير هنغاريا، ويفتحون بهذه الطريقة السبيل إلى اشتراكية ديمقراطية: الكاتب.

العالم العبثي، الكابوسي والشبحي في قصص كافكا، ولا غياب المنظور التاريخي في روايات روبير موزيل، أو "التخطيطية" المجرَّدة في مسرحيات صموئيل بيكيت (Samuel Beckett). أما تقنية جيمس جويس (James Joyce)، التي استعملها في كلام المتكلم لنفسه، في روايته **عوليس** (*Ulysse*)، فإنه يَحكم عليها بأنها تنتسب إلى زخرفة جمالية واصطناعية، وهو يضع مقابل هذه التقنية "التأليفَ الملحمي الأكيد في أصالته" في روايات توماس مان. كما يعيد صياغة مطاعنه ضد التعبيرية، وضد شكلانية مسرحيات برتولت برشت.

هذه المواقف المحافظة نجدها في التصوير: تتوقَّف عند الانطباعيين وسيزان، وترفض ماتيس وبيكاسو؛ في الموسيقى: تَرفض تعبيرية أرنولد شونبرغ، وعموماً، نظام الاثني عشر صوتاً عند مدرسة فيينا.

أما الكشف عن عمليات التطهير الستاليني، وقراءة سولجنتسين، ونزع الستالينية، فلن تغيِّر أبداً من قناعاته الماركسية. يبقى لوكاش مقتنعاً بوجودِ طريقٍ اشتراكي، هو طريق ماركسيةٍ غربية، غير دوغمائية وغير متسلِّطة، مستنِدة إلى قواعد مستقاة من النزعة الإنسانية. هذه الأحداث تقوده، على الأكثر، في كتابه الكبير **خصوصية الجمالية** (*La particularité de l'esthétique*)، (*Die Eigenart des Aesthetischen*)، المنشور في العام ١٩٦٣ [١]، إلى التخفيف من قسوة أحكامه السابقة على كافكا، وبرشت، ويونسكو وبرتوك. غير أن فلسفته في الفن تبقى قائمة بثبات على مفاهيم أرسطية، مثل المحاكاة والتَّطهُّر؛ وهذه يعتبرها مثل المقولة الأساسية في الجمالية. عندها، لن يكون مفاجئاً أن الأعمال التي تحظى على رضاه هي الأعمال التي لا تَقبل بالعدم، ولا بغياب التماسك، حتى وإن كانت تعبيراً عن فوضى العالم.

سبق أن تكلَّمنا أعلاه على اللبس في حركة لوكاش: في إشارة إلى انتسابه إلى الماركسية، وإلى الانعطافة السياسية لجماليته في بدايات العشرينيات، في ذروة الفترة الطليعية.

إن مفارقة غريبة تحوم، واقعاً، فوق هذا الإنتاج، الذي يُعتبر بين أوائل الإنتاجات في القرن العشرين التي تنبَّهت إلى قطائع الحداثة. فالأعمال الموسومة بأعمال الشباب، مثل **الروح والأشكال** (*L'âme et les formes*)، و**جمالية هايدلبرغ** (*L'esthétique de Heidelberg*) (١٩١٢-١٩١٤)، و**نظرية الرواية** (*La théorie du roman*)، تُشكِّل تأملات عميقة، ومؤلِمة أحياناً [٢] في تنافرات العالم الحالي، في مفهوم التجديد، لكي تتجاهل، في نهاية المطاف، المعنى، سواء الفني أو السياسي، للفن الحديث.

لم يُقر لوكاش بالفكرة التالية، وهي أنه يمكن للتجريبات الشكلية أن تتجه في الوجهة نفسها التي تتخذها معركته، وتستهدف، هي بدورها، الكشف عن مصير الإنسان الحديث، وتعمل على نقد "التخلي" عنه، بوسائل أخرى غير "محاكاتية"، إذ بات الإنسان "مُلقى-هنا" في عالمٍ فقدَ أوهامه وإنسانيته. إلا أن هذه الحساسية المشبوبة من التنافرات والتشوهات في عالم معطوب، هي التي تؤثِّر، مع ذلك، عميقاً، في العشرينيات، في الوجهة الفلسفية والجمالية لمفكرِين، مثل والتر بنجامين وتيودور أدورنو.

هايدغر والعودة إلى الأصول

[١] : غير المنشور بعد في فرنسا!: الكاتب.

[٢] : أهدى لوكاش كتاب *L'âme et les formes* إلى إيرما سيدلر، حبيبته في فترة الشباب، التي انتحرت: الكاتب.

إن كتابات مارتن هايدغر (١٨٨٩-١٩٧٦)، المخصَّصة للفن، وللشعر خصوصاً، تُقدِّم مثالاً آخر عن الانعطاف السياسي الذي عرفته الجمالية في النصف الأول من القرن العشرين. وتترجم كتاباته، بدورها، حدَّة الاستقطابات في التصرُّفات والمواقف السلبية من الفن الحديث، التي التقينا بها عند جورج لوكاش.

يشتمل المسار الثقافي لهذين المفكرَين، بعيداً عن التعارضات السياسية والتنازعات الإيديولوجية، على تشابهات كثيرة بينهما. فالواحد كما الآخر، وارثا الظاهراتية، يمثّلان تيارَين كبيرَين في الفلسفة الحديثة، المادية الديالكتيكية، بالنسبة إلى لوكاش، والوجودية، بالنسبة إلى هايدغر. كلا الاثنين اعتقدا والتحقا بالإيديولوجيتين الشموليَّتَين الكبيرتَين في القرن، الستالينية والهتلرية. كلاهما انشغل بالمحافظة على وضعيَّة فلسفية تماماً، آخذاً مسافة حذرة – وإن ملتبسة – من التحقُّقات السياسية الملموسة لهاتين الإيديولوجيتين.

إن تصوُّرهما لفلسفة التاريخ، والتشخيص الذي أجرياه على عصرهما، ينطلقان من التحليل نفسه، قبل أن يسلك فكرهما طرقاً مختلفة. لا نزال نتذكر التشاؤم العميق الذي يُسوِّد كتبَ لوكاش الأولى، **الروح والأشكال** (*L'âme et les formes*) **ونظرية الرواية** (*La théorie du roman*): "الإثم التام" يَسود في عالَم قيد الانحطاط، والإنسان يتيه في سُبلٍ ما عادت تنيرها أبداً السماءُ المنجَّمة، وبات يفتقر عالمُ التنافرات إلى الله وإلى كل تعالٍ. كما انتهتْ الأزمنة السعيدة، وما عاد في مقدور الإنسان أن يبلغ الأساسي، والتناغم، والكلية. وحدها الماركسية تقوى على فتحِ أفقِ عالمٍ جديدٍ للإنسان.

هذا الوصف المفجِع للواقع الموجود، لـ"الواقع المُعاش"، حسب تعبير هوسرل، نجده هو ذاته، تقريباً، عند هايدغر. ليس "العالَم المُعاش" سوى المحيط الذي تمكّنت منه النظرية والعلم، والذي فتّشه كما تفقّده التصنيعُ والتقنية. يَنتج مثل هذا الانحطاط عن مسار، لا يعود إلى الأزمنة البعيدة، وإنما إلى اليونان السقراطية والأفلاطونية. كما يتّصل بالبروز التدريجي للحداثة، ويتسارع على طول حقبات حاسمة: ديكارتية، فكر "الأنوار"، العلمية والوضعية.

هذا المسار لا يعني بالطبع، عند هايدغر، حصول تطوُّرٍ أبداً، وإنما يعني سقوطاً بطيئاً، نهائياً، في الحداثة. ويزيد من ذلك أن هذا المسار يترافق مع التحرُّر التدريجي للذات، ومع غلبة العقل، وانتصار العقلانية في سيطرتها القاهرة على الطبيعة. فالفكرة التي تقول بوجود نوع من القدرية الرازحة على الفكر الغربي تُذَكِّر من دون شك بالعدمية النيتشوية، وهي النقطة الختامية التي أدَّى إليها فقدان المعنى الماورائي.

إن المسألة الأنطولوجية، مسألة الكائن الذي بات مفقوداً، ومنسياً من الإنسان نفسه، تقع في صلب هذه الفلسفة الهايدغرية. فظهور الفردية، والاستقلالية التدريجية للفرد، التي بدت لنا مثل ظاهرات تاريخية مفيدة في الجمالية، اعتبرَها هايدغر مثل علامات دامغة عن الانحطاط: فالإنسان لم يجتثْ الأساطير فقط، ولم يُنه اللاهوت، وإنما قطعَ الطريق التي كانت تقوده إلى ماهيَّة الأشياء، بما فيها ماهيَّته الخاصة. وكانت النتيجة، أي لعنةُ الأزمنة الحديثة، هي التخلي، والإنسان الملقى-هنا، المحكوم عليه بعيشِ حياة غير أصيلة، في عالم بات غير قابل للفهم، ما سلَّمَه، مقيَّدَ القدمَين والمعصَمين، إلى العِلم، إلى المنطق، إلى النفعية، إلى اشتراطات عقلٍ قسري. هذه الذات المستلَبة، كما قال لوكاش، تصير، عند هايدغر، كائناً-هنا، منغمِساً في واقع، في كينونة معادية، ناسية للكلية، أي منقطِعة عن الوجود.

نفهم، عندها، قلقَ الإنسان، وهو أسيرُ عالمٍ غير أليف، مسكونٌ دائماً بالخوف، ومشغولٌ بالهم الذي يُمثّله فقدانُ الوجود. غير أن هذه الوضعية مفارقة، ذلك أن القلق، والخوف والهم هي، في حدِّ ذاتها، حججٌ على وجوده؛ وهي حجج سلبية، مؤلمة، لكنها تُثبِّت، بالفعل نفسه، التشوُّف الدائم لدى الإنسان، للكائن-هنا، إلى الوجود.

ما هي حظوظ الإنسان في استعادة أصالته؟ إنها، في الواقع، محدودة للغاية. تستند إلى قدرته على متابعة التفلسف، أو بالأحرى إلى قراره بمتابعة تأمُّله الماورائي. إنه خيار مخفّف، يمنعه من أن يغرق في الضجر، الذي تفرزه الكينونة دائماً، والواقع. إنه خيار مؤقّت طالما أن الموت وحده، على أي حال، هو من يستعيد الكائن–هنا، في مجموعه وفي أصالته.

توجد، على أي حال، إمكانية أخرى معروضة على الكائن–من–أجل–الموت هذا، المحكوم عليه بمصيرٍ مشؤوم ومباغِت، والواعي لختاميةٍ تسبغ على وجوده معنى وأصالة (متأخرة!)؛ هذه الإمكانية هي التي يمنحها الكلام الشعري بـ"السَّكن شعرياً فوق هذه الأرض".

يورد هايدغر مراراً هذه الجملة للشاعر هولدرلين، مبدعِ الكلام الشعري بامتياز. إنه يمتلك، حسب هايدغر، هذه السلطة على تسمية الآلهة و"جميع الأشياء بما هي عليه"؛ يسمِّي، بتعبير آخر، ماهيَّتَها، و يكون الشعر، وفق هذه الحال، "تأسيساً للكائن بالكلام".

للقول الشعري هذه الفضيلة، وهي التخلُّص من الواقع، من هذه الكينونة المغطّاة، المخفيَّة والمشوَّهة بفعلِ التقنية؛ إنه يتوصَّل إلى بلوغ الحقيقة، أي إلى الوجود. وحده الشاعر، الذي تكون "دعواه هي العودة"، يسمح بالعودة إلى "جوار الأصل". بما أن "الأصل" هو، مع لفظ "العودة"، أحد المفاهيم الأكثر أهمية للفلسفة وللجمالية الهيدغريتين، فلنسعَ إلى إبانة ما يعنيانه، هنا، للفيلسوف.

إن النص الوحيد، الذي عرض فيه هايدغر تصوراته الجمالية، يحمل العنوان التالي: **أصل العمل الفني** (*L'origine de l'œuvre d'art*). الدراسة مكرَّسة، في صورة أساسية، للإبداع الشعري، انطلاقاً من قراءة لهولدرلين. لا يعود التوقُّف، أمام إنتاج مؤلِّف **الأناشيد** (*Hymnes*)، و**أمبيدوقل** (*Empédocle*)، و**هيبيرون** (*Hypérion*)، إلى عامل الصدفة، بالطبع. لنتذكّر المناخ الثقافي عند الرومنسيين الألمان الأوائل، وهذه الرغبة المشتَركة عند نوفاليس، وغوته، وشيلنغ، في النَّهل من ينابيع الاستلهام في اليونان العريقة! كان المقصود من ذلك ترميمَ الأدب والثقافة الألمانيتين، وإقامةَ القواعد الجديدة للفن الشعري الألماني. لهذا، لا أحد أفضل من هولدرلين لغناء اليأس أمام خرائب أثينا، هذا الفردوس المفقود، وطنِ أفلاطون وديوتيم، "ابنةِ السماء"، بطلةِ **المأدبة** (*Banquet*)، وحبيبة الشاعر التعيس خصوصاً.

وهولدرلين هو أيضاً الحالم بمصالحة بين اليونان و"هيسبيريا"، التي لا تشمل إيطاليا وحدها (بالنسبة إلى الإغريق القدامى)، وإنما أيضاً موطنه الأصلي، "السواب" • ، وألمانيا، والغرب بأكمله. إن المهمَّ، في هذه الرحلة الزمنية التي تقود إلى قلب اليونان، وأساطيرها، وآلهتها، وفنها، والتي تقرِّبنا من الأصل، لا يتعيَّن في الذهاب، بل في العودة خصوصاً. وهو ما يشدِّد عليه هايدغر: "حين يفكّر في السفر إلى الخارج، كما في رحلة، في صورة أساسية، فإن الفكر الأمين يفكّر في مكان الأصل، بوصفه مكاناً في صورة أساسية" [١].

العودة، إذن، إلى الموطن الأصلي، إلى جرمانيا. وإذا كان هولدرلين قد ظهرَ، في نظر هايدغر، مثل البشير عن الروح الجرمانية وعن تطلعاتها، فذلك لأنه يحتفي بالعودة إلى أرض الأسلاف، إلى الأرض الألمانية، بعد هذه الرحلة إلى جوار الوجود. غير أن حدود هيسبيريا، في تفسير هايدغر، ضاقت: لم يعد المقصود الغرب المواجِه للشرق، أو للجنوب، بل للأمة الألمانية وحدها، الباحثة عن مصير تاريخي. فالشعراء، مثل هولدرلين، يؤسِّسون السَّكن الأصلي، "المَسكَن"، حسب هايدغر؛ ولا يلبث أن يضيف: "هذا الساكن يهيِّء المكان القابل للتاريخ، حيث

• : منطقة إلمانية تقع جنوب غربي بافاريا: المترجم.

[١] : Martin Heidegger, *Approche de Hôlderlin*, Paris, Gallimard, 1962, trad. H. Corbin, M. Deguy, F. Fédier, J. Launay, p. 192.

للإنسانية الألمانية أن تتعلم، بداية، أن تكون في مكانها، من أجل أن تقوى، حين يحين وقت ذلك، على الإقامة في لحظةِ توازنِ المصير" [١].

بهذه الطريقة يَسمح الفنُ، والشعرُ في صورة أساسية، للشعب الألماني بإنجاز مصيره التاريخي. ولهذا الفن أن يكون أقربَ ما يكون من الأصل؛ له أن يعود بالزمن إلى العهد الذي سبق "الحداثةَ" الأفلاطونية، إلى عهد ما قبل السقراطيين، قبل أن يبدأ تداعي الماورائيات.

جمالية المُقبِل هذه، التي تحلم بفن كلاسيكي متجدِّد وما قبل سقراطي، لا تُوفِّر أيَّ مكان للفن الحديث، المولود مع الفلسفة، والذي أفسدته التقنية، وبات، علاوة على ذلك، عالمياً، أي بكلام آخر "منزوعاً من جرمانيته". إن أعمال الفن الحديثة، والإنتاجات الطليعية، إذ غادرت الأرض الألمانية، فقدت صلتها المميَّزة بـ"الشعبي" و"الوطني". ووقّعت بذلك عقداً مشؤوماً مع التقنية والعلم العالميَّين، اللذين يضبطان، وحدهما، اليوم، الشروطَ غير الأليفة لإقامة الإنسان فوق الأرض.

انطلقنا في كلامنا أعلاه من التشابهات بين فكر الأصل عند هايدغر وبين أسس فلسفة الفن عند لوكاش. ذلط أن "ماركس الجمالية" نهلَ، هو بدوره، من ينابيع اليونان العريقة. إلا أنه يتوجَّب علينا، الآن، إنهاء كلامنا بالحديث عن الاختلافات القاهرة بشكل أكيد بين فكريهما.

إن انعطافة لوكاش الماركسية دمَّرت نهائياً حلمَ العودة إلى يونان كلاسيكية، وحلمَ انبعاثِ المثال العريق في عالم التنافر. فللإنتاج "الواقعي" أن يستجيب لمعايير الكلية والتماسك الشكلي، غير أن الشكل يحمل معه دوماً ندوبَ عذابِ الفرد، عذابه الخصوصي، في أفق الانتصار الجماعي للقوى الثورية.

إن الأفق الجمالي عند هايدغر يبقى محكوماًً بالتكرار: تكرار استثنائي، من قبل بعض رجال النخبة، من شعراء، وفلاسفة، ورجال دولة، ممهورين بخاتمِ مصيرٍ خارج المألوف، وقادرين على إعادة إنتاج، لوقت محدد، ما عاش، سابقاً، في يونان هيراقليطس، قبل ألفين وخمس مئة سنة على عهدنا.

اعترف هيادغر، في مرات عديدة، في حياته، بارتباكه أمام مسألة الفن الحديث. غير أن قُرَّاءه معرَّضون، هم بدورهم، لأن يبقوا حائرين أمام الاحتمال المقلِق الذي يُعِدُّه لنا: احتمال نهضةٍ مباغتةٍ ليونان بدائية وأسطورية، ما وُجدت أبداً في مكان آخر إلا في استيهاماته.

هكذا جرى تشويهُ التعارض بين لوكاش وهايدغر، بل اتخذ منحدَراً مأسوياً، وهو المواجهة بين إيديولوجيَّتين شموليتين، أغرقتا القرن العشرين في الرعب. غير أننا نغادر، في هذا، ميدان التفكير النظري المجرَّد لكي ندخل في ميدان التاريخ الفعلي. لا تتردَّد العقائد الفلسفية أبداً في مصادرة الأنسقة السياسية التي تخدم مصالحها على أحسن وجهٍ. هذه كانت حالُ الستالينية والنازية. ولم يفلت لوكاش وهايدغر من هذه القاعدة، أياً كانت، بالمقابل، درجةُ التزامهما الشخصي، ومسؤوليتُهما، كمثقفَين منخرطَين في نزاعات زمانهما.

غير أن هذا التنازع بين الفيلسوفَين له أيضاً جانب مفارق، أي رفضُهما المشترَك للفن الحديث، وإدانتهما لحركات الطليعة. لكن هذه المفارقة متماسكة، على الرغم من ذلك، بالنظر إلى الصراعات الإيديولوجية في فترتهما: ألم يتمّ تصنيف الفن الحديث في *الفن المنحطّ* من قبل الستالينية، وفي *الفن المنحلّ* من قبل النازية؟ هذه المفارقة تستديم بعد الحرب العالمية الثانية، في اللحظة التي نشأت فيها، منذ العام ١٩٤٥، موجة جديدة طليعية، لا تزال تؤلمها ذكرى حملات التعقُّب والتصفية الأخيرة، التي أطلقتها الأنظمة الشمولية ضد الفنانين الحديثين.

[١]: *Ibid.*

إلا أن الأمور لم تَعد، على أي حال، مواجهةً بين نوستالجيي الأزمنة العتيقة أو نوستالجيي الوجودِ وبين مروِّجي فن المستقبل. فظهورُ اشكالِ الفن الجديدة، واللجوء إلى التقنيات المتقدمة، وتأثير الجمالية الصناعية، وتطوُّرُ سوق الفن العالمي، وعملُ مؤسَّسات الإعلام في إعادة الإنتاج وفي التوزيع، هذه كلها تدفعنا، كما سبق أن أشرنا في الفصل السابق، إلى إعادةِ تعريفِ رهاناتِ الفن.

فالحديث عن رهان ثقافي، ومعالجة الطابع التربوي والبيداغوجي والاقتصادي للفن، هو، اليوم، أمرٌ اعتيادي. فمنذ السبعينيات أقصى هذا الرهانُ، بعد أن صار مسيطِراً في إطار دمقرطة الثقافة، الصراعات بين "الواقعيين" و"الشكلانيين" – على الرغم من شدَّتها حتى عتبة الستينيات –، وجعلَ الصراعات تقيم في نطاق الرثّ المبتَذَل، وهو ما فعلَه الرهان في الجدالات التي لا تنتهي، التي صنعت الأيام السعيدة غداة أيار–مايو ١٩٦٧، بين الفن البورجوازي "المحافِظ" وبين الراديكالية الطليعية، المثالية في الغالب.

ولكن، إذا كان هذا الرهان الثقافي هو عرضُ اهتمامٍ متأخر نسبياً، فإن أهميَّته لا تَخفى أبداً على مفكّرين اتخذوا، بين الحربين، موقفاً لصالح الفن الحديث. فالترويج للجِّدَّة والتجارب الشكلية الطليعية يعني، عند عدد من المثقفين والمنظرين الأوروبيين، الكفاحَ من أجل حرية الفن، ومن أجل استقلال المدار الجمالي. ويعني أيضاً الردَّ على المهانة التي أصابت الحداثة الفنية من قبل التطرُّف السياسي كما من التقليدية البورجوازية.

يعني هذا الرهان، أخيراً، وبعيداً عن الصراعات الإيديولوجية، السعيَ إلى تعريف العلاقات بين الفن الحديث وبين مجتمع غربي قيد التحول الكبير، اجتماعياً، واقتصادياً، وعلمياً، وتكنولوجياً، والذي يحلم أيضاً بديمقراطية في اللحظة التي تبدو فيها هذه مهددة أكثر فأكثر.

هذه الانشغالات تلتقي أيضاً مع موضوعات سبق لنا أن وقفنا عليها عند ماركس، وعند نيتشه، وعند فرويد. إنها تترجم آمالَ واضطرابات عصرٍ يتساءل عن معنى الحداثة، وعما يعبِّر عنه لفظ "الحديث" نفسه. وهو الأمل عند ماركس، الذي تخيَّل قيام مجتمع مستقبلي، شيوعي، لا يكون فيه فنانون أبداً، بما أن الجميع قادر على الانصراف إلى الفن بكل حرية؛ وهو الاضطراب عند نيتشه، الذي تحوَّل إلى عدمية إزاء انحطاط الغرب؛ وهو القلق عند فرويد، أمام أزمة ثقافة مستعدة لتدمير نفسها بنفسها.

إن كتابات والتر بنجامين (١٨٩٢–١٩٤٠)، وهربرت ماركوز (١٨٩٨–١٩٧٩)، وتيودور أدورنو (١٩٠٣–١٩٦٩)، تحمل شهادة عن هذه المشاعر المتناقضة والغامضة، التي يوحي بها تطور المجتمع الرأسمالي، والدورُ الذي يخص به هذا المجتمع الفنَ الحديث. إن هؤلاء المفكّرين المعاصرين للوكاش وهايدغر، وقد تربُّوا في مدرسة الماركسية والظاهراتية، رفضوا جذرياً الماركسية القويمة، والنموذج السوفياتي تحديداً، صارفين معارك ضد صعود الفاشية في أوروبا.

ركّز هؤلاء الفلاسفة، الذين تربَّصوا بكل الانحرافات الشمولية، والمضغوطين بين نهايتين للعالم، تحاليلهم على تكوين الأزمات السياسية، الأخلاقية والثقافية، التي توشك أن تهدِّد دوماً بهزهزة أسس الديمقراطية نفسها. ويعود اهتمامنا، اليوم، بهؤلاء الفلاسفة، من دون شك، ببنجامين وأدورنو تحديداً، إلى ثاقب نظرهم البعيد في التاريخ.

والتر بنجامين والتجربة الجمالية

إن جمالية والتر بنجامين، مترجمِ بروست وبودلير، ما اتخذت أبداً شكلَ كتابٍ متماسك، ولا تركَّزت، في صورة أقل، في مبحثٍ بعينه. ذلك أن أفكاره متفرِّقة وجزئية، تصدر ابتداء من موضوعات، من دون علاقات في ما

بينها، على ما يَظهر؛ ولهذه الأفكار هيئةُ المجموع الهائل من الشواهد المخصَّصة لتنقلاته إلى باريس، إلى العاصمة التي غَيَّرَ البارون هوسمان • هندستَها، في نهاية القرن التاسع عشر: برلين، التصوير الفوتوغرافي، السينما، الحشيشة، هولدرلين، غوته، كافكا، الدادائية، السوريالية، فورييه، العمارة من زجاج، موسكو، الترجمة، النقد الفني، إلخ.

إن الصلة الوحيدة في هذا التنوع تكمن في رغبة الفيلسوف في الإمساك بمختلف وجوه هذه الظاهرة الغامضة التي نسميها حداثة، وهي خليط من البقايا البدائية والأحلام المستقبلية. ويشبه المسار الثقافي لوالتر بنجامين حياته، إذ هو مفاجئ، بل فوضوي، متنقّل، مترحِّل بالضرورة، إلا أنه ما كان يفتقر أبداً إلى التماسك [١].

ويعترف بنجامين أنه انجذب، خلال دراساته، إلى موضوعاتِ مؤرِّخ الفن ألويس ريكل (Aloïs Riegl) [٢]، وإلى تصوُّره للإرادة الفنية: يشغف بكتاب **الروح والأشكال** (*L'âme et les formes*) للوكاش، ويتدرَّب على ظاهراتية هوسرل، من دون أن يتوقَّف عن قراءة أفلاطون وكنط. أما حلمه: مصالحة الجدي في فلسفة كونيسبرغ مع الحساسية الرومنسية. ولا يلبث أن يدافع، بعد درسه فترة "أتينيوم" وكتب فيخته وشليغل ونوفاليس وشيلنغ، عن أطروحة دكتوراه في العام ١٩١٩، عن "مفهوم النقد الجمالي في الرومنسية الألمانية" تحديداً. أما أطروحة دكتوراه الدولة، التي خصَّصها لـ"**أصل الدراما الباروكية الألمانية**" (*Origine du drame baroque allemand*)، فقد رفضتها، بالمقابل، جامعة فرنكفورت.

عاش بنجامين، وقد مُنع من التعليم في الجامعة، حياة غير مريحة، معوِّلاً على عائدِ مقالات في النقد الأدبي، وترجماتٍ وبرامج إذاعية. ولقد قاوم، وهو من أصل يهودي، نداءات صديقِ طفولته غرشوم شولم، الاختصاصي الكبير في الديانة اليهودية وفي التفسير اليهودي التقليدي للتوراة، الذي كان يلحُّ عليه بالهجرة معه إلى القدس. كان معجباً بكتاب **التاريخ والوعي الطبقي** (*Histoire et conscience de classe*) للوكاش، وصديقاً لبرشت، ثم خابتْ آماله في الشيوعية بعد رحلته إلى موسكو (١٩٢٦-١٩٢٧)، فتخلّى عن التزامه بها، وبقي مناصراً نقدياً للماركسية.

اتصل بتيودور أدورنو وبماكس هوركهايمر (Max Horkheimer)، فدعياه إلى المشاركة في كتابات "مؤسسة البحوث الاجتماعية"، وهي مخصَّصة للنظرية النقدية في المجتمع، إلا أنه لا يتوصل إلى الانضواء حقاً في المجموعة التي ستنتهي إلى أن تكون بعد وقت "مدرسة فرانكفورت"، وقد وجدتْ فيه رفيقَ درب، أميناً، لكنه كان مشغولاً بالمحافظة على استقلاله. بقي بنجامين، أمام تقاطع تيارات فلسفية وفنية في زمانه، "على مبعدة من جميع التيارات"، حسب تعبير أدورنو: لا موسكو، لا القدس، لا فرانكفورت!

• البارون جورج هوسمان (١٨٠٩-١٨٩١)، هو واضعُ الخطة العمرانية الحالية لباريس، أثناء توليه مسؤوليات محافظ منطقة "السين" التي تقع فيها العاصمة الفرنسية، بين العام ١٨٥٣ والعام ١٨٧٠؛ وقد قيل إن هيئتها الهندسية الجديدة (شوارع وجادات عريضة) تُمكِّن شرطة الدولة من الدخول إلى أحياء باريس، بعد أن واجهت القوى الأمنية مصاعب في قمع، بل في إنهاء التمرد الشعبي الذي تمثل في "عامية باريس"، في خمسينات القرن التاسع عشر، حيث استطاع المتمردون إقامة الحواجز والخنادق في شوارع وأزقة باريس الضيقة: المترجم.

[١] : إن الملحوظات التالية، عن حياة والتر بنجامين، جزئية بالضرورة. نحتاج إلى أكثر منها لكي نصف المصير الغريب لهذا الفيلسوف الذي انتحر، أثناء هربه من النازية، في "البيرينيه"، بعد أن وقع ضحية مساومة مع شرطي إسباني، فيما كان ينصاع، أخيراً، إلى فكرة اللحاق بأصدقائه في الولايات المتحدة الأميركية، عبر إسبانيا: الكاتب.

[٢] : تحديداً في كتابه: *أصل الفن الباروكي في روما*"، ١٩٩٣ .

شكّلتْ باريس، "عاصمة القرن التاسع عشر"، بالنسبة إليه، رمزَ تناقضات الحداثة، التي أوصلتْ، هي نفسها، بودلير إلى التعبير عنها بالإبداع الشعري: كيف يمكن متابعة كتابة القصائد وسطَ الثورة الصناعية، وفي "أوج" الرأسمالية؟ إلى باريس قاده المنفى أخيراً، آملاً من ذلك مخالطة المجموعة السوريالية. انقطعت علاقاته بهم سريعاً، إلا أنه التقى بلوي أراغون، وجوليان غرين (Julien Green)، وبيار جان جوف (Pierre Jean Jouve)، وأندريه جيد (André Gide)، ومارسيل جوهندو (Marcel Jouhandeau). أما ريمون آرون (Raymond Aron) فقد قدَّر عالياً بحثه الموسوم: "*العمل الفني في فترة إعادة إنتاجه الآلية*" (الذي صاغه في العام ١٩٣٦)، ووضع بيار كلوسوسكي (Pierre Klossowski) الصيغة الفرنسية للبحث، بعد أن أعاد بنجامين نفسه النظرَ فيها[١].

وسعى بنجامين فيه، في صفحات قليلة، إلى دراسة تأثير التقنيات الحديثة في إعادة الإنتاج وفي التوزيع على العمل الفني. وهو يتساءل فيه، في صورة أكثر تحديداً، ما إذا كان أمرُ إصدارِ نسخٍ عديدة عن العمل الفني، لتقديمها في الوقت عينه لأعداد من الجمهور، يؤثّر أم لا على العمل الأصلي. يمكن أن تبدو المسألة غريبة، بما أننا لا نرى كيف أنه لنسخةٍ أو لإعادةِ إنتاج أن تبدّل بأي شكل من الأشكال نموذجاً أول، يبقى أصلياً مهما حصل له. إلا أن شيئاً تغيَّر، حسب بنجامين، وهو العلاقة بين الجمهور وبين العمل الأصلي تحديداً، عدا أن العمل لم يعد العملَ الأصلي نفسه. هذا الشيء، يسمِّيه "الهالة"، وهو نوع من الدائرة الضوئية التي تُهلّل بعض الأغراض – أو بعض الكائنات – بنوع من المناخ الأثيري، غير المادي، والذي يُعطي العمل الأصيل طابعاً من الأصالة. ذلك أن عملاً فنياً قد جرى إبداعه، في وقت ومكان محدَّدين، بطريقة فريدة، وهذه الأحادية هي التي تفسِّر وحدها السبب الذي يجعل أعمال الفن القديمة، التي نجدها في أمكنة العبادة، مثل الكنائس أو المعابد، تَظهر محاطة بالسر: أحافظتْ سرِّيّاً على ذكرى ألقِها الماضي وأثرِها الذي أحدثته في من تأملوها؟ بنجامين يُذَكّرنا بالأصول التاريخية للفن، حين كان متَّصلاً بممارسات سحرية، طقوسية وثقافية، ما لبثت حضارتنا أن نَستْها. هذه التقاليد تنشأ على أنها قابلة لنقلِ الأصالة و"الهالةِ" الموجودتَين في عمل فني، أما وظيفة الطقس فتقوم تحديداً على المساعدة في نقل الإرث القديم.

غير أن التقنيات الحديثة في إعادة الإنتاج الجماهيري ما عادت تحتاج إلى هذا التأمُّل التقليدي: إنها تعمل بسرعة، وفي الوقت عينه. ولا تعنيها أي هالة، طالما أنه ليس في مقدورها الاحتفاظ بها، ولا نقلها، على أي حال! ما يُعنى به العصرُ الحديث، البراغماتي، المادي، الموضوع تحت علامة المال، هو أن يعيد الإنتاج، أن يُحقِّق التداول، أن يعرض، وأن يبيع. ويعني هذا الانحطاطُ التدريجي للهالة أن الأعمال تفقد قيمتها العبادية، وتجد نفسها منسوبة إلى قيمة تداول، ما يجعل الأعمال قابلة للمفاوضة مثل أي سلعة استهلاكية.

بنجامين يفسِّر، إذن، هذه الظاهرة مثل سقوط للفن: الغياب الحتمي للهالة يؤدي إلى إفقار التجارب الجمالية المبنية على التقاليد، ويقابل انقلاباً ثقافياً لا مثيل له. غير أنه لا يكتفي بالحديث عن هذا الطابع التشاؤمي؛ ألا يكون لفقدان الهالة جانبه الإيجابي؟ ألن يكون في مقدور تقنيات إعادة الإنتاج، مثل التصوير الفوتوغرافي والسينما – اللذَين يسعيان لأن يكونا فنَّين قائمَين بنفسيهما، واللذَين يجذبان جمهوراً متزايداً أكثر فأكثر – خدمةُ غايات ثقافية وسياسية: تسلية الجمهور وتحذيره، في الوقت عينه، من مخاطر صعود قوى جهنمية؟

إن عدداً من الفنانين الماركسيين أو القريبين من الشيوعية يطرحون، منذ العام ١٩٣٦ خصوصاً، المسألة الملحّة في التزامهم، في الكفاح ضد هتلر. إن كثيرين منهم وضعوا جانباً وصايا أندريه بروتون، الذي رفض، في العام

---

[١] : جرت ترجمة البحث لاحقاً تحت العنوان التالي: *العمل الفني في عهد إعادة إنتاجه التقنية*": الكاتب.

١٩٣٥، أن يكون الفن والشعر في خدمة أي قضية، حتى وإن كانت عادلة. فرسمَ بيكاسو *غيرنيكا* (١٩٣٧)، غداةَ قصفِ الطيران النازي للمدينة؛ وشرع شارلي شابلن (Charlie Chaplin) في كتابة سيناريو فيلمه *الديكتاتور*. إن نص بنجامين سابقٌ على هذين العملَين، لكنه يعرف الفنانَين، ويُجيز لنفسه هذه المقارنة: "إن الإمكانية التقنية، التي تسمح بإعادة إنتاج العمل الفني، تُغيِّر اعتيادات الجمهور إزاء الفن. وهي اعتيادات محافِظة إزاء بيكاسو، على سبيل المثال، لكنها تصبح شديدة التقدمية إزاء شابلن، على سبيل المثال".

بتعبير آخر، إن السينما، تقنيةَ إعادة الإنتاج والتوزيع الجماهيريين، فنٌّ منزوع الهالة – على ما يزعمون –، ولكن ألا يكون لها ميزة، وهي أن تكون أكثر فعالية من التصوير، حتى الطليعي منه؟ ألا تكون أكثر قرباً من الناس، أكثر ديمقراطية، وأكثر أهلية لأن تجعل منهم "تقدميين"؟

لفقدان الهالة نتيجتان، إذن، متناقضتان على ما يَظهر: الأولى سلبية، لأنها تُحْدِث إفقاراً للتجربة المبنية وفق التقاليد؛ والثانية إيجابية، لأنها تُيَسِّر دمقرطةَ – وتَسَيُّسَ – الثقافة. غير أن العصر، مُلتهمَ الآمال الكبير، لا يدفع أبداً صوب الحماسة. فتفاؤل بنجامين يتهاوى سريعاً، منذ السنة التالية. وتبقى الخشية وحدها من مستقبل الفن، ومن المصير المحفوظ للثقافة.

إن أفكار بنجامين عن انحطاط الهالة تعنينا، اليوم، لأنها تذهب أبعد من اللحظة التاريخية التي تولَّدت فيها. إنها تلتقي، واقعاً، مع الانشغالات المعاصرة حول الدور الغامض لوسائل الإعلام إزاء الفن والثقافة. لنستعدْ التعريف الوحيد، اللغزي بعض الشيء، الذي أطلقه على الهالة: "ما هي الهالة، لو صدَّقنا القول؟ إنها شبكة فريدة من مكان وزمان: ظهورٌ وحيد لبعيد، أياً كان قربه".

كلُّنا عشنا هذه التجربة الغريبة، وهي أن يكون تحت أنظارنا، فجأة، عملٌ فني أصلي. هذا العمل بات لنا أليفاً من فرط تأمُّله مطبوعاً في دليلِ معرض، على سبيل المثال، لفترة طويلة، لشهور وسنوات أحياناً. بعيداً عنا، تحوَّل هذا العمل، بفعلِ تقنياتِ إعادة الإنتاج، إلى أن يكون قريباً لدرجة أننا خلنا أنفسنا نعرفه في أدق تفاصيله. ولو أستهوانا هذا العمل، لما كانت لنا سوى أمنية وحيدة: أن نرى الأصلي. ولكننا نعرف، أمام العمل الأصلي، ردَّتَي فعلٍ ممكنتَين: الانبهار أو الخيبة. في حالةٍ كما في أخرى، نختبر تجربة الهالة. فإن انبهرنا، نرى في العمل الأصلي شيئاً غير قابل للتعريف، ولا تقوى إعادة الإنتاج أبداً على نقله: الطابع الفريد والأصيل لعملٍ نعرف عنه أنه صُنع في زمان ومكان محددين. وإن خاب أملُنا في العمل الأصلي، فعلينا أن نقول لأنفسنا بأن التأمُّل المتكرِّر لإعادة إنتاجه خفَّف، بكيفية ما، من إحساسنا به: في حالة قريبة من الضجر، نبقى لامبالين تماماً بجدة هذه التجربة.

يلحظ بنجامين، في بحثه، وجود حاجة متزايدة لدى الجمهور إلى "تملُّك الغرض في الصورة وفي إعادة إنتاجه". ويمكننا القول، منذ ذلك الوقت، إن التلفزيون والتقنيات الجديدة يلبّون تماماً هذه الحاجة. ولكن ألا يمكننا ملاحظة غموض هذه الجيرة الإعلامية: فهذه تُوهمنا، غالباً، بأننا نعيش الأحداث في بث مباشر، في المكان عينه. وهذه ظاهرة إيجابية طالما أنه يزيد من معرفتنا. بالمقابل، إن هذه الجيرة نفسها مضلِّلة: تدفعنا إلى الاكتفاء بهذه التجربة الإعلامية على حساب التجربة المعاشة.

بنجامين يضع إصبعه على نقطة حساسة في الحداثة الثقافية: بغَضِّ النظر عن الإمكانات المتعدِّدة في إعادة الإنتاج، والحفظ، وتجميعِ الصور والأصوات، التي تحرمنا أحياناً من الوقت الضروري لرؤية هذه التسجيلات أو لسماعها، فإن تجربتنا، المعاشة، الحسّاسة، الملموسة، تجنح إلى أن تكون فقيرة أكثر فأكثر. وهو ما يسمِّيه بـ"هزال التجربة".

غير أن هناك ما يدعو إلى مزيد من القلق: يمكننا الاعتقاد بأن تقنيات إعادة الإنتاج تزيد من قدرتنا على نقد الفن، والثقافة، والعالمِ مثلما يسير (أو لا يسير!)، لتمكُّنها تحديداً من توسعة نشر الإعلام على جمهور عريض، وليس فقط على حلقة ضيقة من المتمرِّسين والمختارين. إلا أن هذا الاعتقاد لا يلبث أن يتداعى. فـ"النقد"، عند بنجامين، كما عند بودلير أساساً، فعلٌ سياسي بقدر ما هو جمالي. فنقدُ عملٍ فني يقوم، عنده، على العمل على "إنهائه"، بكل ما يحتويه هذا اللفظ من لبس: استخراج المعنى من عمل، وتفسيرُه، هو الانتهاء منه. إن عملاً لم يحظَ بنقده يبقى محكوماً باللامبالاة، والنسيان.

غير أن هذا يعني أيضاً العملَ على استنفاد جميع تعابير العمل الفني؛ أي جعلُه يموت، بكلام آخر، بحيث تبقى حيَّة فقط، في الحاضر، تعابيره هذه. إن مشروعاً مثل هذا يستلزم معرفة هائلة في اختصاصات مختلفة. فلا يكفي وضعُ هذا العمل الفني في التاريخ، ولا وصف بيئته، ولا رسم سيرة مؤلِّفه. أعطى بنجامين المثل، في درسه الدراما الباروكية الألمانية في القرن السابع عشر: انغمس، إن جاز القول، في هذه المسرحيات، المجهولة تقريباً، والتي لم تنتقل إلى الخشبات، إلا في النادر، لأنها غير قابلة للتمثيل، كما لو أنه أراد أن يصبح مؤلِّفَها نفسه. كان عليه أن يأخذ في عين الاعتبار جميع تيارات العصر، بين دينية، وماورائية، وفلسفية، واقتصادية، وسياسية، وهو ما لم تَقبل به السلطات الأكاديمية تحديداً.

هل العصر الحالي قابلٌ لأن ينغمس في الماضي، القديم أو المتأخر، وأن يدرسَ وينقدَ الأعمال، مع خطر ممكنٍ وهو تحقُّقُه من أن الأزمنة الراهنة ما تغيَّرت في صورة جوهرية؟ هل الجمهور مستعدٌّ للتخلي عن وهم الغد الأفضل، الذي أظهرتْه له آلات إعادة الإنتاج، والاتصال، آلات الحلم أيضاً؟

يشكُّ بنجامين في ذلك؛ فلم يعد للنقد مكانه، تحت سيطرة المال-المَلك، وقيمةِ التداول، وحيث السرعة والصدمة تزنان أكثر من المضمون. يستنتج بنجامين، وقد تبدَّدتْ أوهامه: "يا لهم من حمقى من يَشكون من انحطاط النقد. ذلك أن ساعته أزِفَتْ منذ وقت بعيد للغاية". كما يسجِّل أيضاً: "إن الرؤية الأكثر أساسية، اليوم، التي تذهب إلى لبِّ الاشياء، الرؤية المركنتيلية، هي الدعاية. إنها تدمِّر هامش الحرية اللازم لأي درس، وتَرمينا، على وجوهنا، بالأشياء، بطريقة خطرة للغاية، كما لو أن سيارة تتَّجه صوبنا، وهي تهتزُّ فوق الشاشة، فيما تَكبر صورتُها أكثر فأكثر" [١] .

إن عصراً كهذا ليس في حاجة إلى نقد. الدعاية موجودة، هنا، من أجل إعلامنا بوجود أعمال فنية، وهي سلعٌ استهلاكية بسيطة، تلتحق بغيرها من غنائم الأغراض الثقافية، المتشكّلة عبر التاريخ. وهي غنائم يرى إليها بنجامين بنوع من الارتعاب، لأنها ليست وليدة "جهدِ العباقرة الكبار وحده، أي جهد مبدعيها، وإنما هي، في الوقت نفسه، وليدة عملِ السخرة المغمور والمفروض على معاصري هؤلاء العباقرة" [٢] .

يتساءل بنجامين - بما أن شيئاً لا يفلت من رغبة استهلاك كل شيء، ومن رغبة الإسهامِ في عملية التحويل الهائلة لجميع الأشياء إلى عملات تداول - ما إذا كان حلمُ الإنسان، اليوم، لم يعد متعيِّناً في مقاسمة وجود "ميكي"، والعيشِ في "عالم ديزني"، حيث الراحة الخارجية تصلح مثل ديكور خادع لفقرنا الداخلي.

رسم بنجامين لفلسفته في التاريخ وجهاً ملائكياً، وهو ما ظهر في لوحة لبول كلي: "الملاك الجديد". هذا الملاك لا يعطي دروساً، ولا يَعِد بالجنة؛ له عينان جاحظتان، وفمُه مفتوح، وجناحاه منشوران. أينتظر علامةَ أملٍ، إعلانَ خلاصِ البشر؟ لا نعرف جواباً عن ذلك، لأن وجهه يلتفت إلى الماضي. إنه يتأمل في التاريخ الماضي.

---

[١] : Walter Benjamin, *Sens unique*, Paris, 1978, trad. Jean Lacoste, p. 220.

[٢] : Walter Benjamin, "Thèses sur la philosophie de l'histoire", dans *Poésie et révolution*, Paris, Denoêl, trad. M. de Gandillac, p. 281.

أما نحن، المتفرجين وحسب، فنرى سلسلة من الأحداث، وتطوراً نحو الأفضل. الملاك لا يرى إلا كوارث، وخرائب تتجمَّع عند قدميه. إنه يريد تقديم المساعدة، غير أن عاصفة قادمة من الجنة تنفخ جناحيه؛ ولا ينجح بعد ذلك على طيِّهما أبداً. "هذه العاصفة، يقول بنجامين، تحمله صوب المستقبل، الذي لا يتوانى الملاك عن إدارة ظهره له، فيما الأنقاض، أمامه، تصعد إلى السماء. نطلق اسم "التطور" على هذه العاصفة".

إن فلسفة الفن عند والتر بنجامين ليست محاضرة جمالية؛ إنها تُعبِّر خصوصاً عن حساسية متفاقمة بفعل تناقضات الحداثة، التي ليست بغريبة عن عصرنا. هذه التناقضات، يراها في الصلة مع الأشياء، وفي الحوادث الأكثر تفاهة، على ما يَظهر في وجودنا اليومي: في نزهة في برلين أو فلورنسة، وقراءة بروست أو قصيدة لملرمه، وصورة فوتوغرافية غريبة لأوجين آتغيه (Eugène Atget)، اسم الشوارع، إنارة القناديل الغازية، ممر البانورامات، بولفار مونمارتر، إلخ.

إنه يُفكِّر في تسييس الجمالية، لأن الظرف يُكرهُه على ذلك: المطلوب هو توفير جواب عن المسحة الجمالية التي أصابت السياسة، وهي ما دعتْ إليه المستقبلية الإيطالية، والتي جسَّدتها الأعياد الكبرى الوطنية–الاشتراكية. غير أن بنجامين ليس مُنظِّر الأنسقة الإثباتية والمتماسكة الكبرى. يرتاب بنجامين، وهو قارىء بينيديتو كروتشه، من الاعتبارات العامة، ويفضِّل أعمال الفن الفريدة. إن تحاليله انغماساتٌ، تستهدف إقامةَ نوع من الألفة، من اللطافة، مع الغرض. وهو في ذلك قريب من تصورات "التعاطف"، التي عرضها فيكتور باش (Victor Basch) [١]، وهو الذي تهدف الجمالية عنده إلى إقامة شكلٍ من اللطافة الرمزية مع العمل. غير أن بنجامين يذهب أبعد من هذا الطابع النفسي، الفردي، في العلاقة التي تصلنا بالفن. إنه يعتقد بإمكانِ إظهارِ أن الأعمال تكثيفاتٌ لتجارب ماضية قادرة على إضاءة المستقبل، إن توصَّلنا إلى فكِّ تعبيرها الرمزي والمجازي. ولكي يتم الإبلاغ عن تطورٍ غامضٍ في الثقافة، ما عادت هناك أي حاجة لتعليلات مملّة: يكفي أن نذكر، أن نصف من دون أن نَحكم، أن نترك للقارىء مهمَّة إقامة التقابلات: إنه السبيل نفسه الذي سلكه بنجامين في آلاف الصفحات، التي تؤلِّف عمله حول إقاماته الباريسية [٢]، وهي أقرب لأن تكون "تحليلاً ظاهراتياً للتجربة الجمالية" [٣] في قلب الحداثة.

يفيد الظاهراتي موريس مرلو–بونتي (Maurice Marleau-Ponty)، في كتابه المنشور بعد وفاته، **المرئي وغير المرئي** (*Le visible et l'invisible*): "(...)، الحاضر، المرئي، ليس له مثل هذه القيمة عندي، ليس له عندي ميزة مطلقة إلا بسببٍ من مضمونه الهائل الكامن في الماضي، في المستقبل وغيره، الذي يُعلن عنه والذي يُخفيه" [٤].

يمكن لهذه الملاحظة أن تعرِّف بدقَّة إحدى السمات الأساسية في جمالية والتر بنجامين.

---

١ : فيكتور باش (١٨٦٣–١٩٤٤)، شغل الكرسي الأولى للجمالية، في جامعة السوربون، بعد تأسيسها في العام ١٩١٨ . مختص في الفكر الألماني (*شعرية شيلر*؛ *مقال نقدي في جمالية كنط*؛ *العقائد السياسية لفلاسفة المانيا الكلاسيكيين*)، يرى بأن التصرف الجمالي الأصيل يقوم على الذوبان في الغرض، وعلى التماهي معه: الكاتب.

٢ : Walter Benjamin, *Paris, capitale du 19 siècle*, Paris, Le Cerf, 1989, trad. Jean Lacoste

٣ : *ظاهراتية التجربة الجمالية* هو عنوان كتاب للفيلسوف والجمالي ميكل دوفرن، الصادر في باريس عن "منشورات فرنسا الجامعية"، في العام ١٩٥٣: الكاتب.

٤ : Maurice Marleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 152-153.

هربرت ماركوز: إيروس وثقافة

ظهرَ مقالُ والتر بنجامين "**العمل الفني في عهد إعادة إنتاجه الآلية**" (*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*)، للمرة الأولى، في العام ١٩٣٧، ثم ينشر هربرت ماركوز، في السنة التالية، في مجلة "معهد البحوث الاجتماعية" نفسها، بإدارة أدورنو وماكس هوركهايمر، مقالاً بعنوان: "**عن الطابع التوكيدي للثقافة**" (*Sue le caractère affirmatif de la culture*)[١].

هذا النص مهمٌّ لسببين. فهو يؤكد، من جهة، المكانة البارزة للفن والجمالية في الانشغالات الفلسفية لتلك الفترة؛ وهو يَشهد حصول قطيعة مع الأنسقة المثالية الكبرى، مثل أنسقة كنط وهيغل. فالتزامُ فنّاني الطليعة في الصراعات الإيديولوجية، منذ عقدين، يُظهر بأن الفن انقطع عن أن يكون نشاطاً بريئاً، وغرضاً لاستثمارات ماورائية خالصة. غير أن هذه الرهانات الفنية الجديدة تتخطّى، من جهة ثانية، الوضعية التاريخية. سبق أن رأينا ذلك عند بنجامين: كان يرغب، بدوره، في الكفاح ضد الفاشية، بالطبع، إلا أن شاغله الأساسي يخصُّ مصير الثقافة في المجتمع الغربي المعاصر.

ماذا يريد ماركوز أن يقول من خلال "الثقافة التوكيدية"؟ لا تعدو الفكرة أن تكون بسيطة: تطوَّرت الثقافة الغربية، وارثة العصور العتيقة، انطلاقاً من فكرة تقول بوجود عالَم من القيم الروحية والأخلاقية أعلى من الواقع المادي، المبتذَل والمُضني. وتولّدَ هذا العالَم من تطلعات البشر إلى التخلص من وضعهم الوجودي، مشتقّين مثالات صالحة عالمياً: مثالُ الجمال، والبطولة، والتحقُّق الشخصي، وهو كذلك مثال الطيبة، والعدالة، والحرية، والتضامن والسعادة. إن الرغبات والتعلّقات الإنسانية، مثل الحب، والمحبة، والتصرف النبيل والشجاعة أمام الموت، هي بدورها مثالية ومتسامية. وبلوغ هذه القيم، في النظام الاجتماعي القديم، كان مخصوصاً، بطبيعة الحال، بأقلية من المختارين، الذين كانوا منشغلين *بتأكيد* وجودِ هذا العالم المثالي، الذي للجميع مبدئياً، والموظّف لأن يكون نموذجاً للسلوكات الإنسانية.

غير أن هذا العالم المثالي – كونَ التسامي – كان ينطوي على مصلحة على الأقل: كان يشكّل دافعاً قوياً للرغبة في تغيير الواقع الإكراهي، بل في تحويل المجتمع الموجود؛ نظرياً على الأقل، طالما أن بنية المجتمع نفسها، المنقسم إلى طبقات، تمنع عملياً حصول أي تبديل.

إلا أن الثقافة الحديثة ما فقدت شيئاً، حسب ماركوز، من طابعها "التوكيدي"، بل عززته: هذا ما قامت به، على سبيل المثال، عندما أفرغتْ الفن من مضمونه التفجُّري، العنفي، الذي كانت تُخفيه حتى في شكلها المثالي. فقد كان الفن، في ما مضى، *يَعِدُ بسعادة* روحانية للغاية، حتى أنها كانت أبعد من أن يبلغها أحد؛ باتت الثقافة، منذ هذا الوقت، *تجلب متعاً*، تحديداً متعَ استهلاكٍ متزايدٍ دوماً للمقتنيات الثقافية، شريطة أن يبقى الواقع الموجود والنسق الاجتماعي من دون تغيير.

تَظهر الثقافة الحديثة، إذن، مثل ثقافة "توكيدية" ذات قوة محرِّكة مزدوجة. إنها تستجمع جميع أضرار الثقافة المثالية، طالما أنها تستند إلى الفصل بين المثال والواقع، بين عالم القيم والعالم الحقيقي. غير أنها لا تمتلك، بالمقابل، حسنات هذه الثقافة، ذلك أنها تستبدل فكرة السعادة الكلية بالمتع الجزئية؛ كما تُفقد المثالات، إلى ذلك،

---

[١] Herbert Marcuse, *Culture et société*, Paris, éditions de Minuit, 1970, trad. G. Billy, D. Bresson, J.-B. Grasset.

قوتها التفجيرية، لدرجة أن الثقافة القديمة التقليدية، الكلاسيكية والبورجوازية، تتَّخذ، في نظر هذه الثقافة المخفَّقة، والمنخرِطة في النسق الاجتماعي والاقتصادي، هيئة تقدمية، على ما يخلص ماركوز إلى القول.

هذا الدفاع غير المتوقع عن الثقافة البورجوازية، في السنة نفسها (١٩٣٧) التي نظَّم فيها غوبلز (Goebbels) أولَ معرض لـ"الفن المنحل"، يثير تحفظات قوية من أدورنو وبنجامين. كيف أمكن لماركوز أن يتصرَّف، هو نفسه، كمثالي، وأن يتجاهل الطلائع؟ كيف لا يرى إلى الحداثة الفنية عند بودلير، وكافكا، أو عند شونبرغ، مثل قاعدةٍ لنقد المجتمع؟

غير أن مقاله بلغ سبيله إلى النشر. ويقول هوركهايمر وأدورنو لنفسيهما إن زميلهما الجديد لا يزال يمتلك الوقت لكي يصبح أليفَ مواقف "المعهد". غير أن المقال يُعبِّر، لو وضعنا جانباً هذا الأثر المتبقِّي من المثالية الجمالية، عن اهتمامٍ بالبعد السياسي للجمالية. كما يَسمح لماركوز بتعريف التوجهات النظرية الجديدة، التي سيعرضها لاحقاً في **إيروس وحضارة** (*éros et civilisation*) (١٩٥٥)، وفي **الإنسان ذي البعد الواحد** (*L'homme unidimensionnel*) (١٩٦٤)، تحديداً.

خضع ماركوز، مثل عدد كبير من مثقفي جيله، ولا سيما الأصدقاء في "المعهد" – وهو أليف قراءة هيغل، وهوسرل، وكركيغارد، وماركس وفرويد – لتأثير جورج لوكاش ومارتن هايدغر. فأطروحته الأولى لنيل الدكتوراه، وهي عن الرواية الألمانية، استلهمت، في الوقت عينه، **جمالية** (*Esthétique*) هيغل، و**الروح والأشكال** (*L'âme et les formes*) للوكاش؛ كما كتب، تحت إشراف هايدغر نفسه، في العام ١٩٣٢، أطروحة عن هيغل.

إن موضوع الاستلاب و"التشيوء" عند لوكاش، و"التخلّي" عن الفرد، أسيرِ قلقِه الوجودي، عند هايدغر، ترجم، حسب ماركوز، شاغلاً مشترَكاً: إيجاد معنى أصيل للحياة. ألا يسعنا مصالحة الظاهراتية مع الماركسية؟ هذه الفكرة لا تروق أبداً لهايدغر. يتخلَّى ماركوز، عندها، عن مشروعه، وبسهولة، خاصة وأن أستاذه التحق بالإيديولوجية الوطنية–الاشتراكية، ويكتشف، في الوقت عينه، الطبعة الكاملة لآثار ماركس وإنغلز.

هذه القراءة تؤكِّد له وجود هوَّة كبيرة بين نظرية ماركس والواقع السوفياتي؛ غير أنها تكشف له أيضاً إحدى النقاط المشتركة والنادرة بين الدولة الشمولية والأمم الديمقراطية: بناء الشيوعية فاشل، هنا وهناك.

في الشرق، تعرَّضت الثورة الشيوعية للخيانة. وفي الغرب، باتت أصعب حدوثاً: فالطبقة العاملة باتت منخرطة أكثر فأكثر في النسق؛ وتتخلّى شيئاً فشيئاً عن التحويل الجذري للمجتمع، وتتكفىء على مواقف إصلاحية اشتراكية–ديمقراطية.

ما يجري في الاتحاد السوفياتي لا يُفاجىء ماركوز بالطبع. وما يشغل باله، بعد الحرب العالمية الثانية خصوصاً، هو القوة الدَّمجية التي ينشرها المجتمع الصناعي الحديث من أجل تعطيل جميع المعارضات ذات الطابع السياسي والفني، والتي تدعو إلى طريق أخرى غير النفعية الجامحة للنشاطات الإنسانية. وما يصدمه أكثر هو التباين بين الإمكان المذهل الذي للتحرير، والذي يمثّله التطور العملي، التقني والصناعي، وبين الإبقاء على أنواع الرقابة والقمع، التي تُجبر الفردَ على كبح رغباته ونزوعاته، فيتسامى بها جاعلاً منها قوةَ عمل.

يتساءل ماركوز، بالإجمال، عن الشكل الحديث الذي تتَّخذه "أزمة الحضارة". إلا أننا، في هذه المرة، لم نعد في فيينا فرويد، حوالي العام ١٩٢٩؛ نحن في الخمسينيات، في الولايات المتحدة الأميركية – التي جعلَها ماركوز منفى له منذ العام ١٩٣٤ – أمام عتبة "مجتمع الاستهلاك".

"**إيروس وحضارة. إسهام في فكر فرويد**" (*éros et civilisation.Contribution à Freud*) (١٩٥٥)، هو، من دون شك، أهم كتب هاربرت ماركوز. إنه يستهدف تقريبَ أطروحات ماركس عن الاستغلال بواسطة العمل،

من أطروحات فرويد، التي عرضَها تحديداً في "**أزمة في الحضارة**" (*Malaise dans la civilisation*). كما طلبَ أيضاً في هذا الكتاب أن يضع أسسَ تحويل ثقافي و"جمالي" للحضارة الصناعية، وأن يحدِّد دورَ الفن في المجتمع الحديث. هذا ما يسترعي انتباهنا، هنا، تحديداً، من فكر ماركوز، إذ أن مسعى الصلح بين كاتب *الرأسمال* وبين مؤسِّس التحليل النفساني ليس عديم النفع.

نبَّه ماركس، في مرات عديدة، في إنتاجه، من خطر أزمة جسيمة، بل قاضية، مهدِّدة لديمومة المجتمع الرأسمالي. وسيكون لمثل هذه الأزمة علةٌ تتمثّل في عبثيةِ حضارةٍ تُراهنُ، في تطورها، على التقدُّم العلمي والتقني وحده، على حسابِ تفتحِ الفرد. كما لحظ ماركس أيضاً وجودَ تفاوتٍ بين تراكم الثروات بواسطة الرأسمال، ما له أن يكون احتمالَ مصدرِ سعادة للجميع، وبين المصير البائس المخصَّص للفئة الاجتماعية الأكبر عدداً.

أما فرويد، فقد قدَّم، في ما يتعلق به، تشخيصاً متشائماً للغاية لحال الحضارة الأوروبية بين الحربَين. ألا يعترف بأن الفرد يدفع الثمن الأعلى للفوز بالسعادة التي وعدتْ الحضارة بها: تلبيةٌ مؤجلة للنزوات، إجبار على التكيُّف مع الواقع، التضحية بالليبيدو؟ ألا يضع فرضيةً جسورة تكون الإنسانية، بموجبها، قد صارت عصابية، بسبب المجهودات المطلوبة من أجل بناء الحضارة؟

هذا التشابه بين وجهتَي نظرِ ماركس وفرويد – المشغولَين، في نهاية المطاف، بمصير الفرد، ضحيةِ الإكراهات غير المضبوطة – يُسوِّغ، بالنسبة إلى ماركوز، معنى المشروع الذي يُقدم عليه: تطويرُ مشروعِ ثقافةٍ غير قمعية، قابلة لأن تسمح للإنسان بالارتباط من جديد بالسعادة، هذه الفكرة المهدَّدة فعلاً.

يقرِّر، عندها، القيام بتفسير جديد لأطروحة فرويد. ما قال به هذا الأخير، على الرغم من أسفه لوجود أزمة في الحضارة الحالية، لا يوفِّر فسحات ممكنة لتحسُّنٍ محتمَل. ففرويد يقول، في واقع الأمر، إن الحضارة نشأت من جراء قمع النزوعات، منذ أول الأزمنة، أشبه بقدر غاشم. ويُشكّلُ التسامي بالرغبات اللاواعية، وكبتُ النزوعات الشبقية، الشرطَ اللازم والضروري للتكيُّف مع "مبدإ الواقع". هذا التكيُّف يتحقَّق باحترام الممنوعات، والقواعد والتوافقات الاجتماعية، الأخلاقية والدينية، التي تسمح بتنظيم الحياة في المجتمع. فالطبيعة ليست سخيَّة في مواردها لكي تتيح لكلٍّ منّا، وعلى مهل، تلبيةً تلقائية لرغباته، والعيشَ حسب "مبدإ الالتذاذ".

إجمالاً، إن التنظيم العقلاني للحضارة، حسب فرويد، هو الجواب المناسب عن حالة أصلية من النقص. وليس في إمكان الحضارة، المشغولةِ بالحفاظ الذاتي على نفسها، أن تضع خاتمةً لهذا التنظيم العقلاني، مخافةَ العودة إلى النقص، إلى النكوص، إلى محطة سابقة من التطوُّر، أي إلى العدم، بل إلى التوحُّش.

إن قانون التنظيم، وقمعِ الغرائز، الذي يكفل بقاء النوع الإنساني، ينطبق أيضاً، بالنسبة إلى فرويد، على تطوُّر الفرد. فهو يُظهر، في **ثلاثة مقالات عن النظرية الجنسية** (*Trois essais sur la théorie de la sexualité*)، كيف أن الانتقال إلى حالة الرشد يشترط، منذ الطفولة المبكِّرة، الاستدْخالَ التدريجي للمحرَّمات الجنسية، المفروضة من المجتمع. أما أن نتعلَّم تأجيلَ إرضاء الليبيدو – وهو لفظٌ أراد فرويد منه التعريفَ بمعنى يتعدَّى الكلامَ عن الجنسية التناسلية –، فهذا يتيح انتقالَ مبدإ الالتذاذ الشهير إلى مبدإ الواقع، الذي يستجيب إلى متطلبات الانتظام في المجتمع، ويُؤذِنُ بسلوكٍ اعتيادي، على ما يُنظر إليه. بالنسبة إلى فرويد، إن هذا التعلم، غير الواعي تماماً والاختياري، ليس متشابهاً بطبيعة الحال، عند الجميع. فهو مُعرَّضٌ للفشل أحياناً، ويتوجَّب عندها البحثُ عن أصل العصابيات في الكيفية التي يردُّ بها كلُّ واحدٍ منا، وفاقاً لتاريخه الشخصي وتربيته، على كبت نزوعاته الشبقية، بخاصة حين تكون قد نشطت من جديد، إثر صدمة موت. من هنا تنشأ منافعُ المعالجة النفسانية التي تَعمل، عبر وعي الرضّات، ولا سيما في الطفولة المبكرة، على أن يستعيد المريضُ مكانه في المجتمع.

لا يُنكر ماركوز، بالطبع، ضرورةَ القمع الأساسي للنوازع، إلا أن أطروحة فرويد تبدو له متناقضة وغير كافية في نقاط مختلفة. فإذا كانت الإنسانية والحضارة والمجتمع "عصابية"، في الواقع، وكما يعترف فرويد بذلك، بفعلِ قمعِ الغرائز – وهو مما لا يُمكن تجنبُه –، أليس مفارقاً طلبُ دمجِ المريض في الوسط الذي هو في أساس مرضه؟

إلى ذلك، يشترط المجتمعُ الصناعي المعاصر أكثر من لزوم التكيُّف مع مبدإ الواقع؛ إنه يشترط انصياعاً للنفعية الاقتصادية التي تُترجم بتضحية غير مبرَّرة للوقت الحر، وباستثمار مُبالغٍ فيه للطاقة النزوعية في العمل. إلا أن *مبدأ النفع* يشكّل تعارضاً ينضاف إلى مبدإ الواقع. هذا الإرغام الإضافي – يتكلّم ماركوز على *قمع مزيد* – ألا يكون في تعارضٍ مع مستوى التطور التكنولوجي، وخصوصاً مع آلية تنفيذ الواجبات؟ خاصة في مجتمع يشكو، بأي حال، من الإنتاج المزيد، وهو ضحيةُ التبذير الذي لا يستفيد منه حتى محرومو الأرض؟

ولكن ألا يكون مُبالغاً به الحديث عن قمعٍ مزيد في المجتمعات المعاصرة، غير الشمولية، المتطورة صناعياً، كما في الولايات المتحدة الأميركية، على سبيل المثال؟

لا، حسب ماركوز، لأن هذا القمع المزيد يتجنَّب استعمالَ وسائل عنيفة ومتسلِّطة. بل يَعرض علينا، وعلى العكس من ذلك، جميع المظاهر الدالّة على حرية مزيدة. فمبدأ النفع براغماتي: لا يشترط أبداً احترامَ القيم والمثل، التي يدعو إليها المجتمع البورجوازي في العصر الماضي. على المستوى الأخلاقي والجمالي، ليس عليه أن يكترث بمدار السامي: فهو يُسرِّع، على العكس، عمليةَ "نزع السامي"، ويُحَسِّن نزعَ الطابعِ التقديسي عن المحرمات، التي يشعر بها، مثل معوِّقات أمام سيطرته. غير أن نزعَ التسامي هذا هو أيضاً وسيلةٌ للرقابة الاقتصادية، ويسمح بإسنادِ قيمةٍ تجارية لجميع سمات النشاط الإنساني، حتى الخصوصي للغاية. يُطلق ماركوز تسمية "نزع التسامي القمعي" على هذا المسار الذي يتعيَّن، على سبيل المثال، في استغلال الجنس تجارياً على حساب شبقيةٍ حقّة للنشاطات والعلاقات الإنسانية: "إن التعبير الأجلى عن هذا الأمر يتمثّلُ في إدخالِ نسقٍ لعناصر "جالبة للإثارة الجنسية" في الأعمال، والسياسة، والإعلان، والدعاية، إلخ. وبالقدر الذي تحصل فيه الجنسيةُ على قيمة تجارية محدَّدة (...)، تتحوَّل إلى أداة تماسكٍ اجتماعي" [1]. إن مبدأ النفع، في الواقع، لا يُحرِّر أبداً، بل يكتفي بجعل الأمور *أكثر ليبرالية*.

هذه الاعتبارات تبدو بعيدة عن ميدان الجمالية؛ فهي تُحدد، في واقع الأمر، الإطار الذي يُفكِّر فيه ماركوز بالعلاقات بين الفن والمجتمع. ذلك أنه يبقى، حقيقةً، أن نتصورَ فرضيةَ قيامِ حضارةٍ غير قمعية، تكون أعمالُ الفن والإبداع الفني الصورةَ الممهِّدة لها. إنها طوبى، من دون شك، غير أنها، كيف تكون، وفي أي أمر – على ما يتساءل ماركوز – أكثر وهمية من عقلانيةٍ تَظهر في مجتمعاتنا خرقاء في الغالب، حتى لا نقول لامعقولة؟ أتكون أكثر توهُّماً من سياسة الأمراء الحاكمين حين يَدَّعون ضمانَ سعادةِ الإنسانية بفضل توازن الرعب النووي [2]؟

غير أن القيام بذلك يتطلب إعداد نموذج نظري معقول! ويعتقد ماركوز بأنه وجدَه، كما سبق القول عن ذلك، في **رسائل في التربية الجمالية للإنسان** ***Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme***

---

[1] Herbert Marcuse, *Eros et civilisation. Conrtibution à Freud*, Paris, éditions de Minuit, 1963, trad. : Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, revue par l'auteur, p. 12.

[2] : في كتابه *Éros et civilization* في العام ١٩٥٥، يمكن أن نقرأ التالي: "في الظروف "المثالية" للحضارة الصناعية المتقدمة، يُمكن للاستلاب أن يُلغى بفعل دخول الآلية المتزايدة إلى العمل، وبفعل التخفيف التدريجي لساعات العمل إلى حد أدنى، وبفعل التبادل الممكن بين الوظائف المختلفة": على مبعدة نصف قرن من هذا الكلام، هذه "الطوبى" تتخذ شكل برنامجٍ شديدِ الواقعية: الكاتب.

لفريدريش فون شيلر. فلقد نُظر إلى هذه الكتابات على أنها تتمَّة لنظرية كنط، فأسقطنا، حسب ماركوز، الجانب المخرِّب فيها. فلم ننتبه إلى أن شيلر، قبل فرويد، شرح مرض الحضارة على أنه "النزاع بين غريزتين أساسيتين عند الإنسان، بين الغرائز الحسّاسة والغرائز الشكلية". هكذا جرى إغفال الرهان الأساسي الذي وضعته *الرسائل*، وهو الذي يتولّد من الصراع بين *لوغوس*، العقل أو المعرفة العقلانية، وبين *إيروس*، الطاقة الشهوانيَّة، الديناميَّة. وحده كارل غوستاف يونغ، حسب ماركوز، تنبَّه إلى مفاعيل هذه النظرية، بل أرعبه حتى مفهوم "غريزة اللعب" وطوبى دولةٍ جمالية مستقلة، متخلّصة من العقل القمعي.

لا يجهل ماركوز، وإن كررنا القول، أن فرضيَّة تناغمٍ بين النزوات تنتسب إلى الرؤية. فمن جميع الأنشطة الإنسانية، الموضوعة في غالبها تحت رقابة العقل، وحده الفن يستطيع بعدُ، حسب ماركوز، أن يرسم الخطوط العريضة للطوبى. إلا أن هذا يفترض أن التخيُّل والاستيهامات، الموصولين باللاوعي، يستطيعان التخلص بعدُ من رقابة العقلانية. بمقدار ما يتوصلان إلى ذلك، يقوى الشكل الجمالي، وتحديداً الأشكال "السوريالية وغير النغمية" في الحداثة، على التعبير عما تسعى دوماً حضارةُ مبدإ النفع إلى كبته، أي صورة عالمٍ متصالِحٍ حقاً مع نفسه.

تُعبِّرُ، إذن، هذه الانعكاسات الخياليَّة، التي يوفِّرها الفن، والعالمُ الظاهر الذي يقترحُه علينا، عن سلبية العالم الحقيقي، وعن إرادة القطع مع عقلانيةِ مجتمعٍ يُقَسِّمُ الإنسان، حسبما قال شيلر، إلى نصفين، ولا يوظّف سوى جزء وحسب من ملَكاته.

في إمكاننا رفضُ بروميثيوس، بطلِ الثقافة الغربية، المثابرةِ والخاضعة للعقل، وتفضيلُ أساطير أخرى، أكثر تعبيراً عن النزعة الديونيسية: هؤلاء الأبطال الذين احتفى بهم كُتابٌ وشعراء، مثل أندريه جيد، وبول فاليري، وغاستون باشلار (Gaston Bachelard). ويمكن لنرسيس، صورةِ الصلح مع الطبيعة، وأورفيه، صورةِ الإبداع الغنائي، أن يجسِّدا فعلاً، حسب ماركوز، معنى هذا "الرفض الكبير" [١].

إن التفاؤل النسبي، في كتاب **إيروس وحضارة** (*éros et civilisation*)، الموصولَ بأملِ تحقيقٍ ملموسٍ للطوبى بفضل الفن، يختفي في كتابه **الإنسان ذو البعد الواحد. مقال عن إيديولوجية المجتمع الصناعي المتقدم** (*L'homme unidimensionnel.Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*). تجنح الرأسمالية الأميركية، حسب ماركوز، صوب مجتمع "مغلَق"، و"تعمل على الإمساك بجميع أبعاد الوجود، وعلى إدماجها بها، سواء أكانت خاصة أم عمومية". وتشير "البعدية الواحدة" تحديداً إلى إخضاع جميع الأنشطة الإنسانية للنسق التجاري، وإلى انصياعها للإنتاجية، وفق مبدإ النفع.

إلا أن مجتمعاً مغلقاً لا يعني أبداً مجتمعاً منطوياً على نفسه. فحرب الفيتنام تجنِّد قوى مادية وإنسانية في صراع ذي طابع إمبريالي، وتشير إلى رغبة في فرض النظام الأميركي والنموذج ذي البعد الواحد على المناطق الأخرى في العالم. إن السمة الأكثر تمييزاً لهذا المجتمع ذي البعد الواحد تكمن في مقدرته على استيعاب قوى المعارضة، القابلةِ لأن تُهدِّد توازنَه. وحاصلُ ذلك، أن زيادةَ الرفاهية المادية، والإمكانَ الذي يعطيه النسقُ لنفسه، في تلبية الحاجات التي استثارها بنفسه أو أوجدَها أو أبدعها، تُعَطِّلُ تباشيرَ الاعتراض. هذا القبول، وهذا الاستدْخال

[١] : يستعير ماركوز هذا التعبير من الفيلسوف والابيستيمولوجي الألماني ألفرد نورث ويتيهاد – Alfred North Whitehead– (١٨٦١–١٩٤٧): الكاتب.

لقواعد اللعب من قبل المحكومين، يُظهران الاشتغالَ الممتاز لنزع التسامي القمعي: في نهاية المطاف، هذا يضمن الاندماج الاجتماعي.

لا يتفلّتُ الفن ولا الثقافة من قانون الاندماج هذا في المجتمع ذي البعد الواحد. إن الثقافة، حسب ماركوز، وأكثر من أي وقت مضى، تجنح لأن تصير توكيدية. فما عادت تنقد المجتمع، مقترحةً على الجمهور طريقة أخرى في العيش، ومستثيرةً تشوفاً إلى تحويل الوجود الحاضر. إنها تكتفي، من خلال شخصية البطل الوطني، رجل العصابة، النجم، رب العمل الكبير، الصورة الآسرة، بعرض تنويعات عن حياة متشابهة، وهذه التنويعات "ما عادت تُوظّف أبداً في إنكار النظام القائم، بل في تأكيده" [١].

ماركوز لا ينتقد إجمالياً دمقرطة الثقافة؛ إنه يضع موضع النقد آلية محددة في التواصل الثقافي، الذي يصيبُ مضمون العمل نفسه، ومعناه عند الجمهور. في الروايات المعاصرة – ويذكر منها: **ترامواي اسمه رغبة** (*Un tramway nommé Désir*)، **القطة فوق صفيح ساخن** (*La chatte sur un toit brûlant*)، **لوليتا** (*Lolita*) •– تمَّ وصفُ الجنسية بطريقة أكثر واقعية وجرأة مما هي عليه عند راسين، وغوته، وبودلير، وتولستوي. وهي، وإن كانت متوحّشة أو رذيلة، فإنها منزوعة العدوانية بالنسبة إلى المجتمع، الذي يستعيدها ليحوِّلها إلى أعمال ذائعة الشهرة.

أما عن الطلائع الفنية عموماً، المحدودة في قدرتها على انتقاد تواصلٍ ثقافي تستفيد منه، فإنها تكتفي بإظهار رغبتها في القطيعة مع التواصل نفسه، وليس مع النسق الذي يدير هذا التواصل. هكذا في المجتمع ذي البعد الواحد، حتى "الرفض الكبير" مرفوض! إن تطوُّر الرأسمالية المتقدمة صوب مراقبةٍ إدارية ومؤسساتية فعّالةٍ ودقيقة أكثر فأكثر للوجود بكامله، يقود إلى تصوُّر "نهاية الطوبى"، أي بكلام آخر إلى نهاية الجمالية نفسها.

إن أطروحات ماركوز تجذب إليها قسماً واسعاً من الجيل المعارِض في نهاية الخمسينيات وبداية السبعينيات. وهذا يتمُّ أحياناً على حسابِ سوءِ فهمٍ متعاظِم. ينتهي كتاب **الإنسان ذي البعد الواحد** (*L'homme unidimensionnel*) بهذا الشاهد لوالتر بنجامين: "إليهم وحدهم، من لا أملَ لهم، أُعطيَ الأملَ".

إن ماركوز يأمل، من دون وهمٍ كبير بالمستقبل، بتحسُّن في النسق، واقعاً، ما لا يمنعه من أن يكون إلى جانب الأقليات المضطهَدة، وأن يخوض تحديداً معركة ضد التمييز العنصري. فقد كان شكّاكاً في المصير المخصَّص للثقافة والفن في المجتمعات ما بعد الصناعية، ويرفض، على أي حال، كلَّ عدمية. فهو لا يعتبر، على سبيل المثال، أن الجمال "رجعي"، وأنه يتوجَّب إخراجُه من المتاحف وغيرها من المؤسسات الثقافية؛ وهو لا يعتقد أبداً بأن شهوة الغرام باتت بالية، ولا أن الإبداع الشعري بات ساقطاً. بل يعتقد ماركوز شديد الاعتقاد، وعلى الخلاف من ذلك، بعالَمٍ يعمل على نزع التسامي وعلى التضحية بكلِّ المصالح الاقتصادية المقدَّسة، كما يعتقد بأن الاحتفاظ، ولو بنزر يسير، من التسامي، قابلٌ لأن يَظهر مثل عمل مقاوِم... قبل أن تتفتح، في مستقبل غير محتمل، طريق نزع التسامي "المحرِّر".

إن مؤلَّفه الأخير، **البعد الجمالي. من أجل نقد الجمالية الماركسية** (*La dimension esthétique.Pour une critique de l'esthétique marxiste*) (١٩٧٧)، استعادةٌ للموضوعات التي سبق أن عرضها. ولقد

---

[١] : Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, Paris, éditions de Minuit, 1968, trad. Monique Wittig, revue par l'auteur, p. 92.

• : يعود العملان الأولان إلى المسرحي الأميركي تينيسي ويليامس، والثالث إلى الروائي الأميركي فلاديمير نابوكوف؛ وقد جرى نقلها إلى الشاشة الكبيرة، وأحدثت دوياً اجتماعياً في المجتمع الأميركي: المترجم.

كان من الخطأ، في فرنسا تحديداً، اعتبار هذا النص مثل نقلة تخطّت كتابه **إيروس وحضارة** (*éros et civilisation*). فماركوز ينصرف فيه، ببساطة، إلى نقد متّسق، بعيدٍ بعض الشيء عن مجريات الأمور، للواقعية الاشتراكية، في عصر بات بالياً، على الأقل في الغرب. وحيث كان لنا أن ننتظر ظهورَ تفكير في بعض التيارات "التشكيلية" الأميركية الشمالية، المنخرطة في نقد التمثيل، أو في تحويل المؤسسة الفنية عن وجهتها، يكتفي ماركوز بالتشديد، بشكل تجريدي، على الحمولة النقدية للتخلُّعات الشكلية. إلا أنه كان يتشكّك، بالتأكيد، كما صرَّح قبل ذلك، في العام ١٩٧٦، في جريدة فرنسية، بإمكان وجود عملٍ فني قادر، بعدُ، على استثارة الصدمة. نحتفظ من هذا الكتاب، خصوصاً، بهذا الإهداء: "أما عن فضل نظرية تيودور أدورنو الجمالية على كتاباتي، فإنه يبدو من نافل القول الإشارة إليها" [١].

تيودور أدورنو : جمالية للحداثة

هذا التكريم الذي خصَّ به ماركوز زميله في "معهد البحوث الاجتماعية" متأخِّر: ففي الوقت الذي كتب فيه هذه السطور، كان عملُ أدورنو، المنشور بعد وفاته، والموسوم تحديداً **نظرية جمالية** (*Théorie esthétique*)، قد صدر منذ سبع سنوات (١٩٧٠) [٢]. إلا أن هذا النص لم يُحدث، لحظتَها، أصداء كثيرة، حتى في ألمانيا نفسها. وعلينا، في فرنسا، انتظار الثمانينيات لكي تبدأ أعمال ما سمي "مدرسة فرنكفورت"، أي ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو ووالتر بنجامين وهربرت ماركوز، في استثارةِ اهتمامِ علماءِ اجتماعِ الفن وفلاسفة الفن.

كان أدورنو، حتى ذلك الوقت، معروفاً بوصفه مُنظّراً للموسيقى، ومؤلّف مقالات عن فاغنر [٣]، وسترافنسكي وشونبرغ [٤]. إن دفاعه عن الحركات الطليعية، ومدحَه لكل النظريات المنتهية بـ"ية"، في فترة ما بين الحربين، تبدو مقيَّدة تاريخياً. فمرجعياته الفنية تتعلّق أساساً بمدرسة فيينا الثانية: ألبان برغ (Alban Berg)، وأرنولد شونبرغ، وأنطون فون ويبرن (Anton von Webern)؛ ويَذكر في الأدب في صورة أساسية: ملرمه، وكافكا، وبروست، وفاليري، وجيمس جويس، والشاعر بول سيلان، وصموئيل بيكيت، الذي يهديه كتاب **نظرية جمالية** (*Théorie esthétique*). وهو يشير، في ميدان الفنون التشكيلية – الذي يتناوله بوصفه غير عارف فيه، على ما يقول – إلى الانطباعيين، وإلى مصوِّرين تعبيريين ألمان، مثل كلي، وكاندينسكي، وبيكاسو، لكنه يجهل الحركات التشكيلية الناشطة في الستينيات. إن إشاراته وحدها تهدف إلى نقد غير مباشر لجميع التيارات التي تبحث، حسبما يقول، عن تدميرِ مفهومِ العمل نفسه، مثل *التصوير بوصفه عملاً* (action painting)، والفن المفهومي، *والفن بوصفه حدثاً أدائياً* (happening)، والفن الخام •.

---

[١] : Herbert Marcuse, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, éditions du Seuil, 1978, trad. Didier Coste, p. 8

[٢] : T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit.

[٣] : T. W. Adorno, *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1966, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg.

[٤] : T. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg.

• : تشير هذه العناوين إلى حركات تشكيلية تحديداً، حيث تشير الأولى منها إلى "طريقة" في التصوير تجعل من عملية التصوير، من كيفية العمل "التلقائي" فوق الحامل المادي، غايةً للتصوير؛ فيما تشير الثانية، "الفن المفهومي"، إلى الاتكال على مفهوم مسبق للعمل الفني؛ وتشير الثالثة إلى عملية يقوم فيها الفنان بإنجاز العمل أمام جمهور، ما يجعله قريباً من العرض المشهدي؛ وتشير الرابعة، "الفن الخام"، إلى تعويل الفنان على المادة التي يستخدمها: المترجم.

تبدو جمالية أدورنو، إذن، كما لو أنها تُراكم المفارقات: تكافح من أجل حداثة جذريَّة مؤسَّسة على أعمال، مهمَّة من دون شك ونموذجية، إلا أنها باتت كلاسيكية؛ وهي تؤكّد أن التصوير غير التشبيهي وحده يبقى، من الآن وصاعداً، مُمْكنَ التَّصوُّر في المستقبل، من دون التفكير في التقلُّبات التي تؤلّف جزءاً لا يتجزأ من تاريخ الفن؛ كما تستمر في الترويج للطابع العنفي لأدب الطليعة، بينما يندرج هذا، منذ وقت، في الأنطولوجيات والكتب المدرسية الموجزة.

أما عن الكتاب نفسه، **نظرية جمالية** (*Théorie esthétique*)، فإنه يُطوِّر دائماً فكرة أن الفن يشكِّل "*وعدَ سعادة*" – الفكرة العزيزة على ستاندال –، لكنه يبدأ بوصفِ حالٍ سوداوية التشاؤم: الفن لا يتحصَّل من تلقاء نفسه، حتى أن حقَّه في الوجود، في المجتمع الحالي، بات مهدَّداً؛ بل يتكلم أدورنو عن إمكان "نزع جمالية" الفن، أي على حطة يتوقّف فيها الفن عن أن يكون فناً.

في الواقع، إن مجموع تطور الفن المعاصر، منذ ما يقرب من ثلاثة عقود، يبدو مناقِضاً لأطروحات أدورنو: يُحتفى بالفن الحديث في أمكنة مجدَّدة وجذابة، المخرجون يعتنون بمسرحيات بيكيت، وتتَّخذ موسيقى شونبرغ مكانها في العروض الموسيقية، والشغف الشديد بالفن المعاصر يصنع أياماً سعيدة لرجال السياسة كما للمؤسسات الثقافية. لم يعد الفن، بخلاف ما قاله أدورنو، خاضعاً للأمور الناهية في الحداثة الجذرية؛ إنه ينهل بحرية من أشكال الماضي، التي يجمعها مع مواد ووسائل مختلفة، تقليدية أو عالية التقنية من الزمن الحاضر أو المقبل.

إلا أن تصورات أدورنو، لو وضعنا جانباً حدودها التاريخية، تستمرُّ في ممارسة تأثير قوي على التفكير الجمالي المعاصر. فالمفارقات، التي تبدو كما لو أنها تُفخِّخ نظريته، هي بدورها مفارقات عصرٍ تحدِّده بقوَّةٍ أزمةُ الحداثة. إنه لمن السذاجة بمكان استنتاج أن فكرة الأزمة، التي شغلتْ قبل ذلك الكاتب الرومنسي يوهان–بول، باتت، اليوم، غير منفصلة عن مفهوم الحديث نفسه. وليس من الصدفة أبداً أن يكون التفكير الفلسفي في زماننا قد ورث، بنسبة كبيرة، انشغالاتٍ سبق لهوسرل أن عبَّر عنها، منذ بدايات القرن (الماضي)، في خصوص "الأزمات في العلوم الأوروبية" أو "أزمات الإنسانية".

هذه الأزمة لا تُجنِّبُ أبداً عالمَ الفن منها. فالدور النافذ للمؤسسات الثقافية، ووسائل الإعلام، واستراتيجيات التواصل، وأثر الأنماط، هذه كلُّها تُغيِّرُ بقوَّةٍ العلاقةَ التي نقيمها، منذ قرون، مع الفن ومع الأعمال. هذا ما انتبه إليه سابقاً والتر بنجامين. إن وضعية الفن المعاصر، في الواقع، هي أقلُّ سحراً من الوضعية التي جرى الحديث عنها سابقاً. كلٌّ منا يستطيع أن يتفاجأ، على سبيل المثال، من التناقض الفاقع بين إقبال الجمهور، الحماسي في الغالب، على التظاهرات الثقافية، وبين التراجع النسبي في الاهتمام بالأعمال الفنية المتأخِّرة. فالسياحة الثقافية، والجولات المتحفية، أو عبر أدلّة عرضٍ على الحاسوب، تجعل الشك يخيِّم حول قوة "التجارب الجمالية وأصالتها"، وحول قدرتها في تغيير، – وبكلام آخر – في إغناء، الحياة اليومية.

فلقد فَقَد مفهوم الحداثة نفسه بعض قيمته. فهو، منذ عقدين، ضحيةُ الوهم الذي دخلنا بموجبه في عهدٍ ما بعد حداثي، تميِّزه نهايةُ التاريخ، ونهاية الإيديولوجيات الكبرى، ونهاية الانشقاق التاريخي بين قيم الماضي وقيم الحاضر أو المستقبل. وبات مغرياً تصوُّرُ التاريخ، ولا سيما تاريخ الفن، مثل مستودَع هائل من الأشكال، والأساليب، والمواد والسبل، وبات مُغرياً أيضاً النَّظرُ، في هذا المستودع، إلى إرثٍ لا ينضب من الاستلهامات، في خدمة إبداعٍ متحرِّر من عقيدة التطور المتحجِّرة.

إن النتيجة الجليَّة عن عدم التمايز هذا، بين قيم الماضي وقيم الحاضر، هي اختفاء المعايير التي كان النقد الفني يُجيزها لنفسه في ما مضى، والنقدُ الجمالي، من أجل تثمين أعمال الفن والحُكم عليها.

سنقوم بإيضاح هذه النقطة في الفصل القادم. إلا أنه يبدو، منذ الآن، أن "أزمة الفن" و"أزمة النقد" لا تنتسبان إلى الكلام المتداول؛ وإن أصبحتا كذلك، فهذا لأنهما تعبران عن فقدانِ شرعيةِ فنٍ بات غير قابل للتحديد؛ هذا الفن خاضعٌ لأوامر ناهيةٍ، اقتصادية وثقافية؛ كما أصبح، إلى ذلك، جزءاً من مجتمع تكنولوجي، ومن حضارة تسلية، يتساءلان بعدُ عن مكانة الفن الفعلية وعن وظيفته.

ليس من النادر إجراء مقارنة بين أزمة الأزمنة الحاضرة – مع تباشير الألفية الثالثة – وأزمة القيم التي كانت تسود في الثلاثينيات. إلا أنه لا يوجد بينهما، مع ذلك، أيُّ شبه. لو وضعنا جانباً ربما شعور الخشية الكامنة هذا مما يتغيَّر على عجل، ولا يحمل بعد اسماً له؛ وهو شعورٌ عملَ الفنانون الطليعيون على التعبير عنه، أحياناً قبل غيرهم، وهو ما لا يجهله، على الأرجح، فنانو اليوم بدورهم.

يحمل كتاب أدورنو **نظرية جمالية** (*Théorie esthétique*)، تحديداً، علامة الثلاثينيات، مثل ندوب دالَّة على عصر مهموم، كان يعني فيه الدفاعُ عن الفن الحديث مقاومةَ المساعي الشمولية الهادفة إلى تصفيته. هذا الرهان السياسي والإيديولوجي اختفى، اليوم، في الغرب على الأقل، وفي الوقت الحالي. ولكن يبقى الأمل بنهاية جديدة للفن، وبانحلال الجمالية الذي يقلق، بعدُ، أكثر من فيلسوف معاصر. إن العودة، مرة جديدة، إلى هذا الموضوع في التفكير النظري عن الفن يدفع إلى تحليلٍ مزيد لكتابات أدورنو.

إن اسم أدورنو، مثل اسم ماكس هوركهايمر، موصولٌ بـ"معهد البحوث الاجتماعية"، وبأعمال مثقفين ألمان من أصول يهودية، منفيين في الولايات المتحدة الأميركية، بعد قيام النظام النازي. لهؤلاء الفلاسفة، وهؤلاء المفكّرين، الذين تحلّقوا حول النظرية النقدية، برنامج، وهو فهمُ فشلِ الثورات الاشتراكية في أوروبا، والنضالُ ضد الإيديولوجية الوطنية–الاشتراكية، والتنبيهُ من إقامةِ أو من ترميمِ الأنظمة الشمولية. إنهم يتبنُّون ماركسيةً نظرية، لكنهم – على ما رأينا مع بنجامين وماركوز – يرفضون جذرياً الماركسية–اللينينية القويمة، ونموذج المجتمع السوفياتي.

بعد الحرب، توجهت أبحاث أدورنو مباشرة صوب علمِ نفسِ الجماهير، وصوب علمِ اجتماعِ الثقافة. فهو يشارك، مع برونو بتلهايم (Bruno Bettelheim) تحديداً، في تحقيقٍ جماعي عن أصول معاداة السامية، دارسَين أثر وسائل الاتصال الجماهيري على الفن وعلى الثقافة التقليدية.

إن هذه الأنشطة تجري، في الواقع، على هامش مصالح أدورنو الأساسية، أي الموسيقى والفلسفة. فهو كاتبُ أطروحة أولى عن هوسرل (١٩٢٤)، ثم ثانية عن كيركيغارد (١٩٣١)، ويقرأ بحماس أعمالَ لوكاش الشاب، **الروح والأشكال** (*L'âme et les formes*) و**نظرية الرواية** (*La théorie du roman*). ويعتني عن قرب بمقالات والتر بنجامين المخصَّصة للرومنسيين الألمان الأوائل، وللدراما الباروكية. إلا أن الفلسفة لن تقوى على حجب رغبته في الموسيقى. يتابع في فيينا، ابتداء من العام ١٩٢٨، دراسته للبيانو وللتأليف الموسيقي، تحديداً عند ألبان برغ، الذي ستربطه به صلة صداقة. و يشارك، منذ العام ١٩٥٧، في مدينة درمشتاد، بصفة هاوٍ متنوِّر، في التوجُّهات الجديدة للموسيقى "المُتَسَلْسِلَة" •، التي حدَّدها كارل هاينز شتوكهاوزن وبيار بوليز. إلا أنه يَبقى مقتنعاً، حتى موته، بأن موسيقى شونبرغ وحدها، موسيقى الترتيبات الموسيقية الحرَّة، قبل النظام الموسيقي ذي الدرجات الاثني عشر، وقبل الموسيقى "المتسلسلة"، تُوَفِّر مثالاً أصيلاً عن "موسيقى الحرية".

• : يشير إلى لغة موسيقية غير نغمية، تقوم على استعمال متسق ومتتابع مثل سلسلة للاثني عشر صوتاً من دون أي سلم موسيقي آخر: المترجم.

ديالكتيكية العقل (*La dialectique de la raison*)، المنشور في العام ١٩٤٧، والذي صاغه بالتعاون مع هوركهايمر، هو أحد الكتب الأساسية في النظرية النقدية. لا يتمُّ فيه تناولُ الموسيقى مباشرة؛ لكن الكاتبَين يتساءلان فيه، بالمقابل، عن مصير الفن والثقافة عموماً في المجتمع الحديث. غير أننا لا نقوى على فهم هذا المصير إلا بالعودة إلى أصول الحضارة الغربية، في هذه اللحظة التي تتأكَّد فيها، للمرة الأولى، هذه الثقة المطلقة بسلطة العقل. مثلُ هذا الانشغال سبق لنا أن وقعنا عليه عند نيتشه وعند هايدغر.

إلا أنه يتوجَّب، عند هوركهايمر وأدورنو، العودة إلى قبل ذلك بكثير، إلى تكوين "اللوغوس"، إن أردنا التعرُّف على المكانة الأساسية التي يشغلها في الغرب. فالتنقيب الآثاريُّ في العقل، الذي يقومان به، يقترب بصورته هذه مما أسماه الفيلسوف جاك ديريدا (Jacques Derrida) بـ"تفكيك اللوغوسية الغربية المتمركزة على ذاتها". لم يعد المقصود التأسُّف على حالِ انحطاطِ الحضارة منذ العهد الإغريقي، وإنما الكشف عن أحد أغرب الألغاز في تاريخنا. وهو هذا اللغز تحديداً: كيف للعقل، المبدإ الأعلى الذي صاغت بموجبه فلسفةُ "الأنوار" مثالات الإنسانية الكبيرة – اي حقوق الإنسان، الحرية، العدالة والمساواة –، كيف له أن ينقلب على نفسه، وأن يتحوَّل إلى أداة هائلة في السيطرة، وقابلة لأن تستعبد الطبيعة كما البشر أنفسهم؟ كيف يمكن تفسير التباين بين القيم، التي أعلنتْها الليبرالية الديمقراطية عالياً وبقوة، وهي وارثة الثورة الفرنسية، وبين الواقع البليد الذي انتهى إليه العقل، إذ جرى تحريفه شيئاً فشيئاً إلى عقلانية تكنولوجية؟

هوركهايمر وأدورنو تلاعبا بمعنيَي لفظ "عقل"، المبدإ الأعلى وملَكة المعرفة في الوصول إلى الحقيقة. في الحالتين، هذا العقل غامض، *ديالكتيكي*: يُحرِّر الإنسانَ من عبودياته، ويعتقه من الظلامية، لكنه يُولِّد معه، ولا سيما في الرأسمالية المتقدمة، وعياً تقنوقراطياً موضوعاً في خدمة طبقة مسيطِرة. تترجم الحرب العالمية الثانية، الكارثةُ العالمية، عند هوركهايمر وأدورنو، قدرةَ العقل هذه على تدمير نفسه. ليس المقصود، مثلما اعتقد لوكاش، "تدميرَ" العقل، ولا "كسوفَه"، مثلما أشار هوركهايمر إلى ذلك، ذات يوم، وإنما ميلٌ دائم للعقل إلى التدمير الذاتي.

ما هي نتائج هذه الظاهرة على المستوى الفني والثقافي؟ عايش الفيلسوفان، في الولايات المتحدة الأميركية، التطوُّرَ الهائل لوسائل الإعلام، من سينما، وصحافة، وأسطوانات، وإعلانات. كما جعلتْهما "الدمقرطةُ الثقافية"، الموضوعةُ تحت رقابة شكلٍ آخر من العقلانية، هو الاقتصاد، يُبديان الشكَّ حيالها. هذه الدمقرطة انتهت إلى أن تكون مسألة *إدارة ودعاية*؛ إنها تحصل على نتائج أكيدة، لكنها تكتفي خصوصاً بتوزيع فئات الثقافة التقليدية. هوركهايمر وأدورنو ينحتان، لهذا الغرض، مصطلحاً بات، اليوم، شائعاً، وهو "الصناعة الثقافية"، لتحديدِ ظهورِ ثقافة منمَّطة، مشروطة وموضوعة للتجارة وفق شروط نمط السلع الاستهلاكية. يُذَكِّرُ هذا النقد، طبعاً، بما سبق لماركوز أن تحدَّث عنه من طابع "توكيديٍّ" للثقافة؛ كما يُذكِّر أيضاً بأطروحات بنجامين عن فقدان الهالة.

إن التنديد بالصناعة الثقافية ضمني في كتاب **نظرية جمالية** (*Théorie esthétique*) لأدورنو، إلا أنه لا يُشكِّل العنصر المحدِّد لتفكيره في الفن الحديث. يعترف أدورنو بأن "المسار الذي يقود، اليوم، كلَّ عمل فني إلى المتحف، حتى الأخير من أعمال بيكاسو، بات غير قابل لأي رجوع عنه". ولم تعدْ مواجهةُ هذا المسار، مباشرة، بالأمر المجدي. بل يسخر أدورنو من النقد الذي لا يلوي على نفسه، والذي يُعلن دوماً بأنه "مستاء من ثقافة، هي التي أعطته، بسبب أزمتها، حقَّه في الوجود".

إن التصرُّف المناسب ما عاد يتعيَّن، إذن، في تمضية الوقت، في تحقير المؤسسة الثقافية، بل في استخراج الأعمال المطمورة في المتاحف. وبفضل تحليلٍ عميق لمثل هذه الأعمال – التي لها أن تخضع لـ"تحليل مثولي"

[1]–، يعتقد بأنه يستطيع إظهار ما في العمل من طابع مدمِّر، سجالي، كان قد تخفَّف منه عند دفنه في متاحفِ خلودِ الثقافة.

إلى هذا، إن الدمج الإلزامي للفن التقليدي في النسق التجاري يمدُّه بحجة، حسب أدورنو، للدفاع عن أعمال الطليعة، بما فيها الأعمال الصعبة ظاهراً. هذه الأعمال صعبة، بالطبع، إلا أن لها فائدة، بأي حال، وهي مقاومتها للتصفية – بأسعار رخيصة – التي تجريها الصناعة الثقافية. وتحظى هذه الأعمال، حسب أدورنو، بحماية من أي استيعاب ممكن لها، ما يجعلها حافظة لقوتها النقدية إزاء المجتمع. إلا أن أي حداثة تشيخ، وتنتهي إلى أن تكون كلاسيكية؛ يتوجَّب، إذن، وفي صورة دائمة، الترويجُ للأعمال التي تقوم على حداثة جذرية، وهي الأعمال التي تَستوعب المواد والوسائل الأكثر تطوراً في العصر الذي أُبدعت فيه. لهذا الغرض أدورنو يستعير من رامبو جملته الشهيرة: "علينا أن نكون حديثين قطعاً".

هناك تناقضٌ بالطبع: يَقبل أدورنو، في ميدان الفن، بوجود عقلانية تقنية وعلمية، ويُندِّد بنتائجها السلبية على التطور الاجتماعي؛ إلا أن المقصود لا يتعيَّن في العقلانية نفسها. إذا كان أدورنو يخاطر في الهرب إلى أمام الحداثة الفنية، فذلك، لأن أعمال الفن تحديداً ليست أغراضاً مثل غيرها: إنها تُحاكي – بل يمكن القول إنها تقلِّد مثل الببغاء – العقلانية التي تسود في عالم الواقع، المنزوعِ الأحلام، من أجل أن يحدِّد بقوة أكبر المسافة التي تفصل الظاهر الفني عن الحقيقي.

هكذا تستخلِص موسيقى شونبرغ الخلاصات الأبعد من التنظيم العقلاني للغة الموسيقية. فالمؤلِّف يستعمل التنافرات، التي كان قد جرى استبعادها من سابقيه، لكي يترجم بواسطتها العذابَ في عالَمٍ هو ضحية الكارثة والرعب. وإذا كانت هذه التنافرات تُرعب السامعين إلى هذا الحد، يقول أدورنو، فذلك لأنها تخاطبهم في ما هم عليه في ظرفهم الخاص تحديداً.

وفي الأدب، إن الحوارات التي تبدو مختلَّة في مسرح بيكيت، في **نهاية لعبة** (*Fin de partie*) و**في انتظار غودو** (*En attendant Godot*)، تؤدِّي الدور عينه الذي تلعبه التنافرات الموسيقية المذكورة: تردادُ كلمات، الصمت المتكرِّر بين الردود، التهكُّم المبثوث في الوضعيات المسرحية، هذه كلها لا تصف كارثةَ عالمٍ قيد الانحطاط، وإنما لها فعل أقوى: إنها تترجم ما فيه من عبث مأسوي من دون الحاجة حتى إلى تسميته.

هكذا نتوصَّل إلى فهم إحدى الأفكار الأساسية عند أدورنو: إن أعمال الفن لا تنتقد الواقعَ بتصويره في صورة واقعية، مستغلَّةً بذلك الصور أو مضامينها، وفق تطلبات الفن التشبيهي. كما يرفض أدورنو الأعمال التي تدَّعي التعبير عن مضمون سياسي محدد، وتغرق في الدعاية الترويجية. إذا كان العمل يضع الواقعَ محلَ نقد، وإذا كان يفعل فعلَه بقوة في الجمهور، وفق المعنى المأمول منه، فإن هذا يعود إلى شكله غير المتعاهَد عليه: شكلٌ مهزوز البنية، متخلِّع، أي "مشغول" بمعنى ما (لكي يظهر بالتالي على هذه الحالة). *غيرنيكا*، لوحة بيكاسو، هي على خلافٍ مع أي صورة فوتوغرافية واقعية تصوِّرُ مشهدَ مجزرة. ومع ذلك فإن تنديدها بالنظام الفاشي ليس أقل عنفاً مما كان له أن يتحقَّق لو كانت اللوحةُ صورةً فوتوغرافية. ولقد أخطأ الجمهوريون الأسبانيون إذ ظنُّوا بأن التخلُّعات الشكلية تشوِّه اللوحة وتُضعف من تأثيرها النقدي.

هذه الردود تُظهر فقط لأدورنو بأن التمييز الشهير بين الشكل والمضمون ليست له أي صلاحية؛ فالشكل هو *أيضاً* مضمون. في الماضي، كما في الحاضر. كان الشكل، ببساطة، في الزمن الماضي، تكوينياً للظاهر

---

[1] : أي أنه تحليل يأخذ بالعمل في ما يمثل عليه، في ما هو متأصل فيه، في ما يلازمه، لا بما يحيط به، أو يحيل عليه، وهو مستقى من تفسير فلسفي يفيد أن الشيء يتعيَّن في كونه، في تجربته: الكاتب.

الجميل؛ كما كان يُحوِّل طبيعة المشاهد الأبشع، ويتسامى بها، بدعوى "جمال الفن"؛ وهو دورٌ تخلّى الشكلُ عنه في وقت ما من التاريخ حيث أن الحياة، حسب لفظ أدورنو، معطّلة.

إن أشكال الفن الحديث، التي هي بدورها معطّلة، تُعبِّر بهذه الطريقة عما هي عليه حقيقة العالم والمجتمع، مثلما أصبحا عليه، أي أنهما أصبحا غير أصيلَين وفاسدَين. تمتلك هذه الأشكال، حسب تعبيره، "مضمونَ حقيقةٍ" يسمح لها بمقاومة أي استيعابٍ تلقائي لها من قبل المجتمع الحالي. لهذا فإن الفن، الذي ينظر إليه أدورنو، على الرغم من كل شيء، مثل وعدِ سعادة، لا يقوى إلا على التعبير *سلبياً* عن المنظور الذي بات بعيداً عن مصالحة بين الفرد والعالم.

هكذا تَظهر جمالية أدورنو مثل جمالية "سلبية"، حتى في رفض الفيلسوف لرسمِ صورة جانبية عن مجتمع "آخر"، مجرَّد من السيطرة، غير قمعي، غير نزاعي ومن دون عنف.

فالفن لا يقوى على تحصيل معنى إلا في سلبيَّة العالم الحاضر. فقد أظهرت معسكرات أوشويتس و"الحل النهائي" •، حسب أدورنو، بطلانَ الثقافة الغربية، العاجزة عن أن تتدارَك الكريه، وما لا يُسمى، وعن تقديم علاج له. أمن الممكن كتابة قصيدة بعد البربرية؟ أدورنو يشكُّ في ذلك، ثم يصوِّب كلامه: إن التخلي عن الإبداع الشعري، عن الفن، يعني الاستسلام بكل بساطة للبربرية. وهذا يعني أيضاً أن الفن لن يكون الشاهد أبداً – ولا الكتابةَ – عن العذابات المتراكِمة عبر التاريخ.

بلغتْ جمالية هيغل عتبةَ الفن الحديث، حسب تحديده لمهمتها؛ أما جمالية أدورنو فوصلت إلى فجرِ فنٍ غير قابل تماماً للوصف. في الثلاثينيات، كانت تمثّل هذه أحدَ المساعي الفلسفية والجمالية النادرة، التي سعت إلى فهمِ التعبير الاجتماعي، والسياسي والإيديولوجي للثورات الشكلية في الفن الحديث، في الزمن عينه الذي كان يناضل فيه من أجل الاعتراف به.

في العام ١٩٧٠، اختتم كتابُ **نظرية جمالية** (*Théorie esthétique*) دورةَ فلسفات الفن الكبرى، التي افتتحَها كنط وهيغل؛ ويُشكّل، اليوم، آخر المحاولات النسقية التي عملت من أجل فهم تعبير الفن على المستوى العام الذي لفلسفة التاريخ.

إن الغائب الأكبر في جمالية أدورنو هو التصوير. كيف يمكن تفسير هذا النقص؟

يتَّصلُ غالب المرجعيات الفنية، عند أدورنو، بالموسيقى الغربية الكبيرة، بين كلاسيكية وحديثة. كما يترجم تطورُها من باخ إلى بوليز، عنده، تطوراً متصلاً للمواد الموسيقية. هذه المواد لا تتألّف فقط من النوتات، بل من كل ما يقع بين أيدي الفنان في لحظة الإبداع: الأصوات، الائتلافات الموسيقية، الأشكال، الأساليب، الوسائل التقنية، إلخ. وهذه المواد ليست مادة بسيطة، أولى، خالصة، حيادية، يجدها الفنان في حالتها الخام؛ وإنما هي مواد عاشت في الماضي وفي مجتمع بعينه؛ كما إن فنانين، من عهود مختلفة، عملوا بها بطرق مختلفة عن المستعمَلة اليوم. إن أيَّ موسيقيٍّ في العام ٢٠٠٠ يقوى – إن شاء – أن يضع مقطوعة فالس حسب نوتة (فا دييز ماجور)، وفق طريقة شوبان؛ ولا يتأخر عالَم المنوعات عن استثمار هذه الطريقة. غير أن هذا الموسيقي يضع نفسه، حسب أدورنو، في مستوى من تطور المواد الموسيقية هو أقل تقدُّماً مما هو عليه في العهد المعاصر. إلى هذا، فهو مهدَّدٌ بأن لا يبلغ قوة شوبان إذ يقلّده، كما إن له حظوظاً قليلة بأن يتمَّ اعتباره مثل مؤلّف طليعيٍّ أو حديثٍ بكل بساطة.

• : يشير "الحل النهائي" إلى سياسة الإبادة النازية التي قررتها في شأن عدد من الأعراق، في عدد من "المعسكرات"، والتي باشرت في تنفيذها في القسم الأخير من حكمها، وقبل سقوطها: المترجم.

إن مجموع نظرية أدورنو الجمالية تتأسَّس على هذه الفكرة، وهي أن المواد الفنية، التي حدَّدها المجتمع والتاريخ، خاضعةٌ لعقلانية متزايدة. ولكن هل ما هو صالح، إجمالاً، للموسيقى الغربية، في فترة بعينها من تاريخها، ينطبق كذلك على الفنون التشكيلية؟

هكذا يستعيد أدورنو مسألة "التصوير نظير الشعر"، التي اختَلف عليها فنانو "النهضة"، والتي سعى ليسنغ إلى حلِّها. كما يشتبه أدورنو بوجود تشابه عميق بين الموسيقى والتصوير، بين الموسيقى غير النغمية وبين التصوير غير التشبيهي تحديداً. وهي قربى تتعيَّن في الطابع التعبيري للغتيهما. هذه اللغة تتطور؛ إنها تعمل من أجل *موضوعيةٍ* أعلن عنها التصويرُ التجريدي عند بول كلي، هو الموسيقي والمصور في آن [١].

أمِن المرجو أن يعمل كلٌّ من هذين الفنَّين من أجل موضوعية متزايدة؟ ألا يخشيان، إذذاك، فقدانَ طابعهما *الكتابي*؟ يقلق أدورنو من هذا الاحتمال: كيف لفنٍّ، يتوقَّف عن أن يكون لغة وتعبيراً، أن يستمرَّ في كتابة عذابات التاريخ؟

يشكُّ أدورنو، في الواقع، في صلاحية هذه المقارنة. ما يضايقه لا يتعيَّن في الموسيقى، وإنما في ميدان كفاءتها. إنه يرى في شونبرغ الفنانَ الذي نجح في الجمع بين *التأليف* الخالص العقلاني *والتعبير*، وبين الموضوعية والذاتية. وهو يعترف نفسه أنه لا يعلم الوجهة الذي سيتَّخذها التصوير بعد كلي.

قبل شهور على وفاته، يختلي أدورنو بنفسه لوضعِ كتاب عن... بتهوفن! لعله لا يزال يتذكَّر السطور التي كتبها، ذات يوم، عن كوستاف ماهلر (Gustave Mahler): "بحُرِّيةِ من لم تبتلعه الثقافة تماماً، يلتقطُ متشردُ الموسيقى قطعةَ الزجاج التي وجدها على طريقه، ويُعَرِّضها للشمس من أجل أن تشعَّ بآلاف الألوان".

أدورنو يستخلص، على المستوى الشخصي، نتائج كتابه *جمالية سلبية*. فهو مقتنع بأن الثقافة تتهيَّأ لابتلاع كل شيء، كما بات أكيداً من أن الإدارة والبيروقراطية المتزايدتَين في المجتمع المعاصر تحدَّان شيئاً فشيئاً من استقلالية الفرد، ما يجعله يلجأ إلى عزلة فيها شيء من الترفُّع. إنه يعبِّر تماماً عن الأمل بأن "يَبلغ الجميعَ ما يظهر دائماً على أنه ميزة"، غير أنه يرفض جميع الأشكال الحديثة في التوسط الثقافي، التي تسمح عملياً بتقاسم التجارب الجمالية الحقَّة. هذا الرفض لكلِّ تسوية مع عالم الاتصال يحدِّد الحدود التاريخية لنظرية أدورنو، في اللحظة التي يفرض فيها الانعطاف الثقافي للجمالية نفسه بما لا يمكن الرجوع عنه.

٢ . الانعطاف الثقافي للجمالية

إن تطوُّر الفن في السنوات الثلاثين الأخيرة غنيٌّ بالأحداث والتقلُّبات: ولادة ثم دفن الطلائع الجديدة؛ النموُّ الهائل لسوق الفن والاستهلاك الثقافي، ثم أزمة الواحد كما الآخر؛ إعلان الحرب المتبادَلة بين الفن الحديث والفن المعاصر؛ انبثاق الفن التكنولوجي ونوستالجيا القيم التقليدية؛ إعلان مبكِّرٌ لوفاة الحداثة وصادرٌ عن حداثة عابرة؛

[١] . W. Adorno, *Sur quelques relations entre musique et peinture*, Paris, La Caserne, 1995, textes : réunis et traduits de l'allemand par Peter Szendy avec la collaboration de Jean Lauxerois, p. 31-51.

نقد فنيٌّ ضائعُ الوجهة وجمالية متراجِعة؛ دعمٌ متعاظِم من "الدولة الثقافية" والسلطات العمومية لفن مُحيِّر للجمهور في الغالب، إلخ.

هذه الأحداث، التي تطول قائمتُها، تُربك أي مسعى لنظرٍ شامل. وتناقض كذلك الأمل في التوصل إلى نظرية عامة للفن عن فترة تاريخية لا تزال، بأي حال، فترتنا. يتوصَّل الجمالي الفيلسوف، في أحسن الأحوال، إلى تعيين بعض الميول المسيطِرة، في ما يقع أبعد من الموضات والتيارات المتناقِضة أحياناً.

فمن الواضح، على سبيل المثال، أن وزن المؤسسات العامة والخاصة في الميدان الثقافي، كما الدور المتعاظم لوسائل الإعلام في إنتاج الأعمال وذيوعها، تُغيِّر مكانة الإبداع الفني في المجتمع الحالي.

إن مسألة العلاقات بين الفن والسياسة، الشديدة الأهمية بعدُ في السبعينيات، تَظهر اليوم مثل مسألة بالية. فقد كان المقصود، في ذلك العهد، إعادة تثبيتِ أهميةِ الحمولة النقدية للطلائع، كما كانت عليه في بدايات القرن (العشرين): يتمُّ التشديد على التعبير اللاذع للانقلابات الشكلية من أجل النضال ضد المؤسسة، وإعادة إدراج الفن في الحياة اليومية. إن الجمالية وفلسفة الفن يجلبان ضمانتهما النظرية للفنانين، الذين يسعون إلى تخريب السياسة الرسمية للعمل الثقافي.

منذ العام ١٩٦٨، أعلن دانييل بيرن (Daniel Buren) أن كلَّ واحد، من غير الفنانين، أي "الآخرين"، يتمتَّعون بمواهب بدورهم، *في صورة مسبقة*، لا تقل عن موهبة الفنانين أنفسهم: "إن الشيء الوحيد الذي قد نقوى على فعله، بعد رؤية لوحة مثل لوحاتنا، هو القيام بالثورة الشاملة".

في العام ١٩٧٤، في **فن وسياسة** (*Art et politique*)، يناضل ميكِل دوفرن (Mikel Dufrenne)، بحماس وحيوية، من أجل فن شعبي فعلاً، متيسِّر للجميع. يعيد دوفرن، متأثراً بنظريات ماركوز، تشغيلَ طوبى فنية وسياسية في الوقت عينه، حيث الجمال، واللعب، والمتعة تنفذ إلى جميع أبعاد الوجود: "أينما كان، حيث أن أبدع تعني لعب، وحيث اللعبُ يُدرج لعباً في النسق، ويهزُّ في مكان ما علاقات السيطرة والقناعات الإيديولوجية التي تبررها، وحيث الفن هو سياسة".

تُسجِّل بدايات الثمانينيات تفتُّتاً ملحوظاً لهذا البعد السياسي، الإيديولوجي والمعادي للثقافة في الفن.

إن موقف أدورنو السلبي، وطريقته في التثمين المفرِط للتجربة الفردية، التي يُنظر إليها بأنها لا تُسهِّل التواصل معها، باتت تثير مواقف متردِّدة منها. كما يلومُه بعض الفلاسفة، الذين أيَّدوا في الغالب نظريته، في رفضه الثابت لأي مساومة مع الصناعة الثقافية. فهم يعتبرون أن التجربة الجمالية لأعمال الفن الكلاسيكية أو الحديثة، غنيةٌ وكثيفة كفايةً لكي تقوى على مقاومة أيِّ إضعافٍ من وسائل الإعلام، وأيِّ تبسيط للثقافة.

جمالية القبول : هانز روبرت يوس

منذ العام ١٩٧٨، يَشرع هانز روبرت يوس في تطويرِ أسسِ **جماليةِ القبول**[١] (*Esthétique de la réception*) المطبَّقة أساساً على الأدب. وهذه الجمالية تُشدِّد، مثلما يدلُّ عليها اسمها، على أهمية القبول،

---

[١] : Hanz Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski.

وعلى "استقبال" العمل من الجمهور. ويشدِّد يوس تحديداً على الدور الأولي لردّات فعل القراء، لأحكامهم وانتظاراتهم من الأعمال الجديدة. وهناك ثلاث ردات فعلٍ إزاء الجِّدَّة الفنية: الرضا التلقائي، والخيبة، بل الاشمئزاز، أو الرغبة في التبديل أو في التكيف حسب الآفاق غير المسبوقة التي يكون العمل قد افتتحها. بالنسبة إلى يوس، هذه المواقف المختلفة، ما يسميه تحديداً بأنه "أفق انتظار"، لا تتساوى في قيمتها؛ بل تسمح بوضعِ قواعد للإجادة، وإدراجِ الأعمال في تراتبية: هكذا نقوى على إعطاءِ ميزةٍ للأعمال التي تجلب إلى القراء، بسبب درجةِ جدَّتها، متعة غير معهودة. إنها لا تلبّي رغبة مبرمَجة في العادة، بل انتظاراً سرياً، وتستبِق، بمعنى ما، تطلعات ضمنية.

يوس يضع إصبعه على أحد النواقص في نظرية أدورنو: إنه يُظهر قيمةَ التمتُّع الجمالي، ويعتبر أنه لا يتبدَّد إذ يتمُّ نقله إلى جمهور، مهما كان عريضاً. يتعين، إذن، حسب تعابيره، "ترميمُ الوظيفة التواصلية للفن، بل الذهاب أبعد حتى حدود إعادة وظيفتها الإبداعية في إنشاء القواعد".

أليس في هذا ما يُظهر، على ما يقول يوس، ثقةً كبيرة بكنط، الذي كان الذوق يتعيَّن عنده تحديداً بالقدرة على الحُكم على كلِّ ما يسمح لنا بالتواصل مع أي إنسان، بما فيه شعورنا؟ ألا يربط كنط قيمة التَّمَتُّع من دون غائية بالقدرة على تقاسمه من الجميع؟

جمالية وتواصل : يورغن هابرماس

إن تصورات يورغان هابرماس (Jûrgen Habermas) تلعب دوراً هائلاً في إيلاء أهميةٍ لعالمِ التواصل تحديداً عند فلاسفة وجماليين معاصرين. إنها تُشرِّع، على المستوى النظري، فكرةَ أن وسائل الإعلام التكنولوجية تزيد من ذيوع أعمال الفن عند الجمهور، كما تساعد، بهذه الصورة، على تجديد نافع للتجارب الجمالية.

يورغان هابرماس (المولود في العام ١٩٢٩)، الأستاذ المساعِد السابق لأدورنو في جامعة فرنكفورت، هو وارث منشقٌ لـ"مدرسة فرانكفورت". فهو ينتقد، في مواضع عديدة، في إنتاجه، الأطروحات التي بلورها هوركهايمر وأدورنو بخصوص الصناعة الثقافية. فهو لا يعتقد أبداًَ بأن خضوع الأعمال للنَّسق الاقتصادي يُحوِّل المتعة الجمالية إلى نوع من التسلية البسيطة. فمن الخطأ، حسب هابرماس، التفكير بأن الاستهلاك الثقافي يخدم مثل تعويضٍ عن مكبوتات الوجود اليومي. فوسائل الإعلام هي، في صورة أساسية، حاملة لغة، أي "مُكبِّرات للتواصل اللغوي"، كما إن لها ميزة إزاء الزمان والمكان. إنها تجعلُ تداولَ الخطاب "مكثَّفاً" للغاية؛ وتسمح بحصول علاقات ذاتية بين الأفراد، وبما يُسهِّل تفاهمهم. وبما أنها كذلك، فهي ليست مرتبطة بالنسق التجاري. إنها، وعلى العكس من ذلك، تُيَسِّرُ إمكانَ نقلِ التجارب الجمالية إلى جمهور متَّسع، وتلبيةَ وعدِ السعادة، إذن، المتضَمِّن في أعمال الفن، وهو الوعد العزيز على أدورنو.

في مقابل هذا العقل البارد والتهكّمي – "العقلانية الاستعمالية" –، الذي يقود العالَم، حسب هوركهايمر وأدورنو، إلى الانغلاق البيروقراطي وإلى العمى، يُقيم هابرماس "العقلَ التواصلي"، وهو عقلٌ مبني على الخطاب، على التداول، على التفاعل بين الأفراد.

إن هذا الكتاب مجموعة من النصوص، ويعود بعضها إلى ما قبل العام ١٩٧٢، تحديداً *"مدح قصير للتجربة الجمالية"*، التي تحمل طابعاً سجالياً مع أدورنو. أما هانز روبرت يوس، المولود في العام ١٩٢١، فهو أستاذ الأدب في جامعة كونستانس: الكاتب.

ليس هناك، إذن، حسب هابرماس، عقلٌ واحد، هو نفسُه، وهو عينُه المحكومُ عليه بأن يصير أداةً قمعية. هناك، على العكس، أشكال مختلفة من العقلانية، العلمية، الأخلاقية، الجمالية. وهي ليست متنازَعة في ما بينها، ولا مرشَّحة للمواجهة. يلحظ هابرماس أن الجمالية أو علم الجمال، في القرن الثامن عشر، مع باومغرتن تخصيصاً، يتناسبُ مع تمييزات في العقل. لم يغبْ عن بالنا ما سبق أن قلناه عن باومغرتن، وهو أنه حدَّد الجمالية مثل شكلٍ داخلي للمعرفة، طالما أنها، وعلى الرغم منها، موصولة بالحساسية.

لا يستبعد هابرماس، إذن، إمكانَ أن تقوى الجمالية، مع الوقت، على التأثير في غيرها من العقلانيات، وفي الوجود اليومي أيضاً. سننتهي، على هذه الصورة، وفي منظور بعيد، إلى مصالحة بين جميع أوجه العقل. هذا الاحتمال، الذي أورده هابرماس، أليس مدعاة إلى الشكِّ فيه: ألا ينتسب تحقيقُ مثلِ هذا الهدف إلى الطوبى؟

غير أننا نرى أيضاً – إلا إذا أقمنا في عزلة بعيدة عن العالم المحيط – بأنه لا يوجد أبداً أي احتمال آخر: القبول بقواعد النَّسق الحالي هو أيضاً رفعُ التَّحيَّة لـ"سيادة" فنٍ قادرٍ على البقاء، على الرغم من المعالجات "السيِّئة" التي تَلحقُ به من النَّسق الثقافي. إن أيَّ عمل، مثل زجاجة مرميَّة في البحر، يتابع طريقه: لا أحد يدرك فعلاً قوة رسالته، ومن سيكون مستلمُها.

إن غالبَ أعمال هابرماس المتأخِّرة في فلسفة الفن، سواء في أوروبا أو في الولايات المتحدة الأميركية، تترجم سكينة النقد هذه مقابل الصناعة الثقافية والنَّسق التجاري. وهي أعمالٌ تتوجَّه أكثر إلى الفن المعاصر، وتنشغل خصوصاً بإيجاد مكانة للفن في المجتمع الحالي، مشدِّدة على قدرات الابتكار في إبداع فني دينامي للغاية وغير متوقَع؛ وهي ترفض، بالتالي، السلبية المطلقة في نظريةٍ مثل التي لأدورنو. وإذا كانت هذه الأعمال تُحَيِّي دفاعه الجريء عن الحداثة، فإنها تعتبره، بالمقابل، نوستالجياً للغاية إلى الطلائع الأولى، وهو بالتالي دفاعٌ متقشِّف ومنغلقٌ، في نهاية الأمر، على مواقف شديدة المحافظة.

إلا أن هناك طُرقاً مختلفة في التوقيع على عقدِ تحالفٍ مع النسق الثقافي. إما أن نتكيَّف مع الشروط الحالية، محافظين مع ذلك على الفكرةِ، أو الأملِ، بفنٍ متمرِّدٍ دوماً، ومعادٍ لأي محاولةِ تمأسُسٍ له؛ وإما أن نَقبل كلياً بالتنظيم الثقافي الحالي، المولِّد احتمالياً لعدد من المتع ولتمتعٍ جمالي متعدد.

يُحيل الموقف الأول على التقاليد الأوروبية التي اعتنينا بها؛ وهي تقاليد حدَّدتْها بقوة تجربةُ الطلائع التاريخية، وخصوصاً الانغماساتُ السياسية والإيديولوجية لهذه الطلائع منذ بداية القرن العشرين. وورثت هذه التقاليد، هي نفسها، التصوراتِ المثاليَّة والرومنسَّة التي تجعل للفن دعوى، وهي فتحُ المنفذِ إلى الكينونة، إلى المطلق، إلى الحقيقة. وإذا كان الفن "ظهوراً محسوساً للمثال"، حسب هيغل، فإنه يتحوَّل، عند نيتشه، إلى نشاط ماورائي بامتياز. إنه "أساسي"، حرفياً، عند لوكاش، وكشفٌ للوجود عند هايدغر، ومؤشِّرٌ على الحقيقة عند منظِّري "مدرسة فرانكفورت". هكذا تمَّ رفعُ الفن مثل مثال، وبات يولِّدُ كوناً ظاهراً، معارضاً للواقع. إنه يصلح، إذن، مثل نموذج، ويقوى على توجيه الطامحين إلى تبديل العالم الحقيقي. ولم يَعُد فقط وسيلةَ هذا التحول، وإنما غايةً موجِّهةً لمشروعات الحداثة.

أما الموقف الثاني فهو يحيل على التقاليد الأنكلو-سكسونية، أي على الفلسفة التحليلية. وهي تستند، في ميدان الفن، بصورة أساسية، إلى أعمال الفيلسوف الأميركي نلسون غودمان (Nelson Goodman). وترسمُ الفلسفة التحليلية تحديداً لنفسها مهمَّة "تحليل" بنية اللغة التي تتولَّى تعيين الأشياء. إنها تُعنى، بدل أن تتساءل عن *تعبير* الخطاب، *بالنحو* وبالطريقة التي يعمل فيها الخطابُ من خلال نظمه للعلامات والرموز.

لنأخذ مثالاً بسيطاً، بل مبسَّطاً. إن قسماً كبيراً من التقاليد الفلسفية يحضُّنا على التفكير في أن العالم يتقدَّم إلى ناظرنا مثل لوحٍ يحتاج إلى فكِّ أبجديته. لحسن الحظ، في حوزتنا المفتاح الذي يسمح لنا بفهمه، أي اللغة؛ غير

أننا نعتبر هذه اللغة مثل انعكاسٍ، أمينٍ، إلى هذا الحد أو ذاك، للواقع. هذا لا يعدو كونه وهماً، حسب غودمان: اللغة لا *تقول* شيئاً عن العالم؛ إنها ببساطة نسقٌ رمزي يسمح لنا بـ"فبركة" عوالم، سواء للمعرفة، أو الطبيعة أو الفن.

سنرى لاحقاً الدورَ الذي ستلعبه إعادةُ تجديدِ أفكار غودمان في السجال الجمالي المعاصر؛ ولكن يتوجَّب، منذ الآن، قولُ بعض النقاط الأساسية عن هذه النظرية.

نلسون غودمان ولغة الفن

يُعلن نلسون غودمان، في **لغات الفن. مقاربة نظريةِ الرموز** (*Langages de l'art.Une approche de la théorie des symboles*) (١٩٦٨)، عن رغبته في إعادة الاعتبار للجمالية في نظر العلميِّين عموماً، الذين ينظرون بعين الاحتقار إلى هذا الاختصاص. والحجَّة الأكثر إقناعاً تتمثَّل تحديداً في إظهار أنه لا يوجد فارق أساسي بين التجربة العلمية والتجربة الجمالية: الفن، مثل العِلم، نسقٌ رمزي، "صيغةٌ" عن العالم، وطريقةٌ في صنعه.

ما الذي أعاق الجمالية، منذ باومغرتن، من أن تكون على ذات مستوى التشدُّد المعروف في المعرفة المنطقية؟ إنها الحساسية والانفعالات! لنعتبرْ، إذن، أن الانفعالات وسائلُ معرفةٍ، وأنها تعمل بطريقة *إدراكية*. لنحرِّرْ هذه الانفعالات من حمولاتها الذاتية والنفسية، ولنجدْ فيها وسائل بسيطة تسمحُ بتمييز الخصائص والصفات الموضوعية التي يتملَّكها العملُ ويُعبِّر عنها.

الفن، عند غودمان، مسألةُ *معرفةٍ*، إذن، لا *تمثيلٍ* أبداً. والتجربة الجمالية لا تتبنى على الأفكار، على الاستيهامات أو على الرغبات، التي يُعبِّر عنها العمل. إنها تستند، بصورة أكثر اتِّزاناً، إلى قدرتنا على رؤية ما الذي يجعل العمل الفني نسقاً رمزياً، وعلى فهمِ كيف يشتغل نسق الرموز هذا.

ما عادت الجمالية التحليلية تُحدِّد الفنَّ بالقياس إلى *ما هو عليه* في ماهيَّته المفترضة أو الآتية، ولكن حسب ما *يتلفَّظ* في وجوده وفي ما نقوله فيه. ما *يُعبِّر* عنه العملُ الفني، ومضمونُه، وفكرتُه، لا يُحسب لها، إذن، أيُّ حساب.

يُبعد غودمان، على هذه الصورة، جميع المفاهيم "الكلاسيكية" لفلسفة الفن التقليدية، مثل المتعة، والتمتع وغيرها من المؤثرات. تصبحُ المسائل المتعلّقة بالذوق، والجمال، والحُكم، وقيمِ الأعمال، ثانويةً تماماً. تمَّحي تماماً، لصالح البحث عن عناصر موسومة، حسب غودمان، "دلائل الجمالية"، التي تسمح بالتمييز تحديداً بين الجمالي وغير الجمالي منها: "إن التمييز، الذي أقيمه هنا، بين الجمالي وغير الجمالي، مستقلٌّ عن أي اعتبار ذي قيمة جمالية. هذا ما تسير عليه الأمور بالضرورة. إن تأديةً كريهةً *للسمفونية اللندنية* جماليَّةٌ أيضاً مثل التأدية الرائعة لها؛ كما إن *نصب الصليب* لبييرو ليس أكثر جمالية، بل أفضل مما قام به من تسلّى في تلطيخ الألوان. فدلائل الجمالية ليست علامات ميزة؛ كما إن إطلاق هذا الطابع أو ذاك على الجمالية لا يتطلّب ولا يوفّر تعريفاً للتميُّز الجمالي" [١].

---

[١] Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nïmes, Editions Jacqueline Chambon, 1990, présenté et traduit par J. Morizot, p. 298.

يميِّز غودمان، على هذه الصورة، بوضوح، بين مفهومَين جرى الخلط بينهما اعتيادياً: الجمالي والفني. فالمهمُّ ليس أن نحكم على عملٍ بأنه جميلٌ، مستساغٌ أو ناجحٌ، وموافقٌ للفكرة التي نتمثّلها تقليدياً على أنها الفن؛ وإنما المهمُّ هو أنه يعمل جمالياً.

إن مقال غودمان، "متى يكون هناك فنٌّ؟"، المنشور في العام ١٩٧٧، يحدِّد بوضوح الرهان الجديد. لم يَعُدْ السؤال الأساسي مصاغاً كما يلي: "ما الفن؟"، وإنما أصبح: "متى يكون هناك فنٌّ؟". أما جواب الفيلسوف فيجدِّد، في الوقت عينه، برنامج الجمالية التحليلية: هناك فنٌّ حين يَعمل شيءٌ رمزياً مثل عملٍ فني.

هذا يعني أن غرضاً فنياً ليس *في ذاته* عملاً فنياً؛ إنه يصبح على هذه الحال إن قررتُ النظر إليه على هذه الصورة، أو إن كان السياق يدفعني إلى ذلك. إنْ وَضَعْنا لوحة لرامبرانت لسدِّ زجاج مكسور فهذا يؤدي إلى إن اللوحة تتوقّف عن أن تكون عملاً فنياً؛ وهي تستعيد وظيفتها هذه ما أن يتمَّ تعليقها في المتحف. هذا المثل الدالُّ – وهو ما لا يحصل إلا في النادر – ليس من تحصيل الحاصل أبداً؛ ويثير غودمان، واقعاً، انتباهنا إلى ظاهرة مهمَّة في الفن المعاصر.

حين عرض مارسيل دوشان عمله الفني *مبولة* أو *قفص زجاجات*، بالتواطؤ مع المؤسَّسة الفنية، فإنه ما كان يتوقَّع من المتفرِّجين الحُكمَ على القيمة الجمالية الملازمة لهذَين الغرضَين في حد ذاتهما. الحاصل هو أن هذه الأشياء ليست سوى أغراض صناعية، مما هو جاهز، وليست إبداعات يد الفنان. إلا أن دوشان، إذ يثبتها أعمالاً فنية، يجعلها تعمل مثل هذه. غير أننا نعلم جيداً أن "نجاح" دوشان مستمرٌ، حتى أيامنا هذه، في إغراق الخلود في خليطٍ من الانبهار والحيرة.

ففي عصرٍ باتت فيه معايير تقويم الأعمال الفنية مشوَّشة، وأصبح فيه إطلاقُ صفة العمل الفني عائداً إلى الاستنسابي، ويشبه المعمودية بمعنى من المعاني، أليس لنا أن نضع جانباً هذه المسائل الدائمة، العصيَّة، عن المعايير المعنيَّة بتحديد الأعمال، والتعرُّف عليها، احتمالاً، بوصفها "أعمال فن"؟ هذا ما ينحو إليه تفكير غودمان.

تبدو هذه الفلسفة التحليلية للفن متردِّدة في خطواتها، لأنها تَظهر، من دون شك، أكثر براغماتية من التقليد الأوروبي. يتوقف الفن عن أن يكون، في نظرها، هذه "الكتابة غير الواعية للتاريخ"، المحمَّلة بكل آلام الماضي، التي يتكلم أدورنو عنها. فالفن المتجذِّر في الواقع يُسهم في "صنعِ عالَمٍ"، هو جزء عضوي من الثقافة ومن الحضارة.

تتعيَّن المشكلة الكبرى في نظرية الرموز المطبَّقة على الفن في أنها تقبل لفظ "جمالية" وفق معنى خاص بها. فالجمالية، سواء أشاء غودمان ذلك أم لم يشأ، هي، قبل كل شيء، كونٌ من الحساسية، والانفعالات، والحدس، والشهوانية، والرغبات، أي أنها ميدانٌ يسود فيه نزاعٌ قاهر بين الرموز وبين نسق التدوين المناسب لها. فالعمل الفني، في المخيال الفردي أو العمومي، يعيش من تعدد التفاسير الممكنة، ومن الاحكام المدققة، المتناقضة أحياناً والمتغيرة، التي يستثيرها. لا تفضي، إذن، النظرية العامة للرموز المطبَّقة على معرفة الطبيعة – وهي شاغلٌ أول عند غودمان – إلى أي "فيزياء". فهذه النظرية تنتهي، بعد تطبيقها على الفن، إلى أن تكون مسعى ترميزياً للأعمال الفنية، لا "جمالياً" لها.

أرتور دانتو و"تحويل الاعتيادي"

إن تصورات أرتور دانتو الجمالية تندرج بدورها في إطار الفلسفة التحليلية المطبَّقة على الفن. إلا أن المقصود منها لا يقوم على بلورة نظرية للرموز، وإنما على الإحاطة بماهية الفن الحديث.

سعى دانتو إلى الإجابة عن سؤال غودمان: "متى يكون هناك فن؟" بطرق أخرى، منها أنه كيف يمكن تحديداً تفسير الأمر التالي، وهو أن أغراضاً مبتذلة للغاية، مثل نسخ كراتين "بريُّو"، التي عرضَها أندي وارول في العام ١٩٦٤، يتم تلقيها مثل أعمال فنية، فيما نجد الأغراض عينها، المشابهة لها تقريباً، في كبريات المساحات التجارية؟

الجواب بسيط: لنضعْ جنباً إلى جنب علبة "بريُّو" الصحيحة ونسخة عنها من الفنان، أو مبْوَلة ومثيلتها "الفنية" عند دوشان، ألنا أن نتبين فارقاً "جمالياً" بينها؟ لا، بالطبع، طالما أن الفنانين عملوا كل شيء لكي لا يتم التمييز بيتن نسخهم ومثيلاتها الأصلية. ونتيجة ذلك هي التالية: وحده *التفسير* يستطيع شرحّ هذا "التحول" من عمل اعتيادي إلى عمل فني. هذا التفسير يفوت تماماً أي إنسان غير ضليع في الفن، ذلك أن التفسير ليس عملية تلقائية، بل تشترط وجود جمهور مُدرك، عارف في الوسط الفني، ويتأثر بـ"جوِّ النظرية الفنية". فدانتو يتكلم على "المناخ" الذي يتولّد من "عالم الفن". هكذا يتمكن العارف، المطلع على معلومات السوق، ووسائل الإعلام، وأهل المهنة، والخبراء المكرسين، من التعرف على الغرض، والإقرار – احتمالاً – بأنه "عمل فني".

إن ما قام به دانتو (Danto) يبدو جسوراً؛ غير أنه ترك عدَّة نقاط في العتمة. أمِن الشرعي، على سبيل المثال، الجمعُ بين دوشان ووارول (Warhol)؟ أيمكننا تطبيق التعليل نفسه على غرض صناعي، "موجود هنا" – حسب أسلوب الفن الجاهز –، وعلى غرضٍ صَنعتْه أيدي الفنان– مثل علبِ ماركة "بريبو"؟

لنقر بأن الظاهرة الفنية تبقى ثابتة، لا تتغير. هل المقارنة بين الغرض غير المعروض وبين الغرض المعروض مقنِعة؟ دانتو يوضح ذلك في الواقع: "أعتقد أن العمل يمتلك عدداً كبيراً من الصفات، وهي مختلفة عن التي تكون للغرض الذي يصعب تمييزه مادياً عن الغرض الآخر، الذي هو عملٌ فني. يُمكن لبعض هذه الصفات أن يكون جمالياً، أو أن يمكّن من إجراء تجارب جمالية" [١] .

سؤال: ما هي هذه الصفات إن لم تكن قابلة للإدراك؟ إن لم تكن قابلة للإدراك، فكيف يمكن التأكيد بأنها مختلفة؟ وفي أي أمر تكمن الاختلافات بين الصفات "الجمالية" والصفات "غير الجمالية"؟

دانتو يجيب: "(...) ولكن قبل أن نقوى على الرد على هذه الصفات على صعيد جمالي، يتوجَّب علينا أن نعرف أن هذا الغرض، موضوعَ السؤال، هو عملٌ فني. يتوجّب علينا، إذن، من أجل أن نقوى على الردِّ في صورة مختلفة على فارق الهوية هذا، أن نعرف، قبل ذلك، الفارق بين ما يعود إلى الفن وما لا يعود إليه" [٢] .

لو نجمل القول: يتوجَّب معرفة الفارق لمعرفة الفارق. من أجل التمييز بين أيِّ غرضٍ كان وبين الغرض الفني، يتوجَّب، قبل ذلك، معرفةُ أيِّ غرضٍ هو عملٌ فني. يكمن الحل، كما سبق أن لاحظنا، في التفسير... ولكن يبقى أن نفهم كيف لمؤسَّسة، في الأصل، أن تتحصَّل مثل هذا العلم السابق، الذي يُمكّنها من أن تخمِّن أيَّ غرض هو عمل فني.

ألا تعود حيرة دانتو، التي هي حيرة أكثر من زائر لمعرض من الفن المعاصر، إلى أننا نحفظ، هنا، فئة الأغراض "عمل فني" لكي نطبِّقها على غرض لا يطالب أبداً بمثل هذه الصفة؟

---

[١] : Arthur Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie du banal. Une philosophie de l'art,* Le Seuil, 1989, p. 160.

[٢] : *Ibid*, p. 160-161.

دانتو، مثل غودمان، يعتبر حُكم الذوق، والتثمينَ الذاتي والتقويمَ النوعي، أموراً غير ذات جدوى، ولا تفي بالغرض. ومن الأكيد أنها تزيد، على الأرجح، في الأمثلة المعروضة، من التشويش. أما تفسير الجمهور فهو صالح فقط إن توصَّل إلى ملاقاة عالية للتفسير الذي يقدِّمه الفنان عن "عمله". يقوم كل العمل التفسيري، إذن، على مراكمة أكبر المعلومات عن عالم الفن، لكي نحسن التخفيف، ما أمكن، من الهامش المحتمَل من سوء الفهم بين قصد الفنان والجمهور.

يشدِّد أرتور دانتو على أحد الميول، الأشدَّ إثارة للسجال، في فن القرن العشرين: الذي يقوم على تعليق إطلاق صفة العمل الفني على ما نعرفه عنه، عن الفنان، عن مشروعاته، عن نزوله في وسط الفن. الفن ليس شيئاً آخر غير الذي نقرِّر أن يكون كذلك، أي إنتاجاً خالصاً، لا *فنياً* وإنما *اصطناعياً*، متولّداً من لَعِبِ اللغة والتواصل في داخل المؤسَّسة الفنية.

من الأكيد، على سبيل المثال، أن "أفعال" جوزف بويز (Joseph Beuys) لا تتَّضح إلا انطلاقاً من مقاصد الفنان ومن حياته. فـ*الكرسي* (١٩٦٤), *وطقم اللبد* (١٩٧٠)، *ووقفة القطار* (١٩٧٦)، غير قابلة للفهم لمن لا يعرف رمزية المواد المستعملة: الشحم، اللبد، الحديد، إلخ. فلن يجدَ فيها الجمهور، من دون معرفة معنى هذه "الأغراض"، سوى بقايا لا تتمتَّع – إن أمكن! – بجاذب جمالي أكثر من المبولة–الينبوع عند دوشان، ومن كراتين وارول. يمكننا أيضاً، وفي اختلاف مع دانتو، أن نعتبر هذه "الأفعال" مثل استفزازات: إنها تصدم، من دون شك، في عالم الفن، ولكنها إذا اجتازت مدخل المؤسَّسة، فذلك بأملِ ضرب الحيطان وهزهزتها. وهو، مع ذلك، أملٌ خائب في الغالب.

غير أن تصوُّرَ فنٍ مُعادٍ للجمهور والواقع، عند دانتو، لا يُنسينا أنه يشارك، برضاه وعلى الرغم عنه، في "عالم الفن"، وأنه أيضاً "طريقة في صنع العالم"، حسب تعبير غودمان. المقصود، هنا، تدبير تفسيرٍ أكثر براغماتية وواقعية، من دون أدنى شك، لدور الإبداع الفني في المجتمع الغربي المعاصر. يبقى أن نعرف ما إذا كانت هذه الصورة عن فنٍّ متصالِحٍ مع العالم لا تعدو كونها، تحديداً، الصورةَ التي يسعى الفنانون إلى تشويشها دائماً.

هكذا نفهم، في صورة أفضل، أصلَ هذا النقاش المعاصر بين الجمالية التحليلية، ذات التقليد الأنكلو–سكسسوني – الأميركي الشمالي تحديداً – وبين التقليد الأوروبي، الذي ترغب جمالية أدورنو، على سبيل المثال، في أن تكون وارثته.

بالنسبة لإحداهما، لم يعد مقبولاً إجراءُ عمليات متمادية لإصدار حكم الذوق، الذاتي دوماً، مدَّعين في الوقت نفسه بأنه جامع. إنها تبرز قيمة وظيفةِ *معرفة* الفن، والفرصة المتاحة في الانفتاح على العالم، بل لقبوله مثلما هو عليه.

أما بالنسبة إلى الجمالية الأخرى، بالمقابل، فإن العمل الفني يُخفي عناصر تاريخية واجتماعية، تتوكَّل الجماليَّة بالكشف عنها. فالعمل لا يكتفي فقط بـ"الحُكم" على التاريخ، وعلى المجتمع، وفق طريقته، بل هو مرشَّح أيضاً بدوره للتقويم والتثمين من قبل الجمهور. كما لو أنه يتكفَّل بإصدار حكمه، في كل مرة، على جودة المقترح الفني.

هل يمكن الوصل بين هذين التيارَين الكبيرَين في فلسفة الفن؟ المسألة لا تزال مطروحة.

إن الاستقبال المؤيِّد، في فرنسا تحديداً، والمخصَّص لأطروحات نلسون غودمان وأرتور دانتو، يعود في أكثر أسبابه إلى السياق الفني والجمالي. إن بروز نظريةٍ تُبطل أحكام القيمة عن الأعمال، وتمنح أولويةً للوصف على حساب التقويم، يُوافقُ أكثر عصراً مهتزّاً، بعد زوال علامات الاستدلال والمعايير الجمالية.

منذ نهاية السبعينيات، وفي مطالع الثمانينيات، اشتدَّت الانتقادات الموجَّهة إلى الحداثة وإلى المشروعات الطليعية. فالموضة الموسومة "موضة رجعية" كانت، منذ وقت، باديةَ التدليل على إعادة النظر في معنى للتاريخ، متَّجهٍ في شكل متتابع صوب مستقبل حداثي ومشرق. ويتوخّى عصر ما بعد الحداثة وما بعد الطليعة أن يضع كلمة الختام لعصر الحداثة، ولطوبى ذات تمامية إعجازية. العصر هو عصر الفردانية وتأكيدُ حريةٍ تدع لكلِّ واحد متعةَ الحكم والتقويم كيفما يسرُّه. نتخلى، في ذلك، عن المعايير والقواعد التي وضعَها الفن الحديث، ونصبح أكثر تقبُّلاً لأشكال الماضي وأساليبه.

في فرنسا، في العام ١٩٨٣، يُعلن أحد المدافِعين المتحمِّسين عن الفن المعاصر في الستينيات والسبعينيات، وفي عنوان فرعي لكتابه، أنه يقوم بـ"نقد الحداثة". يتحقَّق المؤلِّف من وجود تفاوت بين دينامية الحياة الثقافية وبين ضعف الفنون التشكيلية المدفوعة إلى أن تغتذي من ينابيع جافة لحداثة محتضِرة: دادا، فن مفهومي، بوب آرت، تعبيرية متجدِّدة، إلخ.

إنه يخطُّ بألفاظ قاسية وحارَّة الرسمَ المؤسِف لـ"الفنون الجميلة": "من جهة، يُعدِّدُ الممثّلون الأخيرون للتصوير التجريدي والتحليلي، في صورة لامتناهية، تنويعات عن اللامرئي وعن أي شيء كان. ولكي يُحسنوا إخفاءَ هذا الافتقار الشديد إلى المحسوس، ينتفخ التفسير بالتناسب المعكوس مع غرضه؛ وبقدر ما يكون العمل ضئيلاً، يكون تفسيره أكثر علماً. إن طيَّة، وخطّاً، ونقطة، في لوحةٍ تُصبح ذريعة لهذر فظيع، وتتجاوب فيه الرطانات المختلفة للعلوم الإنسانية (...). كما يستكمل متشيِّعو الفن المضاد، في مكان آخر، بعد ستين سنة على دادا، تحريكَ علاماتٍ تافهة عن دعوة إلى حمل السلاح، لا يستجيب لها أحد – وما استجاب لها أحد أساساً" [١] . إن التيارات الموسومة ما بعد حداثية، التي تتزايد في ميدان الفن والفكر الفلسفي، تَظهر، عندها، مثل أدوية منقِذة من الأزمة. فما المقصود؟

يجد لفظُ "ما بعد حداثي" أصلَه في المناقشات التي تَواجهَ فيها، في الستينيات، المعماريون البنائيون والحداثيون، ورثةُ باوهاوس، ووالتر كروبيوس، وموهولي–ناكي (Moholy-Nagy)، وميسس فان دير روهي (Mies van der Rohe)، ولو كوربوزييه (Le Corbusier)، وجيل آخر، متأخِّر، يمثّله تحديداً: روبرت فنتوري (Robert Venturi)، وشارل مور (Charles Moore). يطلب هؤلاء الردَّ على الوظائفية التي دعا إليها سابقوهم المشهورون. فهم يعتبرونها متقشِّفة للغاية، وشديدة التدليل على حداثة العشرينيات–الثلاثينيات؛ ويقترحون عمارة أكثر مرونة، تُولي أهمية للواجهة كما للعناصر الزخرفية. وهم، في ذلك، يستبدلون الوظيفة الخالصة بـ"الوظيفة–الاختلاق الرمزي". كما يحلو لهم إدخال أشكال الماضي، واللجوء إلى أساليب قديمة، من دون كسرِ الطابع الوظيفي للعمارة.

يُسمُّون أنفسهم، إذن، ما بعد حداثيين، على الرغم من الطابع المنفِّر لهذا الاشتقاق. لا يحبُّ شارل مور هذا اللفظ، وهو المعماري الذي بنى "ساحةِ إيطاليا" في نيو–أورليان – أحد الأمثلة الأكثر سطوعاً عن فن ما بعد الحداثة. وإن يعتمده، فذلك يعود فقط إلى أن الفن، والموضة والزينة الداخلية، استولتْ عليه. في العام ١٩٧٨،

---

[١] Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983, p. 12-13.

يُعلن شارل جنكز (Charles Jencks)، الناقد المعماري، أنه يستعمل هذا اللفظ للمرة الأولى في كتابه **العمارة ما بعد الحديثة** (*L'architecture postmoderne*)[١].

يَظهر كتاب جان–فرنسوا ليوتار (Jean-François Lyotard)، **الشرط ما بعد الحداثي** (*La condition postmoderne*)، في السنة التالية (١٩٧٩). ويعرف كتابُ الفيلسوف الفرنسي، الذي أعدَّه في الولايات المتحدة الأميركية، دويًّاً هائلاً. يشرح فيه المؤلف كيف أن النظريات العلمية الكبرى، الأخلاقية، الإيديولوجية والفنية في الحقبة الحديثة، تنزع إلى أن تصبح لاغية. كما أصابت "السِّيَرُ الكبرى" أزمةً في شرعيتها. ما عاد أحد يؤمن جدِّيًّاً بموضوعِ تطورِ الإنسانية، ولا بتحرُّر الإنسان الوشيك بفضل العلم والتقنية. إن مسار الأزمة، حسب ليوتار، لا رجعة منه؛ ولفظُ ما بعد حداثي تبخيسي في نظره. لا شيء لنا أن نفعله، على ما يقول، مع إيديولوجية ما بعد الحداثة، ولا مع محاكياتها الساخرة، ولا مع شواهدها، التي تجتاح جميع الفنون.

إن هذا اللفظ، ما بعد حداثي، يتناوبُه معنيان متناقضان؛ غير أن للموضة ولروح الزمان ما يفعلانه في اللفظ. فالمعنى الأول يزيل الثاني، ويصبح مرادفاً لنقد الحداثة، فيما كان ليوتار يطلب منه فقط إعادةَ تقويم الحداثة. أما اعتراضاته على هذا الخلط فلا تُبدِّل شيئاً. فقد جرى الإعلان عن أن حقبة الحداثة باتت بالية، وأن حقبة "ما بعد الطليعة"، الصيغة الفنية لما بعد الحداثة، تنتشر، بسرعة جائحة، في التصوير، والأدب، والموسيقى والفلسفة.

يمكن للَّفظِ المشتقِّ، "ما بعد الطليعة"، أن يستثير الضحك أكثر من "ما بعد الحداثة"، نظراً إلى تركيبه اللفظي الغريب، انطلاقاً من لاصقتَين متنازعتَين: "ما بعد" و"قبل". إنه يقترح "بَعدَ" شيءٍ ما، محافظاً في الوقت عينه على شيءٍ من النوستالجيا إزاء الماضي. وهو يوحي بذلك كما لو أنه يريد أن يُنبىء بالمستقبل، بينما يستعيد التاريخ بالمقلوب.

هذا الغموض يميِّز فعلياً التيارات الفنية في الثمانينيات، وفي الفنون التشكيلية تحديداً: إن "المغالطين" • ، أو "الشواهديين" • ، الإيطاليين والفرنسيين، المكرَّسين في بينالي البندقية في العام ١٩٨٤، والحركة "العابرة للطليعة" (Trans-avant-garde)، التي أطلقَها أشيل بونيتو أوليفا (Achille Bonito Oliva)، والتكعيبيين الإلمان المجدِّدين، يُعبِّرون، في الوقت عينه، عن إرادة ثابتة في تخطّي النزعة الحداثية، وعن حيرة كبيرة أمام اختفاء الطلائع. ينهل الفنانون من الذاكرة التاريخية، ويراكمون ويخلطون بطريقة انتقائية بين أساليب متنافرة في العمل الواحد، ويجمعون بين التزييني، والشاهد، والفولكلور، في بناء فوضوي تَظهر فيه إشارات مرحة وساخرة.

هل المقصود تجنُّبُ الخوف من الدخول إلى "ما بعد التاريخ"، والاحتفاءُ بمشهد أخير، ساحرٍ، يختتم عرضَ الحداثة؟ يبدو أشيل بونيتو أوليفا ميَّالاً إلى هذه الفكرة، إذ يصرِّح في العام ١٩٨٠ بأن السياق الحالي للفن سياقُ كارثةٍ، "وقد ساعدتْه أزمةٌ معمَّمة في جميع الأنسقة". هذا الشعور بوجودِ أزمةٍ كليةٍ يصيبُ الفنَ، كما الثقافة والاقتصاد والسياسة؛ كما يقود إلى تصوُّرِ نهايةٍ ممكنة للتاريخ. هذا لا يعني، بالطبع، أن التاريخ توقَّف، بل أن

---

[١] Charles Jencks, *L'architecture postmoderne*, Paris, Denoêl-Gonthier, 1978. :

• : تصعب ترجمة هذا اللفظ، (Anachronistes)، الذي طلب واضعوه من الفنانين الإشارة إلى غلط، إلى مفارقة أرادوها في الفن: اللفظ يشير، في الفرنسية، إلى مغالطة تاريخية، إذ يتم وضعُ حدثٍ في غير عصره؛ كما يشير أيضاً إلى من يُظهرون تأخراً مع العصر الذي يعيشون فيه. بهذا المعنى هم "مغالطون"، أي يغالطون، عمداً، في الفن، مُجرين خلطاً بل تشويشاً مقصوداً بين ما يعايشون وماضٍ ما: المترجم.

• : يشير هذا اللفظ، (Citationnistes)، إلى مجموعة فنية، يقوم عملها على استجلاب شواهد من الماضي، من الكتب، وعلى تضمينها أعمالهم: المترجم.

الطريقة الوحيدة للإجابة عن غياب معالم الاستدلال السابقة، وعن انحلال القيم التقليدية، تكمن في الاستمداد من تاريخ الإنسانية، من إرثها الذي لا ينضب.

كان بودلير يعرف أن مصوِّر الحياة الحديثة محكومٌ عليه برسمِ هيئةِ حداثةٍ انتقالية، هاربة ومحتملة. إلا أنه لا يمكن تخطّي هذه الحداثة إلا بحداثة هي بدورها مؤقتة، وهكذا دواليك. ليس أمام فنانِ العهد ما بعد الحداثي سوى خيار واحد، هو الاستعادة المتكرِّرة للماضي، وهو *أيضاً* قبول الحاضر. فهو مدعوٌّ، بعد تحرُّره من الطوبى الحداثية، إلى التمتُّع، بهدوء ومن دون تطلعات وهمية و"مستقبلية"، بمحاسن العهد الحالي: "إن الثقافة الكبرى، والثقافة المشتركة، على ما يُصرِّح أوليفا بحماس، تقيمان وصلاً، يُعزِّزُ قيامَ معرفةٍ ودِّيةٍ بين الفن والجمهور، وذلك بتعزيزِ الطابع الجاذب في العمل، والاعترافِ بشدَّته الداخلية".

ليست ما بعد الحداثة حركةً، ولا تياراً فنياً؛ بل هي التعبيرُ اللَّحْظوي عن أزمة الحداثة التي تصيب المجتمع الغربي، ولا سيما البلدان الأكثر تقدُّماً في الصناعة فيه. هي أكثر من استباقِ مستقبلٍ تتحاشى تصوُّرَه، بل تبدو خصوصاً مثل أعراضٍ جديدة لـ"أزمة في الحضارة". هذه الأعراض تختفي تدريجياً، فيما الأزمة تبقى: إنها تحتلُّ، اليوم، مكانة هائلة في السجال الحالي حول الفن المعاصر.

الفن والأزمة

إن الشعور بأزمة معمَّمة يوافق نهايةَ كلِّ قرن؛ إلا أن هذا الانطباعَ أقوى، من دون شك، حين يحصل في نهاية الألفية.

لا شيء أكثر كشفاً، عن هذه الكآبة المحيطة بمناخات التسعينيات، من اللازمة المتكرِّرة عن موضوع "الفن في أزمة، الأزمة في الفن، الفوضى أينما كان وكل شيء فوضى"، التي تُردِّدُ صداها المجلاتُ المتخصصة، بل حتى صحافة الجمهور العريض. إن تجميع شواهد مختلفة، مستلّة من الانتقادات المتأخرة، يكفي لرسمِ لوحةٍ عن غرق: "سوق الفن في تفليسة"، "مؤسَّسة متداعية"، "شبكة ثقافية معتمة"، "نقد فني فَزِع"، "حداثة ديكتاتورية"، "طليعة إرهابية"، "وسائل إعلامٍ استيعابية"، "تعليم فني تفقيري"، "تصوير غير موجود"، "موسيقى معاصرة نخبوية وحميمية"، "فنانون نصّابون"، "دوشان، والدُ أيامٍ كارثية تالية"، إلخ.

ولكن لنقلبْ هذه اللوحة الحزينة، ولنرَ إلى وجهها الآخر: تدعمُ المؤسَّساتُ العامة الإبداعَ الفني المعاصر، وتحافظُ على التراث، كما تُضاعفُ المؤسساتُ الخاصة من دعمها للفنانين بفضل سياسات الرعاية والدعم، كما إن جمهوراً متحمِّساً للفن، ووفيّاً له، يتدافعُ في سُبل المهرجانات والمعارض، فضلاً عن الدور المتعاظم لوسائل الإعلام التكنولوجية في ميدان التجربة الجمالية الفردية.

ألا نميل، إذذاك، إلى نسيان أن الشكوك، والاضطرابات والتفاقمات، تُعلِّمُ طريقَ تاريخ الفن، بخاصة في القرنين الأخيرين، اللذين وَقَّعَتْهُما القطائع، وتتابعُ النظريات والعقائد، والصدماتُ المتكرِّرة التي أحدثتها الطلائع؟ ألا تشير الأزمة إلى حالة دائمة في التطور الفني، وكذلك في المجتمع بكامله؟

إن كل عصر يُحس هذا الشعور، وهو أنه يُشكِّل لحظة مفصلية، تتأرجح بين النوستالجيا إلى "ما كان عرضةً للنظر"، وبين الرغبة "في النظر إلى ما لم يُر بعد"؛ وهي فترة من الإزعاج والتردُّد، حيث لا تكون القيم القديمة قد

استُبدلت بعد بالجديدة؛ وهي لحظة من الجزع العميق، حيث أن "الإنسانية تعكسُ بشكل لاواعٍ رغبتَها في البقاء في وهميةِ الأشياء غير المعروفة بعد، غير أن هذه الوهمية تشبه الموت" [1].

لنتذكرْ أفلاطون طارداً، خارج المدينة، الشعراء ومؤلّفي الموسيقى الشديدة الشهوانية. ولنتذكرْ لو بران واصفاً الملوِّنين بالملطّخين والدابغين. ولنتذكرْ كارل ماريا فون ويبير مصرِّحاً بأن بتهوفن "صالحٌ لمستشفى المستلبين"، ولنتذكرْ أعداداً من البورجوازيين ممن يصرخون أمام لوحة *غذاء فوق العشب*، والمعادين لفن دوبوسي الذين يزعقون في العرض الأول *لبالياس وميليساند*، إلخ. لنوقفْ هذه القائمة التي لا تنتهي، على أي حال!

هل الأزمة الحالية وهمٌ أم حقيقة؟ هناك تفسيران، والواحدُ منهما يقعُ في مواجهة الآخر. إنهما يَظهران متناقضين كفاية لكي يقع التفكير الجمالي المعاصر في حيرة كبيرة، يائساً في بحثه عن رؤية شاملة للوضع الحالي. إلا أننا نستطيع صياغة الفرضية التالية: التساؤل، على سبيل المثال، ما إذا كان الحديث عن "أزمة" وعن "غياب الأزمة" وجهَين لظاهرة واحدة، أي ولادة نسق اقتصادي قوي، مكلّف بإدارةِ الممارسات الثقافية والفنية.

فلقد عرفت المؤسسات والصناعات الثقافية، واقعاً، تطوراً غير مسبوق خلال العقدين الأخيرين. وللنسق الثقافي الحديث ميزة، وهي إلغاء التنازع القديم بين الفن البورجوازي، النخبوي في الغالب، وبين فن الجماهير، المخصَّص للجمهور العريض. هذا النسق يحكمُه مبدأ النفعية، ويُوزِّعُ على عدد كبير أكثرَ المنتجات الثقافية، ويعملُ مثل بلد هائل من الوفرة والمتعة، حيث لكل واحد متعة تلبيةِ رغباته وشهواته.

هذا النسق السَّمِح والتصالحي يَقبل جميع الأشكال وكل أساليب الفن الماضي، الحديث أو المعاصر. إلا أنه، إذا كان قد وضعَ تراتبيةَ القيمةِ والتمايزاتِ الجمالية في مقام ثان، فإن هذا لا يعني أبداً لامبالاتَه بقيمة الأعمال. إذ أن في عهدته معاييرَه الخاصة، المعروفة فقط من قبل الخبراء والاختصاصيين في عالم الفن، ومنهم فقط. فأدواته الترويجيَّة قويَّة لدرجة أنه يستطيع أن يتوصَّل إلى خلقِ إجماعٍ حول أعمال معاصرة، يتمُّ تقديرُها تبعاً لصيت اسم الفنان أكثر من صفاتها الخاصة، والتي تبدو عصيَّة، في الغالب، على الجمهور العريض.

يستطيعُ الثقافيُّ، إذن، بوصفه خالقاً لقيمه الخاصة ولمعايير التميز لديه، التخفُّفَ من لزومِ تفكيرٍ جمالي، يعتني، بلا كلل، وفي المقام الأول، بالمقاومات التي يُبديها كلُّ عملٍ في اعتراضه على دمجه في شبكة الاستهلاك الثقافي. ما خلا هذه العوامل الاقتصادية، الظرفيَّة دائماً، فإن الأزمة حقيقيَّة فعلاً. وما هو مدعاة للاستغراب، هو أن الأزمة تنتج عن النجاح نفسه الذي لهذا النسق الثقافي المسيطِر، القادر على تعطيل أي نقدٍ، بفضل كرمه ووفرة تقديماته.

إنه لمن المعبِّر أن لفظ "ثقافة" يميل إلى أن يستبْدلَ لفظَ "فن" في التعابير السارية في الحياة اليومية. الفن أو الفنون تتحوَّل إلى مجموعة دونية في مدار يشهد تطوراً دائماً. إنه مدار "التواصل الثقافي"، ويتصرَّف بجميع الوسائل التكنولوجية والإعلامية لخدمة الذيوع وترويجِ بضاعاته؛ وهو لفظٌ بات يحلُّ، في الغالب، محلَّ لفظ "عمل"، الذي حُكم عليه بأنه موصولٌ بتصوُّر تقليديٍّ للإبداع الفني.

في إمكاننا، إذن، الحديث عن "منطق ثقافي" لتعيين مسار التعولم، الذي يستجيب لاشتراطات الدمقرطة في المجتمع الحديث. إلا أن هذا المنطق الثقافي لا يلبي أبداً جميعَ انتظارات التجربة الجمالية، الجماعية أو الفردية. فنحن نعرف، على سبيل المثال، أن الجمهور، الذي يقف حائراً في الغالب أمام بعض الإبداعات غير المعهودة في الفن المعاصر، ينتظر من دون جدوى الكشف عن المعايير الجمالية التي سمحتْ باختيار هذا الإنتاج بدلاً

---

[1] T. W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1980, trad. E. Kaufholz et J. R. Ladmiral, p. 222.

عن غيره. هذه المعايير موجودة، من دون شك، إلا أنها تبقى غالباً مُلْكاً لاختصاصيين وأصحاب القرارات، الذين يمتازون غالباً بكفاءتهم لكنهم يتكتَّمون عما يفعلون.
إن الجمهور، وقد جرى إبعادُه عن لعبةٍ يجهل قواعدَها، لا يتأخر أبداً عن الاقتناع بوجود إجماعٍ بين العارفين يدفعه رغماً عنه على أن يلعب دورَ المستهلِكِ الجاهل والمطيع. إنه يدع نفسه، مكبوتاً وضائعاً، بل ينساق إلى قبول ما يحمله معه هواء الأيام، أي الانهيار التام للمعايير الجمالية؛ وهذا يرسم عهداً من البلاهة الكبيرة، حيث كلُّ شيءٍ ممكنٌ في الفن، بما فيه فنُّ "أيِّ شيءٍ كان". ألم يتوقَّع والتر بنجامين نهاية النقد، في اليوم الذي يتوصَّل فيه الإنسان إلى تحقيق حلمه في العيش في "عالم ديزني"؟

مسألة المعايير الجمالية

إن التفكير الحالي في الفن يكرِّس قسماً من مجهوداته لحل هذا التوتر بين "المنطق الثقافي" و"المنطق الجمالي"، بين القبول السلبي بمحاسن النسق الثقافي وإرادة تشريعِ التثمين والأحكام التي تتعرض لها الأعمال.
سبق لنا أن أشرنا إلى الحركة الاستفزازية والشاذة لمارسيل دوشان في بدايات القرن العشرين: عرضَ، في صالة فن، غرضاً مصنوعاً، جاهزاً، في هيئة دراجة هوائية، أو مشطٍ، أو قفصِ زجاجات، أو الأدهى في هيئة: مبولة. لا شيء، بكلام آخر، مما يستدعي حقاً المعنى الجمالي. يُعلن دوشان عن نفسه أنه فوضوي، معادٍ للتصوير الذي يُطلق عليه صفة "الشَّبكي"، لتصويرِ الحمَّالة المسندية، التصويرِ المعلَّقِ على تعاليق خاصة، والموجَّهِ لاستنفار النظر وحده.
إنه، بالطبع، واعٍ تماماً لما يقوم به من تجديف: "إ ينطلق عملي النبع–المبولة من فكرةِ القيامِ بامتحانٍ–لعبة يدور حول مسألة الذوق: اختيارُ غرضٍ له أقل الحظوظ بأن يكون محبوباً. فهناك قلَّة قليلة من الناس تجد في المبولة شيئاً ساحراً. ذلك أن الخطر يكمن في التشهِّي الفني. غير أننا قادرون على تسويغ أي شيء عند الناس؛ وهذا ما حصل". فعلاً، "هذا ما حصل"، وحصل بنجاح كبير، حتى أن أجيالاً من الفنانين ومن هواة الفن – لا الناس، مثلما قال دوشان، وفي نوع من القلب الساخر لما قال به – انتهوا، منذ العام ١٩١٧، إلى أن يشتهوا ما لم يكن موضوعاً للتشهِّي.
هناك تفسيرات عديدة لما قام به دوشان. يتوجَّب علينا أن نتقيَّد بما يفيدنا منها، والتي تتعيَّن في كلمات معدودة. لننسَ ما أراده الفنان من نقدٍ لنمط التمثيل التصويري، المتجذِّر بقوة في الثقافة الغربية، بخاصة منذ "النهضة". لننسَ أيضاً الفخَّ المنصوب للمؤسسة الفنية، وجوابَ هذه المؤسسة، التي شاركت في اللعبة، في نهاية المطاف.
إلا أنه يبقى، من هذا كله، رضَّة مَرَضية وعقابيل، يشكو منها عصرُنا، على ما يبدو، حتى اليوم. فـ"الفن الجاهز" يُثير، واقعاً، مسألة تعريف الفن: لا شيء، أو بالكاد، في المنطَلَق، وهو غرضٌ عاديٌّ أو مبتذل، يتحوَّل بأعجوبة إلى عملٍ فني، بفضلِ معموديَّة "الفنان" له، و"تثبيت" المؤسسة له. تعود الأعجوبة إلى شيء بسيط للغاية: نقلُ حدود الفن، فقط. ما عاد السؤال مطروحاً: "ما الفن؟"، بل، مثلما قال نلسون غودمان: "متى يكون هناك فن؟"؛ ابتداء من أيِّ لحظة، وفي أيِّ ظروف يحصلُ التحوُّل؟
لقد جرى، واقعاً، طرحُ الموضوع في صورة خاطئة. ليس هناك مِن تحوُّلٍ، ولا من تبديلٍ، للغرض الجاهز إلى غرض فني، وإنما هناك، وبكل بساطة، ظهورٌ مباغتٌ في الحقل الفني لفعلٍ غير مسبوق، من نوع الأفعال

المعروفة عند دادا. إن اشتراك، بل تورُّطَ، عالمِ الفن في هذه العملية هو الذي يُحوِّل هذه المزحة الفَكِهة إلى مزحة جدَّية.

إنها كذلك فعلاً. ذلك أن هذا الفعل التدنيسي – أو النازع للتقديس – له نتيجة، وهي إطاحةُ جميع المعايير الكلاسيكية، التي كانت تفيد اعتيادياً في الحُكم على العمل، وفي نقده، وفي صورة عامة على الغرض الفني. ليس من المفاجِىء، إذن، أن يكون القرن العشرون المنتهي – الذي بلبلَه، قبلاً، اختفاءُ المعايير الحديثة أو الطليعية، أو النخبوية ما بعد الحداثية – قد اعتبرَ دوشان – عن خطأ – المسؤولَ الكبير عن انحطاط الفن المعاصر.

ماذا يمكن أن نقترح من حلول أمام انهيار المعايير الجمالية؟ هناك ثلاثة، على ما يتبادر إلى الذهن: إما ترميمُ المعايير القديمة، أو إحلالُ التمتُّع الجمالي المباشر والتلقائي محلَ الحكمِ والتقويم اللازمين، أو البحثُ عن معايير جديدة.

أما إعادةَ العمل بالمعايير التقليدية فتثيرُ مشاكلَ غير قابلة للحل. أي نمط من المعايير؟ من أي عصور، يمكن الإتيان بها؟ أمِن العصر العريق، أم الكلاسيكي، أم الرومنسي، أم الحديث؟

فالقواعد والتوافقات الجمالية تُعبِّر عن حساسيةِ مجتمعٍ في لحظة بعينها: هي ليست كيانات مجرَّدة، لكي نُجرجرها على هوانا في التاريخ. أما صرفُ النظر عنها، فهذا يعني الركونَ إلى نوستالجيا الماضي، المحترَمة أحياناً، ولكنها غير القادرة على فهمِ تطورِ الفن. إلا إذا كانت قبلاً، وفي حد ذاتها، حُكماً، ضمنياً أو غير مؤاتٍ، على الفن المعاصر.

يقوم الحل الثاني على جعلِ المتعة والتمتُّع الجماليَّين معايير لنوعيَّةٍ أو نجاحِ عملٍ ما. هذا الموقف ليس بجديد؛ إنه يعود إلى القرن السابع عشر، ويُذكِّرُ بالنقاشات المديدة عن الذوق، بين أنصار الشعور والمدافعين عن الحُكم المبني على العقل. الكل يُجمعُ، بيسر، على الاعتراف بأن الخطأ، الذي يستوجبُ الفسخَ، في الحُكم على عمل فني، يعود إلى استثارته، سواء اللامبالاة أو الملل. ولكن أيعني هذا أن نقول إن المتعة تساوي الحُكم؟

نقوم، بالطبع، بحلِّ مشكلةِ المعايير غير الموجودة، تحديداً للفن المعاصر. نُسقط مسألة الحُكم، والتقويم، وتراتبية القيم، أي حجر العثرة في الجمالية. لكننا نُبسِّط للغاية مفهوم المتعة. أبانَ فرويد تماماً أن ميدان المتعة والتمتُّع الجماليين يتشكَّلُ وفق البناء المركَّب عينه الذي للالتذاذ الشَّبقي: هذا مثل ذاك متنازعان. وهذا يعني أن المتعة والتمتُّع يُخفيان أحياناً كميَّة معقولة من أضدادهما، مثلما الكرهُ هو الصديقُ–العدوُّ للحب.

إلى هذا، يمكن القبول بصعوبةٍ بأن تكون المتعةُ معطى في حالته الخام في العمل الفني. فأن يروقَ لي عملٌ فني، لا بأس بذلك! أما المتعة التي أشعرُ بها، فأنا مَن يبلورُها، تبعاً لمزاجي، ولتفتُّح حساسيَّتي للفن، ولتربيتي. فالمتعة لا تخص المدار الجمالي أبداً، وليست بالتالي معياراً دالاً على النوعية الفنية. قد تكون أحدَ عناصرِ الحُكم المتعددة، إلا أنها تفيدني أكثر عن نفسي منها عن العمل الذي أواجهه.

أخيراً، لا يمكن للمتعة أن تُدلِّل على شيءٍ في النوعية الفنية لعمل ما. إن الارتياح، الذي نشعرُ به عند قراءة رواية بوليسية، أو أثناء عرضِ فيلمٍ موجَّهٍ للتسلية، لا يدفع أبداًً، مع ذلك، إلى الحُكم عليها بأنها من الروائع، ولا حتى بأنها من أعمال الفن. بل على العكس من ذلك، يمكن أن يَحدث أن تصميماً راقصاً حديثاً، غيرَ مألوفٍ لي، أو أن لوحة واقعية وفجَّة، ينتهيان إلى استثارة انتباهي، بمنأى عن أي انجذاب تلقائي. المسألة، هنا، تقوم على ملاحظة الفروق، وهي تمييزات، لطيفة أحياناً، تتيح إجراءَ التفريق بين الجمالي – ما هو ماثلٌ، هنا، يدغدغ الحواس – وبين الفني، الذي يشترطُ وجودَ حدٍ أدنى من الموضوعية.

أما السبيل الثالث إلى الحلِّ فيتَّجه صوب تعريفِ المعايير الجمالية الخاصة بالأعمال المعاصرة. ويمكن التنبُّه، من دون مشقة، إلى صعوبة مثل هذا البحث. فالمعايير، كما سبق أن قلنا، هي التعبير عن وضعٍ تاريخي واجتماعي خصوصي. فليست، هناك، معايير غير زمنية، وثابتة، تسمح بتثمين لوحةٍ لبوتيتشلي وأخرى لفرنسيس بيكون، وموسيقى كل من بالسترينا وليغيتي، وفق القواعد ذاتها.

وإذا ما وجدنا ضرورياً الحديث عن معايير، يتوجَّب علينا البحث عنها، لا في أي مدارٍ متعالٍ، غير تاريخي، وإنما في العمل نفسه. ويتوجَّب الإقرار، على سبيل المثال، بأنه سيكون من الصعب اعتبار أيِّ غرض مغمور، مثل عمل فني ناجح، بل من روائع الفن. إلى ذلك، يصعب الإقرار بأن عملاً تصويرياً، أو موسيقياً أو أدبياً، متنافراً، ومؤلَّفاً بطريقة استنسابية، ابتداء من مواد ومن أشكال متجمِّعة بطريقة فوضوية، سيكون قادراً على أن يكون، إلا في النادر، عملاً فنياً... إلا إذا كان التنافر ينطلق من قصد الفنان، مثل الكتابة الآلية عند السورياليين.

يُعيِّن "العمل الفني" اعتيادياً غرضاً، أو عملاً، أو فعلاً، ما يمثِّل حداً أدنى من المنطق في قصد الفنانين، ومن التشدُّد في طُرق عملهم. كما إن أعمال الفن، وبخلاف الحكم الساري، لا تضيع في هذا الضباب الفني أو الجمالي، الذي يفيد في الغالب في إفقاد قيمة الفن في نظر العلماء.

أيمكننا القول إن فعلَ النحات، وتقنيةَ الطباق الموسيقي، ولمسةَ المصور، والكتابةَ الشعرية، وضبطَ تصميمٍ في الرقص، ولَعِبَ الممثِّل، تفتقر إلى الدقة؟ أيمكننا أن نعيب في أعمالٍ، مثل: **ملحث في التناغم** (*Traité d'harmonie*) عند شونبرغ، و*المعزف القيثاري الملطَّف* عند باخ، و **مبحث في التصوير** (*Traité de la peinture*) عند ليونار دو فنتشي، و*آنسات آفينيون*، وجودَ ضبابية ما؟ وهذا ما يصحُّ حتى في العمل الجاهز الأول لمارسيل دوشان، وإن كان ينتسب إلى "أيِّ شيءٍ كان"، إذ لا يسعنا القول فيه إنه موجود أينما كان، وفي أي وقت كان، وكيفما كان!

غير أن هذه الأعمال المذكورة، هنا، أدَّت إلى إنتاج معايير أكثر مما تقيَّدت بنماذج مسبوقة. هذه الأعمال، كما سبق أن قلنا، هي التي ولَّدت المعايير، لا العكس. فجميع الأعمال الفنية ليست أعمالاً من روائع الفن؛ وحين تصبح كذلك، فهذا يعني أنها نجحت في انتهاك القواعد السارية في عهدها. إلا أن هذا، وحده الزمن يستطيع إثباته.

إن مسألة المعايير تَظهر، إذ يتم تطبيقها على الفن المعاصر، مثل مشكلة خاطئة. لنتصورْ وجود معيار، مثل الذي سبق ذكرَه أعلاه: الطابع العقلاني للعمل. من يقول لي بأن هذا المعيار *هو* و*سيكون* الصالحَ دائماً؟ ما هو "معيار" المعيار، وهكذا دواليك؟ أليس من الأجدى القولُ بأن السمة "المنطقية" هي، بدورها، عنصر ثابت ليس إلا، بين غيرها من العناصر الثابتة في العمل الفني. إنه عنصر ثابت مهمٌّ، بالطبع، لأنه يشكِّل عنصراً في معقولية العمل، وفي فهمه. كما يسمح بإجراء تحليل نقدي، وبالتفسير، أي بقيام خطاب مفهومي قابلٍ للنقل إلى الغير.

غير أن هذا العنصر الثابت لا يقول شيئاً، على أي حال، عن نوعية العمل. وهو يصحُّ مقدار ما تصحُّ التقنية، والمهنة والمعرفة؛ وهذه كلها مفيدة لتمييز النَّصَّاب من الفنان الحقيقي، وهي معايير غير ضرورية وغير لازمة بالتالي: كم من الأعمال صدرت عن حدث طارىء، عن حادث، أحياناً عن حركة غير متوقَّعة، مثل التي قادت

الفنان الأميركي جاكسون بوللوك (Jackson Pollock) إلى "اختراع" التقنية الموسومة (dripping) • ! كم من الأعمال تولّدت، بالمقابل، من مهنية متشدِّدة، فيما كشفت تماماً عن ملل لا ينتج إلا عن العمل المنقَذ بإحكام؟ يمكننا الإقرار بأنه يسود، في الأعمال الأكثر تفككاً، الأكثر غرابة، نظامٌ مخفي، موصولٌ باللاوعي، وبلعبة "النوازع الأولى"، كما أظهرَها عالِم النفس أنطون إيهرنزويغ [١] . بالمقابل، ألا تصدر هذه النوازع، ومثلما شرحها فرويد جيداً، عن اختلال بسيط... في الأصل؟

تحدِّي الجمالية

لا يتوافر، في أيِّ نظرية جمالية، اليوم، الدليلُ الذي له أن يسمح – في صورة لا تحتمل الخطأ – بتوزيعِ نجومِ التميُّز على أعمال، هي في الغالب في حال انتظارٍ لتفسيرها. في نهاية القرن العشرين، تجد فلسفة الفن نفسها مجبرة على التخلّي عن طموحها السابق: أي النظرية الجمالية العامة، التي لها أن تغطّي عالَم الحساسيَّة، والتخيُّل والإبداع.

لا يسعنا أن نكون على الشُّرفة، وأن نرى إلى أنفسنا مارِّين في الشارع، على ما قال أوغست كونت. فالجماليَّة، القريبةُ والبعيدة في آن من الأعمال، تجد نفسها في هذه الوضعيَّة؛ وما تقوى عليه هو التأسُّف على أنها لا تملك موهبةَ أن تكون في كل مكان. فهي منغمِسة في عصرها، ويجوز لها أن تفكِّر في إنجاز اجتماع آخر غير الذي يقترحه النسق الثقافي؛ كما يجوز لها أيضاً أن تسعى إلى بلورة معايير متحرِّرة من إلزامات سوق الفن، والترويج الإعلامي والاستهلاك.

إن مهمَّتها تشبه، إذذاك، مهمة سيزيف: إن استخراجَ ثقافةٍ مطمورة تحت سنوات من اللامبالاة والنسيان، أو العملَ على تثمين فنان معاصر، يعنِيان أيضاً المخاطرة بهما، بإدراجهما القريب في عالم السِّلع الثقافية، غير المتمايِزة. هذه المخاطرة، أهي كافية من أجل إجبار الجمالية على التخلي عن هكذا مهمة؟ سيعني هذا نسيانَ أن الجمالية تقوم على "مسافة مناسبة" [٢] . وهي إذا كانت قريبة للغاية من "أخبار المجتمع"، ستكتفي بشمِّ هواء الزمان، ليس إلا؛ وستنصاع بالتالي للموضات العابرة، وستتخلى عن دعوتها الفلسفية، التي تقوم على رؤية ما يقع "أبعد". وهي إذا كانت بعيدة للغاية عن الواقع، فستغرق في تفكُّرات مجرَّدة.

أينها الرؤية الدقيقة؟ تكفي تسويةُ النظر وفق مقترحات الفنانين، والاحتفاظ بدعوتهم إلى العيش الحارِّ في تجربةٍ هي على قطيعة مع اليومي. يمكن لهذه المقترحات أن تُربك، أن تَصدم، أن تُبلبل، أن تُزعج، ويمكنها أحياناً أن تُوقد حماسنا وأن تسحرنا. تكمن مهمة الجمالية تحديداً في لفت الانتباه الشديد إلى الأعمال من أجل أن نستبين "في الوقت نفسه، جميع العلاقات التي تقيمها مع العالَم، مع التاريخ، مع نشاطية عصر ما" [٣] .

إنها تعيد الصلة، إذذاك، مع ما شدَّد كنط عليه: الخروج من عزلة التجربة الفردية، الذاتية، وفتحُ هذه التجربة، إن لم يكن على الجميع، فعلى العدد الأكبر منهم على الأقل.

• : طريقة فنية مخصوصة، عُرف بها الفنان الأميركي، وتقوم على توزيع اللون – بل الألوان – فوق اللوحة المبسوطة أرضاً بطريقة "عشوائية"، ما يفقد التصوير صلتَه بأي رسم، وبأي مخطط: المترجم.

[١] : Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'immagination artistique*, Paris, Gallimard, trad. F. Lacoue-Labathe et C. Nancy, 1974.

[٢] : والتعبير يعود إلى والتر بنجامين: الكاتب.

[٣] : Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 195.

كان باومغرتن قد استشعر، سابقاً، بأن الجمالية "عِلمٌ" خصوصي؛ وهو أقل ما يقال فيها! إنها، مثل أي عِلم آخر، تتطوَّر طبقاً لما هو عليه غرضُها. إلا أنه يتوجَّب عليها، بالمقابل، ودائماً، أن تتوقَّع اجتياح هذا الغرض لها. وفي الواقع، هي ما كانت تتوقَّع ذلك أبداً؛ هكذا تقع ضحية مفاجآت دائمة، من القطائع والصدمات المباغِتة في الإبداع الفني.

لا يغيب عن بالنا الخيار الذي اقترحه فريدريك فون شليغل: إما الفن، أو الفلسفة. وليس من الممنوع التفكير بأن الجمالية مدعوَّة إلى إجراء مصالحة دائمة بينهما. فهي تتبنى، مثل أي اختصاص آخر، على قاعدة المشاكل، التي تواجهها، وإنما أيضاً على قاعدة الاستدعاءات التي هي غرضُها. هذه الاستدعاءات تتأتى، في أيامنا هذه، وتحديداً، من الجزع الذي تسبَّبته أزمةٌ، يحلو لنا القول فيها بأن التاريخ لم يعرف سابقة لها. كما لو أن لعصرنا أن ينعم بميزة التميُّز هذا! إلا أنه ليس للجمالية، ولا للفلسفة، دعوةُ أن تكرِّر دورياً النشيدَ المآتمي للفن، والمعايير، والنقد، والقيم، والمثالات الضائعة أو التائهة مؤقتاً.

تُمسك الجمالية برهانها، إن استجابت لطلبات التفسير المتزايدة، والإبانةِ وإقامةِ المعنى؛ وإن أظهرتْ أن التجوال في رياض التسلية التي للثقافة مسلٍ، إلا أنه أكثر أهمية أيضاً أن تتجوَّل الثقافةُ في كلِّ واحد منا.

منذ الأزمنة الحديثة، كان على الفلسفة أن تُسلِّم بوفاة الماورائيات، والحقيقة، والكينونة، والعِلم، والإيديولوجيات الكبرى، وأكثر من طوبى واحدة للحداثة؛ وحتى الإنسان، الذي كان عليها أن تعهد به إلى العلوم الإنسانية. غير أنها ما قطعت فعلاً صلتها بالفن. فقد كان الفن وسيلة بيداغوجية، وحجة لاهوتية، وأداة ترويجية، ونسخة عن الطبيعة، وظهوراً ساكناً، وانعكاساً للواقع، وإسقاطاً لاستيهامات، وشهوة نرسيسية، وغرضاً لمتعة، ووسيلة معرفة، وكان الفن دائماً لُعبة الفلسفة. غير أن هذه، على أي حال، أخذت اللعبة على محمل الجد، ولعلها كانت، في سرِّها، غيورة من الفنان القادر على إدراك معنى فعلٍ، ولونٍ، وتوافقٍ موسيقي بسيط، ما كان الخطاب، ولا المفاهيم، قادرة أبداً على التعبير عنه حقاً.

يتكشَّف الفن، على هذه الصورة، مثل سؤال الفلسفة *الأساسي*. قلَّة هم الفلاسفة الذين لم يُقبلوا على هذا اللعب، قبل أن تُولد الجمالية، ذات يوم، من رحم الفلسفة. ولهذا فإن فلسفة الفن لا تقوى على الاعتقاد، جدياً، بموت الفن، خشيةَ أن تختفي هي بنفسها. وعليها، إن اعتقدت بذلك، أن ترى كما رأى فرنسيس بيكابيا •إذ قال: "الفن مات! أنا الوحيد الذي لم يَرِث منه".

Bibliographie Sélective

• : فرنسيس بيكابيا، (١٨٧٩-١٩٥٣)، مصور وكاتب فرنسي، من رواد النمط التجريدي في التصوير، ومن أعضاء حركة دادا المميزين: المترجم.

Adorno (T.W.), Sur *quelques relations entre musique et peinture*, Paris, La Caserne, 1995, Trad. de l'allemand par Peter Szendy avec la collaboration de Jean Lauxerois.
Adorno (T.W.), *Théorie esthétique*. Paris, Klincksieck, nouvelle édtion, 1996, trad. de L'allemand par M. Jimenez.
Alberti (Leon Battista), *De la peinture,* Paris, Macula, 1992, Trad. J.-L.,Schefer.
Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, texte traduit par J. Hardy, Préface de Philippe Beck.
Batteux (Charles), *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Dunan, 1946.
Baudelaire (Charles), *Oeuvres Complètes,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, édition révisée par C. Pichois.
Baumgarten (Alexandre Gottlieb), *Esthétique,* Paris, Editions de l'Herne, 1988, traduit du latin et de l'allemand par J.-Y. Pranchère.
Baxandall (Michael), *L'oeil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance,* Paris, Gallimard, 1985.
Bayer (Raymond), *Histoire de l'esthétique,* Paris, A. Collin, 1961.
Becq (Annie), *Genèse de l'esthétique français moderne (1680-1814),* Paris, Albin Michel, 1994.
Bürger (Peter), *Theorie der Avant-garde,* Francfort, Suhrkamp, 1974.
Bürger (Peter), *La prose de la modernité,* Paris, Klincksiek, 1995, trad. de l'allemand par M. Jimenez.
Benjamin (Walter), *Écrits français,* Paris, Gallimard, présentés et introduits par J.-M. Monnoyer.
Benjamin (Walter), *Paris, capitale du XIX*[e] *Sciècle. Le livre des passages*, Paris, Le Cerf, 1989, trad. de l'allemand par J. Lacoste.
Breton (André), *Le surréalisme et la peinture,* Paris, Gallimard, 1965.
Burke (Edmund), *Recherche philosophique sur l'origine de beau et du Sublime*. Paris, Vrin, 1973, traduction et avant-propos de B. Saint- Girons.
Cauquelin (Anne), *L'art contemporain*, Paris, PUF, «Que Sais- je?», 1992.
Chateau (Dominique), *La question de la question de L'art*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1995.
Cometti (Jean–Pierre), Morizot (Jacques), pouivet (Roger), *questions d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
Croce (Benedetto), *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991, textes choisis, traduits et présentés par Gilles A. Tiberghien.
Danto (Arthur), *L'assujettissement philosophique de l'art* , Paris, Le seuil, 1993, trad. de l'anglais par C. Hary-Schaeffer.
Danto (Arthur), *La transfiguration de banal*. Une philosophie de l'art, Paris, Le seuil, 1989, trad. C. Hary–Schaeffer.
De Duve (Thierry), *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, édition de Minuit, 1989.
Derrida (Jacques), *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion , 1978.
Descartes (René), *Traité des passions*, Suivi de la correspondance avec la princesse Elisabeth, présentation et annotations par F. Mizrachi, Paris, UGE, 10/18, 1965.
Diderot (Denis), Salons de 1759-1761-1763, Paris, Flammarion, 1967.
Diderot (Denis), *Euvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968.
Didi-Huberman (Georges), *Devant l'image*. Paris, éditions de Minuit, 1990.
Du Bos (abbé Jean-Baptiste), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,* réédition, Paris, ENSBA, 1993.
Dubuffet (Jean), *Asphyxiante culture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968.

Dumchamp (Marcel), *Duchamp du signe,* écrits présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975.
Dufrenne (Mikel), *La phénoménologie de l'experience esthétique*, Paris, PUF, 1953.
Dufrenne (Mikel), *Art of Politique*, Paris, UGE, 10/18,1974.
Dufrenne (Mikel), *Esthétique et philosophie*, t.I et II, Paris, Klincksieck, 1976.
Dufrenne (Mikel), *Art et politique*, Paris, UGE,10/18,1974.
Ethrenzweig (Anton), *L'ord caché de l'art, Essai sur la psychologie de limagination artistique*, Paris, Gallimard, 1974, trad. de l'anglais par F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, préface de Jean-François Lyotard.
Faure (Elie), *Histroire de L'art*, 4 tomes, Paris, Gallimard, Folio essais, 1987.
Félibien (André), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Belles Lettres, 1987 (Deux premiers entretiens).
Ferry (Luc), *Homo Aestheticus. L'invention de goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990.
Francastel (Pierre), *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique.De la Renaissance au cubisme*, Paris, Gallimard, 1965.
Freud (Sigmund), *Délire et rêve dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, trad.de l'allemand par P. Arbex et R.-M Zeitlin.
Freud (Sigmund), *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1977.
Freud (Sigmund), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, trad. De l'allemand par B. Féron.
Futurisme, Manifestes- Proclamations- Documents, anthologie établie par Giovanni Lista, Lausanne, L'âge d'Homme, 1973.
Goethe (Johann Wolfgang), *Écrits sur l'Art*, Paris, Klincksieck, 1983, Flammarion, 1996, textes choisis, traduits et annotés par J.-M Schaeffer, introduction par Tzetan Tododorov.
Goodman (Nelson), *Langages de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, traduit de l'anglais et présentés par J. Morizot.
Goodman (Nelson), *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, trad. M.-D. Popelard.
Greenberg (Clement), *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1998.
Habermas (Jürgen), *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1998, trad. de l'allemand par C. Bouchindhomme et R. Rochtilz.
Hegel (Georg Wilhelm Friedrich), *Esthétique*, Paris, Aubier, édition Montaigne, 1994, trad. S. Jankélévitch.
Heidegger (Martin), *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1962, trad. H. Corbin, M. Deguy, F. Fédier et J. Launay.
Heidegger (Martin), *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, trad. W. Brokmeier.
Horkheimer (Max), et Adorno (T.W.), *La dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974, trad. de l'allemand par E. Kaufholz.
Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, trad. de l'allemand par C. Maillard, préface de J. Starobinski.
Jean–paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, Lausanne, L'âge d'homme, 1979, trad. de l'allemand et annoté par A.-M. Lang et J.-l Nancy.
Jimenez (Marc), *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.
Jimenez (Marc), *La critique.Crise de l'art ou consenus culturel*, Paris, Klincksiexk, 1995.

Kandinsky (vassili) et Marc (Franz), *L'Almanach du Blaue Reiter, (le Cavalier bleu),* Paris, Klincksieck, 1981, présentation et notes par Klaus Lankheit.
Kant (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger,* Paris, Vrin, 1965, trad. par A. Philonenko.
Kant (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger,* Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, édition publiée sous la direction de F. Alquié, trad.de l'allemand par A. J.-L. Delamarre, J.-R. Ladmiral, M.B. de Launay, J.-M. Vaysse, L. Ferry et H. Wismann.
Kant (Emmanuel), *Observations .sur le sentiment du beau et du Sublime,* Paris, Vrin, 1992, traduction, introduction et notes de R. Kempf.
Lacoue-Labarthe (Philipe) et Nancy (Jean- Luc*), L 'absolu littéraire. Théorie de la littérature dans le roman tisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978.
Léonard de vinci, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987, textes traduits et présentés par A. Chastel.
Lessing (Gotthold Ephraïm*), Laocoon,* Paris, Hermann, 1990, trad. J.-F. Groulier.
Lichtenstein (Jacqueline), *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.
Lories (Danielle), *philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens, Klincksieck, 1988.
Lories (Danielle), *Expérience esthétique et ontologie de l'oeu*vre, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1989.
Lukács (Georges), *L'âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974, trad. de l'allemand par G. Haarscher, notes introductives et postface de G. Haarscher.
Lukács (Georges), *La théorie du roman,* Paris, éditions de Minuit, 1979.
Lyotard (Jean-François), *la condition postmoderne*, Paris, éditions de Minnuit, 1968.
Marcuse (Herbert*), Éros et civilization,* Paris, edition de Minuit, 1968.
Marcuse (Herbert), *L'homme unidimensionnel,* Paris, éditionsde Minuit, 1968
Menke (Christoph), *La souveraineté de l'art, L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, Paris, A. Colin, 1993, trad. P. Rusch.
Merleau-Ponty (Maurice), *Le visible et l'invisible,* Paris, Gallimard, 1964.
Millet (Catherine), *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.
Moulin (Raymonde), *Le marché de la peinture en France*, Paris, éditions de Minuit, 1967.
Nietzsche (Friedrich), *Oeuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard.
Passeron (René), *L'oeuvre picturale et les functions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1962.
Platon, *La République*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1993, introduction, traduction, et notes par P. Pachet.
Platon, *Le Banquet*, *Phédre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, traduction, notices et notes par E. Chambry.
Platon, *Second Alcibiade, Hippias mineur, Premier Alcibiade, Eurthyphron, Lachés, Charmide, Lysis, Hippias majeur, Ion*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, traduction, notices et notes par E .Chambry.
Revault d'Allones Olivier), *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973.
Rochlitz (Rainer*), Théories esthétiques après Adorno,* Arles, Actes Sud , 1990.
Rochlitz (Rainer*), Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.
Rochlitz (Rainer*), L'art au blanc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1999.
Rosenberg (Harold), *La tradition du Nouveau* , Paris, éditions de Minuit, 1962
Saint-Girons (Baldine), *Esthétiques du XVIII Siècle. Le modèle français*, Paris, P. Sers, 1990.

Schaeffer (Jean-Marie), *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

Schiller (Friedrich von), *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, éditions Montaigne,1943, traduites et préfacées par R. Leroux.

Schopenhauer (Arthur), *Métaphysique de l'amour. Métaphysique de la mort*, Paris, UDE, 10/18, 1964, Introduction de Martial Guéroult, trad. de l'allemand par Marianna Simon.

Seel (Martin), *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, Paris, A. Colin, 1993, trad. C. Hary-Schaeffer.

Starobinski (Jean), *Diderot dans l'espace des peintres*, Suivi de *Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion Des muses nationaux, 1991.

Starobinski (Jean), *La relation cririque*, Paris, Gallimard, 1970.

Tertulian (Nicolas), *Georges Lukàcs*, Paris, Le Sycomore, 1980.

Teyssèdre (Bernard), *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Julliard, 1965.

Teyssèdre (Bernard), *L'art français au siècle de Louis XIV*, Paris, Le Livre de poche, 1967.

Vasari (Giorgio), *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger- Levrault, 1981.

Wolfflin (Heinrich), Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Paris, Gallimard, 1952, trad.par C.et M. Raymond.

Worringer (Wilhelm), *Abstraction et Einfùhlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 1986, trad. de l'allemand par E. Martineau, présenté par Dora Vallier.

Index des noms propres

- Achille

- Alder Alfred
- Adorno Theodor
- Albert Le Grand
- Albert Leon Battista
- Almebert Jean d’
- Alexandre Le Grand
- Andera Del Castagno
- Angelico (Fra)
- Apollon
- Aragon Louis
- Arioste (Ludovico Ariosto, dit L’)
- Aristophane
- Aristote
- Arnauld Antoine
- Aron Raymond
- ARP Hans
- Atget Eugène
- Athénodore
- Augustin (Saint)
- Averroès

- Bach J. S.
- Bachelard Gaston
- Bacon Francis
- Balzac Honoré de
- Bartòk Béla
- Basch Victor
- Batteux Charles
- Baudelaire charles
- Baumgarten A.G.
- Baxandall Michaël
- Bayle Pierre
- Beckett Samuel
- Beethoven Ludwig van
- Benjamin Walter
- Berg Alban
- Bernin (Gian Lorenzo Bernini, dit la Cavalier)
- Bettelheim Bruno
- Beuys Joseph
- Bizet Georges
- Blanchard Gabriel
- Bloch Ernst
- Boileau Nicolas
- Bonaparte Napoléon
- Bonito Oliva Achille
- Borgia César
- Bossuet Jacques Bénigne
- Botticelli Sandro
- Bouhours (Père)
- Boulez Pierre

- Brancusi Constantin
- Braque Georges
- Brecht Bertolt
- Brecker Arno
- Breton André
- Brunnelleschi Filippo
- Buren Daniel
- Burke Edmund

- Callicratès
- Camus Albert
- Celan Paul
- Cervantès Miguel de
- Cèzanne paul
- Champaigne Philippe de
- Chaplin Charlie
- Char René
- Chardin Jean–Baptiste
- Charles Quint
- Chateaubriand Françoi Rène de
- Chopin Frédéric
- Christine de Suède
- Colbert Jean–Baptiste
- Comte Auguste
- Condillac Étienne Bonnot de
- Corneille Pierre
- Corot Camille
- Courbet Gustave
- Coysevox Antoine
- Croce Benedetto

- Dacier Mne
- Dacier André
- Dante Alighieri
- Danto Arthur
- David Louis
- Debussy Claude
- Degas Edgar
- Delacroix Eugène
- Démocrite
- Derrida Jacques
- Descartes René
- Diderot Denis
- Dion Chrrysostome
- Dionysos
- Diotime
- Dix Otto
- Dos Passos John
- Dostoïevski Fiodor

- Du Bos (abbé)
- Duchamp Marcel
- Duchamp–Villon Raymond
- Dufrenne Mikel
- Dürer Alberecht
- Duret Théodore

- Eco Umberto
- Ehrenzweig Anton
- Einstein Albert
- Engels Friedrich
- Épicure
- Ernst Max
- Eros
- Eschyle
- Euripide
- Edipe

- Faure Elie
- Félibien André
- Fénelon François De Salignac de la Mothe
- Fichte Johann Gtottlieb
- Ficin Marsile
- Filarete (Antonio di Pierto Averlino, dit le)
- Fontenelle Bernard
- Fröster Bernhard
- Förster Elisabeth
- Fouquet Nicolas
- Fourier Charles
- Fragonard Jean Honoré
- Francastel Pierre
- François Ier
- Frédéric II
- Freud Sigmund
- Friedrich Caspar David

- Galilés (Galileo Galilei, dit)
- Gassendi Pierre
- Gautier Théophile
- Gellée Claude
- Gide André
- Giorgione (Giorgio Barbarelli dit le)
- Giotto di Bondone
- Gluck Christoph von
- Gobbels Joseph Paul
- Goethe Johann Wolfgang von
- Goodman Nelson

- Green Julien
- Greenberg Clement
- Greuze Jean–Baptiste
- Grimm Melchior, baron de
- Gropius Walter
- Grosz Georges
- Guys Constantin

- Habermas Jürgen
- Haendel georg friedrich
- Haussmann Georges, baron
- Hécube
- Hegel G.W.F.
- Heidegger Martin
- Héraclite
- Hercule
- Herder Johann Gottfried
- Hésiode
- Hippias
- Hitler Adolf
- Hobbes Thomas
- Hölderlin Friedrich
- Home Henry
- Homère
- Horace
- Horkheimer Max
- Houdar de La Motte Antoine
- Hugo Victor
- Hume David
- Husserl Edmund
- Hutcheson Francis

- Ictinos
- Ingres Dominique
- Ionesco Eugène

- Jauss Hans Robert
- Jdanov Andreï
- Jean-paul (Johann paul Friedrich Richter)
- Jencks Charles
- Jensen Wilhelm
- Jouhandeau Marcel
- Jouve Pierre–Jean
- Joyce James
- Jules II
- Jung Carl Custav

- Kadar Janos
- Kafka Franz
- Kandinsky Vassili

- Kant Emmanuel
- Kierkegaard Sören
- Kirchner Ernst Ludwig
- Klee Paul
- Klimt gustav
- Klossowski Pierre
- Kokoschka Oaskar

- La Bruyère Jean de
- La Flèche
- La Fontaine Jean de
- La font De Saint Yenne
- Laïos
- La Mothe Le Vayer François
- La Tour Maurice Quentin de
- Landino Cristoforo
- Lautréamont (Isidore Ducasse, dit)
- Le Brun Charles
- Le Corbusier (Édouard Jean-neret–Gris, dit)
- Leibniz Gottfried Wilhelm
- Lessing Gotthold Ephraïm
- Léto
- Le Vayer
- Ligeti Gyorgy
- Lippi Filippino
- Lippi Filippo (Fra)
- Lobatchevski Nicolas
- Locke John
- Longin
- Louis XIV
- Lukács Georges
- Lully Jean–Baptiste
- Lyotard Jean–François

- Mahler Gustav
- Malebranche Nicolas de
- Malevitch Kazimir
- Mallarmé Stéphane
- Manet Édouard
- Mann Thomas
- Marc Franz
- Marcuse Herbert
- Marinetti Filippo Tommaso
- Marsyas
- Marx Karl
- Matisse Henri
- Mécène
- Memling Hans
- Mendelssohn Moses

- Merleau–Ponty Maurice
- Mersenne (Père Marin)
- Michel–Ange
- Michelet Jules
- Mies Van Der Rohe Ludwig
- Milton John
- Minerve
- Moholy- Nagy Laszlo
- Moïse
- Monet Claude
- Montaigne Michel de
- Monstesquieu Charles de Segondat, baron de
- Moore Charles
- Morris William
- Mozart W.A.
- Musil Robert

- Nadar Félix
- Napoléon
- Narcisse
- Naudé Gabriel
- Naville Pierre
- Newton Isaac
- Nietzsche Friedrich
- Nolde Emil
- Novalis Friedrich

- Oedipe
- Olsen Régine

- Palestrina Giovanni Pierluigi da
- Pascal Blaise
- Patrocle
- Péret Benjamin
- Périclès
- Perrault Charles
- Pfister Oskar
- Phidias
- Philippe II de Macédoine
- Philostrate L'ancien
- Picabia Francis
- Picasso Pablo
- Piccinni Niccolo
- Piero Della Francesca
- Piles Roger de
- Platon
- Pline L'ancien
- Plotin
- Pollock Jackson

- Polydore
- Poussin Nicolas
- Praxitèle
- Priam
- Prométhée
- Proust Marcel
- Pythagore

- Racine Jean
- Rameau Nicolas
- Raphaël (Rafaello Sanzio, dit)
- Rapin (Père)
- Rauch Christian
- Ray Man
- Rembrandt
- Riedel J.F
- Riegl Aloïs
- Riemann Bernhard
- Rietschel
- Rimbaud Arthur
- Robespierre
- Rodin Auguste
- Rossini Gioacchino
- Rousseau Jean–Jacques
- Rubens Pierre paul
- Rucellai Giovanni
- Ruskin John

- Saint-Évremond charles de
- Sappho
- Schaeffer Jean–Marie
- Schelling Friedrich von
- Schiele Egon
- Schikaneder Emmanuel
- Schiller Friedrich von
- Schlegel August Wilhelm von
- Schlegel Friedrich von
- Schlemmer Oskar
- Scholem Gershon
- Schönberg Arnold
- Schopenhauer Arthur

- Schubert Franz
- Schwitters Kurt
- Scott Walter
- Scriabine Alexandre
- Seidler Irma
- Sémélé

- Shaftesbury Anthony
- Shakespeare William
- Socrate
- Soljenitsyne Alexandre
- Sophocle
- Soupault Philippe
- Souriau Étienne
- Spinoza Baruch
- Staline Joseph
- Starobinski Jean
- Stendhal (Henri Beyle, dit)
- Stockhausen Karlheinz
- Strauss Johann
- Stravinski Igor
- Sulzer Johann Georg

- Téniers David
- Terrasson (abbé)
- Thanatos
- Théophraste
- Thiers Adolphe
- Thomas D'aquin (saint)
- Titien (tiziano Vecellio, dit le)
- Tolstoï Léon
- Tzara Tristan

- Uccello Paolo

- Valéry Paul
- Van Eyck Jan
- Van Gogh Vincent
- Vasari Giorgio
- Venturi Robert
- Vernet Joseph
- Verrocchio
- Vinci Léonard de
- Virgile
- Vitruve
- Voltaire

- Wagner Richard
- Warhol Andy
- Watteau Antoine
- Weber Carl Maria Von
- Weber Max
- Webern Anton Von
- Winckelmann Johann Joachim

- Wolef Christian
- Wölfflin Heinrich
- Worringer Wilhelm

- Xénophon

- Zeus
- Zeuxis
- Zola Émile

ثبت المفاهيم والمدارس والحركات

العصور الغابرة = (Antiquité)

"الأنوار" (الألمانية) = (Aufklârung)

الطليعة = (Avant-garde)

الباوهاوس = (Bauhaus)

الفارس الأزرق = (Blaue Reiter)

مجموعة "الجسر" = (Brûke)

القرن السادس عشر (الإيطالي) = (Cinquecento)

الكلاسيكية = (Classicisme)

الكلاسيكي = (Classique)

البنائية = (Constructivisme)

التكعيبية = (Cubisme)

الدادائية = (Dadaîsme)

تقويض = (Déconstruction)

نظام الاثني عشر صوتاً = (Dodécaphonisme)

دوغمائية = (Dogmatisme)

مدرسة فرانكفورت = (école de Francfort)

أمبيريقية = (empirisme)

تعبيرية = (expressionisme)

وحشية = (fauvisme)

وظائفية = (fonctionnalisme)

مستقبلية = (futurisme)

التمتعية = (hédonisme)

النزعة الإنسانية = (humanisme)

المثالية = (idéalisme)

الانطباعية = (impressionnisme)

"الأنوار" = (lumières)

المحاكاة = (mimésis)

القرون الوسطى = (moyen-âge)

الطبيعية = (naturalisme)

العدمية = (nihilisme)

الاسمية = (nominalisme)

التشاؤمية = (pessimisme)

ما بعد الحداثة = (postmoderne)

القرن الخامس عشر (الإيطالي) = (quattrocento)

العقلانية = (rationalisme)

"النهضة" = (renaissance)

الرومنسية = (romantisme)

"عاصفة وقفزة " = (sturm und drang)

الذاتوي = (subjectiviste)

السوريالية = (surréalisme)

الرمزية = (symbolisme)

النفعية = (utilitarisme)

الألفاظ الاصطلاحية

الإجارة = (salariat)

أرض محروقة = (tabula rasa)
استيهام = (fantasme)
إكراه = (contrainte)
الآلوية = (machinisme)
أمبيريقي = (empiriste)
انفكاك = (déliaison)

البنائية = (constructivisme)
بنيانية = (instaurative)

تبادل = (correspondance)
تخليصي = (synthétique)
تدبير إلهي = (dei ex machina)
تركيبي = (synthétique)
تساوق = (homologie)
تشبيهية = (figurative)
تصنُّعية = (maniérisme)
تعليلي = (analytique)
تفاهم = (entendement)
التفوقية = (suprématisme)
تقديسية = (sacralisation)
التكعيبية = (cubisme)
تمام = (perfection)
التنقيطية = (pointillisme)
التوافق = (convention)

جامع = (universel)
الجميل = (beau)

حميَّة = (ferveur)
خطاب المتكلم لنفسه = (monologue)

دنيوية = (sécularisation)

رضا منزَّه عن الغرض (كنط) = (satisfaction désintéressée)

الروك الضاج = (hard rock)

السامي = (sublime)

الشاهدي = (citationniste)
شَبَه مزوَّر = (faux-semblant)
"الشعر نظيرُ التصوير" = (Ut pictura poesis)
شفق = (crépuscule)
الشنيع = (disgracieux)
"الشيء الذي يفكر" - "الشيء الممتد" (ديكارت) = (res cogitans – res extensa)

طلبية = (commande)
طوبى = (utopie)

العابر للطليعة = (Trans-avant-garde)

غائي = (téléologique)
غاية من دون نهاية (كنط) = (finalité sans fin)
غير اللائق = (inconvenant)

فانتازيا = (fantaisie)
الفن الجاهز = (ready-made)
الفنون الأداتية = (arts mécaniques)
الفنون الحرة = (arts libéraux)
فينومينولوجيا = (phénoménologie)

قبْلي = (a priori)
قطائع = (ruptures)
القبيح = (laid)
القويمة = (orthodoxie)
قيمة استعمالية = (valeur d'usage)
قيمة تداولية = (valeur d'échange)

اللّوان = (coloris)

مبحث = (traité)
متَّسِقة = (systématique)
متشيِّء = (réifié)
المتعالي = (transcendental)
متقادمة = (séculaire)
المتناغم = (harmonieux)
محزقة = (déboulonage)
مخيال = (imaginaire)
المدرسانية = (scolastique)
مسبقة = (a prori)
مستحسَن = (agréable)
المستقبلية = (futirisme)
لاحقة = (a posteriori)

مطعن = (grief)
المعزوفات غير النغمية = (pièces atonales)
المغالطون = (anachronistes)
المناسِب = (convenable)
المنظور (الجوي) = (perspective)
مؤثِّر = (affect)

نزوع = (pulsion)
(في) النصاب (الأخير) = (en dernière instance)
نوتة = (partition)
نوستالجيا = (nostalgie)

وحشية = (fauvisme)