تربية الذائقة الجمالية في فلسفة الفن

Cultivating Aesthetic Taste in the Philosophy of Art

الباحث : حمزة بومليك / researcher: Hamza Boumlik

باحث بسلك الدكتوراه / كلية علوم التربية / جامعة محمد الخامس / المغرب

hamza.boumlik@um5r.ac.ma

إشراف الدكتور محمد الشيكر / جامعة محمد الخامس / الرباط

الملخص:

لم يكن العمل الفني ليُوجد قبل أن يظهر في وعي من يتلقاه، وبذلك يكون التلقي الجمالي، بمثابة فعل إحياء وبعث لما هو كائن ويحتاج إلى ظهور، وما هو معروض أمام العين ويتوجه إلى النفس، فالفن هو ملتقى الجمعان؛ العقل والوجدان. ولما كان التلقي شرطا في الجمال الفني، فإنه بذلك إنما يُلزمنا بالبحث في ممكناته على مستوى التذوق، الذي يشي بالذاتية في النزوع نحو الجميل، وهو الأمر الذي يمكن أن نناقشه من خلال فلسفة الفن كونها؛ المجال الأقدر على استشكال مثل هذه القضايا، ما دامت التربية في حد ذاتها فلسفة، إذ كل فيلسوف هو مربي بشكل من الأشكال، وبما أننا في الفن نكون أمام معرفة مُلغزة ومتحولة، كان لا بد لنا من التفكير في الذائقة الجمالية على النحو الذي يمكننا من فهم علل التذوق، وجمالياته في فلسفة الفن، ومن ثم محاولة الوعي بالأحكام الجمالية التي تصدر عن الذي يعيش تجربة التلقي.

الكلمات المفتاحية: التربية . الذائقة . فلسفة الفن . التلقي . التجربة الجمالية . الحكم الجمالي.

Abstract

Art is not known until it appears in the consciousness of its recipient. In this sense, aesthetic reception acts as a form of revival and emergence for what is present but needs to become apparent. Art is a meeting point for both the intellect and the emotions. Since reception is a condition for artistic beauty, it obliges us to explore its possibilities in terms of taste, which reflects the subjectivity in the pursuit of beauty. This can be discussed through the philosophy of art, as it is the most suitable domain for addressing such issues. Given that education itself is a form of philosophy, with every philosopher being, in some way, an educator, we must consider aesthetic taste in a way that allows us to understand the reasons behind taste and its aesthetics within the philosophy of art. Consequently, we should strive to be aware of the aesthetic judgments made by those experiencing the act of reception.

Education .Taste (or Aesthetic Taste). Reception. Aesthetic Experience. Aesthetic Judgment.

تمهيد:

تكمُن قيمة الفن في ملئِه الفراغات التي يعيشها الوجود البشري، لذلك عادة ما نقول بأن الفن غاية في ذاته، فهو تطهير Catharsis للذات بالمعنى الأرسطي، إنه التجلي الحقيقي للإبداع البشري عقليا ووجدانيا، وهو الأمر الذي يُعزز من قيمته –الفن– على المستوى التربوي، فتربية الذوق تستدعي عمليا تمرين الحساسية الجمالية للمتلقي، والتسليم بفكرة أن الأذواق في الفن تتباين تقديراتها من فرد لآخر؛ إذ كل واحد منا يرى في العمل الفني ما يراه هو فيه، وتبعا لهذا الذي سبق نكون أمام مُسلمة تقضي بعدم خضوع الحكم الجمالي للمنطق العقلي والأخلاقي، بهذا المعنى تتعزز فينا إمكانية قبول الاختلاف على صعيدي الألوان والأفكار. إن الجمال بما هو كذلك؛ يُدربنا على قبول العمل الفني كما هو دون الحاجة إلى تصنيفه بناء على المعايير الاجتماعية أو الأخلاقية، ومنه نستطيع أن نتبين أهمية الفن ودوره في رفع الوصاية عن الأفراد في التلقي الجمالي ، وبالتالي يُتيح لهم إمكانية التحرر.

تُشكل فلسفة الفن الحقل المعرفي الذي يُعنى بالفن إبداعا وتذوقا، باعتبارها تأسيسا عقليا لعمل وجداني، وهو تأسيس يسمح بالممارسة النقدية وبالتالي تطوير العملية الإبداعية ممارسة ونقدا ومساءلة. مادامت الفلسفة تُفكر في الفن باعتباره إبداعا إنسانيا في حاجة إلى التأمل العقلي، بهذا المعنى يغدو الفن تفكيرا في الإنسان بما هو إنسان فاعل ومُبدع. والعمل الفني بما هو وحي روحي ينشُد "غاية بدون غاية"، فإنه بذلك يظل كشفا للغموض بأشكال أشد غموضا، لهذا السبب دون غيره يبقى الفن خاضعا للتأويل الذاتي الصرف، من خلال عملية التذوق الذاتي، هو

إذن تجربة خارجة عن التقعيد (العلمي)، أي أنه تجربة بالمعنى الجواني للكلمة، ما معناه أن التجربة الفنية تُعاش بالانفعال ونسلم بوجودها بالفعل(العقل)، فهي كائنة لا محالة ووجودها من وجود الإنسان. ولما كان الحكم الجمالي يتعلق بعمل فني فإن الحسم في طبيعته هو حسم في طبيعة الذوق، وهو ما لا يصدق في التجربة الفنية إبداعا وتذوقا.

١: جماليات الفن

علينا أن لا نُغرق في وصفنا للفن وكأنه ذلك السِّحر الذي يعدنا بشيء ما خارج المعهود، فليس الفن بديلا عن الحياة، إنه الحياة نفسها. هو فقط يُرينا المألوف كما لو كان غير ذلك، ويُعرِّفنا على الشيء الغريب وكأنه مألوف عندنا. إن للفن هذه القدرة الهائلة على تهدئة روعنا، فحتى الأشياء القبيحة حينما تخضع لريشة الفنان مثلا؛ تُصبح . بالرغم من تفاصيلها الأليمة . مُفعمة بالجمال. والجمال الفني بما هو كذلك؛ يُصنَّف خارجا عن دائرة التوقع لأنه شديد الإنفلات.

من شأن الفن أن يُوشِّج علاقة الإنسان بالعالم المحيط به، ليس فقط في علاقاته الإنسانية والاجتماعية، وإنما في علاقته بالوجود كافة. ويبقى الإنسان في تصعُّد مُستمر إلى أن يبلغ درجة تقبل الاختلاف من المادي إلى المجرد ومن اللوني إلى الفكري...، وبالتالي تذوق الجميل؛ باعتباره ملاذا حرا للَّعب الوجداني، الذي يعكس هذا اللاتناهي في النزوع نحو الجميل، مادامت الحساسية الجمالية تُرد إلى اللعب (بمعناه الفني وليس التربوي) وعليه فالفن لا يفيدنا في الحياة بأية فائدة مباشرة، بقدر ما يُساعدنا على كمال النمو وتمام التفتح، وهذا مبلغ ترقي التربية الفنية التي لا تخرج عن الهدف الأسمى وهو اللعب الحر كما أشرنا.

تُعد الخبرة الجمالية سواء عند التذوق أو عند الإبداع واحدة في النوع، فاستجابة المتذوق إنما هي بدورها تجربة مماثلة وشبيهة بتجربة الفنان المبدع أي هي عملية إعادة الخلق بالنسبة للعمل الفني بشكل عام. إن تجربة الخلق عند الفنان إنما غايتها إثارة عملية خلق أخرى عند المتذوق، إذ أن المتلقي وهو يتصعد في سلم التذوق فهو لن يبلغ درجة الإبداع الفني الأصلي، لكنه يُحيي هذا العمل عبر التذوق. إن ما يميز الفنان بالمعنى المُتعارف عليه عن الفنان المتذوق(المتلقي) هو القدرة على الخلق والإبداع اللذان يسِمان عمل الفنان، لكن وبالرغم من فضل الأول على الثاني، إلا أن الفعل الإبداعي لا يستقيم معناه في منأى عن المتذوق. فالعمل الفني مثله مثل المرآة التي يرى فيها المتلقي ذاته، فقط يرى فيها ما تراه هي فيه. وهي بمثابة "قانون بدون قانون" بلغة كانط أي أن عملية التلقي تخضع للانفعال الذاتي، مُنزهة عن الفعل(العقل).

لطالما عُدَّ الجمال منذ الفلسفة اليونانية القديمة قيمة إيجابية ولها دور مهم في إدراك الجمال الحسي، فهي التي تمدنا بالطاقة الفائضة اللازمة لكل من اللعب والنشاط الفني والتذوق الجمالي نفسه، بيد أن الجمال الفني لا يمكن أن يُدرك إلا من خلال التجلي العيني(من الشكل إلى الرمز)، تجلي الفكرة بما هي مضمون في الشكل، مع التسليم بالحرية في التخيُّل والإدراك. ف**هل ما نتخيله فعلا هو ما ندركه؟**

يضع سارتر حدا بين التخيُّل (الوعي كوجود لذاته)، ومقولة (الأشياء أو المُدركات الحسية كوجود في ذاته)، وهو بذلك يُفصل بين الموضوع «المتخيَّل والموضوع المدرك، على أساس أن الأول يكون لا واقعيا، بينما يكون الثاني واقعيا، ولكن هناك من الباحثين من لا يوافق سارتر على هذه التفرقة، ويرى أن الموضوع المُتخيَّل يكون فحسب موضوعا ممكننا، أي يُحتمل أن يكون له وجود أو لا يكون له وجود. وعلى ذلك، فإن الموضوع المُتخيل يمكن أيضا أن يكون موضوعا لخبرتنا الإدراكية، وكل ما هناك أنه من حيث كونه متخيلا يكون غائبا فحسب عن إدراكي الحسي في هذه اللحظة التي أقوم فيها بتخيُّله.»[1] ومهما كان التباين بين الشيء المُدرك والشيء المتخيَّل، لا ينبغي التشديد فيه، خاصة إذا كان لهذا التحديد دور في تحطيم وحدة الموضوع الجمالي لصالح الخيال على حساب الإدراك أو الإدراك على حساب الخيال؛ إذ لا يتشكَّل المعنى الجمالي ببعد واحد ووحيد.

إن العمل الفني بهذا المعنى يُمثِّل انعكاسا لفكرة الجميل . سواء أكان مدركا حسيا أو متخيلا . بمعنى الجميل في الموضوع وليس في ذاته، ذلك أن كل موضوع لا بد أن يتخذ شكلا حتى يمكنه أن يؤثر في نفوسنا، وأن يلعب دوره في تشكيل أحاسيسنا، وليست الأداة في العمل الفني، سوى تعبير آخر يُسهم في إبراز الشيء المعبَّرُ عنه في المعبِّر به، ومهما كان الشكل بليغا يبقى قاصرا عن احتواء الفكرة أو الإحساس الجمالي. ومع ذلك يبقى لجمال الشكل دور مهم في إرساء البعد الجمالي للفن، فهو ما يستهوي صاحب الطبيعة الجمالية، وهي طبيعة تسكن كل واحد منا شريطة أن تُفتح له إمكانات التذوق، لأن كل نفس هي ميَّالة بالطبيعة إلى تلقي الجمال، والمجتمع هو من يعمل على تحويل هذه الطبيعة فإما أنه يقويها أو يضلِّلها، وبما أن التجربة الجمالية لا تخضع إلى أي قانون، فالأمر هنا قد يكون كذلك بالنسبة للحكم الجمالي ما دام العمل الفني لا يخرج عن الفيض والتدفق الانفعالي الوجداني، إذ لا يُعقل أن يكون الحكم منطقيا لفعل يُحاكي شيئا هو في الأصل غير منطقي بالمرة.

٢: من تجربة الإبداع إلى تجربة التذوق

يبدو أن الحديث عن التذوق الجمالي يقودنا إلى الحديث عن التجربة الجمالية أولا؛ «فهي العمل الفني منظور إليه كموضوع جمالي؛ فليست للتجربة الجمالية غاية سوى تعيين بنية العمل الفني (أي تأسيس الموضوع الجمالي)، وهذه البنية . كما نعلم . لا توصف بأنها واقعية أو لا واقعية؛ فهي لا توصف بأنها لا واقعية؛ لأنها تتأسس على موضوع فيزيقي واقعي يتمثل في الطبقة المادية للعمل، والتي تكفُل للعمل استمرارا بعد انتهاء إبداعه، وتجعله في متناول الملاحظين، إلا أن هذه البنية . من ناحية أخرى . تكون نتاجا للنشاط القصدي للفنان؛ فهي تتخذ مصدرها في أفعال الفنان الإبداعية، ويكتمل تحققها من خلال أفعال الملاحظة التعينية، ولذلك يكون لها أسلوب من الوجود مغاير لأسلوب وجود الموضوع الفيزيقي الواقعي الذي تتأسس عليه، إنها بنية تخطيطية قصدية خالصة تُضمِرُ في باطنها الموضوع الجمالي»[٢]، والفنان إن كان يقصد شيئا فإنه يقصد المتلقي، الذي بدوره يقصد الفنان، ويشكل العمل الفني الأرضية الفيزيقية التي تحتضن الإثنين معا، وهو لقاء بدون لقاء، أي أن ما يراه الفنان من خلال المعبر به لا يُلزم به المتلقي؛ فالعمل الفني يشترط فيه الحوار بين المبدع والمتلقي وبالتالي فتح ممكنات التأويل.

«إن هذه الوحدة أو الاتصال بين نشاط الفنان ونشاط المتذوق، تتجلى في أسلوب عرض سارتر لنظريته، إذ كان يتحدث عن التذوق حينما كان يفسر الإبداع، ويتحدث عن الإبداع حينما كان يفسر التذوق، فالخبرتان متكاملتان ومتضايقتان: فالفنان عندما يُبدع، فإن وعيه يقصد موضوعا غائبا لا واقعيا (الموضوع الجمالي) عبر الموضوع الفيزيقي الذي يُبدعه، ولكن فعل الإتصال التام يتطلب وعيا ثانيا؛ هو وعي المتذوق الذي يقصد نفس الموضوع اللاواقعي الغائب في فعل التأمل الجمالي. ولأن الموضوع القصدي(الجمالي) يكون غائبا، فإن فعل الاتصال يقتضي أن يتخذ المتذوق من الموضوع الفيزيقي أو الوسيط المادي جسرا يوصله الفنان»[٣]. ففي التذوق الفني مثلا؛ لا نكتفي بالنظرة العابرة للعين، بل على العكس من ذلك كله ينبغي أن نعيش في الأشياء التي نلاحظها ونشاهدها أمامنا ذلك لأننا لا نتذوق نفس العمل الفني مرتين، فقارئ النص ومُشاهد الصورة موسوم باللاثبات، وعليه فقراءتنا للعمل الفني مشمولة بالتبذل والتغير. والسبب في ذلك هو أن الفن سواء عند المُبدع أو المتلقي منزه عن القوالب والقواعد الصارمة خلافا للعلم. فهو ما لا يُضبط ولا ينضبط.

يتوجب علينا قبل الخوض في تناول تجربة التذوق أن نعي تمام الوعي بأننا أمام تذوق محسوس بالحساسية لا بالحواس، وإن وُجد هذا الحضور العلائقي . الإدراك الحسي . إنما يكون حضوره مضافا وليس ضروريا وأساسيا في عملية التذوق، فالأعمال الفنية هي بمثابة أشباح حسية، وعلى هذا النحو «نتبين عن كثب ما نوع الحسي الذي

يُمكن أن يشكل موضوع الفن، إنه الحسي الذي يتوجه إلى حساسياتنا المتساميتين وحدهما. أما الشم والذوق واللمس فلا دخل لها إلا بالأشياء المحسوسة ماديا: فاللمس غير حساس إلا بالبرودة أو الحرارة، والشم يُدرك حسيا تبخر الجزيئات المادية، والذوق يدرك حسب تفكك الجزئيات المادية، ولا يدخل المُلذ في عداد الجميل، بل يرتبط بالحساسية المباشرة، أي ليس بالحساسية كما توجد من أجل الروح، والمادة التي يشتغل فيها الفن، هي الحسي المصبغ عليه صفة الروحية أو الروحي المضفى عليه صفة الحسية، إن الحسي لا يدخل في الفن إلا في حالته المثالية. في حالة الحسي المجرد.»[٤]

إنه لمن الخطأ الاهتمام في التربية الفنية بالوسائل المادية فقط؛ من أدوات وحواس وإغفال ذات المتلقي بما هي ذات فاعلة ومنفعلة مع العمل الفني، وقد عبر عن ذلك برغسون بشكل صريح حينما اعتبر أن «الحواس لا تقدم لنا عن الواقع سوى صورة عملية مبسطة»[٥]، فما تدركه الذات بشكل مباشر يفوق ما تتلقاه بوسائط موضوعة سلفا، والأدهى من ذلك أنها . التربية الفنية . قد تحمل في مكنوناتها غايات موجهة، تضر بالفن أكثر ما تنفعه. إن أي إهمال يمس مستوى من مستويات ذات المتلقي، ينجم عنه خلل في الوظيفة التربوية للفن وتلقيه؛ إذ لا يُسمح في التلقي الجمالي بقيود تُلزم على الذات التخلي عن ذاتيتها. والحال أننا في تربية الذوق لا نعطي قواعد تلجم التذوق بقدر ما نكون أمام استثارة لهذا الفعل، مادام الفن يحتفظ بمساحات من الغموض، ومشكلة العديد من الأعمال الفنية اليوم هي الوضوح؛ إنه فن يكاد يكون عاريا أي ينقصه الغموض، وهذا الأخير هو ما يُواري الواقع، ويسحرنا على نحو ما، فالسر هو ما يستهوينا في الفن، وكلما زال السر عنه تعرض إلى المسخ، ولم تعد له أية قيمة.

لقد صنف فرنسيس بيكون النشاط العقلي على أساس القدرات المختلفة « فأرجع الفلسفة إلى العقل وأرجع التاريخ إلى الذاكرة، أما الفن ويعني به الشعر خاصة فقد رده إلى الخيال»[٦]، والخيال هو العنصر الذي يُغني خبرتي الابداع والتذوق، فيما يعرف بالاستيطيقا الفينومينولوجية، والإبداع الفني بما هو نشاط مُتخيل، يبقى بعيدا عن التوقع، إننا لا نتوقع الحالة التي سيكون عليها العمل الفني، لأن الفعل الإبداعي في الفن هو فعل منفلت على الدوام كما سبقت الإشارة إلى ذلك، تبعا لذلك؛ فالإحساس الجمالي تجاه العمل الفني لا يقبل بوجود نتيجة معينة متنبأ لها قبليا. هنا بالذات يمكن أن نقول عن التجربة الفنية بأنها؛ تجربة تدنو من التجربة الصوفية، في شيء واحد وهو؛ أنها تُعاش باعتبارها تجربة ذاتية خالصة، وهذا يتقاطع مع فكرة كانط القائلة: بأنه «لا يمكن نقل إحساس برائحة إلى من يفتقر إلى حاسة الشم، وحتى لو لم يكن يفتقر إلى هذه الحاسة، لا يمكننا أن نتأكد من أنه توصل إلى إحساس من زهرة ما مماثل تماما للإحساس الذي وصلنا إليه. ويبقى أننا يجب أن نتصور أن الناس يختلفون في قبول

إحساس ما أو النفور منه لموضوع واحد بعينه من الإحساسات؛ وليس من المطلوب على الإطلاق أن يتوافق الناس جميعهم في الالتذاذ بالموضوعات نفسها. يمكن أن تُسمى اللذة من هذا النوع، ما دامت تصل الذهن عبر الحواس ونحن سلبيون إزاءها، بلذة المتعة.»[٧]

لقد أظهر لنا التحليل السابق الطابع التركيبي للذة الجمالية؛ فالناس يختلفون فيما بينهم حول المعنى التعبيري للعمل الفني، في الوقت الذي يتوافقون فيما بينهم حول الشكل، لأن السمات التعبيرية تختلف، وكل مدرِك له تاريخ سابق مختلف، واهتمامات مختلفة، ودرجات متفاوتة في الألفة بالعمل، فمثلا حينما تعزف فرقة موسيقية قطعة ما، فالجمهور يتلقى القطعة الموسيقية بعينها . ومع ذلك . فإن كلا منهم (يقرأ) في الموسيقى دلالته التعبيرية الخاصة، تبعا لذكرياته وخياله. أي أن ما يُسمَع أو ما يُعزَف هو واحد، لكن ما يُحَس (التذوق) فهو يختلف من متلق لآخر، لهذا نقول أن الفن ليس هو الجميل «وإنما هو يسمى هكذا لأنه يُنتج الجميل»[٨]

إن ما يميز التجربة الجمالية عند ديوي هو أن الإشباع الجمالي «مرتبط بالإحساس والرغبة؛ فإذا كانت اللوحة تُرضينا فذلك لأنها تُشبع فينا النهم المتعطش لرؤية مشاهد يكون الضوء واللون فيها أكمل مما تنطوي عليه الأشياء التي تحيط بنا عادة، ومن هنا نجد ديوي (في الفصل العاشر) ينتقد كانط انتقادا لاذعا: لأنه جعل الإشباع الجمالي مقصورا على تجربة التأمل المعرفي. وهو يرى أن هذه النظرية الكانطية تُلائم عصرا كانت فيه الطبيعة التمثيلية للفن بارزة بشكل غير عادي، بمعنى أن ما كان يُعتد به هو النظر إلى العمل الفني من حيث ما يمثله، وباعتباره موضوعا ذا طبيعة عقلية، وهذا يُنافي طبيعة الفن التي تتظافر فيها المعرفة والتأمل مع الشعور والرغبة.»[٩]

والحقيقة أن هناك «سمات عديدة تُميز التجربة الجمالية، ولعل من أهم هذه السمات، نجد تلك الصلة الوثيقة بين المادة والصورة، في طبيعة النشاط الفني، فإذا كانت التجربة أو النشاط الفني، يتميز بأنه يهدف إلى خلق صورة منظمة، لا تكاد تنفصل عن المادة التي تشكلت منها تلك الصورة، فالصورة بوجه عام هي الأسلوب الذي يصطنعه الإنسان، في التعبير عن المادة، ولكن هذا الأسلوب في الإنتاج أو الإبداع الفني يتميز بالفرادة وعدم التكرار، وهذا هو ما يميز العمل الفني، عن الموضوع الصناعي الذي يتم إنتاجه من خلال نشاط آلي تتكرر فيه طريقة الإنتاج. فللصورة الفنية طريقة فريدة وطريقة خاصة في النظر إلى الأشياء والإحساس بها، وهي من الخصوبة والثراء بحيث تتيح للمتذوق أن يُدركها ويتأملها من خلال خبرات متجددة على الدوام.»[١٠]

بقولنا إن لكل شكل من الشعور مضمونه، لا نكون قد أوضحنا شيئا بصدد الطبيعة الجوهرية والمحددة للشعور الذي يبقى حالة ذاتية صرفا، وسطا من أكثر الأوساط تجريدا يختفي فيه الشيء العيني ويزول، والنقطة

الرئيسية هي التالية: أن الشعور ذاتي لكن العمل الفني يجب أن يكون له طابع من الشمولية من الموضوعية، فحين أتأمله، يجب أن أستطيع الاستغراق فيه إلى حد نسيان نفسي؛ لكن الشعور له على الدوام جانب خاص، ولهذا يسهل جدا على الناس أن يشعروا وأن تنتابهم المشاعر، فمن المفروض في العمل الفني، شأن الدين أن يُنسينا الخاص أثناء تأملنا فيه، أما إذا تأملناه على ضوء الشعور، فلن نرى الشيء ذاته، وإنما سنرى أنفسنا بخصوصياتنا الذاتية، وبحكم تركيز الانتباه على الخصوصيات الصغيرة للمتأمل، يغدو نظير هذا التأمل للعمل الفني مهمة مُضجرة ومُستكرهة.»[١١]

يجذر بنا هنا بالذات أن نميز بين الأذواق الخاصة والذوق بصفة عامة، فنقول إن الأذواق تتوقف على عناصر التفضيل الشخصي والميول والتربية ونوع الحساسية وما إلى ذلك. وأما الذوق فإنه يعني القدرة على إصدار حكم جمالي تتجاوز فيه آراءنا الشخصية وميولاتنا الذاتية وأفكارنا المسبقة، لذلك يعتبر هيجل أن «الشعور يدخل في عداد المنطقة الخامدة، غير المحددة من الروح، أو بمثل شكل هذه المنطقة. فما يشعر به المرء يكون مغلولا، مُلَثما، مُقَنعا، ويبقى ذاتيا. ولهذا السبب تكون الفوارق بين المشاعر، مجردة تماما ولا تُطابق الفوارق بين الأشياء الواقعية»[١٢].

بهذا المعنى يغدو الفن مناسبة للاعتراف بتعدد الأذواق، ما دام العمل الفني الواحد خاضع لمجموعة من القراءات، تخص الذات المنفعلة أوالمتأملة ولا تخص العمل الفني نفسه، أي أن العمل الفني يجذر به أن يتسم بنوع من الشمولية، وهذا في نظرنا ينسجم ومرامي التربية الجمالية التي لا تُقصي الذات المتأملة كيف ما كان تذوقها ودرجة فهمها للعمل الفني. إن الجمال بشكل عام يبقى في انفلات مستمر من قبضة الحكم، خلافا للحكم الخلقي الذي بمقتضاه يكون الإنسان أمام مجموعة من المعايير التي يتواضع عليها الأفراد داخل المجتمع الواحد؛ لتحديد الفعل والسلوك بين الحسن والقبيح، المقبول والغير مقبول وبالتالي؛ فالتذوق الجمالي يعيش هذا البين بين، بين الفردي والجماعي (المجتمع)، بين العقل والوجدان. وبما أن الجمال وُجد لكي يوقظ فينا شعور الجمال وهو إحساس «ليس فطريا في الإنسان، كغريزة أو كشيء معطى له من الطبيعة وممتلك من قبل من ولادته، كما يمتلك أعضاءه، العين على سبيل المثال. كلا؛ إنما المقصود به حس بحاجة إلى التموين والتدريب، وما أن يتم تكوينه وتدريبه حتى يغدو ما يُطلق عليه اسم الذوق. وأن يكون عند الإنسان ذوق، فهذا معناه أن يكون عنده شعور بالجمال، حس الجمال؛ وهو ضرب من الإدراك لا يتجاوز حالة الشعور، وبالتكوين والتدريب يغدو قادرا على التقاط الجمال حالا ومباشرة أين ما كان وكيف ما كان.»[١٣]

يشير هيجل في معرض حديثه عن مسألة التذوق، إلى أنه لطالما شكل هدفا من أهداف التربية الجمالية بقوله: «لقد كان الهدف من نظرية الفنون الجميلة وعلوم الجمال، تكوين الذوق وقد مر حين من الزمن عرف فيه هذا التكوين ذيوعا ورواجا عظيمين. والذوق كيفية حسية في إدراك الجمال.»[١٤] وهذا يظهر جليا من خلال الاهتمام الذي خصته به الفنون، فهذا التصنيف هو أيضا مبني في جانب مهم منه على الذوق الفني؛ وربما كان أرسطو هو أقدم من حاول تصنيف الفنون بالاعتماد على وسائل التعبير المختلفة حين ذهب في كتابه فن الشعر إلى التفرقة بين الفنون على أساس المحاكاة التي تستخدمها، فمن وسائل المحاكاة الألوان والرسوم التي تُستعمل في الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت، وموسيقى.

التذوق إذن ليس هبة تُعطى للإنسان، وليست مطبوعة فيه بالطبيعة، وإنما هو ما يتحقق لدى الإنسان بالتدريب والمران، إذ أن القابلية والنزوع للجمال ليسا وحدهما من يُخول للإنسان تحصيل الذائقة الجمالية أو الفنية وإنما بالتدريب يتم له ذلك، وهذا ما يمكن أن نسميه بالتربية الجمالية، علما أن غايتها القصوى تكمن في تطويع التذوق لدى المتلقي ليُقبل على التقاط الجمال بشكل مباشر وذاتي، وهذا مالا يتأتى إلا بالخبرة. إذ هو. التذوق . كيفية حسية في إدراك الجمال حسب هيجل، والحس لا يأتينا إلا بالحواس، ومعرفة الحواس تحتاج إلى الجمع بين مضمون المحسوس وشكله، وهنا تبرز أهمية التدريب، بمعنى آخر؛ هل كان بإمكان الطفل الصغير أن يُعبر لنا عن ما يحسه بحواسه دونما تدخل الآباء لتلقينه مجموعة من الأسماء التي تقابل كل إحساس، سيكون الجواب بلا، والحال أن الحواس تشترط عمل الإدراك لفهم ما تلتقطه من مثيرات خارجية «ويمكن أن يقال أن هدف الفن تلطيف الهمجية بوجه عام، وبالفعل يُشكل هذا التلطيف للطبائع، لدى شعب ما زال يحبو على طريق الحياة المتمدنة، الهدف الرئيسي المعزو إلى الفن، وفوق هذا الهدف يقع هدف تهذيب الأخلاق، الذي اعتبر لردح طويل من الزمن أسمى الأهداف.»[١٥]

٣: في الحكم الجمالي

يشي الحُكم الجمالي بصعوبة تعود بالأساس إلى طبيعة نشاط العقل، الذي يُقسم حسب كروتشه إلى «الحدس الفني والمفهوم الفلسفي»[١٦]، فالمعرفة الحدسية هي إدراك للصور الجزئية الفردية، وهذا هو الفن، وأما المعرفة المفهومية فهي إدراك للعلاقات الكلية وهذا هو المنطق. إن هذا النشاط . الحكم الجمالي . في مجمله يتغيا الحكم على إبداع فني غير خاضع في غالبيته للعقل بالمعنى الواعي. وبالتالي فتناول الجمال أو الحكم يفرض علينا في المقدمة تحديد زاوية الاعتبار أو التناول، ذلك أن المفهوم الفلسفي، يُعنى بما هو منطقي، وهو مالا يُعتد به في

افتحاص معاني ودلالات الحكم بالمعنى الحدسي، اللهم إلا إذا كنا نتودد بذلك؛ التأسيس الفلسفي، لمفهومي الحكم والجمال وهو تأسيس لا بد منه لقيام الإستطيقا كعلم أو فلسفة للفن.

ينآى الحُكم الجمالي عن الحكم بالمعنى العقلي، إذ هو مُنزه عن المعرفة العقلية إلى المعرفة الحدسية والتجربة الداخلية أو الذاتية، فما يُعد جميلا في عيني قد لا يُعد كذلك في عين الآخر، «ولكي نعرف إذا كان أي شيء جميلا أو لا، فنحن لا نحيل إلى تمثله للموضوع بواسطة الفهم مع نظرة إلى المعرفة، بل نحيل بواسطة الخيال (الذي ربما كان يرتبط بالفهم) إلى تمثل الذات وشعورها باللذة أو الألم. ولذلك فحكم الذوق ليس حكما معرفيا، وبالتالي ليس منطقيا، بل حكم جمالي، وهو ما يعني أن أساسه المحدد لا يمكن أن يكون إلا ذاتيا»[١٧]. يتعلق الأمر في الجمال الفني بالإبداع. فالإنسان هو الذي يخلق الجمال بالفن، لهذا يتفوق الجمال الفني على الجمال الطبيعي الذي ميزته التكرار (الطبيعة تكرر نفسها). وإذا كان هذا حال الإبداع في العمل الفني (بلا قانون)، فإن مصير الحكم الجمالي لا يختلف عن الإبداع في ذاتيته، يقول هيجل: «صحيح أن كانط عرف الحكم بوجه عام بأنه ملكة التفكير بالخاص باعتباره داخلا في عداد العام، وهو يقول عن الحكم أنه تأملي حين يجد نفسه بمواجهة الخاص الذي يتوجب عليه دمجه في العام المطلوب إيجاده، ولهذا يحتاج الحكم إلى قانون . إلى مبدأ يُعطيه لذاته ويسميه كانط الغائية، فطبقا لمفهوم الحرية الذي هو مفهوم العقل العملي، يبقى إنجاز الغاية في حالة (يجب عليك) لا أكثر، إن الحكم العقلي الذي نبنيه عن الواقع ذاته لا يكون حكما جماليا بحال من الأحوال؛ فإذا أنت –مثلا– تناولت أثرا فنيا وأخذت تُحلله إلى عناصره وتحدد تاريخ حدوثه وأهم خصائصه المميزة وهكذا، كان عملك هذا إدراكا لحقيقة الشيء قائما على العقل، لكنه ليس من الحكم الجمالي في شيء، لأن هذا لا يكون إلا بتذوقك تذوقا مباشرا للأثر المماثل أمامك، بحيث تحس له بلذة ونشوة، وأنت إذ تتذوقه على هذا النحو، فإنما تتذوق قيمة أضفتها إليه من عندك ولم تقف عند حدود عناصره الواقعية كما هي قائمة، ولهذا كان من الخلط الشديد، أن نضع للفن قواعد، ينبغي أن يسير عليها ويلتزمها»[١٨]. إن دور المتلقي لا يقتصر على تكرار تجربة الفنان (وهذا ما لن يحدث)، بل هو حينما يتلقى المنجز يُضفي بتذوقه ذاك قيمة معينة على العمل الفني، إنه بمثابة اعتراف بفنية العمل، وهو تلق غير ثابث بالضرورة، إذ يبقى مفتوحا على التعدد في التأويلات. والتربية الفنية هي في كنهها تقوم على تركها مساحة من الحرية للمتلقي لكي يُعبر عن الشيء المعبر عنه، فلا شيء في العمل الفني يبقى هو هو، فمهما اقترب المتلقي من المعنى ابتعد، ما دام العمل الفني لا يتغيا تمرير الرسائل، إنه ضرب من ضروب التحرر والعفوية.

الحكم الجمالي إذن؛ يبقى قائما على تجربة مباشرة، ولا يتحتم فيه أن نُدرك ما هو قبيح لنتجنبه وما هو حسن لنُقبل عليه، إنه الحكم الجمالي. شيء غير مقصود لذاته(غياب القصدية)، إذ لا غاية له سوى المتعة المباشرة وتحقيق الإنتشاء؛ ولهذا جاز لنا أن نقول عن الأخلاق وأحكامها أنها أقرب إلى طبيعة العمل الجاد، ما دمنا في الأخلاق نهدف إلى تجنب الألم، أما الإدراك الجمالي، فهو كاللعب كونه يطلق طاقة مكبوثة واعية أو لا واعية، لا يشترط فيها المنفعة، فتراها تندفع إندفاعا تلقائيا لا افتعال فيه ولا تصنع. لكن لا يكفي أن نقول عن الإدراك الجمالي أنه متميز باللذة الإيجابية المباشرة التي يُحسها الرائي أو السامع، لأنه إذا كان الإدراك الجمالي لذيذا فما كل لذيذ بجميل.

على خلاف اللذة الجسدية، تتميز اللذة الجمالية بكونها لا تتقيد بأي عضو من الجسد، كأنما هي حساسية شفافة تنقلنا من حالة النشوة الداخلية إلى التفاعل الخارجي؛ الذي هو مصدرها نقلا مباشرا، دون الوقوف في منتصف الطريق عند هذه الحاسة المعينة أو تلك، بهذا المعنى نقول أن الإحساس بالجمال يُحرر صاحبه من الجسد، لأنه وإن يكن حالا فيه، إلا أنه لا يتقيد بحاسة معينة من حواسه، ويعبر بصاحبه إلى الشيء الخارجي الجميل أنى كان في أرض أو سماء، إن عنصر التعبير إذن «كخاصية وجدانية لا يُفهم في الإدراك من خلال الشعور فحسب، وإنما من خلال علاقة تبادلية بين الشعور والتأمل الانعكاسي.»[١٩]

يُعد الفن أداة حرة للفنان يُبرز من خلالها ما يريد إبرازه وما يريد تبليغه من أفكار وتصورات وكأننا أمام عمل فني فقد أبعاده الأساسية والثابتة بما هو غاية في حد ذاته، أي؛ المُنطلق والمنتهى، بما هو الأساس والأصل ليُصبح مجرد وسيلة، مجرد محطة عبور للفنان؛ هنا يتدخل الفنان ليقوض أركان العملية الإبداعية الفنية ويصير من ثمة الشكل مناسبة لتأكيد حضور طاغ لحرية الفنان.

لقد ميز سانتيانا القيم الجمالية عن كل من القيم الأخلاقية والقيم العملية، «فالقيم الجمالية هي قيم إيجابية تمدنا بلذات حقيقية والقيم الأخلاقية إنما هي قيم سلبية تقتصر مهمتها على اجتناب الألم ومحاربة الشر»[٢٠]. وقد أشار «سبنسر إلى أن هناك عواطف يعتمد عليها الفن، وليست أخلاق في شيء حتى أنها منافية للأخلاق، كالغضب والبغض والانتقام، فإذا سلمنا جدلا بأن كل خير جميل، فلا نستطيع أن نُسلم بأن كل جميل خير...إن العواطف تبدو لنا خيرة من نفس الجانب الذي تبدو منه جميلة، وبنفس النسبة. فمحبة الانتقام تختلط عند البدائيين بمحبة العدل، وليس الغضب إلا صورة دنيا من صور الاستنكار، وما الحسد إلا رغبة في المساواة، والبعض يرجع إلى نفس الأصل الذي يرجع إليه الانتقام، أي ينطوي على عناصر أخلاقية منحرفة، يضاف إلى ذلك أنه شرط من

شروط البقاء في المجتمعات المتأخرة، وكذلك كان الإعجاب به في هذه المجتمعات خاصة. ونستطيع أن نقول بوجه عام: أن العواطف العنيفة والإرادات الصارمة بل القاسية تنطوي دائما على شيء من الخير والجمال، ولو كان موضوعها شرا وقبحا.»[٢١]

بهذا المعنى يصير عالم الأخلاق هو عالم الواجب والإلزام والصراع ضد الخطيئة، وعالم الفن هو عالم الحرية والاستمتاع واللذة الخالصة النقية فاقترنت الأخلاق بالنشاط الجدي الشاق بينما اقترن الفن باللعب والنشاط الحر. والقيم الجمالية بشكل عام لا تظهر في ما نرغب فيه فعلا بل في ما يُمكن أن نرغب فيه.

لقد انتقد هيجل قيام نظرية للفن من أصلها، ذلك أن الفن يتعذر عليه أن يصلح للدراسة العلمية، لأنه وبوصفه نتاجا للمخيلة لا يمكن أن يخضع للقواعد معتبرا أن كل علم هو للضروري وليس للعرضي. يقول هيجل: «باتباع هذا الطريق يستحيل اكتشاف قاعدة يمكن اعتمادها للفصل طبقا لها في ما هو جميل وما هو غير جميل. وبعبارة أخرى، يستحيل صوغ معيار للجمال. معلوم أن الأذواق تختلف إلى ما لا نهاية، وعليه يتعذر تعيين قواعد عامة قابلة للتطبيق على الفن. وحين يتضح أن النتيجة المتحصل عليها على ذلك النحو أقل سلبية، وحين يكون لها بالرغم من سلبيتها، مضمون إيجابي فإن هذا المضمون لا يمكن أن يكون إلا بالغ التجريد والسطحية. وفي الواقع تتباين التحديدات ويختلف بعضها عن بعض أشد التباين والاختلاف بحيث لا يكتشف أي منها عن أنه أساسي وقابل للتطبيق على كل ما هو جميل. وفي المستطاع على الدوام اكتشاف تحديدات أخرى، قابلة بدورها للتطبيق على ما هو جميل، ولكن ليس على هذا الجمال الآخر أو ذاك، ليس على الجمال الذي يعنينا.»[٢٢]

التفكير في الحكم الجمالي إذن؛ هو تفكير فلسفي في موضوع انفعالي، متحرر من الصرامة المنطقية التي يفرضها العقل، وهذا ما يمكن أن يخلق نوعا من التناقض في ذهن المتلقي، مادام العمل الفني لا يتوجه إلى العقل بقدر ما يتوجه إلى الوجدان، وهو بذلك يشترك مع الدين في سؤال المعنى، ويختلف معه في مسألة الرسالة التي تلف التجربة الدينية. «إن الفن لم يعد يوفر لحاجاتنا الروحية تلك التلبية التي بحتت عنها فيه شعوب أخرى ووجدتها، لقد انتقلت حاجاتنا واهتماماتنا إلى دائرة التصور، وكي نبنيها لا بد لنا من الاستعانة بالتفكير، بالأفكار، بالتجريدات، بالتصورات المجردة والعامة، وبنتيجة ذلك لم يعد الفن يحتل فيه فيما غبر، وصارت الغلبة للتصورات العامة والتفكرات ولهذا نجد في أنفسنا ميلا في أيامنا هذه إلى إعمال العقل والتأمل بصدد الفن، والفن نفسه، يكاد يكون وكأنه وجد ليصير موضوعا للأفكار.»[٢٣]

على سبيل الختم:

تُوجه التربية الذوق إلى الحساسية مباشرة، وهي بذلك تظل الأقدر على ترسيخ البعد الجمالي وتحيين الذائقة الجمالية لدى الأفراد، ومنه يتحتم علينا أن نتخذ من الفن أساسا من الأسس الكبرى للتربية كما هو الحال مع التربية الأخلاقية، ذلك لأنه الفن . يستطيع أن يعمل عمله أثناء الطفولة، حتى إذا وصل الطفل إلى سن النضج فعلا، يكون الفن قد مهد له طريقه نحو الاكتمال، إن التربية التي تمتح عناصرها من الفن تُسهم في خلق إنسان يصلح لنفسه وللمجتمع الذي يعيش فيه، بل ويصلح للإنسانية جمعاء والوجود بكل مكوناته.

ينتشلنا الفن إذن من عالم الحياة العامة، إلى عالم خاص به، إنه أشبه بتجربة الصوفي أو العالم، عندما يستغرق كل منهما في محرابه الخاص به، فالفن هو الأداة الوحيدة التي تمكننا من التغلغل في الروح، والإنسان إذا لم يتعود على تلقي الجميل منذ مراحل طفولته الأولى، فلن يستطيع التحرر روحيا، والفن باعتباره مجالا للحقيقة يدعونا إلى أن ننشدها في العمل الفني بالشكل الذي تتناغم فيه الذاتية والموضوعية وصولا إلى الحكم، وما الناقد في نهاية المطاف إلا فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول، فيعيش حدسه مرة ثانية ولا يختلف عن الفنان الأول إلا في مسألة واحدة ووحيدة وهي أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان الأول بصورة غير واعية. وعلى العموم يبقى الذوق بعيدا عن التحديد المفهومي، وبالتالي يُبقي على الجدل حاضرا بين الذاتي والموضوعي، الفردي والاجتماعي. وعندما نتأمله نعلم أننا خبرناه بالمعيش قبل التأمل.

احالات البحث:

١ : توفيق سعيد، الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية(٢٠١٦)، الطبعة الثانية، القاهرة، ص١٩٣.

٢ : توفيق سعيد، الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية(٢٠١٦)، الطبعة الثانية، القاهرة، ص٣٥٩.

*: هناك ترجمات عديدة لكلمة expérience بحيث نجد من بينها الخبرة والتجربة لكننا ارتأينا حسب سياق هذا المقال الأخذ بكلمة تجربة.

٣ توفيق سعيد، الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية(٢٠١٦)، الطبعة الثانية، القاهرة، ص١٨٦. ١٨٧

٤ : هيجل فريدريك، المدخل إلى علم الجمال- فكرة الجمال (١٩٨٨)، ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة، الطبعة الثانية، بيروت ص ٨٠-٨١.

٥ : ابراهيم زكريا،(١٩٨٨)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، ص١٦.

٦ : - حلمي مطر أميرة، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، (٢٠١٣)، الطبعة الأولى، دار التنوير- القاهرة ص٤٨.

٧ : كانط إيمانويل، نقد ملكة الحكم (٢٠٠٩)، ترجمة سعيد الغانمي الطبعة الأولى، منشورات الجمل، أبو ظبي، ص٢٢١.

٨ : مارتن هايدغر، ترجمة أبو العيد دودو، (٢٠٠٣)، أصل العمل الفني، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، ألمانيا، ص٨٩.

٩ : ديوي جون، الفن خبرة (٢٠١١) ترجمة زكريا إبراهيم، سلسلة ميراث للترجمة، العدد١٨٢٢.

١٠ : ديوي جون، ترجمة زكريا إبراهيم،(٢٠١١)، الفن خبرة، سلسلة ميراث للترجمة، العدد١٨٢٢.

١١ : هيجل فريدريك، المدخل إلى علم الجمال- فكرة الجمال (١٩٨٨)، ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة، الطبعة الثانية، بيروت

ص:٧٣.

١٢ : نفسه، ص٧٢.

١٣ : نفسه، ص: ٧٣-٧٤.

١٤ : نفسه، ص: ٧٤.

١٥ : نفسه، ص ٥٠.

١٦ : كروتشه بينيديتو، فلسفة الفن (٢٠٠٩)، ترجمة سامي الدروبي ، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ص١٧.

١٧ : كانط إيمانويل، نقد ملكة الحكم(٢٠٠٩)، ترجمة سعيد الغانمي، الطبعة الأولى، منشورات الجمل، أبو ظبي، ص١٢٤.

١٨ :هيجل فريدريك، المدخل إلى علم الجمال- فكرة الجمال (١٩٨٨)، ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة، الطبعة الثانية، بيروت

ص١٠٨.

١٩ توفيق سعيد، الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية(٢٠١٦)، الطبعة الثانية، القاهرة.٢٧٣

٢٠ : سانتيانا جورج، الإحساس بالجمال(٢٠١١)، ترجمة محمد مصطفى بدوي، سلسلة ميراث للترجمة، العدد ١٧٦٧.

٢١ : جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة (١٩٤٨) ترجمة سامي لدروبي، الطبعة الأولى، دمشق، ص٦٤.

٢٢ : هيجل فريدريك، المدخل إلى علم الجمال– فكرة الجمال (١٩٨٨)، ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة، الطبعة الثانية، بيروت

ص: ١٩–٢٠.

٢٣ : نفسه، ص٢٧.

المصادر والمراجع

. سارتر، جون بول، التخيل، ترجمة خير الله لطفي، ، دط–دت.

. هيجل، فريدريك، المدخل إلى علم الجمال– فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، (١٩٨٨)، ، دار الطليعة، الطبعة الثانية، بيروت.

. مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو، (٢٠٠٣)، ، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، ألمانيا.

. ابراهيم زكريا،(١٩٨٨)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر.

. حلمي مطر أميرة، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، (٢٠١٣)، الطبعة الأولى، دار التنوير– القاهرة.

كانط إيمانويل، نقد ملكة الحكم، ترجمة سعيد الغانمي،(٢٠٠٩)، الطبعة الأولى، منشورات الجمل، أبو ظبي.

. ديوي جون، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم،(٢٠١١)، سلسلة ميراث للترجمة، العدد١٨٢٢.

. سانتيانا جورج، الإحساس بالجمال ترجمة محمد مصطفى بدوي،(٢٠١١)، سلسلة ميراث للترجمة، العدد ١٧٦٧.

. جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي لدروبي، (١٩٤٨)، الطبعة الأولى، دمشق.

. توفيق سعيد، الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية(٢٠١٦)، الطبعة الثانية، القاهرة.

. كروتشه بينيديتو، فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي (٢٠٠٩)، الطبعة الأولى، الدار البيضاء.