الـجـمـالـيـات

مسلك الفلسفة

الفصل الرابع

الأستاذ: لشقر محمد

أهـداف الـوحـدة:

- انفتاح الفلسفة على مجالات الانفعال والإحساس والشعور.
- التعرف على تاريخ الاهتمام بالجماليات
- التعريف بالجماليات ومفاهيمها وموضوعاتها
- التعرف على طريقة معالجة الفلاسفة اليونـان لسـؤال الجمـال والفن (السوفسـطائيون، سقراط، أفلاطون، وأرسطو)
- ميلاد الإستيطيقا في العصر الحديث (كانط)

محاور الوحدة

- **تمهيد:**

1. **سؤال الجمال في اللحظة السقراطية**

أ. فلسفة الجمال السوفسطائية:

ب. سقراط أو الجمال بوصفه خادما للغاية الأخلاقية

2. **مكانة الجمال في النسق الأفلاطوني**

3. **أسئلة الجمال والفن في بويتيقا أرسطو**

4. **العبقرية والذوق في الإستيطيقا الكانطية**

أ. الإستيطيقا بوصفها ثورة في الإنتاج والتلقي

ب. مسألة معايير الذوق.

- **تركيب:**

لائحة المراجع والمصادر

العربية:

- أفلاطون، محاورة المأدبة
- أفلاطون، محاورة فايدروس
- أرسطو، فن الشعر
- كانط، نقد ملكة الحكم
- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها
- أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال
- مارك خيمينز، ما الجمالية؟

الفرنسية:

- Jean Lacoste, La philosophie de l'art
- Denis Huisman, L'ésthétique
- Anne Cauquelin, Les théories de l'art
- Kant, Critique de la faculté de juger

- تمهيد:

ارتبط ميلاد الجمالية بإقامة الفضاء العمومي، وانبثاق الفكر النقدي الذي دخل في مواجهة مع السلط الغيبة والفلسفية والدينية والسياسية. إن الجمالية هي وطيدة الصلة بتمرن الفرد على ممارسة الحرية في التفكير وإصدار الأحكام. كما اعتبر المثاليون، من أتباع كانط وهيجل، ميلاد الجمالية اكتشافا لميدان المخيلة والشهوات وأنواع الحدس والانفعالات.

خلافا لعصور سابقة (مثل العصر اليوناني أو العصر الوسيط)، تنعدم في عصرنا الأكاديميات "المتغطرسة" والمشغولة بسن معايير وقواعد وتوافقات لنظرية "التناغم الجميل". إنه التناغم الذي مثل صورة خارجية لكون فني متعال، بعيدا عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي المتنافر والمتنازع حوله. وعليه، فالجماليات اليوم مرادفة لممارسة الحق في النقد. هذا النقد الذي يبتدئ بالعمل الفني ليسري لاحقا في المجتمع والتاريخ.

تبدو الجماليات اليوم، في تصور دولوز، ممارسة للحرية، حيث تتحقق هذه الحرية في اشتقاق مفاهيم من أجل استكشاف ميدان المحسوس والذوق والمخيلة والشهوات وأنواع الحدس والانفعالات. إن الجماليات نزعة إنسانية بامتياز، حيث أنها تسمح لطبيعة الإنسان المزدوجة (عقل+حساسية) بأن تنجز حلفا بين جزأي هذا الموجود المركب.

عادة ما يقال أن موضوع الجماليات هو الفن، لكن يبقى دائما أمام عالم الجماليات تحد كبير هو غموض الفن وصعوبة تفسيره. إذا كانت العلوم تقدم اكتشافات مؤثرة في حياتنا، والتقنيات تسهل إمساكنا بالعالم، والأخلاقيات تبلور قواعد للسلوك تقود أفكارنا وأفعالنا، فمن المشروع لنا أن نتساءل عن الأمر النافع الذي يقدمه الفن. في نهاية القرن التاسع عسر

الميلادي، سيجيب نيتشه، بأسف، بأن الفن هو زينة الحياة الرخيصة. لقد وضعت الجمالية، منذ بدايتها، مسافة بينها وبين الممارسة الفنية، حيث لا يحيل كل من كانط وهيجل على كبار الفنانين في عصريهما، خلافا لسقراط الذي حاور النحات، ونيتشه الذي صادق فاجنر وكتب عنه.

يبقى كل تفكير في الفن محفوفا بمخاطر الفشل، وهو ما عبرت عنه بدقة قولة الفيلسوف الألماني شليغل (نهاية ق. 19م) "في ما نطلق عليه اسم فلسفة الفن، ينقص دوما الواحد أو الآخر، إما الفلسفة أو الفن". سيتمادى الفيلسوف، إذن، في التفكير المجرد، لأن الفن كممارسة محسوسة هو عصي عليه. إن الفيلسوف والفنان معا محكومان بسوء الفهم والتفاهم، لأن الأول يريد تطبيق حاصل تأملاته على الفن فيتمنع الثاني ويرفض.

لقد ظهر لفظ إستيطيقا مع الفيلسوف الألماني بومغارتن Baumgarten سنة 1750م كعنوان لكتاب Aesthetica، ثم تبعه كانط الذي استخدمه في عنوان فرعي لتمييز الباب الأول من كتابه نقد ملكة الحكم سنة 1791م. ثم تتالى استعمال هذا اللفظ لدى كل من الفيلسوفين الألمانيين شيلر الذي ألف سنة 1795م رسائل عن تربية الإنسان الجمالية Lettres sur l'éducation ésthétique de l'homme، وهيجل الذي ألقى محاضرات على طلابه تحت عنوان دروس في الجمالية Leçons d'ésthétique.

تحيل فلسفة الفن على معنى الحساسية، حيث يقابل لفظ Aisthésis في اللغة اليونانية لفظ sensibilité بما هي حساسية، لكن بالمعنى المزدوج: إدراك + إحساس. للتدقيق نضيف أن الإدراك ناتج عن معرفة حسية وفي انقطاع تام عن الموضوع، أما الإحساس فهو نتاج اتصال مباشر بالموضوع.

1. سؤال الجمال في اللحظة السقراطية

أ. فلسفة الجمال السوفسطائية:

على الطريقة الديكارتية في تعريف الفلسفة بوصفها شجرة لها جذور وجذع وأغصان، من الممكن أن نرى في الأفلاطونية جذر وأصل كل إستيطيقا. لن نتوقف، إذن، عند الفكر المشرقي واحتفائه بالجمال، ولن ننطلق من الحكماء السبع (الفلاسفة الطبيعيين)، ولا من من فيلسوف التغير هراقليطس. سنصادق على مقدمة مفادها أن الثلاثي اليوناني الكبير يمثل الأساس الأول للإستيطيقا: سقراط كسابق، وأرسطو كلاحق، للفيلسوف الحاضن للجمال، وهو أفلاطون. تعود الجذور الأولى، إذن، لفكرة حرية الفرد في التعبير عن رأيه وإحساساته الخاصة إلى النظام السياسي الديمقراطي الأثيني القائم على المساواة بين المواطنين.

مع سقراط عموما بدأت مرحلة مهمة في تاريخ الإستيطيقا قبل تسميتها بالحرف. قد ينبهنا البعض إلى أن لفظ ميتافيزيقا يعود تاريخ ظهوره إلى القرن الثالث الميلادي على يد أندرونيكوس الروديسي، وأن لفظ استيطيقا استخدمه بومغارتن أول مرة في أواسط القرن الثامن عشر الميلادي. لذلك قد يبدو استعمال لفظ إستيطيقا للحديث عن الجماليات السقراطية استعمالا في غير محله، وفي غير احترام للبعد التاريخي عند توظيف المفاهيم anachronisme، لكنه يبقى استخداما متاحا ومبررا بالموضوع.

لقد ولدت الفلسفة السقراطية في ظل خصومة مع السوفسطائيين الذين اعتمدوا على الحس وتحولت معهم المعرفة إلى إدراك حسي وخبرة عملية. امتلك أساتذة السفسطة موقفا

نقديا من التراث السابق (خاصة هوميروس)، وقالوا بإنسانية القيم الأخلاقية والفنية، وعليه سيعتبرون الفن ظاهرة إنسانية وليس من أصل إلهي أو مقدس. إن القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية، وباختلاف الزمان والمكان. سنقف في الفقرة اللاحقة مع مثالين لهذه الفلسفة الجمالية الموجهة لفن القرن الخامس قبل الميلاد عند بروتاغوراس وجورجياس.

وضع بروتاغوراس الإطار العام لفلسفة الفن والجمال السوفسطائية، والتي انتشرت مع الجو الديمقراطي الأثيني. لقد أكد بروتاغوراس على نسبية القيم ومصدرها الإنساني عبر قولته المشهورة: الإنسان مقياس كل الأشياء. ستصبح الحقيقة وجهات نظر مختلفة باختلاف ما يبدو للإنسان منها. إن العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة، ولا ترجع إلى مصدر إلهي، وإنما ترجع إلى اتفاق الناس ومواضعاتهم.

لا يكتسب الفن قيمته الجمالية، في تصور بروتاغوراس، من التعبير عن مثال مطلق للجمال كما سيرى أفلاطون لاحقا، ولا هو هبة الآلهة التي ينفرد بها الفنان بحكم طبيعته المختلفة والسامية عن باقي الناس، بل إن الفن هو خبرة ومهارة مكتسبة بالتعليم.

إن الخير والعدالة أيضا قابلتان للتعلم، وموزعة بالتساوي بين جميع الناس. يبقى أي رأي، مهما كان غريبا، قادرا على أن يكتسب صورة الحق ما دمنا قد قدمنا عليه البرهان، فاقتنع به السامع. قد يبدو الحكم الصحيح، لأول وهلة محتملا لكنه يصح بالإقناع عبر وسائل يحدها بروتاغوراس في: اللغة، والنحو، ثم الجدل.

أما جورجياس، والذي كان سليل المدرسة الصقلية في الخطابة، فقد تتلمذ على أمبادقليس، وتأثر بجدل زينون (صاحب الحجج ضد الحركة)، كما ترك لنا مؤلفات في الخطابة تصور شكل انتمائه الحقيقي للسوفسطائية. ومن فلسفته يمكن أن نستقي نظرية في الجمال مستقلة عن فكرة الحقيقة، وتستند إلى فكرة الوهم.

لقد أنكر جورجياس، بوصفه سوفسطائيا، فكرة وجود حقيقة مطلقة، لكن جماليا قال بوجود أثر للكلمة على النفس الإنسانية، وهو في ذلك ينتصر لصنعته كخطابي. ضدا على الإقناع العقلي، ينتصر جورجياس لسحر الكلام، وإثارة العواطف، التي لها أثر الدواء في الجسد، (كما سنرى لاحقا على طريقة التطهير الأرسطية والتي تقوم على تصفية الانفعالات).

إن انفعال النفس بواسطة اللغة شبيه بتأثر الحواس بالأحاسيس العنيفة (مثل رؤية هيلين للأمير الشاب والجميل باريس الذي قررت الهروب معه). سترتبط القيم الجمالية، مع جورجياس، بالنشوة واللذة الحسية، وهو ما سيرفضه لاحقا أفلاطون بوصفه نظرية حسية في الجمال لا توجه الجمهور إلى الخير بل إلى اللذة.

ب. سقراط أو الجمال بوصفه خادما للغاية الأخلاقية:

إن خلط السقراطي بالأفلاطوني هو سؤال فيلولوجي عويص لأننا نعرف أكثر سقراط الأفلاطوني، وعليه فكل حديث عن سقراط آخر فهو حديث عن سقراط الذي خلده كزينوفون، والدخول في هذه المقابلة بين ما ذكره أفلاطون وكزينزفزن عن أستاذهما هي مهمة صعبة.

نحن على يقين تام بأن كل ما قاله سقراط قد فكر فيه أفلاطون من جديد وتجاوزه، وأكبر دليل على ذلك ما ورد في محاورة فيدون، حيث من المتاح قياس المسافة الفاصلة بين مقول سقراط ومكتوب أفلاطون. سيعتقد أفلاطون أن هناك أصلا واحدا لكل جمال، وهو الجمال الأول، والذي بوجوده وحضوره تصبح الأشياء التي ننعتها بالجمال الحقيقية.

يحكي لنا تلميذ سقراط المسمى كزينوفون Xénophon، في كتابيه الخالدون Les mémorables والمأدبة Le banquet، كيف كان أستاذه يعلم الرسام باراسيوس Parrhasios والنحات كليطون Cliton طريقة تمثيل ما يوجد من جمال في المثال عبر

تحويل الجمال الحقيقي للروح. يتعين على الفنان، في تصور سقراط، تحقيق الجمال الجوهري للروح في الغلاف الجسدي. سيقول أفلاطون هذا المعنى نفسه في محاورة فيدون حيث يؤكد أن الجسم هو بمثابة قبر. لم تكن تصورات سقراط شذرية ومتباعدة، بل إن المبدأ القائل بوجود روح تشع بجمال فوق طبيعي هو أصل النسق الأفلاطوني.

يمكن القول أيضا أن الإستيطيقا قد ولدت يوم أجاب سقراط، بصواب، عن سؤال هيبياس، في محاورة هيبياس الصغرى، قائلا بأن الجمال ليس صفة محمولة خاصة بألف شيء وشيء: نحن لا نشك في كون الرجال والأحصنة والملابس والعذراء هي أشياء جميلة، لكن فوق كل هذا هناك الجمال في ذاته.

لهذا المعنى نفسه أشار سقراط أيضا عندما أجاب على سؤال تياتيتوس Théétète، بأن العلم ليس هو الفلك ولا الهندسة ولا الجبر، لكن أكبر وأفضل من هذه العلوم الجزئية. وعليه فالجميل لا يمكن اختزاله في شيء بسيط واحد.

في تصور سقراط، لا يعقل الشعراء ما يقولون، أما الرسامون فيكتفون بجمال المظهر، ولا يتعمقون في الجمال الباطني عند إنتاجهم لأعمالهم، لذلك سيرفض شهيد الفلسفة، وضدا على السوفسطائية، اهتمام الفنان ببعث اللذة عوض التعبير عن إنتاج الخير. إنه موقف عقلي متشدد من الفن المعتمد على الوهم والخداع والتأثير في الجمهور. وعليه، يعتبر أفلاطون، على لسان سقراط، أن الراوية إيون لا يعقل شيئا مما يرويه من شعر، فهو كالمسحور أو الخاضع للتنويم.

إن وظيفة الفن عند سقراط (سواء الفن الجميل أو الصناعي) هي خدمة الحياة الأخلاقية، لأن الجمال بطبيعته يهدف لتحقيق النفع والغاية الأخلاقية العليا.

يؤكد كزينوفون هذا المعنى في الخالدون مبرزا أن الجميل السقراطي هو جميل لغاية ما. أما في محاورة المأدبة التي تكلف هو أيضا بتدوينها، فيرى سقراط أن الجمال لا يوجد

في الإنسان والحيوان والجماد، فالصفة المشتركة بين كل ما نصفه بالجمال هي كونه قد صنع على النحو الذي تحقق به الغرض من وجوده (العين الجميلة هي التي ترى جيدا).

يصعب التحقق في المحاورات الأفلاطونية من آراء سقراط لامتزاجها بالفلسفة الأفلاطونية، لكن يبقى من الممكن أن نستدل منها على تصور سقراط حول الجمال الذي يجب، في نظره، أن يخدم الغاية الأخلاقية.

"إن للجمال غاية أخلاقية" هو تصور يحضر في المحاورات السقراطية المبكرة مثل هيبياس الكبرى التي لم ينته فيها إلى تعريف نهائي للجمال. يميل سقراط في بداية المحاورة إلى تقييم فن السوفسطائي هيبياس على أساس قدرته على إصلاح النفوس وتحقيق الفضيلة للمواطنين، وحينما يقدم سقراط تعريفه للجمال بأنه النافع، فإنه يحدده بأنه ما ينفع في تحقيق المفيد لخير ما، ليتحد الجمال والخير معا.

في محاورة ألقبيادس، يرد ذكر الجمال عند مناقشة طبيعة العدل، فيفسر الجمال بأنه صفة للأفعال التي تتسم بالخير والنبل. إن الشجاعة التي تلهم الجنود بالتضحية في الحرب تعد فعلا جميلا، لأن طبيعة الجمال والخير واحدة عند سقراط. وعندما يسأل سقراط ألقبيادس بأي ثمن يتخلى عن شجاعته، يجيبه هذا الأخير بأنه يفضل الموت على الحياة مع الجبن، وفي هذا الشعور السامي النبيل يتحقق الجمال والخير معا، ومن تم فالعدل نافع وخير وجميل في وقت واحد.

تحاول محاورة خارميدس تقديم تعريف الحمكة، حيث يقترب الجمال فيها من الخير. ستتأكد في هذه المحاورة تصورات سقراط للجمال الباطني الذي يحث عنه في نفس الفتى خارميدس الذي بهر جماله الحاضرين. لا يأبه سقراط بالجمال الحسي الذي يحتفي به فنانو عصره وشعراؤه، بل يهتم بجمال النفس والخلق الفاضل.

لقد اتفق، إذن، كل من كزينزفزن وأفلاطون على أن سقراط قد اهتم بالجمال الباطني على أساس موقف أخلاقي، حيث يصر سقراط على ضرورة عناية الفنان بإبراز التعبير عن

أحوال النفس على الوجه والعينين في موضوعات الرسم والنحت، كما يوجه الفنان إلى اختيار الملامح والتعبيرات الإنسانية الدالة على الفضيلة والانفعالات السامية لتأكيد الجمال الخلقي إلى جانب مراعاة الصورة ونسبها الفنية.

من جهة أخرة ينطبق موقف سقراط من الحب مع موقفه من الجمال، حيث يشيد في مأدبة كزينزفزن بالحب المثالي الذي تلهمه فينوس السماوية وليس فينوس الأرضية. إن حب الجسد القائم على الجمال الجسماني لا خير فيه للمحب والمحبوب، لذلك يستشهد سقراط بأساطير الآلهة التي مجدت هذا الحب الروحاني. إن زيوس لم ينعم بالخلود على من أحبهم حبا جسمانيا، في حين رفع الأبطال الذين أحبهم حبا روحانيا إلى مرتبة الخلود، ومنهم هرقل وكاستور، لأنه أحب سمو نفوسهم وجمالها.

سنجد الرأي نفسه يتكرر على لسان سقراط في المحاوات الأفلاطونية خاصة محاورتا فايدروس والمأدبة حيث نجد سقراط في المأدبة، بنفسه الطاهرة التي هي سر حب الناس له، سيصبح نموذجا للجمال الروحي. وفي خاتمة فايدروس حيث يأخذ في تمجيد الحب الذي الذي يصفه بأنه منحة إلهية، ويدعو الآلهة أن تهبه الجمال الباطني: جمال النفس وصفاء الروح وسموها.

عموما لقد امتازت فلسفة الجمال السقراطية بدعوتها إلى تحكيم العقل في السلوك الإنساني، إلى الحكم على الفن بمعيار أخلاقي مرجعه الذات العاقلة أو الضمير الباطني في النفوس. لقد رأى سقراط في معايير اللذة الجمالية، التي فصلت بين الجمال وقيم الحق والخير والعدل، عبارة عن تدهور فني وانحلال أخلاقي وجب محاربتهما. إن المعيار الحسي المرتبط بنظرية اللذة الجمالية، كما تصوره جورجياس، لا يكفي لخلق فن أصيل من وجهة نظر سقراط.

لقد هاجم سقراط الشعراء المعاصرين له، ورأى أنهم لا يعقلون ما يقولونه، ولا يوجهون الناس التوجيه الذي ينشده، لذلك فضل عليهم أصحاب الحرف والصناعات. إن غاية

الفن السقراطي هي خدمة الأخلاق، فالجمال يؤدي إلى الخير لا إلى اللذة الحسية، ومن هنا نفهم سر ثورة الشعراء عليه ومطالبتهم بمحاكمته وإعدامه، وسخرية أرستوفان في مسرحيته السحاب من شخصية سقراط .

2. مكانة الجمال في النسق الأفلاطوني

يعد أفلاطون حلقة أساسية في تاريخ الجماليات، حيث أن اهتمام كل من الفيلسوف الإسكندري أفلوطين Plotin والقديس أوغسطين Augustin بالجماليات يبقى مرتبطا بدرجة إحالتهما على الفكر الأفلاطوني وتوظيفهما له، بل، وإلى حدود عصر النهضة، وخلاله أيضا، كان كل تأمل حول الفن يبنى انطلاقا من أفلاطون.

لقد كان هذا التلميذ النجيب صاحب ميولات فنية واضحة، حيث قرض الشعر قبل أن يلتقي بأستاذه، ويحرق جميع أشعاره. كما أن كتاباته حافلة بأمثلة من الشعر اليوناني، ولغته النثرية في المحاورات جميلة وسيالة. يقر أفلاطون في محاورة الجمهورية بأنه قد شغف منذ صباه بالشعر، ووقع تحت تأثير هوميروس.

يمثل النسق الأفلاطوني تركيبا عجيبا لمجموعة من التصورات السابقة عليه: ربما تشرب أفلاطون النزعة العقلية من أستاذه سقراط أولا، والجو الذي أحاط به في حياته ومساره الفلسفي ثانيا. لذا سار صاحبنا بهذه النزعة العقلية إلى مداها حيث أفرد للمعقولات عالما خاصا بها، ودافع عن منهج الاستدلال العقلي، وكتب على باب أكاديميته: "من لم يكن رياضيا فلا يدخل علينا". لكن، ومن جهة أخرى، حارب أفلاطون خداع الحواس في فن النحت والتصوير، كما حارب تمويه الخطابة، وطالب بمعرفة الفنان للمثال، وتوجيهه للناس نحو الخير، لكنه آمن بأفضلية الإلهام والهوس والحب على كل معرفة عقلية، لأنه رأى في هذه القوى اللاعقلية وسيلة للاتصال بالعالم المثالي الذي تسكنه الحقيقة.

بفحص عميق لمحاورة فايدروس، نلمس، مع أفلاطون، ذلك الاتصال الوطيد بين الفلسفة والفن من جهة، والجمال والحقيقة من جهة ثانية. تكشف هذه النزعة اللاعقيلة عن الخلفية المؤطرة لنظرية أفلاطون في المعرفة والفن، لأنه يلزم الفنان بمعاينة الجمال، أي أن يفر من الكهف، وأن يكون فيلسوفا.

في المحاورة نفسها، وعلى لسان سقراط، يقول أن الناس تعتبر الهوس Mania شرا، ولكنهم مخطؤون، لأن أعظم النعم تأتينا نحن البشر عن طريق الهوس. لكن يشترط أن يكون هذا الهوس هداية لنا من الآلهة، وبالتالي منبئا عن الحقيقة. إن كل من ظن أنه يستطيع أن يتقن الشعر بغير إلهام مستمد من ربات الفن أو أن المهارة العقلية كافية لتكوين الشاعر، فهو خاطئ لأن شعر الملهمين أعظم من شعر المتعقلين. سيرتبط الجمال إذن بالحقيقة، في تصور أفلاطون، لأن هوس الشاعر الملهم مصدره ربات الشعر اللاتي يلهمن البشر بالحقيقة.

سيغدو الشعر، في حكم أفلاطون، هبة إلهية إذن، وهي النظرية التي ترقى أصولها إلى شعر هوميروس الذي يروي في الأوديسا كيف أن ربات الشعر قد سلبت ديمودكوس بصره، ووهبته موهبة الشعر لأنها أحبته. كما تصور الإلياذة شاعرا يطلب من آلهة الشعر أن تعلمه الحقيقة، لأن علمه بها مأخوذ بالسماع، أما ما تعلمه إياه آلهة الشعر فهو يقين، لأنها شاهدت الحقيقة بالعيان.

إن الحب هو دافع الفيلسوف ومحركه نحو الحقيقة، وفي الآن نفسه، دافع الفنان ومحركه نحو الجمال، لذلك كانت فلسفة أفلاطون خير تعبير عن رغبة الإنسان في التخلص من عالم الصيرورة والتغير والإمساك بعالم المثل الثابت.

في محاورة المأدبة نسجل احتفاء أفلاطون بالحب في كلمات شاعرية ومزهرة، حيث تكلم سقراط متأخرا ليروي قصة كاهنة ورسولة هي ديوتين Diotine، والتي علمته أن الحب مكون من النقائض: إنه مكون من الرغبة في امتلاك ما لا نمتلكه، إنه محبط وممتلئ بالأمل،

يموت ويحيى من رماده، فقير في عالم الوقائع وغني في عالم الخيال، برغبة جامحة في الكمال صورة وطبيعة. إن هاجس الحب هو أن يتعلم، وأن يمتلك أكثر، وهو الوحيد القادر على أن يجعلنا، عبر تجاوز ذواتنا، خالدين وإلهيين. إن إله الحب إيروس يقف وسطا بين فريقين، الجهلة من جهة، والحكماء من جهة أخرى. بل سيقف الحب، أيضا، وسطا بين الخالدين (الآلهة) والفانين (البشر) حيث عبره سيتم الوحي بالنبوءات.

يصف سقراط مسار تجربة الحب موضحا أن أول خطوة للمستأنس هي محاولة حب جسم جميل، ثم استيحاء هذا الحب ليحب لاحقا كل الأجسام الجميلة. سيحس هذا المحب بعد ذلك بأن حبه للأشكال المحسوسة البسيطة هو حب فارغ، وسينجذب لروح المحبوب، وسيدرك قلة أهمية الجانب الجسمي، وسيفهم بأن عليه أن يرتفع فوق الأشكال المحسوسة ليصل إلى جمال الروح. إن الجميل، إذن، هو جميل لمشاركته في فكرة/مثال الجمال ذاته. وهذا الجمال في ذاته، عندما نفكر فيه، قد يختلط لدينا بصورة الإله وبفكرة الخير المطلق.

عبر الجدل الصاعد نحو فكرة الجمال، يقود الحب الأفلاطوني إلى الجمال المثالي. ولمعرفة الجمال الحقيقي الموجود فوق هذه الأرض، يتعين تحقيق الفراغ الذهني وتنظيف الذهن من كل ما ليس بصواب ومن كل ما هو ناقص، مما يقتضي مسح كل الأخطاء ومحاولة العودة إلى الحالة الأصلية الأولى للنفس. إن الفن بالنسبة لأفلاطون، عموما، هو بحث عفوي وطبيعي، سليم وصادق. إنه اكتشاف وبحث عن الانسجام لنجد من جديد ما كنا نملكه في الأعماق ما قبل وجودنا فوق الأرض.

يبتدئ الجدل الصاعد في المأدبة من الجمال الجزئي المتمثل في شخص معين، ثم يصعد إلى الجمال الكلي الذي تشارك فيه كل الأمثلة الجزئية. يرتقي الحب فيتعلق بالنفوس الجميلة وأخلاقها السامية، ثم يصعد إلى جمال العلوم، وهو الجمال المعقول، ليتدرج إلى الجمال في ذاته.

في محاورتي فايدروس والمأدبة، قسمة ثنائية للحب مقتضاها أن هناك حبا حسيا شائعا بين العامة، وهو يتجه إلى النساء والغلمان، وغايته متعة الجسد. وأن هناك حبا عقليا لا ينسب لأفروديت الأرضية، بل لأختها ابنة السماء، أفروديت السماوية، والذي يتجــه إلى حب النفس فقط. يعد أفلاطـون هـذا الحب العقلي من أعظم نعم الهـوس الـذي تحظى بـه نفـوس الفلاسـفة المشتاقة دوما لرؤية الحقيقة.

ينبغي تفسير موقـف أفلاطـون من الفن والجمـال في سـياق فلسـفته ككـل بمـا هي قـول بعالمين. سيكون للحب وظيفة أساسية في نظرية المعرفة إذن، فجدل المعرفة هو جـدل الحب الصـاعد إلى المثـال لأن الحب يصـبو إلى الحقيقـة. إن غايـة الحب الأفلاطـوني هي رؤيـة الجمال، وهي رؤية لا تتم باستدلال عقلي، لأن الجمال يلتقط دفعة واحـدة مـا دام حاضـرا في كل الموضوعات التي تشارك فيه. وعليه، يصور أفلاطون في محاورة فايدروس ذلك الجهـد الذي تبذله النفس لتحظى برؤية الجمال عبر رحلـة سماوية تنشد بهـا بلـوغ عـالم المثـل. إن الجمال أحب الأشياء إلى الإنسان، ومتى صادف الفيلسوف على الأرض محاكاة لهذا الجمـال اندفع نحوه بهوس.

في تفاعل مـع السـياق الثقـافي السـائد، والـذي مثلت السوفسـطائية أحـد أهم موجهاتـه، سـيقدم أفلاطـون، نظريـة جديـدة للفن، وهي نظريـة المحاكـاة Memisis. إن المحـاكي (السوفسطائي) هو فنان ردئ، يصور بالرسم واللغة ما لا يعرف، فهو جاهـل ويسـتحق النفي والطرد.

يقول أفلاطون في الباب العاشر من الجمهورية: "إننا لن نقبل، بأي حال من الأحـوال، ذلك الجزء من الشعر الذي يلخص في المحاكاة... إذ يبدو لي أن كل آثـار هـذا النـوع من الفن تفسد نفوس من يسمعونها ما لم يكن لديهم علم بحقيقتها ومناعة تقيهم شرها. إننا نفترض دائما مثالا واحدا لكل مجموعة من الأشياء المتشابهة، فللأسرة مثال واحد هو السرير. وإذا كان الله هو صانع هذا المثال، فإن للأسرة الخشبية المحسوسة صانع هو النجار الـذي يحـاكي المثـال،

فيصنع الأسرة المحسوسة. ثم هناك رجل ثالث لا يحاكي المثال، ولكنه يحاكي ما يصنعه النجار، فهو لا يحاكي الحقائق المثالية، ولكنه يحاكي المحسوسات كما تبدو له، وهذا الرجل هو المصور- الذي يحاكي المظاهر فقط، ولا يصل إلى الحقائق."

إن مثل هذا المصور- يمكن أن يرسم لنا أي شيء بغير علم أو معرفة بحقيقة ما يصور، ومثله تماما الشاعر التراجيدي، فهوميروس تحدث عن كافة الفنون، ولم يكن على علم ومعرفة بأي منها: إنه فقط صانع خيالات لا يعرف حقيقة ما يتحدث عنه.

يعترض أفلاطون، في الكتاب الثالث من الجمهورية، على الشعر التمثيلي أو الدرامي لأنه محاكاة وتلون بشتى الآراء والانفعالات، ويثير في سامعه الأمر نفسه، ولا يدله على طريق الخير. أما الشعر الغنائي أو الملحمي والتعليمي فيمدحه أفلاطون لأن غايته أخلاقية.

يحتل الفن إذن المرتبة الثالثة بعد المثال أو الوجود الحق أولا، وصورته المحسوسة المتحققة في الطبيعة ثانيا. إن الفن يحاكي فقط الوجود الطبيعي، والذي بدوره يحاكي الوجود المثالي، وعليه فالفن مجرد أداة للإيهام والتخييل. لو كان الشاعر يعلم حقا ما يتظاهر بعلمه لكان يعمل بدل القول، كأن يقود جيشا أو يشرع قوانينا، وهو ما لم يفعله هوميروس بإطلاق.

إن الشعر، في حكم أفلاطون، هو دجل كالتصوير، فإذا نزعت عنه سحر اللفظ والإيقاعية لبدى شاحبا فقيرا، بل إنه يهيج العواطف، ويشل العقل، مثله مثل طاغية يقلد السلطة للأشرار ويضطهد الأخيار. سيدفعنا التمثيل لاستحسان ما ننكر في الحياة الحقيقية وإلى التصفيق لما نغضب له في الواقع، لأن هدف التراجيدي هو نيل إعجاب الجمهور. بيد أن الجمهور لا يميل للأشخاص الحكماء، بل يميل إلى اللهو والشهوانيين والمتقلبين. ينطبق الحال ذاته على الكوميديا التي ينعتها أفلاطون بالرديئة لأنها تستهزئ بإخواننا في الإنسانية.

إن على الشارع، في تصور أفلاطون، مراقبة الفنانين والشعراء والمصورين والممثلين، لأن غاية الفن ليست هي اللذة بل التهذيب. وعليه يبدو النقد الذي خص به صاحب

الجمهورية هوميروس مبررا، لأن شعر هذا الأخير كان مصدرا للحكمة في نظر اليونانيين، وهو ما مثل خطرا وسحرا حاربهما أفلاطون.

الجزء الثاني:

3. أسئلة الجمال والفن في بويتيقا أرسطو

استطاع أرسطو أن ينفصل عن أستاذه أفلاطون في مجموعة من النقط، كما فعل مالبرانش لاحقا مع أستاذه ديكارت. في الجماليات، تقدم الأرسطية نفسها كتنسيق للأفلاطونية، وجعلها أكثر نسقية وتكاملا.

يضع دارسو المتن الأرسطي كتاب فن الشعر، من حيث ترتيب تاريخ التأليف، قبل كتاب الخطابة، وبعد كتاب السياسة. والجدير بالذكر، من الزاوية الفيلولوجية، أن هذا العمل غير كامل، إذ تم تخصيص الأقسام الخمسة الأولى لمسائل الشعر والتراجيديا، في حين بقي القسم السادس، والخاص بالكوميديا مفقودا.

يندرج كتابا الخطابة وفن الشعر ضمن كتب الأورغانون الأرسطي، بيد أن كتاب الخطابة ليس دراسة نظرية، حيث يحدد القواعد العملية المستخدمة في الخطابة اليونانية، ويدرس أساسا أساليب الإقناع المختلفة، وأهمها استعمال الأمثلة والأقيسة المضمرة. إذا كانت الخطابة قولا إنسانيا يثير الخيال، فإن الشعر قول إنساني منظوم. اهتم أرسطو بالشعر لعدة

اعتبارات، نذكر منها: الاحتفاء الكبير بالشعر والمسرح في المجتمع اليوناني، نشأة أرسطو بأكاديمية أفلاطون، حب أرسطو لهوميروس.

يبتدئ تاريخ النقد من اللحظة اليونانية عموما، حيث ظهر الاهتمام ساعتها بتجويد الأناشيد وطرق سردها. لقد انتشرت، آنذاك، المسابقات المسرحية التي نظمتها حكومة أثينا في الأعياد الدينية، حيث كانت الجماهير، عبر الصيحات والضوضاء، تؤثر في عملية التحكيم مما أدى إلى تشكيل المعالم الأولى للحاسة النقدية. لقد توالت التفسيرات للأشعار الهوميرية منذ العصور المبكرة للتاريخ الإغريقي، حيث أهدى أرسطو تفسيرا للإلياذة لتلميذه الإسكندر المقدوني.

يذكر أرسطو، في كتاب فن الشعر، أن الشعر أقرب إلى الفلسفة من التاريخ، لأنه يلامس الحقائق الكلية، ومنه، فهو أعلى مقاما من علم التاريخ الذي يكتفي بذكر الوقائع والأحداث الجزئية المحسوسة.

سيعرف صاحبنا الشعر بتعريف كان رائجا بفضل أفلاطون، وهو المحاكاة، حيث يعتقد أن الشعر غريزة فطرية تعبر عن ميل إنساني نحو المحاكاة وغريزة الإيقاع، إنه محاكاة تتم بالإيقاع والانسجام واللغة. لكن إذا كان أستاذه أفلاطون يجعل من الفن محاكاة يضع بموجبها الفنان في مقابل الموضوع المحاكي، فإن أرسطو يجعل من المحاكاة قانونا للفن.

تختلف الفنون، في تصور أرسطو، وفق خصائص المحاكاة، وهي: الوسائل، الموضوع، ثم الطريقة. لقد كان الموضوع في النقد التقليدي مع أفلاطون هو الطبيعة والمظهر الخارجي للأشياء، خلافا لأرسطو الذي جعل من الأمور الباطنية والأفعال موضوعا مفضلا للمحاكاة. يسجل المعلم الأول، في كتابه فن الشعر، إعجابه بسوفكليس، كما يصف يوريبيدس بالقدرة الفائقة على إثارة الشفقة والخوف في مسرحياته.

إن موضوع فعل المحاكاة هو فعل معبر عن اتجاه أخلاقي أو نفعال معين، لكنها ليست محاكاة حرفية، بل هي نوع من التفسير والخلق الذي يكسبها نظاما ومعقولية. وعليه، تقتضي المحاكاة الأرسطية الإيقاع والانسجام والتناغم.

أطلق أرسطو كلمة Poetica على كتاب فن الشعر، وخي مشتقة من الفعل Poein بمعنى أنتج، فالشاعر منتج ومبدع أيضا. لكن، في اللغة اليونانية، لا تدل بويتيقا على الشعر فقط، بل تطلق على كل الفنون. على أن أرسطو قد ميز الفنون الجميلة عن الفنون النافعة وهي الصنائع والحرف، لأن الفنون الجميلة هي فنون المحاكاة.

ستفترق الأنواع الشعرية وفق أدوات المحاكاة الثلاثة، والتي هي: الإيقاع، الانسجام، واللغة، حيث، وباعتبار خاصية الوسيلة أولا، تستعمل المأساة والملهاة هذه الوسائط الثلاثة، في حين يستعمل كل من فن القيثار والناي أداتان فقط، هما الإيقاع والانسجام، أما الملحمة والحوار السقراطي والمدح فتوظف أداة واحدة، هي اللغة، إما مع الوزن (شعرا) أو بدون الوزن (نثرا). وباعتبار خاصية المضمون ثانيا، سيكون موضوع المحاكاة لدى أرسطو هو الأفعال الإنسانية، ولما كان الناس منقسمون إلى أفاضل وأراذل، فإن أنواع الشعر منها ما يحاكي الأعمال الفاضلة وهي المأساة، ومنها ما يحاكي الأعمال الرذلة وهي الملهاة. وباعتبار خاصية طريقة المحاكاة ثالثا، فأحيانا يتكلم الشاعر بضمير المتكلم (الملحمة والهجاء)، أو يدع أشخاصا يتحدثون (المأساة والملهاة)، أو يستعمل كلا الطريقتين مثل هوميروس.

تعود جذور كلمة التراجيديا إلى الأصل اليوناني Tragoidia ، والتي هي كلمة مركبة من Tragon oide، بمعنى أنشودة الماعز، حيث دأب الإغريق على تقديم ماعز كهدية للشاعر الفائز في التباري. أما أرسطو فيعرف التراجيديا بقوله إنها: "محاكاة لعمل جيد نبيل وليس محتقر، ذي طول معينة، بلغة مصحوبة بأشياء ممتعة، يرد كل منها على انفراد وفي العمل نفسه، وتكتب بأسلوب درامي لا قصصي، وحوادثها تثير الشفقة لتحقيق التطهير".

تهدف التراجيديا، إذن، إلى إحداث التطهير Catharsis بإثارة عواطف الشفقة والخوف في نفوس المتلقين.

يحضر التطهير في طب أبقراط، حيث يعني استبعاد المادة أو المزاج الذي يسبب ألما في الجسم لإعادة تحقيق التوازن. أما لدى أرسطو، فالتوازن هو نفسي، ويحدث بتصفية مشاعر الشفقة والخوف في النفس الإنسانية، وذلك عند تعاطفها مع مأساة البطل. تظل مشاعر الإنسان العادي راكدة، وعند تذوقها للمأساة تتبعث فيه مشاعر الخوف والشفقة، فيحدث له اتزان حيث تتيقظ مشاعره ويزداد وعيه بذاته.

يحصر أرسطو عناصر التراجيديا في ثلاثة أركان، وهي: العقدة، الشخصية، والفكرة. كما يشترط للعقدة الجيدة شروطا، منها: أن تصور عملا واحدا ترتبط أجزاؤه بعضها ببعض في وقت واحد، لأن العمل المسرحي لا يتجاوز يوما واحدا. لم يشترط أِسطو للتراجيديا النهاية المحزنة، بل اشترط حدوث التحول أو الانقلاب الذي يعني تغير الحال من الحسن إلى الأسوء أو العكس.

التراجيديا، إذن، هي محاكاة لفعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء. وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات.

تتمثل غاية المأساة في تطهير النفس من الانفعالات العنيفة، إذ ترمي المحاكاة في المأساة إلى إثارة الرحمة والخوف، وبهذه الإثارة تتخلص النفس من آثار الانفعالات السيئة (داوني بالتي كانت هي الداء).

إن عناية أرسطو بالشعر والمسرح ما هي إلا صدى لاهتمام وعناية النقاد والجمهور بالشعر والمسرح في المجتمع اليوناني، حيث الدولة آنذاك كانت تعنى بشعر كما تعنى بالسلم والأمن والحرب والسياسة، وحيث كان الجمهور يشارك في المشاهدة والنقد معا. كانت تقتضي التربية الضرورية للمواطن اليوناني الإحاطة بالشعر والمسرح (هوميروس) خاصة مع تأثير العنصر الروحي المتمثل في الطقوس الدينية الديونيزوسية.

يعد كتاب فن الشعر أهم كتاب ألف في جميع العصور حول نظرية الدراما، وأول كتاب شرح نظرية الأدب شرحا فلسفيا، وعليه ليس غريبا أن نعتبر أرسطو مؤسسا للنقد في تاريخ الفكر الإنساني، فهو يحلل ويتأمل ويستخرج خصائص وتقسيمات الظاهرة الشعرية.

لقد تأثر الغرب بكتاب فن الشعر، وما ورد فيه من نظريات النقد الأدبي، في عصر النهضة (القرنين 17و 18 الميلاديين)، خاصة لدى الفرنسيين والألمان. كما عرف العرب فن الشعر، ووضعوا له ترجمات مثل ترجمة أبي بشر بن متى، وكتبوا له مختصرات مثل مختصر الكندي، ثم مختصر الفارابي الذي سماه رسالة في قوانين صناعة الشعر، وتلخيص ابن سينا الذي وضعه ضمن كتاب الشفاء، وأخير مختصر ابن رشد. ومع الفارق الكبير الحاصل في تمثل الأجناس الأدبية، لم يتأثر العرب كثيرا بالشعر المسرحي، وعرفوا الكوميديا بأنها فن الهجاء، والتراجيديا بأنها فن المديح.

حديثا، يجعل أصحاب نظرية الالتزام في الأدب من أِسطو أول من ربط الشعر المسرحي برسالة إنسانية واجتماعية. أما أصحاب النقد النفسي فيعتبرونه رائدا للتحليل النفسي، على اعتبار أن التطهير catharsis هو مصدر تحرير وتنقية من بعض الانفعالات الضارة كالخوف والشفقة.

4. العبقرية والذوق في الإستيطيقا الكانطية

أ. الإستيطيقا بوصفها ثورة في الإنتاج والتلقي

يكثف مفهوم الإستيطيقا رمزيا أفضل من أي مفهوم آخر الحركة التي عكست بها الفلسفة الكانطية علاقة المتناهي باللامتناهي، أي علاقة الإنسان بالله. يحيل لفظ aisthesis اشتقاقيا على الإحساس، غير أن له دلالة حديثة تخصيصا، إنه يعني في كتاب نقد العقل الخالص أن المحسوس le sensible، بما هو كذلك، علامة على ما هو إنساني فينا، أي علامة على القطيعة بين إنسان محشور في المكان وغارق في الزمان، وإله معقول بإطلاق. وعليه، وفي مثل هذا الوضع، كان من الطبيعي أن تتسأل الإنسانية الحديثة تساؤلا "إيجابيا"

عن دلالتها. في كتابه نقد ملكة الحكم، سيقف كانط عند هذا الجانب الحسي لإنسانية الإنسان، وذلك في علاقته أولا مع سؤال الإستيطيقا، أي سؤال تعريف الجمال وسماته.

في التداول العادي تعني الإستيطيقا فلسفة الفن أو نظرية الجميل، حيث تدل هذه التسميات على اهتمام أساسي للكائن البشري بأمور توجد دائما بهذه الصورة أو تلك في جميع الحضارات. بيد أن هذا الرأي الشائع خاطئ لأن الإستيطيقا بالمعنى الدقيق تخصص جديد نسبيا، وظهورها مقترن اقترانا وطيدا بثورة مست النظرة إلى ظاهرة الجمال، وهي ثورة نتجت مباشرة عن عكس العلاقات بين الإنسانية والألوهية التي وسمت عصر التنوير برمته. ولا غرابة في أن أول إستيطيقا لم تظهر إلا سنة 1750م مع بومغارتن، وهو أمر له دلالة.

إن ميلاد الإستيطيقا هو ميلاد لتخصص يهتم بدراسة الحساسية بما هي كذلك، بدل اعتبارها هامشية وثانوية، إنه أمر لا يمكن فهمه إلا إذا وضعناه في نطاق انقلاب مزدوج حصل في منظومة الفن l'ordre de l'art، وهو انقلاب مواز للثورة العلمية.

فيما يخص المؤلف l'auteur في الحضارات القديمة، كانت الأعمال الفن تقوم بوظيفة مقدسة، حيث، مع الإغريق مثلا، كان على عاتق هذه الأعمال أن تعكس النظام الكوسمي l'ordre cosmique الخارجي بالنسبة للبشر، والذي هو أسمى منهم. لقد كانت هذه الأعمال بمثابة عالم صغير مهمته تمثيل خواص التناغم والانسجام الماثلة في الكوسموس، ومن هذه المهمة كانت الأعمال الفنية القديمة تستمد عظمتها وقدرتها على أن تفرض نفسها على الأفراد الذين كانوا يتلقونها على أنها معطاة من الخارج.

فعند أفلاطون، مثلا، لا يعرف الجميل le beau بتاتا بعبارات الخلق أو الإبداع الذاتي، ولا تبعا للأثر الذي يمكن أن يحدث في حساسية خاصة أو فردية. بهذا المعنى يخاطب سقراط جورجياس في محاورة جورجياس: "تستطيع، وبحسبك اختيارك، أن تتصور نموذج الرسامين أو المعماريين أو البنائين أو أصحاب المهن الأخرى... كل واحد من هؤلاء يضع نصب عينيه نظاما cosmos معينا عندما يضع واحدا من الأمور في مكانه،

ويرغم شيئا على أن يلائم شيئا آخر، ويتوافق معه بدقة، إلى أن يشكل المجموع عملا يحقق نظاما وترتيبا."

في سياق كهذا، كان العمل الفني يمتلك "موضوعية" معينة، وكان يعبر عن النظام الكوسمي أكثر مما يعبر عن الإلهام الذاتي l'inspiration subjective للمعماري أو النحات، أي كان يعبر عن نظام الكون الذي أدركه الفنان بما هو وسيط بين الآلهة والبشر. ولذلك نحن ندرك هذا النظام دون أن يكون لمعرفة هوية الفنان (النحات أو المعماري) أهمية كبرى.

لم يكن ينظر إلى المبدعين في الحضارات القديمة على أنهم "عباقرة" بدلالة اللفظ ابتداء من القرن الثامن عشر الميلادي، أي على أنهم مبدعون من عدم créateurs exnihilo، أو صناع démiurge بشريون يمكنهم أن يجدوا في ذواتهم جميع مصادر وموارد إلهامهم. عندما نقف أمام الأعمال الفنية القديمة، لا يخطر على بالنا أن نتحدث عن أسماء "مبدعيها"، فهي كانت تجسد رموزا كونية أو دينية متعالية عن الإنسانية.

كان الفنان القديم بمثابة وسيط بين العالم البشري وعالم الآلهة، أو لنقل بين الأفراد والكوسكوس. وبالتقابل نفهم كيف أن مطلب التجديد والأصالة الجذريين، والمقترن بالمفهوم الحديث للمبدع، هو أمر لا يمكن فصله عن إيديولوجيا (الطاولة الممسوحة).

إن الجميل لا ينبغي أن يكتشف كما لو كان موجودا سلفا في العالم الموضوعي، بل ينبغي أن يُخلق ويُبتكر. ومنه، فكل لحظة تجديد ستجد مكانها في تاريخ الفن الذي يجد تجسيده المؤسساتي في المتحف.

يوازي هذا التحول الذي مس مفهوم المبدع من جانب المشاهد spectateur انبثاق معنى الذوق le gout. لقد ظهر مصطلح الذوق لأول مرة عند غراسيان Gracian، ليدل على القدرة الذاتية على تمييز الجميل عن القبيح، مما يعني أن الجميل لم يعد يشير على خصيصة أو مجموعة خواص تنتمي على نحو مباطن للأعمال الفنية كما كان الحال عند

القدماء. لقد شددت الرسائل الأولى في الإستيطيقا على كون الجمال ذاتيا Le beau est subjectif ، حيث أنه يكمن فيما يلذ لذوقنا ولحساسيتنا. فعندما نتساءل ما هو الجميل، فإننا لا ندعي الكلام عن موضوع يوجد خارجا عنا، ومنفصلا عن أي فرد آخر مثلما نتحدث عن ما هو الفرس أو عن ما هي الشجرة.

يقول مونتسكيو، في كتابه محاولات في الذوق Essais sur le gout، الشيء نفسه: "إن مختلف لذات نفسنا هي التي تشكل موضوعات الذوق مثل الجميل. والقدماء لم يميزوا جيدا هذا الأمر. لقد نظروا إلى جميع الخصائص المتعلقة بنفوسنا على أنها خصائص وضعية... وعليه فإن ينابيع الجميل والحسن والممتع توجد في ذواتنا، والبحث عن معقوليتها وتعليلها إنما يعني البحث عن أسباب اللذات في أنفسنا."

لقد حدث، وبشكل واضح إذن، وعي بالقطيعة مع العصور القديمة عند الآباء المؤسسين للإستيطيقا، فبالرغم من احتفاظ هذه الإستيطيقا الناشئة بفكرة التناغم، لكنه تناغم لم يعد يُعزى إلى نظام متعال على الإنسان، وخارجي عنه، ومتفوق عليه. سيصير التناغم، عند كانط، تناغم وانسجام ملكات ذاتية فينا، فالموضوع يشعرنا باللذة ليس لأنه جميل داخليا، بل لأنه يحدث ضربا من اللذة مقترنا أساس بتنظيم مخصوص للذاتية البشرية والحسية، وليس بتجسيد لنظام خارجي عنا: لهذا نقول عنه إنه جميل.

لقد ظهر مشكل خطير لم يعرفه القدماء فعليا، وانشغلت به الإستيطيقا الحديثة، وهو مشكل معايير الذوق Les critères du gout. يحضر هذا المشكل في نقد ملكة الحكم عند التمييز الحاسم بيت الصادق أو الحقيق Le vrai والجميل Le beau والممتع L'agréable. يتعارض الصادق والممتع تعارضا تاما فيما يخص المعايير، ذلك أنه يمكننا أن نميز يبقين الصادق عن الكاذب (من خلال البرهان في الرياضيات أو التجريب في العلوم الطبيعية(، في حين أن الممتع ذاتي صرف، ويظل كذلك دائما. فمن ذا الذي سيحاول أن يبرهن لأحد مدعويه بأنه مخطئ في عدم إعجابه بطبخة معينة مثلا. بالمقابل، فإن حالة

الجميل أكثر تعقيدا، إذ نناقش بخصوصه، كما لو أننا نستطيع "تقريبا" البرهنة على أن عملا فنيا ما هو عمل جميل أو ليس جميل. ولكن مع الوعي، مع ذلك بأنه يستحيل في نهاية المطاف حسم النقاش تماما.

إن هذا اللبس الذي يكتنف الجميل هو ما يعطيه سحره، وهو ما يقودنا إلى الحديث عنه في الحياة اليومية بحماسة أشد من حماستنا للحديث عن مبرهنة فيزيائية، أو عن تنوع الأذواق المتعلقة بالطبخ: تلك هي نقيضة الحكم الإستيطيقي التي تلخصها عبارة نيتشه: "الأذواق والألوان لا تناقش... غير أننا لا نفعل غير ذلك."

تبقى مسألة المعايير مقترنة اقترانا مباشرا بظهور الذاتية الحديثة، أو لنقل إنها نتيجة للقطيعة مع العالم القديم الذي في نطاقه ما كانت موضوعية الجميل، بوصفه عالما صغيرا على صورة الكون الأكبر، موضوع شك. إذا كان الجميل ذاتيا، وإذا كان، كما يقال، قضية ذوق وحساسية، وليس قضية تناغم مع الطبيعة الموضوعية، فكيف نفسر حصول إجماع حول ما يسمى ب"الأعمال الفنية الكبرى" وروائع الفن؟ وكيف نفهم أن بعض "المبدعين" يصيرون "كلاسيكيين"، ويخترقون القرون، بل والحضارات؟

مع تذويت الفن subjectivation، ومع ميلاد العبقرية والذوق، أخلت فلسفة الجمال مكانها للإستيطيقا، أو لنقل لنظرية الآثار التي تحدثها بعض "الأعمال الخلاقة" Les créations، أو الإبداعات الذاتية على حساسيتنا الذاتية، وهذا بالضبط ما يطرح مسألة المعايير، أي مسألة قابلية الذوق للمناقشة La discutabilité du gout.

ب. مسألة معايير الذوق

إن كان الموضوع الجميل يتمثل في مفارقة يصعب صياغتها (إذ تتخذ شكل تناقض منطقي)، على أنه ذاتي صرف، وإن كان يدرك فقط بهذه الملكة الذاتية التي هي الذوق،

فكيف يمكن أن يحصل إجماع أو اتفاق له درجة من العمومية حول جمال عمل فني أو جمال منظر طبيعي؟

إن هذا الاتفاق لا يمكن المماراة فيه أحيانا، فمن يحبون المناظر الجميلة وأعمال هوميروس أو شكسبير أو النحاتين الإيطاليين هم كثر. وكذلك الشأن بالنسبة لموسيقى موزارت وباخ وبتهوفن... فهي إبداعات تحظى باستحسان يكاد يكون كونيا.

تبقى المفارقة كامنة في كون الإستيطيقا الحديثة قد بدأت بسؤال النسبية، وهو الأمر الذي انتهت إليه الفلسفة المعاصرة. تحت تأثير العلوم الاجتماعية، تعودنا تدريجيا على فكرة عدم وجود قيم في ذاتها، أي قيم مطلقة غير زمنية وخالدة. فنحن اليوم نعتبر أن كل معيار أو مؤسسة فكرية أو أخلاقية أو سياسية هي نتاج لتاريخ إعادة بنائه، وبالتالي يستنفذ هذا المعيار أو تلك المؤسسة معناه. لهذا يقال بأن القرن العشرين وُسم بأنه قرن "أزمة الكوني" La crise de l'universel.

إذا كانت هذه النسبية قد احتاجت لمدة طويلة كي تفرض نفسها في مجال الفلسفة، وتصير مبدأ شاملا حاضرا في كل تفكير بدءا من النصف الثاني من القرن العشرين، فإن الأمر كان مختلفا جدا بالنسبة للإستيطيقا التي وبتأسيسها الجميل على ملكة منغمسة في الذاتية، سيسير تاريخها، حتى حدود القرن التاسع عشر، من النسبية نحو البحث عن معايير لحكم الذوق. في هذا الإطار، طرح، على نحو بالغ الصعوبة والحدة، المشكل المركزي في الفلسفة الحديثة، والتي يلخصه السؤال: كيف نؤسس الموضوعية على الذاتية؟ والتعالي على المحايثة؟. بعبارة أخرى: كيف نتصور العلاقات في مجتمع يزعم أن نقطة ابتدائه هي الأفراد كي نبني ما هو جماعي؟. لقد بدأ السؤال في صورته الأولى في ميدان الإستيطيقا، حيث التوتر بين الفردي والعمومي، وبين الذاتي والموضوعي، كان أقوى.

إن الإجماع حول روائع الفن، وعلى عكس توقعنا تماما، أقوى وأوسع مما هو عليه الحال في مجال العلوم، إذ يسجل هيوم، متهكما، أن الاتفاق على عظمة هوميروس وشكسبير

أقوى من الاتفاق على صلاحية فيزياء غاليلي أو ديكارت. لكن، إذا كان الجميل يجمعنا بسهولة، وعلى نحو مثير للإعجاب، فإن ذلك لا يجب أن ينسينا أننا في قلب الذاتية الأكثر عمقا وغورا. وعليه ستسعى الإستيطيقا جاهدة إلى تسليط الضوء عن تلك المعايير الخفية للجميل.

منذ نهاية القرن الثامن عشر، حظيت مسألة معايير الجميل بثلاثة أجوبة كبرى نجملها كالآتي:

- الجواب الأول:

وقد مثلته النزعة الكلاسيكية الفرنسية، والتي اعتُبرت إلى حد كبير وريثة للعقلانية الديكارتية عبر تشديدها على عقلانية العمل الفني. إن الجميل مع هؤلاء هو تجل وتوضيح لفكرة حقيقية صادقة، وتجسيد لحقيقة معقولة في مادة محسوسة. سيسهل معهم إذن حل مسألة معايير الجميل ما دام "العقل أعدل قسمة بين الناس". إن كان الجمال يكمن في تمثيل حسي لفكرة حقيقية، وبما هي كذلك مشتركة للبشرية، فلماذا لا يمكنها أن تجمعنا وتوحدنا.

أمام فن كلاسيكي وظيفته محاكاة الطبيعة، فإن كونية الذوق الجيد Le bon gout تتمثل في علاقته بعالم موضوعي تكتشفه غريزة فطرية واحدة لدى جميع الأفراد، وهي العقل. ليست العبقرية الكلاسيكية إذن عبقرية إبداع وابتكار، بل هي عبقرية كشف ، وفي ذلك يتبنى الفن نموذج الفاعلية العلمية إذ يمكن الحكم على الجمال مثلما نحكم على الحقيقة لأن الأول ما هو إلا تعبير محسوس عن الثانية.

في هذا الاتجاه، سيسعى موليير إلى أن يعبر تعبيرا حسيا عن بعض الحقائق التي يشعر بها الجميع من خلال إزاحة الغطاء عن "النماذج الكبرى" للشخصيات البشرية: المنافق، البخيل، زير النساء، المهووس بالمرض... وفي كل مرة نجد الأفكار أو "المعاني المشتركة" المدركة بداية بالعقل تُمثل تمثيلا حسيا في الفن. وعليه، لا تطرح،

من وجهة النظر هاته، معايير الذوق إشكالا، فالجميل هو ما يعبر عن حقيقة من حقائق العقل تعبيرا حيا، وبالتالي بطريقة تشعر كل ذهن سليم باللذة.

- الجواب الثاني:

وتمثله الأمبريقية الإنجليزية التي لا تعتبر الجمال تجليا لفكرة حقيقية، أو لحقيقة من حقائق العقل، بل هو يكمن في موضوعات عينية تثير المتعة على نحو مادي في أعضائنا الحسية. حول مسألة معايير الجميل، يقدم هذا التيار جواب مفاده أن الكائنات البشرية تمتلك الأعضاء الحسية عينها، وما يلذ لأحدهم ينبغي أن يلذ للآخرين، ومن ثمة لا غرابة في أن الجميل يلذ للجميع تقريبا.

لقد بسط هيوم النتائج الثلاثة المترتبة عن هذه الأطروحة في كتابه محاولات إستيطيقية Essais ésthétique، وهي: أولا، أن الفن، وفق مماثلة يقترب من فن الطبخ. ثانيا، لم يعد المشكل الرئيسي للإستيطيقا هو فهم الإجماع، بل هو تفسير "تنوع الأذواق"، وهو ما سيتم تفسيره بالفروقات الصغيرة المؤثرة على أعضاء الحس، والتي قد تكون سليمة أو سقيمة، مهذبة أو متوحشة، رقيقة أو غليظة. ثالثا، أن الفن مثله مثل العلم، يعد قضية خبرة تقتضي المعرفة ودربة الحواس.

لا شيء يلخص هذه الرؤية أكثر من هذه القصة التي يحكيها هيوم، في إحدى رسائله: "استدعى ملك ساقيان شهيران لتذوق برميل من الخمر، فأخبر كل منهما أن الخمرة ممتازة، غير أن أحدهما لاحظ فيها مذاقا خفيفا للحديد، بينما الآخر أكد أن فيها مذاقا للجلد. تعرض الساقيان للتهكم، وأُرسلا إلى مخزنهما، لكن بعد استهلاك البرميل بأكمله عُثر في القعر على مفتاح أعلاه محاط بقطعة جلدية". رغم أن هيوم ذو نزعة حسية، فقد ظل متشبثا بالفكرة الكلاسيكية عن موضوعية الجميل، وإن كان يؤسس هذه الموضوعية ليس على العقل الكوني مثل الديكارتيين، بل على فرضية وجود بنية نفسانية بيولوجية مشتركة للبشرية.

- الجواب الثالث:

وهو ما نجده في نقد ملكة الحكم، حيث يرسي كانط دعائم تصور للذوق يتخطى التعارض بين النزعة العقلانية والنزعة المادية، كي يُؤسس لب نظريات العبقرية التي استعادتها الرومانسية. ليس الجميل هو الحقيقي، كما ظن الكلاسيكيون، ولا هو الممتع، كما أراد الأمبريقيون، لأن الثابت، في حكم كانط، هو ظاهرة "قابلية الذوق للمناقشة"، والتي وضعها في قلب تفكيره.

صحيح أنه عندما يتعلق الأمر بالذوق فإنه لا يمكن البرهنة على أي شيء، وهذا يكفي للتدليل على أن الذوق لا ينتمي إلى نطاق العلم والحقيقة. ولكن بالمقابل ما يميزه عن الممتع، وبالتالي لا يجعله ينتمي لفن الطبخ هو أنه يمكن مناقشته كما لو أنه من الممكن تقديم حجج لصالح حكم الذوق أو ضده، وهو ما لا يحصل في حالة الطبخ. من هذا المنظور، يعد الجميل وسيطا بين الطبيعة والذهن، بين المعقول والمحسوس، أو بالأحرى إنه ضرب مثير للإعجاب من التوافق أو المصالحة بين الاثنين، كما لو أن المحسوس فيه يشكل بذاته علامة على دلالة معقولة. إن أعمال الفن (موسيقى، شعر، قصة...) تعبر مثلا عن كثير من أحوال النفس (حزن، صخب، هدوء، سكينة...)، وهذه الدلالات كلها التي يمكن مفهمتها إنما أحدثتها ظواهر حسية صرفة. ليس في الموسيقى أية كلمة و أي مفهوم أو صوة أو تمثل عقلي، بل كل ما فيها "مادي"، لكن هذا "المادي" يشكل معنى، ويصير بذاته معقولا. إن نقد ملكة الحكم ينبني على أساس نزاع أو نقيضة تتعارض فيها وجهة نظر الديكارتيين ووجهة نظر الحسيين، إذ ليس هناك فقط تعارض بين النزعة الكلاسيكية وإستيطيقا الإحساس، بل هناك أيضا معبر passage دوما في كل بنية نقيضية.

إن هذان الاتجاهان معا يُفضيان، بحجج مختلفة، إلى رفض مشترك للبين – ذاتية، أي قابيلة الجميل للمناقشة، والت يدافع عنها كانط. ومرد ذلك إلى أنهما يتجذران في تصور

متمركز على الأنا، أو لذاتية منثنية على نفسها، فإستيطيقا الإحساس ترتكز على خصوصية الذات، والكلاسيكية ترتكز على يقين الذات بأنها على حق، وهذا بالضبط ما سعى كانط إلى تجاوزه في نقيضة الحكم. إن الجمال، وإن كان موضوع شعور خاص sentiment particulier وحميمي، فإنه يوقظ أفكار العقل الماثلة في كل إنسان، وبهذا يمكنه أن يتخطى الذاتية الخاصة، ويثير حسا مشتركا لأن الأفكار التي تم إيقاظها بالموضوع الجميل مشتركة للبشرية. الموضوع الجميل، حسب كانط، هو في الآن نفسه حسي خالص، ولكنه مع ذلك عقلي. إنه مصالحة بين الطبيعة والذهن، لكنها مصالحة عرضية وثمرة للطبيعة نفسها، وهي الطبيعة الخارجية عندما يتعلق الأمر بمنظر طبيعي، والطبيعة الإنسانية في حالة العبقرية التي أَصل العمل الفني. إن العمل الفني هو ثمرة للطبيعة وليس لإرادة واعية اتبعت قواعد محددة كما أراد الكلاسيكيون، فمن المستحيل إذن أن نتبع علميا عملا فنيا من خلال تطبيق قواعد مثلما نفعل ذلك عند بناء جسر. من المستحيل كذلك إنكار أن العمل الفني يوقظ فينا، ليس فقط مشاعر وعواطف، بل كذلك تمثلات ذهنية، ومن هنا إمكانية مناقشته دون القدرة على البرهنة عليه.

- تركيب

لقد وُجد الفحص الفلسفي للجميل منذ القدم حيث أنتج إنسان الكهوف أعمالا فنية، ومع ظهور الفلسفة في اليونان صاحبها تأمل للجمال وللفن، لكن ولادة الإستيطيقا في القرن الثامن عشر الميلادي مثل ثورة حقيقية في طريقة تمثلنا للجميل ولسؤال الفن. أمام مفهوم معين للفن ساد طيلة تاريخ الفلسفة، حدثت ثورة مزدوجة تهم المتلقي (متلقي صاحب ذوق) كما تهم الفنان (مبدع عبقري).

عُرف الفن في تاريخ الفلسفة بالطريقة نفسها، وقد انتبه لذلك هيجل معتبرا أن الفن هو تجل وتجسيد في مواد محسوسة (النحت والصوت...) لرؤية معينة للعالم أو لقيم معينة أو

لأفكار في مواد محسوسة، لكن المفارقة تتمثل في كون العمل الفني يعبر عن المعقول (حياة الأفكار) أو الروحي (رؤية للعالم) في مواد محسوسة (أي التعبير عن الفكر في الحجر والألوان والأصوات، تلبس الروحي في المادي)، وهو ما يجعل الفن مأثرا (هذا التأثير هو ما نسميه جمالا).

سيقول الفن الرومانسي الشيء نفسه الذي تقوله الفلسفة الرومانسية، لكنه يقوم بذلك بأدوات محسوسة تجعله في متناول الجميع. إنه من السهل الاستماع إلى بتهوفن أو شوبان مقارنة بقراءة هيجل أو حتى نيوتن، لكن الفلسفة والعلم دائما يقولان ما يقوله الفن لأن تاريخ الفن كان ليتساوق ويتقابل مع تاريخ الأفكار. لا يستطيع كل الناس قراءة كتابات هيجل وكانط الفلسفية، ولا قراءة كتابات نيوتن العلمية إلا بالتوفر على تكوين علمي، بيد أنهم بإمكانهم الاستماع لبتهوفن دون التمكن من تكوين موسيقي رصين.

يتقابل تاريخ الفن مع تاريخ الأفكار، لأن الفن ما هو إلا تعبير عن تلك الأفكار المتغيرة والمتعاقبة في تاريخ الإنسانية. وعليه، يمكن تمييز أربعة لحظات كبرى في تاريخ الفن، هي:

- اللحظة الأولى التي مثلها الفن الإغريقي، حيث الفنان يجسد في عمله الانسجام ونظام العالم عموما (الكوسموس). يقدم العمل الفني نفسه بوصفه ميكروكوسموس (كون صغير) يتصف بنفس خصائص الكون، والذي ينظر إليه ككائن حي. هذا الانسجام يبدو جليا في المعابد والمسارح الإغريقية حيث تسود خاصية التماثل، كما تتناسب الأجزاء في تماثيل اليونان بشكل مثالي.
- اللحظة الثانية، وهي فن العصور الوسطى ذو الطابع الديني، لأنه فن يجسد عظمة الإلهي عبر لوحات بموضوعات دينية مستوحاة من الإنجيل والنصوص المقدسة. يحتفي كل من الفن الكوسمي والديني بفكرة تجسيد رموز وقيم وأفكار قادمة من هناك، من بعيد عن الإنسانية. إنهما فنان مقدسان يلتزمان بصفة التعالي (الكوني أو الديني).

- في اللحظة الثالثة لن يجسد الفن عظمة الكون، ولا عظمة الإلهي، بل عظمة الإنساني وعظمة الحياة اليومية، ليُمسي فنا مُدنيوا sécularisé. يصور الفن المحايث اليومي مضامين من قبيل: فتاة تلعب مع كلبها في المطبخ، أم تقلي القمل من رأس ابنها، شباب يشربون الخمر في ملهى وبجانبهم سحاقية بأذرع عارية، امرأة تقرأ رواية وليس إنجيلا...
- أما اللحظة الرابعة، والتي يمثلها الفن المعاصر للقرن العشرين، فلا يبحث فيها الفنان عن تصوير إنسانية الإنسان أو النظام الكوسمي أو عظمة الإلهي، بل يبحث عن تحطيم أوهام الميتافيزيقا، وتقديم ما يُقدم، وذلك عبر تحطيم العادات وتحرير اللاعقلاني واللاواعي فينا (الجسد، الجنس). يبدو هذا الاحتفاء باللاعقل في الروايات الجديدة مثلا، حيث، وعوض تقديم شخصيات متناغمة ومنسجمة مع تاريخها، يتم تصوير شخصيات بأفكار مركبة (الاختلاف بدل الهوية، الفوضى بدل الانسجام).

كان جمال العمل الفني، مع اليونان، جزءا منه بما هو تناغم، على أن الحكيم كان هو المؤهل لرؤية نظام العالم ذاك. في عيون الحكيم لا وجود للقبيح، فكل ما هو جزء من نظام العالم هو جميل. لكن ينبغي التنبيه إلى أن الرواقية قد سارت بهذا التصور إلى أبعد من باقي المدارس اليونانية، وهو ما تعبر عنه قولة الفيلسوف الرواقي والإمبراطور الروماني ماركوس أورليوس: "في وجوه الشيوخ نرى الجمال كما لدى الأطفال"، وذلك خلافا لما اعتقده اليونان من أن الشيوخ والأطفال ليسوا كمالا، بل حالات كائنات ناقصة.

سيصبح الفنان في الإستيطيقا الحديثة عبقريا، أي خالقا من عدم (إله صغير)، يخلق كونا صغيرا، وذلك خلافا لما كان عليه الحال لدى اليونان، حيث كان الفنان وسيطا بين العالم الإنساني والإلهي، لذلك لم يحظى الفنانون القدامى بالعناية الذي حظي بها فنانو العصر الحديث، فأسماؤهم عموما مجهولة، لأنهم مجرد متلقين بسطاء لا قيمة لهم.

نرى الكثير من تماثيل القطط في المعابد المصرية، ونقول لأنفسنا أن ذلك يعود لمكانة القطط في الديانة المصرية، ولا نكلف أنفسنا عناء السؤال عن هوية من نحت تلك التماثيل. أما في العصر الحديث، فقد أضحى العمل الفني أقل أهمية من منتجه، فهو مجرد امتداد لصاحبه، بل إنه مجرد بطاقة دعوة. إننا اليوم نعرف الفنان أكثر من معرفتنا بأعماله. يتصف الفنان الحديث بالعبقرية والتفرد، حيث يمكن تقليد موزار ومع ذلك سيظل موزار متفردا، بيد أن هذا التفرد ليس هو الجزئي، والخاص ليس هو الكوني العام. يتم تحويل هذا الجزئي الخاص، والذي هو عبارة عن فلكلور وصناعة تقليدية محلية تمثل روح الشعب، إلى كوني، ليُصنع التفرد بجميع الجزئي بالكلي.

يرى هيوم أن تاريخ العلم هو ساحة معركة تم فيها التخلي عن كل النظريات العلمية السابقة، في حين لازلنا نقرأ هوميروس إلى اليوم، ولازلنا نحب خطابة شيشرون. إن الإجماع على الإعمال الفنية يحصل بشكل أيسر مقارنة بالتصورات العلمية (الخلاف حول التحولات المناخية مثلا).

من نتائج الحداثة الفنية نذكر: عندما تم النظر إلى الفنان كعبقري وخالق من عدم، سوف يتم منع البلاجيا بعدما كان النقل والنسخ والمحاكاة هي القاعدة في الفنون القديمة. ثم ظهور "الصيحات" La mode، وهي ظاهرة غريبة لم تعرفها الفنون القديمة، حيث الفنان لم يكن مبدعا وعبقريا. مع العصر الحديث أيضا، ظهر النقد الفني في الصالونات الأدبية، كما ظهرت المتاحف حيث تُعرض الأعمال ديموقراطيا بعدما كانت خصوصية. ستقوم هذه المتاحف بحفظ الأعمال الفنية من التلف الذي كانت تتعرض له من طرف الثوار الذين كانوا يقطعون رؤوس التماثيل، ويشوهون اللوحات. تلتزم المتاحف بالنظام الكرونولوجي للأعمال الفنية حيث تُعرض الإبداعات من الأقدم إلى الأحدث بوصفها مستجدات.

من زاوية نظر إلهية لا يعد الجمال موجودا، فهو كائن عقلي، في حين أن الاهتمام بالحساسية في ذاتها هو اهتمام بالإنسان كما هو. بالنسبة للإله كل شيء عقلاني، فالجمال شأنه شأن التاريخ غير موجودان. ومنه كانت الإستيطيقا لتحتفي بوجهة النظر الإنسانية. في الأعمال القديمة، تم تصوير الفلاحين وأصحاب المهن أيضا، لكن الغاية كانت هي تصوير النظام الكوسمي أو الفن الديني لعرض نظام قائم. لقد واكب الفن القديم القادة والزعماء السياسيين، وليس الناس العاديين في حياتهم اليومية، وذلك خلافا لما يدعو له تودوروف مثلا من انتصار لليومية في الفن الهولندي.

إذا كانت الديمقراطية قانونا صُنع من الإنسان ولأجل الإنسان، فإن الفن الحديث هو فن صُنع من الإنسان وموجه للإنسان. بالرغم من أن اليومي والإنساني مسطحان، لكن يمكننا تقديس الإنسان بجعل حياته عملا فنيا ("أبي بطل"، "أمي بطلة")، وبعبارة تودوروف التي تصور هذا الوضع: "وحده الإنساني هو المقدس حقيقة"

"Seul l'humain est vraiment sacré"

فهرس المحتويات

أهداف الوحدة.....ص. 1.

محاور الوحدة.....ص. 2.

لائحة المصادر والمراجع.....ص. 3.

- تمهيد: .....ص. 4.

1. سؤال الجمال في اللحظة السقراطية.....ص. 6.

أ. فلسفة الجمال السوفسطائية.....ص. 6.

ب. سقراط أو الجمال بوصفه خادما للغاية الأخلاقية.....ص. 8.

2. مكانة الجمال في النسق الأفلاطوني.....ص. 12.

3. أسئلة الجمال والفن في بويتيقا أرسطو.....ص. 17.

4. العبقرية والذوق في الإستيطيقا الكانطية.....ص. 21.

أ. الإستيطيقا بوصفها ثورة في الإنتاج والتلقي.....ص. 21.

ب. مسألة معايير الذوق.....ص. 25.

- تركيب: .....ص. 30.

فهرس المحتويات.....ص. 35.