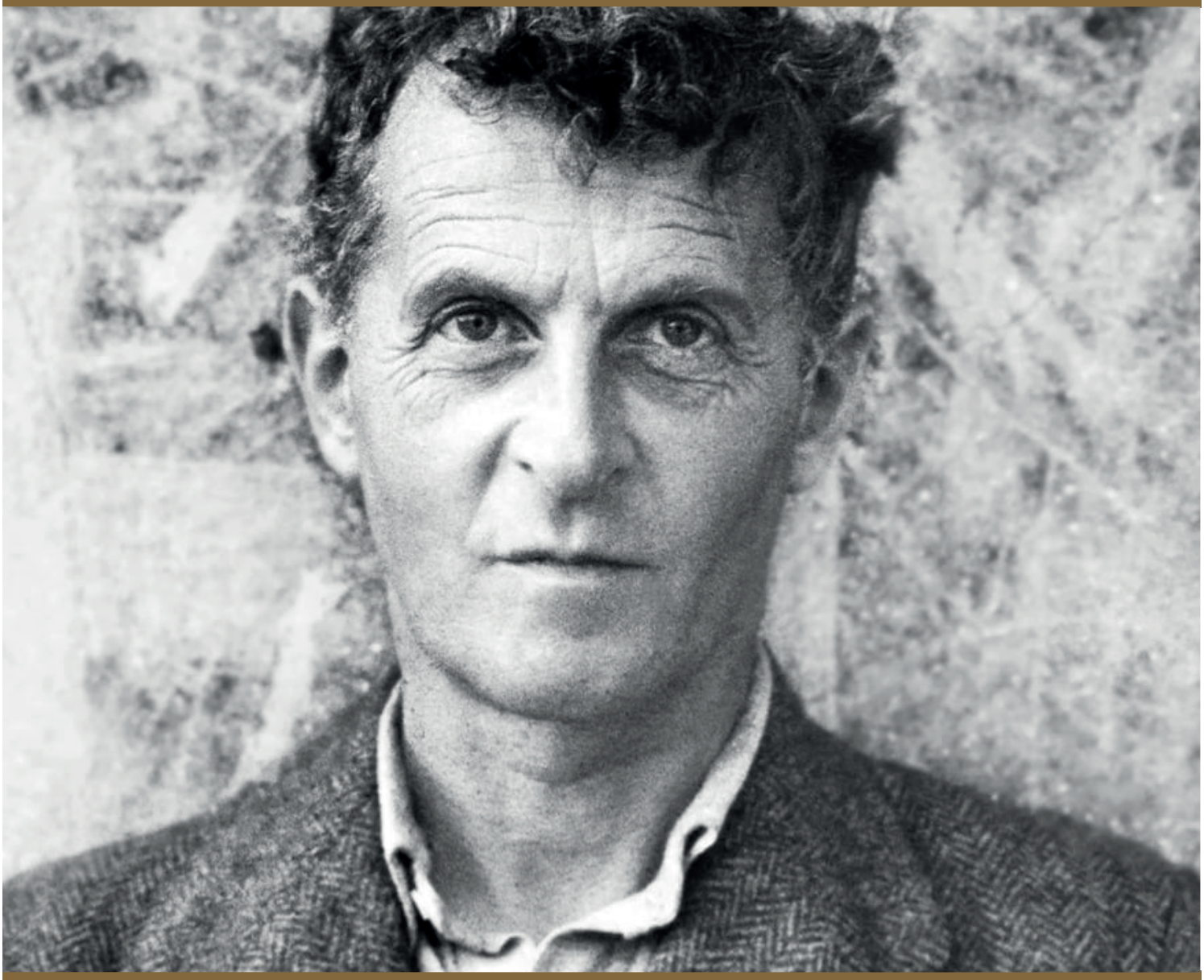
بحث محكم | قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية | 12 سبتمبر 2019

القيمة التداوليّة للجَمال

دراسة في فلسفة فتجنشتين



بدر الدين مصطفى أحمد
باحث مصري

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

جميع الحقوق محفوظة © 2019
All rights reserved © 2019

”هنا ينبغي علينا القفز من ميدان الميتافيزيقا إلى ميدان الفن، وذلك من خلال التأكيد على اعتقادنا السابق بأنّ هذا العالم لا يمكن تبريره إلّا بوصفه ظاهرة جماليّة“. **نيتشه**

”أعتقد أنّني لخّصت موقفي تجاه الفلسفة عندما سبق لي القول: إنّ الفلسفة يجب فقط أن تكون مكتوبة كتأليف شعري“. **فتجنشتين**

ملخّص:

تحاول هذه الدراسة الكشف عن موقف لودفيج فتجنشتين Ludwig Wittgenstein (1889-1951) من القضايا الأستيطيقيّة عامّة والحكم الجمالي على وجه التحديد. وتنطلق الدراسة من فرضيّة مفادها وجود تباين جذري بين الموقف المبكر لفتجنشتين تجاه الأحكام والقضايا الجماليّة كما عبّر عنه في رسالة 1921، وموقفه المتأخّر الذي عبّر عنه في محاضراته عن الجماليّات التي ألقاها عام 1938، والتي جاءت في ضوء موقفه الجديد من اللغة والمنطق كما يفصح عنه عمله المتأخّر ”بحوث فلسفيّة“. على أنّ موقف فتجنشتين الأوّل لم يكن يبتغي منه إنكار مشروعيّة القضايا الجماليّة بقدر ما كان يأمل من خلاله وضع حدود أو شروط للتعبير اللغوي حتى ينهي ما وجده خلافاً عدميّاً ومفتعلاً في الساحة الفلسفيّة، لكنّه اكتشف بعد ذاك محدوديّة تلك الشروط التي عزلت اللغة عن طرق استخدامها وعن سياقاتها التي تنشأ فيها. وقد دفعه ذلك إلى تطوير موقفه السابق ليفسح مجالاً أكثر للسياقات التي تنشأ فيها اللغة وتتخذ الألفاظ معانيها. السؤال الرئيس الذي تناقشه الدراسة وتسعى لمعالجته يمكن صياغته كما يأتي: ما النتائج المترتبة على موقف فتجنشتين في الحالتين فيما يتعلق بحقل الجماليّات؟ وإلى ماذا أفضى موقفه المتأخّر من حيث ربطه بين الأحكام الجماليّة والسياقات الثقافيّة والبيئيّة التي تنشأ فيها؟ ونودّ الإشارة هنا إلى أنّ هدفنا ليس المناقشة التفصيليّة لموقف فتجنشتين من العلاقة بين الثالوث (اللغة - العالم - الفكر) أو القول المنطقي عنده، لأنّ ذلك لا يقع في دائرة اهتمامنا في هذه الدراسة، وسنكتفي فقط بالأفكار الرئيسة لهذا الموقف والتي اعتمد عليها في بناء تصوّره لأحكام القيمة في المرحلتين. تستخدم الدراسة المنهج التحليلي في تحليل نصوص فتجنشتين الرئيسة لاستخلاص مواقفه، بالإضافة إلى المنهج النقدي والمقارن.

مقدّمة

دارت معظم الدراسات العربيّة التي قدّمت عن فلسفة فتجنشتين حول رصد تطوّر موقفه من قضايا اللغة والمنطق وفقاً للمرحلتين الرئيستين؛ مرحلة الرسالة ومرحلة البحوث. أمّا موقفه من الأحكام الجماليّة والقضايا القيميّة، فلم تكن موضع اهتمام حقيقي داخل تلك المتون، كما لم تلتفت معظم الكتابات العربيّة إلى الموقف الذي طوّره فتجنشتين في دروسه عن الجماليّات، وهو موقف مرتبط عموماً برؤية أكثر شموليّة للعالم لا تختزله فقط في الشكل اللغوي له. وعلى الرغم من أنّ فتجنشتين لم يكتب عملاً مستقلّاً في الأستيطيقا كما لم يخصّص جزءاً من كتابيه الرئيسين (الرسالة والبحوث) عن الأحكام الجماليّة، إلّا أنّ موقفه يتضح في ثنايا عمليّة في ضوء موقفه العام ومن خلال الشذرات القليلة التي كتبها عن الأحكام القيميّة. هذا بالإضافة إلى أنّ موقفه المتأخّر من الأحكام الجماليّة يتضح بصورة أكثر تفصيلاً في محاضراته عن الجماليّات التي ألقاها عام 1934، ونشرت بعد ذلك ضمن كتاب يشمل محاضراته التي ألقاها والحوارات التي أجريت معه.

كانت الرسالة المنطقيّة الفلسفيّة Tractatus Logico-Philosophicus هي الأثر النظري الوحيد الذي نشره فتجنشتين بنفسه سنة 1921 وهو ما يزال يدرس في كامبريدج، وقد جمع فيه بين خواطر شوبنهاور وكيركجارد في معنى الوجود وقيمته (أعني من ناحية تصوّراته الأنطولوجيّة)، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد تعاليم فريجه ومور وراسل في لغة المنطق وحدودها وعلاقتها بالعالم. والحقيقة أنّ الطريقة التي كتب بها فتجنشتين أعماله كانت تتماسّ بصورة كبيرة مع اللغة الأدبيّة الشاعريّة. فرغم أنّ إسهامه الرئيس قد انصبّ على المنطق ومحاولة البحث عن الأسس الأنطولوجيّة له، إلّا أنّ ثمّة شاعريّة في أعماله لا تخفى على قرّائه "لقد كتب لودفيج رسالته بأسلوب فائق الجمال. جزء من هذا الجمال يعود إلى غموض عباراته والتباسها، فقد كتبت بشكل عبارات تشبه الأقوال المأثورة، وليست على شكل نتائج تلزم عن مقدّمات. هذا النمط من الكتابة يشبه من يحاول امتطاء حصانين في آنٍ واحد (الحقيقة والجمال) مع ما في ذلك من خطر السقوط بينهما"[1].

لقد نشأ لودفيج في بيت موسيقيّ في فيينا، حيث كان أبواه موسيقيين، وكان بيتهما مزاراً لكبار الموسيقيين مثل براهمس وماهلر، كما كان أخوه بول فتجنشتين من كبار الموسيقيين النمساويين. منذ البداية إذن نجد عند لودفيج هذين الاتجاهين: الصوفي الموسيقي، والمنطقي اللغوي. وقد عرفت مسيرته الفلسفيّة مرحلتين رئيستين؛ أولاهما بدأت منذ التحاقه سنة 1912 بجامعة كامبريدج وتتلمذه على يديّ رسل وامتدّت إلى نشر الرسالة سنة 1921. ثمّ بعد حصوله على الدكتوراه من كامبردج سنة 1929 حتى وفاته عام 1951. وكانت حصيلة هذه المرحلة كتاب تحقيقات أو بحوث فلسفيّة Philosophical Investigations (ظهر

1 Peter Carruthers, The Metaphysics of the Tractatus (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), xiii.

بعد وفاته 1953). لكنّ ما تركه لودفيج الثاني من مخطوطات هي كثيرة للغاية فقد بلغ تعدادها ثلاثين ألف صفحة: منها الكرّاس الأزرق والكرّاس البنّي Blue and Brown Books (1958) وعن اليقين On Certainty (1961) ودروس ومحادثات Lectures & Conversations (1967) الذي يتضمّن دروساً في الجماليّات والأخلاق[2].

صحيح أنّ أغلب أبحاث فتجنشتين منطقيّة، لكنّ اهتمامه بطرق التعبير التقليديّة عن المفاهيم الأخلاقيّة والجماليّة، وخاصّة الموسيقى، كان هاجساً دائماً في أعماله. وعلى الرغم من أنّ العمل الرئيس الذي ناقش فيه مفهوم الجمال تمثل في مجموعة من المحاضرات التي ألقاها في كامبردج سنة 1938 ونشرت بعد ذلك في 1966 في كتاب يحمل عنوان دروس ومحادثات، فإنّ خوض لودفيج في طبيعة البحث الجمالي والأخلاقي بعامّة إنّما يضرب بجذوره في تربة رسالة 1921.

الرسالة والأحكام القيمية... لقد صعدنا، فلنلقِ بالسلّم إذن

العالم له بنية، والبنية مجموعة من الوقائع، وتتألف الوقائع من حالات، والحالات يمكن ردّها إلى أشياء. أمّا اللغة، فهي مجموع القضايا، وتتألف القضايا من قضايا أوّليّة، وتتألف القضايا الأوّليّة من أسماء؛ فتحليل العالم ينتهي بنا إلى أشياء، وتحليل اللغة ينتهي بنا إلى أسماء، والعلاقة بينهما تتمثل في أنّ «اللغة هي صورة للعالم». فوظيفة اللغة تصوير العالم الخارجي «إنّ الفكر هو الرسم المنطقي للواقع. والرسم نموذج للعالم الخارجي... والقضيّة لا تثبت شيئاً إلّا بقدر ما هي رسم له. والقضايا يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة من حيث كونها وصفاً لواقعة من الوقائع؛ إذ اللغة تنحلّ إلى قضايا، وكذلك العالَم ينحلّ إلى وقائع، والقضايا تنحلّ إلى قضايا أوّليّة، والوقائع تنحلّ إلى وقائع ذرّيّة، والقضايا الأوّليّة مكوّنة من أسماء بسيطة لا يمكن تعريفها بغيرها، ولكنّها تشيرُ مباشرة إلى أشياء، وكذلك الوقائع الذرّيّة تتكوّن من أشياء بسيطة لا يمكن تحليلها بل يمكن تسميتها فقط»[3]. وعمليّة تكوين الرسوم مسألة تخصّ اللغة وحدها، إذ كلّ تمثيل للعالم إنّما يتمّ داخل اللغة وبواسطتها، ولا يمكنه أن يتمّ خارجها أو بغيرها، فكلّ عمليّة فكريّة تمثل من خلالها العالم

2 (باختصار) عن فتحي المسكيني، دروس في الجماليّات، مقال منشور ضمن كتاب إطلالات على الجماليّات بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين (تونس: وزارة الثقافة، 2010) ص233.

3 L.Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus (London: Routledge; 2 edition, 2001) p Xii.

إنّما تتمّ بواسطة قضايا اللغة. الفكر في الحقيقة هو نوع من اللغة، لأنّ الفكر بطبيعة الحال هو أيضاً صورة منطقيّة للقضيّة وبالنتيجة تحديداً هو نوع من القضيّة[4].

إنّ مفهوم الرسم الذي طرحه فتجنشتين في الرسالة يلخّص موقفه من العلاقة بين هذا الثالوث الذي لا توجد نظريّة في اللغة إلّا ويكون هدفها الرئيس الكشف عن طبيعة العلاقة، إنّه ثالوث (الفكر - اللغة - العالم). فاللغة عنده هي انعكاس للعالم، حيث كلّ رسم هو انعكاس لواقعة ممكنة، وليس ثمّة معنى للحديث عن الرسم إذا لم تكن هناك حالات مرسومة، وبمعنى آخر؛ سيكون من المحال أن يكون الذهن رسماً للعالم دون وقائع هذا العالم. ومن ثمّ ستغدو الوقائع في ظلّ نظريّة الرسم هي المعيار في تقسيم القضايا إلى قضايا حقيقيّة تحقق ماهيتها من خلال كونها رسوماً لوقائع العالم وإلى قضايا غير حقيقيّة لا تكون رسوماً لأيّة واقعة من وقائع العالم، ومن هنا كانت خارجة عن المعنى «حيث إنّ صفة الكون رسماً هي التي تعطي للقضيّة معناها، ثمّ بعد ذلك صدقها أو كذبها»[5].

وقد قدّم عزمي إسلام ملخّصاً لقضايا الرسالة في مقدّمة ترجمته العربيّة لبحوث فلسفيّة، وصاغها في سبع قضايا نذكر منها[6]:

1- العالم هو جميع ما هنالك.

2- إنّ كلّ ما هنالك من وقائع فرديّة هي وقائع ذرّيّة.

3- الفكر هو الرسم المنطقي للواقع.

4- الفكر هو القضيّة ذات المعنى.

5- إنّ ما لا يستطيع المرء التحدّث عنه ينبغي أن يصمت عنه.

هذه القضايا هي تلخيص لأطروحة فتجنشتين في الرسالة في شكل مقدّمات ونتيجة، يهمّنا هنا أن نناقش في ضوئها موقفه من قضايا القيمة. يبدأ فيتجنشتين بطرح السؤال الذي سأله دائماً: «كيف نتحدّث

4 Ibid, 39- 40.

وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى وجود مقارنات عديدة بين موقف فتجنشتين من علاقة اللغة بالعالم وعمليّة التفكير، وبين الموقف الذي تبنّاه مارتن هيدجر من "أننا نحيا داخل اللغة". راجع:

Paul M. Livingston, Wittgenstein reads Heidegger, Heidegger reads Wittgenstein: Thinking Language Bounding World in Beyond the Analytic-Continental Divide: Pluralist Philosophy in the Twenty-First Century, ed. by Jeffrey Bell, Andrew Cutrofello, and Paul M. Livingston (London: Routledge Press, 2015) p 202.

5 جمال حمود، فلسفة اللغة عند فتجنشتين (بيروت، الناشرون العرب، 2009) ص157.

6 من مقدّمة عزمي إسلام لترجمة لودفيج فتجنشتين، بحوث فلسفيّة، ترجمة عزمي إسلام (القاهرة: جامعة الكويت، 1990) ص19.

عن الجماليّات والأحكام الجماليّة؟» الجمل التي نستخدمها عادة تذهب إلى شيء من هذا القبيل، «الشجرة جميلة»، من الواضح أنّ جميلة تستخدم كصفة. ثمّ يبدو أنّ جميلة هي كيفيّة من الكيفيّات التي تمتلكها الشجرة. لكن في حقيقة الأمر ليست صفة «جميلة» التي ننسبها إلى الشجرة تكافئ صفة «خضراء» التي ننسبها إليها»[7]. تقول القضية 6.421 من الرسالة: «من البيّن أنّ الأخلاق لا تقبل التعبير عنها، فالأخلاق متعالية... الأخلاق والجمال أمر واحد»[8].

كيف لنا أن نفهم هذا الافتراض في ضوء ما قرّرته الرسالة؟

كتب لودفيج في خطاب إلى رسل بتاريخ 19-8-1919: «إنّ جوهر الأمر إنّما يكمن في النظريّة المتعلقة بما يمكن أن يقال بواسطة القضايا، أي بواسطة اللغة (وطبعاً بما يمكن أن يفكّر فيه)، وما لا يمكن التعبير عنه بمساعدة القضايا، بل يمكن أن يشار إليه فحسب. ذلكم هو، على ما اعتقد، المشكل الجوهري للفلسفة»، المشكل الجوهري للفلسفة هو التمييز بين ما يمكن قوله وما يمكن الإشارة إليه. وهذا التمييز بين العبارة والإشارة هو المقياس الحاسم لاستجلاء الفرق بين ميدان الحقيقة المنطقيّة التي يمكن أن تقال، أي أن تقبل الصحّة أو الخطأ، الصدق أو الكذب، وبين مسائل الأخلاق والجماليّات التي تتعالى على أيّ قول، أي تلك التي لا تقال بل يشار إليها فحسب، ولأنّ ما يمكن الإشارة إليه لا يمكن قوله فإنّ الإشارة هي أسلوب الأخلاق والجمال دون فرق جوهري بينهما»[9].

تقع الأستيطيقا إذن على حدود المنطق، ولأنّ حدود المنطق هي حدود العالم، كما تصفه العلوم، فإنّ الأستيطيقا تقع على حدود العالم أيضاً. وهو ما يجعلها متعالية عن كلّ موقف قضويّ.

لكنّ الغريب أنّ فتجنشتين لا يقول هذا عن الأخلاق والجمال فحسب، بل عن المنطق أيضاً: «ليس المنطق نظريّة، بل صورة مرآويّة عن العالم. إنّ المنطق شيء متعالٍ»[10]. إنّ المنطق ينتمي أيضاً بحسب لودفيج إلى مجال ما لا يقال، ذلك أنّه «شرط إمكان العبارة اللسانيّة»، وبالتالي فهو أيضاً يتجاوز حدود ما يمكن أن يقال. المنطق صورة الفكر، وهو صورة معياريّة أو ينبغيّة، وما هو معياري ينبغي إسكاته. إنّ المتعالي بحسب فتجنشتين، أخلاقيّاً كان أو جماليّاً أو حتى منطقيّاً، هو ما يقف على حدود عالمنا. ورغم أنّ «حدود لغتنا هي حدود عالمنا»، بحسب لودفيج صاحب الرسالة، فإنّ لودفيج صاحب بحوث فلسفيّة يزعم

7 Monk, Ray. Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius (New York: Penguin Books, 1990) p 44.

8 L. Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, p 86.

9 Brian McGuinness (Editor) Wittgenstein in Cambridge: Letters and Documents 1911-1951(London: Wiley-Blackwell Press 2009), p45.

10 L. Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, p78.

أنّ الخير والشرّ لا يظهران إلّا عن طريق الذات وليس لهما وجود في ذاتهما مستقل عنها، لهذا تغدو الذات «غير منتمية لهذا العالم، بل هي حدود العالم»[11].

إنّ الذات من الناحية الأخلاقيّة أو الجماليّة ترسم حدود العالم الذي يقال دون أن تنتمي إليه. هي ذات إشارة وليست ذات عبارة. لكنّ ذلك يعني أنّ لودفيج الأوّل لم يكن يجد في الأشياء الأستيطيقيّة أو الأخلاقيّة أيّ معنى. إنّها لا تنتج سوى منطوقات بلا معنى، لأنّها لا تقبل مقياس الصحّة والبطلان وليس من خيار أمام ما لا معنى له سوى الصمت المنطقي، تقول القضيّة الأخيرة (رقم 7) من الرسالة: «ما لا يقبل أن يُقال ينبغي إسكاته»[12]. ذلك هو مصير الأخلاقيّات والجماليّات بحسب لودفيج.

من ضمن الأمور التي فطن إليها فتجنشتين أثناء كتابته الرسالة، ذلك الأمر الذي رأى أنّه من الممكن أن يمسّ مشروعيّة ما تقرّره الرسالة ذاتها. ويتمثل في أنّنا إذا طبّقنا ما طالبت الرسالة بتطبيقه من معايير بخصوص شروط الصدق على الرسالة ذاتها، بدت مرفوضة من هذا المنطلق، لأنّ الكثير من قضاياها يخالف شروط الصدق الذي قرّرته. وإذا كانت شروط الصدق هي التي تكسب قضايا اللغة معنى، فإنّ انعدام تلك الشروط في قضايا أخرى يجعلها بلا معنى «فعندما نقول قضيّة لا نعرف شروط صدقها معناه أنّنا لا نعرف ما يكون عليه الواقع لو كانت صادقة، ومعناه أنّنا لا نعرف ما نقول». على هذا يكون اللّامعنى عبارة عن حالة لا نعرف فيها ما إذا كان ما نقوله صادقاً أو كاذباً، أو هي حالة تعبّر من وجهة نظر نظريّة الرسم المنطقي في المعنى عن انقطاع بين الخطاب وبين العالم. ولأنّ ما تمثله القضيّة هو معناها، فإنّ الخطاب يكون ذا معنى ما دامت العلاقة التمثيليّة بين القضايا والوقائع ما زالت قائمة. لكن قد تنقطع تلك العلاقة التمثيليّة، ومن ثمّ يحدث اللّامعنى -وفقاً لما قرّرته الرسالة- في حالات عديدة، منها: عندما تستخدم اللغة في قول شيء عن نفسها (كأن تتحدّث مثلاً عن معاني الرموز، أو عمّا هو مشترك بينها وبين العالم)، وعندما تستخدم اللغة في الحديث عمّا لا يوجد في العالم، أي عن شيء مفارق (كما هو الحال عندما تتحدّث عن الأخلاق والجمال). هذا يعني أنّ الرسالة تقع فيما حذّرت هي نفسها من الوقوع فيه وتخالف ما قرّرته من شروط للصدق ومن حتميّة العلاقة التمثيليّة بين القضايا والوقائع[13]. ما الحل إذن؟ يقول فتجنشتين في ختامه للرسالة: «إنّ قضاياي هي توضيحات بحيث من يفهمني سيعرف في نهاية المطاف أنّها خالية من المعنى، وهذا بعد أن يكون قد استخدمها سلّماً في الصعود، أي صعد عليها ليجاوزها. بمعنى أنّه يجب عليه أن يلقي بالسلّم بعيداً بعد أن يكون قد صعد عليه»[14]، ومعنى ذلك أنّه إذا كانت قضايا الرسالة هي التوضيح المنطقي للفكر، فإنّ تلك القضايا تنتهي الحاجة إليها بمجرّد ما تكون قد أدّت تلك المهمّة، ولن يكون لها مبرّر للبقاء،

11 Ibid, p72.

12 Ibid, p89.

13 (بتصرف) عن جمال حمود، السابق، ص297.

14 Ibid, p89.

لذلك اعتبر فتجنشتين تلك القضايا بمثابة سلّم نرمي به بعد أن نستخدمه في الصعود. والآن إذا كان اللّامعنى في الرسالة يظهر بسبب أنّها تستخدم اللغة في قول ما لا يقال، أليس من المناسب أن نتوقف عن استخدامها بتلك الطريقة؟ وإذا فعلنا ذلك، فهل هناك طريقة صحيحة لاستخدامها؟ يقول فتجنشتين: «إنّ المنهج الصحيح في الفلسفة هو ألّا نقول إلّا ما يمكن قوله، أي قضايا العلم الطبيعي، أي شيئاً لا علاقة له بالفلسفة، «لكنّ قضايا الرسالة لم تكن في العلم الطبيعي، ومعنى ذلك أنّها لم تُستخدم وفق «المنهج الصحيح في الفلسفة»، ومن ثمّ يجب أن تكون بلا معنى. وهذا ما حكمت به الرسالة على نفسها من خلال القضيتين (6.54 و7).

الرسالة دستور دائرة فيينا

من بين التأثيرات العديدة التي تركها عمل فتجنشتين الأوّل ذلك التأثير الأهمّ على فلسفة الوضعيين المناطقة، فقد اتخذوا من رسالة فتجنشتين دستوراً لهم؛ «فقد بلغ اهتمامهم بالرسالة أنّهم ابتداء من 1926 أخذوا يتدارسونها سطراً سطراً في الندوات الأسبوعيّة للحلقة»[15]. قدّم فلاسفة الوضعيّة المنطقيّة مبدأ أطلقوا عليه التحقق، ومضمونه أنّ القضايا العلميّة ذات المعنى هي وحدها القضايا التي يمكن التحقق من صدقها أو كذبها. وهذه القضايا لا تخرج عن فئتين: الفئة الأولى هي فئة القضايا التحليليّة الأوّليّة أو القبليّة، والفئة الثانية هي فئة القضايا التأليفيّة التركيبيّة.

ويمكننا أن نفسّر هذا المبدأ الذي قدّمه الوضعيّون المناطقة انطلاقاً من استثمارهم لموقف فتجنشتين السابق. فالقضايا التي يمكن التحقق منها تجريبيّاً بالنسبة إليهم هي التي يمكن قبولها واعتمادها، أمّا ما عدا ذلك، فلا يمكن النظر إليه على أنّه قضيّة علميّة بل شبه قضايا. والمقصود بشبه القضايا هو أنّ القضيّة تتخذ شكل القضيّة العلميّة، لكنّها في حقيقة الأمر لا يمكن التحقق من محتواها من خلال التجربة. سيستبدل الوضعيّون المناطقة إذن معيار التحقق بمفهوم الرسم عند فتجنشتين[16].

وبناء على ذلك فرّق الوضعيّون المناطقة بين نوعين من القضايا؛ قضايا علميّة، وتنقسم إلى قضايا تحليليّة، وهي قضايا الرياضيّات والمنطق، وهي تحصيل حاصل لأنّها لا تضيف جديداً، بل يمكن التحقق من صحّتها من خلال شكلها المنطقي (أمثلة ذلك: المثلث شكل له ثلاثة أضلاع، الأجسام ممتدة، مسائل الرياضيّات). وقضايا تأليفيّة تركيبيّة، وهي تلك التي تضيف جديداً ويمكن التحقق من صدقها أو كذبها من خلال التجربة (مثال ذلك قضايا العلوم الطبيعيّة كالمعدن يتمدّد بالحرارة، والأجسام تسقط بفعل الجاذبيّة...إلخ).

15 جمال حمود، السابق، ص290.

16 Jhanji, Rekha, 'Wittgenstein on Aesthetic Concepts', Indian Philosophical Quarterly, 6, 1979, p 547.

أمّا النوع الثاني من القضايا، فهي القضايا غير العلميّة، وتندرج تحتها فئات القضايا المعياريّة والميتافيزيقيّة، فالعلوم المعياريّة تدّعي أنّها علوم، لكنّ هذا الأمر لا يتجاوز حدود الادّعاء، لأنّها تقدّم قضايا ومعايير لا يمكن التحقق منها، بل تعتمد بصورة رئيسة على المشاعر أو الاعتقادات غير القابلة للتبرير أو الإثبات التجريبي (مثال ذلك مفهوم الروح المطلق عند هيجل، وكذلك الأحكام الجماليّة والأخلاقيّة).

من هنا ذهب الوضعيّون المناطقة إلى أنّ كلّ ما لا يقع تحت نطاق الحواس ولا يمكن التحقق التجريبي منه لا يمكن النظر إليه بعين الاعتبار أو وصفه بالعلم، والأصحّ اعتباره أقرب إلى الآراء والاعتقادات الشخصيّة التي تعبّر عن مواقف نفسيّة أو اعتقاديّة للمتكلّم لكن لا يمكن له إثباتها تجريبيّاً، ومن ثمّ لا يمكن له ادّعاء أنّها من الممكن أن تشكّل علماً.

طبّق الوضعيّون المناطقة موقفهم السابق على الأحكام الجماليّة، ورفضوا أن يكون هناك علم للجمال. فالأحكام الجماليّة نسبيّة تختلف باختلاف المواقف والمجتمعات ومن المستحيل الحديث عن معايير أو أحكام مشتركة بين جميع البشر. كما أنّ تلك الأحكام لا يمكن اعتبارها سوى مواقف نفسيّة للمتكلم، ولا يمكن إلزام الآخرين بها أو إقناعهم بصدقها.

ولتوضيح موقف الوضعيّين المناطقة، يمكننا أن نقارن بين العبارات الثلاث الآتية[17]:

الصدق فضيلة.

الوردة جميلة.

الذهب أصفر.

ففي حين يمكننا التأكّد من صدق العبارة الأخيرة من خلال رؤية لون الذهب في الواقع، فإنّنا لا يمكن لنا أن نتأكّد من صدق العبارتين الأولى والثانية. فعبارة الصدق فضيلة لا يمكن التحقق من صدقها واقعيّاً، لأنّه لا توجد وسيلة لذلك، فتلك العبارة هي في أحسن الأحوال تعبير عن وجهة نظر قائلها أنّ الصدق فضيلة، لكن لا توجد طريقة تجريبيّة يمكن من خلالها التأكّد من صدق تلك الوجهة من النظر. والأمر ذاته ينطبق على عبارة الوردة جميلة، فهي تعبّر عن انفعال تولّد لدى الرائي للوردة، لكنّ صفة الجمال ذاتها التي تنسب إلى الوردة هي صفة مضافة عليها ولا تعبّر عن مكوّن من مكوّناتها، بدليل أنّنا إذا ذهبنا إلى المختبر لتحليل مكوّناتها لن نجد من بين تلك المكوّنات شيئاً اسمه الجمال.

17 المثال مقتبس من سعيد توفيق، جدل حول علميّة علم الجمال (القاهرة: دار الثقافة، 1998) ص55 وما بعدها. والكتاب يجعل من نقد حجج الوضعيين المناطقة وتفنيدها هدفاً له، بالإضافة إلى تفنيد حجج دعاة النزعة النسبيّة النفسيّة.

هل يعني هذا أنّ العالم عند الوضعيين المناطقة يخلو من كلّ قيمة أخلاقيّة أو جماليّة؟

يرى الوضعيّون المناطقة أنّ موقفهم هذا لا يمسّ مكانة القيم في المجتمع في شيء، وأنّ هدفهم ليس تقويض القيم داخل المجتمع، بل هدفهم في المقام الأوّل التمييز بين العبارات العلميّة والعبارات غير العلميّة. وبالتالي فمنظومة القيم ستظلّ موجودة داخل المجتمعات، لكنّ هذه القيم لا يمكن الزعم أنّها ممّا يمكن التحقق منه تجريبيّاً، أو أنّها من الممكن أن تؤسّس علماً دقيقاً، لأنّ الشرط الرئيس لأيّ علم هو إمكانيّة التحقق من صدق قضاياه، بحيث تشكّل قاعدة موضوعيّة يمكن بناء العلم عليها.

كيف لنا أن ندرس القيم الأخلاقيّة والجماليّة إذن؟

في حين دعا فتجنشتين إلى ممارسة فضيلة الصمت فيما لا يمكن الحديث عنه أو إثباته، رأى الوضعيّون المناطقة أنّ هناك طريقة وحيدة يمكن من خلالها دراسة القيم بشقيها الأخلاقي والجمالي، وتتمثل تلك الطريقة في استخلاص النتائج التي تعبّر عن القيم من خلال التجربة (كأن نذهب مثلاً بعد عمل الإحصائيّات اللازمة بطريقة استقرائيّة أنّ نسبة 70% من شريحة الشباب الذكور من سكّان المدينة يفضّلون المطرب (س) ويعتبرون صوته جميلاً واختياراته الغنائيّة موفقة... إلخ). أي أن تتأسّس العبارات الجماليّة على وقائع يتمّ الوصول إليها تجريبيّاً. وهذا هو السبيل عند الوضعيّين المناطقة للحديث عن قضايا الجمال والأخلاق. وهذا الموقف يختلف تماماً عن الموقف الذي طوّره فتجنشتين في محاضراته عن الجماليّات التي ألقاها إبّان كتابته للبحوث، حيث اتخذ موقفاً رافضاً للدراسات التجريبيّة للجمال، كما سيتّضح ذلك أثناء مناقشتنا لموقفه المتأخّر، حيث غدا أستاذاً فيما طلب هو منّا من قبل أن نصمت عن الحديث فيه.

ما بعد الصعود... لودفيج أستاذاً فيما لا يُقال

بعد فترة توقف عن النشر وعن ممارسة الفلسفة أكاديميّاً دامت قرابة ثمانية أعوام، فسّرها البعض بأنّها جاءت احتراماً لما أفضت إليه الرسالة. عاد لودفيج إلى كامبريدج بدءاً من عام 1929 ليُحكم عليه بأن يغدو أستاذاً فيما قد حكم هو عليه بالصمت في عام 1921. أستاذاً فيما لا يقال وفي المتعاليات، وأيضاً فيما يقع على حدود العالم، أعني أستاذاً في الأخلاق والجمال. أمّا العدّة المنهجيّة الجديدة التي سيستخدمها، فهي تلك التي أكمل عرضها في كتابه الرئيس الثاني بحوث فلسفيّة، الذي يبدو أنّه شرع في كتابته بداية من سنة 1936. ولأنّ الدروس في الجماليّات تعود إلى صيف 1938، فهي ليست معاصرة للبحوث فحسب، بل هي قد اختبرت في أفقه ومن خلال مصطلحاته وإجراءاته المنهجيّة.

هذا التطوّر يمكن أن نكتشفه إذا حاولنا الإجابة عن التساؤل الآتي: ما الذي دفع لودفيج إلى الكلام في ما كان قد اعتبر ممّا لا يقبل الكلام وممّا ينبغي إسكاته؟

إنّ ما دفعه إلى الإقبال على الكلام في الأستيطيقا، بوصفها هذه المرّة تنتمي إلى ميدان ما يقال، هو تغيّر طرأ في معنى القول المنطقي نفسه. لقد صار هذا القول متعلقاً بنمط جديد من المشكل الفلسفي. فبدلاً من القضيّة/ اللوحة (التي صاغ منها لودفيج نظريته في الرسم) تحوّل القول في بحوث فلسفيّة إلى لعبة، بل إلى ألعاب لغويّة، وليس من معنى لأيّ لفظة إلّا في حدود استعمالها «يمكن أن نعتبر لغتنا مدينة قديمة... شبكة أو متاهة من الممرّات والساحات الصغيرة ومن البيوت القديمة والمباني الحديثة...»[18]. وذلك يعني أنّ تصوّر لغة ما يعني في الوقت ذاته تصوّر لشكل حياة Lebens form. كلّ لفظة تنتمي إلى لعبة لغويّة من خلالها ينبثق شكل حياة بعينه. أي أنّ أصنافاً جديدة من اللغات وألعاباً لغويّة جديدة، إن أمكن القول، سوف تظهر للوجود وأخرى سوف تبلى وتنسى. ويهدف مفهوم «صورة الحياة» الذي يماثل فكرة اللغة كلعبة، إلى رؤية لغتنا المطمورة داخل أفق السلوك غير اللغوي؛ فصورة الحياة الإنسانيّة ذات أساس ثقافي في طبيعتها، وفهم مجموعة من الناس لصورة حياتهم يعني إجادة الألعاب اللغويّة الضروريّة لممارستهم اللغويّة الخاصّة بهم، ونحن لا نصل إلى صورة العالم لدينا عن طريق الاقتناع بصحّتها، وإنّما عن طريق كوننا تربينا عليها، فمحاولة البرهنة على موضوع ما والحجاج لا يمكن أن تحدث إلّا داخل نسق، وذلك يستلزم أنّ النسق ليس له تبرير «يجب أن نتذكّر أنّ لعبة اللغة تقول شيئاً لا يمكن التنبّؤ به، أعني أنّها لا تقوم على أسس ليست معقولة (أو لا معقولة). إنّها توجد مثل حياتنا»[19].

إنّ اللغة، وفقاً لمؤلف البحوث، جزء لا يتجزأ من حياة المتحدّثين بها، فكلّ ما نقوم به لغة، كلّ ما نتلفظه ويأخذ شكلاً لغويّاً هو عبارة عن لعبة لغويّة. لعبة نتربّى عليها ونتدرّب حتى نكون بارعين في استخدامها، كُلّاً وفق سياقه، بما يتضمّنه هذا السياق من أعراف وتقاليد. لقد تمّ «ترويضنا وتربيتنا كي نسأل ما اسم هذا الشيء أو ذاك»[20]. إنّ هذا يعني في المقام الأوّل أنّ الكلمات تكتسب دلالتها داخل السياقات والأنساق الثقافيّة من خلال معناها التداولي، وهذا المعنى يتخذ موقعه ضمن معانٍ عديدة أخرى تكون الإطار المعرفي أو الثقافي للمجتمع.

وهكذا فنحن لا نتحدّث عن مشاكل تعوق اللعبة اللغويّة التي ننخرط فيها سلفاً إلّا عندما تتعطّل قواعد تلك اللغة وتكون غير قادرة على التعبير عن عالمنا. هنا نبحث عن بدائل لنكوّن منها لعبتنا الجديدة. من هنا

18 فتجنشتين، لودفيج، بحوث فلسفيّة، ص55.

19 السابق، ص68.

20 السابق، الموضع ذاته.

تختلف الأساليب وتتطوّر طرق تواصلنا مع العالم من حولنا «إنّ عمليّة التسمية كأنّها تعميد لشيء ما»[21] إكسابه موقعاً داخل لعبتنا اللغويّة. التعميد هو نمط من إعادة اللفظة إلى لعبتها، أي إلى جملة من صيغ الاستعمال لتأدية معنى ما «إنّ المثير هو أنّ لعبتنا اللغويّة تنطوي في كلّ مرّة على إمكانات عديدة»[22].

هل هذا التغيّر في موقف فتجنشتين من اللغة عموماً يُعتبر حياداً عن موقفه من الرسالة؟ بالتأكيد هو موقف مخالف تماماً للموقف الأوّل، وقد عبّر هو صراحة عن قصور تصوّره السابق الذي طرحه في الرسالة[23]. إنّ ما سيفضي إليه تصوّره عن اللعبة اللغويّة سيجهض إمكانيّة طرح التساؤل عن جوهر اللغة. أو عن الشكل العام للقضايا، وهو الموضوع الرئيس للرسالة. فليس ثمّة جوهر للغة بل شبكة من النسب العائلي أو شبه العائلي، وما يجعلنا نطلق اسماً أو لفظاً واحداً على مجموعة من الأشياء أو المعاني ليس كونها تنطوي على جوهر أو شيء مشترك فيما بينها، بل لأنّ بينها ضرباً من القرابة أو صلة النسب يجمع بينها «لطالما قارنت اللغة بصندوق من الأدوات يضمّ مطرقة ومقصّاً وأعواد ثقاب ومسامير وصمغاً. ليس من المصادفة أنّ كلّ هذه الأشياء قد وضعت معاً. ورغم ما بين تلك الأدوات من اختلاف ناتج عن وظيفة كلٍّ منها واستخدامها، إلّا أنّ ثمّة مناخاً عائليّاً يجمع بينها. إنّ الألاعيب الجديدة التي تأتيها اللغة بإزائنا في كلّ مرّة نقتحم فيها ميداناً جديداً هي ضرب من المفاجأة المستمرّة»[24].

إنّ اللغة ليست نوعاً من الخيال أو الوهم اللّامكاني واللّازماني، وإنّما هي ظاهرة مكانيّة وزمانيّة، ظاهرة لها إطار زمكاني، ومن غير الجائز التعامل معها على أنّها صورة مثاليّة للعالم كما ادّعت الرسالة. إنّ ألعاب اللغة هي صور اللغة التي يبدأ بها الطفل في الاستفادة من الكلمات، ومصطلح «لعبة اللغة» يوحي أنّ اللغة فاعلة وليست سكونيّة. فاعليّات تتشكّل دائماً وتحكمها قواعد، غير أنّ القواعد ليست ثابتة أو تعمل بالطريقة ذاتها في كلّ الألعاب، فكما أنّ هناك ألعاباً لها قواعد دقيقة مثل الشطرنج، فإنّ هناك ألعاباً أخرى ليس لها قواعد، مثل قذف الكرة. ومقارنة فتجنشتين اللغة بالألعاب، تلفت انتباهنا للتماثلات بينهما؛ ولذا يستخدم فتجنشتين مصطلح «التشابهات العائليّة»[25] famili en ahnlickeit. فإذا نظرنا إلى العمليّات التي نسمّيها «ألعاباً» مثل ألعاب الورق، وألعاب الرقعة، وألعاب الكرة، والألعاب الأولمبيّة، وتساءلنا عن السبب الذي يجعلنا نصنفها جميعاً تحت خانة الألعاب، لكان بديهيّاً بالنسبة إلينا أن يكون هناك شيء مشترك يجمع بينها حتى يتمّ تصنيفها بهذا الشكل. هل هذا ما قصده فتجنشتين بالتشابهات العائليّة؟ أي

21 السابق، ص71.

22 السابق، ص80.

23 السابق، ص15.

24 السابق، ص85.

25 السابق، ص87.

كان فتجنشتين هو من منح هذا المصطلح ثقله الفلسفي، فالمصطلح كان متداولاً من قبله في السياقات الأدبيّة مطلع القرن التاسع عشر، وقد استخدمه نيتشه أيضاً في حديثه عن العلاقة بين التفلسف الهندي والإغريقي والألماني بأنّ ثمة تشابهاً عائليّاً يجمع بينها.

وجود خصائص مشتركة تجمع بين الأشياء التي تكتسب الوصف ذاته؟ ليس هذا المعنى بالضبط ما كان يقصده فتجنشتين من المصطلح، فوفقاً له لن نجد شيئاً مشتركاً بين ما نسمّيه ألعاباً، وإنّما سنجد تماثلات وتشابهات وعلاقات، فإذا نظرنا إلى الألعاب ذات الرقعة بعلاقاتها العديدة المترابطة، ثمّ انتقلنا لألعاب الورق؛ فسوف نجد تناظرات كثيرة بينها وبين المجموعة الأولى، ونجد صفات مشتركة عديدة قد اختفت بينما هناك صفات أخرى بدأت بالظهور، وإذا انتقلنا إلى ألعاب الكرة، فسوف نجد أنّ كثيراً من المشترك يظلّ باقياً في حين يزول الكثير أيضاً.

والألعاب لا يجمعها أنّها مسلّية، أو أنّ هناك دائماً مكسباً وخسارة، أو تنافساً بين لاعبين، لكنّنا نرى شبكة مركّبة من التماثلات تتداخل وتتقاطع، وهي أحياناً تماثلات شاملة وأحياناً تفصيليّة. إنّها «تشابهات عائليّة»، لأنّ أوجه التشابه بين أفراد العائلة الواحدة مثل: البنية والملامح ولون العينين... إلخ، تتداخل وتتقاطع بالطريقة نفسها؛ فالألعاب هنا تكوّن عائلة. واللغة ولعبة اللغة والعلامة هي مفاهيم التشابه العائلي، ويتمّ التفكير في القضيّة على أنّها حركة في لعبة اللغة، تستمدّ معناها من اللعبة التي هي جزء منها، وتنشأ المشكلات الفلسفيّة نتيجة استخدام الكلمات في لعبة لغة وفقاً لقواعد لعبة لغة أخرى؛ واللغة كفاعليّة تعتمد على استعمال الكلمات بوصفها أدوات[26].

إنّ استعمال كلمة ما في عبارة معينة يشبه استعمال البيدق عند تحريكه على رقعة الشطرنج في مباراة ما، أمّا قوّة الكلمات، فتنبع من موقعها ضمن الجمل ومن القواعد المتفق عليها ضمناً بين مستعملي اللغة، تماماً مثلما تنبع قوّة البيدق من استعماله وتحريكه وفق قواعد اصطلح عليها. ولمّا كانت قطعة الشطرنج ذات معنى فقط في سياق حركة ما، وحركة البيدق هي حركة حقيقيّة فقط إذا كانت ضمن لعبة الشطرنج، فإنّ الكلمة لها معنى في سياق الجملة، والجملة هي جملة حقيقيّة فقط إذا كانت جزءاً من لعبة لغويّة؛ أي جزءاً من تلك الممارسة التي يتحقق بها شكل من أشكال التواصل الفعلي بين الناس كالكلام المستعمل بين البنّاء ومساعده في أثناء العمل، أو بين من يصدر الأوامر ومن يطيعها. لكن على الرغم من أنّ المعنى يتحدّد وفق السياق ويكون محدّداً طوال الوقت بزمان ومكان، ومن ثمّ يضمر بداخله ضرورة التغير كسمة مصاحبة له، فإنّ هذا لا يعني أنّ الأمر ما هو إلّا فوضى عارمة تتمثل في استخدام أيّ كلمة للإشارة إلى معنى، وذلك لسببين رئيسين؛ أوّلاً: إنّ نظام اللغة المتداولة يفرض على الناطقين به عادات وتقاليد محدّدة، فهو يفرض عليهم نوعاً من القواعد الصارمة، حيث تضمن استخدام الدوال ذاتها للإشارة إلى المدلولات ذاتها على نحو ثابت. وثانياً، إنّ بنية اللغة المتداولة تعمل بشكل يضمن ثبات المعنى نسبيّاً، فلكلّ لفظ في نظام اللغة معنى واحد فقط، لأنّه مختلف عن جميع العناصر الأخرى كلّها في هذا النظام.

26 (باختصار وتصرّف) المرجع السابق، ص87- 88.

إنّ النتيجة اللازمة عن هذا التصوّر هي أنّ الكلمات ومعانيها في حالة من السيولة الدائمة وفي ضرب من الصيرورة المستمرّة، وما علاقة الكلمات ببعضها بعضاً داخل الحقل اللغوي إلّا علاقة قائمة على الاختلاف من ناحية والشبه من ناحية أخرى. الاختلاف نتيجة حتميّة، لأنّ لكلّ لفظ استخدامه، والكلمة لن تصبح كلمة لها موقعها داخل الحقل اللغوي إلّا بالاتفاق على معناها واستخدامها. غير أنّ الكلمات لا يتمّ استعمالها بصورة مفردة، بل ثمّة صلة قرابة بدرجات متفاوتة تجمع بين الألفاظ داخل التراكيب اللغويّة المختلفة، ويشمل ذلك كلّه السياق المحدّد الذي تستخدم فيه تلك التراكيب، وهكذا تتكوّن المعاني والأحكام، بما فيها الأخلاقيّة والجماليّة، قد يكون من الفطنة أن نقسم كتاباً يدرس الفلسفة حسب أنواع الخطاب، حسب أصناف الألفاظ المستخدمة. في واقع الأمر سوف يكون عليكم أن تميزوا فيه عدداً من أنواع الخطاب أكثر بكثير ممّا نقوم به في اللغة العاديّة. سوف تتكلمون ساعات وساعات عن أفعال من قبيل «رأى» «أحسّ»، ... إلخ. عملها أن تصف تجربة شخصيّة ما. نحن نرى هنا نوعاً خاصّاً من الخلط، أو من أشكال الخلط، تظهر للنور مع كلّ الألفاظ التي من هذا الجنس. سوف يكون لكم فصل آخر يتعلق بأسماء الأعداد. وهذا صنف آخر من الخلط. وفصل عن «كل»«بعض»...إلخ. وهذا صنف آخر من الخلط. وفصل عن الضمائر...إلخ. وهذا صنف آخر من الخلط. وفصل عن «الجميل»«الحسن». وهنا ننتهي إلى مجموعة جديدة من أشكال الخلط. إنّ اللغة ما لبثت تتلاعب بنا آلاعيب جديدة تماماً»[27].

هل من الممكن أن تفسد اللعبة اللغويّة؟ هذا ما يطلق عليه فتجنشتين سوء التعامل مع اللغة، أي سوء التعامل مع قواعدها، وأوّل أشكال سوء التعامل هو التعامل المجرّد معها بوصفها نظاماً مثاليّاً منفصلاً عن الزمان والمكان دون مراعاة شروط الاستعمال. «حين نتكلم عن الأحكام الجماليّة، فإنّ ما يخطر ببالنا من بين عدّة أشياء أخرى هي الفنون الجميلة. وحين نصدر حكماً جماليّاً على شيء ما، نحن لا نكتفي بالبقاء مشدوهين نردّد: كم هو جميل! فنحن نميّز بين من يعرف عمّا يتكلم وبين من لا يعرف. فحتى نعجب بالشعر الإنجليزي لا بدّ أن نعرف الإنجليزيّة. لنفرض أنّ روسيّاً لا يعرف الإنجليزيّة قد تأثر تأثراً شديداً عند سماع قصيدة تعتبر جيدة. نحن سنقول إنّه لا يعرف شيئاً عمّا يوجد في هذه القصيدة». الاستمتاع الجمالي إذن ليس كافياً للتواصل مع العمل الفنّي بل لا بدّ من فهم دلالاته، ولن يتسنّى ذلك إلّا من خلال فهم قواعده «في الموسيقى تظهر هذه الظاهرة بصورة أكثر وضوحاً. لنفرض أنّ أحدهم قد أعجب بعمل يعتبر جيداً ووجد فيه لذة، لكن ليس في إمكانه أن يذكر النغمات الأكثر بساطة، ولا هو يستطيع التعرّف على الوتر الغليظ، حين يحدث صوتاً...إلخ. نحن نقول إنّه لم يفهم ما يوجد في الأثر حتى لو كان قد استمتع به. إنّ وصفنا لشخص ما بأنّه يمتلك حسّاً موسيقيّاً لن يكون في محله إذا كان هذا الشخص لا يفهم العمل بل يبدي مجرّد استحسان لحظيّ به، فإذا جاز لنا أن نصف شخصاً ما بأنّه يمتلك فهماً عميقاً لمقطوعة موسيقيّة ما

27 L. Wittgenstein, Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief. Cyril Barrett (ed.) (Berkely: University of Calfornia, 1967) p1.

بناء فقط على استجابته الانفعاليّة لها جاز لنا بالمثل أن نصف كلباً ما بالوصف ذاته لمجرّد أنّه يهزّ ذيله عند سماعه للموسيقى»[28]. معرفة القواعد إذن لا غنى عنها في أيّ موقف جمالي تجاه موضوع ما «لو أنّي لم أتعلم القواعد، لما كنت قادراً على إصدار حكم جماليّ. فبتعلّم القواعد نحصل على حكم أكثر تهذيباً. إنّ تعلم القواعد يغيّر حكمنا بالفعل على الأشياء»[29].

كيف لنا وفقاً لهذا الفهم أن نعرف الجماليّات؟ يردّ علينا فتجنشتين: «إنّ من يبحث في علم الجمال أو الأخلاق سيجد نفسه دائماً في هذا الوضع الصعب. لهذا عليك أن تتساءل دائماً كلما وجدت نفسك أمام هذه الصعوبات: كيف يعلمنا مدلول هذه اللفظة (لفظة حسن على سبيل المثال)؟ على أساس أيّ نوع من الأمثلة؟ وفي أيّ لعبة لغويّة؟ سترى بسهولة أنّ اللفظة قطعاً عائلة من المدلولات»[30].

ما وظيفة الفلسفة في هذه الحالة إذن؟ إنّ الفلسفة تفسير للعبة لغويّة ما. لكنّ التفسير لا يضيف أيّ شيء جديد، لأنّه لا يستهدف الظواهر ذاتها، بل مهمّته الرئيسة إزالة سوء الفهم أو تجنّبه فحسب. ولن يكون ذلك عن طريق ابتكار لغة مثاليّة، بل بالتوقف أمام تفكيرنا اليومي وتفحّص لغتنا اليوميّة. من مهمّة الفلسفة في آخر المطاف «أن تساعدنا على أن نحوّل الألفاظ من استعمالها الماورائي إلى استعمالها اليومي».

الجمال كقيمة تداوليّة... حي بن يقظان بعيون لودفيج

يبدأ فتجنشتين دروسه في الجماليّات بالتفرقة بين الألفاظ المستخدمة، فعندما نصف شيئاً ما بأنّه صائب يكون الأمر مختلفاً تماماً عندما نصف شيئاً آخر بأنّه جميل أو رائع «عندما نتكلم عن سيمفونيّة لبيتهوفن، فنحن لا نصفها بأنّها صائبة، لأنّ شيئاً مختلفاً تماماً قد حدث، إنّ السيمفونيّة هنا تخاطب ملكة الذوق. ففي فنّ العمارة يكون باب ما، بالنسبة إلى بعض المدارس المعماريّة، صائباً من حيث موقعه. لكنّ الأمر يختلف عندما نكون بصدد كاتدرائيّة قوطيّة على سبيل المثال، فالكاتدرائيّة لا نصفها بصفة الصواب والخطأ، لأنّ الدور الذي تلعبه بالنسبة إلينا يكون مختلفاً تماماً. إنّ اللعبة كلها مختلفة. إنّ الأمر مختلف اختلاف القول عند الحكم على كائن إنساني، من جهة أنّه جيد ومن جهة لقد أثر في نفسي تأثيراً قويّاً واستدعى شعوراً ما».[31] هذا النصّ يشير إلى فكرة مهمّة تسم موقف فتجنشتين في هذه المرحلة، وتتمثل في أنّ اللغة تخلّت عن وظيفتها التمثيليّة للواقع المتعيّن والتصاقها الضروري بالواقعة، لتتجاوز هذا الدور المحدود وتصبح أكثر استيعاباً لحالات أخرى. إذ أنّ حكم الذوق هنا لا يشير إلى شيء واقعي بل يصف حالة شعوريّة يستدعيها شيء ما،

28 Ibid, p2.

29 Ibid, p2.

30 L. Wittgenstein, Culture and Values, Editeng by Anthony Kenny (Lodon: Blackwell 1998) p28.

31 L. Wittgenstein, Lectures and Conversations, p7- 8.

وهذا يعني أنّ مفهوم الرسم عند فتجنشتين الذي قدّمه في الرسالة قد أصبح من الاتساع بحيث إنّه يستوعب الحالات الشعوريّة الذاتيّة التي ينتمي إليها حكم الذوق، أي أنّ اللغة هنا لا تقوم برسم الواقعة الخارجيّة فقط بل تشير أيضاً إلى الحالات الذاتيّة التي تنتمي إلى مجال الوجدان.

وإذا كان من الضروري أن يكون الاهتمام منصبّاً على الجمال، فعلى التحليل أن يدرس الجمال بوصفه نظاماً تداوليّاً، ويتضمّن هذا دراسة صورة الجمال خلال فترة محدّدة من الزمن، إذ لا توجد صورة مثاليّة للجمال أو مفهوم مطلق، لا يوجد معيار عام يمكن الاستناد إليه، كما أنّه لا توجد لغة مثاليّة تشكّل صورة للعالم الذي نحياه. «إنّ دراستنا للجمال بهذا الشكل قد تمكّننا من فهم دقيق لبنيته. لو أتيح لنا أن نلتقط صورة له داخل مجال محدّد وفي لحظة معيّنة من الزمن». ولا يمكن أن نفهم الجمال إلّا بهذه الطريقة، بل إنّ عمليّة اكتساب رؤيتنا الجماليّة لا تتمّ إلّا من خلال سياق محدّد بزمان ومكان. دليل ذلك أنّه لو أتيح لنا أن نطلع على التطوّر التاريخي للجمال، لوجدنا صورة مشوّشة له. ويكفي أن نذكر هنا أنّ الطبيعة بالنسبة إلى إنسان العصر الوسيط كانت مكاناً لإيواء الأشباح والأرواح الهائمة ولم تكن مصدراً من مصادر المتعة الجماليّة، فقد كان الجمال جزءاً من التصوّر اللّاهوتي للعالم ولم يكن مرتبطاً بمكوّنات العالم الذي نعيش فيه، والذي هو وفقاً للتقليد المسيحي نتاج الخطيئة. في هذه الحالة ينبغي علينا أن ندرس حدود التصوّر لا في ذاته وإنّما في استخدامه وتداوله جغرافيّاً وتاريخيّاً. أو إذا شئنا أن نستخدم مصطلحات دي سوسير، التي نجدها قريبة بدرجة كبيرة من المعنى الذي أراده فتجنشتين، لقلنا إنّه يدعونا إلى أن تكون دراستنا للجمال دراسة تزامنيّة وليست زمانيّة، «ويقصد بالتحليل الزماني التركيز على تطوّر شيء ما على مرّ الزمن، ويعني التحليل التزامني التركيز على هذا الشيء في مرحلة زمنيّة محدّدة»[32]. إنّ فكرة فتجنشتين هنا تشير صراحة إلى عدم الاعتداد بالدراسات التاريخيّة للتصوّرات أو محاولات البحث عن الجذور التاريخيّة للمعاني التي يتمّ تداولها، لأنّ هذه النوعيّة من الدراسات والمحاولات تستند إلى فهم خاطىء يزعم إمكانيّة استنباط معايير عامّة وشاملة ومجرّدة تصلح لكلّ زمان ومكان.

هل تفسير فتجنشتين هنا للطريقة التي توجد عليها التصوّرات الجماليّة ينطبق أيضاً على طريقة اكتسابها؟ وبمعنى آخر، هل طرق رؤيتنا الجماليّة للفنّ يتمّ اكتسابها تداوليّاً أيضاً وعن طريق السياق الزماني المكاني؟ أو لنعد إلى السؤال التقليدي الذي كان محور المناقشات الجماليّة وما يزال: هل الشيء الجميل يكون جميلاً لأنّه في ذاته جميل، أم يغدو جميلاً لأنّنا نطلق عليه هذه الصفة؟

يردّ فتجنشتين قائلاً: «إنّ موضوع الجماليّات واسع جدّاً وغير مفهوم بصورة كاملة. فإذا أنتم اعتبرتم الشكل اللغوي للجميل التي يظهر فيها لفظ جميل، فإنّ استعماله قابل أكثر لأن يُساء فهمه ممّا هو الحال

32 ديفيد إنجلز وجون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ترجمة لما نصير (الدوحة: المركز العربي للأبحاث، 2013) ص172.

بالنسبة إلى ألفاظ أخرى. جميل هو صفة زائدة بحيث إنّك مضطر للقول دائماً هذا له صفة معيّنة، هي أن يكون جميلاً، وهذه الصفة يتمّ اكتسابها كما يتمّ اكتساب اللغة وتتطوّر كما تتطوّر اللغة أيضاً»[33]. هذا النصّ بالغ الأهميّة، لأنّه يثير الإشكال التقليدي عن كيفيّة اكتساب الأحكام الجماليّة. وفي هذا ربّما يحضرنا مثال حي بن يقظان لتوضيح موقف فتجنشتين الذي نتفق معه بصورة كبيرة. لكن لماذا حي بن يقظان؟ لأنّه نموذج افتراضي يصلح كمدخل لمناقشة القضايا التأسيسيّة في عمليّة اكتساب المعرفة والقيم واللغة... إلخ. وما يهمّنا فقط في هذا المثال هو حالة حي بن يقظان، ذلك الطفل الموجود على جزيرة منعزلة تماماً عن البشر، يعيش وسط الحيوانات وتتولّى تربيته ظبية حدثت ألفة كبيرة بينها وبينه فاتخذته ابناً لها.

كان الهدف من هذه القصّة الافتراضيّة، التي تردّدت في الأدبيّات العربيّة وتمّت نسبتها إلى أكثر من فيلسوف ومفكّر[34]، إثبات أنّ العقل ببنيته الداخليّة يستطيع بلوغ المعرفة، كما يستطيع تجاوز العالم المادّي إلى ما وراءه لإثبات القضايا الميتافيزيقيّة الأخرى كوجود الله وخلود النفس والبعث...إلخ. تقسم القصّة المراحل التي مرّ بها حي بن يقظان إلى سبع؛ الأولى إرضاع الظبيّة لحي وحضانتها ورعايتها له حتى عمر سبع سنوات. ثمّ بعد ذلك وفاة الظبية وتشريحها من قبل حي لمعرفة سبب الوفاة، وهنا بدأت تتكوّن عند حي المعرفة عن طريق الحواس والتجربة. أمّا المرحلة الثالثة، فكانت في اكتشاف النار. المرحلة الرابعة كانت في تصفّحه لجميع الأجسام التي كانت موجودة حوله، فكان بذلك يكتشف الوحدة والكثرة، في الجسم والروح، واكتشف تشابه الكائنات في المادّة واختلافها في الصور. أمّا المرحلة الخامسة، فكانت في اكتشاف الفضاء، وهذا شجّعه على الخروج من رصده إلى معرفة أنّ العالم قديم وكذلك نشأته. وعند بلوغه الخامسة والثلاثين من عمره، بدأ حي مرحلته السادسة وهي الاستنتاج بعد التفكير، فتوصّل إلى أنّ النفس منفصلة عن الجسد، وهو في التوق إلى الموجِد واجب الوجود. وأخيراً، يصرّ حي بن يقظان، في المرحلة السابعة على أنّ سعادته تكون في ديمومة المشاهدة لهذا الموجِد الواجب الوجود ورغبته في البقاء داخل حياة رسمها هو لنفسه.

ما يهمّنا في هذه القصة حالة حي بن يقظان البدائيّة التي تدعونا إلى التساؤل عن نموذج الجمال لديه. بالتأكيد لم يتطرّق ابن طفيل ومن ردّدوا القصة من بعده إلى هذا السؤال المتمثل في كيف ستكون صورة الجمال لدى حي بن يقظان؟ وكيف تكوّن المفهوم لديه؟ أعني أنّ القصة ذاتها تصلح لأن تكون حالة افتراضيّة يمكن الاستشهاد بها للتساؤل عن موقع القيمة الجماليّة وكيفيّة اكتسابها بالنسبة إلى الإنسان، الإنسان في حالته الأوّليّة، إنسان حي بن يقظان؟ ما صورة الجمال لديه؟ وهل ثمّة معيار تكوّن لديه عمّا هو الجميل والقبيح؟ وكيف تكوّن؟ وما علاقة ذلك بطرح فتجنشتين السابق عن القيمة الجماليّة بوصفها تداوليّة؟

33 Ibid, p1.

34 من المعروف أنّ حي بن يقظان قصة ألفها عدّة أشخاص. كان أوّل مؤلف لها ابن سينا، وفعل ذلك أثناء سجنه، ثمّ أعاد بناءها شهاب الدين السهروردي، وبعدها كتبها الفيلسوف الأندلسي ابن طفيل، ثمّ كانت آخر رواية للقصة من قبل ابن النفيس الذي تنبه إلى بعض المضامين الأصليّة الخاصّة برواية ابن سينا، والتي لم تكن توافق مذهبه، فأعاد صياغتها لتكون رواية حي بن يقظان عن صالح بن كامل. غير أنّ من بين هؤلاء الأربعة التصقت القصّة باسمه هو ابن طفيل.

يتكوّن مفهوم الجمال لدى الإنسان منذ نشأته، وهو في حالتنا هنا سيكون حي بن يقظان من مجمل مشاهداته في البيئة المحيطة به، وتتوقف شموليّة هذا المفهوم على النطاق الذي يتمّ اكتسابه من خلاله، وعلى طبيعة السياق الذي ينشأ فيه. من خلال مجموع المشاهدات التي شاهدها حي وتقع في مجال رؤيته وحدود بيئته يبدأ المعيار في التكوّن لديه. وقبل أن يكتسب حيّ ملكة الحكم على الشيء الموجود أمامه، يقوم إدراكه بعمل ما يشبه تجميع للجزئيّات والتفاصيل التي يشاهدها في العالم، فيخلق صورة نموذجيّة لكلّ كائن، ويلعب الخيال دوراً مهمّاً في تلك العمليّة، فهو يكمل الناقص. فحي، وهو يخوض خبراته الجزئيّة منذ وجوده في الغابة، يصادف مفردات جزئيّة من هذا النوع أو ذلك (ظبية - حصان - ثعلب... إلخ)، وكلما صادفته جزئيّة من هذه الجزئيّات، ارتسمت صورتها في ذهنه مماثلة لانطباعها الحسّي الذي وقع على الحاسّة المدركة له، ومن متوسّط هذه الصور التي شاهدها حي يستطيع أن يستخرج صورة لما ينبغي أن يكون عليه الشيء (صورة نموذجيّة)، وعندما تكون تلك الصورة ناقصة سيكملها بخياله. وستتحوّل هذه الصورة النموذجيّة إلى المعيار الخاصّ بحي في الحكم على الشيء الخارجي وفقاً لمدى اقترابه أو ابتعاده عنها (على سبيل المثال: حتى تستطيع أن تحكم على قطّ ما بأنّه جميل، فإنّ هناك صورة نموذجيّة تقيس عليها جمال القطط، هذه الصورة تكوّنت في الذهن من مجموع مشاهدات الشخص لوجوه وأجسام الآخرين التي يشاهدها. ومن تداخل هذه المشاهدات يخلق كلّ فرد معياره الخاص). هذه العمليّة هي التي من خلالها تكوّنت ملكة الحكم عند حي. وهذه الملكة تصبح فاعلة كلما أصبح تطلب الأمر إصدار حكم ما على موضوع محدّد من موضوعات الواقع، وهي في حالتنا هنا ستكون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بطبيعة المشاهدات ومجمل التجارب الحسيّة التي مرّ بها حي بن يقظان. ولو لم يكن حي قد أدرك اختلافه عن بقيّة الكائنات التي صادفها لتصوّر الجمال الإنساني على غرار جمال الحيوانات. وبمعنى آخر، لن يتجاوز معيار الجمال حدود عالم التجربة المعاشة عند حي. ولو فرضنا أنّه قدّر لحي بن يقظان أن يخرج من غابته ليحتكّ بعالم من الخبرات والمشاهدات الأكثر اتّساعاً من عالمه المحدود، لكان نتاج ذلك بالضرورة أن يتغيّر المعيار ذاته، وأن يعاد تشكيله وفقاً للمعطيات الجديدة.

هكذا حاولنا أن نكمل ما لم يكن موضع اهتمام مؤلف حي بن يقظان، أعنى موقع الجمال في الخريطة المعرفيّة والوجدانيّة لدى حي، وقد اعتمدنا هنا على التصوّر الذي قدّمه فتجنشتين عن الجمال بوصفه قيمة تداوليّة. غير أنّ هذا المعنى التداولي الذي طرحناه هنا لا ينطبق فقط على القيمة الجماليّة للموضوعات الطبيعيّة أو المرتبطة بالبيئة. إذ أنّ الطريقة التي يتكوّن بها الحكم الجمالي على الموضوع الطبيعي والواقعي هي ذاتها الطريقة التي وفقاً لها يتكوّن الحكم الجمالي داخل ميدان الفن، فالإنسان يكون معياره الخاص وذائقته المميزة له من خلال مجمل مشاهداته وتجاربه الحسيّة داخل ميدان الفن، وتلك المشاهدات ليست منفصلة على الإطلاق عن البيئة التي ينشأ فيها اجتماعيّاً وثقافيّاً وجغرافيّاً وتاريخيّاً. لا يعني هذا بحال أن تذوّق الفنون مرتبط بطبقة اجتماعيّة محدّدة. إذ أنّ البيئة التي نتحدّث عنها هنا لا يتحكّم فيها العامل الاقتصادي بمفرده،

بل فيها الكثير من العوامل الأخرى التي تتضافر سويّاً لخلق هذا المعيار. يتساءل فتجنشتين: «ماذا يكون التقليد في الفنّ الزنجي؟ إنّ النساء يلبسن التنّورة. لا أدري فيمَ تكون طريقة فرانك دوبسن[35] في تذوق الفنّ الزنجي قابلة للمقارنة، فإذا قلتم إنّه يتذوّقها، قلت أنا ما زلت لا أدري ماذا يعني ذلك. إنّه يستطيع بلا ريب أن يملأ هذه الغرفة بقطع فنيّة زنجيّة، لكن لا يمكن أن نساوي بين تجربته في التذوّق وبين تجربة ذلك الأسود المثقف، رغم أنّ هذا الأخير قد يكون لديه قطع فنيّة زنجيّة في منزله. إنّ الطريقة التي يتذوّق بها كلّ منهما ستكون مختلفة كليّاً. سوف تحصلون على شيء مختلف، تجربتين مختلفتين من التذوّق؛ تجربة الأبيض الفنّان مختلفة عن تجربة الأسود المثقف»[36]، لهذا لا يمكن بحال ردّ الأمر إلى عامل واحد والنظر إليه بوصفه سبباً رئيساً في تكوين الذائقة الجماليّة، وقد نظر فتجنشتين إلى العامل الاقتصادي من زاوية أخرى تتمثل في أنّه قد يتيح في وقت من الأوقات مدّ نطاق المشاهدات الفنيّة إلى مساحات أوسع ودائرة أكبر «ثمّة عدد كبير من الأشخاص المترفين، الذين درسوا في مدارس جيّدة، والذين كان في وسعهم أن يسافروا، أن يزوروا اللوفر على سبيل المثال ومتاحف أخرى، إنّهم يعرفون أشياء كثيرة ويمكنهم أن يتكلّموا بيسر عن عشرات الرسّامين. والآن هناك شخص رأى عدداً ضئيلاً جدّاً من اللوحات، لكنّه ينظر بشكل مكثف إلى رسمين أثرا فيه تأثيراً عميقاً. من جهة، نظرة عريضة، لا هي عميقة ولا شاسعة؛ ومن جهة، نظرة ضيقة جدّاً، مركّزة ومحصورة في نطاق ضيّق. هل هذه طرق مختلفة في التذوّق؟ هل يمكن أن نطلق عليها الوصف ذاته؟»[37] من هذا المنطلق وفقاً لفتجنشتين يختلف الذوق الجمالي من عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى مجتمع آخر وفقاً لعوامل عديدة بعضها اجتماعي وثقافي وبعضها الآخر ينتمي إلى التاريخ والجغرافيا. وهذا ما يجعل صور الجمال تختلف من عصر إلى عصر، بل إنّ لكلّ عصر طابعه الجمالي الخاص به (مرحلة الباروك -المرحلة الرومانسيّة -الفنّ الحداثي -الفن ما بعد الحداثي). وهذا المعنى نجده عند فتجنشتين في قوله: «إنّ ثقافة بأكملها إنّما تعود بالنظر إلى لعبة لغويّة ما. فمن أجل وصف الذوق الموسيقي، ينبغي عليكم أن تصفوا ما إذا كان الأطفال يقدّمون عروضاً موسيقيّة، أو النساء، أو أنّ الرجال وحدهم هم الذين يقدّمون ذلك... إلخ. كان للناس في الأوساط الأرستقراطيّة بفيينا ذوق ما، ثمّ يغدو هذا الأخير منتشراً في الأوساط البرجوازيّة، حيث كانت النساء تشارك في الجوقات الموسيقيّة... إلخ. هذا مثال عمّا يعنيه إرساء تقليد في الموسيقى»[38]. إنّ الطابع الغالب على فنّ ما في مرحلة ما يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالبيئة التي تُستمدّ منها مكوّنات العمل الفنّي، بالإضافة إلى حركة التاريخ ذاته ومسار تطوّر المدارس الفنيّة. على سبيل المثال، لماذا اختلف تمثيل المرأة داخل الأعمال الفنيّة وفقاً للحقب الزمنيّة المتعاقبة؟ لماذا بدا الرسم التجريدي متسقاً مع مسار تطوّر الرسم الغربي؟ لماذا جاء مسرح العبث متماشياً مع السياق الغربي في الفترة الزمنيّة التي ظهر فيها، وعندما

35 فرانك دوبسن Frank Dobson (1886- 1963) رسّام ونحات، وهو أوّل من أذاع في إنجلترا الرسومات والمنحوتات الإفريقيّة والآسيويّة.

36 Ibid, p8-9.

37 Ibid, p9-10.

38 L. Wittgenstein, Culture and Values, p30 -31.

تمّ نقله إلى البيئة العربيّة في الوقت ذاته لم يلقَ التجاوب المطلوب؟ لنسمع الإجابة من لودفيج في نصٍّ بالغ الأهميّة: «إنّ الألفاظ التي نسمّيها تعبيرات عن الحكم الجمالي إنّما تؤدّي دوراً معقداً جدّاً ومحدّداً جدّاً ضمن ما نسمّيه ثقافة عصر ما، كي نصف استخدامها، أو كي نصف ما تفهمونه من الذوق، ينبغي عليكم أن تصفوا ثقافة ما. إنّ ما نسمّيه في الوقت الحالي الذوق لم يكن على الأرجح موجوداً في العصر الوسيط. نحن نلعب ألعاباً مختلفة تماماً في العصور المختلفة من التاريخ. لنفرض أنّ ليفي[39] يملك في ميدان الرسم ما يُسمّى الذوق. هذا شيء مختلف تماماً عمّا كان يُسمّى الذوق في القرن الخامس عشر. كان الناس يلعبون عندئذٍ لعبة مختلفة تماماً. وما يحصلون عليه هو مختلف تماماً عمّا يحصل عليه شخص من ذلك العصر»[40].

إنّ النتيجة اللازمة عن ذلك أنّه ليس ثمّة صورة كليّة للجمال أو رؤية عالميّة وثقافيّة موحّدة للموضوعات الجميلة. فالجمال لا يفهم إلّا في سياق محدّد تاريخيّاً وجغرافيّاً، وقد كان فتجنشتين من المعارضين بشدّة لإمكانيّة قيام رؤية شاملة في اللغة والتاريخ والثقافة والمجتمع والسياسة «وقد ظهر ذلك بوضوح في نقده لفكرة البنية المتماثلة للثقافات التي صاغ شبنجلر لها رؤيته عن نهاية الغرب وأفوله»[41].

ويذهب فتجنشتين إلى رفض التفسيرات السيكولوجيّة للعمل الفنّي، وهو يقول صراحة: «ليس للمسائل الجماليّة أيّة صلة بالتجريب النفسي، إنّها تتطلّب إجراء من طبيعتها»[42]. ومرجع ذلك أنّ فتجنشتين يرى قصور التجريب النفسي في إمكانيّة الإحاطة بطبيعة الذوق الجمالي، فعلم النفس يردّ هذه العمليّة المركّبة إلى سبب واحد فقط يتمثل في الطبيعة النفسيّة سواء للفنان أو المتلقي، في حين يرى فتجنشتين، مثل كانط[43]، استحالة الوصول إلى تفسير نهائي لحكم الذوق يمكن الإحاطة بكافة أسبابه «إنّ نوع التفسير الذي نبحث عنه حين نقف مشدوهين أمام انطباع جمالي ليس تفسيراً سببيّاً، وليس تفسيراً مؤيّداً بالتجربة أو بإحصاء طرق معيّنة من شأن الإنسان أن يستعملها في ردّ الفعل»[44]. يزعم علم النفس، بناء على قياس استجابات البعض، أنّه يستطيع الوصول إلى أحكام تعميميّة تفسّر عمليّة الاستجابة الجماليّة وتصلح أن تغدو قوانين يمكن الاستناد إليها في تحليل الخبرات الجماليّة المختلفة من أجل تنميطها، «إنّ ما هو مثير أيضاً في التجارب النفسيّة هو كونها تتمّ على عدد ما من الأشخاص. إنّ إجاباتهم هي التي تسمح لكم بإعطاء تفسير ما، بهذا المعنى الذي للفظة تفسير؛ مثلاً: يمكنكم أن تقوموا بتجربة على مقطع موسيقي في مخبر لعلم النفس والتوصّل إلى نتيجة

39 يقصد كسمير ليفي أحد تلاميذه الذي حضروا دروس الجماليّات في كامبريدج صيف 1938.

40 L. Wittgenstein, Lectures and Conversations, p 9.

41 William James Deangelis, Ludwig Wittgenstein: A Cultural Point Of View (Deangelis: Ashgate, 2007) P51.

42 L. Wittgenstein, Lectures and Conversations, p18.

43 نوقشت العلاقة بين كانط وهيوم وفتجنشتين تفصيلاً في:

Severin Schroeder, Wittgenstein and Aesthetics, in A Companion to Wittgenstein, Edited by Hans-Johann Glock and John Hyman (London: Blackwell, 2017) p 618.

44 L. Wittgenstein, Lectures and Conversations. p 19.

مفادها أنّ هذه الموسيقى تؤثر على هذا النحو أو ذاك. ليس هذا ما يخطر ببالنا أو ما نريد بلوغه حين نقوم بأبحاث جماليّة»[45]. لهذا يرفض فتجنشتين إمكانيّة أن يزعم علم النفس يوماً ما بأنّه أحاط بالتجربة الجماليّة في شموليتها «ثمّة فكرة ما زالت تراود عدداً كبيراً من الناس، ألا وهي أنّ علماً سوف يفسّر يوماً ما كلّ أحكامنا الجماليّة، وهم يعنون بذلك علم النفس التجريبي. إنّها لفكرة عجيبة للغاية. فقد لا يبدو أنّ ثمّة أيّة صلة بين ما يهتمّ به علماء النفس والحكم الذي يتعلق بأثر فنّي»[46].

إنّ هذا المعنى الذي يحدّثنا عنه فتجنشتين نجده لدى جان موكارفسكي jan Mukařovsky (1896-1975) حيث تابع فتجنشتين في رفضه لمزاعم علم النفس التجريبي، فالعمل الفنّي لا يمكن مساواته بأيّ شكل من الأشكال بالحالة النفسيّة لمنشئه أو متلقيه، ولا حتى للظروف الاجتماعيّة التي ظهر فيها، العمل الفنّي مستقلٌّ عن ذلك بالفعل. غير أنّ الشيء الذي يمثل العمل الفنّي في عالم الواقع يظلّ قائماً، وهو متاح لكلّ فرد كي يدركه بدون قيد أو شرط. فلا بدّ أن تحيل العلامة الفنيّة إلى شيء ما، الفنّ علامة مستقلة خاصّيتها الأساسيّة قدرتها على أن تستخدم وسيطاً بين أعضاء الجماعة نفسها. وبالرغم من أنّ بعض العلامات لا تحيل إلى شيء معيّن إلّا أنّها يمكن قراءتها من خلال السياق الكلّي الذي ظهرت فيه، أي الظواهر الإنسانيّة من فلسفة وسياسة ودين واقتصاد. وهذا هو السبب الذي يجعل الفنّ أكثر قدرة على تمييز عصر بعينه وتمثيله دون غيره من الظواهر الاجتماعيّة الأخرى، وهذا يفسّر أيضاً السبب وراء اختلاط الفنّ طوال تاريخه بتاريخ الثقافة، والعكس صحيح أيضاً، فقد ذهب التاريخ العامّ إلى استعارة تقسيم تاريخ الفنّ في تحديد الحقب الزمنيّة. وبالإضافة إلى ذلك يذهب موكارفسكي إلى رفض النظريّات الجماليّة المبنيّة على الفرضيّة التي تقول: إنّ غاية الفنّ هي اللذة[47].

ومن منطلق يتقاطع مع طرح فتجنشتين، وإن كان يركّز بصورة أكبر على حقل الإنتاج الفني، نجد بيير بورديو Pierre Bourdieu (1930-2002) يتخذ موقفاً ناقداً من الاتجاه السيكولوجي التجريبي، وهو بصدد تحليله لحقل الإنتاج الفنّي. فقد توصّل بورديو في كتابه قواعد الفنّ[48] إلى صيغة معتدلة لا تنجرف وراء التحليلات النفسيّة والاجتماعيّة، وفي الوقت ذاته ترفض القراءات الداخليّة للأعمال الفنيّة التي تتجاوز الظروف التاريخيّة التي أنتجتها. فالعمل الفنّي ليس مجرّد تعبير عن عبقريّة الفنّان، ولا هو مجرّد انعكاس للظروف الاجتماعيّة والنفسيّة له، بل يتمّ إنتاجه من خلال الطابع الثقافي الذي يعكس الأصل الاجتماعي والمسار الشخصي للفنّان، وهو حقل -فضاء منظّم من الاحتمالات- يحوي شتى المذاهب والأساليب

45 Ibid, p19.

46 Ibid, p20.

47 Jan Mukarovsky, Structure, Sign and Function, translated by: John Burbank and Petr Steiner (New Haven: Yale University Press, 1978) p. 195.

48 Bourdieu, Pierre: The Rules of Art: Genesis and Structure in Literary Field, translated by: Susan Emanuel (Cambridge: Pouty Press. 1996) p. 239.

المتنافسة، كما تتحدّد الاحتمالات ذاتها من قبل التطوّر التاريخي لذلك الحقل، فلا يوجد كاتب (أو فنّان) يبتكر ببساطة أسلوباً فنيّاً من عدم، بل هو يتخذ موقفه بناءً على ما هو سائد من أنماط فنيّة وأساليب متبعة، فإمّا أن يختار تكرار ما هو موجود، أو أخذ نوع فنّي قائم ودفعه إلى أقصاه. لذا فإنّ كلّ تصريح فنّي يحمل بداخله موقفاً ما من الأعمال القائمة والمواقف الماثلة في الحقل الفنّي، وتنوّع المواقف التي يستطيع أيّ فنّان أن يتخذها في ضوء التاريخ السابق للحقل. وفي رأي بورديو، أنّ حقل الإنتاج الفنّي هو عالم من الثورة الدائمة والتمرّد على الأساليب القائمة. وأنّ تفسير هذه الثورة يحتاج إلى فهم الحقل الثقافي بكافة مكوّناته، خاصّة أنّ هناك محدّدات تمارس تأثيرها على العمل الفنّي وعلى طرق استقباله لا دخل للفنّان بها، ومنها الظروف الاجتماعيّة والتاريخيّة والاقتصاديّة.

مراجع الدراسة:

أوّلاً: باللغة العربيّة

- إنجلز، ديفيد وهيوسون، جون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ترجمة لما نصير (الدوحة: المركز العربي للأبحاث، 2013).
- جمال حمود، فلسفة اللغة عند فتجنشتين (بيروت، الناشرون العرب، 2009).
- سعيد توفيق، جدل حول علميّة علم الجمال (القاهرة: دار الثقافة، 1998).
- فتجنشتين، لودفيج، بحوث فلسفيّة، ترجمة عزمي إسلام (القاهرة: جامعة الكويت، 1990).
- المسكيني، فتحي، دروس في الجماليّات، مقال منشور ضمن كتاب إطلالات على الجماليّات بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين (تونس: وزارة الثقافة، 2010).

ثانياً: باللغة الإنجليزيّة

- Bourdieu, Pierre: *The Rules of Art: Genesis and Structure in Literary Field*, translated by: Susan Emanuel (Cambridge: Pouty Press. 1996).
- Carruthers, Peter, *the Metaphysics of the Tractatus* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
- Deangelis, William James, *Ludwig Wittgenstein: A Cultural Point Of View* (Deangelis: Ashgate, 2007).
- Livingston, Paul M, Wittgenstein reads Heidegger, Heidegger reads Wittgenstein: Thinking Language Bounding World in *Beyond the Analytic-Continental Divide: Pluralist Philosophy in the Twenty-First Century*, ed. by Jeffrey Bell, Andrew Cutrofello, and Paul M. Livingston (London: Routledge Press, 2015).
- McGuinness Brian (Editor), *Wittgenstein in Cambridge: Letters and Documents 1911-1951*(London: Wiley-Blackwell Press 2009).
- Mukarovsky, Jan, *Structure, Sign and Function*, translated by: John Burbank and Petr Steiner (New Haven: Yale University Press, 1978).
- Ray, Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius* (New York: Penguin Books, 1990).
- Rekha, Jhanji, "Wittgenstein on Aesthetic Concepts", *Indian Philosophical Quarterly*, 6, 1979, pp 544-568.
- Schroeder, Severin, *Wittgenstein and Aesthetics, in A Companion to Wittgenstein,* Edited by Hans-Johann Glock and John Hyman (London: Blackwell, 2017).
- Wittgenstein, L, *Lectures and Conversations on Aesthetics*, *Psychology and Religious Belief*. Cyril Barrett (ed.) (Berkely: University of Calfornia, 1967).
- Wittgenstein, L, *Culture and Values, Editeng by Anthony Kenny* (Lodon: Blackwell, 1998).
- Wittgenstein, L. *Tractatus* Logico-Philosophicus (London: *Routledge*; 2 edition, 2001).

MominounWithoutBorders

Mominoun

@ Mominoun_sm

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

الرباط – أكدال. المملكة المغربية

ص ب : 10569

الهاتف : 54 99 77 537 212+

الفاكس : 27 88 77 537 212+

info@mominoun.com

www.mominoun.com

جميع الحقوق محفوظة © 2019

All rights reserved © 2019