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

فلسفة اللا-مُفكَّر فيه:
الجمال بوصفه معرفةً صامتة

أسماء عبد العزيز
باحثة مصرية

2025

www.mominoun.com

بحث محكم
قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية
2025-07-28

جميع الحقوق محفوظة © 2025

فلسفة اللا-مُفكَّر فيه:
الجمال بوصفه معرفةً صامتة

مستخلص:

يهدف هذا البحث إلى إعادة تموضع علم الجمال ضمن خريطة المعرفة الفلسفية المعاصرة، على الأخص الخريطة العربية. ينطلق من تأمل فلسفي-أنطولوجي في لحظة التأسيس الأولى للوعي البشري، بوصفها استجابة لمواجهة العدم، وصمت الوجود، وما يتولد عنها من ممارسات رمزية وإبداعية. في هذا السياق، تُقرأ التجربة الجمالية لا بوصفها تكميلًا للمعرفة العقلية، بل بوصفه صيغةً بديلة من صيغ المعرفة، تعيد تعريف ما يُعد «معقولًا»؛ وذلك في ضوء المساهمة المفصلية التي قدَّمها ألكسندر بومجارتن في القرن الثامن عشر حين أسَّس علم الجمال بوصفه علمًا للمعرفة الحسية والحدسية.

ينقسم البحث إلى عدة محاور رئيسة:

- محور يتناول الصمت الكوني بوصفه مصدرًا للمعنى؛ أي تحليل الوجود الإنساني بوصفه وعيًا متوترًا بين الحاجة إلى التفسير وبين لا-استجابية الوجود، مع توظيف مفهوم Apophasis (القول عبر النفي) بوصفه مفتاحًا لفهم البنية السلبية للمعرفة الجمالية.

- محور يلقي الضوء على مؤسس علم الجمال بومجارتن؛ وإعادة قراءة تأسيس علم الجمال في ضوء رغبة فلسفية في الإمساك بـ «ما لا يُقال»، وربط ذلك بمحاولات فلسفية سابقة مثل أفلاطون، لبيان استمرار خيط الخلق غير المفهومي عبر التاريخ الفلسفي.

- محور يكشف التماس بين علم الجمال والواقعية النقدية؛ أي إعادة تأطير علم الجمال داخل أفق الواقعية النقدية، من خلال البنية الثلاثية لمستويات الواقع في الواقعية النقدية: التجريبي، والفعلي، والواقعي، ويقوم بتطبيقها على الخبرة الجمالية.

يتضمن البحث تحليلًا مفصلًا لأمثلة تطبيقية، من السينما، والفن التشكيلي، بهدف إظهار كيف يمكن لتجربة جمالية أن تُحدث تحولًا في الوعي، لا من خلال شرح الواقع، بل من خلال تفكيك تناقضاته وإعادة تشكيل الإمكان داخله، دون السقوط في النزعة الغيبية أو الذاتية الخالصة.

إشكالية الخلق من عدم أو مادة أزلية:

في البدء لم يكن هناك شيء، ثم كان الخلق. لم يَدنُ من مادة، ولم يلتقط أداة، بل نطق فكان، وأراد فوجد، فكان الله هو الفنَّان الأول، لا يُشبهه فنان، لأنه لا يُصوِّر ما يرى، بل يُبدع ما لم يُرَ قط. يَستلهم الفنان الأرضي، ويَنحت، وُيلوِّن، ويُحوِّر، لكنه دومًا يبدأ من شيء، من كتلة طين، من بياض قماش، من نغمة في الهواء أو ظلٍّ في الخيال. أما الخالق، فإبداعه لا ينتمي إلى التحويل، بل إلى الإيجاد، ولا إلى المحاكاة، بل إلى الابتداء.

وعلى خلاف الحال مع مَن يؤمن بأطروحة كُنْ وإيجاد الشيء من عدم (creatio ex nihilo) كان اليوناني يصنع تمثاله للمحاكاة، حيث الوجود جاء من مادة أزلية (creatio ex materia) تدخَّل بها زيوس فأدخل فيها التناغم، ففي محاورة طيماوس Timaeus، يتناول أفلاطون مفهوم «المادة» أو «المُستقبِل ὑποδοχή» أو «الحيز χώρα»، وهو ليس مادة بالمعنى الذي سيفهمه أرسطو لاحقًا، بل هو موضع تظهر فيه الصور أو تتجلى فيه. لا يمكن إدراك هذا «المستقبل» مباشرة، بل يُفترض وجوده بوصفه أداة تفسيرية تساعدنا على فهم كيفية ظهور الصور في عالم الحس. لا يرى أفلاطون أن العناصر الأربعة نشأت من هذا «المستقبل»، بل تحدث فيه. لذلك، لا يمكن اعتباره «مادة» تشكَّلت بها الأشياء، بل هو أشبه بمرآة أو فراغ ذهني يعكس الصور بشكل ناقص ومشتق من صور أبدية. وبحسب أفلاطون، الكائنات الحسية لا تستمد وجودها من مادة، بل وجودها تبعيٌّ، مستمد من الصور الأزلية. فهي ليست كائنات مستقلة، بل كيانات صُوَرِيَّة لا تتمتع بوجود ذاتي[1].

كان أفلاطون واعيًا تمامًا بأنه يحاول التعبير عن شيء لا يمكن التعبير عنه بدقة بالكلمات، لذلك رفض أرسطو هذا الطرح المثالي الذي اعتبر الموجودات الحسية مجرد انعكاسات تابعة للصور الأزلية، وأكد أن كل موجود ينشأ من المادة. وفي الكتاب السابع من الميتافيزيقا، استخدم ما يمكن تسميته بـ«منهج التجريد»؛ أي نزع السمات والصفات المختلفة عن الموجود، للوصول إلى ما يُعرف بـ«المادة الأولى» (πρώτη ὕλη) أو «الموضوع الأولي» (ὑποκείμενον) الذي يقوم عليه الكائن. هذه المادة ليست شيئًا في حدِّ ذاتها، بل هي محض إمكانية لا تتحقق إلا باتحادها مع الصورة. رغم أنها غير مدركة بذاتها، يرى أرسطو أنها ضرورية لتفسير التغيُّر في العالم، ولتمييز الكائنات الفردية، إذ تمثل الأساس الذي تظهر عليه الصور المتعددة[2].

يُخالف أفلوطين أرسطو في جوانب جوهرية، لكنه اتفق معه على إثبات وجود المادة بوصفها أساسًا ضروريًّا، غير أن أفلوطين ينظر إلى المادة بوصفه ا «اللاكائن»؛ أي إنها تفتقر إلى الوجود الفعلي، ومن هنا رأى أنها تمثل مجال الشر؛ إذ عرَّف الشر بأنه حرمان من الخير (privatio boni). وعلى خلاف أرسطو، احتفظ أفلوطين بالصور الأزلية الأفلاطونية، لكنه وضعها في عالم العقل (νοῦς) الذي يأتي في المرتبة الثانية بعد الواحد (τὸ ἕν)، وهو المبدأ الأعلى في نظامه الفلسفي. ويؤمن أفلوطين بأن الموجودات المحسوسة لا تمتلك وجودًا مستقلًّا، بل تشارك في الصور العقلية التي تمنحها الكينونة. وعلى الرغم من انتمائه إلى التقليد الأفلاطوني، إلا أن أفلوطين يتبنى أيضًا تصورًا أرسطيًّا للمادة، فيقر بوجودها بوصفها قابلًا خاملًا يحتاج إلى الصورة ليصبح فعليًّا،

1 Boersma, Hans. “Participatory Metaphysics and Creation out of God.” *The Heythrop Journal* (2025), p: 3-4.

2 Ibid.,5-6

ويرى أن التحوُّل في العالم هو نتيجة إعادة تشكيل المادة بالصورة، لا خلقًا من عدم. وبهذا يجمع أفلوطين بين النزعة الميتافيزيقية لدى أفلاطون، والتفسير الحسي الواقعي الذي قدَّمه أرسطو[3]. بالتالي، ولأن اليوناني لم يبتدع الآخرة (الجنة والنار)، بل استعاض عنها بالتراجيديا والمأساة، جعل للجمال مهمَّةً واحدة وهي المحاكاة؛ أي أن يحاكي شيئًا كان موجودًا قبلُ، فكرةً كانت أو تمثالًا.

على الجانب الآخر، لم يبدأ الكتاب المقدس من فكرة «عدم وجود شيء»، بل ورث نموذجًا أسطوريًّا عن «الخلق من فوضى» Chaoskampf، كما في الأينوما إيليش Enuma Elish، حيث يخلق الإله النظام بعد التغلب على قوى الفوضى البدئية (مثل التنين أو لوياثان). غير أن سفر التكوين أعاد صياغة هذه الفكرة، فحذف المعركة تمامًا، وجعل الخلق يتم دون مقاومة، ولكن دون أن ينفي وجود «مادة» أزلية مثل الماء والظُلمة: «يبدأ من حيث تنتهي الحركة الدرامية لقصيدة الأينوما إيليش» سفر التكوين 1: 1–2: 3[4].

وفي هذا السياق، يشير التلمود البابلي في معاهدة سنهدرين (Sanhedrin 38b) إلى أن لحظة الخلق ارتبطت بحالة من الفراغ والعدم، مستخدمًا تعبير «תוהו ובהו" توهو وبوهو، الذي يدل على الاضطراب والفراغ البدئي الذي شكَّل نقطة الانطلاق للخلق[5]. هذا يعني أن المفهوم الذي أصبح لاحقًا «الخلق من العدم» لم يكن موجودًا في النص التوراتي الأصلي، بل تطور لاحقًا في بيئة لاهوتية يونانية/رومانية، كردٍّ على الفكرة الفلسفية القائلة بأزلية المادة لحماية تصور الإله المطلق القدرة أمام فلسفات تفترض أن المادة لم تُخلَق، بل كانت دومًا هناك.

كما أن هناك أوجه تشابه مع الأسطورة البابلية لخلق العالم، الأينوما إيليش والكتب المقدسة، ففي القصص التكوينية للشرق الأدنى القديم، تتكرَّر صورة الخلق بوصفه انتصارًا على قوى الفوضى. نرى في الأينوما إيليش، وجود معركة ملحمية بين الإله الذي سيظهر لاحقًا بوصفه سيِّدًا أعلى (ماردوك) وبين قوى الفوضى، وعلى رأسها تيامات tanninim (تنين البحر)، والتي يجب القضاء عليها قبل ترتيب الكون. ففي النصوص الشعرية التوراتية، غالبًا ما يظهر تنين البحر مثل رمز أسطوري للفوضى، وهو عدوٌّ مباشر لله، مثال ذلك ما جاء في مزمور 74: 13: «شققت البحر بقوتك، كسرت رؤوس التنانين في المياه». وكذلك: «ألم تكن أنت من طعن التنين؟»(إشعياء 51: 9)[6]. بالتالي يرث الكتاب المقدس، وخاصة في سفر التكوين وسفر الرؤيا، صورة التنين من الميثولوجيا الشرقية، لكنه يحورها من رمز كوني للفوضى إلى رمز شيطاني أخلاقي، ليخدم مشروعًا لاهوتيًا يقوم على فكرة السيادة المطلقة لله، والانتصار النهائي للخير على الشر.

---

3 Ibid.,6-7

4 Anderson, Gary A., and Markus Bockmuehl, eds. Creation ex nihilo: origins, development, contemporary challenges. University of Notre Dame Pess, 2017, p: 19

5 سنهدرين 38 bيناقش هذا المقطع نشأة آدم والعالم، ويُشير إلى حالة «توهو وبوهو» التي سبقت تنظيم الخلق، وتُفهم ضمنيًّا بوصفه ا رمزًا للعدم. متاح على: https://www.sefaria.org/Sanhedrin.38b?lang=bi تاريخ الدخول على الموقع: 16 أبريل 2025

6 Ibid., 18

وعلى هذا النحو، يتمسك أوغسطينوس بعقيدة الخلق من العدم، ويُفسر سفر التكوين، بتمييز بين «السماء» بوصفها العالم العقلي، و«الأرض» بوصفها مادة غير مشكَّلة. وبينما يرى أن الله خلق هذه المادة من العدم، فإن الكائنات تتشكل منها لاحقًا وفقًا لما أسماه المبادئ البذرية (rationes seminales) التي أودعها الله في الخلق[7].

ويقف توما الأكويني ضمن التقليد الأوغسطيني، لكنه يعيد صياغة مفهومي المادة والمشاركة بأسلوب متأثر بشدة بأرسطو. فهو يرى أن الله هو الوجود القائم بذاته (ipsum esse subsistens)، في حين أن المخلوقات لا تشارك في هذا الوجود الإلهي مباشرة، بل تشارك فقط في الوجود المشترك (esse commune)، وهو وجود لا يستقل عن الأشياء أو يوجد بذاته، بل هو مجرد اشتراك في أثر الله، لا في ذاته. وبالتالي، تُفهم المشاركة عند الأكويني على أنها سببية فاعلة، لا علاقة وجودية مباشرة أو حلول. فالمخلوقات تعتمد على الله في وجودها كما يعتمد النور على الشمس، لكن الله يظل منفصلًا تمامًا عن المخلوق؛ لأن الله هو سبب وجود المادة، وليس هناك وجود لها مستقل أو أزلي، وهو ما يعكس جوهر عقيدة الخلق من العدم[8].

كما تُقرُّ العقيدة الإسلامية بوضوح أن الله خلق العالم وكل شيء فيه من العدم، دون الاعتماد على مادة سابقة. تذكر النصوص القرآنية ذلك بوضوح، قال الله تعالى: «بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۖ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ» (البقرة- 117)، وأيضًا: «هَلْ أَتَىٰ عَلَى الْإِنسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْئًا مَّذْكُورًا» (الإنسان- 1).

تناول ابن سينا مسألة قِدم العالم، مما عرَّضه لهجوم الغزالي، لكن في الحقيقة فإن فكرته عن قِدم العالم ليست بمعنى وجود مادة أزلية، بل إن العالم صادر أزليًّا عن الله من دون زمان، لأن الزمان نفسه جزء من هذا العالم. لذلك، اتُّهم زورًا بأنه يخالف العقيدة الإسلامية، بينما هو في الحقيقة يعرض رؤية فلسفية ميتافيزيقية مختلفة لمفهوم «الخلق». يقول في ذلك: «فالفعل الإلهي دائمٌ، وما يصدر عنه يصدر على الدوام، لا بعد أن لم يكن»[9]؛ إذ يرى أن الله واجب الوجود بذاته؛ أي إن وجوده ضروري ولا يحتاج إلى علة، في حين أن كل ما سواه ممكن الوجود؛ أي يحتاج إلى علة ليوجد. والصادر الأول هو العقل الأول، وهو أول موجود غير الله؛ أي لم يُخلق من عدم، بل صدر عن الله كما يصدر الضوء عن الشمس أو الحرارة عن النار. ولا يعني بذلك أن العالم قديم مثل الله، بل أن الخلق عنده غير زماني، بل عقلي.

ونجد تقاطع ميتافيزيقي دقيق بين لغة «الفيض»، ونفي الزمانية عن الخلق كما رأينا تناوله عند ابن سينا، وفهم يتجاوز التصورات الحسية عن الله والعالم بين التقليد الإسلامي والتقليد الغربي. على سبيل المثال، استعمال المجاز (الفيض، النور، الصدور) بدلًا من اللغة الصناعية أو الزمانية. وتجاوز المفهوم الحسي للخلق. ونفي التشبيه الحرفي بين الخالق والمخلوق. ففي التقليد الغربي الكلاسيكي، يتّسم الخطاب التنزيهي أو القول

7 Boersma, Hans, op. cit. p: 8-9-10

8 Ibid., 15

9 للاستزادة انظر: ابن سينا، الإلهيات، المقالة التاسعة، ج 2، ص 257- 300

النفيي بثلاث سمات جوهرية متشابكة. أولها الاستعارة الخاصة بالفيض أو الانبثاق، ما يفتح مجالًا لتأويلات ميتافيزيقية عميقة. والسمة الثانية هي النفي-الأنطولوجي dis-ontological، الذي يسعى إلى تجنُّب أي محاولة لتصنيم المتعالي أو احتوائه ضمن مفاهيمنا المحدودة. وكلُّ قول عنه مهدَّد بأن يحوِّله إلى شيء، مما يستلزم نفيًا دائمًا «قولًا ثم لا-قولًا»، في حركة لا تنتهي من الانسحاب اللغوي. أما السمة الثالثة، فهي الجدلية بين التعالي والحضورtranscendence and immanence؛ إذ يُكشف في هذا التقليد أن ما هو متعالٍ على نحو مطلق، هو أيضًا حاضرٌ على نحو مطلق. تصبح المعرفة بالله ممكنة لا من خلال تمثيله، بل من خلال الانفتاح على المفارقة والتوتر الدائم بين القول والغياب[10].

في هذا الإطار، لا يكون الصدور فعلًا صناعيًّا، بل هو أقرب إلى فعل الفن، حيث الجمال يفيض جمالًا، والكمال يفيض كمالًا؛ لأن فكرة اجتماع النقيضين (الذي يرى أن «الشيء هو وهو ليس هو») تُقابل مباشرة رؤية ابن سينا للخلق؛ إذ تُظهر الفكرة توتُّرًا بين النفي والإثبات: العالم ليس أزليًّا مثل الله (نفي)، لكنه ليس حادثًا في زمان (إثبات)، إذن: العالم مخلوق، لكنه مخلوق أزليًّا. وهذا بالضبط ما يسمِّيه الخطاب الأبوفاتي باجتماع النقيضين. بالتالي، لا تُعد هذه التناقضات غير منطقية، لأن قواعد عدم التناقض والثالث المرفوع تنطبق تحديدًا على اللغة المرجعية المحدودة. أما حين تشير اللغة إلى اللامحدود، فإن اجتماع الأضداد يصبح نتيجة منطقية، بل يمكن أيضًا تفسيره كوسيلة تتحول بها اللغة من كونها مرجعية إلى أن تصبح نظرية. إن اجتماع الأضداد شكل من أشكال المنطق الجدلي (الديالكتيكي)، يعمل ضد المنطق الخطي للمرجعية المحدودة، بل ويُعيد تشكيله[11].

يقربنا هذا من صورة الله بوصفه «الفنَّان الأول» أكثر من كونه صانعًا حرفيًّا. فالفنان لا «يصنع» عمله لأنه بحاجة إليه، بل لأنه يفيض به، يخرجه من ذاته دون حاجة ولا نقص، بل بدافع الاكتمال الداخلي. وهو ما يضع مسافة لاهوتية وفلسفية شاسعة بين فعل الخلق الإلهي وفعل الصناعة أو التصوير الإنساني. فالفنان البشري قد يعمل؛ لأن فيه حاجة أو نقصًا (يريد التعبير، أو يريد الرزق...)، لكن الفنان الأول (الله) لا يعمل لحاجة، بل لأن الكمال يقتضي الفيض، والعقل الكامل يقتضي وجود صورة عقلية أولى، فـ«العقل الأول» هو أول عمل فني إلهي، صادر بضرورة عقلية-جمالية.

مشكلة تحريم التصوير:

تُمهد فكرة الخلق من العدم لحقيقة جذرية: أن الله لا يُصوِّر ما يراه، بل يُبدع ما لم يُرَ قط. وهنا نقترب من تصورٍ مفاده أن جمال الخلق الإلهي ليس مشتقًّا من مثال سابق أو صورة أزلية، بل هو الجمال الأصلي الذي تُشتقُّ منه كل الصور. فالخلق الإلهي، بهذا المعنى، ليس فعلًا تقنيًّا أو صنعةً مشروطة بمادة، بل هو فعلٌ جمالي أنطولوجي صرف، يصدر عن إرادة الخالق دون واسطة.

10 Sells, Michael A. Mystical languages of unsaying. University of Chicago Press, 1994, p: 6

11 Ibid., p: 21

على الجانب الآخر، لو كان الخلق من مادة أزلية، فإن هذا يُفضي إلى مفارقة كبرى: إذا كان الإنسان، في فعله الفني، يُحاكي الله حين يصنع من مادة موجودة، فمَن كان الله يُحاكي حين خلق؟ بمعنى آخر، هل الفن الإنساني نفيًا للجمال الإلهي، أم نفيًا لنفيه؛ أي: محاولة لإعادة تمثُّل ذلك الجمال في أفق الوجود المادي والرمزي؟

هذه الفجوة الوجودية بين الخالق والمخلوق، تُعيد تعريف حدود الفن البشري من حيث هو فعل رمزي، تمثيلي، لا إنشائي خالص. ونجد انعكاس هذا التوتر في الموقف من الفن في الأديان التوحيدية، وخصوصًا في التحفُّظ أو التحريم الذي طال الفن التجسيدي والتصويري. فإذا كانت الأديان قبل اليهودية تنطلق من غير المجسد (فكرة الله) من خلال المجسد (الأصنام والتماثيل)، أتت اليهودية لتنفي إمكانية التجسيد، بتصوُّرها لفكرة الله بوصفه مفارقًا ومتساميًا لا يُدرَك بالحواس، وانطلقت من غياب الصورة لتواجه عالمًا مشبعًا بالصور، ومن هنا يأتي النهي عن التصوير في الوصايا العشر: «لا تصنع لك تمثالًا ولا صورة ما مما في السماء من فوق...».

ثم جاءت المسيحية، فذهبت في اتجاه جديد: إذ أفرغت الأصنام من محتواها الميتافيزيقي عن طريق الأيقونة[12]. لم تعد الصورة تجسيدًا مغلقًا، بل صارت علامة تُحيل إلى اللا-مرئي؛ صار الله لا يُرى بالعين، بل يُشار إليه عبر الصورة، فتحوَّل المنظور من الإدراك البصري إلى الفهم الروحي. وهكذا جاء المسيح بوصفه نفيًا للنفي: تجسيدًا للرب، لا من أجل الحضور، بل من أجل إعادة فتح الغياب؛ العودة إلى غير المجسد عبر المجسد ذاته.

أما في الإسلام، فنجد صورة نفي النفي الثاني واضحة تمامًا. يقول الحديث: «أشد الناس عذابًا يوم القيامة المصوِّرون، يُقال لهم: أحيوا ما خلقتم!» (رواه البخاري ومسلم)، وهنا لا يُدان التصوير بوصفه فنًّا، بل بوصفه ادِّعاءً ضمنيًّا بالتشبه بالخالق، من حيث القدرة على الإيجاد والتشكيل الأصيل. بالتالي لا نجد تمثالًا واحدًا يعود إلى الحضارة العربية الإسلامية، بل نجد بدائل مثل: الخط، الزخرفة، والتكرار الهندسي، والتجريد النباتي وغيره؛ وكلها أشكال لا تُحاكي الموجود، بل تستدعي اللا-مرئي في نظام بصري منضبط.

إن هذا التحفُّظ الجذري من فعل المحاكاة ينبع من عقيدة الخلق من العدم، التي تُقصي فكرة الصناعة، وتُبقي الإبداع محصورًا في الإله وحده. لذا، فإن أي محاولة بشرية لتصوير الله أو الكائنات الحية تُصبح تجاوزًا على الحدود الأنطولوجية الفاصلة بين الخالق والمخلوق، بين الفعل المطلق والتعبير النسبي. وبما أن الإله التوحيدي خالِقٌ من عدم، فإن ماهية الإنسان لا تُثبَت من داخله، بل عبر مفهوم وافد من خارج العالم: الروح. وفي النصوص التوراتية، كما في القرآن، نجد هذا المفهوم حاضرًا كـ«نفخة»، كـ«أمر» غيبي يمنح الإنسان الكينونة.

وبناءً على ذلك، سعت الأديان التوحيدية إلى تثبيت ماهية الإنسان لا من داخل العالم، بل من نفخة خارجية، من الروح، ومن الخلق من العدم. وهذان المفهومان (نفحة الروح والخلق من العدم) فرضا على هذه الأديان اتخاذ موقف صارم إزاء الفنون البصرية، لأنها تلامس مناطق محرَّمة، لأن الفنان يُربِك النظام اللاهوتي حين يُبدع؛ لأنه يقترب من وظيفة الرب. ففي لحظة الرسم أو النحت، يصبح الفنان كمن يستعير من الله كلمته الأولى: «كُن»، فيُمارس -ولو رمزيًّا- مهمة الخلق، لا الوصف. يصف تيري إنجلتون ذلك بقوله: «لطالما كانت استعارة {الخلق}

12 الأيقونة هي صورة أو رسم ديني يُعبّر عن شخصيات مقدسة (مثل السيد المسيح أو القديسين) ولكنها ليست تمثيلًا ماديًّا أو ماديًّا مباشرًا لله.

الفني ذات طابع لاهوتي كامن، فهي إعادة تمثيل لخلق الله للعالم من العدم. وكما أن العالم مستقل عن خالقه {وهذا جزء مما يُقصد به وصفه بأنه «متعالٍ»}، فإن العمل الفني يُولِّد نفسه ذاتيًّا بشكل غامض ويعتمد على نفسه، ويُبدع نفسه بأعجوبة من العدم المحض، لا يخضع لقانون سوى قانون وجوده الفريد».[13]

وهنا يظهر الحرج الميتافيزيقي العميق: ما الذي يُميِّز الإله إذن، إن كان الإنسان قادرًا على خلق صورة، أو تشكيل كائن، أو تجسيد كيان؟ ولهذا، جاء التحريم، لا بوصفه نفيًا للفن، بل بوصفه نفيًا للنفي؛ أي إن هذا التحريم ليس رفضًا للفن أو الإبداع، بل رفضًا لزيفه حين يدَّعي أنه «خلق» إلهي أو مطلق. ورفض للادِّعاء بأن التمثيل البشري مساوٍ للخلق الإلهي. فهو نفي لهذا الزيف، أي نفي للنفي المزيف لفعل الله، وتحصين الجمال من الزيف، وصونًا للخلق الإلهي من أن يُسطى عليه فنيًّا أو بشريًّا.

تاريخ علم الجمال: من الشبهة إلى التأسيس الفلسفي

نشأ علم الجمال بوصفه فرعًا فلسفيًّا مستقلًّا في القرن الثامن عشر، غير أن الاهتمام الفلسفي بالجمال والفن يسبق هذه النشأة بكثير. فقد تناول أفلاطون الشعر والفن لا بوصفه ما موضوعين تأمليين، بل بوصفهما قوى اجتماعية ينبغي إخضاعها أو حتى استبعادها. في الجمهورية، يدعو إلى نفي الشعراء من المدينة الفاضلة، انطلاقًا من قناعته بأن الشعر لا يخاطب العقل بالحجة، بل يفتنه بالإيقاع والصورة والتمثيل، مستثيرًا العواطف ومعيقًا للمدنية العقلانية. الشعر، بحسبه، تمويهٌ وخداع. إنه لا يُقرأ مثل النصوص الفلسفية، بل يُلقى، ويتلقَّاه الجمهور في حالة من التهيُّج والانفعال الجماعي. وما دام العالم الحسيِّ، في فلسفة أفلاطون، ليس سوى صورة ناقصة للعالم المثالي، فإن الفن ليس سوى صورة لصورة، أي محاكاة مزدوجة تُبعدنا أكثر عن الحقيقة. وبذلك، يُقصى الجمال والفن من ساحة الفلسفة الجادة، ويُربطان بالتضليل والغرائز الجماعية[14].

هذا النظر إلى الجمال بوصفه فوقيًّا، مثاليًّا، وأن الفن تابع له، بل مشبوه في نظر أفلاطون، يأتي بعد إعدام سقراط لأسباب سياسية. فالديمقراطية الأثينية، بعد الحرب، عادت بشكل هش، ضعيف، ومذعور، لا يحتمل أن يكون الفن والشعر أدوات تأثير جماهيري. لذا رأى أفلاطون فيهما خطرًا على الانضباط العقلي السياسي في دولة المدينة (polis) التي كانت تقوم على خطاب النخبة، والخوف من الديمقراطية المباشرة. هذا الموقف يُمثِّل نفيًا للفن بوصفه موضوعًا فلسفيًّا.

غير أن هذا النفي لم يكن هو الكلمة الأخيرة. جاء أرسطو بموقف أكثر تفاعلًا، وأكثر حساسية لتنوع أشكال الحياة الإنسانية. وفي كتابه فن الشعر، يقدِّم دفاعًا ضمنيًّا عن الشعر التراجيدي، لا بوصفه محاكاة للواقع، بل بوصفه تمثيلًا للعالم كما يمكن أن يكون، وفقًا لضرورات الاحتمال (وهنا ربط مع فكرته عن المادة بوصفها شرط إمكان). فبينما يكتفي المؤرخ بسرد ما وقع، يتخيَّل الشاعرُ ما يمكن أن يقع. هذه الفكرة تُقرِّب الشعر من الفلسفة؛ لأنه يتجاوز الحرفية الواقعية نحو كشف قوانين السلوك البشري ومآلاته. التراجيديا، تحديدًا، تُظهر

13 Eagleton, Terry. Figures of dissent: Critical essays on Fish, Spivak, Žižek and others. Verso, 2003,p: 97

14 Herwitz, Daniel. “Aesthetics: key concepts in philosophy.” (2008): p: 11

كيف تقود النقائص الإنسانية، مثل الغرور أو الغيرة، إلى الكارثة حين تتقاطع مع مصير لا مهرب منه. لكنها، بوصفها عرضًا فنيًّا، ليست تهديدًا للعقل أو النظام؛ بل تُؤدي وظيفة تطهيرية (katharsis)، تُتيح للمتفرج أن يعيش أحاسيسه الجارفة في مساحة خيالية آمنة، فيتعلَّم ويُهذَّب دون أن يُصاب[15].

في مجتمع أكثر استقرارًا عن زمن أفلاطون، رأى في الفن انعكاسًا للطبائع الإنسانية ومجالًا للتهذيب العاطفي، وهو ما قد يتماشى مع منظور برجوازي مبكر للوظيفة الاجتماعية للفن. تمثل هذه اللحظة نفيًا للأطروحة الأولى؛ أي لفكرة الانحطاط الكامن في المحاكاة، واستعادة لقيمة الفن والجمال بوصفه ما فعلًا إيجابيًّا ومفيدًا.

في القرون الوسطى، لم يكن الجمال موضوعًا مستقلًّا، بل كان جزءًا من لاهوت الخلق، مرتبطًا بالله ومفهوم التصميم الإلهي. كان القديس أوغسطين والقديس توما الأكويني يدرسان الجمال لا بوصفه خبرةً حسية، بل بوصفه انعكاسًا لنظام كوني يعكس حكمة الله. الجمال هنا ليس ما يُدرَك بالحواس على نحو مباشر، بل هو التناسب، والانسجام، والغائية التي تدل على خالق حكيم. لم يكن يُحتفى بالجمال لأنه جميل، بل لأنه منسجم مع التصميم الإلهي، وهذا ما جعله مرتبطًا دومًا بالحكمة والمعرفة، لا بالإحساس أو الانفعال[16].

كون الكنيسة مصدر السلطة الثقافية والمعرفية العليا؛ لم يكن الفن والجمال مستقلَّين، بل تابعين لنظام لاهوتي شمولي يهدف إلى تمجيد الله، وضبط الحياة البشرية وفق نظام كوني مفترض. يأتي النفي الأول في العصور الوسطى، حيث يُعاد تأطير الجمال ضمن لاهوت الخلق، ويتم ربطه بتصميم الله وتناسق الكون بوصفه نتاجًا لحكمة علوية. هنا، يُرفض التعريف الأفلاطوني الصافي للجمال المثالي، ويُدمج الجمال في إطار غائي ولاهوتي. الجمال ليس قائمًا في المثال وحده، بل في الترتيب الإلهي للعالم المخلوق. وهكذا، يتم نفي الموقف الأفلاطوني الصارم، لكن دون العودة إلى التجربة الحسية: الحواس لا تزال غير كافية، والجمال ما زال انعكاسًا لعقلٍ أعلى، لكنه هذه المرة هو العقل الإلهي لا المثال المجرد.

شدَّد الأفلاطونيون الجدد على العدد وكذلك الانسجام للجماليات المهيمنة خلال حقبة أوائل عصر النهضة، وتم إعادة تأكيدها من خلال ليون باتيستا ألبيرتي Leon Alberti في عمله العظيم عن الفن المعماري، في فن البناء 1452 *De Re Aedificatoria* (عشر كتب في فن العمارة). وهو النفي الثاني (نفي النفي). قدم ألبيرتي كذلك تعريفًا للجمال، والذي وصفه بالكونسينيتاس concinnitas، مُستعيرًا مصطلحاته الفنية من شيشرون Cicero، الجمال بالنسبة لألبيرتي هو «نظام وترتيب لأجزاء الشيء الذي لا يوجد أي شيء به يمكن تغييره عدا للأسوأ». بالكاد يصمد مثل هذا النوع من التعريف بمفرده بوصفه قاعدة لعلم الجمال، ما الذي يعنيه الأسوأ للعالم؟ الإجابة الصريحة، «الأقل جمالًا»، على الفور يختزل التعريف إلى دائرة مغلقة[17]. الجمال

15 Ibid., 12-3

16 Ibid., 14-15

17 https://www.britannica.com/topic/aesthetics/The-development-of-Western-aesthetics تاريخ الدخول 19 مارس 2025.

هنا لم يعُد انعكاسًا مباشرًا للعقل الإلهي، ولا هو استحضار مباشر للمثال الأفلاطوني، بل أصبح نظامًا داخليًّا في الشيء نفسه، يتم إدراكه بالحواس، لكن بشرط أن يُفهم بوصفه انتظامًا عقلانيًّا.

هنا، نجد إعادة دمج للحس والعقل: فالشيء جميل لأنه يُدرك بأنه متناسق بالحس، لكن هذا التناسق ليس فوضويًّا أو ذاتيًّا، بل له منطق داخلي يجعل أي خلل فيه ينتج «الأقل جمالًا». غير أن هذا التعريف نفسه ينكشف عن دائرية: فإذا كان ما هو «أسوأ» هو ببساطة «أقل جمالًا»، فنحن لم نخرج من المفهوم الأولي للجمال، بل أعدنا تعريفه بذاته، وكأننا عدنا إلى نقطة البدء. ومع ذلك، هذه العودة ليست رجوعًا بسيطًا، بل عودة على مستوى أعلى: فقد تم نفي النموذج الأفلاطوني، ثم نُفي الإطار اللاهوتي، لنصل إلى تعريف يُعيد الاعتبار للحس دون التخلي عن النظام، ويُعيد الاعتبار للعقل دون الهيمنة على التجربة.

الطريق إلى علم الجمال:

لم يتأسس علم الجمال الحديث دفعة واحدة، بل تكوَّن تدريجيًّا عبر كتابات وملاحظات متناثرة، لا سيما في بدايات الفلسفة الحديثة. فبينما كتب فرانسيس بيكون Francis Bacon تأملات في الجمال، إلا أنه حصر ملاحظاته في مظهر الجسد الإنساني، وكتب ديكارت أطروحة في الموسيقى، إلا أنها لا تتضمن شيئًا يمكن تمييزه بوصفه ا علمًا للجمال بالمعنى الذي أصبح مألوفًا لاحقًا. خلال هذه المرحلة، لم يكن الجمال يُعامَل بعد بوصفه خبرةً فلسفية قائمة بذاتها، بل ظل تابعًا لمجالات أخرى: الأخلاق، الموسيقى، البلاغة، وحتى الفسيولوجيا. لم تبدأ الفلسفة في الاقتراب الجاد من الجمال بوصفها موضوعًا مستقلًّا إلا في أواخر القرن السابع عشر، ومع ذلك، فإن هذا الاقتراب لم يحدث عبر كبار الفلاسفة أولًا، بل عبر أعمال فكرية تُعد هامشية من حيث الموقع الاجتماعي، لكنها محورية من حيث التحول المفهومي. في خلال تلك الفترة، لم يعد الجمال مرتبطًا بالحقيقة أو بالمثال الأفلاطوني، بل بما يُحرِّك الحسَّ، ويُدهش، ويبهج، ويثير الانتباه الجمالي، لا العقلي، ثم جاءت اللحظة الفاصلة في الفكر البريطاني، حين سعى أنتوني أشلي كوبر، المعروف بشافتسبري Shaftesbury، إلى تأسيس علميْ الأخلاق والجمال على قاعدة الطبيعة البشرية، لا على أمر مطلق يُفرض من خارج الذات. الجمال، بحسبه، يُدرَك لأننا مخلوقون بطريقة تجعل أشياء معينة تُبهجنا على نحو طبيعي. وبهذا المعنى، فإن التجربة الجمالية لا تحتاج إلى برهان أو تفسير خارجي؛ لأنها تنبع من انتظام باطني بين الإحساس والكون. والذوق نوع من البصيرة، لا يعتمد على التحليل أو المنطق، بل على الانسجام بين ما يُعرض على الحواس وما يستجيب له الإحساس بالرضا والبهجة[18].

تلقى شافتسبري تأثيرًا واضحًا من جون لوك John Locke، لا سيما في تصوره لترابط الأفكار بوصفها قاعدةً أساسية للتجربة. هذا الترابط، في المجال الجمالي، يُشكِّل الجسر بين التأمل والمتعة، بين الصورة والفعل. تبنَّى جوزيف أديسون Joseph Addison هذه الفكرة في مقالاته، خاصة في متعة التأمل، حيث دافع عن أن القيم الجمالية للأشياء - سواء كانت فنية أو طبيعية أو هندسية- تنبع من قدرتها على توليد سلسلة من الصور

18 Ibid.,

المرتبطة تأمليًّا في الذهن، وهو ما يمنحها تلك اللذة النوعية. ثم جاء فرانسيس هاتشسونFrancis Hutcheson ليطرح السؤال الجذري: كيف نعرف أن شيئًا ما جميل؟ ما الذي يمنح أحكامنا الجمالية مشروعيتها؟ جاءت إجابته حاسمة: ليس هناك مفهوم عقلي يُمكنه تأسيس الحكم الجمالي، بل إن هذا الحكم هو فعل إدراكي مشترك، قائم على «الإحساس الجمالي» الذي لا يقوم على علل أو مفاهيم، بل على تجاوب مباشر وغير منطقي مع الانسجام والتناسب[19].

وهكذا، يُنفَى التصور الميتافيزيقي لصالح مقاربة حسية-نفسية. لكن هذه الذاتية لا تنحو نحو النسبية أو العدمية، بل تُفهم بوصفها استجابة لما هو مألوف فطريًّا في الطبيعة البشرية، وما يمكن أن يتشاركه الجميع عبر ما سُمِّي لاحقًا بـ«الإحساس المشترك». عند هاتشسون تحديدًا، يتحول سؤال الجمال إلى مسألة إبستمولوجية: كيف نعرف أن شيئًا ما جميل؟ ما مصدر صلاحية حكمنا الجمالي؟ وتأتي الإجابة حاسمة: الإحساس الجمالي لا يُستمد من عقلانية مجردة، ولا من قواعد خارجية، بل من شعور مشترك ينشأ من حدس فطري، يتَّفق عليه الناس دونما تفكير منطقي. هنا، لا يعود الجمال مقيمًا خارجنا في السماء أو في النظام، ولا محصورًا داخلنا بوصفه هوًى فرديًّا، بل يكمن في العلاقة بين الذات والموضوع، بين الشعور الفردي وصداه في الوجدان الجمعي. هذا التحول في تأويل الجمال لم يكن مجرد حركة مفاهيم، بل يعكس تغيرًا ماديًّا في الشروط الاجتماعية للإدراك الجمالي. لقد ظهر علم الجمال الحديث في لحظة تاريخية تزامنت مع صعود البرجوازية، وانهيار النظام الإقطاعي، وظهور الفرد بوصفه ذاتًا حاكمة في المجال العمومي. مع تحرر الفن من هيمنة الكنيسة والأرستقراطية، ومع انتشار الطباعة والمجلات والمقاهي، صار بالإمكان أن يُنتج الجمال ويُقيَّم خارج السلطة المطلقة، وأن يُصبح الذوق معيارًا فرديًّا لكنه مبرر اجتماعيًّا. الذوق، بهذا المعنى، لم يكن مجرد إحساس، بل نتيجة تاريخية لاحتدام الصراع بين المعنى المفروض والمعنى المتولد، بين السلطة والتجربة، بين الله والإنسان.

بومجارتن .. حجر الأساس:

قد يتساءل البعض كيف يكون بومجارتن مؤسس علم الجمال، مع أن مفهوم الجمال وفلسفة الجمال موجودان منذ المصريين القدماء والإغريق واليونانيين؟ للإجابة عن هذا السؤال، لا بدَّ أن نطرح السؤالَيْن الذين استهل بومجارتن تصوُّره لعلم الجمال بهما، وأولهما: «ما الجمال؟»، ومدفوعًا بالفضول لإعادة تعريف الفن الجيد، طرح سؤالًا ثانيًا: «كيف نُعَرِّف الفن الجيد؟». أعطى هذان السؤالان لعلم الجمال مساحة داخل الفلسفة لأن ينبثق؛ إذ ظهر بومجارتن (الممثل الرائد للفلسفة العقلانية الألمانية) في القرن الثامن عشر بمشروع فلسفي جديد وهو «الإستطيقا»، بوصفه التخصص الذي يبحث في منطق الإدراك الأدنى، أي الإدراك ما-قبل العقلاني، والذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا باعتبارات الفن والجمال، وفي مقدمتها الشعر. يكمن إنجازه، بشكل خاص، في ترسيخ مصطلح الإستطيقا الذي تبناه الفكر الفلسفي فيما بعد، وسعى لاعتماد الإستطيقا مصطلحًا يُضفي على الظاهرة الجمالية دلالة جديدة، تنأى بنفسها عما درج عليه المسار الفلسفي في تفكيره عن الجمال، ويعد هذا المعنى الحديث الذي صاغه عن علم الجمال العلامة الفارقة التي أحدثت قفزة في فلسفة الجمال ككل؛

19 Ibid.,

إذ خرج عن التقاليد المعرفية الغربية المؤسِّسَة لفلسفة الجمال وقضاياه، واجتثَّ الفكر الجمالي من أحضان التبعية الفلسفية ليجعل منه علمًا مُستقلًّا بذاته[20].

وعلى الرغم من خلفيته العقلانية وتبعيته لفكر لايبنتز وفولف، قدَّم خطوة تأسيسية حاسمة في تاريخ الجمال حين أعاد الاعتبار للحس، وأعطى للخيال والتجربة الجزئية موقعًا فلسفيًّا شرعيًّا. فقد ابتكر مصطلح «الإستطيقا» ليصف به مجالًا جديدًا من الإدراك، لا يرتبط بالمفاهيم المجردة كما في الفلسفة العقلانية، بل بالأشياء الجزئية، وبالخبرات الملموسة التي لا يمكن نقلها عبر المفاهيم العامة، بل تُدرَك في طريقة تشكُّلها وتذوقها الحسِّيين. الشعر عنده لا يُقيَّم من خلال محتواه المعرفي أو تعبيره عن الحقائق الكبرى، بل من خلال «كيفية قوله»؛ أي من خلال طاقته التعبيرية، وإيقاعه، وتناسق لغته، وأثره الانفعالي والتأملي[21].

تبنَّى بومجارتن لما يُعرف بـ«المنهج الهندسي»، الذي استمده من تقليد فلسفي يعود إلى سبينوزا وكريستيان فولف، أستاذه. المنهج الهندسي هنا لا يُشير إلى الهندسة بمعناها الرياضي المحض، بل إلى الصرامة المنطقية والتنظيم الصارم للمفاهيم، على غرار ما فعله سبينوزا في الأخلاق، حيث بنى كتابه على نمط «التعريف- البديهية- البرهان». ويتجلَّى ذلك في طريقة كتابته، إذ كان يُنظِّم أعماله على نحو هرمي، مُقسَّم إلى أقسام، فصول، فقرات مرقمة، تسمح للقارئ بتتبع السياق أو الإحالة الدقيقة على ما سبق. هذا النمط ليس مجرد أسلوب، بل يعكس إيمانًا عقلانيًّا بأن المعرفة الجمالية -مثلها مثل المعرفة المنطقية- يمكن معالجتها بنسق دقيق ومنهجي. ومن زاوية أوسع، يمكن القول إن هذا الأسلوب يُجسِّد تناقضًا خصبًا في فكر بومجارتن نفسه: فهو من جهة يُدافع عن الحسِّ، والجزئي، والتجربة الشعورية غير المفهومية Non-conceptual، لكنه يفعل ذلك بلغة ونظام مشتقين من التقليد العقلي الصارم[22]. وهنا مرة أخرى نلمح منطق نفي النفي؛ أي الحس الذي كان مستبعَدًا من قبل العقلانية يُعاد استيعابه، لكن ضمن نظام عقلاني، لا بوصفه نقيضًا للعقل، بل بوصفه مكمِّلًا له، ومستحقًا للتنظير المنهجي.

أسَّس بومجارتن علم الجمال انطلاقًا من الكوجيتو الديكارتي؛ أي الذات المفكرة التي تُشكِّل مركزًا للمعرفة والوعي، لكنه لم يتبنَّ هذا الأساس على النمط العقلاني الضيق الذي يقصي الحواس، بل أعاد تأويله ليجعل من الذات مجالًا حسَّاسًا، خصبًا، قادرًا على استيعاب الأفكار الجمالية الغامضة التي لا يمكن تقييمها بالمنطق وحده. في ذلك كان يواجه أحد أوجه القصور في فلسفة أستاذه كريستيان فولف، الذي ميَّز بين نوعين من المعرفة: عقلية عالية ومنهجها المنطق، وحسية أدنى لكنه لم يُحدِّد لها منهجًا أو مجالًا فلسفيًّا خاصًّا. جاءت مساهمته الحاسمة لسد هذا الفراغ، إذ سعى إلى إدخال المعرفة الحسية والوجدانية، وهي معرفة غامضة وغير قابلة للاختزال في المفاهيم المنطقية، في النسق الفلسفي نفسه.

---

20 أسماء عبد العزيز، بومجارتن: مؤسس علم الجمال، مكتبة الإسكندرية، سلسلة تراث النشر، تحت النشر.

21 https://www.britannica.com/topic/aesthetics/The-development-of-Western-aesthetics. تاريخ الدخول 19 مارس 2025

22 أسماء عبد العزيز، مرجع سابق.

في هذا السياق، أعاد بومجارتن تعريف الجمال بوصفه كمال المعرفة الحسية، تمامًا كما أن الحق هو كمال المعرفة العقلية. ومن هنا تنشأ فلسفة جمالية متماسكة، لا تُنكر العقل، لكنها تمنح للحسِّ والخيال والذوق استقلالًا معرفيًّا وتقديريًّا داخل النسق الفلسفي. لم يعد الجمال شيئًا ثانويًّا يُحاكم من خارجه، بل أصبح مجالًا له أدواته ومفاهيمه. ووفقًا لهذا المشروع، تحدد ثلاث مجالات رئيسية لعلم الجمال: «الكشف» الذي يدرس العناصر الجميلة التي يُدركها العقل حسيًّا، و«المنهج» الذي يهتم بالتأليفات الجميلة القائمة على هذه العناصر، و«الرمز- الدلالة» الذي يبحث في أساليب التعبير الجميل عن تلك التأليفات. بهذا التصور، بات الجمال يخضع لتقسيم منهجي شبيه بتقسيم المنطق الأرسطي، لكن في ساحة الإدراك الحسي والوجداني[23]. كما أشار إلى أن الإدراك الحسي، رغم كونه «غامضًا» أو «غير واضح» مقارنة بالإدراك العقلي، إلا أنه يمتلك قيمة معرفية فريدة، حيث يمكنه التعبير عن جوانب من الواقع لا تصل إليها المفاهيم العقلية المجردة[24].

لقد كانت الفلسفة، منذ القرن السابع عشر، تُبنى على مركزية العقل، ويُعاد تنظيم العالم، في السياسة، والعلوم، والأخلاق، وفق معيار «العقلنة». غير أن هذا العقل المُنظم، الجامد، والمجرد، بدأ يُظهِر محدوديته أمام ظواهر لا يمكن اختزالها في الحساب، مثل الشعر، والفن، والتجربة الجمالية، والانفعال. في تلك اللحظة، ومع بداية تشكُّل الذوق البرجوازي الحديث، وحضور الفن في المجال العمومي، ظهر الحاجز بين «المعرفة» و«التجربة» بوصفه فجوة ينبغي معالجتها. ومن هنا، جاء علم الجمال ليُعيد للذات الحديثة جزءًا من تكوينها الوجودي الذي أهمله العقل الحسابي: الحس، اللذة، الإحساس بالجمال، القدرة على التأثر والتذوق والتأمل غير النفعي.

بالتالي، أصبح يُنظر إلى الجمال بوصفه فعلًا تركيبيًّا للمخيلة، يجمع بين الحواس والعقل في إدراك كلٍّ متماسك، حيث تتجسد خاصية الجمال. وهذا هو ما سيُمهد لاحقًا لفهم الجمال بوصفه تجربة تخييلية تتجاوز ما هو محسوس، دون أن تنفصل عنه، كما سيؤسس لاحقًا لمقولات مثل الجليل، والخلَّاب، والتنوَّع الكولونيالي، بوصفها امتدادات لمخيلة تتغذى على الآخر، والبعيد، والغريب. إن مَلكةَ الإدراك، والتي من خلالها تُشَكَّل خبرة الجميل الحسِّيَّة، ملكةٌ تزيد عن مجرد الإدراك الحسِّيِّ، لأنها أيضًا ملكةٌ مُشَكِّلَة، وملكةٌ تخييلية imaginative، وملكةٌ على دراية بمجمل موضوعها. لكنها أدنى من أن تكون مفاهيميةً بما أنها لا تتعلق بمعرفة ذاك الموضوع. يُميِّز بيتر كيفي Peter Kivy خصائصَ هذه الملكةَ في كتابه عن القرن الثامن عشر بوصفه ا حاسَّة سابعة *seventh sense* (وهو عنوان كتابه). وتَتميَّزُ عن الإدراك في حدِّ ذاته (عملية المعرفة knowing)، وتتجاوز مجرد الإدراك الحسِّيِّ (الحواس الخمسة)، وتتميز أيضًا عن الحاسة الأخلاقيَّة (الحاسَّة السادسة)[25].

23 Herwitz, Daniel. op. cit. p: 23

24 https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/?utm_source=chatgpt.com

25 Ibid., p: 23

هذا التصور عن الجمال يفصله عن باقي الوظائف الاجتماعية للفن، ويؤسس له ملكة إدراكية مستقلة ذات غاية داخلية. وبات يُفهم بوصفه موضوعًا خاصًّا بالتأمل الحسي، والتذوق الشخصي، والإدراك الغامض غير المفهومي. ثم جاء النفي الثاني، أو التركيب الأعلى، مع ظهور فكرة أن الجمال لا يكمن في الشيء ذاته، بل في الفعل التركيبي للمخيلة التي توحِّد بين المتعدد الحسي، وتنتج منه كلًّا متناغمًا يُدرك بوصفه جميلًا. هذا هو نفي النفي؛ أي إن الجمال لم يعد نابعًا من الشيء الخارجي، ولا محصورًا في الإحساس، بل أصبح ثمرة العلاقة الجدلية بين المخيلة والحسِّ، بين الإدراك والتركيب، بين التجربة الذاتية والكل التركيبي الذي يُنتجه الذهن.

لم يكن هذا التأسيس بريئًا أو بلا كلفة فلسفية. إذ إن التركيز على الجمال والفن بوصفهما تجربةً حسية مستقلة -وإن أُتيح لعلم الجمال الاستقلال النظري- عزلهما عن أبعادهما الاجتماعية الحية، وعزل التجربة الجمالية عن الوظائف الأخلاقية والسياسية التي كانت ملازمة للفن منذ بداياته المسرحية والدينية. ولذلك، فإن تأمل بومجارتن في الجمال، رغم طموحه التأسيسي، جاء في لحظة تاريخية اقتضت تحرير الجمال من السلطة، لكن في الوقت نفسه، انتزعت منه علاقته بالوظيفة العمومية. لقد أصبح الجمال لحظة ذاتية، فردية، خاصة، ممتعة، لكنها، وبهذا العزل، فقدت صلتها بالسؤال الجماعي عن المصير والمعنى والتحول الاجتماعي.

الجمال كما يُصوِّره بومجارتن وأديسون وفلاسفة هذه الفترة، شكلٌ جديدٌ من العلاقة بالعالم، يتناسب مع الفرد البرجوازي الذي يُريد أن يحكم على الأشياء لا بسلطة الكنيسة أو البلاط، بل بذوقه، وتجربته، ومخيلته. هذه الفلسفة لم تنشأ في الفراغ، بل في لحظة بدأت فيها أوروبا تتحول من مجتمع مُنظَّم وفق الهرمية الميتافيزيقية، إلى مجتمع يقوم على الفرد، والتأمل، والتمثيل، والذوق، والسوق. ولا يُفهم الجمال في هذا السياق إلا بوصفه تجسيدًا لأفق اجتماعي جديد، وأداة فلسفية لإعادة ترتيب العلاقة بين الإنسان والعالم بعد أن فُككت السلطة القديمة، وظهر الإنسان بوصفه مركز الإدراك، ومصدر الحكم، وصاحب الذوق. إنها لحظة تأسيس الذات الحديثة، ولا عجب أن تكون المخيلة، لا العقل، ولا الحس، الأداةَ المركزية لهذه التجربة، لأنها، وحدها، تُجسِّد الحرية الداخلية التي تمنح الشكل للمتعدد، وتحوله إلى جمال يُعاش، ويُحكَم عليه، ويُكتب عنه.

كانت هذه القطيعة مع الوظيفة الاجتماعية للفن إحدى أعظم التحولات في تاريخ الجمال، فالمتحف -وهو مؤسسة حديثة بامتياز- لم يكن مجرد مكان لحفظ الأعمال، بل هو آلة لإعادة إنتاجها بوصفه ا رموزًا طبقية، وأشياء محايدة، «مُنتزعَة» من تاريخها الاجتماعي والسياسي والطقوسي، وتُعرض الآن بوصفها «غنائم» استعمارية، علامات بصرية يمكن أن تُسحب على خيال المتلقي الأوروبي، وتُستعمل في بناء سردياته عن الآخر، عن أفريقيا والهند والشرق، عن البدائي والمتحضر، عن الوحشي والطاهر، عن الأصيل والفاسد. هكذا، لم يكن الجمال اكتشافًا ذاتيًّا فحسب، بل كان أيضًا أداة لإعادة ترميز العالم، لإخضاعه، ولإنتاج علاقة رمزية جديدة تقوم على التحديق والتأمل بدلًا من المشاركة والانخراط. مع هذا التحول، لم يعد الذوق مجرد إحساس شخصي، بل أصبح معيارًا فلسفيًّا وثقافيًّا يُنتج في المؤسسات، وتروِّج له المتاحف والصحف والأكاديميا[26].

26 Ibid., p: 21

«الذوق الجمالي» مسألة أزلية؟ أم منتج اجتماعي؟

على الرغم من كونه تأسيسًا فلسفيًّا، يحمل علم الجمال عند بومجارتن أبعادًا طبقية وتاريخية واضحة تعكس توازنات القوة والذوق الطبقي والمعايير الثقافية السائدة. بالتالي لا يصبح السؤال: ما هو الجمال فحسب؟ بل، لماذا نُعجب بما نُعجب به؟ ومن يقرر ما هو جميل؟ وكيف يتم تشكيل ذوقنا؟

إجابة هيوم هي أن الذوق مزيجٌ من المواهب الطبيعية والمكتسبة؛ فهو يتضمن موهبة فطرية في التمييز الإدراكي الحسي، بالإضافة إلى موهبة تُصقَل من خلال التمرين، مثل التمرن على العزف على الكَمَان أو الرِّمايَة. وما يدفعها هي اللذة المُصاحبة لممارسة هذا الشغف، الذي يُسميه ‹رهافة الذوق delicacy of taste›[27]. من هنا تناول هيوم الذوق وربطه بـ«رهافة» شبيهة بمهارة العزف أو الرماية، ووضعه على مستوى المهارة المكتسبة في مجتمع السوق، حيث يُثمَّن الذوق لا بما يُعبر عنه من قيم عليا، بل بما يُضيفه إلى الذات من قدرة على التقدير، والتصنيف، والتمثل، والامتلاك. الفن الجميل، في هذه الرؤية، لا يُفهم إلا من خلال امتلاكه، عرضه، التباهي به، أو الحديث عنه بلغة خاصة تُحدِّد الانتماء الطبقي والثقافي. موقف هيوم من الذوق يعبِّر عن نقلة تاريخية كبرى: من الجمال بوصفه انعكاسًا للمطلق أو الميتافيزيقي، إلى الجمال بوصفه منتَجًا اجتماعيًّا يندمج بالرغبة والبنية الطبقية. وهو بذلك، يمثِّل إحدى أقوى الصيغ الفلسفية لما يمكن تسميته «تسليع الجمال»، أو «تحويل الذوق إلى تمثيل طبقي»، حيث يصبح الفن والجمال امتدادًا لما نملكه لا لما نؤمن به.

وعلى خلاف التصور التجريبي أو النفسي الذي قدَّمه هيوم، يقدم كانط تعريف الذوق لا بوصفه استجابة شخصية أو انفعالية، بل نشاطًا تأمليًّا محايدًا، يتضمن إحساسًا باللذة، نعم، لكن لذة لا ترتبط بمصلحة أو رغبة خاصة، بل قابلة للمشاركة الكونية بين جميع العقول. يرى كانط أن الحكم على الجمال -على خلاف مجرد الإعجاب بشيء ما- لا يُعدُّ مجرد تقرير فردي من قبيل (أنا أحب القهوة)، بل يحمل مرتبة أعلى من ذلك. فهو يحمل قوة ‹الإلزام›. ويكون أساسه لذةً لا تستند إلى أي مصلحة ذاتية، ولا إلى شيء مُميَّز بالشخص الذي يحكم. ولذلك، فهي لذَّة ينبغي لكل إنسان آخر أن يشترك فيها، ما دام قادرًا على اتخاذ موقفٍ منزَّهٍ عن الغرض بطريقة مماثلة. إنها لذة تقوم على قدرة الشخص على تجريد نفسه والتنحي عن مصالحه وكل ما هو خاص به، وتلقِّي تلك اللذة المصفَّاة المتعالية، التي يصفها كانط بالتنزُّه عن الغرض[28].

تعكس هذه البنية للجمال والذوق بنية عصر التنوير الألماني واللحظة الثقافية التي كانت الفلسفة تسعى فيها لتأسيس الذات الحديثة العاقلة، الحرة، والمحايدة، بوصفه ا ذاتًا كونية متخطِّية للمصالح، والأهواء، والانتماءات. الحكم الجمالي، كما صاغه كانط، يتناغم مع صورة الفرد التنويري الذي لا يخضع لأوامر خارجية، ولا لمصلحة داخلية، بل يحكم من موقع الحرية التأملية والعقل العمومي. غير أن هذه الذات الكانطية، التي تحكم على الجمال بحيادية، تتضمن افتراضًا طبقيًّا وأيديولوجيًّا خفيًّا. فالحيادية، كذلك، امتياز طبقي؛ أي أن يكون الفرد قادرًا على التجرد من الحاجة، أي أن حاجته مُلبَّاة، وأن يكون وقت فراغه للتأمل النقي، وأن يملك ما يكفي من التحرر

27 Ibid., p: 35

28 Ibid., p: 60-61

الاجتماعي والمادي ليجرِّد نفسه من الغرض. الحُكم الجمالي الكانطي إذًا، رغم كونيَّته المزعومة، يفترض نوعًا معينًا من الذات: ذاتًا متعلمة، متمكنة، متحررة، قادرة على تنحية رغبتها؛ لأنها ليست مهددة بها. وبالتالي، ففلسفة الذوق الكانطية، وإن بدت خطابًا كونيًّا، فإنها تعكس بوضوح فرد البرجوازية الألمانية المثقفة، التي أرادت أن تنحت صورة الإنسان على مثالها، وأن تمنح ذوقها منزلة الكونية. إنه مثال ممتاز على ما يسميه هابرماس «الخيال البورجوازي للعمومية»، حيث تُعرض أحكام طبقة معينة بوصفها صالحة للجميع. مثال على «أدلجة[29]» للذوق الطبقي على هيئة معايير عقلانية كلية. وهكذا، فإن ما يظهر في البداية بوصفه تحررًا من الغرض، يتحول في النهاية إلى تثبيت لموقع الغرض تحت ستار الحياد؛ إذ يحدث استبعاد «مموه» لأسئلة مثل: من يملك هذه القدرة؟ ومن لا يملكها؟ وبأي ثمن تُكتسب؟ ومن خلال هذا النفي للمصلحة، يُعاد إدخالها عبر الباب الخلفي بوصفها امتيازًا اجتماعيًّا–ثقافيًّا تمتلكه ذات معينة، وتقدِّمه للعالم بوصفه معايير عامة.

هيجل بين الجمال والفن:

يقول كانط في تصوره عن الجمال الطبيعي: «هناك أناس يعرفون كيف يحاكون زغردة العندليب. وفي هذا الصدد، إننا ما إن ندرك أن إنسانًا هو الذي يغرد على هذا النحو وليس العندليب، حتى نجد ذلك الغريد غثًّا عديم المعنى، تغريد العندليب يبهرنا لأننا نسمع حيوانًا يصدر في لا وعيه الطبيعي أصواتًا تضارع التعبير عن مشاعر إنسانية، إذن ما يبهجنا هنا هو محاكاة الطبيعة لما هو إنساني»[30]، ما يُبهرنا في الجمال الطبيعي هو أنه يوحي لنا بوجود غائية بلا غرض؛ أي أننا نرى فيه ما يُشبه التعبير الإنساني، دون أن يكون قد صدر عن قصد إنساني.

في المقابل، يخالف هيجل هذا التصور الكانطي جذريًّا؛ إذ يرى، على عكس كانط، أن الجمال الطبيعي يظل أدنى مرتبة من الجمال الفني؛ لأن الجمال الفني هو نتاج الروح، بينما الجمال الطبيعي هو تعبير غير واعٍ عن الفكرة. بحسب هيجل، الروح أسمى من الطبيعة، وبالتالي فإن إنتاجها -أي الفن- أسمى من أي تعبير جمالي غير واعٍ يصدر عن الطبيعة. الجمال عند هيجل لا يكمن في محاكاة الطبيعة لما هو إنساني، بل في قدرة الروح الإنسانية على تشكيل المادة وتحويرها، حيث تُعبِّر عن معانٍ داخلية، أي عن الفكرة؛ إذ يعدّ هيجل الفن، إلى جانب الدين والفلسفة، أحد الأشكال الثلاثة التي يتجلى فيها الروح المطلق.

في كتابه فكرة الجمال، يستشهد هيجل بحديث نبوي جاء فيه: «قال النبي لأم حبيبة وأم سلمى عندما رأتا صورًا في المعابد الحبشية ما معناه أن تلك الصور ستوجه أصابع الاتهام يوم القيامة إلى صانعها أنك صنعت الصورة دون أن تعطيها روحًا»[31]، وهذا الحديث ورد في صحيح البخاري عن عائشة، حيث قالت: «قدم النبي

---

29 أدلجة (Ideologization): هي عملية تحويل موقف أو فكرة أو ذوق خاص (غالبًا ما يكون مرتبطًا بطبقة اجتماعية أو موقع سلطوي) إلى «نظام عام من المعقولية»، يُقدَّم بوصفه محايدًا، طبيعيًّا، أو عقلانيًّا، بينما يُخفي جذوره التاريخية والمصلحية. تُستخدم الأدلجة لتبرير الواقع أو إعادة إنتاجه من خلال مفاهيم تبدو بريئة، لكنها مشبعة بسلطة غير معلنة.

30 هيجل، «المدخل إلى علم الجمال: فكرة الجمال»، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1988، ص 42

31 هيجل، فكرة الجمال، مرجع سابق، ص49

صلى الله عليه وسلم من سفر، وقد سترت سهوة لي بقرام فيه تماثيل، فلما رآه رسول الله هتكه، وقال: إن أشد الناس عذابًا يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله». وفي رواية أخرى: «إن أصحاب هذه الصور يعذبون يوم القيامة، ويقال لهم: أحيوا ما خلقتم». فالحديث لا يستنكر مجرد فعل التصوير أو صناعة الشكل، بل يُدين الخلوِّ من الروح؛ أي غياب الجوهر الحي أو البُعد الداخلي فيما يُصنع. وهذا يتقاطع بدقة مع الفكرة الهيجلية الجوهرية: أن الفن ليس محاكاة للظاهر، بل تجلٍّ للروح في الصورة. لكن هذا الاستدعاء للحديث يكشف عن توتر ظاهري بين وظيفة الحديث النبوي من جهة، وغرض هيجل الفلسفي من جهة أخرى. كيف يمكن لهيجل، وهو الفيلسوف الذي يرى الفن أولى درجات الروح المطلق المتطور من الذاتي إلى الموضوعي ثم إلى الروح المطلق، أن يستشهد بحديث ديني يُحرِّم الصور والتماثيل، بل يربطها بالعذاب يوم القيامة؟ هل هذا تناقض؟ أم أن في الأمر قراءة فلسفية تتجاوز الحرفية الدينية؟

يُدين الحديث بالفعل محاكاة الخَلْق الإلهي دون قدرة على الإحياء؛ أي خلق شكل بلا حياة، صورة بلا روح؛ لذا فالإدانة هنا أخلاقية-وجودية، لا جمالية فنية خالصة. لا يُوظِّف هيجل الحديث ليؤيد التحريم، بل ليستخرج منه مضمونًا فلسفيًّا وجوديًّا، حيث يرى أن الفن السطحي؛ أي الشكل دون مضمون، الزخرفة دون فكرة، فنٌّ ناقص. ففي ذهن هيجل، لا يُهم أن يكون الحديث صادرًا من نبي أو في سياق تحريم ديني، ما يهمه هو أن المتكلم -الرسول- عبَّر عن فكرة عميقة: أن الفن لا يصحُّ بلا روح. هيجل يُحوِّل الحديث من أداة تحريم إلى أداة تأويل فلسفي/جمالي. بالتالي، يرى هيجل في هذا الحديث صيغة روحية نقية من النقد الجمالي.

من خلال هذا التصور، يُعتبر الفن تعبيرًا عن الروح، كما يُبرز هيجل في فلسفته أنه يُمكِّن الإنسان من الارتقاء حَدسيًّا إلى مستوى الحضور الإلهي، ويُعيد اكتشاف البعد المثالي للواقع، ويمنح امتدادًا لا متناهيًا، ويُعطيه مكانة أسمى من الجمال الطبيعي، يقول: «هدف الفن أن يضع تحت متناول الحَدس ما هو موجود في الفكر الإنساني، ما يؤول الإنسان في فكره، ما يجيش في صدره، ويحرك فكر الإنسان، يفعل ذلك بواسطة الظاهر الذي لا يثير اهتمامنا إليه بحد ذاته، ولكن الذي يكتسب أهمية من اللحظة التي يسهم فيها في إيقاظ الشعور والوعي بشيء إما أسمى أو أرفع فينا، هكذا يُعلم الفن الإنسان عن الإنساني»[32].

فلسفة الجمال حَاجة، لا ترف:

في عام 2001، هزَّ العالم مشهد قيام حركة طالبان بتفجير تمثالي بوذا في باميان، وهما من أكبر تماثيل بوذا في العالم، نُحتا في القرن السادس الميلادي في قلب أفغانستان، وكانا يرمزان إلى ذاكرة ثقافية ودينية وجمالية لشعوب المنطقة، وموردًا روحيًّا وسياحيًّا وتراثيًّا للإنسانية كلها. لم يكن التمثالان مجرد صخور منحوتة، بل علامة على قدرة الإنسان على تجسيد الروح في المادة، على صناعة المعنى عبر الفن، وعلى حفظ الذاكرة في الجمال.

تلك اللحظة لم تكن مجرد عمل عنف ضد «أثر قديم»، بل كانت تعبيرًا عميقًا عن عداء متجذِّر للجمال، وللفن، وللاختلاف، وللقدرة على تأمل ما هو غير نَفعي. فالتفجير لم يستهدف جسم التمثال بقدر ما استهدف

32 المرجع نفسه، ص 50

معناه: التسامح، والتعدد، والتاريخ المشترك، والقدرة على رؤية الآخر لا بوصفه عدوًّا، بل بوصفه جزءًا من الإرث الإنساني العام.

في هذه الحادثة، نرى كيف أن غياب فلسفة الجمال، أو رفضها، لا يؤدي إلى الفقر الجمالي فحسب، بل إلى إنتاج العنف؛ لأن الجمال بطبيعته يُعلِّم الإنسان الاعتراف بما لا يشبهه، والتوقف أمام ما لا ينتمي إليه، والتمتع بما يتجاوز نفعه المباشر. الجمال يعلمنا الوقوف أمام الغريب لا لتدميره، بل لتأمله. ولهذا فإن الذوق الجمالي، حين يُصقَل، يصبح تدريبًا على التسامح، على الاعتراف، وعلى مقاومة الرغبة في الهيمنة والتطهير الرمزي. وعلى الرغم من أن المتصوفة والفلاسفة المسلمون رأوا الفن طريقًا يمكن أن يقود إلى الله، لا أن ينافسه، لم يبلغ الفكر السلفي هذه اللحظة، بل جمَّد نفسه في مرحلة النفي الأول، فجعل من رفض الصورة موقفًا جوهريًّا لا تاريخيًّا، ومن محاربة الصنم محاربة للفن كله، بما فيه الفن الحديث والتجريدي، بل وحتى التمثيل المسرحي أو التشكيلي.

وهنا يظهر تناقض تحريم تيار ديني متشدد التعبير الفني والتماثيل، في حين أنه ذاته خرج من بيئة تاريخية كانت غارقة في عبادة الأصنام والتمثيلات الرمزية؟ كان المجتمع العربي قبل الإسلام وثنيًّا بطبيعته التعبيرية: مليء بالرموز، والتماثيل، والأنصاب، والنقوش، وكان الفن محاطًا بالقداسة والطقس. ففي صدر الدعوة، لم تُر التماثيل صورة فحسب، بل خطر رمزي لأنهم قد يُعبدون من دون الله. وهنا كان النفي جذريًّا: تحطيم التماثيل، كسر الصور، تنزيه العقيدة عن التشخيص، والخوف من عودة الوثنية في هيئة فن. لكن هذا النفي، مع الزمن، لم يتوقف عند التطهير الرمزي، بل تحوَّل إلى شكل من أشكال إنكار الجمال ذاته، وتجريم الفن، والتضييق على كل تعبير حسي للمقدس أو للدنيوي. ومع صعود التيارات السلفية في القرن الثامن عشر، خصوصًا مع الحركة الوهابية، تم ترسيخ هذا الرفض بوصفه عقيدةً مطلقة، وليس بوصفه رد فعل تاريخي مؤقت.

لا ينشأ هذا التحريم من منطلقات دينية فحسب، بل له جذور اجتماعية واضحة. فقد نشأت التيارات السلفية في بيئات صحراوية قبلية، فقيرة في الموارد الرمزية، محكومة بأنظمة سلطة أبوية صارمة، حيث الكلمة تُفضَّل على الصورة، والحرف على الشكل، والسلطة على التأمل. فكان من الطبيعي أن يُرى في الفن تهديدًا للسلطة، وتفكيكًا للانضباط، ومساحةً للغموض والاحتمال، وهي أمور تتعارض مع منطق الطاعة والنقاء العقائدي. كما أن هذه البيئة، تاريخيًّا، كانت في موقع رد الفعل أمام إمبراطوريات تمتلك فنًّا وتماثيل وثقافة تصويرية قوية: الحضارة المصرية القديمة، وبيزنطة، وفارس، وحتى الحضارة الفاطمية في الداخل الإسلامي حينها. فكان تحطيم التمثال رمزًا لتحطيم هيمنة الآخر، لكنه في الوقت نفسه تحطيم لرمزية الذات وقدرتها على التعبير الرمزي. أي أن الفقر الرمزي تحول إلى أيديولوجيا دينية، لا ترى في الفن وسيلة معرفة أو تأمل، بل خطيئة تُعيدنا إلى الجاهلية.

وبدلًا من أن يتحول رفض التماثيل إلى لحظة تجاوز، إلى فن إسلامي رمزي/تجريدي كما فعلت الحضارات الإسلامية الكبرى (كالأندلس والعثمانيين والفرس والهنود المسلمين)، انقلب هذا الرفض إلى تجميد حضاري، وعجز عن إنتاج الجمال أو قبوله. نراه حتى الآن متغلغلًا في كل تفاصيل حياتنا اليومية. وهكذا، فإن فلسفة

الجمال ليست ترفًا في مثل هذه اللحظات، حيث يشتد الصراع بين الهويات، وتنتشر ثقافة الإلغاء، ويتصاعد التطرف في كل اتجاه، تصبح الجماليات مجالًا حيويًّا لمواجهة العنف الرمزي والمادي. ليس لأن الفن وحده قادر على إيقاف التطرف، بل لأنه يُعلِّمنا أن نعيش مع التوتر، أن نتذوَّق ما لا يمكن تملُّكه، أن ننظر دون أن نحكم، وأن نحب دون أن نمتلك. هذه كلها مهارات أخلاقية/جمالية لا غنى عنها لمجتمع متحضر، بل هي درع ضد الاختزال، ومرآة للنقد، وترياق ضد التعصب، وتفتح في النفس متَّسعًا لرؤية الآخر.

انهيار التجربة التأملية الكلاسيكية:

يُعد بينيدتو كروتشه (Benedetto Croce) وروبن جورج كولينجوود (R.G. Collingwood) من أبرز فلاسفة الجمال في أوائل القرن العشرين، حيث قدَّما نظريات تعبيرية تعتبر الفن تعبيرًا عن الحدس أو المشاعر الداخلية. وهي تركز على التجربة الفردية والداخلية، متجاهلة السياقات الاجتماعية والاقتصادية التي تُؤثر في إنتاج وتلقي الفن، وتُضفي الطابع المثالي على الفن؛ إذ يُعامل بوصفه كيانًا مستقلًا ومتعاليًا عن الواقع[33]. ومنذ أن أصبح الفن الحديث يتهرَّب من الشكل المستقر والمعنى المتفق عليه، برز سؤال الوسيط بوصفه أحد أعقد مفاهيم فلسفة الجمال. فالوسيط لم يعد مجرَّد مادة يُنجز بها العمل الفني، بل أصبح موضوعًا نظريًّا مركزيًّا يكشف عن التحولات العميقة في العلاقة بين الفن، والمعنى، والمجتمع. بالتالي، فإن مشكلة تعريف الفن، الموجودة في الجماليات منذ القرن الثامن عشر، تصبح تحديًا في ضوء الفن الجديد في القرن العشرين.

في النصف الأول من القرن العشرين، لم يكن كتاب جون ديوي (John Dewey) محاولةً لتعريف الفن بقدر ما كان نهجًا لتأمل التجربة الجمالية. أما كولينجوود، فقد سعى بشكل مباشر إلى تقديم تعريف، فاعتبر أن «الفن هو التعبير، وكونه تعبيرًا، فهو لغة». في المقابل، قدم الشكلانيون، مثل كلايف بيل Clive Bell وروجر فراي Roger Fry، تعريفًا أكثر تقنينًا ضمن تيار «الشكلانية»، حيث اعتبروا أن الفن ببساطة «شكل ذو دلالة»، ولا شيء سوى ذلك. وفق هذا الرأي، يُعرَّف كل شكل فني بحسب نوع الشكل الذي يمنحه دلالة أو معنى. ومن هنا تنشأ أهمية مفهوم الوسيط (Medium) في النظرية الجمالية، والذي يمكن فهمه بثلاث طرق على الأقل:

- المعنى الفيزيائي للوسيط: أي المادة المادية التي يُصنع منها العمل الفني، مثل زيت الرسم، الفريسكو (الجبس)، الخشب، أو الزجاج الخزفي. ويُستثنى الأدب هنا ظاهريًا؛ لأن «مادته» الفيزيائية هي مجرد علامات مكتوبة، لكن في الحقيقة وسيطه هو اللغة نفسها، متمثلة في الكلمات، الجمل، والفقرات.
- المعنى التجريدي أو الميتافيزيقي للوسيط: حيث لا يُفهم الوسيط بوصفه مجرد مادة حسية، بل بوصفه إطارًا أو مجال يُتيح التمثيل والتجسيد، ويُحدد كيف يمكن أن تُنقَل التجربة أو الفكرة في كل فنٍّ من الفنون.

33 انظر موقع بريتانيكا، متاح على: https://www.britannica.com/topic/aesthetics/The-development-of-Western-aesthetics

- الوسيط بوصفه قناة للرسالة: وهو مفهوم شبيه بفكرة «المادة اللزجة» التي تتدفق الرسالة من خلالها. بهذا المعنى، الوسيط ليس فقط وسيلة نقل، بل مجالًا حيويًا للتفاعل بين التعبير الفردي والعمل الاجتماعي.

في ضوء هذه الأبعاد، يمكن القول إن الوسيط ليس مجرد أداة، بل مجال مخصوص للتمثيل والتأمل، يُشكِّل العلاقة بين الشكل والمضمون، بين الفردي والجماعي، وبين الحسي والمجرد[34].

يُفهم الوسيط، في شكله الأول، بوصفه مادةً فيزيائيةً تُنتَج من خلالها الأعمال الفنية، مما يرسِّخ الفن في واقعه المادي لكنه يُقصي البُعد الرمزي والعلاقات الاجتماعية بوصفها عناصر خارجية. غير أن هذا التصور المادي يُقابَل بنفي يُحرِّر الوسيط من المادة، ليُعيد تعريفه بوصفها بنيةً معنويةً أو ميتافيزيقيةً: مثل الزمن في الموسيقى، والفضاء في العمارة، واللغة في الأدب، والضوء والحركة في السينما. هكذا يُصبح الوسيط ليس ما يُصنع منه الفن، بل ما يتجلَّى فيه بوصفه تجربة إدراكية ومعرفية.

لكن هذا التجريد، وإن حرَّر الوسيط من قيد المادة، قد يفصله عن شروطه الاجتماعية والتاريخية. لذلك، يُعاد التفكير في الوسيط بوصفه فضاءً وجوديًا-اجتماعيًا يتكوَّن فيه المعنى وتُعاد من خلاله صياغة الذات والعالم. بهذا المعنى، الوسيط ليس مادة ولا مجرد شكل، بل بنية حية تُنتج عبرها العلاقات والتجارب الجمالية.

في بنية الفن الطليعي المعاصر، ما كانت تسميه الجماليات الكلاسيكية «تجربة تأملية مستقلة» لم يعد له وجود فعلي؛ إذ تفكك الجمال الكلاسيكي في الحداثة الطليعية. ولم يعد وسيلة لإنتاج الجمال، بل أصبح وسيلة لتفكيك المفاهيم الجمالية ذاتها، أبرز مثال على ذلك هو عمل «المبولة» الذي قدَّمه مارسيل دوشامب Marcel Duchamp في بدايات القرن العشرين. لم يكن العمل مجرَّد دعابة أو صدمة عبثية، بل كان سؤالًا فلسفيًّا بصيغة فنية: هل يمكن لشيء عادي تمامًا، بلا أي تدخل شكلي أو مهارة تقنية، أن يتحوَّل إلى عمل فني فقط لمجرد وضعه في متحف؟ هل الفن قرار ذاتي؟ أم اتفاق مؤسسي؟ هل المؤسسات هي من تمنح الشيء «صفة الفن»، أم إن الفن يُحدِّد ذاته خارجها؟[35]

وقد تمثَّلت مساهمة آرثر دانتو Arthur Danto الأساسية، الذي يُعدُّ واحدًا من أبرز فلاسفة الفن الطليعي في القرن العشرين، في تحويل سؤال «ما هو الفن؟» من سؤال جمالي إلى سؤال فلسفي-تاريخي. بالنسبة إليه، لا يُمكن تعريف العمل الفني انطلاقًا من خصائصه الشكلية أو الجمالية، بل من خلال نظرية تفسيرية تُضفي على الشيء معناه الفني، وتؤطِّره داخل ما يُعرف بـ«عالم الفن»؛ أي تلك الجماعة التأويلية التي تمتلك السلطة على تعريف الفن وتفسيره. كما يرى أن الفن في القرن العشرين، خاصة في الحركات الطليعية (من دوشامب إلى البنائية)، قد بلغ مرحلة من الوعي الذاتي الفلسفي؛ لقد أصبح الفن يُفكر في نفسه، يُفسر نفسه، ويُنتج نظرية حول نفسه من داخله. وبالتالي، فإن العمل الفني لم يعد مجرد تجسيد لشكل جميل أو

34 Herwitz, Daniel. op. cit. p: 115

35 Townsend, Dabney. op. cit. p: 162

انفعال عاطفي، بل بيان مفهومي Conceptual Statement، مقترح فكري يتطلب تفسيراً فلسفيًّا لفهمه[36]. فالمبولة التي قدَّمها دوشامب لم تكن عملًا فنيًّا لأنها جميلة، بل لأنها طرحت سؤالًا فلسفيًّا حول شروط الفن ذاته. لقد أصبحت فنًّا حين توافرت لها البنية النظرية والتاريخية والتفسيرية التي تتيح تأويلها بوصفها كذلك. هنا يتجسَّد الموقف الفكري أو التساؤل الفلسفي (البيان المفهومي) في شكل عمل فني، حيث لا يكون الهدف منه إثارة الجمال أو الانفعال، بل طرح فكرة أو زعزعة مسلَّمة قائمة، وهو ما يُسمَّى أحيانًا «الوعي الذاتي الفلسفي للفن».

لوكاش ونقد الفلسفة الجمالية الكلاسيكية:

عودة سريعة إلى عصر التنوير، حيث رؤية فريدريك شيلر Friedrich Schiller التي كانت بمثابة رد فلسفي-جمالي عميق على المأزق الذي كشفت عنه الثورة الفرنسية: كيف يمكن أن يُبنى نظام عادل وحرٌّ إذا كان الشعب نفسه، الذي يُفترض أن يُقيم هذا النظام، غير ناضج، غير حر، وغير متسق داخليًّا؟ السؤال الأساسي الذي يواجهه شيلر هو: إذا كانت الثورة قد أطاحت بالنظام الفاسد، فلماذا لم يُولد من ذلك مجتمع حرٌّ؟ أليس الخلل في «الشعب» كما في «النظام»؟ وهنا قدَّم شيلر جوابه الكبير: لا يكفي تغيير النظام السياسي، بل يجب تربية الإنسان نفسه؛ لا بالقوانين، ولا بالعقاب، بل عبر التربية الجمالية. وافترض أن الفن يمكنه أن يصالح الإنسان مع ذاته من خلال التمرن على الذوق الرفيع. هنا يصبح الجمال وسيلة لتحقيق الانسجام بين النظام الأخلاقي (الواجب) والطبيعة البشرية (الرغبة).

طور شيلر بصورة أبعد، مُسْتَلْهِمًا أفكاره من كانت، في كتابه *On the Aesthetic Education of Man* في التربية الجمالية للإنسان 1795، نظرية الميزة المنزهة عن المنفعة للجماليات. جادل شيلر بأن التجربة الجمالية؛ لأنها خالية من أي منفعة مباشرة أو هدف نَفعي، تمنح الإنسان فرصة فريدة لتعلُّم الأخلاق والسياسة بشكل غير مباشر. فهي تُعلِّمه كيف ينسجم مع ذاته ويطوِّر هويته، وفي الوقت نفسه تزرع فيه المبادئ التي تمكِّنه من التعايش بانسجام مع الآخرين، وتحقيق الازدهار المشترك ضمن مجتمع متوازن[37]؛ «فما عسى أن يكون الإنسان قبل أن ينتزع منه الجمال متعته المنفكة من كل قيد وقبل أن تتناول الصورة الوادعة حياته الوحشية الجافة الجامحة بالتلطيف والتهذيب؟ إنه دائما ما يتحرك في أهدافه على وتيرة واحدة ومنوال مكرر، ودائمًا ما يكون قلبًا في أحكامه، دائم البحث عن الذات دون أن يكون ذاته أبدًا، طليقًا دون أن يكون حرًّا، عبدًا وإن كان لغير سلطة[38]».

لكن، في القرن العشرين، رأى جورج لوكاش Georg Lukács أن هذا المشروع، رغم نبل نواياه، ينهار عند أول مواجهة مع البنية الاجتماعية الواقعية: إذ كيف يمكن لمجتمع قمعي، قائم على التناقض بين الواجب

36 Ibid., p: 141

37 https://www.britannica.com/topic/aesthetics/The-development-of-Western-aesthetics تاريخ الدخول مارس 2025

38 موجز عن التربية الجمالية للإنسان، ترجمة: وفاء محمد إبراهيم، الخطاب الرابع والعشرون، بتصرف يسير.

والرغبة، أن يوفِّر تربية جمالية حقيقية؟ هنا تعجز فلسفة الجمال عن الحلِّ؛ لأن الجمال نفسه مُشوَّه ومؤدلج ومراقب في مثل هذا المجتمع. الجمال الموجَّه أو المحرَّم أو المؤدلج، سواء في الفن أو الدين، هو انعكاس لبنية اجتماعية. التمثال محرَّم لأنه كان سابقًا أداة هيمنة رمزية دينية-طبقية. والتربية الجمالية مستحيلة إن لم تكن الجماليات نفسها محررة من التوظيف الأيديولوجي. وفلسفة الجمال، في هذا الصدد، ليست ترفًا نظريًّا، بل وسيلة لفهم وتحليل بنية الرغبة والسلطة داخل المجتمع. عندما يصبح الفن وسيلة لإعادة إنتاج السلطة، أو لتسكين التناقض بدل فضحه، يصبح زيفًا جماليًّا. ولكن عندما يتحرر، يمكن للجمال أن يُصبح أداة لنقد الواقع ومقاومة تشوهاته.

وفي خضم ذلك، بدأ لوكاش من نقد لا-عقلانية شيلنج في كتابه تحطيم العقل، إذ انتقد ما اسماه موقف شيلنج الاستطيقي؛ أي إمكان المعرفة الحدسية بالنسبة للوعي البشري. «فالفن عند شيلنج انعكاس للواقع الموضوعي، انعكاس لعالم الأشياء-في-ذاتها. وبعكس كانط، ألمح فيخته سلفًا إلى هذا الارتباط بين الفن والمعرفة»[39]، في منظومة الأخلاق، يأتي الحديث عن العلاقة بين الرؤية المتعالية والرؤية الاستطيقيَّة للعالم، ويفرقهما بقوله إن الفن «يجعل من وجهة النظر المتعالية وجهة النظر العامة»، وما لا تحرزه الفلسفة إلَّا بعناد كبير، يملكه الروح الاستطيقي فوريًّا»[40] وهنا مكمن اللا-عقلانية، التي ينتقدها لوكاش: لأن الفن عند شيلنغ أقرب إلى «الإلهام الغامض» أو «الحدس المطلق» منه إلى معرفة قائمة على تحليل عقلي جدلي. هذا ما يُفسِّره لوكاش بعبارته الشهيرة: «الفن الواقعي ليس الذي يُصور الواقع كما هو، بل الذي يُظهر التناقضات الجوهرية فيه».

انطلاقًا من هذا النقد، بدأ لوكاش في تدشين رؤيته الجمالية. إذ يرفض لوكاش النزعات الجمالية التي تعتبر الفن غاية في ذاته أو التي تركز على الجوانب الشكلية فقط، معتبراً أن مثل هذه التصورات تخدم الأيديولوجيات البرجوازية وتُبعد الفن عن دوره الحقيقي في التغيير الاجتماعي. إذ يبدأ بتفنيد الفرضية الشائعة التي تصوِّر الصراع الأدبي بوصفه صراعًا بين «الحداثيين» و«الكلاسيكيين» أو حتى «الكلاسيكيين الجدد». يرى أن هذا التقسيم خادع، لأنه يحجب السؤال الجوهري: ما هو الاتجاه التقدمي فعليًّا في الأدب المعاصر؟

يرفض لوكاش التحديد الحصري للفن الحديث عبر سلاسل من التيارات الشكلانية أو الطليعية (الطبيعية - الانطباعية - التعبيرية - السريالية). ويلفت النظر إلى المفارقة الإدراكية: حين تبدو عناصر النظام مفككة، يشعر الناس بالوحدة (زائفة)، بينما في الأزمات، حيث تتكشَّف البنية المتكاملة فعليًّا، يُدركونها بوصفها تفككًا. هذا يبرِّر لماذا يرى الفن الطليعي «تشظيًا»، لكنه يقع في انعكاس مشوَّه، لا في فهم بنية الواقع. يقول: «إن اندفاع مكوِّنات النظام الاقتصادي الرأسمالي نحو الاستقلال الذاتي هو واقع موضوعي. لكن هذا الاستقلال لا يشكِّل سوى جزء واحد من العملية الكلية. فالوحدة التحتية -الكلِّية- التي ترتبط فيها جميع الأجزاء بترابط موضوعي، تتجلَّى بأوضح صورة في لحظة الأزمة. ويقدِّم ماركس التحليل التالي لعملية الانفصال الظاهري بين

39 جورج لوكاش، تحطيم العقل، ت: مرقص، بيروت، ص114

40 المرجع نفسه، ص115

العناصر المكمِّلة: «بما أن هذه العناصر تنتمي لبعضها موضوعيًّا، فإن العملية التي تصبح بها الأجزاء المكمِّلة مستقلة لا بد أن تبدو عنيفة وهدَّامة. والظاهرة التي تجعل وحدتها -وحدة الأشياء المنفصلة- محسوسة، هي ظاهرة الأزمة. فـ«الاستقلالية» التي تكتسبها العمليات المترابطة تدمَّر بعنف، وتكشف الأزمة عن وحدة هذه العمليات التي كانت قد أصبحت مستقلَّة ظاهريًّا»[41]. ففي لحظة الأزمة (كما في الكساد الكبير)، تنكشف وحدة هذه العناصر؛ أي يؤثر انهيار المال على الصناعة، والبطالة على الثقافة... إلخ. بالتالي، فإن الفن، من موقعه النقدي، يجب أن يستبصر الوحدة الخفية، لا أن يحتفل بالتشظي. ومن هنا تأتي مركزية مفهوم الواقعية الجدلية عند لوكاش: الفن لا يجب أن يعكس الواقع كما يُعاش، بل كما يُبنى موضوعيًّا عبر العلاقات المادية. فعلى العكس من الواقعية، والتي بفضل جدليتها، قادرة على أن تكون الطليعة الحقيقية التي تكشف التاريخ لا تعكسه فحسب، والتي تُدرك المستقبل الكامن في الحاضر، يرى لوكاش أن الفن الحديث -كما يفهمه التعبيريون والسرياليون- يقف عند سطح التفكك الرأسمالي دون أن يفهم أسبابه أو يعكس بنيته الكلية.

أسَّس تيودور أدورنو Theodor Adorno، بالاشتراك مع ماكس هوركهايمر Max Horkheimer، معهد البحوث الاجتماعية، الذي يُعدُّ المركز الفكري لما يُعرف بـ«مدرسة فرانكفورت» في الفلسفة الاجتماعية والسياسية. ومن بين الأسماء المرتبطة بهذه المدرسة: فالتر بنيامين Walter Benjamin، الذي كان لمقاله «العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الآلي» تأثير بالغ، وهربرت ماركوزة. لكن أدورنو كان أكثرهم انخراطًا وتعمُّقًا في ميدان الجماليات.[42]

ينتقد أدورنو طرح لوكاش؛ لأنه يستخدم مفاهيم مثل «الانحطاط» و«الطبيعة» بطريقة محافظة لتبرير رفضه للفن الحداثي، وهي مفاهيم أيديولوجية تمويهية – تُعطي انطباعًا بوجود «معايير طبيعية» للجمال أو الأخلاق أو الجنس، لكنها في الحقيقة تحجب الصراعات الاجتماعية والتاريخية الحقيقية[43].

يرى أدورنو أنه في ظل الرأسمالية، يُحوَّل العمل الفني إلى فيتيش fetish؛ أي سلعة تُستهلك دون فهم أو تأمل. فالجمهور لا يسمع، بل «يمتلك» العمل. فمن جهة، رأى في تسليع الموسيقى شكلًا من أشكال الفيتيشية: أي أن المستمعين يتعاملون مع الموسيقى كما لو كانت شيئًا (كائنًا سلعيًّا)، دون أن يفهموها، ودون أن يستطيعوا فصلها عن ميولهم النفسية الارتدادية. لكن، من جهة أخرى، فإن نوع الموسيقى الذي ألَّفه أرنولد شونبرج Arnold Schoenberg يُمكن أن يؤدي دور نقدي للثقافة، وللاستغلال الثقافي للعاطفة. فثمَّة جدلية ثقافية داخلية تقوِّض فكرة العمل الفني بوصفه «فيتيشًا» (fetish)[44].

الطريف في الجدل بين أدورنو ولوكاش أن كليهما يقع في مفارقة. فأدورنو ينتقد لوكاش لأنه، من وجهة نظره، يُجمِّل الواقع من خلال الواقعية الاشتراكية ويخفي تناقضاته. لكن أدورنو نفسه يقع في نوع آخر

41 Adorno, Theodor, et al. Aesthetics and politics. Verso Books, 2020, p: 32

42 Townsend, Dabney. The A to Z of Aesthetics. Vol. 154. Rowman & Littlefield, 2010, p75

43 Ibid., p: 155-156

44 Ibid., p: 58

من «التجميل»: فهو يُجمِّل انسحابه من الواقع السياسي والاجتماعي من خلال ما يسميه «الوعي السلبي» و«الاستقلالية الجمالية».

فبينما يظل لوكاش، مؤمنًا بإمكانية التغيير من داخل التاريخ والنضال الطبقي، فإن أدورنو يرفض الفعل السياسي، ويزدري الجماهير، ويدين الفن الجماهيري بوصفه زائفًا أو فاشيًا. هو يرى أن الفن الحقيقي هو ذلك الفن الطليعي المتعالي، المعقَّد، غير المفهوم للجمهور، وكأن الجمال يجب أن يبقى حكرًا على النخبة المثقفة.

وهكذا، يُفصل أدورنو الفن عن قضايا النضال الشعبي، ويحوِّله إلى مساحة نخبوية معزولة. ورغم نقده لاستخدام خطاب «الطبيعة» و«الانحطاط»، إلا أنه يفعل ذلك من داخل مؤسسات ليبرالية-غربية، مستخدمًا مفاهيم جمالية بعيدة عن الواقع الطبقي ومنفصلة عن المشروع الاشتراكي نفسه.

الجمال في عصر الشاشة:

يخوض علم الجمال، في زمن «التمرير السريع» و«الانتباه المُجزأ»، إعادة تشكيل بسبب ما طرأ من تغييرات على الذات المُتلقِّية، والموضوع، والوسيط، وأنماط التلقي. هذا التحول لا يقتصر على أسلوب التلقي فحسب، بل يمس جوهر فلسفة الجمال المعاصرة ذاتها. فبينما كان الجمال يُنظر إليه بوصفه خبرة ذاتية-عقلانية تستدعي التأمل، أصبح اليوم معرَّضًا للابتذال والاختزال بفعل آليات السوق والوسائط. وبدل أن يُحدث الفن «تغييرًا في الوعي»، كما حلمت به الرومانسية أو الواقعية النقدية، بات جزءًا من اقتصاد الانتباه، خاضعًا لمنطق الجاذبية اللحظية.

فلسفة الجمال اليوم لم تعد قادرة على الاكتفاء بالنظر في المفاهيم الكلاسيكية: الشكل، التناسب، اللذة، الذوق... بل صارت مطالبة بأن تواجه الأسئلة التي يفرضها الوسيط نفسه: هل ما نراه هو حضور أم أثر؟ هل الصورة والفيديو على الشاشة استعادة للزمن أم دفن له؟ ما الفرق بين أن ننظر إلى صورة (توجيه أعيننا إليها فحسب)، وبين أن نراها (فهم ما بداخلها والانتباه إلى تفاصيلها ومعناها؟ كيف نحكم على شيء لا يمكن لمس أبعاده؟ هذه الأسئلة تتجاوز تقاليد علم الجمال وتدخل في منطقة الفينومينولوجيا، والأنطولوجيا، وحتى اللاهوت السلبي. الفيلم أو الشاشة، بوصفهما وسيطًا مسكونًا، لا يمنحان المعنى، بل يوحيان به عبر الغياب. إننا نُدعى لأن نشارك في تشكيل الجمال، لا أن نحكم.

هنا، المفهوم المركزي فيما يسمى بـ اللاهوت السلبي الجمالي أو *aesthetic negative theology*، هو امتدادٌ لفكرة أن الجمال، مثل المُقدَّس، لا يُقال، بل يُشار إليه عبر الغياب، الصمت Apophasis، الأثر. هذه اللغة السلبية نمطٌ من الخطاب اللاهوتي والفلسفي الذي لا يكتفي بنفي العبارات حول المتجاوز (كالإله أو المطلق)، بل يُدرك أن كل نفي هو قولٌ يجب نفيه بدوره. وبالتالي، فإن المعنى لا يُستقر عليه أبدًا في عبارة واحدة، بل يتولد في التوتر اللحظي بين «القول» و«إلغاء القول»، في حركة لغوية دائمة تعيد مساءلة نفسها[45].

45 Sells, Michael. op. cit. 1994, p: 2-3

فلنأخذ لقطة سينمائية لكرسي فارغ يهتزُّ بعدما غادره شخص مات للتو. الكرسي لا يقول «هو هنا»، بل «هو كان هنا»، ومن ثم يُحضر الغياب. هذا الحضور عبر الغياب، هو جوهر اللاهوت السلبي الجمالي. اللحظة الجمالية هنا تُزعزع وعينا، تُوقظ فينا ذاكرة لا نعرف من أين جاءت، تُعيد ترتيب العلاقة بين الحواس والزمن والمعنى.

ومن هذا التحول في المعرفة كان السبب في ظهور التفكير الظاهراتي مع إدموند هوسرل Edmund Husserl، القائم على عزل القطبين الأساسيين للوعي: الأنا (الذات) والموضوع من التحليل، بوصفه رد فعل على النزعة العلمية-الوضعية التي اختزلت المعرفة إلى قياسات وموضوعات خارجية مستقلة عن الذات[46]. فالوعي في الظاهريات لا يدرك الأشياء «كما هي في ذاتها»، بل كما تُعطى له في التجربة؛ أي كما تتجلَّى. ومن هنا، تحوَّلت المعرفة من كونها تمثيلًا نظريًّا محايدًا إلى كونها علاقة حيَّة بين الذات والعالم، يُبنى فيها المعنى لا بوصفها معلومةً جاهزة، بل ممارسة معيشة.

امتدت هذه الرؤية إلى الهرمنيوطيقا الحديثة، خاصة في فلسفة هانس-جيورج جادامير Hans-Georg Gadamer، الذي رأى أن الفهم نفسه ليس عملية استخلاص لمحتوى معرفي موضوعي، بل حدث حواري بين «أفق القارئ» و«أفق النص». في كتابه «الحقيقة والمنهج»، يرفض جادامير اختزال الفهم إلى مناهج أو تقنيات، مؤكدًا أن الحقيقة لا تُقال من الخارج، بل تحدث بيننا وبين الشيء، كما في الفن، واللغة، واللعب، بوصفها مشاركة في المعنى لا امتلاكًا له. ولا يفصل الفن عن التاريخ أو الوعي، بل يرى أن فهمنا للفن مشروط دائمًا بزمننا وثقافتنا؛ أي لا يمكننا أن نقرأ أو نُفسّر عملًا فنيًا أو نصًا أدبيًا دون أن ننتمي إلى أفق تاريخي معيَّن[47].

من هنا، يصبح الجمال ليس تمثيلًا ولا شكلًا، بل حدثًا كاشفًا، حضورًا عبر الغياب، ودعوة إلى الانخراط لا إلى التفسير. فالفن لا يُمنح لكي يُحكم عليه، بل لكي نُعيد اكتشاف أنفسنا من خلاله. فلو رجعنا إلى مثال الكرسي المهتز، نحن لا نتلقى «معلومة» ولا «حكمًا جماليًّا» جاهزًا. ليس هناك من يقول لنا: «هذا عن الموت» أو «عن الفقد» أو «عن الحضور»، بل ما يحدث هو لقاء مفتوح بيننا وبين الصورة، لقاء يولِّد المعنى دون أن يفرضه. وهنا يتجلى ما يسميه جادامير بـ«اندماج الأفقين»؛ أي أفق الصورة بما تحمله من غياب، صمت، ومفارقة. وأفق المُشاهد بما يحمله من ذاكرة، فقد، تأويل، واحتياج داخلي للمعنى.

في الفكر الكلاسيكي، كانت المعرفة تُفهم بوصفها صورة ذهنية دقيقة للواقع، تُنتجها ذات عقلانية «محايدة»؛ أي إن التجربة الجمالية كشفت حدود «المعرفة الموضوعية» فجاءت الهرمنيوطيقا، خصوصًا عند جادامير، بوصفها ردًّا مباشرًا على انهيار الإيمان بالموضوعية المطلقة، وصعود أنواع من «المعرفة» لا تُستخرج بالتحليل، بل تُعاش عبر اللغة، الفن، الذاكرة، الجسد. ولأن الفلسفة لم تعد قادرة على تجاهل أن: الفهم نفسه تجربة تاريخية وزمنية، وليس نتيجة لمنهج محايد. لأن السؤال كان: هل الفهم علم (مثل العلوم الطبيعية)؟ أم فن (مثل التأويل الأدبي)؟ لتجيب: هو تجربة حوارية-زمنية، لا تقبل الردَّ إلى قوانين، بل تحدث كل مرة بصيغة فريدة. لكن، إذا قبلنا بهذا، ألا ينتهي بنا الأمر إلى نسبوية إبستمولوجية تنتهي بنفي الحقيقة والواقع ذاته؟

46 Ibid., p: 212

47 Ibid., p: 188

عندما أفهم أن المعرفة التي استمدها من التجربة الجمالية هي تفاعل شخصي فحسب بين «أنا» و«صورة» أو «نص» أو «حدث»، بمعزل عن البنية المادية التي تُنتج المعنى وتُحدِّه، فإننا نقع في ثلاثة مخاطر: اختزال الجمال إلى الوجدان الفردي، وكأن الجمال هو فقط «ما أشعر به الآن»؛ ونزع العلاقة الجمالية من تاريخها الطبقي والاجتماعي، وكأن الكرسي الذي يهتز هو رمز للوجود، لا نتيجة لحرب أو موت أو قهر؛ والانزلاق إلى نسبوية شاملة فإذا صار كل تأويل ممكنًا، لا يبقى تأويل نقدي ممكنًا؛ لأن لا شيء يمكن دحضه أو تثبيته، وبالتالي تُعدَم الحقيقة. وهذا ما عبَّر عنه لوكاش حين قال: «حين تُنفى الموضوعية، ويُرفع التاريخ من الجمال، يُحوَّل الفن إلى تأمل سلبي لغياب الحقيقة»[48]

لكن هذا ليس قدر الهرمنيوطيقا بالضرورة؛ إذ يصرُّ جادامير نفسه على أن الحقيقة في اللقاء ليست «نسبية» بل تاريخية؛ أي إنها تُبنى، لا تُخترَع من لا شيء، يقول: «في الحقيقة، لا ينتمي التاريخ إلينا، بل نحن ننتمي إليه»[49]. لذلك، حين تُفهم الهرمنيوطيقا ضمن إطار نقدي-تاريخي، لا تُنكر الوجود، بل تُشارك في إعادة بناء معناه من موقع الحوار، لا الامتلاك.

شهدت الممارسات الفنية في العقود الأخيرة تحوُّلات عميقة مسَّت جوانب التجربة الجمالية ومفاهيمها التأسيسية، خاصة مع تسارع الزمن الثقافي، وهيمنة الصورة الرقمية، وتحوُّل الفن إلى فعل تواصلي مؤقت. هذه التحوُّلات دفعت بالفلسفة الجمالية إلى إعادة النظر في مفاهيم مثل «الحضور»، «المعنى»، و«التجربة»، لا بوصفها معطيات ثابتة، بل كعناصر متغيرة تُعاد صياغتها ضمن شروط الوسيط والزمن.

في هذا الإطار، تأتي قراءة كل من Stanley Cavell (ستانلي كافيل) وKendall Walton (كيندال والتون). طرح كافيل فكرة مركزية مفادها أن الصورة الفيلمية، على سبيل المثال، تُمثل شكلًا منزاحًا من الحضور: الشخص المصوَّر موجود، لكننا لا نستطيع التواصل معه. هو «هنا» من حيث الظهور، و«ليس هنا» من حيث الزمن، أو الجسد، أو الفاعلية. هذا الوضع الأنطولوجي الغريب يمنح الوسيط الرقمي (سواء شاشة السينما أو التليفزيون أو الكمبيوتر) قوته الطيفية؛ نحن لا ننظر من خلال الصورة، بل إلى داخلها، كما لو كانت بيتًا للهالة والغياب. وذهب والتون خطوة أبعد، مقترحًا أن الشاشة «نافذة شفافة» إلى الماضي، لا تمثيلًا ولا انعكاسًا، بل تجربة رؤية حقيقية، ولكن غير مباشرة عبر الزمن. غير أن هذه الرؤية لا تخلو من مفارقة: ما يُرى قد انقضى، وما يُعرض ليس إلا طبعة مشبعة بزمن ميت، تُضاء من جديد، دون أن تُبعث. الصورة إذن، ليست مرآة، بل قناع ميتافيزيقي؛ [50] أي إن الصورة عبر شاشة صغيرة في راحة اليد أصبحت حدثًا داخليًّا، وتجربة ذاكرية، وزمنية، وشَبحية. وعلى الرغم من صغر حجمها في أيدينا، ورغم هشاشتها، إلَّا أنها قادرةٌ على بث حضور كثيف، شرط أن تُصاغ الصورة بوصفها مجالًا للانخطاف، لا للعرض فقط. بمعنى أن الصورة والفيديو عبر شاشة الهاتف أو التابلت أو الحاسوب الشخصي، لا يكونان مجرد عرضٍ لمحتوى قابل للتأويل، بل يصبحان حدثًا

48 للاستزادة انظر: جورج لوكاش، تحطيم العقل.

49 هانز جورج جادامير، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ت: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد (بيروت -لبنان) 2007، ص289

50 Herwitz, Daniel. op. cit. p: 144-145

داخليًّا ذا طبيعة زمنية، وذاكرية، وهالوية. نحن لا ننظر إلى الصورة، بل نسكنها، ونُستدعى منها إلى اختبارٍ لا يُفصح عن معناه بالكامل. وهنا يُفهم الجمال لا بوصفه حكمًا معرفيًّا، بل بوصفه توترًا وجوديًّا بين الحضور والغياب، بين ما يُعرض وما يُفتقد. بهذا المعنى، فإن النص[51] لا ينفي النظرية فحسب، بل ينفي اختزال الفن إليها، ويعيد الجدل إلى موقعه الحق: في التجربة التي تولِّد التأويل، دون أن تُستهلك به.

على سبيل المثال، تفتح «إنستجرام»، وتظهر أمامك فجأة صورة لطفلة فلسطينية وسط ركام منزلها، تمسك دميتها المحروقة وتحدِّق بالكاميرا بلا دموع. تشعر بانقباض في صدرك، كأن الزمن توقَّف للحظة. لا يمكنك التفسير فورًا، كأنك دخلت عالم الصورة بدل أن تراها فقط. تُستدعى ذكريات، ربما عن ابنتك، أو طفولة، أو حرب، أو فقد. وربما بعد ثوانٍ، تهرب منها، تسحب الشاشة، لكن الصورة تظل داخلك. هذه ليست مجرد صورة. إنها حدث داخلي، أثر جمالي وجودي لا يُختزل في «الرأي» أو «التعليق»، بل في الاهتزاز الداخلي الذي تسببه. وبهذا، الجمال الرقمي اليوم لا يُفهم بوصفه حكمًا ذوقيًّا «هل الطفلة جميلة أم لا؟»، بل توترًا وجوديًّا، وتجربةً لا تُستهلك ولا تُفهم بالكامل، بل تُحدث فينا أثرًا شبحيًّا، ذاكراتيًّا، وزمنيًّا. ولذلك فالفن، بحسب هذا المنظور، لا يُفسر بنظرية، بل يُعاش، ويظل دائمًا أوسع من أن يُختزل.

الجمال والمعرفة الطيفية: نحو إبستمولوجيا بلا يقين:

في ضوء التحولات التي يشهدها مفهوم الوسيط الجمالي، لا يعود الفن مجرد موضوع للحكم الذوقي، ولا يغدو الجمال لحظة تأمل صافية، بل يُعاد النظر فيهما بوصفهما منتجًا لنمط من المعرفة خاصًّا به؛ أي معرفة لا تقوم على المفاهيم، بل على الأثر، على الزمن، على ما يفلت من التحديد. فالتجربة الجمالية، كما تتجلى في الوسيط الرقمي المعاصر، تُنتج معرفة طيفية لا تُصاغ بوضوح المفهوم، بل تُحفر في الوعي بوصفها تجربة لا تُنسى، مثل التقاطع بين الحضور والغياب، بين ما نراه وما لا نكف عن الشعور بأنه قد فُقد. إننا لا نحصل من الفن على معرفة نُفكر بها، بل على معرفة تُفكر فينا، وتُعيد تشكيل وعينا بذواتنا وبالعالم من حولنا.

الفن والجمال معرفةٌ لا تُفصح عن نفسها؛ فالتجربة الجمالية لصورة رقمية لعمارة قديمة في القاهرة محاطة ببنايات زجاجية حديثة، هنا لا «تُخبرنا» الصورة شيئًا بشكل مباشر، لا تحلل، ولا تعلِّق، لكنها تحفر أثرًا في الوعي. ويصبح الزمن حاضرًا وغائبًا معًا. كأن المبنى ينهار أمامنا، لكنه لا يزال قائمًا، في حالة برزخية. هنا فاعلية الغياب أكثر من الحضور؛ فما نراه لا يساوي ما نشعر بأنه كان، ولم يعد. والمعنى لا يُقال، بل يُستشعر: لا توجد «رسالة» واضحة، لكن هناك حنين، خسارة، وقلق، تُعيد تشكيل وعيك بالمدينة، وبالزمن، وبالهوية.

هذه المعرفة لا تتبع المنطق البرهاني أو البرادايم العلمي، بل تقترب مما يمكن تسميته بـالمعرفة الشعرية أو المعرفية الحسية، حيث الإدراك لا ينفصل عن الجسد، والزمن، والعاطفة. فعندما أسس بومجارتن علم الجمال، لم يكن يقتل الإله، بل كان يعزل الجمال عنه. أراد أن يسمع صوت اللوحة لا صوت الله خلفها. فتكلمت اللوحة، ونسينا الصدى. كذلك ما وصلت إليه التجربة الجمالية الآن، فهي لا تمنح معنى جاهزًا، بل

51 المقصود بالنص تفكيك الفهم التقليدي للصورة والفيديو الرقميين (خصوصًا عبر شاشات صغيرة مثل الهاتف والتابلت).

تُلقي بنا في فضاء تأويلي، يدعونا لا للفهم فحسب، بل للانخراط، للمشاركة، وللسكنى فيما لا يمكن قوله. وبهذا المعنى، فإن الفن لا يُختزل إلى صورة أو فكرة، بل يُدرك بوصفه أفقًا للمعرفة، أو مثل دعوة متجددة لفهم ما لا يُفهم، وتأمل ما لا يُقال، ولمس العالم دون أن نلمسه.

إن الجمال في العصر الرقمي لا يُمنح بوصفه مضمونًا جاهزًا، بل يُعاد تشكيله بوصفه أفقًا للتجربة، إلى تجربة تتجاوز الإدراك المنطقي إلى الإدراك الحسي، حيث تكون الصورة أقل ارتباطًا بالواقع، وأكثر انخراطًا في بناء إدراك جديد للعالم. فالوسيط الرقمي لا يُمثِّل، بل يُؤسس، ويُعيد صياغة الحضور من خلال تقنيات التخزين، والإعادة، والتكرار، ويحوِّل الجسد إلى طرف في شبكة تفاعلية من الإدراك المبرمج. من هنا، لم تعد المعرفة الجمالية معرفة عن الأشياء، بل معرفة بكيفية حضورها أصلًا. نحن لا نرى الصورة، بل إن تشكيلنا يُعاد من خلالها. لا نحكم على الجمال، بل نتورط فيه زمنيًّا وانفعاليًّا، كأننا نعيش أثرًا لا نملك مفاتيحه التأويلية. في هذا السياق، تُصبح المعرفة الجمالية معرفة طيفية، لا تُعطى مباشرة، بل تومض عبر الغياب، تتجلى فيما لا يُقال، وما يُفلت من القبض. الفن الرقمي، كما يظهر في الفيديو آرت أو الوسائط التفاعلية، لا يقدِّم «محتوى» بل يخلق فراغًا تأويليًّا: فضاءً للانفعال، للمشاركة، وللإقامة فيما لا يُفهم فورًا. إنها معرفة حركية، زمنية، حسية، لا برهانية، تُعاش لا تُقرر. وبما أن هذه الوسائط أصبحت أدوات تشكيل للذات والواقع، فإن الجماليات الرقمية تُنتج أيضًا معرفة نقدية: تكشف كيف يُعاد إنتاج الإدراك، والرغبة، والهوية من خلال أنظمة الرؤية المتحكمة، والمحتوى الخوارزمي، وتمثيلات الذات عبر الصورة. في هذا، يعود الفن ليأخذ دوره بوصفه أداة مقاومة معرفية، لا لتجميل الواقع، بل لفضح طبقاته وتشويشه، أو لإعادة ترتيبه كفضاء مفتوح لاحتمال الوجود. وهكذا تُصبح الجماليات الفلسفية اليوم ضرورة لفهم لا ما هو جميل فحسب، بل ما يُتاح أن يُعاش بوصفه تجربة جمال، في عالم أُعيدت برمجته عبر الشاشة.

التماس ما بين علم الجمال ونظرية الواقعية النقدية:

لا نستطيع إنكار وجود توتر فلسفي ما بين ما يعد «معرفة صالحة» وما يحكم عليه بأنه مجرد انفعال جمالي أو تجربة ذاتية. من هنا تطِّل الواقعية النقدية critical realismوخاصة في نسختها الديالكتيكة بوصفها أفقاً فلسفيًّا قادرًا على رد الاعتبار إلى علم الجمال بوصفه مسلكًا معرفياً قائمًا بذاته. قد يبدو للوهلة الأولى الربط ما بين الواقعية النقدية وعلم الجمال مجرد توفيق بين حقلين متباعدين ظاهريًّا، لكن حقيقة الأمر الربط هنا نتيجة وعي حقيقي بأن التجربة الجمالية لا تكتفي بإنتاج لذة أو إثارة انفعال، بل نوعاً خاصة من المعرفة، معرفة لا تختزل في البرهان العقلي التقليدي، بل تنبع من الإحساس والغياب والإمكان. بالتالي توظيف مفاهيم الواقع النقدية الثلاثة: المستوى التجريبي والفعلي والواقعي تتيح لنا قراءة علم الجمال بوصفه وسيطًا بين الحواس والبنى الكاملة ووسيلة لمعرفة ما لا يرى وما لا يدرك في صمت الصورة وارتعاش الإيقاع وعمق الغياب. بهذا لا يعود الجمال همشيًا زخرفيًّا في عملية إنتاج المعرفة، بل يعاد توطينه في مركز جدلي يتقاطع فيه الإدراك مع الواقع والنقد والإمكان.

في قلب الواقعية النقدية، كما صاغها روي بهاسكار Roy Bhaskar، يكمن تمييز جوهري بين ثلاثة مستويات:

1- المستوى التجريبي Empirical: ما نلاحظه مباشرة عبر الحواس أو القياس.

2- المستوى الفعلي Actual: ما يحدث فعلًا، سواء لاحظناه أو لم نلاحظه.

3- المستوى الواقعي Real: ما يُنتِج الأحداث والظواهر من بنى وآليات عميقة، حتى لو لم تُرَ أو تُختبَر بشكل مباشر.

يمكن تقسيم المستويات في الجدول الآتي:

المستوى	التعريف	مثال علمي
الواقعي Real	ما هو كامن، موجود دون أن يُرى (بنى خارجية موجودة)	الجاذبية (موجودة من قبل اكتشاف نيوتن لها)، البنية الجيولوجية
الفعلي Actual	ما يحدث فعليًّا نتيجة الواقع، عندما تعمل تلك البنى، سواء لاحظنا الحدث أم لم نلاحظه.	زلزال غير مرصود، (حدث في قاع المحيط) تفاعل كيميائي في باطن الأرض
الظاهر أو التجريبي Empirical	ما نلاحظه بالحواس ونُسجِّله مباشرة بالتجربة	سقوط تفاحة، ارتفاع حرارة، صوت انفجار

جدول (1)

وحين نفهم الجمال بوصفه تجربةً غير قابلة للاختزال في الحسِّ الظاهري أو التحليل المنطقي، يتضح أنه لا يقع على مستوى التجريبي فقط (مثل اللون أو الشكل)، ولا حتى على مستوى الفعلي (أي الانفعال)، بل يتجذّر في المستوى الواقعي؛ أي في تلك البُنى المعرفية-الرمزية-الأنطولوجية التي تفلت من الملاحظة المباشرة، لكنها تنتج الإحساس بالجمال بوصفه حدسًا أو انكشافًا.

يمكن التطبيق على المعرفة الجمالية بنفس التقسيم السابق كما في الجدول أدناه:

المستوى	التعريف	مثال جمالي أو فني
الواقعي Real	اللاوعي الجمعي في فيلم أو قصة: البنية السردية أو الرمزية المستقلة التي تؤثر في المشاهد أو القارئ دون أن يدركها بوعي (يحفّز العقل على إدراك التناقضات؛ مفتاح النقد والتحول)	فيلم يتحدث عن عائلة فقيرة (مثل فيلم الجراج) البنية الطبقية (الطبقة الفقيرة المعدمة موجودة من قبل الفيلم، توجه الأحداث من الخلف، من اللاشعور الجمعي لا من السرد المباشر).

الفعلي Actual	مشهد درامي في عرض مسرحي، يشعر الجمهور بشحنة عاطفية بسبب بنية الدراما والتوتر الداخلي لكن التأثير قد لا يكون مباشراً (العمل الفني يُحدث تأثيراً: يثير شعوراً، يغيِّر نظرتك للعالم. يجعل الجمال قوة فاعلة تُعيد تشكيل الإدراك والوجدان)	مشهد مجموعة أشخاص عالقين في مصعد (أسانسير) كل منهم من طبقة اجتماعية وخلفية مختلفة، ينهار المصعد فجأة...نهاية صادمة... بلا إنذار. التأثير: يشعر الجمهور من الانقباض فجأة، قلق، توتر، ليس بسبب «الحدث» فقط، لكن من جراء المعنى المُضمر داخله: المجتمع عالق ومصيره الانهيار الفجائي. الفعلي: الانفجار في الانفعال على الرغم من أن المشهد لا يصرح بذلك.
الظاهر Empirical	تجارب مباشرة لحضور عمل فني، سماع موسيقى حزينة (يثير الانتباه والانفعال؛ بوابة الوعي الأولى إلى ما وراء الظاهر)	ما نراه، ونحسِّه، نلتقطه بصريًّا، لحظيًا عند رؤية لوحة فنية لامرأة في زي صعيدي جالسة في صمت.

وبتطبيق ما سبق على لوحة فنية، استخدمت لوحة لرسمة تعبر عن امرأة صعيدية جالسة في صمت كما في الشكل التالي:

شكل رقم (1)

في الشكل رقم (1)، لا يُختزَل الجمال في الحسي (empirical)، فالتجربة الجمالية ليست فقط إدراكًا حسيًّا، بل تتضمّن إحساسًا بما يغيب، بما يُلمَح ولا يُقال. على سبيل المثال، نُشاهد لوحة لامرأة صعيدية

ساكنة، وصلبة الملامح، بلا حركة واضحة. في مستوى المعرفة الظاهر (التجريبي) نلاحظ ونرى الألوان الترابية، والخطوط هادئة، ولا نشاهد أي صراع واضح أو قصة «درامية» مباشرة.

لكن في المستوى الفعلي (Actual): ماذا يحدث فعلًا بسبب هذا العمل؟ يحدث إثارة إحساس دفين بالثبات والصبر؛ فالمشاهد يشعر بأن هذه المرأة جذر، لا هامش. قد يستدعي صورة جدته أو أمه، وهذا الإحساس لا يُقال صراحة، بل يُنتَج فعلًا في المتلقي، عبر السكون، والثقل، والجاذبية الرمزية. وتُحدث زعزعة لصورة المرأة النمطية بمعايير الجمال السائدة، ومن هنا، تُغيّر اللوحة -دون خطاب- تصورًا راسخًا اجتماعيًّا عن «الأنوثة» أو «المكانة». ويظهر التأثير السياسي الرمزي الصامت؛ فالمرأة هنا ليست موضوعًا للتزيين أو المتعة البصرية، بل كائن تاريخي صلب. تُفعّل اللوحة هذه الرسالة في وعي المتلقّي دون أن تشرح؛ تحوُّل داخلي لا يُرى مباشرة، لكنه حادث بالفعل. بهذا، يكون العمل الفني قوة فاعلة في الواقع، لا مجرد تمثيل.

في المستوى الواقعي real: توجد البُنى التي جعلت هذه المرأة تبدو كما تبدو، والتي تجعلنا نشعر بها دون أن نعرف لماذا. نحن لا «نفهم» اللوحة بقدر ما «نهتزّ» لها، لأنها تحرّك فينا بُنى إدراك موروثة ومكبوتة. دور الغياب هنا إظهار الطبقات البنيوية وراء اللوحة؛ المنظومة الدينة في زيها، المنظومة الاقتصادية في عدم وجود حلي، المنظومة الاجتماعية في الصمت والسكون وبنية السلطة الأبوية التي تريد صمتها والبُعد الاجتماعي للمكانة الصامتة للنساء، المنظومة السياسية في الخلفية القاسية التي تدل على إقليم بعيد عن العاصمة، المنظومة النمطية كمان في ملامح الصعيدية. إذن يحفز الجمال إدراكًا غير مباشر للفعلي (actual)، وللكامن (real).

تفتح هذه المعرفة الجمالية يفتح أفق الإمكان: فاللوحة، أو القصيدة، أو الفيلم...كلها لا «تصف» الواقع كما هو، بل تفتحه على إمكانات جديدة: إمكان عدالة، إمكان كينونة أخرى، إمكان نبرة مختلفة للعالم. وعلى الرغم من أن الخبرة الجمالية ليست برهانية، لكنها كاشفة، لا تُقاس بصحتها، بل بقدرتها على إحداث تحول في وعينا، وهو ما تسميه الواقعية النقدية بـ«تحويل الإدراك من المستوى التجريبي إلى الواقعي». بالتالي يؤسس علم الجمال ما يسميه كانط «معرفة بلا مفاهيم»، لكن باستخدام مفاهيم الواقعية النقدية تستطيع هذه المعرفة تُهيئة العقل ليكتشف الواقع البنيوي الفعلي. وممارسة العقلانية الحكمية عبر الحسِّ، لا العقل؛ بمعنى إجابة سؤال ما الذي يجعل عملًا ما أكثر صدقًا؟ أو أكثر كشفًا؟ هذه أسئلة عقلانية، لكن تُجاب بحسِّ، لا برهان. وبتطبيق الواقعية «النقدية الديالكتيكية»، يظهر الجمال بوصفه أحد تجليات الغياب؛ أي ما لم يُقل، وما لم يُنجز، وما لم يُتحقّق. فالفن الجيد لا «يعرض» الواقع، بل يُعرِّي تناقضاته.

ومن هنا يُصبح الفن هو للإمكان المفتوح كما رأي أرسطو قديمًا، وأداة لفهم العالم لا بوصفه «بما هو كذلك»، بل بوصفه ما يمكن أن يصير. العلم، في الواقعية النقدية، يمارس العقلانية الحكمية بالكشف والتحقيق. أما الفن، فيمارسها بالكشف والاختراق. كلاهما يسعى نحو الواقع والحقيقة، أحدهما عبر المفهوم، والآخر عبر الانفعال.

فالجمال، بهذا المعنى، يصبح: تجليًا للواقعي في شكل حسّي؛ وهنا تتماس الواقعية النقدية مع فلسفة الجمال الحديثة (عند بومجارتن وما بعده)؛ لأن كليهما يعترف بوجود معرفة تتجاوز المفهوم والتجربة المباشرة، لكنها ليست خرافية ولا غيبية، بل ناتجة عن آليات واقعية بنيوية عميقة.

حدود التنظير الجمالي في مجتمع مأزوم:

في مجتمع مثل المجتمع المصري والعربي، حيث يتنازع الذوق بين ما هو مفروض من أعلى وما هو مُتخلِّق من أسفل، يغدو تنظير الجمال بمعزل عن تحليل آليات فرض الذوق ضربًا من الترف التجريدي، بل تواطؤًا صامتًا مع بنية الهيمنة. فما يُسمَّى بـ«الذوق العام» لا يُعبِّر عن حسٍّ مشترك بريء، بل غالبًا ما يكون نتاجًا مركَّبًا من مؤسسات السلطة: الإعلام، التعليم، السوق، والدين الرسمي. وبالتالي، فإن أي خطاب جمالي يتجاهل هذه البنى، ويتحدَّث عن «الحسن» و«الانسجام» و«النقاء» دون تحليل شروط ظهوره، إنما يُعيد إنتاج الهيمنة ذاتها في لغة ناعمة.

كما أن سترة النجاة لا تضمن النجاة من الغرق، بل فقط تُؤجل السقوط، فإن خطاب الجمال الذي لا يتساءل عمن يصوغ الذوق، ومن يحق له أن يقرر ما هو جميل وما هو مبتذل، يُبقي الفن عائمًا فوق واقع مغمور بالتهميش، بالتفاوت الطبقي، وبالاستبعاد الرمزي؛ ذلك أن الذوق المفروض يُقصي أنماطًا كاملة من التعبير الشعبي، من المهرجانات، إلى جرافيتي الثورة، إلى فنون الشارع، بوصفها «دنيئة»، بينما يُحتفى بأنماط أخرى لكونها «راقية»، رغم كونها خالية من أي توتر جمالي حقيقي.

في هذا السياق، لا يمكن لفلسفة الجمال أن تبقى محصورة في المعايير الكلاسيكية أو المستوردة من سياقات مختلفة، بل عليها أن تُخضع مفهوم الذوق نفسه للتفكيك، بوصفه نتاجًا لصراع اجتماعي وثقافي. الذوق ليس تعبيرًا فرديًّا شفافًا، بل بنية سلطوية-رمزية تُعيد إنتاج التصنيف، والتمايز، والإقصاء. من هنا، لا يعود دور الفن أن «يُجمِّل العالم»، بل أن يُقلقه، أن يُزعزع ما يُفترض أنه طبيعي، أن يُحرِّر الذوق من بنيته المؤدلجة، وأن يُعيد الجمال إلى موقعه: لا بوصفه زينة، بل فعل تأويلي، مقاوم، يكشف عن التناقض بدل أن يُغطيه. وفي غياب المضمون الثابت، والمنهج، والنظرية، كيف يمكن أن تكون فلسفة الجمال أداة للمعرفة في واقعنا المصري والعربي؟

خلال البحث في الأنشطة الفنية والتجارب الجمالية المعاصرة في مصر، يتضح تنامي الاهتمام بمشاريع الفن الرقمي ودوره في توثيق التراث الثقافي والمعماري، وتعزيز الوعي المجتمعي بأهمية الحفاظ على الذاكرة العمرانية في ظل التغيرات المتسارعة والضغوط الاقتصادية والسياسية.

من الأمثلة البارزة على ذلك مشروع توثيق التراث المعماري في القاهرة باستخدام تقنيات حديثة، مثل تقنية المسح الليزري الأرضي (TLS)، التي استُخدمت في دراسة بعنوان: «توثيق التراث الثقافي في القاهرة

التاريخية باستخدام الماسح الضوئي الأرضي بالليزر – دراسة حالة: بيت القاضي». وقد أتاحت هذه التقنية إنتاج نماذج ثلاثية الأبعاد دقيقة للمباني التراثية، مما يسهم في حفظها رقميًا وتسهيل دراستها وترميمها[52].

يُعد مركز CULTNAT (مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي)[53] أحد المراكز التابعة لمكتبة الإسكندرية، ويُعنى بتوثيق التراث الثقافي والطبيعي لمصر باستخدام أحدث تقنيات المعلومات. شارك المركز في العديد من المشاريع الرائدة، مثل مشروع «الخريطة الأثرية لمصر»، وقد نال جوائز دولية تقديرًا لابتكاراته في توظيف التكنولوجيا لحفظ التراث.

وفي سياق متصل بالتوثيق البصري والتحليل الحضري، تبرز الفنانة رانا النمر كأحد الأسماء البارزة في مجال التصوير الفوتوغرافي. في مشروعها «Giza Threads»، تستكشف النمر التفاعلات المعقدة بين القوى الحضرية المهيمنة والتدخلات الصغيرة والعفوية في مشهد مدينة الجيزة. من خلال عدستها، تُسلّط الضوء على التوتر بين النظام والعشوائية، لتكشف كيف تُضفي التفاصيل العابرة وغير المرئية ثراءً على الحياة اليومية الحضرية[54].

كذلك سامح الطويل كأحد رواد الفن الرقمي في مصر، حيث تتمحور أعماله حول موضوعات مثل الهوية، والاستهلاك، والاغتراب الحضري. في مشروعه «Not For Sale»، يصوّر طابورًا بشريًّا يتحرك على إيقاع ماسح ضوئي، في مشهد تعبيري يُجسّد العلاقة المتشابكة بين الرأسمالية، والهجرة، والاغتراب، مسلطًا الضوء على أثر الأنظمة الاقتصادية على الوجود الإنساني في الفضاءات الحضرية[55].

لم تعد الأعمال الفنية تسعى إلى تقديم موضوعات مباشرة، بل تخلق توترات بين ثنائيات مثل الصورة واللغة، أو الوثيقة والذاكرة، بما يزعزع استقرار المعنى التقليدي ويُحفِّز المتلقي على إنتاجه. في هذا السياق، يقدِّم الفيديو آرت مثالًا دالًا؛ إذ يعتمد على التكرار، والضجيج، وحتى الشاشة السوداء، ليضع المشاهد أمام فراغات سردية تدفعه لبناء روايته الخاصة من خلال ما هو ناقص أو غير مكتمل. إن المعرفة الجمالية هنا لا تُستخلص من المعنى الظاهر، بل من إعادة توزيع الانتباه، والحفر في الصمت، وإعادة ترتيب عناصر التجربة.

ويمتد هذا النهج إلى أعمال تستند إلى أرشيفات مهملة أو صور عائلية تالفة، لا بهدف سرد الحكاية، بل لإثارة إحساس بالغياب، والنقص، والذاكرة المجروحة، حيث تنشأ المعرفة من استعادة ما لا يمكن استعادته، ومن استدعاء الأثر بدلًا من الحدث. ويتجلى هذا الاتجاه أيضًا في مشاريع تستخدم الوسائط الرقمية بوصفها وسيلةً نقديةً، كما في مسابقة اليونيسكو لتجديد القاهرة التاريخية، حيث تُعرض المباني المهددة بالهدم في

52 Mohamed, Abdelmonem, et al. “Cultural Heritage Documentation in Historical Cairo Using Terrestrial Laser Scanner A case study, El-Kadi House.”

53 صفحة المشروع على الفيسبوك: https://www.facebook.com/CULTNAT/

54 الموقع الإليكتروني للمشروع: https://www.ranaelnemr.com/work/1-gizathreads/

55 الموقع الإليكتروني لمشروع فوضى: https://www.behance.net/gallery/portfolio/chaos-%D9%81%D9%8E%D9%88%D9%88%D9%8E%D9%89/#

صور ثلاثية الأبعاد تظهر في حالة تحلل بصري بطيء (glitch)، بما يحوِّل الصورة من تمثيل لشيء، إلى تجربة إدراكية لغياب المكان وتآكله الزمني[56]

إن ما تخلِّفه هذه الأعمال ليس معرفة معلوماتية، بل أثر انفعالي، وإحساس بزمن يتفلت من الإمساك. وهكذا، يُعاد توظيف الوسيط الرقمي بوصفه أداة مقاومة، لإنتاج معرفة نقدية بالصورة، وبمن يتحكم فيها، وبما تُقصيه. فالفن في هذا السياق لا يعكس العالم كمرآة، بل يتحول إلى مختبر لتوليد معرفة طيفية، عابرة، ومتجددة، تكشف هشاشة الواقع بدلًا من تمثيله.

ففي مثال الكرسي المهتز بعد موت صاحبه؛ لا أحد يخبرك من مات. ولا يوجد تعليق صوتي، ولا نص. ولا توجد رموز دينية، أو وطنية، أو حتى حبكة درامية، إذ يُترك المشاهد داخل فراغ «اللا-معنى»، لكنه ليس فراغًا فارغًا، بل فراغ مشحون، يولِّد القلق، التوتر، الأسئلة: هل هذا غياب؟ فقد؟ ذكرى؟ تلاشٍ؟ هل المُشاهد أمام أثر؟ أم شاهد؟ هل عليه أن يُفسر؟ أم أن يَصمت؟

56 الموقع الإلكتروني لمسابقة اليونيسكو: https://whc.unesco.org/en/news/1113/

خاتمة:

الاعتقاد بأن العقل وحده كافٍ لفهم العالم، يُغفل طبقات عميقة من الواقع لا يمكن إدراكها بالتحليل المجرد وحده. فالعالم ليس معادلة رياضية، بل نسيج معقَّد من التجارب، والذاكرة، والعاطفة، والتاريخ الحي. هنا يُصبح الجمال -لا بوصفه زينة، بل بوصفه أفقًا للتمثيل والحساسية- ضرورة معرفية. فالجمال يمنحنا أدوات لفهم ما لا يُقال، لرؤية ما يُقصى من الخريطة الرسمية للواقع: المهمَّش، المنسي، المُركَّب، والمتشظي. إنه يفتح المجال لخيال نقدي يعيد تشكيل العالم، لا بوصفه واقعًا مكتملًا، بل بوصفه إمكانًا مفتوحًا.

من هذا المنظور، لا يكون الجمال ترفًا أو مهربًا من العقل، بل تكملة له؛ إنه شكل من أشكال المعرفة التي تُقاوم التبسيط، والعنف، والتشدد، والكراهية، والتي تمنح الوجود أبعاده الإنسانية والوجدانية والرمزية. إن استعادة الحساسية الجمالية استعادة لقدرتنا على طرح الأسئلة، على الاهتمام بالتفاصيل، على تخيُّل عالم لا تحكمه الأرقام وحدها، بل المعنى.

Mominoun
MominounWithoutBorders
@ Mominoun_sm

info@mominoun.com
www.mominoun.com