

التقليد والتجديد في الفن والثقافة

وجهة نظر فلسفية

الزواوي بغوره

الفن اشتقاقا و دلالة يتصل بالتقنية و الصناعة، و هو جزء من العلوم الصناعية مقارنة بالعلوم النظرية والعملية، بحسب تصنيف مشهور لأرسطو، و بذلك يعتبر جزءا أساسيا من الثقافة، سواء فهمنا من الثقافة جانبها المادي الذي يحيل الى الزراعة و الحرث، أو جانبها الفكري الذي اتصفت به منذ عصر النهضة من قبل النزعة الإنسانية، ثم أخذت دلالتها في القرن الثامن عشر أو عصر التنوير عندما أصبحت تضم العلوم و المعارف و الفنون، ليتوسع ميدانها مع ظهور العلوم الإنسانية المختلفة، بحيث أصبحت تعبر عن التجربة الإنسانية في تنوعها و غناها.

و رغم الاختلاف القائم في تحديد مضمونها، إلا أنها تعني عملية انتزاع يجريها الإنسان على الطبيعة، ليحقق انتقالا من عالم الطبيعة بضروراته المختلفة الى عالم الثقافة بإمكانياته المتعددة، من هنا تتداخل الثقافة مع مفهوم آخر شديد التعقيد ألا وهو مفهوم الحضارة، مع وجود فارق أساسي بينهما و هو أن الحضارة تتحد بكل ما يتجاوز ثقافة معينة و خاصة، ليرتبط و ينتقل إلى ثقافات أخرى.

و مما لا شك فيه ان أساس كل ثقافة يظهر في لغتها، و في أشكالها التعبيرية المختلفة من فنون و علوم و أديان. و في هذا السياق، عرفت الفلسفة المعاصرة إحدى المحاولات الجادة لتأصيل فلسفة للثقافة، من خلال إقامة منطق للثقافة، أو بشكل دقيق (نحو لغوي) للأشكال الثقافية الأساسية، و خاصة اللغة و الدين و الأسطورة و الفن و المعرفة العلمية.

و يعتبر الفيلسوف الألماني (ارنست كاسير 1874- 1945) رائدا في هذا المجال الفلسفي والثقافي معا، بدأ حياته الفلسفية شارحا لفلسفة (كانط 1724- 1804)، وخاصة نظريته المعرفية على ضوء المنجزات العلمية الحديثة و منها على وجه التحديد النظرية النسبية لـ(اينشتاين)، التي خصها بدراسة مستقلة، وتوصل إلى أن النموذج الإرشادي العلمي "Paradigme"، لا يكفي للتعبير عن كل متغيرات الواقع، و خاصة ما تعلق بالأشكال الرمزية التي تكشف عنها الثقافة من خلال أشكالها المختلفة من لغة ودين و أسطورة و فن، لأن هذه الأشكال تمثل فهما مختلفا و مغايرا للواقع، و هو ما بينه بتفصيل في كتابه الأساسي "فلسفة الإشكال الرمزية" 1923.

أولا . في مفهوم الرمز والعلامة:

يمكن النظر إلى الرمز من جهتين، جهة الاشتقاق و جهة الدلالة، فمن حيث الاشتقاق، فإن الكلمة اليونانية "symbolon" "مشتقة من الفعل "symbolleîn" الذي يعني "وصل، جمع، قرن" ذلك أن الإنسان اليوناني إذ ما ابتعد وسافر و هاجر، يقوم بقطع سهم أو شيء ما إلى جزأين، يحتفظ بجزء و يعطي الجزء الثاني لصديقه أو أحد أفراد عائلته، وعند العودة و اللقاء يتم جمع أطراف ذلك الشيء كعلامة للقاء. و بهذا المعنى يفيد الرمز الربط و الوحدة. على أن هذه الفكرة، لا تخص اليونان وحدهم، و إنما تظهر في مختلف الثقافات، ذلك أن دور الرمز، مهما اختلفت معانيه، فإنه يؤدي دور الربط.

و من حيث الدلالة، فإن الرمز اغتنى عبر التاريخ بمعاني عديدة، منها المعنى التماثلي، فالميزان، على سبيل المثال، الذي يزين قصر العدالة عبارة عن رمز للعدالة، و هنالك المعنى السيميائي الذي يظهر في استعمالنا للرمز في مجال المنطق و الرياضيات، كما أن هنالك مستوى آخر للرمز هو المستوى البلاغي و المجازي الذي يستدعي أو يؤدي إلى التأويل.

و مهما اختلفت معاني الرمز، فإنه يسمح بتجسيد أو تجريد وقائع، فالميزان، تجسيد لفكرة العدالة، والرمز الرياضي أو المنطقي، تجريد لواقعة معينة. لكن الخلاف بين

المجازي و الرياضي، يكمن في أن الأول يقوم بمماثلة بين واقعة و صورة، في حين أن الثاني مجرد علامة اصطلاحية. فكيف واجه كسيرر تعدد معاني الرمز؟ وكيف حدد الرمز باعتباره مقارنة فلسفية ثقافية؟

يعد الرمز "Symbole"، بمثابة الطاقة الفكرية التي بواسطتها يصبح مضمون معين من الدلالات الفكرية، مرتبط بعلامات حسية وواقعية متطابقة. و لقد اقترح كسيرر دراسة الرمز دراسة تكوينية لمختلف الأشكال الرمزية، أو دراسة اللغة والفن والأسطورة و العلم بحسب تطورها التاريخي. و في تقديره فإن الرمز مرت بثلاث مراحل أساسية، مرحلة المحاكاة البسيطة "Mimétique" وهي مجرد إعادة إنتاج شيء من الأشياء، ومرحلة المماثلة "Analogique"، وهي تصور شيء من الأشياء من خلال خواصه، والمرحلة الثالثة وهي المرحلة الرمزية "Symbolique" الخالصة. و تتماثل هذه المراحل مع الوظائف اللغوية، فوظيفة التعبير تتوافق مع مرحلة المحاكاة و إدراك الأشياء، ووظيفة التصور مع العلاقة بين الأشياء و هي مرحلة المماثلة، و الوظيفة الدلالية مع مرحلة الرمز - العلامة، وهنا يظهر الخط الذاهب من الحس إلى النظر ومن التجسيد نحو التجريد.

فما هي علاقة الرمز بالعلامة؟ إن العودة إلى كتاب فلسفة الأشكال الرمزية يبين أن كسيرر يميز بين الرمز والعلامة في بعض النصوص، و يجعل من الرمز مرادفا للعلامة في نصوص أخرى و يدمجها في نصوص ثالثة. فمثلا يفرق كسيرر بين نوعين من العلامات، على طريقة (هوسرل) فهناك علامات تشير و علامات تدل، هذه الأخيرة سماها بـ "العلامات الرمزية الحقيقية"، أما الرمز فلا يقسمه إلى أنواع، وإنما له معنيين الأول وهو عملية فكرية، و الثانية نتاج الفكر المثبت في علامة، لذا من الضروري التمييز بين (الرمز العملية) و بين (الرمز المنتج). وبذلك يكون المعنى الثاني قريب من العلامة، أما المعنى الأول فيختلف عنها.

ولأن العلامة، تغطي ظواهر و وقائع عديدة، ثقافية و اجتماعية و حيوانية و صناعية، فإن كسيرر يميز بين نوعين من العلامات، علامات بوصفها إشارة "Indication" وعلامات دالة "Signes signifiants" تمثل، في نظره، العلامات الرمزية الحقيقية.⁽¹⁾

استعمل كسيرر هذه التفرقة على مستوى الفهم و المعرفة، و ذلك عندما قابل بين الفهم الحيواني الذي يتحدد بالعلامات فقط، و التواصل الإنساني الذي يستعمل العلامات الرمزية، فالنحلة، على سبيل المثال، تتواصل مع غيرها من النحل بواسطة رقصات معينة، لكن هذه اللغة الاشارية تختلف كلية عن لغة الإنسان، لأن لغة الحيوان ذات طابع مادي حركي، في حين أن العلامة اللغوية الإنسانية ليس لها دائما طابعا ماديا، لأن الإنسان يستطيع تسمية الأشياء في غيابها. كما تتميز اللغة الإنسانية بانقطاعها وانفصالها عن الأشياء، في حين أن لغة و علامات الحيوان هي دائما جزء من الشيء. وبالتالي فإن الحيوان يتواصل بواسطة علامات بمثابة إشارات أو مؤشرات، والإنسان يتواصل بالعلامات بوصفها رموزا، و غني عن البيان انه يستطيع أن يتواصل بالعلامات بوصفها مؤشرا. إن العلامة . الإشارة تبقى متصلة ومرتبطة بعالم الأشياء، أما العلامة. الدالة فإنها تتصل بالأشياء اتصالا اصطلاحيا، وبالتالي فإن الرمز عنده هو العلامة الدالة، وهو تحديد قريب من استعمال الفيلسوف الأمريكي "شارل سندرز بيرس" مؤسس علم العلامة.

كما استعمل كسيرر الرمز بمعنيين، ايجابي و سلبي، الرمز بوصفه منتوجا والرمز بوصفه عملية، فالرمز . المنتوج، مجرد اثر فيزيائي يبعث نحو فكرة معينة أو نحو موضوع معين، وتكون وظيفته الإنبابة أو الإحالة "Substitution" عن الأشياء، أما الرمز العملية، فهو إعطاء شكل للتعبير بواسطة الفكر، وهو ما يسمى بعملية الترميز "Symbolisation"، والوظيفة الأساسية للرمز العملية هو البناء، بناء المعطيات الحسية. والرمز- المنتوج و الرمز - العملية، في ترابط و تكامل، ذلك لأنه في الرمز المنتوج نرى كيف أن الفكر يبني وينظم العالم الذي يدركه. ولذلك فإن دراسة الرموز - المنتوجات، لا تكون لذاتها، وإنما هي وسائل و وسائل و أدوات.

ورغم تمييزه بين العلامة والرمز، إلا أننا نجده يستعمل الرمز بمعنى مرادف للعلامة، ذلك أن تأريخ الكلمتين كما تؤكد المعاجم كانت مترادفة إلى غاية 1880. وكسيرر عندما تحدث عن النشاط الثقافي للإنسان، كان يتحدث عليه من خلال لجوء الإنسان إلى العلامات والرموز، بوصفها وسائل لتثبيت و تصوير الإدراكات⁽²⁾. إلا أننا نجده يستعمل كذلك (واو العطف) في حديثه عن العلامة والرمز مما يفيد وجود فرق بينهما.

لذا لا يمكن القول أن العلامة والرمز مرادفان إلا بمعنى محدد للعلامة، إلا و هو العلامة الدلالية. و إذن فإن العلامة والرمز مرادفان جزئيا وليس كلياً. وعملياً، فإذا كانت العلامة والرمز ينتميان إلى دائرة واحدة، فإنه لا يمكن اختزال الواحد في الآخر، لأن العلامة غالباً ما تكون حسية في حين أن الرمز فكري ومثالي، إلا أن العلاقة قائمة، لذا وجب استبعاد الطرح الميتافيزيقي، الذي يجعل من هذين المستويين، مستويات منفصلة، كما أن العلامة هي تثبيت لمضمون فكري في حين أن الرمز إعطاء شكل لمواد حسية، على أن الفرق يظهر أكثر في دورهما في الدلالة وتكوين المعنى. إن العلامة تدل، ولكن الرمز عملية إبداعية لتلك الدلالة والمعنى، وأن العلامة هي التي تجعل تلك العملية قابلة للتبليغ. أما مسألة المعنى فهي واحدة، أي أن للرمز طابع حركي وعملي، إن الرمز نشاط وإبداع وأن العلامة تثبيت وتبليغ وحامل⁽³⁾.

ولقد عاد كسيرر في كتابه "حول الإنسان"، إلى هذا الموضوع بنوع من التفرقة مدركاً اللبس الذي تركته "فلسفة الأشكال الرمزية". من هنا عمل على التمييز والتخصيص، مؤكداً على أن الرمز كلي وحركي في حين أن العلامة مخصصة وثابتة، متخذة من اللغة مثلاً. فالعلامة طابع مادي وثابت، في حين أن الرمز له طابع روحي وحركي، وله ثلاثة وظائف هي: الوظيفة التعبيرية والتصويرية أو التمثيلية والدلالية⁽⁴⁾.

انتقد "بول ريكور" في كتابه "في التأويل" مفهوم الرمز عند كسيرر، حيث اعترض على ما اعتبره الاستعمال الواسع للرمز. مبيناً أن مفهوم الوظيفة الرمزية، مفهوم واسع

جدا، بما أنها تتناسب و مفهوم التوسط الذي بواسطته يقوم الفكر بعملية بناء مدركاته و خطابه،⁽⁵⁾ . وإجمالاً فإن مفهوم الرمز يحتل مكانة أساسية في تحليل الثقافة، لأنه يتميز بجملة من المميزات أهمها:

- أ . الشكل الرمزي هو الذي ينتج الواقع وليس انعكاسا له. أي أن الأشكال الرمزية تتميز بطابعها التكويني و ليس بطابعها التكراري، إنها تؤكد على أن الإنسان يملك طاقة رمزية، وتعبر عن نشاط إنساني أصيل، و ليست انعكاسا أو مرآة للواقع.
- ب . لا نستطيع فهم الممارسات المختلفة للإنسان في أي ثقافة معينة، من دون دور التوسط الذي تقوم به الأشكال الرمزية، إنها بمثابة الأدوات التي بها يعرف الإنسان العالم، فالرموز وسائل أساسية في المعرفة، من دنها تستحيل عملية المعرفة.
- ج . تكون الأشكال الرمزية. مجموع الثقافة بوصفها مؤسسة إنسانية خاصة، وهذه الأشكال هي اللغة والدين والأسطورة والفن والمعرفة العلمية، إنها بمثابة عناصر لتسقى الثقافة، مما يفيد وجود علاقات و روابط فيما بينها، وبالتالي فإن الثقافة هي جملة الأشكال الرمزية التي يبدعها الانسان في تاريخه.

ثانيا. من منطق للثقافة إلى نحو للثقافة:

قدم الفيلسوف كسيرر، نظرية في الثقافة أو فلسفة للثقافة جديدة، لا تقوم على منطق محض أو خالص، لأنها بذلك ستنتفي كل طابع خاص للثقافة، وإنما عمل على تأسيس ما سماه بـ(نحو Grammaire) للثقافة. فماذا يعني تأسيس ثقافة على نحوها؟ لا تخضع الثقافة إلى منطق كلي و شامل مثل العلوم الدقيقة و الرياضية، وإنما تخضع إلى بنية رمزية، و مهمة أي فلسفة في الثقافة أو نظرية في الثقافة، هو أن تكشف عن البنيات الأساسية للأشكال الرمزية في ثقافة معينة، و ذلك بان تحليل لغتها ودينها وأساطيرها وفنها و معرفتها العلمية، وبهذا الطرح، يكون ارنست كسيرر هو أول البنيويين في تاريخ الفكر المعاصر، لأنه سبق أعلام البنيوية في ما ذهبوا إليه من تحليل للغة وفقا للنموذج اللساني، كما درجت على ذلك كتب تاريخ الفكر والتيارات الفلسفية.

إن الأشكال الرمزية هي طرق متعددة، تؤدي إلى مركز معين، يكون على فلسفة الثقافة وظيفة الكشف عليها، لأن من مهام فلسفة الثقافة، الافتراض أن عالم الثقافة ليس مجرد وقائع معزولة، وإنما هو نسق منظم. وإن تلك الوقائع الثقافية تظهر في الأشكال الرمزية، وإن هذه الأشكال تملك وحدتها الداخلية.

ولا تتميز فلسفة الثقافة هذه، بطابعها الوجودي أو الأنطولوجي أو الميتافيزيقي، وإنما تتميز بطابعها الوظيفي والنقدي، لماذا؟ لأنها لا تهدف إلى إيجاد الوحدة الجوهرية للإنسان، فالإنسان في فلسفة الأشكال الرمزية ليس جوهرًا خالصًا، وإنما هو وحدة تعرف من خلال وظائفها الرمزية المعبر عنها في الأشكال الثقافية. وتظهر هذه الوظيفة في تعدد وتنوع الأشكال الرمزية التي يبدعها الإنسان.

كما أن هذه الفلسفة النقدية للأشكال الثقافية، لا تحدد الإنسان بوصفه كائنًا عاقلًا أو كائنًا اجتماعيًا، ولكنه بوصفه كائنًا رمزيًا، أي قادرًا على إبداع أشكال رمزية، والمسوغ في ذلك، هو أن الجانب الاجتماعي للإنسان يتقاطع فيه مع بعض الحيوانات، فالإنسان لا يعي ذاته إلا في إطار جماعة معينة، إلا أنه يتميز عنه في كونه يشارك بفعالية في تحديد أشكال الحياة الاجتماعية، وله القدرة على تحويلها وتغييرها ونقدها، كما أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش حياته من دون أن يعبر عنها، وإن أشكال التعبير المختلفة التي ابتدعها الإنسان، مع الوقت والزمن والتاريخ، أصبحت تشكل عالمًا ثانيًا أو وجودًا ثانيًا مقارنةً بالعالم الطبيعي.

إن الإنسان لا يعيش في علاقة مباشرة مع الواقع، لأن الواقع المادي يتراجع كلما تقدم النشاط الرمزي للإنسان، كما لا يستطيع الإنسان أن يعرف نفسه من دون الوسائط الرمزية، أنه محاط دائمًا ومن جميع الجهات بأشكال رمزية إما لغوية أو دينية أو فنية أو علمية.

من هنا لا يمكن في نظر كسيرر تحديد الإنسان بوظيفته الاجتماعية أو العاقلة، وإنما بوظيفته الرمزية، أي قدرته على استعمال وابتداع الرموز. وتعرف ثقافتنا المعاصرة، بل عالمنا المعاصر، تحولًا كبيرًا في استعمال الرموز، استعمال شمل أدق

تفاصيل حياتنا اليومية والفكرية والروحية، فنحن لا نكاد نستغني عن رموزنا في تعيين هويتنا و فئة دمنا ورقم حسابنا البنكي وعنوان بيتنا. لقد أصبح الإنسان ذاته، مجموعة من الرموز التي تحدد هويته.

ثالثا. الفن بوصفه رمزا ثقافيا :

إن الفن والجمال جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان وخبرته وتجربته. انه يتجلى دائما بحيث يصعب تجاهله. وهو يشكل احد الاشكال الأساسية لفلسفة الأشكال الرمزية عند كسيرر، درسه من منظور تاريخي و رمزي، فمن الناحية التاريخية فان الفن قد شكل في تاريخ الفكر الفلسفي واحدا من المفارقات الكبرى. فلقد سعت فلسفة الجمال قبل كانط ان تعيد الجمال و ان تحيل خبرتنا الجمالية الى شيء غريب عنها، هو الطبيعة وذلك ما دافعت عنه لفترة تاريخية طويلة نظرية المحاكاة، و يعود الفضل الى كانط الذي برهن في كتابه "نقد ملكة الحكم" عن استقلالية الفن.

ولقد عرف الفن صراعا حادا بين تيارين، شبيه بذلك الصراع الذي عرفته فلسفة اللغة، وهو صراع حاول ان يرد الفن الى معطى موضوعي او ذاتي بشكل حاد. وسواء تعلق الامر باللغة او الفن، فان أطروحة المحاكاة حاضرة وحددت وظيفتهما. ومن المعروف ان ارسطو، كان يرى في المحاكاة فعلا طبيعيا في الإنسان و يظهر منذ الطفولة، بل جعل من المحاكاة صفة تميز الإنسان عن الحيوان، لان المحاكاة والوسائل المستعملة تمكن الإنسان من التعلم والتكيف. والمحاكاة مصدر متعة كما تبين ذلك الأشكال الفنية. مفضلا وفقا لنهجه الفلسفي المتعة النظرية عن غيرها من المتع الأخرى.

لم تعد المحاكاة انعكاسا أليا للواقع، بل أصبحت مع الوقت محاكاة للطبيعة الخالصة او الكاملة او الجميلة، فلم يعد الفن ينتج الطبيعة بشكل اعمى ولكن ينتج الطبيعة الجميلة هذا ما نقراه في فن القرن السابع عشر وهو ما ذهب

اليه (باتو Batteaux) وأصبح موضوع الطبيعة الجميلة موضوع نقاش وجدل، وطُرحت حوله مسألة معرفية هامة ألا وهي: كيف يمكن تصوير الجميل من دون تجاوز لقواعد الحقيقة والواقع؟ ومن هذا السؤال المعرفي والجمالي، ظهرت نظرية تقول أن الفن عموماً والشعر خصوصاً ما هما إلا أكنوز جميلة، مستحبة ولطيفة.

إن نظرية المحاكاة، وفقاً لتحليلات كسيرر، قد قاومت كل نقد حتى القرن الثامن عشر، وتحديدًا حتى مجئ (جان جاك روسو) الذي أحدث تحولاً في نظرية الفن، لأنه رفض كلية النظرية الكلاسيكية في الفن، و بين أن الفن ليس إعادة إنتاج أو وصف، وإنما هو نوع من فيضان و سيل من المشاعر و العواطف. وتعد (هوليس الجديدة) بمثابة بداية انقلاب في الفن شمل لاحقاً أعمال (هردر) و(غوته). وهو ما أدى إلى ظهور مقولة الفن الانطباعي (L'art de caractère) التي حلت محل نظرية المحاكاة.

على أن هذه المقولة، مقولة الفن الانطباعي يجب تحديدها بشكل دقيق، و ألا تحولت إلى مجرد قلب من محاكاة خارجية للطبيعة إلى محاكاة للنفس والعواطف والمشاعر، بمعنى قلب الموضوع إلى الذات، ذلك أن الدارس لـ(غوته)، كما يلاحظ ذلك كسيرر، يرى أنه لم يختزل الفن والشعر في المعطى الذاتي أو التعبيري فقط، وإنما اهتم كذلك بالمعطى الموضوعي و الطبيعي وبالتالي فإن الفن عنده تعبيري وفي الوقت نفسه تكويني. وهذا الجانب التكويني يتشكل في محيط و بيئة معينة. ذلك لأن الاحتكام إلى العاطفة وحدها يصبح امراً عاطفياً وليس فنياً.

ومن جهة أخرى فإن الفن يعتبر شكلاً من أشكال الرموز، فهو ليس إعادة إنتاج للوقائع المعطاة، أنه ليس محاكاة ولكنه اكتشاف للواقع. على أن ما يكتشفه الفنان ليس هو ما يكتشفه العالم. لأن الفن لا يبين لنا طبيعة وأسباب الوقائع، وإنما يقدم لنا حدساً بالإشكال، وبالتالي فإنه لا يحاكي وقائع سابقة. إنه اكتشاف وإبداع حقيقي.

ورغم اختلافهما إلا أنهما يترابطان، ذلك أن التفسير المفاهيمي للعلم لا يمنع التأويل الحدسي للفن، فلكل واحد منهما أفاقه الخاصة، و زاوية نظره، و قدرته على الكشف عن عمق التجربة الإنسانية، وأن الحياة الإنسانية تتطلب منا أن ننظر إلى العالم

يعينين، وإن الطبيعة الإنسانية ذاتها، لها هذه الخاصية المتمثلة في عدم التوقف والتحديد والحد والاكتفاء بمقاربة واحدة للواقع، وإنما تتميز بقدرتها على اختيار وجهات نظرو الانتقال من خاصية وميزة الى خاصية وميزة أخرى.

يتميز الفنان بإبداعه، للأشكال الطبيعية، مثله مثل العالم الذي يكتشف قوانين الظواهر الطبيعية. وبهذا المعنى يجب أن نفهم مقولة (ليوناردوفانسى) القائلة إن الفنان و الرسام من كبار أساتذة المرنى. ذلك أن معرفة الأشكال ليس معطى غريزي او طبيعى، فنحن نرى شتى الأشياء من دون ان نقدر على اكتشاف أشكالها حتى يأتي الفنان ويبرزها ويعبر عنها.

ان الشكل ليس موضوع الفن فقط و لكنه موضوع العلم كذلك، من هنا وجب التساؤل عن ما يميزهما؟ إن الأشكال التي يصفها العلم، هي أشكال خالصة تتميز ببساطة ملفتة. مثل قانون نيوتن حول الجاذبية الذي يشرح ويفسر بنية الكون المادي. لكن ما ان نقرب من الأشكال الفنية حتى يصبح هذا المطمح في البساطة والدقة مجرد مطمح وهمي. لأن الأشكال في الفن لها ملامح متعددة ومتغيرة و كل محاولة لفهمها وتفسيرها، تستدعي وتتطلب تأويلات مختلفة.

ذلك انه امام موضوع فني معين، يمكن لمجموعة من الفنانين ان يصفوه بأشكال مختلفة. وهذا عكس ما يحدث في العلم، ذلك ان الخبرة الجمالية تتميز بالغنى والتعدد ومخالفة للخبرة العلمية. من هنا فان احد الخصائص الأساسية للفن هو أن يظهر ويبرز ويوحى بالملامح والمميزات اللامتناهية للأشياء.

ولقد بين الفنان (لودفيج ريكر) على سبيل المثال، في مذكراته انه عندما كان شابا هو و ثلاثة من أصدقائه اتفقوا على رسم منظر واحد. وأتهم اتفقوا كذلك على الالتزام الصارم برسم ذلك المنظر وأن لا يبتعدوا عن الطبيعة، لقد أرادوا إعادة تصوير ما يشاهدونه، قدر الإمكان، لكن النتيجة كانت أربع لوحات فنية مختلفة، من هنا خلص الراوي الى انه ليس هنالك من رؤية موضوعية و إن الشكل و اللون يفهمان

بحسب ميزاج وطباع الأفراد. و بذلك تصدق مقولة (اميل زولا) القائلة أن الفن هو (زاوية من الطبيعة ينظر إليها بمزاج).

تظهر كل تجربة فنية في شكل معين، من هنا أهمية الأشكال الفنية في كل ثقافة، فالرسم يبين شكل الأشياء مرئيا، و الفن الدرامي يعكس الأشكال العميقة لحياتنا النفسية أو الباطنية، وإن إعطاء شكل لعاطفة من عواطفنا أو شعور من مشاعرنا، هو تحويلها الى حالة حرة و نشطة، وفي الأثر الفني للفنان، فإن قوة العاطفة ذاتها تتحول إلى قوة تشكيلية⁽⁶⁾.

يرتبط كل عمل فني، بقارئ و مشاهد و مستمع أو مستقبل بالتعبير اللغوي، ولا يفترض الفنان أبدا متلقيا سلبيا، بل يتوقع دائما متلقيا ايجابيا، يجري عملية تفكيك و تحليل للعمل الفني، من هنا فإن فهم العمل الفني يقتضي تحليله وإعادة تركيبه من جديد، وذلك ما يقوم به عموما النقد الفني، أي عملية تفكيك للعملية الابداعية التي اوجدها.

و في تقدير كسيرير فإن الجميل ليس محايا ولا مباشرا للشيء، و إن ما ذهب اليه "هيوم" بأن (الجميل ليس صفة ملازمة للأشياء ذاتها، وأنه لا يوجد إلا في فكر الذي يتأمله). هو قول صحيح رغم لبسه و غموضه⁽⁷⁾. ذلك أننا لا نستطيع تحديد الجميل بالانطباع فقط، كما تنهد الى ذلك نظرية المعرفة عند هيوم. علينا أن نحدده بنشاط الفكر، انه عملية إدراك. وهذه العملية ليست ذاتية محضة و إنما هي عملية ضرورية لإدراك الواقع الموضوعي. إن نظرة الفنان ليست نظرة سلبية تلتقط ما هو قائم في الواقع، انها نظرة ايجابية بنائية.

من هنا فإن الآراء تختلف حول طبيعة الجميل، فهناك من يرى أن الموهبة الكبرى للفنان هو انتزاع الجميل من الطبيعة، وهناك نظريات تتجه عكس هذا الطرح لترى أن الفن لا يتصل إطلاقا بالطبيعة وإنما بروح الفنان، وأن جمال الطبيعة، مجرد مجاز لا غير، هذا ما نقراه عند فيلسوف الجمال الايطالي "كوتشه"، فالطبيعة تظهر

معوجة و مشوهة عندما نقارنها بالعمل الفني، فلا وجود في تقديره للنهر الجميل والشجرة الجميلة.

ومن الممكن ان نتجاوز في نظر كسير، تعارض هاتين النظريتين و ذلك بانجاز فصل بين ما هو جميل عضويا وما هو جميل فنيا، فهناك جماليات طبيعية من دون مميزات فنية معينة، فجمال المنظر الطبيعي ليس هو ذلك الجمال الذي تستشعره في لوحات الانطباعيين، وان المشاهد يعي وعيا كاملا و يتحسس تحسسا كاملا، الفرق بين الجمال الطبيعي و الجمال فني. واننا عند الانتقال من الطبيعي إلى الفني فإننا في الواقع ننتقل من عالم الأشياء الحية إلى عالم (الأشكال الحية). وعندئذ لا يرتبط المشاهد بالحياة المباشرة، وبالوقائع المباشرة للأشياء، ولكنه يرتبط بالانسجام وتناسق الأشكال والألوان وتوازن الضوء والظلمة. وعليه فان التجربة الجمالية تقتضي الدخول في المنحى الديناميكي والحركي للأشكال.

ومهما اختلفت المدارس الفنية، فإنها لا تستطيع أن تنكر أو أن تقول بان الفن يشكل (عالمًا خطابيًا مستقلاً)⁽⁸⁾. فحتى غلات المحاكاة لا يمكنهم القول بذلك، لانهم لا يمكنهم ان ينكروا دور الخيال. إلا أن الأمر الأشد خلافا يبدأ عند الشروع في تقييم دور الخيال، هنا تتعدد الآراء والمدارس، ويطرح السؤال: كيف يمكن تقييم سلطة الخيال؟ إن المدارس الكلاسيكية لا تشجع الخيال الحر، رغم تقديرها لموهبة الخيال، ولكن في الوقت ذاته ترى ضرورة تقييدها ببعض القيود. فخيال الشاعر على سبيل المثال يجب أن يتقيد بالعقل وبالقواعد الفنية. وعلى عكس هذه النظرة الكلاسيكية قامت النظرية الرومانسية التي أعطت للخيال مضمونا مغائرا. وأعلنت من العجيب والغريب وقللت من شأن المتشابه كموضوع للأدب.

ولقد حاول "فيكو" بناء منطق للخيال، من خلال عالم الأسطورة، و ذلك عندما تحدث عن ثلاث حقبة هي: حقبة الآلهة، و حقبة الابطال وحقبة الإنسان، وفي نظره فان أصل العمل الشعري ينبع من الحقتين الأولى والثانية، أما المرحلة الأخيرة فلا يمكن لها أن تبدأ من دون تفكير مجرد ولغة عقلية، وبالتالي لقد مرت البشرية في

تقديره بمرحلة اللغة الرمزية مجسدة في الأسطورة والشعر، وإن الأمم الأولى لا تفكر إلا عن طريق الصور الشعرية وليس بمفاهيم مجردة، وتعبر عن نفسها من خلال الحكايات والأساطير، ولقد كانت تلك الأمم مشدودة إلى التجسيد والتشخيص، ولم تكن قادرة على التأمل النظري.

إن هذا التصنيف لا يخلو من خيال جامع، وهو خيال مصاحب للإنسان في كل حقبة ومرحلة، وأن الخيال والنشاط الخيالي ليظهر دائما بأشكال جديدة وبقوة جديدة. وبوصفه ملكة معرفية، فإنه لا يمكن أن يظهر إلا في شكل من الأشكال. على أنه لا يمكن أن نفصل بين شكل العمل ومضمونه. وأن الأشكال ليست فقط وسائل وتقنيات لإعادة إنتاج فكرة من الأفكار وإنما هي جزء أساسي من الإبداع الفني⁽⁹⁾.

إن الذين يرفضون قدرة و قوة الخيال الفني، سواء باسم المحاكاة أو باسم الواقعية، ينكرون في الواقع الطابع الرمزي للفن. إن الفن رمزي، مهما أدى ذلك إلى لبس و غموض الموقف الميتافيزيقي للرومانسية، وعملا على الخروج من هذا المفهوم المتلبس للرمز كما صاغته الرمزية، يرى كسيرر أنه يجب الإقرار بالطابع المحايث لرمزية الفن وليس بطابعه المتعالي.

فإذا كان الفن حسب شلينغ هو (التعبير النهائي عن اللانهائي) وإذا كان الفن عند هيغل هو (التعبير عن المطلق)، فإن ما يجب البحث عنه في الفن ليس اللامتناهي ولا المطلق وإنما (العناصر البنيوية الأساسية لخبرتنا الحسية ذاتها، في الخطوط، في الرسم، في الأشكال المعمارية و الموسيقية، إن هذه العناصر تتمتع بحضور دائم، أنها مرئية وملموسة)⁽¹⁰⁾.

وبهذا المعنى يفهم قول "غوته" بأن الفن لا يهدف إلى إظهار العمق الميتافيزيقي للأشياء، وإنما يعمل على مستوى سطح ظواهر الأشياء، وهو ما دافع عنه "نيتشه" وبين قيمته "فوكو". إلا أن هذا السطح لا نستطيع التعرف عليه، قبل أن يكتشفه الفنان ويصوغه في شكل من الأشكال، وهذا الاكتشاف لا يتوقف عند مجال مخصوص، مثلما أن اللغة لا تتوقف عند التعبير عن مجال معين، فكما أن اللغة تعبر عن جميع

الأشياء، كذلك الفن فانه يشمل مجمل التجربة أو الخبرة الإنسانية، وبذلك فانه يحتل المكانة الرئيسية في الثقافة بعد اللغة. يقول كسيرر (لا شيء في العالم الفيزيائي أو الأخلاقي، ولا شيء طبيعي ولا فعل إنساني، مستبعد من المجال الفني سواء بالطبيعة أو الجوهر، ولا شيء يستطيع مقاومة الفن وعملية تشكيله وابداعه، ينطبق هذا الأمر على الفن كما ينطبق على العلم)⁽¹¹⁾.

ثالثاً . بين التقليد والتجديد:

إن للأشكال الرمزية التي ابتدعها الإنسان، ومنها الفن، الذي يحتل المكانة الرئيسية في الثقافة، سميات عديدة ومختلفة، إلا أن ما يميزها على وجه التحديد والتخصيص، تلك العلاقة الشائكة بين الثبات والتغير، بين المحافظة والتحرر، بين التقدم والتراجع، بين الاستقرار والتحول، بين التقليد والتجديد، ذلك أن جميع الأشكال الرمزية في أي ثقافة كانت، تخضع لهذه الحركة وهذه العملية المعقدة، وكل ثقافة أيا كانت، تخضع لحركتين مختلفتين في الاتجاه، حركة نحو التشبث بالأشكال القائمة والجاهزة، وحركة تتجه نحو القطع والانفصال والتحول عن تلك الأشكال الثابتة، وبالتالي تنشأ حركة التجديد والتغيير والإبداع.

والإنسان بوصفه كائناً رمزياً، موزع ومقسم وممزق في بعض الحالات القصوى بين هاتين الحركتين، بين الحركة الداهية نحو المحافظة على الأشكال القديمة والتقليدية، وبين الحركة الباحثة على الأشكال الجديدة، فهناك صراع دائم بين التقليد والتجديد، بين الاختلاف والتكرار، وبين التراث والحداثة، صراع مستمر تارة وظاهر تارة أخرى، هادئ في بعض الأحيان وعاصف في أحيان أخرى.

وعلى سبيل المثال، إن للأسطورة والدين طابعهما المحافظ، وهو طابع بين و ظاهر، إنهما يميلان إلى الاستقرار والمحافظة، بحيث يبدو تاريخهما وكأنه تاريخ ثابت لا يعرف التغير، ويبدوان للوهلة الأولى أنهما من الأشكال الرمزية الثقافية الأكثر محافظة في الحياة الإنسانية، إننا نحافظ على الممارسات والمبادئ والرموز الأولية ذاتها.

وتعد الأسطورة بشكل خاص، وطبقاً لمبدئها وأصلها مثلاً للفكر التقليدي، فالأسطورة لا تستطيع عملياً أن تفسر الأشكال الجديدة للحياة الإنسانية، ولكن رغم ذلك فإن تاريخ الأسطورة وكذلك تاريخ الفكر الديني يبينان بجلاء، وجود وقيام تلك الحركتين المضاقتين، وهكذا تظهر نوعاً من الديناميكية الجديدة كما يقول كسيرر، في الأسطورة والدين، ديناميكية تفتح الأفاق نحو حياة أخلاقية ودينية جديدة، هذا ما تبينه حركات الإصلاح والفرق المختلفة في تاريخ الأديان، وعمليات التأويل المختلفة التي تخضع لها الأساطير، وبالتالي تتقدم القوى الفردية أو الذاتية على القوى المحافظة والتقليدية.

وكذلك الحال في اللغة، التي تحتل مكانة متميزة ضمن الأشكال الأساسية للفلسفة الرمزية، وذلك بسبب كونها نشاط رمزي يعبر عن بقية الأشكال الرمزية المختلفة للثقافة، إنها الوسيلة المثلى الحاملة للمعنى والدلالة. إن هذه اللغة تخضع دائماً لصراع قوى التقليد والتجديد، وتمثل في جميع الثقافات، من دون استثناء، قوة محافظة في الثقافة الإنسانية، لأن من دون طابعها المحافظ هذه، فإنها لا تستطيع أن تؤدي وظيفتها التواصلية، لأن التواصل يقتضي ويفترض وجود قواعد صارمة وثابتة وقادرة على مقاومة تيار الزمن ومتغيرات التاريخ، ومع ذلك، فإن التغيرات الصوتية والتركيبية والدلالية يمكن ملاحظتها في أي لغة سواء كانت متقدمة أو متأخرة، متحضرة أو بدائية، وإن هذه التغيرات ليست أبداً تغيرات عرضية، لأنها من الشروط الأساسية لتطور اللغة، ويكمن أحد الأسباب الأساسية في هذا التغير اللغوي، في أن اللغة لكي تعيش وتحيى وتبقى، يجب أن تنقل من جيل إلى جيل، ولكن هذه النقلة لا تتم بشكل آلي أو ميكانيكي أو من خلال التكرار فقط، فعملية اكتساب اللغة تقتضي دائماً جهداً ونشاطاً من قبل الطفل، وهو ما بينته مختلف الدراسات اللغوية حول تعلم الطفل، وبالتالي فإن اللغة مهما كان مستواها المحافظ أو التقليدي، فإنها تخضع لسنن التطور التي لا تتحدد بالمعطى اللغوي وحده، وإنما بمجمل الأشكال الرمزية الأخرى.

كما يعبر الفن بشكل جلي على نزعة المحافظة و التجديد، ولكنه يتخذ صورة مختلفة أو معكوسة مقارنة باللغة والدين، ذلك أننا لا نقبل في الفن بعملية التكرار واسترجاع الأشكال الفنية القديمة، وإنما نستشعر غالبا الرغبة في التجديد والتغيير، ولكن رغم ذلك فإن التقليد يلعب دورا أساسيا في الفن، يتماثل في هذا المنحى مع اللغة وبقية الأشكال الرمزية، لأن الفن لكي يميز ثقافة معينة، يجب كذلك ان ينقل من جيل الى جيل، رغم أن كل فنان أصيل لا بد وان يطبع عصره بطابعه الخاص، ومع ذلك فليس هنالك من شاعر على سبيل المثال، يبدع لغته بشكل كلي، انه يعتمد دائما على الكلمات اللغوية القائمة في اللغة التي يعبر بها، ويحترم قواعدها الصرفية والنحوية، و لكن بهذه اللغة يقدم صورا جديدا بل وأكثر من هذا حياة فنية جديدة، من هنا يصعب بل يستحيل إعادة إنتاج كبار الفنانين أو تكرارهم أو تقليدهم، لأنهم يتفردون. فلكل شاعر لغته الخاصة، ولكن من السهل التعرف عليها ضمن اللغة العامة. فالشاعر الكبير هو الذي يطبع دائما تاريخ لغته بطابعه الخاص، ويحدث فيها نوعا من القطيعة الأسلوبية، هذا ما فعله على سبيل المثال شكسبير ودانتي و غوته في الأدب الغربي، أو امرئ القيس والبحتري والجاحظ والمتنبي، في الأدب العربي.

ومما لا شك فيه أن لهذه المقاربة للفن بوصفه شكلا من الأشكال الثقافية، كان لها مستقبلها المعرفي الذي أكدته حركة الشكلايين الروس و النزعة البنيوية، عندما بينتا ان للشكل والبنية دورهما المحدد في العملية المعرفية والجمالية على السواء، على أنه إذا كانت الشكلائية والبنيوية قد ضحت بالمضمون من اجل الشكل والبنية، فإن فلسفة الأشكال الرمزية قد حافظت على العلاقة بين الشكل والمضمون، وكان لمفهوم الرمز، كما بينا بعض جوانبه الدلالية، الدور الرئيسي في هذه العملية، لأن كل رمز يحيل إلى دلالة تتطلب تأويلا.

وفلسفة الأشكال الرمزية، بتركيزها على الوظيفة التي تؤديها الأشكال، بما فيها الأشكال الفنية، تكون قد أسهمت في عملية إدراك مضامين الأعمال الفنية، وباعتمادها على المعطى التكويني والتاريخي، تكون قد تجاوزت تلك الثنائية الحادة والتقابلية

ولقد أدركت (ما بعد البنيوية) أو (البنيوية الجديدة)، قيمة مساهمة أرنست كسيرر، فبنت أهميتها و حدودها، ذلك ما نلّمسه على سبيل المثال عند "جان بياجي" و"لوسيان غولدمان" و "بيار بورديو" الذي وظف مفاهيم الأشكال الرمزية على مستوى علم الاجتماع، واستحدث مصطلحات جديدة كالرأسمال الرمزي والسلطة الرمزية والرمزية، و هي مصطلحات ذات طبيعة كانطية ومستوحات من تحليلات كسيرر على وجه التحديد، بعد أن أجرى عليها سلسلة من التعديلات و التغييرات، ومنها أن المنظومات الرمزية باعتبارها أدوات للمعرفة والتواصل، لا يمكن لها أن تمارس سلطة وتفرض البنيات لكونها بنيات فقط، بل لأن لها علاقة بالمجتمع ولأن لها دور اجتماعي، من هنا قوله أن للرمز(وظيفة سياسية لا تقتصر على وظيفة التواصل التي يتحدث عنها البنيويون، فالرموز هي أدوات "التضامن الاجتماعي" بلا منازع؛ و من حيث هي أدوات معرفة و تواصل، فهي تخول الإجماع بصدد معنى العالم الاجتماعي، ذلك الإجماع الذي يساهم أساسا في إعادة إنتاج النظام الاجتماعي)⁽¹²⁾. و تعتبر تحليلاته للرموز الثقافية و الفنية و التربوية رائدة في هذا المجال.

الإحالات

2 - Ernst Cassirer, La philosophie des formes symboliques 1. Le langage, Ed, Minuit, 1972, p.27.

- 3- . Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, Ed, Minuit, 1975, p.112.
- 4- Ibid., p. 171.
- 5- . Paul Ricœur, *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Ed, Seuil, Paris, 1965, p.19.
- 6- . Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, p.212.
- 7 . Ibid. p.214.
- 8- Ibid. p.216.
- 9- Ibid. p.221.
- 10 - . Ibid. p.222.
- 11- Ibid. p.224.
- 12- . Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Ed, Seuil, Paris, 2001, p.204.