الفن ومشكلة المنهج

Art and The Problem of Method

د.عبد الكريم عنيات

[1] جامعة محمد لمين دباغين، سطيف 2، الجزائر، a.anayat@univ-setif2.dz

مختبر بحث المجتمع الجزائري المعاصر، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف 2

تاريخ الاستلام: 2020/11/13 تاريخ القبول: 2021/03/17 تاريخ النشر: 2021/06/30

الملخص:

ارتبط المنهج بالعلم التجريبي المادي وبدأ يتوسّع شيئا فشيئا، ليشمل باقي المباحث الحيويّة والإنسانية والفنية. لكن مشكلات ابستمولوجيّة طُرحت بشأن تعميم المنهج مثلما طُرحت مشكلة تعميم النتائج. وقد رافقت هذه المناقشات ثورة منهجيّة مضادّة تشكّك في جدوى المنهج في العلم ذاته، وهذا ما نجده في أطروحة الإبستمولوجي المعاصر **بول فايرآباند** الذي أنكر المنهج في المعرفة ككل. لذا يأتي هذا المقال في سياق مُباحثة مشكلة المنهج في الفن من خلال السؤال التالي: كيف يمكن إثبات لا منهجيّة الفنّ؟ كيف نوفّق بين حرية الإبداع الفنّي وضرورة الالتزام المنهجيّ ؟ وأهم نتيجة تحصّلناها في النهاية، هي أنّ هناك منهجا للفن، لكن المنهج الفني، مثله كمثل المنهج العلمي، يتيح هامشا مما سميناه بـ "الحرية المنهجية".

كلمات مفتاحية: المنهج؛ الفن؛ ضد المنهج؛ الحرية المنهجية؛ الإبداع الفني.

Abstract:

Method was widely associated with experimental science and began gradually to expand so that to include biological, humanities, and artistic fields of research. Epistemological problems, however have arisen regarding the universality of the method as well as the results, and thus triggering fierce debates and discussions. The latter were accompanied by a counter-revolutionary

methodology which called into question the usefulness of the scientific method itself, the very theme which is apparent in the studies of the contemporary epistemologist "Paul Feyerabend" who had totally denied the existence of methodology in knowledge as a whole.

This article examines the problem of methodology in art and thus putting forth these questions : How can the non-methodology of art be proven? How to reconcile the freedom of artistic creation and the need for a methodological commitment? The most important result that one eventually came across is that there is an art-related method, but it, like the scientific one, offers a margin for what we might call "methodological freedom".

Keywords: Method; Art; Against Method; Methodological Freedom; Artistic Creativity.

✶ **المؤلف المرسل:** د. عبد الكريم عنيات، a.anayat@univ-setif2.dz

1. مقدمة:

توصف الحداثة الغربية بأنّها حدث منهجيّ بامتياز، ولعلّ أهم كتابين دشّنا هذه المرحلة الجديدة قد كان لهما ملمحا ميتودولوجيا واضحا سواء في العناوين أو المضامين. فقد عنون **ديكارت** René Descartes (1596–1650) مؤلّفه المشهور بـ مقال في المنهج Discours de la méthode (1637)، وصاغ **بيكون** Francis Bacon (1561–1626) مؤلّفه الأساسي بروح منهجية كذلك عندما اعتبره بمثابة **أورغانون جديد** Novum Organum (1620) أي منهجية أو وسيلة جديدة. ومعهما أصبح التفكير والبرهنة معا مربوطين بالمنهجيّة. واعتقد الكلّ، وفق الروح الديكارتيّة، بأنّه يجب علينا أن نَعدل عن التماس الحقيقة من أن نفعل ذلك بدون منهج[1]. أصبح المنهج أكثر أهمية من النتائج ذاتها. بل يمكن التحقيق من ظهور نمط إنساني جديد يمكن أن نسميه بـ الإنسان المنهجي Homo Méthodologicus على شكل الإنسان الديني، والإنسان النظري، والإنسان الاقتصادي،

والإنسان الجمالي...الخ. إنّ الإنسان المنهجي هو النمط المهوس بالحركة النسقية المترابطة، وهو الّذي يعتقد اعتقادا جازما باستحالة العلم أو الفنّ أو التفكير عموما بلا أسس منهجية مضبوطة ومعلومة مسبقا. ومنه تولّدت النظرية الإستطيقية الّتي تؤكّد بأنّ هناك "نظاما" في الفنّ مثلما هناك نظاما في الرياضيات أو غيرها[2].

لكن النظرية الحداثية لم تستطع أن تصمد أكثر من ثلاثة قرون متتالية، وما كان بداهة منهجيّة أصبح مجرّد مواضعة قابلة للنظر الفاحص. وقد تمّ التشكّيك في الوضوح المنهجي الديكارتي لصالح تعقيد لا منهجيّ، أو قل منهجي معقّد، تبلور في نظريّات عديدة مثل الفوضويّة المنهجية عند **بول فيرآبيد** (1924-1994) Paul Fayerabend والتعقيد "الباراديغمي" عند **إدغار موران** (1921-)Edgar Morin ...الخ. وأصبح العلم مثله مثل الفنّ يشرّع لمنهج اختراق كلّ المناهج، أما الفنّ فقد اخترق العقلانية الميتودولوجية بلا أدنى أسف أو قلق. لقد أصبح الفنّ عنوانا للتمرّد المنهجي، بل ظهر نمط الإنسان الجمالي Homo Aestheticus المتحسّس من أي انضباط قواعدي، كنمط متفرّد متشكّك في العقل النظري المنهجي.

من هنا، يظهر لنا التحوّل الجذري الّذي حدث في العقود الأخيرة، والّتي أنتجت عقلانية علمية وفنية تقرّ بأنّ العبقرية الإنسانية لا تكون ممكنة إلّا برفض العقلانية النموذجية الصارمة. وأصبح اقتصاد الذكاء يتطلّب تحطيم ألواح المنهجية القديمة لصالح نموذج يأبى النموذجيّة. هذا ما يدفعنا إلى طرح السؤال التالي: ما هي حيثيّات ظهور نمط الإنسان الجمالي اللاّمنهجي؟ وكيف نهضم أنّ العبقرية الفنية تأبى القيود المنهجية في ظلّ تبلور نظريّة الإستطيقا الرقمية الّتي تعترف ولو ضمنيّا بفضائل العقل الرياضي – المنهجي؟ وأخيرا، وبنوع من الإستشكالية المفارقة، نقول: ما هو "المنهج" الّذي يساعدنا على إثبات عدم

جدوى "المنهج" في الفنّ؟ وكيف كان ينظر إلى منهجيّة الفنّ عبر مراحل نموّ الوعي الأوروبي انطلاقا من الحداثة في القرن السابع عشر؟

2. الفنّ والمنهج في الأزمنة الحديثة: من كانط إلى هيجل

وفق اللّغة الباشلاريّة في الإبستمولوجيا يمكن لنا الحديث عن مرحلة لا ديكارتيّة من الناحية المنهجية، فحتى العلوم لم تبق مرهونة بالارتباط الوثيق بمنهج ما. ولعلّ مؤلَّف الإبستمولوجي والفنّان المجري **باول فايربند** المعنون بـ **ضدّ المنهج** contre la méthode(1975) أحسن مثال على ذلك، على اعتبار أنّه اقتنع بأنّ "العلم العظيم (الّذي ليس هو علم المدارس)، مغامرة ذهنيّة لا تعرف أيّة حدود، ولا تعرف أيّ قواعد، حتى قواعد المنطق"[3]. ونحن نعلم أنّ التفكير المدرسي مؤسّس على الالتزام المنهجي الصارم بالقواعد الأرسطية المعروفة، و"من لم يلتزم بقواعد المنطق لا يوثق في علمه" مثلما قال **الغزالي** (450–505 هـ) في مقدّمة كتابه الأصولي. وهكذا فقد انتقل الفكر الأوروبي من الاعتقاد بعقم المنطق إلى الاعتقاد بعقم المنهج ككلّ. على أساس أنّ الالتزام الحرفي بالمناهج يولّد فكرا تابعا جامدا أو قل فكرا مدرسيّا تكراريّا. وقد أدرك **لاكاتوش** (1922–1974) Imre Lakatos واعترف بأنّ المعايير الموجودة للعقلانيّة، بما في ذلك معايير المنطق، إنّما تعدّ مقيّدة جدّا وإذا ما كانت قد طبّقت على الحتميّة، إذن لأعاقت العلم، لذلك فهو قد سمح للعقلاني أن يخترقها"[4]. فقد يكون العقلاني عقيما، مثلما أنّه قد يكون المنهجي تكراريا غير مثمر. في بعض الأحيان يكون الإبداع وليد الفوضى فيما يسمّى بـ"الفوضى الخلاّقة" أو الإبداع بلا تخطيط.

ولا يخفى على أحد بأنّ أهمّ الكتب الاستطيقية الحديثة في تاريخ الفكر الأوروبي قد امتدّت من **كانط** (1724–1804) Emmanuel Kant إلى **هيجل** (1770–1831) Friedrich

Hegel مرورا بالمصنّف المهمّ الّذي قدّمه **فريدريك شيلر** (1759-1805) Friedrich Schiller تحت عنوان **رسائل في التربية الجمالية للإنسان** Briefe Uber die Asthe Tische Erziehung des Menschen (1765). لذا سنعمل على تحليل ومقارنة هذه الكتب الاستطيقيّة في مسألة المنهج والفنّ، وكيف نظرت إلى طريقة الفنّ من حيث هو نمط فكري متميّز.

كان المؤلّف الجمالي الأول، في الحداثة الغربية لـ **كانط**؛ تحت عنوان **نقد ملكة الحكم**(1790) تكملة لنسق فلسفي امتدّ من **نقد العقل الخالص**(1781) إلى **نقد العقل العملي**(1788). ويظهر هذا النسيج النسقي في تعريف الجمال ذاته، حيث يقول بأن "الجميل هو موضوع الرضا الخالي من كلّ مصلحة (...) مطلق الحرية فيما يتعلّق بالرضا"[5]. ومن الواضح جدّا أنّ عبارة "الخلوّ من المصلحة" هي الّتي نجد لها مقابلها النظري في الخالصيّة القبليّة ومقابلها العملي المنفعة البعديّة. هذا، ونحن على دراية تامّة بأنّ المشكلة الأساسية **لكانط** قد ارتبطت بالسؤال المتداول وهو كيف تكون الأحكام قبليّة وتركيبيّة في الوقت نفسه؟ فالقبليّة تعني التخلّص من كلّ تحليليّة تكراريّة، لذا كان سؤاله مرتبطا بكيفيّة تحصيل أحكام نظرية وإبداعية معا. وكون الجمال خالصا يدل على استقلاله، والحريّة في النسق الكانطي مسألة أساسية لا تعرف أيّ غموض أو شكوك. فلو كان الجميل موجّها لأغراض عمليّة مصلحيّة، كالاسترزاق، لكان مقيّدا ومشروطا وبالتالي مفرغا كليّة من روح الحرية. ويواصل **كانط** تبرير الفصل بين الجماليّة والمصلحيّة قائلا: "لأنّ كلّ مصلحة تفسد حكم الذوق وتنتزع منه نزاهته خصوصا حين لا يضع الغائية قبل الشعور باللّذة، وكذلك مصلحة العقل، لكنّه يقيّم الغائية على المصلحة"[6]. وهنا يمكن الإشارة إلى أنّ النزاهة هي ما يتقارب مع مفهوم الخلوص la pureté المعرفي الّذي يدلّ على القيمومة الكائنة بذاتها بمعزل

عن البقية[7]، ونقصد هنا العالم التجريبي المتحدّد بخصائص وكيفيّات وغرضية ما. فالجميل جميلٌ بمعزل عن كلّ أغراض نفعيّة بعديّة، مثله مثل أنّ الخير خيرٌ بمعزل عن التحديدات البعدية المصلحية التجريبية. ويشير **كانط** بعد تحديد مفهوم الجميل إلى أنّ مقاربة هذا المفهوم لا تتمّ من خلال مفاهيم مثل بقية التحديدات المعرفية الأخرى. وكون التعرّف على الجميل يكون بلا وساطة مفهوما ما[8]، فإنّ هذا ما سيثير لاحقا مشكلة المنهج ذاته. لأنّ إمكانية اصطناع منهج قائم على التحكم في وسائط مفهوميّة وتحديدات لغويّة واضحة جدّا، لا يتحقّق في العرفان الحدسي الّذي يتّسم بطابع المباشرة في مقابل التحليل العلمي الّذي يجعل السير المنهجي ممكنا والتدرّج متاحا.

ومادام الحدس لا يتّسم بالدقة واليقين المطلوبين في أي معرفة تحليلية[9]، فإنّ مَنْهَجَة هذه المعرفة المباشرة أمر صعب المنال. بل يمكن التأكيد أنّه لا منهج مع الحدس ولا حدس منهجيّا. وما يهمّنا في هذا السياق أيضا هو خصائص حكم الذوق حسب **كانط**، فبعد أن حدّد الخاصية الأولى في الاستقلاليّة[10]، وهي خاصيّة أشرنا إليها أعلاه عند الحديث عن الحريّة الأخلاقية وخلوّ الجمال من المصلحيّة، نجده يقول محدّدا الخاصية الثانية لحكم الذوق الجمالي: "ليس حكم الذوق قابلا للتعيين بأسباب برهانيّة إطلاقا، كما لو كان ذاتيّا محضا"[11]. لأنّ الأمر لا يتعلّق بحكم الفهم أو العقل، بقدر ما يتعلّق بحكم الذوق. وهذه الخاصيّة هي أساس استشكال شأن المنهج، على أساس أنّه لا يستند إلاّ على المعطيات الموضوعيّة القابلة للتقاسم والتشارك، والفنّ لا تتحقّق فيه هذه الخصائص الموضوعيّة.

ومن نتائج ذلك، أي ذاتيّة الحكم الذوقي، حسب السياقات الكانطيّة، هو السؤال عن إمكانيّة قيمومة علم للجميل. وهو الّذي يصاغ عادة على الصورة التالية: هل هناك علم للجمال؟ هل يمكن للجمال أن يكون موضوع مباحثة علميّة – منهجيّة؟ على أساس أنّ العلم

وليد المنهج وكلّ منهج يولّد معرفة مضبوطة أو علما صارما حسب تركيبة **هوسرل** Edmund Husserl (1859–1938). هنا نجد جواب **كانط** واضحا جدا حيث إنّه ينكر إمكان قيام علم للجمال، وهذا الإنكار يذكّرنا بإنكاره الأوّل بشأن قيام الميتافيزيقا كعلم. يقول "لا يوجد علم للجميل بل نقد (للجميل) فقط، ولا يوجد علم جميل، بل فنّ جميل فقط. ذلك أنّ بالنسبة إلى الأوّل يجب أن يقرّر المرء الأمور علميّا، أي بناء على أسباب برهانيّة (...) العلم الّذي يجب أن يكون جميلا بما هو علم لا معنى له. لأنّنا إذا طالبناه بوصفه علما، بالمبادئ والبراهين، لم نحصل إلاّ على كلمات مليئة بالذوق"[12].

فلا يمكن إلباس الذّوق لباس علميّة قابلة للتشارك الموضوعيّ، ومن الحِكم المعروفة والمتداولة أنّ الأذواق غير قابلة للمناقشة والمقاسمة. فلا "الميتافيزيقيا" ممكنة أن تصير علما ولا الذّوق يمكن أن يدرس علميّا. وهذا ليس بسبب قصور مناهج البحث فقط، بل أنّه لا يمكن في المستقبل، حسب **كانط** طبعا، علمنة الذوق أو منهجته، ف "لا يوجد، ولا يمكن أن يوجد علما للجميل وحكم الذوق غير قابل للتعيين وفق مبادئ (...) ومن هنا يكون إذا للفنّ الجميل أسلوبا فقط، وليس نهجا"[13]. هنا بالضبط نعثر على موقف **كانط** من المشكلة المطروحة في هذه الدراسة والمرتبطة بتحديد المنهج في الفنون. وهنا أيضا ندرك الاستعمال الملائم لكلمة الأسلوب style الّتي تدلّ على التوجّهات الشخصية والخيارات الفردية. وهذا بالضبط ما يلائم موضوع الجميل وحكم الذّوق. وعلى الرغم من أنّنا نجد **كانط** قد خصّص ملحقا في دراسته حول **نقد ملكة الحكم** تحت عنوان: **علم مناهج ملكة الحكم الغائيّة**، إلّا أنّه لم يظهر أيّ تعلق بمَنْهَجَة هذه الملكة وفق منهج بقيّة المواضيع العلمية. ومن البيّن أنّ تعذّر قيام علم للجمال بالمعنى المقصود للعلميّة مرتبط بمحلية المعايير وجهويّة التحديدات. ومن المفيد أن نذكر بأنّ **كانط** من أنصار عدم التحكيم انطلاقا من التجربة، من خلال

التأسيس العقلي للمعرفة والأخلاق والجمال. يقول مستشكلا مسألة المعيار في الفنّ: "ما هو الطريق إلى المثل الأعلى للجمال؟ أيّ نوع من الجمال قابل لمثال؟ (...) الفكرة المعياريّة عند الزنجي تختلف بالضرورة عن الفكرة المعياريّة عن الجمال لدى الرجل الأبيض، وللصينيّ (فكرة معياريّة) تختلف عن تلك الّتي للأوروبي (...) إنّ فكرة المعيار ليست مستخلصة من التجربة. بل بالعكس هي الّتي تجعل قواعد الحكم ممكنة"[14]. وهنا نلاحظ محاولة **كانط** استكمال نسقه المعرفي القائم على أسبقيّة الفهم على الإحساس، من خلال إخضاع التجريبي لحكم العقل بدل إخضاع العقل لمتحوّلات الواقع. فلا يمكن أن أكون فاسدا لأنّ الأغلبيّة من الناس فاسدون في تعاملاتهم.

من خلال هذا العرض السريع للمشكلات المنهجيّة المتعلّقة بالفنّ في "نقد ملكة الحكم"، نفهم أنّ الهاجس الإشكالي عند **كانط** لم يخرج عن السؤال القائل: **هل هناك قانون جماليّ مثلما هناك قانون أخلاقي؟** وهو سؤال متشذّر من المشكلة الكبرى المتعلّقة بالفروق بين الطبيعة والإنسان أو قانون الطبيعة وقانون الإنسان. وعلى الرغم من أنّ السؤال الأوّل يتحرّك بين الجميل والخيّر، إلّا أنّ ألفة القانون الأخلاقي أكثر قوّة من ألفة القانون الجمالي.

أوّل من تأثّر بدراسة **كانط** الجماليّة هو الأديب والشاعر الألمانيّ **فريدريك شيلر** Friedrich Schiller، الّذي قدّم رسائل تربويّة ممتازة أثّرت في تشكيل المكانة الأدبيّة والسياسيّة للفنّ. وإلى جانب أعماله المسرحيّة الّتي حملت قيما جماليّة ومواقف استطيقيّة ظاهرة. وفي شأن مشكلة المنهج في الفنّ يفتتح **شيلر** الخطاب الثاني من رسائله الجمالية مستشكلا: "أليس من المستغرب غير المألوف أن نبحث لعلم الاستطيقا عن مجموعة من القوانين ينتظم وفقا لها، في الوقت الّذي تمدّنا فيه أمور عالم الأخلاق بإسهام أوفى وأوفر،

من خلال ظروف عصر مطالب بشدّة بأن يشغل نفسه من بين كلّ الأعمال الفنية بأكثرها نضجا وكمالا، وأنّ بناء حرية سياسية حقيقيّة هو جوهر العمل في البحث الفلسفيّ؟"[15]

ومن الظاهر جدّا، أنّ **شيلر** لم يخرج عن المقارنة الّتي أشرنا إليها أعلاه والمتعلّقة بمقابلة الجمال بالأخلاق. حيث يبدو أنّ قوانين الأخلاق مألوفة لنا على عكس قوانين الجمال. والحقيقة أنّ سكب إرادة الإنسان ومخيّلته في القانون هو ما يثير المشكلات منذ البداية، على أساس أنّ المخيّلة الفنية تأبى أيّ تحديد مسبق كما أنّ الإرادة الأخلاقيّة تنفلت من كلّ إلزام خارجي. وهذا ما نجده واردا على لسان أحد أبطال مسرحيّة اللّصوص Die Rauber (1781) وهو **كارل** عندما أعلن ثائرا ضدّ كلّ انضباط قانوني: "يريدون إرغامي على ضغط بدني في قماط، وإرادتي في قوانين. لقد أفسد القانون كلّ شيء بأن فرض خطوة الحلزون على من كان يستطيع أن يطير كالنسر. إنّ القانون لم يكوّن بعد رجلا عظيما، بينما الحرية تكوّن عمالقة وكائنات خارقة للعادة (...) آه ! لو استطاعت نفس **أرمثيوس** أن تشتعل بعد تحت الرماد! ليضعوني على رأس جيش من الأشدّاء مثلي، وسنجعل من "ألمانيا" جمهوريّة بجانبها لن تكون "روما" و"أسبرطة" إلا أديرة راهبات"[16].

من النصّين السابقين، نلمس روح العصر التي سادت القرن الثامن عشر، وهو قرن الأنوار الّذي تمرّد على كلّ قصور سببه القانون والمعيار، وعلى كلّ تبعيّة نتجت عن سيطرة النماذج الجاهزة. لذا كانت الفكرة السائدة هي ضرورة تجاوز الفكر عموما، والفنّ بوصفه فكرا مخصوصا، كلّ دوائر الواقع كما هو مشكل، من خلال الانفلات من "عالم الضرورة". لذا فإنّ مولد الفن من رحم الحرية يجعله ينتمي إلى عالم الروح أكثر ممّا ينتمي إلى عالم المادة[17]. ومن الواضح جدّا أن نجد هنا المقابلة المعروفة بين قانون الطبيعة وقانون الإنسان. ومن الظاهر أيضا أن حركة التنوير، والّتي سار **كانط** في نسقها وأسهم في تحديد

مدلولها، هي حركة رومانسيّة من حيث الماهية، لأنّها تجعل تجاوز الواقع الكائن المهّمة الحقيقيّة والبطوليّة للعقل: "الفنان ابن عصره، إلّا أنّ الويل له إن هو كان له تابعا، أو حتّى له مفضّلا"[18]. إنّ عدم تقبل خصائص العصر هي الّتي تدفع الفنّان إلى تجاوزه نحو الأحسن، فالفنّان هو نكير زمانه. وهذا ما سنجده بصورة واضحة في كلّ كتابات **نيتشه**(1844–1900) Friedrich Nietzsche الفلسفيّة والأخلاقيّة والفنيّة، عندما قال إن الفيلسوف هو الضمير السيئ لعصره.

إنّ ما يجعل الروح الجمالي متميّزا عن الروح الأخلاقيّ هو موقع الحرية منهما، ولا نقصد هنا أنّ الحرية هي مصدر الجمال، بل بالعكس فإنّ الجمال هو الّذي ينشئ تصوّر الحرية ذاته. وهنا يجب علينا، حسب **شيلر** أن نميّز بين السبب والنتيجة. إنّ الحريّة شرط للأخلاق[19]، لكن الجمال هو شرط الحرية ذاتها. وهنا تكمن القيمة العظمى للجمال الّذي يعتبر أصلا للشعور بالحرية[20]. وهنا نجد أثر الفلسفة الجمالية الكانطيّة في فكر **شيلر** عندما يجعل الفنّ الجميل لعبا. لأنّ "اللّعب هو تتابع حرّ للصّور والأخيلة (...) واللّعب الجمالي هو صورة الحرية"[21]. ويقصد بكونه صورة أنّ ماهية اللّعب وهيكلته هو الحرية وليس من مكوّناته المادية فحسب. ولئن كان الحدس الفنيّ هو في الأساس حدسا حسيّا Intuition sensible، فإنّ هذا الحدس ذاته يتأسّس على المخيّلة[22]. والّتي تشكّل بصورة تلقائيّة الصورة الّتي نعتبرها جماليّة أو فنيّة. إنّ حرية الإنسان تكمن في حرية مخيّلته وتعدّد إمكانيات صورها.

ثالث عمل استطيقي مهمّ في الحداثة الغربية هو كتاب هيجل Hegel الموسوم بـ **محاضرات في علم الجمال** (1838) Vorlesungen uber die Asthetik. وهو الكتاب الّذي قدّم له **هيدجر** (1889–1976) Martin Heidegger شهادة قيّمة عندما قال في دراسته

المشهورة بـ der Ursprund des Kunstwerkes ما يلي: أشهر كتاب يملكه الغرب عن جوهر الفنّ، لأنّه يقوم على الميتافيزيقا، هو كتاب **هيغل: محاضرات عن علم الجمال**[23]. فماذا يمكن أن نستخلص منه فيما يتعلق بمشكلة منهجية الفن وحدود التزام الفنان بالوصايا الميتودولوجية؟

يبتدئ **هيجل** بتحديد معنى كلمة "الاستطيقا" قائلا بأنّها تعني "علم الجمال والشعور"[24]. لكن المسألة الّتي تثير انتباهنا في البداية أنّ المقطع الأخير من الكلمة لا يفيد أصلا العلم بل يفيد التقنية أو الفنّ. لذا فمن الغريب أنّ مفكرا بحجمه قد تجاوز هذه الملاحظة الدقيقة. فلا يمكن التسوية بين الإبستيمي والتقني، تسوية مباشرة، على أساس أنّ الإغريق قد حدّدوا العلم كبحث عن الحقيقة النظرية عن طريق العقل، أما الفنّ فهو صنع لأغراض نفيعة عن طريق الإرادة. وفي هذا الشأن يقول مصنّف العلوم الإغريقي **أرسطوطاليس** (384–322 ق.م) Aristote بأنّ العلوم النظرية أسمى من العلوم الأخرى سموّ الحقيقة عن المنفعة والنظر عن العمل[25].

وليس عسيرا أن ندرك الخلفية الفكرية الإغريقية الّتي تُعلي الحكمة عن العمل، والحكّام عن العبيد، والحقيقة عن المنفعة، والدائم عن الزائل. وهنا نلاحظ أنّ كلمة إستي/طيقا قد ركّبت على منوال هيرمينو/طيقا على أساس أنّ الـ suffixe (أو العجز وهو الشطر الثاني من البيت الشعري أو الكلمة): tkhne يدلّ على الفنّ أو الفنية أو التقنية[26]. فتكون "هيرمينوطيقا" دالّة على "فنّ هيرمس" واستطيقا دالة على "فنّ الإحساس" أو "الشعور". ولو أنّ **هيجل** قد دخل من هذا المدخل لتوصّل دون عناء، وبكلّ وضوح، للمشكلة الّتي سيطرحها لاحقا وهي "الاعتراض الّذي مفاده أنّ آثار الجميل الفنّي تفلت من المعالجة العلمية الفكرية لأنّها تصدر عن الوجدان وعن الفنطاسيا الّتي تخلو من أيّة قاعدة ولا تتوجّه

أفاعيلها في كمّ وتنوّع لا يقدّران"[27]. وهو السؤال الّذي طرحناه أعلاه بشأن إمكانية الدراسة العلمية للمسائل الذوقية والشعورية المرتبطة بالإحساس. وسبب هذه الريبيّة العلمية مرتبط، حسب **هيجل** بخصوصيّات موضوع الفن، فهو قائم أوّلا على الفنطاسيا، أو المخيّلة وهو ثانيا، – وحسب تحديد **كانط**– المعروف قائم على اللعب الّذي يضمّ كلّ معاني التلقائية والاعتباطية...الخ. وهاتان الخاصيتان، كما هو ظاهر مخالفتان كليّة لخصائص الميدان الفكري المحض، الّذي يستجيب لصرامة القانون وانضباط المنهج[28]. فكلّ ما يتأسس على تحكميّة المخيلة، والّتي هي منبع العمل الفنّي والّتي تتميز بالفردية والحميمية، لا يمكن أن تكون موضعا للمباحثة العلمية، لا يمكن للعلم إلا أن يقصي المواضيع النابعة من المخيلة المحضة. هذه المخيلة الّتي تكون ماهيّتها في حريتها مختلفةً كليّة عمّا هو طبيعي، وخاضعةً لجملة من القواعد الّتي تدلّ على انضباط الظاهرة على أساس قيود ما. لكن عالم الروح ليس هو عالم الطبيعة، فمجال الأول "الاعتباط وانعدام القانون(...) لا يمكن أن تكون قوانين كليّة للجميل وللذوق"[29]. وبهذا فإنّ مملكة الروح والذّوق الجمالي خارجة كلية عن نطاق الطبيعي، والمنطقي. وهي الفكرة الّتي أشار إليها السابقون على **هيجل**؛ أي: **كانط** و**شيلر** خاصة. ونحن نلحظ تواشج ظاهر بين منطق الطبيعة طبيعية المنطق، في حين أّن الذوق والإحساس والعاطفية لا تستقيم وفق هاتين الثنائيتين[30]. وعلى الرغم من أنّ هناك من يتحدث عن منطق العواطف (la Logique de émotions)، إلا أنّه حديث تقريبي بل هو تشبيهي أكثر ممّا هو حقيقي. وعلم النفس التجريبي يلغي خصوصيّات المشاعر عن طريق تكميمها، ولعلّ محاضرات **برجسون** (Henri Bergson 1859/1941) في هذا الشأن تغنينا التحليل المطوّل.

تبقى مسألة إمكانية وضع منهج للعمل الفني مطروحة دوما. ففي حين أنّنا نجد **أرسطو** مثلا يقنّن بعض الطرق الفنية للتراجيدية عندما قال في مصنّفه الخالد De Poetica متحدّثا عن "صميم بناء أحداث المسرحية التراجيدية (...) قال: هذه هي الطريقة الأفضل الّتي تدلّ على تفوق الشاعر التراجيدي لأنّ الحبكة ينبغي أن تبنى على نحو متقن، يجعل من يسمعها تروى، دون أن يراها معروضة، يمتلئ بالرعب، وتأخذه الشفقة. (مثل قصة **أوديب**)"[31]. إلاّ أنّ التقنين في الفنّ قد يقتل الفنّ ذاته، كما أنّ **أرسطو** ذاته قد لاحظ ظاهرة استحالة التوحيد المنهجي من خلال إشارته لظاهرة تعدّد الطرق في المحاكاة الشعرية مثلا[32]. كما أنّ الحديث المنهجي هنا يكون تفضيليا في الأساس، أي أنّ **أرسطو** يتحدث عن الطريقة الفضلى فقط، وليس عن الطريقة الضرورية أو الوحيدة. والحقّ أنّه من الممكن جدّا أن نميّز بين الطريقة الفنية والمنهجية الفنية، على أساس أنّ الطريقة تكون تقنية جزئية أمّا المنهج فيكون كليّا. فمثلا يمكن لنا الحديث عن تقنية العمل، وحركة الفرشاة، وكيفية مزج الألوان...الخ[33]. أمّا الطريقة الّتي تقتضي التقييد والتقنين، فهي أسوأ ما يمكن تصوّره في مجال الفنّ، على أساس أنّه لكلّ طريقته، فهناك مثلا طريقة الهولنديّين[34]، وطريقة غيرهم وهكذا بحسب الخصوصيّات الثقافية والتاريخية. وفي هذا السياق، يدعونا **هيجل** إلى ضرورة التفرقة بين الأصالة والطريقة قائلا أنّه "لابد أن نميّز تميّزا جوهريا الأصالة عن مجرد الطريقة. ذلك أنّ الطريقة لا تتعلّق إلّا بجزئيات الفنان ومن ثمّ بصفاته العرضية الّتي تحلّ بالنظر إلى إنتاج الأثر الفني محلّ الأمر برأسه وتمثيله المثالي وتهلّ بالتالي، على أنّها تصدق بدلا عنهما"[35]. وكما هو ظاهر فإنّ الطريقة تقنية خاصة أمّا الخصوصية الفنية فهي تتعلق بمجمل العمل الفني.

ينتهي **هيجل** في دروسه الاستطيقية إلى نتيجة تتشابه في روحها القضايا الّتي انتهى إليها **كانط** من قبله. فكلّما تخصّصت الطريقة وترسّخت أكثر فأكثر انتهت إلى الآلية ووقعت في الجفاف الروحي، جفاف يتنافى مع الروح الفنية الّتي تتّسم بالتجديد والتنوّع والخلق. "كلّما صارت الطريقة خاصّة أكثر فأكثر، بات من السهل أن تنمسخ لتتحول إلى رتابة وصناعة خاليتين من الروح والنفس ومن ثمّ إلى طريقة فقيرة يرتفع عنها الحسّ الفني للفنان (...) ينحطّ الفنّ إلى مجرد مهارة وصناعة يدوية (...) يمكن أن تتحوّل الطريقة إلى شيء جافّ، ومنفّر عار تماما من الحياة"[36]. وهكذا، لا يبقى إلّا الحلّ الكانطي لمشكلة المنهجية الفنية، فعوض الحديث عن طريقة تتسم بالموضوعية والعالمية، يمكن استعمال لفظة "الأسلوب" الّتي تنقذ الطريقة من التنميط اللاّ فني. وكم كانت العبارة الفرنسية الّتي قالها **بوفون**(1707-1788) Georges-Louis Leclerc De Buffon حوالي 1753 "الأسلوب هو الإنسان عينه" Le style c'est l'homme même وهي العبارة المشهورة والصادقة في سياقاتها المعلومة وهي التمييز بين المنهج والتفرد الفني[37]. ولئن كان من واجب الفنّ ألّا يحدّد طريقة واحدة ومحدّدة للإبداع الفني، فمن واجب الفلسفة الّتي تنقد الجميل أن تسير في السياق نفسه، بحيث لا تعمد إلى أن تؤدي دور الوصاية على الفنان أو أن تسنّ قواعد ضابطة للعمل الفنّي[38]. فهذا يجفّف الفنّ أكثر ممّا يحييه وينمّيه. إنّ العقل ككلّ لا يقبل الوصاية بما في ذلك العقل الفنّي. ولعلّ تفضيل **هيجل** للأسلوب مقارنة بالمنهج أو الطريقة، مرتبط بخاصّة الأسلوب ذاته، لأنّه يتصف بالسلاسة رغم كونه يشكّل عادات فنية[39]. وهذا التحديد الّذي أخذه **هيجل** من **رومهر** (1785-1843) Carl Friedrich Von Rumohr في كتابه **مباحث إيطالية** Italienische Forschungen (1827) يدلّ على حيوية الأسلوب في مجال الفنّ. وينتهي **هيجل** إلى عبارة تقارب عبارة **روسو** (1712-1778) Jean-Jacques Rousseau المشهورة والقائلة بأنّ أحسن عادة ألاّ يتعوّد الإنسان إطلاقا (كتاب **أصل التفاوت**)، بحيث يعتقد بأنّ

أحسن طريقة هي انعدام الطريقة في الفنّ، يقول في آخر جملة من دروسه الاستطيقيّة مستوحيا تجارب الفنّانين الكبار قديما وحديثا: "ألّا تكون للفنان طريقته، فهذا هو الّذي كان يكون منذ القديم الطريقة العظيمة الوحيدة وبهذا المعنى لا يمكن أن نحمل الأصالة إلاّ على **هوميروس**، و**سوفوكليس**، و**رفائيل**، و**شكسبير**"[40]. إنّ الأصالة الفنيّة تتعارض مع التخندق في منهج محدّد، بل أنّ الفنان يتقلّب على طرق عديدة وينوّع الأساليب ويستبدل المناهج دون توقّف. إنّ أحسن منهج هو انعدام المنهج !

ما يمكن أن نحصّله من خلال هذا العرض المحدّد لموقف ثلاثة فلاسفة كبار في الأزمنة الحديثة، هو أنّهم اتفقوا على أنّ المنهج في الفنّ يتعارض مع الروح الإبداعية. وكون المخيّلة هي أساس العمل الفنّي، فهذا يدلّ على صعوبة الحديث عن منهج للفنّ، لأنّه يلغي أو يعيق هامش حرية الفنّان. فالمنهج العقليّ ينتهي إلى ضرب من الرتابة والتقليد[41]، وهما أعداء الإبداع الفنّي القائم على الفوران والتمرّد والتقلّب. والحقّ أنّ أطروحات كلّ من **كانط**، و**شيلر**، و**هيجل** مقبولة بالنظر إلى خصوصيّات الفنّ كميدان معرفي مختلف عن بقية الميادين.

لكن هل هذا يعني أنّ العمل الفنّي خال كليّة من أيّ تحديد منهجيّ؟ هل الفنّ عمل بلا أدنى تخطيط أو خال من أيّ مرحليّة ؟ وهل مع انتقال الفكر الأوربي من مرحلة الحداثة بقرونها الثلاثة إلى مرحلة ما بعد الحداثة قد عدّل شيئا ما من الموقف الاستطيقي من المنهج الفنّي؟ مبدئيّا يمكن القول بأنّ العقل ما بعد الحداثي عرف حرية أكثر بكثير ممّا عرفها العقل الحداثي الّذي كان عقلا قانونيّا ملتزما بالمنهجية ومتعوّدا على الانضباط والصرامة. ممّا يجعلنا نعتقد بأنّ تفسخ المنهج في ميدان الفنّ قد ازداد درجات عديدة ممّا

كان عليه في قرون الحداثة الثلاثة. لكن سنعمل على مقاربة بعض النصوص الاستطيقيّة المهمّة من أجل تلمّس التفاصيل، واتخاذ موقف سليم.

3. المنهج والفنّ في مرحلة ما بعد الحداثة:

لن نخوض جدل الفصل والوصل بين المرحلة الحداثية والمرحلة ما بعد الحداثية، لأنّه موضوع عميق متشعّب لا يسمح لنا مقام هذه الدراسة طرقه. ونحن نميل إلى التأكيد على استمرار سمات العقل الحداثي مع تعديلات نوعيّة متأتية من مراجعة العقل لنفسه. فليست مرحلة ما بعد الحداثة قطيعة كليّة كما أنّها ليست استمرارا خطّيا لمقوّمات الحداثة التقليديّة. ولعلّ هذه العبارة (أي الحداثة التقليديّة) تنطوي على مفارقة لأنّها تجمع بين الجديد والقديم، ولكن لا مفرّ من التأكيد على أنّ الحداثة الديكارتية والبيكونية، أصبحتا تقليديّتين، ممّا يتطلّب تجديد الحداثة دوما. وروح ما بعد الحداثة يدخل في هذا التجديد المتولّد من نقد العقل للعقل وتقييم أدائه ممّا يسمح له بالاكتمال طورا بعد طور[42]، لكن دون نهاية أيضا. وهنا بالضبط يتمايز العقل المابعد حداثي عن العقل الحداثي الّذي كان يعتقد بكماله الخاص وبقدراته النهائية.

حدّدت خصائص الحداثة الغربيّة بالعقلانيّة، والذاتية، والتطورية، فتمّ تصنيف ثنائيّات حادّة على شاكلة العقل والأسطورة، الذاتية والجماعية، والاستقبال (من المستقبل أو قل النزعة الحاضريّة Présentisme) و"التمييض" (من الماضي). حيث اعتقد العقل الحداثي بأنّ الذكاء الذاتي هو أساس التطور وتشكيل المستقبل بالقدرة البشرية، في حين أنّ التبعية الجمعية هي سبب حبّ التراث والارتباط بالقديم. وفي في ظلّ هذه الثنائية الحادّة Dichotomique ارتسمت سمات الحداثة ككلّ[43]. وكلّ ما يهمّنا في خصائص الحداثة أعلاه هو مبدأ الذاتية الّذي يدل على الفردية الّتي لا تعرف قيودا ما، وحقّ النقد من خلال عدم

تقبّل الأمور غير المبرّرة للذات والاستقلال العملي سواء في معناه الأخلاقي، أو الاقتصادي[44]. وهي الخصائص الّتي تتمركز حول مفهوم الحرية، الّذي يرتبط بتثمين عالم الروح مقارنة بعالم الطبيعة. وقد تشكّلت الأراضي المعيارية للحداثة، حسب عبارة **هونيث** Axel Honneth (1949–) الدالة[45]، على هذه المقولة المهمّة، وهي المقولة الّتي تجسّد نضج مقولة الشخص العاقل الّذي لا يحتاج ضمانات خارج عقله، سواء كانت مفارقة أو مُحايثة للمجتمع. هل تبدّل شيء من مكانة هذه المقولة الأساسية للحداثة في الأزمنة ما بعد الحداثيّة؟ سؤال لابدّ منه من أجل الكشف عن مصير الفنّ في الأزمنة الجديدة. يبدو أنّنا اليوم، وفي العشريّات الأولى من القرن الواحد والعشرين، لا زلنا نعيش على هذه القيمة، بل يمكن التأكيد أنّها توسّعت وتمركزت أكثر فأكثر. بل أنّ جَلد الأنا الّذي مارسته الأخلاقيّات الكانطية قد بدأ يزول شيئا فشيئا لصالح حالة ما بعد تخليقيّة Post moraliste تلغي كلّ القهر الأخلاقي الحداثي من خلال عدم إيلام الذات وإراحتها من كلّ أصناف الإلزاميات المختلفة[46]. أصبحت الذات مدلّلة أخلاقيّا وتشريعيّا وفكريّا، لصالح حرية وقيمة مطلقة في ذات الفرد. فحتّى قيم الحداثة المرتبطة بالذاتية والمتجسّدة في مثال الخير والتأليهية أو التديّن الطبيعي (الّذي ينكر الوحي)، أصبحت تمثّل اليوم الاستقلال الذاتي في أوضح أشكاله[47]. ممّا يعني أنّ الذاتية الحداثية لم تختف في الأزمة المابعد حداثيّة، بقدر ما حقّقت فتوحات جديدة سواء من حيث الكمّ، بحيث أصبح وعاء الشعور بالذاتية أكثر اتساعا، أو من حيث النوع، حيث اكتسبت الذاتية مدلولات أكثر ومعاني أوفر.

يمكن الحديث عن رسالة الفن في ظل هذا النموّ العقلي الّذي انتقل من الحداثة إلى ما بعد الحداثة أو الحداثة الفائقة أو مختلف التسميات الّتي صُنعت لتحديد هذه التحولّات في الوعي الغربي. أصبح الفنّ يلعب دورا تذكيريّا، من خلال تذكير الإنسانية بذاتيّتها. لذا نجد

ميلان كونديرا (1929–) Milan Kundera يحدد رسالة الفنّ في أنّها تعمل على "حمايتنا من نسيان أنفسنا"[48]. لكن ماذا تعني هذه العبارة في سياقات تحليلاتنا؟ تعني أنّ الفنّ يقاوم كلّ التوجّهات التنميطيّة الّتي تعمل على التخفيف من الشعور بالذاتية والّتي تقودها مختلف المؤسسات المتضرّرة من نموّ مبدأ الذاتية سواء كانت مؤسسات سياسية أو دينية أو حتى اقتصادية، على أساس أنّ النزعة الاستهلاكية الجديدة تمسح الفردانية بالتنميط الرأسمالي الّذي خلق كوجيتو الاستهلاك، بدل كوجيتو التفكير أو الحرية.

إنّ نقد العقل الّذي هو ميزة الاتجاهات ما بعد الحداثية يصبّ في سياق تأكيد انفلات الذات من كلّ تحديدات قبلية. وتأكيد استقلالها من أيّ تبعية لعوامل خارجة عنها. لذا فإن تأكيد استقلال الفّن، وهذا ما أنجزه **كانط** في القرن الثامن عشر، يدلّ على تأسيس معايير للفنّ بمعزل عن المنطق وبمعزل عن الأخلاق أو الدين[49]. وهذا ما يمهّد لتشكّل مفهوم مكتمل ونامي لمعنى الذاتية الفنيّة. إنّ وجود قانون للعقل، وقانون للعمل، لا يلزم وجود قانون للإحساس من خلاله يتمّ ضبط هذه الطاقة الحيوية الأصلية والسابقة عن كلّ تعقل نظري أو انضباط سلوكي. إنّ الإحساس متمرّد بطبعه، فلا يمكن ضبطه، وفي حالة ضبطه سيلتفّ على هذه القواعد بألف وألف طريقة. هذه هي رسالة الفنّ الحالي الّذي يأبى نسيان الطبيعة البشرية الأصلية.

جميعنا يسمع الانتقادات المتكرّرة للفنّ الحالي، كلٌّ من وجهة نظره الخاصة، سواء المنهجية، أو الموضوعاتية، أو الغرضية...الخ. وقد نجد النقد الفنّي للفنّ من خلال تعييب الفنّ بسبب إعدامه لأيّ قانون، أي القول أنّ عيب الفنّ هو "انعدام السنن"[50]. ولهذا النقد مغزى مخصوص يدخل ضمن إشكاليتنا الآن. فالفنّ الّذي يضع في مسلمّاته التجديد المستمر وتجاوز كلّ قاعدة فنية أو مجتمعية، هو المشروع الّذي تأسست عليه النظرة

الرومانسية. ومن المفيد أن نشير إلى أنّ كلمة "رومانسية" Romantique مؤثلة عن كلمة "الروائية" Roman ممّا يفسح المجال للتأكيد على الطابع اللاّعقلي والتقلبي والصيروري للروح الرومانسية. لذا فإنّ منطق الفنّ الرومانسي يتضاد مع منطق الفنّ التجريبي، ونجد **كاسيرر** (1874–1945) يورد حوارا بينهما يلخّص السجال بين الفكر المنهجي والفكر المضاد للمنهجية، أو قل الفوضوي، على الصورة التالية:"الرومانطقيون ضد التجريبيين: إننا لا نستطيع أن نفهم العمل (الفني) بإخضاعه للقواعد المنطقية، وأنّ كتابا في **البويطيقا** لا يستطيع أن يعلّمنا كيف نكتب قصيدة جيّدة، لأنّ الفنّ ينشأ من مصادر أخرى أبعد وأعمق. وقالوا: إذا شئنا أن نستكشف هذه المصادر فعلينا أن ننسى مقاييسنا العامّة الدارجة وأن نغوص في خفايا حياتنا اللاّ واعية. ما الفنان إلّا نوع من الماشي في نومه وعليه أن يستمر في مشيه دون تدخّل أو تحكم من أيّة فعالية واعية. فإذا أيقظته فقد حطمت قوّته" [51]. يقول **فريدريك شليجل** (1772–1829) Friedrich Schlegel: "بداية كلّ شعر أن يلغي قوانين العقل المتقدّمة أساليبه، أن يغوص بنا مرة أخرى في فوضى الأوهام الفاتنة، في الفوضى الأصلية للطبيعة الإنسانية"[52].

ويمكن أن نعثر في كتابات **برجسون** على تفكير يشابه هذا المنطق، على أساس أنّه مفكّر حيوي مضادّ لكلّ الأنساق العقلية والعلمية الصارمة. إنّ المنهج العلمي لم يتلق انتقادات تفوق من وجهة **برجسون** له. وقد كان **موران**، هذا الفيلسوف المُعمر (1921–) كثير الاستشهاد بأحد بيوت الشاعر الإسباني **أنطونيو ماتشادو رويث** (1875–1939) Antonio Machado: "أيها المسافر، ليس هناك من طريق، إنما يرتسم الطريق وأنت تمشي" ولكي تبلغ النقطة التي لا تعرفها وجب عليك أن تسلك الطريق الذي لا تعرفه ولم تمشيه

بعد[53]. هذا لكي يثبت اختراع الطريق في الفن من خلال شقها في كل مرة من جديد. والحق أنه لا يمكن أن يكون أي نمط إنساني أكثر ترحالا من الإنسان الفنان أو الجمالي.

لربّما أنّنا نلمح اضطرابا بين التصور الحداثي والتصور ما بعد الحداثي حول مفهوم التطور ذاته. وقد حدث لنا أن أشرنا إلى أنّه يشكّل أحد ركائز العقل الحداثي الّذي يؤمن بإمكانية تطور الإنسانية نحو الأحسن في ظلّ الاعتماد على العقل حصرا. لكن العقل ما بعد الحداثي، بداية من الشكوك النيتشويّة في نهاية القرن العشرين، قد تريب في حقيقة تطور الإنسانية من خلال إبطال المسلّمة الهيجليّة، ونحن نعلم أنّه الحداثي الأول الّذي تفطّن لظاهرة الحداثة، الّتي تقول بأنّ الروح الإنسانية تسير على شكل خطّ مستقيم نحو نهايته وكماله. وما الكتاب الأشهر **ظواهرية الرّوح** إلاّ توصيف عميق لهذا المسار العقلي للعقل[54]. وهذه المقاربة تأخذ بنا إلى التحقّق من ظاهرة نموّ الفنّ الإنساني وفق التصور الحداثي؛ هل فعلا أن الفن ينمو بمنطق مستمر؟ الحقيقة، بما أنّ العقل لا ينمو في مسار مستقيم تراكمي نحو الأمام، فإنّ الفن ذاته لا يحقّق هذه السهمية المنتظرة، بدليل أنّ هناك من يتحدث عن انحطاط الفنّ. وهذه الظاهرة، سواء اتفقنا على وجودها وانتشارها أو لم نتفق، فهي تدلّ على وجود أزمة منهجية، على أساس أنّ الفن الّذي يتأسس على منهج محدّد سلفا، سينمو نموّا تراكميّا سهميّا، وبما أنّ هناك، حسب **أدورنو**(1903–1969) Theodor W. Adorno "صعوبة الحكم على تقدّم الفن" [بسبب] "صعوبة بنيته التاريخية"[55]. فإنّنا نستنتج أنّ السبب لا ينفصل كلية عن المشكلة المنهجية. بما أنّ الفنّ منفلت من التحديد المنهجي، فلا يمكن أن ينمو نموّا سهميا تراكميا، بل نموّه "شبه فوضوي" لا يعرف نظاما ما أو تخطيطا معيّنا. وهنا نتذكّر أرموزة **فايرآبند**، في كتابه Science in a Free Society (1985) الّتي تقول بأنّه ليس هناك ضروريّة بين النظر والنتائج المترتبة عنه مثلما ليس هناك علاقة ضرورية بين العقل والممارسة: "مثال العلاقة بين خريطة ومغامرات الشخص الّذي يستخدمها، أو عن طريق العلاقة بين فنان وأدواته، فالخرائط مرسومة أصلا كتصويرات وإشارات للواقع، وكذلك يكون العقل، ولكن الخرائط مثلها في ذلك مثل العقل، تشمل على تمثيلات (فعلى سبيل المثال،

فرض **هكاتيوس Hecataeus** من **ميلتوس Miletus** خطوطا عامّة على **كزمولوجيا أنكسمندر** Anaximandre في تعليله للعالم الّذي يشغل مكانا، ومثل المحيطات بأشكال هندسية)، ويستخدم المتجوّل الخريطة ليلتمس طريقه، لكنه يصححها أثناء تقدّمه، مستبعدا التمثيلات القديمة ومدخلا أخرى حديثة ولا يهم بعد ذلك ما إذا كانت الخريطة ستوقعه في مأزق أم لا، لكن من الأفضل أن تكون في حوزته خريطة من أن يتقدم في سيره بدونها، وبالطريقة نفسها، يقرّر المثال أنّ العقل بدون توجيه ممارسة سيؤدي إلى أن نضلّ، في حين أنّ الممارسة تتحسن كثيرا بالاستعانة بالعقل"[56]. وهذا يدلّ على جدلية أصلية تنشأ بين التنظير القبلي والممارسة البعدية. ممّا يساعدنا في تطوير مفهوم أكثر واقعية للمنهج في الفن.

فهل المنهج مجرد خطوات نظرية يلتزم بها الفنّان لتحقيق المعايير المطلوبة؟ من يصنع المناهج الفنيّة؟ وما مدى قدرتها على الصمود في وجه النموّ التاريخي وفوضى الاجتهادات الفنية الفردية؟ وبخاصة أنّ "القيم في المجتمعات الديمقراطية الحديثة– وما بعد الحديثة– قد قامت على أساس قيمة واحدة ومنفردة وهي قيمة الحرية الفردية"[57]. إذ لا يمكن أن نُحاكم وندين فنانا، مهما صغر شأنه، لأنّه اخترق المنهج أو زحزح المعايير أو خرّب الأسس. بل على العكس، فإنّ القدرة على اختراق منهج معيّن استتب واكتسب شرعيّة، هو علامة صحية في الميدان الفني. لأنّ التجديد هو الّذي يسهم في الحفاظ على نضارة الفنّ وانتشاله من الدورية القاتلة. فالطريقة الوحيدة لمقاومة الفساد هي التجديد الدائم[58]. ولا نقصد هنا بالفساد الإرادي أو المخطط له فحسب، بل الفساد الطبيعي الناتج عن توقف النمو.

4. خاتمة:

أصبحت إعادة دراسة العلاقة بين العلم والفنّ أمرا ضروريّا بالنظر إلى المستجدّات الّتي طرأت منذ النصف الثاني من القرن العشرين. هذا، وقد كان الاعتقاد السائد بأنّ أثر الدين في الفنّ لا يضاهيه أيّ أثر آخر، على اعتبار أنّ الدين كان وراء العديد من الفنون،

بل أنّ معظم الفنون الأصليّة قد ولدت من رحم التديّن والاحتفالات الدينية والطقوسية. لذا نجد **ديوي** (1859-1952) John Dewey مثلا يقرّر في زمانه [من المفيد أن نشير إلى أنّه ألّف كتاب Art as Experience سنة 1934] بأنّ "الرقص والتمثيل الصامت – وهما الأصل في فنّ المسرح– لم ينتعشا إلّا بوصفهما جزءا من الطقوس والاحتفالات الدينية"[59].

ولئن كان هذا التقرير حقّا لا يمكن إنكاره، فإنّ تقرير **ديوي** الّذي تجاوزه الزمن بالنظر إلى مآلات الفكر والفنّ الإنسانيّين في زمننا اليوم، هو التقرير الّذي يقول فيه: "التأثير المباشر للقيم العلمية على القيم الفنيّة، إنّما هو أقلّ بكثير من تأثير الدين"[60]. نقول هذا، لأنّ الفنّ الرقمي أصبح أكثر انتشارا إن لم نقل أنّه سيطر على المجال الفنّي الحالي، بل أنّ التمييز بين الفنية والآلية أصبح خفيفا مقارنة ببداية القرن العشرين. لذا فمن المؤكّد أنّ البحث في مسارات الفنّ الحالي وطبيعته وتقنياته قد يساعدنا على تصوّر مشكلة المنهجية الفنية تصوّرا جديدا. فـ "تقننة الفن" مسألة منهجية في الأساس. لأنّه لو كانت الآلية وليدة المنهج العلمي الرياضي والفيزيائي، فإنّ انتقال "روح المنهج" من العلم إلى الفنّ أصبح أمرا واردا ومقبولا. بل هناك من يتحدّث عن إمكانية تطوير الذكاء الاصطناعي لتوليد فن ينافس الفنّ الإنساني مثل الرسم والرواية والسينما...الخ.

إنّ مفهوم الفن متحرّك، وما كان يعتبر لا فنّا أصبح فنّا، وما كان يعتبر فنّا أصبح خارج الفنّ. كما أنّنا ملزمون بتطوير مفهوم المنهجية الّتي لا يجب أن تعني فقط الأساليب الآلية المتّبعة أثناء البحث، على أساس أنّ الأسلوب قابل للتنمية والتطوير. فمعظم الّذين يرفضون المنهجية في الفنّ يتصوّرون أنّ المنهج يوقع في الجمود والتبعية والآلية...الخ، في حين أنّ المنهج مفهوم حيويّ متطوّر ومتكيّف. فالمنهج في البيولوجيا قد عرف تكييفات وتعديلات استهدفت تحريره من النمطية الفيزيائية وقد كانت كتابات **كلود برنار**(1813-

Claude Bernard (1878 رائدة في هذا المجال. لذا نجده يقول محدّدا خصائص المنهج وروحه الحقيقي: "المنهج الحقيقي هو الّذي يلجم العقل دون أن يخنقه، ويتركه يواجه نفسه بنفسه، المنهج الّذي يوجّه العقل دون أن يمسّ قدرة إبداعه الخالقة وتلقائيّته اللّتين هما صفاته نفسهما. والعلوم لا تتقدّم إلّا بفضل أفكاره الجديدة وبقدرة الفكر على الخلق والإبداع. يجب إذن في التربية ألّا ندع المعلومات الّتي من شأنها أن تثقّف العقل تطغى عليه وتثقله"[61]. هنا يمكن أن نتحدّث عن "حكمة المنهج" الّتي تتطلّب رفقا في ظلّ التوجيه، ولطفا في التقعيد. ولعلّ هذا المفهوم هو الّذي يفتقر له أنصار وأعداء المنهج معا.

ولئن كانت علمنة الفنّ أمرا واقعا وظاهرا جدّا، فمن الممكن الكشف عن العلاقة العكسية، أين يقوم الفنّ بتليين الصلابة العلمية. لذا نجد **زووردث**(1770-1850) William Wordsworth، كما يشير إلى ذلك **ديوي**، يقول عن حقّ، بأنّ "الشعر ينقل الإحساس إلى موضوعات العلم"[62]. وهكذا يكون التفاعل واضحا بين المنهج الفنّي والمنهج العلمي، حيث تتم علمنة الفنّ وفنية العلم. وربما أنّ هذا التطعيم الأخير هو الّذي يقرّب العلم للناس ويصبغ المؤقت العلمي بالدائم الفنّي، على أساس أنّ "المنتجات الأدبية والفنية لا تهرم قطّ. بمعنى أنّها تعبيرات عن عواطف غير قابلة للتغيّر كالطبيعة البشرية [عكس العلم]"[63]، (الّذي يتقادم بسرعة خاصة في الأزمنة الأخيرة حيث تدخل النظريات العلمية إلى كتب تاريخ العلم في زمن قياسي).

إنّ الفشل في تحقيق منهج فنّي واحد ليس علامة مرضيّة أو حالة شاذّة، بل أنّ الأمر الطبيعي في الفنّ هو تعدد المناهج وتجدّدها باستمرار. فحتى العلوم التي نعتبرها وضعّية لم تستطع توحيد المناهج والحفاظ على ديمومتها وصلاحيتها لمدّة طويلة[64]. أما توحيد المناهج الفلسفية فمن الأمور المتعذرة والّتي لاحظها الفلاسفة منذ **ديكارت، وكانط،**

و**هوسرل**. ف "الصعوبة الاستثنائية الّتي وجدها الفلاسفة المحدثون في قبول نتائج بعضهم البعض؛ بل حتّى في فهم حجج بعضهم البعض، هي نتيجة حتمية لفشلهم في الاتفاق على مبادئ المنهج (...) الأمر الوحيد الواضح هو أنّ المناهج القديمة قد ضُرب بها عرض الحائط، وأصبح كلّ فرد حرّا في ابتكار منهج جديد لنفسه. وتلك هي الأوضاع الطبيعية والملائمة لعصر تتشكل فيه حركات فلسفيّة جديدة"[65]. ومن الواضح أنّ **كولينجوود** (1889-1943) R. G. Collingwood "قد تفطّن إلى أّن عدم الاتفاق ليس فشلا، بل هو أمر طبيعيّ في الفلسفة والعلم والفنّ أيضا. وهذا يدلّ على حيوية فكرة المنهج، عكس ما يتصوّرها أعداء الميتودولوجيا من جمود وصرامة واتساق[66]. والحقّ أنّ **فاير آبند** ذاته قد شعر أنّه قدّم منهجا جديدا عندما رفض مبدأ البحث وفق منهج. والإقرار بأنّ "المناهج تحكمية وذاتية"[67]، كفيل بإدراك حيويّة المناهج لأنّ الالتزام المنهجي يبقى نسبيّا على الدوام، وكلّ عالم أو فنّان يشعر بأنّه عليه التقيّد في البداية والتحرّر بعد ذلك من أجل الإبداع والتجاوز. وهذا ما عبّر عنه **كولينجوود** أحسن تعبير عندما قال: "هل الاقتراح بالتخلّي عن فكرة النسق في الفلسفة يعدّ عملا معقولا؟ أو أنّه من حيث الأساس لا يمثّل سوى تناقض ذاتيّ؟ كما لو أنّ إنسانا قال: "منهجي ألّا يكون لي منهج؛ وقواعد التفكير عندي ألّا يكون لديّ قواعد"[68]. إنّها مفارقة تشبه مفارقة **روسو** الّتي أشرنا إليها فيما قبل.

منهجية الفنّ أم فنّ المنهجية؟ قد يبدو هذا التبديل لمواقع الكلمات مربكا، لكنّه في النهاية هو الوضع الصحيح تماما. إذ أنّ هناك منهجية للفنّ، لأنّ فكرة النظام ساكنة في كلّ عمل بشريّ؛ ف "العلم يقدّم لنا تنظيما في الأفكار، والأخلاق تمنحنا تنظيما في الأعمال، والفنّ يعطينا تنظيما في تبيّن المظاهر المرئيّة والملموسة والمسموعة"[69]. لذا فإنّ رفض النظام هو نظام جديد، ورفض المنهج يعتبر منهجا جديدا. لذا فمن الحكمة التمييز بين

رفض المنهج والمطالبة بتليين المنهج، إذ المطلب الأوّل متعذّر في حين أنّ المطلب الثاني ليس بالمطلب أساسا لأنّه متحقّق ومعمول به دوما. فحيويّة المناهج من قابليتها للنمو والتطور والتعديل، وما الثورات العلمية والفنية الكبرى إلّا انعكاس لثورات باراديغمية مرتبطة أساسا بالمناهج. ولربّما العمل الأشهر لـ **توماس ساموبل كون** Kuhn (توفي 1996) الموسوم بـ The structure Of Scientific Revolution (نُشر 1962) أحسن توصيف لهذه العملية. وحتّى إن كانت الثورات المنهجية لا ترى بالعين، فإنّها موجودة وعاملة ولا تتوقف أبدا ما دام العقل البشريّ في حالة نموّ وحركة. وكلّ سلطة منهجية والّتي تدخل في السلطة البراديغمية مُعرّضة للنقض وفق مبدأ الصلاحية والقبولية. فالمناهج العلمية تكون مقبولة عند نجاحها تقنيّا[70]. وبمجرد ما تظهر إخفاقات وصعوبات ستتغير تلك المناهج. لذا فإنّ النموّ مستبطن في كلّ منهج سواء كان منهجا علميّا أو فنيّا أو فلسفيّا.

حتّى **ديكارت** الّذي يعتبر مؤسّس مبدأ "الفكر المنهجي" مثلما أشرنا في بداية هذه الدراسة، لم يكن يعتقد بأنّ هناك منهجا ما يكون صالحا لكلّ المواضيع ولكلّ الأشخاص. لذا نجده في بداية كتابه المنهجيّ يشير إلى أنّه لم يكن يستهدف "تعلّم المنهج" enseigner la méthode لكلّ شخص لكي يستطيع قيادة عقله، بل اعتبر تلك الوصايا المنهجية المعروفة (الأربعة) مجرّد وصايا شخصية لا تصلح إلّا لقيادة عقله هو[71]. لذا فقد كان واعيا بخصوصيّة المنهج فيما يتعلق بالموضوعات والأفراد والتاريخ. وأنّ وضع منهج للكلّ أمر متعذّر. إنّ كينونة منهج كليّ وعالميّ، كينونة غير ممكنة.

المنهج لصيق بالفنّ، والفنّ لصيق بالمنهج. هذه التبادليّة تعكس البنية التركيبية أو التعقيدية للفنّ والميتودولوجيا معا. فـ "مهارة الصانع تعني معرفته للوسيلة الضرورية لتحقيق غاية معلومة"[72]، لكن ما يميّز الفنان المبدع عن الفنان الحِرفي هو قدرته على تجديد

الوسائل واقتراح المناهج وتعديل الطرائق. بل أنّ العلماء الّذين يسْهمون في تشكيل الثورات المنهجية يفعلون ذلك من خلال حسّهم الفنيّ. لذا يمكن التقرير أنّ الفنان يبدأ حياته الفنيّة تابعا منفعلا مستسلما للمناهج السابقة عليه، لكنه، ونظرا لأصالته وتفرّده، لن يبقى كذلك، بل سيتجاوز كلّ التحديدات القديمة الّتي تمثّل الموروث الفني. لذا كان تشبيه **ديوي** ملائما جدّا عندما اعتبر العلمية الفنية كالعلمية التنفسية؛ ففعل الخبرة [الفنية] "كمثل فعل التنفس من حيث إنّ كلاّ منهما هو عبارة عن إيقاع من عمليات الإدخال (الشهيق) وعمليات الإخراج (الزفير)"[73]. فلا يمكن أن يكون هناك فعل فنيّ فعّال قبل أن يحدث الانفعال، وكأنّ هناك استقبال سلبيّ ثمّ استخراج إيجابي. ومن هنا تتحدّد طريقة نموّ المناهج الفنية بالتدريج. فليس هناك منهج كامل، وليس هناك منهج جاهز، بل الكلّ في حالة نموّ وتطوّر وتصفية وتنقية. الكلّ يتجهّز ويكتمل دون توقّف. ولعلّ الحديث عن حداثة فنيّة يقتضي هذا النموّ المنهجي، حيث إنّ "الموضة الحداثية" و"حداثة الموضة" [فلنلاحظ وحدة الجذر اللّغوي الفرنسي بين كلمتي الحداثة Modernité والموضة Mode مثلما ألمحنا أعلاه] تتجسّد في نقد العقل لنفسه ولمناهجه من أجل التجديد المستمر الّذي هو فعل طبيعي في ثقافة الإنسان الفنية. فالفنان ينتج العمل الفنّي الّذي بدوره ينتج الفنّان[74]. وهذا يدلّ على جدلية تبادلية بين الموضوع والذات في إطار نموّ منهجيّ مستمر. وكلّ من يعادي المنهج بحجّة تسلطيّته وفوقيّته وجموده، فإنّما يفعل ذلك انطلاقا من تصوّر سطحي لمفهوم المنهج.

مفهوم الجدّة المنهجية والفنيّة ليست تصوّرا ما فاضلا وزائدا، بل أنّ الجدة ماهية الفنّ ذاته. والفنّ الّذي لا يمتلك إمكانيّات التجديد هو فنّ عقيم، لكن العقم ليس عنصرا فنيّا، فالفنّ وفق المدلول الاشتقاقي هو الصناعة، أي إخراج الموجودات والكشف عنها. و"الحجج الّتي تعارض الرغبة الاستطيقيّة في الجديد (...) تقوم في جوهرها، على الرّياء. فليس الجديد

مقولة ذاتيّة، بل هو متجذّر في الأمر برأسه (...) قوّة القديم هي الّتي تدفع إلى الجديد، أعني أنّ القديم يحتاج كي يتحقّق، إلى الجديد"[75]. وهنا يتحوّل التجديد الفنيّ والمنهجي إلى علامة صحيّة وليس عرضا لمرض أو أفول. بل أنّه لا يمكن العثور على منهج ما بلا تطوير وتغيير، ويمكن القول مع **ليبوفيتسكي** (1944-) Gilles Lipovetsky أنّ "الحداثانيّة Modernisme الفنية تحرّر الفنّ والأدب من تقديس التقاليد واحترام السادة وقانون التقليد"[76]. ولأنّنا نعلم أنّ الإبداع الفنّي هو في الأساس حركة ضبابية ولا منطق فيها في ظهوره، فإنّ مخاطر التقيّد بالمنهج من الأمور الواردة والمعترف بها[77]. ومنه، فإنّ المنهج الفنّي يتميّز باللّيونة والسيولة أكثر ممّا يتميّز به المنهج العلميّ. بل أنّ هذا الأخير لم يعرف جمودا، أو تحنيطا مثلما نعتقده، فالثورات العلمية في النهاية لا تنفصل عن الثورات المنهجيّة، والّتي تفسح المجال أمام تعديل طرق الكشف والتجريب والتحقيق.

ومن الملاحظ أن مشكلة المنهج والفن، قد انتقلت من المناقشات الغربية إلى السياقات الجزائرية، حيث عكفت أقسام الفنون وكليات الثقافة، من خلال مقاييس التكوين المتخصصة، إلى تناول مشكلة "المصطلح والمنهج في تدريس الفنون"[78]. والظاهر أن طرح هذه المسألة للتفكير والتنفيذ، بمثابة استجابة عملية للمشكلة النظرية التي تناولناها أعلاه وفق أهم المدوّنات الإستطيقية العالمية. ففي كلية الآداب والفنون بجامعة وهران مثلا، نجد مقياسا مخصصا لـ منهجية البحث في تخصص الفنون التشكيلية، يتعرض لمسألة تطبيقية تعني الباحثين الجدد في ميدان الفن. كما عمد مخبر الفنون والدراسات الثقافية التابع لقسم الفنون بكلية الآداب واللغات بجامعة تلمسان إلى تخصيص ورشات تكوينية لطلبة الدكتوراه حول مناهج البحث في الفنون، تستهدف الأخذ بيد المتكونين إلى تنفيذ المنهجيات الفنية في مختلف التخصصات مثل الدراسات في الفون التشكيلية والفن والتواصل والنقد المسرحي.

لكن تبقى هذه المساعي، معرضة للسقوط في المستويات النظرية التي لا تقدم الروابط الضرورية للممارسة الميدانية. وتجدر الإشارة إلى أنّ جميع أقسام الفنون على مستوى الجامعة الجزائرية تدرج مقياس المنهجية في الليسانس والماستر والدكتوراه؛ وهو الأمر نفسه في المنظومة البيداغوجية المطبقة في تخصصات أخرى من العلوم الإنسانية والاجتماعية.

5. الهوامش:

[1] René Descartes, Règles pour da direction de l'esprit, traduction Jacques Brunschwig, édition classique de la philosophie, règle 4, 2001, p. 27. "Il vaut cependant bien mieux ne jamais songer à chercher la vérité sur quelque objet que ce soit, que le faire sans méthode".

[3] بول فييرابند، ضد المنهج، ترجمة: عبد القادر محمد علي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الأولى، 2017، ص. 232.

[4] باول فيرآبند، العلم في مجتمع حر، ترجمة: السيد نفادي، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2000، ص.23.

[5] إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، ترجمة: غانم هنّا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2005، فقرة: 6، ص.111.

[6] المرجع نفسه، فقرة: 13، ص. 125. ويواصل **برجسون** في الاعتقاد بأن المنفعة تعمي الفنان إزاء ثراء الأشياء في الوجود. يمكن التوسيع بالعودة لـ:

Henri Bergson, La pensée et le Mouvant- Essais et conférences, Paris, Librairie Félix Alcan, 7eme édition, 1939, p.174.

[7] جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2011، ص.427.

[8] إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، مرجع سابق، فقرة: 18، ص. 148. وأيضا فقرة: 40، ص.218.

[9] Henri Poincaré, La valeur de la science, Paris, Edition Ernest Flammarion, 1939, p. 17.

[10] إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، مرجع سابق، فقرة: 32، ص. 200.

[11] المرجع نفسه، فقرة: 33، ص. 204.

[12] المرجع نفسه، فقرة: 44، ص.229.

[13] المرجع نفسه، فقرة: 60، ص.293.

[14] إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، فقرة: 17، صص.138-141.

[15] فريدريك شيللر، خطابات في التربية الجمالية للإنسان، ترجمة: وفاء محمد إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، الخطاب الثاني، ص 152.

[16] فريدريك شيلر، اللصوص (مسرحية)، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، الكويت، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الفصل الثاني، ص. 46. ونجد نصا آخر قريبا في المعنى من النص الوارد في المتن وهو القائل بأن: "الطبيعة لم تهبني شيئا، فإذا أردت أن أصنع من نفسي شيئا، فهذا شأني وحدي. أن لكل إنسان الحق نفسه في أعلى الأمور وأدناها، والادعاءات والغرائز والقوى يدمر بعضها بعضا حين تتصادم. والحق هو ميدان الغازي، والقوانين ليست إلا الحدود التي تحد قوانا"(ص.41).

[17] فريدريك شيللر، خطابات في التربية الجمالية للإنسان، مرجع سابق، الخطاب الثاني، ص. 152.

[18] فريدريك شيللر، خطابات في التربية الجمالية للإنسان، مرجع سابق، الخطاب التاسع، ص.183.

[19] فريدريش شيللر، مقالات فلسفية في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، ترجمة: علي مصباح، بغداد– بيروت، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، 2017، ص. 31–32.

[20] فريدريك شيللر، خطابات في التربية الجمالية للإنسان، مرجع سابق ، الخطاب 26، ص.275.

[21] فريدريك شيللر، خطابات في التربية الجمالية للإنسان، مرجع سابق، الخطاب 27، ص.288. وقد قال أيضا **هولدرلين** بأن الشعر لعب بالكلمات. يمكن العودة لـ : مارتن هايدجر، ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقا ؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة: فؤاد كامل عبد العزيز ومحمد رجب السيد، راجعها عن النص الألماني عبد الرحمن بدوي، القاهرة، دار النهضة العربية، 1964، ص.161.

[22] Henri Poincaré, la valeur de la science, Op.cit, p. 32.

[23] مارتين هايدغر، أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، الجزائر، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2001، ص. 106.

[24] هيجل، دروس في الاستطيقا، المجلد الأول، ترجمة: ناجي العونلي، بغداد– بيروت، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، 2014، ص.29.

[25] Aristote, La métaphysique, traduit Jules Barthélemy – saint-Hilaire, Paris, Edition Pocket, 1991, livre E, chapitre 1, § 1026 a, p. 219.

[26] هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل– الأصول – المبادئ – الأهداف، ترجمة: محمد شوقي الزين، الجزائر، منشورات الاختلاف، الطبعة الثانية، 2006، ص.61.

[27] هيجل، دروس في الاستطيقا، المجلد الأول، مرجع سابق، ص.40.

[28] المرجع نفسه، صص. 31–33.

[29] هيجل، دروس في الاستطيقا، المجلد الأول، مرجع سابق، ص. 34–35.

[30] المرجع نفسه، ص.125.

[31] أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حماده، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1982، ص.141.

[32] المرجع نفسه، ص.72.

[33] هيجل، دروس في الاستطيقا، المجلد الأول، مرجع سابق، ص. 339.

[34] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[35] هيجل، دروس في الاستطيقا، المجلد الأول، مرجع سابق، ص.338. يواصل شارحا المسألة أعلاه: "الطريقة لا تتعلق بالأنواع الكلية للفن التي تقتضي في ذاتها ولذاتها كيفية تمثيل محتملة، ومثاله أنه ينبغي لرسام المشاهد الطبيعية أن يدرك الموضوعات على نحو مغاير لشاعر الغنائيات أو شاعر الدراميات. بل الطريقة إنما هي تصور وخاصية عرضية للإنجاز ينتميان إلى تلك الذات".

[36] المرجع نفسه، ص.339.

[37] المرجع نفسه، ص.340.

[38] المرجع نفسه، ص.46-47.

[39] المرجع نفسه، ص.340.

[40] المرجع نفسه، ص.346.

[41] جون ديوي، الفن خبرة، مرجع سابق، ص.73.

[42] Alain Touraine, Critique de la modernité, Paris, Les éditions Fayard, 1992, p. 420.

[43] Gilles Lipovetsky, Le crépuscule du devoir : l'éthique inodore des nouveaux temps démocratique, Paris, Editions Gallimard, 1992, p. 252.

[44] يورغن هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1995، ص.31.

[45] Axel Honneth, Le droit de la liberté- Esquisse d'une éthicité démocratique, traduit Frédéric Joly et Pierre Rusch, Paris, Editions Gallimard, 2015, p.13.

[46] Gilles Lipovetsky, le crépuscule du devoir : l'éthique inodore des nouveaux temps démocratique, Op.cit, p. 61.

[47] Axel Honneth, Le droit de la liberté- Esquisse d'une éthicité démocratique, Op.cit, p. 33.

[48] زيجمونت باومان، الثقافة السائلة، ترجمة: حجاج أبو جبر، بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى، 2018، ص. 100.

[49] إرنست كاسيرر، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة: إحسان عباس، بيروت، دار الأندلس، بيروت – نيويورك، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، 1961، ص.241.

[50] تيودور ف أدورنو، نظرية إستطيقية، ترجمة: ناجي العونلي، بغداد– بيروت، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، 2017، ص.53.

[51] إرنست كاسيرر، مقال في الإنسان، مرجع سابق، ص.277.

[52] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[53] Edgar Morin, la Méthode, tome 6 éthique, Paris, éditions Seuil, 2008, p.22.

[54] هيجل، فنومينولوجيا الرّوح، ترجمة: ناجي العونلي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2006، ص. 124-125. والنص الذي نعتقده مفيدا في توصيف نمو الروح هو قوله: "ليس عسيرا أن يدرك المرء أنّ زماننا زمان ميلاد ومرور إلى طور جديد؛ فالروح قد قطع مع ما دام إلى الآن من عالم كيانه وتصوره، (...) الحال هنا كالّتي في الطفل بعد تغذية طويلة وصامتة، يقطع أوّل نفس فجأة هذا الاتصال الّذي لمسار النماء، وهو ليس إلّا مسار تزيد – تلك نقلة نوعية، فها إنّ الطفل قد وُلد؛ كذلك الروح المتكون قد يشتد عوده ببطء وبصمت قِبَلَ الشكل الجديد".

[55] تيودور ف أدورنو، نظرية إستطيقية، مرجع سابق، ص. 325.

[56] باول فيرآبند، العلم في مجتمع حر، مرجع سابق، ص ص.37-47.

[57] Axel Honneth, Le droit de la liberté- Esquisse d'une éthicité démocratique, Op.cit, p. 12.

[58] Edgar Morin, Introduction à la pensée complexe, Paris, édition du Seuil, 2005, p. 119.

[59] جون ديوي، الفن خبرة، مرجع سابق، ص. 15.

[60] المرجع نفسه، ص 535.

[61] كلود برنار، المدخل لدراسة الطب التجريبي، ترجمة يوسف مراد وحمد الله سلطان، القاهرة، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2005، ص.239. وقد استشهد **لالاند** بهذه المقولة الصادقة والجميلة في الوقت نفسه حين تحدث عن المعايير والوقائع. ينظر: أندري لالند، العقل والمعايير، ترجمة: نظمي لوقا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ص.110.

[62] جون ديوي، الفن خبرة، مرجع سابق، ص.487.

[63] كلود برنار، المدخل لدراسة الطب التجريبي، مرجع سابق، ص. 147.

[64] بول فايربند، ثلاث محاورات في المعرفة، ترجمة: محمد أحمد السيد، الإسكندرية، منشأة المعارف، ص. 39-40. يقول مبينا مشكلة الأرثوذوكسية المنهجية في العلوم الإنسانية مثلا: "النزاع في علم الاجتماع ما زال قائما حول "المنهج الصحيح". فهم يقولون لنا بعدم إمكان قيام أيّة معرفة دون علم الإحصاء، غير أنّ باحثين آخرين يعتقدون، من ناحية أخرى، بإمكان "استشعار" مجال الدراسة (...) وفي مجال علم النفس هناك اتجاهات متباينة، فهناك السلوكيون، وأصحاب مذهب الاستبطان."

[65] كولينجوود، مقال في المنهج الفلسفي، ترجمة: فاطمة إسماعيل، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2001، ص.149.

[66] بول فييرابند، ضد المنهج، مرجع سابق، ص.49.

[67] باول فيرآبند، العلم في مجتمع حر، مرجع سابق، ص.83.

[68] كولينجوود، مقال في المنهج الفلسفي، مرجع سابق، ص.311.

[69] إرنست كاسيرر، مقال في الإنسان، مرجع سابق، ص.288.

[70] توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2007، ص.52.

[71] René Descartes, Discours de la méthode suivi d'extraits de la dioptrique, des météores, de la vie de Descartes par Baillet, du monde, de l'homme et de lettres, Paris, édition GF Flammarion, 1966, p. 35.

وعلّق **كولينجوود** على مشروع **ديكارت** المنهجي قائلا: "المنهج الّذي أخذ **ديكارت** على عاتقه أن يعمل به في المستقبل هو منهج يمكن تطبيقه على فروع المعرفة الثلاثة: الميتافيزيقا، والعلوم الطبيعة، والعلوم الرياضية." وهذا يدل على محدودية تصوره لصلاحية المنهج في العلوم والفنون. يمكن التوسع من خلال العودة لـ: كولينجوود، مقال في المنهج الفلسفي، مرجع سابق، ص. 285.

[72] روبين. ج. كولينجوود، مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص. 64.

[73] جون ديوي، الفن خبرة، مرجع سابق، ص.98.

[74] مارتين هايدغر، أصل العمل الفني، مرجع سابق، ص. 29.

[75] تيودور ف أدورنو، نظرية إستطيقية، مرجع سابق، ص.55.

[76] جيل ليبوفتسكي، عصر الفراغ– الفردانية المعاصرة وتحولات ما بعد الحداثة، ترجمة: حافظ إدوخراز، بيروت، مركز نماء للبحوث والدراسات، الطبعة الأولى، 2018، ص. 91.

[77] لالند: العقل والمعايير، مرجع سابق، ص. 121.

[78] رضا جمعي، إشكالية المصطلح والمنهج في تدريس الفنون، مجلة جماليات(الجزائر، جامعة مستغانم، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية)، المجلد:6، العدد: 1، 27 ديسمبر 2019، صص. 37–52.
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/104722

6. قائمة ببليوغرافية:

الكتب بالعربية:

أدورنو تيودور ف، نظرية إستطيقية، ترجمة ناجي العونلي، بغداد – بيروت، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، 2017.

أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حماده، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1982.

باومان زيجمونت، الثقافة السائلة، ترجمة: حجاج أبو جبر، بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى، 2018.

برنار كلود، المدخل لدراسة الطب التجريبي، ترجمة: يوسف مراد وحمد الله سلطان، القاهرة، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2005.

ديوي جون، الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2011.

شيلر فريدريك، اللصوص (مسرحية)، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، وزارة الإعلام، دس.

شيللر فريدريش، مقالات فلسفية في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، ترجمة: علي مصباح، بغداد- بيروت، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، 2017.

شيللر فريدريك، خطابات في التربية الجمالية للإنسان، ترجمة: وفاء محمد إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991.

غادامير هانس غيورغ، فلسفة التأويل- الأصول - المبادئ - الأهداف، ترجمة محمد شوقي الزين، الجزائر، منشورات الاختلاف، الطبعة الثانية، 2006.

فايربند بول، ثلاث محاورات في المعرفة، ترجمة: محمد أحمد السيد، الإسكندرية، منشأة المعارف، دس.

فيرآبند باول، العلم في مجتمع حر، ترجمة: السيد نفادي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000.

فييرابند بول، ضد المنهج، ترجمة: عبد القادر محمد علي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الأولى، 2017.

كاسيرر إرنست، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة: إحسان عباس، بيروت- نيويورك، دار الأندلس ، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، 1961.

كنت إمانويل، نقد ملكة الحكم، ترجمة: غانم هنّا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2005.

كولينجوود، مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.

كولينجوود، مقال في المنهج الفلسفي، ترجمة: فاطمة إسماعيل، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2001.

كون توماس، بنية الثورات العلمية، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2007.

لالند أندري، العقل والمعايير، ترجمة: نظمي لوقا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.

ليبوفتسكي جيل، عصر الفراغ– الفردانية المعاصرة وتحولات ما بعد الحداثة، ترجمة: حافظ إدوخراز، مركز بيروت، نماء للبحوث والدراسات، الطبعة الأولى، 2018.

هابرماس يورغن، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1995.

هايدجر مارتن، ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقا ؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة: فؤاد كامل عبد العزيز ومحمد رجب السيد، راجعها عن النص الألماني عبد الرحمن بدوي، القاهرة، دار النهضة العربية، 1964.

هايديغر مارتين، أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، الجزائر العاصمة، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2001.

هيجل فريدريك، دروس في الاستطيقا، المجلد الأول، ترجمة: ناجي العونلي، بيروت– بغداد، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، 2014.

الكتب بالفرنسية:

Aristote, la métaphysique, traduit Jules Barthélemy – Saint-Hilaire, édition Pocket, Paris, 1991.

Bergson Henri, La pensée et le Mouvant- Essais et conférences, Paris, Librairie Félix Alcan, 7eme édition, 1939.

Descartes René, Discours de la méthode suivi d'extraits de la dioptrique, des météores, de la vie de Descartes par Baillet, du monde, de l'homme et de lettres, Paris, édition GF Flammarion, 1966.

Descartes René, Règles pour la direction de l'esprit, traduction Jacques Brunschwig, édition classique de la philosophie, 2001.

Honneth Axel, Le droit de la liberté- Esquisse d'une éthicité démocratique, traduit Frédéric Joly et Pierre Rusch, Paris, édition Gallimard, 2015.

Lipovetsky Gilles, Le crépuscule du devoir : l'éthique inodore des nouveaux temps démocratique, Paris, édition Gallimard, 1992.

Morin Edgar, Introduction à la pensée complexe, Paris, édition du Seuil, 2005.

Morin Edgar, La Méthode, tome 6 éthique, Paris, éditions Seuil, 2008.

Poincaré Henri, La valeur de la science, Paris, édition Ernest Flammarion, 1939.

Touraine Alain, Critique de la modernité, Paris, Les éditions Fayard, 1992.

الدوريات:

جمعي (رضا)، إشكالية المصطلح والمنهج في تدريس الفنون، مجلة جماليات (الجزائر، جامعة مستغانم، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية)، المجلد:6، العدد:1،27 ديسمبر 2019، صص.37-52.
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/104722