مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٢

الخبرة الجمالية عند روجر سكروتون

ولاء محمد علي محفوظ(*)

الملخص

ليس بمستغرب أن فكرة الجمال حيَّرت الفلاسفة منذ أقدم الأزمنة، ولطالما تساءلوا إن كان الجمال صفةً للعالم، أو أنه جزء من مخيّلتنا، أم لحظة سامية من لحظات الإحساس. هذه الأسئلة على جانب كبير من الأهمية نظراً لأننا نعيش في زمن يتوارى فيه الجمال ويذبل، ثمّة ظلال من الزيف والاغتراب تزحف على ما كان يوماً ملمحاً مشرقًا لعالمنا.

قدَّم سكروتون قراءةً وتحليلًا لمفهوم الخبرة الجمالية، معتمداً على آليات التخيل والاعتقاد من جانب والاستعارة من جانبٍ آخرَ، ومتأثراً بكانط وبفتجنشتين. هل نجح سكروتون بالفعل في تقديم قراءة تحليلية لمفهوم الخبرة الجمالية؟ هذا الفرض الأساسي للبحث يُثير في أذهاننا كثيراً من التساؤلات التي لا بُدَّ من الإجابة عنها، ومن هذه التساؤلات:

ما معنى الجمال؟ وماعلاقة الفن بالخبرة المباشرة؟ وهل يمكن للفن أن يكون وسيلةً لإظهار الحقيقة؟ وما آليات الحكم الجمالي على العمل الفني؟ كيف نحصل على المتعة الجمالية من صورة حزينة، أو مشاهد الطبيعة الجليلة؟ وما الدور الذي لعبه الخيال والاعتقاد من وجهة نظر سكروتون في توجيه الحكم الجمالي؟ وهل كانت الاستعارة هي الأداة التي وظَّفها سكروتون للأنتقال من الواقعية الجمالية إلى نظريته الوجدانية ومفهومه عن الخبرة التخيلية؟ كيف تأثر سكروتون بنظرية "الإدراك الجانبي" عند فتجنشتين وطبَّقها على الدلالة الموسيقية؟ وما علاقة الفن بالأخلاق؟ وهل للأخلاق هيمنة وتأثير على الفن عند سكروتون؟

الكلمات المفتاحية: الخبرة الجمالية، الجمال، الموسيقى، الخيال، الاعتقاد، التعبير، الاستعارة

Abstract

Roger Scruton's aesthetic experience

It is not surprising that the idea of beauty has puzzled philosophers since ancient times, and they have always wondered whether beauty is a characteristic of the world, a part of our imagination, or a sublime moment of feeling. These questions are very important because we live in a time when beauty fades and fades, and there are shadows of falsehood and alienation creeping over what was once a bright feature of our world.

Scruton provided a reading and analysis of the concept of aesthetic experience, relying on the mechanisms of imagination and belief on the one hand and metaphor on the other, and influenced by Kant and Wittgenstein. Did Scruton really succeed

(*) مدرس بقسم الفلسفة كلية الآداب جامعة عين شمس

in providing an analytical reading of the concept of aesthetic experience? This basic hypothesis of research raises in our minds many questions that must be answered, including:

What is the meaning of beauty? What is the relationship between art and direct experience? Can art be a means of revealing the truth? What are the mechanisms of aesthetic judgment on a work of art? How do we get aesthetic pleasure from a sad picture, or solemn nature scenes? What role did imagination and belief play, from Scruton's point of view, in guiding aesthetic judgment? Was metaphor the tool that Scruton employed to move from aesthetic realism to his affective theory and his concept of imaginative experience? How was Scruton influenced by Wittgenstein's theory of "lateral perception" and applied it to musical semantics? What is the relationship between art and ethics? Does morality have dominance and influence on art according to Scruton?

Keywords: aesthetic experience, beauty, music, imagination, belief, expression, metaphor.

تمهيد:

يُعد روجر سكروتون (*)، فيلسوفًا ومُفكِّرًا متخصصًا في فلسفة الفن وعلم الجمال، فهو صاحب اهتمامات واسعة ورؤية ثاقبة في مجال الفنون، له مقالات خصَّصها لفن العمارة، وفن التصوير والسينما، وكذلك الموسيقى. وينصبُّ اهتمامه الأساسي على القضايا الجمالية والمعرفية، وتَبنِّي أطروحات وإشارات أفادت المهتمين بقضايا علم الجمال وفلسفة الفن، فَنَّد العديد من الآراء الأكاديمية والمتخصصة المختلفة (١). تنبثق كتابات سكروتون من التزامه تيار فلسفة المتحدثين بالإنجليزية (حيث يستشهد بكثير من أعمال كل من جورج مور وفتجنشتين)، كما كان لديه إلماماً كبيراً بالاتجاهات الفلسفية السائدة في عصره، فضلًا عن معرفة واسعة وتذوق فريد للفنون، إيماناً منه بأن "الجماليات هي ميدان محوري في الفلسفة، ولا تقل أهميتةً عن الميتافيزيقا، وأنها تُعَدأساسية في فهمنا للحالة الإنسانية" (٢). قدَّم سكروتون قراءةً وتحليلًا لمفهوم الخبرة الجمالية، معتمداً على آليات التخيل والاعتقاد من جانب والاستعارة من جانبٍ آخرَ، ومتأثراً بكانط وبفتجنشتين. هل نجح سكروتون بالفعل في تقديم قراءة تحليلية لمفهوم الخبرةً الجمالية؟ هذا الفرض الأساسي للبحث يُثير في أذهاننا كثيراً من التساؤلات التي لا بُدَّ من الإجابة عنها، ومن هذه التساؤلات:

ما معنى الجمال؟ وماعلاقة الفن بالخبرة المباشرة؟ وهل يمكن للفن أن يكون وسيلةً لإظهار الحقيقة؟ وما آليات الحكم الجمالي على العمل الفني؟ كيف نحصل على المتعة الجمالية من صورة حزينة، أو مشاهد الطبيعة الجليلة؟ وما الدور الذي لعبه الخيال والاعتقاد من وجهة نظر سكروتون في توجيه الحكم الجمالي؟ وهل كانت الاستعارة هي الأداة التي وظَّفها سكروتون للأنتقال من الواقعية الجمالية إلى نظريته الوجدانية ومفهومه عن الخبرة التخيلية؟ كيف تأثر سكروتون بنظرية

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٢

"الإدراك الجانبي" عند فتجنشتين وطبَّقها على الدلالة الموسيقية؟ وما علاقة الفن بالأخلاق؟ وهل للأخلاق هيمنة وتأثير على الفن عند سكروتون؟

استخدمنا منهجين أساسيين من أجل تحقيق أهداف هذا البحث؛ هما المنهج التحليلي النقدي؛ بهدف تحليل أفكار سكروتون اعتماداً على مؤلفاته الأساسية، ونقد هذه الأفكار وتحليلها بهدف الوقوف على التصورات والمفاهيم المختلفة التي توصَّل إليها سكروتون من خلال تحليله لمفهوم الخبرة الجمالية وقراءته للأعمال الفنية بمنظور نظرية الإدراك الجانبي الفتجنشتيني.

ومن هذا المنطلق، وجدنا لزاماً علينا استخدام المنهج التحليلي المقارن؛ لمقارنة أفكار سكروتون الجمالية ببعض الأفكار السابقة عليه واللاحقة له، فعلى سبيل المثال تأثر بفكرة الخبرة المباشرة عند كانط، وعلى الرغم من أن كلًّا منهما انطلق من ثوابت أساسية جمالية، فإنَّ لكلٍّ منهما مقدماته ونتائجه التي انتهى إليها، تطبيقه لنظرية الإدراك الجانبي عند فتجنشتين على الدلالة الموسيقية، وبالتالي كشف عن جوانب جديدة لم تكن ظاهرة من قبل.

مفهوم الجمال عند سكروتون:

ليس بمستغرب أن فكرة الجمال حيَّرت الفلاسفة منذ أقدم الأزمنة، ولطالما تساءلوا إن كان الجمال صفةً للعالم، أو أنه جزء من مخيّلتنا، أم لحظة سامية من لحظات الإحساس. هذه الأسئلة على جانب كبير من الأهمية نظراً لأننا نعيش في زمن يتوارى فيه الجمال ويذبل، ثمّة ظلال من الزيف والاغتراب تزحف على ما كان يوماً ملمحاً مشرقاً لعالمنا [3].

قدَّم سكروتون في كتابه الجمال[٤]عرضاً تفصيلياً مُبسَّطاً لمفهوم الجمال؛ وحاول تعريف المفهوم والإلمام به في مستوياته وسياقاته المختلفة، بدءاً من المعنى المُبسَّط المتداول في سياق الحياة اليومية، وصولًا إلى المعنى التقني (الاستطيقا) في سياق النظرية الجمالية وفلسفة الفن، كما يضع حدوداً دقيقةً بين الجمال الفني والجمال الطبيعي، وما يعرض له تحت مُسمَّى جماليات الحياة اليومية، تساؤلات عدة تفتح مجالَ نقاشٍ حول كثير من القضايا الأساسية [٥]، كما أنه يُبيِّن زوايا عديدة من مقاربات هذه الأسئلة التي ما تزال مؤثرة. مَن يقرأ مؤلفات سكروتون يصله صدى صوت كانط في حديث ذلك الأخيرعن " الخبرة الجمالية"؛ وكيف تأثر سكروتون بفلسفة كانط؟ وإلى أي مدى ظهرَ ذلك في تحليله لمفاهيمه الجمالية؟ هذا ما سوف يتضح من خلال بحثِنا*.

وفي كتابه "الجمال" يتساءل سكروتون أيضاً عن السبب الذي يجعل قطعة من الفنِّ أو الطبيعة، أو شكل الإنسان شيئاً جميلًا. هل يمكن أن يكون هناك جمالًا خطيراً ومفسداً ولا أخلاقيًّا؟ يُشير سكروتون إلى أن نثر فلوبير وأنغام فاجنر وصور فلوبير كثيراً ما توصم بلا أخلاقيتها، وأن من أبدعوها إنما كانوا يرسمون الشرّ بألوان فاتنة.

إنَّ من الصحيح القول إن لوحة لـــ "رامبراندت" أكثر جمالًا من لوحة لـــ "آندي وارهول"، وأن معبدًا كلاسيكيًّا أكثر جمالًا من مكتب حديث مبنيٍّ من الخرسانة، وبينما نستمرُّ في الجدل حول ما إذا كان هذا أو ذاك أكثر جمالًا يصرُّ سكروتون أن الجمال قيمةٌ حقيقيةٌ وعالميةٌ متجذِّرةٌ في طبيعتنا العاقلة، كما أنَّ الإحساس بالجمال جزءٌ لا يتجزّأ من عملية صياغة الحياة البشرية، ومن الممكن أن يكون الجمال مسليًا ومزعجًا، مقدّسا ومدّنسًا في آنٍ واحدٍ، إنه يتحدّث إلينا مباشرة مثل صوت صديق حميم. (6)

يرى سكروتون أنَّ الأحكام الجمالية أمر يتعلق بالذوق، وربما يكون للذوق أساس عقلاني، فإن صح هذا، فكيف لنا أن نفسر تلك المكانة المرموقة للجمال في حياتنا، وما الدافع وراء التأمل في حقيقة أن الجمال يتلاشى من عالمنا، إن كانت حقيقة تحدث بالفعل؟ وهل الحال- كما اقترح كثير من الكتّاب منذ عصر بودلير ونيتشه- أن الجمال والخير يتباعدان، وبالتالي يمكن أن يكون الشيء جميلًا بغض النظر عما يحمله من قيم أخلاقية. (٧)

إنَّ حبنا للجمال هو أمر ذاتي وشخصي إلى حدٍّ عميق، ومن ثمَّ فإنه اجتماعي إلى حدٍّ كبير: فقد نطلب من الآخرين أن يروا ما نراه، ويستمعون إلى ما نسمعه، والكلية (Universality)بين جميع الناس ليس هى الهدف، ومع ذلك فهناك مَن يرى بأنه ليس ذاتيًّا ويدَّعي موضوعيته Objectivity)) فالعالم يحتاج إلى مقاسمة ومشاركة رؤية الفنان، والعمل الفني هو الذي يستحث اهتمام الآخرين. ويسعى النقَّاد إلى فهم مدى قدرة العمل الفني على توسيع مدركاتنا وتعميق أحاسيسنا، حتى وإن بقينا خارج فضاء العمل أو العالم الذي يدعونا العمل الفني للوعي به.(٨)

يؤكد سكروتون أنه في الأمور المتعلقة بالأحكام الجمالية تنفصل الموضوعية عن الكلية، وفي العلوم والأخلاق، يكون البحث عن الموضوعية بحثًا عن نتائج سليمة بطريقة كلية، وهي نتائج ينبغي لكلِّ كائن أن يقبلها، أمَّا في الحكم على الجمال، يكون البحث عن الموضوعية من أجل أشكال صالحة وراقية من التجربة الإنسانية، أشكال تستطيع فيها الحياة الإنسانية أن تنمو وفقًا لاحتياجها الداخلي، وتحقيق التجلي المثمر الذي تشهده في سقف كنيسة سيستين في(بارسيفال) أو في (هاملیت). ليس هدف النقد أن يقول لك لا بُدَّ أن تحب هاملت أو تكرهه مثلًا؛ بل يهدف كشف رؤية الحياة الإنسانية التي تحتويها الرواية التي تحكيها المسرحية، وأشكال الانتماء التي تدافع عنها، وإقناعك بقيمتها، فهو لا يزعم بأن هذه الرؤية للحياة الإنسانية صالحة على المستوى الشامل.(٩)

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٢

ولأن اختلاف الأذواق من طبائع الحياة فكيف يمكن لمعيار وُضِعَ وفقًا لذوق أحد الأشخاص أن يُستَخدم للحكم على ذوق شخص غيره؟ كيف نستطيع أن نتظاهر مثلًا بأنَّ هناك نوعًا من الموسيقى يتميز ويتفوق على نوعٍ آخرَ حينما تكتفي الأحكام المقارنة بأن تعكس ذوقَ صاحب الحكم؟(١٠).

إنَّ معايير التذوق مترابطة ثقافيًّا –بالطبع– لكنها قابلة للقياس، كما أنها ليست اعتباطية* أو جاءت بالصدفة. وهذه المعايير تعبر عن مجتمعات معينة، وتساعد على تكوينها، فتفصح عن القيم المشتركة بين أفراد تلك المجتمعات، أو تستحث فيهم هذه القيم، ومن ثمَّ فإنَّ المعايير الجمالية– مثلها مثل القيم والخبرات التي تعبر عنها– ليست فوق النقد، فثباتها ورسوخ بعضها (أو رعونتها واهتزاز بعضها الآخر) إنما هو دليل على أنه يمكن ردها ومناقشتها، أم وضعها فوق النقد إنما يعني أننا لم نأخذها مأخذ الجدِّ كما يجب(١١).

والاعتراض بأنَّ الأسباب الإستاطيقية تتسم بالقدرة على الإقناع الخالص لا تفعل شيئًا أكثر من أنها تكرر هذه النقطة، وهي أن الحكم الإستطيقي متأصل في التجربة الموضوعية. الأمر نفسه ينطبق على الحكم على الألوان، أَو ليس من قبيل الحقائق الموضوعية أن الأشياء الحمراء لونها أحمر، والأشياء الزرقاء لونها أزرق؟! (١٢) ربما يكون هذا الاعتراض أكثر جدية، فقد تكون هناك قواعد للذوق، ولكنها لا تضمن الجمال، وجمال أي عمل فني قد يكمن تحديداً في فعل التعدي عليه(*) (١٣).

يتحدّث سكروتون عن الجمال بوصفه فلسفةً وقيمةً أخلاقية وروحية، ويقارن بين مفهوم الجمال في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وما أصبح عليه حال الأدب والفنّ والموسيقى منذ بدايات القرن العشرين. ويرى سكروتون، أن الجمال هو الغاية النهائية لأيِّ عملٍ فنّي أو شعري أو موسيقيٍّ. مؤكداً أن بعد الحداثة تغيّر كلُّ شيءٍ، أصبحت غاية الفنِّ بشكل متزايد هو أن يزعج، وأن يخرّب وأن ينتهك المسلَّمات والقوانين الأخلاقية؛ لذا ثمّة حاجة ماسّة الآن لإنقاذ الفنّ والأدب الحديث من الإدمان على القبح(14).

وفي كتابه "علم جمال العمارة" يحدثنا سكروتون عن لغة العمارة التي تبوح بكثير من المعاني والتعبيرات المجردة التي تظهر من خلال الأمثلة الدلالية الكامنة وراء أبنية معمارية معينة للمشاهد(١٥)، وكيف – عن طريق سرد التفاصيل– يتضح أن ثمة مبنى قد يبدو باعثًا على الهدوء والسكينة أو متزنًا أو مفعماً بالحياة، أو له طابع مسرحي استعراضي، أو يُشْعِّر بالفخامة وهكذا(١٦).

وفي كتابه "الموسيقى بوصفها فنًّا" تناول سكروتون علاقة الثقافة الشعبية بموسيقى المستقبل عارضاً اتجاهات متنوعة (الموسيقى والديالكتيك في المثالية اليونانية، الموسيقى والقيم الروحية،

فاجنر ونيتشه)، وقد أبدى قلقه من بعض أنواع الموسيقى (تقريباً كل موسيقى البوب) هي "من وجهة نظره" موسيقى مملة وسيئة، في حين أن موسيقى أخرى (كالموسيقى الكلاسيكية)، غالباً ما تكون على النقيض عميقة ومؤثرة، وهنا نجد سكروتون يشير بالتفصيل إلى عناصر الأعمال التي يصفها، تلك العناصر التي يدركها أي مستمع واعٍ(١٧).

ولقد سعى سكروتون وراء مباراة كبيرة في كتاباته عن الجمال، ولم يرجع خاليَ الوفاض، ولم يكن لينكر أن أفكارنا عن الجمال قد تكون ذات جذور تطورية، ولكنه يرفض تماماً الانحطاط بالجمال ليصبح مجرد أداة تطورية، ويرى إنه بإيماننا بالجمال فإننا ننتقل إلى ما وراء المتعة، ونتوجه نحو التأمل والتفكر. واستغلالنا للجمال- إن وُجِد- إنما يتمثل في استخدامنا له بوصفه مجردَ خلفية. إنَّ ربط الجمال بكثير من ميادين الحياة، وظهوره في كلِّ المناحي المعرفية التي يستخدم فيها السمع والبصر يعطيه بُعْداً فكرياً يتعدَّى الحواس، وهو ما يعطي معنى لما أشار إليه "توما الأكويني" بأن الجمال- مثله مثل الحق والوحدة والخير- هو تسامي روحاني، يُطلق العنان لأمور كانت محددة كلًّا منها بطريقتها الخاصة؛ لتتخطى تلك الحدود إلى واقع أسمى لم يكن لأيٍّ من هذه العناصر وحدها أن تبلغه (١٨).

من ناحية أخرى، أوضح سكروتون أن علم الجمال هو دراسة منهجية منظمة لخبراتنا التي نعايشها مع الأعمال الفنية، وأنه من خلال علم الجمال يتم مناقشة تلك الأعمال والحكم عليها بين مجتمع من المشاهدين، والتي تطورت في حد ذاتها من خلال وجود مثل هذه الخبرات، ثم اختبار مدى صحة تلك الأحكام(١٩).

ومع تحول اهتمام علم الجمال بأعمال ومشاهد معينة في هذا الاتجاه (الخبرة المباشرة)، يمكن القول بأن علم الجمال يسعى إلى الكشف عن معنى العالم المعاش (أو الحياة)- والأسباب التي استدل بها في بادئ الأمر أفلاطون*، ستصبح الجماليات ذات أهمية كبرى لكلًّا من الإدراك أو الحسِّ الفردي والثقافة العامة (٢٠).

تُعَد فكرة التفرد- أو استحالة الاستبدال بآخر- فكرة جوهرية لدى سكروتون، فإننا إذا كنا نتوق إلى الطعام أو الشراب أو الجنس، فإننا سنتوق أيضاً إلى كثيرٍ من الأشياء، ولكن في عشقنا للجمال، مثله مثل عشقنا للحبيب- هو أمر يستحيل استبداله. واهتمامنا ينصبُّ على ما هو جوهري وأصيل وليس ما هو آلي ومبتذل، وهذا يضع عشق الجمال على مصاف الأخلاقيات التي يسعى الإنسان وراءها كغايات في حد ذاتها. (وقد تساعد أصداء الأخلاقيات في ميدان الجماليات على تفسير قوة القدرة السلبية(٢١)Negative capability في الشعر أو الرسم، ودور الخط الأخلاقي في الرواية)(٢٢). يقول سكروتون: "إنَّ البورتريه النموذجي هو ذلك الذي يجسد تلك الأمور الفريدة في التعبيرات الجسدية، ويكفل لها أن تكشف ليس فقط عن الأفكار وليدة اللحظة، بل كذلك عن النوايا والسمات الأخلاقية ونظرة المرء لذاته"(٢٣).

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٢

لذلك، فإن جوانب التذوق لدى سكروتون كثيرة ومتنوعة، لكن ليست عشوائية على الإطلاق، فهو يكتب بشغف عن الجمال، وعن كلِّ أشكاله ومظاهره وسياقاته، مدركًا أنه إذا كان الفن محوريًّا للحالة الإنسانية كما يظن علماء الجمال، وأنه إذا كان محوريًّا لإنسانية كل شخص كما هو بالنسبة للفنانين الذين يعيشون به ومن أجله، فإن الجماليات والسعي وراءها "ليست مجرد ركن فلسفي جانبي"، وإنما ترتبط ارتباطًا عميقًا لا جدال فيه بكل ذرة من كياننا الأخلاقي، وبكل نسيجنا الفكري الميتافيزيقي، إن الجمال عند سكروتون مفعم بالأفكار ثري بالخبرة [٢٤].

العالم التجريبي والعالم المعاش عند سكروتون:

قد حاول سكروتون جاهداً في كتابه "الفن والتخيل" أن يستوعب الجماليات في فلسفة العقل الإمبريقية*[٢٥]. إن الخبرة الجمالية خـــبرة ديناميكية وليست استاتيكية؛ فهي شكل من أشكال الخبرة الإدراكية المكملة للفهم، والتي لها دور فعَّال في التقييم والتقدير. من هذا المنظور يصبح علم الجمال عنصراً مكملاً لكلٍ من الميتافيزيقا ونظرية المعرفة. إنَّ التركيز على السمات الإدراكية لعلم الجمال يفتح الطريق أمام العلوم والفنون ويقرب المسافات بينها [٢٦]. ذلك هو الاتجاه الذي تَمَسَّكَ به سكروتون في كل مؤلفاته[٢٧] .

تنبع رؤية سكروتون من التفرقة بين العالم الذي يكشفه البحث العلمي، وذلك الذي نخوض فيه حياتنا اليومية (العالم المعيش)، والذي يطلق عليه الظاهراتيون اسم (Lebenswelt) (وهي كلمة ألمانية تعني دنيا الحياة)؛ ففي المنظور العلمي للعالم، يُستبعد الفاعل البشري بقدر الإمكان، ويتفق سكروتون مع كثير من الفلاسفة التحليليين المعاصرين وفلاسفة العلم في النظر إلى العلم بوصفه يهدف إلى رؤية موضوعية ومطلقة للعالم كما هو عليه في حد ذاته، وليس بالضرورة كما يبدو أمامنا في خبراتنا اليومية [٢٨].

وعلى عكس البعض أمثال "كويني"، يهتم سكروتون بالتأكيد على ما هو غائب عن المنظور العلمي، وما ينطوي عليه من تفسير للمعرفة الموضوعية. والشيء الغائب يتمثل بدقة في ذلك "الفهم غير المقصود" الذي نقوم فيه بوصف ونقد وتبرير العالم كما يبدو لنا، فالفهم غير المقصود يملأ العالم بدلالات متضمنة في أهدافنا، وأفعالنا وعواطفنا وانفعالاتنا، والمفاهيم والتفسيرات المتولدة من خلال هذا الفهم قد تطورت نتيجة الاستجابة لاحتياجات الأجيال، ولا يمكن أن يحلَّ محلها شروحات علمية ذات مستوى أعمق للعالم، مما قد يؤدي من خلال تجريدها من الظهور (الشهادة) إلى استبعاد الذات البشرية من عالم الشهادة (الملموس) الذي يضطر الإنسان للعيش في[٢٩].

الحكم الجمالي والخبرة التخيلية:

مازلنا في ممارستنا اليومية، كحال المنظرين في نظرية الجمال، نتناول ونتحاور أو حتى نتجادل في كون شيء ما جميلًا أم لا؟ وهل مسألة الذوق أمر نسبي خالص، ولا يمكن أن تكون له جذور أو أي مبررات موضوعية؟ وهل يمكن أن تكون هناك معايير معينة يمكن الاستناد إليها في الحكم والتقييم الجمالي؟

وفي مؤلفاته "الفن والخيال"، و"علم جمال العمارة"، و"علم جمال الموسيقى" طوَّر سكروتون تحليلًا للحكم الجمالي، ببناء هذا الحكم عبر الخبرة التخيلية للمشاهد أو المتلقي. وفي تشبيه له استخدمه أكثر من مرة، يقوم بالمقارنة وإظهار التناقض بين المادة الملونة في صبغة الألوان، وبقعة اللون التي تحتويها لوحة الموناليزا كموضوع محسوس، والتي لا شك في أنها يمكن تحليلها في ضوء الفيزياء أو علم الطبيعة، وبين كيف ننظر بالفعل إليها بوصفها لوحةَ (رسم)، والمعنى الذي تنطوي عليه. وبالمثل يتكوَّن العمل الموسيقي من أصواتٍ منفصلةٍ ومختلفةٍ، وأنماطٍ مختلفةٍ من الموجات الصوتية تنطلق في البيئة المحيطة، لكن لا نسمعها هكذا، وإنما نسمعها "كمقام صوتي" حيث تنطوي الأصوات على منطق داخلي ذات حركة ومشاعر مدركة أو متخيلة، حركة تجد فيها الموسيقى، وإن كانت ليست كائنًا حيًّا فإنها تكتسب العديد من صفات الروح الحية، إلى جانب ما تضفيه إليها الإشارة والانفعالات من انطلاق روحي(٣٠).

قراءة العمل الفني عند سكروتون:

ومن خلال اهتمامه بالطرق التي يجب التعامل بها مع الأعمال الفنية وقراءتها وفهمها، يرغب سكروتون بأن ينأى بنفسه عن شروحات وتفسيرات الأعمال الفنية، التي تحصر أهميتها في رسالة ما تخفيها خلف مظهرها الخارجي، أو رسالة تُسلِّم بوجود الحاجة إلى فكِّ شفرة القطعة الجمالية بطريقة شبه لغوية. يرى سكروتون أن طبيعة الحسِّ الجمالي تكمن في التناغم بين الفهم والخيال، وبالتالي التناغم الذي يمكن أن يشعر به أي إنسان، وعليه فإنه خاصية للإنسان، وأن أحكام الذوق يمكن طلبها من الآخرين، ومن هنا تنبع موضوعيتها الضرورية [31]. كيف أسَّس سكروتون لهذه الموضوعية؟ وما هي السمات التي أكسبتها الضرورة؟

مفهوم الخبرة الجمالية عند سكروتون:

١- الخبرة ومستوى الإدراك:

يتحدث سكروتون في كتابه "الفن والخيال" عمَّا يُطلق عليه "النظرية الوجدانية" للحكم الجمالي، وتقوم هذه النظرية على فكرة الخبرة المباشرة أو الشخصية دون وسيط، وبناءً على ذلك، فإن الأوصاف الجمالية –أو كما يُطلق عليها– هي "غير وصفية" بالمرة لدرجة أنها لا تُعبِّر عن

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٢

المعتقدات، وإنما تُعبِّر بدلًا من ذلك عن "خبرات جمالية"، ومن ثمَّ يتضمن فهمنا لهذا الوصف إدراك أنَّ الشخص يمكن أن يؤكده أو يؤيده بصدق إلا إذا كان الشخص قد سبق له أن مرَّ بخبرة معينة، تماماً مثلما يستطيع الشخص أن يؤكد أو يؤيد وصفًا عاديًّا فقط إذا كان لديه الاعتقاد المناسب(*)(٣٢)

من الواضح أن الخبرة الجمالية لدى سكروتون هي خبرة عند مستوى إدراكنا اليومي المشترك لكل ما هو متناسق أو جميل أو طريف أو مأساوي، أو غريب... إلخ. ففي أعمال الفن يكون لدينا نوع من النزوع إلى إظهار إحساسنا بالحياة اليومية (بما يجري)، وهذه الأعمال إلى جانب نقدها فإنه يمكن النظر إليها بوصفها تنقيحاً أو تهذيباً لفهمنا للحياة اليومية (٣٣).

ذهب سكروتون إلى القول بأن الجانب الحسي والفوري والحدسي في الجمال غير كافٍ، وأن صياغة أدق للموضوع ينبغي أن تعدَّ الجمال هو الطريقة التي "يأتي بها" ما هو جميل أمامنا، أي النظر إليه بوصفه " حضوراً فعندما نشير إلى الطبيعة الجمالية لموضوع معين، فإننا نحاول التعبير عن طريقة "حضور" هذا الموضوع أمامنا لا الإحساس به فقط. وفي هذه الصياغة، التي ترى الخبرة الجمالية بالأساس طريقة لتمثل الموضوع الجمالي الماثل أمامنا بوصفه "حضوراً" لا استجابة حسية فورية، فإن سكروتون يضع إطاراً نظريًّا أوسع لمحاولة فهم طبيعة هذه الخبرة التي نعيشها بأشكالها المتعددة، وتفتح أُفقًا مختلفًا للتعامل مع أسئلة مهمة ذات صلة، مثل طبيعة المتعة في الخبرة الجمالية البعيدة عن البحث عن المنفعة، وطبيعة التأمل الفكري اللاحق الذي يولده الموضوع الجمالي بالضرورة(34).

إنَّ الخبرة الجمالية بالنسبة لسكروتون مثله مثل كانط (*) تكشف معنى العالم أمامنا بوصفنا بشراً، فهي تلك الخبرة التي لا يمكن للعلم الإفصاح عنها، وهي الخبرة التي تنبثق منها الشروحات والتفسيرات العلمية المتزنة- رغم اهتمام العلم بتقديم شرح وافٍ لما هو موجود أو قائم بالفعل. وقد يجد بعض قرَّاء سكروتون من خلال وجهة نظره هذه انطلاقًا على خُطى المنهجية العلمية التي يحاول هو شخصيًّا إنقاذنا منها، حيث إنَّه أحياناً ما يتحدث عن المجال الجمالي، وكأنه بشكل أو بآخر استعاريٍّ أو مبنيٍّ على الخيال (البصري أو الموسيقي أو أي نوع آخر)، أو مجال "بوصفه" مبني على ماديات ملموسة، لكن لماذا القول "بوصفه" ولماذا استعاري، إلا إذا كُنَّا نتبنى الأولوية الوجودية لمنظور العلم؟ هل ابتسامة الموناليزا ليست حقيقية مثل ألوانها الحقيقية الكامنة ورائها، أم أن السيمفونية الرابعة التي تحكي مأساة -والتي ألفها الموسيقي بيتهوفن- ليست حقيقيةً بقدر الموجات الصوتية التي تكونت منها؟ (٣٥). لعلنا نجد الإجابة عندما نحلِّل مفهوم الخيال والاعتقاد عند سكروتون.

٢- الخيال والاعتقاد

يُعبر سكروتون عن عدم رضاه عن التساؤلات التي عادةً ما يتم طرحها عندما نسعى إلى استيضاح طبيعة الحكم الجمالي، وتتضمن هذه التساؤلات الآتي: "ما السمة الجمالية؟" "ما الوصف الجمالي؟" و "كيف لي أن أعرف أن العمل الفني يمتلك سمةً جماليةً معينةً؟"، ويصل في النهاية إلى القول بأن كلَّ تلك التساؤلات هي تساؤلات خاطئة، وبدلًا من ذلك "يجب أن نسأل عمَّا نقبله أو نعارضه من الوصف الجمالي؟.

أمَّا عن الخيال فلم يخصص له كانط مكانةً بين قُوى الروح، وإنما وضعه كمساعد لقوى المعرفة، ولذلك لم يلعب الخيال في إستطيقا كانط دوراً خلَّاقًا كما يقول بندتو كروتشه(٣٦). يؤكد سكروتون أنه "لكي نقبل وصفًا جماليًّا يعني أن "نفهم ونرى مغزاه" وهو الفهم الذي يجب تسويغه أو تبريره في ضوء استجابة أو خبرة ما. وكما يُبنى الوصف الحقيقي على المعتقدات، كذلك يجب أن تُبنى الأوصاف الجمالية على الخبرات، أو ما يُطلق عليه في موضع آخر "حالات عقلية لا معرفية معينة"(٣٧). ويشير سكروتون إلى "العلاقة الوثيقة" بين الوصف والخبرة على أنها "التعبير" Expression ، أي أن يعطي الوصف الجمالي تعبيراً مباشراً عن الحالة العقلية نفسها. وأخيراً، يعيد سكروتون وصف "التعبير" Expression بدوره على أنه "علاقة الجملة بظروف تقبلها" مضيفًا أن "ظروف تقبل الوصف الجمالي... هي خبرة"(٣٨).

يتحدث سكروتون عن الحالات العقلية اللامعرفية التي سبق وأثارها، ويقول :"إنَّ تلك الحالات تتعلق بـــ "الخبرة التخيلية" imaginative experience، وهو يستخدم كنموذج للخبرة التخيلية مثل رؤية "البطة" أو "الأرنب" في رسم البطة والأرنب الذي ناقشه في كتاب "بحوث فلسفية" لفتجنشتين. إنَّ رؤيتنا لجانب "البطة" إنما يعني أننا رأينا أن الرسمة لـــ "بطة"، وحيث إننا لا نعتقد أن الرسمة رسمة "بطة"، فإن إدراكنا لجوانب الرسم سيتضمن ترفيهًا وتسريةً للفكر، بمعنى أن "البطة مناسبة ولكننا لسنا متأكدين"، وبالطريقة نفسها، فإنَّ الخبرات المُعبَّر عنها في الوصف الجمالي والأحكام الجمالية تتضمن التسرية (التسلية) للفكر؛ بل للمشاعر بطريقة عدم التأكد"(٣٩). تلك الفكرة التي تفسح المجال لمفهوم الإمكان، أي من الممكن أن تكون هذه الرسمة لهذه أو تلك أو.... هذا الإمكان الذي يعطي مرونةً للقارئ في أثناء قراءة العمل الفني.

وفي كتابه "الملاحظات" يؤكد (فتجنشتين): "أننا لسنا مضطرين إلى ترجمة هذه الصورة إلى صور حقيقية لكي نفهمها بشكل أكبر من ترجمة الصور الفوتوغرافية وصور الأفلام إلى صور ملونة، رغم أن صور الناس أو النباتات الأبيض والأسود يمكن أن تثيرنا باعتبارها صوراً غريبة أو مخيفة بشكل رديء". فـــ "رؤية الشيء وكأنه" هي ببساطة طريقة في الرؤية؛ إذ إن كل رؤية،

كما يشير (كانط)، هي بالضرورة رؤية مشبعة بالتخيل [٤٠]. يطبق سكروتون هذه الفكرة عن الخبرة التخيلية على الفن، حيث إن رؤية صورة ما على الشكل الذي تمثله هو منظور شخصي للخبرة التخيلية. ولقد كانت لسكروتون قدرة أكبر من غيره من الجماليين في شرحه للقيم المرتبطة بالتمثيل الواقعي[٤١].

إنَّ العملية أكثر من كونها عمليةً محكومةً بشكل صارم وحاد، إنَّ المرء لا يستطيع في كلِّ الأحيان أن يكشف عن كلِّ ما تمثله المقطوعة الموسيقية –أو اللوحة أو القصيدة الشعرية– التي يستمع إليها. إنَّ الأمر يحتاج إلى تدريب ومران وملكات خاصة، وتنوع الخصائص التي تُرى في العمل الفني من قِبل المفسرين للتمثيل تكمُن في ثراء مدى المعنى، أو ما يُسمى ب"الإمكانية التعبيرية" Expressive Potentinal. [٤٢]

إنَّ التمثيل قد يكون إشارةً إلى ما هو مجازي بالإضافة إلى ما هو مدلول عليه أو مملوك حرفيًّا من قِبَل العينة، وهذا يُظهِر لنا نوعًا آخر من الإشارة هو التعبير.[٤٣] ويتمكن سكروتون أيضًا من تقديم شرحه وتفسيره "للتعبير" expression فاللحن الموسيقي (السونات) الحزين، أو الذي يعبر عن الحزن، إذا استمعنا إليه على أنه حزين –أو بتعبير آخر– إذا استمعنا إليه على أنه مُصاغٌ بطريقة معينة، ونتيجة لهذا الإدراك لجوانب العمل الفني فإننا نُسرِّي عن شعورنا بالحزن في حدِّ ذاته على نحو غير مؤكد بشكل قطعي[٤٤].

ولعل فتجنشتين وكانط هما من أَلْهَما سكروتون في ذلك، فمفهوم "رؤية الشيء كأنه شيء آخر" أو seeing-as قد استعمله سكروتون لحل كثير من التعقيدات، فرسمة "البطة والأرنب"– التي تمثل منظوراً متعدد الإدراك– يمكن رؤيته على أنه إمَّا بطة وإمَّا أرنب، ولا يمكن أن يجمع بين الاثنين: فكلٌّ منهما يمثل "جانبيَّ" Aspect [45].

المثال التوضيحي الذي يقدمه (فتجنشتين) في الجزء الأخير من كتابه "بحوث فلسفية " حول "رؤية الشيء أو رؤية الشيء وكأنه" هو صورة "الأرنب/ البطة" التي يمكن أن نرى من خلالها الرسم إمَّا بطة وإمَّا أرنب. فما الذي يحدث بالضبط عندما نتحول من تفسيرٍ إلى آخر؟ بالتأكيد لا يلاحظ (فتجنشتين) الخطوط الفعلية على الورقة، ورغم ذلك، فإن التغير ليس فقط فيما تعنيه الخطوط، فالصورة تبدو مختلفة اعتماداً على ما إذا كنا ننظر إليها بوصفها بطةً أو أرنبًا إذ تمر تجربتنا البصرية بتحول، وبذلك يفترض مفهوما البطة والأرنب أشكالًا مختلفة للصورة، فالصورة تقدم خطوطًا تسمح لنا أن نرتبها على الورقة بطريقة مختلفة[٤٦].

يؤكد سكروتون أن السمات الجمالية للشيء الذي نشاهده ليست خصائصَ للشيء، وإنما هي "جوانب". ويرفض القول بأن مفهوم الإدراك الجمالي أو الخبرة الجمالية موجهان نحو سمات معينة

للشيء بوصفها خصائص بارزة؛ ولذلك فإن الأوصاف الجمالية يجب ألَّا نربطها بخصائص الشيء، ولكن نربطها بأنواع الخبرة، فليس معنى أننا لم نفهم وصفًا ما، أننا لم نعرف الخبرة الجمالية(٤٧). يقول سكروتون: "إنَّنا ننظر إلى صورة الملكة على أنها الملكة أو صورة إنسان على أنها إنسان، فعندما ننظر إلى صورة إنسان فإن أولَ ما يتبادر إلى أذهاننا أنها "صورة لإنسان" وهذا شيء نجزم به، وربما نتعدى بتفكيرنا إلى جوانب أخرى مثلًا (إنه رجل في منتصف العمر)، وأنه (ممتطيٌ جواده، وهكذا)"(٤٨).

وفقًا لـــ(فتجنشتين)، ما يحدث هنا: هو فعل لفهم هذا التعبير أو الإمساك به، وعلى هذا الأساس: عندما نرى صورة بوصفها وجهًا، فإننا على أية حال، ننفي الخطوط المادية على الصفحة، ولا نفرض عليها صورة معينة، ولا نترجمها إلى صورة أخرى محددة(٤٩).

فمفهوم رؤية الشيء كأنه (seeing-as) يرتبط بكلٍّ من الفكر والإحساس، بمعنى أنه يشير إلى نشاط التخيل، والذي بدوره يتم تحليله كنوع من الإدراك الذي يقترب نوعًا ما من مفهوم "المعرفة بالاطلاع" knowledge عند راسل، ومن ثمَّ، فحقيقة الحكم الجمالي أو زيفه أقل ملاءمة بالنظر لشروط تقبل هذا الحكم- أي معايير فتجنشتين، وأولئك المحيطون بالخبرة ويعرفونها سوف يتقبلون أن يرفضوا الوصف، أما مَن في وضع المسئولية التي تتطلب منهم تطبيق مفاهيم جمالية، وتوفير المعطيات الجمالية للإمبريقية، بدءًا من كانط، فيرى سكروتون ضرورة الاعتماد على فردية العمل الفني، والذي يجب تذوقه "كعمل في حد ذاته"، كما يؤكد معيارية الأحكام الجمالية: فأولئك يشاركون مع الأحكام الجمالية الاعتقاد بأنه ربما يتفق معك الجميع إذا كان لدى كلٍّ منهم ما يكفي من حس التذوق(٥٠).

إن"رؤية الشيء وكأنه" هي ببساطة طريقة في الرؤية؛ إذ إن كلَّ رؤية، كما يشير (كانط)، هي بالضرورة رؤية مشبعة بالتخيل. يؤكد (فتجنشتين) خصوصية الصورة التمثيلية، ويفهم الإبداع الفني باعتباره موجهًا بالفعل لإنتاج أشياء جديدة في العالم، فضلًا عن محاكاة أشياء موجودة مسبقًا أو الإشارة إليها(٥١).

كما يثير سكروتون فكرة "الخصائص الثالثة(*)" Tertiary qualities، وهل تلك الخصائص التي يمكن ملاحظتها من قبل مَن يمتلكون قدرات فكرية وانفعالية أعلى بهدف مساعدة المتلقي على تتبع هذا الخط الدقيق، وذلك كما في المثال المأخوذ من فكر فتجنشتين الخاص بالجوانب أو الزوايا (صورة البطة والأرنب) لتوضيح تلك الخصائص، وفكرة الاتجاهات الثقافية كأساس "للقدرات" Capacities(٥٢).

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٢

تتضح أهمية هذا الأمر، إذا ما أدركنا الصعوبة التي واجهها سكروتون في تناوله للموضوعية في الأحكام الجمالية؛ فهو يريد القول بأن الأحكام الجمالية يمكن ارجاعها إلى أسباب منطقية، رغم أنها تعبر عن خبرات واستجابات، فقد تكون الخبرات معقولة منطقيًّا، وقد تكون الاستجابات ملائمة، ولكنه يقول إن "الانفعال" Emotion في شكله الطبيعي خليط مركب من الاعتقاد والرغبة تجمعهما علاقة سببية (٥٣). وهذه الصياغات تشير إلى أن العلاقات بين الخصائص المُدْرَكة للشيء وبين الطريقة التي نُدْرِكه بها من ناحية، وبين طريقة إدراكنا له وبين ما نشعر به، من ناحية أخرى، كلها علاقات سببية صبحتة (٥٤).

يعقد سكروتون عدة مقارنات للتمييز بين العلاقة السببية والتمثلية بين الشيء والصورة، موضحًا ذلك من خلال الفوتوغرافيا والفليلم، فـ"التمثل Representation" يعدُّ علاقة مقصودة في جوهرها. هذا ما تحدث عنه "ريتشارد وليم" Richard wollheim(١٩٢٣-٢٠٠٣) ، وأسماه معيار "كفاية النية" (القصدية) Sufficiency of Intention التي عن طريقها يجب أن نكون قادرين على رؤية الموضوع في اللوحة لكي تتمكن من أن تكون تصويراً لذلك الموضوع(٥٥). فقد ربط ريتشارد بين القدرة على إدراك الصورة وقصدية الفنان(٥٦).

وعلى النقيض، يؤكد سكروتون أن "العلاقة السببية" بين "الشيء" object و"الصورة" Image وهي علاقة مهمة للفوتوغرافيا، ومن ثمَّ، فإن فهم أي عملية تمثل (كما في القصة والرسم) ما هو إلا شكل آخر من أشكال الأفكار المجسدة التي يعدها سكروتون عملية جوهرية في فهم علم الجمال، والتي – بوصفها عملية تخيلية – تتجرد من الاهتمام بالحقيقة الحرفية للتمثيل.

وبالطبع، يمكن أن يكون ثمة اهتمام بالفوتوغرافيا، ويمكن للصورة الفوتوغرافية أن تمثل ما تمثله (مثل صورة ممثل مسرحي يلعب دوراً ما)، ولكن ليس هناك طريقة فوتوغرافية للتمثل الذي يُثير اهتمامات جمالية في حدِّ ذاته كما هو الحال في طرق التمثل في الرسم والأدب، ومن ثمَّ فإنَّ "التصوير الفوتوغرافي" ليس وسيلةً للتمثل، ويعاني عجزاً عن التخيل؛ فالأفلام بطبيعتها هي الأنسب في النجاح في تحقيق خيالاتنا وتصوراتنا الخيالية أكثر من كونها وسائل للاستكشاف الخيالي للواقع الذي يُعَد من الموضوعات المهمة في الجماليات عند سكروتون(٥٧).

هل بالفعل يمكن تبرير التأثيرات الجمالية؟ إذا كان سكروتون يأمل في إثبات أن الخبرات الجمالية يمكن تبريرها؛ لأنه بخوض الإنسان تلك الخبرات فإنه يجب أن نفكر في الأشياء في ظل مواصفات معينة، ويمكننا أن نبررها، حينئذ كان يجب أن يشير إلى أننا لا نسرِّى عن فكرنا أو أنفسنا فقط، وإنما ندفع أيضاً بهذه المواصفات إلى نمط معرفي إرادي مؤكد. ووصف الفعل قد يكون ملائماً أو غير ملائم، ولكن يعود ذلك لطريقة إقحامه في النمط المعرفي. وكما يرى

سكروتون، فإن إدراك جوانب العمل والخبرة الجمالية بوجهٍ عام هو أمر يتم بين ردود فعل مسببة واستخدامات أو تطبيقات عقلانية للمفاهيم(٥٨).

الدلالة الموسيقية عند سكروتون:

سكروتون يطبق نظرية الإدراك الجانبي لفتجنشتين على الموسيقى

أ- الموسيقى:

هل الموسيقى لغة؟ بتعبير آخر هل تعد الموسيقى نسقًا رمزيًّا يمكن مقارنته بنسق التمثل اللفظي (اللغة)؟ وإذا كانت الموسيقى لغة فما الفرق بينها وبين اللغة الطبيعية؟ اكتسب هذا السؤال أهمية كبرى مع ظهور فروع جديدة للمعرفة مثل علم السيمولوجيا علم (العلامة) والسيمانطيقا علم المعاني. وفي محاولته للإجابة عن هذا السؤال يقول "نعوم تشومسكي" Avram Noam Chomsky (١٩٢٣)

> **"لتحديد سواء أكانت الموسيقى أم الرياضيات أم نظام اتصال النحل، أو النظام المسمى "بالقردة" ape لغة أم لا؟ فيجب علينا أولًا أن نخبر ما الذي نعنيه باللغة (أو ما الذي نعتبره لغة) إذا كنا نعني باللغة الإنسانية، فإن الجواب سيكون سلبيًّا وتافهًا في جميع الحالات، وإذا كنا نقصد باللغة نسقًا رمزيًّا Symbolic System ، إذًا فإن كل هذه الأمثلة ستكون لغات كما سيكون هناك أنظمة أخرى كثيرة"(٥٩) .**

لكننا نقول لتشومسكي يجب علينا أن نعرف ما المقصود باللغة؟ وما المقصود بالموسيقى؟ فنحن لا نستطيع أن نقرر أن هذا البحر يوجد به لؤلؤ ما لم نكن نعرف ما هو شكل اللؤلؤ وتركيبه؟ كذلك لا نستطيع أن نقرر ما إذا كانت الموسيقى لغةً أم لا؟ إلا إذا حددنا المبدأ الذي ندخله على كل هذه التشكيلات التي تتكون بها العلامات لكي ننظمها ونحدد مجموعاتها المختلفة.

إن السمة التي تتسم بها شتى الأنظمة (التي ذكرها تسومسكي وغيرها)، والتي تمتثل للمعيار الذي يجعلها تدخل في نطاق السيميولوجيا، هي قدرتها على الدلالة أو (مدلوليتها Significance)، وتكونها من وحدات دلالية أو علامات. مفهوم "الوحدة" يحتل مكان الصدارة في الإشكالية التي نحن بصددها. وأن أي نظرية جادة لن تُشكل إذا أسقطت أو تفادت قضية الوحدة، إذ إن كلَّ نظام دال لا بُدَّ من أن يُعَرف من الطريقة التي تُنتج بها الدلالة، ومثل هذا النظام يجب أن يحدد الوحدات التي يستخدمها، لكي ينتج "المعنى"، وأن يحدد أيضًا نوعية "المعنى" المنتج.(٦٠) وهكذا نواجه سؤالين:

- هل يمكن اختزال جميع الأنظمة السميوطيقية في وحدات؟
- هل هذه الوحدات –داخل الأنظمة التي توجد فيها– تمثل علامات؟

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٢

لا بُدَّ من اعتبار الوحدة والعلامة خاصيتين متميزتين، فبينما تكون العلامة بالضرورة وحدة فقد لا تكون الوحدة علامة. ونحن واثقون –على أقل تقدير– من هذا القول: "إنَّ اللغة مكونة من وحدات وهذه الوحدات هي علامات، ولكن ماذا عن الأنظمة السيموطيقية الأخرى؟ ماذا عن نظام ما مثل الموسيقى؟

إذا نظرنا إلى نظام لغة – مجازاً– مثل اللغة الموسيقية التي تتكون من تألفات ومتتاليات من الأصوات التي تكتسب طبيعة موسيقية عندما تأخذ دلالات خاصة، وتترابط بطرق مختلفة، وتُصنف تصنيفًا خاصًّا بوصفها درجات موسيقية أو (نوت Notes)، نرى أن الفونيم هو الوحدة الأولية للصوت في هذا النسق الموسيقى، ولا نجد في الموسيقى وحدات يمكن مقارنتها– مقارنة تطابق– بالعلامات اللغوية. وتنظَّم هذه الدرجات الموسيقية داخل إطار تنظيمي هو السلم الموسيقي؛ إذ تدخل هذه الدرجات إطار السلم في شكل وحدات مميَّزة ينفصل بعضها عن الآخر، لكن يتحدد عددها بالإطار. وتتسم محل وحدة أو درجة بعدد ثابت من الذبذبات تستغرق وقتاً محدداً(٦١).

إن السلالم الموسيقية تحتوي على عدد الدرجات الموسيقية نفسها في طبقات مختلفة يحددها عدد الذبذبات في متوالية هندسية، بينما تظل المسافات ثابتة. وقد تُنْتج الأصوات الموسيقية مونوفونيًّا (اللحن الواحد المفرد، وهو ما يميز الموسيقى الشرقية)، أو بوليفونيًّا (عدة ألحان متضافرة ومجتمعة وهو ما يميز الموسيقى الغربية)؛ ولذلك فهي توظف على حدة أو متآلفة، مهما اتسعت المسافات التي تفصل بينها في سلالمها المختلفة. ولا حصر لعدد الأصوات التي يمكن لمجموعة من الآلات التي تعزف معًا في آن واحد، أن تنتجها؛ بل لا يخضع ترتيبها أو معدل ترددها الصوتي أو نطاق تنسيقها لتحديد أو قيد، فالملحن ينظم الأصوات في قوله الموسيقي بحرية مطلقة؛ لأن هذا القول لا يخضع لعرف نحوي معين بل يتبع تركيبه الخاص(٦٢).

الدرجة الموسيقية هي إذًا الوحدة الأساسية في النظام الموسيقي. هذه الوحدة هي وحدة متميزة وتعارضية، لكنها لا تكتسب قيمتها سوى بدخولها في السلم الموسيقي الذي يُحدِّد جدولَ الدرجات الموسيقية. هل هذه الوحدة وحدة سيموطيقية؟ قد تكون كذلك داخل نطاقها الخاص؛ إذ إنها تحدد المتعارضات في هذا النطاق، لكنها لا تمت بصلة إلى سيميوطيقا العلامة اللغوية، فإننا لا نستطيع أن نحولها إلى وحدات لغوية، على أي مستوى في المستويات. يرى تشومسكى أن الموسيقى لا تختلف عن اللغات الطبيعية في وجودها في أنساق رمزية تواصلية (Communicative).

والموسيقى يمكن أن تؤلف وتعلم وتعزف من قِبل الأذن ودون أي نوتة موسيقية، وحتى من قبل أناس لا يستطيعون قراءة أو كتابة أي نوتة موسيقية أو أنساق رمزية(٦٣).

إن تفسير سكروتون لطبيعة الموسيقى وخبراتنا بها كان مقدمة لإظهار أهمية التخيل، فقد سعى من خلال كتابه "الفن والتخيل" إلى طريقة منهجية يمكنه من خلالها دعم نظريته في التخيل وإقامتها على أسس فلسفية عميقة، وهناك أصالة (يتفرَّد بها) في شرحه وتفسيره للتخيل. وهي تعد رؤية "غير واقعية" وذات أهمية خاصة وواعدة في جماليات الموسيقى، بمعنى أنها لا تسلم بوجود خصائص جمالية معينة للموسيقى التي تتمثل لدينا في خبراتنا الموسيقية. ولأن الموسيقى ليست تمثيلًا لشيء آخر، فإنَّ الشحنة الروحية هنا تكون أقوى من أي فنون أخرى؛ فعند الاستماع إلى قطعة موسيقية، ندخل في روحها، وفي روح مجتمع المستمعين الآخرين، وتجد الجميع منتبهاً للكيفية التي ربطت بينهم وبين الموسيقى(٦٤).

من الاعتقاد إلى التخيل:

رؤية سكروتون تتمثل في أن الخبرة الموسيقية هي نوع من خبرة "جانب" من الجوانب، حيث تتمثل الأصوات في خبرة تقع تحت مظلة المفاهيم العادية مثل العاطفة والانفعال، والحركة، والارتفاع، ولكننا لا نعتقد أن الأصوات تقع فعلًا تحت مظلة هذه المفاهيم، وإنما نتخيلها كذلك. وخبرة الموسيقى هي خبرة تخيلية أو خبرة جانبية، تتشكل من خلالها مفاهيم لا جمالية للأشياء، ولكنها لها تأثير ترفيهي؛ أو يتم تخيلها كنقيض لاعتقادنا بأنها تلعب دوراً فيما نخوضه من خبرة.

فمن وجهة نظر سكروتون، الخبرة الموسيقية ليست نوعاً من الوعي بخصائص جمالية متفرقة، وإنما هي خبرة تخيلية لخصائص عادية؛ لذلك ما هو مميز للخبرة الموسيقية يقع في الاتجاه (التخيل) وليس المحتوى (الأشياء والخصائص التي نعتقد بوجودها). إنَّ نوعاً من الحالة العقلية التي نمر بها خلال الخبرة الموسيقية ما هو إلا تخيل أو إدراك تخيلي(٦٥).

أشار سكروتون في مقاليه "طبيعة التعبير الموسيقي" و"فهم الموسيقى" إلى الدور الذي تلعبه الاستعارة في كل أنواع الوصف الشفهي للموسيقى أو مناقشتها. ورغم نقده للناقد الموسيقي (إدوارد هانسليك) في إصداره "أشكال حركة الأصوات" فإنه يدرج استماع الموسيقى كحركة بين الإدراكات الأساسية والجوهرية للفهم، هذا إلى جانب القدرة على تحديد درجة الصوت (من العلو والانخفاض)، والتمييز بين الإيقاع من مجرد تتابع زمني إلى التناسق والهارمونية عند تجميع النغمات. وهو مُحقٌّ بالتأكيد في الإصرار على أن الموسيقى تنتمي بطبيعتها إلى "العالم المقصود للإنسان وإرادته"، حيث إنها كانت تُعْزَى دائماً إلى العالم المادي للأصوات (٦٦).

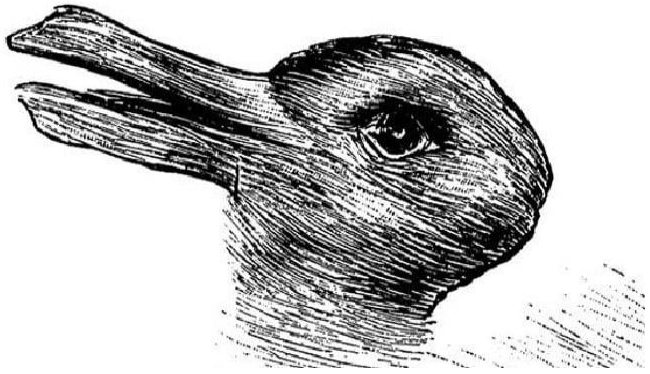
مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٢

ومثل هذه الرؤية، تفترض أن التخيل نوع من الحالة العقلية المختلفة عن الاعتقاد؛ لذلك نحتاج إلى شرح ملائم للتمييز بين الاعتقاد والتخيل. والمشكلة أنه ليس هناك مَن لديه شرح مقنع للفرق بينهما، ومع ذلك، هناك سمات معقولة يمكن من خلالها التطرق إلى ما إذا كانت الحالة العقلية هي حالة اعتقاد أم حالة تخيل، والمعايير المرشحة لهذا الأمر تتمثل في أنهما يختلفان بطرق سببية أو معيارية أو كليهما. على سبيل المثال، يميل الاعتقاد والتخيل إلى التسبب في أنواع مختلفة من السلوك أو التبرير العقلاني لها، فإذا ما اعتقدت بأنني في مبنى يحترق، ولا أريد أن يصيبني الحريق، فمن المنطقي أن أحاول الهرب أو أحاول أن أطفئ الحريق، وربما أحاول أن أقوم بأي من الفعلين. ولكن إذا ما تخيلت فقط ولم أعتقد جازماً أنني في مبنى يحترق، ربما في أثناء مشاهدتي لمسرحية أو فيلم، فإن هذين الفعلين لن يكون لهما تبرير عقلاني، ومن غير المحتمل أن أفعلهما، وفي هذا المضمار، يختلف التخيل والاعتقاد وبالتالي يمكن التفرقة بينهما(٦٧).

ويُعْزِي سكروتون جزءاً صغيراً للغاية في فهمنا لمعنى الموسيقى إلى السياق، رغم أنه يعطي مثالًا ملائماً من السيمفونية الثامنة لـــ "بروكنر" (*)، وعزى جزءاً من هذا الفهم أيضاً إلى التنبؤ، الذي –وفقًا لوجهة نظره– "لا علاقة له بتذوق الموسيقى"، وأنه واحد من العناصر الرئيسة للاستمتاع بأي لغة موسيقية نفهمها. والحقيقة أنه عند الاستماع إلى الموسيقى الشرقية أو بالفعل أي موسيقى عشوائية النغمات، لا يمكننا التوصل لأي تنبؤات– سواء بالتأكيد أو النفي– من شأنها أن تفسر إلى حدٍّ كبير عدم رغبتنا في تقبلها(٦٨). يُثير سكروتون مشكلات محورية حول طبيعة الدلالة الموسيقية، والموسيقى ليست "تمثيلية" representational، وإنما هي "تعبيرية" expressive، ويقترح سكروتون– على نمط فريجيان– أن يتم تناول قضية الدلالة التعبيرية من خلال "الفهم" Understanding، وأشار إلى الآتى:

"إنَّ فهم الموسيقى يشمل الإبداع الفعَّال لعالَم مقصود، والذي يتم فيه تشكيل وتحويل أصوات خاملة (لا حياة فيها) إلى حركات وهارمونيات وإيقاعات– أي إشارات استعارية في فضاء استعاري، وعبر تلك الإشارات الاستعارية تتنفس روح استعارية داخل مستمع متجاوب وجدانيًّا. وفي مرحلة معينة، يعايش خبرة ذات منظور ذاتي لتلك الإشارات، منظور خاص به دون غيره، وينمو لديه هذا المنظور ليصبح جزءاً من فهمه لما يسمعه كما في حالة سماعنا للحن أو أغنية ما. ولأن ذلك ليس أكثر من مجرد استمرارية ومواصلة لنشاط تخيلي انخرط فيه الشخص عند سماعه إلى الموسيقى– أي نشاط تحويل الصوت إلى فضاء خيالي، "فإنك تصبح أنت الموسيقى ما دام العزف ظل جاريًّا"(٦٩).

ولفهم القضية المتعلقة بالخبرة الموسيقية، نحتاج إلى استيعاب أكثر من مجرد التفرقة بين الاعتقاد والتخيل؛ فنحتاج أيضاً إلى فهم التفرقة بين الارتباطات الإدراكية للاعتقاد والارتباطات الإدراكية للتخيل، هناك ظاهرة "المشاهدة التخيلية" imaginative seeing، وهي من النوع الذي ننخرط فيه عندما نرى وجهاً عبر سحابة أو بطة في صورة مبهمة لبطة وأرنب، وتلك هي "الجوانب المنظورية" aspects التي نراها. وهي تعدُّ مختلفة عن الخبرة الإدراكية العادية، فكيف يمكننا أن نفرق بين تلك الحالات العقلية؟ أحد هذه الطرق قد تتمثل في القول بأن الخبرات الإدراكية "تعلل" (أو تبرر منطقيًّا) الاعتقادات ولا تخضع مباشرة للإرادة ، في حين أن الخبرات الإدراكية للجانب التخيلي لا تعلل المعتقدات، ويبدو أنها تخضع أساساً للإرادة أو الرغبة، وبفرض وجود معايير للتفرقة بين الاعتقاد والتخيل أو بين الخبرة الإدراكية والخبرة التخيلية الجانبية، يمكن المضي قُدُمًا في النقاش حول الخبرة الموسيقية(٧٠).



الشكل رقم (١)*

الاستعارة والتخيل:

إنَّ الفكرة المحورية لوجهة النظر التقليدية في الاستعارات هذه، أن الاستعارة لها "المعنى" Meaning، أو "الفحوى" Sense الذي يختلف عن معناها الحرفي، كما أنها تستطيع أن تقول أشياءَ صحيحة أو مجازية حول العالم، بالرغم أن رسالتها قد تكون أكثر عمقًا وغرابةً أو تخفياً وتستراً من "النثر" Prose البسيط.(٧١). هذه هي مسلمات البلاغة الكلاسيكية(*) التي تضعها المعالجة الدلالية الحديثة للاستعارة موضوع السؤال.

أمَّا عن تعريف سكروتون للاستعارات" فهي تُحيك أشكالًا من العلاقات التي يحتويها واقعنا المعاش، ولكن تخلقها قدراتنا الفائقة على الربط بين الأشياء الأكثر بعداً عن بعضها (٧٢).

ويصل سكروتون إلى فرضيته بشأن طبيعة الموسيقى وخبرتنا بها من منطلق فرضيته بأنَّ "أوصاف" descriptions الانفعال بالموسيقى هي أوصاف "استعارية" في مجملها، وأطلق على ذلك "فرضية الاستعارة الجمالية" (**). ومع ذلك، يزعم سكروتون أيضاً أن الاستعارات تتوغل في

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٢

خبرتنا مع الموسيقى، لكن لا يمكن أن يعني ذلك حرفيًا؛ فرؤية سكروتون ليست مجردَ رؤية حول الوصف "اللغوي". إنها رؤية تتعلق بالخبرة الموسيقية، يلجأ سكروتون هنا إلى الحالات العقلية، تلك الحالات المتضمنة في رؤية الجوانب – إدراك تخيلي- ويعتقد أن أحكامنا الجمالية بشأن الموسيقى تنبثق من حالات عقلية من هذا النوع، لكن "فرضية الاستعارة الجمالية" هي فرضية تتعلق بالوصف اللغوي، وليس بالخبرة الموسيقية(*) (٧٣).

التطبيق المجازى والحرفى لمفهوم الاستعارة :

أكد جودمان اختلاف الاستخدام المجازي للغة في "طرق الدلالة" Significant Ways عن الاستخدام الحرفي، فهو ليس أقل معقوليةً ولا أكثر إبهاماً، وهو ليس أقل عمليةً ولا أكثر استقلالاً في الصدق والكذب من الاستخدام الحرفي. فالاستعارة أبعد ما تكون عن كونها مجرد مسألة زخرفية غير أساسية إدراكيًّا، فهي تشارك بالكامل في تقدم المعرفة(٧٤)، وتكمن في قلب كلِّ فكرٍ وفعلٍ إبداعي(٧٥)، ذلك عن طريق استبدال بعض من "الأنواع الطبيعية"Natural kinds القديمة بأنواع مبتكرة ومثيرة في تدبر الحقائق، ومراجعة النظرية وتعديلها في استحضارنا لعوالم جديدة(٧٦). تأتي غرابة المجاز من أن "الصدق المجازي" Metaphorical Truth متوافق مع "الكذب الحرفي" Literal Falsity ؛ فالجملة الكاذبة عندما تؤخذ حرفيًّا قد تكون صادقة عندما تؤخذ مجازيًّا، مثال على ذلك عندما نقول: "إن المفصل يقفز" أو "إن البحيرة ياقوتة"(٧٧).

يعتقد سكروتون أن الوصف اللغوي الجمالي فيما يتعلق بالعاطفة أوالانفعال أو الحركة أو الارتفاع هو وصف استعاري، ولكنه قد يقول بأن هذا الادعاء لم يثبت بما يكفي (**). ورغم أن فرضية الاستعارة الجمالية شيء، ونظرية إدراك الجانب لدى سكروتون شيء آخر، فإنني أعتقد أننا لا يمكن أن نتجاهل اهتمام سكروتون بغلبة الاستعارة في وصفنا للموسيقى (٧٨).

يشير سكروتون إلى أن معظم المصطلحات التي نستخدمها مجازيًّا أو استعاريًّا لتعزية خصائص جمالية إلى الأعمال الفنية هي في الأساس تستخدم في سياقات أخرى، ولكن معنى اللجوء للاستخدام الأساسي للفظ فهذا يعني استخدامه حرفيًّا، وبالتالي فيجب استخدامه على أساس معايير معينة، وبالتالي، حيث إن استخدامنا لمثل هذه التعبيرات أو الألفاظ في الحالة الجمالية هو أمر مستقل عن المعايير على الأساس الذي تطبق به نفس هذه الألفاظ في سياقاتها الأساسية، فيمكن للشخص أن يفهم أحد الاستخدامات ولا يفهم الاستخدام الآخر. ويترتب على هذه الرؤية تشديد العلاقة الحيوية بين اهتماماتنا الجمالية وبين غيرها من الاهتمامات، مثلًا بين الحزن في المقطوعة السيمفونية وحزن الشخص(٧٩).

سكروتون والواقعية الجمالية:

وبناءً على رؤية سكروتون، فإن الأحكام الجمالية التي تنبثق من الخبرات التخيلية ليست بأحكام على الخصائص الجمالية؛ بل على النقيض، وفقًا للمذهب الواقعي في علم الجمال، هناك خصائص جمالية للأصوات التي نمثلها في الخبرة الموسيقية. علاوة على ذلك، فإننا لدينا أفكار بشأن الموسيقى تُمثل معتقدات بشأن تلك الخصائص الجمالية، ونلجأ إلى الألفاظ العادية، ونستخدمها استعاريًّا لنصف بها تلك الخصائص؛ لذلك فإنَّ "فرضية الاستعارة الجمالية" تتوافق مع الواقعية الجمالية. ويمكن أن نطلق على هذه الفرضية البديلة "فرضية الواقعيين" وليست فرضية "المعرفيين"، والسبب وراء ذلك هو أن التخيل يمكن تصنيفه إلى حدٍّ معقول على أنه فعل "معرفي"، في حين أن الأمر كله ينحصر في التمييز بين "المعتقدات والتخيل"، وأن نفهم الخبرة الجمالية والأحكام في ضوء الأولى (أي المعتقدات) وليس الثانية (التخيل)(٨٠). هل يتغاضى سكروتون عن رؤية الواقعية الجمالية ولماذا؟ ينطلق سكروتون في حجته من وصف فرضية الاستعارة الجمالية إلى نظرية "الإدراك الجانبي" aspect perception، وهو في بادئ الأمر يقدم حجته من خلال كتابه "الفن والتخيل" ١٩٧٤، ثم بعد ذلك في كتابه "علم جمال الموسيقى" عام ١٩٩٧:

الاستعارة ونظرية الإدراك الجانبي:

أحد الأمور التي قد تفسر سبب ما قد يبدو من تغاضي سكروتون عن طرح الواقعيين هو رؤيته للاستعارة. فرؤية سكروتون قريبة تمامًا من رؤية "دونالد ديفيدسون(*)" Donald Herbert Davidson (١٩١٧–٢٠٠٣)، فهما يتشاركان الفكرة نفسها القائلة بأنه ليس هناك معنى لغويًّا استعاريًّا، وأن الكلمات المستخدمة استعاريًّا تعني ما تعنيه عندما تستخدم بشكل طبيعي. ومع ذلك، فإن ديفيدسون يُجيز أن الاستعارة "قد تجعلنا نلتفت" إلى خصائص أخرى للأشياء غير تلك التي يُشير إليها اللفظ عادة، ومن ثمَّ ليس هناك مساحة للواقعية الجمالية، حيث إنَّ اللفظ المستخدم استعاريًّا قد يقودنا إلى الانتباه لخاصية جمالية، رغم أن تلك الخاصية لم يكن مشاراً إليها من قِبل اللفظ ذاته. وعلى النقيض، في كتابه "علم جمال الموسيقى"، يتمسك سكروتون بالرؤية القائلة بأن مقصد الاستعارة دائمًا يكمن في استدعائها لخبرة تخيلية معينة أو إدراك زاوية/جانب من العمل الفني(٨١)، و"أن مقصد الاستعارة ليس وصفَ شيء، وإنما تغيير جانبه أو زاويته، وبالتالي نتجاوب نحوه بطريقة أخرى"(٨٢). أما رؤية "ديفيدسون (٨٣*)" كانت أبعد من ذلك، فلا شك أن الاستعارة لا تصف ما يعنيه اللفظ في الاستخدام العادي، ولكن مقصد الاستعارة قد يؤدي بنا إلى رؤية؛ بل والاعتقاد أحياناً في شيءٍ ما، وليس بالضرورة أن يقودنا إلى ***تخيل*** شيء ما، كما يعتقد سكروتون أنه الصواب بوجهٍ عام، وتفسير ديفيدسون ل"مقصد الاستعارة" point of

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٢

metaphor أوسع قليلًا من تفسير سكروتون، وهذه المساحة الأكبر للتفسير كافية لتسمح لأصحاب الرؤية الواقعية الجمالية للتحرك فيها. علاوة على ذلك، فإن الرؤية الأوسع لديفيدسون أكثر معقولية من الناحية الاستقلالية، حيث إن الاستعارات يمكن وغالبًا ما تقودنا إلى التعرف على ما حولنا، وليس فقط تخيل الأشياء(٨٤).

الاستعارة والموسيقى:

كيف ننظر إلى الموسيقى بوصفها مجازاً في حد ذاتها؟ وما الآليات التي تساعدنا على فهم العلاقة المعقدة بين الموسيقى والمجاز؟ وهل يمكن أن نُعد الجملة الموسيقية مجازاً للحزن أو الفرح مثلاً؟ هل في الموسيقى مجاز واستعارة؟ أم أن الموسيقى هي في حدِّ ذاتها مجاز واستعارة؟ وإذا كان الجواب بنعم، فإن الجواب سيطرح السؤال الآتي: ما الأدوات المستعملة لذلك؟

والمتبني للرؤية الواقعية في علم الجمال سيقول بأن الأوصاف الانفعالية والحركية والمكانية للموسيقى هي أوصاف استعارية لخصائص جمالية للموسيقى؛ ولذلك فهي ملاءمة بدرجات متفاوتة (بدرجة أكبر أو أقل) وفقًا لدرجة اعتقاده أو إيمانه بالخصائص الجمالية للموسيقى. ومن هنا، تشير وجهة النظر هذه إلى وجود علاقة حرة أو متأرجحة في التلاؤم بين الاستعارة والخاصية(٨٥). وعلى النقيض، في رؤية الواقعيين لوجهة نظر سكروتون، يرون أن الاستعارات ملائمة حسب المفاهيم المستخدمة في الفعل التخيلي الذي بواسطته نفهم الموسيقى، فنحن نستمع إلى الموسيقى ونتخيلها حزينة، كما هو في الحركة، نتخيلها عالية، ولذلك فإن الكلمات الحرفية لخصائص الانفعال والحركة والارتفاع هي استعارات ملائمة لوصف الأصوات التي نسمعها على هذا النحو أو ذاك، وهناك فلاسفة آخرون قد تكون لهم تفسيرات مختلفة للملاءمة الاستعارية(٨٦) و"إن الاستعارة مهمة وغريبة؛ فإن أهميتها غريبة وغرابتها مهمة" (٨٧)، و"إن الاستعارة هي انطباق علامة قديمة على نحو جديد... هي مسألة تعلم كلمة بحيل جديدة"، تتضمن الاستعارة استرداداً أو تحولًا لحدٍّ أو بالأحرى لمخطط حدود من تطبيقها وانطباقها الحرفي الأولي على نحو جديد لإحداث تصنيف جديد إمَّا للعالم نفسه وإمَّا لعالم مختلف (٨٨)؛ لأن العلامة التي يتم تطبيقها هي نفسها مألوفة، فإنها تحمل تاريخاً يتناقض مع التطبيق الجديد؛ لذا، فعلى سبيل المثال نحن قد ندَّعي أن الصورة حزينة بالرغم من أن الكائنات ذات الحساسية هي فقط التي تكون حزينة.(٨٩)

تعتمد الاستعارة على عنصر الدهشة والإثارة، والمتلقي يدرك فجأة أن ثمة أشياء متباعدة بلا علاقة ظاهرة تربط بينها قد تجمعت وتألفت على نحو لافت غريب(٩٠)، ويحدث ذلك عندما نأخذ كلمة أو عبارة خارج سياقها المعتاد، وننقلها إلى سياق جديد فإننا بذلك نغير الماصدق أو

المدى الذي تتراوح فيه الأشياء، ونمدد العوالم الكلية لتلك الكلمة أو العبارة، ذلك هو التغيير الذي يباغتنا ويوقظ فينا منظوراً جديداً(*)(٩١).

مثال على ذلك: عندما قلنا إن "الصورة حزينة" فإننا قد وسعنا من مدى "الصورة"، فمن المعروف أن الصورة من الممكن أن تكون "كبيرة –ملونة– صغيرة– تشكيلية ...إلخ) أما كوننا نضيف إلى هذا المدى كلمةَ (حزينة) وهي صفة إنسانية لا نتوقع وقوعها على جماد، كذلك انتقال كلمة حزينة من مداها الذي ينطبق على الإنسان الذي يصف حالته الانفعالية انتقالًا إلى الصورة وهي جماد، ما حدث هنا هو إيقاع ائتلاف بين مختلفين (الصورة) و(الحزن) فأحدث إعجاباً ودهشةً وتأثيراً، وهذه هي عملية الاستعارة، هكذا من خلال التغيير في كلٍّ من المدى والعالم تتم عملية الاستعارة(٩٢).

الجدل بين الفكر واللغة "حجة اللغة الخاصة":

وربما يكمن الشرح للسبب الثاني في قبول سكروتون لمعيار قراء ما يطلق عليه فتجنشتين "حجة اللغة الخاصة"، فمثله مثل كثير من الباحثين، يعدُّ سكروتون أن "حجة اللغة الخاصة" لها عواقب سلبية على حالاتنا العقلية الداخلية. وهذه العواقب غالباً ما يطلق عليها "المناهضة للديكارتية" (من قِبل الباحثين، وليس من قبل فتجنشتين). والرؤية "الديكارتية" والتي نظن أنها تتعرض للهجوم، تتمثل في أن هناك خصائص "خاصة" لخبرتنا لا يمكن التفكير فيها وحدها لأننا نعي تماماً بها، ولا يمكن توصيل معانيها للآخرين بلغة حرفية عامة (٩٣).

إن هذا الاستنتاج المناهض للديكارتية يبدو أقوى من أي شيء يمكن أن تظهره ما تسمى "بحجة اللغة الخاصة"، حيث إن الدروب التي تسلكها "حجة اللغة الخاصة" تهتم بمعنى اللغة التي نتحدث بها عن حالاتنا الداخلية، لا عن الحالات الداخلية ذاتها. ومع ذلك فإنَّ "حجة اللغة الخاصة" غالباً ما يأخذ بها النقَّاد لإثبات أنها لا يمكن أن تكون أفكاراً تلك التي لا يمكن التعبير عنها بألفاظ حرفية (٩٤).

يؤكد "فتجنشتين" أن هناك حقائق بشأن الحالات العقلية التي ليست بحقائق يمكن معرفتها وملاحظتها في حالات أخرى أو نراها في أنفسنا". وعلم الظواهر كما يزعم سكروتون قد يرى أن المعرفة التي تتم بالاطلاع تتحول إلى "نوع من المعرفة الخاصة التي تحدث بالوصف"(٩٥).

إنَّ قبول سكروتون لـــفتجنشتين يجعلنا نفهم نوعاً ما محاولته للتغاضي عن خيار الواقعيين في فلسفة الموسيقى. ولأن الرؤية الواقعية تتطلب أن تكون هناك أفكاراً قابلة للتواصل لفظيًّا وحرفيًّا بشأن الخصائص الجمالية الواقعية، والتي لا يمكن التعبير عنها إلا من خلال الاستعارة أو غيرها من الأدوات غير اللفظية. وفي الحقيقة، إن فتجنشتين –بقراءة واضحة ومباشرة له– نجد أنه يجعل

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٢

الرؤية اللاواقعية للموسيقى إجبارية بدرجة أكثر أو أقل، بفرض اللاحرفية المتعلقة بأوصاف الانفعال في الموسيقى. وإذا كانت هناك "حجة لغة خاصة" واستنتاج "مناهض للديكارتية" معقولًا، فإن الواقعية المتعلقة بالحواس والخصائص الجمالية كانت سيتم الحكم عليها بالبطلان؛ لأنها لم تستطع أن تصبح الحالة التي نعتقدها في خصائص الحواس وفي الخصائص الجمالية حتى وإن استطعنا وصفها باللغة عن طريقة الاستعارة فقط. ولأن ذلك كان من شأنه جعل الأفكار "خاصة" بمعنى أننا لن نقوم ولن نستطيع القيام بوصفها حرفيًّا بلغة عامة (96).

نقد علاقة الفن بالدين عند سكروتون:

سلك سكروتون مسلك كانط وأرنولد وروسكين وفاجنر، يريد سكروتون للجماليات أن تكشف معنى العالم (الحياة) بالطريقة التي حاول بها اللاهوت أو علم دراسة الأديان ولم يفلح، فمن خلال التأمل الجمالي نشعر بأن كل شيء "بالغاية" purposiveness والوضوح، بل بشخصية كل شيء يحيط بنا، ومن خلالها نشعر بإيعازات غيبية عن كيفية وجود العالم ونشأته، وحياة الإنسان وقدسيتها، وغيرها من الأمور التي وجدها الإنسان في الدين(٩٧)

وهذا بالضبط ما جعل سكروتون يرفض كلًّا من الادعاءات الإمبريالية للعلم بأنه قادر على تفسير كل شيء، وكذلك مبادئ النظم الأخلاقية مثل النفعية؛ لأنهم غير قادرين على استيعاب ومواءمة هذا المعنى، فالنفعية تتعامل مع الإنسان وفقًا لمعيار بعيد عن العلم، وعلى أساس "الموضوعية" objectivity، وكلاهما يحلل أفعال الناس مجردة من السياق والمضمون اللذين لا غنى عنهما في فهم هذه الأفعال(٩٨).

بذل سكروتون ما في وسعه لتطوير تفسيره للبعد الديني للفن، وعمل بالفعل على تطوير الادعاء المشهور لـــ "فاجنر" القائل بأن الفن وهب القدرة على إنقاذ الأسس الدينية عن طريق الكشف عن الحقائق المختفية وراء الرموز التي يتضمنها الدين. والافتراض الذي طرحه كلٌّ من فاجنر وسكروتون يبدو مثله مثل "المعتقدات"، وأن الرموز ليست حقيقية – أي لا يؤخذ بظاهرها السطحي. فما هو صحيح في الدين أو حقيقي، وما نجده في أوبرا تريستان(٩٩) .

وفي كثير من أعمال الفن العظيمة، بما في عروض الأوبرا الأخيرة لفاجنر– ما نجده هو مجموعات من المراسم والطقوس التي يتم تجسيدها أمامنا، والتي نشارك نحن فيها، هذه الأعمال الفنية– عند معايشتها كخبرة– فإنها تدحض وتكذب الإغواء الذي طالنا حتى أصبحنا نرى أنفسنا كحيوانات، أو مجرد نتاج لنظام الطبيعة ليس إلَّا. فتلك الأعمال الفنية تُنير السبيل أمامنا كي نستعيد المساحة النفسية اللازمة لتعزيز إحساسنا بذواتنا كبشر خُلِق لغرض مقدس، وكإنسان له حريته

وتفرده، وكمسئول عن نظام آخر غير ذلك النظام الذي طرحه داروين وأنصاره. وإنه من خلال الخبرة التي نعايشها عبر الأعمال الفنية- كأوبرا **بارسينال** *- نتحرر ونتطهر من آثامنا [١٠٠].

وبالنسبة لسكروتون وفاجنر-على عكس المسيحية الأرثوذكسية- ليس المهم أن ترمز الطقوس إلى العقيدة، وإنما أن تصبح العقيدة هي الوعاء المقدس الذي يحتضن الطقوس والمراسم الدينية. فالخلاص هنا يحدث في التضحية في حد ذاتها (وليس كما في عقيدة المسيحية الأرثوذكسية)، أي يحدث الخلاص بعد التضحية أو نتيجة لها، وهنا يعمد فاجنر (وغيره من الفنانين) إلى استعادة القدسية للعناصر الأساسية لحياتنا في عالم يفقد احترامه لكل ما هو مقدس، متذرعاً بالعلم وضياع الدين، وذلك عن طريق استعادة النظام القدسي وما يتضمنه من معانٍ سامية[١٠١].

ورغم أن كثير من القراء قد يتقبلون تحليل سكروتون للخبرة الجمالية مع ما قد يطلق عليه مستوى أدنى للخبرة، فإن الدور شبه الديني الذي يُنادى به للجماليات والأعمال الفنية من المحتمل أن يُمثلَ له مشكلة هنا. فمن ناحية، ليس واضحاً مدى قدرة أعمال الفن على استعادة المعنى المقدس للعالم في غياب الدين- من أي نوع- أو مع عدم وجود لاهوت طبيعي لوضع هذا المعنى في الأُطر المناسبة. فما هي بالضبط تلك الإشارات الموعزة للتلميحات الغيبية- إذا كانت فكرتنا عن الإله -على حد قول سكروتون- نعجز عن استيعابها إلا بالشكل السلبي؟ علاوة على ذلك، إن العلاقة بين دنيا العلم وبين الدنيا ذات الحرية والمسئولية والجمال تستعصي على الفهم أكثر مما توحي به الفلسفة الكانطية لسكروتون[١٠٢].

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٢

الخاتمة:

يعجب الكثيرون بمحاولاته المتعاقبة لربط تحليله للخبرة الجمالية والحكم عليها بالخبرات التي يعايشها مشاهدو أو متلقو الأعمال الفنية بالفعل، وكذلك محاولاته لإعلاء مكانة الجمالية بإصرار في عالمنا وحياتنا. كما سيعجب هؤلاء أيضاً بمحاولته بعث أفكار أرنولد وراسكين وفاجنر وليفيز إلى نطاق الفلسفة المعاصرة التي طالما تجاهلت مثل هؤلاء الرموز، بل تجاهلت المسائل والقضايا التي ناضلوا من أجلها. ورغم تجاهل الفلسفة، فإن المشكلات التي خاطبها هؤلاء وخاطبها سكروتون ما زالت وستظل ذات أهمية محورية لمستقبل ثقافتنا.

قدَّم سكروتون قراءةً وتحليلًا لمفهوم الخبرة الجمالية، معتمداً على آليات التخيل والاعتقاد من جانب والاستعارة من جانبٍ آخرَ، ومتأثراً بكانط وبفتجنشتين. قدَّم سكروتون في كتابه الجمال عرضاً تفصيلياً مُبسَّطًا لمفهوم الجمال؛ وحاول تعريف المفهوم والإلمام به في مستوياته وسياقاته المختلفة، بدءاً من المعنى المُبسَّط المتداول في سياق الحياة اليومية، وصولًا إلى المعنى التقني (الاستطيقا) في سياق النظرية الجمالية وفلسفة الفن، كما يضع حدوداً دقيقةً بين الجمال الفني والجمال الطبيعي

اهتم سكروتون بالتأكيد على ما هو غائب عن المنظور العلمي، وما ينطوي عليه من تفسير للمعرفة الموضوعية. والشيء الغائب يتمثل بدقة في ذلك "الفهم غير المقصود" الذي نقوم فيه بوصف ونقد وتبرير العالم كما يبدو لنا

طبق نظرية الإدراك الجانبي لفتجنشتين على الموسيقى. إن تفسير سكروتون لطبيعة الموسيقى وخبراتنا بها كان مقدمة لإظهار أهمية التخيل، فقد سعى من خلال كتابه "الفن والتخيل" إلى طريقة منهجية يمكنه من خلالها دعم نظريته في التخيل وإقامتها على أسس فلسفية عميقة، وهناك أصالة (يتفرَّد بها) في شرحه وتفسيره للتخيل. وهي تعد رؤية "غير واقعية" وذات أهمية خاصة وواعدة في جماليات الموسيقى، بمعنى أنها لا تسلم بوجود خصائص جمالية معينة للموسيقى التي تتمثل لدينا في خبراتنا الموسيقية.

الخبرة الموسيقية ليست نوعاً من الوعي بخصائص جمالية متفرقة، وإنما هي خبرة تخيلية لخصائص عادية؛ لذلك ما هو مميز للخبرة الموسيقية يقع في الاتجاه (التخيل) وليس المحتوى (الأشياء والخصائص التي نعتقد بوجودها). إنَّ نوعاً من الحالة العقلية التي نمر بها خلال الخبرة الموسيقية ما هو إلا تخيل أو إدراك تخيلي.

الهوامش:

(*) روجر فيرنون سكروتون، فيلسوف وكاتب إنجليزي وُلِد في ٢٧ فبراير ١٩٤٤– ١٢ يناير ٢٠٢٠، كان عضواً بالجمعية الملكية للأدب، وزميلًا في الأكاديمية البريطانية، ومُتخصِّصًا في فلسفة الجمال والفلسفة السياسية، لا سيِّما في تعزيز الآراء المحافظة التقليديّة. ألَّف أكثر من ٥٠ كتاباً في الفلسفة، والفن، والموسيقى، والسياسة، والأدب، والثقافة الجنسية والدين. كتب روايات وقطعتين من موسيقى الأوبرا، شملت أبرز منشوراته: "الفن والخيال" (١٩٧٤)(معنى المحافظة (1980)، الرغبة الجنسية (١٩٨٦)، جماليات الموسيقى (١٩٩٧) و"الجمال" (٢٠٠٩)، وَكيف تكون محافظًا (٢٠١٤). تبنّى سكروتن الاتجاه المُحافظ بعدما شهِد الاحتجاجات الطلابيّة في فرنسا التي جرت في مايو ١٩٦٨. كان محاضراً وأستاذًا في علم الجمال في كليّة بيركبيك في لندن في الفترة الممتدة بين عاميّ ١٩٧١ و١٩٩٢، شغَل عدداً من المناصب الأكاديميّة في الولايات المتحدة بدوام جزئي. أسهم في تأسيس شبكات أكاديمية تحت الأرض في ثمانينيات القرن العشرين في أوروبا الشرقية، والتي كان يُسيطر عليها الاتحاد السوفيتي، حصل في عام ١٩٩٨ على وسام الاستحقاق من جمهورية التشيك (الدرجة الأولى، والتي قلّده إيَّاها الرئيس فاسلاف هافيل). حصل في عام ٢٠١٦ على لقب السير لخدماته في الفلسفة والتدريس والتعليم العام. كان له اهتمام واسع بالثقافة، شغل كثيراً من المهام العلمية، من بينها: باحث في معهد العلوم النفسية في الولايات المتحدة الأمريكية، وأستاذًا زائراً بالمعهد الأمريكي للمقاولة. https://www.mominoun.com.

([1]) Martin Cooper: Music and Meaning, The Aesthetic Experience by Roger Scruton, The Musical Times, Published by: Musical Times Publications Ltd. Vol. 125, No. 1698 (Aug., 1984), p. 445.

([2]) Gary Iseminger: The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture by Roger Scruton, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Vol. 43, No. 3 (Spring, 1985), p. 320.]\][[]]]'\

([3]) بروميثيوس، فن الحداثة وانتهاك الجمال، علي هادي اليامي، ١٥ أغسطس ٢٠١٠.
http://prom2000.blogspot.com/2010/08/blog-post_15.html

([٤]) الجمال: (مقدمة قصيرة جداً) الطبعة الأولى منشورات أوكسفورد ٢٠٠٩، وبالمناسبة، هذا الكتاب يندرج ضمن السلسلة المعاصرة المهمة التي تصدرها جامعة أوكسفورد بعشرات الأعداد عن مواضيع مختلفة بعنوان "مقدمة قصير جداً".

([5]) bb.archimegasuper.com

(*) مرة بعد أخرى ومحاججة أفكاره، رغم أن (كانط) ليس الوحيد في هذا المضمار، فقد سبقته أسماء مهمة أخرى أيضاً من أمثال باومجارتن، ولسنج، وهيوم (فضلًا بالطبع عن أفلاطون وأرسطو) ، مثلما أعقبته أسماء مهمة أخرى من أمثال لوكاتش وكروتشه، وأوسكار وايلد وآخرين كثيرين.. من الأفكار المهمة التي يحاججها سكروتون هي أفكار (كانط) عن أن ما هو جميل هو ما يشعرنا بالمتعة الجمالية فوراً ومن دون مفاهيم (concepts) حيث يبين سكروتون أولاً أن هذه النظرة تمد جذورها في تصور قديم عن الجمال، بوصفه موضوعاً للمتعة الحسية وليس الفكرية، وأن صياغة (كانط) لهذه الفكرة هي بمنزلة تأسيس نظري لما كان موجوداً من مدة طويلة، وأن القديس توما الإكويني (Thomas Aquinas) في العصور الوسطى كان يعتنق هذه الفكرة أيضاً، بتعريفه لما هو جميل بوصفه "ما يسرّ العين".

(٦) محمد حلمي هلال، الجرافيتي والراب والغضب الشعبي والحداثة، أخبار الأدب، ٠٣ – ٠١ – ٢٠١٥.
.www.masress.com.
أيضاً: روجر سكروتون، الجمال، ترجمة وتقديم: بدر الدين مصطفى، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠١٤، ص ١٥.
أيضاً: روجر سكروتون، الخداع العظيم، ترجمة: شريف مجدي، مجلة آيون، ٩ يونيو، ٢٠١٨.

(٧) روجر سكروتون، الجمال، ترجمة بدر الدين مصطفى، ص١٥.

(8) Lenn E. Goodman: Beauty by Roger Scruton, The Review of Metaphysics, Published by: Philosophy Education Society Inc., Vol. 63, No. 3 (MARCH 2010), p.720)

(٩) روجر سكروتون، الجمال، ترجمة: بدر الدين مصطفى، ص ١٧٠.

(١٠) المرجع السابق، ص ١٥.

(*) اعتباطية Arbitrary: هي العلاقة العرفية أو الاصطلاحية بين العلامة وما تشير إليه، وهي علاقة عُرفية لاستنادها إلى المواضعة الاجتماعية، لا إلى العلاقة الطبيعية كعلاقة المشابهة في الأيقونة. وتُعَد اعتباطية العلامة عند علماء اللغة خاصية من الخصائص الأساسية للغة، وقد نستثني العلامات المحاكية (الأنوماطوبية) Onomatopee في اللغة أحياناً من اعتباطية العلامة؛ لأن عبارتها الصوتية تحاكي الصوت المقصود. وعند سوسير تكون اعتباطية العلامة هي العلاقة العُرفية (الاصطلاحية) بين الدال والمدلول. إنَّ هذا التأويل لظاهرة الاعتباطية قابل للجدل بسبب التفاوت في الطبيعة بين الصوت والمعنى، وهذا مع كون هذان البعدان صورتين ذهنيتين.

ولاء محمد علي محفوظ، الأبعاد السيميوطيقية للعمل الفني، دراسة تحليلية إستطيقية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآداب/ جامعة عين شمس، ٢٠١٤، ص٢٣٨.

(١١). Lenn E. Goodman Beauty by Roger Scruton, P.720.

(١٢) روجر سكروتون، الجمال، ص ١٧١.

(*) المقدمات الثمانية والأربعين مثلًا لباخ توضح جميع قواعد التأليف الفوجالي، ولكنها تحقق ذلك من خلال تطويعها بشكل إبداعي، من خلال إظهار الكيفية التي يمكن استخدامها كمنصة يمكن الانطلاق منها إلى مستوى أعلى من الحرية. إن الاكتفاء بتطبيقها كما هي سيكون مدعاة للتبلد، كما هو الحال في جميع التمرينات التي نبدأ منها دروسنا في مزج الألحان. روجر سكروتون، الجمال ، ص١٧١.

(١٣) المرجع السابق، ص١٧١.

(14) على هادي اليامي، ، فن الحداثة وانتهاك الجمال، مدونة برومثيوس "خواطر وأفكار"، ١٥ أغسطس ٢٠١٠.

http://prom2000.blogspot.com/2010/08/blog-post_15.html

(15) Roger Scruton, The Aesthetics of Architecture, Methuen London, 1979.PP., 158-179.

(16) Ibid., P., 206.

(17) Roger Scruton, Music as art, pp. 663-667.

(18)Lenn E. Goodman: Beauty by Roger Scruton, pp. 719-720

(19)A Companion to Athetics, Second edition, edited by Stephen Davies, Anthony D' hear, Scruton Roger, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper, published 2009, Wiley Blackwell, P.528.

* أفلاطون لم يكتب فلسفته في عصر ازدهار الحضارة الأثينية الذي توج العقل وحرية الرأي، وإنما نمت فلسفته وازدهرت في عصر انحدار هذه الحضارة. فلا عجب أن رددت فلسفته صدى هذا الانحلال فجاءت أميل إلى الانصراف عن الواقع المحسوس وزهداً فيه، وأشد تعلقًا بعالم آخر توجد فيه أحلامه وفيه يتحقق الحق والخير والجمال. وقد ارتبط هذا الاتجاه الصوفي عند أفلاطون بنزعة لا عقلية تنتهي إلى نظرية في المعرفة الميتافيزيقية تلجأ إلى الحدس أو الرؤية المباشرة التي تختلف عن الاستدلال العقلي أو الإدراك الحسي. وقد كانت هذه النزعة اللاعقلية وراء نظريته في المعرفة وفي الفن على السواء؛ ذلك لأنه يطالب الفنان والفيلسوف بشرط أساسي وهو" معاينة" الجمال.

أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٤١.

(20) Scruton Roger, A Companion to Athetics, Anthony D' hear, P.528

(٢١) تصف القدرة السلبية (negative capability) قدرة البشر على تجاوز ومراجعة سياقاتهم، ولقد استخدم هذا المصطلح الشعراء والفلاسفة في وصف قدرة الفرد على التصور والتفكير والعمل خارج نطاق أي افتراض مسبق لقدرة الإنسان المحددة سلفًا. ويجسد هذا المصطلح كذلك فكرة رفض قيود أي سياق، والقدرة على تجربة ظاهرة خالية من الحدود المعرفية، فضلًا عن التأكيد على إرادة المرء الخاصة وفرديته في قيامه بأنشطته الخاصة، ولقد كان أول استخدام لهذا المصطلح بواسطة الشاعر الرومانسي جون كيتس؛ حيث استخدمه لنقد أولئك الذين سعوا لتصنيف التجارب والظواهر كافة، وحولوها إلى نظرية معرفة، ولقد كان هذا المفهوم كذلك مصدر إلهام لممارسات التحليل النفسي والفن في القرن العشرين، وكذلك النقد الأدبي.

https://encyclopedia.pub/entry/37309

(22) Lenn E. Goodman, Beauty by Roger Scruton, pp720.

(٢٣) روجر سكروتون، الجمال، ترجمة: بدر الدين مصطفى، ٢٠١٤، ص ١٧٩.

(24) Lenn E. Goodman: Beauty by Roger Scruton, pp. 719–720

(*) الإمبريقية أو التجريبية هو اتجاه فلسفي يؤمن أن كامل المعرفة الإنسانية تأتي بشكل رئيس عن طريق الحواس، والخبرة، حيث ينكر أصحاب هذا الاتجاه وجود أية أفكار فطرية عند الإنسان، أو أي معرفة سابقة للخبرة العملية.

(25) Reuben Abel: Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind by Roger Scruton, Philosophy and Phenomenological Research, Published by: International Phenomenological Society, Vol. 36, No. 1 (Sep., 1975), p. 134.

(٢٦) ولاء محمد علي محفوظ، النظرية الرمزية في الفن عند نيلسون جودمان: دراسة تحليلية إستطيقية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب جامعة عين شمس، ٢٠٠٩، ص٣٤٥.

(٢٧) مؤلف لكتابين سابقين في علم الجمال (إلى جانب ثلاثة إصدارات في السياسة، واثنين في تاريخ الفلسفة، ورواية). وقد جمع سكروتون ستة عشر مقالة في "فلسفة الفن والثقافة" كتبت على مدار سبعة أعوام لجمهور متنوع من القراء، نصفهم تقريباً من الفلاسفة المتخصصين.

(28) Anthony D' hear, Scruton Roger, A Companion to Athetics, P.528.

(29) Ibid, P.528.

(30)Ibid , P.528.

(31) نصير فليح، أسئلة الجمال في الفلسفة بين إيمانويل كانط وروجر سكراتون، الكوة للثقافة والفنون، ٢٩ إبريل ٢٠١٩ https://couua.com/2020/04/29

(*) وهنا يجدر بنا أن نضع في اعتبارنا رأي فتجنشتاين "أودُّ أن أقول (أنني أعايش تجربة البحث عن سبب I (experience the because انظر مقالته "البحوث الفلسفية" Philosophical Investigations

([32]) Art and Imagination ,London: Methuen,1974,PP. 49. Roger Scruton,

([33]) John E. MacKinnon: Scruton, Sibley, and Supervenience, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics ,Vol. 58, No. 4 (Autumn, 2000), pp.383-392

([34]) نصير فليح، أسئلة الجمال في الفلسفة بين إيمانويل كانط وروجر سكراتون، الكوة للثقافة والفنون, ٢٩ أبريل ٢٠٢٩ https://couua.com/2020/04/29

(*) رغم أن (كانط) ليس هو الوحيد في هذا المضمار، فقد سبقته أسماء مهمة أخرى أيضاً، من أمثال باومغارتن، ولسنغ، وهيوم (فضلًا بالطبع عند أفلاطون وأرسطو)، مثلما أعقبته أسماء مهمة أخرى من أمثال لوكاتش وكروتشه وأوسكار وايلد وآخرين كثيرين. من الأفكار المهمة التي يحاججها سكروتون هي أفكار (كانط) عن أن ما هو جميل هو ما يشعرنا بالمتعة الجمالية فوراً ومن دون مفاهيم (concepts) حيث يبين سكروتون أولًا، أن هذه النظرة تمد جذورها في تصور قديم عن الجمال باعتباره موضوعاً للمتعة الحسية لا الفكرية، وأن صياغة (كانط) لهذه الفكرة هي بمنزلة تأسيس نظري لما كان موجوداً من مدة طويلة، وأن القديس توما الأكويني(Thomas Aquinas) في العصور الوسيطة يعتنق هذه الفكرة أيضاً، بتعريفه لما هو جميل باعتباره "ما يسرّ العين https://couua.com/2020/04/29 .

([35])Anthony D' hear, Scruton Roger, A Companion to Athetics, ,P.528.

([36])B. Croce. Aesthetic, Trans. by D. Ainslie, New York,1958,P277.

نقلاً عن: أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص ١٤٣.

([37]) Roger Scruton, Art and Imagination, London: Methuen,1974,PP. 49.

([38]) Ibid , PP.55-56.

Also, Roger Scruton, Understanding Music, P.49.

([39]) Ibid, PP. 129.

(٤٠) ديفيد سولتز، دور الخيال في المسرح (٢-١)، ترجمة: أحمد عبد الفتاح، جريدة مسرحنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد ٥٤٣، ١٥ يناير ٢٠١٨. https://www.gocp.gov.eg/masr7na/default.aspx

([41]) Roger Scruton, Art and Imagination , London: Methuen,1974,PP. 136-138

([42]) Newcomb (Anthony), Sound and Feeling, Critical Inquiry, vol. 10, No.4 (Jun 1984) PP. 625-6

([43]) Goodman (Nelson) ,Languages of Art ," An Approach to A Theory of Symbols ,2nd, Indianapolis/Cambridge, Hackett Puplishing Company,Inc.,1976P .85.

And: Goodman (Nelson), Of Mind and Other Matters, P. 61.

([44]) W. Charlton: Art and Imagination by Roger Scruton, Press on behalf of Royal Institute of Philosophy, Philosophy Published by: Cambridge University, Vol. 50, No. 193 (Jul., 1975), pp. 367-368

([45]) Reuben Abel: Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind by Roger Scruton, Philosophy and Phenomenological Research, Published by: International Phenomenological Society, Vol. 36, No. 1 (Sep., 1975), pp. 134-135

(٤٦) ديفيد سولتز،دور الخيال في المسرح (٢-١).
https://www.gocp.gov.eg/masr7na/default.aspx.
(47) Roger Scruton, Modern Philosophy A Survey, Bloomsbury reader, London, New York, 1994, PP.351-353. www.bloomsburyreader.com
(48) Roger Scruton, Art and Imagination ,London: Methuen,1974,P118,P108,P195.
(٤٩) ديفيد سولتز، دور الخيال في المسرح (٢-١).
(50) Reuben Abel: Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind by Roger Scruton, pp. 134-135
(٥١) ديفيد سولتز، دور الخيال في المسرح (٢-١).
(*) هناك ما يسمى بالخصائص المبدئية أو الأولية (كالصلابة والشكل والحركة...)، أي الخصائص الثابتة في الشيء بصرف النظر عن أي مشاهد لها، ثم تأتي الخصائص الثانية (كاللون والطعم والرائحة)، والتي تبني على تأثير الخصائص المبدئية على المشاهد، أما الخصائص الثالثة (فهي ليست لها علاقة مباشرة بواقع مواصفات الخصائص المبدئية، كقولنا إن الفراشة تنجذب إلى الزهرة بسبب لونها، فهي تعبر عن ميول ونزوع وأفكار واستنتاجات بنيت على ملاحظتنا وتفكيرنا في الخصائص الأولى والثانية).
(52) Gary Iseminger, The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture by Roger Scruton, Vol. 43, No. 3 (Spring, 1985), pp. 320-32.
(53)Roger Scruton, Art and Imagination ,London: Methuen,1974,pp.128.
(54) Ibid., pp.129-130.
(55) Eldridge (Richard) , " Representation, Imitation, and Resemblance", An Introduction to The Philosophy of Art , p.36.
(56) Goldman (Al anh), "The Aespthetic Value of Represenation in Painting" , Philosophy and Phenomenogical Research . Vol 55, No. 2, Jun 1995 , p. 299.
(57)Gary Iseminger: The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture by Roger Scruton,), pp. 320-321.
(58) W. Charlton: Art and Imagination by Roger Scruton, Vol. 50, No. 193 (Jul., 1975), pp. 367-368.
(59) Chomsky (Noam), "Human Language and Other Semiotic Systems, Semantics, vol. 25, 1/2 (1979), P. 32.
(60) Goodman (Nelson), Languages of Art, PP. 149- 50.
(٦١) بنفست إميل، سيميولوجيا اللغة، ترجمة سيزا قاسم، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١، ص ٥٥.
(٦٢) المرجع السابق، ص ٦٥.
(٦٣) المرجع السابق ، الموضع نفسه.
(64)Anthony D' hear, Scruton Roger, A Companion to Athetics, P.528.
(65) Nick Zangwill : Scruton's Musical Experiences , Philosophy, Published by: Cambridge University Press on behalf of Royal Institute of Philosophy, Vol. 85, No. 331 (January 2010), pp. 91-104
(66) Martin Cooper: Music and Meaning, p. 445
(67) Nick Zang will: Scruton's Musical Experiences Ibid. pp. 91-104.
* جوزيف أنطون بروكنر (Anton Bruckner- ٤ سبتمبر ١٨٢٤ في أنسفلدن – ١١ اكتوبر ١٨٩٦ في ڤيينا) مؤلف سمفونيات وموسيقى كنيسية نمساوي. السيمفونية الثامنة مكان عرضها الأول كان في فيينا، نغمة دو صغير، ١٨/ديسمبر ١٨٩٢، تاريخ النشر ١٨٩٢.

(68) Ibid., P.446.

(69)Gary Iseminger: The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture by Roger Scruton , Vol. 43, No. 3 (Spring, 1985), pp. 320-321

(70) Nick Zangwill :Scruton's Musical Experiences pp. 91-104

* ظهر الرسم أولاً في مجلة ألمانية عام ١٨٩٢، إلا أنها اشتهرت في عام ١٨٩٩ عندما استخدمها المحلل النفسي الأمريكي جوزيف جاسترو في محاولة إثبات أن العقل "يرى" كما ترى العين. وقد أثبت البحث أن الأشخاص الذين يتمتعون بقدر من الإبداع يستطيعون تمييز ما هو مرسوم بسهولة، كما يمكنهم التنقل بين الحيوانات المرسومة بسهولة وبطريقة أسرع من الآخرين. فبالنظر إلى الصورة وما يلاحظه الناظر أولاً.. البطة أو الأرنب.. وكذلك السرعة التي يحدد بها الحيوانات، يتم تحديد طريقة عمل المخ واستجابته، بحسب ما نشرت صحيفة "ديلي ميل" البريطانية.

عبير طايل، أي الحيوانات ترى في هذه الصورة، العربية،١٤ فبراير ٢٠١٦. www.alarabiya.net

(71)Kulka (Tomas) , How Mefaphor Makes its Wonders? Poetics Today , vol. 13 No. 4, Aspects Melaphor Comprehension, Winter , (1992) , P. 795.

(*) ويمكن إيجاز ما يبقى ثابتاً في هذا التراث في القضايا الست التالية:

١- إن الاستعارة مجاز، أو صورة خطابية تُعنى بالتسمية.

٢- إنها تمثل توسيعاً لمعنى الاسم من خلال العدول عن المعاني الحرفية لكلمات.

٣- إن السبب في هذا العدول هو المشابهة.

٤- إن وظيفة المشـــابهة ترســـيخ إحلال معنى مجازي للكلمة محل المعنى الحرفي الذي كان يســـتخدم في هذا الوضع.

٥- من هنا فإنَّ الدلالة المستبدل بها لا تمثل أي ابتكار دلالي؛ فنحن نستطيع أن نترجم الاستعارة، أي أن نسترد المعنى الحرفي الذي حلت محله الكلمة المجازية، وبالنتيجة فالاستبدال بإضافة التراجع يساوي صفراً.

٦- الاستعارة لا تنقل لنا أي معلومات جديدة عن الواقع ما دامت لا تمثل ابتكاراً دلالياً، وهذا هو السبب في أنها يمكن أن تعدَّ وظيفة من الوظائف الانفعالية للخطاب.

ريكور (بول)، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغادمني، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى (٢٠٠٣)، ص ص ٨٨، ٨٩.

(٧٢) يشير سكروتون هنا إلى الفرق بيين الفضاء اللغوي- وتحديداً الاستعاري- والفضاء الواقعي، فالأول افتراضي غير متحقق لا يتعلق بالوصف بقدر ما يتعلق بالتجربة التي تقف وراء الوصف، وهو في الغالب يكتسب قوةً توازي الفضاء الثاني. المتحقق العيني.. وربما هذا يستدعي إلى الذاكرة تفرقة عالم الاجتماع والفيلسوف الفرنسي جان بودريار بين الواقعي والافتراضي، وهو ما صاغه في نظريته المعروفة بـــــ"الواقع الفائق" Hyper Reality. د. بدر الدين مصطفى في ترجمته لكتاب الجمال لسكروتون. ص٢١.

(**) الاستعارة هي عبارة عن خطاب يُجري مقارنة ضمنية أو ضمنية أو خفية بين شيئين غير مرتبطين، ولكنهما يشتركان في بعض الخصائص المشتركة. https://ar.peopleperproject.commar,09,2020 ".

* ولذلك فإن لجوء سكراتون إلى "الاستعارة" هو أمر استعاري أو مجازي في حد ذاته؛ لأن فرضية الاستعارة الجمالية- على النقيض- نجد أن الوصف اللغوي الجمالي استعاري حرفياً. وفي استخدام سكراتون لفكرة الاستعارة.

انظر مالكولم باد: "الحركة الموسيقية والاستعارات الجمالية"، الصحيفة البريطانية للجماليات، ٤٣، ٢٠٠٣، ص ص٢٠٩-٢٢٣، الجزء الرابع.

(73) Nick Zang will: Scruton's Musical Experiences , pp. 91-104.

(74) Goodman (Nelson) , Of Mind and Other Matters, Harvard University Press , 1984, P. 71.

(75) Curton (Richard) , Philosophers of Metaphors , P. 268.

(76) Goodman (Nelson)," Metaphor as Moonlighting "Of Mind and Others Matters, P. 11.

(77) Goodman (Nelson),Of Mind and the Other Matttors , P71 .

(**) من يأخذون بوصـــوفات الانفعال في الموســـيقى حرفيًا يجب عليهم القول بأن الموســـيقى لها علاقة ما (التعبير؟ التصـاعد؟ التمثيل؟) بالانفعالات الحقيقية، ولكن في خبرتنا العامة وفكرنا بشـأن الموسـيقى، لا نضـع ما نصـفه من سـمات عبر تعبيرات تخص الانفعالات في غير مكانها، كما يحدث لدى الملحن الموسـيقي أو لدى أحد المشاهدين، وكما أن الألوان لا تبدو مثل (علاقات أو ميول، ولكنها تبدو كمجرد خصـائص بسيطة.

مارك جونسون: "كيف نتحدث عن الألوان"، الدراسات الفلسفية، ٦٨، ١٩٩٢، ص ص ٢٢١-٢٦٣)، والحزن الشديد في الموسيقى لا يبدو ارتباطيًا، فالحزن يبدو كخاصية غير مبنية على العلاقات بين الأصوات. وكلٌ من الواقعيين وسكراتون من الممكن أن يهتموا بالظواهر الموسيقية music phenomenology، في حين يسخر بها من يأخذ الأمر حرفيًا.

(78) Nick Zangwill: Scruton's Musical Experiences , pp. 91-104.

(79) John E. MacKinnon: Scruton, Sibley, and Supervenience, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Vol. 58, No. 4 (Autumn, 2000), pp.383-392

(80) Nick Zangwill: Scruton's Musical Experiences , Philosophy, pp. 91-104.

(*) دونالد ديفيدسون Donald Herbert Davidson (١٩١٧-٢٠٠٣)، هو الفيلسوف الأميركي الذي شغل منصب أستاذ الفلسفة في جامعة كاليفورنيا، بيركلي ١٩٨١-٢٠٠٣ بعد أن شغل وظائف التدريس الموضوعية في جامعة ستانفورد، وجامعة روكفلر، وجامعة برنستون، وجامعة شيكاغو. أعماله كان لها تأثير في العديد من مجالات الفلسفة من السيتينات فما فوق ولا سيما في فلسفة العقل، فلسفة اللغة، ونظرية العمل. نشر معظمها على شكل مقالات قصيرة. وقد تأثر بكل من أرسطو، كانط، فيتجنشتين.

(81) Nick Zangwill: Scruton's Musical Experiences, pp. 91-104.

(82) Roger Scruton, The Aesthetics of Music, Oxford University, Press 1997, P.17.

(*) يؤكد ديفيدسن خطأ الفكرة المحورية لوجهة النظر التقليدية في الاستعارة مشيراً إلى أنه لا يعترض على تفسير ماكس بلاك وبول هنل ومونرو برسلبى ونيلسون جودمان في تفسيرهم حول ما تنجزه الاستعارة، لكنه يختلف بالأحرى معهم حول: كيف تثير الاستعارة دهشتها أو ما الذي تقوله أو تعنيه الاستعارة بالفعل؟

نقلاً عن: Davidson (Donald), What Metaphors Mean , in Inquiries Into Truth and interpretation Oxford, Clarendon Press , 1984, P. 247.

(84) Davidson (Donald), What Melaphors Mean, pp.262- 263.

(85) Nick Zangwill, "Metaphor and Realism, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, |No. 49,1991, pp.,57-62.

(86) Nick Zangwill, Music, Metaphor, and Aesthetic Concepts, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 72, No. 1 (Winter 2014), pp. 7-11.

(87) Goodman (Nelson) , Of Mind and Other Matter , Cambrige , Havard university , Press , 1984, p. 71.

(88) (Nelson) , Languages of Art ," An Approach to A Theory of Symbols" ,Hackett Publishing Company ,INC., Indianapolis, Cambridge ,2nd , 1976 , (First edition 1968) p. 69.

(89) Cohen (Jonathan), Nominalism and Transference: Meditations on Goodman's Theory of Metaphor , June , 1993, pp. 1-5.

(٩٠) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ، ص ١٩٠.

(*) يقول جودمان فريدمان "يلحّ النقاد الجدد عموماً على أن الاستعارة ليست جبلة بلاغية، وإنما هي طراز خاص في الإدراك، ووسيلة للاكتشاف والتعبير عن حقائق أخلاقية تتمايز تمايزاً جذرياً عن تلك التي تعبر عنها عبارات النثر أو العلم.

The Journal of Aesthetic and art Critism, vol XII , 1932 , P. 366.

نقلا عن: جابر عصفور ،الصورة الفنية ، ص ٢٠٢.

(91) Shottenkirk(Dena), The Effects of Nelson Goodmans 'Nominalism on his Epistemology and Aeathetics, P. 289.

(92) (Nelson), Languages of Art ," An Approach to A Theory of Symbols, P. 72.

(93) Nick Zangwill: Scruton's Musical Experiences, p. 97.

Roger Scruton, Modern Philosophy A Survey, p.199.

(94) Ibid., p .98.

(95) Reuben Abel: Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind by Roger Scruton, Vol. 36, No. 1 (Sep., 1975), pp. 134-135.

(96) Nick Zangwill: Scruton's Musical Experiences , p. 98.

(97) Anthony D' hear, Scruton Roger, A Companion to Athetics, P.,528.

(98) Ibid, P.528.

٩٩) بارسينال: أوبرا للمؤلف الألماني ريتشارد فاجنر من القرن التاسع عشر مكونة من ثلاثة فصول تقوم على أحد القصائد من القرن الثالث عشر، وتتناول قصة فارس يبحث عن الكأس المقدسة.

(*) وفي حالة قصة تريستان، يحدث الخلاص لأن العاشقَيْن يقدران حبهما وقوة تأثيره، وعند معايشتنا لهذه الأوبرا نتعلم بأسلوب فريد وعملي عدم ملاءمة التعامل مع الجنس على أنه مجرد وظيفة حيوانية أو كترفيه يخدم العلاقة السببية بين نوعينا الذكر والأنثى.

(100) Roger Scruton, Understanding Music, Philosophy and Interpretation, Continuum, London, New York, 200, pp. 118-120.

(101) Anthony D' hear, Scruton Roger, A Companion to Athetics , p.528 .

(102) Ibid., P.528.