

نظريّة كنط الجماليّة

د. محمد شفيق سليمان

I

تبعد الكتابة النظرية في مسائل الجمالية، وفي هذا التحديد الزمانى المكان بالذات، أمرًا دونه جملة عقبات ومعوقات. فإذا صارت إلى أن الجمالية في الفنون هي وصيّة فلسفية غير مرغوب فيه، هناك واقع الشrix التاريخي الذي يزداد اتساعاً ووضوحاً بين ما هو جمالي (بالمعنى النظري) وما هو فني (بالمعنى التطبيقي)، بدليل أن النقد وهو الحد الأوسط بين الاثنين يبدو الآن أكثر استعداداً للتخلّي عن أصوله النظرية الأولى ولتحوّل وبالتالي إلى مجرد تابع هامشي لعملية الانتاج الفني فيغدو دوره أشبه ما يكون بمراجعة أدبية تجميلية (بدل جمالية) لتقنيات العملية الفنية في فروعها وحدودها الدنيا.

وإذا كان ذلك هو حال الكتابة النظرية الجمالية بعامة، فإن حال الكتابة في جمالية كنط بالذات هو أمر أكثر تعقيداً، لأنّ انسحاب كافة الصعوبات السالفة الذكر عليه من جهة، والخصوصية النص الكنطي ونوعية مصطلحه من جهة ثانية. لكن صعوبة النص الكنطي تحول، من زاوية أخرى، إلى حافر حقيقي للمراجعة والكتابية، تماماً كما يبدو التناقض الذي يتلخص حالة كنط حافراً آخر أشد إغراء - إذ كيف تستطيع تأثير نظرية كنط الجمالية البالغ التفозд في من عاصره أو جاء بعده، مع قبول تلك الأحكام المترسعة والسهلة الصياغة والتي تلخص دائماً بالنظرية في جملة التبسيطات التي تناولت نظرية كنط. يقول أحد كتاب الجمالية في «نقد الحاكمة» كتاب كنط الجمالى الرئيسي: «إن نقد ملحة الحكم من حيث الشكل مؤلف قليل لا تربطه بالتفكير الجمالي المعاصر له وبالآدب والفن المعاصرين له أيضاً إلا رابطة بعيدة»⁽¹⁾. ويقول آخر: «بعد كنط مؤسس المثالية الكلاسيكية، وأفكار كنط متناقضة إلى أبعد حدود التناقض... إن هذه التناقضات العميقية في آراء كنط قد انعكس على نظريته الجمالية...»⁽²⁾. ويمكنك أن تقيس على تلك عشرات الأحكام الأخرى المشابهة. أما أقصى ما قيل في نظرية كنط الجمالية، فهو ما يورده توينس⁽³⁾، في خاتمة تحليل بالغ العمق، حين يقول: «هو إعلان لشكلية هي الأكثر تنظيماً وتطرفاً وتعصباً في تاريخ الجمالية برمته»⁽³⁾.

هذا بعض ما وجده كتاب الجمالية في نظرية كنط، إلا أن حافر الكتابة فيها ما زال كما يبدو حاضراً؛ بل لعله الآن، وبوجود هذا

المقدار من النقد الحاد، أشد إغراء وأكثر إلحاحاً. وعلى ذلك، فسأدعى أن هذه السطور هي محاولة أخرى في سبر النص الكنطي، بكل غموضه وغناه، في سياق إنجاز قراءة أخرى ووجهة نظر مختلفة من نظرية كنط الجمالية.

II

الجمالية قبل كنط

لم يكن كنط (1724-1804) بالتأكيد أول من بحث أو كتب في قضايا الجمالية⁽⁴⁾ وموضوعاتها. ورغم أن الجمالية كعلم لم تجد طريقها إلى النور إلا مع باومغارتن⁽⁵⁾ (1714-1772) العقلاني الألماني، إلا أنها تمتلك فكرة وبحث تاريخاً عريقاً تقادم أطرافه المعروفة لتصل القرن السادس قبل الميلاد، في سياق صعود الإغريق الثقافي والفلسفى تحديداً. بل إن البعض ليذهب إلى أن الأفكار الجمالية إنما تعود، مع قدر من المرءة، إلى أشعار هوميروس، وإلى أعمال الفلسفة الطبيعية الأولى، لاستخدامها الكثير من المصطلحات الجمالية الكلاسيكية، ومعانها الراهنة، مثل الجميل والسامي والتناسق وسوها؛ كذلك يمكن إعطاء بعض الأهمية لنظرية فيتاغوراس وتلامذته الذين طبقوا نظرية تناجم الأرقام على مظاهر الحياة كافة، وعلى الفن والموسيقى تحديداً.

غير أن خبر صياغة للأساس النظري للجمالية، كما في غيرها ربما، إنما نجدها في محاورات أفلاطون وبليسان سقراط. ففي حماورة «هياس الكبير» يتسائل سقراط موجهاً كلامه إلى هياس: «ماذا عسى أن يكون الجمال؟» وقد أجاب هياس على سؤال سقراط بأن سرد له بعض الأشياء الجميلة، فلقة سقراط إلى أنه لا يسأل عن الجرئيات التي تطبق عليها صفة الجمال وإنما هو يسأل عن ماهية ذلك الكلي الذي تسميه باسم الجمال. هذه هي البداية النظرية الحقيقة للجمالية والتي تهيا لها في ما بعد من الظروف والأسباب ما سمح لها بتطور غني فيه تنوع الواقع التاريخية والفنية، وتقين النظرية الفلسفية وشمومها.

بين تحولات الجمالية ونظرياتها واتجاهاتها الكثيرة قبل كنط، يبدو زاماً أن نشير، ولو إلحاحاً، إلى تيارين اثنين أو ثلاثة من تلك التي تبدو حاضرة في نظرية كنط الجمالية، ومن وجهة سلبية في الغالب، وإلى الحد الذي تبدو معه نظرية كنط في جوهرها وكأنها تركيب لهذه التيارات ورد عليها في الآن نفسه؛ وهي الجمالية الأرسطية، الجمالية العقلانية، والجمالية التجريبية التفافية.

يقدم أرسطو (384-322 ق. م)، في ذروة الاعجاز الإغريقي، وعيًّا جالياً تستند واقعيته الموضوعية عموماً إلى المخزون الفني المأهول والمتنوع الذي توفر لأنثينا، في الملائم والأساطير والدراما والمسرح، في الشعر والخطابة، كما في النحت والموسيقى، إلى سائر الفنون. يتوقف أرسطو مطلقاً، في «فن الشعر»، وأجزاء آخرى كثيرة من «الماورائيات» و«السياسة»، أمام أفهم الجميل والرائع، ويذهب إلى أن الجمال هو صفة في الأشياء أو الموضوعات، على نحو كلٍ أو جزئي، وكجزء منها، وبقدر ما تمتلكه من تناسق وانسجام ونسب صحيحة، وبخاصة بين الأجزاء. وهذا بعض الفارق الذي يرسمه أرسطو بين مفهومي الخير والجمال، فإذا كان الأول صفة لبعض الأفعال، فإن الثاني هو صفة تقوم في الأفعال كما في الأجسام والموضوعات، وهو قد يظهر في الأفعال الإنسانية كما في ظواهر الطبيعة. ذلك هو مصدر الشعور الجمالي والنشاط الفني عند الإنسان. الأول هو نتاج الكمال والملائمة والانسجام كصفات تقوم في موضوع فبيعث مشاعر جمالية، والثاني كمحاكاة أو تقليد للعالم الموضوعي والواقعي، وهو أصل نظرية المحاكاة، التي تمت جذورها إلى ما قبل أرسطو، وبعضاً من وآتجاهات لم تكن متجلسة على الدوام. والمحاكاة هذه هي جزء طبيعي من قدرات الإنسان، هي جزء من نشاطه المعرفي، وشكل من أشكال النشاطات المعرفية التي يمارسها الناس بحسب مختلفه. الفن، إذًا، هو جزء من نشاط الإنسان المعرفي، والمتعة التي تأتى منه هي بعض المتعة التي يشعر بها الإنسان في النظر والسمع والفهم وسوها، أي جزء من بهجة المعرفة حتى تجاه الموضوعات التي قد لا تسر بالضرورة. ورغم أن أرسطو يجعل من المحاكاة تلك أمراً خالقاً، وليس مجرد نسخ آلي وهو ما لا يجعل الشعر تاريجاً مثلاً «لأن الشعر

(2) أورد الكاتب في الأصل المخطوط: (بومارتن 1762-1818). ولا أعرف أحداً بهذا الاسم اهتم بالاستطباب، ولعل الكاتب يريد فقط: A.G. Baumgarten الشهير (م. و.).

يروي الكلى بينما التاريخ يروي الجرئي⁽⁵⁾، إلا أن الفن عنده يبقى في النهاية محاكاً، وتفى المتعة الجمالية جزءاً من متعة التعرف والمعرفة.

في العقلانية يبدو الانتساب الجمالي للنظرية أكثر تعقيداً، وإثارة للنقاش، من أشكال الانتساب الأخرى - المنطقية المعرفية والأخلاقية وسواها. يعود الأساس النطري للجمالية العقلانية إلى أفلاطون حيث «طبيعة الجمال والخير واحدة»⁽⁶⁾، كما تقول «الجمهورية»، ولتجريده كذلك لمفهوم الجمال من الواقعية الجميلة، وجعله الجمال صفة في العقل لا في المحسوسات؛ وأنه كذلك فامر معرفته إذا يتعلق بالعقل لا بالحواس. الجميل يغدو حقيقة وأبداً يقدار ما يترفع عن المادي باتجاه الروحي، وعن الحسي باتجاه العقلي، وعن الشر باتجاه الخير، وعن المتغير باتجاه الثابت وبحيث إن الشكل بكلمه يستند على نوعية المضمن، بل «على مدى ملائمة للخير»⁽⁷⁾. أما ذروة الجمالية العقلانية فهي تلك الأفكار التي انتهت إليها مدرسة ليپتس (1646-1716) وتلامذتها وعند باومغارتن (1714-1772) خصوصاً في كتابه «تأملات في الشعر» الصادر سنة 1735 والذي أرسى الجمالية على مسفلأ⁽⁸⁾. تحدد العقلانية المواقعة الجمالية كنظام غير مكتمل للواقعة المنطقية، ولذلك فهي ضرب من المعرفة الدنيا وعلى ذلك فغاية علم الجمال هي التتحقق الأعلى للجميل عن طريق كمال موضوعه. وكما أن الموضوع الجمالي هو باختصار تطابق الأشياء مع أفاهيمها⁽⁹⁾، أي أن الأشياء هي جيلية حسب درجة تطابقها مع أفاهيمها. الجميل، إذأ، هو الكامل، والكامل هو الصحيح، غير المتاضض، المتسمج والمتوازن وحيث تتطابق الأشكال مع المفاهيم تماماً.

أما ثالث الاتجاهات الجمالية فهي الجمالية التجريبية التفعية. هي جمالية القرن الشامن عشر، إلى حد بعيد، وفي إنجلترا وفرنسا، والتي تعكس صعود الأفكار المادية والحسية في الفلسفة (والأخلاق خصوصاً) وكجزء من تحولات العصر الاقتصادي والاجتماعية عشية الثورة الفرنسية - ذروة انتصار قيم العصر الجديدة. يرى منظرو هذا الاتجاه الجمالي أن الطبيعة هي غذاؤن الفن، وإن الواقع الاجتماعي هي جزء أساسي فيها، وهي الملمح الحقيقي للفنان، «لا متاحف اللوثر» على حد تعبير ديدرو أحد ممثلي الحقبة الأساسيين. ففي مواجهة بقايا السكولاستيكية والاتجاهات المثالية الجديدة يلح التجربيون والتعمقيون على الطابع الوظيفي الواقعي للفن، في خدمة مصالح الأفراد والمجتمع. وإلى هذا الطابع الأخلاقي، فإن للجمالية التجريبية اتجاهًا فلسفياً يقوم على جعل الحكم الجمالي حكماً استقرائيأ⁽¹⁰⁾ في مقابل جعل العقلانية لهذا الحكم استدللياً⁽¹¹⁾، وقد ذهب التجربيون بعيداً في هذا الاتجاه نحو نوع من «الجمالية الذرية» التي تسمح بتحليل الشعور الجمالي إلى وحدات صغيرة أخيرة وحل هذه الدرارات وبالتالي إلى معامل القياس. والجمالية التجريبية، أخيراً، هي على النقيض تماماً من الجمالية الميتافيزيقية، أو من ميتافيزيقيا الجمال (كما يفضل كنط)، وإلى الحد الذي يمكن معه اعتبار نظرية كنط الجمالية ردأياً على نفسها. وما دمنا في الاتجاهات المهددة لنقدية كنط فيجب لفت النظر إلى الآخر الذي تركه كتاب أدمنوند بورل⁽¹²⁾ «مبحث فلسي في أصل أفكارنا حول الجليل والجميل» الصادر سنة 1754، والذي حل منه كأنط تبيهه بين مفهومي الجميل⁽¹³⁾ والجليل⁽¹⁴⁾، كما حل منه قضايا نقشلية أخرى، وهو ما سندود اليه في ما بعد.

لעת هذه الاتجاهات المتعارضة دوراً حاسماً، وكما هو الحال دائمأ، في تركيب الموقف الكنطي الجمالي، وبالمعنىين الإيجابي والسلبي، فبدلت نظرية كنط الجمالية وكأنها تحりك لأعمق ما في تلك الاتجاهات ورد عليها في الآن نفسه.

Aesthetics. (٣)

(٤) في الأصل: مفاهيمها (م. و.).

Inductive. (٥)

Deductive. (٦)

E. Burke. (٧)

Beautiful. (٨)

Sublime. (٩)

III

نظريّة كنط الجماليّة

١ - موقع «نقد الحاكمة»:

في سياق نقد كنط للعقل، وفي ثانياً «نقد العقل المحسن» تحديداً، كانت تطفو بين الحين والحين مشكلات الحساسية والذوق والتأمل والأحكام المتعلقة بها^(٩٨)؛ إلا أنه لم يتوقف طويلاً عندها، الأمر الذي كرس له في ما بعد كتابه الموسوم بـ«نقد الحاكمة»^(٩٩) الصادر سنة 1790، وهو مؤلفه الرئيسي في الجمالية. وإذا كان أول مؤلف نفدي رئيسي «نقد العقل المحسن» قد صدر لكتاب سنة 1770، فإن ما يجب أن نلحظه هو أن أفكار كنط الجمالية ربما كانت قد بدأت بالليلور في مرحلة أكثر تقدماً. وليس أدل على ذلك من حقيقة صدور مقالته «ملاحظات حول الشعور بالجمال والخلال» سنة 1764 أي قبل ست سنوات من صدور نقد العقل النظري، أو في المرحلة التي كان يجري فيها إنصاض نقدية كنط. وإذا كان لذلك من معنى خاص فهو أن «نقد الحاكمة» وأفكار كنط الجمالية بالتالي إنما تتلازم على نحو وثيق مع اتجاهه التقددي الأساسي، وأن نظريته الجمالية، وإن بدا أنها تمتلك تاربخها الخاص وبعض التعديلات، لا يمكن عزلها من نظرية العامة في المعرفة والأخلاق.

يقوم «نقد الحاكمة» تأريخاً بعد «نقد العقل العملي»، و«نقد العقل المحسن»، كما أنه يمثل في المضمون الضلع الثالث الذي يستكمل مثل المذهب الكنطي في المعرفة والأخلاق والوجودان. أو هي محاولة للتركيب، كما يقول كنط في مقدمة «نقد الحاكمة»، بين الفاهمة والعقل: «الحاكمه... هي المد الأوسط بين الفاهمة والعقل»^(١٠). هذا هو دور الحاكمة في ملكات الذهن العليا كما يقول كنط: «في ملكات الذهن العليا هناك حد الأوسط بين الفهم والعقل، إنه الحاكمة»^(١١) هو تركيب ينسى من «ضرورة ردم الهوة الفاهمة... بين الميدان الحسي لفهم الطبيعة وميدان ما فوق الحس لأفهم الحرية»^(١٢). وإذا كان ذلك هو الموضع الداخلي «لنقد الحاكمة» يغدو من الصعوبة بمكان قبول فرضية بعض من يعتقد أن صدور «نقد الحاكمة» لكتاب «كان مفاجأة غير متوقعة لقراء «نقد العقل المحسن» و«نقد العقل العملي»^(١٣). فما هو دور نقد الحكم بين التقدين الأول والثاني؟

يمثل «نقد العقل المحسن» أول أعمال كنط التقددية الثلاثة، وهو في جوهره محاولة جذرية في الدفاع عن العقل والمعرفة بالاستناد إلى ميتافيزيقيا أفلاطונית، هي في الأأن نفسه السقف الذي يضع المعرفة المصداقية والضمانة المطلوبة. والمراجعة التقددية هذه لم تكن بمنزل ذلك الالحاح لولا الشكوك العميقية التي أثارها التجربيون والحسينون الانكليز والفرنسيين منذ أواسط القرن السابع عشر وتصل ذروتها في أعمال ديفيد هيوم (1711-1776) والذي إن قيلنا نتائجه، يقول كنط، «لكان علينا اعتبار كل ما تدعوه ميتافيزيقيا وهما»^(١٤). وهذا المهدف الحقيقي إنما هو البحث عن الإطار «الذي يسمح بتجاوز حدود التجربة»^(١٥) وقيام المعرفة والعلم بالتالي.

في نقده الثاني، «نقد العقل العملي»، يعود كنط بالتفصيل إلى المسألة الأخلاقية التي طرحت عرضاً في النقد الأول. ظهر «نقد العقل العملي» سنة 1788 ليستكمل نقد كنط للمشكلة الأخلاقية الذي برز على نحو واضح منذ صدور عمله «تأسیس ميتافيزيقيا الأخلاق» سنة 1785. في ميتافيزيقيا الأخلاق التي تشكّل غایة النقد الثاني يحاول كنط بيان كيف يكون في الإمكان قيام أخلاق، أي نظام من القوانين الحرة المتأبزة عن القوانين الطبيعية، إلى جانب الطبيعة. وهكذا فإذا كانت الميتافيزيقيا النظرية - مرتبة العلم - تعبر عنها هو كائن، فإن الميتافيزيقيا العملية - مرتبة الأخلاق - تعبر عنها يجب أن يكون. تلك هي غایة العقل العملي - أي ميدان الأخلاق والحرية - في مواجهة العقل النظري - ميدان الطبيعة والعلم.

في هذا الموقف بالذات، بين العقل النظري والعقل العملي، يقوم نقد كنط الثالث «نقد الحاكمة». وهو لا يشكل الخاتمة الرمانية وحسب للتقدين الأولين، بل هو كذلك الخاتمة المنطقية وذلك برمدهما الهوة الفاهمة بين حال الطبيعة وحال الأخلاق. يقول كنط: «لو

of Judgment. (١٦)

صح أن هناك هوة كبيرة بين ميدان افهوم الطبيعة الحسي وميدان افهوم الحرية الأعلى من الحس، وأن لا مجال للبتة للمرور من الأول إلى الثاني كما لو كانا عالمين مختلفين حيث لا يمكن للأول أن يؤثر في الثاني، فإننا مع ذلك لا نستطيع إلا أن ندرك تأثير الثاني في الأول... إن تلقائية اللعب في الملوكات الفكرية، ذلك الانسجام الذي هو أساس المتعة، يجعل من غائية الطبيعة بمثابة الخطوط الموصل بين ميدان افهوم الطبيعة وميدان الحرية⁽¹⁵⁾.

وهكذا فالحكم، الكلي والضروري كما سرر لاحقاً، هو الذي يصل بين الطبيعة والحرية، وبين الفيزيقيا والميتافيزيقيا، وبمعنى آخر فإن النظام الكنطي لا يستكمل إلا بهذه الصلة الذوقية. وإذا كان ما نقوله يشير إلى أهمية حكم الذوق والوجودان في النظام الكنطي، إلا أن ذلك يجعل جمالية كنط تدفع ثمن ذلك الارتباط متالية صورية تأملية تجدها في شكل النظرية مع تحومها بالتدرج في مضمونها نحو جملة تحفظات وتعديلات، وخصوصاً حين يغادر موضوعة الجميل بالتجاه نظرية جديدة مركبة من الفن.

يشتمل «نقد الحكم الجمالي» و«نقد الحكم الغائي»؛ وهو ينطلق، وعلى خلاف هيجل في ما بعد، من أن لا علم للجميل، هناك فقط نقد له: «ليس هناك من علم للجميل، هناك فقط نقد له»⁽¹⁶⁾. وهذا التأكيد هو التسليحة الحقيقة التي يسلم بها كنط وهي أن لا ميدان يخص هذه الملكة بالتحديد: «حيث لا ميدان أو حقل يخصها بالتحديد»⁽¹⁷⁾. وهكذا تتفق إمكانية قيام علم مجال حقيقي في رأي كنط. وعلى ذلك فسلطة الحكم هي أكثر من معطيات ملكة الفهم وأقل من قوانين العقل. هي بكلام دقيق «مبدأ موجود»، أو بعبارة أخرى: «إذا لم تكون الحاكمة ملكة خاصة لسن القوانين فهي على الأقل مبدأ يجعل لنفسه ما تنطبق القوانين عليه»⁽¹⁸⁾. أو هي بمصطلحات كنطية ملكة «التفكير» الجمالي (أي إدراجه) تحت الكلي وهي السمة الأساسية الجوهرية للحكم الجمالي. الحكم الجمالي باختصار هو ما نطلقه على ذلك الانسجام الذي نجدته بين المخلة والفاقدة في التقاط صورة الموضوع، أي في الانسجام الذي يحدث بين الجزئيات وملكات الذهن، وهو ما نسميه نتيجة بالمتعة أو الرضى. أما إذا تعدينا هذا الضرب من الانسجام الذاتي إلى سق آخر من الانسجام الموضوعي بين أجزاء الموضوع، كالحكم على أجزاء زهرة ووظائفها، فإن حكمنا سيكون إذ ذاك حكماً غالياً. هذه هي الخطوة الأولى التي تمهد لقيام تحديد صحيح لأنفهوم الجميل.

2 - ماهية الجميل:

يعني كنط في مسألة ماهية الجميل بصياغة أنهوم خاص له يسمح بتمييزه على نحو واضح من الأفاهيم الأخرى الأخلاقية والعلمية. وكيف يكون ذلك ممكناً فهو يفرض على حكم الذوق في إدراك الجميل أربعة شروط أو تحديدات: من حيث الكيف، الكم، الإضافة والشكل. هذه التحديدات هي في صلب نظرية كنط الجمالية.

A - الآن الأول⁽¹⁹⁾: الكيف

في الآن الأول يبدو حكم الذوق حكماً حيادياً متنهاً تماماً عن كل غرض أو غاية أو منفعة. هذا التحديد يبدو وكأنه موجه على نحو مباشر ضد التجربيين، الذين يذهبون إلى أن جذور التجربة الجمالية إنما تكمن في الحس والاحساسات وخصوصاً في تجربة الألم واللذة الحسية دونما توسط في الأفاهيم العقل أو مقولاته. وهي موجهة كذلك ضد الفعّلين الذين يربطون الجميل بمسألة النافع، على المستويين الفردي والعام. حيادية الحكم الجمالي عند كنط لا تقف ضد الأفاهيم المتذلة التي تربط الجمال برغبات الحس فحسب، بل هي كذلك ضد ربط الجمال بأفهوم الخير أو المنفعة الأخلاقية. فالجميل هو غير الخير. فالخير كموضوع للإرادة يفرض تصوراً مسبقاً لما يجب أن يكون عليه الشيء⁽²⁰⁾. هذا التحديد المسبق يخرج الموضوع من دائرة الجميل: «أما الحكم على الأشياء بالجمال فلا يقتضي أنهوماً محدداً»⁽²¹⁾، فالازهار وتشابك الأغصان متلاًّاً أمر ممتع وجميل رغم أنه لا ينطوي على أي تصميم أو معنى ولا يستند إلى أي أفهوم محدد⁽²²⁾. ويمكن اعتبار هذا الآن كذلك ردًا على اعتبار سقوط في الجمهورية للمجال وللفن كأمررين وظيفيين تماماً ومحكومين بأنفهما الخير أو المنفعة التي يمكن أن تتأثر عنها. ففي نص جامع يقول سقراط في «الجمهورية»: «إذا زارنا في دولتنا شخص له كل المهارات...»

(11) في الأصل: الخطوة الأولى (م. ر).

وأراد أن يظهر نفسه وأشعاره فسماهه بـ«تقدير كبير لكتنا سقول له إن لا مكان له أو لنوعه في مديتها وحضورهم منزع بالقانون... ولخيرنا ومصلحتنا أن نوظف رواة وشعراء قصة وليس مسلّن»⁽²¹⁾...

الحكم الجمالي، إذاً، هو ملكة الحكم بالارتياح أو الرضى؛ والذي يرضى أو يبعث الارتياح والسرور هو بالتالي الجميل، دون أن يرتبط ذلك أو يستند أو يتشرط وجود أي غرض خارج الشعور بالرضى. هو الحكم على موضوع أو شكل بالجملة دون أن يكون ذلك الموضوع، بالضرورة، ملائمة لخواصي أو يقع في ملكيتي أو محققاً لغرضي ومصلحتي. وهكذا فإن تعريف الجميل حسب الأن الأول عند كنهه هو كما يلي: «الذوق هو ملكة تقدير الموضوع أو شكل تقديمه من خلال الرضى أو الارتياح بمعزل عن كل غرض أو غابة. موضوع هكذا رضى هو ما نسميه بالجميل»⁽²²⁾.

ذلك هو الأن الأول، حيادية الحكم الجمالي، والذي هو حجر الزاوية في نظرية كنهه الجمالية.

ب - الأن الثاني - الحكم

في التحديد الثاني هذا يواصل كنهه تحرير الجميل من قيوده وارتباطاته الخارجية. وإذا كان الأن الأول موجهاً، كما رأينا، ضد التجربتين فإن الأن الثاني سيكون ضد العقلانيين.

آن الكم، حسب تحديد كنهه، هو «حيث يكون الجميل موضوع رضى كلى ومعزول عن الأفاهيم»⁽²³⁾. الجميل إذاً هو ما يرضي الجميع؛ هو حكم كلى تماماً، لكنها كلية لا تتبع من الأفاهيم⁽²⁴⁾ العقلية⁽²⁵⁾. هو حكم للشكل والا غداً جزئياً وقاصراً. وهذا هو بالتحديد موقف كنهه من الجميل. فالجميل ليس جيلاً لأنه متع، بل هو منع لأنه جيل. أي أن الحكم الجمالي يسبق المتعة، ويغدو بالتالي أساساً للرضى أو الارتياح. ولو كانت المتعة الحسية هي أساس الحكم الجمالي، فلن يكون ذلك كافياً لتفسير كلاية هذا الحكم. الحكم سابق إذاً للمتعة، وأنه سابق فهو بالضرورة كلى.

وللوهلة الأولى، فإن آن الكم يبدو، كما الكثير من مصطلحات كنهه المؤلدة، على بعض التناقض. إذ كيف يمكن أن يكون الحكم الجمالي كلياً، ثم لا يكون مستنداً إلى أفهم⁽²⁶⁾ عقل؟ هذه الاشكالية الخارجية تنتهي حين تدرك أن كنهه يفرق بين كلاية الحكم الجمالي وكلية الأحكام المنطقية العقلية. فكلية الحكم المنطقي تم ضرورة بالأفهم العقل من خلال عمليات التجريد، بينما كلاية الحكم الجمالي كلاية «غمودية» ليست تجريدية أفهمية، أي أن موضوعاً أو شكلًا يبعث شرطاً يسمح بقيام حكم جمالي كلى، يعني أنه يغدو غموداً يرضي الجميع أي يبعث عندهم الارتياح والسرور. الحكم الجمالي ليس إذاً صورة مجردة أو ناتجاً لعملية معرفية منطقية، بل هو حكم يدفع بالموضوع لأن يكون غموداً لاتفاق كلى، إذا توفر الانسجام بين ملكيتي الفاهمة⁽²⁷⁾ والمدخلة. هذا الاستدراك الذي يحدد فيه كنهه ما صدق الجميل يعارض، وعلى نحو مباشر، تصورات وولف - بومارتن العقلانية التي شاعت حتى متتصف القرن الثامن عشر، وخصوصاً مع صعود نظرية باومغارتن التي تذهب إلى أن الفن هو كمال أعلى على أفهم عقلاني، ويعتبره بالتالي «أفكاراً أخلاقيّة» أو حقائق جمالية تبلغها بسلسلة من الادراكات الحسية والأفاهيم. وينتهي كنهه ملخصاً الأن الثاني: «الجميل هو الذي يسر على نحو كلى بمعزل عن أي أفهم»⁽²⁸⁾.

ج - الأن الثالث - الإضافة

في الأن الثالث يتبع كنهه تميز الحكم الجمالي، أو حكم الذوق، من الأحكام المنطقية - العلمية. فإذا كانت الأحكام من هذا النوع تتبع الموضوع، مباشرة أو بالتوسط، فإن الأحكام الجمالية [ويكلام دقيق مغبة بالصورة]⁽²⁹⁾. هي ناج انسجام، أو توافق، بين المخلة والفاهمة دون تدخل الأفاهيم⁽³⁰⁾. يقول كنهه: «هذه المتعة ليست شأنًا عملياً أو أمراً تابعاً للتراكيب الباثولوجى في الموضوع، وليس كذلك

(22) في الأصل التصورات والمفاهيم العقلية (م. و.).

(23) في الأصل: مفهوم (م. و.).

(24) ساقطة في الأصل (م. و.).

(25) كذلك في الأصل. والأرجح أنها زائدة (م. و.).

(26) في الأصل: للتصورات والمفاهيم (م. و.).

الأول. إلا أن الحدين يبدوان كما لو أنها في انتظار المد الثالث، أو التاليف⁽³⁷⁾ في لغة هيجل، أي الرافعة التي توحّد بين الحدين المتناقضين في صورة جمالية جديدة إبداعية وأصلية - وهي وحدها تستحق أن تكون فناً بالمعنى الجمالي الحقيقي للكلمة. وما يلفت فعلاً أن كنط لم يكن بعيداً على الاستخراج الديالكتيكي (وبالمعنى الأوسع قليلاً) حيث يقول في خاتمة تحليله للعقربية: «إن متطلبات الفن الجميل هي، إذأ، المخيلة والفاهمة والروح والنزوع»⁽⁴¹⁾، وهي روح تعريف كنط بأن الفن لعب حُرّ بين ملوكات الذهن.

هذا التعريف الكنطي الأخير هو تعريف تركيبي غنيًّا يشتمل على الكثير من العناصر الجديدة والبالغة القيمة، التي سنعرض لامها، مع سواها، في الفقرة التالية.

IV

العناصر الجديدة في نظرية كنط الجمالية

تحتوي نظرية كنط الجمالية، في جانبيها الجمالي التأملي والجمالي الفني، على جملة عناصر وأفكار بعضها جديد تماماً وبعضها الآخر يجري تطويره والإفادة منه بشكل لم يسبق له مثيل. غير أن الأهم في الحالين هو تلك الإضافة الأصلية الكبرى التي يدفع بها كنط إلى ميدان الجمالية والفن ومن موقع فلوفي نقدي (لا بالمعنى الكنطي وحسب وإنما في أوسع معاني الكلمة).

1 - مفهوم الحيادية الجمالية وقيمتها:

يشكل مفهوم الحيادية حجر الزاوية في تحديد كنط للجميل وفي نظريته الجمالية بعامة. يؤخذ على هذا المفهوم ذاتياً أنه مثالى، ميتافيزيقي وأخلاقي. ويؤخذ عليه كذلك، من زاوية أخرى، أن حياديته المزعومة واهمة خادعة، بل تخفي مضاموناً أيديولوجياً ميتافيزيقياً. غير أن هذا النقد أولى، إلى حد بعيد، ويسحب التهم التي ترفع في وجه التقديرين الأول والثانى على النقد الجمالي دون كبير تدقير أو لحظ للفارق بين أجزاء النقد الكنطي أو للسمات التي تميز الجمالية الكنطية، وفي ميدان الفن خصوصاً.

تميز جمالية الفن من جمالية الطبيعة، عند كنط، على نحو واضح. ففي جمالية الطبيعة جانب وجودي كينون، وهو بالتالي ملزم بالحضور، أو التكيف، حسب مقولات الذهن القبلية في إدراكتها للمعنى، الجمالي وغير الجمالي. وهكذا فجمالية الطبيعة أقرب إلى التكيف الصوري الفصدى منه إلى الحيادية. بينما يبدو الحيادية في جمالية الفن بمثابة الجوهر، فتسurge بالتالي تحديداً للجميل بعود من ثمة ليطال، إلى حد ما، ماهية الجمال الطبيعي. وحين تخرج حيادية جمال الفن، من إطار الأحكام القبلية الذاتية التي يخضع لها جمال الطبيعة، يغدو بالأمكان اكتشاف الأهمية الاستثنائية التي يتمتع بها مفهوم الحيادية هذا فلسفياً وفنرياً وتاريخياً.

فإذا كانت المدارس الفلسفية المختلفة قد درجت على اعتبار المعيط الجمالي تاماً صوفياً، أو انعكاساً حسياً، أو صورة أخلاقية، أو معاولاً منطقياً، فإن مفهوم الحيادية الكنطي يبدو بالتالي مفهوماً متقدماً وفق كل المقاييس. فهو أكثر واقعية من التأمل الصوفي الصرف، وأكثر تماساً من الانعكاس الحسي البادي، وأكثر غرابة وطبيعة من الصورة الأخلاقية، وهو كذلك أكثر تاربخية من المعادل المنطقي المجرد. يتضمن مفهوم الحيادية الجمالية، في أقصى مدلولاته، محاولة مشروعة في الاحتياط بالطبيعة المفترضة للحكم الجمالي، أي بصرف النظر عن اعتباره أحادياً في مثله لهذا العامل أو ذلك من العناصر التي تسهم في تشكيله والتي لا يمكن تجاهلها بالتأكيد. فالحيادية ليست بالتالي كسرأً للعلاقة بين الفن والحياة، أو بين الانتاج الفني والعناصر المؤسسة له؛ وهي كذلك رفض لتبسيط هذه العملية بردتها إلى مجرد ناتج حسلي انعكاسي ميكانيكي لعامل واحد أو لمجموعة عوامل، وهو ما تنساق إليه المذاهب غير النقدية. غير أن الاتجاه الحقيقي لمفهوم الحيادية الجمالية في الفن إنما يمكن في تقديمها الشروط المناسبة التي تسمح بنتائج فنيٍّ حرٍّ ومستقلٍّ عنها بعيقة. فتحرير الفن من عبودية الحس والتصورات والمثل هو في الحقيقة إطلاق ملوكات الذهن، ولملكة المخيلة خصوصاً، لتحقق، وبالاستناد غير المرئي إلى كل غزو من ملكرة

(٤٧) في الأصل: التركيب Synthesis (م. و)

الفهم، عالياً و بعيداً وفق قوانين تطورها الخاصة ودوناً نبذجة علمية أو عقلية أو أخلاقية تفرض عليها قسراً من الخارج.

ولا يشكّل مفهوم الحيادية هذا تحرراً من معوقات الوعي كافة، بل هي كذلك تحرر من آثار مكتنوات اللاوعي ورغائبه وقوبده وموبله - وهي بجملها مشاعر مكتوبة غير مكتملة غدت قبوداً. وإذا تحرر الذات من معوقات الوعي واللاوعي تسقط المسافات والمواجر والواقع التي تحول دون إتحاد المخلية بموضوعها، فيتجدد الفنان ذات حرّة، الآن، بموضوعه وتلك هي أعلى حالات الاشتراق أو التوحد الجمالي في الفن. ذلك هو المعنى العميق للتأمل الجمالي الحيادي الذي يحمل ذاتياً على غير عمله الصحيح. وهو ما فهمه تماماً شللي وكيسن وغريبو وغيرهم في نظرية كنط. يقول كيسن في إحدى رسائله مستخدماً مفهوم الحيادية الكنتية: «الشاعر هو أكثر الكائنات تأيضاً عن الشعر، فهو بلا هوية تخصّه، وهو ذاتياً متوجّد باشياء أخرى. فإذا كان للشمس وللسمير وللبحر وللرجال والنساء رغبات تخصّهم وخصوصاً تغيّرهم فليس للشاعر من ذلك شيء وليس له هوية»⁽⁴²⁾. ويغزل غريبو في النسيج نفسه محرراً الفنان من كل ارتباك، داخلي أو خارجي: «إن جوهر الإبداع الشعري والفنّي إنما يمكن في قدرتنا على تغيير أنفسنا لا من الظروف المحيطة بنا وحسب، بل ومن ظروفنا الداخلية كذلك كتفاقنا وأوضاعنا الشخصية والأخلاقية...»⁽⁴³⁾.

أما القيمة الأخيرة، ولعلها الأهم حقاً، فهي الأهمية التاريخية التي اتسم بها مفهوم الحيادية الجمالية في الفن. إن المعنى الحقيقي لمفهوم الحيادية هذا لا يمكن إدراكه على نحو تام إلا في ضوء الواقع التاريخي للقرن الثامن عشر، الواقع الاجتماعي والسياسي والفكري على حد سواء. فقد ورث عصر النهضة تقليداً قروسطياً مقيتاً وهو تلك النظرية «الدولنية»، للفن وللفنان باعتبارها مجرد تابع آلي مباشر في خدمة سلطات المجتمع الكنسية والاقتاعية والسياسية. وهو ما يفسّر المزاج بين «الفنّي» و«الحرفي» في أوروبا العصر الوسيط من جهة، وهامشية وضع الفنان الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، من جهة ثانية - تشير الوثائق المتبقية من عمليات بناء الكاتدرائيات في بعض المدن الأوروبيّة بعد القرن الحادى عشر، وهي إنجازات فنية في الأساس، أنّ أجر المهندس أو المقصم لم يكن يزيد عن أجر العامل مثلاً. ومع توازن كمية المعرفة منذ مطلع عصر النهضة ازداد هذا التناقض حدة وغداً ربط الفن بغايات النبيل أو الاقتاعي المباشرة أمراً له طابع قسري أو استبعادي. واستناداً إلى هذا الإطار التاريخي فإن تأكيد كنط النظرى على حيادية أو لا غائية الفن، هو رفض مباشر لعبودية الفن وتبعيته للقوى الاجتماعية المسيطرة، وتحريره من ثمة من أي عائق أو غائية خارجية تمنع تطوره الحر المستقل. وفي ذلك من الدلالات التاريخية والسياسية ما يكفي. وكما يرفض كنط كل تبعية فنية لغايات الاجتاعية الخارجية، كذلك فهو يرفض أي تبعية للتصورات والمفاهيم والأشكال المنطقية والعقلاوية - الغريبة من العملية الفنية. فكما رفض كنط التبعية المادية والاجتاعية الأولى، كذلك هو يرفض التبعية الروحية والفكريّة الثانية.

2 - رفض الغائيات الخارجية في الفن:

رغم الطابع الميتافيزيقي المبدئي لنظرية كنط الجمالية، والذي يمنع روّبة الجوانب الإيجابية في النظرية، فإن الميزة التي لا يستطيع أحد إنكارها هي إغنازوها لعملية الفن (في المضمون والشكل) من خلال تحريرها من أية غاية خارجية غريبة عن الفن. هذا الحكم الكخطي لا يعني غاية دون أخرى، بل هو يستبعد وعلى نحو تام سائر الغائيات الخارجية، الأخلاقية والعقلانية، والفعالية وسواءها. هذا التمييز الدقيق الواضح بين الحكم الجمالي والحكم الأخلاقي يعني عند أحكام كنط الجمالية تهمة اعتبارها مجرد امتداد لقوانين الأخلاقية في «نقد العقل العملي». بل ويصبح اعتبار كنط للحكم الجمالي، كما يقول في مقدمة نقد الحكم، جسراً يردم الهوة بين حالى الطبيعة والأخلاق كلّاماً ذا معنى، وإلغاء واقعياً للأحكام المجردة القبلية التي باعدت بين ميدانى الحقيقة والحرية. في الحكم الجمالي، أي في ميدان الجمال والفن، يسترد الإنسان ذاته من الخارج، ويطلق صرخة رفض مكتومة لكل الاستلاب الذي حاصر الشاطئ الإنساني، والذي بدا شديد الوضوح عشية الثورة الفرنسية. إن هذا الاعتراض لا يقف عند حدود الجمال أو الفن، وإن بدأ كذلك، بل هو اعتراض فلسفى واجتماعي وسياسي في آن معاً. وأية إدانة لواقع الاستلاب ذلك هي أشد منه تمييز كنط بين العمل كنشاط غير مترتب في ذاته وبين الفن كنشاط تقوم غايته في ذاته. لقد فضح كنط من خلال نقده لذلك «الشكل التاريخي» من العمل بمجموع العلاقات الاجتماعية والسياسية التي ترعى ذلك العمل وتعيد إنتاج شروطه.

كان باستطاعة كنط أن يكتفي بهذا الانعتاق من كل غائية خارجية، إلا أن جذرية نقاده تصل حد إبعاد كل ما هو غير جمالي عن

جالية الفن، مثل التصورات والمفاهيم الأخلاقية والعلمية والتصرورية، واعتبارها عاليات غربية عن الفن، وإن بدت داخلية وأقل ثوراً من الارتهانات الخارجية. هذا «التحرير» الجذري لللحظة الفن يستند كما يدو إلى افتراض غائبة وحيدة يمكن تبؤها وهي غائبة الفن الداخلية، أو «القصدية بدون قصد». وهي خطوة أخرى مهمة إلى الأمام في مسيرة إعادة الاعتبار إلى الفن كعملية إبداعية حرة وغنية إلى أقصى حد.

3 - إلغاء الفن وإستعادة توازنه :

والمعنى الآخر الخاص الذي تفضي إليه نظرية كنط في الفن هو ذلك الغنى الذي يتأثر لعملية إبداع الفن ونتاجه. فتحرير الفن من العاليات - الواقع الخارجية والداخلية - يعني على نحو مباشر إطلاق إمكاناته كاملة، أي الافادة المطلقة من الأنسجام الذي يقوم بين الفاهمة والمخيلة، وربما من عناصر أو عوامل أخرى في العبرية لا سبيل لقيام إدراك تصوري دقيق لتفاصيلها. ومتطلب الأنسجام هذا مفهوم غني تماماً في اعتباره حافزاً مطلباً، يستجhill رسم حدود إمكاناته الحقيقة، في فرض التوازن بين الملكتين السابقتين أو بين عالمين كاملين في الحقيقة. هذا المطلب يتحول في الواقع إلى رافعة تدفع باستمرار في اتجاه جدلية داخلية متكاملة لا يمكن التكهن سلفاً، أو من الخارج، بالمعنى الذي قد تبلغه أو بالأشكال والصور الجمالية التي قد ترتديها. ومن هنا يأتي تبيه كنط الجازم أن ليس فناً ذلك الذي ندرك صوره أو نتائجه والطريقة التي سيتطور بها على نحو مسبق وهو ما يميز الفن من العلم ويجعله وبالتالي أكثر خصوصية وتعقيداً من المطالب النظرية لغولات ملكة الفهم.

وفي هذا الإطار الداخلي من التوازن تقوم عملية إعادة الاعتبار للذات في صلب الانتاج الفني. يقول كنط: «حكم اللذوق ليس حكماً عقلياً، أي ليس منطقياً، بل هو حكم جملي - الأمر الذي يعني أن أساسه المحدد هو ذاتي»⁽⁴⁴⁾. ورغم أن الذاتية في هذا الاتجاه تدرج حكماً في سياق مثالتيه، إلا أن في تأكيد كنط عليها تكراراً شيئاً جديداً يخص القسم الجمالي من فلسنته، دون سائر الأقسام الأخرى. فمنذ إنحسار الحرية الاغريقية حدث شرخ حقيقي في الفن الأوروبي، كذا في سائر مظاهر ثقافتها، بين ذات الفنان ونتاجه. فذات الفنان الحرة، كما هي حقاً، لا تصل إلى نتاجه؛ ونتاجه يعكس منه ذاتاً آخر مزورة، مزيفة، مدجحة ولا تعبر إلا عنها فيه من اجتماعي وخارجي وعمي. ولذلك لم تجد حركات الإحياء في مطلع عصر النهضة غير المثال الاغريقي في وجدة العمل الفني مقاييس تتفق عنده وتعود إليه. وهو سر العظمة التي تحفّت لروائع الكلاسيكية في عصر النهضة، في غير فن، مدد أدوات اكتشاف القيم الاغريقية وفي مقدمها وحدة العمل الفني الداخلية والتي تتضمن حكماً حرية ملكات الفنان الإبداعية.

وهكذا فإن إحياء موقع الذات المركزي في العمل الفني لا يجري بالضرورة في خدمة غابات الميتافيزيقيا الكنتطية، رغم أنه لا يتعارض معها، وإنما هو يخدم تحييداً الغائية الداخلية في الفن. كذلك يمكن القول أن الذاتي وأن بما تقضي للموضوعي (من باب سلبي) الا انه مرادف (ومن باب إيجابي) للفردي والجزئي - تلك السمة التي لا تلحوظها دائمًا في النظام الكنتطي والتي تندو بالمقابل إسأ جوهرياً في مفهوم كنط للعصرية. لأن المهم هنا، نضيف، أن الفردي والجزئي يعني كذلك الحسي، والمشترك على نحو ما في تشكيل الحكم الجمالي. ومن اللافت حقاً أن يشير كنط إلى ذلك بكثير من الوضوح فيقول: «إن شخصاً ما لا يملك حاسة الشم لا يستطيع أن يشكل إحساساً من هذا النوع، بل إنه حتى وإن لم يكن يشكو من ذلك لا تستطيع تأكيد أن ما يحسه من الزهرة هو ما نحن نحسّه نحن تماماً»⁽⁴⁵⁾. وإذا كان كنط يشير إلى صلة هذا الخطأ الأقرب إلى «الفنون الملائمة»، وليس «الفنون الجمالية»، وإنما وبالتالي من باب الحسن لا التأمل، فإن فيها مع ذلك من الاشارة ما يكفي لرصد أهميتها وربطها وبالتالي بما هو فردي وجزئي وواقعي في نظرية كنط.

4 - «الفن لعب حرٌ لملكات الذهن» :

الفن عند كنط هو لعب، أو بكلام أدق، لعب حرٌ لملكات الذهن موجّه نحو إنتاج موضع ما. واستخدام كنط لمصطلح اللعب يبعث عند منتقديه سبباً آخر لرميه بمتالية الذاتية الميتافيزيقية، حتى في الجمالية، إلا أن هذا الحكم يحمل بكثير من التسرع المعايير الغنية، والتاريخية والفلسفية، الكامنة في مفهوم كنط، وأولى إضافات هذا التعريف الكنتطي هو أنه يميز الفن من أشكال العمل الكثيرة ثم يخرجه

من إطار الحرفة القروسطي وذلك بوضعه الفن مقابل الحرفة أو العمل بدلاً أن يكون شكلاً من أشكالها. ففي حين يدو العمل أمراً قسرياً غير مسرٍ في ذاته (وإنما في نتيجته) نجد الفن وعلى العكس تماماً أمراً عفويًا تلقائياً مسرّاً في ذاته. هذا التمييز الكنطي هو بيان تاريخي كما أشرنا آنفاً إلا أن فيه كذلك بياناً فلسفياً هاماً وهو تحديد التناقض بين إنتاج الفن، أو إبداعه في الحقيقة، وبين شروط هذا الانتاج. فمقدار ما تبدو ظروف العمل غير تلقائية، غير حرّة، وغير مسرّة يبعد هذا العمل، أيًّا كان، عن اعتباره فناً أو نوعاً من أنواعه. الفن لا ينمو إداً الا في ظروف تلائم شرطه الابداعي، أي في إطار إنساني تلقائي، بل في الحرية تحديداً: «في الفنون... الروح يجب أن تكون حرّة وبها وحدها تعطى الحياة للعمل الفني»⁽⁴⁶⁾.

أما الميزة الأخرى في تعريف كنط للفن فهي تميّزه له من أفاهيم العلم. وخصوصية الفن لا تعني تناقضًا مع المعرفة، وإنما هي بالتحديد تعارضًا بين الفن والعلم بمصطلح عصر النهضة - كستنام⁽¹⁸⁾ مكتمل من الأفاهيم والقوانين والتائج. وهذا ما يعترض عليه كنط، أو على تطبيقاته في ميدان الجمالية والفن. وإذا كان التعارض الأول قد جعله كنط بين التلقائية الحرّة وبين العمل القسري، فإن التعارض الثاني الذي يدفع به كنط هو بين المشاعر والعقل، أو بكلام آخر، بين عقوبة المشاعر ومحظيات العقل المسبقة. وهي بالتأكيد مساحة جديدة من الحرية بضميفها كنط إلى الإبداع الفني الذي يات الآن طليقاً من أحابيل المواقف الخارجية والداخلية، المادية والعقلية. وهذا سر الترحيب الحرّ الذي استقبل به مفهوم كنط عند الرومنتيقيين المعاصرين له أو الذين جاءوا بعده. إلا أن التناقض هذا ليس مطلقاً، بل هو ينتهي في ذلك الانسجام الذي يقوم بين ملكات الذهن، بين الفاهمة والمخيلة بالدرجة الأولى، حيث يقوم نوع من المصالحة التي تسمح بقيام الموضوعات والأكتوار الجمالية. وفي الاتجاه نفسه كذلك، يجب إخراج علاقة الفن بالمعرفة عند كنط من إطار الأحكام المترسّرة التي يرمي بها كنط في الغالب. فإذا كان صحيحاً أن نظرية كنط، وفي سياق ردها على ظروف تاريخية محددة، لا تعتبر الفن ضرورة من ضرورة المعرفة؛ إلا أن الصحيح كذلك أن الفن حسب تلك النظرية ليس تقليضاً للمعرفة. وبين الاثنين مسافة وفارق ونتائج. إن ما يسعى إليه كنط تحديداً هو التمييز الدقيق بين ما هو جمالي وما هو غير جمالي والتأسيس وبالتالي لخصوصية فنية مستقلة. هو يعزل مسألة الحكم الجمالي عن مسألة المعرفة (بالمعنى المطوري العلمي)، أي أن الحكم الجمالي «غير معنى» بغايات المعرفة وقوانيتها، و«غير معنى» لا تشير إلى نقض الفن للمعرفة أو تجاهلها؛ هي تعني تمييز الفن على نحو دقيق، وهذا شائع في الاستخدام الكنطي للمصطلحات. وما رأينا منه إشراك كنط لملكة الفهم في العناصر المؤسسة للعبقرية، وللفن بالتالي، بين حدود حضور المعرفة في الحكم الجمالي، بالقدر الصحيح وبالشكل الصحيح، وهذا ما لم يدركه بعض «الكتينيين الجدد» في مثالיהם الذاتية الصورية.

الفن، اذ، لعب حرّاً هو ليس مجرد هو أو عبث. هو على العكس تماماً إنتاج للأفكار والموضوعات الجمالية في إطار خاص من النشاط (أي العمل) المسرّ، المتع والحرّ، وفي ذلك فالفن هو يعني ما إعادة اكتشاف للمعرفة وتشكيلها وتلوينها، بل هو إعادة إنتاج للحياة الإنسانية نفسها وتجديدها.

5 - إدخال الوعي عاملاً جوهرياً في العملية الفنية:

بحلّف معظم النظريات الجمالية والفنية السابقة، لا تقوم العملية الفنية في نظرية كنط كواقعة مستقلة لا يربطها بالوعي إلا دوره الاستئنولوجي المحض وباعتباره مجرد وسيط هامشي. في سائر الفنون، وعلى اختلاف ملامحها المكانية والزمانية والحركة، جرت العادة على رصد طرف العمل الفني في الموضوع أولًا ثم في التعبير الفني ثانياً. وليس الوعي بين الاثنين غير وسيط محابٍ لا يتجاوز دوره، في حقيقة الأمر، الطابع الوظيفي المعرفي العام شأنه في ذلك شأن نشاطات الإنسان الحياتية المختلفة، دون أن يكون هناك كبير تمييز لخصوصية دوره في العملية الفنية. ومن هنا هذا الاتجاه الغالب يعود إلى طبيعتي الحس المشترك المبدئي والذي غداً بدءياً، منذ ارسطو ومن بعده في المدارس السكولاستيكية والعلمية المختلفة. وهو تقليد لم يجد أي نقد حقيقي حتى القرن الثامن عشر.

اما مع كنط فإن الأمر ليبدو مختلفاً وجديداً تماماً. فكما دخلت العقل كفاعلية رئيسية في عملية بناء الموضوع المعرفي، وعلى نحو انطولوجي حاسم، كذلك هو يتجاوز، في العملية الفنية، دور الوسيط الثاني إلى دور بناء الموضوع الجمالي والفنى وتشكيله وبالتالي كيما

(18) في الأصل: نسق منتظم (م. و)

نتائج فكرة الجمال. الا أنها تحافظ بسيبة داخلية، ت THEM في جلاء صدور الانطباع القائم من الموضوع وفي صقل قدرات الذهن دونما أي أفهم أو تصميم خارجي⁽²⁶⁾. الجمال هو في الصورة، اذا، وليس في المادة أو الأفهوم أو الوظيفة. وهكذا فإن جمال زهرة أو جمال لحن موسيقي هو جمال خالص، جمال يرضينا دون النظر إلى أي اعتبار خارجي. وكلية الحكم الجمالي إنما تقوم في هذه السطوة - التموزجية وليس التحليلية - التي تنهى مع الأشياء التي يقوم بين ملكتي الفاهمة والمخلية. وبليخض كخط التحديد الثالث للجميل بالقول: «الجمال هو شكل من العناية الداخلية في الموضوع، على أن تدرك بمعرفة عن أي غاية»⁽²⁷⁾.

٤- الأن الرابع - الجهة⁽²⁸⁾

الحكم الجمالي في الأن الرابع هو ذلك «الذي يجري التقاطه موضوعاً للسرور أو الارتياح على نحو ضروري وبدون أي أفهم»⁽²⁸⁾. هذه السمة في الحكم الجمالي هي التي تجعلني أفترض، وأنا أحكم على أمر ما بالجمال، أن الكل يشترك معني في هذا التقييم. ومثل الحكم الجمالي في ذلك مثل القانون الأخلاقي، إلى حد ما، في كونه آمراً أو موجهاً. غير أن كلية القانون الأخلاقي مطلقة ولاحدود لها بينما كلية الحكم الجمالي ذاتية ومشروطة: «هذه الحتمية هي من نوع خاص. هي ليست حتمية موضوعية نظرية - كالقول مثلاً أنه مدرك سلفاً إن كل إنسان سوف يشعر بالارتياح تجاه الموضوع الذي أسميه جيلاً. وهي ليست كذلك حتمية عملية... الحتمية المضمنة في الحكم الجمالي هي حتمية تموزجية (أي كتموزج أو مثل يختذل)⁽²⁹⁾. هي حتمية تحافظ بالطابع الفردي - الذاتي للحكم الجمالي، أو حسب كخط: «حكم الذوق ليس حكماً عقلياً، أي ليس منطقياً، بل هو حكم جمالي - الأمر الذي يعني أن أساسه المحدد هو ذاتي»⁽³⁰⁾.

هذه هي السمات الأساسية التي تقوم في تحديد الجميل، والتي تميزه بالتالي من كل الأفاهيم أو الغايات الغربية أو الخارجية، وت THEM يقسط أساسياً بالتالي في تميزه من أفهم الجميل الذي يختص له كخط القسم الثاني من كتاب نقد الحاكمة. هذا التمييز نجد أصله في نظرية بورك: «ويبدو جلياً لي أن أفهم الجمال هو تميز من أفهم الجمال»⁽³¹⁾. وكذلك يحمل كخط من نظرية بورك تفاصيل هذا الفارق بين أفهم من، أذ الجميل صغير ناعم محب عند كخط، بينما الجميل ضخم مهيب؛ يقول بورك: «في كل اللغات موضوعات التعبير هي ذاتها صغيرة... كالعصافير... وبينما يلدو من النادر أن تجد أشياء ضخمة جليلة، فإنه من الشائع بالمقابل أن تجد أشياء ضخمة قبيحة»⁽³²⁾.

هذا هو جوهر التحديد الكنطي الجمالي، وهو يتضمن عناصر غنية باللغة الأهمية، ليس أقلها مفهوم الحيادية الجمالية، وهو ما نعود إليه بالتفصيل بعد قليل. الا أن نظرية كخط لا تبلغ غايتها إلا بتحليله الثاقب الأصيل لفكرة الفن والعبقرية.

٣- الفن والعبقرية:

في نظرية في الفن يخطو كخط خطوة أخرى باتجاه الواقع والتاريخي، بل والملموس، فيقدم مجموعة أفكار تسمح بقراءة مختلفة وإن لم تكون حاسمة. ولعل بعض السبب في ذلك أن مقوله الجميل هي أكثر تحريراً من وقائع الفن ونتاجاته، كما أن تحليل الجميل الذي تضمنه كتاب «نقد الحكم» فيه استعادة أساسية لـ «ملاحظات حول الشعر» الصادر سنة 1764 بينما القسم المتعلق بالفن في نقد كخط (1790) يمكن اعتباره أكثر ثنياً، من وجهة تاريخية، لanax ثورة 1789 الفرنسية، والذي ربما سمع بحرية أكثر في صياغة شكل النظرية. إن التدقق في شكل الكتابة الكنطية بعد 1789، وأحياناً في مضمون بعض تلك الكتابة، يدفع ب النقد كخط خطوة أخرى كبرى باتجاه التاريخي.

يبدأ كخط تحليله للفن بتميزه من الجمال الطبيعي، فإذا كان الجمال في الطبيعة يخص الطبيعة، والتركيب الخاص للذهن، «فإن الفن هو أكثر بياناً وتحصي الإنسان على نحو أكثر شمولاً»⁽³³⁾. هذا التمييز يدو هاماً ويسمح بتشمير أفكار جديدة أخرى، «فالجمال الطبيعي هو شيء جيل»، عند كخط، بينما الفن أو الجمال الصناعي هو تقديم جيل شيء ما». الجمال الطبيعي هو جمال تلقائي لا يتدخل فيه الإنسان، في اعتباره كائناً أخلاقياً. أما الفن فهو جمال صناعي، مصنوع، وثمرة من ثمار شخصية الإنسان، و«حريرته الأخلاقية» تحديداً.

(19) في الأصل: الشكل of Modality (م. و.).

وعلى ذلك فلا فن، الا في عالم الانسان؛ ولا فنان بالمعنى الدقيق للكلمة الا الانسان (رغم أن كنه لا يعترض على تسمية الله أو الحال في احياناً بالفنان). آيات الطبيعة اذاً ليست اعمالاً فنية، وليس كذلك اعمالاً فنية تلك الضروب من السلوك التي تتفق خلفها الغريبة أو الفطرة: «رغم ميلنا لتسمية ما يقوم به التحلل عملاً فنياً، فإننا في الحقيقة لا نفعل ذلك الا من باب التشبيه بالفن»⁽³⁴⁾. العمل الفني يخص الانسان الاخلاقي دون سواه. الفن، إذًا، هو غير الغريبة.

والفن، كذلك، هو غير العلم. فإذا كان العلم هو نتاج الفاهمة، فإن «الفن هو نتاج العبرية». العلم هو نتاج ملكات العقل النظري، أما الفن فهو أكثر من ذلك، في حاجته إلى ملكات عملية في الأساس. يقول كنه «الفن كمهارة إنسانية هو غير العلم (كما أن المقدرة هي غير المعرفة)، اختلاف الملكة العملية من الملكة النظرية، واختلاف التكتيك من النظرية»⁽³⁵⁾. يختلف الفن من العلم، اذاً، اختلاف العمل من النظر، او اختلاف «علم المساحة من علم الهندسة». إذ إن مجرد معرفتنا بأمر ما مختلف عن أدانتنا له، «وميدان الفن، في الحقيقة، هو ذلك الذي لا تستطيع أداءه وإنجازه بمجرد فهمنا التصوري له. ونضيف في السياق نفسه أن ليس فناً ذلك الذي ينجز بمجرد معرفتنا أنه يجب أن ينجز وللآثار التي تترتب عنه»⁽³⁶⁾.

والفن، أخيراً، هو غير الحرفة أو الصنعة أو المهنة. يقول كنه: «الفن متيمز من الحرفة. فال الأول حرّاً أما الثاني فيمكن أن يدعى فنوناً صناعية. ونحن ننظر إلى الأول... كلعب غايته أو نجاحه في ذاته؛ بينما الثاني هو عمل، مهنة، غير مسرّ في ذاته وإنما فقط في نتائجه (أي في نتائجه المالية)»⁽³⁷⁾. الفن عمل تقوم غايته في ذاته - بالمعنى الأدق - بينما الحرفة أو الصنعة عمل غايته تقوم خارج ذاته أي في نتائجه - ونتائجها التفعية المادية تحديداً. لكن الفن مع ذلك، يرى كنه، فيه شيء من الصنعة والتنظيم، تماماً كما يحدث في حاجة الشاعر إلى علم الأوزان ومعرفته بأنواع موسيقى الشعر الداخلية، وما إلى ذلك. وعلى فالفن لا يخضع لقواعد ومقاييس علمية، بالمعنى المنطجي النظري. هو ليس نتاج علم وإن بدا، كما يحدث دائمًا، في حاجة إلى جملة معارف أو علوم تبدو ضرورية - مثل علوم الآثار والألوان والميكانيكيات اللغات وسواها. إن حاجة الفن للعلم - النظري - تتفق عند هذا الحد، بل لعله يمكن القول مع كنه أن الفن، في هذا الإطار، هو «أقرب إلى الطبيعة الجميلة» منه إلى القوانين العلمية المقتولة - في الفن. وإذا كان للفن أن يخضع لقانون ما، أو يستمد منه روحه، فإنه قانون العبرية - أو الحد الأوسط برأي كنه بين الطبيعة والفن «فالعبرية هي الوهبة أو الملكة الطبيعية التي تعيق قاعدتها على الفن»⁽³⁸⁾. هي تسمى من حيث المصدر إلى الطبيعة التي تستطيع بواسطتها أن تدخل قواعدها في الفن؛ إلا أن جانبها الأخير يبقى فردياً تماماً كناتها الذي يجب أن يكون أصيلاً مفترداً غير مقلد، بل غودجاً يحاكي رغم أن الفنان نفسه لا يدرك كيفية بالتصفييل. هذه السمات التي يطلبها كنه في الفن والتي يبلغ ذروته عند كنه في الشعر. وال عبرية هي التي تحقق الانسجام بين موضوعية معطيات ملكة الفهم وذاتية ملكة المخلية فيبدو معه الفن وكأنه «طبيعة جميلة». وبهذا المعنى تبدو قوى الفن للطبيعة وثيقة جداً، يقول كنه: «تبدو الطبيعة جميلة حين ترتدي مظهراً مظهراً الفن، والفن يستطيع أن يكون جيلاً حين تكون مدركين كونه فناً ولو مع ذلك مظهر الطبيعة»⁽³⁹⁾. العبرية اذاً هي مظهر من مظاهر الطبيعة، على نحو خاص، وما ألوانيها في الفن إلا رمز لنفوذ الطبيعة في الفن من جهة، ولتحول الطبيعة بالتالي، ورغم شرطية هذا الحكم، إلى معيار للفن يعني من المعانى. هذه النتيجة هي، بوضوح، تحول عند الطابع التأملي المجرد للحكم الجمالي نحو مقاربة أكثر واقعية من الفن.

وكيف يخرج كنه العبرية من الأحكام التأملية، الذي كرس لها أجزاء واسعة من «نقد المحاكمة»، فهو يتيهي بها إلى نوع من «التقين»، حيث يعتقد أن العبرية تحد باربع خواص: «أولاً، هي ووهبة من أجل الفن (وليس من أجل العلم مثلاً...) ثانياً، كونها موهبة في خط الفن لذلك هي تقضي مسبقاً تصوراً محدداً للتتجة أو للغاية وهذا فهي تفترض وجود ملكة الفهم... ثالثاً، هي تغيب نفسها... فيبدو الخيال حرّاً تماماً من كل توجيهات القواعد أو القوانين... رابعاً وأخيراً أن الغاية الداخلية غير المنظورة وغير المقصودة والقائمة في الانسجام الحرّ بين الفاهمة والمخلية تفترض ملفاً وجود نسب وحدود دقة بين هذه الملكات... في شكل يعبر عن طبيعة الفرد نفسه»⁽⁴⁰⁾.

هذا الجدل الداخلي المقد المقد الذي يبني عملية الفن عند كنه. فهو موضوعي وذاتي في آن، وهو كذلك عام وخاصة، علم ولا علم، فاهمة وخالية. هذه العناصر تبدو متناقضة بحيث يلغى الحد الأول الحد الثاني أو ينفيه (بالمعنى الدياليكتيكي). هكذا تبدو للوهلة

يغدو أفكاراً وصوراً جمالية وفنية. فالطبيعة الآن، والخارج عموماً، لا يضم موضوعات جمالية ولا فنية تتضرر من يلقطها ويعبر عنها - في نظرية الانعكاس المشهورة - بل هي تختوي على إمكانات ومعطيات لا تجد شكلها الحقيقي إلا من خلال شروط ملكة الفهم وتدخل الوعي وبالتالي على نحو فاعل وجاسم. وبهذا المعنى فالفن هو للإنسان العاقل فحسب. ووقف هذا التعديل الكينطي فالعمل الفني يغدو نشطاً «ذاتياً» في الأساس، وهذا ليس انجازاً للصورة أو للشكل بمقدار ما هو تسجيل لدور العقل والوعي في الفن. وهو ما لا يمكن نفيه فعلاً: «في الرسم، في النحت، وفي كل الفنون التشكيلية... كما في كل الفنون الجميلة، التصميم هو الأساس»⁽⁴⁷⁾. وبهذا المعنى يصبح القول أن الفن هو أعلى من الطبيعة، إذ إنه يمثل على نحو أوضح قدرأً بارزاً من نفوذ الوعي. بل إن تصنيف الفنون نفسها إنما يجري بحسب درجة تمثيلها للوعي؛ فالنحت عند كذلك هو أعلى من العمارة، والرسم أعلى من النحت، والموسيقى أعلى من الرسم، لتنتهي في الشعر الذي هو أعلى الفنون قاطبة: «الشعر يقف في المرتبة الأولى بين الفنون»⁽⁴⁸⁾. في الشعر يبدو الوعي في أجمل صوره وأعلى أشكال نفوذه، وهذا يستعصي الشعر أحياناً على التعبير اللغوي «الفكرة التي لا يمكن أن يضاهيها سعة في أي تعبير لغوي».

ذلك هو الخطط المهم في نظرية كنط والذي يجد فهمه الحقيقي عند هيجل (1770-1830) في ما بعد، في تطويره الخلاق لفلسفته الجدلية من الفن باعتباره أحد أشكال التعبير العليا عن الوعي أو العقل أو الروح، وجزءاً جوهرياً من تاريخ تطوره.

هي ذي بعض المعاني الغنية في نظرية كنط الجمالية، والتي هي بحق إضافات أصلية أثرت الفكر الفلسفى الجمالى، وشكلت توسيعاً دىالكتيكياً بالغ القيمة بين الفكر الجمالى المدرسى والفكر الجمالى الحديث، وهو سر القيمة التاريخية التي تمتلكها نظرية كنط والتي التقطها بوضوح عدد كبير من منظري الجمالية والمشغلين في الفن، لعل في طليعتهم هيلدرلين وغوغن وشيلز وهيجل وسوامى.

▼

القيمة التاريخية لنظرية كنط الجمالية

تسليم نظرية كنط، بكثير من المهارة والعمق، كل الاشارات الجزئية المهمة في أعمال فلاسفة الجمالية، من أفلاطون إلى باو مغارثون وروسو وبورك وغيرهم. ورغم التعارض الذي يقوم بين هذه الأفكار، وغيرها، إلا أنها تدخل في تركيب النظرية الكخطية وتحول إلى كل واحد متسق يجري ربطه بمهارة شكلية واضحة. إلا أن هذا الجانب التركيبى لا يمنع جموع الأفكار تلك من أن تؤسس لاتجاهات مختلفة في قراءة كنط. لكن ذلك لا يذهب بحال من الأحوال من قيمة النظرية، على المستويين الفلسفى والتاريخي، بل إن ذلك ليتحول مصدر إغناء للنظرية، وهو ذاتياً حال النظريات الكبرى من أفلاطون إلى هيجل وماركس. وهذا النوع الداخلى في نظرية كنط يفتح باستمرار باب النقاش باتجاه تحسين قراءتنا للنظرية وتمكين معرفتنا بأفكارها.

ومن هذا الواقع أدرك الكثير من معاصرى كنط، وعلى نحو دقيق، المضمون المدهش الذى امتلكه النظرية وتلك الدينامية الإيجابية التي أضافتها إلى مسيرة الجمالية والفن؛ يقول غوته GOETHE (1749-1832) صاحب «فاوست»، في رسالة له سنة 1830: «إن فضل شيخنا كنط لا حد له على العالم، وعلى أنا شخصياً، لأنه يضع بقوه في كتابه «نقد ملكة الحكم» الفن والطبيعة جنباً إلى جنب ويعترف لها بحرية التصرف اطلاقاً من المبادىء العظيمة... إن الطبيعة والفن أعظم من أن يضعا لنفسيهما غایات وهم لا يحتاجان أصلأً إلى ذلك، لأن التأثيرات المتبدلة موجودة في كل مكان وفي هذه التأثيرات تكمن الحياة»⁽⁴⁹⁾.

ذلك هي بعض السمات التي يمتلكها هيجل في تقييمه لنظرية كنط، والتي أفاد منها إلى أقصى حد، فيقول في «المدخل إلى علم الجمال»: «هانحننا وقد قادتنا التأملات إلى وجهة نظر تبدو وكأنها الوحيدة التي يخلق بها الأخذ بها إذا كنا نريد الامساك بمفهوم الفن كما هو في لزومه الباطن، وسوف نضيف القول أنه حتى من وجهة النظر التاريخية ما ممكن التقدم فعلاً نحو معرفة الفن وتقديره حق قدره إلا بدءاً من اليوم الذي ياتى ينظر فيه إليه كما ننظر نحن»⁽⁵⁰⁾. إن نصّ هيجل هذا يشير الماحا إلى فضل نظرية كنط الوسطى في الوصول إلى مفهومه هو بالذات من الفن. ويستطيع هيجل بكثير من التقدير: «من الممكن أن نرى في انتصار وجهة النظر المذكورة استيقاظاً

للفلسفة بوجه عام، ولعلم الفن بوجه خاص، وإنما لهذا الاستيقاظ يدين علم الاستيقاظ بولادته والفن بالمكانة الثالثة برفعته⁽⁵¹⁾. ويستوي هجيل الى استنتاج عام يتناول مؤلف كنط الجمال قائلاً: «من هذه الزاوية فإن مؤلفة نقد الحاكمة، الذي يفحص فيه الحكمين الجمالي والغائي مؤلف جدير بالإعجاب ومفيد للغاية»⁽⁵²⁾.

إن تسجيل الأثر الذي تركته جالية كنط في من عاصره أو تلاه يحتاج بالتأكيد الى رصد مستقل لا ينتهي، الا ان ما يمكن تأكيده هو أن تأثيرات كنط في معاصريه ومرديه (بل وخصومه)، أمثال هلندرلين وغونه وشيلر وهيجيل وشوبنهاور وكيتش وشيللي وغيرهم، هي حاسمة الى حد بعيد. فما بعد كنط هو مختلف تماماً عن قبيله؛ وهو ما أشار إليه هيجيل. بل إن البعض ليعتبر كتاب كنط «نقد الحاكمة»حدث الأكبر في تاريخ الدراسات الجمالية، إذ لم يسبق على الاطلاق أن عرضت المسألة الجمالية بمثل الوضوح والدقة والتميز الذي نجده عند كنط، ولم يسبق أن انتهت أحكام الى مثل تلك الدرجة من «المعاصرة» التي تضمها أحكام النقد الكقطي الثالث البالغة النفاد والشمول. وهو بالضبط ما جعل الكقطية بعد كنط مدارس واتجاهات، يساراً ويميناً، وهو كذلك ما يجعلها، فوق ذلك كله، حية دائمةً وبعث نقاش نظري في الجمالية لا ينتهي.

ثبت بالمراجعة والمصادر

- (1) عليه سوفيات، علم الجمال في تفسيره الماركسي (ترجمة حلاق وصالح، وزارة الثقافة، دمشق، 1968) ص. 8.
- (2) جماعة من الاساتذة السوفيات، أساس علم الجمال الماركسي اللبناني (ترجمة فؤاد مرعي، دار الجماهير - الفارابي، بيروت 1978) ج 1، ص 131.
- (3) إ. توکس، النظريات الجمالية (ترجمة د. محمد شفيق شيئاً، منشورات بحسن الثقافية، بيروت، 1985) ص. 64.
- (4) في احسن تعرفيات علم الجمال لتوکس KnoX «دان بيان خصائص الجمال في الطبيعة والفن، ورده الى اصوله وتحديد قيمته، هو ما يشكل على وجه التحديد غالبة علم الجمال وفلسفته» (المرجع السابق، ص 31). أما من شارل لاو، استاذ علم الجمال في السوربون، (مبادئ علم الجمال) فهو يعدل قليلاً في التعريف فيقول: «علم الجمال هو فلسفة الفن، او فلسفة نقد الفن وتاريخه. ولا يتحدد علم الجمال، الجمال الطبيعي موضوعاً الا عندما يكون هذا الجمال قد حكم عليه من خلال الفن». ص 11.
- (5) د. اميرة حلبي مطر، في فلسفة الجمال (من افلاطون الى سارتر، دار الثقافة، القاهرة، 1974) ص 86.
- (6) وهو بالتحديد ما يرد عليه كنط في نظرته.
- (7) Plato, Republic (Tr. by D. Lee, penguin, London, 1974) Book 3, part 3, p. 162
- (8) كما في إشارته «أن مذاق الخمرة لا يعود الى الميزات الموضوعية في الخمرة... بل في التركيب الخاص للحس لدى المتنوقة».
- (9) Kant, Critique of pure Reason (Tr. by N.K. SMITH, st. Martin press, N. Y. 1965) p. 73.
- (10) وهو حكم نظري سيختطف به كنط في نقد الحكم، بل سيشره على نحو شامل.
- (11) Kant, Critique of Judgment (tr. by J.C. Meredith, Oxford 1957) p. 4.
- (12) زكريا، ابراهيم، كانت، ص 229 (كذا في الأصل م. و.)
- (13) Kant, ibid, p. 7.
- (14) Kant, Critique of Judgment, p. 14.
- (15) Kant, ibid, p. 165.
- (16) Kant, ibid, p. 15.
- (17) Kant, ibid, p. 15.
- (18) Kant, ibid, p. 48.
- (19) Kant, ibid, p. 46.
- (20) Plato, Republic, p. 157.
- (21) Kant, Critique of Judgment, p. 50.
- (22)

-
- Kant, ibid, p. 50. (23)
 Kant, ibid, p. 51. (24)
 Kant, ibid, p. 60. (25)
 Kant, ibid, pp. 62-63. (26)
 Kant, ibid, p. 80. (27)
 Kant, ibid, p. 85. (28)
 Kant, ibid, p. 81. (29)
 Kant, ibid, p. 41. (30)
 E. Burke, *An Enquiry...*, p. 91. (كذا في الأصل م. و.) (31)
 E. Burke, ibid, p. 91. (32)
 Kant, Critique of Judgment, p. 163. (33)
 Kant, ibid, p. 163. (34)
 Kant, ibid, p. 163. (35)
 Kant, ibid, p. 163. (36)
 Kant, ibid, p. 164. (37)
 Kant, ibid, p. 168. (38)
 Kant, ibid, p. 167. (39)
 Kant, ibid, pp. 180-181. (40)
 Kant, ibid, p. 183. (41)
 نوكس، النظريات الجمالية، ص. 51. (42)
 نوكس، المرجع نفسه، ص. 51. (43)
 Kant, Critique of Judgment, p. 41. (44)
 Kant, ibid, pp. 148-149. (45)
 Kant, ibid, p. 164. (46)
 Kant, ibid, p. 67. (47)
 Kant, ibid, p. 191. (48)
 علم الجمال في تفسيره الماركسي، ص. 31. (49)
 هيجل، المدخل الى علم الجمال (ترجمة طرابيشي، دار الطليعة، بيروت 1978) ص 103. (50)
 هيجل، المرجع نفسه، ص. 104. (51)
 هيجل، المرجع نفسه، ص. 105. (52)