حوليات آداب عين شمس المجلد 51 (عدد أكتوبر – ديسمبر 2023)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

منطق الحكم الجمالي عند فرانك نويل سيبلي

ولاء محمد علي محفوظ*

كلية الاداب جامعة عين شمس
mahfouzwalaa7@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/10/04
تاريخ قبول البحث: 2022/11/08
تاريخ النشر: 2023/12/30

المستخلص:

أسهمت جهود "فرانك نويل سيبلي"Frank Noel Sibley(1923–1998)"في إثراءالبحث الجاد في منطق الحكم الجمالي، وبخاصةٍ بحثه " الجمالي و اللا جمالي" الذي لفت الانتباه إلى هذا المجال من مجالات البحث،وبات الاهتمام بهو لُبُّ قضية العلاقة بين الخصائص الجمالية وغير الجمالية.

لذلكتهدف الدراسة الحالية إلى توضيح شكل العلاقة بين الخصائص الجمالية وغير الجمالية عند "سيبلي" ، وإلقاء الضوء على دور المفاهيم غير الجمالية في الحكم الجمالي.هل التفرقة بين المفاهيم الجمالية وغير الجمالية التي ارتكز عليها بحث سيبلي "المفاهيم الجمالية"يمكن التوصل لتحديدها دون الوقوع في حلقة مفرغة؟ كذلك كيف يمكننا أن نصل بالمتلقي أن يرى ما نراه في العمل الفني من قيم أو خصائص جمالية؟ ما مدى موضوعية النقد في ضوء القول بأن المقصود بالنقد هو نشاط يكشف عن السمات الجمالية الإدراكية للعمل الفني؟ وما الذي يجعل المفهوم المحكوم بشروط غير قاطعة مفهومًا جماليًا؟ كيف كانت نظرية "سيبلي" بديلًا لنظرية "بيردسلي"؟ وكيف كان موقف "سكروتون" من "سيبلي"؟

الكلمات المفتاحية: الجمالي واللاجمالي، النقد، الإدراك الجمالي، المعايير العامة، العلاقات الاعتمادية، الاستقطاب الجمالي.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2023.

تمهيد

تهدف الدراسة إلى توضيح شكل العلاقة بين الخصائص الجمالية وغير الجمالية عند "فرانك نول سيبلي[1]" Frank Noel Sibley(1923–1996)،وتكشف عن دور المفاهيم غير الجمالية في الحكم الجمالي.وكيف يمكن التوصل إلى علاقة التفرقة بين المفاهيم الجمالية وغير الجمالية التي ارتكز عليها بحث "سيبلي" لتحديدها دون أن ندور في حلقة مفرغة؟ كذلك كيف يمكننا أن نصل بالمتلقيأن يرى ما نراه في العمل الفني من قيم أو خصائص جمالية؟ ما مدى موضوعية النقد في ضوء القول بأن المقصود بالنقد هو نشاط يكشف عن السمات الجمالية الإدراكية للعمل الفني؟ وما الذي يجعل المفهوم المحكوم بشروط غير قاطعة مفهومًا جماليًا؟ كيف كانت نظرية "سيبلي" بديلًا لنظرية "مونرو بيردسلي"[2] Monroe Beardsley (1915–1985)؟ وكيف كان موقف "روجر سكروتون[3]" Roger (Scruton1944–2020) من "سيبلي"؟

أدَّى عمل "فرانك نويل سيبلي" "الجمالي واللاجمالي" دورًا كبيرًا، بوصفه محفزًا للبحث الجاد في منطق الحكم الجمالي. وقد تمكن – بالتأكيد – من توجيه انتباهنا إلى هذا المضمار، وفوق كل شيء، التركيز على أهمية الاعتمادية المحفزةللجمالي على اللاجمالي، حيث أصبح الاهتمام بهذه العلاقة الاعتمادية هو لُبُّ قضية العلاقة بين الخصائص الجمالية وغير الجمالية. ويقدم"جايكون كيم[4]"Jaegwon Kim(1934–2019)تفسيره الخاص للعلاقة بين الخصائص؟موضحًا أننا إذا أردنا أن نعطي مضمونًا للرؤية القائلة بأن ماهو عقلي يعتمد على ما هو مادي، أو أن ما هو جمالي يعتمد على ما هو لاجمالي، فإننا نحتاج إلى تفسير جديد لهذه "الاعتمادية" أو "التبعية"Dependence"[5].

المفاهيم الجمالية

يعد بحث"**المفاهيم الجمالية**" – أعظم أعمال "سيبلي" تأثيرًا–**وتنقسم إلى جزأين**، هذين الجزئين يخاطبان قضايا مختلفة اختلافًا تامًا، رغمارتباطهما. يتعامل **الجزء الأول** مع قضية التبعية (أو الاعتمادية)؛ أي تلك العلاقة المحفزة التي تحدث بين الجمالي وغير الجمالي، أي**شكل**ما هو جمالي، وتناقش إلى أي مدى **ينتج عنه**–أو **يتسبب في**–فعل اللاجمالي. ومن ناحية أخرى يتعلق **الجزء الثاني** بما يطلق عليه "سيبلي": "**حديث الناقد**"، The critic's talk، بمعنى الأساليب التي يلجأ إليها الناقد خلال سعيه إلى تزويدنا "**بدليل إدراكي**" لخواص عمل معين[6].ففي حين يعكس **الجزء الأول** اهتمامًا ميتافيزيقيًا، يتناول**الجزء الثاني** اهتمامًا إبستمولوجيا ، وبخاصة اهتمامٌ بما نطلق عليه "الإبستمولوجيا النقدية"[7]. ومن الواضح، أننا بين وجهتي نظر؛ أي وجهة النظر الأولى التي دفعت النُّقَّاد إلى النظر إلى"سيبلي" بوصفه مُعتنِقًا مُخلِصًا لنظرية العلاقة الاعتمادية الجمالية[8]. ووجهة النظر الأخرى؛ التي تعبر عن أن التوافق بين "سيبلي" ونظرية الاعتمادية ليست راسخًا كما اعتقد كثيرون.

ويستهل الجزء الأول من "المفاهيم الجمالية" بالأمثلة المستخدمة في الحكم على التذوق الفني. وتتناقض هذه المفاهيم مع ما يطلق عليه "المفاهيم غير الجمالية" مثل:"مفاهيم اللون الأحمر"، أو "المنحنى"، أو "المربع"، أو "الشَّعْر ذي التفعيل

الخماسي". والمفاهيم الجمالية من أمثلتها: وصف العمل الفني بأنه "انسيابي"، أو "متزن"، أو "محكم". وقد قُدمت هذه المقارنة إيمانًا منه بأن القارئ سيدرك أن القدرة على تطبيق المفاهيم الجمالية تتطلب منه القدرة على التذوق، الذي يتعدى مجرد القدرة على القول بأن هذا الشيء مربع، أو مقوس، أو يمتلك نمطًا من الإيقاع، أو القافية[9].

وتعتمد السمات التي تشير إليها المفاهيم الجمالية على تلكالسمات غير الجمالية التي يمتلكها العمل الفني وتبرز من خلاله. ومن ثَمَّ فإن التوازن الجمالي في اللوحة الزيتية– مثلاً – قد يعتمد على سمات غير جمالية،ويظهرمن خلالها مثل: البقع الحمراء الموجودة بوضع معين في اللوحة. ورغم أن الشخص الذي يشاهد اللوحة يمكنه أن يلاحظ تلك البقع عليها، فإن الأمر يحتاج أكثر من هذا كي يدرك أنها تسهم في تحقيق التوازن في اللوحة. ونستكشف – من خلال مقالتيه"سيبلي": "اللوحة الجمالية" و"الجمالي وغير الجمالي" (1965)– العلاقات بين المفاهيم الجمالية واللاجمالية[10].

أكد "سيبلي" أن الصفات الجمالية تعتمد دائمًا على وجود سمات مرئية، أو مسموعة، أو غير ذلك مثل:"الخطوط المنحنية"، أو "الزاوية"، أو "تباين الألوان"، أو "وضع الكتل"، أو "سرعة الحركة"، ويمكن تمييزها دون أي ممارسة للذوق أو الإحساس. ومهما كان نوع هذا الاعتماد، فهناك علاقات مختلفة بين الصفات الجمالية والسمات غير الجمالية، وما يريد توضيحه "سيبلي" هنا هو أنه لا توجد سمات غير جمالية تخدم– في أي ظرف من الظروف– بوصفها "شروطًا كافية منطقيًا" للتطبيق على المصطلحات الجمالية. فالمفاهيم الجمالية أو الذوقية لا تخضع في هذا المقام لأية شروط على الإطلاق[11].

وتتمثل الفكرة المحوريةهنا في أن وجود السمات الجمالية ليست مشروطة بوجود سمات لاجمالية تعتمد عليها وتنبثق منها. بمعنى أنه ليس هناك وصفٌ لعمل فني على أساس المفاهيم غير الجمالية (مثل وصف اللون، ومواقع الرتوش اللونية على اللوحة) حيث يستلزم بالضرورة القول بأن اللوحة تتمتع بسمات جمالية مثل: التوازن حتى وإن كان موضع الرتوش اللونية هو المسئول عن امتلاك اللوحة لهذه السمة الجمالية، بل على النقيض، نجد أن وصفًا؛ مثل:"إنه شكل مغلق ذو أربعة جوانب وزوايا متساوية"، سوف يستلزم أن يكون الشكل المعني هو المربع، ويمكن وصفه بطريقة أخرى، بينما قد ننظر إلى لوحة وصفناها بأنها تحتوى على مساحات لونية بتكوين معين دون أن نلحظ فيها أنها تتسم بالتوازن[12].

وهذا التوضيح السابق له مضامين عميقةأولًا: أنه لن يمكننا الوقوف على دليل عيني محدد في حالات الجدل أو النقاش حول الجماليات. فإذا كان ثَمَّة شخصٌ يشكك في كون الشكل مربعًا، فإنه يمكن في هذه الحالة التوصل لقرار قاطع بهذا الشأن؛ لأن صفة التربيع محكومة بشروط صارمة ، ولكن ليس هناك "وصف لاجمالي" لصورة (يتفق عليه الأطراف المتنازعة) حيث يستلزم التوصل لاستنتاج قاطع بأن الصورة متوازنة جماليًّا. ويجب أن ندرك هذا جيدًا؛ فالحكم الجمالي أمر إدراكي يعتمد على القدرة على التأويل والوعي بالعمل من خلال الحواس[13].

الجزء الثاني من بحثه "**المفاهيم الجمالية**" هو الجزء الذي يحتوي على مضامين وتطبيقات مهمة في تعليم الجماليات، حيث يصف فيه "سيبلي"كيفية أمكان أن نصل بالمتلقيلأن يرى ما نراه في العمل الفني من قيم أو خصائص جمالية[14]. وفي ورقته الموسومة: "**الجمالي واللاجمالي**" يمكن التوصل أيضًا إلى استنتاجات مهمة تتعلق بالنقد. والنقد هنا

لا يتعلق بطرح الأمثلة لإثبات شيء، وإنما يتعلق بالدليل الإدراكي والوصول بالشخص إلى رؤية شيء ما في العمل الفني. ويسير هذا جنبًا إلى جنب مع الشرح النقدي الذييشير– بناءً على مارآه الشخص من خصائص جمالية في العمل– إلى السمات اللاجمالية المسئولة عن إبراز السمات الجمالية. ومن ثَمَّ، فإن مجرد معرفتنا– مثلا– بأن القصيدة لها قافية أو نمط إيقاعي معين لن يكون كافيًا لضمان استبصارنا بوحدتها الجمالية، وإنما بمجرد إدراكنا لوحدتها الجمالية هذه، يمكننا –حينها– الإشارة إلى نظام الإيقاع أو القافية بها بوصفه العامل الذي ارتكزت عليه الوحدة الجمالية في القصيدة[15].

ومن هنا، يفصل "سيبلي" بين التساؤلات المتعلقة بما هو جمالي وما هو لا جمالي من حيث الخصائص، والمفاهيم، والأحكام؛ وذلك من خلال تلك التساؤلات المتعلقة بالإدراك الجمالي والحكم في حد ذاته.

الجمالي وغير الجمالي

تستخدم بعض الأحكام الجمالية مصطلح يحمل صفات جمالية؛ مثل:(**بَهِيّ، مُتَّزِن، بَهِيج**)، بينما لا يستخدم آخرون مثل هذه الصفات، ولكن قد تتراءى لهم أمور أخرى مثل قولهم: (**لونه ليس فاتحًا بما يكفي**)، أو (**يحتوي على كثير من السمات**)، ومن هذا المنطلق يهتم "سيبلي"بكلا النوعين. وتُعَد الأحكام التقييمية أحكامًا خالصة: سواء كانت الأشياء التي تصدر هذه الأحكام جيدة أم سيئة من الناحية الجمالية، ممتازة أو متوسطة، سامية بالنسبة للآخرين أو متدنية.... وهكذا.

وقد أطلق "سيبلي" على مثل هذه الأحكام مصطلح **Verdicts** بمعنى "قرارات تحكيمية" (يشبه قرار المحلفين بالمحكمة).

هذا المصطلح لن يثير أية تساؤلات أخرى بشأن التقييم: أوعن كيفية صناعة تلك القرارات أو مساندتها، أو إذا ما كانت الأحكام التييتعامل معها تنطوي على مضامين تقييمية أم لا[16].

وفي هذا الإطاريحلل "سيبلي" شكل العلاقات بين الخصائص الجمالية واللاجمالية. وهي علاقات ذات أنواع متعددة؛ **وأول علاقتين منهما تتسمان بالعموم المطلق؛** بمعنى أنهما توضحان علاقات بين أنواع الخصائص، ويهتم – في الجزء الثالث والرابع– بتقديم نوعين من العلاقات التي قد تنشأ بين خصائص محددة (وليست عامة) في حالات فردية. وفيما بعد سوف نتناول أنواعًا متعددة من العلاقات العامة التي تنشأ بين خصائص محددة[17].

1- **الخصائص الجمالية تعتمد في وجودها على خصاص لاجمالية؛** بمعنى أنها لا يمكن أن تحدث بمعزل عن الأخرى.

2- **الخصائص اللاجمالية للشيء تحدد سماته الجمالية؛** بمعنى أن أي خاصية جمالية لشيء تعتمد على طبيعة السمات اللاجمالية التي يمتلكها هذا الشيء، أو يبدو أنه يمتلكها، والتغيرات الحادثة في طبيعته، أو شخصيته الجمالية، هي تغيرات ناجمة عن تغيرات في سماته **اللاجمالية**. والسمات الجمالية هي سمات "مميزة". وكما أشرنا في النقطة السابقة عَمَّا تستلزمه السمات الجمالية، فإن النقطة الثانية هنا تتعلق بطبيعة الخصائص الجمالية بوجه عام.

3- بالإضافة إلى كوننا قادرين على التصريح بالحقيقة العامة بأن السمات الجمالية تعتمد علىالخصائص اللاجمالية وتنجم عنها،ويمكننا أن نصرح بحقائق معينة بشأن أشياء فردية؛ على سبيل المثال: السمات اللاجمالية الخاصة التي تخص هذا الشيء (والتي يصفها الفرد كيفما يشاء) هي سمات تعطى هذا الشيء بعض الخواص الجمالية، وقد لا تمنحه أي

قيمة أو سمة جمالية أيضًا، وما تمنحه لهذا الشيء قد يتمثل في الحسن والجمال والتوازن مثلًا. ومع ذلك هناك علاقتان مختلفتان هنا يجب التمييز بينهما:

العلاقة الأولى تتمثل في أن الطبيعة الجمالية الخاصة بالعمل الفني تنبع من مجموعما يمتلك من خصائص لاجمالية مرتبطة بهذه الطبيعة الجمالية. ومن المقنع دائمًا القول بأنه مع تغيير بسيط نسبيًّا في الخط، أو اللون، أو الصورة، أو النوتة الموسيقية، أو كلمة في قصيدة قد يفقد العمل الفني شخصيته الجمالية، أو يتحول – تمامًا – إلى شيء آخر (على الرغم منأنه يمكن– من خلال بعض التغييرات الكبيرة – ألَّا تتغير شخصيته أو طبيعته تغييرًا كبيرًا) فالخصائص اللاجمالية في مجموعها ككل – عندما تكون مختلفة نوعًا ما– قد تؤدي إلى اختلاف جمالي. إن السمات التي يصعب علينا فصلها والتي تسهم بلاشك في الطبيعة الجمالية للعمل؛ مثل: ألوان الخلفية، وخربشة فرشاة الرسم على اللوحة،التي لا نكاد نلاحظها،وهنا نأتي للحديث عن **العلاقة الثانية** والتي تتمثل في أن العمل الفني يتصف بشخصية مميزة ومتفردة، ذلك لأن سمات أي عمل فني رغم صعوبة عزلها عن بقية السمات؛ فإنها في واقع الأمر تسهم بدور مهم في إضفاء طبيعة شخصية مميزة للعمل الجمالي؛ لأنها تسمح على الأقل للعمل بأن تكون له شخصيته الخاصة، شخصية ربما لم يكن العمل سيحظى بها على النحو المرضي لو تم تغييرها. وقد يقول شخص بأن العمل أصبح له شخصيته التي هو عليها لأن كل شيء مرتبط بالعمل في مكانه الذي هو عليه الآن؛ فهذه الألوان هنا، وهذا الخط هناك...وهكذا،ومن ثَمَّ أصبح العمل يتسم بالجمال والبهاء والتأثير، أو أصبح يتسم بعدم التوازن للسبب نفسه. (ولا شك أن هذا الاحتمال هو أحد الأمور التي تؤدي بالناس إلى التحدث عن تفرد كل عمل من أعمال الفن بشخصيته المميزة أو **التفرد** Uniqueness). ولذلك ربما كان من الملائم أن نطلق على هذه العلاقة الثالثة علاقة الاعتمادية الكلية الخاصة Total Specific Dependence[18].

4- تظل العلاقة الرابعة موضع اعتبار، إذ يحاول الناقد كثيرًا أن يشرح عدم التوازن في الصورة، أو يبحث عما يعطي العمل هذا القدر المُرَكَّبَ من الحُسْن، أو الوحدة. والناقد عندما يفعل ذلك فإنه لا يقوم بذلك بقصد تأكيد تلك المعلومة المهمة القائلة بأن السمات اللاجمالية للشيء أو العمل هي التي جعلته على هذا النحو، وإنما يحاول– بشكل طبيعي– تحديد نوع العلاقة التي ذكرناها هنا، وهي أن كل تلك الخطوط مجتمعة مع كل تلك الألوان (واصفًا بالإجمال سمات العمل بقدر الإمكان) هي التي جعلت العمل على ما هو عليه الآن. والواقع أن الناقد يهتم بتفسيرات محددة أكثر من ذلك بكثير؛ فهو يحاول أن يختار سماتٍ وتفاصيلَ مهمةً ذات دلالة محددة للغاية، وقد يتطرق إلى ذكر مدى تركيز اللون الأزرق والرمادي بوصفهما مسئولَيْن عن خاصية القلق أو عدم الارتياح، أو تغير الألوان الأساسية بما يعطي انطباعًا بالحزن والحيرة، وبشكل أوسع وأشمل، قد يشير الناقد إلى أن الشخصية الجمالية للعمل نفسه ناجمة عن التنظيم أكثر من كونها ناجمة عن التلوين، وناجمة عن التغييرات في الإيقاع أكثر من كونها ناجمة عن توظيف صاحبها لأدواته على نحو متسق. وباختصار، فإن ما يفعله الناقد هو أنه يختار من العمل تلك السمات التيتؤدي دورًا بارزًا ودالًا، أو تلك المسئولة بشكل محدد عن استكشاف الطبيعة التي يبدو عليها العمل، أو شخصية العمل. وقد نجد في العمل – في كثير من الأحيان – بعض السمات التي تجذب انتباهنا بوصفها هي السمات التي تؤدي الدور الأكثر تأثيرًا في العمل، وعادة ما تكون تلك هي السمات التي لو حدث لها أي تغيير – حتى وإن كان طفيفًا– لأحدثت فرقًا

ملحوظًا في العمل الفني؛ ولذلك يمكننا أن نطلق على هذه العلاقة الرابعة اسم "**الاعتمادية الخاصة المؤثرة**" **Notable Specific Dependence** (**أو التبعية الدقيقة الملحوظة**)؛ إذ إن النقد يمتلئ بالعبارات التي تحدد مثل هذه العلاقات[19].

ويمكننا القول بوضوح؛**أولًا:**إن كل من مجموع سمات العمل الفني مسئولة عن شخصيته الجمالية.**وثانيًا:** ثمة سمة مميزة في هذا العمل مسئولة أيضًا عن إبراز تفرده، وعادة ما نجد في النقد أن الملاحظات أو التعليقات من النوع الأخير (أي السمة المميزة في العمل) هي التي تجذب اهتمامنا؛ وحتى لو كان الأمر كذلك يجب ألَّا نعتقد أن التعليقات من النوع الأول (أن مجموع السمات مسئولة) هي تعليقات تافهة، أو لا قيمة لها. فنحن عندما فصلنا أو عزلنا سمات معينة في العمل الفني – بوصفها السمات التي أثارت انتباهنا بشدة،وبوصفها أيضًا هي المسئولة عن قيمته الجمالية– فإنها أحيانًا ما يظل مثيرًا لاهتمام شخص أوآخر، ومن حقه أن يشير بدوره أيضًا إلى أن تلك السمات البارزة لا تحقق التأثير الذي يبدو عليه العمل إلا بمساعدة عناصر أخرى، التي قد لا تقحم نفسها على نحو جاذب للانتباه، ولكنها بما هي عليه من أوصاف مميزة هو ما أوصل السمات البارزة تلك إلى ما هي عليه من أهمية. ومثل هذه التعليقات جديرة بالاهتمام في كثير من الأحيان ولها أهمية خاصة أحيانًا؛إذ إن بعض الأعمال هي أعمال مركبة في بنيتها لدرجة أن أقل تغيير فيها – حتى ولو لتفاصيل لا تبدو مهمة – قد تؤدي مجتمعة إلى تدمير تأثيرها وهدم جاذبيتها، فالتعليق الذي يقدمه الناقد بقوله إن عناصر هذا العمل الفني جميعها المرتبة والمنظمة على هذا النحو دون غيره؛ هى المسئولة عن شخصية العمل، هذا التعليق يشير إلى أننا نواجه عملًا من هذا النوع. فكل شيء يمكن ربطه بالعمل الفني يبدو – مع الدراسة والتدقيق والفحص – محسوبًا بدقة لدرجة يجعله يؤدي دورًا محوريًّا في العمل[20].

اختار"سيبلي" مصطلح "**العلاقات الاعتمادية**" Relationships of Dependence لتأكيد أن الخصائص الجمالية هي خصائص إدراكية (أي ندركها من خلال الحواس) هي خصائص بارزة أو معتمدة على غيرها من الخصائص. كذلك ينطبق الأمر على كثير من الخصائص الأخرى؛مثل: الخواص الجشطالتية(*) والسمات الشكلية المعبرة عن الشخصية Physiognomic وغيرها من الخصائص. ومِنْ ثَمَّ فإنها تتناقض بشدة مع الخصائص الإدراكية الأخرى؛ كاللونين الأحمر والأخضر اللذين لا يعتمدان في طبيعتهما على الخصائص الإدراكية الأخرى للأشياء[21].

العلاقات الاعتمادية

تشير نظرية العلاقات الاعتمادية Supervenience Theory– في شكلها الأساسي والقطعي– إلى أن الخاصية أو مجموعة الخصائص لا يمكن أن تتغير إلا إذا تغير الأساس الذي بنيت عليه. والجاذب في هذه الاستراتيجية– على الأقل من حيث التزامنا بالرأي القائل بملاءمة هذه النظرية – ينير لنا الطريق، بل ويُقوِّم الأحكام الجماليةأو يصوبها، وكذلك تلك الأحكام غير الدقيقة والمضطربة، بل والخاطئة،والجاذب فيها هو أنها تؤسس للخواص الجمالية بشكل راسخ من خلال أساسها اللاجمالي؛[22] وهي تقوم على الادعاء بأنهناك أدلة في عمل "سيبلي"تشير إلى التزامه بهذه الاعتمادية؛ فهو يقول:"إن اهتمامنا بالجماليات هو اهتمام بما هو قائم بالفعل" واهتمام "بخواص حقيقية" في الأعمال، والطبيعة أو الشخصية

التي عليها هذه الأعمال. فإذا أردنا أن نعطى معنًى لأقوالنا مثلاً: "الجمال موجود في هذا العمل"، و "الجمال موجود في عين المشاهد"، فهو يضيف أن "حالة الفن تميل إلى تفضيلالقول الأول"[23]؛ ومن ثَمَّ فإن العمل له شخصيته الخاصة المستقل عن إدراك الشخصله على هذا النحو أو لا[24]؛ ولذلك فإن قولنا بأن الموناليزا تبدو حزينة– مثلاً –فإن "**الحزن**" **في العمل الفني** هنا قائم بمعنى موجود بعيدًا عن إدراك المشاهد لها على هذا النحو أو لا.

إن التزام "سيبلي" بالعلاقات الاعتمادية يبدو منعكسًا –أيضًا– في مفهومه عن محكومية الشرط السلبي. ورغم أن الخواص الجمالية – كما يؤكد– ليست محكومة بشروط في شكل سمات لاجمالية، فإنه يمكن القول بأنها محكومة سلبيًا للغاية. إن الخواص الجمالية بالنسبة "سيبلي" ليست محكومة بعوامل سياقية أو تاريخية،بل تعتمد فقط على سمات لاجمالية طبيعية– إلى حد ما– من حيث دلالتها وأهميتها؛ ولذلك فإن ماهو **جمالي** يعتمد– عبر علاقة مباشرة تمامًا– على ما هو **لاجمالي**[25].

ومن ثَمَّ؛ لم يؤيد "سيبلي" في أي موضع من المواضع نظرية العلاقة الاعتمادية للسمات الجمالية، كما هو واضح في بحثه "الجمالي وغير الجمالي عندما قال:"ليس هناك فروق (أو تغيرات) جمالية دون وجود فروق (أو تغيرات) لاجمالية". وقد أوشك أن يدعي أن "أي شخصية جمالية يمتلكها العمل الفني تعتمد على طبيعة خواصه اللاجمالية والتغيرات في الشخصية (أو الطبيعة) الجمالية تنتج عن تغيرات في الخواص اللاجمالية"[26]. وتعبر هذه الفقرة عن نظرية العلاقة الاعتمادية بشكل قطعي، لكن لابد أن نقرأه هكذا: "إن التغيرات في الطبيعة الجمالية لا تنتج إلا من تغيرات في خواصها اللاجمالية".

وفي موضع آخر يدلي"سيبلي" بتعليق حول مدى إمكانية أن تعزى الشخصية الجمالية للعمل الفني "**تمامًا على ما هو عليه**"، وكون سماته اللاجمالية "تمامًا على ما هي عليه"، كما يشير في تعليقه إلى كيف أن "التغيرات الصغيرة" لتلك السمات "**مهما كانت طفيفة**" على المستوى اللاجمالي"**ستؤدي بالعمل إلى تغير جمالي ملحوظ**"[27]. ولكن مرة أخرى،إن التغير اللاجمالي من المحتمل أن يؤدي إلى تغير جمالي وهو أمر لا جدال فيه،وما نريد أن نعرفه هو: هل يعتقد "سيبلي" أن هذا هو السبيل الوحيد لإحداث تغير جمالي؟ هل يقر بأن الصفة أو السمة الجمالية من الممكن أن تتغير إذا ظلت السمات اللاجمالية على ما هي عليه دون تغيير مع تغير العوامل السياقية (أو المحيطة)؟

ويرى"سيبلي" أن قدرتنا على ملاحظة الخواص الجمالية للأعمال الفنية والتجاوب معها من الممكن أن تكون تراكمية وتتطور مع الوقت[28]. ويعتمد هذا التطور في إدراكنا لتلك الخواص على أكثر من مجرد الانتباه المتواصل للسمات اللاجمالية لتلك الأعمال. ووفقًا "لسيبلي"، فإن الناقد يساعدناعلى أن نميز خواص العمل الفني عن طريق عقده للمقارنات والمتناقضات، كذلك عن طريق الإشارة إلى حالات مناظرة، وأمثلة من البيئة المحيطة[29].

يشير "سيبلي" إلى أنه يمكننا عقد المقارنات وتقديم الاستعارة والمجاز "بلا حدود" سعيًا إلى توصيف عمل ما بدقة أكثر[30]. والآن، إذا كانت تلك الأدوات النقدية يمكن ممارستها بالفعل بلاحدود، وإذا اتفقنا على أنه عن طريق المقارنة الملائمة، والاستعارة المبتكرة، التي يمكننا من خلالهما التوصل لسمات عملٍ سَبَقَأن راوغنا، أو سَبَّبَ لنا نوعًا من الحيرة، فليس من الغريب أن نستنتج قبل هذه المحاولات أنه لا يمكن أن نرى، أو نسمع، أو نتذوق، المزيد من السمات اللاجمالية المتعلقة بهذا العمل.

والذين يؤكدون التزام "سيبلي" بالعلاقة الاعتمادية قد يظلون عند رأيهم هنا؛ حيث الافتراض بأن شخصًا ما يقوم بتقويض العلاقة الاعتمادية عن طريق الاستناد على مجموعة متنوعة من الاعتبارات السياقية، هوافتراض يضعف تصورنا الخاص بالقاعدة الأساسية، التي تبنى عليها العلاقة الاعتمادية؛ بمعنى أننا لا نحتاج تحديد القاعدة الأساسية المبني عليها، أي العلاقة من خلال تحديد السمات اللاجمالية وحدها. وبدلا من ذلك، قد نتبع "جيرولد ليفنسون(*)" Jerold Levinson (1948) لتشمل القاعدة الأساسية للعلاقة الاعتمادية سماتٍ سياقيةً؛ ومن ثَمَّ يمكننا أن ندافع عن العلاقة الاعتمادية الجمالية. وفيالوقت نفسه، فإن الاقرار بأن اعتباراتٍ مثل:"أن اللوحة قد رسمها موندريان"، أو "أن اللوحة من نوع معين"، أو "أنها تأثرت بأحد الأعمال القديمة"...، كلها اعتبارات مهمة لا يمكن الاستغناء عنها عند تقيم أي عمل فني[31].

يؤكد"سيبلي" أن هناك شكًّا كبيرًا في أن يتم في المستقبل التوصل لوصف قاطع للقاعدة الأساسية للسمات لأي عمل، مما يتركنا مع الخيار المفضل والأكثر إحساسًا لنقول في النهاية:"إنه قد يكون كذا أو كذا"، ثم نقتبس منه (في حالة الأعمال المكتوبة)، أو تعيد الاستماع إليه (كما في حالة الموسيقى)؛ حتى نلفت انتباه الآخرين إلى تلك السمات، وما بينها من علاقات، بما يفسر طبيعته أو شخصيته الجمالية[32]؛ لأن ما يهمنا –قبل كل شيء– هي الطبيعة الإدراكية للخبرة الجمالية، وكيف تقوم المعرفة والانتباه بتقديم منظور يجعلنا نرى بأنفسنا الجوانب المتنوعة للعمل.

ومن ثم، لاشك أن موضوع الإبستمولوجية النقدية أمرٌ–بالنسبة "لسيبلي" – أهمُّ من أي نقاشاتٍ ميتافيزيقية بشأن العلاقة بين الأنواع المختلفة من الخصائص. ويؤيد "سيبلي" نفسه هذه الرؤيةعندما يعلق بقوله" "إن المفاهيم الجمالية" قبل أي شيء،توضح أنه ليس تحديد أنواع الاعتمادية الموجودة بين الخواص الجمالية واللاجمالية هو ما نسعى إليه، وإنما تحديد الأنواع غير الموجودة بينها من الاعتمادية[33]. بمعنى أن اهتمامه بالقضية الميتافيزيقية لعلاقات الاعتمادية كان اهتماما سلبيًّا إلى حدٍّ بعيد. ويبدو أن "سيبلي" يرى أن المفهوم المجازي أو الاستعاري للعلاقة الاعتمادية غير مثير للاهتمام؛ فمعنى قولنا بأن اهتماماته إبستمولوجية أساسًا، فإن هذا يعني القول بأن اهتماماته موجهة بعيدًا عن قضية العلاقة الاعتمادية ككل.

هكذا نرى أن تعليقات "سيبلي" المناهضة للعلاقة الاعتمادية بشكل واضح تظهر مدى التزامه بالموضوعية أيضًا، وبالرغم من أننا يجب أن نتخلى عن نوع الموضوعية "الصارمة" التي تفترض باستمرار أن ثمة خواص يجب أن ننسبها للعمل، فإن"سيبلي: يؤكد أن الموضوعية Objectivity في الجماليات يمكن – مع ذلك الدفاع – عنها بمصداقية[34].

إن الموضوعية التي يعتقدها أو يتصورها تتحقق من خلال "حديث/كلام الناقد" The Critic's Talk ومن خلال الإشارات، والتلميحات، والمقارنة، والتناقض، وإبداء الأسباب بوجه عام. ومن خلال هذه الرؤية، تُعَدُّ الموضوعية معيارية Normative أكثر من كونها وجودية (أو متعلقة بتبويب المعرفة)؛ إنها معيار إبستمولوجي (معرفي)، وليس معيارًا ميتافيزيقيًّا[35].

وعلى حد قول "سيبلي": "تتعامل الجماليات مع نوع من الإدراك، ويجب أن **يرى** الناس حسن أو جمال أو وحدة العمل، وأن **يسمعوا** إلى الأنين والحزن أو الضجيج والهوس في الموسيقى، وأن **يلاحظوا** بهرجة التركيبة اللونية للوحة، وأن **يشعروا** بقوة الرواية أو حالتها المزاجية أو اهتزاز التناغم بها"[36].

الأسباب والمعايير العامة في الجماليات:

تناول "سيبلي"مفهوم "النقد" بمزيد من التفصيل في ورقته المعنونة: "**الأسباب والمعايير العامة في الجماليات**" (1983)، وفي هذا البحث يتناول "سيبلي" مدى إمكانية التعليل (أو إظهار الأسباب) في الجماليات، ويتمثل الإشكال المعروف هنا في أن "**السبب**" يجب أن يكون "**عامًّا**" General، فإذا كانت الشجاعة هي السبب للثناء على شخص ما، فلابد أن تكون هي السبب أيضًا للثناء على أي شخص آخر يظهر مثل هذه الشجاعة. والصعوبة التي نواجهها في الجماليات تتمثل في أن ما يبدو لنا بوصفه سببًا للقول مثلًا: بأن هذه الصورة متوازنة؛ (كقولنا إن سبب توازنها هي تلك الرتوش الحمراء في هذا المكان أو ذاك) هذا السبب قد يكون هو نفسه الذي جعل من صورة أخرى غير متوازنة. وهنا يميز "سيبلي" بين "**سمات التميز**" **أو**"**الاستحقاق**"**Merit Features** مثل: الحسن والتوازن، وبين "**السمات المحايدة**"**neutral features** مثل: وجود الرتوش الحمراء في مواضع معينة من اللوحة، وأولئك الذين يركزون اهتمامهم على النوع الثاني "**السمات المحايدة**" لديهم الحق في أن وجود مثل هذه السمات لا يمكن أن تشكل أسبابًا عامة للقول بأن العمل الفني جدير بالاهتمام أو متميز، ولكن النوع الأول من السمات هي "سمات التميز أو الاستحقاق" وهي سمات عامة من حيث إنها كانت للوهلة الأولى سببًا للحكم على العمل الفني بالجدارة أو التميز (رغم أنها في بعض الحالات– التي وصفها "سيبلي" بعناية– قد تتحول من صفات معززة لتميز اللوحة إلى صفاتمحايدة)[37].

تُعَدُّ قضايا "**المفاهيم الجمالية**" قضايا محورية لأعمال "سيبلي"، وقد أثارت كثيرًا من الجدل والنقاش؛ ولذلك أكدت "ميجر روبي[*]"Meager Ruby(1916–1992) أن ثمة مفاهيم أخرى غير المفاهيم الجمالية تُظهر خاصية كون العمل محكومًا بشروط قاطعة أم لا. ومع ذلك، إذا ما أخذنا في الاعتبار أنه لا شك في أن ثمة مفاهيم جمالية تُظهر هذهالخاصية، فإن ادعاء "ميجر" لا يقلل من شأن ما طرحه "سيبلي" من ادعاءات بشأن طبيعة الحكم الجمالي وطبيعته الإدراكية غير المؤكدة.لقد هدف ادعاء "ميجر" إلى إثارة التساؤل:"ما الذي يجعل المفهوم المحكوم بشروط غير قاطعة مفهوما جماليًّا؟"[38]. وقد حاول آخرون مثل الفيلسوف الأمريكي "**كوهن** تيد "Cohen Ted(1939–2014) إثبات أن هناك مفاهيم جمالية محكومة بشروط قاطعة، مما يشكك في الأصول التي وردت في شرح "سيبلي"؛إذ طرح كوهن قضية أكثر عمقًا؛ متسائلًا: (هل التفرقة المبدئية بين المفاهيم الجمالية وغير الجمالية– التي ارتكز عليها بحث "سيبلي" عن "المفاهيم الجمالية"– يمكن التوصل لتحديدها دون أن ندور في حلقة مفرغة؟)[39]. وسوف نجيب عن هذا التساؤل في المحاور الأتية.

المبادئ النقدية بين سيبلي وبيردسلي

في مجال علم الجمال دار جدل طويل حول مدى احتياج "تقييم الفن" إلى مبادئ عامة. ولقد أدَّى"مونرو بيردسلي[40] "Monroe Beardsley (1915–1985) دورًا بارزًا في هذا الجدل. وتفسير "بيردسلي" لمفهوم التعليل النقدي يتضمن الالتزام بمبادئ نقدية؛ أي معايير عامة، وبذل كثيرًا من الوقت والجهد في مواجهة من ينكرون وجود مثل هذه المبادئ العامة في التقييم النقدي. وسوف أتناول بالبحث والنقد بعض جوانب الرؤية التي ساقها "سيبلي" كبديل لنظرية "بيردسلى".

وسوف نبدأ بعرض الحجج والاستنتاجات التي ساقها "بيردسلي" فيما يخص عمومية المبادئ؛إذ يسوق عددًا من الحجج التي أثارها المعارضون للعمومية ضد استخدام المبادئ في النقد الفني، ويرد عليها في كتابه "**الجماليات: مشكلات في فلسفة النقد**[41]". كذلك تناول الموضوع بشكل مفصل في مقال له بعنوان"**حول عمومية الأسباب النقدية**"[42].

ويقاوم "بيردسلى" كلا من النسبية والذاتية الكانطية فى تفسيره للأحكام الجمالية. ورغم أن الأعمال الفنية من الممكن الحكم عليها من وجهات نظر أخرى، فإن الحكم الصحيح من الناحية النقدية هو الحكم الذى يخاطب العمل من وجهة النظر الجمالية. فهو يظهر اهتمامًا بالقيمة الجمالية للعمل ويدافع عن أحكامه عن طريق الاستدلال بخصائص جمالية للعمل. وهذه الخصائص هي خصائص محكومة بعدة شروط. بمعنى أنها تتكاثر سببيًا بفعل خصائص إدراكية لاجمالية أو مقصودة فى العمل، بالطريقة نفسها التى يصبح بها "الكل المتكامل" أو "الجشطلت" مشروطًاسببيًا بسمات إدراكية وسيميائية، تشكل الخصائص المكانية للشكل. ومن ثم يريد "بيردسلى" أن يضع حدودًا صارمة على تحديداتنا الجوانب المحيطة بالعمل الفني(الحتمية السياقية) المتعلقة بخاصية العمل وشخصيته [43].

الحجة الأولى التي ساقها معارضو العمومية – والتي رد عليها "بيردسلي" – هي الادعاء بأنه ليس هناك سمات منفصلة للأعمال الفنية "سواء سمات ضرورية أو شروط كافية لجودة[*]العمل الفني"؛ لذلك فإن السؤال هو: "هل هناك أي سمات ضرورية أو يجب توافرها لتحقيق الطابع الجمالي للعمل الفني؟". يشير" بيردسلي" إلى أن الوحدة Unity شرط ضروري كي يحظى العمل بقيمة فنية؛ لأن الوحدة شرط ضروري لأي عمل فني (حيث تجعل من العمل شيئًا منفردًا بنفسه)، ولكنه يُتفق على أنه ليس هناك شرطًا واحدًا كافيًا ليكون العمل جيدًا فنيًّا. ورد "بيردسلى" على الحجة الأولى لمعارضي المبادئ هو الاتفاق على أنه ليس هناك سمة واحدة ضرورية أو كافية للعمل الفني كي يكون جيدًا، ولكن مع ذلك يصر على أنه من الممكن أن تكون هناك سمات منفصلة تسهم دائما في رفع قيمة العمل الفني. ويطلق على هذه السمات "**معايير مبدئية (إيجابية)**"، ويصفها على أنها سمات "**تسهم دائمًا بشكل إيجابي في إبرازقيمة العمل الفني**" وتظل موجودة فيه، ومن ثم يؤكد إمكانية وجود مبادئ كافية مثل: "**كون العمل الفني ذي الوحدة دائمًا له قيمة**"[44].

ويجب إدراك مفهوم (القيمة الجمالية)Aesthetic Value فى ضوء مفهوم الخبرة الجمالية Aesthetic Experience، فالخبرة – من وجهة النظر التى اهتم بها "بيردسلى" – هي اهتمامًا واسعًا، أي هي القيمة التى تعزى إلى ما تمتلكه الأعمال الفنية وغيرها من الموضوعات المشابهة إلى حد كبير من قدرة على تقديم هذه الخبرات التي تشمل – من خلال الإدراك المعرفي– "الاهتمام المنصب على الموضوع الإدراكي أو المقصود، والشعور بالحرية من خلال

الاهتمام بالجوانب المحيطة بهذا الموضوع، وبشكل خاص التأثر الوجداني المنفصل عن الغايات العملية أو التطبيقية، والشعور بممارسة قوى الاكتشاف، والتكامل أو الدمج بين الذات وخبراتها. وتقدم لنا الموضوعات التى تمتلك مثل هذه القيمة خبرات ذات خاصية جمالية وفقًا لما بها من "وحدة تشكيلية/أو الخصائص الانسانية النموذجية وكذلك الخصائص البيئية أو المحلية لـــ"**الكل**" بكل ما يجتمع فيه من عناصر(*)[45].

والحجة الثانية لخصومه تؤكد أن "السمة الخاصة" نفسها قد تكون سمة في عمل فني ما، وعيب في عمل فني آخر أو في عمل محايد، ومن خلال هذه الحقائق المزعومة يبرهنون على أن مثل تلك السمات لابد وأنها ينقصها العمومية (أو التعميم) المطلوب توافره فيها لدمجها في مبادئ. وكان رد بيردسلي هو قبول تنويه معارضيه بأن ثمة سمات معينة قد تكون ميزة في عمل فني، وهي نفسها قد تكون عيبًا أو محايدة في عمل فني آخر[46].

يوضح بيردسلي أن السمة قد تكون ميزة في عمل فني لأنها تسهم في قيمة عالية المستوى ولكنها عيب أو محايدة في عمل آخر؛ لأنها لا تسهم في قيمة عالية المستوى a Higher Value order. فإذا كانت السمة تسهم بقيمة عالية المستوى، فإن القيمة عالية المستوى تلك دائمًا ما تكون ميزة مستقلة للعمل، وهنا أطلق على هذه الميزة مسمى **التعميم غير المستقل** (أو التعميم المعتمد على سمات أخرى Dependent Generality). وباستغلال هذا الاصطلاح أقول إن القيمة عالية المستوى التي تُعَد ميزة على الدوام هي قيمة تحظى **بتعميم مستقل** Independent Generality. حتى هذهالنقطة **في** كتابه الذي عنوانه "حول عمومية الأسباب النقدية"، نجد أن ردود بيردسلى على المعارضين للتعميم هي ردود ظرفية تمامًا (أو شرطية)[47].

يرد "بيردسلي" الاعتراض الأول لخصومه بأنه رغم عدم وجود شروط ضرورية أو كافية للعمل الفني الجيد، فإنه من الممكن أن تكون ثمة سمة ما، أو مجموعة من السمات، تسهم على الدوام في قيمة العمل الفني. وهذا الرد يشير إلى إمكانية وجود "تعميم مستقل". ورده على الاعتراض الثاني– بأن السمة قد تكون ميزة في عمل وتكون محايدة في سياقات أو أعمال أخرى– يشير "بيردسلي" إلى احتمالية ما يسمى بالتعميم غير المستقل (أو المعتمد على سمات أخرى)، إذا كان يوجد تعميم مستقل (أو شرط وجود تعميم مستقل). ورده على الاعتراض الثالث القائل باحتمال أن تكون سمتان مختلفتان ميزتين في عملين مختلفين، يشير "بيردسلى" إلى أن هناك تعميمًا غير مستقل (إذا كان هناك تعميم مستقل)، أو أن هناك تعميمًا مستقلًا إذا كان هناك سمتان عامتان بالاعتماد على بعضهما بعضًا، ولإتمام حجته يحتاج "بيردسلى" إلى إثبات الآتي[48]:–

أولًا:أن هناك – على الأقل – ميزتين عامتين معتمدتان على بعضهما.

ثانيًا:إن كل الميزات غير المستقلة إنما أصبحت ميزات؛ لأنها تتفاعل مع سمات أخرى للأعمال الفنية لتتمخض عن ميزة من الميزتين أو أكثر من الميزات المستقلة.

ويصيغ "بيردسلي" تعريفاته للتعميم المستقل (مستخدمًا اصطلاح **المعايير الأساسية** Primary Criteria والتعميم غير المستقل (مستخدما اصطلاح **المعايير الثانوية**)، ويترتب على ذلك ادعائه بأن كون العمل منظمًا (موحدًا أو يتسم

بالوحدة) Unified هو معيار نقدي أساسي (**إيجابي**). وإذا كانت تلك الملاحظات كافية، فإنها تثبت أن ثمة معيارًا نقديًّا أساسيًّا (إيجابيًّا) واحدًا (وهو الوحدة Unity). ومع ذلك لإتمام حجته– كما سبق وذكرنا– يحتاج "بيردسلي" إلى إثبات أنه يوجد على الأقل معياران أساسيان إيجابيان. لذلك؛ يؤكد وجود ثلاثة معايير أساسية بالضبط؛ وهي: الوحدة Unity والقوة Intensity والتعقيد Complexity. ولم يثبت "بيردسلي" أن رؤيته "**التثليثية**" حقيقة، ولكن إذا صحت رؤيته تلك، فإنها ستؤدي إلى إزالة شرطية حجته الواردة في كتابه "**حول عمومية الأسباب النقدية**". وبالتأكيد ليس هناك ارتباط منطقي بين تعريفه للمعايير الأساسية الإيجابية، وبين رؤيته التي يقول فيها أنه يوجد ثلاثة معايير أساسية– ولا يوجد غيرتلك الثلاثة: ومن الممكن أن يوجد تعريف أساسي إيجابي واحد، أو أن يكون ثمة اثنان، أو ثلاثة، أو أربعة، أو حتى أكثر من مثل هذه المعايير[49].

ولقد أكد "بيردسلي" أن المعايير الأساسية "دائمًا ما تسهم بإيجابية في قيمة العمل طالما وجدت هذه المعايير". ولكن تعريفه للمعايير الأساسية الإيجابية يجيز التفاعل لدرجة أن العمل من الممكن أن ينطبق عليه التعريف بدون الإسهام بإيجابية في قيمة العمل، ومن ثَمَّ فإن تعريف "بيردسلي" للمعايير الأساسية الإيجابية، لا يحقق بالفعل ما يرغب في تحقيقه، فهو لم يتطرق إلى تعريف واقعي للعمومية المستقلة على النحو الذي يدركه هو[50].

يفتتح "فرانك سيبلي" مقاله: "**حول الأسباب والمعايير العامة**" في الجماليات بالإقرار باتفاقه مع "بيردسلي" بشأن ضرورة العمومية (أي المبادئ) من أجل النقد التقييمي، ولكنه يرى أن "بيردسلي" يحاول أن يحقق أكثر مما هو مطلوب. ويزعم "سيبلي" أن "بيردسلي" يفترض –خطأ– أنه من الضروري إيجاد المعايير التي عندما تتوافر في العمل الفني، فإنها لا تتخذ إلا شكلًا إيجابيًّا فيما يسمى بالمعايير الأساسية الإيجابية، و"سيبلي" محق في قوله أن "بيردسلي" يرغب بشدة في وجود مثل هذه المعايير، ويعتقد "بيردسلي" أن تعريفه "**للمعايير الأساسية الإيجابية**"يحقق هدفه المأمول لما يطلق عليه بصراحة "**المعايير الأساسية**" التي تسهم دائمًا – بشكل إيجابي – في قيمة العملحسب درجة وجودها"[51].

ولكن كما أوضحناأن تعريف المعايير الإيجابية الأساسية الذي صاغه "بيردسلي" لا يحقق رغبته المنشودة. وبدون تحقيق هذه الرغبة فإن "بيردسلي" فشل في تحقيق هدفه؛ لأن التعريف يسمح بتفاعل معاييره الأساسية وما يترتب على ذلك من احتمالية الحد من قيمة العمل عن طريق إضافة أو زيادة الخاصية التي ينطبق عليها تعريف "**المعيار الأساسي الإيجابي**"[52].

ويشير "بيردسلى"إلى أهمية الحكم النقدي السلبي فى عملية إبداع العمل الفني. ورغم عدم امتلاك الفنان لفكرة دقيقة عن هدف معين يسعى لتحقيقه فى العمل، إلا أن الفنان يدرك الشروط التى تجعل للعمل قيمة فنية. فلن يتم السماح لتأثير الفعل المولد للفن بأن يظل قائمًا كجزء من العمل إلا إذا كان لن ينجم عنه حكمًا بأن النتيجة تضعف من القوة السياقية التعبيرية أو الوحدة التشكيلية للموضوع الذييتشكل أمام ناظريه. فالعمل الفني Artwork – رغم أقرارنا بأنه موضوع شديد

التعقيد– هو فى النهاية موضوع Object، واستنباطنا لقيمته وخاصيته لا تختلف منطقيًا عن غيره من الأنواع الأخرى من استنباطات القيم والتفكر فيها[53].

ويندفع "بيردسلي" وراء رغبته في التوصل لمعايير مطلقة توجد على الدوام في كل عمل فني ولا تُفسر إلا في اتجاه واحد هو (الاتجاه الإيجابي)؛ لأنه كما يقول "سيبلي" فشل في إجراء تمييز مهم. فقد لاحظ"سيبلي" أن هناك سمتين مختلفتين للغاية للأعمال الفنية يتعامل معهما "بيردسلي" على أنهما معايير ثانوية، حيث يتعامل "بيردسلي" مع هاتين السمتين على أنهما تتضمنان الكثير من التلاعب بالمعنى... فمثلا قولنا: "إن هذا العمل به نوع من التهكم"، أو قولنا "إن العمل به شد أو حدة درامية مؤثرة وتصاعد في الأحداث" يُعَدَّان معايير ثانوية؛ لأن كلًا منهما قد تكون ميزة في عمل فني ما وعيبًا أو قصورًا في عمل فني آخر. وعلى حد قول "بيردسلي"، فإن مثل تلك السمات هي: إما ميزات وإما عيوب؛ نظرا لطريقة تفاعلها مع خصائص أخرى على نحو قد يجعل منها ميزة أو عيبًا نظرًا لما تنطوي عليه من معانٍ مختلفة؛ فإنها تُعّد محايدة تمامًا ولا تحمل في طياتها ملامح تثبت كونها ميزةً أو عيبًا من الناحية الجمالية. ومن الناحية الأخرى يؤكد تلك الخصائص؛ مثل: "حس الفكاهة والسخرية"، و"الحدة الدرامية"، و"أن العمل يمتلك ميزة جمالية أصيلة"[54].

وقد فشل"بيردسلي"– على حد قول "سيبلي" – في ملاحظة أنه قد جمع أنواعًا مختلفة جذريًّا من السمات تحت العنوان نفسه، فلا شك أن السمات ذات الميزة الجمالية المتأصلة يمكن أن تتفاعل مع بعضها بعضًا (كما يفترض أن تتفاعل كذلك مع سمات محايدة)؛ لينجم عنها قيمة أعلى، أو أقل، ولكنها في حد ذاتها ليست محايدة. ويؤكد "سيبلي" – في هذا الصدد – أن هناك عددًا كبيرًا من الميزات الجمالية الإيجابية الأصيلة (مثل: الرونق، الحسن، الذكاء، التوازن)، وعددًا كبيرًاجدًا من العيوب الجمالية السلبية المتأصلة (مثل: السطوع الشديد، والعاطفية، والقبح)، وهو يؤكد "أنها جميعًا معايير جمالية أساسية، بعضها ميزات وبعضها نقائص"؛ ومن ثَمَّ فإن التمييز الحقيقي الذي يمكن الالتفات إليه هنا هو التمييز بين السمات المحايدة الأصيلة التي قد تتفاعل في بعض الحالات مع خصائص أخرى لينتج عنها قيمة أو نقص قيمة في الفن، وبين السمات الجمالية الأصيلة، التي قد تتفاعل–في بعض الحالات– أيضًا مع خصائص أخرى لينتج عنها قيمة أو انسحاب قيم (نقص في قيمة)[55].

لكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هنا هو: لماذا يرفض "بيردسلي" خصائص مثل حس الفكاهة، أو الحدة الدرامية، أو السطوع، بوصفها معايير أساسية؟ يؤكد "سيبلي" أن هذا يرجع إلى[56]:–

1– إدراك "بيردسلى" أن تلك السمات قد تكون ميزاتٍ في أحد الأعمال، ونقصًا في أعمال أخرى.

2– افتراض "بيردسليط أنه يجب أن يجد السمات التي لا تُفَسَّر إلا في اتجاه واحد في كل الأعمال، إذا كنا سنعاملها على أنها معايير أساسية. ويؤكد "سيبلي" أن افتراض "بيردسلي" غير ضروري؛ فالتأنق أوالسطوع دائما لهما استقطابية جمالية Aesthetic Polarity، بمعنى أنهما مسئولان؛ إما إيجابيًّا وإما سلبيًّا، رغم أنه نظرًا لتفاعلهما مع خصائص أخرى؛ فإنها قد تصبح ميزة أو نقصًا في الأعمال الفنية الحقيقية. وكل ما في الأمر أنه من غير الضروري– من وجهة نظر "سيبلي" – أن نبحث عن السمات التي تُفَسَّر في كل عمل من الأعمال الفنية في اتجاه واحد فقط. كذلك من

الواضح استحالة إيجاد ذلك الشيء الذي يرغبه "بيردسلي". وكما سبق وذكرنا، أن "بيردسلي فشل في تعريف"**للمعايير الأساسية (الإيجابية)**" كما فشل في تحقيق الهدف الذي يرمى إليه. (ولا يشير "سيبلي" إلى أن التعريف قد فشل لأنه يسمح بتفاعل المعايير الأساسية – على النحو الذي يتمناه).

هناك قضية أخرى موضع جدل بين "بيردسلي" و"سيبليط، وتتمثل في هذاالتساؤل: "هل هناك معايير أساسية سلبية ليست مجرد درجة متدنية من المعايير الأساسية الإيجابية؟ طبقًا لوجهة نظر "بيردسلي" في الخبرة الجمالية ورؤيته التثليثية، فلاشك أنه سيرد بالنفي. كما يجب أن يشير إلى أن كل خاصية من الخواص السلبية؛ مثل السطوع المفرط، أو السخرية، أو ما شابهذلك،هيدرجة متدنية من الوحدة أو الشدة أو التعقيد. وقد يتفق "سيبلي" مع وجهة النظر القائلة بأنه في كثير من الحالات فإن الخاصية ذات القيمة، مثل غياب الذوق سوف تصبح مثالًا أو انعكاسًا لدرجة متدنية من الخصائص الثلاثة الكبرى عند "بيردسلي"، ولِنَقُلْ–مثلا– "القوة Intensity"، ولكن "سيبلي" يشكك في إمكانية إثبات أن كل الخصائص القيمية السلبية هي درجات متدنية من الخصائص القيمية الإيجابية (أي الوحدة والقوة والتعقيد). وفى حقيقة الأمر، يشير "سيبلي" إلى وجود معايير قيمية سلبية كليةً، التي ليست مجرد درجات متدنية من الوحدة والقوة والتعقيد أو أي خاصية قيمية إيجابية أخرى[57].

ومن هذا المنطلق، نتساءل عن: ما مدى أهمية وجود معايير أساسية إيجابية ثلاثة فقط؛ وهي الوحدة، والقوة، والتعقيد، بوصفها مقابلًا لبعض المعايير الأساسية السلبية مطلقًا، وليست مجرد درجات متدنية من الوحدة أو القوة أو التعقيد؟ وحتى لو كانت الرؤية التثليثية صحيحة، فما الذي تضيفه العبارة السببية في قولنا:"**إن اللوحة معيبة لأنها بلا ذوق**" فما الذي سيضاف إلى هذه العبارة لو أضفنا قولنا "إن نقص أو انعدام الذوق هو أحد أوجه نقص القوة Intensity".

وكمبدأ للتعليل النقدي فإن "انعدام الذوق" Insipidness في العمل الفني (بمعزل عن الخصائص الأخرى) دائمًا ما يمثل نقصًا أو عيبًا" تماما مثلما يمثل "النقص في القوة في العمل الفني (بمعزل عن الخصائص الأخرى) عيبًا أو نقيصة دائمًا"[58].

ويظل هناك سؤالٌرئيسٌ بلا إجابة في نهاية مقال "سيبلي" وهو:"من أي وجه نبرر الادعاء القائل بأن ثمة قائمة طويلة من المعايير الأساسية الإيجابية والسلبية– حسب ما استخدمه من اصطلاحات– تحظى في حقيقتها **بقطبية** polarity إيجابية وسلبية؟ ولقد حاول "بيردسلي" – كما يشير "سيبلي" – أن يبرر ثلاثيته بتأكيد أنها قيمة تلقائيًا في إنتاج نوع معين من الخبرة القيمة، أي الخبرة الجمالية على النحو الذي يدركه. ويشير "سيبلي" إلى أنه يعتقد أن الطريق الآلي (أو التلقائي) الذي اختاره "بيردسلي" هو المدخل الصحيح، ولكنه يعتقد أن تفسير "بيردسلى" لم يكن دقيقًا. ومع ذلك، لم يوجه "سيبلي" أي نقد تفصيلي لتفسير"بيردسلى"، للخبرة الجمالية، كما أنه لم يحاول أن يعمل على تفسير آلي أو تلقائي من عنده[59].

يقترح "سيبلي" شيئًا يكاد يَعُدُّهُ اختبارًا أو مَحَكًّا للقطبية الجمالية المتأصلة، عندما يؤكد الآتي: "ليس من الذكاء في شيء قولنا لك ببساطة:" إن هذا العمل سيء لأنه حسن وجميل"، أو "أن هذا العمل جيد لأنه مفرط في السطوع". يفترض

"سيبلي" أن مثل هذه الخصائص ليست محايدة، فإن الاختبار (أو المحك) سيظهر أن الحسن له خاصية جمالية متأصلة، وأن السطوع الشديد له قطبية جمالية متأصلة (أو دائمة). "يفترض الاختبار (أو المحك) أن الخاصية موضع الاختبار ينظر إليها مستقلة بعيدًا عن علاقتها بخواص أخرى للعمل"[60].

ويتضمن الجانب الثاني من حجة "سيبلي–مثلا– قولنا: "الرواية سيئة جدا"؛ ويتم فيها الخروج باستنتاج قوي للغاية: أن مثل هذا العمل قد لا تكون له "أهمية من الناحية الفنية"؛فهو ينتقل من الاستنتاج الذي لا شك في صحته "بأن مثل هذه الرواية لم تكن لتصبح عملًا جيدًا" إلى استنتاج غير مضمون "أن مثل هذه الرواية لم تكن لتحظى بأي درجة من الجدارة"[61]. إذن، إلى أي مدى اتضحت الأمور حاليًا؟

يرى الفيلسوف الأمريكي "جورج ديكي"George Dickie (1926–2020) أننا يجب أن نتخلى عن تعريفات "بيردسلي" **للمعايير الأساسية الإيجابية**" و"**المعايير الثانوية الإيجابية**"[62]. وقد قام بصياغة تعريفٍ جديدٍ **للمعيار الأساسي الإيجابي– الخاصية هي معيار رئيسٌ إيجابيٌّ لقيمة جمالية، إذا كانت خاصية لعمل فني، وإذا كانت بمعزل عن الخصائص الأخرى، فإنها خاصية ذات قيمة**[63]–حافظ فيه على العمومية التي تمناها "بيردسلي" لكلٍّ من المعايير الأساسية والثانوية، وبما يتسم بالتفاعل الذي يرغبه بالنسبة للمعايير السلبية. ويبدو أن ثمة عددًا كبيرًا من الخصائص تتناسب والتعريف الجديد للمعيار الأساسي **الإيجابي** للقيمة الجمالية، وأن ثمة عددًا كبيرًا من الخصائص تنطبق على تعريف المعيار الأساسي **السلبي** للقيمة الجمالية. علاوة على ذلك فإن الوحدة Unity هي **معيار فني رئيسٌ إيجابي**، وفي الوقت نفسه هي **سمة معيارية** Standard Feature **للأعمال الفنية**، وربماكان التعقيد الذي من الواضح كونه سمة معيارية للأعمال الفنية هو أيضا معيار فني رئيس إيجابي. ومن ثَمَّ توصلنا إلى حل وسط بين آراء "بيردسلي" و"سيبلي"[64].

وبالنسبة لرؤية "بيردسلي"، هناك ثلاثة مبادئ إيجابية وافية؛ وهي:–

1– إن الوحدة في العمل الفني تمثل قيمة دائمًا.

2– إن التعقيد في العمل الفني يمثل قيمة دائمًا.

3– إن القوة/الحدة Intensity في العمل الفني تمثل قيمة دائمًا.

أما بالنسبة لرؤية "سيبلي"، فإن كثيرًا من المبادئ الإيجابية والسلبية الوافية تنبثق من اختباره للقطبية الجمالية؛ على سبيل المثال:

1– الرونق في العمل الفني (بمعزل عن غيره من الخصائص) يمثل قيمة دائمًا.

2– إن السطوع الزائد في العمل الفني (بمعزل عن غيره من الخصائص) يمثل نقيصة أو يقلل من قيمة العمل الفني دائمًا.

وفي الرؤية الوسطية، هناك الكثير من المبادئ الوافية الإيجابية والسلبية للنوع الذي طرحه "سيبلي" في رؤيته، ومع ذلك، سيكون هناك أيضا مبادئ الوحدة والتعقيدبين المبادئ الوافية الإيجابية للرؤية الوسطية.

1– الوحدة في العمل الفني (بمعزل عن الخصائص الأخرى) دائمًا تمثل قيمة.

2- التعقيد في العمل الفني (بمعزل عن الخصائص الأخرى) دائمًا يمثل قيمة.

علاوة على ذلك، بما أن الوحدة والتعقيد هما سمتان معياريتان للعمل الفني، فسيكون هناك على الأقل مبدآن ضروريان:

1- العمل الفني ذو القيمة دائمًا ما يتسم بالوحدة.

2- العمل الفني ذو القيمة دائمًا ما يتسم بالتعقيد.

"سيبلي" و"سكروتون" والعلاقات بين الخصائص

يؤكد "روجر سكروتون"- في كتابه "الفن الجميل –حتمية الإدراك للحكم الجمالي. ووفقًا للنظريته الوجدانية(*)، فإن الوصف الجمالي يعبر عن الخبرات المباشرة التي تنبثق في حد ذاتها من إدراكاتنا للجوانب المختلفة للعمل الفني؛ ومن ثَمَّ نتوقع من "سكروتون" أنه يؤيد تفسير "سيبلي". ومع ذلك، من المستغرب أنه لا يؤيده. لكن ما هي الطبيعة الدقيقة للخلاف مع "سكروتون"؟

وقبل المضي قدمًا، يجب أن نتوقف لنتأمل باختصار النقد الذي وجهه "سكروتون" إلى نظرية الإدراك الجمالي عند "سيبلي"، والجبهات الأساسية الثلاثة التي واجه فيها "سكروتون""سيبلي"، وهي جبهات تتعلق باعتمادية (أو تبعية) الخواص الجمالية على سمات لاجمالية، وغموض اللغة الجمالية، وتصوير الخواص الجمالية على أنها خصائص طارئة أو عارضة.

ولا شك فإن أقوى نقطة هجوم لدى "سكروتون" في اتهامه الضمني لنظرية "سيبلي" للإدراك الجمالي، أنها ادعاء ضمني بوجود علاقة اعتمادية بين الخصائص. وبهذا الخصوص، فإنه يلتزم هو نفسه بتأويل "سيبلي" الذي يأخذ به معظم الباحثين والنقاد. ومع ذلك فإن هذاالتأويل كان لابد من الوقوف عنده. ورغم أن هناك بالطبع خلفيات تجعلنا نظن أن "سيبلي" يؤيد العلاقة الاعتمادية للسمات الجمالية،فإن هناك خلفيات أيضًا ليست فقط لتقييم مدى شدة التزامه بهذه الرؤية، وإنما كذلك تحله تمامًا من أي التزام بهذه الرؤية(65).

ومن خلال اهتمامه بالطرق التى يجب التعامل بها مع الأعمال الفنية وفهمها، فإن "سكروتون" ينأى بنفسه عن شروحات وتفسيرات الأعمال الفنية التى تحصر أهميتها فى رسالة خفية تكمن خلفمظهرها الخارجي، أو رسالة تسلم بوجود الحاجة إلى فك شفرة القطعة الجمالية بطريقة شبه لغوية. ولذلك فإن الخبرة الجمالية لدى "سكروتون" هي خبرة عند مستوى إدراكنا اليومي المشترك لكل ما هو متناسق أو جميل أو طريف أو مأساوي، أو غريب...إلخ. ففى أعمال الفن يكون لدينا نوع من النزوع إلى إظهار إحساسنا بالحياة اليومية، وهذه الأعمال إلى جانب نقد الأعمال الفنية يمكن النظر إليها بوصفها تنقيحًا أو تهذيبًا لفهمنا للحياة اليومية(66).

وهنا نرى مدى قوة اعتراض "سكروتون"، ومثله مثل "جايكون كيم"Jaegwon Kim، يعتبر "سكروتون" أن "سيبلي" مدافع عن العلاقات الجمالية(67). والتساؤل الذي نطرحه هنا: هل "سيبلي" في الحقيقة يدافع عن مثل هذه الرؤية؟ وهل هذه الرؤية وردت ولو ضمنيًّا من خلال تعليقاته؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل تصريحاته بهذا الشأن محض حماس بلا أدلة كافية، أم أن هناك – من ناحية أخرى – ما يشير إلى عدم الارتياح أو اللامبالاة، بل وربما الرفض الصريح؟

يقول "سيبلي" إن "الجمالي" تمتد جذوره إلى "اللاجمالي[68]" إلا أنه لا يتوقف عليه؛ لذلك يمكننا القول إن التبعية هنا واقع حقيقي، ولكنه ليس على إطلاقه. ومع ذلك فبالنسبة "لسكروتون"،فإن هذا التوصيف هو تهوين غير مقبول؛إذ إنه يشمل الرأي الخاص بالتبعية التي يرى أن "سيبلي" ملتزم بها. ويستعرض رأي "سيبلي" القائل بأن "الخصائص الطارئة (أو العارضة) تعتمد بشكل أو بآخر على خصائص أخرى، ولكن ليس بطريقة معينة أو محددة". ومع ذلك فإن كون العلاقة غامضة فإن هذا لا ينفي حقيقة وجودها. وتجعل حقيقة علاقة التبعية تلك من تفسير "سيبلي" الخاص بالإدراك الجمالي تفسيرًا غير قادر على استيعاب ظاهرة إدراك الجانب Aspect Perception. وفيما يتعلق بالجوانب، يلاحظ "سكروتون" أن "الخصائص العارضة المختلفة من الممكن أن تعتمد على وجه التحديد على مجموعة الخصائص نفسها من "المرتبة الأولى" أو السمات اللاجمالية. وما يحير "سكروتون" ليس احتمالية إصدار أحكام غير متوافقة، وإنما توقعات إحدى النظريات التي تؤكد وجود علاقة ما بين الجمالي وغير الجمالي[69].

فرسمة "البطة والأرنب"– التي تمثل منظورًا متعدد الإدراك– يمكن رؤيته على أنه إما بطة وإما أرنب، ولا يمكن أن يجمع بين الاثنين: فكلا منهما يمثل جانبًا Aspect ويحتج "سكروتون" بأن السمات الجمالية للشيء الذى نشاهده ليست خصائص للشيء وإنما هي "جوانب" Aspects. حيث يرفض القول بأن مفهوم الإدراك الجمالي أو الخبرة الجمالية موجهان نحو سمات معينة للشيء بوصفها خصائص بارزة. ولذلك فإن الأوصاف الجمالية يجب ألا تُرْبَط بخصائص الشيء، ولكن نربطها بأنواع الخبرة. وليس معنى أننا لم نفهم وصفًا ما أننا لم نعرف الخبرة الجمالية، فمفهوم مشاهدة الشيء على أنه شيء معين (Seeing–as) يرتبط بكلا من الفكر والإحساس، بمعنى أنه يشير إلى نشاط للتخيل، والذي بدوره يتم تحليله بوصفه نوعًا من الإدراك الذى يقترب من "المعرفة بالاطلاع[*] "Knowledg عند "راسل"[**] Bertrand Arthur William Russell(1871–1970)[70].

إن "سكروتون" على وعي بتأكيد "سيبلي" أن السمة المهمة في دعم الحكم (بأن عملًا فنيًّا ما هو عمل حزين) يمكن أن تؤدي دورًا مهمًّا أيضا في تأييد الحكم بأن عمل آخر هو عمل ممل أو جيد، بل والأكثر من ذلك أن كلا العملين قد يكونان حزينين أو مملين أو جيدين، ومع ذلك فهو يحاول إثبات أن "سيبلي" يرى أن وجود "قائمة من السمات تشكل الوصف الكامل والظاهري ذا "المرتبة الأولى" للعمل الفني الذي يستلزم وجود سمات جمالية، أيًا كانت السمات الجمالية التي يحظى بها[71].

وكون الخصائص الجمالية غير محكومة بشرط كما يدعي"سيبلي" فإن هذا يشير إلى أنه ليست هناك معايير فيما يخص إمكانية نسبتها إلى عمل ما. ويثير هذا المزيد من النقد من قبل "سكروتون"، فهو يشير إلى أن معظم المصطلحات التي نستخدمها مجازيًّا أواستعاريًّا لِعَزْوِ خصائص جمالية إلى الأعمال الفنية هي في الأساس تُسْتَخدم في سياقات أخرى. ولكن معنى اللجوء للاستخدام الأساسي للفظ فهذا يعنى استخدامه حرفيًا؛ومن ثَمَّ فيجب استخدامه على أساس معايير معينة. ومن ثَمَّ، وحيث إن استخدامنا لمثل هذه التعبيرات أو الألفاظ في الحالة الجمالية هو أمر مستقل عن المعايير على الأساس

الذي تطبق به هذه الألفاظ نفسها 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، مثلا بين الحزن في المقطوعة السيمفونية وحزن الشخص. ومع ذلك –وفقًا لكلام "سكروتون" – فهي نتيجة يجب أن نتجنبها، وأنها تبوء بالفشل؛ فاستخدام كلمة "حزين" للإشارة إلى حالة عاطفية أو انفعالية هو الاستخدام الأساس للكلمة، كما يقول، فأي شخص لا يفهم هذا الاستخدام للكلمة "لن يعرف ما الذي يتحدث عنه عندما يعزو الحزن للعمل الفني". وبالفعل عند غياب أي علاقة لم يتم الإقرار بها بين الفن والحالات الانفعالية، عندها يبدو وكأن الهدف من استخدام الألفاظ المعبرة عن العاطفة أو الانفعالات يزول دوره أصلا في تعزية أو نسبة الخصائص إلى الأعمال. وبالنسبة "لسكروتون"، فإن تقبل هذا النوع من الغموض يشكل الفشل الأعظم لنظرية الإدراك الجمالي[72].

إن الجمال عند "سكروتون" مليء بالأفكار وثري بالخبرة[73]، حيث يقربضرورة الاعتماد على فردية العمل الفني، الذي يجب تذوقه بوصفه "عمل فى حد ذاته"، كما يؤكد على المعيارية فى الأحكام الجمالية: فأولئك يشاركون مع الأحكام الجمالية بالاعتقاد بأنه ربما يتفق معك الجميع إذا كان لدى كل منهم ما يكفى من حس التذوق[74].

حتى إذا كان رفض "سكروتون" لتصوير الخواص الجمالية Aesthetic Qualities على أنها خصائص Properties رفضًا مقنعًا، يظل هناك تساؤل إذا كان ذلك يمثل شكوى منصفة ضد "سيبلي" أم لا. وإذا أمعنا النظر، سنجد أنه من الصواب بالفعل أن "سيبلي" ينظر إلى الخواص الجمالية Qualities على أنها خصائص عارضة أو طارئة، ولكن من الصواب أيضًا أنه أنكر بالفعل أن يكون لأوصاف تلك الخصائص أية معايير. و"سكروتون" – كما نعلم– على معرفة بهذا الأمر، حيث يذكر "أن "سيبلي" يوافق – بشكل صريح–على أن ليس هناك معايير للأوصاف الجمالية Aesthetic Descriptions". ولكن مع الأخذ في الاعتبار رفضه لفكرة أن الخواص الجمالية Qualities وأحكامنا بشأنها غير محكومة بشروط. ويمكننا أن نجد مبررًا لوصف (إنكار سيبلي للمعايير) على أنه – أي هذا الإنكار– هو السمة المحورية لحجته. ولذلك، إذا كان الدافع للاعتراض ضد تصوير الخواص الجمالية Qualities على أنها خواص هو أن الخصائص Properties تستلزم "شروط الحقيقية" (أو تحققها في الواقع المشاهد الملموس) وهو ما لا يمكن القطع به بالنسبة للخواص الجمالية Qualities، فإن "سيبلي" كان سينتصر بالتأكيد في هذه الجبهة. ولذلك، نجد أن الخلاف هنا لابد وأنه خلاف لفظ شفهي، بمعنى أنه لو كان "لسيبلي" أن يعتنق تعريف "سكروتون" للخصائص في ضوء شروط الحقيقة الواقعية، فلم يكن ليسعه حينها سوى إنكار أن الأوصاف الجماليةAesthetic Descriptions هي التي تحدد الخصائص Properties– هذا إذا أراد أن يساير اتجاه حجته الخاصة[75].

إن التناقض الذي يطرحه "سكروتون" بين نظرية الإدراك الجمالي وبين النظرية الوجدانية التي يحبذها يُعّد بدوره تمييزًا بين نظرية تدافع عن فكرة المعاني الاستعارية وبين نظرية ترفضها، مؤكدًا بدلًا من ذلك أن المعاني الحرفية تظل

بلا تغيير خلال كل الاستخدامات الموسعة للفظ.ومن ثَمَّ مع تصريح "سكروتون" بأن "المشكلة الأولى التي تواجهها النظرية الوجدانية هي كيفية تجنُّب الغموض الذي دمر نظرية الإدراك الجمالي"، يشير "سكروتون" إلى أن الحل يكمن في التأكيد على "أن يتم الحفاظ على **المعنى نفسه**للفظ في كل الاستخدامات الموسعة التي يرد فيها اللفظ . وإذا كان سيتم إيقاف العمل مؤقتا "**بالدلالة المرجعية العادية**" للألفاظ، فلابد وأن يتم في كل الأحوال استعادة "**المعاني الطبيعية**" لتلك الألفاظ هذا إذا كان لدينا أي أمل في أن يفهم الآخرون ما نصدره من تعليقات أو أحكام. أن الألفاظ المستخدمة في وصف جوانب أو وصف خواص جمالية هي ألفاظ منبثقة أو مشتقة من استخدام رئيس أو **حرفي** للفظ. ومن ثَمَّ فإنها **ليسلها المعنى نفسه عند وصف الجوانب Aspects الذي تستخدمه في الحالات العادية، ومن ثَمَّ لا يمكن أن يكون لها معايير في تطبيقها**"[76]. ومن ثم، وفقًا للنظرية الوجدانية، رغم أن الاستخدام الحرفي للفظ له معايير في حين أن الاستخدام الموسع بلا معايير، تظل الحقيقة القائلة بأن أحدهما ينبثق من الآخر، مما يؤكد العلاقة بين الاستخدامين وتجنب النزوع نحو الغموض والإبهام. ولكن إذا كان ذلك كذلك، لماذا الاعتقاد بأن هذا الخيار ليس متاحًا أمام "سيبلي"؟

في الواقع، هو خيار "سيبلي" نفسه على وعي به ويؤكده تمامًا. فهو يتحدى–على سبيل المثال– الافتراض القائل بأن اللغة الشائعة أو الحرفية هي "أداة ضعيفة علينا أن نناضل أمامها" سعيًّا منا إلى تأطير الأوصاف الجمالية، محاولين إثبات أننا لا نستطيع أن نستخدم اللفظ جماليًّا "**دون أن نكون قد عايشنا خبرة لبعض المواقف التي استخدم فيها هذا اللفظ حرفيًّا**"[77]. وعليه نجد أن "سيبلي" هنا لا يتجنب فقط مشكلة الغموض، وإنما أيضًا يدافع بشغف عن العلاقات ذاتها بين اهتماماتنا الجمالية وغيرها من أنواع الاهتمامات الأخرى التي من المفترض أن هذا الغموض يهددها بالخطر. واحتجاجًا على تصوير اهتماماتنا الجمالية على أنها مجرد اهتمامات عميقة (لا يفهمها إلا النخبة أو المتخصصون)، فهو يرد بأننا نمارس "**تذوقنا**" ليس فقط عندما نناقش الفنون، وإنما نمارسها بكل حرية وانطلاق عبر كل تعاملنا في حياتنا اليومية، وأن عادة وصف الأشياء والمواقف جماليًّا هي عادة تنبثق من **إعجاب واهتمام طبيعيين**[78].

بالنسبة "لسيبلي"، فإن الشيء له خواص جمالية نظرًا لما يمتلكه من تكوين لاجمالي؛ فهذا يعتمد على ذاك، ولكن كون هذه الاعتمادية أو التبعية ناقصة يتضح لنا من خلال حقيقتين **الحقيقة الأولى:** تقول بأن مجموعة السمات اللاجمالية نفسها من الممكن أن تدعم التعزيات الجمالية المختلفةوتؤيدها، وأيضا من خلال **الحقيقة الثانية** من أن الخاصية **الجمالية نفسها** من الممكن أن تُعزى إلى مجموعات مختلفة من السمات **اللاجمالية**[79]. وفيما يخص الحقيقة الأولى، يمكننا أن نتخيل تلك الحالات التي سوف تسمح فيها مجموعات الخواص المتعلقة بالسياق والملاحظات والكلمات والإشارات بعزو أو نسبة السكينة لعمل ما، ولكن مع الخواص نفسها يمكن عزو الجلال أو العاطفية، أو البلادة أو التأمل إلى أعمال أخرى. والآن، يمكننا أن نقر بصحة ذلك، ولكن نزعم ببساطة أن مجموعة معينة من السمات اللاجمالية تبدو في كل حالة مصاحبة بمجموعات أخرى مختلفة من السمات اللاجمالية؛ بمعنى أنه لاعجب إطلاقًا في تفسر توزيع أو ترتيب مجموعة من السمات اللاجمالية في اتجاه خاصية جمالية معينة في أحد الأعمال في حين تفسر في اتجاه خواص جمالية في أعمال أخرى طالما أن هذا التوزيع أو الترتيب لهذه المجموعة من السمات مجرد جزء شائع أو معروف من كينونات مختلفة تماما. ومن ثم، قد نستمر في محاولة إثبات أنه بينما يمكن للسمات أن تفسر في اتجاه أو تسهم في خواص جمالية مختلفة،

وفقا للكل الأكبر (أو الكينونة الأكبر) التي تمثل هذه السمات جزءًا منها، فإنه ليس من الدقة في شيء القول بأن الأعمال المتشابهة عبر نطاقات متتابعة من السمات اللاجمالية من الممكن أن تكون مختلفة جماليًا. بمعنى، أن أي اختلاف جمالي يستلزم بدوره نوعًا من الاختلاف اللاجمالي، مهما كان ضئيلا. ووفقًا لهذه الرؤية، يمكن القول بأن الخواص الجمالية ذات علاقة اعتمادية بالسمات اللاجمالية[80].

رد سيبلي على نقد شويزر

يقول "سيبلي":"كما يتراءى لي فإن تعليقات السيد/ شويزر على ورقتي البحثية تنبثق من مصدرين، وهو يسيء تأويل أمور معينة قلتها، وينصب إلى آراء لم أتبناها، ويخاطب بنفسه قضايا لم أحاول مناقشتها"[81].

يدلل "سيبلي" على إننا عندما نصدر أحكامًا جمالية فإننا غالبًا ما نتوجه إلى دعم أو تبرير أو إبداء أسباب لما نقول. ثم يقدم مثالين على الأحكام الجمالية: أن فيلمًا معينًا قد نجده جميلا بوجه خاص، وأن ملابس شخص ما ساطعة الألوان. والتساؤل– كما يقول– يضاهي في المعنى التساؤل الذي كنت أناقشه في بحثي– بشأن "العلاقة بين ما نقوله مبدئيًا (أي عملية إصدار الحكم) وبين ما سنواصل قوله فيما بعد (لتأييد أو تبرير هذا الحكم). ويعتقد "شويزر" أن وجهة نظر "سيبلي"هي أولًا: أن "**العبارات المبدئية**" هي عبارات " **تقييمية** " **Evaluative** بينما "ما يلي ذلك من عبارات" هي مجرد **عبارات وصفية**، وثانيًا، أن ثمة **تحول** بعد ذلك "**يحدث عندما نبرر حديثنا الجمالي**"، وهو يفترض أن هدفي هو إزالة الحيرة التي قد تنتابنا بشأن هذا التحول. ثم يؤكد "شويزر" أنه إذا شعر أي شخص بالحيرة بشأن هذا التحول المزعوم، فإن تفسير"سيبلي" أو شرحه للأمر قد يفشل في إزالة حيرته على نحو مشروع: وهو يتعهد بأن يزيل هذه الحيرة بنفسه، وكل ذلك لا يعول عليه كثيرًا فيما يتعلق بالمناقشة والأهداف التي تخللت ورقة "سيبلي" البحثية[82].

وفى المقام الأول، حتى لو كان صوابًا أن"سيبلي" كان أهتم في بحثه بالعلاقات المنطقية بين الأحكام **التقييمية** والأحكام **الوصفية فقط** التي ستؤيدها، فلابد وأنه قد اتضح أنه إنما كانيتناول نوعًا واحدًا فقط من الأحكام التي أوضحها المثالان اللذان طرحهما "شويزر". فالأحكام من النوع الأول– بأن الفيلم جميل (أو أن القصيدة أو الصورة حسنة أو ضعيفة أو ممتازة)– أطلقتعليها Verdicts (أو قرارات تقييمية تشبه قرار لجنة المحلفين بالمحكمة حيث الحكم النهائي للقاضي)، واعتبرها مختلفة تمامًا عن الأحكامالتي منالنوع الثاني. على سبيل المثال؛ أن شيئًا ما شديد السطوع أو ألوانه باهتة أو حسن أو جميل أو متوازن حيث تثير تساؤلات مختلفة تمامًا– رغم تداخلها أحيانًا. ولم يتناول "سيبلي" في أي مكان من ورقته البحثية مناقشة الأحكام من النوع الأول، وقال بوضوح تام في التعليق نفسه: إن اهتمامه إنما انصبَّ على الأحكام من النوع الثاني[83].

ثم إن "شويزر"أخطأ تمامًا في افتراضه بأن"سيبلي" أعتقد أن "العبارة المبدئية" التي ينطق بها الشخص هي **عبارة تقييمية** وأن ما يتبعها ما هو إلا مجرد عبارات **وصفية.** إنه لم يتطرق في أي موضع إلى التحدث عن تعبيرات جمالية بأنها **تقييمية**، ورفض لفظ **وصفية** كبديل لمصطلح "**اللاجمالي**" **الذي** استخدم. وبوجه عام يرغب "سيبلي"بالتأكيد في تجنب معارضة نظرية التقييم والوصف، ويقول "سيبلي": "لكن على أية حال إن كنت سأتبنى هذا الاصطلاح، فأنني أرفض الرؤية القائلة بأن هذه التعبيرات أو الاصطلاحات الجمالية تقييمية، كما سأعترض على ما فعله "شويزر" من المساواة بين

لفظته "تقييمي" مع أي من التعبيرات التي استخدمتها، مثل "الجمالي" أو "تضمين الذوق"، علاوة على ذلك، لو كنت استخدمت لفظة "وصفي" Descriptive، لكنت نزعت إلى إطلاق لفظة "وصفي" على كثير من التعبيرات الجمالية التي استخدمتها"[84].

الخاتمة

يستمر الجدل والنقاش الذي يسهم وجوده في التوصل لاعتقاد راسخ بأن أعمال "سيبلي" قد أثارت كثيرًا من التساؤلات والقضايا المهمة بشأن طبيعة التذوق الجمالي ونقد الجماليات.حيث استخدم "سيبلي" مصطلح "**الحكم الجمالي**"Aesthetic Judgment على النحو الذي يوضح أنه لا محل للجدل، وليس ثمة موضع شك بتحقق إدراك جمالي حقيقي (من خلال حواس الإدراك الشخصية). كذلكاستخدم تعبيرات أخرى مثل "**تعزية الخاصة أو القيمة الجمالية**" أو"**العبارة الجمالية**" Aesthetic Statement.

من الضروري أن نتذكر أولًا أن الجماليات بوجه عام تتعامل مع نوع ما من الإدراك. فالناس يجب أن يروا حسن العمل الفنيووحدته، وأن يستمعوا إلى الشجن أو الجنون في الموسيقى، وأن يلاحظوا بهرجة تصميم الألوان وبهاءها، وأن يشعروا بقوة الرواية، وطبيعتها المزاجية وتناغم الأحداث فيهاوتصاعدها. وقد تصدمنا تلك الخصائص عند الوهلة الأولى، حيث نكتشفها بمجرد النظر، أو قد لا نأتي على إدراكها إلا بعد تكرار مشاهدتها أو استماعها أو قراءتها وبمساعدة من النقاد. ولكن إن لم ندركها لأنفسنا بأنفسنا فلن نتمكن من الاستمتاع بها وتذوقها وإصدار أحكامنا عليها. فمعرفتنا من خلال الآخرين بأن الموسيقى هادئة أو المسرحية مثيرة للعواطف أو الصورة غير متوازنة، ليس له سوى قيمة جمالية ضعيفة. فالأمر المهم والمحوري هو أن ترى وتسمع وتشعر بنفسك. ولنفترض بالفعل أننا يمكننا إصدار أحكام جمالية بدون إدراك جمالي؛ ولنقل –مثلا– باتباع قواعد من نوع ما، فإن هذا يعني أننا لم نفهم ما هو الحكم الجمالي.هذا وإلا سنجد إنسانًا يعاني من عمى الألوان يستنتج أن شيئًا ما أخضر اللون بدون رؤيته على هذا النحو، أو آخر لم يفهم الطرفة أو النكتة ويقول بأنها طريفة ومضحكة لمجرد أن الآخرين يضحكون عليها، أو ربما ينسب شخص ما التوازن أو الحسن إلى لوحة زيتية أو يقول بأنها باهتة أو مبهجة الألوان بشكل مفرط دون أن يراها بنفسه ليحكم عليها على هذا النحو.

من بين الأسباب الثلاثة التي استعرضناها لافتراضنا أن "سيبلي يدافع عن علاقة اعتمادية جمالية Aesthetic Supervenience، جاء واحد منها فقط ضمنيًا بشكل مبهم من خلال مفهومه "للمحكومية بشرط سلبي" أما بالنسبة للسببين الآخرين، فقد أشرنا إلى أن اهتمامه بالعلاقات الاعتمادية هو اهتمام ثانوي تمامًا.

يبدوواضحًا بدرجة تتفق مع النظرية الوجدانية "لسكروتون"، أنهمتمسكًا بالتمييز بين تفسيره هو شخصيًا وبين نظرية "سيبلي" في الإدراك الجمالي، وهو يفعل ذلك عن قصد لأنه– مثله مثل كثيرين– يَعُدُّ "سيبلي" من أنصار العلاقة الاعتمادية الجمالية بين السمات. وهناك بالطبع بعض الأسس التي بنى عليها هذا الظن. ولقد حاولنا مع ذلك أن نوضح أن هناك وفرة من الأدلة تثبت النقيض، وهي تكفي للإشارة إلى أن "سيبلي" لا يميل كثيرًا نحو العلاقات الاعتمادية، بل إنه لا يبالي بها.

هناكاتجاه تاريخي مُوازٍ مثيرٍ للاهتمام؛ ففي القرن الثامن عشر، قدم "فرانسيس هاتشيسون" و"ديفيد هيوم" Frances Hutcheson and David Hume، نقيضًا صادمًا. حيث قدم "هاتشيسون" نظرية منظمة؛ وهو فيها يعد وحدة الشكل Uniformity بأنواعه هي الخاصية الوحيدة التي تثير الشعور بالجمال، وهذه الخاصية وحدها والمعقدة في الوقت نفسه هي خاصية إيجابية كلية. ويعطي"هيوم" في مخاطبته للقضية نفسها قائمة طويلة من الواضح أنها غير كاملة بالخصائص الإيجابية والسلبية التي تثير ملكة التذوق. وتقدم نظريتي "بيردسلي" و"سيبلي" ظاهرة موازية حاليًّا لظاهرة القرن الثامن عشر. حيث يقسم "بيردسلي" مبدأ وحدة الشكل لـــ "هاتشيسون" بأنواعها إلى جزأين رئيسين، مضيفًا القوة/الحدة Intensity ويتوصل إلى رؤية منظمة بأن هناك ثلاثة معايير جمالية رئيسة إيجابية فقط، وليس هناك معايير سلبية. وعلى النقيض، يزعم "سيبلي" (مثله مثل "هيوم") بأن هناك كثيرًا من المعايير الجمالية الإيجابية والسلبية. وثمة فرق مهم بين "هيوم" وبين "سيبلي" بأن "هيوم" قد غطى الكثير من الأمثلة المختلفة للوحدة والتعقيد في قائمته الخاصة بالخصائص التي تثير ملكة التذوق.

Abstract

The logic of aesthetic judgment according to Frank Noel Sibley

By Walaa Muhammad Ali Mahfouz

The efforts of Frank Noel Sibley (1923-1998) contributed to enriching serious research into the logic of aesthetic judgment, especially his research "The Aesthetic and the Aesthetic," which drew attention to this field of research, and interest in it became the core of the issue of relationship Between aesthetic and non-aesthetic properties.

Therefore, the current study aims to clarify the form of the relationship between aesthetic and non-aesthetic characteristics according to Sibley, and to shed light on the role of non-aesthetic concepts in aesthetic judgment. Can the distinction between aesthetic and non-aesthetic concepts on which Sibley's research "Aesthetic Concepts" was based be determined without falling into a vicious circle? Also, how can we get the recipient to see the aesthetic values or characteristics that we see in the artwork? How objective is criticism in light of the statement that what is meant by criticism is an activity that reveals the aesthetic and perceptual features of a work of art? What makes a concept governed by non-conclusive conditions an aesthetic concept? How was Sibley's theory an alternative to Beardsley's theory? What was Scruton's attitude towards Sibley?

Keywords: the aesthetic and the non-aesthetic, criticism, aesthetic perception, general standards, dependent relationships, aesthetic polarization.

الهوامش

([1])"**فرانك نويل سيبلي**"، فيلسوفٌ بريطانيٌ عمله الرئيس كان في علم الجمال. شغل أول كرسي للفلسفة في جامعة لانكستر، وذاع نشاطه من خلال ورقة قدمها عام 1959 بعنوان: "المفاهيم الجمالية" وأيضًا بحث بعنوان: "البحث والتدقيق والرؤية". كلتا الورقتين صُوِّرتا "المفاهيم الجمالية" عدة مرات. وقد عُدَّ سيبلي مُسْهِمًا مهمًّا في علم الجمال في التقاليد التحليلية؛ رغم أنه –غالبًا– ما يقدم بوصفه مؤلِّفًا لبحث "المفاهيم الجمالية" عام 1959. وهذا العمل ما هو إلا واحد من سلسلة طويلة من المقالات، بعضها لم ينشر إلا بعد وفاته، وهي مقالات إذا جمعت معا قدمت رؤية منهجية لمجموعة مهمة ومحورية من الإشكاليات الجمالية.

Colin Lyas, Sibley Frank Noel, **A Companion to Aesthetics**, edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper, Second edition, published 2009, Wiley Blackwell,p.538.

([2])"**مونرو بيردسلي**"، فيلسوف إمريكي، اشتهر عمله في علم الجمال بدفاعه عن الذرائعية في نظرية الفن ومفهومه للتجربة الجمالية. انتُخب بياردسلي رئيسًا للجمعية الأمريكية للتجميل في عام 1956.

([3])"**روجر سكروتون**"، فيلسوف وكاتب إنجليزي وُلِد في 27 فبراير 1944، عضو الجمعية الملكية للأدب، زميل في الأكاديمية البريطانية، مُتخصص في فلسفة الجمال والفلسفة السياسية، لاسيما في تعزيز الآراء المحافظة التقليديّة.

([4])"**جايغون كيم**"، فيلسوف كوري-أمريكيمن مواليد 12 أيلول/سبتمبر 1934، عُرف بأعماله في مجال فلسفة العقل وميتافيزيقيا الأحداث وما يتبعها .رفض **كيم** في مذهبه الفلسفي ميتافيزيقيا ديكارت، كما وضع كثيرًا من القيود على مسألة العقل – والجسد، ونشر بحوثه على شكل مقالات علمية، منها Supervenience and Mind: Selected Philosophical Essays، بالإضافة إلى

بحوثه في مجال نظرية المعرفة .وقد عمل "**جايغون كيم**" في عدة جامعات آخرها جامعة براون الأمريكية، وتوفي27 في نوفمبر 2019م.

([5]) Jaegwon Kim, Kim's "**Concepts of Supervenience**," **Philosophy and Phenomenological Research**, No.45, 1984, P. 135.

([6]) Frank Sibley, **Approach to Aesthetics, Collected Papers on PhilosophicalAesthetics**,Editedby: John Benson, Betty Redfern and Jeremy Roxbee Cox, Published by: Oxford University Press Inc., New York, 2001, p.1430 .

([7]) نظرية الإبستمولوجيا النقدية هي نظرية تركز على دراسة الأعمال الأدبية والفنية من خلال تحليل القيم الجمالية والفلسفية والاجتماعية التي تحملها، تهدف هذه النظرية كذلك إلى فهم كيفية إنجاز الأعمال الأدبية والفنية وتأثيرها في المجتمع والثقافة. وتُعَدُّ الإبستمولوجيا النقدية أحد المناهج النقدية المهمة في دراسة الأدب والفن، وتستخدم بوصفها أدوات ومفاهيم من مجالات أخرى مثل: الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس لتحليل الأعمال الفنية والأدبية وفهمها.

وترتبط الإبستمولوجيا بنظرية المعرفة، لكن موضوع الإبستمولوجيا تبدو أوسع نطاقًا من نظرية المعرفة، حيث أن اهتمامات الابستمولوجي بالمعرفة العلمية تجعله –فقط– ينطلق من العلم في معالجة مشكلات العلم، بينما تهتم نظرية المعرفة بمصدر المعرفة، وكذلك تهتم بمعيار الحقيقة العلمية وصدقها. وتركز الإبستمولوجيا النقدية على النقد والتحليل النقدي للمعرفة وأسسها وإيجاد الخللفيها، في حين تركز الإبستمولوجيا البنائية على تطوير نظرية بناء المعرفة وتطويرها بما يناسب الواقع المعرفي والعلمي. وبشكل عام، تحلل الإبستمولوجيا النقدية المعرفة وتبحث عن الأخطاء والتحديات، في حين تعمل الإبستمولوجيا البنائية على تطوير المعرفة والتوسع فيها وحلال مسائل المعرفية.

الشيخ البار، التطور التاريخي لمفهوم النص (:دراسة نقذية إبستمولوجية)، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، مجلة متون، المجلد 12، العدد 2، اغسطي 2020.ص ص 90–107.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/123528

تاريخ النشر 2020/8/1، تاريخ الدخول على الموقع 2022/6/5

([8]) Colin Lyas, "**Frank Sibley: In Memoriam**," The BritishJournal of Aesthetics 36 (1996), P. 351.

([9])Colin Lyas, Sibley Frank Noel, **A Companion to Athetics**, second edition, edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper, Published by: Oxford University Press Inc., New York,2009, P. 539.

([10]) Ibid. pp.538-539.

([11])Frank Sibley, "**Aesthetic Concepts**", pp. 3-6.

([12])Colin Lyas,**Sibley Frank Noel**, p. 539.

([13]) Ibid. pp.539.

([14])Frank Sibley, "**Aesthetic Concepts**", pp.13-14.

([15])Frank Sibley,**Aesthetic and Non-aesthetic**,pp. 134-135.

([16])Ibid. PP. 133-134.

([17])Ibid. PP., 137-138.

([18])Ibid.p.138.

([19])Ibid. p.139.

([20])Ibid. PP. 139-140.

([*]) الجشطالتهي كلمة ألمانية تُشير إلى مفهوم الكلأ والنمط المُنظم لمجموعة من الأجزاء، فهي بمثابة كل ينطوي على أجزاء مُترابطة ترابطًا ديناميكيًا بشكل مُنظمومُ نسق بحيث يكون لكل جزء من أجزاء هدوره و وظيفته التي يؤديها بهذا الكل. تؤكد النظرية الجشطالتية وجود إدراكات تستند إلى الخصائص الإجمالية (بالألمانية) Gestalqualitie للأشياء المركبة مثل اللحن الموسيقي أو الصورة. فاللحن يتألف من أصوات موسيقية كما تتألف الصورة من خطوط ونقط. ولكن لكل من هذين المركبين وحدة وفردية. فاللحن له بداية ونهاية وأجزاء، ونحن نميز الأصوات الموسيقية التي تنتمي إليه من الأصوات التي – وإن اندست

بين الأصوات الأصلية – تظل غريبة عنه. وكذلك فإن الشكل يتحدد في حقلنا البصري بالنسبة إلى الأشكال الأخرى؛ فهذه النقط والخطوط هي جزء منها، بينما تلك الأخرى خارجة عنها. فاللحن والشكل هما إذاً صيغتان (جشطالتيتان) .. ويُقصد بالصيغة (أوالجشطالت هذه الخاصية التي لا تقبل الاختزال إلى تعداد الأجزاء التي تؤلفها فالكل الذي يشير إليه تحديداً تعبير اللحن أو تعبير الشكل يتكون من علاقة معينة بين الأجزاء بعضها مع البعض الأخر الأصوات الموسيقية في حالة اللحن / والخطوط والنقط في حالة الشكل..على ذلك يبرز المبدأ الرئيسي الذي سوف يوجِّه كل الأبحاث التي قام بها رواد الجشطالتية : إن الكل ليس جمعاً للأجزاء التي يحتويها هذا الكل بل هو يمتلك خصائص ذاتية تؤثر في هذه الأجزاء؛ بهذا المعنى فإن الجزء في كل هو شيء يختلف عن هذا الجزء منعزلاً أو مندمجاً في كل آخر، وذلك بفضل الخصائص التي يكتسبها من موقعه ومن وظيفته في كل حالة من الحالات. فالصيغة (أوالجشطالت) هي شيء آخر أو هي شيء يزيد على حاصل جمع أجزائها إنها تمتلك خصائص لاتنتج من مجرد جمع خصائص عناصرها.

كمال بكداش، الجشطالتية، الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، الطبعة الأولى، المجلد الأول (المفاهيم والاصطلحات)،1986،ص ص 454–455.

([21])Ibid. P.140.

([22])John E. MacKinnon, **Scruton, Sibley, and Supervenience**, Published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 58, No. 4 (Autumn, 2000), p.387.

([23]) Frank Sibley, **Aesthetics and the Looks of Things**, The Journal of Philosophy, Vol. 56, No. 23, American Philosophical AssociationEastern Division, Columbia University, December 28-30, 1959 (Nov. 5, 1959), pp. 908- 909.

([24]) Sibley, "**Aesthetic and Nonaesthetic**," p. 140 and p.146.

([25]) (R. David Broiles, **Frank Sibley's "Aesthetic Concepts**", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics Vol. 23, No. 2 (Winter, 1964), pp.219-221. .

([26]) Sibley, "**Aesthetic and Nonaesthetic**," p. 138.

([27]) p .139..Ibid

([28])R. David Broiles, Frank Sibley's "**Aesthetic Concepts**", p.222. .

([29]) J. F. Logan, **More on Aesthetic Concepts**, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Vol. 25, No. 4 (Summer, 1967), pp.401-403.

([30]) Sibley, "**Aesthetic and Nonaesthetic**," p. 143.

[*]جيرولد ليفينسون هو أستاذ الفلسفة المتميز في جامعة ميريلاند، كوليدج بارك. وهو مشهور بشكل خاص بعمله في جماليات الموسيقى، فضلاً عن بحثه عن المعنى وعلم الوجود في السينما والفن.

([31]) Jerrold Levinson, "**Aesthetic Supervenience**," Southern Journal of Philosophy 22 (1984): 93-110.

Ibid. p. 12.)[32](

([33]) Sibley, "**Aesthetic Concepts: A Rejoinder**", Philosophical Review 72 (1963): 81.

([34]) Sibley, "**Objectivity and Aesthetics**", pp. 51-52.

([35])John E. MacKinnon, **Scruton, Sibley, and Supervenience**, Published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 58, No. 4 (Autumn, 2000), pp.390.

([36]) Sibley, "**Aesthetic and Nonaesthetic**", p. 137.

([37])Colin Lyas, Sibley Frank Noel, **A Companion to Aesthetics**, edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper, Second edition, published 2009, Wiley Blackwell,p.538.

(*) روبي ميجر: ولدت في منطقة مارليبون بلندن في 23 سبتمبر 1916 وتوفيت في واندسوورث 1992. تخرجت من اكسفورد بدرجة أولى في الفلسفة ثم انتقلت إلى درجة البكالوريوس في الفلسفة (1951–1953)، كانجيه إلأوستن هو المشرف عليها، ولكن التأثيرالأكبرعليها كان لبيإفستروسون، كانتروبي أحد الأعضاء المؤسسين للجمعية البريطانية لعلم الجمال التي عملت فيها لأكثرمن ثلاثين عامًا. مثلت ميجر علم الجمال البريطاني في العديد من المؤتمرات الدولية. كانت معروفة على نطاق واسع وتحظى باحترام

كبير من قبل مجتمع العلماء وطلاب علم الجمال في جميع أنحاء العالم. قامت بالتدريس في جامعة لندن لسنوات عديدة، تقاعدت من كلية بيرك بيك عام 1981، بعد أن انتقلت إلى هناك عام 1967 من كلية بيدفورد حيث كانت محاضرة في الفلسفة. ظلت روبي مدافعة معجبة بكانط ولكنها لم تكن غير انتقادية طوال حياتها.

Eva Schaper, Ruby Meager (1916-1992), British Journal of Aesthetics, Vol. 32, No. 4, October 1992,pp.293-294.

([38])Meager Ruby, **Aesthetic Concepts**, British Journal of Aesthetics, 1970, no. 1S0, pp.353-356.

([39]) Ibid., p.539.

([40])مونرو بيردسلي Monroe Beardsleyهوفيلسوف علم الجمال، أمريكي، ولد في بريدجبورت (كونيتيكت) ونشأ فيها، ثم درس في جامعة ييل (دكتوراة 1939)، حيث حصل على جائزة جون أديسون بورتر. درّس أيضًا في عديد من الكليات والجامعات، بما في ذلك كلية ماونت هوليوك وجامعة ييل. قضى معظم حياته المهنية في كلية سوارثمور وجامعة تمبل. واشتهر عمله في علم الجمال بدفاعه عن الذرائعية في نظرية الفن ومفهومه للتجربة الجمالية. انتُخب بيردسلي رئيسًا للجمعية الأمريكية للتجميل في عام 1956.

https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/beardsley-monroe-1915-1985.

([41])Monroe C. Beardsley, **Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism**, New York, 1958.

([42])Monroe C. Beardsley, **On the Generality of Critical Reasons**, Journal of Philosophy, 59 (1962), 477-86.

() [43]Donald Callen,Beardsley Monroe, **A Companion to Aesthetics**, edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper, Second edition, published 2009, Wiley Blackwell,p.164.

[*]وكلمة "جودة" العمل الفني في هذا السياق، تعني إما كونه له قيمة أو تعني أنه جيد، ولكن فيما يتعلق بحجته الأولى فإن "بيردسلي وخصومه يعنون المعنى "جيد". والتمييز هنا بين كون الكلمة خبرًا أم صفة، فإذا كانت خبرًا فهذا يعني التدرج في القيمة التي تتدرج من منخفض جدًّا إلى مرتفع جدا، واستخدام الخبر (أنه جيد is good) على هذا النحو يعني "جيد" بدرجة عالية نسبيًّا. أما إذا كان بمعنى (له قيمة has value) فهذا يشير فقط إلى أن العمل له مكانة غير محددة على مقياس القيم، في حين أن الخبر "أنه جيد is good" فهو يشير إلى أن العمل له مكانة محددة عند نقطة عالية نسبيًّا على مقياس القيم.

([44])George Dickie, **Beardsley, Sibley, and Critical Principles**, Published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, No. 2 (Winter, 1987), pp.229-230.

[*]إن الاهتمامبالذات يحتاج منا هتمام خاص هنا، حيث قصد "بيردسلى" عمدا فصل ذاته عن الأراء التشكيلية مثل تلك الخاصة بـــ "كلايف بيل" و "روجر فراي". فالعمل الفني فى حد ذاته يجب فهمه على أنه إجراء قصد من خلاله إتاحة ظروف معينة لجعل الموضوع الفني يقدم مثل هذه الخبرة. وهكذا نجد أنه رغم ما يلعبه "القصد أو النية" من دور هام فى مفهوم "بيردسلى" للعمل الفني، إلا أن المذهب الذي اشتهر عنه أنه من المغالطة الإيمان بأن السعي إلى الحصول على معلومات عن نية الفنان أو مقصده، هو أمر لا غنى عنه حتى نتمكن من تحديد مغزى الخاصية الفنية للعمل الفني. وأيا كانت تلك الظروف السببية الخاصة التى أحاطت بالعمل الفني أثناء عملية الإبداع الفني للعمل، فإن نوايا الفنان كانت من بين تلك الظروف التى أحاطت بالعمل، والسمات الجمالية للعمل هي سمات يمكن إدراكها منفصلة عن تلك النوايا. وهذا ما يمنح للعمل الفني استقلالية نقدية.

Donald Callen,**Beardsley Monroe**,p.164.

([45])Ibid, pp.163- 164.

([46]) George Dickie, **Beardsley, Sibley, and Critical Principles**,.p.230.

([47])George Dickie, **The Origins of Beardsley's Aesthetics**, Published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 63, No. 2 (Spring, 2005), pp. 175-177.

([48])George Dickie, **Beardsley, Sibley, and Critical Principles**,p.230.

([49])Jennifer McErlean, **Critical Principles and Emergence in Beardsley's Aesthetic Theory**, Published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 48, No. 2 (Spring, 1990), pp. 153-154.
([50])Ibid.,pp.154-155.
([51])Frank Sibley,**General Criteria and Reasons in Aesthetics**, Approach to Aesthetics, Collected Papers on Philosophical Aesthetics, Edited by: John Benson, Betty Redfern and Jeremy Roxbee Cox, Published by: Oxford University Press Inc., New York,2001.pp.104.
([52])Ibid, pp.105.
([53])Beardsley Monroe,**The Aesthetic Point of View**, M Wreen,D. Callen (eds) Ithaca: Cornell University press,1982,PP.239-242.
([54]) Ibid. Frank Sibley, **General Criteria and Reasons in Aesthetics**, pp.105-107.
([55]) Ibid.p.108.
([56])Ibid.p.108-111.
([57])Ibid.pp.111-113.
([58])George Dickie, **Beardsley, Sibley, and Critical Principles**, p.234.
([59])Ibid.p234. Also, Frank Sibley,**General Criteria and Reasons in Aesthetics**, pp.111-113.
([60])Frank Sibley,**General Criteria and Reasons in Aesthetics**, p.115.
([61])Ibid, p.116-118.
([62])George Dickie, **Beardsley, Sibley, and Critical Principles**, p.236.,
([63])Ibid, p.232.
([64])Ibid,PP.236-237.

(*) تقوم النظرية الوجدانية عند "سكروتون" على فكرة الخبرة المباشرة أو الشخصية دون وسيط، وبناء على النظرية الوجدانية، فإن الأوصاف الجمالية– أو كما يطلق عليها– هي"غير وصفية" لدرجة أنها لا تعبر عن المعتقدات، وإنما تعبر بدلًا من ذلك عن "خبرات جمالية" .ومن ثم يتضمن فهمنا لهذا الوصف إدراك أن الشخص يمكنه أن يؤكده أو يؤيده بصدق، إلا إذا كان الشخص قد سبق له أن مرَّ **بخبرة** معينة، تمامًا مثلما يستطيع الشخص أن يؤكد وصفًا عاديًّا فقط إذا كان لديه الاعتقاد المناسب.
Roger Scruton,**Art and Imagination**, London, Methuen,1974, P.49.

([65])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), p.383.
([66])Anthony O`hear, Scruton Roger, **A Companion to Aesthetics**, edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper, Second edition, published 2009, Wiley Blackwell,p.528.
([67]) Jaegwon Kim, "**Supervenience and Nomological Incommensurables**, "American PhilosophicalQuarterly 15 ,1978, p.149 .
Also:A.Shiner,Gregory Currie, "Supervenience, Essentialism and Aesthetic Properties," Philosophical Studies 58 (1990): 256, n. 7,p. 310.
([68])Frank Sibley, **Aesthetic and Non-aesthetic**, p.137.
([69]) John E. MacKinnon, Scruton, **Sibley, and Supervenience**, p.384.

(*)مذهب الذرية المنطقية هو الرأي القائل إن التحليل يوصِّلنا نظريًّا — إن لم يكن عمليًّا — إلى العناصر البسيطة الأولية التي يتألَّف منها العالم. ونُعرِّف العناصر البسيطة على أنها أيٌّ عناصر غير مركبة — بمعنى أنها غير قابلة للتحليل إلى حدٍّ أبعد — وكل عنصر منها عبارة عن شيء مستقل ومستمر ذاتيًّا. وهي فضلًاعن ذلك قصيرة الأمد للغاية؛ ولذلك فإن العناصر المعقدة المؤلفة منها عبارةٌ عن «أو هام منطقية»، تؤلَّف لخدمة أغراضنا المعرفية والعملية.
وللعناصر البسيطة أنواع شتى؛ إذ يوجد الكثير من رتب الجزئيات والصفات والعلاقات، ولكن السمة المشتركة بينها أنها تمتلك واقعًا لا تشترك فيه مع أي شيء آخر. والأشياء الأخرى الوحيدة في العالم هي الوقائع، وهي الأشياء التي تؤكدها أو تنفيها القضايا.

والوقائع مكوناتها ليست لها الطبيعة نفسها، وتختلف معرفة الوقائع بعض الشيء عن معرفة العناصر البسيطة؛ فمعرفة الوقائع هي"معرفة بالوصف"، أما معرفة العناصر البسيطة فهي "معرفة بالاطّلاع" .

إيه سي جرايلينج، برتراند راسل: مقدمة قصيرة جدًا، ترجمة : إيمان جمال الدين الفرماوي، مؤسسة هنداوي2014، ص66.
https://www.hindawi.org/books

(**)برتر اند أرثر وليام راسلBertrand Arthur William Russell(18 مايو 1872 – 2 فبراير 1970) فيلسوف ورياضي وكاتب إنجليزي يعد من أعظم الفلاسفة حصل على جائزة نوبل عام 1950 بالإضافة إلى نوط الإستحقاق ذو القيمة الكبيرة والذى قلده إياه الملك جورج السادس عام 1949 وجائزة سوننج من جامعة كوبنهاجن عام 1960. كما كان ناشطا بارزا ضد الحرب وضد الامبريالية كما شجع التجارة الحرة بين الشعوب. يعدّ من أشهر فلاسفة القرن العشرين، كما وُصِف بأنه أهم علماء المنطق الذين ظهروا منذ عصر الفيلسوف الإغريقي أرسطو. قدّم راسلاً عظم إسهاماته في المنطق الصوري ونظرية المعرفة، وإن كان تأثير هيتجاوز هذين المجالين؛ إذ طوّر أسلوبً ان ثريًا يتسم بدرجة مدهشة من الوضوح وسرعة البديهة وجيشان العاطفة، وحصل على جائزة نوبل للأدب عام 1950م.

أصبح راسل شخصية مؤثِّرة ومثيرة للجدل في القضايا الاجتماعية والسياسية والتعليمية، وكان مباشرًا في دعوته للسلام، ودع الانتهاج مواقف ليبرالية إزاء الجنس والزواج ووسائل التعليم، وكان من منتقدي الحرب العالمية الأولى (1914م – 1918م). سجن عام 1918م بسبب تصريحات ضارة بالعلاقات البريطانية الأمريكية، ث مدخل السجن مرة أخرى عام 1961م بسبب التحريض على العصيان المدني في حملة تطالب بنزع السلاح النووي. تميز بكونه ناقدا ساخرا بالإضافة إلى كونه عالم إجتماعى دقيق كتب ما يزيد عن المائة كتاب والكثير من المقالات في الفلسفة وعلم النفس وعلم الإجتماع والسياسة والدين والأخلاق والجنس. مات وعمره حوالي المئة عام في ضسنة 1970.

تاريخ النشرعلى الموقع 2021/11/11، تاريخ الدخول على الموقع https://www.marefa.org 2022/10/1

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

([71]) John E. MacKinnon, **Scruton, Sibley, and Supervenience**,p.384.

([72])Ibid.,pp.384-385.

([73])Lenn E. Goodman**, "Beauty by Roger Scruton",**The Review of Metaphysics, Vol. 63. No. 3 (March 2010), p.720.

([74])Reuben Abel,**Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind by Roger Scruton,pp.134-135.**

([75])John E. MacKinnon, Scruton, **Sibley, and Supervenience**, pp.384-385.

([76])Ibid.p.386.

([77]) (H. R. G. Schwyzer, Sibley's "**Aesthetic Concepts**", Published by: Duke University Press on behalf of Philosophical Review, The Philosophical Review, Vol. 72, No. 1 (Jan., 1963), pp. 72-74.

Also:Frank Sibley, " **Aesthetic Concepts**", pp.4-7.

([78])John E. MacKinnon**, Scruton, Sibley, and Supervenience**, p.386.

Also:"Aesthetics and the Look of Things", The Journal of Philosophy56 (1959); pp.913-914.

([79]) John E. MacKinnon, Scruton, Sibley, and Supervenience, p.387.

Also: Rafael De Clercq, **The Concept of an Aesthetic Property**, Published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 60, No. 2 (Spring, 2002), pp. 173-176.

([80])Ibid.p.387.

([81])Frank Sibley, **Aesthetic Concepts**: A Rejoinder, Published by: Duke University Press on behalf of Philosophical Review, The Philosophical Review, Vol. 72, No. 1 (Jan., 1963), p. 79.

([82])Ibid,pp.79-80.

([83])Ibid,p.80.

([84])Ibid,P.81-82.