الجماليات النسبية عند جوزيف مارجوليس»: دراسة تحليلية إستَطِيقية

د. ولاء محمد علي محفوظ
مدرس فلسفة الفن وعلم الجمال بقسم الدراسات الفلسفية
كلية الآداب-جامعة عين شمس

الملخص:

تناول «جوزيف مارجوليس» كثيرًا من الموضوعات التي استحوزت على اهتمام الفلسفة والفلاسفة على مدار العصور؛ إذ أنصب اهتمامه الرئيسي على محاولة فهم القيم الإنسانية وبخاصةٍ الفنية منها. لذلك نهج «مارجوليس» نهجًا تحليليًا مبتكرًا بغية تعريف الفن، وقد واجهته كثير من الصعوبات الناجمة عن المنهج التحليلي التقليدي المتبع في تعريف الفن. وقد عبر «مارجوليس» بدقة عن الإشكالية المتمثلة في الافتراض القائل: إنه لا يمكننا الحصول على تعريف للفن إن لم يكن بإمكاننا الحصول على مفهوم عام للفن. هذه الفكرة تنطوي على افتراض أن التعريف يجب أن يكون «شاملاً كل أنواع الفنون». من الواضح أن هذا الافتراض مرتبط برؤية ميتافيزيقية تستند إلى فكرة ديمومة الوجود وثباته. ويمكننا اكتشاف كثير من المفاهيم التاريخية المختلفة حول ماهية العمل الفني، إذا رفضنا هذا النوع من الإطار الميتافيزيقي السائد في مجال الإدراك الجمالي للفن لتأويله، وهي تعريفات غير رسمية ومرتبطة دائمًا بالقواعد غير المستقرة للشكل التاريخي من أشكال العمل الفني في الحياة.

تهدف دراستنا الحالية إيضاح المقصود بالجماليات النسبية عند «جوزيف مارجوليس»، هذه الإشكالية تثير تساؤلات كثيرة، وترسم علامات استفهام كبيرة تحتاج إجابات واضحة ودقيقة؛ وهذا ما سنبذل قصار جهدنا لتحقيقه، من التساؤلات التي تطرحها المشكلة البحثية للدراسة: كيف انعكست نسبية «مارجوليس» على رؤيته الجمالية؟ هل يمتلك العمل الفني هوية أو ماهية أنطولوجية، بحيث يمكن للذات أن تدركه كما هو دون أن يكون انعكاسًا أو نتيجة لأفعال الفهم التي نمارسها عليه؟ هل استطاع «مارجوليس» برؤيته النسبية تحرير الفن من رِبْقَة المدرسة التحليلية التقليدية؟ وما

المقصود بالخصوصية الوجودية في الأعمال الفنية عنده؟ كيف تتم عملية الإدراك الجمالي من خلال الخصائص التي يمتلكها العمل الفني؟ وما هي الصعوبات التي تواجه عملية الإدراك الجمالي؟ وما المقصود - من وجهة نظر «مارجوليس» - من أن الأعمال الفنية مجسدة ماديًا وناشئة ثقافيًا؟ لا يمكن الإجابة عن كل هذه التساؤلات قبل عرض ملامح النظرية النسبية عند «جوزيف مارجوليس»، وتوضيح كيف انعكست نسبيته على رؤيته الجمالية للفن؛ وتتبلور تلك الرؤية في أربعة محاور رئيسة هي: الإدراك الجمالي، والماهية الأنطولوجية للعمل الفني، وتأويل العمل الفني، والتكوين الثقافي للعمل الفني. وحتى يتسنى لنا فهم هذه المحاور؛ كان لزامًا علينا أن نستخدم المنهج التحليلي والنقدي المقارن.

الكلمات المفتاحية: النسبية، الإدراك الجمالي، التأويل، الماهية الأنطولوجية، التكوين الثقافي.

"Relative Aesthetics according to Joseph Margolis": an aesthetic analytical study

Abstract:

Joseph Margolis addressed many topics that have captured the attention of philosophy and philosophers throughout the ages. His main interest was focused on trying to understand human values, especially artistic ones. Therefore, Margolis approached an innovative analytical approach in order to define art, and he faced many difficulties resulting from the traditional analytical approach used in defining art. Margolis accurately expressed the problem of the assumption that we cannot have a definition of art if we cannot have a general concept of art. This idea involves the assumption that the definition should be "inclusive of all types of arts." It is clear that this assumption is linked to a metaphysical vision based on the idea of the permanence and stability of existence. We can discover many different historical concepts about what a work of art is, if we reject the kind of metaphysical framework prevailing in the field of aesthetic perception of art for its interpretation, which are informal definitions and always linked to the unstable rules of the historical form of the work of art in life.

Our current study aims to clarify what is meant by relative aesthetics according to Joseph Margolis. This problem raises many questions and raises large question marks that require clear and precise answers. This is what we will do our best to achieve, among the questions raised by the research problem of the study: How was Margolis's relativity reflected in his aesthetic vision? Does the work of art have an identity or ontological essence, such that the subject can perceive it as it is without it being a reflection or result of the acts of understanding that we perform on it? Was Margolis able, with his relative vision, to liberate art from the shackles of the traditional analytical school? What is meant by existential specificity in his artistic works? How does the process of aesthetic perception take place through the characteristics possessed by the work of art? What are the difficulties facing the process of aesthetic

perception? What is meant - from Margolis' point of view - by the fact that works of art are materially embodied and culturally emerging? All of these questions cannot be answered before presenting the features of Joseph Margolis' theory of relativity, and explaining how his relativity was reflected in his aesthetic vision of art. This vision crystallizes in four main axes: aesthetic perception, the ontological essence of the artistic work, interpretation of the artistic work, and the cultural composition of the artistic work. In order for us to understand these topics, we had to use the comparative analytical and critical approach.

Keywords: Relativity, Aesthetic Perception, Interpretation, Ontological Identity, Cultural Formation.

الجماليات النسبية عند جوزيف مارجوليس»: دراسة تحليلية إستَطِيقية

ولاء محمد علي محفوظ
مدرس فلسفة الفن وعلم الجمال بقسم الدراسات الفلسفية
كلية الآداب-جامعة عين شمس

الجماليات النسبية عند جوزيف مارجوليس(*)

«دراسة تحليلية إستَطِيقية»

"أولًا وقبل كل شيء، لا يمكنك القيام بأي عمل ملائم في فلسفة الفن، أو التاريخ، أوالثقافة، دون الاعتراف بالنسبية. لا يمكن أن يكون لديك نظرية للتفسير المتعلق بالفن أو بقية العالم الثقافي للبشر التي لا تتسع للخيار النسبي(**). جوزيف مارجوليس

(*) جوزيف زالمان مارجوليس Joseph Zalman Margolis (16 مايو 1924 - 8 يونيو 2021) فيلسوفًا أمريكيًا ومؤرخًا راديكاليًا، قام بتأليف كثير من الكتب التي تنتقد الافتراضات المركزية للفلسفة الغربية، ووضع إطارًا مميزًا للجماليات النسبية. وقد تأثر بفلسفة بروتاجوراس، وهيجل، وسي إس بيرس، وجون ديوي، وفتجنشتين، ودبليو في، وكوين، وفوكو. كان مارجوليس ابنًا لمهاجرين يهود من أوروبا الوسطى، وكان والده طبيب أسنان. وقد أطلع مارجوليس على الأدب إطلاعًا واسعً، حيث أتقن أربع لغات. درس مارجوليس في جامعة كولومبيا وحصل على الماجستير في الفلسفة عام 1950، وحصل على الدكتوراه عام 1953. ومن بين الفلاسفة المعاصرين له في كولومبيا نجد: آرثر سي دانتو وماركس دبليو وارتوفسكي. قام مارجوليس بالتدريس في كثير من الجامعات في الولايات المتحدة وكندا، ودعي لإلقاء محاضرات في جميع أنحاء أوروبا واليابان ونيوزيلندا وجنوب أفريقيا. وشغل – منذ عام 1991 – كرسي لورا كارنيل للفلسفة في جامعة تمبل. ويُعّدُ مارجوليس واحدًا من الموقعين على البيان الإنساني الثاني في عام 1973، وقد توفي عن عمر يناهز 97 عامًا.

Joseph Margolis, Heroes and Events of Pragmatism, Interview with Joseph Margolis, open edition journals European Journal of Pragmatism and American Philosophy, VI-2 | 2014
https://journals.openedition.org/ejpap/301

(**) Roberta Dreon, On Joseph Margolis' Philosophy. An Introduction by, An excerpt from Joseph Margolis, Three Paradoxes of Personhood, The Venetian Lectures, 2017. Hermann, Mimesis International, https://mimesisinternational.com/on-joseph-margolis-philosophy-an-introduction-by-roberta-dreon/

تمهيد:

«جوزيف مارجوليس» هو فيلسوف أمريكي له كثير من المؤلفات في مجال فلسفة العقل والميتافيزيقا ونظرية المعرفة وفلسفة اللغة، وله كذلك إسهامات كثيرة في الجماليات. وقد نجح «مارجوليس» في وضع أساس نظري لفلسفة الفن وموضوع الجماليات. ورغم تناوله لموضوعات مهمة في الجماليات (بدءً من تعريف الفن وصولاً إلى قضية الاستعارة وهوية العمل الفني وطبيعة التمثيل البصري)، فإن نشاطه الفكري وإبداعه الفلسفي لم ينحصر في مجال الجماليات فحسب؛ بل أمتد ليشمل مجالات بالغة الأهمية؛ منها: الفلسفة التحليلية السائدة، والبرجماتية الجديدة التي تحاول المزج بين الاتجاه التحليلي واتجاه الفلسفة «ما بعد الهيجلية» [1].

تهدف الدراسة الحالية توضيح دلالة الجماليات النسبية عند «جوزيف مارجوليس»، حيث أثارت هذه الإشكالية كثيرًا من التساؤلات المهمة ومحاولة الإجابة عنها؛ من هذه التساؤلات: كيف انعكست نسبية «مارجوليس» على رؤيته الجمالية؟ وهل يمتلك العمل الفني ماهية أنطولوجية بحيث يمكن للذات أن تدركه كما هو دون أن يكون انعكاسًا أو نتيجة لأفعال الفهم التي نمارسها عليه؟ هل استطاع «مارجوليس» أن يحرر الفن من قيود التحليلية التقليدية من خلال رؤيته النسبية؟ ما المقصود بالخصوصية الوجودية في الأعمال الفنية عنده؟ وكيف تتم عملية الإدراك الجمالي من خلال الخصائص التي يمتلكها العمل الفني؟ ما العلاقة بين الفن والثقافة عند «مارجوليس»؟ ما هي الصعوبات التي تواجه عملية الإدراك الجمالي؟

لا يمكن الإجابة عن كل هذه التساؤلات قبل عرض ملامح النظرية النسبية عند «جوزيف مارجوليس».

([1]) Richard Shusterman, Joseph Margolis, A Companion to Aesthetics, 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.411.

النظرية النسبية عند «مارجوليس»

دافع «مارجوليس» عن عبارة بروتاجوراس: «الإنسان مقياس الأشياء جميعًا»، (حيث لخصت هذه العبارة جوهر فلسفة بروتاجوراس وأساس نظريته في المعرفة). وكان دفاع «مارجوليس» ينبني على الحجة القائلة ن جميع المبادئ الأولى التي لا تتغير يجب أن تفسح المجال لادعاءات الحقيقة التوافقية Consensual، هذه الحقيقة معيارية Criterial .وبما أن "الإنسان" هو مقياس الأشياء، فهو نفسه مخلوق من التاريخ، بمعنى أنه لا يمكن الوثوق بإدعاءات مرتكزة على حقائق تتصف بالدوام والثبات. ويؤكد «مارجوليس» أنه لا حاجة إلى وجود ثوابت. إن العالم في حالة صيرورة دائمة، وومن ثمَّ فإن أفكارنا عنه ينبغي أن تكون في حالة تغير مستمر[2]. يقول «مارجوليس» في كتابه: «الفكر التاريخي والعالم المبني» : إن الفلسفة تهتم بشكل أساسي بثلاثة أشياء [3]هي على النحو الآتي: -

1- ما هي طبيعة العالم الحقيقي؟

2- ما مقدار ما نعرفه عن العالم الحقيقي؟

3- كيف ينبغي لنا أن نحيا حياتنا؟

لقد رأى «مارجوليس» أن تاريخ الفلسفة يتمحور ثلاثة عوالم هى «الواقع» و«المعرفة» و«الأخلاق»، وأن حركته تدريجية بعيدًا غير مرتكزة على فكرة أن هذه العوالم الثلاثة ثابتة لا تتغير، وتتجه حركة التاريخ على نحو متزايد لقبول فكرة أن السمة الرئيسة لهذه العوالم هي «التغير» يؤكد "مارجوليس" على أن «تبرير الشرعية» legitimation هي المهمة الرئيسة للفلسفة، وفي هذا السياق يقول:

([2]) Joseph Margolis, Reconciling Analytic and Feminist Philosophy and Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 48, No. 4, Feminism and Traditional Aesthetics (Autumn, 1990), P.330.

([3]) Joseph Margolis, Historied Thought, Constructed World, A Conceptual Primer for the Turn of the Millennium, Berkeley University of California Press, 1995, pp. 376-377. www.escholarship.org

«تبرير الشرعية – من وجهة نظري – هي "رهان" عقلاني، ونحن واثقون من صحته ونراهن على ذلك، وذلك استنادًا إلى أسس مبهمة نوعًا ما؛ أو لا تتسم بالوضوح التام، وقابلة أن تُرفض أو تُعدل لأسباب مشابهة كلما اتسعت رؤيتنا وأدركنا ميزات أو سمات مناظرة ومناسبة. وهذا من وجهة نظري ضرب من الغيب؛ وإلا لكانت براهين تبرير الشرعية المطروحة لها تاريخ معروف أو نتاجًا اجتماعيًا ملموسًا [4].

يرى «مارجوليس» أن تاريخ الفلسفة الغربية بأكملِهِ هو صراع بين دعاة التغير، مثل هيراقليطس(*) Heraclitus، الذي قال بأن التغير هو جوهر الوجود، وأن هذا التغير يتحقق وفقًا لمبادئ وقوانين معينة. وهذا الرأي يتعارض مع مَنْ يقولون بـ«الثبات»؛ مثل بارميندس(**) Parmenides. جادل «مارجوليس» بأن الامتياز المعرفي لمفهوم «الثبات»؛ مازال يلقى قبولاً نسبيًا حتى عند أصحاب الفلسفة الواقعية؛ كما هو الحال في أعمال كواين W.V. Quine (1908-2000) هكذا أدرك العلم الطبيعي المعاصر أنه نشاط إنساني بحت، وأصبحت فصول المسرحية العلمية نابعة من قلب الواقع الإنساني بحدوده المعرفية، ولا تنبثق من مسار الآلة الكونية الهائلة. فالعلماء

---

(4) Joseph Margolis, Reconciling Analytic and Feminist Philosophy and Aesthetics, P.330.

(*) فـيلسوف يوناني في عصر ما قبل سقراط، كتب بأسلوب غامض يغلب طابع الحزن على كتاباته. ولذلك؛ عُرف بالفيلسوف الباكي. تأثر بأفكاره كل من سقراط وأفلاطون وأرسطو. قال بأن النار هي الجوهر الأول، ومنها نشأ الكون، وقال أيضًا بالتغيّر الدائم. ويصعب تحديد تاريخ حياته بدقة، وقد وضع كتاباً واحدًا لم يصلنا منه غير شذرات.

كان هيراقليطس مشهورًا بإصراره على أن الوجود في تغير دائم بوصف التغير هو الجوهر الأساسي في الكون، كما صرح بذلك بأنه: "لا يخطو رجل في النهر نفسه مرتين أبدًا". وهذا يُعَدُّ أحد النقاشات الأولى لمفهوم الصيرورة الفلسفي، وقد تعارض مع رأي بارمينيدس القائل: "يبقى المرء على ما يكون عليه". وذلك يُعَدُّ أيضًا أحد النقاشات الأولى في مفهوم الكينونة الفلسفي. ويمكننا اعتبار بارمينيدس هيراقليطس اثنين من مؤسسي علم الوجود. ويعتقدُ العلماء بشكل عام أن بارمينيدس كان يرد على هيراقليطس وبالمثل كان هيراقليطس يرد على بارمينيدس، وكان موضوع (من كان يرد على) يتغير على مدار القرن العشرين. وقد اكتملت رؤية هيراقليطس من خلال التزامه الكامل بفلسفة وحدة الأضداد (قسم من الفلسفة الجدلية) مشيرًا إلى أن "الطريق إلى الأعلى أو الأسفل هو عينه"؛ لذلك نظّم هيراقليطس – من خلال هذه الفلسفة – جميع المعطيات الموجودة على شكل أزواج من الخواص المتعاكسة؛ إذ لا يجوز على الإطلاق لأي كيان أن يوجد بحالة واحدة في وقت واحد.

(**) رأى بارمينيدس أن كل ما هو موجود قد وجد منذ الأبد، فلا يولد شيء من لا شيء، وما ليس موجودًا لا يمكن أن يُصبح شيئًا؛ ورُغم أن حواسَّه تلحظ تحول الأشياء، فإن عقله لا يُصدقها. وتركز عمله بوصفه فيلسوفًا في تأكيد خيانة الحواس، بكل أشكالها. وقد كان
يؤمن بالعقلانية، أي يؤمن بأن العقل هو مصدر كل معرفتنا بالعالم.

ليسوا مجرد متفرجين وحسب، بل هم يشاركون أيضًا في ملحمة العلم الطبيعي بوصفهم الممثلين والمخرجين والمؤلفين لهذ الملحمة[5]، لذلك يؤكد «مارجوليس» إن: «العلوم الفيزيائية محض مغامرة إنسانية»[6].

إن مسار الممارسات وتطورها، وما يصاحبها من مبررات وأسس تشريعية وتقنينيَّة (وكلاهما يخضع إلى حد ما لضغوط من الآخر)، تفسر كيف أن التبريرات الشرعية للفلسفة لها ظروف متغيرة تاريخيًّا: وكيف أن هذا التقنين التشريعي أو «تبرير الشرعية» لا يقوم فحسب على «الممارسات السابقة» ولا على استغلال الاتجاه الفكري العام الكانطي، بل يقوم على أفلاطونية هذا الاتجاه[7].

ومع ذلك، يقترح «مارجوليس» طرقًا محتملة للشرعية؛ حتى في ظل وجود التغير المستمر في كل مكان. وعلى النقيض من فلاسفة ما بعد الحداثة؛ مثل: ريتشارد رورتي (Richard Rorty 1931-2007)، أو جان فرانسوا ليوتار (1924-1998) Jean-François Lyotard، يرى «مارجوليس» أن افتقارنا إلى الامتياز المعرفي يعني أن الحاجة إلى التبرير الفلسفي أصبحت أكثر إلحاحًا. وفي ضوء ذلك، فقد رأى «مارجوليس» أن الوضعية المنطقية logical positivism وما بعد البنيوية post-structuralism بمنزلة «بدايات خاطئة» false starts لأسباب مماثلة[8].

يقدم «مارجوليس» في كتابه «الأنفس والنصوص الأخرى»، دفاعًا جريئًا وبليغًا عن «الواقعية الثقافية»، كما ينطبق هذا على الفنون، وينطبق بدرجة أقل على التاريخ والأدب. وقد تمت معالجة القضايا المعرفية والميتافيزيقية الرئيسة – في هذا الكتاب -

---

([5]) يمنى طريف الخولي، الطبيعيات في علم الكلام، من الماضي إلى المستقبل، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012، ص ص121-122.

([6]) J. Margolis, Science Without Unity: Reconciling The Human and Natural Sciences, Oxford, 1987, p. 17.

نقلًا: عن يمنى طريف الخولي، الطبيعيات في علم الكلام، من الماضي إلى المستقبل، ص122.

([7]) Joseph Margolis, Reconciling Analytic and Feminist Philosophy and Aesthetics, p.332.

([8]) Ibid, pp. 327-329.

بخاصةٍ تلك التي يثيرها العمل الفني، على سبيل المثال (وضعه الوجودي، وقوته الدلالية، وتكامله، وادعاءاته التأسيسية الواقعية، وما إلى ذلك)، مع تقديم حلول بارعة ومثيرة للاهتمام، وجديدة عند كل منعطف. وتتمثل مساهمته المميزة في وجهة نظره الكاثوليكية، والتي تسمح له بالإفادة من أفضل الأفكار والتقاليد التحليلية في الفلسفة. ولا يوجد أحد في عالم الفلسفي اليوم لديه إتقان مماثل لكلا هذين التقليدين المتناقضين في كثير من الأحيان، ويستطيع الجمع بينهما بمهارة وإبداع[9]. فكيف تم ذلك؟

أقترب «مارجوليس» بما أطلق عليه: «المدرسة التحليلية للفلسفة الناطقة باللغة الإنجليزية»، لكن عمله الناضج يعتمد – بحُرّيَّةٍ - على الفلسفة التحليلية والقارية(*).

([9]) Selves and Other Texts: The Case for Cultural Realism, University Park, Pennsylvania State University Press, 2001, p.230.

(*) الفلسفة القارية هي مجموعة من الآراء والتوجهات الفلسفية التي ظهرت في القرنين التاسع عشر والعشرين في أوروبا القارية. وكان أول ظهور لهذا المصطلح بين الفلاسفة الناطقين باللغة الإنجليزية في النصف الثاني من القرن العشرين، وذلك للإشارة إلى عدد من المفكرين وإلى التقاليد الفلسفية خارج المدرسة التحليلية. وقد تضمنت الفلسفة القارية عددًا من المذاهب والمدارس الفلسفية؛ مثل: المثالية الألمانية، والظاهريات، والوجودية (من ضمنها آراء كيركجور ونيتشه) والتأويلية والبنيوية وما بعد البنيوية، بالإضافة إلى آراء "فرويد" في التحليل النفسي والنظرية النقدية في مدرسة فرانكفورت؛ والآراء المتعلقة بالماركسية الغربية.

ومن الصعب تحديد جميع الدعاوَى المشتركة بين كل المذاهب السابق ذكرها، ويتشابه مصطلح الفلسفة القارية مع قرينه، الفلسفة التحليلية، في كونه مبهم التعريف وغير واضح، بل قد يكون مجرد مصطلح يوحد جميع تلك المذاهب المتفرقة عن طريق صلة عائلية وليس عن طريق أي سمات مشتركة بينهم. بينما اعترض "سايمون جلندينننج" على هذا المصطلح زاعما أنه أقرب إلى مصطلح ساخر من كونه مصطلحًا تعريفيًّا؛ لذلك يستخدمه أتباع الفلسفة التحليلية في التقليل من أهمية الفلاسفة الغربيين -الذين يرفضون آراءهم -ونبذهم. ورغم كل ما سبق، فقد تكبد "مايكل روسن" عناء تعيين السمات المشتركة وتمييزها، التي تتسم بها الفلسفة القارية عادةً. وذلك على النحو الآتي: -

أولًا: يرفض الفلاسفة القاريين الرأي القائل بأن العلوم الطبيعية هي خير وسيلة لفهم الظواهر الطبيعية، وذلك على خلاف تام مع كثير من أتباع الفلسفة التحليلية، الذين يرون أن تساؤلاتهم ونظرياتهم يجب أن تكون متسقة مع العلوم الطبيعية، بل وخاضعة لها أيضًا.

ثانيًا: رأت الفلسفةُ القارية أن العوامل التي تخضع لها التجارب البشرية هي عوامل متغيرة: فهي تتكون (جزئيًا على أقل تقدير) تحت تأثير عوامل معينة؛ مثل: السياق البيئي، والزمان، والمكان، واللغة، والثقافة، والسياق التاريخي.

ثالثًا، تصر الفلسفة القارية عادةً على أنه بوسع الإدراك البشري أن يغير عوامل نشوء التجربة المعيشة، فالدعوى المطروحة هنا هي: لو كانت التجربة البشرية حادثة خاضعة للصدفة، فمن الممكن أن يعاد تكوينها في صور أخرى. وأخيرًا، توجد سمة أخرى تتميز بها الفلسفة القارية، ألا وهي التركيز على ما وراء الفلسفة (أو فلسفة الفلسفة). وفي ضوء تطور العلوم الطبيعية ونجاحها، سعى الفلاسفة القاريون إلى وصف طبيعة علم الفلسفة والمذهب الفلسفي وصفًا واضحًا.

Richard Wolin, Encyclopedia Britannica [Internet]. Encyclopedia Britannica, Inc.; 2018. Continental philosophy; (2018 April 06) www

وتعكس هذه الانتقائية التخصصية - إلى حد كبير- طموحه للتغلب على التعارض الواضح بين التقليد الطبيعي للفلسفة التحليلية، والتقليد الإنساني للفلسفة القارية Continental Philosophy. ولتحقيق ذلك، تعامل "مارجوليس" مع "الطبيعي" Natural بوصفه أقدم وجوديًّا Ontologically من الثقافي Cultural، مع تأكيد أننا لا نعرف الطبيعة إلا عبر الوسائل الثقافية؛ ومن ثَمَّ فإن الثقافي سابق معرفيًّا Epistemologically على الطبيعي. وقد تم تطوير هذا الموقف باستفاضة في كتابه "الأنفس والنصوص الأخرى". حيث تتلخص مساعي "مارجوليس" في الدمج بين التقاليد التحليلية والقارية في الفلسفة على النحو الآتي: -[10]

أ- نقده لمعظم الفلاسفة الغربيين الكلاسيكيين والحَداثيين (*).

ب- دعوته إلى شكل ثابت من النسبية [11].

ج- دفاعه عن التاريخية الراديكالية، التي تتجنب المسارات الفكرية الماضية، مثل التي عند هيجل أو ماركس أو ميشيل فوكو.

د- سرده لكيفية عمل الشرعية، أو «تبرير الشرعية» legitimation في ظل ظروفه التاريخية.

كما تبين من خلال توسيع نطاق تحقيقاته المعروفة في طبيعة الفن، والتاريخ ومنطقه في العالم الثقافي. ومن هذا المنطلق يقدم «مارجوليس» وصفًا مستدامًا لكيفية النظر إلى الذات والظواهر الثقافية التي تولدها (اللغة، والتاريخ، والفعل، والفن) على أنها

---

https://www.britannica.com/topic/continental-philosophy. تاريخ الدخول على الموقع مايو2023.

[10] Joseph Margolis, Selves and Other Texts: The Case for Cultural Realism. University Park: Pennsylvania State University Press, 2001.pp. 223-230

(*) يظهر هذا جليًا في كتابه John R. Shook and Joseph Margolis, A Companion to Pragmatism, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data first published by Blackwell Publishing Ltd1 2006.

[11] A Companion to Pragmatism, pp.239-234. Pluralism, Relativism, and Historicism, Joseph Margolis,

«حقيقية» مثل الطبيعة المادية التي تنشأ فيها، في حين أنه لا يمكن اختزالها. وقد اعتمد الجزء الثاني من كتابه «الأنفس والنصوص الأخرى» على تحليلات الجزء الأول للأعمال الفنية، لاقتراح نظرية الذوات بوصفها «نصوصًا ذاتية التفسير»، تهدف الذوات والنصوص الأخرى، إلى تطوير طرق جديدة لفهم عدم الفصل المفاهيمي بين تحليلنا للطبيعة الفيزيائية وتحليلنا لأنفسنا[12].

وقد جادل «مارجوليس» من خلال كتابه: «الفكر التاريخي والعالم المبني»، بأن الفلسفة تتبنى - دون فحص وجهة النظر الأفلاطونية – الفلسفة الأرسطية القائلة بأن «الواقع يتصف بالثبات المنتظم، وحين يُدرَك، فإنه يُدرك على هذا النحو "بدءًا من اقتراحه المضاد" إنه ليس من الضروري بأي حال من الأحوال من الناحية المفاهيمية أن يحتوي الواقع هياكل ثابتة أو طبيعة لا تتغير" – لقد اعتنق مارجوليس تدريجيًا وجهة نظرة بديل[13]. إذ قدم هذه الفكرة في كتابه «الفن وتعريف الإنسان»، من خلال نظرية جديدة تقول إن ذواتنا - وأفكارنا وتصوراتنا وإبداعنا وصفاتنا الأخرى التي تجعلنا بشرًا - تُحَدَّد من خلال مكاننا في التاريخ، أو بتعبير آخر، من خلال ثقافتنا ولغتنا. لكنه رفض فكرة أن يبقى أي مفهوم أو حقيقة ثابتة وموضوعية عبر مسار التاريخ، ويؤكد أن هذه النظرية حول الإنسان أو "الأنثروبولوجيا الفلسفية" - كما هي محددة ثقافيًا ومتغيرة - ضرورية لفهم الفن. وقد أوضح أنه لا يمكن للوحة معينة أو لنحت ما أو قصيدة، أن يقتصر تفسيرها على تفسير واحد فقط بوصفه هو التفسير الوحيد الصحيح؛ ذلك لأن إبداعاتنا الفنية وإدراكنا لها سيكون دائمًا متوسطًا من خلال سياقاتنا التاريخية والثقافية، ومن خلال استدعاء الفلاسفة بدءًا من بارمينيدس وأفلاطون، إلى كانط وهيجل وفتجنشتين. ومن مؤرخي الفن من داميش إلى إلكينز، ومن الفنانين من ڤان إيك إلى

(12) Selves and Other Texts: The Case for Cultural Realism. 2001. P.12, p 225-227.
(13) Joseph Margolis, Historied Thought, Constructed World: A Conceptual Primer for the Turn of the Millennium. Berkeley: University of California Press, 1995. pp. 375.

مايكل أنجلو. ومن هنا يقدم «مارجوليس» فلسفة الفن الملتحمة بأنثروبولوجيته الفلسفية التي ترفض بقوة الآراء السائدة حول الفنون الجميلة وطبيعة الشخصية[14].

وفي هذا الإطار، رأى «مارجوليس» أن مناقشة أرسطو لمبدأ عدم التناقض يفترض مسبقًا عدم تغير الأشياء الفردية بدلاً من تقديم دليل على القانون المزعوم. وينطبق عدم التناقض – من وجهة نظر «مارجوليس» - على «الصيغ الجملية» Sentential formulas، وليس على «الجمل لها معنى» Meaningful sentences ؛ إذ إن الخطاب المستخدم قد يفوض دائمًا أي تناقض ظاهري من خلال «إعادة التفسير» Re-interpretation، كما يحدث - بشكل روتيني - في العلم (على سبيل المثال، يظهر ذلك في حالة النظرية الموجية مقابل النظرية الجسيمية للضوء)[15].

وبعبارة أخرى، لا توجد ضرورة مفاهيمية لقبول «منطق ثنائي القيمة» Bivalent logic بشكل صارم، حيث يعتمد منطقنا، بالمعنى العميق، على ما ننظر إليه قبل تفكيرنا في العالم الحقيقي. ومن ثَمَّ؛ ليس هناك ما يبرر رفض بالنسبية Relativism على الإطلاق؛ لأن العالم قد يكون مكانًا تصدر فيه أحكامٌ غير متطابقة؛ بمعنى أن تكون الأحكام فيه إما «صادقة» أو «كاذبة» وفقًا لمنطق «ثنائي القيمة»، إن ثنائية الصدق والكذب هذه لم تعد ملزمة، وحل مكانها المنطق متعدد القيم» a many valued logic، منطق يتكون من أكثر من قيمتين للحقيقة، فالمنطق متعدد القيم هو ما ينبغي لمخلوقات مثلنا أن تضفي الشرعية عليه[16].

حرص «مارجوليس» على فحص المرجع Reference والإسناد Predication بوصفهما يعبران عن قدرتنا على التحقيق وتوصيل نتائج تحقيقاتنا. على

(14) Joseph Margolis, the Arts and the Definition of the Human, Toward a Philosophical Anthropology, Stanford University Press, Stanford, California, 2009.pp.198-201.
(15) Roberta Dreon, On Joseph Margolis' Philosophy. An Introduction by, An excerpt from Joseph Margolis, Three Paradoxes of Personhood, The Venetian Lectures, Hermann, Mimesis International, 2017.
(16) Joseph Margolis, The Truth about Relativism. Oxford: Basil Blackwell, press 1991. pp.222-225.

سبيل المثال، يحتاج الخطاب التأسيسي، تقديم مفهوم عن الحقيقة، والاعتماد على تحديد العناصر وإعادة تعريفها، حتى يثبت فعاليته في الاستخدام. ولذلك فإن الذاكرة التاريخية، إلى جانب القدرة السردية، هي أمور ضرورية لضمان ترسيخ المفاهيم التي نشير إليها، ولا يلزم أن يكون هناك شيء أساسي على الإطلاق في الأشياء نفسها، حتى يحقق خطابنا التشكيلي ازدهارًا [17].

حرص «مارجوليس» - على عكس ما ذهب إليه "ريتشارد رورتي[*]" Richard Rorty - على أن تكون ممارساتنا التفسيرية مبررة Justified، وأن لا

([17]) Joseph Margolis, Texts Without Referents, Reconciling Science and Narrative, Oxford, Basil Blackwell, 1989.pp 384-387.

([*]) ريتشارد رورتي Richard Rorty (1931-2007) فيلسوف أمريكي. يُعَدُّ من أبرز مُمثِّلِي العلمانية إلى جانب هيلاري پوتنام. كان له مسار طويل في أقسام التدريس المتنوعة منها: الآداب، والفلسفة، والأدب المقارن. وقد انتمى رورتي في البداية إلى تيار الفلسفة التحليلية، ثم نبذه فيما بعد. وتلقى ريتشارد تعليمه في جامعة شيكاغو وجامعة ييل، وكان لديه اهتمام كبير بتاريخ الفلسفة، وفي الفلسفة التحليلية المعاصرة. وقد شكلت هذه الأخيرة المحور الرئيس في عمله في جامعة برنستون في ستينيات القرن العشرين. رفض رورتي بعد ذلك التقليد الفلسفي الذي وفقه تتضمن المعرفة التمثيل الصحيح (مرآة الطبيعة) لعالم وجوده مستقل بشكل كامل عن ذلك التمثيل. كان لدى رورتي مشوار أكاديمي طويل ومتنوع، بما في ذلك مناصبه في أستاذية ستيورات في الفلسفة في جامعة برينستون، وأستاذية كينان في العلوم الإنسانية في جامعة فيرجينيا، وأستاذية أدب المقارنة في جامعة ستانفورد. ومن أهم كتبه الأكثر تأثيرًا هي: الفلسفة ومرآة الطبيعة (1979) وعواقب البراجماتية (1982)، والإمكانية، السخرية، والتضامن 1989. وجد رورتي فكرة المعرفة (بوصفها مرآة للطبيعة) منتشرة عبر تاريخ الفلسفة الغربية، خلافًا لذلك النهج، دعا رورتي إلى شكل مبتكر من البراجماتية الأمريكية (التي تُدْعَى أحيانا البراجماتية المحدثة) التي تشكل فيها الطرق العلمية والفلسفية، مجرد مجموعة من الوحدات (أو المفردات) التي هجرها الناس أو تبناها على مر الزمن وفقًا للاصطلاحات الاجتماعية وفائدتها. يعتقد رورتي أن التخلي عن اعتبارات الفكر التمثيلي في المعرفة واللغة سوف يؤدي إلى حالة ذهنية أطلق عليها (السخرية) Ironism، التي يعي فيها الناس كليًا مكانتهم في التاريخ، ومفرداتهم الفلسفية. وقد ربط رورتي هذا المصطلح الفلسفي بفكرة) الأمل الاجتماعي)، حيث اعتقدَ أن المجتمع الإنساني سوف يتصرف بسلمية أكثر دون اعتبارات الفكر التمثيلي، ودون الاستعارات بين العقل والعالم. وأكد أيضًا أسبابَ تشكيل تفسيرات الثقافة؛ مثل المحادثة (بيرنستاين 1971) للمفهوم الأساسي لثقافة (ما بعد الفلسفة) التي أكدت على التخلي عن مفاهيم الفكر التمثيلي للإبستمولوجيا التقليدية، ودمج البراجماتية الأمريكية مع الطبيعية الداروينية.

نظرًا لأن رورتي لم يؤمن باليقين أو الحقيقة المطلقة، فإنه لم يدعو إلى السعي الفلسفي وراء مثل هذه الأمور. وكان يعتقد - بدلاً من ذلك - بدور الفلسفة بوصفه إجراء (حوار فكري) بين أشكال متناقضة، ولكن متساوية الصلة من التحقيق الفكري، بما في ذلك: العلم، والأدب، والسياسة، والدين، والكثير من الأشكال الأخرى، بهدف تحقيق الفهم المتبادل وحل الصراعات. وتتمثل هذه الرؤية العامة في أعمال رورتي السياسية، التي تدافع باستمرار عن الليبرالية اليسارية التقليدية، وتنتقد أشكال اليسارية الثقافية الأحدث؛ بالإضافة إلى المواقف الأكثر تحفظًا. دافع رورتي عن نفسه ضد اتهامات النسبية والذاتية بالادعاء بأنه رفض التمييزات الحاسمة التي تفترضها هذه المذاهب. ومع ذلك، عَدَّ بعضُ النقاد أن آراءه تؤدي في نهاية المطاف إلى استنتاجات ذاتية، سواء أراد رورتي توصيفها بهذا

تحل التفسيرات المبنية على الرؤى التاريخية والطبيعية لهذه الممارسات محل التفسيرات الفلسفية أو الإبستمولوجية. فلم يكن «مارجوليس» مؤيدًا – إلى حد ما – ما اطلق عليه «هابرماس»، اسم «قدرة العقل العام» Capacity for universal reason أو ما أشار إليه «جادامير» من رؤية للمصلحة العامة من وجهة النظر التاريخية، فإنه من الصعب أن نعلل لماذا يمكن اعتبار تبريراته الفلسفية والإبستمولوجية مجرد خطاب آخر لا يمكن تبريره، وأنه مجرد خطاب يتم تفسيره بأسلوب المدرسة التاريخية والطبيعية"[18].

وقد هاجم «مارجوليس» فلاسفة «ما بعد الحداثة» من أمثال رورتي، مُدَّعِيًا أن مخاوفهم الموضوعية من التميز؛ قد تؤدي إلى مخاطر تعطيل الخطاب الثابت. وليس من الضروري - وفقًا لمارجوليس - أن يكون هناك أي تميز مفاهيمي في الإدلاء بالتصريحات، ولا في المبررات المقدمة لهذه التصريحات. ومع ذلك، يؤكد "مارجوليس" أنه لا يمكن الاستغناء عن المبررات Justifications ؛ إذ إن أية عبارة إنما تنطوي على مجموعة كاملة من المعتقدات Beliefs حول ما يتبدى عليه العالم، ولكي نعرف ذلك. علينا إضفاء تبرير على شرعية تصريحاتنا بأفضل ما نستطيع، وإلا فلن نعرف أبدًا لماذا يجب أن نختار بعضها دون بعضها الآخر، ولن نعرف كيفية المضي قدمًا في الإدلاء ببيانات أخرى تنبني على بياناتنا الأصلية إلا بتجاوزها. والسبيل لكيفية استمرارنا في الواقع يمكن الاهتداء إليه في مُسَلَّمَةِ «مارجوليس» الرئيسة في «الفكر التاريخي والعالم المبني»: «التفكير هو تاريخ». ولا شك في أن إنشاء مرجع ذي معنى في

المصطلح أم لا. وقد تحدى آخرون تفسير رورتي لفلاسفة البراجماتية، واقترحوا أن فلسفة رورتي الخاصة ليست شكلاً حقيقيًا للبراجماتية.

https://www.britannica.com/biography/Richard-Rorty

Kai Nielsen, Richard Rorty, A Companion to Pragmatism Edited by John R. Shook and Joseph Margolis, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data first published by Blackwell Publishing Ltd1, 2006.

(18) Joseph Margolis, Reconciling Analytic and Feminist Philosophy and Aesthetics, P.330.

الخطاب التشكيلي، هو مهارة تاريخية بكل معنى للكلمة؛ وما نسرده – حول ما نشير إليه على هذا النحو – هو أيضًا تاريخي[19].

ومن هنا يرى «مارجوليس» أن النضال من أجل ترسيخ عدم التغيير Changelessness سواء في الفكر الإنساني أو الطبيعة البشرية أو الطبيعة المادية، كان، إلى حد كبير، صراعًا عقيمًا ضد الاعتراف بعدم وجود أي طبيعة ثابتة للإنسان. ولذلك يزعم "مارجوليس" أنه من غير المجدي أن تكون لنا طبائع Natures، بل لدينا تاريخ Histories . ومع ذلك، يعترف "مارجوليس" بوجود ما يكفي من الثبات والثبات الذي من صنع الإنسان. هناك ثقل التعود على المألوف، والتغير البطيء في اللغات البشرية، والجمود في المؤسسات. لذلك يعترف "مارجوليس" بأن "الطبيعة" التاريخية للإنسان – ومن ثَمَّ الحقيقة، والحكم، والواقع، والبقية - ليست اكتشافه الخاص، ولكنه ينتقد معظم الإصدارات السابقة من التاريخية بوصفها تقع ضحية لبعض الشوق اللاهوتي أو الغائي، كما في "الروح" لهيجل، أو الطوباوية لماركس، أو تاريخ الوجود عند هيدجر[20].

يرى «مارجوليس» أن ادعاءات الحقيقة في العصور التاريخية السابقة اكتسبت قيمتها، من خلال الحاضر التاريخي، وتخضع ادعاءات الحقيقة الخاصة بنا لتحيزاتنا، ولكن مازال يتعين علينا أن نعمل على نحو أفضل في تبرير إضفاء الشرعية على ادعاءاتنا. مع الأخذ في الاعتبار بقدر الإمكان أفقنا المحدود من خلال النقد الذاتي self-critique [21].

تناول «مارجوليس» في كتابه: «ما هو العمل الفني»، و«الأنفس والنصوص الأخرى»، أعماله السابقة حول التشابه الوجودي بين البشر والأعمال الفنية بالتفصيل. وهذه الأخيرة - التي عُرِّفَتْ بوصفها «كيانات متجسدة ماديًا وناشئة ثقافيًا» - يتعامل

(19) Joseph Margolis, Historied Thought, Constructed World: A Conceptual Primer for the Turn of the Millennium, p. 377 .

(20) Ibid.,pp.377-380.

(21) Richard Shusterman, Joseph Margolis, A Companion to Aesthetics, 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.411.

معها بوصفها أمثلة على «الكلام البشري» human utterance. لذلك رأى أن العالم الثقافي هو مجال كثيف لغويًا ودلاليًا، ومليءٌ بالنصوص والأفعال والأعمال والآثار ذاتية التفسير[22]. وقد تمثلت الجماليات عند «مارجوليس» في أربعة محاور أساسية هي كالآتي: -

المحور الأول: الإدراك الجمالي Aesthetic Perception

أوضح «مارجوليس» أننا ملزمين بالتدقيق - بكافة الطرق - فى مفاهيمنا الفلسفية حول التحدث عن «**إدراك**» العمل الفني. على سبيل المثال، عند التحدث عن «المشاهد»، فبرغم أن المصطلح يتناسب كثيرًا مع مشاهدة أداء العمل المسرحي أو الرقص، فإنه لا يتناسب كثيرًا مع الانتباه لأداء المقطوعات الموسيقية، ويتناسب بدرجة أقل مع قراءة القصيدة أو الرواية. ونحن - كما يبدو للجميع - «**نشاهد**» العمل المسرحي وعروض الرقص، و«**ننصت**» إلى الموسيقى وإلقاء الشعر، و«**ننظر**» **إلى** اللوحات الفنية والمنحوتات، «**نقرأ**» المؤلفات الأدبية، وتعمل هذه التكيفات التلقائية في لغتنا بوصفها منبهات مسبقة؛ تنبئنا بما نحن مقبلين عليه من التحدث عنه بما يحويه من عناصر مجمعة وصياغات بلاغية، باعتبار أن هذا الحديث هو «إدراك» لعمل فني معين[23].

ويمكننا التحدث على مشكلة «الإدراك الجمالي» ذاتها؛ أي إدراك الأشياء التي لها دلالة جمالية، عندها يمكننا التحدث عن نوع معين من الإدراك - ربما نتحدث حينذاك عن ملكة معينة من الإدراك، ومع تعدد تلك القدرات والملكات وتضاعفها، تتضاعف المدخلات الإدراكية Sntities وتتعدد. وقد تستمع مثلاً إلى ملاحظات عن إدراك

(22) What, After All, Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999, p. 145.
And: Selves and Other Texts: The Case for Cultural Realism. P.225
(23) Joseph Margolis, Aesthetic Perception, the Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 19, No. 2 (winter, 1960), p.209.

«**جمال**» **Beauty** معين، واكتشاف «موضوعات ذات سمات جمالية محددة» [24]. وقد تسمع أيضًا عن «الحدس الأخلاقي» Moral intuition وعن إدراك «الخير» Goodness. وعلى الأقل نجد المخاطر واضحة، رغم قلة مساعي التقويم عادة[25].

بغض النظر عن نوع العمل الفني أو الموضوع الفني الذي يتم التحدث عنه؛ فإن التعقيدات أو الإشكاليات الخاصة بالحديث عن إدراك العمل الفني(أي الحديث عن الإدراك الجمالي بوجه عام) إنما تتعلق هذه الإشكاليات بخصائص الشيء المدرك أكثر من تعلقها بإنجاز الإدراك نفسه. كذلك لا يمكن توضيح مفهوم الإدراك الجمالي أو شرحه بمقارنته - ولنَقُلْ مَثَلًا - بالاستماع أو المشاهدة بالعين، أو حتى بالتخيل: وهنا يمكن أن نتصور ذلك بكل بساطة بما نعرفه من أن كل هذه الأنواع من القدرات تُسْتَدْعَى من خلال عملية الإدراك الجمالي وتوَظَّفُها. وما زلنا نتحدث عن إدراك العمل الفني، وكأنه ليس له أي علاقة بأمور تتعلق بالاستماع والمشاهدة والتخيل والفهم. وفي الحقيقة أنه لا علاقة مباشرة له بتلك الجوانب بعينها، إذا ما تم تناولها كل على حدة أو منفصلة[26]. بمعنى أننا نبدأ بالسماح بذلك مهما كانت خصائص الأعمال الفنية أو خصائص الموضوعات الأخرى المؤهلة جماليًّا التي يتم إدراكها: فنحن لا نبدأ بنموذج معين من الإدراك- ولِنَقُلْ مَثَلًا- نموذج مقتصر على التقارير المحسوسة - ثم نتساءل عما إذا كانت الخصائص الجانبية للأعمال الفنية مدركة أم لا. ويمكننا ذلك بالطبع مع استخدام نماذج واضحة، عندها يطلق على خصائص الأعمال الفنية مباشرة خصائص «ظنية أو تخيلية»، أو غير قابلة للإدراك أو يصعب إدراكها [27].

([24]) Joseph Margolis, The Arts and the Definition of the Human: Toward a Philosophical Anthropology.pp145-150.

([25]) Joseph Margolis, Aesthetic Perception, pp.209.

([26]) Joseph Margolis, The Arts and the Definition of the Human: Toward a Philosophical Anthropology. Stanford: Stanford University Press, 2008. Pp.127-130.

([27]) Joseph Margolis, Aesthetic Perception, p.210.

ولا يعني «مارجوليس» بأن الإدراك الجمالي غير مسئول عن ذلك على نحو ما تَدَّعيه بعض المؤلفات، وإنما يُعّد المفهوم محايدًا بهذا الخصوص، فأي شخص يتحدث عن إدراك أي عمل فني مهما كان العمل الفني موضوع هذا الإدراك، أو إثبات هو ملزم أيضًا بتوضيح مدى إمكانية تأكيد هذا الإدراك. وقد تتعدد الآراء بشأن الأعمال الفنية؛ كما في قولنا:(هذه الموسيقى حزينة)، (أليس فى بلاد العجائب فانتازيا مفرطة)، أو القول:(إن روايته الأخيرة قطعة فنية بالغة الزخرفة)، وما شابهه ذلك من الوصف، وقد نختلف تمامًا فى وسائل إثبات ما نقول، ولكن مفهوم الإدراك الجمالي هو مفهوم محايد من حيث إنه يحدد في حد ذاته مجموعة من الموضوعات أو الأعمال، وأنواع معينة من الخصائص التي تتسم بها تلك الأعمال، والتي قد نعرفها. ولكن لا يتطلب الأمر سوى تهيئة هذه الأشياء حتى نتعرف على خصائصها وما يقتضيه ذلك من إجراءات التعرف عليها. فالإدراك – بهذا المعنى-هو مصطلح يشبه إلى حد كبير مصطلح «الخبرة» Experience- حيث لا ينطوي إلا على التعبير عن مدى انخراط مجموعة من الأعمال في نطاق عام من الفحص والتدقيق من قِبَل الآخرين. ومن ثَمَّ يعبر عن «ماهية تلك الأشياء؟» ويعتمد كيفية اكتساب معلومات عنها، ومعرفتها على ما عُرِفَ من وضعها وحالتها فى أعين الآخرين، ولكن تلك الأمور لا تُحَدَّدُ تفاصيلُها عبر النشر في حد ذاته، أو عبر بيان مُفَصَّلٍ[28].

لعلنا نجد هنا تشابه بين تعريف «مارجوليس»، وتعريف بيرديسلي (1915-1985) للخبرة الجمالية Aesthetic Experience، حيث عرَّفها الأخير بأنها تلك الخبرة التى لها خاصية جمالية (أيًا كان ما تمتلكه هذه الخبرة من خصائص أخرى)، هذا إلى جانب **القيمة الجمالية** Aesthetic Value لهذه الخبرة. ويجب فهم هذا المفهوم الأخير فى ضوء المفهوم السابق له، فالخبرة الجمالية من وجهة نظر بيردسلى هي القيمة التى تعزى إلى ما تمتلكه الأعمال الفنية وغيرها من الموضوعات المشابهة إلى حد كبير

(28) Ibid. , p.210.

من قدرة على تقديم هذه الخبرات التى تشتمل -من خلال الإدراك المعرفي- بشكل مميز "الاهتمام المنصب على الموضوع المدرَك، والشعور بالحرية من خلال الاهتمام بالجوانب المحيطة بهذا الموضوع، وبشكل خاص التأثر الوجداني المنفصل عن الغايات العملية أو التطبيقية، والشعور بممارسة قوى الكشف، والتكامل بين الذات وخبراتها[29](*).

وعندما نتحدث عن الإدراك الجمالي، فإننا يجب أن نقدم الإرشادات والتوجيهات الجمالية التي يعتقد أنها تيسر تحقيق الإدراك الجمالي المطلوب لأي عمل فني، أو الموضوع المدرك؛ ومن ثَمَّ قد نقول مثلًا (انظر إلى هذا، أو شاهد هذه الحركة، أو اقرأ هذا، أو استمع لهذا، أو "والآن هل رأيت بنفسك؟)[30]. وسرعان ما تأتي الإجابة "نعم لاحظت ذلك". إننا ننقاد إلى محاولة فحص الأشياء وفقًا لإرشادات وتوجيهات معينة أعطيت لنا، ثم نقوم بما يلزم من تعديل سلوكي أو تكييفه ويتمثل ذلك في سلوكيات الإنصات، أو المشاهدة، أو التخيل، أو القراءة، وكل هذا من أجل التوصل في نهاية الأمر إلى الكشف الملائم. وعلى هذا النحو نرى أننا يجب أن نقوم أيضًا بعمليات الفحص المناسب، التي على أساسها نقدم ما قد نخرج به من ادعاءات ووجهات نظر المنتج الفني، وبناء على قوة إدراكنا يتثبت لدينا الأمر أو يتم رفضه وعدم إثباته، ولكن ما ندركه على نحو دالٍّ جماليًّا، أو له أهمية جمالية لا يتضح أمامنا من خلال مثل تلك التوجيهات والإرشادات التي وجَّهَنا الآخرون بها أو عمليات الاختبار والتثبت تلك؛ إذ إنه

([29])Donald Callen, Beardsley Monroe (1915-1985), A Companion to Aesthetics, 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, pp.163-164.

(*) إن الموضوعات التى تمتلك مثل هذه القيمة، تقدم لنا خبرات ذات خاصية جمالية، وفقًا لما بها من "وحدة تشكيلية أو الخصائص الانسانية النموذجية وكذلك الخصائص البيئية أو المحلية لـ"**الكل**" بكل ما يجتمع فيه من عناصر. وإقحام الذات يحتاج منا إلى اهتمام خاص هنا، حيث نجد أن بيردسلي قصد عمدًا فصل ذاته عن الآراء التشكيلية مثل: تلك الخاصة بـ "كلايف بيل" و "روجر فراي".

Ibid., pp.163-164.

([30]) Joseph Margolis, Philosophy Looks at the Arts, 3rd ed., Temple University Press, 1986. pp.600-605.

في أغلب الظن- قد تُعْطَى هذا النوع نفسه من الإرشادات والتوجيهات لكلٍّ من الإدراك الجمالي والإدراك غير الجمالي (فالنظر والإنصات لا يعدان في حد ذاتهما نشاطا جماليًّا بمعناهما العام)[31]. ومن الممكن تمامًا أن نثبت صحة فروض متعلقة بشأن بعض الأعمال أو الأشياء بدون إدراكها من خلال فهم واضح لمعناها ودلالتها. ومن ثَمَّ نحتاج هنا إلى مفهوم الإدراك الجمالي حتى نحدد بوضوح الإرشادات والتوجيهات المبدئية؛ انتهاءً بالفحوصات والاختبارات اللازمة الملائمة لتحقيق الفائدة أو المصلحة المرجوة، التي ندركها جميعًا، على الأقل فى الأعمال الخاصة بالفنون الجميلة. ونحتاج بالطبع إلى تعليمات وعمليات اختبار وتدقيق حتى يتسنى لنا طرح العمل أمام العامة الذين سيشاركوننا الإدراك- أي الإدراك الجمالي حتى نحصل على ملاحظات نقدية وتقييمية عند تحقق هذا الإدراك[32].

ومن هذا المنطلق رأى «مارجوليس» أن من الصعوبات التي تواجهنا في مناقشات الإدراك الجمالي هو أن معظم الأمثلة التوضيحية تنتمي إلى أمثلة مستمدة من المجال البصري. ومن ثَمَّ أصبح من الممكن الإشارة إلى أن الإدراك من النوع الجمالي يتطلب الانتباه إلى (المظهر) Appearance بوصفه نقيضًا للموضوع Object[33]، وليس من الواضح أمامنا أن هذا التعميم قد ينطبق-مثلًا-على الإدراك في حالة الموسيقى؛ إذ إن الحاسة الملائمة في الموسيقى هى حاسة «الاستماع» أو فعل «يستمع» لما له من أثر استدلالي يشير إلى مفعول به ضمني ومباشر وهو «الصوت»، حيث لا يبدو ملائمًا الفصل بين المظهر والموضوع Object فى هذه الحالة؛ حيث إنه من المؤكد أن انتباهنا في هذه الحالة يَنْصَبُّ في الغالب على الموضوعات أو الأشياء: (المفعول به) للفعل يستمع. ولنأخذ على سبيل المثال الاعتبارات الوظيفية الملائمة لفن العمارة، بالطبع إذا كنا نصر على أن فن العمارة لا يمكن أن يستدل به إلا فى دعم الإدراك

(31) Ibid., Pp.605-608.
(32) Joseph Margolis, Aesthetic Perception, pp.210
(33) Ibid., pp.210.

«المختلط» Mixed Perception فإننا نكون بذلك قد أسقطنا ذريعة هذا الجدل. ولا شك أن ثمة صعوبات أشد خطورة تواجهنا فيما يتعلق بفنون الأدب؛ إذ إن إمكانية تطبيق مفردات الشكل المدرَك بالحواس والموضوع المادي (المنتَج المكتوب أو المؤلَّف) هو أمر أكثر التباسًا وغموضًا، وحتى في المجال البصري، إذا ما أردنا التحدث عن «ظاهر شيء أو موضوع ما»؛ فإن ما يمكن أن نعنيه من إنكار إدراك الأشياء أو الموضوعات (وهو ما يحدث أحيانًا) لا يُعّد أبدًا مثالًا على الإدراك الجمالي؟ وسواء كانت هناك «مظاهر» Appearances جمالية وغير جمالية يمكن فصلها أو تمييزها عن بعضها، أو كان إدراك «الشيء» (وليس المظهر) هو سبب استبعاده من النطاق الجمالي؛ فإن أيًّا من الأمرين يرجع إلى وجود عامل غير إدراكي- وخاصة نوع معين من الانتباه للشيء المدرَك. ولكن هذا الأمر يترتب عليه نتيجة - مثيرة للفضول - تتمثل فى تحويل ما يبدو أساسًا تمييزًا إدراكيًا إلى تمييز نزوعي أو اتجاهي Attitudinal [*].

يؤكد «مارجوليس» أن الصعوبة التي تواجهنا مع أي تعريف نزوعي أو اتجاهي هي مشكلة يسهل التعرف عليها إلى حد كبير. فإذا افترضنا أننا نتعامل مع اتجاه نوع محدد نحو الانخراط في نشاط يمكن تحديده، فالتساؤل هنا يتمثل في «أي نوع من

---

[*] توجد نظرية ترتبط بهذا الأمر لدى "مونرو بيردسلى" فى كتابه (الجماليات) وخاصة فى ص 31-32 (إصدار نيويورك 1958). حيث يفرق بيردسلى بين الكرسي بوصفه شيء مادي ملموس وبين الكرسي المدرك، ويُعّد الأخير شيء يمكن إدراكه جماليًا. وثمة نظرية أخرى ترتبط بذلك تطورت على يد "فيرجيل الدريتش" Virgil Aldrch وهي (فضاء الصورة) Picture Space... حيث يقارن "ألدريتش" بين الإدراك الجمالي والإدراك العلمي بوصفهما متناقضين (التخيل الأساسي والملاحظة). ويتعامل معهما بوصفهما جانبين يمثل كلا منهما فئة أساسية للإدراك. وقد رأى أنه (يمكن ملاحظته ببساطة فى المجال المحايد)، ومن ثم فإنه يجعل من الجميل aesthetic (وسيلة للإدراك) ويتمكن من التحدث عن (الأشياء ذات الطابع الجمالي الخاص (مثل نقيض) للأشياء المادية physical objects. وبصرف النظر عن التساؤل (هل "الدريتش" وصف إدراكات معينة على أنها جمالية أو غير جمالية؟ هل سمح بالتمييز الإدراكي الظاهري حتى يختزله إلى تمييز اتجاهي أو نزوعي؟ لاحظنا وجود مشكلة أكثر تخصصًا بشكل أو بآخر- وهي المشكلة التى تتعلق بخاصية استخدام مفهوم (الجوانب) لدى فتجنشتين ليغطي الاستخدام التبادلي بين (وسيلتي الإدراك). وقد يبدو تحليل صورة البطة والأرنب (جاسترو) أمر يتطلب جانبين متفرقين لشيء واحد بوسيلة الإدراك ذاتها. وربما كان "الدريتش" يتعامل مع (الوسيلتين) ذاتهما على أنهما (جوانب تصنيفية أساسية لعملية الملاحظة المحايدة نفسها). وربما كان منطق الحركة سيلزم "الدريتش" بالجزم بأن ثمة إدراكات خاصة يمكن تصنيفها وتمييزها عن بعضها (على أسس إدراكية) إلى جمالية أو علمية Aesthetic or Scientific.

Joseph Margolis, Aesthetic Perception, pp.212.

النشاط هذا؟ هنا تظهر مرة أخرى الفروق بين الفنون المتنوعة- على الأقل وما ينبثق منها من مشكلات؛ لذلك نجد[34]:

أولًا: تفسير يركز على الاتجاه؛ وهو تفسير لا مفر من خضوعه لشيء آخر يحدد نوع النشاط الذي يتعلق به ما يتلاءم معه من حيث اتجاه. والعوامل المذكورة فى التعريفات الاتجاهية عادة ما تتضمن الانفصال عمَّا يَمُتُّ للشأن التطبيقي Practical من أعمال. وبمجرد الانفصال أو الابتعاد عن قوة انتباهنا ونقائه وثباته. ولكن يجب أن نشير هنا إلى أننا سنضطر إلى النظر إلى إمكانية التوفيق بين الاهتمامات والاتجاهات المختلفة بوصفها أمرًا إمبريقيًّا، لا يمكن التنبؤ به.

ثانيًا: يجب النظر إلى هذه الاهتمامات والاتجاهات بوصفها تشكل متصلًا (مقياس تدرجي) من الميول والنزوع المختلطة- فقد يصبح من المضلل أن نصف الخبرة الجمالية ذات الطابع الخاص بأنها آسرة للألباب، وأن نصف الخبرة الجمالية بأنها تنطوي من بين مقوماتها على مثل هذه الدرجة من الانتباه الخالص أو الآسر.

ثالثًا: يجب أن نحرص على عدم السماح لمثل تلك «المقاييس» التي نقيس بها مدى انتباهنا أو اهتمامنا (الانتباه الخالص أو الثابت أو الحاد) أن تتحول إلى مقارنات إدراكية Perceptual Distinctions وإلا فسوف ندور في حلقة مفرغة. ونجد في الواقع أن مقال «إدوارد بولوف» Edward Bulwer-Lytton (1803- 1873) المميز حول (الابتعاد المادي/أو المسافة الجسدية) physical Distance قد وقع في فخ مثل هذا التحول(*).

([34]) Ibid. p.211.

(*) يقول "بولوف" في شرحه لمفهوم المسافة الجسدية physical distance :(إنه ينطوي على جانب سلبي معيق- وهو اقتطاع الجوانب العملية (أو التطبيقية) للأشياء ولاتجاهنا العملي نحوها، كما أنه ينطوي على جانب إيجابي؛ وهو معالجة الخبرة على أساس جديد ناشئ بفعل الابتعاد المعيق أو المثبط the inhibitory action of distance والمسافة الجسدية أو المادية بوصفها عاملًا مؤثرًا في القوانين الجمالية والفنون. [in Elisco Vives and Murray Krieger, ed (The Problems of Aesthetics (New York, 1953]. ويبدو أن "بولوف" ليس على وعي كامل بأنه يعمل من خلال مقياسين مستقلين؛ وهما: (1) إعاقة ذات طابع عملي أو تطبيقي (يجب أن أضيف أن الانتباه الجمالي على هذا المقياس. يجب أن يُعّد ظاهرة فارقة (عتبة فارقة)، (2) تعزية الحالات الانفعالية إلى الشيء الذي يتم تفحصه حيث يمكن عزوه إلى الإسقاط projection. .....ولكننا نرى أن ثمة انخفاضًا عبر المقياس: (1) هو انخفاض قد يحدث دون أي تغيير في الإسقاط الانفعالي، (2) ونرى أن أي زيادة عبر المقياس قد تحدث دون أي تعطيل للدور العملي أو التطبيقي (مثل: الخرافة/معتقد خرافي غيبي، والرومانسية،

وأحيانًا ما يفترض أيضًا أن الإدراك الجمالي هو تعلية لقيمة الشيء أو العمل الفني وامتياز له. على سبيل المثال؛ رأى «جون ديوى»، وذلك في معرض حديثه عن الإدراك أو الخبرة الجمالية أنها ترتبط ارتباطًا خاصًّا بإدراك درجة مرضية من التماسك والتنظيم (*). لكن هذا له نتيجة مثيرة للجدل؛ حيث يؤدي إلى أن يقف رأيُه حائلًا دون إمكانية الدراسة من الناحية الجمالية للعمل الفني ضعيف البناء؛ إذ إن العمل الفني- كونه غيرَ مُرْضٍ، أو غير مقبول افتراضيًّا، أو نظريًّا- فلابد وأنه غير جمالي، طالما أن الاهتمام مُنْصَبٌّ على التمييز والتفرقة (بوصفها عملية مختلفة من التقييم Valuations. ونوع الإدراك المستخدم لن يختلف بشكل ملحوظ عن نوع الإدراك المستخدم فى الآخر. ولذلك، حتى لو احتطنا لعدم استخدام المصطلح "جمالي" في تمييزات معينة تُقَيِّمُ بطريقة معينة، سنجد أننا ما زلنا غارقين في محاولة أكبر لعقد المقارنات والتمييزات الإدراكية في حد ذاتها(35).

ويشير "مارجوليس" إلى تلك "الخبرة الجمالية" التي نَعُدُّها منطبقةً على الأقل على الإدراكات- بغض النظر عن النغمة الانفعالية التي تثير إدراكاتنا. وليس هذا دفاعًا عن

ورفاهية الإحساس، تعزية للمشاعر pathetic fallacy البشرية وردود الفعل الإنسانية إلى جماد أو حيوان وخاصة في الفن والأدب: وأيضا (تشخيص أو خلع الصفات البشرية على مظاهر الطبيعة)؛ مثل قولنا: عاصفة غاضبة، أو سماء متبسمة، أو سحب حزينة، أو ما يسمى بالمجاز المرسل فى اللغة العربية، فالسحب ليست هي الحزينة؛ وإنما رؤيتها يسبب الحزن للمشاهد.).

Joseph Margolis, Aesthetic Perception, p.212.

The Penguin Dictionary of Philosophy Second Edition (2005). Thomas Mautner, Editor. p. 455.

The New Encyclopedia Britannica, 15th Edition (1988), volume 9, p. 197.

https://www.britannica.com/search?query=pathetic+fallacy

(*) كتب ديوي: (...الخبرة الجمالية في حد ذاتها قيمة مرضية؛ لأنها تنطوي على إنجاز وتكامل داخلي يتم التوصل إليه من خلال حركة مرتبة ومنظمة). وأيضا (ليس هناك خبرة -مهما كان نوعها- تمثل وحدة متكاملة unity إلا إذا كان لها قيمة أو صفة جمالية). وأيضا (لكي تكون فنانًا بحق، يجب أن يكون العمل جماليًّا- بمعنى أن يكون فى إطار يقدم إدراكا يتم تلقيه باستمتاع. وبالطبع هناك حاجة ضرورية للملاحظة المستمرة بالنسبة لصانع العمل في أثناء إنتاجه للعمل. ولكن إذا كان إدراكه ليس جماليًّا فى طبيعته أيضًا، فإنه يصبح إدراكًا باردًا لا لون له لما صنعه أو أنتجه، يستخدم كمثير (محفز) للخطوة التالية في عملية ميكانيكية (تلقائية) في جوهرها.

Art as Experience (New York, 1934), Ch. III .

نقلًا عن:Joseph Margolis, Aesthetic Perception, p.212

(35) Ibid., p.212.

الإدراك الذي لا لون له من الناحية الانفعالية، وإنما يهدف «مارجوليس» إلى تجنب الصعوبات المتأصلة في مثل هذه الطريقة من الخطاب الذي يسير على نهج جون ديوي. ومن هنا اعتقد أن هذا لا يقل أهمية عن الخصائص الجاذبة التي عادةً ما تُنْسَب إلى «الخبرة الجمالية» التي نادرًا ما ترتبط ارتباطًا جليًّا بوعينا الدائم لما ندركه، أو الوعي المركز للخصائص المميزة وما شابهه. ورغم أننا هنا نرى أنه إذا أنصب اهتمامنا على التمييز بوصفه - في حد ذاته - **جماليًا** بشكل ملائم، فإنه حتى ما يَنْشَأُ من وعي هنا قد يكون مفرطًا ومسرفًا. وإذا كان الانتباه يُعَدُّ حيويًّا ومُهِمًّا فإن التمييزات عادة ما ينظر إليها بوصفها مهمة جدًا من الناحية **الجمالية** قد ينكر عليها البعض هذه المكانة(36).

ومع ذلك، يحمل الإدراك الجمالي بعض السمات المحيرة في ملاحظتها، ويمكننا أن نضرب مثالًا على ذلك: إذا تذكرنا كيف نتحدث عن مدى **استيعابنا** لنغمة في الحركة الموسيقية، أو **فهمنا** لقصيدة ما، أو **شعورنا** بألوان لوحة زيتية. وقد نتناول هذه السمات بشكل أكثر تركيزنًا خاصَّة عند سردنا لبعض التعليقات المميزة التي يُدلِي بها المتخصصون في علم الجمال؛ ومن هذا المنطلق رأى «مارجوليس» أن ثَمَّةَ مخرجٌ بسيطٌ من معضلة القيمة الجمالية اللحظية أو المباشرة للقصيدة والطبيعة الرمزية لطريقة كتابتها. ونعني بذلك إدراك أن المعاني اللغوية مثلها مثل الألوان والأصوات، تمثل خصائص مميزة في حد ذاتها لهذا العمل (37).

ويمكن فهم العمل الفني - فى حد ذاته - بوصفه 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 مهم فى مفهوم «بيردسلى» للعمل الفني، إلا أن المذهب الذى اشتهر عنه أنه رفض المغالطة التي تؤمن بأن السعي إلى الحصول على معلومات عن نية

(36) Ibid., pp.209-213
Also:Frank Sibley, Aesthetic Concepts. The philosophical Review, LXVIII (October 1959), pp.421-450.
(37) Joseph Margolis, Aesthetic Perception, p.212.

الفنان أو مقصده هو أمر لا غنى عنه حتى نتمكن من تحديد مغزى أو معنى 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(38).

نلاحظ أن "مارجوليس" يرغب في معاملة معاني الكلمات في القصيدة بوصفها خواصًّا مميَّزَةً وقابلةً للإدراك (*). وأضاف موضحًا أنه (إذا كان ذلك هو ما يستدعيه الإحساس، بمعنى استدعاء خاصية بَدَهِيَّة حقيقية، أي "حقيقة" كينونة ما)، فيمكننا حينئذٍ القول بأن أي كينونة - مهما كانت - سواء أكان شيئًا ندركه بحواسنا، أو نشعر به، أو نتخيله، أو خطر على بالنا بطريقة أو بأخرى...، أننا إذا كنا قادرين على استقبال وتلقي وفهم خاصيته الحقيقية ببساطة بمفردنا أي «ماهيته» و «حقيقته»، وإذا كان ما نفعله مع الخاصية هو الشعور بها، فضلا عن تأويلها وتفسيرها، إذن فإن اتجاهنا هو اتجاه جمالي، وهذه الكينونة تتضمن حالة الموضوع الجمالي، الذي نتذوق خصائصه ونشعر بها(39).

أراد «مارجوليس» تقديم مقارنات جمالية تشمل الحواس، والتخيل، والإدراك، كما لفت الانتباه إلى تنوع العناصر التي يبدو أنها مقبولة فى الإدراك الجمالي والأنواع المختلفة للأشياء التي يمكننا إدراكها. ويمكن اتخاذ الإدراك الجمالي بشكل واعد ومبشر بوصفه مفهومًا ظاهريًا، والإشارة إلى وعينا بالخصائص، بغض النظر عن آليات معينة اللازم استخدمها في ذلك، أو الخصائص الخاصة التي يمكن تمييزها، والإشارة إلى كل

(38) Donald Callen, Beardsley Monroe (1915-1985), A Companion to Aesthetics, pp.163-164.

(*) إن قائمة المؤهلات الجمالية التي ساقها "سي جي دوكاس"- رغم تنوعها - مضللة: فهو يقول إن الأشياء يمكن استخلاص مشاعر جمالية منها بالتأمل، ولكن ينطوي هذا على أن المعاني لا تشكل جزءًا من عملية استحضار مثل هذه المشاعر. وقد ميز "دوكاس" بالفعل بين تأمل **التكوين اللغوي (الموجه إلى المعاني)** وبين التأمل **الجمالي (الموجه إلى المشاعر).**

(39) Vincent Tomas: Ducasse on Art and its Appreciation (, Philosophy and Phenomenological Research, XII (Sept. 1952), 73-74

نقلًا عن :.Joseph Margolis, Aesthetic Perception, p.213

«ما يخطر على البال»، وهو ما أشار إليه "سي جي دوكاس" تحت عنوان "التذوق" (إذا حررنا المصطلح من أي افتراضات قيمية)(*). وقد صرح بتحقيق الرؤية بمعناها الأكبر، وتسأل: إلى أي شيء نعيه أو ندركه؟، إلى أي شيء ندرك تجاوبه نحو خصائص الأشياء موضع الفحص؟ وذلك وفقًا لمعايير معينة. يرتبط الإدراك الجمالي بوجود تلك التمييزات، والمفهوم يُعَدُّ مفهومًا ضروريًّا لأنه يشير إلى قابلية القياس الكمي لإدراك الخصائص التي تتضمن خصائص حسية (أو مدركة بالحواس)، والخواص المتخيلة، والدلالات والمعاني والمضامين وغيرها، ولأنه يشير إلى مدى التركيب المعقد إلى ما نشير إليه على أنه سرعة بداهة الإدراك الجمالي(40).

والإدراك الجمالي -على هذا النحو- ليس له امتياز معرفي، لكن الامتياز الوحيد الذي نراه هو أن مشكلة الإدراك في المجال الجمالي، الذي يُعَدُّ متواصلًا مع مسألة الإدراك في أي مجال آخر. إن **استخدامنا** لهذا الإدراك هو الذي يتغير فقط، إذا سمح لي بالتعبير عن هذه النقطة على هذا النحو. وما يصر عليه الجماليون هو أننا لا نهتم إلا بما نحظى به من تمييزات إدراكية دون أي تطوير لها لاستخدامات أخرى لها أبعد من ذلك. ولكن إذا كان هذا رأينا، لَرَأَيْنَا كيف أن مفهومَ الإدراك الجمالي أصبح فلسفيًا غير مثير للاهتمام، إلا بوصفه مقومًا لنزوع مُغالًى فيه. في الاتجاه الآخر تتخذ من الخبرة الفنية

(*) أشار "مارجوليس" إلى أن "دوكاس" فشل في التمييز بين الاستخدام السيكولوجي الضيق لكلمة (شعور) وبين الاستخدام الظاهرياتي للكلمة. والأمثلة التوضيحية التي اعتاد استخدامها شملت اللذة، والألم، والغضب، والغيرة، والثورة، وهذه الأمثلة من النوع السيكولوجي. ومن الواضح أنه يعني المعنى الظاهرياتي في هذا الصدد. ومن ثَمَّ عند التحدث عن الإحساس الجمالي نجد دوكاس قد يرغب في تضمين الأحاسيس sensations وكذلك المشاعر feelings (بمعناها السيكولوجي)، ولكن لسبب ما (اعتقد الاضطراب والخلط بين المعنيين)، فهو ينكر أن (المعاني) يمكن تضمينها في (استحضار الشعور) بالأشياء. وهذا التمييز لا يمكن الإبقاء عليه، في ضوء نطاق الخبرة التي نحن بصدد تفسيرها، وإذا أبقينا عليه على أساس سيكولوجي، فإنه يجب - في هذه الحالة - الاعتراف بالآليات المميزة التي تكمن وراء الإحساس sensation و الشعور feeling، بل تلك الآليات التي تقبع وراء الذاكرة memory والتخيل imagination. ولئن أصبح الأمر على هذا النحو، لاتخذنا أساسا من تمييزات "دوكاس" الدقيقة التي قارن فيها بين (أنشطة الفن من أجل الفن) endotelic – مثل اللغوية والجمالية- وبين أنشطة التعلم والاكتشاف بالخبرة heuristic. ويمكن التغلب على كل تلك الصعوبات إذا وجه خطابنا إلى (المشاعر) على سبيل المثال، أو (تذوق) المعاني في الأعمال الأدبية.

(40)Ibid, pp.211-212.

مؤشرًا فلسفيًا مهمًا ومتميزًا. ومع ذلك يجب أن نشير إلى أنه لا نعني بقولنا هذا أن الأنواع المتعددة للتمييز الذي ينطوي عليه **الإدراك الجمالي** أو أنواع الأشياء والخصائص التي يتم إدراكها لا تسترعي الاهتمام الفلسفي. بل على النقيض، فهنا بالذات يكمن اهتمامنا بشكل أساسي[41]. وسوف تتضح معالم هذا الاهتمام من خلال شرح المقصود بالماهية الوجودية للأعمال الفنية عند «جوزيف مارجوليس» وتحليلها.

المحور الثاني: الماهية الأنطولوجية للعمل الفني

تتمثل أعمال الفن عند «مارجوليس» فى كينونات بارزة ثقافيًا ومجسدة ماديًّا[42]، وكان يهدف من هذا الطرح الوجودي إيجاد أرضية وسط بين النظريات المثالية للعمل الفني (مثل نظريات كروتشه والظاهرياتية... وغيرها). ونجد الأسمية المادية الاختزالية (أو التحديد المادي العيني للموضوع الفني) على الطرف النقيض، حيث لا تُعرف الأعمال الفنية إلا من خلال موضوعاتها المادية (أي رموزها المادية الملموسة) التي تتجسد من خلالها[43].

اعتمدت الفكرة الشهيرة لـ «مارجوليس» حول «أعمال الفن بوصفها كيانات مجسدة ماديًا وناشئة ثقافيًا»، في الأساس على المجسد والنشوء؛ وساعدت الفئة الأولى «مارجوليس» في الرد على الطلبات التحليلية للتعريف الانتقالي النسبي لعمل الفن، ذلك لأن أعمال الفن أشياء حقيقية، بمعنى أشياء ليست أقل حقيقة من الكيانات الفيزيائية؛ فهي تساهم في بناء عالمنا. ويمكن لها أن تسبب تغييرات عميقة فيه، حتى لو لم تكن الكفاءة السببية الوسيلة الأنسب لتفسير الديناميات الثقافية. وتلبي الفئة الثانية الحاجة إلى تفسير خصوصيات العالم الثقافي، الذي يصفه "مارجوليس" بمصطلح "القصد"، وذلك بواسطة

(41) Ibid., pp.209-212.

(42) Joseph Margolis, Culture and Cultural entities toward a new unity of science second edition, Department of Philosophy, Temple University, published by Springer Science Business Media B.V. 2009, pp11-12.

(43) Joseph Margolis, Culture and Cultural entities toward a new unity of science, pp11-13.

الخصائص القصدية، أي السمات التعبيرية والرمزية والمعنوية والدلالية واللغوية التي تميز عالمنا الثقافي(44).

يرفض «مارجوليس» - بوضوح - وجهة نظر الأساسية «لبرينتانو» و«هوسرل» عن القصدية وعن غير الثقافية والأحادية التاريخية حول القصدية، علاوة على ذلك، تصريحه حول الخصائص القصدية للعالم الإنساني وأنه ليس له علاقة بتوصيف مجرد أو خاص للعالم نفسه، ولا مع معاملة أساسية لمعاناتنا. القصدية - بالنسبة لـ «مارجوليس» - مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالطابع الاجتماعي للظروف الإنسانية. ويعبر عن الخصائص القصدية بأنها تلك الصفات التي يمكننا إسنادها إلى شيء ما أو شخص ما، لأنها متضمنة بالفعل ضمن عالم مشترك من الممارسات؛ تلك الممارسات مرتبطة بشكل أساسي بحقيقة أنه علينا منذ الولادة أن نتعلم لغة طبيعية من مجموعة اجتماعية، وأن نكتسب القواعد غير الرسمية التي تحكم نوعًا معينًا مشتركًا من الحياة. وتنشأ تلك الصفات من الخصائص الفيزيائية البسيطة التي لا يمكن تجاوزها، على الرغم من أنها غير موجودة بمفردها بعيدًا عن العالم الحقيقي الذي نعيش فيه، هذا هو السبب في أن «مارجوليس» يتحدث عن «تحويل الأشياء الاصطناعية» - إنتاج أعمال فنية – بوصفها نوعًا من التحول الأونتولوجي أو البناء الميتافيزيقي، الذي ما يزال يحتفظ بمطالب واقعية بعمق(45).

وطرح «مارجوليس» - محاكاة قائمة على فلسفة "ستروسون(*)" Peter Frederick Strawson وذلك في تفسيره للأشخاص على أن كلًّا منهم كُلٌّ معقد غير

---

(44)Roberta Dreon, On Joseph Margolis' Philosophy. An Introduction by, An excerpt from Joseph Margolis – Three Paradoxes of Personhood, The Venetian Lectures, Hermann, Mimesis International, 2017.
https://mimesisinternational.com/on-joseph-margolis-philosophy-an-introduction-by-roberta-dreon/

(45) Op.cit.,

(*) Peter Frederick Strawson بيتر فريدريك ستروسون (ولد في 23 نوفمبر 1919 - توفي في 13 فبراير 2006) فيلسوفٌ إنجليزيٌّ. شغل منصب أستاذ للميتافيزيقا في جامعة أكسفورد (كلية ماجدلين) منذ عام 1968 حتى عام

قابل للتفكيك إلى عناصر بسيطة، ويحملون فئتين مختلفتين من الاحتمال (وإن كانا مترابطين بنائيًّا)، وليس كليات مركبة من الجسد والروح(**)، هذه الفرضية لمارجوليس تتمثل في أن الأعمال الفنية هي بالمثل كل معقد غير قابل للاختزال Irreducibly (Complex). وهذه الأعمال الفنية تتجسد، في عالم المكان والزمان بحيث يمكنها أن تخدم دلالاتها ووظائفها الجمالية ولتسمح بالتوصل لتحديد مستقر لماهية النقد الفني، ولكن هويتها أو خصائصها التكوينية تتعدى صناعتها المادية المحسوسة. وهذه الخصائص- التي يتعلق معظمها بالمعنى والدلالة Meaning- تبرز من خلال موقف العمل ودوره عبر منظومة الممارسة الثقافية، ومن خلال عالم التاريخ والثقافة البشرية. وهذا بدوره قاد «مارجوليس» مرة أخرى إلى قضايا وجودية متعلقة بميتافيزيقا الثقافة والتاريخ، وعلاقتهما بالعالم الطبيعي (الذي تناوله في ثلاثيته The Persistence of Reality أو ثبات الواقع) (46).

ويقترح «مارجوليس» أن تكون الأعمال الفنية متجسدة في أشياء مادية، وليست متطابقة معها. وكذلك الأشخاص، بطريقة مماثلة، يتجسدون في أجساد مادية، ولكنهم

1987. قبل ذلك، تم تعيينه كمحاضر في كلية الجامعة، بأكسفورد، في عام 1947، . تم انتخاب ستروسون زميلاً في الأكاديمية البريطانية في عام 1960، وأصبح زميلاً تعليميًّا في السنة التالية، حتى عام 1968. وكان رئيسًا لجمعية أرسطو من عام 1969 إلى عام 1970. وعضوا فخريًا أجنبيًا في الأكاديمية الأمريكية للعلوم والفنون في عام 1971. عاد إلى الكلية عند تقاعده في عام 1987، واستمر في العمل هناك حتى وقت قريب من وفاته. تقول موسوعة ستانفورد للفلسفة أن ستروسون (أثر بشكل كبير في الفلسفة، سواء أثناء حياته أو بعد وفاته). https://plato.stanford.edu/entries/strawson/

(**) هناك في المنهج الفلسفي، خصيتان مهمتان ومترابطتان في أعمال ستروسون وتستحقان الانتباه؛ الأولى: مشروع (الميتافيزيقا الوصفية). والأخرى: مفهومه للمخطط المفاهيمي المشترك، والمكون من المفاهيم التي يتم التعامل معها في الحياة اليومية. حاول ستروسون في كتابه (الأفراد) (1959)، إعطاء وصف لمفاهيم مختلفة تشكل شبكة مترابطة، تمثل (جزءًا من) مخططنا المفاهيمي البشري المشترك. ويفحص تصوراتنا للأشياء الأساسية، وكيف يتم إدراجها بأشكال مختلفة تحت مفاهيم عامة مكانية – زمانية، ما يجعل هذا مشروعًا ميتافيزيقيًا، وبتفصيل دقيق، يحدد السمات البنيوية لتفكيرنا في العالم؛ ومن ثَمَّ يحدد بدقة كيف نفكر نحن، البشر، في الواقع.
David Pears, Individuals P. F. Strawson, Published By: Oxford University Press, The Philosophical Quarterly (1950-),Vol. 11, No. 43 (Apr., 1961), pp. 172-185.
https://philosophynow.org

(46) Richare Shusterman, Margolis Joseph A Companion to Aesthetics, , p.411
Joseph Margolis, Culture and Cultural entities toward a new unity of science second edition, p.13

ليسوا متطابقين معها. الفكرة هي أنه لا يمكن لشيء معين أن يجسد شيئًا آخر بطريقة معينة؛ عن طريق رموز فحسب، بل يمكن لشيء معين أن يجسد شيئًا آخر لا يكون بالضرورة متطابقًا معه. النقطة المهمة هي أن فكرة الهوية Identity لا يمكن أن تعمل في الحالات الشاذةanomalous cases التي يتم النظر فيها هنا (ولا في الحالات الفنية المعتادة)، وأن ما يمكن أن يكون مرتبطًا بالهوية بشكل واضح، هي السمات الفردية particulars، علاوة على ذلك، علاقة التجسيد embodiment لا تدعو إلى الثنائية dualism، وإن كانت تقتضي التمييز بين أنواع الأشياء، وخصائص هذه الأنواع[47].

وتتميز طباعة معينة للوحة دور "ميلانكوليا1[*] مثلاً "بخاصية كونها رمزًا محددًا للوحة "ميلانكوليا1" (نمط العمل الفني)، لكن الورق المادي والمطبوعات المادية، وفقًا لأي وجهة نظر مألوفة، لا تتمتع بخاصية كونها عملًا فنيًا -رمز لنمط- فقط الأشياء التي لها خصائص مقصودة مثل تلك التي «يتم إنشاؤها» أو، كما هو الحال مع الكلمات، التي لها معنى أو ما شابه، يمكن أن يكون لها خاصية كونها رمزًا مميزًا لنمطٍ ما.

([47]) Joseph Margolis, The Ontological Peculiarity of Works of Art, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Autumn, 1977, Vol. 36, No. 1, Vol. 36, (Autumn, 1977), pp. 45-50

([*]) ميلانكوليا الأولى هي نقشة كبيرة ظهرت عام 1514 للفنان النهضوي الألماني "ألبريخت دورر"، والموضوع المركزي لها هو شخصية أنثوية غامضة وكئيبة يُعتقد أنها تجسّد الكآبة. وهي تحمل رأسها بيدها وتحدق إلى ما وراء المشهد المزدحم أمامها. وتصور المنطقة مليئة بالرموز والأدوات المرتبطة بالحرف والنجارة، بما في ذلك الساعة الرملية، وميزان الوزن، والزاوية اليدوية، ومطرقة الخشب، ومنشار. ترتبط الأشياء الأخرى بالكيمياء القديمة والهندسة أو علم الأعداد. ويوجد خلف الشخصية هيكلٌ يحتوي على مربع سحري مدمج، وسلم يقود إلى ما وراء الإطار. وتحنوي السماء على قوس قزح، وقمر أو كوكب، ومخلوق يشبه الخفاش يحمل النص الذي أصبح عنوان الطباعة. نقشة "دورر" هي واحدة من أشهر الطباعات القديمة المعروفة، ولكن على الرغم من وجود كم هائل من الأدب التاريخي الفني، فإنها تقاوم أي تفسير نهائي. قد يكون "دورر" قد ربط الكآبة بالنشاط الإبداعي؛ وقد تكون المرأة تمثيلًا (لموس) (في الاستخدام المجازي الحديث، الموس هو شخص حرفي أو قوة خارقة تعمل مصدرًا للإلهام الفني لشخص ما)، تنتظر الإلهام، ولكنها تخشى عدم عودته. وبهذا الشكل، قد يكون "دورر" قد قصد الطباعة بوصفها صورة مبهمة لذاته. ويرى بعض مؤرخي الفن أن الشخصية تفكر في طبيعة الجمال أو قيمة الإبداع الفني في ضوء العقلانية، أو كعمل مظلم بقصد تسليط الضوء على قيود الفن التمثيلي أو الرمزي. تناول مؤرخ الفن إروين بانوفسكي، الذي تلقى كتاباته حول الطباعة أكبر اهتمام، علاقتها المحتملة بتصور البشريين النهضويين للاكتئاب. وفي تلخيص إرثها التاريخي الفني، كتب أن (تأثير لوحة ميلينكوليا الأولى لدورر - الرمز الأول الذي نقل فيه مفهوم الكآبة من مستوى الفولكلور العلمي وشبه العلمي إلى مستوى الفن - امتد عبر القارة الأوروبية بأكملها واستمر لأكثر من ثلاثة قرون).

Melancholia I

ولكن ما المقصود بقول «مارجوليس» بأن شيئًا معينًا يتجسد في شيءٍ آخر، المقصود هو:

(1) الشيئان المعينان ليسا متطابقين.

(2) وجود الشيء المتجسد embodied يفترض وجود الشيء الذي يتجسد فيه embodying.

(3) الشيء المتجسد يمتلك بعض خصائص الشيء الذي يتجسد فيه.

(4) الشيء المتجسد يمتلك خصائص لا يمتلكها الشيء الذي يتجسد فيه.

(5) الشيء الخاص المتجسد يمتلك خصائص من النوع الذي لا يمكن للشيء الذي يتجسد فيه أن يمتلكه.

(6) تفرد الشيء المتجسد يفترض تميز وتفرد الشيء الذي يتجسد فيه.

إن التجسيد، Embodiment إذن، مثله مثل الهوية Identity ، والتعبير Composition يُعّد استخدامًا مميزًا منطقيًا في النظرية، فمثلاً، النظرية التي تعبر عن

طبيعة العمل الفني، تجسد كائن مادي معين بوصفه كائنًا معينًا من نوع آخر، بطريقة تؤدي إلى وجود علاقة منهجية معينة بينهما. وهكذا، يمكن أن يقال إن النحات صنع منحوتة معينة عن طريق نحت كتلة من الرخام: ستظهر نحتية مايكل أنجلو(*) بيتي Pietà(**) بعض الخصائص المادية للرخام وبعض الخصائص التمثيلية والقصدية أيضًا؛ وسيكون لها أيضًا خاصية كونها رمزًا فريدًا لخلق بييتا.

(*) Michelangelo Buonarroti :مايكل أنجلو بوناروتي (6 مارس 1475- 18 فبراير 1564) كان رسَّامًا، ونَحَّاتًا، ومهندسًا، وشاعرًا إيطاليًّا، وكانت لإنجازاته الفنية الأثر الأكبر في محور الفنون ضمن عصره وخلال المراحل الفنية الأوروبية اللاحقة. عَدَّ مايكل أنجلو جسدَ الإنسان العاري الموضوعَ الأساسي بالفن؛ مما دفعه لدراسة أوضاع الجسد وتحركاته ضمن البيئات المختلفة، حتى أن جميع فنونه المعمارية كانت تحتوي على شكل إنساني من خلال نافذة، جدار، أو باب. كان مايكل أنجلو يبحث دائمًا عن التحدي سواء كان تحديًّا جسديًّا أو عقليًّا، وأغلب الموضوعات التي كان يعمل بها تستلزم جهدًا بالغًا سواء كانت لوحات جصية أو لوحات فنية مرسومة، وكان يختار الوضعيات الأصعب للرسم، إضافة لذلك كان دائمًا ما يخلق عدة معانٍ من لوحته من خلال دمج الطبقات المختلفة في صورة واحدة، وأغلب معانيه كان يستقيها من الأساطير، والدين، وموضوعات أخرى. نجح مايكل أنجلو في قهر العقبات التي وضعها لنفسه في صنع تحفه، إلا أنه كثيرًا ما كان يترك أعماله دون إنجاز وكأنه يهزم بطموحهِ نفسه. اثنان من أعظم أعماله النحتية، تمثال داوود، وتمثال بييتا العذراء تنتحب، أنجزهما وهو دون سن الثلاثين. رغم كون مايكل أنجلو من الفنانين شديدي التدين فقد عبر عن أفكاره الشخصية فقط من خلال أعماله الأخيرة. وقد كانت أعماله الأخيرة من وحي الديانة المسيحية؛ مثل: صلب المسيح واستلهامها.

Creighton E. Gilbert, Michelangelo, The editors of Encyclopedia Britannica, Nov 12, 2022.

https://www.britannica.com/biography/Michelangelo

(**) Madonna della Pietà (1498–1499) مادونا ديلا بييتا، المعروفة بشكل غير رسمي باسم (بييتا) تُعَدُّ واحدة من الأعمال التي لايمكن نسيانها للفنان مايكل أنجلو في كاتدرائية القديس بطرس بمدينة الفاتيكان. ويجسد العمل تصويرًا للسيد المسيح وهو في حضن أمه مريم العذراء بُعيد إنزاله عن الصليب. وموضوع العمل كان مشهورا في فرنسا وشمالي أوروبا، إلا أن الأعمال السابقة كانت غير ملائمة حيث كان يتم تصوير جسد مريم العذراء هزيلا صغيرًا مقارنة مع جسد السيد المسيح فتصبح الصورة ركيكة وغير منطقية، كما أن المبالغة الهائلة في تصوير جروح السيد المسيح سعيا لاستثارة عواطف المشاهد كانت غير مبررة. ونسخة مايكل أنجلو من هذه المنحوتة كانت نسخة غاية في الجمال والرقة؛ حيث صور مريم العذراء وهي تنظر نحو ابنها المضرج بالدماء نظرة صامتة شديدة الحزن والأسى على فقدانها لفلذة كبدها، ولا تكاد ترى الجروح التي ألمت بالمسيح إلا أننا مع ذلك تتفاعل مع هذه المنحوتة وتتحرك مشاعرنا بالضبط كما أراد مايكل أنجلو. وقد استخدم أنجلو الايماءات بدلاً من استخدام الجروح سعيًا منه لاستثارة العواطف والمشاعر؛ حيث نستطيع أن نشاهد كيف تشد مريم العذراء انتباهنا إلى ابنها المتوفَّى بواسطة يدها اليسرى، في حين تلتفُ يدها اليمنى لتعانق المسيح برقة، رافعة ساعده قليلاً مما يجعل يده ممتدة مرتخية دون حراك. ونستطيع أن نرى تصوير جسد مريم العذراء على نحو عريض لتحتوي جسد السيد المسيح المضطرب الذي ينحني قليلاً حول جسد مريم العذراء مشكلاً منحوتة غاية في الرشاقة والإيجاز.

كانت نية مايكل أنجلو عند نحت المنحوتة هو وضعها ضمن محراب ضيق؛ لذلك صقل النهايات وعزز نحت اللباس بشكل بديع للغاية لكي تصبح مرئية وواضحة ضمن موقعها. من النادر حقاً أن نرى في أعمال مايكل أنجلو مثلَ كمال هذا العمل ومدى الإتقان الذي حظي به، ومن المحتمل أن راعي هذه المنحوتة كان السبب في الإصرار على إنهائها بشكل كامل. موضوع بييتا كان من الموضوعات المحببة لدى مايكل أنجلو في أيامه الأخيرة

(1498–1499) مادونا ديلا بييتا

ومن ثَمَّ، فإن سبب التنظير هو، بكل بساطة، أن الأعمال الفنية هي نتاج عمل مستنير ثقافيًا وأن الأشياء المادية ليست كذلك. ومن ثَمَّ، يجب أن تمتلك خصائص لا تمتلكها ولا يمكن أن تمتلكها الأشياء المادية، بوصفها أشياء مادية. ومن ثَمَّ، تؤدي أطروحة الهوية Identity إلى تناقضات ملموسة. علاوة على ذلك، يُعَدُّ مفهوم التجسيد Embodiment بتقديم تفسير سهل غير اختزالي non-reductive للعلاقة بين الطبيعة المادية والثقافة الإنسانية، دون افتراضات ثنائية. مما يوحي بأن ما يسمى بمشكلة علاقة العقل بالجسد Mind/Body هي في جوهرها شكل خاص من مشكلة الثقافة/الطبيعة Culture/ Nature الأكثر عمومية. العمل الفني -إذن- هو عمل خاص. لا يمكن أن يكون كليًا لأنه مبتكر ويمكن تدميره؛ وذلك لأنه يمتلك خصائص مادية وإدراكية، ولكنه كيان خاص Particular ويمتلك خصائص مميزة وفريدة، على

حيث نحت منحوتتين إضافيتين تجسدان الفكرة نفسها؛ الأولى: بييتا الفلورنسية (1547 - 1555)، والأُخرى: تركت بدون أن تنتهي؛ حيث توفي مايكل أنجلو.

عكس الأجسام المادية الصَّمَّاء؛ لأنه: (1) يمكنه إن يُجَسِّد شيئًا معينًا آخر. (2) ويمكنه أن يَتَجَسد في شيء معين آخر[48].

الاقتراح هنا هو أن جميع الكيانات الناشئة ثقافيًا أو المنتجة ثقافيًا هي التي تستطيع أن تظهر هذه السمات. لذلك فإن الخصائص الوجودية المعينة ليست أكثر من أن تكون أكثر الخصائص عمومية للفن: فطبيعتها المميزة تظل غير مفسرة. ومع ذلك، يمكننا أن نلاحظ فرقًا مهمًا بين هاتين الخاصيتين، فيما يتعلق بالفن؛ الخاصية الأولى- هي القدرة على تجسيد شيء معين آخر- لا تتعلق إلا بتمييز الأعمال الفنية وأي شيء قد يعتمد على ذلك؛ في حين أن الخاصية الأخرى تتعلق بالطبيعة المعتمدة وجوديًا للأعمال الفنية الفعلية. هذا هو السبب الذي يجعلنا نتحدث عن الأعمال الفنية النوعية بوصفها كيانات مستقلة. يتم تقديمها بصورة استدلالية بغرض تمييزها، على الرغم من أنها غير موجودة إلا في السياق الذي توجد فيه الرموز الخاصة بالأعمال الفنية من نمط معين. لذلك لا يمكننا مقارنة خصائص عملين من نوعين مختلفين بشكل صحيح. ما يمكننا مقارنته هو رموز بديلة للنوع نفسه- مطبوعات مختلفة للنقش نفسه أو أداء مختلف للسوناتا نفسها[49].

ومع ذلك، فقد تبين أن ظهور آثار أوسع نطاقًا على مدى السنوات القليلة الماضية، عندما تم تطوير التشابه بين ظهور الأعمال الفنية من الوسائط المادية وظهور مخلوقات واعية بذاتها من البشرية. لقد كان هدف «مارجوليس» - في السبعينات - هو ضمان معالجة مادية أو واقعية للفن مع تجنب أي شكل من أشكال اختزال الكيانات الثقافية إلى مجرد أشياء مادية، ورؤيته الأساسية - في التسعينيات والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين - هي أننا لا نستطيع التعامل بشكل صحيح مع المصنوعات الثقافية، إذا لم نعالج مشكلة الخصائص الثقافية للعالم البشري على خلفية الاستمرارية الحيوانية

(48) Joseph Margolis, The Ontological Peculiarity of Works of Art, pp. 47.
(49) Ibid.,, pp. 48.

الأساسية. وبعبارة أخرى، «لا يمكن صياغة نظرية معقولة للفنون – أي الفنون الجميلة - دون تقديم رسم تخطيطي وثيق الصلة بالعلاقة بين الطبيعة والثقافة»[50].

باختصار، كل عمل فني هو رمز من نوع معين؛ ولا توجد رموز أو أنواع بشكل مطلق بمعنى أخر، هذا لا يعني أنه لا توجد أنواع أو أن الفنان لا يستطيع إبداع اللوحة بشكل آخر مختلف. كل ما في الأمر هو أن نقول إن الحديث على هذا النحو هو اختصار للقول بأن مجموعة معينة من السمات هي رموز لنوع معين، وأن الفنان يُنسب إليه الفضل في العمل مع خصائص الأشياء، التي يتم تجسيدها من قِبَل أعضاء تلك المجموعة، بحيث تُفَسَّرُ على أنها رموز من نوع معين.

إن تبعات السمتين الوجوديتين المذكورتين مختلفة تمامًا، ولا توجد أنواع يمكن فصلها عن الرموز، لأنه لا توجد رموز إلا من نوع معين. إن عملية تمييز الرموز تستلزم تمييز الأنواع، أي تستلزم تمييز مجموعات مختلفة من السمات الفردية بوصفها رموزًا بديلة لهذا النوع أو ذاك. قد يضللنا شيء؛ وهو: أن مفهوم الرموز المختلفة من النوع نفسه الذي يهدف في الفنون إلى استيعاب حقيقة أن الاختلافات الجمالية الحاسمة بين الرموز من النمط نفسه (العروض البديلة للسوناتا، على سبيل المثال) قد لا تكون مهمة فيما يتعلق بتمييز العمل الفني. لكن الأعمال الفنية الفردية لا يمكن أن تكون موجودة إلا عندما تتجسد في الأشياء المادية. هذه ببساطة طريقة أخرى للقول إن الأعمال الفنية هي كيانات ناشئة ثقافيًا؛ بمعنى أن الأعمال الفنية تظهر خصائص لا يمكن للأشياء المادية أن تظهرها، ولكنها تفعل ذلك بطريقة لا تعتمد على وجود أي مادة أخرى غير ما يمكن أن يُنسب إلى الأشياء المادية البحتة. بشكل عام، هذه الخصائص هي ما يمكن وصفه بأنها خصائص وظيفية أو قصدية وتشمل التصميم والتعبير والرمزية

([50]) Roberta Dreon, On Joseph Margolis' Philosophy. An Introduction by, An excerpt from Joseph Margolis – Three Paradoxes of Personhood, The Venetian Lectures, Hermann, Mimesis International, 2017.
https://mimesisinternational.com/on-joseph-margolis-philosophy-an-introduction-by-roberta-dreon/

والتمثيل والمعنى والأسلوب وما شابه. ودون المساس بطبيعة الفن أو الأشخاص، فإن هذه الطريقة في رؤية الفن تشير إلى وجود صلة وثيقة جدًا مع النظرية الوظيفية للسمات العقلية[51].

المحور الثالث: التأويل عند مارجوليس

يُعّد التأويل[*]Interpretation محوريًّا لنسبية الجماليات عند «مارجوليس»، وهو الموضوع الذي حظى بكثير من التطوير بطرق أوسع تتوافق وميتافيزيقا الثقافة عند «مارجوليس» (بما في ذلك وجودية الأعمال الفنية Ontology of Artworks) التي تعكس ابتعاده عن الجماليات والفلسفة التحليلية التقليدية. ويضمن هذا التحول التوجه نحو مذهب الطبيعية التفسيرية، مدركًا أن التأويل ليس وظيفته شرح طبيعة الكينونات أو النصوص التي نقابلها أو توضيحها فحسب، وإنما التفسير في حد ذاته قد سبق أن أَدَّى دورًا مؤثرًا في تشكيل تلك الكينونات بوصفها كينونات من أجل التأويل[52]. التأويل هو تفاعل مع نص العالم، أو تفاعل مع عالم النص عبر إنتاج نصوص أخرى، فشرح الطريقة التي يشتغل من خلالها النظام الشمسي، استنادًا إلى قوانين نيوتن، يُعّد شكلًا من أشكال التأويل، تمامًا كما هو الادلاء بسلسلة من المقترحات الخاصة بمدلول نص ما[53].

([51]) Joseph Margolis, The Ontological Peculiarity of Works of Art, pp. 47-48.

([*]) التأويل هو شرح آليات الفهم، والبحث عن المعاني التي يزخر بها النص أو الخطاب، وذلك في علاقته بالمبدع أو في صلته بالسياق والمرجع والإحالة والقصدية. وإذا كان (هوسرل) قد شغل قراءته التأويلية في فهم النصوص الدينية وتفسيرها، فإن (هانز جورج جادامر) قد طبقها في تفسير النصوص الأدبية وتأويلها. أوضح (جادامر) من خلال كتابه (الحقيقة والمنهج) (1975م) أن الحقيقة في الفن تتجلى من خلال وسيط له استقلاله الذاتي، هذا الوسيط هو الشكل الذي يستطيع الفنان من خلاله أن يحول تجربته الوجودية إلى معطى ثابت، هذا التثبيت للتجربة الوجودية للفنان – من خلال الشكل– يجعل تلقي هذه التجربة مفتوحا للأجيال القادمة – ويجعله عملية متكررة.
جميل حمداوي، نظريات القراءة أو التلقي، مجلة دروب للدراسات الإنسانية، تاريخ النشر 2021/1/5، تاريخ الدخول على الموقع 2014/1/1، www.doroob.com

([52]) Joseph Margolis, R-einterpreting Interpretation, Journal of Aesthetics and Art Criticism,1989, pp.243-247.

([53]) إمبرتو إيكو: التأويل بين السيمائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2004، ص86

بمعنى، أن العالم الثقافي- ولا نقصد به عالم الفن فحسب، وإنما العالم الذي نحيا فيه- هو عالم تشكلت موضوعاته من خلال جهود تأويلية بذلت من خلال اللغة- ومن ثم أفضل طريقة لفهم موضوعاته هو فهمها بوصفها نصوصًا، وليس بوصفها «موضوعاتٍ» Objects بالمعنى الطبيعي التقليدي. وقد انصب اهتمام «مارجوليس»- في أعماله الأخيرة - على العلاقات بين التأويل التكويني والتأويل التفسيري (constitutive and explanatory interpretation)[54].

في مقالته «إعادة تفسير التفسير» Re-interpreting Interpretation (1989) أوضح مارجوليس[55] ما هو آتي:-

أولًا: نقوم بتأويل الأعمال الفنية لفظيًا باستخدام الإشارة والجمل اللفظية الخبرية والتقريرية- وفقًا لمتطلبات إعادة التعريف بدون صدور تناقض أو مفارقات منطقية paradox، وبدون النكوص إلى صورة منغلقة بلا سند تاريخي لنصوص تفسيرية وبدون التخلي عن الفكرة القائلة بأن ما يمكن تأويله على هيئة نص يتأثر ويتغير بما تم عبر تاريخه نفسه من تأويل متواصل. ولقد ذكرت "ووف" هذه النقطة ولكنها لم تدرك أهميتها. والاتجاه التحليلي هو أكثر الاتجاهات التي سعت إلى إثبات إمكانية تحقيق ذلك؛ إذ أكد أن الأعمال الفنية والنصوص قادرة على التوصل لكثير من التأويلات دون أن ينجم عنها عوائق منطقية.

ثانيًا: يقدم هذا الاتجاه حلًّا شكليًّا تمامًا (ينصب على الصورة لا الجوهر)؛ ومن ثَمَّ فهو قادر على التعامل مع أي تفسير يبرر مشروعية العمل.

ثالثًا: يقدم الاتجاه التحليلي حلًّا لمعضلة كيفية المحافظة على هوية رقمية أو عددية، في السياقات المعقدة دون اللجوء «لنظريات الجوهرية أو الماهوية»[*] للفن، وبدون التلميح

([54]) Richard Shusterman, Joseph Margolis, A Companion to Aesthetics, , pp.411-412.

([55]) Joseph Margolis, R-einterpreting Interpretation, pp.243-247.

([*]) الجوهرية أو الماهوية essentialism هي وجهة النظر القائلة أن لكل كينونة مجموعة من السمات الضرورية لهويتها ووظيفتها، وتشبه ما افترضته المثالية عند أفلاطون أن لجميع الأشياء ماهية (أي فكرة أو صورة أو شكل).

إلى سمات معرفية معينة، وبدون إنكار التفسيرات المتشعبة، بل وغير المتوافقة أحيانًا، وبدون إنكار الاستدلال التاريخي المفتوح والمتغير للأعمال الفنية.

رابعًا: يوضح الاتجاه التحليلي كيف يمكننا الاحتفاظ بهذه المكاسب في الوقت الذي نحافظ فيه على المعنى العملي للموضوعية ونقاوم التمييز (القول بأن هذا الحل «صوري» formalبمعنى القول بأنه يهتم بالبناء الوضعي فى ظاهره لكل الخطاب، وإنما قصد به أن يكون محايدًا لكل الآراء الكبرى التي تحتاج في حد ذاتها إلى الاستفادة من هذا البناء ذاته).

يقول المتعصبون للاتجاهات الكنسية أو التقليدية القديمة إن هذا كله غير ممكن. ومن الواضح أن هذا هو رأي «ووف» أيضًا. يقول «مارجوليس»: "عندما أقول إن الحل الذي طرحته هو -زمنيًّا- رأي محافظ، بمعنى أننا قد نَمْضِي على الخطى السابقة نفسها (كما يشير «ووف» بالضبط)، فإنني أعني، بل عنيت بالفعل أن مثل هذه الملاحظات لا يجب أن يؤخذ بها فيما يتعلق بالشكل أو الصورة فحسب. ولم أقصد أن تشجع ملاحظاتي أي مذهب "محافظ" أو قديم بعينه (كمناهض للمذاهب الراديكالية)، وإنما أردت فقط أن أحافظ، أو أنقذ، من الناحية المنطقية الممارسات الأقل تقييدًا لأي تأويل محتمل. وكان هدفي هو بكل دقة – أن أوضح أنه لن نخسر شيئا طالما كان هناك اهتمام بالترابط وقابلية للنمو والبقاء»[56].

ويقول «مارجوليس» أيضًا: «فيما يخص موضوع الواقعية realism فأنا أؤمن في المقام الأول أن الواقعية تُبَرَّرُ مبدئيًا من خلال شعور شمولي holistic sense فحسب، دون أسس مميزة – بوصفه استدلالًا على أفضل تفسير لبقاء العنصر البشري، وثانيًا: أن كل الادعاءات الواقعية بأنواعها – سواء في الفيزياء أو تاريخ الفن – هي ادعاءات نابعة من تلك الشمولية، وأنها تستقي مشروعيتها ومبرراتها بالطريقة

Written and fact-checked by The Editors of Encyclopedia Britannica https://www.britannica.com/topic/essentialism-philosophy , Article History ,Last Updated: Dec 11, 2023

([56]) Joseph Margolis, Reconciling Analytic and Feminist Philosophy and Aesthetics, p. 333.

ذاتها التي أوضحتها. ولست قلقًا من عدم وجود تفسير صحيح مميز أو ثابت للواقعية، سواء في الفيزياء أو في تاريخ الفن»[57].

المحور الرابع: التكوين الثقافي للعمل الفني

يُدعم التكوين الثقافي للفن الفكرة الأساسية السائدة لجماليات «مارجوليس»، وهي النسبية Relativism. التي شغلت موضوع محوري لفلسفته، حتى قبل نظريته عن ظهور الثقافة. وكانت هذه النظرية بمنزلة دعم كبير لهذا الموضوع؛ لأنه- عند الأخذ في الاعتبار تنوع الثقافات وتغيرها- أو التغير من زمن لآخر داخل الثقافة الواحدة- إذا كان دلالة العمل تشكلت ثقافيًّا وإذا كانت الثقافة تتيح طرقًا متنوعة لتشكيل الأعمال الفنية وملاءمتها ثقافيًّا- فيكون العمل موجها ذاتيًّا من صانعه أو غير موجه ذاتيًّا، أو يكون مسيحيًّا، أو ماركسيًّا، أو فرويديًّا، وغيره- فإن نسبية أي من تلك الأنواع يبدو من الصعب تجنبها[58].

عمل «مارجوليس» على إبراز «نسبية قوية» تتجنب اتهامات عدم الملاءمة المنطقية و"أي شيء ينحدر نحو الذاتيةِ Subjectivism، وهي الاتهامات التي عادة ما كانت توجه للنسبية. ورغم أنه يتحاشى الأفكار الأصولية؛ مثل: الشفافية والامتياز المعرفي، إلا أن تفسيرنا لأي عمل فني دائمًا ما يعيقه إلى حد ما واقعيات نسبية، ومن ثَمَّ؛ فإن بعض الشروحات تصبح أفضل من شروحات أخرى، أو أكثر معقولية، أو أكثر تبريرًا. ولفترة ما حدد بعضًا من هذه المعوقات في التحديد الصارم للخصائص الوصفية للعمل، التي على أساسها يجب أن يُبْنى التأويل والتقييم، ولكنه خلال الثمانينيات تخلى عن هذه الفكرة من خلال زيادة اهتمامه بدور التأويل[59]. من أجل التمييز بين ماهية

(57) Ibid., pp. 333.

(58) John R. Shook and Joseph Margolis, A Companion to Pragmatism, first published by Blackwell Publishing Ltd1 2006. Pp.245-249.

(59) Joseph Margolis, Art and Philosophy, Atlantic Highlands, Harvester Press, 1980, pp348-351.

الحقيقة الوصفية بشأن أي عمل فني، وأن تأويل العمل الفني - في حد ذاته - يصبح عرضةً للتأويل[60].

ويتناول «مارجوليس» المثال التوضيحي الثاني- وهو مأخوذ من الفنون: وقد أوضح «بيتر برجر[*]» Peter Burger (الأستاذ بجامعة ليدن قسم اللغويات) في تقييمه لمقال «وولتر بنيامين[**]» Walter Benjamin (1892-1940) المشهور الذي نشره **بنيامين** تحت عنوان: «العمل الفني وعصر النسخ الآلي[61]»، أوضح فيما يتعلق بحركة «**دادا**[***]» للفنون- وخاصة الفنان Duchamp – أنه على نقيض

([60]) Joseph Margolis, Reinterpreting Interpretation, Journal of Aesthetics and Art Criticism,1989, pp.243-247.

(*) بيتر بورجر Peter Ludwig Berger (17 مارس 1929 - 27 يونيو 2017) صاحب (نظرية الطليعة) وهو عمل مهم في مجال تاريخ الفن ونظرية النقد. ويفحص بورجر- في هذا الكتاب - التطور التاريخي لحركة الطليعة وتأثيرها في الفن الحديث. ويقول إن النهج الراديكالي للطليعة في الفن ورفضها للتقاليد الفنية التقليدية كان له تأثير دائم في عالم الفن. عمل بورجر كان له تأثير في تشكيل الطريقة التي يفهم بها العلماء والنقاد الطليعة ودورها في تطور الفن الحديث. وآثار تحليله لعلاقة الطليعة بالمجتمع وإمكانيتها الثورية مناقشات مهمة في مجال تاريخ الفن والدراسات الثقافية.

Naomi Blumberg, Peter Ludwig Berger,The Editors of Encyclopedia Britannica, Article History,
Last Updated: Jan 1, 2023. https://www.britannica.com/biography/John-Berger

(**) Walter Benjamin (1892-1940) والتر بنديكس شونفليس بنيامين، فيلسوف يهودي ألماني وناقد ثقافي وكاتب مقالات. يُعَد بنيامين مفكرًا انتقائيًا، يجمع بين عناصر المثالية الألمانية، والرومانسية، والماركسية الغربية، والتصوف اليهودي، حيث قدم إسهامات دائمة ومؤثرة في النظرية الجمالية، والنقد الأدبي، والمادية التاريخية.

The Editors of Encyclopedia Britannica, Article History, Last Updated Dec 1, 2023.
https://www.britannica.com/biography/Walter-Benjamin

([61]) Benjamin, Walter. (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction((1935) Illuminations, ed. Hannah A rendt, trans. Harry Zohn , New York, 1969. in

(***) حركة Dada هي حركة فنية أدبية نشأت خلال الحرب العالمية الأولى في زيورخ، بوصفها ردًّ فعل سلبي مناهضٍ لأهوال الحرب وحماقاتها، واتسم الأدب والشعر والتمثيل الذي قدمه فنانو حركة دادا بالسخرية والاستهزاء وعدم الواقعية في طبيعتها. حيث هدفت إلى تحدي المعايير الاجتماعية للمجتمع ومواجهتها، وتقديم فنون تصدم الناس وتربكهم وتثير غضبهم، كما حرصت على مهاجمة كل شيء تقليدي في المجتمع ومن فنانيها سلفادور دالى وقد نشأت فى زيورخ عام 1916 ونيويورك في الوقت نفسه، ومن فنانيها: (مارسيل داتشامب Marcel Duchamp النحات والرسام السويسري، ومن أهم أعماله قطعة البورسلين تلك التي على شكل (مبولة حمام) وموقع عليها R. Mutt 1917، التي رغم وجودها في متحف نيويورك، فإنها لم تعرض للجمهور قط، وتسمى فنيًّا النافورة Fountain ومع ذلك فهي تُعَدُّ إحدى العلامات الفارقة فى تاريخ الفن في القرن العشرين، وتم تقليد

التفسير المادي للتغيرات فى أساليب إدراك الفن نتيجة للتفسيرات في أساليب النسخ والتقليد، فإن فقدان الشعور بهالة المجد (وهي الحالة المحورية للفن في المجتمعات التقليدية، التي يربطها بنيامين بتحليل الفن البرجوازي) هو فقدان لا يُعزَى إلى تغير في أساليب النسخ والتقليد وإنما – هو في الحقيقة يُعزى إلى رغبة موجودة لدى صنَّاع الفن (وهو ما يعترف به بنيامين، ولكن على سبيل التقليل من قيمته)[62].

وتكمن الأهمية هنا فى أن تقييم «بيتر بورجر» للتطور التاريخي لحركة «دادا» وغيرها من الحركات المشابهة يكشف الغطاء عن تناقض معين أو معضلة معينة تتمثل فى المواجهة الجدلية لما يبدو لدى بنيامين من التبني الضمني لتفسيرات من النوع الأول لتيارات فنية بورجوازية معينة: وتبرر الأهمية هنا أيضًا في عملية تقويم نظرية بنيامين وربطها بنظرية أقوى من نظرية فنون الطليعية avant-garde – ونجد أنفسنا نتفق مع الرؤية ذات الصبغة التاريخية التي تقنن طرح مثل هذا التغير في فهمنا[63].

يقول «بورجر» أن النقد وتاريخ الفن ذَوَا «الدرجة الأولى»، واشتراطات الفهم وظروفه ذوات «الدرجة الثانية»، التي في ظلها تُستَبْدَلُ نظريات الدرجة الأولى الواحدة مكان الأخرى (هو أمر يختلف عن العلوم التقليدية؛ لأنه يعكس الأهمية الاجتماعية بوصفها نشاط في حد ذاته. فالعلم النقدي يفهم ذاته بوصفها جزءًا من الممارسات الاجتماعية social praxis، ومع ذلك -وربما يتحقق في خضم هذه الممارسات- فهو ليس بعيدًا عن الواقع والحياة الواقعية، ولكن على الأقل الواقع والحياة الواقعية أو المصالح هي التي توجهه...، وهو يتقدم بناء على ما نقدمه من نقد للأفكار والأيديولوجيا وتحليلها؛ لأن ذلك هو ما يسمح لنا بأن نفكر في العلاقة التناقضية بين التشيؤ (أو التجسيد

واستنساخ ستة عشر نسخة منها بموافقة الفنان **داتشامب** نفسه. وكان بيكاسو من رواد هذه الحركة الفنية التي نشأت في ظل حركة أكبر تسمى الطليعية avant-garde .....

Written and fact-checked by The Editors of Encyclopedia Britannica
Last Updated: Jan 3, 2023 • Article History, https://www.britannica.com/art/Dada

([62]) Joseph Margolis, Reconciling Analytic and Feminist Philosophy and Aesthetics, p. 332.

([63]) Ibid.,332.

المادي لأشياء فكرية أو مجردة) intellectual objectification وبين الواقع الاجتماعي social reality)[64].

وتتمثل فكرة «بورجر» Burger - على وجه التحديد - في أن الفلسفة متضمنة جدليًّا داخل ممارسات المجتمع، وأنها تسمح لنا أيضًا بنشأة أشكال معينة وتطورها من الفن الذي نحاول أن نفهمه «بموضوعية». والنقد لا ينأى بذاته وينفصل، ولا تحكمه من الناحية العقلانية نوع ما من التفاعل الأبدي بين الحكم عليه judgement والواقع reality والأحرى أنه «نتاج اجتماعي لإدراكاتنا وما نختزنه من معارف». ومن ثم فإنه يواجه مشكلة واضحة تتعلق بالموضوعية objectivity وهو لا يستطيع أن يقوم بدور تقنيني لتبرير الشرعية، إلا أنه من خلال وسيلة جدلية dialectical means – بمعنى أنه لن يتمكن من تحقيق ذلك إذا انغلق على نفسه نقديًّا- فيما يتعلق بتناقضاته الرئيسة واضطراباته المفاهيمية التي يواجهها بنفسه. والتوصل لأفضل مبررات منطقية rationale إن لم يكن الأوحد بالفعل للموضوعية إنما هو أمر يعتمد على حل منظم ومنهجي systematic (عن طريق ابتكاراته وتجديداته المفاهيمية الخاصة بما يواجهه الفن من معضلات، كما يعتمد على نجاحه المتواصل في حل المزيد من هذه المعضلات، وليس هناك إمكانية أخرى غير ذلك [65].

ويستنتج «مارجوليس» نتيجة مهمة للغاية مفادها، أنه عندما تُشَكَّلُ الموادُ المادية وفقًا لحرفة فنية معينة، فإنه ينشأ، ثقافيًّا culturally، كائن متجسدٌ في الشكل السابق، يمتلك مجموعة منظمة من الخصائص الوظيفية للفن السابق ذكرها. يمكن معاملة أي كائن يُنْتَجُ بهذه الطريقة على أنه أثرٌ فنيٌّ. ومن ثَمَّ، فإن الأعمال الفنية موجودة تمامًا مثل الأشياء المادية، لكن الشرط الذي يتوقف عليه ذلك يعتمد على الوجود المستقل لبعض الأشياء المادية نفسها. الأعمال الفنية -إذن- هي كيانات ناشئة ثقافيًا، ورموز مميزة من نوع معين تتجسد في الأشياء المادية [66].

([64]) Ibid.,pp.332-333.

([65]) Ibid.,p.333.

([66]) Joseph Margolis, The Ontological Peculiarity of Works of Art, pp. 45-50

الخاتمة:

يتضح لنا من خلال تحليل كثير من الأفكار والمحاور الأساسية في فكر «مارجوليس» الآتي:-

أولًا: يُعّد «جوزيف مارجوليس» كاتبًا موسوعيًا مثمرًا، قام بتطوير فلسفته في مراحل متعاقبة، وصل في سنواته الأخيرة إلى حجج أصبحت أكثر إتساقًا وأوسع نطاقًا. وقد قدم «مارجوليس» حججه في ثلاث خطوات: تحديد المشكلة المطروحة، وفهم الحجج المطبقة على ادعائه وعلى الآراء المعارضة، والوصول إلى حل ملائم وفقًا للسياق. تعكس كل هذه المراحل تأثره وعلاقاته الفلسفية مع هيجل، وماركس، وبيرس، وجون ديوي، وفتجنشتين اللاحق، وميشيل فوكو. ومن هيجل وماركس، يأخذ تاريخيتهما دون المجال اللغوي، أو نظرياتهما حول بعض الأهداف التاريخية. أخذ من بيرس Peirce الفكرة الثانية، الشيئية الوحشية للأشياء التي توجه إحساسنا بالواقع. وهو يشترك مع ديوي Dewey في الاعتقاد بأن الفلسفة يجب ألا تتجاوز الحدود «الطبيعية». ومع فيتجنشتين Wittgenstein، يرى أن «ما يجب قَبُولُهُ، أي المُعْطَى، هو أشكال الحياة» Forms of life.

ثانيًا: يُسلط «مارجوليس» الضوء على عدد من القضايا الأساسية المُختارة بشكل استراتيجي (كان قد تم تهميشها بشكل كبير في جماليات اللغة الإنجليزية وحتى في الفلسفة بشكل عام)، موضحًا ومحللًا أثر اتساق النسبية في تفسير الفن وجدوى النسبية الثقافية؛ والفرق بين الأعمال الفنية والأشخاص بوصفهم كيانات مشكّلة ثقافيًا مقابل الكيانات الطبيعية. وفيما يتعلق بمنطق التفسير؛ أي أهمية التأويل في نظرية العلاقة بين فهم أنفسنا وفهم الفن، مع التركيز الخاص على آراء والتر بنيجامين؛ ومدى ملاءمة المقارنة بين الأعمال الفنية والذوات بوصفها كيانات ثقافية، من خلال معالجة الفنون (كذلك التاريخ والعمل واللغة) بوصفها شكل من أشكال «البيان» البشري.

ثالثًا: نستطيع أن نقول إن هناك قناعاتٍ أساسيةً تقوم عليها الجماليات النسبية عند جوزيف مارجوليس، تلك التي أكسبتْ رؤيتَه زخمًا كبيرًا؛ وذلك لمكانته الاستراتيجية، ودوره في التنظير ووضع النظريات المتعلقة بخصوصية العمل الفني وخصائصه، وطبيعة الإدراك الجمالي، والتكوين الثقافي للعمل الفني وتفسيره وتأويله، التوجه الصحيح لتذوق الأعمال الفنية وتقديرها؛ من هذه القناعات:

1- الواقع غير شفاف معرفيًا؛ بمعنى أن كلَّ ما نقوله عن العالم يجب أن يمرَّ عبر مخططاتنا المفاهيمية وحدود لغتِنا؛ ومن ثَمَّ لا توجد طريقة لمعرفة ما إذا كان ما نقوله «يتوافق» مع ما هو موجود؛ كيف يبدو العالم بشكل مستقلٍّ عن إدراكنا له.

2- هناك تكافل بين بِنْيَةِ الواقع وبِنْيَةِ الفِكْرِ؛ بمعنى أنه لا توجد طريقة لمعرفة مقدار إسهام العقل في الوضوح الظاهري للعالم، وكم يُسْهِمُ العالم نفسه في هذا الوضوح الظاهري.

3- التفكير له تاريخ؛ هذا يعني أن كل ما نَعُدُّهُ سلوكًا عالميًّا، وعقلانيًّا، ومنطقيًّا، وضروريًّا، وصحيحًا، وقوانين الطبيعة وما إلى ذلك- هو نِتاجٌ متغيرٌ للوجود التاريخي للمجتمعات والفئات المجتمعية المختلفة. وكلها منفتحة على التغيير، وكلها مواقع لصراع الهيمنة.

4- تَشَكَّلتْ بنيةُ التفكير مسبقًا؛ بمعنى أن تفكيرنا يتشكل من خلال عملية التثقيف التي من خلالها يصبح الأطفال البشريون بالغين. ويبدأ الرضيع في مساحة شمولية تُحَلَّلُ على الفور وفقًا للمعايير والسلوك واللغة التي نشأ فيها، ومن خلال المشاركة في العملية، فإننا نغيرها، ونغير أنفسنا، ونغير ظروف الجيل القادم.

5- ثقافة الإنسان، بما في ذلك البشر، مبنية اجتماعيًا؛ وهذا يعني أنها ليست لها طبيعة خاصة، بل لديها تاريخ (مشار إليه) أو لديها مسارات مروية.

يتبنى «مارجوليس» تلك القناعات - بشكل منفصل ومشترك - ويدافع عنها جميعًا، ويخلص إلى أن تحقيقاتنا المستقبلية لأنفسنا ولعالمنا تخاطر بتجاهلها على مسؤوليتنا الخاصة. وقد شرعت تحقيقاته الخاصة في «أنفسنا» into ourselves في التركيز على الفنونِ والنظر إليها بوصفها تعبيرًا عن الإنسان.

المصادر

أولًا : الكتب

- Joseph Margolis, Three Paradoxes of Personhood, The Venetian 2017. Lectures, Hermann, Mimesis International,
- ……..., Historied Thought, Constructed World, A Conceptual Primer for the Turn of the Millennium, Berkeley University of California Press, 1995.
- Joseph Margolis, Science Without Unity: Reconciling The Human and Natural Sciences, Oxford, 1987.
- ....., Selves and Other Texts: The Case for Cultural Realism, University Park, Pennsylvania State University Press, 2001.
- ……, Selves and Other Texts: The Case for Cultural Realism. University Park: Pennsylvania State University Press, 2001.
- …..……., Historied Thought, Constructed World *Joseph Margolis,*: A Conceptual Primer for the Turn of the Millennium. Berkeley: University of California Press, 1995.
- ……..…, the Arts and the Definition of the Human, Toward a Philosophical Anthropology, Stanford University Press, Stanford, California, 2009.
- ……., The Truth about Relativism. Oxford: Basil Blackwell, press 1991.
- ……., Texts Without Referents, Reconciling Science and Narrative, Oxford, Basil Blackwell, 1989.
-……., What, After All, Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999.
- ……, The Arts and the Definition of the Human: Toward a Philosophical Anthropology. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- ……, Philosophy Looks at the Arts, 3rd ed., Temple University Press, 1986.
The Penguin Dictionary of Philosophy Second Edition (2005).
-……., Culture and Cultural entities toward a new unity of science second edition, Department of Philosophy, Temple University, published by Springer Science Business Media B.V. 2009.
-……, Art and Philosophy, Atlantic Highlands, Harvester Press, 1980.

- John R. Shook and Joseph Margolis, A Companion to Pragmatism, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data first published by Blackwell Publishing Ltd1 2006.

ثانيا: المقالات:

-Joseph Margolis, Reinterpreting Interpretation, Journal of Aesthetics and Art Criticism,1989.
- ……, Reconciling Analytic and Feminist Philosophy and Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 48, No. 4, Feminism and Traditional Aesthetics (Autumn, 1990).
- ……, Aesthetic Perception, the Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 19, No. 2 (winter, 1960).
-……., The Ontological Peculiarity of Works of Art, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Autumn, 1977, Vol. 36, No. 1, Vol. 36, (Autumn, 1977).
-……., R-einterpreting Interpretation, Journal of Aesthetics and Art Criticism,1989.
-……., Heroes and Events of Pragmatism, Interview with Joseph Margolis, open edition journals European Journal of Pragmatism and American Philosophy, VI-2 | 2014
-Roberta Dreon, On Joseph Margolis' Philosophy. An Introduction by, An excerpt from Joseph Margolis, Three Paradoxes of Personhood, The Venetian Lectures, Hermann, Mimesis International, 2017.

مراجع عامة:

-Benjamin, Walter, The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction in Illuminations, ed. Hannah A rendt, trans. Harry Zohn , New York, 1969.
- Donald Callen, Beardsley Monroe (1915-1985), A Companion to Aesthetics, by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper, Published by: Oxford University Press Inc., New York,2009.
-Frank Sibley, Aesthetic Concepts. The philosophical Review, LXVIII (October 1959).
- Kai Nielsen, Richard Rorty, A Companion to Pragmatism Edited by John R. Shook and Joseph Margolis, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data first published by Blackwell Publishing Ltd1, 2006.

- Richard Shusterman, Joseph Margolis, A Companion to Aesthetics, 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 .
-Vincent Tomas: Ducasse on Art and its Appreciation (, Philosophy and Phenomenological Research, XII (Sept. 1952),.

مقالات عامة:

-David Pears, Individuals P. F. Strawson, Published By: Oxford University Press, The Philosophical Quarterly, Vol. 11, No. 43 (Apr., 1961).
- Donald Callen, Beardsley Monroe (1915-1985), A Companion to Aesthetics, 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.
-Roberta Dreon, On Joseph Margolis' Philosophy. An Introduction by, An excerpt from Joseph Margolis, Three Paradoxes of Personhood, The Venetian Lectures, Hermann, Mimesis International, 2017.

الموسوعات:

The New Encyclopedia Britannica.

المراجع العربية :

- إمبرتو إيكو: التأويل بين السيمائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2004.
- جميل حمداوي، نظريات القراءة أو التلقي، مجلة دروب للدراسات الإنسانية، تاريخ النشر 2021/1/5، تاريخ الدخول على الموقع 2014/1/1.
- يمنى طريف الخولي، الطبيعيات في علم الكلام، من الماضي إلى المستقبل، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012.

المواقع الإلكترونية:

https://journals.openedition.org/ejpap/301
https://mimesisinternational.com/on-joseph-margolis-philosophy-an-introduction-by-roberta-dreon/
www https://www.britannica.com/topic/continental-philosophy.
https://www.britannica.com/biography/Richard-Rorty
https://www.britannica.com/search?query=pathetic fallacy
https://mimesisinternational.com/on-joseph-margolis-philosophy-an-introduction-by-roberta-dreon/
https://philosophynow.org
https://www.britannica.com/art/Dada
https://www.britannica.com/biography/Michelangelo
https://www.britannica.com/topic/essentialism-philosophy
https://www.britannica.com/biography/John-Berger.
https://www.britannica.com/biography/Walter-Benjamin
www.doroob.com