Journal of the Faculty of Arts (JFA)

Volume 80 | Issue 4 Article 7

10-1-2020

From what should be silenced to what can uttered A study of the concept of aesthetic value in Wittgenstein's philosophy

Badr Eldien Mostafa Ahmed
Associated Professor of Contemporary Philosophy &Aesthetics Department of Philosophy- Faculty of Arts– Cairo University

Follow this and additional works at: https://jfa.cu.edu.eg/journal

Recommended Citation
Ahmed, Badr Eldien Mostafa (2020) "From what should be silenced to what can uttered A study of the concept of aesthetic value in Wittgenstein's philosophy," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 80: Iss. 4, Article 7.
DOI: 10.21608/jarts.2020.135290
Available at: https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol80/iss4/7

This Original Study is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

مما ينبغي إسكاته إلى ما يمكن الإفصاح عنه
دراسة لمفهوم القيمة الجمالية في فلسفة فتجنشتاين (*)

د/ بدر الدين مصطفى أحمد
أستاذ مساعد بقسم الفلسفة
كلية الآداب- جامعة القاهرة

الملخص

تحاول هذه الدراسة الكشف عن موقف لودفيج فتجنشتاين Ludwig Wittgenstein (1889- 1951) من القضايا الاستطيقية عامة والحكم الجمالي على وجه التحديد. وتنطلق الدراسة من فرضية مفادها وجود تباين جذري بين الموقف المبكر لفتجنشتاين تجاه الأحكام والقضايا الجمالية كما عبر عنه في رسالة ١٩٢١، وموقفه المتأخر الذي عبر عنه في محاضراته عن الجماليات التي ألقاها العام ١٩٣٨، والتي جاءت في ضوء موقفه الجديد من اللغة والمنطق كما يفصح عنه عمله المتأخر *بحوث فلسفية*. على أن موقف فتجنشتاين الأول لم يكن يبتغي منه إنكار مشروعية القضايا الجمالية بقدر ما كان يأمل من خلاله وضع حدود أو شروط للتعبير اللغوي حتى ينهي ما وجده خلافًا عدميًا ومفتعلاً في الساحة الفلسفية، لكنه اكتشف بعد ذلك محدودية تلك الشروط التي عزلت اللغة عن طرق استخدامها وعن سياقاتها التي تنشأ فيها. وقد دفعه ذلك إلى تطوير موقفه السابق ليفسح المجال أكثر للسياقات التي تنشأ فيها اللغة وتتخذ الألفاظ من خلالها معانيها. السؤال الرئيس الذي تناقشه الدراسة وتسعى لمعالجته يمكن صياغته كما يأتي: ما النتائج المترتبة على موقف فتجنشتاين في الحالتين فيما يتعلق بحقل الجماليات؟ وإلى ماذا أفضى موقفه المتأخر من حيث ربطه بين الأحكام الجمالية والسياقات الثقافية والبيئية التي تنشأ فيها؟ ونود الإشارة هنا إلى أن هدفنا ليس المناقشة التفصيلية لموقف فتجنشتاين من العلاقة بين ثالوث (اللغة– العالم– والفكر) أو القول المنطقي عنده، لأن ذلك لا يقع في دائرة اهتمام هذه

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٠) العدد (٧) أكتوبر ٢٠٢٠.**

الدراسة، وسنكتفي فقط بالأفكار الرئيسة لهذا الموقف والتي اعتمد عليها في بناء تصورة لأحكام القيمة في المرحلتين. تستخدم الدراسة المنهج التحليلي في تحليل نصوص فتجنشتاين الرئيسة لاستخلاص مواقفه، بالإضافة إلى المنهج النقدي والمقارن.

الكلمات الدالة:

القضايا الجمالية– اللغة– المنطق– العالم– ألعاب اللغة.

Abstract:

This study attempts to reveal Ludwig Wittgenstein's position (1889-1951) on aesthetic issues in general and aesthetic judgment in particular. The study is based on the hypothesis that there is a fundamental difference between the early stance of Wittgenstein towards aesthetic judgments and issues as expressed in *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) and his late stance, which was expressed in his lectures on the aesthetics he delivered in 1938, which came in light of his new position on language and logic as his work discloses Late *Philosophical Investigations*. The main question that the study discusses and seeks to address can be formulated as follows: What are the consequences of Wittgenstein's position in both cases regarding the field of aesthetics? The study relies on the analytical method in analyzing Wittgenstein's main texts to extract his positions, in addition to the critical and comparative approach.

Keywords:

Aesthetic judgments - language - logic - the world - language games.

"هنا ينبغي علينا القفز من ميدان الميتافيزيقا إلى ميدان الفن، وذلك من خلال التأكيد على اعتقادنا السابق بأن هذا العالم لا يمكن تبريره إلا بوصفه ظاهرة جمالية"

نيتشه

"اعتقد أنني لخصت موقفي تجاه الفلسفة عندما سبق لي القول:

إن الفلسفة يجب فقط أن تكون مكتوبة كتأليف شعري"

فتجنشتاين

المقدمة:

دارت معظم الدراسات العربية التي قدمت عن فلسفة فتجنشتاين حول رصد تطور موقفه من قضايا اللغة والمنطق وفقًا للمرحلتين الرئيستين؛ مرحلة الرسالة ومرحلة البحوث. أما موقفه من الأحكام الجمالية والقضايا القيمية فلم تكن موضع اهتمام حقيقي داخل تلك المتون، كما لم تلتفت معظم الكتابات العربية إلى الموقف الذي طوره فتجنشتاين في دروسه عن الجماليات، وهو موقف مرتبط عمومًا برؤية أكثر شمولية للعالم لا تختزله فقط في الشكل اللغوي له. وعلى الرغم من أن فتجنشتاين لم يكتب عملًا مستقلًا في الاستطيقا كما لم يخصص جزءًا من عمليه الرئيسين (الرسالة والبحوث) عن الأحكام الجمالية، إلا أن موقفه يتضح في ثنايا عمليه في ضوء موقفه العام ومن خلال الشذرات القليلة التي كتبها عن الأحكام القيمية. هذا بالإضافة إلى أن موقفه المتأخر من قضايا الجماليات يتضح بصورة أكثر تفصيلًا في محاضراته عن الجماليات التي ألقاها العام ١٩٣٤ ونشرت بعد ذلك ضمن كتاب يشتمل على بعض من محاضراته والحوارات التي أجريت معه.

في الواقع لم تكن محتوى فلسفة فتجنشتاين، أو أي أطروحة قدمها وحجة معينة قالها، هي التي لفتت انتباه الفنانين والكتاب والموسيقين إليه، بل بالأحرى شكل فلسفته. فمن المعروف أن فيتجنشتاين لم يشتهر بعمله في علم الجمال، كما أنه لم يحاول أبدًا صياغة نظرية منهجية للفن، أو خاصة بطبيعة الأعمال الفنية، أو الخبرة الجمالية. كل ما لدينا هو هذا الكتيب القصير الذي

يحتوي على محاضراته، ولكن، كما يوضح محرر الكتيب سيريل باريت في المقدمة:

"لم يكتب فيتجنشتاين نفسه أي شيء من الموجود هنا. الملاحظات التي نشرتها هنا ليست تدوينات كتبها فتجنشتاين لمحاضراته، ولكن الملاحظات التي كتبها طلابه، والتي لم يرها أو يفحصها. وربما يكون من المشكوك فيه أنه كان سيوافق على نشرها، على الأقل في شكلها الحالي"(١).

أعتقد أن هناك أسبابًا جيدة لمشاركة شكوك باريت: كان فيتجنشتاين مترددًا جدًا في نشر أعماله فقد اعتاد كتابة وإعادة كتابة نصوصه مرارًا وتكرارًا، وتغيير الصياغة الدقيقة أو ترتيب ملاحظاته عدة مرات. علاوة على ذلك، أثار فيتجنشتاين دائمًا الشكوك في إمكانية تأسيس نظرية للفن، على الرغم من أن هذا الموقف تغير بمرور الوقت.

في الواقع كانت *الرسالة المنطقية الفلسفية* -Tractatus Logico Philosophicusهي الأثر النظري الوحيد الذي نشره فتجنشتاين بنفسه سنة ١٩٢١، وهو لا يزال يدرس في كامبردج وقد جمع فيه بين خواطر شوبنهاور وكيركجارد في معنى الوجود وقيمته (أعني من ناحية تصوراته الأنطولوجية)، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى نجد تعاليم فريجه ومور وراسل في لغة المنطق وحدودها وعلاقتها بالعالم. والحقيقة أن الطريقة التي كتب بها فتجنشتاين أعماله كانت تتماس بصورة كبيرة مع اللغة الأدبية الشاعرية. فرغم أن إسهامه الرئيس قد أنصب على المنطق ومحاولة البحث عن الأسس الأنطولوجية له، إلا أن ثمة شاعرية في أعماله لا تخفي على قرائه"لقد كتب لودفيج رسالته بأسلوب فائق الجمال. وجزء من هذا الجمال يعود إلى غموض عباراته والتباسها، فقد كتبت في شكل عبارات تشبه الأقوال المأثورة، وليست على شكل نتائج تلزم عن مقدمات. هذا النمط من الكتابة يشبه من يحاول امتطاء خيلين في آن واحد (الحقيقة والجمال) مع ما في ذلك من خطر السقوط بينهما"(٢).

ربما يكون من المفيد هنا الإشارة إلى أن نشأة لودفيج جاءت في بيت موسيقي في فيينا حيث كان أبواه موسيقيين، وبيتهما مزارًا لكبار الموسيقيين مثل براهمس وماهلر، كما كان أخوه بول فتجنشتاين من كبار الموسيقيين النمساويين. منذ البداية إذن نجد عند لودفيج هذين الاتجاهيين: الصوفي الموسيقي والمنطقي اللغوي. وقد عرفت مسيرته الفلسفية مرحلتين رئيستين أولاهما بدأت منذ التحاقه سنة ١٩١٢ بجامعة كامبردج وتتلمذه على يدي رسل وامتدت إلى نشر الرسالة سنة ١٩٢١. ثم بعد حصوله على الدكتوراه من كامبردج سنة ١٩٢٩ وحتى وفاته العام ١٩٥١. وكانت حصيلة هذه المرحلة كتاب تحقيقات أو *بحوث فلسفية* Philosophical Investigations (ظهر بعد وفاته ١٩٥٣). لكن ما تركه لودفيج الثاني من مخطوطات هي كثيرة للغاية وبلغ تعدادها ثلاثين ألف صفحة: منها *الكراس الأزرق والكراس البني* Blue and Brown Books (1958) *وعن اليقين* on Certainty (1961) *ودروس ومحادثات* Lectures & Conversations (1967) الذي يتضمن دروسًا في الجماليات والأخلاق[٣].

صحيح أن أغلب أبحاث فتجنشتاين منطقية، لكن اهتمامه بطرق التعبير التقليدية عن المفاهيم الأخلاقية والجمالية، وخاصة الموسيقى، كان هاجسًا دائمًا في أعماله. وعلى الرغم من أن العمل الرئيس الذي ناقش فيه مفهوم الجمال تمثل في مجموعة من المحاضرات التي ألقاها في كامبردج سنة ١٩٣٨ ونشرت بعد ذلك في ١٩٦٦ في كتاب عنونه الناشر *دروس ومحادثات* فإن خوض لودفيج في طبيعة البحث الجمالي والأخلاقي بعامة إنما يضرب بجذوره في تربة رسالة ١٩٢١.

الرسالة والأحكام القيمية..لقد صعدنا فلنلق بالسلم إذن

العالم له بنية. والبنية مكونة من مجموعة من الوقائع، وتتألف الوقائع من حالات، والحالات يمكن ردها إلى أشياء. أما اللغة فهي مجموع القضايا، وتتألف القضايا من قضايا أولية وتتألف القضايا الأولية من أسماء؛ فتحليل

العالم ينتهي بنا إلى أشياء، وتحليل اللغة ينتهي بنا إلى أسماء، والعلاقة بينهما تتمثل في أن "اللغة هي صورة للعالم". حيث وظيفة اللغة هي تصوير العالم الخارجي "إن الفكر هو الرسم المنطقي للواقع . والرسم نموذج للعالم الخارجي ... والقضية لا تثبت شيئًا إلا بقدر ما هي رسم له. والقضايا يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة من حيث كونها وصفًا لواقعة من الوقائع؛ إذ اللغة تنحل إلى قضايا، وكذلك العالَم ينحل إلى وقائع، والقضايا تنحل إلى قضايا أولية والوقائع تنحل إلى وقائع ذرية، والقضايا الأولية مكونة من أسماء بسيطة لا يمكن تعريفها بغيرها، ولكنها تشيرُ مباشرة إلى أشياء، وكذلك الوقائع الذرية تتكون من أشياء بسيطة لا يمكن تحليلها بل يمكن تسميتها فقط." [٤] وعملية تكوين الرسوم مسألة تخص اللغة وحدها إذ كل تمثيل للعالم إنما يتم داخل اللغة وبواسطتها، ولا يمكنه أن يتم خارجها أو بغيرها، فكل عملية فكرية تمثل من خلالها العالم إنما تتم بواسطة قضايا اللغة. الفكر في الحقيقة هو نوع من اللغة لأن الفكر بطبيعة الحال هو أيضا صورة منطقية للقضية وبالنتيجة تحديدا هو نوع من القضية[٥].

إن مفهوم الرسم الذي طرحه فتجنشتاين في *الرسالة* يلخص موقفه من العلاقة بين هذا الثالوث الذي لا توجد نظرية في اللغة إلا ويكون هدفها الرئيس الكشف عن طبيعة العلاقة بين مكوناته؛ أعني ثالوث (الفكر– اللغة– العالم). فاللغة عنده هي انعكاس للعالم حيث كل رسم هو انعكاس لواقعه ممكنة، وليس ثمة معنى للحديث عن الرسم إذا لم تكن هناك حالات مرسومة، وبمعنى آخر سيكون من المحال أن يكون الذهن رسمًا للعالم دون وقائع هذا العالم. ومن ثم ستغدو الوقائع في ظل نظرية الرسم هي المعيار في تقسيم القضايا إلى قضايا حقيقية تحقق ماهيتها من خلال كونها رسومًا لوقائع العالم وإلى قضايا غير حقيقية لا تكون رسومًا لأية واقعة من وقائع العالم، ومن هنا كانت خارجة عن المعنى "حيث أن صفة الكون رسمًا هي التي تعطي للقضية معناها، ثم بعد ذلك صدقها أو كذبها".[٦]

وقد قدم عزمي إسلام ملخصًا لقضايا الرسالة في مقدمة ترجمته العربية *لبحوث فلسفية* وصاغها في سبع قضايا نذكر منها: [٧]

١- العالم هو جميع ما هنالك.
٢- إن كل ما هنالك من وقائع فردية هي وقائع ذرية.
٣- الفكر هو الرسم المنطقي للواقع.
٤- الفكر هو القضية ذات المعنى.
٥- إن ما لا يستطيع المرء التحدث عنه ينبغي أن يصمت عنه.

هذه القضايا هي تلخيص لأطروحة فتجنشتاين في *الرسالة* في شكل مقدمات ونتيجة. يهمنا هنا أن نناقش في ضوئها موقفه من قضايا القيمة. يبدأ فتجنشتاين بطرح السؤال الذي كان مثل هاجسًا دائمًا له: "كيف نتحدث عن الجماليات والأحكام الجمالية؟" إن الجمل التي نستخدمها عادة تذهب إلى شيء من هذا القبيل؛ إذا قلنا أن "الشجرة جميلة" فمن الواضح أن جميلة تستخدم هنا كصفة. كما يبدو أن جميلة هي كيفية من الكيفيات التي تمتلكها الشجرة. لكن في حقيقة الأمر ليست صفة "جميلة التي ننسبها للشجرة تكافيء صفة "خضراء" التي ننسبها لها"[٨]. تقول القضية ٦,٤٢١ من *الرسالة*: "من البين أن الأخلاق لا تقبل التعبير عنها فالأخلاق متعالية..الأخلاق والجمال أمر واحد"[٩].

كيف لنا أن نفهم هذا الافتراض في ضوء ما قررته *الرسالة*؟

في خطاب إلى رسل بتاريخ ١٩-٨- ١٩١٩ كتب لودفيج: "إن جوهر الأمر إنما يكمن في النظرية المتعلقة بما يمكن أن يقال بواسطة القضايا. أي بواسطة اللغة (وطبعًا بما يمكن أن يُفكر فيه) وما لا يمكن التعبير عنه بمساعدة القضايا، بل يمكن أن يشار إليه فحسب. ذلكم هو، على ما أعتقد، المشكل الجوهري للفلسفة". المشكل الجوهري للفلسفة هو التمييز بين ما يمكن قوله وما يمكن الإشارة إليه. وهذا التمييز بين العبارة والإشارة هو المقياس الحاسم لاستجلاء الفرق بين ميدان الحقيقة المنطقية التي يمكن أن تقال؛ أي أن تقبل الصحة والخطأ، الصدق أو الكذب. وبين مسائل الأخلاق والجماليات التي

تتعالي على أي قول؛ أي تلك التي لا تقال بل يشار إيها فحسب. ولأن ما يمكن الإشارة إليه لا يمكن قوله فإن الإشارة هي أسلوب الأخلاق والجمال دون فرق جوهري بينهما".(١٠)

تقع الاستطيقا إذن على حدود المنطق، ولأن حدود المنطق هي حدود العالم، كما تصفه العلوم، فإن الاستطيقا تقع على حدود العالم أيضًا. وهو ما يجعلها متعالية عن كل موقف قضوي.

لكن الغريب أن فتجنشتاين لا يقول هذا عن الأخلاق والجمال فحسب بل عن المنطق أيضا "ليس المنطق نظرية، بل صورة مرآوية عن العالم. إن المنطق شيء متعال"(١١). إن المنطق ينتمي أيضا بحسب لودفيج إلى مجال ما لا يقال، ذلك أنه "شرط إمكان العبارة اللسانية"، وبالتالي فهو يتجاوز أيضًا حدود ما يمكن أن يقال. المنطق صورة الفكر، وهو صورة معيارية أو ينبغية، وما هو معياري ينبغي إسكاته. إن المتعالي بحسب فتجنشتاين، أخلاقيًا كان أو جماليًا أو حتى منطقيًا هو ما يقف على حدود عالمنا. ورغم أن "حدود لغتنا هي حدود عالمنا"، بحسب لودفيج صاحب *الرسالة*، فإن لودفيج صاحب *بحوث فلسفية* يزعم أن الخير والشر لا يظهران إلا عن طريق الذات وليس لهما وجود في ذاتهما مستقل عنها، لهذا تغدو الذات "غير منتمية لهذا العالم، بل هي بالأحرى حدود العالم"(١٢).

إن الذات من الناحية الأخلاقية أو الجمالية ترسم حدود العالم الذي يقال دون أن تنتمي إليه. هي ذات إشارة وليست ذات عبارة. لكن ذلك يعني أن لودفيج الأول لم يكن يجد في الأشياء الاستطيقية أو الأخلاقية أي معنى. إنها لا تنتج سوى منطوقات بلا معنى، من حيث أنها لا تقبل مقياس الصحة والبطلان. وليس من خيار أمام ما لا معنى له سوى الصمت المنطقي. تقول القضية الأخيرة (رقم ٧) من *الرسالة* "ما لا يقبل أن يقال ينبغي إسكاته"(١٣). ذلك هو مصير الأخلاقيات والجماليات بحسب لودفيج صاحب الرسالة.

من ضمن الأمور التي فطن إليها فتجنشتاين أثناء كتابته للرسالة، ذلك

الأمر الذي رأى أنه من الممكن أن يمس مشروعية ما تقرره *الرسالة* ذاتها. ويتمثل في أننا إذا طبقنا ما طالبت *الرسالة* بتطبيقه من معايير، بخصوص شروط الصدق، على *الرسالة* ذاتها، لبدت مرفوضة من هذا المنطلق، لأن الكثير من قضاياها يخالف شروط الصدق الذي قررته. وإذا كانت شروط الصدق هي التي تكسب قضايا اللغة معنى، فإن انعدام تلك الشروط في قضايا أخرى يجعلها بلا معنى "فعندما نقول قضية لا نعرف شروط صدقها معناه أننا لا نعرف ما يكون عليه الواقع لو كانت صادقة، ومعناه أننا لا نعرف ما نقول". على هذا يكون اللامعنى عبارة عن حالة لا نعرف فيها ما إذا كان ما نقوله صادقا أو كاذبًا، أو هي حالة تعبر من وجهة نظر نظرية الرسم المنطقي في المعنى عن انقطاع بين الخطاب وبين العالم. ولأن ما تمثله القضية هو معناها، فإن الخطاب يكون ذا معنى مادامت العلاقة التمثيلية بين القضايا والوقائع مازالت قائمة. لكن قد تنقطع تلك العلاقة التمثيلية، ومن ثم يحدث اللامعنى، وفقًا لما قررته *الرسالة*، في حالات عديدة، منها: عندما تستخدم اللغة في قول شيء عن نفسها (كأن تتحدث مثلًا عن معاني الرموز، أو عما هو مشترك بينها وبين العالم)، وعندما تستخدم اللغة في الحديث عما لا يوجد في العالم، أي عن شيء مفارق (كما هو الحال عندما تتحدث عن الأخلاق والجمال). هذا يعني أن *الرسالة* تقع فيماحذرت وهي نفسها من الوقوع فيه وتخالف ما قررته من شروط للصدق ومن حتمية العلاقة التمثيلية بين القضايا والوقائع. [١٤] ما الحل إذن؟ يقول فتجنشتاين في ختامه *للرسالة* "إن قضاياي هي توضيحات، بحيث من يفهمني سيعرف في نهاية المطاف أنها خالية من المعنى، وهذا بعد أن يكون قد استخدمها سلمًا في الصعود، أي صعد عليها ليجاوزها. بمعنى أنه يجب عليه أن يلقي بالسلم بعيدًا بعد أن يكون قد صعد عليه"[١٥]، ومعنى ذلك أنه إذا كانت قضايا الرسالة هي التوضيح المنطقي للفكر، فإن تلك القضايا تنتهي الحاجة إليها بمجرد تأدية تلك المهمة، ولن يكون لها مبررًا للبقاء. لذلك اعتبر فتجنشتاين تلك القضايا بمثابة سلم نرميه بعد أن

نستخدمه في الصعود. والآن، إذا كان اللامعنى في *الرسالة* يظهر نتيجة أنها تستخدم اللغة في قول ما لا يقال أليس من المناسب أن نتوقف عن استخدامها بتلك الطريقة؟ وإذا فعلنا ذلك فهل هناك طريقة صحيحة لاستخدامها؟ يقول فتجنشتاين "إن المنهج الصحيح في الفلسفة، هو ألا نقول إلا ما يمكن قوله؛ أي قضايا العلم الطبيعي، وهي شيئ لا علاقة له بالفلسفة". لكن قضايا *الرسالة* لم تكن في العلم الطبيعي ومعنى ذلك أنها لم تستخدم وفق "المنهج الصحيح في الفلسفة" ومن ثم يجب أن تكون بلا معنى. وهذا ما حكم به *الرسالة* على نفسها من خلال القضيتين (٦,٥٤ و٧).

الرسالة دستور دائرة فيينا

من بين التأثيرات العديدة التي تركها عمل فتجنشتاين الأول، ذلك التأثير الأهم على فلسفة الوضعيين المناطقة.لقد مثلت *الرسالة* دستورًا لهم "وقد بلغ اهتمامهم بها أنهم ابتداء من ١٩٢٦،أخذوا يتدارسونها سطرًا سطرًا في الندوات الأسبوعية للحلقة"(١٦). قدم فلاسفة الوضعية المنطقية مبدأً أطلقوا عليه التحقق، ومضمونه يتلخص في أن القضايا التي يمكن التحقق من صدقها أو كذبها، هي القضايا ذات المعنى. وهذه القضايا لا تخرج عن فئتين: الفئة الأولى هي فئة القضايا التحليلية الأولية أو القبلية والفئة الثانية هي فئة القضايا التأليفية التركيبية.

ويمكننا أن نفسر هذا المبدأ الذي قدمه الوضعيون المناطقة انطلاقًا من استثمارهم لموقف فتجنشتاين السابق. فالقضايا التي يمكن التحقق منها تجريبيًا بالنسبة لهم هي التي يمكن قبولها واعتمادها، أما ماعدا ذلك فلا يمكن النظر إليه على أنه قضية علمية بل شبه قضايا. والمقصود بشبه القضايا هو أن القضية تتخذ شكل القضية العلمية، لكنها في حقيقة الأمر لا يمكن التحقق من محتواها تجريبيًا. سيستبدل الوضعيون المناطقة إذن معيار التحقق بمفهوم الرسم عند فتجنشتاين. (١٧)

وبناء على ذلك فرق الوضعيون المناطقة بين نوعين من القضايا؛

قضايا علمية، وتنقسم إلى فئتين، الأولى هي القضايا التحليلية، وهي قضايا الرياضيات والمنطق، وهي تحصيل حاصل لأنها لا تضيف جديدًا، بل يمكن التحقق من صحتها من خلال شكلها المنطقي (أمثلة ذلك: المثلث شكل له ثلاث أضلاع، الأجسام ممتدة، مسائل الرياضيات). والثانية هي القضايا التأليفية التركيبية، وهي تلك التي تضيف جديدًا، ويمكن التحقق من صدقها أو كذبها من خلال التجربة (مثال ذلك قضايا العلوم الطبيعية كالمعدن يتمدد بالحرارة، والأجسام تسقط بفعل الجاذبية....إلخ).

أما النوع الثاني من القضايا، فهي القضايا غير العلمية. وتندرج تحتها فئات القضايا المعيارية والميتافيزيقية. فالعلوم المعيارية تدعي أنها علوم لكن هذا الأمر لا يتجاوز حدود الإدعاء، لأنها تقدم قضايا ومعايير لا يمكن التحقق منها بل تعتمد بصورة رئيسة على المشاعر أو الاعتقادات غير القابلة للتبرير أو الإثبات التجريبي (مثال ذلك مفهوم الروح المطلق عند هيجل وكذلك الأحكام الجمالية والأخلاقية التي تتبناها المذاهب الجمالية والأخلاقية).

من هنا ذهب الوضعيون المناطقة إلى أن كل ما لا تطوله يد التجربة تحقيقًا وفحصًا، لا يمكن النظر إليه بعين الاعتبار أو وصفه بالعلم. والأصح اعتباره أقرب إلى الآراء والاعتقادات الشخصية، التي تعبر عن مواقف نفسية أو اعتقادية للمتكلم، لكن لا يمكن له إثباتها تجريبيًا ومن ثم لا يمكن له إدعاء أنها تشكل من الممكن أن تشكل علمًا.

وقد طبق الوضعيون المناطقة موقفهم السابق على الأحكام الجمالية، ورفضوا أن يكون هناك علم يتخذ من الجمال موضوعًا له. فالأحكام الجمالية نسبية تختلف باختلاف المواقف والمجتمعات ومن المستحيل الحديث عن معايير أو أحكام مشتركة بين كافة البشر. كما أن تلك الأحكام لا يمكن اعتبارها سوى مواقف نفسية للمتكلم ولا يمكن إلزام الآخرين بها أو إقناعهم بصدقها.

ولتوضيح موقف الوضعييون المناطقة يمكننا أن نقارن بين العبارات

الثلاث الآتية[١٨]:

الصدق فضيلة.

الوردة جميلة.

الذهب أصفر.

ففي حين يمكننا التأكد من صدق العبارة الأخيرة من خلال رؤية لون الذهب في الواقع، فإننا لا يمكن لنا أن نتأكد من صدق العبارتين الأولى والثانية. فعبارة الصدق فضيلة لا يمكن التحقق من صدقها واقعيًا لأنه لا توجد وسيلة لذلك، فتلك العبارة هي في أحسن الأحوال تعبير عن وجهة نظر قائلها "أن الصدق فضيلة" لكن لا توجد طريقة تجريبية يمكن من خلالها التأكد من صدق هذا الرأي. والأمر ذاته ينطبق على عبارة الوردة جميلة، فهي تعبر عن انفعال تولد لدى الرائي للوردة، لكن صفة الجمال ذاتها التي تنسب إلى الوردة هي صفة مضافة عليها، ولا تعبر عن مكون من مكوناتها، بدليل أننا إذا ذهبنا إلى المختبر لتحليل مكوناتها لن نجد من بين تلك المكونات شيء اسمه الجمال.

هل يعني هذا أن العالم عند الوضعيين المناطقة يخلو من كل قيمة أخلاقية أو جمالية؟

يرى الوضعيون المناطقة أن موقفهم هذا لا يمس مكانة القيم في المجتمع في شيء، وأن هدفهم ليس تقويض القيم داخل المجتمع، بل هدفهم في المقام الأول التمييز بين العبارات العلمية والعبارات غير العلمية. وبالتالي فمنظومة القيم ستظل موجوة داخل المجتمعات، لكن هذه القيم لا يمكن الزعم بأنها مما يمكن التحقق منه تجريبيًا، أو أنها من الممكن أن تؤسس علمًا دقيقًا، لأن الشرط الرئيس لأي علم هو إمكانية التحقق من صدق قضاياه بحيث تشكل قاعدة موضوعية يمكن بناء العلم عليها.

كيف لنا أن ندرس القيم الأخلاقية والجمالية إذن؟

في حين دعى فتجنشتاين إلى ممارسة فضيلة الصمت فيما لا يمكن الحديث عنه أو إثباته، رأى الوضعيون المناطقة أن هناك طريقة وحيدة يمكن من خلالها دراسة القيم بشقيها الأخلاقي والجمالي وتتمثل تلك الطريقة في استخلاص النتائج التي تعبر عن القيم من خلال التجربة (كأن نذهب مثلًا بعد عمل الاحصائيات اللازمة بطريقة استقرائية أن نسبة ٧٠% من شريحة الشباب الذكور من سكان المدينة يفضلون المطرب "س" ويعتبرون صوته جميلًا واختياراته الغنائية موفقة. أو أن الشريحة العمرية من سن ٢٠ إلى ٣٠ في المجتمع المصري يفضلون الممثل "ص" لأنه يتمتع بالصفات كذا وكذا...إلخ). أي أن تتأسس العبارات الجمالية على وقائع مستمدة من التجربة. ذلك هو السبيل عند الوضعيين المناطقة لإضفاء صفة المشروعية على قضايا الجمال والأخلاق.

إذا كان الموقف السابق للوضعيين المناطقة يستند في المقام الأول على ما أقرته *الرسالة*، فإن صاحب *الرسالة* نفسه طور موقفه بصورة تبدو مختلفة جذريًا عن موقفه الأول. ففي محاضراته عن الجماليات التي ألقاها إبان كتابته *للبحوث* يتبنى فتجنشتاين موقفًا رافضًا للدراسات التجريبية للجمال، حيث غدا أستاذًا فيما طلب هو منا من قبل أن نصمت عن الحديث فيه.

ما بعد الصعود..لودفيج أستاذًا فيما لا يقال

بعد فترة توقف عن النشر وعن ممارسة الفلسفة أكاديميًا دامت قرابة الثمانية أعوام، فسرها البعض بأنها جاءت احترامًا لما أفضت إليه *الرسالة*؛ عاد لودفيج إلى كامبردج بدءً من العام ١٩٢٩ ليُحكم عليه أن يغدو أستاذًا فيما قد حكم هو عليه بالصمت في العام ١٩٢١. أستاذًا فيما لا يقال وفي المتعاليات، وأيضًا فيما يقع على حدود العالم، أعني أستاذًا في الأخلاق والجماليات. أما العدة المنهجية الجديدة التي سيستخدمها، فهي تلك التي أكمل عرضها في

كتابه الرئيس الثاني *بحوث فلسفية* والذي يبدو أنه شرع في كتابته بداية من سنة ١٩٣٦. ولأن *الدروس في الجماليات* تعود إلى صيف ١٩٣٨ فهي ليست معاصرة للبحوث فحسب، بل هي في الواقع قد اختبرت في أفقه ومن خلال مصطلحاته وإجراءاته المنهجية.

هذا التطور يمكن أن نكتشفه إذا حاولنا الإجابة عن التساؤل الآتي: ما الذي دفع لودفيج إلى الكلام في ما كان قد اعتبره من قبل "مما لا يقبل الكلام عنه ومما ينبغي إسكاته"؟

إن ما دفعه إلى الإقبال على الكلام في الاستطيقا، بوصفها هذه المرة تنتمي إلى ميدان ما يقال هو تغير طرأ لديه في معنى القول المنطقي نفسه. لقد صار هذا القول متعلقًا بنمط جديد من المشكل الفلسفي. فبدلًا من القضية/ اللوحة (التي صاغ من خلالها نظريته في الرسم) تحول القول في *بحوث فلسفية* إلى لعبة، بل إلى ألعاب لغوية. فليس من معنى لأي لفظة إلا في حدود استعمالها "يمكن أن نعتبر لغتنا مدينة قديمة..شبكة أو متاهة من الممرات والساحات الصغيرة ومن البيوت القديمة والمبان الحديثة...." [١٩]. ذلك يعني أن تصور لغة ما يعني في الوقت ذاته تصور لشكل حياة Lebens form. كل لفظة تنتمي إلى لعبة لغوية من خلالها ينبثق شكل حياة بعينه. أي أن أصنافًا جديدة من اللغات وألعابًا لغوية جديدة، إن أمكن القول، سوف تظهر للوجود، وأخرى سوف تبلى وتنسى. ويهدف مفهوم "صورة الحياة" والذي يماثل فكرة اللغة كلعبة، إلى رؤية لغتنا المنطوية داخل أفق السلوك غير اللغوي؛ فصورة الحياة الإنسانية تمتلك أساسًا ثقافيًا في طبيعتها، وفهم مجموعة من الناس لصورة حياتهم يعني إجادة الألعاب اللغوية الضرورية لممارستهم اللغوية الخاصة بهم، ونحن لا نصل إلى صورة العالم لدينا عن طريق الاقتناع بصحتها، وإنما عن طريق كوننا تربينا عليها، فمحاولة البرهنة على موضوع ما والحجاج عليه لا يمكن أن تحدث إلا داخل نسق، وذلك يستلزم بالضرورة كون النسق غير مبررًا "يجب أن نتذكر أن لعبة اللغة تقول شيئًا لا يمكن التنبؤ به، أعني أنها لا تقوم

على أسس ليست معقولة (أو لا معقولة)؛ إنها توجد مثل حياتنا".[٢٠]

إن اللغة، وفقًا لمؤلف *البحوث*، جزء لا يتجزأ من حياة المتحدثين بها، فكل ما نقوم به لغة، كل ما نتلفظه ويأخذ شكلًا لغويًا هو عبارة عن لعبة لغوية. لعبة نتربى عليها ونتدرب حتى نكون بارعين في استخدامها كلًا وفق سياقه؛ بما يتضمنه هذا السياق من أعراف وتقاليد. لقد "روضنا ورُبينا كي نسأل ما اسم هذا الشيء أو ذاك"[٢١]. إن هذا يعني في المقام الأول أن الكلمات تكتسب دلالتها داخل السياقات والأنساق الثقافية من خلال معناها التداولي، وهذا المعنى يتخذ موقعه ضمن معان عديدة أخرى تكون الأطار المعرفي أو الثقافي للمجتمع.

وهكذا فنحن لا نتحدث عن مشاكل تعوق اللعبة اللغوية التي ننخرط فيها سلفًا، إلا عندما تتعطل قواعد تلك اللغة وتكون غير قادرة على التعبير عن عالمنا. هنا نبحث عن بدائل لنكون منها لعبتنا الجديدة. من هنا تختلف الأساليب وتتطور طرق تواصلنا مع العالم من حولنا "إن عملية التسمية وكأنها تعميد لشيء ما"[٢٢]؛ إكسابه موقعًا داخل لعبتنا اللغوية. التعميد هو نمط من إعادة اللفظة إلى لعبتها؛ أي إلى جملة من صيغ الاستعمال لتأدية معنى ما "إن المثير هو أن لعبتنا اللغوية تنطوي في كل مرة على إمكانات عديدة".[٢٣]

هل هذا التغير في موقف فتجنشتاين من اللغة عمومًا يعتبر حيادًا عن الموقف الذي طرحه في *الرسالة*؟ بالتأكيد هو موقف مخالف تمامًا له. وقد عبر هو صراحة عن قصور تصوره السابق الذي طرحه في *الرسالة*[٢٤]. إن ما سيفضي إليه تصوره عن اللعبة اللغوية سيجهض إمكانية طرح التساؤل عن جوهر اللغة، أو عن الشكل العام للقضايا وهو الموضوع الرئيس *للرسالة*. فليس ثمة جوهر للغة بل شبكة من النسب العائلي أو الشبه عائلي وما يجعلنا نطلق اسمًا أو لفظًا واحدًا على مجموعة من الأشياء أو المعاني ليس كونها تنطوي على جوهر أو شيء مشترك فيما بينها، بل لأن بينها ضربًا من القرابة أو صلة النسب يجمع بينها "لطالما قارنت اللغة بصندوق من الأدوات يضم مطرقة

ومقصًا وأعواد ثقاب ومسامير وصمغًا. ليس من الصدفة أن كل هذه الأشياء قد وضعت معًا. ورغم ما بين تلك الأدوات من اختلاف ناتج عن وظيفة كلًا منها واستخدامها، إلا أن ثمة مناخ عائلي يجمع بينها. إن الألاعيب الجديدة التي تأتيها اللغة بإزائنا في كل مرة نقتحم فيها ميدانًا جديدًا، هي ضرب من المفاجأة المستمرة".[٢٥]

ليست اللغة نوعًا من الخيال أو الوهم المتحرر من الزمان والمكان، وإنما هي ظاهرة زمانية ومكانية؛ ظاهرة لها إطار زمكاني، ومن غير الجائز التعامل معها على أنها صورة مثالية للعالم كما أدعت *الرسالة*. إن ألعاب اللغة هي صور اللغة التي يبدأ الطفل من خلالها الاستفادة من الكلمات وطرق استخدامها. ومصطلح "لعبة اللغة" يوحي بأن اللغة فاعلة وليست سكونية؛ فاعليات تتشكل دائمًا وتحكمها قواعد. غير أن القواعد ليست ثابتة أو تعمل بالطريقة ذاتها في كل الألعاب، فكما أن هناك ألعاب لها قواعد دقيقة، مثل الشطرنج، هناك ألعاب أخرى ليس لها قواعد مثل قذف الكرة. ومقارنة فتجنشتاين اللغة بالألعاب، تلفت انتباهنا للتماثلات بينهما، ولذا يستخدم فتجنشتاين مصطلح "التشابهات العائلية"[٢٦] famili en ahnlickeit. فإذا نظرنا إلى العمليات التي نسميها "ألعابًا" مثل ألعاب الورق، وألعاب الرقعة، وألعاب الكرة، والألعاب الأوليمبية، وتساءلنا عن السبب الذي يجعلنا نصنفهم جميعا تحت خانة الألعاب، لكان بديهيًا بالنسبة لنا وجود شيء مشترك يجمع بينهم حتى يُصنفوا بهذا الشكل. هل هذا ما استهدفه فتجنشتاين من فكرته عن التشابهات العائلية؛ وجود خصائص مشتركة تجمع بين الأشياء التي تكتسب الوصف ذاته؟ ليس هذا المعنى بالضبط ما كان يبتغيه فتجنشتاين من الفكرة، فوفقًا له لن نجد شيئًا مشتركًا بين ما نسميه ألعابًا، وإنما سنجد تماثلات وتشابهات وعلاقات، فإذا نظرنا إلى الألعاب ذات الرقعة بعلاقاتها العديدة المترابطة، ثم انتقلنا لألعاب الورق؛ سنجد تناظرات كثيرة بينها وبين المجموعة الأولى، ونجد صفات مشتركة عديدة قد اختفت بينما هناك صفات أخرى بدأت

بالظهور، وإذا انتقلنا إلى ألعاب الكرة، نجد أن كثيرًا من المشترك يظل باقيًا، في حين يزول الكثير أيضًا.

والألعاب لا يجمع بينها صفة التسلية، أو أن ثمة دائمًا مكسبًا وخسارة فيها، أو تنافسًا بين اللاعبين، لكننا نرى شبكة مركبة من التماثلات تتداخل وتتقاطع، وهي أحيانًا تماثلات شاملة وأحيانًا تفصيلية. إنها "تشابهات عائلية"، لأن أوجه التشابه بين أفراد العائلة الواحدة مثل: البنية والملامح ولون العينين... إلخ، تتداخل وتتقاطع بنفس الطريقة؛ فالألعاب هنا تكون عائلية. واللغة ولعبة اللغة والعلامة هي مفاهيم التشابه العائلي، أما القضية فهي حركة في لعبة اللغة، وتستمد معناها من اللعبة التي هي جزء منها. كما تنشأ المشكلات الفلسفية نتيجة استخدام الكلمات في لعبة لغوية وفقًا لقواعد لعبة لغة أخرى. واللغة كفاعلية تعتمد على استعمال الكلمات بوصفها أدوات. (٢٧)

إن استعمال كلمة ما في عبارة معينة يشبه استعمال البيدق عند تحريكه على رقعة الشطرنج داخل مباراة ما، أما قوة الكلمات فتتبع من موقعها ضمن الجمل ومن القواعد المتفق عليها ضمنًا بين مستعملي اللغة، تمامًا مثلما تتبع قوة البيدق من استعماله وتحريكه وفق قواعد اصطلح عليها. ولما كانت قطعة الشطرنج ذات معنى فقط في سياق حركة ما، وحركة البيدق هي حركة حقيقية فقط إذا كانت ضمن لعبة الشطرنج، فإن الكلمة لها معنى في سياق الجملة، والجملة هي جملة حقيقية فقط إذا كانت جزءا من لعبة لغوية؛ أي جزءا من تلك الممارسة التي يتحقق بها شكل من أشكال التواصل الفعلي بين الناس كالكلام المستعمل بين البناء ومساعده في أثناء العمل، أو بين من يصدر الأوامر ومن يطيعها. لكن على الرغم من أن المعنى يتحدد وفق السياق ويكون محددًا طوال الوقت بزمان ومكان، ومن ثم يضمر بداخله ضرورة التغير كسمة مصاحبة له، إلا أن هذا لا يعني أن الأمر ما هو إلا فوضى عارمة تتمثل في استخدام أي كلمة للإشارة إلى معنى، وذلك لسببين رئيسين؛ أولًا: إن نظام اللغة المتداولة يفرض على الناطقين به عادات وتقاليد محددة، فهو يفرض عليهم نوعًا من

القواعد الصارمة، حيث تضمن استخدام الدوال ذاتها للإشارة إلى المدلولات ذاتها على نحو ثابت. وثانيًا، إن بنية اللغة المتداولة تعمل بشكل يضمن ثبات المعنى نسبيًا، فلكل لفظ في نظام اللغة معنىً واحدًا فقط لأنه مختلف عن جميع العناصر الأخرى كلها داخل هذا النظام.

إن النتيجة اللازمة عن هذا التصور هو أن الكلمات ومعانيها في حالة من السيولة الدائمة وفي ضرب من الصيرورة المستمرة، وما علاقة الكلمات ببعضها داخل الحقل اللغوي إلا علاقة قائمة على الاختلاف من ناحية والشبه من ناحية أخرى. الاختلاف نتيجة حتمية لأن لكل لفظ استخدامه، والكلمة لن تصبح كلمة لها موقعها داخل الحقل اللغوي إلا بالاتفاق حول معناها واستخدامها. غير أن الكلمات لا يتم استعمالها بصورة مفردة بل ثمة صلة قرابة بدرجات متفاوتة تجمع بين الألفاظ داخل التراكيب اللغوية المختلفة، ويشمل ذلك كله سياق محدد تستخدم فيه تلك التراكيب، وهكذا تتكون المعاني والأحكام؛ بما فيها الأخلاقية والجمالية "قد يكون من الفطنة أن نقسم كتابًا يدرس الفلسفة حسب أنواع الخطاب، وحسب أصناف الألفاظ المستخدمة. في واقع الأمر سوف يكون عليكم أن تميزوا فيه عددًا من أنواع الخطاب أكثر بكثير مما نقوم به في اللغة العادية. سوف تتكلمون ساعات وساعات عن أفعال من قبيل "رأى" و"أحس".....إلخ، عملها أن تصف تجربة شخصية ما. نحن نرى هاهنا نوعًا خاصًا من الخلط، أو من أشكال الخلط، تظهر للنور مع كل الألفاظ التي من هذا الجنس. سوف يكون لكم فصل آخر يتعلق بأسماء الأعداد، وهذا صنف آخر من الخلط. وفصل عن "كل" و"بعض"...إلخ، وهذا صنف آخر من الخلط. وفصل عن الضمائر...إلخ، وهذا صنف آخر من الخلط. وفصل عن "الجميل" و"الحسن"، وهنا ننتهي إلى مجموعة جديدة من أشكال الخلط. إن اللغة ما لبثت تتلاعب بنا آلاعيب جديدة تمامًا".[٢٨]

هل من الممكن أن تفسد اللعبة اللغوية؟ هذا ما يطلق عليه فتجنشتاين سوء التعامل مع اللغة، أي سوء التعامل مع قواعدها، وأول أشكال سوء التعامل

هو التعامل المجرد معها بوصفها نظامًا مثاليًا منفصلًا عن الزمان والمكان دون مراعاة شروط الاستعمال "حين نتكلم عن الأحكام الجمالية، فإن ما يخطر ببالنا من بين عدة أشياء أخرى هي الفنون الجميلة. وحين نصدر حكمًا جماليًا على شيء ما، نحن لا نكتفي بالبقاء مشدوهين نردد: كم هو جميل. فنحن نميز بين من يعرف عما يتكلم عنه وبين من لا يعرف. فحتى نعجب بالشعر الإنجليزي لابد أن نعرف الإنجليزية. لنفرض أن روسيًا لا يعرف الإنجليزية قد تأثر تأثرًا كبيرًا عند سماع قصيدة تعتبر جيدة. نحن سنقول أنه لا يعرف شيئًا عما يوجد في هذه القصيدة". الاستمتاع الجمالي إذن ليس كافيًا للتواصل مع العمل الفني بل لابد من فهم دلالاته، ولن يتسنى ذلك إلا من خلال فهم قواعده "في الموسيقى تظهر هذه الظاهرة بصورة أكثر وضوحًا. لنفرض أن أحدهم قد أعجب بعمل يُعتبر جيدًا ووجد فيه لذة، لكن ليس في إمكانه أن يذكر النغمات الأكثر بساطة، ولا هو يستطيع التعرف على الوتر الغليظ، حين يحدث صوتًا...إلخ. نحن نقول أنه لم يفهم ما يوجد في الأثر حتى لو كان قد استمتع به. إن وصفنا لشخص ما بأنه يمتلك حسًا موسيقيا لن يكون في محله إذا كان هذا الشخص لا يفهم العمل بل يبدي مجرد استحسانًا لحظيًا به، فإذا جاز لنا أن نصف شخصًا ما بأنه يمتلك فهمًا عميقًا لمقطوعة موسيقية ما بناء فقط على استجابته الانفعالية لها، جاز لنا بالمثل أن نصف كلبًا ما بالوصف ذاته لمجرد أنه يهز ذيله عند سماعه للموسيقى".[٢٩] معرفة القواعد إذن لا غنى عنها في أي موقف جمالي تجاه موضوع ما "لو أني لم أتعلم القواعد، لما كنت قادرًا على إصدار حكم جمالي. فبتعلم القواعد نحصل على حكم أكثر فأكثر تهذيبًا. إن تعلم القواعد يغير حكمنا بالفعل على الأشياء".[٣٠]

كيف لنا وفقًا لهذا الفهم أن نُعرف الجماليات؟ يرد علينا فتجنشتاين "أن من يبحث في علم الجمال أو الأخلاق سيجد نفسه دائمًا في هذا الوضع الصعب. لهذا عليك أن تتساءل دائمًا كلما وجدت نفسك أمام هذه الصعوبات عن كيف يعلمنا مدلول هذه اللفظة (لفظة حسن على سبيل المثال) على أساس

أي نوع من الأمثلة؟ وفي أي لعبة لغوية؟ سترى بسهولة أن اللفظة قطعًا عائلة من المدلولات".(٣١)

ما وظيفة الفلسفة في هذه الحالة إذن؟ إن الفلسفة تفسير للعبة لغوية ما. لكن التفسير لا يضيف أي شي جديد، لأنه لا يستهدف الظواهر ذاتها، بل مهمته الرئيسة إزالة سوء الفهم أو تجنبه فحسب. ولن يكون ذلك عن طريق ابتكار لغة مثالية، بل بالتوقف أمام تفكيرنا اليومي وتفحص لغتنا اليومية. إن مهمة الفلسفة في آخر المطاف أن تساعدنا على أن نحول الألفاظ من استعمالها الماورائي إلى استعمالها اليومي.

الجمال كقيمة تداولية.. حي بن يقظان بعيون لودفيج

يبدأ فتجنشتاين دروسه *في الجماليات* بالتفرقة بين الألفاظ المستخدمة لوصف شيئ ما، فعندما نصف شيئًا بأنه صائبًا يكون الأمر مختلفًا تمامًا عندما نصف شيئًا آخر بأنه جميلًا أو رائعًا "عندما نتكلم عن سيمفونية لبيتهوفن، فنحن لا نصفها بأنها صائبة، لأن شيئًا مختلفًا تمامًا قد حدث، إن السيمفونية هنا تخاطب ملكة الذوق. ففي فن العمارة، يكون باب ما، بالنسبة لبعض المدارس المعمارية صائبا من حيث موقعه. لكن الأمر يختلف عندما نكون بصدد كاتدرائية قوطية على سبيل المثال، فالكاتدرائية لا نصفها بصفة الصواب والخطأ لأن الدور الذي تلعبه بالنسبة لنا يكون مختلفًا تمامًا. إن اللعبة كلها مختلفة. والأمر مختلف اختلاف القول عند الحكم على إنسان، من جهة أنه جيد ومن جهة أنه أثر في نفسي تأثيرًا قويًا واستدعى شعورًا ما".(٣٢) هذا النص يشير إلى فكرة مهمة تسم موقف فتجنشتاين في هذه المرحلة، وتتمثل في أن اللغة تخلت عن وظيفتها التمثيلية للواقع المتعين والتصقت على نحو ضروري بالواقعة، لتتجاوز هذا الدور المحدود وتصبح أكثر استيعابًا لحالات أخرى. إذ أن حكم الذوق هنا لا يشير إلى شيء واقعي بل يصف حالة شعورية يستدعيها شيئًا ما، وهذا يعني أن مفهوم الرسم عند فتجنشتاين الذي قدمه في الرسالة قد أصبح من الاتساع بحيث أنه يستوعب الحالات الشعورية الذاتية

التي ينتمي إليها حكم الذوق؛ أي أن اللغة هنا لا تقوم برسم الواقعة الخارجية فقط بل تشير أيضا إلى الحالات الذاتية التي تنتمي إلى مجال الوجدان.

وإذا كان من الضروري أن يكون الاهتمام منصبًا على الجمال، فعلى التحليل أن يدرس الجمال بوصفه نظامًا تداوليًا. ويتضمن هذا دراسة صورة الجمال خلال فترة محددة من الزمن، إذ لا توجد صورة مثالية للجمال أو مفهوم مطلق؛ ليس ثمة معيار عام يمكن الاستناد إليه، وليس ثمة لغة مثالية تشكل صورة للعالم الذي نحياه. إن دراستنا للجمال بهذا الشكل قد تمكننا من فهم دقيق لبنيته. لو أتيح لنا أن نلتقط صورة له داخل مجال محدد وفي لحظة معينة من الزمن. ولا يمكن أن نفهم الجمال إلا بهذه الطريقة، بل أن عملية اكتساب رؤيتنا الجمالية لا تتم إلا من خلال سياق محدد بزمان ومكان. دليل ذلك أنه إذا أتيح لنا أن نطلع على التطور التاريخي للجمال لوجدنا صورة مشوشة له. ويكفى أن نذكر هنا أن الطبيعة بالنسبة لإنسان العصر الوسيط كان مكانا لإيواء الأشباح والأرواح الهائمة ولم تكن مصدرا من مصادر المتعة الجمالية، فقد كان الجمال جزء من التصور اللاهوتي للعالم، ولم يكن مرتبطًا بمكونات العالم الذي نعيش فيه والذي هو وفقًا للتقليد المسيحي نتاج الخطيئة. في هذه الحالة ينبغي علينا أن ندرس حدود التصور لا في ذاته، وإنما في استخدامه وتداوله جغرافيًا وتاريخيًا، أو إذا شئنا أن نستخدم مصطلحات دي سوسير ، التي نجدها قريبة بدرجة كبيرة من المعنى الذي أراده فتجنشتاين، لقلنا أنه يدعونا إلى أن تكون دراستنا للجمال دراسة تزامنية وليست زمانية "ويقصد بالتحليل الزماني التركيز على تطور شيء ما على مر الزمن، ويعني التحليل التزامني التركيز على هذا الشيء في مرحلة زمنية محددة".[٣٣] إن فكرة فتجنشتاين هنا تشير صراحة إلى عدم الاعتداد بالدراسات التاريخية للتصورات أو محاولات البحث عن الجذور التاريخية للمعاني التي يتم تداولها، لأن هذه النوعية من الدراسات والمحاولات تستند إلى فهم خاطىء يزعم إمكانية استنباط معايير عامة وشاملة ومجردة تصلح لكل زمان ومكان.

هل تفسير فتجنشتاين هنا للطريقة التي توجد عليها التصورات الجمالية ينطبق أيضا على طريقة اكتسابها، وبمعنى آخر هل طرق رؤيتنا الجمالية للفن يتم اكتسابها تداوليًا أيضًا وعن طريق السياق الزماني المكاني؟ أو لنعد إلى السؤال التقليدي، الذي كان محور المناقشات الجمالية ولا يزال، هل الشيء الجميل يكون جميلًا لأنه في ذاته جميلًا أم يغدو جميلًا لأننا نطلق عليه هذه الصفة؟

يرد فتجنشتاين قائلًا "إن موضوع الجماليات واسع جدًا وغير مفهوم بصورة كاملة. فإذا أنتم اعتبرتم الشكل اللغوي للجمل التي يظهر فيها لفظ جميل، فإن استعماله قابلًا أكثر لأن يساء فهمه مما هو الحال بالنسبة إلى ألفاظ أخرى. جميل هو صفة زائدة بحيث أنك مضطر للقول دائمًا هذا له صفة معينة، هي أن يكون جميلًا، وهذه الصفة يتم اكتسابها كما يتم اكتساب اللغة وتتطور كما تتطور اللغة أيضًا".[٣٤] هذا النص بالغ الأهمية لأنه يثير الإشكال التقليدي عن كيفية اكتساب الأحكام الجمالية. وفي هذا ربما يحضرنا مثال حي بن يقظان لتوضيح موقف فتجنشتاين الذي نتفق معه بصورة كبيرة. لكن لماذا حي بن يقظان؟ لأنه نموذج افتراضي يصلح كمدخل لمناقشة القضايا التأسيسية في عملية اكتساب المعرفة والقيم واللغة...إلخ. وما يهمنا فقط في هذا المثال هو حالة حي بن يقظان؛ ذلك الطفل الموجود على جزيرة منعزلة تمامًا وبعيدًا عن عالم البشر. يعيش وسط الحيوانات وتتولى تربيته ظبية حدثت ألفة كبيرة بينها وبينه فاتخذته ابنًا لها.

كان الهدف من هذه القصة الافتراضية التي ترددت في الأدبيات العربية ونسبت لأكثر من فيلسوف ومفكر[٣٥]، إثبات أن العقل ببنيته الداخلية يستطيع بلوغ المعرفة، كما يستطيع تجاوز العالم المادي إلى ماورائه، لإثبات القضايا الميتافيزيقية الأخرى كوجود الله وخلود النفس والبعث...إلخ. تقسم القصة المراحل التي مر بها حي بن إلى سبع. الأولى، إرضاع الظبية لحي وحضانتها ورعايتها له حتى عمر سبع سنوات. ثم بعد ذلك وفاة

الظبية وتشريحها من قبل حي لمعرفة سبب الوفاة، وهنا بدأت تتكون عند حي المعرفة عن طريق الحواس والتجربة. أما المرحلة الثالثة فكانت في اكتشاف النار. المرحلة الرابعة كانت في تصفحه لجميع الأجسام التي كانت موجودة حوله، فكان بذلك يكتشف الوحدة والكثرة، في الجسم والروح، واكتشف تشابه الكائنات في المادة واختلافها في الصور. أما المرحلة الخامسة فكانت في اكتشاف الفضاء وهذا شجعه إلى الخروج من رصده إلى معرفة إن العالم قديم وكذلك نشأته. وعند بلوغه الخامسة والثلاثين من عمره، بدأ حي مرحلته السادسة وهي الاستنتاج بعد التفكير، فتوصل إلى أن النفس منفصلة عن الجسد وهو في التوق إلى الموجِد واجب الوجود. وأخيرا، يصر حي بن يقظان، في المرحلة السابعة على أن سعادته تكون في ديمومة المشاهدة لهذا الموجِد الواجب الوجود ورغبته في البقاء داخل حياة رسمها هو لنفسه[٣٦].

ما يهمنا في هذه القصة حالة حي بن يقظان البدائية التي تدعونا إلى التساؤل عن نموذج الجمال لديه. بالتأكيد لم يتطرق بن طفيل، ومن رددوا القصة من بعده، إلى هذا السؤال المتمثل في كيفية تكون صورة الجمال عند حي بن يقظان وكيف تأسس المفهوم لديه؟ أعني أن القصة ذاتها تصلح لأن تكون حالة افتراضية يمكن الاستشهاد بها للتساؤل عن موقع القيمة لجمالية وكيفية اكتسابها بالنسبة للإنسان؛ الإنسان في حالته البكر، إنسان حي بن يقظان؟ ما صورة الجمال لديه وهل ثمة معيار تكون لديه عما يكونه الجميل والقبيح؟ وكيف تكون؟ وما علاقة ذلك بطرح فتجنشتاين السابق عن القيمة الجمالية بوصفها قيمة تداولية؟

يتكون مفهوم الجمال لدى الإنسان منذ نشأته في حالته البكر الأولية (حالة حي بن يقظان)، من مجمل مشاهداته في البيئة المحيطة به. ويتوقف شمولية هذا المفهوم على النطاق الذي يتم اكتسابه من خلاله وعلى طبيعة السياق الذي ينشأ فيه. فمن خلال مجموع المشاهدات التي شاهدها حي يقظان ووقعت في مجال رؤيته وحدود بيئته، يبدأ المعيار في التكون لديه. وقبل أن

يكتسب حي ملكة الحكم على الشيء الموجود أمامه، يقوم إدراكه بعمل ما يشبه تجميع للجزئيات والتفاصيل التي يشاهدها في العالم، فيخلق صورة نموذجية لكل كائن، ويلعب الخيال دورًا مهمًا في تلك العملية، فهو يكمل الناقص. فحي وهو يخوض خبراته الجزئية، منذ وجوده في الغابة، يصادف مفردات جزئية من هذا النوع أو ذاك (ظبية– حصان– ثعلب...إلخ)، وكلما صادفته جزئية من هذه الجزئيات، ارتسمت صورتها في ذهنه مماثلة لانطباعها الحسي الذي وقع على الحاسة المدركة له. ومن متوسط هذه الصور التي شاهدها حي يستطيع أن يستخرج صورة لما ينبغي أن يكون عليه الشيء (صورة نموذجية)، وعندما تكون تلك الصورة ناقصة سيكملها بخياله. بمرور الوقت، ستتحول تلك الصورة النموذجية إلى المعيار الخاص به في الحكم على الشيء الخارجي، وفقًا لمدى اقترابه أو ابتعاده عنها (على سبيل المثال: حتى يستطيع المرء الحكم على قط ما بأنه جميل، فإن هناك صورة نموذجية يقيس عليها جمال القطط. هذه الصورة تكونت في الذهن من مجموع مشاهدات المرء للقطط الأخرى. ومن تداخل هذه المشاهدات يخلق كل فرد معياره الخاص للحكم على القطة). هذه العملية هي المسؤولة عن تكوين ملكة الحكم عند حي. وهذه الملكة تصبح فاعلة كلما تطلب الأمر إصدار حكم ما على موضوع محدد من موضوعات الواقع. وهي في حالتنا هنا ستكون مرتبطة ارتباط وثيق بطبيعة المشاهدات ومجمل التجارب الحسية التي مر بها حي بن يقظان. ولو لم يكن حي قد أدرك اختلافه عن بقية الكائنات التي صادفها، لكان قد تصور الجمال الإنساني على غرار جمال الحيوانات؛ وبمعنى آخر لن يتجاوز معيار الجمال حدود عالم التجربة المعاشة عنده. ولو فرضنا أنه قدر لحي بن يقظان أن يخرج من غابته ليحتك بعالم من الخبرات والمشاهدات الأكثر اتساعًا من عالمه المحدود، لكان نتاج ذلك بالضرورة أن يتغير المعيار ذاته وأن يعاد تشكيله وفقًا للمعطيات الجديدة .

هكذا حاولنا أن نكمل ما لم يكن موضع اهتمام مؤلفو حي بن يقظان،

أعنى موقع الجمال في الخريطة المعرفية والوجدانية لدى حي، وقد اعتمدنا هنا على التصور الذي قدمه فتجنشتاين عن الجمال بوصفه قيمة تداولية. غير أن هذا المعنى التداولي الذي طرحناه لا ينطبق فقط على القيمة الجمالية للموضوعات الطبيعية أو المرتبطة بالبيئة. إذ أن الطريقة التي يتكون بها الحكم الجمالي على الموضوع الطبيعي والواقعي، هي ذاتها الطريقة التي يتكون بها الحكم الجمالي داخل ميدان الفن. فالإنسان يكون معياره الخاص وذائقته التي تميزه، من خلال مجمل مشاهداته وتجاربه الحسية داخل ميدان الفن. وتلك المشاهدات ليست منفصلة على الإطلاق عن البيئة التي ينشأ فيها اجتماعيًا وثقافيًا؛ جغرافيًا وتاريخيًا. لا يعني هذا بحال أن تذوق الفنون مرتبط بطبقة اجتماعية محددة. إذ أن البيئة التي نتحدث عنها هنا لا يتحكم فيها العامل الاقتصادي بمفرده، بل بها الكثير من العوامل الأخرى التي تتضافر سويًا لخلق هذا المعيار . يتساءل فتجنشتاين "ماذا يكون التقليد في الفن الزنجي؟ إن النساء يلبسن التنورة. لا أدري فيم إذا كانت طريقة فرانك دوبسن[٣٧] في تذوق الفن الزنجي قابلة للمقارنة، فإذا قلتم أنه يتذوقها، قلت أنا مازلت لا أدري ماذا يعني ذلك. أنه يستطيع بلا ريب أن يملأ هذه الغرفة بقطع فنية زنجية، لكن لا يمكن أن نساوي بين تجربته في التذوق وبين تجربة ذلك الأسود المثقف، رغم أن هذا الأخير قد يكون لديه قطع فنية زنجية في منزله. إن الطريقة التي يتذوق بها كل منهما ستكون مختلفة كليًا. سوف تحصلون على شيء مختلف. تجربتين مختلفتين من التذوق، تجربة الأبيض الفنان مختلفة عن تجربة الأسود المثقف"[٣٨]. لهذا لا يمكن بحال رد الأمر إلى عامل واحد والنظر إليه بوصفه سببًا رئيسًا في تكوين الذائقة الجمالية. وقد نظر فتجنشتاين إلى العامل الاقتصادي من زاوية أخرى تتمثل في أنه قد يتيح في وقت من الأوقات مد نطاق المشاهدات الفنية إلى مساحات أوسع ودائرة أكبر "ثمة عدد كبير من الأشخاص، المترفين، الذين درسوا في مدارس جيدة، والذين كان في وسعهم أن يسافروا، وأن يزوروا اللوفر على سبيل المثال ومتاحف أخرى. إنهم يعرفون

أشياء كثيرة ويمكنهم أن يتكلموا بيسر عن عشرات الرسامين. والآن هناك شخص رأى عددا ضئيلًا جدًا من اللوحات، لكنه ينظر بشكل مكثف إلى رسمين أثرا فيه تأثيرًا عميقًا. من جهة، نظرة عريضة، لا هي عميقة ولا شاسعة؛ ومن جهة، نظرة ضيقة جدًا، مركزة ومحصورة في نطاق ضيق. هل هذه طرق مختلفة في التذوق؟ هل يمكن أن نطلق عليها الوصف ذاته؟".[٣٩] من هذا المنطلق وفقًا لفتجنشتاين يختلف الذوق الجمالي من عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى مجتمع آخر، استنادًا على عوامل عديدة، بعضها اجتماعي وثقافي وبعضها الآخر ينتمي إلى التاريخ والجغرافيا. وهذا ما يجعل صور الجمال تختلف من عصر إلى عصر، بحيث يكون لكل عصر طابعه الجمالي الخاص به (مرحلة الباروك- المرحلة الرومانسية- الفن الحداثي- الفن ما بعد الحداثي). وهذا المعنى نجده عند فتجنشتاين في قوله "إن ثقافة بأكملها إنما تعود بالنظر إلى لعبة لغوية ما. فمن أجل وصف الذوق الموسيقي، ينبغي عليكم أن تصفوا ما إذا كان الأطفال يقدمون عروضًا موسيقية، أو النساء، أو أن الرجال وحدهم هم الذين يقدمون ذلك...إلخ. كان للناس، في الأوساط الأرستقراطية بفيينا، ذوق ما، ثم يغدو هذا الأخير منتشرًا في الأوساط البرجوازية حيث كانت النساء تشارك في الجوقات الموسيقية....إلخ. هذا مثال عما يعنيه إرساء تقليد في الموسيقى"[٤٠]. إن الطابع الغالب على فن ما في مرحلة ما يكون مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالبيئة المستمد منها مكونات العمل الفني، بالإضافة إلى حركة التاريخ ذاته ومسار تطور المدارس الفنية. على سبيل المثال لماذا اختلف تمثيل المرأة داخل الأعمال الفنية وفقًا للحقب الزمنية المتعاقبة؟ لماذا بدا الرسم التجريدي متسقًا مع مسار تطور تاريخ الرسم الغربي الذي انتقل من التجسيد إلى الترميز؟ لماذا جاء مسرح العبث متماشيًا، في الفترة الزمنية التي ظهر فيها، مع السياق الغربي، وعندما نقل إلى البيئة العربية في الوقت ذاته لم يلق التجاوب المطلوب؟ لنسمع الإجابة من لودفيج في نص بالغ الأهمية "إن الألفاظ التي نسميها تعبيرات عن الحكم الجمالي إنما تؤدي دورًا

معقدًا جدًا ومحددًا جدًا ضمن ما نسميه ثقافة عصر ما. وكي نصف استخدامها، أو كي نصف ما تفهمونه من الذوق، ينبغي عليكم أن تصفوا ثقافة ما. إن ما نسميه في الوقت الحالي الذوق لم يكن على الأرجح موجودًا في العصر الوسيط. نحن نلعب ألعابًا مختلفة تمامًا في العصور المختلفة من التاريخ.....لنفرض أن ليفي[٤١] يملك في ميدان الرسم ما يسمى الذوق. هذا شيء مختلف تماما عما كان يسمى الذوق في القرن الخامس عشر. كان الناس يلعبون عندئذ لعبة مختلفة تمامًا. وما يحصلون عليه هو مختلف تمامًا عما يحصل عليه شخص من ذلك العصر"[٤٢].

إن النتيجة اللازمة عن ذلك أنه ليس ثمة صورة كلية للجمال أو رؤية عالمية وثقافية موحدة للموضوعات الجميلة. فالجمال لا يفهم إلا في سياق محدد تاريخيًا وجغرافيًا. ومن الجدير بالذكر معارضة فتجنشتاين الكبيرة لإمكانية قيام رؤية شاملة في اللغة والتاريخ والثقافة والمجتمع والسياسة "وقد ظهر ذلك بوضوح في نقده لفكرة البنية المتماثلة للثقافات التي صاغ شبنجلر لها رؤيته عن نهاية الغرب وأفوله"[٤٣].

يذهب فتجنشتاين إلى رفض التفسيرات السيكولوجية للعمل الفني وهو يقول في ذلك صراحة "ليس للمسائل الجمالية أية صلة بالتجريب النفسي، إنها تتطلب إجراء من طبيعتها"[٤٤]. ومرجع ذلك أن فتجنشتاين يرى قصور التجريب النفسي في إمكانية الإحاطة بطبيعة الذوق الجمالي، فعلم النفس يرد هذه العملية المركبة إلى سبب واحد فقط يتمثل في الطبيعة النفسية سواء للفنان أو المتلقي، في حين يرى فتجنشتاين، مثل كانط[٤٥]، استحالة الوصول إلى تفسير نهائي لحكم الذوق يمكن الإحاطة بكافة أسبابه "إن نوع التفسير الذي نبحث عنه حين نقف مشدوهين أمام انطباع جمالي ليس تفسيرًا سببيًا، وليس تفسيرًا مؤيدًا بالتجربة أو بإحصاء طرق معينة من شأن الإنسان أن يستعملها في رد الفعل"[٤٦]. يزعم علم النفس بناء على قياس استجابات البعض أنه يستطيع الوصول إلى أحكام تعميمية تفسر عملية الاستجابة الجمالية وتصلح أن تكون

قوانينًا، يمكن الاستناد إليها في تحليل الخبرات الجمالية المختلفة من أجل تنميطها "إن ما هو مثير أيضًا في التجارب النفسية، يتمثل في كونها تتم على عدد ما من الأشخاص. إن إجاباتهم هي التي تسمح لكم بإعطاء تفسير ما– بهذا المعنى الذي للفظة تفسير؛ مثلًا: يمكنكم أن تقوموا بتجربة على مقطع موسيقي في مخبر لعلم النفس والتوصل إلى نتيجة مفادها أن هذه الموسيقى تؤثر على هذا النحو أو ذاك. ليس هذا ما يخطر ببالنا أو ما نريد بلوغه حين نقوم بأبحاث جمالية"(٤٧). لهذا يرفض فتجنشتاين إمكانية أن يزعم علم النفس يومًا ما بأنه أحاط بالتجربة الجمالية في شموليتها "ثمة فكرة مازالت تراود عددًا كبيرًا من الناس، ألا وهي أن علمًا سوف يفسر يومًا ما كل أحكامنا الجمالية، وهم يعنون بذلك علم النفس التجريبي. إنها لفكرة عجيبة للغاية. فقد لا يبدو أن ثمة أية صلة بين ما يهتم به علماء النفس والحكم الذي يتعلق بأثر فني".(٤٨)

إن هذا المعنى الذي يحدثنا عنه فتجنشتاين نجده لدى جان موكارفسكي jan Mukařovsky (1896- 1975) حيث تابع فتجنشتاين في رفضه لمزاعم علم النفس التجريبي. فالعمل الفني لا يمكن مساواته بأي شكل من الأشكال بالحالة النفسية لمنشئة أو متلقيه، ولا حتى للظروف الاجتماعية التي ظهر فيها، العمل الفني مستقل عن ذلك بالفعل. غير أن الشيء الذي يمثل العمل الفني في عالم الواقع يظل قائمًا، وهو متاح لكل فرد كي يدركه بدون قيد أو شرط. فلابد أن تحيل العلامة الفنية إذن إلى شيء ما، الفن علامة مستقلة خاصيتها الأساسية قدرتها على أن تستخدم وسيطًا بين أعضاء نفس الجماعة. وبالرغم من أن بعض العلامات لا تحيل إلى شيء معين، إلا أنها يمكن قراءتها من خلال السياق الكلي الذي ظهرت فيه؛ أي الظواهر الإنسانية من فلسفة وسياسة ودين واقتصاد. وهذا هو السبب الذي يجعل الفن أكثر قدرة على تمييز عصر بعينه وتمثيله دون غيره من الظواهر الاجتماعية الأخرى، وهذا يفسر أيضًا السبب وراء اختلاط الفن طوال تاريخه بتاريخ الثقافة، والعكس صحيح أيضًا. فقد ذهب التاريخ العام إلى استعارة تقسيم تاريخ الفن في تحديد الحقب

الزمنية. وبالإضافة إلى ذلك يذهب موكارفسكي إلى رفض النظريات الجمالية المبنية على الفرضية التي تقول إن غاية الفن هي اللذة. (٤٩)

ومن منطلق يتقاطع مع طرح فتجنشتاين، وأن كان يركز بصورة أكبر على حقل الإنتاج الفني، نجد بيير بورديو Pierre Bourdieu (1930- 2002) يتخذ موقفًا ناقدًا من الاتجاه السيكولوجي التجريبي، وهو بصدد تحليله لحقل الإنتاج الفني. فقد توصل بورديو في كتابه *قواعد الفن*(٥٠) إلى صيغة معتدلة لا تنجرف وراء التحليلات النفسية والاجتماعية، وفي الوقت ذاته ترفض القراءات الداخلية للأعمال الفنية التي تتجاوز الظروف التاريخية التي أنتجتها. فالعمل الفني ليس مجرد تعبير عن عبقرية الفنان، ولا هو مجرد انعكاس للظروف الاجتماعية والنفسية له، بل يتم إنتاجه من خلال الطابع الثقافي، الذي يعكس الأصل الاجتماعي والمسار الشخصي للفنان، وهو حقل، فضاء منظم من الاحتمالات، يحوي شتى المذاهب والأساليب المتنافسة، كما تتحدد الاحتمالات ذاتها من قبل التطور التاريخي لذلك الحقل، فلا يوجد كاتب (أو فنان) يبتكر ببساطة أسلوبًا فنيًا من عدم، بل هو يتخذ موقفه بناء على ما هو سائد من أنماط فنية وأساليب متبعة، فإما أن يختار تكرار ما هو موجود، أو أخذ نوع فني قائم ودفعه إلى أقصاه. لذا فإن كل تصريح فني يحمل بداخله موقفًا ما من الأعمال القائمة والمواقف الماثلة في الحقل الفني، وتنوع المواقف التي يستطيع أي فنان أن يتخذها في ضوء التاريخ السابق للحقل. وفي رأي بورديو، يعد حقل الإنتاج الفني عالمًا من الثورة الدائمة والتمرد على الأساليب القائمة. وتفسير هذه الثورة يحتاج إلى فهم الحقل الثقافي بكافة مكوناته، خاصة أن هناك محددات تمارس تأثيرها على العمل الفني وعلى طرق استقباله لا دخل للفنان بها، ومنها الظروف الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية.

الهوامش:

1. L, Wittgenstein, Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief. Cyril Barrett (ed.) (Berkely: University of Calfornia, 1967). P, vii.
2. Peter Carruthers, The Metaphysics of the Tractatus (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), xiii.

٣. (باختصار وتصرف) عن فتحي المسكيني، دروس في الجماليات، مقال منشور ضمن كتاب *إطلالات على الجماليات بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين* (تونس: وزارة الثقافة، ٢٠١٠) ص ٢٣٣.

4. 1 L.Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus (London: Routledge; edition, 2001) p Xii.
5. Ibid, 39- 40.

وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى وجود مقارنات عديدة بين موقف فتجنشتاين من علاقة اللغة بالعالم وعملية التفكير وبين الموقف الذي تبناه مارتن هايدجر من "أننا نحيا داخل اللغة" راجع:

Paul M. Livingston, Wittgenstein reads Heidegger, Heidegger read Wittgenstein: Thinking Language Bounding World in Beyond the Analytic-Continental Divide: Pluralist Philosophy in the Twenty-First Century, ed. by Jeffrey Bell, Andrew Cutrofello, and Paul M. Livingston (London: Routledge Press, 2015)p 202.

٦. جمال حمود، *فلسفة اللغة عند فتجنشتين* (بيروت، الناشرون العرب، ٢٠٠٩) ص ١٥٧.

٧. من مقدمة عزمي إسلام لترجمة لودفيج فتجنشتاين، *بحوث فلسفية* (الكويت: منشورات جامعة الكويت، ١٩٩٠) ص ١٩.

8. Monk, Ray. Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius (New York: Penguin Books, 1990) p 44.
9. L. Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, p 86.
10. Brian McGuinness (Editor) Wittgenstein in Cambridge: Letters and Documents 1911-1951(London: Wiley-Blackwell Press 2009), p 45.
11. L. Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, p 78.
12. Ibid, p72.
13. Ibid, p 89.

١٤. (بتصرف) عن جمال حمود، السابق، ص ٢٩٧.

15. Ibid, p 89.

١٦. جمال حمود، السابق، ص ٢٩٠.

17. Jhanji, Rekha, 'Wittgenstein on Aesthetic Concepts', Indian Philosophical Quarterly, 6,1979, p 547.

١٨. المثال مقتبس من سعيد توفيق، *جدل حول علمية علم الجمال* (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٩٨) ص ٥٥ وما بعدها. والكتاب يجعل من نقد حجج الوضعيين المناطقة وتفنيدها هدفًا له بالإضافة إلى تفنيد حجج دعاة النزعة النسبية النفسية؛ وقد أفاض وأجاد في ذلك.

١٩. لودفيج فتجنشتين، *بحوث فلسفية*، ص ٥٥.

٢٠. السابق، ص ٦٨.

٢١. السابق، الموضع ذاته.

٢٢. السابق، ص ٧١.

٢٣. السابق، ص ٨٠.

٢٤. السابق، ص ١٥.

٢٥. السابق، ص ٨٥.

٢٦. السابق، ص ٨٧.

كان فتجنشتاين هو من منح هذا المصطلح ثقله الفلسفي، فالمصطلح كان متداولًا من قبله في السياقات الأدبية مطلع القرن التاسع عشر وقد استخدمه نيتشه أيضًا في حديثه عن العلاقة بين التفلسف الهندي والأغريقي والألماني بأن ثمة تشابهًا عائليًا يجمع بينهم.

٢٧. (باختصار وتصرف) المرجع السابق، ص ٨٧– ٨٨.

28. L. Wittgenstein, Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief. p 1.
29. Ibid, p 2.
30. Ibid, p 2.
31. L. Wittgenstein, Culture and Values, Editeng by Anthony Kenny (Lodon: Blackwell, 1998) p 28.
32. L. Wittgenstein, Lectures and Conversations….., p 7- 8.

٣٣. ديفيدإ نجلز وجون هيوسون، *مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة*، ترجمة لما نصير (الدوحة: المركز العربي للأبحاث، ٢٠١٣) ص ١٧٢.

34. Ibid, p 1.

٣٥. من المعروف أن حي بن يقظان قصة ألفها عدة أشخاص. كان أول مؤلف لها ابن سينا، وفعل ذلك أثناء سجنه، ثم أعاد بناؤها شهاب الدين السهروردي، وبعدها كتبها الفيلسوف الأندلسي ابن طفيل، ثم كانت آخر رواية للقصة من قبل ابن النفيس الذي تنبه إلى بعض المضامين الأصلية الخاصة برواية ابن سينا، والتي لم تكن توافق مذهبه، فأعاد صياغتها لتكون رواية حي بن يقظان عن صالح بن كامل. غير أن من بين هؤلاء الأربعة التصقت القصة باسمه هو ابن طفيل.

٣٦. اعتمدنا في سرد القصة على ما ورد في موقع:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D9%8A_%D8%A8%D9%86_%D9%8A%D9%82%D8%B8%D8%A7%D9%86
ولم نلجأ للمصادر الرئيسة لأن تفاصيل القصة لا تعنينا، فما يهمنا فقط هو الوضع المعرفي لحي بن يقظان فقط.

٣٧. فرانك دوبسن Frank Dobson (1886– ١٩٦٣) رسام ونحات وهو أول من أذاع في انجلترا الرسومات والمنحوتات الأفريقية والأسيوية.

38. Ibid, p 8-9.
39. Ibid, p 9- 10.
40. L. Wittgenstein, Culture and Values, p 30 -31.

٤١. يقصد كسمير ليفي أحد تلاميذه الذي حضروا دروس الجماليات في كمريدج صيف ١٩٣٨.

42. L. Wittgenstein, Lectures and Conversations….., p 9.
43. William James Deangelis, Ludwig Wittgenstein: A Cultural Point Of View (Deangelis: Ashgate, 2007) P 51.
44. L. Wittgenstein, Lectures and Conversations….., p18.

٤٥. نوقشت العلاقة بين كانط وهيوم وفتجنشتين تفصيلا في:

Severin Schroeder, Wittgenstein and Aesthetics, in A Companion to Wittgenstein, Edited by Hans-Johann Glock and John Hyman (London: Blackwell, 2017) p 618.

46. L. Wittgenstein, Lectures and Conversations….., p 19.
47. Ibid, p 19.
48. Ibid, p 20.
49. Jan Mukarovsky, Structure, Sign and Function, translated by: John Burbank and Petr Steiner (New Haven: Yale University Press, 1978) p. 195.
50. Bourdieu, Pierre: The Rules of Art: Genesis and Structure in Literary Field, translated by: Susan Emanuel (Cambridge: Pouty Press. 1996) p. 239.

مراجع الدراسة

أولا: باللغة العربية

- إنجلز ، ديفيد وهيوسون، جون ، *مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة*، ترجمة لما نصير (الدوحة: المركز العربي للأبحاث، ٢٠١٣).
- جمال حمود، *فلسفة اللغة عند فتجنشتاين* (بيروت، الناشرون العرب، ٢٠٠٩).
- سعيد توفيق، *جدل حول علمية علم الجمال* (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٩٨).
- فتجنشتاين، لودفيج، *بحوث فلسفية*، ترجمة عزمي إسلام (القاهرة: جامعة الكويت، ١٩٩٠).
- المسكيني، فتحي، دروس في الجماليات، مقال منشور ضمن كتاب *إطلالات على الجماليات بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين* (تونس: وزارة الثقافة، ٢٠١٠).

ثانيا: باللغة الإنجليزية

- Bourdieu, Pierre: The Rules of Art: Genesis and Structure in Literary Field, translated by: Susan Emanuel (Cambridge: Pouty Press. 1996).
- Carruthers, Peter, *The Metaphysics of the Tractatus* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
- Deangelis, William James, **Ludwig Wittgenstein: A Cultural Point Of View (**Deangelis: Ashgate, 2007).
- Livingston, Paul M,Wittgenstein reads Heidegger, Heidegger reads Wittgenstein: Thinking Language Bounding World in Beyond the Analytic-Continental Divide: Pluralist Philosophy in the Twenty-First Century, ed. by Jeffrey Bell, Andrew Cutrofello, and Paul M. Livingston (London: Routledge Press, 2015).
- McGuinness Brian (Editor), Wittgenstein in Cambridge: Letters and Documents 1911-1951(London: Wiley-Blackwell Press 2009).

- Mukarovsky, Jan, Structure, Sign and Function, translated by: John Burbank and Petr Steiner (New Haven: Yale University Press, 1978).
- Ray, Monk, Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius (New York: Penguin Books, 1990).
- Rekha, Jhanji, 'Wittgenstein on Aesthetic Concepts', Indian Philosophical Quarterly, 6,1979, pp 544- 568.
- Schroeder, Severin, Wittgenstein and Aesthetics, in A Companion to Wittgenstein, Edited by Hans-Johann Glock and John Hyman (London: Blackwell, 2017).
- Wittgenstein, L, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Cyril Barrett (ed.) (Berkely: University of Calfornia, 1967).
- Wittgenstein, L, Culture and Values, Editeng by Anthony Kenny (Lodon: Blackwell, 1998).
- Wittgenstein, L. *Tractatus* Logico-Philosophicus (London: *Routledge*; 2 edition, 2001).