

ظهور الاستقلال الذاتي للفنون الجميلة في الغرب

مارك جيمينيز *

1- صوب التحرر، ع26/ص105

إن تأسيس الجمالية بوصفها نهجاً دراسياً مستقلاً، شكّل حدثاً ذا مدى كبير. ولقد كان هذا الحدث هاماً طالما أنه لم يعن أيضاً إضافة فرع جديد وحسب إلى شجرة العلم.

ما نشأ لم يكن لفظاً لائقاً يفيد في جمع وتعيين معرفة كانت ماثوثة ومتفرقة حتى ذلك الوقت، بل تمثلت الجدة في النظر الذي بات المعاصرون يُلقونه، منذ هذا الوقت، ليس على فن الماضي وحسب، وإنما على الفنانين والأعمال الفنية في عصرهم أيضاً.

ولكن ما يعني تحديداً هذا الاستقلال الذاتي للجمالية؟ ولمّ لم يظهر إلا في القرن الثامن عشر، بينما يرقى ظهور الفنانين إلى أزمنة متباعدة في القدم؟ ومن المعروف والمؤكد أن الفن مُلزمٌ لكل زمان ومكان، ألم تتميز القرون كلها، منذ العهد الإغريقي-الروماني على الأقل بلوغاً إلى أيامنا، ومن دون العودة بالضرورة إلى العهد الحجري القديم، بأنها شهدت تفتحاً فنياً أكيداً، وفق مقادير مختلف، وفي أكثر من حقبة؟ وكيف يمكن، ابتداءً من هذا، تفسير البروز المتأخر لتفكير مخصوص، مستقل، ومكرّس للإبداع الفني تحديداً؟

يتعين هنا، للإجابة عن هذه الأسئلة، تحديد معنى لفظ (الاستقلال الذاتي).

لا يعني (استقلال الجمالية الذاتي) أبداً استقلال الفن الذاتي، وإنما يعني وجود تعالقات بينهما. هذا التفكير المخصوص، الذي أشرت له للتو، يفترض ضمناً على الأقل أن يكون له غرض محدّد، إلا أن لفظ (فن) (Art) الوارث منذ القرن الحادي عشر لأصله اللاتيني (ars)، والدال على (نشاط ومهارة) - لا- يعين في الغرب، حتى القرن الخامس عشر، سوى مجموعة من الأنشطة الموصولة بالتقنية، والمهنة، والخبرات، أي بمهام يدوية في صورة أساسية. ولم يكن لفكرة (الجمالية)، بالمعنى الحديث لها، أن تظهر بالتالي إلا في اللحظة التي بات ينظر فيها إلى الفن ويعترف به، عبر مفهومه، بوصفه نشاطاً ثقافياً، غير قابل للاختصار في أي مهمة أخرى ذات طابع تقنوي.

هكذا أُتيح للجمالية، التي دشنت محطتها الحديثة ابتداءً من العام 1750م، أن تعلن نفسها مستقلة بين ليلة وضحاها بفضل عمل الفيلسوف الألماني بومغارتن وحده. ذلك أن تأسيسها بوصفها علماً هو ناتج مسار طويل من التحرر شمل، في الغرب على الأقل، مجموع النشاط الروحي والثقافي والفلسفي والفني، منذ النهضة تحديداً.

أما الفكرة القائلة بأن الإبداع لا يتعيّن في ماهية إلهية، بل يعود إلى عمل إنساني، فانتهدت إلى فرض نفسها بعد جدالات لاهوتية وفلسفية، ذلك أن الفكرة ما كانت تشمل نطاق الفن تحديداً، وفي صورة مباشرة. إلى هذا، فإنّ عدداً من المفاهيم القبلية بات عرضة للتدمير، فلا يُنظر إلى علاقة العقل بالحساسية بوصفها علاقة نزاعية، كما كان علينا أن ننتظر أيضاً القرن السابع عشر لكي يتحرّر الجميل من قيم الخير والحق، ونهاية القرن الثامن عشر لكي لا يُنظر إلى محاكاة الطبيعة بوصفها غاية الفنان الوحيدة.

إن حركة الأفكار التي تأكدت في القرن الثامن عشر، والتي أدت إلى مجموع التحرر الذي أشرت إليه، لم تثبت من تلقاء نفسها. هذه الحركة ترجمت التغييرات العميقة التي كانت الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تخضع لها منذ القرن الوسطي، وهي التحولات التي تسمح بتجسيم مبسط للمسار، غير أنه كاف لإظهار أن إعلاناً للمفاهيم الجديدة هو بأن تتعيّن في الواقع؟ مثال واحد على هذا: أن الاعتراف الاجتماعي بالفنان الذي يتخلّى شيئاً فشيئاً عن نصابه الحرفي مع شيء من التردد أحياناً، يمكن له أن يتعاقب مع التحرّر التدريجي للفنانين من الوصايات الدينية والأميركية والأرسقراطية التي كانوا يخضعون لها. هكذا جرى الانتقال من الحرفي، الموصول بنظام الرعاية الفنية والخاضع لمشيئة الأمير، إلى الفنان ذي النزعة الإنسانية، المسلح بمعرفة أكيدة وليس بخبرات عملية وحسب، ثم إلى الفنان الذي يفاوض حول قيمة أعماله في السوق، ويوفر لها الترويج اللازم عند الجمهور.

إنه رسمٌ مبسط، ولكن كان للدلالة على أن إعلان الاستقلالية النسبية للجمالية يعود إلى تحضيرات ترقى إلى أوقات بعيدة. وما بلغت الجمالية استقلالها إلا في ختام تطور بطيء، ثقافي ومادي، للمجتمع الغربي، هدف إلى تحرير الإنسان من الوصايات القديمة، اللاهوتية والماورائية والأخلاقية، كما من الوصايات الاجتماعية والسياسية.

لنحدد بعض المحطات في هذا الطريق صوب الاستقلال.

2- فكرة إبداع مستقل ذاتياً، ع26/ص107

يعودُ هذا التعريفُ إلى الأب الدومينيكاني، الفيلسوف واللاهوتي ألبير الكبير (Albert le Grand) (1193-1280): (أن تبعد فهذا يعني أن تنتج شيئاً ابتداءً من لا شيء). هذا التأكيد التعريفي -الذي أطلقه أستاذ توما الأكويني (Thomas d'Aquin)، حوالي العام 1230م-، لا يستثير، في أيامنا هذه، أي اعتراض بعينه، ولا يقوى أحدٌ على توجيه اللوم إليه، بسبب من اعتياديته الظاهرة. ومع ذلك، فإن هذا التأكيد التعريفي يكشف عن أمر مهم، وهو أن الإبداع كان (محل تفكير) في هذه الحقبة في القرون الوسطى. لقد كان الفلاسفة واللاهوتيون في القرن الثالث عشر يفكرون في مقولة الأصل، والابتداء، والمبدأ الأول لجميع الأشياء، بخلاف ما حصل في العصور الغابرة، في العهد الإغريقي-الروماني، حيث لم يكن أي مفهوم للإبداع موجوداً فيه، بل لم تكن فكرة الإبداع نفسها ممكنة التصور. إلا أنه لم يكن مقبولاً، وفق هذا المنظور اللاهوتي، تصور فكرة تنسب إلى

الإنسان قدرة إبداعية حقيقية، بل أكثر من ذلك وهو القبول بأي فكرة تعترف للإنسان بالقدرة على الإبداع الفني. وفكرة الإبداع الفني نفسها، بوصفها خلقاً، هي في حد ذاتها مرفوضة، طالما أن الخلق هو من امتيازات الله. والإنسان، إذ ينتج عملاً فنياً، لا يقوم، وهو أسير نهائيته، إلا بكشف القدرة اللامتناهية التي للخالق الكلي القدرة. وموضوع جنة عدن في سفر التكوين، الذي أتاح مجالاً واسعاً، خلال قرون وقرون، لتأويلات لاهوتية مختلفة كما لجدالات لاهوتية عديدة، يعبر بوضوح عن الفكرة القائلة بأن الخلق يبقى خاصاً بالله: فالإنسان: -حتى المتمتع بحرية خاصة به- لم يخلق الجنة الأرضية، بل جرى وضعه في جنة عدن، مع مهمة وحيدة، وهي فلاحتها.

إن ميراث القديس أغوستينوس (354-430) (Saint Augustin)، أحد آباء الكنيسة اللاتينية، مارس تأثيره طوال عدة قرون. ولا يمكن للفنان، في أي حال، أن يكون منافساً لله، لخالق الأشياء كلها: (ولكن، يا إلهي، كيف خلقتكم السماء والأرض، وأي آلة استعملتم في عملكم العظيم هذا؟ ما كنتم تعملون مثل الفنان، الذي يسوي جسداً من جسد آخر، كما يروق له، والذي له القدرة على استخراج الشكل الذي يراه في ذاته بفضل عينه الداخلية. هذه القدرة، من أين وصلت إلى الفكر، إن لم تقوموا بخلق الفكرة نفسه (...). أنتم -لا- أحد غيركم- من خلق جسد الفنان، والروح التي تأمر أعضائه كلها، والمادة التي يصنع منها شيئاً ما، والعبقرية التي تتصور وترى في ذاته ما سينفذه في الخارج(1).

علينا انتظار عصر النهضة في الغرب، لكي يصبح مفهوم الإبداع الفني (مفكراً فيه) ومقبولاً في الوقت عينه. في هذا ظاهرة مذهشة، للوهلة الأولى؛ لأن التفكير في إبداع فني، والقبول بصنيع إنساني، خالق للأعمال والقيم، يكشف عن تناقض مع الفلسفة الدينية. وهذه لم تتوان، حتى مطلع القرن التاسع عشر، وقبل توطد أفكار كانط وهيغل، عن نكران أي قدرة للإنسان على الخلق. وإذا ما أقرت بوجود قدرة إبداعية له، فإنها قامت بذلك لإظهار العلم المطلق عند الله وقدرته اللامتناهية: يبقى الإنسان مخلوقاً. ويبقى الله خالقاً (غير مخلوق).

تركزت في الواقع فكرة خلق مستقل في نطاق الفن في القرن الخامس عشر - قبل أن يقر اللاهوت بها إذاً، وقبل أن تفكر الفلسفة فيها، ولا يكون قدم هذه الفكرة مفاجئاً بالتالي إلا في الظاهر، ما يدعو إلى السؤال: أليست هذه الفكرة مقبولة حتى أيامنا هذه في نوع من التسامح من قبل الفكر الديني؟

والفن يشكل واقعاً - المكان الذي تتصارع فيه وتتعدد، بطريقة مميزة، جميع العوامل المتناقضة، بل المتنازعة، التي للنشاط الإنساني، الثقافية كما المادية. مثال على ذلك: استنطاب خطاب اللاهوت والفلسفة طرح تعريف عن حرية الإنسان، كما تناول الظروف التي يمكن للاستقلالية، أو يتوجب عليها، أن تمارسها فيها. إلا- أن هذا التعريف بقي مجرداً، وإن اتخذ شكل مبادئ فلسفية أو قواعد أخلاقية. ويمكن القول، في صورة إجمالية، ومن دون الوقوع في الشطط، بأننا نجد عقائد عديدة، في تاريخ الفلسفة، أكدت على

خضوع الإنسان لواحد من الآلهة أو أكثر، أو على انصياعه التام للقدرة، أو على امتثاله لمصيره الخاص، كما نجد أيضاً نظريات تشدد على حرية الإنسان التام، والشاملة، والأساسية. في الواقع، إن الحرية الوحيدة التي للإنسان تقوم في خياره بين هذا أو ذلك من التصورات، طبقاً للجاذب الذي يمارسه عليه. في جميع الأحوال، يبقى مثل هذا التحديد، وفق لتعبيرنا، مجرداً وبكلام آخر- ولو شئنا استعمال لغة اللسانيين المعاصرين- إن قدم حرية أو عدم حرية الإنسان لا يتعين في نصاب أدائي: لا يؤدي التكلم على الحرية أو على عدمها إلى عمل بعينه.

وفي الفن الوضع ليس مركباً وحسب؛ وإنما خصوصي؛ لأنه مرتبط بإنتاج مصنوعات. وإبداع عمل فني يعني إنجاز عمل مجرد وملموس في الوقت عينه. وهو مجرد، لأنه يدرج، في فعله، آليات نفسية وإدراكية تعود إلى ملكة الاختراع، وهو ملموس طالما أن هذا الشيء يتأتى من هذا المسار، المعروف على الإدراك. يقول الفلاسفة، عن حق، إن الإبداع يعني في الوقت عينه فعلاً وكائناً. ويظهر معها العمل الفني مثل تجسيد فعلي لقوة الفنان في الخلق، القادر على توليد مصنوعات غير مسبوقة، والتي لا يقوم صنعها على تقليد أشياء موجودة قبلاً.

ففي عصر (النهضة) طالب كثيرون بقوة بأن تكون للفنان مثل هذه القدرة، وما كانوا يدعون في ذلك مضاهاة القدرة الإلهية، ولا انتزاع امتياز الخلق من الله، هم في أي حال- لا ينتجون ابتداءً من لا شيء، وإنما من خبرة محصلة في سبيل اختصاصية عديدة ذات طابع علمي. ليون باتيستا البرتي (1404-1472) (Leon Battista Alberti)، مصور ونحات، وموسيقى ومعماري، وله يعود الفضل في تعريف قواعد المنظور الجوي، الذي فرض نفسه بسرعة مثل قانون المصورين في النهضة. شدد البرتي، بالتوافق مع مصور إيطالي آخر من القرن الخامس عشر، هو بيارو ديلا- فرنشيسكا (Piero Della Francesca) (1410، 1420، 1492)، على قيمة دراسة الرياضيات لمن يعكف على التصوير والنحت: (إن أفضل المبدعين هو وحده من تعلم التعرف على حواف المساحة وعلى مميزاتها (...))، وأؤكد، إذاً وجوب تعلم المصور للهندسة).

ليس التصوير والنحت ممارستين تستندان فقط إلى خبرة، إلى مهنة، إلى مهارة الحرفي، وإنما تتحولان إلى نشاط ثقافي يضع قيد العمل عدداً من الملكات والمؤهلات، التي سمح للفنان بتخطي رتبته كحرفي بسيط، لكي يوافق صورة (النهضوي ذي النزعة الإنسانية). يقود هذا المثل حكماً إلى استذكار قامة ليناردو دافينشي (1452-1519) الكبيرة، وهو الفيلسوف والمعماري والمهندس وعالم الرياضيات والمصور والنحات، في الوقت عينه. ولقد دوّن، بعد أن حل ضيفاً على الملك فرانسوا الأول*، وبشيء من الحسرة، في معرض التفكير بمصيره الشخصي، أن (إصدار الأوامر هو عمل السيّد)، وأن (القيام بعمل لا يعدو كونه عملاً يدوياً)، إلا أن هذا لا يمنعه من أن يحل في قصر كلو (وهو حالياً قصر كلو- ليسي، قرب مدينة أمبواز)، مسبقاً بعلامات الشرف كلها التي بات العصر يغدقها على العبقرى. وعندما تسقط الريشة- سهواً (?) من يد تيتيان** (Titien)

1490-1576))، ينحني الإمبراطور شارلكان لالتقاطها، ذلك أن سمعة هذا المصور كانت قد اجتازت جبال البيرينيه والألب ونهر الرين.

تضيء هذه الطرائف ظاهرة ترقى إلى مطلع القرن الخامس عشر (في إيطاليا)، وتتخذ مكانة متعاضمة: الوعي المتزايد بقدرة الخلق عند الفنان العبقرى. تبقى العبقرية، من دون شك، موهبة من الله - وهو ما لن يتغير حتى العهد الروماني- إلا أن القدرة على الإبداع تبقى فردية. هكذا تصبح شخصية الفنان بالمعنى الدقيق للكلمة- استثنائية. وكان فيلارتي (1400- 1465) (Filarte)، المعماري في بلاط كاستيلو سفورزيسكو (Castello Sforzesco) في ميلانو، قد اشترط منذ بعض الوقت وضع تواريخ المصورين والنحاتين على أعمالهم، وهو ما جعلنا نعرف اليوم على أعمال القرن الخامس عشر (الإيطالي) بأسماء فنانيها. وهو ما تكرر في صورة مثيرة عندما صار الفنانون لا يتأخرون عن توقيع اللوحات التي صوّروا فيها هيئاتهم، وهو نوع فني متقن من الفنانين، لدرجة أنه أصبح أقرب إلى عمل تقليدي منه إلى عمل مبتكر. كما أن إقدام المصورين على عرض هيئاتهم، بل على التباهي بها، جاعلين منها موضوعاً -أو ذاتاً- لفنهم، يكشف عن تبدل، في هذا العصر، يقضي إن وعي الفنانين بأن لهم قدرة على الخلق بحرية، وبعدم الخضوع إلى قوانين أخرى غير التي تمليها عليهم عبقرياتهم الخاصة، يتحول عند مايكل أنجلو (Michel-Angelo) إلى وعي حاد. وفيما كان ليوناردو دافينشي يقبل بأن يكون المهندس العسكري الأول عند سيزار بورجيا (Cesar Borgia)، فإن مايكل أنجلو لن يتأخر، بعد عدة عقود، عن رفض أي لقب أو ميزة، في نوع من التصرف الدال على تواضع مشوب بالاعتزاز بالنفس، وسيكتفي بلقب الإلهي دلالة على أنه يصور وفق فكره، لا وفق يديه.

أما بعض معاصري مايكل أنجلو، فسيقبلون من دون تردد، بالمقابل في القرن السادس عشر- بارتقاء الدرجات المختلفة في سلم الترقى الاجتماعي. يعامل الأمراء الحاكمون الفنانين كما لو أنهم من الأسياد، بينما يقيم هؤلاء الأسياد في قصور الأمراء أنفسهم، مثل رافاييل (Raphael)، أو يتمتعون بالامتيازات والألقاب الهامة، مثل تيتيان، المذكور سابقاً، الذي حاز على لقب (كونت قصر لاتران) وعضو البلاط الإمبراطوري.

إن مفهوم الفردانية المميّزة للفنان، ما كان يُنظر إليه -على أي حال- في النهضة، ولا صار بعد محل تفكير مخصوص في التفكير الفلسفي والجمالي، كما سيكون له ذلك لاحقاً - في القرن الثامن عشر- مع إيمانويل كانط. إلا أن أفكار الإبداع المستقل، وقدرة العبقرى الخلاق، التي ستتأكد منذ هذا العصر وتعيّن قطيعة صريحة مع التسلطية في القرون الوسطى، لم تتولد من تفكير مجرد. كما أن الأحداث، التي ذكرتها للتو، تؤكد ذلك. تترجم هذه المفاهيم، التي تؤسس الجمالية الحديثة، التحولات الكبيرة واقعاً، وهي التي خضع لها المجتمع على الصعيدين الاقتصادي والسياسي.

ويمكن القول في الميدان الذي يعيننا-: أن تغير مكانة الحرفي، الذي يتم الاعتراف به تدريجياً كفنان، يشكل الطابع الشديد لمثل هذه التحولات.

يبدو عصر النهضة في إيطاليا وفرنسا تحديداً- مثل العصر الذهبي في نظر الحديثين، أي نحن. ومؤرخو القرن التاسع عشر، المعنيون بالتركيز على التجدد الذي يمثله هذا العصر في جميع الميادين، سواء الفنية أو العلمية، انساقوا أحياناً إلى تجميل صور هذا العصر. ومن الصحيح القول إن فكرة فاعل خلاق ومستقل ظهرت في نهاية القرن الخامس عشر، ولقد أسهمت في الاعتراف بالفنان، المتمتع منذ ذلك الوقت بمكانة اجتماعية أعلى من التي كانت للحرفي في القرون الوسطى. ولكن وجب التنبيه إلى أننا لا ننتقل -كما في أعجوبة- من الجحيم المزعوم إلى نوع من الجنة. وإذا كان الحرفي في القرون الوسطى خاضعاً لإكراهات متعددة، ولأنواع مختلفة من العبودية، وإذا كان يرزح أيضاً تحت ثقل الدين، والسلطة والسيد الراعي الفني، فإنه يتمتع، على أي حال، ببعض المكاسب. والحرفيون، المنضوون في جماعات مهنية، يملكون وسائل الإنتاج، ويحظون بضمانة العمل بحرية، كما ينتجون أعمالاً ذات غاية اجتماعية. هذه النقطة شديدة الأهمية، وتعني أن الحرفي يقيم صلة بين عمله وهذا النفع. وهو يعي -بتعبير آخر- معنى القيمة الاستعمالية، ويدرك معنى العلاقة القائمة بين الإنتاج ومعناه الحقيقي.

تبدل أول يحصل لهذه المكانة في النهضة، في بدايات القرن الخامس عشر: ما عاد المصور أو النحات ينتجان أعمالاً نافعة لها استعمال جماعي، وتراهم، بعد أن كانوا فيما مضى أعضاء في جماعة مهنية، يتحولون إلى عاملين يحصلون معاشاتهم من زبائنهم. ويصبح الزبون، الذي يطلب من الفنان طلبية فنية، والممول الفني، والعضو في السلك الكهنوتي أو في الطبقة الأرستقراطية أرباب عمل. وهو يستأجر الفنان لأداء مهام محددة، ويتوقع من (المعلم) الفنان ومن مساعديه تنفيذ اللوحة، متقديين بالأوامر المبينة في العقد، وتشير هذه الأوامر إلى آجال التسليم، والمواد -من ألوان وأصباغ- وإلى الرسم وموضوع التصوير.

علينا أن ننتظر نهاية القرن الخامس عشر لكي نشهد فيه الانتقال من نمط إنتاج حرفي إلى نمط إنتاج رأسمالي، وتأثير ذلك بشكل حاسم على رتبة الفنان. إن تحرر المصورين والنحاتين التدريجي من الجماعات المهنية، ومن نمط عملها الإقطاعي، يشكل، في هذا الخصوص، حقبة مهمة، والعديد من العوامل تشهد بذلك. والعقود بين صاحب الطليبة والفنان تتخذ أشكالاً شخصية، لدرجة أن هذا الأخير بات يمتلك حرية غير مسبوقة في الحركة. هذا ما يظهر، على سبيل المثال، في حرية اختيار الفنان لموضوع التصوير والألوان، بل في أكثر من ذلك: فنحن نعرف، على سبيل المثال، أن مايكل أنجلو بات يمتلك الحق، حوالي العام 1530م، في بت ما إذا كان سينفذ المطلوب منه في لوحة أو في تمثال. هذا بينما كان سعر اللوحات يرتفع عالياً. والسعر، الذي كان يتم تحديده طبقاً للمواد المستعملة في العمل، ما عادي يتعين وفق الكلفة الحقيقية لإنتاجه، بل بات حراً، أي تتصل قيمته بسمعة الفنان -المعلم وموهبته، وهو الذي أصبح محل تجاذب بين الأمراء، والمدن مثل روما وفلورنسا وباريس- والبابا. وستعزز هذه الوجهة، التي بدأت منذ مطلع

النهضة، بقوة، تبعاً لازدياد الطلب على الفن في السوق. مثال على ذلك: عاش فيليبو ليببي (Filipo Lippi) أو فرا فيليبو (1406- 1469) (Fra Filippo)، حسب فازاري، في العوز لدرجة أنه ما كان قادراً على شراء زوج جوارب. بعد عقود عدة، يتوصل ابنه فيليبينو ليببي (1457-1505) (Filippino Lippi)، في بدايات القرن السادس عشر، إلى تجميع ثروة، بعد أن كسب ألف دوكا من الذهب وهو مبلغ هائل في ذلك الوقت. لقاء عمله على الجداريات في كنيسة المينرفا في روما. لقد تغيرت الأحوال بين جيل وآخر من دون الأخذ فث الاعتبار سمعة كل من الفنانين، في ما هي قابلة للمقارنة. وهذا التغير، الذي يخص رتبة العمل الفني، وضع الجماعات المهنية خارج التداول تدريجياً، فضلاً عن بروز علاقات تجارية جديدة بين المنتجين والتجار، هذه كلها تترجم الاستقلالية الفعلية للنطاق الفني والثقافي.

إلا أن هناك علامات أخرى عن هذه الاستقلالية تتزايد، في صلة بينة مع اتساع سوق الفن. لقد كان الانتاج الفني، في القرون الوسطى وفي بدايات النهضة، يستجيب لاشتراطات محددة يملئها صاحب الطلبية نفسه. ويمكن العمل الفني أن يوافق غايات نفعية أو رمزية عديدة: كالتزيين، والتجميل، والزخرفة لكنائس أو قصور، أو الاحتفال، في الوقت عينه، يمجّد الأمير، أو الله، أو السلطة القائمة، الكهنوتية أو الأرستقراطية. إن تاجراً غنياً من فلورنسا، جيوفاني روتشيلليه (Giovanni Rucellai)، الزبون الكريم عند فنانين ذائعي الصيت، مثل فيليبو ليببي، وفيروكيو (Verrocchio)، وأوتشيلو (Ucello)، يعبر عن سعادته في قوله إن الأعمال الفنية تجلب له (الرضا الواسع والسعادة البالغة، ذلك أنها تخدم مجد الله، وشرف المدينة، وذكراه الخاصة) (3).

كان سعر اللوحات يتحدد، كما سبق القول، وفي الغالب، وفق عقد له معايير محددة. وكان السعر يأخذ في الاعتبار، تحديداً، عدد الوجوه التي للتصوير، والألوان والأصباغ المستعملة: فضي، ذهبي، أزرق لازوردي... الخ. فضلاً عن الوقت المطلوب للتنفيذ. هكذا تتحصل للأعمال، عند ذاك، قيمة محددة، هي ناتج المفاوضات بين صاحب الطلبية والفنان. ويمكن أن تطلق على هذه القيمة تسمية قيمة استعمالية طالما أنها تركز على قدرة العمل على تلبية مختلف حاجات الزبون واشتراطاته.

غسوّ أن هذا الوضع تغير منذ منتصف عصر النهضة: تراجعت قيمة المواد في تحديد سعر الأعمال لصالح خبرة الفنان، ومهارته وموهبته. وبات يؤخذ خصوصاً في الاعتبار القدرة الخلاقية لدى الفنان، وأقل من ذلك قيمة الألوان، التي ظلت مع ذلك - ذات أثمان عالية، طالما أنها تعرض بهرجة، بات ينظر إليها على أنها مظهرية للغاية. بكلام آخر، تصدرت الموهبة والعبقرية غيرها، بوصفها من الصفات العائدة

إلى شخصية المؤلف. أن يعيّن الفنان بوصفه مؤلفاً، فهذا يعني الاعتراف به كمالك حصري لعمله، كما لموهبته، على أن هذا وتلك قابلان لتقدير مالي مزيد في سوق الفن المتوسع. وقيمة التداول باتت تقوم على القيمة الاستعمالية، ولم يعد وقت العمل الفعلي،

المخصص لإنتاج العمل الفني، معياراً كافياً لتحديد سعره. وبات يحسب وحده زمن الإبداع، لا- زمن الشغل. وانتقلنا في ذلك من الكمي إلى النوعي. وما عاد الوقت اللازم لإبداع عمل فني قابل لحساب الكمي، إذ إنه زمن محسوب وفق تقدير أحد الفنانين، على أنه مستقل، مشهور، معبود، وله سمعة ذائعة عبر الحدود. هل نقوى، والحالة هذه، وبشكل معقول، على تحديد سعر الشهرة والعبقرية؟

العبقري يوقع عمله، ويدون علامته، وهي الخاتم الحقيقي الدال على فائض القيمة اللاحق بعمله، من الآن وصاعداً. إلا- أن عملاً فنياً موقَّعاً من صانعه لا يزن في حساب راع فني، أو شخص بعينه، وإنما يزن في السوق، لدى مجموعة من الشراة، سواء أكانوا بورجوازيين متتعمين أم هواة متتورين.

كان لظاهرة السوق -التي تتعاضم في القرنين السابع عشر والثامن عشر- نتيجة مباشرة، وهي تكوين مجموعة من الزبائن، طالبة للاستثمار في الأعمال الفنية، وحريصة، في الوقت عينه، على قيمتها الفنية. لا يمكن أن يتعلق اختيار العمل الفني بالدوافع الاقتصادية وحدها، وهو ما يمكن تصوره في صورة ميسرة. وهذا الخيار يفترض -في شكله المثالي- وجود الصلة مع الشيء، ما يجعلها قائمة على الإدراك، والحساسية والانفعال، وعلى غيرها من التأثيرات التي تحدد شعور التمتع أو الامتعاض من العمل الفني. عندها يظهر حكم الذوق الذي يقرر مدى توافق العمل الفني مع ما ينتظر منه. إن بروز مجال جمالي مستقل يحرر، تحديداً، المسألة المحورية، التي تعينت في معرفة ما إذا كان العمل الفني جميلاً في ذاته أم أنه يوافق مثلاً في الجمال أو فكرة ما، شخصية بالضرورة التي يتمثلها كل فرد عن الجميل. وتوسع الجمهور في القرن السابع عشر، وبخاصة في القرن الثامن عشر، يضاعف، إذ، الأسئلة الخاصة بالفن. وهي أسئلة تتصل بتقويم العمل الفني بالنسبة إلى قواعده نفسها، أو إلى ضوابط أو توافقات - وهي مهمة ستقع ضمن مسؤوليات الأكاديميات. إلا- أنه يوجب أيضاً تنشئة الذوق، وتربيته، وإيجاد شرعية للحكم الفني بواسطة عدد من المعايير: ستكون هذه مهمة الحكام أو القضاة، الذين أطلق عليهم، بداية اسم حكّام الفن، ثم في وقت لاحق: نقاد الفن.

ولكن لنتمهل قليلاً، فلا- نسرع الخطى. شهدت النهضة بروز فكرة الإبداع المستقل، وسيتحرر الفنان، شيئاً فشيئاً، من الإكراهات الدينية والسياسية والاجتماعية التي للقرون الوسطى، بل سيبتعد أيضاً عن اللاهوت والفلسفة المدرسيين. غير أنه، بمنأى عن هذا التحرر، وعلى الرغم من التقدير الذي بات يلحق بالمكانة الاجتماعية للعمل الفني، سيمضي قرنان قبل أن تتوصل الجمالية إلى فرض نفسها كنهج خاص، وقبل أن يشكل الفن نطاقاً تاماً الاستقلالية، ومتميزاً، ليس عن الكنيسة والسلطة وحسب، وإنما أيضاً عن العلم والأخلاق. وهو تأخر قابل للتفسير، ففي القرن السادس عشر، يتأكد الفنان في صورة مبدع، له موهبة، وقابل لأن يعرف به كعبقري.

وفي إمكان الدين طبعاً أن يرى إلى الفنان -من دون أي تبديل- بوصفه منفذ إرادة إلهية،

وأنة أداة يحركها إلهام لا قدرة له على التحكم به. إلا أن هذ التقيد -الذي شكل مادة للسجل اللاهوتي- لا يغير شيئاً في المسألة. إن الفنان، والنحات، والمعماري، والمؤلفين الزمنيين والعابرين هم من يتم توجيه علامات التقدير العالي لهم، وهم من سيحظون بعبارات التخليد.

وهكذا باتت مسألة (من يبدع؟) محلولة: إنه الفنان. إلا- أن سؤالاً يبقى مع ذلك- قيد الطرح: ماهي القوى التي تدفع الفنان إلى الإبداع، وتحرّضه على الاختراع؟ أهو العقل أم الحساسة أو الشعور؟ وهو سؤال شغل الجدالات الشديدة والإسهامات التفكيرية المعقدة طوال عهد الكلاسيكية في القرن الثامن عشر، قبل أن تطرح الجمالية لدى كانط حلاً له. وقبل أن يظهر السؤال من جديد، في أشكال مختلفة، عند بعض منظري القرن العشرين.

4- عقل وحساسة، ع26/ص117

في النهضة في بداياتها على الأقل، لم يكن للخيار بين العقل والحساسة معنى. والمحاكاة تشكل المبدأ الجمالي الغالب، واستهدافات الفن تتعين في الطبيعة، والإنسان أو الله، وتؤلف علوم الحساب والهندسة الرياضية والعلوم الرياضية، في القرن الخامس عشر الإيطالي- وسيلة تطبيق هذا المبدأ. وقد قيل كثيراً كيف أن المطالبة لمعرفة علمية أتت، عند ليوناردو دافينشي وألبرتي، لصالح الاعتراف بمكانة الفنان. وقد كان المصوِّرون والنحاتون يقبلون على ممارسة الفنون الحرة، ويقومون في ذلك بعمل ثقافي أكثر دقة من عمل الحرفيين، المقتصر عند هؤلاء- على المهام اليدوية، أي على العمل اللصيق بالفنون الأدائية. غير أن محاكاة الطبيعة الخارجية لم تكن قائمة على نسخها أو إعادة إنتاجها بقدر من الأمانة، بل قام عمل الفنانين على تقليد الطبيعة. وتشكل الطريقة الرياضية وسيلة هذا التقليد، وهذه المحاكاة. إن مبدأ المحاكاة، الذي غلب في النهضة، وبقي فعالاً- حتى عهد الطلائع الفنية في القرن التاسع عشر، ليس فعل خضوع لسلطة متعالية وضاغطة، التي هي الله، وليس شهادة لمثال بسيط وتام للفنان إزاء الطبيعة. والفنان متعلق بالطبيعة بحيث يقوى على مزيد من التمجيد لخالقها، أي الله. وهي فكرة وصف بها جيورجيو فازاري (Giorgio Vasari) تحديداً (1511-1574)، عمل الفنان غيوتو، إذ قال عنه: (يتقيد الفنانون بعلاقة مع الطبيعة، بل يتبعونها: إنها مثالهم. إنهم، ودائماً، يستخرجون من عناصرها أفضلها وأجملها، لكي يتفننوا باستنساخها أو نقلها(4)). ويمكن القول، بعبير آخر، إن تكريم الله بمحاكاة صنيعه، أي الطبيعة أو الإنسان، يسمح ببلوغ الجمال. هذه الفكرة، التي تختصر وحدها جمالية النهضة، تتعين في صورة موفقة في التعريف الذي يخص

به فازاري ليوناردو دافينشي: (يمكن للتأثيرات السماوية أن تمطر مواهب عظيمة على بعض البشر، إنه أثر من آثار الطبيعة، إلا أن هناك شيئاً يفوق كل ما هو طبيعي ويتحصل من التراكم الزاخم عند إنسان بعينه، للجمال والنعمة والقوة: حيثما يعمل هذا الإنسان، فإن كل حركة من حركاته إلهية الطابع، ما يجعل الآخرين ينكسفون، ويتم الانتباه حينها بشكل

واضح إلى أنها حاصل نعمة سماوية، لا تعود أبداً إلى المجهود الإنساني(5).

إن نمط التمثيل الفني وفق المنظور، الذي قام ألبرتي ببلورته بطريقة حسابية على أساس بحوث برونيليتشي (Brunelleschi)، هو، في حد ذاته، تكريم للحكمة الربانية. وهو أيضاً سبيل لمعرفة الحقيقة، وللاعترا ف بها، في التعبير التي يثبتها الفنان فوق اللوحة أو في الرخام.

وليس من المبالغة بمكان أن يتم الحديث عن حسابية في الفن في القرن الخامس عشر الإيطالي. وفي القرن السادس قبل الميلاد سعى فيثاغوراس إلى فهم الكون بواسطة العدد: (نظام الأشياء)، نظام الكون، قابل لأن يختصر في قواعد حسابية وهندسية. والرقم هو الحاكم، إذاً: يمكن الخلو ص به إلى المعرفة، ولا يمكن أن يكون تعريفاً. سوى الحكمة عينها. إلا أنه ليس في إمكان الرقم، إن كان معرفة وحكمة، أن يكون سوى تناغم وجمال. لقد انتهى فنانو النهضة إلى استخلاص أمثلة فيثاغورس، الذي يظهر اسمه غالباً في جميع وثائق ذلك العهد، ويعبرون كذلك عن انبهار مماثل إزاء تفسير الكون بواسطة الرقم.

ولكن هل تعني غلبة العقل والمدرجات الثقافية والتجريدية، التي تمت ملاحظتها في التقيد الصارم بالقواعد الحسابية والهندسية وفي الخضوع لـ(علم المنظور)، استبعاد الحساسة التي يضمنها الفنان، على سبيل المثال، في عمله، والتي يجهد في توصيلها إلى الجمهور؟ بالطبع لا.، بدليل أن معاصريهم توافقوا على إبراز مكانة عدد من الصفات الخلاقة التي لا- ترجع أبداً، أو لا- تتقيد بالعقل المتشدد. هكذا رسم كريستوفورو لاندينو (Cristoforo Landino) -المصور الفلورنسي، الفيلسوف وصديق ألبرتي- صورة فنان زمانه، وبكلمات مستخدمة حتى في أيامنا هذه: (كان مازاكيو (Masaccio) مقلداً ممتازاً للطبيعة، وله قدرة مميزة على إبراز التنوعات في الأشكال، في اللوحة، وعلى التأليف الجيد لها، خالصة من أي زخرفة (...)). وكان فرا فيليبو ليبي يصور بسهولة استثنائية، معتتياً كذلك بالزخرفة، وكان إلى ذلك ماهراً للغاية، وعظيماً (...))، وكذلك في الزخارف التي كان ينقلها أو يبتكرها. وكان أندريا ديل كاستانيو (Andrea del Castagno) معلماً كبيراً في الرسم وفي إبراز التنوعات، وكان يهوى خصوصاً المشاكل التي تتبدى في فنه، وما يحدثه المنظور في عين المتلقي، كما كان شديد الحيوية، ويبدى راحة كبيرة في العمل (...). أما فرا أنجيليكو (Fra Angelico) فكان فكهاً وورعاً، وشديد التأنق، ويتمتع بنسبة عالية من البجوحة(6).

يمكن أن نرى في هذا الشاهد ملخصاً عن المفاهيم الجمالية للنهضة. وفيه حديث عن (الفرد الخلاق)، وعن مهارته، وعن قدرته على التوليد، وعن السهولة في عمله، وحتى عن طبعه (الفكه). غير أن لهذه الصفات أن تتقيد بثلاثة محددات: تقليد الطبيعة، احترام قوانين المنظور، وتكريم الله من قبل الفنان (الفكه).

وتظهر بذلك العلاقة بين العقل والحساسة في غموضها كله. تشهد (النهضة) انتصار

النزعة الإنسانية: الإنسان هو الذي يقيس الفعل الخلاق من جهتين: بوصفه فناً مفسراً بين الطبيعة والفن، حسب عبارة ليوناردو دافينشي، وبوصفه (أي الإنسان) موضوعاً للتطوير، كما يظهر في التصوير أو في النحت. هذه الوضعية المميزة للإنسان مهمة للغاية، لأنها تتحو تدريجياً إلى إحلاله محل الله. ولكن حين نتحدث عن الإنسان، لا نشير بعد إلى فردية، ولا -إذا شئنا- إلى الإنسان بوصفه ذاتاً.

إلى ذلك، فإن الجمال، المعرف مثل (توافق عاقل)، موصول في تعريفه بالتناغم. وهو يشترط وجود معارف علمية ومعرفة عقلية. وبتعير آخر، إن هذا المسار لا يزال بعيد المنال، وهو الذي يقود إلى قبول المخيلة والحدس والانفعال والرغبة وغيرها من المؤثرات، بوصفها من الملكات الخلاقة، أو من العوامل القوية المؤدية إلى الإبداع، القدرة على استحداث الجمال. لنا، كذلك، أن نتظر عقوداً وعقوداً قبل أن تؤدي هذه الملكات والعوامل دوراً أساسياً في أحكام الذوق، وفي صياغتها.

إن فكرة الذات الخلاقة الناشطة في نطاق للتعبير الفني المستقل لن تفرض نفسها تماماً إلا مع تولد القناعة بالطابع المتكامل للعقل مع الحساسية. ونتبين، بالتالي، مكن المشكلة. لنتخذ الفرد كمثال: طالما أن العقل والحساسية يتنافسان، أو أن الواحد يسود على الآخر، فإنه يمكن اعتبار الإنسان ضعيفاً، غير متوازن. ولا يمكنه في هذه الحال أن يكون حراً، ولا مستقلاً. والإنسان العاقل للغاية، الذي لا يتفقد إلا بإملاءات مدركاته، يحتاج إلى أخلاق، أو إلى دين، أو إلى نظام متعال. بالمقابل، إن فرداً شديد الحساسية، ومصاباً بإفراط عاطفي، يحتاج إلى علم، وإلى بعض القواعد المنسقة القادرة على تمكينه من بعض أسباب التعقل.

إن المثال الإنساني، المتكوّن في (النهضة)، يشكل محطة هامة صوب خلاصة بين العقل والحساسية. وإن من يملك من البشر مقادير متساوية منهما يصبح سيد نفسه، أي مستقلاً، وحرراً، مثلما أراد ذلك ليوناردو دافينشي. إلا أن هذه الخلاصة تبدو، على أي حال، مثل توازن هش، وستغذي دوماً، في أشكال مختلفة، الخلافات والجدالات التي ستشهدها العهود اللاحقة، في القرن السابع عشر تحديداً، وهو قرن العقل الكلاسيكي، وفي القرن الثامن عشر أيضاً، وهو قرن الفلاسفة العقلانيين. كان على النطاق الجمالي، حتى هذه القرون، أن يتحرر من وصايات العلم، والدين والأخلاق لتأكيد استقلالته الناجزة. وفي النهضة ما كان قد أنجز بعد هذا الاستقلال، إلا أن الشروط الآيلة إليه باتت متوافرة: الاعتراف بالفنان بصفته هذه تأكيد فكرة الإبداع الفني، المطالبة باستقلال الفن والمبدع، والتناغم بين العقل والحساسية.

وإذا كان لك عهد يحمل معه حله الخاص لكل من هذه المسائل، فإنه يبدو جلياً أن كل واحدة منها لا تجد، ولن تجد أبداً حلاً نهائياً لها. إن التفكير الجمالي المعاصر يعيد -على طريقته- طرح مسألة العلاقات الداخلية بين النطاق الجمالي والنطاق العلمي والنطاق الأخلاقي. ويحدث لهذا التفكير أن يتساءل أيضاً عن وجود عقلانية جمالية بشكل

مخصوص، وعن الحاجة إلى معايير في الفن. غير أنه يمكن صياغة هذه الإشكاليات طالما أنها تطرح بشكل مناسب في إطار نهج دراسي متكوّن.

ترسم النهضة الطريق المؤدي إلى تكوين هذا النهج الدراسي، ونشهد فيها حلاً محدوداً لهذه المسائل، المذكورة أعلاه، والتي تتصل بمكانة الفنان، وفكرة الإبداع. إلا أن النهضة تخلف للعهد المقبل موضوعات جديدة للتفكير، التي تساعد معالجتها في ظهور الجمالية، في منتصف القرن الثامن عشر، مثل تفكير علمي وفلسفي.

يبقى واقعاً- عدد من المسائل من دون حل، ولن يتوانى لا-هوتيون وفلاسفة وفنانون وشعراء عن الجدل طوال العهد الكلاسيكي- في خصوصية الفنون، في تعريف الجميل، الطبيعي والصناعي، في دور الشعور والمخيلة، أو في أهمية الذوق الفردي في الحكم على الأعمال الفنية.

هذه النقطة الأخيرة مهمة للغاية، لأن التعريفات الأولى، النظرية والفلسفية في الجمالية، عند كانط تحديداً، سعت إلى استكشاف شروط أحكام الذوق. إلا أن الاعتراف بالفنان مثل مبدع لن يكفي أبداً لإلحاق صفة الذاتية به، وهي التي له أن تمكنه من أن يستن قوانينها الخاصة. كما يمكن القول أيضاً إن الجمهور ليس مؤهلاً- بعد للحكم، طالما أنه يجهل القواعد التي على الأعمال الفنية أن تحتكم إليها. ولا يصعب بالتالي التصور بأن الانصياع إلى قواعد تعلق الأفراد المتفوقين، سواء أكانت ذات طبيعة دينية أم ما ورائية أم أخلاقية، لا تسمح لحرية الإنسان بأن تفوز بتمام تعبيرها.

إن النقاش الفلسفي-الذي افتتحه ديكرت في مطلع القرن السابع عشر، والذي اشتمل على تأكيد فكرة ذات مستقلة، قادرة على التفكير في العالم، وفي نفسها، بوصفها ذاتاً مفكرة- يشكل إحد اللحظات الحاسمة في تكوين الجمالية والفنون الحديثة.

الحواشي

* (يصدر عن المنظمة العربية للترجمة كتاب: (ما الجمالية) Qu'est-ce que l'esthetique? لـ(مارك جيمينيز) (Marc Jimenez) ترجمة: شربل داغر. وننشر هنا قسماً من الفصل الخاص بالقيمة المعتمدة في الغرب للفنون والجماليات.

Saint Augustin, Les Confessions (Paris: Garnier-Flammarion, - 1 1964), livre11, chap.5, p. 256.

* يجعل عدد من المؤرخين من واقعة استضافة الملك فرانسوا الأول (1494-1547) في قصوره للمصور المعروف دافينشي العلامة الأولى على دخول فرنسا في (النهضة).

** عمل هذا المصور الإيطالي في قصور عدد من ملوك وأمراء أوروبا، مثل فرانسوا الأول وشارلكان وفيليب الثاني وغيرهم، وكان لتصويره أثر كبير على مجمل التصوير

الأوروبي.

بالانتقال من العمل الفني إلى شخصية مؤلفه.

2- أحد السياسيين الإيطاليين المحنَّكين والعنيفين (حوالي 1475-1507)، الذي اتخذه ميكيافيللي نموذجاً في كتابه (الأمير).

Cite par: Michael Baxandall, L'Oeil du quattrocento; L'Usage de -3
la peinture dans l'Italie de la Renaissance (Paris; Gallimard, 1985),
p11

Giorgio Vasari, Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et -4
architectes XIIIe et XVe siècles= le Vite de' piu eccellenti pittori
,scultorie architettori (Paris; Berger-Levrault, 1981), vol.2.

5- المصدر نفسه، ج5.

Baxandall, L'Oeil du quattrocento: L'Usage de la peinture dans -6
l'Italie de la Renaissance, p. 178.