"نظرية التظاهر الفني عند جريجوري كيوراي"

"Gregory Currie's The Art pretense Theory."

صبري عبدالله شندي محمد

أستاذ مساعد الفلسفة الحديثة والمعاصرة

ورئيس قسم الفلسفة

كلية الآداب - جامعة الفيوم

الملخص:

نظرية التظاهر الفني هى إحدى النظريات الفنية التى تعبر عن فعالية الخيال فى السينما والأدب، وهى النظرية التى تكشف عن دور العوامل الذهنية لدى الفنان / المتلقي، حيث يرتبط التظاهر الفني بحالة الميتا- تمثيلية، والخيال التظاهري. وتتصف النظرية بالواقعية، والتمثيلية، والتعددية، وهو ما يفسر التجريبية الجمالية لدى كيوراي، وبالتالى تختلف نظرية التظاهر الفني عند الفيلسوف عن حالات الادعاء الفني.

الكلمات الدالة :

نظرية التظاهر – الواقعية الجمالية – الادعاء والتهكم – الفعال التواصلية غير التعبيرية – الأفلام الوثائقية والخيالية .

Abstract:

The pretense theory is One of the art theories which expresses the activity of imagination in cinema and literature. It discovers the important role of the mental agents of the artist /audient. The art pretense relates to the meta-representation, the pretend imagination states, and differs from the making-belief states. So, the pretense theory can be described with realism, representationalism, and multi pluralism. These relationships may

"نظرية التظاهر الفني عند جريجورى كيوراي"، المجلد السادس، العدد ٣، يوليو ٢٠١٧، ص ص ٩- ١١٢ .

explain Gregory Currie's aesthetic empiricism.

Keywords:

Pretense Theory, Aesthetic Empiricism, Make – Believe and Irony, Illocutionary Communicative actions. Documentary Films and Fictional Films

حدود الدراسة :

التجريبية الجمالية هى فلسفة واقعية فى اهتمامها بالتجربة ، وتحديد الخصائص الادراكية فى الشكل الفني الظاهري .

عملية التظاهر الفني هى بنية فنية – تجمع بين الاعتقادات، والرغبات ، والتخيلات ، وتكون ذات دور وظيفي جمالي معرفي .

الادعاء هو عملية قصد منح التظاهر الخاص بعمل شيء ما ، وفى الواقع لايقوم الشخص بهذا العمل . وبالتالي ، قد ينتج التظاهر عن الادعاء بينما لا ينتج الادعاء عن التظاهر .

أفعال التظاهر هى أفعال تواصلية غير تعبيرية والتى تعكس وجود مقاصد خيالية لدى الفنان مما يجعله يتظاهر بأن أدائه وقصته حقيقية

مقدمة:

يقول جريجوري كيوراي G. Currie (١٩٥٠-) :"عن طريق وسائل الرؤية، تقدم لنا الكاميرا الأشياء وكأن أعيينا لم ترها من قبل؛ مثل رؤية رئيس الوزراء فى التلفاز. ففى هذه الحالة، أتظاهر بأنني أحدد مكان الشخصيات، كما أنني عندما أشاهد فيلمًا وثائقيًّا لأحداث فعلية فى أماكن وأزمنة مختلفة، تجعلني أنتقل من مكاني وزماني لمكان وزمان أخرين. تكون وجهة نظري – إذن – مُعْتَقَدًا بها بوصفها وجهة نظر محددة بالكاميرا التى سجلت هذه الأحداث ...

وعن طريق ما نراه، فإننا نرى على خشبة المسرح أو على الشاشة شخصًا – يتحرك بطريقة فعلية، هذا الشخص يلعب شخصية، وهذه الحركات – تتحدد كجزء من محتوى المسرحية أو الفيلم، وبالتالى فنحن نتظاهر بهذا المحتوى ...

وفى الرواية، فإن ما نتظاهر به إنما يعتمد على ما نقرأه، والقراءة -هنا- ليست موضوعًا للرؤية؛ فإنني أرى الممثل – يتحرك عندما أتظاهر بأن الشخصية تتحرك فعليًّا، ومن ثم توجد علاقة ارتباطية بين حركات الممثل والحركات التى أتظاهر بها.

... وفى كل الأحوال، تتطلب بعض القواعد أن يقوم المشاهد بدور المنقّح للأحداث، ومراجعة المعلومات المكتسبة منها، حتى يندمج فى المشهد، وهو ما يُعرف بدعوة المشاهد إلى إعادة بناء القصة وأحداثها، الأمر الذي يتطلب حالة من التظاهر."[1]

نظرية التظاهر هى نظرية فنية – تؤكد على العلاقة الارتباطية بين شخصيات العمل الفني، بين المؤلف أو المخرج الفني ومتلقي العمل الفني من خلال البنية الأنطولوجية للعمل، وما تتضمنه هذه البنية من شخصيات خيالية. حيث يتظاهر المؤلف بأنه يعبر عن حقيقة ما، ويتظاهر المتلقي بأنه يدرك هذه الحقائق، وتتظاهر الشخصيات الخيالية فى العمل الفني بأنها تقوم بأدوار فعلية فى الحياة. وفى كل الأحوال، تدرك هذه العوامل خيالية العمل الفني.

ومادام العمل الفني هو الوسيط الذي يجسد موضوع التظاهر، إذن يصبح هذا الوسيط بما يتضمنه وقائع فعلية. وفى هذه الحالة، يكون التظاهر الفني حقيقيًّا، ويكون قابلًا للصدق الخيالي عن طريق عمليات الاستدلال، ومن ثم يكون محلًا للأحكام الجمالية.

تمتد نظرية التظاهر الفني -فلسفيًّا- إلى سقراط وأفلاطون. حيث تظاهر سقراط بشخصية الجاهل الذي لا يعرف الحقيقة، ومن ثم أخذ يسأل غيره من الذين تظاهروا بأنهم ملاك الحقيقة المطلقة، وعن طريق منهجه فى التهكم والتوليد حاول سقراط توليد الحقائق الكلية الثابتة، وهو ما يُعرَف بالتظاهر المعرفي.

وأما أفلاطون فقد ظهرت نظريته فى التظاهر داخل كل محاوراته الفلسفية،

وهى المحاورات التى تجسد البنية الفعلية للعمل الفني الذي يقوم بأدائه مجموعة من الشخصيات التى يتظاهر كل منهم بحالة معينة، وهو ما يعرف بالتظاهر الميتافيزيقي.

ولقد ظهرت نظرية التظاهر الفني – من الجانب السيكولوجي – فى القرن العشرين، وبخاصة بعد انتشار مرض التوحد autism بين الأطفال، مما دفع البعض إلى اعتبار نظرية التظاهر طريقة من الطرق العلاجية التى تمكِّن الأطفال من مشاركة الأخرين فى الواقع، وهو ما يعرف بالتظاهر السيكولوجي العلاجي.

وهكذا، تتعدد أنماط نظرية التظاهر فيما بين التظاهر المعرفي، والتظاهر الميتافيزيقي (الوجودي)، والتظاهر النفسي، إلى جانب وجود حالة من التظاهر الاقتصادي التى يتظاهر فيها البعض باتخاذ إجراءات الإصلاح الاقتصادي، ويتظاهر أيضًا آخرون بمعقولية الأسعار، واستقرار الأمور الاقتصادية، إلى جانب التظاهر السياسي الذي يتظاهر فيه المسؤولون باستقرار البيئة السياسية، وتحقيق العديد من الإنجازات والإصلاحات.

ومن ثم، فى ظل تعدد أشكال التظاهر، تبقى نظرية التظاهر قائمة ببنيتها الأنطولوجية وعواملها المكونة، وغايتها العملية، ثابتة. ففى كل الحالات، يكون الخيال هو أساس عملية التظاهر، ويكون التظاهر مرتبطًا دائمًا بالأداء الفعلي real performance، ويستند هذا الأداء على محتوى العمل، من أجل الكشف عن الحالة الذهنية التى تقف وراء عملية التظاهر، التي يتظاهر الشخص بها بوصفها حقيقة، ويتظاهر أنه يعرف أيضًا أنه يتظاهر بالحقيقة.

تعد نظرية التظاهر، إذن، نظرية فنية معاصرة – تمتد بجذورها إلى حالة التظاهر المعرفي عند سقراط، نظرًا لوجود حاجة معاصرة إليها بوصفها وسيلة – تكشف للمتلقي عن حقيقة البنية المعرفية فى الخبرة الفنية، وأيضًا وسيلة للارتقاء بقدرات الإبداع والذوق الفني. الأمر

الذي يفسر، اهتمام عديد من فلاسفة الفن والسيكولوجيين المعاصرين بها، أمثال: جون سيرل * J.Searl (١٩٣٢-)، وكينـدال والتـون** K.Walton (١٩٣٩-)، وجون بري♣ John Perry (١٩٤٣-) وإدوارد زالتا♦ Edward N.Zalta (١٩٥٢-)، وآلان ليسلي* Alan M. Leslie .

وأما جريجوري كيوراي فهو أستاذ الفلسفة بقسم الفلسفة، جامعة يورك York، فقد تعلم بمدرسة الاقتصاد فى لندن، وجامعة كاليفورنيا- بيركلي Berkeley، ثم انتقل إلى جامعة سيدني بأستراليا حتى أصبح زميلًا فى الأكاديمية الأسترالية للإنسانيات، ثم رئيسًا للجمعية الأسترالية فى الفلسفة، حتى أصبح أستاذًا للفلسفة وباحثًا فى الإنسانيات حتى عام ٢٠١٣، ثم أصبح أستاذًا وعميدًا لمدرسة الآداب في جامعة فلندرز- أدليدا Flinders - Adelaide University، ثم التحق بقسم الفلسفة بجامعة نوتنجهام Nottingham [٢].

ويعد كيوراي فيلسوفًا جماليًّا موسوعيًّا؛ حيث قدم عديدًا من المؤلفات، والمقالات التى تجسد عمقه الفلسفي، وولعه الجمالي. فمن جانب، يعد اهتمام كيوراي بالفن القصصي بمثابة إعلانه عن المبادئ الجمالية التى يتبناها، حيث يقرر الفيلسوف جوهرية الزمانية فى إبداع العمل الفني وتذوقه، وعلاقة الزمانية بنظرية الأنماط التى تؤول إلى نظرية التظاهر الفني، إلى جانب تركيزه على العلاقة بين المؤلف والقارئ عن طريق النص؛ الأمر الذي يفسر- مؤلفه: "الحكايات والرواة: فلسفة القصص" عام ٢٠١٠ الذي يذكر فيه: "تعد القصص إنتاجًا خاصًّا بالعامل (المؤلف)، وهى وسائل تواصلية من شخص لآخر، وبالتالى تمثل الحكايات قصصها بطريقة خاصة براويها."[٣]

وينصب اهتمام كيوراي على فلسفة الجمال، وبخاصة تحليله لطبيعة الخيال، من خلال مؤلفه: "طبيعة الخيال" عام ٢٠٠٨ الذي يكشف فيه عن دور

التخييل fiction فى عملية التظاهر الفني؛ مما يفسر اهتمامه بالأداء الفني الخاص بعوامل الخبرة الفنية، فيقول: "الوجود فى الخيال ليس طريقة أو أسلوب فى الوجود ... فالوجود في الخيال – يتم إبداعه من خلال فعل الدلالة المتظاهر به."[٤]

ولم يعد اهتمام كيوراي بنظرية التظاهر فى الجمالية التجريبية قائمًا فقط على مبادئ جمالية خالصة، ولكنه يحرص على التعمق فى داخل البنية العميقة للذات الإنسانية، وهى بنية معرفية – تتكون من الاعتقادات، والرغبات، والتخيلات، والتى تعد مقومات أساسية فى نظريه التظاهر. حيث يحرص الفيلسوف على تقديم نظريات جمالية – تقدم نوعًا من المعرفة الجمالية، وهي المعرفة التي تجد أدلتها في أعمال الفن الموضوعية. وفي هذه الحالة، يؤكد الفيلسوف على العلاقة بين المؤلف والمتلقي عن طريق تظاهر كلا منهما بمعرفته الحالة الذهنية للآخر، وهو ما يفسر اهتمامه بتحليل العلاقة بين الفيلم والفلسفة والعلم المعرفي في مؤلفه: "الصورة والعقل" عام ١٩٩٥، الذي يقول فيه:" فالقدرة على التظاهر هي شيء ما نحن نطبقه على الأعمال الخيالية، وبالتالي يكون للتظاهر وظيفتان مختلفتان أحيانًا".[٥]

وبالتالي ، يقرر كيوراي أنطولوجية العمل الفني، وهي أنطولوجية الخصائص التي يقسمها الفيلسوف إلى خصائص جوهرية (كالبنية)، وخصائص غير جوهرية (كالتاريخية)، وكلاهما خصائص موضوعية – ترتبط بظاهر العمل الفني، وهو ما يؤكد تجريبيته الجمالية، وتعد هذه الأنطولوجيا الفنية دعامة رئيسة لكل نظريات الفيلسوف: نظرية الخيال، ونظرية الأنماط ، ونظرية الأداء، ونظريته موضوع البحث، وهي نظرية التظاهر الفني، يقول الفيلسوف في مؤلفه: "أنطولوجيا الفن" عام ١٩٨٩ : "وإنني أثبت أنه يوجد تأمل للنظامين: التطابق والوحدة، حول الطريقة التي ترتبط بها أعمال الفن مع بعضها البعض، ومع الأشياء الأخرى. حيث يوجد شيء

مشترك يجمع أعمال الفن، وهو المقولة التي نفهمها عن طريق الفلاسفة، المقولة اللاأنطولوجية الطبيعية."[٦] Natural Ontological Category

وهكذا، تفيض مؤلفات الفيلسوف بالأفكار الفلسفية والجمالية، وهي أفكار بنائية مترابطة معًا، وفي نفس الوقت تتوج هذه المؤلفات بالعديد من المقالات المتنوعة أيضًا؛ ومنها:

- مقالة فى:" التخييلات المرئية " عام ٢٠١٤.
- مقالة في: "الفن الواقعي، والفن الممكن، وتعريف الفن" عام ٢٠١٠.
- مقالة في: "حقيقة الخيال" عام ٢٠١٠.
- مقالة في: "بعض الطرق فى فهم البشر" عام ٢٠٠٨.
- مقالة في: "جوانب القصة معًا: تفسير الأحداث فى السردية" عام ٢٠٠٧.

إلى جانب عديد من المقالات الأخرى التي تؤسس نظريته فى التظاهر عن طريق كشف علاقة النظرية المختارة بطبيعة الفن، والخيال والتخييل في مختلف الفنون: الموسيقى، والأدب، والسينما.

فمن جانب، يؤكد كيوراي على أن الموجودات الإنسانية تكون متساوية في أمرين؛ وهما: أولًا – هى المخلوقات الوحيدة التي تصور العلاقات الواضحة للخيال Unambiguous Signs of imagination، وهي المخلوقات الوحيدة التي تعيش مرحلة الطفولة التي يكون فيها التظاهر باللعب واضحًا، وقابلًا للإدراك. الأمر الذي يوضح كيف يقرر كيوراي حقيقة وجود عملية التخيل وراء حالة التظاهر، ويوضح أيضًا وحدة بنية التظاهر الفني في مختلف المراحل العمرية. حيث يرتبط الأمران؛ فعندما يبدأ مفهوم التظاهر بوصفه شيئًا ما مرتبطًا بالتخيل، فربما يكون للأطفال اعتقادات ورغبات مثل الكبار، وهو ما يكفي للحث على الأفعال التي نصفها بالتظاهر عن طريق فعل ما، وتكون أشياءً مختلفة؛ فالطفل الذي يرغب فى التظاهر بشيء ما هو F، فإنه يتظاهر عن طريق خيالاته O الخاصة

بالموضوع X.

وبالتالي، توجد علاقة ارتباطية بين تخيلات الأشخاص وأفعالهم الخاصة بالتظاهر، وهو ما يؤكد على فعالية دور الخيال في تفسير التظاهر من جانب، ويؤكد أيضًا على وجود الاعتقادات والرغبات التي تدفع الشخص نحو التظاهر، وبناءً عليه تكشف عملية التظاهر عن بنية الحالة الذهنية للأشخاص، وهنا تتحدد قيمة نظرية التظاهر في أنها تساعد الشخص على فهم العمليات الذهنية للشخص الآخر الذي يكون فى موقف فعلي ما، بدون الحاجة لوجود أية علاقة سببية أولية The Causal Chain be initiated بين المتظاهر والموقف الفعلي، من جانب آخر.

ففى نظرية التظاهر عند كيوراي، يعرف المتظاهر أن خياله كاذب، وفي الوقت نفسه يكون التظاهر وسيلة معرفية، وبخاصة عندما يرتبط المتظاهر بأصل الواقعة المتخيلة، وهو ما يعرف عند كيوراي بجذور الواقعة a background of fact؛ فالتخيل هو تخيل شيء ما واقعي بصورة غير واقعية، التي يدركها الشخص في التظاهر، ثم يتظاهر الشخص – في مرحلة أخرى- بشيء آخر أكثر تخيلًا، وفي هذه الحالة، يحدث نوع من المغالاة Exaggeration، هذه المغالاة هي التي يكتشفها المتظاهر عن طريق الخيال، فيدرك موقف العقل من الموضوع X.

وهكذا، تكون نظرية التظاهر الفني وسيلة للمعرفة الأخلاقية، حي يمكن للمتلقي في سماعه لعمل فني ما، أو في رؤيته لحركة الممثلين على خشبة المسرح، أو في مشاهدته لأحداث الفيلم السينمائي، أن يكتشف مجموعة من القيم الأخلاقية عن طريق فعالية الخيال. الأمر الذي يفسر، طبيعة عقلانية المتلقي، وهي عقلانية عملية – تساعده في تكوين اعتقادات ورغبات جديدة، بحيث تُمكِّنه الأخيرة من تكوين قرارات ذاتية يتم ترجمتها بالفعل في الواقع عن طريق عملية التظاهر بأداء فعل ما.

وفي هذه الحالة، ترتبط عملية التظاهر

الفني بالعملية الخاصة بالميتا-تمثيلية أكثر من ارتباطها بالتمثيل فقط؛ حيث ترتبط نظرية التظاهر في حالة التمثيل بمضمون العمل الفني فقط، وهو المضمون الذي يؤكد على أن العمل الفني- يمثل موضوعات واقعية بدون الحاجة إلى البحث عن الحالة الذهنية سواء للمؤلف الفعلي أو المؤلف الخيالي، أو البحث عن الشخصيات الفنية الفعلية أو الشخصيات الخيالية، في حين تتحقق الغاية الأخلاقية في نظرية التظاهر عند ارتباطها بالميتا- تمثيلية، وبخاصة عندما تكشف الميتا- تمثيلية عن فعالية الاعتقادات والرغبات بجانب الخيال في نظرية التظاهر، وهو ما يفسر حالات الاتفاق والاختلاف بين: كيوراي، وكيندال، وليسلي وغيرهم...

ففي نظرية التظاهر الفني عند كيوراي، يمكن للمرء أن يستدل على اعتقادات المؤلف ورغباته عن طريق تطوير كلمات النص وما يتضمنها من معاني، وبناءً عليه يصل المتلقي إلى قراراته بخصوص ما يكون حقيقيًّا – بالخيال – بدون الاعتقاد بالنص، ولكن عن طريق التظاهر بأنه يكون حقيقيًّا.

ومن ثم، تصبح نظرية التظاهر نسقًا رمزيًّا، يتكون هذا النسق من عدة رموز ذات معاني مختلفة، بحيث تساهم هذه الرموز – مختلف الموضوعات والأفعال – في إثراء المعنى. وفي هذا السياق، يتضح كيف يقرر كيوراي فعالية العقل وبخاصة عندما يكون منتجًا للأحداث الذاتية، وعندما ينتج أيضًا الأحداث الموضوعية. مما يفسر الوظيفة السيميوطيقية الخاصة بالبنية الرمزية لنظرية التظاهر الفني، وهي الوظيفة الخاصة بالتواصل التخييلي. Fictive Communication

وفي هذا المقام، يهتم كيوراي بتطبيق نظرية التظاهر الفني في مختلف الأعمال الفنية الخيالية، في حين يؤثر الباحث تطبيقها في الأدب (القصة) والسينما. وفي الحالتين، يكون العمل الفني نمطًا للفعل. ففي الأدب، تكون البنية سلسلة من أنماط الكلمة، وفي الموسيقى تكون البنية سلسلة

من أنماط الصوت، وتكون بنية التصوير هي بنية الأشكال الملونة، وتظهر بنية الفيلم في جملة الصور والحركات المتتابعة.

ففي فن القصة، يمثل تتابع العمليات الذهنية المصاحبة لأحداث القصة مصادر للتظاهر. حيث يمكن للقارئ أن يضع نفسه فى موضع المؤلف معتقدًا بأنه الشخص الذي أبدع النص، ثم يسأل نفسه عن مقاصد القصة التي أدت به إلى كتابتها، ثم يتظاهر القارئ بذلك، مقارنًا بينه وبين المؤلف حتى يكون تظاهره كافيًا لتقديم تفسير مناسب للعمل الفني، ولكن في الحقيقة يكون التظاهر ضروريًّا، وليس كافيًا فى عملية التفسير.

وأما الفيلم فهو وسيط تصويري a pictorial medium، بحيث تكون صور الفيلم واقعية realistic؛ بمعنى أن المشاهد- يدرك محتوياتها التمثيلية بنفس الطرق التى يدرك بها وقائع العالم، وبالتالي لا يعد التمثيل السينمائي للفيلم وهميًّا. وفي هذه الحالة، يتظاهر المشاهد بحقيقة أحداث الفيلم على الرغم من ثقته فى كونها أحداث خيالية، إلّا أن صدقها – يستند على حقيقة اعتقاده بأن العمل خيالي.

وهكذا، تتحدد أهمية البحث في نظرية التظاهر الفني عند كيوراي بوصفها محاولة خاصة بتقديم تفسيرات على عدة تساؤلات ومنها:

١- ما مفهوم التظاهر الفني؟

٢- كيف تميز بين مفهوم التظاهر والمفاهيم الأخرى؛ مثل: مفهوم الادعاء Make-Believe، ومفهوم التقليد Simulation؟

٣- هل يمكن تحديد عوامل التظاهر الفني؟

٤- ما حدود نظرية التظاهر؟

٥- ماذا عن نظريات التظاهر الفني؟

٦- كيف يبدو التظاهر كبنية رمزية؟

٧- ما الافتراضات التى تقوم عليها نظرية التظاهر؟

٨- لما يعد منهج التظاهر استدلاليًّا؟

٩- هل توجد علاقة بين فلسفة الخيال

ونظرية التظاهر؟

١٠- كيف يمكن تطبيق نظرية التظاهر فى الأدب والسينما؟

وفى هذا السياق، يعتمد الباحث على خصائص المنهج التحليلي بوصفه منهجًا تحليليًّا نقديًّا مقارنًا.

يظهر المنهج فى بعده التحليلي من خلال تحليل نصوص بعض مصادر الفيلسوف، وتحليل اتجاهه الفلسفي الذي يتمثل فى التجريبية الجمالية، وتحليل مواقفه الفلسفية بدقة حتى يتم تحديد ملامح موقفه من نظرية التظاهر.

وأما المنهج فى بعده النقدي، فهو يعد محاولة فى تقييم نظرية التظاهر لدى الفيلسوف من خلال تحديد حالات القوة وحالات الضعف فى النظرية، وهى محاولة لتطوير رؤيته فى التظاهر عن طريق تنقيح مناط النقص فيها، بجانب التعرف على موقف الفيلسوف النقدي من غيره من الفلاسفة، بالإضافة أيضًا إلى إعلان الباحث عن رؤيته الخاصة الموضوعية سواء فى نظرية التظاهر الخاصة لدى كيوراي، أو فى السيناريو الجدلي بينه وبين غيره من الفلاسفة.

وأما المنهج بوصفه مقارنًا، فهو يتضح من خلال مقارنة آراء الفيلسوف بغيره من الفلاسفة المعاصرين دون مراعاة البعد التاريخي فى التحليل والمقارنة اعتقادًا من الباحث بتعايش الفلاسفة معا.

ومن ثم، يقسم الباحث هذا العمل – وفقًا للمنهج التحليلي النقدي المقارن- إلى مقدمة وثلاثة محاور رئيسة وخاتمة مزيلة بهوامش البحث التى تتضمن مجموعة من مصادر الفيلسوف: مؤلفات ومقالات، وأهم المراجع الأجنبية فى نظريات التظاهر.

ففى المقدمة، يتناول الباحث أهمية البحث فى نظرية التظاهر عند جريجوري كيوراي، وتساؤلاته، والمنهج المستخدم والذى على أساسه يتم تجريد البحث.

وأما المحور الأول، وعنوانه:" ماهية التظاهر الفني"، وفيه يتم تحديد الاتجاه الجمالي عند كيوراي، وتحديد مفاهيم

التظاهر الفني من خلال المقارنة بين مختلف المفاهيم المستخدمة فى عملية التظاهر، وتحديد طبيعة التظاهر الفني عن طريق تحديد الخصائص الرئيسة فى النظرية وحدودها الخاصة.

وأما المحور الثاني، وعنوانه: "البنية الأنطولوجية فى نظرية التظاهر"، حيث يمكن تحديد أهم الافتراضات التى تقوم عليها النظرية، وهى افتراضات أساسية، وافتراضات ثانوية، إلى جانب تحديد بعض طرق التظاهر بوصفها مناهج تطبيقية للنظرية، وأخيراً التعرف على الغاية من نظرية التظاهر. وفى كل الحالات، يؤكد الفيلسوف على حقيقة وجود فعالية الخيال وراء عملية التظاهر الفني، مما يفسر اتجاهه نحو تحديد مفهوم الخيال وطبيعته، ومضمونه الدلالي، ومدى حقيقة وجود الصدق الخيالي عن طريق المقارنة بين الوجود الخيالي والوجود الفعلي.

وأما المحور الثالث، وعنوانه: "نظرية التظاهر فى الواقع الفني"، وهو عبارة عن تطبيق نظرية التظاهر فى فنون الأدب وبخاصة فى فن القصة، من حيث: مفهوم القصة وبنيتها الفنية، وعلاقتها بالتهكم، ودور الأسماء الخيالية فى تقييم حجة الإقصاء، وكيفية تفسير القصة. ومن جانب آخر، يحاول الباحث تحديد العلاقة بين الأفلام السينمائية بنظرية التظاهر الفني، عن طريق تحديد طبيعة الأفلام الوثائقية، وأيضًا الواقعية فى الفيلم السينمائي.

وفى الخاتمة، يحدد الباحث أهم نتائج البحث.

- المحور الأول – ماهية التظاهر الفني

The Essence of Art Pretense

فى هذا المحور، يحاول الباحث تحديد الاتجاه الجمالي عند كيوراي، كمدخل لنظريته فى التظاهر الفني، وأيضًا تناول بعض مفاهيم التظاهر من أجل مقارنة مفهوم التظاهر عند كيوراي بالمفاهيم الأخرى لدى غيره من الفلاسفة، وكذلك محاولة الكشف عن طبيعة التظاهر الفني وحدوده.

-١-

الاتجاه الجمالي عند كيوراي

Currie's the aesthetic attitude

يحـدد كيـوراي اتجاهـه الجـمالي فى التجريبيـــة الجماليـــة aesthetic Empiricism، فيقول:" إنني أطلـق عـلى النظرية التـى أتناولهـا اسـم: "التجريبيـة الجمالية" ... فالتجريبية الجمالية إنما تعنـي الحدود الخاصة بالإستطيقا، وهى: حدود الرؤية، وحدود السمع، والفهم اللفظـي Verbal Understanding، اعـتمادًا عـلى خصائص الشـكل الفنـي ... فالتجريبيـة هي خطاب موجه للاستطيقا."(٧)

والتجريبية الجمالية هي فلسفة واقعية ولكنها لا تتنـاقض مـع اتجاهـات الـلا-واقعية. حيـث تكـون التجريبيـة الجماليـة واقعيـة فى اهتمامهـا بالتجربـة، وبتحديـد الخصـائص الإدراكيـة فى الشـكل الفنـي الظاهري. وفى هذه الحالـة، يكـون عمـل الفن تمثيلًا لموضوعات الواقع عن طريـق المحتوى الجمالي فى داخـل العمـل الفنـي. وهنا، لا يقف كيوراي عند حـد التمثيـل المعـرفي، ولكنـه يحـاول أن يكشـف بنيـة الحالــة الذهنيــة للفنــان، يكشــف عــن اعتقادات الفنان ورغباته التـى تمثـل هـى الأخرى اتجاهه القصدي، الأمر الذي يجسد أيضا لا – واقعية التجريبية الجمالية لديه.

ومـــن ثـــم، يمكـــن للمتـــذوق أن يكتشف الحالة الذهنية للفنان من خـلال التركيز على الخصائص الفنية الموضوعية، وفهم هذه الخصائص في سياقها التاريخي؛ مما يفسر حقيقة ارتباط الحكم الجمالي عـلى الخاصية بوصفها موضوعية. وبناءً عليـه، يتظـاهر المتلقـي – افتراضـيًّا – بإدراكـه للحالة الذهنية لدى الفنان، ويتظاهر بـأن معرفته بها حقيقية.

إذن، تجد التجريبية تعبيرها الطبيعـي عنـد كيـوراي فى الاسـتطيقا، ويصـبح العمل الفنـي ظـاهرًا حسـيًّا a sensory surface، بحيث تتضـمن هـذه الظـواهر الفنية قيمًا جمالية. وبالتـالي، تكـون القـيم الجمالية محورًا جوهريًّـا فى عمليـة التقيـيم الفني عند كيوراي، الأمـر الـذي يفسـر حقيقة اختلاف التجريبية الجمالية لديه عن

التجريبية العلمية.

فمن جانب، تعتمد القيم الجمالية في التجريبية الجمالية على تاريخ إنتاج العمل الفني، على أساس اعتبار القيم الجمالية سياقية contextual؛ وفى هذه الحالة قد يكون لعمل فني x أكثر من قيمة جمالية فى سياقات مختلفة. فى حين، يعتمد تقييم النظريات العلمية على علاقة النظرية بالدليل الواقعي Real Evidence، مما يعني عدم توافق العوامل التاريخية والشخصية الخاصة بالتجريبية الجمالية مع حالات إنتاج التجريبية العلمية.

لا يعني القول السابق، تقرير كيوراي للقطيعة المعرفية بين تجريبيته الجمالية والتجريبية العلمية، بقدر اتجاهه نحو الكشف عن طرق جديدة لتطوير العلاقة بينهما، فمثلًا، يقول كيوراي:" يعد الفيلم وسيطًا تمثيليًّا، هو تمثيل سينمائي، قد تم إنتاجه وعرضه على الجمهور." [٨] حيث يكون الفيلم عملًا سينمائيًّا عندما تتوافر فيه مجموعة من الشروط الضرورية والكافية لجعله فيلمًا، وبالتالي :" تكون الأفلام – كما يذكر كيوراي – مثل الأمثلة الخاصة بالماء، يكون لديها شيئًا مشتركًا، هذا الشيء هو الذي يجعلها أفلاماً ولا يجعلها شيئاً آخرًا."[٩] وهو ما يفسر إمكانية تحديد تجريبيته الجمالية فى حدود: الموضوعية، وقابلية الإدراك والفهم، والرمزية، والاحتمالية، وقابلية التنبؤ، علمًا بأن هذه الحدود هى من معالم نظريته فى التظاهر الفني، من جانب آخر.

فمن منظور التجريبية الجمالية، ينقد كيوراي نظرية الدعم الدليلي the theory of evidential support، وهى النظرية التى تحدد العلاقة الثنائية بين النظرية والدليل، وهي علاقة منطقية – تفترض هذه العلاقة ارتباط T_1، وT_2 بالتساوي مع الدليل الواقعي E، عندما يؤدي إلى نفس النتيجة A. وهنا، يعتقد كيوراي بعدم كفاية هذه النظرية؛ لأنها لم توضح إمكانية وجود جزء آخر – يشارك فى تشكيل نظرية أخرى. وفي هذه الحالة، لو تكون E واقعة غير معروفة، وهى الواقعة التى تتوقعها T_1 لإنتاج A، فسوف تكون

T_2 غير قادرة على التوقع لاختلاف الحالة الذهنية، فيما بين T_1، وT_2 ، وأما عندما تصبح E معروفة بعد توقع T_1 لها، فسوف تنتج نظرية جديدة هى T_2^1 التى تختلف عن T_2. ومن ثم، تنتج E من T_1و T_2 معًا، إلّا أن علاقة T_1 مع E تكون أقوى من علاقة T_2^1 مع E، لأن E تظل معروفة فى T_1، أي أن E ناتجة عن معرفة T_1 بها، فى حين تكون E مُنتِّجة لنظرية T_2^1، الأمر الذي يوضح أن الدعم التجريبي لدى كيوراي – لا يكون بسيطًا ثنائيًّا بين النظرية والدليل، ولكنه ثلاثي العلاقة بين: النظرية، والدليل، والمنهج .[١٠]

ومن منظور التجريبية العلمية ، ينقد كيوراي ما يقرره والتون من توافق تاريخ إنتاج عمل فني مع تقديره جماليًّا، حيث يهتم والتون بنوع واحد جزئي من الأداء الفني ، ويعتبره أساسًا للأحكام الجمالية عبر تاريخ إنتاج العمل الفني ، فى حين يعتقد كيوراي بأن حالة والتون – تبدو كحالة جزئية خاصة بظاهرة كلية. الأمر الذي يفسر قول كيوراي :" إن تقدير صورة أو رواية أو سيمفونية ما إنما يرتبط بتقدير أداء الفنان فى عملية إنتاج هذه الصورة أو الرواية أو السيمفونية، ولعل ذلك هو السبب فى اعتبار معالجة والتون للتجريبية الجمالية غير كافية ... حيث تتطلب عملية تقدير صورة ما الاعتراف بدور مختلف العناصر التى تشكل ظاهر العمل ."[١١] وفى هذه الحالة ، يؤكد كيوراي على إمكانية إنتاج صور فنية بوصفها نسخًا فنية لعمل أصلي ، وبناءً عليه يظل العمل الفني الأصيل هو نوع واحد من العامل factor الذي تمثله المقولة الفنية – اتفاقًا- وبالتالي تظل المقولة الفنية التى تصف مختلف أعمال الفن بمثابة الأداء الذي تتمتع به جميع الأشخاص ، من خلال العناصر المرئية للصورة .

وهكذا، تجمع التجريبية الجمالية لدى كيوراي بين التجريبية الواقعية (البعد العلمي) وتناولها من منظور جمالي، بحيث تبدو تجريبيته ذات وحدة فلسفية – تتجاوز كل الثنائيات ما عدا الثنائية بين الخصائص الذهنية والخصائص الفنية.

فمن جانب، يؤكد الفيلسوف على أنطولوجية العمل الفني – من خلال تحديد خصائصه الموضوعية – دون أن ينكر دور الحالة الذهنية للعامل – الفنان / المتذوق/ الناقد – فى تحقيق إنجاز العمل، وفى كل الحالات تعلن نظرية التظاهر الفني عن نفسها، حتى تبدو كبنية أنطولوجية أيضًا ذات دلالة ذهنية معرفية، وعليه تكون نظرية التظاهر طريقًا جديدًا معاصرًا – يجسد الروح العلمية فى عالم الفن.

-٢-

مفهوم التظاهر

The Concept of Pretense

فى عملية تحديد التظاهر فى فلسفة كيوراي، يجب التفرقة بين مفهوم التظاهر فى أعماله ومقالاته قبل عام ١٩٨٩، ومفهوم التظاهر فى مؤلفاته ومقالاته بعد عام ١٩٨٩.

قبل عام ١٩٨٩، استخدم الفيلسوف بعض العبارات التى تدل على التظاهر فى ظاهرها، ولكنها تختلف عن التظاهر من حيث المعنى، ومنها: الادعاء - Make believe، والتظاهر pretense، والتهكم Irony\ parody، والتقليد simulation.

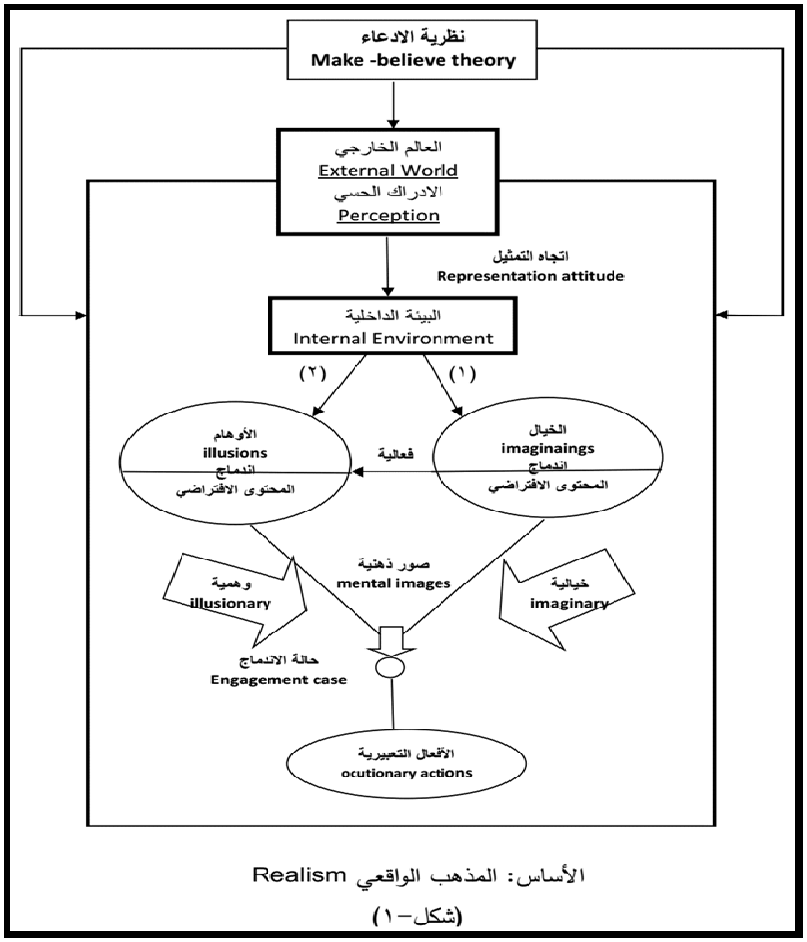
فمن جانب يختلف الادعاء عن التظاهر، حيث يمتد الادعاء إلى البيئة الداخلية – الجانب الذاتي للشخص. وفى هذه الحالة، يرتبط الادعاء بالخيال الذي يبدع صورًا ذهنية، وبالتالي يتوقف الادعاء على قدرة الشخص على تخيل صور ذهنية، وهنا يقول كيوراي:" لا يعد الادعاء حدًّا من حدود الفن، فى حين يسمح لنا بإنجاز ما ننكره فى الواقع."[١٢]

وفى هذه الحالة، لا يكون الادعاء عند كيوراي اتجاهًا غرضيًّا، أو حالة فينومينولوجية، وبخاصة لاتجاهه نحو تمثيل المحتوى الافتراضي للخيال فقط، والتزامه بهذا المحتوى، الأمر الذي يثبت كيف تكون فكرة التمثيل أساسية فى الادعاء، وهى عملية تمثيل الخيال لوقائع العالم الخارجي، ويفسر أيضا اتفاق كيوراي مع تمثيلية والتون. حيث يعد التمثيل أيضا بمثابة الفكرة المركزية فى

خطـاب الادعـاء M-B عنـد كينـدال والتون، بقوله:" ... يلتـزم المتحـدثون فى نظرياتهم بالكيانات غير الموجـودة non-existent entities، حتى تكون مفهومـه فى عملية الادعاء."[١٣] (انظر شكل -١)

وفى الوقت نفسه، قد يصبح الادعـاء تظاهرًا عندما يكون مرتبطًا بالاعتقـاد فى اتجاهه نحـو محتـوى الموضـوع. وفى هـذه الحالة، يكون الادعـاء مرتبطًـا بالاعتقـاد أكثـر مـن ارتباطـه بمحتـوى الموضـوع. الأمر الذي يوضح حقيقة تفرقة كيـوراي بـين الاتجـاه والمحتـوى. ففـى الحقيقـة، يمكن لشخص – كما يذكر كيوراي – أن يكون لديه اعتقاد بـدون أن يكـون لديـه مفهوم الاعتقاد، ويمكنه أن يتخيل بدون مفهوم التخيـل. وبنـاءً عليـه، قـد يكـون لدى الأشـخاص اعتقـادات بخصـوص عمليـات الاعتقـادات، ويكـون لـديهم تخـــيلات Imaginings بخصـــوص تخـــيلاتهم، دون أن تكـــون هـــذه الاعتقـادات، والتخـيلات أجـزاء مـن محتواها التصوري؛ لذا يعتقد شخص بأنه يعتقد بشيء ما، ويتخيل أنه يعتقد أو يرى شيئًا ما قد تخيله، الأمر الذي يفسر كيفيـة التظاهر فى السينما .[١٤]

فـلا ينـتج الفـيلم السـينمائي أوهامًـا معرفيـة أو إدراكيـة cognitive or perceptual illusions؛ لأن الحركـة السـينمائية هـى حركـة واقعيـة real motion، كـما أن الفـارق بـين الأوهـام المعرفية، والأوهام الإدراكية هو أن الأولى – تشارك الاعتقاد الوهمي ، وأما الأخرى فهى الخبرة بالمحتوى الوهمي.[١٥]



(شكل – ١)

يوضح هذا الشكل أثر البيئة الخارجية على البيئة الذاتية من خلال عمليات تمثيل الوقائع فى صور ذهنية من تخيلات، وصور ذهنية من الأوهام بوصفها نماذج تعويضية خيالية، وبالتالي يكون الشخص فى حالة من الاندماج، وهى الحالة التى تنتج أفعالاً تعبيرية تقريرية، التى يلتزم الشخص فيها بمحتواها الافتراضي؛ مما يوضح اعتبار المذهب الواقعي هو أساس نظرية الادعاء.

وهكذا، يتناول كيوراي الادعاء فى حدود التخيل، ويتناول التظاهر فى حدود الاعتقاد، فى مرحلته الأولى. ويكون الشخص مندمجًا فى حالة الادعاء؛ مما يفسر اعتبار عباراته ناتجة عن القصد الخيالي، بينما تكون عباراته حقيقية فى التظاهر. (انظر شكل -٢)

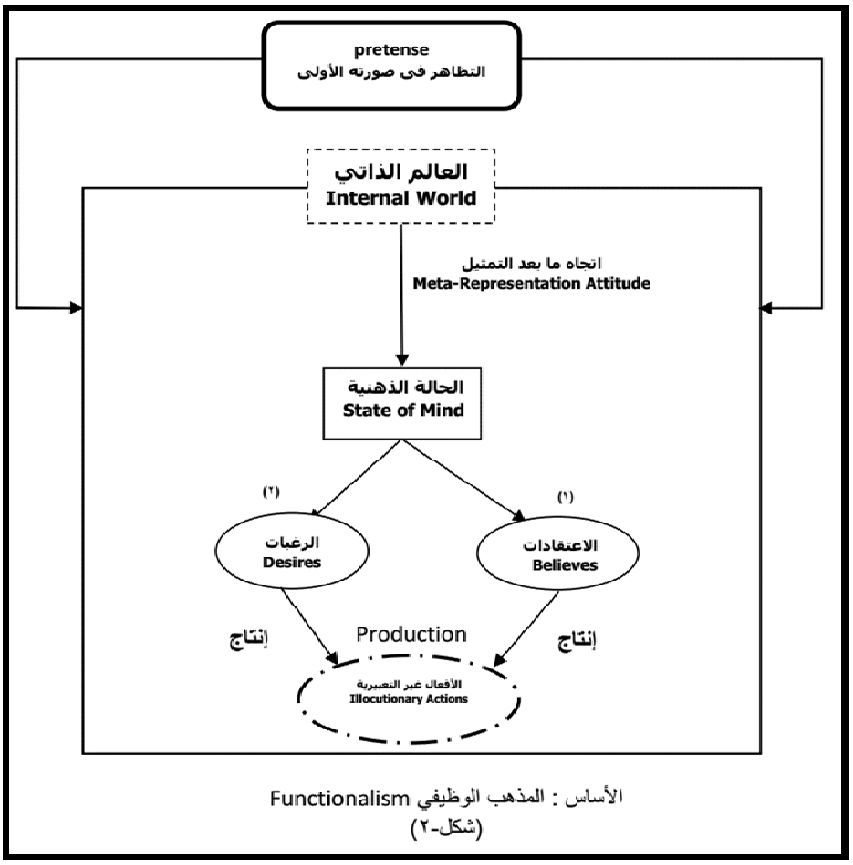
وفى هذه الحالة، يحدد كيوراي معنى

الادعاء بأنه عملية قصد منح الظاهر الخاص بعمل شيء ما، وفى الواقع لا يقوم الشخص بهذا العمل؛ فالأطفال T يدعون أنهم قراصنة pirates، ويدعي الممثلون أنهم يقاتلون fight، إلا أن هذه العملية – لا تدل على أي شيء من ناحية المتلقي، لا سيما أن عملية الادعاء – تشير إلى سلوك الممثل فقط، كما أن الممثل الذي يفعل شيئا وهو لا يفعله، إنما يدعي أنه يفعله. ومن ثم، يكون القارئ مندمجًا فى الادعاء وليس فى التظاهر.[١٦]

ومن ثم، يختلف كيوراي مع والتون حول تقرير مدى ضرورية القصد الخيالي لإنتاج الخيال. فلا يعد القصد الخيالي ضروريًّا لإنتاج الخيال لدى والتون، فقد يوجد قصد خيالي لدى المؤلف، وقد يوجد الخيال بدون قصد إنتاجه، وقد لا يوجد قصد خيالي. وفى كل الحالات السابقة، يندمج المؤلف فى أفعال الادعاء؛ الجزم assertion، والطلب requesting، والتساؤل questioning، والأمر command، ومادام الادعاء لدى والتون – يتضمن على التظاهر بالتأكيد على شيء ما، فلا يمكن لشخص أن يؤكد على هذا الشيء، وفى الوقت نفس ، يتظاهر أنه يؤكده.

فى حين، يؤكد كيوراي على أهمية وجود قصد خيالي لدى المؤلف من أجل إنتاج العمل الفني، إنتاج الخيال. الأمر الذي يفسر أمرين، وهما:

أولًا- يتوافق حديث والتون القليل – على حد ذكر كيوراي- عن إمكانية الخيال المؤكد asserted fiction، وهى الإمكانية التى تتوافق مع رؤية كيوراي. حيث يكون للمؤلف العديد من المقاصد التواصلية؛ فهو يقصد أن تكون عبارته مأخوذة بأكثر من طريقة وبنفس المعنى، يقصد مؤلف العمل الخيالي أن يجعل مستمعيه - يعتقدون بما يقوله، وأن يأخذوا أيضًا اتجاه الادعاء.[١٧]



الأساس : المذهب الوظيفي Functionalism
(شكل-٢)

يوضح هذا الشكل حالة التظاهر الأولى عند كيوراي، وهى الحالة التى تعبر عـن ارتبـاط العـالم الذاتي الدى يعبر عنه بالاتجاه الميتا-تمثيلي، بالحالة الذهنية المتمثلة فى الاعتقادات والرغبات، وما ينتج عنهم من أفعال غير تعبيرية، وهو ما يجسد البنية الوظيفية في فلسفة الجمال عند كيوراي.

ثانيًـا – يتفـق كـل مـن: والتـون وكيـوراي فى الاعتقـاد بـأن المصـور والنحـات – لا يتظـاهرا بفعـل أي شيء، وكلاهما – يستبعدا الفنون المرئية visual Arts من مجال نظرية التظاهر. [١٨]

ومن جانب آخر، يختلف التهكم عـن التظاهر، لأن حالات التهكم والسـخرية – فى الحالة الأولى عند كيـوراي – تـرتبط بالتخيل دون الاعتقاد. وبناءً عليه، يكون التهكم ادعاءً وليس تظاهرًا.[١٩]

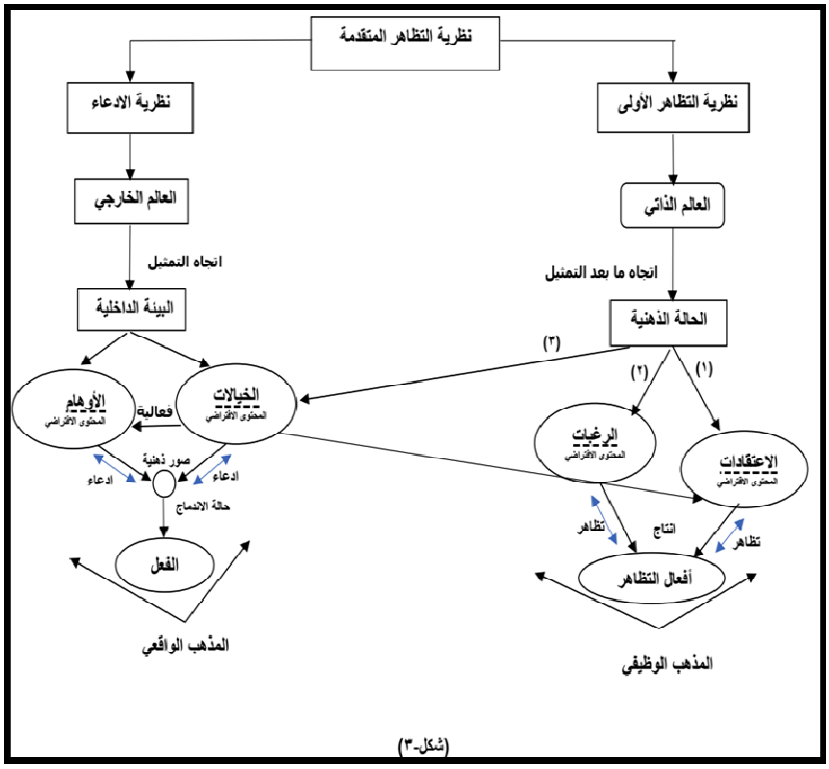
ومن جانب ثالث ، تعد عملية التقليد أكثـر اقترابًـا مـن طبيعـة التظـاهر عـن

الادعاء؛ لأن نظرية التقليد أو المحاكاة Simulation Theory (ST) توضح – كما يذكر كيوراي– كيف يمكن للشخص فهم العقل ، بفضل ما لديه من اعتقادات عن الحالات الذهنية للناس.[٢٠] وبالتالي ، تعد نظرية ST محاولة لتفسير الطريقة التى يستجيب الشخص بها فى التخيل؛ لأن تخيل الشخص نفسه فى موضع شخص آخر إنما يرتبط ببحثه عن الطريقة التى يشعر فيها بالإدراكات ، والاعتقادات ، والرغبات ، وكلها تساهم فى تكوين القرارات ، والتى يمكن للشخص وصفها زمانيًّا ومكانيًّا، وبناءً عليه ، يستخدم الشخص ذهنه لكى يقلد ذهنًا آخر.[٢١]

وأما مفهوم التظاهر فى مرحلة ما بعد عام ١٩٨٩ فإنه يعكس رؤية كيوراي لعملية التظاهر ، بحيث تصبح هذه العملية بنية فنية – تجمع بين الاعتقادات ، والرغبات ، والتخيلات ، وبالتالي يصبح التظاهر مجموعة من العوامل الارتباطية بعد سبق انفصالها، وبخاصة عندما أدرك الفيلسوف حقيقة غموض حالة الادعاء ، كما أنها معقدة، الأمر الذي يعبر عنه قائلًا: "يكون شيء ما حالة خاصة بالادعاء بأن P نظرًا لما تقوم به P من دور وظيفي حقيقي ... علمًا بأن المعنى هنا يكون أكثر ارتباطًا بالادعاء عن الاعتقاد ... وعليه يكون الادعاء – من وجة نظري- ظاهرة غامضة ."[٢٢]

ويقول أيضًا:" تتضمن فكرة الادعاء على العديد من التعقيدات، فمثلاً: عندما يتحدث المؤلف بالعبارة P دون قصد الادعاء بها، ولكنه يقصد أن ندعي بالعبارة Q التى تكون مختلفة عن الأخرى."[٢٣] وفى الوقت نفسه، يؤكد كيوراي على أن حالة الادعاء – تقف على قدم المساواة مع التظاهر، يقول كيوراي:" إنني أشعر بوجود علاقة بين التظاهر والاعتقاد استنادًا إلى التمييز بين عملية التظاهر وعملية الادعاء pretending، حيث يقف التظاهر على قدم المساواة مع عملية الادعاء، مثلما يقف الصدق على قدم المساواة مع الاعتقاد."[٢٤] فالتظاهر قد ينتج عن الادعاء، بينما لا ينتج الادعاء

من التظاهر، مادام التخيل يقف مع الاعتقاد، وتقف الرغبة مع شيء من الخيال (انظر الشكلين٣،٤). وفى كل الأحوال، يجمع التظاهر الفني بين: الاعتقادات، والرغبات، والتخيلات، بوصفه المشروع الذي يهتم كيوراي به، والذي يعبر عنه فيقول:" يتحقق التظاهر، إذن، بوصفه تتابع العمليات الذهنية: مرحلة ... مرحلة، عندما تندمج مع عمل خيالي."[٢٥]



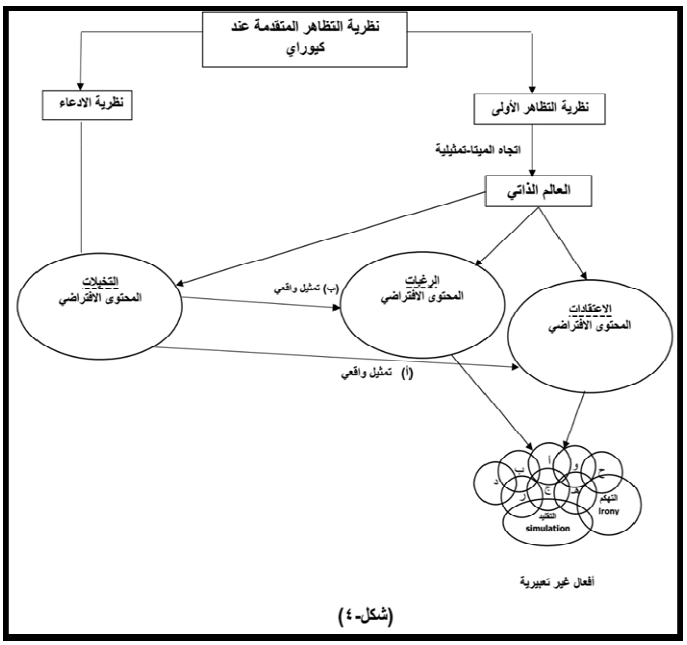
يوضح هذا الشكل نظرية التظاهر المتقدمة عند كيوراي، وهى النظرية التى يقف ورائها حالة الادعاء، وبالتالي يصبح التخيل عاملًا ثالثًا ورئيسًا بجانب الاعتقاد والرغبة، وبناءً عليه يكون للاعتقادات، والرغبات محتويات افتراضية – تكون مصدرًا للأفعال غير التعبيرية لأنها أفعال غير حقيقية – لم يقم الشخص بها واقعيًا، ولكنه يتظاهر فيها بوصفها أفعالًا حقيقية وفعلية. الأمر الذي يفسر (شكل- ٤).

ففى المشروع الخاص بنظرية التظاهر (انظر شكل -٤)، يقع العمل الفني بين عاملين؛ وهما: المؤلف والمتلقي. وفى الوقت نفسه، توجد حالتان للتظاهر في علاقاته الارتباطية بالفعاليات الأخرى، وهما:

أولًا – فى حالة قصد المؤلف – تقديم عمل خيالي للمتلقي؛ ففى هذه الحالة، يؤثر الخيال فى اعتقادات الشخص، حتى يصل إلى إنتاج قرارات جديدة خيالية، وتتولد لديه رغبة فى التظاهر بها بوصفها واقعية، فى الوقت الذي يدرك فيه أنها خيالية.

ثانيًا- فى حالة قصد المؤلف – تقديم عمل واقعي حقيقي، ففى هذه الحالة يكتسب المتلقي بعض المعلومات، فيستدعي الخيال لتركيبها معًا، فيرغب فى التظاهر بما هو جديد. الأمر الذي يؤكد أن القصد الخيالي – يكون ضروريًّا فى التظاهر ولكنه غير كافٍ؛ ففى العمال الخيالية يكون القصد الخيالي ضروريًّا فى ذاته وكافيًا مع الاعتقادات والرغبات، وفى الأعمال الواقعية يكون ضروريًّا مع الاعتقادات وكافيًا بالرغبات.

وهكذا، تقف حالة الادعاء وراء حالة التظاهر، ويكون كل من: حالة التهكم، وحالة التقليد شكلين لنظرية التظاهر، وهو ما يفسر العلاقة بين فلسفة الخيال ونظرية التظاهر لدى كيوراي، ويفسر أيضا العقلانية النظرية – العملية فى التظاهر.



(شكل-٤)

فى هذا الشكل، يتضح كيف تعد نظريات التظاهر الفنـي عنـد كيـوراي نظريـة تنقيحيـة لنظريتيـه الأوليين: نظرية التظاهر الأولية، ونظريته فى الادعاء، وهنا يكون الادعـاء عـلى قـدم المسـاواة مـع نظرية التظاهر، ويكون التخيل مشاركًا للاعتقاد والرغبة بما يتضمنه من تمثيل واقعي أ، ب، والذي يتجه إليها الاعتقاد والرغبة عن طريق ما بعد التمثيلية، مما يترتب عليه التظـاهر بفعـل أَ، بَ، جَ، دَ، وهى أفعال تظهر بوصفها حقيقية، ولكنها أفعـال تظاهريـة – لم تحـدث فى الواقـع الخـارجي، ومنها أفعال التقليد، وأفعال التهكم.

-٣-
طبيعة التظاهر الفني وحدودها
The Nature of Art Pretense and its Limits

فى هـذا المقـام، يوضـح الباحـث الخصائص الرئيسة لعملية التظاهر الفني، وأيضًا الحدود الرئيسة التى تمثـل الإطـار العام لبنية التظاهر.

-أ- الخصائص الرئيسة فى نظرية التظاهر الفني

(أ-١) واقعيـة التظـاهر: Pretense actuality

يحدد الباحث ثلاث خصـائص عامـة فى نظرية التظاهر، وهى: واقعية التظاهر،

وتمثيلية التظاهر، وتعددية التظاهر.

فمن جانب، يرتبط التظاهر بالفعل البدني، ويظل التظاهر تخيلًا لو لم يرتبط بالفعل الواقعي. فالتظاهر، هنا، هو نوع من اللعب الرمزي Symbolic play الذي يرتبط دائمًا بالفعل؛ حيث يتظاهر الطفل بأن قطعة من الموز هى تليفون، وأنهم أيضًا أناس خارقون ومن ثم يسارعون بالطواف حول المنزل وعلى رؤوسهم القبعة[٢٦]، ويتظاهر الممثل فى أداءه لشخصية فنية معينة، ويتظاهر المتلقي عندما يُظهرٌ فهمه لاتجاهات الشخصيات الفنية.

وفى هذه الحالة، لا يشترط فى التظاهر ضرورة ارتباطه بالفعل البدني، ولكن – فى الحقيقة – يكفي للمرء أن يتبنى موقفًا فنيًّا بوصفه – فعليًّا – حقيقة، وهو فى الوقت نفسه لا يعتقد أنه حقيقة. الأمر الذي يعكس فعالية عملية التمثيل فى نظرية التظاهر، وبخاصة " لأن ما يميز التظاهر أن العامل – كما يذكر كل من: إليزابيث بيكيوتو، وبيتر كاريوثيمرز – يمثل ما تفعله x بوصفه فعلا أو رمزًا لفعل خاص بنوع p، بينما لا يعتقد العامل بحقيقة p ... فالشخص- يفترض نفسه كقرصان عندما يحارب." [٢٧]

وهنا، يتفق كيوراي مع ما يذهب إليه ديفيد.س. إريل D.S. Ariel (١٩٤٩-) عندما يقرر الأخير ضرورة ادعاء الواقعية فى التظاهر الفني، يذهب إريل إلى أن اللاعب يدرك أن أحداث اللعب – ليست من إنتاج الذاكرة أو الخيال، فالأحداث – توجد فعليا فى الواقع المادي الخارجي، وهو ما يفسر ارتباط الادعاء بالواقعية مع ادعاء التحديد Identification، وهو ما يبرر حاجة المتظاهر إلى معرفة هذه الادعاءات، ويعرف أنه يتظاهر بها .[٢٨]

وأما طبيعة فعل التظاهر فهى طبيعة غير تعبيرية؛ بمعنى أن الشخص الذي يتظاهر هو مَنْ يتظاهر بالفعل ولكنه لا يقوم به فعليا، وبالتالي يكون المؤلف متظاهرًا فى قصته الخيالية، ويكون الممثل متظاهرًا فى دوره التمثيلي، ويكون المتلقي

متظـاهرًا فى تقليـده للفنـان، وفى ادعائـه بمعرفة حقائق عمل الفن.

ومن ثم، يتطلب الفعل غير التعبيري فى التظاهر نوعًا من القوة Force ، وهـى القوة التى تُظهِر فعل التظاهر كأنـه فعـل حقيقي ، حيث تظهر هذه القوة فى سلامة الحديث ، وفى قوة عبـارات الـنص ، وفى اندماج الممثل فى الشخصية التى يؤديهـا، يقول كيوراي :" فالحديث عـن الأفعـال غير التعبيريـة إنـما يـرتبط بالحـديث عـن القوة؛ فعندما تعرف أن العبـارة – تكـون تأكيدًا ، أو سؤالًا، أم طلبًا، فنحن نعـرف أن القوة غير التعبيرية للعبارة منطوق بهـا ؛ فلكـي تؤكـد to assert يجـب أن تقـوم بفعل الجزم، ولكي تطلب فإنـه يعنـي أن تقوم بفعل آخر."[٢٩]

فى هذا المقام، يتفـق كيـوراي مـع مـا يذهب إليه كل من: ليـوك مـانـنج Luke Manning، وجوزيـــف ســـارتوريللي Joseph Sartorelli، فى أن القوة المعطـاة لأيـة عبـارة فى عمـل فنـي (مثـل القـوة التقريرية) هى قوة مستقلة عن سـيمانتيكا العبـارة التـى تتضـمن مـا تشـير إليـه. وبالتالي، يكون ماننج متفقًـا – عـلى حـد ذكره- مع اعـتراض سـارتوريللي الـذي يلاحـظ أن العوامـل البرجماتيـة (أفعـال الخطـاب) قـد تشـارك أحيانًـا فى تحديـد دلالات العبارة [٣٠]، وليست دائمًا.

وفى الوقت نفسه، يتضح مـن علاقـة الخيـال بالتظـاهر، إمكانيـة وقـوف فعـل التظاهر على فعل الادعاء، ففى الادعاء – تظهر العبارة بوصـفها تمثيلًا للمحتـوى الافتراضي الخيالي، وبالتالي تكـون أفعـال الادعاء أقرب إلى الأفعـال التعبيريـة، إلا أن هذه الأفعال – تعد مصدرًا للعديد من الأفعال الأخرى؛ إمكانية تنـاول العبـارة الواحدة بمعاني مختلفة، وبناءً عليه تكـون هذه المعاني غـير تعبيريـة، وهـى الأفعـال التى يمكن التظاهر عـن طريقهـا. الأمـر الذي يسمح أيضا بإمكانية التظـاهر عـن طريق التمثيل الإيمائي، وهو ما يفسر قول كيوراي:" ربما لا يكـون مـا يتحـدث بـه الفنان عبارة واضحة، أو شيء نتعرف على معناه، ولكنه قد يكون مشهدًا من التمثيل

الإيمائي Dumb Show، أو خيال الظل Shadow Play."[٣١]

أفعال التظاهر، إذن ، هى أفعال غير تعبيرية تواصلية illocutionary communicative acts ، حيث تعكس هذه الأفعال إمكانية وجود مقاصد خيالية لدى الفنان ، فالمؤلف – مثلا – يكون لديه قصد خيالي – يجعله يتظاهر بأن قصته الفنية حقيقية ، ويكون للممثل قصد خيالي – يجعله يتظاهر بأن دوره التمثيلي واقعي، وفى كل الأحوال يتحدد دور القصد الخيالي فى إثارة استجابة المتلقي ، وأن يتبنى المتلقي اتجاها يقينيا نحو العبارات المنطوقة propositions uttered فى مشهد أو مقال ما ، بحيث يكون المشاهد أو القارئ قادرا على التظاهر بصدق العمل الفني . وفى هذه الحالات ، قد يكون المتلقي قادرا على وصف العمل الفني وتقديره ، علما بأن استخدام الباحث لحرف "قد" إنما يتوافق مع اتجاه كيوراي نحو تقرير ضرورية القصد الخيالي فى نظرية التظاهر الفني ولكنه لا يكون كافيا، حيث يقول كيوراي :" من الممكن أن نندمج فى فعل التأكيد المتظاهر به بدون أن يكون لدينا قصد خيالي ، فالقصد الخيالي - يكون ضروريا لإنتاج الخيال ، ولا يكفي الخيال لإنتاج التظاهر وبالتالي لا يكفي القصد لإنتاج الخيال وإنني أعتقد بأن القصد الخيالي– ينتج التظاهر ، وعلى الفنان أن يعتقد بمعقولية هذا القصد حتى يتظاهر باعتقاده أن قصد – يكون محققا لأمر معين." [٣٢]

(أ-٢) تمثيلية التظاهر: Pretense representation

فى سياق تفسير تمثيلية التظاهر، يفرق الباحث بين ثلاثة موضوعات، وهى: الإدراك الحسي perception، والتمثيل Representation، وتمثيل الإدراك the representation of perception، حتى تتضح علاقة التمثيل بنظرية التظاهر.

فالإدراك هو استخدام المعرفة الحسية عن بيئة شخص عن طريق عمليات: الرؤية، والسمع، واللمس، والشم،

والتـذوق. تكـون هـذه الإدراكـات إمـا حسية مباشرة، وهـى التـى تنصـب عـلى الأشياء والوقائع مباشرة، وبصورة فعلية، وقد تكون حالة من الإدراك الحسي- غـير المبـاشر للأشـياء والوقـائع. وبالتـالي، لا تكون الإدراكات الحسية معرفية ولكنهـا تظـل طرقـا للمعرفـة .[٣٣] وأمـا الإدراك الـــــذاتي percept للموضـــــوعات والأحداث فى إدراك – يقوم عـلى الخـبرة الماضية والذاكرة والميكانزمات التى تربط بين الخبرة والحالة الموضوعية للوقائع.[٣٤]

وأما التمثيـل فى الفـن فإنـه يتضـمن معنيين، وهما:

١- تشير بعـض التمثـيلات إلى الأشـياء الجزئيـة، وقـد لا تشـير إليهـا بعـض التمثيلات أيضا.

٢- يوجد فارق بين اسـتخدام صـورة a picture كرمـز بـدلاً مـن شيء مـا، وتصويرها لشيء ما، وهو الفارق بين رؤية المرأة فى شكل مصور painted surface والادعاء برؤية صورة هـى صورة امرأة .[٣٥]

وأمـــا تمثيـــل الإدراك أو النظريـــة التمثيلية للإدراك فهى النظرية التى تقـرر أن المعرفة بالواقع الموضوعي – تستند إلى المعرفة بالوقائع الخاصة للتجربـة الذاتيـة للشخص .[٣٦]

وبالتالي، تكـون الإدراكـات الحسـية والاعتقـادات – كـما يـذكر كيـوراي – حالات تمثيلية ، وأما الفارق بينهما فهـو : تكون الاعتقادات ذات محتوى تصـويري Conceptual Contents ، فى حين تكون محتويات الإدراكات الحسية غير تصويرية non conceptual Contents .[٣٧] يتضح، هنا ، أن كيـوراي – لم يفـرق بـين الإدراكات الحسية المباشرة ، والإدراكات الحسية غير المباشرة ، بحيث تكون الأولى غير تصـويرية وبالتـالي تكـون أقـرب إلى حالة الادعاء من التظاهر الفني ، فى حين تكون الإدراكـات الحسـية غـير المبـاشرة تصورية ومن ثم تكون أساسًـا فى عمليـة التظـاهر . وفى الوقـت نفسـه، تكـون الإدراكـات الحسـية المبـاشرة هـى نـوع التمثيـل المبـاشر لموضـوعات الواقـع

وأشخاصه، وتظل الإدراكات الحسية غير المباشرة نوعا من التمثيل غير المباشر للموضوعات الواقعية، وهو ما يعني أنها ميتا-تمثيلية لأن الاعتقادات، والرغبات، والخيالات فى الحالة الأخيرة – تمثل ما تم تمثيله مباشرة، وهو ما يؤكد العلاقة الارتباطية بين الادعاء والتظاهر الفني عند كيوراي.

وبالتالي، تكون الاعتقادات والإدراكات الحسية هى حالات خاصة بالشخص عند كيوراي، وأما الصور pictures فهى ليس حالات ذهنية. فعن طريق المحتوى التمثيلي، يوجد محتوى تصوري P فى S لو وفقط لو فاعل X يكون لديه S، الأمر الذي يفسر أن X – تحوز على التصورات التى تظهر فيما تمثله S، وعلى العكس من ذلك تكون الصورة ذات محتوى غير تصوري.[٣٨] الأمر الذي يفسر موقف كيوراي من التصوير الفوتوغرافي.

ففى حالة التصوير الفوتوغرافي عند كيوراي، تكون الصور الفوتوغرافية مثل الرسومات، هى تمثيلات، حيث يدرك الشخص تمثيلات الأشياء عندما يرى الصور الفوتوغرافية، ولا يدرك الأشياء نفسها. وهنا، يتفق الفيلسوفان: كيوراي وكيندال والتون، وبخاصة عندما يفرق الثاني بين التصوير الفوتوغرافي والرسم على أساس اعتبار الأول تمثيلات طبيعية، والثاني تمثيلات قصدية.[٣٩]

قد يفهم من القول السابق، أن كيوراي – يستبعد التصوير الفوتوغرافي من مجال التظاهر الفني، وهذا حقيقي فى حالة وقوف المتلقي عند حد التمثيل الطبيعي للصورة، ولكن قد يتحول الموقف إلى نوع من التظاهر عند كيوراي وبخاصة فى حالة ربط عملية التظاهر بمعرفة معاني الصور الفوتوغرافية ودلالتها، وفى هذه الحالة يتظاهر المتلقي بما يتواجد لديه من اعتقادات حقيقية خياليًّا، كما يتظاهر بمعرفته لحدود المنظور التصويري الذي يكمن وراء فعالية التمثيل.[٤٠]

وبالتالي، يرفض كيوراي موقف

والتون الرافض لنظرية التظاهر فى أعمال الفن المرئي ، مثل : الرسومات والتماثيل ، حيث يعتقد كيوراي أن رفض والتون للتظاهر فى الفنون المرئية إنما يرجع لاعتقاد والتون بأنها فنون ليست خيالية ، فى حين يعتقد كيوراي أن الفنان – يدعو المتلقي فى الفن المرئي لكى يتظاهر بأداء فعل غير تعبيري ؛ يقصد الفنان بأن يجعل متذوقي الفن – يعتقدون بأن ما يرونه أشخاص أكثر من كونها لوحة زيتية ملونة a colored Canvas ، ومن ثم يؤكد اعتقاد المتلقي بذلك أن العمل خيالي ، وبالتالي يكون قابلا للتظاهر .[٤١]

ومن ثم، يرتبط التظاهر بالتمثيل، الأمر الذي يعبر عن الانحراف الجمالي للواقع Aesthetic deviation، لأن الفرد فى التظاهر الفني – يكون قادرًا على تمثيل: الموضوعات، والمواقف، والعلاقات التى تنتقل من خارج الذهن إلى داخله، فتنطبق عليها مقولاته، من حيث: الدلالة، والصدق، والوجود، وهى تمثيلات أولية – ترتبط بالعالم، والوجود. وفى هذه الحالة، يوجد نوعان من التمثيلات فى نظرية التظاهر، وهما: التمثيلات الأولية التى تربط بين ما فى الذهن والعالم. ومن ثم، يكون التظاهر خاصًّا بنظرية الذهن The theory of mind، وأما فى حالة ارتباط تمثيل بآخر فما ينتج عنه هو تظاهر ميتا- تمثيلي.

وفى هذا المقام، يتفق كيوراي مع ما يقرره ألان ليسلي من خصائص حالتي التظاهر. فمن ناحية، يحدد ليسلي ثلاث خصائص للتظاهر فى نظرية العقل، وثلاث خصائص فى تعبيرات الحالة الذهنية، وهى التعبيرات التى ترتبط بالشكل الأساسي للتظاهر، وأما خصائص التظاهر الذهني، فهى:

١- دلالة الحدود فى العبارات، وهى دلالة على زمن الكتابة ومكانها.

٢- لا تتضمن عبارات الحدود الخاصة بالحالة الذهنية صدق أو كذب العبارات.

٣- لا تصدر التقريرات التى تتضمن حدود الحالة الذهنية وجود أو لا

وجود الأشياء فى العبارات الواقعية.

وأما الخصائص الدلالية الخاصة بتعبيرات الحالة الذهنية، فهى:

(a) عدم الوضوح الدلالي Referential Opacity الذي يقوم مقام الموضوع، وهو ما يعبر عن انحرافية دلالة التظاهر. Deviant Reference Pretend.

(b) لا إنتاجية non entailment الصدق أو الكذب هو وصف تظاهر الخصائص pretend properties، وهو ما يعبر عن انحراف صدق التظاهر.

(c) لا إنتاجية الوجود أو اللاوجود للموضوع المتخيل، وهو ما يعرف بانحراف وجود التظاهر.

وبالتالي، تعتمد تعبيرات الحالة الذهنية والتظاهر معا على هذه التمثيلات، وبناءً عليه تكون متلازمة لخصائصها.

وأما التظاهر الميتا-تمثيلي -كما يذكر ليسلي – فهو تمثيلات غامضة opaque، وبخاصة لأنها ليست تمثيلات للعالم ولكنها تمثيلات خاصة بتمثيلات .[٤٢]

وهكذا، يتضح الفارق بين الفيلسوفين: ليسلي وكيوراي حول موضوع تمثيلية التظاهر. فمن جانب، يدعو ليسلي إلى نسخ التظاهر التمثيلي (حالة الادعاء) فى داخل التظاهر الميتا-تمثيلي (الحالة الذهنية)، فالفيلسوف يفهم – إذن- تظاهر الحالة الذهنية فى حدود التظاهر التمثيلي التى تمثل حالة الادعاء. وبالتالي، يقع ليسلي فى خطأ منطقي، وهو التناقض بين قوله بنسخ تمثيل الادعاء فى داخل التمثيل الذهني، وفى الوقت نفسه يطلب فهم التمثيل الخاص بالتظاهر الذهني فى حدود التظاهر التمثيلي، وأيضًا يؤكد على غموض التظاهر الذهني، فإذا سلَّم الشخص بحقيقة هذا الغموض فإنه سوف يمتد به إلى حالة التظاهر التمثيلي، وبناءً عليه عندما تتناقض النتائج المترتبة على نفس المقدمات بين شخصين، فإن المقدمات – تكون خاطئة.

من جانب آخر، يفهم كيوراي التظاهر فى حدود الادعاء (التظاهر

التمثيلي)، والتظاهر الذهني (التظاهر الميتا-تمثيلي)، وبالتالي تطوق نظريته فى التظاهر بالنظريات الأخرى، مثل: نظرية الأحداث الذهنية، ونظرية الخيال، وبالتالي لا يعد وجود التظاهر التمثيلي عند كيوراي نسخًا فى داخل التظاهر الذهني مثلما يفعل ليسلي، ولكنه يعد تنقيحًا وتعديلًا لنظرية الادعاء التمثيلي لدى كيوراي. إذن، يقدم كيوراي نظرية واحدة فى التظاهر الميتا-تمثيلي، فى حين يقدم ليسلي نظريتين فى التظاهر، وهما: التمثيلية، والميتا -تمثيلية. الأمر الذي قد يؤول إلى إمكانية تقرير حالة من اللاتماثل بين بنية الخيال فى التظاهر التمثيلي، وبنية الاعتقاد فى التظاهر الميتا-تمثيلي عند ليسلي، فى مقابل تماثلهما عند كيوراي.

وفى هذا السياق، يؤكد كيوراي على حقيقة وجود تماثلات بين البنية المنطقية للصدق الخيالي والبنية المنطقية للاعتقاد، وهى:

١- تكون الاعتقادات حيادية negation incomplete، وهو ما يعني وجود افتراضات بأن الشخص – لا يعتقد، ويعتقد، وبناءً عليه لا تكون الافتراضات صادقة ولا كاذبة فى الخيال المعطي، فى القصة مثلا.

٢- لا تكون الاعتقادات مرتبطة عن طريق الاستنباط؛ فالشخص -لا يعتقد بكل نتائج اعتقاداته.

٣- قد يكون للشخص اعتقادات متناقضة خاصة باعتقاد P، واعتقاده بعبارة لا-P؛ فالقصة قد تتضمن الاعتقاد P ونقيضه لا-P.

٤- عندما يعتقد شخص A بالموضوع P أو الموضوع Q، فلا ينتج عنه أنه يعتقد بالموضوع الأول فقط، أو بالموضوع الثاني فقط.

٥- قد يكون الشخص لديه اعتقاد بحالة وجودية من موضوعات جزئية، بدون أن يكون لديه اعتقاد بحالة خاصة منها.

٦- يوجد اختلاف بين الاعتقادات الصريحة والضمنية فى بعض نظريات الاعتقاد .[٤٣]

(أ-ج) تعددية التظاهر: Pretense Multiplicity

تعنى تعددية التظاهر تعدد نظريات التظاهر بين فلاسفة الفن والجمال، أمثال: جيمس وود بريدج James A. Woodbridge (١٨٦٧-١٩٤٠)، وألان ليسلي، مقارنة بنظرية التظاهر عند كيوراي من جانب. وفى نفس الوقت، تعنى تعددية التظاهر كشف فعاليات العوامل المكونة للتظاهر فى داخل النظرية، من جانب آخر.

فمن جانب، يوجد نوعان من التظاهر فى فلسفة الجمال عند كيوراي، وهما:

١- افتراض – يعتمد على الواقع النفسي- للتظاهر.

٢- افتراض توجهى ، وهو عبارة عن اتجاه الشخص نحو قضية أو اقتراح ما .[٤٤]

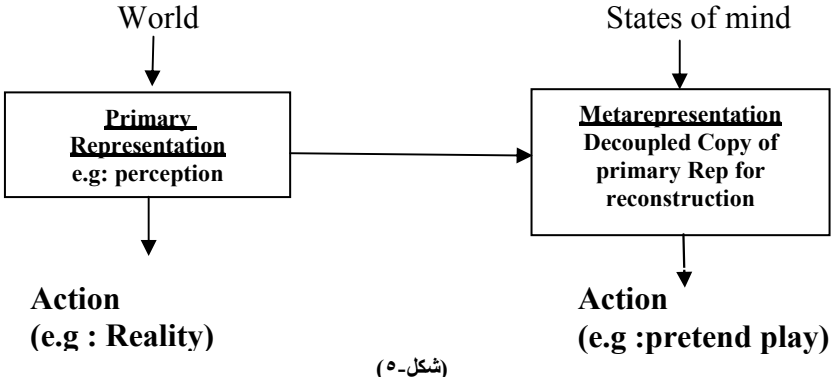
وفى هذه الحالة، يتبنى كيوراي – على حد ذكره- المفهوم السيكولوجي للتظاهر، وهو المفهوم الذي يقدم التظاهر، مثل: الاعتقادات، والرغبات، بوصفها حالات محددة وظيفياً من خلال المحتوى الافتراضي .[٤٥]

ومن ثم، يتفق كيوراي مع كلا من: وود بريدج، وليسلي. حيث يقرر الفيلسوفان وجود نوعين من التظاهر، وكلاهما – نوعا التظاهر – يرتبطان بافتراض ما. فالنوع الأول للتظاهر عند وود بريدج – يرتبط بافتراض العبارة utterance مادامت العبارة – تعبر عن افتراض كلي والتى يتظاهر فيها الشخص، وبالتالي يرتبط التظاهر بحقيقة العبارة [٤٦]، يُسمى وود بريدج هذا التظاهر بالتظاهر الخارجي Extrinsic Pretense الذي يعد أساسا لكل تظاهر فني، وهو التظاهر الخارجي ذو النظام الأعلى - Higher order of extrinsic pretense. وفى الوقت نفسه، توجد حالة من التظاهر الخارجي ذي النظام – الثانوي - second order Ex.P وهو نوع التظاهر الذي يشارك الشخص فيه تغير الطريقة التى ينظر بها إلى الموضوع. وأما التظاهر

الخـارجي الثالـث فهـو التظـاهر الـذي يشارك فيه الشخص تغير الموضوع .[٤٧]

وأما النوع الثاني مـن التظـاهر الفنـي عند وود بريـدج فهـو التظـاهر الـداخلي Intrinsic P. الـذي ترجـع أهميتـه فى علاقتـه بحـديث الصـدق، لا سـيما أن التظـاهر بالعبـارة التقريريـة يمكـن أن يحدث فى كل الحالات الفعلية.[٤٨]

وفى الوقت نفسه، يقرر ليسـلي – كـما سبق ذكره – نوعين من التظـاهر، وهمـا: تظـاهر التمثيـل الأولي .Primary Rep، وتظـاهر مـا بعـد التمثيـل metarepresentation، وفقًـا لشـكل – ٥[٤٩]



(شكل-٥)

يتضح من هذا الشكل ما يقدمه ليسلي مـن حالـة التظـاهر الأولى الـذى يـرتبط بالعالم الخـارجي ، ومـن ثـم يعتمـد هـذا التظـاهر عـلى الادراك الحسـي . وأمـا التظاهر الخـاص بـما بعـد التمثيليـة فإنـه يرتبط بالأفعال غـير التعبيريـة . وبالتـالي تجمع الحالة الثانية فى داخلها بين التمثيلية والميتاتمثيلية .

وهكذا، يتبين كيف يتفق الفلاسفة فى افتراضية التظاهر، وأنواعـه الثنائيـة، وفى تقرير علاقة التظاهر الفنـي بالفعـل، وفى تقرير التظاهر الوصفي، وبفعالية الواقـع فى تشكيل الادعاء بمحتـواه الافـتراضي، وفعالية الذهن فى بناء التظـاهر بمحتـواه الافتراضي أيضًـا، ويبقـى الأول تمثيليـاً، ويكون الآخر ميتا–تمثيليا. وأما الفارق –

هنا- فقد يكمن فى اتفاق الفيلسوفين: وود بريدج، وليسلي معًا فى نوعي التظاهر، بينما يختلف كيوراي عنهما لأن الافتراض الأول لديه يتفق مع الافتراض الثاني لدى الفيلسوفين الآخرين، ويتوافق افتراضه الثاني مع الافتراض الأول لديهما. وفى الوقت نفسه، يعتبر كيوراي أن التظاهر المقصود لديه هو التظاهر بالمعنى السيكولوجي، فى حين يؤثر الفيلسوفان الآخران أن يكون التظاهر المقصود لديهما بالمعنى الذهني أكثر من النفسي، ولا يغير من هذا الفارق – كما يذكر الباحث – بينهم ارتباط التظاهر بالجانب الذاتي الداخلي. وفى الحقيقة ، يظل التظاهر الفني واقعة فلسفية لدى كيوراي، بحيث يتحدد معناها فى ارتباط الفلسفة بالدراسات النفسية ، الأمر الذى يوضح وجود فارق لديه بين طبيعة التظاهر الفني، وهى طبيعة بنائية فلسفية، ومعنى التظاهر الفني فى بعده الذاتي ، وبناءً عليه لا يعد المعنى السيكولوجي هو المعنى الأوحد للتظاهر عند كيوراي ، ولكنه أحد معانيه ، وفى الوقت نفسه تظل طبيعة التظاهر فلسفية جمالية .

وهكذا، يحدد كيوراي نظريته المرغوبة فى التظاهر بوصفها نظرية وظيفية، وهى التى تتجسد فى افتراضه الأول، فى حين يحدد وود بريدج نظريته فى التظاهر الذاتي من النوع الثاني لديه، وهو ما يتوافق مع نموذج التظاهر المتعدد لدى ليسلي.

وفى هذه الحالة، يكون كيوراي أكثر اتفاقا مع وود بريدج عن ليسلي. يتفق الفيلسوفان- هنا- فى تقرير عوامل بنية التظاهر المطلوب، وهى: الاعتقادات، والرغبات، والتخيلات. فى حين، يتكون نموذج التظاهر المتعدد لدى ليسلي من المكونات التالية:

١- العمليات الإدراكية التى تتحدد وظيفتها فى كفاية التمثيلات الخاصة بالموقف الفعلي مع العمليات الجوهرية.

٢- العمليات التى تعمل كأنساق معرفية مركزية central cognitive

systems، وهـى تتضـمن البنيـات المرتبطة بالموقف المدرك حسيا.

٣- أنساق العلاقات التى تتضمن المعرفة العامة، وأنساق تخطيط الفعل.[٥٠]

يختلف ليسلي أيضا عن كيـوراي وود بريدج فى تحديد نوعية التظـاهر النهـائي، فيبدو أن التظاهر الذي يقدمه كيوراي هو التظاهر المعرفي الذي تتحدد ملامحه أيضـا عند وود بريدج عند حديثه عـن الصـدق – الخيالي. وأما نمط التظاهر المتعدد عنـد ليسـلي فهـو يجمـع بـين عـدة أنـواع مـن التظاهر، وهى:

١- التظـــاهر المبـــاشر Immediate pretense الذي يتصف بـالتمثيلات الأولية.

٢- التظـاهر المعـرفي cognitive P وهـو نوع مخطط من التظاهر.

٣- التظـاهر المتـذكر remembered p. والـذي يعتمـد عـلى تمثيـل أفكـار الذاكرة.

٤- تظـــاهر الفهـــم فى الآخـــر understanding pretense in others، ويعد هذا النـوع مـن النـوع الأول مـن حيـث اسـتنادهما عـلى التمثيل الإدراكي .[٥١]

وفى الوقـت نفسـه، يختلـف التظـاهر عنـد وود بريـدج عـن التظـاهر لـدى كيـوراي وليسـلي، وبخاصـة فى اتفـاق كيوراي وليسلي حول وظيفية التظاهر، فى حـين يؤكـد وود بريـدج عـلى وظيفيـة التمثيل الواقعي، وعلى المذهب التحرري Deflationism، وهـو المـذهب الـذي يرتبط بحديث الصدق، " والذي يتعامل مع الصدق بوصـفه خاصـية للجمـل أو العبـارات أكثـر مـن ارتباطـه بالقضـايا. وبالتالي لا يكون مفهوم الصـدق عميقـا – ميتافيزيقيا- ولا يتطلب مفاهيم: الارتبـاط مع الواقع، والتطابق ... إلخ "[٥٢]

- ب – حـدود التظـاهر الفنـي: Art Pretense limits

تعني حـدود التظـاهر الفنـي تحديـد عوامـل التظـاهر عنـد كيـوراي، وهـى الشخصيات القادرة عـلى القيـام بأفعـال التظـاهر، ولا يتحقـق التظـاهر بـدونهم،

وهم: المؤلف Author، والراوي Utter، والممثل Actor، والمتلقي Receiver.

فمن جانب، ترتبط بنية العمل الفني عند كيوراي بالمؤلِّف. حيث يوجد لديه المؤلِّف الفعلي actual author، والمؤلِّف الخيالي fictional author، والمؤلف المثالي ideal author. فمؤلِّف العمل الفني بوصفه عملا خياليًّا، هو المؤلِّف الأصيل فى نظرية التظاهر. ومادام هذا المؤلِّف – يعرف أنه يقوم بإبداع عمل خيالي غير واقعي من أجل تقديمه للجمهور، إذن يكون هذا المؤلِّف واقفاً فى حالة الادعاء دون التظاهر، وبناءً عليه لا يتظاهر المؤلِّف الفعلي للعمل الخيالي لا سيما أن أفعاله أفعال تعبيرية، وفى الوقت نفسه يقوم المؤلِّف الفعلي بأداء هذه الأفعال بالفعل دون أن يتظاهر بأدائها، وهو فى الواقع لا يقوم بها. الأمر الذي يفسر نقد كيوراي لما يذهب إليه جون سيرل . حيث يذهب الأخير – كما يذهب كيوراي– إلى أن مؤلِّف الخيال– يتظاهر بأنه يقوم بأفعال غير تعبيرية، وهى أفعال لا يقوم بها فى الواقع؛ فالمؤلِّف – يتظاهر لكي يتعهد بالفعل غير التعبيري الخاص بعملية الجزم واليقين .[٥٣]asserting فى حين، يخطأ سيرل وغيره – كما يرى كيوراي– فى اعتقادهم السابق؛ لأن المؤلِّف إنما يقوم بفعل اتصالي واضح a genuine communicative act دون التظاهر بأي فعل آخر.[٥٤]

وفى الوقت نفسه، تطورت نظرية التظاهر عند كيوراي، مما دفعه لتقرير إمكانية وجود أكثر من فعل تواصلي – يقوم به المؤلِّف، وبناءً عليه يكون المؤلِّف الفعلي فى حالة من التظاهر. إلى جانب إمكانية اعتبار أفعال المؤلِّف الفعلي خيالية، فى الوقت الذي يدرك فيه أن المتلقي – يتناول هذه الأفعال كحقيقة ، وبالتالي قد يكون للمؤلِّف الفعلي قصد إبداعي محدد والذي يكون قابلا للإدراك فى صور فنية مختلفة ، الأمر الذي يؤكد على تظاهره؛ مما يفسر ما يذهب كيوراي إليه بقوله :" توجد حالات متخيلة والتى يفترض المؤلِّف فيها العديد من الأمور -

المحـددات- عـلى المسـتمع ... حيـث لا تستثني المقاصد التواصلية الخاصـة بنـوع واحـد مـن الفعـل دائـمًا إمكانيـة وجـود مقاصد تواصلية خاصـة بنـوع آخـر مـن الأفعال التواصلية ."[٥٥]

ومادام الأصل عند كيوراي هو تقرير حالة التظاهر الفني، ففى الحقيقـة يكـون المؤلِّف الفعلي - لديه- أول من يتظـاهر، الأمر الذي يعنـى تجـاوز كيـوراي لحالـة رفض تظاهر المؤلِّف، وأيضا تقرير اتفاقه، إذن، مع ما يذهب إليه سـيرل مـن قبـل، وهو تظاهر المؤلِّف الخيالي، إلّا أن هـذا لا يعد تناقضاً فى داخل النظرية ولكنه تأكيد على تطـور وجهـة نظـر الفيلسـوف مـن الادعاء إلى التظاهر.

وهكذا، يكون المؤلِّف الفعلي، مبـدعًا للعمل الخيالي، أول مَـنْ – يتظـاهر عنـد كيوراي – متفقًا مع مـا تـذهب إليـه أنـا بـايوتز Anna Bjurman Pauts – بـأن الشخصية الخيالية – توجد، وأن الأسـماء المستخدمة فى القصة، مثلًا، إنـما تشـير إلى هــذه الشخصــيات الخياليــة، وأن هــذه الأسماء – تكون- موجـودة فى العبـارات المختلفة. وفى الوقت نفسه، تعبر الأسـماء الخيالية عـن العبـارات الفنيـة، وهـو مـا يسميه كيـوراي بالتظـاهر الأولي initial pretense. مما يعني أن التظـاهر الفنـي – يعد طريقـة فنيـة لإثـراء العمليـة الفنيـة، حيث يسمح التظاهر بالاستخدام المتعدد للأسماء الخيالية فى داخل عملية التظـاهر نفسها، وبناءً عليه تظهر العبـارة المتظـاهر بها كحقيقة فعلية.[٥٦]

وأما المؤلِّف الخيالي، من جانب آخـر، فى نظريــة التظــاهر عنــد كيــوراي فهــو المؤلِّــف الضــمني. a implicit ، وهــو الشخصـية الخياليـة الموجـودة داخـل مـا يتظاهر بـه الشـخص، وهـو مَـنْ - يخـبر المتلقــي عــن القصــة كواقعــة حقيقيــة. وبالتـالي، يتجـه القـارئ نحـو اكتشـاف الاعتقادات التي تشكل المؤلِّـف الخيـالي، بحيث تكـون الاعتقـادات مجموعـة مـن الافتراضـات التـي تقـف وراء القصـة، والتى تظهر القصة بوصفها وقائع فعليـة، ولكنها ليست حقيقية بالفعل، بل حقيقية

فى الخيال. ومن ثم، يكون الراوي هو المؤلِّف الخيال أيضًا عند كيوراي، الذي يعد مصدرًا للحقيقة فى الخيال.[٥٧]

ومن ثم، يقدم كيوراي حالة من التوافق بين المؤلِّف المثالي، والمؤلِّف الضّمني، والراوي، دون أن يمنع هذا التوافق حالة الاختلاف بينهم. حيث يحدد المؤلِّف الضمني - كما يذكر الفيلسوف- ما يكون حقيقيًّا في القصة بدون أن يكون جزءًا منها، وبالتالي يظل المؤلف الضمني - كما يذكر كيوراي – افتراضًا معلقًا فى مواجهة الادعاء بعدم الثقة فى العمل الفني .[٥٨] وأما الراوي فهو جزء من القصة نفسها، مما يفسر أهمية وجود الراوي في نظرية التظاهر لديه، فالكل: المؤلِّف الخيالي، والمؤلِّف الضمني، والراوي، يحاول اكتشاف الاعتقادات التى تمثل الحالة الذهنية للمؤلِّف الخيالي نفسه، فى الوقت الذي توجد فيه تقارير الاعتقاد فى داخل نطاق تظاهر الراوي؛ بمعنى أن الراوي هو الذي يوضح لنا بتظاهره مدى صدق القصة من كذبها، وهو ما يفسر أصالة الراوي عند كيوراي. يلخص ويان بوث Wayne Booth (١٩٢١-٢٠٠٥) ذلك فيقول - كما يذكر كيوراي- في مؤلفه:" بلاغة الخيال" Rhetoric Fiction عام ١٩٨٣ :" يعد الراوي موثوقًا فيه عندما يتحدث من أجل شيء ما، أو يفعل وفقًا لمعايير العمل – معايير المؤلِّف الضمني، ويعد غير موثوق فيه عندما لا يتكلم، ولا يفعل وفقًا لهذه المعايير."[٥٩]

وأما المؤلِّف المثالي عند كيوراي فهو مَنْ – يساعد القارئ في فهم – كما يذكر كيوراي – آليات الأعمال الخيالية، وإدراك معنى النص[٦٠]، مثل جوناثان كولر Johnathan Culler (١٩٤٤-) . وبالتالي، ينبغي أن يكون المؤلف المثالي فيلسوفًا بنائيًّا structuralism حتى يتمكن من كشف العلاقات الارتباطية بين أجزاء العمل الخيالي، وفى هذه الحالة يتظاهر المؤلِّف المثالي بفهمه لاعتقادات المؤلِّف الفعلي ورغباته، ويتظاهر بأن آليات العمل الخيالي حقيقية. الأمر الذي

يسمح للممثل بتطوير أدائه التمثيلي الذي يتظاهر به، ويسمح للقارئ أن يتبنى وجهات نظر – أكثر تظاهرًا.

وهكذا، يكون المؤلِّف الفعلي هو المؤلِّف الحقيقي الأصيل للعمل الخيالي، وهو أول من يتظاهر بأفعال مختلفة بوصفها حقيقية، وأما المؤلِّف الضمني فهى تلك الشخصية الخاصة بالمؤلِّف الفعلي التى توجد داخل بنية عمل الفن، وبالتالي يوجد المؤلِّف الضمني متظاهرًا فى كل أحداث العمل ووقائعه بوصفه مثاليًّا. فى حين، يتظاهر الراوي، وهو مقدم العمل الفني، بإدراكه لحقائق العمل الفني التي يقدمها المؤلِّف الخيالي/ الضمني، وكأن الراوي – يجسد شخصية المؤلِّف المثالي / الضمني، الأمر الذي يضاعف من حالات تظاهره الفني. وأما المؤلِّف المثالي فهو المؤلِّف الذي يرشِّد القارئ – المتلقي إلى بنائية العمل الفني؛ حيث يتظاهر المثالي بدور المؤلِّف الفعلي، وبدور الراوي معًا، فى تفسير العمل الخيالي.

من جانب ثالث، يلتزم الممثل بأداء شخصية خيالية محددة فى داخل العمل الفني، ومادام " المتحدثون الذين يتفوهون بعبارات فنية مشتركين فى التظاهر"[٦١] فإنه يتظاهر فى أفعاله غير التعبيرية. الأمر الذي يفسر تعليق كيوراي على ما يذهب سيرل – في نظريته عن الخيال- إليه بأن الممثل – يتظاهر فى قيامه بأفعال كلامية speech acts، وأفعال أخرى خاصة بالشخصية التى يصورها. فى حين، يشترك الممثل مع المؤلِّف فى النوع نفسه - كما يعتقد كيوراي- من التظاهر، وهو التظاهر بأداء أفعال غير تعبيرية التي لا يقوما بها فى الواقع الفعلي. وفى الوقت نفسه، يميز كيوراي بين أفعال الممثل وأفعال المؤلِّف؛ فالأخير- يقوم بفعل غير تعبيري، الذي يحدد قصد الفنان، بينما لا يقوم الممثل – على خشبة المسرح مثلاً- بأي أفعال غير تعبيرية. لأن ما يقوم به الممثل – يكون مستقلًّا عن أي مقاصد غير تعبيرية لديه، فهو يتحدث بعباراته، ويقوم بأفعاله التى

يقصدها وفقًا للسيناريو، وتوجهات المسرحية، بجانب ما يجب أن يكون لديه من مقاصد أخرى مختلفة لكي يقوم بدوره[٦٢]. وفى هذه الحالة، يتظاهر الممثل فى أدائه لدوره المسرحي أو السينمائي؛ لأنه لا يقوم به فى الواقع، ولكنه يظل دورًا صادقًا فى سياق العمل الفني، كما يتظاهر فى اتجاهه نحو تأكيد مصداقية أفعاله الفنية عند المتلقي، ويتظاهر أيضًا فى حالات انحرافه الجمالي عن سيناريو العمل الفني، وهو ما يعرف بخروج الفنان عن النص، وبخاصة عندما يكون التظاهر بالخروج عن النص إنما يقع فى داخل الإطار العام للنص، أو يكون تظاهرًا مساعدًا لاتجاه العمل المسرحي، مثلا.

وأخيرًا، يعد القارئ مثالًا للمتذوق، حيث يشترك القارئ مع حدود التظاهر الأخرى فى القاعدة السابقة:" المتحدثون الذين يتفوَّهون بالعبارات – يكونون مشتركين فى التظاهر؛ فالمؤلف – يتظاهر لكي يقدم تقريرات حازمة، ويتظاهر الراوي بأنه ينجح فى توصيل المعرفة التاريخية إلى مستمعيه، ويتظاهر المستمع أنه يتعلم من كلماتهم."[٦٣] يتناول - هنا- كيوراي هذا القارئ من منظور معرفي؛ حيث يفرق الفيلسوف بين اثنين من القراء، وهما: القارئ المثقف Cultural Reader، والقارئ العادي (القارئ العامي) Informed Reader.

فالقارئ المثقف هو المتلقي الفني الذي يقدر على كشف اعتقادات الشخصيات الخيالية ورغباتها، فيتظاهر بها هو الآخر بوصفها حقيقية، وأيضًا يعمل القارئ على تطوير ما يعتقده المؤلِّف الخيالي عن طريق تظاهره المعرفي بطبيعة العلاقة بين هذا المؤلِّف والجمهور الفعلي. a certain community

وفى هذه الحالة، يتظاهر القارئ بحقيقة وقائع العمل الفني، ويتظاهر بما يتعلمه من أحداثها، وكأنه- يتعامل مع العمل الخيالي أو المؤلِّف الخيالي مثلما يتعامل مع أشخاص واقعية؛ لذا يقول كيوراي: "تبدو قراءتنا اكتشافا لبنية

الاعتقاد لدى المؤلِّف الخيالي، فنحن نقرأ، ونتعلم أكثر بخصوص اعتقاداته؛ وبالتالي يعد فهم المؤلِّف الخيالي مثل فهم الشخص الفعلي؛ فهم مجموعة الاعتقادات التى تشكل المؤلِّف الخيالي، وفهم الافتراضات التى تقف وراء أحداث القصة، وهى افتراضات ليست حقيقية فى الواقع الفعلي، ولكنها حقيقية فى الواقع الخيالي."[٦٤]

من جهة أخرى، يعد القارئ من العموم – القارئ العامي- اضافة متميزة فى نظرية التظاهر الفني عند كيوراي، فلم يعد القارئ العامي مستبعدًا من نطاق المعرفة الفنية، ولم يعد أيضًا عاملًا ثانويًّا فى عملية التظاهر. فالقارئ العامي هو من الحدود الرئيسة فى التظاهر، قد يرجع ذلك الاعتقاد إلى وعي الفيلسوف باتجاه العموم المتزايد نحو تذوق الأعمال الفنية كأعمال خيالية. مما يفسر وصف كيوراي للقارئ العامي، قائلًا: "ومن وجهة نظري، يجب أن يعرف القارئ العامي أكثر عن المعرفة المشتركة لدى الجمهور؛ فيجب أن يعرف ما كانت عليه الاعتقادات من حيث الدرجة حتى تصير متوافقة معًا."[٦٥]

ومن ثم، قد يتظاهر القارئ العادي بمعرفته الخاصة بمعرفة الجمهور، ويتظاهر باعتقادات المؤلِّف الخيالي، ويتظاهر بمعرفته اعتقادات الشخصيات الخيالية واتجاهاتها، ثم يتظاهر بأفعال أخرى – تستند على ما تظاهر به من اعتقادات، وهكذا تستمر عملية التظاهر الفني متوالية، وبناءً عليه قد تظهر عمليات التظاهر الفني بوصفها محاولات تأويلية لعناصر بنية العمل الفني، وفى هذه الحالة تصبح نظرية التظاهر نظرية فى كيفية إثراء الخبرة الجمالية، وهى نظرية بنائية أنطولوجية. الأمر الذي يفسر ما يقوله كيوراي :" ما يميز التخيل هو طبيعة مقاصده غير التعبيرية لدى المؤلف، يقصد المؤلف بعبارته الإبداعية أن يجعل المتلقي- يتظاهر بها ، فيظهر العمل الفني كدعوة للجمهور لممارسة التظاهر مع النص، وهو ما يعكس ما

يعتقده المؤلِّف من الأشياء الفعلية التى يريدها القارئ، وتظهر هذه الأفعال وكأنها نتيجة لقراءة النص؛ إذن يكتشف المتلقي العالم الذي يتظاهر به المؤلِّف من وجهة نظره، ويصبح النص دليلًا على صدق ما يعتقده المؤلِّف والقارئ، وهكذا تستمر الاستدلالات التى تدور حول ما يتظاهر به المؤلِّف ."[٦٦]

- المحور الثاني - البنية الأنطولوجية فى نظرية التظاهر

The Ontological Structure on Pretense Theory

يدور البحث فى البنية الأنطولوجية فى نظرية التظاهر حول ثلاثة موضوعات، وهى: أسس نظرية التظاهر، وهى مجموعة من المبادئ الافتراضية عند كيوراي، وطرق التظاهر، وهى عبارة عن مجموعة من برامج تنفيذ نظرية التظاهر، وأخيرًا غاية التظاهر، بحيث تعد هذه الغايات مراحل استكمالية لطرق التظاهر.

-١-

أسس نظرية التظاهر

Pretense Theory Foundations

تتحدد أسس نظرية التظاهر فى ثلاثة أسس، وهى: الاعتقادB-D الرغبة*، والتخيل، وعمل الفن.

-أ- الاعتقاد- الرغبة

Belief-Desire

يتناول كيوراي الاعتقادات والرغبات بوصفها من الحالات المعرفية السيكولوجية psychological cognitive cases التى تدفع الشخص نحو عمل ما، والتى يوجد بجانبها التخيل.[٦٧] وفى هذه الحالة، تتحدد أهمية العلاقة الارتباطية البنائية بين الاعتقادات والرغبات فيما تقدمه من صورة عن العالم المعرفي، وهى الصورة التى يتولد عنها صور جمالية أخرى عند تدخل فعالية الخيال. مما يفسر ما يسميه كيوراي بالقدرة على التمييز المعرفي cognitive penetration، وهى قدرة خاصة بالسببية فى داخل الأنساق التمثيلية الذاتية

للعامل.[٦٨] الأمر الذي يؤكد فعالية الاعتقاد فى عملية التظاهر الفني، وكأن القدرة على التظاهر إنما تنتج من داخل بنية الاعتقاد أكثر من التخيل، يقول كيوراي:" فالخطة التى أتبناها هى التى توضح كيف يمكن اشتقاق الصدق الخيالي من الاعتقاد نفسه."[٦٩] ومادام التظاهر- لا يوجد بدون فعل؛ فالاعتقاد – لا ينفصل عن الرغبة، وهى الرغبة فى أداء ما يعتقد الشخص به. وبناءً عليه، قد لا تنفصل الرغبة فى التظاهر عن أي نوع من الاعتقاد عند كيوراي، وهى: الاعتقادات المشروعة، والاعتقادات المتوقعة، والاعتقادات المأمولة، والاعتقادات الفعلية.[٧٠] وأما ما يقابلها فهو: التظاهر بالمشروعية، والتظاهر بالاعتقادات المتوقعة، والتظاهر المأمول، والتظاهر الفعلي. وفى كل الحالات، يتحقق التظاهر عن طريق الرغبة فى الفعل، أو فى أدائه، أو فى توقعه، أو فى التطلع إليه، ثم ترجمة هذه الرغبات بالفعل. الأمر الذي لا يمنع وجود تظاهر خاص بالاعتقادات، وتظاهر خاص بالرغبات أيضًا، يقول كيوراي:" لكي نتظاهر أو نتخيل الاعتقادات، فإننا نحتاج للرغبات المتظاهر بها أو المتخيلة."[٧١]

ومن ثم، يوجد نوعان من الخصائص المرتبطة بحالات الاعتقاد والرغبة، وهما: خاصية تمثيلية، وخاصية وظيفية. وفى هذا المقام، يتضح إمكانية اتفاق الاعتقاد والرغبة فى الخاصية التمثيلية، بينما قد يختلفان فى الوظيفية. فمن جانب، قد يشكل محتوى الاعتقاد والرغبة واقعة أو حدث واحد، مثل: الاعتقاد والرغبة فى أن " الفيلم السينمائي مرعب"، فى حين قد يكون هذا المحتوى ناتجًا وظيفيًّا – فى الاعتقاد من المعرفة الحسية بوقائع العمل الفني، ويكون ناتجًا- وظيفيًّا- فى الرغبة من اتجاهى نحو إثارة الرعب عند صديقي. لذا، يكون ارتباط الاعتقاد بالرغبة فى نظرية التظاهر الفني ارتباطًا تمثيليًّا معرفيًّا أكثر من كونه تمثيليًّا وظيفيًّا، علمًا بأن التمثيلية الوظيفية عند كيوراي –

تظل وظيفية من جانب دلالة النص دون موضوعه.

وهكذا، تعكس B-D فى نظرية التظاهر عند كيوراي ثلاثة أمور؛ وهى:

أولًا- تجسد B-D مفهوم الدافعية motivation عند كيوراي، حيث يقف كل من: B_S و D_S وراء أفعال التظاهر الفني المختلفة، وبناءً عليه يخرج التخيل من هذه الدافعية. الأمر الذي ينفي وجود أية علاقة ضرورية بين التظاهر والخيال، فقد يتخيل شخص – كما يذكر كيوراي- ما شيئًا دون أن يتظاهر به ، وقد يتظاهر دون أن يتخيله؛ ففى الحالة التى يتخيل فيها A أنه مقاتل عسكري armed solider – يختبأ من غيره من العسكريين الذين يجب عليه أن يقتلهم حتى لا يقتلوه؛ ففى هذه الحالة لا تشكل هذه التخيلات الدافعية للتظاهر لأن الدافعية الحقيقية – تتكون من B_S و D_S ، بجانب أن هذه التخيلات هى جزء من نظام لعبته؛ ولذا يكون لديه أسباب أخرى للعب، وهنا تتحدد هذه الأسباب فيما وراء الدافعية من B_S و D_S ، تلك الدافعية التى تسمح بإيجاد تخيلات أخرى أكثر واقعية ومخاطرة عن طريق التظاهر نفسه .[٧٢]

وفى هذه الحالة ، يؤكد كيوراي على أن متلقي العمل الفني لا يتظاهر بمشهد – يتطلب التخيل ، بالضرورة ، ولكنه يتظاهر عندما تتدخل B_S و D_S، فتنشأ تخييلات أكثر دلالة على التظاهر؛ فمثلًا، لا يتظاهر المشاهد فى تقليده لمشهد سينمائي – يتضمن ممارسة لعبة معينة؛ لأن أدائه فى هذه العملية يكون تقليدًا وليس تظاهرًا، حيث يخضع التقليد لقواعد اللعبة، ولكنه قد يتظاهر عندما يعتقد أن اللعبة- يمارسها الرؤساء والملوك، وهنا يتدخل الخيال؛ فيتظاهر أنه ملك أو نابليون الذي يلعب الواقعة مع أحد من القادة ، وتستمر عملية التظاهر... هكذا .

ثانيا- تؤكد العلاقة الارتباطية بين B_S و D_S على البنية الوظيفية للتظاهر، فالاعتقادات هى منشأ التظاهر الفني،

وتتكون الاعتقادات لدى المتلقي عندما يواجه موقف فني قصدي معين N، وعليه يحصل الشخص على اعتقاد P، فتنشأ مشاعر يقينية خاصة بالاعتقاد P، وهنا تكون المشاعر O سببا T للاتجاه الغرضي M الذي يعد نتيجة O، وبالتالي تتكون عواطف المتلقي K من O، M،T ، وفى هذه الحالة تنشأ Y التى يتم تنفيذها بسلوك معين q، ويتحقق التظاهر بظهور فعل التظاهر x.

إذن، يتظاهر المتلقي عن طريق x الذي يمكن فهمه فى حدود $P'B_S$، و $P'D_S$ ، و P'q. وفى كل الحالات تكون $P'B_S$ ، و $P'D_S$ معرفية، وتكون K غير معرفية، الأمر الذي يعني فهم التظاهر فى حدود الاعتقادات والرغبات دون العواطف، على الرغم من وقوف العواطف وراء الرغبة فى التظاهر، إذن تعد العواطف عاملًا ثانويًّا فى بنية التظاهر بجانب العوامل الرئيسة، يقول كيوراي: " تكون العواطف أكثر ارتباطًا بالأفعال فى بنيتها المنطقية، من ارتباطها بالمشاعر. ويكون الفعل محددًا فى حدود الاعتقادات، والرغبات، والسلوك؛ لأن السلوك – يكون نتيجة للاعتقادات والرغبات، علمًا بأن العاطفة قد ترتبط بالمشاعر من خلال الخبرة العاطفية دون ارتباط الأفكار بالمشاعر."[٧٣]

ثالثًا – فى التظاهر الفني، تعمل الاعتقادات، والرغبات من خلال فعالياتها الطبيعية، أي أنها تعمل فى داخل المتظاهر. يتطلب هذا العمل وجود قصد خيالي لدى المؤلِّف، يتلقى الشخص هذا القصد الذي يتجسد فى عمل فني بوصفه حقيقيًّا، ويبدأ يتظاهر به من وجهة نظره، فمثلًا، عندما يقصد المؤلِّف تقديم مشهد تمثيلي خاص بهروب إحدى الشخصيات من أمام أسد. ففى هذا المشهد، يشعر المتلقي بالإحساسات العميقة visceral sensations الخاصة بالخوف، فيقرر الهروب flee، ولكنه لا يهرب، وبالتالي تسمى هذه الاعتقادات والرغبات بالتظاهر أو بالاعتقادات والرغبات المتخيلة التى تختلف عن الاعتقادات

والرغبات الفعلية. يبدأ تظاهره، إذن، بدون طلب وجود علاقة سببية أولية عن طريق الرؤية الفعلية للأسد، والتى تنتهى بقرار الهروب، ثم الهروب فعلا، حيث لا تتحدد وظيفة التظاهر فى حماية المتلقي من الأسد وبخاصة أنه غير مهدد بوجوده واقعياً، وأما قيمة التظاهر – تتحدد فى مساعدة المتلقي على فهم العمليات الذهنية لشخص ما- يكون مهددًا برؤية الأسد بالفعل.[٧٤]

- ب – التخيل Imagination

يقدم كيوراي أربعة مفاهيم للتخيل؛ وهى:

أولًا- المفهوم الزمني: Temporal Conception

يوضح المفهوم الزمني للخيال أن التخيلات هى أحداث events - تنتج هذه الأحداث من حالات الاعتقاد والرغبة، حيث تتوالى الأحداث ذاتيًّا مكونة الخيال. ينقسم هذا المفهوم إلى نوعين –يشتركان فى نفس الخاصية الزمنية العامة، وهما:

١- يقول كيوراي:" التخيل هو العملية الخاصة بالحالات الذهنية التى تتلو الواحدة منها الأخرى."[٧٥]

٢- ويقول كيوراي أيضا:" التخيل هو شكل من صدق الفكر غير المباشر Of – Truth- In directed – Thought."[٧٦]

يعكس المفهومان السابقان زمنية الخيالات – كما سبق قوله -، وأيضًا ارتباط التخيل بالحالة الذهنية للشخص، وفى الوقت نفسه تكون التخيلات ناتجة عن شيء ما – هو العمل الفني – وفقًا للعلاقة السببية، وبناءً عليه تختلف التخيلات عن الاعتقادات والرغبات على أساس أن الأخيرين هما من الحالات الذهنية mental cases، وتظل الأولى أحداث؛ مما يعني إمكانية تغير الحالة إلى حدث وبخاصة عندما تكون الحالة ناتجة عن موضوع أو شيء آخر، وهو ما قد يفسر تخيلات الاعتقاد، وتخيلات الرغبات عند كيوراي.

ثانيًا- التخيل –بوصفه- نظرية:

Imagination –as- Theory

يوضح هـذا المفهـوم أن الشـخص – يتخيل نفسه أو شخص غـيره موجـود فى موقف ما، بحيث لا يكون بالفعل فى هذا الموقـف، ولكنـه يؤكـد عـلى حقيقـة الحالات، والاعتقادات، والرغبات التـى ينتهى إليها الشخص فى الموقف بفضل ما لديه من مبادئ عامـة خاصـة بـما سـوف ينتهى إليه. وفى هذه الحالة، يقرر كيوراي فعالية العقلانية العمليـة التـى تسـاهم فى تكوين محتويات الحالـة الذهنيـة الجديـدة للشخص، وتساهم أيضًا فى تحديد طريقة التظاهر.[٧٧]

ثالثًا- التخيل- بوصفه بدايات التظاهر: Imagination–as-simulation concepts

يعكس هذا المفهوم فعاليـة العقلانيـة النظرية التى تعتمد على تصور اعتقـادات الشخص ورغباته، والتى تؤثر على الآخر فتجعله قابلًا للتظاهر، وبالتالي يكون هذا المفهوم متناقضًا مع المفهوم السابق. حيث يقدم المفهوم السابق مـا يسـميه كيـوراي بالمـدخلات inputs، وهـى الاعتقـادات والرغبات المكتسـبة مـن الموقـف الفعـلي لشخص ما. فى حين، يقدم هـذا المفهـوم المخرجات outputs، وهـى الاعتقـادات والرغبات التى يتظاهر بها الشخص.[٧٨]

رابعًا- التخيل هو إنتاج خاص بفعل تواصـلي- يشـارك الأفعـال التواصـلية الأخـرى. ففـى عمليـة القيـام بالفعـل التواصـلي، يتجـه المؤلِّـف نحـو إعـادة الاسـتجابة الحقيقيـة مـن المسـتمع، فالاسـتجابة المرغوبـة هـى التـى تجعـل المتلقي – يتظاهر بأن القصة – تقدم شـيئًا حقيقيًّا عن طريق المؤلِّف، وأما القارئ – فيكون مندمجًا فى التظـاهر، بنـاءً عـلى مـا تتضمنه القصة –مـثلًا- مـن افتراضـات معرفية والتـى يتولـد عنهـا مجموعـة مـن الحقائق الخياليـة الواقعيـة.[٧٩] The Real fictional truths

ومـن ثـم، يكـون التخيـل فعاليـة ضروريـة غـير كافيـة فى نظريـة التظـاهر الفني، وهو ما يتبين فى الحديث عن طبيعة التخيل عنـد كيـوراي، وبخاصـة عنـدما يعتبر الفيلسوف أن فلسـفة الخيـال- إنـما

تقف وراء التظاهر، وبناءً عليه يمكن تحديد طبيعة التخيل على النحو التالي:

أ- يتبنى كيوراي – على حد ذكره- المفهوم التظاهري للخيال، المفهوم الثالث، دون إنكاره للمفهوم النظري وبخاصة لإمكانية إدراكه عن طريق الذهن الإنساني أيضا.[٨٠] وفى الوقت نفسه، يأخذ بالمفهوم الزمني. ومن ثم، يمكن القول بأن المفهوم التظاهري لديه – يجمع بين نوعي المفهوم الزمني للخيال، وهى المفاهيم التى يتحقق وجودها بفضل المفهوم الرابع، عن طريق فعل التواصل.

ب-وفقا لتعدد مفاهيم التخيل، تتعدد أنواع التخيل، إلا أن كيوراي لا يهتم إلا بأنواع التخيل التى ينطبق عليها مفهومه المختار، وهو مفهوم التخيل التظاهري.

وبالتالي، ينقسم تخيل التظاهر إلى نوعين، وهما: التخيل الأولي a primary imagination، والتخيل الثانوي a secondary imagination. يختص النوع الأول بالتخيلات التى تدور حول شخصيات العمل الفني ومواقفه. وفى هذه الحالة، يندمج المتلقي فى التخييل fiction، ويتظاهر بما يكتسبه من اعتقادات خيالية والتى يتظاهر بها كحالات واقعية. وأما التخيل الثانوي – عند كيوراي – فهو عبارة عن العملية الخاصة بإعادة التشريع الوجداني Empathic re-enactment، هذه العملية التى يتخيل فيها المتلقي الصراعات، والإحساسات الخاصة بشخصية حقيقية – ليست من شخصيات العمل الفني – تنام فى شارع مظلم، مثلا، وتكون مهددة بخطر ما. ففى هذه الحالة، يتظاهر المتلقي بأنه فى موضع هذا الشخص بكل اعتقاداته واتجاهاته. وبناءً عليه، يكون التخيل الثانوي مرشدًا للتخيل الأولي، على الرغم من إمكانية وجود أحدهما بدون الآخر فى نظرية التظاهر عند كيوراي.[٨١]

ج- يفرق كيوراي بين التخيل، والتخييل؛ فالأول هو ملكة عقلية،

وهـو مـن مبـادئ نظريـة التظـاهر، ويختص التخيل بتلقي الموقف الفنـي بـما يتضـمنه مـن اعتقـادات، حتـى يتظاهر بها المتلقي كحقـائق واقعيـة، وأما التخييل فهو عبـارة عـن عمليـة تضـاعف الاعتقـادات، أو أنهـا هـى التخييلات المستنتجة من التخيلات، وبالتالي تكون الأعمال الفنيـة أعـمالًا تخييليـة والتـى يـتم تطبيـق التخيـل عليها. وفى هذه الحالة، يكـون لـدى كيوراي نوعان – عـلى حـد ذكـره – مـن الخيـالات، وهمـا: تخيـل يجعـل العمـل الفنـي خياليـا fictionally؛ فالاندماج فى عمل خيالي fictional work إنما يتكون مـن تخيـل الأشـياء الواقعية التى تجعـل العمـل خياليًـا. فالتخيـل imagination، إذن، هـو تخيل ما يكون خياليًا، وهـو مـا يعـبر عنه بالتخيلات الأولية عند كيوراي. وأما التخييلfiction فهو تخييل ما لا يكـون مطلوبًـا فى القصـة، أو هـو تضـاعف حـالات التخيـل الأولي، وهو ما يعبر عن التخيل الثانوي.[٨٢]

د- يحـدد كيـوراي أهميـة التخيـل imagination (Ig) فى ثلاثة مواطن، وهى[٨٣]:

١- يسـاعد التخيـل عـلى وصـف موضـوعات التظـاهر، وهـى موضوعات فعلية حقيقية من خـلال عمليات الاندماج الفني.

٢- يفسر التخيـل علاقتـه بالاعتقـاد والرغبـة، وهـو مـا يُسـمى بالتخيـل الـواقعي فى حالـة ارتبـاط الاعتقـاد والرغبة بشيء ما، ويُسـمى بالتخيـل النفسي (المزاجـي) . Dispositional Ig فى حالة عـدم ارتبـاطهما بشـيء، وكلاهما – يتعلقان بالتظاهر، فى حين أن الميـل إلى التظـاهر-لا يشـكل تظاهرًا.

٣- فى عملية تحديد التظاهر والتخيل .Ig يكون لدى المتلقي نـوع مـن حـدس التخيلات بوصفها حالات أصلية أو ثانويـة. الأمـر الـذي يعنـي تقريـر إمكانيـة اخـتلاف التخيـل عـن

الاعتقاد؛ مثلما يتخيل A شيئًا عنB، فى حين تحتاج B لهذا الشيء.

ه- يفهم كيوراي، إذن، التخيل فى حدود التظاهر، وهو ما يفسر ارتباط التخيل بالعالم الخارجي، والعالم الذاتي الداخلي، وارتباطه بالاعتقادات والرغبات، فى: الماضي، والحاضر، والمستقبل. وفى كل الحالات، لا يعد التخيل دافعًا وراء التظاهر مثل: الاعتقاد والرغبة، وفى الوقت نفسه يرتبط التخيل بالرغبة دون الاعتقاد.(٨٤)

و- يقول كيوراي:" لو ينتج العمل من قصد خيالي، إذن، يكون العمل خياليًّا."(٨٥) وفى هذه الحالة، يؤكد كيوراي على ضرورة وجود قصد خيالي لدى المؤلِّف، بحيث يُنتِّج هذا القصد عملًا فنيًّا خياليًّا؛ ذا عبارات خيالية، أو مشاهد خيالية – تشير إلى حقيقة وجود قصد خيالي. يتضمن هذا العالم على أشياء خيالية، وشخصيات خيالية، وأسماء خيالية ...إلخ، وبالتالي يكون العالم الخيالي – ما يقدمه العمل الفني للمتلقي – هو العالم الممكن وليس العالم الفعلي. حيث يختار كل مؤلِّف عالمه الممكن حتى يعرضه على الجمهور، فيتظاهر الجمهور به بوصفه حقيقيًّا؛ أي أن العوالم الخيالية عند كيوراي هى طرق فنية للتظاهر، وهى العوالم التى يمكن تمثيلها فى الاعتقادات، ومن ثم يبدأ المتلقي التظاهر بأنها عوالم فعلية.

وأما ما يقدم الثقة فى العوالم الخيالية فهو ما تحمله من حالات الصدق الخيالي؛ أي تحقق الصدق فى العوالم الممكنة وليست الفعلية، وبناءً عليه تكون الأسماء الخيالية فى الأعمال الخيالية صادقة من منظور عالم الخيال فقط؛ مما يفسر حقيقة التظاهر بأن:" هولمز- يكون مدخناً. Smoker ... فما يكون حقيقيًّا فى الخيال، هو الذي يكون خياليًّا، يكون جزءًا من القصة مثلا."(٨٦)

وبالتالي، يكون للأسماء الخيالية فى

العالم الخيالي موضوع التظاهر دلالات خيالية محددة فى حدود العمل الخيالي نفسه، وتكون قابلة للتغير فى حالة خروجها عن حدود العالم الخيالي الخاص بها. الأمر الذي يفسر اعتبار الأسماء الخيالية – من منظور كيوراي – حدودًا متغيرة.(٨٧)

وأما عن علاقة العوالم الممكنة بالعوالم الخيالية، يتضح أن العالم الخيالي – لا يطوق بكل العوالم الممكنة؛ لأن العوالم الممكنة هى عوالم محددة ومتوافقة معاً، وهى عوالم – تخضع لمبادئ عقلية من حيث الصدق أو الكذب، كما أنها لا تقبل المستحيل، فلا شيء مستحيل –يكون موجودًا فى العالم الممكن. فى حين، تكون العوالم الخيالية غير محددة فى ذاتها، ولكنها تشترك مع العوالم الممكنة فى تناول الصدق فى حدود العمل الخيالي، وتكون محددة فى علاقتها بالأنواع الفعلية الخاصة بالمقاصد والاعتقادات، مثلما يكون الصدق فى الممكن محددًا فى نطاق الممكن.

وإذا كان الصدق الخيالي فى العالم الخيالي – موضوع التظاهر هو أساس ما يكون حقيقيًّا فى الخيال؛ فالحقيقي فى الخيال عند كيوراي هو الشكل الفعلي للاستدلالات التى توجد فى داخل مجال التظاهر؛ فالشخص – يتظاهر بأن القصة – تخبره بشيء حقيقي عن طريق الفنان، ومادام الفنان والمتلقي – يشتركان فى الاعتقادات الاجتماعية وبخاصة لأن كيوراي- يتناول بنية العمل الفني من منظور اجتماعي، هذه الاعتقادات التى تشكل المعرفة السابقة عن العمل الخيالي. وهنا، يستخدم المتلقي اعتقاده المعرفي فى تطوير ما يقدمه الفنان عن طريق عملية التظاهر. وفى هذه الحالة، يستدل المتلقي على صدق تظاهره الخيالي من داخل النص نفسه.

وهكذا، يتفق كيوراي مع إدوارد زالتا، ووالتون، فى النظر إلى العوالم الخيالية كطرق – تساهم فى حل المشكلة بين نظرية التظاهر ونظرية الموضوع المجرد. pure object theory فمن جانب ، يعتقد زالتا بأن التزام نظرية

التظاهر بالكيانات الخيالية – الأسماء ، والأحداث، والموضوعات الخيالية – إنما يقدم القيمة فى استخدام الأسماء الخيالية بطريقة شكلية – تقبل التطبيق على التخييل، الأمر الذي يفسر أهمية اللغة عند فتجنشتين.[٨٨]

يتفق والتون أيضًا مع زالتا وكيوراي فى النظر إلى العوالم الخيالية كطريقة – تحقق عملية التصالح بين النظريتين، وهما: نظرية التظاهر، ونظرية الموضوع المجرد. وأما الفارق بين زالتا ووالتون فهو استخدام والتون مفهوم العوالم الخيالية، ويستخدم زالتا حدود القصص، وتظل العوالم الخيالية لدى الأخير افتراضات هى أكثر احتواءً من العوالم الممكنة.[٨٩] وأما كيوراي فإنه يتناول العوالم الخيالية كوقائع حقيقية فى حدود العمل الخيالي.

يعد موقف كيوراي حول علاقة فلسفة الخيال بالتظاهر الفني، إذن، رفضًا لحجج الاقصاء التى يعتمد عليها جيفراي جودمان Jeffrey Goodman، وسول كريبكا Saul Kripke (١٩٤٠-).

فمن ناحية، يقرر جودمان أن عملية التظاهر – الخاصة بالصدق فى التخييل – لا تكون صحيحة مادام العمل الفني خياليًا، بناءً على:

أولًا – لو تكون نظرية التظاهر حقيقية فإن التخييل – سوف يجمع بين ما هو حقيقي وغير حقيقي، ثانيًا- لو يمكن تحديد ما يكون حقيقيًا أو غير حقيقيًا فى التخييل عن طريق عباراتها؛ إذن قد يوجد فى التخييل ما يكون حقيقيًا، ولا يكون حقيقيًا، ثالثًا – من المستحيل أن يوجد تخيل مثل الذي يكون حقيقيًا، ولا يكون حقيقيًا أيضًا، وعليه لا تكون نظرية التظاهر صحيحة.[٩٠]

ومن ناحية أخرى، تتطلب حالة كريبكا- كما يذكر جوزيف سارتوريللي- أن يكون التظاهر سلسلة من التواصل الفعلي والتى ترتد إلى الشخص، ومادامت الأسماء الخيالية هى التى يتم استخدامها فى حدود العمل الفني، بدون الإشارة للواقع الفعلي، فلا يتصف

التظاهر الفني بالصدق، وهو ما تأثر به أيضا سارتوريللي عندما طبق حجة الاقصاء على الأسماء الخيالية التى تقع فى القصص الخيالية بدون ارتباطها بأية دلالة فعلية.[٩١]

وفى مقابل ما يذهب إليه كل من : جودمان ، وكريبكا ، يقف ماننج منقحًا رؤيتهما، فيدعي ماننج بحقيقة وجود حالة من الغموض السيمانتيكي فى حجة الإقصاء لدى الفيلسوفين، إلّا أن هذا الغموض هو الذي يقدم مشروعية التظاهر لديهما، وبخاصة عندما لا تشير الأسماء فى التخييل إلى شيء ما لعدم وجود موضوعات خيالية؛ فالاسم الخيالي – يبدع الموضوع أكثر من تمثيله، إلى جانب تقرير فعالية اللغة فى تمثيل الواقع ، وفى تأكيد الارتباط بالموضوعات الخيالية ، وكلاهما – من المستويين – يتعايشان معًا ، مثلما يتظاهر اسم هاملت بشيء ما، وفى الوقت نفسه لا يشير إلى شيء .[٩٢]

-ج- عمل الفن The Work of Art

تؤثر فلسفة كيوراي التجريبية على رؤيته لعمل الفن، فالأعمال الفنية فى التجريبية الجمالية – تكون مثل الموضوعات الفيزيقية physical objects، تتصف هذه الموضوعات بالأنطولوجيا الطبيعية. وفى هذه الحالة، تظهر أعمال الفن كبنيات شكلية كيفية، هى مجموعة من الخصائص التى يمكن تصنيفها بطريقة عقلانية فى أنماط *مختلفة.

وبالتالي، تكون أعمال الفنان أنماطا. فمثلا، تكون الموسيقى عند كيوراي هى بنيات صوتية ناتجة عن بنيات تطبيقية applied structures، وهذه البنيات التطبيقية هى الآلات الموسيقية المختلفة.

وفى هذا المقام، يتضح للباحث حقيقة أمرين، وهما:

أولًا- تقرير ثنائية الخصائص الفنية، وهما: خصائص جوهرية، وهى الخصائص التى توجد فى كل العوالم الممكنة، وتعد الخاصية البنائية للعمل الفني جوهرية، وأما الخصائص غير

الجوهرية فهى الخصائص التى قد توجد فى بعض العوالم الممكنة دون الأخرى، ومن الخصائص غير الجوهرية تلك الخصائص الجمالية التى ترتبط بتاريخية العمل الفني.

وبالتالي، عندما يتم تحديد خصائص العمل عن طريق البنية فقط، فسوف تكون خصائص جوهرية، وعندما يتم تحديدها عن طريق التاريخ الفني فهى خصائص غير جوهرية.[٩٣] الأمر الذي يفسر ما يذهب كيوراي إليه بأن قبول الفيلسوف للمذهب التجريبي إنما يترتب عليه قبوله بالنظرية الثنائية الخاصة بطبيعة الأعمال الفنية من خلال فهم الأعمال الفنية كموضوعات فيزيقية.[٩٤]

وفى هذه الحالة، يتفق كيوراي مع كلا من: ريتشارد ولهلم R.Wolhelm (١٨٧٣-١٩٣٠)، وجودمان، فى تقريرهما بنية العمل الفني، ولكنه يختلف معهما فى عدم تعاطفهما مع الاستطيقا التجريبية التى تهتم بالخصائص الجمالية.

ثانيًا- تتحدد نظرية كيوراي فى عمل الفن بأنها نظرية خاصة بأنماط الفعل التى يطلق عليها الفيلسوف Art Work Type Theory (ATH)، ومن محددات هذه النظرية ما يلي :[٩٥]

١- يعد النمط البنائي للعمل تشكيليًّا Constitutive فى العمل المعطى.

٢- البنية هى الجزء البنائي الجوهري فى العمل، وبناءً عليه تكون الأعمال المتميزة لديها نفس البنية، كما ينبغي على الملحن أو المؤلِّف أن يصل إلى هذه البنية، ويكتشف الفكرة الخاصة بحالات بنائها.

٣- تعد النظرية البنائية نظرية وسطية – تقع بين الرؤية البنائية التركيبية، والرؤية الإبداعية الفردية.

٤- لا تعد العناصر العرضية غير الجوهرية مثل: هوية المؤلف / الملحن، وزمن التأليف/ التلحين، عناصر تشكيلية للعمل.

٥- تتوافق نظرية أنماط الفعل مع تقدير عمل الفن.

ومن ثم، يتناول كيوراي أعمال الفن

من منظور تاريخي، فأنماط الفن هى بنيات تاريخية – تعكس حقيقة تطور العمل الفني. وفى هذه الحالة، يتطلب وجود درجة من المعرفة المناسبة التى تمكن الشخص من إدراك تطور العمل الفني، بحيث تقع هذه الدرجة فى مستوى متوسط من الدرجة الأدنى والأعلى للمعرفة الفنية. تساهم الحالة المعرفية، إذن، فى اكتشاف حقيقة العمل الفني، استكشاف ما يسميه كيوراي بالتقارب الثقافي cultural proximity، وهو ما يعني محاولة تحديد تأثيرات فكرة استكشاف العمل على الفنان، دون البحث عن الحالات الضرورية والكافية. الأمر الذي يفسر تجاوز كيوراي لما يدعيه ليفنسون* من إبداعية creativity العمل الفني، وربطها بفكرة الاستكشاف فقط دون البحث عن تأثيرها. وفى هذا المقام، يقول كيوراي:" نظريتي هى أن عمل الفن هو نمط للفعل من خلال عنصرين، وهما: البنية، والاكتشاف a heuristic."[٩٦]

وأما عن أهمية نظرية الأنماط عند كيوراي، فيحددها الفيلسوف فى ثلاثة، وهى :[٩٧]

١- تعد نظرية الأنماط نظرية وقائية conservative – أنطولوجيًّا، يقصد بالوقاية –هنا- الوقاية من الرؤى الجوهرية اليقينية التى تقرر ضرورة وجود حالات ضرورية وكافية لوجود العمل الفني، مما يترتب عليه رفضهم لإمكانية وجود حالات التعدد للعمل الفني الأصيل.

٢- النظرية – تحدد الأعمال الفنية فى مقولة أنطولوجية متشابهة familiar ontological category ، وهى أنماط الفعل.

٣- لا تعد طبيعة أنماط الفعل واضحة pellucid، ولكنها شيء ما والذي يكون لدى الشخص السبب فى الاعتقاد به؛ الأمر الذي يوضح أهمية تناول أنماط الفعل الفني فى سياقه الزمني التاريخي.

٤- تتعدد طرق توضيح أنماط الفعل،

ومنها الطرق الأفلاطونية، والطرق الاسمية. حيث توضح الأولى إمكانية وجود عمل فني أصيل وتتعدد نماذجه، وفقًا لعلاقة المثال بموضوعاته، وتتضح الإسمية فى عملية الاعتقاد بوجود المعنى فى مختلف ظواهره.

تبدو أهمية نظرية الأنماط، أيضًا، عند كيوراي فى وصف علاقتها بنظرية التظاهر الفني، حيث تمنح نظرية الأنماط الحق الفني للفنان فى التزامه بالعمل القصدي، وفى تظاهره بالعمل الذي قد يتفوق أو يقل عن الأول، وتسمح للمتلقي بإمكانية التظاهر الفني لأن التظاهر – هنا- إنما يساهم فى تفعيل علاقة المشاركة بين المتذوق والفنان من خلال بنية العمل وخصائصها، فالمتلقي فى التظاهر – يحاول الكشف عن بنية العمل التى يعتقد هو بحقيقتها.

وفى الوقت نفسه، تؤكد نظرية الأنماط على زمانية أعمال الفن عن طريق اعتبار العمل نوعًا من الأداء الفعلي الواقعي، وفى نظرية التظاهر تتبوأ الزمانية مكانة الصدارة، من خلال قيام التظاهر على نمط الفعل من جانب، وفى انتقال عملية التظاهر من فعل إبداعي إلى فعل آخر زمانيًّا.

وفي هذه الحالة، يتوحد موقف النظريتين من خصائص العمل الفني، فلم تعد الخصائص الجمالية إشارية – أن الخاصية الجمالية هى التى تشير إلى موضوع بالفعل – بالنسبة للموضوع، وبناءً عليه لا يعد استخدام تولستوي لاسم نابليون فى " الحرب والسلام "، خاصية جمالية بإشارتها إلى نابليون كشخص فعلي، وأما الخصائص فهى الخاصة بتاريخ إنتاج العمل. وبالتالي، يصبح العمل الفني عملًا خياليًّا واقعيًّا؛ فالعمل الفني - لم يعد صلبًا. مما يعني – كما يذكر كيوراي- مثلا، تتضمن الموناليزا نظرة فعلية – تختلف فى ظاهرها عما نظرت إليه من قبل، وهو ما يسمح بإمكانية التظاهر بنظرة جديدة أخرى- تبرز اختلاف طريقة النظرة الفعلية عن

طريق النظـرة الفعليـة، ومـن ثـم تتعـدد الصور الخاصة بـالنظرة الأصـلية، الأمـر الذي يختلف عن ظـاهر المثليـة العرضـية accidental sameness appearance الذي يعتمد على قيام ظاهر نسخة العمـل على ظاهر العمل الأصلي، مثلما يوجد بين الجيورنيكا والجيورنيكا الثنائية.[٩٨] twin Guernica

ومن الأمثلـة التـى يسـوقها كيـوراي على نظرية أنماط العمل فى علاقتها بنظرية التظاهر الفني؛ هى : فى مجـال التصـوير ، يوجد الشـبيه أو النظـير look like ، وفى الموسـيقى يكـون العـزف وفقًـا للقطعـة الموسيقية نفسها: فمثلا، عندما يكون كلا من : p_1 ، p_2 أعمالا موسـيقية – يعمـلان وفقًـا للرمـوز الموسـيقية T_1 ، T_2 ، إذن يكـون كـل مـن : P_1 ، P_2 أمثلـة حقيقيـة للعمل W عنـدما : تحمـل T_2،T_1 نسـخة مرتبطة مع O (القطعة الموسيقية الأصـيلة W) ، وعندما يكون T_1 ، وأيضا T_2 هـى نفسها بوصـفها O ، وعنـدما يكـون كـل مـن: T_2،T_1 تـم انجازهمـا فعليًـا وفقًـا لحـالات T_1، T_2 .[٩٩] وفى حالـة الأدب يتشابه التهجي spelt مع العمل الأصلي ، بجانب وجود حالة – تجمع بين الأعـمال المرئيـة والأدبيـة معًـا مـن أجـل تقـديم موسيقى مختلفة ، وبناءً عليه عندما تكـون A مثالًا حقيقيًّا موثوقًا به لعمل فني W ، فإن B – تحمل النسخة التى ترتبط مـع A عندما تكون B نسخة من A ، أو تكون B نسخة من نسخة A أو ...إلخ .[١٠٠]

وهكذا ، تؤكد نظرية الأنماط ومبادئها الفنية عنـد كيـوراي عـلى حقيقـة نظريـة التظاهر ، وبخاصة عندما تعلـن الأخـيرة عن تعدد حالات العمل الفنـي فى ضـوء علاقتها بالعمـل الأصـيل مصـدر الثقـة الفنية ، وبناءً عليه يكـون التظـاهر الفنـي إثراءً للخبرة الفنية عند كيوراي ، وهو ما يعرف لديه بنظرية " افتراض حالة التعدد The instance multiplicity hypothesis " ، الأمـر الـذي يفسرـ مـا يذهب كيوراي إليه بقوله :" توجد علاقة ارتباطية منطقية بين ATH و IMH ، علمًا بأن الأولى – لا تنتج الشكل القـوي مـن

الثانية بقدر ما تتضمنه من إمكانية وجود اثنين من الجيورنيكا الأصلية authentic Guernica ؛ بمعنى أنه يمكن لمصورين اثنين إنتاج العديد من الكنفا Canvases بوصفها صورًا للعمل نفسه، وبالتالي تكون العلاقة بين النظريتين مستقلة؛ أى لا تعتمد نظرية IMH على ATH ."[١٠١]

-٢-

طرق التظاهر

Pretense Ways

تتعدد طرق التظاهر الفني بوصفها تلعب دورًا إبداعيًّا فى الحياة الاجتماعية عند كيوراي وغيره من الفلاسفة، وتشترك هذه الطرق بأنها ميتا-تمثيلية – ترتبط بفعل التظاهر، وفى هذه الحالات يكون التظاهر فعلًا تجديديًّا، وأيضًا فعلًا موجَّهًا بفضل ما لدى الشخص من معرفة خاصة بالتاريخ المناسب للعمل الفني، ومن طرق التظاهر:

نظرية النظرية theory theory (TT)، ونظرية التقليد simulation theory (ST)، والتهكم irony، والخدعة الفنية art artific.

فمن جانب، تعد النظريتان ST، TT – كما يذكر كيوراي- من الطرق التى تساهم فى فهم اعتقاد الغير ورغباته. وفى هذه الحالة، يكون تظاهر المتلقي فى نظرية التقليد ST، محاكاة استدلالية لاعتقادات الفنان ورغباته من خلال معرفته المناسبة بعمل الفن، وبالتالي يكشف المتظاهر هنا عن بنية العمليات الذاتية العميقة. حيث يستدل المتظاهر من النص الفني على اعتقادات المؤلف والشخصيات الخيالية ورغباتهم، ثم يتظاهر بها بوصفها حقيقية. وأما التظاهر فى نظرية النظرية فهو طريقة للتظاهر بالعاطفة التى لا يمكن الاستدلال عليها. وفى حالة وجود ميول عاطفية للتظاهر بحالة ما، فهو يعني إمكانية اعتبار طريقة التقليد – نظرية التقليد – وسيلة غير استدلالية أيضًا فى التظاهر.[١٠٢]

وفى مقام طريقة التهكم فى التظاهر، يحدد الفيلسوف مفهوم التهكم بأنه شكل من أشكال التظاهر الذي ينقسم إلى

نـــوعين، وهمـــا: الـــتهكم التمثـــيلي representative irony والـــتهكم التعبيري expressive irony؛ فلا يحتـاج التمثيلي مشاركة اللغة، أي يمكن تحقيقـه بالقول أو عن طريق الرؤية. وأما التهكم التعبيري فهـو يعـبر عـن اتجـاه الفنـان / المتلقي نحو رواية القصة، ويحدد الانتبـاه لفعل الإبداع، والتمثيل، ويحـدد الفـارق بين عالم القصة الخيـالي والعـالم الفعـلي فى داخل محتوى عالم القصة، وبالتالي يكـون التهكم شكلًا مـن التظـاهر التعبـيري a form of expressive pretense الـذي يتجنب التمثيل المباشر للأداء الخيالي.[١٠٣]

فمن جانـب، يعـد الـتهكم التمثـيلي شكلًا من أشكال التعبير، ففى عمليـات: الكلام أو التصوير، أو أية عملية مجـردة، يمكـن للشـخص أن يعـبر سـخريًّا مـن خلال فعل التظاهر، وهو الفعل الخـاص باتجاه الشخص نحو شيء ما. فالتعبير قـد يكون تواصـليًّا، وبالتـالي يكـون التعبـير جوهريًّـا دون التواصـل فى الـتهكم، ولا يكون التواصل جوهريًّا فى التهكم.

وفى هذه الحالة، يصبح التهكم حيلـة أو إجراء تواصليًّا ذا دور حقيقـي فى عـالم القصة الخيالي، حيث يتحدث فيها المؤلِّف مع الراوي وغـيره، فتنـدمج الأشـخاص فى الفعل التهكمي مـن أجـل الأغـراض التواصلية التى يعبرون فيها عن اتجـاههم نحو شيء ما.[١٠٤]

ومادام الـتهكم التمثـيلي – لا يحتـاج مشـاركة اللغـة، ممـا يعنـي أن الـتهكم التمثـيلي – لـيس فى حاجـة لوسـيط خارجي، الأمر الذي يوضح كيف يعطي كيوراي الثقة فى التهكم التمثيلي وبخاصة لأن فعالية التمثيل – تقدم للشخص كـل ما يحتاجه من أجل التهكم.

وهنـا ، يميـز كيـوراي بـين التمثيـل الساخر ironic representation وتمثيـل السـخرية representation of irony؛ فـالأول هـو تمثيـل للشيـء أو مثـال مـا بسخرية ، وبالتالي يكون التهكم –فى هذه الحالـة – فعليًّـا واضـحًا، أو وصـفيًّا، أو تصويرًا للموقف ، وأما تمثيـل السـخرية فهو قد يكون حالة مضاعفة للتهكم عـن

طريق التهكم من التمثيل الساخر ، الأمر الـذي يتوافـق مـع التظـاهر الأولي ، والتظاهر الثانوي ، وقـد تكـون تمثـيلات السـخرية عبـارة عـن أوصـاف المواقـف التهكميـة، وبالتـالي فهـى ليسـت دائـمًا تمثيلات تهكمية؛ ومنها: الـتهكم الخـاص بوجهة النظر القصصية، وهو مـا يُسـمى بـالتهكم اللفظـي verbal irony ، وقـد يكون تهكمًا تصويرًا؛ فالصـورة – تكـون تهكميـة فى التمثيـل السـاخر، وتكـون الصورة خاصة بموقف تهكمـي فى حالـة تمثيل التهكم مثلما يتضح فى فـيلم كنـدي شيرمان Cindy Sherman's"Untitled film still ≠6". وفى كـل الحـالات، لا يكون التهكم موضوعًا جوهريًّا واحـدًا، وهو ما يتوافق مع طبيعـة التظـاهر، فقـد تتعدد موضوعات الـتهكم وتختلـف فـيما بين حـالات: التظـاهر الأولي، والتظـاهر الثانوي.[١٠٥]

ترجـع تعدديـة موضـوعات الـتهكم عند كيوراي إلى إمكانية تعدد الـدلالات الافتراضية التى يحصل عليها المتلقي مـن عمل الفن، وفى هذه الحالة يكون الـتهكم تمثيليًّا، وهو ما يفسر مـا تتضـمنه صـورة شيرمان من إثـارة جنسـية erotic، تلـك الاثارة التى قد تكون منتجة للعديـد مـن الدلالات المختلفـة للصـورة أيضًـا. وفى هذه الحالة، تكون حالات التهكم مصدرًا للثقة؛ بمعنى أن الشخص فى تهكمـه إنـما يتظاهر بتقديم الثقة فى شيء غـير موثـوق به. تتحدد أهمية هذه الفكرة عند كيوراي فى تقريره إمكانية تحويل التظـاهر المجـرد الذي لا يرتبط بـالتهكم؛ مثـل: التظـاهر بأن ٥+٥= ١٢ – إلى تظاهر تهكمـي مـن خلال وضعه فى موضع سـخرية target، وبنـاءً عليـه يكـون تظـاهر المـتهكم هـو موضوع التظاهر وفقًـا لوجهـة نظـره، أو اعتقاده بوجهات نظر أخرى، أو لاعتقاده باتفاق وجهة نظره مع غيره.[١٠٦]

وهكذا، تتلاقـى عمليـة الـتهكم مـع التظاهر مع نظرية الأنماط عنـد كيـوراي، مـادام الـتهكم هـو شـكل مـن أشـكال التظاهر الفني من جانب، ومادام التهكم والتظـاهر معًـا إنـما يعتمـدان عـلى أداء

الشخص، هذا الأداء الذي يعد جوهرًا لنظرية الأنماط، يقول كيوراي:" تعتمد أية نظرية فى التهكم والسخرية على التظاهر، ومن ثَم ينبغي على هذه النظرية الاعتراف بإمكانية وجود علاقات مركبة بين الأداء الكلي totality of performance وما يشكل محتوى التظاهر."[١٠٧]

يعني القول السابق حقيقة ارتباط التظاهر بالأداء الساخر، فالأداء –هنا– قد يكون تقريرات تهكمية ironic assertions، أو تساؤلات تهكمية، أو أوامر تهكمية، أو إهانات تهكمية ironic insults، أو تعبيرات وتظاهرات تهكمية، وبناءً عليه يمكن لشخص أن يتخيل آخر فى حالة من الحالات السابقة، وفى الوقت نفسه يعلم الأول أن الآخر–لا يقوم بهذا الفعل حقيقة، ولكنه يتظاهر بالأداء كفعل واقعي. فراقص الباليه a ballet dancer، مثلًا، قد يتظاهر بأنه إوزة swan فى التنورة the tuto، وهو بالفعل لا يتظاهر بأنه يرقص كإوزة فى التنورة، وفى هذه الحالة يمكن للمتلقي أن يتخيل أن الراقص مثل الإوزة، ولكنه لا يرقص كالإوزة فى التنورة، ولو تتكامل أفعاله معًا والتى تشكل التظاهر بأنه إوزة. إذن ، تتطلب أفعال التظاهر استجابة تخيلية جدلية من المتلقي a sophisticated imaginative response ، بحيث تساهم هذه الاستجابة فى تنمية قدرات المتلقي على الاختيار بين عناصر الأداء ، أو على إضافة عناصر أخرى – تكون متضمنة فى الأداء أكثر من وجودها ظاهرة ؛ ولعل ذلك هو الذي يساعد الراقص فى التنورة – كما يذكر كيوراي – بأن يتظاهر بأنه إوزة فى التنورة دون أن يكون إوزة فى التنورة فعلًا، وبالتالي يعد هذا المشهد نوعًا من التهكم فى التظاهر؛ حيث يتظاهر الراقص بأنه يفعل شيئًا ما، وعليه يكون هذا التظاهر بمثابة نبرة السخرية التى تجمع بين الراقص والمشاهد .[١٠٨] وفى المقام ذاته، يجعل التظاهر بالأسلوب – لدى كيوراي– هذا التهكم قابلًا لحالة الشخص الذي يمكنه

التحدث بعبارة مؤكدة بسخرية ، فى الوقت الذي يؤكد على العبارة بالفعل.[١٠٩] الأمر الذي يؤول إلى تحديد أهمية نظرية التظاهر الفني فى استخدام الخدع الفنية .

يعد استخدام الخدعة الفنية مظهرًا من مظاهر التجريبية الجمالية عند كيوراي، ووسيلة من وسائل التظاهر الفني. فالخدعة الفنية قد تكون تظاهرًا بالصوت أو بالحركة أو حتى التظاهر بالصمت وبخاصة عندما يقصد المؤلِّف صراع الحالة الذهنية داخل الشخصية تاركًا للمتلقي حرية التظاهر إما بالصمت الفعلي، أو بالفعلي الضمني الدلالي، وهي حالات غير حقيقية أيضا مادامت الشخصية الحقيقية – تتظاهر هى الأخرى، وفقًا لمفهوم التظاهر الفني.

وعلى سبيل المثال، تعتمد الخدعة فى الفيلم السينمائي عند كيوراي على استخدام الصوت sound، حيث تعلن طرق استخدام الصوت عن فعالية المخرج فى اتجاهه نحو إزالة الحدود بين العمل الفني بوصفه فيلمًا، عملًا خياليًّا، والعالم الفعلي. وفى هذه الحالة، يكون الصوت موضوعًا للانتباه فى حدوده الخاصة، هذا الانتباه الذي يُظهِّر خصائصه الفنية.[١١٠]

ومن ثم، يتظاهر الممثل السينمائي بأن الصوت المسموع هو صوته، ولكنه فى الحقيقة يعلم أنه صوت – ينتج عن استخدام التكنولوجيا الصناعية فى مجال صناعة السينما، ويتظاهر المشاهد بأن الأصوات السينمائية أصوات حقيقية، وهو يعرف أنها غير ذلك، كما أنه يتظاهر بأنه يعرف أنه يتظاهر بحقيقتها. الأمر الذي يؤكد على حقيقة تعدد طرق التظاهر الفني سواء فى داخل العمل نفسه، أو فى علاقته بالجمهور؛ حيث تتعدد أشكال التظاهر وفقًا لإمكانية تعدد حالات الأداء الفني واختلاف طرق تفسيره بين الأفراد، وهو ما يثري الخبرة الفنية معرفيًّا من جانب، ويرتقي بمستوى الذوق الجمالي لدى الأفراد سواء فى داخل العالم الفني أو فى خارجه، وهو ما يعكس أهمية النظرية.

-٣-

غاية التظاهر

The End(s) Of Pretense

فى الواقع الإنساني، تتعدد غايات نظرية التظاهر فى فلسفة الجمال عند كيوراي؛ ومنها:

أ- الغاية الفنية: The art End(s)

تكشف نظرية التظاهر عن البنية الأنطولوجية للعمل الفني، وعن حقيقة العلاقة بين عوامل الخبرة الفنية، وتحدد معنى العمل الفني بوصفه أداءً- قابلًا للإدراك. وفى الوقت نفسه، تتحدد نظرية التظاهر طبيعتها فى حدود علاقتها بالخصائص الفنية، وبيان موقف المتلقي منها. وبالتالي، تبحث النظرية عن وجود خصائص الصدق، وإمكانية وجود خصائص للكذب، دون البحث فى صدق الخاصية أو كذبها. ومن ثم، تكون الظواهر الفنية art appearances جزءًا من نظرية التظاهر دون البحث فى الطريقة التى يتظاهر بها الآخرون، حيث يعبر جيمس وود بريدج عنه قائلًا:" يعمل حديث – الصدق فى حدود التظاهر، إلا أن المتحدثين – يستخدمونها لكي يقولوا بطريقة غير مباشرة كيف تكون الأشياء، دون البحث عن الطريقة التى يتظاهرون بها فى حديثهم عن هذه الأشياء."[١١١]

وفى الوقت نفسه، تؤكد نظرية التظاهر الفني على أهمية أعمال الفن بوصفها أنماطًا لمختلف الأفعال؛ حيث تحقق هذه الأفعال عمليات التواصل بين عوامل الخبرة الفنية عن طريق القدرة على التخيل imagination، وعلى التخييل fiction.

وبالتالي ، توضح نظرية التظاهر كيف يندمج المؤلِّف / المتلقي فى الفعل التواصلي لكي يقدم عملًا خياليًّا، بحيث يكشف هذا العمل عن دور القصد الفني لدى الفنان فى تشكيل الأعمال الخيالية، وهنا يتجه المؤلِّف بقصده إلى التأثير على الحالة الذهنية للمتلقي حتى يبدو اعتقاد الأخير هو نفس اعتقاد المؤلِّف أو الممثل ، ومن ثم يتظاهر المتلقي وفقًا لاعتقاده بوصفه حقيقيًّا، وفى هذا السياق، يقول

كيوراي :" يجب عدم الوقوف عند المعنى الفعلي الثابت لما يقدمه المؤلف/ الممثل بقدر اعتقادي بأنني كنت أقصد هذه العبارة لكى يكون لها هذا المعنى ."[١١٢]

ومن ثم، يتظاهر المؤلف فى تقديم عمله الفني، ويتظاهر الممثل فى أدائه، ويتظاهر المتلقي فى اعتقاده بصدق تظاهره؛ فالجميع يتظاهر بفضل نظرية التظاهر نفسها التى تقرر:" إن المتحدثين الذين يتفوهون بالعبارات التى تتضمن أسماء خيالية، أولئك – يكونون مشتركين فى التظاهر."[١١٣]

ب- الغاية الجمالية: The aesthetic End(s)

تحدد نظرية التظاهر عند كيوراي غايتها الجمالية فى اكتشاف القيم الجمالية فى عمل الفن، والقيم الجمالية لدى الفيلسوف إنما تتعلق بالخصائص الجمالية التى يعتبرها كيوراي خصائص ثانوية عرضية. وفى هذه الحالة، يقرر كيوراي بتعدد القيم الجمالية واختلافها من شخص لآخر، لأن المتلقي – من جانب – يتظاهر بأن القيمة الجمالية فى العمل الفني هى X، ويتظاهر الفنان/ المؤلِّف بأن القيمة الجمالية للعمل هى T، وتتظاهر الشخصية التمثيلية فى العمل بالقيمة B، وفى كل الأحوال يكون التظاهر بالقيم: T، X، B صادقة فى حدود العالم الفني بوصفه عالمًا خياليًّا – يقبل تعدد الافتراضات واختلافها، وأما حقيقة صدق هذه القيم فقد تنشأ من كونها ترتبط ببنية فنية ثابتة.

ومن ثم، تكشف نظرية التظاهر عن جوهرية بنية عمل الفن، وما تخضع له من قابلية الوصف الفينومينولوجى، وبالتالي تعتمد الخصائص الجمالية وقيمها الجمالية على بنية العمل الأنطولوجية، يقول كيوراي:" تعتمد الخصائص الجمالية على الخصائص البنائية، وعلى الفئة الخاصة بالخصائص التاريخية التى تتضمن العلاقات مع الأعمال الفردية والجماعية."[١١٤]

وهكذا، تؤكد نظرية التظاهر عند كيوراي على إمكانية وجود ثلاثة أنواع

مـن الخصـائص، وهـى: الخصـائص الجوهرية وهى خصائص البنية الفنية، ثم الخصـائص غـير الجوهريـة التـى تعـد خصائص جمالية، ثم الخصائص التاريخيـة التى تحدد علاقة العمل الفني بغـيره مـن الأعـمال، مثـل خاصـية الأصـالة الفنيـة Aesthetic Authenticity؛ فالأصـالة الفنية هى خاصية تاريخية، وفى هذه الحالة يتفق كيوراي مع والتون الذي تأثر أيضًـا بإرنسـت جـومبرخ* Ernst Gombrich (١٩٠٩-٢٠٠١).

وفى الوقت نفسه، تكشف الخصائص عند كيوراي عن تعدديـة القـيم؛ ومنهـا: القيم الواقعية الفعلية التى يمثلهـا عمـل الفن، والقيم الممكنة، والقيم الخيالية، وفى كل الأحوال ترتبط القيم بالنصـانية، وفى التظـاهر الفنـي يقـوم الفنـان/ المتلقـي بالتظاهر بالقيم الخيالية بوصفها جزءًا من القيم الممكنة فى علاقتها بالنص، وهو مـا يفسر اتفاق كيوراي مـع مـا يـذهب إليـه المخرج السينمائي ألبيرت س. غاناواى** A.C.Ganaway (١٩٢٠-٢٠٠٨) فى تقرير القيم الجمالية للعمل الفنـي، وهـى القيم التـى تقـدمها الخـبرة الجماليـة عـن طريق دور الخيال في بنـاء المـواد الفنيـة – مثل الأصوات أو الحركات – معًـا حتـى يدركها المتلقي فى شكل ذي معنى .[١١٥]

وأما البنية أساس القيم الجمالية لـدى الفيلسوف فهى بنية وظيفية تاريخية، الأمر الـذي يوضـح أهميـة نظريـة التظـاهر فى علاقتهـا بالبنيـة الفنيـة وبخاصـة عنـدما تتطلب حالة معرفية مناسبة، من جانـب. وفى نفس الوقت، يوضح الجانب الجـمالي فى نظريـة التظـاهر طبيعـة العلاقـة بـين كيوراي وغيره من فلاسفة الفن والجمال؛ حيـث يتفـق الفيلسـوف مـع والتـون فى رؤيتـه التاريخيـة الفنيـة، ويختلـف مـع ليفنسـون فى تقريـر الأخـير لأوليـة الإبداعية... إلخ.

إذن، يمكـن للباحـث تحديـد الغايـة الجمالية فى نظرية التظاهر فيما يلي:

١- نظرية التظاهر – تـرتبط بالخصـائص الجمالية (القيم الجمالية).

٢- تتبـع الخصـائص الجماليـة هـذه

الخصائص التصويرية معًا من خلال عملية الاكتشاف، وهى العملية التى تتجاوز تبعية الخصائص الجمالية للخصائص التصويرية عند والتون، من أجل فهم العلاقة بينهما فى سياق تاريخية العمل الفني.

٣- يعتمد ارتباط نظرية التظاهر بالخصائص الجمالية على فعالية الحالة المعرفية، ووضع الفنان / المتلقي فى نطاق الخبرة الفنية.

٤- وفى هذه الحالة، تتطلب نظرية التظاهر أن يكون لدى الشخص حالة من الوعي ببنائية العمل الفني فى سياقها التاريخي.

٥- توضح نظرية التظاهر الفني العلاقة المزدوجة بين المتلقي/ الفنان والعمل الفني الخيالي؛ فمن جانب - " تعد قوى powers الأعمال الفنية التى تحدد خصائصها الجمالية هى القوى التى تسبب بداخل الشخص المشاعر الفعلية، والحالات المعرفية، ومن جانب آخر – يعتمد الوصف الجمالي لدى الشخص على مجموعة من الافتراضات حول العلاقات التاريخية للعمل مع الأعمال الأخرى، ومع مستويات التقييم الأخرى فى المجتمع الفني."[١١٦]

٦- إذن، يكون التظاهر الفني فى ذاته جميلًا، وتكون معايير الحكم الجمالي عليه هى: ١،٢،٣،٤.

ج- الغاية المعرفية: A Cognitive End(s)

التظاهر الفني عند كيوراي هو تظاهر معرفي، ففى التظاهر الفني يعرف الشخص أنه يعرف أنه يتظاهر، وبالتالي يكون التظاهر ميتا-تمثيليًّا؛ حيث يجمع التظاهر المعرفي بين النظرية والتجريبية، والتى يكون التظاهر فيها نقدياً- يجمع بين الأساس النظري للتظاهر، والفعل العملي الواقعي.

وفى هذه الحالة، تتطلب عملية التظاهر وجود حالة معرفية قابلة للوصف، تتكون هذه الحالة من: التصورات والمفاهيم الأكثر وعيًا بالواقع؛

مما يفسر مفهوم الدافعية فى نظرية التظاهر عند كيوراي. تكون الحالة المعرفية للتظاهر بمثابة القوى الدافعة للأشخاص نحو التظاهر، وبناءً عليه يكون فعل التظاهر هو العلامة المميزة للتظاهر نفسه بوصفها ظاهرة قابلة للوصف، وليست التصورات والمفاهيم، الأمر الذي يفسر ما يعتقده كيوراي بأن التظاهر بالتمثيل على خشبة المسرح – لا يتطلب بالضرورة وجود مفهوم التمثيل، والتظاهر بالهروب – لا يتطلب ضرورة وجود مفهوم الهروب ، مادام الشيء الجوهري فى التظاهر هو فعل التظاهر الواقعي؛ لذا يقول كيوراي :" يعد التظاهر نوعًا من التخيل المتجسد، فعندما يتظاهر شخص بأن آخر – يؤدي فعلا ما من نوع ما ، ليس فقط – لأنه يتخيله كفعل من نوع مختلف ، ولكن لأن هذا الشخص – يفعل هذا."[١١٧]

ومادامت عملية التظاهر الفني عند كيوراي معرفية، إذن يبدأ التظاهر بمجموعة من الافتراضات بخصوص العوالم الخيالية بوصفها حقيقية. تعد هذه الافتراضات أساسًا لفهم التظاهر الفني، الأمر الذي يفسر أهمية تفسير التظاهر الفني، وبخاصة عندما يكتشف المؤلف / المتلقي أن تفسير أشكال التظاهر إما أنها ذاتية – تكشف عن دينامية الذات العميقة كجزء من التظاهر نفسه، أو أنها واقعية – تتحدد فيما يبدعه الفنان / المتلقي من صورة واقعية – تقع فى نطاق التظاهر نفسه لأنها جزء من التظاهر. وبالتالي،" يشكل كل من: التفسير الواقعي والتفسير الذاتي نوع التظاهر."[١١٨]

ومن الافتراضات المعرفية فى التظاهر الفني عند كيوراي، هو افتراضه حقيقة وجود نموذج الثقة الخاص بالعمليات الذهنية، يؤكد هذا النموذج على قدرة الشخص المتظاهر على تحديد نتائج عقول الآخرين بفضل عملية التظاهر، وبدون أن يكون لديه نظرية خاصة بكيفية عمل هذه العقول، ويساعده أيضًا على فهم ذاته عن طريق الاندماج مع التخيلات –

مثل- التخييلات السينمائية. حيث توجه التخييلات تلك القدرة المبدعة على التخيل، يقول كيوراي:" تروي التخييلات هذه القصص والأشياء التى تعد أجزاءً فى القصص، حتى يكون المتلقي قادرًا على التخيل."[١١٩]

ووفقًا لنموذج الثقة فى عملية التظاهر عند كيوراي ، يعمل الشخص، أولًا، على إيقاف خياله حتى يدرك اعتقادات شخص ما ورغباته – يدرك أسدًا إدراكًا حسيًّا، وهو يتحرك نحوه ، ثم يعمل الخيال- ثانيًا- بقواه الطبيعية فى داخل المتظاهر ، فيشعر بإحساسات الخوف ، ويصبح لديه مجموعة من الافتراضات التى تمثل اعتقادات ورغبات تظاهرية أو متخيلة pretend on imaginary beliefs and desires؛ بحيث تختلف هذه الظواهر عما بداخله فعليًّا والتى قام بإيقافها ، ثم يتخيل الأسد – فى المشهد التمثيلي – يتحرك نحوه – ثالثًا – فيدرك ما يدركه الممثل من وجهة نظره بوصفه حقيقة ، وأخيرًا يتظاهر المتلقي بسلوك معين- يعكس عملياته السابقة . وفى هذا المقام، يقول كيوراي:" ليست وظيفة التظاهر حماية المتظاهر من الأسد لأنه – بالفعل- غير مهدد منه، ولكن وظيفته هى مساعدة المتظاهر على فهم العمليات الذهنية لشخص فى موقف تهديد من الأسد ... وهو ما يعرف بغرض التظاهر."[١٢٠]

وهكذا، تتحدد الغاية المعرفية من نظرية التظاهر فى فلسفة الجمال عند كيوراي، فيما يلي:

١- تعبر نظرية التظاهر الفني عن الحالة المعرفية لدى الفنان / المتلقي، وهى ليست حالة اعتقادية خالصة بقدر أنها حالة اعتقاد حقيقي؛ لأن التظاهر – لا يرتبط بأوهام وخيالات مطلقة بقدر ارتباطه بموقف محدد فى الواقع والذي يمكن تمثيله خياليًّا.

٢- تؤكد نظرية التظاهر على العلاقة الارتباطية بين الفن والمعرفة.

٣- تقدم نظرية التظاهر نفسها فى الاتجاه النقدي التوفيقي الذي يجمع بين

مختلف العوامل فى بنية أنطولوجية واحدة، يجمع التظاهر –إذن– بين الذات والموضوع، بين الكلي والجزئي، بين المفهوم والمعنى، وفى هذه الحالة تؤكد نظرية التظاهر على الوحدة المعرفية التى يكون من خصائصها تعددية الظواهر والخصائص المعرفية، وتعد الوحدة فى التعددية من أهم سمات التجريبية الجمالية لديه.

٤- تعتمد العملية المعرفية فى التظاهر على منهج الوصف الفينومينولوجى، وهو المنهج الذي يعلن عن فعالية القصد الذاتي فى اتجاهه نحو موضوع واقعي – الظاهر surface الفني – ما من أجل إدراكه والتظاهر بما لا يخرج عن حدوده.

٥- تتجاوز نظرية التظاهر الفني – من المنظور المعرفي– الرؤية الجوهرية فى الفلسفة بوجه عام، وفى هذه الحالة يرفض كيوراي المبادأة من أولية الذات وقبليتها، وفى المقابل يتناول الأولية والقبلية فى حدود التجربة، وبالتالي تعبر نظرية التظاهر الفني بوصفها معرفية عن خصائص فلسفة العقل المعاصر.

٦- تسعى نظرية التظاهر الفني نحو توثيق العلاقة بين عمليات التخيل بوصفه ملكة ذهنية أساسية، وعمليات التخييل الخاصة بالأعمال الفنية التى يعتبرها الفيلسوف أعمالًا خيالية ممكنة.

٧- تتحدد الغاية المعرفية من نظرية التظاهر عند كيوراي فى محاولتها الوصول بالمؤلِّف/ المتلقي إلى درجة الفهم، وبناءً عليه يستبعد الفيلسوف من النظرية أي محاولات فنية – تكون من أجل الإثارة الجنسية، مثلا، أو المتعة، إلا أنه يعتبر هذه الأعمال أحيانا موضوعات للتظاهر فى حالة اتجاه المتلقي نحو الكشف عن البنية المعرفية للمؤلف التى تكمن وراء عمله الفني، ففى هذه الحالة يتجه المتلقي نحو معرفة الفن، وليس إلى

الاستمتاع بالإثارة الجنسية. الأمر الذي يؤكد إمكانية افتراض وجود حالة من الانفصال بين افتراض المؤلِّف وافتراض الممثل، وافتراض المتلقي، هذه الانفصالية – تثري من عمليات التظاهر.

٨- تقدم نظرية التظاهر – من زاوية معرفية – الأولية للإمكانية عن الضرورة والكفاية، والتغير عن الثبات، والتعددية والاختلافية عن الوحدة والمماثلة، والعَرضية عن الجوهرية، والتخيلية عن الواقعية، بحيث تكون الموضوعات الأولية إثراءً للأخرى؛ فإمكانية التخيل هى ضرورية فى التظاهر، وثبات التغير فى الخيال إنما يجعله صادقا فى التظاهر، وأما الصدق الخيالي فى التظاهر فهو ينتج من تخيل الوقائع بطريقة مختلفة – تجعل ما يتخيله المتلقي حقيقيا من زاوية واقعية الخيال ...إلخ.

د- الغاية الأخلاقية: The Moral End(s)

قد يتساءل – المرء- عن كيفية ارتباط نظرية التظاهر الفني بالقيم الأخلاقية فى فلسفة الجمال عند كيوراي!!

فى الواقع، تعد الغاية الأخلاقية من أهم أبعاد نظرية التظاهر الفني لدى الفيلسوف. فمن جانب، يكون التخييل عند كيوراي كاذبا، ويعرف الفنان / المتلقي أنه كذلك، إلا أنه يحدد أهمية الخيال فى تكوين الأعمال الخيالية التى تكتمل غايتها عند جذور الواقعة. a background of fact ومن جانب آخر، يصبح الخيال مفيدًا عندما يمد الشخص بجذور الواقعة التى يتعلم منها أمورًا مختلفة بخصوص الواقع الفعلي.

وفى الوقت نفسه، يؤكد كيوراي على وجود نوع من الخيال- يساهم فى الإرشاد الأخلاقي moral instruction، فى المعرفة الأخلاقية، حيث إنه يساعد الشخص فى اكتشاف detection المغالاة exaggeration فى:

الاعتقادات، والرغبات، والسلوك، ويساعده أيضًا فى عملية الاختيار العقلي.[١٢١]

وفى المقابل، يؤكد كيوراي على العلاقة بين الخيال والقيم، وفى هذه الحالة تكون القيم الأخلاقية معطاة، ويكون التخيل طريقة خاصة من شأنها جعل الشخص محبًّا فى بحثه عن القيم، بالرغم مما يتعلمه الشخص من الخيال وهو التقرير المعرفي.[١٢٢] Epistemological The assertion

ومن ثم، يلعب الخيال دورًا جوهريًّا فى اكتشاف القيم الأخلاقية فى نظرية التظاهر الفني؛ لأن الخيال – يرتبط بمكونات الحالة الذهنية، يرتبط بالاعتقادات، والرغبات، والآمال أيضا. وبالتالي، قد يكون الخيال حياديًّا neutral فى علاقاته مع ...، وقد يكون فعالًا فى دفع الشخص تجاه اختياره قيمة معينة من القيم الأخلاقية.

ففى التظاهر الفني، يختار الفنان/ المتلقي سلوكا معينا – يجسد حالته المعرفية من أجل اعلاءه من قيمة أخلاقية معينة، وفى هذه الحالة يقوم الخيال بدوره فى عمليات تفضيل الشخص لموقف عن آخر، وسلوك عن آخر، وشخصية فنية عن أخرى.

وفى الوقت نفسه، تبدو نظرية التظاهر الفني كنظرية تعويضية نفسية، تقدم هذه النظرية بديلا لا يصعب على المرء تحقيقه فى الواقع. وهنا، تكون حدود التظاهر – كما يذكر كيوراي – هى الدوافع التعويضية الواقعية للشخص، بحيث تمثل هذه الدوافع نظامًا أوليًّا فى الشخصية، وهو النظام الذي لا يتطلب الحالات الذهنية التى تشترك فى التظاهر حتى يكون ميتا-تمثيليا، على عكس التظاهر المعرفي الذي يتصف بعلاقته بالنسق الميتا-تمثيلي.[١٢٣]

يتضح فى الادعاء السابق خطأ كيوراي فى تمييزه بين التظاهر الفني، والتظاهر السيكولوجي؛ لأنه يجعل الأول معرفيًّا، وينظر إلى الثاني بوصفه مرضيا، فى الوقت الذي يشترك فيه الخيال مع نوعي التظاهر، وبخاصة عندما يمكن للشخص الذي يعاني من الاضطرابات النفسية أن يتظاهر – وفقا لما يدعيه

كيـوراي- دون ارتبـاط فعـل التظـاهر بسياق العمل الفني، وأما ارتباط التظاهر بالأداء من خلال فعالية الخيال فقد يحقـق معنى نظرية التظاهر الفني عند كيـوراي، كما تتحقق القيم الأخلاقية فى كافة أنـواع التظاهر، وبناءً عليه يكون التظاهر طريقًـا للسعادة التى تسـتند عـلى علاقـة الخيـال بـالواقع دون الـوهم. وفى هـذه الحالـة، يقـول كيـوراي:" يوجـد خطـأ فـادح فى رؤية فرويـد عنـدما قـرر أن النـاس غـير السـعداء فقـط لـديهم أوهـام. fantasies"[١٢٥]

إذن ، ترتبط نظرية التظاهر بالأخلاق المعيارية وبـالأخلاق الموضـوعية؛ حيـث تتحدد الأخـلاق الموضـوعية فى مجموعـة القيم : الإيجابية أو السلبية التى يتضـمنها عمل الفـن ، وتعتـبر الأخـلاق المعياريـة تقليدًا عكسيًّا لما يتضمنه الـنص مـن قـيم أخلاقيـة، وفى الحـالتين لا تكـون نظريـة التظاهر كذبًا بقدر أنها تقليد أو تصـحيح للواقع الفني؛ فالتظاهر بقول حقيقة عـلى خلاف مضمون النص ، وفى حـدود بنيـة الـنص، لا يعـد كـذبًا، وبالتـالي يتفـق الباحـث مـع كيـوراي فى تقريـر صـدق التظاهر دائـمًا فى العـوالم الخياليـة، ويزيـد عليهـا مـن ناحيـة البحـث: "وفى علاقـة العوالم الخيالية بالعوالم الفعلية ."

وهكـذا، يمكـن القـول بـأن التـزام الشـخص بحـدود بنيـة التظـاهر الفنـي فضيلة أخلاقية، بوصفه خيرًا خياليًّا، وأما عدم الالتزام بطبيعة التظاهر الفنـي فهـو رزيلة أخلاقية، بوصـفه شرًّا خياليًّـا، وفى كل الحـالات يسـعى الفنـان/ المتلقـي فى تظاهره إلى تحقيق السعادة.

٥- الغايـــة الميتافيزيقيـــة: The Metaphysic End(s)

يحـدد كيـوراي اتجاهـه الفلسـفي فى التجريبية الجمالية التى يحدد عناصر بنيتها فى: أنطولوجيـة العمـل الفنـي (نظريـة الأنـماط)، وثنائيـة الخصـائص (نظريـة الأوصـاف الفنيـة)، وفعاليـة الخيـال فى إعادة بناء الواقع (نظرية الخيال)، وواقعية العمل الفني (نظرية الفـيلم السـينمائي)، وتنقيح النص الفني، وتعديل الشخصـية

الفنيـة (نظريـة التظـاهر الفنـي). حيـث تعكس كل نظرية حدود تجريبيتـه، الأمـر الـذي لا يتعـارض مـع وجـود الحـدود الميتافيزيقية أيضًا بجانب هذه التجريبيـة، وفى هـذه الحالـة لا تـؤول هـذه الحـدود المتعاليـة للواقـع إلى نـوع مـن الثنائيـة – ماعدا اعتقاده بثنائية الخصـائص – بقـدر أنها تعمل على تعميق الواقع الفني.

فمن جانـب، تؤكـد نظريـة التظـاهر الفني على العلاقة الارتباطيـة بـين العـالم الفعلي – النص أو السيناريو – أو الصورة ... إلخ – والعالم الخيالي، وهو مـا يقدمـه العالم الفعلي، فالعوالم الخيالية هـى عـوالم ممكنة مختارة- تتصـف بالصـدق الخيـالي. وفى هذه الحالة، يعد العـالم الخيـالي إثـراءً للعالم الفعـلي؛ لأنـه يكشـف عـن أعماقـه الممكنة، وبناءً عليه تكون كـل حالـة مـن التظاهر كشفا لأحد أبعاد العـالم الفعـلي، يقـول كيـوراي:" فـالعوالم الخياليـة هـى عوالم ممكنة possible world، عوالم ممكنة مختارة، وهى طرق للأشياء حتـى تصـبح حقيقية فى العوالم الخيالية."[١٢٥]

ومـن جانـب ثـانٍ، يعتقـد كيـوراي بحقيقة العلاقة بـين حـالات: الضرـورة والإمكان necessity and possibility، فالعوالم الخيالية فى نظرية التظاهر – تكون ضرورية وممكنة للعوالم الفعلية، وفى نفس الوقت ترتبط الضـرورة بالعرضـية عنـد ارتبـاط نظريـة التظـاهر بالخصـائص الجمالية، فى مقابل تجاوزها للاسـتحالة أو الكفاية. إذن فالتظـاهر – يؤكـد إمكانيـة قيام الفنان/ المتلقي بفعل مغاير للواقـع، حيث تسمح هذه الإمكانية بقبـول تعـدد الممكنات. يتعامـل كيـوراي – إذن- مـع هذه الممكنات كتمثيلات مجردة فى العوالم الخيالية، ويتعامل معها بوصفها واقعية فى العالم الفعلي .[١٢٦]

مـن جانـب ثالـث ، تؤكـد نظريـة التظـاهر الفنـي – ميتافيزيقيـا- عـلى أنطولوجيـا الفـن ، تحقـق العمـل الفنـي واقعيًّا، وهـو مـا يفسـر أهميـة الشرـوط الضرورية اللازمة لتحقق العمـل الفنـي، وبالتالي يعد تركيز الفيلسوف على تحليـل وجود أعمال الفن مدخلا ضروريا لنظرية

التظاهر والتى يوجد عمل الفن فيها أيضا ولكن من وجهة نظر المتلقي، وبناءً عليه يكون عالم التظاهر إضافة حقيقية للعالم الفني الفعلي؛ يقول كيوراي :" تعد العوالم الممكنة إضافات للأنطولوجيا، مثل الأنطولوجيا الراديكالية، التى تكون مبررة عندما تصبح ذات قيمة تفسيرية عالية."[١٢٧]

ووفقًا لأنطولوجيا العمل الفني، تبرز نظرية التظاهر الفني علاقتها مع نظرية أنماط الفعل؛ فالنمط هو مقولة عقلية – تجمع بين مختلف الأعمال الفنية التى تشترك فى خصائص فنية معينة، وفى الوقت نفسه تعكس أنماط الأداء – ميتافيزيقيا- أهمية العلاقة بين الدال والمدلول، بين المفهوم والمعنى، بين الكل والجزء، وهى علاقة بنائية تركيبية. الأمر الذي يؤكد أيضا على دلالة حديث – الصدق عند كيوراي الذي يقول:" فى التظاهر، يكون حديث – الصدق دلاليا بالمعنى اللغوي – المنطقي."[١٢٨]

وفى هذه الحالة، قد يتفق كيوراي مع ما يذهب رسل إليه، حيث يدرك الأخير أن الأسماء الخالية من المعنى، مثل: شارلوك هولمز، وسانتا كلوز Santa clues، تخلو من أية دلالة؛ يعتقد رسل بصدق القضية "A- تكون F"، عندما تكون A دالة، وتكون F خاصية لها، وعندما تكون A خالية من المعنى فإذن لا توجد القضية، وأما حل هذه الإشكالية عند رسل فيتمثل فى نظرية التظاهر -كما يذكر كيوراي – ففى نظرية التظاهر – من وجهة نظر رسل – يمكن تحليل الأسماء الخالية من المعنى الحقيقي فى حدود العامل الخيالي .[١٢٩]

وأما الفارق بين رسل وكيوراي – كما يعتقد الباحث- فقد يكمن فى المعالجة المنطقية عند رسل، وفى المعالجة الجمالية عند كيوراي، وبالرغم من هذا الاختلاف تبقى معالجة كيوراي هى أساس المعالجة المنطقية.

ومن جانب رابع، تعبر نظرية التظاهر الفني عند كيوراي من الجانب الميتافيزيقي عن زمانية العمل الفني،

وأيضًا عن مكانية spatiality أعمال الفن، وعن حقيقة ارتباط الزمانية بالمكانية من أجل تحقيق الإظهار الفني unfolding category، وبخاصة لأن الخاصية الزمانية – تمثل مختلف العلاقات بين العناصر البنائية للعمل، وهى العناصر التى تختلف من فن لآخر. الأمر الذي يفسر أنواع الزمانية عند كيوراي، ويفسر- أيضًا اختلاف حالات التمثيل المكاني بين مختلف الفنون، ومن ثم يقول كيوراي:" يحدث كل شيء فى زمان، وكل شيء – يكون زمانياً، يكون مرتبطًا بشيء آخر، ويرتبط كل فن بزمن ... فالفن – يكون فناً زمانياً. وفى الوقت نفسه، يرتبط الفن بالمكان. فيشير الحديث عن المكان والزمان فى السياق الفني إلى وجود الأشخاص والموضوعات فى علاقات مكانية ودلالية، كل منهم مع الآخر."[١٣٠]

و – غايات أخرى: Other End(s)

وهكذا، تتعدد غايات نظرية التظاهر الفني عند كيوراي، ليس على سبيل الحصر ولكن على سبيل المثال، وبالتالي يجوز امتداد مفهوم النظرية وطبيعتها إلى مجالات أخرى غير الفنية.

وعلى سبيل المثال، ففى المجال الاقتصادي – كما يذكر فريدريش هايك – الذى يقوم على دراسة السوق بوصفه ظاهرة مركبة – تعتمد على أفعال الفرد، ففى هذه الحالة يتجاوز المؤلِّف الإجراء العلمي عندما يؤكد على دور الخيال والتظاهر فى دراسة هذه الظاهرة.[١٣١] وفى هذه الحالة، يلتقي كيوراي مع هايك فى تقرير أهمية نظرية التظاهر فى تفسير الأحداث الاقتصادية.

وفى مجال السياسة، تتظاهر الحكومة بالمعرفة الكاملة عن العالم، والأشياء من أجل إدارتها فى السيطرة على الواقع السياسي.[١٣٢]. وفى هذه الحالة، يتفق الاقتصادي الأمريكي دانيال كلين D.Klein(١٩٦٢-) فى طبيعة التظاهر عند كيوراي، حيث يتم امتداد مفهوم التظاهر من حالة اتجاه الفنان / المتلقي نحو سيطرته الخيالية على واقع الفن، إلى اتجاه السياسي نحو السيطرة على

الواقع السياسي. وفى الحالتين، تقوم أفعال التظاهر على أساس معرفي – أخلاقي، وهو الأساس الذي يعكس حالة وعى المتظاهر بالحالة الذهنية الخاصة بالآخر.

وفى النطاق الديني، تعد نظرية التظاهر الطريقة العقلانية فى القضاء على حالات الصراع بين مختلف الاتجاهات الدينية، وأيضا الصراع بين الدين والسياسة. وفى هذه الحالة، يذهب جون بيري J. Perry (١٩٤٣-) فى مؤلفه: "التظاهرات الخاصة بالإخلاص " عام ٢٠١١ – كما يذكر ناثانيل وود- إلى إمكانية امتداد الصراعات إلى تظاهر أو تظاهر بين اثنين من الإخلاص والوفاء – تأثرًا بفلسفة لوك؛ فالتظاهر بالإخلاص للخير المشترك common good إنما يعد طريقاً لتحديد الخبرات الدينية باسم النظام العام. وأما التظاهر الخاص بالإله فهو الذي عن طريقه يصبح النظام العام واجبا دينيا.(١٣٣)

وهكذا ، تتلاقى نظرية التظاهر الفني عند كيوراي مع تطبيقات النظرية فى المجالات المختلفة الأخرى ، وبالرغم من وصفها بالفنية عند كيوراي إلا أن هذه النظرية – تطوق بكل مجالات التطبيق الأخرى ، وبخاصة عندما يكون مضمون العمل الفني سياسيا، أو اقتصاديا، أو دينيا... إلخ وفى هذه الحالة ، تبقى نظرية التظاهر عند كيوراي فنية ذات محتوى سياسي ، وقد تكون تظاهرا فنيا ذات محتوى اقتصادي ، ودينى ...إلخ الأمر الذي يؤكد على فعالية النظرية فى إثراء الواقع الفني وتعميقه من مختلف وجهات النظر الخاصة بعوامل الخبرة الجمالية.

-المحور الثالث- تطبيق نظرية التظاهر الفني:

The application of art Pretense Theory

١- نظرية التظاهر والأدب: The Pretense and Literature Theory

تعد القدرة على التظاهر ذات أهمية كبيرة فى الأدب، لأن القدرة على التظاهر – تكون متضمنة فى مختلف القدرات المعرفية التى تشمل التعاطف الوجداني

Empathy عند كيوراي وجولدمان، والفهم الأخلاقي، والتقدير الأدبي، والصورة المرئية فى فلسفة الجمال عند الفيلسوف، الأمر الذي يؤكد على ارتباط القدرات المعرفية مع القدرة على التظاهر. وبالتالي، يمثل التخيل - كفعالية عقلية - همزة الوصل بين نظرية التظاهر وتطبيقها فى مجال الأدب. يتفق كيوراي - فى هذه الفكرة - مع بول هاريس Paul Harris الذي يقرر العلاقة السببية بين عمليتي: التخيل والتظاهر، وبناءً عليه تكون اتجاهات التظاهر تخيلات، فى حين لا تكون أفعال التظاهر فكرًا خاصًّا بالأفعال المتخيلة imagined actions؛ لأن الأفعال الواقعية هى التى تشكل أفعال التظاهر. وبالتالي، تكون السرديات / الحكايات* والقصص من الأشياء التى توجد فى مجال التخيل بوصفها عملا - خياليا- ومصدراً للتظاهر الفني.[١٣٤]

فالحكايات أو السرديات Narratives -أولا- عند كيوراي، هى أشكال تمثيلية - تتركز على الجزئيات الخاصة بعلاقاتها السببية والزمنية، وتعد وحدة السردية هى موضوع الوحدة السببية .[١٣٥]

وبالتالي، قد تتضمن هذه السرديات أشياء، وحالات، واقعية - كما هى فى الواقع -، ثم تخبر السرديات بهذه الموضوعات عن طريق تمثيلاتها، وفى نفس الوقت قد تتضمن السرديات على: أشياء، وحالات، وأحداث، وشخصيات خيالية، وفى نفس الحالتين تتضمن السرديات على الأسباب القصصية، والتاريخ السببي، والممكنات الواضحة. وأما النوع الثالث من السرديات، وهو النوع الذي يجمع بين حالات التمثيل الواقعي والتمثيل غير الواقعي، فهو يرفضه كيوراي -على حد ذكره- فيقول:" وأنا - كيوراي - أرفض هنا البحث فى ميتافيزيقا اللا- وجود .[١٣٦] The Metaphysics Of non-existence

والسرديات - ثانيًا- هى الوسائل the means التى تخبر عنها طبيعة القصة:

خيالية أم واقعية. وفى هذه الحالة، يقدم كيوراي مفهومين للسردية، وهما: المفهوم العام، والمفهوم المحدود. فالسردية- وفقًا للمفهوم الأول، هى الأعمال المختلفة: الروايات، والمسرحيات، والأفلام، والنصوص التاريخية، والمقالات الصحفية، التى تركز على الأحداث الجزئية، وعلى علاقاتها الزمانية والمكانية. والسردية بالمعنى المحدود هى التى تتطلب حضور الراوي بين المستمع (المتلقي) والفعل، بحيث يكون الراوي مقابلاً للحديث التقليدي imitative discourse، ويكون الفعل مقدمًا بطريقة غير مباشرة كما فى الدراما.[١٣٧]

ومن ثم، فالسرديات هى إبداعات إنسانية، يعبر الراوي فيها عن وجهة نظره الخاصة، أو وجهة نظر غيره، فى موضوعات، وأشياء واقعية، أو تعبر عن وجهة نظره بوصفها عملا خياليًّا ذا بنية تركيبية ذات دلالة. وبالتالي، ترتبط السرديات بلغة الراوي ووجهة نظره عند كيوراي بالرغم من دعوته إلى: "فهم ما تخبر به القصص من وجهات نظر مختلفة عن وجهة نظر القاص لأن ذلك يساهم فى فهم القارئ لأحداث القصة "[١٣٨]. فمن جانب، يستخدم الرواة اللغة التى تساعد المتلقي على فهم النص السياقي عن طريق عباراته الدلالية التى تحقق قيم التواصل التى يمكن للمتلقي إدراكها عن طريق ما يسميه كيوراي بالاستدلال البرجماتي.[١٣٩] وفى نفس الوقت، لا تعد اللغة المستخدمة هى الطريقة الوحيدة الجيدة فى فهم السردية.

وفى ضوء علاقة السردية بوجهة النظر، يتجاوز كيوراي -على حد ذكره- اعتقاد جيرار جينيت G.Genette (١٩٣٠-) بأن وجهة نظر الشخصية الجوهرية فى السردية هى التى توجه الحكاية ، والتى يطلق كيوراي عليها تعبير "معيار المعرفة ". Knowledge Criterion حيث يعتقد كيوراي بأن معيار المعرفة لن يساعد المتلقي فى تحديد عملية التغير فى عناصر بنية السردية بناءً على وجهة نظر الشخصية المعطاة، وفى

المقابل يؤكد كيوراي على أن المبدأ المعرفي إنما يساعد المتلقي على تحديد الشخصية المحورية عن طريق المعرفة التى يقدمها الراوي للجمهور؛ وهو ما يعني دعوة كيوراي إلى أن تكون رواية السردية تعبيرية، من وجهة نظر أخرى غير وجهة نظر الشخصية.[١٤٠]

والسردية، ثالثًا، هى مدونة corpus عضوية فى أعلى درجاتها، فى حين لا تعد المدونة سردية على نحو كلي .[١٤١] فالمدونة عند الفيلسوف الأمريكي المعاصر دافيد لويس D. Lewis (١٩٤١-٢٠٠١) هى مجموعة من التمثيلات التى تجمع بين: المصادر الموحدِّة unified sources، والأفراد، والخبرات، والتقاليد، والأعراف، والاهتمامات النسقية، وبالتالي تكون السرديات مدونات نظرًا لارتباطها بالوقائع الفنية. – وهنا- يتفق كيوراي مع لويس فى ارتباط المدونات باعتقادات الشخص الخاص بما هو واقعي، أو ما هو خيالي.

وهكذا، يتضح من المفاهيم الثلاثة للسردية عند كيوراي حقيقة ارتباط السردية بالتظاهر الفني، وبخاصة عندما يتظاهر الراوي بما تدعيه الشخصية المحورية فى السردية بوصفه حقيقة، وأيضًا عندما يرويها من وجهة نظره، ووفقًا لاعتقاده. وفى هذه الحالة، يتظاهر الراوي بأن ما يرويه حقيقة وبخاصة لارتباطه بسياق السردية. وفى كل الحالات، ينتج التظاهر السردي عن وجود القصد الخيالي وراء تمثيل الحكاية وروايتها. ومن ثم، تصبح السردية عملا خياليا-يتصف بالصدق الذي يمتد إلى كل أشكال التظاهر، بجانب إمكانية تظاهر المتلقي بما يعتقده عن محتوى الرواية، مما يفسر اتجاهه نحو تقليد شخصيات السردية -خياليا-، أو التهكم منها؛ ولذا " يكون التظاهر من الوسائل الدفاعية من أجل إبداع السردية "[١٤٢] عند كيوراي.

وفى ضوء العلاقة بين السردية والقصة ، يمكن القول بأن القصة التى يقدمها القاص هى عمل خيالي بما تتضمنه من: شخصيات ، وأحداث ،

وأشياء ، فى حين لا يشترط فى الحكاية توافر الطبيعة الخيالية وفقا لما يقدمه الراوي، وفى الوقت نفسه تكون الشخصيات وصفية فى السرديات ، وغير وصفية فى القصص ، وتعد القصة نوعا من السرديات الخيالية ، وهو ما يؤكد اشتراكهما فى تطبيق نظرية التظاهر الفني ، وبخاصة عند اعتبار الخيال الأدبي عند والتون - كما يذكر جيفراي جودمان- دعامة أساسية essential prop من الدعامات التى يتولد عنها الحقائق فى الخيال، ويكون لكل خيال مجموعة من المبادئ (الافتراضية) التى تصف ما يمكن للمرء تخيله [١٤٣][والتى يتظاهر بناءً عليها بوصفه حقيقة.]

ففى عملية التظاهر، يتناول المتلقي تلك الأحداث المتخيلة فى القصة بوصفها وقائع حقيقية – تكون قابلة للتفسيرات الخارجية. وفى هذه الحالة ، لا تعمل هذه التفسيرات فى داخل مجال التظاهر، ولكنها تتعامل مع وقائع القصة أو ما نتخيلها حقيقة وذلك عن طريق افتراض صدق القصد الفني للمؤلِّف ، وافتراض حقيقة معرفة المتلقي بقصد المؤلِّف ، وتبقى القصة المتظاهر بها واقعية لارتباطها بالحدث الفعلي نفسه ، الذي تجعله القصة متاحاً للمتلقي لكى يتخيله أو يتخيل وجوده ، وهو ما يعني تحقق مفهوم التظاهر الفني عند كيوراي الذي يقول :" يعد المشروع الذي نبحث عنه عندما نرتبط بالعمل التخييلي ، هو أننا نتخيل وقوع الحدث ، فنبحث عنه وعن حدث آخر حوله ، هذا الحدث الذي تجعله القصة متاحا لنا حتى نتخيله ، أو نتخيل وجود علته الأولى ."[١٤٤]

ومن ثم، تعد القصة مصدرًا خصبًا للخيال، ويعد الخيال من الدوافع الأصيلة بجانب الاعتقادات والرغبات وراء التظاهر الفني؛ فالقصة – يتولد عنها ألعابًا خاصة بالتظاهر، الأمر الذي يعني أن الخيال المقروء الذي يمثل أحداث القصة إنما ينتج عنه خيال أكبر منه، بحيث يمكن للقارئ التظاهر بما يتخيله (وهو ما يخضع للتفسيرات الداخلية)،

ويظل تخيله مرتبطًا بحدود العمل الخيالي الأصلي دون أن يكون جزءًا من العمل الخيالي نفسه (القصة)، ويبقى واقعًا فى داخل سياق القصة.

وهكذا ، تظل القصة- أولًا- موطنًا للتظاهر الفني ، فالمؤلف يتظاهر أن أحداث قصته حقيقية وهو يعرف أنها من إنتاج خياله ، ويتظاهر المتلقي بصدق ما يعتقد أنه صادقًا فى القصة ، بالرغم من توافر حالة المعرفة لديه بأن القصة خيالية، ولكنه يفترض صدق القاص الذي يعد مدخلا حقيقيًّا لأحداث قصته وحقيقتها، يقول كيوراي :" يدرك القارئ أن النص هو مجموعة من الأحداث الواقعية فعلا من خلال وعيه المعرفي بالعلاقة الارتباطية بين النص والأحداث؛ مما يؤول إلى امتداد علاقته إلى شخصيات القصة وأفعالها، ومن ثم يتظاهر القارئ بما يتوافق مع اعتقاداته ورغباته عنها بوصفها حقيقة افتراضية صادقة ."[١٤٥]

ويظل التظاهر الفني - ثانيًا- طريقة من طرق تفسير القصة -تفسيرًا موضوعيًّا- كعمل خيالي عند كيوراي. وفى هذه الحالة، يكون التظاهر الفني استكمالا لبنية القصة نفسها. فلا يعد التفسير القصصي وصفيا بقدر أنه اتجاه نحو تحديد ما يكون حقيقيًّا فى القصة، وبالتالي يكون التفسير القصصي جزءًا من القصة التى تكون الأشياء فيها واقعية حقيقية، وحسنة، وذات قيمة، وهو ما يتظاهر به الشخص. يشترك التظاهر مع التفسير القصصي أيضًا فى عملية اكتشاف القصة التى يحكيها هذا العمل من خلال تحديد قصد المؤلِّف الافتراضي، وتحديد أيضًا المقاصد الأخرى الممكنة – التى تنشأ عنه، مما يفسر علاقة القصة بالبنية فى العمل الخيالي، وفى حالة التظاهر، الأمر الذي يفسر قول كيوراي:" تعتمد معرفتنا بالبنية على معرفتنا بالقصة بشكل واضح؛ فلا نستطيع إدراك فعل تمثيل القصة التى تعبر الأحداث فيها عن شيء ما إذ لم نكن على معرفة بالأحداث المتتابعة فى عملية التمثيل."[١٤٦]

٢- نظرية التظاهر فى الأفلام السينمائية: The Pretense Theory in The Cemantic Films

تمتد فعالية نظرية التظاهر عند كيوراي إلى مجال السينما ، فالسينما بوصفها فنًّا- تقدم أعمالاً خيالية ، وهى: الأفلام السينمائية ، والأفلام الوثائقية* Documentary films ، وهى قصص وروايات خيالية – من منظور كيوراي- والتى يتظاهر كلا من: المؤلف، والمخرج فيها بأعمال واقعية فى ظاهرها ولكنها فى حقيقتها خيالية؛ حيث تسمح القدرات على التخيل بجذب انتباه المشاهدين اعتقادً منهم بواقعية الأفلام ، ولكنهم يعرفون لا واقعيتها ، إلاّ أنه لا تعني هذه اللا-واقعية تجاوزًا للواقع بقدر أنها موضوعات، وأشياء يتم تناولها فى سياق تخيلي – يتوافق مع طبيعة العمل السينمائي.

يقدم كيوراي- فى هذا السياق – مجموعة من مفاهيم السينما التى تكشف عن إمكانية تطبيق النظرية سينمائيًّا، ومنها:

أولًا- السينما عند كيوراي – على حد ذكره – هى وسيط مرئي، وتصويري:

يوضح هذا المفهوم أن السينما، دائمًا، هى تمثيل مرئي، وأحيانًا تكون وسيطًا تصويريًّا، والفارق بين الحالتين هو أن السينما – لا تشبه الصور الثابتة static images فى فن التصوير، وتختلف أيضًا فى طريقة إنتاجها عن التصوير، وبالتالي يكون كل تمثيل تصويري مرئيا visual، ولا يعد كل تمثيل مرئي تصويريًّا pictorial؛ فالعناوين -مثلاً- تكون مرئية ولكنها ليست تصويرية. وأما نقطة الاتفاق بينهما فهى أن كل منهما تمثيلا لوقائع، وبناءً عليه فإنهما يشتركان فى تقرير المعنى الموضوعي للواقعة، وفى قابلية التلقي.(١٤٧)

وفى الوقت نفسه، تكون الصور السينمائية cinematic images استجابة تابعة لواقعة خارجية extrinsic fact، لموضوعات واقعية real objects، وأما الصورة فى فن التصوير فهى مستقلة عن

الواقع الذي تمثله. وفى الحالتين، تكون الصورة المرئية تمثيلا تصويرا فى السينما، الأمر الذي يؤكد على الطبيعة الخيالية فى العمل السينمائي الذي يتم عرضه على الجمهور.

ومن ثم، يعد هذا المفهوم -الأول – البوابة الرئيسة لتطبيق نظرية التظاهر فى مجال السينما. فالأفلام السينمائية هى أعمال خيالية، تتصف بصورها المتحركة. وفى هذه الحالة، يكون للصورة وظيفتان، وهما: وظيفة فوتوغرافية، ووظيفة خيالية، بحيث ترتبط الأولى بالأفلام الوثائقية، وترتبط الأفلام الخيالية بالأخرى. ويشترك كلاهما: - الوثائقية والخيالية- فى تسجيل الصورة الفنية لما يحدث أمام الكاميرا وكأن الفيلم كان مكشوفًا exposed أمامها، إلّا أن الفيلم الخيالي – يتجه نحو تقديم قصة خيالية مثيرة .(١٤٨)

وأما ارتباط نظرية التظاهر بالأفلام الوثائقية فقد يتحدد عند اتجاه المتلقي نحو الكشف عن بنية الاعتقادات الممكنة فى داخل الحدث الوثائقي، وبالتالي يمكن للمتلقي التظاهر بمعرفة الحقيقة الواقعية فى الوقت الذي يكون اعتقاده تمثيلا لحالته الذاتية الخيالية وليست الواقعية، وبخاصة أن الفيلم الوثائقي – ليس خياليًّا فى ذاته، وبهذه الطريقة تضيف نظرية التظاهر عالما خياليا لواقعيته الوثائقية، ولكنه خيال معرفي وليس وهمًا أو هلوسة.

فالوهم المعرفي Cognitive illusion فى الأفلام السينمائية إنما يعني أن الفيلم – ينتج عنه اعتقادات خاطئة false beliefs، وفى هذه الحالة، يعتقد كيوراي بوجود رؤيتين ، وهما : الرؤية الضعيفة weak view والتى يعتقد المشاهد فيها بأن ما تمثله أحداث الفيلم هى وقائع حقيقية true facts، والرؤية القوية strong view التى يعتقد المشاهد فيها بأنه يشاهد أحداثًا واقعية فعلية ؛ فما يحدث على الشاشة يكون واقعيا، فلا يختلف الفيلم عن الرواية، فى حين لا يعتقد قارئ الرواية بأن كلماتها أحداث،

الأمر الذي يفسر حالة قبول الرؤية القوية أكثر من الضعيفة لدى الكثيرين .[١٤٩]

ومادامت السينما صورًا متحركة، الأمر الذي يثبت واقعية الحركة السينمائية، هذه الواقعية هى التى تسمح أيضًا بتطبيق نظرية التظاهر سينمائيا؛ لأن نقطة المبادأة والأساس فى النظرية هى/ هو البدء بموقف، أو حدث، أو مشهد واقعي – يسمح بإعلان الخيال عن فعالياته. وفى هذه الحالة، يوجد نوعان من الواقعية السينمائية أيضًا، وهما: الواقعية بالمعنى الضعيف وهى اكتمال امتداها الوهمي its illusory extension ، والواقعية بالمعنى القوى وهى اكتمال امتداها الوهمي والظاهري معاً حتى يبدو غير واقعي. وأما رؤية كيوراي –على حد ذكره– فهى تتعلق بالواقعية بمعناها الضعيف الذي لا يتضمن على معنى ميتافيزيقي للواقعية[١٥٠]؛ فالواقعية لدى الفيلسوف هى واقعية الصور السينمائية، ومادامت الصور– تكون ذات خصائص أولية وثانوية، ومادام كيوراي قد اعتقد – سابقا– بجمالية الخصائص الثانوية الفرضية التى تقبل الإدراك الحسي، ومن ثم يحدث قبول لها لدى أكبر عدد من المشاهدين، إذن يكون من الضروري أن يأخذ كيوراي بالمعنى الضعيف للواقعية. الأمر الذي يترتب عليه، تحديد تطبيق نظرية التظاهر فى نطاق أفلام الواقعية التمثيلية أكثر من الواقعية الجوهرية.

ثانيًا– السينما هى فن زمني:

فالأفلام السينمائية هى فنون زمنية، لأنها صور محركة فى الزمن، وهو ما يعكس عملية التمثيل الزمني فى السينما، وأيضًا يفسر تطبيق التظاهر الفني فى السينما، نظرًا لاشتراكهما فى عنصر الزمن، ولذلك يتحفظ كيوراي قليلًا فى حالة بحث تطبيق التظاهر الفني على الصور الثابتة.

وفى هذه الحالة، يقسم كيوراي التمثيل الزمني إلى ثلاثة أنواع، وهى: التمثيل الخالص للعمل الزمني عن طريق الخصائص الزمنية، والتمثيل الخالص للعمل عن طريق الخصائص غير الزمنية

nontemporal properties، والتمثيل المركب الذي يجمع بين الزمنية وغير الزمنية، وهى حالة غير عادية لدى الفيلسوف.(١٥١)

وهكذا، تشترك نظرية التظاهر الفني عند كيوراي فى حالات التمثيل الزمني للفيلم السينمائي؛ حيث يقسم الفيلسوف طرق التمثيل هنا إلى ثلاثة أقسام؛ وهى: " التركيز على الخصائص الزمنية للعمل ، أو التركيز على الخصائص الزمنية الخاصة بخبرة المدرك للعمل الفني ، أو التركيز على الخصائص الخاصة بما يمثله العمل، بالإضافة إلى إمكانية التركيز على كل الحالات معا."(١٥٢) ففى الحالة الأولى، تكون بعض الأفلام السينمائية أكثر إثارة من الأخرى بالرغم من اشتراكها فى الخصائص، حيث تتعلق نوعية الأفلام السابقة بالأعمال التى تتغير عبر الزمن ، وبناءً عليه تبدو نظرية التظاهر أكثر وضوحًا فى أفلام الإثارة ، وبخاصة لأنها تكون أكثر ارتباطًا بالخصائص المتغيرة ، وفى الوقت نفسه تعمل على إظهار العلاقات الزمنية بين العناصر البنائية للعمل من وجهة نظر الفنان والمتلقي.

وفى الوقت نفسه، يتم تطبيق نظرية التظاهر الفني فى الأدب والسينما أكثر من تطبيقها فى فن التصوير، بالمعنى الثاني للتمثيل الزمني، وبخاصة لارتباطها بعملية الخبرة الفنية، وهو ما يفسر المعنى التجريبي للتمثيل الزمني. إلى جانب تقرير توافق حالة التمثيل الزمني لخصائص الموضوع سينمائياً مع تطبيق نظرية التظاهر؛ لأن التظاهر الفني عبارة عن إعادة تمثيل الخصائص الموضوعية للأشياء فنيًّا، وهو ما يعني تحقق المعنى الضعيف للواقعية لديه. وفى الوقت نفسه أيضًا، قد يرفض كيوراي التمثيل الزمني المركب – علمًا بأنه لم يصرح بذلك – من الحالات السابقة، وبالتالي فهو يستبعد تطبيق نظريته الخاصة بالتظاهر الفني فيها، ولعل السبب هو سيطرة التوجه الميتافيزيقي فى كل مركب، وهى الحالة التى لا تتناسب مع تجريبيته الجمالية.

ثالثًا- السينما هى تمثيل مكاني:

يظهر تطبيق نظرية التظاهر- هنا- أكثر من الحالة السابقة ، فالأفلام السينمائية هى فنون مكانية – تمثل الخصائص المكانية - كما يذكر كيوراي- للأشياء والأحداث الواقعية .[١٥٣] وفى هذه الحالة ، يتضح – أولًا- أن التمثيلات المكانية فى السينما هى تمثيلات واقعية والتى يقدمها المخرج السينمائي للمشاهد، إلا أنه لا يمكنه تقديمها كما هى فى الواقع، وبناءً عليه يتظاهر المخرج بأنه يقدم الواقع كما هو فى الوقت الذي يعرف أنه يتظاهر بذلك ولكنه ليس فعليًّا، كما أن الشخصيات السينمائية – تعرف جيدًا هذه الحقيقة ولكنهم يتظاهرون بأن ما يفعلونه هو الحقيقي، ويعرف المتلقي حدود واقعية التمثيل السينمائي ، ولكنهم يتظاهرون أيضًا بأفعال أكثر تظاهرًا، ويكون تظاهر المتلقي – قائمًا على تظاهر التظاهر ... وهكذا تعد نظرية التظاهر- ثالثًا- إثراءً لواقعية العمل السينمائي بوصفه عملا خياليا – يكون قابلا لإمكانية الحكم بالصدق الخيالي أيضًا، الأمر الذي يفسر- قول كيوراي :" ففى الحالة السينمائية ، نجد أنفسنا نبحث عن الدلالات النادرة rare indications التى توضح أن التهكم التمثيلي - مثلًا- هى تمثيل للمواقف التهكمية المتكررة frequent، وغير الرائعة .unremarkable "[١٥٤]

وهكذا، يعد ارتباط التظاهر الفني بالمعاني الدلالية semantic meanings فى الأفلام السينمائية الخيالية إعلانًا عن عقلانية المتظاهر الفني، من جانب؛ فالبحث عن المعنى الدلالي هو بحث عن قصد المؤلف، وقصد الشخصية الفنية. وأما البحث عن قصدية الإبداع فإنه يستند على مجموعة من الافتراضات العقلية أيضًا، والتى يفترضها المتلقي كحقائق فعلية.[١٥٥] يحاول كيوراي -هنا- أن يمنح العوامل الفنية: المؤلِّف، والمخرج، والممثل، والمتلقي، حرية عقلية فى استدلال اعتقادات ورغبات الآخر، حتى تظهر لديه كوقائع فعلية – تسبح فى عالم خيالي ممكن، والتى تمكنّه من إعادة

إنتاج مشاهد العمل السينمائي وفقًا لوجهة نظر التى يعتقد بأنها وجهة نظر غيره ، وهو ما يعني تقرير حق التظاهر الفني فى عالم الفن.

وفى المقام نفسه، لا يقتصر تطبيق نظرية التظاهر على الأفلام السينمائية الخيالية من منظور المعنى الدلالي، ولكنه يمتد – كما سبق ذكره- إلى إمكانية التظاهر فى الأفلام الوثائقية. وفى هذه الحالة، تظهر الوثائقية بأنها سرديات أو قصص سينمائية والتى تدعمها تمثيلات فوتوغرافية. وأما البحث عن المعنى الوثائقي فهو يسمح للمتلقي أن ينتقل من الصورة المرئية أو التصويرية إلى السردية أو القصة، وأما بحثه عن المعنى غير الوثائقي فقد يضعفه فى داخل عالم الخيال، وفى الحالتين يكون الفيلم الوثائقي ذا معنى.(١٥٦)

ومن ثم ، يكون للتظاهر الفني عند كيوراي – فى هذه الحالة- حالتان ، وهما : حالة التظاهر الفني بالمعاني المحددة المعطاة ولكن من وجهة نظره، اعتقادًا منه بأن المعاني المحددة فى الأفلام الوثائقية هى نفسها المعاني التى يعتقد بها فى عالمه الخيالي ، وهنا تكون التخييلات لدى المتظاهر هى المرحلة الثانية، مرحلة الارتداد العكسي للمعنى الوثائقي المحدد فى الوثيقة، وهى الحالة التى يواجهها كيوراي فى تطبيق نظرية التظاهر على فنون التصوير، وأما حالة التظاهر الفني الأخرى فهى انتقال المعاني من العمل الفني إلى العالم الخيالي الافتراضي مباشرة؛ ففى الحالة الأولى للتظاهر ينتقل المتظاهر من الصورة إلى المعنى المحدد فى الواقعة ، ثم يرتد بها إلى عالمه الخيالي ليتظاهر بها ، وأما فى الحالة الثانية فهو ينتقل من الصورة إلى عالمه الخيالي مباشرة دون الاتجاه إلى السردية نفسها ، وبناءً عليه تشبه حالة التظاهر الفني عند كيوراي فى الأفلام الوثائقية مع التظاهر الفني الخاص بالأفلام السينمائية الخيالية.

وهكذا، تطوق نظرية التظاهر الفني عند كيوراي بكل أنواع الفنون: المكانية التى تخضع للحالة الأولى، والزمانية التى

تخضع للحالة الثانية، مع إمكانية تبادل النظريتين وفقًا لتغير طبيعة العمل الفني.

- **الخاتمة:**

وفى خاتمة البحث، يتناول الباحث أهم نتائج البحث؛ ومنها:

أولًا – يقدم جريجوري كيوراي فلسفة خاصة بالتجريبية الجمالية، وهى الفلسفة التى تعتمد على فينومينولوجيا العمل الفني، من حيث تحقق أنطولوجيا العمل الفني، وإدراك الخصائص الجمالية، والوعي بالقصد الفني، والاتجاه نحو الواقعية الفنية.

ثانيًا – تستند التجريبية الجمالية لدى كيوراي على تاريخية العمل الفني، وهى المحاولة الخاصة بتحديد القيم الجمالية فى السياق التاريخي للعمل.

ثالثًا – لا تعد تاريخية العمل الفني جوهرية إلّا فى ضوء ارتباطها ببنية العمل نفسه.

رابعًا – تعكس تاريخية العمل الفني اعتقاد كيوراي بتعددية العوامل التفسيرية للعمل الفني، وبالتالي يرفض الفيلسوف حالات التحديد، والحالات الخاصة بحصر معالجة الفن فى حدود الثنائية، أو الجوهرية، فى مقابل تقريره للتعددية فى العوامل المكونة والمشاركة والاختلاف بينهم.

خامسًا – التظاهر الفني عند كيوراي من النظريات التى تجسد فعالية الخيال فى كشف البنية الذهنية لدى الفنان/ المتلقي، وبالتالي يتولد عن التظاهر حالات ذهنية جديدة –تضيف أبعادًا جمالية أخرى للعمل الفني.

سادسًا – يختلف التظاهر الفني عن الادعاء الفني فى ارتباط الأخير بالقدرة على التخيل الخالص والتى تؤول إلى نوع من الأوهام . فى حين، يرتبط التظاهر بحالة الوعي المعرفي الناتجة عن الاعتقاد بإدراك الحالة الذهنية التى تقف وراء عملية الإبداع، وبالتالي يؤدي التظاهر الفني إلى

نوع من المعرفة العميقة عند كيوراي.

سابعًا – ترتبط نظرية التظاهر الفني بفلسفة القرار عند كيوراي.

ثامنًا – تعبر نظرية التظاهر الفني عن طبيعة العقلانية النقدية التى تجمع بين العقلانية النظرية (بنية الحالة الذهنية)، والعقلانية العملية (الدور الوظيفي للنظرية فى أعمال الفن).

تاسعًا – من أهم خصائص نظرية التظاهر عند الفيلسوف الواقعية – من حيث ارتباط التظاهر بالفعل الأدائي، والتمثيلية – من حيث ارتباطها بوقائع العالم الخارجي، والتعددية – من حيث تعدد عوامل التظاهر الافتراضية.

عاشرًا – يؤكد كيوراي على حقيقة وجود حالة من التماثلات بين البنية المنطقية للصدق الخيالي، والبنية المنطقية للاعتقاد.

حادي عشر – تتعدد حدود –عوامل – التظاهر الفني لدى الفيلسوف، ومنها: المؤلف، والراوي، والممثل، والمتلقي.

ثاني عشر – تقوم نظرية التظاهر الفني على ثلاثة أسس؛ وهى: الاعتقاد – الرغبة، والتخيل، وعمل الفن.

ثالث عشر – تمثل الأعمال الفنية عوالم خيالية ممكنة، هذه العوالم– تتصف بالصدق فى حدود العمل الفني نفسه.

رابع عشر– ترتبط نظرية التظاهر بنظرية أنماط الأداء عند كيوراي، وهو ما يفسر فعالية البنية الفنية بوصفها خاصية جوهرية.

خامس عشر – تعد نظرية التظاهر نظرية وقائية؛ لأنها تقي العمل الفني من خطورة الرؤى الجوهرية اليقينية، وهو مايفسر حالة رفضه للشروط الضرورية والكافية سواء فى تحديد مفهوم عمل الفن أو فى تحديد عناصره.

سادس عشر – تتعدد طرق التظاهر الفني من وجهة نظر كيوراي؛ ومنها: نظرية النظرية وهى النظرية الخاصة بتظاهر الشخص بالعاطفة التى لا يمكن

الاستدلال عليها، ونظرية التقليد وهى الأقرب إلى معنى التظاهر الحقيقي لدى الفيلسوف بوصفها معرفية، والتهكم وبخاصة لأن التهكم يؤكد على عملية الاندماج بالعمل الفني، وتلك العملية التى تقصد تحقيق حالة من التواصلي الفعلي بين الفنان والمتلقي، وأما استخدام الخدع الفنية فإنه يؤكد طبيعة التظاهر الفني.

سابع عشر – تتعدد غايات نظرية التظاهر عند كيوراي فيما بين: غايات فنية من حيث الكشف عن طبيعة الخصائص الفنية والقيم، وغايات جمالية من ناحية تحديد طبيعة الخصائص الجمالية، وأيضًا القيم الجمالية ، وغايات معرفية – تكشف علاقة الحالة الذهنية بالواقع الفني استنادًا على مجموعة من الافتراضات العقلية، وغايات أخلاقية – تفسر جماليات القيم الفنية فيما بين الصدق والكذب، وفى موضوعية القيم بوصفها معطاة، وفى ارتباط التظاهر الفني بتحقيق السعادة للأشخاص، وغايات ميتافيزيقية، حيث تظهر الأبعاد الميتافيزيقية فى نظرية التظاهر لدى الفيلسوف فى بحثه عن أنطولوجيا العمل الفني وفى تحليلاته للعوالم: الفعلية، والممكنة، والخيالية، وفى اهتمامه الفلسفي– من منظور جمالي– بالتمثيلات الزمانية والمكانية والعلاقات الارتباطية بينهم.

ثامن عشر– يهتم كيوراي بتطبيق نظرية التظاهر فى علاقاتها بالنظريات الفنية الأخرى بمجالي: الأدب، والسينما. ولذا يفرق كيوراي بين مفهوم وطبيعة كل من: السردية، والقصة من جانب، ويحدد عوامل التظاهر فى كل منهما من ناحية البنية، والخيال، والحالات الذهنية للمؤلف والمتلقي، وطريقة الأداء الفني، من جانب آخر.

تاسع عشر – يعد ارتباط

التظاهر الفني بالأفلام السينمائية: الوثائقية، والخيالية، إعلانًا عن اتجاه الفيلسوف نحو الواقعية الفنية.

عشرون – فى نظرية التظاهر الأولى، يرفض كيوراي تطبيق النظرية على فنون التصوير، والنحت كأعمال واقعية، ولكنه يقرر فى نظريته الأخيرة – التى يتناولها البحث إمكانية التظاهر الفني فى هذه الفنون، وفى هذه الحالة يكون الخيال ناتجا ذاتيا، فيتولد الخيال كنتيجة لوعي المتلقي المعرفي الخاص باعتقاده من اعتقادات الصورة المرئية، وبالتالي لا ينتج هذا الخيال بفعل الصورة، فى حين تكون القصة أو الفيلم السينمائي دافعا للخيال، ففى الحالة الأولى يكون الخيال دافعًا للتظاهر الفني فى حدود الحالة الذهنية المعرفية للمتلقي، وفى الحالة الأخرى يكون الخيال دافعًا للحالة الذهنية نحو التظاهر الفني فى حدود العمل الفني وبنيته الموضوعية.

واحد وعشرون – تطوق نظرية التظاهر الفني بكل أنواع الفنون: الزمانية والمكانية، مع إمكانية تناول النظريتين وفقًا لتغير طبيعة العمل الفني، وهو ما يفسر تشابه موقف كيوراي من تطبيق نظرية التظاهر فى التصوير مع موقفه من التظاهر الفني فى الأفلام الوثائقية.

* * * *

الهوامش

([1]) Gregory Currie (1991) :Visual Fictions, The Philosophical quarterly , Vol.41, No.163, pp138-140.

* جون سيرل هو تلميذ جون أوستن J.Austin فى جامعة اكسفورد عام ١٩٥٠، ويعمل أستاذاً لفلسفة العقل واللغة بجامعة كاليفورنيا – بيركلي ، ويذهب سيرل إلى أن الموضوعات الأولية فى تحليل اللغة ليست تعبيرات ولكنها إنتاج للتعبيرات ، والأفعال التعبيرية وفقاً لمجموعة من القواعد . وهو عضو فى الأكاديمية الآوربية للعلوم والآداب ، وعضو فى الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم . ومن مؤلفاته : " العقل : مقدمة " عام ٢٠٠٤ ، و "اعداد العالم

الاجتماعي : بنية الحضارة الإنسانية " عام ٢٠٠٩، و" رؤية الأشياء كما تكون " عام ٢٠١٥.

راجع :

(Erine Lepore (2005) : Searle , John, In Edward Craig(ed.)(2005), The Shorter routLedge Encyclopedia of philosophy,1st ed ,U.S.A: Routledge ,Article :S ,p953.)

** كيندال والتون هو أستاذ الفلسفة فى جامعة ميتشجان ، تعلم والتون فى نفس الجامعة حتى عام ١٩٦٥ ، ثم حصل على الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة كورنيل Cornell عام ١٩٦٧ ، ويعد والتون رئيساً للجمعية الأمريكية للاستطيقا من عام ٢٠٠٣ حتى عام ٢٠٠٥، وبعدها أصبح زميلاً فى الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم ، ويشتهر باهتمامه الكبير بالاستطيقا وفلسفة الفن . ومن أهم مؤلفاته : " المحاكاة بوصفها ادعاءً : فى أسس الفنون التمثيلية " عام ١٩٩٠ ، و " الصور الرائعة : القيم والفنون " عام ٢٠٠٨ ، إلى جانب العديد من المقالات .

راجع :

(Alessandro Giovannelli (2009): Walton,Kendall L(Lewis),In Stephen Davies, Kathaleen Marie Higgins, and others(eds.)(2009),A Companion to Aesthetics, 2nd ed, UK :Blackwell Publishing Ltd, Article :W, pp 588-591.)

♣ جون بيري هو فيلسوف ، وكاتب سيناريو ، وأستاذ جامعي ، وهو عضو في الأكاديمية النرويجية للعلوم والآداب ، وعضو بالأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم ، وقد حصل على جائزة إيج نوبل عام ٢٠١١ ، وهى جائزة الإدارة لألكسندر فون همبولت ، ومن أهم مؤلفاته : "حوار في الهوية الذاتية واللا أخلاقية " عام ١٩٧٨ ، و "الهوية والهوية الشخصية ،والذات" عام ٢٠٠٢ ، و " المعرفة والامكانية ، والوعي " عام ٢٠٠١، و" فن المماطلة "عام ٢٠١٢.

راجع :

(https://en.wikipedia.org/wiki/John_Perry_(philosopher))

♦ ولد إدوارد زالتا فى ١٦ مارس عام ١٩٥٢ ، وهو باحث فى مركز دراسة اللغة والمعرفة ، وقد حصل على درجة الدكتوراه فى الفلسفة مQ جامعة ماساتشوستس Massachusetts عام ١٩٨٠ ، ودرس فى جامعات : ستانفورد ، وسالزبورج ، وأوكلاند ، وهو يهتم بالإبستمولوجيا ، والميتافيزيقا ، وفلسفة اللغة والعقل ، ومن مؤلفاته :" الموضوعات المجردة :

مدخل إلى الميتافيزيقا البديهية " عام ١٩٨٣ ، و " المنطق القصدي وميتافيزيقا القصدية " عام ١٩٨٨.

راجع :

(https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_N._Zalta)

* آلان ليسلي هو أستاذ فى علم النفس والعلم المعرفي بجامعة روتجيرز Rutgers University ، ويعمل بجامعة لندن ، ويهتم بنظرية العقل ، ومن أهم مؤلفاته : " وجهات النظر فى نظرية العقل لدى الطفل " عام ١٩٨٥ ، إلى جانب العديد من المقالات : التظاهر والتمثيل : أصول نظرية العقل " عام ١٩٨٧ ، و " التظاهر والاعتقاد " عام ١٩٩٤ ، و "نظرية العامل " عام ١٩٩٥ ، و " الآليات الجوهرية فى نظرية العقل " عام ٢٠٠٤.

راجع :

(https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_M._Leslie#References)

(2) Richard Allen and Murray Smith (eds.)(1997): Film Theory and Philosophy, Oxford: Oxford University Press, pviiiph4.(and also : https://www.gregcurrie.com/research.html)

(3) Gregory Currie (ed.)(2010) : Narratives and Narrators : A philosophy of Stories, 1st ed, Oxford: The Oxfoed University Press, p1ph1.

(4) _____ (ed.)(2008): The Nature of Fiction, 1st ed, UK: Cambridge University Press, p17ph1.

(5) _____ (ed.)(1995): Image and Mind : Film, Philosophy and Cognitive science ,1st ed, UK: Cambridge University Press, p152ph2 .

(6) _____ (ed.)(1989): An Ontology of Art, 1st ed, U.S.A: Palgrave Macmillan, p1ph1.

(7) Ibid., pp17-16.

(8) _____ (ed.)(1995): Image and Mind : Film, Philosophy and Cognitive science, Op.cit,p2ph2.

(9) Ibid., p1ph1.

(10) _____ (ed.)(1989): An Ontology of Art, Op.cit.,pp44-45.

(11) Ibid., p41ph3.

(12) Gregory Currie (ed.)(2008): The Nature of Fiction, Op.cit., p19ph2.

(13) Kendall L.Walton (2000): Existence as Metaphor?, In Anthony Everett and Thomas Hofweber (eds.) (2000),Empty Names,Fictions and the Puzzles of Non-Existence, Stanford : Center for The study of Language and Information, pp1-5.

(14) Gregory Currie (1998): Reply to my Critics, Philosophical Studies , Vol. 89, No. 2/3, p363ph4.

(15) Ibid., p361ph4.

(16) _____ (ed.)(2008):The Nature of Fiction,Op.cit.,p50ph3.

(17) Ibid., p35ph3.

(18) Ibid., p38.

(19) Ibid., p22ph1.

(20) _____ (2008) :Some Ways to Understand People, Philosophical Explorations,Vol.11, No.3, p211.

(21) _____ (ed.)(1995): Image and Mind, Op.cit.,p144ph1.

(22) _____ (1991) :Visual Fictions, Op.cit., p132.

(23) _____ (2010): What is Fiction, In Robert Stecker and Ted Gracyk(eds) (2010) , Aesthetics Today : A Reader ,UK: Rowman an Littlefield Publishers, Inc., p239ph6.

(24) _____ (1998) : Pretence, Pretending and Metarepresenting, Mind and Language, Vol.13, No.1, p35ph1.

(25) _____ (ed.)(1995): Image and Mind, Op.cit.,p148ph1.

(26) Elizabeth Picciuto and Peter Carruthers (2016): Imagination and Pretense, In Amy Kind (ed.) (2016) ,The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination, 1st ed, London and New York : Routledge,p314ph1.

(27) Ibid., p315ph4 .

(28) Greta G.Fein (1989) : Mind , Meaning , and Affect : Proposals for a theory of Pretense, Developmental Review, Vol.9, No.4,p348.

(29) Gregory Currie(ed.)(2008):The Nature of Fiction,Op.cit.,p13ph3.

(30) Luke Manning (2015) : Reply To Sartorelli On Pretense and Representing Fictional Objects, The Journal Of Aesthetics and Art Criticism, Vol.73, No.2, p195ph1.

(31)Gregory Currie (ed.)(2008):The Nature of Fiction,Op.cit.,p32ph1.

(32) Ibid., pp22-23.

(33) Fred Dretske (2005) :Perception, In Ted Honderich (ed.)(2005), The Oxford Companion To Philosophy , 2nded ,Oxford: Oxford University Press, Article: P- Perception, pp688-689.

(34) _____ (2005) :Percepts, In Ted Honderich (ed.)(2005), The Oxford Companion To Philosophy, Op.cit., Article: P-Percepts, p689.

(35) C. Janaway (2005): Representation in Art ,In Ted Honderich (ed.)(2005), Op.cit., Article: R-Representation in art, p813.

(36) Fred Dretske (2005) : Representative Theory Of Perception, In Ted Honderich (ed.) (2005), Op.cit., Article: R-Representative Theory Of, Op.cit., p813.

(37) Gregory Currie (1999) :Visible Traces :Documentary and The Content of Photographs, The Journal of Aesthetics and Art Criticism ,Vol.57, No.3, p290ph6.

(38)Ibid., p290ph8.

(39) _____ (1990): Photography ,Painting and Perception, The Journal of Aesthetics and Art Criticism,Vol.49, No.1, p27ph6.

(40) _____ (ed.)(2010) : Narratives and Narrators : A philosophy of Stories, Op.cit., p153ph1.

(41) _____ (1986) :Works of Fiction and Illocutionary acts, Philosophy and Literature, Vol.10, No.2 , pp305 306.

(42) Alan M. Leslie (1987): Pretense and Representation: The Origins of " Theory of Mind", Psychological Review ,Vol.94, No.4, pp416-417.

(43) Gregory Currie (ed.)(2008):The Nature of Fiction,Op.cit.,p74ph3.

(44) Ibid., p72.

(45) _____ (1991) :Visual Fictions, Op.cit., p135ph2.

(46) James A .Woodbridge(2005): Truth as a pretense , In M.Kalderon (ed.) (2005) , Fictionalism in Metaphysics, Oxford :Oxford University Press, p12ph1.

(47) Ibid., pp12-13n_{26} .

(48) Ibid., p13ph2.

(49) Alan M. Leslie (1987): Pretense and Representation: The Origins of " Theory of Mind", Op.cit., p417ph1.

(50) Ibid., p419.

(51) Ibid., p421.

(52) Donald Davidson (2005): Deflationary Theory Of Truth, In Ted Honderich (ed.)(2005), The Oxford Companion To Philosophy ,Op.cit., Article: D , p195.

(53)Gregory Currie (ed.)(2008):The Nature of Fiction,Op.cit.,p13ph2.

(54) Ibid., p13ph1.

(55) Ibid., p33ph1.

(56)Anna Bjurman Pauts (2008) : Fictional coreference as a problem for the pretense theory , Philosophical Studies, Vol. 141, No.2 , p152ph2.

(57) Gregory Currie (ed.)(2008):The Nature of Fiction,Op.cit., pp75-76.

(58) _____ (1995) :Unreliability Refigured :

Narrative in Literature and Film, The Journal of Aesthetics and Art Criticism , Vol.53, No.1 , p27ph3.

(59) Ibid., p20ph4

(60)_____ (ed.)(2008):The Nature of Fiction,Op.cit.,p76ph1.

(61)Anna Bjurman Pauts (2008) : Fictional coreference as a problem for the pretense theory , Op.cit., p148ph7.

(62) Gregory Currie (2010): What is Fiction, Op.cit., p239ph3.

(63) _____ (ed.)(2008):The Nature of Fiction,Op.cit.,p50ph2.

(64) Ibid., p76ph1.

(65) Ibid., p81ph1.

(66) _____ (1986) : Fictional Truth, Philosophical Studies, Vol.50, No.2 , p205ph3.

* تعني B-D الارتباط الضروري بين حالات الاعتقاد والرغبة ، بحيث لا يوجد أحدهما دون الآخر فى نظرية التظاهر ، وفى حالة تعدد أشكالها ، يستخدم الباحث B_S-D_S .

(67) _____ (2002) : Imagination as Motivation ,Metting of The Aristotle Society in Senate House, London : University of London, p201ph1.

(68) _____ (2004) :Narrative and Coherent, Mind and Language ,Vol.19, No.4 , pp410-411.

(69) _____ (ed.) (2008): The Nature of Fiction, Op.cit., p75ph2.

(70) _____ (ed.)(2010) : Narratives and Narrators ,Op.cit., p148ph3.

(71) _____ (ed.)(1995): Image and Mind, Op.cit., p150ph2.

(72) Gregory Currie (2002) :Imagination as Motivation, Op.cit., p208ph1.

(73) _____ (ed.)(2008): The Nature of Fiction,Op.cit., p193ph3.

(74)_____(1997) :The Moral Psychology of Fiction, InStephen Davies (ed.)(1997) , Art and itsmessages :Meaning , Morality and Society,U.S.A: The

Pennsylvania State University Press, p52ph1.

(75)_____ (ed.)(1995): Image and Mind, Op.cit., p147ph3.

(76) Elizabeth Picciuto and Peter Carruthers (eds.) (2015): Imagination and Pretense, Op.cit., p316ph1.

(77) Gregory Currie (1997) :The Moral Psychology of Fiction, Op.cit., p51ph3.

(78) Ibid., p51ph4.

(79) _____ (ed.)(2008): The Nature of Fiction,Op.cit., p70ph2.

(80) _____ (1997) :The Moral Psychology of Fiction, Op.cit., p52ph3.

(81) Ibid., p55ph3.

(82) _____ (ed.)(1995): Image and Mind, Op.cit.,p152ph3.

(83) Ibid., pp156-157.

(84) _____ (2002) :Imagination as Motivation, Op.cit., p203.

(85) _____ (ed.)(2008): The Nature of Fiction,Op.cit., p42ph3.

(86) Ibid., pp54-56.

(87) _____ (1988) :Fictional Names ,Australian Journal of Philosophy ,Vol.66, No.4, p488ph5.

(88) Edward N.Zalta (2000): The Road Between Pretense Theory and abstract object theory, In A.Everett and T.Hofweber (eds.) (2000), Empty Names, Fictions, and The Puzzles of non existence, Stanford: CSLT Publications, p2ph2.

(89)Ibid., p8ph2.

(90) Jeffrey Goodman(2011) :Pretense Theory and The Imported background, Open Journal of Philosophy , Vol.1, No.1, p22ph2.

(91) Joseph Sartorelli(2015): Discussion, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.73, No.2, pp189-190.

(92) Luke Manning(2015): Reply To Sarotrelli on Pretense and Representing Fictional Objects, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.73, No.2, p194.

* يذهب كيوراي إلى أن نمط الفن هو حدث واحد قد يتعدد عوامله الزمنية التى يسميها كيوراي بالرموز Tokens ؛ عندما يهزم جورج G صديقة ألان A فى لعبة الشطرنج فى وقت معين T ، إذن يمكن تمثيل هذه العلاقة ، هكذا : G،A،B،T ، وبناءً عليه يظل نمط الحدث كما هو B،T ولكن تختلف عوامله ، G،A،B،T ،و X،A،B،T ،و X،Y،B،T ، وهو ما يؤكد على إمكانية أن يكون نفس الحدث رمزاً للعديد من الأنماط المختلفة .

راجع :

(Gregory Currie (ed.)(1989): An Ontology of Art, Op.cit.,p70ph2.)

(93)Gregory Currie (ed.)(1989): An Ontology of Art, Op.cit.,p49ph1.

(94) Ibid., p46ph2.

(95) Ibid., pp65-66.

* يذهب ليفنسون – كما يذكر كيوراي – إلى أن العمل الفني – يكون مبدعاً أكثر من كونه مكتشفاً ، وبالتالي يقرر ليفنسون إمكانية وصول مختلف الفنانين والمتذوقين إلى نفس البنية المركبة العميقة للعمل الفني فى مختلف المواقف . وهنا ، لا يقبل كيوراي – على حد ذكره – ما يدعيه ليفنسون لأن ادعاء الأخير – يسمح للمؤلِّف / الملحن أن يكون لديه بنية عميقة أولية سابقة فى الوجود عن العمل الموسيقي الفعلي الذي اكتشفه ، الأمر الذي يكشف عن حالة من الغموض الميتافيزيقي لدى ليفنسون الذي يقرر وجود البنية الفنية بعد وجودها ، دون أن يقدم ليفنسون أى شيء – يحدد طبيعة هذه البنية .

راجع :

(Gregory Currie (ed.)(1989): An Ontology of Art, Op.cit.,p58.)

(96) Ibid., p78ph1.

(97) Ibid., p75ph1.

(98) Ibid., p122ph1.

(99) Ibid., p123ph1.

(100) Ibid., p122ph4.

(101) Ibid., p9ph3.

(102) _____ (2008) :Some Ways to Understand People, Op.cit., p215ph1.

(103) _____ (ed.)(2010) : Narratives and Narrators ,Op.cit., p171.

(104) Ibid., p154ph2 .

(105) Ibid., pp149-152 .

(106) Ibid., p155ph4 .
(107) Ibid., p161ph3 .
(108) Ibid., pp159-160 .
(109) Ibid., p162ph3 .
(110) Ibid., p172ph2 .
(111) James A .Woodbridge(2005): Truth as a pretense , Op.cit., p3ph1.
(112) Gregory Currie (ed.)(2008): The Nature of Fiction,Op.cit. p26ph1.
(113) Anna Bjurman Pauts (2008) : Fictional coreference as a problem for the pretense theory , Op.cit., p148ph4.
(114) Gregory Currie (2008): Supervenience, essentialism and aesthetic properties, Philosophical Studies, Vol.58, No.3, p248ph3.

* إرنست جومبرخ هو ابن كارل جومبرخ K.Gombrich وليوني هوك Leonie Hock وقد ولد إرنست فى فيينا فى أسرة برجوازية ، من أصل يهودي ، تلقى تعليمه بجامعة فيينا ، وقد درس تاريخ الفن وحصل على درجة الدكتوراه فى فن العمارة ، واستمرت حياته منصبة على دراسته للفن ، حتى أصبح أستاذاً بجامعة اكسفورد من ١٩٧٦ حتى وفاته . ومن أهم مؤلفاته :" التاريخ المختصر للعالم " عام ١٩٣٦ ، و"قصة الفن" عام ١٩٥٠ ، و " الفن والوهم " عام ١٩٦٠ .
راجع :
(https://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_Gombrich)

** ألبيرت س. غاناواى هو مخرج سينمائي أمريكي ولد فى ٣ أبريل عام ١٩٢٠ بولاية فرجينيا بالولايات الأمريكية وتوفى فى ٢٧ أغسطس عام ٢٠٠٨ بالتيمور بالولايات المتحدة الأمريكية ومن أهم أفلامه : "المسدسات المستورة" hidden guns عام ١٩٥٦ .
راجع :
(https://www.imdb.com/name/nm0304431/)

(115) A.C.Ganaway (2005): Imagination, Aesthetic, In Ted Honderich (ed.) (2005), The Oxford Companion To Philosophy,2nded ,Oxford: Oxford University Press, p422 .
(116) Gregory Currie (2008): Supervenience, essentialism and aesthetic properties, Op.cit., pp251-256.

(117) Elizabeth Picciuto and Peter Carruthers(eds.)(2015):Imagination and Pretense, Op.cit.,p317ph3.

(118) Gregory Currie (2008): Both Sides Of The story : Explaining events in anarrative, Philosophical Studies, Vol.135, No.1, p58ph4.

(119) _____ (ed.)(1995): Image and Mind, Op.cit., p147ph2.

(120) Ibid., p145ph1 .

(121)_____ (1997): The Moral Psychology of Fiction,Op.cit., p49ph1.

(122) Ibid., p50ph3 .

(123)Elizabeth Picciuto and Peter Carruthers(eds.)(2015):Imaginationan d Pretense, Op.cit.,p317ph4.

(124) Gregory Currie (1991) :Visual Fictions, Op.cit., p130.

(125) _____ (ed.)(2008): The Nature of Fiction,Op.cit., p53ph2.

(126) Ibid., p53.

(127) Ibid., p56ph1 .

(128) James A .Woodbridge(2005): Truth as a pretense , Op.cit., pp19-20

(129) Anna Bjurman Pauts (2008) : Fictional coreference as a problem for the pretense theory , Op.cit.,pp147-148 .

(130) Gregory Currie(ed.)(1995): Image and Mind, Op.cit., p92.

(131) Friedrich A.Hayek(ed.)(2008) :A free -Market Monetary System, U.S.A: Ludwig Von Mises institute, pp32-33.

(132) Daniel B.Kein(2012): The Improprieties of The Pretense of Knowledge , The Independent Review, Vol.17, No.2, pp287-288.

(133) Nathaniel Wood(2013): A Review On John Perry's book of The Pretennses of Loyalty :Locke, Liberal Theory, and American Political Theology by John Perry, In Reviews in Religion & Theology,Vol.20,No.3, p482ph1.

* ظهرت الحكاية / السردية فى القرن السادس عشر الميلادي ، فى اللغة الإنجليزية ، كوصف لوثيقة قانونية a legal Document – تتضمن تقريراً عن الوقائع الملائمة لغرض الوثيقة .والسردية – بالمعنى العام – هى عملية

خاصة بمجموعة من الأحداث والوقائع التى يثبت الارتباط بينهم . وفى منتصف القرن التاسع عشر الميلادى أصبحت السردية من مفردات النقد الأدبي ، فارتبطت بالنص ، وعمل الخيال الذي يمثل نتائج الأحداث ... وتعدد أنواع الحكايات السردية فيما بين الأدبية ، والخيالية ، والتاريخية ، والعلمية ، وتشترك كل الأنواع فى اهتمامها الثقافي الابستمولوجي . ونظراً لأهمية السرديات المعاصرة، قد أصبحت السردية موضوع دراسة العلم السردي Narratology، وهو العلم الذي ساهم فى تشكيل المذهب البنائي .Structuralism

راجع :

(Stein Haugom Olsen (2009) :Narrative ,In Stephen Davies and Others (eds.) (2009), A Companion To Aesthetics, Op.cit., p435.)

(134) Gregory Currie (2002) :Imagination as Motivation, Op.cit., p202ph3.

(135) Gregory Currie (2006) :Narrative Representation of Causes, The Journal of Aesthetics and Art Criticism ,Vol.64, No.3, p309ph1.

(136) _____ (ed.)(2010): Narratives and Narrators ,Op.cit., p12ph2 .

(137) _____ (2005): Narrative, In Edward Craig (ed.) (2005), The Shorter routLedge Encyclopedia of philosophy ,Op.cit., p718ph1.

(138) Peter Mitchell ,Gregory Currie ,Fenja Ziegler(2009): Is there an alternative to simulation and theory in understanding the mind?, In British Journal Of Developmental Psychology, Vol.27, No.3, p563ph1.

(139) Gregory Currie(ed.)(2010): Narratives and Narrators ,Op.cit., p14ph1 .

(140) Ibid., p128ph2.

(141) Ibid., p8ph2.

(142) Ibid., p106ph1.

(143) Jeffrey Goodman(2011) :Pretense Theory and The Imported background, Op.cit., pp22-23.(and also: Gregory Currie(2009): Narrative and The Psychology of Character, The Journal of

Aesthetics and Art Criticism,Vol.67, No.1, p61ph5.)

(144) Gregory Currie (2008): Both Sides Of The story : Explaining events in anarrative, Op.cit., p57ph2.

(145) _____ (ed.)(2008): The Nature of Fiction,Op.cit., p73ph1.

(146) _____ (ed.)(2010): Narratives and Narrators ,Op.cit., p93ph2 (and also:_____(1993) :Interpretation and Objectivity , Mind, Vol.102, No.407, p414.)

* يعد مخرج الأفلام الوثائقية الأمريكي جون غريرسون (١٨٩٨ -١٩٧٢) أول من أدخل كلمة "وثائقي" بالإنجليزية فى السينما الأمريكية ، والتى تعني لديه :" المعالجة الإبداعية للواقعة " creative treatment of actuality وبالتالي يصبح كل فيلم خاص بشيء ما واقعياً .

راجع :

(Gregory Currie (1999) :Visible Traces :Documentary and The Content of Photographs, Op.cit., p285ph1)

(147) _____ (ed.)(1995): Image and Mind : Film, Philosophy and Cognitive science, Op.cit.,pp2-7.

(148) Ibid., p13ph1.

(149) Ibid.,pp22-28.

(150) Ibid., p42ph2 .

(151) Ibid., pp100-101 .

(152) Ibid., p92ph4 .

(153) Ibid., p103ph2 .

(154) _____ (ed.)(2010): Narratives and Narrators ,Op.cit., p169ph3 .

(155) _____ (1993): The Long Goodbye: The Imaginar Language Of Film, British Journal OfAesthetics, Vol.33, No.3, pp210-211.

(156) _____ (1999) :Visible Traces :Documentary and The Content of Photographs, Op.cit., p296ph2.