دراسة في مشكلة الفن

بقلم م. وليد فتوح

لم يعد الفن مسألة ثانوية يتناولها الفنانون والنقاد بالدراسة النظرية فحسب ، ولم يعد موضوعا جانبيا يقابله المفكرون باللااكتراث ، بل بات الفن في مستوى المشكلة الفلسفية ، باعتباره هذا الاثر الحضاري الحديث ، الذي يسهم الاسهام الرئيسي في التعبير عن وجود الانسان .

وسأحاول في هذه الدراسة لمشكلة الفن ان اكون في مستوى دقة المشكلة وعمقها واتساعها قدر الامكان ، فسآتي أولا بالتفصيل على التعريفات التي قيلت في مفهوم الفن، من « أفلاطون » الى « هيجل » و « كروتشة » . ومن «تولستوي» الى « لالو » و « سوريو » و « باير » وغيرهم . ثم أنتقل ثانيا الى شرح العمل الفني فاتحدث عن بنيته الزمانية والمكانية وعن موضوعه وبتيء من التفصيل عن تعبيريته،لاطرق بعدهذا نظرية«المحاكاة»ثالثا،آتيا على نظريات كل من «افلاطون» و«كولردج» و«برغسون» وغيرهم في هذا الموضوع ، ثم أعقد بعد ذلك شبه مقارنة بين الفن والصناعة رابعا ، فآتي على اراء « ابن خلدون » و « سوريو » و « فاليري » وسأتحدث خامسا عن فردية او اجتماعية الفن ، متعرضا الى النظريتين المشهورتين : نظرية الفن للفن ، والفن لخدمة المجتمع ، لاصل بعد ذلك الى الحديث عن صلة الفن بالحياة سادسا ، فآتي على نظريات «ديوي» و «شوبنهور» و «غويو» في هذا الصدد ، لاطرق سابعا مشكلة هي في مقدمة المشاكل المتفرعة التي تبحث في مشكلة الفن ألا وهي مشكلة الابداع الفني ، مستعرضا بالنقاش آراء كل من النظريتين الرومانسية والاجتماعية، ومن ثم لانتقل للحديث عن مسألة التذوق الفني ، وعن طابع الكلية في التعبير الفني لنأتي على «نسبية» او «مطلق» التذوق الفني ، وقبل أن نسرد تاريخ فلسفة الفن « الاستطيقا » كما يراه كروتشة ـ ثامنا ـ نتعرض الى مسألة النقد الفني.

ـ ١ ـ

ففي تعريف الفن نقول انه لو رجعنا الى الاصل الاشتقاقي لكلمة الفن Techné باليونانية ، و Ars باللاتينية ، لوجدنا ان هذه الكلمة لم تكن تعني سوى « النشاط الصناعي النافع بصفة عامة » (١) .

ونحن لو سرنا بالبحث سيرا تاريخيا ، لوجدنا ان الفن كان عند اليونان يشمل الى جانب الشعر والنحت والموسيقى كثيرا من المظاهر المهنية والانتاجية الصناعية ، ولو تقرينا آراء الفلاسفة اليونان الكبار كافلاطون مثلا ، لوجدنا انه يعتبره مدخلا الى الفلسفة ، ونافذة نطل منها على الحقيقة ، ولنا ان نذكر ان شيخ الفلاسفة الاول سقراط كان مشتغلا بالفن في صباه ، ينحت التماثيل حتى شاخ ، واننا لو حاولنا البحث عن نظرية محددة للفن عند افلاطون ، فاننا سنفشل ، لان افلاطون لم يترك لنا فلسفة معينة في هذا الصدد ، ولكننا نستطيع مع ذلك ان نستخلص من فلسفة أفلاطون ـ غير المنظمة ـ عن الفن ، انه لم يكن يفرق بين الفنون الجميلة وغير الجميلة ، فلفظة الفن تدل على الصناعة، ويضرب افلاطون مثلا بالفنون كالنجارة والحدادة وغيرها من الصناعات، وذلك في محاوراته . وهذه الصناعات ترجع الى ابداع الفنان لها (٢).

اما العرب ، فلم يفرقوا بين الفن والصناعة ، وقد كانوا يرون في كلمة « الصناعة » اشارة عامة الى مفهوم « الفن » . ونحن لو طالعنا مقدمة الفيلسوف العربي « ابن خلدون » لوجدناه يبوب احد فصول كتابه الاول بما يلي : « الفصل الثاني والثلاثون ـ في صناعة الغناء » وفي هذا الفصل يقول بالحرف الواحد : « وهذه الصناعة اخر مايحصل في العمران من الصنائع لانها كمالية في غير وظيفة من الوظائف الا وظيفة الفراغ والفرح ، وهو ايضا اول ماينقطع عن العمران عند اختلاله وتراجعه ، والله اعلم (٣) » ونحن لن نناقش هنا « مضمون » هذا النص عن الغناء باعتباره كماليا ، بل نود ان نشير الى ان ابن خلدون كان يعتبر الغناء ، وهو فن ، صناعة كما يشير الى ذلك العنوان، وهذا مايؤكد ماجئنا عليه من ان العرب كانوا يعتبرون الفن صناعة .

كذلك قد نجد للعرب تعريفا اخر للفن ، اذ فهموه من ناحية اخرى اوسع واشمل ، باعتباره « الانسان مضافا الى الطبيعة » والحق اقول ان هذه الفكرة تستعلي اليوم على أي تعريف قديم او حديث للفن، فكأن الانسان هو هذا الشطر الاول من الفن ، وكأن الطبيعة هي هذا الشطر الثاني منه ، وبلقائهما ينبلج الفن كاملا .

ونتابع حديثنا في سير شبه تاريخي كما ذكرنا ، فنقول ان مفهوم الفن في العصور الوسطى قد عاد الى مفهوم النشاط الحرفي او الصناعي او الانتاجي ، كالصناعة والتجارة والبناء ، وقد فرق بين مصطلحي « الفنون » و « الفنون الحرة » ، فاما « الفنون الحرة » فكانت تعني فروع المعرفة السبعة وهي النحو والمنطق والبلاغة والحساب والهندسة والموسيقى وعلم الفلك . واما في العصور الحديثة فان هذا المفهوم للفنون الحرة قد تغير ، واصبحت تعني : « اللغات والعلوم والفلسفة والتاريخ » على اعتبار ان هذه العلوم جميعا لها تدخل في دائرة التعليم الصناعي او المهني » .

ولا بد لنا ، ونحن في صدد البحث عن مفهوم الفن في العصور الحديثة ، من ان نتوج هذه العصور برأي الفيلسوف الديالكتيكي «هيجل» اذ يقول : « مهما تبلغ الدولة من كمال ، فهي ليست الغاية القصوى التي يتجه اليها تطور الروح ، وليست الحياة السياسية المظهر الاخير لنشاطه، ان ماهية الروح : الحرية ، وأكمل دولة لاتخرج عن كونها قوة خارجية . لذا يصعد الروح الى أعلى من الدولة ، ويعمل على تحقيق مايجده في نفسه من مثل اعلى للجمال والله والحقيقة ، فيولد الفن والدين والفلسفة ، ويصير الروح المطلق بالفعل اذ يتحقق على هذا النحو في نفس الانسان » . ويتابع هيجل قوله : « بالفن احرز الانسان اول انتصار

---

(١) سنعتمد في هذه الدراسة على كتاب الدكتور زكريا ابراهيم « مشكلة الفن » كمرجع أساسي ، الى جانب المراجع الاخرى التي سيمر ذكرها في حينها .

(٢) أفلاطون : الدكتور احمد فؤاد الاهواني (سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ٥ ـ) .

(٣) مقدمة ابن خلدون ـ بقلمه .

على المادة قبل ان ينتصر عليها كليا بالعلم . فان الفن انزال فكرة في مادة وتشكيلها على مثالها ، ولكن مطاوعة المادة متفاوتة ، وهذا اصل تعدد الفنون الجميلة التي تتدرج من المادية الى الروحية ، وهي تتوزع على طائفتين : طائفة الفن الموضوعي تشمل العمارة والنحت والتصوير ، وطائفة الفن الذاتي تشمل الموسيقى والشعر » (٤) ، وهذه نظرة الى الفن ، اقل مانصفها ، نصفها بانها « نظرة ـ من عل » ارتفع فيها هيجل الى مستوى المثل الافلاطونية ،ان صح التعبير .

وللكاتب الروسي « تولستوي » رآي فرد في الفن ، فهو يدعونا الى الاقلاع عن فكرة ربط الفن باللذة ، ويوجهنا الى ان ننظر اليه نظرة موضوعية « بوصفه مظهرا من مظاهر الحياة البشرية » هذه ناحية، وناحية اخرى نقولها حول رأي تولستوي في الفن ، فهو ان رفض ربط الفن باللذة ، فقد اراد ربطه بالكلام ، انه ربط مقارنة ، ذات اهمية كبرى ، فكما ان الكلام هو لغة الاتصال اللفظي بين الناس ، فان الفن هو هذه الاداة العاطفية التي تربط بين هؤلاء الناس . واذا اردنا ان نجد تعريفا للفن عاما عند تولستوي لوجدنا قوله « انه ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الانسان بتوصيل عواطفه الى الاخرين بطريقة شعورية ارادية ، مستعملا في ذلك بعض العلامات الخارجية ». بل هو يذهب الى ادخال كل ما من شأنه ان يوصل الى الاخرين حياتنا الباطنية في نطاق الفن ، او على العكس ، كل ما من شأنه ان يوصل الينا حياتهم الباطنية ، بما في ذلك اغاني الامهات لهدهدة اطفالهن ، وشتى ضروب الطقوس الدينية .. الخ ، اما الفن الذي يعطيه تولستوي نعت « الفن الحقيقي » فهو ذلك الانتاج الصادق الذي يحصل فيه الامتزاج الكامل بين الفنان وعمله الفني ، حيث لها حدود ولها تخوم تفصل بينهما ، بل هو انتاج مفعم بالعاطفة ، فيأتي الفن جالبا لقلوب الناس ، كل الناس .

وبمناسبة ذكر العاطفة في مفهوم الفن ، فان كثيرا من الفنانين والنقاد يربطون بين الفن والعاطفة او الخيال ، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر ، عالم الجمال الفرنسي « شارل لالو » الذي يقول بان « كل مهمة الفن انما تنحصر في خلق عالم خيالي تكون وظيفته الاولى ان يجيء مخالفا بوجه ما من الوجوه لهذا العالم الذي نحيا فيه » .

ويقول الناقد الفلسفي كولنغوود :

« ليس الفن معرفة ، اذ لايمكن ان نمدحه لما فيه من صدق ولا هو يهدف الى ايصال الفكر ، وهوليس برآي معين ، ولا يمكننا ان نمدحه لما فيه من فائدة ، ان اسمه الصحيح هو « الخيال » وما يهدف اليه هو الخيالات والصور ، وهي ليست الا رؤى ادركها الفنان ، بل خلقها بفعالية تشبه فعالية خلق الاحلام ، وهذه الفعالية الخيالية لاتقرر شيئا ولا تنص على امر ، ولذلك فان الفنان لاتنقصه المعرفة فحسب ، بل ينقصه حتى الرأي ، واعماله لاتحتوي على حقائق ، انما هي تحتوي على فتنة وزخرف ، اذا ماجردتهما عن صوره لم يخلفا شيئا وراءهما ، وهذه الفتنة او هذا الزخرف هو ماندعوه بالجمال (٥) » .

ولكننا اذا اكتفينا بهذا التفسير للفن ، فاننا نقر عندئذ ان الخيال هو الجوهر الاوحد للفن ، وليس هذا بحقيقة اطلاقا اذ ان الفن ليس مجرد عاطفة او خيال ، لانهما وحدهما عاجزان عن تفسيره تماما ، فهو بالاضافة اليهما ، خلق وصناعة ، وفي كل الحالات فالفن لابد من ان يقترن بنشاط تركيبي ابداعي يكون هو الاصل في كل عمل فني .

اما عالم الجمال الفرنسي «سوريو» فقد حاول استبعاد فكرة الجمال من الفن ، أي انه ليس ثمة ارتباط بين فنية العمل الفني وجماله ، فنحن نستطيع نفي الجمال عن العمل الفني ، ولكننا لانستطيع في هذه الحالة نفي فنيته. فالعمل الفني ، فني ، ولو كان غير جميل . كذلك رفض « سوريو » فكرة ربط الفن باللعب او باللهو ، كما نادى بها « كانط » و « شيلر » وغيرهما ، فاعتبروا الفن لونا من الوان اللهو . والفن عند سوريو بالتعريف هو « نشاط ابداعي من شأنه ان يصنع اشياء او ينتج موضوعات » . وثمة ارتباط كبير في رأي هذا العالم الجمالي بين الفن والصناعة ، فالنشاط الفني ، هداف الى انتاج « موجودات » او تكوين « أشياء » آي هداف الى صناعة اشياء او خلق موجودات فردية يكون وجودها غاية تلك الفنون ، ويضرب لنا مثالا جميلا وطريفا ، يبرز فيه كيف يعتبر الفن موجودا فرديا ، يقول « ها أنذا موجود بمنزل صديق لي ، وها أنذا انتظر ، ثم ها هو صديقي يشرع في عزف الاجزاء الاولى من المقطوعة الموسيقية ، ان الباب لم يفتح ومع ذلك فلقد اقتحم علينا الحجرة كائن ما ، لقد اصبحنا ثلاثة : فهذا آنا ، وذاك صديقي ، وتلك هي المقطوعة الموسيقية » ، واعتقد اننا لن نجد احساسا بالفن لدى مفكر كاحساس سوريو به كما يدل على ذلك هذا المثال .

فنستطيع ان نخلص من نظرية سوريو في الفن ، الى ان وظيفة هذا الفن عنده هي وظيفة « سكيوبويطيقية Skeuopoétique بمعنى انها خلق أشياء وصنع موجودات . ويرى الدكتور زكريا ابراهيم ان اعتمادنا على فكرة سوريو في الفن : فكرة الشيء ، انما يساعدنا على حل بعض المشكلات التقليدية في الفن ومن بينها العلاقة القائمة بين الصورة والمادة ، او بين الشكل والمضمون .

اما بالنسبة لرآي عالم الجمال « ريمون باير » فهو يرى بايجاز ان الفنان لايعرف التأمل السلبي ، بل هو في صميمه احساس لايكل ، ونظر لايعرف الاعياء ، ونشاط لا موضع فيه لاستطيقا سلبية .

ونحن اذا كنا نقر هذا الرآي ونرى فيه عين الصواب ، فاننا نرى في رأيه القائل « بان الفلسفة عبثا تحاول ان تفسر الفن » عين الخطأ ، لان الفن في رأيه ليس من الفلسفة في شيء ، او لعله من الاجدر عنده ان نقول انه لو كان للفن مذهب فلسفي لما كان شيئا اخر سوى فلسفة النجاح .

ونحن اذا ماناقشنا الشطر الاول من قوله الذي يدعي فيه ان « الفلسفة لاتضر الفن » لوجدنا ان الواقع الفكري ـ ان صح التعبير ـ من جهة والمذاهب الفنية الحديثة من جهة اخرى ، تدحض هذا الافتراء، وتؤكد التأكيد الجازم بان ثمة ارتباطا وثيقا بين الفلسفة والفن ، فان لم تستطع الفلسفة ان تفسر الفن ، فمن الذي يستطيع اذن ؟!..

لنأخذ مثالا على ذلك الحركة « المستقبلية » التي عبرت في فنها عن فكرة فلسفية كانت بمثابة نظرية لهذه الجماعة التي تزعمها « مارينتي» في ايطاليا ، فهؤلاء يرون انهم يعيشون في المستقبل ، لان كل لحظة من لحظاتهم تندفع الى اللحظة التي تليها ، اذ لاسكون في الحياة ،ولذلك فعلى الصورة ان ترسم الحركة وتوحي بها (٦) .

فمن هذه النظرة الفلسفية انطلقوا الى ميدان الفن كتعبير لها ، فلو حاولنا ان نفسر فنهم ، لما اسعفتنا غير هذه النظرة الفلسفية التي آمنوا بها .

كذلك نورد ، على سبيل المثال لا الحصر ، المذهب السريالي الحديث في الرسم ، الذي تأثر بنظريات « فرويد » فلقد كان العامل الاكبر في وجود هذا الاتجاه نظريات فرويد في اللاوعي ، ولا ريب ان فرويد حين توصل الى نظرياته لم يكن رائده الا البحث الفكري ، في سبيل خدمة الطب ، ولم يكن يتوقع ان يصبح يوما نبي الحركات الفنية والادبية ، « اذن فنظريات فرويد في اللاوعي سيطرت على الفكر واوحت لاوروبا المنهمكة بامكانية حياة جديدة وآمل جديد ، فحاول الرسامون ان يتغلغلوا في خبايا اللاوعي ، فلجأوا الى الفن التلقائي ، بحيث تتحرك ايديهم دون ارادة منهم لكي يدفعها العقل الباطن حسبما يشاء . وكذلك حاولوا ان يصوروا الاحلام او يصوروا صورا هي كالاحلام في جوها المليء بالرموز الغامضة ..(٧) » فهل نستطيع ان ننكر بحال هنا تأثير الفلسفة في الفن مع مااوضحنا من ان الفلسفة الفرويدية هي السبب الاول ، بل

---

(٤) تاريخ الفلسفة الحديثة : يوسف كرم « هيجل » .

(٥) الحرية والطوفان : جبرا ابراهيم جبرا .

(٦) الحرية والطوفان : جبرا ابراهيم جبرا .

(٧) نفس المصدر السابق .

قد لانغالي اذا قلنا الاوحد ، في خلق هذا الاتجاه السريالي في الرسم .

فالاتجاه التجريدي في الفن بصورة عامة ، بمـــاذا نفسره وبماذا نعلله ؟!.. واعتقد ان الفلسفة هي التي وجهت الفن هذه الوجهة، فثارت على المنظور الهندسي ، وبات الفنان في جل همه واهتمامه ان يخلق شكلا فنيا معبرا ، دون ادنى اهتمام بالقواعد التقليدية المقيدة له، وانني آذ أقول هذا ، لا اعني عقم هذه القواعد ، بل الذي اعنيـــه ، هـــو ان الفلسفة هي التي دفعت بالفنان لان يثور على هذه القيود ، كما دفعت بالشعر لان ينطلق انطلاقته الثورية . فالفلسفة اذن هي الدافع الاول في تحرر الشعر الحديث من الشكل « البحري » ، وهي هي الدافـــع الرئيسي في تحرر الفن الحديث من الشكل « المنظوري » والاتجاه كليـــة الى المضمون ، ومحاولة التعبير عن هذا المضمون التعبير الذاتي الذي يعطي الدلالة على أصالة الفنان ، فتأتي اللوحة لها محاكاة للطبيعة، بـــل رسما للافكار التي تعتلج في بحران عواطفه وتأملاته.

وللناقد الفني الاستاذ عفيف بهنسي رآي في هذا الخصوص، فهـــو يقول بعنوان « أثر الفلسفة في الفن » : « والواقع اننا نلمس هـــذا التفاعل واضحا في تاريخ الحضارة وفي تطور الفن بشكل خاص. فعندما كانت المثالية تسيطر على الافكار والاقلام ، اتجه الفن في شكله ومضمونه نحو الجزالة والروعة . وعندما تطورت النظريات الفلسفية ومرت بفترة شاعرية ، ظهرت الرومانسية في الفن والادب، وكذلك توافق ظهور الاهتمام بالطبيعة عند المفكرين والاقتصاديين كآدم سميث والفنانين مثل غوستاف كوربيه » ثم يؤكد الكاتب تأثر المدارس الفنية الحديثة بالفلسفة « ولعل الوحشيين كانوا أسبق في البحث عن ظاهر الموضـــوع ولكـــن بصـــورة نسبية وبمعاناة فردية جعلتهم أقرب الى الفلسفة الفينومينولوجية التي جاء بها هوسرل ، وان كان التعبيريون اوضح تأثرا بهـــذه الفلسفـــة الحديثة . والذين تأثروا بالنظريات النسبية لآنشتين هم التكعيبيـــون الذين أخذوا يبحثون فيما وراء الظواهر عن اصول وجواهر ، عن ابعاد واعماق لم تكن لتخطر سابقا على ذهن الفنان التشكيلي ، كذلك تأثـــر التكعيبيون بمنطق ديكارت « أنا افكر فاذن أنا موجود » فقال براك « ان العقل سابق للانفعال » (٨).

فكيف ننكر اذا تأثير الفلسفة في الفن ، كما يريد « باير »، بعدما بينا الجذور الفلسفية للمدارس الفنية الحديثة ، أعتقد ان في مثل هذا الانكار ، بعدا وأي بعد ، عن الحقيقة .

ونعود الان ، كرة اخرى، الى مفهوم الفن ، او بالاحرى الى تعريفه، فنقف في خاتمة المطاف عند رأي الفيلسوف « بنديتو كروتشه » الكاتب والمفكر الذي خطا خطى المثالية في فلسفته ، وحاول في كتاب له بعنوان « المجمل في فلسفة الفن » أن يضمنه محمل ارائه حول الفن وفلسفته (٩) . وما يهمنا ههنا هو تعريفه للفن .

يتساءل كروتشة « ما هو الفن ؟ » ويقول متابعا « سؤال يمكن ان نجيب عليه مازحين (وقد لا تكون المزحة سخيفة) الفن ما يعـــرف الناس جميعا ما هو فما لم نعرف الفن على نحو من الانحاء ، لا نستطيع ان نطرح هذا السؤال بحال من الاحوال » . وقبل ان يجيـــب عـــلى سؤاله ، يتعرض لـ « معنى » الرأي الذي يطلقه كل من الفيلســـوف وغير الفيلسوف ، ذلك ان جواب الفيلسوف حول سؤالنا : ما هو الفن؟ ـ ان كان فيلسوفا حقا ـ يهدف الى ان يحل حلا صحيحا كافة المسائل المتصلة بطبيعة الفن التي ظهرت الى الان خلال التاريخ، اما غير الفيلسوف، فلا يستطيع الخروج مـــن دائرته الضيقة ، الا برأي «آني» عن الفـــن ـ ان صح التعبير ـ . ونصل هنا الى جواب كروتشة عن تساؤله عن الفن، فيعتبره : رؤيا أو حدسا .

ان الفنان في رأي هذا المفكر يقدم لنا صورة او خيالا ، وهو يدل على نقطة معينة تكون قبلة تذوق المتذوق ، فاذا بهذا المتذوق الفني يعيد تكوين هذه الصورة او هذه الرؤيا في نفسه. ولا فرق ههنا بين (الحدس، والرؤيا، والتأمل، والتخيل ، والخيال ، والتمثل والتصور) وما الـى ذلك ، فتلك جميعا مترادفات في رآي كروتشة ، تتردد باستمرار حـين نتحدث عن الفن ، وننهض بالفكر الى مفهوم واحد ، او الى منطقـــة واحدة من المفاهيم ، مما يدل على اتفاق تام .

وان موافقتنا كروتشة « بحدسية » الفن ، تستتبع بالضـــرورة انكار أربع نقاط تقدم بعض التعاريف للفن عليها :

الانكار الاول ، هو ان يكون الفن واقعة مادية ، أي ان القـــول بحدسية الفن ، يعني عدم القول بمادية هذا الفن . والجواب على قولـه بأن الفن ليس ظاهرة مادية ، هو رأيه في ان الظاهرات المادية ليســت واقعية ، في حين ان الفن واقعي الى ابعد الحدود ، ولهذا لا يمكن ان يكون هذا الفن ظاهرة مادية ، أن الفن لا يمكن ان يكون بحال ألوانا او اشكالا أو أصواتا فحسب ، الا اذا اغفلنا التأثير الفني الذي تحدثه فينـا قصيدة او قطعة موسيقية او تمثال ما . ومن هنا نقول بأن الفن ليس ظاهرة مادية ، لاننا حين ننفذ الى طبيعة تأثيره ، وطريقة هذا التأثيـر، ليس بجدينا في شيء ان نبنيه بناء ماديا .

والانكار الثاني ـ الذي ينتج من قولنا بان الفن حدس ـ هو ان يكون هذا الفن فعلا نفعيا . ان الفن في رآي كروتشه لا شأن له بالمنفعة، لانه لا شأن له باللذة او الالم من حيث هما لذة والم ، ذلك ان هنـــاك اكثر من فرق بين اللذة والفن ، فمثلا قد نكون ازاء لوحة فنية في غايـة الجمال ، ولكنها تحمل موضوعا مقيتا على القلب ، وقد يكون العكس، قـد يكون الموضوع مما ترتاح له النفس ، ولكن اللوحـــة في غاية القبـح واللافنية . اذن فكيف نربط بين اللذة والفن ، وبعبارة اخرى ، كيـف نربط بين المنفعة والفن ، اذ ان كل منفعة تتجه دوما الى بلـــوغ لذة واستبعاد ألم ، ولكن الكاتب لا ينكر كون النشاط الفني مصحوبا بـــلذة « فاللذة خط مشترك بين النشاط الفني وبين سائر أنواع النشـــاط الروحي » ويتابع كروتشه قائلا « وما كان في نيتنا حين عرفنا الفن بانه حدس ، وميزناه عن اللذة ، ما كان في نيتنا ان ننكر مصاحبة اللذة للنشاط الفني » .

ولكننا لو تركنا كروتشه وكتابه لحظة ، وطالعنا في كتـاب اخر(١٠) رأي الفيلسوف الحيوي « غويثو » ، لوجـدنا العكـس تمامـا ، فـان كان كروتشة يفرق بين اللذة والفن ، فان غويو يوحد بينهما على أســاس عدم تفريقه بين الفن والجمال . يقول غويو :

« فليس الفنان الحقيقي اذن ذلك الذي يتأمل ، بل ذلك الـــذي يحب ثم يعبر عن حبه للاخرين . ان عاطفة الحب هي مبدأ الشعـــور الفني ، وكلما تقدم الزمن ، رأينا كل لذة تكتسي ثوب الجمال ، وسيأتي يوم يزول فيه التفريق بين اللذيذ والجميل ، فما هذا التفريق اليوم الا نتيجة لقوة العنصر الحيواني الذي ما يزال يأسر الانسان » وهـــذا مخالف ـ كما هو بين ـ لرأي كروتشه .

وثمة انكار ثالث ـ يستوجب لايماننا بان الفن حدس ـ هو ان يكون الفن فعلا اخلاقيا ، فالفن عند مفكرنا ليس فعلا اخلاقيا « ذلك النـــوع من التأثير العملي الذي ـ على اتصاله بالمنفعة واللذة والالم ـ ليس نفعيا ولا لذيا بصورة مباشرة ، وانما يحلق في أفق روحي أسمى وأرفع » ، فكروتشه يذهب الى ان الحدس ـ باعتباره معنى نظريا ـ متعارض كـل التعارض مع كل تأثير عملي. وان النظرية الاخلاقية في الفن ، ترى في بعض مفروعها ، ان غاية الفن توجيـه الناس نحو الخيـر ، والاصـلاح من عاداتهم وتقويم اخلاقهم ، ونفس فلاسفة الفن الاخلاقيين كانوا يعلمون عجز الفن عن تحقيق مثل هذه الامور ، ومن هنا نفهم تساهلهم في بعض الاحيان مع الفن ، حتى اجازوا له ان يولد بعض اللذات ، شريطة ألا تكون هذه اللذات بشكل مفضوح . ويرى كروتشه مع ذلك ، ان هذا المذهب لا يخلو من فائدة وخير ، على الرغم من تناقضاته بل بفضلها ، وهـــو

(٨) قضايا الفن : عفيف بهنسي.

(٩) سنأخذ اراء الفيلسوف كروتشه من كامل كتابه « المجمـل في فلسفة الفن » .

(١٠) المذاهب الاخلاقية : الدكتور عادل العوا (غويثو) .

ينطوي على جانب كبير من الصواب في احلاله منزلة الفن منزلة اسمى وارفع من منزلة اللذة .

والانكار الرابع والاخير ، هو ان يكون الفن معرفة مفهومية ـ على حد تعبيره ـ ، ذلك لان المعرفة المفهومية في صورتها الخالصة ، أي في صورتها الفلسفية ، واقعية النزعة دائما ، لانها تحاول ان تقرر الواقع في مقابل اللاواقع ، او ان تقلل من هذا اللاواقع . اما الحدس عند مفكرنا، فلا فرق عنده ولا تمييز قط بين الواقع واللاواقع ، اذ المهم هو ان تكون الصورة صورة مثالية خالصة .

ونحن نلمس تاثر كروتشه بالفيلسوف هيجل ، ليس في الفكرة السابقة فحسب ، بل في قوله ان صفة المثالية ـ التي تميز الحدس عن التصور ، وتميز الفن عن الفلسفة والتاريخ ـ هي الميزة الداخلية العميقة التي يمتاز بها الفن ، فمتى تجرد التفكير من صفة المثالية هذه ، تبدد الفن ومات.

ولكن في قولنا مع كروتشه ، في ان الفن حدس ، تبرز مشكلة جديدة ، هي مشكلة التمييز بين الصور الخالصة والصورة غير الخالصة، فنتساءل الان : ما هو الدور الذي يمكن ان يحتله في الفكر عالم من الصور الخالصة المجردة من الفلسفة او التاريخ او الدين او العلم او الاخلاق او اللذة ؟!..

فهل الفن هو تلك الصور الخالصة التي نرتاح لها في لحظات التعب او حين نمضي الى تمضية الوقت ، وكأن الفن لعب ؟.. وان القول بمثل هذا لا بد وان يجرنا في النهاية الى الوقوع في احضان مذهب اللذة الذي يرحب جدا بهذا اللقاء بينه وبين الفن من جديد.

ويعقب كروتشه بقوله : « وهكذا ، اما ان لا يكون الفن حدسا خالصا ، وتظل المطالب التي أعربت عنها النظرية التي اعترضنا عليها غير متحققة ، وبهذا نفسه نرى اعتراضنا ذاته على هذه المذاهب يتضعضع بنتيجة ما ينبثق من شكوك . واما ان لا يكون الحدس مجرد خيال ».

وهنا نصل مع الكاتب الى نقطة ، يحاول بها ان يخرج من هذه الازمة التي أوقع نفسه بها ، فيقول كبداية للمخرج « فالحقيقة ان الحدس يجنح الى ايجاد صورة ، لها كتلة غير منسجمة من الصور مما يمكن الحصول عليه بتذكر صور قديمة او جعل الصور تتعاقب بعضها وراء بعض بفعل ارادي .. » وأول من قال بهذه الفكرة ، فكرة تمييز الحدس عن نزوات الخيال بالجنوح الى مفهوم الوحدة هي النظريات الافلاطونية في المعرفة « البوئيطيقا » ، وهذا يعني ان يكون الاثر الفني بسيطا واحدا ، والبوئيطيقا تنزع كذلك الى مفهوم اخر ، هو مفهوم « الوحدة في التنوع » وما يقصده هنا ، هو ان تكون ثمة نقطة ميزة يدور حولها العديد من الصور ، فتظهر في شكل صورة تركيبية .

وان كان كروتشه في البدء يحاول ان يبرهن لنا على ان الفن حدس ، فهو يعمد الان على العكس من ذلك تماما ، الى محاولة البرهنة على ان الحدس فن . يقول « ان الحدس يكون فنيا حقا ، يكون حدسا حقا لا كتلة مفككة من الصور، حين يكون له مبدأ حيوي يحركه ويكون من صلبه » .. ويتساءل كروتشه : ما هو هذا المبدأ ؟

وقبل ان يعطينا الجواب ـ كدأبه في طرح كل فكرة او تساؤل ـ يطرح لنا قضية النزاع بين الكلاسية والرومانسية . ومن وراء هذا النزاع سنجد الجواب على التساؤل . فلقد شهد تاريخ الفن ، ولا يزال، نزاعا بين طرفين يقفان على طرفي نقيض ، بين الكلاسيكي الذي يرغب في العواطف الباردة الهادئة والاهداف الاخلاقية والشخصيات المتزنة مائلا في ذلك كله الى التصور ، وبين الرومانسي الذي يريد الانكباب على ذاتية المرء وتصويرها تصويرا عنيفا يعبر عما يختلج في النفوس ، وذلك بأسلوب هو ومضات بضربات ريشة معبرة ، اكثر منه أسلوبا واضحا جليا .

أما المبدأ الحيوي الذي يكوّن فنية الحدس، فنستنتج انه «العاطفة»، وذلك من قوله « ان العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته، فانما كان الحدس حدسا حقا ، لانه يمثل عاطفة ، ومن العاطفة وحدها يمكن ان يتفجر الحدس » .

صدر حديثا

الفجر آت يا عراق

للشاعر :

هلال ناجي

الديوان الذي يرهص بثورة العراق الاخيرة على الطاغية قاسم ويغني آمال الشعب العربي في العراق ونضاله في طريق الوحدة والاشتراكية والحرية .

قصائد من وحي ١٤ تموز وثورة الموصل وثورة ١٤ رمضان .

الثمن ليرتان لبنانيتان

منشورات :
دار الآداب ـ بيروت
مكتبة النهضة ـ بغداد

ويضيف كروتشه بعد ذلك تعريفا للفن هو خلاصة بحثه ، فيقول بلغة الواثق : « تشوف محصور في دائرة تصور : ذلكم هو الفن. وفي الفن لا يكون التشوف الا بالتصور ، ولا يكون التصور الا بالتشوف ».

— ٢ —

بعد هذا البحث التمهيدي في تعريف الفن ، نتناول بالدراسة « العمل الفني » في مادته ، وموضوعه ، وتعبيره بشيء من التفصيل ، تلك العناصر الثلاثة التي تكون العمل الاستطيقي .

ولكن لابد من الاشارة باديء ذي بدء ، الى ان للعمل الفني « بنية مكانية » تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي ، كما أن له « بنية زمانية » تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملا انسانيا حيا .

فأما بالنسبة لمادة العمل الفني اولا ، فاننا نقول مع الدكتور زكريا ابراهيم ان المادة الخام ، تبقى بعيدة عن الصبغة الفنية ، مالم تمتد اليها يد الفنان لتصيرها « محسوسا جماليا » ، ولكن هذه المادة غاية في ذاتها ، باعتبارها تتمتع بكيفيات حسية خالصة ، تساعد في خلق المحسوس الجمالي « فالحجارة التي قد صنع منها هذا التمثال او ذاك ، ليست مجرد حجارة ، وانما هي حجارة تبدي امام انظارنا احجاما خاصة ، وانسجاما في النسب ، وتأثيرات ضوئية معينة تظهر على سطوحها .. الخ وهذه المظاهر الحسية العديدة هي التي تذكرنا بان التمثال الذي نراه لاينطوي على مادة خام ، بل هو ثمرة لعملية استطيقية قد عانتها المادة فاستحالت على يد الفنان الى مادة جمالية » .

ولا بد لكل عمل فني من ان ينتظم في عملية تنظيم العناصر التي تضم حركته ، وهذه الحركة هي التي تضفي عليه — كما سبق وذكرنا — طابعا زمانيا يجعل منه موجودا حيا تشيع فيه الروح ، وعلى الفنان ازاء عمله الفني الذي يتألف من « عدد » من الاشكال والحركات والصور ، ان يجمعه في « وحدة » من التناسق والانتظام والانسجام ، لكن بحيث لاتطغى « وحدته » على « تعدده » ، ولا يطغى بالتالي « تعدده » على « وحدته » بل ان يمتزج هذا التعدد وتلك الوحدة فيما نسميه « وحدة تنوع » وهي امتزاج عادل للوحدة والتنوع على حد سواء .

وأما بالنسبة « لموضوع » العمل الفني ثانيا ، فاننا سنجد أنفسنا عند مفترق طريقين ، أما ان نوافق انصار « المضمون » الذين يقولون بأن موضوع العمل الفني هو أساسه ، واما ان نوافق انصار « الصورة » الذين يقولون — على العكس — بأن صورة العمل الفني هي أساسه.

وطبيعي ان يكون فنانو النحت المجرد من أشياع الصورة ، فهم يفضلون اهمية الموضوع ، ويذهبون الى انه ليس المهم في الفن ان يحاكي بعض الموضوعات ، بل ان يتخذ هذه الموضوعات « وسيلة لاظهار ما في المحسوس من بريق وبهاء ورواء — كما يقول دوفرين » . فالفن عند هؤلاء وغيرهم ككل من « مور » و « بيكاسو » و « براك » بعيد عن محاكاة الطبيعة كل البعد . انه تلاعب بالصور وبالاشكال الهندسية المجردة. وعلى النقيض نجد فنونا اخرى لا معنى لوجودها بلا موضوع، كالنثر والرواية والمسرحية ، الا ان هذا الاستهتار بالموضوع ، والاتجاه نحو التجريدية ليصبح العمل الفني أشبه بقطعة موسيقية ، هو اتجاه حضاري في حديث .

وان الفيلسوف « كروتشه » يأتي على النزاع بين هاتين المدرستين: مدرسة الصورة ومدرسة المضمون ، بشكل مفصل ، فيرى ان فصل الصورة عن المضمون قد بدأ بشكل مذهب واسع النطاق في القرن التاسع عشر ، حيث انقسم فلاسفة الفن الى شطرين : ذهبت المدرسة الاولى الى ان الفن كله مضمون ، وقد يلذ هذا المضمون للاخلاق او للسياسة او للمجتمع او للدين ، وذهبت المدرسة الثانية الى ان الفن كله صورة ، كله انسجام ووحدة وتناظر ، اما المضمون فليس له كبير أهمية .

ويرى الكاتب ان ذروة النزاع بين هاتين المدرستين قد بلغ أشده في ألمانيا ، لدى تلاميذ هيجل وتلاميذ هوبرت ، ويشير ان اننا نجد هذه المذاهب في تاريخ فلسفة الفن وذلك في العصور القديمة والوسطى والحديثة وفي فلسفة الفن المعاصرة ، بل وحتى في احكام الرأي العام في كل مكان .

وفيلسوفنا لا يحبذ احدى المدرستين على الاخرى ، بل هو ينقد المدرستين نقدا سواء ، ويرى ان ثمة جدلا في هذه الفلسفات الفنية يؤدي الى ان يصبح اشياع المضمون — على غير ما ارادة منهم — أشياعا للصورة، والى ان يصبح اشياع الصورة — على غير ما ارادة منهم كذلك — اشياعا للمضمون ، وذلك على غير ماستقرار ولا اطمئنان ، ثم يعود كل مذهب الى مذهبه على غير ما استقرار ولا اطمئنان كذلك .

وهكذا نصل مع كروتشه الى الحقيقة القائلة — ان كان ثمة حقيقة — « بان المضمون والصورة يجب ان يميزا في الفن ، لكن لايمكن ان يوصف كل منهما على انفراد بانه فني ، لان النسبة القائمة بينهما هي وحدها فنية ، اعني الوحدة — لا المجردة الميتة — بل العيانية الحية التي ترجع الى التركيب العقلي ، والفن تركيب فني قبلي حقيقي ،تركيب للعاطفة والصورة في الحدس ، تركيب نستطيع ان نقول بصدده ان العاطفة بدون صورة : عمياء ، والصورة بدون عاطفة : فارغة » .

واذا عدنا الى الدكتور زكريا ابراهيم ، وجدناه يتوجه بالحديث الى نقطة هامة جدا ، وهي : لماذا يختار الفنان هذا الموضوع دون ذاك ؟ الواقع أن ثمة جوابا لهذا السؤال ، وهذا الجواب يمدنا به علم النفس والباحثون السيكلوجيون . فعلم النفس لاينظر الى العلاقات الظاهرية فحسب « اللهم الا في المدرسة السلوكية » بل هو يبحث كذلك عن العلاقات العميقة من شعورية ولا شعورية بين الطرفين ، الفنان وموضوعه الفني .

ان علم النفس يؤكد ان اختيار الطرف الاول « الفنان » للطرف الثاني « الموضوع » ليس اختيارا اتفاقيا عشوائيا ، بل ان ثمة علاقة وثيقة بينهما وبين الموضوع والابداع الفني . فكل موضوع يكون مجال عمل فني ابداعي بالنسبة للفنان ، لان هذا الموضوع يكون حيويا بالنسبة اليه من جهة ، ويثير في نفسه انفعالا نفسيا ما من جهة ثانية . واضيف الى ذلك قولي ، انه من هنا جاءت فكرة ضرورة وضع الذات في العمل الفني ، ليأتي هذا العمل صادقا معبرا عن شخصية الفنان من خلال لوحاته . ثم يقول الدكتور زكريا في خاتمة بحث موضوع العمل الفني :

« وعلى كل حال فانه ليس من شأن الموضوع في العمل الفني ان يستثير المتأمل بوصفه موضوعا ، وانما هو لابد من ان يندمج في صميم التعبير الفني نفسه ، فلا يكون ثمة مايستثير انتباهنا سوى العمل نفسه ، وهكذا ننتهي الى القول بان العمل الفني هو موضوع لذاته مادام ينطوي على تعبير فني » .

وعن الاس المؤسس الثالث في العمل الفني ، عن « التعبير » ، يرى الكاتب بانه لابد من ان ينضوي تحت لواء العمل الفني معنى ما ، وهذا المعنى هو الذي يعطي امارة العمق في هذا العمل ، والفنان اذ يتوجه الى الموضوعات « يعيد تكوينه على حسابه الخاص » مانحا هذا الموضوع تعبيرا ذاتيا ما ، ليستحيل عندها هذا الموضوع ، من موضوع طبيعي او فني ، الى حقيقة ناطقة ذات دلالة بوساطة هذا التعبير الممنوح .

وثمة صعوبة في تحليل وتفسير هذا « التعبير » باعتباره امرا وجدانيا ، ذلك ان العمل المعبر Expressif يختلف عن العمل المؤثر Emouvant لان « التعبير » شيء و « التأثير » شيء اخر . فعلى التأثير الوجداني الا يكون حجر عثرة في سبيل فهم العمل الفني السليم . وكان الدكتور زكريا ابراهيم،يهيب بالمتذوق او بالناقد الفني ، ان يكشف عن تعبيرية اللوحة الفنية ، الكشف الموضوعي الدائب دونما ادخال لعناصر تأثره الوجداني ، وفي هذا بعض الصعوبة كما ارى ، اذ انه من الصعوبة بمكان كشف تعبير فني كشفا موضوعيا كل الموضوعية دون تدخل الانفعال الذاتي ، ولكن الكاتب يقصد في رأيه ذاك نظرة اخرى ، وهي انه لاضرورة لوجود العامل المؤثر في العمل الفني لكي نعتبره عملا فنيا معبرا . ونستطيع ان نخلص معه الى نتيجة هي « ان الوظيفة الاساسية للتعبير انما هي ان يجعل من

المحسوس لغة اصيلة تحمل طابع « الطراز » او « الاسلوب » ولكنها لاتدين للمنطق بشيء » .

ولما كان كروتشه يقول بان الفن حدس ، فان بعض المفكرين ينفون كون الحدس معبرا ، وبالتالي يصبح الفن « الكروتشي » فنا لا معبرا ، وهذا مايرفضه صاحبه ، لانه يرى في التمييز بين الحدس والتعبير تمييزا خاطئا ، فكيف نميز الصورة عن ترجمتها المادية ؟ كيف نضع صور الناس والمناظر والافعال في جانب ، ونضع في جانب ثان « الاصوات والانغام والالوان ؟ كيف نفرق بين الظاهر ـ الذي يعتبره مؤيدو التمييز انه الاداة ـ وبين الباطن ـ الذي يعتبره اولاء ـ انه الفن بالذات ؟ ذلك انه متى فصلنا بين الحدس والتعبير فقد حكمنا عليهما بعدم الاتصال بعد هذا الانفصال ، فلا يعود ثمة حدٌ وسط يحاول ان يؤلف بينهما في وحدة تركيبية ، كما كانا قبل الانفصال .

ولكن كروتشه يحاول ان يجد حلا لهذه المشكلة القائمة بين الحدس والتعبير وذلك بان يذهب الى اصل المشكلة وجذروها ، فيبحث : هل كان تفريق العنصرين : الحدس والتعبير عن بعضهما صحيحا ، آي هل يمكن ان نتصور حدسا من غير تعبير ؟ وهي وسيلة تؤدي ـ بلا ريب ـ الى الحل السليم لعقدتنا الجديدة ، عقدة التمييز بين الحدس والتعبير.

« والواقع اننا لانعرف الا حدوسا معبرا عنها » هكذا يقول لنا هذا الفيلسوف ، فالفكرة لاتكون فكرة الا اذا امكن التعبير عنها بألفاظ ، كذلك فان اللحن الموسيقي لايمكن ان يكون لحنا موسيقيا مالم يتحقق بانغام ، فالفكرة واللحن والصورة لاتوجد قط ـ خلافا لما يظن من انها توجد ـ بدون تعبير . ويحاول كروتشه نسف المشكلة من أساسها ، فيقول لنا ، اننا اذا فهمنا الفن على انه حدس ، لم يبق ثمة حاجة الى التفريق بين الجوهر المفكر والجوهر الممتد ـ على حد تعبيره ـ لان الجوهر المفكر ، أي الفعل الحدسي كامن في ذاته .

ولنا ان نشير الى طابع الكلية في التعبير الفني ، الذي يعتقد به الفيلسوف كروتشه ، فهو يرى ان كل تصور فني محض هو في الوقت نفسه هو والكون « كل كلمة تنفرج بها شفتا الشاعر ، وكل صورة من الصور التي يبدعها خياله ، تنطوي على المصير الانساني كله ، وتضم كل الامال والاوهام والالام والافراح والامجاد الانسانية ، تحوي الواقع في صيرورته ، في نموه الدائم ، وهو يخرج من ذاته عذابا وسعادة » . ولا يسعنا ههنا الا ان نعقب بأن كروتشه متطرف تطرفا تسقطه الواقعة الفنية والتعبير الفني غير الشمولي بهذه الدرجة للكون .

والحقيقة عنده ، هي ان العمومية والصورة الفنية ليسا شيئين بل هي شيء واحد ، ذلك ان صب المضمون العاطفي في صورة فنية يعني اضفاء الطابع الكلي عليه ، ونفح النفحة الكونية ، فالوزن والبحر والقافية والاستعارة .. انما هي جميعا مرادفات للصورة الفنية التي اذ تفرد، تدخل الفردية على انسجام في العمومية .

ـ ٣ ـ

تعارضت آراء علماء الجمال والنقاد والفنانين ، حول ما اذا كان الفن محاكاة للطبيعة ، أم ابداعا ذاتيا يتمرد على الاشكال الطبيعية ؟. ويأتي على رأس الفريق الاول المنادي بمحاكاة الطبيعة ، الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو ، الذي نادى بتمجيد الطبيعة ، فكان مذهبه اول مذهب فلسفي في العصر الحديث يتوجه بالعبادة الى الطبيعة ، بيد ان هذه النزعة الفلسفية سرعان ماتحولت الى نزعة فنية تقول بتكامل الشكل الطبيعي « فاننا لانجد في الطبيعة بأسرها ادنى خطأ في الرسم ـ كما يقول رينان ـ حتى ان « روسكن » نادى الفنانين الى الخضوع للطبيعة الخضوع الاعمى دون ادنى اختيار او انتقاء ، لان الفن الكامل انما هو الانعكاس الكلي للطبيعة جمعاء ، وبالمقابل فان الذي ينتقص وينتقي انما هو فن ناقص .

يقول « رودان » موجها حديثه الى شباب المثاليين : « لتكن الطبيعة آلهتكم الوحيدة ، ولتكن ثقتكم فيها مطلقة ، ولتعلموا علم اليقين ان الطبيعة ليست قبيحة على الاطلاق ، بل حسبكم ان تقصروا همكم على الولاء لها .. فلتكن دراستكم اذن بروح الايمان والتدين ، لانكم عندئذ تعجزون عن الاهتداء إلى الجمال ، بل انكم لا محالة واقفون على الحقيقة (١١) » .

وان كانت نظرة « روسو » الفلسفية قد تحولت الى نظرة فنية فيما بعد ، فان نظرة « روسكن » الفنية سرعان ما امتزجت بلون من الوان الفلسفة الواقعية التي بلغت اوجها في النصف الاخير من القرن الماضي، فمثلا ، يهيب المصور الفرنسي « كوربيه » بالفن ان يصور واقع الحياة فقط ،لا ان يرجع الى الماضي السحيق او المستقبل البعيد ، بل ان يعيش الفن الواقع ، ف « كوربيه » بهذا يحمل لواء الواقعية في مضمار الفن .

ولكن الفنان الناقد « ويسلر » لايوافق « كوربيه » وجماعته نظرتهم هذه ، لان الطبيعة في رأيه لاتقدم لنا لوحات فنية ، انه لاينكر انها تحوي « مواد خام » طبيعة فنية ، ولكن على الفنان الا ينقل مواضيع هذه المواد الخام كما هي في الواقع ، بل عليه ان يميز ويؤلف بينها ، ليبدع بعد ذلك اثرا استطيقيا . والواقع ـ كما يقول الدكتور زكريا ابراهيم ـ لو كانت مهمة الفن مقتصرة على محاكاة الطبيعة ، لكان فن التصوير الشمسي « الفوتغرافي » هو الوريث الشرعي لكافة الفنون الجميلة .

اذن هل نقول ان الفن وسيط بين الطبيعة والانسان ، مؤيدين دعوى المحاكاة « هذا مايريده الشاعر الانكليزي « كولردج » الذي يقول من نص له بعنوان « الفن وسيط بين الطبيعة والانسان » : « الفن بمعناه العام الذي يشمل الرسم والنحت والمعمار والموسيقى ، هو الوسيط بين الطبيعة والانسان ، وهو الذي يوفق بينهما ، انه اذن القوة التي تضفي على الطبيعة عنصرا انسانيا ، وتخلع افكار الانسان وعواطفه على كل مايصلح ان يكون موضوعا لتأملاته ، واللون والشكل والحركة والصوت هي العناصر التي يجمعها الفن ويشكلها ويخلق منها الوحدة حين يفرض عليها معنى خلقيا عاما .. » ويضيف كولردج بعد ذلك « نحن جميعا نعلم ان الفن يحاكي الطبيعة » . وهو يرى انه لابد من وجود عنصرين معا في المحاكاة ، هما التشابه والاختلاف ، ولا بد من اتحاد هذين العنصرين المتقابلين في كل انتاج فني اصيل : ان الصورة التي يتركها الختم في الشمع ليست محاكاة ، وانما هي تقليد او نسخة منقولة عن الاصل ، بينما الختم ذاته هو المحاكاة . ويجب علينا ـ كما يقول شاعرنا هذا ـ ان نحاكي الطبيعة ، « نعم ، ولكن أي ناحية في الطبيعة ؟ أنحاكي الطبيعة

(١١) مشكلة الانسان : الدكتور زكريا ابراهيم (سلسلة مشكلات فلسفية) .

في الاسواق

عيناك قدري

قصص

بقلم غادة السمان

الثمن ٣ ل.ل

منشورات دار الاداب

بأسرها ؟ ويجيب كولردج على تساؤله « لا .. وانما ما في الطبيعة من جمال » ويعود الى التساؤل « ولكن ماهو الجمال اذن ؟ وما طبيعة الشيء الجميل ؟ » ويجيب « في صيغة مجردة : ان الجمال هو تحويل الكثرة الى الوحدة ، ومزج العناصر المختلفة . وفي صيغة محسوسة ، انه اتحاد المنسق او البديع الحيوي (١٢) » .

وللفيلسوف الحدسي « برغسون » رأي خاص في هذه العلاقة بين الفن والطبيعة ، يقول بعنوان « الفن والطبيعة » : « بيد ان الطبيعة لتجتذب من بعيد عن طريق اللهو طائفة من النفوس التي قد استطاعت ان تتجرد عن الحياة ، ولست اتحدث عن ذلك التجرد او الانفصال الارادي العقلي المنهجي الذي هو وليد التفكير والتأمل الفلسفي ، بل انني اعني ضربا من التجرد الطبيعي المفطور في طبيعة الحواس او الشعور . وهو تجرد يتجلى في الحال على شكل أسلوب عذري ـ ان صح التعبير ـ في النظر والاستماع والتفكير ، ولو قدر لذلك التجرد ان يصبح كاملا ، او لو تهيأ للنفس الا تتعلق بالفعل في أي ادراك حسي من ادراكاتها لكنا ازاء نفس فنانة ، لم يشهد لها العالم نظيرا من قبل ، ومثل هذه النفس لابد من ان تكون ممتازة في جميع الفنون على السواء ، او هي بالاحرى لابد من ان تكون قديرة على ادماج شتى ضروب الفن في فن واحد شامل ، وعندئذ لابد لتلك النفس من ان ترى الاشياء جميعا في صفائها الاصلي ، فتدرك اشكال العالم المادي والوانه واصواته ، كما تدرك ادق حركات الحياة الباطنة (١٣) » .

وان كان بعض النقاد والفلاسفة والشعراء يرون في الفن محاكاة للطبيعة ، فان افلاطون ـ فيما لو عدنا الى الوراء ـ يرى فيه محاكاة المحاكاة بالنسبة للحقيقة . فالفن عند صاحب كتاب « الجمهورية » بعيد عن الحقيقة ثلاث مرات لانه « محاكاة المحاكاة » . ولكي يوضح افلاطون هذه الفكرة ، ضرب مثلا بالسرير ، فهناك السرير الاول وهو المثال الذي خلقه الله ، وهناك السرير الثاني الذي يعد محاكاة لمثال السرير الاول وقد خلقه النجار ، وهناك اخيرا السرير الثالث كما يرسمه الفنان ،فهو بعيد اذن عن الحقيقة ثلاث مرات ، فنحن اذا حاولنا رسم أي شيء فانما نرسم المظهر فقط لا الجوهر ، فالرسم محاكاة للمظاهر لا للحقائق (١٤) .

ولكن هل وافق بقية المفكرين والنقاد على ان يكون الفن محاكاة للطبيعة ؟ لقد عرضنا جانبا من الموضوع ، وما علينا الان سوى ان نعرض الجانب الاخر ، لنرى ماراي المعارضين لهذه النظرية الفنية الكبرى .

والحق انه « لم يكن الفن في أي عصر من العصور مجرد تقليد للطبيعة ! ان الفن مأخوذ عن الطبيعة ، ولكنه بدلا من ان يكون تقليدا لها ، نجده تحليلا للطبيعة او اعادة تركيب لعناصرها او تعليقا عليها او ممازجة معها . قد يقول البعض ان سلبية الفنان امر جوهري ازاء الطبيعة ، أي ان عليه ان يسمح لها بان تفعل في نفسه ماتشاء ، ولا يقتحمها هو عنوة . بيد ان الفنان ـ الا اذا كان سخيفا احمق ـ لن يستطيع ان يكون الصورة الفوتغرافية السالبة ، فهو قد يفسح المجال للطبيعة لكي تفعل بنفسه ماتشاء اذ يستسلم لها ، ولكنه يصور فعلها في نفسه اكثر مما يصورها هي ، او قد يعالج عناصرها ، اذ تفعل في نفسه كمادة خام ، له ان يكيفها حسبما يبغي ، كما يفعل الموسيقي بالاصوات الطبيعية حين يحولها الى انغام لم تكن معروفة من قبل (١٥)».

وفي كتاب اخر للدكتور زكريا ابراهيم ، يعضد فيه الرأي القائل باللامحاكاة كما عضده من قبل صاحب « الحرية والطوفان » يقول

ـ التتمة على الصفحة ٥٥ ـ

(١٢) كولردج : الدكتور محمد مصطفى بدوي (سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ١٥ ـ) .

(١٣) برغسون : الدكتور زكريا ابراهيم (سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ٣ ـ) .

(١٤) افلاطون : الدكتور احمد فؤاد الاهواني (سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ٥ ـ) .

(١٥) الحرية والطوفان : جبرا ابراهيم جبرا .

سلسلة المسرحيات العالمية

سلسلة جديدة تقدم فيها دار الاداب مجموعة رائعة من اشهر المسرحيات العالمية التي وضعها كبار كتاب المسرح

صدر منها :

١ ـ البغي الفاضلة وموتى بلا قبور

بقلم جان بول سارتر

ترجمة الدكتور سهيل ادريس والمحامي جلال مطرجي

الثمن ٢٠٠ ق.ل

٢ ـ ماريانا

تأليف فديريكو غارسيا لوركا

ترجمة شاكر مصطفى

الثمن ٢٠٠ ق.ل

٣ ـ هيروشيما حبيبي

تأليف مرغريت دورا

ترجمة الدكتور سهيل ادريس

الثمن ٢٠٠ ق.ل

٤ ـ لكل حقيقته

تأليف لويجي بيراندللو

ترجمة جورج سرابيشي

الثمن ٢٠٠ ق.ل

٥ ـ تمت اللعبة

تأليف جان بول سارتر

ترجمة مجاهد ع. مجاهد

الثمن ٢٠٠ ق.ل

منشورات دار الاداب ـ بيروت

دراسة مشكلة الفن

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٣٧ ـ

الاول « وليس الفنان وحده هو الذي يستشعر هذه الضرورة الملحة للصراع ضد الطبيعة ، وانما نحن نجد هذه الرغبة العارمة في مواجهة العالم والتحكم فيه والسيطرة عليه ، لدى كل انسان كائنا ما كان ، وأية ذلك ان الانسان لم يقنع في آي عصر من العصور بالاستسلام للطبيعة والخضوع للقوى الطبيعية والتعبد للعالم الاكبر ، بل هو قد حاول في كل زمان ومكان ان يفرض نفسه على الطبيعة وان يحد من شوكة القوى الطبيعية ، وان يؤكد حقه في الوجود بازاء « العالم الاكبر » بوصفه ذلك « العالم الاصغر » الذي تدور حوله شتى العوالم الاخرى (١٦) ».

وهكذا ينادي هذان الكاتبان ، وغيرهما كثير ، باللاسلبية ،باللامحاكاة وهو نداء ايجابي يدعو الى الابداع الذاتي بصورة مباشرة .

ونتخطى هذه النقطة ، بعد هذه الوقفة ، فنعود الى « مشكلة الفن» لنجد كاتبه يتحدث عن دخول ذات الفنان في عمله الفني عند الفنان « ادوار مانيه » هذا الفنان الذي مزج النزعة الطبيعية بالنزعة الانطباعية وان شرح لنا صاحب « سلسلة المشكلات الفلسفية » النزعة الطبيعية، واوردنا موجزا عنها فيما سبق ، فاننا نضطر لاخذ شرح للنزعة الانطباعية من صاحب « الحرية والطوفان » . يقول الناقد :

« الانطباعية حركة فنية بدأت في الظهور في اوائل الثلث الاخير من القرن التاسع عشر ، ولم يعجب الناس اول الامر برسوم الفنانين الانطباعيين لان هؤلاء اخذوا يحاولون تمثيل حقيقة الطبيعة بشكل جديد غير معهود من قبل ، لقد اخذوا يحللون الضوء ، ويدرسون آثاره على الاشياء في ساعات النهار ، وقد خرجوا من المرسم الى العراء ، ضاربين لوحاتهم بألوان براقة زاهية . وبعد بضع سنوات لاقت لوحاتهم بعض الاستحسان من الجمهور الذي بدأ يتذوق هذه اللوحات ، وتتطور الانطباعية هنا منحصرة في محاولة التلاعب بألوان الطبيعة في النهار ، وتحويل اكثر مايراه الفنان الانطباعي من اشياء واشكال ، وكان من زعماء هذه الحركة « مونيه » و « مانيه » و « سزلي » و « بيسار »وعلى رأسهم جميعا « سيزان » الذي اخذ يعبر عن شخصيته في لوحاته الفنية الرائعة التي رسمها واشهرها « لاعبو الورق » و « قرية ليستاك » (*).

وان رأى الدكتور زكريا ابراهيم في « سيزان » فنانا انطباعيا يضع شخصيته في لوحاته ، فان الناقد جبرا ابراهيم جبرا يرى ان هذا الفنان لايقحم عواطفه فيما يرسم ، بل يراه بانه هو الذي مهد للحركة التكعيبية ، وبعبارة اخرى ، انه انبثقت عن سيزان هذه الحركة الفنية المعاصرة : التكعيبية .

الا ان هذه الانطباعية تتعرض لنقد الفنانين المحدثين منهم «غوغان» الذي ذهب الى ان الصورة لاتوجد في الطبيعة وانما هي بالاحرى موجودة في الخيال « وكأن هذا يعضد رأي الناقد الفلسفي كولنغوود ـ الذي ذكرته فيما سبق ـ ذلك ان الاسم الصحيح للفن هو الخيال » ، وغوغان يلح دائما على ان تكون لوحات الفنان مسحة من شخصيته وعقليته المستقلة وفردية نفسيته . ويرى الدكتور زكريا ان غوغان مهد في الفن الحديث لظهور النزعة الرمزية فلم تلبث النزعات الانطباعية ان اخلت السبيل للنزعات التعبيرية على نحو ماتبدت عند « ماتيس » و « فان جوخ » و « جورج رووه » .

ولم تقف موجة نقد الاتجاه الطبيعي في الفن عند غوغان ، بل امتدت الى العصر الحاضر . يقول الناقد المعاصر « بابلو بيكاسو » : « اننا نعرف جميعا ان الفن ليس هو الحقيقة ، وانما هو كذبة تجعلنا ندرك الحقيقة ، او على الاقل تلك الحقيقة التي كتب لنا ان نفهمها . » ويأتي الكاتب على رأي لبيكاسو يخالف به آراء المثقفين عامة في هذا الفنان المعاصر ، فان اعتقد هؤلاء ، من نقاد ومتذوقين ، ان بيكاسو داعية الى الفن التجريدي الحديث ، فان بيكاسو يقول « على الرغم من رسومه التجريدية » : « انه ليس ثمة فن مجرد » . ويضيف « فانك لابد بالضرورة من ان تجعل هذا الشيء او ذاك نقطة انطلاق لك ، ولكنك تستطيع من بعد ان تعود فتمحو كل آثار الواقع » .

وان كنا منذ قليل نورد النقد تلو النقد لنظرية المحاكاة ، فان نظرية « مالرو » في الفن تحارب بعنف نظرية المحاكاة ، لقد حاولت هذه النظرية ان تؤكد النزعة الانسانية في كل فن ، وذهب صاحبها الى القول بان الفن هو ابداع لقيم انسانية يخلق الفنان بمقتضاها عالما غريبا عن الواقع ، دون ان يكترث في شيء بالحقيقة الموضوعية او الوجود الخارجي . ف « مالرو » اذن ، لايحبذ الفن الكلاسي لان هذا الفن قائم على المحاكاة ، والفن عند صاحبنا ابعد مايكون عن المحاكاة .

واما الفنان « المالروي » فانه يقوم بعملية الاختزال عندما يتوجه الى الطبيعة فيرى فيها ماله علاقة بالاثار الفنية ، فيأخذ الصورة لا كما هي في واقعها ، بل يختصرها او يجتزيء منها فيبدل ويغير ، كالمثال الذي « يفرض على الموضوع ضربا من التحوير حين يحول كل حركة مضمرة او صريحة فيه الى ضرب من السكون او الثبات » وهذا مايخالف به « مالرو » الناقد « رسكن » الذي قال ـ وذكرته قبل قليل ـ بالخضوع الاعمى للطبيعة دون ادنى اختيار او انتقاء ، لان الفن الكامل ـ عند رسكن ـ انما هو الانعكاس الكلي للطبيعة جمعاء ، وبالمقابل ، فالفن الذي ينتقص وينتقي ، هو فن ناقص ، وهذا كما هو بين للعيان ، يخالف كل المخالفة آراء « مالرو » القائمة على العكس تماما .

ولا بد اخيرا من الاشارة الى تحليل مالرو للفنان منذ بداية سنيه الفنية الاولى ف « حياة كل فنان انما تبدأ بالنقل عن لوحات كبار المصورين او محاكاة اسلوب غيره من كبار الفنانين ، ولا شك في ان هذا النقل هو في صميمه مشاركة ، ولكنها مشاركة في الحياة ، بل مشاركة في الفن « فالنقل اذن عن لوحات الفنانين الكبار ، انما هو لون من الصداقة والاخوة التي تجمع بينها صنعة الفن الانسانية السامية ، هي الصفة التي تتمثل في عمل فني لايصور الواقع التصوير الدقيق بلا عملية اختزال او تحرر ، بل الفن كل الفن يكمن في اللوحة التي تنقلنا الى عالم اخر غير هذا العالم الواقعي ، وهذا مايجذبنا الى اللوحة الفنية اكثر من أي سبب اخر .

« وهكذا ـ يقول الدكتور زكريا ابراهيم ـ قد يكون في وسعنا ان نقول ان علاقة الطبيعة بالفن ليست علاقة السيد بالمسود ، او علاقة الصورة بالمرآة ، وانما هي علاقة العالم الطبيعي الزائل بذلك العالم الانساني الذي يلتمس الخلود عبر الصور المخلوقة » .

ـ ٤ ـ

ثمة مقابلة أخرى ، غير المقابلة بين الفن والطبيعة ، وهي بين الفن والصناعة ، فكثير من الفلاسفة وعلماء الجمال والنقاد يقولون بوجود علاقة صميمة بين هذين الطرفين ، وبالعكس ، قد نجد من الفلاسفة وعلماء الجمال والنقاد ـ وهم أقل من أولاء ـ من يقول بعدم وجود هذه العلاقة . اذن ، فلنعرض الموضوع على بساط البحث .

ولو بدأنا بالبحث من أفلاطون لوجدنا أنه « لم يكن يفرق بين الفنون الجميلة وغير الجميلة كما نفعل الان ، فلفظة الفن تدل على الصناعة ، كما تدل على الفنون الجميلة ، فالنجارة والحدادة والبناء وما الى ذلك من الصناعات التي يضرب بها المثل في شتى المحاورات، تعد من جملة الفنون ، وهي كلها ترجع الى ابداع الفنان (١٧)

كذلك ، قال عن الفن بأنه صناعة الفيلسوف العربي «ابن خلدون» وذلك من عنوان احد فصوله « الفصل الثاني والثلاثون ـ في صناعة

---

(١٦) مشكلة الانسان : الدكتور زكريا ابراهيم .

(*) مجلة المعارف ـ السنة الاولى ـ العدد الخامس (علم الفن).

(١٧) تأكيد لما جاء في الجزء الاول من هذا البحث : من كتاب أفلاطون : الدكتور احمد فؤاد الاهواني .

الفناء » وذلك في « الجزء الاول من كتاب العبرو ديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الاكبر » كما جاء بالحرف الواحد في صدر مقدمته المشهورة .

وعندما يطرح الدكتور زكريا ابراهيم هذا الموضوع للنقاش ، يصطلح بادىء ذي بدء على تسمية موضوع الفن « بالموضوع الجمالي L'objet esthétique وتسمية موضوع الصناعة « بالموضوع الاستعمالي L'objet usuel

واننا لو نظرنا الى الموضوعين من ناحية « الغائية » لوجدنا أن الموضوع الاستعمالي يبدو ذا غائية نفعية ، فهو موضوع لاداء خدمة أو وظيفة ، وهو في الوقت نفسه لا يحمل مطلق صبغة تعبيرية ، بينما الموضوع الجمالي ، لا يحمل الغائية النفعية بقدر ما يحمل الصبغة التعبيرية . واذا كان الموضوع الاستعمالي يدفعنا الى استخدامه بحكم وجوده وغاية هذا الوجود ، فان الموضوع الجمالي هو موضوع تأمل وتذوق واستطلاع ليس الا ، أي أنه لا يؤدي تلك الوظيفة النفعية التي يؤديها ذاك (اللهم الا وظيفة خدمة الفلسفة ـ كما يرى أفلاطون (١٨)).

ولكن أليس في استطاعة الموضوع النفعي أن يصبح موضوعا جماليا، كما أن في استطاعة الموضوع الجمالي ان يحقق بعض الوظائف النفعية؟.. هذا ما يرد عليه بعض علماء الجمال بالايجاب ، كعالم الجمال « غيو » الذي وحد بين الجميل والنافع ، فاعتبر كثيرا من الآلات التي تستعملها اليد البشرية جميلة . ومن هنا جاء اعتبار بعض الابنية أعمالا فنية ، فها هو « بول فاليري » يقسم الابنية الى ثلاثة أقسام : أبنية صامتة لا تتكلم ، كالتي لا تستحق سوى اللا اكتراث ، وأبنية ناطقة تتكلم ، كأبنية المعابد التي توحي بالخشوع والرهبة الالهية ، وأبنية صداحة تغني ، كالآثار الفنية الرائعة « وكأنما هي آنغام سماوية قد صيغت من حجارة » وهي عند فاليري « أبنية الفن وحده » .

ونستطيع أن نطرق المقارنة من زاوية « صاحب » كل من العمل الفني والعمل الجمالي ، فكلاهما مثلا من نتاج اليد الانسانية ، لكنهما يفترقان في أن العمل الصناعي ان هو الا وليد العقل الخالص ، وهو بالاضافة الى ذلك ابن تصميم آلي ، بل هو نتاج عملية ابداعية لتصيير الطبيعة من طبيعة الى روح ناطقة . فبالنسبة لصاحب كل منهما نقول بأن « الصانع » في العمل الصنعي هو محقق لوظيفة ذلك الموضوع ، ولولاه لبقي الموضوع مجردا بلا معنى بل بلا وجود ، أما « الصانع » في العمل الفني ، فانه يظل كامنا في عمله الفني يشعر به كل انسان في كل زمان ومكان ، وهذا ما يطلق عليه الدكتور زكريا ابراهيم اسم : الحضرة الحية

ونستطيع أن نلج كذلك بابا آخر من أبواب هذه المناقشة ، فنتحدث عن « لغة » كل من الموضوعين الاستعمالي والاستطيقي ، فمما لا شك فيه أن « لغة » الموضوع النفعي الاستعمالي هي لغة عامة لا تعطي مطلق تعبير شخصي عن مبدعه ، بينما « لغة » الموضوع الفني الاستطيقي كلها تعبير عن شخص الفنان الذي أبدع لوحته ، ومن هنا جاءت دراسة البعض من النقاد للوحات [illegible]انين بغية الوقوف على نقاط عديدة في نفسياتهم ، لا تكشفها سوى اللوحات التي انما تأتي في السواد الاعظم ، معبرة عن ذاتياتهم .

فهل يكون معنى هذا أنه ليس ثمة علاقة بين الفن والصناعة ، أو بين الموضوع الجمالي والموضوع الاستعمالي ؟ ألسنا نلاحظ أن كثيرا من علماء الجمال المعاصرين يميلون الى القول بأن الفنان هو أولها وقبل كل شيء « صانع Artisan »

وأستطيع أن أضيف ملاحظة جديدة على ما ذكر ، وهي تعزز الرأي القائل بالصلة القائمة بين الفن والصناعة . فبالنظر الى اللغة الاجنبية ولتكن الفرنسية مثلا ، نجد أنها عبرت عن « فنية » الفنان ، و « فنية » الصانع في آن واحد ذلك أن كلمة « الفن Art » موجودة كمقطع أصلي وأساسي في كل من كلمة « الفنان Artiste » وكلمة « الصانع Artisan » فكأن اللغة في أساسها قد أقرت بفنية الموضوع الاستعمالي ، كاقرارها بالضرورة والطبيعة ، بفنية الموضوع الفني .

نعود بعد هذه الاشارة الكشفية اللغوية ـ ان صح التعبير .. الى الدكتور زكريا ابراهيم ، لنتحدث بشيء من الايجاز ـ كدأبنا لضيق المجال ـ عن نظرية عالم الجمال الفرنسي « سوريو » في الفن ، ونقده للنظريات الاخرى .

فمن المعروف أن بعضا من الفلاسفة وعلى رأسهم «كانت ، ودركهايم، وشيلر ، وسبنسر » يقرنون الفن باللهو ، فيعتقدون أن الفن لا يحقق مطلق وظيفة باعتباره لونا من الوان الفن . يقول الفيلسوف « غويو » عن « كانت » في هذا الصدد ما يلي : « فكان كانت أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة وفكرة الكمال ، حتى لقد بالغ في ذلك ، فرد الجمال الى النشاط المجرد عن الغرض ، المنزه عن المنفعة ، وأرجعه الى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ويقوم به العقل » ويتابع « وقد ذهب شيلر هذا المذهب نفسه ، وقال بهذا الرأي عينه ، ولكنه زاده وضوحا ، وخلص منه الى القول بأن جوهر الفن لعب » . وبعد ذلك يبين لنا غويو كيف أن هذه النظرية قد سرت لدى كبار الفلاسفة في عديد من البلدان الاوروبية « ففي فرنسا نرى تلاميذ كانت وتلاميذ سبنسر يتفقون على أن لذة الجمال ولذة اللعب صنوان ، وفي المانيا نرى مدرسة شوبنهور تعد الفن نوعا ساميا من اللعب ، وظيفته ان يعزينا عن مبائس الوجود بضع لحظات ، وأن يهيئنا لتحرر أكمل يتم بالاخلاق » (١٩) .

ولكن « سوريو » يبين لهؤلاء ولغيرهم ان الفنان « صانع » محترف، وظيفته هي الفن ، كأي « مهني » آخر ، فالفن على هذا الاساس ضرب من النشاط الصناعي ، فلا يجوز اعتباره بحال من الاحوال لونا من ألوان اللعب قط ، بل أن عالمنا الجمالي هذا يقول في كتاب له بعنوان «مستقبل الاستطيقا : ان للفن وظيفة اجتماعية تنحصر في امداد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة . وبدلا من ان يفرق « سوريو » كالآخرين بين الموضوعين النفعي والجمالي تفرقة أساسية ، يرى ان هناك تفرقة أخرى تقوم على التمييز بين العمل « الادائي » والعمل « الفني » ، ففي الوقت الذي تكون فيه مهمة الصانع تنحصر في مسايرة الآلة دونما ادخال « لشخصيته » في عمله ، نجد ان الفنية تنتفي عن العمل الفني ، ان سايرته آلية من الآليات ، ذلك أن الانسان ـ الفنان انما يعبر عن شخصيته من خلال عمله الفني ، فان قام بعمل آلي لا شخصي ، فكأنه لم يخلق قط موضوعا استطيقيا .

والنتيجة ـ كما يقول ويسمان ـ هي أنه لها موضع للفصل التام بين الفن والصناعة ، لان الفن هو لباب الصناعة ، أو هو الصناعة في أسمى صورهما ، أو هو العمل المتين الذي يستحق عن جدارة لفظ الصنعة أو التكنيك .

ـ ٥ ـ

لننقل الآن الى دائرة أخرى شيقة من دوائر هذا البحث الفلسفي ـ الاستطيقي فنتحدث عن مكان الفن في الفكر ، بعقد مقارنة بينه وبين العلم ، وبينه وبين الاخلاق ، متعرضين الى نظرية « الفن للفن » ومناقضتها ، كذلك سنتحدث عن « فردية » أو « اجتماعية » الفن ، أي بصريح العبارة ، سنبحث : هل للفن وظيفة اجتماعية ؟ وما هي هذه الوظيفة ؟

لقد حاولت بعض النظريات المفهومية ـ على حد تعبير كروتشه ـ ان تمزج بين الفن والعلوم الاخرى، كمحاولة « شللنغ وهيجل» ، بالتوحيد بين الفن وبين الفلسفة والدين ، وكمحاولة « تين » بالمزج بين الفن وبين العلوم الطبيعية ، وكذلك كمحاولة « مذهب الحقيقة » الفرنسي بالمزج بين الفن والملاحظة التاريخية ، فهل الفن مستقل أو لا مستقل اذن ؟

---

(١٨) نفس المصدر السابق .

(١٩) مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ج.م. غويو (ترجمة سامي الدروبي) .

ورأي المفكر كروتشه في هذا الصدد هو ان مفهوم استقلال الفن هو « مفهوم نسبة » ، بمعنى ان كل صورة وكل مفهوم خاص هو مستقل من ناحية وغير مستقل من ناحية أخرى ، أي هو مستقل وغير مستقل في آن واحد . اما الاستقلال المطلق للصورة الفنية ، ففير وارد اطلاقا ، ذلك ان الصورة نفسها تكون في هذا الاستقلال المطلق فارغة تماما .

ويشير هذا المفكر الايطالي ، الى اننا لو درسنا الموضوع دراسة اجمالية عامة ، لتصورنا استقلال مختلف ضروب النشاط الروحي ، وعدم استقلالها بشكل صلة شارط بمشروط « هذه الصلة التي يفوق فيها المشروط شارطه لانه يفترض مقدما ، وحين يصبح بدوره شارطا ويبعث على وجود مشروط جديد يؤلف سلسلة في حالة تطور » .

والفن عند صاحبنا ينطوي ـ نظرا لوحدة الفكر ـ على كل ذلك (يقصد التاريخ والرياضيات والاخلاق واللذة ..) وعلى كل ما عدا ذلك كذلك . ولكنه يجد مخرجا من هذا المأزق ، فيذهب الى أن الاخلاق والمنفعة واللذة والالم تكون في الفن، من حيث هو فن ، اما كسوابق واما كلواحق ، وتفسير ذلك أنها موجودة فيه اما كعناصر مفترضة مقدما او متوجسة متأخرا ، وبدون هذا العنصر المتوجس متأخرا ، لا يكون الفن هو الفن .

وحسبنا أن نشير ههنا ، الى الومضات الفكرية التي تشع في سماء هذا البحث ، فنأتي على علاقة الفن بكل من العلم والاخلاق .

فمن الناحية الاولى ، يقول « كروتشه » ان مسألة علاقة الفن بالعلم او الخيال بالمنطق ، انما هي في واقع الامر ، تتعلق بطريقة التمييز بين الشعر والنثر ، وقد يروق لنا هذا الانتقال اللامنطقي ، او لا يروق ، وسواء كان هذا حالنا أو ذاك ، فان مفكرنا يتابع حديثه دونما مطلق تعليل او تفسير ، على غير ما عادته ، ونحن لو سلمنا معه بأن الفن او الخيال انما يمليه الشعر ، وبأن العلم او المنطق انما يحتله النثر ، فينبغي لنا ان نقيم تمييزا بينهما لا على أساس المنظوم وغير المنظوم ، بل على أساس أعمق ، فنعتبر الشعر تعبيرا عن الصورة ، ونعتبر النثر تعبيرا عن الحكم او المفهوم، والتعبيران عن الكاتب ، من حيث هما تعبيران، هما من طبيعة واحدة ، ولهما كذلك قيمة فنية واحدة ، ومن هنا نلمس اعطاء كروتشه قيمة للنثر كقيمة الشعر « ولا داعي ابدا لان نعترف « لمؤلف » نشيد بأنه شاعر ، وان ننكر ذلك على أولئك الذين « ألفوا » الميتافيزيقا ، والمجمل في اللاهوت ، والعلم الجديد .. » فان في هذه الآثار جميعا من الهوى ومن القوة الغنائية ما لا يقل عن أي نشيد أو قصيدة ! ! » .

ولو تناولنا بالعرض رأي الفيلسوف « شوبنهور » حول هذه العلاقة القائمة بين الفن والعلم لوجدنا أنه يعتقد بأن « الفن أعظم من العلم ، لان العلم لا يصل الى نتيجته التي يرمي اليها الا بعد المجهود المضني في جمع الامثلة واقامة البراهين في بطء وحذر شديدين ، اما الفن فيصل الى غايته دفعة واحدة بالبصيرة والتمثيل ، هذا الى ان العلم تكيفه الموهبة العادية ، أما الفن فلا بد له من العبقرية والنبوغ » (٢٠) ولا يخفي ما في هذا القول من سطحية في شطره الاول ، ولكنه على كل ، ايمان بالفن عميق .

وللناقد الشهير « روسكين » رأي خاص حول هذه العلاقة بين العلم والفن ، يقول الدكتور عادل العوا « يرى روسكين ان العلم والفن يتفقان في بعض النقاط ويختلفان في نقاط أخرى . فكلاهما يخضع للحقيقة ، ولكن الحقيقة في العلم هي موضوع معرفة الاشياء بذاتها ، أي بصرف النظر عن تأثير الفكر الحسي . اما الفن فهو معرفة بالانطباعات التي تحدثها الاشياء في النفس : نفس الفنان . الفن والعلم يعنيان بالحقيقة : الاول يعنى بحقيقة الظاهر، والاخر يعنى بحقيقة الذات» (٢١)

(٢٠) قصة الفلسفة الحديثة : احمد امين ـ زكي نجيب محمود (بحث شوبنهور) .

(٢١) المذاهب الاخلاقية الجزء ٢ : الدكتور عادل العوا (بحث روسكين)..

والحق ان الجملة الاخيرة من قول روسكين تجسد واقع كل من العلم والفن تجسيدا حقيقيا .

واما عن علاقة الفن بالاخلاق ، فاننا نطالع للفيلسوف شوبنهور رأيا خاصا كذلك في هذا الصدد ، فهذا الفيلسوف المتشائم مؤمن بالفن الايمان الذي يجعله وساطة التحرر من الالم . يقول الفيلسوف في هذا الموضوع بالذات « على أنه يتفق احيانا للمعرفة الانسانية ان تتحرر من خدمة الارادة الكلية ، وذلك حين نستغرق في التأمل الفني ، فيزول الشعور بالفردية فنؤثر عليها الغيرية . فالفن والاخلاق هما وسيلتان للتحرر من الالم » (٢٢) وعندما يصنف شوبنهور الفنون ، ينعت فنا ـ سنذكره في حينه ـ بأنه يمثل الاخلاق : ففن « العمارة » يأتي في الدرجة الدنيا من الفنون وتليه « الفنون التشكيلية » ، واما فن « التصوير » فانه يمثل الاخلاق أي مختلف وجهات الانسان في مختلف الظروف . ونحن لو تابعنا هذا التصنيف لوجدنا ان « الشعر » يوحي بالمعاني بواسطة الالفاظ ، وأما الموسيقى ـ في العلية ـ أخيرا ، فهي فن يستغني عن كل صورة مكانية ويتخذ صورة الزمان .

ويشرفنا جدا ان نقول مع « كروتشة » ان كل شاعر يكون أخلاقيا في اللحظة التي يبدع فيها ما دام يقوم بواجب مقدس . ولا يحق لنا اطلاقا ـ برأي هذا المفكر الناقد ـ ان نصم الفنان من الناحية الاخلاقية بأنه مذنب ، ولا من الناحية الفلسفية بأنه مخطىء ، حتى ولو كانت مادة فنه أخلاقا منحطة أو فلسفة منحطة، فهو كفنان لا يعمل ولا يفكر وانما يعرض ويغني ، أي يعبر .

وأستطيع أن أخلص مع القارىء ، الى أن كروتشه من أصحاب نظرية الفن للفن ، ولقد حاول ـ كما سبق وذكرت . ان يهدم دعائم نظريتي الفن للفن ، والفن للمجتمع ، ولكنه الآن يقع ـ كما هو بين للعيان ـ في حبائل نظرية الفن للفن وهل أدل على ذلك من قوله « فهو

(٢٢) تاريخ الفلسفة الحديثة : يوسف كرم (بحث شوبنهور).

في الاسواق

تأملات وجودية

بقلم الدكتور

زكريا ابراهيم

■ لون جديد لم يعرفه الادب العربي من قبل

■ خواطر ويوميات تشتعل بالفكر والحياة وتتناول مشاكل الوجود والموت والعدم والظلام ، وتذكرنا بيوميات كيركجورد وغابرييل مارسيل .

■ مذكرات حية تلوح كلمع من النجوم وسط حلكة الجفاف الاكاديمي .

■ كتاب هام يعيش قضية « الفكر » وسوف يكون بدء سير في طريق جديد من طرق التعبير بالعربية

الثمن ٢٥٠ ق.ل

منشورات دار الاداب

كفنان لا يعمل ولا يفكر ، وانما يقرض ويصور ويغني أي يعبر » وبهذا قد نفى التزام الفنان نحو مجتمعه ، وطلب الينا ، بصريح العبارة ، ان نتركه يجوب في فنه معبرا عن ذاتيته فقط .

وختاما لهذه النقطة ، نشير الى أن « أثينا ، التي نعدها بلا نزاع موطن الشعر الحماسي والغناء ومقر فنون الدراما والنحت والبناء ، لم تكن لتفهم فكرة الفن للفن » ويتابع الفيلسوف « جون ديوي » قوله «وما كان أفلاطون يطلبه من رقابة على الشعر والموسيقى هو ضريبة للاثر الاجتماعي بل السياسي الذي حققته تلك الفنون » (٢٣) . وان أفلاطون هذا ، قد نادى بضرورة اخضاع الفن للاخلاق ولخدمة المجتمع ، فلم يكن اذن يناصر نظرية الفن للفن (٢٤) . وهكذا يظهر لنا ان هاتين النظريتين الفنيتين تقفان على طرفي نقيض ، وتتنافسان على الحقيقة ، منذ فجر الحقيقة : فجر الفلسفة اليونانية .

نلج الآن زاوية أخرى من هذا البحث خاصة بعلاقة الفن بالمجتمع. ولو سرنا بالدراسة هذه سيرا تاريخيا ، لوجدنا ان الفن في العصور القديمة ، كان فنا جماعيا ولم يكن فنا فرديا ، فقد كانت جماعة بشرية كبرى تشترك في نتاج فني لا فردا واحدا فقط ، بالرغم من اعتيادنا ان نطلق اسم احد كبار المشتغلين بالفن على هذا الفن الجماعي . ويؤيد هذا الرأي الفيلسوف الامريكي « جون ديوي » بقوله من نص له بعنوان « الفن والحضارة » : « ولكن الفنون التي شادت بها الشعوب البدائية ذكرى عاداتها ومؤسساتها ، تلك الفنون التي كانت « جماعية » هي المنبع الذي نشأت منه جميع الفنون الجميلة » .

ولكن قد نجد لنشأة الفن ، غير هذا « التفسير الاجتماعي » ، فبعض علماء الجمال يفسرونه تفسيرا دينيا ، بدعوى ان الدين هو الظاهرة الاجتماعية الكبرى التي عملت على ظهور الفن وتطوره وترقيه . فالمعابد مثلا كانت منبت الفن،لان الفن دعا الى ضرورة تزيينه،فظهر «فن النحت»، ومن براعة المثالين ظهر « فن التصوير » ، ومن اقامة الحفلات الدينية ظهرت « فنون الرقص » ومن الشعر الغنائي ظهر « فن الموسيقى » .. وهكذا ظهرت هذه الفنون بواسطة الدين . ولنا أن نعقب على هذا التفسير ، بانه صحيح الى حد اعتباره جانبا من جوانب تفسير نشأة الفنون ، وهو ينطبق في الغالب على جماعات معينة من هذه البشرية ولا ينطبق عليها كلها على وجه الاطلاق .

واذا درسنا هذه الحالة في العصور الوسطى لوجدنا ان الكنيسة قد احيت عددا لا يستهان به من الفنون وفي مقدمتها « فن العمار » ، فالكنائس والكاتدرائيات القديمة ، التي تمت الى تلك العصور ، نستطيع أن نعتبرها اليوم لوحات فنية تفيض بالفن ، سواء في التزيين على الجدران ، أو في التماثيل الواقفة هنا وهناك ، أو في اللوحات الفنية التي سقفت السقوف أو ملأت بها الجدران .

ونتابع مع الدكتور زكريا ابراهيم ، فنرى ان هذه النظرة قد تبدلت في العصر الحديث ، فأخذ بعض علماء الجمال يربطون الفن بالحب ، بدعوى ان الانثى هي الدافع الاول الى تفنن الفنان ، ذلك ان معظم فنون الانسان الحديث قد نشأت عن : الجمال الانثوي ، والغريزة الجنسية ، وشهامة الرجولة ، والصراع بين الجنسين ، وخيالات الحب العذري ، وتصورات الفروسية ، ولذات الحياة الجنسية ... الخ » ولا بد من الاضافة الى ان للغريزة الجنسية اثرا في مضمار نشوء الفن .

وتذكرنا فكرة الدكتور زكريا عن ربط الفن بالحب في العصر الحديث ، بقول للفيلسوف الحيوي « غويو » الذي يرى ان « الفن العظيم هو ان يحيا المرء حياة سائر الكائنات ، ثم يعبر عن هذه الحياة . وان تحيا حياة غيرك ، أليس هذا هو الحب ؟ فليس الفنان الحقيقي ذلك الذي يتأمل بل ذلك الذي يحب ثم يعبر عن حبه للاخرين ، ان عاطفة الحب هي مبدأ الشعور الفني » (٢٥) .

وسنأتي ما دمنا في صدد البحث عن الفن والمجتمع ، على بعض من النظريات الجمالية التي تؤمن باجتماعية الفن ، فنشير أولا الى نظرية الناقد « آلان » الذي يقسم الفنون الى فنون فردية كالشعر والتصوير وغيرهما ، والى فنون اجتماعية كالمعمار والمسرح وغيرهما ، الا أنه يضيف: ومع هذا « فليس ثمة فن فردي محض على الاطلاق » .

والفنون الاجتماعية ، ليست اجتماعية في انتاجها فقط ـ كالمعمار ، والفن المسرحي ، وصناعة الافلام السينمائية ، والفن الموسيقي ـ فانها اجتماعية في استهلاكها كذلك ، أي ان تذوق الموسيقى والتمثيل المسرحي من قبل جمهور ، وهي كذلك اجتماعية في موضوعها ، كفنون التاريخ والرواية .

ويعقب الدكتور زكريا ابراهيم على هذه النظرية بقوله « ولسنا نجد عملا فنيا واحدا يمكن القول بأن موضوعه فردي محض ، اللهم الا كتابة السير الخاصة ، بوصفها دراسة لشخصيات فردية مستقلة » .

ويطلع علينا عالم الجمال الفرنسي « تين » بنظرية استطيقية حتمية ، اراد بها دراسة الفن بطريقة الدراسة العلمية ، المطبق عليها اسلوب العلم الطبيعي ، منتهجا تحليل الظواهر الجمالية وذلك حتى يتسنى له التوصل الى « القانون العلمي الذي يتحكم في سير الترقي الفني » ، وهذا كما يبدو اتجاه فرد في تطبيق الدراسة العلمية على الفن .

وقد كانت نقطة انطلاق « تين » في دراسته : الاعتراف بأن العمل الفني ليس واقعة فردية منعزلة ، ليتوصل الى الحقيقة القائلة بأن العمل الفني هو ظاهرة طبيعية تحددها الصورة الجماعية للعقلية الجماعية « ان ابتكارات الفنان ومشاركات الجمهور الوجدانية ، قد تبدو في الظاهر تلقائية حرة وليدة الهوى ، وكأنما هي رياح عاصفة عارضة متقلبة ، ولكنها في الحقيقة ـ مثلها كمثل الرياح نفسها ـ انما تخضع لمجموعة من الشروط المحددة والقوانين الثابتة . ونتساءل هنا عن هذه « الشروط العامة المحددة » التي تتحكم في الظاهرة الجمالية ؟ فنجد الجواب على ذلك ان هذه الشروط ثلاثة هي الجنس او السلالة اولا وهي مجموع الاستعدادات النظرية الوراثية ، والبنية ثانيا وهي الوسط الطبيعي الاجتماعي ، والعصر ثالثا وهو الزمن الذي ينوجد فيه الفنان وتظهر فيه الظاهرة الجمالية ، على ان هذا الشرط الثالث هو في رأي « تين » عامل استطيقي هام .

ولا بد من التعقيب على هذه النظرية ، فهي تتجاهل تماما نفسية الفنان ، كما تتجاهل نوعية الظاهرة الاستطيقية باعتبارها تختلف الاختلاف التام عن أي ظاهرة اجتماعية ، لان الفن نشاط انساني قائم بذاته بوصفه طريقة خاصة في المعرفة لها حقيقتها الخاصة وغايتها المحددة .

بعد « تين » نذهب الى « غيو » الذي أقام دعائم اجتماعيته الفنية على مذهبه الحيوي ، والاجتماعية الفنية تتجلى عنده في ان الفن لا يخرج عن كونه نشاطا اجتماعيا تنحصر غايته في الحياة او الواقع نفسه: والفن ـ بالتفصيل ـ اجتماعي في نشأته فالانفعال الجمالي توسيع للحياة الذاتية ، وهو اجتماعي في غايته لان مهمة الفن انتزاع الفرد من صميم ذاتيته ليوحد بينه وبين الافراد فالفن هنا أداة توافق ، وهو ثالثا اجتماعي في ماهيته ما دام جوهر النشاط الفني هو هذا الطابع العاطفي طابع المشاركة الوجدانية المتجلية في وحدة الافراد بواسطة الفن .

وان آراء « غيو » هذه في ان الفن اجتماعي في نشأته وغايته وماهيته ، يذكرنا بقول « غويو » من ان « الفن اجتماعي ، لا في غايته ونتائجه فحسب ، بل في جوهره وروحه أيضا » فالمفكر ان « غيو » و « غويو » لا يتوافقان في اسمهما فقط ، بل في فكرهما كذلك .

---

(٢٣) جون ديوي : الدكتور احمد فؤاد الاهواني (سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ١١ ـ)

(٢٤) أفلاطون : الدكتور احمد فؤاد الاهواني (سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ٥ ـ)

(٢٥) مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ج.م. غويو (ترجمة سامي الدروبي) .

وان اتفق « غيو » مع « غويو » في هذه النقطة ، فهو يتفق مع « كونت » الوضعي ، و « تولستوي » الصوفي ، و « برودون » الاشتراكي الفوضوي (٢٦) ، في القول بأن ما من شأنه أن يجمع الناس ويوحد بينهم لا بد من ان يكون جميلا ، وان كل ما من شأنه ان يضعف الرابطة الاجتماعية لا بد على العكس ، من ان يكون قبيحا .

الا ان نظرية « غيو » ككل نظرية ، لا تخلو من نقاط ضعف ، فهذا « شارل لالو » عالم الجمال الفرنسي يقول في « غيو » : انه على الرغم مما في فلسفته من حماسة شعرية رائعة ، الا انها لا تتفق مع أي فهم صحيح لعلم الجمال ، وعلم الاجتماع من جهة أخرى ، ويرى الدكتور زكريا ابراهيم بالاضافة الى رأي « لالو » هذا ، ان « غيو » قد عجز عن فهم الدور الحقيقي للمجتمع في صميم الظاهرة الجمالية ، كما فشل في بيان العلاقات الديناميكية التي تقوم في المجتمع الواحد بين الفنان والجمهور .

ولا بد أخيرا من الاشارة ، اشارة موجزة جدا ، الى الدراسات الجمالية التي طلعت علينا في أوائل هذا القرن العشرين ، كدراسة « اوتيس » الذي اعتبر الفن واقعة من وقائع الحضارة او الثقافة ، وكدراسة « هورتيك » التي أخذت تربط الفن بالتاريخ ، فاعتبرته واقعة تاريخية ، وكدراسة « فوسيون » التي حاولت ان تثبت لنا ان التجربة الفردية لا تنفصل في أي حال لدى الفنان عن التجربة الجماعية ، وكدراسة « نيتشه » أخيرا ، التي بحثت الصراع بين الفنان والجمهور ، فاشار فيها الفيلسوف الوجودي الى محاربة الجمهور لفنانه المعاصر ، ونذكر هنا قول المدير العام لمتحف الفنون الجميلة بباريس للفنان «غوغان» في السنين الاخيرة من القرن التاسع عشر : « طالما كنت على قيد الحياة ، فان سنتيمترا واحدا لن يجد سبيله الى متاحفنا » ، وهذا رمز ـ وأي رمز ـ الى عدم اعتبار لوحات الفنان حتى يؤول هو الى الفناء ، فترفع لوحاته الى الخلود .

ونستطيع في نهاية هذه الفقرة من البحث ، ايراد رأي الناقد جبرا ابراهيم جبرا في تحرر الفرد من طغيان المجتمع وثورته الذاتية ، لابراز شخصيته الفردة ، يقول : « ولكن الفن الحديث يصور ردة فعل عنيفة في نفس الفرد ، ازاء التطور السياسي الذي اتجه في الحقبة الاخيرة نحو التكتل الجماعي ، والقضاء على شخصية الفرد ، ويبدو ان الفنان ، اذا رأى شخصية الجمهور تطغى على شخصيته ، عزم على مقاومة هذا الطغيان بالتشديد من فرديته ، وتركيز همه في دخائل نفسه دفاعا عن حريته الذهنية والعاطفية » (٢٧) .

ـ ٦ ـ

وبعد ، فنتناول في هذا الجزء السادس من هذه الدراسة ، أربع نظريات فلسفية ـ استطيقية ، لثلاثة من كبار الفلاسفة وهم « برغسون » و « شوبنهور » و «ديوي» ولعالم الجمال الفرنسي « شارل لالو » ، وذلك ضمن اطار الحديث عن الفن من حيث صلته بالحياة ، لنصل مع الدكتور زكريا ابراهيم ـ في خاتمة المطاف ـ الى اننا لا نستطيع قط القول « بالصلة المطلقة » بين الفن والحياة ، كما لا نستطيع القول على العكس « باللاصلة المطلقة » بين هذين الطرفين ، بل نحن في موقف وسط ، فهناك ـ كما سنرى ـ روابط متغيرة تجمع بينهما دون ان يمتزج الواحد منهما بالاخر ، ودون ان يمحو الواحد منهما الاخر نهائيا ، والحق كما يقول « غويو » : « ان الانسان انما ينشد في الفن حياة أغنى من الحياة العادية وأعنف . فما الفن سوى حياة واسعة ، وان اضطرارنا مع الاسف ، الى اللجوء الى الصورة واللعب لبلوغ هذا الاتساع » (٢٨) .

أراد « برغسون » أن يقدم لنا في نظريته في الفن استطيقا سلبية ، تقوم على الادراك المحض أو التأمل الخالص ، فالفنان في رأي هذا المفكر هو ذلك الانسان المتأمل الفاحص « الذي يرى الاشياء جميعا في صفائها الاصلي ، ويدرك اشكال العالم المادي والوانه واصواته . كما يدرك ادق حركات الحياة الباطنة » فهذه النزعة نطلق عليها نعت « النزعة الحدسية الصوفية » ، فكأن الفن هنا عين ميتافيزيقية » فاحصة .

فالربط بين الفن « البرغسوني » والحياة اذن ، هو ربط تأملي سلبي فحسب ، ويتم هذا التأمل بوجود ملكة حدسية عند الفنان ، تساعده على رؤية الواقع عن طريق لون من المشاركة او التعاطف او الاتحاد . والحق ان مثل هذه النزعة لا تسلط الاضواء حول العلاقة بين الفنان والعمل الفني ، بالاضافة الى ان الفنان المدرك بالحدس ، لا ينظر الى الطبيعة لغاية ما ، بل ينظر اليها باعتبارها غاية في ذاتها ، اللهم الا ان نظر اليها لغاية « المتعة » فهو لا يدرك اذن من اجل العمل ، بل من اجل الادراك .

الا ان « برغسون » يقع في تناقض صريح ، ففي الوقت الذي يقول فيه بأن الفن هو ضرب من الايحاء الذي يهدهد حواسنا ويخدر قوانا الفعالة وذلك حتى يجعلها تتناغم مع ايقاع العاطفة الخاصة التي يعبر عنها الفنان ، لا يلبث ان يقول بأن الفن يتطابق مع الحياة أو هو الحياة نفسها ، ما دام من شأن الحياة الخصبة العميقة ان تغنينا عن كل فن او ان تصبح هي ذاتها اسمى صورة من صور الفن . والدكتور زكريا ابراهيم يرى ان نظرة ، كنظرة برغسون الى الفن ، لا بد ان تنتهي في خاتمة المطاف الى الحاق الفن بالفلسفة بدلا من ربطه بالحياة ، فيصبح الفن بذلك عيانا فلسفيا ينصرف فيه الفنان عن الواقع العملي من اجل الاستغراق في ضرب من المشاهدة الصوفية ، ذلك لانه ما دام الحدس هو جوهر الخبرة الفنية ، فان الادراك الجمالي لا يخرج عن كونه رؤية لا تكاد تتميز عن الموضوع المرئي ، أو معرفة يمكن اعتبارها ضربا من الملامسة .

ولنا أن نرد على « برغسون » أخيرا ، بأن الفن ليس سلبيا الى هذا الحد ، بل هو ايجابي ، انه ابداعي فني خلاق ، يجسد المشاعر والاحاسيس التي تنفعل في نفس الفنان ـ الشاعر ، من جراء تأمله في لوحة ما من لوحات الطبيعة الحية ، او هو محاكاة في بعض من مواضيعه ، او هو صنعة وعمل ارادي فني ، اما ان يكون الفن تأملا سلبيا وحسب ، فهذا أبعد ما يكون عن حقيقة الفن .

نعرض بعد هذا ، نظرية الفيلسوف المتشائم « شوبنهور » في الفن ، الفيلسوف الذي يرى في التذوق الفني انتقالا من الارادة الى المشاهدة ، ومن الرغبة الى التأمل ، وكل تأمل فني في نظره ، لا بد من ان ينطوي على نقطتين رئيسيتين : النقطة الاولى وهي النظر الى الموضوع باعتباره « مثلا » ـ بلغة أفلاطون ـ ، لا شيئا فردا . والنقطة الثانية وهي شعور النفس العارفة بوصفها ذاتا عارفة خالية من كل ارادة . فالفيلسوف شوبنهور هنا ، يريدنا ان نندمج في الموضوع الذي نتأمله ، دون ان ندخل الارادة في ذلك ، أي يريدنا أن تكون نظرتنا نظرة موضوعية خالصة ، فندرك الاشياء باعتبارها « مثلا » لا باعتبارها « بواعث » متحررين في ادراكنا هذا من كل اسر لارادة أو رغبة أو هوى ، وهنا ترتفع النفس المدركة الى مستوى النفس المتحررة من كل ارادة « وهكذا يتحرر كل منهما « الموضوع والفنان » من أسر الزمان وشتى العلاقات الاخرى ».

ومن هذا الرأي ، جاء رأيه في « العبقري » فاعتبره ذلك الرجل الذي ينسى فرديته ، فلا يعود يحيا الا بوصفه ذاتا محضة هي مجرد مرآة للموضوع او صورة للمثال . فالعبقري « الشوبنهوري » اذن هو ذات عارفة خالصة ، عارية من الارادة ، خالية من الالم ، عالية على الزمان .

وللفن عند فيلسوفنا المتشائم هذا ، وظيفة (ليست وظيفة خدمة الفلسفة كما يراها أفلاطون) (٢٩) بل التحرر من الالم ولو كان هذا

---

(٢٦) هذه هي الفوضوية : هنري أرفون ـ ترجمة محمد عيتاني (ص ٤٩)

(٢٧) الحرية والطوفان : جبرا ابراهيم جبرا .

(٢٨) المذاهب الاخلاقية ، الجزء ٢ ، الدكتور عادل العوا «بحث غويو»

(٢٩) أفلاطون : الدكتور احمد فؤاد الاهواني « سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ٥ ـ »

التحرر مؤقتا ، يقول « ان الفن يخفف من امراض الحياة ، لانه يطلعنا على العنصر الخالد الشامل وراء الصور الفردية الزائلة » ويقول في موطن اخر « هذا التحرير للمعرفة من خضوعها للارادة ، هذا النسيان للذات الفردية ومصلحتها المادية ، هذا السمو بالعقل الى مرتبة التأمل اللاارادي في الحقيقة هو وظيفة الفن (٣٠) » .

ونستطيع اذن ان نخلص مع القارىء ، بأن الفيلسوف شوبنهور، قد سبق برغسون في القول بأستطيقا سلبية قائمة على التأمل المحض. ومن هنا جاء فشل كل من هذين الفيلسوفين في الربط بين الفنوالحياة الا عن طريق القول بالتأمل او النظر او الحدس او المشاركة الصوفية، في رأي الدكتور زكريا ابراهيم .

ونعرض ثالثا بايجاز ، كدأبنا لضيق المجال ، نظرية « جون ديوي » في الفن ، تلك النظرية التي ربطت بينالفن والتجربة بمعنى « انالتجربة الجمالية مظهر للحياة ، وتسجيل لها واحتفال بها في حضارة ما ، وهي وسيلة لترقية تقدمها ، وهي الى ذلك الحكم النهائي على صفة هذه الحضارة ، ذلك ان التجربة الجمالية في الوقت الذي يبتدعها افراد ويستمتع بها افراد ، فهؤلاء وهؤلاء انما يكونون على هذه الحالة فيمضمون خبرتهم بسبب الثقافات التي يشاركون فيها (٣١) » كما يقول هو نفسه من نص بعنوان « الفن والحضارة » ، فهو يريد ان يصبغ الفن بالصبغة النفعية العملية الوظيفية ، وان يسم الخبرة الانسانية بالسمةالجمالية.

ولقد وجدنا ان « جون ديوي » يريد ان يوسع من مفهوم « الخبرة الجمالية » لكي يجعل منها ظاهرة بشرية عامة تصاحب شتى خبراتنا اليومية العادية ، فليس هناك حد فاصل يعزل الخبرة الجمالية عنالحياة العملية ، آو ينأى بالفنون الجميلة من الصناعات والفنون التطبيقية ، بل لا بد لنا ـ في رأي الفيلسوف الامريكي ـ من ان نثور على كل نزعة ارستقراطية تريد ان تجعل من الفن ميزة خاصة يتمتع بها اصحاب الامزجة الرقيقة او الاذواق الرفيعة . وهو يشير الينا بأن لكل تجربة سمة فنية ، فيما اذا جاءت هذه التجربة : متناسقة متسقة مشبعة باعثة على الرضى ، فالعنصر الجمالي ـ كنتيجة ـ انما هو توق لتلك السمات العادية الي تميز كل خبرة سوية مكتملة .

وان ـ بسط فيلسوفنا هذا بين الفن والتجربة ، فهو ربط بين الفن والحضارة ، في دائرة اوسع واشمل ، فهو يقول بأن تواصل الثقافة في انتقالها من حضارة الى اخرى ، وفي جريانها داخل الثقافة على حد سواء ، شرط يقوم على الفن اكثر من أي شيء اخر . ويضرب مثالا على ذلك « طروادة » ، المدينة التي انما تعيش في خواطرنا بالشعر وبالاثار الفنية التي اكتشفت من اطلالها ، فكل خبراتنا اذن في الحياة الاجتماعية قد اصطبغت بصبغة استطيقية في كل زمان ومكان ، كما يظهر ذلك من دراسة اثار المجتمعات القديمة وعاداتها وانظمتها وصناعاتها وشتى مظاهر انتاجها ، ومن هنا آتى رأي « ديوي » في آن الفن ليس ملكا لفئة من ذوي النفوس المرهفة والاذواق الرقيقة وحسب.

ولو بحثنا عن رأي « ديوي » في نظرية « الفن للفن » لوجدنا أنه يعارضها ويناهضها، اذ هو يعتقد بأن الفن ما انفصل يوما عنالصناعة، أو الخبرة الجمالية عن الحياة العملية ، هذه الخبرة التي هي مظهر لحياة كل حضارة وسجل لها . فليس في استطاعتنا قط ان نفصل الفن عن الحياة الحضارية لكل مجتمع ، ما دامت الحضارة » بمعناها الوسيع هي مصدر شتى انواع الفنون . ومن هنا رفض ديوي ذلك الفصل بين « الجميل » و « النافع » فالفنون الجميلة ـ في رأيه ـ هي فنون نفعية دون ريب .

أما نظرية « شارل لالو » فهي باختصار ، فلسفة تعبيرية (تؤمن بما قاله كروتشه من ان وظيفة العمل الفني هي التعبير عن شخصية الفنان بأكملها) ومن هنا نلمس ، بدءا ، تأثر « لالو » بـ « كروتشه ». وان نزعة « لالو » هي نزعة نسبية اجتماعية ، فهو يرفض قبول أي نزعة فنية على انها نزعة مطلقة تصدق على جميع الاعمال الفنية على السواء، لان الواقع الاستطيقي في نظره ، لا يكون كتلة واحدة متجانسة متماسكة، بل هو يتكون من حالات جزئية عديدة متباينة .

وثمة في رأي « لالو » خمسة اوجه لاتصال الفن بالحياة : هي أولا ـ الوظيفة التكنيكية « وهنا نجد الفن في صورة نشاط صناعي حر » فينظر الفنان الى عمله الفني دون ان ينسباليه أي اعتبار سياسي أو ديني او اخلاق ، بل ينظر اليه في ذاته . ويرى الدكتور زكريا ابراهيم ان نزعة « الفن للفن » التي ظهرت في القرن التاسع عشر، كانت صدى لهذه « النظرة » الارستقراطية في الفن .

والوظيفة الثانية ، هي الوظيفة الكمالية « وهنا تكون مهمة الفنان أن ينسينا الحياة بأن يصرفنا الى اللهو او اللعب او الترف » والمعروف في تاريخ فلسفة الفن ان اول من قال بأن الفن هو لون من الوان اللعب هو الفيلسوف الانتقادي « كانت » ولحقه فيما بعد كل من شيلر وسبنسر ولامارتين وغيرهم ، فكأن النشاط الفني هنا هو مجرد صورة عليا من صور اللعب او اللهو .

واما الوظيفة الثالثة لاتصال الفن بالحياة ، فهي الوظيفة المثالية او الافلاطونية « وتكون مهمة الفن هنا العمل على تجميل الواقع او تجسيم المثل الاعلى » فيكون الانتاج الفني هروبا من الواقع، والتجاء الى جنة المثل الاعلى ، وتعلقا بأهداب المبادىء الانسانية السامية ، وهذه نظرة تعارض نظرة الوجودية المعاصرة ، في رأي الدكتور زكريا ابراهيم .

أما الوظيفة الرابعة فهي التطهرية او العلاجية « وتكون مهمة الفن هنا تطهير انفعالاتنا عن طريق ما اسماه ارسطو قديما باسم الكاثرسيس Katharsis » وهو ان تجيء المأساة ، فتحدث استبعادا أو طردا لما لدينا من مشاعر الخوف والرأفة والحب ، بأن تستوعب كل ما لدينا من حاجة الى الشعور في نطاق خيالي.

والوظيفة التكرارية آو التسجيلية ، هي الوظيفة الاخيرة ، وهي كما يظهر من اسمها ، عبارة عن محاكاة للطبيعة او للواقع ، وهي طبيعية عند « تين » ، وحيوية عند «غويو» ، وواقعية عند «زولا» ووجودية عند « سارتر » ، ولقد آتينا بالتفصيل في موضع سابق من هذا المقال على نظرية المحاكاة ونقدها .

ويشير الدكتور زكريا ابراهيم اخيرا ، الى ان « لالو » قد جمع بين طرفي نقيض في قضية الفن والاخلاق ، فتولستوي في تعصبهللاخلاق في الفن ، وبودلير في لا أخلاقيته الفنية ، نجدهما عند « لالو » الذي حاول التوفيق بين هاتين النزعتين ، مؤكدا على « النسبية » وعلى ضرورة ترك فكرة المطلق والقطعي نهائيا ، وهو يتوجه بالسخرية من وجه اخر الى المنادين بالفن الموجه معتبرا ان الفن لايقوم الا في جو ملؤه الحرية ، لانه فوق العقبات والعراقيل السياسية والاخلاقية والدينية.

ولي أن أعقب بكلمة صغيرة وصفية على هذه النظرية ، فهي كما أرى نظرية تركيبية ، جمعت عدة اراء وعدة متناقضات في كل واحد، مع ان هذا الكل قد لا يبدو لنا كلا متسقا ، ولكنه « كل » على كل حال.

ـ ٧ ـ

هنا نصل الى بحث هام في مشكلة الفن ، الا وهو مسألة الابداع الفني ، لننطلق منها الى مشكلة التذوق الفني (٣٢) . والحق ان هذه المشكلة ـ الابداع ـ هي مشكلة بحد ذاتها ، تتعارض فيها اراء النقاد والعلماء الجماليين والفنانين انفسهم . وقد كان نقطة الانطلاق في هذا المجال الفلاسفة اليونان الذين عالجوا هذه القضية ، كشيخ الفلاسفة سقراط ، وكأفلاطون ، وكالمعلم الاول ارسطو .

ولكن أفلاطون بالذات ، قد اهتم كثيرا بمشكلة الابداع الفني، فهو

---

(٣٠) قصة الفلسفة الحديثة : أحمد أمين ـ زكي نجيب محمود « بحث شوبنهور » .

(٣١) جون ديوي : الدكتور احمد فؤاد الاهواني « سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ١١ ـ » .

(٣٢) سنعتمد في هذا الجزء من الدراسة على كتاب الدكتور زكريا ابراهيم « مشكلة الفن » بصورة اساسية .

أول من رأى أن الابداع يقوم على « الالهام » أو هو نتيجة « ضرب من الجنون الالهي » . فالفنان عند هذا الفيلسوف هو ذلك الشخص الموهوب الذي اختصته الالهة بنفحة الوحي او الالهام ولو اننا « ضربنا صفحا عن تفسير الالهام تفسيرات شعرية من انه يهبط على المرء من عل ، وجدنا انه يفسره تفسيرا يبدأ من النظر الى المحسوسات ومشاهدة الصور الجميلة ، سواء ما كان منها طبيعيا او فنيا ، ويظل المرء يتدرج من الجمال المحسوس حتى يبلغ الجمال الكلي العقلي الذي يشمل جمال العالم وجمال الحكمة (٣٣) » .

ولو شرنا بالبحث سيرا تاريخيا لوجدنا ان « الافلاطونية الجديدة » أخذت تدعم هذه النظرة الصوفية الى الفن ، فسرت بين الناس فكرة الفنان الذي وهبه الله الابداع الفني بطابع سحري الهي ، ومن هنا أتم دعاة الافلاطونية في عصر النهضة هذه الفكرة ، فدعوا الى تمجيد الفنان وتفسير اعماله ـ كسابقيهم من الافلاطونيين ـ على أساس ملكة سحرية فردة .

الا ان بعض الفنانين اخذوا في تقليد الفنانين الاصلاء ، فكانوا يتظاهرون بالعبقرية ببعض من تصرفاتهم وأمزجتهم المصطنعة ، موهمين الناس ، بان الله قد منّ عليهم بقبس من الالهام ، اذ لا فن عندهم بلا الهام ، ومن هنا جاءت المبالغة في اعترافات الفنانين حول الالهام والوحي اللذين كانوا يشعرون بهما في غالب اوقاتهم ككل من روسو ، ونيتشه، وكولردج .. وغيرهم .

ولكن العملية الابداعية هذه ، قد انتقلت لدى الدارسين في العصور الحديثة ، من طور الوحي والالهام الالهيين ، الى طور الدراسة الحضارية، فجاءت النظرية الاجتماعية او الحضارية في تفسير الابداع الفني، والتي تضع بادىء ذي بدء الفن باعتباره ضربا من الصناعة ، او الانتاج الجماعي ، وهذه النظرية ترى كذلك ان الحياة الجمالية للجماعة تبدو مسجلة في قوانين الصنعة الفنية . فالنظرية هنا ـ كما تبدو ـ نظرية اجتماعية محضة .

وهذه النظرية الاجتماعية ، تبين لنا فيما تبين ، كيف ان الفنان ليس مخلوقا الهيا مشوبا بالهام سحري ، بل انه مخلوق ارضي ، وبالتالي فليس ابداعه بحال ابداعا فرديا محضا ، بل ان الابداع كثيرا ما يجيء مشروطا بالعديد من العوامل الحضارية التي تشيع في البيئة الفنية المحيطة بالفنان ، ولهذا نشعر بضآلة الانتاج الفني كلما وقفنا على العناصر التي عملت على تكوين هذا الابداع ، سواء في الالمام بالجو الحضاري الانساني المؤثر ، او بالاهتداء الى بعض المصادر التي اخذ الفنان نماذجه عنها . فالاصالة اذن في كل الاحوال ، اصالة نسبية لا تكون ابداعية كل الابداع ، وان الدارس للوحات الفنانين في عصر ما من العصور ، يلحظ كثيرا من التشابه بينهم ، بالرغم من أصالة كل منهم . يقول الدكتور زكريا ابراهيم في هذا الصدد « ولو اننا نظرنا الى فناني العصر الواحد ، من وجهم نظر عصر فني اخر ، لالفينا انثمة تشابها كبيرا بينهم ، على الرغم من ايمان كل منهم بأصالته الشخصية، وتميزه الكبير الواضح عن غيره من فناني عصره ، ولهذا يقرر بعض مؤرخي الفن ان في « ميكائيل انجلو » و «ليوناردو دافنشي» و «رفائيل» من التشابه ، ما لم يستطع واحد منهم ان يفطن اليه .

والمعروف عن علماء النفس ، انهم يفسرون الابداع ، باعتباره تحطيما لكل قديم ، وبناء لكل جديد . ولكن اصحاب هذه النظرية الحضارية في تفسير الفن ، يرون على العكس ، ان الابداع ان هو الا « تحصيل تدريجي لما تقترحه الجماعة على الفنان من تقاليد فنية واتجاهات جمالية» .

فالنظرية هذه ، تحاول كما بدا لنا ، التقليل من اهمية الالهام والذاتية الفردية الابداعية ، بل هي على العكس من ذلك ، تعلق كبير اهمية على المجتمع الذي يدفع الى هذا الابداع ويكون له الاصبع الاول في خلقه .

فاذن ، نستطيع ان نخلص الى النتيجة التالية وهي ان العمل الفني في اعتقاد هذه النظرية ، ليس ظاهرة فردية محضة ، بل هو واقعة حضارية لها جذورها العميقة في المجتمع البشري الذي يعيش في كنفه الفنان ، حتى ولو بدا لنا ان لنتاجه طابعا سحريا او مسحة صوفية ، تلخيصها كلمة « الالهام » .

ودراسة مشكلة الابداع الفني تستتبع بالضرورة دراسة مسألة « الاصالة L'originalité » . يعتبر « لولان » مثلا ان العمل الاصيل هو ذلك الانتاج الجديد الذي يحدث في مجال التاريخ ضربا من الانفصال ، فالاصل هنا اذن ، هو الحدث المبتكر الذي لا يشبه في وجه من الوجوه ، أي شيء أخر سبق لنا ادراكه او تقبله او معرفته.ويقول « باير » عالم الجمال الفرنسي « ان مفتاح أحجية الابداع الفني انما ينحصر ـ على وجه التحديد ـ في الاصالة والتقليد معا » .

واذا نظرنا الى عملية الابداع الفني بحد ذاتها ، لوجدنا ان عوامل شعورية ولا شعورية تتضافر في سبيل بعثها . يقول الشاعر الانكليزي « كولردج » من نص له بعنوان « الفن وسيط بين الطبيعة والانسان » : « وفي كل عمل فني ، يتحقق التوفيق بين الخارجي والباطني، ويسمّ الوعيُ اللاوعي بميسمه ، فيظهر الوعي باللاوعي ، والرجل العبقري هو الذي يجمع بين الاثنين ، ولهذا السبب يجب عليه ان يشارك فيهما معا (٣٤) » .

ولقد شبه البعض الانتاج الفني ، بوجه او بأكثر بعملية الولادة ، فالمفكر « يونغ » يرى ان للعملية الابداعية « صبغة انثوية » وذلك لان العمل الابداعي عنده انما ينبع من اعماق اللاشعور ، او ان شئت فقل من ملكوت الامهات ، وحينما تغلب القوة الابداعية على الحياة البشرية، فان الارادة الفعالة سرعان ما تستسلم عندئذ لحكم اللاشعور ، فلا تلبث الذات الشعورية ان تتراجع وتستحيل الى تيار سفلي ، لكي تكتفي بمشاهدة ما يجري من احداث دون ان تكون لها أدنى يد في تغييرها » .

ولزاما علينا ، ما دمنا في صدد البحث في المشكلة الابداعية الفنية، أن نأتي على مسألة هامة جدا الا وهي « العبقرية Génie » فللعبقرية الصلة ، كل الصلة ، بالعملية الابداعية الفنية ، والناقد الفرنسي « دولاكروا » يهيب بنا ان « نطرح كلمة العبقرية كأداة تفسير لعمليات الابداع الحضاري » وهو دوما وأبدا يحاول ان يبرهن لنا على ان فعل الابداع ليس وجدا صوفيا ، أو حدسا دينيا ، او اشراقا الهيا، بل هو صنعة وعمل ارادي ، فالناقد « دولاكروا » لا يرى في العمل الفني الابداعي نظرة صوفية ، بل يعتقد انه الى جانب الكمون الذي يتفجر في الحياة الشخصية الطبيعية ، هناك مرحلة طويلة من الاستعداد المنهجي والخبرات الحسية وشتى المحاولات القصدية او الارادية.

(٣٣) أفلاطون : الدكتور احمد فؤاد الاهواني.

(٣٤) كولردج : الدكتور مصطفى بدوي « سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ١٥ ـ » .

ونخلص اذن الى اعتبار العمل الفني ثمرة تركيبية هائلة تتمثل في تنظيم الاحلام ، وصياغتها في صورة استطيقية تتلاءم مع شعور الفنان.

ويرى « غويو » أن الفن لا يستطيع أن يحقق نظراته ، ويبرزها الى الخارج الا بالعبقرية ، والعبقرية عنده غريزة خلاقة . وقد حاول بعض الفنانين والشعراء ان يصفوا أنفسهم في حالات العبقرية او الابداع ، كتب « شيلر » في رسالة عميقة الى « جوته » يقول : ان عاطفتي تستيقظ قبل ان يكون لها موضوع محدد واضح ، وانا اشعر في اول الامر بنوع من التهيؤ الموسيقي يملأ نفسي ، ثم تأتي الفكرة الشعرية بعد ذلك ويعقب غويو بقوله : « ان الفنان مزود بغريزة حقيقة تدفعه الى الخلق والانتاج دفعا » (٣٥) .

نتعرض بعد هذا ، الى بعض المدارس الفلسفية والنفسية التي حاولت دراسة الاعمال الفنية ، على ضوء الحياة الذاتية للفنان ، فنأخذ مثالا على ذلك مدرسة التحليل النفسي التي يتزعمها « فرويد » .

لقد حاول « فرويد » أن يستخلص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان ، ونظريته ترد العمل الفني هذا ، في خاتمة المطاف، الى العقد المكبوتة في اللاشعور . وقد طبق عالمنا النفسي هذا ، نظريته هذه على اعمال الفنان الكبير « ليوناردو دافنتشي » وذلك بالاستناد الى كتاباته ومذكراته الشخصية ولوحاته الفنية .

يقول تحليل « دافنتشي » أن هذا المصور الايطالي الشهير ، كان ابنا غير شرعي ، مما أدى به الى الارتباط بأمه ارتباطا زائدا ، فشل معه في تكوين علاقات عاطفية ناضجة مع الجنس الاخر ، وبالتالي فقد ظهرت لديه بعض الاتجاهات « المشبوهة » نحو الجنس المماثل له، وقد تجلت هذه الاتجاهات في ابداعاته الفنية وذلك على صورة « ابتسامات » سحرية غدرية (كما في لوحة الموناليزا) أو هو قد خلط بين الذكورة والانوثة (كما في لوحة يوحنا المعمدان) ، ومعنى هذا ان الفن عند « دافنتشي » كان عملية اعلاء او تسام بالغريزة الجنسية . والمعروف عن حياة هذا المصور ، ان حياته الجنسية قد تعطلت الى أبعد حد، حتى لقد تعذر على اصدقائه ومريديه أن يعثروا على اسم امرأة واحدة أحبها ليوناردو . وهكذا كان الفن عند « دافنتشي » بمثابة « تنفيث » لرغبته الجنسية ، فجاءت لوحاته الفنية تعبيرا عن تركيزه لطاقة « الليبيدو »في الحياة الوهمية ، بدلا من توجيهها نحو عالم الواقع .

وننتقل الان الى الشق الثاني من هذا البحث، فنأتي على مسألة « التذوق الفني » . والدكتور زكريا ابراهيم يتناول هذه الدراسة بعرض لنظرية « باش » في «التقمص الوجداني ـ أو التعاطف الرمزي»» ومعنى « التقمص الوجداني » هو انتقال انفعالات الاخرين الينا على سبيل العدوى او التأثر الوجداني ، فنشعر بأننا نحيا الامهم ونعاني أوجاعهم ونستشعر ذواتهم ، وان تأملنا للاشياء انما يعني أننا نضفي عليها روحا من صميم حياتنا ، فنجعلها تستحيل الى موضوعات جمالية،تنتعش بالحياة » .

والتجربة الجمالية عند « باش » انما هي ضرب من المخالطة بين المعرفة الفنية والمعرفة الصوفية ، فيها نوع من التمازج والاتحاد بين الذات والموضوع . بين الانا واللاانا ، فالفعل الجمالي (وهو هذا الفعل الذي تتلاقى فيه الانا باللاأنا) انما هو فعل التقمص الوجداني.

ويبين لنا «باش» ان موقفنا ازاء العالم الخارجي ، ليس موقفا سلبيا ، بل هو موقف ايجابي قائم على تبادل مستمر بين شعورنا وبين العالم الخارجي ، ولذا يشارك جسدنا في حركاته بالتعبير عن احساساتنا باحساسات حركية ، بل ان هذه الحركية هي التي تضفي على كل ادراكاتنا الحسية الحياة .

ويذهب « باش » الى ان تأملي لموضوع من الموضوعات ، انما يعني أن «أناي » تبحث عن ذاتها في هذا الموضوع او ذاك « فالحياة الجمالية هي بمثابة سعي مستمر وراء ذاتنا المثالية التي نلتقي بها خلال الاشياء في مراحل فنية متعاقبة ، تتكشف فيها بوارق من مثلنا الاعلى » .

وانني في وقوفي امام موضوع استطيقي ما ، أحاول دوما ـ في رأيه ـ أن ارتفع فوق احساساتي وفوق مشاعري « الفردية » لادرك « الكلية » التي ينطوي عليها العمل الفني ، فأحاول التوفيق بين هذه المعرفة وذاك الوجدان ، وذلك بفضل هذا الموقف الذي تقفه «أناي»تجاه العالم الخارجي ، موقف الاتحاد التي تخلع فيه الانا على اللاأنا كل ما في حياتها من عمق وقداسة وثراء .

ويعقب الدكتور زكريا ابراهيم على هذه النظرية بقوله « ان نظرية ـ باش ـ في التقمص الوجداني لا تنطوي على وصف صادق لعملية التذوق الفني ، لانه توجه كل اهتمامها الى مشاعر الذات دون ان تتوقف عند العمل الفني نفسه بوصفه ذلك الموضوع الذي يفرض نفسه على ادراكي الجمالي » .

ونشير أخيرا ، الى التفريق الذي اورده « الدكتور » بين الاذواق الخاصة ، والذوق بصفة عامة . فالاذواق الخاصة هي المتوقفة على عناصر التفضيل الشخصي والميول والتربية . اما « الذوق » بصورة عامة ، فهو يعني القدرة على اصدار حكم جمالي نتجاوز فيه اراءنا الشخصية وميولنا الذاتية وافكارنا المسبقة . على ان عوامل عديدة تجعل احكامنا احكاما نسبية كاختلاف حظنا من التخصص ، وتنوع درجات الارهاف في حواسنا ، وتعدد لحظاتنا التاريخية والنفسية ، بالاضافة الى العديد من عوامل التفضيل الشخصي ، وعندي ان اردنا اصدار حكم مطلق صادق صحيح علينا ان نتتبع « قصة » العمل الفني ، وان نحاول الالمام بكل اطرافه ، وعلى كل ، فان حكمي على العمل الفني ـ كما يرى باير ـ لا يحكم على العمل الفني بقدر ما يحكم على نفسي أنا.

ونشير ، ختاما لمسألة الذوق ، الى رأي « كروتشه » من ان الذوق يرهف مع السنين لدى الفنانين الحقيقيين ، فلئن كان الفن الذي يعجبنا في أيام الشباب هو الفن المتأجج الفائض المضطرب الذي تكثر فيه التعبيرات الحية كالفرامية والوطنية ، فاننا ننتهي شيئا فشيئا الى الشبع بل الى القرف ـ على حد تعبيره ـ من هذه الحماسات الرخيصة، ويزداد سرورنا بالاثار الفنية التي بلغت الى نقاوة الصورة ، أي الى الجمال الذي لا يتعب ولا يشبع منه أبدا (٣٦) .

ـ ٨ ـ

وفي هذه الفقرة الاخيرة من هذه الدراسة في مشكلة الفن، سنتعرض الى موضوعين بارزين في مواضيع دراسة الفن ، اولهما موضوع « النقد » الفني ، وثانيهما موضوع « تاريخ فلسفة الفن » ، وسنحاول أن نتقرى اراء الفيلسوف « بنديتو كروتشه » (٣٧) في كلا الموضوعين.

يتعرض كروتشه الى مفاهيم النقد التي تقول بأن على الناقد ان يقوم مقام المربي او المشرف او الرسول ، فيوحي الى الفنان بما يجب عليه عمله ، محددا له موضوعه، متطلعا في ذلك الى فن مثالي ـ في فكره هو ـ ، آملا ان ينحو الفن في اتجاه معين ليصل المستوى المثالي الذي يريده. وقد يكون العكس ، قد لا يكون النقاد بهذه النظرية المستقبلية ، فقد يكونون بنظرة تاريخية رجعية ـ ان صح التعبير ـ ، فيريدون من الفن المعاصر ـ لهم ـ ان ينحو نحو فن معين في زمن ماض.

ويعقب كروتشه على هذا النوع من النقد والنقاد ، ناعتا اياه بأنه مخطىء ، واياهم بأنهم مخطئون . ولقد كشف الفنان خطأ هذا الناقد، فعامله معاملة الحيوان ـ في رأي فيلسوفنا ـ الذي يقول « اذ يعاملون ـ أي الفنانون ـ هذا الحيوان المرعب ـ أي الناقد ـ معاملتهم للحيوانات، فيحاولون ان يؤنسوه ويسلوه ويخدعوه ، حتى يستفيدوا منه ، أو يطردوه ويصرعوه اذا لم يأنسوا في أنفسهم القدرة على تحمل مثل هذا الهوان » .

والمفهوم الثاني الذي يتعرض له فيلسوفنا الناقد ، هو مفهوم

(٣٥) مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ج.م. غويو « ترجمة سامي الدروبي » .

(٣٦) المجمل في فلسفة الفن : بنديتو كروتشه .

(٣٧) المجمل في فلسفة الفن : كروتشه .

« النقد الحاكم او القاضي » الذي تكون مهمته التمييز بين الجميل والقبيح في الفن ، فيقدس الجميل ، ويجحد القبيح بأحكام صارمة منصفة معا . ولكن كروتشه يتساءل بعد ذلك « وهل من حاجة الى النقد للتمييز بين الجميل والقبيح ؟ » وهو يقرر بعد ذلك ان الفن قد تحقق بفضل هذا التمييز ، فالفنان يحذف القبح « وهو تسلط أهوائه، واهماله واسراعه في التنفيذ » ليصل الى التعبير الفني . فعلينا في رأيه الا نعتبر النقد حاكما وذلك لاننا اذا اعتبرناه قاضيا ، انما يحكم بالاعدام على أموات ، وينفخ الحياة في أحياء ، ظانا ان نفسه هو نسمة الله التي تحيي الموتى ، انه يقوم بعمل لا جدوى منه ، لان الجمال موجود قبل ان يوجد هو .

والرأي الثالث في النقد ، هو الذي يعتبره تأويلا أو شرحا، فتكون مهمة النقد ههنا القاء الاضواء على اللوحات الفنية ، بتزويدنا بالمعلومات التي واكبت ظهور هذه اللوحة في عصر ما من العصور من الوجهة التاريخية ، وتفسير بعض الصور الفكرية والشعرية. ولا يستطيع أحد قط أن ينكر ضرورة وجود هذا التأويل والتفسير للعمل الفني، ولكن كروتشه يرى انه ما دامت هذه المهمة تحمل مقدما اسم التأويل او الشرح او التفسير ، اليس من الافضل ان نسميه كذلك ؟ وظاهر ان الجواب كامن في نفس التساؤل .

وهناك بالاضافة الى هذا ، أشكال خاطئة من نوع اخر ، فهناك من النقد ما يفكك الفن ويصنفه ، او ما يربطه بالاخلاق ، او ما يربطه باللذة ، او ما يقيسه بمقياس تقدم العقل الفلسفي ، وهناك ـ كما رأينا ـ ما يجرده من الصورة فيقصره على المضمون ، او ما يجرده من المضمون فيقصره على الصورة المجردة ، وهناك كذلك النقد السيكلوجي الذي يعنى بشخصية الفنان اكثر من عنايته بالعمل الفني . واستطيع ان اقول ـ بشيء من التحفظ ـ ان « روسكين » هو من جماعة هذا النوع من النقاد السيكلوجيين ، وذلك بالاستناد الى قوله بأن « الناقد الفني لا يفصل الاثر الفني عن الفنان ، ولا يبتغي من تحليل الاثر الفني ان يفهم هذا الاثر وحده وحسب ليحكم له او عليه ، بل ينبغي له ان يتجاوز الاثر الى الفنان من حيث روح الحضارة التي يعبر عنها باحساسه ومزاجه وعمله . ويرى « روسكين » ان على الناقد الفني ان يتطلع الى ما وراء الخطوط والاشكال ، ويسبر غور العواطف العميقة ، وهو يفعل ذلك لا لمعرفة وجود هذه العواطف فقط ، بل ليقدر قيمتها ، ويحكم بها او عليها (٣٨) .

فما هو النقد اذن ؟ انه في رأي فيلسوفنا هذه الاشياء الثلاثة جميعا « آي الموحي ـ والحاكم ـ والمفسر » هي كل الشروط الضرورية التي يجب ان تتوفر في النقد الصحيح . ونستطيع ان نلخص ـ في رأيه ـ قضية النقد الفني في القضية الموجزة التالية ، وهي تميز عمل النقد والفن والذوق من عمل الشارح : « هناك اثر فني آ » مع القضية السالبة المقابلة « ليس هناك أثر فني آ » ، أي ـ بعبارة أوضح ـ ان نحكم على « فنية » او « عدم فنية » اللوحة التي أمامنا .

وان كل نقد ، ان احتقر الفلسفة ، نقد زائف بلا ريب ، لان النقد الصحيح هو النقد الذي يعمل على انه فلسفة وفهم للفن ، وهذا النقد الفني الصحيح هو في نفس الوقت النقد التاريخي الصحيح ، انه النقد المعتمد على التعليل . ذلك لانه لا يكفي لفعل التمييز بين الجميل والقبيح ان يقتصر على الاستنكار فحسب ، بل لا بد له من ان يرتفع ويتسع الى ما يسمى « بالتعليل » .

ولا بد لدارس فلسفة الفن ، اخيرا ، من ان يبحث ـ ولو في شيء من الايجاز ـ تاريخ هذه الفلسفة . ويطرق « كروتشه » هذا الباب الهام من ابواب الدراسة ، فيأتي على بداية تاريخ فلسفة الفن وعصوره وخصائصه .

يذهب كروتشه ، في حديثه عن بداية تاريخ الاستطيقا ، الى ان فلسفة الفن هذه ، لم توجد خلال الفترة الطويلة الممتدة بين الحضارة اليونانية ونهاية النهضة الايطالية . ولكن هذا لا يعني بحال ان الناس الذين عاشوا في ذلك العصر لم يكن لديهم مفهوم للشعر او للفن عموما، ولا يجوز لنا ان نفترض هذا الافتراض ، لانه يتعارض تعارضا صريحا مع الواقع ، فلقد كان لدى الفنانين ورجال الادب والنقد اليونانيين والرومانيين مفهوم راق جدا عن الفن ـ على حد تعبيره .

وكذلك لا نستطيع ان ننكر وجود مفهوم للفن في عصر النهضة، وفي القرون الوسطى ، لان لهذه العصور مدارس فنية واحكاما مختلفة عن الفن . اما ان يكون هنا فلسفة ـ بالمعنى المترابط لهذه الكلمة ـ فان هذا ما لا يراه كروتشه موجودا ، لان هذه الاحكام الفنية كانت متناثرة، ولم تكن لتؤلف فلسفة « واحدية » ـ ان صح التعبير ـ معينة .

هذا بالاضافة الى ان تفكير القرون الوسطى وعصر النهضة، كان متأرجحا بين ما هو طبيعي ،وما هو فوق الطبيعة ، ومن هنا جاء الفصل بين الفيزياء والميتافيزياء ، وبين العلم الطبيعي والعلم الالهي، ونستطيع ان نخلص الى ان فلسفة الفن في الفترة السابقة على القرن السابع عشر ، ليس ناتجا عن مصادفات عرضية ، بل ينسجم كل الانسجام مع خصائص التفكير والحياة في هذه الفترة .

ولكننا نعود الى التذكير هنا كذلك ، بأن هذا لا يعني بحال انه لم يكن لدى اولئك الناس والادباء والنقاد والفنانين مفهوم حول الفن في مواقفه التاريخية تنفي هذا الرفض . والحق اننا مدينون لليونان والرومان باقامة العلم العلمي او التجريبي للفن في مختلف صوره من نحو وبلاغة ، كذلك نحن مدينون لهم ـ في رأيه ـ بسائر القواعد المتصلة بالفنون التصويرية والعمارة والموسيقى.

ونستطيع ان نضيف الى وجود هذا المفهوم الشائع للفن في ذلك الوقت ، وجود افكار وبعض مذاهب شائعة كذلك لها سمتها الفلسفية الصحيحة ، كالمذهب الذي يربط بين الفن واللذة « وهو قابل لان يتوسع بشكل نقدي ، كذلك يستطيع ان يبرز لنا بسمته ـ اللذية ـ الخاصة مقابلا للمذهب الاخلاقي » . وكذلك المذهب القائل بان يكون الفن اداة لجعل تعليم الحقيقة لذيذا وللحض على الخير حضا لطيفا محبوبا « وهذا المذهب يستطيع ان يبرز لنا الصفة النظرية في مقابل اللذة الخالصة » والمذهب الثالث المنادي بمحاكاة الفن للطبيعة « يستطيع ان يجعل من التجسيدات الفنية شبيها بالآثار الطبيعية » . اذن ، ان كل هذه المذاهب لم تكن تخلو من مضمون فلسفي ، لكنها مع ذلك لم تكن لتؤلف فلسفة واحدية معينة ـ كما ذكرنا ـ .

ونأتي بعد هذا الى نقطة هامة جدا وخطيرة جدا في هذا الموضوع يقول كروتشه « ويمكن التحقق (من التقابل الدقيق بين فقدان فلسفة الفن بالمعنى الصحيح للكلمة في العصور القديمة ، وبين خصائص الفلسفة القديمة) من ظهور الفلسفة الحديثة وفلسفة الفن في آن واحد » . ولما كان فيلسوفنا يقول بأن فلسفة الفن هي بنت القرن السابع عشر ، فانه يعني بذلك كذلك ان الفلسفة عامة ، هي بنت هذا القرن . وكروتشه لا يخفي هذا الرأي بل يقوله بصريح العبارة : « ان الفلسفة تنتسب حقا الى العصور الحديثة » !!

ويحق لنا ان نسأل هذا الفيلسوف : وفلسفة ما قبل العصور الحديثة ، أليست فلسفة ؟! والا .. فما هي اذن ؟! .. ولكنه سرعان ما يجيبنا « بان ما يسمى كذلك من العصور القديمة حتى عصر النهضة، ليس فلسفة الا في جزئه الثانوي ، في حين ان الجزء الاساسي الرئيسي كان اسطورة او دينا او ميتافيزيقيا صوفية او ما شئت فسمه » .

ويحاول كروتشه ان يخفف عنا روع هذا الرأي فيقول لنا « ولا يجب ان نخشى ذلك ، فقد بينا منذ هنيهة بصدد فلسفة الفن ، قيمة هذا النوع من الانكار الذي لا يجحد عصرا من العصور او يقضي عليه وانما ينعته نعتا فحسب » ، اذن ما قيمة هذا النعت فحسب ؟.. ولكنه يتابع « ويجب ألا نخشى كذلك لسبب اخر ايضا ، هو ان هذه النتيجة لا تظهر غريبة مفارقة الى هذا الحد الذي يبدو ، متى تذكرنا اننا في هذين القرنين الاخيرين ، اصبحنا نشعر شعورا عميقا قويا ، تحقق شيء خارق للعادة، الى حد ان العصور السابقة تتجمع في عصر واحد يعارضه العصر

---

(٣٨) المذاهب الاخلاقية : الدكتور عادل العوا « بحث روسكين ».

الحالي معارضة حاسمة » ويحق لنا ان نسأل كذلك « والفلسفة تساؤل » ما هو هذا الشيء الخارق للعادة الذي اخذنا نشعر بتحققه شعورا عميقا؟ أهو الثورية .. ولكن كروتشه هذه المرة لا يجيب .

فهل نوافق كروتشه على ما ذهب اليه في تطرفه هذا ، وحبذا لو آتى هذا الفيلسوف على تعريف كامل للفلسفة كما يفهمها هو ، حتى نستطيع ان نقف معه في مناقشة ذات طرفين ، فنبين له كيف ان فلسفة ما قبل العصور الحديثة كانت تنطوي في تعريفه « مهما كان هذا التعريف » .

وهو ا نااكتفى بهذه الاشارة الى ولادة الفلسفة في العصور الحديثة لينتقل بعد ذلك الى الحديث عن فلسفة الفن « حتى لا نصمه بالخروج عن الموضوع » فاننا نأخذ عليه هذا المأخذ الكبير لانه طرح فكرة جد خطيرة ، قد نجد من النادر ـ وقد لا نجد ـ من المفكرين والفلاسفة من يوافقه عليها ، ثم هو يعمد الى عدم مناقشتها وتبيانها ، في الوقت الذي نلمس فيه شرحه للعديد من الافكار الفلسفية الثانوية ، في اكثر من موطن ، شرحا مستفيضا .

لنعد ، بعد هذه المشادة بيننا وبين كروتشه ، الى سرد تاريخ فلسفة الفن . فقد قسم كروتشه هذا التاريخ الى قسمين رئيسيين : القسم الاول « سابق على التاريخ » وهو يشمل الالفي سنة او يزيد التي سبقت فلسفة القرن السابع عشر . والقسم الثاني وهو «التاريخ» وهو يبدأ بالقرن السابع عشر ويستمر حتى ايامنا هذه .

وقد قسم هذا « التاريخ » الى اربعة عصور :

العصر الاول : هو عصر « فلسفة الفن السابقة على كانت » حين كان الموضوع الرئيسي هو البحث عن الملكة الفنية وعن مكانتها بين سائر الملكات الفكرية . والعصر الثاني وهو عصر « فلسفة الفن الكانتية واللاحقة لكانت » .

واما العصر الثالث فهو عصر النزعة الوضعية والنزعة النفسية ، وهنا نظر الى الفن نظرة طبيعية ، وانتهى هذا العصر ـ في رأيه ـ الى نتيجة حسنة وهي كره الميتافيزياء .

اما العصر الرابع والاخير ، فهو « عصر فلسفة الفن المعاصرة » وهو عصر تحرر من الميتافيزياء ، ومن النزعة الوضعية « علما بأن جميع المفكرين في العصر الحديث يخالفون كروتشه هذا الرأي اذ يرون ان هذا العصر هو عصر الفكر الموضوعي بلا منازع ، ولكنه لم يتحرر من الفلسفة.

ويخلص « كروتشه » في النهاية الى توكيد الربط بين الفلسفة وفلسفة الفن ، اذ يقول : ان هذا التأثير المتبادل الذي يعترف به هؤلاء المؤرخون ـ يقصد مؤرخي الفلسفي ـ ويكتبون فيه ، ليس هو الاخر الا كناية عن « وحدة فلسفة الفن والفلسفة » .

* * *

وهكذا نأتي على خاتمة هذه الدراسة في مشكلة الفن ، ولا أغالي قط اذا قلت ، انها كانت دراسة مقتضبة موجزة ، لان مشكلة الفن مشكلة « استطيقية » كبرى ، اعرض من أن تستوعبها بالعرض والمناقشة والنقد صفحات مجلة ، وعلى كل فلقد بذلت قصارى جهدي في هذا البحث لاحيط بالمشكلة من جوانبها العديدة ، محاولا اخراجه بحلة موضوعية ، وبصورة تركيبية جامعة لنظريات واراء العديد من الفلاسفة، والكثير من علماء الجمال والنقاد ، مستقيا هذه النظريات والاراء من عدة مراجع (*) ، متوخيا الاستفاضة حيث تجب الاستفاضة ، والايجاز حيث يجب الايجاز .

دمشق — م. وليد فستق

(*) مراجع الدراسة :

١ ـ مشكلة الفن : الدكتور زكريا ابراهيم «بصورة اساسية ـ آ ـ»
٢ ـ المجمل في فلسفة الفن : بنديتو كروتشه « بصورة اساسية ـ ب ـ » .
٣ ـ الحرية والطوفان : جبرا ابراهيم جبرا .
٤ ـ مقدمة ابن خلدون : بقلمه .
٥ ـ مسائل الفن المعاصرة : ج.م. غويو « ترجمة سامي الدروبي ».
٦ ـ المذاهب الاخلاقية : الدكتور عادل العوا .
٧ ـ مشكلة الانسان : الدكتور زكريا ابراهيم « سلسلة مشكلات فلسفية » .
٨ ـ برغسون : الدكتور زكريا ابراهيم « سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ٣ ـ » .
٩ ـ أفلاطون : الدكتور احمد فؤاد الاهواني « سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ٥ ـ » .
١٠ ـ جون ديوي : الدكتور احمد فؤاد الاهواني « سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ١١ ـ » .
١١ ـ كولردج : الدكتور محمد مصطفى بدوي « سلسلة نوابغ الفكر الغربي ـ ١٥ ـ » .
١٢ ـ تاريخ الفلسفة الحديثة : يوسف كرم .
١٣ ـ قصة الفلسفة الحديثة : احمد امين ـ زكي نجيب محمود.
١٤ ـ قضايا الفن : عفيف بهنسي .

الاشتراكية والأدب

ومقالات أخرى

تأليف

الدكتور لويس عوض

دراسات معمقة عن النزعة الاشتراكية
كما تبدو في آثار اكبر الكتاب العالميين

صدر حديثا عن دار الآداب — الثمن ٣٥٠ ق.ل